جامعة بنها
كلية الآداب

مجلة دورية علمية محكمة

دراسة مقارنة لتعويذة تقبيل الأرض والإنبطاح على البطن فى المقصورة الإلهية للمعبود آمن -رع مع نظائرها بمعبد ملايين السنيين.

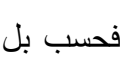
إعداد /

أمينة مصطفى عبدالفتاح فرج

سناء عبد العظيم العادلى

نبيل مختار الفار

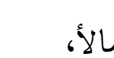
المجلد 61 أبريل 2024
https://jfab.journals.ekb.eg/

الملخص: يُلقى هذا البحث الضوء على تعويذة تقبيل الأرض والإنبطاح على البطن فى المقصورة الإلهية للمعبود آمن- رع ومقارنتها بمثيلاتها فى معبد  ، ولم تقتصر هذه التعويذة على الخدمة اليومية فحسب بل كانت عادة متغلغة فى جذور الديانة المصرية القديمة لابد من تأديتها، حيث كانت تقام للملوك و كبار القواد، وبالرغم من تباين طرق تأديتها حسب الشخصية المؤدى لها إلا أنها جميعاً قد اتفقت فى الهدف، وهو إظهار الإذعان والخضوع التام بالإنبطاح على البطن كتعبير عن الخوف المستوحى من شخصية الإله أو الفرد الواقف فى حضرته، وهذا ما سنلاحظه فى النص الخاص بالمقصورة محل الدراسة، حيث استخدم الكاتب أكثر من لفظة تدل على هذا الشعور كـ *snḏ* و*šfšf* و *dw3*، ولم يكن النص الخاص بهذه التعويذة ذو ديباجة واحدة بل اختلف من مقصورة لأخرى، كما طال التباين أيضاً زى وغطاء رأس الملك، علاوة على السمات الفنية التى حرص مصمم المناظر فى المقاصير الستة الإلهية على تنوعها لإظهار مقدرته البارعة فى التنوع سواء لُغوياً أو بالتعبير عن الصورة، وما يكمن وراءها من مغزى دينى، ولهذا تم اختيار هذه التعويذة لتتبع أوجه التباين والتشابه بينها وبين نظائرها، وتحليل كل ما يتعلق بها، ومدى التطور الذى طرأ عليها فى العصور التاريخية الملاحقة لذاك العصر.

الكلمات المفتاحية:

تعويذة – الركوع – الميطانية– الإنبطاح– معبد ملايين السنين– ستى الأول.

مقدمة:

تقع مقصورة آمن- رع فى *3bḏw* ضمن نطاق الإقليم الثامن من أقاليم مصر العليا[1] – الملقب بـ *t3- wr*، وعاصمته آنذاك *tny*[2] – بعدما كانت تتبع نهاية مصر الوسطى[3]، ويحتل معبد ستى الشهير جغرافياً الجزء الأوسط بين معبد خنتى امنتو  المندمج بأوزير منذ الأسرة السادسة شمالاً، ومجموعتى سنوسرت الثالث، وأحمس الأول جنوباً[4]، وكلٌ هذه الأجزاء تابعة حالياً لمركز البلينا الموجود بمحافظة سوهاج[5].

[1] حسن محمد محيي الدين السعدى، حكام الأقاليم فى مصر الفرعونية " دراسة فى تاريخ الأقاليم حتى نهاية الدولة الوسطى، دار المعرفة الجامعية، 1991، ص 47؛
DG I, pp.3-4; Richards, J., Time and memory in Ancient Egyptian Cemeteries, Expedition, Vol 44, N.3, 2002, p.19.

[2] Wb V, Brovarski, E., Thinis, LÄ VI, Wiesbaden, 1986, Col.s 475-486. 372 (11-12);

[3] David, R., A Guide to Religious ritual at Abydos,Warminster: Aris & Phillips Ltd, 1981, p.7.

[4] Eaton, K., The ritual functions of processional equipment in the temple of Seti I at Abydos, PHD, New York University, 2004, p.26; Wegner, J. W., Abydos, OEAE I, Oxford, 2001, pp. 7-12; PM V, 90-92.

[5] جيمس بيكى، الآثار المصرية فى وادى النيل، ترجمة لبيب حبشى& شفيق فريد، مراجعة محمد جمال الدين مختار، جـ 2، 1999، ص 220.

وأهم ما يميز معبد *3bḏw* أن قدس أقداسه لا يضم مقصورة واحدة أو ثلاثة مقاصير لثالوث كنظائره بل وجد به سبع مقاصير ستة منهم خصصوا لآلهة المعبد، والسابعة للملك المؤله، وهى من الشمال للجنوب كالآتى:

حر – آست– أوزير – آمن–رع " موضوع البحث " – رع حر آختى– بتح – ستى الأول[1].

أهمية البحث:

تتمثل أهمية هذا البحث فى إيضاح كيفية القيام بهذه التعويذة التى تعد من الشواهد الأصلية لطقوس الخدمة، وأهميتها بالنسبة للملوك والآلهة، علاوة على تحليل مفاهيمها، ودلالتها، وما طرأ عليها من تغييرات فى العصور اللاحقة، ولذا كان لابد من دراستها باستفاضة؛ نظراً لطمس أجزاء مختلفة من نص التعويذة فى المقاصير المعنية بالدراسة على جدران معبد ملايين السنيين.

هدف الدراسة:

تهدف الدراسة الحالية إلى التعرف على:

- ماهية تعويذة تقبيل الأرض والإنبطاح على البطن.
- أوجه التباين والتشابه للمنظر كصورة ونص.

[1] Hassan el – Saady, Some Remarkes on The Complex of Seti I at Abydos, Guardian of ancient Egypt, Vol III, Prague: Charles university, faculty of Arts, 2020, p.1385; PM VI, 1-28;

محمد أنور شكرى، العمارة فى مصر القديمة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970، ص231؛ سميرة على فؤاد، الدور الدينى للمعبود سُكر بمعبد سيتى الأول فى أبيدوس، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة الأسكندرية، 2009، ص 3.

- ❖ رصد مواضع المنظر نفسه، إذ اختلف موضع التعويذة فى مقصورة آمن- رع عن نظائرها.
- ❖ المغزى الدينى الكامن وراء نص التعويذة، والذى لم يكن فى فكر المصرى القديم مجرد ترتيلة تتلى فحسب.
- ❖ إثبات أن هذه التعويذة استمرت حتى العصر الفاطمى.

تساؤلات الدراسة:

1- ما محتوى التعويذة المعنية بالدراسة ؟

2- هل كانت هذه التعويذة حكراً على المعبودات فحسب؟

3- هل كانت تؤدى بنفس الطريقة على مدار العصور اللاحقة لفترة الدراسة؟

حدود الدراسة:

أولاً: الحدود الزمنية:

إن الفترة الزمنية للدراسة تعود لعهد الملك ستى1313-1292 ق.م، أى استخدام نصوص تعود لعصر الدولة الحديثة، علاوة على استخدام نصوص من عصرى الدولة القديمة والوسطى مروراً بالعصر المتأخر؛ لإدراك مقاصد هذا البحث، وما تطلبه من الإعتماد على نصوص العصور التاريخية المختلفة.

ثانياً: الحدود المكانية:

انحصرت تلك الحدود على معبد مدينة *3bḏw* الواقع حالياً فى محافظة سوهاج..

منهج البحث:

تطرقت الباحثة فى بحثها إلى المنهج الوصفى التحليلى بكل آلياته من وصف وتحليل حضارى لغوي، بالإضافة إلى المنهج الإستقرائى القائم على استنطاق البيانات للخروج بناتج صائبة.

الدراسات السابقة:

من أهم الدراسات التى استندت إليها الباحثة على سبيل المثال لا الحصر:

Calverley, A.M., Broome, F., Gardiner, A.H., The Temple of King Sethos I at Abydos: The chapels of Osiris, Isis and Horus, vol I, London &Chicago,1933.

Calverley, A. M., Broome, F., Gardiner, A.H., The Temple of King Sethos I at Abydos, The chapels of Amen-Rē,ʿ Rē-ʿHarakhti, Ptah, and King Sethos, Vol II, London& Chicago, 1935.

