

## אל המעיין

הנערה והכד: דימוי מקומי ורב־תרבותי



# אל המעיין

הנערה והכד: דימוי מקומי ורב-תרבותי



מוזיאון ארץ-ישראל, תל-אביב

## **אל המעיין**

הנערה והכד: דימוי מקומי ורב-תרבותי

אוצרת התערוכה: פרופ' נורית כנען-קדר

עיצוב התערוכה: אדריכל אורי גלזר

גרפיקה: אורנה אלבוים

איסוף מוצגים: חגית שורק

תיאום זכויות יוצרים: יוליה בונדרנקו

שימור: אסף אורון, מרילה קון

עריכת הקטלוג והבאתו לדפוס: גניה דולב

עיצוב הקטלוג: כפיר מלכא

צילום: לאוניד פדרול-קביטקובסקי

תרגום לאנגלית: נעמי פז

## **תמונות העטיפה:**

פסח עיר-שי, הצעה לכרזת תיירות לישראל (פרט),

ראשית שנות החמישים של המאה העשרים

אוסף דוד טרטקובר, תל-אביב

בסיוע

אוניברסיטת תל-אביב

ותורם החפץ בעילום שמו

© כל הזכויות שמורות

למוזיאון ארץ-ישראל, תל-אביב

הדפסה: דפוס שביט

תשע"ד – 2013



## תוכן

6	<b>מבוא</b>
8	<b>מעין הבתולה בנצרת:</b> <b>מציאות מקומית ומשמעויות סמליות</b> נורית כנען-קדר
46	<b>כלים למים בקדרות הערבית המסורתית</b> עירית ציפר
66	<b>מעין מרים: סמל העיר נצרת</b> שריף שריף-ספדי
80	<b>הנערה והכד כדימוי ישראלי</b> נורית כנען-קדר
106	<b>השטיח בצריף הנשיא יצחק בן-צבי בירושלים</b> נורית שלו-כליפא ונורית כנען-קדר

## מבוא

התערוכה **הנערה והכד: דימוי מקומי ורב־תרבותי** היא רביעית בסדרת תערוכות במוזיאון ארץ־ישראל, תל־אביב, החושפות היבטים לא מוכרים בתרבות החזותית העממית בישראל.

התערוכה הראשונה "ציפורי גן העדן - מרי בליאן והקרמיקה הארמנית של ירושלים" (2000) הציגה את אמנות הקרמיקה הארמנית בירושלים על שלושת דורותיה ואת תרומתה לתפישת המילון הדקורטיבי המקומי. השנייה בסדרה הייתה התערוכה "ארץ חפץ - אומנות ועיצוב במתכת בשני העשורים הראשונים למדינה" (2005), שהציגה כלי נחושת - חפצי חן ומזכרות - תוצרת התעשייה הזעירה שפעלה בשנות המדינה הראשונות ויצרה בסדנאות ובבתי מלאכה פרטיים של יזמים ואומנים שלא זכו להכרה. חפצים אלה - מאוסף ויקי בן־ציוני - ייצגו שילוב של ישן וחדש, שונה מזה שנוצר ב"בצלאל". התערוכה השלישית, "מעשה צורף - תכשיטי בית יעקבי מימי ראשית המדינה", סקרה בהרחבה את מפעלו של בית הצורפים יעקבי ששילב בין מסורות צורניות של קהילות ישראל במזרח לבין תפישות מערביות ליצירת תכשיטים ייחודיים וזאת ללא הכוונה ממסדית־רשמית.

התערוכה הנוכחית מוסיפה נדבך מרתק בהצגת תמונת האמנות העברית־ישראלית שנוצרה לפני קום המדינה ואחריה. דימוי "הנערה והכד" - נערה הנושאת כד על שכמה או על ראשה - היה נפוץ בארץ כבר בתקופת המנדט, בשנות העשרים והשלשים של המאה העשרים, והפך שגור בתרבות העממית הישראלית בשנים הראשונות למדינה - על גבי תצלומים, כרטיסי ברכה, כרזות, חפצי חן וכלי בית. התערוכה עוקבת אחר התגבשות הדימוי וגלגוליו וסוקרת את מקורות ההשראה שלו, למן הנשים שואבות המים במעיין הבתולה האיקונוי בנצרת, כפי שהונצחו בתצלומים ובציורים, ועד השטיח בצריף הנשיא יצחק בן־צבי בירושלים.

על אף שהנושא הוא נשי מובהק, לא נדרשתי להיבטים הפמיניסטיים של הנושא, הדורש התייחסות מחקרית וקונספטואלית נפרדת, ואני מקווה שיסתייע בידי הדבר בעתיד. הדמויות המצולמות של שואבות המים בנצרת והדימויים של נערות ונשים נושאות כד חושפים עידן טרום־פמיניזם. שאיבת מים הייתה ממלאכות הבית של הנשים עוד בימי קדם, וירוע הסיפור המקראי של רבקה ואליעזר שנפגשו ליד הבאר.

הנשים הערביות שהמשיכו מסורת זו עברו כשואבות מים של משפחותיהן. התצלומים אכן מראים זאת, אך הדגש הוא על המעיין - קדושתו וסגולותיו המרפאות - ולא על מלאכתן הקשה של שואבות המים.

ואילו דימוי הנערה הישראלית נושאת הכר עולה בהקשר אחר ונותר חידתי ובלתי מפותח. וכך גלגוליו של הדימוי בארץ מהווים משל לצורות ולמשמעויות משתנות של דימויים רב-תרבותיים ולחשיבותם ההיסטורית.

### שלמי תודה

לאילן כהן, מנכ"ל, ולצחי בקר, סמנכ"ל, במוזיאון ארץ-ישראל, תל-אביב - המהווה במה חשובה לתערוכות החושפות היבטים מוצנעים של האמנות החזותית העממית בישראל שנוצרה לפני קום המדינה ולאחריה - על התמיכה והעידוד ללא גבול; לאוצרים ולכל צוות העובדים, שלא חסכו כל מאמץ לסייע, לתמוך ולייעץ; למיכל זגני על העזרה הנהדרת במציאת תמונות מעיין נצרת ומקורותיהן; למשאילים: צביקה שחם, שהעמיד לרשותי בנדיבות את אוסף הגלויות של מעיין נצרת ועזר בזיהוי המדפיסים; דוד טרטקובר, שהשאיל כרזות וברכות "שנה טובה" מאוספיו הבלתי נדלים בידדות ורוחב לב; יאיר בן-ציוני, שנאות להציג פריטים מאוסף ויקי בן-ציוני. לד"ר עירית ציפר, לד"ר שריף שריף-ספדי ולד"ר נירית שלום-כליפא - על תרומתם המחקרית במאמריהם לספר זה. תודה והוקרה לתורם החפץ בעילום שם על התרומה הנדיבה.

### נורית כנען-קדר, אוצרת

נורית כנען-קדר היא פרופסור בחוג לתולדות האמנות באוניברסיטת תל-אביב. שימשה ראש החוג ודיקאן הפקולטה לאמנויות. חוקרת פרקים מרכזיים באמנות הצלבנית בארץ ובאמנות ימי-הביניים באירופה, פיסול השוליים הרומנסקי והגותי ודימויי האשה. התמקדה בסוגיות של איקונוגרפיה ומשמעות הדימוי ביצירה והעמידה את הטקסט החזותי כשפה בעלת קודים וסמלים הניתנים לקריאה ופוענוח. מחקרה עוסקים גם באמנות העממית בארץ: הקרמיקה הארמנית בירושלים, תעשיית המתכת בשני העשורים הראשונים למדינה, תכשיטי בית יעקבי מימי ראשית המדינה ועוד. ספרה האחרון הוא "המדונה של שיח הצבר - מסורת וחידוש בציון הנוצרי בארץ במאות ה-19 וה-20" (יד בן-צבי 2009).



## מעין הבתולה בנצרת: מציאות מקומית ומשמעויות סמליות

נורית כנען-קדר

קדושתה של נצרת עומדת בצד קדושתן של ירושלים ובית-לחם לעולם הנוצרי. בירושלים כנסיית הקבר הקדוש מציינת את מקום הצליבה והתחייה של ישו, ובבית לחם כנסיית המולד - את מקום לידתו של ישו. בנצרת מסמנת כנסיית הבשורה הקתולית למריה את המקום שבו התבשרה מריה הבתולה מפי המלאך גבריאל על הריונה האלוהי, לפי האמונה הקתולית. ואילו כנסיית גבריאל הקדוש מסמנת את מקום הבשורה לפי האמונה היוונית-אורתודוקסית. במרום הכנסיות הקתוליות בנצרת והדימויים החזותיים המתחייבים למריה, לישו וליוסף הקדוש, האב המגדל של ישו - "המשפחה הקדושה" - עומדות כנסיית הבשורה למריה וכנסיית יוסף הקדוש הבנויות במתחם העתיק ביותר. שתי כנסיות אלה התקיימו כבר מן התקופה הביזנטית המוקדמת ובהמשך בתקופה הצלבנית עד העת החדשה.<sup>1</sup> וכך, לנצרת שתי כנסיות בשורה, זו הקתולית וזו היוונית-אורתודוקסית על-שם גבריאל הקדוש. תפיסות ייחודה של העיר כקדושה לנצרות התגבשו במשך מאות שנים. בנוסף לאמונה בבשורה למריה שהתרחשה

>

**[איור 1]** נערה תושבת נצרת בתלבושת מקומית.

צילום: צלמי המושבה האמריקאית, ירושלים  
אוסף מטסון, ספריית הקונגרס, וושינגטון

**[Fig. 1]** A girl from Nazareth in local costume

Photo: Photographers of the American Colony, Jerusalem

G. Eric and Edith Matson Photograph Collection

Library of Congress, Prints & Photographs Division,

Washington D.C. (LC-DIG-matpc-23088)

כאן, נהפכה נצרת לעיר "המשפחה הקדושה" בעקבות העצמת סיפור חייה של זו במקום, לאחר ששבה משהותה במצרים ועד ראשית חייו הפומביים של ישו. הרכבה הדתי של האוכלוסייה בנצרת השתנה במשך השנים. במאה ה־18 הייתה נצרת נוצרית בעיקרה, אך הרכב התושבים השתנה משמעותית עם מלחמת העצמאות ב־1948, כאשר פליטים מוסלמים מן הגליל התיישבו בה.

הרהט (סביל) של נצרת, הנקרא "מעין הבתולה הקדושה" או "מעין מרים" (הנתפשת גם באסלאם כאישה צדיקה), היה מוקד החיים המקומיים. הוא שימש את כל תושבי העיר ונתפש כבעל סגולות ריפוי. בתקופות קדומות היה המעיין, מקור המים העיקרי של נצרת, ממוקם בפאתיה על אף חשיבותו. במאה ה־18, עם התפשטות העיר, נהפך כנראה המעיין למתחם מרכזי.<sup>2</sup> כבר מן העדויות הראשונות הקיימות לגביו עולה, כי חשיבותו הייתה רבה לתושבים ויוחסו לו משמעויות סמליות מתקופותיה העתיקות של נצרת וזאת עד העידן המודרני [איור 1, עמ' 8 לעיל].

### מסורות ספרותיות בהצגת מעין הבתולה בנצרת

המעין בנצרת קדוש לנוצרים היוונים־אורתודוקסים. לפי אמונתם, התגלה למריה במקום זה המלאך גבריאל שבשר לה לראשונה כי הרתה וכי היא נושאת ברחמה את בן האלוהים. בנוסף, בפרוטו־אוונגליון של השליח יעקב הקדוש (כתב חיצוני)<sup>3</sup> מתואר, כי הבתולה התבשרה על הרינונה הקרוב כשהלכה לשאוב מים מן המעיין בעת שגרה בנצרת. לפי הפסבדו מתי פרק 9 (כתב חיצוני נוסף), המלאך המבשר התגלה אליה תחילה במעיין ואחר־כך שוב בביתה, שעל גביו נבנתה כנסיית הבשורה. באסלאם מריה, אם ישו, נתפסת כאחת הצדיקות הגדולות ביותר: אישה טהורה, בתולה ובעלת מידות טרומיות. היא נזכרת בקוראן פעמים רבות יותר מאשר בברית החדשה. לפי הקוראן, ישו נולד בדרך נס, ברצון האלוהים, ללא אב, ומריה היא שנבחרה להרות אותו.

בעת מגורי "המשפחה הקדושה" בנצרת, לאחר השיבה ממצרים, לשם גלו מפחד הורדוס, נהג ישו הנער להתלוות לאמו, כשזו הלכה לשאוב מים מן המעיין. מאז המאה ה־6 לספירה, במשך כל ימי־הביניים ובעת החדשה, מהווה מעין הבתולה



רכיב מרכזי בתיאורי נצרת של עולי-הרגל ונוסעים אחרים. סיפור הבשורה למריה במעיין, כמתואר בפרוטו-אוונגליון של השליח יעקב הקדוש, אפשר פיתוח של נרטיבים בגרסאות נוספות.

באנקדוטה יוצאת דופן של עולה-הרגל תאודוריק מן המאה ה-12, מצוין שהמעין נובע מתוך פתח שיש המעוצב כלוע אריה. עוד מסופר, שישו הלך לשאוב מים במצוות אמו, אך במשחק עם הילדים נשבר הכד, והוא נשא את המים בקפל שמלתו. אמו כעסה על כך, וישו שפך בזעם את המים על האדמה, ובאותו מקום נבע המעיין. במאות ה-19-20 מתגלה בכתבים של עולי-הרגל אהבה יוצאת דופן למקום עצמו, העולה אף על יחסם לירושלים.<sup>4</sup>

במאמר ראשי בכתב-העת של המסדר הסלזיאני, פרי עטו של האח פטר ריקלדונה, ראש המנזר (1934), נכתב: "העיר מתפרשת על מורדות הגבעה. מתחתיה כנסיית הבשורה, ומעליה הגבעה שבראשה ניצבת כנסיית ישו הנער. בין שני גבולות אלה חי ישו בשלושים שנותיו הראשונות. כאן, בדממת הערב, ניתן היה לראותו הולך עם אמו לשאוב מים מן הבאר."<sup>5</sup> וכך הפך המעיין המסמל בנצרות את ישו למעיין בעל סגולות של נותן חיים ולדימוי סמלי ואיקוני של העיר נצרת.

### מסורות חזותיות בהצגת מעין הבתולה בנצרת

משנת 1860 לערך היה המעיין לא רק מושא לתיאורים כתובים, אלא גם לציור ולצילום. מאז התגבשו מסורות מחוטבות להצגתו החזותית שנשמרו במשך מאה שנה. הצלמים, הציירים ועולי-הרגל שביקרו במקום צילמו וציירו את המעיין ובכך הפכו אותו לאיקון חזותי של נצרת ולדימוי מרכזי של המרחב המקומי, כשזיכרון קדוש ושגרת יום-יום משמשים בערכוביה.

#### ציורי המעיין

לעומת הסיפורים המסורתיים של עולי-הרגל על מריה וישו במעיין בנצרת, הרי לעתים רחוקות מופיעות דמויותיהם בציורי המקום. אחת ההופעות הנדירות היא בציורו של



[איור 2] גיימס ז'ק ז'וזף טיסו,

ישו ואמו במעיין, 1894-1886

מוזיאון ברוקלין, ניו יורק

[Fig. 2] James Jacques Joseph Tissot,

Jesus and his Mother at the Fountain, 1886-1894

Brooklyn Museum, New York

(accession number 00.159.38)



גיימס ז'ק ז'וזף טיסו. ציור זה מתייחס למעיין, אך בונה סביבו מציאות אירילית, מתקתקה כמעט. תפישה זו שונה בתכלית מזו המוצגת בתצלומים הרבים של המעיין שצולמו במרוצת מאה שנים. בציורו של טיסו [איור 2], המדונה וישו, לבושים כמנהג המקום, צועדים יחד על אדמה זרועת אבנים וסלעים ליד המעיין. הבתולה מתוארת עולה ימים, על כיסויי ראשה הצנועים. ישו הנער מישיר מבטו אל הצופה. ברקע, מאחורי גדר אבנים, נראה הרהט ולידו נשים מקומיות.

### תצלומי המעיין

הצלמים הרבים, שצילמו את המעיין במאה ה-19 ואילך, הגיעו מארצות שונות. הם תיעדו אוכלוסיות שונות שהזדמנו למקום לאורך כל שעות היום. בחלק מן התצלומים ניכר שבימו, אך לרוב הצילום הוא ספונטאני. התצלומים נחלקים לשתי קטגוריות:

1. תצלומי סוגה הכוללים לעתים דמויות בודדות ולעתים קבוצות של גברים, נשים ובעלי-חיים. בתצלומים רבים מופיעים גם חיילים מצבאות שונים, מתבוננים במעיין, ומובילי בהמות (גמלים, סוסים וחמורים), מקובצים מימין למעיין או ניצבים בשורה כדי להיכנס אליו.
2. תצלומי נשים בגילים שונים, שואבות מים בקבוצות או ביחידות, נושאות כדים כבדים על ראשיהן.

באחד מתצלומי המעיין הראשונים, משנת 1894, ניצב הרהט במרכז, כשמאחוריו בתים אחדים וביניהם בית המרחץ התורכי הניכר בארובתו. גדר אבנים נמוכה תוחמת את הרהט ולשמאלה חמור. אישה יורדת במדרגות, תומכת בשתי ידיה כד שעל ראשה. פניה אינם נראים, רק שמלתה הלבנה בולטת. דמויות קטנות יותר בתוך מבנה הרהט משמשות רקע [איור 3].

<

[איור 3] מעין הבתולה בנצרת, 1894

צילום: רוברט בין

[Fig. 3] The Fountain of the Virgin in Nazareth, 1894

Photo: Robert E. M. Bain

From: John H. Vincent, James W. Lee, R.E. M. Bain,  
*Earthly Footsteps of the Man of Galilee, London, 1894*









[איור 4] רהט המעיין בנצרת, 1890 לערך

[Fig. 4] The Nazareth Fountain (*sabil*), c. 1890

From: *A Month in Palestine and Syria*, April 1891

Courtesy: New Boston Fine and Rare Books, Tucson, Arizona

בתצלום חזיתי של רהט המעיין משנת 1890 נראית אישה תומכת כד שעל ראשה ביד אחת, ומאחוריה נשים נוספות, שפניהן אינם נראים. הכדים יוצרים מראה מלא עוצמה, וייתכן שהצילום מבוים. משני צדי הגדר ניצבות נשים עם כדים על ראשן, התוחמות את התמונה – ביניהן ילדים וילדות. ליד הרהט, משמאל, אישה הנראית מצדה ופניה נסתרים [איור 4].

בתצלום אחר מראשית המאה העשרים השתנתה זווית הצילום: שלוש נשים בתקריב, ניצבות חזיתית לפני גדר הרהט, מלוות בילדה קטנה לימין. לנשים מחוות גוף שונות.





[איור 5] גלויה, רהט המעיין בנצרת, ראשית המאה העשרים  
אוסף אלכסנדר, מוזיאון אלכסנדר לתולדות הדואר והבולאות

[Fig. 5] Postcard, the Nazareth Fountain (sabil), early-20th century  
Alexander Collection, The Alexander Museum of Postal History and Philately

הילדה והאישה הימנית מסוככות על עיניהן מפני אור השמש, האישה במרכז נושאת את הכר על ראשה בלא תמיכת ידיה, והאישה השמאלית פונה לפעוטה נוספת וכשהיא תומכת את הכר שעל ראשה בשתי ידיה. בסמוך להן, מימין, כנראה נוהג הגמלים ולידו נער בלבוש לבן. הגמלים ניצבים מימין, ליד הרהט. גם אם תמונה זו בוימה בידי הצלם, היא לקוחה מתוך המציאות שפגש כנראה בצוהרי יום [איור 5].

תצלום של פליקס בונפיס מן השנים 1870-1890 רחוק שנות אור מציור המעיין האוריינטליסטי של דויד רוברטס המתאר דמויות הרמון מהודרות ליד הרהט של



[איור 6] פליקס בונפילס, רהט המעיין בנצרת, 1870-1890  
ספריית הקונגרס, וושינגטון

[Fig. 6] Felix Bonfils, the Nazareth Fountain (sabil), 1870-1890  
Library of Congress, Prints & Photographs Division,  
Washington D.C. (LC-DIG-ppmsca-02731)

נצרת [ר' להלן איור 9, עמ' 24-25]. בתצלום נפרש מראה עירוני רחב יריעה בהשוואה לקודמיו. תשומת לב מיוחדת ניתנת לאדריכלות של בית המרחץ התורכי והרהט. על רקע נרחב זה נראות שואבות המים ממרחק גדול יותר, כאשר ההתרחשות ליד המעיין היא בין הדמויות עצמן שאינן פונות לצלם. ניתן להבחין בנשים בגילים שונים עומדות ליד הגדר, נועלות נעליים או יחפות, חלקן נושאות כדים על ראשיהן. אחת הנשים (הקיצונית מימין) מחזיקה במכל פח. משמאל לרהט, עומדת אישה לצד איש רוכב על חמור ונושא כד על ראשו. ליד הגדר, נשים משוחחות הנושאות את הכדים בתנוחות שונות. גם כאן, פני הנשים כמעט שאינם גלויים, והן מתוארות מן הצד [איור 6].

האיקונוגרפיה המשותפת לתצלומים [איורים 7, 8]:

א. הרהט הוא מבנה מקורה בקימור חביתי, הנראה כלפי חוץ כקשת עגולה המתרוממת מעל שני קירות. בקיר המעין, קבועים פתחי נביעת המים. גדר אבנים נמוכה מקיפה את המתחם הקטן המרוצף. במרוצת הזמן ניכרים שינויים בדימוי זה. מקום הפתח השתנה כנראה בשנות העשרים של המאה העשרים. מימין לקשת, בית המרחץ התורכי. ב. שואבות המים הן נשים בגילים שונים, המופיעות ביחידות, בזוגות או בקבוצות; לעתים נבנית קומפוזיציה סימטרית עם שתי נשים. לרוב, הנשים מצולמות כשהן עוזבות את המעין, נושאות כדי מים על ראשיהן. בתצלומים אחרים נראות נערות נושאות כד בדרכן למעין.

הנשים מתוארות בתקריב ומרחק, כאשר לרוב פניהן אינם נראים בברור. חלקן צולמו בלי שהיו מוקד לצלם. הנערות מופיעות יחפות בשמלות ארוכות אופייניות לאזור ולעתים בבגדים דלים ומרופטים. הדגש הצילומי על ההליכה ללא נעליים מתייחס לתפיסה הנוצרית הרואה בכך סימן לעוני אך גם לטהר רוחני, מאחר שהשליחים של ישו הלכו יחפים (מסדרי העוני הנוצריים). המטפחות לראשי הנשים לרוב עוטפות את הראש בלבד ולפעמים נראית מטפחת עליונה ארוכה יותר. הנערות נושאות במאמץ רב כדי מים עשויים חרס או פחים עצומים על ראשיהן או כתפיהן. תיאור זה מהווה קטגוריה שונה בתכלית מתיאורים מקומיים אחרים של שואבות מים מן המעין.

תיאור זה של המעין על הנשים נושאות הכדים בתלבושותיהן המסורתיות חוזר ונשנה בתצלומים במשך מאה השנים הנדונות. בנוסף, מצולמות גם נשים ונערות מקומיות הבאות לכבס במעין ומתוארות בתוך המתחם או משמאלו, כשהן יושבות ליד חבילת הכבסים. תצלומים אלה של המעין והנשים השואבות בסביבותיו היוו עבור המבקרים תמונה תנ"כית. עולי-הרגל הנוצרים יכלו לראות כאן בעיני רוחם את מרים, אמו של ישו, שואבת מים בין הנערות. אחד מעולי-הרגל שבא לביקור בנצרת לכבוד חנוכת הכנסייה הסלזיאנית ודבריו הודפסו בעיתון הכנסייה בשנת 1923 מספר, כי דבר לא השתנה מאז ימי קדם. לדבריו, הוא ראה ברחובות את בני נצרת בעלי העיניים החשורות והחיוך המרצין וליד המעין - את בנות נצרת ששערן קלוע בשתי צמות, נושאות את כדי המים לבתיהן. באחת, מעביר אותו דמיונו אלפיים שנה קודם





[איור 7] גלויה, רהט המעיין בנצרת, ראשית המאה העשרים  
צילום: ק"ק ברגן  
אוסף אלכסנדר, מוזיאון אלכסנדר לתולדות הדואר והבולאות

[Fig. 7] Postcard, the Nazareth Fountain (*sabil*), early-20th century

Photo: K. K. Bergen

Alexander Collection, The Alexander Museum  
of Postal History and Philately







[איור 8] גלויה, רהט המעיין בנצרת, ראשית המאה העשרים  
 צילום: ק"ק ברגן  
 אוסף אלכסנדר, מוזיאון אלכסנדר לתולדות הדואר והבולאות  
 [Fig. 8] Postcard, the Nazareth Fountain (sabil), early-20th century  
 Photo: K. K. Bergen  
 Alexander Collection, The Alexander Museum  
 of Postal History and Philately

לכן למקום שבו הלכה אם צעירה מלווה בכנה ישו, הנער הנערץ, לשאוב מים מן המעיין. עם זאת, יש לראות את ההווייה של המעיין כביטוי לשגרת היום־יום בנצרת, על הקשיים שבשאיבת מים מן המעיין היחיד.

ג. כדי המים – מבחינה איקונוגרפית הכדים תופשים מקום מרכזי בתצלום, כמו היו חשובים יותר בעיני הצלמים מן הנשים עצמן. הכדים גדולי ממדים וכבדים. נראה, שההתמקדות בהם מוסיפה נופך מיוחד, כי היא משווה לנערות מראה חסון ורואה בהן נשים מיתולוגיות רבות כוח.

## המעין ושואבות המים בנצרת: ייצוג ייחודי

### סקירה השוואתית לאוריינטליזם

אני מבקשת לבחון את תיאורי המעיין ושואבות המים בנצרת בהשוואה לתיאורים אוריינטליסטיים של ארץ הקודש.<sup>6</sup> בין הציירים והצלמים של הזרם האוריינטליסטי עולה לרוב דימוי שונה בתכלית גם מזה של המסורת האירופית של ציורי הברית הישנה והחדשה וגם מתצלומיה של נצרת. ציורי הנערות והכדים של ציירים אוריינטליסטים דוגמת ז'אן לאון ג'רום מקצינים ומעצימים את חזותה של הנערה במזרח והופכים אותה אובייקט מיני. הליטוגרפיה הצבועה של דויד רוברטס [איור 9] מציגה קהל מגוון מסביב לרהט המוצב בחלקה האחורי של התמונה. משמאל, הנשים השואבות בגבן למעיין. שני גברים מוזגים מים לכדיהן, ואילו בשורה המתממשת מהן עומדות נשים הנושאות כדים מעל מטפחות ארוכות. כל הנשים לובשות בגדים מזרחיים מהודרים: בגד עליון על מכנסיים רחבים, המאפיינים את מלבושי ההרמון התורכי. בגדים אלה מדגישים את המותניים, החגורות והחזה, באופן שהוא זר ללבוש המקומי בנצרת וללבושן של נשים פלשתינאיות. בקצה השורה ניצבת אישה שחורה, כנראה משרתת, שפלג גופה העליון חשוף, והיא משלבת את ידיה מתחת לחזה. על ראשה כד ריק המונח בצורה אופקית. דמות עירומה זו מקצינה את המיניות של הנשים. כדי הנשים מפוארים ומעוצבים ואינם דומים לכד שהיה בשימוש. הנשים עומדות חסרות מעש, כמעט לראווה. בימין התמונה, גברים עומדים או רוכבים על בהמותיהם. על הסוס היחיד רכובה אישה הנראית מגבה מחזיקה בכד, מובלת בידי שני גברים. הנוף כמעט שאינו מתואר, למעט כמה עצים המרומזים באופק.

הציירים האוריינטליסטים נהגו להציג תיאור חושני של הנערות המזרחיות: בהעמדתן בעירום חלקי או מלא, בתיאור מחלצותיהן בפרטי פרטים, בהושבתן על הרצפה או לחילופין על ספות חשק או בהצגתן ליד גברים המשלחים בהן מבטים חושקים. ייתכן, שהציורים הבארוקיים החושניים של פגישת רבקה ואליעזר עמדו גם הם לנגד עיניהם. הנערות עוטות תלבושות הרמון מזרחיות, ישיבתן או השתרעותן על הספות היא תמיד מומחזת, לפעמים מצויר נוף דמיני ברקע. כשהנשים מתוארות מחזיקות בכדים, הרי הן עושות זאת בזווית או בתנוחה לא טבעיות, שאינן מאפשרות להכיל בהם מים או משקה. הכדים המעוטרים נועדו להעצים את התכונות המסוימות והמיופות של מראות המזרח על אנשיו ונשיו.



[איור 9] דויד רוברטס, מעיין הבתולה בנצרת,

ליתוגרפיה, צבע, 1839

ספריית הקונגרס, וושינגטון

[Fig. 9] David Roberts,

The Fountain of the Virgin in Nazareth,

lithograph, color, 1839

Library of Congress, Prints & Photographs Division,

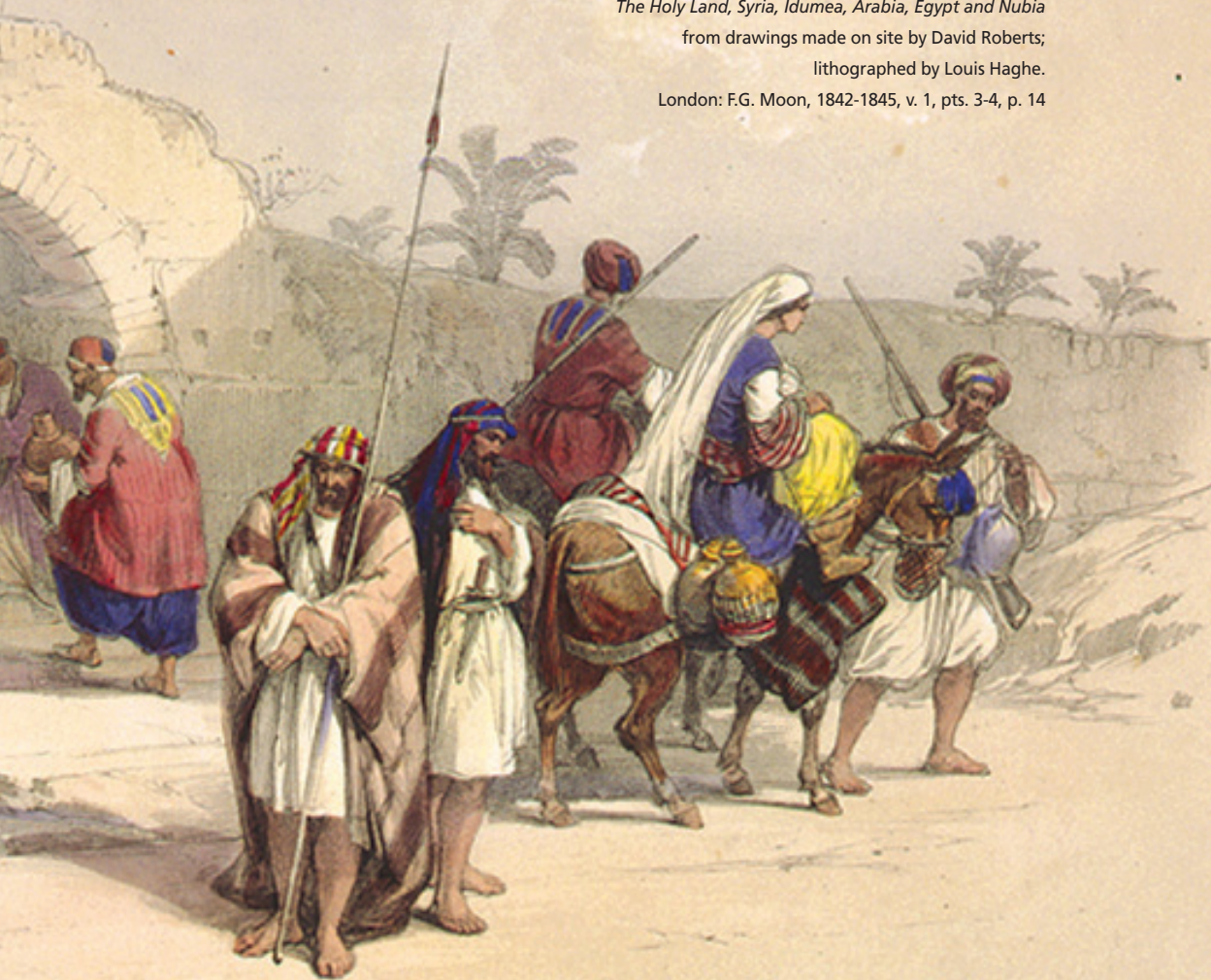
Washington D.C. (LC-USZC4-3450).

