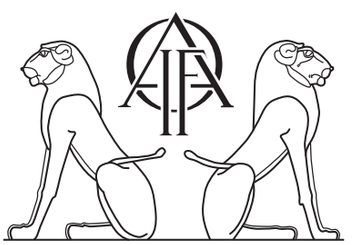
**Chloé Ragazzoli**

# Les inscriptions de visiteurs dans les tombes thébaines



Institut français d'archéologie orientale

Mémoires de l'Ifao 159 – 2026

# Synthèse

Les inscriptions de visiteurs désignent les graffiti ou les inscriptions, en général inscrits en hiératique et datés du Nouvel Empire, que l'on trouve dans les chapelles funéraires privées. Contrairement à d'autres graffiti postérieurs, ces inscriptions interagissent avec le programme décoratif. Une partie d'entre elles se signale par l'incipit caractéristique *jwt pw jr-n sš Y r mjj X,* « Ceci est une visite accomplie par le scribe Y pour voir le monument X ». D'autres se composent de prières, de dates ou de simples signatures. Ce volume publie, édite et présente 296 inscriptions provenant de 38 tombes. 173 étaient inédites, les 123 restantes étant quant à elles publiées ou connues par des archives – souvent sans contexte ou sans images. 77 ont pu être vues et documentées *in situ*, mais 43 restent aujourd'hui perdues. Les inscriptions sont présentées tombe par tombe, avec indication de leur emplacement dans l'espace et la décoration. Elles sont ensuite données en photographie, fac-similé et transcription hiéroglyphique, accompagnées d'une translittération et d'une traduction appuyées par des notes philologiques. Le catalogue est précédé d'une présentation générale et d'une analyse des principaux traits du corpus, dont la synthèse est proposée ci-après.

## Les inscriptions de visiteurs : une pratique d'écriture particulière

Les inscriptions de visiteurs – trouvées dans les chapelles des tombes privées, c'est-à-dire la partie publique et cultuelle du monument funéraire – forment des dispositifs d'écriture complexes. Elles peuvent sembler mineures et anecdotiques, perdues dans la luxuriance de la décoration funéraire égyptienne, où elles s'insèrent discrètement. Ces tombes et leur architecture, leur décoration et leur épigraphie sont l'objet d'entreprises d'étude et de publication d'envergure, occupant des missions entières sur des années. Néanmoins, ces inscriptions de visiteurs, aussi marginales soient-elles, offrent un point de vue exceptionnel pour penser l'usage et la réception des tombes égyptiennes par leurs (autres) usagers (au-delà du défunt) : faut-il le rappeler, une tombe est autant un dispositif religieux qu'un monument politique, adressé à la communauté et à la postérité, et ce, quelle que soit la culture considérée[1]. Ces graffiti interrogent aussi plus largement la scripturalité égyptienne, depuis la valeur des différents systèmes graphiques (hiéroglyphique et hiératique, et leurs déclinaisons) jusqu'à la

1. Petrucci 1998.

dimension sociale de l'écriture. L'épigraphie secondaire – définie comme des inscriptions qui ne font pas partie de l'état originel d'un monument, mais contribuent à le redéfinir[2] – brouille les pistes entre ce qui relève de l'épigraphie et du manuscrit, entre les inscriptions et les belles lettres. Que se passe-t-il, en effet, lorsque l'écriture cursive – le hiératique, une version égyptienne de « l'écriture manuelle » d'Armando Petrucci – surgit sur les murs et s'expose dans le décor monumental[3] ?

C'est ce qui se joue en particulier quand les scribes du Nouvel Empire (v. 1550-1075 av. n. è.) laissent les témoignages de leur passage sous la forme de textes hiératiques insérés dans la décoration des monuments funéraires qu'ils visitent : leur action, à l'intérieur du monument et sur lui, passe par l'exposition de l'écriture manuscrite, laquelle renvoie au monde social des scribes mais aussi à leur action sur le monde, qui s'exprime par l'écriture ordinaire. L'écriture exposée devient un théâtre épigraphique, et transforme le monument de la première élite en un lieu social pour le second cercle, qui n'a pas les moyens de l'expression monumentale.

Ce nouveau *Mémoire de l'Institut français d'archéologie orientale* présente les documents rassemblés sur le terrain, mais aussi dans les publications de tombes et les archives, de la manière la plus rigoureuse possible. Cela suppose d'accorder toute leur place à la matérialité et à la position spatiale de ces textes parfois exceptionnels, souvent ténus, et de proposer une édition complète du corpus connu à ce jour. Le terrain de l'égyptologue ici est l'édition de texte : un groupe d'inscriptions qu'il ou elle se doit de contextualiser, en mobilisant tous les outils de l'érudition traditionnelle. Ce travail nécessaire, empirique, parfois ingrat, constitue un préalable indispensable à toute interprétation solide. Cet ouvrage entend proposer à la communauté scientifique, sans délai excessif, un corpus raisonnablement complet. Un livre à publier aux Belles Lettres proposera en parallèle une étude de ces inscriptions dans un dialogue plus large avec les pratiques lettrées et sociales de l'Égypte ancienne, mais aussi l'histoire et l'anthropologie de l'écriture.

Ce livre est le fruit d'un travail de longue haleine, fondé sur une prospection de terrain menée en collaboration avec l'Ifao dans la nécropole thébaine depuis 2010, complétée par le dépouillement des publications et des archives scientifiques relatives aux chapelles des tombes. Certains documents exceptionnels ont déjà fait l'objet d'articles spécifiques[4], tandis que le corpus de la « grotte des scribes » (MMA 504) – manifestation graphique singulière qui crée un véritable monument épigraphique par la force des graffiti, au point d'attirer à leur tour des inscriptions de visiteurs – a fait l'objet d'un volume *ad hoc*[5]. Toutes ces données sont néanmoins intégrées dans la présentation analytique de l'ouvrage.

Cette prospection systématique des inscriptions de visiteurs des tombes thébaines, amorcée en 2010 avec le soutien continu de l'Ifao, est depuis 2019 inscrite dans le programme scientifique « Écritures » de l'établissement, conduit avec la collaboration, notamment, de Sorbonne Université. Ce cadre élargi a permis de replacer l'étude des inscriptions de visiteurs dans une réflexion plus générale sur l'épigraphie secondaire et les pratiques d'écriture égyptiennes. Plusieurs institutions et missions internationales ont apporté leur concours en intégrant ces recherches à leurs propres projets : au premier rang d'entre elles, la mission polonaise de Deir el-Bahari, sous l'égide du Polish Centre for Mediterranean Archaeology (dirigée par Zbigniew Szafrański, Patryk Chudzik et Anastasja Stupko), et la mission de Deir el-Médina (dirigée par Cédric Gobeil, puis Cédric Larcher). D'autres missions m'ont confié l'étude de l'épigraphie secondaire dans les monuments qu'elles documentaient : la tombe de Tjay (TT 23) à Khokha, sous l'égide du Center of Egyptological Studies of the Russian Academy of Sciences (Sergei Ivanov et Galina Ivanova), ou encore la tombe de Neferhotep (TT 49), étudiée par la mission de l'Université de Buenos Aires dirigée par Violeta Pereyra de Fidanza.

2. Frood 2013 ; Ragazzoli 2017b, p. 4-5 ; Ragazzoli 2025b.
3. Petrucci 2019, p. 9.
4. Ragazzoli 2013a ; Ragazzoli 2017c ; Ragazzoli 2020a ; Ragazzoli 2018 ; Ragazzoli 2023a ; Ragazzoli 2023b.
5. Ragazzoli 2017b.

## Cartographie des inscriptions de visiteurs et monuments visités

Les inscriptions de visiteurs – 340 connues à ce jour – se concentrent dans un petit nombre de tombes : 36, ce qui est assez modeste par rapport aux 500 tombes thébaines connues (§ 4). Ce choix signale la place particulière occupée par certains monuments dans le paysage social et religieux de la nécropole thébaine au Nouvel Empire. En effet, la montagne thébaine, dès l'Ancien Empire, servit de nécropole pour les élites locales, les rois et les dignitaires. Ce rôle s'accrut lorsque Thèbes devint capitale et métropole religieuse avec le domaine d'Amon à Karnak. Au Nouvel Empire, tandis que les rois dissociaient leurs complexes funéraires en sépultures dissimulées (Vallée des Rois) et en temples mémoriels, les élites privées furent inhumées au pied de la montagne thébaine, constituant la nécropole privée, ou « Vallée des Nobles ». Ce paysage formait un palimpseste de monuments superposés et réappropriés, devenus lieux de célébrations religieuses, telles que les funérailles ou la Belle Fête de la Vallée, faisant de la montagne un espace animé par des constructions successives et des liturgies. Les inscriptions de visiteurs s'inscrivent dans ce tissu complexe.

Les graffiti de visiteurs datés du début de la XVIII^e^ dynastie ont pour polarité le temple de Deir el-Bahari, qui est alors le centre culturel, religieux et administratif de la rive ouest thébaine. Les graffiti de cette époque se trouvent exclusivement dans des tombes du tout début du Moyen Empire : la tombe TT 311 de Khéty, directeur des choses scellées de Montouhotep II (au moins 38 graffiti) et la tombe TT 319 de Néférou, une princesse du même roi (au moins 20 graffiti). Il faut ajouter à ces deux monuments la tombe inachevée MMA 504, où le personnel des temples se retrouvait (74 graffiti) et la TT 60 de Senet, attribuée au vizir Antefiqer de Sésostris I^er^, située en hauteur sur la colline de Gourna (63 graffiti).

L'étude du passé et la recherche de modèles (§ 4.2) expliquent en partie ces phénomènes de concentration, et les graffiti soulignent l'appartenance des monuments visités à une époque (*ḥɜw*) ancienne et classique. Un des graffiti de la TT 60 (TT 60.29) évoque ainsi « le temps de Sésostris I^er^ » (*ḥɜw Ḫpr-kɜ-Rˁ ˁnḫ ḏt*). Les emprunts effectués par ces visiteurs sont parfois particulièrement nets, comme dans le cas du signataire du graffito TT 60.33, Amenemhat, fils du maître des cérémonies Djéhoutymès et scribe du vizir Ouseramon sous Thoutmosis III, qui, à ce titre, supervisait les travaux de construction ordonnés par le vizir. De même, deux siècles plus tard, le vizir Paser laisse des graffiti dans les tombe TT 311 (TT 311.1) et TT 93 (TT 93.10), pour témoigner de sa volonté de tisser une filiation avec de grands prédécesseurs et de se construire l'image d'un scribe lettré et restaurateur (§ 6.4.5).

Cette activité de copie, de recherche de modèles et de découverte du passé est également discernable dans la présence, parmi les visiteurs, de plusieurs scribes des formes (voir *infra*). Par ailleurs, certains dessins du corpus correspondent vraisemblablement à des exercices de copie, de la part de ces mêmes peintres visiteurs venus y chercher des modèles (par ex. : TT 60.26 ; TT 192.1 ; TT 192.5 ; TT 192.9 ; TT 192.11).

Les graffiti donnent des indications sur le statut reconnu aux monuments visités (§ 4.3). Le terme le plus fréquent pour renvoyer au monument où le graffito est inscrit est *js*, mot canonique pour désigner la tombe en général et l'hypogée en particulier. Certains monuments font néanmoins exception, ce qui indique qu'ils bénéficiaient d'un statut particulier dans la religiosité locale au moment des visites. C'est le cas de la TT 60 : construite pour Sénet, la mémoire sociale l'a associée à son fils ou mari, le vizir Antefiqer, probablement en raison de son association avec le roi Sésostris I^er^, représenté dans la tombe, qui constituait une référence culturelle et politique importante au début du Nouvel Empire. Le monument est désigné dans les graffiti à deux reprises par le terme *pr*, « temple » (TT 60.6 ; TT 60.34), et *r(ɜ)-pr,* « sanctuaire » (TT 60.17). De toute évidence, la situation proéminente de la tombe – dominant la colline de Cheikh Abd el-Gourna –, son ancienneté et son association à la personne royale lui ont conféré une efficience particulière, et Antefiqer a joui d'un statut spécifique dans la mémoire locale. Cela semble également le cas dans le cas de la tombe

de Khéty (TT 311), vizir de Montouhotep II, désignée comme une chapelle divine *ḫwt-nṯr* (TT 311.7 ; TT 311.12), ainsi que *r(ꜣ)-pr* (TT 311.30). Les autres termes attestés sont *mʿḥʿt*, « chapelle de tombe », *jmntt*, « occident [d'un défunt] », et *st*, « place, lieu ».

Deir el-Médina constitue un cas particulier dans ce tableau (§ 4.4). La communauté, au taux de littératie très élevé, est connue pour sa production manuscrite et également pour le corpus des inscriptions de la montagne thébaine, incisées et gravées sur les chemins qui mènent du village aux différents chantiers funéraires royaux. Pourtant, le village ne présente que très peu d'inscriptions de visiteurs dans les chapelles funéraires, car la logique de la visite n'était guère opérante pour une communauté résidente. Les inscriptions de visiteurs relevées datent ainsi de l'extrême fin du Nouvel Empire et du début de la Troisième Période intermédiaire (TT 215 ; TT 290 ; TT 291 ; 1331). Tous ces graffiti sont l'œuvre d'une même lignée de scribes de la Tombe, responsables de la communauté, celle du scribe Amennakht, fils de Ipouy. Les graffiti sont en effet signés par Djéhoutymosé (TT 215.1), par son fils Boutéhamon (TT 290.1), puis par le fils de ce dernier, Ankhéfénamon, qui adresse sa prière à Boutéhamon (TT 291.1), ainsi que par un autre fils, Pakhy (1331.1). Tous ces graffiti sont postérieurs à l'abandon du village et ont sans doute été tracés par les responsables de la Tombe, amenés par leurs fonctions à retourner sur le site de Deir el-Médina.

