

איל אחר

מדרש אגדה והאיל בציור עקדת יצחק בבית הכנסת בבית אלפא

עזריה בייטנר

רבות כבר נכתב על ציור עקדת יצחק המשולב בפסיפס רצפת בית הכנסת העתיק בבית אלפא. בסיור שסיירתי לאחרונה במקום, תוך כדי התבוננות נוספת בסצינת העקדה, עלה בדעתי להציע פירוש חדש לעיצוב האיל, פירוש הנשען על המדרש. הצעתי מתבססת על דיוק בפרטי הציור, שלחלקם לא הוקדשה תשומת לב עד כה במחקר, ועל הקשרים ביניהם בתוך הקומפוזיציה השלמה.

מצבו של האיל – הדעות השונות במחקר

המחקר בשנים האחרונות היפנה את תשומת הלב להשפעותיה של האומנות הנוצרית על ציור העקדה שבבית אלפא. ובנוגע לאיל, לאחר הנסיון לראות בעיצובו השפעות פגאניות עתיקות יומין, ניסו עתה להצביע על דמות איל העקדה באמנות הנוצרית, כדגם לדמות האיל שבציור העקדה של בית אלפא. במסגרת זאת לא נוכל לסקור את כל שנכתב בנושא, אך נזכיר כאן את הבעיות המרכזיות שהעלו החוקרים בענין עיצוב האיל שבבית אלפא, ואת הפתרונות שנתנו להן.

בניגוד לכל שאר מרכיבי הקומפוזיציה, העומדים בצורה כמו-טבעית על גבי הקרקע (כמו טבעית משום שהקרקע הריאלית נשמטה כליל מן הציור), עוצב האיל במהופך, בניצב לקרקע, כך שרגליו תלויות באויר. לבעיה זו הוצעו כמה פתרונות: אליעזר ל' סוקניק¹ העלה פיתרון טכני. לטענתו מעצבי הפסיפס לא תכננו היטב

1 ראה: א"ל סוקניק, בית הכנסת העתיק שבבית אלפא, תרכ"ז, א, תר"ץ, עמ' 114. וכן ספרו: בית הכנסת העתיק בבית אלפא, ירושלים תרצ"ב. וראה גם: Dictionnaire d'archeologie chretienne et de liturgie, F. Cabrol et H. Leclercq, ed. Paris 1953, col. 1828 XV. הכנסת בבית אלפא ומקומה באמנות היהודית, בקעת בית שאן (הכינוס הארצי השבעה עשר לידעת הארץ של החברה לחקירת ארץ ישראל ועתיקותיה), ירושלים תשכ"ב, עמ' 66.

מראש את הקומפוזיציה, ומחוסר מקום תלו את האיל במהופך. דעה זו כבר הופרכה על ידי החוקרים,² ונראה לי שהצדק איתם.

שמואל ייבין הצביע על השפעה של האומנות השומרית הקדומה, בה נמצא מוטיב דומה של איל, או תיש, העומד על רגליו האחוריות, כשרגליו הקדמיות קשורות בעמוד דמוי עץ. וכן הצביע על חותמת-גליל בבליית, שבה מופיע ציור של כהן המקריב איל המטפס על שיח.³

מרק ברגמן⁴ הציע לראות את האיל תלוי בקרניו בעץ, ולכן ראשו למעלה וזנבו למטה. הוא מפנה את תשומת הלב לעיצוב איל העקדה באמנות הנוצרית, שגם שם האיל תלוי בעץ, כסמל לצלוב. גם יוסף גוטמן⁵ מציע לראות בציור העקדה של בית אלפא השפעה של עיצוב העקדה באומנות הנוצרית העתיקה.

באשר לדעות של ייבין ושל ברגמן, על אודות דגם האיל באומנות הפגאנית ובאומנות הנוצרית הקדומה, דגם ששימש אב טיפוס לדמות האיל בבית אלפא, יש לשים לב לתנחות האיל בדוגמאות שהם הביאו. האיל עומד על רגליו האחוריות וגופו מתוח כלפי העץ, וכך ניתן לראותו כתלוי. לא כן האיל בבית אלפא. הוא ניצב בתנוחת עמידה טבעית, ראשו מורכן כלפי מטה, וגם זנבו נוטה מטה, בכיוון עמידתו.⁶

ועוד חשוב ביותר להבחין שקרניו (בציור נראית רק קרן אחת, על כך אעמוד להלן) אינן נוגעות בענפי העץ, מבחינה זאת לא רק שאין הוא תלוי על העץ, אלא שגם קרניו אינן אחוזות בסבך, כמסופר בתורה. וזוהי אולי הבעיה הקשה יותר באינטרפרטציה של דמות האיל כאן.⁷ במקום להיות אחוז בסבך בקרניו, האיל קשור לעץ בחבל.⁸ החבל רפוי, ועובדה זאת מוציאה מכלל אפשרות לראות את האיל תלוי בעץ.

- 2 ראה: שמואל ייבין, ציור עקדת יצחק בבית הכנסת בבית אלפא, ידיעות החברה העברית לחקירת ארץ ישראל ועתיקותיה יב, תש"ו, עמ' 21-22.
- 3 ייבין, שם, עמ' 23. וראה: מרק ברגמן, תמונת האיל בציור העקדה ברצפת הפסיפס מבית אלפא, בתוך: תרביץ, נא, תשמ"ב, עמ' 306-309, שם הוא סוקר את המחקרים הנ"ל ומעיר את ברגמן, שם.
- 4 J. Gutmann, Revisiting The Binding of Isaac Mosaic, in the Beth-Alpha Synagogue, in: Bulletin of the Asia Institute, 6 (1992) pp. 79-85.
- 5 יש לשים לב לדמיון בין עיצוב האיל בציור העקדה, לבין עיצוב הטלה בגלגל המזלות של בית אלפא. שם הטלה בודאי איננו תלוי. כנגד זה מעניין להשוות את דמות הטלה בגלגל המזלות של חמת טבריה, שם הטלה הוא בתנועת דילוג.
- 6 חשוב לציין שגם בציור העקדה בבית הכנסת של דורא אירופוס (מן המאה השלישית לספירה), אין קרני האיל נוגעות בענפי העץ.
- 7 גוטמן, במחקרו הנ"ל (לעיל הערה 6, עמ' 79 ובהערות), סוקר רשימה של חוקרים שהפנו את תשומת הלב לעובדה שהאיל קשור בחבל לעץ, וקובע שזהו מוטיב קיים באומנות הקדומה.

