מוֹתר

גליון מס' 4

נשים
באמנויות

אוניברסיטת תל-אביב הפקולטה לאמנויות ע"ש יולנדה ודוד כץ

מוֹתר

כתב העת
של הפקולטה לאמנויות
בשיתוף עם "ביתן" הוצאה לאור בע"מ

תשנ"ז — 1996

עורכת ראשית:
פרופ' נורית כנען־קדר

עורכת:
שרה לוטן

מערכת:
פרופ' שי בורשטין
ד"ר עדינה מאיר־מריל
פרופ' אשר עובדיה
פרופ' מרדכי עומר
פרופ' אלי רוזיק

עריכה לשונית:
יורם ורטה

המרה והקלדה:
דפנה הירש,
היחידה להוצאה לאור שולחנית

עיצוב עטיפה:
מיכל סמו,
טלי ניב־דולינסקי,
היחידה להוצאה לאור שולחנית
על־פי רעיון של נורית כנען־קדר

עריכה גרפית וביצוע:
מיכל סמו,
היחידה להוצאה לאור שולחנית

הרצות:
גרפאור

דפוס:
גרפוליט

מו"ל:
"ביתן" הוצאה לאור בע"מ
שוקן 32, תל־אביב 66556

בחסות ובאדיבות
דורון סבג — ORS

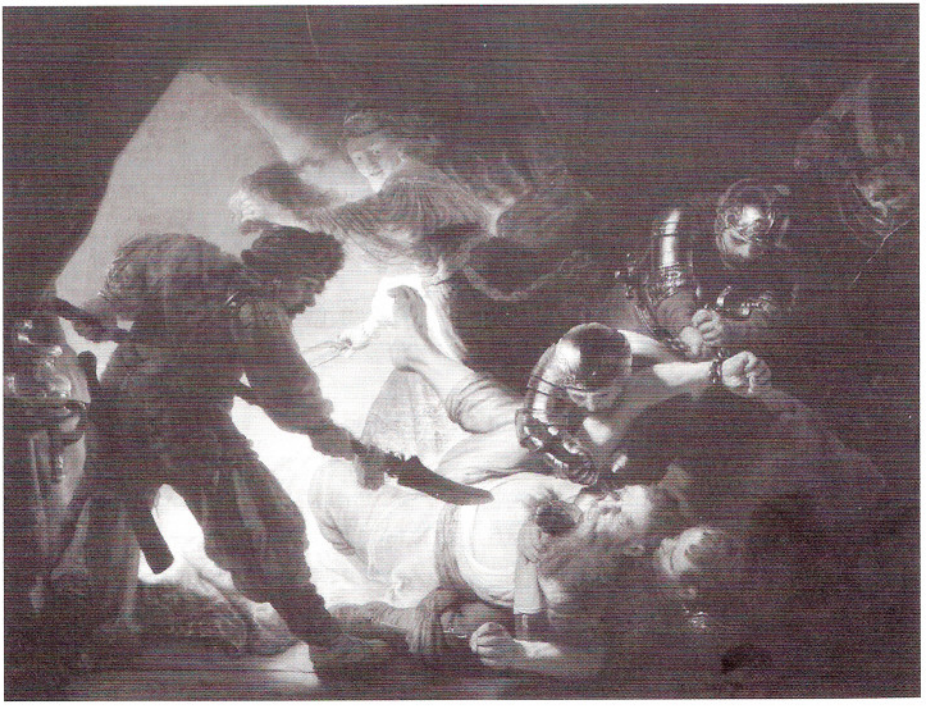
כתובת המערכת:
הפקולטה לאמנויות ע"ש יולנדה ודוד כץ
אוניברסיטת תל־אביב
רמת־אביב 69978
תל־אביב
טל' 03-6408482
פקס' 03-6409482

