ציורים פרשניים

מסה על אמנות הציור כתפיסה פרשנית

ישראל רוזנסון

בשעה שישבו אמני אומות העולם בחדרי משכיותם וכוונו בהרגשה דקה ומעודנת מדות ושעורי הרמוניה למעשי שַׁיִש, למשל, להַנות בהם חושי בני אדם, באותה שעה עצמה ישבו תלמידי חכמים מבני ישראל בבתי מדרשותיהם וכוונו אף הם ברוח הקדש ובהרגשה זכה מאד מדות ושעורי הרמוניה נפשיים למעשה הצדקה, למשל, להנאות ולהיטיב בהם את האדם עצמו, 'לצרף את הבריות'.

ח"נ ביאליק, הלכה ואגדה

הערה מתודולוגית: הטקסט והציור — פרשנות והשראה

הרצון ל'חבר' את לימודי המקרא למציאות מחד גיסא, ומאידך, השאיפה להעשיר את הכלים הפרשניים, למצות בדרכים חדשות את רעיונותיו של המקרא ולגעת ברבדיו הנסתרים שלא נשזפו עד כה לעין קוראיו, עומדים כמדומה מאחורי רוחות חדשות הנושבות לאחרונה בלימוד המקרא, הוראתו ופרשנותו.

מגמה זו כרוכה בהיפתחות להתפתחויות בהגות העולמית בכל הקשור להבנה של טקסטים, שהיא עצמה כרוכה בקבלה של עולם הרוח הכללי כאורח רצוי ב'חדרי' בית המדרש המסורתי. אם ניקח כדוגמה את ההתפתחויות ב'מדע' הספרות, הרי שאלו מחלחלות לפרשנות ההווה ומשפיעות עליה — אם במישרין תוך הצהרת כוונות ברורה, ואם בעקיפין ובסמוי.

להלן נעסוק בהיבטים עיוניים שונים של המגע הפרשני, שבין אמנות הציור ועיון במקראות. אך עיוננו לא יצטמצם רק לצד העיוני של המפגש; נעסוק גם בציור טקסטים ממש. בעקבות ניסיון־מה, שהצטבר אצל כותב שורות אלו בהוראת ספר שמות במסגרות של הכשרת מורים, נבחן בשורות הבאות את האפשרויות הפרשניות הגלומות במפגש הישיר בין כוחו היוצר של מכחול הציור לבין הטקסט המקראי. בנקודה זו ניתן להציג את תמציתה של השאלה, שתנוסח בדיון להלן בהרחבה — באיזה מידה ציור של טקסט עשוי לשרת וכליות

פרשניות בדרך הקרובה, ולו במשהו, לזו של תפיסת הטקסט העומד לניתוח ספרותי, ולסייע ב'שחרור' משהו שנמצא ב'אמת' בתוכו. האפשרויות העומדות זו מול זו הן: מן הקצה האחד, הציור הופך לעיטור־אילוסטרציה לטקסט, שלא בא אלא ליפותו ולהנעים את הקריאה בו, ומנגד, הציור נתפס כמעין מדרש מצויר, שלדידו הטקסט על המטען התרבותי העצום שהוא אוצר משמש מעין נקודת מוצא לתכנים חדשים לגמרי, שאותם — כך נראים הדברים בעיני המתבונן — מבכר האמן להביע. בתווך, בין שתי אפשרויות אלו, ניתן לדבר על ציור המגלה, בדרך שנצטרך להלן לבארה, פנים נסתרות של הטקסט. ועם זאת, כמעט מיותר לציין, החלוקה החדה הזו אינה מעשית במציאות, והשאלה מתי ציור 'דורש', מעטר או מפרש — היא עצמה מושא לפרשנות! לשון אחר, לבאים לפרש את הטקסט באמצעות אמנות ראוי להזכיר כי היא עצמה עומדת לפרשנות (לעתים פרשנות מקוממת עד אין־קץ).[1] מדובר אפוא בתהליך משולב — פרשנות היצירה בד בבד עם פרשנות הטקסט!

הקורא השותף עימנו בהתלבטות זו חש בוודאי בדמיון, שבינה לבין התלבטות אחרת מוכרת לאין ערוך — היכן עובר הגבול בין פרשנות על דרך הפשט למגוון צורותיו לבין תפיסת הטקסט כמקור לדרשנות העוסקת בעניינים אחרים לגמרי מאלו הכתובים בו במפורש. ובצדה התלבטות, האם הדרשנות — גם תוך כדי התרחקותה המופלגת מהנאמר בטקסט במפורש, וגם בהתמקדה בעניינים הרחוקים מאוד ממה שכתוב בו — מסייעת לחשוף את מכמניו שלו הגנוזים במעמקיו. ובאופן כללי, מהו ההבדל בין הטקסט כמקור השראה לבין הטקסט כעומד לפרשנות פשוטה. אכן, הדרך המעורפלת שניסחנו את בעייתנו מורה, יש לשער, על נקודות התורפה הרבות המצויות על כל צעד ושעל בדרך לפתרון.

מה 'באמת' חבוי בטקסט, שניתן להיחשף בדרך זו או אחרת, והיכן עובר הגבול בין תודעת הקורא־הפרשן לבין הטקסט המציע עצמו לפרשנות.[2] לאור כובדן של השאלות, לא רק שגדול הספק אם בעיות אלו ניתנות בכלל לפתרון, אלא, וזו עמדה פילוסופית וערכית, ספק אם ראוי בכלל להתכוון לפתור אותן. ויחד עם זאת וזו דעתנו האישית — אין זה אומר, שיש להרפות! יש מקום לדון בהן כדי להתקרב ולו כפסע למסתורין הגדול שבטקסט, אך ללא היוהרה המלווה את הניסיון הנואל להגיע לכלל פתרון מלא של חידותיו.

בנקודה זו ראוי להציג עמדה הנובעת מתפישות חדשות בהגות ובביקורת הספרות המודרנית. על רקע המורכבות ביחס אל הטקסט צריך לקחת בחשבון, שצורות התבוננות מסוימות בו חוסמות צורות אחרות.[3] בניסוח הקרוב ללִבנו, הצלחה בגיבוש עמדה פרשנית אחת עלולה להיות לרועץ בזיהוי אפשרות פרשנית אחרת לגמרי! מן הטעם הזה, ולו רק בגינו, ראוי להתבונן בטקסט בזוית הראייה של החש דחף עז לציירו, ולנסות לבחון מה יגלה הלה במפגש המיוחד הזה. איו לנו אלא לקוות, שאף הדיון הפרשני יימצא נשכר מניסיון זה.

1 דוגמה מקוממת על־פי כל אמת מידה לשימוש בפרשנות של האמנות על־ידי הנאצים נידונה בספרה של דנה הורביץ, **רומנטיקה מפלדה — אמנות ופוליטיקה בגרמניה הנאצית**, ירושלים תשנ"ט.

2 כרקע לדיון, שלא ייעשה כאן, בסוגייה מטרידה זו ראו את הפרק האחד־עשר בספרו של זאב לוי, **הרמנויטיקה מי שולט על היצירה המחבר או ההרמנויטיקן?** עמ' 237–253.

3 דברי רקע לדיון בנושא ראו אצל כ' נוריס, **דקונסטרוקציה להלכה ולמעשה**, תל־אביב תשמ"ח, עמ' 29–46.

הטקסט והאמנות — הערה בעקבות חז"ל

כדרכם בעניינים רבים, חז"ל אינם מרבים באמירות ישירות בעניני הזיקה, שבין אמנות לפרשנות טקסטואלית, אך מאמרים שונים ניתנים להבנה כנוגעים בהקשרים אלו. מטרתנו במאמר זה לנסות לחשוף כמה מתבניות היסוד של מאמרי חז"ל העשויות לתרום לדיון זה.

ניתן דעתנו למחלוקת הבאה: "כלי שרת שעשאן של עץ, רבי פוסל ורבי בר יהודה מכשיר. מאי לאו בהא קמיפלגי, מאן דמכשיר סבר: עיקר שירה בכלי, וילפינן מאבובא דמשה. ומאן דפסיל, סבר: עיקר שירה בפה ולא ילפינן מאבובא דמשה" (בבלי, סוכה ג ע"ב).

בשירה שבמקדש עסקינן — שירה דתית על פי כל אמת מידה. 'אבובו של משה' היה כלי, שנמנעו מלצפותו בזהב כדי שקולו יהיה ערב. הסובר 'עיקר שירה בכלי' (ולומדים מ'אבובו של משה', שהיה כלי שרת של עץ) מציג בעצם הבנה מסוימת של מהות השירה. ניתן לראות את השירה במקדש כמורכבת מטקסט, שנאמר ומושר, ומנגינה. אנו מבינים, שלמוסיקה — שימוש בכלי, יש חשיבות ב'תוצר' הסופי, אך נשאלת השאלה מהו מעמדה. 'עיקר שירה בכלי' פירושו, שהמוסיקה היא העיקר![4] גם ניסוח דוגמת "כל הקורא בלא נעימה ושונה בלא זמרה עליו הכתוב אומר 'וגם אני נתתי להם חוקים לא טובים ומשפטים לא יחיו בהם' (יחזקאל כ', כה), (בבלי, מגילה לב ע"ב) מוביל מסקנה דומה, הגם שבהקצנת יתר — העדר חיבור בין הטקסט למוסיקה המסייעת להביעו בפה עלול להביא לאסון דתי של הפיכת הטקסט המקודש לגורם וזרז להרע!

