

# הפנים: המודל הנעלם של הדיוקן והמסיכה בעת העתיקה

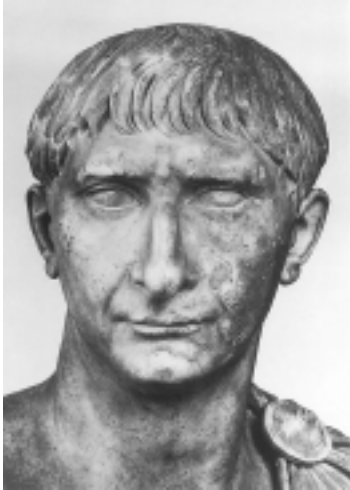
## מתי פִּיֶּשֶׁר

ל"מציאות" של הדיוקנאות והמסיכות? מה היחס בין הפנים בדיוקן לבין המודל המקורי שלהם? מהו היחס בין המסיכה לטיפוס הפנים שהיא מייצגת? אלו הן שאלות חשובות מכיוון שאנו נוטים להסיק מסקנות לגבי אישיות ואופי ממראה הפנים, ולכן השאלה היא גם האם נוכל להיעזר בדיוקנאות ובמסיכות על מנת להכיר או להבין את האנשים לפיהם נוצרו?<sup>5</sup> השאלות שהצבתי נראות תמוהות במבט ראשון. כיצד נוכל לבדוק את מידת ההתאמה בין הדיוקן או המסיכה לבין ה"פנים" אשר שימשו להם כמודל, אם המודל המקורי כבר לא קיים?<sup>6</sup> השאלה מחריפה כאשר אנו מתבוננים בכמה גרסאות של דיוקנאות של אותו אדם, ונדמה כי הסבר כרונולוגי לפיו הדיוקן מייצג את הדמות באופן "ריאליסטי" בתקופות שונות של חייה, אינו מספק. לדוגמה דיוקנאותיו של הקיסר טריאנוס [תמונה 2], שבהם הוא נראה צעיר יותר מאשר בדיוקנאות מאוחרים יותר, ולעתים אף קשה לראות דמיון בין הדיוקנאות השונים. מיהו, אם כן, טריאנוס ה"אמיתי", שלפיו אפשר לשפוט את הדיוקנאות האחרים?

אחד התחומים הבולטים באמנות הקלאסית הוא הדיוקן.<sup>1</sup> רבים מהכותבים על התקופה מייחסים מידה של ריאליזם לדיוקנאות בתקופה זו.<sup>2</sup> מכיוון שאחת הדרכים לבדיקת ה"ריאליזם" בדיוקנאות היא מידת התאמתם לפנים, ארצה לבחון במאמר זה את היחס בין הדיוקן לפנים. החשיבות של ייצוג הפנים נראית גם בסוגים הרבים של מסיכות הרווחות בעולם הקלאסי. המסיכות שימשו במסגרת התיאטרון ובעיטור של הבית, כגון מסיכות של הקומדיה החדשה המציגות טיפוסים חברתיים שונים, כגון עבדים, נשים וזקנים [תמונה 1].<sup>3</sup> השימוש המרובה באופנים שונים של הצגת הפנים מבטא הכרה בחשיבותו של הראש ובמיוחד בחשיבותן של הפנים כמייצגים את האדם. עדות לכך יש גם בשפה בה המלה *prosôpon* היוונית שמשמעותה הראשונית היא פנים, והמילה *persona* הלטינית שמשמעותה הראשונית היא מסיכה או תפקיד, משמשות מאוחר יותר כביטוי כללי לאדם כולו או כביטוי להווייתו כישות משפטית או מוסרית.<sup>4</sup> השאלות שארצה לבדוק להלן הן מהי מידת האמינות או הריאליזם או היחס



תמונה 1: ייצוגי מסיכות של הקומדיה החדשה. מימין – מסיכת זקן; במרכז – מסיכת עבד, משמאל – מסיכת אשה. (תמונת הפסיפס לפי E. Lessing & A. Varone, *Pompeii*, Paris 1996, p. 134) (תמונות המסיכות לפי D. Wiles, *The Masks of Menander*, Cambridge 1991, Pl. 5; 7)



106 לספירה



98 לספירה

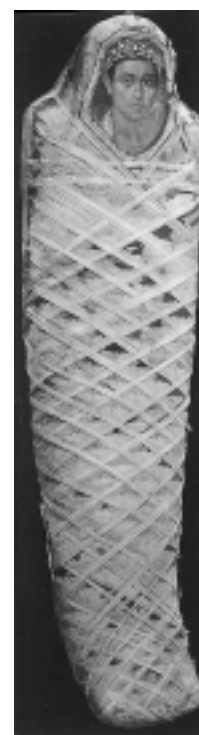
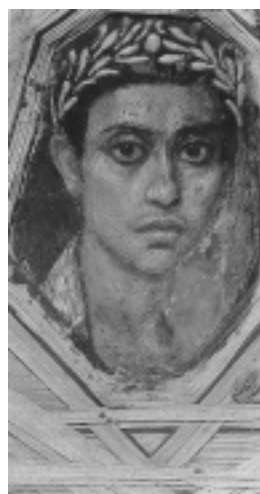


103 לספירה

תמונה 2: הקיסר טריאנוס. מימין – הוותיקן (לפי K. Fittschen and P. Zanker, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolischen Museen und der Anderen Kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, Mainz am Rhein, 1994, I, Beilage Pl. 20); במרכז – מוזיאון קפיטולינו (לפי K. Fittschen and P. Zanker, *ibid.* Pl. 41); משמאל – מוזיאון קפטולינו (לפי K. Fittschen and P. Zanker, *ibid.* pl. 46).

של הנפטר, השאלה שוב נשאלת – האם הרקונסטרוקציה המודרנית דומה יותר לפנים ה"מקוריות" או שמא דווקא הפנים המצוירות על עטיפת המומיה דומות יותר ל"מקור"?<sup>8</sup> נראה אפוא, כי יש צורך להציע גישה אחרת לחקר השאלה בדבר היחס בין הדיוקן והמסיכה ובין המודל שלהם. הגישה שתוצג במאמר זה בודקת שוב את ההנחות שלנו לגבי עצם יכולתנו להשיג או לתפוס (perceive) את הפנים ה"מקוריות" או האמיתיות. אטען כי הבעיה של הקשר בין הייצוג לפנים

לעיתים נדמה כי יש דרך לעקוף את הסוגייה הזאת; כלומר, לערוך השוואה ישירה בין הפנים המיוצגות לבין הפנים האמיתיות, מכיוון שהפנים המקוריות עצמן עדיין קיימות. המדובר במומיות מהתקופה הרומית שנסתמרו במצרים, ויש חוקרים היוצרים רקונסטרוקציה של הפנים של המומיות באמצעות שיטות מודרניות של סריקה ממוחשבת.<sup>7</sup> [תמונה 3]. אך כאשר משווים את הפנים המצוירות בידי מומחה מודרני לדיוקן שהוצמד למומיה על-ידי אנשי התקופה, בני משפחתו



תמונה 3: מימין – מומיה והמסיכה שהוצמדה אליה. משמאל – שחזור מודרני (לפי S. Walker, *Ancient Faces, Mummy Portraits from Roman Egypt*, New York, 2000, pp. 46-47).



תמונה 4: תמונות של המחבר בתקופות שונות – מהן הפנים המקוריות?

הגיון רב בסברה כי הדרך היחידה שלנו לתפוס את הפנים ה"מקוריות" היא באמצעות הרפרזנטציות. ייצוג הפנים הופך אפוא לגורם מקובע שיכול להיווצר רק אחרי האירוע של ראיית הפנים ה"מקוריות", אך בו-זמנית הוא גם קודם לכל אפשרות של הכרה בפנים של מישו; שכן רק באמצעות קיבוע כזה אנו מסוגלים להכיר אדם הנמצא תמיד בסיטואציה משתנה ובזמן שונה. עם זאת, ברור כי הרפרזנטציה, מעצם הגדרתה, אינה הפנים המקוריות.<sup>10</sup>

הפועל היוצא מאבחנות אלו יכול להשפיע גם על האופן בו נתבונן על הדיוקנאות בעת העתיקה הקלאסית.

הטעון שלי הוא, כי מכיוון ש"מקוריות" או "ריאליות" של הפנים הוא גורם שנתון בין כך ובין כך לשליטת הרפרזנטציות, הרי שהחיפוש אחרי "פנים מקוריות", הנמצאות במעמד חשוב וגבוה יותר מהדיוקנאות או המסיכות, הוא חיפוש ריק מתוכן. מכיוון שגם בעת העתיקה וגם בימינו ניתן ליצור פרמולציה של פנים "מקוריות" או "ריאליות" רק באמצעות רפרזנטציות מסוגים שונים, הרי שהשאלה המעניינת יותר לבחינה היא, באיזה אופן בוחרת התרבות ליצור את הזיקה בין אותה ריאליה בלתי-מושגת לבין הייצוג שלה. במלים אחרות, איזה סוג של קשר היא יוצרת בין המודל ה"מקורי" אך הבלתי-נתפס הנקרא "הפנים", ובין הייצוג של הפנים באמצעות הדיוקן והמסיכה? במאמר אציג שלושה אופנים או שלושה סוגים של יחסים בין הייצוג לבין המקור הנעלם, ואלה ישמשו בסיס לדיון בשאלות, מה מהווה עבור התרבות באותה תקופה "פנים מקוריות"? כיצד יוצרת התרבות "פנים מקוריות" באמצעות רפרזנטציות? וכיצד הדבר משקף ומשפיע על האופן שבו נתפס אדם בכללותו?