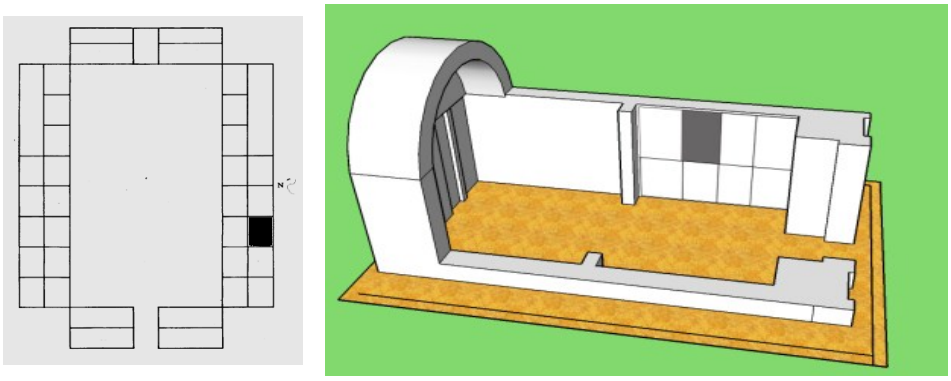
بادرت Calverley بنشر الفكسيملى الخاص بالتعويذة، وقد تبين للباحثة من الدراسة السابقة أنها لم تشرح الجدار الخاص بالتعويذة كصورة ونص، علاوة على عدم تحليلها.

David, R., A Guide to Religious ritual at Abydos, Warminster: Aris & Phillips Ltd, 1981.

يعد هذا الكتاب من أهم الكتب التى اعتمدت عليها الباحثة فى تقديم بعض المعلومات الثرية عن موضوع الدراسة، ولكنها لم تتطرق لمقارنة المواضع الخاصة بالمنظر فى المقاصير المعنية بالدراسة لايضاح أوجه التباين.

I .وسوف نُقسم التعويذة كالتالى:

1.I الموقع(شكل 1):



(شكل1)

2.I الوصف:

يُمثل الملك ستى فى الطقس رقم (10) راكعاً على ركبتيه يؤدى تعويذة تقبيل الأرض والإنبطاح على البطن أمام معبوده آمن – رع كنوع من إبداء طاعته، وتقديمه الولاء التام له لرؤية جماله[1]، ويعلو رأسه غطاء رأس ملون باللون الأصفر[2]، وفى مقدمته الصل الحامى من الأعداء *i'rt*[3] الملون بنفس لون الغطاء، ويزين صدره القلادة الواسعة التى مثلها الفنان فى ستة صفوف، تربط من الخلف بخيط ، أما رسغا اليدين، والمعصمان فيزينهما بالدمالج الملونة باللونين الأصفر والأزرق، ويرتدى نقبة قصيرة يعتليها حزام ينسدل منه من الأمام ربطة يوجد على كلتا جانبيها حية كوبرا، وتنوعت ألوان تلك النقبة بين الأصفر والأبيض والأحمر، ويرفع كلتا يديه فى وضع تعبد للمعبود آمن – رع الذى صور موضوعاً على قاعدته التى تتخذ شكل

[1] مروة رجائى عبدالنبى كفاكى، " تقبيل الأرض "*sn-t3* فى مصر القديمة، مجلة الدراسات التاريخية والحضارة المصرية، العدد 11، 2021، ص 22;
David, R., A Guide to Religious, p.72.

[2] يتكون اللون الأصفر *snf* من أكسيد الحديد فى صورة الجيوثيت الذى يأتى من المغرة الصفراء لمزيد من التفاصيل راجع:
Mahda, F.& Javadi, S., Examining the Symbolic Meaning of Colors in Ancient Egyptian Painting Art and Their Origin in Environment, Bagh- e Nazar, Vol 14, No53, 2017, p.74;
أسماء مصطفى، دراسة للمواد الملونة المعدنية العضوية وغير العضوية عند المصريين القدماء، مجلة البحوث فى مجالات التربية النوعية، المجلد الثامن، العدد43، 2022، ص1932.

[3] لمزيد من التفاصيل عن *I'rt* راجع:
ثناء جمعة محمود الرشيدى، الثعبان ومغزاه عند المصرى القديم من البدايات الأولى وحتى نهاية الدولة الحديثة، رسالة دكتوراة غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ص ص 22-32؛
Wb I, 42(1-4); Argyros, A., Reviving Ophidia: Godly Serpents in ancient Egyptian Magic and Mythology, UVM Honors College Senior Theses, University of Vermont, 2018, pp.51-52; CT VII, Spell 817, 16c.

فى هيئة آدمية تامة ولحية معقوفة، مرتدياً قلنسوة مسطحة[1] يعتليها التاج الريشى، وعباءة طويلة حابكة ملونه بالأبيض تغطى كاحلى قدماه، ويزين صدره ياقة عريضة ممثلة باللون الأصفر، وفوقها قلادة *wḏ3* الدالة على الحماية، وبداخل القلادة منقوش بالكربتوجراف محبوب آمن- رع من- ماعت- رع، ويرتفع على أصابعه اليمنى المبسوطة الـ[2] *nḫ3ḫ3* رمز الحكم والقوة(لوحات 1، 1أ) والتى مُثل بها العديد من الآلهة[3]، وخلفه رموزه وخصائصه المكونه من حوض ذى شكل مستطيل مغروس به نبات الخس- رمز التجديد والخصوبة- واللوتس الخاص بالمعبود مين، وحولهم علامة ⵔ الشن(لوحة 2).

وقد تعددت ألوان الحوض بين الأصفر والأحمروالأزرق، ويعتلى المشهد المعبودة نخبت وهى باسطة أحد جناحيها، والآخر يحتضن النص، وتمسك بمخلبيها علامة

---

[1] Calverley, A.M., Broome, F., Gardiner, A.H., The Temple of Abydos King Sethos I at The chapels of Amen-Rē,ʿ Rē-ʿHarakhti, Ptah, and King Sethos , Vol II, London& Chicago,1935, pl. 4.

[2] Newberry, P.C., ' s Crook and the So-Called " Flail " or " Scourge " of The Shepherd Osiris, JEA 15, 1929, p.86.

[3] تتكون من مقبض مستقيم بقطعة مثلثة فى الأعلى، ومثبتة جيداً بالمقبض، ومنه يتدلى ثلاث خيوط من المخاريط المنفصلة عن بعضها البعض، وقد مُثلت بقبضة العديد من المعبودات أبرزهم أوزير- عنجتى، وبتاح وخنوم وحور إلا أن أمون-مين هو الوحيد الذى لم يُصور بها فى قبضته بل فوق يسراه المرتفعة من الخلف، ولم تكن قاصرة على الآلهة فحسب بل الملوك أيضاً إذ كانت رمزاً للبعث والحكم، وكان الملك نعرمر أول من صور بها، لمزيد من التفاصيل راجع:
Newberry, P.C., op.cit., p.87; Henry, G.F., Geibel, LÄ II, Wiesbaden, 1977, Col.s . 516-517; WPL, 538, Wb II (11-14); Jéquier, M.G., Les frises, op.cit., pp.187-191; Budge, E. A.W., The Book of The Dead, Vol I, pp. 482,487.

الـ[1]

3.I حالة المشهد:

يعد هذا المنظر بحالة جيدة باستثناء بعض التلف والتهتك الذى أصاب كلام المعبود وجزء من عنوان الطقس، فضلاً عن ساعدى يد المعبود والمذبه 𓌙، علاوة على تاجه الريشى، وبعض الشروخ الموجودة بكلام الملك.

4.I السمات الفنية للمشهد:

لولا التصوير الجدارى الذى خلفه لنا فنانو الحضارة المصرية القديمة لما عرفنا أى شيئ عن مدى كيفية إتمام هذه الطقوس والتعاويذ محل الدراسة، إذ أن الفن هو المرآة التى عكست لنا مدى نشوء ونضج تلك الحضارة العريقة، حيث أبرز المصمم فى هذا

[1] أُشتقت العلامة من الفعل *šni* يطوق، وهى عبارة عن حلقة من الحبل المربوط تُشكل دائرة أبدية ليس لها بداية ولا نهاية موضوعة على قاعدة مسطحة، وقد تعددت ألوانها ما بين الأزرق والأخضر والأسود، والجزء الداخلى لها مُثل بدون لون، وقد ربط البعض هذا الشكل وشكل الخرطوش الذى استطال قليلاً لاستيعاب اسم الملك ، وعلى الرغم من أن البعض الأخر دحضض هذا الأمر، إلأ أن كلاهما اتفق فى مفهوم السرمدية وترجع بداية ظهورها إلى عهد الملك دن، حيث صور على الصندوق العاجى الخاص به، وقد سجل فى الكثير من النقوش؛ نظراً لفحواها التى تعبر عن الكون بأكمله، حيث أشير إلي الدائرة بأنها قرص الشمس والقاعدة المسطحة الأرض علاوة على مغزاها فى الحماية، ومن ثم أُستخدمت كتميمة، لمزيد من التفاصيل، راجع:
Jéquier, G., Les talismans [ânkh] Et [shen], BIFAO 11, 1914, pp.137-141.
Spieser, C., Cartouche, UCLA Encyclopedia of Egyptology 1, Los Angeles, 2010, pp.1-10; Sparavigna, A.C., Ancient Egyptian Seals and Scarabs, Italy, Torino, 2009, p.18; Helck, W., Schen- Ring, , LÄ V, Wiesbaden, 1984, Col.s. 578-79;
Schäfer, H., Der ägyptische Name des Königsringes, ZÄS 34, Leipzig, 1896, S.167.