במובן מסוים משתקפים כאן יחסי ביטוי אמנותי וטקסט. במקרה זה האמנות היא מוסיקה, אך עקרונית ניתן להחיל עיקרון זה גם על אמנויות אחרות, בתוכן גם על מה שמעניין אותנו — אמנות המראה. בעוסקנו בציור פרשיות מקראיות אנו מבינים, שקטע מסוים העומד לפרשנות הינו בראש ובראשונה טקסט במשמעותו הפשוטה המילולית, אך ביטויו האמנותי עומד על צד של מראה שגלום בו. כביכול, בטקסט המציג חזות חיצונית מילולית חבויה תמונה, ובפרשנותו אין לחמוק ממנה! הנחתנו היא שהמראה חשוב, אולי לא היינו מנסחים זאת בצורה כה חדה כמו במקרה שנידון לעיל של המוסיקה — שם מוצגת ממש האפשרות שעיקרה של שירה בכלי — ולא נאמר, כי 'עיקר פרשנות־ציור'! ובכל־זאת, עצם המעמד של פרשנות אמנותית העולה מהדיון המוסיקלי דלעיל, תקף גם לגבי השיח הפרשני־האמנותי הנוגע בציורים.

דומה כי דיון דומה ניתן לפתח בעקבות המחלוקת: "'וכל העם רואים את הקולות' (שמות כ', טו). רואין הנראה ושומעין הנשמע — דברי רבי ישמעאל. רבי עקיבא אומר: רואין הנשמע ושומעין הנראה, ואין דבר שלא יצא מפי הגבורה ונחצב על הלוחות, שנאמר: 'קול ה' חוצב להבות אש' (תהילים כ"ט, ו)" (מכילתא, מסכתא דבחודש, פרשה ט'). הרעיון היצוק לדעתנו בין השורות קשור בשאלה: מפגש אמיתי בין הקול והמראה — עד כמה מפגש כזה אפשרי? לפי דעה אחת, גם בנסיבות של התגלות רבת־רושם במעמד הר־סיני

4 אף שאינני מכחיש השפעה של פרנץ רחנצויג על מקצת הרעיונות שיועלו להלן — איני חפץ להיכנס כאן לשאלת הדירוג שבין האמנויות. ראו: א' שביד, **האמנות כבעיה קיומית בתנ"ך: ד' קאסוטו, היהדות והאמנות**, רמת גן תשמ"ו, עמ' 139–153.

החושים פועלים בנפרד ומכתיבים חוויות שונות של מראה ודיבור, שאין ביניהן מפגש משמעותי. לפי דעה שנייה, ה'חוצה' את הגבולות השגרתיים של פעילות החושים ותפיסתם בתודעה, הקול הוא הגורם למראה, ולהיפך. כלומר, נוצרת כאן חוויה חושית ותודעתית חדשה לגמרי. מכאן נמתח חוט מקשר לענייננו. טקסט נקרא בקול רם או בדממה, קריאתנו היא חוויה קולית בראש ובראשונה. אלה אם כן הקולות, אך אל לקולות להשכיח את חוויית המראה: ניתן אם כן, עקרונית לדבר על קטע — יחידת טקסט שיש להבינו, בה בעת, הן על פי שיקולים הקשורים בפיענוח מראה, והן ועל פי שיקולים של הבנת קולות.

כפי שרמזנו לעיל, ספק גדול הוא אם מה שמצטייר כאן כסינסתיזה הנוצרת בגין עוצמת החוויה ההתגלותית, עשוי להתקיים בכל מפגש עם טקסט, אך עצם האפשרות לקיום תערובת הפרשנויות הזו, יש בו כדי לפתוח אופקים חדשים בכל הקשור למפגש שבין מראות וטקסטים, ושמא זו היא הדרך לחוות את ההתגלות — ואנו דבקים בביטוי עז הרושם: התגלות — דרך הטקסט?!

בין טקסט מקודש לציור — מפגש טעון

דיון מקדים זה איננו יכול להתעלם מצד של בעייתיות היסטורית־סוציולוגית המקופלת בנושא מאמרנו. ניסיון העבר, כפי שאנו תופסים אותו, מוכיח, כי יש כמה סיבות טובות לראות את המפגש בין הציור לטקסטים מקודשים, האוצרים בחובם הסתייגות ואף איסור מן הדמות, כמפגש 'טעון'. חלקן נובעות מהאופן, שבו מובן המתח עתיק היומין, שבין עמדות העולם היווני והעולם היהודי בנידון הזה. 'פיפיותו של יפת' זכתה להכרה, אך ספק אם לאימרץ מלא. דורות של עיסוק אמנותי בסצנות מיתולוגיות (התמידו הרבה אחרי שהפסיקו להאמין בגיבוריהן!), והמאמץ האמנותי האדיר שהושקע בעיטור מבני־דת נוצריים במשך תקופות רבות, נזרו על המתח המקורי הזה כמלח על פצע פתוח, וחיזקו את ההסתייגות היהודית המסורתית מעיסוק ביופי לכשעצמו. הכול יודעים כמובן, שבית המקדש היה מבנה יפה מאין כמוהו, ובתי כנסת זכו כבר מקדמת דנא לקישוטים מרשימים ביותר, אך אלו נתפסו תמיד כמשניים לפולחן הדתי שהתקיים בהם.[5] קישוטי בתי כנסת מרשימים ביופיים מתקופת חז"ל ומעט אחריה נמצאו לרוב בחפירות ארכיאולוגיות, אך חז"ל עצמם המעיטו לדבר עליהם, ובהגות חז"ל לא נודע להם מקום משמעותי. ודומה שגישה זו יונקת מיופיו של בית המקדש, שכאמור, נודע ברבים, וככזה הוצג בפני העולם (יוסף בן מתתיהו,[6] איגרת אריסטיאס[7]), אך בתיאורים המפורטים של המקדש בספרות חז"ל לא רבות הן ההתייחסויות ליופיו לכשעצמו.

5 אני מדגיש 'נתפסו' וכוונתי בטקסטים המוכרים לנו. ברור שהיה פער בין ההתייחסות העממית לקישוט לבין מה שנאמר עליו. ניתן דעתנו, במקורות המובאים להלן בהערה 12 לא דובר על בית כנסת נאה!

6 בתיאור המקדש בספר החמישי במלחמת היהודים משבץ יוסף ביטויי התפעלות מרובים. למשל: "ופני ההיכל מחרץ לא חסרו אף דבר אחר המרהיב את הלב והמצודד את העיניים. כי בכל מקום היה מצופה לוחות זהב כבדים ולעת עלות השמש היה זורע נוגה כמראה אש לוהטת..." (ה,ה,ו).

7 "על ראש ההר נבנה המקדש בהדר... כי הכל נבנה ביתר תפארת ובהוצאות רבות והמראה היה נעים מאד, וקשה היה להפרד ממנו" (אגרת אריסטיאס, פד).

אכן, חז"ל הכירו ביופיים של העיר והמקדש (פעמים בעקבות פסוקי מקרא!), ואף שיוו להם משמעות רעיונית ("ואומר 'מציון מכלל יופי' [תהילים נ', כ] ממנו מוכלל יופיו של עולם". בבלי, יומא נד ע"ב). אך אי אפשר להשוות את המאמץ העצום שהושקע בבירור אגדי והלכתי של ענייני המקדש והפולחן בו למה שהוקדש לניצול יופיו כדי לטפח את החוויה הדתית של הנוכחות בו.[8] אפשר שאין זה מקרה שבמסכתות 'מידות' ו'תמיד' המתעדות פרטי מבנה רבים וסדרי עבודה יומיומית אין התייחסות מפורשת ליופיו של הבית![9] שאלה בפני עצמה קשורה ליופיים של כוהנים ("מלך מסתפר בכל יום, כהן גדול מערב שבת לערב שבת, כהן הדיוט אחד לשלושים יום". בבלי, סנהדרין כב ע"ב; תענית יז ע"א).[10] אכן, יש התייחסויות שכאלו, אך דומה שאלו מהן שמעצימות יופי זה, יש בהן גוון של צער וגעגועים לימי ההוד בטרם חורבן, ופעמים אף נימה של ביקורת (בניין של הורדוס).[11]

אין ספק, שמשהו מהאיסור רב־העוצמה של 'לא תעשה לך פסל וכל תמונה' ה'קלסי', שלעצמו משחלב במערכת הכוללת של מאבק מקראי בעבודה־זרה, ממשיך להדהד לאורך ההיסטוריה היהודית. וזאת, לא רק בהקשרו המקורי! גם במקומות, שפג טעמו המקורי ובטל הצורך בו, ובהקשרים המותרים לחלוטין מבחינה הלכתית, מציב איסור זה רקע של חשד ואווירה של הסתייגות מהעיסוק באמנות לשמה. אם נעבור מאיסורים, שהוטלו על אמנות העבר, לאמנות ההווה, הרי שהחופש המוחלט שנוקטים אמנים בהווה, המוביל בתחומים רבים 'להליכה עד הסוף', והכול למען חופש ההבעה האמנותית, פשוט הוא שיהיה לצנינים בעיניים יהודיות, שבאופן מסורתי אמונות על 'לא תתורו אחרי עיניכם', וחונכו על 'שקר החן והבל היופי'. על רקע זה, אין פלא, שהאמנות לא זכתה למעמד בכיר בעולם היהודי. העיסוק המרובה ב'ג'ודיאקה' ממשיך בוודאי את רוח עיקרון 'זה אלי ואנוהו',[12] ומוסיף נופך של

8 חז"ל לא היססו להשתמש בציורים נושאי אופי מיני עז כדי להעצים את החוויה הדתית של העלייה לרגל ('ראייה'!): "'יראוכו הבדים'. יכול יהו מקרעין בפרוכת ויוצאין — תלמוד לומר: 'ולא ייראו החוצה'. הא כיצד — דוחקין ובולטין ויוצאין בפרוכת, ונראין כשני דרי אשה, שנאמר: 'צרור המור דודי לי בין שדי ילין' (שיר השירים א', יג). אמר רב קטינא: בשעה שהיו ישראל עולין לרגל מגללין להם את הפרוכת ומראין להם את הכרובים שהיו מעורים זה בזה ואומרים ראו חיבתכם לפני המקום כחיבת זכר ונקבה" (בבלי, יומא נד ע"א). ועדיין לא הרבו לדבר בהקשר זה על יופי.

