עבודה סמינריונית בנושא:

מ"לֶה-בֶּה" ועד "ימים ולילות"

התפתחות האות הספרדית בטיפוגרפיה העברית
מן המאה ה-16 ועד לימינו.
עבודה השוואתית.

13.02.2013

מגיש: ירונימוס (ירון צור)

מרצה: פרופ' איקו אביטל,

מרכזת: דר' אילנה לוין,
מרכזת ההוראה

קורס: 10594
"סמלים חזותיים בתרבות הציונית"

האוניברסיטה הפתוחה.

תודות

המסמך הזה לא היה נוצר לולא הנכונות של חברי לתרום למאמץ.
תודה ל**אמא ואבא** על התמיכה והעקשנות לדחוף אותי להשלמת התואר. העבודה הזו מוקדשת לכם.
תודה לפרופ׳ **איקו אביטל** על ההנחייה והעידוד ליצירת העבודה.
תודה ל**עודד עזר** על שתרם מזמנו, מחכמתו, מידיעתו, ומגופנו.
תודה ל**בן נתן** על הסבלנות והנכונות לשתף את עיצוביו.
תודה לד"ר **עדה ירדני** על העזרה והמידע יקר הערך, ותודה על שכתבת את הספר שלך.
תודה ל**סקוט מרטין קוסופסקי** על המידע והעזרה.
תודה ל**סקוט ישראל סלדוויץ׳** על הדגימות של הגופן וילנא.
תודה ל**שמואל סלע** על ההערות והסריקות.
תודה ל**ד"ר אִתי תמרי** על ההערות.
תודה ל**אמיר חיות** שעזר לי לנווט את הסירה באשדות הבוגדניים של המהלך האקדמי.
ותודה רבה לעוד הרבה חברים שעזרו לי בהערותיהם.

הגופנים בעבודה זו

טקסט - "רץ" של עודד עזר

הערות שוליים - "אלף" של הגילדה, מושון זר־אביב, ניר ייני

"עברי שמן מאוד"
גיוֹם לה־בֶּה
1559

"ימים שחורים"
בן נתן
2013

תוכן עניינים

פרק 1 מבוא 04

1.1 שאלת המחקר ומטרת המחקר 06

1.2 שיטת העבודה 07

1.3 תקציר 09

1.4 הקדמה 10

1.5 סקירת ספרות 11

1.6 רקע כללי 17

1.7 כיצד יש לקרוא את העבודה 21

פרק 2 "ימים ולילות" של בן נתן 22

2.1 ניתוח צורני 26

2.1.1 ניתוח "ימים" 26

2.1.2 ניתוח "לילות" 27

2.2 רקע היסטורי ועל המעצב 29

2.3 תהליכי העבודה 31

2.4 קבלה בקרב הקהל 34

פרק 3 התפתחות הגופנים שבין "ימים ולילות" לבין "לה־בֶּה". 36

3.1 גופנים לאורך ההיסטוריה הטיפוגרפית העברית 39

3.1.1 המאות ה־20-21 39

3.1.2 המאה ה־19 43

3.1.3 המאה ה־18 45

3.1.4 המאה ה־17 46

3.2 המקור - הכתב הספרדי והכתב האשכנזי 46

פרק 4 לה־בֶּה (גיום לה־בה) 50

4.1 בעיות בניתוח הצורני 54

4.1.1 מציאת הדגימה הנכונה 55

4.2 ניתוח צורני 57

4.2.1 איפיון צורני 57

4.3 רקע היסטורי 60

4.3.1 המעצב 63

4.4 תהליך העבודה 65

4.5 קבלה בקרב הקהל 67

פרק 5 השוואה וסיכום. 70

5.1 השוואות 72

5.2 סיכום 73

6 ביבליוגרפיה 76

1.0
מבוא

א א

1.0 מבוא

1.1 שאלת המחקר ומטרת המחקר

מטרת עבודה זו היא לעשות השוואה צורנית, קונטקסטואלית ותרבותית-היסטורית בין שני גופנים שעוצבו במרווח של 463 שנים: "לה־בֶּה" שעוצב ע"י גיום לה־בֶּה באנטוורפן בשנת 1550 ו"ימים" שעוצב ע"י בן נתן בימינו בישראל (עיצוב שנמשך בעת כתיבת שורות אלו).

אי לכך, שאלת המחקר הראשונה היא האם ניתן למתוח קשר של דמיון צורני בין שני הגופנים האלו.

בהיסטוריה הטיפוגרפית העברית, ידוע כי ישנם מעצבי גופנים עבריים אשר במאמרים וראיונות, מַנו השפעות ישירות על עיצוב הגופנים שלהם.

בנוסף, ידוע גם כי "האות הספרדית המרובעת" הוא שם לטיפוס אות שהיה שכיח בספרי כתבי יד מימי הביניים, שהמשיך להתפתח בקצב נמוך יותר או אפילו הוקפא עם המצאת הדפוס[1]. עם זאת, לא ברור כרגע כיצד ואם בכלל ממשיך טיפוס זה להופיע בגופנים המעוצבים בימינו.

שאלת המחקר השניה היא, אפוא, האם בין שני גופנים אלו ישנו קשר של השפעות עקיפות, השתנות והתפתחות ווריאציות של טיפוס האות הספרדית המרובעת עד לימינו, ואם כן - מהם המופעים, כלומר הדוגמאות העיצוביות להשפעת טיפוס אות זה.

בסיקור ההשפעות וההתפתחות, אני מקווה ליצור נרטיב של השפעות והתפתחות, גם אם לא תמיד ישירים, ולהציע כי טיפוס האות הספרדית עובר בצורה כמעט גנטית מגופן לגופן.

1 תמרי, אִתי (1984). **אות עברית חדשה**. תל אביב: אוניברסיטת תל אביב, הגלריה האוניברסיטאית, הפקולטה לאומנות. עמ' 9
yaronimus.wordpress.com/2012/12/07/אות-עברית-חדשה-קטלוג-תערוכה-חלק-א/

1.2 שיטת העבודה

בעבודה זו אקשר בין גופנים שונים לאורך ההיסטוריה שייתכן כי הם מושפעים מטיפוס האות הספרדית המרובעת. חשוב להדגיש כי מחקר זה עוסק בגופנים מסוג "אות ספר", המשמשים לעימוד ספרים ולטקסטים ארוכים בגדלים קטנים.

עבודה זו אינה עוסקת במקורות טיפוס האות הספרדית מרובעת שפותח בימי הביניים בכתבי היד, אלא היא מתחילה (או מסתיימת) בגופן שעוצב במאה ה-16, לאחר יצירתם של כמה גופנים שהיו בשימוש בדפוס העברי, ואותיות בכתבי יד שהשפיעו על עיצובם.

אירווין פנופסקי[1] פיתח את השיטה של הניתוח האיקונולוגי. הוא הראה שאפשר לנתח את היצירה לפרטיה ב"ניתוח קדם איקונוגרפי", לנתח את אמצעי ההסמלה ואת המקור הספרותי שלהם ב"ניתוח איקונוגרפי", ולנתח המופעים השונים של הסמלים ביצירות שונות לאורך תולדות האמנות. האיקונוגרפיה היא חקירת המשמעות של הסמל (ולכן פחות רלוונטית לעבודה הזו שעוסקת באותיות ולא בסמלים). שיטת הניתוח האיקונוגרפי מאפשרת הבנה חדשה של יצירת האמנות מכיוון שהיא פותחת את הידיעה לא רק על ההסמלה על משמעויותיה, אלא ממקמת את היצירה לאור הציר ההיסטורי לתוכו היא נולדה.

בספרה המהותי בתחום מחקר הטיפוגרפיה והפלאוגרפיה העברית[2], פיתחה ד"ר עדה ירדני שיטה לניתוח צורני מקיף לאותיות לפי קטגוריות או לפי חלקי האות אשר הוגדרו מראש. בנוסף, לעיתים עוסקת ירדני בהיבטים אחרים החשובים להבנת הווריאציות - קונטקסט היסטורי, חברתי, טכנולוגי. בהשפעתם של פנופסקי ועדה ירדני, אנסה ליצור שיטה אשר תעזור לי לנתח את הגופנים.

מכיוון שאותיות או גופנים אינם סמלים אלא צורות מופשטות המייצגות אותיות בשפה, אין בהם סמלים וציורים. לכן, מחקר השואף להגיע להבנה חדשה של היצירה הטיפוגרפית, ינסה לנתח תחילה את מאפייניהם המצויירים או הצורניים של האותיות דרך מושגים והגדרות.

בחלק הראשון בניתוח כל גופן (בפרקים 4,2) אערוך "ניתוח צורני" של מאפייני האותיות, ובו אבודד צורות החוזרות על עצמן ו/או שונות מן המכלול של האותיות בגופן. בנוסף, אנתח צורות אלו דרך הספקטרום של

1 Panofsky, Erwin, "Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance. New York: Harper & Row, 1972. pp. 3-33",

2 ירדני, עדה, 1991, **ספר הכתב העברי**, כרטא ירושלים, תשנ"א.

1.0 מבוא

מושגים טיפוגרפיים: "סוגי עוקצים", "חללים פנימיים באות", "אופי הקו" (גרפי / קליגרפי, נוקשה / מרוכך, נטוי / ישר), משקלים נוספים, צורות יסוד בשלד האות, גגות ובסיסי האותיות, רגלי האות, סיווג מסחרי של הגופן[3].

בחלק השני בניתוח כל גופן (בפרקים 4,2), שנקרא "רקע היסטורי ותהליכי עבודה", ארד לעובי הקורה ואסקר את הצורה שבה נוצר הגופן, הטכניקות שהובילו ליצירתו, הרקע ההיסטורי כמובן, ואת השאלות או הבעיות הכלליות (כגון חסרים בטיפוגרפיה העברית שהצריכו פתרון) והאישיות (בעיות בעיצוב הגופן) שניסה מעצב הגופן לפתור. בנוסף אסקר את ההקשר שנתן לו הקהל הרחב.

עם הניתוח של שני הגופנים שבהם אעסוק, אשרטט בפרק 3 את הקו ההיסטורי-טיפוגרפי שביניהם, על ידי ניתוח ההתפתחות הטיפוגרפית העברית מן התקופה שלאחר "לה־בֶּה", ועד לימינו אנו. ניתוח זה מזכיר את הניתוח האיקונוגרפי של פנופסקי, מכיוון שבו אני מנסה לקשור את הגופנים "ימים" ו"לה־בֶּה" עם הגופנים שעוצבו ביניהם.

בפרק החמישי אשווה בין הגופנים "ימים" ו"לה־בֶּה" ואסכם את ממצאי.

עבודה זו אינה עוסקת בהסברה של מושגים ראשוניים בטיפוגרפיה. מכיוון שבעבודה זו אעשה שימוש במונחים מקצועיים, צירפתי בחוברת התמונות והנספחים קטעים העוסקים במושגי יסוד בטיפוגרפיה.

3 את שיטת הסיווג המסחרי של הגופן העברי פיתחתי בזמן שעבדתי בחברת הגופנים פונטייפ, על בסיס שיטות סיווג של חברות פונטים מקבילות כגון פונטביט ומסטרפונט. את המאמר "אפיון מסחרי של גופנים עבריים" פרסמתי גם בוויקיפדיה וגם באתר "הלשכה לטיפוגרפיה עברית" בגרסה משופרת.
http://yaronimus.wordpress.com/2012/12/10/473/

1.3 תקציר

בעבודה זו אנסה להשוות בין שני גופנים עבריים שנוצרו במרווח של 463 שנים - "ימים" של בן נתן ב2013 ו"לה־בֶּה" שעיצב גיום לה־בֶּה באנטוורפן במאה ה־16.

במבוא אתאר בקצרה את הרקע לעבודה ואסקור את המקורות הספרותיים.

בפרקים הבאים אנתח גופנים לפי שיטה שהושאלה מן הניתוח האיקונוגרפי של פנופסקי:

- ניתוח צורני של הגופן על כל פרטיו לפי קריטריונים.
- ניתוח הקונטקסט שלתוכו עוצב הגופן, בבעיות שהולידו אותו, בתהליך העבודה, ובהתקבלות הגופן בקרב הקהל.

בפרק 2 אנתח גופן בן זמננו - "ימים" שעיצב בן נתן.

בפרק 3 אנתח בקצרה את ההתקדמות הטיפוגרפית העברית החל מ"לה־בֶּה" ועד "ימים" אבל בסדר הפוך, מן הגופן העכשווי לגופן העתיק). את הפרק אסיים בניתוח קצר של טיפוס האות הספרדית המרובעת שהשפיע על עיצוב הגופנים.

בפרק 4 אנתח את הגופן "לה־בֶּה" שעיצב גיום לה־בֶּה.

בפרק 5 אשווה בין "לה־בֶּה" לבין "ימים ולילות", ואסכם את ממצאי.

1.0 מבוא

1.4 הקדמה

שמי יַרוֹנִימוּס (אני מוּכּר בשם זה בקרב חברים וקולגות, ושמי בישראל ירון צור) ואני מעצב גרפי ואמן עברי. משלב מסויים במהלך לימודי ועבודתי הבנתי שאני רוצה לעסוק באותיות. העיסוק בקליגרפיה עזר לי רבות להבנת האופי של האות העברית, הטומנת בחובה עקבות של תנועות קליגרפיות, ולמציאת צורות חדשות וישנות שיוכלו לקדם את פיתוח הטיפוגרפיה העברית. העיסוק בטיפוגרפיה עברית, ובמיוחד בפרוייקט קטלוג הגופנים לשנת 2012 של חברת פונטייף (אליהו פריד), עזר לי להבין את ההדגשים החשובים ואת השאלות שנותרו ללא מענה ופתרון בעיצוב הטיפוגרפי העברי, ולנסות להבין לאן עלינו לכוון את צעדינו.

במהלך עבודתי, נוכחתי לדעת כי ההיצע הביבליוגרפי והביקורתי בנושא אינו מקיף וממצה, ורובו נוצר לפני מהפכת הסטודיואים והדיגיטציה של שנות התשעים, על ידי מעצבים אגדיים בתחום כמו הנרי פרידלנדר, ד"ר משה שפיצר, ד"ר עדה ירדני, וצבי נרקיס. מעצבים וכותבים אלו הצליחו ליצור נרטיב היסטורי טיפוגרפי שהסביר את הדרך שאפשרה להם ליצור מהפכה בתחום, שלא הייתה דומה לה לפני המאה העשרים. עם זאת, הקשרים בין העכשווי להיסטוריה הטיפוגרפית עדיין רופפים בין המעצבים של ימינו לבין יצירותיהם של מעצבי האות העברית בעבר. דוגמא טובה לכך היא ששמו של גיוֹם לה־בֶּה, המעצב מן המאה ה־16 ופועלו לא היה מוכר לרוב המעצבים הישראליים עד לתקופתנו (ולדאבוני המצב נמשך). לה־בֶּה עיצב את אותיותיו העבריות בשנת 1565 למען סידור התנ"ך הרב שפתי של כריסטוף פלנטין. לגופן זה היו איכויות ושלמות שקשה למצוא בגופנים שעוצבו לאחר מכן עד למאה ה־19. למרות זאת, ייתכן כי הגופן נשכח ב"רנסנס היהודי" של המאה ה־19, ובניגוד לגופנים כמו דרוגולין, וילנא, ו"מרובעות", לא שקע ב"זיכרון הקולקטיבי" של ההיסטוריה הטיפוגרפית המוכרת ברבים כיום (למרות שיש לציין כי ד"ר משה שפיצר ניסה להעלות את האות למודעות במאמר משנת 1955).

כיום, בנוסף לעיסוק המעשי המבורך בטיפוגרפיה עברית (כלומר - יצירת אותיות וגופנים) העיסוק האקדמי בצד התיאורטי של הטיפוגרפיה העברית נותר שולי ומצומצם (על כך יורחב במבוא). מתוקף סיבה זו השתכנעתי כי כל תרומה, וגם תרומתי הצנועה, תוכל לעזור בבניית השיח הנחוץ בתחומנו. לפני כמה חודשים פתחתי את הבלוג "הלשכה לטיפוגרפיה עברית" שמטרתו להפיץ ידע על הטיפוגרפיה העברית. בנוסף, במסגרת לימודי הקורס "סמלים חזותיים בתרבות הציונית" באוניברסיטה הפתוחה, ראיתי הזדמנות ליצור עבודה שאיננה עוסקת בסמלים ציוניים או עבריים, אלא בטיפוגרפיה העברית. זאת מכיוון שלטעמי תרומתה של הטיפוגרפיה לבניית התרבות הישראלית-יהודית-עברית חשובה כתרומתו של פיתוח הסמלים העבריים, והיא נותרה מהפכה לא מוּשרת בהיסטוריה המקומית. לצורך מטרה זו פניתי לעזרתה של מרכזת הקורס, ד"ר אילנה לוין ולעזרתו של פרופסור איקו אביטל (שהעסיק אותי בסטודיו שלו עם אשתו נוני אביטל, ועל כך שמורה להם תודתי).

1.5 סקירת ספרות

עבודה זו נכתבה על רקע של חסר במחקרים עדכניים בנושא הטיפוגרפיה העברית. רוב העבודות הכתובות המשמעותיות בנושא, בהן יצא לי להתקל נכתבו עד אמצע שנות התשעים, ורובן עוסקות בטיפוגרפיה העברית עד לשנות התשעים. למעשה, את מהפכת הגופנים הגדולה משנות התשעים ועד ימינו מסקרים בעיקר בעיתונות כסיקור חדשותי[1], ולא בסיקור אקדמי.

בחלק זה אסקור את הספרות הנוגעת לעבודה זו. רשימה ביבליוגרפית מקיפה ומוּערת בנושא הטיפוגרפיה אפשר למצוא באתר "טיפוגרפיה עברית" של פרופ' סיון טולדו מאונ' תל-אביב[2]. האתר של טולדו מהווה אבן דרך חשובה בסיקור הטיפוגרפיה העברית ובהפצת הידע הטיפוגרפי העברי, מכיוון שהיה הראשון שעשה זאת באינטרנט, ולכן אחראי על החכמת צעירים רבים. בנוסף לטולדו יצרתי אני רשימת ביבליוגרפיה חלקית בנושא זה באתר ה"לשכה לטיפוגרפיה עברית"[3]. מסמך טוב העוסק במונחי היסוד של הטיפוגרפיה העברית נכתב בימים אלו ע"י יקי חסיד, מרצה במכללת אבני. שם המסמך "מושגי יסוד בטיפוגרפיה" ויפורסם בקרוב כנראה באתר חברת עיצוב הגופנים "אאא".

גילוי נאות - חלק מהמידע שאכתוב בעבודה זו מצוטט מערכים בוויקיפדיה הישראלית, אשר נכתבו גם על ידי.

הספר המרכזי והחשוב ביותר שעבודה זו מסתמכת עליו, הוא "ספר הכתב העברי" של עדה ירדני[4] שיצא לאור בשנת 1991. עד כה לא נוצר מסמך הדומה בהיקפו, באיכותו, ובכתיבתו. ספר זה כולל ממצאים ארכיאולוגיים, מאגר מרשים של כתבי יד ואותיות דפוס, וניתוחם המדוקדק והשיטתי של האותיות. שיטת ניתוח מרכיבי האות לפרטיה פותחה על ידי ירדני במומחיות מתוך הידע הפלאוגרפי שלה, אותו היא מפרטת בספרה, ולנו לא נותר אלא לחקותה. ירדני כנראה היתה בין הראשונים ליצור אבחנה בין שלד האות לסיגנון העוטף אותה[5].

1 עיתונאי חשוב המפרסם את כתבותיו על הטיפוגרפיה העברית בעיתון הארץ ובאופן עצמאי הוא יובל סער.

2 toledo, S. (2001). **an anotated Bibliography of Hebrew Typesetting**. Tel-Aviv University. retrieved from: http://www.tau.ac.il/~stoledo/fonts/articles.html

3 yaronimus.wordpress.com/2012/11/01/רשימת-ביבליוגרפיה-חלקית-בנושאי-טיפוג/

4 ירדני, עדה. (1991) **ספר הכתב העברי**. ירושלים: כרטא.

5 מתוך שיחה עם המעצב עודד עזר

1.0 מבוא

מאמר חשוב שנכתב בשנות החמישים והשפיע על כתיבתה של עדה ירדני הוא "על האותיות שלנו" מאת משה שפיצר[6], שהיה אחד מן הדמויות החשובות בטיפוגרפיה העברית באותה תקופה, ועיקר השפעתו מאחורי הקלעים של העשיה המקומית. למאמר זה ערך כפול – ראשית, מצאתי שהמידע על ההתפתחות הטיפוגרפיה בדפוס העברי הנו חיוני להשכלתנו, ובמיוחד המידע על גיוֹם לה־בֶּה. ייתכן כי הסיבה לכתיבת מאמרו זה היתה ע"מ לספק אלטרנטיבה היסטורית ו"טבעית" למגמה המודרנית, הגיאומטרית, והלועזית שהשפיעה על הטיפוגרפיה העברית בעיצוב גופנים כמו 'חיים' ו'אהרוני', אשר עוררו עליהם את חמתו של שפיצר.

שנית, המאמר מספק מבט מעניין לתוך מצב העניינים הטיפוגרפי לשנת 1948. תקופה זו היא מעין תקופת ביניים שבין הגופנים של המאה ה־19 ותחילת המאה ה־20 ('וילנא', 'פרנק־ריהל', 'דרוגולין', 'סת"ם', 'שוקן') לבין כניסתם לשימוש של הגופנים (מסוג "אות ספר") המוכרים כגון "קורן" (אליהו קורן) "דוד" (איתמר דוד) ו"הדסה" (הנרי פרידלנדר) משנות ה־50 שהמשיכו את המהפכה העברית המודרנית שהחל רפאל פרנק עם גופן "פרנק ריהל". ייתכן שהמאמר משקף מעין וואקום של חוסר במגוון טיפוגרפי עברי וורסטילי. ברוח ההמתנה להכרזת המדינה, ברורה ההמתנה להבטחות טיפוגרפיות (כלומר לגופנים שהיו בתהליך עבודה) שחלקן מומשו וחלקן לא (האותיות העבריות של הארי קארטר, ופ. ו. גאודי).

עם זאת, מבקר שפיצר בחריפות כמה גופנים חדשים (לאותה תקופה) שנוצרו ברוח מודרנית כגון "חיים" (יאן לויט / פסח עיר שי) ו"אהרוני" (טוביה אהרוני) או בהשפעה היסטורית ("סת"ם" ו"שוקן" של פרנצ'סקה ברוך, שניהם גופנים שנעשה בהם שימוש בהוצאת "שוקן"). הדבר שופך מעט אור על היחס של הגופים הגבוהים בתחום הדפוס והטיפוגרפיה כלפי גופנים חדשים או מתחרים, ואולי מרמז על מתיחויות אפשריות בעתיד בין יוצרים מתחרים. בנוסף לאמור לעיל, מגלה המאמר כמה דגימות אות מוקדמות של "הדסה" ו"דוד" שהיו אז עדיין בשלבי ליטוש.

עם קריאת מאמר זה התחוורה לי החשיבות של סיקור ההיסטוריה הטיפוגרפית, סיקור תמונת המצב הטיפוגרפית העדכנית, ויצירת הנרטיב. אנו מעצבים את העתיד כאשר אנו מעצבים את ההווה והעבר, עיצוב הנרטיב מתבטא הן בעיצוב הגופנים, והן בסיקור ההיסטורי.

6 שפיצר, משה. (1947–1951). **על האותיות שלנו**.
מתוך – **עלי עי"ן, מנחת דברים לשלמה זלמן שוקן אחרי מלאות לו שבעים שנה** (481–501) ירושלים.
אוחזר מתוך:
yaronimus.wordpress.com/2012/11/11/משה-שפיצר-על-האותיות-שלנו/

דוגמא טובה לכך אפשר למצוא בתופעת הגילוי המחודש של אותיותיו של גיוֹם להּ־בֶּה מן המאה ה־16 על ידי הדור הנוכחי. אותיות אלה למעשה לא היו "אבודות", אך אולי לא זכו לכבוד המגיע להן. היה זה סקוט מרטין קוסופסקי, מעצב ופובליציסט מארה"ב שהעלה את האותיות למודעות על ידי חידוש דיגיטלי שיצר לגופן המקורי ופרסומו בסרטון במגזין האינטרנטי טאבלט[7]. כבר היום אפשר למצוא התייחסויות בבלוגים שונים לאותן אותיות[8], ומי יודע מה תהיה השפעת אותיותיו של גיוֹם להּ־בֶּה על עיצוב הגופנים העבריים בעתיד.