#### הדיוקן והמסיכה הסימבוליים

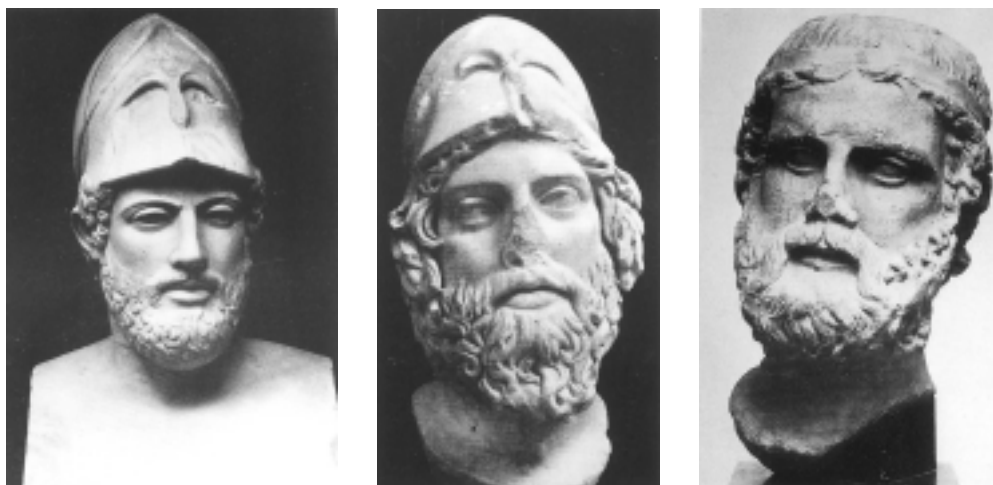
נבחן תחילה מספר דיוקנאות מהתקופה הקלאסית ביוון. ישנו קושי בהסקת מסקנות גורפת מדיוקנאות אלו מכיוון שהם העתקים רומיים, שיחסם ל"מקור" היווני שלהם הוא בעייתי.<sup>11</sup> יחד עם זאת אציג גם חומר מקורי מהתקופה היוונית, אשר יכול לשמש כאסמכתה למסקנות שנציג. אחת הדמויות המוכרות מתקופה זו הוא פריקלס, האיש החזק

ה"מקוריות", אינה רק בעיה של העת העתיקה, שלגביה המודל כבר אינו קיים; היא קיימת גם בימינו וגם תוך שימוש באמצעים מודרניים, כגון צילום.

השאלה שאני מציג לגבי יכולתנו לתפוס את הפנים ה"מקוריות" נראית לכאורה מופרכת, בעיקר בסיטואציות יומיומיות; שהרי נדמה לנו שאנו מסוגלים לתפוס באופן בלתי-אמצעי את הפנים העומדות מולנו. אך התהיות מתחילות מייד כשאנו בוחנים את הסיטואציה ואת ההקשרים החברתיים שבהם אנו תופסים את הפנים. מכיוון שכל סיטואציה מתאפיינת בספציפיות שלה, השאלה היא עד כמה אמיתיות או מקוריות הן הפנים העומדות מולנו ועד כמה הן מותאמות לסיטואציה. ההתאמה לסיטואציה היא האופן שבו החברה מעצבת את הפנים ה"מקוריות" באמצעות מגוון של מנהגים, מחוות ואופני עיצוב חזותי (איפור, תסרוקת, שיפור מראה הפנים וכדומה). אם כל סיטואציה של ראייה ממשית של פנים היא סיטואציה חברתית, הרי שהפנים שאנו רואים הן בהכרח הפנים תחת העיצוב של החברה, ולא הפנים ה"מקוריות". לכאורה ניתן לטעון לבלתי-אמצעיות בראיית הפנים של עצמנו, אך גם כאן אנו צריכים לזכור כי הפנים של עצמנו נגישות רק תוך השתקפות בגורם אחר. גורם זה יכול להיות אנושי או מכני, אך בשתי האפשרויות ההשתקפות היא תוצאה של אינטראקציה או של התפתחות חברתית, ועל כן נתונה למניפולציה של החברה.

השאלות נעשות יותר קשות כאשר אנו מכניסים את גורם הזמן. השינוי של הפנים במהלך הזמן הוא כה חד, עד כי לעתים קרובות קשה לזהות את האדם ויש צורך "לקרוא" את הדמיון לתוך הפנים [תמונה 4]. במצב כזה השאלה עולה ביתר שאת – מה הם הפנים ה"מקוריות", או האם ניתן לקבוע יסוד מקורי או אמיתי במצב של השתנות מתמדת?

גם אם ניתן יהיה לקבוע משהו בתשובה לשאלה זו, הרי שהקיבוע של מראה מסוים כ"פנים" תלוי בוודאי ביכולת לשמר את המראה הזה באמצעות רפרזנטציה. אם כן, הרפרזנטציות של הפנים אינן גורם משני לעומת הפנים ה"מקוריות", אלא יש



תמונה 5: מימין – אנקריאון (לפי G. Richter, *The Portraits of the Greeks*, London 1965, I, Fig. 280); במרכז – כסנתיפוס; (לפי Richter, *ibid.*, Fig. 426); משמאל – פריקלס כסטרטגוס (לפי Richter, *ibid.*, Fig. 435).

ואני מקשר אותו באופן הדוק לקטגוריית המסיכה, כפי שהיא מתגלמת במסיכות התיאטרון של התקופה. המסיכה מוגדרת לצורך כך כאופן בו אדם נראה בעיני אחר; כלומר, כאופן ההיראות והפעילות של אדם במסגרת החברה.<sup>18</sup> אם כן, הפרוסופון היווני מציין פנים, אך גם מסיכה ותפקיד, והפרשנות שלי היא שבתקופה זו שני אלה דומים. מסיכת התיאטרון מתייחסת לעולם החברתי המיתי, ואילו הדיוקן מתייחס לארגון החברתי של הפוליס.<sup>19</sup>

אופן הסימון של הדיוקן/מסיכה הזה – כלומר, האופן בו הוא מתייחס ל"מקור" שלו יכול להיקרא אופן סימון "סימבולי". פירושו של דבר הוא כי הדיוקן והמסיכה אינם יוצרים יחס הכרחי של דמיון בינם ובין המקור שלהם; כלומר בין הדיוקן לבין הפנים של פריקלס או אנקריאון, או בין המסיכה לבין הפנים של אגממנון. יחסי הדמיון וההבדל הנוצרים הם בין המסמנים עצמם (בין הדיוקנאות או בין המסיכות), ורק מתוך היחס השרירותי הזה נוצרת להם משמעות, ולא באמצעות יחסי דמיון עם מקור ספציפי.<sup>20</sup> ההבדל בין דיוקן קלאסי למסיכה הוא בדרך כלל בהצבעה של הדיוקן, באמצעות שם, על אישיות ספציפית שהיתה קיימת בחברה.<sup>21</sup>

אפשר להביא אסמכתה נוספת לפורמולציה של ה"פנים" בתקופה זו מיצירות יווניות מקוריות; לדוגמה פסל ההקדשה המכונה "הרכב מדלפי". אף שנראה כי אין זה "פורטרט" שכן הוא אינו מצביע על אישיות ספציפית באמצעות שם,<sup>22</sup> הרי שבמראה פניו (מלבד הזקן) הוא דומה לדיוקנאות שהוצגו לעיל. יתכן כי הדמיון בין "דיוקן" לבין פנים כלליות של "מנצח" בתחרויות אתלטיות, מצביע על שילוב של מימד הרואי (ומיתי) לתוך הגדרת הפנים הקלאסית, שילוב שיכול להיראות בבירור גם בכד משלהי המאה החמישית לספירה. בכד זה, המכונה "כד פרונומוס", על שמו של נגן האאולוס המופיע במרכז החלק התחתון, מוצגים המשתתפים במחזה שניצחו בתחרות הדרמטית במסגרת החגיגות לכבודו של דיוניסוס [תמונה 6].

והמשפיע בדמוקרטיה האתונאית במאה החמישית לפנה"ס והנושא בתואר "סטרטגוס" – אחד המצביאים האחרים על מדיניות הבטחון ועל הצבא. אך כאשר אנו מתבוננים בדיוקנאות נוספים, אנו מבחינים בדמיון רב של פריקלס לדמויות אחרות במראה הפנים ובאופן נשיאת הקסדה. יש הסוברים כי הדמות המוצגת במרכז תמונה 5 היא דיוקן של כסנתיפוס, אביו של פריקלס, שגם הוא מוצג כסטרטגוס.<sup>12</sup>

יתכן כי דיוקן זה של כסנתיפוס הוא שעמד באקרופוליס של אתונה לצידה של דמותו של המשורר אנקריאון.<sup>13</sup> הפסלים המקוריים הוצבו כנראה בידי אנשי חוגו של פריקלס במחצית השנייה של המאה החמישית לפנה"ס. בבחינת הפנים של כסנתיפוס ואנקריאון בדיוקנאות אנו מגלים כי יש דמיון רב המתבטא בתווי הפנים הסימטריים ובאופן נשיאת הראש. למרות שידוע ממקורות היסטוריים כי אנקריאון היה קשור עם השליטים הטיראנים של אתונה, בני משפחת פיזיסטרטוס, ואם כן היה ממתנגדי המהלך הדמוקרטי של אתונה, ומשיריו מתקבל הרושם שהוא חי חייה נהנתן, בכל זאת הוא מוצג כאזרח למופת כמו כסנתיפוס הסטרטגוס או כמו בנו פריקלס.<sup>14</sup> השוני שיש ביניהם בפנים מתבטא בעיקר בקישוט הראש המציין את כסנתיפוס כסטרטגוס ואת אנקריאון כמשורר או כמבלה במסגרת הסימפוזיון.<sup>15</sup> השוני בפרטים האלה מבטא את השוני בפונקציה של הדמויות במסגרת החיים העירוניים; מצד אחד הסטרטגוס עם הקסדה, ומצד שני המשורר עם הנזר, היודע שההנאה במסגרת הסימפוזיון היא חלק מאורח החיים הבריאה של האתונאים.<sup>16</sup>

תבנית זו של ייצוג שבה יש דמיון רב בתווי הפנים תוך שוני מסוים במרכיבים נלווים, כמו קישוט הראש, מוסברת כאן כדלקמן: הפוליס היווני מציג את אזרחיו כאיזונומיים, כשווים וכדומים.<sup>17</sup> הייחוד האישי לא גלום בשונות הפיסית של האזרחים, אלא בתפקודם השונה במסגרת הפוליס. במובן זה, "הדיוקן" הקלאסי מציג את האדם במסגרת התפקיד שלו,



תמונה 6: "כד פרונומוס" (לפי D. Wiles, *Greek Theatre Performance*, Cambridge 2000, Pl. II.)