9 ודאי שהתמונה העולה מתיאורי הבית השונים ובמסכתות אלו אומרת הוד והדר, אך אלו לא נזכרו במפורש. לעומת זאת, אנו מוצאים ביטויים כמו: "וברגלים לא היו מדשנים אותו מפני שהוא נרי למזבח" (משנה, תמיד ב ב), אפר שכזה אינו ביטוי פשוט ליופי!

10 כך המעשה ב"אשה אחת וצפנת בת פניאל שמה, צפנת שהכל צופין ביופיה, בת פניאל — בתו של כהן גדול ששמש לפני ולפנים שנתעלל בה שבאי כל הלילה..." (בבלי, גיטין נח). "...יש לי עבד שאין כיופיו בכל העולם וזה אומר, יש לי שפחה שאין בכל העולם כיופיה זה אמור אני כהן בן כוהנים גדולים אשא שפחה תאת אומרת כוהנת בת כוהנים גדולים אנשא לעבד" (בבלי, גיטין כה ע"א).

11 בפשטות, יש הרואים את תיאור מקדש הורדוס בספרות התלמודית כמשקף את התפעלותם של חז"ל מיופיו. דומני שהדברים מורכבים יותר, ואני מבקש לעסוק בכך בהרחבה במסגרת אחרת.

12 'זה אלי ואנוהו' התנאה בפניו במצוות. עשה לפניו סוכה נאה ולולב נאה ושופר נאה ציצית נאה ספר תורה נאה וכתוב בו לשמו בדיו נאה בקולמוס נאה בלבלר אמן וכורכו בשיראין נאין" (בבלי, שבת קלג ע"ב) ושמא הפירוש האחר 'לאנוהו' המוצע בסמוך עם "ואנוהו הרי דומה לו: מה הוא חנון ורחום אף

אסתטיקה לעיסוק המכובד במצווה, אך השאלה עד כמה הוא חודר פנימה אל תוככי מהותה של המצווה, איננה פשוטה — האם המספרים ביציאת מצרים במשך כל הלילה של פסח נעזרים בציורים המלווים את ההגדות שלהם? האם קופסת כסף מהודרת לאתרוג מסייעת בכוונה של המצווה? מסופקני!

ועם כל זאת, חרף הטענות על המפגש בין הדרכים המסורתיות להבין את היהדות לבין האמנות, הרי שעצם קיומה של מסורת אמנותית יהודית וייחודית, יש בו כדי ליצור פתח־תקווה למפגש מסוג אחר בין הטקסטים לאמנות.

משרטוט האווירה הכללית של המרחב, שבו נפגשות הפרשנות והאמנות נעבור לשאלות ספציפיות יותר העומדות בבסיסו של מאמרנו. להלן אציג כמה מההסתייגויות המפורשות, שהועלו בכתב ובעל־פה נגד השימוש בציורים במפגש פרשני עם טקסטים מקראיים. כללית אציין, כי חרף תמיכתי המוחלטת בשילוב בין האמנות והפרשנות, לדעתי יש בהן ממש, כפי שיש ממש בהסתייגויות שונות המועלות חדשות לבקרים נגד שיטות אחרות, שהעולם המודרני העמיד לרשות הפרשנות (ארכיאולוגיה, היסטוריה וכד'), ויש מקום להתייחס לכל בעיה בפני עצמה. מכל מקום, אקדים ואומר, כי חינוך אמנותי מסודר עשוי לצמצם את הבעיות, וכמובן להוביל לניצול נכון של האמנות בפרשנות.

הערה בדבר מעמדו של היופי

בעיה עקרונית הראויה לליבון בהקשר דידן קשורה בעצם המפגש עם האסתטיקה — האם העיסוק ביופיו של הציור מתיישב עם מעמדו הפרשני. בניסוח הנוטה אל הפסיכולוגי, נקשה — האין בדיון האסתטי ש'חביבה עליו' העמידה לבדו במרכז, משום הסחת דעת מן הפרשני, או לחילופין, בנוסח הפונה אל האמן — האין התמקדותו באסתטי גורעת מהתמקדותו בנקודות הטעונות פרשנות בטקסט? וכמובן, הדברים מובילים לשאלה פרוזאית לאין ערוך עד כמה האמן עיין, קרא וניסה לפרש ברצינות את הטקסט, ואם לא עשה כך, עד כמה יש טעם בכלל להיכנס 'לפרשנותו'?

אכן, העמדת האסתטיקה כעניין בפני עצמו משמיטה לכאורה את הבסיס לדיון הפרשני. עם זאת, דומה, שההפרדה החדה שבין הצד האסתטי של המעשה האמנותי להיבט הפרשני איננה מקובלת עוד. להלן נהפוך מעט בסוגיות אלו.[13]

מתבקש להציג בנקודה זו הערת ביניים בדבר תפיסת היופי, במשמעותו הנראית לעין, במקורותינו. נקודת המוצא ראויה להיות ההכרה העמוקה של חכמים בכוחו של המראה המתגבר על ההנאה העולה מחושים אחרים: "'המאכילך מן במדבר למען ענתך' (דברים ח',

אתה הוי חנון ורחום", מצוי במתח מסוים לראשון — מתח בין הדגשת הפן החיצוני של המעשה הדתי ובין פן פנימי יותר מבלי לבטל את נחיצות שניהם.

13 עניין זה תובע הבהרה. דומני שכל שחרור של היופי מכבלי המטפיזיקה והעמדתו על דרך העימות המתמיד מול ה'אמת' במובנה הלוגי מוביל באופן ישיר לשאלת מעמדו הפרשני של היופי. יופי הנתפס כך אינו מעורר תחושת רוחניות וערטילאיות נשגבת אלא צורך לחקור ולשאול על הקשר בינו לבין תכנים ורעיונות. ראו: ג' עפרת, דפוסי היופי — שיחות עם הגמד, תל־אביב 1998, עמ' 18–25.

טז) ...אינו דומה מי שרואה ואוכל... למי שאינו רואה ואוכל מאי קראה 'טוב מראה עינים מהלך נפש' (קהלת ו', ט). אמר ריש לקיש: טוב מראה עינים באשה יותר מגופו של מעשה..." (בבלי, יומא עד ע"ב). אף שמקורות אלו עוסקים במראה בפני עצמו גלומה ב'מראה' זה שאלת היופי. אכן, אין ספק, שקיימת הסתייגות מן היופי לכשעצמו, כלומר, מהעמדתו כעניין העומד ונידון בפני עצמו, כפי שנראה להלן במיוחד בהקשר האנושי. אפשר שיסודה של הסתייגות זו נוקב יורד עד אפיון הפרי הקדום: "...וכי תאוה הוא לעיניים" (בראשית ג', ו), שממנו צמחה רעה גדולה לכל באי עולם. מכל מקום, בביטוי המפורסם במשלי (ל"א, ל) 'שקר החן והבל היופי אשה יראת ה' היא תתהלל' צפון מתח אמיתי בין 'יופי' לבין "יראת ה'".[14] כך גם במשנה המפורסמת באבות שתוזכר להלן 'מה נאה ניר זה'. אך הכרזה על מתח איננה בהכרח פסילה; ולדידנו יש מורכבות בדברים. מקורות אלו, דווקא בגין העמידם את האסתטיקה לעומת ערך אחר, ובניסוח המיוחד שבחרו, רומזים כי אין מדובר במצבים של שחור־לבן — יש תחום ביניים, וקיימת אפשרות לשילוב ביניהם.[15] כדוגמה לשילוב שכזה ניתן דעתנו לניסוחה של המשנה שהזכרנו: "רבי שמעון אומר: המהלך בדרך ושונה ומפסיק משנתו, ואומר: מה נאה אילן זה, ומה נאה ניר זה — מעלה עליו הכתוב כאילו מתחייב בנפשו" (אבות פ"ג מ"ז). ברי, שלפנינו הכרזה על עדיפותה המוחלטת של התורה, אך מודגש: 'ושונה ומפסיק ממשנתו', ומה היה קורה לו היה רואה ולא מפסיק לשנות, אלא מפנים באיזה אופן את המראות?! נרמזת כאן אפוא האפשרות העקרונית לשנות, לראות ולשלב. אנו מדגישים: אפשרות עקרונית! ברי שמימושה במציאות האינטלקטואלית איננו פשוט, אך קיומו של השילוב, ויותר מכך, היותו מפרה, איננו מוטל לדעתנו בספק! ובדיון 'במהלך בדרך' חשוב כמובן לזכור את האפשרות האחרת: "ראה בני אדם נאין ואילנות נאין אומר: ברוך שברא לו בעולמו בריות נאות" (תוספתא, ברכות פ"ז מ"ז).

ודוק, הכוח הממכר של היופי האנושי התובע הערצה עד אין גבול היה ידוע לחכמינו, ובהקשר של לימוד תורה הם הסתייגו ממנו בדרכים שונות. מעניינת במיוחד ההבלטה של כיעורם של חכמים מסוימים ואמצעי הריסון שנקטו חכמים אחרים כלפי יופיים. כביכול, חששו שהיופי ישפיע על האופן שבו ייתפס בדבריהם.[16] דוגמה מרשימה לכך — הדו־שיח בין בת הקיסר לרבי יהושע: "כדאמרה ליה ברתיה דקיסר לרבי יהושע בן חנניה: אי חכמה מפוארה בכלי מכוער". רבי יהושע הוכיח בדבריו בהמשך כי יש הצדקה למוניטין שלה זכתה

14 סקירת היקרויותיהם במקרא מלמדת כי 'שקר' ו'הבל' הנם ללא ספק ביטויים קשים וחריפים, שיש בהם להעמיד את היופי באור מפוקפק למדיי.

