עתיקות 99, התש״ף

רצפת פסיפס מהמאה הז׳ לסה״נ בפי מצובה

רינה טלגם

הקדמה

בחפירה בפי מצובה התגלתה רצפת פסיפס (L119; ר׳ צינמון ולרר, כרך זה: תכנית 1) בחדר 2 בשטח 1.[1] הרצפה הונחה על תשתית (L131; 5 ס״מ עובי) של מלט וגיר גרוס שפילסה את פני הסלע, ומתחתיה לא נחשפו שרידים קדומים יותר. הפסיפס נמצא בתוך חדר רבוע (25.5 מ״ר), והקטעים שהשתמרו הרכיבו שטיח שהשתרע על כל שטחו. על הפסיפס נמצאה הצטברות של אדמה וחרסים, ומעליה נמצאה מפולת של אבני בנייה, עדות לכך שקירות המבנה התמוטטו זמן רב לאחר שהוא ניטש. בתום החפירות הוצא הפסיפס מן האתר לצורך שימור; הוא מוצג היום בחצר הסמוכה למוזיאון הארכיאולוגי בקיבוץ עין דור.

הפסיפס[2]

הפסיפס (איור 1) מוקף במסגרת רחבה התוחמת שטיח מרכזי של ניצני פרחים, ובמרכזו פרוטומה של אישה במסגרת מתומנת. הפסיפס השתמר בחלקו; למעלה ממחצית שטיח ניצני הפרחים לא שרד, וסימני הרס ניכרים גם בחלקים אחרים שלו. נזקים אלו נגרמו מאבני המפולת שנפלו על רצפת הפסיפס ולא מהשחתה מכוונת. ברצפת הפסיפס שולבו אבנים בתשעה גוונים: שחור, חום כהה, חום בהיר, אפרפר, אדמדם, ורוד בהיר, אוכרה, בז׳ ולבן; לא נמצאו סימנים לשימוש בזכוכית או בחרס. גודל האבנים אחיד למדי (כ־90 אבנים בדצמ״ר), אולם פני הדמויות, כפות ידיהן וכן הרימון בקרן השפע עשויים מאבנים קטנות יותר (156–210 בדצמ״ר).