## Genres textuels et registres graphiques

Le corpus constitue un répertoire textuel varié, qui évolue avec des genres plus ou moins marqués selon les périodes considérées. La mise en forme graphique s'adapte également au type de texte, du hiératique caractéristique des manuscrits littéraires à des hiéroglyphes plus ou moins maladroits qui cherchent à émuler le décorum monumental (§ 5.1). De ce point de vue, trois grandes catégories émergent : les signatures, l'inscription de visiteurs formée sur l'incipit *jwt pw jr~n sš*, et l'ex-voto. L'inscription de visiteurs et ses variations se rattachent assez largement à la période préamarnienne (52 inscriptions de visiteurs), les exemples ramessides constituant une exception (52 inscriptions). En revanche, les textes à caractère votif, mettant en scène des prières personnelles, apparaissent après l'épisode amarnien (22 prières sur 24). Ils accompagnent à la fois l'évolution de l'expression personnelle, qui accorde davantage de place à l'expression d'une religiosité individuelle, et celle de la fonction de la tombe privée, qui devient un temple mettant en scène la relation d'un individu au divin.

L'analyse des graffiti doit également intégrer leur registre graphique (§ 5.2), c'est-à-dire la dimension visuelle de l'inscription : type de script (hiératique, hiéroglyphique et leurs déclinaisons), médium employé (encre, incision, gravure), disposition sur la surface. Ces choix renvoient à différents usages et univers d'écriture (documents administratifs, manuscrits littéraires, écrit monumental, etc.). Or, il convient de noter que les différents types de graffiti sont associés à des registres graphiques donnés. Les inscriptions de visiteurs sont souvent dans un beau hiératique littéraire, tout comme les prières de la piété personnelle : le hiératique littéraire est en effet le registre graphique des manuscrits de scribes et des textes rituels. Par leur emploi dans des graffiti, les scribes affirment à la fois leur identité professionnelle de scribe, mais aussi le type d'action que leurs inscriptions peuvent mettre en œuvre.

Les signatures (§ 5.3) sont majoritairement réalisées en hiéroglyphes, gravés, peints, incisés ou cursifs. Elles représentent près de la moitié du corpus avec 126 inscriptions. On désigne ici par « signature » un nom, parfois accompagné d'un titre ou d'une filiation. La signature reste la manière la plus simple de marquer son passage dans un lieu et de participer au dialogue épigraphique, avec le monument et son propriétaire, mais aussi avec les autres visiteurs qui ont laissé ou laisseront un graffito. Du point de vue graphique, ces signatures sont souvent « monumentalisées » par le recours aux hiéroglyphes. Cette prédominance hiéroglyphique contraste avec le reste des inscriptions de visiteurs, dominé par le hiératique, et traduit la volonté de conférer une dimension

monumentale au nom et de l'intégrer aux scènes de la tombe. Ces signatures hiéroglyphiques présentent toutefois un large éventail de formes, allant de hiéroglyphes peints parfaits, signés de scribes des formes dont c'est la spécialité, à des hiéroglyphes plus maladroits, mêlant formes cursives et formes hiéroglyphiques.

L'inscription de visiteurs *jwt pw jr~n sš r mɜɜ* (§ 5.4) se définit d'abord par son incipit, autrement dit la marque textuelle principale qui permet, en Égypte, de reconnaître ou d'afficher le genre auquel appartient un texte. Or, du point de vue générique, cette inscription de visiteurs se distingue par une grande unité, à la fois graphique et textuelle, confirmant la structuration et la codification de la pratique dans le milieu des scribes à l'époque de la XVIII^e^ dynastie. La faible extension chronologique et sociale explique aussi cette cohérence. Elles sont toutes signées par des scribes. En outre, sur les 58 inscriptions de visiteurs du corpus, deux seulement appartiennent à l'époque ramesside : la première provient de la tombe du scribe royal Tjay (TT 23.20) qui célèbre son identité de scribe dans son monument. L'autre exemple provient de la tombe de Ramsès IX, visitée par des artisans de Deir el-Médina qui y travaillaient (K 9.1). À Memphis et en Moyenne Égypte, les inscriptions de visiteurs *jwt pw jr~n sš* sont également, dans leur immense majorité, préamarniennes. Le script de référence de ces inscriptions est, le plus souvent, un beau hiératique littéraire, avec une mise en page en un rectangle de lignes justifiées, qui renvoie visuellement à l'univers du manuscrit et en particulier des ostraca (par exemple TT 60.17 ou TT 63.1). En termes de phraséologie et de composition, les étapes sont claires, reposant sur l'association de formules et de variations, assez caractéristique de la textualité et de l'écriture égyptiennes. L'incipit est construit sur une tournure narrative, employée dans les textes littéraires classiques pour marquer les grandes étapes de la narration. Une telle construction relève de la mémorialisation, par le scribe, de sa visite. Cette tournure entretient un jeu d'intertextualité avec le genre des annales officielles. L'incipit connaît un certain nombre de variations (fig. 23) : *jy pw jr~n sš* ; *jwt pw r mɜɜ ; jwt jn sš* ; *sš jy.Ø r mɜɜ* ; *jw sš pw* ; *jw sš* ; *ḥrw pn n(y) jy jr~n sš r mɜɜ*. Il est suivi de la mention du but de la visite et le corpus présente un stock de compléments et de propositions séquentielles, qui peuvent être ou non associées entre elles (fig. 24). Le but de la visite est désigné par le verbe *mɜɜ*, « voir, inspecter » mais aussi par le verbe *swtwt*, « se promener » et *sḏɜ-ḥr*, « se divertir ». Certaines inscriptions s'accompagnent d'une séquence descriptive et encomiastique sur le lieu, à travers des comparaisons cosmologiques avec la formule *gm~n.f sw*, « il l'a trouvé » *nfr ḥr jb (r ḥwt-nṯr nbt)*, « plus beau en son cœur que tout temple », *mj pt m-ḫnw.s*, « comme si le ciel était à l'intérieur », *mj Rᶜ wbn jm.f*, « comme si Rê s'y levait ». Une formule narrative de conclusion peut noter l'accomplissement d'un acte rituel : *wn~jn* X *ḥr dwɜ-nṯr r-wrt*, « et alors X accomplit moult adorations divines ». Si ces expressions se retrouvent dans les autres corpus d'inscriptions de visiteurs, la formule de la pluie d'encens (« qu'il pleuve du ciel de la myrrhe frâiche et qu'il ruisselle de l'encens sur le toit de la chapelle… », *ḫw pt m ꜥntjw wɜḏ dfḏf.s m snṯr ḥr tp…*), attestée à Memphis et en Moyenne Égypte et même sur un ostracon thébain[6], n'apparaît pas dans les inscriptions de visiteurs des tombes thébaines.

La prière imprègne largement les inscriptions de visiteurs, la visite s'accompagnant souvent d'un acte rituel. Toutefois, cette dimension votive et rituelle n'est pas uniforme et prend des formes diverses : tous les graffiti ne relèvent pas de la piété personnelle (§ 5.5). Certains renvoient à des pratiques rituelles traditionnelles et à une textualité liturgique classique, en mentionnant l'offrande funéraire *d ḥtp nswt*, l'enregistrement de formules-*r(ɔ)* ou encore des actions de grâce (*dwɜ-nṯr*) accomplies lors de la visite. Le corpus de la tombe d'Antefiqer (TT 60), en particulier, assimile le monument à un sanctuaire et conserve plusieurs inscriptions de visiteurs évoquant l'offrande invocatoire *d ḥtp nswt* ou l'accomplissement d'adorations rituelles, comme on pouvait l'attendre dans le cadre de la religion funéraire traditionnelle. La piété personnelle se manifeste par une phraséologie différente, centrée sur un discours adressé directement à la divinité par le sujet, plutôt que sur l'enregistrement commémoratif d'une offrande. Du point de vue textuel, l'incipit *jr nfr X*, « sois bienfaisant, dieu X », identifie clairement ces graffiti de piété et autres ex-voto. Relativement rare dans le corpus, cette formule s'adresse surtout à Osiris, patron du monument funéraire assimilé à un sanctuaire, et à Hathor, dont

6. Hassan 2017.

la montagne thébaine constitue une manifestation tangible et le support d'inscription du graffito. Vingt-quatre documents du corpus comportent néanmoins une adresse directe à une divinité (fig. 26). Ils reprennent les formules caractéristiques des textes littéraires de la piété personnelle, témoignant, par leur versant religieux, de la forte imprégnation de la culture scribale dans le corpus des inscriptions de visiteurs. On y trouve, par exemple, la formule *mj n.j*, « viens à moi » (C1.2), ou des expressions exprimant le désir de contempler la beauté du dieu, autrement dit d'en faire une expérience immédiate (TT 63.1 ; TT 112.1 ; TT 139.2). Ces graffiti, qui mettent en scène une communication directe entre l'individu et le divin, peuvent être rattachés au champ d'expression de la piété personnelle. La divinité la plus fréquemment invoquée est Amon[7], mais Osiris apparaît aussi à plusieurs reprises, au moins neuf fois. Dans certains cas, la prière est inscrite face au dieu des morts ou à l'un de ses intercesseurs, comme dans les prières de TT 23.1-2-3, composées au bénéfice d'un défunt nommé et placées devant un génie de l'au-delà. Il s'agit alors de prières funéraires adressées à Osiris pour le salut de défunts eux-mêmes désignés sous leur forme transfigurée d'« Osiris de X[8] », comme dans les textes funéraires privés. Enfin, plusieurs graffiti (TT 49.1 ; TT 63.1 ; TT 139.2 ; TT 112.1 ; TT 151.1) se distinguent par de longs développements au ton lyrique, qui les rapprochent des prières littéraires de la piété personnelle connues notamment par les papyrus de miscellanées.

Dans le corpus des inscriptions de visiteurs des tombes thébaines, les dessins demeurent marginaux (fig. 27). Ils se répartissent en plusieurs catégories : figures en marche, scènes de dévotion, ex-voto et exercices de scribes. Dans certains cas, la marque de la visite prend une forme figurative : des personnages en marche, tournés vers l'intérieur de la tombe (par ex. TT 60.S5), accompagnent ou remplacent l'incipit *jwt pw jr~n sš*. À l'inverse, certains visiteurs sont représentés tournés vers l'extérieur, légendés en hiéroglyphes, dans l'attitude d'accueillir les passants et de se monumentaliser en tant que défunts (TT 60.F ; TT 60.20 ; TT 50.24 ; TT 81.1 ; TT 105.1). La tombe d'Antefiqer illustre particulièrement cette pratique, avec une concentration de graffiti sur les montants de la porte, espace liminal par excellence. Plus largement, les auteurs manifestent une prédilection pour les scènes suggérant le mouvement, en écho à leur propre progression dans la tombe : plusieurs graffiti sont ainsi placés près de figures en marche (TT 60.13-18 ; TT 178.1-2-3). Les gestes religieux mentionnés dans les inscriptions votives trouvent aussi une traduction figurée : certains graffiti représentent des visiteurs en prière, bras levés et mains ouvertes devant le visage. Dans ces cas, le graffito assume pleinement la fonction de stèle votive pariétale.

Certains petits dessins – objets, animaux, têtes humaines – peuvent être interprétés comme des ex-voto, ou du moins comme la trace d'actes rituels. Un panneau de la grotte MMA 504 était déjà consacré à de semblables inscriptions, et l'offrande ou la représentation de petits objets apparaît comme un moyen d'établir une relation durable entre la divinité et le donateur. D'autres motifs, en revanche, n'ont pas de signification rituelle ou religieuse évidente. Ils renvoient plutôt à des thèmes bien attestés dans les ostraca et papyrus littéraires, tels que le cheval (TT 60.P.E4 ; TT 60.P.N8 ; TT 79.1 ; TT 79.3) ou le lion (TT 60.I), et nous plongent dans l'univers du scribe, de ses divertissements et de sa sociabilité. Enfin, certains graffiti relèvent de la pratique de copie : ils reproduisent des motifs décoratifs des tombes (TT 60.26 ; TT 192.3 ; TT 192.4), et doivent être replacés dans un contexte professionnel de peintres.

7. *Jmn-Rʿ* : Graffito C1.2,1 et 5 ; *Mj-pw* : TT 112.1,1 et 3 ; *Nʿy* : TT 112.1,5 ; *Jmn* : TT 139.1, 9, 25 et 28 ; TT 1311.2, 3 ; *Wsjr* : TT 51.1,8 ; TT 23.1,1 ; TT 23.3,1.

8. À ce sujet, voir Smith 2006 ; 2008.

## Les acteurs

Les signataires des inscriptions de visiteurs mettent davantage en avant leur statut de *sš*, « scribe », et leur appartenance au milieu lettré, plutôt qu'une identité personnelle fondée sur la filiation ou l'institution d'appartenance. Ainsi, considérées isolément, selon les tombes ou les découvertes, ces inscriptions ont longtemps rendu difficile l'identification précise des signataires et la définition des contours sociaux de cette pratique.