לפני שאציע פרשנות לדמותו של האיל, כדאי להתעכב על אבחנותיו החשובות של אביגדור ו"ג פוסק, המתייחסות לציור העקדה של בית אלפא, ולהבדלים בינו לבין ציור העקדה באומנות הנוצרית. הוא מגדיר את תפיסת המרחב באומנות היהודית העתיקה בכלל, ובציור העקדה של בית אלפא בפרט, כמרחב מיתי, הנעדר קיום גשמי וקיים רק בדמיון, ולכן הוא חופשי מן התלות בחוקי המציאות הגשמית.⁹ לדעתו זהו ביטוי אומנותי של תפיסת עולם יהודית ייחודית. הדמויות תלויות בחלל באופן סתמי הנעדר במודע כל אשליה של אחיזה במציאות. הפקעת הדמויות מן המציאות מקנה לתמונה אופי על-זמני, מיתי. פוסק מושה את ציור העקדה של בית אלפא לציור העקדה בפסיפס של כנסיית סן ויטלה, ברוונה שבאיטליה, אף הוא מן המאה הששית, בו תפיסת המרחב היא ריאליסטית לגמרי. השוואה זאת ממחישה היטב את השוני העקרוני בתפיסת המרחב בין האומנות הנוצרית לבין האומנות היהודית, והיא משקפת, לדעתו, את השוני העקרוני בתפיסת העולם.

האיל הוא על-טבעי

הצעתנו היא לראות את עיצוב האיל בציור העקדה של בית אלפא משקף את הרעיון שמעלה המדרש, שהאיל הזה הוא על-טבעי, מיתולוגי. הוא נברא בפרק זמן מיוחד במינו ומוגדר היטב – בסוף ששת ימי הבריאה, בערב שבת בין השמשות. וכך מסופר במשנה:

עשרה דברים נבראו בערב שבת בין השמשות, ואלו הן: פי הארץ ופי הבאר ופי האתון והקשת והמן והמטה והשמיר והכתב והמכתב והלוחות. ויש אומרים: אף המזיקין וקבורתו שלמה ואלו של אברהם אבינו (משנה, אבות פ"ה מ"ו).

המדרש מביא רמז נוסף לכך שהאיל הוא על-טבעי: "תני בר קפרא: כאימר דלא ינק מן יומיו",¹⁰ כלומר האיל הזה, שלא כאיל טבעי, לא ינק חלב בינקותו, ואולי הוא אף איננו אוכל ירק בבגרותו. יתכן וניתן להציע כאן שהדעות המייחסות לאיל העקדה ישות על-טבעית, נובעות מפרשנות הכתוב: 'איל אחר', כלומר איל שונה מכל איל טבעי. מכל מקום, מאז בריאתו המיוחדת ממתין האיל במקומו לתכליתו היחידה – להיות מוקרב כקורבן תחת יצחק:

- 9 או"ג פוסק, "העקדה" של בית אלפא ובעיית הפרספקטיבה באמנות היהודית העתיקה, רימונים, 2, תשמ"ו, עמ' 22-30. הציטוט מעמ' 24.
- 10 בראשית רבה פנ"ו, יג, עמ' 607. ראה פירוש תאודור אלבק שם. בירושלמי נדרים פ"א ה"ג, לו ע"א מובא המאמר משמו של רבי חיייה.

אמר אברהם לפני הקדוש ברוך הוא: רבנו של עולם, אפשר לי לירד מכאן בלא קרבן? אמר לו הקדוש ברוך הוא: הרי קרבנך מתוקן מששת ימי בראשית. מיד, "וישא אברהם את עיניו וירא והנה איל". (בראשית כב, יג)

תנחומא, שלח, יד

נראה, אם כן, כי ההיפוך המזור של האיל בציור העקדה של בית אלפא, הוא אמצעי אומנותי מתוחכם, שנועד להביע את זהותו המיוחדת של האיל הזה, ואת עובדת היותו על-טבעי, כפי שמציירת זאת האגדה. ננסה לבסס את השערתנו באמצעות ניתוח פרטים נוספים בדמות האיל עצמו ובקומפוזיציה כולה.

א. דמות האיל בתוך הקומפוזיציה

1. בתוך הקומפוזיציה השלימה האיל הוא מזור. כל פרטיו ותנחתו טבעיים לכאורה, ורק מיקומו הלא טבעי בתוך הקומפוזיציה יוצר את התחושה שהוא על-טבעי.
2. הקומפוזיציה מורכבת משלוש תמונות: הנערים עם החמור, האיל הקשור לעץ, ואברהם המניח את יצחק על המזבח.¹¹ לפי הסיפור במקרא, האיל צריך היה להיות אחרון בסדר התמונות (משמאל לימין).¹² לדעתי, העובדה שהסדר שונה ושהאיל עומד במרכז הקומפוזיציה, יש לה משמעות מרכזית בציור. מניתוח שני הפרטים עולה שהאמן ביקש לתת לאיל דגש חזק, ולהצביע על ייחודו.

ב. מוטיב הקשירה ומשמעויותיו

פרט חשוב, שלא הוקדשה לו תשומת לב במחקר, הוא אופן קשירתו של האיל. החבל רתום לראשו, בדומה לרתמות החמור שבציור. אין זה רגיל שקושרים איל בעזרת רתמות, אלא בדרך כלל קושרים חבל לצוארו. לדעתנו, הפרט הזה המציג את האיל כעין חמור בא להפנות את תשומת הלב לקשר בין שני בעלי החיים שנזכרו בסיפור העקדה – האיל והחמור. ואכן, מצאנו במדרש קשר כזה:

11 "ניתן לחלק את תיאור העקדה לשני חלקים: בחלק הימני שלושה אובייקטים – אברהם, יצחק והמזבח; בחלק השמאלי שוב שלושה – שני הנערים והחמור. את ציר המרכז מהווה סמל האלוהות שבקצה העליון, ובדיוק מתחתיו האיל הקשור לעץ, משמע שגם כאן כבר נרמזת אותה הנחה שהזכרנו, שהתחליף לקרבן הוכן מראש במקום", ג' מוזס, אומנות, פתיחת אשנבים ליצירותיה, חיפה תשמ"ט, עמ' 201.