© כל הזכויות שמורות לאוניברסיטת תל־אביב

כי בכל בגידותיה מתקה: קווים לדמותה של דלילה*

דוד פישלוב

יוצרים רבים וחשובים בחרו להתמודד, במסגרת אמנויות שונות, עם הסיפור המקראי של שמשון ודלילה: צ'וסר, מילטון וז'בוטינסקי בספרות; רובנס, ואן־דייק ורמברנדט בציור; סן־סנס באופרה; סטיל ב' דה־מיל בקולנוע — וזוהי אך רשימה חלקית ביותר. כמו כל יצירה המעצבת דמות ממסורת ולא מוגדרים: העיצוב הספציפי של תווי הגוף והפנים של הדמויות, לבושן, ה"תפאורה" המקיפה אותן, וכיו"ב[1]. הבדלים מעניינים יכולים להתגלות גם ביחס להחלטה לקרב את הדמות המקראית לעולמו של האמן[2], קירוב המוליד לעתים סממנים אנאכרוניסטיים שונים, או לנסות לשחזר באופן "אותנטי" עד



תמונה 1: רמברנדט, *ניקור עיניו של שמשון*, Frankfurt-am-Main, Städelsches Kunstinstitut.

טקסטואלית מוכרת, גם עיצוב דמותה של דלילה מחויב בנאמנות לסיפור המקראי, ולו ברמה הבסיסית של זיהוי הדמות והסיטואציה. עם זאת, עדיין נותר לאמן מרחב תמרון גדול, שבו הוא נותן ביטוי לתפיסתו האישית את הדמות. חופש יצירה זה ניכר בכמה רמות.

באמנויות ויזואליות, למשל, עצם המעבר המדיומלי כרוך במילוי "פערים", אשר טקסט לשוני, מעצם טבעו, מותיר פתוחים כמה שאפשר את עולמו של הסיפור המקראי[3]. פרשנותו של האמן יכולה להתבטא גם בשאלה, האם לעצב את הדמות באופן ריאליסטי, כחלק מסיפור דמוי מציאות, או שמא להטעין אותה בפרשנות סמלית ואלגורית — פרשנות לה זכו סיפורי שמשון באמנות הנוצרית (שמשון כמבשר דמותו של ישו, למשל).[4]

חלק נכבד מפרשנותו של האמן ניתן לתאר כמילוי פערים שונים ביחס לעולמו של הסיפור המקראי — אירועים, מחשבות,

תמונה 2: רובנס, *שמשון ודלילה*, Hamburg, Frau Margaret Köser Collection

רגשות שהסיפור המקראי שותק לגביהם[5] — ולכל אלה השלכות, לעתים ישירות לעתים עקיפות, על הממד הרטורי של שאלת *שיפוט* דמותה של דלילה. הממד הרטורי־שיפוטי חשוב בכל יצירה, ובכל יצירה־מחדש של סיפור ידוע. בעיצוב המחודש של סיפור כמו זה של שמשון ודלילה, הטעון מלכתחילה במתחים מוסריים חריפים[6], ממד זה חשוב שבעתיים, ובו אתמקד.

הסיפור המקראי אינו שופט באופן מפורש את דלילה, אבל אין בכך כמובן כדי להמעיט מחומרת הרשעתה. הרוע שמגלמת דלילה, בולט במיוחד על רקע קווי הדימיון הרבים בינה לבין האשה הראשונה, התמנית, של שמשון. בעוד שלהסגרת סוד חידתו של שמשון בידי האשה התמנית מביא הסיפור המקראי נסיבות מקילות — העובדה כי בגדה באמונו בגלל איומי הפלישתים (שופטים יד טו) — הרי שאצל דלילה המוטיב היחיד המוזכר במפורש בטקסט להנמקת התנהגותה, הוא בצע כסף (שופטים טז ה). כלומר, האנלוגיה המפורטת הנרקמת בין שני הסיפורים, נועדה בין היתר לחזק את הרשעתה של דלילה: הן המעשה שעשתה (הבגידה) והן המוטיבציה לעשייתו (כסף) שפלים.