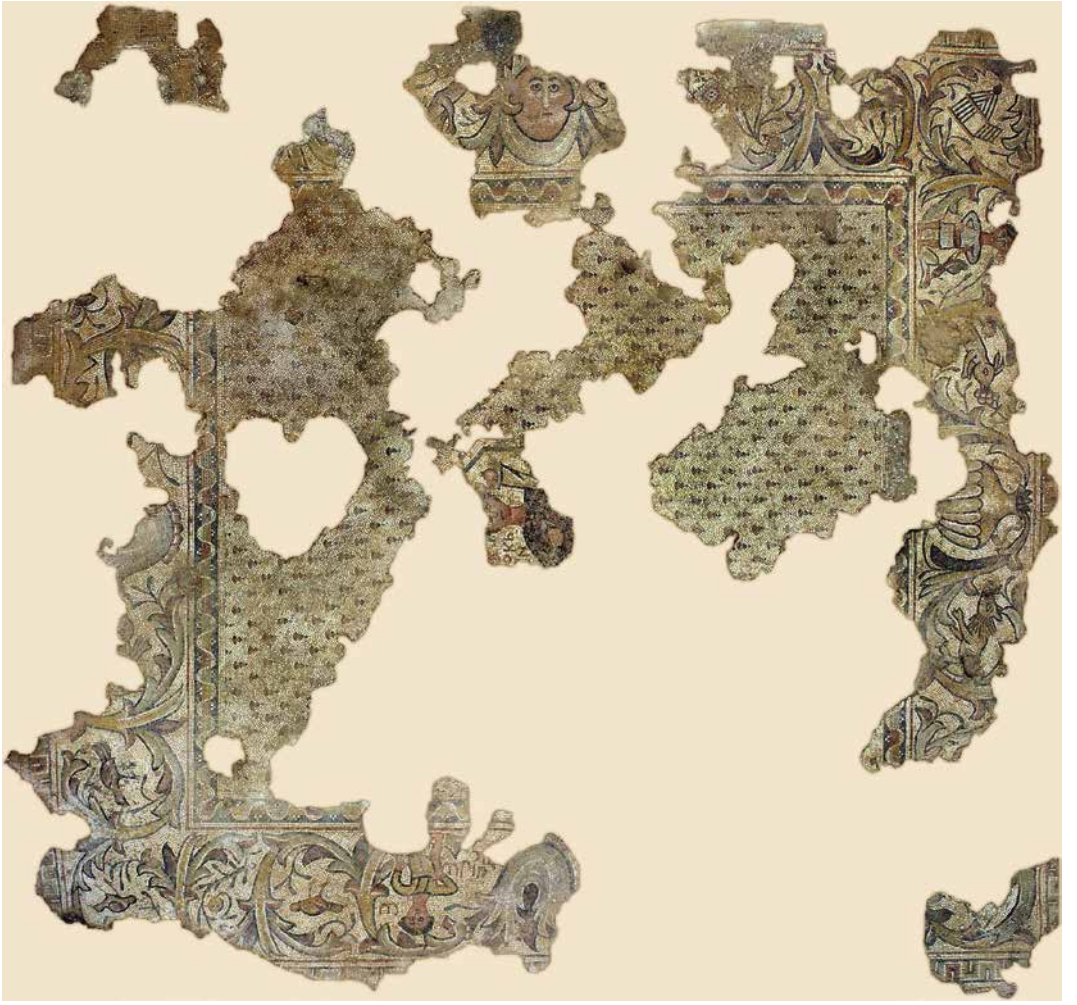
מסגרת הפסיפס

המסגרת מורכבת משלוש רצועות עיטור (94 ס״מ רוחב כולל; איור 2): הרצועה החיצונית (11.5 ס״מ רוחב) מעוטרת בדגם מאנדר פשוט, הנתחם משני צדיו בשורה של אבנים שחורות; הרצועה המרכזית (69 ס״מ רוחב) מורכבת ממדליוני עלי קוציץ (אקנתוס) המאוכלסים בדמויות אדם ובעלי חיים על רקע לבן, והיא תחומה משני צדיה בשורה של אבנים אדומות, ובשתי שורות של אבנים לבנות; הרצועה הפנימית (9 ס״מ רוחב) מעוטרת בסרט גלי בצבעים מתחלפים על רקע שחור.

---

[1] את הפסיפס צילמו דני שיאון (איורים 2, 4, 5, 9, 10), הווארד סמיתליין (איורים 1, 6–8, 11) והמחברת (איור 3).

[2] בתיאור הדגמים הגיאומטריים נעשה שימוש בקטלוג של אביי־יונה (Avi-Yonah 1933).



איור 1. רצפת הפסיפס, מבט לצפון.

איור 2. מסגרת הפסיפס, הצלע המערבית.

איור 3. בעל חיים ממשפחת החתוליים סמוך לגביע אקנתוס בצלע המערבית.

איור 4. שתי ציפורים במסגרת מדליוני האקנתוס בצלע המערבית.

ברצועת העיטור המרכזית, המוטיבים המאכלסים את מדליוני האקנתוס פונים אל קירות החדר, כך שהניצבים במרכז החדר יוכלו לצפות בהם. בצלע המערבית של רצועת העיטור אפשר להבחין בגביע אקנתוס בגוני אפור (איורים 2, 3). המדליונים הסמוכים אליו עוטרו בבעלי חיים: המדליון השמאלי מתאר בעל חיים ממשפחת החתוליים (איור 3), ואילו בעל החיים שבמדליון הימני לא זוהה (איור 2). במדליון שמשמאל ליצור החתולי אפשר להבחין בציפור מנקרת הפונה אל מדליון אחר, ובו דמות נוספת של ציפור הפונה חוצה (איורים 2, 4).

איור 5. עלם ולצדו כתובת, גביע אקנתוס וארנב בצלע הדרומית.

במרכז הצלע הדרומית של רצועת העיטור מתואר גביע אקנתוס נוסף. המדליונים שהיו בצדו השמאלי לא שרדו, אולם מצדו הימני מתואר מדליון ובו דמות עלם (איור 5). צמוד לו משמאל נתגלתה כתובת ביוונית, שלא היה אפשר לפענחה, אך אפשר לזהות בה חמש אותיות הערוכות בשתי שורות, מהן אפשר לזהות בבירור את האות אומגה (Ω), ומתחתן סיגמא (Σ); מימין לראש הדמות מופיעה האות אומגה (Ω). במדליון הסמוך לדמות מימין מתוארת ציפור, ובמדליון הפחוס שלידה מתואר צמח נושא פירות.

במרכז הצלע המזרחית של מסגרת הפסיפס מתוארת אמפורה (איור 6). החלק התחתון של גוף האמפורה מצולע, ולה ידיות דמויות האות S. ברצועת הסרט הגלי שמתחת לאמפורה נראים סימנים של תיקון שנעשה בעת העתיקה. במדליון שמימין לאמפורה נראה אריה, ובמדליון שמשמאלה — ארנבת הנוגסת באשכול ענבים (איור 6); שני בעלי החיים פונים אל האמפורה. משמאל לארנבת ניצב גבר צעיר האוחז ציפור ברגליה (איורים 6, 7); הוא לבוש טוניקה קצרה מעוטרת בחגורה. במדליון הפינתי מתואר באלכסון כלוב ריק שדלתו פתוחה (איור 7). המדליונים שמימין לאריה נפגעו מאוד.