12 ברגמן במאמרו הנ"ל, לעיל הערה 3, כותב שרצף סיפור העקדה בבית אלפא נמשך משמאל לימין ולא מימין לשמאל, כפי שמתבקש מקריאת טקסט עברי. הוא רואה בזה עדות נוספת שהציור הועתק ממקור לא עברי, מן הסתם נוצרי.

ר' זכריה אבומר: אותו האיל כשנברא בין השמשות היה ובה להתקרב תחת יצחק...¹³ השכים אברהם בבקר ולקח את ישמעאל ואת אליעזר ואת יצחק בנו עמו וחבש את החמור – הוא שרכב עליו אברהם, הוא החמור בן האתון שנבראת בין השמשות. (פרקי דרבי אליעזר, לא)

לפי זה הקשר בין האיל לחמור ברור למדי: הבריאה בין השמשות.¹⁴ ואגב כך מעוצב כאן הרעיון שמעלה המדרש, שגם החמור נשלח לכאן על ידי הקב"ה, לתכליתו המסויימת במעשה העקדה, שלה הוא יועד עוד מששת ימי בראשית. ומעניין להרגיש ששליחותו של בן האתון (חמורו של אברהם) קודמת לשליחות אימו (אתונו של בלעם). מדוע אם כן גם החמור אינו תלוי באויר כמו האיל? אין מקום לשאלה זאת, שכן מרכזיותו של האיל בסיפור היא ברורה. בסופו של דבר האיל מיועד לקרבן תחת יצחק ולא החמור! אף על פי כן, נציע להלן ביטוי אומנותי אחר, המדגיש את ייחודו של החמור המסויים הזה. באשר לקשר בין סיפור העקדה לסיפור בלעם, הוא מעוצב כבר במדרש הקדום הזה:

ארבעה אסרו בשמחה:

אברהם אסר בשמחה, שנאמר: 'וישכם אברהם בבוקר ויחבוש את חמורו' (בראשית כב, ג), ולא היו לו כמה עבדים, אלא לכבוד המקום... בלעם אסר בשמחה, שנאמר: 'ויקם בל עם בבוקר ויחבוש את אתונו' (במדבר כב, כא)

תבוא חובשה של אברהם שהלך לעשות רצון המקום ותעמוד על חובשה של בלעם שהלך לקלל את ישראל... (מכילתא, בשלח, מסכתא דויה, פרשה א, מהד' הורוביץ-רבינ, עמ' 88).

מדרש זה יכול להעמיק את הבנתנו בקומפוזיציה של ציור העקדה בפסיפס של בית אלפא. מוטיב החבשה במדרש מזכיר את מוטיב הקשירה, החזור בשלוש הסצנות של הציור: החמור קשור לידו של הנער, האיל קשור לעץ, ויצחק 'קשור' בידיו אל ידו של אברהם. בכך נוצרת גם שלימות בקומפוזיציה, וגם חזרה למוטיב הנושא עימו רעיון.

13 כאן נכנסים עניינים מדרשיים נוספים, שדילגנו עליהם כדי ליצור את הרצף החשוב בדברים שאנו מבקשים להבליט.

14 למרות שהמדרש שהבאנו מפרקי דרבי אליעזר הוא בעייתי מבחינת אחדותו הספרותית, הרי שהעובדה שמסופר בדרשה על עקדת יצחק גם על האיל וגם על החמור שמקורם בבריאה שבין השמשות, עובדה זאת מספיקה להוכחת טענתנו. יתכן שלפני עורך המדרש הזה היה מדרש דומה קדום, ויתכן גם שהוא זה שיצר את הקשר המדרשי. מכל מקום נראה שהאמן בציור ביקש להפנות את המבונן אל הקשר הזה ואל משמעויותיו הרעיוניות.

ג. קשירתו של יצחק

בעניין 'קשירתו' של יצחק יש לומר שאמנם ידיו אינן קשורות,¹⁵ אך מכל מקום הן משוכלות זו על גבי זו, כאילו הן קשורות.

מעניין שישנם אלמנטים נוספים בציור, המבטאים את 'הקשירה' של יצחק לאברהם. יצחק כאילו נדחף-נזקק על ידי אברהם אל המזבח.¹⁶ הדבר מעוצב בציור בכמה אמצעים: ידו של אברהם מונפת בתנועה של הדיפה (יש לשים לב לתנועה של כף ידו), הריחוף של יצחק באויר, תנועת רגליו, האוריינטציה של גופו – מאברהם לכיוון המזבח, והאוריינטציה ההפוכה של כותנתו, בניגוד לכיוון התקרמותו, היוצרת תנועה ריאליסטית ומוחשית מאד. תנועה זאת נראית בשמלתו, בסודר שלצוארו,¹⁷ ואולי אפילו בשערות ראשו.¹⁸

תנועת הבגד של יצחק משתלבת במוטיב הקשירה החוזר בשלושת מרכיבי הקומפוזיציה. תנועת השמלה יוצרת מעין משולש מעוקל, שקודקודו מתחבר לצמיד (?) שבשורש כף ידו של אברהם. יש בזה הקבלה ברורה לחבל הקושר את החמור לשורש כף ידו של הנער.¹⁹ אם נעזי יותר, נוכל לראות שגם החבל הקושר את האיל, מתחבר לעץ בחלק העליון של הגזע, ומשם הוא נמשך לאורכו עוד כמה סנטימטרים, עד שמגיע למקום שבו מתפצלים הענפים, וזה בודאי דומה ליד הנגמרת בהתפצלות האצבעות.

15 ראה: י' גוטמן, לעיל הערה 5, שם, עמ' 70, והערה 16.