הסיפור המקראי מרשיע אפוא את דלילה באופן חד־משמעי. עם זאת, עקרונית, האמן המעצב מחדש את דמותה יכול ללכת "יחד עם" הסיפור המקראי בהרשעתה של דלילה, לעתים אף להחמיר ממנו, אבל במקרים מסוימים ומעניינים הוא גם יכול ללכת "נגדו", ואף להמתיק את שיפוטה.

נתבונן תחילה בציורו של רמברנדט *ניקור עיניו של שמשון* [תמונה 1].

אין ספק, כי בציור זה רמברנדט מרשיע את דלילה, ואף בצורה חמורה יותר מזו המשתמעת מן הסיפור המקראי. לעצם ההחלטה לציירה כחלק מסצינת ניקור העיניים יש אפקט רטורי חזק (בסיפור המקראי לא נאמר שהיא היתה נוכחת בסצינה). אחריותה ואשמתה מובלטים גם על־ידי הצגתה כמי שגזזה במו ידיה את שערותיו של שמשון (בסיפור המקראי מוזכר "איש" שגזז את השיער — שופטים טז יט). זאת אף זאת, דלילה נושאת בידה את שיערו של שמשון כאילו נשאה שלל נצחון (trophy) משדה המערכה, והמבט שהיא מפנה לאחור אינו מעיד על חרטה או על צער, אלא על היקסמות מן המעשה הנורא של סירוסו הסמלי של שמשון.

נתבונן כעת באופציה רטורית שונה מזו של רמברנדט — *שמשון ודלילה* של רובנס [תמונה 2]. ראשית, מן הראוי לשים לב לקומפוזיציה, שבה שמשון מוטל כילד על ברכיה של "אמא" דלילה, המיישנת אותו. יחסי אם־בן בין השניים מודגשים גם על־ידי פסל ונוס וקופידון בגומחה שברקע (אלת האהבה וילדה — לפי אגדות מקובלות), וגם בהצגת החזה החשוף של דלילה[7].

אמנם עניין זה קשור ליסוד הארוטי של דלילה, אבל הוא גם מחזק את הצד האמהי שבדמותה[8]. מכל מקום, ידה המונחת על שכמו של שמשון והבעת הפנים הרכה, העומדת למעשה במרכז התמונה, מבטאים עדנה ואולי אף רחמים, ודאי לא שמחת ניצחון או שטניות קרה. אמנם רובנס קשר את דמותה למקצוע הזנות (למשל, באמצעות דמות האשה הזקנה, הסרסורית, שמאחוריה, ובאמצעות פסל קופידון, התורם ליצירת רשמים שונים ואף מנוגדים). אבל התנוחה, הבגדים, היד המונחת ברכות על שכמו של שמשון, והבעת הפנים רומזים לנו כי היא עושה את מעשיה לא בלב שלם, אולי אף בלב קרוע.

הקשר ההדוק בין יצירתו של ון־דייק לזו של רובנס הוא מן המפורסמות[9]. הציור *תפיסתו של שמשון* של ון־דייק [תמונה 3] מבוסס, כידוע, על ציור בשם זה משל רובנס, ומתאר את רגע לכידתו בפועל של שמשון, המשך הסצינה המצוירת *בשמשון ודלילה*. אבל בניגוד לציורו של רובנס, הרושם הוא כי דלילה אצל ון־דייק לא דוחה מעליה את שמשון, אלא להיפך, מושיטה לו את ידה, כאילו ממאנת להיפרד ממנו, כאילו מתחרטת על מעשיה הגורמים לפרידה הכאובה. לו תמונתו של ון־דייק היתה מוצגת לפנינו ללא הכותרת הקושרת אותה לסיפור המקראי, והיה עלינו להמציא לה כותרת משלנו, דומני כי כותרת סבירה ביותר היתה: "זוג אוהבים, שאויביהם מפרידים ביניהם באכזריות". במלים אחרות, הציור מעורר אמפתיה כלפי דמותה, אף כי מדובר בסצינה הממחישה את התוצאות החמורות של מעשיה.