במרכז הצלע הצפונית של מסגרת המדליונים המאוכלסים מתואר ראש אקנתוס (איור 8) — מוטיב מוכר במסגרות שריגי אקנתוס כבר מהתקופה ההלניסטית. משמאל לחלקו העליון של ראש האקנתוס נראים סימני תיקון, שנעשו בעת העתיקה, בצורת טלאי פסיפס לא־רגולריים בגוני שחור ולבן. במדליון שמשמאל לראש האקנתוס מתואר בעל חיים יונק כלשהו (איור 8); ייתכן שזהו כלב ציד, אולם קשה לקבוע בוודאות משום

איור 6. אמפורה במסגרת עלי האקנתוס, המאוגפת באריה וארנב בצלע המזרחית.

איור 7. גבר צעיר אוחז בציפור ומאחוריו כלוב ריק בצלע המזרחית.

איור 8. ראש אקנתוס המשולב במרכז הצלע הצפונית.

איור 9. סימני תיקון והחלפת מוטיבים מהטבע בדגם גיאומטרי בצלע הצפונית.

שראשו לא השתמר. המדליונים הסמוכים לראש האקנתוס לא שרדו, אך בימין השורה שרדו שני מדליונים (איור 9). המדליון הקרוב לראש האקנתוס עוטר בדגמים צמחיים, ובהם מעוין צבעוני גדול ומעוין קטן, ונראים בו סימני תיקון שנעשו בעת העתיקה בצורת טלאי פסיפס גדול בחלקו העליון של המדליון וברצועת המאנדר שמעליו. במדליון הקרוב לפינה נראית ציפור שנותר ממנה חלקה הקדמי בלבד.

השטיח המרכזי

השטיח המרכזי של רצפת הפסיפס מורכב מאבני פסיפס לבנות. האבנים מונחות בשורות מתעגלות, המעניקות לרצפה מראה של קשקשים (Avi-Yonah 1933:J3). במרכז כל יחידה מתואר ניצן שתפרחתו אדומה, והוא מורכב משבע אבנים רבועות ומאבן אחת משולשת (Avi-Yonah 1933:F16). במרכז השטיח מתואר מתומן, העשוי משתי שורות של אבנים שחורות, ובמרכזו פרוטומה של אישה (איור 10). לאישה שיער שחור, ראשה מעוטר בזר פרחים ומתנוכי אזניה משתלשלים עגילים. צבע האוכרה של העגילים והאבן הלבנה ששובצה במרכזם מתארים עגילי זהב משובצים בפנינה. הדמות אוחזת בידה הימנית גביע של פרח, ובידה השמאלית קרן שפע שמבצבצים ממנה רימון ושני פירות צהובים, שלהם גרעינים קטנטנים, שחורים ולבנים. חלקה העליון של ראש הדמות, כף ידה והאמה השמאלית לא שרדו. משמאל לדמות מופיעות חמש אותיות: בשורה העליונה האות אלפא (A), מתחתיה אומיקרון (O), קפא (K) ואות בלתי מזוהה (?H). מהשורה התחתונה שרדה בבירור רק האות נו (N).

ניתוח המוטיבים

המוטיבים ברצפת הפסיפס מוכרים היטב באזורנו. משך קיומם ארוך, ולכן אינם מסייעים לתארך את הפסיפס במדויק. מסגרות שבהן שריגי אקנתוס מאוכלסים הופיעו באזורנו בתקופה הרומית המאוחרת, והן הוסיפו

איור 10. פרוטומה של אישה במרכז רצפת הפסיפס.

להתקיים בתקופה הביזנטית (Dauphin 1978); מוטיב עיטורי זה היה מקובל מאוד גם בפריטים אדריכליים מגולפים משיש או מאבן. מסגרות דומות מוכרות בפסיפסי כנסיות בגליל העליון ובגליל התחתון — למשל בכפר מכר, בח׳ירבת אל־וואזיה (הכנסייה המזרחית), בהר ברניקי, טבריה, ובכורסי (Madden 2014:69, 181–182, 191) — וכן בבית הכנסת משכבה Iב׳ בחמת טבריה (Dothan 2000:33–34) ובאחד מחדרי בית המרחץ בטבריה (טלגם 1988: 126–127). ברוב הדוגמות הרקע של המקלעות שחור, אך לעתים הוא לבן, למשל בפסיפס מנהריה (Dauphin and Edelstein 1981:41–78). במדליוני האקנתוס הממסגרים רצפות פסיפס רומיות תוארו ברוב המקרים דמויות של ציידים הרודפים אחרי חיות, או סצנות של בעלי חיים טורפים הרודפים אחרי טרפם (Dauphin 1979; Talgam and Weiss 2004:1–16). בתקופה הביזנטית נוספו לסצנות הציד מוטיבים חקלאיים, למשל מוטיב הכלוב הריק והארנבת הנוגסת באשכול. בעבר יוחסה למוטיבים אלה גם משמעות סמלית, אך בחינת הקשרי הופעתם — ונראה שכך גם בפסיפס זה — אינה תומכת בפרשנות זו (לדיון בהרחבה, ר׳ Hachlili 2009:140–141, 154–155). המוטיבים של הכלוב הריק והארנבת הנוגסת באשכול ענבים (איורים 6, 7) משתלבים היטב בתיאורי ההווי החקלאי (ר׳ למשל, חבס תשע״ו:*119), והם אינם זוכים להדגשה מיוחדת בפסיפס זה, למשל במיקומם או בגודלם.