L'ensemble des données prosopographiques rassemblées met en évidence le domaine d'Amon, au sens large, le *Pr-Jmn*, incluant les temples royaux de la rive ouest thébaine (fig. 35). Les visiteurs apparaissent ainsi comme les membres du personnel administratif et technique de Karnak, et surtout des temples royaux de la rive gauche. Ils constituent un groupe social relativement homogène, ce qui confirme le rôle de ces temples dans l'administration de la nécropole privée thébaine.

Ces scribes – exclusivement des hommes – maîtrisent les canons de l'écriture manuscrite, effectuent leurs visites munis de la palette de scribe, comprennent le programme décoratif de la tombe et, s'ils y accomplissent un service quelconque, s'inscrivent aussi dans l'autoprésentation d'un haut dignitaire en y offrant leur propre nom à la postérité. Du point de vue identitaire, les inscriptions de visiteurs relèvent donc d'interactions sociales : elles mettent en jeu à la fois l'appartenance à une communauté scribale et une stratégie de présentation de soi.

Marquer une tombe correspond également à une appropriation spatiale par le geste épigraphique. Dans plusieurs tombes, on retrouve en effet les mêmes noms, comme si le visiteur procédait à une forme de bornage de l'espace. Dans la tombe MMA 504, Réhény a laissé six signatures, marquant ainsi les différents panneaux épigraphiques disponibles. Le phénomène se retrouve ailleurs, comme avec les scribes Djéhouty et Téty dans la TT 60 : les visites semblent alors collectives et répétées.

Mais ce qui caractérise le plus la dimension identitaire et communautaire de ces inscriptions, c'est l'affirmation d'une identité de scribe partagée. L'usage prédominant du seul titre *sš*, sans mention d'institution ni de rang hiérarchique, ne relève pas de l'identité individuelle, mais de l'identité sociale. Il exprime une appartenance collective au monde des scribes, un corps professionnel animé de valeurs communes. Cette identité est mise en avant par le registre graphique lui-même : la mise en forme des inscriptions fonctionne comme un signe visuel évocateur, renvoyant à l'univers du scribe. La taille, la calligraphie, le module d'écriture sont autant de références aux manuscrits, sur papyrus et plus encore sur ostraca.

Les grappes d'inscriptions révèlent des formes de sociabilité construites autour de la profession et du « bureau » d'appartenance, mais aussi autour d'un patron, le défunt visité (§ 6.4). Cette conscience corporative, à l'échelle d'un bureau ou d'une administration, constitue une constante de la culture scribale du Nouvel Empire[9]. La grotte des scribes MMA 504 illustrait déjà la mise en scène d'un lieu social façonné par le personnel des temples funéraires de Deir el-Bahari. De même, plusieurs petites communautés professionnelles se dégagent du corpus des inscriptions de visiteurs, autour de certaines tombes thébaines (cf. fig. 37). Ces liens sont en outre soulignés par les inscriptions elles-mêmes, signées collectivement par plusieurs scribes et mentionnant la présence d'un frère-collègue (*sn*) ou d'un ami (*ḫnms*), autant de termes qui traduisent des liens sociaux horizontaux.

La tombe du jardinier Nakht (TT 161) en offre un exemple éclairant. Attaché au temple de Karnak, Nakht est « fleuriste des offrandes divines d'Amon » (*kȝry n(y) ḥtpw-nṯr Jmn*) et « porteur des offrandes d'Amon » (*fȝw ḥtpw n(w) Jmn*). Or, les signataires des graffiti appartiennent à son cercle professionnel et sont eux-mêmes jardiniers et porteurs d'offrandes florales (TT 161.1 ; TT 161.4 ; TT 161.9). L'univers professionnel de Nakht se dessine ainsi à travers ses visiteurs, et c'est sans doute en mobilisant ces relations, qui le rattachaient aux ateliers du Trésor de Karnak, qu'il a pu obtenir la réalisation d'une tombe décorée – fait exceptionnel pour un individu de son rang.

9. Ragazzoli 2019a, p. 145-155.

Les liens professionnels sont encore plus nets dans la tombe d'Aménémoné (TT 277), prêtre de Ptah et d'Amenhotep III divinisé, qui vivait sous Ramsès II. Située à Gournet Mouraï, dans l'axe du temple d'Amenhotep III, au cœur d'une petite nécropole de membres du clergé de Kôm el-Hettan, la tombe conserve des graffiti constitués de signatures de prêtres purs et de scribes du temple. La diversité des registres graphiques, allant jusqu'aux légendes cursives, évoque une épigraphie secondaire liée à des funérailles ou à une fête commémorative, inscrite dans une dynamique communautaire. Tout le programme décoratif met d'ailleurs en avant l'identité d'Aménémoné comme membre du personnel du temple d'Amenhotep III, situé immédiatement en contrebas.

Le cas de la tombe de Tjay (TT 23), scribe royal et chef de la chancellerie de Mérenptah, s'inscrit dans la même dynamique : plusieurs signatures des graffiti sont imputables aux membres de son bureau. Comme pour Aménémoné, mais à un niveau social supérieur, la tombe valorise une identité professionnelle en insistant sur ses qualités de lettré et en le représentant comme scribe au travail dans sa chancellerie.

Enfin, au sommet de l'État, le cas du vizir Paser, déjà mentionné, illustre ce processus d'appropriation lettrée. Directeur des travaux royaux en Haute Égypte, restaurateur et antiquaire des monuments du passé, Paser se construit une figure de lettré comparable à celle de Khaemouaset au Nord. Il n'est donc pas anodin que plusieurs inscriptions et graffiti portent son nom. On les trouve dans deux monuments de ses prédécesseurs aux mêmes fonctions – Khéty sous Montouhotep II (TT 311) et Qenamon sous Amenhotep III (TT 93). Lors de ces visites, Paser est manifestement accompagné non d'une suite courtisane, mais d'un entourage professionnel : un *sš-qd* signe l'inscription de restauration de la TT 311, et un autre *sš-qd*, ainsi qu'un « scribe du bureau du vizir », l'accompagnent dans la TT 93. Ses graffiti revendiquent ainsi l'appartenance à une lignée symbolique de vizirs et de hauts fonctionnaires, dans laquelle il s'inscrit.

Le cas des artistes et des peintres se distingue quelque peu dans ce monde dominé par les scribes (§ 6.5). On sait en effet que le lexème *sš* peut recouvrir celui de *sš-qd* et qu'un certain nombre de peintres étaient par ailleurs scribes et lettrés. Néanmoins, dans leur majorité, les inscriptions de visiteurs relèvent avant tout du monde des scribes, entendu *stricto sensu* comme celui des administrateurs professionnels de l'écriture cursive, ainsi qu'en témoigne la maladresse avec laquelle ils tracent les hiéroglyphes. Il n'en reste pas moins que d'autres visiteurs se présentent explicitement comme peintres (*sš-qd*) dans leurs signatures, et en font la démonstration en recourant à un autre registre graphique : celui des hiéroglyphes peints, bien maîtrisés (fig. 39). Tandis que les scribes mettent en scène leur identité lettrée et professionnelle à travers la maîtrise du hiératique littéraire, les peintres valorisent leur compétence par l'usage de l'écriture monumentale. Certaines tombes se distinguent nettement à cet égard. Ainsi, la tombe de Khérouef, scribe royal et intendant de la grande épouse royale d'Amenhotep III (TT 192), a été visitée exclusivement par des peintres, qui ont laissé des dessins et inscriptions votives, mais aussi copié certains motifs décoratifs. Il faut enfin signaler la présence, dans le corpus, de signatures qui pourraient bien être celles d'artisans au sens strict : des scribes impliqués dans la décoration de la tombe auraient ajouté leur nom comme légende secondaire, aux côtés des personnages représentés dans le programme décoratif, afin de s'y inscrire et de revendiquer leur autorité et leur compétence. Cela semble être le cas dans les tombes TT 43 et TT 108 (cf. § 6.5.3.), et fait écho à un phénomène observé dans un tout autre contexte et à une autre époque, à Meir, dans la tombe de Pepyânkh le noir (A2), sous la VI[e] dynastie, où le peintre responsable de la décoration, représenté dans la scène primaire, a également ajouté son nom sous forme de légende secondaire dans un second temps[10].

10. Hassan, Ragazzoli 2023.

## Les inscriptions de visiteurs dans l'espace et le programme décoratif de la tombe

Actes de discours, les graffiti constituent les traces tangibles de gestes, de paroles et de lectures, inscrits dans l'espace de la tombe et dans son programme iconographique et textuel. Les inscriptions de visiteurs s'insèrent ainsi dans un espace à la fois social et religieux : elles traduisent un usage de la tombe et produisent un discours sur celle-ci. Dans cette perspective, la contextualisation des graffiti dans l'espace de la tombe – souvent négligée dans les publications anciennes – est essentielle, tant les visiteurs interagissent avec la décoration. Les graffiti apparaissent dès lors comme un témoignage unique de la réception du discours funéraire, tandis que la décoration participe au sens même du graffito et en constitue une composante à part entière, au même titre que son contenu verbal et son registre graphique.

À l'échelle de la tombe, la distribution des graffiti dans l'espace architectural suit des tendances assez stables (§ 7.1). Les tombes thébaines considérées ici, datées pour l'essentiel du Nouvel Empire, sont des hypogées creusés dans la montagne, organisés selon un axe idéal est-ouest. Les graffiti se concentrent majoritairement dans la première partie de la tombe : 65 % de ceux provenant d'hypogées complexes se trouvent dans la première pièce. La tombe est en effet un espace sémantiquement structuré et polarisé selon différents degrés de sacralité : le cheminement de l'entrée orientée à l'est vers le cœur de la tombe situé à l'ouest reflète symboliquement le passage de la vie à la mort. Dans ce schéma, les graffiti relèvent davantage de l'espace tourné vers l'extérieur du monument, c'est-à-dire le monde des vivants et des visiteurs (fig. 42). Une évolution se dessine cependant avec les transformations religieuses du Nouvel Empire. Ainsi, si 73 % des graffiti préamarniens se situent dans la première partie de la tombe, après l'époque amarnienne, 36 % apparaissent dans les espaces intérieurs. Cette évolution reflète à la fois la transformation de la nature même des graffiti – passant de l'expression d'un intérêt antiquaire à celle d'un acte votif – et la mutation de la tombe ramesside en un lieu de contact personnel avec le divin. À cette distribution s'ajoute l'importance des espaces liminaires. Certains graffiti se situent sur les murs de portiques (TT 155.1-3 ; TT 192.1-7 ; TT 194.1-2), sur les montants de porte (TT 60) ou dans les passages reliant les espaces intérieurs (TT 49.4 ; TT 94.1 ; TT 112.1 ; TT 139.2 ; TT 192.5-8). Dans ces cas, le graffito assume pleinement une fonction de médiation entre deux espaces. Le graffito TT 155.1 en constitue un exemple révélateur : inscrit sur la face orientale d'un pilier de cour, il contient une prière adressée à Rê-Horakhty, le soleil levant, orientation partagée par le texte, le visiteur et le lecteur. Enfin, l'entrée de la descenderie sinueuse menant à la chambre funéraire – un dispositif caractéristique de l'époque ramesside – devient un autre point de contact. Deux graffiti du corpus (TT 112.1 et TT 139.2) y inscrivent des prières originales, qui exploitent la position de seuil de ce passage ouvrant sur le monde obscur de la Douat.

Si l'on considère le répertoire iconographique funéraire dans sa globalité, certaines scènes se prêtent plus particulièrement à l'ajout de graffiti : le kiosque royal, la présentation des tributs, la récompense par le roi, les scènes de chasse et de pêche, les activités agricoles et artisanales, l'offrande au défunt, le banquet, l'adoration d'Osiris (et de quelques autres divinités), ainsi que certains rites, sont les thèmes qui accueillent le plus de graffiti (fig. 46). Dans l'ensemble, une nette préférence se dessine pour les figures d'intercession – qu'il s'agisse du défunt, du roi ou des divinités.

Il convient néanmoins d'examiner le dispositif iconotextuel propre à chaque tombe pour comprendre le dialogue spécifique instauré par les graffiti. De ce point de vue, ceux-ci peuvent, dans de nombreux cas, être interprétés comme de véritables *offrandes épigraphiques*, pleinement conscientes d'elles-mêmes. Inscrits dans les scènes d'offrandes et d'adoration, de nombreux graffiti constituent autant d'actes de discours en faveur du visiteur, du défunt ou de tiers, comme en témoignent les formules d'offrandes et les vœux qu'ils contiennent. Le procédé peut être plus ou moins élaboré : le graffito peut remplacer une offrande en tête d'une procession de tributs présentés au défunt (TT 63.1), prendre la forme d'un éloge adressé au défunt dans une scène de récompense (TT 49.1) ou de libation rituelle (TT 51.2), ou encore – selon une pratique attestée tout au long

de l'histoire égyptienne – se présenter comme une légende secondaire. Dans ce dernier cas, le nom et le titre du visiteur sont ajoutés à côté d'une figure de porteurs d'offrandes ou de serviteurs du défunt, auxquels le visiteur s'assimile par ce geste. Le texte même du graffito devient ainsi, par sa seule présence graphique, une offrande parmi d'autres : TT 319.A1, A2 et D1 intégrés dans des coffres, TT 63.2 inscrit sur un plateau offert, ou encore TT 161.7 dans le corps d'un bœuf mentionné par le texte.