15 'שקר החן והבל היופי ואשה יראת ה' היא תתהלל' — אין זו הקבלה ניגודית! אין היא באה לשבח את הכיעור! ואין היא רואה בו תרופה להבלות היופי! (גם בשאר שורות 'אשת חיל' אין הרבה הקבלות ניגודיות!) ניתן לראות שתי הצלעות האלו כעומדות במתח. מתח זה אינו קל, אך אין סתירה ביניהן.

16 על מלוא מורכבותו של העניין ראו מה שכתבתי עם חברי מנחם כץ, שבילי אגדה, א, תשנ"ט, 'משום כבוד הבריות' עמ' 7–14. על הבעייתיות המוסרית של היופי במלוא עצמתה ראו: נ' אטקוף, הישרדותם של היפים ביותר, חיפה 2000.

חכמתו, והציע לשים יין בכלי זהב וכסף ולא בחרס, אביה הקיסר, שהבין היטב כמה נואלת יוזמה זו, הזעיק את רבי יהושע בתביעה להסבר. רבי יהושע קבע כי דברים יקרים, היינו החכמה, משתמרים דווקא בכלי פחות, כלומר בגוף המכוער: ברי שהשלב בסיפור שבו פונה הבת לאביה מעמידה באור מגוחך ומיטיבה להבליט את חוכמתו של רבי יהושע, כנראה על רקע יופיה של הבת. בהמשך היא שואלת "והא איכא שפירי דגמירי", והלא יש יפים שלמדו, ותשובתו המוחצת: "אי הוו סני — טפי הוו גמירי" (בבלי, תענית ז ע"ב) — אם היו מכוערים היו לומדים יותר! אם כן, היופי מוצג כאן כמכשול של ממש ללימוד. מכל מקום, לא כך הוא המצב ביחס לשילוב היופי וערכים אחרים. ניסוח קיצוני, לכאורה, לאפשרויות הגלומות במפגש שבין ערכים ויופי מקופל במאמר: "אמר רבי חמא בר פפא: כל אדם שיש עליו חן בידוע שהוא ירא שמים, שנאמר: 'חסד ה' מעולם ועד עולם על יראיו' (תהילים ק"ג, יז)" (בבלי, סוכה מט ע"ב). איננו באים לטעון כי ה'חן' המדובר מתפרש בהכרח כיופי במובן המקובל, ('חן' מזכיר ולו על דרך משחק המצלול — חנינה ותחינה!), אך ברי, כי התכוונו לומר שמידותיו וערכיו של אדם משתקפים בחיצוניותו ומעניקים לה סבר המעורר בסובב אותה תחושות חיוביות (אני מקווה שזה ורק זה ההיגיון העומד מאחורי השימוש בתמונות צדיקים!). ואם במידות המשתקפות במראה עסקינן, הרי צעדנו בכך צעד גדול לאותו איזון בין יופי לבין ערכים, ואפשר שגם דרישתם של חכמים ל'הדרת פנים' כמרכיב ביופי (בבלי, בבא מציעא פד ע"א) מובילה לאיזון שכזה.

היום, אין מדברים עוד בהקשר האמנותי על יופי במובנו הפשוט והגורף (תמונה יפה איננה חייבת להיות מבוססת על אנשים יפים!), והמודעות למורכבות ומתחים פנימיים במושג היופי ובתפיסתו הפכו לנחלת הכול. יתרה מזו, מקובלת השקפה הרואה זיקה בין המשמעות של היצירה, ואולי, תפקידה החברתי, למעמדה האסתטי, כשבנסיבות אלו מבצבץ החשש החינוכי הגדול הטמון בפרובוקציה המלווה יצירות אמנותיות רבות. בקריאה כוללת, אנו תופסים את היופי כסוג של פרובוקציה, שכן בהיותו חורג מהסטנדרט הוא לוכד את העין. פעמים הרבה הוא מדגים — איזושהי הרמוניה — שלמות מסוימת, שבהתייחסה למציאות בדרך כלל איננה אמיתית, או איננה קבועה ותמידית, ולעתים, היפה מציג דווקא חריגה מ'שלמות' שכזו. כך או כך, הוא יוצר תגובות רגשיות שונות ומגוונות — בדרך כלל עזות ובעלות עוצמה. אשר על כן, ניתן להחיל את מה שנאמר קודם על שילוב היופי במערכת כוללת של ערכים גם על שילובו בהקשר החברתי. לאמור, הפרובוקציה הקשורה ביופי איננה עומדת לעצמה, וראוי לה לעמוד במבחן ערכי.

בנקודה זו ראוי להפנות את מבטנו הפרשני אל מקור מפורסם העוסק בשאלת היופי: "אמר שמעון הצדיק: מימי לא אכלתי אשם נזיר טמא, חרץ מאדם אחד, שבא אלי מן הדרום יפה עיניים וטוב רואי וקווצותיו סדורות לו תלתלים. אמרתי לו: בני, מה ראית להשחית שער הנאה זה? אמר לי: רועה הייתי לאבי בעירי והלכתי לשאוב מים מן המעיין ונסתכלתי בבבואה שלי, ופחז יצרי עלי וביקש לטורדני מן העולם. אמרתי לו: ריקה ומפני מה אתה מתגאה בעולם שאינו שלך שסופך להיות רמה ותולעה? העבודה [לשון שבועה] שאגלחך לשמים! מיד עמדתי ונשקתיו על ראשו, אמרתי לו: כמותך ירבו נזירים בישראל, עליך הכתוב אומר: 'ואיש... כי יפליא לנדור נדר נזיר להזיר לה' (במדבר ו', ב)" (בבלי, נזיר ד ע"ב). מדובר באדם המודע ליופיו, אך בניגוד ל'נרקיס' המפורסם מן המיתולוגיה היוונית

המתמכר ליופיו עד מוות, משכיל גיבורנו להיאבק נגד היצר, כששיאו של המאבק הוא הנזירות המתפרשת כאן כפגיעה ביופי — ליתר דיוק ריסונו — ובסופו של דבר, מאפשרת חיים עם היופי. למותר לציין, והדברים יובנו אל־נכון היטב על־ידי החווים את תרבות הקולנוע והפרסומת בהווה, עד כמה מביא היופי לגאווה ולביסוס קבוצת 'יפים' באוכלוסיה שיופיה מסייע בביסוס מעמדה. אמנות שלא באה להבליט את היופי לכשעצמו תתקבל מן הסתם על־ידי העולם היהודי.

פתרון מפליא לשאלת האתגר הדתי המקופל ביופי האנושי מצוי בדרך, שבה מטפל המדרש ביופיו של רבי יוחנן: "האי מאן דבעי למחזי שופריה דרבי יוחנן, נייתי כסא דכספא מבי סלקי, ונמלייה פרצידי דרומנא סומקא לפומיה, ונותביה בין שמשא לטולא, ההוא זהרורי — מעין שופריה דרבי יוחנן" (בבלי, בבא מציעא פד ע"א. תרגום: מי שרוצה לראות את יופיו של רבי יוחנן שיביא כוס של כסף מבית הצורף וימלא אותה גרעיני רימון אדום וישים זר ורדים אדומות על פיו ויעמיד אותה בין השמש לצל. אותו הזוהר מעין יופיו של רבי יוחנן). זהו פתרון מדרשי! פתרון זה מפקיע את יופיו של רבי יוחנן מכלל איזשהו יופי אנושי מוכר, ומציג אותו במונחים של זוהר ואור. מדובר כאן במושגי יופי שונים לחלוטין מאלה המעלים על נס אדם יפה במשמעות הפשוטה של המושג.

אם כן, במצבים רבים בחיים נודע ליופי תפקיד מרכזי, וכזה הוא המצב גם בטקסטים המתייחסים ליופי. אך בעולם היהודי נגלה מנגנוני בקרה המסייעים לבחון את היופי בראייה מפוכחת. במעשה שהובא בנזיר מן הדרום התחלפה פרובוקציה בפרובוקציה. במקום היופי באה הנזירות, שגם בה גלומה חריגה קיצונית מנורמות התנהגות מקובלות. ניתן אפוא להיאבק בפרובוקציה הגלומה ביופי באמצעות הנזירות ולהגיע למנגנון של בקרה עצמית. אם נחזור להתייחס לציורים של טקסטים, נזכור כי, בדרך כלל, הכתובים עשירים ברמזים רבים המסייעים לציירים לעמוד גם על צדדים של הטקסט באופן שמבליט לאו דווקא את הצד האסתטי במובן הפשוט של המונח, אלא את הפוטנציאל הפרובוקטיבי האחר הגלום בו. רצוננו לומר, לעיתים קריאה של הטקסט — מעמיקה ככל שתהיה — עשויה לדלג על פרטים עדינים, שמכחול הצייר לא יחמיצם.

המצייר את מראה פניו של אברהם בעת העקידה איננו נזקק ליופי, הוא מספק גירוי רגשי חזק לאין־ערוך מכל העולה מהרמזים העדינים המקופלים בפרשה. ניתן כמובן להתווכח אם נכון להיחשף למראה כזה ואם לאו (להלן נשוב לעסוק בכך), אך דומה שקשה לחלוק על עוצמת הפוטנציאל הפרובוקטיבי במראה שכזה.