באותו אופן "דומים" המבוגרים במראה פניהם במסגרת העירוניות השוויונית, אך מקבלים ייחוד במסגרת התפקיד העירוני שלהם – במקרה זה שחקנים בתפקידים שונים במחזה. הצעירים כולם דומים זה לזה, הן במראה פניהם והן בתפקיד המיתי שלהם כסאטירים. המבוגרים שונים במראה פניהם מהצעירים כי הם שייכים לחברה העירונית הבוגרת, שבה הם מגלמים תפקידים "רציניים" כפי שהם עושים במחזה המיתי. הצעירים, לעומת זאת, משחקים תפקיד של חריג (outsider) בחברה העירונית – אלה אשר כמו הסאטירים שהם מגלמים במחזה, נמצאים מחוץ לקונוונציות של התרבות. החיים העירוניים וחיי המיתוס משולבים אלה באלה באמצעות האפשרויות השונות של ייצוג הפנים. בעקבות ניסוח זה של הפנים באמצעות המסיכות והדיוקנאות נוצר מושג של "פנים מקוריות" של התקופה כפנים

נראה כי הם לבושים למחזה הסאטירי שבא בעקבות הטרגדיות. בחלקו העליון המרכזי של הכד מוצגים דיוניסוס, אריאדנה ודמות נוספת, שיכולה להיות המוזה של הטרגדיה. מצידם מוצגים המשתתפים המבוגרים – שלושת השחקנים הלבושים כאן כמלך, כהרקלס וכסילנוס, והמחזיקים בידיהם את מסיכותיהם. מצידם ובחלק התחתון מוצגים שחקני המקהלה, כולם עם מסיכות של סאטירים.<sup>23</sup> ההקבלה הנוצרת בכך בין הפנים הגלויות לבין המסיכות השונות, ניתנת לפירוש כהקבלה בין התפקידים האפשריים במחזה המיתי ובין התפקידים האפשריים בחיים העירוניים.

בפרטי הכד המופיעים בתמונה 7 ניתן להבחין כי האזרחים<sup>24</sup> המבוגרים דומים זה לזה במראה פניהם אך מובדלים זה מזה במסגרת התפקיד המיתי שהם ממלאים על הבמה באמצעות המסיכות שלהם – במקרה הזה של הרקלס, סילנוס ומלך.



תמונה 7: פרטים מ"כד פרונומוס"

בפועל של המודל על-ידי האמן, ואחד המדדים העיקריים להצלחתו הוא יחסי הדמיון שלו למקור. בעת העתיקה מתבטאת הדגשת הראייה כמקור הסמכות של הדיוקן בסיפורים שונים, כמו הסיפור על אלכסנדר מוקדון שהלך לסדנתו של הצייר אפלוס, המובא בסמיכות לציון העובדה כי אפלוס קיבל את הזכות לצייר אותו. גם הפסל לזיפוס קיבל זכות דומה,<sup>26</sup> וייתכן שפסל זה [תמונה 8] הוא העתק של דיוקן אלכסנדר כפי שיצר אותו לזיפוס.<sup>27</sup>

ההליכה לסדנה והעמידה של המודל מול האמן כיחס הכרחי בכדי ליצור דיוקן, מציבות את הדיוקן במעמד חדש. כפי שנאמר, דיוקן זה מהווה סימן איקוני; כלומר הוא נבחן ביחסי הדמיון שלו למקור.<sup>28</sup> יחסי הדמיון מיוסדים על דמיון כפי שהוא נתפס באמצעות הראייה הממשית של האמן את המודל. למרות העובדה שיחס זה נשען על קונוונציות של מהו דומה ומהו שונה, הנטייה של החברה היא להשכיח או להדחיק את הקונוונציות האלה ולטעון כי יש לדיוקן מעמד שווה למקור, הוא "ריאלי" או "טבעי", הוא מציג את המקור כפי שהוא נראה באמת.<sup>29</sup> נוסף לכך, העמידה מול האמן יוצרת גם יחס אינדקסיאלי, יחס של הצבעה על קיום, בין ההעתק או הדימוי ובין המקור, שכן הדיוקן לא היה יכול להתקיים ללא המודל היה קיים בפועל ונראה על-ידי האמן.<sup>30</sup> אם כן, סוג כזה של דיוקן מצביע על העובדתיות ההיסטורית של המושא שלו. הנטייה להדגיש את מעמד היצירה ואת העובדתיות ההיסטורית של המושא משולבת עם הנטייה הגוברת ליחד אותו באופן אישי.<sup>31</sup> עצם העובדה שהמעמד מתרחש במקום מסוים ובזמן מסוים, ושהייצוג מסתמך על הראייה של אמן פלוני, גורמת להדגשת היחודיות האישית בכך שאירוע הצפייה הזה שונה מאירועי צפייה אחרים.<sup>32</sup>

היחס האיקוני החדש העומד ביסוד הדיוקנאות שונה מהיחס הסימבולי המייסד את הדיוקנאות במאה החמישית



תמונה 8: דיוקן אלכסנדר מוקדון, אולי על-פי הפסל לזיפוס (לפי A. Stewart, *Faces of Power*, Berkeley 1993, Pl. 9.)

המשלבות בתוכן את הגיבור המיתי ואת האזרח של הפוליס האידיאלית. שילוב זה יוצר חברה עירונית שיש בה מן המסורתיות המסתמכת על מיתוס ולשון, אך גם יכולת מוגבלת לייחוד אישי או אוטונומיה אישית, המוגדרת על ידי התפקידים בפוליס.

#### הדיוקן האיקוני והמסיכה של הטיפוס בתקופה הבת-קלאסית

אפשר להתחיל לראות שינוי במגמה זו אם מתרחקים קצת מאתונה, או מתקדמים קצת בזמן למאה הרביעית לפנה"ס. כאן אנו מוצאים סוג חדש של יחס בין הדיוקן לבין המודל שלו. יחס זה, שניתן לכנותו יחס איקוני,<sup>25</sup> נסמך על ראייה



תמונה 9: מסיכות של הקומדיה החדשה. מימין – נערה כפרית עם שיער מסורק בפשטות; משמאל – יצאנית עם תסרוקת מסובכת. (לפי D. Wiles, *The Masks of Menander*, Pl. 7.)



תמונה 10: רקונסטרוקציה של שרבונו של הפסל השלם של כריזיפוס.  
(לפי G. Richter, *The Portraits of the Greeks*, II, Fig. 1144)

לסאטיר, אך אצל כריזיפוס אפשר לראות באופן ברור את ההשוואה עם ה"עבד" כטיפוס חברתי. יחס זה נראה כאשר משווים בין הדיוקן של כריזיפוס ובין מסיכת עבד, אחד הטיפוסים הנוצרים מתוך חלוקת החברה לטיפוסים שונים במסגרת מסיכות תיאטרון של הקומדיה החדשה [תמונה 11]. הדמיון של דיוקן כריזיפוס למסיכה של עבד נראה באופן של הרמת גבה אחת והורדת השנייה, כפי שאפשר לראות בתקריב בתמונה 12. מצב עיניים זה במסיכה של הקומדיה מאפשר לעבד להדגיש את עורמתו; הוא יכול להביט בדמות אחת ובו זמנית לקרוץ לשנייה או לקהל.<sup>39</sup> אצל כריזיפוס הדמיון לעבד יכול להתפרש באופן כללי כאמירה חברתית: אם כריזיפוס דומה לעבד, אזי אין לשפוט אדם על-פי מעמדו; גם עבד הוא קודם כל אדם.<sup>40</sup> אך הדבר יכול גם להתפרש כהתייחסות ספציפית יותר לכריזיפוס, שכושר מחשבתו נמשל כבר בעת העתיקה לסכין חד;<sup>41</sup> כלומר, כמו העבד במחזה, הוא מסוגל לראות דרך ההסתבכויות המיותרות ולהבין את המצב לאשורו. היחס שנוצר הוא שוב יחס בין מסמנים שונים, ולא יחס של דמיון פיסי בין הדיוקן למקור שלו.

אם כן, הקהל היווני או הרומי יכול היה להבין את הדיכוטומיה בין הקיום כיחיד וכיחודי לבין הקיום במסגרת הקונוונציות של התרבות גם כפורמולציה של הפנים כיחס דיאלקטי בין דיוקן רציני למסיכה קומית. בניגוד לתקופה הקלאסית בה ראינו שיש הקבלה ודמיון רב באופן ההתייחסות של דיוקן ומסיכה ל"פנים", הרי שהיחס החדש מבדיל באופן ברור בין דיוקן ייחודי למסיכה טיפוסית. בו-זמנית הוא גם מאפשר מעברים ביניהם. יצירת הדימוי של כריזיפוס, לא רק ברגע הראייה שלו, אלא גם כמערכת של קונוונציות המגדירות "פנים", מאפשרת לערוך אינטגרציה בין הקיום הייחודי שלו ובין התפקיד החדש המוצע לאינטלקטואל המודע לשינויים החברתיים שהעולם נתון בהם.