16 ראה: E.R. Goodenough, Jewish Symbols in the Greco-Roman Period, New York 1953, p. 246.

17 ההתייחסויות במחקר לסודר המתגנפן מצוארו של יצחק נסקרו על ידי גוטמן, במאמרו הנ"ל, עמ' 80, הערות 17, 18. גוטמן מנסה להוכיח במאמרו שהסודר הזה הוא הצעיף בו כיסה אברהם את עיני יצחק-הקורבן. הוא מסתמך על ציורי עקדה נוצריים, בהם מופיע בבירור הפרט הזה. לדעתי אין קשר בין הדברים. והיא הנותנת, כאשר האמן מבקש לעצב כיסוי עינים, הוא עושה זאת בבירור. בציור העקדה של בית אלפא זה לא נמצא. לדעתי, אין הצדקה מספקת לראות בסודר שלצואר יצחק שריד לכיסוי העינים, כפי שמציע גוטמן. אין לי הצעה לפרשנות אחרת לאותו סודר, אך אולי לא כל הפרטים צריכים להיות טעוני משמעות. גם אם נאמר שהסודר הזה הוא פרט ריאלי בתאור לבושו של הילד הרך, דיינו. וזהו אכן גם דעתו של Goodenough, Jewish Symbols (לעיל הערה 16), בעמ' 248. וראה גם: B. Goldman, The Sacred Portal: A Primary Symbol in Ancient Jewish Art, Detroit 1966, p. 159. ומעניין להצביע על הקבלה דומה בציור גלגל המזלות של בית אלפא. כל אחת מארבע הדמויות המייצגות את ארבע התקופות, עוטה לבוש כהה, המסתתרים בשתי קצותיו (בתחתית התמונה) בשתי 'עניבות', הוהות בדיק – בצבע ובצורה – לאלה שבצוארו של יצחק.

18 החוקרים חלוקים ביהי הכתם הכהה שלראש יצחק. יש המזהים אותו כ'תרבוש', ויש המזהים אותו כחלק מהכתם הכהה, הנמצא במרכז החלק העליון של הציור, והמבטא את האלוהות. ראה Goodenough, Jewish Symbols (לעיל הערה 16), בעמ' 248. לדעתנו יש לראות בזה פשוט שער, וכיוון התנופתו עם פרטי הלבוש המתנופפים, מחזק הנחה זאת.

19 חשוב להבחין שגם לאברהם וגם לשני נעריו יש מעין צמיד כפול בקצה היד (או אולי אלו הם חפחים של קצות השרוולים, המופיעים בכל הדמויות ברצפת בית אלפא), קרוב לשורש כף היד. אל הצמיד הזה נקשר החמור לנער ויצחק לאברהם.

ועוד פרט חשוב לענייננו: הקו העליון של בגד יצחק מוביל מצוארו, חוצה את ידו השמאלית, האמורה להיות מעל לבדו, ומגיע לשורש כף ידו של אברהם. הקו הזה מעוצב בקשת, בדומה לחבל הקושר את החמור לנער, ואת האיל לעץ, בזה הוא מרגיש את מוטיב הקשירה החוזר בשלוש הסצנות המתוארות בקומפוזיציה.

מוטיב הקשירה מחזיר אותנו אל האיל, פותר קושי ומביע רעיון. כשם שאברהם חבש את חמורו (שנשלח לו משמים), כך הקב"ה 'חבש' את האיל, הקשור אל העץ וממתין ליעודו מששת ימי בראשית. בכך נפתר קושי ה'רתמות' התמוהות שעל ראש האיל.

ד. האיל מסומן לתכליתו

פרט נוסף שלא הוקדשה לו תשומת לב הוא כתם בצבע חום, הנמצא בחלק האחורי של גב האיל. לא נראה שזהו כתם טבעי בגופו של האיל, גם בשל צורתו הבלתי מוגדרת, וגם בשל העובדה שהוא יחיד. אילו רצה האמן לצייר איל טלוא, היה ודאי מוסיף, באופן טבעי, טלאים נוספים. אציע לראות בכתם הזה סימון, כדרך שהיו מסמנים את המעשרות (ואולי אף את הבכורות) מן הצאן.

וכך מתארת המשנה את דרך הפרשת מעשר בהמה:

כיצד מעשרן? כונסן לדיר, ועושה להן פתח קטן, כדי שלא יהיו שנים יכולין לצאת כאחת, ומונה בשבט: אחד, שנים, שלשה, ארבעה, חמשה, ששה, שבעה, שמונה, תשעה, והיוצא עשירי – סוקרו בסיקרא ואומר: הרי זה מעשר (משנה בכורות פ"ט מ"ז).²⁰

הסיקרא הוא צבע אדום, שבו נצבעו בני הצאן שהופרשו למעשר, כדי לעשות להם היכר. נראה שהאמן השתמש כאן באלמנט מהווי הנוקדים (עד היום מסמנים הנוקדים את הצאן בצבע לצרכים שונים), שיש לו גם משמעות רעיונית התורמת לעיצוב האיל. כשם שהמפריש מעשר מסמנו בסיקרא, ובוה עושה אותו לקודש, כך הקב"ה סימן, כביכול, את האיל בצבע חום, הקרוב לאדום (אולי שינוי הצבע בא ליחד את המסמן ואת המסומן), ובכך 'קידש' אותו למטרתו. לומר לך, שאין זה איל מקרי שנודמן למקום,²¹ אלא האיל המיוחד שנבאר בערב שבת בין השמשות, ומאז הוא ממתין ליעודו בעקרת יצחק.

20 משנה, בכורות פ"ט מ"ז.