על מנת להבין לא רק את המראה הפיזי של הגופנים השונים ואת ההבדלים ביניהם, אלא גם את הרקע ההיסטורי ותהליכי העבודה עליהם, היה צורך למצוא מאמרים ומסמכים שנכתבו על ידי יוצרי הגופנים השונים שאותם אסקר בעבודה זו.

כמה מאמרים חשובים בהיסטוריה הטיפוגרפית, נכתבו על ידי יוצרי גופנים כגון רפאל פרנק ("פרנק־ריהל"), הנרי פרידלנדר (גופן "הדסה") וצבי נרקיס ("נרקיס", שבו לא אעסוק בעבודה זו). מאמרים אלו עזרו לי להבין לא רק את הסיבה למראה הפיזי של הגופנים השונים ואת ההבדלים ביניהם, אלא גם את הרקע ההיסטורי ותהליכי העבודה עליהם. מידע זה יעזור לי כאשר אנסה "לחבר בין הנקודות" ולהרכיב תמונת מצב נרטיבית או היסטורית.

בקובץ המאמרים בשם "אות היא לעולם" מצויים כמה מאמרים שהשפיעו על כתיבת עבודה זו. במאמר "איך יצרתי את האות הדסה" מגולל פרידלנדר את ההשפעות ותהליכי העבודה על הגופן שארכו כמה עשרות שנים, חלקם כשהתחבא באירופה מאימת הנאצים. אמנם אעסוק ב"הדסה" בעבודה זו, אך באופן שטחי. כוחו של מאמר זה הוא בחיזוק הנעלמים ההיסטוריים. משה שפיצר תרם את "האות המרובעת בהתפתחותה" לקובץ מאמרים זה, שהוא פיתוח של המאמר שכתב בשנות החמישים, "על האותיות שלנו" שסיקרתי לעיל. עוד מאמר בקובץ זה הוא "האות כיסוד בעיצוב ספרי קודש" שעזר בהבנת הסיבות להשפעות היסטוריות על הטיפוגרפיה העברית במאות שקדמו למאה ה־19.

7 למעשה פרסם צביקה רוזנפלד מחברת "מסטרפונט" גרסה דיגיטלית לגופן זה כמה שנים קודם לכן בשם "ליבי", ומשה שפיצר סיקר את אותיותיו של גיוֹם להּ־בֶּה ב"על האותיות שלנו" בשנות החמישים, אך קשה לצביע על ההשפעה שלהם אל מול הדוגמא העדכנית יותר של קוסופסקי, שזכתה לתגובות בקרב העוסקים בטיפוגרפיה עברית.

8 ביניהם גם סרטון שאני יצרתי והעליתי לאתר "יו טיוב"

1.0 מבוא

סיקור מהותי של ההיצע הטיפוגרפי העברי שהיה בארץ נכון לשנות השמונים הוא קטלוג "טיפוגרפיה עברית"[9] שיצר אילן מולכו לפרויקט הגמר שלו בבצלאל בשנת 1981. קטלוג זה הוכיח את עצמו כמשמעותי בתחום, והפך מאז לאבן הבוחן של הטיפוגרפיה העברית ולעזר משמעותי לסטודנטים לעיצוב בשנה הראשונה ללימודיהם[10]. לקטלוג זה חשיבות תיעודית, מכיוון שתפקד ככפעולת הצלה: מולכו (בסיוע חבריו לספסל הלימודים) תיעד תמונת מצב טיפוגרפית שהחלה להיעלם בזמנו, ונעלמה כמעט כליל כיום. כאמור, רוב היצירות הטיפוגרפיות העבריות המהפכניות בישראל נוצרו מקום המדינה ועד שנות השישים-שבעים. אותיות דפוס בְּלֶט רבות נמכרו לפי משקל המתכת[11] ואת מקומן תפס מבחר קטן יותר של טכנולוגיות חדישות יותר של סדר־צלם ואותיות מעתק (לטראסט). בדגימות אותיות הבלט שהצליח מולכו למצוא ולתעד, ניכרת שחיקת עייפות החומר[12] שלעתים השחיתה את צורתן. כמו בפעולה ארכיאולוגית, שחזרו מולכו וחבריו בדקדקנות ובסבלנות את קווי המתאר של האותיות עם טוש רפידוגרף[13]. רוב הווריאציות לגופנים שסיקר אינן קיימות היום מכיוון שהן נוצרו למערכות סדר צלם ולדפוס בלט[14]. קטלוג זה מהווה לדעתי נקודת מפנה, מכיוון שפעולתו סימנה מגמה של סוף השחיקה ואיסוף הכלים השבורים, רגע לפני עידן טיפוגרפי חדש. מקור חלק מדגימות האותיות אשר יופיעו בניספחים הוא מקטלוג זה.

זוג מאמרים אחרים פורסמו ב"ספר הדפוס"[15] ונכתבו ע"י צבי נרקיס. "ציוני דרך בטיפוגרפיה עברית" סוקר את ההיסטוריה של הטיפוגרפיה העברית ומספק תמונת מצב טיפוגרפית עדכנית לתחילת שנות התשעים, ו"עיקרי טיפוגרפיה וטיפוגרפיה עברית" הדן במושגי יסוד בטיפוגרפיה ובטיפוגרפיה העברית.

9 מולכו, אילן (1980). **טיפוגרפיה עברית - קטלוג אותיות שימושי**. ירושלים: בצלאל, אקדמיה לאמנות ועיצוב.

10 אושרי, אורנה. **מפתחי הגופנים**. אתר הארץ. אוחזר מתוך: http://www.haaretz.co.il/misc/1.787092

11 מולכו, שם.

12 התפוררות אותיות המתכת של דפוס הבלט שנשחקו משימוש חוזר. במצב רגיל, היו האותיות מוחלפות באותיות מתכת חדשות).

13 מתוך שיחה אישית עם יגאל זורע, בן ביתתו של אילן מולכו.

14 שיטות דפוס פרה-דיגיטליות. אין זה אומר שהגופנים נעלמו ואינם בשימוש, מכיוון שרובם עבר דיגיטציה והנם בשימוש אף היום.

15 נרקיס, צבי. **ציוני דרך בטיפוגרפיה עברית**.
נרקיס, צבי. **עיקרי טיפוגרפיה וטיפוגרפיה עברית**.
בתוך: "שטיבנר, ארהרדט ד' (1992). **ספר הדפוס**. תרגם מגרמנית גדעון שטרן, האיגוד הארצי של עובדי הדפוס.

רפאל פרנק, מעצב הגופן "פרנק־ריהל" כתב ב1910 את "על אותיות דפוס וגופנים"[16], מאמר שסוקר את ההשפעות השונות, את הבעיות שדרשו תיקון בטיפוגרפיה העברית, ואת העבודה על הגופן. מאמר זה יעזור לי בחיבור ההיסטוריה הטיפוגרפית הידועה של המאה העשרים, למקורותיה במאות הקודמות.

בקטלוג לתערוכה "אות עברית חדשה" משנות השמונים (שכתב אִתי תמרי)[17] נעזרתי להעמיק אל תוך תהליכי היצירה וההיסטוריה שהשפיעה על יצירת הגופנים.

במקביל לספרות הטיפוגרפית, חשוב להרחיב על הספרות בתחומים מקבילים, הקשורה לקורס "סמלים חזותיים ציוניים בתרבות הישראלית" שבמסגרתו ובהתייחס אליו נוצרה עבודה זו. מדריך הלמידה של הקורס התווה את המהלך המחקרי של ניתוח סמלים: "רשימת מצאי", "חקר סמלים", ו"חקר סמלים משווה". שיטה זו מקבילה לשיטת הניתוח שנוקט ד"ר אליק מישורי בשני ספריו שהשפיעו על כתיבת עבודה זו – הראשון הוא "תולדות האמנות: מבוא כללי"[18], בו בפרק החמישי מרחיב מישורי על האיקונוגרפיה ועל הניתוח האיקונוגרפי שפיתח ארווין פנופסקי[19]. הוא מפרט את שיטת הניתוח של "תיאור קדם־איקונוגרפי ("רשימת מצאי"), ניתוח איקונוגרפי ("חקר סמלים"), וניתוח איקונולוגי ("חקר סמלים משווה")[20]. שיטה זו חשובה מכיוון ששיטת המחקר של העבודה הזו נסמכת עליה. הספר השני של מישורי, "שורו הביטו וראו"[21], מיישם שיטה זו לפועל במחקר ההשוואתי של התפתחות הסמלים הציוניים בתרבות הישראלית.

אני רואה בשימוש בכלי הניתוח של פנופסקי מעין סגירת מעגל, היות וזו עבודת הסמינריון האחרונה לתואר הראשון באו"פ, העושה שימוש בכלים שנלמדו בקורס הראשון שלמדתי באו"פ.[22]

16 פרנק, רפאל (1926). **על אותיות דפוס וגופנים**. ברלין: בית יציקת האותיות ה. ברטהולד, מחלקת ההדפסה הפרטית. בתוך: האתר של פרופ' סיון טולדו מאונ' תל אביב – "טיפוגרפיה עברית", תורגם ע"י פרופ' משה ירדן. אוחזר מתוך: http://www.tau.ac.il/~stoledo/fonts/articles.html

17 תמרי, אִתי (1984). **אות עברית חדשה**. תל אביב: אוניברסיטת תל אביב, הגלריה האוניברסיטאית, הפקולטה לאומנות. yaronimus.wordpress.com/2012/12/07/אות-עברית-חדשה-קטלוג-תערוכה-חלק-א/

18 מישורי, אליק (2000). **תולדות האמנות: מבוא כללי**. תל אביב: הוצאת האוניברסיטה הפתוחה. פרק ה', (193-294)

19 Panofsky, Erwin 1962 (1939). **Introduction, in Studies in Iconology, Humanistic Themes in the Art of the Renaissance**. New York: Harper Torchbooks, Harper & Row

20 ראו תת פרק 1.2 – "שיטת המחקר", שם הנושא מורחב.

21 מישורי, אליק (2000).**שורו, הביטו וראו, איקונות וסמלים חזותיים ציוניים בתרבות הישראלית**, תל אביב: ספריית אפקים, עם-עובד, תש"ס.

22 10489 תולדות האמנות: מבוא כללי

1.0 מבוא

בהתייחס לגופנים שעיצב גיוֹם לה־בֶּה, ישנם שני מקורות לא ישראליים המתייחסים לנושא זה באופן ישיר, הלקוחים מן הנאסיונאל ביבליותק הצרפתי. הראשון הוא המסמך משנת 1889 של הנרי אומונט על פועלו של לה־בֶּה, הכולל ציר זמנים ופירוט של האותיות שעוצבו[23]. השני הוא חוברת או "ספר סקיצות" של המעצב גיוֹם לה־בֶּה בעצמו, הכולל דגימות של אותיות שעיצב והערות בכתב ידו[24]. מכיוון ששני המסמכים האלו כתובים בצרפתית (והאחרון בצרפתית של המאה ה־15), הסתפקתי בכמה תרגומים מהירים של קטעים ספציפיים מן המסמך של אומונט.

מקור אחרון, אך לא פחות חשוב, הוא המקור החי. מאגר הידע האמיתי בנושא הנו חי וקיים, רק שאינו נגיש, מכיוון שהוא נמצא בראשיהם של מעצבים ודפסים שעבדו בדפוס העברי או עובדים על עיצוב גופן. חלקם אנשים צנועים כל כך עד שקשה לדעת שעבדו על גופן מסויים במסגרת עבודתם בחברה מסוימת.

23 Omont, Henri (1857–1940), **Spécimens de caractères hébreux, grecs, latins et de musique, gravés à Venise et à Paris par Guillaume Le Bé (1545–1592)**, publiés par H. Omont, 1889, Paris.

24 **Spécimens de caractères hébreux gravés à Venise et à Paris par Guillaume Le Bé** (1546–1574)

1.6 רקע כללי

גילו של מקצוע עיצוב הגופנים העבריים לדפוס נמדד עם גילו של מקצוע הדפוס. לפני המאה ה-19 עוצבו טיפוסי אות לפי סגנונות כתבי יד קליגרפיים. חלק מטיפוסי האות הצטיינו במקוריות ובאיכות, וחלקם סבל מהיות העברית שפה משנית בדפוס האירופאי. בבדיקת דף מודפס עברית לעומת דף לעז מן הימים ההם, תתחוור נחיתותה של הראשונה בכל מה שנוגע לקריאותה ומראֶהָ הכללי של האות[1]. הגופנים העבריים מגלים רשת של השפעות הדדיות בין הקהילות היהודיות ובין הקהילות היהודיות והנוצריות. בפרק 3 ניתן לקרוא תיאור כרונולוגי של חלק מן הגופנים העבריים שעוצבו בין תקופות עיצובם של "ימים" ו"לה־בֶּה".

מן המאה ה19, ובד בבד עם התחזקות הציונות וה"רנסאנס היהודי"[2], התגבר הצמא לאות עברית איכותית, וקצב עיצוב הגופנים גבר טיפין טיפין. בין הוואריאציות לאות המרובעת שרווחה בדפוס באירופה, נחרטו בזיכרון המקומי "דרוגולין" ו"וילנא" אשר שימשו להדפסת מסמכים רבים. בשנת 1910 עיצב רפאל פרנק את הגופן "פרנק־ריהל"[3], אשר הפך לגופן העברי הפופולארית ביותר עד לעצם היום הזה[4]. המגמה שהחלה במאה ה-19 מגלה עיצוב צורני גרפי המתרחק מן המקורות הקליגרפיים, אולי בעקבות השפעות עיצוביות לועזיות.

המחצית הראשונה של המאה ה-20 היתה מהפכנית למדי במונחים של עיצוב כתבים עבריים[5]. עוד מלפני קום המדינה ועד סוף שנות השבעים עוצבו גופנים מהותיים לעיצוב הגרפי הישראלי, שהיום זוכים למעמד אלמותי של נכסי צאן ברזל בקרב הקהילה הטיפוגרפית המקומית והקטנה. רוב הגופנים האלו עוצבו בישראל, ואפשר לראות בהם כפעולה המחזקת את התקומה הציונית על ידי חיזוק השפה והטיפוגרפיה העברית. מגמה זו[6] מתחילה באות פרנק-ריהל שעוצבה על ידי רפאל פרנק ונוצקה בבית היציקה בשם C. F. Rühl בסביבות 1908; ממשיכה באות "שוקן", בעיצובה של פרנצ'סקה ברוך מאמצע שנות ה-40; ומסתיימת בשלישייה הידועה מסוף שנות ה-50: "קורן" (אליהו קורן) ב-1957, "הדסה" (הנרי פרידלנדר)

1 תמרי, עמ' 9

2 מושג שהגה אליק מישורי בספרו "שורו הביטו וראו", ראו 'מישורי'.

3 אין עדות הידועה לי, למניעים ציוניים ביצירתו של רפאל פרנק, או למניעים דומים אצל מעצבי "וילנא".

4 מרמרי, חנוך (2006). **הגמיש, הפטיש ובת הים הקטנה**. העין השביעית. אוחזר מתוך: http://www.the7eye.org.il/dailycolumn/pages/article6610.aspx

5 סער, יובל (2011). **האם עודד עזר עיצב את הפונט העברי של המאה ה-21?**. מוסף גלריה האינטרנטי, אתר עיתון הארץ. אוחזר מתוך: http://www.haaretz.co.il/gallery/1.1155270

6 כאמור, בעבודה זו אני עוסק בספקטרום הצר של גופני "אות ספר".

1.0 מבוא

ב-1958 ו"דוד" (איסמר דויד) ב-1959. לאחר מכן מופיע "נרקיס לינוטייפ" (צבי נרקיס) ב-1965[7]. המגמה המודרנית-ציונית של ההתחדשות והלידה מחדש של היהודי[8] בשורשיו השֵמיים והיהודיים ובארצו, מוצאת הגשמה גם בהתחדשות האות העברית על צורותיה השונות.

קשה שלא לזקוף את המשך ההכרה באיכויות אלו לעבודתו של אילן מולכו. קטלוג "טיפוגרפיה עברית" הגדיר למעשה מהו קאנון הטיפוגרפיה העברית החל מן המאה ה-19, ומאז עומדים הגילויים החדשים בתחום כהשוואה ליצירותיהם של ה"מאסטרים" כמו צבי נרקיס, אליהו קורן (קורנגולד), הנרי פרידלנדר, רפאל פרנק, יאן לויט[9], צבי האוזמן, ואיתמר (איסמר) דויד. סוף שנות השמונים ותחילת שנות התשעים מאופיינות בשימוש חוזר בהיצע טיפוגרפי מוגבל, ובהיעדר פתרונות חדשים.

בשנים האחרונות אנו עדים להתפוצצות של ממש בתחום עיצוב הגופנים העבריים (מכל הקטגוריות). בעשור הראשון למאה העשרים ואחת אפשר למנות כ-10 מעצבי גופנים וחברות לעיצוב גופנים[10], כאשר בסוף שנות התשעים פעלו רק שתי חברות גדולות שמכרו גופנים דיגיטליים (מסטרפונט שהוקמה בשנת 1986 ופונטביט שהוקמה ב1999[11]) בנוסף למעצבים בודדים (כמו שמואל סלע) שמכרו את הגופנים שלהם דרכם ודרך חברות אחרות (כגון אוטולוג'יק ופלרון, שעסקו במכירת גופנים שלא כעיסוק עיקרי). החברות הגדולות הפכו להיות המפיצות והמעצבות העיקריות של רוב ההיצע הטיפוגרפי, והן מציעות מלאי גדול של משקלים, באופן שהיה חסר תקדים לפני כן. הסיבה לאותה התפוצצות, או מעין "רנסאנס" טיפוגרפי- עברי מחודש, היא המצאתם, שכלולם, והפצתם של מחשבים אישיים (מסוף שנות השמונים במאה העשרים) ושל תוכנות דיגיטליות לעיצוב גופנים. בתקופה זו החלו המעצבים יאנק יונטף ואיתן ברטל לעצב גופנים דיגיטליים.[12] ההשפעה התרבותית של אותו היצע מחודש הוא התפתחות והתפשטות הטיפוגרפיה והעיצוב הישראליים. עם זאת בתחילת אותה תקופה, ובעטים של חבלי לידה של טכנולוגיה חדשה, נוצרו גם מאות גופנים שאיכותם שנויה במחלוקת, ורובם אינם בשימוש יותר, גם בגלל שינויי האופנה.

7 סער, שם.

8 מושג "ההגשמה" של "הלידה מחדש" של האמנות היהודית ציונית פותח ע"י מרטין בובר. מתוך: מישורי, אליק (2000).**שורו, הביטו וראו, איקונות וסמלים חזותיים ציוניים בתרבות הישראלית**, תל אביב: ספריית אפקים, עם-עובד, תש"ס.

9 או פסח עיר-שי, העניין עדיין נמצא במחלוקת.

10 השמות העדכניים לעת כתיבת שורות אלו: החברות: מסטרפונט, פונטביט, פונטייפ. מעצבי 'בוטיק': שמואל סלע, עודד עזר, הגילדה (מיכל סהר ודני מירב), יאנק יונטף, אייל באומרט, בן נתן, אאא.

11 מתוך "**ספריית פונטביט 2013**", קטלוג בהוצאה עצמאית של חברת פונטביט, ראשון לציון.

12 מתוך שיחה אישית עם עודד עזר

מתחילת שנות ה2000 קם דור צעיר של מעצבי גופנים בוגרי מוסדות לעיצוב כמו בצלאל, אשר החלו למכור את הגופנים הדיגיטליים שלהם. עיצוביהם התאפיינו בתחילה באופי חדשני, ואפילו מעט מרדני. את "הגילדה" הקימו עודד עזר ומיכל סהר במשותף, וצירפו גם את דני מירב ("הטייס"). לאחר שנתיים עזב עודד עזר לקריירה עצמאית, והגילדה המשיכה ללא עזר [13]. לכל המעצבים האלו קריירה טיפוגרפית פּוֹרה ומשפיעה מאוד. שלישיה זו השפיעה רבות על יצירתם של יותר גופנים דו לשוניים, אשר יעזרו לפתור את בעיית התאמת הגופנים בין העברית לאנגלית.

במקביל למגמה מסחרית ו"גבוהה" זו, וברוח השיתוף והקוד הפתוח, הופיעה מגמה "נמוכה" שהחלה בעולם הווירטואלי ומצאה את דרכה לרחוב הריאלי. עם התפתחות הפורומים והתוכנות החינמיות לעיצוב הגופנים, נולד באינטרנט דור של יוצרי גופנים, חלקם עלומים, רובם חסרי הכשרה מקצועית. הם יצרו גופנים באופן חובבני והפיצו אותם לשימוש חופשי. דוגמא טובה לכך היא "הפונטיה", אתר הגופנים החינמיים של בחור צעיר בשם בן נתן, ו"העוקץ" של מאיר סדן (כיום מעצב בוגר בצלאל ומרצה לעיצוב גופנים). בלי להתכוון לכך, השפיע בן נתן לטובה או לרעה על הניראוּת של הרחוב הישראלי, מכיוון שבגופניו נעשה שימוש חופשי בבתי דפוס רבים מאוד בארץ, אשר בתורם אחראים על ביצוע עיקר המוצרים הגרפיים כגון שלטים ומודעות. לימים ילמד בן נתן בבצלאל ויעצב את גופן "ימים ולילות", שאותו אסקר בעבודה זו. תחילת העיסוק התיאורטי טיפוגרפי של בן נתן ומאיר סדן הוליד את אתר "הפונט" (וגם את אתר "העוקץ" של סדן), שהפיץ מידע מקצועי מהתחום וחינך צעירים כמוני על מושגים מקצועיים.

השפעה מכרעת נוספת היא השפעתה של חברת מייקרוסופט. מעצב הגופנים שמואל גוטמן, עיצב גופנים וגם מכר גופנים (לעיתים בלי רשותם של מעצבי הגופנים), אשר נמכרו יחד עם תוכנות אופיס ולמעשה היו שכיחות בכל בית שבו מחשב פי.סי ותוכנת ווינדוס. מעצב אחר, ניקולס רובין, שאינו דובר עברית, עיצב את הגרסה העברית של גופן Arial [14] [15](או אריאֶל, כפי שהוא מכונה במשטמה על ידי מעצבים מקומיים). בגופן זה, שנכלל בתוכנות אופיס, נעשה שימוש כבד בעיצובים רבים בדפוס ובשימוש באינטרנט מפאת מבנהו הפשוט והיותו גופן ברירת המחדל בתוכנה. המעצב התעלם או לא היה ער למסורת האות העברית, ולכן נראה הגופן כמורכב מ"חלפים" של גופנים לועזיים. פרויקט חדש בשם "אלף"[16] שואף לספק אלטרנטיבה

13 מתוך שיחה אישית עם עודד עזר

14 **אריאל (גופן)**. (אין תאריך). בתוך ויקיפדיה. אוחזר בתאריך 02 לפברואר 2013. אוחזר מתוך: he.wikipedia.org/wiki/אריאל_(גופן)

15 ייתכן כי המעצב הוא סטיב מאתיסון, וייתכן כי המעצבים של הגרסא העברית היו ברוך גורקין וצביקה רוזנברג.

16 ראו את פרוייקט "אלף" שעליו עמלו קשות בשיתוף הגילדה (מיכל סהר, דני מירב), מושון זר־אביב וניר ייני. http://openfonts.hagilda.com/

1.0 מבוא

חינמית לשימוש הכמעט בלעדי באריאל ברשת (בהיעדר פתרון אחר עד לאותה עת).

המציאות הטכנולוגית החדשה איפשרה יצירת גופנים שלראשונה לא היו חייבים לעבור תכנון מקיף, יציקה וייצור פיזי. גופנים אלו יכלו להישאר ברמת האידאה שלהם, כצורות ווירטואליות, ולא להיות נתונים לחסדי הזמן. מציאות זו יצרה מעין חופש או שיכחה מן האבטיפוסים העבריים, ולכן אפשר לראות בעיצובי הגופנים שמתחילת שנות התשעים את שכיחותם של גופנים בעלי צורניות חדשה, שהיא לעיתים מנותקת כליל ממבנה האות העברית. זוהי מגמה שחוזרת על עצמה כל פעם שנוצר מדיום חדש המאתגר את התפיסות הישנות.

