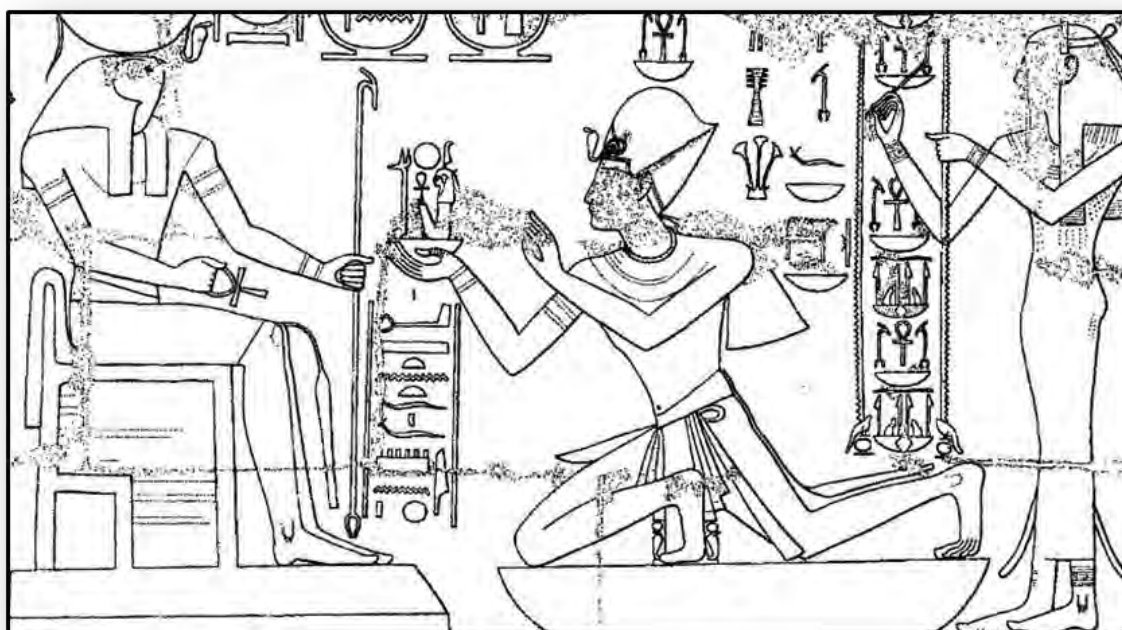


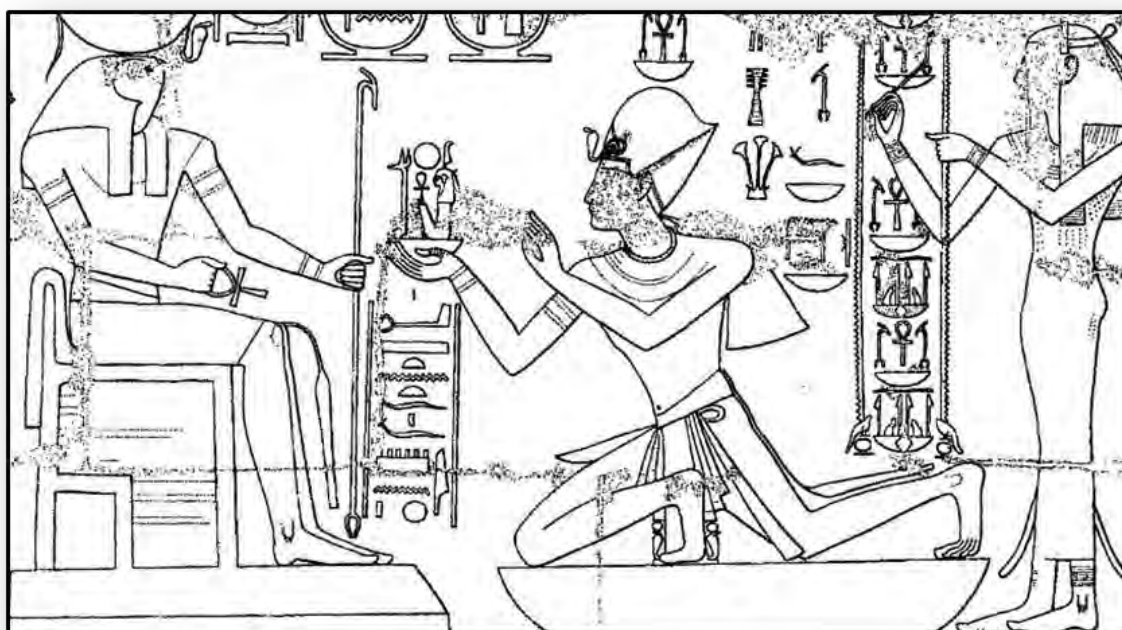
תנועה ותודעה: המלך מול האל
בתבליטי רעמסס השלישי
שבמקדש מדינת-הבן (המאה השתים עשרה לפנה"ס), מצרים



חיבור לשם קבלת תואר דוקטור לפילוסופיה
מאת
בתיא שכתר

הוגש לסנט האוניברסיטה העברית בירושלים
יולי 2020

**תנועה ותודעה: המלך מול האל
בתבליטי רעמסס השלישי
שבמקדש מדינת-הבן (המאה השתים עשרה לפנה"ס), מצרים**



**חיבור לשם קבלת תואר דוקטור לפילוסופיה
מאת
בתיה שכטר**

**הוגש לסנט האוניברסיטה העברית בירושלים
יולי 2020**

**עבודה זו נעשתה בהדרכתו של:
פרופסור טלי אורנן
פרופסור ארלט דוד**

תודות

עבודה זו מקדשת באהבה לשתי נשים גדולות:
לחנה (חנוסה) שכטר, אמי ולאמילי קונרד דאווד, שיילדה אותי אל עצמי.

השלמת מסע זה התאפשרה בזכות נשים שתרומתן ונוכחותן במהלך הדרך אפשרה את עצם קיומה. לפני ש-עשרה שנים, כשנחשפתי לתרבות ואמנות של מצרים העתיקה והמזרח הקרוב הקדום, לא היה כל רמז לדרך הארוכה והעשירה, המרתקת והמפותלת שהובילה אותי לבסוף לכתיבת עבודה זו. מסע נהדר זה התקיים בזכותן של שתי מדריכותי היקרות: פרופ' טלי אורנן ופרופ' ארלט דוד שלימדו וליוו אותי לאורך כל הדרך. הידע האדיר שלהן, המקצועיות והפתיחות לוו בנדיבות, ברוחב לב ובתמיכה ללא סייג. מודה מקרב הלב על הזכות הענקית שנפלה בחיקי לצעוד בהדרכתן.

תודתי העמוקה לחגית שפירא, עורכת העבודה, שצללה איתי אל תוך המקדש ואל מעמקי הטקסט ברגישות ודייקנות, בנדיבות ובעיקר בהבנה עמוקה ובלב פתוח. תרומתה המשמעותית ניכרת בכל עמוד ופינה בחיבור. על תרומה מקצועית בתחומי הידע בהם עוסק המחקר, תודתי ל: מיכל שושני וחומי אינבינדר – כתב התנועה אשכול וכמן, פרופ' שרה סבירי וקרן הראל – סופיות, נגה ברקאי והגר שלו – יוגה. רחל לב-הר והדס שטובר – ייעוץ טכנולוגי.

ולבסוף על תמיכה ושותפות שבלעדיהן קשה לדעת אם וכיצד הייתי צולחת את הנהר הגדול הזה, תודתי לנשים שנוכחות בחיי כל אחת בדרכה הייחודית: לילה שלם, אריאלה שפושניק, יעל טריידל, ללי ז'ורסקי (ברזיל-פורטוגל), חומי אינבינדר, דר' דנה בר, רחל לב-הר, שוהם כרמי וגלי עגנון.

תקציר

עבודה זו עוסקת בבחינת תפקידה ומשמעותה של התנועה שמבצע המלך המצרי בפולחן הנערך מול האל במקדש. המחקר מתמקד בתקופת מלכותו של רעמסס השלישי (המאה השתיים עשרה לפנה"ס), ומתמקד בתבליטים המצויים במדינת-הבו – מקדש המוות שלו בגדה המערבית של הנילוס מקדש זה היה המונומנט המרכזי שבנה רעמסס השלישי, ונשתמר בו מספר עצום של תבליטים אשר רובם נמצאו במיקומם המקורי. התבליטים מציגים סצנות של מלחמה ושל ניצחון, תיאורי חגים ואפילו תיאורים אינטימיים של המלך ומשפחתו בתבליטי המגדול שבכניסה למתחם. רוב הייצוגים שבתבליטים הם תיאורי פולחן שמבצע המלך ישירות מול האלים, ובראשם אָמון-רע. לצורך הדיון בתנועה המלכותית בטקס, הקורפוס שנבחר הוא מתוך הסצנות הפולחניות הללו.

ייחודו של מחקר זה בשילוב הדיסציפלינות המשמשות בו. האחת היא נקודת המבט האגיפטולוגית שבוחנת את ייצוגי הפולחן בהקשר התרבותי-אומנותי המצרי, ומסייעת לפענח את המסר האיקונוגרפי המובע בתיאורים אלה. נקודת המבט האחרת היא חקר התנועה, תחום עיסוקה המעשי והמחקרי של כותבת עבודה זו זה עשורים. בדיון זה מבקשת המחברת "להחיות" את התנועה המתוארת בייצוגים הדוממים, להבין באמצעותה מה הם מאפייניה ומה יכולות היו להיות השפעותיה על המבצע, וזאת מתוך כוונה להבין מה היה תפקידה בטקסים המצריים העתיקים. תנועה, אשר כאמור ייצוגיה דוממים ושאינן לה המשכיות של תרבות חיה היכולה לרמז על אופן ביצועה, מציבה אתגר מורכב מאוד בפני הבוחן אותה. עליו להבין את העקרונות המנחים של הייצוג החזותי הדו-ממדי ואת הקנון המצרי של אותה עת שהכתיב באופן ברור ונוקשה את האופן של תיאור הגוף, של התנועה ושל המרחב בסצנות. כמו כן יש להבין את ההקשר התרבותי-אומנותי שאף הוא היה מוגדר מאוד במצרים העתיקה משום שהאומנות נועדה אז להעביר מסר ולא שימשה כאמצעי לביטוי אישי (כפי שהוא מוכר בימינו). האומנות המצרית ביקשה לתקשר באמצעים המובנים לבני-זמנה, ולכן היא סימנה את התופעות המיוצגות ומסמלת אותן ולא שאפה לתאר אותן באופן ריאליסטי.

חקר התנועה הוא תחום חדש יחסית במחקר, והדבר קשור גם לטבעה של התנועה כתופעה הקיימת רק בעת ביצועה, ונעלמת מיד עם סיומה. התנועה עצמה אינה ניתנת לאחיזה ולהתבוננות נוספת, ושרידה מצויים בתיעוד משני הנעזר במדיה נוספת לשם כך, כגון ציור, צילום, פיסול או תיאור כתוב. סוגיית התנועה באומנות העתיקה מורכבת עוד יותר והיא נחקרה באופן מצומצם בלבד, בדרך כלל על-ידי חוקרים שאינם מצויים בתחום התנועה עצמו.

הצעד הראשון בחקר התנועה הנשען על ייצוגים דוממים בלבד, הוא הגדרת הפעולה המתועדת. מאחר שההיכרות עם התנועות עצמן אינה קיימת, יש צורך להסתמך על אמות מידה המגדירות את הפעולה ומסווגות אותה. לאחר שנוצרה בחיבור זה הגדרה המזהה את התנועה הפולחנית, נבחרו בו שלושה מופעים של תנועה המוצגים ברחבי המקדש במדינת-הבו. ייצוגים אלה משקפים תופעות תנועתיות מובהקות שבהן נראה המלך רוקד בפני אל או אלים אחדים, כורע בפניו (או בפניהם) וצועד עימם בשילוב ידיים.

ניתוח של התנועה המובעת בתנוחה המוצגת נשען על היכרות עם כללי הקנון האומנותי המצרי המלמד מה ניתן להסיק לגבי מאפייניה, ומהן המגבלות ביכולת לפענחה. לנוכח נתונים אלה, הסתמך ניתוח התנועה עצמה על עקרונות גופניים, קינסטטיים ופיזיולוגיים, והסתייע גם במושגים המשמשים בכתב לתיווי תנועה של אשכול-וכמן. אופן זה של ניתוח האיר תופעות ייחודיות אשר שימשו נקודות מוצא להבנת התנועות הנבחנות בחיבור זה. תופעה נוספת, הקשורה ישירות לתנועה ולפולחן גם יחד, היא השפעתה של התנועה על מצב התודעה של האדם. העובדה כי התנועה משפיעה על מבצעה גם בהיבטים שאינם גופניים מוכרת בתחומים שונים, ובאה לידי

ביטוי באופנים מגוונים במסורות רבות (הן עתיקות הן בנות-ימינו). גם הפולחן הדתי מבקש ליצור חוויה תודעתית עבור מבצעו, זאת כדי להביא את המאמין לחוויית התעלות מעבר להלך הרוח של הקיום היום-יומי.

התיעוד המצרי החזותי והטקסטואלי של הפולחן אינו מספק מידע לגבי טבעה ומאפייניה של החוויה הפולחנית שהתקיימה בטקסים. לכן נעזרה המחברת בשני טקסים מתועדים המבוצעים עד ימינו ושתנועת הגוף משמשת בהם כדי להתמיר את מצב התודעה: טקס הסמאע המוסלמי-סופי, ותרגול היוגה מתוך המסורת ההינדית. טקסים אלו נבחרו להשוואה בשל הזיקה של תנועותיהם לתנועות המופיעות בייצוגים המצריים, ושניהם זורעים אור על חוויות תודעתיות העשויות להתחולל באמצעות ביצוע התנועות הנדונות בעבודה.

פן נוסף שבו נעזרה הכותבת לבחינת משמעויות לא גופניות של התנועה הוא תחום החקר המדעי של התקשורת הלא מילולית אשר מניב מידע לגבי המשמעות של מחוות הגוף, של הבעות הפנים ושל קשרים גופניים בין אנשים. "שפת הגוף" הנגזרת מניתוח של אלמנטים גופניים-תנועתיים אלה, סייעה בניתוח היחסים בין הדמויות באחד הדגמים שנבחנו ואשר מתקיים בו מגע בפולחן בין המלך ובין האלים.

אספקט נוסף שנבחן בחיבור הוא תפקידה של התנועה ביצירת המסר האיקונוגרפי המבוקש. לשם כך נערכה סקירה של מופעי התנוחות הנבחנות בהשוואה למופעים נוספים שלהן באיקונוגרפיה המצרית, המלכותית ושאינה מלכותית. השוואה זו העלתה מגוון של נקודות מבט לייצוגיהן ולתפקידיהן של התנוחות הנדונות בעבודה, חשפה את ריבוי המשמעויות המובע באמצעות הייצוג התנועתי ושיקפה את השימוש שנעשה במנח הגופני להאדרת מעמדו של המלך כמורם מכל אדם. המלך הוצג במהלך הפולחן כדמות בעלת יכולות גופניות ומנטאליות גבוהות המציגות אותו כדמות אנושית משודרגת שראויה לבוא במגע קרוב עם האלים. חשוב לציין כי המלך המצרי היה גם הכהן הגדול, ותפקידו הפולחני היה פן מרכזי במעמדו המלכותי מאחר שביצוע הפולחן היה הכרחי לייצוב הסדר הקוסמי ולשגשוג הממלכה. על כן יכולותיו הגבוהות של המלך המובעות בייצוגי התנועה שבטקסים אלה, עיגנו את מעמדו המלכותי-דתי ואת יכולתו להבטיח את יציבות הממלכה.

התובנות העולות ממחקר זה מאירות את תפקידה של התנועה בייצוג החזותי של המלך מול האלים בפולחן כאמצעי איקונוגרפי להעצמת המלך והמלוכה. עוד עולה כי קיימת זיקה בין הטקסים שהתבצעו על-ידי המלך במקדש לבין הסיבוב הסופי והתרגול היוגי: בשלושתם יש קשר בין הייצוג החזותי והתנועה המתועדת בו לבין החוויה שנועדה להיווצר באמצעות ביצועו. ממצא זה חושף מעט מטיבו ומאפייניו של הפולחן שהתקיים במקדש המצרי. הממצאים משקפים את מרכזיותה של התנועה הן בפולחן עצמו הן כאמצעי להעברת המסר המלכותי. שניהם, הפולחן והמסר, מהדהדים גם בימינו בעדות הדוממת של תבליטי מקדש מדינת-הבו.

**תנועה ותודעה: המלך מול האל בתבליטי רעמסס השלישי
שבמקדש מדינת-הבו (המאה השתים עשרה לפנה"ס), מצרים**

תוכן העניינים

	עמ'	
		תקציר
1		מבוא
1		הקדמה
3		מתודולוגיה
4		פרקי העבודה
6		פרק ראשון: תנועה
6		1.1 תנועה בתיעוד החזותי
6		1.1.1 תולדות המחקר
12		1.1.2 אמות מידה באיקונוגרפיה המצרית לזיהוי ריקוד ולסיווג
12		1.1.2.1 הגדרה של המושג ריקוד
13		1.1.2.2 עקרונות של ייצוג הגוף והחלל באומנות המצרית הדו-ממדית
16		1.1.2.3 ביטויים תנועתיים ומרחביים המתארים ריקוד
18		1.1.3 עקרונות תנועה וביטויים באיקונוגרפיה
19		1.1.3.1 כיוון הפנייה של הדמות
20		1.1.3.2 נשיאת המשקל של הגוף
21		1.1.3.3 אופן התיאור של תנוחת האיברים בתיעוד החזותי
23		1.2 תנועה בטקס המצרי
23		1.2.1 תולדות המחקר
26		1.2.2 הטקס המצרי
27		1.2.3 זיהוי התנועה שבטקס
32		פרק שני: רעמסס השלישי ומקדש מדינת-הבו
32		2.1 רעמסס השלישי
32		2.1.1 תפקידו הפולחני של המלך
33		2.1.2 מלכותו של רעמסס השלישי
35		2.2 מקדש מדינת-הבו
35		2.2.1 המקדש המצרי
38		2.2.2 תבליטי המקדש של מדינת-הבו
40		2.2.3 ארגון הסצנות במקדש
42		2.2.3.1 הפילון הראשון וחומת המקדש

44	2.2.3.2 החצרות
45	2.2.3.3 המקדש הפנימי
46	פרק שלישי: התבליטים הנבחנים
46	3.1 הקדמה
47	3.2 פירוט של הדגמים הנבחנים
47	3.2.1 ריקוד פסיעה
47	3.2.1.1 אב-טיפוס
52	3.2.1.2 פירוט המכלול של הממצאים
56	3.2.2 כריעה בפישוק רחב
56	3.2.2.1 אב-טיפוס א': רגל קדמית כפופה לאחור
61	3.2.2.2 אב-טיפוס ב': רגל קדמית כפופה ומסובבת לפנים
65	3.2.2.3 פירוט המכלול של הממצאים
68	3.2.3 ליווי באחיזת יד
68	3.2.3.1 אב-טיפוס
72	3.2.3.2 פירוט המכלול של הממצאים
74	3.3 דיון
74	3.3.1 ריקוד פסיעה
74	3.3.1.1 התנועה המיוצגת בתנוחה
79	3.3.1.2 התנועה וזיקתה לפולחן
81	3.3.1.3 משמעויות ומסרים בתיאור החזותי
90	3.3.2 כריעה בפישוק רחב
90	3.3.2.1 התנועה המיוצגת בתנוחה
95	3.3.2.2 התנועה וזיקתה לפולחן
105	3.3.2.3 משמעויות ומסרים בתיאור החזותי
108	3.3.3 ליווי באחיזת יד
108	3.3.3.1 התנועה המיוצגת בתנוחה
112	3.3.3.2 התנועה וזיקתה לפולחן
117	3.3.3.3 משמעויות ומסרים בתיאור החזותי
121	פרק רביעי: תנועה ותודעה בפולחן
121	4.1 הקדמה: החוויה שבפולחן
124	4.2 ריקוד פסיעה
124	4.2.1 הקדמה
125	4.2.2 טקס הסמאע הסופי
131	4.2.3 רקדני ה-מו המצריים
132	4.2.4 ריקוד הפסיעה של המלך המצרי במקדש

138	4.3 כריעה בפישוק רחב
138	4.3.1 הקדמה
140	4.3.2 התרגול היוגי
140	4.3.2.1 יוגה: רקע כללי
141	4.3.2.2 האסאנה "אקה-פדה-ראג'הקפוטאסנה"
145	4.3.3 המלך המצרי בכריעה בפישוק רחב
151	4.4 ליווי באחיזת יד
151	4.4.1 הקדמה
156	4.4.2 משמעותה של אחיזת היד בראי התקשורת הלא מילולית
163	סיכום
171	ביבליוגרפיה
179	רשימת מפות
180	רשימת ציורים
183	רשימת תמונות

מבוא

הקדמה

קירות המקדשים במצרים העתיקה מכוסים ממסד עד טפחות בסצנות פולחניות שבהן מוצגת דמותו של מלך המבצע טקסים מול אלים. בייצוגים אלה מופיעים תיאורים, בולטים מאוד בנוכחותם, של תנועת גופו של המלך, ומחקר זה דן במהות תפקידה של התנועה בייצוגי הפולחן. עיסוקה רב-השנים והמעמיק של כותבת העבודה בתחום הריקוד והתנועה הוא שהוביל אל הבחירה לבחון את התנועה בייצוגים עתיקים ודוממים אלה באופן המשלב בין הבנת הייצוג האומנותי-חזותי ובין זיהוי של אפשרויות התנועה הטמונות בתנוחה המתוארת וניתוחן.

מחקר זה משלב שני תחומי ידע שונים: אגיפטולוגיה ותנועה. הפן האגיפטולוגי בוחן את המשמעות ואת המסר של התנועה באיקונוגרפיה המלכותית המצרית בכלים של חקר האומנות, והפן התנועתי את מאפייני ביצועה של התנועה באמצעות ניתוח גופני של תנועת הגוף האנושי, וכן את השפעותיה התודעתיות על מבצעה. בחינה משולבת כזו לא נעשתה עד כה במחקר, ומטרתה להבין לעומק את אופן הביצוע של הפולחן המצרי העתיק מהצד האחד, ואת משמעותו של הייצוג החזותי במקדשי מצרים העתיקה מהצד האחר. לשם כך נבחר מקדש אחד: "מקדש המוות" של רעמסס השלישי במדינת-הבן, הממוקם בגדה המערבית של הנילוס ושבנו התקיים פולחן המלך לאָמון-רַע, האל המרכזי של המקדש.

קברו של רעמסס השלישי אינו מצוי במקדש אלא צפונית לו, ב"עמק המלכים", והמקדש במדינת-הבן יועד לפולחן המלך עוד בימי חייו, ולאחר מותו.¹ מקדש זה הוא המונומנט המרכזי שבנה רעמסס השלישי, וכבר בתקופתו נחשב למקדש מפואר מאוד. המקדש נבנה על ציר מזרח-מערב, שפתחו פונה למזרח – לעבר "ארץ החיים" הממוקמת על פי התפיסה המצרית ממזרח לנילוס. חלקו הפנימי, הנמשך מערבה, מייצג את "ארץ המוות" הנמצאת על פי התפיסה המצרית ממערב לנילוס. מופעי התנועה שיידונו במחקר זה התפרשו על גבי תבליטי אבן בכל רחבי המקדש: מהקירות החיצוניים, דרך החצרות ועד לאולמות העמודים והחדרים הפנימיים שלו.

בחינה של התנועה בפולחן המצרי העתיק היא סוגיה מורכבת מאוד משום שאין רצף של תרבות חיה שבאמצעותו אפשר לזהות את הטקסים המוצגים. הסצנות מתוארות בתבניות החוזרות על עצמן בשינויים קטנים, והכיתוב הנלווה אליהן אינו מתאר את אופן הביצוע של הפעולות ובדרך כלל אינו מבהיר את משמעות הטקסים. בפענוח של הסצנות הפולחניות יש להביא בחשבון שהן כלל לא קוֹונו לצופה חיצוני: תבליטים רבים המציגים את הפולחן נמצאו באזורים במקדש שיועדו אך ורק למלך ולכהנים שהוסמכו לבצע את הטקסים בפני האלים, כלומר למשתתפי הסצנה בלבד. ואכן המצרים תפסו את התיאור התמוני כבעל כוח פרפורמטיבי, כלומר מכונן-מחולל, ועבורם הייתה התמונה בעלת כוח שהעניק "חיים" ויכולת של השפעה ממשית לייצוגים המופיעים בה.

לנוכח גישה זו, ייצוג של המלך המבצע את הפולחן במקדש הבטיח למלך את קיומו התמידי ואת תמיכתם של האלים לייצוב הממלכה ולשמירה עליה. המלך המצרי, אשר שימש כמתווך בין אנשים ובין אלים, היה נציגם של בני-התמותה בהווייה² האלוהית מצד אחד ונציג כוחם של האלים בהווייה האנושית מהצד האחר. ביצוע הפולחן על-ידי המלך בפני האלים סימל את הסדר הקוסמי – את הניצחון של הצדק ושל האמת שהתקיימו במקדש, על הכאוס

¹ Cline & O'Connor, 2012, 84-65.

² שם העצם המופשט "הווייה", Being, ובעברית: "להיות", מה שקיים, מה ש"יש". אונטולוגיה: תורת ההווייה או תורת ה"יש" היא התחום הפילוסופי העוסק ביש, בקיים במציאות. "The branch of metaphysics dealing with the nature of being." A set of concepts and categories in a subject area or domain that shows their properties and the relations between them". Oxford Dictionary <https://www.lexico.com/definition/ontology>

המאיים תמיד שהתקיים מחוצה לו. על פי תפיסה זו, חשיבותן של סצנות הפולחן במקדשים הייתה בשימור האפשרות לקיים את הסדר הקוסמי, וליצור את התנאים ההכרחיים לייצובו.

מרכזיות התנועה בייצוגי הפולחן ופעולתה של הדמות האנושית המופיעה בהם, מובנים מאחר שהפולחן מתבצע דרך פעולת הגוף. האומנות המצרית תקשרה את מסריה באמצעות הצגת האובייקטים המתוארים באופן שהיה נהיר דיו לזיהוים על-ידי תושבי מצרים העתיקה. מטרה זו הייתה נכונה באותה עת גם לייצוג של גוף האדם ולתנועתו, שהיו כפופים לכללי הייצוג האומנותי הקנוני. על פי עקרונות הקנון המצרי הוצג הגוף האנושי בתיאור דו-ממדי שבאמצעותו זוהה בוודאות, אך איברי הגוף הוצגו בקומפוזיציה לא ריאליסטית המשטחת אותו ונוטלת ממנו את הנפח ואת הייצוג המציאותי שלו.

התיאורים המגוונים של תנועת הדמויות שבפולחן מרתקים במיוחד לנוכח שניות זו: זיהוי ברור ובלתי-אמצעי של התנועה האנושית למרות השילוב הזר והשונה של איברי הגוף. סתירה מובנית זו בייצוג של הגוף האנושי באומנות המצרית העתיקה מאתגרת את הצופה המודרני המבקש לפענח את תנוחות הגוף המתוארות – ייצוגי התנועה מתעתעים בצופה בן-זמננו שאינו מכיר את הקוד האומנותי ואת התרבות שבה התקיימו.

חקר של התנועה האנושית באמצעים העומדים לרשותנו כיום כולל ניתוח של אפשרויות הביצוע של התנועה מנקודת מבט גופנית, ושל הקשריה התודעתיים. זאת משום הקשר ההדוק בין הגוף ובין התודעה שהודות לקיומו יש לתנועה השפעה על הרגש ועל המחשבה של האדם. הזיקה בין התנועה האנושית לבין יכולותיו של האדם בשלל פעילויותיו משתקפת היטב בפרקטיקות של תרבויות שונות, כגון בתרגול היוגה ובאומנויות הלחימה (למשל אייקידו, קרטא וטאי-צ'י) שמקורן במזרח הרחוק ושבהן מתממשת הזיקה שבין התרגול הגופני לבין היכולת התודעתית-קוגניטיבית.³ במהלך המאה העשרים פותחו מתודולוגיות מעשיות ותיאורטיות הנוקטות בגישות סומאטיות שמקשרות באופן מעשי בין גופניות ובין תודעה באמצעות תנועה. גישות אלו בוחנות את השילוב של החוויה הגופנית עם המודעות הקוגניטיבית וחוקרות את החוויה החושית, את האפשרויות התנועתיות של הגוף ואת זיקתן למצבים רגשיים ותודעתיים.⁴

הקשר בין תנועת הגוף האנושי לבין מצב התודעה מוכר מטקסים בחברות שונות. טקסים המכוונים ליצור מצב גופני ותודעתי חריג, נבדל מחווית היום-יום, מוכרים גם מהעולם העתיק. אחת הדרכים להגיע לכך היא למשל שימוש בחומרים משני-תודעה, ועדויות לכך משתקפות בטקסטים, בתיעוד חזותי ובממצאים חומריים מרחבי המזרח הקרוב הקדום.⁵

הקשר בין התנועה, ההתנהגות האנושית והתודעה נבחן גם בכלים אקדמיים, למשל בחקר התקשורת הלא מילולית הבוחן מחוות גוף והבעות פנים ככלים להבעה אנושית ולהבנת התנהגות חברתית, ומנתח אותן. המונח "שפת גוף" משמש בניתוח של מבעים גופניים כאמצעי ביטוי, בדומה לשפה תקשורתית המתקיימת בין אנשים.⁶

³ על אומנויות לחימה ראו: Allen, 2015; על יוגה – סעיף 4.3.2.

⁴ סקירה נרחבת על גישות אלה נמצאת בספרה של מרתה אדי (Martha Eddy, 2016): Mindful Movement, The Evolution of the Somatic Arts and Conscious Action. להלן דוגמאות ספורות לגישות עכשוויות העוסקות בכך: הטכניקה של משה פלדנקרייז המוכרת בשמו והוצגה בספרו שכלול היכולת הלכה ומעשה (פלדנקרייז 1989); Body-Mind-Centering® – גישה שפותחה על-ידי בוני ביינברידג' (Bonnie Bainbridge Cohen) והוצגה בין השאר בספרה (Cohen, Nelson, & Smith, 1993): Continuum Sensing, Feeling, and Action. The Experiential Anatomy of Body-Mind Centering®; Movement – גישה שפותחה על-ידי אמילי קונרד (Emilie Conrad) והוצגה בספרה (Conrad 2002): Life on Land. The Story of Continuum.

⁵ עדויות לשימוש בחומרים משני תודעה ראו לדוגמה: Stein 2006, 2009; ובמצרים – Manniche 1997; Bryan 2014.

⁶ ראו סעיף 4.4.2.

מחקרים בתחום זה אף הניבו דוגמאות רבות לקשר ההדוק המתקיים בין התפיסה החברתית והסמלים המשמשים בתקשורת האנושית לבין התפיסה הגופנית.⁷

לנוכח הקשר בין תנועת הגוף לבין מצבי תודעה, וכן בשים לב לריבוי מופעיה ולמגוון ביטוייה של התנועה האנושית בסצנות הפולחן במקדשים המצריים, אפשר לשער כי התנועה הייתה אחד האמצעים שיצרו את החוויה בטקסים אלה. יש לזכור שהייצוגים החזותיים דוממים, אך הטקסים במקדשים הפעילו את כל החושים באמצעות הבערת קטורת, שחיטה של בעלי חיים, הבערת אש, הגשת פרחים ריחניים, שירת מזמורים, דקלום לחשים ועוד. כל אלה מעידים על יצירה של חוויה חושית ערה הכוללת ריח, צליל, טעם ומגע גופני שמטרתם להשפיע על מצב התודעה של המשתתפים.

המתואר לעיל מאפשר, ואף מְזַמֵּן, להניח שגם קיומה הנרחב של התנועה בטקס שימש חלק ממערכת שלמה של אמצעים שנועדו ליצור את החוויה המבוקשת. טיבו ותכונותיו של הקשר בין התנועה המתועדת בייצוגי הפולחן לבין מהותו של השינוי התודעתי שיכול היה להיות מושג באמצעותה, ותפקידה של התנועה ביצירת המסר המבוקש באמצעות האומנות המצרית – שניהם עומדים במרכז של עבודה זו. נלווה לעבודה נספח ובו טבלאות המפרטות את מכלולי הממצאים, וציורים של כל התבליטים הנדונים בעבודה אשר מוצגים על פי סדר הופעתם בטבלאות.

מתודולוגיה

תופעת התנועה זכתה לתשומת לב מועטה במחקר האקדמי, והתנועה המתועדת באומנות המצרית נחקרה אפילו פחות. אין זה פלא שכך הדבר מאחר שהתנועה, שקיומה ארעי וחולף, אינה ניתנת "לתפיסה" או "לאחיזה" ממשית, ולפיכך היא מסובכת מאוד לבחינה אנליטית-מחקרית בת-ימינו. הדבר מאתגר אפילו יותר באשר לתנועה הנמצאת בתיעוד חזותי בלבד, ללא כל היכרות עם הביצוע החי עצמו. כאמור לעיל, התבוננות בתנועה המתועדת במקדש המצרי מחייבת פענוח של התנוחה הגופנית על פי כללי הקנון המצרי, כלומר באופן שאינו מציאותי, על מנת להבין את מטרתה ואת סמליותה בהקשר התמוני שלה.

עבור כותבת עבודה זו שעוסקת זה כמה עשורים בתנועה ובביצועיה, וחוקרת אותם באופן מעמיק – חווייתית ותיאורטי גם יחד – הבנת התנועה בפולחן המצרי מציבה אתגר מרתק מאוד. הניסיון הרחב שרכשה כותבת העבודה בליבון תכונותיה, מאפייניה והשפעותיה של התנועה המבוצעת על הגוף ועל התודעה, משמש אותה במחקר זה בפענוח המסר התנועתי, הגופני והתודעתי המובע בייצוגים עתיקים אלה של פולחן. המתודולוגיה שננקטה בעבודה זו כדי "להעיר לחיים" את התנועה הפולחנית של מלך מצרים בעומדו בפני האלים, נועדה להתחקות אחר התנועה הממשית שיכול היה המלך לבצע, כפי שהיא עולה מהתיאור הדומם שבתמונה. זאת כדי לעמוד על משמעויותיה של התנועה המלכותית הפולחנית לגבי אופי הפולחן והחוויה המתרחשת בו, ולגבי תרומתה למעמדו של השליט המצרי הקדום.

מבנה גוף האדם ואופן פעולתו הגופנית כמעט לא השתנו באלפי השנים שחלפו ממועד הצבתם של התבליטים במקדשים המצריים בתקופת הממלכה החדשה⁸ ועד ימינו, וכיום תופעת התנועה מוכרת ונחקרת. על כן מחקר זה משלב, כנאמר בפתיח למבוא, שתי דיסציפלינות מחקריות: ניתוח של האומנות המצרית הנשען על הבנת הקודים האומנותיים והתרבותיים של מצרים העתיקה בתקופה הנידונה, וניתוח תנועה המשתמש בתובנות מחקריות בנות-זמננו ואשר נסמך על עקרונות גופניים ועל הבנת המכניקה של תנועת הגוף האנושי.

הבנת העקרונות של ייצוג הגוף, התנועה והמרחב באומנות המצרית הדו-ממדית מאפשרת "לקרוא" את התנועה המתוארת בו, ולדעת אילו פרטים מובנים לגביה ולגבי אילו מהם ההבנה מוטלת בספק. על סמך האלמנטים

⁷ Metaphors We Live By – Lakoff & Johnson, 1980.

⁸ תקופת הממלכה החדשה: מ-1,550 לפנה"ס ועד 1,050 לפנה"ס בקירוב. מכאן ואילך כל התאריכים שיוזכרו הם לפני הספירה אלא אם כן צוין אחרת. כל הכרונולוגיה המוזכרת בעבודה זו נסמכת על Baines & Malek, 1980.

שנגזרו מ"קריאה" זו, התבצע בעבודה זו ניתוח של התנועה עצמה הנשען על מאפיינים גופניים, אנטומיים ומכאניים וגם על עקרונות מתוך כתב התנועה אשכול-וכמן.⁹

התיאור המצרי משקף אספקטים מסוימים – הדינאמיקה של התנועה, החלוקה של משקל הגוף, הבסיסים נושאי המשקל ועוד – אך מוגבל בקביעת האופן שבו בוצעו היבטים אחרים כגון הסידור המרחבי של הדמויות, כיוון פנייתן וכיוון הפנייה של האיברים בגוף המוצג. הנחת היסוד של כותבת העבודה הייתה ששחזור כמתואר לעיל, המנכיח את מרכיבי התנועה, מסביר אותם ומאיר גם את אופן ביצועה, עשוי לזרוע אור גם על מצבו התודעתי של המלך בשעת הביצוע של טקס פולחני נתון.

כאמור סוגיית משמעותה של התנועה בייצוגי הפולחן נוגעת גם למצבי התודעה הקשורים לחוויה הגופנית הנוצרת במהלך התנועה, ואשר יכולים ליצור מצב תודעה שונה מזה המתממש בחיי היום-יום. כדי להבין את מצבי התודעה שיכולים להתבטא באמצעות ייצוגי התנועה במקדש המצרי, מסתייעת העבודה בשתי גישות המשתמשות בתנועה כדי לשנות מצב תודעתי במהלך טקס דתי, ואשר עדיין מתבצעות גם בימינו: האחת היא טקס ה"סמאע" מהמסורת המוסלמית-סופית, והאחרת היא תרגול יוגי שמקורותיו הינדים. נוסף על כך, לשם ניתוח משמעותם של ביטויים גופניים באחד מהייצוגים הנבחרים נעזרת העבודה גם באספקטים מתוך תיאוריית התקשורת הלא מילולית הנזכרת לעיל.

פרקי העבודה

הפרק הראשון, שכותרתו "תנועה", פותח בתיאור תולדות המחקר בתחום התנועה. בחלקו הראשון מתמקד הפרק בתנועה בתיעוד החזותי ודן בסוגיה של זיהוי התנועה הנשענת על הייצוג החזותי בלבד, ללא היכרות עם התנועה החיה, ושל ניתוחה. לשם כך מוצגים בו העקרונות של ייצוג הגוף על פי הקנון האומנותי המצרי, ומתוארת בו דוגמה של זיהוי תופעת הריקוד בייצוגי האומנות במצרים העתיקה ושל ניתוחה. סימו של חלק זה עוסק בהסבר מתודולוגי המשמש לתיאור של עקרונות תנועתיים וביטויים בייצוג החזותי ולניתוחם, ונעזר לשם כך בעקרונות של ניתוח ושל תיווי תנועה מתוך כתב התנועה אשכול-וכמן. חלקו השני של הפרק עוסק בתופעת התנועה בפולחן כפי שהיא מוכרת במצרים העתיקה, ומציג את מאפייני הטקסים הנדונים בעבודה זו ואת האמצעים המשמשים לזיהוי התנועה המוצגת בהם ולניתוחה.

הפרק השני מוקדש לרעמסס השלישי ולמקדש מדינת-הבו. בחלקו הראשון הפרק מתאר את תפקידו הפולחני של המלך ואת הרקע הכללי לשנות שלטונו של רעמסס השלישי. החלק השני עוסק תחילה במקדש המצרי, לאחר מכן בתבליטיו של מקדש מדינת-הבו המציגים בפרוטרוט את תיאורי הפולחן הנדונים בעבודה ומסיים בתיאור מבנהו, מאפייניו הייחודיים ותפקידיו. בפרק השלישי מוצגים שלושת ייצוגי התנועה המשמשים לקורפוס הנבחן בעבודה זו: ריקוד הפסיעה, כריעה בפישוק רחב וליווי באחיזת יד. מכל דגם נבחר ייצוג אחד המשמש אב-טיפוס המפרט במדויק את התנוחה והתנועה ואת הסצנה כולה: משתתפיה, החפצים והסמלים המופיעים בה והטקסטים המתארים את הדיאלוג בין הדמויות. כמו כן מופו המיקומים במקדש של כל אחת מהתנוחות הנבחרות בכל מופעה, ונבחנו.

חלקו האחרון של הפרק השלישי הוא דיון בכל אחד מהדגמים שבהם עסק הפרק תוך התמקדות בתופעה התנועתית המובעת בהם ובדגשים המאפיינים אותה. כמו כן נבחנו ייצוגי תנועה דומים או זהים המופיעים באיקונוגרפיה המצרית, המלכותית ושאינה מלכותית, ובשני מקרים נעשה שימוש גם בהקבלות הנגזרות מהסימנים ההירוגליפיים המצריים. הדיון עוסק גם במשמעויות ובמסרים הטמונים באיקונוגרפיה באמצעות הייצוג התנועתי של כל אחד מהדגמים הנבחרים.

⁹ כתב התנועה אשכול-וכמן הוא מערכת לניתוח ולתיווי תנועה. ראו סעיף 1.1.3.1.

הפרק הרביעי נדרש לסוגיית התנועה והתודעה בפולחן. הפרק מציג הקבלות והשוואות המתייחסות לתנועה בפולחן המבוצע, זאת לשם הבנת החוויה שיכולה להיווצר באמצעות התנועה בטקס הנדון. ריקוד הפסיעה נסקר לאורו של טקס הסמאע המוסלמי-סופי והכריעה בפישוק רחב נבחנת בהקבלה לתנוחת יוגה מהמסורת ההינדית. בפרק זה נסקרות התופעות החווייתיות המתועדות בטקסים שנבחרו לצורך ההשוואה, ומועלות תובנות באשר למהותם ולמטרתם בתרבויות שבהן הם מתקיימים. הדגם השלישי, ליווי באחיזת יד, נסקר לנוכח משמעותו של טקס ההסמכה המתואר בו, והייצוג הגופני נבחן באמצעות תיאוריית התקשורת הלא מילולית המאפשרת להעלות תובנות המשקפות את מטרתו של הטקס המצרי המוצג בעבודה זו.

סיכומו של הפרק משקף את הקשר בין הטקסים המצריים שנבחנו לבין הטקסים מוכרים גם בימינו והתקשורת הלא מילולית, שהתובנות הנגלות באמצעותם לגבי מטרותיה ותפקידה של התנועה ביצירת החוויה הפולחנית, רלוונטיות גם לייצוגים של הטקסים המצריים במקדש.

מסיים את העבודה פרק המוקדש לסיכום ולמסקנות, והוא פורש את התובנות הנגזרות מהמצאים שעלו משלושת פרקי הקודמים של העבודה, זאת משתי נקודות מבט: האחת היא הפן החווייתי-גופני-תודעתי שעשוי להתקיים באמצעות התנועות הנדונות בטקסים המוצגים. תובנות אלה מאירות את העיניים באשר למהות הטקסים המיוצגים ולתפקידה המרכזי של התנועה במימושם. נקודת המבט האחרת היא משמעותה ותפקידה של התנועה הנחקרת בייצוג החזותי המצרי ובמערכת האיקונוגרפית המצרית. הדיון המעמיק בייצוגי התנועה, במשמעותם באומנות המצרית ובביטוייהם המגוונים בה משקף את השימוש שנעשה בהם הן מבחינת תפקידם הפרפורמטיבי הן בביטוי של המסר האיקונוגרפי המבוקש.

המהלך המתודולוגי של עבודה זו נע בין התבוננות בתנוחה הדוממת בתיאורים החזותיים לבין התנועה החיה המשתקפת באמצעותם, בין תחום המחקר האגיפטולוגי לבין תחום מחקר התנועה. שילוב דיסציפלינות זה, הנובע מתחומי התמחותה של כותבת העבודה, מהווה את החידוש המחקרי המובא בחיבור זה.

פרק ראשון: תנועה

1.1 תנועה בתיאור החזותי

1.1.1 תולדות המחקר

תחום התנועה חדש יחסית במחקר האקדמי ואף על פי שהעיסוק בו והולך וגדל, מחקר המתמקד במזרח הקרוב הקדום נדיר ביותר. שפר (Schäfer), בספרו *Principles of Egyptian Art* שראה אור במהדורה ראשונה בשנת 1919, דן בייצוג הגוף באומנות המצרית וטען שהתנועות והפעולות המוצגות בסצנות היו מוכרות לקהל היעד שלהן, ולכן הוא זיהה אותן: "מטרתו של האומן הייתה לתקשר. זוהי אומנות שבה האדם יכול לבחור מה מהותי בעיניו לייצוג הדמות ולהתעלם מהצורך בתיאור נטורליסטי, כל עוד האובייקט המוצג ניתן לזיהוי. בפועל גישה זו יצרה שפה של צורות שבמשך הזמן הפכה לקנון".¹⁰

גרונאווגן-פרנקפורט (Groenewegen-Frankfort) דנה באספקטים נרטיביים ובניתוח ייצוגם של תנועה, של זמן ושל מרחב באיקונוגרפיה. אחת השאלות המרכזיות שהניעו את מחקרה הייתה אם הבחירות המאפיינות את האומנות של המזרח הקרוב הקדום משקפות גישה תרבותית יותר מאשר העדפות אסתטיות. היא הגיעה למסקנה שהתבוננות בייצוגים בהקשרים החברתיים והדתיים של התקופה (מעבר לתוכן הנראה בסצנות), מאפשרת למצוא את הקשר בינם ובין השינויים הניכרים בבחירות האומנותיות במהלך הזמן.¹¹ הספר דן גם בסוגיה של ייצוג הגוף, הזמן והמרחב בדוממ העולה מהבחירה שלא לעשות שימוש בפרספקטיבה. לטענתה של גרונאווגן-פרנקפורט, מאחר שלכל חלק בגוף נחוצה נקודת מבט שונה כדי להציגו בבהירות, יצירה של תמונה שלמה דורשת ראייה כוללת שיש בה חיבור של המרכיבים ושילובם.¹²

דומיניקוס (Dominicus) חקרה תנוחות ותנועות ידיים בממלכה הקדומה והתיכונה במצרים העתיקה. התזה שלה מקטלגת את כל טיפוסים התנועות שמופיעות באיקונוגרפיה: עבודה, טקס, קינה ופולחן למלכים ולאלים. היא הצביעה על הטבע התקשורתי של תנועות הידיים שלעיתים יכולות להחליף מילים: "זה נעשה במקום המילה המדוברת".¹³ מחקרה מצביע על מקרים שבהם למחווה יש משמעות אחת ברורה, על מקרים אחרים שבהם מחווה אחת נושאת כמה משמעויות ועל קבוצת מחוות שכוונתן לא ניתנת לפיענוח.¹⁴

מגוון רחב של ייצוגים נמצא באוסף תמונות של דקר והרב (Decker & Herb).¹⁵ הייצוגים כוללים משחקים, אימונים גופניים, ציד, ריקוד ועוד. קיימים גם אוספים נוספים המאגדים סצנות לחימה,¹⁶ וקפיצות מעל שור.¹⁷ מחקר נרחב בתחום הריקוד שייצוגיו ידועים במזרח הקרוב הקדום נשען על תיעוד קדמוני ביותר. רוב הפרסומים מתמקדים באיסוף הסצנות שבהן מופיע ריקוד, ובקטלוגן מנקודות מבט שונות. אסופות של ייצוגים ממצרים העתיקה הן של ברונר-טראוט (Brunner-Traut), לקסובה (Lexova), ואנדייה (Vandier), ספנסר (Spencer), מאייר-דיטריך (Meyer-

¹⁰ Schäfer, 1986, 50.

¹¹ Groenewegen-Frankfort, 1951, xxiii.

¹² Groenewegen-Frankfort, 1951, 8.

¹³ Dominicus, 1994, 1.

¹⁴ Dominicus, 1994, 184-5.

¹⁵ Decker & Herb, 1994.

¹⁶ Morenz, 1999.

¹⁷ ראו לדוגמה: Collon, 1994; Marinatos, 1994; Sipahi 2001.

(Ditrich) ושכטר (Schachter).¹⁸ מכלול גדול של סצנות ריקוד בממלכה הקדומה במצרים פורסם על-ידי קיני (Kinney)¹⁹ ובו היא מקטלגת את הייצוגים על פי תנוחות, סגנונות ומופעים של ריקוד בהקשרים שונים.

אוסף ייצוגים ממקומות מחוץ למצרים מובא בספרו של גרפינקל (Garfinkel).²⁰ גיליון המוקדש לריקוד של כתב העת *Near Eastern Archaeology*²¹ מביא דוגמאות מאיראן, ממצרים ומהלבנט, ואף מציג מקורות יהודיים. קורפוס של ייצוגי ריקוד מארץ ישראל ומעבר הירדן מופיע ב"ריקוד באמנות ארץ ישראל בתקופות הברונזה והברזל", עבודת התיזה לתואר מוסמך של כותבת עבודה זו.²²

בעבודת הדוקטורט שכתבה קמינגס (Cummings) היא התמקדה בריקוד במקדשים במצרים העתיקה.²³ קמינגס טענה שכדי להבין את משמעות הריקוד יש לראות את הקשרו הפולחני ואת זיקתו לכתב ההירוגליפי המצרי. היא ציינה שהריקוד במצרים מתקיים במערכת מושגים תרבותית שונה לחלוטין מזו של ימינו, ובחנה אותו לאורו של המונח המצרי *ihb* שמשמעותו "ריקוד", "לרקוד" וגם "ריקוד טקסי".²⁴ לדבריה הריקוד במקדשים התבצע על-ידי המלך וכן על-ידי הכהנים, והוא היה קשור ישירות למטרת הפולחן: לקשר בין האדם ובין האלים.²⁵ רוב הפרסומים מאגדים את הייצוגים, אך אינם עוסקים בזיהוי הפעולה ובהגדרתה. מאחר שריקוד הוא תופעה המתקיימת בזמן נתון ונמוגה מיד עם סיומה, התייעוד המצוי עבורה תמיד נעזר במדיה אחרת²⁶ ולכן נתון לפרשנות ולתרגום של המדיה ושל האומן המתעד.²⁷ הריקוד המשתקף באומנות הקדומה הוא נצר לתרבות שאין לה המשכיות חיה, ולכן אין לדעת כיצד נראו הריקודים המופיעים באיקונוגרפיה וכיצד הם בוצעו. לנוכח זאת לא תמיד אפשר לזהות מתוך התייעוד החזותי הדומם אם התנועה הנראית היא ריקוד או משקפת פעולה ואולי התרחשות אחרת כלשהי.

להמחשת הסוגיה ראו להלן שלוש דוגמאות שבהן נראים בני אדם בתנועה שיכולה להתפרש כריקוד: שלוש דמויות בכריעה זו לצד זו – להלן תמונה 1, קבוצת דמויות בריצה – להלן ציור 1 ושלושה רקדני מו במהלך טקס לווייה – להלן ציור 2. שלוש הסצנות מראות דמויות המתארות תנועה דינמית ומאורגנת אשר ללא הבנת הקשרן, וללא זיהוי הפעולה המתבצעת, יכלו שלושתן להיות ייצוג של מופע ריקוד, של חלק מפולחן או של אימון גופני כלשהו. בפועל הן מציגות תנוחת סגידה, קבוצת חיילים בריצה, ורקדנים במסע לווייה (בהתאמה).

¹⁸ Brunner-Traut (1938, 1993); Lexova (1935); Vandier (1964); Spencer (2003); Meyer-Ditrich (2009); Schachter (2014).

¹⁹ Kinney, 2008.

²⁰ Garfinkel, 2003.

²¹ *Near Eastern Archaeology* 66:3, 2003.

²² שכטר, 2011.

²³ Cummings, 2000.

²⁴ Wb 1, 118.12 ; 1, 118.13 ; 1, 118.16; vgl. FCD 28.

²⁵ Cummings, 2000, 105-107.

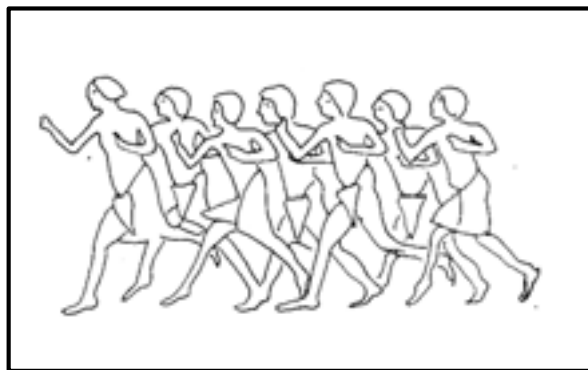
²⁶ אשכול, 1972. יש לציין כי הדרך היחידה לתעד ריקוד במהימנות היא לכתוב אותו בכתב המיועד לכך ולקרוא אותו מחדש כדי לבצעו שוב מתוך הכתוב, כמו בתווי נגינה (Eshkol 1972).

²⁷ שכטר, 2011, עמ' 7-8. כמו כן הדבר נכון גם בימינו, בעידן המדיה הדיגיטלית. אמנם אפשר לתעד את הריקוד בזמן שבו הוא מתקיים, אך התייעוד נתון לפרשנות ולתרגום של המתעד – למשל מאיזו זווית הוא מצלם את הריקוד, מה הוא מצלם בצילום תקריב ומה בצילום מרחוק, במי מהרקדנים הוא מתמקד ומתי הוא עושה זאת וכד'. יוצא הדופן היחיד הוא כתב התנועה המוזכר בהערה הקודמת.



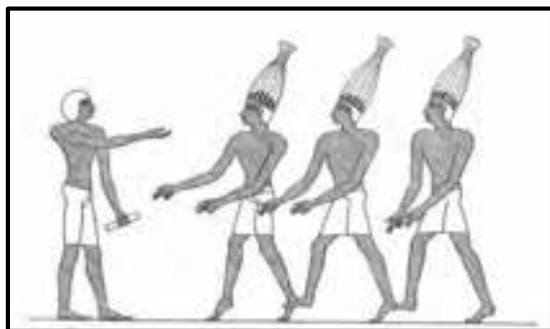
תמונה 1

סוגדים לאלה חתחור, אסטלה של הפועל נפרסנות, דיר אל- מדינה, ממלכה חדשה.
Robins 1997, 188 fig. 223



ציור 1

חיילים רצים, קבר מרו, אל-עמרנה, ממלכה חדשה.²⁸



ציור 2

רקדני מו מתקדמים במהלך טקס לווייה. קבר תתיפי, תְּבִי, ממלכה חדשה. Lexova 1955, 59.

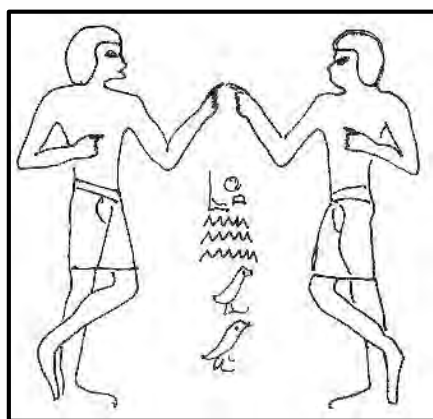
²⁸ הציור של כותבת העבודה, על פי Schäfer 1986, 179.

פורדה (Porada) חקרה איקונוגרפיה של חותמות גליל מן המזרח הקדום, בעיקר ממסופוטמיה, וקבעה אמת מידה לזיהוי רקדנים באומנות המסופוטמית.²⁹ לדבריה תנוחת הריקוד ניכרת בעמידה או בקפיצה על רגל אחת, בעוד השנייה מורמת כפופת ברך. ראו להלן שתי דוגמאות לתנוחה זו: הראשונה ברגיסטר (מדור) העליון של חותם בבלי קדום (תמונה 2), בקצה הימני ובקצה השמאלי של התמונה: שתי דמויות פונות זו אל זו, אווזות יד אחת, ורגליהן בתנוחה המתוארת. השנייה בציור קיר במצרים (ציור 3).



תמונה 2

חותם גליל (טביעה מודרנית), התקופה הבבלית הקדומה, 1700-1900. Collon 1987, 679;153.



ציור 3

ציור קיר, מצרים, תבי, ממלכה חדשה 1500-1400³⁰

תנוחה נוספת שהוגדרה כריקוד היא כפיפה של שתי הרגליים בו-זמנית, כשכפות הרגליים על הקרקע. דמויות הרוקדות כך מופיעות בסקירתה של קולון (Collon)³¹ על ייצוגי ריקוד במסופוטמיה, ודוגמה לכך אפשר לראות במדור התחתון של חותם בבלי (ראו לעיל תמונה 2) שבו נראית אחת הדמויות ברגליים פשוקות לצדדים, שתיהן כפופות.

²⁹ Porada 7454, 7484, 7482.

³⁰ הציור הוא של כותבת העבודה, מתוך 116. Spencer 2003.

³¹ Collon, 2003, 96-100.

פורדה וקולון³² מזהות דמות זו כ"גמד כפוף-רגליים" המופיעה לפעמים כשכלי נגינה בידה, כמו בלוחית חרס מאותה התקופה כפי שאפשר לראות בציור 4 שלהלן.



ציור 4

לוחית טרקוטה, התקופה הבבלית הקדומה, 1700-1900.³³

גרפינקל, בספרו העוסק בריקוד בתקופה הפרה-היסטורית,³⁴ הציע שכפיפת גפיים – זרועות, רגליים או כולן גם יחד – היא אמת מידה לזיהוי רקדנים בתיאורים ריאליסטיים וגיאומטריים כאחד.³⁵ לטענתו הכיפוף מרמז על תנוחה דינמית, קרי על עיצומה של תנועה. מתוך סקירה של ייצוגי קבוצות של דמויות בממצאים פרה-היסטוריים, בנה גרפינקל טבלה המשקפת את הצורות השונות המראות כפיפות איברים בציורים סכמטיים של קבוצות רוקדים. הייצוגים בטבלה משקפים גם תיאורים סגנוניים של הייצוג וגם תיאורים של התנוחה עצמה, ראו להלן ציור 5.

³² Porada, 7454 & Collon, 2003. פורדה וקולון מכוונות דמויות אלה "גמדים כפופי-רגליים" אף על פי שבהתבוננות מדוקדקת בתנוחה אפשר להבחין שגודלה של הדמות אינו קטן מהדמויות האחרות, ושגובה ראשה, הנמוך מראשיהן, נובע מכיפוף הרגליים. לכן אפשר לראות בה רקדן, לדעתה של כותבת העבודה.

³³ הציור הוא של כותבת העבודה, מתוך 256 fig Winter, 1983.

³⁴ Garfinkel, 7002.

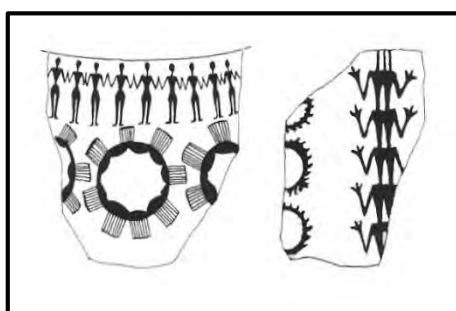
³⁵ Garfinkel 7002, 32.



ציור 5

שילובים בסיסיים של תנוחות זרועות ורגליים בסצנות הריקוד. Garfinkel 2003, 32

על פי גרפינקל, מאפיין אחר שמגדיר ריקוד הוא אופן הסידור של הדמויות על החפץ או בציור. לדבריו רוב החפצים הנושאים תיאורי ריקוד הם עגולים (קערות, אגרטים, כדים או חותמות גליל), ולא בכדי: בחירה זו מייצגת דמיון בין הפעילות לבין המציאות שכן הדמויות מסודרות בדרך כלל בשורה אחת הקרובה לשולי חפץ עגול, ולעיתים אף קרוב למרכז החפץ שבמעגל, כמו בציור 6 שלהלן.



ציור 6

שברי חרס, מערב איראן, 5500. 9.5; 165 Garfinkel 2003

כדי לייצג שורה רוקדת צוירו לעיתים הדמויות בשורה אנכית לאורך הכלי העגול ולא סביבו, כפי שאפשר לראות בציור 6 שלעיל. במקרים אחרים, מתוארת שורה של רוקדים שאינה סוגרת מעגל כדי להדגיש ייצוג של שורה, ומכאן שהצורה המעגלית יכולה להיות אילוח של צורת החפץ ולאו דווקא תיאור המשקף סידור מרחבי של הריקוד. אם כך, טען גרפינקל, הסידור הקבוצתי של הדמויות משמש גם הוא אמת מידה מרכזית בהגדרת הפעילות כריקוד.

הגדרה נוספת לריקוד נדונה על-ידי קיני שהציגה הגדרות לקסיקאליות שונות, ונסמכה על תפיסת הריקוד המוכרת כיום.³⁶ קיני נעזרה במילים המצריות לריקוד, והן שימשו עבודה סימן לקיומו של ריקוד גם במקרים שבהם הפעולה המבוצעת היא שונה, למשל משחקי ילדים.³⁷ מערכת המושגים שעליה נסמכה קיני שאובה מעולם צעדי הבלט, ומכמה מונחים אקרובטיים. אמנם מונחים אלה נוחים לשימוש מאחר שהם מוכרים למומחים בתחום, אך יש להביא בחשבון כי התבוננות כזו בריקוד העבר דרך תבניות הידועות לנו כיום, נעשית אף על פי שבפועל אין לנו כל מידע לגבי אופן הביצוע של הריקודים הללו.³⁸

יצירת כלים לזיהוי מהותה של התנועה המבוצעת עומדת בבסיס המחקר העוסק בתנועה באומנות הקדומה. כדי להגדיר את מבעי הריקוד ואת התופעות השונות נחוצה התמצאות מעמיקה בתחום הריקוד ובתנועת הגוף האנושי, דבר המזמן ומחייב גישה בין-תחומית לנושא.³⁹

1.1.2.1 אמות מידה באיקונוגרפיה המצרית לזיהוי ריקוד ולסיווג

הגישה המתודולוגית שתידון להלן מתאימה לתיאור איקונוגרפי של תרבויות שונות. הסעיף מתמקד בדוגמאות של האומנות המצרית מאחר שהיא העומדת במרכז מחקר זה. ההגדרה המוצעת כאן נסמכת על שלוש נקודות מבט:⁴⁰

- הגדרת הריקוד – זיהוי התופעה שאותה אנו מבקשים למצוא בעדויות הקדומות.
- הבנה של עקרונות הייצוג של הגוף האנושי ושל המרחב באומנות הנחקרת.
- ביטויים תנועתיים של דמויות אנושיות באיקונוגרפיה.

1.1.2.1.1 הגדרה של המושג ריקוד

לפי מקפי (Mcfee) הגדרתו של המושג ריקוד היא משימה מורכבת משום שהדבר שאותו אנו מבקשים להגדיר מורכב מאלמנטים המשמשים אותנו בכל ההיבטים של חיי היום-יום שלנו: הלוא הן התנועות.⁴¹ למעשה כדי להחליט אילו תנועות הן ריקוד ואילו אינן ריקוד, עלינו להבחין בין מהלכים שונים שלהן ולנסות לסווגם לפי קטגוריות. מקפי טען כי הבחנה בסיסית מגדירה ריקוד כתנועה המתבצעת לשמה ולא לשם ביצוע פעולה אחרת באמצעותה.⁴² הבחנה זו מוציאה מתוך המכלול של סדרות התנועות את כל המהלכים של חיי היום-יום שבהם אנו משתמשים בגופנו לאין-ספור צרכים ופעולות, ובהם מבוצעת התנועה כדי להשיג מטרה נוספת: דיבור, אכילה, הליכה, נגינה, פיסול, בנייה, עיצוב חפצים כתיבה ועוד. אפשר לומר שכל הפעילויות הנ"ל אינן ריקוד משום שהתנועה הנעשית בהן היא בגדר אמצעי למימוש מטרה אחרת, וחשיבותה אינה אלא בכך שהיא תבצע באופן שיספק את התוצאה המבוקשת.⁴³

הגדרת ריקוד כפעולה שבה התנועה היא מטרה ואמצעי בו בזמן, אינה שוללת את האפשרות לשימוש בכל תנועה שהיא בריקוד עצמו: "זה לפחות אפשרי [...] שכל תנועה המתרחשת בריקוד, יכולה להתקיים בהקשר אחר; אין תבנית תנועתית שהיא כשלעצמה מגדירה ריקוד".⁴⁴ כך לדוגמה הליכה כשלעצמה אינה ריקוד, אך ריקוד יכול בהחלט לכלול בתוכו הליכה כאחת התנועות המרכיבות אותו. במקרה זה מטרת ההליכה לא תהיה "להגיע" למקום

³⁶ Kinney, 2008 1-2.

³⁷ Kinney, 2008 2, 18.

³⁸ Kinney, 2008, vi.

³⁹ סוגיה זו, שעד כה קיבלה מעט מאוד תשומת לב, עמדה במרכז עבודת המוסמך של כותבת העבודה: ריקוד באומנות ארץ-ישראל בתקופות הברונזה והברזל, סוגיות מתודולוגיות בזיהוי ריקוד באומנות העתיקה (שכטר 2011).

⁴⁰ שכטר, 2011.

⁴¹ Mcfee, 1995 52, 55-6.

⁴² Mcfee, 1995, 51.

⁴³ Mcfee, 1995, 55-6.

⁴⁴ Mcfee, 1995, 51.

כלשהו אלא לשים דגש ברור באופן שבו מבוצעת ההליכה כריקוד.⁴⁵ מקפי טען שאין למעשה צורך או יכולת להגדיר מהו ריקוד אלא רק למצוא את ההבדלים בין ריקוד ובין פעולות אחרות הדומות לו, כגון התעמלות.⁴⁶ הוא גם טען שהדבר היחיד המגדיר הבדלים אלה הוא דרך ההתבוננות של הצופים שמשקפת את הקריטריונים שעל פיהם נבחנת ההתרחשות.⁴⁷

לסיכום: ריקוד הוא פעולה שבה התנועה היא אמצעי ומטרה בעת ובעונה אחת. זיהוי מהלך של רצף תנועתי כלשהו כריקוד נתון לפרשנותם של המבצעים ושל הצופים כאחד. בביצוע הריקוד, המבצעים יקנו לכל תנועה תשומת לב מיוחדת ומכוונת בעוד הצופים יתבוננו בו באופן שונה מתחרות ספורטיבית, למשל, ויצפו לבחון את האיכות של הביצוע התנועתי ואת הרושם שהוא מותיר, ולעיתים גם לחוש את הרגש המתלווה אליו.

1.1.2.2 עקרונות של ייצוג הגוף והחלל באומנות המצרית הדו-ממדית

הציור המצרי אינו כלי שהאומן חופשי לבטא באמצעותו את אשר רואות עיניו, ולשקף את חווייתו האישית. הצייר המצרי סר למרותם של חוקים ברורים, ואפילו נוקשים, ועבודתו הייתה כפופה למטרות שלטוניות, תעמולתיות ודתיות שבאו בדרך כלל כדי לפאר את המלך או את המת בפני אנשים ואלים. הציור וכך גם המסר שהוא נושא עימו, אמורים היו להיות מובנים לצופים בני-התקופה. הייצוג התנועתי של האדם – הפעולות שעשה, הסצנות שבהן השתתף, הכלים שבהם השתמש וסדר האירועים, כל אלו היו ידועים ומוכרים לאנשים שאליהם הייתה אומנות זו מכוונת. מטרתו של הצייר הייתה לתקשר. זוהי אומנות שבה מוצגים הפרטים הנחוצים לזיהוי האובייקט, דבר היוצר למעשה שפה של צורה שאינה מבקשת לייצר תיאור נטורליסטי.⁴⁸ חשוב לציין כי מדובר בבחירה של דרך ייצוג ולא באי-הבנה של האומנים או בחוסר יכולת שלהם ליצור דמות נטורליסטית.⁴⁹

אחד הגורמים המהותיים שהכתיבו את דרכי עבודתם של האומנים היה היעדר השימוש בפרספקטיבה. למעשה אין בציור כל התייחסות לתיאור עומק. ההתייחסות הקיימת בו היא בעזרת ציור של דבר המסתיר דבר אחר ומרמז בכך על מיקום מלפנים או מאחור או על התרחשות במרחב שיש בו עומק, אך אין כל דרך לדעת מהי מידתו ומהו הסידור שבתוכו.⁵⁰ דוגמה לכך אפשר למצוא בתמונה של קבוצת האנשים הרצים המסתירים זה את זה אשר מראה לנו התגודדות ללא כל מידע על אופן סידורם בעומק המרחב (ראו לעיל ציור 2). אין כל שינוי בגודלן או בצורתן של הדמויות "האחוריות", התופעה היחידה היא הסתרת חלק מהאיברים שלהן. למעשה אין בציור המצרי התייחסות לחלל כשלעצמו. דמויות וחפצים מפוזרים בכל מקום בתמונה, ואינם מעידים בהכרח על מקומם האמיתי במרחב. כך למשל בציור 7 שלהלן.

⁴⁵ Mcfee 1995 49, 51

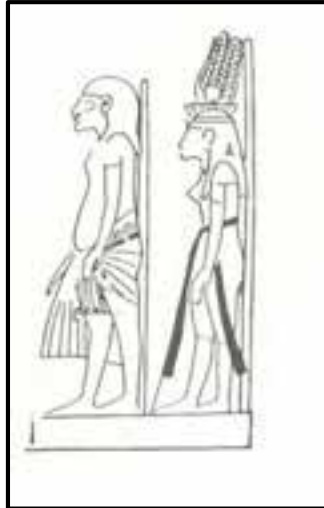
⁴⁶ Mcfee, 1995, 49.

⁴⁷ Mcfee, 1995, 50, 66.

⁴⁸ Schäfer, 1986, 150.

⁴⁹ במקרים בודדים בתקופת הממלכה החדשה אכן נראות דמויות המצוירות באופן זה. ראו: Schäfer, 1986, 264. ציור קיר של נערה במשתה, קבר הויזר רקמירה קבר 100 תבי. שושלת 18, ממלכה חדשה.

⁵⁰ Schäfer, 1986, 178.



ציור 7

מלך ומלכה בסצנת קבלת מתנות, קבר, אל-עמרנה, ממלכה חדשה. Schäfer 1986, 172

ציור 7 שלעיל הוא ציור מצרי של פסל שנמצא. בציור נראית האישה כעומדת מאחורי הגבר, ואילו בפסל עומדים בני הזוג זה לצד זה כתרף אל כתר. למעשה בני הזוג עומדים בסצנת קבלת מתנות שהייתה ידועה ומוכרת למצרים, אך לא הייתה נגלית כלל לעינינו אלמלא נמצא גם הפסל.⁵¹

על פי לקסובה היעדר הפרספקטיבה בייצוג הגוף עצמו הביא למעין שיטוח או פרישה של הגוף על פני המשטח באופן שכל חלק בגוף נצפה מזווית אחרת, מהזווית הנוחה ביותר לתיעוד של חלק זה במלואו. התוצאה היא גוף אחד המורכב מחלקים הנראים מזוויות שונות. בדרך כלל מוצג הגוף כך שהרגליים נצפות בפרופיל, הרגל הרחוקה מאיתנו פוסעת קדימה וכך נראות שתי רגליים (גם אם הפסיעה מזערית). קו העכוז נראה בבירור, ועם זאת האגן מסובב כשלושת רבעי הסיבוב לחזית. באותה דרך מסובב גם בית החזה – הוא פונה לחזית כמעט לחלוטין ובו בזמן מצוירים שד אחד, או פטמה אצל הגבר, במראה פרופיל. הכתפיים מיוצגות חזיתית לכל רוחבן, והזרועות חזיתיות גם הן. הראש נראה בפרופיל.⁵²

כיוון שהקווים משטחים את הצורה על הדף באופן הנוח ביותר לייצוג כל חלק, אין הכיוון הנראה לנו בציור מרמז בהכרח על כיוונו במציאות (למעשה אדם לא יכול להיות בתנוחה המדויקת המתוארת ברוב הציורים). במקרים שבהם מדובר בהבנת תנוחה או תנועה, לעיקרון זה משמעות גדולה. דוגמה ברורה לכך נמצאת בתמונת אדם הישן על מיטה קטנה, ראו תמונה 3 שלהלן.

⁵¹ Schäfer, 1986, 172.

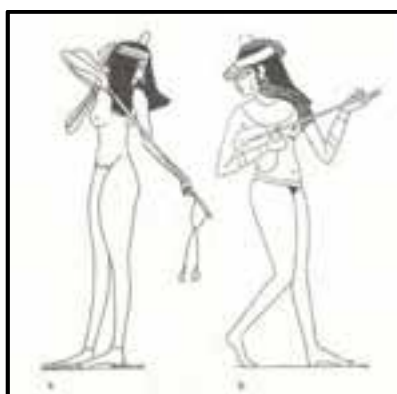
⁵² Lexova, 1935, 16-17.



תמונה 3

אדם ישן על דרגש, ממלכה חדשה, ברלין 20488. Schäfer 1986, 123.

בתמונה 3 שלעיל רואים כי הקו המכסה את האדם הישן הוא מעיין שמיכה שאנחנו יכולים להסתכל דרכה. האדם ישן, נראה שרגליו כפופות וברכיו פונות כלפי מעלה, ראשו נשען על אחורי הראש ונראה לנו בפרופיל. למעשה, כפי שהסביר שפר: "תנוחת השינה המקובלת על פי תיאורים תלת-ממדיים היא על הצד, הראש מונח על האוזן מעל משען הראש, וכך הברכיים פונות אלינו ולא כלפי מעלה כמצויר [...]". המצרים הכירו את תנוחת השינה והבינו אותה גם על פי הציור הלא ריאליסטי הזה.⁵³ דוגמה זו מבהירה שגם במקרים אחרים שבהם פיתול הגוף או סיבובו נראים ריאליסטיים, למשל כמו המוזיקאיות-רקדניות בציור 8 שלהלן, יש להטיל ספק בכוונת התיאור.

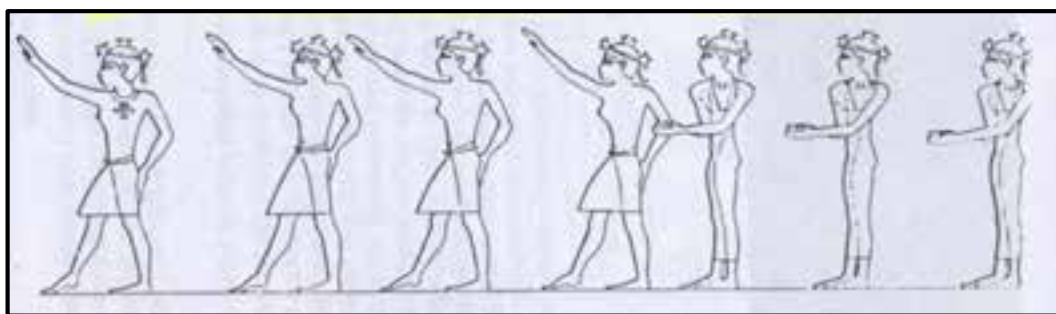


ציור 8

מוזיקאיות-רקדניות, קבר נחת, תבי, ממלכה חדשה. Schäfer 1986, 210.

החלוקה למדורים מופיעה בבירור בתקופת הממלכה הקדומה, אז מופיעות הדמויות על קו שמהווה קרקע ובכל זאת אין זה מעיד על אופן פיזורן בחלל ולא על החזיתות שאליהן הן פונות. בוודאי נכון הדבר במקרים שבהם הדמויות אינן קרובות זו לזו או נוגעות זו בזו, כמו בציור הזמרות והרקדניות בתקופת הממלכה הקדומה – ראו להלן ציור 9.

⁵³ Schäfer, 1986, 251.



ציור 9

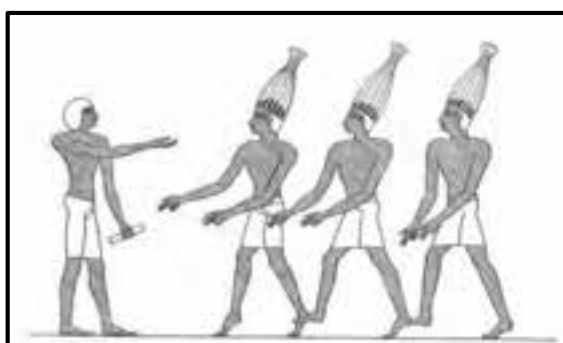
שלוש זמרות וארבע רקדניות, קבר 90, גיזה, ממלכה קדומה. Schäfer 1986, 173

על פי דרך התבוננות זו בציור 9 שלעיל, אין לדעת אם הן עומדות זו אחר זו או זו לצד זו, אם הן פונות לחזיתות שונות, אם הן מסודרות בקשת וכן הלאה. אפשרויות ההבנה של החלוקה המרחבית, ובעקבותיה של כיווני התנועה האפשריים, הן רבות ומגוונות, ואי אפשר לדעת איזו מהן היא האפשרות "הנכונה" שאליה התכוון הצייר. לעומת זאת המצרים שצפו בריקודים אלו והכירו את הסצנה בחייהם, ידעו מה הייתה כוונת הצייר.⁵⁴

לסיכום: מאחר שמטרתה של האומנות המצרית לא הייתה ליצור תיאור ריאליסטי כלשהו אלא לתקשר עם קהל היעד שלה, היא תיארה את הגוף האנושי בדו-ממד באופן היעיל ביותר לזיהוי של הדמות ושל הפעולה. בדומה לכך גם ההתייחסות למרחב אינה מספקת מידע מדויק לגבי אופן פיזור הדמויות והחפצים בו. לכן קשה לקבוע מהן למעשה התנוחות שאותן צייר האומן המצרי, וכיצד היו הדמויות מאורגנות במרחב. במקרים שבהם מדובר בייצוג ריקוד, וללא ידע על המופע החי, הדבר משאיר בידינו אפשרויות רבות מאוד לפרשנות, ללא תשובה אחת מובהקת.

1.1.2.3 ביטויים תנועתיים ומרחביים המתארים ריקוד

כאמור לעיל, בייצוג הגוף באומנות המצרית אי אפשר לדעת במדויק איזו תנוחה מוצגת. עם זאת תנועתיים הגוף מודגשת בעזרת כמה כלים מובהקים, כגון הרמת עקבים ודריכה על אצבעות הרגליים בלבד או הרמת כף הרגל כולה – ראו להלן ציור 10; הקשתה – ראו להלן תמונה 4; פיתול או הטיה של הגו – ראו להלן תמונה 5.



ציור 10

הרמת עקבים והרמה של כף הרגל כולה מהקרקע. רקדני מו במהלך לוויה, קבר תתיכי, תַבִּי, ממלכה חדשה. Lexova 1955,

⁵⁴ Schäfer, 1986, 173.



תמונה 4

הקשתה, אוסטראקון טורינו 7052 דיר אל-מדינה, ממלכה חדשה. [www. Egyptyoga.com/umages/image68.jpg](http://www.Egyptyoga.com/umages/image68.jpg)



תמונה 5

פיתול והטיה של הגו, קבר חרחוף 192 תבי, ממלכה חדשה. Spencer 2003, 116

למרות היעדר ההתייחסות של האומן המצרי לסידור המרחבי באיקונוגרפיה, בציור ובתמונות שלעיל יש דגשים המאפיינים סצנות של ריקוד. ברוב המקרים יתקיים הריקוד כמופע של שתי דמויות ויותר ולא רק מנח גופן הוא שמרמז על הפעולה המשותפת ועל התיאום המכוון שנוצר בקבוצה, אלא גם סידורן המרחבי. סצנות מצריות רבות של ריקוד מאופיינות במבנה סימטרי של התמונה המתאפשר על-ידי ייצוגן של כמה דמויות המבצעות את אותה תנועה במקביל באופן כמעט זהה (ראו לעיל ציור 10 ותמונה 5) או כפיפה סימולטנית של כמה גפיים בסידור סימטרי אלו מול אלו – ראו להלן תמונה 6.



תמונה 6

כפיפת איברים. Spencer 2003, 113

בתמונה 6 שלעיל נראית הסימטריה באופן אחר מאשר בציור 10 ובתמונה 5: תנוחת הרקדניות חופשית הרבה יותר, ועם זאת אפשר לראות בבירור את האופן שבו שלובות הדמויות זו בזו בארגון סימטרי של התמונה. סידור זה מושך את עינו של הצופה, ויוצר תחושה ראשונית של הזדהות או שותפות עם המתרחש בציור.⁵⁵

לסיכום: לתיאור של סצנות הריקוד יצרה האיקונוגרפיה המצרית דגש מובהק של תנועתיות בעזרת פרטים, כגון המנח של כפות הרגליים והקצנה של תנוחות הגוף והגפיים, המרמזים על דינמיות יוצאת דופן. כך גם הסידור המרחבי בקומפוזיציה נשען לעיתים קרובות על הכפלה של דמויות בארגון סימטרי המקנה לצופה תחושה של התרחשות מכוונת ודינמית המאפיינת את מופע הריקוד.

סיכום

העיסוק בתופעת התנועה באומנות העתיקה משול לחיפוש של אדי מים לאחר התפוגגותם – אפשר למצוא את הלחות שנותרה מסביב, אך לא את האדים עצמם. העדויות המצויות בידינו הן תיעוד משני, והן למעשה יצירה עצמאית הנשענת על ההשראה, על הדימוי ועל הרושם של תופעת התנועה. בהיעדר המשכיות של תרבות חיה, קשה עוד יותר לקבוע כיצד למעשה בוצעה התנועה הניבטת מבעד לתיעוד הדו-ממדי, וכיצד להבין אותה. על מנת לחקור את תופעת התנועה בתיעוד החזותי, לנתח אותה ולהבין אותה, נחוצות אמות מידה לזיהוי של סוג התנועה המיוצג ולהגדרתו. מאחר שריקוד הוא תופעה שהתנועה בו היא כלי ומטרה בו בזמן, מחקר העוסק בו מחייב יצירת מתודולוגיה לזיהוי. הכלים העומדים לרשותנו על מנת לזהות סצנות של ריקוד באומנות המצרית העתיקה הם: 1. אפיון הריקוד כפעולה שאין עימה מטרה פונקציונאלית כלשהי; 2. זיהוי העקרונות האומנותיים שהאומן כפוף להם; 3. אבחנה של המאפיינים הגופניים והקומפוזיציוניים המביעים תנועתיות מודגשת.

1.1.3 עקרונות תנועה וביטויים באיקונוגרפיה

איקונוגרפיה, מעצם טבעה, מציגה את גוף האדם באופן דומם. כדי לנתח את התנועה, עלינו להפנות את המבט אל התופעה עצמה ולהבין את העקרונות המעצבים ומנחים אותה כדי לשוב ולהתבונן דרכם אל הייצוגים הנחקרים ואל התנועות האפשריות החבויות בהן. כאשר ניגשים לניתוח של תופעת התנועה בהקשר טקסי-פולחני, לסיווג ולדיון בה יש להבין עקרונות תנועה המאפשרים להבחין לא רק בתנועות בעלות דינמיות מובהקת (שדי בה כדי לזהות ריקוד), אלא גם בתופעות של תנועתיות מעודנת. הביטוי התנועתי של דמויות בפולחן המצרי מציג מגוון של תנועות,

⁵⁵ שכתר 2008, 15-17; Schachter 2014, 25

חלקן בעלות מאפיינים של פעולה פונקציונאלית כגון מזיגה ונשיאת חפצים, וחלקן מציגות תנועות מסוגנות הכוללות מנחים ייחודיים של ידיים, כריעה או כפיפה, הרמת זרועות ועוד.

גוף האדם הוא מבנה אחד שלם שכל חלקיו שזורים זה בזה, וכמו במובייל התלוי על חוט כל תנודה באחד מחלקיו מטלטלת את המכלול וגוררת תגובה בכל אחד מהחלקים עד למציאה מחדש של שיווי משקל. תנודות כאלה מתקיימות כל העת, והגוף נמצא תמיד במצב של איזון מתהווה.⁵⁶ כאשר הגוף נמצא בתנוחה מאוזנת ונינוחה, התנועה המתקיימת תהיה זעירה וסמויה מן העין (שאינה תרה אחריה במכוון). אך כאשר הגוף נמצא בתנוחה שאינה מאוזנת, נדרשת תנודה גדולה יותר כדי להמשיך ולקיים איזון ואזי נוצרת תנועה מתמשכת שנתפסת בעין המתבונן כתנועה מובחנת, ולעיתים אף דינמית.

כאשר אנו מתבוננים בייצוג חזותי של אדם, חשוב לזכור שתמיד מדובר ברגע שנלכד מתוך מהלך תנועתי שלם – כמו הבזק של צילום המראה תנוחה, אך מרמז על היותה רגע בזמן, חלק ממהלך תנועתי שלם הכולל את האופן שבו הגיעה הדמות למנח הנוכחי וכיצד ייתכן שתמשיך ממנו הלאה. להלן יוצגו עקרונות ומושגים המשמשים בתיאור התנועה של הגוף האנושי ובניתוחה, ואשר רלוונטיים גם לניתוח האיקונוגרפיה הנחקרת בעבודה זו. לשם כך ייעשה שימוש בעקרונות תנועתיים ומכאניים, ובגישה לניתוח תנועה ולתיעודה בהסתמך על אלמנטים מתוך כתב התנועה אשכול-וכמן.⁵⁷

1.1.3.1 כיוון הפנייה של הדמות

בתנועה טבעית והרמונית, הגוף והפנים פונים לאותו כיוון – ראו להלן ציור 11.⁵⁸ במקרה שבו הראש, הזרועות (אחת מהן או שתיהן) או שניהם גם יחד פונים בכיוונים מנוגדים מכיוון הגוף,⁵⁹ כיוון הפנייה של הדמות ייקבע על פי מנח הבסיס – הרגליים וכפות הרגליים,⁶⁰ ראו להלן ציור 12.



ציור 11
ראש, גוף וגפיים פונים באותו כיוון



ציור 12
ראש, זרוע או שניהם גם יחד פונים בניגוד לכיוון ההתקדמות

⁵⁶ Eshkol, 1979, 18, 20.

⁵⁷ Eshkol, 1979; Eshkol & Harries, 1998, 2001.

⁵⁸ ציורים 20-11 הם של כותבת העבודה.

⁵⁹ גוף (טורסו): גוף האדם ללא הראש והגפיים.

⁶⁰ Eshkol, 1979, 16.

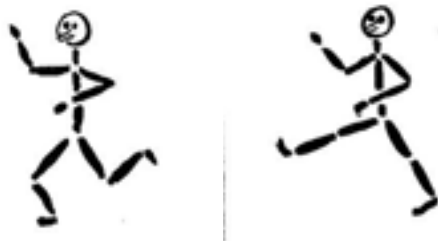
1.1.3.2 נשיאת המשקל של הגוף

חלקי הגוף הנושאים את משקלו הם אלה הנמצאים בבסיסו או הנשענים על חפצים הנוגעים בו. אופן הנשיאה של המשקל מהותי לצורך ניתוח התנוחה מאחר שחלוקה מאוזנת של משקל מרמזת על מנח יציב שאפשר לשהות בו לאורך זמן, ואילו חלוקת משקל שאינה מאוזנת מצביעה על ייצוג בעיצומה של תנועה דינמית ומתמשכת. תנוחה יציבה תתקיים כאשר חלוקת המשקל בין שתי הרגליים שווה או כמעט שווה, ראו להלן ציור 13. לעומת זאת נשיאת המשקל על רגל אחת מצביעה על חוסר יציבות של התנוחה ועל ארעיותה, ראו להלן ציור 14.⁶¹



ציור 13

חלוקה מאוזנת של משקל בין שתי רגליים



ציור 14

משקל הגוף מונח כולו על רגל אחת, גפיים כפופות ומונפות

איברי הבסיס הנושאים את המשקל: בעמידה ובהליכה משקל גופנו נישא בדרך כלל על כפות הרגליים. בישיבה הוא נישא על "עצמות הישיבה"⁶² ועל אחורי הירכיים, ואם נשענים לאחור על משענת כיסא אזי גם על הגו. בשכיבה, משקל הגוף מחולק על פני שטח גדול. תנוחות אלה מספקות תמיכה רחבה מאוד לגוף, ולכן הן יציבות מאוד ומאפשרות שהייה ארוכה בתנוחה. אך כאשר נישא משקל הגוף על-ידי איברים שאינם מורגלים בכך – כפות הידיים, אצבעות הרגליים, הברכיים ועוד יש לבחון כל תנוחה באופן ייחודי על מנת לקבוע את מידת היציבות או הארעיות שלה.⁶³ ראו להלן ציור 15.

⁶¹ מקרי הישענות על אובייקטים חיצוניים נבחנים לגופם. הדבר נתון לאופי האובייקט שעליו נשענים, למידת יציבותו, לאיבר הנשען ועוד.

⁶² גבששת השת (Tuber Ischiadicum): חלק תחתון של עצמות האגן המכונה גם "עצם הישיבה".

⁶³ Eshkol, 1979, 12-13.



ציור 15

מימין: המשקל נישא על-ידי עצמות הישיבה, כף רגל ימין ורגל שמאל. משמאל: המשקל נישא על-ידי הברכיים והאצבעות של כפות הרגליים.

1.1.3.3 אופן התיאור של תנוחת האיברים בתיאור החזותי

לשם תיאור התנוחה וניתוחה, ועל מנת להבין את התנועה המרומזת בה, להלן עקרונות המשמשים לצורך תיעוד תנועה בכתב התנועה אשכול-וכמן.⁶⁴ כתב זה נשען על עקרונות אנטומיים ומכאניים⁶⁵ כדי לסמן את תנועת האיברים השונים באופן שמאפשר לקרוא את מהלכם כמערכת תיווי. לצורך תיאור התנוחות וניתוחן בעבודה זו, ייעשה שימוש באספקטים מסוימים ממערכת זו.⁶⁶

הגוף מחולק לשתי קבוצות: גו (טורסו) וראש – האגן, עמוד השדרה והראש; גפיים – שתי הידיים ושתי הרגליים. על מנת להבחין בתנועת האיברים השונים היוצרים תנוחה אחת, יש לקבוע לכל איבר נקודת מוצא שממנה אפשר לתאר את השינויים המתרחשים. נקודת מוצא זו נקראת מצב האפס, והיא מראה את הגוף האנושי בעמידה במנח חזיתי, סימטרי, הזרועות נחות כלפי מטה בצידי הגוף.⁶⁷ ראו להלן ציור 16.



