

הגלוי והנסתר: סצנת השתנות קדומה בשבטה

אמה מעיין-פנר,
רוית לין, יותם טפר
וגיא בר-עוז



הגלוי והנסתר: סצנת השתנות קדומה בשבטה¹

מבוא

בשער המאמר:
הכנסייה הדרומית
בשבטה
(כל התצלומים באדיבות
דרור מעיין אלא אם צוין
אחרת)

שרידי היישובים מהתקופה הביזנטית בנגב תועדו בכתב ולראשונה גם בתצלומים, כבר בשנת 1870, על ידי שני חוקרים והרפתקנים אנגלים, אדוארד הנרי פלמר וצ'רלס פרדריק טירוויט דרייק (איור 1).² בספרו על מסעם בסיני ובנגב ציין פלמר במיוחד את שרידי שבטה, שבלטו בעוצמתם על רקע החול המדברי.³ גם היום שרידי יישוב ביזנטי זה מפתיעים ומסעירים את החוקרים בגילויים חדשים. שרידי צבע על הקירות בכנסיות המרשימות שבמקום מעידים שבעבר כוסו בציורי קיר, אך כמעט לא נותר מהם זכר, עקב נזקים שגרמו בני אדם (איקונוקלזום מכוון ומקרי) ופגעי הזמן והטבע (תנאי המדבר). עם זאת שתי סצנות עדיין ניתנות לזיהוי: האפסיס הדרומי בכנסייה הדרומית עוטר בסצנת ההשתנות (טרנספיגורציה) של ישוע, שזוהתה כבר בשנת 1914, ולאחרונה התגלתה גם סצנת הטבילה, שעוטר את הבפטיסטריום שלצד הכנסייה הצפונית.⁴ שתי הסצנות שייכות למעגל הכריסטולוגי של ישוע. סצנת הטבילה היא המוקדמת ביותר שנמצאה באתרה בארץ הקודש, אך מוכרת מאתרים



איור 1: ציור של שבטה על פי תצלום מאת צ'רלס דרייק, 1870

• קיצורים בהערות: אח"ח – א' שטרן (עורך), האנציקלופדיה החדשה לחפירות ארכיאולוגיות, ירושלים 1992; DOP – Dumbarton Oaks Papers

- 1 המחקר נערך במסגרת המיזם הארכיאולוגי בגן הלאומי שבטה <http://negevbyz.haifa.ac.il/index.php/en>, רישיון רשות העתיקות # G-4/2016, G-87/2015, היתר רשות הטבע והגנים 5215/15 ומנוהל בידי גיא בר-עוז ויותם ספר מטעם מכון זינמן לארכיאולוגיה באוניברסיטת חיפה. במיזם שותפים חוקרים נוספים ממכוני מחקר ואוניברסיטאות בארץ ובעולם, והוא נערך במימון הקרן הלאומית למדע (ISF), מענק 17-340 והמועצה האירופית למחקר (ERC), מענק 648427. במיזם נבחנת תקופת המעבר מן התקופה הביזנטית לתקופה האסלאמית הקדומה כדי למצוא את הסיבות לנטישת יישובי הנגב. המחקר הטכנולוגי של הציור ובכלל זה השימוש בטכנולוגיות הרמיה מולטי-סקטורליות התבצע בידי צוות מגמת שימור מורשת התרבות החומרית באוניברסיטת חיפה.
- 2 א' מעיין-פנר, 'צילום חוצה זמן: 150 שנים לחקר הנגב', פוטו-ארכיאולוגיה: דרור מעיין בעקבות מסעם ההיסטורי בנגב של א"ה פלמר וצ"פ טירוויט דרווק (קטלוג תערוכה), חיפה תשע"ט, עמ' 5-19.
- 3 E. Palmer, *The Desert of the Exodus: Journey on Foot in the Wilderness of the Forty Years' Wanderings*, Cambridge 1871
- 4 E. Maayan-Fanar, R. Linn, Y. Tepper, & G. Bar-Oz, 'Christ's Face Revealed at Shivta: An Early Byzantine Wall Painting in the Desert of the Holy Land', *Antiquity*, 92 [364] (August 2018), e8 (doi: 10.15184/aqy.2018.150)

רבים ברחבי עולם הנצרות הקדומה. לעומת זאת סצנת ההשתנות בכנסייה הדרומית היא מן הנדירות ששרדו מהתקופה הביזנטית המוקדמת בעולם כולו.

כבר בשנת 1870 העיד פלמר כי ראה שרידים של 'פרסקו' בכנסייה הדרומית, אך לא הצליח לזהות את הסצנה.⁵ בשנת 1914 זיהו צ'רלס לאונרד וולי ותומס אדוארד לורנס את הדמויות המרכזיות, תיארו את תנוחותיהן, ואף תיעדו כתובת חלקית ביוונית ובה השם 'יוחנן', כתובת שעדיין אפשר לראות במקום.⁶ הם תיעדו גם מגוון צבעים, אך מאז נעלמו חלקם מן העין. מתיאורם עולה שמצב ההשתמרות של ציור הקיר היה טוב יותר משהוא כיום, אך גם אז לא היה אפשר להעתיקו. משום כך תיאורם הארוך והמפורט אולי איננו מדויק דיו, ונשען בחלקו על דימויי השתנות אחרים שהכירו מהאומנות הביזנטית המאוחרת ולא דווקא על הציור האמור בשבטה. הציור נשכח לכמאה שנים, ורק בשנת 2006 פורסם מאמר של פאו פיגראס שחשף אותו מחדש לציבור ולקהילת החוקרים.⁷

ניתוח מחדש של מאפייני הציור ולימוד קפדני של פרטיו הטכניים והאומנותיים וכן חקר ההקשר הארכיאולוגי שבו התגלה עומדים במוקד המאמר הנוכחי. לדעתנו הסצנה בשבטה משלימה חוליה חסרה בהתפתחותה של איקונוגרפיית ההשתנות עד המאה התשיעית, ומאפשרת הצצה נדירה וייחודית על האיקונוגרפיה הנוצרית המוקדמת, שלא שרדה במקומות אחרים, ולכן יש לסצנה זו חשיבות מכרעת.

המחקר המוצג במאמר זה נעשה כחלק ממיזם המחקר על התמוטטות החברה הביזנטית בנגב. במחקר זה השתמשנו באמצעים טכנולוגיים מתקדמים של תיעוד וצילום כדי לפענח את הציור בצורה המדויקת ביותר האפשרית. ההתבוננות הקפדנית ביצירה מאפשרת לשחזר את שיטות העבודה של האומנים ולהתחקות אחר איכות הציור, המצויר בצבעים רבים, שהופקו מחומרים שונים, ושנמשחו בשכבות אחדות. פרטיו התוכניים והצורניים של הציור והקשרו הארכיאולוגי מאפשרים להבין את הציור טוב מבעבר ולנתח את הקשריו האומנותיים וההיסטוריים.

הניתוח הנוכחי נשען על שילוב עבודתם של חוקרים העוסקים בשלושה תחומי ידע עיקריים: ארכיאולוגיה, תולדות האומנות ושימור. התבוננות בציור בהקשר הארכיאולוגי מאפשרת לתאר את מקומו במרחב שבו נתגלה ולהציע תאריך לגיל המבנה והציור בהקשר זה. היסטוריון האומנות עומד על סמלים וייצוגים המאפיינים את סגנון הציור ואת האיקונוגרפיה שלו בהקשר האומנותי שבו נוצר. בחינה השוואתית מאפשרת לעמוד על שינויים שחלו ביצירה, וכן להציע את מיקומם או השלמתם של חלקים חסרים. חוקר השימור מזהה אף הוא חלקי ציור חסרים, ומוסיף ניתוח ותיעוד של טכניקת הציור וחקר הרכב חומרי הצבע. התבוננות זו מאפשרת לזהות שלבים ורבידים בתהליך הכנת הציור. למשמר עומדת גם היכולת להתבונן על הציור באמצעים טכנולוגיים מודרניים, לתעד את חלקיו שאינם נראים לעין, ולדון בסוגיות הנוגעות לשחזורם ולשימורם.

5 פלמר (לעיל, הערה 3), עמ' 171.

6 C.L. Wooley & T.E. Lawrence, *The Wilderness of Zin (Archaeological Report)*, London 1914, pp. 89–90 (http://www3.lib.uchicago.edu/cgi-bin/eos/eos_title.pl?callnum=DS111.A1P28_vol3_cop1)

7 P. Figueras, 'Remains of Mural Painting of the Transfiguration in the Southern Church of Sobata (Shivta)', ARAM, 18 (2006), pp. 127–151 (doi: 10.2143/ARAM.18.0.2020725)

שבטה

שבטה שוכנת באזור צחיח למחצה, כ-40 ק"מ מדרום-מערב לכאר שבע. מגוון השטחים החקלאיים בקרבת האתר והמערך הצפוף של חוות חקלאיות עתיקות בסביבתו מעידים על אופיו הכלכלי של היישוב. שבטה מזוהה עם הכפר Σόβατα, הנזכר בתעודות ניצנה מהמאה השישית לסה"נ. היישוב הוקם ככל הנראה במאה השנייה לסה"נ, והגיע לשיאו בתקופה הביזנטית, במאות החמישית-השישית. באותה העת השתרע על שטח כולל של כ-90 דונם. היישוב דעך במידה ניכרת בתקופה האסלאמית הקדומה, במאות השביעית-השמינית, מסגד קטן הוקם במקום במאה השמינית, והיישוב ננטש סופית בראשית המאה התשיעית לכל המאוחר.⁸

בתוכנית האתר כפי שפרסם יזהר הירשפלד זוהו עשרות מבני מגורים וסמטאות במערך צפוף. בצפונה של שבטה הייתה כיכר גדולה, לצידה הכנסייה הצפונית, ומדרום לה הכנסייה המרכזית. בדרום היישוב אתר מרכזי ציבורי נוסף, וכליבו שני מאגרי מים ציבוריים לצד הכנסייה הדרומית והמסגד.⁹ עד כה לא פורסמו, למעט תוכניות כלליות בלבד, תוצאות החפירות האינטנסיוויות של המשלחת בראשות הריס דנסקומב קולט בשנים 1934-1936 ובשנת 1938 בשטחים נרחבים בשבטה ובכלל זה בכנסייה הדרומית.¹⁰

הכנסייה הדרומית

הכנסייה הדרומית בשבטה (איור שער המאמר) ניצבת ממזרח ומעל למאגר המים הדרומי שבצמד המאגרים הציבוריים במקום. הכנסייה נחפרה בידי משלחת קולט, אך כאמור תוצאות החפירה לא