לפנה"ס, שהוצג לעיל. דיוקנאות המאה החמישית נוצרו מתוך יחסים הדדיים בינם לבין עצמם ולא באמצעות יחס למקור ספציפי. הם דומים בכך למסיכות התיאטרון של התקופה או לצליל של מלים המשמשות ככלי החברתי שלנו, שיחסן למקור שלהן הוא בדרך כלל שרירותי.

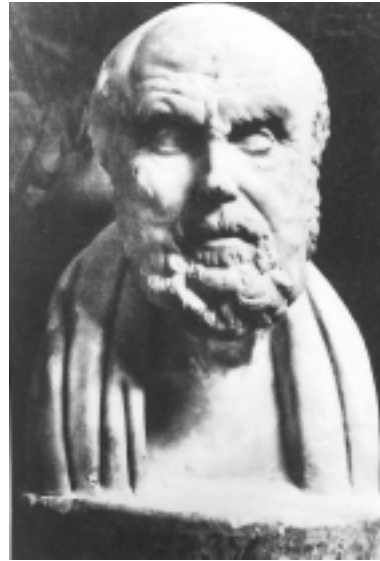
יחד עם התבססות היחס האיכוני החדש, נראה כי לא נזנח העיסוק בקיום החברתי של האדם. נסיונות ההגדרה של מהו ה"טבעי" או ייחודי עבור אדם, משולבים עם השאלה מהו להיות אדם טוב או אורח טוב.<sup>33</sup> ההתייחסות לאדם כייצור חברתי המוגדר מתוך היחסים ההדדיים בחברה, נראית במסגרת התיאטרון בקומדיה החדשה, שהתפתחה במאה הרביעית והשלישית לפנה"ס והמזוהה בעיקר עם המחזאי מיננדרוס. במחזות אלו מופיעות דמויות שהתקשרו לחיים העירוניים עצמם, והן יצרו קטגוריזציה של החברה לטיפוסים או תפקידים שונים.<sup>34</sup>

הקיום במסגרת התפקיד החברתי מבוטא באמצעות המסיכות של הקומדיה החדשה, המציגות טיפוסים שונים שאופיים נקבע מתוך היחס בין המסיכות.<sup>35</sup> כך הבדל בין נערה כפרית פשוטה לבין יצאנית מתוחכמת יכול להיות מסומן באמצעות התסרוקות [תמונה 9]. הנערה הפשוטה והטובה היא זו עם התסרוקת שאינה דורשת מאמץ רב. האופי האמיתי שלה יכול להתגלות במהלך המחזה כמי ששמרה על תומתה ולכן יכולה להשתלב במסגרת החברתית המהוגנת ולהינשא. היצאנית לעומתה, שהיא טיפוס חברתי בעייתי, תהיה בעלת תסרוקת מסובכת, המעידה על כך שיש לה הרבה זמן לעיסוקים כאלו, מעידה שהיא מזומנת לגברים רבים, ולכן אינה יכולה להשתלב במערכת החברתית המהוגנת של העיר.<sup>36</sup>

### האינטגרציה של התקופה הבתר-קלאסית

הקיום הבו-זמני של הקצוות שהוצגו כאן, של הייחוד האישי הנוטה להבדיל בין אנשים לבין המסיכה החברתית או המוסרית הנוטה לסווג אנשים על-פי קטגוריות, נראה ברוב הדיוקנאות של התקופה הזאת.

בדיוקן של הפילוסוף הסטואי כריזיפוס [תמונה 10], הדגשת הייחודיות האישית נעשית בעזרת אופן הסימון האיכוני. הדבר ניכר באופן בו הראייה הממשית מוטבעת בדיוקן באמצעות יצירת האפקט של "תפיסתו" ברגע מסוים, בהבעה מסוימת ובמצב מסוים שבו שיער הזקן לא מסודר. ההנחה שהדמיון מושג באמצעות הראייה, והשימוש ברגע הספציפי המנציח את הראייה הזאת, יוצרים את האפקט של ייחודיות הדמות. מאידך גיסא ניכרת בפסל הזה גם ההתייחסות אל כריזיפוס במסגרת תפקידו – הפילוסוף הסטואי. בכך הוא משתייך למסורת של הצגת הטיפוס של "הפילוסוף" במסגרת העיר היוונית בתקופה הבתר-קלאסית.<sup>37</sup> הוא אינו דומה לעלם היווני הקלאסי ואינו מטפח את גופו, אלא את מחשבתו המעמיקה והביקורתית. הוא יכול להיות דומה לבן העם הפשוט, לדייג או לעבד.<sup>38</sup> מודל קודם לעמדה זו היה סוקרטס שביקר את החברה האתונאית ואת החשיבות המוגזמת שייחסה ליופי חיזוני, והוצג כדומה



תמונה 11: דיוקן כריזיפוס (לפי G. Richter and R. Smith, *The Portraits of the Greeks, Abridged and* (לפי R.R.R. Smith, Oxford 1984, Fig. 69)  
 (Revised by R.R.R. Smith, Oxford 1984, Fig. 69)  
 מסיכה של עבד בפסיפס מפומפיי (לפי E. Lessing and A. Varone, *Pompeii*, Paris, 1996, p. 134)

לדיוקנאות כי הציגו אופי שבשוליים, כגון עבדים. הכנסת גורם שולי, או אפילו גורם שמשחק לעתים תפקיד של נבל, לדיוקן של כריזיפוס הופכת אותו לדמות ייחודית יותר דווקא בגלל המורכבות שלה כמשלבת תכונות אופי של טיפוסים שונים (טובות, רעות ואפילו מעט מאיימות). ה"פנים" החדשות הנוצרות כאן מצביעות על רצון לסוג חדש של אינטגרציה בין אוטונומיה אישית ובין קיום במסגרת התרבות האופיינית לתקופה הבתר-קלאסית, אשר מקבלת ביטוי גם בתיאוריות האישיות של התקופה. תיאוריות אלו משלבות בין הנטיות האישיות של כל אדם, המקום שלו בחיים, ה"תפקידים" שעליו למלא ובין ההכונה המוסרית באמצעות הרציונליות הטבעית לו. הנקודה הקושרת אותן להצגה שלי את הנושא היא השמוש הנרחב שלהם במושגים *prosopon* ו-*persona* לשם יצירת המערכת המשולבת המהווה אישיות.<sup>43</sup> בתחום של דיוקנאות מלכותיים, כמו זה של אלכסנדר שנראה לעיל, השילוב הנוצר הוא בין התכונות הנצפות של הדמות ובין אלה הקושרות אותו עם מסיכת הגיבור או האל.<sup>44</sup>

משמעות הדבר מבחינת אופן עשיית הפורטרטים, היא ההבנה כי למרות המימד האינדקסיאלי (הדמות נראתה על-ידי האמן, ולכן היתה קיימת בפועל) והמימד האיכוני (הדיוקן דומה לפנים), הרי שיש שיקולים נוספים בהגדרת הדיוקן והפנים. שיקולים אלה מחלישים את הצורך בסיפור יסוד או מקור עבור כל דיוקן. מספיקה הידיעה כי בשלב כלשהו היה מעמד של אמן מול מודל, והוא קבע את המימד האיכוני והאינדקסיאלי של הדיוקן. אמנים אחרים יכולים להמשיך להעתיק, לחקות, ולעשות אדפטציות של הדיוקן, כי הם נשארים נאמנים לעקרון של המימזיס המשלב בתוכו גם מרכיבים של קונווציות חברתיות ושל מסורת.<sup>45</sup>

השילוב הקיים בדיוקן בין אופן הסימון האיכוני, אופן הסימון האינדקסיאלי ואופן הסימון הסימבולי, הופכים אותו למערכת שניתן להכניס בה שינויים, שאינם תואמים בהכרח את המראה הנראה בפועל מול האמן. באופן אחר של הגדרה, ההסכמה לגבי הדומה והשונה מביאה בחשבון גם שיקולים חברתיים, ובכך משלבת תחומים רבים של משמעות כגון התחום המוסרי, או שיפוט האופי.<sup>42</sup> נראה שהרצון והאמונה ביכולת להציג רק את הנראה מול העיניים הם התפתחות מאוחרת, שאין לה עדות בתחום הדיוקנאות בעת העתיקה הקלאסית. משמעות הדבר בפועל היא כי גם להצגת ייחודיות אישית יש לעשות שימוש בכלים שכבר התנסחו באמצעות החברה; למשל בכלים של הצגת אופי ייחודי. בתחום הדיוקנאות פירושו של דבר הוא הכנסת גורמים שעד אז נחשבו לשוליים, לתוך הפנים. הדבר יכול להתבטא בשילוב "מסיכות" שעד אז לא הוכנסו



תמונה 12: תקריב העיניים של דיוקן כריזיפוס ושל מסיכת העבד.





תמונה 13: מימין – מסיכת דיוקן של אשה מאל-רובייאת מסיבות 160-170 לספירה (לפי S. Ikram, A. Dodson, *The Mummy in Ancient Egypt*, London 1998, Pl. XXII); משמאל – מסיכת גבס שנוצקה על פניו של הנפטור. מצרים, הממלכה העתיקה (לפי *Ibid.*, Fig. 192).