ואולי ראוי לסיים פרק זה במחלוקתם של חכמים במסכת ראש השנה בדבר טיבו של שופר — האם ראוי לו שיהא 'כפוף'. לשאלה זו הצמידו חכמים את שאלת הזמן — באיזה מן המועדים אמורים הדברים: "מר סבר בראש השנה — כמה דכייף איניש דעתיה טפי מעלי, וביום הכיפורים — כמה דפשיט איניש דעתיה טפי מעלי" (בבלי, ראש השנה כו ע"ב. תרגום: חכם אחד סבר: בראש השנה — מה שאדם כופף יותר את דעתו טוב יותר, וביום הכיפורים — ככל שאדם פושט את את דעתו — טוב יותר...). רעיונות אלו באו לעולם בעקבות מראה. עקמומיות השופר עשויה להרשים את הצופה בדיוק כמו פשטותו של השופר. שתיהן מכוונות את הצופה לסמליות מיוחדת המוקרנת מכל תכונה ותכונה. דומה

שהדברים תקפים גם לפרטים אחרים במראות שונים המכוונים את האדם למבט בוחן, ומעודדים חשיבה סמלית־יצירתית.

בעיות הדמות

בהמשך ישיר לנאמר בסעיף הקודם, בדיון בציורים פרשניים חשוב לעמוד גם על בעיית הדמויות. ציור מקראי איננו ציור נוף; לדמויות, תפקיד מרכזי, אך כידוע אין רמזים רבים כיצד נראו הדמויות הללו בפועל, ובמקרים, שיש רמזים כאלו מתבקש, שמסתתרות מאחורי שיבוץ הפרטים כוונות המכוון![17]

אשר להיבט הפדגוגי, הועלו טענות שונות כי ציור של דמות מקראית במסגרת מה שאנו שואפים לכנות ציור פרשני, מהסוג שאנו חותרים אליו, עלול לקבע דמות מסוימת בדמיונו של הקורא בכלל, ותלמיד צעיר בפרט.[18] לאמיתו של דבר אין זו בעיה פדגוגית בלבד, אלא חשש פרשני; רצוני לומר, בשעה שמתקבעת דמות מסוימת עלול הדבר להשפיע שלא במשים על הדרך לפיה נבחן את פעולותיה ומעשיה. להלן נבחן צורת התמודדות מסוימת עם בעיה זו, אך מנסיוני עליי לציין שהבעיה מעיקה. אחת הדוגמאות הקיצוניות, שבהן נתקלתי במהלך עבודתי במסגרות להכשרת מורים הייתה כרוכה בהצגה של שרטוטיו של אברהם אופק על הדרך לעקידה,[19] שבהם קלסתרו המצויר של אברהם עורר תחושה של ריחוק ואף של כיעור. תגובה ששמעתי מפי תלמידים — 'עם אברהם שכזה איני יכולה להזדהות!'. ולא הועילו כל נסיונותיי לסנגר על הצייר, שהתמקדו בעיקר במאמרים שהובאו לעיל בשבחו של הכיעור כסולל דרך ללימוד תורה. ודומני, שככל בעיה חינוכית, גם במקרה זה יש צורך לברר מה עומד ביסוד העניין. משיחות שניהלתי אודות הנושא לא תמיד ברור היה, שהבעיה טמונה דווקא בכשל ספציפי של האמנות. יש שהצהירו כמעט במפורש, שדמויות מקראיות — הכוונה לגיבוריו החיוביים של המקרא, לא להמן הרשע! — במהותן אינן ניתנות עקרונית לציור, משל היו מלאכי השרת. אם זהו הקושי, הפתרון איננו קיים במישור הנידון במאמר הזה, וספק אם בכלל ניתן לפתור זאת, ככלות הכל, מי שמחפש אברהם על־אנושי לא יסכים להפקידו למכחול הצייר, יהיה מוכשר ומקצועי ככל שיהיה! ולא בכדי רמזתי בתחילת דברי לפתיחות המתבקשת לצורך דיון מהסוג המובא כאן. אך אם השאלה קשורה באמנות ורק בה, כל עוד קיימת הבנה, שהאמנות איננה באה כדי להחליף 'תמונות צדיקים', אלא להתמודדות עם משהו אחר הגלום בטקסט, יש תקווה.

17 מעניין לבחון למשל את תיאוריו של דוד: "...והוא אדמוני עם יפה עיניים וטוב רואי" (שמ"א ט"ז, יב). "...כי היה נער ואדמוני עם יפה מראה (שמ"א י"ז, מב). מסתבר כי בתיאור המראה מעמיד הכתוב את יופיו של דוד כנגד מראהו של אליאב. אשר לציון היופי בקרב נגד גלית, מסתבר שיופיו של דוד הסיח את דעתו של גלית שלא ראה בו איש מלחמה.

18 טענה זו עולה שוב ושוב בפי דמויות תורניות. ראה גם דבריה של זיוה עמישי־מיזליש, אמנות ויהדות, עמ' 447.

19 עמדתי עליהם במאמר שהוקדש לנושא: נ' קאסוטו ור' רוזנסון, 'פשט, דרש ואמנות יהודית — עיון מדרשי בציורי עקדת יצחק', דרך אפרתה, ג, תשנ"ג, עמ' 54–66.

בנידון זה ראוי לזכור, כי היום הכול מבינים, שכשם שהצילום איננו בא לשקף ריאליה, ודאי שגם הציור אינו מתכוון לעשות זאת. לפיכך, לא אברהם 'האמיתי' הוא המבוקש כאן! בכך טמונה תפיסת האמנות כפרשנות. צריך להראות, שהדמות אינה באה להראות את האדם עצמו, אלא משהו בהתנהגותו ובהשקפת עולמו, והמשהו הזה עשוי להתחבר להשקפות פרשניות שונות המתייחסות להבנות שונות של הטקסט. חוזרים אנו אפוא לנאמר בפרק הראשון של מאמרנו בדבר היותה של האמנות עצמה עומדת לפרשנות ויש להעמיד לדיון את השאלה מה ב'אברהם' רצה להראות הצייר, ואל לחוששים מפני סחרור במעגל הרמנויטי אין־סופי לרפות את ידיהם. 'אברהם' של הצייר תלוי באברהם של הטקסט ופרשנות הטקסט תלויה בו, אך בסופו של דבר דיון זה מפרה את הבנת שניהם. עם כל זאת, הדוגלים בהשקפה דתית המקדשת את אברהם יתקשו מן הסתם לקבל טיעון זה הרבה יותר מאלה המייחסים קדושה לטקסט (דבר ה'!), שאחד ממרכיביו הוא דמותו רבת החשיבות של אברהם, אך אין זה המרכיב היחידי. הבעייתיות היא אפוא אמנותית ופרשנית עקרונית, ולא פחות מכך אידיאולוגית. אך מי שמוכן לקבל את עצם עקרון ציור הדמויות כלגיטימי וחששו נסוב באמת ובתמים לבעיית הקיבוע, ראוי להעמיד בפניו על האפשרויות הרבות לצייר אדם המורות על תחושות שונות ומצבים שונים. מבט אל הציורים הרבים של ירמיהו הנביא מדגיש היבטים שונים של בדידותו, ולעתים בדידות זו ניתנת להדגמה דווקא על הרקע המפואר בציורים של תקופת הרנסנס, שמנקודת הראות של הריאליה בוודאי רחוקים מרחק עצום עד לאין שיעור מירמיהו של ענתות. הנה כי כן, לא את ירמיהו עצמו מציירים, אלא מפרטים בציור את תפיסתם של צייריו אודות מצבו הנפשי; ובריבוי הציורים יקטן החשש מהתקבעות 'ירמיהו' אחד בתודעה. זהו, כך נראה, המצב הרצוי גם בציורי העקידה אירוע שהשאלות הפסיכולוגיות והדתיות מלוות אותו על כל צעד ושעל. לא זו הדוגמה שנבחרה במאמרנו להדגמת התרומה של הציורים לפרשנות, וכאמור עסקנו בכך במקום אחר. אך מאחר שעלתה שאלת דמותו של אברהם, אין לנו אלא לציין את החיוב הנובע לדעתנו מריבוי הציורים.

בהעדר, למרבית המזל, נטייה לקאנוניזציה של ציור אחד מועדף (זהו לעיתים המצב בתמונות צדיקים!), החשש, שדמות אחת תתקבע בתודעה מצטייר לדעתי כמופרך למדי!

ציור תורם לפרשנות

בנקודה זו הגענו לבעייתנו המרכזית: מה עשוי להיות ה'רווח הפרשני' בציור פרשיות מקראיות? לית מאן דפליג שהמבט אל הציור עשוי להוביל הסטה של קו המחשבה מהכיוון המוכר והשגרתי, שלא אחת כה מפריע לפתרון בעיות אל מחוזות חדשים. בירור פרשני דורש לעתים מזומנות מפגש עם אירוע מפתיע המרחיק מן הסד של המחשבה הממוסדת והמקובעת ויוצר מצב של 'ראש פתוח', שבו נוצרת תובנה חדשה. מעבר לדברים כלליים אלו, שמן הסתם כל שוחר פרשנות ואמנות חווה כמותם אין־ספור פעמים ראוי להדגיש כאן תופעה ייחודית הנוגעת לז'אנר מרכזי במקרא, כוונתי לנקודה בסיסית הנובעת מתוך תוכו של הסיפור המקראי. למותר לציין, הסיפור המקראי עשיר בדיבור — דיאלוגים. אינני מתכוון לעסוק כאן בשאלה המרתקת איך מביעים דיאלוג באמצעות אמנות הציור (ניגע בכך בקצרה

להלן), אלא להזכיר, כי בבסיס חילופי הדברים הללו עומדים גם מראות. ככלות הכול, במקורם לא התנהלו הדיאלוגים הללו בטלפון: הפועל 'ראה' הוא מהנפוצים הנוגעים לתגובות אנושיות במקרא, ופעמים הרבה משמעותו פשוטה ומתייחסת למראות ממשיים. חקירת משמעותם של מראות אלו יכולה להתבטא בדרך שמציירים אותם, ובכך יש הבנה כי המצייר מנסה להיכנס כביכול לעינו של המתבונן (וזה יכול להיות גם המספר) במקור, ולהבין מה בעצם ראה. זו היא כמדומה הדוגמה הפשוטה ביותר הקוראת לנסות ולדמיין מראה ולציירו. מנקודת ראות פרשנית טמון בכך רווח מוכח, שכן ברגיל אנו ניגשים לפרשנות מתוך הנחות ומשאלות סמויות, שלא תמיד ברורות לנו. כזו היא, למשל הנטייה להתמקד בדברים המילוליים. נטייה זו עשויה להסיט את המאמץ הפרשני מהמראות המלווים את הבירור, ומאלו, מצומצמים ככל שיהיו, נובעת חשיבות משלהם.