ציור 16

נקודת מוצא – מצב האפס

⁶⁴ Eshkol, 1979.

⁶⁵ Eshkol & Harries, 1998, 5-6.

⁶⁶ כתב התנועה אשכול-וכמן כולל כלים לתיאור תנועת האיברים השונים על ציר זמן ובהתקדמות במרחב. מתווה הכתב לא יפורט כאן, וגם לא ייעשה שימוש בכל האפשרויות הטמונות בו. הכתב יהיה בסיס בעבודה זו לדרך מחשבה המקנה באופן מיטבי כלים לתיאור התנוחות ולמאפייניהן.

⁶⁷ Eshkol, 1979, 7.

בתיאור תנוחה כלשהי בעבודה זו, כל איבר או חלק של איבר יתואר בטווח התנועה שלו ממצב האפס, נקודת המוצא שבציור 16 שלעיל. לדוגמה תיאור של תנועת רגל ב- 45° לאחור יראה תנועה של רגל ישרה, ראו להלן ציור 17.



ציור 17
תנועת רגל לאחור ב- 45°

כאשר במצב זה תתרומם הרגל התחתונה כלפי מעלה והברך תתכופף, יתועד טווח תנועתה ממצב הרגל הישרה – מצב האפס של הברך, ללא התחשבות במיקומה החדש במרחב לנוכח הרגל שכבר הונפה לאחור. ראו להלן ציור 18.



ציור 18
תנועת הירך של הרגל האחורית ב- 45° ביחס למצב המוצא, תנועת השוק ב- 90° ביחס לירך

דוגמה נוספת היא כיוון הפנייה של כפות הידיים – במצב האפס הן נמצאות כשהן פרושות כלפי מטה, בהמשך לאמה, בצידי הירכיים בפרופיל. בתנוחה זו האגודל פונה לחזית והזרת פונה לאחור. לכן כף יד המורמת החוצה מתארת את תנועת הכף לכיוון הכתף, כלומר הרחק מהגוף, ראו להלן ציור 19, וכף יד כפופה פנימה תאיר את תנועת הכף לכיוון מרכז הגוף, ראו להלן ציור 20. הטיית הכף לפנים תאיר את תנועת הכף בכיוון האגודל, ואילו הטיית הכף לאחור תגדיר תנועה בכיוון הזרת. תיאור של כל תנוחה הנבחנת באמצעות שיטה זו מעניק כלים לניתוח מדויק ופרטני של כל התנועות של איברי הגוף באופן מתודי, ובכך מאפשר להבין כל תנוחה שהיא, מורכבת ככל שתהיה.



ציור 20

כפות ידיים פונות פנימה



ציור 19

כפות ידיים פונות החוצה

1.2 תנועה בטקס המצרי

1.2.1 תולדות המחקר

כאמור התנועה בפולחן במצרים קיבלה עד כה התייחסות מועטה במחקר, ותופעת התנועה בייצוגי הפולחן במקדשים מוזכרת מעט מאוד. דומיניקוס סיווגה, כאמור, תנועות ומחוות גוף מתקופת הממלכה הקדומה ועד התיכונה, והתייחסה מעט גם לתקופת הממלכה החדשה. חלק מהקטגוריות המופיעות באוסף התנועות שהיא מציגה הן: תנוחות סגידה – בהנפת יד ובכפיפת גו, "נשיקת האדמה" – בטקסים מול המלך והאלים,⁶⁸ ותנועות ומחוות הקשורות לדיבור בטקסים.⁶⁹

פעולה בטקס נדונה על-ידי ריטנר (Ritenr) בספרו העוסק במגיה במצרים ובפעולות מגיות כגון הקפה ויריקה.⁷⁰ ריטנר ניתח את המכניקה של הפעולה, אך לא עסק בפולחן במקדשים אלא במאפייני הפרקטיקה של המגיה במצרים. הוא ציין שלעיתים העקרונות ששימשו בה באו לידי ביטוי גם בלחשים ובמהלכי הטקס במקדשים. לטענתו הכוהנים שימשו לעיתים בו בזמן גם כ"מכשפים" וכמרפאים עבור הקהילה.

חוקרים אחרים התייחסו לשני מופעים של תנועה שהם חלק מטקסי הלוויה ואשר מזוהים כריקודים: רקדני ה-מו⁷¹ והמקוננות. תנועתם של רקדני מו בטקס הלוויה נידונה בין היתר על-ידי ברונר-טראוט⁷² ולפיה תפקידם של רקדנים אלה הוא בלוויות, והתנועה הייחודית שבה הם מוצגים עוררה השערות רבות לגבי תפקידם. תנועת הקינה המוצגת בטקסי הלוויה מוצגת גם באוסף ייצוגי תנועה שפורסם על-ידי דומיניקוס ונכללת לעיתים בין קבצים של ייצוגים אחרים של ריקוד, למשל אצל לקסובה ושכטר.⁷³

טקס מלכותי בעל מסורת ארוכת שנים במצרים הוא טקס "חג היובל" של המלך (חב סד), וגם הוא היה מאופיין באלמנט תנועתי בולט שמטרתו להוכיח את כוחו ואת חיוניותו של המלך המקבל אישור לחידוש מלכותו. הטקס היה מוכר במצרים מאז התקופה הפרה-דינסטית (3100 בקירוב), ובו נדרש המלך לחדש את תוקף שלטונו על-ידי האל בשנת היובל למלוכתו. חלק מרכזי בטקס היה ריצה בהיקפה של חצר מיוחדת למטרה זו, והמוטיב שנבחר לייצג את הריצה נחקק באיקונוגרפיה המצרית ושימש גם בתקופת הממלכה החדשה. הטקס ומשמעותו נחקרו בהרחבה, אך התייחסות לביצוע התנועה עצמה נמצאת במאמר של פרידמן העוסק בפנלים מחדרים הנמצאים מתחת

⁶⁸ Dominicus, 1994, 5-76.

⁶⁹ Dominicus, 1994, 77-129.

⁷⁰ Ritenr, 1993, 2.

⁷¹ על רקדני ה-מו ראו הרחבה והעמקה בסעיפים 3.2.1, 3.3.1 ו-4.2.3.

⁷² חוקרים נוספים העוסקים ברקדני ה-מו: שכטר 2008; Dominicus, 1994; Altenmüller, 1975; Schachter, 2014.

Reeder, 1995;

⁷³ שכטר 2008; Dominicus 1994; Lexova 1935; Schachter 2014.

לפירמידה של דג'וסר. במאמרה תיארה פרידמן את המאמץ הנדרש מהמלך בריצתו, כפי שמוצג הדבר בשינויים הקלים המובעים בפנלים.⁷⁴

אלמנט מרכזי נוסף שיש בו תנועיות מובהקות הוא ייצוג של המלך המצרי המכה את אויביו, ומשקף את כוחו ואת עוצמתו של המלך ואת יכולתו לגבור עליהם ולהגן על מצרים. ייצוג זה מופיע בתיאורים פולחניים רבים במצרים מאמצע האלף הרביעי ועד התקופה הרומית,⁷⁵ ומופעיו ומשמעותו נזכרים תדיר במחקר האגיפטולוגי. עם זאת התייחסות לתנועה המאפיינת את הייצוג, נדירה במחקר. אפשר בכל זאת למצוא אותה במאמרה של דוד (David)⁷⁶ אשר בחנה את השימוש בתנועה עצמה – אופן המנח של הידיים ויחסי התנוחות בין המשתתפים – ואת תפקידה בהבעת השליטה של המלך ושל כוחו המלכותי, שהם מהותם של הייצוג ושל הטקס.

עיסוק ישיר בתנועת המוצגת בפולחן במקדש בתקופת הממלכה החדשה נמצא במחקרה של איטון (Eaton) העוסק בתבניות הפולחן במקדש המצרי ובאופן ביצועו. איטון הקדישה פרק שלם בספרה⁷⁷ למחוות, לתנוחות ולתנועות, להבחנה בין המנחים השונים של הגוף ולזיקתם לטקסים הקשורים לביצועם. איטון ציינה שחקר התנועה במצרים נדיר, וגם במחקר המועט הקיים מקבלת הפעולה בטקס אך מקום שולי, ואילו תפקידה של הפעולה בטקס היומי במקדשים לא נחקרה כלל. ספרה עוסק בדוגמאות מתקופת סתי הראשון-רעמסס השני (שושלת 19, המאה השלוש עשרה).⁷⁸

איטון בחנה איזו התאמה קיימת, אם בכלל קיימת, בין הייצוגים ובין הטקסים עצמם.⁷⁹ היא טענה שהשיקולים לייצוגם של מנחי גוף קשורים לקומפוזיציה של האיקונוגרפיה במקדש, ולא דווקא לייצוג של התנועה עצמה.⁸⁰ למשל הנפת המנחה מוצגת בתבליט הדו-ממדי כנישאת על-ידי המלך בגובה החזה והראש, ואילו בפסלים של אותה הסצנה נישאת המנחה בגובה המותנית. בכיתוב המלווה את התבליט מופיע הפועל להניף, *f3j*, ובכך מבטא התאמה בין הכיתוב ובין התמונה, אך משמעותו של הפועל *f3j* יכולה להיות גם לשאת, מושג שאינו מתאר הרמה לגובה. כמו כן ייתכן שבפסל יש העדפה לנשיאת המנחה בגובה המותנית משיקולי יציבותו. לדעתה אופן הביצוע של נשיאת המנחה נתון לאילוצים ולהעדפה סגנונית, ולא מעיד בהכרח על אופן הביצוע של הפולחן.⁸¹

למרות טענתה המרכזית הנ"ל של איטון בדבר הפרטים בסצנות הפולחניות במצרים שנבחרו בדרך כלל מסיבות של קנון ושל סגנון, חלק מהתבניות שהתגלו בסקירה של אלפיים סצנות אינן תואמות, לדבריה, שיקולים אלה – למשל הגשת הלחם שמבוצעת תמיד באותה תנוחה בצירוף אותו פועל נלווה, ואילו מנחת השמנים מוגשת בתנוחות שונות ומלווה בפעלים מגוונים. בסיכומו של הפרק העוסק בפעולה בטקס, ציינה איטון שמסקירה של סקאלה גדולה של ייצוגים עולה תבנית שיכולה לשמש בשחזור הפולחן במקדש. היא הוסיפה שכדי לקבל תמונה רחבה ומעמיקה יותר של הקשר בין הפולחן עצמו לבין ייצוגו בתבניות של תופעת התנועה נחוץ ניתוח של מגוון רחב של ייצוגים, וזה נמצא בעיקר במקדשים של השושלת ה-19.⁸²

רוטלדג' (Routledge) כתבה על הפן הלשוני, ובחנה שימוש בפעלים הקשורים לביצוע הפולחן מתוך נקודת המבט של הוראת הביצוע המופיעה בטקסט. לדבריה הטקס השלם מוכתב מראש, והוא צריך לכלול מילים, פעולות

⁷⁴ Friedman 1995, 26-8; על מוטיב הריצה של המלך האוחז בידיו אובייקטים שונים ראו גם: Kees, 1912, 1914.

⁷⁵ David, 2011, 83.

⁷⁶ Devouring the Enemy: Ancient Egyptian Metaphors of Domination, David, 2011.

⁷⁷ Eaton, 2013, 125-160.

⁷⁸ Eaton, 2013, 125.

⁷⁹ Eaton, 2013, 125.

⁸⁰ Eaton, 2013, 155-7.

⁸¹ Eaton, 2013, 129.

⁸² Eaton, 2013, 160.

גופניות ומניפולציה של חפצים. על פי הפרשנות המודרנית, הטקס המצרי העתיק היה פרפורמטיבי – הן משום שמשמעות הפועל המופיע בטקסטים אלה: *iri*, היא לעשות, להציג, לבצע, הן משום האופי הפיזי של הפעולות המבוצעות.⁸³

טיטר (Teeter) ייחסה את ייצוג התנועה להעדפה קומפוזיציונית, וחיזקה בכך את טענתה של איטון בדבר היעדר קשר ברור בין התנועה המתבצעת ובין הפולחן הספציפי. במחקרה העוסק בהגשת מנחת המאעת (עקרון האמת והצדק)⁸⁴ טענה טיטר כי אין קשר בין הגשת המאעת לבין העמידה או הכריעה בטקס, וכי ייצוגן של התנוחות השונות אינו אלא בחירה הקשורה לשיקולי הארגון של הסצנות בייצוג החזותי. היא ביססה את טיעונה על דוגמאות לקיום של טקס הגשת המאעת לעיתים בכריעה ולעיתים בעמידה,⁸⁵ ראו להלן תמונה 7 וציור 21.



ציור 21

הגשת מעאת בעמידה MH5 290a



תמונה 7

הגשת מעאת בכריעה MH5 276d⁸⁶

נגיעה ישירה בתנועת הגוף בפולחן נמצאת במחקרה של דוד⁸⁷ העוסק בתנועה המוצגת בתקופתו של המלך אֶחְנָתֹן. דוד נעזרה בחקר התקשורת הלא מילולית, ובמשמעויות המצויות בסימני הכתב המצרי שגם בהן משמשות תנועות גוף כאמצעים לניתוח תפקידה של שפת הגוף בייצוגי הקברים מאל-עמארנה. המאמר עוסק בתנועת הגוף המלכותי, במסר הטמון בו ובייחודיות של ייצוגיו של אֶחְנָתֹן. בחלק העוסק בפולחן, נדונים ההצדעה (או הברכה) בפולחן האלוהי, ברכת הבוקר לֶאֱתֹן, אל השמש, עם שרביט (מבריק), טקסי הטיהור בקטורת, נסיכת נסך והנפת מנחות וטקסי הבוקר.

⁸³ Routledge, 2001, 368.

⁸⁴ מאעת היא אלה המייצגת את עקרון האמת והצדק. Wilkinson, 1992, 37; Wilkinson, 2003, 150-2.

⁸⁵ Teeter 1997, 22 note 25

⁸⁶ MH: Medinet-Habu ראשי תיבות של מדינת-הבו.

⁸⁷ David, 2017-18.

לסיכום: חקר מהותה, תפקידה ומשמעותה של התנועה בטקסים, מחייב הבנה של מאפייני התנועה המופיעים בייצוג החזותי הדומם. בטקס המצרי, יש להבין לשם כך את הכללים של הקנון המצרי לייצוג של הגוף ושל התנועה ואת המאפיינים הגופניים-תנועתיים המשתקפים בתנוחה הדוממת. שילוב של שני היבטים אלה יכול להאיר את האפשרויות של התנועה המתרחשת, ולהוביל לבחינה מעמיקה של הפעולות הפולחניות. עד כה לא קיים מחקר הבוחן את הפולחן מנקודת המבט של תנועות הגוף של המבצעים.

1.2.2 הטקס המצרי

תיאוריות של חקר הטקס עוסקות באופן הרחב ביותר בשתי שאלות מרכזיות: מהו טיבו של הטקס? מהו הקשר בין טקס ובין אמונה? איטון טענה כי בהגדרתו המקיפה ביותר, הטקס מתייחס לקשר שבין פעולה לבין המשמעות המוענקת לה הנשענת לעיתים על אלמנטים מסורתיים כמו האבות הקדומים, תפיסות דתיות, ובעיקר על קיומו של פולחן. הטקס כרוך בביצוען של פעולות המתקיימות באופן מחזורי, סדיר ומכוון, שחשיבות קיומן בהקשר זה הוא תמיכתן בביסוס האמונה.⁸⁸ לפי רוטלדג' הגדרת המונח טקס נעה על סקאלה עצומה שבקצה האחד שלה נמצאת הכללה של כל פעולה אנושית (ואפילו התנהגות של בעלי חיים, כגון ריקוד חיזור של ציפורים או מקרינים) ובקצה האחר, המצומצם ביותר, ריטואל דתי בלבד.⁸⁹

בל (Bell), שעסקה בטקס באופן נרחב, טענה שלמעשה אי אפשר להגיע להסכמה באשר להגדרת המושג טקס,⁹⁰ ולדעתה במקום לחפש הגדרה יש לבחון תכונות טקסיות ולמנות אותן.⁹¹ היא הוסיפה שהגדרה כללית של טקס מטשטשת את ההטבעה התרבותית לגביו וכי "כל פעולה תרבותית שאין בה משמעות פרקטית – נחשבת לטקסית",⁹² ולכן, לצורך הדיון בטקס, יש לאפיין אותו, לתאר את טבעו ואת תכונותיו המהותיות – כל זאת בתוך ההקשר התרבותי שבו הוא נוצר ומתקיים. כדי להבחין אם התנהגות מסוימת יוצרת מהלך טקסי יש לבחון אותה ביחס להתנהגות המצויה בתרבות הנחקרת, כלומר כל מקרה לגופו.⁹³

רפטיביזם של תנועה ושל פעולה היא מוטיב מוכר כסממן של פולחן. לעיתים יכול הפולחן להתבטא בחזרה על מהלך פעולות כחלק מחיי היום-יום, ולעיתים הוא מוביל עד כדי אובדן חושים באמצעות ביצוע חוזר ונשנה של אותה התנועה. עם זאת פעולה רפטיבית יכולה להיות גם פעולה שגרתית פשוטה שאין לה כל קשר מכוון לטקס או לפולחן. יש הטוענים שדי בעצם הימצאותו של ממד מקודש כלשהו כדי לזהות פעולה כטקסית.⁹⁴ איטון, שדנה בפולחן במקדש המצרי, טענה שהגדרת התנועה השגרתית כפולחנית קשורה למצבו התודעתי של האדם, ולפירוש שמעניק המשתתף לפעולה ולמשמעותה. תנועה המסמלת עבור המבצע עיקרון עמוק כגון אמונה, אלוהות, הקשר מיתולוגי או היסטורי זוהי פעולה פולחנית, ואם היא אינה טעונה במשמעות מסוג זה היא פעולה שגרתית שאינה פולחן.⁹⁵

על פי רוטלדג' הטקסים במצרים מגוונים וקשורים לכל נושאי החיים: פולחן לאלים במקדשים, פולחן לוויה, פולחן מתים, טקסים הקשורים למחזוריות לוח השנה ופולחן הקשור למלך. במחשבה המצרית יש קשר הדוק בין הטקסים ובין הסדר הקוסמי ולכן יש חשיבות עליונה לביצועם למען שימורו ולמניעת הפרתו.⁹⁶ לדעתה של רוטלדג'

⁸⁸ Eaton, 2013, 33.

⁸⁹ Routledge, 2001, 18.

⁹⁰ Bell, 2007, 283.

⁹¹ Bell, 1992, 74.

⁹² Bell, 1997, 46.

⁹³ Bell 1992, 40; Routledge, 2001, 21.

⁹⁴ Bell, 1992, 92.

⁹⁵ Eaton, 2013, 35.

⁹⁶ Routledge, 2001, 372.

זוהי הקטגוריה המרכזית והראשונה של טקס במצרים, והפולחן הדתי המבוצע על-ידי כוהנים והמלך בראשם הוא האמצעי להשגת מטרה זו.⁹⁷

לפי רוטלדג' הטקס במקדש המצרי מקושר למסורת עתיקה-קדומה: יש בו סימבוליקה מקודשת, ובאמצעות הפולחן המתבצע בו אפשר, על פי האמונה המצרית, להיות במגע עם "עולם אחר" שהסמליות שבו מצויה בטקסים, ומעוגנת היטב בתפיסת העולם המצרית דאז.⁹⁸ רוטלדג' התייחסה לשתיים ממטרותיו של הטקס המצרי הקדום: האחת היא להדגיש ולהעצים פעולות בעלות משמעות, במיוחד כאשר הטקס מבוצע על-ידי אדם הנמצא בעמדת כוח, והאחרת היא לעזור בהתמודדות עם הפחד מפני השתלטות הכאוס על העולם, מה שמתבטא בדרך כלל בהסתמכות על מנהיג הנלחם בכאוס.⁹⁹

הלך (Helck) תיאר את התפתחות הטקס במצרים מראשיתו – מטקסטים החוזרים על עצמם ועד למחזוריים של פעולות ושל דקלום לחשים למימושו של הטקס הפולחני.¹⁰⁰ הוא מנה חמישה אלמנטים מרכזיים המאפיינים את הטקס בפולחן הדתי המצרי בעת הקדומה:

1. הטקס הוא מופע הכולל פעולה ודקלום טקסטים המתבססים תכופות על תפישות מיתיות.
2. הטקס מקושר ל"ימי בראשית", בעיקר בכל הנוגע למיגור הכאוס.
3. הטקס קשור ישירות לשליט, כלומר למלך.
4. הטקס מופיע לרוב בהקשר פולחני, בלווייה ובהקשר מלכותי אחר.
5. הטקס מחבר רבדים שונים של ארגון העולם.¹⁰¹

1.2.3 זיהוי התנועה שבטקס

איטון טענה כי בחקר מצריים העתיקה ובארכיאולוגיה בכלל, אפשר לזהות פולחן בכל בפעולה המכוונת לאלים או לכוחות על-טבעיים אחרים.¹⁰² קביעה זו כוללת כל פעולה ותנועה שאם הן מכוונות לאלים או לכוחות על-טבעיים, אזי הן יכולות להיות חלק מפולחן. בדומה לסוגיה של הגדרת הריקוד, גם כאן הבנת התנועה עצמה וניתוחה לא מספקים די מידע כדי לבחון את אופי התנועה ואת מטרתה. איטון טענה שעל מנת לזהות את הפעולה המתוארת כתנועה בטקס, יש להיעזר בהקשר המוצג בסצנה כולה ובהגדרתה על-ידי כוונת מבצעה. היא ציינה כי שאלת הפעולה הטקסית במקדשים המצריים רלוונטית ביותר משום שמגוון הפעולות שהתרחשו בהם היה רחב מאוד. למשל האם שחיטה המתרחשת במקדש היא פעולה טקסית? האם מתחם השחיטה במקדש הוא אזור מקודש?¹⁰³

בחינת תנועתן של דמויות באמות המידה לזיהוי הריקוד מחלקת אותן לאלה שבוודאי אינן רוקדות (כאלה המבצעות פעולה מזהה אחרת כגון אכילה, כתיבה, ציד), ולאלה שעונות על רוב הקריטריונים או על כולם ומזהות בבירור כתנועות ריקוד.¹⁰⁴ קטגוריה נוספת מצויה בדמויות גבוליות ביחס לאמות המידה שלעיל: הן אינן עושות פעולה חוץ-תנועתית מזהה, ותנוחתן ייחודית ומובחנת מה שמעיד על חשיבותה של התנועה עצמה. ייצוגים אלה נמצאים לעיתים קרובות בהקשרים טקסיים, וההקשר הוא שמגדיר את זיהוי פעולתם. דוגמה לתנועה מוגדרת

⁹⁷ Routledge, 2001, 368.

⁹⁸ Routledge, 2001, 375.

⁹⁹ Routledge, 2001, 15.

¹⁰⁰ Helck, 1984, LÄ V, 2-271.

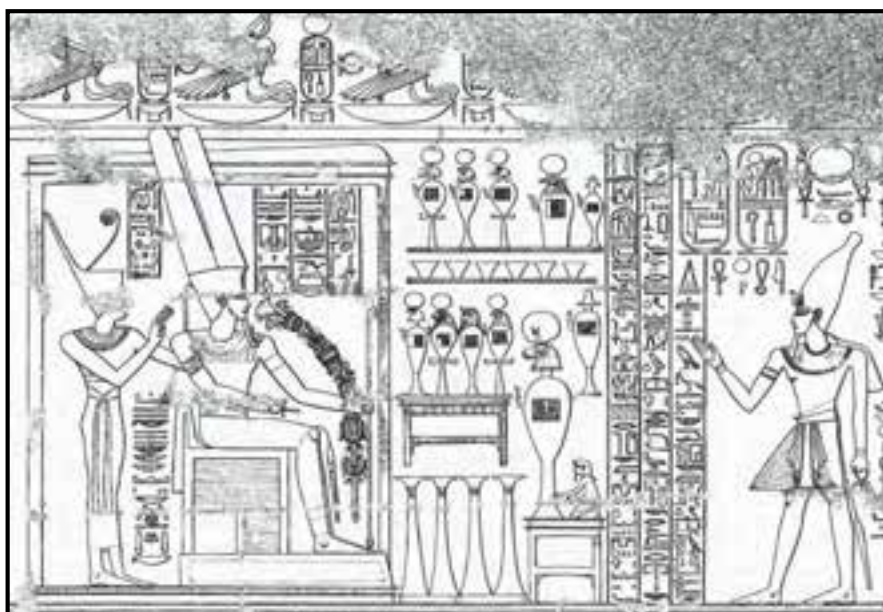
¹⁰¹ Routledge, 2001, 17.

¹⁰² Eaton, 2013, 35.

¹⁰³ Eaton, 2013, 34.

¹⁰⁴ שכטר, 2011.

ומסוגננת שאינה פונקציונאלית המאפיינת את הטקס, אפשר לראות במתחם האוצר במקדש מדינת-הבו, ראו להלן ציור 22.



ציור 22
רעמסס השלישי מול אמון-רע ומות במחוות דיבור. חדר 11, מתחם האוצר, מדינת-הבו
MH5 327

בסצנה שבציור 22 שלעיל, רעמסס השלישי עומד מימין, ידו הימנית כפופה כלפי מעלה כשכף ידו פרושה בהמשך לקו האמה בגובה הצוואר (זרועו מורמת ב- 45° והאמה מורמת ביותר מ- 90°). תנועה זו אינה פונקציונאלית וגם לא ניטרלית, המבע של הגוף כולו יציב והיד מורמת לגובה וכפופה במנח מעוצב באופן מובהק. זוהי תנועה טקסית המצביעה על דיבור, והכיתוב המופיע מעל המלך מפרט את דבריו.¹⁰⁵ במקרה זה המלך ניצב במקדש מול מנחה של חפצים מזהב המוגשים לאמון-רע, האל המרכזי של המקדש, ולבת זוגו האלה מות.

אם כן תנועה בטקס יכולה לכלול תנועות מסוגננות שאינן פונקציונאליות, אך גם אינן עונות על הגדרת ריקוד, ועם זאת הטקס יכול לכלול גם תנועות העונות על הגדרת ריקוד. כלומר הטקס עצמו הוא ההקשר שדרכו יש להבין את התנועות המוצגות בו, ולנתחן. למשל תנועות כגון נשיאת חפץ או מזיגת נוזל שהן פונקציונאליות כשלעצמן, מקבלות במהלך הטקס משמעויות נוספות מעבר לביצוע הפעולה עצמה.

בדומה לתיאור שלעיל, אמנם הריקוד המתבצע במהלך הטקס מתקיים "לשם התנועה עצמה", כפי שמבקשת הגדרת הריקוד, אך הוא ממלא גם תפקיד נוסף המוענק לו וקשור ישירות למטרת הפולחן ולמשמעותו. מעצם טיבו של הטקס, אופן הביצוע של התנועות במהלכו הוכתב על-ידי כללי הפולחן והושפע מהמשמעות הטמונה בו. וכך, יש לשער, גם תנועה פונקציונאלית "פשוטה" נדרשה לתשומת לב ולדקדוק בפרטי ביצועה, הרבה מעבר לביצוע המשימה עצמה. לפי אסמן (Assmann), בין שהיה זה ריקוד ובין שכריעה להגשת מנחה, ביצוען המדויק של הפעולות היה כפוף ל"כללי הטקס" כדי לקיים את הפולחן כראוי ולמלא את תפקידו בקשר עם האל.¹⁰⁶

¹⁰⁵ David 2017-18, 8-102. דוד מתייחסת למאפייני תנועות הקשורות לדיבור ולפנייה בתקופתו של אחנתון.

¹⁰⁶ Assmann & Alcock, 1995, 7-16.

במקדשים מתקופת הממלכה החדשה מוצג המלך מול אל נשוא-פולחן כשהוא מבצע מגוון של פעולות ושל תנועות: הוא נוסך נסך, מניף מנחות ומגיש אותן, מקבל לידי חפצים או סמלים, רוקד, כורע בברכיים צמודות או בפישוק רחב וכדומה. לעיתים תנועותיו מתאימות להגדרת הריקוד, ראו להלן ציורים 23 ו-24, ולעיתים לפעולותיו יש מטרה פונקציונאלית מובהקת – ראו להלן ציור 25.



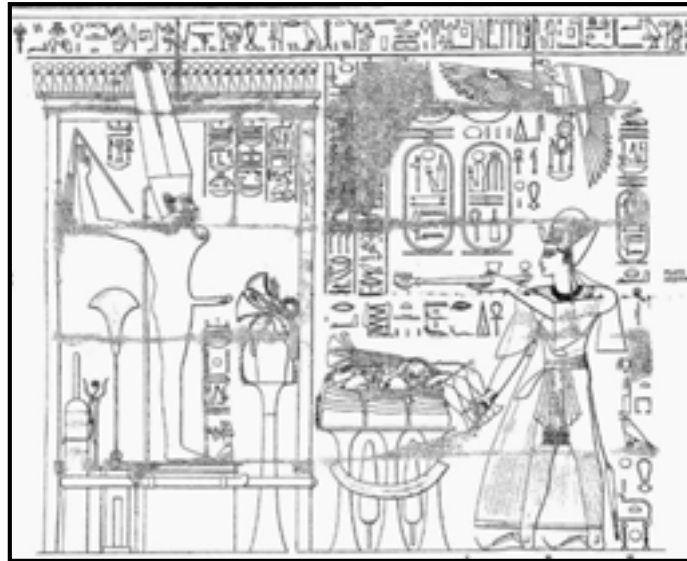
ציור 23

ארגון משותף של תנועת הדמויות. MH5 290b



ציור 24

ייצוג בתנועה דינמית. MH 5 293b



ציור 25

פעולה כפולה: הגשת קטורת ונסיכת נסך. MH4 200

בין שמדובר בתנועות העונות להגדרת הריקוד, כמו בציורים 23 ו-24 שלעיל, ובין שבפעולות פונקציונאליות מובהקות כמו בציור 25 שלעיל, בשני המקרים מתבצעות פעולותיו של המלך במקדש כאמצעי לקיום מטרםם של הטקסים. ההכשרה הארוכה והמדוקדקת שעברו הכהנים כדי לשמש בפולחן, יכולה להעיד, בין היתר, על ריבוי הפרטים שהיה כרוך בביצוע הטקסים. אסמן השתמש במונח "מסתורין" גם בקשר למהלכי פולחן כגון דיבור ופעולות שהיו גלויים רק לכהנים המוסמכים.¹⁰⁷

בכתבים הנלווים לייצוג התמוני, יש הנחיות מעטות המתייחסות לצורך להניף את המנחה או להשתטח אל הקרקע, והמידע לגבי חשיבותה של תנועת המלך בפולחן משתקף באופן ברור בייצוג החזותי. אחת התבניות המופיעות בייצוגים הפולחניים יכולה לרמז על האופי הלא פונקציונאלי של פעולות הנחשבות פונקציונאליות. דוגמה מובהקת לתופעה זו מצויה בביצוע בו-זמני של שתי פעולות שונות: הגשת קטורת ונסיכת נסך.¹⁰⁸ שתיהן קשורות למהלך הפולחן, אך הייצוג החזותי של הביצוע הסימולטני שלהן מתאר את המלך בפעולה תנועתית מורכבת שאין לה סיבה פונקציונאלית.

יתרה מזאת, שתי הפעולות הללו הדורשות דיוק – נסיכת הנוזל מעל כן שעליו מנחה בוערת באש, והגשת המבער בכיוונו של האל – משלבות שימוש באש, בעשן ובנוזל, וביצוען באופן יעיל הוא דווקא בנפרד זו מזו ולא סימולטנית. הצגתן כמתרחשות בו בזמן על-ידי אותה דמות מעידה על כוונה ייחודית של ייצוג התנועה שהיא מעבר לביצוע הפעולות עצמן. הביטוי "זה המבצע בשתי ידיים", *irm wy.fy*,¹⁰⁹ מוכר בתקופתם של רעמסס השני ומרנפתח (שושלת 19) גם בהקשר מלכותי,¹¹⁰ והוא מבטא את השתתפותו של המלך בעשייה עצמה. ביצוע הפעולה "בשתי הידיים" מסמל את הפעולה הממשית של האדם, ואת נכונותו לבצע את המלאכה הנדרשת. נוסף על כך ביצוע של הפעולה הכפולה הזו דורש ריכוז ודיוק מרביים, וייצוג המלך באופן זה מנכיח אותו כבעל יכולות גבוהות בביצוע הפולחן. מכלול התנועות המתוארות במקדש מציג את המורכבות של הפעולות הנדרשות בקיום הפולחן, ואת יכולותיו הגבוהות של המלך המובעות בביצועיו.

¹⁰⁷ Assmann & Alcock, 1995, 7-16.

¹⁰⁸ Routledge, 2001, 32, 49.

¹⁰⁹ Rondot, 1997, 131. Routledge, 2001, 32, 49.

¹¹⁰ Leprohon & Doxey, 2013, 191.

לפי איטון הקשר בין טקס ובין ותנועה משתנה בין הטקסים השונים. יש טקסים שבהם מופיע המלך תמיד עם אותם חפצים ובאותן תנועות כגון טקס ריקוד הפסיעה, ובמקרים אחרים יכולה להתבצע הגשה של אותה מנחה כשהיא מיוצגת במנחי שונים של הגוף כגון עמידה, כריעה בברכיים צמודות או כריעה בפישוק.¹¹¹ מכאן שאפשר להסיק שהטקסים עצמם אינם מכתיבים בהכרח את התנועה המתלווה אליהם, ושלעיתים יש דרכים נבדלות של תנועה לביצוע אותה פעילות פולחנית. משמעויותיה השונות של התנועה באותו טקס נותרו שאלה פתוחה שעדיין אין לה תשובה. חיבור זה בוחן את תפקידה של התנועה בטקס מתוך התבוננות בתנועה המבוצעת ובהשפעתה על החוויה של המבצע, ומכאן גם על מטרתה של התנועה הנבחנת בפולחן המתועד.

¹¹¹ Eaton, 2013, 160.

פרק שני: רעמסס השלישי ומקדש מדינת-הבו

2.1 רעמסס השלישי

2.1.1 תפקידו הפולחני של המלך

תפקידו הפולחני של המלך בתרבות המצרית מגוון ביותר, ומבחינת הסדר החברתי-שלטוני-דתי הוא הכוהן הגדול האחראי לפולחן. המלוכה והאלוהות היו קשורות באופן הדוק לתפיסת העולם המצרית, והמלך היה המבצע היחיד של הפולחן. במקרים שבהם נערכו טקסי הפולחן על-ידי הכוהנים, ייצגו הללו את המלך. המלך היה היחיד אפוא שעשוי היה להבטיח את הקשר שבין בני האדם ובין האלים, ועליו הייתה מוטלת החובה להבטיח את קיומם המיטבי של האלים כדי שיסייעו לממלכת מצרים ויגוננו עליה.¹¹² תפקידו של המלך היה קשור למכלול של היבטים חברתיים ופולחניים: ביסוס הסדר החברתי בממלכה, קיומם, ביטחונם ופולחנם של מקדשי האלים וקיום פולחן המתים.¹¹³ כוחו ומעמדו השלטוני של המלך קיבלו את הלגיטימציה ואת האישור מהאלים, ולפיכך הוא היה המתווך בין ההווה הארצית של החיים ובין ההווה האלוהית-קוסמית של החיים. תפקידו כמתווך מרכזי בסדר הקוסמי כולו העניק לו מעמד על-אנושי מיוחד: ראשון לבני-התמותה ואחרון לאלים.¹¹⁴ בדרגה ייחודית זו, הוצג המלך כבעל תכונות נעלות המאפשרות לו תקשורת ופעולה בשתי ההוויות גם יחד. תכונות ייחודיות אלו היו אישיות, ולכן לא יכול היה המלך "להתפטר" מתפקידו – מעמדו לא נלקח ממנו גם אחרי מותו, עת הפך לאל ולמושא לפולחן.¹¹⁵ מעמד על-אנושי זה שבו מוצג המלך כבן האלים, ניכר גם בהתגלמותו כאל הורוס – הוא בנו של רע.¹¹⁶ לנוכח הזיקה ההדוקה במצרים העתיקה בין הפן הדתי ובין הפן השלטוני, היה מקומו של הפולחן לאלים מרכזי ביותר בתרבות ובכלכלה של החיים המצריים, וככזה השתקף כמובן גם בתפקידו של המלך.¹¹⁷ בתפיסה המצרית הקוסמוס שביר ונמצא תמיד בסכנה מפני התוהו שעלול להשתלט עליו, מפני הכאוס המאיים עליו מכל כיוון: מבחינה קוסמולוגית בליקויי השמש והירח; מבחינת יחסם של האלים שעזרתם אינה צפויה ומובטחת באופן בלתי מותנה; בהווה הארצית המלאה בפגעים, במחלות ובשלל פניה של המאגיה השחורה.¹¹⁸ נוסף על כך, במחשבה המצרית צריכים כל האלמנטים המרכיבים את הקוסמוס להתחדש ולהיוולד מחדש מדי יום.¹¹⁹ לנוכח הדברים שנמנו לעיל, הייתה חשיבות עליונה לשיתוף הפעולה עם האלים כדי שאלו יסייעו למצרים בייצוב החיים אל מול ריבוי הסכנות.

המקדשים המצריים נבנו על-ידי המלכים כדי לשמש כמקום משכנם של האלים, ושם הוגשו להם מנחות, אוצרות, שלל מהקרבות ושבוים מוכנעים.¹²⁰ בניית המקדש, ההגנה עליו, סיפוק צורכי האלים והאדרתם – כל הפעולות הללו התקיימו על-ידי המלך בעזרת האלים. כנציג האלים בעולם הארצי וכשותף לעולמם ולפעולתם, ניצח המלך את אויבי הממלכה וקיים בממלכה את הסדר האלוהי-קוסמי וזכה בתהילה ובחיי נצח. באמצעות התקשורת

¹¹² Cummings, 2000, 64.

¹¹³ O'Connor & Silberman, 1995, xviii – xix.

¹¹⁴ Calvert, 2011, 22; David, 1981, 5; Routledge, 2001, 368.

¹¹⁵ David, 1981, 5.

¹¹⁶ David, 1981, 5.

¹¹⁷ Wilkinson, 2000, 186.

¹¹⁸ O'Connor & Silberman, 1995, xix.

¹¹⁹ O'Connor & Silberman, 1995, xviii – xix.

¹²⁰ David, 1981, 5.

עם האלים וקיום הפולחן, סיפק המלך את צורכי נתיניו והבטיח את יציבות שלטונו ואת שגשוג הממלכה. בניית המקדש וביצוע רציף ומדוקדק של הפולחן היו חלק מרכזי בקיום הסדר הקוסמי והיבט מרכזי בתפקידו של המלך.¹²¹ מהייצוגים החזותיים ומהטקסטים שבמקדשים מתקבל הרושם כי המלך הוא המבצע היחיד של הפולחן, ללא עזרה או ליווי של כוהנים. בפועל, נראה כי המלך עצמו ביצע את הטקסים במקדש המרכזי של האל שהיה נשוא-הפולחן הראשי, ובשאר המקדשים ייצגו אותו בתפקיד זה בפני האלים הכוהנים שהוכשרו לכך.¹²² במערכת האיקונוגרפית של המקדש ניכרת מרכזיותו של המלך לא רק בהיותו דמות ראשית בייצוגי הפולחן, אלא גם בפרטי לבושו ובחפצים המלכותיים הנלווים אליו אשר מדגישים את חשיבותו בסצנה.¹²³ בייצוג התנועה ניכרת בדרך כלל דינמיות בפעילותו של המלך ובמנחם התנועתי של גופו, זאת בניגוד למנחם הנייח של האלים שתכופות מוצגים כפסלי פולחן. באופן זה מודגשים התנועה המלכותית של גוף המלך ומהות פעילותו, ואילו כוחם של האלים מובע בעצם נוכחותם.

2.1.2 מלכותו של רעמסס השלישי

רעמסס השלישי מלך בין השנים 1200-1150 (בקירוב), בתקופת הממלכה החדשה, והיה המלך השני בשושלת ה-20 של מצרים. השם שניתן לו בלידתו (nomen) הוא: $R^c-msi-sw \ h\bar{k}3-iwnw$, "רעמסס שליט הליופוליס",¹²⁴ והשם שקיבל במועד הכתרתו (pronomen) הוא: $Wsr-m3^c t-r^c mri-Imn$, "חזק המעאת של רע, אהוב של אמן". אביו, סת-נחת ($sth-nht(w)$ – "סת הוא המנצח, אהוב של אמן-רע", עלה לשלטון בתקופה שבה נחלש שלטונו של הצאצא האחרון של רעמסס השני מהשושלת ה-19 (המאה השלוש עשרה).

בשונה ממייסדי שושלות קודמות שהיו צאצאים של שליטים או של מפקדים צבאיים, אין מידע לגבי מוצאם של רעמסס השלישי ואביו, והם ייחסו את מעמדם המלכותי להיותם נבחרים על-ידי האלים.¹²⁵ עובדת היותם חסרי ייחוס מעמדי קודם גרמה לאביו של רעמסס השלישי ולו עצמו לשאוף לריצוי-יתר של המצרים על מנת לבסס את מעמדם כמלכים, וזאת בתקופה של חוסר יציבות בממלכה שמקורו, בין היתר, באיומי פלישה למצרים מצפון וממערב.¹²⁶

רעמסס השלישי עלה לשלטון בעקבות מותו של אביו כארבע שנים בלבד לאחר ייסוד השושלת, כאמור בתקופה של אי-יציבות במצרים. הוא קשר את עצמו למלכים מרכזיים משתי השושלות שקדמו לו, ובמיוחד לדמותו של רעמסס השני שבתקופתו שגשג מצרים ועוצמתה ועושרה באו לידי ביטוי הן במסעות מלחמה הן במפעלי בנייה גדולים. במסעות המלחמה הגיע רעמסס השני ללבנט ולנוביה, ומיזמי הבנייה המונומנטליים שלו התפרשו בכל רחבי מצרים ואף בנוביה, וביניהם מקדש המוות בתבי המערבית (הרעמסאום) והמקדש הגדול באבו-סימבל שבנוביה.¹²⁷ אחד האמצעים שבעזרתם קשר רעמסס השלישי את עצמו לרעמסס השני הוא שאילה של מוטיבים ארכיטקטוניים ואיקונוגרפיים מהרעמסאום שהועתקו אל מקדש המוות שבנה לעצמו במדינת-הבו.¹²⁸

¹²¹ David, 1981, 5.

¹²² Cummings 2000, 64; David, 1981, 5.

¹²³ Calvert, 2011, 16.

¹²⁴ הליופוליס היא און, ראו: ישראלי 2005, 10.

¹²⁵ Cline & O'Connor, 2012, 2.

¹²⁶ Cline & O'Connor, 2012, 2.

¹²⁷ O'Connor & Silverman, 1995, 184.

¹²⁸ Cline & O'Connor, 2012, 24, 44-45; Murnane, 1980, 24.

בתקופת שלטונו של רעמסס השלישי סבלה מצרים מאיומי פלישה, והוא נאלץ לצאת למלחמות הגנה על גבולה. אוכלוסייה זרה שכונתה "גויי הים"¹²⁹ איימה על מצרים בקרב יבשתי בשולי האימפריה, כנראה בצפון כנען, ובקרב ימי בצפון הדלתא של הנילוס.¹³⁰ פלישה נוספת שמולה התמודד הייתה של הלובים שהגיעו ממערב. בשני המקרים ניצח צבאו של רעמסס השלישי, ונשמרו גבולותיה של מצרים. דעות החוקרים חלוקות לגבי היקף הבנייה בתקופתו – יש הטוענים שבנה מונומנטים ברחבי הממלכה, אך יש הטוענים שמקדש המוות שלו במדינת-הבו הוא המבנה המפואר היחיד שבנה.¹³¹ למרות הצלחותיו, הייתה החברה המצרית בימי מלוכתו בתחילתה של התפוררות שהביאה להתדרדרות פוליטית וכלכלית של השושלת עד לכדי פילוג הממלכה בתקופת הביניים השלישית, והוא עצמו נרצח, כנראה, בארמונו.

כאמור רעמסס השלישי הצליח להגן על גבולות מצרים ומקדש המוות שבנה היה מהמפוארים ביותר בתקופתו, עם זאת ניכר שהיה לו צורך להאדיר את עצמו ואת שלטונו. עלייתו לשלטון זמן קצר בלבד אחרי שייסד אביו את השושלת ללא כל ייחוס קודם ברור, חוסר היציבות ששרר במצרים והיחלשות הממלכה לעומת עוצמתה בתקופת השושלות הקודמות, הניעו אותו לרצות את נתיניו, לחזור ולהדגיש את הלגיטימציה שלו כמלך ולפנות אל נאמניו כדי להבטיח את אמונם בו.¹³² פועלו למען האדרת מלוכתו בא לידי ביטוי במקדש במדינת-הבו, אשר בנייתו הסתיימה בשנה השתים עשרה למלוכתו, בכמה אופנים:

- שמו מופיע באזכורים חוזרים ונשנים בכל רחבי המקדש עד כדי יצירת זהות בין המקדש ובניו, בדומה לזהות של המקדש עצמו כביטוי ממומש של האלים.¹³³
- בכל אחד משני צידי פתח הכניסה בפילון הראשון, המזרחי, מוצבת אֶסְטֵלָה. פילון זה היווה את שער הכניסה המונומנטלי למקדש. האסטלה שהוצבה בצידו הדרומי של השער מהללת אותו על מיגור הפולשים לממלכה, ועל המקדש המהודר שבנה לתפארת האלים. האסטלה מצידו הצפוני של השער חקוקה בנאום שנושא המלך לנאמניו ושבנו הוא מדגיש את הלגיטימיות של שלטונו ומבקש את נאמנותם לו. המלך מציין כי "לא לקחתי את השלטון בגניבה, אלא הכתר הונח על ראשי ברצון". שתי אסטלות אלה, המאדירות את רעמסס השלישי ומציינות את חותמו האישי כבר בכניסה למקדש, הן תופעה יוצאת דופן ובמיוחד הפנייה לנאמניו שיש בה כדי לבטא את הצורך שלו לשוב ולאשר את מעמדו המלכותי בפני האליטה.¹³⁴
- על הקירות החיצוניים של המקדש יש תיעוד מפורט ונרחב של ניצחונותיו על האויבים: תיאורים של מלחמות היסטוריות ותיאורי ניצחון המביעים את הבסת התוהו.
- לוח החגים הגדול המופיע על החומה הדרומית החיצונית, מאדיר את הפולחן ואת ההלל שהעניק המלך לאלים.¹³⁵
- העושר והפאר של התבליטים שבהם מוצג המלך בלבוש מהודר, ועם שפע של חפצים מלכותיים נלווים.¹³⁶
- השפה המשמשת בטקסטים ההיסטוריים עמוסת סופרלטיבים והגזמות, וכך גם התיאורים האיקונוגרפיים.¹³⁷

¹²⁹ Singer, 2013, 328-329. מוצאם של "גויי הים" כנראה באיים האגאיים, וייתכן שגם באסיה הקטנה. הם נדדו בין המאה ה-13 ל-12, ועקבותיהם הארכיאולוגיים נחשפו באנטוליה, בצפון-מערב סוריה ובחוף הדרומי של הלבנט.

¹³⁰ Kann, 2011, 2, 5.

¹³¹ Cline & O'Connor, 2012, 271.

¹³² Cline & O'Connor, 2012, 5.

¹³³ Cline & O'Connor, 2012, 259.

¹³⁴ Cline & O'Connor, 2012, 259; Murnane, 1980, 20.

¹³⁵ Cline & O'Connor, 2012, 259.

¹³⁶ Calvert, 2011.

¹³⁷ Wilson, 1930, 24-33.

הדברים שנמנו לעיל משקפים את ההאדרה העצמית המודגשת של רעמסס השלישי, ואת יצירתה של דמות עוצמתית ונעלה המוצגת במקדש. תופעה זו ניכרת גם בייצוגי התנועות שאותן הוא מבצע.

2.2 מקדש מדינת-הבו

2.2.1 המקדש המצרי

המקדש המצרי שימש מקום מפגש בין החיים הארציים והזמניים של בני התמותה לבין חיי הנצח והעקרונות הקוסמיים של האלים. המקדש, שבתפיסה המצרית הוא "אורגניזם חי", בנוי כמיקרוקוסמוס המדמה את מבנה הקוסמוס כולו ומשקף את ראיית העולם המצרית.¹³⁸ לפי תפיסה זו הסדר הקיומי של החיים מאוים תמיד על-ידי הכאוס המצוי סביבו, ולכן מצויים בני האדם במאבק תמידי על השמירה של סדר החיים.¹³⁹ סדר זה נשמר בזכות שיתוף הפעולה עם האלים אשר מסייעים להביס את הכאוס כל יום מחדש. חשיבותו של שיתוף הפעולה בין בני האדם לבין האלים הוא ביסודה של תפיסת העולם המצרית.

המקדש הוא המקום שבו האלים יכולים לשכון ושבם מתקיים, כאמור, הסדר הנחוץ לקיום החיים גם מחוצה לו, ולכן יש להבטיח שתהיה לו הגנה מרבית ותמידית מפני אויבים. הכאוס מיוצג על-ידי זרים שאינם שייכים לסדר המצרי ומכאן שהם מאיימים עליו, והכנעתם היא סמל להתגברות על האיום ולשמירת החיים בממלכה. בתקופת הממלכה החדשה מתבטאת ההגנה על המקדש בתיאורים המופיעים על קירותיו החיצוניים, ואשר מציגים עוצמה ומדגשים מאוד את הבעת העוצמה והכוח בהגנה מפני אויבים.

בצידם החיצוני של קירות מקדש מדינת-הבו שבתבי המערבית, העיטורים מתארים את המלך מכה שבויים כנועים מול האל העומד בקרבתו, ומתעדים ניצחונות על צבאות אויבים וציד של בעלי חיים מאיימים. ייצוגים אלה מציגים בו בזמן את שברירותו של הסדר – שאויביו הסובבים אותו רבים וחזקים – ואת כוחו של המלך הנעזר באלים והיכול לעמוד בפני אויביו ולהכניע אותם. כאמור גישה מצרית זו היא מהות מקורם של המקדשים ושל כוחם.¹⁴⁰

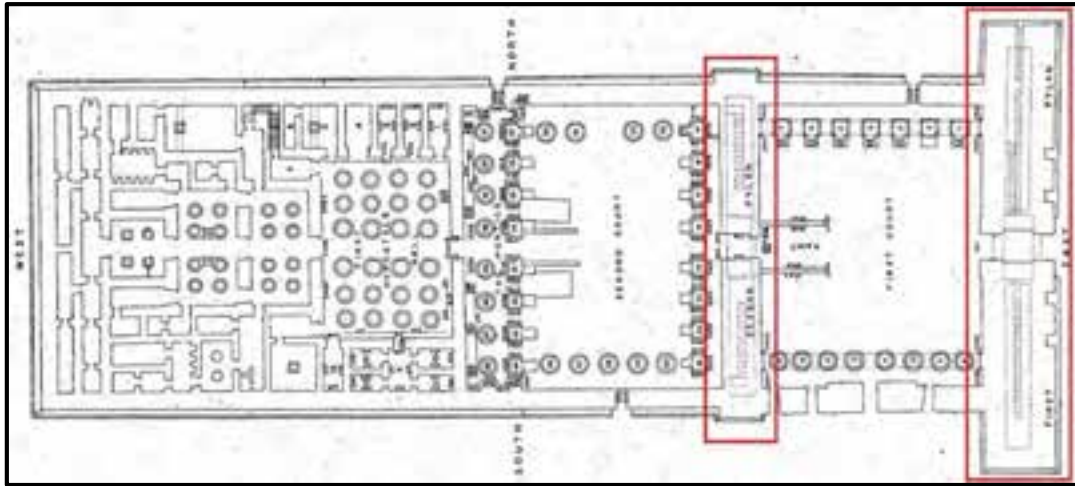
מבנה המקדש, הארכיטקטורה שלו ותוכן ייצוגיו התמוניים מסמלים את הקוסמוס. יש להם תבנית ברורה ומבחר מוגבל של טיפוסים מבנים שעל פיהם בנויים המקדשים, והם משמשים כדי להבדיל את המקדש מהעולם החיצוני שסביבו.¹⁴¹ המקדש מוקף כולו בקיר, והמבנה המסיבי ביותר המצוי בו הוא הפילון הראשון שהוא המבנה של שער הכניסה למקדש המהווה את המעבר שבין הכאוס שבחוץ לבין הסדר שבפנים, ראו מפה 1 וציור 26 שלהלן.

¹³⁸ Baines, 1976, 10; David, 1981, 5.

¹³⁹ Spalinger, 1980, 190-201.

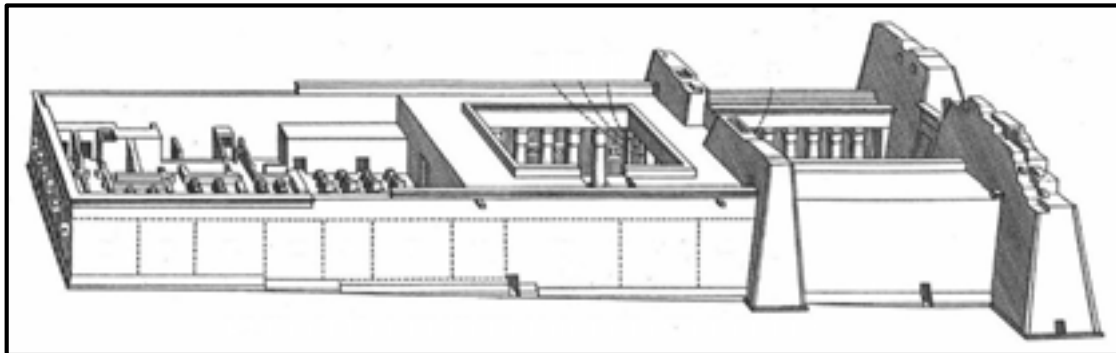
¹⁴⁰ Baines, 1997, 9-218.

¹⁴¹ Baines 1997, 217; Baines 1976, 1.



מפה 1

מקדש רעמסס השלישי – פילון ראשון (מימין) ושני (משמאל) MH5



ציור 26

מבט מדרום. המקדש מוצב בשיפוע למזרח. צד מערבי נמוך ומקורה. MH1

במפה 1 שלעיל, הקירות החיצוניים של הפילון מתארים את השמדת האויב והייצוגים שבחלל הפנימי מסמלים הסדר המצרי. הייצוגים התמוניים שעל קירות הפילונים, המקשרים בתוואי המרכזי בין החצרות במדינת-הבו, מתארים גם את מסלול מעברה של השמש ממזרח למערב. מבנה המקדש בנוי כך שהוא יוצר מעבר מן האור אל החושך ומן המרחב הפתוח אל המרחב הסגור והמוגן. ציור 26 שלעיל מראה את הרצפה המוגבהת כלפי פנים. גם המבנה עצמו ממחיש את ההגנה של האזורים הפנימיים במקדש: הרצפה המוגבהת וקירות הגג הנמוכים יוצרים מרחב מוגן לחלוטין בין הקירות החיצוניים של המקדש. אפשר להבחין כי בחצרות החיצוניות יותר של המבנה, שהיו פתוחות גם לביקורם של אנשים שאינם כוהנים (בעיקר בחגים), לא הייתה כלל הגבהה של הקרקע ולא היה גג, והדבר הדגיש את השוני בין תפקודם של האזורים החיצוניים של המקדש לבין חלקיו הפנימיים.¹⁴²

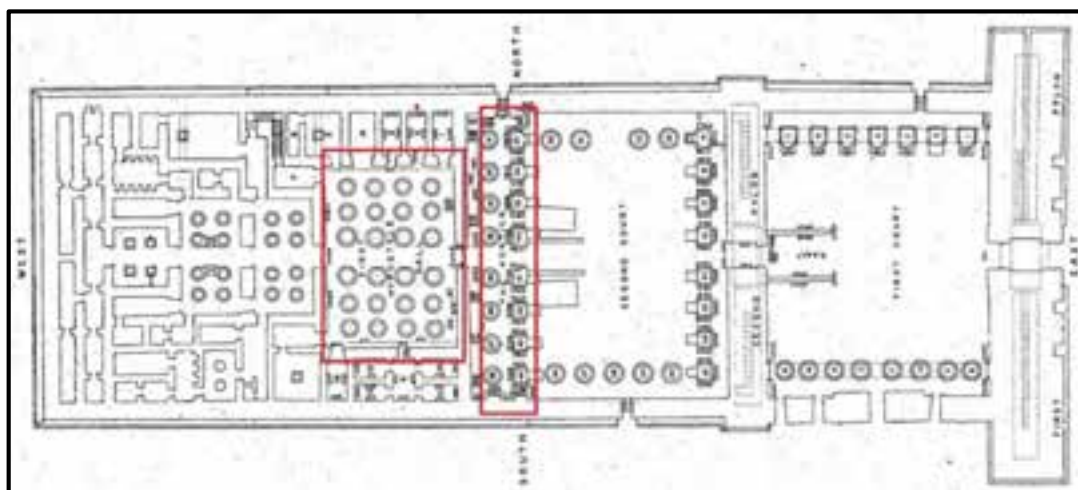
הסצנות במקדש, בדומה לארכיטקטורה שלו, סימלו את עקרונותיו של הסדר המבוקש, והציגו את האלמנטים הנחוצים לקיומו. מאחר שהמקדש הוא מקום משכנם של האלים, הוא אמור לשקף את מעמדם העליון בקוסמוס על-ידי ביטוי הישגיה הגבוהים ביותר של התרבות, ותפיסה זו הובילה לבניית מקדשים גדולים ובהם עושר

¹⁴² Baines 1976, 10

אומנותי רב.¹⁴³ הייצוגים במקדשים משקפים את הקטגוריות התרבותיות, את השימוש בסמליות באיקונוגרפיה המצרית ולעיתים גם במושגים מיתולוגיים, ולמעשה זוהי תבנית של התפיסה המצרית את הקוסמוס כולו.¹⁴⁴ ככלל, מבנה הסצנות במקדשים נוקשה הרבה יותר מאשר ייצוגים אחרים של אומנות מצרית והדבר מתבטא גם בארגון הכללי שלהן וגם בפורמליזציה של תוכנן.

תבנית האיקונוגרפיה במקדשים של הממלכה החדשה בנויה ממדורים מתובלטים המכסים את הקירות לכל גובהם, ובחלקים המקורים נמצאים על התקרה תבליטים המציגים אלמנטים שמימיים כגון כוכבים וייצוג של אלת השמיים נות. הסצנות במדורים מסודרות ביחידות של מלבנים או משולשים המשמשים מסגרת שבתוכה מתוארת הסצנה המתרחשת. סביב האלמנטים המרכזיים בתמונה מופיעים בתוך המלבן סמלים הקשורים לאלוהות המוצגת במסגרת אותה היחידה.¹⁴⁵

מתוך החצר נכנסים לאולם העמודים. עמודיו הגבוהים של מעוצבים כמוטיבים צמחיים בעלי כותרות פפירוס או פרחי לוטוס. מוטיבים אלה מדמים את אזור הביצה שעל פי הסיפור המצרי של הבריאה, הגבעה הראשונה הגיחה ממנה וזוהי תחילת קיומו של העולם. על כן הביצה מסמלת את הבריאה, ואת היווצרותם מחדש של החיים. ראו להלן מפה 2.



מפה 2

מקדש רעמסס השלישי – פּוֹרְטִיקוֹ (מימין), אולם עמודים ראשון (משמאל). MH5

הייצוגים האיקונוגרפיים במקדש אמורים לתאר את האלמנטים הקוסמיים ולפאר אותם, ולבטא את היחסים בין האלים לבין האנושות המתקיימים באמצעות הדמות האנושית הראשית: המלך.¹⁴⁶ לכן תיאורי הפולחן שבהם מבצע המלך טקסים מול האלים – טקסי הפולחן היומי וטקסי חגים – הם מוטיב מרכזי באיקונוגרפיה של המקדש. מאחר שהאלים הם הדרים במקדש, דמויותיהם בסצנות פונות תמיד מתוך המקדש החוצה – ואילו דמות המלך המבצע את הפולחן פונה כלפי פנים.¹⁴⁷

¹⁴³ Baines 1997, 216

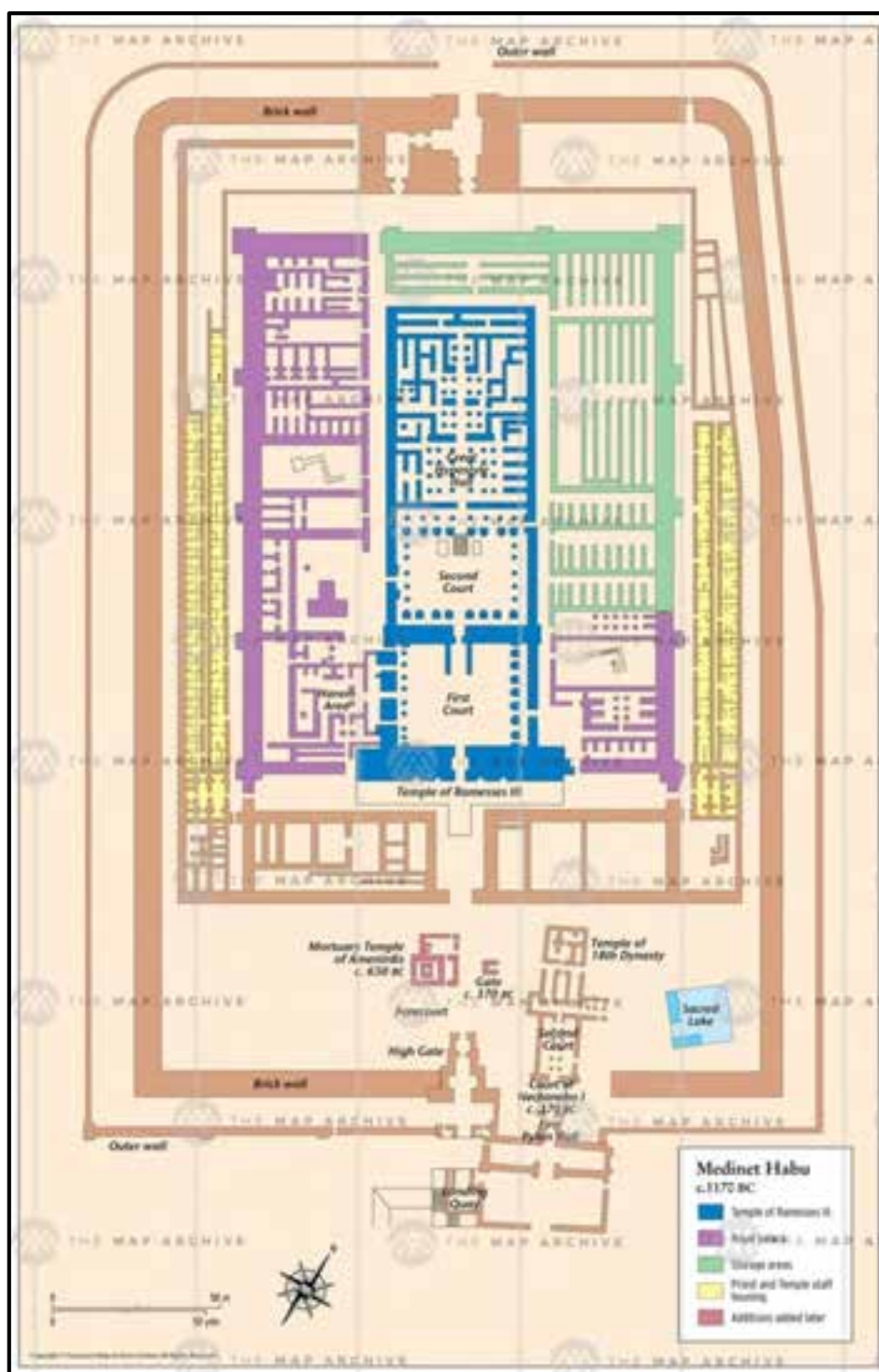
¹⁴⁴ Baines 1976, 10

¹⁴⁵ Baines 1976, 11

¹⁴⁶ Baines, 1997, 216.

¹⁴⁷ Baines, 1976, 11-12.

2.2.2 תבליטי המקדש של מדינת-הבו



מפה 3

מתחם מדינת-הבו

<https://www.themaparchive.com/medinet-habu-c-1170-bce.html>

המוטיבים המופיעים במקדשים התפתחו לאורך כל תקופת קיומה של מצרים העתיקה. המקדש במדינת-הבו מייצג אפוא המשכיות ברורה של מסורת קודמת, אך יש בו גם חדשנות ייחודית לימי שלטונו של רעמסס השלישי.¹⁴⁸ מדינת-הבו הוא מקדש המוות של רעמסס השלישי והוא ממוקם בתבי, היא נא-אמון המקראית אשר בגדה המערבית של הנילוס. על פי התפיסה המצרית גדה זו היא "ארץ המתים" ובה נמצאים כל מבני הקבורה. ממול נמצאת "ארץ החיים", מתחם המקדשים הגדול בכרנך הממוקם בגדה המזרחית של הנילוס. רעמסס השלישי קבור בעמק המלכים, צפונית-מערבית לתבי, והמקדש נתפש כמקדש המוות שלו אשר שימש כמקום הפולחן שהוקדש לו עוד בחייו, וכמובן לאחר מותו.¹⁴⁹ המקדש נבנה במקום שבו היה קיים מקדש קטן מתקופת השושלת ה-18,¹⁵⁰ והמבנה נכלל בתוך מתחם המקדש הגדול שכבר בתקופתו נחשב, כאמור, לאחד הבולטים ביותר במצרים בגודלו ובעושרו. מפה 3 שלעיל מתארת את המתחם כולו.¹⁵¹

נוסף להיותו מקדש המוות של רעמסס השלישי שיועד כמקום הפולחן למלך המת,¹⁵² נתפס המקדש במדינת-הבו גם כמונומנט מלכותי המכונה "טירת מיליון השנים", כינוי שניתן למקדשים מלכותיים בתקופת הממלכה החדשה. מקדשים אלו היו מזוהים גם עם המלך שבנה אותם וגם עם האל הפטרון המקומי, מה שחזק את האידיאולוגיה המלכותית היוצרת קשר הדוק בין המלך ובין האל.¹⁵³ המקדש במדינת-הבו היה המקום שבו התאחד רעמסס השלישי לאחר מותו עם האל אמון-רע, האל הפטרון של תבי, וכינויו הנוסף של המקדש: "מאוחד עם הנצח באחוזתו של אמון", משקף את היותו "מקדש מוות".¹⁵⁴

בניית המקדש החלה בשנה החמישית לשלטונו של רעמסס השלישי והושלמה בשנה השתים עשרה לשלטונו. דעות החוקרים חלוקות לגבי ביטויים של המשכיות ושל חדשנות במקדש מדינת-הבו, למשל נים (Nims)¹⁵⁵ טען שתוכנית המקדש והסצנות האיקונוגרפיות הועתקו באופן ברור מהרעמסאום – מקדש המוות של רעמסס השני, ושההעתקה כוללת את מיקום הסצנות במקדש וגם את הטעויות המופיעות בטקסטים הנלווים אליהן.¹⁵⁶ גרונגן-פרנקפורט טענה שאומנות הממלכה החדשה בסוף דרכה חזרה לאותו המקום שבו החלה, ושהאדרת השליט אפילו התעצמה במהלכה – דבר הניכר לדבריה גם במדינת-הבו.¹⁵⁷

לעומת זאת או'קונור (O'Connor) ראה בו שיקוף שמאפיין את כל המקדשים במערב תבי, וטען שמדינת-הבו הוא למעשה אחד המקדשים המעניינים ביותר שנבנו.¹⁵⁸ אמנם תוכניתו הארכיטקטונית והאיקונוגרפית של המקדש דומה לזו של הרעמסאום,¹⁵⁹ אך מתבטא בו גם חותם אישי של רעמסס השלישי. הדבר בא לידי ביטוי בכמה אופנים: אזור נרחב במקדש מוקדש לפולחן המוות של רעמסס השלישי עצמו, מה שהשפיע על תוכנית המקדש,¹⁶⁰

¹⁴⁸ Baines, 1997, 216.

¹⁴⁹ Cline & O'Connor, 2012, 263.

¹⁵⁰ Hölscher, 1939; Johnson, 2009.

¹⁵¹ Cline & O'Connor 2012, 257; Murnane, 1980, 1.

¹⁵² Murnane, 1980, 1. מקום הפולחן למלך המת נמצא בדרך כלל בקרבת הקבר, אך רעמסס השלישי בנה את המקדש בתבי משום שהגבעות הקרובות לעמק המלכים כבר היו מלאות בתקופתו.

¹⁵³ Haring, 2007, 7-166; Ullman, 2015, 6-15.

¹⁵⁴ Cline & O'Connor, 2012, 210.

¹⁵⁵ Nims, 1970.

¹⁵⁶ Cline & O'Connor, 2012, 212.

¹⁵⁷ Groenewegen-Frankfort, 1951, 41-139.

¹⁵⁸ Cline & O'Connor, 2012, 213, 257.

¹⁵⁹ Cline & O'Connor, 2012, 212.

¹⁶⁰ Cline & O'Connor, 2012, 250.

ודגש רב הושם במוטיבים היסטוריים של ניצחונותיו ובמעורבותו בבניית המקדש, מוטיבים שבאמצעותם הוא מפאר את האלים ומביע את יחסו הראוי אליהם.¹⁶¹

המקדש היה גם מרכז כלכלי ואדמיניסטרטיבי.¹⁶² באשר להיבט המנהלי: תפקידים שלטוניים משתקפים בתבליטי המקדש גם בהכנעת האויבים המתארת את ההגנה על הקוסמוס מפני הכאוס השורר מחוץ למקדש, וגם בייצוג המלך המבצע את הפולחן בפני האלים המבטא את הסדר המתפקד של הקוסמוס בתוך המקדש.¹⁶³ ההיבט הכלכלי השתקף בשפע של המקדש שניכר במנחות, באוצרות הנמצאים בו ובפולחן המגוון המתבצע בו. כולם יחדיו מבטאים את מתן הלגיטימציה של הכלכלה ושל האדמיניסטרציה לקיום הפולחן, ובכך תומכים בטוהר המקדש ובביטחונו.

2.2.3 ארגון הסצנות במקדש

כאמור המקדשים בממלכה החדשה דימו את הקוסמוס. הקירות החיצוניים מתארים את ההתמודדות עם האיומים מבחוץ, המקדש עצמו מבטא את הממלכה המצרית המאוחדת ובחלקים הפנימיים ביותר שלו שוכנת האלוהות. הפתח למקדש מדינת-הבו נמצא במזרח, וחלקיו הפנימיים נמשכים למערב. מסלול זה מסמל את תוואי התקדמותו של אל השמש בציר המרכזי של המקדש, וגלגל השמש המכונף המופיע בפתחי המעבר במרכז המבנה מדגיש את מסלול הכניסה של האל למקדש. כיוון ההתקדמות ממזרח למערב משקף גם את המעבר מ"מקום החיים" – במזרח, ל"מקום התחייה" ולחיי הנצח (שלאחר המוות) במערב.

לאחר היעלמותה של התרבות הפרעונית שימש המקדש גם קהילות נוצריות קופטיות שהסבו לו נזקים משמעותיים, זאת נוסף על נזקי הזמן.¹⁶⁴ כל אלה הביאו לפגיעה קשה באזורים הפנימיים של המקדש: אולמות העמודים, חדר הספינה של אמון והחדרים האחוריים שכונו על-ידי הולשר "קודש הקודשים".¹⁶⁵ משום כך קשה לנתח באופן מדויק סצנות פולחניות שהופיעו על התבליטים בחדרים של המקדש. לשם התמצאות, תוצג להלן סקירה כללית של מאפייני התבליטים בתוכנית המקדש. ציורי התבליטים פורסמו בתשעה כרכים של צוותי החפירה והמיפוי של המקדש בשנים 1930-2009 לספירה.¹⁶⁶

התבליטים מציגים סצנות מלחמה, לוח חגים, תהלוכות של חגים, סצנות ציד של בעלי-חיים מסוכנים וסצנות פולחניות שבהן מופיע המלך בפני אלים שונים. סצנות הפולחן של המלך מול האל מרובות ומגוונות, ובהן מתואר המלך כשהוא מבצע פעולות הקשורות לטיהור המקדש, להגשת מנחות ולמעמדים שבהם האלים מאשרים את מלכותו על-ידי הענקת סמל חג היובל בטקס המחדש את ימי שלטונו, ומחזק את מעמדו השלטוני.

המלך מבצע טקסים מגוונים בפולחן במקדש: הוא מגיש מנחות כגון מזון, פרחים, שמנים וזהב, ואת מנחת המאעת המביעה מחויבותו לפעול על פי עקרון הסדר והצדק; הוא נוסך נסך ומגיש קטורת לאלים; לעיתים הוא ניצב ליד כן מנחות שעליו מונחת המנחה בעודה בוערת,¹⁶⁷ ולעיתים הוא אף מניף בעצמו את המנחה הבוערת מול האל.¹⁶⁸

השער המזרחי הגדול

¹⁶¹ Cline & O'Connor, 2012, 249.

¹⁶² David, 1981, 5.

¹⁶³ Cline & O'Connor, 2012, 258.

¹⁶⁴ Murnane, 1980, 2-3.

¹⁶⁵ Hölscher 1941, 19-20. (על פי היוז) Hughes (MH7 xi), אין די מידע לגבי הסצנות בחדרים אלה כדי לקבוע בבירור את ייעודם. בעבודה זו, הכינוי "קודש הקודשים" מתייחס לאזור זה.

¹⁶⁶ Nelson 1930, 1932, 1934, 1940 (MH 1-4); Hughes 1957, 1963, 1964 (MH 5-7); Nims 1970 (MH 8); Johnson 2009 (MH 9).

¹⁶⁷ ראו לדוגמה: MH7 489.

¹⁶⁸ ראו לדוגמה: MH5 345a.

הכניסה הראשית למתחם המקדש הייתה דרך מבנה שמכונה ה"מגדול", השער המזרחי הגבוה של הכניסה למקדש. המגדול היה מבנה מסיבי ביותר, הקיר החיצוני שלו היה בעובי של כעשרה מטרים ובתקופת רעמסס השלישי התנשא לגובה של כשמונה עשר מטרים.¹⁶⁹ החומה המבוצרת, הפתחים המוגנים ועומקו של השער שדרכו נכנסו למתחם, מעידים על צורך ממשי בהגנה ולא רק בכוונה לסמלה. בחזית המקדש נמצאים זה מול זה שני ייצוגים של דמותו של המלך: מכה את אויביו השבויים, ומתחתיו שורות של שבויים אזוקים מאויביה השונים של מצרים. בשער הכניסה עצמו מופיעה סצנה שבה מגיש המלך את מנחת המאעת לאל פֶּתַח ולבת זוגו סֶחְמֶת, ראו ציור 27 שלהלן.¹⁷⁰



ציור 27

רעמסס השלישי מגיש מעאת לפתח וסח'מת. נישה בשער הכניסה המזרחי למקדש. MH8 608

הסצנה שלעיל הוצגה בגומחה מיוחדת בשער הכניסה עצמו, ומעליה שורת נקבים המרמזים על וילון שהיה תלוי מעליה. בכרך שהקדיש מורנן למכלול המקדש במדינת-הבו,¹⁷¹ הוא ציין כי מאחר שהכניסה למקדש הייתה מותרת רק לכוהנים מוסמכים, הייצוג בגומחה זו יועד לפולחן שבו יכלו אורחי המקדש לסגוד למלך ולאל.¹⁷² קיום המעאת בתפיסה המצרית היה כרוך במיגורו התמידי של הכאוס, ולכן הצגת הניצחונות של המלך, ובסמוך להם תיאור קיומו של עיקרון המעאת, שיקפו את מילוי תפקידו המרכזי של המלך המצרי.

החדרים הפנימיים שבמגדל השער מציגים סצנות שונות לחלוטין מאלה המקיפות את הקירות. הייצוגים המעטרים את קירות החדרים מעידים על שימושם כאזורים פרטיים של רעמסס השלישי, והוא מתואר בהם בחברת נערות צעירות, מזון, משקה ופרחים. חלק מהדמויות הצעירות הן ילדיו וחלקן מנשות הרמונו.¹⁷³

¹⁶⁹ Murnane 1980, 7-8.

¹⁷⁰ Gardiner 1957, C10; Murnane 1980, 7.

¹⁷¹ Murnane, 1980.

¹⁷² Murnane 1980, 7; Nims, 1970, xi.

¹⁷³ Murnane, 1980, 9.

2.2.3.1 הפילון הראשון וחומת המקדש

החזית המזרחית של הפילון הראשון היא הכניסה הראשית למקדש עצמו, ראו להלן תמונה 8.



תמונה 8

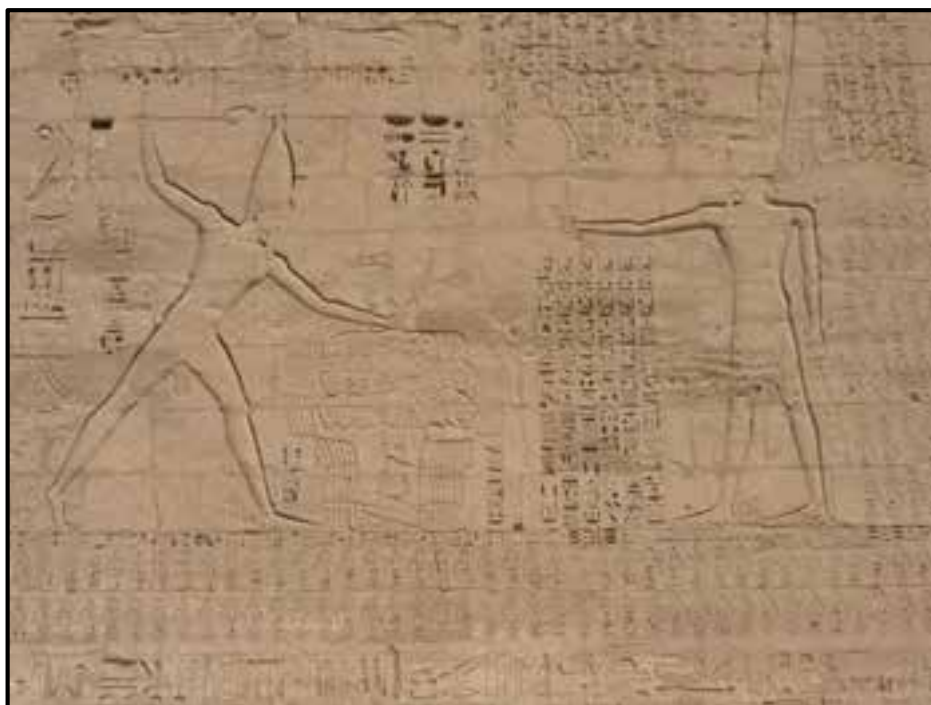
פילון ראשון – חזית מזרחית. רעמסס השלישי מכה את אויביו מול האל. MH1 6

על הפילון הראשון המוצג בתמונה 8 שלעיל נמצא הייצוג הסימטרי אדיר הממדים שהוזכר בסעיף הקודם, של רעמסס השלישי מכה את שבוייו מול האל אמון-רע. מוטיב מרכזי זה ממוקם משני צידי הפתח המרכזי של הכניסה למקדש, ראו להלן תמונות 9 ו-10.



תמונה 9

פילון ראשון. חזית מזרחית, מצפון. המלך עם כתר מצרים התחתונה (הצפונית) מכה שבויים מול אמון-רע
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Medinet_Habu_Ramses_III16.JPG



תמונה 10

פילון ראשון. חזית מזרחית, מדרום. המלך עם כתר מצרים העליונה (הדרומית) מכה שבויים מול אמון-רע

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Medinet_Habu_Ramses_III15.JPG

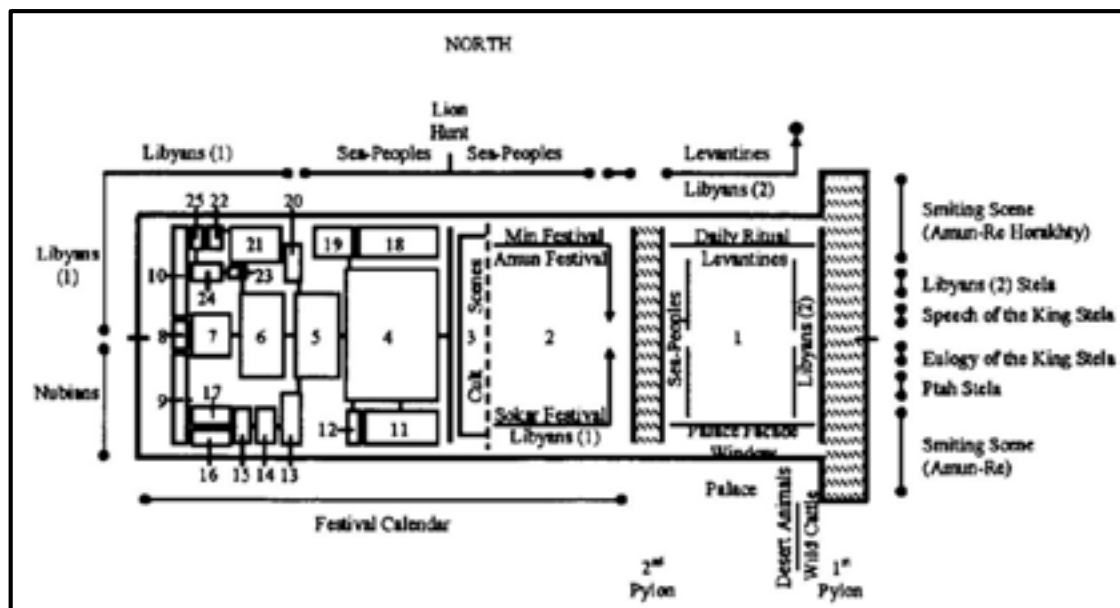
הסצנה הנראית על הפילון הראשון בתמונות 9-10 שלעיל – המלך המכה את אויביה המוכנעים של מצרים בנוכחות האל – מעידה על תמיכתו של האל בניצחונו של המלך, ועל גדולתו של המלך המפאר את האל באמצעות ניצחונותיו.¹⁷⁴

הפן החיצוני של הקירות המקיפים את המקדש מיועד לייצוג ניצחונותיו של רעמסס השלישי וללוח החגים המרשים שקיים המלך.¹⁷⁵ מיקום ייצוגם של הקרבות על הקירות תואם את מיקומו הגיאוגרפי של אזור הקרבות יחסית למצרים: במרכז הקיר הצפוני מוצג הקרב עם גויי הים, קרב שהתרחש מצפון (בדרום הלבנט ובחוף המצרי); על הקירות בצפון-מערב מתועדת מלחמה מול הלובים השוכנים צפונית-מערבית למצרים; במזרח הקיר הצפוני מוצג קרב עם תושבי רצועת החוף של הלבנט, ובדרום הקיר המערבי מתואר קרב עם הנובים. מפה 4 שלהלן מתארת את המיפוי של ייצוגי המלחמות.¹⁷⁶

¹⁷⁴ Murnane, 1980, 7, 19.

¹⁷⁵ Kahn, 2011, 1.

¹⁷⁶ Cline & O'Connor, 2012, 264. אזכורים נוספים לניצחונות על הלובים, על הלבנטיניים ועל גויי-הים מצויים גם בתבליטים שבחצרות הראשונה והשנייה של המקדש.



מפה 4

Cline & O'Connor 2012, fig 6.11 p 258. מיפוי של ייצוגי המלחמות של רעמסס השלישי במקדש.

הקיר הדרומי מוקדש ללוח החגים המלא של רעמסס השלישי, תופעה יוצאת דופן הן במיקומה הן בממדיה. אחת הסיבות האפשריות למיקומו של הלוח היא מעשית: גודלו של הקיר הנחוץ לתייעוד הנרחב של החגים. סיבה אחרת יכולה להיות הקדשת הניצחונות לאלים באמצעות החגים שמקיים המלך לכבודם. הניצחונות המוצגים לצד החגים מדגישים את חלקם של האלים בהשגתם, ואת המלך כמי שמפאר את האלים על ניצחון הסדר המצרי.¹⁷⁷

2.2.3.2 החצרות

בחצרות מוצגים תיאורים של תהלוכות החגים שהתקיימו בהן, וכן חוזרות סצנות של הכנעת האויבים. החצר הראשונה שימשה גם כחצר של ארמון המקדש הניצב בדרום-מזרח, במרחב שמחוץ למקדש, וגם להופעת המלך ב"חלון ההופעה" שדרכו הוא משקיף עליה. המוטיב הדומיננטי המוצג בחצר הראשונה הוא תפקידו השלטוני של המלך, ונוסף לו מוטיב הכנעת האויבים בהקשר זה.¹⁷⁸ במדור העליון יש ייצוגי פולחן של המלך בין אלים שונים, מוטיבים ששמורים בדרך כלל לאזורים פנימיים יותר של המקדש. תפקיד נוסף של החצר הראשונה היה כינוס המנחות המובאות למקדש לפני הכנסתן לאזורים הפנימיים שבהם הן הוגשו לאלים. ייתכן שכוונתם של תיאורי הפולחן במדור העליון הייתה להציג את מטרתן של המנחות ואת תפקידו הפולחני של המלך.¹⁷⁹

החצר השנייה הייתה "אולם החגים" של המקדש, נושא המשתקף בתבליטיה המתארים חגים וטקסים שבהם מקיים המלך בשם נתיניו את המאעת מול האלים.¹⁸⁰ על הקיר הדרומי של החצר מופיע אזכור חוזר של המלחמה נגד הלובים. במערב החצר השנייה נמצא הפורטיקו, האזור המערבי ביותר לפני הכניסה למתחם של המקדש הפנימי והמקורה שהגישה אליו הותרה רק לכוהנים מוסמכים.

בפורטיקו הרצפה מוגבהת, ולכל רוחבו ניצבות שתי שורות של עמודים מרובעים. התבליטים על העמודים והקיר המערבי שלצידם מתארים סצנות פולחניות שונות של המלך מול האלים הכוללות מוטיבים של טיהור ושל

¹⁷⁷ Cline & O'Connor 2012, 265.

¹⁷⁸ Cline & O'Connor, 2012, 266; Murnane 1980, 23.

¹⁷⁹ Cline & O'Connor, 2012, 267.

¹⁸⁰ Murnane, 1980, 7-26.

הגשת מנחות המאפיינים את האזורים הפנימיים של המקדש. סצנה אחת על הקיר אף מתארת את "הכנסתו" של המלך אל המקדש עצמו בליווי אלים.¹⁸¹

2.2.3.3 המקדש הפנימי

בחלקים הפנימיים של המקדש, שכאמור ניזוקו מאוד, נותרו על כנם תבליטים במתחם אל השמש (חדרים 17-19 ו-32). במדור התחתון הם מתארים סצנות פולחן של הגשת מנחות, ובמדורים העליונים את מסלולו של אל השמש. בשני המדורים הללו יש ביטוי נרחב מהמקובל קודם לכן לאלמנטים שמימיים ולסמלים הקשורים לעולם הנצח.¹⁸² מבנה יוצא דופן במקדש הפנימי (חדרים 21-27) נמצא במתחם האל אוסיריס.¹⁸³ המבנה מוקדש לפולחן המוות, ומזכיר בעיטוריו את הקבר של רעמסס השלישי. שטחו של מתחם אוסיריס גדול למדי, שמונת חדריו נמצאים בחלק הדרום-מערבי של המקדש ויש לו כניסה אחת בלבד לאולם העמודים השני. הפתחים בתוך המתחם עצמו יוצרים מסלול התקדמות מפותל ורב-פניות כדי להגיע לכל חדריו. הסצנות מציגות פולחן המבסס את הלגיטימציה של שליט המערב, הלוא הוא המלך המת. הן מתארות את מסעו המוצלח של המלך בעולם הנצח, ואת תחייתו כאל המזוהה עם אוסיריס ועם אל השמש, אמן-רע. מוטיבים אלה מעידים שהמלך ראוי וזכאי לפולחן שכנראה התבצע עבורו בכל החדרים של מתחם הקבורה.¹⁸⁴

לסיכום: כל קירות המקדש של רעמסס השלישי מדופנים בתבליטים, וחלקם הגדול נמצא באזורים במקדש שהיו נגישים רק למתי מעט המורשים לבצע את הפולחן. מכאן שסצנות אלה אינן מיועדות לצופה חיצוני אלא רק למשתתפיהן: האלים והמלך.¹⁸⁵ עובדה זו תואמת את התפיסה המצרית שבה לייצוג החזותי מיוחס כוח מאגי מכונן ומחולל, והטקסים המוצגים במקדש מסמלים את המשך קיומם גם ללא נוכחות אנושית חיה אלא באופן מאגי-נצחי באמצעות הייצוג החזותי.¹⁸⁶

¹⁸¹ Murnane, 1980, 40.

¹⁸² Cline & O'Connor, 2012, 260, 263.