אם כן, כאשר יצר ססיל ב' דה־מיל את סרטו *שמשון ודלילה*, הוא לא היה הראשון שניסה למצוא קווי זכות בדמותה של דלילה, שימתיקו את שיפוטה המוסרי הקשה. אין ספק, עם זאת, כי דה־מיל הביא אופציה זו של המתקת הדין לשיא חדש, ה"מותח" את אפשרות האמפתיה והסליחה כלפיה עד לקצה גבול האפשר. ראשית, הסרט מספק לנו הנמקה פסיכולוגית מעניינת להתנהגותה של דלילה: בצע כסף לא היה המניע היחיד שלה, וודאי שלא המניע החשוב והעמוק. דלילה עשתה מה שעשתה מתוך קנאה באחותה סמדר (הלא היא האשה התמנית), שבה היה שמשון מאוהב, ובמרים, אשה עבריה שאהבה את שמשון וניסתה להחזיר את הגיבור הרועה בשדות זרים לעמו ולשליחותו. כלומר, לפנינו סיפור על רגשות עזים של אהבה וקנאה, לא בצע כסף קר; Crime passionnel (פשע על רקע אהבה וקנאה), שאת דינו אנו נוטים להמתיק, יחסית לפשע לשם רווח כספי, הנראה לנו שפל יותר. ובעיקר, הסרט מציג לפנינו תהליך ארוך, מורכב ומשכנע של חזרה בתשובה של דלילה, שתמיד אהבה, ועדיין אוהבת, את שמשון.

בביקורה בבית־האסורים, שבו מסובב שמשון את אבן הריחיים, היא מזדעזעת נוכח עִוורונו וחוסר האונים שלו, וכל טעם הנקמה ניטל ממנה. רגשות עזים של אשמה וחרטה משתלטים עליה, ומובילים אותה לתשובה ולתפילה לאלוהי שמשון, הלא הוא האלוהים הכל־יכול[10]. היא פונה לביקור נוסף בבית האסורים, ביקור של כפרת עוונות [תמונה 4].

בביקור זה נותנת עצמה דלילה בידיו של שמשון מתוך מוכנות לכפר על חטאה במוות שיבוא לה מידיו, וכאשר הוא נמנע מלהורגה (כאשר מתברר לו כי תפילתו נענתה וכוחותיו שבו אליו), היא מעלה את ההצעה הרומנטית, ששניהם יברחו למצרים, מקום בו יוכלו לממש את אהבתם, רחוק מכל

תמונה 3: ון־דייק, *תפיסתו של שמשון*, Wien, Kunsthistorisches Museum

תמונה 4: ויקטור מאטור (שמשון) והדי למאר (דלילה) בסרט *שמשון ודלילה* של ססיל ב׳ דה־מיל

הנאמנויות והמתחים הלאומיים והדתיים שאליהם נקלעה אהבתם הגדולה. יתר על כן, בסצינת הסיום הדרמטית של הסרט — הפלת מקדשו של דגון — דלילה היא זו העוזרת לשמשון להגיע אל העמודים התומכים במקדש (ולא כפי שמסופר במקרא, על "הנער המחזיק בידו" — שופטים טז כו), ובכך לממש את נקמתו בפלשתים.

להשלמת הפיכת דמותה של דלילה לדמות של צדקת, כמעט מרטירית גמורה, תורמת החלטתה להישאר בתחום המקדש הנופל, כדי למות עם אהובה הנוקם־המתאבד. כך הפך דה־מיל את הסיפור הטרגי לסיפור מלודרמטי על כוחה של אהבה, הכולל גם חזרה בתשובה.