المنظر تطبيق الأبعاد الثلاث للنحت، وهم الإحساس[1] والحركة الناجمة عن إيضاح إتجاهات المناظر نفسها، والأوضاع المختلفة للجلوس والوقوف لكل منظر على حدة، من أجل إضفاء الحيوية للصورة وجعلها ناطقة متنوعة لا يُكلُّ منها، كما نجح أيضاً فى تطبيق التماثل النصفى للرموز التى تعد أحد أسس التصميم فى مصر القديمة مثل نبتة الخس الذى إذا ما أمعنا النظر سنلاحظ أن حجمه على الجانب الأيمن مطابق تماماً لحجمها على الجانب الأيسر، بالإضافة إلى تماثل وضعية تعبد الملك الممثلة فى ذراعيه، والمصورة فى وضع الإبتهال؛ للوصول إلى مقاصده، وإتمام وحدة الترابط بين الأجزاء التى يريد ايصالها لكل شخص مع كافة أعضائه الأخرى [2]كثنى القدمين خلف المقعد وارتكازه على أصابع القدم، وهذا إن دل على شيئ فيدل على مدى حرص الفنان على اظهار التبجيل والإحترام الذى يُكنه الملك لمعبوده المفضل، وقد انعكست هذه المشاعر على وجه الملك، إذ مُثِّلَ يتعَبَّدُ وهو يبتسم ابتسامة رقيقة على الرغم من صعوبة وضعية التعبد بهذا الشكل[3]. أما بالنسبة للمعبود فأهم ما يُثير

[1] التجانى مياطه، سليم حاج سعد، محمد حناى، فنون التطبيقية والتشكيلية للحضارة المصرية – دراسة فنية وآثرية – مجلة قبس للدراسات الإنسانية والإجتماعية، المجلد 4، العدد 1، جوان، 2020، ص ص 53، 54.

[2] علاء إبراهيم أحمد على، أسس وعناصر التصميم المستخدمة فى الرسوم المصرية القديمة، مجلة بحوث التربية النوعية، جامعة المنصورة، العدد15، 2009، ص 479؛ أمانى أحمد حبيب، القيم الفلسفية والجمالية فى أعمال الفن المصرى القديم كمدخل لإثراء لوحة التصوير بأسلوب الكولاج، جمعية أمسيا مصر، 2018، ص41.

[3] Calverley, A.M., Broome, F., Gardiner, A.H., Vol II, op.cit.

الانتباه هو عدم اظهار اليد اليسرى للإله، ولاشك أن عدم إظهارها يرجع لأسباب فنيه، أما راحة اليد اليمنى المفتوحة فقد ذكر البعض أن تمثيل المثال لرفع مين يده من شأنه أن يربط الأرض بالسماء مما يعطى شكلاً لبعض الظواهر ذات طبيعة دورية، كما جسد مفهوم الخصوبة، والتجديد بالرمزين الممثل فى إبراز قضيب الإله، والسوط عن طريق الصورة البصرية دون البوح بالنص عن ذاك الأمر[1]، وبالتالى فإن هذا المشهد يثبت فيه الفنان أنه ملتزم بالمدرسة المثالية، إلا أنه ابتعد عن المدرسة الواقعية فى إخفاقه فى عدم مطابقة الصورة للنص، حيث صور الملك راكعاً، والنص يذكر تقبيل الأرض والإنبطاح على البطن[2].

5.I **مقارنة المشهد بنظائره:**

وُجِدَ المشهد فى جميع المقاصير الإلهية إلا أن الموضع تباين، حيث احتل ذاك المشهد فى المقصورة محل الدراسة الموضع الثالث، بينما فى مقاصير حر وأمه آست، ورع حر آختى وبتاح مَثَّلَ السجل الرابع من نفس الجدار، أما أوزير فنقُش المنظر فى السجل الثانى، وقد اختلف زى الملك وغطاء رأس الملك فى مقصورة آمن رع عن نظائرها، وطال التباين أيضاً مقصورة أوزير فى غطاء الرأس، والنصوص الخاصة بكل مقصورة، بينما تشابهت وضعية تعبد الملك فى المقاصير الخمسة الإلهية، وهو وضع الجلوس على كلتا القدمين المثنيتين أسفله، ورفع كلتا يديه أمام

1 Baqué-Manzano, L. , BIFAO 102, 2002, pp.25-27;
Mace, A.C& Winlock, H., The Tomb of Senebtisi at List, Metroplitan Museum Art Egyptian Expedition, New york, 1916, p.97.

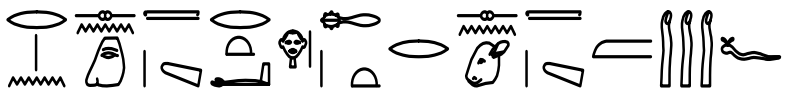
2 Mariette, A., Abydos I, pl.25e, pp.61-62.

الإله (ملحق 1)[1].

6.I نصوص المشهد:

انتصف النص الهيروغليفى رأس الملك وخلف ظهره، وتم تقسيم نصوص المنظر كالتالى:

1.6.I **عنوان الطقس:**



R(3) n sn-t3 rdt ḥr ḫt r sn-t3 m ḏbʿw.f

تعويذة تقبيل الأرض ووضع(النفس) على البطن من أجل(لمس) الأرض بأصابعه.

[1] Calverley, A.M., Broome, F., Gardiner, A.H., Vol II, pls.4,14,22; Calverley, A.M., Broome, F., Gardiner, A.H., The Temple of King Sethos I at Abydos: The chapels of Osiris, Isis and Horus, vol I, Chicago,1933, pls.4,16,26.

2.6.I **ترتيلة الملك:**

وردت ترتيلة الملك فى تسعة صفوف رأسية غير متساوية الطول من اليسار إلى لليمين، وقد دونتهم الباحثة بنفس اتجاه كاتب المناظر كالتالى[1]:

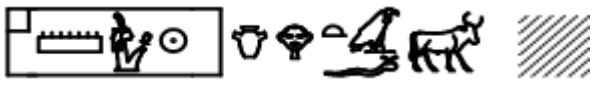
ḏd mdw in nsw (Mn M3ꜥt Rꜥ)| di ꜥnḫ ḫft ꜥḳ ḥr nṯr ḏd mdw sn.i t3 ḥr. i m ḫry sꜥr.n.i m3ꜥt n nb.s ḥtpw.n irr(w) sy nn nṯr irt.n.k ʾImn-Rꜥ ḥry-ib ḥwt (Mn M3ꜥt Rꜥ)| nn.f f3.i ḥr.i r ḥry-pt nn wd.i s3wt nn stwt.i imyw.k n ky nṯr inḏ ḥr.k ʾImn-Rꜥ in.n.i n.k ib.k m ḫt.k rdi n.k sw ḥr st.f mi in.n ḥr ib.n mwt.f 3st n.s rd m st.f ṯs pḥr mi in.n gḥwty ib ḏsr tn.s mi ḥtp nṯr tn n gḥwty inḏ ḥr.k ʾImn-Rꜥ snḏ m

[1] Calverley, A.M., Broome, F., Gardiner, A.H., Vol II.

ḥt.i šfšft.k ḫt ʿtw.i i3w n.k i3w n ḥʿw.k i3w n nṯrw imyw ḫtw.k snty n.k t3 mi nbt3 ink b3 mnḫ imyw nn nsw ddi k3w dr isft sšm.i n.f w3t Nḥḥ ḥtp di nsw iw wʿb.k wi.

ترتيلة: بواسطة الملك(من-ماعت-رع)| فلتعط الحياة حينما يدخل أمام الإله يقول: إننى أقبل الأرض، إن وجهى لأسفل "يقصد أنه منبطح"، إننى أقدم الماعت لسيدها، وأوفر المؤن لخالقها، لا(يوجد) إله صنعت ما صنعته لك" يقصد ما قمت به " ياآمن- رع ياقابع معبد (من-ماعت-رع)| أنا لن أول وجهى نحو السماء، أنا لن أرتكب الضعف أو الدنس، لن أثنى عليك مثل أى إله آخر، التحية لك ياآمن- رع، لقد أحضرت لك قلبك، ووضعته فى جسدك، ووضعت لك المُلك فى مكانه يقصد بالقول العرش مثل حر الذى جلب قلب والدته آست، ووضعه فى مكانه، وبالعكس احضار جحوتى القلب المقدس لها مثل القربان المقدس الخاص بجحوتى، التحية لك ياآمن- رع، إن خوفك يسرى فى جسدى، إن هيبتك و احترامك يمر خلال لحومى، إننى أتعبد لك، إننى أتعبد لأعضاءك، إننى أتعبد للآلهة التى تنتمى إليك، لديك رائحة الأرض كسيد الأرض، إننى البا الكاملة فى هيراقليوبوليس، الذى يعطى القرائن ويقهر ويدرأ الظلم، الذى يدلنى فى طرق الأبدية، هبة يمنحها الملك تطهيرك منى أى من تطهيرى.