*The Holy Land, Syria, Idumea, Arabia, Egypt and Nubia*

from drawings made on site by David Roberts;

lithographed by Louis Haghe.

London: F.G. Moon, 1842-1845, v. 1, pts. 3-4, p. 14



Fountain of the Virgin, Nazareth April 21<sup>st</sup> 1839





## סקירה השוואתית לריאליזם

המסורת החזותית שהתהוותה בהצגת המעיין - הנשים העניות שואבות המים והקהלים השונים שבאים לפקוד אותו - כוללת קורפוס נרחב ביותר של תצלומים וציורים מאז שנות השישים של המאה ה־19 ועד שנות השישים של המאה העשרים. קורפוס זה מציג איקונוגרפיה עקבית המבטאת תפישות שונות בתכלית מאלה של הציור והצילום האוריינטליסטיים. אני מבקשת לטעון, שהתצלומים והציורים של המעיין בנצרת אינם משתייכים לתיאורי הלבנט או המזרח האקזוטי המופיעים אצל הצלמים והציירים האוריינטליסטים.

תצלומים רבים של המעיין מציגים, כאמור, את מבנה הרהט שלתוכו נכנסים לשאוב מים הנובעים מפתחים בקיר המבנה. נשים שונות נושאות כדים מופיעות בתצלומים אלה, צעירות (מלוות בילדיהן) ומבוגרות. נשים אלה לעתים יחפות ולעתים לבושות בלויי סחבות, אך תמיד נושאות במאמץ כדי ענק על ראשיהן. כך נוצר מקור מידע מתמשך על אודות המעיין בנצרת, שבו הנערות העניות הן הגיבורות המרכזיות. הבעותיהן גלויות ומשדרות כוח וטבעיות ואינן כפופות לסגנון וייפוי. נראה לי, שהתצלומים הללו מודעים לתפיסות האידיאיות של הציור הריאליסטי לזרמיו השונים, ששלטו בצרפת באמצע המאה ה־19. ניתן להזכיר גם ציורים, כמו "מלקטות החיטה" של גוסטב קורבה (1855), "נוסעי המחלקה השלישית" של אונורה דומייה (1856) ו"המלקטות" של ז'אן-פרנסואה מילה (1857); אלה מעמידים את דמותן של הנשים הכפריות על הבעות פניהן, תמימותן וטוב לבן, מחוות גופן ותלבושותיהן, ובכך הן הופכות, אצל מילה למשל, סמל טוהר ומידות טובות.<sup>7</sup> בנוסף, קבוצת ציורים גדולה מתארת את הכובסות על־יד הנהרות והנחלים: הנשים נושאות את הכבסים למקום המיועד לכביסה, שנבנה על שפת הנהרות והנחלים, או כורעות על שפת הנהר וכובסות, בעוד נשים אחרות מגיעות למקום או עוזבות אותו. עם האמנים שציירו כובסות נמנים גדולי הציירים האימפרסיוניסטים כמו פייר אוגוסט רנואר (1888, 1889, 1912), קאמיל פיסרו (1895) ופול גוגין (1888). נראה לי, שההעמדה של נשים אלה כקבוצה מגוונת, על גיליהן השונים ועבודתן הקשה, קרובה מאוד בתפישותיה לתצלומי הנשים שואבות המים במעיין הבתולה בנצרת ובמקומות אחרים.

סגנון התצלומים, המתארים את הקהלים המגוונים הפוקדים את המעיין בנצרת, הוא כמעט אנתרופולוגי ומתעד גם את מרחב הרהט על השינויים הקטנים שחלו בו במשך המאה העשרים כמו השתנות מקום הפתח בקיר האבנים הנמוך המוביל אל פנים המבנה. כך חורגים דימויי המעיין והמציאות שהוא משקף מכל קשר לתצלום ולציור האוריינטליסטיים או התנ"כיים. לעומתם, דימוי המעיין חושף דיאלוג מסוים עם מגמות ריאליסטיות בציור ובצילום האירופיים, כאשר הנושא של נצרת הוא אחד ויחיד.<sup>8</sup>

מעין הבתולה מעמיד נרטיב ריאליסטי מרכזי ועצמאי, החושף את אחד ממרכזי החיים וההתקבצות הנשית בנצרת. כאן נוצרו קבוצות רבות של דימויים הקשורים מחד גיסא לחיי היום-יום בנצרת, ומאידך גיסא לסיפורים הנוצריים והמוסלמיים של נצרת ומתקשרים באופן בלתי אמצעי להווייתה בעידן המודרני.

### הנערה והכד: מזכרות עץ זית מארץ הקודש

בבית לחם ובנצרת הוקמו בהשפעת המסדר הפרנציסקני כבר במאה ה-16 בתי מלאכה לגילוף בעץ זית. הללו יצרו מזכרות שהתמקדו באירועים הקדושים לנצרות מחיי ישו ומרים, ובעיקר הולדת ישו בבית לחם. עבודות אלה הנמכרות עד עצם היום הזה מיועדות כמזכרות מארץ הקודש לעולי-רגל ולתיירים. בין הנושאים המגולפים בולטת דמות הנערה והכד, רמז למעיין הקדוש בנצרת [איור 10]. פסלים אלה הם בעלי אופי מיוחד משלהם בשלבם את מורשת הפיסול האירופית שהוקנתה על-ידי הפרנציסקנים ואת התלבושת המקומית של הנערה הנושאת כד גדול.

<

[איור 10] פסלון מזכרת המתאר נערה וכד, עץ זית, נצרת, שנות השישים של המאה העשרים  
אוסף נורית כנען-קדר

[Fig. 10] Souvenir figurine depicting a girl with a jar, olive tree, Nazareth, 1960s  
Collection of Nurith Kenaan-Kedar





## הערות

1. Bellarmino Bagatti, *Gli scavi di Nazaret*, vol. I: *Dalle origini al secolo XII*, Jerusalem: Franciscan Printing Press, 1967; vol.II: *Dal secolo XII ad Oggi*, Jerusalem: Franciscan Printing Press, 1986.
- Bellarmino Bagatti, *Excavations in Nazareth*, 2 vols.(English translation by E. Hoade) Jerusalem: Franciscan Printing Press, 1969–2002.
2. אלי שילר, נצרת וכנסיותיה – באר מרים, קידום 19, פברואר 1982: עמ' 79–80.
3. *Protoevangelium of Saint James*: כתב חיצוני אך רב־השפעה של הכנסייה הקתולית, מן הכתבים החיצוניים הנוצריים ששימשו מקור לתפישות דתיות עממיות, וליצירות אמנות רבות.
4. Bradely Gilman, *The Open Secret of Nazareth*, New York: T.Y. Crowell and co., 1906.
5. Fr. Peter Ricaldone, Nazareth, *Salesian Bulletin*, vol. XXVI, no.5: pp. 67-69.
6. Gerard-Georges Lemaire, *The Orient in Western Art*, Koeln: Koenerman, 2001.
7. Nurith Kenaan-Kedar, Dialogues in the Local Christian Art of 20th-Century Nazareth: The Architecture and Imagery of the Carmelite, Salesian and Franciscan Monastic Churches, in: Mahmoud Yazbak and Sharif Sharif Safadi (eds.), *Nazareth, Archaeology History and Cultural Heritage*, Nazareth, 2012: pp. 83-99.
8. Kenneth Clark, *The Romantic Rebellion, Romantic versus Classic Art*, Great Britain: Harper Collins Publishers, 1973: pp. 302-308.



אוסף צבי שחם

Tzvi Shacham Collection



1909, אוסף פרטי

1909, private collection

**עמ' 33. p.**

המחלקה לעזרי הוראה חזותיים, אוסף השקופיות,  
מכון המחקר, אוניברסיטת אורגון, ארצות-הברית

Visual Instruction Department Lantern Slides,  
Special Collections & Archives Research Center,  
Oregon State University, USA

**עמ' 34-35. pp.**

הוצאת ביגלס, לונדון, אנגליה  
אוסף פרטי

Publisher: J. Beagles & Co. LTD, London, England  
Private Collection

**עמ' 36-37. pp.**

אוסף אלכסנדר, מזיאון אלכסנדר לתולדות הדואר והבולאות

Alexander Collection,  
The Alexander Museum of Postal History and Philately

**עמ' 38-39. pp.**

הוצאת ביגלס, לונדון, אנגליה, 1920-1918  
אוסף פרטי

Publisher: J. Beagles & Co. LTD  
London, England, 1918-1920  
Private Collection

**עמ' 40-41. pp.**

הוצאת פלפוט, הרצליה, 1930  
אוסף פרטי

Palphot, Herzlia, 1930  
Private Collection

**עמ' 42-43. pp.**

משמורת הפרנציסקנים של ארץ-הקודש, 1950-1977  
אוסף פרטי

Custodia Francescana di Terra Santa, 1950-1977  
Private Collection









pen

Venezuela





*Fountain of Virgin*





HAZARDETT MARY WEL





























### אגנייה شعبية

يا رايحين عحلب صفولي نيتكم  
تلتين عقلي شرد في هوى بنيتكم  
حلفتكم بالنبي من وين ميترك  
ميطنا عين العذرا شرب النصراوية

ترجمة للعبرية ד. אילי שטיין

### שיר עם

הוי אתם ההולכים אל חלב, ראוני בלב חפץ ובטהר כונה  
הן מחשבתי כמעט כולה נדדה, תהתה באהבת בתכם הקטנטנה  
השבעתיכם בנביא: מהיכן זה מימיכם?  
מימינו ממעין הבתולה, משקם של בני נצרת

תרגום עברי: ד"ר אלי שטרן





הוצאת המשרד המסחרי המזרחי, פורט סעיד, 1931  
 אוסף אלכסנדר, מוזיאון אלכסנדר לתולדות הדואר והבולאות

Publisher: The Oriental Commercial Bureau, Port Said, 1931  
 Alexander Collection, The Alexander Museum  
 of Postal History and Philately





## כלים למים בקדרות הערבית המסורתית

### עירית ציפר

ד"ר עירית ציפר היא אוצרת ביתן הקרמיקה  
וביתן נחושתן במוזיאון ארץ-ישראל, תל-אביב

הקדרות הערבית השימושית בארץ כמעט שפסה מן העולם מפני חומרים חדשים וזולים. הקרמיקה הייתה ענף חשוב בכלכלתה של ארץ-ישראל לפני העידן התעשייתי, והדלדלה ככל שנכנסו לשוק כלים מחומרים מלאכותיים.<sup>1</sup> כבר בעשור השני של המאה העשרים חלחלו מכלי פח לדלק לבתים והחלו לדחוק את כדי החרס השונים.<sup>2</sup>

בכפרים באזור רמאללה, בכפר אללכד וביעבד שבאזור ג'נין עסקו נשים בקדרות-יד של כלי בישול ואגירה בתעשייה ביתית ועונתית. עבודת אבניים הייתה מלאכה גברית. בערים ובכפרים עבדו הקדרים בבתי יוצר משפחתיים, שם למדו את המלאכה מאבותיהם.<sup>3</sup> את הטין כרו הקדרים הגברים במרחק רב מיישוביהם.

צורותיה של הקרמיקה הערבית ראשיתן בימי הביניים. נשי סינג'יל, ביתוניה ורמאללה נודעו במכלים הבנויים ביד, המעוטרים בצבע בשלל דגמים, צרופים בטמפרטורה נמוכה. עונת הייצור החלה בשלהי האביב, כאשר קל לייבש את הכלים וניתן לאסוף זרדים וענפים יבשים להסקת בור הצריפה. הקדריות הביאו את הטין

>

כלים למים מוערמים ליד כבשן היוצרים, ראשיא אלפח'אר, 1982  
צילום: גרגורי ויניצקי

Water vessels removed from kiln after firing,  
Rāshaya al-Fukhkhār, 1982  
Photo: Gregory Vinitsky



ממקום שבקרבת מגוריהן, לא יותר ממהלך חצי יום, והכינו את הטין במו ידיהן: במעגילות אבן פוררו סלעים חרסיתיים, סיננו והוסיפו תוספים מלכדים - קש, חול וגריסים שדקו במעגילה מחרסים שליקטו באתרים הארכיאולוגיים הסמוכים. אז הוסיפו מים ולשו היטב, כדי לטייב את הטין ולהגמישו. עד שלב זה סייעו בנות המשפחה במלאכה, שעברה מאם לבת. בחודשים יולי ואוגוסט, כאשר הגברים עסקו בדיש בגורן, בנו הקדריות המיומנות את הכלים בשיטת הגדילה (חוליות) ביד, בחצרות בתיהן. חלקי הכלי כונו על־שם אברי הגוף: חזה, צוואר ואוזן (הידית).<sup>4</sup> אחרי כל תוספת של גדילים הניחו את הכלי לייבוש לכמה ימים כדי שלא יקרוס תחת משקל הטין הרטוב של השכבה הבאה. הקדרית עבדה על כלים אחרים בו־זמנית. פני השטח הוחלקו בכלי עץ או בשבר חרס. משנשלם עיצוב הכלי, חיפו את פניו בחיפוי בהיר וציירו (או שלחו אל הציירים) את העיטורים - דגמים גיאומטריים ודגם תמר, נח'לה - בפיגמנט אדום של תחמוצת ברזל המופק מסלע אדום בבקעת הירדן. חלק מהדגמים המצוירים מוכרים מהקרימיקה הכנענית מהאלף השני לפנה"ס ובגרסאות שונות מהקרימיקה הממלוכית.<sup>5</sup> גם בכפר כפרנג'ה שבצפון ירדן עיטרו הקדריות את מכלי המים בדגמים מצוירים.<sup>6</sup> כך משתלבת הקדרות הערבית המסורתית ברצף של התרבות החומרית והמורשה המקומית. לאחר שייבשו את הכלים במשך כשבועיים, הניחו אותם בבורות מלאים חומרי בעירה, זרדים ועוגות של גללי פרה (גם עץ ושיחי צבר שימשו לבעירה). כלים קטנים צרפו בתנורים לאפיית לחם. בזמן זה, שרו הנשים שירים המאחלים, כי רק מעטים מן הכלים יישברו בעת הצריפה.<sup>7</sup>

## כלי מים

את המים העלו מן הבאר בדלי שאיבה בעל שתי ידיעות, דלו, שאליהן קשור חבל. החבל חרץ חריצים בפי הבור. את דליי השאיבה אחסנו בחדר צדדי או בקומה בתחתונה של בתי המגורים יחד עם כלי העבודה, המחרשה, המורג ורתמות החמורים, עצים להסקה וגללים. מן הבאר נשאו את המים אל הבית בג'דה, שהיא הצורה הנפוצה ביותר בממצא הארכיאולוגי ובתיעוד האתנוגרפי: קנקן גדול בעל גוף דמוי שק וצוואר קצר דמוי ספל ולו שתי ידיעות. מידותיהן של הג'רות משתנות, בין 29 עד 50 ס"מ, הקטנות שגובהן 29

ס"מ נקראות עֶסְלִיָּה (מילולית: "כד רבש") [איור 1].<sup>8</sup> הנשים נשאו את קנקני המים על ראשיהן, נתונים בתוך מטפחת מעוגלת לעוגה המרפרדת את הגולגולת ומגנה עליה מפני המועקה של שולי הכד [ר' איור 3, עמ' 54]. לפני השאיבה רחצה הפלאחה את פניה, ידיה ורגליה במי המעיין הזכים והקיריים, ובסרח עודף של שרוול שמלתה מחתה את הפנים. הרגליים והידיים התייבשו ברוח או בשמש.<sup>9</sup> בדרך אל העין נשאו את הכד הריק על השכם או על הראש כשפיו פונה מטה.

בבית אוחסנו מי הבאר בפיטס גדול (זיד או הישה), שגובהו בין 50 עד 70 ס"מ, בסיסו שטוח ולו שתי ידיות או ארבע (גרסאות קטנות של חזיר נקראות עסלִיָּה) (ר' איור 17, עמ' 63). גם הח'אביה (קנקן האחסון הגדול) שימשה לאחסון מים, בתנאי שדפנותיה נקבוביות ושומרות על המים הצוננים.<sup>10</sup> חזיר וההישה עמדו בחלל המגורים הראשי (מַצְטָבָה) יחד עם ספל הדלייה שלו (מַעֲטָאס) וכלי השתייה.<sup>11</sup> בין כלי השתייה הרבים: השרבה, קנקנית חסרת ידיות או בעלת שתי ידיות, שצורתה השתרבבה לרקמת השמלות של יפו.<sup>12</sup> לשרבה כוס (כָּב) המשמשת פקק. במצרים היא נקראת קֶלָה ועל צווארה מלבישים כוס (תלביסה) או מכסה. נוהגים להציבה על המדרכה לרווחת העוברים והשבים. עוד כלי שתייה הם האַבְרִיק, פך בעל חזק וידית או שתיים [איור 2], ופֶדָאז, קנקנית בעלת שתי ידיות ללא חזק, הנקראת במצרים משרביה.<sup>13</sup> בשם קֶדָאז נקראה גם הצפחת הפחוסה ולה שתי ידיות שנישאה על הגוף ושימשה מימיה לדרך, בעיקר של גִמְלִים וחֲמָרִים. האבְרִיק הפופולרי, המכונה בפי הקדרים הערבים "מֶלֶךְ הַכֵּלִים", הפך סימן ההיכר המובהק של המזרח. למזיגה השתמשו בפך מזיגה (פוז).

בביתן הקרמיקה שבמוזיאון ארץ-ישראל, תל-אביב, אוסף נכבד של קדרות ערבית מסורתית, שביססו האוצרות לשעבר, עוזר זבולון ויעל אולניק, במשך שנות קיומו. הכלים נאספו בנצרת וכן בחיפה (כפר סמיר) ועכו, שנודעו בתוצרת הבהירה,<sup>14</sup> ואחרי מלחמת ששת הימים בכפרי הגדה המערבית ובעזה. האוצרות ביקרו בבתי היוצר בניסיון לאתר את כל מרכזי הייצור שתיעדה גרייס קראופוט ב־1932, רכשו מהם את כל מגוון התוצרת וראיינו את הקדרים והקדריות.<sup>15</sup> אחרי מלחמת שלום-הגליל נסעו זבולון ואולניק לראשיא אלפֶח'אר, הכפר הלבנוני שלמרגלות החרמון, הקרוי על שם כלי החרס. תוצרת ראשיא, שנודעה באיכותה, בצורתה הנאות ובעיטוריה המצוירים להפליא בצבעי אדמה וכן במחיריה הזולים, זכתה לפופולריות רבה בכל רחבי סוריה, לבנון וארץ-ישראל וגם התושבים היהודים במושבות נזקקו לה.<sup>16</sup>



**[איור 1]** כלים לנשיאת מים והובלתם, הג'רה הגדולה והעסליה הקטנה ממנה (משמאל לימין): עזה, ראשיא אל־פח'אר, רמאללה (ג' 58.8 ס"מ), ג'בע, עזה, כפר סמיר (חיפה) אוסף ביתן הקרמיקה צילום: לאוניד פדרול-קביטקובסקי

**[Fig. 1]** Vessels for carrying water, the *jarrah* and the smaller *'asaliyyah* (from left to right): Gaza, Rāshaya al-Fukhkhar, Ramallah (h. 58.8 cm), Jaba', Gaza, Kfar Samir (Haifa) Ceramics Pavilion Collection Photo: Leonid Padrul-Kwitkowski





**[איור 2] כלי שתייה**

(משמאל לימין): אבריק אַחמר ואבריק אַביצ'  
ראשיא אלפח'אר, אבריק אדמדם חברון (ג' 34.5 ס"מ),  
אבריק לבן אֶרְתַח, אבריק שחור עזה  
אוסף ביתן הקרמיקה  
צילום: לאוניד פדרול-קביטקובסקי

**[Fig. 2] Drinking jugs**

(from left to right): 'ibriq ahmar and 'ibriq abyad  
Rāshaya al-Fukhkhar, reddish 'ibriq Hebron (h. 34.5 cm),  
white 'ibriq Irtah, black 'ibriq Gaza  
Ceramics Pavilion Collection  
Photo: Leonid Padrul-Kwitkowski

### משמעותו של מגוון כלי החרס למים בתרבות הערבית ובאסלאם

המגוון הגדול של כלי החרס למים, לשאיבה, להובלה, לאחסון ולשתייה – הגדול ברפרטואר הכלים השימושיים בקדרות המסורתית – משקף את המשמעות הבסיסית של המים במזרח התיכון. בחום הגדול של המדבר, המעיין המפכה הוא ההיפך הגמור מן הצייה, ובאזורים מוכי בצורת התפללו הבריות לגשמי ברכה. באסלאם כל חי נוצר מן המים. מים הם גם סמל לחוכמה, וכס האל מיוסד על מים (סורה 7:11) ומחופה במים: מים מתוקים מעל ומים מלוחים מתחת שהיו במקור גוף אחד. אלוהים יצר כל חי מהמים (סורה 30:21; סורה 45:24) והוריד מן השמים מים, ואפיקי הנהרות קלטו אותם לפי קיבולם (סורה 17:13). הנהרות הגדולים של המזרח התיכון, היאור במצרים הקשור לסיפורי משה והחידקל בעיראק מכונים בקוראן *כח*, ים (סורה 61:60:18).<sup>17</sup> בגנים האסלאמיים שולבו ארבע תעלות, חיקוי לנהרות גן עדן (סורה 17:48; סורה 8:98), המרוויים את צימאונם של המבורכים וגם מעיינות בו (סורה 46:55–50; סורה 10:88–12). הגשם המרווה, הנוצר מאדי הים המתעבים בשמים, הוא סמל לרחמי האל וחסדו (סורה 22:15). הגשם המחיה קשור גם לנביא האסלאם, שנשלח להביא רחמים על שוכני העולמים (סורה 107:21), ומכאן דימויו בשירה כענן ממטיר (סורה 39:41).<sup>18</sup> המים המחיים הם מי החיים,<sup>19</sup> והחידקל מטיף לתת מים לצמאים – לבני אדם ולבעלי חיים כאחד – כמעשה צדקה בשם האל. מכאן התפתח הסביל (מלשון "שביל, דרך", גם במשמעות מעשים הנעשים לשם שמים), הרהט, מבנה שתייה ציבורי או מזרקה, המרווה בני אדם וחיות.<sup>20</sup> ובקיץ היוקר במצרים נוהגים רבים לתלות על חזית הבית המוצלת קנקן מים לשתייה בעל שתי ידידות, הנקרא גם הוא סביל, לרוות את צימאונם של עובדי אורח.<sup>21</sup>

באסלאם רבים המעיינות והברכות הקדושים. על־פי האגדה, מעיין זמזם הקרוב לכעבה הגיח כאשר הגר, שננטשה עם בנה ישמעאל, צמאה לאחר שאזלו המים בצידתה. על־פי האסלאם, ציווה אללה על אברהם לקחת את הגר ובנה למכה, שם הוא נטש את האם וילדה במדבר. בחיפושה הנואשים אחר מקור מים היא רצה בגבעות אל־צִפֶּא ואל־מִרְנָה שבסביבות הכעבה. לאחר הסיבוב השביעי התגלה אליה מלאך שבישר לה, שאללה שמע את בכי הנער. מים הגיחו מן האדמה במקום בו היה עקבו של הילד – הוא מעיין זמזם. בזמן

החג', העולים לרגל ממחזים את ריצתה הנואשת של הגר בחיפושה אחר מים להשקות את ישמעאל בנה, והם רצים רצוא ושוב שבע פעמים בין הגבעות אל מעיין זמזם.<sup>22</sup> הם גם לוקחים ממימיו בבקבוקים בחזרה למקומותיהם ומחלקים לחברים ולבני משפחה, שיהנו גם הם מהברכה הגלומה בהם. ויש הטובלים את תכריכיהם לעתיד בתקווה שברכת המים תשרה עליהם גם בקבר.

### תיעוד כלי המים המסורתיים בציור

אספקת מים לשתייה, להשקיה, לצרכים ביתיים ותעשייתיים היא מן הנושאים החיוניים בארצות המזרח התיכון. בסביבה חרבה שואבים מים מבארות לשתייה ולבישול, בין אם אלה בארות של מבועי מים חיים או בורות חצובים בסלע לאגירת מי הגשמים. פי הבור היה עשוי אבן גדולה בצורת חוליה חלולה, שדרכו שלשלו מכל קשור לחבל, והעלו בו את המים. החבלים הנעים על פי הבור חרצו בחוליה חריצים עמוקים. שיטה זו אינה מספקת את הצרכים הרבים של יישובי קבע. שיטות נוספות לשאיבת המים בגלגל וכחבל נזכרות בקהלת (יב:6). ויש שהעלו את המים בקילון. אמצעי שאיבה אלה, המוכרים מהמזרח הקדום וממצרים, שוכללו לכדי מכונות מכוניות המתוארות בחיבוריהם של המהנדסים המוסלמים הממציאים אלג'זארי, שעבד למען מלכי דיארבקיר (המאה ה-13), ותקי אלדין, יליד דמשק, שעבד למען הסולטאנים העות'מאנים באיסטנבול (המאה ה-16).<sup>23</sup>

הבאר היא רקע לסיפורים רבים במקרא. הבארות, הנקראות גם "עין", היו מקומות מפגש לעוברים ושבים ולרועים וגם מקומות שקיימו בהם טקסי פולחן; ורבים המקומות במזרח התיכון הנקראים עד ימינו על-שם העין שלידה נוסדו יישובים. ליד מעיינות נובעים קמו מקומות קדושים. בפולקלור הערבי, בעיקר בסוריה ובירדן, מי המעיינות החיים נחשבים נשיים, ומעיינות מלוחים – גבריים.

בימינו עוד נפגשו נשי הכפר ליד המעיין, לשאוב מים ולכבס את בגדי המשפחה. מכאן ערכו הרב של תיעוד בכתב ובתמונות של ארץ-ישראל בידי תיאולוגים, סופרים, אנשי מדע וארכיאולוגים שבאו לארץ במאה ה-19 כדי להכיר באופן בלתי אמצעי את החיים בה, שלדעתם לא השתנו מאז ימי התנ"ך.<sup>24</sup> מטרתם העיקרית של אנשי





[איור 3] המעיין בכפר כנא.

ארון קבורה מגולף שימש שוקת לעדרים

[Fig. 3] The well at Kafr Kanna.

A carved sarcophagus was used as a trough for the flocks

From: Wilson, C.W., *Picturesque Palestine Sinai and Egypt II*,

London 1881, p. 55

הקרן הבריטית לחקירת ארץ־ישראל (Palestine Exploration Fund, PEF) הייתה לתאר באופן שיטתי, פרטני ומדויק את פני הארץ, מנהגי התושבים, פולחניהם ולשוניותיהם, לפני שהמנהגים המיוחדים לארץ־ישראל ייעלמו מפני אורחות המערב ומשמעותם תאבד.<sup>25</sup>

מכל ספרות המסעות והתיעוד במאה ה-19, "נופי ארץ-ישראל, סיני ומצרים" התנ"ך ומנהגי תושביה. חיתוכי העץ הרבים בספר הוסיפו לתיאור המילולי ממד חזותי לטובת הקוראים [איור 3]. לפחות שני צרפתים האמינו בצורך לנסוע לארץ-הקודש כדי לתאר לעולם את חיי ישוע: ההיסטוריון המהולל ארנסט רנאן, והצייר ג'יימס ז'ק ז'וזף טיסו, שהיה ידוע בחוגי האמנות בפריז ובלונדון.

בעקבות חיזיון שנגלה לו במיסה בכנסיית סן סולפיס בפריז ב-1885, נסע טיסו לארץ הקודש כדי לראות את המקומות ההיסטוריים, שבהם התרחשו סיפורי הביבליה ולעמוד במדויק על הנוף האותנטי והמודלים השמיים לציווריו. גם הוא סבר, שהחיים במזרח התיכון לא השתנו מאז ישוע ועליו להנציחם לפני שיימחו בידי הקדמה. גישתו הדוקומנטרית מאפיינת את רוח זמנו, הרציונליסטית והמדעית. בהקדמה לחיי ישוע הדגיש טיסו, שעד זמנו הוליכו האמנים ביצירותיהם הבלתי מדויקות את המתבונן שולל וכי במאה הנוכחית בשלה העת לחזור לריאליה, שלא לומר לריאליזם.<sup>26</sup> שלוש פעמים נסע טיסו לארץ הקודש ומילא מחברותיו ברישומים של המקומות שביקר בהם ושל האנשים שפגש וראיין. תצלומים (שאבדו בינתיים) ורישומים ממסעותיו למזרח התיכון בשנים 1886-1887 וב-1889 היו הבסיס לסדרה בת 365 ציורים של "חיי אדוננו ישוע המשיח". ב-1896 שב לארץ הקודש, כדי לצייר את סיפורי הברית הישנה, 92 במספר, שהשלים עד מותו ב-1902. בתיאורי הבאר טיסו תיאר בדיוק ריאליסטי את כד ההובלה והנשיאה, ג'דה או עסליה. כך ב"הגר והמלאך" (בראשית טז:7-14) מתרחש סיפור הבשורה על הולדת ישמעאל "על עין המים במדבר", שנקראה באר לחי ראי, על-שם התגלות המלאך. הגר מעלה עסליה מפי הבאר, שניכרים בה סימני השחיקה של החבלים שהורדו לתחתיתה. בציור גירוש הגר וישמעאל נותן לה אברהם לחם ועסליה במקום החמת (נאד מים) המתוארת בבראשית (כא:14-19). בסיפור רבקה ועבד אברהם (בראשית כד) מסופר, כי כאשר יצאה רבקה אל העין הכד היה על שכמה, ממש כמנהג המקומיות כשהן נושאות כד ריק (פס' 15). הציור של טיסו מנציח את הפגישה בין רבקה ועבד אברהם, בעלותה מן העין והכד על ראשה, כמנהג המקומיות הנושאות את הכד המלא מים [איור 4]. הווי הבאר - טור נערות יורדות אל העין - חוזר בציורים של סיפורי משה הרועה היושב ממש על-פי הבאר במדין, שממנה שואבות בנות יתרו





מים בכדים למלא את הרהטים להשקות את הצאן (שמות ב: 15-20). כאן נראות שלוש נשים בדרכן את הבאר, כשהן נושאות כדים ריקים על ראשיהן, ושתיים, שראשן מרופד בכליל הבר, אוחזות בשתיים את הכד בידיותיו. בסיפור משה המוציא מים מן הסלע והעדה שותה (במדבר כ: 7-14), הנשים מתוארות על רקע הסלע הנובע, נושאות את הכד על הראש או בידיותיו, בדיוק פוטוגרפי של המנהג המקומי, מהול באוריינטליזם צרפתי שכונה *bédouinage*.