ומקום, על הקיום של הפנים שתחתיה. מצד שני אופן הייצוג האיקוני, זה שנשמך על יחסי דמיון הניתנים באמצעות הראייה, מכניס מימד של אמביוולנטיות לקביעה הזאת, שכן הוא מבוסס על יחסים הנוצרים בסיטואציה ספציפית. זוהי סיטואציה שנוצרה בזמן מסוים ובמקום מסוים, שאינו הזמן והמקום של עכשיו. ההסתמכות של סוג ייצוג זה על הראייה מכיר בהכרח במצב ספציפי של אור, של גיל ושל אופן הביצוע הנובע מהסיטואציה.<sup>49</sup> כל אלה מעמידים את הדיוקן כיחס של תלות: הוא אינו קיים לנצח אלא רק באופן מותנה, כתיעוד של הסיטואציה ההיא ובזמן ההוא, ולא כאן ועכשיו. כלומר, למרות האשליה כי רגע היצירה קיים בפני הצופה עכשיו, הרי שבפועל היחס התלתי של הייצוג מצביע על אי-קיומו של המיוצג בפנינו עכשיו. הדבר שנרמז הוא דווקא הטרגיזטיביות – המעבר של הזמן והשינוי שהוא מביא עמו. הרצון להציג את הקיום כשלם או כמתחדש תדיר, שהיה חלק מהאמונה המצרית, נתקל כאן במימד של הסתמכות על פעילות אנושית ועל ראייה אנושית, שגלומה בהן מידה רבה של ספקנות או יחסיות.<sup>50</sup> אפשר, אולי, לטעון שאין כאן סתירה, מפני שהמימד האיקוני של הדיוקן הזה אינו מיועד לצופה הנמצא בעולם הטרגיזטיבי שלנו. ה"פנים" המקוריות המתהוות כאן הן הפנים כפי שהיו נראות בפנינו בפועל אם גם אנחנו, כמו המומייה, היינו במצב נחאי של קיום.<sup>51</sup> פרשנות אחרת יכולה דווקא להבליט את האמביוולנטיות, כך שהסימון האיקוני מצביע על "חיות", המקבלת ביטוי תוך שימוש ברגע הנראה, אך הסימון האינוסקיאל (המסיכה) מצביע על ניתוק של ההווה הזה מרצף ומהתמשכות. אך אין זה ניתוק בנוסח המצר, המבודד את הרגע מרגעים אחרים והופך אותו להווה נחאי, אלא ניתוק המצביע על אפשרות הקיום ב"עולם" אחר, במעין טרנסצנדנציה

### הסימן האינדקסיאלי והסימן האיקוני במסיכות ודיוקנאות של מצרים בתקופה הרומית

היחס הדיאלקטי בין מסיכה ודיוקן בקביעת ה"פנים" נראה גם באופן השילוב הייחודי ביניהם במצרים בתקופה הרומית. אחד ממנהגי הקבורה של המתיישבים ההלניים במצרים היה הנחת דיוקן מצויר על-גבי מומייה או ציורו על התכריכים של המומייה עצמה.<sup>46</sup> הנוהג של חניטה ושל יצור פנים תחליפיות אך נצחיות עבור המת, נראה במצרים כבר בתקופה מוקדמת. בתקופה זו מראה הפנים הונצח באמצעות מסיכת גבס שעוצבה על הפנים שמתחתיה, אשר עדיין קיימות שם [תמונה 13].<sup>47</sup> בניגוד למסיכת התיאטרון הקלאסית שאנו נוטים לראות בה את הצד החיצוני (הצד הפונה לקהל), ללא שימת לב לשחקן הלושב אותה (הצד הלא-נראה), כאן המסיכה מצביעה דווקא על מה שאנו נוטים לשכוח בדרך כלל – הצד האחורי שלה. צד זה הוא מעין הטבעה של פני הנפטור ובכך הוא מעיד על הקיום שלהם מתחתיה. מאוחר יותר שינו ה"פנים" האלה, שהושמו על-גבי המומיות, את צורתן באופנים שונים, אך הדבר שנשאר גם בייצוגים המאוחרים של התקופה הרומית הוא הקשר האינדקסיאלי החזק שנוצר בין המסיכה ובין הפנים שתחתיה.<sup>48</sup> השאלה היא כיצד משתנה היחס בין הפנים המקוריות לבין הייצוג שלהן כאשר הייצוג הזה מצויר באופן הייצוג ההלני המדגיש את האיקוניות – כלומר, את הדמיון הנוצר באמצעות ראייה כסוג הדמיון המייסד אותו, ולא את ההטבעה ממש על הפנים המתות (תמונה 13 מימין).

לדעתי, נוצרת כאן מעין סתירה, המביאה לפרשנות מסוימת של הדיוקנאות הללו. מצד אחד, הנחת הפנים המצוירות בדיוק מעל הפנים המקוריות ממשיכה את המסורת המצרית של מסיכת המומייה המצביעה באופן ישיר, תוך זהות של זמן

מהעולם שלנו. זהו שילוב המצביע על התחכום הגובר והולך של ההגדרות של קיום במסגרת חברה המכילה יסודות אתניים ומחשבתיים שונים ומנוגדים.<sup>52</sup>

## סיכום

ההנחה שההימצאות של הפנים היא אינדיקציה לנוכחות אנושית נראית טבעית, ולכן דווקא היא "חשודה" בהסתרת מבנה מטפיסי המקיים הנחה כזאת. הפרדוקסים השונים המובנים במושג הפנים הובילו להיפותיזה שהפנים המקוריות הן מסומן הנשאר תמיד חמקמק בהווה, אך בכל זאת הוא תמיד משהו שהיה קיים. החמקמקות הזאת מתבטאת בעת העתיקה בצורות רפרזנטציה שונות, היוצרות יחסים שונים בין לבין עצמן וכך יוצרות מושגים מורכבים של הפנים.

הראינו כיצד באמצעות הייצוג, על אופניו השונים, נבנה מושג "הפנים המקוריות" בתקופה הקלאסית. אופן הייצוג הנראה במסיכות הוגדר כ"היראות של הפנים בעיני האחר". הגדרה זו מציגה את הפנים כאיבר החברתי, ולפיכך מסווגת אותן בהתאם לקטגוריות החברתיות. היחס שהן יוצרות הוא בין לבין עצמן ולא יחס עם מקור ספציפי. מסיכות התיאטרון מציגות את העולם החברתי המיתי, ואילו הדיוקנאות מציגים את המקבילה העירונית שלהם. הדיוקן שנוצר ממקם את האדם כקיים מתוקף האינטראקציה שלו עם הפוליס, והייחודיות שאפשר לייחס לו מבוססת על אינטראקציה זו. הניסוח של הפנים בתקופה זו נוצר כשילוב בין שני סוגי הקיום שהוזכרו, בין המסיכה המיתית ובין הדיוקן הפוליטי. בתקופה הבת-קלאסית חל שינוי במגמה זו, המתבטא בשימוש ביחס האיקוני. יחס זה מייסד את הדיוקן כנסמך על ראייה באירוע צפייה ספציפי, והוא יוצר יחס של דמיון בין הייצוג לבין המקור. יחס זה מכווון יותר להצגת האדם כאישיות ייחודית השונה מאנשים אחרים, בכך שהוא מדגיש את הייחודיות של אירוע הצפייה. בתוך היחס הזה מסתתר גם יחס אינדקסיאלי-ההסתמכות על הראייה מחייבת נוכחות בפועל של המודל בפני האמן. בתקופה ההלניסטית ישנו שילוב של המימד הקיומי הזה, המצביע על ייחודיות, עם המימד החברתי בו האדם שרוי. מימד זה קיבל קודיפיקציה באמצעות מסיכות התיאטרון, המחלקות את החברה לקטגוריות ולטיפוסים שונים. המגמה בתקופה זו היא ליצור יכולת של אינטגרציה בין ייחודיות אישית, תפקיד חברתי ויכולת מוסרית, ובכך ליצור "פנים".<sup>53</sup>

במצרים הוצג בתקופה המצרית המוקדמת יחס אינדקסיאלי כיחס המצביע בפועל על הקיום העובדתי של המקור שלו, באמצעות נסיון להטבעה ממשית של הפנים המקוריות בתוך הייצוג. יחס זה עבר טרנספורמציה אצל המתיישבים ההלניים במצרים: הוא מיוסד על ראייה ולכן יש מידה של ספקנות בעובדותיות שהוא מציג. באמצעות הספקנות לגבי היכולת של ניתוקו של הרגע וקיומו הנצחי של ההווה, ובאמצעות המשך השימוש במימד האינדקסיאלי של המסיכה

המצרית המצביעה על מה שקיים מתחתיה, מרמו הדיוקן/מסיכה בתקופה זו על אפשרות של קיום אישי בעולם נפרד, מעבר לעולם הארצי. מכל מקום, נראה כי בעת העתיקה תמיד קיימת אינטראקציה כלשהי בין סוגי הייצוג השונים, ובאינטראקציה הזאת מתקיימות "הפנים המקוריות".