אם נמשיך בכיוון זה ונחזור לחילופי דברים במקרא, הרי ברור כי במקרים רבים אין שום אפשרות לדעת מה הייתה שפת הגוף המלווה תמיד את השיח האנושי. אולם ברור, ששפת הגוף עוזרת לפרש את הדיבור, והיא המשווה לו גוון הקשור לנוכחות האמיתית של הגיבורים. לא אחת שפת הגוף היא שתצביע האם היגד מסוים נאמר ברצינות או באירוניה. על הבדל בין דיבור לכתיבה מתנהל בהווה דיון פילוסופי עמוק.[20] אמנם במקרא הדברים כתובים, אך הם משקפים דיבור. המעורבות של האמנות עשויה לסייע מאוד בהדגשת ההבדל שבין הדיבור ל'דיבור' שבכתב. במיוחד בולטים הדברים ביחס לשתיקות השזורות בדיאלוגים השונים. דווקא על רקע השכיחות של הדיאלוגים במקרא, יש מקום לזהות את השתיקות. לעיתים השתיקות נרמזות בצורה די ברורה, ולעתים אין לנו אלא לשער את דבר קיומן משום שאיננו יודעים באיזה קצב התנהלו הדיאלוגים ומהו הפער שבין דיבור לדיבור. מכל מקום, השאלה — מהן אומרות, עשויה לקבל ביטוי אמנותי. בעצור הפה מדבר, נפנה אל שפת הגוף הנתפסת בעיניים. הצייר עשוי להציג את פרשנותו לשפת גוף זו. השתיקה קוראת אפוא לפרשנות אמנותית, אך ברגיל גם הדיבור אינו נוטל חלק בחשכה, ומראה המדבר חיוני אף הוא להבנת הדיבור, וקורא לפרשנות אמנותית. זאת ועוד, למרות שלא תמיד ערים לכך הדיבורים נוטלים חלק על רקע תפאורה מסוימת. מערכת היחסים שבין תוכן הדברים ובין התפאורה עשויה להיות, כפי שיודע כל חובב תיאטרון, מורכבת למדי. ומשמעותה הכוללת של האמירה עשויה להתקבל כמעין שיקול כוחות בין המראה והתוכן המובע בקול.

דרך הניתוח הזה אנו מגיעים למתח, שבין הדיבור למראה, ובין הפרשנות הטקסטואלית השגרתית לבין הניסיונות להבעתה בתמונה. אינני יודע אם ציירים מציבים לעצמם שאלה מנחה בבואם לצייר, אך אם כך הוא, יש לשער, שהשאלה המרכזית תהיה: איך הדברים נראו? (בעקבותיה תבוא מן הסתם השאלה: איך הדברים ראויים להיראות). מדובר במראה, והמסגרת מחייבת להביע את הטקסט באמצעות פרטים נראים. השאלה העומדת בפני הצייר, ובעקבותיו בעיני צופיו ופרשניו — מהם הפרטים החשובים בעיניו, שבאמצעותם ניתן לומר מה הוא היה רואה בפרשה. ברי שככל שיהיה המראה מודגש יותר בטקסט, כך שאלת העברת המראה המסופר אל המראה המצויר הופכת להיות מרתקת יותר. אם ניקח לדוגמה

20 ר' גוריס, דקונסטרוקציה להלכה ולמעשה, תל־אביב תשמ"ח, עמ' 29–46.

את מעמד הר־סיני, בטקסט עצמו יש הרבה פרטים המאפיינים את מה שקרה, דהיינו, מה שראו. מה בתוכם יודגש בציור? מה תהיה הפרופורציה ביניהם? אלו פרטים נוספים יצייר הצייר כדי לחבר את הפרטים המקוריים למסכת אמנותית אחת? ציור נפוץ שמצא מקומו בהרבה בתי מדרש מתאר את ההר בעת המעמד כמעין הכלאה של נוף הררי חד וחריף וחומשים — ספרי תורה. ציור ההר באופן המתקרב לצורת ספר מעניק לו צורה מצוקית גבוהה ומגדילה את השגב שנכרך במראה ההר — שגב המובע באמצעות פראיות הנוף, אך 'באותה נשימה' — חומשים לפנינו. ברור, שכאן מובעת חוויה ברורה מאוד, הרואה את העיקר במעמד במתן התורה במובנה הקרוב לנו, שכן חומשים הם פריט מוכר. אך אין להתעלם גם מחוויה אחרת — קדושה, והיא יכולה להיות מובעת דווקא על ידי הבלתי מוכר. מכאן מובילה הדרך לתאר את תופעות הטבע שהשתקפו במעמד בעוצמות מיוחדות, שיוצרות חוויה של זרות וריחוק. איך מתחברת חווית הריחוק עם הצורך לקבל, המחייב דווקא את הדגשת המוכר? האם יובלט במעמד הפלאי היסוד האנושי, ודווקא בכך יודגש, כי הקבלה היתה גם מתוך הפנמה? שאלות אלו יזכו מן הסתם לפירושים אמנותיים שונים ומגוונים.

מכאן נגזרת השאלה הנוספת: האם בתוך המעמד הנשגב מראים בכלל את האדם הבודד או את ההמון. כך או כך, יש כאן בחינות חווייתיות, שספק אם בכלל תעלינה בפרשנות טקסטואלית רגילה.

ציור מעמד הסנה

בקורס בספר שמות עשיתי לי למנהג לאפשר לתלמידות לצייר את פרשת הסנה. התלמידות מתבקשות לצייר את האירוע הכרוך במראה העומד ביסוד הפרשה לאחר קריאה מדוקדקת של הקטע (אך ללא פרשנים!). לאחר מכן אנו מנתחים את הציורים, בוחנים באיזו מידה השתקפו המגמות העומדות ביסוד הציורים בפרשנות לדורותיה. בשלב השני של התרגיל אנו לומדים את הפירושים והמדרשים המתייחסים לצורת הסנה בשמות רבה, ומנסים לצייר את מה שאירע ומה שנראה — על־פי הרוח המהדהדת במדרשים אלו.

נציג להלן כמה תמונות וננתחן. הניתוח, שיוצע להלן לא יתבסס על שיקולים אמנותיים מתוחכמים, ובמובן מסוים זה מתאים למבקרים אמנותיים, שאינם כובלים עצמם לאסכולה כזו או אחרת. הנחתנו היא, שבאמצעות יחסים פשוטים בציור, הדגשת פריטים מסוימים וכדומה, הצליחו ה'יצירות' הללו להביע עמדה פרשנית מסוימת המביעה את השקפתן של הציירות על הדגשים הרעיוניים החשובים בפרשה. לשון אחרת, לא 'חתך הזהב' קבע בהכרח את הפרופורציות בתמונה. גורמי המפתח, שייבחנו כאן שאובים מהקטע הפותח את פרק ג' בספר שמות: משה, הסנה, הצאן, ההר, המדבר והמלאך. ההנחה הפשוטה, שעמדה בבסיס הציור היא כי הסנה הוא צמח, כנראה מין קוץ.

תמונה אחת, אב־הטיפוס לדרך התבוננות מסוימת — זכתה לציירות רבות, היא מדגישה את גודלה של האש ביחס למשה. משה קטן ומרוחק לעומת הסנה הבוער. בחלק מן התמונות גם הסנה גופו נתפס כקטן מאוד לעומת האש. בחלק אחר, הבליטו את האש כשמיקמו אותה במרכז, ובחלק אף על ראש ההר; כאן הויתור על מראה פניו של משה נתפס כמעט כמחבקש

וטבעי. ציירות דגם תמונה זו תפסו את 'המראה הגדול הזה' ואת המשאלה־הנחיה שבאה בעקבותיו כהליכה אל אש גדולה. תמונה טיפוסית הפוכה מראה את משה כגדול והאש והסנה הם הקטנים. יש כאן ניסיון להביע 'הליכה אל...' או 'התבוננות מעמיקה ב...'. ההבדל בין שתי הפרשנויות ברור. מהו המקום של הבערה? משיכה אל הגדול והנשגב והיפתחות למשהו חדש לגמרי, או המשך הנדודים במדבר והתבוננות בפרטי טבע, המתגלים חדשים לבקרים, הכרוכה בהם. כלומר, יש המבין את עיקר המעמד בנס הגדול שיש בו ביטוי חיצוני מרהיב, ויש מי שמבינו כפעולה של התבוננות החושפת דקויות. האם ההתגלות באה להרשים את משה ולרמז על כוח האל ועוצמתו באש הגדולה או שבאה לבחון, האם המראה, העשוי לסמל את מצבו של עם ישראל המשועבד, מדבר אל משה. הציור של שאגאל המובא לעיל מציג מין משה שכזה — משה המתבונן בסנה ובוחנו, ומגלה בו פרטי מראות המקפלים את קורות ישראל. הדגש הוא בהתבוננות הבוחנת ולא בהתרשמות מן העוצמה. בחלק מן התמונות פעל באופן מודע או בלתי מודע החיבור למעמד הר סיני. רמז מילולי — ליתר דיוק משחק מצלול — מתאים לכך הקשר סנה־סיני.