¹⁸³ Wilkinson, 2003 774-772

¹⁸⁴ Cline & O'Connor, 2012, 261.

¹⁸⁵ Calvert, 2011, 24.

¹⁸⁶ Assmann & Jenkins, 2002, 70-73.

פרק שלישי: התבליטים הנבחרים

3.1 הקדמה

לנוכח העובדה שהאומנות המצרית בתקופה שבה דנה עבודה זו אינה מספקת תיאור ריאליסטי של הדמויות אלא נשענת על קנון באופן הייצוג שלהן ושל תנוחתן, תיאור הייצוגים בקורפוס נחלק לשניים: 1. תיאור התמונה – תנוחת הגוף כפי שהיא נראית בה וניתוח התנועה האפשרית המשתקפת בייצוג החזותי. 2. סדר התיאור של הדמויות בסצנה: תחילה האל (או האלים) נשוא(י)-הפולחן, לאחר מכן המלך – מבצע הפולחן, ולבסוף דמויות נוספות לצד המלך והאל אשר יתוארו בדרגות שונות של פירוט. להלן הבהרה של המושגים אשר מופיעים בתיאור הייצוגים:

(1) כיוון הפנייה של הדמויות: הכיוון המצביע על המשך צפוי של התקדמות התנועה (גם כאשר הדמות ישובה) מתואר מנקודת מבטו של הצופה החיצוני לסצנה.

(2) מיקום: המיקום של הדמויות בסצנה והיחסים המרחביים ביניהן מתוארים מנקודת מבטו של הצופה החיצוני לסצנה. מיקום הדמויות המשניות מתואר ביחס לדמויות המרכזיות, מנקודת מבטו של הצופה החיצוני לסצנה.

(3) כיוון הפנייה של איברי הדמויות: הכיוון – פרופיל או חזית, מתואר מנקודת מבטו של הצופה החיצוני לסצנה.

(4) היחסים בין איברי הדמות ובין כיוון תנועתם: יחסים אלו מתוארים מנקודת מבטה של הדמות עצמה.

(5) כיוון הפנייה של כפות הידיים: במנח מוצא, מצב האפס,¹⁸⁷ כפות הידיים מונחות בפרופיל כלפי מטה, בהמשך לאמה, בצידי הירכיים. בתנוחה זו האגודל פונה לחזית והזרת פונה לאחור. כיוון התנועה של כף היד מוגדר מתנוחה ראשונית זו. כף מורמת החוצה תגדיר את התנועה של כף היד הרחק מהגוף, וכף כפופה פנימה תגדיר את תנועת הכף לכיוון מרכז הגוף. הטיית הכף לפנים תגדיר את תנועת הכף הצידה, בכיוון האגודל, והטיית הכף לאחור תגדיר תנועה הצידה בכיוון הזרת.

(6) מידת הציבות של התנוחה: יציבה מאוד – תנוחה הניתנת לשימור לאורך זמן רב מאוד. יציבות בינונית – תנוחה שיש בה יציבות הניתנת לשימור לזמן מוגבל. תנוחה לא יציבה – תנוחה שמרמזת על דינמיות שהיא תיעוד של הרף עין במעבר בין תנוחות או תנוחה שיש בה יציבות רגעית, אך קשה מאוד לאיזון ולשימור. חפצים המחוברים אל הגוף או נישאים על-ידי הדמויות שבתנוחה משפיעים על האופן של נשיאת המשקל, ולכן נמנים כאיבר בגוף מבחינת הארגון של חלוקת המשקל.

(7) חלקים חסרים: חלק נכחד, שבור או פגום מוגדר חלק חסר.

בסעיף זה מתוארים בפרוטרוט הדגמים שנבחרו כאב-טיפוס לכל אחת מהתנועות הנחקרות. בכל דגם מוצג פירוט של התמונה: תיאור של תנוחת הגוף, פרטי האביזרים ואובייקטים נוספים. לאחר מכן מוצג פירוט של התנועה: ניתוח של התנועה האפשרית הנגזרת מתוך התנוחה שבתמונה. לבסוף מפורטים הטקסטים: הכיתוב המציג את הדברים הנאמרים על-ידי הדמויות שבסצנה. כל הדגמים מתוארים על פי קטגוריות קבועות המציגות פרטים אשר נחוצים לניתוח התמונה והתנועה. כמו כן מתואר מכלול המופעים המצויים במקדש של כל אחד מהדגמים הנדונים. פרטים אלה מספקים תמונה מלאה לגבי הסצנות ומרכיביהן, וישמשו בסיס לדיון שמופיע בהמשך החיבור.

¹⁸⁷ ראו סעיף 1.1.3.3, ציור 16.

3.2 פירוט של הדגמים הנבחרים

3.2.1 ריקוד פסיעה

3.2.1.1 אב-טיפוס



ציור 18828

רעמסס השלישי נושא שני קנקני מזיגה מול אמון-רע-כא-מותף. חצר שנייה, קיר מערבי, מדור עליון, סצנה רביעית מצפון לדלת הכניסה לאולם העמודים. MH5 293b

התמונה

האל: אמון-רע-כא-מותף

האל אמון-רע-כא-מותף¹⁸⁹ עומד על בסיס (הירוגליף $\Leftarrow$ *tntt* במה מוגבהת Gr. Aa11,¹⁹⁰ הוא מחוזק על-ידי עמוד מאחוריו, דמותו היא פסל פולחן.¹⁹¹
מיקום בתמונה: שמאל. **כיוון פנייה:** לימין.
ראש: פרופיל לימין. עין ימין נראית בשלמותה.
כפות רגליים: בפרופיל. נראית כף רגלו הימנית בלבד. הכף פרושה על הקרקע.

¹⁸⁸ ניתוח הדגמים בעבודה נעשה מהיבטים שונים ועל כן מדי פעם עולה הצורך להשתמש שוב באותם ציורים/תמונות שכבר הופיעו לפני כן בהקשר אחר. הדבר יופיע מציור זה ואילך, ובכל פעם כזו הציורים והתמונות ימוספרו למען הנוחות לפי הסדר הרץ ולא לפי מספרם בפעם הראשונה שהופיעו בעבודה.

¹⁸⁹ Wilkinson, 2003, 93, 115-117.

¹⁹⁰ התרגום ממצרית לעברית של מונחים ושל טקסטים נעשה על-ידי כותבת העבודה. כמו כן מספרי ההירוגליפים מכאן ואילך יסומנו ב- Gr. בליווי המספר שבו הם מופיעים אצל גרדינר על פי Gardiner 1957.

¹⁹¹ ייצוג של פסל פולחן בתנוחה זוה, אך נושא על-ידי כוהן, נמצא בחדר 46, קיר מערבי, MH4 תמונה 704.

רגליים: בפרופיל. נראית רגלו הימנית בלבד. הרגל ניצבת ישרה ואנכית כלפי מעלה.

גו: ניצב אנכי. **אגן:** בפרופיל. **בית החזה וחגורת הכתפיים:** פונים לחזית.

ידיים: יד ימין במבט חזיתי. הזרוע מורמת הצידה ב- 100° בכיוון הפנייה של הכתף, האמה מורמת לפנים ב- 70° בהמשך לכיוון של פניית הזרוע. יד שמאל לא מוצגת ואינה נראית כלל, מפרק הכתף בולט ומודגש.¹⁹²

כפות ידיים: כף ימין במבט חזיתי. הכף פתוחה ופרושה כלפי מעלה בהמשך כיוון האמה. פונה לחזית (אגודל קרוב

למרכז הגוף), מעל היד שרביט דמוי-שוט (הירוגליף  שוט Gr. S45)

פרטים נוספים: איבר מין גדול וזקור בפרופיל, פונה לימין, ציון המיקום של הברך ושל עצם הקרסול.

אביזרים ולבוש: כתר אמון¹⁹³ מורכב מבסיס המכסה את הראש ומכתר נוצה כפולה (הירוגליף  Gr. S9 šwt),¹⁹⁴

זקן אלוהי (מעוגל)¹⁹⁵, קולר רחב (הירוגליף  קולר Gr. S11 wsh), סרט צלוב על בית החזה (בדרך כלל אדום ומסמן את חזהו של אוסיריס). צמידים על הזרוע ועל השורש של כף היד.

המלך: רעמסס השלישי

המלך רעמסס השלישי עומד על הקרקע. **מיקום בתמונה:** ימין. **כיון פנייה:** לשמאל.

ראש: פרופיל לשמאל. עין שמאל נראית בשלמותה.

כפות רגליים: בפרופיל. כף ימין נראית מהצד הפנימי. הבוהן נוגעת בעדינות בקרקע, העקב מורם מהקרקע ב- 10° . כף

שמאל נראית מהצד החיצוני, כל האצבעות נראות. הכף כפופה לאחור ב- 30° , האצבעות כפופות לפנים ב- 50° והן

מונחות בחלקן התחתון על הקרקע. כרית כף הרגל, הקשת והעקב מורמים באלכסון לאחור ב- 70° מהקרקע.

רגליים: בפרופיל. רגל ימין – ירך מורמת לפנים ב- 30° , שוק מונפת לאחור ב- 10° . רגל שמאל – מונפת ישרה לאחור

ב- 35° .

גו: ניצב אנכי. **אגן:** בפרופיל. **בית החזה וחגורת הכתפיים:** פונים לחזית.

ידיים: בפרופיל. יד ימין – הזרוע מורמת לפנים ב- 50° בכיוון הפנייה של הכתף (הרחק מהגוף), האמה מורמת לפנים

ב- 105° בהמשך לכיוון של פניית הזרוע. יד שמאל – הזרוע מורמת לאחור ב- 30° בכיוון הפנייה של הכתף (הרחק

מהגוף), האמה מורמת לפנים ב- 130° כנגד לכיוון הפנייה של הזרוע (לרוחב הגוף).

¹⁹² להרחבה על התנוחה ראו: Bleeker 1956, 45-47 ו- Sourdiv 1984, 404-6 and fig. 3. סורדיב ובליקר התייחסו למנח זה. לדבריהן הזרוע המורמת כלפי מעלה מתארת למעשה זרוע המורמת הצידה בגובה הכתף, והיא אינה מושטת לאחור. דוגמה לכך מצויה בייצוגים תלת-ממדיים, ראו פסלון בקישור: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/4116>. תנוחה זו אופיינית לאל מין (ראו: Wilkinson 2003, 115-17), ולכל אלוהות הנושאת את איבר המין הזכרי הזקור – כמו אמון-רע-כא-מותף בייצוג הנדון כאן. בייצוג הדו-ממדי

הזרוע מתוארת מושטת לאחור, והאמה בזווית ישרה כלפי מעלה והן מסמלות חלק מהירוגליף k3 – שתי זרועות מורמות ( רוח, נשמה, Gr. D28). מעל כף היד הפרושה נמצא בייצוג הדו-ממדי שרביט דמוי-שוט, אך הוא נעדר לעיתים בייצוגים בתלת-ממד. לעיתים הוא נמצא, ומוצג עם מקל האחיזה לאורך הזרוע והשוט לפנים. היד השנייה נעלמת בייצוג הדו-ממדי, ובפסלים הזרוע צמודה לצד הגוף, האמה כפופה לפנים וכף היד אווזת באיבר המין. ייחודו של הייצוג הוא בדגש על היד המורמת, על איבר המין הזקור ועל הרגליים המוסתרות על-ידי התכריכים. זוהי תנוחה קנונית שהשתמרה ללא שינוי, כנראה מתקופת הממלכה הקדומה.

¹⁹³ Collier, 1996, 13, 95-107 ; Goebs 2015, II.2.13.

¹⁹⁴ Collier, 1996, 13, 53-55.

¹⁹⁵ Calvert, 2011, 83-84, 110-112

כפות ידיים: במבט חזיתי. כף ימין נושאת קנקן (הירוגליף hst קנקן המכיל, ככל הנראה, מים Gr. W14). הכף נראית מהצד הפנימי באגרוף קפוף ומוטה לאחור ב- 20° . ארבע אצבעות נראות בקדמת הקנקן, קצה האגודל נראה מאחוריו. כף שמאל נושאת קנקן זהה לקנקן שנושאת כף ימין. הכף נראית מהצד החיצוני, מגב היד, באגרוף קפוף בהמשך כיוון האמה. ארבע אצבעות מסומנות במפרקיהן העליונים בלבד בקדמת הקנקן, האגודל נראה חובק את הקנקן ומונח מעל האצבעות.

פרטים נוספים: ציון המיקום של הברכיים ושל עצמות הקרסוליים.

אביזרים ולבוש: כתר אדום (הירוגליף $dšrt$ כתר מצרים התחתונה – הדלתא Gr. S3)¹⁹⁶, אוראוס (הירוגליף j^crt נחש קוברה Gr. I12)¹⁹⁷, זקן מלכותי¹⁹⁸, סרט, חצאית מעטפת (הירוגליף $šndyt$ חצאית מעטפת S26) (Gr. F33), צמידים על הזרועות ועל השורש של כף היד בשתי הידיים.

דמות משנית: האלה מֶרְת

האלה מרת²⁰⁰ עומדת על דרגש מקדש (הירוגליף hwt מקדש Gr. O6) ובתוכו הירוגליף המייצג זהב (הירוגליף nbw זהב Gr. S12)²⁰¹. יחד הם מרכיבים את כינויו של מקום הייצור של הפסלים במקדש, בית הזהב - $hwt-nbw$. **מיקום בתמונה:** מרכז. **כיון פנייה:** לימין.

ראש: פרופיל לימין. עין ימין נראית בשלמותה.

כפות רגליים: בפרופיל. כף ימין נראית מהצד החיצוני, הכף נחה כולה על הדרגש. כף שמאל בפסיעה זעירה, מוסתרת ברובה על-ידי הכף הימנית. הכרית והבוהן גלויות לעין.

רגליים: בפרופיל. שתיהן ניצבות אנכית כלפי מעלה.

גו: בפרופיל. **אגן:** בפרופיל. **בית החזה וחגורת הכתפיים:** בפרופיל. נראית כתף אחת בלבד, ומצוינת פטמת החזה.

ידיים: בפרופיל. יד ימין – זרוע מורמת לפניו ב- 105° בניצב לכיוון הפנייה של הכתף, אמה מורמת לפניו ב- 40° בהמשך לכיוון הפנייה של הזרוע. יד שמאל – לאורך היד הימנית מצוין קו עליון המתאר את היד השמאלית במקביל לימנית.

כפות ידיים: מבט חזיתי. כף ימין נראית מהצד החיצוני, מגב היד. פרושה כולה בהטיה לאחור של 35° בכיוון הזרת. כף שמאל – מצוין קו המקביל לאורך האגודל שמציין את המנח של כף שמאל במקביל ליד הימנית.

¹⁹⁶ Collier, 1996, 12, 16-19

¹⁹⁷ Wilkinson, 1992, 109.

¹⁹⁸ Calvert, 2011, 83-5, 110-112.

¹⁹⁹ Vogelsang-Eastwood, 1993, 32 fig. 3.1, 53.

²⁰⁰ Luker, 2004, 124. **מֶרְת:** אלה מופיעה בהקשר של מצרים העליונה או התחתונה, קשורה לשמחה, לריקוד ולשירה וידועה גם כמלכת האוצר.

²⁰¹ Wilkinson, 1992, 171.

משמאל לאל – סימן מקדש אמון-רע פא-מוֹתֶף, מעליו עמוד פפירוס המסמל את הדלתא (הירוגליף w^3d עמוד פפירוס Gr. M13) ופרח נימפיאה (הירוגליף 𓆎 Gr. M9). בבסיס של גבעול הנימפיאה הירוגליף של טבעת המסמלת נצח (הירוגליף sn נצח Gr. V9),²⁰² ומשני צידי הפרח ראשי חסה מסוג קיסר (Lettuces *Lactuca Sativa*) הקשורה לאמון-רע פא-מוֹתֶף.²⁰³ מימין לאל ומשמאל לאלה – פֶן ומעליו קנקן $nmst$.²⁰⁴ מעל הקנקן סימן אש בוערת וגבעול נימפיאה עם שני ניצנים (הירוגליף 𓆏 Gr. M10 $nhbt$).

מימין למעלה, מעל ראשו של המלך – בז מעופף $hr bhdty$ הורוס,²⁰⁵ מגן המלך (הירוגליף 𓆑 בז hr האל הורוס Gr. G5).²⁰⁶ מימין למלך בגובה הראש – זוג מניפות²⁰⁷ על עמוד המוחזק על-ידי טבעת המסמלת נצח ומתחתן סימן כפול של מלבן ומתחתיו חישוק – סימן שזוהה כשני צירים של דלת, או שני חצאים של השמיים.²⁰⁸ סימן מימין למלך בגובה האגן, שלוש האבנים של סימון הריצה בחצר המקדש בטקס חב-סד (הירוגליף sd חג היובל Gr. O23),²⁰⁹ חידוש תוקף שלטונו של המלך על-ידי האל.²¹⁰ מימינו של המלך עקרב מוחזק על-ידי חישוק (זהה לזה המחזיק את העמוד שעליו זוג המניפות) ומעל סמל העיר הירקונפוליס Nhn .²¹¹ המוחזק על-ידי עמוד שדרה (הירוגליף dd 𓆑 המייצג יציבות Gr. R11).²¹² המשולב עם ייצוג סמלי של ידיים.

אביזרים ולבוש: פאה הגולשת אל מרכז הגב בגובה החזה ומסתיימת בתלתל.²¹³ פפירוס (הירוגליף 𓆎 $t3-mhw$ פרח פפירוס, הדלתא Gr. M15).²¹⁴ שמלה ארוכה וצמודה.

²⁰² Wilkinson, 1992, 193.

²⁰³ Norris, 2015, 105 fig. 3-7.

²⁰⁴ <https://collections.mfa.org/objects/451358>

²⁰⁵ Wilkinson, 2003, 200-203.

²⁰⁶ Wilkinson, 1992, 83.

²⁰⁷ Friedman, 1995, 20.

²⁰⁸ Egberts, 1995, 64.

²⁰⁹ Wilkinson, 1992, 145.

²¹⁰ Friedman, 1995, 22.

²¹¹ Gardiner, 1958, 497 GR. O47.

²¹² Wilkinson, 1992, 165.

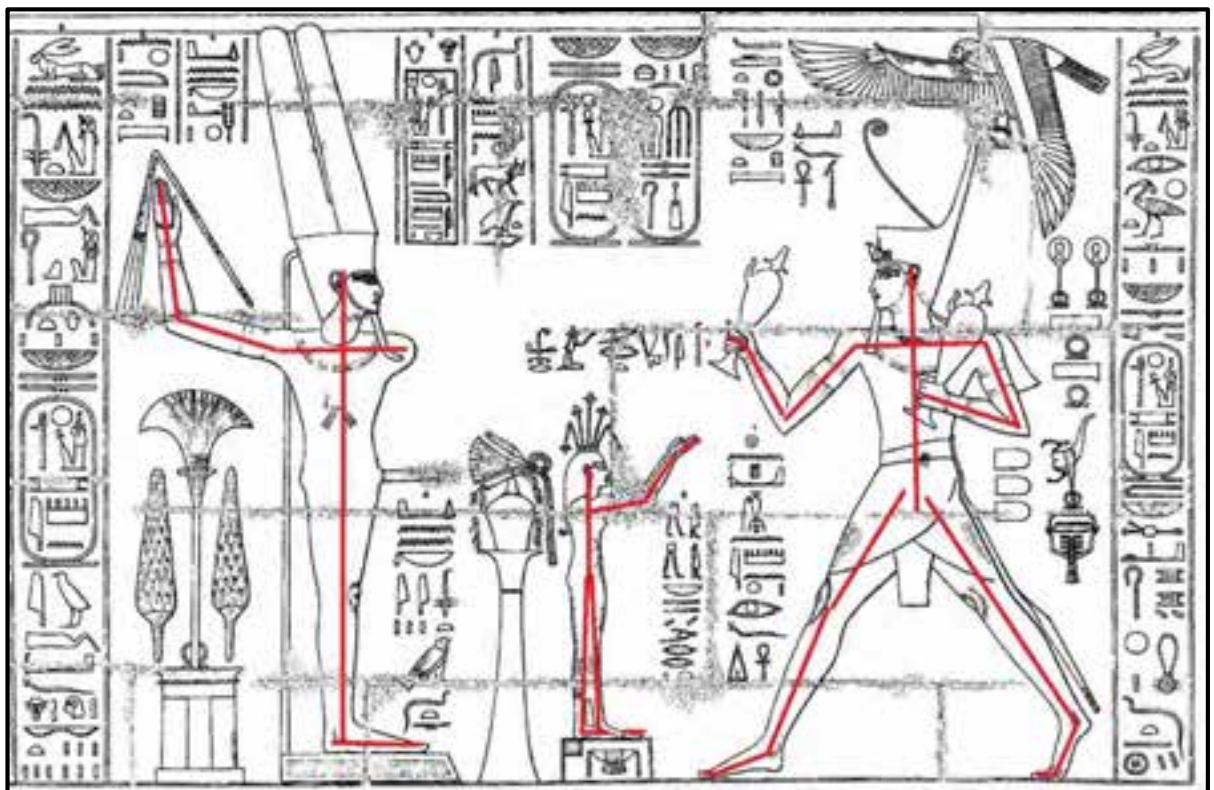
²¹³ Calvert, 2011, 79; Collier, 1996, 13.

²¹⁴ Wilkinson, 1992, 123.

טקסט: הדברים הנאמרים על-ידי הדמויות שבסצנה

אמון-רע-כא-מותף – מילים שנאמרו על-ידי אמון-רע כא-מותף בלב המקדש של אוסר-מאעת-רע,²¹⁵ אהוב אמון, בבית של אמון. בזאת אני נותן לך²¹⁶ חיים [כמו של, ב"ש] של רע בשמיים לתמיד. בזאת אני נותן לך [את ה-, ב"ש] מלכות של הורוס לתמיד.

מרת – מילים שנאמרו על-ידי מרת הזמרת. בוא ותביא, בוא ותביא, אדון שתי הארצות אהוב רע. המלך – אדון שתי הארצות אוסר-מאעת-רע מרי-אמון, אדון המלכות רעמסס חקא-איאונג. להציג את הנסך לאמון-רע כדי שהוא יעשה לתת חיים [טקס ששמו לתת חיים, ב"ש].
בח'דית [הציפור, ב"ש] – זה של בח'דית [העיר אֶדְפּוֹ, ב"ש] האל הגדול אדון השמיים. הלוואי והוא ייתן [לך, ב"ש] חיים ושלטון.



ציור 29
שרטוט צירי האורך של איברי הגוף

התנועה

האל: אמון-רע-כא-מותף

כיוון הפנייה של הגוף: לימין. ראש וכפות רגליים בכיוון הפנייה. **הבסיס של נשיאת המשקל:** כפות הרגליים. גו: זקוף, חזיתי בכיוון הפנייה. ראש: חזיתי בכיוון הפנייה.

²¹⁵ במקור המצרי אין סימני פיסוק. מכאן ואילך סימני הפיסוק במובאות של טקסטים מצריים נוספו על-ידי כותבת העבודה כדי להקל על הקוראים את הבנת הנאמר.

²¹⁶ על צורה פרפורמטיבית *sdm.n.i* – ראו מאמר של Vernus, 1985.

ידיים: יד ימין מורמת הצידה בגובה הכתף ובכיוון פנייתה. יד שמאל מונחת בצד הגוף במנח ראשוני בקו הכתף (מתחת למעטפת שעל גופו).

כפות ידיים: כף ימין פרושה כלפי מעלה.

יציבות: תנוחה יציבה מאוד.

אפשרויות נוספות של קריאה: ייתכן שהיד השמאלית מונחת כפופה מאחורי המותנית.

אלמנטים מיוחדים: עמוד של אבן המגולף לאורך גבו וראשו מהבסיס שעליו הוא עומד מציע יציבות יתרה, ומדגיש את היות הדמות פסל. איבר המין המודגש מחזק גם הוא היבטים של כוח ושל פוריות במופעו של האל.

המלך רעמסס השלישי

כיוון הפנייה של הגוף: לשמאל. ראש וכפות רגליים בכיוון הפנייה. **הבסיס של נשיאת המשקל:** אצבעות הכפות של הרגל האחורית. האצבעות של כף הרגל הימנית נוגעות בקרקע בנגיעה קלילה. **גו:** זקוף וחזיתי בכיוון הפנייה. **ראש:** חזיתי בכיוון הפנייה.

ידיים: כפופות בצידי הגוף. יד ימין מושטת מעט לפנים, והכף מגיעה לגובה הכתף. יד שמאל מושטת מעט לאחור, והכף מגיעה לגובה החזה.

כפות ידיים: כל אחת מכפות הידיים אוחזת חפץ בעל משקל בינוני המכיל נזל.

יציבות: תנוחה לא יציבה.

אפשרויות נוספות של קריאה: ייתכן שהמרפקים (או אחד מהם) ממוקמים בזוויות שונות מעט לפנים, לאחור או לצדדים.

אלמנטים מיוחדים: הבסיס שנושא את המשקל מצומצם במיוחד, דבר שמעיד על תנועה בעיצומה של העברת המשקל. למעשה מתועד כאן רגע החולף כהרף עין.

דמות משנית: האלה מרת

כיוון הפנייה של הגוף: לימין. ראש וכפות רגליים בכיוון הפנייה. **בסיס הנשיאה של המשקל:** כפות הרגליים. **גו:** זקוף, חזיתי לכיוון הפנייה. **ראש:** חזיתי לכיוון הפנייה.

ידיים: ידיים מורמות במקביל, כפופות ומושטות עד מעל לגובה הראש.

כפות ידיים: מונפות זו ליד זו.

יציבות: תנוחה ביציבות בינונית.

אפשרויות נוספות של קריאה: מנח הגוף מאפשר כמה אופציות היות ואי אפשר לדעת מהי המידה של המרווח שבין שתי הידיים, וכך גם לגבי המרווח וגודל הפסיעה שבין הרגליים.

אלמנטים מיוחדים: המנח של שתי הידיים יחד בגובה מערער במעט את יציבות התנוחה שכן הן נשלחות קדימה ולמעלה, בזווית המחייבת מאמץ לשימורה – מנח שניתן להחזיק בו לזמן מוגבל בלבד.

3.2.1.2 ריקוד פסיעה: פירוט המכלול של הממצאים

במקדש נמצאים שמונה עשר ייצוגים של ריקוד פסיעה. שישה עשר מופעים של הסצנה נמצאים במדור עליון, על מרפסת הגג או מעל משקופי מעברים. פעמיים בלבד נמצא הייצוג במדור תחתון – שתי הסצנות מופיעות במקביל זו לזו, במעבר הכניסה של הפילון הראשון.

ריקוד הפסיעה מתקיים מול ארון-רע²¹⁷ תריסר פעמים: פעם אחת הוא מלווה בבת זוגו אלה מות²¹⁸ (MH5

310B), ופעם אחרת בבנו האל ח'ונסו²¹⁹ (MH5 310A) – שני הייצוגים הללו נמצאים בצד המערבי, מעל משקוף

²¹⁷ Wilkinson, 2003, 6-93.

²¹⁸ Wilkinson 2003, 153-156.

²¹⁹ Wilkinson 2003, 113-114.

המעבר מהחצר השנייה לאולם העמודים הראשון. ארבע פעמים נוספות מתקיים הריקוד מול ארון-רע כא-מותף, בהן פעמיים שהוא מלווה באלה נוספת: בפילון הראשון על-ידי אמונת²²⁰ (MH6 435), באולם העמודים הראשון על-ידי איסיס²²¹ (MH7 561). מול האל פתח²²² מתקיים ריקוד הפסיעה פעמיים בלבד.

האלה מרת מופיעה בשנים עשר מהייצוגים (בייצוג אחד, בצד המערבי בסצנה MH5 388d, התבליט שבור במקום המיועד למרת. בייצוג הסימטרי היא נמצאת, והמרווח הנוצר בשבר מתאים בדיוק לייצוגה לכן היא נכללת כנוכחת). היא נמצאת בין האל ובין המלך ומוצגת קטנת-ממדים לעומתם, לעיתים היא זעירה ממש, אך מזוהה בבירור. היא פונה בגבה לאל, וזרועותיה מורמות בכיוון המלך. ארבע פעמים היא ניצבת לפני כן הנסך המונח מול האל, שמונה פעמים היא מופיעה ללא כן נסך בתמונה (התבליט השבור שייך לדגם זה). חמש פעמים נמצא כן נסך ללא האלה מרת, ופעם אחת בלבד מתבצע הריקוד מול האל ללא כן נסך וללא מרת. שש פעמים מתבצע ריקוד הפסיעה של המלך מול האל נשוא-הפולחן ללא נוכחות של אל נוסף. בכל המקרים אלה זוגות המופיעים בייצוג סימטרי: מול ארון-רע במעבר כניסה בפילון הראשון (MH4 245d,h), מעל משקוף הכניסה בשער הדרומי (MH7 588a,b) ומול האל פתח מעל משקוף הכניסה לחדר המטבחיים (MH5 388d).

א. ייצוג יחיד מול אל עומד

ארבע פעמים מופיע ריקוד הפסיעה כייצוג אחד בתוך רצף של סצנות שונות של פולחן. בכולן מופיע המלך מול ארון-רע כא-מותף העומד על בסיס במקדשו, ובכולן אוחז המלך בשני קנקני נסך. הסצנות מופיעות בפילון הראשון במגדל הצפוני (MH6 435), בקיר המערבי של החצר השנייה, צפונית לדלת הכניסה לאולם העמודים (MH5 293b), בקיר המזרחי של אולם העמודים הראשון, צפונית לדלת הכניסה (MH5 308b) ובקיר הדרומי של המקדש עצמו, בגג המרפסת (MH7 561).

ב. זוגות של ייצוגים

ב.1 מול אל עומד – זוג ייצוגים בסימטריה של הזזה.²²³ מול ארון-רע המופיע בעמידה, נמצא זוג ייצוגים אחד שהדמויות בו מוצבות משני הצדדים של הכניסה בשער הפילון. שתי הדמויות הזהות מוצבות זו לצד זו בסימטריה של הזזה שבה מועתקות הדמויות זו לצד זו, אחת בכל צד של השער. פניו של המלך פונות אל תוך המקדש, והאל פונה מתוך המקדש החוצה. זוג זה של ייצוגים הוא המופע היחיד של ריקוד הפסיעה המופיע במדור התחתון ולא בגובה רב כשאר המופעים (MH4 245d,h).

ב.2 מול אל יושב – זוג בסימטריה של שיקוף.²²⁴ כל שנים עשר המופעים האחרים מוצבים בזוגות, מסודרים בסימטריה של שיקוף (כמראה) זה מול זה ומוצגים מעל המשקוף העליון של פתחי המעברים. בסצנות אלה, שני ייצוגי האל ישובים במרכז ופונים גב אל גב (מעל אמצע הפתח), בעוד שתי הדמויות הרוקדות של המלך מתקדמות לכיוונם, כל אחת מהן מאחד משני הקצוות המרוחקים. דמות אחת של המלך אוחזת קנקני נסך, והדמות שבצד האחר אוחזת בכלי הנהיגה של הספינה.

ארבעה זוגות כאלה נמצאים במקדש במעברים ממזרח למערב, ושני זוגות בפתחי כניסה מדרום. המיקומים ממזרח למערב: פילון ראשון, כניסה ראשית מבחוץ – ממזרח (MH4 244b,c); כניסה ראשית מהצד הפנימי – ממערב

²²⁰ Wilkinson 2003, 136-137.

²²¹ Wilkinson 2003, 146-149.

²²² Wilkinson 2003, 123-125.

²²³ שכטר, 2011, 16.

²²⁴ שכטר, 2011, 16-17.

(MH5 251b,c); פילון שני, צד פנימי-מערבי (MH5 257b,d); אולם עמודים ראשון במעבר מהחצר השנייה, צד פנימי-מערבי (MH5 310a,b). המיקומים מדרום: שער הכניסה הדרומית המובילה ישירות לחצר השנייה של המקדש (MH7 588a,b) ובכניסה הדרומית לבית המטבחיים, חדר 3 הנמצא בצידו הצפוני של אולם העמודים הראשון (MH5 388d) – ייצוג זה הוא המקרה היחיד הנמצא בכניסה לחדר בתוך המקדש, והוא גם הפעם היחידה שבה מתבצע ריקוד הפסיעה מול האל פתח.

ג. **ליווי באחיזת יד אל ריקוד הפסיעה.** בשישה מופעים של הסצנה מלווה המלך אל ביצוע ריקוד הפסיעה על-ידי אלים. הדבר מתקיים בזוגות הייצוגים הנמצאים מעל משקופי המעברים בשני הפילונים, שם מלווה המלך על-ידי האלים האוחזים אותו בכפות ידיו. בשני צדדיו של הפילון הראשון הוא מלווה על-ידי אל אחד מכל כיוון, ואילו בפילון השני הייצוג מופיע רק בצד המערבי, שם מלווה המלך על-ידי שני אלים בכל צד. ארבעת האלים המלווים: מות, ח'ונסו, מונתו ואתוס, מופיעים כולם בשני הפילונים.

ד. כתרם, שרביטים, מלבושים ואביזרים

ד1. אמון-רע – בכל מופעיו בסצנה של ריקוד הפסיעה חובש אמון-רע את הכתר שלו, כתר אמון, מופיע עם זקן

אלוהי, מעוטר בקולר רחב וחגור בזנב שור. הוא אוחז בידו האחת שרביט וואס (הירוגליף $\text{Gr. S40 } w3s$)²²⁵

ובשנייה ענף (הירוגליף $\text{Gr. S34 } nh$)²²⁶. בשני מופעיו בעמידה, הוא לובש חצאית קצרה.

ד2. אמון-רע כא-מותף – מופיע בסצנה זו עם כתר אמון ועם זקן אלוהי. בייצוג אחד נותר קולר רחב עם סרט קשור על החזה המסמן את אוסיריס (MH5 293b), ייצוג אחר מופיע ללא תוספות אלה ושניים נוספים פגומים באזור החזה. מעל ידו היחידה המורמת כלפי מעלה, נמצא שרביט שוט.

ד3. פתח – בזוג היחיד של מופעיו (MH5 388d) נראה פתח בצד המערבי של הסצנה עם נמס ועליו נוצה כפולה, עם קרני ראם ועם גלגל שמש (הירוגליף $\text{Gr. N5 } \odot$)²²⁷. בצד המזרחי הוא חובש כיפה בלבד.²²⁸ בשני מופעיו הוא אוחז בשתי ידיו שרביט יחיד (לא ברור מאיזה סוג).

ד4. מרת – מופיעה תמיד באותו אופן: על ראשה פפירוס והיא לובשת שמלה ארוכה צרה. היא עומדת על הירוגליף המסמן מקדש, ובתוכו הירוגליף הזהב.

ד5. רעמסס השלישי – מופיע עם כתר לבן המסמל את מצרים העליונה (הירוגליף $\text{Gr. S1 } \text{𓆎}$)²²⁹, או כתר אדום המסמל את מצרים התחתונה, על מצחו אוראוס, על עורפו סרט, יש לו זקן מלכותי, חצאית מעטפת וזנב שור. בידיו שני קנקני נסך hst או משוט (הירוגליף $\text{Gr. P10 } hmw$)²³⁰ והגה (הירוגליף $\text{Gr. Aa5 } hpt$)²³¹, כלי הנהיגה של הספינה. צמידים נראים על ידיו בשני ייצוגים (MH6 435), (MH5 293b), בזה האחרון הוא מעוטר גם בקולר רחב. המלך חובש תמיד כתר אדום של מצרים התחתונה כאשר הוא פוסע מצפון או ממזרח, וכתר לבן של מצרים העליונה כאשר הוא פוסע מדרום או ממערב. השילוב הנפוץ הוא בין הכתר האדום ונשיאה של קנקני הנסך לבין הכתר הלבן

²²⁵ Wilkinson, 1992, 181.

²²⁶ Wilkinson, 1992, 177.

²²⁷ Collier, 1996, 14.

²²⁸ Collier, 1996, 13, 113-114

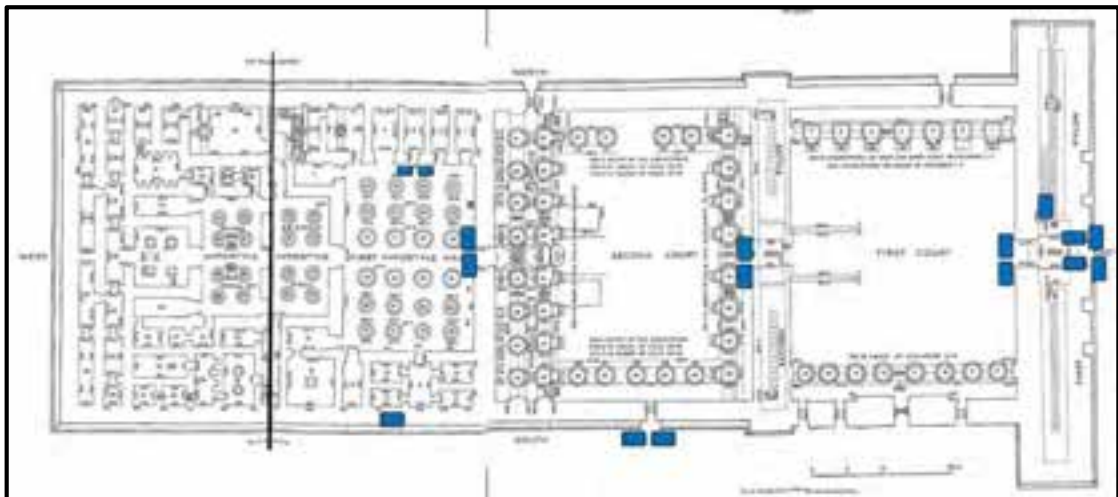
²²⁹ Collier, 1996, 12, 16-19

²³⁰ Wilkinson, 1992, 157.

ונשיאה של כלי הספינה. בכל הסצנות המופיעות כייצוג יחיד של ריקוד הפסיעה, המלך נושא קנקני נסך, והכתר תואם את הכיוון שממנו הוא פוסע (MH6 435, MH5 293b, 308b, MH7 561).

בכל הזוגות המופיעים מעל משקופי המעברים ממזרח למערב, מהכניסה אל המקדש פנימה, הכתר האדום מלווה בקנקני הנסך, ואילו הכתר הלבן מלווה בכלי הנהיגה של הספינה. הזוג בכניסה לאולם העמודים הראשון שבור בחלקו העליון ולא ניתן לוודא את זהות הכתר, אך היות ושרידי המשוט מופיעים בצד הדרומי אפשר לשער שאותה תבנית של השילוב כתר-חפצים נשמרת (MH5 301a,b). הדגם המשלב בין כתר ובין חפצים נמצא גם בפתח הכניסה הדרומי לחצר השנייה: כאן מופיע הכתר האדום עם קנקני הנסך במזרח, והלבן עם כלי הנהיגה של הספינה במערב (MH7 588a,b).

בפתח הכניסה לבית המטבחיים משתנה שילוב הכתר עם החפצים: במזרח מופיע הכתר האדום מלווה בכלי הנהיגה של הספינה, ובמערב הכתר הלבן הוא המלווה בקנקני נסך (MH5 388d). שילוב זה מופיע פעם נוספת במעבר הכניסה בפילון הראשון במדור התחתון: בצד של המעבר הדרומי מופיע הייצוג עם כתר לבן וקנקני נסך, ובצד הצפוני עם כתר אדום וכלי הנהיגה של הספינה (MH4 245d,h).



מפה 5
מיקומי הייצוגים של ריקוד הפסיעה במקדש

3.2.2 כריעה בפישוק רחב

3.2.2.1 אב-טיפוס א': רגל קדמית כפופה לאחור



ציור 30

רעמסס השלישי מוכתר על-ידי אמון-רע בנוכחות מות, ח'זנסו ותחות. אולם העמודים הראשון, קיר דרומי, מדור תחתון, מזרחית לדלת לחדר 9. MH5 275

התמונה

הסצנה מתרחשת בקפלה, תחות נמצא מחוצה לה, בפתח.

האל: אמון-רע

אמון-רע יושב על כס המונח על בסיס, הכס *srh* וריאציה של הירוגליף המקדש,²³¹ מסעד הגב מעוגל ומכוסה בבד

(הירוגליף | Gr. S29). הוא מחזק על-ידי עמוד אבן מאחוריו, דמותו היא פסל פולחן.

מיקום בתמונה: ימין. **כיוון פנייה:** לשמאל. **ראש:** בפרופיל.

כפות רגליים: בפרופיל. כף ימין – מעט מעל לכף השמאלית מצוין קו מקביל המתאר את המנח של כף ימין במקביל

לכף שמאל. כף שמאל פרושה על הקרקע. מצוירת קשת קטנה בין העקב ובין כרית כף הרגל.

רגליים: בפרופיל. רגל ימין – הירך אינה נראית, השוק מצוינת בקו מקביל לרגל השמאלית המתאר אותה במקביל

לשוק השמאלית. רגל שמאל – הירך מורמת קדימה ב-90°, בחלקה התחתון היא מונחת על מושב הכיסא, השוק

כפופה לאחור ב-90°.

גו: ניצב אנכי. **אגן:** בפרופיל. **בית החזה וחגורת הכתפיים:** פונים לחזית.

ידיים: בפרופיל. יד ימין – זרוע מורמת ב-60° לימינו של אמון-רע (הרחק מהגוף), אמה פונה ב-60° כלפי מעלה

בהמשך לכיוון הזרוע. יד שמאל – זרוע מורמת ב-40°, נמצאת באלכסון ימינה (לרוחב הגוף, חוצה את המותנית

ומסתירה אותה), אמה פונה ב-40° כלפי מעלה, בהמשך לכיוון הזרוע.

Kuhlmann, 2011, 6 fig. 6.²³¹

כפות ידיים: כף ימין בפרופיל, קעורה, גבה פונה לאחור (בכיוון הגוף). הכף מורמת החוצה ב-30°, ארבע אצבעות מעוגלות פנימה ב-25° וצמודות זו לזו, האגודל נפרד ונראה לכל אורכו במרווח מהן ובצדן התחתון. כף שמאל נראית מגבה. היא חובקת את חישוק הענח' (הירוגליף nh^{f} חיים Gr. S34).²³² ואת השרביט הארוך בעל הקצה המעוגל המונח באלכסון לימין (הירוגליף rnpt שנים Gr. M4). על קצהו העליון של השרביט תלוי סימן קטן של ענח' ומתחתיו סימן קטן של שרביט וואס (הירוגליף w^3s Gr. S40).²³³ מתחתם מוגש למלך הירוגליף היובל hb-sd (הירוגליפים: sd – חג היובל Gr. O23, hb Gr. W3).²³⁴ שנות שלטון המצוינות על-ידי חג הסד שבו מחדש האל את תוקף שלטונו של המלך. בקצהו התחתון של השרביט הארוך תלוי הירוגליף של טבעת המסמלת נצח, והירוגליף המסמן מאה אלף שנים (הירוגליף hfn Gr. I8). הכף נראית מהצד החיצוני, מגב היד. האגרוף קפוף בהטיה לפנים של 15° מכיוון האמה. ארבע אצבעות מסומנות במפרקיהן העליונים בלבד, האגודל חובק את החפצים וקצהו נראה בצידן העליון.

פרטים נוספים: ציון המיקום של העצם השמאלית של הקרסול; השרביט הארוך מונח באלכסון; בקצהו העליון הוא עובר את גובה היד הימנית המונפת, ובתחתון הוא מגיע עד גובה הבסיס שמאחורי הכס (אלכסון מקביל לכיוון שרביט השליט של המלך).

אביזרים ולבוש: כתר אמון, זקן אלוהי, קולר רחב, זנב שור תלוי מקו הברך כלפי מטה לאורך השוק, צמיד על הזרוע הימנית.

המלך: רעמסס השלישי

רעמסס השלישי כורע בפישוק רחב על במה מוגבהת דמוית-קערת בהט (הירוגליף ss , hb בהט, חג Gr. W3). מיקום בתמונה: שמאל. כיון פנייה: לימין. ראש: פרופיל לימין. עין ימנית נראית במלואה.

כפות רגליים: בפרופיל. כף ימין נראית בשלמותה – מורמת לפנים ב-30°, כל אצבעותיה מורמות ב-65° ומונחות פרושות על הקרקע. הכרית, הקשת והעקב מונחים אנכית ב-90° כלפי מעלה מהקרקע. כף שמאל נראית בחצי התחתון שלה בלבד – מורמת לפנים ב-20°. הבוהן מורמת ב-90° ומונחת פרושה על הקרקע, הכרית והקשת מונחות אנכית ב-90° כלפי מעלה מהקרקע, העקב נסתר.

רגליים: בפרופיל. רגל ימין גלויה כולה. הירך מורמת לאחור ב-30°, השוק מורמת לאחור ב-65° בהמשך לכיוון הירך. רגל שמאל – החלק התחתון של השוק וכן הקרסול נסתרים. הירך מורמת לפנים ב-70°, השוק מורמת לאחור ב-150° ומונחת צמודה לאחורי הירך.

גו: מוטה לפנים ב-15°. **אגן:** מוטה לפנים ב-45°. **בית החזה וחגורת הכתפיים:** פונים לחזית. מוטים לשמאלו של המלך ב-10°.

²³² Wilkinson, 1992, 177.

²³³ Wilkinson, 1992, 181.

²³⁴ Wilkinson, 1992, 203.

ידיים: בפרופיל. יד ימין – הזרוע מורמת לאחור ב- 30° בהמשך לכיוון הכתף (הרחק מהגוף), האמה מורמת לפניו ב- 135° בניגוד לכיוון הזרוע (לרוחב הגוף). יד שמאל – הזרוע מורמת לפניו ב- 30° בהמשך לכיוון הכתף (הרחק מהגוף), האמה מורמת לפניו ב- 115° בהמשך לכיוון הזרוע.

כפות ידיים: כף ימין נראית מהצד החיצוני, מגב היד, והיא נושאת את שרביט השליט (הירוגליף *hkt* Gr. S38) ושרביט דמוי-שוט. האגרוף קפוצ' בהטיה לפניו של 15° מכיוון האמה. ארבע אצבעות מסומנות במפרקיהן העליונים בלבד, והאגודל מחזיק את החפצים ונראה בצידן העליון. כף שמאל נראית בפרופיל, מקבלת את הירוגליף היובל שמושט לה על-ידי האל. הכף קעורה, גבה פונה כלפי מטה. היא מורמת החוצה ב- 60° , ארבע אצבעות מעוגלות פנימה ב- 55° , צמודות זו לזו, האגודל נפרד ונראה לכל אורכו בצידן העליון.

אביזרים ולבוש: כיסוי ראש מלכותי נמס (*nms* )²³⁵, אוראוס, כתר אתף עם גלגל שמש מרכזי (הירוגליף ) Gr. S8 *3tf*)²³⁶ בין קרני השור (הירוגליף ) Gr. F13 *wpt*)²³⁷ ועם קרני ראם²³⁸ שמהם תלויים ארבעה אוראוסים עם גלגל שמש קטן על ראשם, כיסוי חזיתי מהודר לחצאית²³⁹, קולר רחב, זקן מלכותי, זנב שור תלוי מהחגורה ועוקב אחר הקו של הרגל השמאלית עד לקרסול, סנדלים (הירוגליף *tbt* Gr. S33).

דמויות נוספות

האלה מות

מיקום בתמונה: משמאל למלך. עומדת על הקרקע. **כיוון הפנייה:** לימין. **ראש:** פרופיל לימין. עין שמאל נראית בשלמותה.

כפות רגליים: בפרופיל. כף ימין נראית מהצד החיצוני, נחה כולה על הקרקע. כף שמאל בפסיעה זעירה, מוסתרת ברובה על-ידי הכף הימנית, הכרית והבוהן גלויות.

רגליים: בפרופיל. ניצבות אנכית כלפי מעלה.

גו: פרופיל. **אגן:** פרופיל.

בית החזה וחגורת הכתפיים: פונים לחזית. נראים כתף שמאל ומחצית בית החזה בלבד, ומצוין קימור החזה השמאלי בפרופיל. הכתף הימנית מוסתרת על-ידי פאה הגולשת עד החזה.

ידיים: בפרופיל. יד ימין – הזרוע מורמת לפניו ב- 30° בניגוד לכיוון המרומז של פניית הכתף (לרוחב הגוף), האמה פונה ב- 30° כלפי מעלה בהמשך כיוון הזרוע. יד שמאל – הזרוע מורמת לפניו ב- 80° בכיוון הפנייה של הכתף (הרחק מהגוף), האמה מורמת לפניו ב- 45° בהמשך כיוון הזרוע.

כפות ידיים: כף ימין נראית מהצד החיצוני, מגב היד, אוחזת שרביט ארוך, ניצב, בעל קצה מעוגל שממנו תלויים שישה סימנים של הירוגליף היובל. האגרוף קפוצ' בהמשך כיוון האמה, ארבע אצבעות מסומנות במפרקיהן העליונים

²³⁵ Calvert, 2011, 79; Collier, 1996, 13.

²³⁶ Collier, 1996, 9-37; Goebis, 2015, II.2.9.

²³⁷ Collier, 1996, 14.

²³⁸ Collier, 1996, 14.

²³⁹ כיסוי חזיתי מרובה גדילים בצורת אוראוס: "multi apron". Calvert, 2009, 63 Fig. 22- 23.

בלבד והאגודל פרוש בצידן העליון. כף שמאל בפרופיל, קעורה, גבה פונה לאחור (בכיוון הגוף). הכף מורמת החוצה ב-35°. ארבע אצבעות מעוגלות פנימה ב-35°, צמודות זו לזו, האגודל נפרד ונראה לכל אורכו לצידן התחתון. **אביזרים ולבוש:** פאה (ועיט) עד גובה החזה עם גדילים דמויי אוראוס עם גלגל שמש וסרט המאגד את השיער מאחור.

כתר כפול (הירוגליף  Gr. S5 *shmty*²⁴⁰). שמלה צמודה עד גובה הקרסול.

האל ח'ונסו

מיקום בתמונה: ימין. עומד על פודיום קטן.

כיוון פנייה: לשמאל. **ראש:** בפרופיל לשמאל. עין ימין נראית בשלמותה.

כפות רגליים: בפרופיל. נראית כף הרגל השמאלית בלבד, הכף פרושה על הקרקע.

רגליים: בפרופיל. נראית הרגל השמאלית בלבד, היא ניצבת ישרה ואנכית כלפי מעלה.

גו: ניצב אנכי. **אגן:** בפרופיל. **בית החזה וחגורת הכתפיים:** בפרופיל.

ידיים: בפרופיל. יד ימין נראית מאמצע האמה בלבד (הזרוע והמרפק חבויים מתחת ללבוש), מורמת ב-90° לפנים

בגובה המותנית. יד שמאל נראית מאמצע האמה בלבד, מורמת ב-80° לפנים בגובה המותנית.

כפות ידיים: אוזחות מטה ניצב ארוך עם ענח', שרביט השליט ושרביט דמוי שוט. כף ימין נראית מהצד הפנימי בהמשך לכיוון האמה. הכף קפוצה וחובקת את השרביטים. ארבע אצבעות מקופלות אל קדמת המטה מאחור, האגודל פרוש בקדמת המטה בצידן העליון. כף שמאל נראית מהצד החיצוני, מגב היד. האגרוף קפוף בהמשך כיוון האמה. ארבע אצבעות מסומנות במפרקיהן העליונים בלבד, וקצה האגודל נראה בצידן העליון.

אביזרים ולבוש: זקן אלוהי (מעוגל). סרט עם אוראוס על המצח, צמה, כתר של ירח ושמש, מחרוזת משקולת גב

(הירוגליף  *mnjt* תליון חרוזים Gr. S18)²⁴¹.

טקסט: הדברים הנאמרים על-ידי הדמויות שבסצנה

אמון-רע – 1. מילים שנאמרו על-ידי אמון-רע מלך האלים: אני רשמתי את הזריחות של רע עליך לתמיד פעמיים. 2. מתחת להירוגליף היובל: הקצבתי לך חגי יובל [כמו, ב"ש] של רע ושנים [כמו, ב"ש] של אתום.

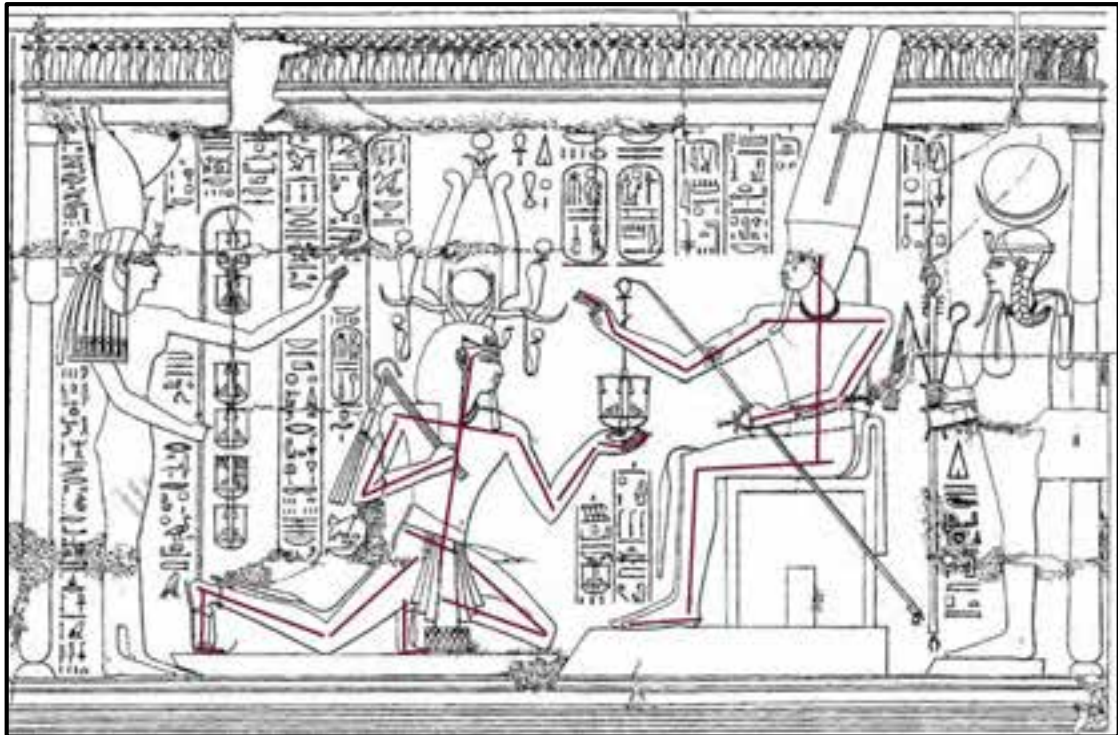
מות – מילים שנאמרו על-ידי גבירת השמיים: בני אהובי, חלק מגופי, אדון הזריחות רעמסס חקא-איאוננו. אני אימא שלך שבראה את השלמות שלך, כאשר הנקתי אותך [להיות, ב"ש] האדון של מצרים. קידמתי אותך למלך מעל תשע הקשתות [כל העמים, ב"ש] וכל הארצות [יהיו, ב"ש] בתוך האחיזה שלך. אני רשמתי עבורך את הזריחות מעליך.

ח'ונסו – מילים שאמר ח'ונסו שלם השלום: אני נותן לך את תקופת החיים של רע בשמיים.

מות – מות הגבירה הגדולה של אשרו [המקדש של מות בכרנך, ב"ש]: אני נתתי לך תקופת חיים, שנים של תא-תנן, אדון שתי הארצות אוסר מאעת-רע מרי-אמון אהוב של גברת השמיים.

²⁴⁰ Collier, 1996, 12, 16-19, 35-36.

²⁴¹ Wilkinson, 1992, 173.



ציור 31
שרטוט של צירי האורך של איברי הגוף

תנועה

האל: אמון-רע

כיוון הפנייה של הגוף: לשמאל. הראש וכפות הרגליים בכיוון הפנייה.
הבסיס של נשיאת המשקל: עצמות מושב, ירכיים וכפות רגליים.
גו: זקוף, חזיתי בכיוון הפנייה. **ראש:** פונה לחזית הפנייה של הגוף.
ידיים: יד שמאל מושטת לפנים, כפופה במרפק בגובה המותנית. יד ימין מושטת לפנים, כפופה במרפק. **כפות ידיים:** ימין מורמת כלפי מעלה – אינה נושאת משקל, שמאל אווזת ענח' – חפץ קל משקל.
יציבות: תנוחה יציבה מאוד.

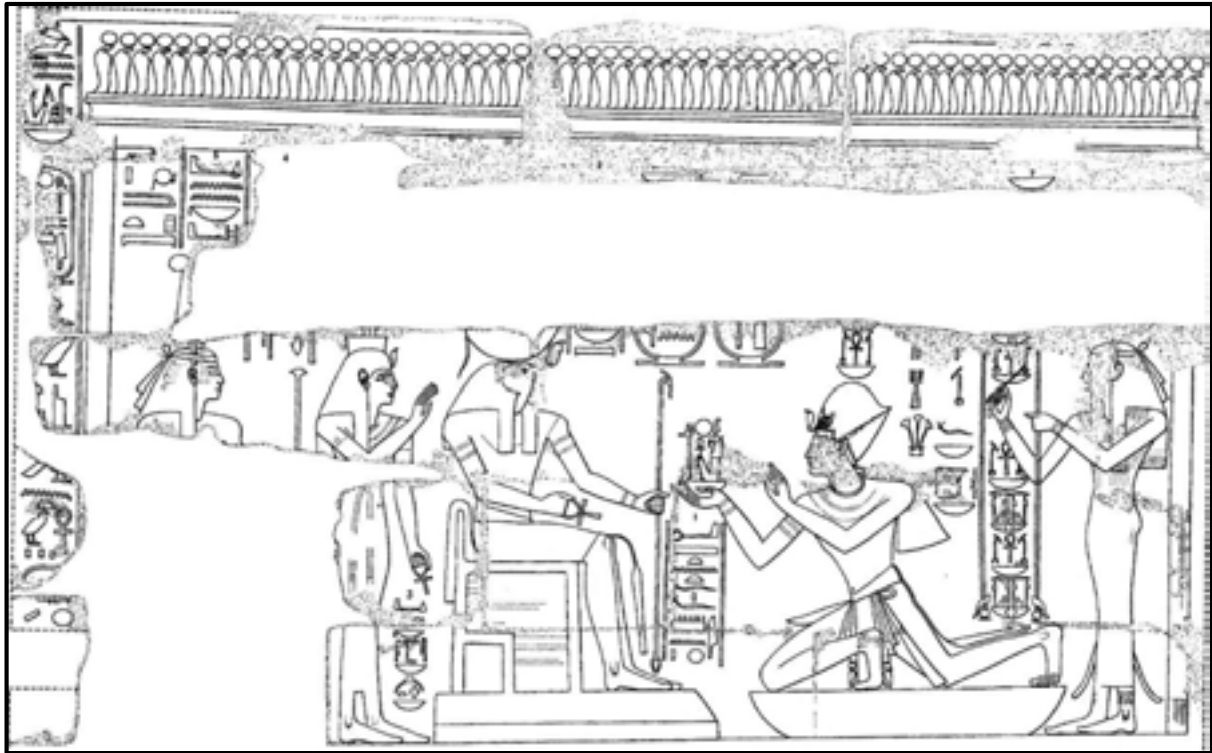
אפשרויות נוספות של קריאה: ייתכן שהמרפק השמאלי מורם הצידה בזוויות שונות.
אלמנטים מיוחדים: השרביט הארוך המונח באלכסון אשר נשען על הזרוע הימנית.

המלך: רעמסס השלישי

כיוון הפנייה של הגוף: לימין. הראש ואצבעות הרגליים בכיוון הפנייה.
הבסיס של נשיאת המשקל: הרגליים כפופות בכריעה בפישוק רחב. בסיס הגוף מונח על ארבע נקודות הרחוקות זו מזו – אצבעות כפות הרגליים בחלקן התחתון, ברך ימין במרכז, ברך שמאל בחלקה התחתון.
גו: בקו ישר, חזיתי ומוטה לפנים בכיוון פניית הגוף. **ראש:** פונה לחזית של פניית הגוף.
ידיים: שתי הידיים מושטות לפנים בגובה הכתף. היד הימנית כפופה בצד של הכתף הימנית, היד השמאלית כפופה בצד של הכתף השמאלית.
כפות ידיים: הכף הימנית בגובה החזה, אווזת שרביטים קלי-משקל. הכף השמאלית בגובה הכתף מושטת לקבל את הירוגליף היובל, קעורה ואינה נושאת משקל.
יציבות: תנוחה לא יציבה.
אפשרויות נוספות של קריאה: ייתכן שהמרפק הימני מורם הצידה בזוויות שונות.

אלמנטים מיוחדים: התנוחה יוצרת קיפול חד ברגל שמאל עד שהשוק פונה לאחור בכיוון הירך. המנח של כף הרגל השמאלית מציע מגע (או כמעט מגע) של העקב השמאלי בצידו השמאלי של העכוז. בתנוחה זו, כל הבסיס של הגוף מתפרש בארבע נקודות מצומצמות על שני קווים צמודים מאוד זה לזה ברוחב האגן מה שנותן לתנוחה תמיכה רעועה מאוד לשיווי המשקל. כל האיברים שהם נושאי המשקל בתנוחה אינם מיועדים לכך, וכל אחד מהם מהווה שיווי משקל קשה לביצוע וארעי מאוד. השילוב של ארבעתם מקנה יציבות רעועה האפשרית לשהייה רק לזמן קצר מאוד.

3.2.2.2 אב-טיפוס ב': רגל קדמית כפופה ומסובבת לפנים



ציור 32

רעמסס השלישי מציג מאעת (בתוך שמו) לאמון-רע בנוכחות חתחור (או איסיס) ומאעת (משמאל), ששת כותבת את הירוגליף היובל (מימין). חדר 32, קיר מערבי. MH7 499

התמונה

הסצנה מתרחשת בקפלה.

האל: אמון-רע

אמון-רע יושב על כס המונח על בסיס, הכס *srh* וריאציה של הירוגליף המקדש. משענת מעוגלת מכוסה בבד. מחזק על-ידי עמוד אבן מאחוריו, דמותו היא פסל פולחן.

מיקום בתמונה: שמאל. **כיוון הפנייה:** לימין. **ראש:** ראש בז. פרופיל לימין. מסומנת עין ימין.

כפות רגליים: בפרופיל. רגל ימין פרושה על הקרקע. מצוירת קשת קטנה בין העקב ובין כרית כף הרגל. רגל שמאל – מצוין קו מקביל לכף הימנית המתאר את המנח של כף הרגל השמאלית במקביל לימנית.

רגליים: בפרופיל. רגל ימין – הירך מורמת קדימה ב-90°, מונחת על מושב הכס בחלקה התחתון, השוק כפופה ב-80° לאחר. רגל שמאל – הירך אינה נראית, השוק מצוינת בקו מקביל לרגל הימנית המתאר אותה במקביל לשוק הימנית. גו: ניצב אנכי. אגן: בפרופיל. בית החזה וחגורת הכתפיים: פונים לחזית.

ידיים: יד ימין – הזרוע מורמת ב- 30° לשמאלו של אמן-רע (לרוחב הגוף), האמה פונה ב- 45° כלפי מעלה בהמשך לכיוון הזרוע. יד שמאל – הזרוע מורמת ב- 30° לשמאלו (הרחק מהגוף), האמה פונה ב- 35° כלפי מעלה בהמשך לכיוון הזרוע.

כפות ידיים: מבט אחורי וחזיתי. כף ימין נושאת ענף, נראית מהצד החיצוני, מגב היד. האגרוף קפוף בהטיה לפני של 15° מכיוון האמה. ארבע אצבעות מסומנות במפרקיהן העליונים בלבד, והאגודל פרוש בצידן העליון. כף שמאל אוחזת שרביט וואס. נראית מהצד הפנימי בהטיה לפני של 25° מכיוון האמה. ארבע אצבעות מקופלות מאחור אל קדמת המטה, האגודל פרוש בצידן העליון, כולו בקדמת המטה.

פרטים נוספים: ציון המיקום של הברך ושל העצם הימנית של הקרסול.

אביזרים ולבוש: אוראוס ושמש (הירוגליף $\odot$ שמש Gr. N6).²⁴² חצאית קצרה, זנב שור תלוי מקו הברך כלפי מטה לאורך השוק. צמידים על שתי הזרועות ועל השורש של כף היד השמאלית.

המלך: רעמסס השלישי

רעמסס השלישי כורע בפישוק רחב על במה מוגבהת דמוית-קערת בהט. מיקום בתמונה: מימין. כיון הפנייה: לשמאל. ראש: פרופיל לשמאל. הפנים מחוקות.

כפות רגליים: בפרופיל. נראות בשלמותן. כף ימין מורמת לפני של 25° . הבוהן מורמת לפני של 80° ומונחת פרושה על הקרקע. הכרית, הקשת והעקב מונחים אנכית ב- 90° כלפי מעלה מהקרקע. כף שמאל מורמת לפני של 25° . כל האצבעות מורמות לפני של 65° ומונחות פרושות על הקרקע. הכרית, הקשת והעקב מונחים אנכית ב- 90° כלפי מעלה מהקרקע.

רגליים: רגל ימין במבט אלכסוני. הירך מורמת לפני של 60° , השוק מורמת לאחור ב- 165° ומסובבת באלכסון לפני, צמודה לצידה הפנימי של הירך ופונה אל מרכז הגוף. הברך נחה על הקרקע, והשוק פונה אל חזית האגן. רגל שמאל בפרופיל, הירך מורמת לאחור ב- 40° , השוק מורמת לאחור ב- 80° בהמשך לכיוון הירך.

גו: מוטה לפני של 20° . אגן: בפרופיל, מוטה לפני של 50° . בית החזה וחגורת הכתפיים: פונים לחזית בהטיה צידית של 10° לשמאל.

ידיים: בפרופיל. יד ימין – הזרוע מורמת לפני של 50° בהמשך לקו הכתף (הרחק מהגוף), האמה מורמת לפני של 110° כלפי מעלה הרחק מהגוף בהמשך לכיוון הזרוע. יד שמאל – הזרוע מורמת לפני של 50° לימין, כנגד כיוון הפנייה של הכתף (לרוחב הגוף), האמה מורמת לפני של 70° בהמשך לכיוון הזרוע.

כפות ידיים: בפרופיל. כף ימין נושאת את שם הכס של המלך $\text{wsr-M}^3\text{t-R}^c$ (חזק הצדק של רע) ובתוכו האלה מאע'ת כמרכיב משמו (הירוגליף M^3t אלת הצדק Gr. C10).²⁴³ הכף מונחת כשגבה פונה אל הקרקע, מורמת החוצה ב- 70° , ארבע אצבעות מעוגלות פנימה ב- 55° צמודות זו לזו, האגודל נפרד ונראה לכל אורכו מרווח לצידן העליון. כף שמאל קעורה כלפי מעלה, גבה בכיוון הגוף, מורמת החוצה ב- 50° . ארבע אצבעות מעוגלות פנימה ב- 35° צמודות זו לזו, האגודל נפרד ונראה לכל אורכו מרווח בצידן התחתון.

²⁴² Wilkinson, 1992, 129.

²⁴³ Wilkinson, 1992, 37; Wilkinson, 2003, 2-150.

פרטים נוספים: ציון של עצם הקרסול ברגל השמאלית.

אביזרים ולבוש: כתר כחול (הירוגליף ) (Gr. S7 *hprš*),²⁴⁴ שני אוראוסים, סרט.²⁴⁵ כיסוי מהודר לחצאית, קולר רחב, זנב שור תלוי מהחגורה ועוקב אחר הקו של הרגל השמאלית עד הקרסול, צמידים על הזרוע של היד הימנית ועל השורש של כף היד שלה.

דמויות נוספות

משמאל לאל:

חתחור²⁴⁶ (או איסיס) – עומדת על הקרקע משמאל לאמון-רע.

כיוון פנייה: לימין.

ידיים: יד ימין מורמת, כפופה בגובה הצווארון של האל. יד שמאל אווזת ענח', מושטת כלפי מטה.

אביזרים ולבוש: אוראוס, פרח פפירוס. שמלה צרה ארוכה עם סרט לאורכה.

מעאת – עומדת על הקרקע משמאל לחתחור (או איסיס).

כיוון הפנייה: לימין. נותרו בתמונה רק ראשה ושרידי הפפירוס.

כתר: כתר נוצת מאעת (הירוגליף $M3^c t$ ) נוצת אלת הצדק (Gr. H6), סרט ראש *sšd*.²⁴⁷

מימין למלך:

סָשֶׁת – האלה הסופרת. אחראית על הרשימות, על הכתבים ועל הספרייה שבמקדש.²⁴⁸ כותבת הירוגליף יובל

וברכות למלך: כל החיים והשלטון (הירוגליף *Gr. V30 nb* ) הירוגליף חיים והירוגליף *w3s*. עומדת על הקרקע, מימין למלך.

כיוון הפנייה: שמאל.

אביזרים ולבוש: סרט ראש *sšd* ושרביט ארוך ניצב בעל קצה מעוגל (הירוגליף *Gr. S39* ) ובקצהו התחתון תלוי הירוגליף הטבעת (נצח) והירוגליף המסמן מאה אלף שנים.

טקסט: הדברים הנאמרים על-ידי הדמויות שבסצנה

אמון-רע – חסר בתבליט

המלך – אוסר מאעת-רע מרי-אמון, מתנה של מאעת לאבא שלו אמון-רע.

חתחור או איסיס – אני נתתי לך את כל הבריות ואת כל שמחת הלב.

מאעת – אני נותנת לך תקופת חיים של רע בשמיים.

סשת – [...] כל שלטון, חיים וחגי יובל פעמיים מאה אלף שנים.

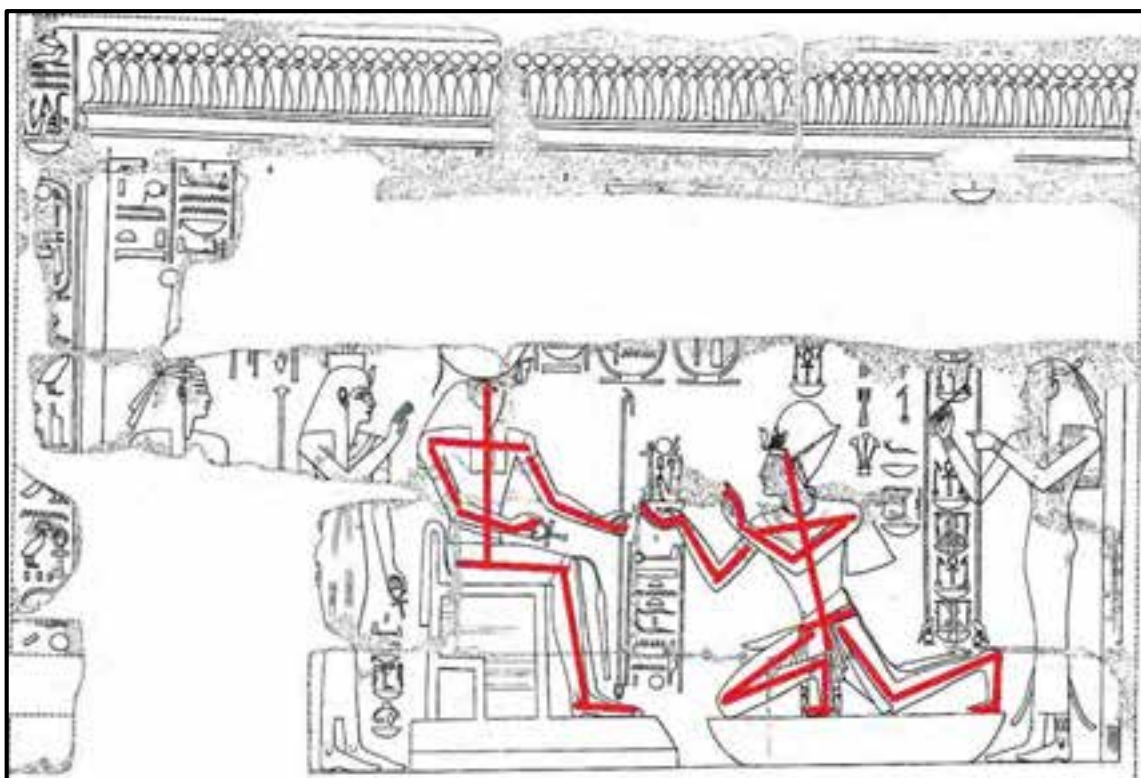
²⁴⁴ Bryan, 2007, 8-156; Collier, 1996, 107-112; Goebis 2015, II.2.1.1.

²⁴⁵ Collier, 1996, 14.

²⁴⁶ Wilkinson, 2003, 45-139.

²⁴⁷ Collier, 1996, 13, 61-62

²⁴⁸ Wilkinson, 2003, 166-167.



ציור 33

שרטוט של צירי האורך של איברי הגוף

התנועה

האל: אמן-רע

כיוון הפנייה של הגוף: לימין. הראש וכפות הרגליים בכיוון הפנייה.

הבסיס של נשיאת המשקל: עצמות מושב, ירכיים וכפות רגליים.

גו: זקוף וחזיתי בכיוון הפנייה. **ראש:** פונה לחזית של פניית הגוף.

ידיים: מושטות לפניו בגובה המותנית, כפופות במרפקים.

כפות ידיים: כל אחת נושאת חפץ אחד קל-משקל.

יציבות: תנוחה יציבה מאוד.

אפשרויות נוספות של קריאה: הזוויות של מנח הידיים – ייתכן שהן מושטות במקביל או בגבהים מעט שונים. ייתכן

שהמרפקים (או אחד מהם) מורמים לצדדים בזוויות שונות.

אלמנטים מיוחדים: אין.

המלך: רעמסס השלישי

כיוון הפנייה של הגוף: לשמאל. הראש ואצבעות הרגליים בכיוון הפנייה.

בסיס הנשיאה של המשקל: רגליים כפופות בכריעה בפישוק רחב. בסיס הגוף מונח על ארבע נקודות הרחוקות זו מזו

– האצבעות של כפות הרגליים בחלקן התחתון, ברך ימין בחלקה התחתון, ברך שמאל במרכזה.

גו: בקו ישר, חזיתי ומוטה לפניו בהמשך לקו הירך ובכיוון של פניית הגוף.

ראש: פונה לחזית הפנייה של הגוף.

ידיים: מושטות לפניו, כפופות במרפקים.

כפות ידיים: מגיעות לגובה הצוואר. הכף הימנית נושאת חפץ קל-משקל. הכף השמאלית מונפת באוויר.

יציבות: תנוחה לא יציבה.

אפשרויות נוספות של קריאה: הזוויות של מנח הידיים – ייתכן שהידיים מושטות במקביל או שיד אחת מושטת רחוק יותר מהשנייה. ייתכן שהמרפקים (או אחד מהם) מורמים לצדדים בזוויות שונות. התנוחה של הרגל הימנית – לא ניתן לדעת באיזו זווית מתבצע הפיתול, אולי מנח של הברך המוסט מעט לימין ולא ממש לפניו. במקרה כזה תפנה הירך הימנית לימין, הברך תישען על הקרקע מימין לגוף ובסיס התמיכה של משקל הגוף יתפרש במשולש ויעניק תמיכה טובה מעט יותר למנח הגוף, ובכל זאת גם זו תהא תנוחה קשה מאוד לביצוע שיציבותה בינונית.

אלמנטים מיוחדים: הפישוק הרחב יוצר קיפול חד ברגל הימנית שבו השוק פונה בחדות לעבר הירך. המנח של כף הרגל הימנית, הנראה כאשר הסוליה פונה אל מרכז האגן, מרמז על קיפול המלווה בפיתול השוק לפניו – תנוחה מורכבת ותובענית לביצוע. בתנוחה זו הבסיס של הגוף כולו מתפרש בארבע נקודות מצומצמות המסודרות על קו אחד (או במשולש צר), מה שתומך באופן רעוע ביותר בשיווי המשקל. כל האיברים נושאי המשקל בתנוחה זו אינם מיועדים לעשות זאת, וכל אחד מהם מציע שיווי משקל קשה לביצוע וארעי מאוד. השילוב של ארבעתם מקנה יציבות רעועה האפשרית לשהייה לזמן קצר בלבד.

3.2.2.3 כריעה בפישוק רחב – פירוט המכלול של הממצאים

תנוחה זו מופיעה בארבעה ייצוגים בלבד. בשניים מהם הרגל הקדמית מקופלת ומסובבת אל קדמת האגן (אב-טיפוס א'), בשניים האחרים הרגל הקדמית כפופה לאחור ישירות בכיוון הירך (אב-טיפוס ב'). כל הסצנות שבהן מופיעה תנוחה זו ממוקמות בתוך המקדש עצמו. אחת באולם העמודים הראשון, ושלוש האחרות בחדרים שבמקדש. בכולם מתקיים הטקס מול אל מרכזי שאליו נוספים אל אחד או שניים שגם הם נשואי-הפולחן. בשלושה מקרים האל המרכזי הוא אמון-רע, ואליו מצטרפים אל אחד או שניים, ובמופע אחד נשוא-הפולחן המרכזי הוא פתח-סוכר-אוסיריס וגם אליו נלווה אל אחד כנשוא-הפולחן. בכל המקרים נמצא בסצנה אל נוסף הניצב מאחורי המלך.

א. ייצוגים מאב-טיפוס א'

ייצוגים מטיפוס זה מופיעים במיקומים הבאים:

- א.1 אולם עמודים ראשון ליד הכניסה לחדר 9, ליד הכניסה למתחם האוצר (MH5 316): הסצנה ממוקמת במדור תחתון על הקיר הדרומי באולם העמודים הראשון, מול העמוד הדרום-מזרחי בקרבת הכניסה לחדר האוצר. רעמסס השלישי מוכתר על-ידי אמון-רע בנוכחות מות בת זוגו וח'ונסו בנו – השלישייה התבנית.²⁴⁹ הוא מקבל מהאל הירוגליף יובל, בעוד תחות כותב הירוגליף יובל בקרבתם. המלך מעוטר בכתר אתף מפואר, אוחז שרביטי שלטון ונועל סנדלים.
- א.2 חדר 23 במתחם הקבורה, חדר דרומי מקביל לאולם העמודים השלישי (MH6 460): הסצנה מוצבת בקיר הדרומי של החדר. רעמסס השלישי מציג מאעת לפתח-סוכר-אוסיריס.²⁵⁰ הוא יחף, עוטה נמס עם אוראוס בלבד, חוגר סינר מורכב עם שני אוראוסים בקצהו (החלק האחורי של גופו חסר ולא ניתן לראות אם הוא חגור גם בזנב שור). הוא מוכתר על-ידי הורוס המניף מעל לראשו כתר אתף גדול עם שני גלגלי שמש ושני אוראוסים. מאחורי הורוס ניצב האל נֶפֶרְתֶּם.²⁵¹ בסצנה זו מתוארת הכתרתו של המלך המת בעולם הנצח, והיא שונה מהכתרת המלך בחייו המופיעה בסצנות אחרות במקדש ומתרחשת מול השלישייה התבנית – אמון-רע, מות בת זוגו וח'ונסו בנם,²⁵² ובנוכחות האל תחות. המלך מופיע בכריעה בפישוק רחב (MH5 316), ייתכן שבלוויית סח'מת (MH7 498), ובכריעה פשוטה (MH5 291).²⁵³

²⁴⁹ Wilkinson, 2003, 75-76, 113, 153.

²⁵⁰ Wilkinson, 2003, 123-126, 210-211

²⁵¹ Wilkinson, 2003, 133-134

²⁵² Wilkinson, 2003, 113, 153.

²⁵³ Hughes, 1963, x.

ב. ייצוגים מאב-טיפוס ב'

שני הייצוגים מטיפוס זה מופיעים רק בחדר 32 של המקדש. החדר ממוקם בצד הצפוני של המקדש, קרוב מאוד לפינה המערבית ומקביל לאזור הספינה של אמון-רע ולאזור "קודש הקודשים" הנמצא מערבית לאולם העמודים השלישי.²⁵⁴

ב.1 סצנה על הקיר המזרחי של החדר (MH7 499): אמון-רע בעל ראש בז, כתר שמש ואוראוס, יושב על כס המייצג מקדש ומאחוריו חתחור (או איסיס) ומאע'ת. מולו כורע המלך החובש כתר כחול, ומגיש לאמון-רע מאעת המוצבת בתוך כרטוש²⁵⁵ הנושא את שמו של המלך $wsr-m^3t-R^c$ (חזק הוא הצדק של רע) ומאחוריו סשת, האלה הסופרת, כותבת הירוגליף יובל.

ב.2 סצנה על הקיר המערבי של החדר (MH7 498): אמון-רע חבוש בכתר, יושב על כס ואוחז שרביט ארוך המונח באלכסון ועליו תלויים סימנים של הירוגליף יובל. מאחוריו ניצבים מימין מות וח'ונסו. מות מניחה את כף ידה הימנית על כתפו של האל, בעוד ידה השמאלית מורמת ונוגעת בו קלילות. המלך כורע מולם, חובש כתר אתף מפואר בעל גלגל שמש וארבעה אוראוסים (שאר הכתר חסר). הוא אוחז את השרביט דמוי-השוט ואת שרביט השליט, וידו השנייה מושטת לפניו כדי לקבל את הירוגליף היובל המוגש לו על-ידי האל. מאחורי המלך, עומדת משמאל האלה הלבאה

סח'מת²⁵⁶ – אלת הרפואה והמגפה, ומנגנת ברעשן-הסיסטרון (הירוגליף $ssst$ Gr. Y8²⁵⁷).

ב.3 חדר 32: כאמור חדר זה נמצא בצד הצפוני של המקדש, ומקביל למתחם הספינה של אמון-רע. זהו החדר הצפוני והאחרון בשרשרת של שלושה חדרים 30-32 שפתח הכניסה אליהם הוא בחדר 30, מכיוון אולם העמודים השלישי. הכניסה לחדר 32 היא מתוך חדר 31 – חדר הפולחן לקבוצה של תשעת-האלים ($Psdt$ Ennead), ותפקידו מזוהה בוודאות על פי תשע גומחות לפסלים המצויות בו, ועל פי הכתובות המציירות את אמון-רע כאל העומד בראש התשיעיה.²⁵⁸ בחדר 32 האחורי (צפוני) נמצאים שני הייצוגים היחידים במקדש המציגים את המלך בכריעה בפישוק רחב מאב-טיפוס ב'.

בשני התיאורים ממוקמים האלים נשואי-הפולחן בתבליט בחלקו הפנימי ביותר של החדר (בצד הצפוני), והמלך נראה מכיוון הדלת (בצד הדרומי). התבליט בקיר הצפוני, מול פתח הכניסה לחדר, חסר ברובו, אך בשרידים שנותרו ניתן להבחין בימינו של התבליט בכתף ובזרוע המושטת לשמאל בכיוון רוחב הגוף, ומתחתיה בשתי רגליים בפסיעה פשוטה השייכות למלך. מול השרידים של זוג הרגליים ניצב עמוד של כן נסך. למעלה, בשמאלו של התבליט, נותר שריד של כתר אוסיריס ומעליו כתובת המציינת את שמו: אוסיריס אדון הנצח. יתר הפרטים בתבליט חסרים (MH7 500). המנח של האיברים ושל החפצים שנותרו בתבליט מציע שהמלך מקריב קטורת ונסך מול האל. הכתובת היחידה שנותרה בחדר היא בתקרה של הצד הצפוני: "אהוב אמון, אדון הכתרים של שתי הארצות, הראשון של כרנך".²⁵⁹

התבוננות בסצנות מהכניסה אל החדר מהקיר המזרחי אל היציאה דרך הקיר המערבי מראה המשכיות: רעמסס השלישי נכנס אל החדר, כורע בצד המזרחי ומגיש את המאעת לאמון-רע החובש את כתר השמש. בחדר נוכחים גם חתחור (או איסיס), מעאת וסשת. הוא ממשיך אל תוך החדר ומגיש בעמידה קטורת ונסך לאוסיריס, ובדרכו חזרה החוצה שוב כורע מול אמון-רע, במופעו כראש האלים עם כתר אמון בעל נוצה כפולה, המעניק לו

²⁵⁴ Hölscher, 1941, 19-20 MH7 xi.

²⁵⁵ מסגרת אובלית המקיפה את שמו של המלך (הירוגליף $\square$ Gr. V10). Wilkinson, 1992, 195.

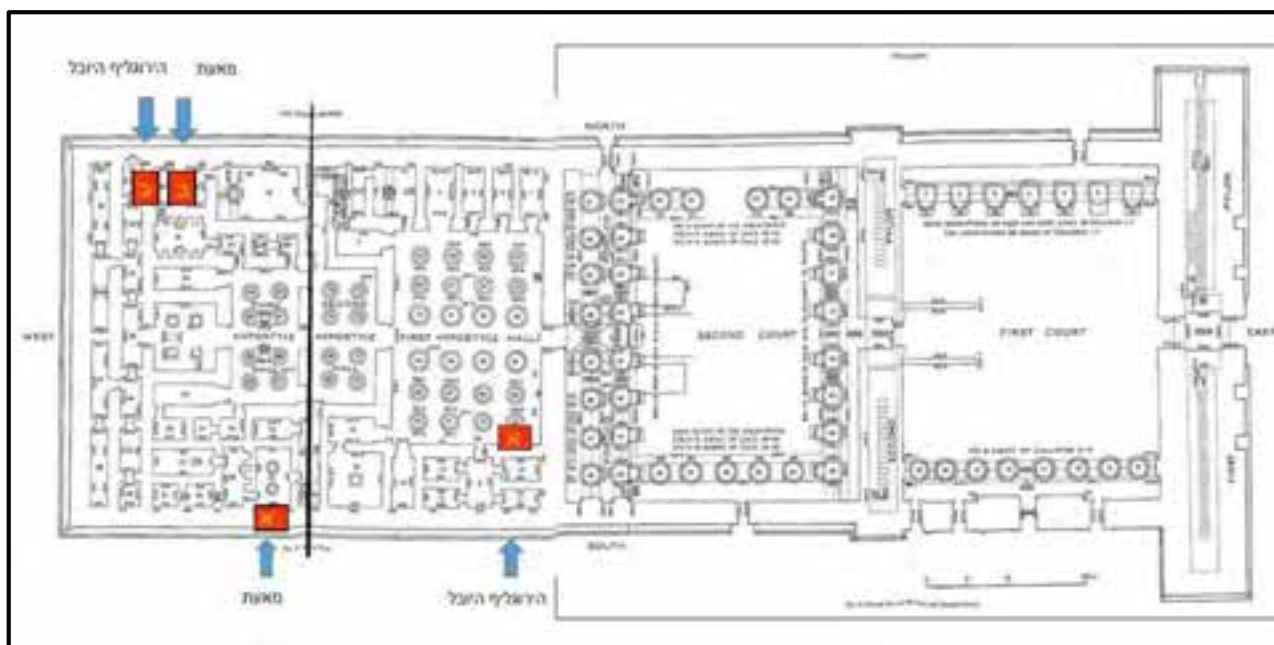
²⁵⁶ Wilkinson, 2003, 181-182.

²⁵⁷ Wilkinson, 1992, 213.

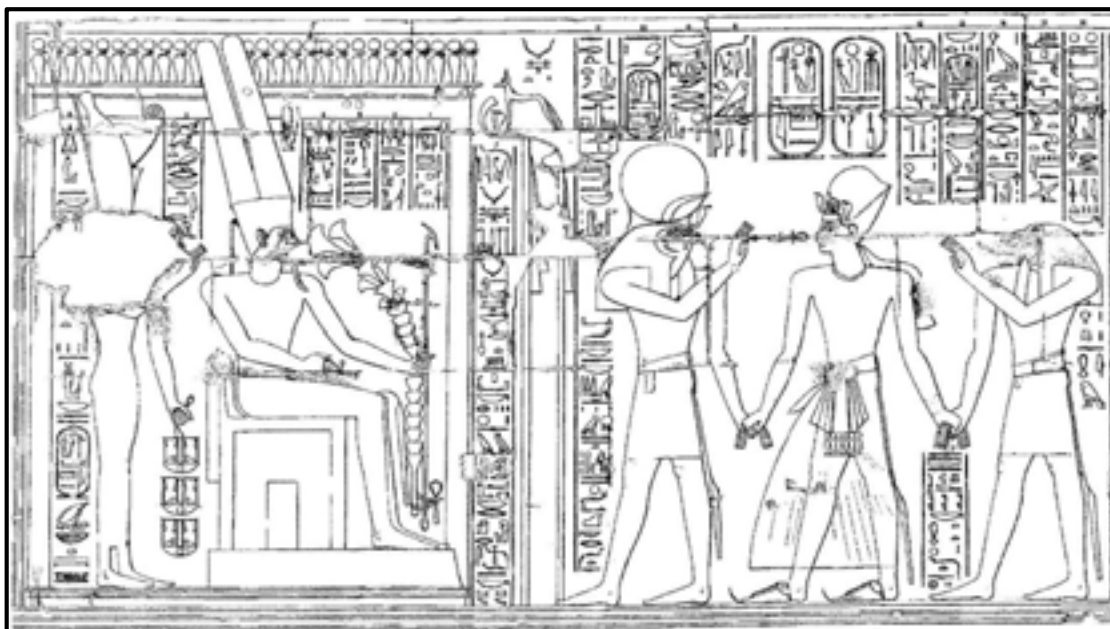
²⁵⁸ MH7. אמון-רע עומד בראש קבוצת אלים זו.

²⁵⁹ MH7 xix.