## הערות

1. הדיוקן הקלאסי כלל בתחילה התייחסות הן לפנים והן לגוף של המודל ובהמשך היה לעתים תמצות שלו לראש ופנים; למשל, במאה הרביעית לפני הספירה ביוון על-גבי מטבעות (ראה, לדוגמה, דיוקן ראש של הומרוס מתקופה זו ביוון על-גבי מטבע מאיוס: G. Richter, *The Portraits of the Greeks*, I, London 1965, Figs. 121-122, p. 56). בתקופה הרומית ניתן למצוא תמצות כזה בפרוטומות ובהרמות; למשל, בדמותו של הומרוס המופיעה כפרוטומה או כהרמה אצל ריכטר, שם, Figs. 64-66, p. 50-53 ו-Figs. 52-54, p. 48-50.
2. למשל ריכטר, שם, עמ' 18 הרואה בדיוקן הקלאסי דיכוטומיה בין הריאלי לאידיאלי. השימוש במתח שבין ריאלי או פחות ריאלי, רווח לרוב בטרמינולוגיה של המחקר. ראה, D. Kleiner, *Roman Sculpture*, New Haven - London 1992, p. 31. J. Toynbee, *Roman Historical Portraits*, Ithaca 1973, p. 9: "For the purposes of this book a Roman historical portrait is defined as the true, individual, realistic likeness of an identifiable specific personage..."; ראה גם להלן, הערה 6.
3. מסיכות העבד והאשה מליפרי, העשויות טרקוטה, הן רפליקות מיניאטוריות של המסיכות הממשיות של הקומדיה החדשה שהיו עשויות מחומרים מתכלים. לזיהוי ואינטרפרטציה של טיפוסים המסיכות ראה: D. Wiles, *The Masks of Menander*, Cambridge 1991, pp. 80-81; 162-187 בשוליים של פסיפס ב"בית הפאון" בפומפיי, שבו מוצגת סצינה של ארוס רוכב על נמר. לאינטרפרטציה של הסצינה כולה ראה ויילס, שם, 83-85. אצל הרומים המסיכות שימשו גם כ-*imagines maiorum*, מסיכות של האבות שהוחזקו בבית, שימשו בלוויית והיו קשורות באופן הדוק למעמד האריסטוקרטי של המשפחה. נושא זה לא ידון במאמר זה, ואדון במשמעות הקשר שלו לפנים במאמרים נוספים. ראה: Polybius, *The Histories*, (translated by W. R. Paton), Loeb Classical Library, London - Cambridge, 1960, 6.53-54; Pliny, *Naturalis Historiae*, (translated by R. Rackham), Loeb Classical Library, London - Cambridge, 1952, 35.4-9.
4. M. Nédoncelle, "Prosopon Et Persona Dans l'Antiquité Classique", *Revue Des Sciences Religieuses*, 22, 3-4 (1948), pp. 278-281; 296-299; M. Mauss, "A Category of the Human Mind: The Notion of the Person; The Notion of the Self", M. Carrithers, S. Collins & S. Lukes (eds.), *The Category of the Person*, Cambridge 1985, pp. 14-19.
5. העדות כי בעת העתיקה מראה הפנים שימש כמקור לאינפורמציה על אופי ותכונות היא חד-משמעית. הפיזיונומיה הוא המדע

יותר משהוא דומה לעצמו. (גומבריד, שם, עמ' 46). הצגת הבעיה באופן זה מעמידה אותנו על העובדה כי גם בימינו, למרות השקפה כללית סקפטית לגבי יכולת הידיעה שלנו, אנו בכל זאת מחזיקים באמונה של קביעות בדברים הבסיסיים ביותר, כגון הפנים. הדיון שלי נסמך על הניסוח של גיימסון של הבעיה הבסיסית – האם נוכל סוף-סוף לעמוד "פנים אל פנים" מול הדברים עצמם. ראה: F. Jameson, *The Prison House of Language*, Princeton 1972, pp. 173-174. שהמושגים הללו (פנים, מסיכה, דיוקן) אינם מבודדים, אלא יוצרים ביניהם מערכת או מבנה. רק מתוקף מערכת כזאת יכולים להיבנות "פנים מקוריות" או קביעות (או משמעות) בפנים. ראה להלן בהמשך המאמר ואת ההערה הבאה לניסוח של המושגים המשמשים אותי.

10. אני מסתמך כאן על מושג ה"עקבה" (trace) של לוינס ודרידה. ראה: F. Jameson, *The Prison House*, pp. 173-176, 186-187. J. Derrida, *Margins of Philosophy*, New York 1982, pp. 11-13; *Idem., Of Grammatology*, (introduction by G. Spivak), Baltimore - London, 1976 pp. xvii-xviii. ראה גם: ז' לוי, *האחר והאחריות*, עיונים בפילוסופיה של עמנואל לוינס, ירושלים תשנ"ז, עמ' 51-36, ובמיוחד עמ' 49-46. לדוגמה, "הפנים המקוריות" של המחבר מופיעות כ"עקבה" ברפרזנטציות המוצגות כאן. הייצוגים האלה לא היו יכולים להתקיים ללא "פנים מקוריות" אך ללא הייצוגים, לא היתה אפשרות לקבע מושג של הפנים הללו או להכיר בדמיון של אותם פנים. הפנים ה"מקוריות" מהוות אפוא "עקבה" (או "משמעות") שאינה קיימת בפועל, אלא כ"פריצה" של הטבעי או "הדבר שתמיד היה" אל תוך ההווה (המסמן). הן המאפשרות את כינונו של ההווה הזה, אף שבאופן פרדוקסלי קיומה של העקבה, של הפנים ה"מקוריות" הוא רק פונקציה של ההווה.

11. על הבעייתיות בהסקת מסקנות גורפות מדיוקנאות אלו מהתקופה הרומית ראה: P. Zanker, *The Mask of Socrates*, Berkeley 1995, pp. 11-14.

12. Richter, *The Portraits*, p. 101.

13. שם, עמ' 75. ראה גם: Zanker, *The Mask*, pp. 22-24, עם הציטוט מפאוזניאס 1. 25.

14. לאינטרפרטציה זו ראה: Zanker, *The Mask*, pp. 22-31.

15. ראה: C. Daremberg & E. Saglio, *Dictionnaire des antiquités Grecques et Romaines*, Paris 1887, s.v. "Corrona", pp. 1524, 1527, 1531, Figs. 1982, 1988, 1998. הקורונה עשויה בדרך כלל תוך שילוב של צמחייה, אך זו מוחזקת לעיתים באמצעות סרט.

16. ראה: תוקידידס, *תולדות מלחמת פילופוניס*, (תרגם א. הלוי), ירושלים תשמ"ח, ספר שני, לח.

17. ראה: J.P. Vernant, *The Origins of Greek Thought*, Ithaca 1982, pp. 60-61: "All those who shared in the state were defined as *homoioi* - men who were alike - and later more abstractly as *isoï*, or equals".

18. הניסוח "ההיראות לעיני האחר" נועד להוציא הרגשת קיום ייחודית וסובייקטיבית המנותקת מהמכלול התרבותי שבו אדם

C. E. Evans, *Physiognomics*: ראה: *in the Ancient World*, (Transactions of the American Philosophical Society, 59), Philadelphia 1969, p. 5. מחקר מסוג זה רווח גם בימינו והוא מתפרסם על פני תחומים שונים: הערכת אופי ותכונות, הכרת זהות, הכרת רגשות. ראה: Roth I. & V. Bruce, *Perception and Representation*, Buckingham 1995, pp. 138-193; P. Ekman & W. Friesen, *Unmasking the Face*, Englewood cliffs 1975; P. Ekman (ed.), *Emotions in the Human Face*, Cambridge, 1982; D. Berry & J. L. Finch Wero, "Accuracy in Face perception: A view from Ecological Psychology", *Journal of Personality*, 61, 4 (1993), pp. 497-520; R. Bull, & N. Rumsey, *The Social Psychology of Facial Appearance*, New York 1988.

6. גיימס ברקנרידג' מציב את השאלה הבסיסית הזאת לגבי היכולת לקבוע משהו חד-משמעי בהעדד המקור, אך הוא עצמו משתמש באותה טרמינולוגיה במקום אחר. ראה: J. Breckenridge, *Likeness, A conceptual History of Ancient Portraiture*, Evanston 1968, pp. 5, 82-84. נסיוני כאן הוא להתייחס לשאלה בסיסית זו – כיצד אפשר לקבוע את מידת ה"ריאליה" או ה"דמיון" בהעדד המקור. הכיוון המחקרי יהיה נסיון לחרוג מהשימוש המקובל במונחים אלו כיחס בין מקור יציב לבין "העתק" משני, ולהפוך אותם על פניהם. הדיוקן והמסיכה יקבעו את ה"ריאליה", ולא ההיפך.

7. S. Walker, *Ancient Faces, Mummy Portraits from Roman Egypt*, New York 2000, pp. 46-47. מוצא שלעתיים קרובות יש התאמה בין המין והגיל של הדיוקן לבין אלו של המומייה, אך לעיתים אין התאמה. A. Filer, "If the Face Fits... A Comparison of Mummies and their Accompanying Portraits Using Computerised Axial Tomography", M. L. Bierbrier (ed.), *Portraits and Masks, Burial Customs in Roman Egypt*, London 1997, pp. 121-126.

8. הרקונסטרוקציות המודרניות מסתמכות על נתונים סטטיסטיים לגבי העובי הממוצע של העור והבשר על-גבי הגולגולת בתקופה ובגזע הנדונים, אך נתונים אלו הם כלליים ואינם מתחשבים בנתוני חייו הספציפיים של האדם. כאן אולי דווקא יש יתרון לאמן בעת העתיקה שראה בפועל את האדם. ראה: D. Enlow & M. Hans, *Essentials of Facial Growth*, Philadelphia 1996, p. 122.