3.6.I **رد عطاء الإله:**



ʾImn-Rᶜ kȝ Mwt .f ḥry -ib ḥwt (*Mn-Mȝᶜt-Rᶜ*)|

أمون–رع كا– موت– اف " ثور أمه" الكائن في معبد (من ماعت رع)|.

[*ḏd mdw dı̇.n.*(*ı̇*) *n.k*] ᶜ*nḫ Wȝs nb ḫr.ı̇*

ترتيلة:منحتك كل الحياة والحكم التى لدى.

[*ḏd mdw dı̇.n.*(*ı̇*) *n.k*]*ȝwt nb ḫr.ı̇*

ترتيلة:منحتك كل السعادة التى لدى.

[*ḏd mdw dı̇.n.*(*ı̇*) *n.k*] *snb nb ḫr.ı̇*

ترتيلة:منحتك كل الصحة لدى.

7.I <u>التعليق:</u>

أ– يتحدث النص السابق عن تعويذة تقبيل الأرض، التى تعبر عن الإذعان والتوسل التام بالإنبطاح على البطن كتعبير عن الخوف المستوحى من شخصية الإله الواقف فى حضرته، ولهذا سنلاحظ فى النص السابق استخدام أكثر من لفظة تدل على هذا الشعور كـ *snḏ* و*šfšf*، ومن أجل التقرب منه

بشتى الطرق كان يقُبل الملك الأرض أمام تمثال الإله الذى يعامل على أنه المعبود نفسه، ولم تقتصر هذه التقدمة على طقوس الخدمة اليومية بل كان عادة متأصلة فى الديانة المصرية القديمة لابد من تأديتها سواء للآلهة أو الملوك أو كبار القواد، وفى المقصورة محل الدراسة يتم القيام بها بعد طقس رؤية الإله *m33 nṯr*.[1]

وتذكر **تحفة هندوسة** أن عنوان المنظر يتحدث عن التعظيم والتوسل و التمجيد والخشوع إلا أن الملك ينحنى بدلاً من السجود على الأرض وتقبيلها[2] وتؤيدها الباحثة فى ذلك حيث أن الملك قد مثل فى موضع الدراسة، وكافة المقاصير الإلهية الآخرى، وهو يركع على كلتا ركبيتيه رافعاً كلتا ذراعيه فى وضع تعبدىّ على الرغم من اختلاف ملبسه وزينته من مقصورة لآخرى؛ وبالتالى فإن النص جاء مخالف للصورة التى نقشها الفنان على الحائط؛ ويبدو أن السبب فى ذلك ربما يكمن فى تحفظ الملك تجاه تصوير نفسه بهذه الوضعية أو ربما يعزى السبب إلى رهبة الفنان من الملك ستى أو أن الملك قد رأى بصفته حر أنه لا يجوز له الإنبطاح على بطنه فعلياً لأن ذلك قد يقلل من صورته كحاكم للبلاد أمام شعبه؛ ولذا اكتفى الفنان بسرد تقديم

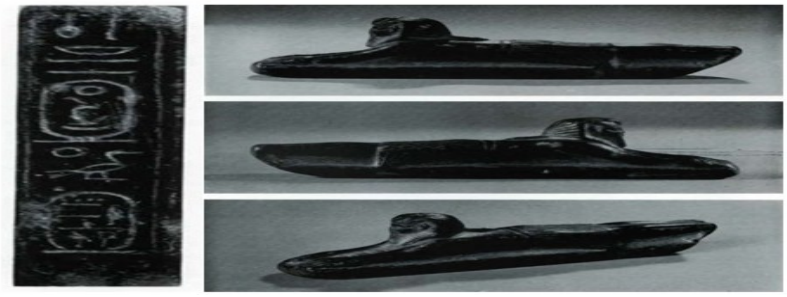
[1] Klotz, D., Between Heaven and Earth in Deir el- Medina: Stela MMA 21.2.6*, SAK 34, 2006, pp.272-273; Mariette, A., op.cit, pp.61-62; David, R., op.cit.,p.65.

[2] تحفة أحمد حندوسة، الخدمة اليومية، ص 139.

الإذعان الشديد فى النص فقط، أو ربما ابتعد مصمم المناظر عن نقش الملك، وهو يهم بتقبيل الأرض لصغر المساحة، واستيعاب سلسلة الطقوس المقيد بتنفيذها فى موضع الدراسة، عكس تمثيل الفنانون لهذه التعويذة على جدران كبار القواد والأفراد العاديين، حيث تم تصويرهم منبطحون فى أوضاع متباينة[1]، وليس معنى ذلك أن كافة الملوك رفضوا أن يُمثلوا بوضعية الإنبطاح إذ أن الملك أمنحوتب الثالث قد عُثر على تمثال له من الاستاتيت تصور الملك ساجداً، وساقاه ممتدان خلفه مع امتداد الذراعين للأمام، والكفان مبسوطتان للأسفل، ورأسه فى وضع عمودى (شكل 2)، وهذا إن دل على شيئ فيدل على مدى درجة التواضع التى أراد أن يُظهرها لشعبه أمام معبوده، واعترافاً منه أن الإله هو الإله الأعلى، ولذا يجب أن يُقدم له الملك التقى الإحترام بهذه الوضعية[2].

[1] مروة رجائى عبدالنبى كفاكى، المرجع السابق، ص ص 18-41؛

[2] Doha M Sami, Kissing the earth scene in Pashedu Tomb, Journal of Association of Arab Universities for Tourism and Hospitality, Special Issue Al- Seyouf Conference, 2016, pp.1-10.
https://www.penn.museum/sites/bulletin/4080/



(شكل 2)

نقلاً عن:

https://www.penn.museum/sites/bulletin/4080/

أ- أكد النص سالف الذكر كما سبق أن ذكرنا على مفهوم التقرب والطاعة الممزوجة بالخوف، وهذا ما أوضحته جملة (لا يوجد إله صنعت ما صنعته لك ياآمن- رع)، فيقصد بها أن الملك بصفته الكاهن لن يُقدم فائدته لإله منافس للإله المعنى بالعبادة من خلال صناعة شكل التمثال[1].

ب- كما يشبه الملك مدى خوفه من آمن رع بأنه يسرى فى كل جسده لدرجة عدم تمكنه من الوقوف أمامه، وعدم مقدرته حتى على رفع وجهه لأعلى، وهو فى حضرة الإله؛ وبالتالى فكان لابد من الانبطاح كنوع من التشريف له.

[1] Moret, A., op.cit.,p.61.

حضرته الإله؛ وبالتالى فكان لابد من الركوع والإنبطاح كنوع من التشريف له.

ب- ويلاحظ أن الملك فى النص السابق أيضاً يطبق العدالة أمام الإله بصفته حر ويجابه الذين يرتكبون الظلم؛ وهذا يدل على مدى إنكار وتنديد المصرى القديم لمبدأ فكرة ومغزى الأعمال السيئة التى ظهرت منذ متون التوابيت، واتخذت شكلاً معيناً فى عصر الدولة الحديثة خاصة فى كتاب الموتى، وبالتحديد **الفصل 125**[1]، واستمرت إلى اليوم الحالى[2]، حيث إن أى حاكم سواء أكان أميراً أو ملكاً كانت رغبته هى الحكم بالعدل من أجل جعل اسمه يعلو ويقوى فى العالم الأخروى[3] . وينهى الملك قوله بأنه مرشد الإله على طريق الخلود الذى سيعود بالفائدة عليه هو الآخر[4].

[1] لمزيد من التفاصيل عن كتاب الموتى انظر:
Budge,E, A,W., The Book of the dead, london,1898; Faulkner,O, R., The Ancient Egyptian Book of the dead: the book of going forth by day being the papyrus of Ani (royal scribe of the divine offerings) written and illustrated circa 1250 B.C.E., San Francisco,1998.
جورج بورنز، معجم الحضارة المصرية القديمة، ترجمة أمين سلامة، مراجعة سيد توفيق، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة،2001، ص ص 28-36؛ جيمس هنرى بريستيد، فجر الضمير، ترجمة سليم حسن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2000، ص ص 284-285.