אישור מחודש לשלטונו בנוכחות השלישיה התבנית וּבנוכחותה של האלה סח'מת. בדו"ח על חפירת המקדש הציע יוז שהחדר יועד למחסן משום שרידי מיקומו של מדף שנמצאו בשולי הקיר הצפוני. עם זאת הוא ציין כי הסצנות המתועדות בחדר זה יוצאות דופן ואינן משקפות לדעתו נושא משותף.²⁶⁰



מפה 6
מיקומי הייצוגים של הכריעה בפישוק רחב במקדש



ציור 34

רעמסס השלישי מלווה אל אמון-רע ומות על-ידי הורוס-חַנְתְּחַתִּי (*hntyhty*) ותחות. אולם עמודים ראשון, קיר מערבי, מדור תחתון מדרום לדלת. MH5 313a

התמונה

האל: אמון-רע בקפלה. יושב על כס הניצב על בסיס, הכס *srh*, וריאציה של הירוגליף המקדש, מסעד הגב מעוגל ומכוסה בבד.

מיקום בתמונה: שמאל. **כיון הפנייה:** לימין. **ראש:** בפרופיל.

כפות רגליים: בפרופיל. כף ימין פרושה שטוחה על הקרקע. כף שמאל – מצוין קו מקביל לכף הימנית המתאר את המנח של כף הרגל השמאלית במקביל לימנית.

רגליים: בפרופיל. רגל ימין – הירך מורמת קדימה ב- 90° ומונחת על מושב הכיסא בחלקה התחתון, השוק כפופה ב- 90° לאחור. רגל שמאל – הירך אינה מוצגת, השוק מצוינת בקו מקביל לרגל הימנית המתאר אותה במקביל לשוק הימנית.

גו: ניצב אנכי. **אגן:** בפרופיל. **בית החזה וחגורת הכתפיים:** פונים לחזית.

ידיים: בפרופיל. יד ימין – הזרוע מורמת ב- 30° לשמאלו של אמון-רע (לרוחב הגוף), האמה פונה ב- 40° כלפי מעלה בהמשך לכיוון הזרוע. יד שמאל – הזרוע מורמת ב- 35° לשמאלו (הרחק מהגוף), האמה פונה ב- 40° כלפי מעלה בהמשך לכיוון הזרוע.

כפות ידיים: מבט אחורי וחזיתי. כף ימין נראית מהצד החיצוני, מגב היד. היא מחזיקה ענח', האגרוף קפוצ' בהטיה לפניו של 25° מכיוון האמה. ארבע אצבעות מסומנות במפרקיהן העליונים בלבד, והאגודל פרוש בצידן העליון. כף

שמאל נראית מהצד הפנימי בהטיה לפנים של 25° מכיוון האמה. הכף נושאת שרביט וואס, ארבע אצבעות מקופלות אל קדמת השרביט מאחור, האגודל פרוש בצידן העליון, כולו בקדמת השרביט.

אביזרים ולבוש: כתר אמון, זקן אלוהי, קולר רחב, זנב שור תלוי מקו הברך כלפי מטה לאורך השוק. בבסיס של שרביט הוואס שהאל מחזיק, נמצא ענח' הקשור למעמד והמחזיק זר פפירוס ארוך אשר מגיע לאפו של האל.

פרטים נוספים: ציון המיקום של העצם הימנית של הקרסול.

המלך והאלים המלווים אותו (הנמצאים מול פתח הקפלה)

המלך

מיקום בתמונה: שני מימין. **כיון הפנייה:** לשמאל. **ראש:** בפרופיל לשמאל. עין שמאל נראית בשלמותה.

כפות רגליים: בפרופיל. כף ימין נראית מהצד הפנימי, פרושה על הקרקע. כף שמאל נראית מהצד החיצוני, פרושה על הקרקע. מצוינות ארבע אצבעות.

רגליים: בפרופיל. רגל ימין מונפת ישרה ב- 20° לפנים. רגל שמאל מונפת ישרה ב- 15° לאחור.

גו: ניצב אנכי. **אגן:** פרופיל. **בית החזה וחגורת הכתפיים:** פונים לחזית.

ידיים: בפרופיל. יד ימין – הזרוע מורמת לפנים ב- 20° בכיוון הפנייה של הכתף (הרחק מהגוף), אמה מורמת לפנים ב- 20° בהמשך כיוון הזרוע. יד שמאל – הזרוע מורמת לאחור ב- 10° בכיוון הפנייה של הכתף (הרחק מהגוף), האמה מורמת ב- 20° בהמשך כיוון הזרוע.

כפות ידיים: בפרופיל. כף ימין – מורמת החוצה ב- 30° (הרחק מהגוף). האצבעות מעוגלות ב- 45° פנימה (בכיוון הגוף), פרושות וצמודות זו לזו, האגודל נפרד ונראה לכל אורכו מרווח לצידן התחתון. הכף מכסה את כף ידו של האל הנוגע בו. ארבע האצבעות צמודות בעוד אגודל היד האוחזת בהן חוצה אותן. כף שמאל – מורמת החוצה ב- 30° (הרחק מהגוף). האצבעות מעוגלות ב- 45° פנימה (בכיוון הגוף), פרושות וצמודות זו לזו, האגודל נסתר. הכף מכסה את כף ידו של האל הנוגע בו. ארבע האצבעות צמודות בעוד אגודל היד האוחזת בהן חוצה אותן.

אביזרים ולבוש: כתר כחול, שני אוראוסים, סרט. כיסוי חזיתי מהודר לחצאית, חצאית שקופה ארוכה,²⁶¹ קולר רחב, זנב שור תלוי מהחגורה לאורך הרגל השמאלית עד לקרסול, סנדלים, צמידים על השורש של כף יד שמאל.

אל מלווה ראשון: הורס-חנתחתי (*hntyhty*)²⁶²

מיקום בתמונה: מרכז. **כיון הפנייה:** לשמאל. **ראש:** ראש בז. פרופיל לימין – הפוך לכיוון הפנייה של הגוף.

כפות רגליים: בפרופיל לשמאל. כף ימין נראית מהצד הפנימי, פרושה על הקרקע. כף שמאל נראית מהצד החיצוני, פרושה על הקרקע.

רגליים: בפרופיל. רגל ימין מונפת ישרה ב- 20° לפנים. רגל שמאל מונפת ישרה ב- 20° לאחור.

גו: ניצב אנכי. **אגן:** בפרופיל. **בית החזה וחגורת הכתפיים:** פונים לחזית.

ידיים: בפרופיל. יד ימין – הזרוע מורמת ב- 70° כנגד כיוון הפנייה של הכתף (לרוחב הגוף), האמה מורמת ב- 60° כלפי מעלה בהמשך לכיוון הפנייה של הזרוע. יד שמאל – הזרוע במנח ראשוני בכיוון הקרקע, האמה מורמת ב- 20° כלפי מעלה בכיוון הפנייה של הכתף.

כפות ידיים: בפרופיל. כף ימין – מורמת החוצה ב- 30° מכיוון הפנייה של האמה, האצבעות מעוגלות פנימה ב- 25° , האגודל פרוש לצידן (הרחק מהגוף). הכף אוחזת שרביט וואס קטן ובצמוד לו ענח' קטן המושטים לאפו של המלך.

Calvert, 2011, 355. ²⁶¹
Wilkinson, 2003, 203. ²⁶²

כף שמאל מורמת החוצה ב- 40° , האצבעות מעוגלות פנימה ב- 45° (בכיוון הגוף), צמודות זו לזו, האגודל נראה בשלמותו חוצה את האצבעות של כף היד הנוגעת. גב היד מכוסה על-ידי הכף הנוגעת בה.

פרטים נוספים: בשתי הרגליים מצוינת קשת קטנה בין העקב ובין וכרית כף הרגל, ציון המיקום של הברכיים ושל עצמות הקרסול.

אביזרים ולבוש: שמש עם אוראוס. חצאית קצרה, זנב שור תלוי מקו הברך כלפי מטה לאורך השוק, קרניים (הירוגליף

db קרן Gr. F16).²⁶³

אל מלווה שני: תחות.²⁶⁴

מיקום בתמונה: ימין. כיון הפנייה: לשמאל. **ראש:** ראש איביס, בפרופיל לשמאל.

מנח הגו והרגליים: זהה לאל המלווה הראשון.

מנח הידיים: זהה לאל המלווה הראשון, אך בסידור הפוך בין ימין ובין שמאל.

כפות הידיים: כף ימין מורמת החוצה ב- 40° מכיוון הפנייה של האמה, האצבעות מעוגלות פנימה ב- 45° (בכיוון הגוף), צמודות זו לזו, האגודל נראה בשלמותו חוצה את האצבעות של היד הנוגעת. גב היד מכוסה על-ידי כף היד הנוגעת בה. כף שמאל מורמת החוצה ב- 30° מכיוון הפנייה של האמה, האצבעות מעוגלות פנימה ב- 25° , האגודל פרוש לצידן (הרחק מהגוף).

אביזרים ולבוש: כיסוי ראש מלכותי נמס, חצאית קצרה, זנב שור תלוי מטה לאורך השוק.

דמות נוספת: האלה מות

עומדת משמאל, מאחורי הפסל של האל היושב. על קרקע הקפלה.

ידיים: בפרופיל. יד ימין מורמת בגובה צווארו של האל. יד שמאל אוחזת שלושה סימנים של הירוגליף יובל.

אביזרים ולבוש: ראשה חסר. הכתר כפול (של מצרים העליונה ושל התחתונה). שמלה צמודה עד גובה הקרסול.

דמות נוספת: האל אופואות (*Wpwt*)

אל דמוי-תן, "פותח המעברים".²⁶⁵ נמצא מעל נס שעליו שני אוראוסים המוצב בפתח הקפלה של אמון-רע. הוא נמצא בין המלך ומלווייו ובין קפלת האל נשוא-הפולחן.

טקסט: הדברים הנאמרים על-ידי הדמויות שבסצנה

האל אמון-רע – מילים שנאמרו על-ידי אמון-רע מלך האלים: בוא בשלום בני אהובי אדון שתי הארצות שלי של

mrwy [האתר של מדינת-הבו, ב"ש]. אני נותן לך מלכות ואני עושה [לך, ב"ש] כוח של תא-תנן.²⁶⁶

הורוס חנתחתי – מילים שנאמרו על-ידי הורוס חנתחתי אדון *km-wr* [אזור האגמים המרים, ב"ש] אהוב רע לבן שלו אוסר מאעת רע מרי אמון: אני הכנסתי אותך לארמון של אביך אמון אדון האלים. אני נתתי לך את הארץ כולה כמתנות של אנשי השמש [ש, ב"ש] באחיזה שלך לתמיד.

תחות – מילים שנאמרו על-ידי תחות אדון ההירוגליפים לבן שלו האהוב שלו אדון הזריחות רעמסס חקא-איאנונו: תראה אותי יחד איתך מוביל את הדרך שלך אל האופק של האלים [הקפלה הקדושה, ב"ש] לטובתך. הלוואי ואביך

²⁶³ Collier, 1996, 14.

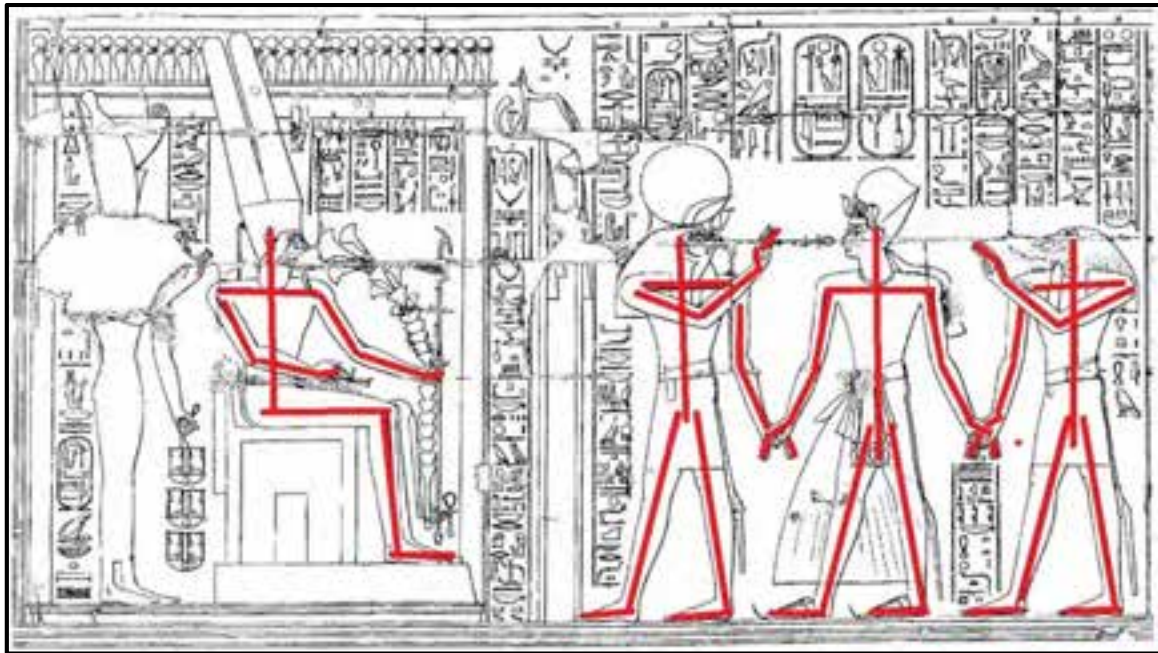
²⁶⁴ Wilkinson, 2003, 215.

²⁶⁵ Wilkinson, 2003, 2-191.

²⁶⁶ Wilkinson, 2003, 130.

יקבל אותך צאצא של אמן האל הקדמון של שתי הארצות. הלוואי והוא ייתן לך חיים כמו רע בשמיים ומלוכה על פני האדמה כמו הורוס.

הורוס חנתחתי [מתחת לידיים האחוזות, ב"ש] – אני פה מתעד את דברי הימים שלך כמו של רע, לנצח פעמיים. **אופואות** – המילים שנאמרו על-ידי אופואות הדרומי החזק של שתי הארצות: אני פתחתי לך כל דרך יפה כדי שתוכל לקבל את הזריחות של השמש ואני הובלתי אותך אל הארמון של אדון הכול כדי שהוא יוכל להוריש לך [את, ב"ש] mrwy [אתר מדינת-הבו, ב"ש].



ציור 35

שרטוט של צירי האורך של איברי הגוף

התנועה

האל אמן-רע

כיוון הפנייה של הגוף: לימין. הראש וכפות הרגליים בכיוון הפנייה.
הבסיס של נשיאת המשקל: עצמות המושב, הירכיים וכפות הרגליים.
גו: זקוף בפרופיל. **ראש:** בפרופיל. **ידיים:** מושטות לפניו בגובה המותנית, כפופות במרפקים.
כפות ידיים: כל אחת אוחזת חפץ אחד קל-משקל.
יציבות: תנוחה יציבה מאוד.
אפשרויות נוספות של קריאה: זוויות המנח של הידיים – ייתכן שהן מושטות במקביל או בגבהים מעט שונים. ייתכן שהמרפקים (או אחד מהם) מורמים לצדדים בזוויות שונות.
אלמנטים מיוחדים: אין.

המלך רעמסס השלישי

כיוון הפנייה של הגוף: לשמאל. הראש וכפות הרגליים בכיוון הפנייה.
הבסיס של נשיאת המשקל: שתי כפות רגליים מקבילות במרווח טבעי ביניהן.
גו: זקוף בפרופיל. **ראש:** בפרופיל. **ידיים:** מושטות לצדדים באלכסון כלפי מטה, כפופות במרפקים.
כפות ידיים: אוחזות את כפות הידיים של האלים העומדים לצידו.

יציבות: תנוחה יציבה מאוד.

אפשרויות נוספות של קריאה: ייתכן שרגל שמאל מונחת במרווח קטן לפני רגל ימין בכיוון ההתקדמות. מאחר ששתי כפות הרגליים מונחות בשלמותן על הקרקע, המרווח גם במקרה זה יהיה טבעי ולא ישנה את מידת היציבות. **אלמנטים מיוחדים:** היות והמלך אוחז בידי האלים משני צדדיו, תנוחתו מושפעת מתנועתם. אם תישמר האחיזה ההרמונית, כפי שנראה בציור 35 שלעיל, התנוחה יציבה ביותר. כל שינוי של משיכת המשקל או דחיפתו מצד אחד או משניהם יכול לערער את יציבות התנוחה.

3.2.3.2 ליווי באחיזת יד – פירוט המכלול של הממצאים

הסצנה של המלך המלווה בדרכו אל האל נשוא-הפולחן באחיזת יד על-ידי אלים אחרים, מופיעה במקדש ארבע עשרה פעמים. ארבע פעמים מלווה המלך על-ידי אל או אלה יחידים, במקרים האחרים הוא מלווה על-ידי שני אלים (או אלות) האוחזים בשתי ידיו.

שתי גרסאות מרכזיות לליווי מוגדרות על פי כיוון הפנייה של ראשו של האל המלווה הראשון: בעשר מהסצנות פונה ראשו אל המלך, ולעיתים גם בכיוון הושטת היד של המלך, כנגד כיוון ההתקדמות של האל עצמו ושל השלישייה כולה. בארבע הסצנות האחרות פונה ראשו בכיוון ההתקדמות שלו ושל השלישייה כולה לעבר האל נשוא-הפולחן. הגרסה שבה פונה האל המלווה לאחור והמלך הוא העומד במרכז תשומת הלב, מופיעה בכל הייצוגים בעשר הסצנות: בסצנה במגדול²⁶⁷ בכניסה המזרחית הראשית למתחם כולו (MH8 614) וביתר הייצוגים המופיעים מערבית לו עד לסצנה שעל הקיר המזרחי, באולם העמודים הראשון, דרומית לפתח הכניסה (MH5 313a). ארבע הסצנות המערביות ביותר של המקדש הן המייצגות את הגרסה שבה גם האל המלווה פונה אל נשוא-הפולחן הנמצא בתוך הקפלה ושאליו מופנית תשומת הלב המרכזית.

ליווי באחיזת יד מופיע שבע פעמים כסצנה שאינה ישירה אל האל המרכזי אלא כתיאור מקדים לשלב נוסף, חלק אחר של הפולחן המתבצע מול האל המרכזי.²⁶⁸ שש פעמים מלווה המלך אל ביצוע הריקוד בפסיעה רחבה המתקיים תמיד ישירות מול האל או האלים נשואי-הפולחן. ארבע פעמים הוא מלווה אל ריקוד הפסיעה על-ידי אל יחיד: מעל משקופי הכניסה בפילון הראשון, ממזרח (MH4 244a,d) וממערב (MH5 251a,c); פעמיים הוא מלווה בזמנית על-ידי שני אלים: מעל המשקוף המערבי של דלת הכניסה בפילון השני (MH5 257a,c); פעם אחת מלווה המלך לטקס קבלת הירוגליף היובל מהשלישייה התבנית, על הקיר המערבי בחצר השנייה. כל הסצנות הנ"ל מופיעות בפילונים מעל המשקופים ובחצר השנייה במדור האמצעי.

בשבע הסצנות האחרות מלווה המלך ישירות אל האל נשוא-הפולחן. בשלוש מהן, המופיעות כולן במדור תחתון (בגובה העין), הוא מלווה בגרסה שבה פונה האל המלווה הראשון אל המלך: במגדול (MH8 614), בשקע שבמעבר הכניסה בפילון הראשון (MH4 266 Ic) ועל הקיר המזרחי באולם העמודים הראשון דרומית לכניסה (MH5 313a).

בארבע הסצנות האחרות מלווה המלך בגרסה שבה פונים כולם, גם המלווה המוביל, אל האל או האלים המרכזיים נשואי-הפולחן. כל הארבע הן בעומק המקדש עצמו: בחדר 7 חדר הספינה של אמן-רע,²⁶⁹ על הקיר הצפוני – היחיד ששרד בחדר (MH6 409); בחדר 23 במתחם הקבורה של רעמסס השלישי בקיר הצפוני (MH6 457);²⁷⁰ בחדר 30 הנמצא בין הכניסה לאולם העמודים השלישי ובין חדר הפולחן של התשיעיה בקיר הצפוני (MH7 489);

²⁶⁷ MH8, xi-xii.

²⁶⁸ יש לציין שמדובר בשני טקסים נפרדים הקשורים זה לזה.

²⁶⁹ MH7, ix.

²⁷⁰ MH6, x-xi. החדר נמצא בחדרים הדרומיים, 20-27, של המקדש, במקביל לאולם העמודים השלישי וקודש הקודשים.

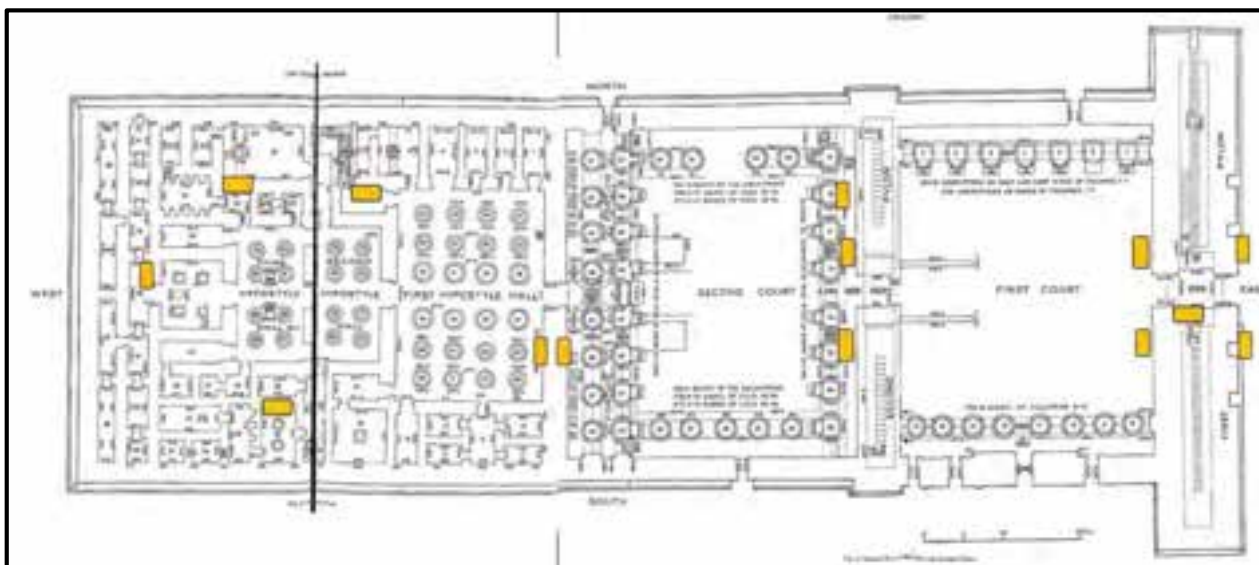
²⁷¹; בחדר 38, שייתכן שהיה קודש הקודשים²⁷² בקיר המזרחי, צפונית לדלת הכניסה (MH7 509a). תבליט זה השתמר רק בחלקו התחתון. ארבע הסצנות האחרונות מופיעות כולן כייצוג יחיד על הקיר.

שישה אלים משתתפים בליווי המלך:

מות וח'ונסו – מופיעים ארבע פעמים כזוג אלים מלווים: שלוש פעמים בחדרים במקדש עצמו (MH6 409, 547), ופעם אחת בצד המערבי של הפילון השני (MH5 257c). בכל המופעים המובילה היא מות. פעם נוספת הם מופיעים כמלווים יחידים בצד המזרחי של הפילון הראשון, משני צידיו של המשקוף (MH4 244a,d).

מונת²⁷³ ואתום²⁷⁴ – מופיעים ארבע פעמים כזוג מלווים: במגדול הכניסה למתחם כולו (MH8 614), בפילון הראשון, במגרעת בתוך המעבר עצמו (MH4 246 Ic) ובקיר המערבי בחצר השנייה הם מלווים את המלך אל הסצנה של קבלת הירוגליף היובל מאמון-רע (MH5 290b). שלוש הסצנות נמצאות במדור תחתון. הסצנה הרביעית היא בפילון השני בצידו המערבי של המעבר לחצר השנייה, מעל המשקוף – הם מלווים את המלך מהכיוון הצפוני של הסצנה (MH5 257a). בכל התיאורים מופיעה מונתו כמלווה ראשונה (הפונה לאחור אל המלך). פעם אחת נוספת הם מופיעים כמלווים יחידים משני הכיוונים באותה הסצנה, מעל המשקוף בפילון הראשון מצידו המערבי (MH5 251c,a): מונתו מלווה את המלך מכיוון דרום, ואתום מצפון.

תחות – תחות מלווה את המלך באחיזת יד פעמיים: בשני המקרים תחות מלווה שני, ובשניהם מלווה המלך ישירות אל אמון-רע. באולם העמודים הראשון תחות מתלווה להורוס-חנתחתי (MH5 313a), ובמתחם הקבורה בחדר 23 הוא מתלווה לח'ונסו להובלת המלך אל מול אמון-רע ומות. הסצנות מופיעות במדור תחתון באולם העמודים, וכסצנה יחידה בחדר 23.



מפה 7

מיקומי הייצוגים של הליווי באחיזת יד במקדש

²⁷¹ MH7 490, 488.

²⁷² MH7, ix.

²⁷³ Wilkinson 2003, 4-203.

²⁷⁴ Wilkinson 2003, 98-101.



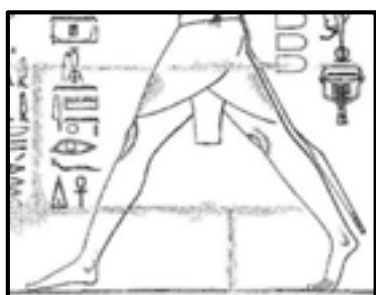
מפה 8

מיקום המכלול של ייצוגי הקורפוס במקדש
כחול – ריקוד פסיעה, כתום – כריעה בפישוק רחב, צהוב – ליווי באחיזת יד

3.3.1 ריקוד פסיעה

3.3.1.1 התנועה המיוצגת בתנוחה

בייצוג שבציור 36 שלהלן נראה המלך במנח גוף אנכי ומאוזן בחלקו העליון. הייצוג שבציור 37 שלהלן מתאפיין בתנועתיות דינמית במנח פלג גופו התחתון של המלך המיוצגת על-ידי שני אלמנטים: גודל פישוק הרגליים ותנוחת כפות הרגליים. שני אלמנטים אלה מעידים על העברה נמרצת של משקל מרגל לרגל, שהיא למעשה תנועה דינמית בעיצומה.



ציור 37

פלג גוף תחתון MH5 293b



ציור 36

פלג גוף עליון MH5 293b

מאפייניה המרכזיים של התנועה המובעת במכלול התנוחה שבציורים 36-37 שלעיל נעוצים בניגוד שבין הדינמיות של הרגליים לבין האיזון הנינוח של פלג הגוף עליון מעליהן,²⁷⁵ כפי שפורט בתיאור התנועה של אב-הטיפוס של ריקוד

²⁷⁵ שני מאפיינים אלה מופיעים באותו אופן בכל התיאורים של התנוחה. גם אם מופיעים הבדלים מסוימים במנח של כפות הרגליים הם קטנים מאוד וחסרי משמעות בהתבוננות הכוללת על התופעה התנועתית הנדונה.

הפסיעה.²⁷⁶ הרגליים מתוארות כאשר האצבעות של כף הרגל האחורית (בכיוון ההתקדמות) נוגעות בקרקע, בעוד העקב מורם ואנכי כלפי מעלה, וכף הרגל הקדמית נוגעת נגיעה קלה בלבד בחלקן הקדמי של האצבעות. משקל הגוף בתנוחה זו נישא על-ידי אצבעות הרגל האחורית בלבד, בעוד כל איברי הגוף נפרשים ממנה באלכסון קדימה (ואינם נמצאים מעליה).

הארגון הגופני המתואר לעיל מצביע על תנועה בעיצומה של העברת משקל מרגל לרגל, ומתאר את הרגע שבו רוב משקל הגוף כבר עזב את הרגל האחורית ועדיין לא נאסף על-ידי הרגל הקדמית. למעשה מתואר כאן רגע במהלך תנועתי שבו נמצא הגוף כמו מרחף באוויר, הרף עין של מעבר בין נגיעת כף רגל אחת בשנייה. התנוחה מתארת מצב שבו אי אפשר לשהות ולו לרגע קל בלבד, ולכן אפשר לקבוע שמדובר בתנועה בעלת תנופה שמתבצעת במהירות ובעוצמה גם יחד.

סוג זה של תנופה מעיד גם על האפשרות של המשכיות המהלך התנועתי. תיתכן נחיתה של רגל אחר רגל לסיומו, והדבר יחייב התכנסות של כל הגוף לספיגת הטלטלה של התנופה ולעצירתה, כמו בנחיתה מקפיצה גדולה. לחלופין, קיימת אפשרות להמשיך ולהעביר את המשקל מרגל לרגל תוך כדי שמירה על מהירות ועל תנופה כמו בריצה או בסיבוב המשכי. אפשרות זו אינה מחייבת שינוי מהותי במנח של פלג הגוף העליון, דבר שהכרחי בדרגה זו או אחרת בעצירה שלאחר נחיתה מקפיצה.

פלג הגוף העליון נראה אנכי ונישא כלפי מעלה במנוחה. הוא מונח לאורך ציר המשקל המרכזי של הגוף ונע באיזון עימו, מה שמקנה לתנועה יציבות ויכולת שהייה בה לאורך זמן.²⁷⁷ שילוב מיוחד זה של תנועה נמרצת בפלג גוף התחתון בעוד פלג הגוף העליון יציב ומאוזן, מעיד על תנועה דינמית והמשכית המתרחשת תוך כדי שמירת איזון בשיווי המשקל של הגוף. תנועה כזו יכולה להתקיים תוך כדי התקדמות במרחב – כמו בריצה, או להתקיים בנקודה אחת – כמו בסיבוב סביב ציר או בריצה במקום. בריצה פשוטה, פלג הגוף העליון אינו מבצע מאמץ גופני גדול ובדרך כלל מגיב בנטייה קטנה קדימה מהציר המרכזי, דבר המשמר את האיזון מעל תנועת הרגליים ומאפשר העברה מהירה של משקל הגוף כולו כיחידה אחת מרגל לרגל. בתנועה זו ניכר שיתוף פעולה של כל הגוף כיחידה דינמית אחת ברורה, ראו להלן ציור 38.



ציור 38

ייצוג של תנועת הגוף בריצה כיחידה דינמית אחת. ממלכה חדשה, אל-עמרנה, קבר מרו²⁷⁸

²⁷⁶ מנח זה מוכר באיקונוגרפיה המצרית כמסמן ריצה. במקרה זה ההקשר שבו הוא מוצג וכן המרחב שבו מתרחשת הסצנה שאינו מאפשר ריצה הגומעת מרחקים, מרמזים לדעת כותבת העבודה על ריקוד ולא על ריצה.

²⁷⁷ Robin 1997, 99- 101, fig 103 Senwosret I, D 12. "The muscles on the back leg can be seen indicating effort. The figure is shown balanced in spite of the energetic movement."

²⁷⁸ הציור של כותבת העבודה, על פי Schäfer 1986, 179

תנוחה שבה פלג הגוף העליון אנכי ויציב בניגוד לפלג הגוף התחתון (כפי שמראה תיעוד המלך בריקוד הפסיעה שבציורים 36 ו-37 שלעיל) מתארת פעולה גופנית שיש בה כוונה מיוחדת לקיים בו בזמן שני סוגים הפוכים זה מזה של דינמיקה באותו הגוף. מהלך כזה מעיד על יכולת גופנית נרכשת, על כושר ריכוז גבוה ועל תרגול גופני ייעודי לכך. בריקוד פסיעה זה, נוסף על ביצוע התנועה עצמה נושא המלך בשתי ידיו חפצים בעלי משקל בינוני אשר מצריכים תשומת לב מיוחדת לאופן נשיאתם במהלך התנועה. בדגם אחד הוא נושא בכל יד קנקן נסך העשוי כנראה מתכת ומכיל נוזל (לדוגמה MH4 244c),²⁷⁹ ובדגם אחר הוא נושא את הכלים לנהיגת הספינה – בידו האחת משוט שאורכו כאורך גופו, ובשנייה את ההגה של הספינה (לדוגמה MH4 244b).

שני הדגמים מחייבים שליטה מדויקת בתנועה של פלג גופו העליון של המלך: הקנקנים מכילים נוזל ומחייבים הימנעות מתנועה חדה שתגרום לשפיכתו, והמוט הארוך מחייב שליטה על כיוונו כדי שלא יפריע לתנועה עצמה ושלא יפגע בחפצים אחרים בדרכו. מאחר שבשניהם הידיים עמוסות חפצים, מחויב כל פלג הגוף העליון לשמור על איזון כדי לשלוט בתנועת החפצים הנישאים, וכל זאת תוך כדי ביצוע תנועה דינמית.

התבוננות במכלול של תנועת הגוף אינה מותירה ספק לגבי ההמשכיות של התנועה המתבקשת. יש כאן תיאור של תנועה דינמית וחזרתית שבה מתאפשרות גם תנופה וגם העברת משקל בקצב מתואם לגמרי, וזאת כדי לאפשר את יציבות הפלג העליון של הגוף. במקרה זה אין אפשרות לבצע תנועה פתאומית או חדה על מנת לייצר דינמיות כזו אלא יש צורך לפתחה תוך חזרה על התנועה בקצב מתגבר והולך.

שני מופעים נוספים שבהם מופיע המלך בפישוק רחב ועקב אחורי מורם המעיד על תנוחה דינמית נראים בתנוחת המלך המכה – ראו להלן ציור 39, ובייצוגו כקשת – ראו להלן ציור 40. גם בייצוגים אלה תנוחת הרגליים מעידה על תנועה דינמית בעיצומה, בעוד הפלג העליון של הגוף נישא מורם מעליהן. ברם ניתוח מפורט של אפשרויות התנועה המתועדות במנחים אלה, חושף הבדלים ניכרים בין הייצוגים. הבדלים אלה יידונו להלן.



ציור 40
המלך כקשת MH1 38



ציור 39
המלך המכה MH2 101

פלג הגוף התחתון הן של המלך המכה הן של המלך הקשת דומה מאוד לזה של המלך הרוקד בפסיעה. ההבדל המרכזי מופיע במנח של כף הרגל הקדמית שמונח כולו על הקרקע, ונושא את מרב משקל הגוף (בניגוד לריקוד הפסיעה שבו אין משקל המונח על הרגל הקדמית). גם כאן הפסיעה רחבה מאוד, אך המרווח מחולק באופן לא זהה לפנים ולאחור ביחס לאגן ולציר האמצע. הרגל האחורית מונפת מעט יותר מהקדמית (30° לאחור ו-10° לפנים), מה שמניח את

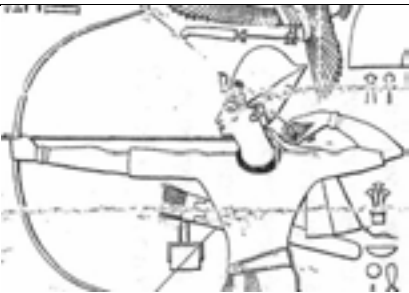
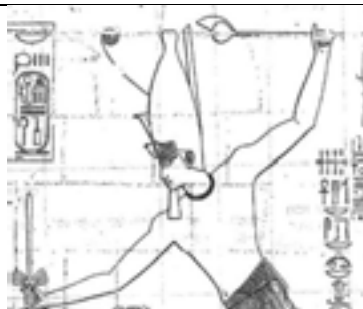
²⁷⁹ Hst, LÄ V, 215 abb. 5.

המרכז של משקל האגן מוסט מעט לפני (בכיוון ההתקדמות). המנח של אצבעות הרגל האחורית על הקרקע והעקב המורם מראים שגם הרגל האחורית נושאת חלק ממשקל הגוף.

התיאור מתעד גוף הנשען על הרגל הקדמית ונתמך על-ידי האחורית דבר היוצר תנוחה אפשרית לשהייה דרוכה, אך לא יציבה לאורך זמן. זהו תיאור של תנועה דינמית בעיצומה שיש בה שילוב של יציבות ושל ארעיות בו בזמן – יציבות משום שאפשר לקיים את שיווי המשקל ללא נפילה מידית, וארעיות משום שאין בה נינוחות המאפשרת שהייה ממושכת.

ניתוח המנח של פלג הגוף העליון הנישא כלפי מעלה, מעלה גם הוא הבדלים בין שני הייצוגים, ראו להלן

ציור 41.²⁸⁰

		
המלך יורה חץ מקשת במלחמה מול גויי הים MH1 38	המלך בריקוד הפסיעה מול האל MH5 293b	המלך מכה את אויביו המוכנעים MH2 101

ציור 41

פלג הגוף העליון של המלך

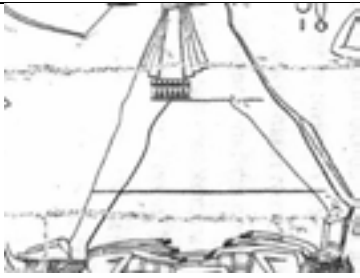
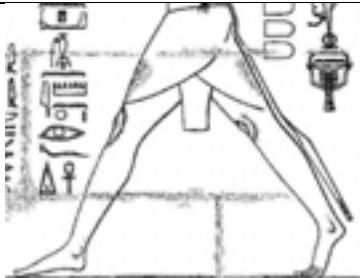
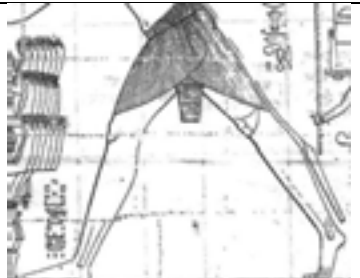
תנוחת המלך המכה את אויביו מראה גו בהטיה משמעותית בכיוון פניית הגוף (30° לפני). למעשה נוצר קו אלכסוני המשכי בין הרגל המונפת לאחור ובין מנח הגו שכולו לפני. בתנוחה זו הגוף פרוש במרחב כמו כוכב שחמשת קצותיו פונים לכיוונים שונים: משקל הגוף מוסט באופן ברור אל הרגל הקדמית, הגו והראש נוטים למעלה וקדימה, הרגל האחורית מושטת כלפי מטה לאחור, היד הקדמית מושטת באלכסון למטה וקדימה והיד האחורית מונפת באלכסון כלפי מעלה ולאחור. בפריסת האיברים בתנוחה זו יש לזכור שהראש הוא האיבר הכבד ביותר בפלג הגוף העליון וכאן הוא גם המרוחק ביותר מבסיס נשיאת המשקל, ולכן מיקומו בסטייה משמעותית מהציר המרכזי של משקל הגוף הוא מרכיב חשוב במידת יציבות התנוחה.

בייצוג של המלך המכה נמצאים האיברים הכבדים של הגוף מוטים לפני ומאוזנים על-ידי היד המונפת לאחור והרגל האחורית בלבד, ולמעשה שיווי המשקל של הגוף מעורער למדי. תנוחה זו מעידה על תנועה שיכולה להשלים את מהלכה בכיוון אחד ועל מניעת נפילה באותו כיוון, ומחייבת חזרה לאחור והתארגנות מחודשת לפני יציאה לתנועה נוספת.²⁸¹ המשכה המתבקש של התנועה הוא בהנפת האלה לפני אל המכה עצמה – זהו שיא התנופה

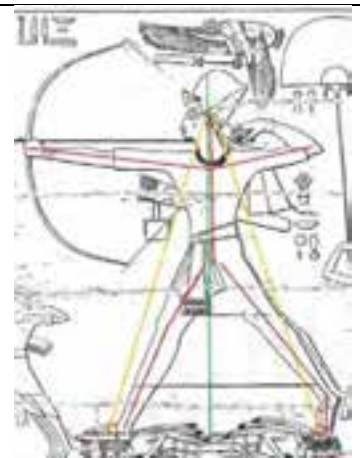
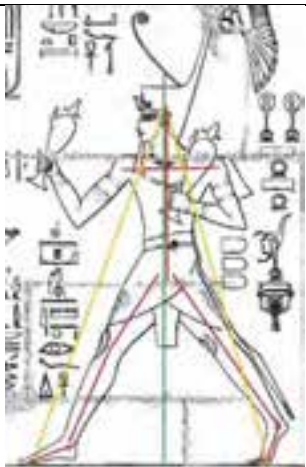
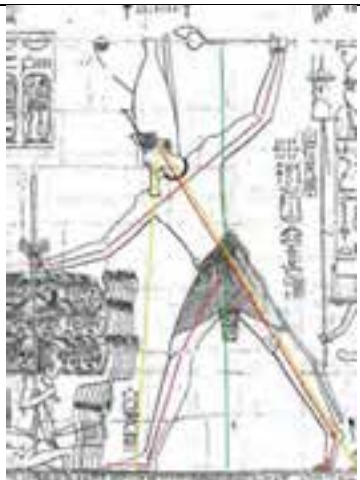
²⁸⁰ בפיסול המצרי מוכר מנח זה כאשר הזרוע המונפת נראית לצד הגוף ולא באלכסון לאחור, מנח המקנה מעט יותר יציבות, אך לא משנה משמעותית את חלוקת משקל הגוף (Schaefer, 1986: 146 fig. 134).

²⁸¹ אפשרות נוספת להתפתחות התנועה היא "להציל" את הגוף מנפילה על-ידי צעידה קדימה שתגרור אחריה קיפול של הגו באותו כיוון, פעולה שתשנה לחלוטין את כיוון הגוף והתנועה ואת המנח שלהם, דבר שאינו אפשרי כלל בסצנה זו.

המכנס את משקל הגוף כולו לפניו ומחייב נסיגה מידית כדי למצוא שיווי משקל מחודש בעמידה. למעשה כתוצאה מעצם הנחתת המכה לפניו, נהדף משקל הגוף לאחור אחרת יקרוס כל הגוף בכיוון היד המכה. תנוחת המלך המכה אינה מאפשרת אם כך המשכיות של אותה התנועה אלא מגדירה לה התחלה, וסוף שאחריו צריך להתחיל מהלך חדש של תנועה. להלן ציור 42 המציג את פלג הגוף התחתון בכל אחת מהתנוחות, וציור 43 המציג את החלוקה של משקל הגוף ביחס לכבידה בכל אחת מהן.

		
המלך יורה חץ מקשת במלחמה מול גויי הים	המלך בריקוד הפסיעה מול האל	המלך מכה את אויביו המוכנעים

ציור 42
פלג הגוף התחתון של המלך

		
המלך יורה חץ מקשת במלחמה מול גויי הים	המלך בריקוד הפסיעה מול האל	המלך מכה את אויביו המוכנעים

ציור 43
חלוקת המשקל של הגוף ביחס לכבידה

ירוק – ציר האמצע, קו הכבידה. אדום – קווי האורך של חגורת הכתפיים והגפיים. צהוב – היחסים בין האיברים הנושאים את משקל הגוף ובין הראש (שהוא האיבר הגבוה והכבד ביותר)

המלך בתנוחתו כקשת, מוצב בפלג גופו התחתון בתנוחה זהה למלך המכה.²⁸² פלג גופו העליון מראה פעולה של מתיחת הזרועות לשני כיוונים מנוגדים בגובה חגורת הכתפיים, האמה האחורית כפופה חזרה בכיוון הראש וכף היד אוחזת בחץ ובמיתר הקשת, והאמה הקדמית נשלחת לפנים והכף אוחזת בקשת ובקצה החץ. הגו ניצב אנכי כלפי מעלה, בעוד הזרועות וחגורת הכתפיים פרושות במנח רחב ומבצעות פעולה הדורשת שילוב של הפעלת כוח ודיוק. מנח מורכב זה של פלג הגוף העליון בשילוב עם פלג גוף תחתון הנותן תמיכה רעועה יחסית, יוצר דינמיות רבה בתנועת הגוף כולו אף על פי שאין חריגה של הגו ושל הראש מהציר האמצעי של נשיאת המשקל של הגוף. תנוחת הידיים, המתוחות בקו אופקי ארוך ואוחזות חפץ המחייב משיכה ומתיחה באחיזתו, מהווה אתגר ממשי ליציבותה של הדמות.

בייצוג המלך בתנוחתו כקשת, כמו בייצוג המלך המכה, מוצגת התנועה ברגע שלפני שיא ההתרחשות – לפני שילוח החץ. רגע שילוח החץ ייצור בו-זמנית את ההדף של עוצמת השחרור של הקשת ואת תעופת החץ אשר ייגרמו לערעור היציבות של הגוף ויחייבו אותו לשנות מנח לשם ארגון מחודש של שיווי משקל. זהו תיאור של מהלך תנועתו שיש לו התחלה, אמצע וסוף שלאחריו יגיע מהלך תנועתו נוסף, אך לא יתאפשר המשך של אותה תנופה או אותו הכיוון. שילוב של פלג גוף תחתון שתמיכתו רעועה עם פלג גוף עליון הניצב מעליו בתנועה אופקית רחבה המחייבת דיוק ועוצמה, מתאר תנוחה שעוצמתה הדינמית ניכרת ללא עוררין למרות המנח האנכי והזקוף.

לסיכום: המנח של הפסיעה הרחבה מופיע באופן דומה מאוד בייצוגי המלך כמכה, כלוחם-קשת וכרוקד מול האל. למרות הדמיון הברור בתנוחה, ההבדלים הנגלים באמצעות ניתוח התנועה מראים שוני ברור בין הייצוגים. המלך הרוקד מול האל נמצא בעיצומה של תנועה דינמית המשכית (ריצה או סיבוב), תוך כדי שליטה ביציבות פלג גופו העליון. לעומת זאת המלך המכה נראה ברגע ההכנה להנחתת המכה על אויבו, תנועה שתגרור איתה את פלג גופו העליון ושאחריה יהיה עליו לשוב ולהזדקף. המלך כקשת מוצג גם הוא בתנועה המתוארת ברגע שלפני שיא הפעולה. גם במקרה זה שילוח החץ יביא עימו שינוי מוחלט של מנח הגוף שיחייב התארגנות מחודשת לפני יציאה לביצוע הפעולה הבאה. מכאן שאכן מדובר בדמיון רב בין שלוש התנוחות הדינמיות הללו, וניתוח התנועה הוא שמצביע על הבדל הברור בין תנועת המלך הלוחם – מכה או קשת, המבצע מהלך תנועתו שתחילתו וסופו ברורים, לבין המלך הרוקד בפולחן שתנועתו יכולה להמשיך לאורך זמן רב באותו מהלך תנועתו.

3.3.1.2 התנועה וזיקתה לפולחן

התנוחה של ריקוד הפסיעה מוכרת באיקונוגרפיה המצרית כבר מתקופתו של המלך דן בשושלת הראשונה (2950 בקירוב) והלאה,²⁸³ והיא מזוהה כריצתו של המלך בחצר במקדש סביב מסלול שסומן על-ידי אבנים שסימלו "אבני גבול". הריצה התקיימה בחג היובל – חג הסד (*hb sd*) – שבו מוכיח המלך באמצעות ריצתו את יכולתו הפיזית, את חיוניותו ואת כושרו שמאפשרים לו להמשיך את שלטונו. החצר הייתה כנראה ייעודית לכך, והאבנים שהונחו בשולי המסלול ושאותן הקיף המלך הרץ, סימלו את תחום ממלכתו.²⁸⁴ בהשלמתה המוצלחת של ההקפה, מקבל המלך מידיו של האל את האישור לחידוש התוקף של שלטונו. האבנים המסמנות את היקף החצר מסומלות כנראה בשלושה חצאי עיגולים זה מעל זה, מוטיב שמופיע למשל בפנלים הנמצאים בפירמידת המדרגות של המלך דג'וסר, ראו להלן

ציור 44.²⁸⁵

²⁸² בהתעלם מהצגתו כדורך על האויבים הנרמסים תחתיו (פרט שאיננו נראה בציורים 42 ו-43).

²⁸³ King Den, 1st Dynasty c. 2970 BC, jar-label, Abydos. BM EA 32650.

²⁸⁴ Friedman, 1995, 22, 24.

²⁸⁵ Friedman, 1995, 23 fig 14, 27 fig 15, 28 fig 16.



ציור 44

פאנל של דג'וסר – 2700 בקירוב Friedman 1995, 23

התנוחה השתמרה באיקונוגרפיה באותה התבנית במהלך השנים, ועימה השתמרו גם סימני האבנים המופיעים מאחורי רגלו האחורית של המלך (ראו ציור 44 שלעיל). בספרה על הפולחן במקדש המצרי²⁸⁶ התייחסה איטון לתנוחה זו כמתארת את מוטיב הריצה וטענה שסביר כי סימני האבנים הפכו לחלק אינטגרלי מהאיקונוגרפיה של הריצה, ולכן לדעתה אי אפשר לזהות כל מופע של תנוחה זו כעדות לקיום טקס חג היובל.²⁸⁷ לדבריה סצנות הריצה מתרחשות בדרך כלל כחלק מפולחן הקשור לחגים ולא לטקסי היום-יום, והן כוללות משיכה של ספינת החג של סופר,²⁸⁸ הענקת שדות המיוצגת על-ידי גליל פפירוס שאוחז המלך ביד אחת תוך כדי הריצה,²⁸⁹ אחיזת ציפור, נשיאת משוט והגה של ספינה המסמלים את הוצאת הספינה האלוהית ונשיאת קנקני נסך *hst*. לדבריה נשיאת הקנקנים היא הסצנה היחידה שמופיעה כחלק מהפולחן היומי.²⁹⁰ נוסף לזיהויו כריצה, זכה מוטיב תנועתו זה לפרשנויות אחרות במחקר כגון התקדמות ותנועה מהירה,²⁹¹ קפיצה, דילוג וריקוד.²⁹²

בייצוגים של רעמסס השלישי המצויים במדינת-הבנו, מופיעה הסצנה מלווה רק בקנקני נסך או בכלים של נהיגת הספינה. נשיאה של קנקני הנסך מופיעה כסצנה יחידה במקרים שבהם הייצוג הוא חלק מרצף של מהלכי פולחן שונים, וייתכן שהם מקבילים לסצנות תחת הכותרת: "מברך עם כלי *nmst*" כחלק מקדים לטקס הניסוך

Eaton, 2013.²⁸⁶

Eaton 2013, 156.²⁸⁷ ריצה מהתקופה הפרה-דינסטית ועד לתקופה התלמית מצוי בספרם של הרב

ודקר, 31-123, 1994, Herb & Decker.

1st HH Sety I Abydos Temple - Porter & Moss Vol 6 (59)²⁸⁸

Nelson & Murnane, 1981 pl. 35.²⁸⁹

Eaton, 2013, 157.²⁹⁰

Brunner-Traut, 1958, 43; Janák 2020, 93, ראו למשל:²⁹¹

Janák 2020, 92; Nelson 1936, pl. 121e, ראו למשל:²⁹²

עצמו.²⁹³ מעל המשקופים של הדלתות, משני כיווני ההתקדמות אל האל, מופיעים תמיד גם כלי הנסך וגם הכלים לנהיגת הספינה (אשר לדעתה של איטון ייתכן שמייצגים את ההתקרבות אל מקום משכן האל – גם בפולחן היומי וגם בפולחן החגים).²⁹⁴

מאחר שמופע המשוט והגה הספינה נמצאים מעל המעברים המרכזיים אל תוך המקדש, אפשר לראות התאמה בין מיקום הסצנות ובין טענתה של איטון. בחינה של כיווני ההופעה של החפצים מאפשרת לזהות באופן עקבי את הכלים של נהיגת הספינה מופיעים במקומות שבהם המלך מתקדם מדרום – מכיוון מצריים העליונה, ואילו קנקני הנסך מגיעים מצפון – מכיוון הדלתא. חוקרי התחום טרם מצאו הסבר למשמעות הקשר בין הכיוונים ובין האלמנטים הנישאים.

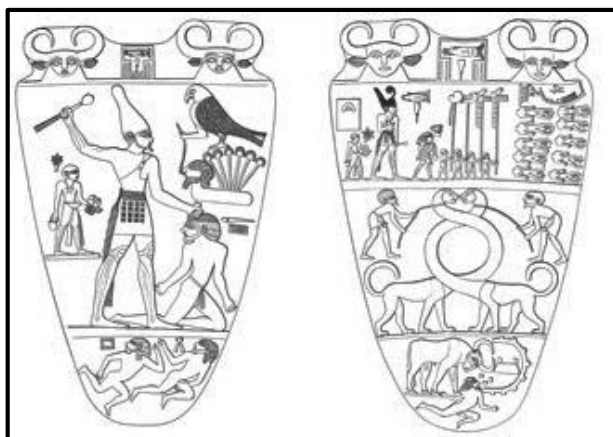
התבוננות בסצנות של ריקוד הפסיעה, כפי שהן מופיעות במקדש במדינת-הבו, מעלה כי המלך מבצע את הריקוד ישירות מול האל ובקרבתו, בדרך כלל ליד כן נסך ובנוכחות האלה מרת הנמצאת ממש מול המלך ומזמינה אותו בשירתה להתקרב ולהביא את הנסך (במקרה אחד בלבד נעדרים שניהם MH4 245h). בחלק מהמקרים קודמת לסצנת הריקוד סצנה שבה מובל המלך על-ידי אל אחד או שניים אשר אוחזים בידיו.

מתוך התבוננות במהלך התנועת הדינמי המתקיים במרחב מוגדר, בקרבת כן הנסך ומולו, אפשר להסיק שתיאור זה אינו מייצג ריצה אלא ריקוד דינמי המשכי המתקיים מול האל. התנועה הנמרצת המיוצגת במנח הרגליים של המלך מעידה על מהירות ועל עוצמה, שני אלמנטים המחייבים במקרה זה התפתחות תנועתית במשך זמן ולא תנועה אחת מתפרצת. לנוכח כל אלה, התנועה המיוצגת בסצנה זו היא לדעתה של כותבת העבודה סיבוב מהיר – ייתכן שזה ביצוע של סיבוב על ציר או אולי הקפה על קו מעגל קטן. בשתי הגרסאות אפשר לפתח קצב מהיר של תנועה תוך כדי שליטה באיזון הפלג העליון של הגוף.

3.3.1.3 משמעות ומסרים בתיאור החזותי

א. המלך המכה

תנוחת המלך המכה מוכרת בקנון המצרי בגרסה קדומה כבר מאמצע האלף הרביעי מציור קיר בקבר,²⁹⁵ ומופיעה גם בפלטת נערמר – החפץ הקדום ביותר המציג בשני צדדיו את מלך מצרים התחתונה והעליונה, ראו להלן ציור 45.



ציור 45

פלטת נערמר, 2950-2775 בקירוב. <https://www.arteiconografia.com/2013/12/la-paleta-de-narmer.html>

²⁹³ Eaton 2013, 157. הקנקן המתואר בברכה זו שונה מזה שהמלך אוחז בידו הירוגליף W9 nhnm.

²⁹⁴ Eaton, 2013, 157.

²⁹⁵ בקבר 100 בהיראקונופוליס, 3500 בקירוב.

בייצוג הנראה בציור 45 שלעיל, עומד המלך בפישוק מתון כששתי כפות רגליו על הקרקע, ידו האחת אוחזת באויבו שעל הקרקע והאחרת מניפה את האלה שהוא עומד להנחית על אויבו השבוי. התנוחה הדינמית עם פישוק רחב מאוד ועקב אחורי מורם, המצויה במדינת-הבו, מוכרת בצורתה זו כבר בשושלת השלישית בלוחות של המלך דג'וסר (ראו לעיל ציור 42). משמעותה ותפקידה של תנוחה זו באיקונוגרפיה נדונו במחקר באופן נרחב ביותר, והסברה המקובלת היא שבמהותה מסמלת התנוחה את התגברות הסדר על הכאוס באמצעות כוחו של המלך המוענק לו בחסות האל.²⁹⁶ במדינת-הבו, ייצוג המלך המכה מופיע בתבליט כפול ענק משני צדדיה של הכניסה הראשית בחזית הפילון הראשון, ונוכח באופן נרחב בקירות החיצוניים של המקדש ועל עמודים בחצר הראשונה. בחצר השנייה ובכל האזורים המערביים הפנימיים של המקדש, לא מופיע המלך בתנוחה זו כלל.

ב. המלך כקשת-לוחם

מופעו של המלך כקשת-לוחם מוכר במנח זה כבר בשושלת החמישית, בתבליט של המלך סחורה (2400 בקירוב).²⁹⁷ המלך במדינת-הבו מוצג כקשת בעיצומו של קרב מול המון אויבים עצום ורב, כאשר הוא מוביל את המתקפה בתנוחה דינמית הדורשת דיוק וריכוז בו בזמן. תיאורו של המלך משקף עוצמה במהלך קרב, תוך כדי הבעת נינוחות ואלגנטיות בגופו ובתנועתו בעוד הוא דורך על האויבים שכבר נפלו לרגליו, שילוב המביע אומץ לב ושליטה. תנוחה זו מופיעה בסצנות המלחמה הנמצאות בקירות החיצוניים מצפון למקדש במדינת-הבו וממערב לו, אך היא אינה מופיעה בתוך המקדש כלל.

ייצוגים אלה מקבלים משנה תוקף מאחר שהם משקפים את כוחו של המלך בחסות האל, עבור האל ובעזרת כוחו של האל. בסצנה שבה מכה המלך את אויביו האחוזים בידו מול האל, נראה המלך כדמות הדומיננטית ביותר. אמנם ראשו של פסל האל גבוה מעט יותר מראשו של המלך, אך בשל תנוחת גופו המתוחה והפרושה במרחב הוא נראה למעשה גדול יותר מהאל והוא בעיצומה של פעולה הלוכדת את תשומת הלב שבתיאור, והיוצרת את המתח שבו. האל, הניצב בתנוחה יציבה, מושיט את ידו אל הפעולה המתרחשת ומאציל מכוחו על המלך שבעזרתו ובחסותו יכול להכות את שלל אויביו. אפשר לראות בכך את הכוח המחולל של האל שמעתיר מעוצמתו ללא צורך בביצוע פעולה גופנית בעצמו.

כוחו של האל מוענק למלך, ובא לידי מימוש בעוצמת גופו של המלך. למעשה מוצג כאן שיתוף פעולה ביניהם המקנה למלך מעמד של כוח על-אנושי בהיותו המוציא לפועל של רצון האל. המלך בונה המקדש – מקום משכנו של האל, הוא גם מספק רצונותיו וצרכיו של האל בעוד האל הוא שמעניק למלך את היכולת ואת הכוח העל-אנושי הנדרשים כדי להתגבר על הכאוס הקיומי ולקיים סדר חיים.

ג. המלך הרץ

המעשה המזוהה ביותר עם המלך הרץ הוא כאמור טקס הסד, חג היובל, אחד הטקסים המרכזיים הקשורים לשלטון המלך. אי אפשר לקשור בוודאות את חג הסד עם משך שנות השלטון מאחר שיש מלכים שביצעו אותו אף על פי שלא מלכו פרק זמן ארוך משלושים שנים (כגון אחנתון), ויש מי שלא ביצעו אותו כלל למרות שלטונם הממושך (כגון סנוסרת השלישי).²⁹⁸ אולם לפחות בתקופות קדומות היה הטקס קשור יותר להתחדשות כוחו של המלך במובן מאגי, פיזי וחידוש הקשר שלו עם האלים ועם הנתינים.²⁹⁹

²⁹⁶ David, 2011, 6-83; Friedman, 1995, 1-5.

²⁹⁷ Borchardt, 1913, (Band 2,2)

<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/borchardt1913bd2b/0022/image>

²⁹⁸ Wilkinson, 1999, 182.

²⁹⁹ Frankfort, 1948, 79 in Wilkinson 1999, 182; Lange 2008, 4-370; Martin 1984, 783.

טקס הסד קשור באופן ישיר למרחב הפיזי שבו הוא מתקיים, וחצר מיוחדת הייעודית לכך מוכרת כבר ממתחם פירמידת המדרגות. בצידו המזרחי של המתחם יש חצר ובה גומחות לאורך הקירות, ובשני צידיה נותרו שרידי פסלים של אלים מקומיים של מצרים העליונה והתחתונה. בדרומה של החצר יש כס שאליו מובילים שני גרמי מדרגות, ועליו יושב המלך פעם כשליט מצרים העליונה ופעם כשליט מצרים התחתונה, והוא עוטה את הכתר התואם בכל כיוון. בחצר זו סומנו השוליים באמצעות אבנים מיוחדות, סימון תחומה של מצרים שאותו צריך המלך להקיף בריצתו.³⁰⁰

המלך נושא עימו את שוט השלטון וקופסה קטנה *mks* שהכילה כנראה גליל פפירוס *imit-pr* ובו הצהרה – "זה שבבית" – שמשמעותה: זהו בעל הבית.³⁰¹ לדברי פרידמן ריצת המלך איננה רק הוכחה לכושרו הגופני, אלא גם משקפת תהליך של "לידה מחדש", מהלך טרנספורמטיבי שעובר המלך. לטענתה במשך הריצה עצמה הוא איננו מלך, ורק עם השלמתה הוא מקבל מחדש את מעמדו המלכותי.³⁰² אחרי כן מוגשות מנחות לאלים, ונערך משתה המבטא את חידוש הבריאה ומהלל את חידוש נעוריו של המלך.³⁰³

הריצה השתמרה כמוטיב שאינו קשור באופן בלתי נמנע לטקס הסד, אך סימני האבנים הקשורות אליו הפכו לחלק בלתי נפרד מהייצוג האיקונוגרפי והקשר היסטורי זה ומשמעויותיו מהדהדים בהכרח בייצוג זה.³⁰⁴ במקדש במדינת-הבו, ייצוגי תנוחת הריצה מופיעים שוב ושוב במרחב מצומצם ומבוצעים מול האל ובקרבתו הפיזית. הטקס המבוצע כאן אינו מתקיים במתחם חצר הסד, משמשים בו חפצים אחרים הנישאים על-ידי המלך והוא מלווה באופן תדיר בנוכחותה של האלה מרת שגם היא אינה שייכת לטקס הסד.

אפשר אם כן להניח שאין מדובר כאן באותו הטקס אלא בטקס אחר המבוצע בתנועה דינמית שיש בה דמיון לדינמיקה הנמרצת של הריצה, ושיש בו אתגר גופני נוסף בשל החפצים הייחודיים הנישאים בזמן התנועה. ניתוח התנוחה מציע את ביצועו של סיבוב המשכי בטקס זה. הסיבוב ההמשכי ידוע ומוכר כמהלך מרכזי של תנועה בטקסים רבים שבהם גם התקדמות במעגל וגם סחרור בנקודה אחרת קשורים לאספקטים מאגיים ופולחניים רבים.³⁰⁵ פולחן זה מתבצע כאשר המלך נמצא ישירות מול האל, בדרך כלל ביחידות, והנוכחות הנוספת היא של האלה מרת. לעיתים הוא מלווה לביצוע הטקס גם על-ידי אלים אחרים, והדבר מדגיש חשיבותו של ביצוע הסיבוב הנמרץ מול האל. אין לדעת מה משך הסיבוב, אך ברור שיש כאן התפתחות הדורשת זמן: פיתוח של דינמיות משמעותית, כפי שמשקפת בתנוחה, המתקיימת במרחב מצומצם ובתנועה המחייבת גם איזון ושליטה בפלג הגוף העליון – מדובר בשילוב המעיד על מוטיב הזמן כמאפשר לכל אלה להתממש.

הקנקנים הנישאים על-ידי המלך קשורים לנסך ומכילים נוזל, והמטות של נהיגת הספינה קשורים להובלת האל בספינה על הנילוס. שניהם קשורים לנוזלים, לנשיאת הנוזל תוך כדי תנועה ולנהיגת הספינה על המים בתנועה. בשני המקרים ריקוד הפסיעה נושא מוטיב סמלי. בשונה מפעולת הנסך עצמה, המלווה בתנוחה שונה לגמרי בעלת ממד מעשי ומוכר, הסיבוב עם הקנקנים הוא כנראה מקדים לפעולת הנסך עצמה. גם המוטות של נהיגת הספינה אינם משמשים במקרה זה בקרבת הספינה, והתנוחה אינה מדמה שימוש מזוהה בהם: הם נישאים כאן בריקוד המסמל את תנועת הספינה והשליטה בה.

לנוכח כל אלה אפשר לראות בסיבוב של המלך מול האל טקס העומד בפני עצמו, בעל תפקיד ושיש לו משמעות עצמאית – החפצים הנישאים בו מרמזים על הקשריו, אך לא על מטרתו משום שאין כל קשר בין אופן

³⁰⁰ Friedman, 1995, 11.

³⁰¹ Friedman, 1995, 24.

³⁰² Friedman, 1995, 36.

³⁰³ Degreef, 2009, 29-32.

³⁰⁴ המוטיב של ריצת המלך תוך כדי נשיאת חפצים בפולחן נמצא בהקשרים נוספים. ראו: Kees, H., 1912, 2014.

³⁰⁵ Ritner, 1993, 57-66.

נשיאת החפצים ובין המהלך התנועתי שבתוכו הם נמצאים. על מנת לדון ולנתח את תפקידו של ריקוד זה בפולחן יש לבחון ראשית לכול את התנועה ואת תכונותיה, ורק לאחר מכן את משמעותם של החפצים המשתתפים.

ד. רקדני מו

דיון נרחב העוסק בתנועה הטמונה באיקונוגרפיה של התנוחה הייחודית של הגוף בריקוד הפסיעה של המלך, מזמן התבוננות בייצוג של תנוחה כמעט זהה המצויה מחוץ לאיקונוגרפיה המלכותית. מדובר בייצוגם של רקדני מו³⁰⁶

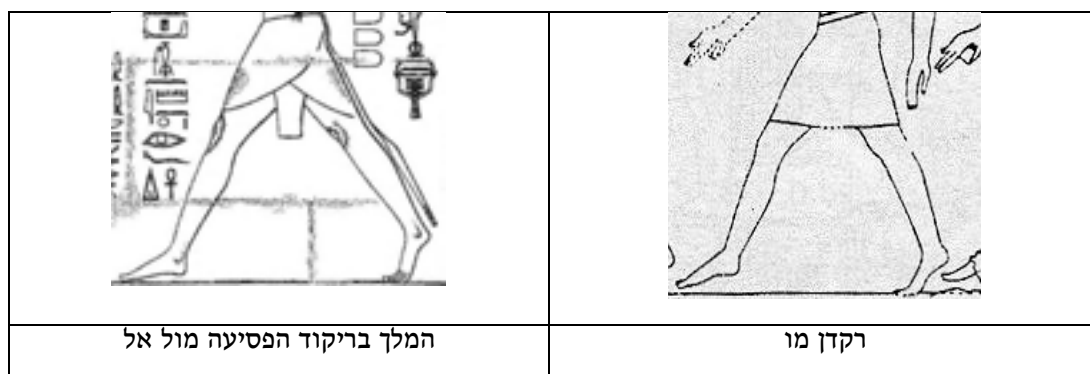
(*Muu* ≡) – רקדנים גברים המופיעים במהלך הלווייה של המת, ראו להלן ציור 46.



ציור 46

רקדן מו – ממלכה תיכונה, קבר אנתרפוקר, תבי 116, Spencer 2003,

תנוחת גופם הייחודית של רקדני ה-מו מתארת את אותה חלוקה ברורה הנראית בריקוד הפסיעה של המלך בין הפלג התחתון של הגוף שהוא דינמי ובין פלג עליון שקט ונינוח, ראו להלן ציורים 47 ו-48.



ציור 47

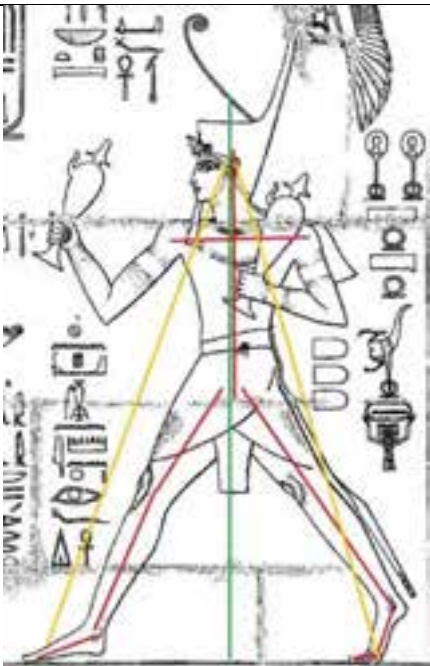
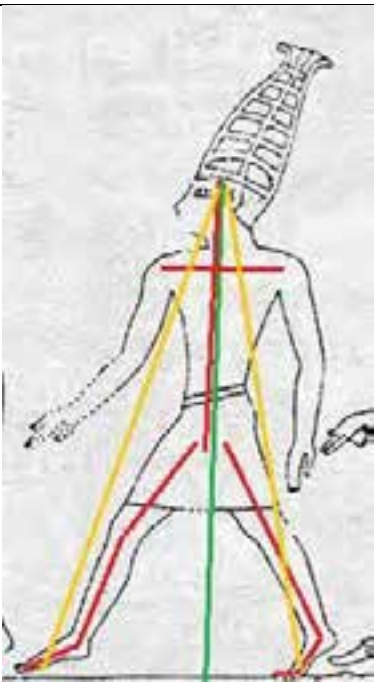
הפלג התחתון של הגוף

³⁰⁶ LÄ I, 65-745.

	
המלך בריקוד הפסיעה מול אל	רקדן מו

ציור 48
הפלג העליון של הגוף

הדינמיות הרבה הנראית בפלג הגוף התחתון שבציור 47 שלעיל, אינה מתיישבת עם החלק העליון הסטטי למראה שבציור 48, ושני חלקי הגוף מתארים תמונות שונות לגמרי מבחינת הצעתם התנועתית המתקיימת בו-זמנית. תנוחת הרגליים – פישוק רחב, העקב האחורי המורם ורגל קדמית שכמעט לא נושאת משקל (לעיתים אף לא נוגעת בקרקע) – ומעליהן הפלג העליון של הגוף אנכי ויציב, כל אלה זהים לעיתים לתנוחת המלך, ראו להלן ציור 49.

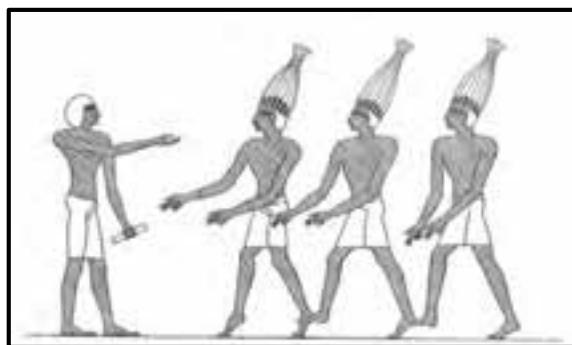
	
המלך בריקוד הפסיעה מול האל	רקדן מו

ציור 49
חלוקת המשקל של הגוף ביחס לכוח הכבידה

בשונה מהמלך, רקדני ה-מו אינם נושאים דבר בידיהם ותנוחת ידיהם מעוצבת בכוונה קפדנית עד למנח של אצבעות כף היד החוזר בכל הייצוגים: זרת וקמיצה קפוצות, אגודל, אצבע מורה ואמה מתוחות קדימה.³⁰⁷ תנוחות מפורטות של אצבעות הידיים ושל כפותיהן שימשו, ועדיין משמשות, כתנועות בעלות משמעות סמלית ומאגית בתרבויות רבות,³⁰⁸ ואפשר להניח שבתפקיד של רקדנים במהלך לוויה של מת היו לתנוחות אלו משמעויות וסמלים שאינם ידועים לנו.

רקדני מו מוכרים באיקונוגרפיה כבר מתקופת הממלכה הקדומה, ומופיעים בשלושה תפקידים שרק אחד מהם משתייך לתנועה הרלוונטית לדיון זה.³⁰⁹ הרקדנים מופיעים לבושי חצאית קצרה וכובע גבוה עשוי פפירוס וצבוע בירוק המייחד אותם.³¹⁰ ה-מו מופיעים לאורך כל התקופות בלבוש שיש בו שינויים קטנים בלבד כגון צורת החצאית וייצוג החומר שממנו עשוי כובעם, אך באופן מהותי ייצוגם נשאר יציב וברור.

בלוויה ממלאים רקדני ה-מו שלושה תפקידים. האחד מתקיים עם הגעתה של הסירה המובילה את המת לגדה המערבית שהיא ארץ המתים ואזור הקבורה (*ḥ3-dsr*)³¹¹: רקדני ה-מו ממהרים אז לקראת התהלכה, ונותנים רשות להיכנס ולקבור את המת.³¹² הכיתוב המלווה מהלך זה מפרט את קריאת הכוהן: "בואו ה-מו" ואת תשובתם: "היא מרכינה את ראשה" שמשמעותה כי אלה הם דבריה של האלה חתחור שבשמה הם נותנים באמצעות תנועתם את הרשות להמשך המהלך של הקבורה, ראו להלן ציור 50.³¹³



ציור 50

רקדני מו רוקדים מול הכוהן. קבר תתיפי, תבי. Lexova 1935, 59

³⁰⁷ Dominicus, 1994, 73. במקרים אחרים גם האמה קפוצה ורק האגודל והאצבע המורה מתוחות קדימה.

³⁰⁸ דוגמה אחת מהסופים המסתובבים היא משמעות הניתנת לתנוחה כף היד במהלך הסיבוב על פי: Mevlevi Shaikh Suleyman Hayati Dede, "...the light comes through the right hand, and the left hand brings it into the world...".

In: Reinhertz 2001, xv

³⁰⁹ הרקדנים המופיעים בתפקיד השלישי מתוארים בלבוש ובמנח גוף שונים משני התפקידים הראשונים. ברונר-טראוט טענה שזוהי למעשה קבוצת רקדנים אחרת, והסיבה היחידה שהם משויכים לאותה קבוצה היא הכיתוב המגדיר אותם מו ועובדת הימצאותם בלוויה אם כי בחלק אחר שלה, במסע הספינה עצמו. Brunner-Traut, 1958, 58.

³¹⁰ Brunner-Traut, 1958, 43.

³¹¹ Reeder, 1995, 4.

³¹² Brunner-Traut, 1958, 43.

³¹³ Brunner-Traut, 1958, 43.

התפקיד השני מתקיים בכניסה להיכל הקבורה עצמו, בסביבה אידילית שבה עצים, אגם מים, אובליסקים וגנים המייצגת את האידיליה של ארץ המתים,³¹⁴ ואולי גם את המסע למקומות המקודשים בדלתא.³¹⁵ ה-מו נמצאים בתוך ההיכל, וגם כאן הם שנותנים את הרשות להמשיך ולהיכנס כדי לקבור את המת. על פי ברונר-טראוט הגבול בין עולם החיים ובין המערב היפה שהוא הנקרופוליס, ארץ המתים, נמצא בהיכל ה-מו.³¹⁶ בתפקיד זה הם מזהים בבירור על-ידי כובע הפפירוס, אך אינם רוקדים אלא עומדים בתנוחה יציבה, רגליהם בפסיעה נינוחה וזרועותיהם מונחות לצד הגוף, ראו תמונה 11 שלהלן.



תמונה 11

רקדני ה-מו בהיכלם, סביבה אידילית של גן. קבר רני, אל-כאב 55, Brunner-Traut 1958,

התפקיד השלישי מתואר על-ידי רקדני ה-מו המופיעים ללא כובע הפפירוס הגבוה, ומוצגים בדרך כלל בצמד המבצע ריקוד בתנועות סימטריות זה מול זה.³¹⁷ רקדנים אלה נראים בקרבת הסירה הנושאת את המת במסע על הנילוס, ויש הטוענים שהם היו אנשי הסירות שהיו אחראים להגנה על המסע.³¹⁸ ראו להלן ציור 51.



ציור 51

רקדני ה-מו ליד הסירה, זוג רוקד ומלווים. סביבת מקדש בעיר בוטו קבר רח'מירה, תבי. 117, Spencer 2003,

³¹⁴ Brunner-Traut, 1958, 54, 57.

³¹⁵ Reeder, 1995, 10, 16.

³¹⁶ Brunner-Traut, 1958, 57-58.

³¹⁷ Brunner-Traut, 1958, 55.

³¹⁸ קבוצה זו נתפסת על-ידי חלק מהחוקרים כלא שייכת לקבוצת רקדני ה-מו. לטענתה של ברונר-טראוט הקשר היחיד שלהם ל-מו הוא הופעתם בלוויות וציון המילה "מו" לידם, ראו Brunner-Traut 1958, 58. אלטנמולר קרא לקבוצה זו "פסאודו מו", ראו 1, Altenmüller 1975,

הימצאותם של רקדני ה-מו בהקשר של לוויית בלבד מייחד את תפקידם, וכינויים שמשמעו מים, קושר אותם גם למסע של ספינת הלוויה על הנילוס. רקדני ה-מו היו נציגי הממלכה המערבית, מקום המתים, ומקום המפגש בין שני העולמות היה, כאמור לעיל, בהיכל שבו הם מופיעים. לטענתה של ברונר-טראוט נוכחותם בגדה המערבית והכובע הגבוה שלהם האופייני לאלוהויות באותן תקופות, ממקמים אותם במעמד של אלים למחצה שבאים מהמחוזות שמעבר כדי לסייע במעבר המת לעולמם.³¹⁹

ה. הסימן ההירוגליפי של ממיין התנועה

הממיין (Classifier) בכתב המצרי הוא סימן כתב ללא ערך פונטי המייצג קטגוריה סמנטית. התנוחה שבה הרגליים בפישוק רחב, נקשרת באופן ישיר לממיין התנועה³²⁰ בכתב ההירוגליפי המסומן על-ידי רגליים מונפות בפישוק רחב

הדורות ביציבות על הקרקע (Gardiner 1957, D 54). הירוגליף נוסף ממייין ריצה ומראה את הרגליים בפישוק

קטן יותר, אך העקב האחורי מורם מהקרקע בדיוק כמו שהוא נראה בייצוגים האיקונוגרפיים הנדונים כאן (A27)

או בגרסה נוספת (D286).³²¹ המילה לרץ היא למשל:  *phrr*, "רץ" או  *zhz.w* "הרץ". דוגמאות

נוספות לממיינים הן למשל גבר יושב על הקרקע  מייצג קטגוריה של גברים, גבר אוחז מקל  מייצג את "היד הקשה" ומשמש כממיין לקטגוריה של כפייה או אילוף (להכות, לתקוף ועוד). הממיינים מקבלים משמעות גם בתיאורים האיקונוגרפיים:

[...] signs function as categorizing elements of the words they are attached to as classifiers. They shed light on the attitudes depicted in the statuary and iconography because they attach a lexico-semantic value to images of standardized gestures and postures. Thus the depiction of a New Kingdom Pharaoh smiting his enemies relates, in terms of stance, to the hieroglyph which may function since Dynasty 18 as the classifier of the word *shrr* 'to drive away (evil)', thus orienting our reading of the smiting scene with a lexico-semantic value (David, 2016, p.5).³²²

במופעיה הראשונים, כבר בשתי השושלות הראשונות, מופיעה התנוחה שבה הרגליים בפישוק רחב כסימן תמוני (Logogram) המייצג לבדו את המילה ללכת (to go – *iw*) או לצעוד, לפסוע (to stride, procession – *nmt*).³²³ בתקופת הממלכה הקדומה מופיעה צורה דינמית של אותה התנוחה – עם העקב האחורי מורם, והוא הופך לממיין לקטגוריה הסמנטית של תנועה. תנוחת הרגליים מייצגת דינמיות במילים כמו פסיעה גדולה, ריצה, הזדרזות או מעבר דרך, ומכאן שמדובר בסמן מרכזי אשר מתפקד בעיקר כדי לסווג את תנועת רגליו של האדם.³²⁴

³¹⁹ Brunner-Traut, 1958, 59.

³²⁰ Goldwasser, 1995.

³²¹ <http://projetrosette.info/popup.php?Id=1015&Hiero=D286>

³²² David, 2017-2018, 101. David, 2007, 2.

³²³ David, 2007, 4.

³²⁴ David, 2007, 5.

סימן הרגליים הפשוטות מופיע גם מתחת לבעלי חיים, לסימנים ולחפצים שונים באופן שמקנה להם תנועה,

כגון (jnġ W25): "להביא" קערה – הרגליים שמתחת לקערה רגליים מסמנות את תנועתה. למעשה כבר בתקופות מוקדמות משמשת תנוחת הרגליים המושטות בפישוק רחב, ללא כפיפה של ברך, לסימון של מוטיב התנועה באספקטים רבים כגון ללכת, לנסוע, לפסוע, לעבור, לעזוב, לרוץ, לרקוד ולהסתובב (jnn).³²⁵ באיקונוגרפיה המלכותית, התנוחות היחידות המופיעות בתנוחה זו של רגליים הן שילוח החץ מהקשת, הכאת האויבים וריקוד הפסיעה. בשום פעולה אחרת לא נראה המלך בתנוחה רחבה זו של רגליים.

לסיכום: מבט פנורמי על שלוש התנוחות המלכותיות שנדונו בחלק זה מזהה כי אמנם מבחינת הפעולה יש לכל אחת מהן מסר שונה לחלוטין – מלחמה שבאה בדמות מכה הניחת על האויבים, חץ הנשלח אליהם וריקוד המתבצע ישירות מול האל – אך מבחינת הייצוג החזותי נבחרה שפה גופנית, תנועתית ואיקונוגרפית המחברת בין שלושתן באופן ברור. בזכות זאת הדמיון בין השלוש רב מהשוני ביניהן.

הפרטים הדומיננטיים שיוצרים את הרושם המרכזי בתנוחה דומים מאוד בדוגמאות הללו. מנח הרגליים הרחב, הדינמיות שמקנה להן התנוחה של כפות הרגליים והגוף הנישא גבוה מעליהן, משותפים לכל המופעים הנדונים. מנח זה של רגליים מופיע באיקונוגרפיה המלכותית רק בתנוחות אלה. הבחירה באותה שפה תנועתית, באותו מנח דומיננטי של פלג הגוף התחתון – גם בסצנות של הכנעת אויבים וגם במופעו של המלך באופן קרוב ואינטימי מול האל – מביאה עימה תחושה של עוצמה המובעת בגופו ובתנועתו של המלך, גם בבואו לשמור על שלטונו ועל כוחו מול האויבים, הנתינים והכאוס וגם כאשר הוא משמש ביחידות ישירות מול האל.

אלמנט נוסף הקושר בין שלוש התנוחות הוא מיקום מופען. ניכרת חלוקה ברורה: סצנות המלחמה מופיעות על הקירות החיצוניים של חומת המקדש ועל עמודים בחצר הראשונה בלבד, ואילו סצנות הריקוד מופיעות בשערים ובמעברים אל תוך המקדש ובתוכו, עד אולם העמודים הראשון. בכך המיקום נותן לריקוד משמעות של הובלת דרך: הוא שמוביל את המעבר, מניע אותו ומצביע על הפתח ועל כיוון ההתקדמות. הריקוד מעל משקופי הפתחים מעניק גם משמעות מגוננת ומסייעת: הוא ששומר על הפתח מלמעלה על מנת שתתאפשר הזרימה, שהאל היושב במרכז יאפשר את המעבר, שלא תיסגר הדלת ושיזכה המעבר בברכת האל. מכאן שאפשר לראות קשר בין תפקידו המגוון של המלך המכה והלוחם ובין מיקומן של סצנות אלו באזורים החיצוניים, וכך גם ריקוד הפסיעה אשר מופיע מעל המעברים, מקום לימינלי המצריך סיוע והגנה.

מופעם של רקדני ה-מו, הזהה בתיאור התנועה המרומזת בו לתנועת המלך בריקוד הפסיעה, יכול לסייע גם הוא בפירוש תפקיד תנועתי זה בנושא המעבר. רקדנים אלו, שתפקידם בתנוחה זו הוא לתווך בין עולם המתים ובין עולם החיים במהלך הלוויה, מופיעים גם הם במעבר – הן באופן פיזי, בבואם לקבל את הסירה בעבר המערבי של הנהר הן באופן מילולי-מאגי בכך שהם מייצגים את האלה חתחור, ומדברים בשמה.

היבט נוסף המשותף לסצנות המעברים של המלך הרוקד במקדש ושל רקדני ה-מו בלוויה קשור למים. המלך הרוקד נושא עימו את הכלים של נהיגת הספינה או קנקני נסך מלאים בנוזל. רקדני ה-מו עוטים על ראשם כובע העשוי מצמח הפפירוס הגדל לאורך המים, והם מגיעים אל הנילוס כדי לפגוש את הספינה המביאה את המת. המעבר המרכזי שבין שערי הכניסה מאזור לאזור במקדש קשור גם לנילוס כאמצעי המעבר המרכזי במצרים. וכך, נמצא ריקוד הפסיעה – שיש בו ממד של סחרור והמשכיות תנועתית – קשור למקום הימצאותם של מים, למזיגת נוזלים ולנסיעה עם הזרם.

המופע התנועתי של המלך הרוקד בפסיעה במקדש מול האל הוא תיאור הטעון במשמעויות רבות. למעשה המלך רוקד בתנועה רבת-עוצמה, המשקפת את כוחו הגופני המתקשר ללחימה ולהכנעת אויבים, ובו בזמן הוא מופיע

David, 2007, 5.³²⁵

בתחכום גופני המחייב תשומת לב חדה ויכולת ריכוז גבוהה. התנוחה המובעת מבטאת ניגוד בתנועתיות בין שני חלקי הגוף, עליון ותחתון, באופן שאינו מתאר תנועה ספונטנית יום-יומית – נהפוך הוא. מדובר בתנועה המשקפת מיומנות נרכשת שדורשת תרגול מכוון ומדוקדק לשם ביצועה. לכן, אף על פי שהתנועה נראית פשוטה במבט ראשון, היא לוכדת את העין ואת תשומת הלב ומעוררת בצופה תחושה של דריכות.

מופעם של רקדני ה-מו באותה תנועה של ריקוד בפסיעה, ובזיקה לתפקידם העל-אנושי המחבר בין עולם החיים ובין עולם המתים, מחזק את הקריאה האיקונוגרפית של התנועה הנידונה. למעשה תנועה דינמית זו טומנת בחובה את תיאור עוצמתו רבת-הפנים של המלך בנוכחות האל, בעזרתו, עבורו ובפניו, ומביעה את הקשר בין האל ובין המלך – קשר בין העולם האנושי והעולם האלוהי-קוסמי.

3.3.2 כריעה בפישוק רחב

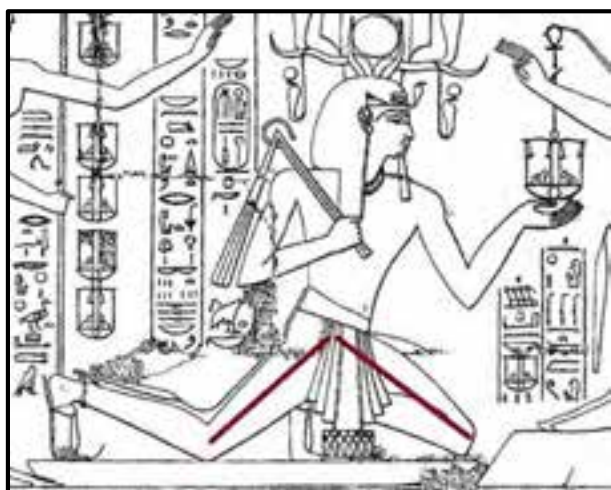
3.3.2.1 התנועה המיוצגת בתנוחה

תנוחת הכריעה בפישוק רחב מתארת תנועה מורכבת מאוד שביצועה מחייב כוח פיזי, שיווי משקל וגמישות – בעיקר במפרקי האגן ובשריריו, ברגליים ובגו. האתגר המרכזי של התנועה נמצא בתנוחת הרגליים שמנחן יוצא דופן ומעיד על טווח תנועה רחב הגדול באופן ניכר מזה המשמש אותנו בחיי היום-יום. בתנועה הניבטת מהתבליטים מורם פלג הגוף העליון באופן נינוח כלפי מעלה, והידיים אוחזות חפצים קלים. בפועל, שיווי המשקל בתנועה זו הוא מורכב: אין לו תמיכה של הישענות על הידיים, השהייה במנח זה קשה והירידה לכריעה כזו והעלייה ממנה ללא עזרת הידיים מחייבות מהלך תנועתי וירטואוזי (ואולי אף לא אפשרי כלל לביצוע).

בקרפוס מופיעות שתי גרסאות לכריעה בפישוק רחב השונות זו מזו במנח הרגל הקדמית. להלן תיאור של התנועה בכל אחת מהגרסאות, ושל מהות ההבדל ביניהן.

א. אב-טיפוס א'

הפישוק הנוצר בין שתי הירכיים יוצר זווית גדולה מאוד ביניהן, כ- 100° , רגל אחת בהנפה לפנים ב- 55° והאחרת בהנפה לאחור ב- 45° , ראו להלן ציור 52. פישוק רחב כזה בין שתי הירכיים רחוק מהטווח של תנועת הרגליים השגור אצל האדם הממוצע בחיי היום-יום, ולעיתים אף לא נמצא כלל בארסנל התנועות שלו.