21 ישנה דעה כזאת במדרש: "ר' אליעזר אומר: מן ההרים בא שהיה רועה שם." וזה בניגוד לדעת ר' יהושע שאמר: "מלאך הביאו מגן עדן ותחת עץ החיים היה רועה ושוחה מן המים שעוברין תחתיו" (ילקוט שמעוני, וירא, רמז קא). לדעתנו הצייר ביקש לעצב את האיל כדעת ר' יהושע ולא כדעת ר' אליעזר. ועוד דעות שהאיל היה איל טבעי: "ר' יהודה ור' יוסי, אחד אומר: לפי שעה נודמן לו, ואחד אומר: ראש צאנו של אברהם היה, ויצחק שמו ולא הכירו." (מדרש הגדול, בראשית, כב, יג, עמ' שנו). וראה גם מדרש זה"ש ברוה"ק, מאן, עמ' סז, ונוה שלום לרש"י טויסיק, עמ' 51. הרעיון שהאיל היה מצאנו של אברהם, והוא הכירו על פי סימן שהנוקדים מסמנים בו, מובע (בלי קשר לציור שאנו דנים בו) על ידי "א אפרתי, פרשת העקדה, המקראות ומדרשי האגדה של חז"ל כפשוטם, פתח תקוה תשמ"ג, עמ' רצו.

ה. האיל עומד מאחורי אברהם

נראה להציע תפקיד פרשני-מדרשי נוסף של האיל בציור העקדה של בית אלפא. הפסוק בתורה אומר: 'וישא אברהם את עיניו וירא והנה איל אחר נאחז בסבך בקרניו' (בראשית כב, יג). הדגשתי שונה מהמשתמע מהפסוק לפי טעמי המקרא). משמעותה של המלה 'אחר' בפסוק היא בעייתית, ויש לה מדרשים ופירושים שונים. נציע פירוש שלדעתנו עמד לנגד עיניו של האמן בעיצוב הקומפוזיציה. אפשר שהאיל עמד מאחורי אברהם, כך שאברהם לא יכול היה לראותו, עד שנשא את עיניו. לפי הנאמר בפרקי דרבי אליעזר (קטע מהמאמר הובא לעיל), האיל שעמד מאחורי אברהם הסב את תשומת ליבו לקיומו כך: 'מה עשה אותו האיל, פשט את ידו ואחז לטליתו של אברהם אבינו' (פרקי דרבי אליעזר, לא). 'רד"ל מפרש שם: 'ואפשר דרש 'אחר' לשון מאחוריו, שהאיל פשט ידו בטליתו של אברהם מאחוריו'. מן הסתם, האמן של בית אלפא לא מעצב את הציור על פי דברים אלו,²² אך כמה מהרעיונות הללו מצויים בציור, ואפשר שהם משקפים מקור (או מקורות) מדרשי אחר, בו הופיעו היסודות האלה.

ההנחה שהאמן אכן ביקש לעצב בציורו את האיל עומד מאחורי אברהם, מסבירה שני קשיים בקומפוזיציה: ראשית, את מיקומו של האיל בין הנערים לאברהם, בשעה שהסדר בסיפור לפי הפשט הוא שהאיל בא אחרון, וצריך היה לציירו בקצה השני של התמונה.

הקושי השני המתבאר כאן הוא הבליטה המשווה בגופו של אברהם, מצד ימינו (צד שמאל של התמונה). נראה כי האמן ביקש להבליט מאד את הצד האחורי של אברהם, ובגלל שכל הדמויות מוצגות באנפס, יצא גופו של אברהם מעוות, לכאורה. הבלטת הצד האחורי של אברהם באה לציין את מיקומו של האיל מאחוריו.²³

ו. האיל הוא בעל קרן אחת

האיל בציור שבבית אלפא הוא בעל קרן אחת. אפשר להניח כמובן שכיוון שהוא מצויר בפרופיל, הקרן השנייה איננה נראית. אך מצוירים רבים אחרים של האיל, עיצובו בפרופיל

22 לעומת זאת המדרש הזה מעוצב יפה בציור נוצרי של העקדה, מהמאה ה-12, כפי שפירסמו גוטמן במאמרו הנ"ל, עמ' 81, ציור 2. ויש לשים לב שגם כאן האיל אינו אחוז בקרניו בסבך, אלא קשור בקרניו בחבל אל העץ, והחבל מקושת, אם כי בניגוד לרצפת בית אלפא הקישות הוא הפוך, אולי לרמזו שגם זה לא כדרך הטבע. ומעניין שגם בציור נוסף (שם, ציור 4) האיל מופיע מאחורי אברהם (לעומת ציור 3, בו האיל מופיע לפניו). ונושא זה דורש עיון.

23 מעניין שגם בציור הקיר של עקידת יצחק בבית הכנסת בדורא אירופוס, אברהם מעוצב מאחור, כאשר בליטת אחוריו מודגשת. האיל ניצב מאחורי אברהם והוא אינו רואהו, כי פניו מופנות ליצחק המונח על גבי המזבח.

אינו מונע מלציירו עם שתי קרנים.²⁴ זאת ועוד, הקרן הזאת מצוירת בצבע צהבהב בהיר, בניגוד בולט לכל הקרנים של הבהמות ברצפת הפסיפס כולה, שצבען שחור. עובדה נוספת היא שכל האברים הבהירים בציורי הרצפה, מוקפים מסגרת שחורה, או כהה, ואילו קרן האיל חסרה כל מסגרת, והיא בולטת בחיורונה. לאור כל זה נשער שגם באמצעות עיצוב הקרן ביקש האמן לבטא את ייחודו של האיל המסוים הזה, שנברא בערב שבת בין השמשות. ראייה לכך שהאיל הזה היה בעל קרן אחת, לא מצאנו במדרש, אך רמז לכך מצאנו. מסופר על אדם הראשון, כשראה את השמש שוקעת בערב, חשב שבגלל חטאו מחשיך הקב"ה את העולם. למחרת הבין שזה דרך העולם והקריב קורבן. המדרש מוצא תכונה משותפת לקורבנות של אבות העולם:

שור שהעלה אדם הראשון ופר שהעלה נח ואיל שהעלה אברהם אבינו תחת בנו על גבי המזבח, כולם קרנותיהן קודמות לפרסותיהן. שנאמר: 'וישא אברהם את עיניו וירא והנה איל אחר נאחז בסבך בקרניו'. (בראשית כב, יג, אבות דרבי נתן, נוסח א, א, מהדורת שכטר, עמ' 7)²⁵