גם הגופנים המסחריים וגם הגופנים החינמיים העכשוויים עוצבו במציאות שבה ישנה דרישה גוברת לגופנים מכל סוג. מלאכת העיצוב של ה"מאסטרים" עד שנות השבעים של המאה ה-20, דרשה לעיתים עשרות שנות עבודה שקדנית על גופן אחד, ועמדה עמידה איתנה על כתפי ענקי העבר. כיום, ההתפתחות הטכנולוגית מחד והדרישה של השוק מאידך מכתיבה קצב עשייה מהיר יותר ותובעני יותר. ישנה תחרות ברורה בין חברות שונות בשוק על מנת לספק מגוון ואיכות, ברמות הצלחה שונות.

שיטת התמחור של החברות הגדולות יוצרת מצב בו הלקוח יכול לקנות רק כמות גדולה של משקלי גופנים במחיר גבוה, במקום לקנות את הגופן שהם רוצים (משקל בודד נמכר במחיר גבוה, והלקוח יתפתה לשלש את הסכום על מנת לרכוש יותר גופנים)[17]. בגלל שיטה זו מצפים הלקוחות של חברות הגופנים הגדולות לספק מספר רב של משקלים בכל שנה, מה שמעצים את הלחץ על תהליך העיצוב.

קידמה מהירה זו משאירה לנו את החובה לכלכל את צעדינו , להביט אחורה, לפתוח את המודעות שלנו, וליצור קשר עם האיכויות מן העבר, על מנת לעצב את העתיד בצורה טובה יותר.

הגופן העברי עובר ברוח הזמנים למדיום חדש (גופני האינטרנט), ובנושאים אלה נעשות פריצות דרך שונות.

17 סער, יובל (2011). **האם עודד עזר עיצב את הפונט העברי של המאה ה-21?**.
מוסף גלריה האינטרנטי, מאמר מוסגר בתוך כתבה. אתר עיתון הארץ.
אוחזר מתוך: www.haaretz.co.il/gallery/1.1155270

1.7 כיצד יש לקרוא את העבודה

קריאת העבודה מצריכה שתי חוברות נפרדות – חוברת הטקסט (אותה אתם קוראים כעת), וחוברת הנספחים המצורפת לה. מכיוון שהתחום בו עוסקת העבודה הנו תחום ויזואלי, ומכיוון שהניואנסים השונים באותיות מעוצבות דורש דוגמאות ויזואליות, היה צורך בנספח המכיל תמונות. חוברת הנספחים עוצבה על מנת לשמש ליווי ויזואלי לעבודה הכתובה, ולהקל על קריאת הניתוח הדקדקני של כל גופן.
הכותרות של הדפים השונים מותאמות לכותרות של העבודה עצמה, מה שעוזר למציאת התמונות הרלוונטיות, שיסומנו בטקסט בצורה שכזו: [ה.001], [ה.002], [ה.003] וכיוב'.

בחוברת הנספחים, תופיע התמונה כמו בדוגמא למטה. השימוש בריבוע האפור הוא על מנת לתחום חלק אחד מן האות, בו אני מעוניין להתמקד בניתוח.

איור ג.009 :

2.0
"ימים ולילות" (בן נתן)

א א

2.0 "ימים ולילות" (בן נתן)

דגימה טיפוגרפית של משפחת הגופן "ימים ולילות" (עוצב ע"י בן נתן 2012).

ימים - המשקל הרגיל:

אבגדהוזחטיכלמנסעפ
צקרשתרסוץ?!:;"'+=-
{([0123456789*₪/א])}

ימים שחורים - המשקל השמן:

אבגדהוזחטיכלמנסעפ
צקרשתרסוץ?!:;"'+=-
{([0123456789*₪/א])}

לילות- המשקל הנטוי:

אבגדהוזחטיכלמנסעפ
צקרשתךסוץ?!:;"'+=-
{([0123456789*₪/א])}

לילות חשוכים - המשקל הנטוי השמן:

אבגדהוזחטיכלמנסעפ
צקרשתךסוץ?!:;"'+=-
{([0123456789*₪/א])}

2.0 "ימים ולילות" (בן נתן)

בפרק זה אז אדון בגופן "ימים" של בן נתן, ואנתחו ניתוח צורני. לאחר מכן אנתח את הקונטקסט ההיסטורי אליו נולד הגופן, את תהליך העבודה, וכיצד הגופן התקבל בקרב הקהל הרחב.

2.1 ניתוח צורני של "ימים ולילות"

איפיון כללי: למעשה "ימים ולילות" הנו "משפחת גופן"[1] אחד המכיל ארבעה משקלים: משקל רגיל, משקל שמן, משקל רגיל נטוי, ומשקל שמן נטוי. ישנה הבחנה בין האות הרגילה ("ימים") לבין האות הנטויה ("לילות"). הניתוח הצורני יסקר את שניהם, אך בהמשך העבודה ובסופה אתמקד ב"ימים" על מנת להשוותו ל"לה־בֶּה".

איפיון מסחרי: מכיוון שעוצב לשימוש בטקסטים ארוכים, אפשר לשייך את הגופן לסיווג המסחרי של "אות טקסט" ו"אות ספר".[2] בעימוד טקסטים ארוכים האות מתפקדת באופן ראוי לציון וחלק.

2.1.1 איפיון צורני של המשקלים "ימים" (רגיל) ו"ימים חשוכים" (שמן): הגופן בעל עוקצים[3] [איור ב.001] ומבנהו משלב צורניות קליגרפיות [ב.005] וצורות גרפיות ונקיות במבנה האות[4] [ב.002]. מבנה האות מזכיר את טיפוס האות המרובעת הספרדית[5], והוא משלב צורות יסוד מרובעות ומשולשות [ב.002]. מבט בוחן בחללים הפנימיים מגלה צורות משולשות, גם באותיות שלעיתים יכולות להופיע (בגופנים אחרים) בצורה מרובעת, כגון שי"ן, קו"ף, פ"ה [ב.014]. העוקץ מעוצב כך שצידו השמאלי אלכסוני וישר, ומתעגל אחורה, וצידו הימני מורכב מעיקול שמאלה ולמעלה מגג האות [ב.001]. רוב הגגות של האותיות מורכבות מקו אופקי לגמרי, חוץ מן האותיות גימ"ל, טי"ת, יו"ד, מ"ם, עי"ן, פ"ה ו־פ"ה סופית [ב.003]. הבסיס ברוב האותיות הנו ישר ואופקי, אך חלק מהאותיות (ט', פ',) מורכבות מאלכסונים המושכים הפוך מכיוון הקריאה בזווית של כ־12 מעלות [6] [ב.004]. [ניתן לראות את הבדלי המשקלים באיור **ג**.011]

---

1 גופנים נמכרים במשפחות, והכוונה לגופן שמכיל משקלים שונים - רזה, רגיל, שמן, מוטה, וכו'.

2 ראו נספח 7.1 בחוברת הנספחים

3 ראו נספח 7.3 בחוברת הנספחים

4 צורניות קליגרפית היא כזו המאזכרת את שינויי העוביים בקו בהתאם למכשיר הכתיבה הקליגרפית ולזווית החזקת העט הקליגרפי. לעומת הצורה הקליגרפית, הצורה הגרפית אינה תלויה בהגבלות אלה, והיא יכולה להיות חופשית יותר או גיאומטרית יותר.

5 על כך ידובר בהמשך

6 מגמה זו מתחזקת במשקלים הנטויים, כפי שמציין זאת בן נתן ב"חוברת הפונט" שלו.
נתן, בן (2012). **ימים ולילות – חוברת פונט**. ירושלים: הוצאה עצמית כחלק מפרויקט גמר באקדמיה בצלאל.

רגלי האותיות מסתיימות בצידן התחתון בזווית של כ-12 מעלות. הרגל השמאלית (ה"כרע" לפי השיטה של עדה ירדני) באות גימ"ל "קצוצה" בצדה הימני (בחיבור עם השידרה של האות). הרגל הימנית מסתיימת למטה במעין עוקץ [ב.006]. עובי הקווים האופקיים עבה במקצת מעובי הקווים האנכיים [ב.007], בכך מחקה הגופן מעט מן החוקיות של כתיבה קליגרפית[7]. הדיגלון של האות ל' זקוף ומוטה לשמאל. הרגל התחתונה של האות למ"ד יוצאת מן הגג למעלה לכיוון מטה בקו אנכי, ואז מתעקלת למטה ושמאלה כך שהקו מתרחב ומדמה תנועה קליגרפית [ב.008].

האות זי"ן מורכבת מגג בעל עוקצים בצד ימין ושמאל (בניגוד לשאר האותיות בהן העוקצים הם רק בצד שמאל), והשידרה של האות מתחברת לגג בזווית מוטה קדימה, ואז בהטייה אחורה [ב.009]. החלל הפנימי של האות מ"ם סופית מורכב מריבוע בעל קצוות מרוככים (כך גם באותיות נו"ן, ת"ו, פ"ה, כ"ף, חי"ת, ה"א בי"ת) [ב.010].

רוב הגופן מורכב מקווים בעלי קצוות מרוככים (יוצאת דופן האות קו"ף) [ב.010]. הזרוע הימנית של האותיות אל"ף ו-צדי" פונה למעלה ויוצרת גג אופקי בעל עוקץ הבולט למעלה. הגג של האות נע נגד כיוון הקריאה ימינה. השידרה של האות צד"י מורכבת מתנועה אלכסונית ומתרחבת בסגנון קליגרפי, בעוד שהשידרה של האות אל"ף מדוייקת יותר ומורכבת מקו אלכסוני "שבור" בנקודת החיבור שלו עם האות א' [ב.011].

הספרות מעוצבות באופן תואם לשאר הגופן, אך ללא עוקצים. אפשר לראות כיצד ה"חוקיות הקליגרפית" של שינויי העובי בכיוונים השונים של הקו מיתרגמים לעיצוב האותיות והספרות. האות תשע, למשל, מציגה מעין מבנה אליפטי מחודד (אפשר לראות זאת בחללים הפנימיים של הספרות, ובמבנה האליפטי הצר של הספרה אפס), בניגוד לספרות "גרפיות" יותר, בהן הספרות מורכבות מצורות מדויקות יותר (עיגול למשל), כמו הספרות של הגופן הלועזי הלווטיקה [המצורף לאיור ב.012].

2.1.2 אפיון צורני של המשקלים "לילות" ו-"לילות שחורים" - המשקל המוטה ("לילות") מאופיין בהטייה כללית של רוב האותיות בכ-12 מעלות שמאלה, עם כיוון הקריאה, ובצורניות קליגרפית מופגנת יותר מאשר המשקל "ימים" [איור ג.001]. העוקצים זהים למשקל הרגיל. ניתן לראות את הבדלי המשקלים ב [ג.011]

המשיכות האופקיות התחתונות מתאפיינות בתנועות קליגרפיות קעורות המוטות לכיוון מטה, מתחת לבסיס

7 בציפורן קליגרפית שטוחה המוטה בזווית של כ-45 מעלות.

2.0 "ימים ולילות" (בן נתן)

האות [ג.002]. הנטייה של האותיות וההתקערות של בסיסי האותיות יוצרת מעין קצב אלכסוני אחיד[8] ומבנה קעור של האות [ג.003]. אופי הקו יותר מרוכך וזורם [ג.003] (בניגוד לקווים הקטועים לעיתים של "ימים", כמו באות גימ"ל באיור [**ב**.006] ובאות אל"ף באיור [**ב**.011]). כעת, בנוסף לצורות היסוד של המרובע והמשולש, נוספה צורת עיגול המתאפיינת באותיות סמ"ך, עי"ן, מ"ם, למ"ד, טי"ת, שי"ן, פ"ה, קו"ף [ג.004]. העיגולים מחזקים את תחושת הקצב של האותיות בשורה. עם זאת, בחר המעצב להשאיר את רוב גגות האותיות ב"לילות" בקו ישר ואופקי [ג.005] (להוציא את האותיות פ"ה, פ"ה סופית, והאותיות הפתוחות מלמעלה). [את הבדלי המשקלים ניתן לראות באיור ג.012]

בנוסף ל27 האותיות ולעיצובי 10 הספרות, בן נתן עיצב גליף[9] נוסף לאות קו"ף, המאופיין באופי יותר קורסיבי ובו חיבור בין הרגל השמאלית (ה"descender") לרגל הימנית של האות [ג.006]. חיבור זה חוזר על עצמו באות שי"ן ומאופיין (בבליטה משמאל לאות) ומחזק את הסגנון הקורסיבי [ג.006].

חלק מהזרועות (באותיות המשולשות יותר כגון אל"ף, עי"ן, צד"י, ו-שי"ן) מתחילות מחיבור עם השדרה ועולות למעלה תוך כדי התרחבות העובי [ג.007]. בניגוד ל"ימים", הזרוע הימנית באותיות אל"ף וצד"י של "לילות" מאופיינות בעליה לקו גג האות, ללא תוספת העוקץ שנוספה במיקומים אלו ב"ימים". לאחר עלייה זו מתעקל קו הגג של הזרוע הימנית ברכּוּת ימינה ולמטה [ג.007]. הרגל השמאלית ("כּרע") באות גימ"ל שהיתה בעלת צורה "קצוצה" במשקל "ימים", מקבלת חיבור טבעי וזורם יותר לשידרת האות ב"לילות" [ג.008].

רגלי האותיות מסתיימות בצידן התחתון בזווית של כ-25 מעלות [ראה השווה בין הרגליים באיור ג.009].

החללים הפנימיים מגלים הבדלים בין "ימים" ו"לילות" [**ב**.013]. החיבור של קיר האות בי"ת עם הבסיס, שהיה אנכי, ישר, ומתעקל שמאלה, הפך ב"לילות" לעיקול בכיוון האחורי, מעין גריעה, עם משיכת הקו של הבסיס בקשת. באותיות קו"ף, שי"ן, ואל"ף, שהתאפיינו בפינות חדות ב"ימים", התעגלו מצד ימין ונראה שהם מושכים "קדימה" [**ב**.013].

ההבדל בין המשקלים השמנים ("ימים שחורים", "לילות חשוכים") לבין המשקלים הרגילים ("ימים", "לילות") הוא שבמשקלים השמנים העוקץ מעט עבה יותר/ שמן יותר. בנוסף סיפר לי בן כי "כשאני עושה משקל שמן

8 חשוב להדגיש כי בדברי על "צורות יסוד" ו"קצב אחיד" ו"זווית", לא מדובר על דיוק גיאומטרי. יוצרי גופנים שונים העידו לפני על כך שהדיוק הגיאומטרי הוא משני לאינטואיציות של המעצב, ו"לדרישות" של העין האנושית.

9 גליף (glyph) – "הצורה, העיצוב, הייצוג הגרפי של תַו (character) או אות". בכל מה שנוגע לגופנים, מדובר בצורה גרפית כלשהי הכולה בגופן, החל מאותיות האלף־בית, במספרים, בסמלים ובסימנים.
Ilene Strizver. "Confusing (and Frequently Misused) Type Terminology, Part 1". fonts.com. Monotype Imaging. מתוך הערך Glyph בוויקיפדיה.

אני קצת מרמה, אני מגביה את האות, ומרחיב אותה קצת אם תשים אות על אות תוכל לראות את זה ממש ברור[איור **א**.006]. בנוסף, ב'לילות חשוכים' עשיתי גם ליגטורות לצירופים "בה", "תה", ועוד אותיות שיורדות מתחת לשורה ומושכות לכיוון הקריאה זה לא הכרחי, אבל במידה ומישהו ירצה לכתוב עם זה קצת יותר מכותרת או לעצב לוגואים, הזרימה תהיה נעימה".

2.2 רקע היסטורי ועל המעצב

בחלק זה אנסה להעמיק אל תוך תהליך יצירת הגופנים ואל הרקע ההיסטורי שהוליד אותם.

הגופן "ימים ולילות" הוא בין הגופנים העדכניים ביותר לשנת 2012-2013. למעשה, זהו גופן שעדיין עובר ליטושים אחרונים בעת כתיבת שורות אלו. הגופן עוצב ע"י בן נתן כפרוייקט גמר בלימודיו ב"בצלאל"[10] (וכהמשך לגופן "שבתאי" שעיצב במסגרת לימודיו) בשנת 2012 [ד.001]. על עיצוב גופן זה הוא קיבל פרס בבצלאל על שם מייק פלהיים ז"ל עבור עבודה ייחודית בעיצוב טיפוגרפי.

המעצב[11]: "נולדתי בבת ים ב-1984 וגדלתי ברמת השרון, ההתעניינות בעיצוב התחילה בחטיבה כמשחקים בפוטושופ. מגוון הפונטים הדל שהיה בעברית תיסכל אותי והחלטתי לעצב פונטים בעצמי. את 'הפונטיה של בן' פתחתי כשהייתי בן 15, עם ידע שרכשתי בעצמי בhtml, עיצוב אתרים וגם עיצוב פונטים. האתר פעל קרוב לעשר שנים שבמהלכן העלתי ושיתפתי את הרשת הישראלית בקרוב ל100 פונטים חינמיים בעברית. הפונטים חולקו לשימוש אישי ולא מסחרי. המטרה הייתה לתרום למאגר הפונטים החינמיים שיש באינטרנט.

החלטתי להירשם ללימודים גבוהים בעיצוב אחרי השחרור מהצבא (שירתתי כקצין בפיקוד העורף, הפונטיה הייתה עדיין פעילה והמשכתי לעצב פונטים גם בסופי שבוע של השירות הצבאי). התחביב של עיצוב גופנים ועיצוב גרפי משך אותי והחלטתי לנסות להפוך את התחביב למקצוע. לצערי בשנה הראשונה שניסיתי להתקבל ל'בצלאל' לא עברתי את בחינות הכניסה, אך שנה לאחר מכן, חזרתי למבחנים והתקבלתי שוב. היה לי חשוב ללמוד ב'בצלאל'.

באותה שנה החלטתי לסגור את 'הפונטיה', להפסיק לחלק פונטים בחינם, ולקחת הפסקה לצורך לימודים. לאחר 10 שנים שבהן עיצבתי גופנים כתחביב התחלתי ללמוד את התחום עוד, וככל שחקרתי עוד הבנתי שחסר לי ידע רב, גם תיאורטי וגם פרקטי, לדוגמא, לא עיצבתי גופן סריפי עד בצלאל, הרגשתי שזה אתגר

10 כל המידע בנוגע ל"ימים ולילות" ול"שבתאי" שאוב מן החוברת (העוסקת בגופנים אלו) שעיצב נתן, ומשיחות אישיות עם בן נתן.
נתן, בן (2013). **ימים ולילות – חוברת פונט**. ירושלים: הוצאה עצמית כחלק מפרויקט גמר באקדמיה בצלאל.

11 מתוך התכתבות בדואר האלקטרוני עם בן נתן

2.0 "ימים ולילות" (בן נתן)

גדול מידי למעצב פונטים חובבן.

כשאני מסתכל היום על הפונטים שעיצבתי לפונטיה אני בעיקר מחייך, אני רואה בעשייה הזאת את הסקרנות והתשוקה שהייתה לי כמתגבר לתחום, הייתי אומר שהרבה מהפונטים הם אקספרמנטליים, והייתי מכניס אותם תחת מטריית הגופנים לסידור כותרות.

בבצלאל, למרות שהגעתי חדור מוטיבציה לעצב פונטים, לא עיצבתי פונט עד שנה ד'. בסמסטר א' לקחתי קורס עיצוב פונט עם מיכל סהר, שבו נולד "שבתאי" ולאחר מכן לפרוייקט גמר המשכתי אותו והוא הפך ל'ימים'."

גופן "שבתאי":

אבגדהוזחטיכ
למנסעפצקרשת

2.3 תהליכי עבודה

על משפחת הגופן "ימים ולילות": "אני לא הראשון ב'בצלאל שניסה ליצור כתב נטוי או 'איטליק' בעברית. מיכל וקסלר עשתה פרוייקט נהדר בתחום, מאיר סדן עיצב בקורס עיצוב פונט כתב נטוי משלו ונעשו עוד עבודות בנושא. רובן היו אקספרמנטליות. אני בחרתי לגשת לפרוייקט בצורה פרקטית, רציתי לייצר פתרון מעשי לאיטליק, גופן עברי חדש שיעבוד ב-2 משקלים.

בתחילת הפרוייקט היו לבטים לגבי איך לעשות את ה'איטליק' - האם לקחת פונט קיים ולייצר לו גרסא נטויה (נגיד לעשות נרקיסים נטוי או קורן נטוי), אולי לעשות 'איטליק' 'סנס סריף', אך מכיוון שרציתי לעשות כלי עבודה פרקטי, הדבר הכי הגיוני לעשות היה פונט טקסט ב-2 משקלים, רגיל ונטוי - וכשהצגתי את זה למנחה פרוייקט הגמר שלי (עדי שטרן) הוא טען בצדק שזה פרוייקט יומרני, ושמצפה לי עבודה לא קלה. לאחר 3 חודשי עבודה הגשתי את פרוייקט הגמר, זכיתי ב'פרס מייק פלהיים ז"ל' עבור עבודה ייחודית בעיצוב טיפוגרפי.

עם סיום התואר המשכתי לעבוד על משקלים להדגשה: 'ימים חשוכים' ו'לילות שחורים' - הגרסאות הכבדות של הגופן. סגרתי את הגופן עם קרנינג (ריווח זוגות) וניקוד מתוכנת, והגשתי אותו ל-TDC לקטגוריות שפות זרות, והגופן זכה בשנית."

על הגופן "שבתאי: למעשה, "ימים ולילות" הוא גרסאת ה"אות ספר" לגופן "שבתאי" [ד.001] [ד.002], אותו אפשר לשייך לקטגורית "אות טקסט וכותרת"[12] בגלל אופיו המוחצן יותר (לדוגמא האות מ"ם ב"שבתאי" [ד.002] שתיטיב לעבוד בגדלים מסוימים ולא כאות של טקסט רץ בגלל סיגנונה המיוחד) [ד.003]. בנוסף, הצבע הטיפוגרפי והמשקל הרגיל של "שבתאי", שחור[13] יותר מן המשקל הרגיל של "ימים"[ד.004]. עובי זה קצת מקשה על הקריאה מכיוון שהוא סותם את האות בגדלים קטנים. לכן תיקן המעצב את הצבע הטיפוגרפי של "שבתאי" כחלק מהעבודה על "ימים ולילות".

אפשר לראות כיצד יש דמיון בין שני הגופנים "שבתאי" ו"ימים" [ד.005]. רוב האותיות דומות. שני הגופנים מתאפיינים בצורות יסוד מרובעות ומשולשות, במראה מסותת אך מרוכך, ובאופי קווי "מקוצץ"[14]. דמיון נוסף

12 ראו נספח 7.1 בחוברת הנספחים

13 "צבע טיפוגרפי" הוא בעצם מידת הכהות של גוש טקסט המסודר בגופן כלשהו, כאשר מסתכלים עליו במבט כללי. באופן טבעי, משקל טיפוגרפי עבה יותר ייצור גוש טקסט בעל צבע טיפוגרפי "כהה" יותר.

14 ראו ניתוח הגופן "ימים" בפרק 2.1.1

2.0 "ימים ולילות" (בן נתן)

אפשר למצוא בשבירת השידרה באות אל"ף, בשידרה המתרחבת של האות צד"י, בעוקצים דומים, ובחיבור הייחודי של הזרוע השמאלית לגג באות פ"ה [ד.005].

מחבר עבודה זו חש כי גופנים אלה בעלי איכויות מיוחדות, מכיוון שיש בהם סגנון חדשני ונקי, יחד עם חיבור או "זיכרון" סגנוני לגופנים וכתבים עבריים עתיקים, המופיע במרומז בצורות האותיות. בפרק 3 אנסה להסביר את החיבור הפתלתל דרך דוגמאות שונות לגופנים מעוצבים לאורך ההיסטוריה הטיפוגרפית העברית.

על מנת להגיע למבנה אות "נכון" ביצירת האות "שבתאי", החל בן נתן לנתח את שלדי אותיות מתקופות שונות [ד.006], אולי בהשפעת עודד עזר שייעץ לו ביצירת "שבתאי". לאחר מכן יצר שלד חדש המבוסס על מחקרו, ועל בסיס שלד זה החל לבנות את "בשר" האות בניסויים קליגרפיים [ד.007]. לאחר מכן סרק את האותיות הקליגרפיות והחל לבנות את הגופן וללטש אותו בתוכנה ווקטורית [ד.008].