9. להצגת הבעיה של קביעות בהכרת הפנים תוך התייחסות לתצלומים של מבוגר וצעיר ותוך יצירת מסגרת מושגית של פנים ומסיכה, ראה: E. Gombrich, "The Mask and the Face: the Perception of Physiognomic Likeness in Life and in Art", E. Gombrich, J. Hochberg & M. Black (eds.), *Art Perception and Reality*, Baltimore - London 1972, pp. 5-14. לטעמי, למרות הדיון המושגי, גומבריד אינו מבהיר באופן מספק את ההשלכות של המכלול המושגי שנוצר – כלומר, את היחס פנים-מסיכה-דיוקן. הדיון שלי מתחיל במקום בו הדיון שלו מסתיים – עם ציטוט מדבריו של הצייר מקס ליברמן ללקוח לא מרוצה שטען כי הדיוקן שלו אינו דומה לו. תשובתו של ליברמן היתה כי הציור דומה לו

- הטוחנים את הצבעים צוחקים עליו. *ibid.*, 35.85-86.
27. ראה: A. Stewart, *Faces of Power*, Berkeley 1993, pp. 112-113.
28. ראה: Plutarch, *Life of Alexander* (translated by B. Perrin), Loeb  
Pliny, *Naturalis*; Classical Library, London - Cambridge, 1958, 4.1  
*Historiae* 35.79-97. מטקסטים אלו ברור שאחד המדדים  
העיקריים להצלחת הדיוקן אצל אפלטו ואצל ליופיס הוא הדמיון  
שלו למקור.
29. פליניוס מספר על כך שהדיוקנאות של אפלטו היו כה דומים  
למקור שלהם, עד כי חוזה עתידות באמצעות הסתכלות בפנים  
הצליח לחזות מתוך הדיוקנאות כמה שנים עוד נותרו לאדם  
לחיות Pliny, *Naturalis Historiae* 35.88.
30. ראה: W. Steiner, "The Semiotics of a Genre: Portraiture in  
Literature and in Painting", *Semiotica*, 21 (1977), p. 112.
31. עבור פלוטרכוס המדד להצלחת הדיוקן של אלכסנדר הוא הביטוי  
של האופי הייחודי שלו בדיוקן. Plutarch, *De Alexandri Magni  
Fortuna aut Virtute* (translated by F. C. Babbitt), Loeb Classical  
Library, London - Cambridge 1957, 2.2 (*Moralia* 335A-B).
32. בניסוח אחר: הייחודיות של אירוע הצפייה מומרת ב"ייחודיות  
אישית" המוענקת למודל.
33. וילס רואה בתקופה שאחרי אריסטו את שינוי המגמה מראיית  
האדם כתלוי בפוליס לתפיסתו כיישות אוטונומית. השאלה  
העומדת ביסוד הקומדיות היא, האם אתה קודם כל אזרח  
הפוליס או חבר באנושות? Wiles, *The Masks*, p. 30. אך הוא גם  
מזהיר מהחלת מושגים מאוחרים של אוטונומיה וייחודיות  
אישית על העת העתיקה הקלאסית (שם, עמ' 187-186). בעת  
העתיקה הקלאסית תמיד יש נסיון לקשר בין אדם וחברה. סוויין  
סובר, כי בניגוד לדעות המקובלות, בתקופה ההלניסטית ואף  
בתקופה האימפריאלית הרומית העיר שימשה כמוקד של  
הפעילות והזהות היווניות. S. Swain, *Hellenism and Empire*,  
Oxford 1998, pp. 108-109. ראה גם את ההפניות לחיבורים  
שלהלן, שכולם מדגישים את האינטראקציה בין יחיד וחברה  
בעת העתיקה כקובעת בשאלה המוסרית מהו הטוב. מקינטייר  
וגיל מבדילים, מבחינה זאת, את העת העתיקה מהשקפות  
מודרניסטיות של ההשכלה המדגישות אוטונומיה אישית  
מוחלטת. A. MacIntyre, *After Virtue*, London 1985, pp. 54-55.  
A. A. Long, "Greek Ethics גם: 155-156, 194-196, 220-221  
after MacIntyre and the Stoic Community of Reason", *Ancient  
C. Gill, "Personhood and, וכן Philosophy*, 3 (1983), pp. 184-191  
Personality: The Four Personae Theory in Cicero De Officiis I"  
*Oxford Studies in Ancient Philosophy*, 6 (1988), pp. 172-173, 179-  
C. Gill, *Personality in Greek Epic Tragedy and Philosophy*, 1; 182
34. ראה: Wiles, *The Masks*, p. 68-71.
35. המסיכות מהוות "מבנה" שבו החלקים מקבלים משמעות מתוקף  
האינטראקציה זה עם זה. כך ה"טיפוסים" הקבועים השונים  
יכולים לקבל אופי ממותאם למחזה הספציפי באמצעות  
האינטראקציה שהם יוצרים עם ה"מסיכות-תפקידים" האחרים
- נתון. בעיני ה"אחר", האדם מתגלה באופן שבו השפה והתרבות  
מעצבות אותו. מצב זה של קיום מגבש את אופן ההיראות  
באמצעות מושגים הקיימים בתרבות ללא תלות באדם הספציפי.
19. ראה: B. Fink, *The Lacanian Subject*, Princeton 1995, pp. 3-5.  
ההקבלה והמעבר בין העולמות האלה נראים באופן מיוחד  
באורסטיאה של אייסקילוס ראה: D. Wiles, *Greek Theatre  
Performance*, Cambridge 2000, pp. 19, 58-59.
20. אני משתמש כאן בתבונה של דה סוסור (de Saussure) לגבי הסימן  
הלשוני ומחיל אותה על המסיכות. המונח "סימן סימבולי" הוא  
האופן בו פירס (Pierce) מכנה סוג כזה של יחסים שרירותיים  
היוצרים סימן בגלל היחס הנוצר בין המסמנים (הדימוי האקוסטי  
בשפה, הדימוי החזותי במסיכה). ראה: T. Hawks, *Structuralism  
and Semiotics*, London 1977, pp. 19-26, 129.
21. הדיוקן של פריקלס הופיע כנראה עם שמו. ראה בסיס שנמצא  
באתונה עם שמו של פריקלס אצל Richter, *The Portraits*, p. 104.  
עם זאת, לעתים הרצון להציג את האזרחים כשוים לא איפשר  
אפילו את אופן ההצבעה הזה. למשל, במקרה של מילתיאדס,  
המנצח בקרב מרתון, שנאסרה כתיבת שמו על הציור בסטואה  
באתונה, שבה צוייר הקרב, ראה: Breckenridge *Likeness*, p. 88.  
על-פי Aeschines, III, 186 (*against ctesiphon*). ההצבעה באמצעות  
שם שונה מההצבעה באמצעות ראייה ממשית שתוצג להלן, בכך  
שהצבעה כזאת יכולה להפנות לאישיות ה"קיימת" בדמיון  
החברה – למשל, "הומרוס" וכך יכול להתקיים דיוקן שלו, אף  
שברור כי אף אחד לא ראה "אותו" בתקופה הקלאסית. מבחינה  
זו, אנו רואים שוב דמיון בין מסיכות לדיוקנאות, שכן גם מסיכות  
(למשל מסיכת הרקלס) מצביעות על אישיות מסוימת הקיימת  
בדמיון של החברה.
22. פסל זה נעשה לכבוד נצחון בתחרות ספציפית במשחקים  
הפיתיים, אך רק שמו של המקדיש מופיע בכתובת. ראה: M.  
Robertson, *A Shorter History of Greek Art*, Cambridge 1981, p.  
53 and Fig. 75.
23. ראה: Wiles, *Greek Theatre*, pp. 128-130.
24. אף כי לא היתה חובה ששלושת השחקנים יהיו אזרחים של  
אתונה, הרי שהיתה חובה כזאת לגבי המקהלה. ראה: Wiles,  
*Greek Theatre*, p. 130. לטעמי, הדבר אינו פוגם בטענה כי בכך  
זה נוצרת הצגה מושגית של היחסים הקרובים בין דיוקן למסיכה  
בתקופה הקלאסית, שכן הכד הוכן לכבוד נצחון בתחרות דרמטית  
ספציפית, וחלק מהדמויות מופיעות מלוות בשמות כמו נגן  
האאולוס פרונומוס. שם, עמ' 128.
25. לטרמינולוגיה ראה: Hawks, *Structuralism*, pp. 128-129.
26. פליניוס מספר שאלכסנדר נתן לפסל ליופיס, לצייר אפלטו  
ולעושה הגמות פירגוטלס זכות זו. Pliny, *Naturalis Historiae*  
7.125. הוא מוסיף ומספר שאלכסנדר היה הולך לסדנתו של  
אפלטו, ומהטקסט נראה כי הדבר נבע מכך שאפלטו היה בעל  
אופי טוב ונעם לאלכסנדר לדבר איתו אך גם מכך שהוא קבע כי  
רק אפלטו הוא זה שיצייר אותו. הסיפור מובא שם אגב אנקדוטה:  
אלכסנדר ניסה לדבר על ציור, ואפלטו אמר לו לשתוק כי הנערים