רש"י מפרש: "שכל שוורים פרסותיהם נולדות עמם וקרנותיהם גדלים לאחר זמן, אבל של מעשה בראשית בקומתם נבראו ובקרניהן וכשיצא מן הארץ ראשו תחלה, נמצא שקדמו קרנותיו לפרסותיו".²⁶

המקבילה של המדרש הנ"ל על אדם הראשון נמצאת בתלמוד בבלי, וגם שם נאמר שהשור שהקריב אדם הראשון – קרניו קודמין לפרסותיו. אלא שיש שם תוספת חשובה לענייננו:

ואמר רב יהודה אמר שמואל: שור שהקריב אדם הראשון – קרן אחת היתה לו במצחו. (בבלי, עבודה זרה ח ע"ב).²⁷

נראה שיש מקום לקשור בין שני המקורות. כיוון שהמדרש באבות דרבי נתן קושר בין השור שהקריב אדם הראשון לבין האיל שהעלה אברהם, בתכונתם המיוחדת שהם נבראו

24 וראה את שתי אוזניו של החמור בציורנו, ואת שתי קצות הסודר שלצוארו של יצחק. ואולי ישנו קשר ביניהם בקומפוזיציה. חשוב לשים לב שכל הבהמות המקורות ברצפת הפסיפס כולה, יש להן שתי קרנים (להוציא את הטלה שאין לו קרנים כלל). כיוצא בזה לכל החיות מצוירות שתי אוזנים.

25 ועיין גם בבלי, חולין ס ע"א.

26 רש"י לחולין, שם, דיבור המתחיל: 'קרניו קודמין לפרסותיו'.

27 הירשן למד את הדברים מן הפסוק הנ"ל בתהלים: 'ותיטב לה' משור פר מקרן מפריס' (תהלים סט, לב). הלימוד הוא כפול: ראשית לומדים שהקרנים קדמו לפרסות, כי בפסוק כתוב 'מקרן' לפני 'מפריס'. שנית, לומדים שהיתה לו קרן אחת, שכן כתוב 'מקרן' – בלי יוד.

שלימים, עם קרנים, יתכן מאד שהיתה דרשה שהקבילה ביניהם גם בתכונה של הקרן האחת במצח. לדעתנו, קרוב הדבר להניח שהאמן שצייר את האיל שבבית אלפא משקף מסורת אגרית שאברה, הטוענת, כמובן, בניגוד גמור לפשוטו של מקרא, שאיל העקדה היה בעל קרן אחת בלבד. תכונה זאת מוסיפה לעיצובו של האיל הזה כיצור אל-טבעי, מיתולוגי.

ז. קשרים נושאי משמעות בין האיל לחמור

כיוון שלצורך הבנת עיצוב האיל בציר נזקקנו גם לעיצוב החמור, נוסף הערה בעניינו. כאמור, מצאנו במדרש שגם החמור איננו חמור רגיל, אלא בנה של האתון שנבראה בערב שבת בין השמשות. משתמע מכך שגם הוא נשלח משמים, לקיים את חלקו בעקדת יצחק. אם נתבונן בעיון בציר העקדה של בית אלפא, יתכן ונוכל למצוא ביטוי אמנותי גם למהותו המיוחדת של החמור. ראשית, מבחינת הקומפוזיציה, הוא ממוקם באותו מישור של האיל. אם נמתח קו ישר בין קרנו של האיל לבין אוזניו של החמור, וקו שני בין הרגל האחורית של האיל לבין קצות פרסותיו של החמור, נקבל שני קווים מקבילים (פחות או יותר). העמדת האיל והחמור במישור אחד בקומפוזיציה, הוא אולי ביטוי אומנותי לצד העל-טבעי המשותף לשתי הבהמות האלה.

שנית, כשם שהאיל ממוקם מעט גבוה מאברהם, דבר היוצר פרספקטיבה של עומק, ונותן תחושה שהאיל נמצא מאחורי אברהם, כך החמור נמצא גבוה מהנער האוחז בחבל הקושר אותו אליו, והוא נראה עומד מאחוריו. זהו ביטוי אומנותי נוסף לעיצוב ההקבלה בין שתי הבהמות.

הדבר השלישי הוא אולי הביטוי האומנותי הבולט ביותר בעיצוב הצד העל-טבעי של החמור. אף שהוא מעוצב בצורה ריאליסטית (ברומה לאיל), יש בעיצובו בקומפוזיציה פרט אחד מוזר. הוא מסתיר את חלקו התחתון של הנער השמאלי, למרות שמבחינת העיצוב האומנותי מתבקש לראותו.²⁸ לאור כל האמור לעיל, נוכל אולי להציע הסבר לתמיהה הזאת: החלל שממלא החמור מבטא את הצד העל-טבעי שלו, ולכן אין חלקו התחתון של הנער יכול להיראות דרכו.

28 ראה: מרוס, שם, עמ' 201. וראה גם את השערתו המעניינת של פוסק, במאמרו הנ"ל, עמ' 29. מעניין להצביע על תופעה דומה בגלגל המזלות של בית אלפא, במזל מאזנים. החלל שתופסים המאזנים מסתיר רגל אחת של הדמות המצוירת שם. לאחרונה נתגלה ציור נוסף של עקדת יצחק, בפסיפס בית הכנסת של ציפורי (ראה: ז' וייס וא' נצר, 'הבטחה וגאולה' – פסיפס בית הכנסת מציפורי, מוזיאון ישראל, ירושלים 1996, עמ' 30-31, שם מעוצב הנער העומד מאחורי החמור כך שרגליו נראות בחללים שבין רגלי החמור. זוהי הוכחה יפה שהסתרת רגלי הנער בבית אלפא היא בעלת משמעות).

סיכום

בבואנו להציע כאן פירוש לציר עקדת יצחק שבפסיפס בית הכנסת של בית אלפא, התמקדנו בעיקר בדמותו של האיל, הבולטת בעיצובה המיוחד. הראינו שפרטים שונים בעיצוב הריאליסטי, התמים לכאורה, באים להמחיש את הרעיון המדרשי שהאיל הזה איננו איל רגיל, אלא איל פלאי – מיתולוגי, שנברא בערב שבת בין השמשות, במיוחד לתפקידו בעקדת יצחק, ומששת ימי בראשית הוא מוכן ועומד במקום העקדה, ממתיך ליעודו.