איטאליק עברי: על ההשראות לעבודתו הוא מפרט בחוברת שיצר במיוחד להצגת הגופן בתערוכת הגמר של בצלאל[15]. מעבר לשאלת הצורה של המשקל הרגיל "ימים", ניסה בן נתן לענות על צורך שלא נענה דיו ועל שאלה לא פתורה בטיפוגרפיה העברית - כיצד ליצור איטאליק עברי, והאם ניתן לעצב אות כזו שהיא לגמרי עברית וקריאה כ"אות ספר"?.

Italic הוא שם הקטגוריה של וואריאציה לגופן כלשהו (או גופן), המתאפיין באופי קליגרפי וקורסיבי[16] ובהטייה של האות. אות האיטליק הראשונה ראתה אור בשנת 1501 בדפוס של אלדוס מאנוציוס (או מאנוטיוס) בוונציה. אות זו פותחה כאלטרנטיבה צרה וקומפקטית לאותיות הנפוצות עד אז בדפוס הערש[17] [ד.009]. למעשה, ניסה מנוציוס לחקות את סגנון כתב היד[18].

בטיפוגרפיה העברית לא נוצרו עד כה פתרונות מרובים לבעיה זו. הדרישה לאיטליק עברי, נולדת מתוך הרצון להרחיב את המבע והיררכיה של הטיפוגרפיה העברית. בדרך כלל משפחת גופנים לועזית נרחבת ופופולארית תכלול משקלי אותיות רישיות קטנות, משקלים רגילים, רזים ועבים, משקלי איטאליק, משקלי אובליק (אותיות רגילות מוטות, לא איטאליק) ומשקלים מוצרים (כלומר אותיות צרות) ומורחבים [ד.010][19].

15 נתן, שם.

16 "קורסיבה" - הכוונה לסגנון כתב יד.

17 נתן, שם.

18 נתן, שם.

19 דוגמא נוספת להבדלים בין אות איטאליק לרגילה (לטינית) ניתן לראות באיור [ד.011]

לרוב, תכלול משפחת גופנים עברית רק משקלים בעובי משתנה. הדבר יוצר בעיה כאשר אנו ניגשים ליצור למשל היררכיה של טקסט מצוטט מול טקסט רגיל. בד"כ יסודר הציטוט בגופן מסוג איטאליק, והטקסט הרגיל במשקל רגיל [ד.012]. ברוב משפחות הגופנים העבריים אין פתרון שכזה[20], מכיוון שהוא לא נקלט בהיסטוריה של הדפוס העברי שהחוויר מול הדפוס הלועזי שהיה נפוץ יותר.

המעצב הנרי פרידלנדר התייחס לבעייתיות של הנפרדות בין האות העברית המרובעת והאות הקורסיבית (כתב היד) העברית: "הכתב העברי המרובע לא הושפע כמעט על־ידי הקורסיבה שלו, חוץ מן האותיות כ"ף, נו"ן, פ"ה, צד"י, אשר צורתן הראשונית היתה ארוכה, כמו שהיא נשארה באותיות הסופיות ך, ן, ף, ץ. בעטיה של כתיבה מהירה התכופפו ה"זנבות היורדות לתוך השורה ונהפכו, במרוצת הזמן, לקוים אופקיים בבסיס האות. תמורות אלה בצורות־היסוד חלו כבר בשנת 200 לפנה"ס לערך. מאז לא הופיעו צורות־יסוד חדשות, מחוץ לשינויים קלים באותיות טי"ת, סמ"ך, שי"ן, בכתב האשכנזי..."[21].

במקביל מציין פרידלנדר כי קורסיבות התקיימו לכל אורך ההיסטוריה של השפה העברית, אך די בנפרד מן האות העברית המרובעת, שנחשבה לרשמית יותר. האות הקורסיבית שימשה לצורך יומיומי להתכתבות וכתיבת חול, ואילו האות המרובעת קודשה בתלמוד כאות קודש[22], ונתגבשו סביבה תקנות חמורות אשר חסמו את האות מפני שינויים קיצוניים, ואפילו, לפי ד"ר אתי תמרי, גרמו להתאבנותה[23].

את הנסיונות ליצור איטליק עברי יהפוך נתן לגופן "לילות" ו"לילות שחורים". מפאת השוני הברור בין האותיות העבריות והלטיניות, לא ניתן היה להעתיק את האות הלטינית על מנת ליצור את הווריאציה העברית. לכן חקר בן נתן והתחקה אחר מופעי כתיבה עברית קורסיבית מן המאות ה-12 עד ה-15, ועד לימינו, כגון הכתבים הספרדיים הרהוטים והרהוטים למחצה, חצי הקורסיבה האיטלקית, וכתבים רהוטים שנוצרו בעולם הערבי [ד.013].

בנוסף, התחקה בן נתן אחר שניים מהנסיונות המודרניים לפתירת בעיית האיטליק, משפחת "הדסה" שעוצבה ע"י הנרי פרידלנדר [הגרסא הרגילה באיור ד.014] [ד.15] [ניסוי בעיצוב איטאליק באיור ד.16], ומשפחת "דוד" שעוצבה ע"י איתמר (איסמר דוד) [ד.017-019].

20 לעיתים תכלול משפחת גופנים גרסה שאותיותיה נטויות ("אובליק" oblique), אך לא באמת איטאליק.

21 פרידלנדר, הנרי (1959). **על אותיות וספרות**. ירושלים: דפוס לימודי ירושלים - מרכז ברנדייס, מפעלי הדסה לחנוך מקצועי. עמ' 19

22 פרידלנדר, עמ' 19

23 תמרי, עמ' 8

2.0 "ימים ולילות" (בן נתן)

למעשה, סיכם בן נתן, לאיטאליק כמה מאפיינים מרכזיים[24]:

- נכתב מהר (במינימום תנועות קולמוס)
- גיאוגרפיה חסכונית (אותיות צרות)
- סינתזה בין כתב רהוט לכתב דפוס
- אינו תמיד נטוי.

כלומר, האיטאליק הוא וואריאציה (לעיתים של משקל רגיל) ושילוב של תנועות או צורות גרפיות וקליגרפיות, ויש בו רמזים לחסכנות והמהירות של כתב היד.

"התחלתי עם קליגרפיה חופשית ולאחר מכן קליגרפיה שהתבססה על צורת האותיות שלי. השימוש בציפורן עוזר להבין את השינוי שחל בצורת האות כאשר הכתיבה היא רציפה, החיבורים שנוצרים במפגשים בין עמוד לגג, הקשתות, סיומת העמודים ועוד. לאחר מכן עברתי לרישום ידני של אות נטויה על גבי אות ישרה, האות המקורית. עם ההחלטה שהעברית שלי תהיה נטויה עם כיוון הקריאה, משמאל לימין, האותיות החדשות שציירתי ניסו לחקות זווית נטיה של 12 מעלות."[25] [ד.019]

2.4 קבלה בקרב הקהל

מכיוון שגופן זה עובר ליטוש בימים אלו, לא נעשה בו שימוש רב, ועיקר ההתייחסויות אליו בבלוגים הנוגעים לטיפוגרפיה עברית. בתחילת ינואר 2013 יצרתי את המסמך "טיפוגרפיה עברית - דו"ח מצב" ובו סקירה ראשונית ופרסום הדגימה הטיפוגרפית של הגופן. כאמור קיבל בן נתן פרס בבצלאל.

לעומת זאת, מתחילים סימנים ראשונים של שימוש בגופן "שבתאי", בעיקר בפוסטרים ועיצובים בעולם הווירטואלי, כמו הכתוביות בקליפ של אלון עדר ביוטיוב[26]. מצב זה הוא נדיר ומעניין, כי לפנינו מצויים גופנים שעדיין לא קיבלו את הקונטקסט שלהם מן הקהל, ולכן יהיה מעניין לחזור לעניין זה בעוד כמה שנים ולראות מה התפתח.

הגופן "ימים ולילות" זכה בפרס קטגוריות שפות זרות בType Director's Club.

24 נתן, בן, מחקר פרטי לפרוייקט הגמר שלו, 2010.

25 נתן, בן (2013). **ימים ולילות – חוברת פונט**. ירושלים: הוצאה עצמית בחלק מפרויקט גמר באקדמיה בצלאל.

26 עדר, אלון (אין תאריך). שוטף את המילים. אוחזר בתאריך 02.02.13.
http://www.youtube.com/watch?v=gUmC-h3_oHE

בפרק זה עסקתי במשפחת הגופן "ימים ולילות" שעיצב בן נתן בשנת 2013. ניתחתי את הצורניות שלו, ולאחר מכן התעמקתי בהקשר ההיסטורי אליו נוצר, במעצב הגופנים, בתהליך העבודה על הגופן, ובקבלה המצומצמת שלו בקרב הקהל.

עסקתי בקצרה ב"איטאליק העברי" ובבעייתיות שלו, והראיתי כיצד התפתחה משפחת "ימים ולילות" מתוך הגופן "שבתאי" שעיצב בן נתן בלימודיו. "שבתאי" ו"ימים ולילות" הושפעו (לפי בן נתן) מן הגופנים "הדסה" של הנרי פרידלנדר (1958) ו"דוד" של איתמר דוד (1959).

על מנת לחבר בין הגופן העכשווי של בן נתן לבין הגופן של גיוֹם לה־בֵּה משנת 1559, אעסוק בפרק הבא בקשרים הישירים בין האותיות שנוצרו בין המאה ה-16 לימינו אנו.

3.0
התפתחות הגופנים העבריים

א א

3.0 התפתחות הגופנים העבריים

מעשה יצירת התרבות והאמנות הוא כבניית נדבך על גבי נדבך, כל מעשה בתורו ועל בסיס הקיים. אי לכך, אנחנו יכולים לחשוף כבחפירה ארכיאולוגית את הנדבכים הקודמים, ולהגיע למסקנות חדשות על העתיד שלנו.

"צורות האותיות משתנות תדיר, אך למעשה השוני ביניהן מועט, מכיוון שהן חיות. עקרונות הבהירות הטיפוגרפית השתנו אך מעט מאז המחצית האחרונה של המאה ה־15, כאשר הודפסו הספרים הראשונים."[1]

בפרק זה אעסוק בקצרה ובמהירות על החיבור ההתפתחותי מן הגופן "ימים" העכשווי לגופן "לה־בֶּה". זאת על מנת להבין בצורה יותר טובה את הגופן "ימים". השיטה של העבודה הזו היא לנתח "בכיוון הפוך", כאשר נתחיל בגופן שהשפיע על עיצוב "ימים" ונסיים בגופן המוקדם ביותר שהושפע מעיצובו של גיוֹם לה־בֶּה. עם זאת, מפאת קוצר היריעה, ההשוואה תתמקד במאפיינים כלליים ובקשרים היסטוריים, ולא בפרטים ספציפיים.

אפתח בסיקור המאה ה־20 (3.1.1) בגופנים "רץ", "הדסה", "קורן", "פרנק ריהל". לאחר מכן, במאה ה־19 (3.1.2) - "דרוגולין" ו"וילנא" ("דרוגולין" עוצבה בתחילת המאה העשרים על בסיס הגופן "וילנא") וטיפוסי האות בשם "מרובעת". במאה ה18 (3.1.3) - אותיות "דידוא" ו"בודוני". במאה ה־17 (3.1.4)- אותיות "ואן דייק". בתת הפרק 3.2 אעסוק במקור הקודם לגופן "לה־בֶּה", והוא טיפוס האות הספרדית המרובעת (כתב ספר ספרדי לפי ירדני).

בנוסף, אסתמך בפרק זה באופן משמעותי על מאמרים שנכתבו על ידי ד"ר משה שפיצר, ד"ר עדה ירדני, אליהו קורן (קורנגולד), צבי נרקיס, ד"ר אתי תמרי, והנרי פרידלנדר.

חשוב להדגיש כי כשעוסקים באותיות גרפיות שהיו נתונות לעיצובים מחדש ולפגעי הזמן, ייתכן כי הנסיון לקבוע אמת אחת ולהצביע על צורה אחת של אותיות כמייצגת אולטימטיבית לגופן מסוים, הוא נסיון חסר תוחלת. כיום הדבר קל יותר מכיוון שהגופנים נוצרים באופן וירטואלי ואפשר לייחס להם מקור משותף. אך כשצופים בגופנים מהעולם הקדם-דיגיטלי, אין דין הגופן שהודפס בדפוס מסוים, בגודל מסוים, במדיום מסוים, בזמן מסוים, כדין "אותו הגופן" שהודפס/תוקן/עוצב בזמן ובתנאים שונים. נותרה בידינו הברירה לקטלג כל שינוי זעיר בגופן, אך הגזמה זו הנה מעבר לכוחותינו, שכן אפילו באותו הזמן ו"באותו הגופן" ישנן אותן אותיות השונות אחת מהשניה באופן מזערי. הדבר מעלה שאלות לגבי מהו "גופן", מהו הגופן המקורי? זה שהודפס, זה שנחקק במתכת וסובל מפגמים, זה שצייר המעצב לסקיצות ואין להן נגיעה ישירה

1 Bringhurst, Robert (2004). **The elements of typographic style**. Vancouver: Hartley & Marks Publishers. p 10

למציאות הפיזית של ההדפסה או אותה צורה אידאלית שהגה המעצב בראשו? לכן, אתייחס לגופנים הקדם דיגיטליים לא כ"גופנים", אלא כ"וואריאציות" או "טיפוסי אות" לא מדויקים המקובלים במחקר, כגון וילנא, דרוגולין, רעדלהיים וכיוב'. גישה זו מתאימה יותר לאופי הנרטיבי של עבודה זו. בנושא זה אעסוק ביתר פירוט בפרק 4.

לפני שאתחיל ארצה לציין כי לטעמי רוב מעצבי הגופנים שיסוקרו כאן היו והינם פותרי בעיות - אנשים המבחינים בחסר מסוים ומנסים לתקן ולפתור את הבעיה על ידי פתרון שהוא גם חדש וגם נטוע בעבר.

"מה הם הדרכים לתיקון? פתחתי בהדגשת העובדה ששום אות אינה יכולה להתקבל אם היא 'שונה' יותר מדי מן המקובל. אם כן התפקיד הראשון הוא לחדש את הצורות המוצלחות ביותר של האלפבית כמו שהוא מקובל עלינו, אם בחידוש צורתן של האותיות הטובות ביותר שנחקקו בעבר, ואם על ידי ניסוחים חדשים של אותן הצורות.[2]"

3.1 גופנים לאורך ההיסטוריה הטיפוגרפית העברית

3.1.1 המאות ה-20-21

לפרק זה עוצב ציר זמן גרפי, שניתן לראות באיור [ה.001 (עמוד 35 בחוברת הנספחים)]. כאמור, בשנה זו, 2013, יוצא לאור בן נתן את הגופנים שעיצב בשם "ימים ולילות", אשר הושפעו בחלקם מן הגופנים "שבתאי" [**ד**.001] שעיצב נתן קודם לכן, "רץ" [ה.002, 003] של עודד עזר שיצא לאור בשנת 2011, ו"הדסה"[3] [ה.004], שעיצב והוציא לאור הנרי פרידלנדר בשנת 1958 לקראת חגיגות העשור לישראל[4].

למעשה, הנחה עודד עזר את בן נתן בשנת 2011, כאשר עיצב את הגופן "שבתאי" (שהיה ה"אבטיפוס" של "ימים ולילות". המטרה של עזר ושל נתן היתה לפתור את בעיית החסר בגופנים מסוג "אות ספר", אשר בעטיו אנו מסתפקים לרוב בגופנים שעוצבו עד שנות השבעים, וביניהם "הדסה", "דוד", "פרנק ריהל", "נרקיס קלאסי", ועוד.

2 שפיצר, משה. (1947-1951). **על האותיות שלנו**.
מתוך – **עלי עי"ן, מנחת דברים לשלמה זלמן שוקן אחרי מלאות לו שבעים שנה** (501-481) ירושלים.
אוחזר מתוך:
yaronimus.wordpress.com/2012/11/11/משה-שפיצר-על-האותיות-שלנו/

3 מתוך קריאה במסמכים הנוגעים לתהליכי העיצוב של "רץ" ו"ימים ולילות", ומתוך שיחות אישיות עם בן נתן ועודד עזר

4 תמרי, אִתי (1984). **אות עברית חדשה**. תל אביב: אוניברסיטת תל אביב, הגלריה האוניברסיטאית, הפקולטה לאומנות. עמ' 24
yaronimus.wordpress.com/2012/12/07/אות-עברית-חדשה-קטלוג-תערוכה-חלק-א/

3.0 התפתחות הגופנים העבריים

לעיתים נראה כי אין קשר סגנוני ברור בין הגופנים השונים בציר הזמן. אך עם זאת, רובם נושאים וואריאציות שונות של שלד טיפוס האות הספרדית המרובעת שנתגבש במאה ה־13[5], והשפעות של טיפוס אות אשכנזית (כתב ספר אשכנזי מהמאה ה־13). טיפוס הספרדי הוא הגורם המאחד ביניהם. בכתב זה אעסוק בקצרה בסוף הפרק.

למרות ההבדלים הסגנוניים בין "הדסה" הנוקשה ו"ימים" הרך יותר (במבנה ובשנים), נוכל לראות כמה מאפיינים שלדיים משותפים, כמו מבנה האותיות אל"ף וצד"י, פ"ה, עי"ן, טי"ת [ה.006], ועיצוב הספרות המאזכר רמזים קליגרפיים. אם נשווה את המשקלים הרגילים של "רץ" ו"הדסה" נבחין בדמיון שהוא פחות מבני, אלא בסיגנון המופשט שלהם. הקווים דומים בצורתם ה"קצוצה" או ה"מסותתת" [ה.005], אך אין מאפיינים אלה מופיעים באותם מקומות באותיות. יתרה מכך, ישנו דמיון בכמה מהאותיות, כמו אל"ף, צד"י, ובסיס האות שי"ן.

כפי שמתברר מן המאמר "איך יצרתי את האות 'הדסה'"[6], עבודתו של הנרי פרידלנדר על הגופן "הדסה" היתה מקיפה, ארוכה ומפורטת, ויש לה השפעות רבות הנטועות בהיסטוריה הטיפוגרפית העברית, החל מגופנים שעוצבו עד זמנו, וכלה בכתבי יד קליגרפיים עבריים. לכן אי אפשר להצביע על השפעה ישירה. הוא שאף לאות "מושרשת בעבר, אך מעוצבת ברוח ימינו"[7], המעוצבת כך שלא "תיסטה בהרבה מן האותיות שהיו מקובלות אז (דהיינו, סוגי כתב מ-1750-1900 לערך)". כאשר ערך את המחקר על הגופנים שעוצבו עד זמנו, מנה בין השאר את הגופן "פרנק־ריהל"[8] [ה.000], כגופן שאפשר ללמוד על איכויותיו ופגמיו. מצד אחד, תיקן מעצב הגופן את הפגמים שנוצרו באות העברית במרוצת השנים לפי שיטת בודוני ודידוא (עליהם נדבר בהמשך). מאידך, שימש הגופן לפרידלנדר דוגמא למה שירצה להמנע ממנו בעיצוב הגופן שלו, מפאת השפעות היוגנדשטיל שגרמו לאות להיראות רכה וקישוטית.

כאשר עוסקים בתקופת המחצית השניה של המאה העשרים, אעשה עוול אם לא אזכיר את הגופן "קורן" של המעצב אליהו קורן (קורנגולד) משנת 1958 [ה.007, 008], שעיצב את אותיותיו בהשפעת אותיות דפוס

5 ירדני, עמ' 212

6 פרידלנדר, הנרי (1989) **איך יצרתי את האות 'הדסה'** בתוך: שפיצר, משה (1989), **אות היא לעולם**. ירושלים: משרד החינוך והתרבות, האגף לתרבות תורנית. עמודים 67 - 84.

7 פרידלנדר, עמ' 70

8 פרידלנדר, עמ' 68

מן המאה ה-15 [9]. לאותיות אלו השפעה גדולה על העיצוב הישראלי, בדומה ל"פרנק־ריהל" [ה.009] ו"הדסה" [ה.004], בין השאר כי הופיעו בתנ"ך קורן שניתן לכל חייל ישראלי מעת הוצאתו (של התנ"ך) ועד היום, ולמעשה מהווה גופן זה "אות קודש ישראלית". אין שום עדות על כך שגופן זה השפיע על עיצוב "ימים" או "רץ", ובנוסף כדאי לציין שיצא באותה שנה כמו "הדסה". אבל אני סבור כי ייתכן שלגופן זה השפעה על עיצוב הגופנים העכשוויים באופן עקיף מפאת שכיחותו בעיצוב הישראלי ובגלל המבנה הספרדי המשותף. עם זאת, אין בכך להוכיח קשר באופן מוצק.

ל"פרנק־ריהל"[10] [ה.009] אפוא, השפעה אפשרית על הסיגנון המאוזן של הקווים האופקיים והאנכיים בגופן "הדסה". את הגופן עיצב החזן רפאל פרנק, והוא יצא לאור בשנת 1910 ע"י בית היציקה לגופנים "ברטהולד" בגרמניה. הסיבה לשם "פרנק־ריהל" נעוצה לא בקיומו של מעצב בשם "אוטו ריהל" שכנראה שלא היה ולא נברא[11] (או שהשתתף ביציקת וחקיקת הגופן[12] ולא בעיצוב), אלא בגלל שהגופן ניצוק בבית היציקה הגרמני C. F. Ruhl. הגופנים "הדסה" ו"פרנק־ריהל" זכו למעמד אלמותי בציבור המעצבים הישראליים. בנוסף לעוד כמה גופנים שעוצבו עד שנות השבעים של המאה ה־20, הפכו אלה למצרכים הבסיסיים בטיפוגרפיה העברית בישראל. "פרנק־ריהל" הפך לגופן המודפס ביותר בישראל, בעזרתו לומדים תלמידי כיתה א' ועולים חדשים את רזי השפה העברית[13]. שליטתו בשוק עדיין ללא מצרים[14], ויש שעדיין דבקים בלהט דתי ולא ישתמשו בשום גופן אחר לצורך עימוד טקסט רץ. אין לדעת אם חוסר ההיצע בגופני אות ספר גרם לנורמה הזו, או שהביצה קדמה לתרנגולת ובעטיה לא עוצבו הרבה גופני אות ספר.

בכתבה "קיצור תולדות הגופן העברי" מעיתון הארץ, מצטטת הכתבת שירי לב ארי את ד"ר איתי תמרי: "יש עשרה סוגים של פרנק-ריהל"[15], אומר הד"ר איתי תמרי, חוקר תולדות הטיפוגרפיה העברית, "זו אות ששינתה את הדפוס העברי. היא דומה לאות ספרדית, קצת מצועצעת ומקושטת. היא היתה אות חדשה

9 את הרמז קיבלתי בעקבות תמלול שיחה שערך אמיתי סנדי עם המעצב צבי נרקיס ז"ל לפני כמה שנים. נרקיס טען כי "קורן עשוי ע"פ דפוס ליסבון, 1495, כלומר הייתה קיימת אות כזאת בדפוס". ברור שאליהו קורנגולד יצר את "קורן" לפי דוגמאות של אות ספרדית, וייתכן שזו היתה אחת מהן.

10 דגימת האותיות מתוך: **קטלוג ברטהולד** (1924). **ברלין**: בית היציקה ברטהולד. עמודים 50-49.

11 זו טעות נפוצה בהיסטוריה הטיפוגרפית העברית, ותודה לעודד עזר שתיקן אותי בעניין זה. בכל אופן רפאל פרנק אינו מציין במאמר שלו שום מילה על אותו ברנש אוטו ריהל במאמר שלו משנת 1926 (ראה בהמשך).

12 נרקיס, צבי (1992). **ציוני דרך בטיפוגרפיה עברית**.
בתוך: "שטיבנר, ארהרדט ד' (1992). **ספר הדפוס**. תרגם מגרמנית גדעון שטרן, האיגוד הארצי של עובדי הדפוס.

13 אושרי, אורנה (2000). **מפתחי הגופנים**, עיתון הארץ, תל אביב, 2002

14 לב ארי, שירי (2000). **קיצור תולדות הגופן העברי**, ירושלים: אתר עיתון הארץ. אוחזר מתוך:
http://forums.walla.co.il/viewtopic.php?f=37&p=5530696#p5530696

15 היום - כבר הרבה יותר

3.0 התפתחות הגופנים העבריים

שאינה קשורה לשום מסורת - לא של בית מדרש ולא של כתבי ההשכלה - ולכן הציונות, שהחלה להתבסס באותה תקופה, אימצה אותה כאות בלי היסטוריה. לצעירים של אז היה חשוב לכתוב בעברית שלא תיראה כמו טקסט דתי, אבל באופן מפתיע גם דתיים השתמשו בה. היום כל אחד יכול להשתמש בה, כי כבר אין לאף אחד זכויות עליה". השימוש התדיר בפרנק-ריהל נובע, כך טוענים מעצבים גרפיים, משמרנות יתר ומהיצמדות להרגלי הקריאה הקיימים."