ציור 52

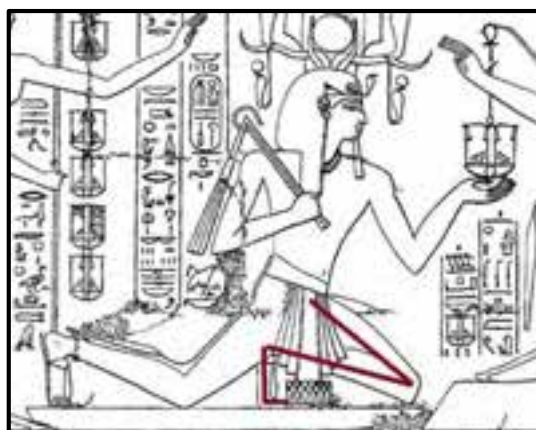
שרטוט של קווי האורך של פישוק הירכיים. MH5 316

בתנוחה המתוארת בציור 52 שלעיל מלווה פישוק הירכיים במתיחה לאחור של שוק הרגל האחורית, ובקיפול חד של שוק הרגל הקדמית. מתיחת הירך לאחור בזווית כזו, המלווה גם בהרמה של השוק, מחייבת גמישות במפרק הירך ובשרירי הירך הקדמיים המתארכים מאוד בתנועה זו. השוק האחורית נשענת בקצה התחתון על כף הרגל שאצבעותיה מונחות על הקרקע בצידן התחתון. כלומר אצבעות כף הרגל מורמות בכפיפה חדה כלפי מעלה, וכל כף הרגל אינה נחה בהמשך לקו השוק (דבר שהיה מקל מאוד על ביצוע התנוחה) אלא מתהפכת בכיוונה כאשר העקב מזדקר כלפי מעלה והאצבעות מתקפלות קדימה כדי לנוח על הקרקע. תנוחה זו דורשת גם גמישות רבה במפרקים של אצבעות הרגליים, באורך הקרסול (גיד אכילס – הגיד שנמצא במיקום זה הוא לעיתים קרובות קשיח וקצר אצל אנשים בוגרים) ובשרירי השוק. כל אלה נמצאים בזוויות ייחודיות שאינן שכיחות בשילוב זה ובוודאי לא במתיחה לאחור, ראו להלן ציור 53.



ציור 53
שרטוט של קווי האורך של מנח הרגל האחורית.

תנוחת הרגל הקדמית מחייבת גמישות גדולה של מפרק הירך ואורך וגמישות בשרירים האחוריים והקדמיים של הירך מאחר שההנפה לפנים מאריכה את אחורי הירך, בעוד הקיפול החד של הרגל, הנוצר תוך הנפת השוק בזווית חדה לאחור, דורש התארכות מרבית של קדמת הירך. כפיפה בזווית כזו של הברך מעידה על חופש ועל גמישות גם במפרק זה. היחסים בין כף הרגל ובין השוק זהים לאלו שתוארו ברגל האחורית אלא שבמקרה זה מונח חלק נכבד ממשקל הגוף על רגל זו הנחה מתחת לגו הזקוף מעל הרגליים, ראו להלן ציור 54.



ציור 54
שרטוט של קווי האורך של מנח הרגל הקדמית.

האיברים הנושאים את המשקל בתנוחה של אב-טיפוס א' הם שתי הברכיים והחלקים התחתונים של אצבעות הרגליים. איברים אלה אינם מיועדים לשאת את משקל הגוף, דבר המקנה לשיווי המשקל של התנוחה כולה מעין ממד להטוטני. כאשר עצם הנשיאה של משקל הגוף מאתגר את התנועה המתקיימת, כל הגוף נמצא למעשה במצב של דריכות יתרה הדורש תשומת לב ערה אשר ממקדת את המאמץ בעצם ההימצאות בתנועה, ובקיומו של שיווי המשקל העדין. המשקל בתנועה זו נישא על-ידי החלק הקדמי של הברך הקדמית והאמצע של הברך האחורית (הפיקה) שהם הנקודות הנוגעות בקרקע. ציור 55 שלהלן מתאר את האיברים שהם נושאי המשקל בתנוחה.



ציור 55
הבסיסים אשר נושאים את המשקל בתנוחה.

הברכיים הן המפרק הממוקם במרכז אורכה של הרגל שמיועד לאפשר קיפול ומתיחה של הרגל, דבר המקנה לאדם ניידות ושינויי גובה כלפי הכבידה וממנה. מבנה הברך אינו מיועד לנשיאת משקל וכאשר היא משמשת לכך בתנועה טבעית, כגון זחילה של ילד, משתתפות בכך גם הידיים, השוקיים הנגררות על הקרקע או כפות הרגליים בעמידת ארבע או בעמידת שש, ראו להלן תמונה 12.



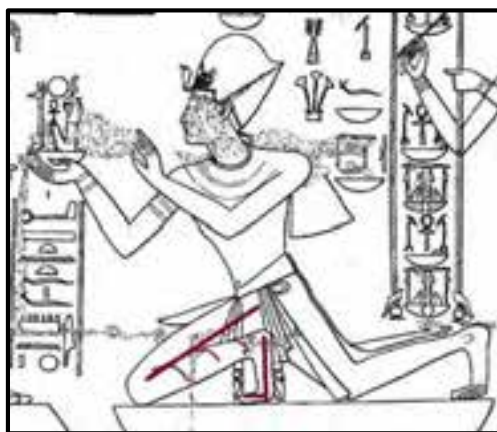
תמונה 12
זחילה של ילד

<https://www.pond5.com/stock-footage/item/111418694-baby-slowly-crawling-all-fours>

נשיאת המשקל על מפרקי הברכיים לאורך זמן אינה נוחה לא עבורם ולא עבור הגוף כולו, ובוודאי מאתגרת מאוד כאשר הברך מונחת בזווית חדה או בתוך מנח שאינו טבעי ונוח לרגל כולה (כמו המתיחה הגדולה לאחור). הכפיפה החדה הנראית במפרק הברך בתנועה המתוארת מאלצת את הברך להישען על הקרקע באזורים צרים ורגישים של המפרק, נקודות שנשיאת המשקל על-ידן קשה מאוד.³²⁶

ב. אב-טיפוס ב'

התנועה של אב-טיפוס ב' זהה ברוב המנחים של האיברים לזו של אב-טיפוס א', להוציא את מנח הרגל הקדמית. מנח השוק בתנועה זו אינו בכפיפה לאחור בהמשך לקו הירך אלא בכפיפה חדה המלווה בסיבוב של השוק באלכסון לפניו, מה שיוצר בכל הרגל פיתול הנע עם כיוון השעון. באופן זה חוצה הרגל את קדמת הגוף כאשר השוק וכף הרגל נראות בשלמותן בחזית הגוף כשהן מסתירות את הכיסוי המהודר לחצאית הקשור באזור האגן, ראו להלן ציור 56. מנח זה, בשונה מהמנח של אב-טיפוס א', מופיע כאשר הוא מבוצע בשני הכיוונים – פעם ברגל שמאל כפופה לפניו, ופעם כאשר רגל ימין כפופה לפניו (ואז יהיה הפיתול שנוצר ברגל כנגד כיוון השעון).

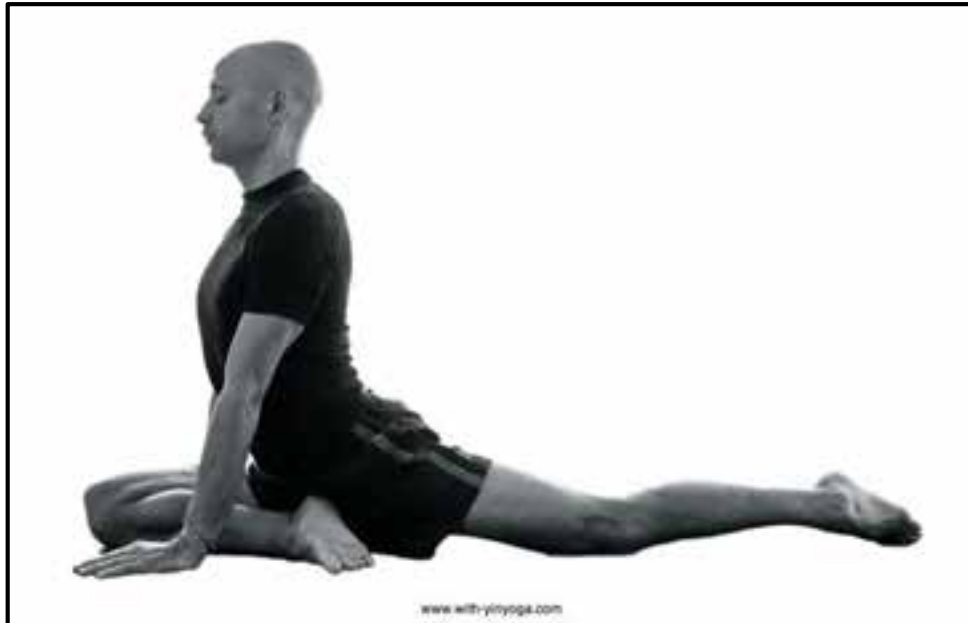


ציור 56
המנח של הרגל הקדמית

הפיתול הנוצר במנח הרגל הקדמית יוצר מתח רב בברך עצמה, ומחייב רוטציה גדולה בהתאמה גם במפרק הירך. למעשה כדי לבצע את התנוחה הנראית בתמונה 12 שלעיל, יש צורך בגוף מיומן במיוחד וגם אז ההגעה למנח והמשך התנועה ממנו מסובכים מאוד ומחייבים שימוש בידיים כתמיכה במעברים. כדי להמחיש את תנועת הרגליים המרומזת כאן, אפשר להשוות אותה לתנועות דומות המוכרות לנו בתנועתם של ספורטאים, של רקדנים, של מתרגלי יוגה מתקדמים ועוד – ראו דוגמה בתמונה 13 שלהלן.³²⁷

³²⁶ נשיאת המשקל במנח זה קשה בהרבה ממנח הברך הכפופה ב-90° כפי שנעשה בעמידה או זחילה על ארבע אצל אב-טיפוס ב' (ראו בהמשך ציור 56).

³²⁷ וריאציות של התנועה מוכרות כיום בביצועם של אנשים שלימוד התנועה ותרגולה הוא עיסוקם המרכזי, וגם במקרים אלה קשה למצוא את התנועה המדויקת כפי שהיא נראית בתבליטי הקורפוס.



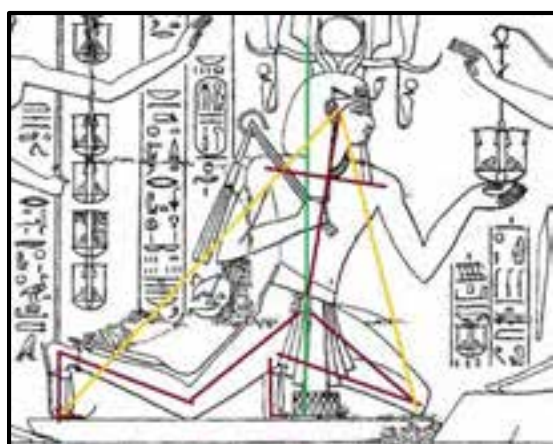
תמונה 13

ביצוע של תנוחת יוגה

<https://www.with-yinyoga.com/upward-swan-yin-yoga-pose>

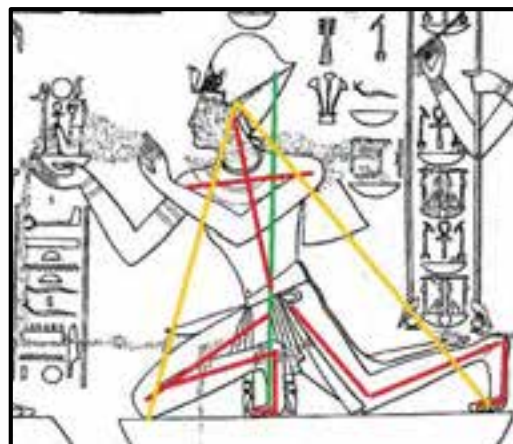
כאמור תיאור הגוף באומנות המצרית אינו מתיימר להיות ריאליסטי, וייצוג הכיוונים של האיברים אינו מראה בהכרח את כיוונם במציאות, ועם זאת בתיאור של הגוף בתנועה יש כוונה ברורה והשוני במנח הוא משמעותי ומגדיר תנועה שונה. לנוכח זאת אפשר לתת לתנועה פירוש נוסף שלפיו נראית כריעה שבה השוק של הרגל הקדמית נחה כולה על הקרקע, וכך כף הרגל מונחת גם היא שכובה על הקרקע כפי שנראית הרגל הקדמית בתמונה 13 שלעיל. אמנם לפי פירוש זה יהיה פישוק רחב עוד יותר בין שתי הירכיים (כמעט מקסימלי), אך חלוקת המשקל תהיה יציבה יותר מאחר שמשטחים רחבים יותר בשתי הירכיים ובשוק הקדמי נוגעים בקרקע ונושאים את המשקל. הרמת השוק של הרגל האחורית, כפי שהיא מופיעה בתבליט של המלך, תתאפשר גם בתנוחה זו. קריאה כזו של התנוחה תעניק לה יציבות גדולה יותר, אך בכל זאת מדובר בתנוחה מורכבת מאוד שדורשת כישורים מיוחדים ואימון רב על מנת לבצעה, וגם במקרה זה השימוש בידיים הכרחי בהגעה אליה ובהמשך ממנה.

פלג הגוף העליון זהה בכל ייצוגי הכריעה בפישוק רחב במדינת-הבו, ומוצגות בהם שתי פעולות בלבד: הגשת מאעת וקבלת הירוגליף היובל. בכל המקרים הגו נוטה מעט לפני, דבר המתבקש כאיזון למתיחה הגדולה של הרגל לאחור, ראו להלן ציורים 57 ו-58.



ציור 58

חלוקת המשקל של הגוף: אב-טיפוס א'



ציור 57

חלוקת המשקל של הגוף: אב-טיפוס ב'

אדום – קווי האורך של הרגליים, הגו וחגורת הכתפיים. ירוק – ציר האמצע דרך מרכז אגן הירכיים. צהוב – פרישת המשקל של הגוף בין הקצוות.

כפי שאפשר לראות בציורים 57 ו-58 שלעיל, הגשת המאעת מתרחשת ביד אחת בעוד השנייה מונחת מאחוריה בתנוחה מגוננת³²⁸ באופן שבו שתי הידיים מושטות לפניו ומרוחקות מהציר המרכזי של הגוף. הקצה של היד הנושאת את המאעת מרוחק מציר האמצע באותה מידה כמו הקצה של הרגל המושטת לאחור, ולמעשה בתנועה זו נפרש הגוף עד קצותיו לרוחב. למרות חוסר האיזון שמוסיפה הושטת הידיים קדימה לשיווי המשקל הרעוע, התנועה אפשרית מאחר שהחפץ הנישא הוא קל-משקל ולא נדרשת הפעלת כוח בפעולה זו (ראו לעיל ציור 57).

בקבלת הירוגליף היובל (ראו לעיל ציור 58) אוהז המלך ביד אחת מטה מלוכה ושוט הנישאים כשהיד כפופה קרוב לגופו. ידו השנייה מושטת לפניו ומקבלת את הירוגליף היובל. במקרה זה רק יד אחת מושטת לפניו, הרחק מהציר האמצעי של הגוף, ואינה נושאת משקל כלשהו (המסר כתוב בהירוגליפים ונראה כחפץ, אך זהו מסר איקונוגרפי ולא חפץ ממשי). זאת בעוד היד האוחזת את המטות קרובה אל מרכז הגוף וגם היא אוחזת חפצים קלי-משקל, מטה המלוכה ושוט, שייתכן שאף נשענים על כתפו.

לסיכום: התנוחה בציורים שהוצגו בסעיף זה מתארת תנועה שביצועה תובעני ביותר. התבוננות במכלול התנועה מראה מנח רגליים וירטואוזי המלווה במנח נינוח ושקט של פלג הגוף העליון. הקושי בביצוע התנועה משתקף באופן של נשיאת המשקל על הברכיים ועל אצבעות הרגליים בלבד, בפישוק הרחב בין הירכיים ובאיזון המדויק הנדרש כדי להניף את הגו כלפי מעלה ללא תמיכת הידיים. נדונה כאן תנועה שאופן תיאורה מבקש להראות יכולת ביצוע יוצאת מן הכלל, להטוטנית כמעט, שבו בזמן מותירה רושם של תנועה אלגנטית שיש בה שליטה ונינוחות.

3.3.2.2 התנועה וזיקתה לפולחן

כריעה בפישוק רחב מופיעה במקדש במדינת-הבו ארבע פעמים בלבד, ומשמשת רק בשני טקסים: הגשת מאעת M^3t וקבלת הירוגליף היובל. שני טקסים אלה הם נקודות שיא בפולחן המצרי מאחר ששניהם קשורים ישירות לביסוס שלטונו של המלך בחסות האלים. עיקרון המאעת הוא מוטיב מרכזי בתרבות המצרית וקשור ישירות לאלוהות, למלוכה ולסמכות השלטונית גם יחד. למעשה קיום המאעת ושמירתה הוא עוגן קיומו של סדר החיים מול האיום המתמיד של הכאוס. קבלה של הירוגליף היובל היא הסמל של הענקת האישור האלוהי למלוכתו של השליט. הירוגליף

Eaton, 2013, 131 fig. 7.3d.³²⁸

היובל מייצג את טקס הסד שבו מוכיח המלך את חיוניותו ויכולתו להמשיך ולשלוט, אך הסמל עצמו מוענק למלך בטקסים שונים (ייתכן אף שהדבר קיים רק באיקונוגרפיה ולא הוענק בטקס ממשי) ומייצג את אישור האלים, המתחדש שוב ושוב, לשלטון המלך.

א. מאעת $M3^c t$

ההגשה של מנחת המאעת היא טקס שבו מציג המלך בפני האל את פועלו בעשיית הטוב – סדר, צדק ויושרה. בכך הוא מצהיר שהוא ממלא את תפקידו המלכותי בהתאם לעיקרון המצרי המרכזי של עשיית מאעת. בכל הטקסים של הגשת המנחות באים לידי ביטוי יכולתו וכוחו של המלך לייצר את המנחות ולהביאן ישירות אל האל – קשר המבטא מעשים והישגים בעולם החומר, ונגיעה ישירה לעולם שמעבר לו. הגשת המאעת לאל על-ידי המלך מייצגת הענקת מנחת-על, זהו הארכיטיפ של מנחה והברכה המתלווה אליה מציעה את תפקידה כמנחה המקשרת את כל המנחות ומייצגת אותן.³²⁹

המאעת נחשבת למנחה החשובה ביותר לאלים, ונאמר אף "שהמאעת היא מזון האלים, שהם מתקיימים ממאעת".³³⁰ הגשת המאעת מתרחשת לעיתים קרובות בנוכחות כמה אלים, אך המנחה מיועדת תמיד לאל אחד שהוא נשוא-הפולחן, וכל הנוכחים האחרים הם עדים ותומכים (Attendants). מנחת המאעת מוגשת בכל מקדש או קפלה לאל הפטרון של אותו מקום, כלומר הוא נשוא-הפולחן. במדינת-הבו נשוא-הפולחן הוא אמון-רע, להוציא מקרה אחד המופיע במתחם הקבורה שם נשוא הפולחן הוא פתח-סוכר-אוסיריס (MH6 460).³³¹

ביצוע התנועה של הגשת המאעת המופיעה באיקונוגרפיה אינו שונה בדרך כלל מתנועת הגשתן של מנחות אחרות כגון שמנים או מזון, אך התנועה אינה מופיעה בתבנית סדורה כלשהי באופן של הופעת הסצנות במקדש. ייתכן שעובדה זו מעידה על ייחודו של הטקס שבתקופת הממלכה החדשה אינו נכלל עדיין בפולחן היומי היות ובשונה מחלקים אחרים בפולחן המוצגים כבר בתקופת הממלכה התיכונה, טקס הצגת המאעת מופיע לראשונה בשושלת 18 בתקופת הממלכה החדשה,³³² ומצטרף לפולחן היומי רק בתקופת הביניים השלישית.³³³

בשושלת 19, מאעת הפך לחלק מרכזי בשמו של המלך כפי שמופיע בשם הכס של רעמסס השלישי: חזק הוא

הצדק של רע ($wsr-M3^c t-R^c$), והאלה מאעת $M3^c t$ מופיעה בגוף של שם המלך.³³⁴ בתקופה זו מגיש המלך כרטוש של כיתוב שמו כמנחה לאל,³³⁵ והכתובת המופיעה בסצנה מבהירה שהכוונה היא לטקס הגשת המאעת "מציג מאעת ל... ($hmk M3^c t n...$)".³³⁶ בהגשת המנחה הנעלה של מאעת בתוך שמו, מציג המלך את עיקרון המאעת³³⁷ כאלמנט המובנה בתוך מהותו. מאחר שעיקרון המאעת הוא תנאי לקיום סדר החיים, הצהרתו של המלך מול האל על יכולתו לקיים את האמת ואת הצדק ועל מחויבותו לעשות זאת, מציבה אותו ככשיר וכראוי לשלטון, ומקנה לו את האישור האלוהי ואת הלגיטימציה לתפקד כשליט של שתי הארצות.³³⁸

³²⁹ Eaton 2013, chapters 3&4; Teeter 1997, 1, 82; Wilkinson 2000, 88.

³³⁰ Teeter, 1997, 82. פפירוס ברלין 3055 מהתקופה הרעמססית: Moret 1902, 142.

³³¹ Teeter, 1997, 81.

³³² Teeter, 1997, 22.

³³³ Eaton, 2013, 172, 180. אפיזודה 42 בפפירוס אמון – ברלין 3055; פפירוס מות – ברלין 2078/2066. Moret 1902.

³³⁴ Gardiner, 1957, C10.

³³⁵ Spieser, 2000.

³³⁶ Teeter, 1997, 10.

³³⁷ Teeter, 1997, 10.

³³⁸ Teeter, 1997, 48.

בתקופתו של רעמסס השלישי יש שפע של ייצוגים אלה – מאעת מוגשת על-ידו כשישים פעמים במקדש במדינת-הבו, ³³⁹ ברובן הוא מבצע זאת בעמידה או בכריעה פשוטה, ופעמיים בלבד בכריעה בפישוק רחב (פעם באב-טיפוס א' ופעם באב-טיפוס ב'). הסצנה נמצאת לעיתים קרובות בטקסים של טיהור והכתרה או בסמוך להם, ולעיתים הוא מלווה על-ידי אלים אחרים להגשת המאעת לאל נשוא-הפולחן. ייצוג נרחב זה של רעמסס השלישי המגיש את מנחת המאעת בתוך שמו, מבסס אותו כמי שהוא עצמו הקשר הבלתי נפרד בין המלוכה ובין האלוהות ולמעשה כשותף לאלוהות בשלטון. נוסף לכך, מופעו של הטקס בסמוך לסצנות של טקסי הכתרה מחזק את חשיבותו כמקור לאישור מעמדו של שלטון המלך ולביסוסו. ³⁴⁰

ב. קבלת הירוגליף היובל

הטקס השני המתקיים בכריעה בפישוק רחב בייצוגים המצויים במדינת-הבו הוא קבלת הירוגליף היובל מהאל. הירוגליף היובל מסמל את חידוש מלכותו של המלך בטקס ה"חב-סד" *hb-sd*. ההירוגליף מתאר חצר כפולה עם שני מקומות לכס שלטון הצמודים זה לזה וכך הם מייצגים את השלטון בשתי הארצות – מצרים העליונה והתחתונה המאוחדות לממלכה אחת. בדרך כלל סימן החצר של טקס הסד מונח על הירוגליף *hb* שהוא סימן דמוי-קערה המסמלת קערה שעשויה אבן קלציט אשר משמשת לטיהור בחגים. ³⁴¹ טקס הסד, שעיקרו הוא חידוש תוקף שלטונו של המלך בחסות האל, מסומל על-ידי הענקת "שנות שלטון". ³⁴²

למעשה בתקופת רעמסס השלישי קבלת הירוגליף היובל אינה קשורה עוד לביצוע טקס הריצה בחצר – טקס הסד ההיסטורי, ובמקומו מופיע טקס המסמל את תמציתו על-ידי הענקת אישור לחידוש של תוקף המלוכה. ³⁴³ הענקת הירוגליף היובל למלך על-ידי האל בנוכחות אלים נוספים הוא מוטיב המקבל ייצוג נרחב בתקופה הרעמססית, ומקבל גרסאות רבות של ייצוגים בסצנות בסוף תקופת הממלכה החדשה. טקס זה, בדומה לפולחן הגשת המאעת, קשור אף הוא לעיתים קרובות למעמד הכתרת המלך, ובשני המקרים הנראים בקורפוס זה מופיע המלך בפולחן כשהוא עטור בכתר הכתרה מפואר הנישא על ראשו (MH5 316, MH7 498).

ג. פסלוני מנחה מלכותיים

בתנוחת הכריעה בפישוק רחב יש גם פסלונים קטנים של המלך המופיעים על מגשים כמנחה. המנחות משמשות במעמדים שונים: הן מוגשות לעיתים כמנחה על-ידי המלך עצמו, ³⁴⁴ מופיעות על שולחן המנחה העומד בפני האל ³⁴⁵ או מוצבות כמנחה עצמאית מול האל במקדש. ³⁴⁶ הפסלונים ³⁴⁷ מראים את המלך בכריעה בפישוק רחב מגיש מנחת שמנים, לחם, זר פרחים ואפילו נושא מעל ראשו שולחן מנחות. הגשת פסלון המנחה היא "מנחת מגש" המונפת בשתי ידי המלך, ואילו המנחה עצמה מוגשת בידי הפסלון הכורע על המגש. ³⁴⁸

הכתובת הנלווית לטקס זה מציינת את תוכן המנחה המוגשת על-ידי הפסלון, כך שלמעשה אפשר לראות בפסלון הכורע את המבצע הממשי של הפולחן המבוקש. תנוחת הידיים של פסלוני המנחה הכורעים מאששת הנחה

³³⁹ Teeter, 1997, 36.

³⁴⁰ Teeter, 1997, 48.

³⁴¹ Wilkinson, 1992, 145.

³⁴² Wilkinson, 1992, 145. הקנה המעוגל *mnpt* שעליו תלויים לעיתים סימני חב-סד המוענקים למלך על-ידי האל, מסמל את המילה "שנים" ולכן מדובר בשנות שלטון.

³⁴³ Eaton, 2013, 98-99.

³⁴⁴ Brand, Feleg, & Murnane, 2018, pl. 153, 154.

³⁴⁵ Eaton, 2013, 149. מנחות אלה נושאות בדרך כלל מנחת לחם לבן.

³⁴⁶ Eaton, 2013, 149; MH5 324. בדרך כלל מגישות שמנים.

³⁴⁷ ראו דוגמה של אחנתון – Berlin Berlin AeM 21238 Freed, D'Auria & Markowitz, 1999, 244.

³⁴⁸ Eaton, 2013, 147.

זו מאחר שהן תואמות את האופן המקובל של הגשת מנחות אלה, למשל מנחת השמן המוגשת ביד אחת בעוד השנייה מורמת בתנוחה מגוננת.³⁴⁹ המלך המגיש את הפסלון יוצר לפולחן אפקט כפול בכך שגם הוא וגם מנחתו מבצעים את הטקס. התנועות הנפוצות בפסלונים המוגשים על מגש הן כריעה בפישוק רחב או כריעה קרובה לקרקע שבה המלך נראה בדמות ספינקס. בחלק קטן מהפסלונים מופיעה כריעה פשוטה, ובמקרה אחד בלבד מתועד פסלון מסוג זה בעמידה.³⁵⁰

המלך המגיש את מנחת הפסלון על המגש מופיע בדרך כלל בעמידה או בכריעה פשוטה. באולם העמודים במקדש אמון בכרנך יש תבליט יוצא דופן שבו נראה המלך בכריעה בפישוק רחב, מגיש פסלון באותה תנוחה שבה הוא נושא על ראשו שולחן מנחות, ראו ציור 59 שלהלן.



ציור 59

סתִי הראשון, מקדש אמון בכרנך. Nelson & Murnane 1981, 154.

בציור 59 שלעיל הכתובת הנלווית לפולחן בתבליט מציינת "מציג מנחת מזון על פסלון (*twi*) של כסף אשר עשה אדון שתי הארצות מנ-מאעת-רע עבור אביו אמון-רע כדי שיוכל לעשות לתת חיים". שם הכסף של סתִי הראשון:

נצחי הוא המאעת של רע, $Mn\ M3^c t\ R^c$, והוא מופיע בהירוגליפים בתקרובת המנחה שעל ראש דמות המלך שבפסלון.³⁵¹ למעשה יש כאן, כאמור, הכפלה של הגשת המנחה בכריעה גם על-ידי המלך וגם על-ידי הפסלון, והדגשת נוכחותו של המלך שלוש פעמים: בגופו, בפסלון הכסף ובשמו המצוי במנחה הנישאת על ראש הפסלון. דוגמה שנמצאת בסצנה בחדר 10 במדינת-הבו מקבצת דוגמאות שונות של הופעת הפסלונים והמלך, ראו להלן ציור 60.

³⁴⁹ Eaton, 2013, 149.

³⁵⁰ Eaton, 2013, 9-147.

³⁵¹ Brand, Feleg, & Murnane, 2018, pl. 154; Eaton 2013, 147.



ציור 60

מדינת-הבו, חדר 10, מתחם האוצר MH5 324

בציור שלעיל נראה רעמסס השלישי עומד ומגיש מנחת פסלון של המלך עצמו המופיע בכריעה פשוטה ומגיש מנחה של משחת בשמים, ועל שולחנות המנחות שבחדר מופיעים פסלונים של המלך באופן הבא: במדף העליון בכריעה בפישוק רחב, במדף שתחתיו כספינקס ותחתם פסלון בכריעה פשוטה. כל הפסלונים של המלך אוחזים שמנים שונים ופונים לאל אמון-רע כא-מותף המלווה באלה אמונת.

פסלונים אלה בכריעה בפישוק רחב המגישים מנחת לחם או נושאים שולחן מנחות, מופיעים לעיתים קרובות על שולחן מנחות העומד בפני האל.³⁵² הם מוצבים בחזית הפונה ישירות אל האל, ובכך נוכח המלך ואף מודגש בתפקידו הפעיל כמביא המנחה גם כאשר התקרבות כבר מונחת על השולחן.

ד. מופעים לא מלכותיים של התנוחה

כריעה בפישוק רחב מופיעה בשתי הגרסאות שלה (אב-טיפוס א' ו-ב') בשני ייצוגים נוספים שאינם מלכותיים, ולמעשה הם הנחותים ביותר בהיררכיה החברתית. האחד הוא בתיאור שבויים אזוקים והאחר בייצוג של פשוטי העם, רחית – *Rhyt*.

1.1 שבויים אזוקים

ייצוגים של שבויים זרים אזוקים מופיעים בתנועת הכריעה בפישוק רחב. מוטיב השבויים הוא מרכזי ונפוץ בתבליטים ובחפצים נוספים הקשורים למלך, למקדשים ולארמונות והוא מתואר במנחי גוף מגוונים מאוד. אלמנט המאפיין שבויים הוא קשירת הידיים מאחורי הגב, ולעיתים אף קשירתם בצוואר.³⁵³ אחת האופציות במנחי הגוף בתיאורים אלה היא תנוחת הרגליים המתארת את הכריעה בפישוק רחב.

מופעים של כריעה מסוג אב-טיפוס א' שבו הרגל הקדמית כפופה בקו ישר לאחור, נראים בייצוגים של שבויים אזוקים הנמצאים למשל בבסיס אחד הפסלים הענקים של האל אוסיריס³⁵⁴ העומדים בחצר הראשונה במקדש מדינת-הבו.³⁵⁵ תנועה זו מופיעה גם בסצנת ההכאה הפולחנית שבה המלך אוחז בשבויים בכוונה להכותם מול האל, סצנה שנמצאת אף היא על עמודים בחצר הראשונה במדינת-הבו, ראו להלן ציור 61.

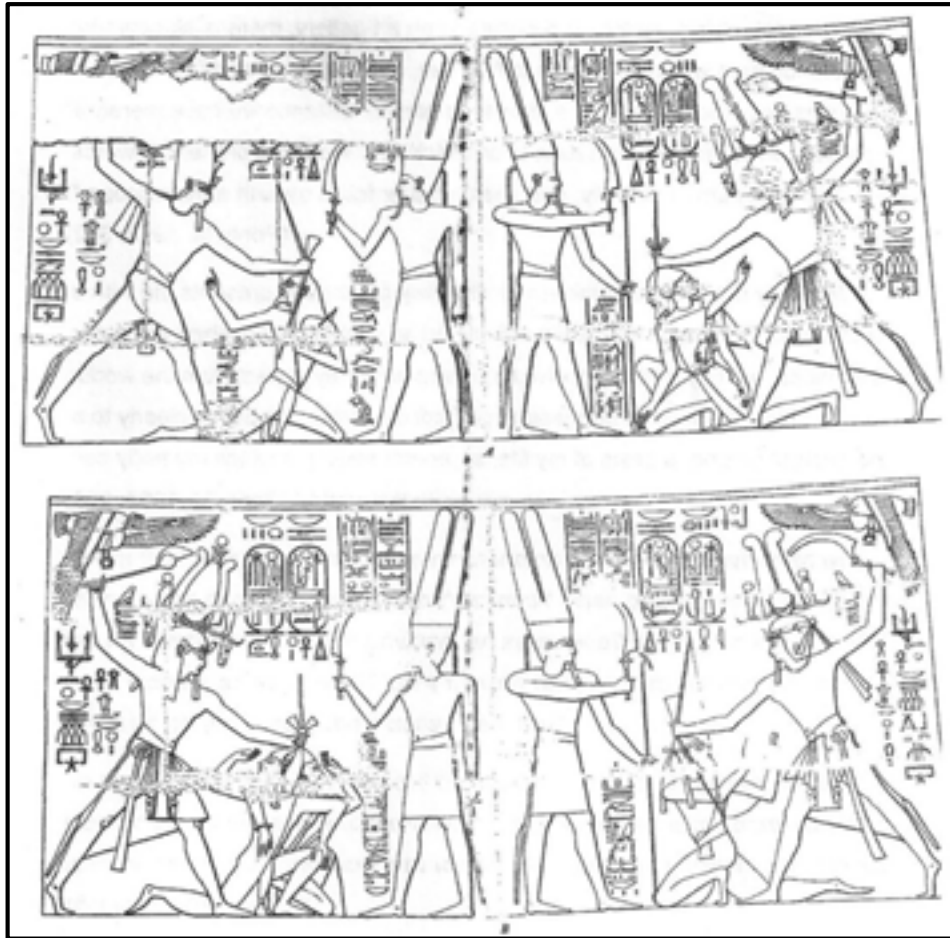
³⁵² Eaton, 2013, 149.



³⁵³ Janzen, 2013, 50. Gr. A13

³⁵⁴ Wilkinson, 2003, 118-123.

³⁵⁵ MH 2 118b.

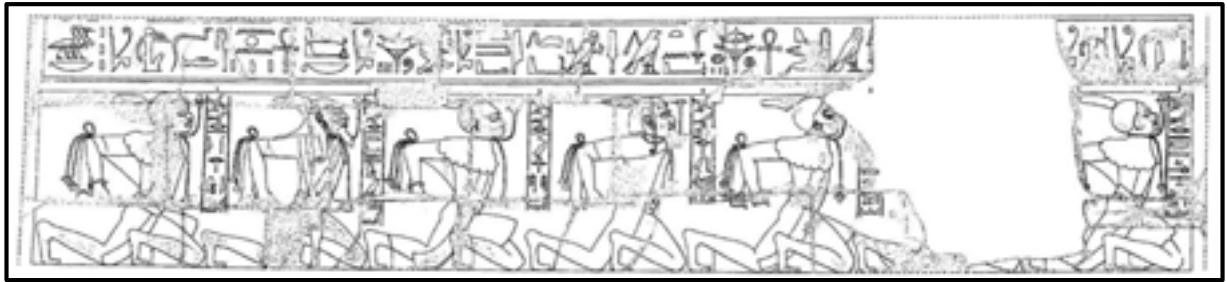


ציור 61

המלך מכה את השבויים מול האל MH2 121

בסצנות שבציור 61 שלעיל, המופיעות על העמודים בחצר הראשונה, נראים חלק מהשבויים האחוזים ביד המלך בתנועות שתואמות בדיוק את הכריעה בפישוק רחב כפי שתוארה כאן (מדור עליון מימין), וחלקם מוצגים בווריאציות לאותו מנח גוף, כגון כף רגל אחורית פרושה על הקרקע (מדור עליון משמאל) או פרושה באוויר (מדור תחתון מימין). בסצנות אלה של הכאה תנוחת גופו של המלך היא אחידה וסדורה, ואילו תנוחותיהם של השבויים המוכים מציגות מגוון רחב של אפשרויות, תופעה המשקפת באופן חזותי את הניגוד שבין הסדר המושתת בדמותו של המלך ובין הכאוס הניבט מדמותם של השבויים.

אב-טיפוס ב' של כריעה בפישוק רחב שבו הרגל הקדמית גם כפופה וגם מסובבת לפנים, מופיע בשורות מסוגנות של שבויים קשורים, ראו להלן ציורים 62 ו-63.



ציור 62

שבויים אזוקים מארצות הצפון (במגדל הצפוני) MH8 600b



ציור 63

שבויים אזוקים מארצות הדרום (במגדל הדרומי) MH8600a

השבויים שבציורים שלעיל מופיעים במנח הזהה בפלג של הגוף התחתון לתנועה המלכותית של כריעה בפישוק רחב. שורות סדורות אלה מופיעות מתחת לסצנות מלחמה, לסצנות של הכאת שבויים על-ידי המלך ועל בסיסים של פסלי מלכים. התופעה מוכרת ממקדשים נוספים בתקופה הרעמססית, למשל בשורת שבויים מתחת לפסליו של רעמסס השני בחזית המקדש באבו סימבל,³⁵⁶ ובחזית המגדל המזרחי במקדש מדינת-הבו מתחת לסצנה שבה המלך מכה שבויים מול האל.³⁵⁷

בייצוגי השבויים בסצנות השונות יש סגנונות רבים של תנועה. בחלקם נראים השבויים המוכנעים בערבוביה של מנחי גוף, למשל בטקסים של המלך המכה שם מנח גופם של הדמויות המוכנעות מגוון – לעיתים השבויים תלויים וכמעט לא נוגעים בקרקע, לעיתים כורעים ועוד. השורות של השבויים הקשורים המופיעים בכריעה בפישוק רחב מטיפוס ב' הן ייצוגי שבויים יוצא דופן מבחינה זו: תנועתם מוצגת באופן מסוגנן ובסימטריה של העתקה, והם למעשה הכפלה של אותה התמונה שוב ושוב (הם שונים רק בסימון זהותם, אך לא במנח גופם).

שורות אלה המופיעות בבסיסה של סצנה מרכזית או מתחת לפסל המלך בחלקים החיצוניים של המקדשים, משקפות סדר שהושתת ונכפה על הזרים המוכנעים על-ידי המלך. יאנזן,³⁵⁸ במחקרו העוסק בייצוגם האיקונוגרפי של שבויים אזוקים בתקופת הממלכה החדשה במצרים, ובאופן הטיפול בהם, ציין כי מנח גוף זה הוא קיצוני בתובענותו היות והוא יוצר לחץ עצום על אזורי המפשעה, הירכיים והקרסוליים. יאנזן זיהה במנח זה ביטוי של נחיתות מאחר שהשבויים מוצגים בו נמוכים, מושפלים ובתנועה רבת-סבל.³⁵⁹ מופעם של שבויים אלה בתנוחה זו ובהקשר זה מדגיש

³⁵⁶ Wikimedia Commons. Author Mamelouk 4 March 2009. File: Abu Simbel temple prisoners of war.

³⁵⁷ MH8 598-9.

³⁵⁸ Janzen, 2013.

³⁵⁹ Janzen 2013, 2-91.

את הדומיננטיות של המלך המנצח לעומת השבויים הנמוכים, הכפופים, המתוחים והכנועים במנח גוף קשה שאינו מאפשר להם חופש תנועה.

האויבים הזרים נקראים במצרית גם *איִסְפַּת* (*jz.f.tj - jz.f.t*).³⁶⁰ איספת הוא העיקרון של הכאוס המאיים מעצם טבעו על העיקרון של הסדר הקוסמי. איספת ומאעת הם הפכים אויבים זה לזה שהמאבק ביניהם תמידי – עקרון המאעת מבקש לייצב סדר, צדק ואמת, ואילו איספת קשור לרוע, לקושי ולכאוס ויש בו את כל מה שהפוך לסדר ההרמוני של החיים ושמאיים על עצם קיומם.³⁶¹ מאחר ששלטון המלך קשור קשר הדוק לביצוע המאעת, מיגור איספת והשמדתו הם חלק בלתי נפרד מתפקיד המלך.

עמדה בסיסית ומהותית זו מסבירה את הנוכחות המסיבית של סצנות שבהן נראה המלך בפועלו במיגור אויבים זרים שעצם נוכחותם מאיים על סדר הקיום המצרי, מה שיכול להסביר את היחס הקשה ביותר לאויבים ולשבויים שמתואר באיקונוגרפיה.³⁶² הצגת הדמויות האזוקות בידיהן ובצווארן במנח של גוף מפותל ומפושק, וסידורן המהודק והסימטרי בשורות מתחת לכס המלך, מסמלת את ניצחון הסדר ואת השכנתו על גבם של הזרים המוכנעים. הצגתם של השבויים המסמלים כאוס באופן מאורגן ומסוגנן במקומם הנכון בסדר המצרי, מעגנת את הבטחת המשך קיומו של סדר זה.

ד. 2. נתינים פשוטי העם – רחית (*Rhyt*)

הנתינים פשוטי העם נקראים במצרית רחית ובכתב ההירוגליפי הם מיוצגים על-ידי ציפור הקיווית המצויצת

(*Lapwing, Vanellus vanellus*)³⁶³, הירוגליף  (*Rhyt* G23). באמצעות האנשה של הציפור נוצר סמל המסמן את הנתינים.³⁶⁴ שימוש בציפור זו מוכר כבר מאיקונוגרפיה המצויה על ראש האלה של המלך עקרב בסביבות שנת 3000.³⁶⁵ הייצוג האיקונוגרפי של דימוי זה עבר שלבים שונים במהלך התקופות. בראשיתו הוצגה הציפור עצמה, בדרך כלל עם כנפיים מהודקות לאחר באופן שמונע את תעופתן דבר התואם את העמדה הכנועה של הנתינים מול המלך.³⁶⁶ מאוחר יותר התפתח המוטיב והתקבע לציפור המופיעה מעל סל – ההירוגליף *nb* – או לעיתים מעל הירוגליף שמשמעותו חג שצורתם דומה לקן של הציפור, ומשמעותו במצרית הא גם "כול".

אלמנט שני שהתווסף לגוף הציפור הוא ידיים אנושיות המושטות לפנים, כפופות ומורמות כלפי מעלה וכפות הידיים פונות הרחק מהגוף בתנוחת סגידה אל מול שם של מלך, ראו להלן ציור 64.

³⁶⁰ Janzen, 2013, 12.

³⁶¹ Janzen, 2013, 3-12; LÄ II, 36. III, 491, 1115-6. VI, 1341.

³⁶² Janzen, 2013, 23

³⁶³ Houlihan & Goodman, 1986 The birds of ancient Egypt, 93-96.

³⁶⁴ Baines, 1985, 48-49, 282-283 and figs. 21, 22, an 'emblematic' personification

³⁶⁵ Baines, 1985, 9-48, figs. 21, 22; Wilkinson 1992, 87.

³⁶⁶ Griffin, 2007, 67; Wilkinson, 1992, 87 fig. 1.



ציור 64

ייצוגי רחית (*Rhyt*) – מגדל מרכזי בשער הכניסה המזרחי, בצד המזרחי של הכניסה. MH8. 599

ההירוגליף המלווה את הדמות בציור 64 שלעיל מעיד גם הוא על הסגידה $\star dw3$ (Gr. N14).³⁶⁷ תנוחה זו מופיעה בכתב ההירוגליפי כממין או כסימן תמוני למושג סגידה או למושג הצדעה השייך לקטגוריה סמנטית שקשורה לביטוי כבוד של הנחות כלפי מי שמעליו, ויש בה ביטויים שונים כגון הערצה, הצדעה והסתתרות מפחד.³⁶⁸ בייצוג הרחית מתווסף לעיתים לתמונה זו גם סימן החיים (*nh.sn*), ומכלול הייצוג אומר "כל הנתינים סוגדים למלך [כאן יצוין שמו הפרטי, ב"ש] כדי שיחיו".

בתקופה הרעמססית מחליפה את ציפור הרחית דמות אדם בכריעה בפישוק רחב מאב-טיפוס ב'. הדמות מופיעה באותו המבנה: מעל סלסילת ה-*nb*, ידיה בתנוחת הסגידה אל מול שמו של המלך, יש לה כנפיים ועל ראשה ציצית נוצה המייחדת את הקיווית המצויה. ייצוגים אלה מופיעים בשפע במקדשי הממלכה החדשה, בעיקר על עמודים דמויי פפירוס כחלק מכיתוב: "כל אנשי הרחית סוגדים ל... [כאן יצוין שמו הפרטי של המלך, ב"ש]".³⁶⁹

הופעתם של פשוטי העם בדמות מכונפת-היברידית נותנת לייצוגם משמעות מורכבת. מצד אחד אלה האנשים הנחותים ביותר בסולם המעמדות המצרי, ומהצד האחר הם מוצגים כסמלים המשלבים דמות אנושית עם אלמנטים שאינם אנושיים דבר המקנה לייצוג ההיברידי תכונות על-אנושיות השמורות לאספקטים של אלוהות.³⁷⁰ במקדשים מופיעות דמויות הרחית באזורים חיצוניים של המקדש, בפתחים ובמדורים עליונים. ביינס ציין כי במעברים שהם מקומות גבוליים הזקוקים להגנת יתר, מוצגים סמלים ולא תיאורים מפורשים כמו ייצוג הרחית המסמל את פשוטי העם, אך לא מתאר אותם במפורש.³⁷¹ הדמויות של פשוטי העם מופיעות במספר מועט של מקרים גם בחלקים פנימיים של המקדש, מה ששולל את הפירוש שהמקום שבו הן מצויות באיקונוגרפיה מעיד על האזורים שבהם נוכחותם של פשוטי העם הייתה מותרת.³⁷²

גריפין טען³⁷³ שפשוטי העם נוכחים במקדש באופן סמלי-מטפורי ולא פיזי. בדוגמה ממקדש רעמסס השלישי באבידוס, נמצאים ייצוגי רחית במקום שבו יש גם ייצוגים של אנשי אצולה ושל אנשי השמש עם אלי השמיים ואלי

³⁶⁷ Wilkinson, 1992, 87.

³⁶⁸ David, 2017-2018, 9-118.

³⁶⁹ Griffin, 2007, 66.

³⁷⁰ על היברידיות כסמל לאלוהות ראו: David forthcoming.

³⁷¹ Baines, 1976: ביינס הוסיף שעובדה זו יכולה לרמז על הכוח המחולל שהיה לייצוגים במקדש בעיני המצרים.

³⁷² Griffin, 2007, 81.

³⁷³ Griffin, 2007.

הארץ, כולם מוצגים בתנוחת סגידה. מאחר שהמקדש משקף את הקוסמוס כולו³⁷⁴ יש צורך לייצג בתוכו את כל החלקים של החברה על מנת לקיים את המאעת, והייצוגים שבו משקפים באופן מיתולוגי את מגוון האנשים בעולם המצרי.³⁷⁵

ייצוגי הרחית נראים לעיתים גם בסצנות שבהן הם מושפלים ומצטרפים לשבויים כגון הסצנה שבה דורך עליהם המלך דג'וסר³⁷⁶ או בחדר הכס של המלך מרנפתח בממפיס שבו מצטרפות דמויות הרחית לשבויים זרים.³⁷⁷ בייצוגים אלה הם אינם מופיעים בתנוחת הסגידה, ואפשר לראות בכך אזהרה לפשוטי העם המורדים שגם הם אויבי הסדר ובכך גם אויבי המלך שיש להכניעם.³⁷⁸

3. דוגמה ייחודית של דמויות המסמלות פריון ושפע בכריעה בפישוק רחב (Fecundity Figures)

בבסיס משקוף בארמון המלך מֶרְנֶפְתַּח³⁷⁹ (שושלת 19, 1210 בקירוב) נמצא ייצוג יוצא דופן של דמויות פריון המסמלות את מצרים העליונה והתחתונה, ואשר כורעות בפישוק רחב כחלק ממוטיב "איחוד שתי הארצות" (*sm3 Bwj*).³⁸⁰ סמל איחוד הממלכה הוא סימן חיבור של שתי ארצות מצרים, העליונה (הדרומית) והתחתונה (הצפונית), לממלכה

מאוחדת אחת, תחת שליט אחד.³⁸¹ המוטיב משלב הירוגליפים ודמויות: הירוגליף $\text{F36 } sm3$ שמשמעותו "איחוד" והוא מציג זוג ריאות וקנה נשימה היוצא מהן, ולצידו ודרכו שזורים הסמלים של שתי הארצות – פפירוס המייצג את אזור הדלתא הצפוני, מצרים התחתונה, ופרח חבצלת המציג את האזור הדרומי לאורך הנילוס, מצרים העליונה.³⁸² סמל מרכזי זה בתרבות המצרית המשקף איחוד בין שני חלקי הממלכה, קשור ישירות לעוצמת המלוכה והמלך. המוטיב מוכר מתקופות קדומות ומופיע בגרסאות רבות בחפצים ובתבליטים. גרסה נפוצה מראה שתי דמויות על-אנושיות הקושרות יחד את הצמחים המשתרגים עם קנה הנשימה, ומסמלות פריון ושגשוג באיחוד של שתי הארצות.³⁸³ דוגמה המופיעה בחצר השנייה במדינת-הבו מראה את רעמסס השלישי כורע מעל מוטיב *sm3 Bwj* הקשור בשני חבלים שאוחזים האלים תחות והורוס.³⁸⁴ האלים נראים כאן במנח גוף נפוץ לסצנה זו ובו רגל אחת שלהם נחה על הקרקע, ואילו השנייה מונפת ישרה לפניו ונחה על הריאה הקרובה אליהם.

הדגם המופיע בארמונו של מרנפתח מציג שתי דמויות המייצגות שפע ופריון ומתוארות בדמות אנושית גברית שופעת גוף, בעלת בטן משתפלת מעט, ולעיתים אף חזה נשי, ועל ראשן מוטיב צמחי. בדוגמה זו מופיעים שני הייצוגים של שתי הארצות – דמויות אלה מופיעות לעיתים קרובות עם סמל איחוד הארצות, אך ייחודה של הסצנה בארמון מרנפתח הוא בתנועה המתוארת בתנוחתם. שתי הדמויות הגבריות מופיעות כאן בכריעה בפישוק רחב מאב-טיפוס ב', אוחזות את הצמחים הקושרים את מוטיב "איחוד שתי הארצות" ולצידם שבויים זרים בכריעה פשוטה הנראים צנומים ומעוותים בתנוחת גופם, ואזוקים כשידיהם מאחורי גבם.

³⁷⁴ Baines, 1976, 10.

³⁷⁵ מלבד זרים שייצוגם נמצא על קירות המקדשים בשפע של תיאורי שבויים.

³⁷⁶ Friedman, 1995, 10; Wilkinson, 1992, 86 fig. 1.

³⁷⁷ Janzen, 2013, 105.

³⁷⁸ Janzen, 2013, 105.

³⁷⁹ Philadelphia E 13575, 13568-9 in Baines 1985: fig. 117

³⁸⁰ Baines 1985, 202, 280 'heraldic version of an epithet' in 'an emblematic mode of depiction'.

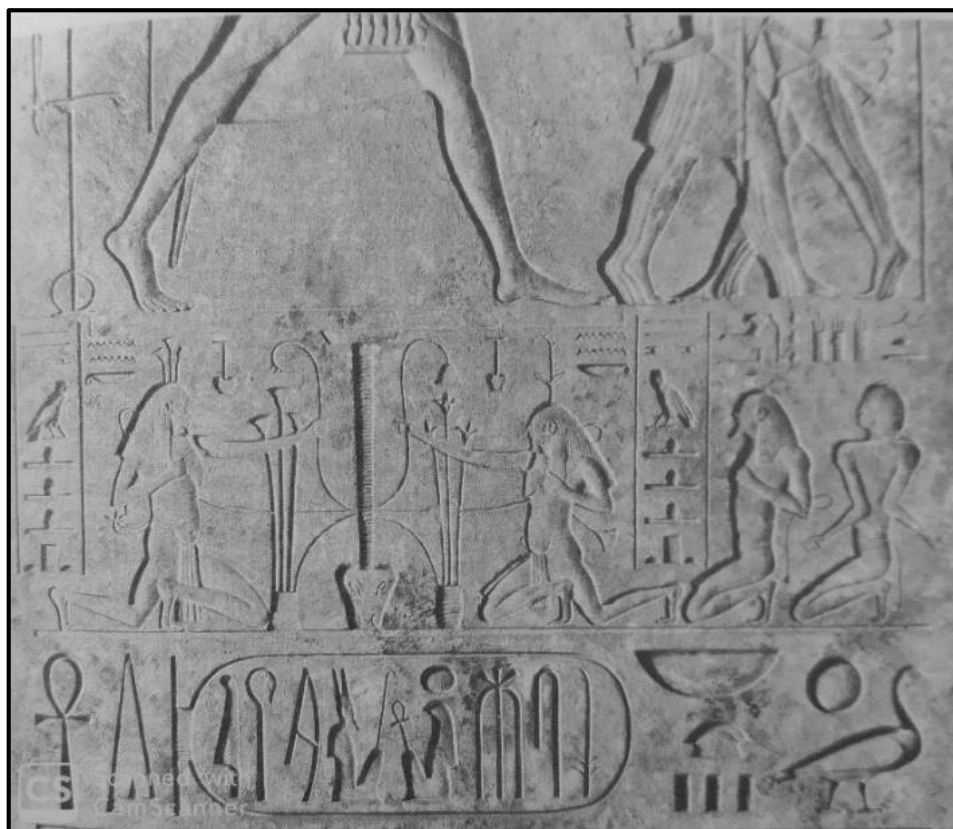
³⁸¹ Wilkinson, 1992, 1-80.

³⁸² Wilkinson, 1992, 1-80.

³⁸³ Baines, 1985, 69.

³⁸⁴ MH8 284b.

בסצנה המרכזית המופיעה בחלק העליון של תמונה 14 שלהלן נראה המלך אוחז בשבויים ועומד להכותם. דמויות משני צידי סמל האיחוד מופיעות תדיר בעמידה (כפי שתואר למעלה בסצנה ממדינת-הבו) ובכריעה פשוטה (מופע של כריעה בפישוק רחב נדיר מאוד בהקשר זה).



תמונה 14

בסיס משקוף, ארמון מרנפתח, ממפיס, 1210 בקירוב. Baines 1985: fig. 117

3.3.2.3 משמעויות ומסרים בתיאור החזותי

תנועת הכריעה בפישוק רחב מופיעה באיקונוגרפיה בתפקידים שונים. באיקונוגרפיה המלכותית היא משמשת בסצנות של פולחן המבוצע על-ידי המלך, ובעיקר בהגשת מנחות או בקבלת הירוגליף היובל. תנועה מורכבת וייחודית זו מופיעה תמיד כאשר המלך מבצע את הפולחן ישירות אל מול האל. בהקשר מלכותי היא נמצאת גם בפסלונים של המלך עצמו במנח זה, וגם כאן ההקשר הוא פולחני והפסלון נושא המנחה הוא שלמעשה מבצע את הפולחן. שני תפקידים אלה משתקפים במעמד שיש בו קרבה גדולה אל האל אשר באה לידי ביטוי כאשר מבצע המלך – בגופו או בפסלון שמייצג את גופו – פעולה פולחנית חשובה שבה הוא מופיע בתנועה מורכבת ומרשימה במופעה, המביאה אותו במלוא הדרו.

מופע אחר שבו מוכרת הכריעה בפישוק רחב באיקונוגרפיה המצרית הוא בתיאורים נפוצים מאוד של שבויים זרים, ושייצוגם הוא חלק מרכזי באידיאולוגיה המצרית ובהבעת הסדר הקוסמי של החיים לתפיסתה. השבויים מיוצגים בתנוחות גוף מגוונות: בעמידה, בשכיבה, בכריעה פשוטה ולעיתים אף במנח שיש בו תיאור גופני שאינו אפשרי כלל ומבטא "שבירה" של השבויים ורמיזה למוות הצפוי להם. מנח הרגליים בכריעה רחבה הוא אחד

מהמופעים המאפיינים שבויים אזוקים, אם כי לא הנפוץ ביותר. בתיאורים רבים של שבויים זרים גופן של הדמויות המוכנעות מופיע בערבוביה של תנועות שיוצרת מראה כאוטי.

אמנם כריעה בפישוק רחב נראית בווריאציות שונות בתיאורים כאוטיים כנ"ל, אך היא נמצאת בשימוש רחב יותר בשורות סדורות של דמויות כאשר המנח של פלג הגוף התחתון מתאר את תנוחת הכריעה בפישוק רחב מאב-טיפוס ב' באופן מדויק וברור, ובפלג הגוף העליון הידיים או הצוואר (ולעיתים שניהם) קשורים. בסידור זה מוצגות הדמויות בתיאור האיקונוגרפי בסימטריה של העתקה כאשר מנח גופן זהה בכל הדמויות, גם אם יש הבדלים בתיאור ראשיהן, בעיקר מאחר שהן מתארות אויבים זרים ממקורות שונים. תנוחת הגוף הזו והסידור המדויק והמוקפד משקפים את השלילה של חופש התנועה מהשבויים ואת הקושי הנכפה עליהם, ועם זאת הם מוצגים בסימטריה ובארגון המאפיינים את הסדר בייצוג המצרי. התנועה המורכבת בייצוגים אלה מחברת בסצנה אחת את התערערותו של הגוף, ואת הסידור המופתי שבו שזורים הגופים זה לצד זה.

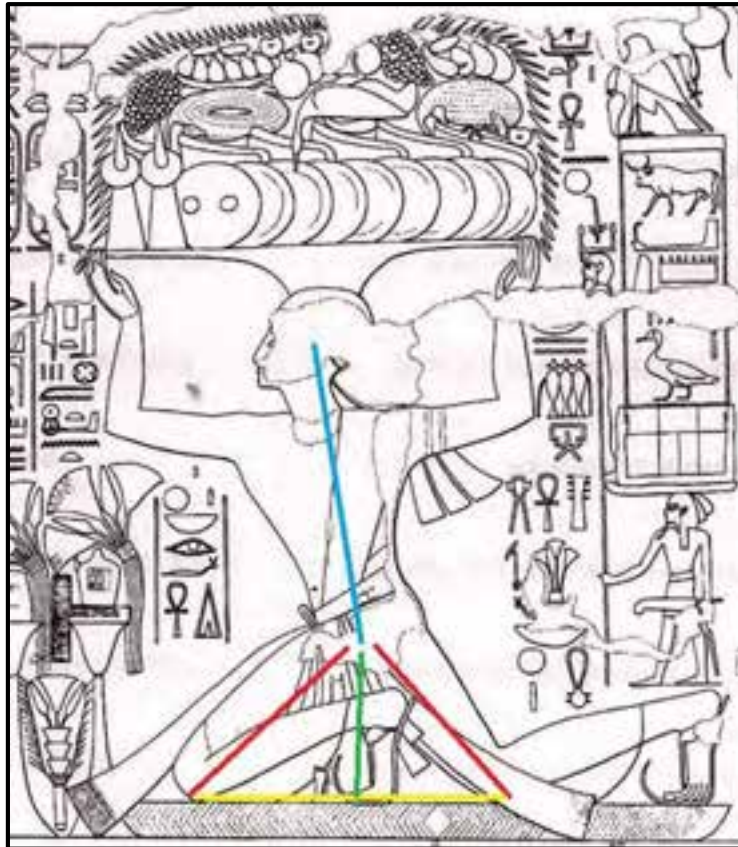
מופע פולחני אחר של תנועה זו נמצא בייצוג נדיר מסוגו בקשירת סמל "איחוד הארצות" שבו מופיעות שתי דמויות בכריעה בפישוק רחב בתוך שורה של שבויים קשורים בכריעה פשוטה, מתחת לתבליט של המלך המכה. ייצוג תנועתי יוצא דופן זה במוטיב "איחוד הארצות" מראה חיבור של ייצוג השבויים עם ייצוגם של סמלי פריון ושפע שמופעם אופייני בהקשר זה.

הדמויות האוחזות במוטיב הצמחי שבייצוג אכן נראות מלאות יותר בגופן מהשבויים הרזים והמעוותים שלידן, אך התנוחה שלהם מוצגת באופן סימטרי ומאורגן, והיא אינה מעוותת את הגוף אלא מאתגרת אותו. ייתכן שיש כאן "זליגה" או "הדבקה" של מוטיב השבויים לדמויות הפריון לנוכח קרבת המיקומים שלהם, ואולי אף לנוכח הנושא של הסצנה המציגה שורת שבויים מתחת למלך המכה שבויים. וכך נוצרת זיקה בין מוטיב "איחוד הארצות" ובין מופע השבויים המוכנעים באמצעות הנושא התנועתי.

ביטוי אחר לתנועת גוף זו מצוי בייצוגם של פשוטי העם כדמויות היברידיות, מכונפות, אשר גופם אנושי לחלוטין, להוציא את הכנפיים ונוצת הראש של הציפור המאפיינת את פשוטי העם. דמויות אלה, המייצגות למעשה את כל המצרים שאינם חלק מעילית החברה ולכן מקומם בהיררכיה נחות, נמצאות במקדשים ומוצגות כסוגדות בקרבתם של אל השמש ושל המלכים. תיאורן כיצור היברידי הופך אותן לסמל של פשוטי העם, מה שמקנה להן מעמד גבולי – מחד הם סמלים המייצגים את פשוטי העם, ומאידך הם מורמים דיים כדי לבוא במגע עם הממד העל-אנושי האחראי על הסדר הקוסמי.

מופע וירטואוזי במיוחד של תנועה זו מצויה בייצוג של המלך חריחור (המאה האחת עשרה בקירוב), ששלט כמאה שנים אחרי רעמסס השלישי וייצוג הכריעה בפישוק רחב בביצועו נמצא במקדש ח'ונסו שבכרנך. חריחור, ששימש ככוהן במקדש של אמון-רע בתקופת מלכותו של רעמסס האחד עשר, הכריז על עצמו כמלך בסיומה של תקופת הממלכה החדשה, ויש הטוענים שמלך למעשה רק בתיאורים החזותיים שבחצר המקדש בו הוא מתועד.³⁸⁵ ייצוג הכריעה בפישוק רחב של חריחור (ציור 65) מתאר אותו בכריעה בפישוק רחב תוך כדי כך שהוא נושא על ראשו מגש מנחות גדול-ממדים אשר המנחה שעליו בוערת באש. שולחן המנחות העצום הנישא על ראשו מוסיף ממד להטוטני בלתי מציאותי כמעט לתנועה המתוארת. למעשה המנחה שעל ראש המלך גדולה ובולטת יותר מאשר ממדי גופו ומן התנועה שהוא מבצע, והכריעה בפישוק רחב נראית כאן כמלווה את המנחה הבוערת על ראשו. חריחור, שהיה מלך חלש מאוד במציאות, הציג את עצמו בכריעה בפישוק רחב כבעל יכולות גופניות גבוהות מאוד המעידות על תכונותיו יוצאות הדופן אשר מובעות בייצוג החזותי שבפולחן. ייצוג זה שימש את המלך כדי להאדיר את דמותו ולהציג את עצמו כבעל יכולות יוצאות דופן.

Wente, 1979, ix-xvi.³⁸⁵



ציור 65

חריחור נושא מנחה בוערת – מקדש ח'ונסו כרנך Wente 1979, 60

לסיכום: השימוש בתנועת הכריעה בפישוק רחב בתיאורים האיקונוגרפיים מייצג ניגודים של מצבים קיצוניים. היא מבוצעת על-ידי המלך במעמדי הפולחן הנשגבים ביותר אל מול האל, אך מאפיינת גם את מופעם של בני האנוש הנחותים ביותר בתפישה המצרית – השבויים הזרים, המוכים והמוכנעים. חיבור של נחיתות ואלוהות באותה הדמות מתקיים במופע של הכריעה בפישוק רחב ביצורי הכלאיים רחית המסמלים את המצרים הנחותים ביותר. שילוב של גוף אנושי ואלוהות נמצא גם בתיאור סמלי הפיריון המופיעים בכריעה בפישוק רחב בקשירה של סמל האיחוד של שתי הארצות.

תנועה זו אשר בביצועה יש מורכבות, הן פיזית הן מנטאלית, משמשת באיקונוגרפיה להאדרה ולהשפלה גם יחד. תחושת הקושי הניבטת מתנוחת הרגליים והרושם הבלתי אפשרי להשגה שהיא מקנה, מעניקים לה אספקט של מצב קיצוני מוחשי. מצב זה משמש ככלי אשר מבטא את שבירת השבויים המוצגים באופן שלא משאיר להם תקומה, אף על פי שהם עדיין חיים, ומקנה למלך המופיע מול האל, בגופו או בפסלונים המתארים אותו, הוד והדר במעמד של קרבה לאל. בטקסים של הענקת מנחות ושל קבלת אישור שלטוני, שהם החשובים ביותר לעיצוב סדר החיים הקוסמי-אנושי ולעיצובו, מבצע המלך תנועה תובענית ביותר המראה את יכולותיו הגופניות והמנטליות כדי להופיע במלוא הדרו ונוכחותו למפגש אינטימי וגורלי זה עם האל.

בגופם של יצורי הרחית מתקיים שילוב של השפלה ושל האדרה בו בזמן. פשוטי העם, שנקראים במצרים גם "אלה שאין להם קול"³⁸⁶ מופיעים במצג היברידי המקנה להם מעמד גבוה דיו כדי לתקשר עם הממד השלטוני

David 2011a, 78-9; WB 5, 180.9-11; FCD 290



³⁸⁶ אלה השקטים gr.w

והאלוהי במקדש. מנח זה של הגוף, כריעה בפישוק רחב, מקפל בתוכו את משמעות ההשפלה וההאדרה גם יחד, ובכך משלים את מורכבותו של ייצוג זה ומחזק אותו.

דמויות המייצגות את השפע ואת הפיריון בכריעה בפישוק רחב כחלק מהסמל של איחוד שתי הארצות. הן מייצגות את הכריעה בהקשר זה בתפקידה הנעלה, במעמד שחשיבותו למלוכה אדירה. מופע השבויים האזוקים בסמוך לסצנה זו מחזק את תוקפו של האיחוד שאויביו מוכנעים וחסרי אונים. הכריעה בפישוק רחב במעמד זה מבוצעת בגופן המלא והזקוף של דמויות סמליות בעלות תכונות על-אנושיות המוצגת בסידור סימטרי מהוקצע שיש בו זיקה להדרו של המלך בפולחן. נוכחותם הקרובה של השבויים האזוקים המופיעים במנחי גוף שונים ואשר תנועתם מוגבלת לחלוטין, מחזקת את הניגוד שבין הסדר בממלכה ובין הכאוס שמובע בייצוג של אויביה המוכנעים. הסצנה כולה מסמלת מסר של הכנעה, כלומר התגברות על הכאוס וביסוס כוחם של המלך, של השלטון ושל הסדר. סצנה זו משקפת גם את האדרת יכולותיו ועצמתו של המלך והייצוג הווירטואוזי של המלך חריחור במנח זה הוא ביטוי מובהק לשימוש בתנועה ובגוף כאמצעי לכך.

3.3.3 ליווי באחיזת יד

3.3.3.1 התנועה המיוצגת בתנוחה

ליווי באחיזת יד הוא פעולה גופנית משותפת של המלווים והמלווה. בייצוגי הליווי באחיזת יד בסצנות הפולחניות יש שיתוף פעולה ברור של המלך והאלים הבא לידי ביטוי בתנועתן של הדמויות המוצגות זו לצד זו: הן נושאות את משקל גופן באופן עצמאי, ללא כל הטיה או משיכה לכיוון כלשהו, וגם אם הן תרפינה מאחיזת הידיים יישמר שיווי המשקל שלהן בעמידתן. כל המשתתפים בצעידה משותפת זו מוצגים בפסיעה פשוטה ובגוף זקוף מעל כפות הרגליים, הבסיס הטבעי לנשיאת משקלו של גוף האדם. מנח הידיים של המשתתפים, אשר אינן אוחזות יד אחרת, מופיע בכמה אפשרויות של תנועות פשוטות ולעיתים מלוות בנשיאת שרביטים או הנפת סמלים הירוגליפיים. סימן הירוגליפי נפוץ הנישא בסצנות אלה הוא סימן החיים – ענח', והוא מלווה לעיתים בסימן הוואס – שרביט השלטון.

בארבע סצנות שבהן יש מלווה אחד בלבד, אוחז המלך ענח' בידו הפנויה והיא נחה לאורך הגוף במנח ניטרלי,³⁸⁷ ראו להלן ציור 66, ובשאר הסצנות האלים אוחזים בו. ברוב הייצוגים מלווה המלך על-ידי שני אלים, אחד בכל צד, שלושתם נראים בטור: אל מלווה מוביל, אחריו המלך ואל עוקב אחרון. אבל בהתחשב בעקרונות הייצוג הדו-ממדי המצרי, אפשר לראות בסידור מרחבי זה גם ביטוי לשורה חזיתית שבה מתקדמות שלוש הדמויות זו לצד זו. במקרה זה ניצב למעשה האל המלווה המוביל הרחק מנקודת מבטו של הצופה מבחוץ, ואילו האל האחרון יהיה הקרוב ביותר לצופה.

מרכזיותו של המלווה המוביל משתקפת בקרבתו לנשוא-הפולחן שבתבליט, וגם בכך שהוא מבצע בידו הפנויה פעולה בולטת נוסף על אחיזת היד. לעיתים הוא מגיש את סימן הענח' לאפו של המלך, ולעיתים הוא אוחז מטה (או סיסטרוס על-ידי אֶלָה בשני תיאורים). ידם הפנויה של האלים העוקבים מוצגת בשני אופנים אפשריים: אחיזת ענח' ביד המונחת לאורך הגוף במנח ניטרלי, ראו להלן תמונה 15, או מורמת בתנוחה מגוננת – ראו להלן

ציור 67.³⁸⁸

³⁸⁷ על המשקוף בפילון הראשון MH5 251a,c MH4 244a,d.

³⁸⁸ Eaton, 2013, 3-132.



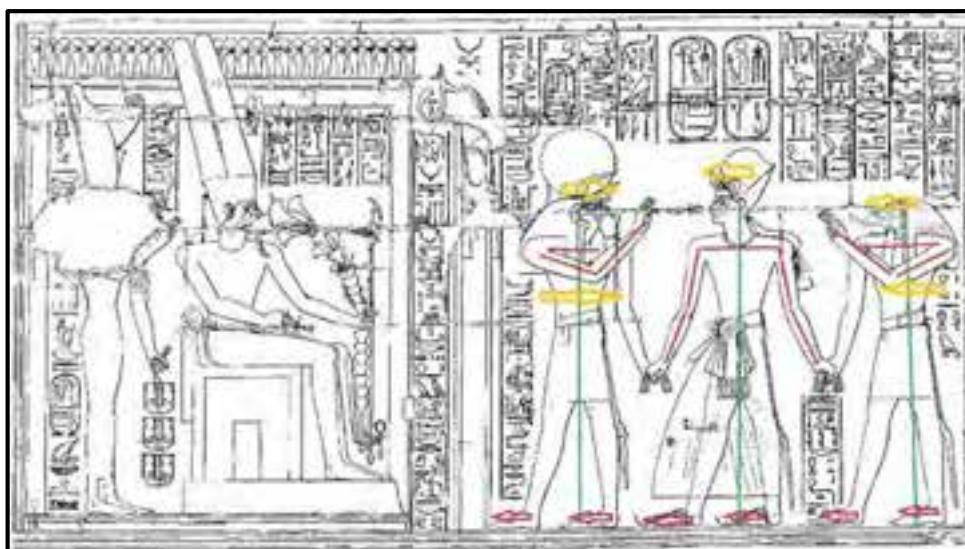
ציור 66

מנח עם אל מלווה יחיד, האל ח'ונסו. MH4 244d



תמונה 15

האלים המלווים מונתו ואתום מביטים אל המלך. המלווה המוביל אוחז שרביט וואס הפונה לאמון-רע. MH5 257a



ציור 67

האלים המלווים מביטים אל המלך. המלווה המוביל מושיט וואס וענח' לאף המלך. MH5 313a

א. חלוקה לקבוצות על פי מנח גוף

אפשר להבחין באלמנט מרכזי, הנגזר ממנח גופו של האל המוביל את הצעידה, אשר מבדיל בין שתי קבוצות מרכזיות: בקבוצה האחת ראשו של האל המוביל פונה לאחור, אל המלך, כנגד כיוון ההתקדמות שלו. בקבוצה האחרת ראשו של האל המוביל פונה לפנים, עם כיוון ההתקדמות, אל נשוא-הפולחן.

המלך במרכז

בקבוצה זו נמצא המלך במרכז תשומת הלב של האלים האוחזים בידיו, ושניהם מפנים אליו את מבטם. בסצנות אלה אוחזים האלים המובילים (הקרובים לנשוא-הפולחן) וואס וענח' בידם הפנויה מאחיזת ידו של המלך, והם מגישים את הסימנים לאפו.³⁸⁹ פעולה זו מודגשת בתנועתו של המלווה בשני אופנים: האחד הוא פנייה חדה של ראשו כנגד כיוון ההתקדמות, דבר המייצר רושם של פנייה לאחור, והאחר הוא הרמת היד כולה בגובה החזה תוך כדי חצייה של רוחב גופו של האל כדי להושיט את הסימנים לאפו של המלך, מה שיוצר את הרושם שהיד מושטת לאחור. הכפלה זו של איברים הפונים לאחור יוצרת תנועה בולטת המדגישה את המתרחש בפלג גופו העליון של האל (ראו לעיל ציור 67).

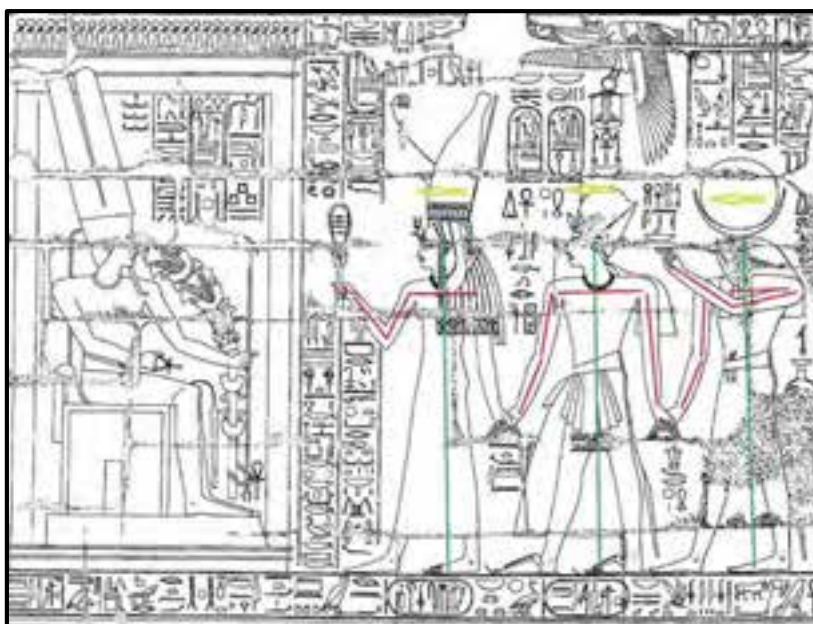
בשתיים מהסצנות מורמת ידו של האל העוקב (הרחוק מנשוא-הפולחן) בתנוחת יד מגוננת, כאמור לעיל, ונוצרת סימטריה בתנוחתן של ידי האלים הפונות אל המלך משני הצדדים, ובכך הן מדגישות באופן חזותי את מרכזיותו (ציור 70).³⁹⁰ המלך ניצב במרכז הסצנה, ידיו משוכות באופן שווה לצדדים וחזהו פונה לחזית – אלמנט נוסף המבטא את מרכזיותו המלך במערך הקומפוזיציוני של השלושה.

נשוא-הפולחן במרכז

בקבוצה זו ניצבת השלישייה תמיד מול הקפלה שבה נמצא נשוא-הפולחן, והוא גם הדגש הברור של הסצנה כולה. כל הדמויות הצועדות באחיזת יד פונות אל נשוא-הפולחן, וראשו של האל המוביל מביט לפנים בכיוון ההתקדמות של השלישייה. בתיאורים אלה האל המוביל מניף את ידו הקרובה לנשוא-הפולחן כשהיא כפופה במרפקה, וכף היד שמונפת בגובה הכתף אוחזת לעיתים בשרביט או בסיסטרומ ולעיתים הכף פרושה כלפי מעלה. ראו להלן ציור 68.

³⁸⁹ MH8 614. בסצנה שבמגדול נמצא רק סימן ענח'.

³⁹⁰ MH4 246c; MH5 313a.



ציור 68

שני האלים המלווים, מות וח'נסו, פונים לנשוא-הפולחן אמון-רע. MH6 409

מקרה יוצא דופן

בשתי סצנות הנמצאות מעל הצד המערבי של משקוף המעבר בפילון השני, מוצגים שני מופעי ליווי באחיזת יד. אמנם גם בסצנות אלה ראשו של האל המוביל פונה אל המלך, אך הוא לא מגיש לו דבר וידו החופשית מונפת באלכסון מתון בכיוון ההתקדמות ואוחזת שרביט. בית החזה של האלים ושל המלך מוצג חזיתית, וכיוון הפנייה של הקבוצה מודגש על-ידי היד המושטת של האל המוביל את השלישייה. כאן תשומת ליבם של האלים המובילים מפוצלת בין מבטם המופנה לאחור אל המלך ובין ידם הפנויה המושטת לנשוא-הפולחן, דבר המפנה את מרב תשומת הלב לנשוא-הפולחן ולא אל המלך (ראו תמונה 15 שלעיל).

ב. ייצוג האחיזה של כפות הידיים

ייצוגה של אחיזת הידיים בסצנות אלה הוא מפורט וייחודי. האלים והמלך אוחזים בכפות ידיהם באופן שבו הן שלובות ממש אלה באלה: השורשים של כפות הידיים מונחות תמיד זו על זו, והאצבעות פרושות כלפי מטה. כפות הידיים אינן קפוצות אלא מונחות האחת בתוך האחרת. לעיתים נראות כפותיו של המלך מעל כפות האלים, האגודל סביבן מייצב את האחיזה ואז נראה המלך כאוחז את המלווים (ראו להלן ציור 69), ולעיתים כפות ידיהם של האלים נראות באותה אחיזה, אך מעל ידי המלך ואז נראה שהאלים הם שאוחזים בו.



ציור 69

אחיזת הידיים של המלך ושל האלים MH5 290b

3.3.3.2 התנועה וזיקתה לפולחן

כדי לבצע את הפולחן במקדש היה על המלך או על הכוהנים המחליפים אותו, להיות ראויים לקחת חלק בעולם האלוהי וכשירים לכך. המפגש עם האלוהות לא התאפשר לכל בן-תמותה, ולכן חייב היה גם המלך בתהליך של חניכה (Initiation) שבסיומו ניתנת לו "הסמכה" כדי לשמש בתפקידו הפולחני.³⁹¹

עד תקופת הממלכה החדשה שימשו הכוהנים בפולחן באופן זמני בלבד וחזרו לחיים רגילים לאחר תקופת שירותם בקודש. בתקופת הממלכה החדשה נוצרה קבוצה של כוהנים אשר היו קבועים בתפקידם ושפעלו במקדשים.³⁹² יש כמה שמות והגדרות לתפקידים שונים של הכוהנים, אך על פי דבריו של גי, במאמרו העוסק בכוהנים ובחניכה במקדש המצרי,³⁹³ קיים הבדל מרכזי בין שתי קבוצות של מבצעי הפולחן. קבוצה אחת היא הכוהנים הזוטרים w^b : עימה נמנים מי שהוכשרו לתפקידם ושימשו בחלקים החיצוניים של המקדש ובפעולות הקשורות להכנות הנחוצות לטקסים, כגון הכנת הקטורת והמבער, אך לא בביצוע הטקסים עצמם.³⁹⁴

קבוצה אחרת היא $hm-ntr$: כוהנים מוסמכים, בעלי הידע.³⁹⁵ הם נבחרו מתוך קבוצת הכוהנים ועברו תהליך "חניכה" שהוביל ל"הסמכה" כדי להתקבל למעמד שבו ניתנת בידם הרשות לשמש במקדש עצמו, ולבוא במגע ישיר עם האלים. כלומר משהפכו לכוהנים מוסמכים בעלי ידע, התעלו לדרגה שמאפשרת להם למלא תפקיד על-אנושי שבו הם יכולים ומורשים לראות את פני האלים.³⁹⁶ נוסף על הטקס עצמו, הכנתם של הכוהנים בעלי הידע לביצוע הטקסים כללה גם טקסי היטהרות, משיחה בשמן וכנראה גם שבועות לצייתנות ולמחויבות לשימוש נאות בזכויותיהם ככוהנים.³⁹⁷

א. טקס ההסמכה $B\&I$

טקס ההסמכה מכונה בכתבים: bsi  bs פועל שמשמעותו המילולית היא להתקדם, לזרום בכיוון³⁹⁸ וגם להציג ולהיכנס.³⁹⁹ על פי תיאור הנמצא בטקסים מאוחרים⁴⁰⁰ מתקופת השושלת ה-22 (700-950 בקירוב) כוהני w^b הכינו את הכלים לפולחן במקום אחד, והכוהנים המוסמכים ביצעו את הטקסים מול האלים באזור אחר במקדש. טקס נוסף שמוזכר בכתבים מאוחרים אלה נקרא "חצייה אל המקום הקדוש ($bw \underline{dsr}$)", ובו מצוין בפירוש המעבר ממקום הכנת המבער להיכל המקודש.⁴⁰¹

שתי סצנות של ליווי באחיזת יד סמוכות לפתח הכניסה לאולם העמודים הראשון במדינת-הבו,⁴⁰² ובשתייהן נמצא נשוא-הפולחן קרוב לכניסה בעוד השלישייה רחוקה מהפתח ומתקדמת לעברו, כלומר נשוא-הפולחן בתוך המקדש והמלך מתקדם מבחוץ פנימה. מיקומן של הסצנות ליד פתח הכניסה לאולם העמודים, שהוא מתחם הסגור

³⁹¹ Kruchten & Zimmer, 1989, 161, 166.

³⁹² Wilkinson, 2000, 90.

³⁹³ Gee, 2004.

³⁹⁴ Gee, 2004, 98.

³⁹⁵ Gee, 2004, 97-98, 102.

³⁹⁶ Gee, 2004, 101.

³⁹⁷ Wilkinson, 2000, 90.

³⁹⁸ WB 1, 476 to flood out, to emerge ; WB 1, 474.5-18; FCD 84

³⁹⁹ Faulkner, 1962, 84.

⁴⁰⁰ P. Berlin 3055 2/4.

⁴⁰¹ Gee, 2004, 98; P. Berlin 3055 2/4.

⁴⁰² MH5 290-291, 313a.

למי שאינו מוסמך להיכנס אליו וכן מיקומו של נשוא-הפולחן בקרבת הפתח, מרמזים על הכנסתו של המלך לאזור זה ברשותו של נשוא-הפולחן.⁴⁰³

הפועל *bsi*, שיש בו ביטוי למעבר ולזרימה, קשור כאן למעבר בין מקומות וגם למעבר בין הוויה ארצית לבין הוויה אלוהית. הייקל תיארה את החניכה, *bsi*, כטקס שבו יש עוד נוכחים נוסף על החניך שעובר את ההסמכה, ושוב מעוררים את "מסתרי הטקס" המעבירים את החניך למצב נעלה כתוצאה מהתרחשותה של חוויה מיוחדת של התגלות.⁴⁰⁴ ליווי באחיזת יד הוא ביטוי החזותי של טקס החניכה, והמונח *bsi* מופיע בכתובות המלוות חלק מהסצנות הנדונות.⁴⁰⁵

ב. ליווי באחיזת יד של המת

מסעו של המת

ליווי באחיזת יד של אדם על-ידי אל נמצא באיקונוגרפיה המצרית שאינה מלכותית במסע המת. כלומר מעבר ממעמד אנושי למעמד על-אנושי קיים גם עבור אדם מן השורה, זה שאינו כוהן או מלך, אך לא בחייו אלא במותו. מטרתו של המת היא להפוך להיות אח – $3h$ – ישות מוארת המסוגלת לתקשר, לקבל מזון ולנוע⁴⁰⁶ ולשם כך עליו להתמצא בעולם המתים, לעבור בשערים ולצלוח מבחנים העומדים בדרכו. המידע וההנחיות הנחוצים למת כדי להתמצא בעולם המתים, להגיע בהצלחה למפגש עם אוסירים ולזכות בחיי הנצח מופיעים בתקופת הממלכה החדשה באוסף של לחשים ורשימות המאוגדים בספר המתים.⁴⁰⁷

טקס השבועות השליליות

קשר נוסף בין מסעו של המת ובין הטקסים במקדש נמצא באחד הלחשים המוכרים, לחש 125, שנקרא טקס השבועות השליליות ובו הצהרה בשבועה על ארבעים ושניים חטאים שלא ביצע המת בחייו. הכותרת המופיעה עם לחש זה היא: "הכניסה לאולם שתי האמיתות" וההנחיה לביצוע הלחש אומרת: "יש לומר לחש זה כאשר האומר טהור ונקי".⁴⁰⁸ הצורך בהיטהרות של המת לפני העמידה מול האל של עולם המתים, אוסירים, דומה באופייה להיטהרות של הכוהנים לפני בואם לבצע את הפולחן במקדש מול האלים. חוקרים מקשרים לחש זה לטקס ההסמכה של הכוהנים, ורואים בו את ההיטהרות הנחוצה למת, כמו לכוהן קודם למעמד ההסמכה עצמו.⁴⁰⁹

שקילת הלב

שיאו של מסע המת בעולם המתים מתקיים לאחר החניטה והלוויה, ולאחר טקס השבועות השליליות: כאשר מגיע המת ל"אולם שתי האמיתות", מתקיים מעמד "שקילת הלב". למעמד זה, שבו ייקבע אם תצלח דרכו של המת לראות את האל או שמא ייכשל, צריך המת להגיע מטהר ומוכן לקבלת הדין. זוהי ליבת המעבר, הרגע שבו מקבל המת את הרשות ואת הזכות להפוך לאח – $3h$, מעמד המרומם אותו לישות אור שיכולה לעמוד מול אוסירים ולקבל את חיי הנצח.

למעמד גורלי זה מובל המת באחיזת ידו של אנוביס כפי שנראה הדבר בספר המתים של הסופר הנופר, ראו להלן תמונה 16.

⁴⁰³ Gee, 2004, 100.

⁴⁰⁴ Haikal, 2013, 136-137.

⁴⁰⁵ לדוגמה MH5 290-291; 313a. MH6 409; MH7 489.

⁴⁰⁶ Barabash, 2017, 75.

⁴⁰⁷ Barabash, 2017, 75. בתקופת הממלכה החדשה נכתב הטקסט על פפירוס, לעיתים היה מלווה בתיאורים איקונוגרפיים, ונטמן עם המת בארון הקבורה.

⁴⁰⁸ Barabash, 2017, 82; Gee, 2004, 101.

⁴⁰⁹ Barabash, 2017, 2-81, fig. 6.8; Gee 2004, 101; Haikal, 2013, 136; Stadler, 2008, 1.



תמונה 16
פפירוס הסופר הונפר, שושלת 19
BM (British Museum) EA9901, 8

בתמונה 16 שלעיל אפשר לראות כי שקילת הלב נערכת מול הנוצה המסמלת את האלה מאעת – ליבו של המת צריך להיות כמשקלה של נוצת המאעת⁴¹⁰ והיא מתבצעת בהשגחת אנוביס ותחות, האל האחראי על הרישום. אל אלה מצטרפת "הבולעת" עמית (*myt*), יצור כלאיים המשלב אריה, היפופוטם ותנין, המצפה לתוצאה – אם ייכשל הלב במבחן משקלו, היא תבלע אותו ויימחה שם המת.⁴¹¹ אם עבר הלב את מבחנו, צלח האדם את המעבר מארץ החיים לארץ "חיי הנצח", מקום מושבו של אוסיריס.⁴¹²

המפגש עם אוסיריס

ליווי באחיזת יד נראה גם במעמד שלאחר השקילה, מול אוסיריס עצמו. בספר המתים של הסופר אני נראה הורוס אוחז בידו של אני לאחר שעבר בהצלחה את מבחן שקילת הלב, והוא עומד לכרוע ולהגיש מנחה בוערת אל מול אוסיריס. במעבר זה מוביל את אני האל הורוס, בנו של אוסיריס, כשהוא אוחז בידו (ראו להלן תמונה 17).

⁴¹⁰ המסמלת את הצדק, את האמת ואת הטוב.

⁴¹¹ Wilkinson, 2003, 218.

⁴¹² Stadler, 2008, 2.



תמונה 17

פפירוס הסופר אני, שושלת 19, תב. 4, BM EA 10470,

ייצוג של אחיזת היד

בסצנות של הובלת המת, אופייה של אחיזת היד שונה מזו שנראית בסצנות של ליווי המלך במדינת-הבו – אפשר לראות בהן בבירור שהאל הוא שאוחז בידו של המובל, ומבט מדוקדק חושף אחיזה המבטאת פטרונות או עליונות של האל המוביל על המת המובל. כאן נראית כף ידו של האל קפוצה ולופתת את כף ידו של המת, ראו להלן תמונה 18, בניגוד לסצנות שבהן מלווה המלך שם מונכח שיתוף הפעולה באמצעות מנח הידיים שבו האצבעות של כולם פרושות, ולעיתים קרובות מונחת כף ידו של המלך מעל זו של האלים, ראו להלן ציור 70. כלומר בהובלת המת מכתיב האל את מהלך התנועה וההתקדמות, הוא השולט בתנועה של הדמויות בתמונה והמת המובל מציית לו. זאת בניגוד למגע הידיים שבאחיזת היד של האלים ושל המלך, המביע שוויון ושיתוף פעולה.