בנקודה זו ראוי לעמוד על מדרשים מפורסמים לפרשת הסנה. נציג באופן חלקי כמה מהם. ברור כי התפיסה העומדת ביסודם היא כוחו הסמלי העז של המראה. ההנחה היא שהסנה איננו רק קרן המתבטל לחלוטין לעומת האש, אלא יש צורך לבחון ולבדוק פרטי מראה שונים המדברים באופן שונה — מראה מראה וייחודו — אל המתבונן. מי שרואה סמליות בקוציו המאונקלים של הסנה — 'קוצים' שבצורתם זו מאפשרים כניסה (למצרים) ומונעים יציאה (ממנה לחירות) ודאי ראה לנגד עיניו את הקוצים מבעד למסך האש. ומי שראה סמליות בפרחים בעלי חמשה עלעלים, ועלים בני שלושה עלעלים, וספר את עליהם כמסופר במדרשים הבין, שהאש הגדולה לא השמידה אותם, על כל הסמליות הטמונה בכך, והשכיל לדלות מכך רמזים לגבי גורלו של ישראל. זוהי הגישה של התבוננות במראה — המראה גדול, כלומר רב־משמעות, ולא בהכרח האש הפיסית היא החשובה!

הרושם המצטבר של סדרת המדרשים הזו הוא של ניסיון מרבי לצבור מראות. בוודאי שהדרשנים ראו מראה נגד עיניהם, והדרשה הפשוטה העומדת בבסיס כל הפעילות הדרשנית הזו הוא של מעבר 'מסנה', שבהקשר הנידון טיבו הבוטני אינו מבורר, לשיח מוכר — 'פטל קדוש',[21] צמח זה מציג את התכונות העומדות בבסיס המדרשים הקוראות לפרשנות סמלית, שבהן גלומה משמעותו הרעיונית.

ניסוי בפרשנות אמנותית — הערת סיום

במבט לאחור כותרת מאמרי 'על אמנות הציור כתפיסה פרשנית' לוקה בהפרזה ויומרה, ובכל זאת, מעדיף אני להשאירה בעינה כדי לעורר למודעות לחשיבות הביטוי האמנותי בתהליך המורכב והקשה של התחברות לטקסט ופרשנותו. דיון באמנות הציור כשיטה פרשנית מחכה עדיין לביטוי מקיף ויסודי יותר, ואילו את הנעשה בין שורות אלו נכון היה להגדיר כניסוי בפרשנות אמנותית, שיש בו לכל היותר, כדי להשליך על הנושא הרחב העומד ביסודה של

21 י' פליקס, עולם הצומח המקראי, רמת גן תשכ"ב, עמ' 110–112.

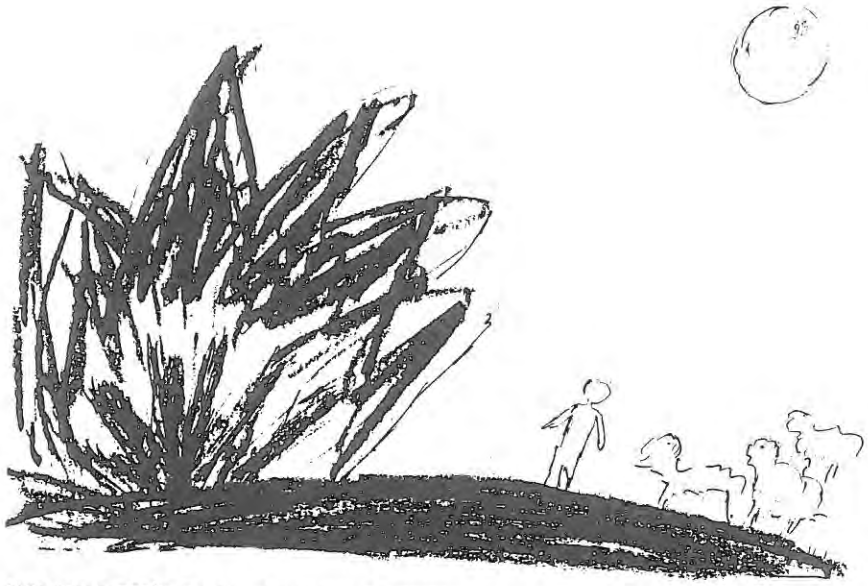
כותרת מאמרנו. אם בניסוי עסקינן, ברצוני לסיים בשתי הערות. באחת אביע את הערכתי למידת הרצון הטוב והנכונות, שגילו המשתתפות בניסוי זה, אות וסימן כי תלמידינו המתכשרים להוראה פתוחים לדרכי בחינה חדשות בטקסטים הישנים.

השנייה קשורה למושג היופי, שעמד בבסיס הדיון המקדים. בעידן שבו היופי — יוגדר איך שיוגדר — מקדם מכירות, תמונות יפות נמכרות בכסף ומגדירות סטטוס — התמונות הללו שצויירו ב'לורדים' ובעפרונות חשובות וגם יקרות בעיני שבעתיים יותר מאחיותיהן האמנותיות המפארות בתי מידות ודירות שרד!

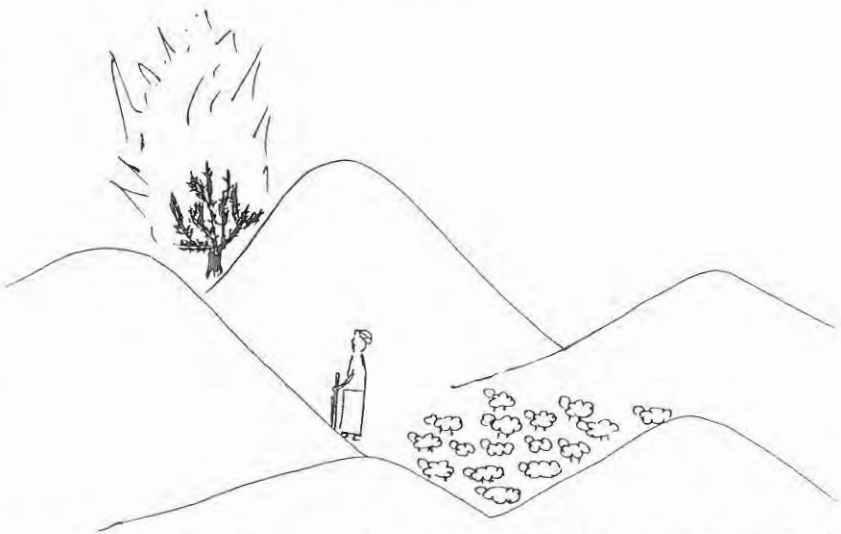
נספח

מבחר ציורי סטודנטיות כהדגמה לרעיונות העולים במאמר

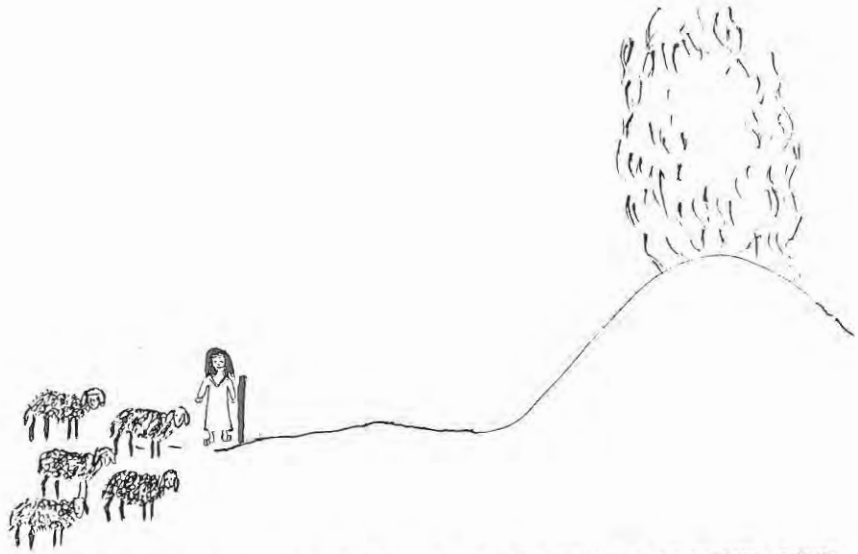
ציורי מעמד הסנה צויירו במכללת 'אפרתה' במסגרת שיעור בספר שמות. להלן הציורים ופירוט נקודות בולטות בכל ציור.



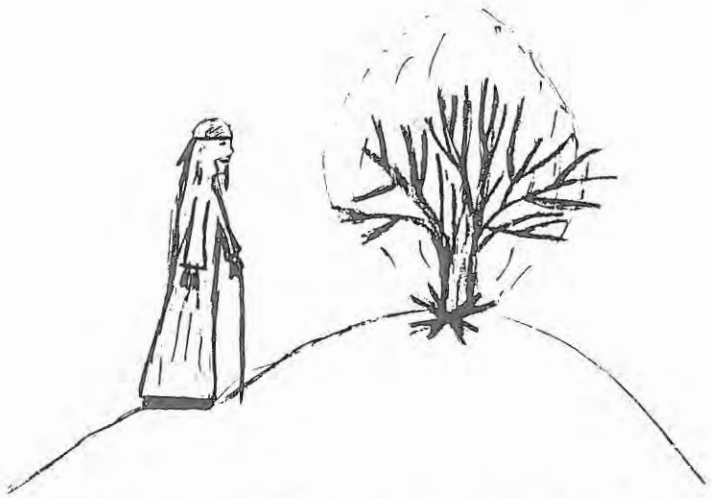
ציור 1: הלהבה העצומה מגמדת את משה. התקרבותו מצטיירת כנובעת מעוצמת הלהבה. בבסיס האש ניתן להבחין גם בצורת הסנה שאיננו אוכל; מודגש היותו של משה רועה. ההר כמעט שאיננו מודגש.