- 8 י' באומגרטן, מפת שבטה (166) (סקר ארכיאולוגי של ישראל), ירושלים תשס"ה; Y. Kedar, 'Ancient Agriculture at Shivtah in the Negev', *Israel Exploration Journal*, 7 (1957), pp. 178-189 והתיישבות במדבר בתקופה הביזנטית, ירושלים תשנ"א; J. Shereshevski, *Byzantine Urban Settlements in the Negev Desert* (Beer Sheva, 5), Beer Sheva 1991, pp. 61-82; Y. Hirschfeld & Y. Tepper, 'Columbarium Towers and Other Structures in the Environs of Shivta', *Tel Aviv*, 33 (2006), pp. 83-116 (doi: 10.1179/033443506788991514); Y. Tepper, L. Weissbord & G. Bar-Oz, 'Behind Sealed Doors: Unravelling Abandonment Dynamics at the Byzantine Site of Shivta in the Negev Desert', *Antiquity*, 89 [348] (December 2015) (<http://antiquity.ac.uk/projgall/bar-oz348>); Y. Tepper, T. Erickson-Gini, Y. Farhi & G. Bar-Oz, 'Probing the Byzantine / Early Islamic Transition in the Negev: The Renewed Shivta Excavations, 2015-2016', *Tel Aviv*, 45 (2018), pp. 120-152 (<https://doi.org/10.1080/03344355.2018.1412058>)
- 9 A. Segal, *Architecture Decoration in Byzantine Shivta, Negev Desert, Israel* (BAR International Series, 420) Oxford 1988; O'Z, 'צ' זוק, 'אספקת המים של שבטה בתקופה הביזנטית', קדמוניות, 125 (תשס"ג), עמ' 18-24; Y. Hirschfeld, 'Social Aspects of the Late-Antique Village of Shivta', *Journal of Roman Archaeology*, 16 (2003), pp. 395-408 (doi: <https://doi.org/10.1017/S1047759400013210>). לאחרונה נטען כי המסגד בשבטה הוקם לאחר שננטשה הכנסייה, וכי שני מבני הציבור לא התקיימו במקביל. ראו: י' טפר, 'כנסייה ומסגד או כנסייה ואחר כך מסגד – דת ופולחן בשבטה במאות הז'-ט' לסה"נ', ד' וורגה, י' עבאדי-רייס, ג' להמן ור' ויינשטוב (עורכים), קבורה ופולחן: בשפלה ובנגב לאורך התקופות, באר שבע תשע"ט, עמ' 167-182.
- 10 C. Baly, 'S'ba'ita', *Palestine Exploration Fund Quarterly Statement*, 67 (1935), pp. 171-181; G.M. Crowfoot, 'The Nabatean Ware of Sbatia', *ibid*, 68 (1936), pp. 14-27; י' טפר, 'הממצאים מ"המוזרה שנסכחה" בהקשרם הארכאולוגי לאור המידע מחפירות משלחת קולט בשבטה ותרומתם לחקר האתר', מכמנים, 28 (תשע"ט), עמ' 101-121.

פורסמו. עבודות השחזור שנעשו בכנסייה מאז חשיפתה ולאורך השנים מקשות לתארכה ולקבוע שלבים בתולדותיה. עם זאת שלושת האפסידים בחלקה המזרחי שרדו למלוא גובהם, ונראה שהם חלק מקורי מהמבנה הקדום.

תיאור הכנסייה להלן נשען על השרידים הנראים היום לעיני המבקרים באתר. בחזיתה המערבית של הכנסייה הדרומית יש שני פתחים. הפתח הדרומי, הראשי מבין השניים, מוביל אל חדר מבוא קטן, וממנו אפשר להיכנס מזרחה אל הסיטרה הדרומית של הכנסייה ולעבור צפונה אל חדר נוסף, מעין נרתקס צר וארוך, שממנו כניסות הפונות מזרחה אל אולם התווך ואל הסיטרה הצפונית. פתח אחר בנרתקס פונה צפונה ומוביל לבפטיסטריום ואל מכלול חדרים מצפון לו, הכולל גם אולם תפילה קטן.

אורך הכנסייה 17.6 מ' (ללא האפסידים) ורוחבה 18.2 מ'. היא מחולקת באמצעות שני טורי עמודים, שבכל אחד שישה עמודים, לאולם המרכזי (אולם תווך) ולשני אולמות צדדים (סיטרות). שני העמודים המזרחיים בכל טור משתלבים בסורג הבמה. הקירות המזרחי והדרומי לא נבנו בקו אחד, והם יוצרים חלל פנימי שפאותיו אינן מדויקות. הקיר המזרחי מעוטר בשלושה אפסידים, המרכזי גבוה פי שניים מן הצדדיים. שרידי צבע מצוירים נראים על קירות שני האפסידים הצדדיים, ובחלקו העליון של האפסיס האמצעי נראים שרידי טיח. סצנת ההשתנות נמצאת על קיר האפסיס הצדדי הדרומי.¹¹

באפסיס המרכזי בכנסייה נראות חריטות של סמלים שנחקקו לאחר נטישת הכנסייה.¹² בין אלה עשרות סמלי ואסמים, סמלים שבטיים ברוויים, של שבטים מקומיים, המתוארכים לפני אמצע המאה השמונה עשרה. אחת החריטות היא כתובת בארמנית, שנחקקה ככל הנראה בידי עולה רגל שעבר במקום בדרכו ממרכז הארץ למנזר סנטה קתרינה בסיני. על פי מיקומה של הכתובת על קיר האפסיס וסגנון הכתיבה יש להניח שהיא נחרטה לאחר המאה התשיעית.¹³ עדויות אלו מאפשרות להציע שחלקיו העליונים של האפסיס המרכזי בלטו מעל הריסות מבנה הכנסייה, ושזה היה מצב המבנה מהמאה התשיעית עד שהחלו החפירות של קולט בשנות השלושים של המאה העשרים. כאמור בהיעדר תיעוד מפורט של החפירות הללו לא נוכל לקבוע בוודאות מה היו תהליכי ההרס במבנה הכנסייה הדרומית כולה, אך סביר שהקיר המזרחי של הכנסייה הדרומית בכלל והאפסיס הדרומי בפרט משמרים עדויות חשובות על עברה ועל תולדותיה של הכנסייה. מכלל העדויות נראה כי סצנת ההשתנות היא שריד אותנטי מעברה של שבטה, ולא סביר שהיא מייצגת שלב מאוחר מן התקופה הביזנטית.

אברהם נגב, שחפר בכנסייה הדרומית, הציע שזו הקדומה שבשלוש הכנסיות באתר, וקבע שהיא נבנתה עם אפסיס אחד באמצע המאה הרביעית. לשיטתו המבנה הורחב במחצית הראשונה של המאה

11 א' נגב, 'שבטה', אחא"ח, ד, עמ' 1487.

12 ר' חמיס, 'האפסיס המרכזי לאחר נטישת הכנסייה הדרומית בשבטה – נקודת מפגש, קבלת החלטות ולוח מודעות של הברואים?', הרצאה במושב על חפירות שבטה, כנס מרחב דרום של רשות העתיקות, אוניברסיטת בן-גוריון, 2017.

13 Y. Tchekhanovets, Y. Tepper & G. Bar-Oz, "The Armenian Graffito from the Southern Church of Shivta", *Revue Biblique*, 124 (2017), pp. 446–454 (doi: 10.2143/RBI.124.3.3245468)

החמישית – אז נבנה לצידו ומצפון לו מכלול חדרים. ובראשית המאה השישית שונתה תוכנית הכנסייה, עם בניית שני האפסידים הצדדיים, והמבנה קיבל את צורתו המוכרת היום.¹⁴ נגב הציע גם שהאפסידים הצדדיים נבנו לאחר רעידת אדמה חזקה שפקדה את הנגב בשנת 498 או 502.¹⁵ החריטות שנתגלו על אבני האפסיס המרכזי ובפרט הכתובת הארמנית מעידות שבמאה התשיעית לכל המאוחר עמדה הכנסייה בשימונה. קירותיה, שהיו מכוסים קודם לכן בציורי קיר ובטיח צבעוני, כבר היו חשופים בשלב זה. וכך בדווים תושבי האזור או צליינים שהיו בדרכם למוקדי צליינות בחצי האי סיני חרטו על הקירות באופן המאפשר להניח שהמבנה לא שימש עוד ככנסייה קהילתית נוצרית ביישוב. בהיעדר נתונים ארכיאולוגיים נוספים מחפירת הכנסייה יש לתארכה על סמך שתי כתובות בנייה ביוונית שתועדו בידי משלחת קולט. כתובת אחת לא נמצאה באתרה, והייתה ממוקמת ככל הנראה ממערב לאולם הכניסה. כתובת זו, המציינת בנייה או שיפוץ של מבנה בכניסה, נחקקה על חלקו התחתון של משקוף אבן מעוטרת שבמרכזו צלב, שריג גפן וציפורים (יונים?); על חלק מהעיטורים שרד צבע אדום. לאה די סגני הציעה לתארך את הכתובת לשנים 508-528.¹⁶ הכתובת השנייה, המאוחרת מבין השתיים, נמצאה באתרה, והיא חקוקה על לוח אבן ששובץ ברצפת הסיטרה הדרומית. הכתובת מתוארכת לשנת 640 ומציינת את שיפוץ רצפת הכנסייה.¹⁷ על פי המידע משתי כתובות הבנייה, הכנסייה הוקמה לא לפני פרק הזמן שבין שנת 508 לשנת 528, והיא הייתה בשימוש עד שנת 640 לפחות.

14 על שלבי התפתחות הכנסיות בנגב ראו: א' נגב, 'הכנסיות בנגב המרכזי – סקירה הסטורית', קדמוניות, 33, 1 (תשל"ו), עמ' 14, 17-18; A. Negev, 'The Churches of the Central Negev – An Archaeological Survey', *Revue Biblique*, 81; 18-17, 14 (1974), pp. 400-421; idem, 'The Cathedral of Elusa and the New Typology and Chronology of the Byzantine Churches in the Negev', *Liber Annuus*, 39 (1989), pp. 129-142; J. Patrich, 'Early Christian Churches in the Holy Land', O. Limor & G.G. Stroumsa (eds.), *Christians and Christianity in the Holy Land from the Origins to the Latin Kingdoms*, Turnhout, 2006, p. 396. ואולם הקביעה ברבר שלבי ההתפתחות מוכחת רק באשר לכנסייה הצפונית בשבטה, ובהיעדר ביסוס ארכיאולוגי של ממש אין להשליכה על הכנסייה הדרומית. וראו: S. Margalit, 'The North Church of Shivta: The Discovery of the First Church', *Palestine Exploration Quarterly*, 119 (1987), pp. 106-121

15 נגב, קתדרלת חלוצה (שם), עמ' 138-139. אכן גם בשנים אלה היו רעידות אדמה באזורנו. ראו: D.H.K. Amiran, 'Location Index for Earthquakes in Israel since 100 B.C.E.', *Israel Exploration Journal*, 46 (1996), pp. 120-130; idem, E. Arieh & T. Turcotte, 'Earthquakes in Israel and Adjacent Areas: Macroseismic Observations since 100 B.C.E.', *ibid.*, 44 (1994), pp. 260-305. ראו: K.W. Russell, 'The Earthquake Chronology of Palestina and Northwest Arabia from the 2nd through the Mid-8th Century A.D.', *Bulletin of the American Schools of Oriental Research*, 260 (1985), pp. 43-44. ראו גם: M. Zohar, A. Salamon & R. Rubin, 'Reappraised List of Historical Earthquakes that Affected Israel and its Close Surroundings', *Journal of Seismology*, 20, 3 (2016), pp. 971-981 (<https://doi.org/10.1007/s10950-016-9575-7>). עם זאת הרחבת הקירות החיצוניים בצד המזרחי של הכנסייה עשויה בהחלט להצביע על היערכות של תושבי שבטה לאירועים מסוג זה או על תגובה עליהם, גם אם איננו יכולים בשלב זה של המחקר לקשור את בניית האפסידים המזרחיים לאירועים מסוימים.