יש דרגה מסוימת של אמת בתיאורו של ד"ר תמרי. אותיות פרנק ריהל מושפעות מאוד מסגנון היוגנדשטיל, הן עוצבו בשנת 1910, באותה תקופה בה סגנון האר-נובו (היה ידוע כ"יוגנדשטיל" בגרמניה) היה שכיח. הסגנון התאפיין בצורניות קישוטית [ו.007] בהשפעת צורות אורגניות וצומחות, שייתכן כי השפיעו על עיצוב האותיות, אשר חורגות מן הסגנון השכיח באותיות העברית לפני כן.

עם זאת אני חולק בכבוד על קביעתו ש"פרנק־ריהל" הנו גופן שאינו קשור לשום מסורת. ראשית, מכיוון שמבט חוקר באותיות הנקראות "וילנא" [ו.001, 002] שעוצב במאה ה-19, ובאותיות המרובעות שקדמו לו, מגלה דמיון רב. שנית, מכיוון שרפאל פרנק, חזן וקליגרף, מפרט בעצמו את ההשפעות העבריות שעזרו לו ליצור את הגופן שלו, במאמר משנת 1910 בגרמנית ששמו "על אותיות דפוס וגופנים"[16] [ה.010].

"כשמשנים גופן עברי יש לקחת בחשבון שקולים שונים מאלו המשחקים תפקיד בשנוי גופן לועזי. מעצב הגופן הלועזי אינו צריך לתת דין וחשבון בפני שום גורם. השקול היחיד הקובע עבורו הוא קבלת או אי קבלת עבודתו על ידי הצבור. שונה הדבר בבואנו לעצב גופן עברי. כאן יש להתחשב בִּשלחן הָערוך. חֻקי הַשֻלחן הָערוך הנוגעים לכתיבת ספרי התורה מפרטים את הצורה, המבנה וההרכב של כל אות ואות [...] בבואי לעצב את האלף בית שלי נדרשתי בראש וראשונה לדפוסים הראשונים, ביחוד לדפוס ונציה, והכנסתי שנויים מטעמים פדגוגיים רק באותיות דומות זו לזו.[17]"

16 פרנק, רפאל (1926). **על אותיות דפוס וגופנים**. ברלין: בית יציקת האותיות ה. ברטהולד, מחלקת ההדפסה הפרטית. בתוך: האתר של פרופ' סיון טולדו מאונ' תל אביב – "טיפוגרפיה עברית", תורגם ע"י פרופ' משה ירדן. אוחזר מתוך: http://www.tau.ac.il/~stoledo/fonts/articles.html

17 פרנק, שם

3.1.2 המאה ה-19

שניים ממקורות ההשראה שמציין פרנק לטובה, הם הגופנים "וילנא" שעוצב בשנת 1879 [18] [ו.001, 002] בבית הדפוס של האלמנה והאחים רוֹם (ראם)[19] בוילנא שבליטא, ו"דרוגולין" [ו.003], שיצא לאור בשנת 1906. ד"ר משה שפיצר, שניהל את הוצאת שוקן, גילה בדפוס "דרוגולין" את הגופן שעיצובו מבוסס על אותיות וילנא, והשתמש בו לסידור טקסטים שהוציא לאור בהוצאת "שוקן"[20].

חשוב לציין כי אותיות "וילנא" ו"דרוגולין" אינן אותיות בעלות עיצוב ייחודי, כמו הגופנים שעוצבו מתחילת המאה העשרים. החל מנקודה זו ואחורה בהיסטוריה, אפשר למצוא יותר גופנים המזכירים ומועתקים זה מזה, ובעלי קשר חזק לעיצובים שקדמו להם. בנוסף, בית הדפוס של האלמנה והאחים ראם פעל בתקופה של למעלה ממאה חמישים שנה. מטבע הדברים נעשה שימוש בכמה סוגי אותיות (גופנים), וכל יציקה חדשה של אותיות (על מנת להחליף אותיות שנשחקו) היא באופן נמנע קצת שונה. לכן, כפי שהעיר לי הד"ר אתי תמרי, אין "אות וילנא" ספציפית, וכי המוסכמה הזו נוצרה מאוחר יותר. אי לכך, אכנה אותן "ווריאצית וילנא" או "ווריאצית דרוגולין" בהתאמה, כדוגמאות לטיפוס האות המרובעת של המאה ה־19, בהתאם לדגימות שברשותי.

אותיות ווריאצית וילנא שימשו להדפסת סידורים ותלמוד בבלי. האותיות נחקקו, נוצקו, ולוטשו במחלקה מיוחדת בבית ראם, והן נחשבו לאותיות חדשניות ומתקדמות לתקופתן[21]. ישנו סיפור לפיו מנחם מאן ראם האב נסע לאיטליה והזמין מתלמידיו ויורשיו של מעצב האותיות ג'יאמבאטיסטה בודוני את עיצובן וחקיקתן של האותיות, על בסיס אותיות עבריות עתיקות[22]. אם נכונה אגדה זו או לא, הגופן מראה קשר חזק לאותיות שעוצבו קודם לכן ובאותה תקופה ("מרובעות") [ו. 001, 002, 005]. לעיתים, ככל שמעמיקים בזמן במחקר הגופנים, מחליפות האגדות והאנקדוטות את העדרן של עובדות יבשות ותיעוד. אולי בעתיד העמקת המחקר האקדמי בתחום תסייע להפריך את המוץ מן התבן.

אנקדוטה משעשעת שסיפר לי בנו של שפיצר, דניאל, היא ש"טרם יציאתו מגרמניה, שלח שפיצר מלאי של

18 פרנק, שם

19 שטרן, גדעון (2004). **על טיפוגרפיה ואותיות דפוס**. רעננה: אבן חושן.

20 שטרן, שם

21 פרידברג, חיים דב (1950). **תולדות הדפוס העברי בפולניה**. תל אביב. עמ' 130

22 סלדוויץ, סקוט "ישראל" (2013, 26 דצמבר). **GH B Vilna – Different Incarnations** [הודעה בפורום] אוחזר מתוך: http://typophile.com/node/99163
(סלדוויץ' הוא מעצב גופנים עבריים החי בברוקלין, ניו יורק.)

3.0 התפתחות הגופנים העבריים

סִדר באותיות של ספרים שהיו מסודרים וטרם נדפסו. זלמן שוקן מרט את שערותיו וצעק 'מה אעשה בזה' - אבל במשך שנים רבות לאחר מכן היה דפוס הארץ מצויד היטב באותיות דרוגולין" [23].

וואריאציות אלה שימשו את הדפוס העברי בנאמנות בתקופה שבין המאה ה-19 ועד לקום המדינה, ולמעשה, עזרו בהפצת התרבות היהודית הדתית באירופה, ובעיצוב והפצת השפה הדבוּרה החדשה בארץ הקודש. הוצאת שוקן עשתה שימוש נרחב בוואריאציה זו בהדפיסה ספרים שונים בעברית בארץ ובאירופה [ו.004].

כפי שאמר ד"ר אִתי תמרי, בניגוד ל"הדסה" המסותת והנוקשה, "פרנק־ריהל" מאופיינת בקווים רכים, כמעט קישוטיים או בעלי מימד אורגני [ו.007]. "דרוגולין" ו"וילנא" בעלות הבדלי עובי (קונטרסט) חריפים מאוד, שהושפעו מגופנים עבריים ולועזים שקדמו להם. שלד האות מאזכר ברמזים את טיפוס אות הספרדית המרובעת, אך מבחינה "חיצונית" ישנה השפעה מטיפוס האות האשכנזית, ולכן לגופנים אופי כבד מאוד ואפילו לא מאוזן. רוב הפינות והקצוות מרוככים[24], והאותיות מורכבות משעטנז של קווים ישרים ורכים, עם מידה ניכרת של קישוטיות (למשל באות מ"ם של גרסת הכותרת של "דרוגולין" [ו.007]). הסיבה שמאפיינים צורניים מסוימים נחשבים "קישוטיים" היא שאין להם משמעות או חיבור פונקציונאלי לשלד האות, ולכן הם מהווים בחירה סיגנונית "חיצונית" לשלד. לכן, אפשר לומר בביסוס כי אותיות אלו מתאפיינות בצורניות גרפית המתרחקת מן המקור - כתבי היד של ימה"ב. ייתכן כי הסיבה היא השפעות גרפיות לועזיות, שכן מעצבי הגופנים חיו באירופה ואולי היו מושפעים מן האופנות הגרפיות שסבבו אותן. סיבה נוספת היא שמאז המצאת הדפוס, הקליגרפיה עצמה פחות נחוצה מכיוון שאת האותיות חוקקים במתכת. שילוב גורמים אלו יכול להסביר את ההשתחררות ההדרגתית של האות העברית מן המקור הקליגרפי.

כאמור, נראה כי לגופנים "וילנא" ו"דרוגולין" קשר צורני חזק לאות ה"מרובעת" האשכנזית שרווחה בדפוס היהודי באירופה. גופנים אלה מאופיין בקונטרסט חזק או אפילו מוגזם בין הקווים האופקיים לאנכיים, ובמבנה מרובע ומעוטר. אופי הגופן מתקשר לאות העברית האשכנזית בעלת הקונטרסט הגבוה בין הקווים האופקיים לבין הקווים האנכיים של האות וייתכן כי הגזמה זו גרמה לבעיות קריאוּת כאשר השתמשו באות המרובעת לעימוד טקסטים ארוכים.

התחנה הבאה בציר הזמן הטיפוגרפי העברי היא טיפוס האות המרובעת. השתמשתי במונח "טיפוס אות" מכיוון שאות זו הופיעה בוואריאציות שונות ובהעתקים לכל אורך הדפוס העברי, אך כוונתי לאותיות העבריות המרובעות שהיו שכיחות בדפוסים במאות ה־18-19.

23 שיחה אישית עם דניאל שפיצר, בנו של משה שפיצר.

24 ייתכן כי מדובר בהגדלה לא טובה או טשטוש.

במאמרו "האות כיסוד בעיצוב ספרי קודש"[25], מספר אליהו קורן כי "יוצרו של טיפוס זה ביקש דוגמה שעל פיה יצוּר את אותיותיו, ובחר לו את טיפוס האותיות הלאטיני מן המאה הרביעית שלפני סה"נ, הנודע בשם Capitalis Quadrata (המרובע הגדול) [ו.008]. טיפוס אותיות זה מיוחד בקווים המאונכים העבים ובקווים המאונכים הדקים. בהעתיקו טיפוס זה לאות העברית, שיווה היוצר אופי מרובע לאות העברית, עם זה סילף אותה בתכלית, בהרכיבו אותה מקווים עבים ודקים.". דוגמא לאותיות מסוג "מרובע" ניתן לראות בקטלוג בית היציקה ברטהולד משנת 1926, בגופנים "שריפט מרובע" ו"שריפט מאגאליט"[ו.009], ובתמונה של "אותיות רעדלהיים" משנת 1832 [ה.010].

את העיוותים האלו, ועיוותים נוספים וקודמים יותר, ביקשו מעצבי הגופנים הישראליים של המאה העשרים לתקן. משה שפיצר, עדה ירדני, אליהו קורן, והנרי פרידלנדר מסמנים במאמריהם את התקופה שבין עיצוב "לה־בֶּה" לבין "פרנק ריהל" בגרף של העתקה והתדרדרות איכות האות העברית בדפוס.

3.1.3 המאה ה־18

עיוות זה מתחדד באותיות העבריות של דידוא[26] (1718–1811)[27] [ז.001] ושל ג'יאמבטיסטה בודוני, שהופיעו בקטלוג Manuale Tipografico משנת 1818 [ז.002]. למעשה, אותיות אלו הן שהעמיקו את האופנה שהועתקה לאחר מכן על ידי מעצבי האותיות העבריות במאה ה־19. מעצבי האותיות ניסו ליישם על האות העברית שיטות שהצליחו בעיצוב האות הלטינית. תכונה זו היא אחת ממאפייני אותיותיו של בודוני [ו.002] , ולטענת תמרי הסב העיצוב המחודש נזק מהותי לאות העברית[28]. אותיותיו של בודוני זכו להצלחה רבה. הקונטרסט בין עובי הקווים האופקיים לאנכיים גבר, "עד כדי סירוס הצורות וכן נעשות האותיות שוות זו לזו יותר ויותר בבניינן הכללי, דבר שנחשב כנראה למעלה אסתיטית."[29] הקווים האופקיים הפכו למעין "גגות"

25 קורן, אליהו (1989). **האות כיסוד בעיצוב ספרי קודש**.
בתוך: שפיצר, משה (1989), **אות היא לעולם**. ירושלים: משרד החינוך והתרבות, האגף לתרבות תורנית.
עמודים 85–90.

26 פרידלנדר, הנרי (1989) **איך יצרתי את האות 'הדסה'**
בתוך: שפיצר, משה (1989), **אות היא לעולם**. ירושלים: משרד החינוך והתרבות, האגף לתרבות תורנית.
עמודים 67 - 84.

27 **Didot** (אין תאריך). בתוך ויקיפדיה. אוחזר בתאריך 02 לפברואר 2013. אוחזר מתוך:
http://en.wikipedia.org/wiki/Didot_%28typeface%29

28 תמרי, עמ' 9

29 שפיצר, שם

3.0 התפתחות הגופנים העבריים

כבדים הנשענים על "רגליים" דקיקות וחלשות, "שאין בכוחן לשאת את המשא הכבד"[30]. שיטה זו נקראה ע"י שפיצר ופרידלנדר כ"שיטת בודוני דידוא"[31]. מעבר לכך, מסכימים ירדני ושפיצר כי תקופה זו נעדרת התפתחות משמעותית בתחום.

3.1.4 המאה ה-17

בתקופה זו הובילה הולנד בהדפסת הספרים העבריים[32], ולכן ההשפעה הקודמת לאותיות בודוני ולאותיות המרובעות, באה מהולנד, מאותיותיו של חקק מוכשר בשם כריסטופל ואן דייק (Christoffel Van Dijck). ואן דייק פעל בשנות השישים של המאה ה־17 בבית הדפוס של יוסף עטיעש, ואותיותיו שהושפעו באופן ישיר מאותיותיו של להֿבֶּה, נודעו בשם "אותיות אמשטרדם"[33] [ח.001, 002]. החוקרים תמרי, שפיצר, וירדני, מסכימים על כך שאותיות אלה מהוות את החריגה הטובה באותה תקופה, וייתכן כי חריגה זו רחוקה מן הנורמה.

בין אם גופנים אלה שסיקרתי הם חוליות בשדרה אחת קוהרנטית וישירה, ובין אם הם גבעולים שונים, הם נובעים משורשים משותפים - טיפוס האות הספרדית המרובעת (כתב ספר ספרדי).

3.2 המקור - הכתב הספרדי והכתב האשכנזי

לא ניתן להבין את האותיות לאשורן מבלי להבין את מבנה טיפוס האות הספרדית, אשר התפתח בכתבי היד העבריים בספרד במאה ה-13 [ט.001]. בפרק השביעי בספרה של עדה ירדני, ישנו סיקור נרחב של טיפוס האות הספרדית המרובעת, אשר ניתן לראות בנקל כי השפיע על יצירת הגופן של להֿבֶּה. תקצר היריעה מלפרט את הקשר בין הגופן "להֿבֶּה" לבין טיפוס האות הספרדית, אך בחלק זה אפרט מעט על הדמיון הסגנוני.

30 נרקיס, צבי. **ציוני דרך בטיפוגרפיה עברית**.
בתוך: "שטיבנר, ארהרדט ד' (1992). **ספר הדפוס**. תרגם מגרמנית גדעון שטרן, האיגוד הארצי של עובדי הדפוס.

31 פרידלנדר, עמ' 71

32 נרקיס, עמ' 82

33 ירדני, 101

הכתב הספרדי נוצר בקליגרפיה במכשיר הכתיבה הנקרא קולמוס, מה שמכתיב את הצורניות שלו. בקולמוס קשה להפיק משיכות עדינות ודקות[34]. הקולמוס חתוך בשיפוע קל, דבר שהקטין את הבדלי העובי בין המשיכות האופקיות והאנכיות[35] (לעומת הכתב האשכנזי שלא נידון בעבודה זו). האותיות שעטנ"ז ג"ץ מושפעות מן העיטורים ששמם זהה [ט.003], הנפוצים בספרי תורה הכתובים בכתב סת"ם. עיטורי השעטנ"ז ג"ץ הפכו לגגות הקצרים והמשופעים מעט, המתנוססים בראש צוואר דק, המעניק לאות מראה אצילי ואלגנטי[36]

אין תימה על כך שטיפוס האות הספרדי הפך למודל העיקרי לפיו מעצבים חלק גדול מגופני הספר עד היום. מבחינה שלדית, (כלומר מבחינת שלד האות) ישנם הבדלים בינו לבין הכתב האשכנזי, אבל לא כאלה שישפיעו על בחירת האות האשכנזית או הספרדית.

ייתכן כי ההבדל שבעטיו נקלטה האות הספרדית נובע מן הסיגנון. האות האשכנזית מן המאה ה-13 [ט.002], שהושפעה מן הכתב הגותי הלועזי הכבד, מציגה הבדלי עובי חריפים מאוד בין הקווים האופקיים לאנכיים. אופי מובנה וכבד זה גורם לאות להיות קשה לקריאה בגדלים קטנים, וייתכן שהיא מאמצת את העין. זאת מכיוון שהעין אינה קולטת את הקווים הדקים כאשר אלו מודפסים בקטן, והתוצאה המתקבלת היא של שני פסים אופקיים ולא של אותיות מובחנות. לעומת הכתב האשכנזי, אחיו הספרדי הרבה יותר פרקטי לשימוש בגדלים שונים מכיוון שהבדלי הקווים אינם כה חריפים כבאות האשכנזית.

הספרים הראשונים שנדפסו בעברית במאה ה־15, וביניהם אלו של המדפיס האיטלקי ממנטואה אברהם כונת, נדפסו באותיות דמויות אות קליגרפית מסוג אות מרובעת אשכנזית ואות חצי־רהוטה איטלקית[37]. אך החל משנות השבעים של המאה ה־15 התגבר השימוש בטיפוסי אות ספרדית[38]. מגמה זו החלה בין השאר ביצירותיהם של מדפיסים כגון שונצינו ובומברג. התפתחות הדפוס גרמה להפחתה משמעותית במלאכת העתקת הספרים[39]. כעת יכלו המדפיסים לחקות את כתבי היד באיכות ובכמות שלא ניתן היה להתחרות בה. אם הקליגרפיה גרמה להתפתחות ווריאציות רבות של הטיפוסי אות העברית והלועזית, הרי שהדפוס גרם לקיבוען בתבניות ("טיפוסי אות") הידועות היום כספרדיות, איטלקיות, מזרחיות, אשכנזיות, וכו'.

34 ירדני, עמ' 212
35 ירדני, עמ' 212
36 ירדני, עמ' 212
37 ירדני, 91
38 ירדני, 93
39 ירדני, 98

3.0 התפתחות הגופנים העבריים

עם כל מה שנאמר על תרומתה של האות הספרדית, אין זה אומר שהמצב חד צדדי. תרומת האות האות האשכנזית לעיצוב הגופנים במאות האחרונות נצטמצמה, אך לא נעלמה לגמרי, והשפעותיה הן יותר מבניות (שלדיות) מאשר סגנוניות. הוכחה לכך ניתן למצוא בגופנים שונים המציגים אותיות שמבניהן עגולים, כמו האות שי"ן בגופן "נרקיסים" של צבי נרקיס.

בפרק זה ניסיתי לחבר בין הגופן העכשווי של בן נתן לבין הגופן של גיוֹם לה־בֶּה משנת 1559. על ידי סיקור גופנים ואותיות שנוצרו בין תקופות אלו, הראיתי כי יש אפשרו שבין שני הגופנים קשר עקיף. הסיקור התבצע מן העכשווי למוקדם, על מנת ללכת "אחורה בזמן" ולמצוא את "המקורות".

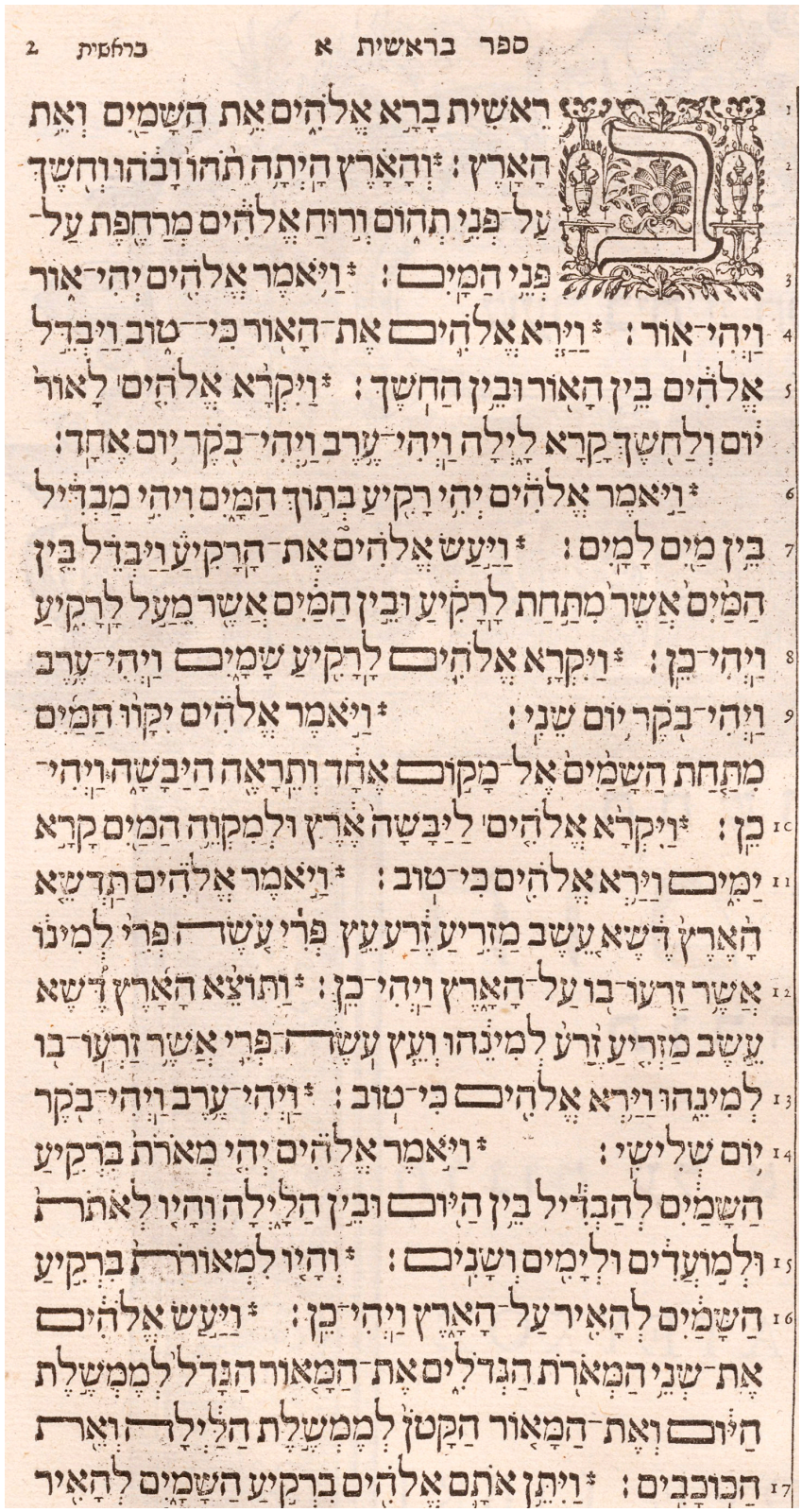
פתחתי בסיקור המאה ה־20 (3.1.1) בגופנים "רץ", "הדסה", "קורן", "פרנק־ריהל". הראיתי כי מעצבי גופנים אלו הושפעו באופן ישיר מן הגופן "פרנק־ריהל" שעוצב בתחילת המאה ה־20. לאחר מכן הראיתי כי מעצב גופן זה הושפע מוואריאציות של אותיות שהופיעו בדפוסי "דרוגולין" ו"וילנא" במאה ה-19 (3.1.2). בתת פרק זה הצעתי את הרעיון לפיו בעולם הפרה-דיגיטלי הגופן אינו ניתן להמשגה כיחידאי, כמקור, מכיוון שיש לו התגשמויות פיזיות שונות, כגון גדלים ופגמים. לכן קישרתי את וואריאציות אלה לטיפוסי האות הידועים בשם "מרובעת". לאחר מכן הרחבתי על המאה ה18 (3.1.3) - שבה "תיקונים" לאותיות העבריות שנעשו באותיות מסוג "דידוא" ו"בודוני", נחשבות כיום במחקר כסממן לשחיקה ולירידה באיכות. במאה ה-17 (3.1.4)- המשכתי עם אותיות "ואן דייק" שכנראה הושפעו מן האותיות של לה־בֶּה. לבסוף, בתת הפרק 3.2 הזכרתי בקצרה את המקור הקודם לגופן "לה־בֶּה", והוא טיפוס האות הספרדית המרובעת (כתב ספר ספרדי לפי ירדני).