כפי שהראתה כנען-קדר, במאה העשרים חלחלה דמות הנערה עם הכד לאתוס הציוני ולדימויים של המדינה הצעירה (ראו מאמרה, עמ' 80-105). במצרים מילאה הנערה נושאת הכד תפקיד דומה. בסוף המאה ה-19 ובתקופה שלאחר השלטון העות'מאני נתפשו הכפריים כרוחה האותנטית של התרבות המצרית, והאישה הכפרית הועדפה על פני הגבר כדי לייצג את האומה המצרית. הפלאחה נטענה משמעות לאומית ומודרניסטית, האנשה של מצרים כאומה חדשה. מחמוד מוח'תאר, הפסל הלאומי, שנחשב למחייא אמנות הפיסול מאז ימי הפרעונים, יצר פסלים איקוניים רבים של הכפרייה. המפורסם בהם הוא "מצרים המתעוררת" (נַהֲצֵ'ת מַצְר) הניצב היום בכיכר מול אחת הכניסות לאוניברסיטת קהיר (הלוט הוסר מעל לפסל שנחנך מול תחנת הרכבת רמסיס ב-1928). זהו פסל של אישה מישירה מבטה אל השחר העולה, מרימה את צעיפה ומניחה את ידה האחרת על כיסוי ראשו של ספינקס מזדקף, המגלם את תחיית תהילתה של מצרים העתיקה.<sup>27</sup> מוח'תאר יליד הדלתה הרבה לתאר את הכפרייה שואבת מים ואת הכפרייה השבה מהנהר, לבדה או יחד עם חברותיה, וכך המים (פְּלֵאֵן) על ראשה [איורים 5א, ב]. המסר היה ברור: זוהי מצרים, השואבת את מימי הנילוס המחייא את הארץ.

>

[איור 4] ג'יימס ז'ק ז'וזף טיסו,

עבד אברהם פוגש את רבקה, 1896-1902

[Fig. 4] James Jacques Joseph Tissot,  
Abraham's Servant Meeteth Rebecca, 1896-1902

© The Jewish Museum/Art Resource, NY



[איור 5א] מחמוד מוח'תאר, חזרה מן הנהר

[Fig. 5a] Mahmud Mukhtar, Returning from the River  
From: Museum of Sculptor Mahmoud Mokhtar, Cairo 1984



[איור 5ב] מחמוד מוח'תאר, פלאחה שואבת מים

[Fig. 5b] Mahmud Mukhtar, *Fallahah* raising water  
From: Museum of Sculptor Mahmoud Mokhtar, Cairo 1984



## אחריתה של הקדרות הערבית המסורתית

בסוף המאה ה־16 גבה הממשל העות'מאני מסים על הכנסות ממרכזי הקדרות הראשיים (פִּנְאח'יר), עזה ורמלה בשיעור 600 ו־200 אקג'ה, פחות מחצי אחוז מן התוצרת הכללית העזתית החייבת במס.<sup>28</sup>

במפקד התעשייה, שנערך בשנת 1928 מטעם ענף המסחר במחלקת המכס, הבלו והמסחר של ממשלת המנדט, נמנו בכל רחבי הארץ 77 מרכזי קדרות (כשני שלישי מהם בעזה), 69 קדרים בודדים ו־7 שותפויות.<sup>29</sup> במפקד של שנת 1931 נמנו 211 קדרים פעילים, ובשנת 1976 נספרו מאה קדרים פעילים במרכזי הקדרות של עזה, חברון, ג'בע, ארתח, עכו, חיפה ונצרת. בשנת 1973 השתרע רובע הקדרים בעזה על פני כמה דונמים והוא נפרד משטחי המגורים והמסחר בקירות. בכל סדנה עבדו 4-5 קדרים,<sup>30</sup> מהם כאלה שעבדו במקום מאז ילדותם.

מספרם של הקדרים הערבים הדלדל והלך. בג'בע שבנפת ג'זין תועדו אחרוני הקדרים במשך שנות השמונים של המאה שעברה ועד לעשור הראשון של המאה הנוכחית. בית המלאכה האחר, שמאחוריו שתי מאות של יצירה כבר נסגר אז.<sup>31</sup> עד שנת 1999 פעלו בחברון 11 בתי יוצר, ובשנת 2007 נמנו רק שמונה - כולם בבעלות חמולה אחת הקרויה על שם מלאכתה, אלפאח'ורי, "הקדר". בטכניקה המועברת מאב לבנו, יצרו הבכורים כלים באבני מִדְרֶךְ (רגל) המוצבים בבור, והצעירים כרו את שני סוגי טין: טרה רוסה, העשירה בברזל, וקלאלה, טין לבן דל מינרלים. מכאן צבעה האדמדם של תוצרת חברון. בסרט שהועלה ליו־טיוב ב־2011 תיעדה שלומית באומן אחד מבתי המלאכה, שבו הוכנסו אבני חשמל וצרפו בתנור בנוי.<sup>32</sup> התוצרת, הנמכרת גם בשוק הישראלי, התרחקה כבר מהצורות המסורתיות, למעט כלי שתייה, האבריק והשרבה.

תוצרת עזה ידועה במסורת ארוכה של ייצור כלי חרס ובעיקר בכלים, הצרופים לשחור (פִּח'ארה אסנד) ככבשן באווירה מחזרת (תִּטְנִיסה). אלה נחשבו יוקרתיים משני עברי הירדן, והתאוו להם בעיקר בכפרים שבהם הייתה קדרות־יד מסורתית, שלא סיפקה כלים דקי דופן ואטומים למים.<sup>33</sup> היום מוסיפים לכבשן שפתחיו סגורים שמן ונסורת (בעבר שרפו מוץ של שעורה יחד עם עלים ועצי הדר או עצים אחרים) וכך נצרפים הכלים לשחור או לאפור במשך 5 עד 12 שעות, בהתאם למידות התנור.<sup>34</sup> ביו־טיוב הועלו כמה



[איור 6] פנים בית בראשיא אלפח'אר, 1983: כלי פלסטיק ואלומיניום לצד כלי חרס  
צילום: גרגורי ויניצקי

[Fig. 6] House interior at Rāshaya al-Fukhkhar, 1983:  
Plastic and aluminum utensils used alongside traditional pottery vessels  
Photo: Gregory Vinitsky

סרטים המתעדים את תעשיית כלי החרס בעזה, שבה פועלים היום אבניים מונעים בכוח החשמל, המספקים כלי חרס שונים מושחרים ולבנים: קדר מקומי שביקר בחיפה, בעכו ובלבנון למד את מלאכת עשיית הכלים הלבנים בחיפה ובעכו והביאה לעזה. מסורת זו התקבלה במקום וכמעט שהחליפה את תעשיית הכלים המושחרים. לדברי הקדר המצולם בסרט שברשת, הכלים הישנים נמכרו ב-2011 ב-50-60 שקלים, והחדשים - בסכומים פעוטים של 2-4 שקלים.

עבודת היד של הנשים נמשכת ביעבר. באלג'יב, בראשית שנות התשעים של המאה הקודמת עדיין ייצרה קדרית בודדת סירי בישול, אבל באופן לא סדיר. בסינג'יל ובבית עינאן עדיין ייצרו אז נשים כלי אגירה גדולים למים לצרכים פרטיים ולקרובות משפחה. גם המצב הפוליטי תרם להיעלמות הקדרות המסורתית, מפני שבמקרים רבים נבצרה הגישה אל האדמות החרסיות.<sup>35</sup>



[איור 7א] מכלי מים על גגות בתים בגדה המערבית  
צילום: בני ציפר

[Fig. 7a] Rooftop water tanks, West Bank  
Photo: Benny Ziffer

אורח החיים המסורתי נעלם ואתו גם השימוש בכלי חרס [איור 6]. הנוסע היום בכבישי הגדה המערבית וגם ביישובים ערביים בארץ מבחין במכלי פלסטיק שחורים המוצבים על גגות הבתים [איור 7א]. אלה הם מאגרי מים, המחליפים את כלי האגירה המסורתיים [איור 7ב] שניצבו בשעתם בתוך הבתים. המכלים מבטיחים מים לצרכים הביתיים בסביבה, הסובלת ממצוקת מים בשל אספקה ציבורית בלתי־סדירה, ומספר המכלים משקף את מספר הנפשות המתגוררות בבית. בעמאן (שנוסדה סביב נחל ראס אלעין) אספקת מים מתמשכת תלויה ביכולתם של משקי הבית לאגור מים על הגגות. בעלי האמצעים חופרים בורות תת־קרקעיים בבתים, כפי שנהגו אבותיהם לפנייהם, ושואבים מהם מים במשאבה כאשר לחץ המים נמוך. באזוריה הרלים של העיר רבתי אוגרים משקי הבית מים בתוך הבתים בחביות פלסטיק ובג'יקנים.<sup>36</sup>

את אפריק החרס "מלך הכלים" החליף מזמן בן דמותו העשוי פלסטיק, והוא משמש לצרכים היגייניים.





[איור 7ב] זיר, סינג'יל (ג' 64 ס"מ)

אוסף ביתן הקרמיקה

צילום: לאוניד פדרול-קביטקובסקי

[Fig. 7b] Zir, Sinjil (h.64 cm.)

Ceramics Pavilion Collection

Photo: Leonid Padrul-Kwitkowski

## הערות

1. Ziadeh 1995
2. Einsler 1914 ובמאה העשרים גם ג'ריקנים מפלסטיק.
3. Salem 2006
4. Salem 1999: p. 70; Einsler 1914
5. Amiry and Tamari 1989: pp. 43-36; Salem 1999: 75; Walker 1999: pp. 220, 222. התמר הוא הדימוי המובהק ברקמות של רמאללה וסביבתה Weir 1970: pl. 11
6. Mershen 1985: fig. 3
7. Amiry and Tamari 1989: pp. 43-46
8. Gatt 1885: 180; והשווה Dalman 1964: fig. 75 שם העסליה היא הגדולה בין השניים.
9. י"ב מיחס, הפלחים, חיי הפלחים בהשוואה אל חיי היהודים בתקופת התנ"ך והתלמוד, תל אביב תרצ"ו עמ' 34-35, מצוטט אצל ישראל תשס"ו: עמ' 88.
10. Mershen 1985: 76; במצרים יש גם קנקני זיר להובלת מים על גבי חמורים.
11. ציורי מים של בית בסילואן, 1886, על כריכת הספר ובעמ' 28-29 ב-Amiry and Tamari 1989. יחד עם זאת ניתן היה למצוא את הזיר, שמולא תדיר במים צוננים, בחצר המשותפת לכמה בתים של אותה חמולה, שם ביצעו הנשים את מרבית עבודות הבית.
12. Skinner and Kavar 2007: pp. 74-75.
13. ישראל תשס"ו: 137; Henein 1992: pp. 20-21, 72-73
14. Henein 1997: pp. 154-155 ממכתבים אל משרד היועץ לענייני ערבים בירושלים ובתל אביב ומנהל ההסברה בסקטור הערבי במשרד ראש הממשלה ואל המחלקה
- הערבית של הוועד הפועל של ההסתדרות השמורים בארכיון ביתן הקרמיקה עולה, שהן התכוונו לערוך תערוכה של "קרמיקה ערבית בת זמננו" עוד לפני מלחמת ששת הימים, ולארגנה לפי מרכזי הקדרות שפעלו בארץ לפני קום המדינה ובבתי היוצרות הכפריות של קדרות יד. לתערוכה גובש תקציב, שכלל אמצעי המחשה וסרטים על-ידי יומני גבע וצלמי עיתונות, אבל היא לא יצאה אל הפועל.
15. Crowfoot 1932 יעבד, ג'בע, כפר לבד, ארתח, סינג'יל, רמאללה, אלג'יב, נחלין, חברון ועזה.
16. זבולון 1978; בשנת 1983 קיים ביתן הקרמיקה תערוכה רבת-היקף של בתי היוצר מראשי אלפ'אר.
17. ציטוטים מן הקוראן: רובין, א'. תשס"ה. הקוראן, תרגום מערבית, תל אביב. תשס"ה.
18. Schimmel 1994: p. 8
19. Schimmel 1976: pp. 26-27; Schimmel 1994: pp. 6-7
20. Mostafa 1989: p. 34
21. Henein 1992: 51, 64,
22. Henein 1997: pp. 126 169-170
23. McCorrison 2011: p. 33
24. Al-Hasan and Hill 1986: pp. 37-64
25. איילון תשע"ב: עמ' 21-22
- על חשיבותה של האתנו-ארכיאולוגיה ותייעוד עבודת הקדרים למן המאה ה-19 ראו London 2000
26. Wood 1986: p.147; Schiff 1982. Tissot 1897: p. ix [http://www.thejewishmuseum.org/onlinecollection/collection\\_results.php?artistlist=1&aid=5820](http://www.thejewishmuseum.org/onlinecollection/collection_results.php?artistlist=1&aid=5820)

## מקורות

- איילון, א'. תשע"ב. תצלומי המושבה  
האמריקאית והמחקר האתנוגרפי בארץ-ישראל.  
תמונות מארץ התנ"ך: אנשים, חיים ונופים.  
מוזיאון ארץ-ישראל, תל-אביב.
- דר, ש'. 1974. מלאכות בעזה, קיץ 1973. טבע  
וארץ ט"ז: עמ' 124-126.
- זבולון, ע'. 1978. כלי החרס של ראשייה אל-  
פוחאר. בתוך: אפלבאום, ש', דר, ש', פלג, י' ורות  
י', עורכים. החרמון ומרגלותיו. המדור לידיעת  
הארץ בתנועה הקיבוצית: עמ' 190-197.
- ישראל, י"מ. תשס"ו. משפחת כלי עזה השחורים  
מן התקופה העות'מאנית. מחקר לקבלת תואר  
דוקטור לפילוסופיה. באר שבע.
- Baron 2005: pp. 67-69, 80. **.27**  
Hütteroth and Abdulfattah 1977: **.28**  
pp. 91-92  
First Census of Industries 1929: **.29**  
pp. 24:XI; 124  
ההפניות האלה.  
**.30** דר 1974  
Salem 1998/1999: 25, 33 **.31**  
Salem 2006: p. 52  
www.youtube.com/ **.32**  
(watch?v=cXiCl8lVCW4  
Salem 2009; Mershen 1985: p. 76 **.33**  
Salem 1999: p. 77 **.34**  
Salem 2006: pp. 61-62 **.35**  
Darmame and Potter 2011 **.36**

לרשימת המקורות השלמה ראה עמ' 37[e]-38[e]





[איור 1] מעיין מרים בנצרת,

הוצאת רפאל טק ובניו, אנגליה, 1905

צילום: טוני בינדר

אוסף צבי שחם

[Fig. 1] Mary Fountain in Nazareth,

Publisher: Raphael Tuck & Sons, England, 1905

Photo: Tony Binder

Tzvi Shacham Collection

## מעין מרים: סמל העיר נצרת

שריף שריף-ספדי

ד"ר שריף שריף-ספדי הוא חוקר מורשת התרבות העות'מאנית. התמחה בלימודי שימור ושחזור באיטליה ועומד כיום בראש מחלקת עתיקות ושימור מבנים בעיריית נצרת. נושא עבודת הדוקטור היה "שינויים ותמורות בפלסטין/א"י 1856-1917 והשתקפותם בציורי קיר ותקרה בבתי מגורי העילית".

מעין מרים הוא הסביל היחיד שהיה בנצרת בתקופה העות'מאנית. במזרח, מי השתייה אינם זמינים בכל מקום, ועל כן דאגו שליטים ונכבדים עשירים לספק מים לתושבים באמצעות מתקני מים ציבוריים שכונו סבילים - כמעשה צדקה וכאות של נדיבות וסובלנות כלפי הנתינים. סביל בערבית פירושו "דרך". מקור המילה במושג הערבי פי סביל אללה, כלומר אדם המסייע במים לעוברי אורח לשם שמים. ברבים מהסבילים קבועות כתובות המשבחחות את שמות הפטרונים ומציינות את תאריך הבנייה. תחילה, נבנו הסבילים בצמוד למסגדים, ורק בתקופה העות'מאנית נהפכו למתקנים בפני עצמם שניצבו בצדי הדרכים, בצמתים וברחבות ציבוריות.

השם "מעין מרים" קשור לכך שמרים אם ישוע נהגה - בדומה לנשות המקום האחרות - לשאוב ממימי. זהו מקור המים העיקרי בנצרת ששימש את התושבים, הנוסעים, רועי הצאן ועדריהם ושיירות הסוחרים שעברו במקום בימים עברו. למעין יוחסה קדושה בזכות הבשורה למרים שהתרחשה לידו, לפי המסורת של הכנסייה היוונית-אורתודוקסית. מסיבה זו אף נקשרו למעין ומימי סגולות מרפא. ואכן, רופאים הורו לחוליהם לשתות ממימי המעין כדי לשוב לאיתנם. נשים שביקשו למצוא בן זוג או התקשו להביא ילדים לעולם שתו ממימי. צליינים נהגו לקחת עמם בחזרה לארצם בקבוקים שמילאו במי המעין, מזכרת יקרת ערך מארץ הקודש.

מקור מים זה נבע בצפון העיר, מחוץ לגרעין הכפר דאז, במרחק של כמה דקות הליכה ברגל ממנו. לקראת אמצע המאה ה־19 החל המרחב העירוני של נצרת להתפשט מחוץ ליישוב העתיק, בדומה למרבית ערי הארץ באותה תקופה. שלא כערים אחרות דוגמת יפו, עכו וירושלים, מעולם לא הייתה נצרת מוקפת חומה ולכן נצפתה התפשטותה באמצעות בתי מגורים ומבני ציבור ובהם הח'אן ובית המרחץ, שנבנו ברבע האחרון של המאה ה־19, והסביל עצמו שנבנה מחדש ב־1862 בידי השלטון העות'מאני לשיפור אספקת המים לעיר המתפתחת במהירות.

מעייין זה שימש את תושבי נצרת במשך כל ימות השנה. מי הסביל שמחוץ לכנסייה מגיעים ממערה קרסטית המצויה כ־30 מ' מצפון לכנסייה היוונית־אורתודוקסית. מקור המים הנובעים בקרקעית המערה בשלושה מעיינות: מעיין מהר סיח' בצפון־מזרח, ושניים מהר סעין בצפון־מערב. כשעלה מפלס המים במערה, הם זרמו לתעלה שחלקה חצוב וחלקה בנוי. תעלות אבן הובילו את המים בשיפוע מתחת לכנסייה דרך החצר הפנימית עד הסביל, לאורך 150 מ'. בחפירות שערכה במקום רשות העתיקות בשנות התשעים של המאה העשרים נחשפו שרידים ארכיאולוגיים רבים מתחת לכיכר הציבורית שמחוץ לכנסייה ומתחת לכיכר שמסביב לסביל: רצפות, תעלות, בורות ובריכות מים למן התקופה הרומית ועד העות'מאנית.

בתקופה הביזנטית החלו להקים בארץ כנסיות מעל למקומות בעלי משמעות דתית לנוצרים וככל הנראה גם מעל למעיין - כדי להנציח את בשורתה של מרים. הכנסייה שבנו מעל למעיין ננעלה בערב עד לפתיחתה בשעות הבוקר, וכך נחסמה גישתם למים של תושבים ונוסעים במשך שעות ארוכות. בנוסף, אנשים נמנעו מהשקיית בהמותיהם במי המעיין, כדי שלא להפריע את שגרת הכנסייה ולא לחלל את קדושת המקום. לכן, אפשר להניח שהזרמת המים בתעלות אבן באופן סדיר מן הכנסייה אל הסביל שברשות הרבים נעשתה כנראה כפשרה היסטורית לפתרון הבעיה.

הסביל בנצרת הוקם בתקופה העות'מאנית כמנהג שרווח ברוב ערי האמפריה. במרוצת הזמן, התפורר המבנה ועבר שינויים. בציורים עתיקים כמו זה של דויד רוברטס משנת 1839 [ר' לעיל איור 9, עמ' 24-25] נראות נשים נצרות בשמלות צבעוניות מסורתיות שכללו צעיף כרוך סביב מתניהן, בכיסוי ראש וברובן ללא רעלות. הן נושאות כדים בידיהן או על ראשיהן. שני גברים עוזרים לנשים במילוי הכדים. בקדמת הציור, שני גברים חמושים ויחפים ולשמאלם איש חמוש מושך בסוס שעליו



אישה; בנוסף, חייל המתואר מגבו רכוב כנראה על סוס. הסביל שחזיתו מקושתת בנוי אבנים לבנות וגגו מכוסה בצמחייה עבותה (שהביאה להתפוררותו). אמנים אחרים כמו וויליאם הנרי ברטלט וג'ון וודוורד ציירו גם הם את המעיין, שמשך אליו אמנים וצליינים רבים לאורך המאה ה-19 - מאותה זווית אך בשינויים קלים בדמויות ובצבעים. בשנת 1862 נבנה הסביל מחדש כחדר רבוע. בחזיתו הקדמית המקושתת הותקנו ברזים בעלי מרזבים ליציאת המים ונקבעה, בדומה לרוב המבנים הרשמיים, כתובת הקדשה (שאבדה עם הזמן). החזית הייתה, כפי שמעידים תצלומים מן המאה ה-19, בצורת גמלון סורי (משולש שבתוכו קשת). ביוזמת המושל העותמ'אני של נצרת, אמין עבד אלהאדי איש שכם, ומהנדס מחוז עכו, הגרמני גוטליב שומאכר, הוכנסו בשנת 1911 צינורות מתכת לתעלות האבן המתפוררות, שהובילו את המים מן המערה אל הסביל.

מרים, אמו של ישוע, נזכרת לא רק בברית החדשה אלא גם בפרק 19 בקוראן - "סורת מרים" המוקדשת למרים לאות כבוד ושבח. משום כך, ייחסו כל תושבי נצרת למימי המעיין מעלת קדושה ולמרים - סגולות נעלות, לרבות הגנה על יולדות. המעיין שימש מקום מפגש חברתי חשוב לנשים נוצריות ומוסלמיות בדומה לקיים בכל כפר או עיירה אחרים. בערים גדולות, פעל לצד המעיין בית מרחץ שהיה גם הוא מקום מפגש. גם בנצרת נבנה מחדש באזור זה בית המרחץ העתיק ברבע האחרון של המאה ה-19 בידי טנוס קעואר, ראש העיר הראשון. מי המעיין שהובלו מהכנסייה לסביל סיפקו בדרכם לבית המרחץ את צרכיו. שרידים ממנו ניצבים עדיין מאחורי הסביל.

נשות נצרת הגיעו למעיין, לעתים בלוויית ילדיהן, למלא מים בקנקנים מיוחדים, שהחזיקו על ראשיהן במטפחות מיוחדות להקלת הנשיאה בזמן ההליכה חזרה הביתה [איור 1]. הנשים שוחחו ביניהן, אימהות חיפשו שם נשים לבניהן כמו בכל חברה מסורתית, גברים עמדו בצד להציץ לעבר הבחורות. במי המעיין גם כיבסו בגדים והשקו את חיות הבית. הנשים שרו שירים מיוחדים הקשורים למעיין ומימיו, שחלקם נשתמר בפולקלור המקומי בנצרת והם מושרים בחתונות עד היום. מנהג נוסף המתקיים עד היום בידי הנשים המקומיות - למרות שהסביל חדש ואינו בשימוש: הותרת טביעות אצבע בצבע חונה על חזית הסביל. המנהג, המונצח בתצלומים עתיקים, כרוך בהבעת נדר או משאלה ומעיד על קדושת הסביל ומימיו הנשמרת עד לימינו אנו.



# بلدية الناصرة עיריית נצרת

[איור 2] סמל העיר נצרת, המתאר את הסביל ולידו עץ הפיקוס עיצוב: ענאן אלספדי

[Fig. 2] Symbol of the town of Nazareth depicting the sabil (Mary Fountain) and next to it the ficus tree  
Design: Anan elSafadi

**[איור 3א]** בול סמל העיר נצרת,  
מתוך הסדרה "סמלי ערים" [חלק א'],  
שהונפקה ב"ב בשבט תשכ"ו (2.2.1966).  
עיצוב: מקסים וגבריאל שמיר  
באדיבות השירות הבולאי - דואר ישראל

**[Fig. 3a]** Stamp with the Nazareth symbol,  
"City symbols" series (part 1)  
issued February 2nd, 1966

Design: Maxim & Gabrielle Shamir.

Courtesy of the Philatelic Service – Israel Post



**[איור 3ב]** בול מעין מרים בנצרת  
בהשראת תחריט של ו"ה ברטלט (1850),  
מתוך הסדרה "צליינות לארץ הקודש"  
[חלק א'], שהונפקה לקראת שנת 2000  
וביקור האפיפיור בארץ הקודש, ח' בתמוז  
תשנ"ט (22.6.1999).  
עיצוב: חביב חורי

באדיבות השירות הבולאי - דואר ישראל

**[Fig. 3b]** Stamp showing the Mary Fountain  
in Nazareth, inspired by an engraving by  
W.H. Bartlett (1850), from the  
"Crusades in the Holy Land" series (part 1),  
issued for the second millennium and the  
visit by the Pope to the Holy Land, June 22nd, 1999.

Design: Habib Khoury

Courtesy of the Philatelic Service – Israel Post





הסביל עם עץ הפיקוס לימינו נבחר לסמל העיר נצרת בסוף שנות החמישים של המאה העשרים, בעת כהונת ראש העיר דאז, אמין ג'רג'ורה [איור 2]. זאת בעקבות החוק שלפיו על כל מועצה לבחור סמל משלה. הדבר פורסם בילקוט הפרסומים כ־31 במאי 1962. אולם בעיון בפרוטוקולים משיבות מועצת העיר משנות החמישים והשישים לא נמצאה שום החלטה בנושא, דבר המעלה תהיות רבות.

האמן מעצב הסמל, ענאן אלספדי, סיפר לי כי לא חיפש סמל דתי דוגמת כנסייה או מסגד אלא אתר או מבנה המשמשים את כל תושבי העיר. הסמל שעוצב לבסוף התקבל פה אחד במועצת העיר, מאחר שככל הנראה המעיין והעץ שצמח לצדו מזה עשרות שנים סימלו את אחדות העיר: במקום זה נפגשו נשות העיר מכל העדות, השכונות והמשפחות. בשנות השישים החליטה עיריית נצרת להפסיק את הזרמת המים מן הכנסייה אל הסביל, עקב זיהום שנתגלה במעיין. במקביל, נקבע כי הסביל ההיסטורי ייהרס ותחתיו ייבנה סביל חדש מאבן שונה, אך ללא מים זורמים. בשנות התשעים הוקם הסביל החדש, אך לבקשת זקני העיר הוא נבנה מאותה אבן גיר נצרתית ובצורת גמלון סורי, כפי שהיה בתקופה העות'מאנית. הבנייה התבססה על תמונות עתיקות מהמאה ה־19, ועל יסודות הסביל מ־1862, שנחשפו בחפירות רשות העתיקות באזור המעיין במסגרת פרויקט "נצרת 2000". לקראת האירועים הונפק בול מעיין מרים [איור 3]. בול זה נוסף לבול אחר שהונפק בשנת 1966 במסגרת הסדרה "סמלי ערים" [איור 3א].

המים שזורמים מחזית הסביל כיום אינם מגיעים מהמערה שמאחורי הכנסייה, כפי שהיה נהוג עד שנות השישים אלא הם מי סירקולציה של חברת מקורות, שמטרתם להעניק לאתר צביון אותנטי ואווירה של פעם.

הסביל של נצרת, שנהרס ונבנה אין־ספור פעמים לאורך ההיסטוריה, שמור בזיכרון הקולקטיבי של תושבי העיר כאתר קדוש בעל חשיבות רבה עד עצם היום הזה [איור 4].



[איור 4] הסביל, כיכר המעיין, נצרת, שנבנה מחדש  
במסגרת פרויקט "נצרת 2000", 2013  
צילום: שריף שריף-ספדי

[Fig. 4] The Fountain of the Virgin, following renovations carried out to it within the framework of the "Nazareth 2000" project, 2013  
Photo: Sharif Sharif-Safadi

يا رايعين العذرا عينا, منها تعمّر بيتنا  
 بلدي ام الحبايب, انت الزينة بينا  
 منك ملت الصبايا, ومنك شربوا الشباب  
 انت ام العطاي, والتاريخ الف كتاب

مارون أشقر  
 ترجمة للعبرية ד. אילי שטיין

מעין הבתולה עיננו, עליו יפרח ביתנו  
 עירי, אם האהובים, את הנזר שבינינו  
 הנערות כליהן מלאו ממך, הבחורים את צמאונם הרוו בך  
 אם התשורות הנך, תולדות עתים הרבו ספר בך.

מארון אשקר  
 תרגום עברי: ד"ר אלי שטרן





הוצאת סטרוב ובק, חיפה, 1889-1914  
 אוסף אלכסנדר, מוזיאון אלכסנדר לתולדות הדואר והבולאות

Publisher: Struve & Beck, Haifa, 1889-1914

Alexander Collection,  
 The Alexander Museum of Postal History and Philately



מפיצים: האחים עטאללה, ירושלים, 1914  
אוסף אלכסנדר, מוזיאון אלכסנדר לתולדות הדואר והבולאות

Distribution: Attallah frères, Jerusalem, 1914  
Alexander Collection,  
The Alexander Museum of Postal History and Philately



הוצאת ר' גרוסמן, טבריה, 1906-1922  
 אוסף אלכסנדר, מוזיאון אלכסנדר לתולדות הדואר והבולאות

Publisher: R. Grossman, Tiberias, 1906-1922

Alexander Collection,

The Alexander Museum of Postal History and Philately



Nazaret - Fuente de la Sma. Virgen

Nazaret - Sorgente della Santissima Vergine

Nazareth - Source of the Virgin

Nazareth - Source de la Sainte Vierge  
Nazareth - Brunnen der hl. JungfrauNazareth, sludnia Matki Boskiej  
Nazareth - Fonte da Sma. Virgem

אוסף אלכסנדר, מוזיאון אלכסנדר לתולדות הדואר והבולאות

Alexander Collection,  
The Alexander Museum of Postal History and Philately



הוצאת א' סטרנברג, המבורג, צילום: פליקס בונפילס, 1870-1890  
 אוסף אלכסנדר, מוזיאון אלכסנדר לתולדות הדואר והבולאות

Publisher: A. Sternberg Hamburg, Photo: Felix Bonfils, 1870-1890  
 Alexander Collection,  
 The Alexander Museum of Postal History and Philately







## הנערה והכד כדימוי ישראלי

נורית כנען-קדר

מראשית המאה העשרים ואילך נוצרו דימויים חזותיים חדשים המשקפים את התפישות של היישוב היהודי-ציוני בארץ-ישראל ושל מדינת ישראל בראשיתה. אלה נבנו בהשראת התנ"ך (יציאת מצרים), המקומות הקדושים (הכותל המערבי, קבר רחל), פריטי יודאיקה (חנוכיות) וחיי החלוצים. הדימויים מופיעים באמנות הישראלית הקנונית ובאמנות העממית, ואחד הבולטים שבהם הוא "הנערה והכד".