תמונה 18

ספר המתים של הונפר – פרט 8, BM EA9901,



ציור 70
מדינת-הבו MH5 290b



חיבוק *htp*

ההירוגליף המשמש כממין למונחים לעטוף או לחבק *htp* מתואר על-ידי שתי ידיים מחוברות המושטות בהקשתה זו אל זו, אך אינן סוגרות מעגל (Gr. D32).⁴¹³ בכתבים מופיע הסימן בכתובות המעידות על יחסים מיוחדים של המלך עם האלים. למשל בכתבי הפירמידות נמצא טקסט המעיד על יחסים קרובים ומיוחדים בין האלה-האם נות ובין המלך המתואר כראשון מבין ילדיה. המלים המשמשות בתיאור הן הגנה, חיבוק, עטיפה והרמה למעלה (לחש 1629).⁴¹⁴ בתקופת הממלכה החדשה מקבל הסימן גרסה נוספת: שתי דמויות הניצבות פנים אל פנים משלבות את אצבעות הידיים כשהידיים פונות כלפי מטה, בעוד שתי ידיהן הפנויות מונפות זו אל זו בכפיפה כלפי מעלה, אך ללא מגע הסוגר מעגל. כך יוצרות שתי הדמויות גם יחד את התמונה של הירוגליף החיבוק בהיפוך כיוון  כפי שנראה בתקופת רעמסס השלישי בקבר בעמק המלכות,⁴¹⁵ ראו להלן ציור 71.

בשתי סצנות של ליווי באחיזת יד במדינת-הבו,⁴¹⁶ יוצרים האלים בצידיו של המלך תנועת ידיים סימטרית כזו, ראו להלן ציור 72. הדימוי הנוצר הוא הרחבה של מוטיב החיבוק המתרחש הפעם לא על-ידי שתי הדמויות הפונות זו אל זו אלא על-ידי שני האלים שליד המלך המקיפים אותו משני צידיו, ועוטפים אותו בקומפוזיציה היוצרת סביבו את סימן החיבוק. האינטימיות הניבטת מתוך התנועה המציגה קרבה גופנית ושיתוף פעולה בין האלים ובין המלך, מקבלת כאן משמעות נוספת הנגזרת מתוך ההקבלה לסימן ההירוגליפי.

⁴¹³ Gardiner, 1957, 453.

⁴¹⁴ Wilkinson, 1992, 51.

⁴¹⁵ (Wilkinson, 1992, 1-50) tomb of Amenherkheshef.

⁴¹⁶ MH5 313a: ממזרח לכניסה לאולם העמודים הראשון; MH4 246Ic: פילון ראשון בפתח הכניסה.



ציור 72

חיבוק בין רעמסס השלישי ושני מלווי
MH5 313a



ציור 71

חיבוק בין רעמסס השלישי ופתח-תא-תנן תבי
Wilkinson 1992, 50 (3)

3.3.3.3 משמעויות ומסרים בתיאור החזותי

סצנת הליווי באחיזת יד מופיעה במקדשים במצרים באיקונוגרפיה המלכותית, שם מלווה המלך על-ידי אלים לעבר אל פטרונו שהוא נשוא-הפולחן או באיקונוגרפיה שאינה מלכותית בייצוגים של הובלת המת על-ידי אל לאחר הלוויה לטקס שקילת הלב או למפגש עם האל אוסיריס. באיקונוגרפיה הפולחנית במקדש, מלווה המלך לעיתים על-ידי אל אחד ולעיתים על-ידי שניים האוחזים בשתי ידיו, והם מלווים אותו תמיד לעבר האל הפטרונו של המקדש. במקדש של מדינת-הבו זהו אמון-רע הנמצא בדרך כלל לבדו, להוציא שני תיאורים שבהם הוא מלווה במות ובח'ונסו (השלישייה התבנית).⁴¹⁷

בבחינת מאפייני התנועה בסצנה עצמה, אפשר כאמור לחלק את התיאורים לשתי קבוצות על פי כיוון פניית ראשו וידו של האל המלווה שמוביל את התהלכה. להלן ייבחנו שני אלמנטים נוספים הניבטים מהמכלול של הסצנות הללו: מיקומן של הסצנות המופיעות ברחבי המקדש ומקום קיומו של הטקס ביחס למקום מושבו של נשוא-הפולחן.

א. מיקומן של הקבוצות במקדש

כל הקבוצה הראשונה, שבה נמצא המלך במרכז תשומת הלב, ממוקמת באזורים המזרחיים של המקדש – החל במופע המזרחי ביותר במגדול, וכלה בקיר המזרחי של אולם העמודים הראשון מדרום לפתח המעבר מהפילון השני (ראו להלן מפה 9, סימון בירוק). רוב הייצוגים מקבוצה זו נמצאים בחלקים החיצוניים של המקדש שהיו פתוחים גם לאנשים שאינם כוהנים,⁴¹⁸ ובהם הדגש הושם במלך. כל הקבוצה השנייה, שבה נמצא האל נשוא-הפולחן במרכז תשומת הלב, נמצאת בחדרים הפנימיים במקדש שהכניסה אליהם מותרת רק למי שמוסמך לבצע את הפולחן מול האלים (מפה 9, סימון בצהוב).⁴¹⁹

ייצוג יוצא דופן שבו מפנים שני האלים המובילים את ראשם למלך, אך ידם הפנויה אוחזת שרביט ופונה לנשוא-הפולחן, מופיע (בסצנה כפולה) מעל המשקוף בצד המערבי בפילון השני, בכניסה לחצר השנייה (מפה 9, סימון

⁴¹⁷ MH5 290b: מות וח'ונסו; MH5 313a: מות.

⁴¹⁸ Murnane, 1980, 40.

⁴¹⁹ חדר הספינה של אמון-רע) חדר 7 MH6 409; (מתחם הקבורה) חדר 23 MH6 457; (חדר המוביל לקפלה של האנאד – תשיעית האלים, ראו: Wilkinson 2003, 78-79) חדר 30 MH7 489 (וקודש הקודשים) חדר 38 MH7 509a.

בכחול). סצנה זו מתארת חלוקה של מרכז תשומת הלב בין המלך ובין נשוא-הפולחן, ומסמנת מעבר מדגש אחד למשנהו באמצעות התנועה של האל המוביל אשר ראשו מדגיש את המלך וידו מדגישה את נשוא-הפולחן.



מפה 9

המיקומים של קבוצות הליווי באחיזת יד.
מלבן – קבוצה ראשונה, כוכב – מקרה יוצא דופן, משולש – קבוצה שנייה.

מקום קיומו של הטקס בסצנה

טקס ההסמכה מתקיים בשני מיקומים שונים ביחס לנשוא-הפולחן: ישירות מולו או כמעמד מקדים לטקס אחר, המופיע בסצנה עוקבת, שבו המלך לבדו נמצא מולו.

ב.1 ליווי המלך ישירות מול האל

בסצנות מהקבוצה הראשונה, שבה המלך במרכז תשומת הלב, הוא מלווה שלוש פעמים למפגש ישיר עם האל.⁴²⁰ סצנות אלה נמצאות בפתחים או בקרבתם, ומסמלות את הצגת המלך בפני האל ואת מתן האישור לכניסה אל מקום המפגש עם האל. מופעם של מעמדים אלה בפתחים או בקרבתם מעיד על הצורך לחזור ולקבל את האישור כדי להמשיך ולהתקדם דרכם אל מעמקי המקדש. מיקומן של סצנות אלה בשערים הראשיים של המקדש, המגדול והפילון הראשון, משמש כדי להנכיח לכל העובר בשער את הקשר האינטימי של המלך לאלים.

הסצנות מהקבוצה השנייה, שבה נשוא-הפולחן הוא במרכז תשומת הלב, מתקיימות כולן ישירות מולו ובפתח הקפלה שהיא מקום מושבו. מאחר שהרשות להיכנס למרחבים מקודשים אלה כבר ניתנה באזורים המזרחיים של המקדש, אחיזת הידיים משמשת כאן כמחווה של תמיכה במפגש עם אמון-רע עצמו. במעמד זה כבר צלח המלך את המעבר בטקס ההסמכה, ואינו זקוק לחיזוקה של נשימת החיים ממלוויו. תנועת ידם של האל או האלה הראשונים בתהלוכה לעבר אמון-רע מסמלת את היותם מתווכים בין המלך ובין נשוא-הפולחן: הם מציגים את המלך בפני נשוא-הפולחן, והוא מגיע למעמד זה בתיווכם, בחסותם ובהגנתם של האלים המלווים.

ב.2 ליווי המלך באחיזת יד לטקס אחר

כל מופעי הליווי באחיזת יד אשר בהם מלווה המלך בסצנה וממנה אל סצנה עוקבת המתארת טקס אחר, הם מהקבוצה הראשונה שבה נמצא המלך במרכז תשומת הלב של מלוויו. לפיכך הם נמצאים בחלקים המזרחיים של

⁴²⁰ במזרח – במגדול הכניסה למתחם המקדש כולו, הטקס מתקיים בתוך הקפלה מול אמון-רע (MH8 614), במדור התחתון של מעבר הכניסה בפילון הראשון – מול דמותו הניצבת של אמון-רע (MH4 2461c) ובמדור התחתון על הקיר המזרחי שבאולם העמודים הראשון, מחוץ לפתח הקפלה, מול אמון-רע ומות (MH5 313a).

המקדש, ובפילון השני הם כוללים את הייצוג הייחודי שבו נחלקת תשומת הלב של המלווים. במקרים אלה משתקף תפקיד שונה במעט מהליווי הישיר לאל – המלך מלווה אל סף שממנו והלאה יתקרב לבדו אל נשוא-הפולחן כדי לבצע טקס נוסף, וטקס ההסמכה מהווה כאן מעמד מקדים המכין אותו לביצוע הטקס.

בסצנה אחת, שנמצאת על הקיר המערבי של החצר השנייה, מלווה המלך לטקס "קבלת הירוגליף היובל" בתוך הקפלה עצמה, ואילו מלווי נשאים מאחור ובפתח הקפלה עומד האל תחות המתעד את מעמד הטקס של המלך מול השלישייה התבנית – אמון-רע, מות וח'נסו.⁴²¹ בייצוג ייחודי זה ישובים שלושת האלים והמלך כורע על בימה עשויה מאבן בצורת הירוגליף *hb* הקשורה להיטהרות בחג,⁴²² הוא מוצג בלבוש מהודר וחובש כתר אתה מפואר בעודו מקבל לידו המושטת את "הירוגליף היובל". הליווי במקרה זה הוא הכנה המבטיחה את הגעתו של המלך מוכן למעמד חשוב זה.

הטקס הנוסף שאליו מלווה המלך הוא ריקוד הפסיעה המופיע מעל משקופי המעברים בשני הפילונים.⁴²³ גם כאן נמצא המלך ישירות מול נשוא-הפולחן, וטקס ההסמכה משמש להכנה המקנה לו "אישור כניסה" ממלווי לביצוע הריקוד. עצם קיומו של טקס ההסמכה לפני ביצוע ריקוד הפסיעה יכול לרמז על חשיבותו של הריקוד, ואולי גם על הצורך בתמיכה ובהכנה לנוכח הממד המאתגר מבחינה גופנית ומנטלית גם יחד הטמון בביצועו.

לסיכום: ליווי המלך באמצעות אחיזת יד על-ידי האלים מתאר את מעמד ההסמכה, *bsi*, שבו עובר המלך טקס המכשיר אותו להיכנס אל המקדש, לבצע את הפולחן בפני האל הפטרון ולקיים את תפקידו כמקשר בין העולם הארצי-מלכותי הנשלט על-ידו לבין העולם האלוהי המעניק תוקף קוסמי למלוכתו. הסצנות המופיעות בסמוך לפתחי המעבר במקדש מייצגות את אישורם של האלים לכניסת השליט למפגש עם האל הפטרון, נשוא-הפולחן, במקום מושבו.

טקס ההסמכה מתקיים לעיתים ישירות מול האל בקפלה שבה הוא יושב, ולעיתים מלווה המלך כהסמכה לביצוע טקס אחר, המופיע בסצנה עוקבת, שבו הוא נמצא לבדו מול נשוא-הפולחן. קיומו של מעמד הסמכה לפני ביצוע טקסים אחרים מעיד על תהליך ההכנה שהיה נחוץ למלך כדי לבצע אותם בהצלחה. ברוב המקרים לווה המלך אל ריקוד הפסיעה, ובמקרה יחיד במדינת-הבו למעמד של הענקת מאעת ושל קבלת "הירוגליף חג היובל".

התנועה המוצגת בסצנת הליווי באחיזת יד של המלך על-ידי אלים מתארת את כל הדמויות במנח גופני נינוח שאינו מצריך תמיכה לשם איזון הגוף, ואחיזת היד משקפת מחווה של שיתוף פעולה ביניהן. האלים המלווים מעניקים למלך את תמיכתם בעצם מגע הידיים, בהפניית מבטיהם אליו ובהגשת כוח החיים והשלטון לאפו. ואכן במעברים המובילים פנימה, באזורים המזרחיים-חיצוניים של המקדש, נמצא המלך במרכז תשומת ליבם של מלווי אשר מפנים אליו את מבטם. בסצנות הנמצאות בחדרים הפנימיים של המקדש, מקום מושבו של נשוא-הפולחן, אמון-רע, נמצא הוא במרכז תשומת הלב של כל הדמויות וכיוון הפנייה של גופן ושל מבטן מופנה אליו.

אחיזת היד של המלך והאלים מוצגת כמנח משותף ונינוח של כפות הידיים זו על זו, ולעיתים קרובות מונחות כפותיו של המלך מעל ידי האלים המלווים. מנח זה מתאר תקשורת ושיתוף פעולה בין המלך ובין האלים. ייצוג שונה של הובלה באחיזת יד נמצא בהובלת המת על-ידי אל למעמד "שקילת הלב" ואחריו למפגש עם אוסיריס, אל עולם

MH5 290b-291.⁴²¹

Wilkinson 1992, 203 – הירוגליף – W3 heb, Gardiner 1958.

⁴²³ בפילון הראשון (MH5 251a,c, MH4 244a,d) מלווה את המלך אל אחד המושיט ענף לאפו, ובסצנה העוקבת מופיע המלך לבדו בתנועה דינמית מול האל כשהוא אווז בכלי הפולחן המשמשים לריקוד הפסיעה. מעל המשקוף בפילון השני (MH5 257a,c) מלווים את המלך שני אלים, אחד מכל צד, כאשר המלווה הראשון בכל קבוצה פונה אליו במבטו וידו הפנויה אווזת שרביט ומושטת לעבר מקום מושבו של אמון-רע.

המתים. במעמד זה לופת האל את שורש כף ידו של המת באופן הדומה ללפיתת יד של מבוגר המוביל ילד, אחיזה שיש בה קרבה גופנית ואינטימיות, אך גם ביטוי לדומיננטיות מובהקת של המוביל.⁴²⁴

הייצוגים של הליווי באחיזת יד במדינת-הבו נותנים ביטוי חזותי עוצמתי להיותו של המלך בן-תמותה על-אנושי המתהלך עם האלים בעולמם. מעמד מורם זה הוא מהותי ורב-משמעות עבור המלך לשם מילוי תפקידו בקיום הסדר הקוסמי בעולם הארצי, סדר שהוא מהות תפקידו הפולחני והשלטוני גם יחד.

בסצנה שבה מוצג הליווי באחיזת יד במגדול הכניסה למתחם, ניצב המלך (לבוש בכיסוי חזיתי מהודר לחצאית ונעול בסנדלים) בתוך הקפלה שבה יושב אמן-רע המגיש לו את מחרוזת "הירוגליפים של היובל". מעמד זה של קרבה גדולה בין המלך ובין האל מעיד על אינטימיות של המלך עם האל, ועל היות השליט חלק מעולם האלים. עצם קיומו של מפגש אינטימי זה בפתח משכנו של האל (משכן אשר קיים בזכות המלך: הוא בנה את המקדש והוא האחראי לקיומם של הטקסים ושל המנחות) מעיד על משמעותו של המקדש כולו כמסמל את קרבתו של המלך לאל הפטרוני. כך מבטא המלך באמצעות מחווה משותפת זו את עוצמתו ואת תוקף שלטונו בחסות אמן-רע ובתמיכת אלים נוספים כבר בפתח הכניסה למתחם כולו, ומבסס אותם.

⁴²⁴ Knapp, Hall & Horgan, 2014, 238.

פרק רביעי: תנועה ותודעה בפולחן

4.1 הקדמה: החוויה שבפולחן

פרק זה יעסוק בחוויה הטמונה בייצוגים של תנועת המלך בפולחן. במעמדים אלה נמצא המלך במגע ישיר עם האלים, מגע המאפשר לקיים מפגש בין החיים הארציים לבין הכוחות האחרים על הסדר הקוסמי. המקדש המצרי הוא ייצוג של סדר זה, והדבר משתקף במבנה שלו ובייצוגים החזותיים המסמלים אספקטים שונים שלו ומקודדים אותם.⁴²⁵ לפיכך הכאוס המאיים תמיד על העולם המצרי נמצא מחוץ למקדש, ואילו הסדר מצוי בתוכו. הפולחן במקדש הוא שיאה של מערכת היחסים בין האדם ובין האלים שבאמצעותה מושג הניצחון ההכרחי של הסדר על הכאוס. בתפקידו הפולחני ממלא המלך תפקיד מרכזי בשיתוף הפעולה עם האלים, שבעזרת כוחם ובחסותם מתאפשרים חסימת הכאוס וייצוב השלטון המצרי.

הקשר בין המלך לבין האל הפטרון אמון-רע, אל השמש, היה הדוק מאוד, ובשושלת ה-19 (תקופת שלטונו של רעמסס השלישי) הוא אף הוצג כאביו של המלך. הצגת המלך כבן של האל העניקה לו גם מתכונותיו של אמון-רע ונתנה לו מעמד חצי-אלוהי, ואכן בתקופה זו התקיים פולחן למלך כבר בחייו.⁴²⁶ מעמד ייחודי זה, שבו הוא מורם מבן-תמותה אך אינו אל בעצמו אלא נמצא "בין העולמות", היה חיוני למלך שכן היה עליו להכיר את הוויית עולמם השמימית-נצחית של האלים, השונה במהותה מהוויית החיים הארצית-זמנית. במקדש, הוא נמצא בהוויה עם האלים, ולשם כך הוא מורשה לראות את האל במשכנו.

לאנשים הפשוטים התאפשרה ראיית האל בחגים בלבד, ורק מחוץ למקדש כאשר האלים הובלו בתהלוכות החגים. טיטר טענה, שהקשר עם האלים התאפשר עבור האדם הפשוט במצבים גבוליים כגון חלום או טרנס, או באמצעות מתווכים.⁴²⁷ לעומת זאת הזכות לראות את האלים במקום משכנם ולתקשר עימם, הייתה שמורה למלך ולכהנים בעלי-ידע שהוסמכו לכך.⁴²⁸ אסמן טען שעל פי כתבים של המנונים שהושרו בחגים, המפגש התרחש כאשר האדם היה בנוכחות האלים ושיקף איחוד בין ההוויה השמימית ובין זו הארצית.⁴²⁹ כדי להשתתף במפגש עם הכוחות העל-טבעיים, צריך האדם להיות מסוגל להסיר את הגבול בין ההוויות – גבול הנתפס בחוויה האנושית כמגדיר את המציאות הרגילה, הטבעית. אסמן ציין שהחוויה של ראיית האל מתרחשת באמצעות החושים, אך הרושם שלה נותר בלב וקשור לחוויות כוחו ועוצמתו המפעמים של האל. לדבריו חוויה כזו צריכה להיות מיוצבת ומוטמעת בליבו של האדם.⁴³⁰

היכרות עם ההוויה השמימית אינה תיאורטית בלבד, והיא חייבה אירוע חווייתי שבאמצעותו עובר האדם בן-התמותה להוויה של מציאות נפרדת מחיי היום-יום, ושונה מהוויית המציאות הארצית המוכרת – כלומר חוויה היוצרת מצב תודעה יוצא דופן.⁴³¹ זימון מצבי תודעה יוצא דופן, שבהם נחצים הגבולות בין ההוויות באמצעות הגוף, הוא פרקטיקה מוכרת במצרים העתיקה ואחד האמצעים להוציאה לפועל הוא שימוש בחומרים משני-תודעה. בתיאורי הפולחן של המלך במקדש אין תיעוד המרמז על שימוש בחומרים משני-תודעה, אך התופעה עצמה מתועדת בטקסטים ובתמונות במהלך חגים מרובי משתתפים. האמצעי העיקרי הידוע למחקר לשינוי מצב תודעה

⁴²⁵ Baines, 1997, 10.

⁴²⁶ O'Connor & Silverman, 1995, 186-188.

⁴²⁷ Teeter, 2011, 103.

⁴²⁸ Assmann, 1994, 20.

⁴²⁹ Assmann, 1994, 20. וראו גם: מזמורים המזכירים "איחוד של שמיים וארץ" Assmann, 1969, 254-260.

⁴³⁰ Assmann, 1994, 23.

⁴³¹ Andersen 2001, 78-9 (supernatural experience); Assmann, 1994, 23; Schilbrack, 2004, 78-80.

במצרים היה משקאות אלכוהוליים, יין ובירה, אשר שימשו בשני חגים שבהם הייתה השתייה לשוכרה בצוותא פרקטיקה מרכזית: "החג היפה של העמק", ו"חג השכרות".⁴³²

ב"חג היפה של העמק" הובל האל אמון, במסע שארך כמה ימים, ממקומו בכרנך (שבגדה המזרחית של הנילוס) דרך מתחם הנקרופוליס למקדשי המוות שמוקמו בגדה המערבית ונתפשו כתחום חסותה של האלה חתחור. בחג זה התכנסו האנשים בנקרופוליס, המוכר גם כ"אחוזתה של חתחור", וליוו את התהלכה תוך כדי שתייה לשוכרה.⁴³³ "חג השכרות" התקיים בתקופת הממלכה החדשה במקדש האלה מות של המלכה חַתְשֶׁפְּסוּת (המאה החמש עשרה). אין מידע ברור לגבי אופן קיומו של החג, אך הוא מתועד במזמורים המתועדים במקדש של האלה מות שבו גם נמצא עמוד שעליו הכתובת "אולם השכרות". ידוע גם שמסלול ההתקדמות בחג עבר באולם המיועד, על גג המקדש ובקרבת האגם שבמתחם.⁴³⁴

בשני החגים קשורה הצריכה המרובה של האלכוהול ליצירת מצב תודעה יוצא דופן המקרב את האדם לחוויה אלוהית,⁴³⁵ והיין קשור גם ללגימת נוזל המסמל את הצפת מי הנילוס שעם סגולותיהם נמנים גם בריאה והתחדשות.⁴³⁶ השכרות יוצרת מצב תודעה גבולי שבו מדקקות המחיצות בין העולם הארצי ובין העולם הנצחי, וכך יכולים האנשים לפגוש את המתים ב"חג היפה של העמק", ולראות את פסל האלה חתחור ב"חג השכרות".⁴³⁷ עדויות לשימוש בחומרים משכרים ומרחיבי תודעה נמצאות גם במשתאות המוצגים בקברים, ראו להלן תמונה 19.



תמונה 19

משתה בקבר נבאמון, ממלכה חדשה, תב. BM EA37984

⁴³² Bryan, 2014, 105; Darnell, 1995; Manniche, 2003.

⁴³³ Manniche, 1997, 29.

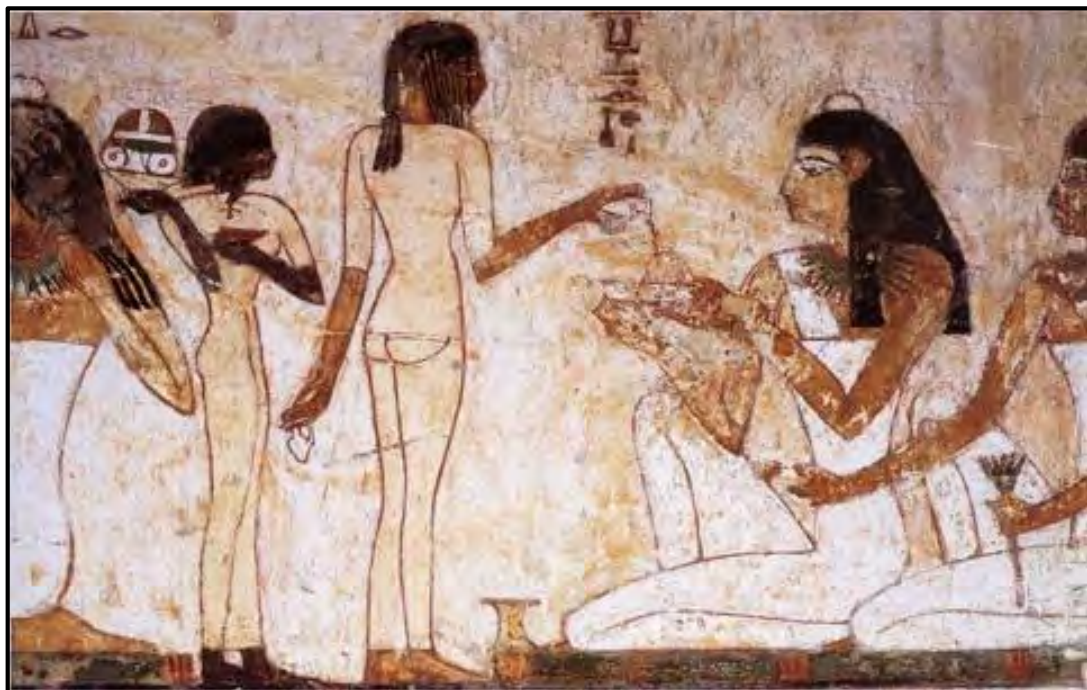
⁴³⁴ Bryan, 2014, 105.

⁴³⁵ Bryan, 2014, 123.

⁴³⁶ Bryan, 2014, 111.

⁴³⁷ Bryan, 2014, 104, 106, 111.

תיאורים אלה של המשתאות משלבים מוזיקה, ריקוד, משקה, שמנים ריחניים ופירות מעוררי תשוקה – שילוב המפעיל את כל החושים ויוצר תנאים אופטימליים לשינוי במצב התודעה באמצעות החוויה הגופנית.⁴³⁸ במשתה לא מתוארת אכילה אלא שתייה בלבד, והטקסטים הנלווים לתמונה מציעים שתייה מוגזמת של המשקה המוגש לשולחן המנחות של האלים, ולעיתים גם קושרים את משמעותם ל"חג היפה של העמק" הנזכר לעיל.⁴³⁹ במשתה היו נערות ונערים ששירתו את המשתתפים, מילאו את כוסותיהם, ולעיתים הם מתוארים גם כתומכים במשתתפים. מניש טענה שלעיתים הוספו למשקה חומרים משני-תודעה כגון אופיום, פרח הלוטוס או פרי הדודאים וכן קרוב לוודאי שקנקן קטן, הנראה לעיתים בידי נערה, הכיל קרוב חומרים כאלה – ראו להלן תמונה 20.⁴⁴⁰ לדבריה, מטרתם של משתאות אלה, בדומה לחגים המוזכרים לעיל, הייתה להביא לשכרות כדי ליצור מצב תודעה גבולי שבו מתרופפים הגבולות בין הארצי ובין האלוהי.⁴⁴¹



תמונה 20

נערה נושאת קנקן קטן. משתה בקבר רח'מירע, קבר 100, ממלכה חדשה, תבי.

<https://paulsmit.smugmug.com/Features/Africa/Egypt-Luxor-tombs/i-qW35C8S/A>

הקשר בין הגוף ובין מצב התודעה הוא בלתי נפרד מכיוון שהגוף, החושים ותנועת האיברים הם הכלים שבאמצעותם חווה האדם את העולם שבו הוא מתקיים: באמצעות תחושות גופו הוא תופס את המציאות, מפרש אותה, ופועל בה על פי צרכיו ורצונותיו. אפשר לומר שמצב התודעה ופעולת הגוף קשורים זו בזו, ולכן גם משפיעים זו על זו ומשקפים האחת את האחר. מצב תודעה יוצא דופן של אדם יכול לבוא לידי ביטוי בגוף על-ידי שינויים במנח האיברים, באופן התנועה ובמהלך הנשימה, ובאופן דומה אפשר ליזום שינויים גופניים שכאלה ולגרום לשינוי

⁴³⁸ Manniche, 2003, 43-4.

⁴³⁹ Manniche, 2003, 44.

⁴⁴⁰ Manniche, 2003, 44.

⁴⁴¹ Manniche, 2003, 44.

במצב התודעה. הדדיות זו בין הגוף ובין התודעה מאפשרת לבדוק את הקשרים ביניהם ולבחון מצבי תודעה באמצעות תופעות גופניות, ולהיפך.⁴⁴²

מאחר שלא קיים רצף של תרבות חיה מתקופת קיומו של הפולחן המצרי העתיק, אין בידי המחקר מידע על האופן של ביצוע הטקסים ועל טבען של החוויות התודעתיות והגופניות של המלך. עם זאת ייצוגן של התנועות הנדונות במקדשים מרמז על תפקידה המובהק של תנועת הגוף כחלק מחוויה המתקיימת בטקסים אלה. לשם דיון בזיקה שבין החוויה התנועתית לבין שינוי מצב התודעה של האדם ייעשה שימוש בשתי דוגמאות של טקסים המשלבים את תנועת הגוף להשגת החוויה הדתית. טקסים אלה הם חלק ממסורות ששרדו מאות שנים ומתקיימות עד ימינו: טקס הסמאע (השמיעה) המוסלמי-סופי המתבצע תוך סיבוב מתמשך של מבצעיו, ותנוחות של תרגול יוגה שמקורותיו הינדים.

בשני המקרים מתקיים תרגול גופני מוכתב שמטרת ביצועו מתפרשת מעבר לפן הגופני, וקשורה ליצירת חוויות ותובנות המשפיעות על מצב התודעה של האדם. כמו כן ייעשה שימוש בתיאוריה של תקשורת לא מילולית הבוחנת את שפת הגוף באמצעות מחוות גוף והבעות פנים. גוף ידע זה מתייחס גם ליחסים הניכרים בסידור המרחבי של אנשים בקבוצה, ובוחן תופעות התנהגותיות וחברתיות מנקודת המבט של ההבעה הגופנית המתקיימת בחברה האנושית.

4.2 ריקוד פסיעה

4.2.1 הקדמה

ריקוד הפסיעה, המבוצע על-ידי המלך מול האל במקדש, מתאר תנועה דינמית והמשכית המקיימת בו בזמן מהירות ואיזון גופני. תופעה גופנית-תנועתית זהה מוצגת גם במופעם של רקדני ה-מו המתוארים במהלך ההלוויה המצרית שבה הם ממלאים תפקיד מרכזי. מאחר שלא נותר רצף של תרבות חיה שבעזרתו אפשר לדעת בבירור מהי התנועה שבוצעה על-ידם במעמדים אלה, ייעשה שימוש בניתוח התנוחה ובהשוואה בת-ימינו לטקס הסמאע הסופי. זאת כדי לשער מהי התנועה שבוצעה בטקסים המצריים הללו, לעמוד על מאפייניה ולהבין את משמעויותיה.

בשני המקרים, המלך בריקוד הפסיעה ורקדני ה-מו, המאפיין המרכזי בייצוג הוא הניגוד בין תנועתו של פלג הגוף העליון היציב לבין תנועתו של פלג הגוף התחתון המציג דינמיות נמרצת. תנועה כזו יכולה להתקיים כאשר הרגלים נעות במהירות, אך בפסיעות קטנות יחסית שאינן מטלטלות את פלג הגוף העליון, תוך כדי העברת המשקל מרגל לרגל. במקרה זה אפשר לראות את הפישוק הרחב המוצג באיקונוגרפיה כביטוי למהירות התנועה ולא דווקא לגודלה של הפסיעה. אם מתבוננים במיקומו של המלך המבצע ריקוד זה במקדש מול פסל האל ובמרחב מצומצם, מובן שאין כאן ביטוי לתנועה הגומעת מרחקים אלא לייצוג של הדינמיקה המתרחשת. לעומת זאת בתיאורים החזותיים של רקדני ה-מו אין ביטוי להגבלת המרחב, ומנח הגוף הוא המציע שגודל הפישוק מבקש לבטא את מהירות התנועה ולא את גודל הפסיעה. כך אבחנה גם ברונר-טראוט שטענה כי "רקדנים אלה נראים יותר נחפזים מאשר רוקדים".⁴⁴³

לנוכח האמור לעיל, לדעתה של כותבת העבודה האפשרות הסבירה ביותר לתנועה המתחוללת בטקס זה היא סיבוב מתמשך המתקיים על ציר בנקודה אחת. סיבוב כזה מאפשר הגברה של מהירות הצעדים עד כדי ריצה המתקיימת בנקודה אחת באופן שכפות הרגלים נעות על הקרקע במהירות גדולה, ובו בזמן פלג הגוף העליון נישא יציב כלפי מעלה ומשמר את שיווי המשקל. תנועה זו יכולה להביא לסחרור, אך תרגול ואימון מאפשרים רכישת

⁴⁴² Schilbrack, 2004, 79, 82.

⁴⁴³ Brunner-Traut, 1958, 43.

שליטה בביצוע התנועה עד כדי יכולת לסיבוב רצוף וממושך. תנועה זו נמצאת כחלק מתרגול מוכר בטקס סופי של הזרם המולאי, ובאמצעותו ייבחנו להלן המאפיינים של ריקוד הפסיעה של המלך המצרי ושל רקדני ה-מו.

4.2.2 טקס הסמאע הסופי

סיבוב מתמשך המתקיים על ציר בנקודה אחת מתבצע עד ימינו בטקס הסמאע (ה"שמיעה") הסופי.⁴⁴⁴ שורשיו של הטקס מצויים בסביבות סוף המאה התשיעית-תחילת המאה העשירית לספירה, אז נבט כפרקטיקה של שמיעה ושל האזנה לנגינה ולשירה של פסוקים מן הקוראן. האזנה זו, המבקשת להקשיב ללא מחשבות ולהיפתח לנוכחות האלוהית עם כוונה מלאה,⁴⁴⁵ התפתחה לטקס רב-עוצמה שבו מיקוד ההקשבה ותשומת הלב המיוחדת שנוצרת באמצעותה, הביאו עימן גם ריקוד ותנועת סחרור והפגישו את המחולל הסופי עם מצבי תודעה יוצאי דופן.

חויות יוצאות דופן מוכרות במקורות הסופיים גם בהקשר לטקס הסופי המרכזי הנקרא זֶכֶר (ה"זכירה") שמטרתו היא זכירת האל על-ידי מיקוד התודעה וריכוז הקשב.⁴⁴⁶ אחד המונחים המתארים חויות אלה נקרא "הרגע המיסטי", ונקת, המביא את תפיסת הזמן בחוויה זו כ"רגע" שאין לפניו עבר ואין אחריו עתיד, ובכך הוא אינו קיים בזמן הליניארי שבו אנו מצויים אלא מחוצה לו.⁴⁴⁷

כתבים שנשתמרו מתקופות קדומות מתארים חויות עוצמתיות מאוד, אשר אינן ניתנות כלל לתיאור מילולי, שחוו המשתתפים בטקס הסמאע. זהו מצב חויתי שכאמור לעיל מתקיים מחוץ לזמן ומחוץ לתפיסת המציאות המוכרת.⁴⁴⁸ מצב זה עשוי לקרות לאדם לפתע, והוא תמיד יחיד מסוגו ומביא עימו חוויה ייחודית כל כך שמי שאינו חוה אותה בעצמו איננו מסוגל ולהבין אותה. ייתכן שאפילו החוה עצמו יזכור רק חלקים ממנה לאחר ההתפוגגות של מצב הטרנס.⁴⁴⁹ חויות אלה מזמנות מצב תודעתי המכונה וְגֵ'ד שמשמעו היפעמות, אקסטזה או שיכרון מיסטי הוא ליבו של טקס הסמאע, ולכן בטקס מושם דגש רב באופן ההאזנה ובהתמסרות הנדרשות להתממשתה של החוויה.

השמיעה היא היוצרת את ייחודו של הטקס, דהיינו היא עשויה להיות מופקת מכל צליל.⁴⁵⁰ פעולת הסמאע נתפסת כמקבילה להבנה וכמיצוי של התגלות שהיא מעבר להיפעמות או לאקסטזה עצמה, כלומר כהתגלות המביאה לחשיפת המסתורין המוביל לידע גבוה של מבצע הטקס, של החוה.⁴⁵¹ בין התגובות הגופניות השונות הנזכרות כחלק מחויות ההתעלות כלולה גם היסחפות לא-רצונית לריקוד, כזו שלא ניתן להתנגד לה. ואכן תופעות אקסטטיות שהריקוד והסחרור נפוצים בהן היו חלק אינטגרלי מהתרגול הסופי מאז הופעתו של טקס הסמאע.⁴⁵² רשימה של תופעות גופניות המלוות את החוויה המתרגשת על האדם כוללת השפעה מרפאה, שמחה ותענוג, עוררות, דיבור אקסטטי, הארת הפנים, הזעה, רעידה, אנחות ובכי, אובדן רגישות לכאב, התעלפות, אובדן שליטה על הגפיים ואפילו רצון למות.⁴⁵³

על פי אחת הגרסאות הקיימות לכללים של טקס הסמאע, יש למלא שלושה תנאים לעצם קיומו: "הזמן הנכון, המקום הנכון והחברה הראויה" (על פי גרסה זו "חברה ראויה" היא חברה ששותפיה אינם ראוותנים). אם לא

⁴⁴⁴ סבירי, 2004, 704; 254-254, xxii, Reinhertz, 2001.

⁴⁴⁵ Reinhertz, 2001, 9.

⁴⁴⁶ סבירי, 2008, 383-394.

⁴⁴⁷ סבירי, 2008, 8-211; 9-10, Reinhertz, 2001.

⁴⁴⁸ סבירי, 2008, 369-382; 26-28, Avery, 2004.

⁴⁴⁹ Avery, 2004, 55.

⁴⁵⁰ Avery, 2004, 4, 58.

⁴⁵¹ Avery, 2004, 58.

⁴⁵² סבירי, 2008, 369-370; 9-10, Reinhertz, 2001.

⁴⁵³ סבירי, 2008, 4-203, 372 #6 הלכות התלמידים; 89-91, Avery, 2004.

מתקיימים שלושה תנאים אלה עדיף להימנע מקיום הטקס.⁴⁵⁴ הטקסים היו מתקיימים באופן קבוע, ולעיתים גם באופן ספונטני, ובתקופות שבהן החלו היו להם גרסאות מגוונות.⁴⁵⁵

כבר עם הופעתם של הטקסים קמו להם מתנגדים שטענו שהתופעות החיצוניות אינן משקפות את האמת הגבוהה ואת דרכו של הנביא, ושהן יכולות להביא להתחזות ולרברבנות.⁴⁵⁶ בראשית המאה השלוש עשרה לספירה קיבל טקס הסמאע מקום מרכזי על-ידי ג'לאל-א-דין-רומי, (1207-1273 לספירה), המכונה מִן־לֵאנָא ("אדוננו" או "המורה שלנו"), המיסטיקן המוסלמי הגדול שעליו נאמר שכאשר שמע את שירת הפסוקים לא יכול היה שלא לחולל בסיבוב שנמשך שלושים ושש שעות ברצף, עד שנפל.⁴⁵⁷

רומי, שהיה משורר גדול ושתורתו הייתה קשורה להתמסרות לאהבת האל ולהיטמעות בחוויה הרוחנית עצמה, פיתח את תנועת ההסתחררות ככלי מרכזי בטקסים שביצע עם חסידיו. אחרי מותו, מסורת זו פותחה עוד יותר על-ידי בנו הסולטן וְלָד (1226-1312 לספירה).⁴⁵⁸ על מקום קברו של רומי בקוניה שבתורכיה נבנה מאוזוליאום, לידו נבנו מסגד, אולם לריקוד ומקום מגורים לדרווישים ושם התבסס מסדר הדרווישים המחוללים הקרוי "הטְרִיקָה הַמְּוִלוּיִת" (הדרך של מְוִלָּנָא).⁴⁵⁹ מסדר זה מתקיים עד היום וחבריו ממשיכים לבצע את טקס הסמאע על פי המסורת הקדומה, טקס המייחד אותו מקבוצות סופיות אחרות.⁴⁶⁰

בתנועה הסיבובית של הדרווישים מתקיימת תנועת רגליים קצבית ונמרצת בפסיעות הרודפות זו את זו סביב נקודה אחת במרחב, בעוד פלג הגוף העליון נישא במנוחה מעליהן ומסתובב סחור סחור כתוצאה מתנועת הרגליים בלבד. במהלך הסיבוב נפרשות הזרועות לצדדים ונותרות שם באופן יציב, כאשר כף היד הימנית פונה כלפי מעלה והשמאלית כלפי מטה. הידיים, המתנועעות באופן עדין ביותר בכיוונים שבהם הן מוצבות, מקנות יציבות לתנוחת הטורסו כולו ותנועתן הגדולה לצדדים היא תוצאה של הצעדים הנמרצים של הרגליים. גם הראש העטוי כובע גבוה מוטה מעט לעיתים באופן שאינו גורר אחריו אפילו את חגורת הכתפיים, וכמובן אינו מטה את פלג הגוף העליון ממרכזו, ראו להלן תמונה 21.

⁴⁵⁴ , סבירי, 2008, 375 #12 "שער הסמאע", 375-8 #13 הבזקי נצנוצים; Avery, 2004, 45.

⁴⁵⁵ Avery, 2004, 3; Reinhertz 2001, 9-10.

⁴⁵⁶ סבירי, 2008, 370; Avery, 2004, 3; Reinhertz, 2001, 10.

⁴⁵⁷ Reinhertz, 2001, 11.

⁴⁵⁸ Reinhertz, 2001, 13.

⁴⁵⁹ . סבירי 2008, 370; And, 1977, 83.

⁴⁶⁰ בתקופת שלטונו של כמאל אטאטורק (1920-1938) הוצא התרגול מחוץ לחוק, ושב להתקיים כמסורת תרבותית בקוניה עשרים וחמש שנה אחר כך. בגרסתו זו של התרגול הממד המיסטי לא נעלם לחלוטין, אך אין לו מקום רחב ומלא כפי שהיה עד אז וכפי שמתואר בכתבים הסופיים הקדומים. And, 1977, 83-4; Reinhertz, 2001, 13.



תמונה 21
דרוויש סופי מחולל
Getty Image Credit: [uchar](#) Creative #: 165615263

אילו תנוחת סיבובו של הרקדן הסופי הנראה בתמונה 21 שלעיל הייתה מצוירת, הייתה מתקבלת תמונה דומה לתמונת המלך המצרי ורקדני ה-מו מבחינת חלוקת הדינמיקה בגוף, כלומר פלג גוף תחתון דינמי ורחב ופלג גוף עליון יציב מעליו. הדרווישים המחוללים לובשים לטקס בגד ייעודי המורכב מחצאית ארוכה ורחבה מאוד הנפרשת לרוחב, נעה בתנופה גלית תוך כדי הסיבוב ובכך מעצימה את תחושת הדינמיות המתרחשת בפלג הגוף התחתון בעוד הזרועות נחות לצדדים במהלך הסיבוב.

הסמאע הוא טקס בעל משמעות ועוצמה מיסטית גדולות. כל פרטי הטקס מוכתבים באופן מדוקדק: המרחב שבו הוא מתקיים, המשתתפים המורשים להשתתף בו ותפקידיהם השונים, מהלכו של הטקס ומפרט הלבוש של משתתפיו. פרטים אלה משמשים כמסגרת ברורה (ונוקשה) למהלך שיש בו הזמנה להתעלות רוחנית ולהתמסרות שיכולה לגרום לאובדן שליטה על הגוף ולחוויה שעשויה ליצור מצב תודעתי יוצא דופן. הטקס מתקיים מדי שנה בקוניה שבתורכיה, במקום קבורתו של רומי, והוא הטקס המרכזי כיום של הזרם הסופי המלווי הממשיך את המסורת הקדומה של "הטריקה המוולוית".

הטקס נערך באולם מתומן מיוחד שנבנה ליד קברו של רומי ובו ממוקמת דלת הכניסה מול המִחְרָאב (נישה הנמצאת בכיוון של מכה, כנהוג במסגד) שמימינו נמצא המִנְבֵּר (מבנה מוגבה נייד, המיועד למתן הדרשה). מול המנבר ודלת הכניסה נמתח חוט אדום החוצה את המרחב ומסמן "קו משווה" שעליו לא מסתחרר איש מהמחוללים המשתתפים.⁴⁶¹ בתחילת הטקס עולים הדרווישים בזה אחר זה אל מרחב הריקוד, משתחוים ומתיישבים בשוליו. אז נכנס השיח' אל מקום מושבו על שטיח עור צבוע אדום הנפרש לפני המנבר, והנגנים יושבים על בימה מוגבהת בקצה המרוחק של האולם, פונים אל השיח' וטקס הסחרור מתקיים מולו.⁴⁶²

בטקס יש רקדן ראשי – סִמְאֵעֶז. כאשר מגיע הזמן לביצוע הסיבוב הוא ניגש לשיח', נושק לידו, וזה נושק לו חזרה ומאשר את תחילת הסיבוב.⁴⁶³ הסמאעז מסמן את מהלך השינויים בשלבים השונים של הטקס, ורק בסופו מצטרף השיח' לתנועת הסחרור בנקודה המרכזית על הקו האמצעי, החוט האדום שהונח במרכז האולם, השמור רק לשיח' הנתפס כממשיך השושלת המולוויית וסיבובו מסמן את סיום הטקס.⁴⁶⁴

הסמאע נתפס כסמל למפגש הראשוני הקדום – לפני הבריאה – בין האל לבין הנשמות של בני האדם שבו פנה אליהן האל והן שמעו אותו והשיבו לו. זהו ייצוג טקסי של הזיכרון האנושי הקדום של האל, זיכרון אשר מתבטא בחוויה של השמיעה הראשונית של האדם שאותו מבקש הסמאע לעורר.⁴⁶⁵ התנועה הסיבובית עצמה נתפסת בין היתר כשחזור תהליך של מוות ולידה מחדש שדרכו אפשר להיולד לתוך חוויה אחרת המבטאת את נוכחות האל באמצעות גוף האדם המחולל.⁴⁶⁶

פריטי הלבוש של המשתתף בטקס ומשמעותם הם: מעיל עליון וכובע גבוה, שניהם כהים, והם משולים לאבן הקבר. מתחת למעיל לבוש המחולל בבגד לבן המסמל תכריכים, והוא נגלה עם הסרת המעיל לקראת הביצוע של הסיבוב עצמו.⁴⁶⁷ מנח הידיים מוכתב במדויק ומסמל קשר בין שמיים ובין ארץ: כף יד שמאל פרושה כלפי מעלה – לשמיים, כף יד ימין פונה כלפי מטה – אל הקרקע. בעודו נע בסיבוב מתמשך, מבקש הרקדן הסופי להיות צינור המחבר שמיים וארץ, המאיר את העולמות התחתונים באורם של העליונים.⁴⁶⁸

מטרתו המרכזית של הסמאע היא להביא למצב של טרנס המקרב את האדם אל מה שמעבר לממד הגופני היום-יומי, לתפיסת הזמן ולמציאות המוכרת. במצב של טרנס יכול האדם "לפגוש" באופן ישיר את הממד האלוהי שמעבר לגוף, ואזי מתאפשר החיבור בין התודעה של האדם בן-התמותה המצוי בגופו הזמני לבין תודעת האין-סוף שהיא טבעו של האל.⁴⁶⁹ התיאורים של חוויות אלה נעים בין תענוג עילאי לבין כאב ופחד קיצוניים, וכללי הטקס הם האמצעי המאפשר את קיומה של חוויה פורצת גבולות זו. יתר על כן – הם מתפקדים כמסגרת ברורה המאפשרת לאדם המחולל להרפות מהאחיזה במוכר ובידוע, ולפרוץ את הגבולות מן ההווה האנושית המוכרת אל הלא-נודע.⁴⁷⁰ יש מסורות סופיות שבהן כאשר נכנס אחד המשתתפים למצב של טרנס שבו הוא מאבד שליטה על תנועתו, זורק את כובעו ואת חולצתו ולעיתים אף קורע את בגדיו, מצטרפים אליו הסובבים בהשלכת כובעיהם או בגדיהם.

And, 1977, 86; Friedlander & Uzel, 1992, 91. ⁴⁶¹

Friedlander & Uzel, 1992, 89. ⁴⁶²

And, 1977, 90. ⁴⁶³

And, 1977, 91; Friedlander & Uzel, 1992, 89. ⁴⁶⁴

ייצוג טקסי זה דומה לטקס הזֶכֶר שאוזכר לעיל המתקיים בכל הזרמים הסופיים. סבירי 2008, 369; קוראן 172:7. ⁴⁶⁵

And, 2001, 84; Friedlander & Uzel, 1992, xvi. ⁴⁶⁶

Friedlander & Uzel, 1992, 90. ⁴⁶⁷

"...we do not turn for ourselves. We turn around in the way we do so that the light of :Reinhertz 2001, xv ⁴⁶⁸

God may descend upon the earth."

And 2001, 84, 86. ⁴⁶⁹

Avery, 2004, 7-45. ⁴⁷⁰

יש בכך גם משום הכרה והערכה לייחודו של מצב התודעה המתחולל מול עיניהם, וגם תמיכה באדם הנמצא בטרנס בעצם נוכחותם כשותפים חיצוניים לחווייתו.⁴⁷¹

לצד תנאים ברורים המאפשרים השתתפות של אנשים בטקס הסמאע, יש גם תנאים המונעים מאנשים השתתפות בביצוע התרגול: מתלמידים צעירים; אנשים המבינים את מהות הסופיות באופן חיצוני ושטחי בלבד (ומשום כך השתתפות בטקס תהיה עבורם בזבוז זמן); אנשים שאינם שולטים בתשוקותיהם (מאחר שהם יתמקדו רק בסיפוק מאווייהם בתוך החוויה); מי שאינם מצויים בידע רוחני (משום שהם עלולים לפרש את החוויה באופן מוטעה); אלה המתעניינים רק בהוויה הארצית והנמשכים רק לתענוגות העולם.⁴⁷²

בתקופתו של רומי, וגם בימי ממשיכיו, נדרשה חניכה מעמיקה ותובענית ביותר ממי שביקש להתלמד בתרגול הסיבוב הסופי ולהשתתף בו. לאחר שהתקבלו כמתלמידים, היו החניכים כפופים לאלף ואחד ימי עבודה, לימוד ותרגול מדוקדק ומפרך שבהם נבחנו כישוריהם, מידת התמסרותם, התמדתם וצניעותם. במהלך שלבי ההכשרה הם התבקשו לשרת אחרים, לבצע עבודות שונות, להשתתף בטקסים ובלימודים מגוונים ולשוב ולבחור פעמים רבות בשלבים שונים של התקופה את המשך את דרכם כסופים.⁴⁷³

אופן ההכשרה ללימוד הביצוע של הסיבוב עצמו היה על-ידי נעיצת מסמר בלוח עץ שאורכו ורוחבו מטר וחצי. על המסמר זרה המתלמד מלח, המסמל עבור הסופים את המהות האלוהית, ועצם זרייתו על המסמר נתפסת כהזמנה לטרנספורמציה בעזרת המהות האלוהית של מתרגל הסיבוב.⁴⁷⁴ עם העלייה על לוח העץ, מניח המתלמד את רגליו במקום המיועד, משתחוה ואומר "ברשות האל", ורק אחר כך מתחיל בתרגול הסיבוב. המסמר ממוקם במרווח שבין בוהן הרגל השמאלית ובין האצבע שלידה, והסיבוב מבוצע בצעדים מדויקים כנגד כיוון השעון (מימין לשמאל). תחילה מתורגלים חצאי סיבובים ואחר כך הסיבוב המלא, וזאת מבלי להסיט את הרגל ממיקומו של המסמר בין הבוהן והאצבע, ראו להלן תמונות 22-23.⁴⁷⁵

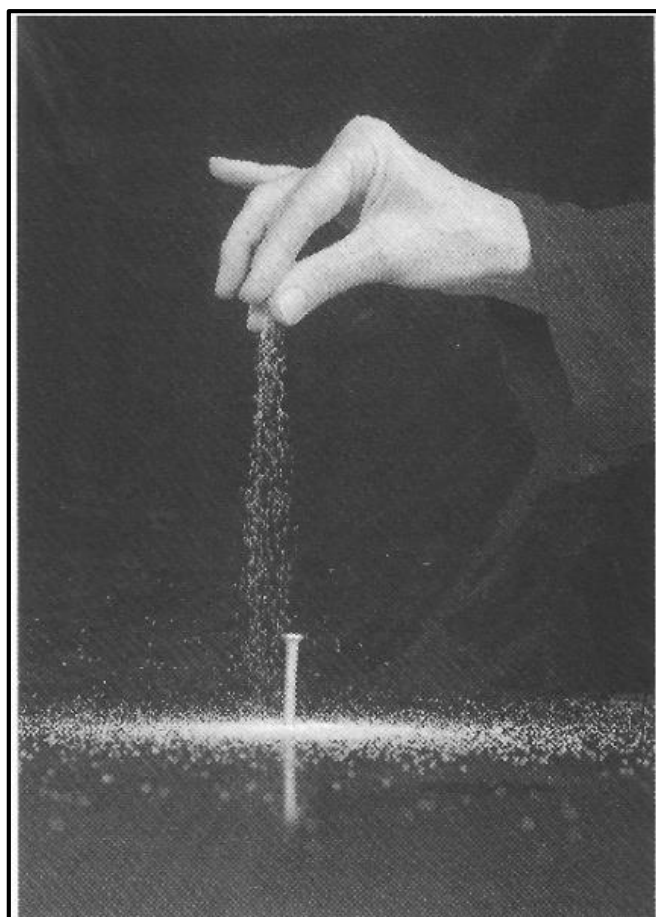
⁴⁷¹ Avery, 2004, 46.

⁴⁷² סבירי 7004, 225; Avery, 2004, 46.

⁴⁷³ Reinhertz, 2001, 29-32.

⁴⁷⁴ Reinhertz, 2001, 30.

⁴⁷⁵ Reinhertz, 2001, 31.



תמונה 22
המסמר והמלח 30, 2001 Reinhertz



תמונה 23
התרגול סביב המסמר 31, 2001 Reinhertz

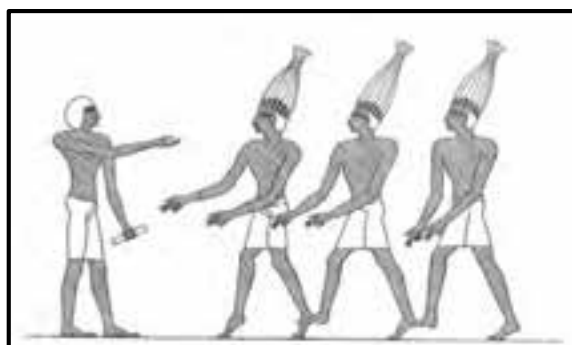
אחרי שנה של תרגול מורשה המתלמד להשתתף בטקסים שמתקיימים אחת לשבוע ופתוחים גם למבקרים מבחוץ. לטקסים השמורים לסופים בלבד במסדר עצמו, הוא מורשה להצטרף רק בתום ההכשרה כולה.

לסיכום: הסמאע, שהחל כטקס של שמייה המובילה להתעלות שיש בה גם ביטוי בתנועה, התפתח למהלך טקסי-תנועתי של סחרור מתמשך סביב נקודה אחת. החוויה המתחוללת בטקס מפגישה את המשתתף עם השמייה הפנימית שמעבר לממד הגופני-אנושי המוכר והשגור, חוויה המנכיחה תחושת חיבור בין שמיים ובין ארץ. חיבור זה מקשר את המחולל לזיכרון הקמאי של שמיית הקול האלוהי הפנימי והיענות לו. קול זה מחבר את החוויה למצב יוצא דופן של תודעה שבו הוא מבקש לנגוע באין-סוף, בטבעו של האל, מעבר למציאות הקיום בגוף האנושי.⁴⁷⁶

4.2.3 רקדני ה-מו המצריים

מוטיב הקישור בין ההוויות מצוי אצל רקדני ה-מו המופיעים במנח גוף שמאפייניו זהים לשל המלך בריקוד הפסיעה, וקשורים באיקונוגרפיה ובטקסטים אך ורק אל לוויית. זיהוים עם לוויית מלמדת גם על מהות תפקידם: המעבר בין עולם החיים ובין עולם המתים. שמם, מו, משמעותו במצרית המילה מים $\overline{mw}$ והוא מתקשר גם למילה גם למילה $\overline{mw}$ שמשמעותה כנראה "רוח מתחם הקבורה".⁴⁷⁷

רקדני ה-מו מתקרבים אל הסירה במעמד שבו מגיע מסע הלוויה אל הגדה המערבית של הנילוס, הלוא היא ארץ המתים ומקום הקבורה, וה-מו הם הנותנים לתהלכות הלוויה את הרשות להמשיך בדרכה אל מקום הקבורה. תפקידם במפגש זה הוא לייצג את האלה חתחור כאשר הם עונים בשמה, לקריאת הכוהן, ומבטאים את מתן הרשות לקבורת המת בשם האלה.⁴⁷⁸ הם מופיעים בקבוצה של שלושה או ארבעה גברים המוצגים בשורה (ראו להלן ציור 73), ותנוחת גופם מתארת את הדינמיקה המפוצלת של גופם.



ציור 73

רקדני מו רוקדים מול הכוהן. קבר תתיפי. תבי 59, Lexova 1935,

מהותם ומשמעותם של רקדני ה-מו זכו לפרשנויות רבות ומגוונות על-ידי החוקרים, זאת משום הקושי להבין את הופעתם הייחודית בתיאור החזותי. הועלו הצעות כגון גמדים,⁴⁷⁹ ליצנים, דמויות אלוהיות למחצה,⁴⁸⁰ וייצוגי רוחות

⁴⁷⁶ סבירי 7004, 224#72; 87, 1992, Uzel, Friedlander &

⁴⁷⁷ WB 2, 53.14; FCD 106

⁴⁷⁸ Brunner-Traut, 1958, 43, 9-53

⁴⁷⁹ Lexova, 1935, 37.

⁴⁸⁰ Brunner-Traut, 1958, 59.

של האבות הנפטרים.⁴⁸¹ על פי ברונר-טראוט רקדני ה-מו תיארו דמויות שהתקיימו בתקופתן. לדעתו של רידר ה-מו מייצגים יצורים מעולם אחר. לדבריו הדמויות הנענות לקריאת הכוהן ומקבלות את פני הלוויה נראות זו לצד זו ולא בשורה עורפית, מה שמציג אותן כמופיעות כאילו נִיחְתו מלמעלה כתגובה בו-זמנית לציווי הכוהן "בואו". לטענתו הרקדנים אינם מתקדמים בכיוונו של הכוהן אלא נוכחים לפתע ברגע המעבר לצד המערבי – צד המתים, ולמעשה אינן דמויות אנושיות.⁴⁸² לדבריו תנועת הידיים והאצבעות המובהקת שלהם קשורה במנחי אצבעות ששימשו את הרועים הנוהגים את עדריהם במים כדי לגונן עליהם מפני בעלי חיים מסוכנים כגון היפופוטם או תנין, מה שמחזק את תפקידם כדמויות מגוננות במהלך הלוויה.⁴⁸³

לסיכום: לדעתה של כותבת העבודה הניגוד הדינמי בין שני חלקי הגוף הניכר במנחם הייחודי של רקדני ה-מו הוא שהצית את דמיונם של החוקרים, ואכן יש בניגוד זה מוטיב תנועתי שאינו טבעי לאדם במגוון המוכר של תנועותיו. זהו תיאור של תנועה המחייבת אימון לשם רכישת היכולות הגופניות והמנטאליות לביצועה. כפי שאפשר להבין מתיאורי הטקסים הסופים, ריקוד זה מאפשר גישה למצב גופני ותודעתי יוצא דופן המפגיש את האדם עם חוויית האין-סוף השייכת לעולמם של הכוחות המחוללים שאינם נראים, חוויה שיש בה מן הנגיעה באלוהות. אפשר למצוא קשר הדוק בין רקדני-המו במצרים, שתפקידם היה לחבר בין העולמות בהיותם מקשרים בין עולם החיים ובין עולם המתים ומייצגים של דברי האלים, ובין מופעם של הדרווישים בטקס הסמאע אשר מבקשים לחוות באמצעות הריקוד שינוי תודעתי על-ידי נגיעה במהותו של האל ודרכה לחבר בין שמיים ובין ארץ. בשני המקרים מבצעי הטקס נבחרים, והם נבדלים בשגרת חייהם מבני אדם אחרים – רקדני ה-מו השוהים לעיתים במתחם הקבורה, והדרווישים המחוללים החיים במשותף במסדר שאליו הם משתייכים.

4.2.4 ריקוד הפסיעה של המלך המצרי במקדש

לנוכח הניתוח שהובא לעיל אפשר לבחון את מהותו של טקס ריקוד הפסיעה המתבצע על-ידי המלך במקדש במדינת-הבו כסיבוב מתמשך בנקודה המשמשת כציר. מאפיין מרכזי במהותם של טקסי הסמאע ובתפקידם של רקדני ה-מו הוא מטרתם לחבר בין הוויות שונות – הארצית והאלוהית – הנתפסות כעולמות נפרדים. שני הטקסים מבקשים לקשר בין שמיים ובין ארץ: רקדני ה-מו בין עולם החיים לעולם המתים, והדרווישים בין השמימי-אלוהי לבין הגשמי-ארצי. בשני המקרים מתבטא קשר זה בגופם ובתנועתם של הרקדנים המבצעים את הטקס: בחיבור של שתי ההוויות הקיומיות בגוף אחד ובאמצעות התנועה עצמה.

התנועה, שבה משולבים דינמיקה נמרצת ושקט סטואי המובעים בשני חלקים שונים של הגוף, מבטאת באופן פיזי חיבור בין עיקרון נח, שקט, ומתמסר המובע בפלג הגוף העליון (שמיים) לבין העשייה המפרכת והמהירה שיש בפעולת הרגליים (ארץ). הריצה המתמשכת שמתרחשת למעשה בנקודה אחת, מבטלת את תפיסת ההתקדמות ומייצרת ריצה אין-סופית לשום מקום כביכול. אצל אדם שאינו מיומן, סיבוב שכזה יוצר בדרך כלל שרשרת של תגובות: סחרור שגורר אחריו ערעור של מערכת שיווי המשקל (המערכת הווסטיבולרית) הגורם לסחרחורת שמביאה לאובדן שליטה ולנפילה כמעט מידית.⁴⁸⁴

הביצוע של הסיבוב המתמשך דורש תשומת לב חדה מאוד שצריכה להתקיים בעיצומה של הנטייה לנפילה ולאובדן שליטה, מצב שיש בו התרגשות יתר שמטבעה מערערת את היכולת לתשומת הלב החדה. המיומנות הנרכשת שמקנה לאדם את היכולת לפתח שליטה ולתפקד בחדות ובדיוק בעיצומם של התרגשות ושל פחד, היא המביאה

⁴⁸¹ Reeder, 1995, 2, 73.

⁴⁸² Reeder, 1995, 76.

⁴⁸³ Reeder, 1995, 76-7.

⁴⁸⁴ ידוע שילדים מסתחררים באופן זה במשחקיהם, לעיתים באופן ספונטני, ואינם נרתעים מאובדן השליטה ומנפילה. יכולת זו אובדת לרוב האנשים עם התבגרותם. Reinhertz 2001, 8.

עימה מצב גופני ותודעתי יוצא דופן, כזה שלא נמצא במגוון החוויות השגורות בחיי היום-יום.⁴⁸⁵ כאשר אדם בוגר רוכש את היכולת לבצע את הסיבוב, וכאשר תנועה זו מתקיימת בתוך הקשר טקסי שיש בו אלמנט של תרגול רציף וקבוע, של חברותא, של כללים ברורים, של מוזיקה ושל משמעות היצוקה לתוכו על-ידי הקשר דתי-פולחני, יכול הטקס לקבל מובנים עמוקים.

המוטיב המשמעותי ביותר המייחד טקס זה הוא האפשרות לחוות חוויה ישירה של מצב תודעה יוצא דופן – חוויית האין-סוף, הוֹגֵ'ד או הרגע המיסטי כפי שהם מתוארים בעדויות של הסופים. זו חוויה המביאה עימה ידע ותפיסת מציאות המשנים באופן יסודי את תפיסת עולמו ואת תודעתו של האדם.⁴⁸⁶

המלך המצרי מבצע את הטקס של הסיבוב המתמשך ישירות מול האל אמון-רע במקום מושבו. במקרים רבים הוא מלווה אל מקום ביצוע הטקס על-ידי שני אלים הנותרים מאחור כאשר הוא נכנס כדי לפגוש את האל ולבצע בפניו את ריקודו. מעמד זה, המתקיים בחסות האלים, הוא טקס שבמהותו מאפשר חוויה ישירה של אלמנט מיסטי המזמן התעלות תודעתית. במצב של התעלות כזו, הנוצר באמצעות החוויה, פוגש המלך את האל באופן אינטימי ויכול לתקשר עימו במחוזותיו, כלומר מעבר לממד הגופני. זהו טקס שיש בו מוטיב של התמסרות גדולה, והמבצע מתבקש להיות מוכן ונכון אליו באופן גופני ומנטאלי כאחד.

המגע עם המוות כמקום מפגש עם עולם האלים קושר גם הוא בין שלוש הדוגמאות הנידונות. ריקוד הפסיעה מתקיים במקדש המוות המייצג את המפגש בין העולם האלוהי ובין הארצי ובין החיים לבין המוות.⁴⁸⁷ גם רקדני ה-מו קשורים קשר הדוק לעולם המתים וגם בסיבובם של הדרווישים הסופיים יש מוטיב של מפגש בין חיים ובין מוות כאמצעי לקשר בין האדם ובין האל.

מאפיין נוסף המקשר את טקס הסמאע וריקוד הפסיעה של המלך הוא המוטיב המוזיקלי. כאמור הסמאע מתרחש בדרך כלל עם נגינה ועם שירה, ונוצר כטקס של האזנה שממנו צמח הריקוד. בטקס המופיע במקדש המצרי נמצאת האלה מרת המסמלת מוזיקה, ובעיקר שירה, ומופיעה בסצנה בתנוחה של מחיאת כפיים. מנח זה מאפיין זמרות המופיעות תדיר בלוויית ייצוגי ריקוד ונגינה כפי שנראה במשתה לוויה, ראו להלן ציור 74.⁴⁸⁸



ציור 74

מימין – רקדניות. משמאל – זמרות שרות ומוחאות כף. קבר ננצ'ר, גיזה, ממלכה קדומה.

Junker 1951, fig. 85

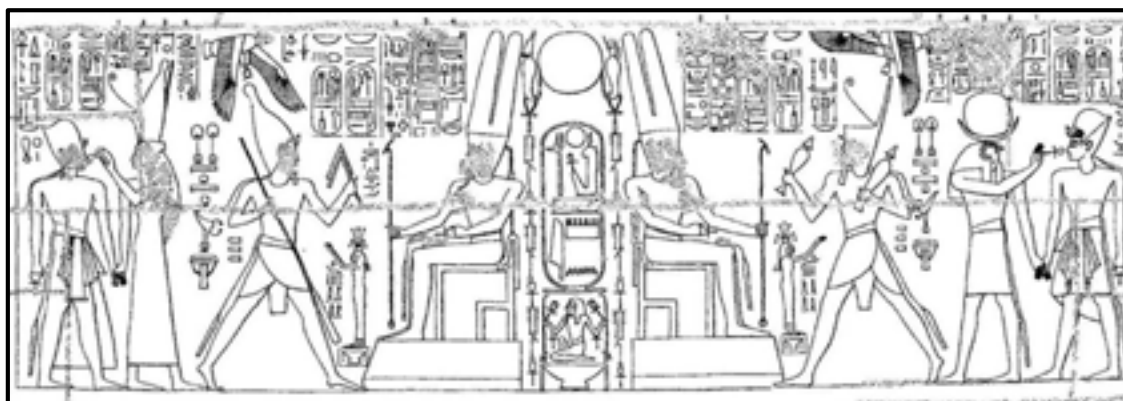
⁴⁸⁵ Harel, 2018, 33.

⁴⁸⁶ על החוויה הישירה בתפיסה הסופית ראו למשל סבירי 2008, 190, 211, 242, 253, 382.

⁴⁸⁷ Wilkinson, 2000, 79.

⁴⁸⁸ LÄ, VI 4-80.

מופעה של מרת הוא חלק אינטגרלי מהסצנה, והיא נעדרת רק בחמישה מתוך שמונה עשר המופעים הללו. בסצנה של ריקוד הפסיעה האלה מרת ניצבת תמיד בגבה אל אמן-רע כשהיא פונה אל המלך ומזמינה אותו בשירתה. בהזמנה זו יש עוד ממתן האישור לבוא ולבצע את הטקס. וכך, בנוכחותה ובשירתה, היא הופכת למעשה לשותפה משמעותית של המלך בביצוע הטקס. להלן ציור 75 המתאר סצנה כזו.



ציור 75

דמות קטנה של האלה מרת כחלק אינטגרלי מהסצנה. מעל משקוף הכניסה, פילון ראשון. MH4 244b,c

במופעים של רקדני ה-מו נמצא הכוהן המכונה "הכוהן-הדרשן" (*Lector Priest hry-hb.t*). הכוהן מושיט את ידו והדבר מעיד על פנייה בדיבור⁴⁸⁹ אל רקדני ה-מו המתקרבים. אפשר לשער שגם את ריקודם מלווה שינון של לחש שייתכן שהיה בעל אלמנטים קצביים או מלודיים המזמן אותם בטקס.

מופעיו של ריקוד הפסיעה במקדש נחרתו על משקופי המעברים המרכזיים. המיקום של ביצוע הריקוד בסצנה הוא במעמקי המקדש, מול מושבו של האל אמן-רע. מיקומן של הסצנות הללו מעל הפתחים מעניק להן תפקיד של הובלה: הן מובילות את ההתקדמות פנימה ומרמזות על המתרחש במעמקים – החל במופען בפתחים חיצוניים כגון השער הראשי או הפילון הראשון וכלה בכניסה לאולם העמודים הראשון. זהו טקס המוצג במעברים המרכזיים של המקדש המסמל את הקוסמוס, בדרך העוברת במרכזו והמעבר מסמל דרך המובילה "מבחוץ פנימה", כלומר מן האזורים החיצוניים אל קודש הקודשים שהוא מקום הביצוע של הפולחן מול פסל האל עצמו – מקום הגלוי רק לבני האנוש המורשים לבצע את הפולחן.

המופע הפנימי ביותר של טקס זה הוא באולם העמודים הראשון. מעבר לו, בתוך החדרים הפנימיים ביותר, סביר שריקוד הפסיעה כלל לא הוצג.⁴⁹⁰ עצם ביצועו של ריקוד זה מגלם מעבר, טבעה של החוויה הנרכשת בו הוא מעבר של גוף ושל תודעה ממצב מוכר למצב נשגב, ולכן הוא מוצג במעברים שבתוך המקדש ומסמל לאורך מסלול ההתקדמות בו מעבר תודעתי, נוסף על המעבר הפיזי. מיקומו של הטקס מעל המשקופים מסייע לתנועה של המעבר בעצם נוכחותו מלמעלה, זאת מאחר שטבעו של הסיבוב הוא מעבר – בין עולמות, בין זמנים, ומכאן שעצם נוכחותו במיקום זה מאציל מתכונות הטקס והחוויה על העוברים בשער בדרכם פנימה.

אלמנט נוסף שאפשר לראותו כמשותף למלך ולרקדני ה-מו במהלך של ה"מעבר" הוא המים. כמו רקדני ה-מו שמשמעות כינויים היא "מים", ושמיקומם ותפקידם קשורים באופן הדוק למים, גם הריקוד שהמלך מבצע במקדש

⁴⁸⁹ David, 2017-2018, 102-106.

⁴⁹⁰ יש לזכור שסצנות רבות בחדרים פנימיים אלה ניזוקו, על כן אין ודאות לכך שהריקוד כלל לא הופיע שם.

קשור למים. במקרים מסוימים הוא נושא קנקנים המכילים נוזל, ובאחרים הוא אווז בכלי הנהיגה של הספינה המשיטים אותה על המים, בדומה לתפקידם של חלק מרקדני ה-מו.

מאחר שהמקדש המצרי מדמה את הקוסמוס, אלמנט המים משמש בו בתפקיד מרכזי. המים והנילוס קשורים קשר הדוק למוטיב המעבר במצרים, ובכך דומה תפקידו של הטקס המבוצע על-ידי המלך לתפקידם של המו בריקודם בלוויה. בשני הטקסים הגוף הוא המבצע את המעבר בין ממד אחד של תודעה לבין ממד אחר, בשניהם המיקום הפיזי הוא במעברים שבין חיים ובין מוות, בין מציאות ארצית לבין הוויה אלוהית.

המים במסורת המצרית חשובים ביותר, ומשמשים בהרבה סמלים ומטפורות. להלן כמה היבטים המשקפים את תפקידם של המים בתפיסה המצרית: המקור הקמאי – הנון שממנו הכל נוצר, נתפס במצרים כמקור החיים וכמסמל את הבריאה עצמה. מי הנילוס וההצפה שלו הם מקור החיים והם מיוצגים לעיתים על-ידי אוסיריס, המסמל את עולם המתים ואת התחייה,⁴⁹¹ ולעיתים על-ידי איסיס המייצגת את האדמה ואת הפוריות וכך שני האלים מעניקים למים את שתי הפנים. נוסף על כך שימשו המים לטיהור, ולכן אפשר להבין את קיומן של בריכות מים הנמצאות במקדשים רבים הן כאלמנט סימבולי הן כמקור שימושי לצורכי המקדש.⁴⁹²

המים משמשים גם בריפוי, ומיוחסות להם תכונות מאגיות של זיכרון או של יכולת לשאת ידע, וכך למשל חולה אשר שתה מים שנשפכו על אבן שעליה חרוט לחש של ריפוי, קיבל את תרופת הלחש באמצעות המים שספגו אותו.⁴⁹³ לנוכח כל אלה, הופעתם של מים במעברים שבמקדש בטקס ריקוד הפסיעה של המלך ובתפקידם של רקדני ה-מו במהלך הקבורה מסמלת בריאה, התחדשות החיים וקיומם, ריפוי והיטהרות – כולם קשורים בקשר הדוק למצבי מעבר.

לסיכום: קרן הראל היא הראשונה שבחנה את ההשפעות הפיזיולוגיות והפסיכולוגיות של הסיבוב הסופי.⁴⁹⁴ מחקרה בחן מדדים פיזיולוגיים כגון השתנות הקצב של פעימות הלב במהלך הסיבוב ורמת החמצן בגוף, ומדדים פסיכולוגיים שנבדקו על-ידי שאלון שמתתפי המחקר ענו עליו בכתב. כל המשתתפים היו כאלה שלמדו את הסיבוב הסופי והתאמנו בו, שעסקו בביצועו באופן שוטף לפחות שנה אחת ושהיה להם ידע כלשהו במסורת המְלוּוּיִת או חיבור אליה. מהממצאים עולה שילוב של השפעות גופניות והשפעות תודעתיות, ובכך איששו משתתפי המחקר את העדויות המובעות בכתבים הסופיים הקדומים.

השפעות הסיבוב שהתגלו במחקרה של הראל כללו רגישות ומודעות לגוף, התעוררות של רגשות עמוקים ושל זיכרונות, רגשות של הודיה, אושר, הנאה ותענוג, סיפוק, בהירות ותחושה של מיקוד ברור. היו גם הבחנות מורכבות יותר כגון "תחושת אחדות"⁴⁹⁵ שתוארה במילים "הגוף נוכח ועובד ובו בזמן מְתַאֵיִן אל הכלום, הכול נעלם סביב ובו בזמן תשומת הלב מתחדדת ליציבות חדה".⁴⁹⁶ מתוארים התעלות אל "מעבר לדואליות" וטשטוש הגבול בין "העושה לנעשה" – בין האובייקט לפעולה: "אני עושה את הסיבוב. אני הסיבוב. חוויית אי-שניות של אחדות".⁴⁹⁷ הובעו חוויות של אובדן של תחושת זמן ושל שליטה בתוך חוסר שליטה "שליטה מוחלטת למרות חוסר השליטה, הכל קורה סביבי, לכן זה מעניק תחושה של שליטה אמיתית – שליטה ללא שליטה".⁴⁹⁸

⁴⁹¹ לעיתים מתוארים המים כ"הפרשה" של אוסיריס, ראו Wilkinson 1994, 95.

⁴⁹² Wilkinson, 1992, 137; Wilkinson, 1994, 94-95.

⁴⁹³ Ritner, 1993, 107.

⁴⁹⁴ Harel, 7074.

⁴⁹⁵ התרגום לעברית של המובאות ממחקרה של הראל הוא של כותבת העבודה.

⁴⁹⁶ Harel 2018, 33.

⁴⁹⁷ Harel, 2018, 34.

⁴⁹⁸ Harel, 2018, 33.

דווחו גם חוויות המתארות שחרור ממגבלות, אושר, שלווה עמוקה, תחושת שייכות לעולם וליקום, תחושת "שיבה הביתה" וקשר עמוק לעצמי הפנימי, התעלות פנימית, מעוף, פתיחת הלב, חמלה ותחושת רצון להעניק טוב לכל החי והקיים.⁴⁹⁹ לדעתה של הראל ביצוע הסיבוב, הדורש יציבות המלווה בו בזמן בהתרגשות ובעוררות פיזית ורגשית, מחייב נוכחות בתוך ויסות אקטיבי של הגוף ושל התודעה כדי לאפשר רוגע ונינוחות בתוך פעולה היוצרת דחק. זוהי תופעה של שחרור הגוף והתודעה המתקיים אחרי שנרכשה המיומנות של שליטה, של "התרווחות" ושל מציאת נינוחות בביצוע הסיבוב.⁵⁰⁰

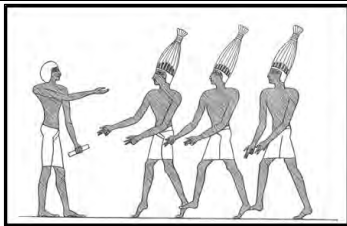
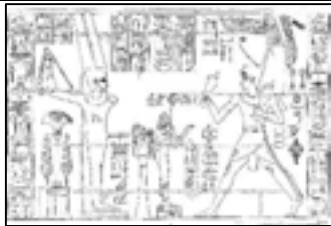
על סמך הדיווחים שתוארו לעיל אפשר להניח שהמלך המצרי, רקדני ה-מו והדרווישים הסופיים ביצעו כולם טקס תנועתי המחבר שליטה גופנית ומנטאלית גבוהה עם מהלך תובעני של שחרור ושל הרפיה שיש בהם אובדן שליטה. היכולת להימצא במצב זה – להישאר ער, נוכח ומתפקד בתוך חוויה גבולית – מקיימת בעצם ביצוע הריקוד את הקישור בין האדם בן-התמותה ובין הממד הנשגב, וזאת באופן ישיר, מעשי, ממשי וחוויתי. הבדל משמעותי אחד קיים בין המלך לבין רקדני ה-מו והדרווישים הסופיים: המלך הוא היחיד מביניהם המבצע תנועה מורכבת זו כששתי ידיו עמוסות חפצים, ויתרה מכך – החפצים הם גדולים ובעלי משקל רב: קנקנים מלאי נוזל או משוט והגה של הספינה. עובדה זו מעצימה את הצגתו כבעל יכולות גבוהות במיוחד, ומאדירות את תיאורו כדמות המתעלה מעבר לבן-האנוש.

בצד כל הנאמר בסעיף זה, חשוב לציין כי אין אנו יכולים לדעת בוודאות מהו הטקס שביצעו המלך המצרי ורקדני ה-מו. אך בהשוואה שהוצגה כאן יש די מידע כדי לקשור את תנועתם של הדרווישים המחוללים, המקיימים מסורת בת-מאות שנים, לניתוח התנועתי של הייצוגים הקדומים. לדעת כותבת העבודה השוואה זו מעמידה בסיס ראוי ואיתן להשערה בדבר מהות אופיו, תפקידו ומשמעותו של טקס ריקוד הפסיעה המוצג במקדש המצרי כמשקף חיבור וקישור חוויתי באמצעות הגוף והתנועה בין הפיזי ובין מה שמעבר לו.

Harel, 2018, 22-28.⁴⁹⁹

Harel, 2018, 32-33.⁵⁰⁰

ריקוד הפסיעה, רקדני ה-מו, הסופים המחוללים – השוואת מאפיינים

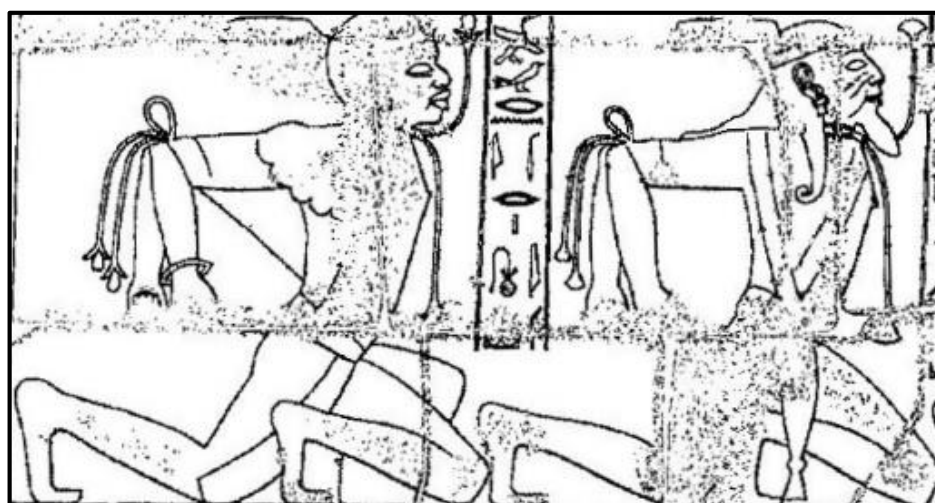
הדרווישים המחוללים	רקדני ה-מו	המלך בריקוד הפסיעה	
			
אולם הריקוד – חדר גדול מתומן	ליד הנהר, בצד המערבי של הנילוס.	מול פסל האל. התבליטים מוצבים מעל משקופי המעברים או בקרבתם.	מקום המופע
מעיל ארוך כהה, כובע גבוה כהה. בעת ביצוע הסיבוב עצמו: שמלה לבנה רחבת-שוליים המסמלת תכריכים.	חצאית קצרה, כובע פפירוס גבוה.	חצאית קצרה, כתר גבוה.	לבוש
כדי להתקבל כחברים במסדר הדרווישים עברו בחירה קפדנית והכשרה יסודית, תובענית ודקדקנית בת אלף ואחד ימים. הם נתבקשו להצהיר על נכונותם להיות מחויבים למעמדם.	אין פרטים לגבי תהליך הכשרתם. לנוכח תפקידם הפולחני שחייב ידע והכשרה ייחודיים, סביר מאוד שהם לא היו מפשוטי העם אלא נבחרו לתפקידם זה ושהו לעיתים בנקרופוליס.	הריקוד מתקיים במתחם שבו מותרת הגישה רק למלך או לכוהן המוסמך בעל הידע, כלומר כוהנים שעברו טקסים של חניכה ושל הסמכה.	הכשרה או חניכה
הדרווישים מבקשים את אישור האל לברך את הטקס לפני תחילתו, ואת אישור השיח' לתחילת ביצועו.	הרקדנים נקראים על-ידי הכוהן-הדרשן המשנן את הלחשים, ומזמין אותם לבוא ולתת את דבר האֵלָה לאנשי השיירה.	המלך מלווה על-ידי אלים למעמד ביצוע הטקס מול האל הפטרון נשוא-הפולחן.	אישור לביצוע הטקס
	שמש הוא גם המילה מים. מופיעים בקרבת הנילוס כדי לקדם את פני העולים מהספינה. בתפקידיהם האחרים בטקס הם מופיעים ליד בריכה של מים או ליד הסירה עצמה, ועליה.	האביזרים שנושא המלך הרוקד הם קנקני מים או משוט והגה – כלי הנהיגה של הספינה.	מים

4.3 כריעה בפישוק רחב

4.3.1 הקדמה

כריעה בפישוק רחב היא תנועה מורכבת ביותר לביצוע. היא מחייבת את מבצע התנועה לגמישות גדולה מאוד באזור המפשעה ובכל השרירים והמפרקים של הרגליים, ולשימוש בכוח פיזי בכל פלג הגוף התחתון. לביצוע התנועה נחוצה יכולת גבוהה של תיאום כדי לשמר את היציבות במנח התובעני ושל שליטה גופנית יוצאת דופן לצורך הירידה מגובה העמידה לפישוק רחב ונמוך. כדי לבצע תנועה זו ללא פגע, הגוף זקוק להכנה המחממת את איבריו, מרככת אותם, ומאפשרת לרדת אל הפישוק ולעלות ממנו חזרה בבטחה. בייצוגים בכריעה בפישוק רחב במדינת-הבנו נראה המלך כאשר ידיו מגישות או מקבלות אלמנטים סמליים שאמנם אינם נושאים משקל, אך מחייבים, במנח שבו הידיים מוצגות, לייצב אותן ואת הפלג העליון של הגוף הנישא כלפי מעלה. בפועל, מנח כזה מזמן שימוש בידיים כתמיכה לירידה אליו ולעלייה ממנו, ואילו המלך מבצע אותו מבלי להיעזר בידיו.

כאמור ייצוג גופני זה מופיע במצרים גם בתיאורים של שבויים אזוריים המשקפים את הקושי הנכפה עליהם ואת ההכנעה המובעת במופעם זה, ראו להלן ציור 76. מנח גוף דומה נמצא גם בדמויות הרחית, יצורי כלאיים המייצגים פשוטי עם כנועים שהם בו בזמן בעלי תכונות על-אנושיות במופעם עם כנפיים, ראו להלן ציור 77. תכונות על-אנושיות מיוצגות גם בתיאור דמויות של סמלי הפיריון הנראות באותו מנח בסמל "איחוד של שתי הארצות", ראו להלן תמונה 24.



ציור 76

שבויים אזוריים MH8 600



ציור 77
רחית – MH8 617



תמונה 24
דמויות פריון כחלק מסמל איחוד שתי הארצות – ממלכה חדשה. בסיס של משקוף דלת. ארמון מרנפתח בממפיס.
Baines1984. 203 Fig. 117

כריעה בפישוק רחב שבה מופיע המלך נמצאת רק במופעים ספורים בתבליטי מדינת-הבו, ונראה שהיא משמשת לתיאור של תנועה משולבת ומורכבת המביעה במקרים מסוימים קושי, הנמכה והכנעה ובמקרים אחרים התעלות המשתקפת בתכונות על-אנושיות של מבצעה. אם כן מהי הכוונה או המטרה בביצוע כריעה בפישוק רחב על-ידי המלך בפולחן המצרי?

כדי לבחון מהן משמעויותיה האפשריות של התנוחה המדוברת, ולשער מהי החוויה שהיא מעניקה למלך ומה מטרתיה שלה בטקס זה, ייעשה שימוש להלן בתנועות דומות המתבצעות בתרגול יוגי שמקורותיו קדומים והוא ממשיך ומתקיים עד ימינו אנו. אין הכוונה להציג סקירה מקיפה על היוגה, שהיא פילוסופיה רוחנית ואימון גופני-רוחני שמקורם בתורת החשיבה ההינדית המגובה בכתבים רבים, עתיקים ועכשוויים כאחד, אלא להציג כמה עקרונות שלה היכולים לזרות אור על הסוגיה הנחקרת כאן.