16 L. Di Segni, 'Dated Greek Inscriptions from Palestine from the Roman and Byzantine Periods', Ph.D. dissertation, The Hebrew University of Jerusalem, 1997, p. 823

17 עמ' 826-827, מס' 327. לתיארוך מוקדם בשנה ראו: A. Negev, *The Greek Inscriptions from the Negev*, Jerusalem 1981, no. 68

שיטות המחקר

כדי לתעד את הציור בצורה המיטבית ולגלות את מרב הפרטים הקשורים לטכניקה שבה צויר, צולמה כל אבן באפסיס בנפרד וברמת הפרדה (רזולוציה) גבוהה. תצלומים אלו אפשרו להתמקד בכל פרטי הציור ולהגדיל את האזורים ששרד בהם צבע. המחקר הטכנולוגי של הציור כלל תיעוד מפורט של כל הצבעים, הקווים ושכבות הצבע שהרכיבו אותו וכן לימוד החומרים שמהם יוצרו הצבעים והטכנולוגיה ששימשה לייצורם. תהליך התיעוד הנוכחי כלל שלושה שלבי עבודה:

סקר ותיעוד בשטח – שכבות הצבעים והגוונים נסקרו בשטח על ידי התבוננות ולימוד הנתונים הנראים לעין. כל הפרטים נמדדו ותועדו.

צילום ברמת הפרדה גבוהה לצורך הבנת המשטחים המצוירים – כל אבן צולמה בנפרד בהפרדה מרבית (22 מגה-פיקסל), במצלמת Canon 5d mark 3, עדשה 70-20 L, בעלת אורך מוקד 200-70 מ"מ עם מכפיל 1.42.

שימוש בטכנולוגיית הדמיה מולטי-ספקטרלית כדי לגלות שכבות צבע נסתרות שלא היה אפשר להבחין בהן בעין בלתי מזוינת – נעשו הדמיות לציור הקיר בתחומי התת-אדום והעל-סגול. התיעוד כלל שימוש בהארה באורכי גל שונים לצורך קבלת החזרים באורכי גל המאפשרים לזהות שרידי צבע שנעלמו מן העין אך שרדו בספקטרום האור שאינו נראה. לצורך תיעוד ההדמיות נעשה שימוש במצלמות Nikon D7000 ו-Nikon D5100 בהפרדה מרבית של 16.2 מגה-פיקסל, עם עדשות בעלות אורכי מוקד מ-18 עד 60 מ"מ, וכן במכשיר הדמיה תרמית באורך גל של 8-12 מיקרוניס. כמו כן נעשה שימוש בספקטרוטומטר מדגם Ocean Optics USB2000+XR כדי לקרוא בשטח את אורכי הגל המוחזרים.

ניתוח הציור

תיאור וסגנון

שרידי סצנת ההשתנות השתמרו בעיקר בצד השמאלי של האפסיס הדרומי, ואילו בצד ימין נראים רק קווי רישום בודדים, המאפשרים לזהות ולמקם את הדמויות (איור 2). במרכז האפסיס מצוירת דמותו של ישוע בתוך מנדורלה (Mandorla, צורת שקד), ראשו מוטה מעט שמאלה, וסביבו הילה גדולה בגוון ורוד בהיר. ראשו של ישוע קטן יחסית, צווארו עבה, וגופו גדול ומודגש. שריד קטן שהשתמר מהפנים מראה שהן היו צבועות בצבע ורוד בהיר, ומעל ארובת העין ניכרות משיכות מכחול ארוכות של צבע בהיר (איור 3). שרידים של שיערו הכהה והמתולתל נראים באזור הסנטר, וככל הנראה צויר לו זקנקן קצר ומתולתל. משיכות המכחול הבולטות מעידות על עבודה בשכבות אחרות. ידו הימנית של ישוע מורמת בסימן תפילה, תנוחה המזכירה את זו של ישוע בפסיפס סצנת ההשתנות מהמאה השישית בכנסיית מנזר סנטה קתרינה שבסיני (איור 4). כף ידו הימנית גדולה למדי. ניתן להבחין בבירור בקפל בד שעוטף את ידו השמאלית, אף על פי שהיד עצמה לא השתמרה. מכיוון שתנוחת ידו השמאלית של ישוע ברוב סצנות ההשתנות כמעט זהה, סביר להניח שגם כאן הוא החזיק בידו ספר



איור 2 משמאל:
סצנת ההשתנות
של ישוע, ציור קיר,
האפסיס הדרומי
בכנסייה הדרומית
בשבטה

איור 3 למטה: פרט
מתוך פניו של ישוע

או מגילה, כמו בדימויים מוכרים מתקופות מאוחרות יותר. דווקא באזור זה נראה שהייתה השחתה מכוונת של שטח הציור, בקווים ארוכים חרוטים החוזרים על עצמם, אולי כדי להעלים פרט חשוב זה מן הציור.¹⁸

וולי ולורנס ציינו שהגלימה העליונה, ההימטיון (himation), של ישוע הייתה בצבע כחול כהה, אבל נדמה שגם כאן שלטו גוני הוורוד, והם עדיין ניכרים בכמה מקומות בציור. צבעה של הטוניקה התחתונה, הכיטון (Chiton), של ישוע לא שרד. שרידי צבע ארגמן או סגול נראים סמוך לרגלו הימנית, ואפשר לעקוב אחרי קווי הרישום הראשוני של בגדיו ולשחזר את כיוונם ואת אורך הקפלים. לעומת בגדיו הכבדים רגלי ישוע דקיקות בצורה לא פרופורציונלית. המנדורלה סביב דמותו קרובה בצורתה לעיגול, וקרוב לוודאי שהייתה צבועה בגוני ורוד בהיר עם קו מתאר לבן. לפי שעה לא נמצאה עדות לשימוש בזהב בהילה, כפי שציינו כבר וולי ולורנס. כמו כן אי אפשר לקבוע אם המנדורלה הייתה מורכבת משני מעגלים בצבעים שונים או שכולה הייתה צבועה בצבע אחד.



18 סוגיית האיקונוקלזם בשבטה תירדן במאמר אחר שנמצא בהכנה.



איור 4: סצנת ההשתנות של ישוע, פסיפס, כיפת האפסיס בכנסיית סנטה קתרינה בסיני, שנת 548-565 בקירוב

בצד השמאלי של האפסיס, מתחת למנדורלה, נראות דמויותיהם של שניים משלושת השליחים שהיו עדים להשתנותו של ישוע (איור 5). יוחנן מזוהה בכתובת יוונית המציינת את שמו. דמותו השתמרה באופן חלקי, שכבות הצבע נעלמו ברובן, ורק קווי רישום עדיין משרטטים את תנוחתו – הוא רוכן

איור 5: פטרוס ויוחנן



על ברכיו, וידו הימנית מושטת קדימה. בדומה לסגנון הציור של ראשו של ישוע, ראשו של יוחנן קטן ביחס למידות הגוף. שרידי זקנו הכהה בקושי נראים לעין. הוא מרים את ידו השמאלית, כנראה לתמוך בראשו, ונדמה שאין הוא מצביע לכיוונו של ישוע כפי שחשבו וולי ולורנס.

מאחורי יוחנן ניצב פטרוס, המזוהה היטב בשל מבנה השיער המתולתל האופייני לו. הקו הגלי של שיערו והגבות, העיניים והפה, המצוירים במשיכות מכחול עבות וגסות, נראים בכירור. אזור זקנו של פטרוס, שצויר בגוני כחול וסגלגל, המתמזגים זה בזה, נשתמר טוב יותר משאר הציור (איור 6). קטע זה נצבע במשיכות מכחול עדינות, המעידות על מיומנות הצייר. חלקה העליון של הרמות השתמר בצורה טובה, ואילו חלקה התחתון כמעט נעלם. ככל הנראה תואר פטרוס כשהוא כורע ברך, שכן אין



איור 6: ראשו של פטרוס

בחלק זה של הציור די מקום לתאר את דמותו העומדת.¹⁹ פטרוס פונה אל ישוע, ומושיט את ידו הימנית לעברו; שרידי האצבעות עדיין מאפשרים שחזור. לא ברור אם גם ידו השמאלית הייתה מורמת כלפי ישוע. בדוגמאות מאוחרות של ציורי השתנות ידו השמאלית של פטרוס ממוקמת לאורך גופו, לעיתים מחזיקה את בגדיו.²⁰ ואולם יש גם דוגמאות שבהן היד מורמת, כגון זו שבספר תהילים של כלודוב, המתוארך למאה התשיעית.²¹

פטרוס ויוחנן מתוארים ללא הילות, כפות ידיהם גדולות, ופניהם צרות; גופם בעל נפח, המודגש על ידי קפלי הבגדים, ותיאורם בחצי סיבוב מוסיף לרושם הנפח והדינמיות. פטרוס מתואר מאחורי יוחנן, המסתיר אותו חלקית, והדבר תורם לרושם העומק של הציור. דמותו של יעקב נמחקה לגמרי ואינה ניתנת לשחזור, אם כי אפשר לקבוע את מיקומה בצד הימני התחתון של האפסיס. ייתכן מאוד שיעקב תואר בדומה לייצוגים ביזנטיים אחרים מהמאה התשיעית ועד המאה השתים עשרה, החוזרים על עצמם ומראים את תנוחתו ללא שינוים מהותיים.

19 תנוחת הכריעה מאפיינת את פטרוס בסצנות השתנות מאוחרות רבות, למשל בתבליט שנהב קרולינגי המתוארך למאה התשיעית (לונדון, מוזיאון ויקטוריה ואלברט, לוחיות שנהב קרולינגיות, מץ, 870-880 בקירוב), בפסיפס בכנסיית דפני, יוון, ובציור קיר בכנסיית סנט'אנג'לו אין פורמיס בקפואה, איטליה – שתי הכנסיות הן מהמאה האחת עשרה. תנוחה זו מתועדת גם באיקונין עשוי פסיפס מהמאה השתים עשרה (פריז, מוזיאון הלובר, המחלקה לחפצי אוּמנות; ראו: H.C. Evans & W.D. Wixom [eds.], *The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine era*: (AD. 843-1261 [exhibition catalogue], New York 1997, no. 77.