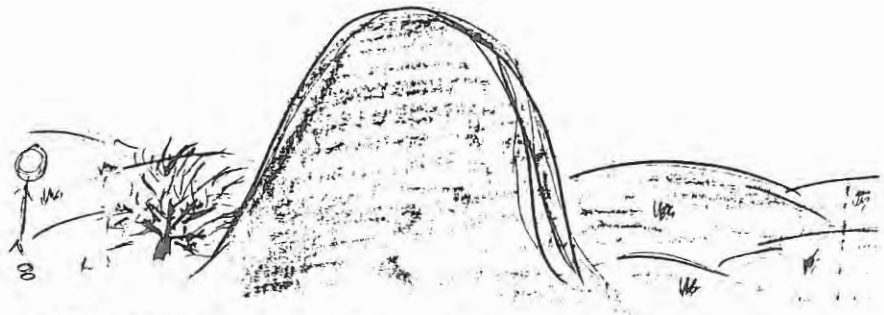
ציור 2: הסנה מרוחק. הוא בולט מאוד בתוך הלהבה. ברור שאיננו אוכל. המראה בצידו של ההר, אך ההר איננו בולט על רקע הנוף ההררי. המרחק בין משה לסנה מבליט את 'אסורה נא ואראה'.



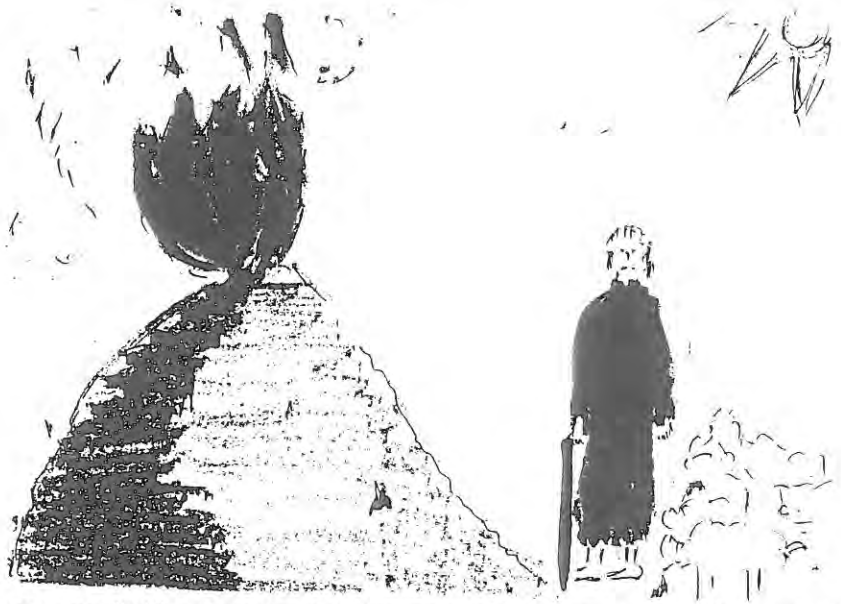
ציור 3: משה מרוחק. רואה בעצם רק את הלהבה. הלהבה מרשימה במיוחד בהיותה על ראש ההר. בפועל הסנה איננו קיים ואין משמעות רבה להיותו 'איננו אוכל'. ההר הוא האלמנט החשוב!



ציור 4: הסנה בולט מאוד בתוך הלהבה, שאיננה גדולה במיוחד. משה קרוב לסנה ומצטייר כבודק ביסודיות את הסנה ש'איננו אוכל' באופן ברור. האירוע מתרחש על ראש ההר, שאיננו גדול במיוחד.

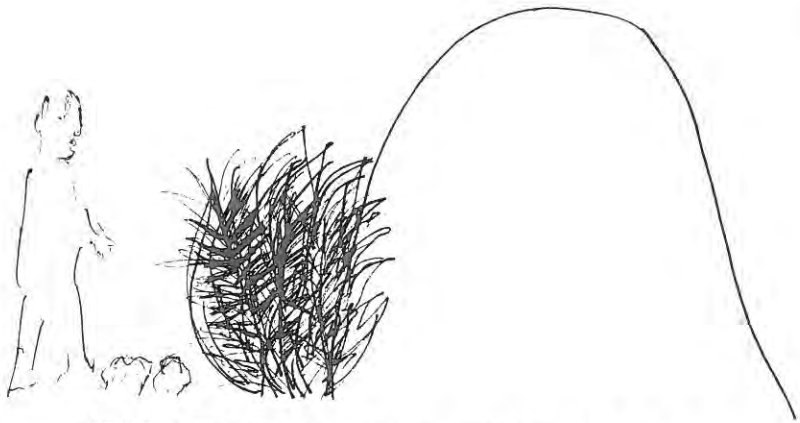


ציור 5: ההר הוא האלמנט הבולט. דרוש מאמץ כדי לראות את מראה 'הסנה שאיננו אוכל'. משה בגובה הסנה, דמותו כמעט בלתי מורגשת.



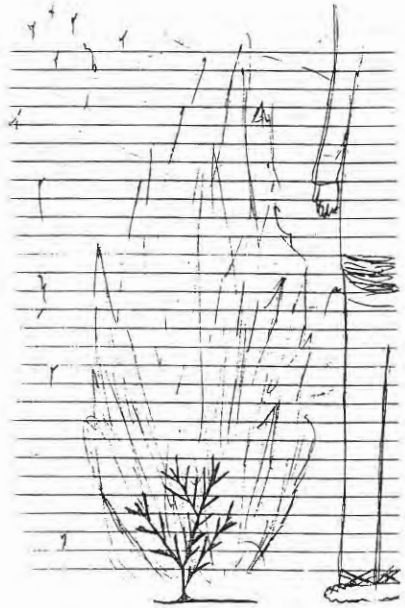
ציור 6: ההר בולט מאוד, אך האש שבראשו מדגישה דווקא אותה. האש מכסה כליל על הסנה, והוא איננו מובחן. רגלי משה מופנות אל ההר, אך פניו מוסבות מההר ומהאש ('ויסתר פניו'?).

ציור 7: ההר בולט במיוחד וגובהו מבליט את האש, המכסה כמעט לגמרי על הסנה, שאיננו ניכר. משה מטפס אל ההר עם צאנו. מתואר כאן תהליך של התקרבות. סקרנות המסייעת להתגבר על הקושי.



ציור 8: משה נמצא בעמדת מבט גבוהה מהסנה, אך דמותו מטושטשת. הלהבה קיימת אך הסנה הוא העיקר.

ציור 9: משה נמצא בעמדת מבט גבוהה מהסנה. הסנה בולט היטב בתוך הלהבה, אך זו איננה מודגשת במיוחד.



ציור 10: משה (מוצג מגבו) מתבונן בסנה. נוכחותו מורגשת על אף שדמותו ברובה מחוץ לתמונה. הוא גדול מהלהבה ומהסנה. הלהבה אופפת את הסנה וגבוהה ממנו בהרבה אך איננה מטשטשת אותו, ודומה שהיא משמשת לו יותר כעין רקע.

הסנה של מרק שאגל

נחתום סידרת איורים אלה של הסטודנטיות בתמונת הסנה של מרק שאגל.

המבט בתמונה מתפתח תוך כדי הסתכלות. מבט על הסנה מוצא אותו ממוקם במרכז התמונה כשהוא מוטה. הרושם הראשון הוא של סנה הנוטה ליפול מכובד משאו. הלהבה פורצת מחלקו העליון ואינה נוגעת בחלקו התחתון, כנראה לתרום לרושם של 'ואיננו אוכל'. ענף של הסנה קטוע, רמז למכה שנחתה עליו, על כל הסמליות המתבקשת לגורלו של עם ישראל.

התמונה מחולקת לשני אגפים ברורים. באגף הימני ממוקם משה, ספק מתבונן בסנה ספק מסתיר פניו. כדרכן של דמויות שאגל משה מרחף בחלל התמונה, מעליו ומתחתיו באגף הימני של התמונה רואים המון אדם. אלה שמעל ראשו — גברים נשים וטף — קרובים קירבה מסוכנת ללהבה. הצבע הדומיננטי בצד הימני אדום וצבעים קרובים. באגף השמאלי נמצאות חיות רעות. בולטים האריה למעלה והנחש למטה.

הרושם הכללי הוא של סנה דו ערכי. מחד הוא מעלה תחושות של סכנה מרחפת בחלל, של שרפה וכיליון, אך בו בזמן מתברר שאותה אש מופנית בעיקרה כלפי האויבים. עיון מרוכז יותר משרטט את צורתו של הסנה באור שונה. הסנה המוטה שמאלה מבטא מעין אגרוף שלוח, יורק אש כלפי האויבים ומעביר שדר לאגפו הימני, שדר של הגנה ולחימה. בעקבותיו מסתבר שכל התנועה בתמונה זורמת מימין לשמאל.

הכול זורם חוץ ממשה העומד אמנם בצד, אבל למעשה במרכז. משה מצטייר כדמות היסטורית מכונסת בהרהוריה, אולי עומדת בתפילה מרוכזת, בעת שהתנועה של העם מעל

ומתחת למשה 'מרחפת ועפה' שמאלה כאילו ברדיפה אחרי החיות הרעות הנסוגות. האריה בתנועת הבריחה מביט בזעם לאחור. במרכז התמונה רואים רק את אחוריה של חיה אחרת. מול הנחש, הניצב בעמדת איום מתגרה, עומדת במרכז החלק התחתון של התמונה דמות. דמות המניפה אגרופים קמוצים כלפיו.

עם זאת התנועה שמאלה איננה בעלת קוים חדים והיא זורמת כאילו לבטא יציאה ממקום כלשהו (יציאת מצרים, יציאה מהגלות) אל יעד מובטח, האריה המאיים יהפוך ל'גור אריה יהודה', ואש הלהבה תהפוך לאור גדול.