התסריט של *שמשון ודלילה* מבוסס באופן עקיף וחלקי מאוד על הרומן *שמשון* של זאב ז׳בוטינסקי[11]. מז׳בוטינסקי שאל דה־מיל את הרעיון להפוך את דלילה לאחותה הדחויה של האשה התמנית הראשונה של שמשון, זו שאביה מנסה "לשדך" לשמשון, אחרי שהראשונה ניתנה לאחר תחתיו (שופטים טו ב). אבל השוואת הרומן עם סרטו של דה־מיל מביאה למסקנה, כי הסרט שונה באופן מהותי מן הרומן כמעט בכל רמה משמעותית, כולל בשאלת עיצובה ושיפוטה של דלילה.

ז׳בוטינסקי אמנם העניק לדלילה מניע פסיכולוגי מסתבר — קנאה באחותה, המהולה ברגשי נחיתות חריפים — אך מבחינה רטורית, דמותה נשפטת לחומרה. לשיאה מגיעה הוקעה רטורית זו בסצינת הסיום הדרמטית של הרומן, רגע לפני הפלת מקדשו של דגון. דלילה מופיעה בפני שמשון העיוור והכבול, ומתחילה להשמיע לו חידות מחוכמות. את הצגת חידתה השלישית, והקשה מכולן מבחינה אנושית, היא פותחת בהגישה לו למוש תינוק בן כשלושה או ארבעה שבועות. לשאלתו של שמשון "למי הילד הזה?" היא משיבה: "נחש נא! גיבור ועז נפש יהיה כאביו; ואנכי, אשר חלבי היה לארס, אלמדנו לשנוא את העם של אביו; ומשופט ומגן ייצא אויב ומחריב". תגובתו של שמשון היא זעזוע נורא, המדרבן אותו למעשה הנקמה־התאבדות. ותגובתה של דלילה: "האשה, אשר בטוחה היתה כי נבצר ממנו לתפסה, עמדה במקומה וגעתה בצחוק".[12] תכנית שטנית כזו, שבה בנו של שמשון יגדל מעריסתו על ארס שנאתה של דלילה כנגד עמו של שמשון האב — לא ניתן למצוא בסיפור המקראי ואף לא במסורת של יצירות מוסרניות־נוצריות.

לאחר שפגשנו כמה דוגמאות למגוון הרטורי בנוגע לשיפוטה של דלילה ביצירות אמנות שעיצבו מחדש את דמותה, כדאי להעלות כמה הרהורים ביחס להסבר של וריאציות אלו. במלים אחרות, מדוע יוצרים מסוימים "זיכו" את דלילה, אחרים שפטו אותה ברוח הטקסט המקראי, והיו אף כאלה שטרחו להרשיעה מעבר למה שמתחייב ממנו?

הסבר אפשרי אחד יהיה ברוח פמיניסטית: האמנים שנדונו לעיל הם הרי גברים, ולכן עיצובה של דלילה כאשה מפתה, מאיימת ומסרסת, הוא ביטוי אמנותי עקיף למערך הדעות הקדומות ופחדי הסירוס המודחקים של ההגמוניה הפטריארכלית. אבל הסבר אטרקטיבי זה, המשלב יסודות פסיכולוגיים, תרבותיים ואידיאולוגיים, הוא בבחינת אליה וקוץ בה: גם בקרב אותה עדת אמנים־גברים ניתן הרי למצוא יצירות הממתיקות את דינה של דלילה ומגלות כלפיה אמפתיה וסלחנות. האם מדובר באמנים שמילאו, ללא ידיעתם, תפקיד "חתרני" ביחס להגמוניה הפטריארכלית? מסופקני. עם כל הקסם בגישה הסברית זו, לדעתי, היא מבטאת רק חלק מן האמת — אולי את המשיכה לסיפור־התשתית של שמשון ודלילה, אבל לא את הגיוון הרטורי במסגרת עיצובו מחדש.