נראה כי האמן שצייר את האיל עיצב אותו, כמו גם פרטים אחרים בציר, על פי, או ברוח מדרשי חז"ל. לאור כל האמור נראה שלציר העקדה שבבית אלפא ישנה הצדקה יהודית פנימית, הנותנת תשובות מספקות לקשיים שהוא מעמיד. לפיכך יש לשקול מחדש את המגמה להסביר את הציור על פי עיצוב סיפור העקדה באמנות הנוצרית.²⁹ ואולי יש להציע שהציור הזה דוקא, שהוא אחד הציורים הקדומים ביותר הידועים לנו בנושא זה,³⁰ ביחד עם ציורים נוספים שיתכן שהיו ולא הגיעו לידינו, היתה להם השפעה על האמנות הנוצרית בנושא העקדה.

המתודה של זיהוי מדרשים באומנות היהודית (כמו גם זו הנוצרית והמוסלמית) העתיקה והחדשה, קנתה לה זה מכבר אחיזה חזקה במחקר.³¹ ואמנם נראה שיש הוכחות

29 חיזוק לשיטתנו נמצא בתגובתו של יאיר זקוביץ למאמרו הנ"ל של ברגמן. י' זקוביץ, האיל בסבך ואבשלום בשוכן, תרביץ, נב תשנ"ב, עמ' 143-144. זקוביץ מצביע על קשר ספרותי בין סיפור עקדת יצחק לבין סיפור מות אבשלום, ולכן עיצוב האיל תלוי במאונך, יש לו הצדקה פרשנית פנימית. בשל חשיבות הדברים נביא את דבריו כלשונם:

"השפעתן של תפיסות סיפור העקדה במסורת הנוצרית על עיצוב מעשה העקדה במסורת היהודית היא אמנם מן המפורסמות, אך לאור הדיקה שהוצגה לעיל בין סיפור העקדה המקראי לבין סיפור מרד אבשלום, אפשר שלא רק טיפולוגיה נוצרית, המבקשת להציג את האיל במאונך כסמל לצליבת ישו, היא שגרמה להצגתו כך בפסיפס שבבית אלפא. בין אם היתה מסורת מדרשית מפורשת, אשר כרכה זה בזה את סיפורי הסבך והשוכן ולימים אבדה מן העולם, בין אם לא היתה ולא נבראה, אפשר שקירבת הסיפורים המקראיים עוררה אף היא את האומן היהודי להציג את האיל כתלוי בסבך, בין שמים וארץ" (עמ' 144).

30 הצעתו של גוטמן, במאמרו הנ"ל, לאחר את תארוך רצפת הפסיפס של בית אלפא לשליש האחרון של המאה הששית (בניגוד לתארוך הארכאולוגים לרבע הראשון של המאה הששית), כדי להתאים את הזמנים לתיוה שלו, בדבר ההשפעה הנוצרית על ציור העקדה של בית אלפא, היא לפחות בעייתית. יש להזכיר כאן את מאמרו הנ"ל של אביגד, בו הוא קובע נחרצות שהאמנות הנוצרית בנושאים המקראיים הושפעה מהאמנות היהודית ולא להיפך (עמ' 67-68).

31 ספרות רבה נכתבה בנושא, ראה לדוגמה: ש' צ'כר, מדרשי אגדה באומנות היהודית, מחנים, 7, תשנ"ד, עמ' 186-195, והספרות הרחבה בנושא שהוא מביא שם.

מספיקות שהרבה מדרשים הידועים לנו מספרות המדרש אכן משוקעים בציורי בתי הכנסת העתיקים וכתבי היד המעוטרים. כיוון שעסקנו כאן בפסיפס של רצפת בית הכנסת בבית אלפא, מן הראוי להזכיר את מאמרו של ישראל רוזנסון,³² הסוקר בצורה שיטתית את המקורות ההלכתיים והמדרשיים של ציורי פסיפס זה. יש במאמר זה תרומה חשובה הן להבנת הציורים גופם והן להבנת התופעה של "ציור" מדרשים באומנות היהודית והנוצרית העתיקה.

ההנחה הבסיסית היא שהאומנות הנאראטיבית של בתי הכנסת, של כתבי היד ושל ספרי קודש, היא אומנות פונקציונאלית, שנועדה לתת ביטוי ויזואלי לתכנים הכלולים בה. לפיכך, לכל פרט בציור יש תפקיד תאורי ורעיוני גם יחד. האומנות אמורה לשרת את צרכיה הדתיים והרוחניים של הקהילה בה היא נוצרת, במיוחד כאשר מדובר בבית כנסת. בהקשר הזה אנו מניחים הנחה נוספת, שקהילה גדולה ועשירה (היכולה להקים בית כנסת כה מפואר), בראשית המאה השישית לספירה, מצויה היטב בספרות התורה שבכתב ושבעל פה, על מרכיביה ההלכתיים והמדרשיים גם יחד. הוכחה ניצחת לידעת הטקסט של התורה שבעל פה באותה תקופה ובאותו אזור, משמשת רצפת הפסיפס של בית הכנסת ברחוב, המציגה טקסט תלמודי הלכתי.³³ חשוב לזכור שהמקום שנבחר לכך הוא מקום ציבורי, המשרת ציבור מגוון של קהילה שלימה. מכל האמור נראה שמותר לנו להניח שהאומנים שציירו את הפסיפס ברצפת בית הכנסת של בית אלפא (כמו גם אמני בתי הכנסת האחרים), אכן הכירו את ספרות ההלכה והמדרש שקדמה להם (אם במישרין ואם על ידי הנחיה של אדם מוסמך), ונתנו לה ביטוי בציוריהם. יתכן מאד שההפרדה הלמדנית בין פשט לבין דרש לא היתה נחלתם של האמנים (כמו גם של המוני העם), והסיפור המקראי השלם שעמד לנגד עיניהם הוא אותו הסיפור המורכב מהמסופר במקרא ובמדרש גם יחד. אלא שהעושר המדרשי מחייב את האמן לבחור את המתאים לו והנראה לו יותר לצרכיו.