À partir de l'époque amarnienne, la tombe devient un véritable temple privé, célébrant le dialogue d'un individu avec le divin. Cette interaction est mise en scène dans le programme décoratif : les images divines et rituelles se multiplient sur les parois, constituant autant de zones de contact propices au dépôt d'ex-voto épigraphiques. Les inscriptions de visiteurs postamarniennes et ramessides témoignent clairement de ce phénomène. Les images divines – de véritables icônes – deviennent des supports privilégiés de l'expression épigraphique d'une religiosité individuelle. On trouve ainsi des graffiti – prières ou signatures – placés devant Osiris (TT 15.7 ; TT 49.2-3 ; TT 51.1 ; TT 93.9-11 ; TT 139.1 ; TT 277.1 ; TT 291.1) ou Hathor (TT 15.10 ; TT 23.5). Ces dialogues se déploient au cœur même des images, mais s'inscrivent aussi dans des gestes et une circulation à travers l'ensemble de l'espace funéraire. Un exemple significatif est fourni par la prière complexe du graffito TT 139.2, adressée à Osiris Ounnennéfer représenté sur le mur à main droite, tout en implorant les ténèbres sur lesquelles l'emporte Amon. Le scripteur écrit alors sur le seuil de la porte qui mène à la descenderie sinueuse et au monde souterrain : l'adresse aux ténèbres, qui a rendu célèbre ce graffito daté de l'an 3 d'Ânkhetkhéperourê, c'est-à-dire Mérytaton fille d'Akhénaton, s'explique moins comme une allusion politique à l'épisode amarnien que comme l'exploitation d'un dispositif spatial et iconographique global. Un schéma analogue se retrouve dans la prière TT 112.1, adressée à une énigmatique divinité du monde souterrain, invisible pour le visiteur. Là encore, nous sommes placés au seuil du passage sinueux, qui plonge dans les ténèbres de la montagne thébaine et de l'au-delà.

## Le temps de l'inscription

Les inscriptions de visiteurs révèlent des interactions sociales et le dialogue des individus avec le paysage sacré. Si les visites professionnelles ont sans doute eu lieu tout au long de l'année, d'autres inscriptions renvoient à des fêtes religieuses spécifiques, en particulier la Belle Fête de la Vallée. Cette grande fête, célébrée pendant deux jours au cours du deuxième mois de la saison de *shémou*, voyait Amon de Karnak traverser le Nil pour visiter les temples funéraires royaux, accompagné du roi et de la foule. Elle offrait aux élites l'occasion de se rendre dans les chapelles funéraires familiales, dans un cadre de célébrations, de banquets et de réactualisation des rituels et des offrandes funéraires.

Seules quelques inscriptions thébaines sont datées (TT 319.X7 ; TT 161.7 ; TT 161.8 ; TT 23.20), dont deux coïncident avec la Belle Fête de la Vallée. Plusieurs graffiti mentionnent explicitement « la fête d'Amon » (*d(w) r ḥb n(y) Jmn*, TT 161.4), « l'apparition » ou « la manifestation » divine (*ḫprw*, TT 311.11 ; *ḫʿw*, TT 319. A1), ou encore la navigation de la barque d'Amon (TT 319.A1), les reliant ainsi à cette fête. La « joie » de contempler la beauté du dieu est au cœur de cette religiosité et de son expression textuelle dans les graffiti, reflétant la jubilation caractéristique des apparitions divines lors des fêtes religieuses (TT 63.1 ; TT 139.1).

Les banquets funéraires servent également de cadre à certaines inscriptions de visiteurs : une douzaine de légendes secondaires sont insérées parmi les participants aux banquets (fig. 54). Ces signatures suggèrent la participation des graffitistes aux liturgies funéraires, prolongées par la réinscription du décor, et témoignent ainsi d'une continuité des performances rituelles.

Enfin, certains graffiti de la TT 161 apparaissent comme des formules rituelles (*r(3)*), les reliant explicitement à la liturgie funéraire. Ils sont souvent inscrits sur le mur nord de la tombe, là où sont représentés les rites funéraires (TT 161.2 ; TT 161.3 ; TT 161.5 ; TT 161.6). Ces formules décrivent des rituels d'offrande classiques,

qui ont pu être accomplis à l'occasion de la Belle Fête de la Vallée. Ces traces matérielles de gestes et de rituels rendent tangibles les usages incarnés et changeants des monuments, marquant des espaces d'interaction avec la sphère divine.

## Conclusion

Cette première analyse des inscriptions de visiteurs thébaines ouvre la voie à une réflexion plus large sur une anthropologie de l'écriture dans la perspective égyptienne. Née à la marge de grands projets archéologiques, l'étude ramène en réalité l'attention au cœur de la société égyptienne, en révélant religion, culture et liens sociaux en action. L'approche micro-historique, centrée sur des expériences singulières et incarnées, éclaire ainsi des processus de plus grande ampleur. Le graffito apparaît pleinement comme un artefact dont l'inscription matérielle et la forme graphique participent de la signification et de la réception, exigeant une analyse qui dépasse le seul contenu linguistique pour en saisir toute la valeur symbolique et pragmatique.

En tant que pratique sociale, le graffito cristallise la mémoire de groupes sociaux et définit un univers social particulier, fonctionnant comme un « lieu de savoir » pour la production, l'archivage et la transmission des connaissances au sein d'une communauté lettrée. La maîtrise par les scribes de la forme graphique, de la phraséologie et du contenu en constitue la preuve tangible.

La pratique d'un hiératique soigné sur les parois monumentales brouille les frontières entre épigraphie et manuscrit, et invite à repenser les contours de la production écrite dans l'Égypte ancienne. Cette recherche conduit en définitive à une compréhension holistique de l'écriture comme pratique, comme médium graphique et comme marqueur social, en reconnaissant sa puissance symbolique et sociale au-delà de son seul contenu linguistique.

# Summary

The designation "visitor inscriptions" refers to graffiti or inscriptions, generally written in hieratic and dating from the New Kingdom, found in private funerary chapels. Unlike later graffiti, these inscriptions interact with the decorative program. Some are characterized by the incipit *jwt pw jr~n sš Y r mȝȝ X*, "This is a visit made by the scribe Y to see (the monument) X." Others consist of prayers, dates, or simple signatures. This volume publishes, edits, and presents 296 inscriptions from 38 tombs. Of these, 173 are previously unpublished. The remaining 123 inscriptions had been published or were known from archives—often without context or images. Seventy-seven could be seen and documented *in situ*, while 43 are now lost. The inscriptions are presented tomb by tomb, within the space and decoration in which they are situated. Each is then provided with a photograph, facsimile, and hieroglyphic transcription, accompanied by transliteration and translation with philological notes. The catalogue is preceded by a general introduction and an analysis of the main features of the corpus, summarized below.

## Visitor Inscriptions: A Distinctive Writing Practice

Visitor inscriptions—found in the chapels of private tombs, that is, the public and cultic part of the funerary monument—constitute complex writing practices. At first glance, they may seem minor or anecdotal, lost within the luxuriant funerary decoration of ancient Egypt, into which they discreetly insert themselves. Tombs—with their architecture, decoration, and epigraphy—have long been the subject of large-scale study and publication projects, often mobilizing entire missions for years. Yet these visitor inscriptions, marginal as they may appear, offer an exceptional vantage point for reflecting on the use and reception of Egyptian tombs by their (other) users, beyond the deceased themselves. One must recall that a tomb is as much a religious construction as it is a political monument, addressed to the community and to posterity, whatever the culture under consideration.[1] These graffiti also raise broader questions about Egyptian written culture, from the value of different graphic registers (hieroglyphic and hieratic, with their variants) to the social dimensions of writing. Secondary epigraphy—defined as inscriptions that do not belong to the original state of a monument but contribute to its redefinition[2]—blurs the boundaries between epigraphy and manuscript,

1. Petrucci 1998.
2. Frood 2013; Ragazzoli 2017b, pp. 4–5; Ragazzoli 2025b.

between inscriptions and belles lettres. What, indeed, happens when cursive writing—hieratic, an Egyptian version of what Armando Petrucci called "writing by hand"—appears on the walls and asserts itself within monumental decoration?[3]

This dynamic is particularly evident when New Kingdom scribes (c. 1550–1075 BCE) left traces of their presence in the form of hieratic texts inserted into the decoration of the funerary monuments they visited. Their intervention, within and upon the monument, took shape through the display of handwritten script, which evoked not only the social world of the scribes but also their mode of acting upon the world through ordinary writing. Exposed writing thus became an epigraphic theater, transforming the monument of the primary elite into a social space for a second circle.

This new volume in the *Mémoires de l'Institut français d'archéologie orientale* presents the documents gathered in the field, as well as from tomb publications and archives, in the most rigorous manner possible. This entails giving full weight to the materiality and spatial position of these texts—sometimes exceptional, often tenuous—and offering a complete edition of the corpus known to date. Here, the Egyptologist's field is the edition of texts: a group of inscriptions that must be contextualized by mobilizing the full range of traditional scholarly tools. This necessary, empirical, and sometimes painstaking work is an indispensable prerequisite for any solid interpretation. The present volume aims to provide the scholarly community, without undue delay, with a reasonably complete corpus. A forthcoming book by the present author to be published by Les Belles Lettres will in parallel offer a study of these inscriptions in a broader dialogue with the literate and social practices of ancient Egypt, as well as with the history and anthropology of writing.

This book is the result of long-term research, based on field surveys carried out in collaboration with the IFAO in the Theban necropolis since 2010, complemented by the systematic review of publications and scientific archives relating to tomb chapels. Some exceptional documents have already been the subject of specific articles,[4] while the corpus of the so-called "Scribes' Cave" (MMA 504)—a singular graphic manifestation that creates a veritable epigraphic monument through the density of its graffiti, to the point of in turn attracting additional visitor inscriptions—was published in a dedicated volume.[5] All these data, however, are integrated into the analytical presentation of the present work.

This systematic survey of visitor inscriptions in Theban tombs, initiated in 2010 with the continuous support of the IFAO, has since 2019 been integrated into the institution's scientific program *Écritures*, carried out in collaboration with other institutions, notably Sorbonne University. This broader framework has made it possible to situate the study of visitor inscriptions within a more general reflection on secondary epigraphy and Egyptian writing practices. Several institutions and international missions have contributed by incorporating this research into their own projects: foremost among them, the Polish mission at Deir el-Bahari, under the aegis of the Polish Centre for Mediterranean Archaeology (directed by Zbigniew Szafrański, Patryk Chudzik, and Anastasja Stupko), as well as the Deir el-Medina mission (directed by Cédric Gobeil). Other missions have entrusted me with the study of secondary epigraphy in the monuments they were documenting: the tomb of Tjay (TT 23) at Khokha, under the aegis of the Center of Egyptological Studies of the Russian Academy of Sciences (Sergei Ivanov and Galina Ivanova), and the tomb of Neferhotep (TT 49), studied by the mission of the University of Buenos Aires (directed by Violeta Pereyra de Fidanza).

3. Petrucci 2019, p. 9.
4. Ragazzoli 2013a; Ragazzoli 2017c; Ragazzoli 2020a; Ragazzoli 2018; Ragazzoli 2023a; Ragazzoli 2023b.
5. Ragazzoli 2017b.

## Mapping Visitors' Inscriptions within the Monumental Lanscape

The visitors' inscriptions—340 known to date—are concentrated in a small number of tombs, thirty-six in all, which is relatively modest compared to the roughly 500 Theban tombs known (§ 4). This distribution singles out certain monuments as occupying a particular place in the social and religious landscape of the Theban necropolis in the New Kingdom. Indeed, the slopes of the Theban mountain had served since the Old Kingdom as the burial ground of local elites, kings, and dignitaries. This role increased when Thebes became the capital and religious metropolis under the domain of Amun at Karnak. In the New Kingdom, while the kings separated their funerary complexes into hidden burials (Valley of the Kings) and cult temples, private elites were interred at the foot of the Theban mountain, forming the private necropolis, or "Valley of the Nobles." This landscape constituted a palimpsest of monuments which were superimposed and reappropriated, and which were also venues for religious celebrations such as funerals or the Beautiful Festival of the Valley, making the mountain a space animated by successive constructions and liturgies. The visitors' inscriptions are inscribed within this complex fabric.

Visitors' graffiti dating to the early Eighteenth Dynasty cluster around the temple of Deir el-Bahari, the cultural, religious, and administrative hub of the Theban west bank at this time. These graffiti occur exclusively in older tombs dating to the very beginning of the Middle Kingdom: TT311, the tomb of Khety, "Overseer of Sealed Things" under Montuhotep II (38 graffiti), and TT319, belonging to Neferu, a princess of the same king (20 graffiti). To these must be added the unfinished tomb MMA504, a gathering place for temple scribal personnel (74 graffiti), and TT60, the tomb of Senet, attributed to Antefiqer, vizier of Senusret I, situated high on the slope of Gurna (63 graffiti).

The drive to engage with the past and to seek authoritative models (§ 4.2) helps explain these patterns of concentration, with graffiti explicitly situating the monuments visited within an ancient, "classical" time (*ḥꜣw*). One graffito in TT60 (TT60.29) refers directly to "the time of Senusret I" (*ḥꜣw Ḫpr-kꜣ-Rʿ ʿnḫ ḏt*). Such appropriations could be particularly pointed, as in the case of graffito TT60.33, signed by Amenemhat, son of the master of ceremonies Djehutymes and scribe of Useramon, vizier under Thutmose III, who, in this role, oversaw construction work ordered by the vizier. Two centuries later, the vizier Paser pursued a similar strategy, leaving graffiti in TT311 (TT311.1) and TT93 (TT93.10), in a clear effort to inscribe himself within a lineage of illustrious predecessors, and to craft the persona of a learned scribe and restorer (§ 6.4.5).