### "הנערה והכד" באמנות האירופית: מקור השראה

דימוי "הנערה והכד" באמנות האירופית שואב השראתו הן מן הסיפור המקראי של פגישת רבקה ואליעזר ליד הבאר (בראשית כד: 11-19) ובזיקה אליו מאז הנצרות הקדומה – מן המחזות הנסיים בחיי ישו בברית החדשה. במאה ה-19 מתפתחת סוגה רומנטית של הצגת שואבת המים או הנערה נושאת הכד, כבציוריהם של קאמי קורו, אז'ן דלקרוא ואחרים. בתולדות האמנות האירופית, דימוייהם של רבקה ואליעזר מוצגים בדרך כלל ברוח התיאור המקראי, כאשר הבחירה ברגעים מיוחדים של עלילת הסיפור משתנה

>

[איור 2א] תצלום סטודיו,

צפורה שפאן בתלבושת ערבית נושאת כד על כתפה  
מתוך אלבום משפחה של ציונה רבאו

[Fig. 2a] Studio portrait,

Zipora Shpan in Arab costume carrying a jar on her shoulder  
From the Ziona Rabau family album



[איור 1] גוסטב דורה, רבקה ואליעזר, תחריט, 1865  
אוסף נורית כנען-קדר

[Fig. 1] Gustav Doré, Rebecca and Eliezer, engraving, 1865  
Collection of Nurith Kenaan-Kedar

לאורך תקופות שונות. גם דמותה של רבקה יודעת שינויים: מאישה חסודה וצנועה בתיאורים המוקדמים ועד לאישה חושנית, לעתים חצרנית, בתיאורים מאוחרים. סצנת השקיית המים מתחלפת בסצנת הענקת המתנות ששלח יצחק בידי אליעזר (למשל, בעיטורי "בראשית - כתב יד וינה" מן המאה ה-5 לספירה<sup>1</sup>) ובתיאורי רבקה העושה את דרכה אל המעיין או משקה את גמליו של אליעזר במימיו. בימי הביניים, סיפור רבקה ואליעזר מופיע במחזורי ציור או פסיפס, למשל בפסיפסי קיר בקפלה המלכותית בפלרמו (המאה ה-12) ובקתדרלת מונראלה בסיציליה (המאה ה-12); בזו האחרונה שתי סצנות: אליעזר בא אל המעיין ורבקה עומדת להשקות אותו ואת גמליו; רבקה רכובה על גמל במסעה אל ארץ כנען, ככלתו של יצחק. בציורים מתקופות מאוחרות יותר, מן המאה ה-16 ואילך ובעיקר במאות ה-17-18, אנו מוצאים לצד תיאורי רבקה השואבת מים להשקות את אליעזר ואת גמליו סצנות נוספות מן הסיפור המקראי: אליעזר מעניק לרבקה את הצמידים ששלח בידי אברהם, רבקה בלבוש חצרני מתבוננת בצמיד שעל ידה, בעוד המתנות מוצגות לפניה בידי משרתו של אליעזר (ורוזה, 1560); אליעזר ורבקה ליד הבאר, מוקפים בנשים (ניקולה פוסין, 1648; פרנסיסקו דה זורבארן, 1665). לעתים רחוקות, רבקה מתוארת בצורה חושנית מובהקת. מסורת אירופית זו לא השפיעה על האמנות הישראלית התקנית או העממית. רבקה ואליעזר ליד הבאר מופיעים אמנם בתחריטיו של גוסטב דורה, שהיו מוכרים בארץ כאיורים לסיפורי המקרא [איור 1], אך הם לא היוו מקור השראה ישיר לדימוי "הנערה והכד".

### "הנערה והכד": גלגוליו של דימוי מקומי

#### הזמר העברי

יש לראות זרמים מסוימים בזמר העברי שנוצר והתגבש מאז שנות העשרים של המאה העשרים, כמי שהשפעתם ניכרת באמנות העממית. רבים מן השירים ביטאו את השאיפה לחזור למוסיקה העברית המקורית והשתמשו כמקורות השראה מחד גיסא במוסיקה ערבית ומזרחית ומאידך גיסא בתיאורי נופים מקומיים ובדמויות ערביות שנתפסו כמייצגות באורחות חייהן את גיבורי התנ"ך והעברים הקדמונים. בין השירים האלה



ישנם מעטים המתייחסים לפגישת רבקה ואליעזר ליד הבאר, למשל, "אליעזר ורבקה" (מילים: לוי קיפניס, לחן: ידידיה אדמון). עם זאת, שירים כמו "באנה הבנות" (מילים: ברכה נאור, לחן: אורי גבעון) "ערב שח על־פי הבאר" (מילים ולחן: עמנואל זמיר), "עלי עין" (מילים: שמואל בס, לחן: פואה גרישפון) המזכירים נערה וכד היו שירי הווי, שלא התייחסו לתקופה קדומה.

#### מציאות מקומית, אמנות עממית

שואבות המים הערביות והבארות ככפרים הערביים בארץ היו מקור מרכזי להיווצרות דימוי "הנערה והכד". הנשים, שנשאו כדי ענק לשאיבת מים מן הבאר, היו מחזה אקוטי ורומנטי בעיני העולים שהגיעו זה מקרוב לארץ. מעיין הבתולה בנצרת נבחר בתערוכה כסמל למעיין הערבי המקומי על שואבות המים הבאות אליו. תצלומים וציורים שלו מן השנים 1860–1960 יש בהם כדי לשפוך אור על שורשי הדימוי ומרכזיותו באורחות החיים המקומיים. דימוי "הנערה והכד" הוא יצירה ישראלית מקומית עצמאית, שאין לה, כאמור, שיג ושיח עם סיפור רבקה ואליעזר במסורת הציור האירופי. התפתחות האמנות העממית התרחשה בד בבד עם התפתחות האמנות התקנית, כפי שניתן לראות אצל נחום גוטמן, ראובן רובין ואחרים, כאשר הנושא של "הנערה והכד" נוצר בשפה אמנותית מודעת ומובהקת. דוגמא ליצירה כזו באמנות הקנונית יכול לשמש פסל הברונזה של חנה אורלוף המתאר נערה וכד (1931; אוסף בית ויצמן, רחובות) ומנהל דיאלוג מובהק עם מגמות אמנותיות שונות באירופה.

בתולדות דימוי "הנערה והכד" באמנות העממית הישראלית ניתן למצוא ארבעה שלבים: א. נערות עבריות בלבוש ערבי מקומי מראשית המאה העשרים הצטלמו נערות, ילדות הארץ כעולות חדשות, בלבוש ערבי מקומי. הנערות, בשמלה רקומה ובמטפחת המונחת על כיסוי ראש עשוי מטבעות, נושאות כד. התצלומים אינם משקפים תפיסות אוריינטליסטיות ולכן ניתן למצוא בהם לעתים גם פריטי לבוש אירופיים. התצלומים, שהדימוי העצמי הנשי בולט בהם, מעידים על רצונן של הנערות להשתלב בארץ החדשה ושימשו קרוב לוודאי גם למשלוח למשפחות שנותרו בארצות המוצא, כעדות לחייהן החדשים [איורים 2-א-ה]. התצלום אינו מגלה דרך חיים אלא שאיפה להופיע כחלק מן המקום, בלי להעמיק בדימויים ובמשמעויותיהם.



[איור 2ב] תצלום סטודיו,  
קלרה ולאון סוסתיאל בלבוש ערבי,  
שנות השלושים של המאה העשרים  
משפחת סוסתיאל, העיר הנגלית לעין,  
בית העיר תל-אביב - יפו וארכיון התמונות,  
יד יצחק בן-צבי, ירושלים

[Fig. 2b] Studio portrait,  
Clara and Leon Soustiel in Arab costume, 1930s  
The Soustiel family, View of the Town,  
Tel Aviv-Jaffa town hall and photo archive,  
Yad Yitzhak Ben-Zvi, Jerusalem

<

[איור 2ג] תצלום סטודיו,  
יהודית שלייפר לבית איינהורן, תל-אביב, 1927  
באדיבות יוסף שלו ונירית שלו-כליפא

[Fig. 2c] Studio photo, Yehudit Schlaifer (Einhorn),  
Tel Aviv, 1927  
Courtesy of Yossef Shalev and Nirit Shalev-Khalifa









[איור 2ד] תצלום סטודיו, חנה קריסטל (גלר) וחברה בתלבושת ערבית, תל-אביב, 1928  
אוסף יעקב רוטשטיין, העיר הנגלית לעין, בית העיר תל-אביב - יפו וארכיון התמונות,  
יד יצחק בן-צבי, ירושלים

[Fig.2d] Studio portrait, Hanna Kristal (Geller) and her friend in Arab costume, Tel Aviv, 1928  
Yaakov Rothstein collection, View of the Town, Tel Aviv-Jaffa town hall and photo archive  
Yad Yitzhak Ben-Zvi, Jerusalem



[איור 2ה] תצלום סטודיו, אישה בשמלה ערבית רקומה נושאת כד על ראשה, 1925-1930  
אוסף שנלר, ארכיון התמונות, יד יצחק בן-צבי, ירושלים

[Fig.2e] Studio portrait, a woman in an embroidered Arab dress  
carrying a jar on her head, 1925-1930

Schneller collection, Photo archive, Yad Yitzhak Ben-Zvi, Jerusalem



בין התצלומים ניתן למצוא סוגים שונים: תמונות קבוצתיות - נשים וגברים יחדיו; אישה או זוג נשים עומדות או יושבות (לעתים נראה רק פלג הגוף העליון); גברים בלבד; בדרווי שאינו אלא מדי "השומר" - הארגון שהיה בשנות העשרים לאגדה ומופת; מכאן שהמצולמים מחקים את אנשי הארגון הנערץ עליהם ולא דווקא את הערכים תושבי הארץ.<sup>2</sup> ב. נערות ערביות נושאות כד ליד הבאר או בדרך אליה בשנותיה הראשונות של המדינה הופקע דימוי "הנערה והכד" מן התצלומים הגנוזים באלבום המשפחתי והחל מעטר מכלול גדול של חפצי חן ומזכרות עשויים מחומרים שונים (מתכת, עץ, נייר, בד): קערות, צלחות, מאפרות, מתלי קיר, בובות לאוס למזכרת<sup>3</sup> [איור 3], כדים בצורות שונות, שצורתם זרה לדימוי שואבת המים המופיע עליהם, ברכות "שנה טובה"<sup>4</sup> ועוד.

בשלב זה התעצבה איקונוגרפיה חדשה של הנערה והכד: נערה ערבייה ליד הבאר או בדרך אליה, בסמוך לעץ תמר. לבושה מסורתית והיא נראית מן הגב או מן הצד. לרוב, היא נושאת כד קטן על ראשה ומחזיקה כד נוסף בידה הימנית. פעמים רבות, הנערה לובשת בליל של לבוש מסורתי ומערבי או לבוש שקשה להגדירו [איורים 4א, ב].

דמותה של שואבת המים הערבייה אומצה כדימוי חזותי באמנות הישראלית ושימשה מקור השראה לאמנות הישראלית העממית, אך בלא תיאור הקושי היומיומי שבמלאכת שאיבת המים. הדימוי התפתח לדמות נערה יחידה על רקע סימני נוף דוגמת באר, עץ תמר ולעתים בתי כפר ערבי. ההתקה של דמות בודדת מן המציאות הערבית המקומית לשם ניסוח דימוי חזותי הביאה להיווצרות דמות מופשטת בעלת רובדי משמעות חדשים. הנערה הערבייה שואבת המים מסמלת תפישות עבריות וישראליות המתייחסות לארץ. יהודים (ונוצרים) ראו, כאמור, באורחות החיים הערביים והבדוריים את ההווה התנ"כית, והיה בכך כדי לעורר ערגה לתקופות היסטוריות ולבסס את זיהוי ארץ-ישראל כארץ התנ"ך.



[איור 3] פיזנטי (1,3,6), אמן לא ידוע (2), צברה (4,5),

בובות בדמות נערות נושאות כד,

שנות השישים והשבעים של המאה העשרים

אוספים: בן ציון זאב; מוזיאון הילדים, חולון;

ירון גאיר; משפחת ציפר; תמר טליסמן

[Fig. 3] Pisanti (1,3,6), unknown artist (2), Sabra (4,5),

maids carrying jars, 1960s-1970s

Collections of Ben-Zion Zeev, The Children's Museum, Holon

Yaron Gayer, The Ziffer Family, Tamar Talisman



[איור 4א] אופנהיים, צלחת נוי לתלייה,  
מעוטרת בדימוי נערה ערבייה  
נושאת כד בדרכה אל הבאר, לידה עץ תמר  
אוסף נורית כנען-קדר

[Fig. 4a] Oppenheim, decorative hanging plate,  
depicting an image of an Arab girl  
carrying a water jar on her way to the well,  
beside a date palm  
Collection of Nurith Kenaan-Kedar





[איור 4] אופנהיים, צלחת נוי לתלייה,  
מעוטרת כדימוי נערה ערבייה  
נושאת כד בדרכה מן הבאר אל הכפר  
אוסף עדי פיסטינר

[Fig. 4c] Oppenheim, decorative hanging plate,  
depicting an image of a girl  
carrying a water jar on her way from  
the well to the village  
Collection of Adi Pistiner



[איור 5] נערות רוקדות בחג המים, קיבוץ אורים, 1948

צילום: זולטן קלוגר

הארכיון הציוני המרכזי, ירושלים

[Fig. 5] Girls dancing at the water festival, Kibbutz Urim, 1948

Photo: Zoltan Kluger

Central Zionist Archives, Jerusalem

<

[איור 6] איגרת "שנה טובה" מעוטרת בדימוי הנערה והכד, ת"ש

אוסף דוד טרטקובר, תל-אביב

[Fig. 6] New Year greeting card, depicting

image of the maiden with the jar, 1940

Collection of David Tartakover, Tel Aviv

ג. הנערה המחוללת הכד דימוי הנערה הישראלית המחוללת וכד הוא שלב נוסף בהתרחקות מדמות הנערה הערבייה שואבת המים. דימוי זה שומר את רכיב הכד כמייצג המקום וכמאזכר את מסורותיו, אך מעמיד בחזקה את תפישת ה"יחד" הישראלית (המחולות) ואת התקווה לחיים חדשים במולדת העתיקה. ואכן ייצוג כפול זה של הכד מופיע בריקוד עממי שנוצר בשנותיה הראשונות של המדינה ונפוץ ברפרטואר של להקות הריקודים בעיר ובהתיישבות העובדת (לרבות כנס המחולות בדליה) - ריקוד הכד, שבו נושאים הרוקדים כדי חרס קטנים [איור 5].

איחוד מעניין של שלבי ההתפתחות השני והשלישי של הדימוי - הנערה הערבייה ליד הבאר והנערה הישראלית המחוללת - מופיע באיגרת "שנה טובה" [איור 6]. התמונה מתארת שתי נשים ערביות ליד הבאר, כאשר האחת נושאת כד על ראשה ולידה בנה הפעוט וכד נוסף, וכן נערה ישראלית מחוללת בבגד ריקוד עממי, על גוף כפר ערבי, מעין תפאורה. דימוי הנערה הערבייה והכד ודימוי הנערה הישראלית המחוללת עם כד הופיעו לרוב בתעשיית המזכרות וחפצי הנוי לבית העשויים מתכת. תעשיית המתכת הזעירה לברדה העמידה אלפי מוצרים. אלה היו נחלתו כמעט של כל בית בישראל באותן השנים - בין אם בתי היישוב הישן והוותיק ובין אם דירות שיכון של עולים חדשים - ובה בעת סימלו את ישראל הצעירה בעיני התיירים ויהודי התפוצות. רבים מן הכדים הם דקי דפנות, חסרי נפח לחלוטין ואינם שימושיים כלל. אחרים מצטיינים בבסיס בעל חזות מודרנית, מעוטרים בתבליט מפוספס; הידיות דקות ומעוצבות בצורה זוויתית פשוטה או מעוקלות. הכדים מגוונים בצורתם ורובם מיועדים לקישוט בלבד. שינוי מהות הכד משימושי לקישוטי מרוקן אותו מייעודו המקורי ומוסיף לו נופך סמלי [איורים 7א, ב].







[איור 7א] אופנהיים (?), כד מעוטר בדימוי הנערה והכד  
אוסף נורית כנען-קדר

[Fig. 7a] Oppenheim (?),  
Jar decorated with an image of the maiden with the jar  
Collection of Nurith Kenaan-Kedar



[איור 37] אופנהיים (?), כד מעוטר בדימוי הנערה עם הכד  
מאוסף ויקי בן-ציוני

[Fig. 7b] Oppenheim(?),  
jar decorated with an image of the maiden with the jar  
Collection of Vicky Ben-Zioni

כדי הנחושת הפחוסים, הקוויים והמחודדים ביקשו כמרומה לבטא הוויה כללית יותר של ישראל החדשה ולשקף את מגמות העיצוב שעמדו לנגד עיני האומנים. אלה כלים העומדים בזיקה למגמות אידיאיות וצורניות של תקופתם ושואפים להשתלב בהתאמה בבית הישראלי והיהודי־אמריקני של אותן השנים. אמנם ניתן למצוא כדי מתכת בני הזמן באירופה או בארצות־הברית, אך נראה שצורות הכדים תוצרת תעשיית המתכת הישראלית הן פרי דמיונם ופיתוחם של היוצרים שרצו כאמור לשלב בין ישן לחדש. רוב הכדים הללו מציגים את תמונת "הנערה והכד", ובכך נוצר מעין דימוי המכיל דימוי.

במקביל, צורותיו המסורתיות והשגרתיות של כד המים הפלשתיני, שנהג כנראה בארץ מאות שנים, היוו מקור השראה משמעותי לבניית דימוי הכד כשלעצמו. מן המחצית השנייה של המאה ה־19 אפשר לעקוב אחרי מסורת צורנית לעיצוב כד החרס הפלשתיני הקרוב מאוד בצורתו לזה הלבנוני. זהו כד כמעט ללא עיטור המופיע בגדלים שונים ומשמש לשאיבת מים ולשתייה, ועם זאת מהווה יצירה פיסולית. כד החרס, לעתים חפץ גדול ממדים, היה בעיני היישוב היהודי חפץ נושא משמעויות [איור 8]. צורותיו עשויות להתפרש גם כמבטאות תכנים מגדריים; לדוגמא, הכד הנפוץ לשאיבת מים, שצורתו עגולה ולו שתי ידיות, יכול להיתפס כהצגה מופשטת של גוף האישה, ואילו טיפוס כד נפוץ אחר, בעל ידית בצדו האחד וזרבוּבית בצדו האחר, יכול לאזכר את הגוף הגברי.

מראשיתה של הקרמיקה הישראלית אפשר לעקוב אחרי התמודדות האמנים עם כדי החרס הפלשתיניים. עסקו רבות בכך פאולה ארונסון, הדוויג גרוסמן ואוה סמואל שעלו לארץ בשנת 1933 מגרמניה, שבה למדו בבית־הספר לאמנות של הבאוהאוס ובבית־ספר לאמנות בברלין. יוצרות אלה, שביקשו להתחבר למולדתן החדשה, התמודדו עם המסורות הצורניות ועם החומרים המקומיים. עבודתן נעשתה תוך שיג ושיח עם הכלים, שנמצאו בחפירות ארכיאולוגיות באותן השנים, ועם הקדרות הערבית המקומית הממשיכה מסורות עתיקות יומין אלה. ביוצן כלים בעלי שפה עיטורית מינימליסטית, ביקשו האמניות להדגיש את צורותיהם הבסיסיות בדומה לכלים המקומיים שפגשו. תנועת הבאוהאוס שמתוכה צמחו סיפקה מצע תיאורטי ליצירתן, בדגלה אף היא בניקיון הצורה.





[איור 8] פסח עיר-שי, הצעה לכרזת תיירות לישראל, ראשית שנות החמישים של המאה העשרים  
אוסף דוד טרטקובר, תל-אביב

[Fig. 8] Pesach Ir-Shay, a proposal for an Israeli tourism poster, early-1950s  
Collection of David Tartakover, Tel Aviv



<

[איור 9א,ב] זיוה ארבל,  
קצינת קשר בגדוד השלישי  
של חטיבת יפתח, 1948  
צילום: בוריס כרמי  
אוסף מיתר

[Fig. 9a,b] Ziva Arbel,  
communication's officer  
in the third battalion of the  
Yiftach Brigade, 1948  
Photo: Boris Carmi  
Meitar Collection







ד. "הנערה והכד": רוח אחרת תפנית במשמעות דימוי "הנערה והכד" חלה בעקבות שני תצלומים שצילם בוריס כרמי והופיעו בעיתון "במחנה" (1948): זיוה ארבל, קצינת קשר בחטיבת יפתח בפלמ"ח שואבת מים מן הבאר ושותה מן הכד בכפר הערבי ברפליה [איורים 9א,ב]. מתחת לתצלום נכתב "מי מקנא בכד?". זיוה ארבל מספרת כי צולמה שלא בידיעתה בעת מנוחת הפלוגה בכפר<sup>5</sup> וכי התצלום היווה את ההשראה לשיר הידוע "לו הייתי כד צמוד אל השפתיים" (מילים: אברהם חלפי, לחן: מרדכי זעירא)<sup>6</sup>. התצלומים והשיר העניקו לדימוי "הנערה והכד" ממד חדש בהקשר המציאות של מלחמת העצמאות והמיתוסים שצמחו סביבה.

מן הראוי לדון בהופעה יוצאת דופן של פירוק דימוי "הנערה והכד" לשני רכיביו תוך הוספת רכיבים נוספים. בשטיח, שיצר עודד בורלא לצריף הנשיא יצחק בן-צבי בירושלים, שני רכיבי הדימוי מופיעים בנפרד ומנסחים אמירה חדשה (ראו המאמר "השטיח בצריף הנשיא יצחק בן-צבי בירושלים", עמ' 106–128). תמונת השטיח על צבעיה הבוהקים מעמידה תפישות מודרניסטיות ישראליות ונוטשת את דימוי הערבי כמייצג את גיבורי התנ"ך. בהקשר זה תוזכר כרוזה, המתארת בסגנון מודרניסטי נערה וכד ומתחתם הכתובת Follow The Sun To Israel. הדימוי הישן נוצק בתוכן חדש ליצירת הקשר חדש ובתוך כך מאבד את רבדיו וזיקותיו המקוריים [איור 10].

&lt;

[איור 10] פסח עיר-שי,

הצעה לכרזת תיירות לישראל,

ראשית שנות החמישים

של המאה העשרים

אוסף דוד טרטקובר, תל-אביב

[Fig. 10] Pesach Ir-Shay,

a proposal for an Israeli tourism poster,  
early-1950s

Collection of David Tartakover, Tel Aviv





[איור 11] נעמן, פסלון הנערה והכד,  
שנות החמישים של המאה העשרים  
אוסף ביתן הקרמיקה

[Fig. 11] Na'aman,  
figurine of the maiden and the jar, 1950s  
Collection of the Ceramics Pavilion



## הנערה והכד: דימוי אלגורי?

בתולדות האמנות האירופית קיימות מסורות עתיקות יומין בעלות תפוצה רחבה ביותר של שימוש בדימויים אלגוריים לסימון ערכים מופשטים, בהם מידות טרומיות דוגמת צדק, נדיבות, אהבה ואומץ – וגם היפוכן. וכך מופיעות הדמויות האלגוריות כדימויים אינדיבידואליים, אך גם כמלוות נרטיבים חזותיים לסימון משמעויותיהן. הדמויות האלגוריות נוצרו בדרך כלל כדמות נשית נושאת חפץ, המזהה ומסמן אותה; כך למשל דימוי האהבה מסומן לרוב בכיסוי עיניים, בהיות העיוורון אופייני למוכה האהבה, או דימוי הצדק מומחש במאזניים שבידי הדמות. אוצר דימויים אלה היה מוכר ליוצרים ולקהילהם.

גם אם דימוי "הנערה והכד" אינו יכול להיות מוגדר כדמות אלגורית (מאחר שיוצריה לא דיברו בשפה חזותית זו), הרי שהוא עולה בקנה אחד עם הצגת דמויות אלגוריות באמנות המערב. סביר להניח, שהשימוש רחב ההיקף בדימוי "הנערה והכד" נובע מן ההכרה של יוצריו, שקהילהם מבינים את משמעותו כמסמל את ארץ התנ"ך.

## הערות

1. L. Reau, *L'Iconographie de la Bible*, Tome II, Paris, 1956: pp. 140-142.
2. לדברי ד"ר נירית שלו-כליפא, שעסקה בנושא זה במסגרת המיזם "העיר הנגלית לעין" בשנת המאה לעיר תל-אביב, נשים צעירות הניצבות אל מול המצלמה בלבוש ערבי ובידיהן כדי חרס היו חזון נפרץ באלבומי התמונות המקומיים. למעשה, כמעט בכל אלבום משנות העשרים והשלושים של המאה העשרים אפשר למצוא תצלום מבנים מסוג זה. מרבית התמונות צולמו בצלמניות העיר, ונראה שהיו דגמים קבועים להעמדת המצלומים וכן תלבושות ואביזרים שסיפקו הצלמים למטרה זו.
3. שלי שנהב קלר (אוצרת), על בובות, מזכרות וזהות לאומית, בובה של מולדת – על מזכרות וזהות לאומית, תערוכה במזיאון ארץ-ישראל, תל-אביב, 2011: עמ' 26-29.
4. נורית כנען-קדר (אוצרת), ארץ-חפץ – אומנות ועיצוב במתכת בשני העשורים הראשונים למדינה, מאוסף יוקי-בן-ציוני, תערוכה במזיאון ארץ-ישראל, תל-אביב, 2006: עמ' 38-43.
5. זיוה ארבל, הנערה עם האקדח, תל-אביב: ספריית פועלים, 1999: עמ' 76-80.
6. שם: עמ' 94.



[איור 1] צריף הנשיא יצחק בן-צבי ברחוב אבן גבירול

בשכונת רחביה בירושלים, תפנים, 2013

צילום: שרית עוזיאלי

[Fig. 1] President Yitzhak Ben-Zvi's Hut  
on Ibn Gabirol Street in the Rehavia  
neighborhood of Jerusalem, interior, 2013  
Photo: Sarit Uzieli

## השטיח בצריף הנשיא יצחק בן-צבי בירושלים<sup>1</sup>

נירית שלו-כליפא [חלק א'] ונורית כנען-קדר [חלק ב']

ד"ר נירית שלו-כליפא, אוצרת ביד יצחק בן-צבי, חוקרת נושאים מרכזיים בתולדות האמנות והתרבות החזותית בארץ בעת החדשה.

[חלק א']

### לתולדות השטיח בצריף הנשיא

אולם קבלות הפנים של משכן נשיאי ישראל בשנים 1952–1972 שכן בצריף עץ פשוט למראה ברחוב אבן גבירול בשכונת רחביה שבירושלים, שאליו כונסו חפצי אמנות, סמלים ועתיקות [איור 1]. הצריף, תכניו ומרכיביו החזותיים ביטאו את תפיסת עולמם של הנשיא השני ורעייתו, יצחק ורחל ינאית בן-צבי בעיצוב הממלכתיות הישראלית החדשה. במיוחד היתה זו רחל ינאית, שלקחה על עצמה לעצב את אופיו של בית הנשיא ומראהו, והיא שהזמינה עבודות אמנות ופיקחה על ביצוען.<sup>2</sup>

בעת הגיעה לירושלים בשנת 1908 פגשה רחל ינאית את הציירת אירה יאן (אסתר סליפאן) והן התגוררו חודשים אחדים יחדיו. באותם הימים התגבשה בעיר הקבוצה "ירושלים החדשה", שעמה נמנו גם תלמידי "בצלאל" ומורם פרופ' בוריס שץ. אירה יאן הייתה זו שהכירה לרחל ינאית את עולם האמנות ויצקה בה אהבה והבנה ליצירה האמנותית. וזו ליוותה אותה רבות בעבודתה בסטודיו ובשיטוטיה בירושלים, בעקבות מקורות השראה. לימים, טיפחה רחל ינאית את אחותה, האמנית בתיה לישנסקי, ואיפשרה לה חיי יצירה. עינה הייתה פקוחה תמיד לעבר האמנים ויצירתם. ראייתה באמנות מרכיב חיוני בחיי האומה נמשכה



ואף הועצמה לאחר בחירתו של יצחק בן־צבי לנשיא. עיצוב הצריף היה לתהליך מודע של מעשה מרכבה, ששיאו בהזמנת שטיח "משכית" וליווי צמוד של כל תהליכי היצירה.

יצחק ורחל ינאית בן־צבי התגוררו משנת 1924 בצריף שבשכונת רחביה [איור 2]. בשנת 1952 נבחר יצחק בן־צבי לכהן כנשיא השני של מדינת ישראל. בני הזוג דרשו שלשכת הנשיא תעבור מבית ויצמן ברחובות לירושלים וכי רק במשכנו בבירה יקבל הנשיא את אורחיו מהארץ ומחו"ל. המדינה הציעה לרכוש לשם כך את בית שוקן המפואר, אולם יצחק ורחל ינאית בן־צבי התעקשו להמשיך ולהתגורר במעונם הצנוע. בני הזוג גרסו, כי בעת שהמוני עולים יושבים באוהלים ובפחונים במעברות, אין זה ראוי שהנשיא ידור בבית מידות. "מן הראוי לנו שבית הנשיא יהיה צריף" פסקה רחל ינאית.<sup>3</sup> כדי שלא ייעקרו מדירתם, רכשה המדינה את הבית הסמוך לביתם, בית נסים ואסתר ולירי, שישמש לשכת הנשיא.<sup>4</sup>

בתכנון המחודש של בית ולירי לא נמצא מקום שיתאים לאולם קבלות הפנים, וכדי לפתור את הבעיה הוצע להעמיד מבנה גדול בגן. בארץ לא היה צריף בגודל הנדרש ולמקום הובאו שני צריפים משוודיה, שחוברו במסדרון שירות. הצריפים יועדו לקבלות פנים ואירועים ממלכתיים: הצריף הקטן לאירועים מיעוטי משתתפים, והצריף הגדול, העומד במרכזו של דיון זה, לקבלות פנים מרובות משתתפים ולטקסים ממלכתיים. בבית ולירי שכנו משרדי בית הנשיא ולשכתו.<sup>5</sup>

מיד לאחר היבחרו של יצחק בן־צבי לנשיא המדינה, החלו לזרום ללשכתו בקשות רבות להזמנות מטעם מנהיגי מדינות, שגרירים שנדרשו להגיש כתבי האמנה וראשי קהילות מכל קצווי תבל. עד מהרה זכו שועי עולם ואזרחים מן השורה להתקבל בצריפי העץ של בית הנשיא.