4.3.2 התרגול היוגי

4.3.2.1 יוגה: רקע כללי

המושג יוגה מתייחס לדרך חיים ופילוסופיה גופנית ותודעתית שהיא חלק מרכזי בתרבות של הודו הקדומה. היוגה הגיעה למערב במאה התשע עשרה וכיום היא מוכרת לו היטב ונפוצה בו מאוד, בעיקר כתרגול גופני של תנוחות הגוף, ה"אסאנות" (Asana),⁵⁰¹ הנלמדות ומתורגלות על-ידי אנשים רבים בזרמים שונים (שחלקם פותחו במהלך הזמן במערב).⁵⁰² זוהי מסורת הודית עתיקה מאוד שצמחה בחיק ההינדואיזם, הדת השלטת בהודו ובנפאל, ושורשיה מופיעים כבר באוסף הקדום ביותר של מחזורי ההמנונים אשר מיוחס למאה השלוש עשרה – הַוֵּדוּת. במחזור המכונה "ריג-ודה" מתוארים סגפנים ארוכי-שיער, לבושי סחבות אדומות, החיים במצב תודעה אקסטטי, ויש הרואים בהם את מקורם של היוגים ושל הסגפנים ההודים המוכרים גם בימינו.⁵⁰³

המילה "יוגה" נזכרת לראשונה בכתבי האופנישאד, המאוחרים מעט יותר ומפרשים את הַוֵּדוּת. לפי כתבי האופנישד, האדם הוא מיקרוקוסמוס המשקף את היקום, ולפיכך עליו לחפש את הנצחי בתוכו כתודעה פנימית, ולא באלים שמחוצה לו. היוגה מוזכרת בכתבים אלה במפורש לראשונה במאה השישית, והיא אינה נקשרת בהם לאימון הגוף אלא מתוארת כריכוז התודעה וכדרך להפנות את החושים להתבוננות פנימה כדי לגלות את הנצחי שבתוכנו. בכתבי האופנישאד מתואר המושג "יוגה" כיציבות של ריכוז החושים שקשה להשיגו "שכן, יוגה באה ויוגה הולכת".⁵⁰⁴

בבסיס התפיסה היוגית קיימת הנחה שהסיבה הראשונית לסבל בחיים היא "אי-הידיעה" (Avidya), בורות שאינה היעדר ידיעה אלא ידיעה שגויה. "אי-ידיעה" בסיסית זו גורמת לחוסר היכולת לראות את המציאות כפי שהיא, ומטרתה של היוגה היא להנחות את האדם לראיית עומק של המציאות כדי לגלות את "המציאות האמיתית".⁵⁰⁵ היוגים סברו שכדי לאפשר ראייה אמיתית ובלתי מותנית של המציאות, אין די בהעמקה בספרי הלוגיקה ובתורות הפילוסופיות והפסיכולוגיות השונות אלא יש להכיר את אמצעי הראייה, לבחון אותם ולהבין את מנגנוני הפעולה שלהם. הדרך להשגת מטרה זו כוללת התמסרות לאורח חיים סגפני שהוא דרך להתגבר על התודעה ועל הגוף, אשר שיאו מדיטציה.⁵⁰⁶

ניקוי של הראייה השגויה מחייב חירות מרקמת ההתניות של האדם "הרגיל", והיפרדות מאינטרסים, גלויים וסמויים, הקובעים את מצב התודעה המנתב את האדם בחייו. הרפיה מהתניות מרובות ומוֹבָּנוֹת אלה – כגון תשוקות, פחדים, חוויות ילדות, השתייכות חברתית ופעילות כלכלית – מחייבת, על פי הגישה היוגית, מאמץ גדול, ממושך ומהפכני שרק בעקבותיו עשויה התודעה להיות נקייה דיה כדי לשקף את המציאות במדויק. זהו, בתמצית, הבסיס לאימון היוגה.⁵⁰⁷

היוגה סוּטְרָה של פֶּטַנְג'לִי⁵⁰⁸ הוא החיבור הראשון שנכתב במאה הרביעית לספירה⁵⁰⁹ והוא מאגד עקרונות, אזכורים ואמרות יוגיות למשנה סדורה בסוטרות – פסוקים מתומצתים הקושרים מידע רב ומרמזים יותר מאשר

⁵⁰¹ Iyengar, 1998, 40-2; Mallinson, 2011, 7.

⁵⁰² כגון ויג'נאנה יוגה, ראו אורית סן-גופטה. <https://bit.ly/33unhzt>

⁵⁰³ גרינשפון, 2002, 16-7; סן-גופטה, 2019, 15; Rieker, 1992, 3.

⁵⁰⁴ סן-גופטה, 2019, 15-6; Iyengar, 1998, 1-20.

⁵⁰⁵ גרינשפון, 2002, 9; סן-גופטה, 2019, 11.

⁵⁰⁶ גרינשפון, 2002, 9.

⁵⁰⁷ גרינשפון, 2002, 10; סן-גופטה, 2012, 27-29.

⁵⁰⁸ אין בהירות לגבי זהותו של פטנג'לי. גרינשפון, 2002, 19.

⁵⁰⁹ יש סברות המשייכות אותו למאה הרביעית, אך הסברה הרווחת היא שמדובר בטקסט מאוחר יותר. גרינשפון, 2002, 20.

מפרטים.⁵¹⁰ חיבור זה, שנכתב בסנסקריט, מאגד מקורות עתיקים מאוד שיש ביניהם נושאים וחויות שהועברו בעל פה.⁵¹¹ זהו המקור המרכזי לכתבים של היוגה הקלסית, ולנוכח סגנונו הפיוטי והטקסט המצומצם-מרמז שלו זכה לפירושים רבים.⁵¹²

הדרך היוגית המכונה בתרבות ההינדית ראג'ה יוגה, "הדרך המלכותית", מוכרת כבר מהמאה העשירית לספירה. זהו תרגול מדיטציה, ריכוז וויזואליזציה, שהוביל את מתרגליו למצבי ערות, לראייה צלולה ולחויות התעוררות המכונה "סמדה" (Samadhi), אך לא לייצובם במצב תודעתו של המתרגל.⁵¹³ במאה האחת עשרה לספירה מופיעה ה"האטא יוגה" שנוצרה כדרך לעגן את מצבי התודעה הגבוהים למצב שקט ולאורך זמן וכך לייצב את הראייה של "המציאות האמיתית". פירוש המילה האטא הוא כוח, ויוגה זו היא יוגה של הכוח המתארת מכלול של טכניקות גופניות המתווספות לאספקטים המדיטטיביים של הראג'ה יוגה.⁵¹⁴

חיבור שכתב יוגי סוואטמההאמה (Swatmarama) במאה החמש עשרה לספירה, "האטא-יוגה-פַּרְדִּיקָה" – "אור היוגה של הכוח", הוא טקסט מכונן שהפך ליסודה של ההאטא יוגה המוכרת כיום.⁵¹⁵ בהאטא יוגה פרדיפיקה נאמר כי לאסאנות יש השפעות ביוכימיות ופיזיולוגיות: הן משפרות את זרימת הדם ואת האיזון של המערכת ההורמונלית, מערכת העצבים מתעוררת וגוף האדם נמצא במיטבו.⁵¹⁶ על חלק מהאסאנות מצוין שהן יכולות להשמיד מחלות, להוביל את הנשימה במעלה תעלת עמוד השדרה ולעורר את אש העיכול.⁵¹⁷

נוסף על כך התנוחות היוגיות הן בעלות השפעות על התודעה, מה שמוביל להשגת בריאות והרמוניה פיזית, מנטאלית ורוחנית.⁵¹⁸ עם זאת על פי סוואטמההאמה האטא, יוגה אינה תרגול גופני בלבד אלא תרגול המחבר גוף ותודעה, והוא מציין: "ישנם מתרגלים של האטא יוגה שאין להם את הידע של ראג'ה יוגה. אני רואה בהם מתרגלים שמאמצים לא יישאו פרי".⁵¹⁹ לדבריו השילוב בין ראג'ה יוגה ובין האטא יוגה הוא התרגול השלם המתייחס להווייתו של האדם במלואה – לגופו ולתודעתו, על מנת לעורר מצב תודעה גבוה, הלוא הוא המצב הער, ולייצבו.⁵²⁰

4.3.2.2 האסאנה "אקה-פדה-ראג'הקפוטאסנה" (Eka Pada Rajakapotasana)

במגוון של תנוחות היוגה המוכרות כיום לא נמצאת תנוחה זהה בדיוק לזו המוצגת באיקונוגרפיה המצרית. מתוך ההבנה שהתבליט המצרי אינו נותן תיאור ריאליסטי מדויק, אפשר לבחון את האלמנטים הגופניים המודגשים בתנוחה המוצגת בו ולהשוות אותם למרכיבים ייחודיים דומים המופיעים באסאנות מוכרות של יוגה. המאפיין המרכזי של כריעה בפישוק רחב בייצוג המצרי הוא הכריעה העמוקה המביאה את הגוף קרוב מאוד לקרקע, ומחייבת פישוק רחב במיוחד בשילוב עם כפיפה חדה של הרגל הקדמית תוך הדגשת המנח של כף הרגל. תנועה כזו בפלג התחתון של הגוף נמצאת בתוך מחזור האסאנות הנקרא One Legged King Pigeon Pose – Eka Pada Rajakapotasana, "תנוחת היוגה המלכותית ברגל אחת".

⁵¹⁰ גרינשפון, 2002, 19.

⁵¹¹ גרינשפון, 2002, 20. כגון הוודות שהוזכרו לעיל המיוחסות למאה השלוש עשרה לספירה.

⁵¹² גרינשפון, 2002, 19. תרגומים לעברית נמצאים למשל בספרו של גרינשפון, 2002, ובספרה של סן-גופטה: סן-גופטה, 1994.

⁵¹³ סן-גופטה, 2019, 8-17.

⁵¹⁴ סן-גופטה, 2019, 18; 2, Mallingson, 2011.

⁵¹⁵ גרינשפון, 2002, 114; Rieker, 1992.

⁵¹⁶ Rieker, 1992, 5.

⁵¹⁷ Mallingson, 2011, 7.

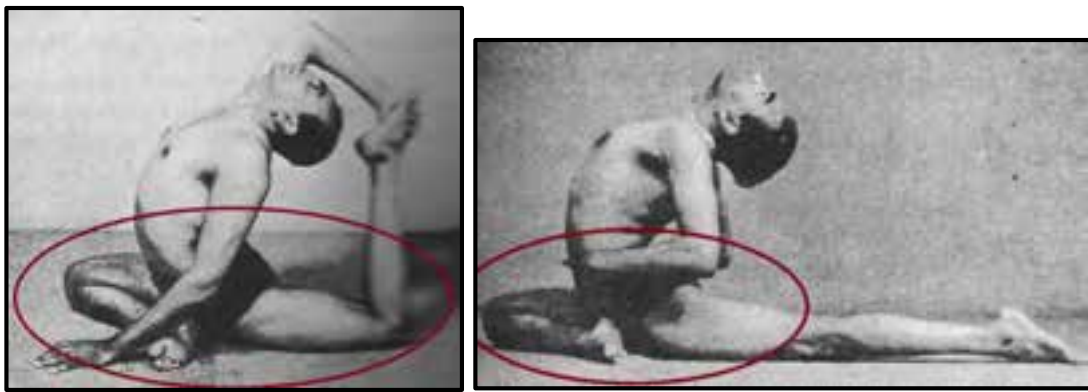
⁵¹⁸ Rieker, 1992, 5.

⁵¹⁹ האטא יוגה פרדיפיקה (סעיף 79), תרגום: ציפי נגב, <https://bit.ly/30DWrmQ>.

⁵²⁰ סן-גופטה, 2019, 11-12; 52, Eliade, 1975.

המחזור, שהתפתח לגרסתו הנוכחית במאה העשרים לספירה, כולל ארבע אסאנות השייכות לאותה קבוצה ואשר עוסקות בהקשתה עמוקה של הגו לאחור, בעוד הרגליים נמצאות בפישוק רחב מאוד על הקרקע. זהו מחזור אסאנות תובעני ביותר, המיועד לביצוע על-ידי יוגים מנוסים בעלי יכולות גופניות ומנטאליות משוכללות ביותר.⁵²¹ שתי הגרסאות הראשונות, II-I, תואמות את המנח של הרגל הקדמית בכריעה בפישוק רחב המתואר בתבליט המצרי – כל אחת מהן קרובה יותר לאחד הטיפוסים – השוואה זו מתייחסת כמונח לפלג הגוף התחתון בלבד, וגם הוא לא זהה בדיוק לתמונה בציורים, אך העקרונות המובאים באסאנות היוגיות ובמנחי המלך משקפים זיקה מספקת כדי להקביל בין השניים.

אקה-פדה-ראג'ה-קפוטאסנה I (ראו להלן תמונה 25) תואמת את האפשרות של כריעה בפישוק רחב מאב-טיפוס ב' (ראו להלן ציור 78) שבו הרגל הקדמית כפופה הצידה בעוד כף הרגל גלויה ונוגעת במפשעה, והרגל האחורית פרושה לאחור לכל אורכה על הקרקע.



תמונה 25

מצבי הכנה לאקה-פדה-ראג'ה-קפוטאסנה I. Iyengar 1998 fig. 539, 540.



ציור 78

רעמסס השלישי, כריעה בפישוק רחב – אב-טיפוס ב'. MH7 499

⁵²¹ יש אנשים, בעיקר נשים או ילדים, בעלי גמישות גדולה במפרקי האגן ובעמוד השדרה אשר יוכלו לעיתים לבצע תנועות כאלה, אך על מנת לדייק בתנוחות וכדי לתרגל אותן ללא פגיעה בגוף יש לבצען בשילוב נכון של כוח וגמישות הדורש מודעות גופנית ותרגול מתמשך.

אקה-פדה-ראג'הקפוטאסאנה II (ראו להלן תמונה 26) תואמת את האפשרות של כריעה בפישוק רחב מאב-טיפוס א' (ראו להלן ציור 79) שבו מורמת הברך הקדמית כלפי מעלה, בעוד כף הרגל דורכת על הקרקע והעקב נסתר.



תמונה 26
אקה-פדה-ראג'הקפוטאסאנה II
Iyengar 1998 fig. 545



ציור 79
רעמסס השלישי, כריעה בפישוק רחב אב-טיפוס א'
MH5 275

בספרו "אור על יוגה", היוגי איינגר (Iyengar)⁵²² מתאר בפרוטרוט את האסאנות, את אופן ביצוען ואת השפעותיהן על המבצע.⁵²³ מידע זה יכול ללמד גם על השפעות אפשריות של מנחי גוף אלה על המלך המצרי בתנועתו מול האל. בשתי האסאנות הרלוונטיות, מונח עקב הרגל הכפופה בקרבה אל חֵיץ הנקבים (Perineum) או ממש במגע עימו. חֵיץ הנקבים נמצא בתחתית של אגן הירכיים, בין הנקבים התחתונים של מערכת העיכול, של מערכת השתן ושל איברי המין. על פי איינגר ההשפעות של תנוחות אלה (הנוגעות ישירות לפלג הגוף התחתון) כוללות המרצה של זרימת הדם באיברי האגן וחיות מוגברת באזור של הגב התחתון אשר יכולות להועיל לטיפול בהפרעות במערכת השתן ומומלצות לשם פיתוח שליטה ביצר המיני.⁵²⁴

בהאטא יוגה פרדיפיקה מופיעות שתי גרסאות של אסאנה הנקראת סידהאסאנה המתוארות כאסאנה שבאמצעותה מוסרים כל המכשולים לשלמות והיא "ראש כל האסאנות". בשתי הגרסאות מופיעה הנחיה לעקב הרגל

⁵²² איינגר (Iyengar 1918-2014) היה יוגי שביסס במערב את התרגול הגופני של היוגה, והוא המייסד של הזרם הנקרא על שמו "איינגר יוגה". כתב ספרים רבים וביניהם:

Light on yoga, 1998 (first published 1966).

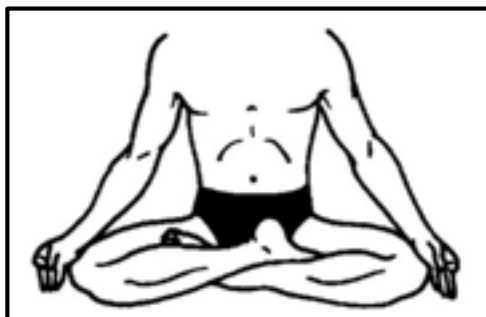
Light on the Yoga Sutras of Patanjali. 1996

Light on Pranayama: The Yogic Art of Breathing. 1981

Iyengar, 1998, 389-95. ⁵²³

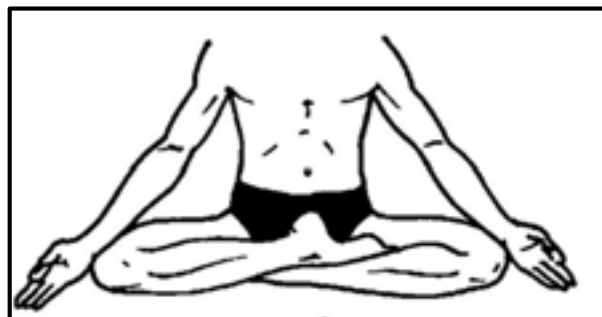
⁵²⁴ Iyengar, 1998, 392, 395. הן מועילות מאוד גם למערכת ההורמונלית, בייחוד כתוצאה מהקשתה עזה של אזור הצוואר והגב העליון, מה שאינו רלוונטי לייצוג של המלך המצרי.

לגעת באזור חֵיץ הנקבים (סידהאסאנה 35): "להניח את העקב במקום שמתחת לאיבר המין", וסידהאסאנה 36: "ולהניח את העקב הימני מעל איבר המין ואת העקב השמאלי מעל הימני".⁵²⁵ ראו להלן ציורים 80 ו-81.



ציור 81

סידהאסאנה 36, Rieker, 1992, 34



ציור 80

סידהאסאנה 35, Rieker 1992, 33

כאמור יש במנחי הגוף שלעיל תיאור מפורט מאוד לגבי נקודות המגע של עקב הרגל בתחתית אגן הירכיים ובבטן, ופירוט נוסף מוזכר בסידהאסאנה 35 ובו הנחיות נוספות: "מגע של הסנטר בחזה, איסוף האיברים הפנימיים ומיקוד העיניים בגבות".⁵²⁶ מנחים אלה אינם עוסקים באימון גופני בלבד, מאחר שהתנועה המבוצעת בהם אינה מסובכת במיוחד. איינגר פירט כי מתרגל השולט בסידהאסאנה חווה בקלות סמהדי – מצב ער ויציב המביא עמו תענוג.⁵²⁷ לדבריו אסאנה זו שומרת על בריאות האזור התחתון של אגן הירכיים, והיא אחת מהתנוחות המרגיעות ביותר. תנוחת הרגליים השלובה מרגיעה את הגוף, והגו הזקוף מִזְמֵן ערות וריכוז של התודעה.⁵²⁸

איינגר ציין כי סידהאסאנה היא תנוחה מומלצת גם לביצוע תרגילי הנשימה המכונים "פרניאמה" (Pranayama). כפי שמצוין בהאטא יוגה פרדיפיקה, השליטה על תרגילי הנשימה קשורה להשגת שליטה על יציבות התודעה.⁵²⁹ הפרניאמה מביאה עימה זרימה חופשית של הנשימה במעלה השדרה וזו מאפשרת מצב תודעתי של שקט, של יציבות ושל שליטה פנימית. השגת זרימה אינה מובנת מאליה מאחר שהיא מחייבת הסרה של חסימות פיזיות הנוצרות מקיבעונות ומלחצים המצטברים בגוף במהלך החיים. הנשימה מסייעת לפתיחת חסמים אלה מבפנים, והאסאנות מאפשרות את ייצוב הגוף מבחוץ. שילוב של שני אמצעים אלה מאפשר את הסרת המכשולים ובעקבותיה את הזרימה החופשית של האוויר בתעלת השדרה, וכאמור זרימה זו מייצבת את התודעה.⁵³⁰

כוח הקונדליני: תופעה חשובה נוספת הנזכרת בטקסטים וקשורה ישירות לאזור אגן הירכיים ולזרימה חופשית של נשימה במעלה עמוד השדרה היא כוח הקונדליני. קונדליני הוא כוח רדום בעל פוטנציאל אדיר המתואר כנקבת נחש מפותלת בשלושה פיתולים וחצי השוכנת ישנה בתחתית של המרכז התחתון של הגוף, בחלקו התחתון של עמוד השדרה.⁵³¹ הקונדליני מוכר כאחד הכוחות המיסטיים והחשובים בהתפתחות התודעתית בדרך היוגית,

⁵²⁵ Rieker, 1992, 32.

⁵²⁶ Rieker, 1992, 32.

⁵²⁷ Iyengar, 1992, 117.

⁵²⁸ Iyengar, 1992, 119-120.

⁵²⁹ סן-גופטה, 2012, 41.

⁵³⁰ סן-גופטה, 2012, 49.

⁵³¹ גרינשפון, 2002, 114-5; Rieker, 1992, 30.

והתעוררותו באדם היא הישג שאליו שואפים מתרגלים רבים.⁵³² כוח הקונדליני לא ניתן להסבר, גם לא על-ידי מי שחוה את התעוררותו. תיאור שלביה של החוויה מפורטים על-ידי ריקר:

כאשר הוא [כוח הקונדליני, ב"ש] מתעורר, הוא יורה שוק חשמלי העובר בכל הגוף תוך רעדות והתפעמות, והאדם מבין שקרה דבר עוצמתי ביותר. בשלב הבא בחוויה הגוף כולו רועד, ונדמה שנפתחה דלת נעלמה שדרכה מגיע שטף של אור ממקום לא ידוע, אור שאין דומה לקרינתו. אחרי זמן רב פוסקות רעדות הגוף, אך האור המוקרן לאורך עמוד השדרה עד הכתר – קודקוד הראש, נותר בלתי נשכח. האור המוקרן כלפי מעלה אינו נקבת הקונדליני עצמה אלא רק סימן להתעוררות הכוח הטמון בה. אנרגיית הקונדליני, משהתעוררה, תעלה לאיטה במעלה השדרה ותעבור בכל מרכזי האנרגיה – הצ'אקרות,⁵³³ ותזמן חוויות שונות של טרנספורמציות עוצמתיות בכל אחד מהמרכזים.⁵³⁴

על פי תיאורים רבים, כוח הקונדליני קשור לתופעות על-טבעיות ואף לנבואה ומעניק למי שחוה אותו כוחות על-אנושיים.⁵³⁵ על מנת להגיע להישג כזה על היוגי לבסס שלבים קודמים בתרגול ולהסתייע בעזרתו של מורה, וגם אז אין זה הישג מובן מאליו אלא אירוע העשוי לקרות לאדם שיכולותיו הגופניות והמנטאליות גבוהות במיוחד.⁵³⁶

לסיכום: על פי המסורות היוגיות והמיסטיות שהוצגו, הפעלת האזור של האגן בגמישות ובעוצמה קשורה לאספקטים רבים. התעוררותו של אזור זה מייצרת השפעות פיזיולוגיות על המערכות הפנימיות של הגוף הקשורות לשליטה ביצר המיני ולבריאות איברי העיכול. המגע הגופני של עקב הרגל באזור חייץ הנקבים ושכלול היכולת להפעלה של תחתית האגן ושל המפשעה משמעותיים מאוד גם בתרגול מדיטציה, זאת מאחר שהם קשורים לייצוב הגוף במנח המאפשר ערות וזרימת נשימה ואלו קשורים גם לייצוב התודעה. שכלול השליטה באזור זה מזמנת גם ביטויים שאינם גופניים כגון התעוררות של כוח הקונדליני המובילה לחוויה תודעתית עמוקה אשר משפיעה על מצבו הרגשי והנפשי של האדם, ומביאה עימה תובנה חדשה של תפיסת המציאות.

4.3.3 המלך המצרי בכריעה בפישוק רחב

תנועתו של המלך בכריעה בפישוק רחב אינה מתארת באופן מדויק את האסאנות היוגיות שהוזכרו, אך המאפיינים הייחודיים של תנועה מלכותית זו קשורים לגמישות ולעוצמה של הפלג התחתון של הגוף, ושל אגן הירכיים וכף הרגל הקדמית בפרט, ומצביעים על תנועה הדומה בתכונותיה לאסאנות או לחלק מהאספקטים המוזכרים בהן. במסגרת הקנון המלכותי המצרי של אותה תקופה, ובין מנחי הגוף המיוצגים בפולחן המצרי, זוהי תנועה יוצאת דופן בוורטואוזיות הגופנית שלה המחייבת לימוד ותרגול מתמשכים לשם ביצועה.

האטא יוגה מסבירה את הקשר הישיר בין אימון הגוף ובין מציאת נינוחות בביצוע של תנועות מורכבות. על פי המסורת ההינדית, האסאנות אינן מתבצעות כתרגילים וירטואוזיים לשכלול גופני בלבד אלא קשורות לתואי התפתחות-תודעתית. הבקאות ביישומן מאפשרת התבוננות פנימית עמוקה המחברת את האדם אל רבדים שאינם זמינים לו בפעילויות יום-יומיות:

⁵³² גרינשפון, 2002, 116; Mallingson, 2011, 1.

⁵³³ על פי סן-גופטה "הצ'אקרות מתוארות במסורות מסוימות כגלגלי אנרגיה שאיננו יכולים לראותם או להרגישם, אבל אם נשב במדיטציה ונשנן צליל מסוים ונדמיון לעצמנו את הצ'אקרות, בסופו של דבר הן יתגלו." סן-גופטה, 2012, 48.

⁵³⁴ Rieker, 1992, 30. (התרגום לעברית הוא של כותבת העבודה).

⁵³⁵ Krishna, 1990, 180-203.

⁵³⁶ גרינשפון, 2002, 116; Krishna, 1990, 87, 91-2.

פטנג'לי אומר כי תנוחה שלמה במילוי שני תנאים: הרפית כל מאמץ, כך שהגוף מוצא מנוחה אמתית, ותודעה המתלכדת עם האינסוף. במונח 'אינסוף' רומז פטנג'לי להתחברות התודעה למה שמעבר למוכר ולידוע לנו. ודווקא אסאנה שיש בה מהיציבות וההתחברות לגוף כאן ועכשיו, מתאפיינת בפריצת גבולות תודעתיים.⁵³⁷

המטרה היא לבצע את האסאנות ללא מאמץ משום שרק כאשר מוצא האדם את הדרך לשקט, להרפיה ולמנוחה בתוך פעילות גופנית תובענית שכזו, נמצאת הדרך אל ההתבוננות הטמונה בה.⁵³⁸

המלך המצרי המבצע פישוק בכריעה רחבה מוצג במלוא הדרו, ותנועת גופו משדרת נינוחות הנעדרת כל סממן של מצוקה בביצועה של תנועה מורכבת זו. לכן אפשר לשער שמהלך האימון שהכשיר את אותו למופעו הכיל אלמנטים דומים לאלה שמופיעים בתרגול היוגי, הן בממד הגופני הן בממד התודעתי. מופעו של המלך בטקס מול האל (ולעיתים גם בפני כמה אלים), מעיד על יכולתו להתעלות מעל המצב התודעתי-אנושי היום-יומי כדי להיות מסוגל וראוי לקשר קרוב כל כך לאלים.

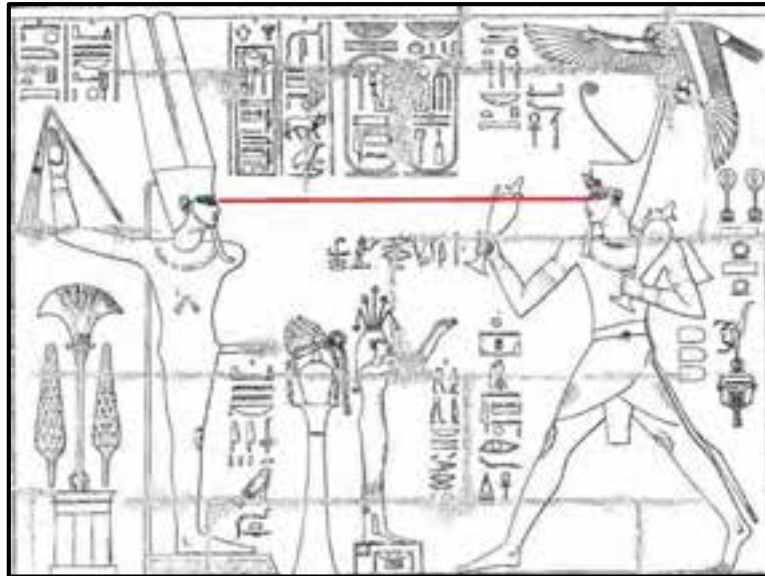
אפשר להקביל מופע זה של המלך למצב התודעתי המוכר בתוך מדיטציה שיש בה שילוב של ריכוז עמוק ותודעה ערה. יכולותיו הגופניות של המלך המובעות בביצוע של הכריעה בפישוק רחב מעידות על רמה גבוהה של בריאות הגוף ועל שכלולו. שילוב בין בריאות הגוף ובין תודעה יציבה וערה, כפי שמתואר בכתבים היוגיים וכפי שנדרש מהמלך המצרי, אינו אפשרי וזמין לכל בן-אנוש, וכך גם הזכות הניתנת במצרים לשהות במחיצת האלים נתונה רק למורמים מעם שהוכשרו לכך, ואף קיבלו את האישור הנחוץ להגיע למעמד נשגב זה.⁵³⁹

אחת התופעות הבולטות במופע של המלך בכריעה בפישוק רחב היא קרבת גופו לקרקע. הפישוק הרחב מנמיך את הגוף המלכותי, וראשו אינו מקביל בגובהו לראש האל (כפי שהוא מופיע בטקסים אחרים, ראו להלן ציור 82) אלא מקביל לגובה ליבו של האל, ראו להלן ציור 83.

⁵³⁷ סן-גופטה, 2012, 70. הטקסט של פטנג'לי מתייחס לתנוחה של מדיטציה, אך התובנות רלוונטיות גם לאסאנות שהתפתחו מאוחר יותר ואף מיושמות בביצוען.

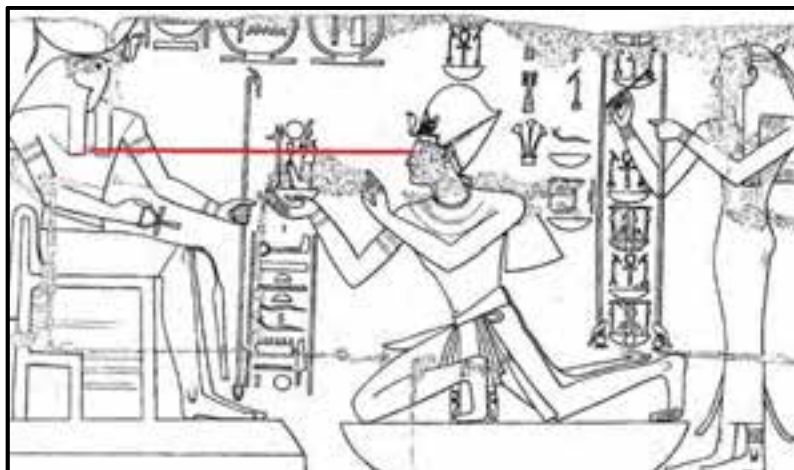
⁵³⁸ סן-גופטה, 2012, 70; Eliade, 1975, 65-68.

⁵³⁹ Rieker 1992, 35. היכולת "לדעת את האל" מוזכרת בכתבים היוגיים בתרגול מדיטטיבי שמטרתו היא ידיעת ה"עצמי" – "ידיעת האל" שהיא "האחדות הגדולה" (האטא יוגה פרדיפיקה – פרק 3 פסקה 40).



ציור 82

גובה ראשו של המלך שווה לגובה של ראש האל MH5 293b



ציור 83

גובה ראשו של המלך נמוך מראש האל ומקביל לגובה ליבו. MH7 449

מופעו של המלך כשהוא נמוך מן האל יש בו מן ההקטנה, ואף מהנחיתות, שהרי הנמוך בגובהו הוא מתחת לגובה ממנו שנמצא מעליו.⁵⁴⁰ הביטוי החזותי של הנמכת הגוף הוא של השפלה או של כניעה מול כוח חזק או שולט הכופה את עצמו ממעל, כך למשל בסצנות ההכאה של המלך הנוטה אל שבויו האזוקים כשהם כפופים לפניו, ראו להלן ציור 84.

⁵⁴⁰ Lakoff & Johnson, 1980, 18.



ציור 84

המלך גבוה בהרבה משבוייו MH2 121

אין הדבר כך בתיאורים הנדונים כאן – אמנם המלך מוצג נמוך מן האל, אך במעמדו הוא אינו נמוך או מוכנע כלל וכלל. נהפוך הוא. הוא מתפקד בטקס חשוב ובמעמד רם ביותר מול האל: בהענקת "מנחת העל", המאעת, ובקבלת הירוגליף היובל, האל מאשר אולטימטיבית את מעמדו ואת כוח שלטונו של המלך.

הנמכת קומתו של המלך המשמש בטקס מול האל נמצאת גם במנח של הכריעה הפשוטה כאשר המלך כורע על שתי ברכיים הצמודות זו לזו או בברך אחת מורמת ברגליים צמודות ללא פישוק, מנחים הנפוצים באיקונוגרפיה הרבה יותר מהכריעה בפישוק רחב. ראו להלן ציורים 85 ו-86.



ציור 86

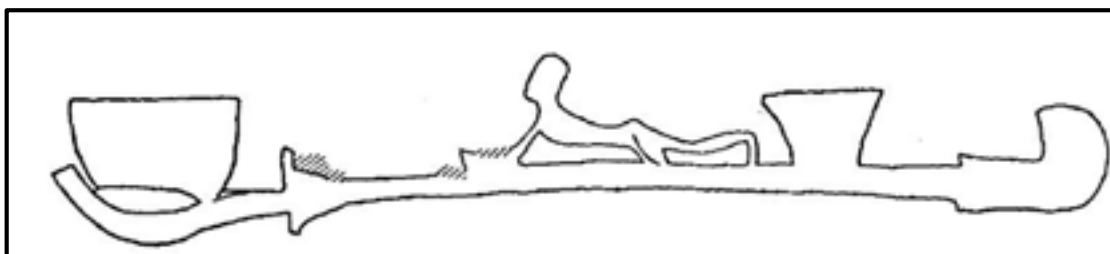
כריעה פשוטה עם ברך מורמת MH5 291



ציור 85

כריעה פשוטה ברגלים צמודות MH7 571E

ירידה אל הקרקע נמצאת גם בהנחיות הכתובות לטקסים במקדש,⁵⁴¹ שם נזכרת הוראה "להשתטח על הבטן, לנשום את הקרקע".⁵⁴² מנח זה אינו נפוץ באיקונוגרפיה המלכותית המצרית,⁵⁴³ ואחת הדוגמאות היא מתקופתו של תחותימס השלישי (המאה החמש עשרה בקירוב) במקטר עשוי כסף מהמקדש בכרנך, ראו להלן ציור 87.



ציור 87

תחותימס השלישי – מקטר כסף, כרנך 15 fig. 28, Fischer 1957

אם כן הנמכת קומתו של המלך המשמש מול האל מוכרת בטקסים המצריים ומשקפת את קבלת עליונותו ומרותו של האל, ואף את כניעת המלך לכוח הניצב מולו. כניעה, ויתור והתמסרות המבטאים הכרה בכוח הנשגב מהאדם, נמצאים גם בבסיס הגישה היוגית. הנמכת הגוף נפוצה בתרגול היוגי אשר מתקיים בתנוחות שונות ביחס לקרקע: בשכיבה, בישיבה, בעמידה, בכריעה, בשהייה על רגל אחת ובמצבים הפוכים כגון עמידה על הראש, על הכתפיים או על הידיים. חלק מהמנחים מתקיימים על בסיס גופני יציב ואחרים מחייבים איזון דינמי של שיווי המשקל.⁵⁴⁴

רכישה של מיומנות גופנית ותודעתית באמצעות תנועות שלעיתים הן מורכבות מאוד לביצוע, מחייבת בין השאר התמסרות, התמדה ונכונות להתמודד עם קושי גופני ונפשי. הנכונות להתמסר מחייבת הסכמה לויתור ולכניעה מול הרצון של הגוף ושל הנפש בהקלה ובנוחות מידיים, ולעיתים הסכמה זו יכולה להיות אף הפך התובעני ביותר בתרגול. על הכניעה בתרגול היוגה כותבת סן-גופטה: "בכפיפות קדימה אנחנו יורדים נמוך, ולכן יש בהן יסוד של ויתור, של נתינה מעצמנו, הן נקראות לעתים 'תנוחות של כניעה והתמסרות'. בהתחלה נדמה לנו שאלה תנוחות קלות יחסית, אחר-כך מתברר שהן אולי הקשות ביותר."⁵⁴⁵

הירידה הפיזית של הגוף במנחו כלפי מטה, ההתמסרות בתנוחה אל כוח הכבידה והויתור על הזקיפות שיש בה אלמנט של התנגדות אליו, הם אחד הביטויים הגופניים להכנעה של הרצון, של הכבוד ושל העליונות. זהו ויתור של האדם על "הידיעה" ביחס ל"ידיעה" גדולה יותר של הנשגב ממנו העשויה להתגלות רק מתוך הויתור על זקיפות הקומה ועל האחיזה בתפישה השגורה. אפשר לומר שהויתור על הנוחות, על תפישת העולם המוכרת ועל ההימצאות

⁵⁴¹ Eaton, 2013, 51 Abydos 10.

⁵⁴² Eaton 2013, 179: פפירוס אמון ופפירוס מות 12/29 - לנשק את הקרקע, פפירוס אמון ופפירוס מות 14/31 - להניח את עצמו על הבטן; David 2-17-18, 118: לנשום את הקרקע.

⁵⁴³ איטון סברה שהקנון המצרי אינו מאפשר לייצג את המלך משוטח על בטנו ושהכריעה בפישוק רחב היא ביטוי איקונוגרפי להוראה זו (Eaton, 2013, 147).

⁵⁴⁴ Iyengar, 7444.

⁵⁴⁵ סן-גופטה, 2012, 67.

בתוך זרם המחשבה השוטף מאפשרים התגלות של שקט ושל אחדות נכספים, התגלותה של "המציאות האמיתית" במונחים ההינדיים.⁵⁴⁶

באיקונוגרפיה המצרית, המלך בכריעה בפישוק רחב מוצג נמוך מול האל היושב לפניו. זהו תיאור מוחשי של כניעת המלך ושל התמסרותו לעליונות הכוח האלוהי הניצב מולו – זאת בדומה ליוגי המנמך את עצמו בתרגולו אל מול השאיפה לגילוי "המציאות האמיתית" או "ידיעת האל" ולייצובן. גם המלך המצרי וגם היוגי אינם "קטנים", "מוכנעים" או "נחותים" במופעם הקרוב לקרקע. הם משקפים בו את ההכרה בכוחו האדיר של הממד האלוהי שמולו הם ניצבים, ובו בזמן מבטאים את תעוזתם בבואם לבקש את קרבתו ולהיות במחיצתו. משום כך משתדרג למעשה מעמדו של המלך המצרי ביחס לאל שמולו.

זיקה נוספת בין ייצוגי המלך המצרי לבין התנוחות היוגיות ניתן למצוא במנח ה"נמוך" של המלך המצרי במעמד הנשגב, מנח זהה לזה שבו מוצגים שבויים אזוריים. מטרת ייצוגם של השבויים בתנועה זו היא להנכיח את סבלם הגופני ולהדגיש אותו, דבר המזכיר את סבלו של היוגי המקבל על עצמו מסלול חיים סגפני על מנת לפגוש את האלוהי והנשגב. הסגפנות כערך מופיעה כבר בכתבים יוגיים קדומים והיא חלק מדרך החיים היוגית. הסגפנות משקפת גם את המאמץ שבתרגול וגם את ההישגים הבלתי רגילים והעל-אנושיים הנלווים אליה,⁵⁴⁷ והיוגים הסגפנים מסוגלים לבצע פעולות שעלולות לגרום סבל רב ואף נזק גופני ומנטאלי למי שלא מאומן לקראתן.⁵⁴⁸ האדם הבוחר בחיים אלה מקבל על עצמו מגבלות רבות כדי להגיע לחוויית האחדות, לידיעת האמת ולמציאת שקט פנימי, ובדרך הוא נכון לכפוף את הגוף לסבל מתוך רצון להגיע למטרותיו.⁵⁴⁹

כאשר מוצגים השבויים האזוריים במנח מורכב שכזה, אין מדובר בגוף מיומן שפיתח את היכולת לשהות בתנועה זו מתוך כוונה והנחיה ראויות אלא בגוף שנכפתה עליו תנועה שאין לו כלים לבצעה, ובוודאי לא רצון או מוטיבציה לשהות בה, ולפיכך ייגרם לו סבל גופני קיצוני המביא גם סבל נפשי, הכנעה ואף מוות. הצגת המלך בטקס החשוב מול האל במנח גוף זהה לזה המשמש כדי להראות את העינויים הקשים המיועדים כדי לשבור את גופם ואת רוחם של השבויים מציג אותו כמי שיכול לעמוד בקשיים שלאדם פשוט כמעט בלתי אפשרי לשרוד אותם. המלך מופיע כאן כמי שלא רק יכול לבצע תנועה ווירטואוזית זו, אלא גם, בדומה ליוגי המנוסה, יכול לה בעוצמה, במנוחה, באיזון ובשקט פנימי – תכונות הדרושות לו כמנהיג הממלכה.

לסיכום: המלך המבצע את תנועת הכריעה בפישוק רחב בפני האל נמצא במעמד המחייב אותו להיות מוכן לפגוש את האל פנים אל פנים בקרבה גופנית גדולה. הוא פונה אל האל ואף מגיש לו מאעת או מקבל ממנו את הירוגליף היובל, שני אלמנטים מרכזיים לשילוב של הכוח האלוהי והמלכותי ולקיום הסדר אל מול הכאוס המאיים כל העת.

במעמד זה חייב המלך להיות באיזון מנטאלי ובעוצמה פנימית גדולה שהם תנאי ליכולתו ולכשירותו לעסוק בנושאים הגורליים ביותר בחיי הקוסמוס והממלכה. עליו להיות בשיא כושרו הגופני והמנטאלי כאחד כדי שלא יפול חלילה או ייטעה במעשיו. המלך מוצג כאן כמי שמסוגל להתעלות מעל ומעבר ליכולות האנושיות, גופניות ומנטאליות גם יחד, מה שמציב אותו כראוי לפגוש את האלים ולקיים מגע קרוב עימם.

⁵⁴⁶ גרינשפון, 2002, 22-24, 51.

⁵⁴⁷ Mallingson, 2011, 1.

⁵⁴⁸ Mallingson 2011, 9. מוכרים מאוד הם הפקיר השוכב על מצע של מסמרים חדים או הולך על גחלים לוחשות וכן יוגים היכולים להיקבר באדמה או להישאר ימים ארוכים תחת מים בעזרת תרגול מתמשך של עצירת הנשימה באופנים שונים. Eliade, 1975, 100-3 יכולות אלה נרכשות בעזרת שליטה על הנשימה, הרפיית המאמץ במנחים מורכבים והפניית תשומת הלב מהגוף אל זרם התודעה.

⁵⁴⁹ Eliade, 1975, 5-7, 65, 100.

כך, כמו היוג, המלך מופיע במנח גוף המתאר את הווירטואוזיות הגופנית המלווה בנוכחות מנטאלית ערנית וחדה במיוחד, הן לנוכח הצורך לשמור בתנועה על איזון מתמשך של שיווי המשקל של הגוף הן משום המעמד המחייב את מלוא תשומת ליבו למעשיו מול האל. עצם הבחירה בייצוג כזה של המלך מלמד שהיה בידי המצרים באותה תקופה ידע שעליו התבסס הייצוג, ידע המזכיר את התובנות היוגיות ושהיה המתאים ביותר למעמד הרם של הטקס ולמטרתו: להשגיב את השליט.

4.4 ליווי באחיזת יד

4.4.1 הקדמה

ליווי המלך באחיזת יד על-ידי האלים בבואו להתייצב בפני אל נשוא-פולחן, מראה את המלך עם האלים המלווים בייצוג תנועתי משותף שבו נראות כל הדמויות במנח גופני דומה, ובכיוון התקדמות משותף. כל המשתתפים עומדים באופן עצמאי ונושאים את משקל גופם, והמגע שביניהם משתקף באמצעות אחיזה מודגשת וברורה בכפות הידיים. אחיזת הידיים מתבצעת כשאצבעות כף היד פרושות ולא לופתות זו את זו, מנח המחזק את המסר של שיתוף הפעולה המתקיים בין הדמויות. תנועה זו מופיעה באיקונוגרפיה המלכותית המצרית בתיאורים של פולחן במקדש, ובייצוגים לא מלכותיים בתיאורים של ליווי המת בדרכו להפוך לישות מוארת בעולם הנצח.⁵⁵⁰

בהוויה האלוהית המצרית מצויות ישויות בעלות כינויים ותפקידים שונים: אלים – *ntrw*; המת המבורך שהפך לישות מוארת מכונה אח' – *3h*⁵⁵¹; המלך בתפקידו הפולחני או כוהן בעל-הסוד – *hym-ntr*, *hry sst3*. מכאן שבהוויה האלוהית משתתפים גם בני אנוש לאחר מותם ויחיד סגולה שקיבלו את הזכות לתקשר עם האלים בעודם בחיים. עבורם, סצנה זו מתקיימת – בין שבחיהם בין שאחרי מותם – בעולם האלוהי. האדם היחיד המתואר באיקונוגרפיה המצרית כמלווה באופן זה בעודו במהלך חייו היה המלך במקדש, במהלך טקס הסמכה שבו הוא הוצג בפני האלים התקבל לעולמם. אירוע זה מדגיש באמצעות שיתוף הפעולה התנועתי את מעמדו של המלך כמי שמתעלה מעל האנושי.

בתפקידו הפולחני משודרג מעמדו של המלך מבן-אנוש פשוט לבעל יכולות נשגבות שבאמצעותן ובזכותן הוא יכול לבצע את הפולחן בעולם האלים. הדבר בא לידי ביטוי למשל בכתובות הנלוות לאיקונוגרפיה הפולחנית במקדש שבהן בחלק מהפעולות מופיע תוארו הרשמי של הכהן בעל-הידע כמבצע הפולחן, אך לעיתים הוא מוצג כמבצע את הפולחן בשם האל, למשל בתפקיד של תחות⁵⁵² או הורוס.⁵⁵³ אפשר להבין, אם כן, שבביצוע הפולחן היה המלך מורם מעם וקרוב יותר להווייתם של האלים, דבר שחייב את קיומו של מעבר שאינו רק פיזי אלא גם תודעתי וחוויתי, שיוביל אותו מהוויה ארצית להוויה אלוהית.⁵⁵⁴

חלק זה יעסוק במשמעויותיה של התנועה המתבצעת בייצוגים אלה ובתכונותיה, ויבחן את מהות המעמד המתואר ואת המרכיבים הגופניים, החווייתיים והתודעתיים העשויים להתקיים בו. כמו כן הוא ינתח את אופייה של התנועה המתוארת, את משמעותה לנוכח תפקידה בפולחן המוצג ויסייע בדיסציפלינה העוסקת בתקשורת לא מילולית.

טקס ההסמכה *bsi*

כאמור חלק ממשמעויותיו במצרית של המושג *bsi* הן להציג ולהיכנס. בהקשר של הפולחן במקדש, המושג מציין חניכה, הצגה והסמכה (Ordination, Introduction, Initiation). המושג משמש כאן גם במשמעותו הפיזית – להציג

⁵⁵⁰ ישראלי, 2005, 106; 136; Haikal, 2013.

⁵⁵¹ Teeter, 2011, 148-152.

⁵⁵² P. Berlin 3055 8/9.

⁵⁵³ Gee, 2004, 100; Kruchten & Zimmer, 1989, 161, 166; Moret, 1902, 21; P. Berlin 3055 2/4.

⁵⁵⁴ Haikal, 2013, 137; Kruchten & Zimmer 1989, 166, 170.

את המלך בפני האל או להכניס אותו אל מקום מושבו, וגם במובן הסמלי – לחשוף בפני המלך ידע סודי ולצרף אותו לקחת חלק בעולמם של האלים. מושגים אלה מתייחסים גם למהלך ההכשרה וההסמכה של כוהנים זוטרים, $w^c b$, כדי להעלותם לדרגת כוהן מוסמך בעל-הידע, המורשה לבצע את הפולחן מול האלים.⁵⁵⁵ כאמור בגוף הידע הדתי המצרי יש רמות שונות של מידע המתואר בכתבים: ידע שהיה גלוי לכוהנים ולמלומדים שאינם כוהנים ($r\bar{h}$), ומידע מעמיק יותר שיש בו ממד של חקירה ושל חדירה למשמעותם הנסתרת של דברים ("להיכנס פנימה" $k^c m$ או k^c $m\ hnw$). המונח bsi נזכר בהקשר לידע נסתר ומעמיק זה אשר נגלה רק למי שראוי, מוכן ומורשה להיחשף אליו – מי שהוכנס בסוד הדברים.⁵⁵⁶

אחד מהתארים שנושאים לעיתים כוהנים שעברו את טקס החניכה מכנה אותם כ"הוא אשר מעבר לסודות" או "הוא אשר בעל הסודות" $hry\ sst3$. הסודות מתייחסים כאן למרכיבים המקודשים של העולם שאינם נראים ואינם ידועים למי שאינו מוכשר לכך: סודות אלה מקנים לבעליהם את היכולת ואת הרשות לתקשר בעולם האלים.⁵⁵⁷ אסמן, בספרו העוסק בפולחן אל השמש במצרים, כינה את הסוד ($sst3$) מסתורין. לדבריו המסתורין מתייחס לשני אספקטים: סודיות של תוכן הידע הנגלה לאדם, וסודיות של מהלכי הפולחן ושל כללי ביצועו הכוללים ידיעה, דיבור ופעולה. שני היבטים אלה היו גלויים ונגישים רק לקבוצה נבחרת של כוהנים מלומדים,⁵⁵⁸ ומשום כך היה על הכוהן הזוטר לעבור טקס חניכה כדי להגיע לדרגה גבוהה יותר שתעניק לו את הרשות לבצע את הפולחן מול האלים. טקס החניכה של הכוהן, שהוא טקס מעבר, הוא שיאו של תהליך הכנה ממושך שכלל לימוד ושירות במגוון תפקידים זוטרים. סצנת ההובלה באחיזת יד, שבכיתוב הנלווה אליה מופיע המונח bsi , היא ייצוג של טקס זה שהיה מבחן הסף שבו אמור החניך להוכיח את כשירותו לתפקד בפני האל, ולשמש בפולחן שלקראתו הוכשר.⁵⁵⁹ היקאל⁵⁶⁰ טענה שהמונח bsi מתאר אירוע המתרחש ברגע מסוים ומערב אנשים נוספים חוץ מהמועמד. לדבריה זהו "טקס מסתורין" אשר מעביר את החניך למעמד של "ישות נשגבת" באמצעות גילוי סודות מיוחדים שאליהם נחשף במהלך הטקס.⁵⁶¹

טקס החניכה עצמו אינו מפורט בכתבים, אך יש זיקה בין טקס המעבר של הכוהן לבין טקס המעבר של המתועד בכתבי הפירמידות מתקופת הממלכה הקדומה (החל בשושלת החמישית, 2500 בקירוב), בכתבי הארונות (בעיקר בתקופת הממלכה התיכונה, 2200-2000 בקירוב) ובספר המתים (ממלכה חדשה, 1600-1000 בקירוב). הזיקה האיקונוגרפית בין טקס הסמכת הכוהן- בעל הידע לבין הובלת המת למעמד של שקילת הלב משתקפת בליווי המועמד באחיזת יד על-ידי אלים, ומצביעה על קיומן של תופעות תנועתיות וגופניות דומות בשני המקרים. אסמן, שעסק בהקבלה בין שני הטקסים הנ"ל,⁵⁶² טען שטקסי הקבורה נשענים על רעיונות ועל תבניות שהיו קיימים בטקסי החניכה במקדש.⁵⁶³ בשני המקרים מדובר במעבר מהוויה תודעתית אחת להוויה תודעתית אחרת: המת עובר מעולם החיים לעולם הנצח, והכוהן עובר מהעולם הארצי לעולמם של האלים במקדש שבו מתקיים הממד

⁵⁵⁵ Haikal 2013, 136.

⁵⁵⁶ Haikal, 2013, 135.

⁵⁵⁷ Haikal, 2013, 137.

⁵⁵⁸ Assmann & Alcock, 1995, 17.

⁵⁵⁹ Gee, 2004, 98-100; Haikal, 2013, 136; Kruchten & Zimmer, 1989, 166.

⁵⁶⁰ Haikal, 2013.

⁵⁶¹ Haikal, 2013, 136.

⁵⁶² Assmann, 1989.

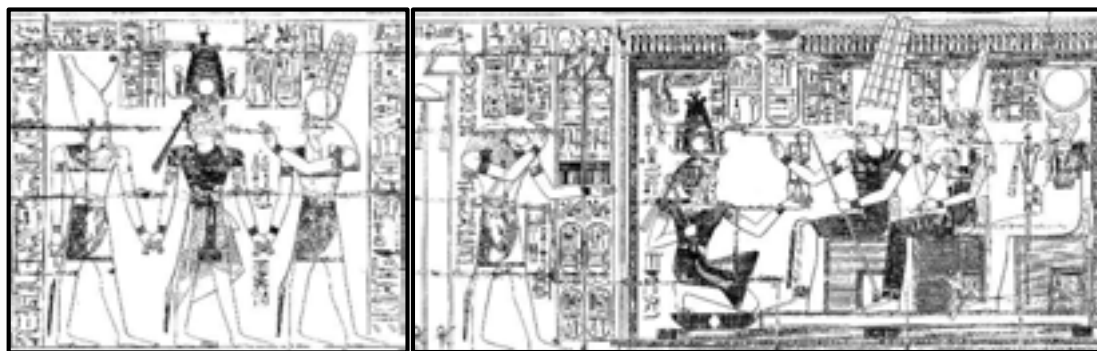
⁵⁶³ Assmann, 1989, 136, 142, 151, 155. (טענה הפוכה היא שטקסי הלוויה ומעבר המת קדמו לטקסי החניכה במקדש ראו Assmann, 1989, 135-6.)

הקוסמי.⁵⁶⁴ הכתבים העוסקים במעברו של המת, מתארים מהלך חד-כיווני של שינוי ממצב אחד למצב אחר שאין ממנו חזרה.

המעבר בין ההוויות מובע בשני אספקטים הקשורים זה לזה: מעבר במובן המרחבי-פיזי ממקום אחד לאחר (Transition), ומעבר במובן של התגלמות כישות חדשה על-ידי "לידה מחדש" (Transformation).⁵⁶⁵ במובן המרחבי, עובר המת מהקיום הפיזי על פני האדמה אל הקבר ואם צלח מבחנו הוא עובר לממד אחר שאינו נגיש באופן פיזי לבני האנוש החיים. עבור הכוהן במקדש, יש חלוקה מרחבית ברורה – סף שמעבר לו הכניסה מותרת רק למי שהוזמן, צלח את המעבר וקיבל את רשות הכניסה. הסצנות המתארות טקס זה של מתן הרשות, ממוקמות בקרבת פתחי המעברים במרכז המקדש, ומלוות את התקדמותו של המלך מבחוץ פנימה: מהעולם הארצי אל מעמקי העולם האלוהי.

דוגמה מובהקת לטקס זה מצויה במקדש במדינת-הבו בשתי סצנות מצידו החיצוני (המזרחי) שמדרום לפתח הכניסה לאולם העמודים, בדיוק במקביל לצידו הפנימי (המערבי) של הפתח. בכתובת הנלווית לסצנה זו בצידה החיצוני-מזרחי מופיעה כתובת ובה דברי האל מונתו אל המלך: "תן לי ואציג אותך, ואכריז עליך עד קצה האופק כדי שתוכל לראות את אדון האלים".⁵⁶⁶ מנגד, בצד הפנימי-מערבי, מופיעה כתובת ובה דברי הורוס-חנתחתי למלך: "אני הכנסתי אותך לארמון של אביך אמון אדון האלים".⁵⁶⁷

בצד החיצוני של הפתח מתקיים טקס הצגה שאחריו הוכרז המלך כאמור עד קצה האופק ככשיר לראות את "אדון האלים", ובסצנה העוקבת, לאחר שהוצג והוסמך, הוא קיבל את רשות הכניסה ומתואר כבר בתוך הקפלה, כורע בפני השלישייה התבנית כדי לקבל מידו של אמון-רע את הירוגליף היובל, ראו להלן ציור 88. גם במעמד זה, לאחר שכבר הורשה המלך להיות בנוכחות האלוהית הגבוהה ביותר, הוא לא נותר לבדו אלא מלווה על-ידי האל תחות הניצב בפתח הקפלה ומתעד את המעמד.



ציור 88

המלך מלווה (משמאל) אל טקס קבלת הירוגליף היובל (מימין). האל תחות מתעד את המעמד (אמצע). MH5 290-291.

בצד הפנימי (המערבי) של המעבר, בתוך אולם העמודים, מובל המלך למעמקי המקדש כ"בנו של אמון אדון האלים" שכן בשלב זה הוא כבר ראוי לשמש בפני אמון. כאן מתקיים טקס החניכה ממש מול הקפלה שבה נראים אמון-רע ובת זוגו מות.

⁵⁶⁴ Assmann, 1989, 136.

⁵⁶⁵ Assmann, 1989, 137.

⁵⁶⁶ Gee, 2004, 100; MH5 290-291.

⁵⁶⁷ Gee, 2004, 100; MH5 313a.

מעבר מהווה להווה מתקיים גם עבור המת במסעו בעולם המתים. עבור המת, החניטה היא תהליך שמשמעותו "לידה מחדש" והיא חלק מתהליך ההשתנות שהוא עובר. החניטה אינה נתפסת כפעולה לשימור הגוף בלבד אלא כיצירה של "עטיפה מאגית" המאפשרת טרנספורמציה לגוף חדש שאין בו חומרים מתכלים והוא מלא בחומרים נצחיים.⁵⁶⁸ הגוף החנוט, המונח בארון המתים, משול לחזרה לרחם האם של אלת השמיים – נות.⁵⁶⁹ הכתבים של ארונות הקבורה מהממלכה התיכונה מדווחים על הלידה המחודשת שמעניקה האלה למת כשהוא נולד במעמד של אל: "I have spread myself over thee, I have born thee again as a god".⁵⁷⁰ לידה מחודשת זו אינה מעבר של הפרדה אלא של איחוד – המת אינו עוזב את הארון או את אלת השמיים אלא נשאר בעולמה, עולם הנצח, והשתנותו היא נצחית ואין ממנה חזרה. המעמד הנעלה שאליו הועבר המת בתהליך החניטה, ושבאמצעותו יוכל בהמשך הדרך להפוך, כאמור, לאח', משתקף גם במונח המצרי – להיות לאח', *s^ch*, שמשמעותו גם "אצילות" או "כבוד".⁵⁷¹

מעבר שיש בו פן של לידה מחדש נמצא גם בתהליך הכשרתו של הכוהן בעל-הידע בבואו לקבל את הרשות להיות במחיצת האל. הכוהן נולד מחדש ל"עולם האלים", מעבר שכאמור מתרחש עבורו בהדרגה, בתהליך הכשרה ארוך ותובעני ולמעשה הוא "גדל" אל תוך התפקיד. בכתובת על פסל של כוהן גדול מתקופת רעמסס השני, מופיע מניין השנים והתפקידים שהוא עבר בדרכו למעמדו הרם: "ארבע שנים כצעיר מצטיין, אחת-עשרה שנים כנער חניך למנהל האורוות של המלך מנ-מעאת-רע [רעמסס השני, ב"ש], ארבע שנים ככוהן זוטר של אמון". תהליך ההכנה הגיע לשיאו במינויו לכוהן גדול, תפקיד שבו שירת עשרים ושבע שנים.⁵⁷²

אפשר לראות הקבלה בין מהלך ההכשרה הממושך של הכוהן ובין הליך החניטה של המת אשר בשניהם עובר המועמד שינוי משמעותי ומהותי: הכוהן ממלא תפקידים שונים, נחשף לידע נסתר ועובר תהליכים רבי-השפעה המעצבים את אישיותו ואת תפיסת עולמו,⁵⁷³ והמת עובר שינוי פיזי של גופו החומרי ההופך מזמני לנצחי; בשני המקרים היעד הנכסף הוא המפגש עם האל; בשניהם, על פי אסמן, מתקיימת חניכה שיש בה ממד של "לידה מחדש" במעבר בין "כאן" לבין "היעד הנכסף".⁵⁷⁴

אם כן החניכה היא המעמד שבו נגלה לכוהן עולם חדש והוא נפגש לראשונה עם הכוחות הקוסמיים, הסמויים בדרך כלל, מעבר המחולל בו שינוי תודעתי עמוק ומהותי. היקאל טענה שהרשות לראות את האל היא חלק מהסודות הנסתרים אשר נגלים באירוע החניכה, אירוע שבעצם קיומו משנה עמוקות את המועמד.⁵⁷⁵ אין זה לימוד של תוכן חדש אלא שינוי של תפיסה קיומית המחייב הכרה חווייתית של הממד האחר שאליו נכנס המועמד. זוהי חוויה מטפיזית המחוללת שינוי תודעתי שמוביל את המועמד מתפיסה של מציאות מוכרת לתפיסה של מציאות חדשה ומהווה אחת לאחרת.⁵⁷⁶

החוויה הטוטלית שתוארה לעיל משפיעה על כל ההיבטים של האדם, ומובן שהיא מתרחשת ומובעת גם בגופו ויכולה להשפיע בין היתר על קצב הלב, על אופן הנשימה, על שליטה על התנועה, על יציבות שיווי המשקל של הגוף ועוד. חשיפה זו של המועמד להווה חדשה לגמרי מתקיימת, מעצם טיבה, במרחב שאינו ידוע לו ושלא

Assmann, 1989, 138. ⁵⁶⁸
 Wilkinson, 2003, 160-163. ⁵⁶⁹
 Assmann, 1989, 140. ⁵⁷⁰
 Assmann, 1989, 139-140. ⁵⁷¹
 Frood, 2003, 77. ⁵⁷²
 Frood, 2003, 77. ⁵⁷³
 Assmann, 1989, 137. ⁵⁷⁴
 Haikal, 2013, 136. ⁵⁷⁵
 Kruchten & Zimmer, 1989, 173. ⁵⁷⁶

מוכר לו. זהו מרחב לימינלי שבו אין יכולת לדעת מראש מה יתרחש, כיצד יגיב המועמד ואיך יסתיים התהליך. עדות לחוויית הסמכה של הכוהן מצויה רק בטקסטים מאוחרים יותר, החל מתקופת השושלת ה-21 (700-950 בקירוב). עדות כזו נמצאה חקוקה באבן בתבי, להלן תיאור של הכוהן שהובל "לראות את אמון בפסלו המקודש, הנסתר יותר מאלה של האלים האחרים":

My heart, my heart! What you have wished has occurred, as I saw the
secret image of the one who is in Thebes, and I viewed the brilliance [...]
places, conforming to his disk in heaven. The great office has become a
part of myself; it cannot be taken away forever.⁵⁷⁷

זהו טקס הטומן בחובו סכנות מעצם השינוי המהותי המתחולל באדם החווה אותו. על כן לנוכח החשיבות הרבה שיש להצלחת הטקס מן הצד האחד והסכנות הטמונות בו מן הצד האחר, נדרשת למועמד הגנה מרבית במהלכו וזו ניתנת לו ומובעת באמצעות האלים הניצבים משני צידיו, אווזים בידיו, חובקים אותו, מניפים את ידם בתנועות מגוננות ומעניקים לו את נשימת החיים.

בתפקידו גדול מקבל המלך מעמד מורם מבן-אנוש, נחשף לסודות של עולם האלים, מסוגל לתקשר איתם ולתפקד בהווייתם.⁵⁷⁸ בעצם ביצוע הפולחן, המלך הוא שותף לאלים בקיום סדרי הקוסמוס – עולם שכלליו, שדרכיו ושאמצעיו שונים מאלה הידועים, נהוגים ומקובלים בהווייה הארצית – ומכאן שעליו להבין סדרים אלו על כל מרכיביהם כדי להבטיח את יכולתו לבצע באופן מושלם את חלקו בקיומם.

על פי אסמן⁵⁷⁹ "המרחב האלוהי" הוא ממד מאגי שכדי לתפקד בו נדרש מצב תודעתי אחר וחדש,⁵⁸⁰ ואכן בתפקידו זה מתואר המלך כבעל תכונות על-אנושיות.⁵⁸¹ דוגמה לכוחו העל-אנושי של המלך נמצאת בטקסט המופיע באפריז בקפלת השמש במדינת-הבו והמתאר את יכולתו להכניע את אויביו ב"כוח המקרין" של קולו: מכוח האמירה היוצאת מפיו בלבד, ניגפים אויביו מפניו והוא נוהג את הספינה על פי רצונו: "[...] who defeats the sun's enemies

⁵⁸².by the 'radiant strength' of his utterance, who causes the boat to travel where it will"

סיבה נוספת להימצאותם של האלים לצידי המלך היא עצם ההזמנה אל עולמם. כדי "להיכנס" להווייה חדשה זו העומדת להתגלות בפני המלך, הוא זקוק להזמנה ושני האלים שמצידי מצויים בה והם "מכניסים אותו" אליה. הכנסת המלך לעולם האלוהי על-ידי המלווים האלוהיים משתקפת בייצוג החזותי בכך שהם הפועלים בסצנה: מניפים את ידיהם החופשיות מאחיזות ידי המלך במחוות מגוננות לעברו. הבנה זו מתחזקת גם על פי הכיתוב הנלווה לסצנות אשר מציין את דבריו של האל המוביל האומר "אני הכנסתי אותך".⁵⁸³ כלומר האל מעניק מכוחו ומסמכותו למועמד המלכותי כדי לאפשר את הכנסתו לעולם האלים. זוהי ההזמנה המאגית שבה מהווה נוכחותם של האלים את "שער" הכניסה במעבר המלך להווייתם.

⁵⁷⁷ Cairo, JdE 36494; Ritner, 2009, 49.

⁵⁷⁸ Assmann & Alcock, 1995, 19-20; Haikal, 2013, 136. Lines, 31-7.

⁵⁷⁹ הערה 10 אצל Assmann 1989, 137.

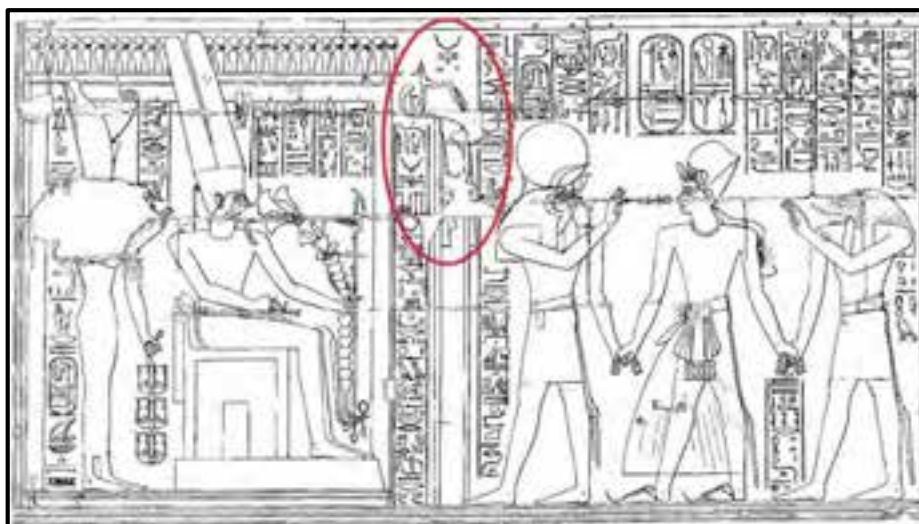
⁵⁸⁰ Assmann, 1989, 137.

⁵⁸¹ Haikal, 2013, 136.

⁵⁸² Assmann & Alcock, 1995, 31; MH6 422-423.

⁵⁸³ bs.i tw "Let me initiate you": Gee, 2004, 100

תמיכה אלוהית נוספת למעמד זה משתקפת בנוכחותו של האל-התן אופואות, "פותר הדרכים", הניצב בראש הנס ומקדים את השלישייה של המלך ואת שני מוביליו – ראו להלן ציור 89.⁵⁸⁴



ציור 89
האל אופואות בראש הנס בכניסה לקפלה. MH5 313a

נוכחותו של האל-התן במעמדים אלה מדגישה את תפקידם של האלים במעמד הכניסה למקום חדש שדורש סיוע בפתיחת הדרך אליו. האל-התן הוא שפותח את הדרך עבור המלך בקרב, וקשור גם לפתיחה המאגית של הפה ושל העיניים של המלך המת.⁵⁸⁵ תיאור המצוי בכתבי הפירמידות מהממלכה הקדומה ולפיו האל-התן פותח את הדרך לזריחת השמש, מעניק גם מובן קוסמי לתפקידו כ"פותר הדרכים".⁵⁸⁶ בדומה לשמש "הנולדת מחדש" עם זריחתה, כך גם המלך "נולד מחדש" להוויה האלוהית, ונוכחותו של אופואות מעניקה ממד נוסף לתמיכה הקוסמית במעברו של המלך.

4.4.2 משמעותה של אחיזת היד בראי התקשורת הלא מילולית

תקשורת לא מילולית היא תחום מחקר המנתח תנוחות, תנועות, מחוות גוף והבעות פנים כדי להבין יחסים בין אנשים, צורות התנהגות, ומצבים חברתיים ולהגדיר אותם. גישה זו נשענת על תיאוריות של שפת גוף,⁵⁸⁷ של תקשורת של מגע⁵⁸⁸ ושל מידע המובע בסידור המרחבי של בני אדם באינטראקציות שונות.⁵⁸⁹ התייחסות לתיאוריות אלה כבסיס לניתוח של שפה תנועתית המובעת באומנות המצרית ולהבנתה, שימשה את ארלט דוד בנוגע לניתוח של מחוות גוף של אחנתון (1350 בקירוב).⁵⁹⁰

כאמור התייעוד החזותי המצרי המוכר כיום לעולם המחקר הוא דומם, ועל כן הוא מספק מידע מועט על אופן התנועה, מתעלם לחלוטין מהבעות פנים ואינו מספק מידע ריאלי לגבי הסידור המרחבי של הדמויות בייצוג.

⁵⁸⁴ Wilkinson, 2003, 191-2.

⁵⁸⁵ PT 1009 Wilkinson, 2003, 191-2.

⁵⁸⁶ PT 455 Wilkinson, 2003, 191-2.

⁵⁸⁷ Birdwhistell 1970; Efron 1941; Ekman 2004; Ekman & Friesen 1969; Kendon, Sebeok – ראו לדוגמה: Kinesics

& Umiker-Sebeok 1981; Knapp, Hall & Horgan 2014, 199-230.

⁵⁸⁸ Knapp, Hall & Horgan 2014, 231-57; Paterson 2007. – ראו לדוגמה: Haptics

⁵⁸⁹ Hall, 1959, 1966. – ראו לדוגמה: Proxemics

⁵⁹⁰ David, 2017-2018, 99-101.

האיקונוגרפיה המצרית מבקשת להעביר מסרים שהיו קריאים ונהירים לצופה המצרי הקדום. לפיכך יש לבחון את הסימנים ואת הסמלים המצויים בשפת התקשורת הלא מילולית מנקודת מבט המכירה את הקודים המצריים העתיקים ואת כללי הקנון הייצוגי-חזותי שלהם.⁵⁹¹

מחוות האחיזה של מלך בידי האלים אשר כולם מוצגים כדמויות אנושיות בוגרות, אך אינם שווים במעמדם. במעמד החניכה, המתקיים בפני נשוא-הפולחן, יש לאחיזה היד תפקיד של ליווי המלך, של הנחייתו ושל תמיכה בו. לנוכח האמור לעיל, יבחן סעיף זה כיצד יכולות תובנות התקשורת הלא מילולית להאיר כמה נקודות מרכזיות הקשורות ישירות לייצוג של מחוות גוף המשתקפות במחוות הליווי וההובלה באחיזה היד, ויצג את האלמנטים הרלוונטיים של התקשורת הלא מילולית לסצנות הנדונות ואת זיקתם אליה.

א. קרבה גופנית

בראי התקשורת הלא מילולית, האופן שבו מוצבות דמויות במרחב הוא משמעותי מאוד ומעיד על אופיו של הקשר ביניהן. מידת הקרבה הגופנית בין אנשים היא תלויה-הקשר, תרבות ויחסים. למשל בשיחה, זרים יבחרו לרוב לשמור זה מזה על מרחק גופני גדול יותר מאשר מכרים, וחברים קרובים יבחרו בקרבה גדולה אף יותר ממכרים.⁵⁹² קרבה הנחוות כקרובה מדי יכולה להתפרש על-ידי האדם החווה אותה כפלישה. קרבה של אדם לאדם אחר מייצרת גירוי של החושים – הריח, חום הגוף ותחושת המגע. תחושות אלה מעוררות בגוף תגובות פיזיולוגיות כגון פעילות של קצב הלב ועוררות בתגובות העור,⁵⁹³ והתפתחותן תהיה בהתאם לפרשנות של האדם את הקרבה כחיובית או כשלילית. כך או אחרת, קרבה גופנית של בני אדם היא אירוע המלווה בתגובה פיזיולוגית ורגשית גם יחד.

במאמר על תקשורת לא מילולית העוסק ברגשות ובשיחות בין אנשים, טען אקמן⁵⁹⁴ שהבעות גופניות (בפנים, בקול ובתנוחות הגוף) הן ביטוי לרגשותיו של האדם ולדבריו "הגיוני להניח שכל מצב רגשי יתבטא בסימן גופני כלשהו".⁵⁹⁵ בקרבה הגופנית המוצגת בסצנות הליווי של המלך באחיזה יד במדינת-הבו, יש קרבה גופנית גדולה בין הדמויות – המרחק ביניהן מוגדר כאישי (עד 120 ס"מ) או אפילו אינטימי (50 ס"מ), מה שמעיד על היחסים הקרובים ביניהן.⁵⁹⁶ הנינוחות הנראית במנח גופם של כל המשתתפים מעידה על פרשנות חיובית של הקרבה הגופנית, והיא מתארת מידת קרבה הרצויה לכל המשתתפים.

ב. שיתוף פעולה

הדמויות הצועדות זו לצד זו באחיזה יד, מבצעות תנועה משותפת המחייבת הסכמה קודמת בכמה פרמטרים: כיוון ההתקדמות, קצב הצעידה ותיאום הצעדים. אופן אחיזה הידיים בכפות פרושות הנחות זו על זו ללא לפיתה, משקף הסכמה הדדית לגבי המנח. כל אלה הם ביטויים של שיתוף פעולה המובע באמצעות תנועת הגוף המשקפת את היחסים בין הדמויות.

"מחוות סמיוטיות", דהיינו סמלית, משמשת בניתוח של התקשורת הלא מילולית למחווה המחליפה דיבור בתנועת גוף שהופכת להיות "מרכיב לשוני" בשפת הגוף,⁵⁹⁷ ומכונה גם סמל או סימן (Emblem).⁵⁹⁸ מדובר בסימנים הנגזרים ממחוות טבעיות של ידיים, של פנים או של ראש שמקבלים משמעות מוסכמת בחברה שבה משתמשים

⁵⁹¹ David, 2017-2018, 99-100.

⁵⁹² Knapp, Hall & Horgan, 2014, 141.

⁵⁹³ Hall, 1966, 116-8; Knapp, Hall & Horgan, 2014, 128.

⁵⁹⁴ Ekman, 2004.

⁵⁹⁵ Ekman, 2004, 45. להבדיל ממחשבות שלדבריו יכולות להישאר פרטיות, ואילו רגשות אינם נותרים פרטיים ובאים לידי

ביטוי בסימנים גופניים.

⁵⁹⁶ Hall, 1966, 116-121.

⁵⁹⁷ Barakat, 1973, 767.

⁵⁹⁸ Ekman, 1976, 1977.

בהם. דוד הראתה במאמרה שכל תיאורי המחוות באומנות החזותית הם למעשה חלק משפה מסומלת כזו, והבנת המסר שהם נושאים תלויה ישירות בהקשר התרבותי-חברתי של האומן היוצר אותם.⁵⁹⁹

מחוות גוף מסוג זה, כלומר שאינן מלוות דיבור אלא מחליפות אותו, אשר מתבצעות על-ידי כמה משתתפים יחד, מחייבות הסכם מילולי קודם בין המבצעים כדי לגבש הבנה ברורה ומוסכמת לגבי פרשנותן ומשמעותן.⁶⁰⁰ סצנת הליווי באחיזת היד של המלך במדינת-הבו מייצגת אקט של הכנסת המלך כשותף לעולם האלים, ובהקשר זה אפשר לראות את הפעולה המשותפת של אחיזת הידיים של המלך ושל האלים כביטוי גופני שמשמעו המילולי הוא לצרף, לכלול, לשייך. במנח משותף זה המלך פועל בשיתוף פעולה מלא עם האלים, ובכך הוא מוצג כשייך לעולמם.

ג. מגע

מגע הוא תופעה עוצמתית ביותר בין אנשים. תפקידו של מגע באמצעות הידיים מרכזי מאוד בהתפתחותם של ילדים, ובעזרתו הם לומדים את עצמם ואת סביבתם.⁶⁰¹ שכן הידיים הן איבר מגע מרכזי של האדם. מגע היד יכול לבטא סוגים שונים של קשר בין אנשים, מלחיצת יד מנומסת בין זרים ועד מגע אינטימי בין אוהבים. מסר של מגע יד חיובי יכול להיות אישור, הרגעה, הבעת הערכה, חיבה, משיכה מינית ובמגע ממושך גם השתייכות והכללה (Inclusion).⁶⁰² כמו כן מגע יד יכול לבטא דומיננטיות, להקרין ביטחון עצמי וכמו מרכיבים נוספים בתקשורת שאינה מילולית, משמעותו נתונה להקשר תרבותי-חברתי ולפרשנות האישית של הפרטים הלוקחים בו חלק.

אלמנט של סמליות המוענקת למגע בא לידי ביטוי ברצונם של אנשים לגעת באדם שנערץ עליהם, כגון כוכב רוק או ספורטאי, או בשאיפה ללחוץ את ידו של מנהיג. בפעולה זו יש מעין האצלת כוח מן האדם הנערץ אל המעריץ שחש שמהו מן האדם שבו נגע נותר בו – מרכיב מכוחו או מסגולותיו העשוי להשאיר חותם שנוותר אפילו ממגע חפז וקל. האספקט המאגי שבתפישה זו נמצא במהופך בתרבות ההינדית שבה חברי הכת הנחותה ביותר במדרג ההינדי המכונים טמאים, אסורים במגע פיזי עם אחרים המכונים באנגלית Untouchables.⁶⁰³

התיאורים הנפוצים באיקונוגרפיה המצרית של מגע יד בין אנשים נושאים מסר חיובי ומופיעים, למשל, בייצוגים אינטימיים של בני זוג (ראו להלן תמונה 27), בנגיעה של מבוגר בילד (ראו להלן תמונה 28) ובמתן שירות במשתה (ראו להלן תמונה 29).

⁵⁹⁹ David, 2017-2018, 105-106.

⁶⁰⁰ Barakat 1973, 768; Knapp, Hall & Horgan 2014, 200-201. אחרת בהקשרים שונים ובתרבויות שונות.

⁶⁰¹ Knapp, Hall & Horgan, 2014, 232.

⁶⁰² Knapp, Hall & Horgan, 2014, 241. מגע מסוג זה נפוץ יותר בין ילדים מאשר בין מבוגרים. בעבודה זו אתייחס למגע בעל מסר חיובי בלבד.

⁶⁰³ Knapp, Hall & Horgan, 2014, 248.



תמונה 27

מגע בין בני זוג. לוקסור. ממלכה חדשה. קבר רמוס TT55

<https://paulsmit.smugmug.com/Features/Africa/Calendar-photos-ancient-egypt/i-PjN9nK6/A>



תמונה 28

מגע בין מבוגר ובין ילד. לוקסור. ממלכה חדשה. קבר מנא TT69

<https://rplstoday.com/land-surveying/2016/03/23/history-land-surveying-facts-past-present-future-possibilities/>



תמונה 29

מגע בהענקת שירות במשתה. תבי. ממלכה חדשה. קבר נבאמון. BM EA37984

הייצוגים בשלוש התמונות שלעיל מתארים יחסים אינטימיים בין הבאים במגע או תמיכה של הדמויות זו בזו. המגע בין המלך לאלים בסצנת הליווי באחיזת יד מביע גם הוא קרבה ואינטימיות, ובו בזמן גם האצלה אלוהית מעצם נגיעת כף היד של האל בבן האנוש.

ד. אחיזת יד

אחיזת היד בסצנות של המלך והאלים מתארת מנח יד שיש בו רצון משותף והסכמה של בוגרים, כלומר האחד אינו כופה את האחיזה על רעהו – ראו להלן תמונה 29 המדגימה אחיזה שכזו.



תמונה 30

חיצת יד של בני זוג - <https://medium.com/@braeblayde/what-it-really-means-to-hold-someones-hand-790f30cdc3c7>

אחיזה הידיים בתמונה 30 שלעיל מביעה בדרך כלל יחסים של שוויוניות, בשונה, לדוגמה, מאחיזה של מבוגר המוביל ילד שבה לופת המבוגר בדרך כלל את ידו של הילד במפרק כף היד או באחיזת הכף עצמה. אחיזה כזו מבטאת רצון לתמוך בילד, לכוון אותו ולשמור עליו שיישאר בקרבת המבוגר – מאפיינים המשקפים עליונות של המבוגר על הילד ושליטה בו, ראו להלן תמונה 31.⁶⁰⁴

⁶⁰⁴ Knapp, Hall & Horgan, 2014, 238.



תמונה 31

<http://www.fbcnola.org/media/fellowship-blog/posts/33/Safe-in-His-Grip> אחיזת יד של אב וילד

לעומת זאת בסצנות הנדונות של המלך והאלים, ידו של המלך מונחת לעיתים מעל זו של האלים ולעיתים ההיפך. מאחר שהיד המונחת מעל מביעה דומיננטיות של בעליה, נראית כאן החלפת תפקידים בין המלך והאלים בדומיננטיות של האחיזה. על כן אפשר לומר שאחיזת הידיים של המלך והאלים מציגה הדדיות בתקשורת.

ה. חיבוק

ליווי באחיזת יד של המלך על-ידי האלים המוצג במדינת-הבו נראה בייצוג של הירוגליף שמשמעותו חיבוק, ושמתאר גידור, חיבוק או אחיזה.⁶⁰⁵ המנח המוצג בסצנה המצרית אינו משקף חיבוק כפי שמגדירה אותו שפת הגוף בת-זמננו, זאת מאחר שהוא אינו מציג מגע קרוב של איברי הגוף. לפיכך משמעויות החיבוק בתקשורת הלא מילולית ייבחנו ביחס לייצוגים המצריים. כסימן בשפה של התקשורת הלא מילולית, החיבוק מסמן קרבה גדולה יותר ממגע באמצעות כף היד בלבד.⁶⁰⁶ יש סוגים שונים של חיבוק – חיבוק כתפיים, חיבוק מותניים וחיבוק של גוף מלא – והם כמובן נבדלים זה מזה, אך כולם משקפים קרבה גדולה בין השותפים לחיבוק כגון קרבה אינטימית-רומנטית, הבעה של חברות קרובה, חיבה או שותפות.⁶⁰⁷

הבנת משמעותו של החיבוק בתקשורת הלא מילולית היא תלוית-הקשר, ופירושו נתון למה שמוסכם בחברה ולאופי האירוע שבו הוא מתרחש. בהקשר הפולחני מופיע החיבוק כמייצג את מעמד החניכה (*bsi*), ואפשר לראות בו מגוון של מסרים הנקשרים למחווה: שייכות המובעת בקרבה האינטימית הגופנית, תמיכה במלך ועידודו בכך שהוא חבוק על-ידי האלים והכוונה בדרכו בטקס – הן בכיוון המרחבי של התנועה הן בהקניית ביטחון בעיצומו של המעבר. החיבוק מייצג אם כך מחווה המקיפה את המלך ומגוננת עליו, ובו בזמן משייכת אותו לאלים וכוללת אותו בתחומם.

האלמנטים המשתקפים מניתוח הסצנות בראי התקשורת הלא מילולית חושפים כאמור לעיל את ההדדיות שאפשר לראות במנח של כף היד העליונה שבה לעיתים המלך הוא הדומיננטי ולעיתים האלים, ואת השוויון והתקשורת הישירה "בגובה העיניים" המתבטאים בגובהן השווה של הדמויות אשר אף אחת מהן אינה מביטה למעלה למטה אל האחרת. אלא שליחסים אלה נוספת בכל זאת הבעה של דומיננטיות מסוימת של האלים ביחס למלך: נוכחותם של שני אלים המקיפים את המלך ששתי ידיו אחוזות, ואילו לכל אחד מהם נותרת יד פנויה המבצעת פעולה אחרת, משקפת את עליונותם של האלים במעמד. ובכל זאת מבט כולל ומקיף יגלה כי סך כול המרכיבים

⁶⁰⁵ Wilkinson, 1992, 1-50.

⁶⁰⁶ Knapp, Hall & Horgan, 2014, 237-238.

⁶⁰⁷ Knapp, Hall & Horgan, 2014, 238.

באחיזת היד משקף את התקשורת ואת שיתוף הפעולה בין המלך לבין האלים באופן המשייך אותם חד-משמעית לאותה הוויה.

לסיכום: סצנת הליווי באחיזת יד של המלך על-ידי האלים בפולחן במקדש מייצגת רגע משמעותי מאוד:

מעברו של המלך מהוויה ארצית להוויה קוסמית. מעבר זה מתרחש בטקס החניכה, *bsi*, שהוא מעמד גורלי עבור המלך שכן באמצעותו הוא מורשה לקיים את הפולחן לאלים במקדש, ובכך למלא את תפקידו בקיום הסדר הקוסמי האמור להבטיח את שגשוג הממלכה. למימוש הכללתו בעולם האלוהי על המלך לחוות את עולמם של האלים באופן מוחשי, דבר המתרחש בטקס שבו הוא חווה "התגלות של מסתורין" ונחשף לסודות ההוויה האלוהית.

מעבר חווייתי זה שבו נחשף המלך למציאות שתופעותיה שונות מהמוכר לו, הוא מעבר תודעתי שהשפעותיו על האדם הן מנטאליות וגופניות גם יחד. זהו מרחב גבולי החשוף לסכנות רבות מאחר שהתפתחותו ומהלכיו תלויים בתגובותיו של המלך, ואינם יכולים להיות צפויים מראש. משום כך זקוק טקס זה להגנה מרבית. הגנה זו באה לידי ביטוי בליווי האלוהי המאציל על המלך ומגונן עליו במבט, במגע, בחיבוק ואף במתן נשימת החיים לאפו. הגנה זו מצויה בכל המעברים שבהם הוא זקוק לאישור האלוהי כדי להתקדם הלאה לתוך המקדש לפגוש באל.

הליווי שניתן למלך במפגשו עם נשוא-הפולחן בחדרים הפנימיים שונה מן הליווי האלוהי שניתן לו בחדרים החיצוניים של המקדש. כשהוא במעמקי המקדש, פונים גם האלים המלווים אל נשוא-הפולחן ולא אל המלך. אמנם המלך עדיין ניצב ביניהם, אך במעמד זה הוא כבר שותף לעולמם שבו הסדר ההיררכי מחייב את כל הנוכחים להפנות את מלוא תשומת ליבם אל נשוא-הפולחן. וכך, בעצם המגע ושיתוף הפעולה עם האלים, מגלם המלך חיבור בין ההוויות השונות של המציאות – האנושית והאלוהית, הארצית והקוסמית.

מופעו החוזר ונשנה של טקס זה בפולחן במקדש מדגיש את הנחיצות בקיום רציף של קישור בין העולם האנושי ובין העולם האלוהי. אפשר להבין מכך, שאירוע המעבר אינו חד-פעמי אלא מעבר תודעתי שיש לעגן ולתחזק באמצעות חזרה על קיום הטקס בכל פעם שהמלך נכנס למקדש או במהלך ההכנה לביצוע של טקסים ייחודיים. עדות נוספת לכך שהקשר בין ההוויות מחייב פעולות רציפות נמצאת בעובדה שכוהנים להמשיך ולקיים את הקשר שלהם לעולם הקוסמי.⁶⁰⁸

השפה הגופנית-תנועתית שבאמצעותה מוצג טקס זה מתארת אינטימיות הניכרת באמצעות קרבה גופנית, מגע וחיבוק והדדיות ותקשורת הישירה הניכרות בשיתוף הפעולה בין הדמויות. כל אלה מעידים על השתייכותם של המלך ושל האלים לאותו מרחב, אך בו בזמן ניכרת גם דומיננטיות של האלים על בן האנוש הזקוק להגנה ולהדרכה בעולמם. אחד מביטויי דומיננטיות זו היא העובדה שהמלך אינו מדבר כלל בטקס, והאלים הם הדוברים בה. שני האלים הניצבים בצידי המלך יוצרים עבורו מעבר מוגן – "שער מאגי" שבו הם מעוררים מחד את חוויית ההתגלות שלו, ומאידך מגוננים עליו בשלבי המעבר.⁶⁰⁹ האלים המובילים את המלך באחיזת יד מייצרים "שער חי" על-ידי שתי דמויות אנתרופומורפיות הניצבות כעמודי הכניסה לעולמן, שער שמתוכו מגיח המלך בהיולדו מחדש אל מילוי תפקידו במקדש.

⁶⁰⁸ Haikal, 2013, 137.

⁶⁰⁹ Assmann, 1989, 147. תפקידו של השער כסמל לטרנספורמציה מצוי גם במעבר של המת אל עולם הנצח, שם עליו לעבור בשערים רבים השמורים על-ידי ישויות המשגיחות על הפתחים מפני הרוע, והאחראיות לכך שרק הראויים למעבר יחצו את השער.

סיכום

חיבור זה עוסק במופע תנועתו של הגוף האנושי המלכותי בטקסים המיוצגים בתבליטי מקדש רעמסס השלישי במדינת-הבו בתקופת הממלכה החדשה במצרים, ומתמקד בשתי נקודות מבט: האחת בוחנת את ייצוגי המלך בתיאורי פולחן במצרים העתיקה, האחרת מנתחת את הייצוגים הללו בהיבט של תנועת הגוף בעת הפולחן. מחקר זה מפגיש אפוא שתי שיטות עבודה, שתי מתודולוגיות שמקורן ושייטתן נבדל. האחת מתעדת עדויות חזותיות דוממות המלוות לעיתים בכתובות מסייעות, ובוחנת אותם בכלים של חקר האומנות, והאחרת מנתחת את התנועה האנושית המוצגת בעדויות הללו על פי אמות המידה של מאפייני התנועה של הגוף האנושי.