כיוון אחר לתשובה, כמעט מתבקש, הוא ברמה האישית־הביוגרפית של האמן. כיוון זה יכול להדגיש, למשל, את העובדה שרמברנדט צייר את סדרת תמונות שמשון שלו (להוציא את הראשונה) במהלך שנות נישואיו לסאסקיה, שככל הנראה לא היו מאושרות ביותר, וכי סאסקיה שימשה ככל הנראה המודל לדמותה של דלילה בציור[13]. במלים אחרות, באמצעות עיצוב דמות שלילית של דלילה ביטא רמברנדט את רגשותיו האמביוולנטיים כלפי האשה שבחייו. אלא שגם להסבר זה כמה מגבלות, כמו ביחס לכל הסבר ביוגרפי המניח ביטוי ושיקוף ישירים של החיים באמנות. ראשית, ישנם יוצרים שלא ידוע לנו על בסיס אישי־ביוגרפי לעמדה ה"אנטי־דלילתית" שהם מבטאים ביצירתם (ז'בוטינסקי, למשל). שנית, האם לפי היגיון הסברי זה יהיה עלינו להניח (הנחה לא לגמרי מסתברת), שיוצרים המציגים את דלילה באור חיובי ביצירתם רוו רק נחת מן הנשים שבחייהם? שלישית, לעתים נוכל למצוא אצל אותו יוצר עיצוב הנוטה לקוטב ההרשעה, ויצירה שונה הנוטה דווקא לקוטב האמפתיה והמתקת הדין (*בשמשון ודלילה* רובנס מגלה אמפתיה כלפיה, אבל *בתפיסתו של שמשון* הוא מרשיעה; ושני ציוריו של ון־דייק הממודלים על־פי יצירות אלה, הם מקרה המראָה מן הבחינה הרטורית לציוריו של רובנס). ייתכן, שההסבר הביוגרפי יכול לעתים להאיר או לחדד חלק מן המקרים, אבל ודאי שאין לראות בו מסגרת הסברית כוללת ועקרונית.

כיוון עקרוני יותר לתשובה יכול לבחון את מקומן של תפיסות ועמדות דתיות במסגרת עולמו של היוצר: מידת הרשעתה של דלילה תוצג כפונקציה של העמדות הדתיות של האמן ושל התרבות שבתוכה פעל. הרי הטקסט המקראי הקאנוני, שבו עוצבה דמותה של דלילה "הרעה", הוא עצמו טקסט דתי פורמטיבי. יתירה מזו, בחלק נכבד מן המסורת היצירתית המוסרנית־נוצרית עוצבה דמותה של דלילה כ־exemplum שלילי, שנועד להזהיר מפני תאוות בשרים ובוגדנותן של נשים חמדניות. האשה היא "אם כל חטאת", האחראית לנפילה הגדולה, ודלילה היא כמובן גילום משוכלל ושטני במיוחד של האשה, שהביאה לנפילתו של שמשון.

אמנם כיוון התשובה הזה טומן בחובו הבטחה מסוימת, אבל גם כאן חייבים להיזהר מהכללות. ראשית, קיימים יוצרים דתיים, שבכל זאת לא נטו להרשיע את דלילה. האם רובנס וון־דייק היו, דרך משל, נוצרים פחות טובים מרמברנדט? אבל הדוגמה המרתקת ביותר לערעור של הכללה הטוענת כי עמדה דתית מכתיבה, במובן החמור של המלה, הרשעה חריפה של דלילה, היא כמובן *שמשון ודלילה* של דה־מיל. סרטו של דה־מיל רווי, בעקבות הסיפור המקראי, בהערות ובעמדות דתיות ואמוניות (היסוד הדתי אף הוסף לפרולוג לסרט), כמו קשירת מקור כוחו של שמשון לאמונה באלוהים. זאת אף זאת, סיפור החזרה בתשובה של דלילה, שהוסיף דה־מיל, תורם גם הוא לרובד הדתי נדבך חשוב, אבל נדבך זה משרת דווקא את זיכויה.