"איך לעצב את דמותו הרוחנית־החברתית של בית הנשיא? איך למלא את הסמל הרם בישראל תוכן חיינו עד כה?" התלבטה רחל ינאית במסמך פנימי, "התכנית הראשונה שלי לתוכן בית הנשיא", שכתבה בחודש מאי 1953 ובו היא פורשת את עיקרי אמונתה ושאיפותיה:

"להעלות את ערכי הרוח של האומה מאז ומתמיד, הנצחי המיוחד לאומה, הנעלה שבמסורת והמיוחד והמקורי אשר זכינו לגלות בשלושת הדורות האחרונים, מתוך היאחזות בקרקע, מתוך שיבה אל חיק התרבות המקורית העברית... מה מאוד הייתי

רוצה שכבית הנשיא יורגש משב הרוח הנישא מן השדות ויוחש ריח הניחוח העולה מן האדמה, מן התלם מאחורי המחרשה, מתוך הצמח, הדשא והעץ, מתוך המגע של העובר עם האדמה ומתוך האדמה עצמה".<sup>6</sup>

ואכן עד חג הפסח של אותה שנה נעשו, בניצוחה של רחל ינאית, פעולות נמרצות לעיצוב מראהו של הצריף. ליכודם של שבטי ישראל עולי הגולה והכרת מורשתם היו בין המשימות העיקריות שנטל על עצמו בית הנשיא. על כך כותבת רחל ינאית: "בחגיגות עם, אם בפסח חג חרותנו, ואם בחג האסיף, להעלות נצוצות מן העבר, מימי



[איור 2] יצחק ורחל ינאית בן-צבי בצריף הנשיא, ירושלים, סוף שנות החמישים של המאה העשרים  
ארכיון יד יצחק בן-צבי, ירושלים

[Fig. 2] Yitzhak and Rachel (Yanait) Ben-Zvi, in the President's hut, Jerusalem, late 1950s  
Yitzhak Ben-Zvi archive, Jerusalem

קדם, אף משהו שעולה מבין השורות במקורות, מן השורשיות שבמורשת, ולא סתם חגיגת עם, לא סתם קבלת פנים".<sup>7</sup>

העולים לרגל היו מביאים לנשיא מזכרות ועבודות אומנות ממעשה ידיהם או משרידי גלותם. רבים מחפצים אלה הוצגו לראווה בארונות העץ שבצריף הנשיא.<sup>8</sup> "פשטות ואמנות ייחדו את צריף הנשיא וכל עיטוריו ורהיטיו היו על טהרת תוצרת הארץ ומשקפים את נופה" נכתב בפרסום רשמי של משרד ההסברה.<sup>9</sup> התקרה הלבנה הנשענת על קשתות כחולות, והאהילים שצורתם פנסים, משרים אווירה של סוכה מסבירת פנים, הפתוחה בפני האושפיזין הבאים בצל קורתה. מתחת לכתובת, על שלושה חלונות זכוכית, מופיעים ציורי שבעת המינים, שהארץ התברכה בהם. עבודות אלו, שהיו מקור גאווה לרחל ינאית, נעשו בידי נערים ונערות עולים חדשים בסדנאות המלאכה של כפר הנוער בעין־כרם.<sup>10</sup>

בשנת 1956, יזמה רחל ינאית בן־צבי ביחד עם רות דיין, מייסדת "משכית" – חברה לפיתוח מלאכת מחשבת, את אריגתם של שלושה שטיחים לצריף הנשיא וללשכתו. שנתיים קודם לכן החלה "משכית" את פעילותה המסחרית והממוסדת, ורחל ינאית ביקשה מרות דיין לעצב עבורה שטיח מרכזי לצריף הנשיא, שיבטא תנכ"יות וישראליות כאחד.<sup>11</sup> מלאכת עיצוב השטיח הופקדה בידי האמן והסופר עודד בורלא, יליד ירושלים ובנו של הסופר יהודה בורלא. עודד בורלא, בוגר "בצלאל", שב אז משהות ארוכה בארצות־הברית והועסק על־ידי "משכית" בעיצוב טקסטילים, בגדים, עבודות פיליגראן ועבודות כסף.

בארצות־הברית עיצב בורלא את עבודותיו בסגנון שכונה בפיו "תימני ומזרחי". הוא סיפר כי בשנות החמישים "כולם ניסו לעשות אמנות ישראלית, שהיא שילוב של תנכ"י ומזרחי".<sup>12</sup> לטענתו, מי שנראו מייצגים יותר מכל את הישראליות האותנטית והארץ־ישראלית היו בני העדה התימנית, ובמיוחד האמנים שבהם, כגון ברכה צפירה. בורלא ביקר את החיפוש האופנתי הקדחתני אחר רכיבים מזרחיים־ישראליים, שניכר בהזמנות עבודות אמנות מטעם מוסדות ואנשים פרטיים ואת האמנים שנענו לדרישות אלה. בורלא טען שדווקא בגלל היותו יליד הארץ, בן למשפחה ספרדית ותיקה, הוא איננו מזדהה עם מגמות אלה המדמות את הערבי כמייצגה של הדמות התנכ"ית, ולעומתן הוא חש עצמו מייצג אותנטי של ה"ישראליות" החדשה והמודרנית.



עודד בורלא הגיש לרות דיין הצעות אחדות, שבהן שולבו גם מוטיבים משטיחים שעיצב קודם לכן. דיין בחרה דוגמא, שלמיטב זיכרונה נקראה "שיר השירים", והשניים נסעו לבית הנשיא לפגוש את רחל ינאית בן-צבי ולהציג בפניה את המתווה. את רשמיו מהמפגש תיאר בורלא:

"הראינו את הציור לרחל ינאית, הוא מצא חן בעיניה, אבל היו לה תיקונים. זה כן, זה לא. אני חשבתי שהכל בסדר אבל רות לחשה באוזני: 'כשנביא את השטיח, היא תגיד שיש עוד תיקונים' לכן אמרתי לה [לרחל ינאית] אם זה סופי אז נא חתמי."<sup>13</sup> ואכן, בפגישת המתווה, שנשמר אצל עודד בורלא, מתנוססת חתימתה של רחל ינאית בן-צבי, לצד סימוני תיקונים אחרונים ומחיקות.<sup>14</sup> לאחר שהוסכם על המתווה, העבירה דיין את ביצוע האריגה למנהל סדנאות האריגה של "משכית", וסיל מנדל, עולה מרומניה שלמד את רזי מלאכה זאת בסין. הוחלט, שהאריגה תיעשה בקשירה פרסית במפעל "משכית" באום אלפחם. מפאת גודלו של השטיח, 4.95x6.40 מ', נבנה עבורו נול מיוחד. שטיח קטן יותר, בגודל 2.70x5.30, נרכש עבור לשכת הנשיא, ושטיח מוארך נקנה לחדר המדרגות. בשני השטיחים האלה נעשה שימוש במוטיבים המופיעים בשטיח הגדול [איור 3].

השטיח נעשה בהשראת שיר השירים, כדברי רות דיין, או מגילת רות, כפי שזכר בורלא וקושר זאת לדמויות הנשים האוחזות אלומות שיבולים. צבעיו עזים בגוני אדום, ורוד, צהוב, ירוק וכחול. במתווה מתואר רבע משטחו של השטיח, ממרכז צלע האורך למרכז צלע הרוחב, בדוגמא החוזרת בכל היקפו. אולם, מהשוואת המתווה עם השטיח עולה, כי גם לאחר אישורה של אשת הנשיא, נעשו שינויים רבים בדוגמא שנטוטה, הן בגוונים ובמיוחד בהעמדת המרכיבים. במרכז השטיח מופיעה כיפת השמים, מיוצגת במלבן צבוע בכחול עמוק וממוסגר בפס תכלת. הרקעים המקיפים את צלעות השטיח במסגרות בצבעי צהוב, אוקר וחום, משרים עליו מאווירת המזרח.

<

[איור 3] השטיח שעיצב עודד בורלא (1957),

צריף הנשיא יצחק בן-צבי, ירושלים, 2013

צילום: שרית עזיאל

[Fig. 3] The carpet designed by Oded Burla (1957)

in the President Yitzhak Ben-Zvi's hut, Jerusalem, 2013

Photo: Sarit Uzieli









היצירה מתארת עולם צבעוני בעל אפיונים מקומיים בולטים, הממוסגר כולו במסגרת רימונים. במרכז הצלעות הקצרות ניצב עץ תמר, כפותיו העליונות חודרות למלבן השמים, וכפותיו הנמוכות משתפלות אל הרקע הצהוב שמתחת. על פני האדמה נראות נשים לבושות בשמלות ארוכות ועוטות לראשן צעיפים מהלכות בין עצי תמר, ברוש, תאנה, רימון, גפן, זית וכן חיטה ופרחי צבעונים, ואחדות מהן אוחזות באלומות שיבולים. בנוף פזורים בתים בעלי כיפות, פתחים מקושטים וחלונות קטנים. על הקרקע עומדים כדי חרס וקנקני קפה, שלידם פיתוחי טווסים הדורים ארוכי צוואר, ומעליהם מרחפות ציפורים הדורות זנב. הדמויות, הכלים והבתים פונים כולם אלה מול אלה, מחווים בתנועות גוף או יד ויוצרים בכך סצנות סימטריות ושלמות. עודד בורלא יצר תמונת נוף אידילי, אגדי וססגוני. הדמויות, בעלי הכנף והבתים עשויים מחיבור של צורות גיאומטריות מגוונות, מבידודן של צורות והבלטתן. שני "עצי החיים" בהופעתם כתמרים נושאי פירות עומדים במרכז התמונה ומהווים את ציר האורך שלה; בציר הרוחב עומדים עצי דקל שונים מהם, בעלי כפות רחבות.

מדבריה של רחל ינאית בן־צבי עולה הסבר להופעתן של דמויות נשיות בלבד בשטיח, אשר מקורו בתחושת התסכול שהיא חשה ביחס למעמדה כ"רעיית הנשיא": "ובית הנשיא הוא בית הנשיא ורעייתו... כמו בעבר הרחוק, יכולה גם במדינת ישראל בעתיד להגיע לאצטלה של הסמל הרם אשה עבריה... אך במציאות של ימינו כמו שמשותפת האשה היוצרת בהתישבות, כמו שמתגלה בין אנשי הרוח, בין אנשי העט, יכולה גם היא לתרום את תרומתה ביצירת ההווי בבית הנשיא, ליד הנשיא, יחד אתו. זו משאת נפשי."<sup>15</sup>

כאמור, בין המתווה לבין השטיח ישנם הבדלים, שמרביתם ניכרים בהעמדת המרכיבים בקומפוזיציה הכוללת. כך, למשל, בפגישה שקיימו רות דיין ועודד בורלא עם רחל ינאית בן־צבי הוסכם למחוק את הדמות הנשית הבוגרת מזוג הנשים, שיכולה הייתה לרמוז לזיהוין כנעמי ורות המקראיות. בפועל נותרה דווקא האישה הבוגרת. בשטיח מופיעים שלושה טיפוסים נשים, המסודרים בשישה זוגות. שינוי נוסף שנעשה בין המתווה לשטיח הוא צמצום מספרן של הציפורים האגדיות, השמטתן מתמונת התמר המרכזית ושינוי אופן העמדתן בתמונת האמצע השנייה.

השטיח הוא הרכיב האמנותי החשוב האחרון שנוסף לצריף הנשיא, אשר תכניתו כולה שזורה בסמלים ארץ-ישראליים. רחל ינאית היא שהכתיבה את מראה דמותו של צריף הנשיא בהתאם לתפיסת העולם שהתוו בני הזוג בשנות פעילותם שקדמו לנשיאות ובמהלכה. ביטוי הישראליות בעיטורי הצריף נשען על שני נדבכי יסוד, ששורשיהם בעת העתיקה ובמקרא: ארץ-ישראל ושבטי ישראל. צריף הנשיא היה ל"חלון הראווה" של הישראליות הממלכתית, ולכן יש לראות בשטיח עבודה ייצוגית וייחודית, בהתאם להכרזה המפורשת של יצירת מודל ברוח של "פשטות ואמנות".

[חלק ב']

## השטיח ומסורות חזותיות מקומיות

### תיאור השטיח

השטיח משקף שלב נוסף באיקונוגרפיה של הישראליות: הוא מוותר, על זיכרון המעיין ומציג לסירוגין את דימויי הנערות והכדים עם דימויים מרכזיים של עצים יוצרי נוף ציפורים פנטסטיות ועוד. לכל אלה ניתנת משמעות חדשה בכמה רבדים. מחזורי הדמויות בנויים בשולי השטיח ונישאים אל מרכזו. היצירה היא סימטרית, וניתן לקרוא את הדימויים בכל צלע מן המרכז אל הצדדים. מחזור פיגורטיבי זה יוצר כעין אפריזים שווים בכל הצלעות. במרכזן של הצלעות הארוכות מופיע עץ אגדי. לצדדיו, שני כד חרס, שמתוכם משתרגים ענפי תאנה. לצד כל אחד מהכדים ניצבת ציפור אגדית הדומה לטווס ולמעלה ממריאות שתי ציפורים בהירות. נערה ליד כל אחת מן הציפורים תוחמת קבוצה אמצעית זו. קצות כל אחת מן הצלעות מותחמים בשתי נערות שביניהן עץ רימון, כד, עץ ברוש ועץ אגדי נוסף וכן מבנה. במרכז שתי הצלעות הקצרות, עץ תמר המתמר אל המלבן הכחול, ולצדדיו ציפורים אגדיות, וליד כל אחת נערה נושאת אלומות שיבולים כשבסמוך לה עץ אגדי, כד צבעוני ועץ דקל קטן. אפריז העשוי שתי שורות של רימונים ושריגיהם ממסגר את השטיח.

למעשה, אין כל קשר עלילתי בין דימויי השטיח השונים במהותם, של נערות, כדים, עצים ופרחים, המוצבים כמציאות שבה הכברת פרטים יוצרת קצב. המשותף והמקשר ביניהם היא ההצגה החזיתית. הדימויים מוצבים זה ליד זה, אך כל אחד מהם מהווה פרט בודד ומכיוון שכך מקבל משמעות סמלית עצמאית. ייתכן, שמשמעות הדימוי היא המעניקה לקומפוזיציה את מהותה. הנוף נוצר מפריטים בודדים המועמדים לפי סכמה סימטרית, הנקראת מהמרכז לצדדים – לא בכיוון קריאה ולא כקומפוזיציה כוללת. העמדה זו נראית לי חריגה בציור הישראלי. אפשר להבחין בכמה וכמה מסורות צורניות שעמדו לרשות עורך בורלא הצייר. אלו שונות בתכלית הן בזמנן והן בתפישותיהן, אך בורלא השכיל לברוא מהן יצירה חדשה המזכירה אמנם עבודות מסוימות ואף מנהלת אתן דיאלוג, אך בה בעת עומדת בפני עצמה.

נראה לי, שבורלא היה מודע לציור הישראלי, ובעיקר ליצירתו של יוחנן סימון על דימויי העצים, קווי המתאר המחוטבים ואופי הדמויות שלה. עם זאת, גם פסיפסי הרצפה מן התקופה הביזאנטית בארץ־ישראל וגם הקרמיקה הארמנית של ירושלים היו מוכרים לו היטב. חשוב לציין, כי בורלא אינו חוזר לדימויי ארץ התנ"ך בלבד, ערבי מקומי, אלא פונה למקורות השראה שונים בתכלית.

### דימויי השטיח ומקורות ההשראה

העמדה חזיתית של הדמויות אופיינית לחלק משמעותי של אמנות המזרח הקדום, אך בעיקר לאמנות הביזאנטית המוקדמת ולאמנות היהודית והנוצרית הקדומות. תפישות אלה של האמנות במזרח התפשטו לאירופה והשפיעו רבות על התגבשותה של אמנות ימי־הביניים.

בצד הפסיפסים הביזאנטיים כמקורות השראה שעמדו נגד עיני יוצר השטיח, יש לראות את שפת הצורות והדימויים של אמנות הקרמיקה הארמנית בירושלים,<sup>16</sup> שמקורותיה החזותיים הם במזרח: האמנות הביזאנטית, האמנות הפרסית וזו של איזניק בתורכיה. הקרמיקה הארמנית נודעה בירושלים עוד לפני קום המדינה, ויש



להניח שעורד בורלא הכיר אותה על הרפרטואר העצום שלה (ציפורים אגדיות, עצי ברוש, פרחי צבעוני ועוד). עבודות מונומנטאליות של דוד אוהנסיאן הוצגו במושבה האמריקאית ובמוזיאון רוקפלר. הסדנה המשותפת של מגרדיש קרקשיאן ונישאן בליאן ייצרה כלים שונים מאז שנת 1922.

### רכיבי השטיח

עצים: דימויי עץ בודד או קבוצת עצים בודדת כיוצרי נוף לעצמו אופייניים לאמנות תקופות אלה. בנוסף אופיינית לאמנות הרומית המאוחרת והאמנות הביזאנטית במזרח הים התיכון סכמטיזציה של העץ על-ידי שימוש ברכיבים גיאומטריים וקווים, ועל כך כבר כתב פרופ' אבי-יונה בהרחבה.<sup>17</sup> אמנם ניתן היה לראות תפישות כאלה בפסיפסי הרצפה הרבים היהודיים והנוצריים, שהתגלו בארץ, אך לבטח בורלא הכיר אותן גם מפסיפסי הקיר של רומא, רוונה וקונסטנטינופול. בנוסף, אלה מופיעים גם בתבליטי אבן בני התקופה.

ניתן להשוות בין ההצבה החזיתית המודגשת של דימויי התמר ועצים אחרים בשטיח [איור 4א] לבין זאת של דימויי עצים בפסיפסי הרצפה הביזאנטיים [איור 4ב] ובארונות קבורה מהתקופה הרומית המאוחרת והביזאנטית. רבים מפסיפסים אלה מתאפיינים בהעמדת הדמויות בשורות.

בפסיפסי כנסיית משה בהר נבו שבעבר-הירדן, למשל, דמויות של בני אדם ובעלי חיים מסודרות בשורות כשביניהן פרחים ועצים [איור 4ג]. בכנסיית הטבילה שם, ליד אגן הטבילה, מתוארים חזיתית עצי פרי וביניהם אילים וציפורים בתוך תמונת מלבנית ממוסגרת הנראית כשטיח אבן [איור 4ד].

דימויי עצים בודדים מופיעים גם בקרמיקה הארמנית. בלוחות של דוד אוהנסיאן, המוצבים בבית-החולים סנט ג'ון ובמלון אמריקן קולוני בירושלים, מופיע ברוש בודד [איור 4ה].



[איור 4א] השטיח, פרט; צילום: שרית עוזיאלי

[Fig. 4a] The carpet, a detail; Photo: Sarit Uzieli



[איור 4ב] קטע מרצפת פסיפס של כנסייה, המתאר רימונים וציפורים (שלוש מהן נמחקו), סוחמאטא, הגליל העליון, התקופה הביזנטית, המאה ה-6 לספירה  
באדיבות רשות העתיקות; צילום לאוניד פדרול-קביטקובסקי

[Fig. 4b] Segment of mosaic floor from a church, depicting pomegranates and birds (three effaced). Suhmata, Upper Galilee, Byzantine period, 6th century CE  
Courtesy of Israel Antiquities Authority; Photo: Leonid Padrul-Kwitkowski



[איור 24] פסיפס רצפה בחדר המשמשים בקודש (דיאקוניקון),  
 כנסיית משה (סיאע'ה), הר נבו שבעבר-הירדן, שנת 531 לספירה  
 באדיבות בית-הספר הפרנציסקני למקרא, ירושלים

[Fig. 4c] Floor mosaic in the Moses Church,  
 Mt. Nebo, Trans-Jordan, 531 CE  
 Courtesy of Studium Biblicum Franciscanum, Jerusalem



[איור 24] פסיפס הרצפה בחדר הטבילה (בפטיסטריום),  
 כנסיית משה (סיאע'ה), הר נבו שבעבר-הירדן, שנת 597 לספירה  
 באדיבות בית-הספר הפרנציסקני למקרא, ירושלים

[Fig. 4d] Floor mosaic in baptistery, Moses Church,  
 Mt. Nebo, across the River Jordan, 597 CE.  
 Courtesy of Studium Biblicum Franciscanum, Jerusalem







[איור 4ה] דוד אוהנסיאן, לוחות אריחים, מרפאות החוץ בבית-החולים סנט ג'ון ומלון אמריקן קולוני (בעמוד ממול), ירושלים, 1923–1925  
צילום: שרית עוזיאלי

[Fig. 4e] [Fig. 4e] David Ohannessian, tiles panels,  
St. John's Hospital and American Colony Hotel (opp. page),  
Jerusalem, 1923–1925  
Photo: Sarit Uzieli



הציפורים המופיעות בשטיח הן אגדיות [איור 5א]. הן אמנם מתוארות באופן מופשט, אך מזכירות בצורתן ובתנועתן טווסים. ואכן דימויים אלה מתכתבים עם דימויי טווסים ב"פסיפס הציפורים" הארמני מהתקופה הביזאנטית [איור 5ב] ועם אלה של הקרמיקה הארמנית [איור 5ג].



[איור 5א] השטיח, פרט

צילום: שרית עוזיאלי

[Fig. 5a] The carpet, a detail

Photo: Sarit Uzieli





[איור 5א] "פסיפס הציפורים" הארמני, ירושלים, המאה ה-6 לספירה  
צילום: נורית כנען-קדר

[Fig. 5b] The Armenian Bird Mosaic, Jerusalem, 6th century CE  
Photo: Nurith Kenaan-Kedar



[איור 5ב] הסדנה המשותפת של מגרדיש קרקשיאן ונישאן בליאן בירושלים, צלחת מעוטרת בהשראת "פסיפס הציפורים" הארמני, שנות הארבעים של המאה העשרים  
צילום: שרית עוזיאלי  
אוסף בית הנשיא חיים וייצמן, רחובות

[Fig. 5c] The joint workshop of Megerdich Karakashian and Neshan Balian in Jerusalem, decorative plate inspired by the Armenian Bird Mosaic, 1940s  
Photo: Sarit Uzieli  
Weizmann House Collection, Rehovot

כדים וענפי עץ התאנה: שני זוגות הכדים המרכזיים בשטיח מזכירים אמנם את כדי החרס המסורתיים, אך משניהם משתרגים ענפי תאנה נושאי פרי – דימוי שלא הופיע באמנות העממית הערבית או הישראלית [איור 6א]. דימוי דומה של כד שממנו משתרג ענף מופיע בפסיפסי הציפורים בארץ. אלה מתארים אמפורה שממנה משתרגת גפן ולצדה שני טווסים. דימוי האמפורה בשטיח מתוחם בשיח האקנתוס ומציג פרטים רבים, לרבות ידיות מחוטבות ומסולסלות. דימוי זה שב וחוזר בקרמיקה הארמנית [איורים 6ב,ג]. עודד בורלא בכדיו מציג תפישה מופשטת ותמציתית של הכדים. עוד מתוארים כדי חרס מקומיים לשתייה (איבריקים) וכדי נחושת שלא נועדו לשאיבת מים. בפניות השטיח נוסף רכיב עיטורי של גפן משתרגת.



[איור 6א] השטיח, פרט; צילום: שרית עוזיאלי

[Fig. 6a] The carpet, a detail; Photo: Sarit Uzieli



[איור 6] מארי בליאן, צלחת מעוטרת בנשר ובציפור בכלוב, בהשראת "פסיפס הציפורים" הארמני  
צילום: שרית עוזיאל  
באדיבות משפחת בליאן, ירושלים

[Fig. 6b] Marie Balian, a plate decorated with an eagle and a bird in a cage, inspired by the Armenian Bird Mosaic  
Photo: Sarit Uzieli  
Courtesy of the Balian family, Jerusalem

<

[איור 6] פנל, קרמיקה ארמנית, ירושלים, בהשראת "פסיפס הציפורים" הארמני, ראשית שנות השבעים של המאה העשרים  
צילום: שרית עוזיאל  
אוסף נורית כנען-קדר

[Fig. 6c] Panel, Armenian ceramics Jerusalem, inspired by the Armenian Bird Mosaic, early-1970s  
Photo: Sarit Uzieli  
Collection of Nurith Kenaan-Kedar







[איור 7] השטיח, פרט; צילום: שרית עזיזלי

[Fig. 7] The carpet, a detail; Photo: Sarit Uzieli

דימויים נשיים חזיתיים בשטיח מציגים תפישה אמנותית מחוטבת [איור 7]. הצבע השולט בתלבושת הדמויות בצלעות האורך הוא כחול, ובתלבושת הנערות בצלעות הרוחב - אדום. הנערות מוצגות כדימוי שטוח, ואין הבדלים ביניהן. לנערות מטפחת ושמלה ארוכות. צורות גיאומטריות צבעוניות וקווי מתאר מעובים הופכים את השמלות לשטח צבעוני מופשט. אפשר לזהות כאן דיאלוג צורני עם עבודתו של פיקאסו, או הקביוס בכלל. כלומר, השמלה אינה מתוארת כלבוש מקומי אלא כהתרחשות צורנית על שטח צבעוני. הדיאלוג בין הצורות הגיאומטריות המגוונות הופך אותה לשדה התרחשות עצמאי. הדימויים הנשיים מזכירים אמנם דמויות ארכאיות, אך אלו מוצגות בהקשר חדש. לסיכום, עודד בורלא מעמיד יצירה עצמאית. עם זאת, הזיקה למסורות חזותיות מתקופות שונות, התמצות והדגשת רכיבים מן הציור המופשט - כל אלה מעניקים לשטיח מעמד של יצירה חדשה בתולדות האמנות הישראלית המודרניסטית.

## הערות

1. מאמר זה הינו תמצית של מאמר שפורסם לראשונה בתוך: ינאית שלו-כליפא, ממזרח ומתנ"ך - דימויי נוף ישראלי בצריף הנשיא יצחק בן-צבי, מותחן 11, תשס"ד: עמ' 49-56. המאמר נכתב בעקבות עבודת אוצרות לשימור צריף הנשיא בן-צבי במסגרת עבודת ביד יצחק בן-צבי. תודה לפרופ' נורית כנען-קדר על עצתה ותמיכתה.
2. א"ח. אלחנני, בית הנשיא, יצחק בן-צבי, פרסום מרכז ההסברה, ירושלים [ללא תאריך]; רחל ינאית בן-צבי אזרחית כבוד בירושלים, דבב, 8 באוקטובר, 1965.
3. ב"צ מיכאלי, הגברת הראשונה, תל-אביב 1992: עמ' 75.
4. א' רמון, ד"ר מול ד"ר גר - שכונת רחביה בירושלים, ירושלים, 1998: עמ' 140.
5. ריאיון עם השופט (בדימוס) דוד ברטוב, ראש לשכת הנשיא יצחק בן-צבי, ירושלים, 17 ביולי 2001.
6. בית הנשיא, מאת רחל רעיית הנשיא, התכנית הראשונה שלי לתוכן בית הנשיא, 24.5.1953.
7. [דפים מודפסים ממוענים לפסיה להגהה, ללא מיספור] ארכיון יד בן-צבי.
8. שבטי ישראל בבית הנשיא בירושלים, תל-אביב 1959. ריאיון עם דוד ברטוב.
9. ראו הערה 2 לעיל.
10. ריאיון עם חביבה יידוב, מזכירתה של רחל ינאית בן-צבי.
11. ריאיון עם רות דיין, תל-אביב, יולי 2001.
12. ריאיון עם עודד בורלא, תל-אביב, יולי 2001.
13. שם.
14. כיום מוצג העתק שלו בחלון תצוגה בצריף הנשיא ביד בן-צבי; המקור ניתן על-ידי עודד בורלא לארכיון יד בן-צבי.
15. ראו הערה 6 לעיל, שם.
16. נורית כנען-קדר, הקרמיקה הארמנית של ירושלים - שלושה דורות, 1919-2000, תל-אביב וירושלים: מחיאון ארץ-ישראל, תל-אביב, יד יצחק בן-צבי, ירושלים.
17. Michael Avi-Yonah, *Art in Ancient Palestine*, Jerusalem 1981: pp.152-153.



## שִׁיר הַכֹּד

אברהם חלפי

ראיתיך עם כד צמוד אל השפתיים,  
ואני יושב על משלטי בדרד,  
את בצמאונך שתית ממנו מים  
הוי, חבל, חבל שגם אני אינני כד.

הוי, חבל, חבל חבל, חבל  
שגם אני אינני כד.

לו הייתי כד כזה בזרועותיך,  
לו חממת אותי בלהט צמאונך,  
כמו להתקפה הייתי רץ אליך,  
הוי, חבל, חבל שאין אני, אני בדרד.

הוי, חבל, חבל חבל, חבל  
שגם אני אינני כד.

אז שלבנו שנינו גם לבב גם זרוע  
וירדנו מהמעין לשאב,  
נערתִי שלי, אמרי בשם אלה  
התסכימי כד צמא כמוני לאהב.

הוי, חבל, חבל חבל, חבל  
שגם אני אינני כד.

אז אהיה נחמד ולא ארבה "ציזבטים"  
ולחביט עליך לא תשבע עיני  
הוי, משלט חיי, אני לבי נקעתי  
וכעת כבד לא אדע אם אנכי אני.

הוי, חבל, חבל חבל, חבל  
שגם אני אינני כד.

שר אני לך שיר על כד ועל שפתיים,  
על אחר תקוע במשלט בדרד,  
מה עצום לחיות בין ארץ ושמים  
ולשתות אתך, "חבובה", מאותו הכד.

הוי, חבל, חבל חבל, חבל  
שגם אני אינני כד.

## Notes

1. This article summarizes an article first published in *Motar* 11, 2004: pp. 49-56. The article was written following curatorial work for the preservation of the Hut of President Yitzhak Ben-Zvi. I thank Prof. Nurith Kenaan-Kedar for her advice and support.
2. A.H. Elhanani, *The President's Residence, Itzhak Ben-Zvi*, Published by the Information Center, Jerusalem. n.d.; Rachel Yanait Ben-Zvi, Honorary Citizen of Jerusalem, *Davar*, October 8, 1965.
3. B. Z. Michaeli, *The First Lady*, Tel Aviv 1992: p. 75.
4. A. Ramon, *Dr. Lives Opposite Dr. –The Rehavia Neighbourhood in Jerusalem*, Jerusalem, 1998: p. 140.
5. Interview with Judge (ret.) David Bartov, Head of Chambers for President Yitzhak Ben-Zvi, Jerusalem, July 17, 2001.
6. The President's Residence, by Rachel, the President's wife, my preliminary plan for the content of the President's residence, May 24, 1953 [printed pages addressed to Pessia for proofing, n.p.] Yad Izhak Ben-Zvi Archive.
7. Ibid.
8. *The Tribes of Israel at the President's Residence in Jerusalem*, Tel Aviv 1959. Interview with David Bartov.
9. See note 2 above.
10. Interview with Haviva Yidov, secretary to Rachel Yanait Ben-Zvi.
11. Interview with Ruth Dayan, Tel Aviv, July 2001.
12. Interview with Oded Burla, Tel Aviv, July 2001.
13. Ibid.
14. A copy of this currently on view in the display window of the President's Hut; the original was donated by Oded Burla to the Yad Ben-Zvi Archive.
15. See note 6 above.
16. Nurith Kenaan-Kedar, *The Armenian Ceramics of Jerusalem – Three Generations, 1919-2000*, Tel Aviv and Jerusalem: Eretz Israel Museum, Tel Aviv, Yad Yitzhak Ben-Zvi.
17. Michael Avi-Yonah, *Art in Ancient Palestine*, Jerusalem 1981: pp.152-153.

does appear in bird mosaics. These depict an amphora with a vine emerging from it and two peacocks beside it. The image of an amphora and an acanthus bush displays a variety of elements, including ornately curved handles. This image is found too in Armenian ceramics [Figs. 6b,c]. Oded Burla, in his jars, presents an abstract and concise concept of jars. There are depictions of earthenware drinking vessels and of copper jars not intended for drawing water. The carpet corners feature an additional decorative element of an intertwining vine.