[2] Calverley, A.M., Broome, F., Gardiner, A.H., Vol II.

[3] يلاحظ فى السيرة الذاتية لحاكم ممفيس بتاح موسى أنه دائما ما أكد على تحقيق العدالة لضمان إبراز اسمه فى العالم الأبدى. لمزيد من التفاصيل، انظر:
KRI, III, 175.

[4] Moret, A., op.cit., p.61.

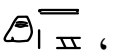
8.I **التحليل الحضارى:**

أ- *sn-t3* : يعبر هذا المصطلح عن تعويذة تقبيل الأرض الذى يقوم به الملك تجاه المعبود المعنى بالعبادة، وأول ظهور لهذا الطقس عصر بناة الأهرام، واستمر حتى العصر اليونانى. وكان يكتب بعدة اديوجرامز أقدمها: *snsn t3* وهذاما ورد فى التعويذة رقم (422) من نصوص الأهرام كالآتى:

[1]

ʾIw n.k ꜣḫw m ksw snsn-t3 rdwy.k

فلتأت لك الأرواح جاثية تُقبل الأرض عند قدميك.

كما نُقشت بعدة طرق آخرى منها:  *snt –t3* و ، *snti –t3* فى الدولة الحديثة بخلاف الشكل الموجود بالنص، حيث جاءت بمخصص رجل جاث على كلتا ركبتيه ووجهه إلى أسفل ويديه مرتكزة على الأرض ويهم بتقبيلها [2]. وهذا المخصص مناسب للمصطلح، حيث يدل على تقديم الطاعة المرهونة بإبداء الخضوع للمعبود من أجل التقرب منه

[1] Pyr.755b.

[2] Wb IV,154 (9-15).

لارضائه، وقد عُرف الطقس فى عصر الدولة الوسطى بـ *dhn –t3* يلمس الأرض بالجبهة، بينما أطلق عليه فى القبطية πωϩτ [1].

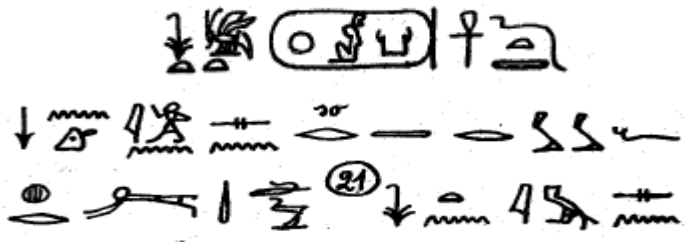
وتجدر الإشارة إلى أن هذا الطقس اتسع نطاقه ليشمل الملوك كأشخاص، والأرواح ومما يؤكد ذلك على سبيل المثال ما ورد فى التسجيلات المصرية:

[2]

R(3) sn-t3 n b3w ḥm.f R(3) dbḥ t̲ꜥw r fndw.sn n ꜥ3 ḫpš.f

تعويذة تقبيل الأرض إلى أرواح جلالته، ليطلبوا تقديم الهواء إلى أنوفهم بذراعه الكبير

ومن ثم نستدل على أن الطقس كان يؤدى للملوك:



[3]

[1] WPL, 853-854; Wb V, 478-479 (1-5).
[2] Urk VI,662.
[3] Urk IV,295.

Nsw bity (*M3ʿt-K3- Rʿ*)*ʿnḫ ḏt sn-t3 ỉn. sn r t3 r rwdy.f ḫr mdw nsw ỉm.sn*

" **ملك مصر العليا والسفلى (ماعت كارع) فليحيا للأبد، يقبلون الأرض تحت أقدامه عند كلام الملك لهم** "

كما دل هذا المصدر وخصوصاً إذا تلاه عن المديح أو الإبتهال وكإعلان عن التمنى والدعاء للكا كما فى التعبير:

sn-t3 n k3.k

المديح لكائك[1]

وقلما ما جاء المصدر مع *b3ḥ*، وقد ورد هذا الطقس مرتين فقط فى نصوص التوابيت، حيث تشير التعويذة رقم *362* إلى[2]:

sn t3 m-b3ḥ.i ỉn ḥnmmt

تقبيل الأرض أمامى بواسطة شعب الشمس " هليوبوليس".

[1] Wb IV,154(20).

[2] CT V,362e,18

ومن الجدير بالذكر أن هذا المصدر مرادف لكلمة *ptḥ ḥr t3* **ينبطح على الأرض**؛ وبالتالى يمكن القول أن تقبيل الأرض لم يكن قائما على الآلهة فقط بل شمل الملوك أيضاً، وكان الطقس يؤدى كنوع من التعبير عن الاستسلام، والإذعان التام سواء للألهة أو الملوك أو كبار القواد أو الأرواح المبرأة. وكان الهدف منه فى المقام الأول التقرب للمعبود لتلاشى ترويعه، وهذا الأمر انطبق على الملوك، حيث كان القائم على ذلك الأمر بالنسبة للملوك الحاجب أو المشرف على الداخل *imy-r3 ḫnwty* ، وهذا ما ذُكر على لوحة إنتف *BM572* المدون عليها أنه بصفته المشرف على القاعة الداخلية يُقدم عظماء الوجه القبلى الذين هم على بطونهم[1]، كما امتهن بعض الكهنة تلك الوظيفة أيضاً واتخذوا لقب المشرف على تقبيل الأرض، وقد وجد ذلك فى نصوص بسقارة[2].

ومن الجدير بالملاحظة أن هذا الطقس استمر فى العصر المسيحى وكان يعرف بالميطانية μετάνοια ، ويؤدى بنفس الشكل الذى ورد فى طقوس الخدمة اليومية ولنفس الهدف، ولكن اختلف فى أن الشخص الذى يركع يبسط ابهاميه[3].

كما ورد فى العصر الفاطمى حيث كان الفرد يُقبل الأرض أمام الحاكم كنوع من التعظيم[1]. وقد استمر هذا الطقس عند البيزنطيين، حيث أُستخدم كنوع من المراسم

---

[1] Landgráfová, R., It is my good name that you should remember: Egyptian Biographical texts on Middle Kingdom, arles University, Faculty of Arts, Czech Institute of Egyptology, 2011, pp.116-117.

[2] PM III/1, 569.

[3] https://st-takla.org/FAQ-Questions-VS-Answers/04-Questions-Related-to-Spiritual-Issues_Ro7eyat-3amma/047-Coptic-Prostration-Metania.html

والبروتوكول الذى ينبغى أن يؤدى أمام الإمبراطور، حيث كان كبار الموظفين والأساقفة والسفراء الأجانب يقومون بتقبيل الأرض أمامه؛ لاثبات ولاءهم التام ولاءهم التام للإمبراطور، واظهار التبجيل له[2].

ب- *ḏbʿw*: أول ظهور لهذا اللفظ كان فى الدولة القديمة وخصوصاً نصوص الأهرام، حيث ورد بالشكلين ، وغالباً ما ورد بالشكل الثانى فى ذاك العصر[3] والجمع .أما فى عصر الدولة الوسطى فجاء المفرد والجمع ، والدولة الحديثة والجمع[4]. وعلى الرغم من أن قاموس برلين يذكر أن صيغة الجمع فى عهد الدولة القديمة كانت بالشكل المذكور أعلاه إلا أنه فى عهد الدولة الحديثة وتحديداً فى أبيدوس نجد أن صيغة الجمع جاءت بشكل الدولة القديمة، وهذا أمر شائع فى اللغة المصرية

[1] القاضى النعمان بن حيون التميمى، آداب اتباع الأئمة، تقديم وتحقيق مصطفى غالب، دار مكتبة الهلال،1985، ص ص 148-150.

[2] إسراء قاسم محمد الطيب، البلاط البيزنطى فى القرنين التاسع والعاشر الميلاديين " دراسة حضارية "، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب، جامعة عين الشمس، 2022، ص159.

[3] Simpson,W. K.& Dunham,D., The Mastaba of Queen Mersyankh III G 7530-7540 | Giza Mastabas, Vol. 1, Boston,1974,pp.9-10,fig.4; pyr.204; Sethe,K., Die altägyptischen Pyramidentexte, Bd. I, Leipzig 1908,S.67.

[4] Wb V,562(11), DG 623,1; Lesko.H.L., op.cit., IV, 157.