This dynamic of copying, model-seeking, and rediscovery of the past is also evident in the presence of several *scribes of forms* among the visitors (see below). In addition, some drawings within the corpus appear to represent exercises in copying, undertaken by these painter-visitors who came to the tombs in search of models (e.g., TT60.26; TT192.1; TT192.5; TT192.9; TT192.11).

The graffiti also shed light on the perceived status of the monuments they occupy (§ 4.3). The most common designation for the monument where a graffito appears is *js*, the canonical term for the tomb in general (*hypogeum*). Yet certain monuments stand out as exceptions, indicating that they held a distinctive status within local religiosity at the time of visitation. This is especially the case for TT60: although built for Senet, social memory associated it with her son or husband, Antefiqer—likely because of its connection with King Senusret I, depicted within the tomb, who served as a crucial cultural and political reference at the dawn of the New Kingdom. In the graffiti, the monument is twice called *pr*, "temple" (TT60.6; TT60.34), and once *r(ꜣ)-pr*, "sanctuary" (TT60.17). Its prominent position—commanding the hill of Sheikh Abd el-Qurna—together with its antiquity and royal associations, clearly endowed the tomb with a particular efficacy, and Antefiqer evidently acquired a specific status in local memory. A similar phenomenon appears in the tomb of Khety (TT311), vizier of Montuhotep II, described as a divine chapel (*ḫwt-nṯr*, TT311.7; TT311.12) as well as *r(ꜣ)-pr* (TT311.30). Other terms attested include *mʿḥʿt* ("tomb chapel"), *jmntt* ("the Occident [of the deceased]"), and *st* ("place, site").

Deir el-Medina constitutes a peculiar case within this landscape (§ 4.4). Renowned for its exceptionally high literacy rate, the community is well attested both through its rich manuscript production and through the corpus of inscriptions carved on the Theban mountain, along the paths linking the village to the royal funerary worksites. Within the village itself, however, very few visitors' inscriptions are found in the funerary chapels since the logic of visitation held little relevance for a resident population. The few visitors' inscriptions attested there date to the very end of the New Kingdom and the early Third Intermediate Period (TT215; TT290; TT291; 1331). Strikingly, all were authored by members of a single lineage of *scribes of the (royal) Tomb*, the officials overseeing the community—descendants of the scribe Amennakht, son of Ipuy. The sequence of signatures charts this family line: Djehutymose (TT215.1), his son Butehamun (TT290.1), Butehamun's son Ankhefenamun, who addresses a prayer to his father (TT291.1), and another son, Pakhy (1331.1). All these graffiti are posterior to the abandonment of the village and were most likely produced by the scribes of the Tomb, who, in the exercise of their office, continued to *visit* Deir el-Medina.

## Textual Genres and Graphic Registers

The corpus presents a heterogeneous textual repertoire, whose generic configurations shift across time. Its graphic realization adapts to textual type, ranging from the hieratic typical of literary manuscripts to hieroglyphs—often awkwardly executed—that attempt to emulate monumental decorum (§ 5.1). Three broad categories may be distinguished: signatures; the visitors' inscription, based on the incipit *jwt pw jr~n sš*; and the ex-voto. The visitors' inscription and its variants belong predominantly to the pre-Amarna phase (52 examples), with Ramesside cases (52 examples) forming rare exceptions. Conversely, votive texts—especially personal prayers—emerge after the Amarna episode (22 of the 24 known prayers). These developments reflect both the rise of individual modes of religious expression and the redefinition of the private tomb into a temple-like space staging the relationship between the individual and the divine.

The analysis of graffiti must also consider their graphic register (§ 5.2), that is, the visual dimension of the inscription: type of script (hieratic, hieroglyphic, and their variants), medium employed (ink, incision, carving in relief), and spatial layout. These choices refer to different uses and writing milieus (administrative documents, literary manuscripts, monumental script, etc.). It should be noted, however, that the different types of graffiti are associated with specific graphic registers. Visitors' inscriptions are often written in fine literary hieratic, as are prayers of personal piety: literary hieratic was indeed the graphic register of scribal manuscripts and ritual texts. By mobilizing literary hieratic in graffiti, scribes not only asserted their professional identity but also activated the performative potential of their inscriptions.

Signatures (§ 5.3) are for the most part rendered in hieroglyphs or cursive hieroglyphs—engraved, painted, incised—and account for nearly half of the corpus, with 126 inscriptions. By "signature" is meant here a name, sometimes accompanied by a title or filiation. The signature remained the simplest way of marking one's passage in a place and of participating in the epigraphic dialogue: with the monument and its owner, but also with the other visitors who had left a graffito. From a graphic standpoint, these signatures are often "monumentalized" through the use of hieroglyphs. This predominance of hieroglyphs contrasts with the rest of the visitors' inscriptions (which are dominated by hieratic), and reflects the desire to confer a monumental dimension upon the name and to integrate it into the tomb's scenes. Yet hieroglyphic signatures span a broad spectrum, ranging from nearly flawless painted hieroglyphs—produced by *scribes of forms*, for whom this was a specialty—to less polished renderings, blending cursive with monumental forms of the signs.

Visitors' inscriptions themselves are defined above all by their incipit *jwt pw jr~n sš*—the textual signal that, in the Egyptian context, indexed and displayed the genre of a text. From the standpoint of genre, the visitor's inscription exhibits a striking coherence, both graphically and textually, reflecting the codification of this practice within the scribal milieu of the Eighteenth Dynasty. Its restricted chronological and social

scope accounts for this uniformity: all extant examples are signed by scribes. Within the corpus, 58 such inscriptions are known, of which only two belong to the Ramesside period: one from the tomb of the royal scribe Tjay (TT23.20), celebrating his identity as a scribe within his own monument, and another from the tomb of Ramesses IX, authored by artisans of Deir el-Medina active at the site (K9.1). (At Memphis as well as in Middle Egypt, inscriptions of the *jwt pw jr~n sš* type are overwhelmingly pre-Amarna.) Their preferred script is fine literary hieratic, laid out in neat justified blocks, visually evoking the *handwritten tradition*, particularly as seen on ostraca (e.g., TT60.17; TT63.1). In their phraseology and composition, these texts follow a recognizable sequence, constructed by recombining formulas and variations in a manner typical of Egyptian textual production. The incipit adopts a narrative structure, familiar from classical literary works as a device for marking stages of narration. In this context, it memorializes the scribe's visit, while simultaneously engaging in intertextual play with the idiom of official annals. Numerous variant incipits are attested (fig. 23): *jy pw jr~n sš*; *jwt pw r mɜɜ*; *jwt jn sš*; *sš jy.Ø r mɜɜ*; *jw sš pw*; *jw sš*; *hrw pn n(y) jy jr~n sš r mɜɜ*. This opening is followed by the stated purpose of the visit, elaborated through a repertory of complements and sequential clauses (fig. 24). The purpose is typically expressed by *mɜɜ* ("to see, to inspect"), but may also be phrased with *swtwt* ("to stroll") or *sḏɜ-ḥr* ("to take one's pleasure"). Some inscriptions elaborate further with descriptive or encomiastic remarks on the site, couched in cosmological comparisons: *gm~n.f sw nfr ḥr jb (r ḥwt-nṯr nbt)* ("he found it more beautiful in his heart [than any temple]"); *mj pt m-ḫnw.s* ("as if the sky were inside it"); *mj Rᶜ wbn jm.f* ("as if Re rose within it"). A concluding formula may record a ritual act, e.g., *wn~jn X ḥr dwɜ-nṯr r-wrt* ("and then X performed many adorations of the god"). While such expressions recur in other corpora of visitors' inscriptions, one striking absence is the "rain of incense" formula (*"may the sky rain fresh myrrh, and may it drip incense upon the roof of the chapel…", ḥw pt m ᶜntjw wɜḏ ḏfḏf.s m snṯr ḥr tp…*), which is attested at Memphis, in Middle Egypt, and even on a Theban ostracon,[6] but never in the Theban tombs themselves.

Prayer suffuses many visitors' inscriptions, since the act of visitation was often coupled with ritual performance. Yet this votive dimension was not uniform and took multiple forms: not every graffito belongs to the sphere of personal piety (§ 5.5). Some instead reflect traditional ritual practices and classical liturgical textuality, invoking the funerary formula *dj ḥtp nswt*, recording ritual utterances (*r(ɔ)*) or thanksgiving acts (*dwɔ-nṯr*) performed during the visit. The corpus from the tomb of Antefiqer (TT60) is especially revealing: the monument is assimilated to a sanctuary and contains several inscriptions referring to the invocation-offering *dj ḥtp nswt* or the performance of ritual adorations—precisely what one would expect in the idiom of traditional funerary religion. By contrast, personal piety is marked by a distinct phraseology, framed as a direct address from the individual to the deity rather than as the memorial record of an offering. The incipit *jr nfr X*, "be gracious, god X," functions as a genre marker for graffiti of this kind and for related ex-votos. Although relatively rare in the corpus, this formula appears chiefly in prayers to Osiris, patron of the funerary monument construed as a sanctuary, and to Hathor, who was the very embodiment of the Theban mountain, materialized as the medium for the graffito. In total, twenty-four graffiti contain direct invocations to a deity (fig. 26). They echo the formulae of literary texts of personal piety, revealing—through their religious idiom—the deep imprint of scribal culture upon the corpus of visitors' inscriptions. Examples include *mj n.j*, "come to me" (C1.2), or expressions of longing to behold the beauty of the god, that is, to experience divine presence immediately (TT63.1; TT112.1; TT139.2). Graffiti of this kind enact direct communication between the individual and the divine, aligning them with the sphere of personal piety. Amun[7] is the most frequently invoked deity, though Osiris appears at least nine times. In some cases, the prayer is inscribed opposite Osiris or one of his mediators, as in TT23.1–2–3, where prayers were composed on behalf of a named deceased before a genius of

6. Hassan 2017.

7. *Jmn-Rᶜ*: Graffito C1.2,1 et 5; *Mj-pw*: TT 112.1,1 et 3; *Nᶜy*: TT 112.1,5; *Jmn*: TT 139.1, 9, 25 et 28; TT 1311.2, 3; *Wsjr*: TT 51.1,8; TT 23.1,1; TT 23.3,1.

the beyond. These are funerary prayers to Osiris for the salvation of the dead, identified in their transfigured form of "Osiris of X,"[8] in continuity with private funerary texts. Finally, several graffiti (TT49.1; TT63.1; TT139.2; TT112.1; TT151.1) are remarkable for their extended, lyrical tone, closely akin to the literary prayers of personal piety preserved above all in the *Late Egyptian Miscellanies*.

Drawings occupy only a marginal place within the corpus of Theban visitors' inscriptions (fig. 27), but they are revealing in their variety. They can be grouped into several categories: walking figures, devotional scenes, ex-votos, and scribal exercises. At times, the mark of the visit takes a figurative form: walking figures (e.g., TT60.S5) serve to accompany or even substitute for the textual incipit *jwt pw jr-n sš*. In other cases, visitors are shown facing outward, captioned in hieroglyphs, adopting the stance of welcoming passersby and monumentalizing themselves for posterity (TT60.F; TT60.20; TT50.24; TT81.1; TT105.1). The tomb of Antefiqer offers a particularly clear example, with a cluster of graffiti concentrated on its doorjamb—an eminently liminal zone. More generally, authors display a preference for images that suggest movement, echoing their own physical progression into the tomb: several graffiti are positioned near figures moving on (TT60.13–18; TT178.1–2–3). Religious gestures recorded in votive inscriptions likewise find visual expression: some graffiti depict visitors in prayer, arms raised, and palms open before the face. In such cases, the graffito takes on the full function of a parietal votive stela. Certain small drawings—depictions of objects, animals, or human heads—may be understood as ex-votos, or at least as the material trace of ritual gestures. A panel in the MMA 504 grotto was already dedicated to such images, and the act of offering or depicting small objects appears to have served as a way of creating a lasting bond between donor and deity. Other motifs, however, lack any clear ritual or religious meaning. Instead, they resonate with themes familiar from ostraca and literary papyri, such as the horse (TT60.P.E4; TT60.P.N8; TT79.1; TT79.3) or the lion (TT60.I), immersing us in the scribal world of leisure, diversion, and sociability. Finally, a group of graffiti reflect the practice of copying: they reproduce decorative motifs from tombs (TT60.26; TT192.3; TT192.4) and must be situated in the professional milieu of painters.

## Visiting People

The signatories of the visitors' inscriptions emphasize above all their status as *sš*, "scribe," and their membership in the literate milieu, rather than a personal identity grounded in filiation or institutional affiliation. Thus, when considered in isolation, by tomb or by findspot, these inscriptions have long made it difficult to identify the signatories with precision and to delineate the social contours of this practice.

The prosopographical data as a whole highlight the domain of Amun, in the broad sense, the *Pr-Jmn*, including the royal temples of the Theban west bank (fig. 35). The visitors thus emerge as the administrative and expert staff of Karnak, and above all of the royal temples on the west bank. They constitute a relatively homogeneous social group, which confirms the role of the royal temples in the administration of the Theban private necropolis.

These scribes—exclusively men—were versed in the conventions of handwritten script, conducted their visits with the scribe's palette in hand, and were able to engage with the tomb's decorative program. When they performed a service within this context, they also inscribed themselves into the commemorative discourse of a high dignitary by projecting their own name toward posterity. From the standpoint of identity, the visitors' inscriptions can thus be read as socially embedded acts: they articulate both a sense of belonging to a scribal community and a deliberate strategy of self-fashioning.