- Walker, "Mummy Portraits in their Roman Context", M. L. R. S. Bagnall, "The People of Winkles; Bierbrier, *Portraits*, pp. 1-6.
- the Roman Fayum; *ibid.*, pp. 7-15.
- S. Walker "Mummy Portraits and Roman Portraiture" Walker, *Ancient Faces*, p. 23
- S. Ikram & A. Dodson, *The Mummy in Ancient Egypt*, London, 1998, Fig. 192
- 47
- 48 לסיכום השינויים במומייה ובמסכות/דיוקנאות שהושמו עליה
- ראה: J. Taylor, "Before the Portraits: Burial Practices in Pharaonic Egypt", Walker, *Ancient Faces*, pp. 9-13
- בצורת המסיכה שמעל הפנים, נראה לי כי המוטיב האינדוקסאלי הוא המפתח להבנת ההמשכיות בנוהג הזה. זוהי הצבעה ממשית על קיום תוך סמיכות של זמן ומקום בין המסמן למסומן. הפנים האמיתיות קיימות בפועל, והדבר המסמן זאת הן ה"פנים" שמעליהן.
- 49 מהו בדיוק הזמן והמקום בהם נוצרו הדיוקנאות האלה הוא נושא למחלוקת. לעמדות השונות ראה: E. Frieslaender, "Death and Transfiguration: Funerary Characteristics of the Fayum Portraits", A. Ovadia (ed.), *Milestones in the Art and Culture of Egypt*, Tel-Aviv 2000, pp. 89-90 n. 4, 5, 6.
- אינה משנה את העובדה כי בדיוקנאות אלו הוכנסו מרכיבים של הציור ההלניסטי השייכים לתחום האיקוני, שהוגדר לעיל כנובע מתוך התבוננות ממשית. גם אם ההתבוננות לא התרחשה בפועל בחיי הדמות, הרי שעצם הכנסת המסמנים של ההתבוננות מציינת יחס של תלות בין המודל ובין מי שהתבונן בו. נראה כי האמביוולנטיות בדיוקנאות האלה נובעת מהשימוש בעת ובעונה אחת במסמנים האלה בכדי לתת את רושם החיות, ושל השליה שלהם בכדי להגיע לדימוי שאינו עומד תחת הקטגוריות של הזמן כהתמשכות, ושל המקום כמתקשר למקומות שלידו. פריזלנדר (שם, עמ' 90-91) מציינת מספר מאפיינים הסותרים את ראיית הזמן והחלל בדיוקנאות כתופעות רציפות: האחידות של הרקע והאחידות של תנוחת הגוף ושל ההבעה. עם זאת, אנו מוצאים סימנים של ראייה ממשית, כגון השימוש באור וצל שהם תמיד פונקציה של זווית ראייה מסוימת; עיצוב חלקים, כמו השיער והתכשיטים, באופן שהם מגלמים בתוכם את המרחק בין הצופה לנצפה או את הזמן המהיר שבו הוא נדרש להשלים את הציור. הצופה (האמן) אינו רואה את כל הפרטים של השיער או התכשיטים, אלא מסה גדולה עם נקודות של אור היוצרים רושם של רגעיות של הראייה (הראייה הנמצאת בתוך רצף הזמן).
- ראה, לדוגמה: Walker, *Ancient Faces*, catalogue nos. 4, 30, 39, 40, 64.
- 50 הספקנות לגבי המוסכמות של המסורת היא הקטליזטור המאפשר שימוש בראייה ממשית בציור. הרצון "לראות בעצמך" או ללמוד ממראה עיניך (למשל, בסיפורים על אמנים בתקופה הבתר-קלאסית ש"למדו מהטבע" Pliny, *Naturalis Historiae* – 34.61). מאפיין מעבר מחברה מסורתית לחברה שבה יש מידה של אוטונומיה אישית, שמשמעותה בתחום של הראייה היא
- במחזה. ראה: Wiles, *The Masks*, p. 71-75, 79-80, 87-89.
- 36 ראה: שם, עמ' 180-183.
- 37 הדמויות של הפילוסופים "שיחקו תפקיד" במסגרת העיר, והעיר היא שהקימה לכבודם את פסלי הדיוקנאות. לגבי סוקרטס ראה: Zanker, *The Mask*, pp. 38-39
- לגבי זנון, מייסד הסטואה, ראה: שם, עמ' 94-95.
- לגבי כריזיפוס כאנטי-תזה למהוגנות והמסודרות הניכרת בוקן של זנון, ראה: שם, עמ' 96-102.
- 38 למקור ספרותי ולדיון ראה: שם, עמ' 110-113.
- 39 ראה Wiles, *The Masks*, pp. 85, 166-167, 205
- התמונה שנבחרה להשוואה כאן היא מפסיפס בפומפיי, אך ישנן גם מסיכות טרקוטה המציגות אי-סימטריה כזאת. ראה גם תמונה 1 במאמר זה.
- 40 צנקר אומר זאת לגבי הזקן Zanker, *The Mask*, p. 112
- הסטואים סברו כי בחיים האנושיים על-פי ה"טבע", אין אפשרות להבדיל בין קבוצות אנשים שונות, מבחינת מין, מבחינה אתנית ומבחינה מעמדית, שכן קיים שוויון בסיסי בין האנשים בגלל העקרון של הרציונליות הקיים בכלם באופן טבעי ראה: E. Arnold, *Roman A.A. Long, Stoic Studies; Stoicism*, London 1911, pp. 274-279
- Cambridge 1996, pp. xiii, 141-143
- Zanker, *The Mask*, pp. 98-99
- 41
- 42 התפיסה כי המראה משקף אופי מקבלת ביטוי במדע העתיק של הפיזיונומיה ראה: Evans, *Physiognomics* p. 5
- לטענה כי שיפוט מוסרי בעת העתיקה הוא למעשה שיפוט האופי, ראה: D. Statman, *Virtue Ethics*, Edinburgh 1997, p. 7
- 43 ראה לעיל הערה 33. רלוונטיות במיוחד היא התיאוריה הסטואית של האישיות המכונה "תיאוריית ארבעת הפרסוני" כפי שמציג אותה גיל ראה: Gill, "Personhood" pp. 173-176, 188-189, 192-
- idem., "Panaetius on the Virtue of Being Yourself", A. Bulloch; 194 et. al. (eds.), *Images and Ideologies, Self Definition in the Hellenistic World*, Berkeley 1993, pp. 341, 350-353
- 44 לדעת סמית' האופן ה"אורח" של הדיוקן, שהדגיש את המאמץ של שילוב הנפש והגוף (כמו זה של כריזיפוס), עומד בקונפליקט עם הדיוקן ה"מלכותי" שטען לסטטוס אלוהי למודל שלו. R. R. R. Smith, *Hellenistic Royal Portraits*, Oxford 1988, pp. 110-111
- 45 כלומר להיות "דומה" מחייב הסתמכות על מסורת כלשהי. משהו שאינו מסורתי אינו דומה, כי אין מעמד של "קיום" אמיתי לתופעות חולפות או חד-פעמיות. הבאתי כאן רק את תמצית דעתי בסוגיה רחבה זו. ראה: T. M. Greene, *The Light in Troy*, M. McKeon, "The Concept of Imitation in Antiquity" R. S. Crane (ed.), *Critics and Criticism Ancient and Modern*, Chicago - London 1952, pp. 147-175
- ביתר הרחבה: מתי פושר, אופי ואישיות בדיוקנאות של טריאנוס, חיבור לשם קבלת התואר מוסמך, אוניברסיטת תל-אביב 1998, עמ' 48-51.
- 46 לגבי שאלת התיארוך ראה: S. Walker, "A Note on the Dating of Mummy Portraits", S. Walker (ed.), *Ancient Faces*, pp. 34-36
7. שאלת התיארוך והמוצא האתני של המתיישבים ראה: S.

ראה: Frieslaender, "Death and Transfiguration" pp. 91-97; אופן אחר של ניסוח השאלה הוא, עבור מי מיועד הדיוקן/מסיכה הזה? ניתן להשיב, כי הדמות הזאת מיועדת לראות או להתבונן, ולא להיראות; המת עצמו הוא המתבונן, ובכך מתקשר להווה הנצחי, שבו אין הבדל בין חיים למוות. ראה פרשנות דומה לגבי קבר במצרים בתקופת הממלכה הקדומה: H. A. Groenewegen- Frankfurt, *Arrest and Movement*, London 1951, pp. 31-32.

52. ראה את דעתה של קורקורן, כי בציור המומיות בנוסח ההלני יש עדות לקבלה של חלקים נרחבים מהאמונה המצרית בקיום שלאחר המוות: L. Corcoran, "Mysticism and the Mummy: Portraits", Bierbrier, *Portraits*, pp. 47-51.

53. במאמר זה הוצגו התפיסות בתקופה הקלאסית ובתקופה ההלניסטית המוקדמת. בהמשך אקווה להשלים את הסקירה בבחינת היחס המתוח המתהווה בין פנים, דיוקן ומסיכה בתקופה הרומית. האפשרות לאינטגרציה בין דיוקן איקוני למסיכה סימבולית בתקופות הבתר-קלאסית וההלניסטית נובעת מהבנת הראייה כראייה מבחוץ (המסיכה – ההיראות בעיני האחר, הדיוקן – היחס התלתי בין אמן למודל). המתח שנוצר בתקופת הרומית נובע מן ההבחנה בין ראייה מבחוץ לבין ראייה פנימית או אינטרוספקציה.

האמונה ביכולת של אדם לראות, לשפוט ולייצג את העובדות בעצמו. אפקט זה אינו נמצא בבידוד, אלא משולב עם נטייה לשיטתיות בתקופה זו, שנובעת מהאמונה ביכולת לייצג את העובדות מ"בחוץ" באופן "אובייקטיבי". מבחינת החלל, פירושו של דבר הוא מודעות להפרדה בחלל שיש בין הצופה לנצפה, והיחס של הנצפה לחלל שבו הוא מוכל. החלל והגופים שבתוכו מקושרים ביניהם. המשמעות מבחינת הזמן היא הבנה של הרגע כקשור לרגעים אחרים, כחלק ממערכת של התמשכות. דבר זה מתבטא בציור ההלניסטי המאוחר, המדגיש את האפקט של הטרנזיטיבי, האפקט של הרגע הספציפי בזמן על חוש הראייה. אך אין זה רגע מנותק, אלא חלק מרצף – זה שלפני רגע לא היה, ובעוד רגע לא יהיה. עמדה זו עומדת בניגוד למגמה הכללית של הציור המצרי שאינו מבקש להדגיש את הזמן ואת חלל כרצף, אלא דווקא את הבלתי-משתנה, את ההווה השלם הקיים בכל רגע ואת המספיקות העצמית של כל אחד מה"חלקים" היוצרים את החלל. כקביעתה הקולעת של ברונר-טראוט לגבי זמן וחלל מצריים: "They have no dynamism, only form". ראה: E. Brunner-Traut, "Aspective", H. Schafer, *Principles of Egyptian Art*, (ed. E. Brunner-Traut), Oxford, 1986, pp. 429-445, esp. pp. 437, 441.

51. השערה ברוח זו מועלית על-ידי אלישבע פריזלנדר.