כאשר אנו עוסקים בעיצוב אומנותי של סיפורי התנ"ך, ברי לנו שכל תאור פלאסטי יש בו מעשה פרשנות, ובזה הוא דומה למעשה המדרש.³⁴ יתכן מאד שלעתים האמן עצמו יוצר מדרש מצוייר, אך נראה יותר שבדרך כלל הוא משתמש במדרש שהכיר מהספרות

המדרשית שבעל-פה, או שבכתב (בתקופות מאוחרות יותר). כאשר במדרש ישנן דעות שונות, על האמן לבחור באחת מהן. דוגמה טובה לזה אנו מוצאים בציורים המתארים את בת פרעה המושה את תיבת משה מן המים. כידוע הסיפור המקראי מתאר זאת כך: "ותשלח את אמתה ותקחה" (שמות ב, ה). למילה 'אמתה' שני פירושים אפשריים: זרועה, או שפחתה. ואכן בציורים היהודיים והנוצריים של הסצנה הזאת מעוצבות שתי האפשרויות.³⁵ זוהי בודאי הוכחה טובה למודעות האמנים למחלוקת הפרשנית המצויה במדרש.

שם של אמני הפסיפס של בית אלפא הונצח בכתובת יוונית ששובצה בכניסה לבית הכנסת, מתחת לציור העקדה, וזה תרגומה: 'זכורים (לטוב) האומנים שעשו את המלאכה הזאת מריאנוס וחנינא בנו'.³⁶ לדעת סוקניק אין ספק שהאמנים האלה היו בני חוץ.³⁷ הוא מסיק זאת מכתובת ההקדשה הארמית (ששובצה תחת הכתובת היוונית), ממנה ניתן להבין שבני הקהילה, שהיו עובדי אדמה, נדבו יכול אדמתם – חיטים לצורך הזנת האמנים. לדעת נה³⁸ בני הקהילה מכרו את החיטים ובתמורה שקיבלו מימנו את ריצפת הפסיפס. לדעתנו אין זה משנה אם סיפקו לאמנים כסף או חיטים (שאף הם שוי כסף), ואין בזה כדי לרמז אם היו הם בני המקום או בני חוץ, שהרי גם אם הם בני המקום צריך לפרנס ולזון אותם (ואולי אף לשלם להם שכר עבודה!) כל זמן שהם עובדים על הפסיפס. האינפורמציה הזאת גם לא תורמת דבר לשאלות החשובות באמת: האם היו האמנים האלה בני תורה? והאם ספרות המדרש היתה ידועה להם, או שמא הם הונחו בעניינים אלה על ידי מישהו אחר? כך או כך, אין לנו אלא מה שעניינו ראות, ולדעתנו ציור העקדה ניוון גם ממדרשי חז"ל.

חשוב לציין שיש מדרשים שניתן בקלות להמחיש אותם בציור (כאלה הם לדוגמה המדרשים על בת פרעה, שהזכרנו קודם), אך יש מדרשים שאין בהם שום תאור מוחשי, וכדי לצייר אותם נדרש האמן לפתרונות בלתי שגרתיים. נראה כי כזה הוא המדרש על איל העקדה. ואכן האמן גילה כאן יצירתיות בלתי רגילה והצליח לעצב באופן מוחשי את הרעיון המופשט שבמהותו של האיל. בכך גילה לנו הצייר לא רק את המדרש העומד מאחורי ציורו, אלא גם את עצמו, כאמן מקורי ורב דמיון.

35 ראה: ש' שלו-עיני, מציאתו של משה ולידתה מחדש של בת פרעה, רימונים, 5, תשנ"ז, עמ' 8-14.

36 ב' מזר ואחרים (עורכים), אנציקלופדיה לחפירות ארכאולוגיות בארץ ישראל, א-ב, ירושלים תשל"א, ערך 'בית אלפא'.

37 א"ל סוקניק, בית הכנסת העתיק בבית אלפא, ירושלים תרצ"ב, עמ' 42.

38 י' נוה, על פסיפס ואבן, הכתובות הארמיות והעבריות מבתי הכנסת העתיקים, החברה לחקירת א"י ועתיקותיה, ירושלים ותל-אביב, תשל"ח, עמ' 74.

32 י' רוזנסון, 'בית אלפא – פסיפס של אגדות, על אגדה ועל ארכאולוגיה, מבט לעולמם של חכמי האגדה', דרך אפרתה ג' (תשנ"ג), עמ' 85-117. וראה גם: נ' קאסוטו וי' רוזנסון, פשט, דרש ואומנות יהודית – עיון "מדרשי" בציורי עקידת יצחק, שם, עמ' 45-74.

33 ראה: י' זוסמן, כתובת הלכתית מעמק בית שאן, תרביץ, מ"ג, תשל"ה, עמ' 88-158; הנ"ל, 'כתובת מבית הכנסת של רחוב', קדמוניות ח', תשל"ו, עמ' 123-128. ועיי' עוד בדיונו של י' רוזנסון בנושא, במאמרו הנ"ל, עמ' 88-117.

34 י' רוזנסון עמד היטב על הדבר במאמרו הנ"ל, עמ' 106.

המתודה הזאת שהלכנו בה, פירוש ציור עתיק על פי מדרשי חז"ל ובהתאם למגמות העולות ממדרשי חז"ל, היא דו-סטריית: פרטים שונים בציור מתפרשים מתוך המדרש, אך הציור עצמו מלמד אולי על קיומן של מסורות מדרשיות שאבדו. חלקן הגיעו אלינו באופן משובש, ולא בצורתם הפשוטה והברורה. על החוקר לברר אותם מתוך רמזי דברים והקשרים. ועוד תורם הציור למדרש בקביעת קדמותם של המדרשים הרמוזים בו, מבחינת זמנם *ad quem*. אם רצפת הפסיפס של בית אלפא מתוארכת לרבע הראשון של המאה השישית לספירה, הרי שהמדרשים הרמוזים בציור העקדה, זמנם קודם לתאריך זה.