ההכללה הקושרת באופן חד־ערכי עמדה דתית עם הרשעת דלילה יכולה להתערער גם מן הכיוון ההפוך והמשלים: *שמשון* של ז'בוטינסקי מציג את דלילה כשטנית במיוחד, אבל מדובר ברומן שהוא אולי היצירה הבלתי־דתית ביותר שנוצרה על יסוד הסיפור המקראי. למעשה, ז'בוטינסקי עושה דה־דתיזציה של הסיפור המקראי: האירועים מעורטלים מן התפיסה הדתית הגלומה בהם, וזוכים אצל ז'בוטינסקי לפרשנות פוליטית ופסיכולוגית, מטריאליסטית ביסודה.

כל ההסברים שהוצגו לעיל מאירים חלק מן האמת, ולעתים גם זאת באופן חלקי ובעייתי. אולם קיים כיוון הסברי נוסף, הנראה לי מקיף ומספק מכל האחרים: יוצר שהמוטיבציה היסודית שלו היא אידיאולוגית ודידקטית — לצורך העניין, תיחשב הדת כאחת האפשרויות של גילום אידיאולוגיה — ייטה לצייר את דלילה כסמל של רוע; יוצר שעיצוב הממד האנושי בסיפור האהבה של שמשון ודלילה הוא עיקר עניינו — ייטה להקל בדינה. הכללה זו יכולה להסביר את הרשעתה של דלילה גם במסורת ארוכה ומגוונת של אמנות דתית־מוסרנית[14] וגם במסגרת רומן כמו *שמשון* של ז'בוטינסקי. שהרי זה האחרון אמנם מתנער מכל הממד הדתי של הסיפור, אך עם זאת הוא בעל מוטיבציה אידיאולוגית מובהקת: דמותו של שמשון מייצגת את העברי החדש שחזה ז'בוטינסקי, ודלילה נשפטת לחומרה מכיוון שהיא מדלדלת את כוחותיו של שמשון ומסיטה אותו ממילוי יעודו הלאומי.

באופן משלים, ניתן להסביר באמצעות הכללה זו גם את "זיכויה" של דלילה על־ידי יוצר כמו דה־מיל. אמנם אפשר למצוא בסרטו עמדות דתיות, ואף אידיאולוגיות־פוליטיות ברמה מסוימת (רימום הדמוקרטיה המערבית), אבל עניינים אלו הם משניים יחסית למוטיבציה היסודית, לעיקרון המארגן של הסרט: לספר סיפור אהבה גדול; אהבה דרמטית, נפתלת, הכוללת רגשות עזים של משיכה וקנאה, בגידה וחרטה. ומכיוון שסיפור האהבה האנושי הוא העיקר, ומכיוון שהלקח המוסרי, הדתי או האידיאולוגי או כל לקח דידקטי אחר הופך למשני ולמשתמע, הצורך להוקיע ולהרשיע כדי "לחנך" נמוג, ודינה של האשה האהובה מומתק. ובלשון שירה של לאה גולדברג, המספר גם הוא מחדש את סיפור אהבת שמשון — "כי בכל בגידותיה מתקה".

הערות

* מאמר זה הוא חלק ממחקר על גלגולי דמותו של שמשון בספרות ובאמנות, הנערך בתמיכת האקדמיה הלאומית למדעים. תודתי למירה רייך, לאילה עמיר ולשגית בלומרוזן על העזרה באיסוף החומר ובמיונו.