שריגי אקנתוס. שריגי אקנתוס מאוכלסים, המעטרים מסגרות של פסיפסים, נפרשים במרבית המקרים מראשי אקנתוס, מגביעי אקנתוס או מאמפורות, המשולבים בפינות המסגרת או במרכז צלעותיה — בארבעתן, בשתיים מהן או באחת בלבד. הפסיפס מפי מצובה מיוחד משום שמשולבים בו שלושת סוגי המוטיבים במסגרת אחת. מאפיין נוסף המייחד את שריגי האקנתוס מפי מצובה הוא החוטרים הדקים היוצאים מעלי האקנתוס וממלאים את החלל סביב הדמויות. חוטרים דקיקים אלו מחקים שריגי גפן מעוטרים בקנוקנות ובעלים, היוצרים סביבה צמחית שבתוכה פועלות הדמויות.

דגם ניצני הפרחים. דגם ניצני הפרחים מוכר בארץ, ושכיח יותר בצפון הארץ מאשר בדרומה או במרכזה. דוגמות לשטיחי פסיפס העשויים במתכונת זו אפשר למצוא ברצפות פסיפס בכנסיות ובמנזרים בגליל, כגון

שבי ציון, נהריה, ח׳ירבת אל־וואזיה, חניתה, כורסי, ח׳ירבת ע׳ורייב ותל א־סאמק (Madden 2014:143–144, 180–181, 183–184); מרבדים מסוג זה מוכרים גם בסוריה. מערך של שטיח ניצני פרחים המוקף במסגרת רחבה ובמרכזו מוטיב יחיד אינו שכיח, אך אפשר למצוא לו מקבילות, לדוגמה בפסיפס מבית הפניקס באנטיוכיה, שנמצא היום במוזיאון הלובר (Levi 1947:313–315).

פרוטמה של אישה. הדמות הנשית המתוארת במרכז רצפת הפסיפס מפי מצובה (איור 10) היא האנשה של שפע ופריון חקלאי; השתמרותה החלקית של הכתובת המלווה אותה אינה מאפשרת לזהותה במדויק. הדמות אמנם אוחזת בקרן שפע, אחד האטריבוטים של טיכה־פורטונה, אולם באמנות התקופה הביזנטית קרן השפע, ואף כתר החומות, עשויים להופיע גם בזיקה לעונות שנה. דוגמות לכך אפשר למצוא במסגרת הפסיפס בכנסיית סרגיוס באום א־ראסס שבירדן (Piccirillo 1993:207, 234) ובמסגרת הפסיפס של היפוליטוס במידבא (Piccirillo 1993:51, 60, 66–67; לתופעה זו, ר׳ בהרחבה Avner-Levy 1996:363–364). על ראשה של הדמות הנשית בפסיפס שרד זר פרחים, אולם אי אפשר לפסול את האפשרות שעל ראשה הונח גם כתר חומות. דמות הטיכה, אשר עיטרה את רצפת אחד החדרים שהקיפו את כיכר הסיגמה בבית שאן, חבשה כתר חומה לראשה ובצדיו הופיעו פרחים (Talgam 2014:363–364). הרימון הוא פרי המסמן בדרך כלל את עונת הסתיו, אולם גביע הפרח שהדמות מחזיקה בידה השמאלית נקשר לאביב. לפיכך, נראה שהדמות בפסיפס מסמלת את הפריון העונתי בכלל. הופעה של האנשות מסוג זה שכיחה מאוד בפסיפסים המעטרים אחוזות חקלאיות של בעלי אמצעים בצפון אפריקה (Blanchard-Lemée et al. 1996:42–43), בבתי אמידים באנטיוכיה ולעתים אף בבתי מרחץ (Leader-Newby 2005). מקבילות קרובות לפסיפס מפי מצובה אפשר למצוא בדמותה של קלרקריה ממרחצאות החורף של קיסריה הימית (Talgam 2014:348–350), האנשת ההתחדשות (Ananeosis) בפסיפס מבית אמידים באנטיוכיה (Levi 1947:320–321), טיכה בפסיפס הארמון השרוף במידבא (Piccirillo 1993:78), טיכה מבית שאן (Talgam 2014:363–364) ודמות העונה היפה (קאלוס קאירוס) מהפסיפס שנתגלה בקפלת קבורה בתל מלחתה (Talgam 2014:253–254), ובו דמות גברית שתפסה את מקומה של ההאנשה הנשית. תיאורים אלו הם חלק מתופעה רחבה יותר של סצנות האנשה בפסיפסי הרצפה הביזנטיים, והם מוקד הרצפה בבתי אמידים.