4.0
"לה־בֶּה" (גיוֹם לה־בֶּה)

א א

4.0 "לה־בֶּה" (גיוֹם לה־בֶּה)

למטה: דגימה טיפוגרפית של הגופן "עברי שמן מאוד"
(ידוע גם כ"לה־בֶּה" שעוצב ע"י גיוֹם לה־בֶּה בשנת 1559).
פרט מתוך: ירדני, עדה. (1991) ספר הכתב העברי. ירושלים: כרטא,
עמ' 202–203.



דגימה טיפוגרפית של וואריאצית אות המיועדת לעימוד טקסטים (אות ספר), שעיצב גיום לה־בֶּה.
מתוך: הטקסט של ספר בראשית, **תנ"ך רב לשוני של פלנטין** (1595), אנטוורפן. הגדלה מלאכותית.
הסריקה באדיבות סקוט־מרטין קוסופסקי.

4.0 "לה־בָּה" (גיוֹם לה־בָּה)

בפרק זה אדון תחילה בבעיות שנתקלתי בהן כאשר ניגשתי למלאכת ניתוח האותיות.
לאחר מכן אבחר בדגימה אחת מאותיותיו הרבות של גיוֹם לה־בָּה, ואז אנתח אותה ניתוח צורני. בסוף,
אנתח את הרמזים המועטים לתהליכי העבודה על האות, וכיצד הגופן התקבל בקרב הקהל הרחב.

4.1 בעיות בניתוח הצורני

בעיות בניתוח הגופנים העתיקים: כשאנו ניגשים לבחון את צורתו של גופן עתיק מסוג "אות ספר", ובמיוחד כאשר אנחנו רוצים להגדיל את האות הגדלה לא טבעית (המתפקדת בצורה טובה יחסית בגודלה המקורי), אנו דורשים לדעת את הצורה או האידיאל של האות, כזו שאיננה מושפעת מהגשמיות של החומר. קשה להצביע מהו הגופן המקורי. עד היום ישנם מעצבים העושים שימוש בגרסה דיגיטלית של גופן כלשהו, והם בטוחים כי זוהי ההתגלמות הקרובה ביותר של הגופן המקורי.

כיום, למרות האופי השיעתוקי של תקופתנו, מעצב/ת הגופן יכול לספק גרסא אחת, אידיאלית[1], וירטואלית, מדויקת, בפורמט דיגיטלי, המתאימה לכל הגדלים בהדפסה איכותית. כאשר מוציא מעצב או מעצבת הגופן את הקובץ הדיגיטלי לאור, ישנו מקור שאפשר להתייחס אליו כמקור יחיד.

כפי שטענתי בפרק הקודם, בעבר, עיצוב והפקת האותיות או הגופן היו מוטמעים בחומר באופן בלתי נמנע. עם ראשית הדפוס עוצב גופן בהתאמה לגדלים שונים. לכן באופן בלתי נמנע, היו וואריאציות בין הגדלים השונים ואף בין ביטויים שונים של אותו הגודל. מבט חוקר ומדוקדק על הבדלי הגדלים, מגלה שגרסת גופן שעוצבה לגדלים מזעריים מכילה פגמים הנובעים מעייפות החומר, והיא פחות מדויקת מטבעה מכיוון שנחקקה בחומר בידיים ועיניים אנושיות.

האותיות שעוצבו בגרסה הזעירה מגלות לנו רמזים שנוכל לראותם רק בגודל הספציפי שאליו נוצרו. בהשאלה לעולמנו, ההשוואה בין הגרסה הזעירה לגרסה הגדולה יותר היא כמו מבט בפני תינוק רכים, המכילים בתוכם את הפוטנציאל ההתפתחותי לפני מבוגר. האות הזעירה רכה יותר, ומכילה רמזים לאות הגדולה יותר, שהיא אינה כבר האות המשמשת לקריאת טקסט שוטף אלא היא בעלת אופי ייצוגי יותר. אין דין גודל "6 פונקט" כדין גודל "20 פונקט" וכיוב'. מעבר לכך, מכיוון שלפני המהפכה הדיגיטלית היו הגופנים תלויי זמן, חומר, והקשר, אין דין אות אחת כאות אחרת באותו סט של אותיות, ובספרים שונים (מכיוון שלעיתים נעשו שינויים במתכוון או שלא במתכוון בגוף האות).

1 חשוב לציין כי מעצבי גופנים עכשוויים שולחים ללקוחותיהם קבצים גופנים מתוקנים או כאלה שעברו שינוי משמעותי. לכן גם את הטענה הזו אני מסייג ברוח הזמן, וייתכן שנגלה במרוצת השנים כי חלק מהשינויים הלא מתו דים כהלכה היו לרועץ.

לכן אי אפשר להצביע על גופן "לה־בֶּה" אחד, כפי שאי אפשר להצביע על גופן "גאראמונד" אחד או על גופן "שונצינו" אחד. על המבט החוקר להיות מבט משלים, מבט המנסה לשחזר בדמיון ארכיאולוגי את תמונת המצב האבודה, מבט המנסה לגשר בין מה שהחומר וההיצע הטכנולוגי מכתיבים, למדיום, לפגעי הזמן, לבין הגדלים השונים שעוצבו, לבין מה שהתכוון ה"משורר". לכן ל"חפירה ארכיאולוגית טיפוגרפית" אפשרות לייצר נרטיבים אפשריים או צורות שונות ומגוונות המבוססים כמובן על העדויות ועל החסרים. גם שחזור של מגילה ממגילות ים המלח מצריך חשיבה יצירתית מכיוון שמוטל על החוקר להשלים את החסר.

בתמונה [י.002] אפשר לראות צילום מקטע מן התנ"ך הפוליגלוטי (הרב לשוני). גודל התמונה מנסה לחקות בערך את גודל התמונה המקורית. את מה שאנו רואים בגופן טקסט המשמש אותנו לקריאה קולחת (וגופן זה עושה זו בבהירות רבה העולה על בני תקופתו), לא נראה בהכרח כאשר נגדיל את התמונה באופן מלאכותי (התמונה הבאה). ההגדלה אף היא אינה מושלמת (בהיעדר סריקה ברזולוציה גדולה מאוד כרגע), ולכן אנו נאלצים להסתפק בפרשנות או בפשרה דיגיטלית שהיא רק חלק מן האמת הכוללת והבלתי מושגת של האות. למעשה, אני טוען כי גם ההגדלה המלאכותית רחוקה מן הדיוק כפי שניתן לראות בהגדלות שונות [י.003, 004].

4.1.1 מציאת הדגימה הנכונה: לפני שאתחיל בניתוח, אני רוצה לספר כיצד בימים האחרונים לפני הגשת העבודה, הייתי מודאג מכך שלא אמצא דגימות מספיק טובות של האותיות של לה־בֶּה. דגימה שכזו הנה חיונית לתהליך ניתוח האות, ורציתי תמונה באיכות מעולה שתאפשר לי להתבונן מקרוב באותיות.

ברשותי היתה דגימה של "אותיות מטיפוס 'עברי שמן מאוד' שחקק גיוֹם[2] לה־בֶּה בשנת 1559 ומבוססות על סגנון ספרדי מעוגל" שסרקתי מן הספר של עדה ירדני[3] [י.001]. בנוסף, שלח לי מעצב בשם סקוט מרטין קוסופסקי מארה"ב, שעיצב גרסת חידוש דיגיטלית לגופן של לה־בֶּה, כמה צילומים של עמודים מודפסים בעברית מתוך התנ"ך הרב לשוני שהדפיס כריסטוף פלנטין באנטוורפן בשנת 1569 [י.002]. אף דגימה לא הניחה שביעות רצוני, מכיוון שלא הבנתי מהו הגופן ה"נכון". עודד עזר היה אדיב מאוד ושלח לי טרייסינג (שחזור קו דיגיטלי) שעשה לאותיות [י.003, 008], אך רציתי מאוד להתרשם מן האותיות קרוב ככל האפשר למקור.

2 גיוֹם לה־בֶּה כתב את שמו בעברית: גויום או "גוליאלמו ליביי צארפתי עשה". שמו הצרפתי Guillaume Le Bé.

3 ירדני, 101.

4.0 "לה־בֶּה" (גיום לה־בֶּה)

לכן חיפשתי רמזים בעקבות הפנייה של סיפרה האלמותי של עדה ירדני (ספר הכתב העברי), אשר שרטטה בעמוד 95 את מפת האוצר:

"גויום לה־בֶּה [...] היה מן המעולים שבחקקי האותיות העבריות. ממעשה ידיו נותרו כמה 'דוגמות' [...] בספרייה הלאומית בפאריס (ביבליותק נאסיונאל) מצויים שני אלבומים של דוגמות אותיות מאוספו, שחלקן מעשה ידיו וחלקן מעשה ידי ז'אן ארנול, ומבתי הדפוס של בומברג, יוסטיניאני, וקושטא. באלבום השני 19 סוגים של אותיות עבריות שחקק בוונציה ובפאריס. ביניהן אותיות רש"י ואותיות מרובעות עם ניקוד מלא [...] הוא מעיד על עצמו שעשה אותיות אלה לפי מסורת האות העברית שנהגה בוונציה."

חשבתי לבדוק באתר של הביבליותק נאסיונאל הצרפתי. התוצאות היו מפתיעות: שני ספרונים עם דגימות יקרות מפז של אותיות בנות זמנו של לה־בֶּה [ה.005-007]:

מצטיירת תמונה של מעצב גופנים מסור, של טיפוגרף נוצרי-עברי לעילא ולעילא, שערך מחקר טיפוגרפי מקיף על המסורת הקליגרפית היהודית, על תקדימים וגילויים של קודמיו, ועל החידושים של מתחריו. ב"ספר הסקיצות" של גיום לה־בֶּה[4] [י.005-006] אפשר לראות דגימות טיפוסי אות מודפסות או כתובות בקליגרפיה, מלוות בהערות בכתב ידו. בספר השני[5] [י.007], שהודפס ונכתב ע"י הנרי אומונט בשנת 1889, ישנה סקירה של דגימות שונות שאינן מופיעות בספר הראשון, וביניהן סקיצות ודגימות של אותיות עבריות, יווניות, ותווים מוזיקליים.

לאחר שהשוויתי בין הגרסאות שבספרי הביבליותק נאסיונאל, לבין הגרסה שבתנ"ך הרב לשוני, לבין הגרסה שבספר של עדה ירדני, הבנתי שההבדל אינו גדול. הגרסה של ירדני היא אמנם שמנה ויותר מתאימה לכותרות בגלל אופיה הגרפי, אך היא גם הגרסה האיכותית יותר מבחינת רזולוציה, ועדיין משמרת את רוח הגופן כולו. לכן אחרי שלמדתי קצת יותר על מכלול עבודותיו של לה־בֶּה, בחרתי להמשיך לנתח את הגרסה של "עברי שמן מאוד" שבספרה של עדה ירדני, בהיעדר גרסא סרוקה ואיכותית של משקל הטקסט (Texte).

4 זהו השם שנתתי לספרון, בהיעדר מידע והשכלה מתאימה. אין לי הוכחה שזהו באמת "ספר הסקיצות" של גיום לה־בֶּה. עדה ירדני טוענת כי זהו "אלבום של דוגמות אותיות מאוספו". בשיחה אישית נאמר לי ע"י סקוט מרטין קוסופסקי כי זהו מעין ספר מחקר עם הערות בכתב ידו של גיום לה־בֶּה.

Le Bé, Guillaume (n.d.) Spécimens de caractères hébreux gravés à Venise et à Paris par Guillaume Le Bé (1546-1574)

עותק דיגיטלי ניתן להשיג באתר הביבליותק נאסיונאל:
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8411734

5 Omont, Henri (1889), **Spécimens de caractères hébreux, grecs, latins et de musique, gravés à Venise et à Paris par Guillaume Le Bé (1545-1592)**, 1889, Paris.

עותק דיגיטלי ניתן להשיג באתר הביבליותק נאסיונאל:
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8412943

4.2 ניתוח צורני של גופן "עברי שמן מאוד"

למען הנוחות אתייחס לווריאציה "עברי שמן מאוד" שהופיעה בספרה של עדה ירדני, כ"גופן לה־בֶּה". מכיוון שחסרה בו האות גימ"ל, אשתמש בדגימה מאוחרת משנת 1592 מתוך הספר של אומונט[6] בהתייחס לאות זו.

איפיון כללי: לגופן "לה־בֶּה" משקלים, גדלים, ווריאציות אשר מספרם אינו ידוע עדיין. את ההיצע הקיים סיקרתי בסעיף 4.1.

איפיון מסחרי: אם בוחנים את הגופן לפי הפרמטרים של איפיון מסחרי עכשווי שכתבתי[7], אפשר להבין שיש הבדל בין הקטגוריות של זמננו לבין מה שהיה במאה ה־16 [8]. בהקבלה, ניתן לומר כי הגופן "לה־בֶּה" הינו גופן מסוג "אות ספר", מכיוון ששימש להדפסת טקסטים ארוכים בספרים. למרות שמו, לפי הקטגוריות העכשוויות המושפעות מהקצנות טיפוגרפיות, ניתן לומר כי המשקל יכול להיחשב "בינוני" או "מודגש".

4.2.1 איפיון צורני: הגופן של לה־בֶּה אינו גופן מקורי במובן של ימינו. הוא מבוסס על אותיות קודמות, ועיצובו נטוע בדוגמאות הקודמות יותר, אשר על ברכיהם התחנך[9]. אבל בניואנסים שלו הוא מקורי ובולט. הגופן מפתיע את העין, מכיוון הוא מעוצב בדיוק ובבהירות שהם כמעט חסרי תקדים בדפוס העברי במאה ה16, ואף במאות שלאחר מכן. הגופן הוא "סריפי", כלומר בעל עוקצים [י.009], ויש לו תנועה צורנית קליגרפית. מבנה האות מחקה את האות הספרדית המרובעת (כתב ספר ספרדי) הנהוגה בספרד במאה ה13 [**ט**.001] והוא ברובו מרובע. רוב האותיות מורכבות מצורות יסוד מרובעות ומיעוטן מצורות יסוד משולשות - מ"ם, ע"ן, צד"י, שי"ן [י.011].

חלק מהחללים הפנימיים, כמו באותיות בי"ת, טי"ת, כ"ף, מ"ם, סמ"ך, פ"ה, קו"ף, רי"ש, ת"ו מאופיינים בפינה ימנית עליונה רכה ומעוקלת [י.012], ורק באותיות דל"ת, ה"א, חי"ת, כ"ף סופית, ישנה משיכה קלה של החלל ימינה למעלה, לפינה חדה [י.013]. חלק מהגגות של האותיות מורכבות מקו אופקי לגמרי, חוץ מן האותיות גימ"ל, טי"ת, יו"ד, מ"ם, ע"ן, צד"י, צד"י סופית, ושי"ן, ואפילו אותיות פ"ה ופ"ה סופית [י.014]. רוב בסיסי האותיות אופקיים, למעט אותיות בי"ת וכ"ף המציגות תוספת קליגרפית בצד שמאל של האות, המאופיינת בבסיס אופקי עם עיקול רך [י.015]. אותיות אלה נמשכות מעבר לאזור הקיר השמאלי של האות,

6 אומונט, עמוד 33 במסמך הPDF, איור XVI bis.

7 ראו נספח 7.1 בחוברת הנספחים

8 עוד על הנושא בתת פרק 4.2

9 ראו תת פרק 4.3

4.0 "לה־בֶּה" (גיום לה־בֶּה)

לכיוון הקריאה. ייתכן כי משיכות מוגזמות כאלה כגון בי"ת, כ"ף, ועי"ן הן תוספת סגנונית לאותיות שעוצבו לגודל כותרת, מכיוון שהאותיות המשמשות לטקסט [י.004] מופיעות ללא המשיכות הללו, שהיו יוצרות בעיות בריווח הטקסט הרץ. בסיס האות עי"ן נמשך שמאלה ולמטה בזווית חדה יותר [י.016]. ייתכן כי מדובר בתוספות סיגנוניות לכותרות. בסיס האות קו"ף מתעקל מן החיבור לזרוע הימנית מעל קו הבסיס לכיוון מטה [י.017]. בניגוד לאות טי"ת, בסיס האות שי"ן נוטה מעט בזווית קהה מצד ימין שמאלה ולמטה [י.018].

בעניין הזוויות קשה לדייק, מכיוון שלא ברור היכן האות מסובבת בטעות ואינה מיושרת. רק האותיות בי"ת, ו"ו, טי"ת, כ"ף, רי"ש, סמ"ך, מציגות רגל (או "קיר") אנכיים [י.019]. רוב רגלי האות מסתיימות בצידן התחתון בזוויות ולא בקו אנכי [י.020]. בגלל האופי הקליגרפי של הגופן, גם הקו בצד השמאלי העליון ביותר בגג וגם הקו בסופו של הרגל מצד ימין למטה (כמו באות ה"א) יחסית זהים בזווית שלהם [י.021]. עובי הקווים האופקיים גדול מעובי הקווים האנכיים. בכך מחקה הגופן מעט מן החוקיות של כתיבה קליגרפית [**ב**.005].

הזרוע הימנית של האות אל"ף נובעת מן השידרה בקו דקיק (כנראה השפעה של כתב אשכנזי), ומתחברת בעיקול עדין וזעיר הפונה מעט ימינה לפס זוויתי מימין למעלה, שעוביו זהה לזה של השדרה [י.023]. האות דל"ת כמעט שאינה נבדלת מן האות רי"ש. בעוד שהחיבור בין הזרוע לגג האות רי"ש הוא מעוגל ומופנה לכיוון הקריאה, הזרוע של האות דל"ת מתעקלת "אחורה" ולמעלה מעט, שם היא מתחברת לגג האות [י.024]. האותיות ה"א וחי"ת דומות מאוד לאות דל"ת בחיבור הימני עליון בין הגג לזרוע [י.025]. האות ת"ו דומה לאות רי"ש בחלק זה, והפסיעה שלה מצד שמאל יוצאת מן הגג בקו דקיק, ומתרחבת עם כיוון התנועה למטה ומעט ימינה, מה שיוצר חיבור בזווית של כ-60 מעלות עם הבסיס הקעור מעט של הפסיעה, החורג מעט שמאלה [י.026].

האות ו"ו היא שמנה מעט, ובעלת חיבור מלא לגג האות, על מנת להבדילה מהאות ז"ין אשר מתחברת בזווית ובקו דקיק לגג האות המוטה כלפי מעלה [י.027]. האות טי"ת מורכבת ממעין "סיכה" (הקו הקליגרפי) או "עוקץ" דקיק (לפי ירדני) הנכנסת לתוך החלל הפנימי של האות. הסיכה נמשכת ימינה ויוצרת גג קשתי, מתעקלת לזרוע הימנית ואז מתחברת בזוויות 45 מעלות לבסיס האות הישר [י.028]. לאחר מכן, עולה הזרוע השמאלית מן הבסיס ומתחברת לגג בצורה המזכירה את האות זי"ן [י.029].

האות יו"ד היא מוטה כמעין קרס [י.030]. הדגלון של האות למ"ד הינו זקוף ומסתיים למעלה במעין משיכה שמאלה. קו הגג מוטה מעט, אך לא ברור אם האות מסובבת מעט או שזהו תכנון מקורי. החלק התחתון נראה מעט לא מאוזן, והוא דקיק ומזכיר בצורתו את ה"סיכה" של האות טי"ת. משיכה זו מסתיימת למטה מעין משיכה זעירה ימינה [ה.031]. האות מ"ם, בדומה לאות טי"ת מורכבת מחלל פנימי של קשת מחודדת, הנוצרת באמצעות המשיכה של גג האות למעלה והתעקלותה למטה ושמאלה לכיוון בסיס האות בקו דקיק. לקו זה מתחבר קו עבה (ה"קרן" לפי ירדני) בחלק העליון השמאלי של האות, הפונה בזווית למעלה ושמאלה, ויוצר

את הפינה השמאלית העליונה של האות [י.032].

האות סמ"ך דומה לאות מ"ם סופית, רק שהזרועות דקות יותר באות סמ"ך. בהשוואה לבסיס האופקי של האות מ"ם סופית, בסיס האות סמ"ך מתחיל מן הזרוע הימנית, ויורד לחיבור הזוויתי הדקיק בינה לבין הבסיס. הבסיס נמשך מצד שמאל אחורה לכיוון הקריאה ולמעלה לעבר אותו חיבור זוויתי. [י.033].

בסיס האות צד"י צר וקמור מעט, ויוצא מגבולות האות [י.034]. משיכת השידרה יוצאת מן הגג או הזרוע השמאלית, נעצרת ויורדת במרומז בזווית ° 45 בערך שמאלה בקו דקיק שהוא חיבור זוויתי, ואז נמשכת לצד ימין מטה אל החיבור עם הבסיס [י.035]. מצד ימין, בדומה מעט לאות אל"ף, מתחברת הזרוע הימנית לשדרה בקו דקיק [י.035]. קו זה מתרחב מעט לכיוון ימינה ולמעלה, לקראת המפגש עם הגג הימני של האות, שחורג בהטייה מעט ימינה. האות צד"י סופית מזכירה חיבור של "נון" סופית עם הזרוע הימנית של האות צד"י [י.036].

ה"פסיעה" של האותיות פ"ה ופ"ה סופית, כלומר הקו האנכי השמאלי, מתחברות לגג בצורה המזכירה את הפסיעה התחתונה-שמאלית של האות א', במה שעדה ירדני כינתה "משיכת הלוך ושוב"[10]: התעקלות שמאלה ואז חזרה ימינה במעין עוקץ תחתון המדמה רגל אנושית [י.037].

האותיות גימ"ל ונו"ן הן צרות ומורכבות ממשיכת קו הגג המוטה, הירידה המעוקלת אחורנית של קו הזרוע הימנית, והחיבור עם קו הבסיס. בהיעדר האות גימ"ל בדגימה בספר של עדה ירדני, אשתמש בדגימה מאוחרת משנת 1592 מתוך הספר של אומונט[11] בהתייחס לאות זו. [י.038] בעוד שהחיבור בין קו הזרוע הימנית המעוקלת לבסיס באות נו"ן נוצר בזווית ° 45 בערך, האות גימ"ל מורכבת מקו הזרוע הימני המסתיים בבסיס האות בצורה מחודדת, ב"עקב" [י.039]. לקו זה מתחבר קו הבסיס האופקי, שנקרא "כרע"[12] בצורה מרומזת [י.040], מכיוון שהוא כנראה בא לדמות חיבור פינתי של שתי משיכות קליגרפיות. החיבור של הכרע עם העקב נותן תחושה כבדה לאות, מכיוון שהכרע הוא אופקי ותופח מעט למעלה בצד השמאלי תחתון שלו, ואולי צוייר כאשר העט הקליגרפית בזווית של °90. זאת בניגוד לקו האופקי של בסיס האות נו"ן הנשאר שצוייר כנראה בזווית רגילה של ° 45. האות נו"ן סופית מציגה חיבור דומה בין הגג לזרוע הימנית, אך מעט חריף וזוויתי יותר, ועם בליטה ברורה לכיוון ימין, המתחברת עם זרוע האות בעיקול [י.041].

10 ירדני, עמ' 212

11 אומונט, עמוד 33 במסמך הPDF, איור XVI bis.