القديمة. ومن الملفت للإنتباه أن الأصبع حظى بدور مزدوج فى النصوص الدينية لاسيما نصوص الأهرام ومتون التوابيت، وطقوس الخدمة اليومية المتمثلة فى المقصورة – محل الدراسة – والتى فيها مُثل مزلاج المقصورة بأصبع سوتخ العدو اللدود لكلٍّ من أوزير وحر فى المقام الأول وباقى الآلهة فى المقام الآخر. ويمكننا تقسيم الأصابع إلى أصابع طاهرة " خيرة " وأصابع غير طاهرة " شريرة "– نظراً لما قامت به من سوء فى وقت من الأوقات– على سبيل المثال تتمثل الأصابع المطهرة فى المعبودين جحوتى وحر والتى ذكرت فى المشهد الثانى من من نفس الجدار الشمالى الممثل به منظر البحث، بالإضافة إلى اكتظاظ النصوص التى تتحدث عن قيامهم بالتطهير[1]، فضلاً عن أصابع الملك المطهرة فى هذا المنظر، والكهنة الملقبين بذوى الأصابع الطاهرة[2]، كما ورد على الصف السفلى من لوحة سنب إف[3]:

[1] Gardiner, A., The Baptism of Pharaoh, JEA 36, 1950, p. 4.

[2] Whelan, P., On the Context and Conception of two‘ Trademark’ Styles from Late Middle Kingdom Abydos, edited by Miniaci, Grajetzki, The World of Middle Kingdom Egypt (2000-1550 BC) II, London, 2016, p.290.

[3] تعود لوحة الساقى *snb.f* إلى عهد الدولة الوسطى " الأسرة الثانية عشر "، وتم إكتشافها فى أبيدو ولكن تم شرائها ووضعت حالياً فى متحف تاريخ الفن بفينيا تحت رقم ÄS 109، وقد صُنعت هذا اللوحة من الحجر الجيرى. لمزيد من التفاصيل راجع:
Hein, I.& Satzinger, H., Stelen des Mittleren Riches, Vol II, Mainz and Rhein, 1993, S.39.

[1]

Nb.f mry mꜣꜥ ḥsy.f st-ib.f ḥm-nṯr wꜥb ḏbꜥw….

محبوب سيده، العادل، المكرم لقلبه، الكاهن مطهر الأصابع.....

أما الأصابع غير المطهرة فتتمثل فى أصابع سوتخ التى أتلفت عين حر، وقد ذُكر ذلك بالتفصيل فى تعويذتى فك ختم الباب فى الحائط الشرقى من الجدار الشمالى لمقصورة آست: *R(3) n sfḫ ḏbꜥyt* وتعويذة سحب قفلها *R(3) sṯꜣ.s*[2] ومن الجدير بالذكر أن سوتخ مثلت أصابعه عناصر الشر- بالرغم من أنه كان يُمثل فى فترة من الفترات أحد الآلهة التى تقوم بتطهير الملك- نظراً لقتله أخيه، وهذا ما نوهت إليه متون التوابيت[3] فى أكثر من فقرة نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

nḥm.k wy mꜥ nw n(y) ỉrw.w sṯꜣw tmw mrw ḏbꜥw nyw Wsỉr

لعلك تنقذنى من أيدى هؤلاء المختصين بالتشويه " الإيذاء الجسدى " الذين

[1] Wreszinski, W., Ägyptische inschriften aus dem k.k. Hofmuseum in Wien, Leipzig, 1906, S.20.

[2] Calverley,M., The Temple of I at Abydos. The chapels of Osiris, Isis King Sethos and Horus, London& Chicago,1933, plate18.

[3] CT IV ,335,303a-b

ارتكبت أصابعهم المذبحة الفظيعة لأوزير.

ويقصد بالفقرة السابقة سوتخ ومعاونيه الذين تُسبب أصابعهم الهلاك إذ أن التشويه ها هنا يُعنى أن المتوفى لن يتعرف على صورته الأخروية؛ وبالتالى عدم البعث. وكان المضمد لكُلٍّ من حر وسوتخ جحوتى الذى عالجهم، والذى تُمثل أصابعه عنصر الخير والشفاء، وقد اكتظت النصوص بهذا الأمر، على سبيل المثال الفصل السابع عشر من كتاب الموتى:

..... اقتلع حر خصيتى سوتخ، وقد عالجه جحوتى بأصابعه[1].

أما عن رمزية الأصبع فقد لاحظت الباحثة أن الباحثين لم يتطرقوا إلى رمزية أصبع الخنصر ولا إصبعى السبابة والوسطى ودلالتهم ولذا اجتهدت فى توضيح هذا الرمزية مع تقديم الدلائل بالنصوص الدينية المختلفة:

ا- أصبع الخنصر يرمز إلى القوة والبعث من جديد والدليل على ذلك أن هناك أداة تأخذ شكل الأصبع الصغير تسمى *nṯrwy pš* ، تستخدم فى طقس فتح الفم[2]، ولاشك أن هذا الطقس يتم لتماثيل الأرباب والمتوفى من أجل ضمان البعث مرة أخرى. وقد استخدم المصرى القديم نفس الأصبع فى المسح بدهان المجت على الجبهة كما ورد فى المنظر الثالث من المقصورة – موضوع الدراسة- وكما نعلم أن الدهان يمنح الحيوية ويحافظ على الجسم وبالتالى يعطى

[1] بول بارجية، كتاب الموتى للمصريين القدماء، ترجمة زكية طبوزادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع،1967، ص 53؛

[2] Roth, A.M., Fingers, Stars, and the Opening of the Mouth: the nature and Function of the *ntrwj* – Blades, JEA 79, 1993, pp.57-79.

القوة، ويضمن الحياة من جديد، ومما يؤكد هذه الرمزية ما جاء فى التعويذة(540) من متون الأهرام على سبيل المثال لا الحصر ما يلى:

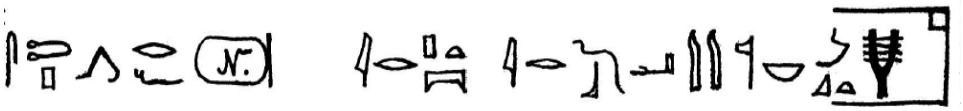
[1]

Wp r3.k ỉn Ḥr m ḏbꜥ.f pw nḏs

لقد فُتح فمك بواسطة حر بأصبعه الصغير.

2- أصبعا السبابة والوسطى:

يُمثلان المرحلة الإنتقالية بين العالم المرئى واللامرئى؛ مع إضفاء الحماية لحامل تميمة هذان الإصبعان خصوصاً وأنهم يرمزون إلى حر؛ وبالتالى ضمان البزوغ الأبدى، وهذا ما أسهبت فيه الكتب الدينية المختلفة، منها ما ورد فى التعويذة رقم (478) من متون الأهرام:



stp r.f (N) ỉr pt ỉr ḏbꜥwy nṯr nb m3ḳt

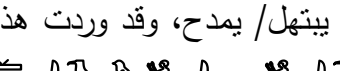
فلترتفع تجاه السماء على أصبعى الإله سيد السلم[2].

[1] Pyr. 1330a.

[2] Pyr.982c; Mercer, S.A.B., The Pyramid texts in Translation and commentary, Vol II, New York, London& Toronto, 1952, p.499.

ومن متون التوابيت التعويذة *225* التى تذكر:

سوف أصعد بأصابعى[1].

ت- *i3w* : وتُعنى يتعبد/ يبتهل/ يمدح، وقد وردت هذه الكلمة بعدة أشكال وهى كالآتى:  وأخذت هذه الكلمة على مدار العصور مخصص شخص واقف يرفع كلتا يديه فى وضع تعبد إلا أنها جاءت فى أبيدوس بمخصص شخص راكع يرفع كلتا يديه أمام وجهه وكلتا ساقيه فى حالة انثناء تام خلف مقعده، ويذكر Barucq أن هذا الفعل أُستخدم فى طقوس العبادة اليومية للمعبد مع كلمة *dw3* التى ترداف *i3w* فى المعنى، ولها هى الآخرى مخصصان احداهما شخص واقف والآخر شخص راكع واحدى ساقيه مثنية والآخرى منتصبة ، ولكن كلمة *dw3* أعم وأشمل فى الإستخدام من *i3w*[2]. وقد لاحظت الباحثة أنه فى مقصورة آست استعاض الفنان عن كلمة *i3w* بكلمة *hʿy* بمعنى التحية. أما فى مقصورة بتاح فاستخدم الفنان كلمة *i3w* بمخصص الرجل الواقف ويرفع كلتا يديه تجاه وجهه، وهنا نلاحظ أن خصائص الكتابة تغيرت من مقصورة لآخرى، بالرغم من تغير

---

1 CT VII, 1011n.

2 Wb I , 28,(1-5) ; WPL, 1184;
Barcuq,A., L' Expression de la louange divine et de la prière dans la Bible et en Egypte, BDE33,1962,pp.63-37.

النصوص من مقصورة إلى آخرى.