מאפיינים סגנוניים ואמנותיים

הפסיפס מפי מצובה נעשה בידי אמנים מנוסים, והוא משקף את שלהי התקופה הביזנטית. המיומנות הרבה והדיוק ניכרים בחזרתם של הדגמים בשטיח המרכזי. בבחירת המוטיבים ניכרת אקלקטיות, המצביעה מצד אחד על המשכיות של מסורת קלסית ומצד אחר — על התרחקות ממנה. התוצאה המתקבלת מאופיינת בשניוּת. השימוש במסגרת של מדליוני אקנתוס מאוכלסים, ובה ראש אקנתוס, גביעי אקנתוס ואמפורה, מלמד על כך שהאמן הכיר את מגוון האפשרויות הקיימות, אך חרג מהכללים המקובלים, ו״הקריב״ את הגיוון לטובת הסימטריה. ההאנשה של מושג מופשט, כגון פריון עונתי, במרכז הרצפה (איור 10) שכיחה באמנות המאות הה׳–הו׳ לסה״נ, ובאמצעותה הציגו בעלי האמצעים בפומבי את חינוכם הקלסי (ביוונית: פאיידיאה). עם זאת, המוטיב השאוב מהאומנות הקלסית אינו מעוצב בסגנון קלסי: באמנות הקלסית תוארו הפנים בתפנית קלה המאפשרת להציג את הדמות בעת ובעונה אחת מהחזית ומהצד (מבט של שלושה רבעים) כאמצעי ליצירת נפח, ואילו בפסיפס מפי מצובה הסתפקו האמנים בתיאור חזיתי; בפני הדמות אמנם ניכרים ניסיונות האמן להשתמש בנוסחות קלסיות לגיוון בצבעים וליצירת משחקי אור וצל, אולם הוא אינו מצליח להעניק לה נפח או נטורליזם; נוסף לכך, פני הדמות וצווארה מוקפים בקו מתאר אדום, יחיד ומודגש, המחזק את תחושת ההשטחה שיוצר התיאור החזיתי, בניגוד למקובל באמנות הקלסית.

ההתרחקות מהמסורת הקלסית ניכרת גם בראש האקנתוס (איור 8), וגם בדמויות העלמים המשולבים במסגרת מדליוני האקנתוס (איורים 5, 7). בראש האקנתוס הפנים יוצרות רושם שטוח, למרות ניסיון האמן

ליצור משחקי אור וצל, ולהתייחס לטופוגרפיה האופיינית לסנטר; הוא גם אינו מבחין בין הצוואר לבין הפנים ומתארם כיחידה אחת. גם כאן שובשה הנוסחה הקלסית של הסטת המבט, דהיינו מבט של שלושה רבעים, והצגת חזית הפנים וצדם לשם יצירת נפח, ותיאורם אינו סימטרי וארכני בהגזמה. צדן השמאלי של הפנים גדול בהרבה מצדן הימני, והן נראות כנמשכות מטה הרבה מעבר לקו הסנטר. בדמויות העלמים המשולבים במסגרת מדליוני האקנתוס, גופם ופניהם מתוארים מהחזית, אולם רגליהם מתוארות מהצד. כמו כן, ראשי הדמויות גדולים ביחס לגופן, דבר המקנה להן מראה גוצי. כן ניכר חוסר העניין של האמן לתאר פרטים אנטומיים: בגדי העלמים מעלימים לגמרי את אברי הגוף ואת קימוריו, ובתיאור בעלי החיים הוא מסתפק בקו מתאר ללא פרטים. עם זאת, שריגי האקנתוס מפי מצובה נבדלים ממקבילותיהם הקלסיות בכך שהעלים אינם מנוצים והם מוקפים בקו מתאר שחור. ניכר כי האמנים ניסו לתאר תנועה: הם יצרו קיפול בחלק מהעלים והעניקו לשריג האקנתוס תחושה של תנועה.