12 ירדני עמ' 143

4.0 "לה־בֶּה" (גיום לה־בֶּה)

4.3 רקע היסטורי

התקופה: הרנסאנס (צרפתית: Renaissance, "לידה מחדש") היתה תנועת תחייה תרבותית, פילוסופית ואמנותית שהחלה באיטליה בתקופת ימי הביניים המאוחרים, והתפשטה בהדרגה לרחבי אירופה. התנועה נתנה את שמה לתקופה היסטורית שנמשכה בערך מהמאה ה-14 ועד למאה ה-17 (לחלופין יש הטוענים מהמאה ה-15 ועד למאה ה-18). הווייתה ורעיונותיה של התנועה חפפו את אירועי השעה של אותה עת - במרכזם עמדה תחייתם של טקסטים מהעת הקלאסית (תקופת יוון ורומא העתיקות), עליית הפטרונות מצד האפיפיורות והאצולה, התפתחות טכניקות חדשות באמנות (לדוגמה טכניקת הפרספקטיבה בציור) והתקדמות רבה בתחומי המדע. לזרם הרנסאנס הייתה השפעה רבה כמעט על כל תחומי החיים אך הוא ידוע בעיקר בשל השפעתו המכרעת על עולם האמנות שבאה לידי ביטוי בתרומות של אדריכלים, פסלים, ציירים ואנשי אשכולות שהבולטים בהם היו לאונרדו דה וינצ'י ומיכלאנג'לו, שהיו המקור למונח "איש הרנסאנס"[1].

בני תקופה זו חוו את הפצת המידע באופן חסר תקדים בעקבות המצאת הדפוס בשנת 1445 [2]. המצאה זו אפשרה את חלחול הידע וידיעת קרוא וכתוב למעמדות מתחת ממעמד האצולה. עיקר הפעילות האינטלקטואלית עברה ממנזרי ימי הביניים אל האצולה ומעמד הביניים העולה של הסוחרים בערי מדינה כמו ונציה. הפצת הידע אפשרה גידול במספר המשכילים. יותר אנשים החלו לכתוב יומנים ומכתבים, מה שפיתח את הקליגרפיה[3], וגם את עיצוב אות הדפוס, מכיוון שהמדפיסים והחקקים ניסו לחקות את צורתם של כתבי היד ואת צורות האותיות הכתובות ביד[4]. למעשה, אמני קליגרפיה נדדו מאחוזות לארמונות ולימדו את האליטה החדשה את רזי האמנות[5].

התנועה ההומניסטית שהחלה כתנועה להחייאת הספרות והחינוך הקלאסי, הפכה לתנועת השכלה ופיתוח תרבותי, אמנותי, ומדעי, והשפיעה על מקצועות רבים תוך שהיא מנסה להגשים בהם את עקרונותיה. תופעה חדשה באותה תקופה היתה הדפסתם של טקסטים חילוניים שלא אחת התחרו בטקסטים הדתיים[6].

1 **רנסאנס**. (אין תאריך). בתוך ויקיפדיה. אוחזר בתאריך 02.02.13. אוחזר מתוך:
http://he.wikipedia.org/wiki/%D7%A8%D7%A0%D7%A1%D7%90%D7%A0%D7%A1

2 ירדני, עמ' 91.

3 Ayiter, Elif, (no date). **The History of Visual Communication**.
ch. 06 **The masters of type**. retrieved from:
http://www.citrinitas.com/history_of_viscom/masters.html

4 ירדני, עמ' 91.

5 Ayiter

6 Ayiter

השפעתה של התנועה ההומניסטית על הטיפוגרפיה גרמה למעצבים בעלי ההשכלה ההומניסטית לנסות לעצב סוג חדש של גופנים לדפוס - יותר "חילוניים", יותר קריאים, ויותר אלגנטיים. האותיות הלועזיות שנולדו מנסיונות אלה הושפעו מן האות הרומאית ומן האותיות שבכתבי היד הקארולינגים מימי הביניים המוקדמים[7].

פיתוחו של נייר סמרטוטים שהיה יקר אך זול יותר מן הקלף שבו השתמשו בימי הביניים, גרם לכך שהאות הגותית הצרה (או הבלאקלטר) [כ.002] כבר לא היתה נחוצה כאמצעי לחיסכון בנייר[8], ונותרה בחירה סגנונית או מקומית בלבד. אי לכך, פותחו אותיות רחבות ו"מאוררות" יותר. עם זאת, בשנת 1501 פיתח המדפיס והמשכיל אלדוס מאנוטיוס כתב שחיקה את הכתיב הקורסיבי האיטלקי, שנודע כיום כ"איטאליק" או בעברית "מוטה" [**ד**.009].

הרנסאנס וההומניזם השפיעו גם על יוצרי הספרים העבריים, אשר הפיקו גם ספרים לועזיים. בשנות השבעים של המאה ה־15 עבר מרכז הכובד של הדפוס לאיטליה, ותקופת הפריחה של האות העברית בדפוס החלה במאה ה־16, בעבודתם של מדפיסים מוכרים כגון גרשום שונצינו היהודי בפאנו שבאיטליה, אלדוס מאנוטיוס, ודניאל בומברג הנוצרי שפעל בוונציה[9] [כ.001].

הדפסת ספרים עבריים היתה מלאכה לא קלה. ראשית, הצריכו האותיות העבריות מחקר מיוחד, שכן ההדפסה העברית לא היתה רווחת כמו בשפות אחרות באותה תקופה. שנית, הדפסת ספרים עבריים הצריכה רשות מן השלטונות שהקשו על המדפיסים העבריים[10], ותחרויות בין מדפיסים וסופרים עבריים גרמו להחמרת המצב, כמו באיסור של האפיפיור פאולוס הרביעי בשנת 1555–1559 להדפסת ספרים עבריים מסוימים[11].

חלק מן הספרים שהודפסו בעברית שמשו בעיקר נוצרים משכילים שרצו להעמיק למקורות היהודיים, ולכן באופן בלתי נמנע, השכלתם כללה קרוא וכתוב בעברית. ייתכן כי התנך הרב לשוני של כריסטוף פלנטין שימש את פלח השוק הזה. החלק האחר נועד לצרכי הקהילות היהודיות, כמו במקרה של המדפיס בומברג

7 Ayiter

8 Ayiter

9 ירדני, עמ' 94.

10 קלמן, רותי (1991). **מלאכת הספר בדפוס בומבירג בוינציאה, במחצית הראשונה של המאה ה-16** (עבודת גמר למ"א), ירושלים: האוניברסיטה העברית בירושלים, בית הספר לספרות ולארכיונאות. עמ' 2

11 ירדני, עמ' 96

4.0 "לה־בֶּה" (גיום לה־בֶּה)

ההומניסט[12] שהדפיס סדורי תפילה ותלמודים שונים[13]. בומברג השקיע זמן וכסף רב על מנת להפיק ספרים ואותיות שאיכותם מעולה ואינה נובעת מכורח התחרות[14]. מתוך העדויות מצטיירת תמונה של תחרות עזה בין מעצבי האותיות העבריות מחד, ואהבה עזה מאידך בינם לבין האותיות עצמן[15].

אם בוחנים את הגופן לפי הפרמטרים של איפיון מסחרי עכשווי שכתבתי[16], אפשר להבין שיש הבדל בין הקטגוריות של זמננו לבין מה שהיה במאה ה־16 [17]. גם אז היה הגופן כלי שימושי, אך הגופנים, אותיות המתכת, לא שוכפלו בהמוניהם ונמכרו לבתי דפוס שונים, כפי שאנו רגילים עם תחילת המודרניזציה. בהיעדר תשתית תעשייתית מודרנית, המוציא לאור[18] היה מוכרח לחקוק ולצקת את אותיותיו שלו[19]. הם היו מזמינים עבודה[20] מאומן בעל מלאכה חיצוני או שכיר בבית הדפוס, לעיתים, אדם עם ידע ונסיון בצורפות תכשיטים וזהב[21]. בעלי המלאכה היו חוקקים את האותיות ויוצקים אותן ממתכת, והאותיות היו עוברות לשימוש בית הדפוס, ולעיתים נמכרו לאחר תקופה מסוימת לבית דפוס אחר[22]. המקצוע היה צעיר יחסית, ונוצר לאט כמקצוע נלווה לדפוס עם המצאת הדפוס המערבי. בשנות השבעים של המאה ה־15 נפוצה מלאכת הדפוס בערי אירופה השונות[23].

12 קלמן, עמ' 1

13 קלמן, עמ' 2

14 קלמן, עמ' 2

15 קלמן, עמ' 1

16 ראו נספח 7.1 בחוברת הנספחים

17 עוד על הנושא בתת פרק 4.2

18 מוציאים לאור, כמו גרשום שונצינו היהודי או אלדוס מאנוטיוס הנוצרי היו גם מדפיסים ומוכרי ספרים.

19 שפיצר, שם.

20 ירדני, 91.

21 צורף הזהב פרוקופ וולדפוגל שלימד את היהודי ראוויניוס פון קארדרונס בשנת 1444 לחתוך אותיות עבריות. ירדני, עמ' 91.

22 כריסטוף פלנטין עבר לאנטוורפן ע"מ לפתוח את בית הדפוס שלו בשנת, וברשותו 21 סוגי אותיות ("גופנים") שעוצבו ע"י בעלי מלאכה והיו שייכים לבתי דפוס אחרים, כמו אלה של בומברג. ירדני, עדה, 97.

23 ירדני, עמ' 91.

4.3.1 המעצב: גיוֹם לה־בֶּה (Guillaume Le Be), או גוילילמוס ליבי צרפתי (כפי שהוא חותם על דוגמאות הכתב העברי שלו)[24] או היה חקק אותיות שנולד ב1525 בטרואה שבצרפת למשפחת סוחרי נייר בעלת מוניטין[25]. בשנת 1540 עבד כשוליה ולמד חקיקת אותיות בסדנא של רוברט אסטיין[26]. הוא נקרא בשנת 1545 כבן עשרים מפריס לוונציה על ידי ההומאניסט האיטלקי מרקו אנטוניו יוסטיניאן, שפתח אז את בית הדפוס העברי שלו והדפיס ספרים עבריים רבים בביתו, ושימש מתחרה רציני מאוד לבית בומברג[2728]. במשך חמש שנים, מ־1545 עד 1550, למד כשוליה[29] וחקק כמה מיני אותיות בכתב מרובע ורהוט[30] ליוסטיניאן, למדפיס היהודי מאיר פארינצו[31], ולקרלו קווריני[32]. ב6/1545 בגיל 20 [33] עיצב לה־בֶּה את האות העברית הראשונה שלו שקרא לה Texte Du Talmuth עבור המדפיס הוונציאני יוסטיניאן[34]. כנראה שבשנה זו או בשנת 1551 חזר לפאריס והקים בעצמו בית יציקה לגופנים[35] [36] שהמשיך לפעול עוד שני דורות עד למאה ה־18 [37].

באותה שנה הוא כותב ביומנו: "בשנת 1551, בעיר פריס, חקקתי אותיות למען מר קלוד גאראמונד, חקק של אותיות יווניות. לאחר שובי מאיטליה ופריס לעיר טרואה, חקקתי אות בגודל 9 לסדנא שלו ברחוב הכרמליטים[38]... אות שהיא חזקה מבחינה אמנותית[39] ומלוטשת ביד אמן (בלי יהירות / בלי גוזמא) לשביעות

24 שפיצר, שם.

25 **Guillaume Le Bé** (ללא תאריך). מתוך וויקיפדיה (צרפתית). אוחזר בתאריך 02.02.13. אוחזר מתוך: fr.wikipedia.org/wiki/Guillaume_I_Le_Bé

26 וויקיפדיה, ערך Guillaume Le Bé

27 שפיצר, שם.

28 לוק דברויה טוען כי לה־בֶּה למד אצל המדפיס קלוד גאראמונד.
Luc Devroye (n.d.), **Guillaume Le Be**, McGill University, Montreal, Canada
http://luc.devroye.org/fonts-65251.html

29 וויקיפדיה, ערך Guillaume Le Bé

30 ירדני, עמ' 95.

31 וויקיפדיה, ערך Guillaume Le Bé

32 וויקיפדיה, ערך Guillaume Le Bé

33 Omont, p 06

34 ירדני, עמ' 95.

35 תרגום עברי לtype foundry. תרגום אחר יכול להיות "בית יציקת אותיות",
אך חשוב להדגיש כי עסקים אלו לא רק עסקו ביציקת מתכת לאותיות, כי אם בעיצובן והפקתן.

36 Devroye

37 וויקיפדיה, ערך Guillaume Le Bé

38 כנראה בפריס

39 תרגום לא ברור, ייתכן שהכוונה היא לאות שמנה, הדומה ל"עברי שמן מאוד" שעוצב בשנת 1559.

4.0 "לה־בֶּה" (גיום לה־בֶּה)

רצונו (של גאראמונד) אשר יודע יותר ממני בנושא[40]". הוא המשיך לחקוק אותיות מרובעות וקורסיביות (רש"י), במשך ארבעים שנה נוספות, למדפיסי הדור המפורסמים, כגון גאראמונד ופלאנטין, וגם להנאת עצמו גרידא, כפי שהוא עצמו מעיד ברשימותיו[41]. במאמר העוסק בפועלו של לה־בֶּה, מונה הנרי אומונט כ־17 סוגי גופנים עבריים שחקק[42]. בשנת 1561 ירש את עזבונו של קלוד גאראמונד המנוח, שכלל גם אמהות[43] ואותיות[44]. בשנת 1598 נפטר והוא בן כ־73. הוא הוריש את בית היציקה לגופנים שלו לבנו, גיום השני, שהמשיך את עסקיו.

ייתכן שאת השפה והצורניות העברית למד אצל רוברט אסטיין[45], וגם מפי מעצבי אותיות עבריות שפעלו בוונציה באותם שנים כמו המדפיס הנוצרי דניאל בומברג. ראיה לכך נמצאת בספר הסקיצות של גיום לה־בֶּה מהביבליותק נאסיונאל, המכיל דגימות דפוס עם אותיותיו של בומברג[46], יוסטיניאני, וקושטא[47] .

אין עדות ישירה, המוכרת לי, אשר מצביעה ישירות על היותו של גיום לה־בֶּה הומניסט. רוב העדויות הן נסיבתיות, אך קשה להניח כי לא הושפע בכבדות בחינוכו ובחייו על ידי הדיעות והתורות ההומניסטיות שסבבו אותו, ואפשר לטעון כי איכויות אלו מופיעות בגוף עבודותיו - באותיות עצמן. עם זאת, ברור כי זהו מעצב שאהבתו לאות העברית היתה גדולה מאוד.

40 Paillard, Jean (1914). **Claude Garamond, graveur et fondeur de lettres. Étude historique par Jean Paillard**. Bibliothèque nationale de France, département Philosophie, histoire, sciences de l'homme pp. 24

41 שפיצר, שם.

42 Omont, p 06

43 מטריצות - תבניות ליציקת אותיות.

44 Devroye

45 אסטיין הוציא לאור תנ"ך ועוד ספרים בעברית.

46 **Spécimens de caractères hébreux gravés à Venise et à Paris par Guillaume Le Bé (1546-1574)**

47 ירדני, עמ' 95

4.4 תהליכי העבודה

לא הרבה ידוע על תהליכי העבודה של גיום לה־בֶּה. ייתכן כי לשהותו בוונציה השפעה מכרעת, מכיוון שהעיד על דגמים מוגדלים שיצר (של אותיות שעיצב), שאת אותיותיו עיצב לפי מסורת האות העברית שנהגה בוונציה[48]. תעודות מעזבונו מראות לנו כמה טרח למצוא דוגמאות טובות לעבודתו בכתב קאליגראפים יהודיים ובאלפביתות חקוקות שהיו לפניו[49].

בהיעדר תיעוד או מקור מתורגם, קשה לצלול לתוך ראשו של מעצב בן המאה ה־16. ייתכן כי המסמך ("ספר הסקיצות")[50] שהותיר אחריו לה־בֶּה, בו דנתי בתחילת פרק 4 ובסיקור הספרות במבוא, מכיל סקיצות או מחשבות וזכרונות מתהליך העבודה, וייתכן כי הדגימות הן מאוחרות לתהליך העבודה, ומשמשות כתיק עבודות או אוסף מאוחר. ספר שני מאוסף הביבליותק הוא הספר של הנרי אומונט[51], המשמש כמקור חשוב מאוד להבנתנו את התפתחותו של גיום לה־בֶּה. הספר כתוב בצרפתית ואינו מתורגם. עם זאת, הספר מראה לנו שאין רק גופן "לה־בֶּה" אחד, ושבניגוד לתרבות היחידאית של עיצוב הגופנים דהיום, שבה נדרשים מעצבי גופנים לגיוון ומקוריות, כל אות שחקק לה־בֶּה היא מעין ווריאציה עדינה לאותיות שחקק ללקוחות קודמים.

על טיפוס האות הקורסיבי שעיצב לה־בֶּה לא אפרט מפאת קוצר היריעה, וכאמור עוסקת עבודה זו בטיפוס האות המרובעת הספרדית בעבודותיו של לה־בֶּה. כאמור, מחברת הסקיצות מציגה אותיות שחלקן מעשה ידיו וכנראה שחלקן מעשה ז'אן ארנול, ומבתי הדפוס של בומברג[כ.002], יוסטיניאני [כ.003], וקושטא[52]. אפשר להניח בעקבות ממצא זה, ובעקבות ההיסטוריה האישית שלו, כי התבסס על האותיות הקיימות. ואכן, בדגימה המופיעה בספרה של ירדני, אפשר לראות שהאות בשם Texte di Talmuth שעוצבה עבור המדפיס יוסטיניאני בשנת 1545/6 [ל.001], הן בעלת דמיון רב לאותיות מטיפוס "עברי שמן מאוד" שחקק בשנת 1559, ולאותיות שסודרו בתנך הרב לשוני של פלנטין משנת 1568–1573 [י.001]. ההבדלים בין הגופנים שיצר הם לרוב בניואנסים, בשיפור האותיות עצמן ובהתמודדות עם הגדלים השונים שאליהם נחקקו טיפוסי האות.

48 ירדני, עמ' 95

49 שפיצר, שם

50 **Spécimens de caractères hébreux gravés à Venise et à Paris par Guillaume Le Bé (1546–1574)**

51 Omont

52 ירדני, עמ' 95

4.0 "לה־בֶּה" (גיום לה־בֶּה)

שבע שנים לפני מותו, יכתוב לה־בֶּה ביומנו: "שנה לאחר המצור על פריס ב1591 [53], תקופת פרעות גדולות, אני משועשע להציג שתי אותיות גדולות[54], האחת אות טקסט[55] והשניה קורסיבית, שבה משתמשים העבריים בכתבי היד של זכרונותיהם ועסקיהם."[56] [ל.002].

לפי האותיות המועטות המוצגות במאמרו של הנרי אומונט בהתייחס לתקופה זו, אפשר לטעון כי יצירה זו היא מעין "שירת הברבור" או עבודת סיכום של גיום לה־בֶּה. האותיות נראה מפורטות ומקושטות, וסביר להניח שהן נוצרו להנאתו האישית, מכיוון שגיום לא דיבר על לקוח ספציפי. לסיכום, מציין לה־בֶּה כי ידו היתה כבר "כבדה" בגיל 67-68.[57]

53 המצור על פריס היה חלק ממלחמות הדת בין אנרי מלך נווארה מנהיג ההוגנוטים לבין צבא הליגה הקתולית שהתבצר בעיר. אנרי צר על העיר, שרף חוות ומנע אספקת מזון, והמטיר עליה ארטילריה מנשקי מצור.

54 הכוונה לגופנים

55 גופן מטיפוס אות מרובע-ספרדי (כתב ספר ספרדי לפי ירדני) שבו עוסקת עבודה זו

56 Omont, p 13

57 Omont, pp 13

4.5 קבלה בקרב הקהל

גם בנושא זה חסר מידע. משה שפיצר[1] טוען כי "השפעת אותיותיו, בעיקר אלה שיצר בשנות שבתו בפאריס – והן המשוכללות – לא הורגשה ביותר, כי שימושן לא היה אלא בספרים שנועדו לנוצרים". עדה ירדני, שהתבססה על מאמרו של שפיצר, מחזקת טענה זו וטוענת כי אותיותיו שימשו בעיקר בספרים שנועדו לנוצרים, וחלקן לא שימשו כלל בדפוס. כפי שטענתי בתת הפרק 4.3, חלק מן הספרים שהודפסו בעברית שמשו בעיקר נוצרים משכילים שרצו להעמיק למקורות היהודיים.

עם זאת, לאותיותיו של לה־בֶּה השפעה עקיפה וחשובה על הטיפוגרפיה העברית בשנים מאוחרות יותר, ואפילו בימינו אנו. משה שפיצר טוען כי "אותיותיו של לה־בֶּה שמשו דוגמא "לגדול אומני האות בהולנד – ואולי באירופה בכלל – בשנות השישים[2] של המאה ה17, הוא כריסטופל ואן־דייק, שהכין אותיות עבריות למדפיס ממוצא אנוסים, יוסף עטיאש, באמשטרדם בשנות הששים של המאה הי"ז, וכמוהו כן עשו גם אמנים הולנדיים אחרים של זמנו. 'אותיות אמשטרדם' [ח.001] אלה השפיעו השפעה עצומה על טעם היהודים ועל ההדפסה העברית. כי באמשטרדם צץ במאה ה17 מרכז הדפסה עברי חדש ליהודים, שהיה חסר להם מימי התנונותו המהירה של המרכז באיטליה במחצית המאה ה16[3]." מהולנד, נפוצו האותיות (או עותקים של האותיות האלו) לגרמניה ולמזרח אירופה[4].

אפשר להניח בעקבות טענתו של שפיצר כי אותיות "אמשטרדם" השפיעו בתורם על אותיות שנחקקו עד למאה העשרים, אך מידע בנושא עדיין חסר. כאמור, שפיצר מסמן כל מה שבא אחרי אותיות אמשטרדם בגרף של העתקה והתדרדרות איכות האות העברית בדפוס המערבי[5], עד לתחילת המאה ה-20.

התנ"ך הרב לשוני של פלנטין, שהודפס בין השאר עם אותיותיו של לה־בֶּה, מוכר עד היום בזכות תרומתו הייחודית למחקר התנ"כי והלשוני, ולאמנויות הדפוס[6].

1 שפיצר, שם

2 ירדני, עמ' 100

3 שפיצר, שם.

4 ירדני, עמ' 101

5 שפיצר, שם.

6 Harry Ransom Center Acquires Rare Plantin Polyglot Bible (2008(, the university of Texas at austin www.utexas.edu/news/2008/04/29/hrc_plantin_bible/

4.0 "לה־בֶּה" (גיוּם לה־בֶּה)

אפשר לראות סימנים להכרה מחודשת של איכויותיו של לה־בֶּה. במאמרו משנות החמישים, טוען שפיצר כי לה־בֶּה "הצליח להעניק לאות העברית מן הסגולות המעולות של אומנות האות בזמנו: עידון וצלילות כרוכים יחדיו"[7]. גם ירדני טוענת כי היה מן המעולים שבחקקי האותיות העבריות[8].

בשנת 2010 עורך מעצב הגופנים עודד עזר מחקר לתולדות האות העברית בבית הספרים הלאומי, ובראיונות אצל מעצבים ישראליים כמו צבי נרקיס, עדה ירדני, וזאב ליפמן. לאחר שהוא מסיים לעצב את גופו "עזר קלאסי" הוא גונז אותו ומתחיל לעצב את הגופן "רץ", אשר אותיותיו של לה־בֶּה שימשו לו השראה חלקית[9].