د- *Nn nsw*: وهى أهناسيا حالياً، وهى تقع ضمن نطاق الإقليم العشرون من أقاليم مصر العليا[1]، بينما يرى **عبد الحليم نور الدين** أنها عاصمة الإقليم الحادى والعشرون[2]، وأطلق عليها *ḥtt nn nsw* أى **مقر الطفل الملكى**، ومعبودها الأساسى **حر- حرى-شاف**، وقد ساواه اليونانيين بمعبودهم هرقل فأطلق اسمه على المدينة **هيراقليوبوليس** بصفة خاصة والإقليم بصفة عامة، وتجدر الإشارة أن هذه المدينة ظلت عاصمة مصر خلال عهد الأسرتين التاسعة والعاشرة، كما كانت موضع اهتمام الملوك فى مصر القديمة نظراً لأهميتها الدينية التى تميزت بها خلال العصور التاريخية المتباينة [3].

---

[1] Well, R., "Bélier du fayoum et 21e nome , de la Haute- Egypt 36, " ***BIFAO*** (1936 -1937) , p.131.

[2] عبدالحليم نور الدين، مواقع الآثار المصرية القديمة منذ أقدم العصور وحتى نهاية عصر الأسرات المصرية القديمة،جـ2، الطبعة الثامنة، القاهرة،2009، ص 11.

[3] المرجع نفسه، ص 12؛ حسن محمد محيى السعدى، حكام الأقاليم فى مصر الفرعونية، دراسة فى تاريخ الأقاليم حتى نهاية الدولة الوسطى، دار المعرفة الجامعية، الأسكندرية، 1991، ص58.
ولمزيد من التفاصيل عن المدينة، انظر:
-Vernus,P., Excavaciones en Ehnasia et Medina (Heracleópolis Magna). Introduccion General. Inscripciones, Madrid, 1992, pp.38-76.

9.I الخاتمة:

بعد دراسة تعويذة تقبيل الأرض والإنبطاح على البطن فى المقصورة الإلهية للمعبود آمن–رع تم التوصل إلى عدة نتائج، وهى كالآتى:

1. تعبر هذه التعويذة عن الإذعان والتوسل التام بالإنبطاح على البطن كتعبير عن الخوف المستوحى من شخصية الإله الواقف فى حضرته، ولهذا سنلاحظ فى النص السابق استخدام أكثر من لفظة تدل على هذا الشعور كـ *snḏ* و*šfšf*، ومن أجل التقرب منه بشتى الطرق كان يقُبل الملك الأرض أمام تمثال الإله.

2. اختلف موضع هذه التعويذة، إذ دونت فى مقصورة آمن- رع فى المشهد الثالث من الجدار الشمالى، بينما احتل فى مقاصير حر وأمه آست، ورع حر آختى وبتاح السجل الرابع من نفس الجدار، أما أوزير فنقُش المنظر فى

السجل الثانى.

3. جاء النص مخالف للصورة التى نقشها الفنان على الحائط؛ ويبدو أن السبب فى ذلك ربما يكمن فى تحفظ الملك تجاه تصوير نفسه بهذه الوضعية أو ربما يعزى السبب إلى رهبة الفنان من الملك ستى أو أن الملك قد رأى بصفته حر أنه لا يجوز له الإنبطاح على بطنه فعلياً لأن ذلك قد يقلل من صورته كحاكم للبلاد أمام شعبه؛ ولذا اكتفى الفنان بسرد تقديم الإذعان الشديد والتقبيل فى

النص فقط، أو ربما ابتعد مصمم المناظر عن نقش الملك وهو يهم بتقبيل الأرض لصغر المساحة واستيعاب سلسلة الطقوس المقيد بتنفيذها فى موضع الدراسة، وليس معنى ذلك أن كافة الملوك كان لديهم نفس التفكير، إذ أن أمنحوتب الثالث صور بوضعية الإنبطاح فعلياً على بطنه.

4. الدور المزدوج الذى حظى به الأصبع *ḏb*ꜥ فى الحضارة المصرية القديمة، وتقسيمه إلى أصابع خيرة طاهرة، وأخرى شريرة مدنسة، بالإضافة إلى رمزية بعض الأصابع.

5. يلاحظ استمرار التعويذة فى العصر المسيحى وكانت تعرف بالميطانية μετάνοια ، وتؤدى لنفس الهدف الذى ورد فى طقوس الخدمة اليومية إلا أنها اختلفت فى بسط إبهامى المتعبد. كما وردت فى العصر الفاطمى حيث كان الفرد يُقبل الأرض أمام الحاكم كنوع من التعظيم، وقد استمر هذا الطقس عند البيزنطيين، حيث أُستخدم كنوع من المراسم والبروتوكول الذى ينبغى أن يؤدى أمام الإمبراطور، حيث كان كبار الموظفين والأساقفة والسفراء الأجانب يقومون بتقبيل الأرض أمامه؛ لاثبات ولاءهم التام للأمبراطور.

6. ارتدى الملك فى هذه التعويذة غطاء الخات 𓋴 فى ثلاث مقاصير، والقلنسوة فى

المقصورتين الأخرتين، أما مقصورة أوزير فصور بالخبرش ، وكان الرداء المصور فى كل المقاصير الإلهية هو نقبة الشنديت .

قائمة المراجع:

أولاً:المراجع العربية والمعربة:

- **أسماء مصطفى،** دراسة للمواد الملونة المعدنية العضوية وغير العضوية عند المصريين القدماء، مجلة البحوث فى مجالات التربية النوعية، المجلد الثامن، العدد43، 2022.
- **أمانى أحمد حبيب،** القيم الفلسفية والجمالية فى أعمال الفن المصرى القديم كمدخل لإثراء لوحة التصوير بأسلوب الكولاج، جمعية أمسيا مصر، 2018.
- **بول بارجية،** كتاب الموتى للمصريين القدماء، ترجمة زكية طبوزادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع،1967.
- **التجانى مياطه، سليم حاج سعد، محمد حناى،** فنون التطبيقية والتشكيلية للحضارة المصرية – دراسة فنية وآثرية – مجلة قبس للدراسات الإنسانية والإجتماعية، المجلد 4، العدد 1، جوان، 2022.
- **تحفة أحمد هندوسة،** الخدمة اليومية فى المعبد المصرى فى الدولة الحديثة، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القاهرة، 1967.

- **ثناء جمعة محمود الرشيدى**، الثعبان ومغزاه عند المصرى القديم من البدايات الأولى وحتى نهاية الدولة الحديثة، رسالة دكتوراة غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1998.
- **أمانى أحمد حبيب**، القيم الفلسفية والجمالية فى أعمال الفن المصرى القديم كمدخل لإثراء لوحة التصوير بأسلوب الكولاج، جمعية أمسيا مصر، 2018.
- **جورج بورنز**، معجم الحضارة المصرية القديمة، ترجمة أمين سلامة، مراجعة سيد توفيق، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة،2001.
- **جيمس بيكى**، الآثار المصرية فى وادى النيل، ترجمة لبيب حبشى& شفيق فريد، مراجعة محمد جمال الدين مختار، جـ 2، 1999.
- **جيمس هنرى بريستيد**، فجر الضمير، ترجمة سليم حسن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2000.
- **حسن محمد محيي الدين السعدى**، حكام الأقاليم فى مصر الفرعونية " دراسة فى تاريخ الأقاليم حتى نهاية الدولة الوسطى، دار المعرفة الجامعية، 1991.
- **سميرة على فؤاد**، الدور الدينى للمعبود سُكر بمعبد سيتى الأول فى أبيدوس، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة الأسكندرية، 2009.

- **عبدالحليم نور الدين**، مواقع الآثار المصرية القديمة منذ أقدم العصور وحتى نهاية عصر الأسرات المصرية القديمة،جـ2، الطبعة الثامنة، القاهرة،2009.
- علاء إبراهيم أحمد على، أسس وعناصر التصميم المستخدمة فى الرسوم المصرية القديمة، مجلة بحوث التربية النوعية، جامعة المنصورة، العدد15، 2009.
- **القاضى النعمان بن حيون التميمى**، آداب اتباع الأئمة، تقديم وتحقيق مصطفى غالب، دار مكتبة الهلال،1985.
- **محمد أنور شكرى**، العمارة فى مصر القديمة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970.
- **مروة رجائى عبدالنبى كفافى**، تقبيل الأرض *sn-t3* فى مصر القديمة، مجلة الدراسات التاريخية والحضارة المصرية، العدد 11، 2021.

ثانياً: المراجع الأجنبية:

- **Argyros, A.,** Reviving Ophidia: Godly Serpents in ancient Egyptian Magic and Mythology, UVM Honors College Senior Theses, University of Vermont, 2018.
- **Barcuq, A.,** L' Expression de la louange divine et de la prière dans la Bible et en Egypte, BDE33,1962.