**Frontal female** images in the carpet present an elaborate pictorial perception [Fig. 7]. On the long side of the carpet, the color blue is prominent in the figures' clothing, while red is pronounced in the clothing of the young girls on the carpet's shorter side. The girls are presented as flat one-dimensional figures; there are no differences among them. They are attired in long dresses and kerchiefs. The colorful geometric forms and thick contours convert the dresses into a colorful abstract field. One can identify here a formal dialogue with the work of Picasso or with Cubism in general. In other words, the dresses do not reflect a local costume but rather depict a formal display on planes of color. The dialogue between the various geometric forms translates it into an autonomous display. The female images, while calling to mind archaic figures, are also presented in an entirely new connection.

To conclude: Oded Burla's carpet carries out a dialogue with several pictorial traditions, local and international, from Byzantine to modern art; all of which confer upon the carpet a special place in the history of modernist Israeli art.



of late Roman and Byzantine art in the Eastern Mediterranean. Prof. Avi-Yonah has written extensively on this subject.<sup>17</sup> While such conceptual approaches can be discerned in the many Jewish and Christian floor-mosaics that were discovered here, Burla would certainly have also been familiar with the wall mosaics in Rome, Ravenna and Constantinople, as well as with the stone reliefs of the period.

One can compare the emphasized frontal images of the date palm and other trees in the carpet [Fig. 4a] with the tree images in the Byzantine floor-mosaics [Fig. 4b], and the sarcophagi from the late Roman and Byzantine periods. Many of these mosaics are characterized by the arrangement of the images in registers.

In the mosaics of the Church of Moses in Mt. Nebo, for example, human and animal figures are arranged in several registers interspersed with flowers and trees [Fig. 4c]. A mosaic in the baptistery font, frontally depicts in rectangular form a picture of fruit trees, and among them deer and birds framed seemingly as a stone carpet [Fig. 4d],

Images of solitary trees also feature in Armenian ceramics. A panel by David Ohannessian, in St. John's Hospital in Jerusalem, displays a solitary cypress [Fig. 4e].

**Birds:** The birds featured on the carpet are fantastic [Fig. 5a]. Although depicted as abstract images, their form and movements recall those of peacocks. Indeed, these images correspond with those of peacocks in the 6th century Armenian Bird mosaic [Fig. 5b] as well as those appearing in Armenian ceramics [Fig. 5c].

**Water jars and fig tree branches:** Although the two central pairs of water jars in the carpet recall traditional earthenware jars, the intertwined fig tree branches bearing fruit arising from them, are not found in local Arab or Israeli art [Fig. 6a]. A similar image of a jar with intertwined branches

the local Byzantine monuments and the Armenian ceramics of Jerusalem were also well known to Burla. It is important to note that he did not return to biblical figures clothed in local Arab costumes, but turned instead to entirely different sources of inspiration.

### ***The carpet images and sources of inspiration***

Frontal images were already characteristic in ancient Eastern art but were primarily prevalent in Early Byzantine and Early Jewish and Christian art. This perception of Eastern art later spread to the west and had a significant impact on early medieval art.

Together with the Byzantine mosaics as pictorial sources of inspiration in creating the carpet for the President's hut, there was also the language of forms and images of the Armenian ceramics in Jerusalem,<sup>16</sup> whose visual sources also lie in the East: Byzantine art, Persian art, and that of Iznik in Turkey. Armenian ceramics were known in Jerusalem even prior to the establishment of the state and it can be assumed that Oded Burla was familiar with their vast repertoire of images (fantastic birds, cypresses, tulip flowers, etc.). The monumental works by David Ohannessian were on display in the American Colony and at the Rockefeller Museum. The joint workshop of Megerdich Karakashian and Neshan Balian had been producing various vessels since 1922.

### **The individual elements**

**Trees:** Images of a solitary tree or group of trees as a self-contained landscape were characteristic of the art of those periods. Schematic representation of trees through the use of geometric and linear forms was also characteristic

figurative cycle generates a similar frieze on each side. At the center of the long side is a tree, with an earthenware water jar at either side from which twined fig branches arise. Beside each jar is a fantastic bird resembling a peacock and above each one brightly colored birds are flying. A girl beside each of the birds closes this middle group. The end of each long side features two girls with a pomegranate tree between them, a water jar, a cypress and another tree, as well as a house. At the center of the two short sides a palm tree ascends into the blue rectangle, with birds at either side, and next to each one a girl carries sheaves of ears of grain. Nearby are a tree, a colorful jar and a small palm tree. The frieze is composed of two rows of pomegranates whose intertwining branches frame the carpet.

There is no narrative development between the essentially different images in the carpet – the girls, jars, trees and flowers; they are all featured frontally, arranged in a symmetric rhythm. Their common link is their frontal positioning. The images, depicted next to each other, remain isolated elements and as such acquire an autonomous, symbolic meaning. It is possible that the meaning of the individual images bestows upon the composition its essence. The scenes are composed of isolated elements set in a symmetrical scheme, to be read from the center to the sides – neither in a usual reading direction nor as an overall composition. This order seems to me to diverge from that of Israeli paintings. One can discern here several formal traditions that were available to Oded Burla the painter, albeit entirely differing both temporally and in conception. But Burla was able to create from these traditions a new work that reminds one of certain works but also maintains a dialogue with them and at the same time stands by itself. Burla was familiar with Israeli paintings, particularly the works of Yochanan Simon, who depicted images of trees with defined contours and characteristic figures. The floor mosaics from



remained. The carpet features three female types, arranged in six pairs. An additional difference between the sketch and the carpet is found in the reduced number of fantastic birds, their removal from the central palm tree and their relocation to the second middle picture.

The carpet constitutes the last decorative element to have been added to the President's hut, whose entire contents reflected Land of Israel symbols. Rachel Yanait had dictated the appearance of the hut in accordance with the worldview held by her and Yitzhak Ben-Zvi in their years of activity preceding and during his presidency. The expression of "Israeliness" in decorating the hut was rooted in antiquity and in the Bible: the Land of Israel and the Tribes of Israel. The President's hut constituted "a display window" of Israeli statehood, and the carpet should thus be perceived as a unique and representational work, in accordance with the explicit declaration of creating a model in the spirit of "simplicity and art".

[part b]

### **The carpet and local visual traditions**

#### ***Description***

The carpet reflects an additional stage in Israeli iconography in relinquishing the well and memory of the well. Instead, the images of young girls with water jars alternate with central images of trees, fantastic birds and various jars. All the images bear new meanings on several levels.

The carpet is rectangular, measuring 4.95 x 6.40 m. The cycles of images are constructed from close to the fringes of the carpet and rise towards its center. The work is symmetrical and the images are perceived from each side of the carpet's center along its width and length. This

cypresses, fig, pomegranate and olive trees, grape vines, wheat and tulips. Some of them are holding sheaves of ears of grain. Domed houses are scattered in the landscape, with arched doorways and small windows. Earthenware jars and coffeepots feature in the background, and above them splendid long-necked peacocks, and above them in turn glide birds with glorious tails. The figures, the vessels and houses, are all turned toward each other, expressively with hand and body movements and produce scenes of symmetry and perfection. Oded Burla created here an idyllic, legendary, colorful scene. The figures, the birds and the houses are composed of both various connected geometric forms and of isolated emphasized forms. Two “Trees of Life”, depicted as fruit-bearing date palms, appear at the center of the scene, constituting its length axis; while along the width axis are different palm trees, with broad fronds.

The reason behind the depiction of only female figures on the carpet seems to have lain in the sense of frustration that Rachel Yanait Ben-Zvi felt in her status as “the President’s wife”: “And the President’s residence is the home of the President and his wife..., as in the distant past, so too in the future the State of Israel a Hebrew woman can reach high; but in today’s reality, just as the creative woman is a partner in the Settlement, just as she is present in the humanities, among writers, so too can she make her contribution in establishing the very essence of the President’s residence, alongside the President, together with him. This is my heart’s desire.”<sup>15</sup>

As noted, there are differences between the original sketch and the carpet, most of which can be discerned in the positioning of the elements in the overall composition. Thus, for example, in the meeting between Ruth Dayan and Oded Burla with Rachel Yanait it was agreed to remove the older female figure of the pair, perhaps suggesting their identity as the biblical Naomi and Ruth. In the end, however, it was the older figure that

the final alteration and erasure markings.<sup>14</sup> After the design had been agreed upon, Dayan sent the order to the director of the Maskit weaving workshop, Vasil Mendel, a new immigrant from Rumania, who had studied the secrets of the trade in China. It was decided that the weaving would be carried out at the Maskit factory in Umm al-Fahm, using the method of Persian knots. Due to the size of the carpet – 4.95 x 6.40 m, a special loom was constructed. A smaller carpet – 2.70 x 5.30 m – was purchased for the President's office, and a long carpet was also ordered for the staircase. The two latter carpets also displayed motifs that were featured in the main carpet [Fig. 3].

The carpet design was influenced by the *Song of Songs*, according to Ruth Dayan, or by the *Book of Ruth*, as recalled by Burla, who linked it to the female figures gathering sheaves of barley. The bold colors reflected shades of red, pink, yellow, green and blue. The original sketch depicts a quarter of the carpet area, from the width at mid-center to the length at mid-center with a repeating pattern. However, from a comparison of the sketch with the carpet sample, it seems that even after authorization by the President's wife, many changes were still made, both in regard to color and particularly in positioning the elements. At the center of the carpet is the sky, represented by a deep blue rectangle framed by a pale-blue stripe. The carpet's background on the sides is framed by different colors: yellow, ochre, and brown, inducing an Eastern atmosphere.

The work depicts a colorful world with prominent local characteristics, framed by pomegranates and with a date palm tree at the center of the shorter sides, its canopy penetrating the rectangle of the heavens and its lower fronds angled into the yellow background below it, beneath which colourful birds are standing. On the ground women attired in long dresses and kerchiefs are walking among palm trees,



States and was employed by Maskit to design textiles, clothing, filigree and silver works.

In the United States Burla's work had reflected a style he called "Yemenite and Eastern". He recalled that in the 1950s "everybody was trying to create Israeli art, which was a combination of biblical and Eastern".<sup>12</sup> He maintained that those who most appeared to represent Israeli authenticity and "Land-of-Israeliness" were the Yemenite Jews, particularly the artists among them, such as Bracha Zafira. Burla criticized the enthusiastic, fashionable search for Eastern-Israeli components, reflected in the commissions and orders for art works by institutions and private individuals, and the artists who responded to these demands. Burla contended that precisely due to his being a native Israeli, the descendent of a Sephardic family, he did not identify with those trends that perceived the Arab as representing the biblical figures; and that, in contrast to them, he felt that he himself was an authentic representative of the new and modern "Israeliness".

Oded Burla presented Ruth Dayan with several proposals, including motifs from other carpets that he had designed. Dayan chose an example, which she recalls as being named "Song of Songs", and the two travelled to the President's residence to meet Rachel Yanait Ben-Zvi and present her with a sketch. Burla describes his impression from the encounter:

"We showed the drawing to Rachel Yanait, she liked it, but made some alterations. This – yes; this – no. I thought that everything was okay but then Ruth whispered in my ear: "When we bring the carpet, she'll say there are more alterations" and so I told her (Rachel Yanait) that if it's final, then please sign off on it."<sup>13</sup>

Indeed, in the corner of the sketch, which was retained by Oded Burla, the wavy signature of Rachel Yanait Ben-Zvi can be seen, alongside

the hut so that it would reflect the captivity of the Tribes of Israel, the Return of the Exiles, and the recognition of their heritage. Rachel Yanait wrote: "In the national festivals, whether Passover, the festival of freedom, or the harvest festival, to evoke traces from the past, from ancient times, even something that arises from the lines of history, from the rootedness of our heritage, and not just a national holiday, not just a reception."<sup>7</sup>

Visitors would bring the President mementoes and artworks, hand-made or the relics of their exile. Many of these objects were displayed in the President's wooden hut.<sup>8</sup>

As noted in an official publication by the Ministry of Information<sup>9</sup> "Simplicity and art united the President's barrack, and all its decorations and furnishings were purely the product of the land and reflected its landscape." The white ceiling supported by blue arches, and the light fittings shaped like torches, convey the pleasant atmosphere of a tabernacl (*Succa*) welcoming every visitor who enters the shade of its roof. Beneath an inscription, three glass windows feature depictions of the seven species with which the land had been blessed. These works, a great source of pride to Rachel Yanait, were created by young new immigrant in workshops at the youth village in Ein Kerem.<sup>10</sup>

In 1956, Rachel Yanait, together with Ruth Dayan, founder of "Maskit", a company for developing works of art, initiated the weaving of three carpets for the President's hut and offices. Maskit had begun its commercial operations two years earlier and Rachel Yanait had asked Ruth Dayan to design for her a central carpet for the President's hut that would express both a biblical and an Israeli character.<sup>11</sup> The work of designing the carpet was placed in the hands of the Jerusalem-born artist and writer Oded Burla, son of the writer Yehuda Burla. Burla, a graduate of "Bezalel", had just returned from a long period in the United

country large enough to serve as a reception hall and so two wooden huts were brought from Sweden and connected by a service passage. The huts were intended to host receptions and government events: the small one for small events and the larger one – which is being discussed here – for public ceremonies and events with a large number of participants. The Valero house itself contained the President's chambers and offices.<sup>5</sup>

Immediately following President Ben-Zvi's election, requests for an audience by leaders from various countries began to flow in while ambassadors and community leaders from around the world were being invited to present their credentials. Dignitaries and ordinary people were soon being received in the President's wooden hut.

"How should we design the spiritual-social image of the President's residence? In what way should the highest symbol of Israel represent the content of our lives up to the present?" These were Rachel Yanait's deliberations in an internal memo: "My preliminary plan for the contents of the President's residence," written in May 1953, in which she sets out her main credo and aspirations:

"To evoke the eternal spiritual values of the nation, unique to the nation, uplifting in their tradition, distinction and originality, which we have been fortunate to realise over the course of the past three generations, while reclaiming the land, while returning to the heart of the original Hebrew culture... what I would greatly like is that the President's residence should transmit an aura of the wind borne from the fields and redolent with the scent arising from the soil, from the furrows behind the plough, from the plants, the grass and the trees, touched by the worker labouring on the land and by the land itself."<sup>6</sup>

And, indeed, by Passover that year, under the direction of Rachel Yanait, intensive work had been carried out to shape the appearance of

Ira during her work in the studio and on her wanderings in Jerusalem, seeking sources of inspiration. Subsequently, Rachel also nurtured her sister, the artist Batya Lishansky, and facilitated her creative life. Rachel, who was always aware of artists and their works, perceived art as an essential component in the life of the nation. This continued and even became greater following Yitzhak Ben-Zvi's election as President of the State of Israel. The design of the hut reflected a conscious process of a complex act, culminating in her commission of a carpet whose production she closely followed at every stage.

Yitzhak and Rachel Yanait Ben-Zvi had been living in a hut in the Rehavia neighborhood from 1924 [Fig. 2]. In 1950 the couple moved to a modest apartment in the accommodation constructed on the site of the hut. When Yitzhak Ben-Zvi was elected the second President of the State of Israel in 1952, the couple were adamant that the president's house be moved from Weizmann House in Rehovot to Jerusalem and that only in his residence in the capital would the President receive guests from Israel and abroad. The State suggested purchasing a luxurious neighboring house for this purpose, but Yitzhak and Rachel Yanait Ben-Zvi insisted on continuing to live in their modest dwelling. The couple claimed that with the multitude of new immigrants being housed in tents and barracks in transit camps, it would be unseemly for the President to reside in a spacious dwelling. "It is more suitable for the President's home to be a hut," declared Rachel Yanait.<sup>3</sup> In order not to uproot them from their home, the State purchased the neighboring house, belonging to Nissim and Esther Valero, which then served as the President's chambers.<sup>4</sup>

In redesigning the Valero house no suitable place was found for the reception hall and so to solve the problem it was suggested that a large structure be erected in the garden. There was no existing hut in the



## **The Carpet in the Hut of President Yitzhak Ben-Zvi in Jerusalem<sup>1</sup>**

Nirit Shalev-Khalifa [part a] and Nurith Kenaan-Kedar [part b]

Dr. Nirit Shalev-Khalifa is a curator in Yad Yizhak Ben-Zvi and a researcher of art history and visual culture in Palestine in the 19th and 20th centuries.

[part a]

### **The history of the carpet in the President's Hut**

From 1952 to 1972, the reception hall at the residence of the President of Israel was located in a simple wooden hut on Ibn Gabirol Street in the Rehavia neighborhood of Jerusalem. The Hut also held works of art, emblems and antiques [Fig. 1]. The Hut, its contents and visual elements expressed the worldview of the second President of Israel Yitzhak Ben-Zvi and his wife, Rachel Yanait, in shaping the new Israeli nation. In particular, it was Rachel who took it upon herself to design the President's residence, commissioning art works and overseeing their production.<sup>2</sup>

Upon her arrival in Jerusalem in 1908, Rachel Yanait encountered a young woman artist, Ira Yan (Esther Salphian), with whom she shared a home for several months. During this period "The New Jerusalem" group of artists began to develop in the city. Among its members were several "Bezalel" students and their teacher Prof. Boris Schatz. It was Ira Yan who introduced Rachel to the world of art, instilling in her a love and understanding of art works. Rachel Yanait frequently accompanied

her image can be equated with the representations of allegorical figures in western art. One can assume that the broad use of this image derives from the awareness among its creators that their audiences understood its significance as a symbol of the Land of the Bible.

## Notes

1. L. Reau, *L'Iconographie de la Bible*, Tome II, Paris, 1956: pp. 140-142.
2. According to Dr. Nirit Shalev-Khalifa, who dealt with this subject in the framework of the "View of the Town" project, on the 100th anniversary of Tel Aviv. Young women positioned opposite the camera in Arab attire, holding pottery jars in their hands, were a common sight in local photograph albums. Indeed, almost every album from the 1920s and 1930s features similar staged photographs. The majority of photos were taken by the city photographers, and there were apparently set examples of positioning the subjects, as well as their costumes and accessories, provided by the photographers for this purpose.
3. Shelly Shenhav-Keller (curator), *Dolls, Souvenirs, and National Identity, A Land and Its Dolls – Israeli Souvenirs and National Identity*, Eretz Israel Museum, Tel Aviv, 2011: p. 18 and pp. 26–29.
4. Nurith Kenaan-Kedar, *Modern Creations from an Ancient Land: Metal Craft and Design in the First Two Decades of Israel's Independence – From the Collection of Vicky Ben-Zioni*, Eretz Israel Museum, Tel Aviv, 2006: pp. XIV-XV and 38-43.
5. Ziva Arbel, *The Girl with the Gun*, Tel Aviv: Sifriat Poalim, 1999: pp. 76-80 (in Hebrew).
6. Ibid.: p. 94.

The extraordinary phenomenon of disassembling the image of the maiden and the water jar and depicting them as individual elements, while adding other elements is worthy of discussion. In the carpet, created by Oded Burla for the Hut that served Israel's second president, Itzhak Ben Zvi, in Jerusalem, the two separate components of the image appear, among other images formulating a new statement (see the chapter on "The Carpet in the Hut of President Yitzhak Ben-Zvi"). The carpet design, with its bright colors, reflects Israeli modernist perceptions while abandoning the Arab image as representing the biblical heroes. In this connection, one should also mention the poster, depicting in modernist style the maiden and the jar, and beneath them the inscription "Follow the sun to Israel". The old image is recast here with new content, creating a new association and thereby losing its original dimensions and associations [Fig. 10].

***The maiden and the jar: an allegorical image?***

In the history of European art, ancient, pictorial traditions employ allegorical images to signify abstract values, including such virtues as 'justice', 'generosity', 'love' and 'courage' – as well as their opposites. Allegorical figures appear as individual images, but also accompany visual narratives in order to denote their meanings. The allegorical figures, according to their Latin names, were generally created as female personifications, carrying an object that identifies and signifies them. Thus, for example, the personification of 'love' is generally identified by her blindfold, in that blindness is characteristic of a person struck by love while 'justice' is identified through the scales held in her hand. The gallery of these images was familiar to the artists and their audiences.

Even if the maiden and the water jar cannot be defined as an allegorical figure (since her creators did not employ that visual language),

another type of jar, with a handle on one side and a spout for drinking on the other, recalls the male body.

From the early days of Israeli ceramics artists were coping with the forms of the Palestinian earthenware jar. Engaged with it were Paula Aronsohn, Hedwig Grossman and Eva Samuel, who emigrated to Israel from Germany in 1933, where they had studied at the Bauhaus Art School and the Berlin School of Art. These artists, who sought to connect to their new home, were confronted with formal traditions and local materials. Their work carried out a dialogue with the vessels found in archaeological excavations of the time, and with local Arab potters who were continuing the age-old traditions. In creating vessels with a minimalist decorative language, these artists sought to emphasize their basic shapes, similar to the local vessels that they had seen. The Bauhaus movement from which they had sprung provided a theoretical basis for their creations, in particular the clean shape.

**D. The image of the maiden and the jar: a different stance** – A new concept of the image of the maiden and the water jar was expressed in two photographs taken by the photographer Boris Carmi and which appeared in the magazine *BaMachaneh* (1948). Ziva Arbel, a communications officer in the Palmach's Yiftach Brigade, is seen at the Arab village of Barfilia drawing water from a well and drinking from the jar [Figs. 9a,b]. The caption beneath the photo reads "Who envies the jar?" Ziva Arbel recounts that she was photographed without her knowledge, during a brigade rest period in the village.<sup>5</sup> The photo was the inspiration for the well-known song, *If only I were a jar close to the lips* (lyrics: Avraham Halfi; music: Mordechai Ze'ira).<sup>6</sup> The photos and the song endowed the image of the maiden and the water jar with a new dimension, connected to the reality of the War of Independence and the myths that sprung up around it.



delicate, angular in shape or curved. The jars display a variety of shapes and most of them are intended purely for decorative purposes. This change in the essence of the jar, from functional to decorative, divests it of its original purpose and adds a symbolic component. [Figs. 7a,b].

The flattened metal jars and the sharp lines, similarly sought to express a more general essence of the new Israel and to reflect the design trends the artists encountered. These were vessels with an affinity to the notional and formal trends of their time, aspiring to integrate harmoniously into the Israeli and the Jewish-American home of those years. However, while one can also find metallic jars from the same period in Europe or the United States, the shape of those manufactured by the metal industry in Israel were the fruit of the imagination and development of artists who wished, as noted, to integrate the old and the new. The majority of these jars feature an image of the maiden and the water jar, thereby incorporating a sort of image-within-an-image.

Furthermore, the traditional and regular shapes of the Palestinian water jar, seemingly unchanged for hundreds of years, constituted a significant source of inspiration for construction of the image of the jar itself. From the second half of the 19th century one can follow the formal design tradition of the Palestinian earthenware jar, which closely resembles that of the Lebanese jar. This is a jar almost devoid of decoration, produced in various sizes and serving to draw water for drinking but which also comprises a shapely sculptural creation. The earthenware jar, often a very large item, constituted a meaningful object in Israel [Fig. 8]. Its shapes can also be interpreted as expressing gender content; e.g., the popular jar for drawing water, rounded in shape and with two handles, can be perceived as an abstract presentation of the female body; while

evoking a sense of yearning for times long-past, and establishing Israel's identity as the Land of the Bible.

**C. The maiden performing the dance of the water jar** – The image of dancing Israeli girls with the water jar constitutes an additional stage in the distancing from the image of the Arab girl drawing water. This image preserves the element of the jar as representing the place and recalling its tradition, but strongly grounds the Israeli perception of “togetherness” (the dances) and the hope for a new life in the ancient homeland. This double meaning of a water jar appeared in a popular dance in the early years of the state and was common in the repertoire of the dance groups in the town, *kibbutzim* and *moshavim* in the dance of the water jar, the dancers carried small earthenware jars [Fig. 5].

An outstanding union of the second and third stages of development of the image – the Arab girl by the well and the dancing Israeli girl – appears on a New Year (*Shana Tova*) greeting card [Fig. 6]. The picture shows two Arab women by a well, one carrying a jar on her head, with her toddler son and an additional jar as well as a dancing Israeli girl, attired in a folkdance costume, placed against the decorative setting of an Arab village.

Images of the Arab girl and the water jar and the dancing Israeli girl with the jar mostly appeared in the souvenir industry and on decorative metal items for the home. The small-scale metal industry alone manufactured thousands of products. These could be found in almost every home in Israel during those years – whether in the older, veteran settlements or in the newly-constructed apartments for the new immigrants – and symbolized the young Israel in the eyes of the tourists and the Jews in the Diaspora. Many of the jars are thin-walled, entirely lacking both volume and function. Others are prominent in featuring a modern-looking base, embellished with a mosaic relief; the handles are

of *Hashomer*, which in the 1920s acquired a legendary and exemplary status<sup>2</sup>. We see here that those who have been photographed are imitating the members of this organization that they admired and not the Arab residents of the land.

**B. Arab girls carrying water jars on their way to the well or near it** – In the early years of the new state, the images of the "maiden and the water jar" were taken from the family photo albums and began to decorate a large collection of souvenirs and memorabilia made of various materials (metal, wood, paper, fabric): bowls, plates, ashtrays, wall decorations, national dolls<sup>3</sup> [Fig. 3]; as well as various jugs, "Happy New Year" greeting cards<sup>4</sup> etc.

At this stage, a new iconography of the maiden and the water jar begins to take shape: an Arab maiden next to or on her way to the well, near a date-bearing palm tree. She is attired in traditional dress and seen from the back or side. The maiden is generally portrayed carrying a small jar on her head and another one in her right hand. Frequently, she is wearing a combination of western and traditional clothing or clothing that is hard to define [Figs. 4a,b].

The figure of the Arab water carrier was adopted as a visual image in Israeli art and served as a source of inspiration for Israeli popular culture, but without depicting the daily hardship inherent in drawing water. This image of the Arab girl drawing water developed into that of a single woman portrayed against an emblematic scenic background such as a well, a palm tree, and sometimes the houses of an Arab village. This transfer of a single figure detached from the local Arab reality led to the creation of an abstract image with new levels of meaning. The Arab girl drawing water symbolized Israeli perceptions of the land. Jews (and Christians) saw in the Arab and Bedouin way of life the biblical essence,

The image of the maiden and the water jar is an autonomous, local, Israeli creation, unconnected, as noted, to the pictorial traditions depicting the tale of Rebecca and Eliezer in the history of European art. The development of popular art took place alongside that of high art as can be seen in the works of Nachum Gutman, Reuven Rubin and others, with the subject of the maiden and the water jar established in a deliberate and conscious artistic language. One example of such work is Hannah Orloff's bronze sculpture of a maiden with a water jar (Weizmann House Collection, Rehovot, 1931), carrying on a dialogue with various contemporaneous artistic trends in Europe.

Four stages can be observed in the development of the Maiden and the Jar image in popular Israeli art:

**A. Hebrew girls in local Arab costume** – From the beginning of the 20th century, young new immigrant women in the country posed as Arab women wearing local Arab costume, and were photographed by local photographers mainly in Tel-Aviv. The girls, in embroidered dresses and with a head-covering decorated with coins, are carrying water jars. Since the photographs do not reflect Orientalist perceptions, items of European attire frequently appear. The photos, in which a feminine self-image is prominent, attest to the desire of these young women to become part of the new land, and were probably also sent back home to the families left behind as evidence of their new lives [Figs. 2a-e]. The photos do not reveal a way of life but, rather, a desire to appear as part of the place, without going deeply into the images and their meanings.

There are several types of photos: group pictures – women and men together; a woman or a pair of women standing or sitting (sometimes showing only the upper body); men in Bedouin garb or the uniform



## **The Maiden and the Water Jar": Manifestations of the local image**

### *The Hebrew Song*

Certain trends in the Hebrew song, formed and consolidated since the 20th century, can be seen as highly influential in popular art. Many of the songs expressed the aspiration to return to the original Hebrew music, and employed, on the one hand, Arabic and Oriental music as their source of inspiration, and, on the other, descriptions of local landscapes and Arab images that were perceived as representing the way of life of the biblical heroes and the ancient Hebrews. Among these songs there are a few that directly relate to the encounter between Rebecca and Eliezer, such as *Eliezer and Rebecca* (lyrics: Levin Kipnis; music: Yedidiya Admon). However, songs such as *Come, Girls!* (lyrics: Bracha Naor; music: Uri Givon), *Evening descends on the Well* (lyrics and music: Emanuel Zamir), *Rise up to the Well* (lyrics: Shmuel Bass; music: Puah Grishpon), bringing to mind the girl and the water jar, were modern popular songs without reference to ancient times.

### *Local Reality, Popular Art*

The Arab women water-carriers and the well in the Arabic villages were a central visual and conceptual source in establishing the image of the maiden and the water jar. The women water carriers, who carried huge water jars to and from the wells, were an exotic and romantic sight in the eyes of the Jewish new immigrants so recently arrived in the land. The Fountain of the Virgin in Nazareth was chosen for the exhibition as an icon of the local Arab spring, together with the women water carriers who came to draw water from it. Photographs and painting from 1860 to 1960 shed light on the roots of the image and its centrality in the local way of life (see the chapter "The Fountain of the Virgin in Nazareth: Local Reality and Symbolic Meanings").

In the history of European art, the images of Rebecca and Eliezer are usually presented according to the biblical texts, with the particular choice of special moments in the narrative changing over the course of different eras. The image of Rebecca, too, underwent changes: from that of a pious and modest woman in the early depictions, to a sensuous, often courtly woman in later portrayals. The scene of watering the flock changes to that of the giving of gifts sent by Isaac through Eliezer and in the pictures depicting Rebecca making her way to the well and watering Eliezer's camels (for example, in the "Vienna Genesis" Manuscript, 5th century CE<sup>1</sup>). In the Middle Ages, the story of Rebecca and Eliezer appears in paintings and mosaics, such as in the wall mosaic in the Royal Chapel in Palermo (12th century) and in the Monreale Cathedral in Sicily (12th century). The latter features two scenes: Eliezer arriving at the well and Rebecca preparing to give water to him and his camels and Rebecca as Isaac's bride, riding on a camel on her journey to the Land of Canaan.

In paintings from later periods, the 16th century onwards, and mainly the 17th and 18th centuries, we find, alongside depictions of Rebecca drawing water for Eliezer and his camels, additional scenes from the biblical story: Eliezer giving Rebecca the bracelets sent by Abraham; Rebecca in courtly attire gazing at the bracelet on her arm and at the other gifts laid out before her by Eliezer's servant (Veronese, 1560); Eliezer and Rebecca by the well, surrounded by women (Nicolas Poussin, 1648; Francisco de Zurbaran, 1665). Occasionally, Rebecca is clearly depicted as in a sensual manner.

This European tradition did not influence popular or normative Israeli art. Rebecca and Eliezer, although featuring in Gustav Doré's engravings, which were known in Israel from his illustrations to the Bible stories [Fig. 1], did not constitute a source of immediate inspiration for the image of "the maiden and the water jar".