בשנת 2010 פרסם המגזין המקוון "טאבלט" סרטון[10] המסקר את עבודתם של המעצבים האמריקאים סקוט מרטין קוסופסקי ומת'יו קארטר על גרסאת חידוש דיגיטלית לאותיותיו של לה־בֶּה [ל.003], כפי שהופיעו בתנ"ך של פלנטין. החידושים כללו את גרסת הראווה מסוג "gros double canon" שחידש קרטר וגרסת הטקסט "texte" שחידש קוסופסקי. קוסופסקי טוען שלאותיותיו של לה־בֶּה יש "מעין שפע (או התרוממות רוח, או חן) שקשה למצוא באותיות אחרות בנות אותה תקופה, ולעיצוב ישנו מעין ביטחון של חקק אותיות מומחה". הוא מכתיר מחדש את הגופן "לה־בֶּה" כקלאסיקה העברית, ומשווה אותו לגופנים לועזיים קלאסיים כמו קאסלון ובודוני. על ידי הוצאתו מחדש של הגופן, הוא מקווה קצת לשחרר את הקהילה הטיפוגרפית העברית בישראל ממה שהוא טוען כקיבעון מודרני ושיכחה מכוונת לטיפוגרפיה העברית שהיתה לפני המאה ה-19. הגופן "לה־בֶּה" שעיצבו כולל ניקוד וטעמי מקרא. על מנת לחגוג את הוצאתו מחדש של הגופן, הוא מעצב ספר אלקטרוני של שירי יהודה הלוי בהוצאת Nextbook Press [ל.005] בשנת 2014 אמור לצאת לאור "תנ"ך אוקספורד העברי", גם הוא מסודר עם הגופן "לה־בֶּה" המחודש [ל.004].

7 שפיצר, שם.

8 ירדני, עמ' 95

9 מתוך שיחה אישית עם עודד עזר.

10 Letters lost and found, tablet magazine (2011).
http://www.tabletmag.com/jewish-arts-and-culture/58585/letters-lost-and-found

בפרק זה דנתי ב"גופן" או ב"וואריאציה" של אותיות שעוצבו על ידי גיוֹם לה־בֶּה בשנת 1559. תחילה (4.1) הרחבתי על הקושי במציאת דגימה אחת שהיא ממצה את "גופן לה־בֶּה, הראיתי כמה דגימות שונות מן העבודה הפורה של גיוֹם לה־בֶּה, ובחרתי בדגימה של "עברי שמן מאוד", משקל לכותרות הדומה למשקל הטקסט.

לאחר מכן ניתחתי דגימה זו ניתוח צורני (4.2) והתעמקתי בהקשר ההיסטורי אליו נוצר (4.3 - הרנסאנס ומקצוע הדפוס), בביוגרפיה של מעצב הגופנים גיוֹם לה־בֶּה (4.3.1), ובעדויות אפשריות לתהליך העבודה על הגופן (4.4). בתת פרקים אלו הראיתי כיצד עיצב לה־בֶּה וואריאציות דומות ללקוחות שונים, וכיצד שכלל באיטיות את אותיותיו עד לשנותיו האחרונות.

בסוף הפרק (4.5) עסקתי בקבלת הגופן בקרב הקהל לאורך השנים עד ימינו.

5.0
השוואה וסיכום

א א

5.0 השוואה וסיכום

בעבודה זו ניתחתי שני גופנים עבריים שנוצרו בהפרש של 463 שנים - "ימים" של בן נתן ו"לה־בָּה" שעיצב גיום לה־בָּה באנטוורפן במאה ה-16. ניתוחים אלו כללו התייחסות לצורניות, לקונטקסט ההיסטורי, לתהליך העבודה, ולקבלת האותיות על ידי הקהל. בנוסף, קישרתי בין שני הגופנים בנרטיב שנע מאות לאות (או מוואריאציה לגופן), ולאב המשותף להם, האות הספרדית המרובעת (אות כתב ספר לפי ירדני).

המטרה של המהלך הזה היא להסביר בכלים אקדמיים את אותה הרגשה ראשונית ולא מבוססת שהיתה לי כאשר צפיתי לראשונה בדגימה של גופן "ימים ולילות" - תחושה של חידוש עם קשר ברור למסורת, קשר אפשרי לאיזה דמיון .

כעת אשווה בין הגופנים "ימים", "לילות", ו"לה־בָּה".

5.1 השוואה צורנית בין "ימים", "לילות", ולה־בָּה"

בחלק זה אעסוק בדמיון שבין שלושת הגופנים (או יותר נכון המשקלים) [מ.001], אשר במבט ראשוני אינם בעלי דמיון רב. הגופנים בעלי עוקצים והם מבוססים על קליגרפיה [מ.003]. "ימים ולילות" נוטה יותר לנקיון בגלל חידושים טכנולוגיים. "לה־בָּה" יותר שמן במשקלו ביחס למשקל "ימים" ורזה מעט ביחס ל"ימים שחורים" (המשקל השמן הרגיל) [מ.002]. הקונטרסט בין הרוחב של הקווים האופקיים והאנכיים פחות חריף ב"ימים ולילות" מאשר ב"לה־בָּה", הכולל כמה קווים דקים במיוחד [מ.004]. כמה מהזרועות הימניות באותיות של "לה־בָּה" נוטות קדימה עם כיוון הקריאה, מה שמזכיר את האותיות של משקל "לילות", ותורם לאופי האלגנטי של הגופן, בעיקר באותיות הסופיות של "לה־בָּה" באותיות נו"ן סופית, פ"א סופית, דל"ת, ה"א, זי"ן. [מ.005].

מבחינת שלד האות, ישנו דמיון בצמדים הבאים: בזרוע השמאלית של האות אל"ף היורדת מן השדרה בעיקול שמאלה ב"לה־בָּה" ו"לילות" [מ.006]. בעיקול של הזרוע הימנית של האותיות המתחיל בתנועה מן הצד הימני של הגג, קדימה עם כיוון התנועה, ואחורה ולמטה באותיות דל"ת וה"א ב"לילות", ו"לה־בָּה" [מ.005]. בעיצוב התורן הזקוף והדיגלון (החלקים העליונים לפי ירדני) של האות למ"ד בשלושת הגופנים [מ.007]. בזרוע הימנית של האות צד"י וצד"י סופית העולה מן השדרה והגג שלה שנמשך אחורה כנגד כיוון הקריאה ומעבר לגבולות האות[מ.009] בבסיס המוטה של האות שי"ן הנמשך מצד שמאל למעלה אל נגד כיוון התנועה [מ.008]

כאמור, קשה לטעון שיש דמיון צורני ישיר, וייתכן כי דמיון צורני עקיף נובע מן המקור המשותף (טיפוס האות הספרדית), ומן ההשפעות הקליגרפיות.

5.2 סיכום ומסקנות

בתחילת עבודה זו שאלתי את שתי שאלות המחקר העיקריות הנוגעות למושאי המחקר: הגופן "ימים ולילות" שעוצב ב2013 בישראל, ואותיותיו של גיוֹם לה־בֶּה ("עברי שמן מאוד") שעוצבו ב1559 בפריס:

1. האם ניתן למתוח קשר של דמיון צורני בין שני הגופנים האלו.
2. האם בין שני גופנים אלו ישנו קשר של השפעות עקיפות, השתנות והתפתחות ווריאציות של טיפוס האות הספרדית המרובעת עד לימינו, ואם כן - מהם המופעים, כלומר הדוגמאות העיצוביות להשפעת טיפוס אות זה.

בעבודה זו הראיתי שהקשר בין הפונטים השונים הוא אמנם לא ישיר כרונולוגית וצורנית, אך ישנה אפשרות כי קשר זה הוא היסטורי והתפתחותי.

בפרק המבוא 1.0 פירטתי את שיטת המחקר המושפעת מנוסחאת התיאור הפלאוגרפי של סגנון האות של עדה ירדני[1], ומנוסחאת הניתוח האיקונוגרפי והאיקונולוגי שפיתח אירווין פנופסקי[2]. בנוסף לכך עסקתי בספרות הקיימת והרלוונטית לעבודה זו בתחום הטיפוגרפיה העברית, וברקע ההיסטורי של הטיפוגרפיה העברית החל מן המאה העשרים וכלה בימינו אנו.

בפרק 2.0, בניתוח הצורני (2.1) פירקתי את הגופן "ימים ולילות" למרכיביו הצורניים הפרטניים בהתאם לשיטתה של ירדני. לאחר מכן, בהשראת פנופסקי, ניתחתי את ההקשרים ההיסטוריים לתוכם נולד הגופן. תחילה עסקתי בביוגרפיה של המעצב בן נתן (2.2) וסיקרתי את תהליך עיצוב הגופן (2.3). בסיקור זה הראיתי כיצד עוצב הגופן על בסיס גופן מוקדם יותר של בן נתן ("שבתאי"), והעמקתי על המחקרים שעשה נתן בפיתוח הגופן. מחקרים אלו גילו את ההשפעות על עיצוב הגופן - ההשפעות העבריות היו הגופנים "דוד" של איתמר דוד ו"הדסה" של הנרי פרידלנדר, וכתבים קורסיביים וקליגרפיים מימי הביניים ועד לימינו. ההשפעות הלועזיות היו אותיות שעוצבו בתקופת הרנסאנס, ובמיוחד אותיות האיטאליק של אלדוס מאנוציוס. בסוף הפרק (2.4) עסקתי בקבלה של הגופן ע"י הקהל (שהיא מזערית מכיוון שהגופן עדיין לא יצא לאור באופן רשמי).

1 ירדני, עדה, (1991). ספר הכתב העברי. כרטא ירושלים, תשנ"א. עמוד 143

2 Panofsky, Erwin 1962 (1939). **Introduction, in Studies in Iconology, Humanistic Themes in the Art of the Renaissance**. New York: Harper Torchbooks, Harper & Row

5.0 השוואה וסיכום

בפרק 3.0 ניסיתי לחבר בצורה נרטיבית וכרונולוגית בין הגופן העכשווי של בן נתן לבין הגופן של גיוֹם לה־בֶּה משנת 1559. על ידי סיקור גופנים ואותיות שנוצרו בין תקופות אלו. הראיתי כי יש אפשרות שבין שני הגופנים קשר עקיף של השפעה והעתקה לאורך הדורות. הסיקור החל מן העכשווי למוקדם, על מנת ללכת "אחורה בזמן" ולמצוא את "המקורות" או את המופעים המוקדמים יותר אותיות דומות, בדומה לשיטת הניתוח האיקונוגרפי של פנופסקי.

פתחתי בסיקור המאה ה־20 (3.1.1) בגופנים "רץ" (עודד עזר, 2011), "הדסה" (הנרי פרידלנדר, 1958), "קורן" (אליהו קורן, 1958), ו"פרנק־ריהל" (רפאל פרנק, 1910). הראיתי כי מעצבי הגופנים "הדסה" ו"קורן" הושפעו באופן ישיר מן הגופן "פרנק־ריהל" שעוצב בתחילת המאה ה־20. לאחר מכן הראיתי כי מעצב גופן זה הושפע מוואריאציות של אותיות שהופיעו בדפוסי "דרוגולין" (משה שפיצר, 1906) ו"וילנא" במאה ה־19 (1879 לערך) (3.1.2). בתת פרק זה הצעתי את הרעיון לפיו בעולם הפרה־דיגיטלי הגופן אינו ניתן להמשגה כיחידאי, כמקור, מכיוון שיש לו התגשמויות פיזיות שונות, כגון גדלים ופגמים. זאת בניגוד לרוב הגופנים הדיגיטליים שמקורם בקובץ אחד. לכן קישרתי את הוואריאציות האלה לטיפוסי האות הידועים בשם "מרובעת" מן המאה ה־19 באירופה.

לאחר מכן המשכתי בקישור בין האותיות השונות, והרחבתי על המאה ה18 (3.1.3). במאה זו, "תיקונים" לאותיות העבריות שנעשו באותיות מסוג "דידוא" ו"בודוני" (ג'יאמבטיסטה בודוני, בין המאה ה־18 ל1818), נחשבות כיום במחקר כסממן לשחיקה ולירידה באיכות. במאה ה־17 (3.1.4)- המשכתי עם אותיות "ואן דייק" שכנראה הושפעו מן האותיות של לה־בֶּה. לבסוף, בתת הפרק 3.2 הזכרתי בקצרה את המקור הקודם לגופן "לה־בֶּה", והוא טיפוס האות הספרדית המרובעת (כתב ספר ספרדי לפי ירדני).

בפרק 4.0 דנתי ב"גופן" או ב"וואריאציה" של אותיות מסוג "עברי שמן מאוד"שעוצבו על ידי גיוֹם לה־בֶּה בשנת 1559.

תחילה (4.1) הרחבתי על הקושי במציאת דגימה אחת שהיא ממצה את מה שחיפשתי כ"גופן לה־בֶּה". הראיתי כמה דגימות שונות מן העבודה הפורה של גיוֹם לה־בֶּה. לאחר שהסברתי שוב על הבעייתיות של מציאת "גופן יחידאי" (כפי שהרחבתי בפרק 3) כאשר עוסקים באותיות קדם־דיגיטליות, בחרתי באופן סופי ב"עברי שמן מאוד" (השם במקור) (4.1.1) - משקל לכותרות הדומה למשקל הטקסט.

לאחר מכן ניתחתי דגימה זו ניתוח צורני (4.2) והתעמקתי בהקשר ההיסטורי אליו נוצר (4.3 - הרנסאנס ומקצוע הדפוס). סיקרתי את מה שידוע על הביוגרפיה של מעצב הגופנים גיוֹם לה־בֶּה (4.3.1), ובעדויות

אפשריות לתהליך העבודה על הגופן (4.4). בתתי פרקים אלו עסקתי בשני מסמכים חשובים מן הביבליותק נאסיונאל הצרפתי, אשר חושפים קצת מן ההיסטוריה והווריאציות השונות שעיצב לאורך שנות חייו. הראיתי כיצד עיצב לה־בֶּה ווריאציות דומות ללקוחות שונים, וכיצד שכלל באיטיות את אותיותיו עד לשנותיו האחרונות.בסוף הפרק (4.5) עסקתי בקבלת הגופן בקרב הקהל לאורך השנים עד ימינו, ובעובדה כי לה־בֶּה לא הוכר באופן גורף על ידי מעצבים ישראליים (פרט להנרי פרידלנדר, משה שפיצר ועדה ירדני שהזכירו אותו במחקריהם). למעשה, ההשפעה של גיוֹם לה־בֶּה על העיצוב של הגופן העברי היתה עקיפה, ואפשר לומר כי עד לתקופתנו, מעמדו כגיבור תרבות בטיפוגרפיה העברית אינו זוכה להכרה המגיעה לו.

בפרק הסיכום וההשוואות 5.0, עסקתי בקצרה בהשוואה בין "ימים ולילות" לבין אותיות לה־בֶּה, אך מסקנתי היא שהדמיון הצורני ביניהם אינו רב, ולכן פחות תורם למסקנות העבודה.

לסיכום, ניתן לומר כי בהתייחס לשאלות המחקר הראיתי אפשרות או נרטיב של קשר עקיף בין הקרובים הרחוקים "ימים ולילות" ל"לה־בֶּה", קשר העובר כחוט השני דרך אותיות וגופנים שונים שעוצבו בתקופות שונות, ואת הקשר של מכלול זה לאותו שורש משותף שהוא טיפוס אות הספרדית המרובעת מימי הביניים. העבודה מציעה הסבר אפשרי לצורניות של האותיות העבריות המעוצבות עד היום, כתוצאה של הביטוי הפיזי, המודפס (כגון עיצובים בגדלים שונים, פגמים בהדפסה, תיקונים שנעשו בשם אופנות וכו') של האות העברית.

כאמור, בעבודה זו נגעתי גם בבעייתיות של המתח בין הצורה האידיאלית של האות לבין ההתגשמות הפיזית שלה. אם בעבר הביטוי החומרי היה משמעותי על מנת ליצור קטגוריה אחידה או "טיפוס" (type), ייתכן כי יש שחיקה בביטוי הזה. ייתכן כי השינויים הטכנולוגיים מכתיבים אפשרות של אות וגופן המתפקדים כגרסה אידיאלית (כפי שחזה ובנה אותה המעצב) במרחב הוירטואלי והלא פיזי. שאלה זו היא אחת השאלות העתידיות שכדאי לבחון בעבודה אחרת.

"עברי שמן מאוד"
גיוֹם לה־בֶּה
1559

"ימים שחורים"
בן נתן
2013

6.0
ביבליוגרפיה

6.0 ביבליוגרפיה:

מסודר לפי סדר אלפבית עברי

ספרים:

- Omont, Henri (1857-1940), **Spécimens de caractères hébreux, grecs, latins et de musique, gravés** à **Venise et** à **Paris par Guillaume Le Bé (1545-1592)**, publiés par H. Omont, 1889, Paris. p 06, 13

  עותק דיגיטלי ניתן להשיג באתר הביבליותק נאסיונאל:
  http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8412943

- Bringhurst, Robert (2004). **The elements of typographic style**.
  Vancouver: Hartley & Marks Publishers. p 10

- ירדני, עדה, 1991, ספר הכתב העברי, כרטא ירושלים, תשנ"א.
  עמ' 91, 93, 94, 96, 98, 100, 101, 143, 202, 203, 212

- מולכו, אילן (1980). **טיפוגרפיה עברית - קטלוג אותיות שימושי**.
  ירושלים: בצלאל, אקדמיה לאמנות ועיצוב.

- מישורי, אליק (2000). **תולדות האמנות: מבוא כללי**. תל אביב: הוצאת האוניברסיטה הפתוחה.
  פרק ה', (193-294)

- מישורי, אליק (2000).**שורו, הביטו וראו, איקונות וסמלים חזותיים ציוניים בתרבות הישראלית**,
  תל אביב: ספריית אפקים, עם-עובד, תש"ס.

- נתן, בן (2012). **ימים ולילות – חוברת פונט**. ירושלים: הוצאה עצמית כחלק מפרויקט גמר באקדמיה בצלאל.

- "**ספריית פונטביט 2013**", קטלוג בהוצאה עצמאית של חברת פונטביט, ראשון לציון.

- **Spécimens de caractères hébreux gravés** à **Venise et** à **Paris par Guillaume Le Bé** (1546-1574)

  ניתן להשיג עותק דיגיטלי ניתן להשיג באתר הביבליותק נאסיונאל:
  http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k841173q

- Paillard, Jean (1914). **Claude Garamond, graveur et fondeur de lettres.**
  Étude historique par Jean Paillard. Bibliothèque nationale de France, département Philosophie, histoire, sciences de l'homme. p. 24

- Panofsky, Erwin (1939, 1972), **Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance**. New York: Harper & Row. pp. 3-33.

- פרידברג, חיים דב (1950). **תולדות הדפוס העברי בפולניה**. תל אביב. עמ' 130.

- **קטלוג ברטהולד** (1924). **ברלין:** בית היציקה ברטהולד. עמודים 50-49.

- שטרן, גדעון (2004). **על טיפוגרפיה ואותיות דפוס**. רעננה: אבן חושן.

- תמרי, אִתי (1984). **אות עברית חדשה**. תל אביב: אוניברסיטת תל אביב, הגלריה האוניברסיטאית, הפקולטה לאומנות. עמ' 9-8, 24. ניתן להשיג עותק דיגיטלי:
yaronimus.wordpress.com/2012/12/07/אות-עברית-חדשה-קטלוג-תערוכה-חלק-א/

- **תנ"ך רב לשוני של פלנטין** (1595), אנטוורפן

מאמרים:

- נרקיס, צבי. **ציוני דרך בטיפוגרפיה עברית**.
בתוך: "שטיבנר, ארהרדט ד' (1992). **ספר הדפוס**. תרגם מגרמנית גדעון שטרן, האיגוד הארצי של עובדי הדפוס.

- נרקיס, צבי. **עיקרי טיפוגרפיה וטיפוגרפיה עברית**.
בתוך: "שטיבנר, ארהרדט ד' (1992). **ספר הדפוס**. תרגם מגרמנית גדעון שטרן, האיגוד הארצי של עובדי הדפוס.

- פרידלנדר, הנרי (1989) **איך יצרתי את האות 'הדסה'**. עמודים 67 - 84, 70, 71, 68
בתוך: שפיצר, משה (1989), **אות היא לעולם**. ירושלים: משרד החינוך והתרבות, האגף לתרבות תורנית.

- פרידלנדר, הנרי (1959). **על אותיות וספרות**. ירושלים: דפוס לימודי ירושלים - מרכז ברנדייס, מפעלי הדסה לחנוך מקצועי. עמ' 19

- פרנק, רפאל (1926). **על אותיות דפוס וגופנים**.
ברלין: בית יציקת האותיות ה. ברטהולד, מחלקת ההדפסה הפרטית.
ניתן להשיג עותק אלקטרוני: האתר של פרופ' סיון טולדו מאונ' תל אביב – "טיפוגרפיה עברית", תורגם ע"י פרופ' משה ירדן. אוחזר מתוך:
http://www.tau.ac.il/~stoledo/fonts/articles.html

- קורן, אליהו (1989). **האות כיסוד בעיצוב ספרי קודש**. עמודים 85 - 90.
בתוך: שפיצר, משה (1989), **אות היא לעולם**. ירושלים: משרד החינוך והתרבות, האגף לתרבות תורנית.

- קלמן, רותי (1991). **מלאכת הספר בדפוס בומבירג בוינציאה, במחצית הראשונה של המאה ה-16** (עבודת גמר למ"א), ירושלים: האוניברסיטה העברית בירושלים, בית הספר לספרות ולארכיונאות. עמ' 1, 2

- שפיצר, משה. (1947-1951). **על האותיות שלנו**.
מתוך: **עלי עי"ן, מנחת דברים לשלמה זלמן שוקן אחרי מלאות לו שבעים שנה** (481-501) ירושלים.
ניתן להשיג עותק דיגיטלי:
yaronimus.wordpress.com/2012/11/11/משה-שפיצר-על-האותיות-שלנו/

כתבות ומקורות אלקטרוניים:

- אושרי, אורנה (2000). **מפתחי הגופנים**, עיתון הארץ, תל אביב, 2002

- Ayiter, Elif, (no date). **The History of Visual Communication**.
ch. 06 **The masters of type**. retrieved from:
http://www.citrinitas.com/history_of_viscom/masters.html

- **אריאל (גופן)**. (אין תאריך). בתוך ויקיפדיה. אוחזר בתאריך 02.02.13. אוחזר מתוך:
he.wikipedia.org/wiki/אריאל_(גופן)

- **Guillaume Le B**é (ללא תאריך). מתוך ויקיפדיה (צרפתית). אוחזר בתאריך 02.02.13. אוחזר מתוך:
fr.wikipedia.org/wiki/Guillaume_I_Le_Bé

- **Didot** (אין תאריך). בתוך ויקיפדיה. אוחזר בתאריך 02.02.13. אוחזר מתוך:
http://en.wikipedia.org/wiki/Didot_%28typeface%29

- Toledo, Sivan. (2001). **an anotated Bibliography of Hebrew Typesetting**. Tel-Aviv University.
retrieved from:
http://www.tau.ac.il/~stoledo/fonts/articles.html

- לב ארי, שירי (2000). **קיצור תולדות הגופן העברי**, ירושלים: אתר עיתון הארץ. אוחזר בתאריך 02.02.13. אוחזר מתוך:
http://forums.walla.co.il/viewtopic.php?f=37&p=5530696#p5530696

- **Letters lost and found** (2011). tablet magazine. retrieved from:
http://www.tabletmag.com/jewish-arts-and-culture/58585/letters-lost-and-found

- מרמרי, חנוך (2006). **הגמיש, הפטיש ובת הים הקטנה**. העין השביעית. אוחזר בתאריך 02.02.13. אוחזר מתוך:
http://www.the7eye.org.il/dailycolumn/pages/article6610.aspx

- סלדוויץ, סקוט "ישראל" (26 דצמבר, 2013). **GH B Vilna - Different Incarnations** [הודעה בפורום] אוחזר בתאריך 02.02.13. אוחזר מתוך:
http://typophile.com/node/99163

- סער, יובל (2011). **האם עודד עזר עיצב את הפונט העברי של המאה ה-21?**.
מוסף גלריה האינטרנטי, אתר עיתון הארץ. אוחזר בתאריך 02.02.13. אוחזר מתוך:
http://www.haaretz.co.il/gallery/1.1155270

- **רנסאנס**. (אין תאריך). בתוך ויקיפדיה. אוחזר בתאריך 02.02.13. אוחזר מתוך:
http://he.wikipedia.org/wiki/%D7%A8%D7%A0%D7%A1%D7%90%D7%A0%D7%A1

קטעים שכתבתי:

- ירונימוס (2012), **אפיון מסחרי של גופנים עבריים**. מתוך אתר "הלשכה לטיפוגרפיה עברית". אוחזר בתאריך 02.02.13. אוחזר מתוך:
http://yaronimus.wordpress.com/2012/12/10/473/

- ירונימוס (2012). **רשימת ביבליוגרפיה חלקית בנושאי טיפוגרפיה עברית**.
אוחזר בתאריך 02.02.13. אוחזר מתוך:
yaronimus.wordpress.com/2012/11/01/רשימת-ביבליוגרפיה-חלקית-בנושאי-טיפוג/