1. מה היה, למשל, צבע העיניים המדויק של דלילה, איזה בגד לבשה, כמה קפלים היו בבגד זה וכיו"ב. בעניין ההבדלים בין המדיום הלשוני והמדיום הפיקטוריאלי, ראה: N. Goodman, *Languages of Art*, London 1969, especially pp. 224-232.
2. דוגמה מובהקת לעיצוב המקרב את דלילה המקראית לעולמו של היוצר וקהלו, ניתן למצוא בציורו של הצייר הצרפתי בן המאה ה־19 גוסטאב מורו (Moreau), *דלילה*, המציג את הדמות המקראית כיצאנית פריסאית בת הזמן.
3. כמובן, גם בנסיונות לשחזורים "אותנטיים" ניתן למצוא תערובת, משונה לעתים, של שחזורים אמינים יחד עם דימויים מקובלים (ולא תמיד מדויקים מבחינה היסטורית) בדבר מראה הדמויות, לבושן וסביבתן. דוגמה מעניינת לניסיון ליצור תחושה של אותנטיות מקראית, המבוסס למעשה על דימויים סטריאוטיפיים של תרבות אוריינטלית, ניתן למצוא באופרה של סן־סנס *שמשון ודלילה*, ובסרטו של ססיל דה־מיל *שמשון ודלילה*. האחרון אף מערב בין סיפורים מקראיים שונים: דמותו של שאול המלך, למשל, מופיעה בדמות נער בן חסותו של שמשון, המצויד במקלעת דוד (!).
4. על הפרשנות האיקונוגרפית הנוצרית לסיפורי שמשון ראה, למשל: L. Reau, *Iconographie de L'Art Chretien*, II, Paris 1956, pp. 236-248.
5. על נוהגו של הסיפור המקראי לבנות "רב־מערכת של פערים" ביחס לעולם שהוא בונה, ראה: מ' פרי ומ' שטרנברג, "המלך במבט אירוני", *הספרות*, א (1968), עמ' 263־292.
6. במיוחד במסגרת המסורת של De casibus virorum illustrium (על מפלתם של אישים דגולים), אצל בוקאצ'יו וצ'וסר, למשל.
7. יסודות אֶמהיים בדמותה של דלילה ניתן למצוא במסורת זו כבר בציור מתקופה קדומה יותר, בתחריט *שמשון ודלילה* של Master E.S. מאמצע המאה ה־15, שם הוקטנה דמותו של שמשון יחסית לזו של דלילה כדי לשוות לו דמות כמו־ילדותית. ראה: M. Kahr, "Delilah," *Art Bulletin*, 54 (1972), pp. 282-299.
8. קאר (*שם*) מעניקה פרשנות פסיכולוגית אמביוולנטית לעיצובה האֶמהי של דלילה — ככוח נותן חיים אבל גם מאיים — וקושרת עיצוב זה ליסוד האוראלי בסיפורי שמשון.
9. ראה, למשל, מאמרו של י"ס הלד, "הקשר בין ון דייק לרובנס", ד' לוריא (עורך), *ון דייק ותקופתו*, תל אביב 1995, עמ' 21־27.
10. פנייתה של דלילה החוזרת בתשובה אל האלוהים כ"אלוהי שמשון", מזכירה את נוסח פנייתו של חוזר בתשובה מפורסם, המלך דריווש. לאחר שנוכח בכוחו של האלוהים, דריווש מכנה אותו "אלהי דניאל" (דניאל ו כז). תודתי לעמיתי דוד סתרן על הערה זו.
11. ראה: G.E. Forshey, *American Religious and Biblical Spectaculars*, Westport 1992, p. 60.
12. ז' ז'בוטינסקי, *שמשון* (תרגם י' אורן), תל אביב 1976, עמ' 279־280.
13. על שתי נקודות אחרונות אלו, ראה: M. Kahr, "Rembrandt and Delilah," *Art Bulletin*, 55(1973), pp. 240-259.
14. החל מסדרות של תחריטים ותבליטים בכנסיות מימי־הביניים ועד מחזה כמו *Samson Agonistes* של מילטון.