סיכום ומסקנות

החופרים ציינו כי בתשתית הפסיפס נתגלו מטבע ביזנטי־ערבי (ר׳ ביכובסקי, כרך זה: מס׳ 5) ומשקולת ברונזה (ר׳ צינמון ולרר, כרך זה: איור 6) המתוארכת לסוף המאה הו׳, ואלו מספקים את התאריך הקדום ביותר (*terminus post quem*) להנחת רצפת הפסיפס. על סמך ממצאים אלו, ועל פי מאפייניו האיקונוגרפיים והסגנוניים של הפסיפס, אפשר לתארכו למאה הז׳ לסה״נ. רצפות פסיפס רבות, שנוצרו לאחר הכיבוש המוסלמי, מצביעות על כך שהשינוי הפוליטי בעטיו של הכיבוש הערבי לא ניכר מיד בתרבות החומרית, וכי המסורת הביזנטית המקומית נמשכה לאורך המאות הז׳–הח׳ לסה״נ. עם זאת, לאורך פרק הזמן הזה אפשר להבחין בשינוי. תופעה זו מוכרת גם בתחומים אחרים של התרבות החומרית: גם בכלי הזכוכית ובכלי החרס חלו שינויים הדרגתיים במעבר מהתקופה הביזנטית לתקופה האומיית (Talgam 2014:379–395, n. 11; Winter 2016). אימוץ המודלים והמוטיבים הקלסיים, לצד ההתרחקות ממאפייני הסגנון הקלסי, אופיינים לפסיפסים מהמאה הז׳ לסה״נ. בתקופה זו ניכרת התרחקות מתיאורים נטורליסטיים ומהענקת תחושת נפח לדמויות, למשל באמצעות מבט של שלושה רבעים. בשונה מתקופות אחרות, נראה שבמאה הז׳ לסה״נ ההתרחקות מהסגנון הקלסי מתרחשת חרף אימוצן של נוסחות תיאור קלסיות, כמו הסטת המבט בתיאור הפנים ושימוש בהגוונה צבעונית. תופעה זו משקפת תהליך של סכמתיזציה וניוון. על המשכה של מסורת הפסיפס הביזנטית לאחר הכיבוש המוסלמי בגליל במאה הח׳ לסה״נ מלמדת רצפת הכנסייה שנחשפה בח׳רבת אל־שביכה (צפיריס 2002; שיאון 2002), והיא מוכרת היטב גם מאזורים אחרים בארץ ובירדן. בדומה לפסיפס מפי מצובה, בפסיפס מחילדה שליד עמאן, המתוארך לשנת 687 לסה״נ (Talgam 2014:384–385), מתוארת סמוך למרכז, בתוך מדליון, האנשה הלקוחה מרפרטואר המוטיבים המוכרים באמנות הקלסית; האותיות היווניות המופיעות משני עברי ראשה מזהות אותה כגה (האנשת האדמה). ההתרחקות מהמודלים הקלסיים בפסיפס זה ניכרים בתיאור האנשת האדמה בתנוחת אורנס, מחוות גוף המציינת תפילה, וכן בסגנון הסכמתי וברושם השטוח של הדמויות.

נותרה השאלה בנוגע לאופיו של האולם שהפסיפס עיטר. הימצאותו של צלב מתכת, שהיה חלק ממנורה בחדר הסמוך (ר׳ צינמון ולרר, כרך זה: איור 2), וכן הצלבים המופיעים על חלק מכלי החרס (ר׳ לרר, כרך זה: איורים 3: 9; 7: 2; 10: 4, 5), מלמדים שבעלי המקום היו נוצרים, אך אין הכרח לזהות את היחידה האדריכלית המעוטרת בפסיפס כקפלה. גם ניתוח המוטיבים המשולבים ברצפת הפסיפס אינו תומך בזיהוי האולם המעוטר כקפלה, וגם הצלב על המשקוף (ר׳ צינמון ולרר, כרך זה: איור 4) אינו מאפיין בלעדי לכנסיות, שכן הוא מופיע גם בבתים פרטיים ועל חפצים ביתיים. לדעתי, סביר להניח שהחדר המעוטר בפסיפס שימש חדר אירוח בבית חווה של אנשים אמידים.

הפניות

ביכובסקי ג׳ כרך זה. המטבעות מהחפירה בפי מצובה.

חבס ל׳ תשע״ו. רצפת הפסיפס בכנסיית הבישוף יוהנס בחורבת ברקה, גן יבנה. **עתיקות** 84:*89—*126.

טלגם ר׳ 1988. רצפות פסיפס בטבריה. בתוך י׳ הירשפלד, עורך. **טבריה — מייסודה עד הכיבוש המוסלמי**. ירושלים. עמ׳ 123—132.