- **Brovarski, E.,** Thinis, LÄ VI, Wiesbaden, 1986, Col.s 475-486.
- **Calverley, A.M., Broome, F., Gardiner, A.H.,** The Temple of King Sethos I at Abydos: The chapels of Osiris, Isis and Horus, vol I, Chicago,1933.
- _____, The Temple of King Sethos I at Abydos. The chapels of Amen-Rē,ʿ Rē-ʿHarakhti, Ptah, and King Sethos , Vol II, London& Chicago,1935.
- **Doha M Sami,** Kissing the earth scene in Pashedu Tomb, Journal of Association of Arab Universities for Tourism and Hospitality, Special Issue Al- Seyouf Conference, 2016.
- **Eaton, K.,** The ritual functions of processional equipment in the temple of Seti I at Abydos, PHD, New York University, 2004.
- **Faulkner,O, R.,** The Ancient Egyptian Book of the dead: the book of going forth by day being the papyrus of Ani (royal scribe of the divine offerings) written and illustrated circa 1250 B.C.E., San Francisco,1998.
- **Gardiner, A.,** The Baptism of Pharaoh, JEA 36, 1950, p. 4.

- **Hassan el – Saady,** Some Remarkes on The Complex of Seti I at Abydos, Guardian of ancient Egypt, Vol III, Prague: Charles university, faculty of Arts, 2020.
- **Hein, I.& Satzinger, H.,** Stelen des Mittleren Riches, Vol II, Mainz and Rhein, 1993.
- **Helck, W.,** Schen- Ring , LÄ V, Wiesbaden, 1984, Col.s. 578-79.
- **Henry, G.F.,** Geibel, LÄ II, Wiesbaden, 1977, Col.s . 516-517.
- **Jéquier, G.,** Les talismans [ânkh] Et [shen], BIFAO 11, 1914, pp.137-141.
- _____, Les frises d ' objects des sarcophages du moyen empire, MIFAO 47, Le Caire, 1921.
- **Klotz, D.,** Between Heaven and Earth in Deir el- Medina: Stela MMA 21.2.6*, SAK 34, 2006, pp.272-273.
- **Landgráfová, R.,** It is my good name that you should remember: Egyptian Biographical texts on Middle Kingdom, arles University, Faculty of Arts, Czech Institute of Egyptology, 2011.
- **Mace, A.C& Winlock, H.,** The Tomb of Senebtisi at List, Metroplitan Museum Art Egyptian Expedition, New york, 1916.
- **Mahda, F.& Javadi, S.,** Examining the Symbolic Meaning of Colors in Ancient Egyptian Painting Art and

Their Origin in Environment, Bagh- e Nazar, Vol 14, No53, 2017.

- **Mariette-Bey, A.,** Abydos, Description des fouilles, Tome I, Paris, 1869.
- **Mercer, S.A.B.,** The Pyramid texts in Translation and commentary, Vol II, New York, London& Toronto, 1952.
- **Richards, J.,** Time and memory in Ancient Egyptian Cemeteries, Expedition, Vol 44, N.3, 2002.
- **Roth, A.M.,** Fingers, Stars, and the Opening of the Mouth: the nature and Function of the nTrwj – Blades, JEA 79, 1993.
- **Schäfer, H.,** Der ägyptische Name des Königsringes, ZÄS 34, Leipzig, 1896.
- **Simpson,W. K.& Dunham, D.,** The Mastaba of Queen Mersyankh III G 7530-7540 | Giza Mastabas, Vol. 1, Boston,1974.
- **Sparavigna, A.C.,** Ancient Egyptian Seals and Scarabs, Italy, Torino, 2009.
- **Spieser, C.,** Cartouche, UCLA Encyclopedia of Egyptology 1, Los Angeles, 2010.
- **Vernus, P.,** Excavaciones en Ehnasia et Medina (Heracleópolis Magna). Introduccion General. Inscripciones, Madrid, 1992.

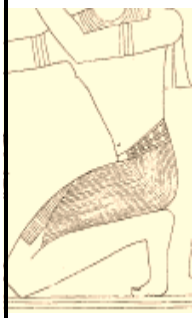
- **Wegner, J. W.,** Abydos, OEAE I, Oxford, 2001, pp. 7-12.
- **Well, R.,** "Bélier du fayoum et 21e nome , de la Haute-Egypt " BIFAO 36, 1936-1937.
- **Whelan, P.,** On the Context and Conception of two' Trademark' Styles from Late Middle Kingdom Abydos, edited by Miniaci, Grajetzki, The World of Middle Kingdom Egypt (2000-1550 BC) II, London, 2016.
- **Wreszinski, W.,** Ägyptische inschriften aus dem k.k. Hofmuseum in Wien, Leipzig, 1906.

ثالثاً: المواقع الإلكترونية:

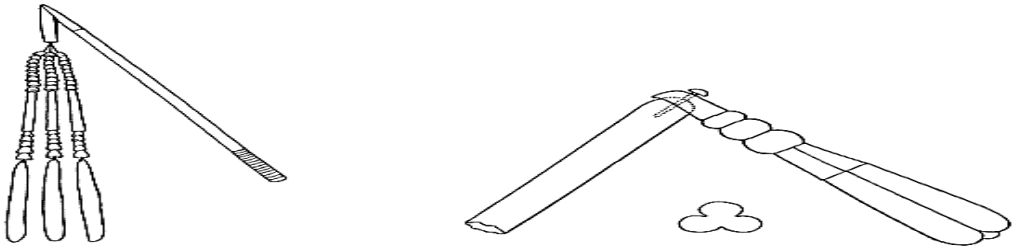
https://www.penn.museum/sites/bulletin/4080/

https://st-takla.org/FAQ-Questions-VS-Answers/04-Questions-Related-to-Spiritual-Issues_Ro7eyat-3amma/047-Coptic-Prostration-Metania.html

ملحق رقم(1)

رقم الطقس	عنوان الطقس	أوجه الإختلاف والتشابه	مقصورة آمون- رع	مقصورة أوزير	مقصورة آست	مقصورة حر	مقصورة رع- حر- آختى	مقصورة بتح
العاشر	تعوينة تقبيل الأرض ووضع(نفسك) على البطن من أجل لمس الأرض	الموضع	مختلف	مختلف	متشابه	متشابه	متشابه	متشابه
		الملبس						
		التاج						

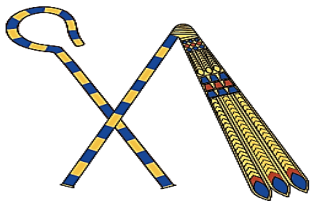
اللوحـــــــات:



(لوحة1) علامة الـ𓋹𓎛𓋹𓎛𓋹 *nḫ3ḫ3*. رمز الحكم والسلطان.

نقلاً عن:

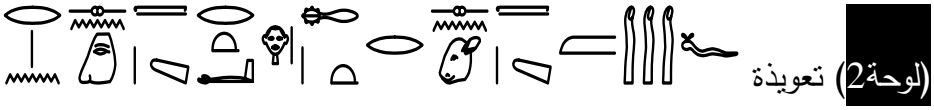
Newberry, P.C., The 's Crook and the So-Called " Flail " or Shepherd " Scourge " of Osiris, JEA 15, 1929, p.86, Fig 3,4.



(لوحة1أ) علامتى الحكا والمذبة رمزى أوزير.

نقلاً عن:

Cummins, E., Tutankhamun's tomb (innermost coffin and death mask) in Smarthistory guide to Ancient Egyptian Art, Brooklyn, p.51.

(لوحة2) تعويذة 

تصوير الباحثة.

Summary

This research sheds light on the spell of Kissing the Ground and Proning on the Floor Lying on the Belly or Kneeling on the Floor inside the divine shrine of the god Amen Ra and comparing it with the similar ones in the Temple of 3bḏw , This spell was not only limited to daily service, but it was also a famous custom rooted in the religion. In ancient Egypt, it had to be performed, as it was held for kings and senior leaders, although the methods of performing it varied according to the personality performing it. However, they all agreed in the same purpose, which is to show submission and complete submission by lying on the floor as an expression of fear inspired by the personality of God or the individual standing in His presence, and this is what we will notice in the text about the shrine (Subject of this Research), where the writer used more

than one word to indicate this feeling. Such as *snḏ*, *šfšf*, and *dw3*, and the text for this spell did not have the same expression, but rather differed from one chamber to another. The variation is also seen in the king's uniform and headdress, in addition to the artistic features in which the scene designer in the five divine chambers varied them to show his excellent abilities in the verification, whether in the linguistics or by expressing through the image, and its religious meaning, this is why this spell was chosen in order to follow the differences and similarities comparing it with its equals, and to analyze everything related to it, and the extent of the related development that occurred in the historical periods after that.