8. For this subject, see Smith 2006; 2008.

Marking a tomb also amounts to a spatial appropriation through the epigraphic act. In several tombs, the same names recur, as if the visitor were carrying out a kind of delimitation of the space. In tomb MMA 504, Reheny left six signatures, thereby marking the different epigraphic panels available. The phenomenon is attested elsewhere, for instance with the scribes Djehuty and Tety in TT60: the visits there appear to have been collective and repeated.

The most distinctive feature of the identity- and community-related dimension of these inscriptions lies in the affirmation of a shared scribal identity. The predominant use of the single title *sš*, with no reference to institution or rank, points not to an individual identity but to a social status. It articulates a sense of collective belonging to the scribal milieu, a professional community animated by common values. This identity is staged through the graphic register itself: the very form of the inscriptions operates as a visual marker, evoking the cultural universe of the scribe. Dimensions, layout, calligraphic style, and script module thus resonate with the materiality of manuscripts—on papyrus, and even more strikingly, on ostraca.

Clusters of inscriptions disclose modes of sociability forged through professional ties, through the "bureau" of affiliation, and equally around a patron figure—the deceased being visited (§ 6.4). Such corporate awareness, operating at the scale of an office or an administrative unit, was a defining trait of New Kingdom scribal culture.[9] The "Cave of the Scribes" (MMA 504) already staged a social space fashioned by the personnel of the funerary temples of Deir el-Bahari. In a similar way, the corpus of visitors' inscriptions reveals small professional communities coalescing around specific Theban tombs (cf. fig. 37). The inscriptions themselves underscore these bonds, often collectively signed by several scribes and referring to the presence of a brother-colleague (*sn*) or a friend (*ḫnms*), terms that articulate horizontal social relationships.

The tomb of the gardener Nakht (TT161) offers a particularly illuminating case. A functionary attached to the temple of Karnak, Nakht bore the titles "florist of the divine offerings of Amun" (*kȝry n(y) ḥtpw-nṯr Jmn*) and "bearer of the offerings of Amun" (*fȝw ḥtpw n(w) Jmn*). The graffiti inscribed in his tomb were signed by members of his own professional network—gardeners and bearers of floral offerings like himself (TT161.1; TT161.4; TT161.9). Through these visitors, Nakht's occupational world takes shape, and it was likely by activating these ties—anchoring him in the workshops of the Karnak treasury—that he was able to obtain the construction of a decorated tomb, an exceptional privilege for a man of his standing.

Professional bonds come into sharpest focus in the tomb of Amenemone (TT277), priest of Ptah and of the deified Amenhotep III, active under Ramses II. Situated at Gurnet Murai, directly aligned with the temple of Amenhotep III, and embedded in a small necropolis of clergy from Kom el-Hettan, the tomb preserves graffiti composed of signatures by pure (*wab*) priests and temple scribes. The variety of graphic registers, extending to cursive captions, suggests a form of secondary epigraphy linked to funerary ceremonies or commemorative festivals, enacted within a communal framework. The tomb's entire decorative program, moreover, foregrounds Amenemone's identity as a member of the personnel of Amenhotep III's temple, lying in the near vicinity.

The tomb of Tjay (TT23), royal scribe and head of Merenptah's chancellery, illustrates the same dynamic: multiple graffiti signatures stem from members of his own administrative office. As in the case of Amenemone—albeit on a different social scale—the tomb projects a professional identity, foregrounding his learned qualities and staging him in visual representation as a scribe at work within his chancellery.

At the very apex of the state, the case of the vizier Paser, already discussed, epitomizes this process of literate appropriation. As director of royal works in Upper Egypt and as restorer and student of ancient monuments, Paser fashioned a learned persona akin to that of Khaemwaset in the north. It is hardly incidental, then, that several inscriptions and graffiti record his name. These occur in monuments of his predecessors in the same office—Khety under Montuhotep II (TT311) and Qenamun under Amenhotep III (TT93). During these visits, Paser was demonstrably accompanied not by a courtly following but by a professional

9. Ragazzoli 2019a, pp. 145–155.

cohort: a *sš-qd* signed the restoration inscription in TT311, while another *sš-qd* and a "scribe of the vizier's bureau" joined him in TT93. Through these graffiti, Paser effectively claimed membership in a symbolic lineage of viziers and high officials, consciously inscribing himself within it.

The case of artists and painters emerges as a partial exception within a sphere otherwise dominated by scribes (§ 6.5). The lexeme *sš* could, to be sure, encompass *sš-qd*, and a number of painters were themselves scribes and literate practitioners. Yet the majority of visitors' inscriptions belong unmistakably to the world of scribes, understood in the strict sense as professional administrators of cursive script—a fact underscored by the awkwardness with which they often rendered hieroglyphs. By contrast, some visitors explicitly identified themselves as painters (*sš-qd*) in their signatures, asserting their craft through a distinct graphic register: that of painted hieroglyphs, confidently executed (fig. 39). While scribes staged their literate and professional identity through mastery of literary hieratic, painters valorized their expertise through the deployment of monumental writing. Certain tombs stand out particularly in this respect. The tomb of Kheruef, royal scribe and steward of the great royal wife of Amenhotep III (TT192), for example, was visited exclusively by painters, who left behind drawings and votive inscriptions, but also copied decorative motifs. The corpus further contains signatures that may plausibly be attributed to artisans in the strict sense: scribes engaged in the tomb's decoration may have inscribed their names as secondary captions beside the figures in the decorative program, thereby inserting themselves into it and claiming authority and competence. This seems to have occurred in TT43 and TT108 (cf. § 6.5.3), and it resonates with a phenomenon documented in a different context and period at Meir, in the tomb of Pepyankh the Black (A2, 6th Dynasty), where the painter responsible for the decoration—already depicted in the primary scene—subsequently added his name as a secondary caption.[10]

## Visitors' Inscriptions and the Tomb as Textual-Visual Space

Graffiti, understood as non-verbal and verbal speech acts, represent the tangible traces of gestures, utterances, and acts of reading, materially inscribed into the tomb's spatial, iconographic, and textual program. They operate simultaneously within social and religious dimensions: they mark the use of the tomb and, at the same time, articulate a discourse about it. From this perspective, the spatial contextualization of graffiti within the tomb—long overlooked in earlier publications—proves crucial, since the visitors' inscriptions engage directly with the decoration. Graffiti thus stand as a unique witness to the reception of the funerary discourse, while the decoration itself participates in the meaning of the graffito, functioning as a constitutive element on par with its verbal content and graphic register.

On the scale of the tomb, the spatial distribution of graffiti follows relatively consistent patterns (§ 7.1). The Theban tombs (hypogea) studied here, largely dating to the New Kingdom, are rock-cut monuments structured along an idealized east–west axis. Graffiti are predominantly concentrated in the initial zone of the tomb: 65% of those recorded in complex hypogea occur in the first chamber. The tomb itself is a semantically charged and polarized space, organized according to degrees of sacrality: the movement from the east-facing entrance to the innermost western chamber symbolically re-enacts the transition from life to death. Within this spatial logic, graffiti tend to cluster in the outward-oriented areas of the monument—that is, in the domain of the living and of the visitors (fig. 42). This pattern, however, underwent change in the wake of the religious transformations of the New Kingdom. While 73% of pre-Amarna graffiti are located in the tomb's front section, after the Amarna period as many as 36% appear in interior spaces. Such a shift reflects both a redefinition of graffiti themselves—from signs of antiquarian curiosity to votive interventions—and the reconceptualization of the Ramesside tomb as a place of personal encounter with the divine. To this distribution must be added the prominence of liminal thresholds. Graffiti are found on portico walls

10. Hassan, Ragazzoli 2023.

(TT155.1–3; TT192.1–7; TT194.1–2), on doorjambs (TT60), and within passageways linking inner spaces (TT49.4; TT94.1; TT112.1; TT139.2; TT192.5–8). In such instances, the graffito functions explicitly as a mediator between spaces. Graffito TT155.1 illustrates this dynamic well: carved on the eastern face of a courtyard pillar, it records a prayer to Re-Horakhty, the rising sun, aligning the orientation of text, visitor, and reader. Finally, the entrance to the winding corridor descending into the burial shaft—an architectural feature characteristic of Ramesside tombs—became yet another point of mediation. Two graffiti in the corpus (TT112.1 and TT139.2) inscribe original prayers at this threshold, exploiting its liminal position as a passage opening onto the darkened world of the Duat.

Viewed across the funerary iconographic repertoire, certain themes proved especially inviting for the intervention of graffiti: the royal kiosk, tribute presentation, royal reward, hunting and fishing, agricultural and craft activities, offerings to the deceased, banqueting, the adoration of Osiris (together with a few other deities), as well as selected ritual episodes, are the contexts that most often received graffiti (fig. 46). Taken together, these patterns reveal a marked preference for figures who may intercede—whether embodied by the deceased, the king, or divine beings.

To understand the specific dialogue created by graffiti, one must attend to the iconographic and textual arrangement of each tomb. In this light, graffiti may often be read as deliberate *epigraphic offerings*, fully aware of their own function. Inserted into offering and adoration scenes, many graffiti operate as speech acts in favor of the visitor, the deceased, or third parties, as shown by the offering formulas and votive wishes they record. The strategies vary in complexity: a graffito may stand in for an offering at the head of a procession of tributes to the deceased (TT63.1); assume the form of a eulogy addressed to the deceased in a reward scene (TT49.1) or a ritual libation (TT51.2); or—according to a practice documented throughout Egyptian history—function as a secondary caption. In this case, the visitor's name and title are added beside figures of offering-bearers or servants of the deceased, with whom he aligns himself through the act of inscription. The graffito's very graphic presence thereby constitutes an offering in its own right: TT319.A1, A2, and D1 inscribed within chests; TT63.2 written on an offering tray; or TT161.7 embedded in the body of an ox mentioned in the text.

Beginning in the Amarna period, the tomb was reconfigured as a genuine private temple, celebrating the dialogue of an individual with the divine. This new interaction was staged through the decorative program, as divine and ritual imagery proliferated across the walls, establishing multiple zones of contact conducive to the deposition of epigraphic ex-votos. Visitors' inscriptions of the post-Amarna and Ramesside periods testify clearly to this development. Divine images—functioning as true icons—became privileged media for the epigraphic articulation of individual religiosity. Graffiti in the form of prayers or signatures were placed before Osiris (TT15.7; TT49.2–3; TT51.1; TT93.9–11; TT139.1; TT277.1; TT291.1) and Hathor (TT15.10; TT23.5). These dialogues unfold within the images themselves but are also enacted through gestures of movement across the funerary space. A striking instance is graffito TT139.2, a complex prayer addressed to Osiris Wennefer represented on the right-hand wall, while simultaneously appealing to the darkness over which Amun prevails. The scribe inscribed it upon the threshold of the doorway leading into the winding passage toward the netherworld. The invocation of darkness—long celebrated in this graffito dated to year 3 of Ankhetkheperure, that is, Merytaton, daughter of Akhenaten—is less a political allusion to the Amarna episode than a calculated engagement with the tomb's overall spatial and iconographic arrangement. A parallel case is found in prayer TT112.1, addressed to an enigmatic divinity of the netherworld, invisible to the visitor. Here too, the text is situated at the threshold of the winding corridor, plunging into the darkness of the Theban mountain and of the afterlife.

## The Temporality of Inscription

Visitors' inscriptions reveal social interactions and the dialogue of individuals with the sacred landscape. While professional visits no doubt took place throughout the year, other inscriptions refer to specific religious festivals, in particular the Beautiful Festival of the Valley. This major feast, celebrated over two days during the second month of the season of *shemu*, saw Amun of Karnak cross the Nile to visit the royal funerary temples, accompanied by the king and the crowd. It provided the elites with an opportunity to gather in their family funerary chapels, in a context of celebrations, banquets, and the re-enactment of funerary rituals and offerings.

Only a few Theban inscriptions are dated (TT319.B8; TT161.7; TT161.8; TT23.20); two of the dates coincide with the Beautiful Festival of the Valley. Several graffiti explicitly mention "the feast of Amun" (*d(w) r ḥb n(y) Jmn*, TT161.4), "the apparition" or "manifestation" of the god (*ḫprw*, TT311.11; *ḫʿw*, TT319.A1), or the sailing of Amun's barque (TT319.A1), thereby linking them to this festival. The "joy" of beholding the beauty of the god lies at the heart of this religiosity and of its textual expression in graffiti, reflecting the jubilation characteristic of divine appearances during religious festivals (TT63.1; TT139.1).

Funerary banquets likewise became a locus for visitors' interventions: roughly a dozen secondary captions are woven into the imagery of banquet participants (fig. 54). These signatures imply that the graffitists joined in the funerary liturgies, extending them through the reinscription of the visual program, and thereby testify to the ongoing continuity of ritual performance.

In TT161, some graffiti take the form of ritual formulas (*r(ꜣ)*), thereby explicitly embedding themselves within the funerary liturgy. Mostly placed on the tomb's north wall—precisely where the rites are represented (TT161.2; TT161.3; TT161.5; TT161.6)—these inscriptions articulate classical offering rituals that may have been enacted during the Beautiful Festival of the Valley. As material residues of gestures and ritual acts, they render visible the embodied and shifting uses of the monuments, inscribing zones of interaction with the divine realm.

## Conclusion

This first analysis of Theban visitors' inscriptions opens the way toward a broader reflection on an anthropology of writing from an Egyptian perspective. Born on the margins of major archaeological projects, the study in fact brings attention back to the very heart of Egyptian society, revealing religion, culture, and social ties in action. A micro-historical approach, focused on singular and embodied experiences therefore sheds light on larger processes. The graffito thus appears as an artifact in its own right: its material inscription and graphic form actively shape its meaning and reception, demanding an analysis that moves beyond linguistic content to apprehend its symbolic and pragmatic dimensions.