הבאים לחקור את התייעוד החזותי העתיק הדומם ואת תופעת התנועה הנמוגה מיד עם תום ביצועה ואינה מותירה עקבות, נתקלים בקושי מסוים. לכאורה יש סתירה מובנית בפיענוח משמעויותיה, תכונותיה ותפקידיה של תנועה בתרבות שאין לה המשכיות חיה, ולכן אין אפשרות לדעת לאשורו את מאפייני ביצועה בתקופתה. אך היכרות מעמיקה עם התיאורים החזותיים, עם הקשרם ועם הקודים האומנותיים והתרבותיים הטמונים בהם, זורעת אור על תנועה אנושית רבת-פנים ומגוונת המצויה בתיאורים התמוניים המצריים העתיקים. היכרות זו חושפת פרטים רבים העשויים להנהיר את אופן ביצועה של תנועת המלך בעת הפולחן ואת משמעויותיה.

מאחר שגוף האדם, מבנהו, ואופן פעולתו כמעט לא השתנו מהעת העתיקה ועד ימינו, אפשר להסתמך על העקרונות של ניתוח התנועה של הגוף האנושי כפי שהם מוכרים בימינו גם לשם חקר התנועות בייצוגים המצריים. שילוב של שני תחומי הידע הללו: עיקרי תנועת הגוף האנושי ובחינה של הייצוגים התמוניים המצריים על רקע התרבות של מצרים העתיקה, מאפשר להבין לעומק את תנועות המחווה הפולחניות של המלך רעמסס השלישי ואת משמעויותיהן בעומדו מול אליו בתבליטים של מקדש מדינת-הבו מן המאה השתים עשרה שבהן עוסק חיבור זה.

העיסוק בתנועה בעבודה זו נשען ברובו המכריע על ייצוגים חזותיים דו-ממדיים, ללא היכרות חיה עם המופע המתועד עצמו, ועל כן הוא מחייב מתודולוגיה ברורה לבחינת הסוגיה. מאחר שתנועה היא חלק מכל פעולה אנושית, כדי לחקור אותה יש להבחין במטרותיה ובמאפייניה כפי שהם מופיעים בכל תיאור תמוני נתון. לפיכך הצעד המחקרי הראשוני הנדרש הוא לאבחן איזו פעולה מתבצעת בתנועה המוצגת. מענה לשאלה זו חושף שתי קבוצות מרכזיות של תנועות: האחת מגדירה תנועה שמטרתה הוא ביצוע של פעולה פונקציונאלית מזוהה, והאחרת היא תנועה שלא מיועד לה תוצר פונקציונאלי הנגזר מביצועה ועצם קיומה הוא-הוא מטרתה.

תופעה תנועתית מרכזית שאין לה תוצר פונקציונאלי כלשהו ואשר מתועדת בייצוג החזותי היא הריקוד. ואכן העמדה של מתודולוגיה סדורה להגדרה של מופע הריקוד בתיאורים איקונוגרפיים ולזיהויו, הניבה מידע רב וסייעה ביצירת אמצעים לבחינת התנועה ולסיווג מאפייניה: סידור מרחבי המרמז על שיתוף פעולה, זיהוי תנועה דינמית בעיצומה, תנועה המציגה יציבות ועוד.

קבוצה נוספת של תיאורים שנחשפה בתהליך הגדרת התנועה בייצוג התמוני הדו-ממדי, מורכבת אף היא מתיאורים שאין בהם תוצר פונקציונאלי של התנועה המופיעה בהם. ייצוגים אלה מופיעים בהקשר פולחני מובהק, כגון תנועה הנערכת מול אל או בתוך מקדש, ולכן היא מובדלת מהתנועה המזוהה כריקוד. אמנם בייצוגים פולחניים שכאלה מוצגת לעיתים גם תנועה שיש לה תוצר פונקציונאלי חוץ-תנועתי ברור, כגון מזיגת נוזל או נשיאת חפץ, אך גם במקרים אלה מטרת הפעולה המתבצעת אינה פונקציונאלית בלבד אלא מקבלת משמעות נוספת הקשורה למטרה של הפולחן המבוצע.

סצנות הפולחן המצריות שהשתמרו על קירות המקדשים בתקופת הממלכה החדשה מציגות לחשים, סמלים וחפצים רבים, אך הנוכחות הבולטת ביותר בתיאורי הפולחן היא של דמויות האדם בפעולה. הדמות האנושית בסצנות אלה מתוארת במנחי גוף מגוונים, ולעיתים אף מורכבים לביצוע. האומנות המצרית מציגה בתיאורים החזותיים

תופעות שזוהו על-ידי הצופים המצריים בני-הזמן שחזו בהן, והקנון האומנותי חייב את האומן לבחור מוטיבים קבועים לייצוג הטקסים השונים. וכך, הדגמים שנבחרו לייצוג התנועות שבוצעו במהלך הטקס הפכו לתבניות החוזרות על עצמן. תבניות אלה שיקפו רגעים משמעותיים בפולחן שבאמצעותם זוהו הטקסים המתוארים. אשר על כן אפשר לראות בנוכחותה הנרחבת של התנועה המוצגת באומנות התבליט במקדשים של מצרים העתיקה, עדות לחלקה המשמעותי של התנועה בפולחן.

בחינה של תופעת התנועה בטקס מחייבת התייחסות להקשרה. לפיכך מטרת הפולחן וטיבו הם מרכיבים משמעותיים במחקר זה, והם קשורים להבנת המאפיינים של ביצוע התנועה, של מטרותיה ושל השפעותיה על הדמות המבצעת. לכן נבחרה עבור חיבור זה קבוצת ייצוגים המופיעים בהקשר פולחני מובהק, המקדש, ושבוצעו על-ידי דמות מרכזית, דהיינו המלך. בחירה בייצוגי המלך המופיע מול האל במקדש מעגנת ומחזקת את ההקשר הפולחני של הייצוגים, והימצאותן של רוב הסצנות במיקומן המקורי במקדש מעניקה יתרון עצום לבחינה של תפקידן ושל משמעותן של הסצנות בפולחן המלכותי. בתקופה הנדונה מצוי שפע של ייצוגי פולחן במקדשים, ועבודה זו מתמקדת בייצוגים ממקדש אחד מביניהם – מקדש המוות של רעמסס השלישי במדינת-הבו.

בחינה עמוקה של תופעת התנועה מנקודת מבטה של כותבת העבודה כמי שעוסקת במשך כמה עשורים בתנועה באופן פעיל כרקדנית, כיוצרת מחול, כמורה לריקוד ולתנועה וגם כחוקרת, הובילה אל הפעולה עצמה ולא הסתפקה בניתוח האומנותי שהוא תיעוד משני לתנועה. על מנת לבצע מחקר זה היה צורך "להחיות" את התנועה ועל-ידי כך לבחון מה יכולה הייתה להיות החוויה הטמונה בה, ומה היה תפקידה בפולחן. התנוחות שנבחרו למטרה זו הן מרכיבים בולטים של תנועתיות מכוונת ומתוכננת. שתיים מהן מציגות ביצועים דינמיים, לעיתים אפילו וירטואוזיים, והשלישית נסמכת על ביצוע תנועתי משותף האופייני גם לחלק מייצוגי הריקוד.

ניתוח מעמיק של תנוחות נבחרות אלה נערך בעבודה משתי נקודות מבט. האחת בחנה את טיבה של התנועה ואת היכולות הנדרשות לביצועה על פי אפשרויות התנועה הטמונות בייצוג. האחרת בחנה את התנוחה מנקודת מבט איקונוגרפית-תרבותית, וניתחה אותה בהקשר של האיקונוגרפיה המצרית. לשם כך נבחנו האיקונוגרפיה המלכותית ושאינה-מלכותית, וכן הסמליות המוכרת והמזוהה אשר מקודדת בייצוג בשפה האומנותית-תרבותית המצרית. שתי נקודות מבט אלה האירו יחד באור חדש את תופעת התנועה, וסייעו בהבנת תפקידה האפשרי בפולחן המתועד.

לשם פענוח התנועה המלכותית בפולחן המצרי בהיעדר תיעוד כתוב או מידע ממסורת חיה, הסתייעה כותבת העבודה במידע על אודות טקסים בתרבויות אחרות שבהן מתבצעת תנועה דומה של הגוף האנושי בהקשר פולחני ברור. נבחרו שני טקסים: הראשון הוא טקס הסמאע ("שמיעה") המתקיים במסורת המוסלמית-סופית, והאחר הוא תרגול של תנוחות היוגה הנשענות על המסורת ההינדית. שתי מסורות טקסיות-תנועתיות אלו מתקיימות מאות בשנים, מעוגנות בכתבים ופעילות גם בימינו. מסורות אלה שימשו בעבודה זו כדי ללמוד את התנועה המתועדת במקדש המצרי, "להחיות" אותה ולהסיק מהן על אופן ביצוע התנועה, על מאפייניה ועל משמעויותיה האפשריות בהקשר המצרי הקדום.

אמצעי נוסף שנבחר לשם ניתוח משמעות התנועה הוא חקר התקשרות הלא מילולית ששימש לבחינת ייצוג תנועתי המבוצע בשיתוף פעולה על-ידי שלוש דמויות. חקר התקשרות הלא מילולית הוא תחום מחקר מדעי בן-זמננו שעוסק בקריאת המסר התקשורתי בין אנשים, ונשען על ניתוח של שפת הגוף. מבט זה חושף את תפקידן של מחוות גוף, הבעות פנים ויחסים מרחביים בין אנשים המשמשים לעיתים כתחליף למילים ולעיתים כהעצמה, כפרשנות או כהבעה נוספת להן.

תובנות העולות מהמחקר

הניתוח התנועתי ובחינתו של ההקשר הפולחני המצרי חשפו הקבלות שתומכות ביצירת זיקה בין הטקסים התנועתיים הסופיים והיוגיים לבין התנועה בפולחן המצרי. קשרים כאלה נתגלו בזיהוי של מנחי גוף המשקפים

אפשרות ביצועה של תנועה התואמת את התנועות המבוצעות בסמאע וביוגה. מאפייניהן ומשמעויותיהן של התנועות בטקסים מוכרים ומתועדים אלה משקפים תכונות הרלוונטיות גם למופע המלך בייצוגים במקדש המצרי. חקר התקשורת הלא מילולית האיר אספקטים של הקשר התנועתי-גופני בין הדמויות, וסייע להבחין במסר המובע באמצעותו בין הייצוג התנועתי-גופני והטקס המתואר. חשוב לציין כי אין ביכולתנו לקבוע בבירור מה היה אופן ביצועה של התנועה המתוארת, ועל כן הדיון והתובנות המוצגים בפרק זה הם פרשנות של כותבת העבודה הנשענת כאמור על תובנות תנועתיות ואיקונוגרפיות גם יחד.

מחקר זה מתמקד באופן מפורט בשלושה מופעי תנועה של רעמסס השלישי המוצגים בתבליטי מקדש המוות שלו במדינת-הבו ואשר מכונים בו ריקוד הפסיעה, כריעה בפישוק רחב וליווי באחיזת יד. חקר התנועה המשתקפת בשלושת מופעי התנועה הללו מעלה את האפשרות שהן ייצגו מציאות פולחנית ממשית שבה הייתה התנועה אמצעי גופני ליצירת שינוי תודעתי. מצב תודעתי נבדל זה היה מימושה של חוויה שבעיצומה ושבאמצעותה יכול היה המלך לתקשר עם האלים המגולמים בפסליהם במקדש. במהלך מפגש חווייתי זה נמצא המלך במצב ביניים שבו הוא יכול להיות נוכח, לנוע ולתפקד גם בהווה האנושית-זמנית וגם בהווה העל-אנושית של קרבה אינטימית להווה האלוהית.

א. התנועה והחוויה – ריקוד פסיעה



ציור 90
ריקוד פסיעה MH5 293b

התיאור בציור 90 שלעיל שבו מבצע רעמסס השלישי את התנועה המכונה ריקוד פסיעה הוא דוגמה לסיוע של התנועה הפולחנית מטקס הסמאע המוסלמי-סופי להבנת התנועה של המלך. הניתוח התנועתי של מנח גופני זה מצביע על תנועה שבה סובב המלך על ציר בתנועה המשכית של סחרור. נוכחותה של האלה הזמרת מֶרֶת, הפונה אל המלך ברבות מסצנות אלה, תומכת גם היא בזיהוי הטקס כריקוד, מאחר שבתיאורים המצריים טקס זה מתקיים לעיתים קרובות בלוויית זמרות. תנועה סיבובית כזו משמשת בטקס הסמאע (שמשמעות כינויו היא כאמור שמיעה), וגם הוא מלווה בשירה ובנגינה.

מטרתה של תנועת הסחרור בטקס הסמאע היא ליצור חיבור חווייתי בין שמיים לבין ארץ, בין האלוהי ובין האנושי, בין הנצחי לזמני, חיבור העשוי להתממש באמצעות מהלך תנועתי זה, ומתואר כחוויה עמוקה ומשמעותית עבור האדם החווה אותה. אירוע זה מתקיים בהקשר טקסי מוכתב מראש שעל האדם האמור לבצע אותו להתכונן אליו מבחינה גופנית ותודעתית, והרשות להשתתף בו מוקנה למבצע רק לאחר שסיים בהצלחה הכשרה ארוכה.

כאמור הניתוח התנועתי של ריקוד הפסיעה של המלך המצרי משקף ביצוע של סחרור המשכי המתבצע על-ידי המלך במקדש, מול האל ובנוכחותו. המלך המצרי גם נושא בידיו בעת התנועה כלים לנהיגת הספינה: קנקני עם נוזל המיועד לנסך או משוט והגה, אובייקטים המדגישים את הצורך באיזון הפלג העליון של הגוף בעיצומו של הסחרור הדינאמי המתבצע.

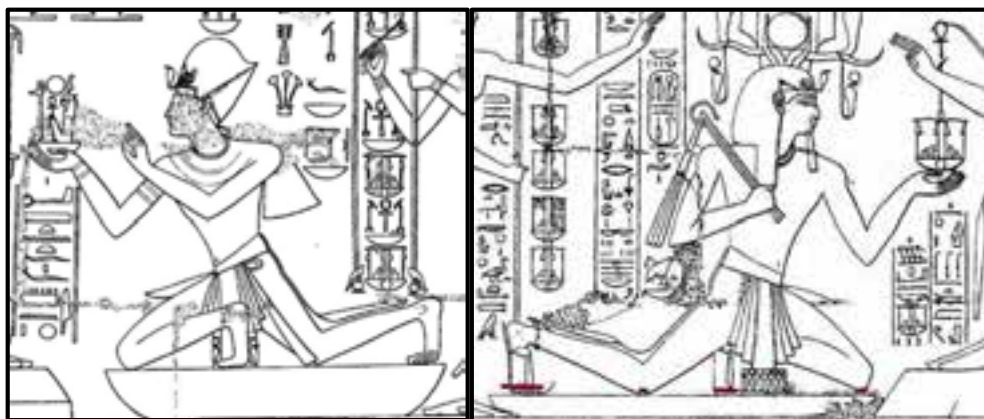
במקדש במדינת-הבו מוצג טקס זה, שנועד לחבר בין העולמות, בעיקר על תבליטים שמוקמו מעל פתחי המעברים בין חלקיו השונים של המקדש. ההתקדמות במעברים אלה מן האזורים החיצוניים של המקדש, בין החצרות השונות שלו, דרך קירות הענק של הפילונים ועד לכניסה לאולם העמודים הם מעברים במרחבים ארכיטקטוניים ממשיים. אולם בו בזמן הם מסמלים גם מעבר של האדם מההווה הארצית להווה האלוהית, וריקוד הפסיעה נועד לזמן באמצעות הפעולה הגופנית את חוויית החיבור בין השתיים. מיקומו של טקס ריקוד הפסיעה בפתחי המעברים מתאר אם כן התקדמות הדרגתית במרחב ובזמן. טקס הסחרור עצמו אורך זמן מה, דבר הנגזר ממסך הזמן שנדרש ליצירת הדינמיות המוצגת.

כאמור הטקס מלווה בנשיאת אובייקטים הקשורים למים ומחברים אותו אף הם לתנועת הזרימה, וכן נקשרים גם לאמצעי המעבר המרכזי במצרים – הנילוס. הישנות מופעו של ריקוד הפסיעה מרמזת על תהליך מתפתח שבו הייתה נחוצה שהייה של המלך בנקודות המעבר השונות לאורך ציר ההתקדמות הארכיטקטוני של המקדש. הישנות זו יכולה להעיד גם על הצורך לחזור ולחוות את החיבור המתקיים באמצעות התנועה בשלבים שונים של הקרבה לאלים, קרבה שעשויה להפגיש את המלך עם תופעות שונות בכל שלב.

תיאור המהלך של טקס הסמאע מבטא את המטרה להפגיש את מבצע הסחרור עם החיבור שבין שמיים לבין ארץ באמצעות גופו. וכך, בהקבלה, כאשר ביצע המלך המצרי הקדום את ריקוד הפסיעה קרוב לוודאי שגם הוא כיוון את עצמו "לגעת" בעולם האלוהי תוך פעילות גופנית נמרצת שחייבה אותו להיות בו בזמן גם פעיל וממוקד בפן הארצי-גופני, שמא ייפול.

הטקס משקף אם כך את החיבור בין שתי ההוויות, ומיקומו במעברים תומך בפירוש זה משום שהוא מוצב בין המרחב החיצוני ובין הפנימי, המקביל למעבר שבין הארצי ובין השמימי. ריקוד הפסיעה התבצע בעיקר באזורים המזרחיים של המקדש ומיקומו המערבי ביותר – הקרוב ביותר לקפלה של האל – הוא באולם העמודים הראשון. מערבית לאולם זה, באזורים הפנימיים של המקדש, לא נמצא תיעוד לטקס זה. ייתכן שהוא אכן לא התקיים במעמקי המקדש, אך יש לזכור שרבות מהסצנות באזורים אלה הושחתו ולכן אי אפשר לדעת זאת בברור.

ב. התנועה והחויה – כריעה בפישוק רחב



ציור 92

כריעה בפישוק רחב אב-טיפוס ב' MH7 499

ציור 91

כריעה בפישוק רחב אב-טיפוס א' MH5 316

התנועה השנייה הנידונה בהרחבה בחיבור זה, כריעה בפישוק רחב, מציגה את המופע התנועתי הווירטואוזי ביותר המתואר בפולחן המצרי. משום כך למרות תיאוריו הבודדים במקדש במדינת-הבו, ארבע פעמים בלבד, הוא מרכיב מרכזי והכרחי בבחינה של סוגיית התנועה בפולחן. לשם ביצועה של תנועה וירטואוזית זו על מבצעה להיות בעל כישורים גופניים יוצאי דופן ויכולת גבוהה ביותר של ריכוז תודעתי. כריעה בפישוק רחב נחשפה רק באזורים הפנימיים של המקדש (בשונה משתי התנועות הנדונות האחרות), והטקסים השייכים לה הם הגשת מאעת לאל נשוא-הפולחן או קבלת הירוגליף היובל מידיו.

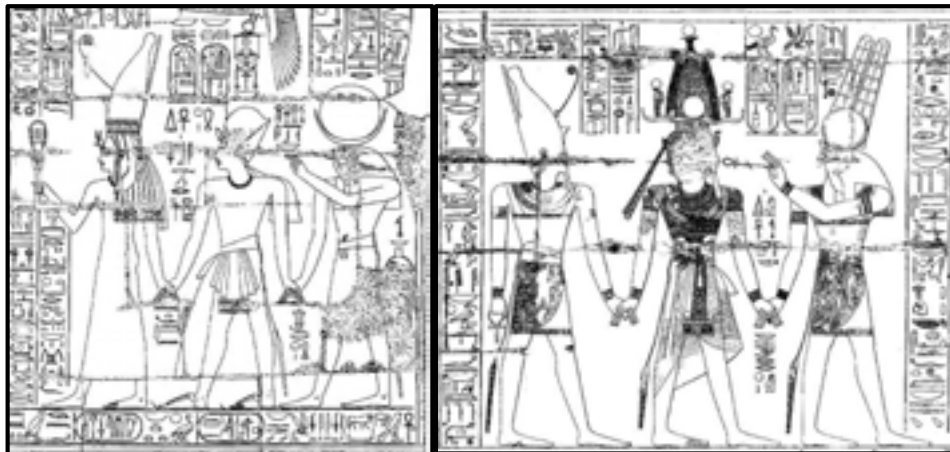
בכל הסצנות המתוארות כריעה בפישוק רחב נוכחים אלים נוספים על האל הראשי נשוא-הפולחן, והדבר מעיד על חשיבות המעמד. התנועה מתבצעת אפוא בהקשרים רבי-משמעות (ראו להלן) שבהם נמצא המלך לבדו, בן-תמותה יחיד בנוכחותם של אלים רבים הממקדים בו את תשומת ליבם. בתיאורים אלה המלך נמצא נמוך וקרוב אל הקרקע, וגופו מתפרש לרוחב במרכז הסצנה. תנועה דומיננטית זו מדגישה את מרכזיותו ואת תפקידו המיוחד בטקסים אלה.

כאמור ביצוע הכריעה בפישוק רחב מעיד על יכולות תנועתיות משוכללות מאוד של המבצע, הן מבחינת הכישורים הגופניים הן מבחינת יכולת ריכוז הנחוצה להקדשת תשומת הלב הנדרשת. הפן הגופני דורש מהמבצע שילוב של גמישות וכוח כדי לרדת אל מנח הכריעה וגם כדי לחזור ולעלות ממנה. מיקוד וריכוז של תשומת הלב נחוצים כדי לבצע את המהלך בתיאום בין האיברים ובדייקנות הנדרשת לשימור של שיווי המשקל: בירידה אל הפישוק הרחב, במשך זמן שהייה בו קרוב לקרקע ובמהלך המורכב של העלייה ממנו עד לחזרה לנקודת המוצא. כישורים גופניים ומנטאליים אלה מחייבים הכנה, לימוד ואימון לאורך זמן – תהליך שדורש התמסרות, התמדה ונכונות להשקיע מאמץ רב.

יכולות גופניות ותנועתיות משוכללות כאלה, בלוויית הקשר טקסי-דתי ותודעתי, מצויים בתרגול היוגה שמקורותיו במסורת ההינדית. תורת היוגה קושרת את פעולת הגוף ואת מצב התודעה של האדם, ומעידה כי מהלך השכלול הגופני עשוי לעורר באדם חוויות גופניות ותודעתיות יוצאות דופן. הכתבים היוגיים מלמדים על נוכחות של מצב תודעתי ער, על השקטת הגירויים החיצוניים של החושים ועל השקטת המחשבות עד כדי התרוקנות מהן ואיחוד של התודעה והנשמה. התרגול יכול להקנות ליוגי כוחות מיוחדים ופסגת ההישג, על פי התפישה היוגית, היא התמזגות של התודעה השקטה עם האל *Ívara* שמהותו היא החופש הנצחי. השילוב של שכלול פעולת הגוף עם אימון של ריכוז תשומת הלב מאפשר למתרגל לעגן מצבי תודעה שקטים ויוצאי דופן אלה בחיים הארציים וללייצב אותם.

יכולות שכאלה, כפי שהן מתוארות בכתבים היוגיים, נחוצות בוודאי למלך המצרי בבואו לפגוש את האלים במעמד הנשגב של הגשת מאעת לאל נשוא-הפולחן או של קבלת הירוגליף היובל מידיו, שהרי ביצועו של הטקס דורש ממנו שליטה גבוהה ביותר, גופנית ומנטאלית, וכל זאת בעודו במרכז תשומת ליבם של האלים – בן-תמותה יחיד במעמקי המקדש.

הענקה של מנחת המאעת – שמשמעותה הצהרת המלך בפני האלים על יכולתו לשמר את הסדר הקוסמי, וקבלת הירוגליף היובל מידי האלים – שמשמעותה אישור מחודש של תוקף מלכותו על-ידם, הם שני מעמדים שבהם מציג המלך בפני האלים את יכולותיו הנעלות שמעידות על הכישורים שמשמשים אותו גם על כס השלטון. ייצוג המלך בתנוחה התואמת את יכולותיו של המתרגל היוגי, וההקבלה המובאת במשמעותן של יכולות אלה זורעות אור גם על הדריכות התודעית וגם על הכישורים הגופניים שכנראה היה צריך המלך המצרי להציג במפגש כזה עם האלים.



ציור 94

ליווי באחיזת יד מקבוצה שנייה MH6 409

ציור 93

ליווי באחיזת יד מקבוצה ראשונה MH5 290b

ליווי באחיזת יד של המלך על-ידי אלים משני צידיו מתאר תנועה קבוצתית משותפת שבה שלוש דמויות. הטקס המובע בתנועה זו מזוהה כטקס מעבר, אך במקרה זה מדובר במעמד של "הסמכה" של המלך שבמהלכו הוא מקבל אישור לפגוש את האל נשוא-הפולחן ולבצע את הפולחן בפניו. טקס זה קשור למתן רשות להתקדמות הפיזית של המלך בתוך המקדש לשם כניסה לאזורים שהשהייה בהם מותרת רק למי שעברו הכשרה והסמכה, ושהורשו לבצע את הפולחן מול האלים. אזורים פנימיים אלה הם מקום משכנם של האלים, ורשות הכניסה אליהם משקפת את קבלתו של המלך (או הכוהן) לשהות במחיצתם של האלים ולהיות שותף בהווייה האלוהית בעודו בחיים.

בטקס זה האלים מלווים את המלך ו"מכניסים" אותו לעולמם. ואכן הכיתוב המלווה את הסצנות מציג את הפועל *bsi* שמשמעותו להציג או להכניס, והוא מופיע בסצנות של ליווי באחיזת יד המצויות משני צידי הקיר הדרומי בכניסה לאולם העמודים הראשון במדינת-הבו. על פי התפישה המצרית לתודעה האלוהית נחשפים רק מעטים ונבחרים מבני התמותה, ובראשם המלך.

בטקס ה"הסמכה" חווה המלך את המעבר בין ההווייה הארצית ובין זו האלוהית כשהוא מוקף על-ידי האלים המלווים אותו ואוחזים בידיו בתיאור התואם לעיתים גם את ההירוגליף המייצג חיבוק בכתב המצרי. האלים האוחזים בידיו של המלך מכוונים את צעדיהם ואת צעדיו כך שילכו יחדיו, ומחזקים אותו בהושטת סמלי הוואס והענח' – כוח השלטון ונשימת החיים – לאפו, ובהנפת ידיהם במחוות מגוננות.

התיאור התנועתי המשותף של האלים והמלך משקף בשפת התקשרות הלא מילולית קרבה, שיתוף פעולה, תיאום ותקשורת בין המשתתפים. אלה מובעים באמצעות הקרבה הפיזית המתקיימת בהדדיות, ומעידה על חוויה חיובית הרצויה למשתתפיה. המגע והחיבוק המסומל בו מעידים אף הם על הקרבה המובעת בין הדמויות. אפשר אם כן לראות בליווי באחיזת היד הגנה, הנחייה ואישור הנחוצים למלך במהלך המעבר החווייתי שבו הוא מתעלה אל מעבר ההווייה האנושית שלו, ונכנס לעולם האלוהי.

במדינת-הבו מופיעה סצנת הליווי באחיזת יד בכל רחבי המקדש, באזורים החיצוניים ובחדרים הפנימיים ביותר, ושריד שלה התגלה אפילו בקודש הקודשים. עם זאת מרכיב מרכזי בסצנה משתנה במופעה באזורים השונים של המקדש – באזורים החיצוניים שלו (עד אולם העמודים הראשון) מופנים מבטיהם של האלים המלווים אל המלך, והוא הממקד את תשומת הלב בסצנה (ראו לעיל ציור 93); לעומת זאת בחלקים הפנימיים של המקדש, ניצבים האלים

לצידו וגם הם פונים אל נשוא-הפולחן, דהיינו האל, המחליף את המלך כמרכז תשומת הלב של הסצנה (ראו לעיל ציור 94).

כאמור ריקוד הפסיעה והליווי באחיזת יד מתוארים לעיתים גם בסמיכות זה לזה, וכמו כן שניהם קשורים למעבר בין הוויות ולחיבור המתאפשר בין האנושי ובין האלוהי ובין הזמני לבין הנצחי. שני הטקסים הללו משקפים היבטים של מעבר השונים זה מזה, אך גם משלימים זה את זה, ואשר מובעים בתנועת הגוף ובמחוות שלו. טקס ריקוד הפסיעה מייצר את המצב הגופני שבאמצעותו חווה המלך את המפגש עם מצב תודעה אחר המאפשר נגיעה בהווייה האלוהית. בטקס ה"הסמכה" נמצא המלך על סף הכניסה להווייה האלוהית, והליווי הצמוד שלו באחיזת יד של האלים מדגיש את הפגיעות (לעיתים אולי אף עד כדי סכנה) שבמעמד, ובה בעת את משמעות הצלחתו. בטקס ההסמכה עצמו המלך נמצא במגע, בקשר ובשיתוף פעולה עם האלים המלווים, ולמעשה כבר בכך הוא נוטל במידת מה חלק מעולמם. בסצנות אלה מוצג המלך כמי שזקוק לליווי ולהגנה, אך בו בזמן כבן-אנוש נעלה הראוי להיות במעמד אלוהי זה.

ד. תפקיד התנועה באיקונוגרפיה

ניתוח של שלוש התנועות שתוארו לעיל הוא אמצעי להבנת מקומו של המלך בתפיסה המצרית כמתווך בין הממלכה שעליה הוא מופקד לבין האלים. הייצוגים משקפים טקסים הקשורים למהלך הצגתו של המלך לעולמם של האלים במקדש, להכנסתו לעולם זה ולחוויות שסייעו לו לקיים את התקשרות עימם ולהיות שותף פעיל בהווייתם. מעמדו הייחודי של המלך בין בני-התמותה וכך גם בקרב האלים משתקף בייצוג החזותי בין היתר באמצעות תיאורי הפולחן. בסצנות אלה נמצא המלך בתוך המקדש בקרבת האלים, במגע ובתקשורת עימם.

המלך הוא הדמות הראשית בביצוע של הטקסים בסצנות,⁶¹⁰ דמות המשודרגת בתיאור התמוני המצרי באמצעות פרטים רבים כגון כתרים, שרביטים, בגדים ותכשיטים. בסצנות פולחניות רבות המלך משודרג גם באמצעות הקומפוזיציה המציגה אותו בגובה זהה או דומה לגובהם של האלים. בחינה של מוטיב התנועה בתבליטים שנבדקו במחקר זה מעלה את תפקידה ואת תרומתה של תנועת גופו של המלך המצרי בעיצוב דמותו העל-אנושית בתיאורים החזותיים.

כדי לחקור את האופן שבו משמשת התנועה למטרה זו, נבחנו בעבודה זו המוטיבים התנועתיים בפולחן מול ייצוגים מקבילים או דומים ומשמעותם המופיעים באומנות המצרית של העת העתיקה. בחינה זו אשר כללה מוטיבים מלכותיים וכאלה שאינם מלכותיים, האירה את ריבוי פניה של תופעת התנועה ואת השימוש שנעשה במגוון גדול של ביטוייה להאדרת דמותו של המלך בפולחן. להלן סקירה של המופעים השונים של התנועה ששימשו להשגבת דמותו של המלך.

ד.1 ייצוג ה"על-אנושי" של המלך באמצעות התנועה

מנח הרגלים הרחב והדינמי שבו מוצג פלג גופו התחתון של המלך בריקוד הפסיעה מצוי גם בתבנית אחרת, שכיחה מאוד באיקונוגרפיה המצרית: המלך המכה את אויביו השבויים. ייצוג אדיר בממדיו של המלך מכה את שבוייו נמצא על חזית המקדש במדינת-הבו וכן על קירותיו החיצוניים האחרים, ובממדים קטנים יותר גם בתיאורי הניצחון שבחצרות המקדש. ייצוג חזותי זה מוכר באומנות המצרית כבר מאמצע האלף הרביעי.

הפישוק הרחב והדינמי משמש גם בתיאור עוצמתו של המלך המכה באויביו המייצגים את הכאוס שמחוץ למקדש וגם בריקוד הפסיעה מול האל במסלול ההתקדמות שלו בכפוף לסדר הקוסמי בתוך המקדש. רישומה של העוצמה הגופנית הנחוצה להנחתת המכה על השבויים משמשת גם כדי להביע את עוצמתו של המלך בביצוע של טקס ריקוד הפסיעה מול האל. עוצמתו וכוחו של המלך מסומלים באמצעות תנועת גופו, והוא מוצג בפולחן בתנועה שהרושם הטבוע בה מהדהד את היותו מנצח כל-יכול.

⁶¹⁰ יש לציין שלפחות חלק מהפולחן בוצע על-ידי כוהנים המוסמכים לכך.

הכריעה בפישוק רחב משקפת אף היא את הצגתו העל-אנושית של המלך. התנועה המוצגת קשה מאוד לביצוע, וסביר שהמלך לא ביצע אותה בדיוק כפי שהיא מתוארת. כריעה בפישוק רחב נמצאת בייצוגי הפולחן שבמקדשי הממלכה החדשה הן בביצועם של המלכים עצמם והן בפסלים של מנחות המוצגות על-ידם. ייצוג זה מפאר מאוד את יכולותיו של המלך, עד כדי תיאורו כווירטואוז בפן הגופני – כמי שיכול לבצע תנועה שעלולה "להכניע" ו"לשבור" בני אנוש, והיא אכן משמשת למטרה זו בתיאור השבויים האזוקים. בתיאור זה לא רק שהתנועה אינה "שוברת" את המלך, אלא שהוא מבצע אותה בגו זקוף, במעמד רם ובלבוש מהודר, מה שמציג את יכולותיו העולות על אלה של האדם הרגיל.

תיאור המלך המלווה באחיזת יד על-ידי האלים מבטא באופן ברור את שיוכו לעולמם. בתנועה משותפת זו יש אלמנטים המציגים שוויון בינו לבינם: הם צועדים זה לצד אלה, וכולם מוצגים בגובה דומה. תיאור האחיזה של כפות הידיים באצבעות פרושות וללא לפיתה של הידיים מציע אף הוא שיתוף פעולה ותקשורת בין המלך ובין האלים, לכאורה ללא דומיננטיות ברורה של מי מהם. עם זאת נוכחותם של שני אלים בציודו בכל זאת משקפת את עליונותם, והדבר מודגש גם באמצעות ייצוגם כדמויות הפעילות בה – בעוד שתי ידיו של המלך אחוזות בידי האלים, לכל אחד מהם יש יד אחת פנויה שבה הם מבצעים מחוות שונות, דבר המביע באמצעות התנועה את הדומיננטיות שלהם. ייצוג זה שבו המלך החי נמצא במגע עם האלים, מעמד המתאפשר במצרים רק לאחר מותו של האדם כמתואר בספרי המתים, משקף באמצעות אחיזת היד את מעמדו העל-אנושי של המלך הקרוב לאלים. מנגד, שתי ידיו האחוזות על-ידי האלים מנכיחות את עליונותם ביחס אליו. וכך משקפת סצנה זו את מעמדו המורם מאדם מצד אחד, אך גם את היותו נבדל מן האלים ונמוך מהם במעמדו מהצד האחר.

דוגמה שמחזקת תופעה זו מצויה בייצוג של הכריעה בפישוק רחב של המלך חריחור, כמאה שנים לאחר רעמסס השלישי. חריחור, שמעמדו המלכותי היה רעוע עד מאוד, מציג את עצמו בכריעה בפישוק רחב במנח גוף ווירטואוזי ביותר שבו הוא נושא על ראשו מגש מנחות ענק ועליו מנחה הבוערת באש. ייצוג זה משקף את השימוש שעשה המלך בייצוג התנועתי-גופני באיקונוגרפיה כדי להציג את עצמו כמלך כל-יכול, בעוד שבמציאות מלכותו הייתה קצרה ביותר וסימלה את סיומה של העליונות המצרית.

לסיכום

שלושת ייצוגי התנועה שנבחנו בתבליטי מדינת-הבו מציגים קשר בין התנועה שבה מתואר המלך בפולחן במקדש לבין מהלכים תנועתיים המצויים בטקסים המוכרים גם בימינו. הקבלה זו מבססת את טיבה ואת טבעה של החוויה שעשויה להתרחש באמצעות התנועה המתוארת במקדש המצרי. הטקס כמרחב לימינאלי, שבו שווה המלך בעולמם ובהווייתם של האלים, מחייב מצב תודעה שונה מהמצב השגרתי של תודעת חיי היום-יום, והתנועה המוצגת בסצנות אלה משמשת הן כדי לתאר את מצבי התודעה האלה הן כדי לעורר אותם במהלך ביצועם בטקס.

בייצוג האיקונוגרפי משמשת התנועה המתוארת בפולחן כדי לפאר את יכולותיו הגופניות של המלך התואמות את המעמד העל-אנושי המוקנה לו כמתווך בין אנשים ובין אלים. ייצוגים תנועתיים אלה נסמכים גם על סמלים והקשרים באומנות המצרית המשקפים את מעמדו המיוחד של המלך. המלך המצרי מוצג במקדש בתנועה בולטת מול האלים נשואי-הפולחן הניצבים במנחי גוף יציבים מאוד, בישיבה או בעמידה. הרושם הנוצר הוא של מלך פעיל ודינמי שכוחו מובע באמצעות תנועת גופו, ואילו כוחם של האלים, המופיעים בייצוגים אלה בעמידה או בישיבה בלבד, הוא בעצם נוכחותם. מרכזיותו ועוצמתו של המלך ניכרות באופן ברור באמצעות התנועה בפולחן, מה שמהדהד בבהירות את משמעותה ואת חשיבותה של תנועת הגוף הניבטת מתוך ייצוגים עתיקים אלה.

ביבליוגרפיה

- גרינשפון, י', 2002. *דממה וחירות ביוגה הקלאסית*. תל-אביב.
- ישראלי, ש', 2005. *המיתולוגיה המצרית*, תל-אביב.
- סבירי, ש', 2008. *הסופים, אנתולוגיה, אוניברסיטת תל אביב*.
- סן-גופטה, א', 1994. *יוגה סוטר של פטנגלי, רמת-גן*.
- 2012. *לב האימון: מחשבות על יוגה*, ירושלים.
- 2019. *ספר היוגה הקטן*. ירושלים.
- פלדנקרייז, מ', 1989. *שכלול היכולת: הלכה ומעשה*, תל-אביב.
- שכטר, ב', 2008. *מי הוא רקדן ומה הוא ריקוד במצרים העתיקה?*, בתוך: *The N.E.T. – Nile, Euphrates and Tigris*, כתב עת של הסטודנטים. החוג למזרח הקרוב הקדום לשונותיו ותרבויותיו באוניברסיטה העברית. כרך 3, 1 – 35.
- 2011. *ריקוד באמנות ארץ-ישראל בתקופות הברונזה והברזל, סוגיות מתודולוגיות בזיהוי ריקוד באמנות עתיקה*. עמודת גמר לתואר מוסמך, המכון לארכיאולוגיה האוניברסיטה העברית.
- Allen, B., 2015. *Striking beauty a philosophical look at the Asian martial arts*. New York.
- Altenmüller, H., 1975. Zur Frage der mww. *Studien Zur Altägyptischen Kultur*. 2, 1-37.
- And, M., 1977. The Mevlana Ceremony [Turkey]. *The Drama Review: TDR*, 21(3), 83-94.
- Andresen, J., 2001. *Religion in mind: cognitive perspectives on religious belief, ritual, and experience*. Cambridge, U.K.
- Assmann, J. 1969. *Liturgische Lieder an den Sonnengott: Untersuchungen zur altägyptischen Hymnik*, I. Berlin.
- 1989. Death and initiation in the funerary religion of Ancient Egypt. In: Simpson, W.K., (ed.), *Religion and Philosophy in Ancient Egypt*. Yale Egyptological Studies 3, 135-159.
- 1994. Ocular desire in a time of darkness. Urban festivals and divine visibility in Ancient Egypt. *Yearbook for Religious Anthropology*, 1.
- Assmann, J. & Alcock, A., 1995. *Egyptian solar religion in the New Kingdom: Re, Amun and the crisis of polytheism*. London.
- Assmann, J. & Jenkins, A., 2002. *The mind of Egypt: history and meaning in the time of the Pharaohs*. NY.
- Avery, K. S., 2004. *Psychology of Early Sufi Samā': Listening and Altered States*. London.
- Baines, J., 1976. Temple Symbolism. *RAIN*, (15), 10-15.
- 1985. *Fecundity figures: Egyptian personification and the iconology of a genre*. Wiltshire.
- 1997, Temples as Symbols, Guarantors and Participants in Egyptian Civilization. In: Quirke, S., & British Museum. Department of Egyptian Antiquities. *The temple in ancient Egypt: new discoveries and recent research*, London. 216-241.
- Baines, J. & Malek, J., 1980. *An atlas of ancient Egypt*. NY.
- Barakat, R. A., 1973. Arabic Gestures. *Journal of Popular Culture* 6: 749-93.
- Bell, C. M., 1992. *Ritual Theory, Ritual Practice*. NY.

- 1997. *Ritual: Perspectives and dimensions*. NY.
- 2007. "Response: Defining the Need to Definition". In: Kyriakidis, E., 2007. *The archaeology of ritual*. CA.
- Birdwhistell, R., 1970. *Kinesics and Context*. Philadelphia.
- Bleeker, C. J., 1956. *Geburt eines Gottes, Eine Studie über den ägyptischen Gott Min und sein Fest*. Leiden, Boston.
- Borchardt, L., 1913. *Das Grabdenkmal des Königs S'ahū-Re* (Band 2,2): Die Wandbilder: Abbildungsblätter. Leipzig.
- Barabash, Y., 2017. The Ritual Context of the Book of the Dead, in: Scalf, F., (ed.) *Book of the Dead. Becoming God in Ancient Egypt*. Chicago. 75-84.
- Brand, P.J., Feleg, R. E. & Murnane, W.J., 2018. *The Great Hypostyle Hall in the Temple of Karnak*, vol 1, part 2&3. Chicago
- Brunner-Traut, E., 1958. *Der Tanz im alten Ägypten: Nach bildlichen und inschriftlichen Zeugnissen*. Glückstadt, Germany.
- 1993, Neger und Zwergentänze im Alten Ägypten, *Nikephoros* 6, 23 - 32.
- Bryan, B.M., 2007. A 'New' Statue of Amenhotep III and the meaning of the Khepresh Crown." In: Hawass, Z., & Richards, J., (eds.) *The Archaeology and Art of Ancient Egypt. Essays in Honor of David B. O'Connor*, Vol. II. Annales du Service des Antiquités de l'Égypte, Cahier no. 36. Cairo.
- 2014. Hatshepsut and Cultic Revelries in the New Kingdom. In: Galán, J. M., Bryan, B. M., & Dorman, P. eds. *Creativity and Innovation in the Reign of Hatshepsut*. Chicago.
- Calvert, A. M., 2009. Quantifying Regalia: A Contextual Study in the Variations and Significance of Egyptian Royal Costume Using Relational Databases and Advanced Statistical Analyses. In: Brand, Peter J., et al. *Causing His Name to Live : Studies in Egyptian Epigraphy and History in Memory of William J. Murnane*. Leiden
- Calvert, A. M., 2011. *The Integration of Quantitative and Qualitative Research in a Study of the Regalia of Ramses III*. PhD, NYU. NY.
- Cline, E. H. & O'Connor, D. B., 2012. *Ramesses III: the life and times of Egypt's last hero*, Michigan.
- Cohen, B. B., Nelson, L., & Smith, N. S., 1993. *Sensing, feeling, and action: The experiential anatomy of body-mind centering*. MA.
- Collier, S. A. 1996. *The Crowns of Pharaoh: Their Development and Significance in Ancient Egyptian Kingship*. ProQuest Dissertations & Theses (PQDT), UCLA. LA.
- Collon, D., 1987 *First Impressions, Cylinder Seals in the Ancient Near East*, London.
- 1994. Bull-Leaping in Syria. *Ägypten und Levante* 4, 81–88.
- 2003. Dance in Ancient Mesopotamia. *Near Eastern Archaeology* 66:3, 96-100.
- Conrad, E., 2007. *Life of Land, the Story of Continuum*. CA.
- Cummings, J., 2000. *Temple Dance in Ancient Egypt*. Ann Arbor.
- Darnell, J. C., 1995. Hathor Returns to Medamûd. *Studien zur Altägyptischen Kultur* 22, 47-94.
- David, A. R., 1981. *Religious Ritual at Abydos (c. 1300 BC)*. England.

- David, A., 2007. [Ancient Egyptian forensic metaphors and categories](#). *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde*, vol. 134:1, 1-14.
- 2011. Devouring the Enemy: Ancient Egyptian Metaphors of Domination. *Bulletin of the Australian Centre for Egyptology* 22, 83-100.
- 2011a. The NMH and the Paradox of the Voiceless in the Eloquent Peasant. *The Journal of Egyptian Archaeology* vol. 97, 73-85.
- 2017-2018 When the Body Talks: Akhenaten's Body Language in Amarna Iconography - *Journal of Social Studies Education in Asia* 44 (2017-2018) 97-157.
- Forthcoming. *Renewing Royal Imagery: Akhenaten and Family in the Amarna Tombs*. Harvard Egyptological Studies. Boston.
- Degreef J. D., 2009. The Heb Sed Festival Sequence and pBrooklyn 47.218.50. *Göttinger Miszellen* 223, 2009:27-34.
- Decker, W. & Herb, M., 1994. *Bildatlas zum Sport im alten Ägypten: Corpus der bildlichen Quellen zu Leibesübungen, Spiel, Jagd, Tanz und verwandten Themen*. Leiden.
- Dominicus, B., 1994. *Gesten und Gebärden in Darstellungen des Alten und Mittleren Reiches*. Heidelberg.
- Eaton, K., 2013. *Ancient Egyptian Temple Ritual; Performance, Patterns, and Practice*. NY.
- Eddy, M., 2016. *Mindful Movement, the Evolution of the Somatic Arts and Conscious Action*. UK.
- Efron, D., 1941. *Gesture and Environment*. NY.
- Egberts, A., 1995. *In Quest of Meaning. A Study of the Ancient Egyptian Rites of Consecrating the Meret-Chests and Driving the Calves*. I. Text, Egyptologische Uitgaven XXXVII, Leiden.
- Ekman, P., 1976. Movements with Precise Meanings. *Journal of Communication*, 26, 14-26.
- 1977. Biological and cultural contribution to bodily and facial movement. In J. Blacking ed., *The Anthropology of the Body*. London.
- 2004. Emotional and Conversational Nonverbal Signals. In *Language, Knowledge, and Representation: Proceedings of the Sixth International Colloquium on Cognitive Science (ICCS-99)*, eds. J. M. Larrazabal & L.A. Pérez Miranda. Philosophical Studies Series 99, 39-50. : Holland.
- Ekman, P. & Friesen, W., 1969. The repertoire of nonverbal behaviour: Categories, origins, usage, and coding. *Semiotica* 1: 49-98.
- Eliade, M., 1975. *Patanjali and Yoga*. NY.
- Eshkol, N., 1972. *The Yemenite Dance*. Holon.
- 1979. *Rubaiyat dance suite*. TA.
- Eshkol, N., Harries, J., 1998. *Eshkol-Wachman Movement Notation. A survey*. TA
- 2001. *Eshkol-Wachman Movement Notation part I*. TA.
- Faulkner, R.O., 2002. *A concise dictionary of Middle Egyptian*, Oxford.
- Fischer, H.J., 1957. Further Remarks on the Prostrate King, *University Museum Bulletin*, vol. 21. 35-40
- Freed, R.E., D'Auria, S., & Markowitz, Y.J., 1999. *Pharaohs of the sun: Akhenaten, Nefertiti, Tutankhamen*. Boston.

- Frankfort, H., 1948. *Kingship and the Gods: a Study of Ancient Near Eastern religion as the Integration of Society and Nature*. Chicago.
- Friedlander, S. & Uzel, N., 1992. *The whirling dervishes: being an account of the Sufi order known as the Mevlevis and its founder the poet and mystic Mevlana Jalalu'ddin Rumi*. NY.
- Friedman, F. D., 1995. The Underground Relief Panels of King Djoser at the Step Pyramid Complex. *Journal of American Research Center in Egypt* 32, 1-42.
- Frood, E., 2003. Ritual Function and Priestly Narrative: The Stelae of the High Priest of Osiris, Nebwawy. *The Journal of Egyptian Archaeology*, 89, 59-81.
- Gardiner, A.H., 1957. *Egyptian Grammar: Being an Introduction to the Study of Hieroglyphs* (3rd ed.). London.
- Garfinkel, Y., 2003. *Dancing at the Dawn of Agriculture*. Austin.
- 2003a. (ed.) Dance in the Ancient world. *Near Eastern Archaeology* 66:3, Chicago.
- Gee, J., 2004. Prophets, Initiation and the Egyptian Temple. *The Journal of Social Studies Education in Asia* 31, 97-107.
- Goebs, K., 2015. *Crown (Egypt)*. In *Iconography of Deities and Demons*: Electronic Pre-Publication (14.4.2015). <http://www.religionswissenschaft.unizh.ch/idd>.
- Goldwasser, O., 1995. *From Icon to Metaphor: Studies in the Semiotics of the Hieroglyphs*, Fribourg, Switzerland.
- Griffin, K., 2007. A Reinterpretation of the Use and Function of the Rekhyt Rebus in New Kingdom Temples, *Current Research in Egyptology 2006: Proceedings of the Seventh Annual Symposium*, Pages: 66 – 84.
- Groenewegen-Frankfort, A., 1951. *Arrest and Movement: An Essay on Space and Time in the Representational Art of the Ancient Near East*. London.
- Haikal, F., 2013. The impact of religious initiation and restricted knowledge on daily life in ancient Egypt: an ethno-Egyptological perspective, In Frood, E., & McDonald, A., (eds.) *Decorum and experience: essays in ancient culture for John Baines*. Oxford. 135-140
- Hall, E.T., 1959. *The Silent Language*. Greenwich
- 1966. *The Hidden Dimension*. NY.
- Harel, K., 2018. *What is the Effect of the Sufi Whirling Dervish on Psychological and Physical Indices of Well-Being and Mental Health?* Thesis Submitted in Partial Fulfilment of the requirements for the Master's Degree, University of Haifa.
- Haring, B., 2007. Ramesside Temples and the Economic Interests of the State: Crossroads of the Sacred and the Profane. *Internet-Beiträge zur Ägyptologie und Sudanarchäologie IBAES VII Das Heilige und die Ware. Zum Spannungsfeld von Religion und Ökonomie*. 165-170.
- Helck, W., 1984. Rituale. In: *(LÄ)Lexikon der Ägyptologie* V, 271-285. Wiesbaden.
- Hölscher, U., 1939. *The Temples of the Eighteenth Dynasty* (OIP 41, Excavations of Medinet Habu II). Chicago.
- 1941. *The mortuary temple of Ramses III*. Chicago.
- Hughes, G.R., 1957. *The Temple Proper*, part I (OIP 83, Medinet Habu V). Chicago.
- 1963. *The Temple Proper*, part II (OIP 84, Medinet Habu VI). Chicago.
- 1964. *The Temple Proper*, part III (OIP 93, Medinet Habu VII). Chicago.

- Houlihan, P.F. & Goodman, S. M., 1986. *The birds of ancient Egypt*. UK.
- Iyengar, B. S. K., 1998. *Light on Yoga, Yoga Dipika*. India.
- 1981. *Light on Pranayama: The Yogic Art of Breathing*. NY.
- 1996. *Light on the Yoga Sutras of Patanjali*. London.
- Janák, J., 2020. Running with Images: Ritualised Script in the Vogellauf, Rudderlauf and Vasenlauf, in: Bárta, M., & Janák, J., (eds.), *Profane Landscapes, Sacred Spaces*. UK. 89-96.
- Janzen, M. D., 2013. *The Iconography of Humiliation: The Depiction and Treatment of Bound Foreigners in New Kingdom Egypt*. A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of PhD. Memphis
- Junker, H., 1951. *Ggrabungen auf dem Friedhof des Alten Reiches bei den yramuden von Giza (Giza X)*. Vienna.
- Johnson, W.R., 2009. *The Eighteenth Dynasty Temple, Part I. (OIP 136, Medinet Habu IX)*. Chicago.
- Kahn, D., 2011. The Campaign of Ramesses III against Philistia. *Journal of Ancient Egyptian Interconnections*. Vol. 3:4, 1-11.
- Kees, H., 1912. *Der Opfertanz des ägyptischen Königs*: Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der hohen philologischen Fakultät der K. B. Ludwig-Maximilians-Universität zu München, vorgelegt am 5. Mai 1911. München
- 1914. Nachlese zum Opfertanz des ägyptischen Königs. *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde* 52: 61-72.
- Kendon, A., Sebeok, T.A. & Umiker-Sebeok, DJ., 1981. *Nonverbal Communication, Interaction, and Gesture: Selections from Semiotica*, The Hague.
- Kinney, L., 2008. *Dance, Dancers and the Performance Cohort in the Old Kingdom*. Oxford.
- Knapp, M. L., Hall, J. A. & Horgan, T. G., 2014. *Nonverbal Communication in Human Interaction*. Boston
- Krishna, G., 1990. *Kundalini the Secret of Yoga*, USA.
- Kruchten, J-M, & Zimmer, T., 1989. *Les Annales Des Prêtres De Karnak (XXI-XXIII^{es} Dynasties) Et Autres Textes Contemporains Relatifs a L'initiation Des Prêtres D'Amon*. Leuven
- Kuhlmann, K.P., 2011, Throne. In Willeke Wendrich (ed.), *UCLA Encyclopedia of Egyptology*, LA.
- LÄ= Helck, W., & Otto, E., 1975 – 1992. *Lexikon der Ägyptologie*, VII Volumes.
- Lange, E. R., 2008. *Ritualetisoden. Das Sedfest Osorkons II. in Bubastis*. PhD Dissertation, Leipzig.
- Lakoff, G., & Johnson, M., 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago.
- Leprohon, R.J. & Doxey, D. M., 2013. *The Great Name: Ancient Egyptian Royal Titulary*, Atlanta.
- Lexova, I., 1935. *Ancient Egyptian Dances*. Prague.
- Lurker, M., 2004. *Dictionary of Gods and Goddesses, Devils and Demons*, UK.
- Mallinson, J., 2011. Hatha Yoga, *HEB vol. III*, Brill, Leiden.
- Manniche, L., 1997. Reflections on the Banquet Scene. In: Tefnin, R., *La peinture égyptienne ancienne : un monde de signes à pr server : actes du Colloque international de Bruxelles*, avril 1994. Brussels. 29-36.

- 2003. The So-called Scenes of Daily Life in the Private Tombs of the 18th Dynasty: An Overview. In: Trudwick, N., & Taylor, J.H., (eds.) *The Theban Necropolis: Past, Present and Future*. London. 42-5.
- Marinatos, N., 1994. The Export Significance of Minoan Bull-Leaping Scenes. *Ägypten und Levante* 4, 89-93.
- Martin, K., 1984. 'Sedfest', *LÄ* V: 782-90.
- McFee, G., 1995. *Understanding Dance*. London.
- Meyer-Ditrich, E., 2009. Dance. In: Willeke W. (ed.), *UCLA Encyclopedia of Egyptology*. Los Angeles. <http://escholarship.org/uc/item/5142h0db>
- Morenz, L. D., 1999. Der akrobatische jba-Tanz. *Lingua Aegyptia* 6, 99-103.
- Moret, A., 1902. Le rituel du culte divin journalier en Égypte. *Annales du Musée Guimet*. Paris
- Murnane, W.J., 1980. *United with Eternity*. Chicago.
- 1985. *The road to Kadesh: a Historical Interpretation of the Battle Reliefs of King Sety I at Karnak*, Chicago.
- Nelson, H.H., 1930. *Earlier Historical Records of Ramses III* (OIP 8, Medinet Habu I). Chicago.
- 1932. *Later Historical Records of Ramses III* (OIP 9, Medinet Habu II). Chicago.
- 1934. *The Calendar, the "SlaughterHouse," and Minor Records of Ramses III* (OIP 23, Medinet Habu III). Chicago.
- 1940. *Festival Scenes of Ramses III* (OIP 51, Medinet Habu IV). Chicago.
- Nelson, H.H. & Murnane, W.J., 1981. *The Great Hypostyle Hall at Karnak*. Vol. I Part I. Chicago.
- Nims, C.F., 1970. *The Eastern High Gate* (OIP 94, Medinet Habu VIII). Chicago.
- Norris, P., 2015. *The Lettuce Connection. A re-examination of the association of the Egyptian god Min with the lettuce plant from the Predynastic to the Ptolemaic Period*. PhD Thesis University of Manchester
- O'Connor, D. & Silverman, D.P., 1995. *Ancient Egyptian Kingship*. Leiden.
- Paterson, M., 2007. *The Senses of Touch: Haptics, Affects and Technologies*. Oxford/NY.
- Porada, E., 1947. Seal Impressions of Nuzi. *American School of Oriental Research* 24. New Heaven.
- 1948, Cylinder Seals of Cyprian Bronze Age. *American Journal of Archaeology* 52, 178-198.
- 1969. Das Altbabylonische Terrakottareleife (review). *American Journal of Archaeology* 73:3, 376-378.
- Porter, B & Moss, R.L.B., 1991. *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Paintings*. VI. Upper Egypt: Chief Temples (Excluding Thebes) Abydos, Dendera, Esna, Edfu, Kom Ombo, and Philae.
- Reeder, G., 1995. The Mysterious MUU and the Dance They Do. *KMT A Modern Journal of Ancient Egypt* 6:3, 69-83.
- Reinhartz, S., 2001. *Women called to the Path of Rumi*. Arizona.
- Rieker, H. U., 1992, *Hatha yoga pradipika*. Yoga Swami Svatmarama. USA.
- Ritner, R. K., 1993. *The Mechanics of Ancient Egyptian Magical Practice*. Chicago.
- 2009. *The Libyan Anarchy: Inscriptions from Egypt's Third Intermediate Period*. Atlanta.

- Rondot, V., 1997. *La Grande Salle Hypostyle de Karnak : les Architrave*. Paris.
- Robins, G., 1997. *The Art of Ancient Egypt*. London.
- Routledge, C. D., 2001. *Ancient Egyptian Ritual Practice*. PhD, University of Toronto.
- Schachter, B., 2014. Who is the Ancient Egyptian Dancer? In: Soar, K. & Aamodt, C. (eds.), *Archaeological Approaches to Dance Performance*. England. 15-30.
- Schilbrack, K., 2004. Ritual Metaphysics. *Journal of Ritual Studies* 18:1, 77-90.
- Schäfer, H., 1986. *Principles of Egyptian Art*. Oxford.
- Singer, I., 2013. "Old Country" Ethnonyms in "New Countries" of the "Sea People" Diaspora. In: Hoehl, R. B., *AMILLA The Quest for Excellence, Studies Presented to Guenter Kopcke in Celebration of His 75th Birthday*. PA.
- Sipahi, T., 2001. New Evidence from Anatolia Regarding Bull-leaping Scenes in the Art of the Aegean and the Near East. *Anatolica* 27, 107-125.
- Sourdive, C., 1984. *La main dans l'Egypte pharaonique: Recherches de morphologie structural sur les objets égyptiens comportant une main*. Berne/Frankfort/NY.
- Spalinger, A. J., 1980. Historical Observations on the Military Reliefs of Abu Simbel and Other Ramesside Temples in Nubia. *The Journal of Egyptian Archaeology*, Vol. 66 (1980), pp. 83-99.
- Spencer, P., 2003. Dance in Ancient Egypt. *Near Eastern Archaeology* 66:3, 111-121.
- Spieser, C., 2000. *Les noms du Pharaon: Comme êtres autonomes au Nouvel Empire*. Fribourg, Switzerland / Göttingen, Germany.
- Stadler, M. A., 2008. Judgment after Death (Negative Confession) In: Dieleman, J. & Wendrich, W. (eds.), *UCLA Encyclopedia of Egyptology*, LA.
- Stein D. 2006. Paleolithic Iconography on Bronze Age Seals from Mesopotamian periphery? In Taylor, P. (ed.), *The Iconography of Cylinder Seals*. London. 19-34.
- 2009. Winged Disks and Sacred Trees at Nuzi: An Altered Perspective on Two Imperial Motifs. In Gernot, W. (ed.), *Studies on the Civilization and Culture of Nuzi and the Hurrians* vol.18. Maryland. 573-603.
- Teeter, E., 2011. *Religion and Ritual in Ancient Egypt*. Cambridge.
- 1997. *The Presentation of Maat: Ritual and Legitimacy in Ancient Egypt*. Chicago.
- Ullman, M., 2015. The Temples of Millions of Years at Western Thebes. In: In: Wilkinson, R., Weeks, K., & Ullmann, M. (2016-01-01). *The Oxford Handbook of the Valley of the Kings*. Oxford.
- Vandier, J., 1964. *Manuel d'archéologie égyptienne* IV. Paris.
- Vernus, P., 1985, "Ritual' sDm.n.f and Some Values of the 'Accompli' in the Bible and in the Koran," in S. Israelit-Groll, ed., *Pharaonic Egypt: The Bible and Christianity*, Jerusalem. pp. 307-316.
- Vogelsang-Eastwood, G., 1993. Pharaonic Egyptian Clothing. *Studies in Textile and Costume History STCH* 2. Leiden.
- WB= Erman, A., & Grapow, H., 1926 – 1962. *Wörterbuch der ägyptischen Sprache*. 5 volumes.

- Wente, E. F., 1979. *Scenes of King Herihor in the Court* (OIP 100, The Temple of Khonsu I). Chicago.
- Wilkinson, H. R., 1992. *Reading Egyptian Art*. London
- 1994. *Symbol & Magic in Egyptian Art*. NY.
- 2000. *The Complete Temple of Ancient Egypt*. London
- 2003. *The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt*. London
- Wilkinson, T. A. H., 1999. *Early Dynastic Egypt*. London.
- Wilson, J.A., 1930. The Language of the Historical Texts Commemorating Ramses III. In Hölscher, U. (ed.), *Medinet Habu Studies 1928/29. Part 1: The Architectural Survey /Uvo Hölscher. Part 2: The Language of the Historical Texts Commemorating Ramses III /John A. Wilson*. (OIC 7) Chicago. 24-33.
- Medinet Habu Studies 1928/29:*
- Winter, I.J., 1983. *Frau und Göttin: exegetische und ikonographische Studien zum weiblichen Gottesbild im alten Israel und in dessen Umwelt*, Freiburg and Gottingen.

רשימת מפות

1. מקדש רעמסס השלישי – פילון ראשון (מימין) ושני (משמאל).
2. מקדש רעמסס השלישי – פֶּרְטִיקוֹ (מימין), אולם עמודים ראשון (משמאל).
3. מתחם מדינת-הבו. <https://www.themaparchive.com/medinet-habu-c-1170-bce.html>
4. מיפוי של ייצוגי המלחמות של רעמסס השלישי במקדש.
5. מיקומי הייצוגים של ריקוד הפסיעה במקדש.
6. מיקומי הייצוגים של הכריעה בפישוק רחב במקדש.
7. מיקומי הייצוגים של הליווי באחיזת יד במקדש.
8. מיקום המכלול של ייצוגי הקורפוס במקדש.
9. המיקומים של קבוצות הליווי באחיזת יד.

רשימת ציורים

7. חיילים רצים, קבר מרו, אל-עמרנה, ממלכה חדשה. הציור של כותבת העבודה, על פי Schäfer 1986, 179
7. רקדני מו מתקדמים במהלך טקס לווייה. קבר תתיפי, תְּבִי, ממלכה חדשה. Lexova 1955, 59
2. ציור קיר, מצרים, תבי, ממלכה חדשה 1500-1400. הציור הוא של כותבת העבודה, מתוך Spencer 2003, 116
8. לוחית טרקוטה, התקופה הבבלית הקדומה, 1700-1900. הציור הוא של כותבת העבודה, מתוך Winter 1983 fig 256
5. שילובים בסיסיים של תנוחות זרועות ורגליים בסצנות הריקוד. Garfinkel 2003, 32
6. שברי חרס, מערב איראן, 5500. 9.5. Garfinkel 2003, 165
7. מלך ומלכה בסצנת קבלת מתנות, קבר, אל-עמרנה, ממלכה חדשה. Schäfer 1986, 172
8. מוזיקאיות-רקדניות, קבר נחת, תבי, ממלכה חדשה. Schäfer 1986, 210
9. שלוש זמרות וארבע רקדניות, קבר 90, גיזה, ממלכה קדומה. Schäfer 1986, 173
10. הרמת עקבים והרמה של כף הרגל כולה מהקרקע. רקדני מו במהלך לווייה, קבר תתיפי, תְּבִי, ממלכה חדשה. Lexova 1955, 31
11. ראש, גו וגפיים פונים באותו כיוון.
12. ראש, זרוע או שניהם גם יחד פונים בניגוד לכיוון ההתקדמות.
13. חלוקה מאוזנת של משקל בין שתי רגליים.
14. משקל הגוף מונח כולו על רגל אחת, גפיים כפופות ומונפות
15. מימין: המשקל נישא על-ידי עצמות הישיבה, כף רגל ימין ורגל שמאל. משמאל: המשקל נישא על-ידי הברכיים והאצבעות של כפות הרגליים.
16. נקודת מוצא – מצב האפס.
17. תנועת רגל לאחור ב- 45° .
18. תנועת הירך של הרגל האחורית ב- 45° ביחס למצב המוצא, תנועת השוק ב- 90° ביחס לירך.
19. כפות ידיים פונות החוצה.
20. כפות ידיים פונות פנימה.
21. הגשת מעאת בעמידה. MH5 290a
22. רעמסס השלישי מול ארון-רע ומות במחוות דיבור. חדר 11, מתחם האוצר, מדינת-הבו. MH5 327
23. ארגון משותף של תנועת הדמויות. MH5 290b
24. ייצוג בתנועה דינמית. MH 5 293b
25. פעולה כפולה: הגשת קטורת ונסיכת נסך. MH4 200
75. מבט מדרום. המקדש מוצב בשיפוע למזרח. צד מערבי נמוך ומקורה. MH1
72. רעמסס השלישי מגיש מעאת לפתח וסח'מת. נישה בשער הכניסה המזרחי למקדש. MH8 608

28. רעמסס השלישי נושא שני קנקני מזיגה מול אמוֹן-רע-כא-מותף. חצר שנייה, קיר מערבי, מדור עליון, תמונה רביעית מצפון לדלת הכניסה לאולם העמודים. MH5 293b
29. שרטוט צירי האורך של איברי הגוף.
30. רעמסס השלישי מוכתר על-ידי אמוֹן-רע בנוכחות מות, ח'ונסו ותחות. אולם העמודים הראשון, קיר דרומי, רגיסטר תחתון, מזרחית לדלת לחדר 4. MH5 275
31. שרטוט של צירי האורך של איברי הגוף.
32. רעמסס השלישי מציג מאעת (בתוך שמו) לאמוֹן-רע בנוכחות חֲתָחֹר (או איסיס) ומאעת (משמאל), ששת כותבת את הירוגליף היובל (מימין). חדר 32, קיר מערבי. MH7 499
33. שרטוט של צירי האורך של איברי הגוף.
34. רעמסס השלישי מלווה אל אמוֹן-רע ומות על-ידי הורוס-חֲנִתְחִתִּי (*hntyhty*) ותחות. אולם עמודים ראשון, קיר מערבי, רגיסטר תחתון מדרום לדלת. MH5 313a
35. שרטוט של צירי האורך של איברי הגוף.
36. פלג גוף עליון. MH5 293b
37. פלג גוף תחתון. MH5 293b
38. ייצוג של תנועת הגוף בריצה כיחידה דינמית אחת. ממלכה חדשה, אל-עמרנה, קבר מרו. הציור של כותבת העבודה, על פי Schäfer 1986, 179
39. המלך המכה. MH2 101
40. המלך כקשת. MH1 38
41. פלג הגוף העליון של המלך.
42. פלג הגוף התחתון של המלך.
43. חלוקת המשקל של הגוף ביחס לכבידה.
44. פאנל של דג'וסר – 2700 בקירוב. Friedman 1995, 23
86. פלטת נערמר, 2950-2775 בקירוב. <https://www.articonografia.com/2013/12/la-paleta-de-narmer.html>
46. רקדן מו – ממלכה תיכונה, קבר אנתרפוקר, תבי. Spencer 2003, 116
47. הפלג התחתון של הגוף.
48. הפלג העליון של הגוף.
49. חלוקת המשקל של הגוף ביחס לכוח הכבידה.
50. רקדני מו רוקדים מול הכוהן. קבר תתיפי, תבי. Lexova 1935, 59
67. רקדני ה-מו ליד הסירה, זוג רוקד ומלווים. סביבת מקדש בעיר בוטו קבר רח'מירה, תבי. Spencer 2003, 117
52. שרטוט של קווי האורך של פישוק הירכיים. MH5 316
53. שרטוט של קווי האורך של מנח הרגל האחורית.
54. שרטוט של קווי האורך של מנח הרגל הקדמית.
55. הבסיסים אשר נושאים את המשקל בתנוחה.
56. המנח של הרגל הקדמית.

57. חלוקת המשקל של הגוף: אב-טיפוס ב'
58. חלוקת המשקל של הגוף: אב-טיפוס א'.
59. סתי הראשון, מקדש אמון בכרנך. Nelson & Murnane 1981, 154
60. מדינת-הבו, חדר 10, מתחם האוצר. MH5 324
61. המלך מכה את השבויים מול האל. MH2 121
62. שבויים אזוריים מארצות הצפון (במגדל הצפוני). MH8 600b
63. שבויים אזוריים מארצות הדרום (במגדל הדרומי). MH8 600a
64. ייצוגי רחית (*Rhyt*) – מגדל מרכזי בשער הכניסה המזרחי, בצד המזרחי של הכניסה. MH8 599
65. חריחור נושא מנחה בוערת – מקדש ח'ונסו כרנך. Wente 1979, 60
66. מנח עם אל מלווה יחיד, האל ח'ונסו. MH4 244d
67. האלים המלווים מביטים אל המלך. המלווה המוביל מושיט וואס וענח' לאף המלך. MH5 313a
68. שני האלים המלווים, מות וח'ונסו, פונים לנשוא-הפולחן אמון-רע. MH6 409
69. אחיזת הידיים של המלך ושל האלים MH5 290b
70. מדינת-הבו MH5 290B
71. חיבוק בין רעמסס השלישי ופתח-תא-תנן תבי (3) Wilkinson 1992, 50
72. חיבוק בין רעמסס השלישי ושני מלווי MH5 313
73. רקדני מורוקדים מול הכוהן. קבר תתיפי. תבי 59, Lexova 1935
74. מימין – רקדניות. משמאל – זמרות שרות ומוחאות כף. קבר ננצ'ר, גיזה, ממלכה קדומה. Junker . 85
- 1951, fig
75. דמות קטנה של האלה מרת כחלק אינטגרלי מהסצנה. מעל משקוף הכניסה, פילון ראשון. MH4 244b,c
76. שבויים אזוריים MH8 600
77. שבויים אזוריים MH8 600
78. רעמסס השלישי, כריעה בפישוק רחב – אב-טיפוס ב'. MH7 499
79. רעמסס השלישי, כריעה בפישוק רחב אב-טיפוס א' MH5 275
40. סידהאסאנה 35. Rieker 1992, 33
47. סידהאסאנה 36 Rieker 1992, 34
82. גובה ראשו של המלך שווה לגובה של ראש האל MH5 293B
83. גובה ראשו של המלך נמוך מראש האל ומקביל לגובה ליבו MH7 884
84. המלך גבוה בהרבה משבויו MH2 121
85. כריעה פשוטה ברגלים צמודות MH7 571E
86. כריעה פשוטה עם ברך מורמת MH5 291
87. תחותימס השלישי – מקטר כסף, כרנך 15 fig. 15 Fischer 1957, 28

88. המלך מלווה (משמאל) אל טקס קבלת הירוגליף היובל (מימין). האל תחות מתעד את המעמד (אמצע).

MH5 290-291

89. האל אופואות בראש הנס בכניסה לקפלה. MH5 313a

90. ריקוד פסיעה MH5 293b

91. כריעה בפישוק רחב אב-טיפוס א', MH5 316

92. כריעה בפישוק רחב אב-טיפוס ב' MH7 499

93. ליווי באחיזת יד מקבוצה ראשונה MH5 290B

94. ליווי באחיזת יד מקבוצה שנייה MH6 409

רשימת תמונות

7. סוגדים לאלה תתחור, אסטלה של הפועל נפרסנות, דיר אל- מדינה, ממלכה חדשה. Robins 1997, 188

fig. 22

2. חותם גליל (טביעה מודרנית), התקופה הבבלית הקדומה, 1700-1900. Collon 1987, 679; 153

3. אדם ישן על דרגש, ממלכה חדשה, ברלין 20488. Schäfer 1986, 123

4. הקשתה, אוסטראקון טורינו 7052 דיר אל-מדינה, ממלכה חדשה.

www.Egyptyoga.com/umages/image68.jpg

5. פיתול והטיה של הגו, קבר חרחוף 192 תבי, ממלכה חדשה. Spencer 2003, 116

6. כפיפת איברים. Spencer 2003, 113

7. הגשת מעאת בכריעה MH 5 276d

8. פילון ראשון – חזית מזרחית. רעמסס השלישי מכה את אויביו מול האל. MH1 6

9. פילון ראשון. חזית מזרחית, מצפון. המלך עם כתר מצרים התחתונה (הצפונית) מכה שבויים מול אמון-רע.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Medinet_Habu_Ramses_III16.JPG

10. פילון ראשון. חזית מזרחית, מדרום. המלך עם כתר מצרים העליונה (הדרומית) מכה שבויים מול אמון-רע.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Medinet_Habu_Ramses_III15.JPG

11. רקדני ה-מו בהיכלם, סביבה אידילית של גן. קבר רני, אל-כאב 55. Brunner-Traut 1958, 55

77. זחילה של ילד. [https://www.pond5.com/stock-footage/item/111418694-baby-slowly-crawling-](https://www.pond5.com/stock-footage/item/111418694-baby-slowly-crawling-all-fours)

[all-fours](https://www.pond5.com/stock-footage/item/111418694-baby-slowly-crawling-all-fours)

13. ביצוע של תנוחת יוגה <https://www.with-yinyoga.com/upward-swan-yin-yoga-pose>

14. בסיס משקוף, ארמון מרנפתח, ממפיס, 1210 בקירוב. Baines 1985: fig. 117

15. האלים המלווים מונתו ואתום מביטים אל המלך. המלווה המוביל אוחז שרביט וואס הפונה לאמון-רע. MH5

257a

16. פפירוס הסופר הונפר, שושלת 19, 8, BM (British Museum) EA9901.
17. פפירוס הסופר אני, שושלת 19, תב. 4, BM EA 10470.
18. ספר המתים של הונפר – פרט 8, BM EA9901.
19. משתה בקבר נבאמון, ממלכה חדשה, תב. BM EA37984.
20. נערה נושאת קנקן קטן. משתה בקבר רח'מירע, קבר 100, ממלכה חדשה, תב. <https://paulsmit.smugmug.com/Features/Africa/Egypt-Luxor-tombs/i-qW35C8S/A>
21. דרוויש סופי מחולל. 165615263 Creative #: [uchar](#) Getty Image Credit.
22. המסמר והמלח 30, Reinhertz 2001.
23. התרגול סביב המסמר 31, Reinhertz 2001.
24. דמויות פירון כחלק מסמל איחוד שתי הארצות – ממלכה חדשה. בסיס של משקוף דלת. ארמון מרנפתח בממפיס. Baines1984. 203 Fig. 117.
25. מצבי הכנה לאקה-פדה-ראג'הקפוטאסנה I. 539, 540, Iyengar 1998 fig.
26. אקה-פדה-ראג'הקפוטאסנה II. 545, Iyengar 1998 fig.
27. מגע בין בני זוג. לוקסור. ממלכה חדשה. קבר רמוס TT55. <https://paulsmit.smugmug.com/Features/Africa/Calendar-photos-ancient-egypt/i-PjN9nK6/A>
28. מגע בין מבוגר ובין ילד. לוקסור. ממלכה חדשה. קבר מנא TT69. <https://rplstoday.com/land-surveying/2016/03/23/history-land-surveying-facts-past-present-future-possibilities>
29. מגע בהענקת שירות במשתה. תב. ממלכה חדשה. קבר נבאמון. BM EA37984.
20. אחיזת יד של בני זוג. <https://medium.com/@braeblayde/what-it-really-means-to-hold-someones-hand-790f30cdc3c7>
31. אחיזת יד של אב וילד. <http://www.fbcnola.org/media/fellowship-blog/posts/33/Safe-in-His-Grip>

This paper also examines the role of movement in conveying the desired iconographic message. To this end all the selected postures were surveyed and compared with other instances of these postures in Egyptian iconography, both royal and non-royal, which provided a range of perspectives regarding their roles. This analysis revealed the multifaceted meanings of the movements and also reflected the use made of the physical position to elevate the king's status above that of mere mortals. He is presented in ritual as possessing superior physical and mental abilities, an advanced being who is worthy of close contact with the gods. The Egyptian king was the high priest, and this ritual role was a central aspect of his royal status. Performing rituals was crucial for the stability of the cosmic order and the prosperity of the realm, and the king's superior abilities, as portrayed in these depictions of ritual movement, anchored his regal-religious standing and his ability to guarantee the stability of the kingdom.

This study presents the role of movement in the visual depiction of the king vis-à-vis the gods in rituals as an iconographic means of empowering the king and queen. It also reveals an affinity between the rites conducted by the king in the temple and between the Sufi circle and the practice of yoga, an affinity that links the visual representation of the movement it depicts with the experience the movement aims to generate. This information sheds light upon the nature of the rituals conducted in the Egyptian temple. It reflects both the centrality of movement to ritual and its role as a means of conveying the royal message. Both ritual and message continue to echo in the silent testimony of the Medinet Habu temple reliefs.

written descriptions. The issue of movement in ancient art is even more complex and its study is very limited, usually conducted by scholars unschooled in the field of movement. This study is novel in that it considers the phenomena of ritual movement from both aspects.

The first step in studying movements based only on inanimate representations is defining the recorded action. Since there is no experience with the movements themselves, it is necessary to rely on criteria that define and classify them. After creating the definition that identifies the ritual movement, three movements depicted throughout the Medinet Habu temple were chosen for this study. They reflect distinct phenomena in which the king is seen dancing, kneeling, and striding arm-in-arm with several gods. Analysis of these movements is based on familiarity with the rules of the Egyptian artistic canon which clarifies what can be deduced about the depicted movement, and where our ability to decipher it is limited. In light of this data, the analysis of the movement itself was based on physical principles – kinesthetic and physiological – and was assisted by terms used by Eshkol-Wachman movement notation. This analysis brought to light unique phenomena that existed in these movements and served as points of origin for understanding the depicted movement, its role, and its meaning in the representations selected for this study.

Another phenomenon, directly related to both movement and ritual, is the impact on the person's state of mind. The fact that movement also affects non-physical aspects of the person performing it is recognized and utilized in various fields, and is expressed in myriad ways in many traditions. Religious rituals also seek to generate a transcendental experience for the believer who performs them. Egyptian visual and textual documentation of rituals does not provide information regarding the nature and traits of the ritual experience. Therefore, rites in which the movement of the body serves to alter the state of mind in the ritualistic-religious context, which are documented and conducted to this day, were utilized to examine this issue. The rites were selected on the basis of their affinity to the movements appearing in Egyptian depictions. These are the Sufi Muslim ceremony of Sema and the practice of yoga, which originates in the Hindu tradition. Both shed light on the conscious experiences that may be generated by these movements. Another aspect for studying non-physical meanings of movement utilized by the author is the study of non-verbal communication. This scientific field provides information regarding the meaning of bodily gestures, facial expressions, and physical interactions among people. The "body language" derived from the analysis of these physical-movement elements helped explain the relationships between the figures in one of the selected models, in which the king and the gods touch during the ritual.

Abstract

This study examines the role and meaning of movement as carried out by the Egyptian king in the rites performed before the gods in the temple. It focuses on the reign of Ramses III (12th century BCE), and especially the reliefs found in his mortuary temple in Medinet Habu, on the western bank of the Nile. This temple was the primary monument built by Ramses III, and a vast number of reliefs were preserved there, mostly in their original locations. These depict scenes of war and victory, holidays, and even intimate scenes of the royal family in the Migdol reliefs at the entrance to the compound. However the vast majority of portrayals are of the religious rites the king conducts facing the gods, chief among them Amun-Ra. The corpus selected for the discussion of royal movement in worship is from these ritualistic scenes, in which the king performs the rites directly facing the gods.

The uniqueness of this study lies in the combination of disciplines it brings to bear. The first is the Egyptological approach, which examines ritual representations within the Egyptian cultural-artistic context. Here the study of Egyptian art serves to clarify the iconographic message contained in these depictions within the Egyptian cultural and artistic context. The second approach is the study of movement, which has been the author's main field of practice and study for several decades. In this discussion, the author aspires to bring the movement 'to life', to understand the movements being carried out and their possible effect on the person conducting them, and thereby to explain the role of movement in ancient Egyptian rites.

Examining movements that are depicted only in inanimate representations, with no continuity in living culture that could hint at the way they were performed, is very complex. To this end, the guiding principles of two-dimensional visual representation must be understood, as well as the Egyptian canon with its precise and strict dictation of the way in which the body, movement, and space are depicted in art. The cultural-artistic context must also be understood – this too was rigidly defined in Egypt, as art was intended to convey a message rather than serve as a means of personal expression as it is today. Egyptian art sought to communicate in ways understood by its contemporaries, and therefore it symbolized the represented phenomena without striving to depict them realistically.

Research on movement has only recently become a field of study, due to the nature of movement as a phenomenon that exists only at the moment it is performed, vanishing immediately on completion. Movement itself cannot be preserved for additional observation. Its traces may be found in secondary documentation assisted by additional media, such as painting, photography, film, sculpture, or

Acknowledgments

This thesis is lovingly dedicated to two great women:

Hanna (Hannusa) Schachter, my mother, and Emilie Conrad Da'oud, who delivered me to myself.

This journey could not have been completed without the women, whose contribution and presence along the way made it possible. Sixteen years ago, when I was first exposed to the art and culture of Ancient Egypt and the Ancient Near East, I had no idea about the long, rich, fascinating and winding road, that eventually brought me to write this thesis. This incredible journey occurred thanks to my two dear mentors, Prof. Tallay Ornan and Prof. Arlette David, who mentored and accompanied me along the way. The depth and richness of their knowledge and professional approach were matched by their unlimited openness, generosity, kindness and support. I am profoundly grateful for the privilege of being mentored by them.

I am deeply grateful to Hagit Shapira, the thesis editor, who dived with me into the temple and the depths of the text with sensitivity and precision, generosity and most of all deep understanding and an open heart. Her significant contribution is evident in each and every page of the composition.

For their professional contribution in the research-related fields of knowledge I would like to thank: Michal Shoshani and Humi Einbinder – Eshkol-Wachman Movement Notation, Prof. Sara Svir and Keren Harel – Sufism, Noga Barkai and Hagar Shalev – Yoga. Rachel Lebhar and Hadas Shtober – technological advice.

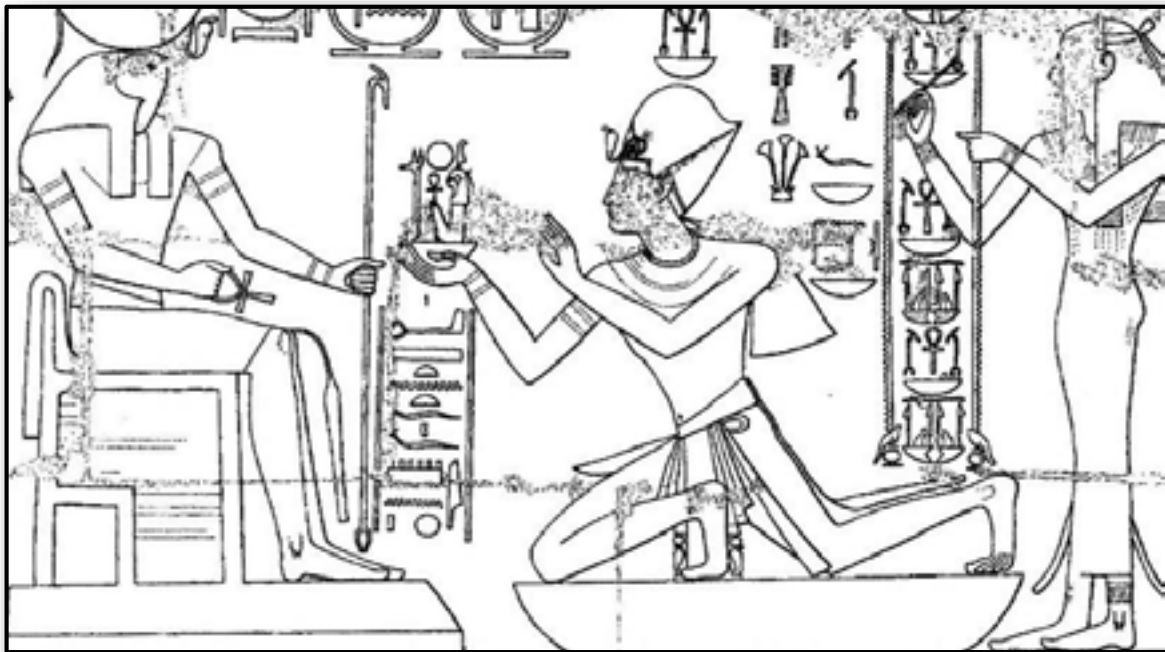
Last but not least, for their support and camaraderie, without which it is hard to know if and how I would have managed to cross this great water, I want to thank the women present in my life, each in her own unique way: Leela Shalem, Ariella Shaposhnik, Yael Treidel, Lali Jurowsky (Brazil-Portugal), Humi Einbinder, Dr. Dana Bar, Rachel Lebhar, Shoham Carmi and Gali Agnon.

This work was carried out under the supervision of:

Professor Tallay Ornan

Professor Arlette David

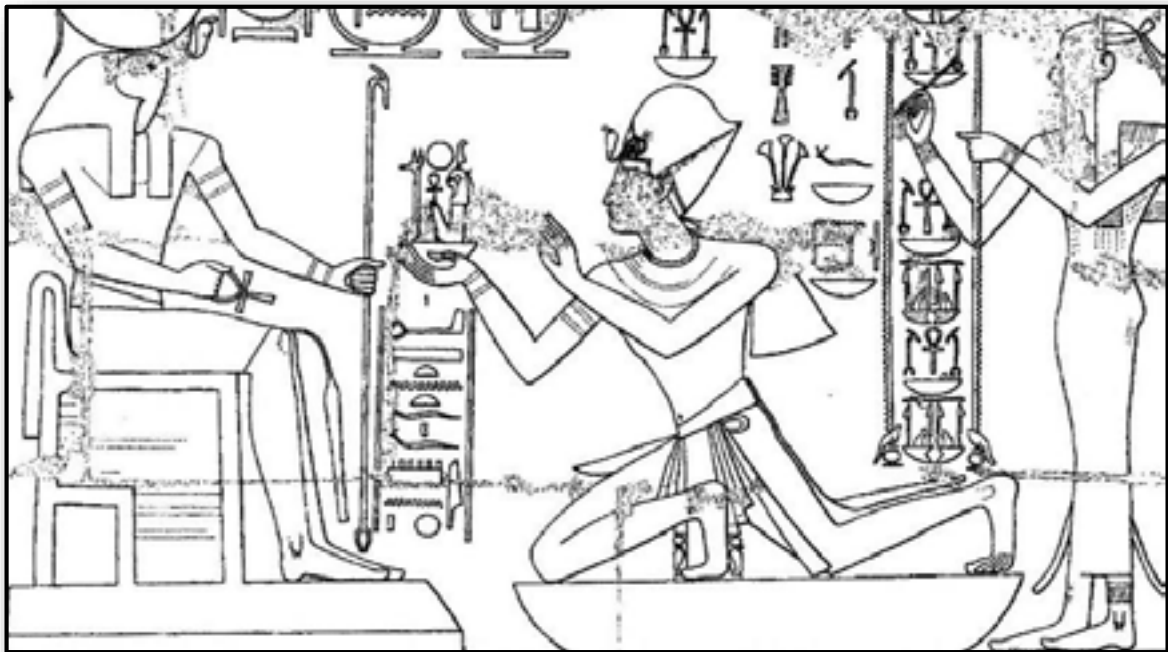
Movement and Consciousness:
The King Facing God on the Reliefs of the Temple of
Ramses III in Medinet Habu (12th c. BCE), Egypt



Thesis for the degree of
“Doctor of Philosophy”
By: Batyah Schachter

Submitted to
the Senate of the Hebrew University of Jerusalem

Movement and Consciousness:
The King Facing God on the Reliefs of the Temple of
Ramses III in Medinet Habu (12th c. BCE), Egypt



Thesis for the degree of
“Doctor of Philosophy”
By: Batyah Schachter

Submitted to
the Senate of the Hebrew University of Jerusalem