20 כ"י פריז, הספרייה הלאומית Gr. 510, דף 163; כנסיית החשכה (Karanlik Kilise) בקרמה, קפדוקיה; ראו: C. Jolivet-Lévy, *La Cappadoce Médiévale: images et spiritualité*, Paris 2001, fig. 80

21 כ"י מוסקוּוּה, המוזיאון ההיסטורי הממשלתי 129, דף 88; ראו: M.V. Scepkina, *Miniatury Khludovskoi Psaltiri*, Moscow 1977



איור 7: סצנת
ההשתנות של ישוע,
כ"י פריז, הספרייה
הלאומית של צרפת,
Gr. 510, דף 163,
879-883

לא שרדה, אך ניתן למקמה בצידו הימני של האפסיס, שכן קווים צהובים של הרישום הראשוני ששרדו על אבני הקיר מראים בבירור שידו הייתה מורמת בכיוונו של ישוע. סביר להניח שדמותו של משה פנתה בצורה סימטרית כלפי זו של אליהו, בדומה לסכמה המוכרת של הסצנה. כל הדמויות בסצנת ההשתנות בשבטה מתוארות על רקע נוף ירקרק בגווני שונים, הנראים סביב דמותו של פטרוס. עדיין ניתנים לזיהוי קווי הרישום של פרטי הנוף ובכלל זה צמחייה וגבעות. לא ברור אם ההר תחת רגליו של ישוע מתואר כמקובל בסצנות ההשתנות מאז המאה התשיעית, שבהן היה פרט איקונוגרפי הכרחי, או בדומה לייצוגים מהמאה השישית, שבהם שולט תיאור הנוף ללא ההר, כדוגמת זה שבכנסיית סנט'אפולינרה אין קלסה (Sant'Apollinare in Classe) ברוונה, איטליה.

הדמות הקיצונית בצד שמאל היא הקשה ביותר לזיהוי. זוהי דמות גדולת ממדים, ועדיין ניכרים קווי המתאר של עיניה ופיה, ונראה שהייתה בעלת זקן והילה (איור 2). פרטים אלו וצבעי הגלימה מאפשרים לזהות את הדמות כאליהו הנביא. בסנטה קתרינה לכושו של אליהו הנביא שונה מזה של שאר הדמויות, בגלל הקשר הסמלי בינו לבין יוחנן המטביל (מתי יז, י-ג). פרט איקונוגרפי זה קיים גם בתיאורים מאוחרים יותר של הסצנה, לדוגמה בכנסיית סנט'אנג'לו אין פורמיס (Sant'Angelo in Formis) בקפואה, איטליה, ובכנסייה בדפני, יוון – שתיהן מהמאה האחת עשרה. משאריות הצבע שניכרות בין דמותו של אליהו למנדורלה בצידו הקיר בשבטה עולה שלפחות אחת מידי הייתה מושטת לכיוונו של ישוע. על פי ניתוח השוואתי עם יצירות אחרות אפשר שידו השמאלית הייתה ממוקמת מעל קפלי בגדיו הכבדים, בדומה להופעתו בכתב-יד מפורסם מהמאה התשיעית הנמצא כיום בפריז (איור 7).²² אפשר גם שידו הייתה עטופה בקפלי הבגד, אך לא נוכל להכריע בסוגיה זו בשל מצב השתמרותו של הציור.

דמותו של משה, שנכח באירוע יחד עם אליהו,

22 כ"י פריז, הספרייה הלאומית של צרפת, Gr. 510, דף 163.

קומפוזיציה אסימטרית, דמויות נפחיות ודינמיות בפרופורציות מוגזמות, אשליית עומק וצבעים מתמזגים-אשלייתיים מלמדים על תיארוכו המוקדם של ציור הקיר משבטה. חיקוי הפריט האדריכלי של דגם השיניית (dentils) בתחתית הציור (איור 8), שצויר בהדגשת התלת-ממד, מחזק מסקנה זו. אותו דגם אדריכלי שצויר באפסיס הצפוני של הכנסייה הדרומית מרמז כי שני האפסידים עוטרו באותו פרק זמן. דגם עיטורי זה שכיח למדי, אך סגנונו כאן קרוב למסורת הקלסית, שלא כעיטורי האבן



איור 8: האפסיס המרכזי בכנסייה הדרומית

בשבטה וביישובים אחרים בנגב, שהם שטוחים וסכמטיים.²³

הפרופורציות ועיצוב הדמויות ובייחוד גודלם של הנביאים ומיקומם במישור אחד עם דמויות השליחים מצביעים על קרבה סגנונית בין ציור הקיר בשבטה לפסיפס ההשתנות בסנטה קטרינה שבסיני. קווי הדמיון בין שתי היצירות נובעים מהקרבה הגיאוגרפית ומסמיכות הזמן. עם זאת הקומפוזיציה האסימטרית של הסצנה ייחודית לשבטה, והעמדת השליחים שונה לגמרי מזו שבסנטה קטרינה, ששם הם סימטריים כמעט לחלוטין. בסצנות המוכרות מהמאה התשיעית ואילך שלושת השליחים מתוארים בנפרד, פזורים במרחקים שווים סביב דמותו של ישוע.²⁴ סידור אסימטרי של השליחים אומנם נמצא בדוגמאות מערביות של הסצנה, שהמוקדמת ביותר היא בסנט'אפולינרה אין קלסה, אך תיאורי ההשתנות לא רווחו במערב, ורוב הסצנות הקיימות משקפות דגמים ביזנטיים,²⁵ ולכן אפשר כי הן מרמזות על דגם משותף וקדום יחסית, מהמאה החמישית או השישית.

מקבילות לכפות הידיים הגדולות ולפנים הצרות של הדמויות ניתן למצוא בכתיב־יד סוריים מהמאה השישית, כגון ספרי הבשורה של רבולה.²⁶ תיאורו של ישוע בארבעת ספרי הבשורה מדיארבקיר, כתב־יד סורי המתוארך לתחילת המאה השישית,²⁷ דומה במיוחד לתיאור הסצנה בשבטה: לשני התיאורים משותפים הילות ענקיות, ראשים קטנים, אוזניים בולטות, עיניים וגבות שצוירו במשיכות מכחול דינמיות, מודגשות וגסות מעט; גם פרטי הפנים של ישוע, כגון הזקן הקצר והשיער המתולתל, דומים, ככל שניתן לזהותם בשרידי הציור בשבטה. לאור המקבילות הסגנוניות

23 קטלוג של עיטורי אבן בדגם דומה משבטה ראו: K. Golan, 'The Stone Architectural Decorations of the Byzantine Negev: Characterization and Meaning', II, Ph.D. dissertation, Ben Gurion University of the Negev, 2014, pls.

13, 15-16

24 דוגמאות רבות ראו: A. Andreopoulos, *Metamorphosis, The Transfiguration in Byzantine Theology and Iconography*, Crestwood, NY 2005

25 שם, איור 15א.

26 כ"י פירנצה, ספריית לורנציאנה Plut. I, 56; ראו: M. Bernabò, 'The Miniatures in the Rabbula Gospels: Postscripta to a Recent Book', *DOP*, 68 (2014), pp. 343-358

27 .M. Bernabò & G. Kessel, 'A Syriac Four Gospel Book in Diyarbakir', *Convivium*, 3 (2016), pp. 172-203. דיארבקיר נמצאת בדרום-מזרח טורקיה.

הללו נראה כי מקורותיו של האומן שצייר את ההשתנות בשבטה – ואולי אפילו הוא עצמו – מוצאם באזור סוריה-פלשתינה.²⁸ עם זאת מפאת מיעוט החומר ההשוואתי מהאזור האמור, אי אפשר להגיע למסקנה מדויקת יותר באשר לאסכולה שאליה השתייך. מכל מקום השחזור של תיאור ההשתנות בשבטה המוצע כאן מאפשר למקם את הדמויות בסצנה ביתר דיוק מכפי שהוצע בפרסומים קודמים ולהעניק לכל דמות ודמות את אפיוניה הייחודיים (איור 9).



איור 9: שחזור
סצנת ההשתנות
של ישוע
(שרטוט: אמה מעייך-פנר)

28 ציורי קיר תועדו במספר אתרים בנגב, במדבר יהודה ובסיני, ונציין כאן רק את מקצתם. קירות הכנסייה שנחפרה במצפה שבטה (מנזר גיאורגיוס הקדוש) טויחו בטיח לבן וצבעוני, וצלבנים בצבע אדום נמצאו על קירות המערות שבמדרגה התחתונה באתר. ראו: י' באומגרטן, 'מצפה שבטה', אחא"ח, ג, עמ' 996-993. צלב מכויר בטיח וציורי קיר תועדו בכנסייה שבחורבת סערון. ראו: Y. Hirschfeld, 'Settlement of the Negev in the Byzantine Period in Light of the Survey at Horvat Sa'adon', *Bulletin of the Anglo-Israel Archaeological Society*, 24 (2006), pp. 7-49; T. Erickson-Gini, V. Lifshitz & E. Alajem, 'Horvat Sa'adon - Excavations in the Roman Tomb and Byzantine Church', *Strata: Bulletin of the Anglo-Israel Archaeological Society*, 36 (2018), pp. 37-56. שברים של פרסקו צבעוני ועליהם דמות אדם וסצנות שונות נמצאו בכנסייה הצפונית ברחובות בנגב. ראו: י' צפריר וק"ג הולם, 'רחובות (בנגב)', אחא"ח, ד, עמ' 1464-1461. בעברת נמצאו ציורים בצבע אדום על קירות מספר מערות ששימשו למגורים. ראו: S. Bucking, 'A Dipinti-Intensive Cave Dwellings as Evidence of a Monastic Presence in Byzantine Avdat', *Journal of Arid Environments*, 143 (2017), pp. 28-34 (<https://doi.org/10.1016/j.jaridenv.2016.11.008>); מנזר מר סבא במדבר יהודה. ראו: י' פטריך, 'מר סבא', אחא"ח, ג, עמ' 1006-1004. וכן מוכרים ציורי קיר במכלול נזירים בקרב אלטור שבסיני. ראו: U. Dahari, *Monastic Settlements in South Sinai in the Byzantine Period: The Archaeological Remains* (IAA Reports, 9), Jerusalem 2000, pp. 141-145, figs. 86, 88 כמו ציורי הקיר מחורבת סערון והציורים בצבע אדום על כותלי המערות במצפה שבטה ובעברת, ציורי ישירות על האבן. עם זאת בשלב זה של המחקר קשה לקבוע את האסכולה המדויקת שאליה השתייך האומן משבטה.

תגלית קרני האור הנסתרות

תגלית ייחודית שהתגלתה במחקרנו היא קרני האור היוצאות מגופו של ישוע ומאירות את השליחים ואת אליהו ומשה: הצילום המולטי-ספקטראלי גילה חמש קרניים ברורות ועוד שתי קרניים ברורות

פחות, היוצאות כולן מגופו של ישוע בזוויות שונות ומכוונות כלפי מטה (איור 10).²⁹ שלוש מן הקרניים יוצאות מצידו השמאלי של ישוע: הראשונה (העליונה) מתחברת לדמות משה או אליהו, המצוירת משמאל לישוע; השנייה (האמצעית) מתחברת לדמותו של פטרוס מתחת לראשו; והשלישית (התחתונה) מתחברת לדמותו של יוחנן ועוברת דרך הדמות עד הרגליים. קרן רביעית יורדת מגופו של ישוע ישירות אל הגומחה שבתחתית האפסיס. עוד שלוש קרניים יוצאות מצידו הימני של ישוע: הקרן החמישית (התחתונה מבין השלוש), מחברת את ישוע לדמות החסרה של יעקב, שנותרו ממנה רק שרידי צבע מעטים, שאף הם זוהו רק באמצעות התיעוד המולטי-ספקטראלי; ושרידיהן האפשריים של הקרניים השישית והשביעית חיברו את ישוע לדמות החסרה של אליהו או לדמות משה שניצבו מימינו.