As a social practice, graffiti crystallize group memory and delineate a distinct social world, operating as a "site of knowledge" for the production, archiving, and transmission of knowledge within a community of scribes. Their command of graphic form, formulaic expression, and textual content stands as the material evidence of this process.

The practice of finely crafted hieratic on monumental walls unsettles the boundaries between epigraphy and manuscript, prompting a reconsideration of the very contours of written production in ancient Egypt. In the end, this inquiry advances a holistic conception of writing as practice, as graphic medium, and as social marker—one that recognizes its symbolic and social force beyond linguistic content alone.

ولا يوجد إلا عدد قليل من النقوش الطيبية المؤرّخة (TT 319.B8; TT 161.7; TT 161.8; TT 23.20)، وقد تزامن اثنان منها مع عيد الوادي الجميل. وتشير عدة مُخربشات جدارية صراحةً إلى «عيد آمون» (*d(w) r ḥb n(y) Jmn,* TT 161.4)، أو إلى «الظهور» أو «التجلّي» الإلهي (*ḫprw,* TT 311.11; *ḫʿw,* TT 319.A1)، أو إلى إبحار مركب آمون (TT 319.A1)، مما يربطها مباشرة بهذا العيد. وتشكل «الفرحة» الناتجة عن تأمل جمال الإله محور هذه النزعة الدينية وانعكاسها في التعبير النصّي داخل النقوش، إذ تعكس البهجة التي تميز ظهور الآلهة خلال الأعياد الدينية (TT 63.1; TT 139.1).

تُشكّل الولائم الجنائزية أيضًا إطارًا لعدد من نقوش الزوّار، إذ أُدرج نحو اثني عشر نقشًا توضيحيًا ثانويًا بين المشاركين في الولائم (انظر شكل ٥٤). وتشير هذه التوقيعات إلى مشاركة كاتبي المُخربشات في الطقوس الجنائزية، التي امتدت عبر إعادة نقش الزخارف، مما يدلّ على استمرارية الممارسات الطقسية عبر الزمن.

وأخيرًا، تبدو بعض المُخربشات في المقبرة رقم TT 161 على هيئة صيغ طقسية (*r(ꜣ)*)، ما يربطها صراحة بالطقوس الجنائزية. وغالبًا ما نُقشت هذه الصيغ على الجدار الشمالي للمقبرة، في المواضع التي تُصوّر فيها الطقوس الجنائزية (TT 161.2; TT 161.3; TT 161.5; TT 161.6). وتصف هذه الصيغ طقوس تقديم القرابين التقليدية، التي ربما أُديت بمناسبة عيد الوادي الجميل. هذه الآثار المادية للحركات والطقوس تجعل الاستخدامات المتجسدة والمتغيرة للآثار ملموسة، محدِّدةً مساحاتٍ للتفاعل مع المجال الإلهي.

## الخاتمة

يفتح هذا التحليل الأولي لنقوش زوّار طيبة المجال أمام تأمل أوسع في أنثروبولوچيا الكتابة ضمن المنظور المصري القديم، فبعد أن نشأت هذه الدراسات على هامش المشاريع الأثرية الكبرى، أعادت في الواقع توجيه الاهتمام إلى قلب المجتمع المصري، إذ كشفت عن الدين والثقافة والروابط الاجتماعية في سياق تفاعلي حيّ. ويُلقي المنهج الدقيق في دراسة التاريخ، الذي يركز على تجارب فردية متجسدة، الضوء على عمليات أوسع نطاقًا. وتظهر المُخربشة بوصفها أثرًا ماديًا تشكّل مادّته المنقوشة وهيئته الرسومية جزءًا لا يتجزأ من معناه وتلقّيه، مما يستدعي تحليلًا يتجاوز المضمون اللغوي الصرف ليكشف عن قيمته الرمزية والسيميائية.

وبوصفها ممارسة اجتماعية، تجسّد المُخربشة الذاكرة الجمعية للجماعات الاجتماعية وتحدد فضاءً اجتماعيًا خاصًا، يعمل كـ«مكان للمعرفة» لإنتاجها وحفظها ونقلها داخل جماعة من الكتبة والمثقفين. وتشهد على ذلك بوضوح براعة الكتبة في التحكم في الشكل الرسومي والصياغة والأسلوب والمضمون.

إن ممارسة الكتابة بالخط الهيراطيقي المتقن على الجدران الأثرية الكبرى تُربك الحدود بين النقوش الأثرية والمخطوطات، وتدعو إلى إعادة النظر في مفهوم الإنتاج الكتابي في مصر القديمة. وتفضي هذه الدراسة، في نهاية المطاف، إلى فهم شمولي للكتابة بوصفها ممارسة اجتماعية ووسيطًا بصريًا وعلامةً على الهوية الاجتماعية، مع الإقرار بقوتها الرمزية والاجتماعية التي تتجاوز مضمونها اللغوي وحده.

تواصلٍ أخرى. ففي مُخرِبشتيْن من المجموعة (TT 139.2 وTT 112.1) نجد صلواتٍ فريدة في صياغتها استغلّت موقع العتبة الذي يشكّلهُ هذا الممرّ المؤدي إلى عالم «دوات» المظلم.

إذا ما نُظر إلى الرصيد التصويري الجنائزي في مجمله، تبرُز بعض المشاهد بوصفها أكثر قابليةً لاستقبال المُخرِبشات. فمشهدُ المقصورة الملكية، ومشهدُ تقديم الجزية، ومشهدُ مكافأة الملك، ومشاهدُ صيد الحيوانات وصيد الأسماك، والأنشطةُ الزراعية والحرفية، وتقديمُ القرابين للمتوفّى، والوليمةُ الجنائزية، ومشهدُ التعبّد لأوزيريس (ولعددٍ من الآلهة الأخرى)، فضلًا عن بعض الطقوس، هي الموضوعاتُ التي تستقبل أكبر عددٍ من المُخرِبشات (انظر شكل ٤٦). وعمومًا، يبرز تفضيلٌ واضح للصور التي تقوم بدور الشفاعة — سواء تعلّق الأمر بالمتوفّى، أو بالملك، أو بالآلهة.

ومع ذلك، يجدر بنا أن ندرس البنية التصويرية-النصية الخاصة بكل مقبرة على حدة، بغية فَهْم الحوار المميز الذي أقامته المُخرِبشات. ومن هذا المنظور، يمكن في حالات عديدة تفسير هذه المُخرِبشات بوصفها «قرابين كتابية» حقيقية، تعكس وعيًا ذاتيًا كاملًا. إذ نُقشت داخل مشاهد تقديم القرابين والتعبد، وتشكل العديد من هذه النقوش أفعالَ خطابٍ موجّهة لصالح الزائر أو المتوفى أو أشخاص آخرين، كما تشهد على ذلك صيغ القرابين والتمنيات التي تتضمنها. وقد يختلف أسلوب هذا الإجراء من حيث درجة التعقيد: فقد تحل المُخرِبشة محل القربان في مقدمة موكب من الجزية المقدمة إلى المتوفى (TT 63.1)، أو تتخذ شكل مديح موجّه إلى المتوفى في مشهد مكافأة (TT 49.1) أو سكب طقسي (TT 51.2)، أو أيضًا — وفق ممارسة موثقة عبر التاريخ المصري كله — تأتي في هيئة نقش توضيحي ثانوي. وفي هذه الحالة الأخيرة، يُضاف اسم الزائر ولقبه بجانب صورة لأحد حملة القرابين أو خدم المتوفى، فيتوحّد الزائر بهم بهذا الفعل الرمزي. ويغدو نص المُخرِبشة نفسه، من خلال حضوره الخطي وحده، قربانًا من بين القرابين الأخرى، فالنقوش TT 319.A1 وA2 وD1 نُقشت داخل صناديق القرابين، والنقش TT 63.2 كُتب على صحن مقدّم؛ أما النقش TT 161.7 فقد أُدرج في جسد ثور يَرِد ذكره في النص نفسه.

ومنذ عصر العمارنة، أصبحت المقبرة معبدًا خاصًا حقيقيًا، يحتفي بحوار الفرد مع الإله. وقد جرى تجسيد هذا التفاعل في البرنامج الزخرفي للمقبرة؛ إذ تكاثرت الصور الإلهية والطقسية على الجدران، مكوّنة مناطق اتصال تهيئ المجال لوضع نذور كتابية. تشهد نقوش الزوّار في عصور ما بعد العمارنة والرعامسة بوضوح على هذا الظاهرة، فتصبح الصور الإلهية، وهي بمثابة رموز مقدسة حقيقية، وسائط مميّزة للتعبير الكتابي عن تديّن فردي. وهكذا تُشاهد مُخرِبشات، على شكل صلوات أو توقيعات، وُضعت أمام أوزيريس (TT 15.7; TT 49.2-3; TT 51.1; TT 93.9-11; TT 139.1; TT 277.1; TT 291.1) أو أمام حتحور (TT 15.10; TT 23.5). ويتجلى هذا الحوار في قلب الصور نفسها، كما يتجلى في الأفعال والحركة ضمن أرجاء الحيّز المكاني الجنائزي بأسره. وتُقدم المُخرِبشة TT 139.2 مثالًا دالًا على ذلك، إذ تحتوي على صلاة معقدة موجهة إلى أوزيريس أونن نفر المصور على الجدار الأيمن، بينما يتضرع الكاتب إلى الظلمات التي يتغلب عليها آمون. يكتب الناسخ آنذاك على عتبة الباب المؤدية إلى المنحدر المتعرج وإلى العالم السفلي؛ ومن ثم فإن الإشارة إلى الظلمات، التي اشتهر بها هذا النقش المؤرخ بالسنة الثالثة من حكم عنخت خپرو رع، أي مِريت آتون ابنة إخناتون، لا تُفهم على أنها تلميح سياسي إلى حقبة العمارنة، بل باعتبارها توظيفًا واعيًا للبنية المكانية والتصويرية الكاملة للمقبرة. ويوجد نمط مماثل في الصلاة TT 112.1، الموجهة إلى إله غامض من آلهة العالم السفلي غير مرئي للزائر. وهنا أيضًا نجد أنفسنا على عتبة الممر المتعرج الذي ينحدر إلى ظلمات جبل طيبة وإلى عالم ما بعد الموت.

## زمن النقوش

تكشف نقوش الزوّار عن التفاعلات الاجتماعية وعن الحوار القائم بين الأفراد والمشهد المقدّس. وإذا كانت الزيارات المهنية قد جرت على الأرجح طوال السنة، فإن نقوشًا أخرى تشير إلى احتفالات دينية محددة، لا سيما «عيد الوادي الجميل». كان هذا العيد الكبير يُحتفل به على مدى يومين خلال الشهر الثاني من فصل «شمو»، حيث يعبر الإله آمون من معبده في الكرنك نهر النيل لزيارة المعابد الجنائزية الملكية، مصحوبًا بالملك والحشود. وكان العيد يتيح للنخب فرصة زيارة المقاصير الجنائزية العائلية، في إطار احتفالات تشمل الولائم وإحياء الطقوس وتقديم القرابين الجنائزية.

كما يشهد على ذلك الارتباك الواضح في الطريقة التي يرسمون بها العلامات الهيروغليفية. ومع ذلك، لا يخلو الأمر من زوّار يقدّمون أنفسهم صراحةً بوصفهم رسّامين (*sš-qd*) في توقيعاتهم، ويُبرهنون على ذلك باستخدامهم أسلوبًا كتابيًا مغايرًا: وهو الهيروغليفية المرسومة بإتقان (انظر شكل ٣٩). وبينما يُظهر الكتبة هويتهم الثقافية والمهنية من خلال تمكّنهم من الكتابة الهيراطيقية الأدبية، يُبرز الرسّامون كفاءتهم عبر استخدامهم للكتابة الهيروغليفية التذكارية، فتتميز بعض المقابر بوضوح من هذه الناحية. وهكذا، اقتصرت زيارة مقبرة خِرو إف (TT 192)، الكاتب الملكي والمشرف على شؤون الزوجة الملكية الكبرى لأمنحتب الثالث، على رسّامين تركوا فيها رسومًا ونقوشًا نذرية، بل ونسخوا بعض العناصر الزخرفية. وأخيرًا تجدر الإشارة إلى وجود بعض التوقيعات التي قد تعود بالفعل إلى حرفيين بالمعنى الدقيق؛ فقد يكون بعض الكتبة الذين ساهموا في زخرفة المقبرة قد دوّنوا أسماءهم بصفتها نقوشًا توضيحيةً ثانوية بجوار الشخصيات المصوّرة في البرنامج الزخرفي، بهدف تأكيد حضورهم وإبراز سلطتهم ومهارتهم. ويبدو أن هذا ما حدث فعلًا في المقبرتين TT 108 وT 43 (انظر الفقرة ٣.٥.٠.٦)، وهو ما يعكس ظاهرة مشابهة لوحظت في سياق آخر تمامًا وفي حقبة مغايرة، في مِير، داخل مقبرة پيپي عنخ الأسود (A2) من عصر الأسرة السادسة، حيث قام الرسّام المسؤول عن الزخرفة، الذي صُوِّر في المشهد الرئيسي، بإضافة اسمه لاحقًا في هيئة نقش توضيحي ثانوي[١٠].