לרר י׳ כרך זה. ממצא כלי החרס מהתקופה הביזנטית בפי מצובה.

צינמון ג׳ ולרר י׳ כרך זה. מבני מגורים מהתקופה הביזנטית בפי מצובה שבגליל המערבי.

צפיריס ו׳ 2002. חפירות בח׳ירבת אל־שביכה: הכתובות ביוונית. בתוך צ׳ גל, עורך. **ארץ צפון: קובץ מאמרים בארכיאולוגיה של הגליל**. ירושלים. עמ׳ 340—344.

שיאון ד׳ 2002. חפירות בח׳ירבת אל־שביכה: הכנסייה. בתוך צ׳ גל, עורך. **ארץ צפון: קובץ מאמרים בארכיאולוגיה של הגליל**. ירושלים. עמ׳ 255—262.

Avi-Yonah M. 1933. Mosaic Pavements in Palestine. *QDAP* 2:136–181.

Avner-Levy R. 1996. A Note on the Iconography of the Personifications in the “Hippolytus Mosaic” at Madaba, Jordan. *LA* 46:363–374.

Blanchard-Lemée M., Ennaïfer M., Slim H. and Slim L. 1996. *Mosaics of Roman Africa: Floor Mosaics from Tunisia*. London.

Dauphin C. 1978. Symbolic or Decorative? The Inhabited Scroll as a Means of Studying Some Early Byzantine Mentalities. *Byzantion* 48:10–34.

Dauphin C. 1979. A Roman Mosaic Pavement from Nablus. *IEJ* 29:11–33.

Dauphin C. 1987. The Development of the “Inhabited Scroll” in Architectural Sculpture and Mosaic art from late Imperial Times to the Seventh Century A.D. *Levant* 19:183–212.

Dauphin C. and Edelstein G. 1981. *L’église byzantine de Nahariya (Israël): Étude archéologique* (Byzantina Mnemeia 5). Thessaloniki.

Dothan M. 2000. *Hammath Tiberias* II: *Late Synagogues.* Jerusalem.

Hachlili R. 2009. *Ancient Mosaic Pavements: Themes, Issues, and Trends*. Leiden–Boston.

Leader-Newby R. 2005. Personifications and *paideia* in Late Antique Mosaics from the Greek East. In E. Stafford and J. Herrin eds. *Personification in the Greek World: From Antiquity to Byzantium* (Centre for Hellenic Studies, King’s College, London; Publications 7). Aldershot. Pp. 231–246.

Levi D. 1947. *Antioch Mosaic Pavements* (2 vols.). Princeton–London.

Madden A.M. 2014. *Corpus of Byzantine Church Mosaic Pavements from Israel and the Palestinian Territories* (Colloquia antiqua 13). Leuven–Paris–Walpole, Mass.

Piccirillo M. 1993. *The Mosaics of Jordan* (ACOR Publications 1). Amman.

Talgam R. 2014. *Mosaics of Faith: Floors of Pagans, Jews, Samaritans, Christians, and Muslims in the Holy Land.* University Park, Pa.

Talgam R. and Weiss Z. 2004. *The Mosaics in the House of Dionysos at Sepphoris Excavated by E.M. Meyers, E. Netzer and C.L. Meyers* (Qedem 44). Jerusalem.

Winter T. 2016. *The Byzantine-Islamic Tradition as Reflected in Glass Assemblages from Excavated Sites in Jerusalem and Its Environs*. Ph.D. Diss. The Hebrew University. Jerusalem.

A Seventh-Century CE Mosaic Floor at Pi Maẓuva

Rina Talgam
(Pp. 57*–66*)

A mosaic floor (L119) was unearthed in a square room (Area 1, Room 2; 25.5 sq m) uncovered at Pi Maẓuva (see Cinamon and Lerer, this volume: Plan 1). The mosaic was laid upon a bedding (L131; 5 cm thick) of cement and crushed lime that leveled the bedrock. Above the mosaic were accumulations of soil and potsherds, covered by a pile of building blocks, evidence that the building's walls had collapsed long after the room was abandoned.

The mosaic (Fig. 1) comprises a broad border of acanthus medallions, surrounding a central carpet of flower buds with a woman's protome depicted in its center. The mosaic was only partially preserved. The *tesserae* are of uniform size (about 90 *tesserae* per square decimeter), but some details are made of smaller *tesserae* (156–210 per square decimeter). The motifs that populate the acanthus border were meant to be read by those who stood in the center of the room. These are described clockwise, beginning with the western strip.

The Western Strip. An acanthus goblet is depicted in the center of this strip (Figs. 2, 3). The medallions next to it are adorned with animals: the left medallion depicts a feline (Fig. 3); the animal in the right medallion was not identified (Fig. 2). In the medallion to the left of the goblet, a pecking bird faces left to another medallion with another bird (Figs. 2, 4).