הקרניים הללו תואמות את קרני האור היוצאות מגופו של ישוע ביצירה הדומה ביותר

לציור בשבטה – פסיפס ההשתנות מהמאה השישית בסנטה קתרין בסיני (איור 4). בפסיפס קיר זה נראות שבע קרניים בזוויות דומות לאלה שבשבטה – אם כי בשבטה כל הקרניים מוטות כלפי מטה, ובסנטה קתרין אלה הפונות כלפי אליהו ומשה מוטות כלפי מעלה – וקרן שמינית יוצאת מראשו של ישוע ישירות כלפי מעלה.³⁰

איור 10: פרט מתוך הדמיה מולטיספקטראלית של שלוש הקרניים התחתונות היוצאות מישוע (הדמיה: רות לין)

R. Linn, Y. Tepper & G. Bar-Oz, 'Visible Induced Luminescence Reveals Invisible Rays Shining from Christ in the Early Christian Wall Painting of the Transfiguration in Shivta', *PLoS One*, 12, 9 (2017), e0185149 (<https://doi.org/10.1371/journal.pone.0185149>); R. Linn, E. Maayan-Fanar, Y. Tepper & G. Bar-Oz, 'Study of the Early Christian Transfiguration Wall Painting in Shivta, Israel', *ARAM*, 31 (2019), pp. 195–209

J. Galey, *Sinai and the Monastery of St. Catherine*, London 1980; J. Miziolek, 'Transfiguratio Domini in the apse at Mount Sinai and the Symbolism of Light', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 53 (1990), pp. 42–60

תגליות נוספות שלא נראו לעין

בעזרת ההדמיה המולטי־ספקטרלית התגלו עוד פרטים בציור שהיו סמויים עד כה מן העין, ובהם דמויות ועיטורים. כך התגלו שרידי צבע של הדמות החסרה של השליח יעקב, שצוירה בצד הימני התחתון של הציור, באזור שנהרס ברובו המכריע אך עדיין נראים בו שרידי צבע מעטים; אין די בשרידים אלו לשחזור מדויק של הדמות, אך הם מאפשרים לאתר את מיקומה למרגלות ישוע בצד הימני התחתון של הציור.³¹ הדמות משמאל לישוע שנראית באופן חלקי באמצעים רגילים, נראית באופן ברור יותר בהדמיה המולטי־ספקטרלית – נקודות ושרידי צבע באזור נרחב מאפשרים לשחזור כאזור מוגדר המתאר את צורת הבגד של דמות זו ואת גודלו. מהדמות שממין לישוע הנמצאת באזור שנהרס כמעט לגמרי, ושכמעט אין בו שרידי צבע, התגלו מעט נקודות וקווי צבע, המצביעים בעיקר על מיקומה באזור הימני של הציור. בקצה האפסיס, באזור שהצבע מכוסה שכבה עבה של משקעים שהתרברו על הקיר בתקופה מאוחרת, התגלו באמצעים המולטי־ספקטראליים עדויות לדגם של מעוינים מצוירים. באזור הקשת של הגומחה הקטנה, בחלק התחתון של האפסיס, נראה עיטור בצורת משולשים אדומים בלבד, ועל ידי ההדמיה ניתן היה לראות שהוא מכיל עיטור של משולש אדום ולאחריו משולש כחול לסירוגין, דגם שתיארו וולי ולורנס בשנת 1914³² אך נסתר מעינינו כיום, דבר המעיד על תהליכי ההרס שעברו על הציור במאה השנים האחרונות.³³

גוונים, צבע ועבודת האומן

אף על פי שחלקים רבים מהציור לא שרדו, בחלקים הנותרים ניכר עושר של גוונים, והם יוצרים פֶּלֶט צבעים מרשימה: גוני ורוד שימשו כרקע לציור וגם כגון העור של הדמויות – מוורוד כהה, למשל בפניו של פטרוס, ועד ורוד בהיר, כמו בפנים של ישוע ובידו של יוחנן. גוני בז' ולבן 'מלוכלך' שימשו למשל בזקן של ישוע ובקצות המנדורלה. גוני אדום שימשו באזורים רבים בציור: גוני אדום עד חום שימשו לציור קווי המתאר של הדמויות ופרטים בפנים ובידיים, לדוגמה: פניו של ישוע (איור 3) וידיו של יוחנן (איור 5); באדום חזק יותר השתמש האומן למילוי משטחי צבע, למשל בדמות הניצבת משמאל לישוע; והאדום מופיע בגוונים סגלגלים למשל בכתף הימנית של פטרוס. גוני צהוב שימשו למילוי משטחי צבע, כמו בדמות הניצבת משמאל לישוע, וגם לציור קווי מתאר חיצוניים בהילה שמסביב לראשו של ישוע ובבגדיו (איור 2). ירוק שימש באזורי הרקע שמאחורי הדמויות, לדוגמה באזור שממין לדמותו של פטרוס (איור 6). כחול נראה באזורים נרחבים של הציור בנקודות המבצבצות במקומות שבהם קולף הצבע, דבר המעיד שצבע זה שימש בעיקר כשכבה תחתונה, כנראה כדי ליצור את גון הצבע הרצוי או כשכבת הכנה, לדוגמה בפניו של ישוע וממין לפטרוס מתחת לצבע הירוק. הצבע נמשה בשכבות דקות זו על זו כדי להגיע לגוון הרצוי. בציור באים לידי ביטוי רמתו המקצועית הגבוהה של האומן ושימושו בשפע גוונים, למשל באזור הזקן של פטרוס (איור 6).

31 לין, טפר ובר־עוז (לעיל, הערה 29).

32 ש.ס.

33 ש.ס.

משיכות המכחול ניכרות לעין ונעשו במיומנות רבה גם כאשר אלה משיכות מכחול עבות ומודגשות, כמו בפניו של ישוע (איור 3).

דין

האיקונוגרפיה של סיפור ההשתנות

סיפור ההשתנות, שלפיו השתנה ישוע לעיני שלושה מתלמידיו ולעיניהם של משה ואלהו, הוא אחד הסיפורים המכוננים בברית החדשה ומסופר בשלוש הבשורות הסינופטיות (מתי יז, א-יג; מרקוס ט, ב-יג; לוקס ט, כח-לו). כבר במאות הראשונות לנצרות זכה סיפור ההשתנות לפרשנויות תיאולוגיות רבות ובייחוד בקשר להתגלותו של ישוע בשנית.³⁴ הר תבור הוכר באופן מסורתי כמקום ההשתנות, ולפי עדותו של עולה הרגל אנטוניוס מפיאצ'נזה (המאה השישית) שלוש כנסיות נבנו עליו לזכר האירוע. במאה השמינית היה חג ההשתנות לחג רשמי שנחגג בקונסטנטינופוליס.³⁵ חג זה נחגג גם בימינו על הר תבור, הן בכנסייה הקתולית והן בכנסייה האורתודוקסית. למרות רקע תיאולוגי עשיר זה, תולדות הייצוג החזותי של סצנת ההשתנות אינן ברורות דיין, וסצנה זו נדירה מאוד באומנות התקופה הביזנטית המוקדמת.³⁶ זאת אף שעל פי המסורת, החשיבות התיאולוגית של אירוע ההשתנות באה לידי ביטוי באיקונין 'אותנטי ואמיתי' שעל פי המסורת צייר פטרוס עצמו, לאחר שראה את הנס במו עיניו.³⁷

רק ארבע דוגמאות חזותיות של סיפור ההשתנות ידועות מן התקופה הפרה-איקונוקלסטית,³⁸ לפני המאה התשיעית, ואחת מהן, בכנסיית סלוטורה (Chiesa del Salvatore) בנפולי – מאזכור מילולי בלבד.³⁹ פסיפסים של הסצנה מעטרים את האפסיס הראשי של כנסיית סנט'אפולירנה אין קלסה ברוונה, איטליה (שנת 549 בקירוב),⁴⁰ ואת האפסיס בכנסיית מנזר סנטה קתרינה בסיני (הפסיפס

34 אנדריאפולוס (לעיל, הערה 24), עמ' 37-66; J.P. Heil, *The Transfiguration of Jesus: Narrative Meaning and Function of Mark 9: 2-8, Matt 17: 1-8 and Luke 9: 28-36*, Rome 2000

35 G. Podskalsky, R.F. Taft & A. Weyl-Carr, 'Transfiguration', A.P. Kazhdan (ed.), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, III, New York & Oxford 1991, pp. 2014-2015

36 אנדריאפולוס (לעיל, הערה 24). על האיקונוגרפיה של ההשתנות ראו: A. de Waal, 'Zur Ikonographie der Transfiguration in der alteren Kunst', *Römische Quartalschrift*, 16 (1902), pp. 25-40; G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe, et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos*, Paris 1960, pp. 216-231; E. Dinkler, *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe*, Köln 1964, pp. 25-50; G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Gütersloh 1966, pp. 155-161; J. Elsner, *Art and the Roman Viewer: The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge 1995; idem, 'Image and Iconoclasm in Byzantium', *Art History*, 11 (1988), pp. 474-477

37 M. Bacci, *The Many Faces of Christ: Portraying the Holy in the East and West, 300-1300*, London 2014, p. 148

38 איקונוקלום הייתה תנועה דתית במאות השמינית והתשיעית ששללה את קדושת האיקונויות ויצאה כנגד הערצת הדימויים הקדושים.

39 *Gesta Episcoporum Neapolitanum*, I, 16, xxii (ed. G. Waitz, *Monumenta Germaniae Historica: Scriptorum Rerum*, Hannover 1878, p. 410; Longobardum et Italicarum Saec. VI-IX, Hannover 1878, p. 410 עמ' 487, הערה 19.

40 <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=343978>

מתוארך לשנים 548-565; איור 4). הסצנה – ששרדה רק ברישום משנת 1940 לערך – עיטרה גם את הקיר החיצוני של הכנסייה בפורץ', קרואטיה (מתוארכת לשנים 539-553).⁴¹ כל הדוגמאות הללו הן אפוא מן המאה השישית. דוגמה מוקדמת נוספת של סצנת ההשתנות היא ציור קיר באפסיס של כנסיית יוחנן המטביל בצ'בושיץ, קפדוקיה. הוצע לתארך את הציור למאה השישית או השביעית, אך קרוב לוודאי שהוא מאוחר יותר, מן המאה השמינית או התשיעית.⁴²

כל אחת מהדוגמאות המוקדמות מציגה איקונוגרפיה ייחודית. כך בסצנה בפורץ', הידועה כאמור רק מרישום, מוצג לצד הדמויות הידועות גם אנדריאס הקדוש.⁴³ בשתי היצירות היחידות ששרדו – בסנט'אפולינרה אין קלסה ברוונה ובסנטה קתרינה בסיני – התוכניות האיקונוגרפיות שונות זו מזו. בפסיפס בסנט'אפולינרה אין קלסה מתואר רק החלק העליון של גופו (bust) של ישוע, בתוך צלב ענק; משני צדדיו אליהו ומשה, וגם הם מתוארים בחצי גוף ונמצאים באזור השמימי; ואילו השליחים מתוארים בצורה סמלית בדמות כבשים העומדים בגן פורח. מתחת לתמונת ההשתנות נמצאת דמותו של אפולינריוס הקדוש, פטרון הכנסייה, העומד ופורס את ידיו כמתפלל בתנוחת אורנס (orans/orant) על רקע אותו גן פורח. ההשתנות במקרה זה היא חלק מהמסר הכולל של הכנסייה ברוונה.⁴⁴

האיקונוגרפיה של ההשתנות בסנטה קתרינה מזכירה יותר את הייצוגים המאוחרים של הסצנה, ונחשבה בשל כך לגשר אליהם אם לא למקור שלהם.⁴⁵ עם זאת גם סצנה זו היא ייחודית, מותאמת למסר של הכנסייה, ולא הניבה תיאורי המשך ישירים. בסנטה קתרינה ישוע נמצא במרכז האפסיס, מוקף בדמויות עומדות של אליהו, משה ושלושת השליחים, הממוקמים כולם בצורה מעגלית סביב הדמות המרכזית, על רקע זהב; ישוע עצמו נמצא בתוך מנדורלה בגוני כחול; יוחנן ויעקב מתוארים בתנוחת אורנס, כורעים על ברכיהם, באופן סימטרי למדי; ופטרוס שוכב מתחת רגליו של ישוע.