## **“The Maiden and the Jar” as an Israeli Image**

Nurith Kenaan-Kedar

From the early 20th century and in the early years of the State of Israel, new pictorial images appeared that reflected Israeli visual culture. These were inspired by biblical sources (the Exodus from Egypt), the holy places (the Western Wall, Rachel's Tomb), Judaica (Hanukah candelabra), and the lives of the pioneers. The images feature in both Israeli high and popular art and one outstanding example is that of the maiden with the water jar.

### **“The Maiden and the Water Jar” in European art: a source of inspiration**

The image of the maiden and the water jar in European art draws its inspiration both from the biblical story of the encounter between Rebecca and Eliezer near the well (Genesis 24:11-19) and from its connection since early Christianity with scenes of the life of Jesus as depicted in the New Testament. In the 19th century a romantic genre developed, representing the drawing of water or a girl carrying a water jar, in paintings by Camille Corot, Eugène Delacroix and others.



Ms. Hanni Landau, the principle of Evelina De Rothschild secondary School  
in Jerusalem with her students, Purim, early 20th century  
Jerusalem City Archive – Jerusalem Municipality

גב' אני (חנה) לנדוי, מנהלת בית-הספר אוולינה דה רוטשילד בירושלים  
עם תלמידותיה, פורים, תחילת המאה העשרים  
ארכיון העיר ירושלים, עיריית ירושלים



site or building serving all the residents of the city. The symbol that was finally designed was accepted unanimously by the city council since it seems the spring and the tree, which had existed side by side for so many years, symbolized the unity in the city, a site where women of various faiths, neighborhoods and families would meet.

In the 1960s Nazareth's municipality decided to halt the water flow from the church to the *sabil*, following contamination discovered in the spring. About the same time it was decided to dismantle the historic *sabil* and build a new one from a different type of stone but without the original water flow. In the 1990s the new *sabil* was built according to a request by the town's elders, from the same Nazareth chalk stone and in the same Syrian gable form as had been the case during the Ottoman period. The construction was based on old pictures from the 19th century and built above the foundations of the 1862 *sabil* that had been dismantled in the 1960s and which had been uncovered during excavations by the Antiquities Authority in the area of the drinking fountain in the framework of the 2000 Nazareth project.

The water flowing from the front of the *sabil* today does not arrive from the cave behind the church, as was the case until the 1960s. Rather, water is now supplied by Mekorot with the aim of providing the site with an authentic atmosphere of bygone times.

Throughout the history of Nazareth, the destruction and rebuilding of the *sabil* – Mary's Fountain – attest to its historic importance in the collective memory of the citizens of Nazareth until this very day.

the *sabil*, was rebuilt in 1885 by Tannous Qaw'ar, the first mayor. The waters of the fountain flowing from the church to the *sabil*, also served the needs of the bathhouse.

Sometimes the women of Nazareth would come to the drinking fountain with their children to fill jars with the water, which they would carry on their head, positioned on a specially arranged kerchief to balance the heavy jar while walking back home [Fig. 1]. They encountered and chatted with each other and, as in every traditional society, mothers sought wives for their sons and men waited by the side to catch a glimpse of the passing maidens. The fountain, moreover, served as a place for washing clothes and watering the domestic animals. The women sang special songs linked to the fountain and its waters and some of these have been preserved in the Nazareth folklore and are still sung at weddings today. Another custom that is still practised today by the local women, even though the new *sabil* is no longer being used, is to leave henna-colored fingerprints on the front of the *sabil* as was done in the past. The custom, commemorated in old photographs, is connected with taking a vow or expressing a wish and testifies to the sanctity of the spring and its waters and is still observed today.

During the late 1950s, following a law enacted by the state according to which every city council was to choose a logo, the *sabil* together with a ficus tree was chosen as the symbol of Nazareth [Fig. 2]. At the time, the mayor of the city was Amin Jarjoura. This decision was officially gazetted on May 31, 1962. Examination of the protocols from council meetings in the 1950s and 1960s, however, reveals no decision in regard to the choice of symbol, a matter that raises many questions.

The artist who designed the symbol, Anan al-Safadi, told me that he wasn't looking for a religious symbol such as a church or mosque, but a

two men, armed and barefoot. To their left, another man is leading a horse on which a woman is riding. In addition, a soldier is depicted from behind, evidently riding a horse. The front of the *sabil* is decorated and constructed from white stones while its roof is covered with lush vegetation (that led to its disintegration.) Other artists, such as William Henry Bartlett and John Woodward, also painted the well that for many years attracted pilgrims through the 19th century – from the same angle but with a slight difference in the images and colors.

In 1862 the *sabil* was rebuilt as a square chamber. Faucets with gutters were affixed to the decorated front façade. To the façade was attached, as was customary in most official structures at the time, a dedicatory inscription, which has become erased over the years. The façade, as attested to by photographs from the 19th century, was in the form of a Syrian gable (a triangle in which an arch is set). In 1911, at the initiative of Amin Abd el-Hadi from Nablus, the Ottoman governor of Nazareth, together with Gottlieb Schumacher, the German engineer for the district of Acre, metal pipes were installed inside the crumbling stone channel that brought the water from the cave behind the church to the *sabil*.

Mary, Mother of Jesus, is not only mentioned in the New Testament but also in the Koran, in which Chapter 19 is dedicated to Maryam, called “Surat Maryam” as a sign of respect and praise. Thus, all of Nazareth’s citizens perceived the water from this fountain not only as simple drinking water but also as holy water, and ascribed to the waters of Mary’s Fountain sublime virtues, including safeguarding women during childbirth.

The fountain as a social meeting place was important in Nazareth for Christian and Muslim women alike as was the case in other villages and small towns. In larger towns, bathhouses served alongside the fountains as meeting places. The bathhouse in Nazareth, located behind



NAZARETH. THE VIRGIN'S WELL.



one from Mount Seikh in the northeast, and two from Mount Sa'in in the northwest. When the water level in the cave rose, it entered a channel, part of which was hewn and part constructed. The channel led the water down a slope beneath the church, via a courtyard up to the *sabil*, a distance of 150m from the cave itself. Excavations carried out by the Israel Antiquities Authority during the 1990s, revealed many archaeological remains beneath the public square outside the church and the plaza around the *sabil*: floors, channels, pits and water pools from Roman times to the Ottoman period.

During the Byzantine period, churches were built above sites that had religious significance for Christians, also it seems above the spring – in order to commemorate the Annunciation of Mary. The church that was built over the spring was closed from night-time until the morning, blocking access for many hours to the water by the town's inhabitants and passers-by. Furthermore, people were prevented from watering their cattle in order not to disturb the church at unwanted hours or to violate the sanctity of the place. It can be assumed that directing the water to flow through a stone channel in an orderly fashion from the church to the *sabil* for the benefit of all was a historical compromise to solve the problem.

The *sabil* erected in Nazareth during the Ottoman period reflected a widespread custom among most of the cities of the empire. Over time, however, the fountain crumbled. In old paintings, like that by David Roberts from 1839 [see Fig. 9, pp. 24-25] Nazareth women can be seen wearing colorful, traditional dresses with a scarf tied around their waists, some with their heads covered and most with their faces uncovered. They are carrying jars in their hands or on their heads. Two men are helping the women fill the jars. In the foreground of the painting, are

The source of the name “Mary’s Fountain” is connected to Mary, mother of Jesus, who, like the other women of the place, would draw water from it. This was Nazareth’s main water source, serving its inhabitants, tourists, shepherds and their flocks, and the caravans of merchants that passed through in bygone days. The fountain acquired an aura of sanctity due to the Annunciation of Mary that took place nearby according to the traditions of the Greek Orthodox Church. This is why the fountain and its waters were considered to possess healing powers and supernatural qualities. Doctors would give their patients water to drink from the fountain to restore their strength. Women wishing to become pregnant or find a husband drank from its waters. And many pilgrims took with them to their homelands, as a precious souvenir of the Holy Land, bottles filled with the water they drew from the fountains.

The main source of this water was in the northern part of the town beyond what was the center of the village at that time, a distance of several minutes’ walk. Towards the middle of the 19th century, the urban area of Nazareth began to spread beyond the ancient settlement, similar to what was occurring in most cities in the country at that time. However, unlike other cities such as Jaffa, Acre and Jerusalem, Nazareth was never surrounded by a wall. Consequently, in the second half of the 19th century the town spread outward with the construction of houses and public buildings such as the *khan* and the public bath. The *sabil* itself was rebuilt in 1862 by representatives of the Ottoman rulers in order to improve the water supply to the rapidly developing town.

The fountain served the residents of Nazareth throughout the year. The source of the *sabil*’s water lies outside the church within a chalk cave located about 30m north of the Greek Orthodox church. The water, emerging from the cave floor, derived from three springs:

## Mary's Fountain: The Symbol of the City of Nazareth

Sharif Sharif-Safadi

Dr. Sharif Sharif-Safadi researches the Ottoman cultural heritage. He specialized in preservation and restoration studies in Italy and is currently Head of the Department of Antiquities and Preservation of Historic Monuments at Nazareth Municipality. His doctoral research was titled "Changes and Transformations in Palestine 1856-1917 as reflected in Wall and Ceiling Paintings in the Élite Residential Houses."

Mary's Fountain was the only such public fountain in Nazareth during the Ottoman period. In the Middle East, drinking water was not readily available everywhere and so the local rulers and wealthy members of society regarded providing water for the local inhabitants by means of public drinking fountains, called "*sabils*", as a charitable act and a sign of generosity and tolerance towards their subjects. *Sabil* in Arabic means "path". The source of the Arabic word lies in the phrase *fi sabil Allah*, that is, a man who gives water to passers-by in the name of God. Many of these *sabils* feature inscriptions praising the names of their patrons, and include the date of the fountain's construction. They were initially built adjacent to mosques and it was only during the Ottoman period that they became autonomous constructions erected by the wayside, at crossroads and in public streets.

- Mershen, B. 1985. Recent Hand-made Pottery from Northern Jordan. *Berytus* 33: 75-87.
- Mostafa, S.L. 1989. The Cairene Sabil: Form and Meaning. *Muqarnas* 6: 34-42.
- Salem, H. 1998/1999. Archaeological Use of the Traditional Pottery Technology Among the Palestinian Potters. *Newsletter of the Department of Pottery Technology* (Leiden University) 16/17: 25-38.
- Salem, H.J. 1999. Implications of Cultural Tradition: The Case of Palestinian Traditional Pottery. In: Kapitan, T., ed. *Archaeology, History and Culture in Palestine and the Near East. Essays in Memory of Albert E. Glock*. Atlanta: 66-82.
- Salem, H.J. 2006. Cultural Transmission and Change in Traditional Palestinian Pottery Production. *Leiden Journal of Pottery Studies* 22: 51-64.
- Salem, H. 2009. An Ethno-Archaeological Approach to Ottoman Pottery. The Case of "Gaza Gray Ware." In: Walker, B., ed. *Reflections of Empire: Archaeological and Ethnographic Studies on the Pottery of the Ottoman Levant* (AASOR 64). Boston: 23-36.
- Schiff, G. 1982. Tissot's Illustrations of the Hebrew Bible. *J. James Tissot Biblical Paintings, The Jewish Museum*. New York: 19-49.
- Schimmel, A. 1976. The Celestial Garden. In: MacDougall, E. and Ettinghausen, R., eds. *The Islamic Garden*. Washington: 13-39.
- Schimmel, A. 1994. *Deciphering the Signs of God. A Phenomenological Approach to Islam*. Albany.
- Skinner, M. and Kavar, W. 2007. *Palestinian Embroidery. A Treasure of Stitches 1850-1950*. London and Nicosia.
- Tissot, J. 1897. *The Life of our Saviour Jesus Christ I* (trans. Mrs. Arthur Bell).
- Walker, B. 1999. Militarization to Nomadization: the Middle to Late Islamic Periods. *Near Eastern Archaeology* 62: 202-232.
- Weir, S. 1970. *Palestinian Embroidery*. London.
- Wood, Ch. 1986. *Tissot. The Life and Work of Jacques Joseph Tissot 1836-1902*. London.
- Zevulun, U. 1978. The Pottery of Rashaya al-Fukhkhar. In: Applebaum, Sh., Dar, S., Peleg, Y. and Roth, Y., eds. *Mt. Hermon and its Slopes*. Tel Aviv: 190-197 (Hebrew).
- Ziadeh, Gh. 1995. Ottoman Ceramics from Ti'nik, Palestine. *Levant* 27: 209-245.



## References

- Amiry, S. and Tamari, V. 1989. *The Palestinian Village Home*. London.
- Ayalon, E. 2012. The American Colony Photography and Ethnographic Research in the Holy Land. *Images from the Land of the Bible. People, Life and Landscapes 1898-1946*. Eretz Israel Museum, Tel Aviv.
- Baron, B. 2005. *Egypt as a Woman. Nationalism, Gender and Politics*. Berkeley, Los Angeles, London.
- Crowfoot, G. 1932. Pots, Ancient and Modern. *Palestine Exploration Fund Quarterly Statement* 64: 179-187.
- Dalman, G. 1964. *Arbeit und Sitte in Palästina* IV. Hildesheim.
- Dar, S. 1974. Crafts in Gaza, Summer 1973. *Teva va-Aretz* 16: 124-126 (Hebrew).
- Darmame, K. and Potter, R. 2011. Social equity issues and water supply under conditions of 'water stress': a study of low- and high-income household in Greater Amman, Jordan. In: Mithen, S. and Black, E., eds. *Water, Life and Civilization. Climate, Environment and Society in the Jordan Valley*. Cambridge: 429-441.
- Einsler, L. 1914. Das Töpferhandwerk bei den Bauernfrauen von Ramallah und Umgegend. *Zeitschrift des deutschen Palästinäa Vereins* 37: 249-258.
- Gatt, G. 1885. Technische Ausdrücke der Töpferei und Weberei in Gaza. *Zeitschrift des deutschen Palästina-Vereins* 8: 179-181.
- Government of Palestine Department of Customs Excise and Trade. 1929. *First Census of Industries*. Jerusalem.
- Al-Hasan, A.Y. and Hill, D.R. 1986. *Islamic Technology. An Illustrated History*. Cambridge.
- Henein, N.H. 1992. *Poteries et proverbes d'Égypte*. Cairo.
- Henein, N.H. 1997. *Poterie et potiers d'Al-Qasr. Oasis de Dakhla*. Cairo.
- Hütteroth, W.-D. and Abdulfattah, K. 1977. *Historical Geography of Palestine, Transjordan and Southern Syria in the Late 16th Century*. Erlangen.
- Israel, Y.M. 2006. *The Black Gaza Ware from the Ottoman Period* (PhD dissertation, Ben Gurion University in the Negev). Beer-Sheva (Hebrew).
- London, G. 2000. Ethnoarchaeology and Interpretations of the Past. *Near Eastern Archaeology* 63: 2-8.
- McCorriston, J. 2011. *Pilgrimage and Household in the Ancient Near East*. Cambridge.

- the women carried out most of the housework.
12. Skinner and Kawar 2007: 74-75.
  13. Israel 2006: 137; Henein 1992: 20-21, 72-73; 1997: 154-155; .
  14. From correspondence of the Ceramics Pavilion with the office of the Advisor for Arab Affairs in Jerusalem and Tel Aviv, the director of information for the Arabic sector at the Prime Minister's office, the Arab Department of Israel's General Federation of Labor (*Histadrut*). It seems that the curators intended to hold an exhibition of 'Contemporary Arab Pottery' even before the Six Day War, and to arrange it according to production centers active in the country prior to the establishment of the State of Israel, and from the village workshops. A budget was proposed, which included costs for live demonstrations and films by Geva Newsreel Studios and press photographers, but the exhibition never came to fruition.
  15. Crowfoot 1932. The curators visited and Ya'bad ,Jaba', Kufr al-Labbad, Irtah, Sinjil, Ramallah, al-Jib, Nahalin, Hebron and Gaza.
  16. Zevulun 1978; in 1983 the Ceramics Pavilion held a broad-based exhibition of the Rāshaya al-Fukhkhar pottery.
  17. All Koran citations are taken from Mohammed Marmaduke Pickthall, *The Glorious Koran*, Albany, 1976 <http://www.sacred-texts.com/isl/pick/>.
  18. Schimmel 1976: 26-27; 1994: 8.
  19. Schimmel 1994: 6-7.
  20. Mostafa 1989: 34.
  21. Henein 1992: 51, 64; 1997: 126, 169-170.
  22. McCorriston 2011: 33.
  23. Al-Hasan and Hill 1986: 37-64.
  24. Ayalon 2012: 14-16.
  25. On the importance of ethno-archaeology and documentation of the potters' work since the 19th century, see London 2000.
  26. Tissot 1897: introduction ix; Wood 1986: 147; Schiff 1982. [http://www.thejewishmuseum.org/onlinecollection/collection\\_results.php?artistlist=1&aid=5820](http://www.thejewishmuseum.org/onlinecollection/collection_results.php?artistlist=1&aid=5820)
  27. Baron 2005: 67-69, 80.
  28. Hütteroth and Abdulfattah 1977: 91-92.
  29. First census of industries 1929: 24:XI; 124. I thank Uza Zevulun for drawing my attention to this source.
  30. Dar 1974.
  31. Salem 1998/99: 25, 33; 2006: 52.
  32. [www.youtube.com/watch?v=cXiCl8IVCW4](http://www.youtube.com/watch?v=cXiCl8IVCW4)
  33. Mershen 1985: 76; Salem 2009.
  34. Salem 1999: 77.
  35. Salem 2006: 61-62.
  36. Darmame and Potter 2011.

The traditional lifestyle has disappeared and with it also the use of pottery vessels [Fig. 6]. The traveller today on the roads of the West Bank and also in the Arab villages and townships in the Israel, notices the black plastic tanks on the roof tops of houses [Fig. 7a]. These water-reservoirs, replace the big water jars that once stood inside the houses [Fig. 7b]. They ensure continuous water supply in environments which suffer from irregular public water supply. The number of tanks reflects the number of household members. In Amman (built around wadi Ras al-‘Ain) a continuous water supply depends on the ability of the households to store water on the roof, and those with sufficient means dig subterranean cisterns in the houses, much as their forefathers did before them, and use water pumps to aid supply when the water pressure is low. In the poorer areas of greater Amman, the households store water inside the houses in plastic barrels and jerrycans.<sup>36</sup> The *‘ibriq*, 'King of Pots', has long since been replaced by a plastic imitation, and serves for hygiene requirements.

## Notes

1. Ziadeh 1995.
2. Einsler 1914; in the 20th century also plastic jerry cans.
3. Salem 2006.
4. Einsler 1914; Salem 1999.
5. Amiry and Tamari 1989: 43-46; Salem 1999: 75; Walker 1999: 220, 222. The date palm was a distinct motif in embroidery from Ramallah and its neighbourhood, Weir 1970: pl. 11.
6. Mershen 1985: fig. 3.
7. Amiry and Tamari 1989: 43-46.
8. Gatt 1885: 180; cf. Dalman 1964, fig. 75 in which the *‘asaliyyah* is the larger one.
9. Israel 2006: 88.
10. Mershen 1985: 76; in Egypt there are also water jars for transport on donkey-back.
11. Water colors of a house in Silwan, 1886, on cover, and on pp. 28-29, in: Amiry and Tamari 1989. The *zir* can also be found, always with cool water, in the yard shared by several families of the same clan, where

electric potter's wheel had been introduced and the products were fired in a constructed kiln.<sup>32</sup> The products, also sold on the Israeli market, greatly differ from the traditional shapes, with the exception of the drinking vessels, the *'ibrīq*, and the *sharbah*.

Gaza is known for a long tradition of pottery production, mainly black ware (*fukhārah 'aswad*), fired in a reduction atmosphere (*tatwīṣah*). The black Gaza ware, esteemed on both sides of the Jordan river, were in demand mainly in the villages where, despite a tradition of making by hand large water storage jars, thin-walled water-proofed vessels were not produced.<sup>33</sup> Today, crude oil and sawdust are added to the kiln whose openings are closed to produce a reduction atmosphere (in the past, barley chaff burnt together with tree leaves, citrus wood and other trees) firing the pottery black and grey over a 5-12 hour period<sup>34</sup> depending on the size of the kiln.

Several films on YouTube document the pottery industry in Gaza, which today uses electric potter wheels, and supplies various black as well as white pottery. A local potter who visited Haifa, 'Akko and Lebanon, studied how the white pottery was made in Haifa and 'Akko and brought the knowledge to Gaza. This tradition was accepted locally and has almost taken over from the black pottery. According to the potter in the YouTube film, in 2011 previous Gaza ware fetched 50-60 New Israeli Shekels, while the newer pottery is selling for a mere 2-4 Shekels.

The women's handmade pottery continues in Ya'bad. In al-Jib, in the early 1990s, a single woman potter was still making cooking pots, but not on a regular basis. In Sinjil and Bayt 'Inan, the women were still creating large storage vessels for water for private needs and for family members. The political situation too has contributed to the disappearance of traditional pottery since in many cases there is no longer access to the areas with clay soils.<sup>35</sup>



### The End of Traditional Arab Pottery Making

At the end of the 16th century, the Ottoman government began to levy an income tax on the main pottery centers (*fawākhīr*), Gaza and Ramallah, at a rate of 600 and 200 'akjah respectively, less than 0.5% of Gaza's revenue.<sup>28</sup> In 1928, the commercial branch of the Government of Palestine's Department of Customs and Excise and Trade carried out an industrial census that indicated that there were 77 pottery centers throughout the country (two-thirds of them in Gaza), 69 individual potters and 7 partnerships.<sup>29</sup> The 1931 census revealed 211 potters and in 1976 only 100 active potters were listed in the pottery centers of Gaza, Hebron, Jaba', Irtah, Akko, Haifa and Nazareth. In 1973 the potters' quarter in Gaza occupied several dunams (1 dunam = 1000 m<sup>2</sup>) and was separated from the living quarters and the commercial section by walls. Four or five potters worked in each workshop,<sup>30</sup> some of whom had worked there since childhood.

The numbers of Arab potters has continued to dwindle. At Jaba' in the Jenin District, the last of the potters was documented between the 1980s and the first decade of the 21st century. Another workshop, with two centuries of creativity behind it, was already closed.<sup>31</sup> By 1999, there were only 11 workshops in Hebron and in 2007 only eight were listed, all owned by the members of one clan, named after their work: *Al-Fākhūrī*, "the potter". In a technique passed on from father to son, the eldest son used a kick-wheel installed in a pit to create pottery ware while the younger members collected the two types of clay that were used: reddish terra rossa, rich in iron and *qalālah*, a white clay poor in minerals. The reddish colour of the Hebron products is derived from the former. In a film that was uploaded to YouTube in 2011, ceramics artist Shlomit Bauman documented one of the workshops in which an

As shown by Kenaan-Kedar, in the 20th century the image of the girl with the water jar began to seep into the Zionist ethos and the images of the young State of Israel (see the chapter in this catalogue: “The Maiden and the Water Jar” as an Israeli Image). In Egypt the girl with the jar filled a similar function. By the end of the 19th century and in post-Ottoman Egypt, the peasantry, rooted in the soil of the Nile, came to represent the culturally authentic soul of Egypt, and the woman was favored over a man in representations of the nation. The female peasant (*fallāḥah*) was charged with national and modernist meaning, the embodiment of Egypt as a new nation.<sup>27</sup>

Mahmud Mukhtar, the national sculptor considered the reviver of the art of sculpture since Pharaonic times, created iconic statues of Egyptian peasant woman. The most famous is “The Awakening of Egypt” (*Naḥdat Miṣr*), which stands today in the square opposite one of the entrances to Cairo University (originally erected opposite the Ramsis railway station, it was unveiled 1928). This is a statue of a woman, looking directly toward the approaching dawn. She raises her veil while placing her other hand on the headdress of a rising sphinx signifying the glorious resurrection of ancient Egypt.

The sculptor, born in the Nile delta, frequently depicted the peasant women, drawing water, or returning from the river with the water jar (*ballāṣ*) on her head [Fig. 5], alone or with her friends. The message was clear: the girl with the jar is Egypt, drawing water from the life bestowing Nile.

paintings, *The Life of our Lord Jesus Christ*. In 1896 he returned to the Holy Land in order to paint stories of the Old Testament. He completed 92 by the time he died in 1902.

In his paintings of the well, Tissot accurately described the carrying of the *jarrah* and the '*asaliyyah*' jars.<sup>26</sup> Thus, in *Hagar and the Angel* (Genesis 16: 7-14), the angel announces the birth of Ishmael "by a fountain of water in the wilderness", subsequently called the Beer-lahai-roi (the Well of the Living One Who sees me). Hagar is shown raising her '*asaliyyah*' from the well-mouth, which is marked with signs of wear caused by the ropes. When Abraham sends Hagar and Ishmael away, he gives her bread and an '*asaliyyah*', instead of the skin water bottle mentioned in Genesis 21:14-19. In the story of Rebecca and Abraham's servant (Genesis 24) [Fig. 4], Rebecca went to the well, the jar on her shoulder, exactly as in the local custom when carrying an empty jar (Genesis 24:15). Tissot's painting commemorates the encounter between Rebecca and Abraham's servant, depicting her return from the well, with the jar on her head, reflecting the local custom when carrying a full jar. The lore of the well — a line of girls going to the spring — is repeated in the stories of Moses, the shepherd in the land of Midian sitting down by the well from which Jethro's daughters filled their jars in order to fill their father's troughs to water the flocks (Exodus 2: 15-20). Here, three girls are depicted carrying empty jars on their heads, while two others, wearing a ring of padding on their heads, carry together one jar by the handles. And when Moses strikes the rock from which water issues (Numbers 20: 7-14), the women bear the empty jar on their heads or by hand, in a photographic exactitude of the anthropological data seasoned with French Orientalism, dubbed *bédouinage*.

languages, before they disappeared, their meanings lost in the face of the western way of life.<sup>25</sup>

From the entire body of 19th-century travel and documentary literature, W.S. Wilson's *Picturesque Palestine, Sinai and Egypt* (1881) is renowned for its historical accuracy in documenting the landscape of the land of the Bible and the customs of its inhabitants. The numerous woodcuts in the book add an excellent visual dimension to the written descriptions [Fig. 3]. At least two great Frenchmen felt it was necessary to travel to Palestine for the purpose of presenting to the world the life of Jesus: the renowned historian Ernest Renan and the painter James Jacques Joseph Tissot, well known in the art circles of Paris and London.

Following a vision he experienced during mass in the church of St. Sulpice in Paris in 1885, Tissot travelled to the Holy Land to visit the historical sites where the Bible stories had taken place, to study first-hand the sites and the precise details of the period for his paintings. He, too, was certain that life in the Middle East had not changed since the time of Jesus. His documentary approach was typical of the scientific spirit of his time and he believed it was his duty to explore the authentic scenery and Semitic models of biblical history before progress erased all. In his introduction to *The Life of our Lord Jesus Christ*, Tissot emphasized that artists had until then misled viewers by their fanciful inaccurate portrayals, and that the present century was now ripe for a return to reality, not to mention realism.<sup>26</sup>

Tissot journeyed three times to the Holy Land, and filled his notebooks with sketches of the sites he visited and the people he met and consulted. Photographs (in the meantime lost) and sketches from his travels in 1886-7 and 1889 constitute the basis for a series of 365



cupstone is usually a large rock carved as a hollow ring, through which a container attached to a rope is lowered and then raised back up with the water. The rope moving against the cupstone scores deep grooves in it. However, wells do not supply the many needs of permanent settlements. Methods for drawing water, using a water-wheel and a rope are mentioned in Ecclesiastes (12:6). Water was also raised by a counterpoised well pole. These means of drawing water, known from the ancient Near East and from Egypt, were developed into water-raising machines described in the writings of the Muslim engineers: Al-Jazari, who worked for the Diyarbakır kings (13th century), and Taqi al-Din, born in Damascus, who worked for the Ottoman sultans in Istanbul (16th century).<sup>23</sup>

Springs and wells form the backdrop to many stories in the Bible. Wells (Hebrew: *be'er*, Arabic: *bi'r*), also called "springs" (Hebrew: *'ayin*, Arabic: *'ayn*), were places for passers-by to meet, for shepherds, and also sites where rituals were performed. Springs are found near holy places. Many places in the Middle East are named after the springs next to which settlements were founded. In Arab folklore, mainly in Syria and Jordan, sweet-water fountains are considered female, while saltwater springs are regarded male. And until recently the village women gathered near the spring, to draw water and do the family laundry.

There is thus great value in the written and visual documentation of the Holy Land by theologians, writers, scientists, and archaeologists who came to the land in the 19th century in order to directly experience for themselves life there, which they considered had not changed since biblical times.<sup>24</sup> The main aim of the Palestine Exploration Fund (PEF), founded in 1865, was to conduct surveys describing the landscape and ethnography of Ottoman Palestine, recording local customs, rituals and

summer heat in Egypt many people customarily hang a water jar with two handles called *sabil*, at the front of the house in the shade to quench the thirst of passers-by.<sup>21</sup>

In Islam there are many holy fountains and sacred pools. According to legend, the sacred well of Zamzam, close to the Ka'bah, suddenly gushed forth when Hagar, abandoned with her son Ishmael, grew thirsty after all her water was gone. According to Islam, Allah commanded Abraham to take Hagar and her son to Mecca, where he abandoned the mother and child in the desert. In her desperate search for a source of water she ran frantically in the hills of Al-Safa and Al-Marwah near the Ka'bah. After the seventh time an angel appeared to her and told her that Allah had heard the child's cries. Water gushed from the earth under the child's heel and this is the well of Zamzam. During the Haj, pilgrims ritually commemorate Hagar's desperate efforts to find water for her son, and they run seven times to and from the sacred well that was revealed to Hagar.<sup>22</sup> They also take water from the Zamzam in bottles that they bring back with them to their homes to give to friends and family members so that they too might enjoy the blessing inherent in this sacred water. Some people immerse their future shroud in the water with the hope that its blessing will fall upon them also in the grave.

### **Traditional water vessels in art**

Supplying water for drinking, irrigation and domestic and industrial needs is one of the crucial issues in the Middle East. In arid lands, water for drinking and cooking is drawn from wells, whether from natural springs or cisterns hewn into the rock to catch rainwater. The

### The significance of the variety of clay water vessels in Arab culture and in Islam

The great variety of pottery water vessels for drawing water, transporting, storage and drinking, indeed the largest variety in the repertoire of vessels in traditional pottery, reflects the basic significance of water in the Middle East. In the intense heat of the desert, the flowing spring offers a complete contrast to the arid desert and in drought-struck areas the people would pray for the blessed rain. In Islam, all life is created from water. Water is also a symbol of wisdom. The throne of God is set on water (Sūra 11:7) and water lies above it; sweet water above and saltwater below – originally one body. God created all life through water (Sūra 21:30; 24:45) and sent water down from the sky and the rivers received it according to their measure (Sūra 13:17). The great rivers of the Middle East, the Nile in Egypt, linked to the story of Moses, and the Tigris in Iraq, are called in the Koran *baḥr* – ocean (Sūra 18:60, 61).<sup>17</sup> Islamic gardens integrate four canals, reflecting Paradise, which is described as gardens under which rivers flow (Sūra 48:17, 98:8), that quench the thirst of the Blessed, or flowing fountains (Sūra 55:46-50, 88:10-12). The thirst-quenching rain, created from ocean vapour condensing in the heavens, is a symbol of God and his mercy (Sūra 15:22). The reviving rain is also linked to the prophet of Islam, who sends mercy upon the inhabitants of the world (Sūra 21:107), and from here arises the poetic image of a rain cloud (Sūra 41:39).<sup>18</sup> The life-bestowing waters are the waters of life,<sup>19</sup> and the Hadith preaches the giving of water to the thirsty – to humans and animals alike – as one of the acts of charity in the name of God. From this notion developed the *sabīl* (literally: "road", "path", also in the sense of works done on behalf of God and his religion), a public drinking building or fountain, for the benefit of both humans and animals.<sup>20</sup> In the fierce

that also serves as a stopper. In Egypt this shape is known as *ʿollah*. It may be covered with a cup (*talbīṣah*) or have a lid. It is customary to place *ʿollahs* on the pavement for the well-being of thirsty passers-by. Drinking vessels also include the spouted ewer, *ʿibrīq*, with one handle or two handles [Fig. 2], and the *kurrāz*, a small jug with two handles but no spout, which in Lower Egypt is known as *mashrabeyyah*.<sup>13</sup> The name *kurrāz* was also given to the flattish flasks with two handles, a water canteen carried on the body when travelling, mainly by camel or donkey drivers. The popular *ʿibrīq*, called by the Arab potters 'King of Pots', became a distinct symbol of the Orient. To pour water, the *kūz*, a small jug was used.