The Southern Strip. An acanthus goblet is depicted in the center of this strip as well. The medallions to its left did not survive, but on its right is a medallion depicting a figure of a young man (Fig. 5). To the left of the figure are the remains of an undeciphered Greek inscription, of which five letters survived in two rows: the first three were not identified, and the fourth is an *omega* (Ω); beneath them is a *sigma* (Σ). To the right of the figure, near its top, appears another *omega* (Ω). The medallion next to the figure on the right houses a bird, and in the medallion next to it is a fruit-bearing plant.

The Eastern Strip. An amphora is depicted in the center of this strip (Fig. 6). In the medallion to the right of the amphora is a lion, and in the medallion to its left is a rabbit eating a cluster of grapes (Fig. 6); both animals face the amphora. To the left of the rabbit stands a young man holding a bird by its legs (Figs. 6, 7); he is wearing a short tunic adorned with a belt. The corner medallion depicts an empty cage with its door open (Fig. 7). The medallions to the right of the lion were damaged.

The Northern Strip. In the center of the northern strip of the mosaic frame is an acanthus head (Fig. 8)—a frequent motif in acanthus *rinceau* borders since the Hellenistic period. The top of the acanthus head was repaired in antiquity in black and white *tesserae*. The

medallion to the left of the head depicts a mammal (hunting dog?), whose head did not survive (Fig. 8). The medallions to its right (Fig. 9) were adorned with floral patterns, as well as two colorful rhomboids and part of a bird.

Central Motif. In the center of the mosaic carpet is a woman's bust enclosed within an octagon (Fig. 10). The woman has black hair, a wreath on her head and earrings dangling from her ears. The figure holds a flower calyx in her right hand, and a cornucopia with pomegranates and two yellow fruits in her left hand. To the left of the figure are five Greek letters: *alpha* (A); below it *omicron* (O), *kapa* (K) and an unidentified letter (H?); below them is a *nu* (N). The female figure seems to be a personification of abundance and agricultural fertility; the partial preservation of the inscription does not allow for a precise identification. Such personifications are very common in mosaics adorning farmhouses of the affluent in North Africa and villas in Antioch, attesting to the residents' classical education (in Greek: *paideia*).

The mosaic uncovered at Pi Maẓuva seems to have been made by experienced artists during the late Byzantine–Early Islamic period. The motifs are eclectic, pointing to a continuity of classical traditions, on the one hand, and turning away from them, on the other. The acanthus *rinceau* border depicts acanthus heads, acanthus goblets and an amphora, indicating that the artist was familiar with the available repertoire; however, by choosing to depict several options in one carpet border, he deviated from the accepted rules and favored symmetry over diversity. The execution of the classical motifs in this mosaic points to a process of schematization and degeneration, which are characteristic of late Byzantine art.

Based on iconographic and stylistic considerations, the mosaic from Pi Maẓuva should be dated to the seventh century CE. Further support for this date are the finding of an Arab-Byzantine coin (see Bijovsky, this volume: No. 5) and a unique five-*nomismata* bronze weight (studied by Danny Syon; see Cinamon and Lerer, this volume: Fig. 6), dating to the end of the sixth century CE, in the bedding of the mosaic. This mosaic joins many other mosaic floors that were created after the Muslim conquest, attesting that local Byzantine traditions continued throughout the seventh–eighth centuries CE.

A question remains as to the nature of the structure that housed the mosaic. The presence of a metal cross (see Cinamon and Lerer, this volume: Fig. 2), a cross engraved on a stone lintel (see Cinamon and Lerer, this volume: Fig. 5) and other crosses that appear on some of the pottery vessels (see Lerer, this volume: Figs. 3:9; 7:2; 10:4, 5) point to a Christian ownership. However, this structure does not seem to have been a chapel, but rather, a room used for entertaining guests in a farmhouse of affluent people.

CAPTIONS TO ILLUSTRATIONS:

Fig. 1. The mosaic floor, looking north.
Fig. 2. The mosaic border, the western strip.

Fig. 3. A feline near the acanthus goblet in the western strip.
Fig. 4. Two birds within the acanthus medallions in the western strip.
Fig. 5. A young man accompanied by a Greek inscription, an acanthus goblet and a rabbit in the southern strip.
Fig. 6. An amphora in the acanthus *rinceau* border, flanked by a lion and a rabbit in the eastern strip.
Fig. 7. A young man holding a bird and behind them, an empty cage in the eastern strip.
Fig. 8. An acanthus head in the center of the northern strip.
Fig. 9. Signs of repair and replacement of floral motifs with geometric patterns in the northern strip.
Fig. 10. A woman's bust in the center of the mosaic floor.