סצנת ההשתנות בשבטה ובסנטה קתרינה

סצנת ההשתנות בשבטה שונה מרוב הדוגמאות הפרה-איקונוקלסטיות הידועות, אם כי מספר יסודות איקונוגרפיים חשובים משותפים לה ולסצנת ההשתנות בסנטה קתרינה. אחת הדרכים לסנטה קתרינה, שהייתה אתר עלייה לרגל חשוב, עברה בתקופה הביזנטית המוקדמת בניצנה,⁴⁶ יישוב ביזנטי בנגב במרחק 8 ק"מ בלבד ממערב לשבטה. בנתיב זה בחר במאה השישית עולה הרגל אנטוניוס מפיאצ'נוזה

41 אלסנר, דימיו ואיקונוקלוזום (לעיל, הערה 36), עמ' 474.

42 N. Thierry, *Haut Moyen-Âge en Cappadoce: Les églises de la région de Çavuşin*, Paris 1983; C. Jolivet-Levy, *La Cappadoce: Un siècle après G. de Jerphanion*, I, Paris 2015, pp. 127-129

43 אלסנר, דימיו ואיקונוקלוזום (לעיל, הערה 36), עמ' 474.

44 שם, עמ' 474-475.

45 אנדריאופולוס (לעיל, הערה 24), עמ' 101.

46 C.J. Kraemer, *Excavations at Nessana*, III, ראו: Colt 73 (דצמבר 1968). ראו: C.J. Kraemer, *Excavations at Nessana*, III, pp. 205-208; A. Negev, 'The Inscriptions Of Wadi Haggag, Sinai', *Non-Literary Papyri*, Princeton, NJ 1958, pp. 205-208; A. Negev, 'The Inscriptions Of Wadi Haggag, Sinai',

Qedem, 6 (1977), p. 78

בדרכו לסנטה קתרינה.⁴⁷ עם זאת הוא לא הזכיר ולו במילה את שבטה, אף שהיה כה קרוב אליה. הקרבה הגיאוגרפית בין שבטה לסנטה קתרינה והזיקות בין סצנות ההשתנות בשני האתרים מחייבות השוואה פרטנית בין שתי הסצנות.

ייחודיות הפסיפס בסנטה קתרינה גרמה לקורט וייצמן לשייכו לאסכולת קונסטנטינופוליס.⁴⁸ לעומת זאת קיריל מנגו טען שחוסר הפרופורציות והעיוות בדמותו של פטרוס, עד כדי תיאור שתי ידיים שמאליות מכוסות בד, נובעים מחוסר מיומנותו של האומן, שלדעתו היה מקומי ולא בא מקונסטנטינופוליס כפי שסברו רוב החוקרים.⁴⁹ המנזר נבנה על ידי אדריכל מהאזור, מהישוב אילה (Aila), שהיה ידוע אף הוא כאחת מנקודות העצירה של עולי הרגל בדרכם לסנטה קתרינה,⁵⁰ ובאחד הפפירוסים שנמצאו בניצנה מוזכרים הקשרים בין אילה לניצנה.⁵¹

האיקונוגרפיה של סצנת ההשתנות בסנטה קתרינה אינה מתיישבת לגמרי עם המקורות מהברית החדשה. תיאורם של יעקב ויוחנן באופן סימטרי, כתמונת ראי, כשידיהם מורמות בצורה זוהה, ותנוחתו של פטרוס, הנמתח מתחת לרגליו של ישוע, ידו תומכת בראשו ופניו פונות לעבר ישוע, הם חריגים ביותר ואינם חוזרים בשום ייצוג אחר של הסצנה. כל אלה מעידים שהסצנה אינה נסמכת באופן מלא על הנרטיב מספרי הבשורה, אלא מותאמת לתוכנית האיקונוגרפית הייחודית של כל הפסיפסים באזור האפסיס. יאש אלסנר, שדן בתוכנית זו לעומקה, הראה שאין להבין את המסר האמיתי של סצנת ההשתנות בסנטה קתרינה ללא סצנות משה והסנה הבווער ומשה מקבל תורה, המעטרות את קשת הניצחון. הסצנות הללו מסמלות את ההתגלות האלוהית למשה בסיני, המקום שבו על פי המסורת התרחשו אירועים אלה, ושבו נמצא המנזר. הקשר בין ההתגלות למשה בסיני ובין השתנות ישוע בהר תבור נדון רבות בידי תיאולוגים נוצרים. כמו שציין אלסנר, התוכנית האיקונוגרפית המחושבת שיוצרות הסצנות מציגה – מתוך קשר הדוק למיקום המנזר – את התגלות האלוהים למשה באמצעות סמלים לעומת התגלות האל באמצעות ישוע לכל נוצרי מאמין.⁵² בכך הודגשו עליונותה של הברית החדשה על הברית הישנה וניצחונה של הנצרות.

מסר העליונות של הנצרות זכה לפרשנות חזותית יוצאת דופן. ההתגלויות למשה נמצאות משני צידי החלון, כך שקרני האור הממשיות מתמזגות עם יד אלוהים – תיאורו הסמלי. יתר על כן, בסצנת

47 P. Figueras, 'The Location of *xenodocheion Sancti Georgii* in the Light of Two Inscriptions in Mizpe Shivta', *ARAM*, 19 (2007), pp. 509–526 (doi: 10.2143/ARAM.19.0.2020743); D.F. Caner, *History and Hagiography from the Late Antique Sinai*, Liverpool 2010, p. 256, n. 13

48 K. Weitzmann, 'The Mosaic in St. Catherine's Monastery on Mount Sinai', *The Icons: Proceedings of the American Philosophical Society*, 110 (1966), pp. 392–405

49 לדברי מנגו אין הוכחות חותכות לתיארוך הפסיפס לתקופת יוסטיניאנוס. הוא הציע מגוון אפשרויות: 566–565, 581–580, 596–595 ואף מאוחר יותר. ראו: C. Mango, 'The Mosaic of the Transfiguration at St. Catherine's', *The Fortnightly Review* (New Series), 27 July 2014 (<http://fortnightlyreview.co.uk/2014/07/mango-sinai-mosaic/>; first appeared in: *Sinaiticus: The Newsletter of The Saint Catherine Foundation*, June 2014)

50 I. Ševčenko, 'The Early Period of the Sinai Monastery in the Light of Its Inscriptions', *DOP*, 20 (1966), pp. 255–264

51 פפירוס 51. Colt. ראו: קריימר (לעיל, הערה 46), עמ' 146.

52 אלסנר, דימוי ואיקונוקלום (לעיל, הערה 36), עמ' 475.

ההשתנות עצמה האור נאסף אל המרכז, בדיוק אל המקום שבו נמצא ישוע, ומדגיש את בגדיו הלבנים הבוהקים (לוקס ט, כט-ל). קרני האור נובעות מישוע – כמו קרני שמש – אל חמש הדמויות המקיפות אותו.⁵³ נוסף על כך נדמה כי במיקומו של פטרוס, מתחת רגליו של ישוע, ובדמותו המעוותת ניסה האומן לחבר יחדיו שתי תנוחות שונות – שינה עמוקה וניסיון נואש להתעוררות (לוקס ט, לב).⁵⁴ אלסנר קשר את תנוחת גופו של פטרוס לתורה הנזירית הדורשת להילחם בשינה למען הקדשת זמן לתפילה.⁵⁵ הקומפוזיציה הכללית והעמדת הדמויות בסצנת ההשתנות בסנטה קתרינה מותאמות אפוא למסר האיקונוגרפי של המערך כולו: הקומפוזיציה סטטית וסימטרית, והתנוחות של הדמויות מדגישות את דמותו של ישוע במרכז.

לכאורה פסיפס ההשתנות בסנטה קתרינה מכיל את כל ההיבטים האיקונוגרפיים ההכרחיים של הסצנה, היבטים הקיימים גם ביצירות מתקופה מאוחרת יותר. ואולם החריגות הבולטות מהמוכר, ובייחוד שינוי מיקומו של פטרוס, מעידים על תהליך הפוך: הסצנה בסנטה קתרינה התפתחה מתוך התיאור בברית החדשה, אך שונתה בכוונה כדי לשקף את המסר התיאולוגי הייחודי של הכנסייה בסני, הנובע ממיקומה ומחשיבותה כמקום עלייה לרגל.

לעומת זאת נראה שסצנת ההשתנות באפסיס של הכנסייה הדרומית בשבטה מוכיחה קיום של תבנית אומנותית בתקופה מוקדמת יחסית. הדבר בולט כשמנתחים את הסצנה בשבטה ובייחוד את התנועות והתנוחות של השליחים לאור התיאורים בברית החדשה: יוחנן מתואר מתרומם בקושי ולא מביט כלפי מעלה, בהתאם לנאמר בבשורה (מתי יז, ו), ופטרוס כורע על ברכ אחת ופונה לישוע בדברים, כמו אומר: 'אדוני, טוב שאנחנו כאן' (מרקוס ט, ה; מתי יז, ד; לוקס ט, לג). הברלי התנוחות בין השליחים בסצנת ההשתנות ניכרים היטב ביצירות מהמאה התשיעית ואילך, ומתעצמים באיקונוגרפיה של המאה השתים עשרה.⁵⁶ ציור הקיר בשבטה מוכיח שהברלי התנוחות, שהדגישו את התגובה השונה של השליחים על אירוע ההשתנות, היו קיימים לפני התקופה האיקונוגרפית קלסטית.

אם כן הייצוג בסנטה קתרינה שונה מזה שבשבטה, ושתי הסצנות מעידות על שתי גישות אומנותיות-חזותיות שונות לאותו הסיפור: גישה נרטיבית בכנסייה הדרומית בשבטה לעומת גישה הייררכית סמלית המותאמת למסר הכולל בסנטה קתרינה.

הר תבור

לפי המתואר בספרי הבשורה התרחשה ההשתנות על ההר, וברוב הדוגמאות הפוסט-איקונוקלסטיות ההר מפריד בין השליחים לנביאים והם ניצבים בשתי רמות נפרדות, אך בשבטה ובסני השליחים והנביאים עומדים כולם באותה רמה. למעשה הר תבור אינו קיים אף לא באחת מהדוגמאות ששרדו

53 מיצילק (לעיל, הערה 30), עמ' 449-450.