The Ceramics Pavilion at the Eretz Israel Museum, Tel Aviv features an extensive collection of traditional Arab pottery documented by the former curators, Uza Zevulun and Yael Olenik throughout the years, in Nazareth, in Haifa (Kfar Samir) and 'Akko, which were known for their pale-coloured products,<sup>14</sup> and after the Six Day War in the villages of the West Bank and Gaza. The curators visited the workshops in an attempt to locate all the production centers documented in 1932 by Grace Crowfoot. They interviewed the men and women potters and purchased from them their entire range of products.<sup>15</sup> Following the First Lebanon War in 1982, they went to the village of Rāshaya al-Fukhkhar, at the foothills of Mt. Hermon, named after the village's trade: pottery. The pots produced in this village were known for their quality, pleasing shapes and amazing decorations painted in earthen colours, as well as for their inexpensive prices. They were very popular throughout Syria, Lebanon and Palestine and were also purchased by the inhabitants of the Jewish settlements prior to 1948.<sup>16</sup>



## Water vessels

Water was drawn from the well in buckets (*dalu*) with two handles tied to a rope that scored grooves in the well's cupstone. The buckets were stored in a side room or on the ground floor of the home, together with the work tools, the plough, the threshing board and the donkey harness, as well as wood and dung for the fire. Water from the well was delivered to the house in a *jarrah*, the most common form of water container among archaeological record and according to ethnographic documentation – a large jar with a body resembling a sack with two handles and a short cup-form neck. The *jarrahs* differed in size, from 29-50 cm high. The smaller ones, 29 cm high, were called '*asaliyyah*' (literally, "honey jar") [Fig. 1].<sup>8</sup> The women carried the water jars on their heads, covered with a kerchief, wound to pad the skull and protect it from the edges of the jar [Fig. 3]. Before drawing water, the peasant woman would wash her face, hands and feet in the clear cool water, and wipe her face with the ends of her sleeves. She would dry her feet and hands in the wind or sun.<sup>9</sup>

On their way to the well, the women bore the empty jar on their shoulder or head, with its mouth facing down. At home the water was stored in large water jars (*zīr* or *hīshshah*) [Fig. 7b], 50-70 cm high, with a flat base and either two or four handles (smaller versions of these were called '*asaliyyah*'). The *khabiyah* (storage jar) also served to store water, providing its sides were porous and kept the water cool.<sup>10</sup> The *zīr* and *hīshshah* stood in the main living space of the house, the *mastabah*, together with the dipper jug, the *mughtās* and drinking vessels.<sup>11</sup>

There are several types of drinking vessels: the *sharbah*, a jug with either no handles or two handles, whose shape was reproduced on embroidered dresses from Jaffa.<sup>12</sup> The *sharbah* has a tumbler (*kubb*)

by crushing the clay rock with a stone roller, then sieving it and adding bonding materials – straw, sand and grog that they ground to powder with a roller from the sherds collected from adjacent archaeological sites. They then added water and kneaded the mixture thoroughly to improve the clay and make it malleable. Up to this point they were assisted by the younger girls of the family – the knowledge was passed from mother to daughter. In July and August, when the men were busy with the harvest and threshing, the skilled women potters built their clay vessels in the coil technique, working in the courtyard, naming the various parts of the vessels as they were created according to body parts: ‘chest’, ‘neck’, and the handle was called ‘ear’.<sup>4</sup> After each additional layer of coils, the vessel was set aside to dry for several days to prevent it from collapsing under the weight of the wet clay of the next layer. The potter worked on several vessels at the same time. The worked surface was smoothed with a wooden tool or a pot sherd. When the vessel was complete, its external surface was slipped with a light-colour slip and the design was painted (or sent to an artist for painting). Designs included geometric patterns and date-palms (*nakhlah*), painted with an iron-oxide pigment extracted from red rocks in the Jordan valley.

Some of the designs are familiar from the Canaanite ceramics of the 2nd millennium BCE, and in various versions of Mamluk ceramics.<sup>5</sup> The women potters of Kufrenje in northern Jordan, also painted their handmade water jars in linear designs.<sup>6</sup> Traditional Arab pottery thus reflects the development of material culture and the local heritage. After drying the vessels for about two weeks, they were placed in pits filled with combustible materials, twigs and cakes of cow dung (although wood and cactus were also used). Small vessels were fired in for baking bread. During the firing the women sang songs, expressing their wish that only few vessels would break in the fire.<sup>7</sup>

## **Water Vessels in Traditional Arab Pottery**

**Irit Ziffer**

Dr. Irit Ziffer is a curator of the Ceramics and Nehushtan Pavilions,  
Eretz Israel Museum, Tel Aviv.

Arab functional pottery has virtually disappeared in Israel in the face of new, cheap materials. Ceramics constituted an important branch in the economy of Palestine prior to the industrial era, but increasingly diminished with the appearance of artificial materials.<sup>1</sup> Already in the 1920s, tin ware began to find its way into households and push aside the various pottery vessels.<sup>2</sup>

In villages in the Ramallah area, in Kufr al-Labbad and in Ya'bad, in the Jenin area, women engaged in hand-made pottery cooking vessels as a household and seasonal industry. Wheel-turned vessels were produced by men. In the towns and villages, potters worked in the family workshops where they had learned the craft from their elders.<sup>3</sup> The clay was mined by the male potters at a great distance from their villages.

The origin of the various Arabic ceramic shapes lies in the Middle Ages. Women from Sinjil, Baytunia and Ramallah were known for their handmade vessels, decorated with a variety of colorful patterns, fired at a low temperature. Production began in spring, when it was easy to dry the vessels and dry branches and twigs can be collected as firewood for the pit that served as a kiln. The female potters brought the clay from sites near their homes, no more than half a day's walk and prepared it themselves:





## Notes

1. Bellarmino Bagatti, *Gli scavi di Nazaret*, vol. I: *Dalle origini al secolo XII*, Jerusalem: Franciscan Printing Press, 1967. vol.II: *Dal secolo XII ad Oggi*, Jerusalem: Franciscan Printing Press, 1986. This volume was translated into English and published in: *Excavations in Nazareth*, 2 vols. (trans. E. Hoade) Jerusalem: Franciscan Printing Press, 1969–2002.
2. Nazareth and its churches – The Maryam Fountain, *Kardom* 19, Feb. 1982: pp. 79-80.
3. An apocryphal writing of the Catholic Church but nonetheless highly influential; among those external writings that served as a source of religious folk perceptions and in the production of many artworks: the *Protoevangelium of Saint James*.
4. Bradely Gilman, *The Open Secret of Nazareth*, Crowell and company, New York, 1906.
5. Fr. Peter Ricaldone, Nazareth, *Salesian Bulletin*, Vol. XXVI, no.5: pp. 67-69.
6. Gérard-Georges Lemaire, *The Orient in Western Art*, Koeln: Koenerman, 2001.
7. Nurith Kenaan-Kedar, Dialogues in the Local Christian Art of 20th-Century Nazareth: The Architecture and Imagery of the Carmelite, Salesian and Franciscan Monastic Churches, in: Mahmoud Yazbak and Sharif Sharif Safadi (eds.), *Nazareth, Archaeology History and Cultural Heritage*, Nazareth, 2012: pp. 83-99.
8. Kenneth Clark, *The Romantic Rebellion, Romantic versus Classic Art*. Great Britain: Harper Collins Publishers, 1973: pp. 302-308.

in the low stone wall that leads inside to the fountain structure. Thus the images of the fountain, and the reality that they reflect, diverge from any connection to the Orientalist or biblical photographs and paintings. In contrast, they reveal a certain dialogue with realistic trends in European painting and photography with the subject being solely that of Nazareth.<sup>8</sup>

The Nazareth fountain presents a central and autonomous realistic narrative. It reveals one of the main centres of female life and gathering in Nazareth. It is here that the many groups of images were established, interconnected with daily life in Nazareth, on the one hand, and on the other hand with the Christian and Muslim stories of Nazareth that directly link to the very essence of its existence in the modern era.

### **The Maiden and the Jar: olive-wood souvenirs from the Holy Land**

Already in the 16th century the Franciscan Order introduced the art of woodcarving to the Holy Land, and wood-carving workshops were opened in Bethlehem and Nazareth. These souvenirs, still being produced today for pilgrims and tourists, focus on the events sacred to Christianity from the lives of Jesus and Mary, mainly with reference to the birthplace of Jesus in Bethlehem. Among these carved images, that of the maiden and the water jar is a prominent motif, suggestive of the sacred fountain in Nazareth [Fig. 10]. These carved figures possess their own particular quality in their integration of the European sculptural tradition embraced by the Franciscans, with the local costumes of a young girl bearing a large water jug.

which the local young girls are the central heroines. Their expressions are open, transmitting strength and naturalness, not subordinated to stylistic interpretation and beautifications.

These photographs seem to reflect an awareness of the notions of the various schools of realist paintings that were active in France in the mid-19th century. One can recall paintings of individuals such as *The Wheat Sifters* by Gustave Corbet (1855), *Third-Class Carriage* by Honoré Daumier (1854) and *The Gleaners* by Jean-François Millet (1857), all of which represent images of peasant women, focusing on their facial expressions, their simplicity, innocence, physical gestures and their costumes, turning them, for Millet for example, into a symbol of purity and virtue.<sup>7</sup>

Furthermore mention should be made also to a large group of paintings that depict laundresses by streams and rivers: women carrying the laundry to the designated place on the river bank or kneeling by the side of the river or stream, doing the washing while other women are arriving or leaving. A prominent motif of these paintings is that of a group of women working together, and the artists who painted the laundresses include some of the greatest of the Impressionists, such as Auguste Renoir (1888, 1889, 1912), Camille Pissarro (1895) and Paul Gauguin (1888). This posing of the laundresses as a varied group of hard-working women of different ages has much in common with the concepts of the photographs of the women drawing water and carrying the water jars from the Fountain in Nazareth.

The photographs, depicting the varied groups of local population gathered at the fountain in Nazareth, are almost anthropological in style and also document the small changes that have taken place at the site during the 20th century, such as the altered location of the openings

glances in their direction. It is possible that the sensual Baroque paintings of the encounter between Rebecca and Eliezer had an impact on certain Orientalist painters. The women, draped in the garments of an Eastern harem, seated or reclining on divans, are always dramatized, sometimes with an imaginary landscape painted in the background. When the women are depicted holding jars, they do so at an angle or in an unnatural pose that would prevent the jars from actually containing water. The ornate jars are intended to accentuate specific, glorified characteristics of the sights of the East with its exotic men and women.

#### ***A comparative survey of realism***

The visual tradition that delineated representation of the Virgin's Fountain – the poor women drawing water and the various audiences who come to watch this – includes a broad corpus of photographs and paintings from the 1860s to the 1960s. This body of work presents a steady iconography expressing perceptions that differ totally from those of the Orientalist painter or photographer. I would contend that these photographs and paintings of the Nazareth fountain do not belong to depictions of the Levant or the exotic East as they appear among Orientalist photographers and painters.

Dozens of photographs of the fountain present the structure that was entered in order to draw water flowing from the openings in the wall. Various women bearing water jars feature in these photos, including women with young children as well as older and elderly women. These women are sometimes barefoot and at times dressed in rags, but always struggling with the effort of bearing the heavy water jars on their head. Such a sight offers a broad perspective of the Nazareth fountain, in



of the Holy Land.<sup>6</sup> Among the painters and photographers belonging to the Orientalist school, there arises an image that differs entirely from that of the European tradition of paintings of scenes from the Old and New Testament; a difference reflected in the photographs of Nazareth. The paintings by Orientalist artists, such as Jean Léon Gérôme, of the girls and the water jars, accentuate and heighten the visual appearance of the young Eastern woman and turn her into a pretty object.

The colour lithographs by David Roberts [Fig. 9] presents a varied gathering around the fountain, located in the background. To the left, women are drawing water with their backs to the fountain. Two men are pouring water into their jars, while in a long line extending from them are women bearing jars atop long kerchiefs. The women are wearing ornate Oriental clothing, a top garment over wide trousers, characteristic of the Turkish Harem. These clothes emphasize the hips, waist and breasts in a fashion alien to the local attire worn in Nazareth and by Palestinian women. At the end of the line stands a black woman, seemingly a servant, her upper body exposed, and her arms folded beneath her breasts. This naked figure accentuates the women's sexuality. The women's water jars are luxurious and shapely in design, unlike the jars actually in use. The black woman has an empty jar set horizontally on her head. The women are standing about aimlessly, almost on display. To the right, men are standing or riding their animals. On the only horse is a woman, seen from behind, holding a jar and being led by two men. There is little depiction of scenery, other than a few trees indicated on the horizon.

The Orientalist painters tended to present sensual portrayals of young women: posing them in full or partial nudity, with detailed depiction of their magnificent garments, seated on the ground or on divans, or shown in the presence of men who are sending desirous

photos of the fountain and the women around it constituted a biblical scene for the visitors to the site. Christian pilgrims could envision here with their own eyes the Virgin Mary drawing water with the other young women. One of the pilgrims who came to visit Nazareth for the inauguration of the Salesian church, and whose comments were published in the church journal in 1923, recounts that nothing had changed since ancient times. He saw in the streets of Nazareth the wide-eyed, dark-eyed residents with the somber smiles and next to the fountain – the Nazareth girls with their braided hair, carrying the water jars back home. His thoughts instinctively went back two thousand years, to that place in which a young mother called Mary walked, together with her son, Jesus, the adored youth, to draw water from the fountain. The experience of the fountain, however, should also be seen as an expression of daily life in the 20th century Nazareth, with the difficulties inherent in drawing water from the only fountain.

- C. The water jars, from an iconographic viewpoint, have a central place in the photograph, as if more important in the eyes of the photographer than the women themselves. The jars are large and heavy. Focusing on their images seems to confer upon the girls an appearance of strength, of all-powerful, mythological women.

**The fountain and the drawers of water at Nazareth:  
a unique representation**

***A comparative survey of Orientalism***

In the following, I compare depictions of the Nazareth fountain and those who drew and still draw water from it with Orientalist depictions

paved area. Time has revealed clear changes in the structure, with the location of the openings having been altered, apparently in the 20th century. To the right of the arch lies the Turkish bathhouse with its chimney.

- B. The women drawing water and carrying the water jars are of various ages, not necessarily young. They appear individually, in pairs or in groups. Sometimes a symmetric composition is constructed with two women. The women are generally photographed while leaving the fountain, bearing the water jars on their head. However, there are also various photographs that feature young maidens carrying the jars on their way to the fountain.

The women are depicted in both close-up and distance shots, mostly with their faces indistinct. Some of them are not the focus of the picture. The girls appear barefoot, wearing long dresses typical of the area and occasionally poor garments. The photographic emphasis on walking without shoes relates also to the Christian perception that sees poverty as spiritual purity in that Jesus' disciples went barefoot (reflected in the Christian Mendicant orders that take a vow of poverty). The women's kerchiefs generally cover only the head, but are occasionally worn with a longer, top kerchief. The girls struggle with the heavy earthenware or tin water vessels on their head or shoulders. This description constitutes an entirely different category than other local descriptions of drawing water from the spring.

This depiction of the fountain with the women bearing the water jars, dressed in their traditional costume, recurs in photographs from the one hundred years under discussion. Local women and girls are also photographed coming to wash clothes at the fountain and are depicted inside the area or to its left, seated next to a bundle of laundry. These

head, unsupported by her hands while the woman on the left is turned to the child while supporting the jar on her head with both hands. Close by, to the right, stands what appears to be a camel driver and next to him, dressed in white, a boy. The camels are situated to the right, next to the fountain. Even if this photo was staged by the photographer, it seems to reflect the reality apparently encountered at noon [Fig. 5].

Another photograph, by Felix Bonfils (1870-1890) is conceptually highly distanced from the Orientalist painting of the fountain by David Roberts, depicting elegantly attired harem-like female images next to the Nazareth fountain [see Fig. 9]. This photograph presents a sweeping urban scene in comparison with those preceding it. Special attention has been paid to the architecture of the Turkish bathhouse and the fountain whose roof can be seen from above. Against this expansive background, and from a greater distance, the women drawing water and carrying the water jars can be seen; the events by the fountain take place among the figures themselves, who are not facing the photographer. One can discern a variety of women of different ages standing near the stone fence, either wearing shoes or barefoot, some bearing water vessels on their head. The woman to the extreme right is holding a tin can. To the left of the fountain stands a woman next to a man astride a donkey and bearing a jar on his head. Next to the fence, women are talking and carrying the jars in various poses. Here too, the women's faces are hardly visible and the figures are not frontal [Fig. 6].

***The consistent iconography of the photographs*** [Figs. 7,8]

- A. The fountain is a barrel-vaulted structure, visible externally as a rounded arch rising above two walls. The wall of the fountain features openings for the water to flow. A low stone fence encircles the small



- A. Photographs include individual figures or groups of men, women, and animals. Many photos also feature soldiers from various armies, looking at the fountain or herders (of camels, horses, donkeys) gathered to the right of the fountain or waiting in line to enter the site.
- B. Photographs of women of various ages drawing water and carrying water jars; drawing water in group; or individually, bearing heavy water jars on their heads.

In an early photograph (1894), the fountain itself is situated in the centre, with various houses behind it, including the Turkish bathhouse, recognizable by its chimney. The low stone fence delimits the fountain and to its right is a donkey. A woman is descending the steps, supporting with both hands the water jar on her head. Her face cannot be seen, only her white robe is prominent. Smaller figures inside the structure serve as background [Fig. 3].

In a frontal photograph of the fountain (1891), a woman can be seen supporting the jar on her head with one hand, while behind her are two more women, their faces hidden. The jars create a powerful picture, possibly staged. On either side of the fence are more women with water jars on their head, delimiting the scene – with children among them. Next to the fountain, to the left, a woman can be seen in side view, her face obscured. In the background, there are smaller figures inside the structure [Fig. 4].

In another photograph from the early 20th century, the angle differs: three women in close-up, standing frontally in front of the fountain fence, are accompanied by a little girl to their left. The figures vary in gesture. The child and the woman to the right are shielding their eyes from the sunlight. The woman in the center is bearing a water jar on her

### **Visual traditions in representing the Fountain of the Virgin**

From around 1860, the fountain became not only the subject of written descriptions but also of paintings and photographs. Traditions regarding its visual representation were developed and preserved over the next hundred years. The photographers, painters and pilgrims who visited the place photographed and painted the fountain, turning it into a visual icon of Nazareth and a central image of the local site in which sacred memory and daily routine meet.

#### ***Paintings of the fountain***

In contrast to the traditional tales of the pilgrims about Mary and Jesus at the fountain in Nazareth, their figures seldom appear in paintings of the fountain. One of the rare appearances is in a painting by James Tissot. This painting relates to the fountain but constructs an ideal, almost “sweet”, reality around it. This perception entirely differs from that presented in the many photographs of the fountain taken over the course of one hundred years.

In Tissot’s painting [Fig. 2], the Madonna and Child, attired in the local costume, are walking barefoot on a ground strewn with rocks and stones near the fountain. The Virgin is depicted as young maiden, wearing a modest head covering. The young Jesus gazes directly at the viewer. In the background, behind a stone fence, local women can be seen next to the fountain.

#### ***Photographs of the fountain***

Many photographers of the fountain arrived from different countries. They documented the various crowds that visited the site throughout the day. Some of the pictures are clearly staged, but the majority appear to be spontaneous. They can be divided into two categories:

According to the Koran, Jesus' birth was miraculous, with no father. It was the will of God; and it was Maryam who was chosen to conceive him.

According to certain narratives, during the period that the "Holy Family" lived in Nazareth young Jesus used to accompany his mother when she went to draw water from the fountain. Since the 6th century CE, throughout the entire Middle Ages and into modern times, the Virgin's Fountain has constituted a central element in descriptions of Nazareth by pilgrims and other travellers. The story of the Annunciation to Mary at the fountain, as described in the Protoevangelium of St. James, contributed to the development of additional versions of the narrative.

An unusual anecdote by the pilgrim Theodorich in the 12th century mentions that the water flows from an opening fashioned like a lion's jaws. It is also told that Jesus was sent to draw water by his mother but, while playing with the children, the jar broke and he carried the water back in a fold in his garment. His mother was angry and Jesus furiously spilled the water on the ground and it is from this spot that the fountain sprang up. In the 19th and 20th centuries, pilgrim writings reveal an exceptional love for the place, exceeding even that for Jerusalem.<sup>4</sup>

A leading article in the journal of the Salesian Order, written by Brother Peter Rickeldonna, head of the monastery (1934), notes: "The town is spread across the foothills. Below it is the Church of the Annunciation, and above it the hill, topped by the Church of the Adolescent Jesus. Between these two borders Jesus lived for the first 30 years of His life. Here, in the stillness of the evening, one could see Him walking with His Mother to draw water from the fountain."<sup>5</sup> And so the fountain that had come to symbolize the Virgin Mary, became a fountain possessing life-giving qualities and an iconic image of the town of Nazareth.

but underwent a significant change in its population during the War of 1948 when Muslim refugees from the Galilee settled there.

The Nazareth fountain (*sabil*), called the “Fountain of the Holy Virgin” or the “Maryam Fountain” (Mary/Maryam is perceived by Islam as a righteous woman), was a focus of local life. Serving all the town’s inhabitants, it was considered to possess healing qualities. During ancient times, the fountain was Nazareth’s main source of water, located, despite its importance, on the outskirts of the town. In the 18th century, the town spread and, as noted in the attestations to its existence, the fountain seems to have become a central site, of great importance to the inhabitants and with symbolical meanings attributed to it from ancient times until the present day [Fig. 1].<sup>2</sup>

### **Literary traditions about the Fountain of the Virgin in Nazareth**

The Fountain of the Virgin in Nazareth is sacred to Greek-Orthodox Christians. According to their belief it was here that the angel Gabriel first announced to the Virgin Mary her divine conception and that she was carrying the Son of God in her womb. In addition, the Protoevangelium of St. James (an apocryphal gospel)<sup>3</sup>, describes how the Virgin was told of her impending pregnancy when going to draw water from the fountain, while living in Nazareth. According to pseudo-Matthew 9 (another apocryphal writing), the announcing angel was revealed to her first at the fountain, and then again in her house, above which the Church of the Annunciation was built.

In Islam, Mary, mother of Jesus, is perceived as one of the greatest righteous souls: a woman of purity, a virgin and possessing noble qualities. She is mentioned in the Koran even more than in the New Testament.



## **The Fountain of the Virgin in Nazareth: Local Reality and Symbolic Meanings**

Nurith Kenaan-Kedar

In the Christian world, the sanctity of Nazareth parallels that of Jerusalem and Bethlehem. In Jerusalem, the Church of the Holy Sepulchre denotes the location of the Crucifixion and Resurrection of Christ, while in Bethlehem the Church of the Nativity marks Christ's birthplace. It was in Nazareth that the angel Gabriel announced to the Virgin Mary that she would conceive the son of God, Jesus. In the most ancient part of the town, the Catholic Church of the Annunciation and the Church of St. Joseph are dedicated to Mary, Jesus, and Joseph, the saintly father who raised Jesus – “the Holy Family”. These two churches have existed since the Early Byzantine period, continuing through the Crusader period and up to the present day.<sup>1</sup>

Nazareth has two Churches of the Annunciation – one Catholic, the other Greek-Orthodox, the latter named after St. Gabriel. Perceptions of the town as sacred to Christianity developed over the course of hundreds of years. In addition to the belief that the Annunciation to Mary took place here, Nazareth has become the town of “the Holy Family”, reflecting the potency of the story of their life in this place, upon their return from their sojourn in Egypt and up to the beginning of Jesus' public life.

The religious composition of Nazareth's population has altered down through the years. In the 18th century, Nazareth was mainly Christian,



## Acknowledgments

I would like to express my sincere gratitude to

Mr. Ilan Cohen, Director General, and to Zachi Becker, Deputy Director General, Eretz Isreal Museum, Tel Aviv – an important stage for exhibitions revealing hidden aspects of the visual popular culture in Israel, prior to and following the establishment of the State – for their support and encouragement;

The curators and staff of the Museum, for their assistance and advice;

Michal Zagagi for her great help in finding the photos of the Virgin's Fountain in Nazareth and their sources;

The lenders: Tsvi Shaham, for placing with deep friendship at my disposal the collection of postcards of the Nazareth fountain and helping to identify the printers; David Tartakover, who lent important posters and New Year cards from his collection with great generosity; Yair Ben-Zioni, who placed at my disposal items from the Vicky Ben-Zion collection;

Dr. Irit Ziffer, Dr. Sharif Sharif-Safadi and Dr. Nirit Shalev-Khalifa for their important scholarly contribution in the Catalogue;

My deep appreciation to the donor, whose wish is to remain anonymous, for his generous donation.

**Nurith Kenaan-Kedar**  
Curator

Nurith Kenaan-Kedar is Professor of Medieval Art History and former Dean of the Faculty of the Arts, Tel Aviv University. She has published widely on medieval art in Europe (Romanesque and marginal sculpture and the depiction of women) and on Crusader art in the Holy Land. Her scholarly work focuses on iconography and imagery, its sources, and its roles and meanings in art. She considers visual texts to be a language with codes and symbols that can be deciphered. Research into these concepts has led her to focus on the unique iconography of the Armenian Ceramics of Jerusalem, the metal arts and crafts industry and the Jacobi jewelry in the early years of Israel's Statehood. Her last book *The Madonna of the Prickly Pear Cactus: Tradition and innovation in 19th and 20th century Christian Art in the Holy Land* (Yad Itzhak Ben-Zvi, 2010).



popular art in the early years of the state, featured in photographs and on greeting cards, posters, decorative objects and housewares. The exhibition traces the consolidation of this image and its various manifestations and surveys its sources of inspiration, from the women who drew water at the iconic's Fountain of the Virgin in Nazareth, as commemorated in photographs and paintings, and up to the carpet in the house of the second president of Israel, Yitzhak Ben-Zvi.

Despite the subject clearly being a feminine one, I have not sought to relate to the feminist aspects. This would require a separate study and conceptual approach but I hope in the future to accomplish this.

The photographed figures of the Nazareth women drawing water and those of the young girls and women bearing the water jars reveal a pre-feminist era. Drawing water had been part of a woman's housework from ancient times, and the biblical story of the meeting between Rebecca and Eliezer next to the well is a familiar one. The Arab women continued this tradition and labored hard drawing water from the fountain for their families. The photographs indeed reveal the task of the women as well as the form of the well.

In contrast, the image of the young Israeli girl carrying the jar bears no similar association, nor does it confer upon her an active sense of a woman preparing to encounter a new reality, but rather remains within the confines of a decorative image alone.

The image of the Israeli maiden carrying a jar however, remains within the confines of the symbolical or decorative. These transformations in the image constitute an example of changing forms and meanings of multi-cultural images and their historical importance.

**Nurith Kenaan-Kedar**  
Curator

## Introduction

The exhibition “The Maiden and the Jar: A Local and a Multi-cultural Image” is the fourth in the series of exhibitions held at the Eretz Israel Museum, Tel Aviv, devoted to revealing unfamiliar aspects of the visual, popular culture of Israel.

The first exhibition, “Birds of Paradise – Marie Balian and the Jerusalem Armenian Ceramics” (2000), presented three generations of Armenian ceramics in Jerusalem and their contribution to the local lexicon of decorative art. The second in the series was the exhibition “Modern Creations from an Ancient Land” (2005) which presented copper vessels – decorative objects and souvenirs produced by the small-scale industry that functioned in the early years of the state and which were created in private workshops and small factories entrepreneurs and unrecognized artists. These objects – from the collection of Vicky Ben-Zioni – represented a combination of old and new visual traditions and differed from the works produced in “Bezalel”. The third exhibition, “The Art of Goldsmithing – Jacobi Jewelry in the Early Years of Israel's Statehood”, presented a broad survey of Jacobi jewelry, embodying the goldsmithing traditions of Eastern Jewish communities and Western concepts about producing unique jewelry, free of any official guidance from the Establishment.

The current exhibition adds a fascinating layer in its presentation of the Hebrew-Israeli art scene prior to and following the establishment of the state. The image of the “maid and the jar” – a young girl bearing a water jar on her shoulder or head was already popular during the period of the British Mandate, in the 1920s and 1930s, and became common in Israeli

## **Contents**

<b>Introduction</b>	<b>9</b>
 <b>The Fountain of the Virgin in Nazareth: Local Reality and Symbolic Meanings</b> Nurith Kenaan-Kedar	 <b>11</b>
 <b>Water Vessels in Traditional Arab Pottery</b> Irit Ziffer	 <b>15</b>
 <b>Mary's Fountain: The Symbol of the City of Nazareth</b> Sharif Sharif-Safadi	 <b>35</b>
 <b>"The Maiden and the Jar" as an Israeli Image</b> Nurith Kenaan-Kedar	 <b>42</b>
 <b>The Carpet in the Hut of President Yitzhak Ben-Zvi in Jerusalem</b> Nirit Shalev-Khalifa, Nurith Kenaan-Kedar	 <b>60</b>

## **To the Fountain**

### **The Maiden and the Jar: A Local and Multi-cultural Image**

**Exhibition curator:** Prof. Nurith Kenaan-Kedar

**Exhibition design:** Ori Glazer, Architect

**Graphics:** Orna Elboim

**Objects coordinator:** Hagit Sorek

**Credits coordinator:** Yulia Bondarenko

**Conservation:** Assaf Oron, Marila Kon

**Catalogue editing and production:** Gania Dolev

**Catalogue design:** Kfir Malka

**Photography:** Leonid Padrul-Kwitkowski

**English translation:** Naomi Paz

**Cover:** Pesach Ir-Shay, a proposal

for an Israeli tourism poster, early-1950s

Collection of David Tartakover, Tel Aviv

With the support of Tel Aviv University

and a donor who wishes to remain anonymous

© All rights reserved

Eretz Israel Museum, Tel Aviv

Printed in Israel

2013



# The Maiden and the Jar

**A Local and a Multi-cultural Image**



Eretz Israel Museum, Tel Aviv



# The Maiden and the Jar

**A Local and a Multi-cultural Image**