54 R.S. Nelson, 'Where God Walked and Monks Pray', idem & K.M. Collins (eds.), *Holy Image, Hallowed Ground: Icons from Sinai*, Los Angeles, CA 2006, p. 12

55 J. Elsner, 'The Viewer and the Vision: The Case of the Sinai Apsé', *Art History*, 17, 1 (1994), pp. 94-95

56 H. Maguire, 'Truth and Convention in Byzantine Descriptions of Works of Art', *DOP*, 28 (1974), pp. 123-124

מהמאה השישית, למרות ההבדלים האיקונוגרפיים ביניהן. במקום זאת בשבטה⁵⁷ ובסנט'אפולינרה אין קלסה, ובמובן מסוים גם בסנטה קתרינה (באמצעות הפס הירוק), מתואר גן פורח ולא הר תבור. בהקשר זה ראוי להביא מן האמור באפוקליפסה של פטרוס, מקור אפוקריפי מהמאה השנייה שהיה פופולרי מאוד בארץ-ישראל. במקור זה 'הגן הגדול', פתוח, מלא עצים יפים ופירות ברוכים, וריח בשמים⁵⁸ מתואר כחלק מחזון גן העדן שחזו השליחים על ההר במהלך אירוע ההשתנות, חזון שמדגיש את המשמעות האסכטולוגית של האירוע.⁵⁹

נראה כי באיקונוגרפיה המוקדמת של סצנת ההשתנות היה חזונום של השליחים והנביאים חשוב יותר מאשר בתיאור המאוחר, התיאור הטופוגרפי של ההר, או כפי שכתב פסידרוס-אפרס: 'הנביאים שמחו כשראו את הטבע האנושי שלו, שאותו לא ידעו. השליחים שמחו גם הם כאשר ראו את תהילת אלוהותו, אשר הם לא ידעו [...] והם הסתכלו אלה אל אלה: הנביאים אל השליחים, והשליחים אל הנביאים. שם ראו מחברי הברית הישנה את מחברי הברית החדשה'.⁶⁰ חוסר ההפרדה בין דמויות השליחים והנביאים בסנטה קתרינה ובשבטה מדגיש את החיזיון המשותף שחלקו. בעוד השליחים חזו בטבעו האלוהי של ישוע, חזו משה ואלהו, עדים ונציגים של התורה והנבואה, כאל בצורתו האנושית.⁶¹ תופעת היעדר ההר או ההתייחסות המצומצמת אליו ניכרת גם בחלק מהסצנות מהמאות השמינית-העשירית, למשל בכנסיית סנטה פרסדה (Santa Prassede) ברומא (817-824) ובכנסיית טוקלי קיליסה הישנה (Tokali Kilise) בקפדוקיה (900-924). במקביל התפתחה סכמה אחרת, ובה הושם דגש מיוחד על הר תבור – השליחים נמצאים למרגלותיו, וישוע בחברת משה ואלהו מתוארים על הפסגה. ספר תהילים של כלודוב הוא דוגמה בולטת לאיקונוגרפיה חדשה זו. בתקופה מאוחרת יותר הפך הר תבור לאחד היסודות האיקונוגרפיים העיקריים של סצנת ההשתנות.

סצנת ההשתנות בשבטה ובאיקונון מגיאורגיה

לסצנת ההשתנות בשבטה מקבילה מעניינת באחד האיקונונות המוקדמים שתועדו בגיאורגיה, ושתוארך לשנת 886 (איור 11). איקונון זה, הנמצא כיום במוזיאון לאומנויות בטביליסי, נחשב למחולל ניסים, ולכן היה נערץ במיוחד.⁶² הוא עשוי ריקוע כסף שכיסה איקונון מצויר על עץ, שלא שרד; האיקונון

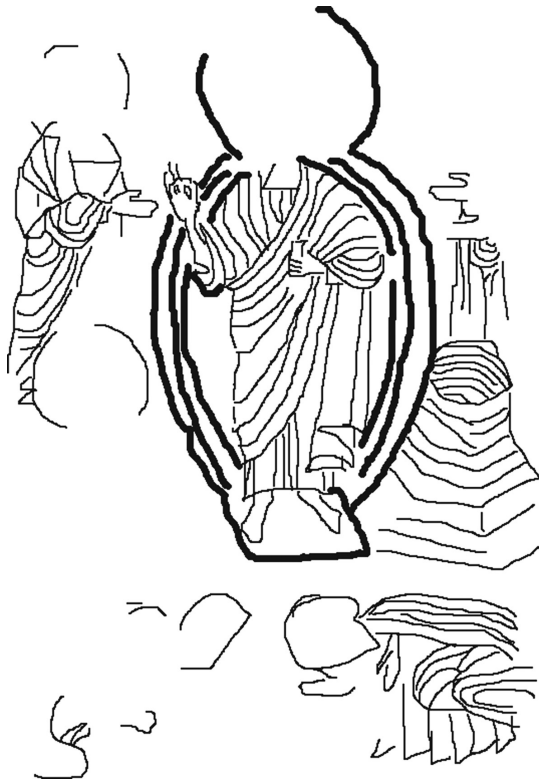
57 במצב הידע בשלב זה של המחקר אין לדעת אם ההר הופיע בשבטה, ובכל מקרה לא נראה שהיה מוטיב מרכזי בסצנה.
58 *The Apocalypse of Peter (the Ethiopic text)*, M.R. James (trans.), *The Apocryphal New Testament: Being the Apocryphal Gospels, Acts, Epistles and Apocalypses, with Other Narratives and Fragments*, Oxford 1924 (<http://www.earlychristianwritings.com/text/apocalypsepeter-mrjames.html>)

59 רעיון זה הוצע כאשר לסצנה בסנט'אפולינרה אין קלסה, אף שדווקא בה משה ואלהו נמצאים בספרה השמימית, בעוד השליחים מתוארים בצורה סמלית ככבשים בגן הפורח.

60 B.G. Bucur, 'Matt 17:1-9 As a Vision of a Vision: A Neglected Strand in the Patristic Reception of the Transfiguration Account', *Neotestamentica*, 44, 1 (2010), p. 19

61 J.B. Bernardin, 'The Transfiguration', *Journal of Biblical Literature*, 52, 2-3 (June-September 1933), pp. 181-182
בוקור (שם), עמ' 17-19.

62 A. Eastmond, 'Messages, Meanings and Metamorphoses: The Icon of the Transfiguration of Zarzma',
A. Lymberopoulou (ed.), *Images of the Byzantine World: Visions, Messages and Meanings: Studies Presented to Leslie Brubaker*, London 2011, pp. 57-82



המרוקע השתמר באופן חלקי מאוד. אין אנו יודעים אם הדימוי שעל כיסוי המתכת הוא העתק מושלם של הדימוי שצויר על העץ. עם זאת הפתחים שהושארו בכיסוי לראשי הדמויות מסייעים בשחזור הקומפוזיציה של הסצנה.

להפתעתנו הצד השמאלי של האיקונין דומה במידה יוצאת דופן לסצנה בשבטה. דמויותיהם של אליהו הנביא ושני השליחים חופפות זו את זו בדיוק כמו בשבטה. עם זאת נדמה שאלהו מתואר במישור מעט גבוה מאשר השליחים, ופער הגודל בין דמותו לבין דמויות השליחים קטן מאשר בשבטה או בסנטה קטרינה. ההר אומנם קיים, אך הוא אינו נמצא במרכז כמו בסצנות השתנות ידועות אחרות, אלא ממוקם בצד ימין של האיקונין. איננו יודעים אם ההר תואר גם על האיקונין המצויר או רק על כיסוי הכסף, שעשוי להיות מאוחר יותר מאיקונין העץ. העדרויות על עולי רגל גיאורגים בפלשתניה בכלל ובדרכי עולי הרגל לסנטה קטרינה בפרט מלמדות על יחסים הדוקים בין גיאורגיה לארץ-ישראל בתקופה זו,⁶³ ולכן ייתכן כי איקונין זה משקף איקונוגרפיה סורית-פלשתנית מוקדמת של הסצנה, שהצויר בשבטה שרד כדוגמה יחידה שלה.

אנתוני איסטמונד עמד על דמיון בין האיקונין הגיאורגי הזה לבין סצנת ההשתנות בכתב-יד מקונסטנטינופוליס שמועתקים בו כתבים של גרגוריוס מזניאנוס,⁶⁴ והמתוארך לשליש האחרון של המאה התשיעית (איור 7).⁶⁵ דמיון ניכר גם בין הסצנה בכתב-יד זה לבין הסצנה בשבטה. רק בציור בכתב-יד זה יש מקבילה לצבעה הוורוד של המנדורלה של ישוע בשבטה – באיקונוגרפיה המקובלת של הסצנה, כולל בזו שבסנטה קטרינה, צבעה של המנדורלה כחול. נוסף על כך משותפים לציורים בכתב-יד ובשבטה עוד כמה פרטים איקונוגרפיים, כגון צבעו הכחול של הרקע, עיצוב הנוף והתנוחות של מקצת הדמויות.⁶⁶ בכתב-יד האמור מתואר פטרוס כעומד ולא כורע ברך כמו בשבטה, אך ידוע כי שתי גרסאות אלו של תנוחתו היו נפוצות באותה המידה בתקופה הפוסט-

איור 11: רישום סצנת ההשתנות של ישוע על בסיס איקונה מזרומה, ריקוע כסף, מוזיאון לאומנויות בטביליסי, גיאורגיה, 886 (רישום: אמה מעיין-פנר על פי איסטמונד 2011, איור 5.2)

63 Y. Tchekhanovets, 'Early Georgian Pilgrimage to the Holy Land', *Liber Annuus*, 61 (2011), pp. 453–472
 64 N. Chichinadze, 'The True Cross Reliquaries of Medieval Georgia', (doi: 10.1484/J.LA.5.100357) *Studies in Iconography*, 20 (1999), pp. 27–49, esp. nn 43–44
 65 איסטמונד (לעיל, הערה 62), עמ' 60.
 66 C. Nersessian, 'The Illustrations of the Homilies of Gregory: כ"י פריז, הספרייה הלאומית Gr. 510: A Study between Text and Images', *DOP*, 16 (1962), p. 212
 67 E. Maayan-Fanar, 'The Transfiguration at Shivta: Retracing Early Byzantine Iconography', *Zograf*, 41 (2017), pp. 11–12

איקונוקלסטית. לדעת החוקרים האיקונוגרפיה של כתב־יד זה משקפת את זו של כנסיית השליחים, אחת הכנסיות החשובות בקונסטנטינופוליס, שנבנתה במאה השישית ועוטרָה לראשונה בתקופתו של יוסטיניאנוס השני (565–578).⁶⁷

לאיקונין הגיאורגי ולסצנת ההשתנות בכתב־היד של כתבי גרגוריוס מנזיאנוס יש זיקה לאיקונוגרפיה הפרה־איקונוקלסטית (בווריאציות שונות) ודמיון לסצנת ההשתנות בשבטה.

קרני האור

ההפתעה שהתגלתה לעינינו בציור הקיר בשבטה, בזכות השימוש בטכנולוגיה מולטי־ספקטרלית, היא תיאור של קרניים הסמויות מהעין. לממצא זה חשיבות רבה וניתן לייחס לו משמעות דתית ואיקונוגרפית למאמין הנוצרי בן התקופה: קרני האור האלוהי היוצאות מגופו של ישוע, מפניו ומבגדיו, הן מוטיב מרכזי וחשוב ביותר בתיאור אירוע ההשתנות בפסיפס בסנטה קתרינה – תיאורו הקרום ביותר של המוטיב שהיה מוכר עד כה⁶⁸ – ומוטיב זה רווח בציורים ביזנטיים מאוחרים יותר.⁶⁹ על כן גילוי הקרניים משלים פער חשוב בידע שלנו על הציור משבטה.⁷⁰

הצבע הוורוד הנראה כיום לעין במנדורלה של ישוע בשבטה הוא נדיר ועשוי להעיד על ייחודיות הציור בשבטה, שלא בהכרח קשור ישירות לפסיפס ההשתנות שבסנטה קתרינה, או לחלופין שהסצנה בשבטה קדומה יותר. המנדורלה הכחולה בסנטה קתרינה משקפת לא רק ענן אור אלא גם את העיקרון החזותי של החושך הזוהר, דהיינו חוסר היכולת להבין את המהות האלוהית, לפי התורה המיסטית של התיאולוג פסידו־דיוניסיוס אריאופגיטס,⁷¹ שחי בסוף המאה החמישית ובראשית המאה השישית.⁷² לימים אימצו רוב האומנים את הצבעוניות הכחולה של המנדורלה בווריאציות שונות. צבע עור פניו של ישוע בהיר מזה של השליחים, לפחות כפי שאפשר להתרשם מפניו של פטרוס. ייתכן שהבחירה בצבעים בהירים בשבטה מסמלת את הופעת הענן האלוהי שבו התרחשה ההשתנות. ישוע עצמו הופך לאור זוהר,⁷³ שמש הצדק,⁷⁴ וקרני האור היוצאות ממנו לכיוון השליחים מדגישות רעיון נוצרי זה, שהוא מוטיב משותף לסצנות בשבטה ובסנטה קתרינה.

A. Wharton-Epstein, 'The Rebuilding and Redecoration of the Holy Apostles in Constantinople: A Reconsideration,' 67
Greek, Roman and Byzantine Studies, 23 (1982), pp. 79–92

68 מיצוילק (לעיל, הערה 30), עמ' 44.

69 פיגרס (לעיל, הערה 7); מיצוילק (שם); לין, טפר ובר עוז (לעיל, הערה 29).

70 לין, טפר ובר־עוז (שם).

71 *On the Divine Names*, VII, 2 (J. Gage, *Colour and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, London 1999, p. 60)

72 A.P. Kazhdan & B. Baldwin, 'Pseudo-Dionysios the Areopagite', קודן (לעיל, הערה 35), א, עמ' 629–630.

73 ליאו השישי אמר בתארו את סצנת ההשתנות בכנסייה שבנה סטיליאנוס (Stylianus Zaoutzas): 'צורתו מקרינה בעוד שמראהו האנושי מוסר' (דרשה 34; על פי C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312–1453: Sources and Documents*, Englewood Cliffs, NJ 1972, p. 204).

74 אנדריאופולוס (לעיל, הערה 24), עמ' 84–85.

מסקנות

סצנת ההשתנות בשבטה נמצאת באפסיס צדדי, ומשרידי הצבע באפסידים האחרים בכנסייה הדרומית ברור שגם הם עוטרו בציורי קיר. לפיכך שלא כדוגמאות אחרות מהמאה השישית, כמו אלו שבסנטה קתרין או בסנט'אפולינרה אין קלסה, הסצנה לא מוקמה באפסיס המרכזי, ולכן לא הייתה המוקד המרכזי של הכנסייה, אלא אחד משלושה. עם זאת נדמה שיש הבדל טכני בין ציור האפסיס המרכזי, שנעשה על טיח, לבין אלו שצוירו באפסידים הצדדיים, ישירות על האבן, ואפשר כי הבדל זה מעיד על שלבים שונים בעיטור הכנסייה.

התיאור בשבטה ייחודי בהיותו ציור קיר שצויר ישירות על אבני קיר האפסיס. ציורים ביזנטיים מתקופה זו נדירים, ונדירים במיוחד במזרח אגן הים התיכון. בעולם נותרו דוגמאות בודדות של ציורי קיר מתקופה זו, אך אף לא אחת של סצנת ההשתנות. על כן ציור ההשתנות בשבטה הוא יחיד מסוגו ומציג עבודת אומן שהיא דוגמה חשובה לטכניקות שבהן עבדו אומני ציורי הקיר בראשיתה של האומנות הביזנטית באזורנו.

לאור המקורות ההיסטוריים, הארכיאולוגיים והאפיגרפיים על הכנסייה הדרומית והניתוח הסגנוני והאיקונוגרפי לעיל, נראה שיש לתארך את סצנת ההשתנות בשבטה למחצית הראשונה של המאה השישית, וייתכן שהיא המוקדמת בסצנות ההשתנות ששרדו עד ימינו. ניתן לשער כי סצנת ההשתנות נעשתה פופולרית לאחר ועידת כלקרון, שהתקיימה בשנת 451. ממקורות היסטוריים ידוע כי להחלטות הוועידה קמה התנגדות חזקה, ובאזור התנהל עימות חריף.⁷⁵ אומנם אין הוכחות ודאיות לתמיכה של אוכלוסיית הנגב בכריסטולוגיה כפי שנוסחה בוועידה, אבל ייתכן שהשימוש בסצנת ההשתנות מאשש זאת בעקיפין. לדעת החוקרים הבחירה בסצנה זו דווקא לאפסיס המרכזי בסנט'אפולינרה אין קלסה ובסנטה קתרין הייתה קשורה למאבק בתיאולוגיה המונופיזיטית, שנחשבה כפירה, והייתה בבחירה זו הצהרה על טבעו הדואלי של ישוע ברוח הגדרת האמונה של ועידת כלקרון.⁷⁶ אף על פי שנראה שקיר האפסידים המזרחי של הכנסייה הדרומית בשבטה שרד למלוא גובהו, סביר להניח שהעיטורים על קירותיו ומרבית העיטורים האדריכליים בחלקיה הפנימיים של הכנסייה נהרסו לכל המאוחר בראשית המאה השמינית. תיארוך הגרפיטי בארמנית שנמצא על אבני האפסיס בכנסייה למאה התשיעית תוחם את מסגרת הזמן המאוחרת ביותר האפשרית לפעילותה של הכנסייה במתכונת נוצרית. יתרה מזו, כיוון שתהליכי נטישה וקריסת היישוב הנוצרי-ביזנטי באתר תוארכו כבר מאמצע המאה השישית, סביר להניח כי הכנסייה ננטשה לכל המאוחר בשלהי המאה השביעית.⁷⁷

J.L. Hevelone-Harper, *Disciples of the Desert: Monks, Laity, and Spiritual Authority in Sixth-Century Gaza*, Baltimore, MD & London 2005, pp. 108–112

G.V. Mackie, *Early Christian Chapels in the West: Decoration, Function and Patronage*, Toronto 2003, p. 181
 76 טפר, אריקסון-גיני, פרחי ובר-עו (לעיל, הערה 8). בחפירות באתר בשנים 2015–2016 נמצאו עדויות לשגשוג בשבטה במאות החמישית והשישית. ניתוח תוצאות החפירות של יותר מעשרים נקודות חפירה בחלקו הדרומי של האתר – בבתים פרטיים שננטשו ובמבנים אחרים, שמצאנו בהם עדויות לרעידת אדמה, וכן במסגד ובכנסייה הדרומית, לצד מאגרי המים הציבוריים – תומך בתיארוך תהליך הידלדלותו של האתר החל בשלהי המאה השישית, וסביר שהתהליך התעצם במאה השביעית. ראו גם: י' צפריר, 'הכיבוש הערבי ותהליך דלדולה היישובי של ארץ-ישראל', קתדרה, 32

ציור הקיר בשבטה הוא דוגמה ייחודית לאומנות נוצרית קדומה באזורנו והיחידה בארץ-ישראל כולה, ולכן הוא אבן דרך חשובה להבנת אומנות זו. המחקר הנוכחי מאפשר הבנה מעמיקה של סצנת ההשתנות גם בהקשר של זמן ומקום, ומציע שחזור מדויק יותר משנעשה בעבר. הגילוי בשבטה מוכיח שסצנת ההשתנות הייתה נפוצה יותר מכפי שהיה ידוע, ושכבר במאה השישית ואולי אף קודם לכן הייתה קיימת נוסחה נרטיבית שלה, שהייתה נאמנה בעיקרה למקורות הטקסטואליים. לעומת זאת הדוגמאות שהשתמרו באפסידים בסנטה קתרינה ובסנט'אפולינרה אין קלסה מתאימות לסכמה הידועה אך גם למסרים מקומיים ספציפיים באותה העת.

סצנת ההשתנות בשבטה, שהשתמרה באזור פרובינציאלי בספר המדבר, חושפת את הקשר ההדוק בין האיקונוגרפיה הביזנטית המוקדמת לזו הפוסט-איקונוקלסטית, ומרמזת כי ביישובי הנגב עדיין צפונים סודות רבים הממתנים להתגלות.

חקר ציור ההשתנות בשבטה פתח מחדש צוהר לשאלות רבות הנוגעות לטכניקה של ציורי הקיר בתקופה הביזנטית המוקדמת, לתבניות איקונוגרפיות מקובלות ולדרכי יישומן במקומות שונים. בכוונתנו להעמיק בחקר ציורי הקיר ששרידיהם חבויים על קירות אפסידים נוספים בשבטה וביישובים אחרים בנגב, כדי להרחיב ולהעמיק את הידע הטכני והאיקונוגרפי על ציורי הקיר בכנסיות מן התקופה הביזנטית, ולנסות לקבוע את הכרונולוגיה של יצירות דתיות חשובות אלו ושל עיטורים אדריכליים נוספים שקישטו את כנסיות הנגב כאשר פרוחה בו הנצרות.

(תמוז תשמ"ד), עמ' 60-74. צפריר תיאר שם את תהליך הידלדלות היישוב בארץ-ישראל בעקבות הכיבוש. ההצעות בדבר דירקיום בין קהילה מוסלמית לקהילה נוצרית בשבטה בתקופה האסלאמית הקדומה על סמך שרידי המסגד (הירשפלד ולעיל, הערה 9) והכתובות בערבית שנמצאו על קירותיו (B. Moor, 'Mosque and Church: Arabic Inscriptions at Shiva in the Early Islamic Period', *Jerusalem Studies in Arabic and Islam*, 40 [2013], pp. 73-141), נדרשות להערכתנו לבחינה מחודשת. וראי דרושה בחינה מחודשת של ההצעה בדבר המשכיות ושגשוש של קהילה נוצרית ביישוב עד המאה העשירית (G. Avni, *The Byzantine-Islamic Transition in Palestine*, Oxford 2014); (J. Magness, *The Archaeology of the Early Islamic Settlement in Palestine*, Winona Lake, IN 2003). וראו בהרחבה: טפר (לעיל, הערה 9).