## نقوش الزوّار داخل الحيّز المكاني للمقبرة وبرنامجها الزخرفي

باعتبارها أفعالًا خطابية، تُعدّ المُحرِشات آثارًا ملموسة لحركاتٍ وأقوال وقراءات، جرت داخل الحيّز المكاني للمقبرة وفي إطار برنامجها التصويري والنصي. ومن ثمّ تنخرط نقوش الزوّار في حيّز مكاني اجتماعي وديني في آنٍ واحد؛ إذ تعبّر عن استعمالٍ محدّدٍ للمقبرة وتُنتج خطابًا عنها. ومن هذا المنظور، تُعدّ عمليةُ وضع هذه المُحرِشات ضمن سياقها المكاني داخل المقبرة — وهي مسألة طالما أُهملت في الدراسات القديمة — أمرًا جوهريًا، نظرًا إلى أنّ الزوّار يتفاعلون مباشرةً مع الزخرفة الجدارية. ومن ثمّ تُشكّل هذه المُحرِشات شهادةً فريدة على تلقّي الخطاب الجنائزي، في حين تُسهم الزخرفة في المعنى نفسه الذي تحمله المُحرِشة، وتُعدّ مكوِّنًا أصيلًا فيه، شأنها شأن محتواها اللفظي وأسلوبها الكتابي.

على مستوى المقبرة، يتّبع توزيع المُحرِشات داخل الحيّز المكاني المعماري أنماطًا ثابتة نسبيًا (الفقرة ١.٠٧)، فمقابر طيبة التي تُدرَس هنا، والتي تعود في معظمها إلى الدولة الحديثة، هي مقابر صخرية محفورة في الجبل، منظمة وفق محور مثالي يمتد من الشرق إلى الغرب. تتركّز غالبية المُحرِشات في الجزء الأمامي من المقبرة؛ إذ إنّ ٦٥٪ من النقوش الواردة من المقابر الصخرية المعقّدة البنية تقع في الحجرة الأولى، فالمقبرة تُعدّ حيزًا مكانيًا ذا بنية دلالية واستقطابٍ رمزيّ متدرّج بحسب درجات القداسة؛ إذ يُجسّد الانتقال من المدخل الشرقي نحو قلب المقبرة الواقع في الغرب مسارًا رمزيًا من الحياة إلى الموت. وفي هذا الإطار، تنتمي المُحرِشات بدرجةٍ أكبر إلى الحيّز المكاني المتجه نحو الخارج من الأثر، أي إلى عالم الأحياء والزوّار (انظر شكل ٤٢). ومع ذلك، تُظهر التحوّلات الدينية في الدولة الحديثة تطوّرًا ملحوظًا في هذا التوزيع، فبينما وُجدت ٧٣٪ من المُحرِشات التي تعود إلى ما قبل عصر العمارنة في الجزء الأمامي من المقبرة، فإن ٣٦٪ منها بعد عصر العمارنة تظهر في الحيّز المكاني الداخلي. ويعكس هذا التطوّر تحوّلًا مزدوجًا: من جهةٍ، في طبيعة المُحرِشات نفسها — إذ انتقلت من التعبير عن اهتمام أثريّ إلى أداء عملٍ تعبّديّ نذري — ومن جهةٍ أخرى، في تحوّل مقابر الرعامسة إلى مكان للتواصل الشخصي مع الإله. وتُضافُ إلى هذا التوزيع أهميةُ الحيّزات الانتقالية. فبعض المُحرِشات تقع على جدران الأروقة (TT 155.1-3; TT 192.1-7; TT 194.1-2)، أو على دعامات الأبواب (TT 60)، أو في الممرات التي تربط المساحات الداخلية (TT 139.2; TT 192.5-8; TT 112.1; TT 94.1; TT 49.4). وفي هذه الحالات، تضطلع المُحرِشة بوظيفة تَوفيقية كاملة بين مساحتين. وتُعدّ المُحرِشة TT 155.1 مثالًا كاشفًا لذلك؛ إذ نُقشت على الوجه الشرقي لأحد أعمدة الفناء، وتحتوي على صلاةٍ موجّهة إلى الإله رع-حوراختي، إله الشمس المشرقة، في توافقٍ تام بين اتجاه النص والزائر والقارئ. وأخيرًا، تصبح بداية الممرّ المنحدر المتعرّج المؤدّي إلى الحجرة الجنائزية — وهو تصميم يميّز عصر الرعامسة — نقطةَ

١٠. Hassan, Ragazzoli 2023.

محدِّدًا بذلك مختلف اللوحات النقشية المتاحة. وتوجد هذه الظاهرة في أماكن أخرى، كما هو الحال مع الكاتبين دجحوتي وتيتي في مقبرة TT 60، إذ تبدو الزيارات حينها جماعية ومتكررة.

غير أنّ ما يميّز أكثر الهوية والبُعد المجتمعي لهذه النقوش هو تأكيد الهوية الكتابية المشتركة. فالاستخدام الغالب للقب الوحيد *sš*، من دون ذكر مؤسسة أو مرتبة تنتمي إلى التسلسل الطبقي، لا يُعبّر عن هوية فردية، بل عن هوية اجتماعية، عن انتماء جماعي إلى عالم الكتبة، أي إلى هيئة مهنية يحرّكها نسق من القيم المشتركة. وهذه الهوية يُبرزها الأسلوب الكتابي نفسه، فالشكل الذي تُصاغ به النقوش يعمل كعلامة بصرية موحية، تُشير إلى عالم الكاتب. فيشكل الحجم والخطّ والأسلوب الكتابي إشاراتٍ مرجعية إلى المخطوطات، سواء تلك المكتوبة على البردي أو — بالأخص — على الشقفات.

تكشف مجموعات النقوش عن أنماط من البُنى الاجتماعية التي تأسست حول المهنة و«المكتب» الذي ينتمي إليه الأفراد، وكذلك حول شخصية صاحب المكان المتمثلة في المتوفّى موضوع الزيارة (الفقرة ٤.٠٦). يُعَدّ هذا الوعي الجماعي، على نطاق المكتب أو الجهاز الإداري، سمة ثابتة في ثقافة الكتابة لعصر الدولة الحديثة[٩]. وقد جسّدت مغارة الكتبة MMA 504 بالفعل فضاءً اجتماعيًا صاغه موظفو المعابد الجنائزية في الدير البحري. وعلى المنوال نفسه، تبرز من خلال مجموعة النقوش التذكارية للزوّار عدّة جماعات مهنية مصغّرة ارتبطت ببعض مقابر طيبة (انظر شكل ٣٧). وتؤكّد هذه الروابط كذلك من خلال النقوش نفسها، إذ نجد توقيعات جماعية لعدد من الكتبة، مع الإشارة إلى وجود «أخ-زميل» (*sn*) أو «صديق» (*ḫnms*)، وهي مصطلحات تعكس شبكات من الروابط الاجتماعية الأفقية.

تقدم مقبرة البستاني نخت (TT 161) مثالًا واضحًا على ذلك. كان نخت، المرتبط بمعبد الكرنك، يشغل وظيفة «مُعِدّ الأزهار للقرابين الإلهية» (*k3ry n(y) ḥtpw-nṯr Jmn*) و«حامل قرابين آمون» (*f3w ḥtpw n(w) Jmn*). غير أنّ موقّعي المخربشات ينتمون إلى دائرته المهنية نفسها، إذ إنهم بدورهم بستانيون وحاملو قرابين زهرية (TT 161.1; TT 161.4; TT 161.9). وهكذا تتجلّى ملامح العالم المهني لنخت من خلال زوّاره، ومن المرجّح أنه استطاع، بفضل هذه العلاقات التي كانت تربطه بورش «خزانة الكرنك»، أن يحصل على تنفيذ مقبرة مزخرفة — وهو أمر استثنائي لشخص في مكانته الاجتماعية.

تبدو الروابط المهنية أكثر وضوحًا في مقبرة «أمنموني» (TT 277)، كاهن الإله بتاح والملك المؤلّه أمنحتب الثالث، والذي عاش في عهد رمسيس الثاني. تقع المقبرة في منطقة قرنة مرعي، على محور معبد أمنحتب الثالث، في قلب جبّانة صغيرة مخصّصة لأعضاء كهنوت «كوم الحيطان». وتحتفظ هذه المقبرة بنقوش تتألف من توقيعات كهنة طاهرين وكتبة المعبد. ويُظهر تنوّع الأساليب الخطّية، وصولًا إلى الشروح المكتوبة بالخطّ السريع، طابعًا نقشيًا ثانويًا يرتبط بمراسم جنائزية أو احتفال تذكاري، كجزء من ديناميكية مجتمعية. كما أن البرنامج الزخرفي بأكمله يُبرز هوية أمنموني كأحد أفراد طاقم معبد أمنحتب الثالث الواقع مباشرة أسفل المقبرة.

تندرج حالة مقبرة تجاي (TT 23)، الكاتب الملكي ورئيس ديوان مرنبتاح، في السياق ذاته؛ إذ تُنسب عدة توقيعات من المخربشات إلى أعضاء مكتبه. وكما هو الحال بالنسبة لأمنموني، ولكن على مستوى اجتماعي مختلف، تُغلي المقبرة من شأن الهوية المهنية لصاحبها، مركّزةً على صفاته كعالم متعلّم، ومصوّرةً إياه في هيئة الكاتب المنهمك في عمله داخل ديوانه.

وأخيرًا، في قمة الهرم الإداري للدولة، يقدّم الوزير پاسر، الذي سبقت الإشارة إليه، مثالًا بارزًا على هذا المسار من التملّك الثقافي للمعرفة والكتابة. فپاسر، بصفته مدير الأشغال الملكية في مصر العليا، ومرممًا وآثاريًا يعنى بآثار العصور السالفة، قد صاغ لنفسه صورة العالم المتبحّر المشابهة لصورة خع إم واسِت في الشمال. وليس من قبيل المصادفة أن تحمل العديد من النقوش والمخربشات اسمه. توجد هذه النقوش في أثرَيْن يعودان إلى سلفَيه في المنصب نفسه: خيتي في عهد منتوحوتب الثاني (TT 311)، وقِن آمون في عهد أمنحتب الثالث (TT 93). خلال هذه الزيارات، لم يكن پاسر برفقة حاشية بلاطية، بل بصحبة فريقه المهني؛ إذ وقّع أحد الـ*qd*-*sš* على نقش الترميم في المقبرة TT 311، فيما يرافقه *qd*-*sš* آخر إضافة إلى كاتب آخر هو «كاتب ديوان الوزير»، في المقبرة TT 93. وتجسّد مخربشاته، بذلك، انتماءه إلى سلالة رمزية من الوزراء وكبار الموظفين، يضع نفسه في إطارها.

تتميّز حالة الفنانين والرسامين بعض الشيء داخل هذا العالم الذي يهيمن عليه الكتبة (الفقرة ٥.٠٦). فمن المعروف أنّ اللفظة *sš* يمكن أن تشمل أيضًا معنى *qd*-*sš*، وأنّ عددًا من الرسّامين كانوا في الوقت نفسه كتبةً ومتعلمين. ومع ذلك، فإنّ الغالبية العظمى من نقوش الزوّار تنتمي بالدرجة الأولى إلى عالم الكتبة، أي إلى فئة الإداريين المتخصّصين في الكتابة المتصلة بالمعنى الدقيق للكلمة،

٩. Ragazzoli 2019a, pp. 145–155.

الحال في الصلوات الواردة في TT 23.1-2-3، التي كُتبت لفائدة متوفّى مُسمّى، وموجّهة أمام روح من أرواح العالم الآخر. وهي إذن صلوات جنائزية موجهة إلى أوزيريس من أجل خلاص المتوفّين المسمّين أنفسهم بصيغة «أوزيريس فلان»[٨]، كما في النصوص الجنائزية الخاصة. وأخيرًا، تنفرد عدد من المُحرِبشات (TT 49.1; TT 63.1; TT 139.2; TT 112.1; TT 151.1) بمقاطع مطوّلة تحمل طابعًا شعريًا، مما يقرّبها من الصلوات الأدبية للتقوى الشخصية، المعروفة على وجه الخصوص من خلال البرديات المتنوعة.

في مجموعة نقوش الزوّار في مقابر طيبة، تبقى الرسوم هامشية (شكل ٢٧). وهي تتوزع على عدة فئات: شخصيات في حالة حركة، مشاهد تعبدية، نذور مصوّرة، وتمارين للكتبة. في بعض الحالات، تتخذ علامة الزيارة شكلًا تصويريًا: إذ تُرسم شخصيات تسير باتجاه داخل المقبرة (مثل: TT 60.S5)، مرافقةً للمطلع *jwt pw jr-n sš* أو بديلةً عنه. وعلى العكس، يُصوّر بعض الزوّار متجهين نحو الخارج، مع كتابة تسمياتهم بالهيروغليفية، في وضع يرحب بالمارة ويخلدهم كأموات (TT 60.F; TT 60.20; TT 50.24;TT 81.1; TT 105.1). وتُبرز مقبرة إنتف إقر خصوصًا هذه الممارسة، إذ يتركز عدد كبير من النقوش على عضادتيْ الباب، ذلك الحيز الفاصل النموذجي. وعلى نطاق أوسع، يُظهر الكتّاب ميلًا إلى المشاهد التي توحي بالحركة، في صدى لتقدمهم هم أنفسهم داخل المقبرة: فقد وُضعت العديد من المُحرِبشات قرب شخصيات مرسومة وهي تسير نحو المتوفى (TT 60.13-18; TT 178.1-2-3). كما أن الإيماءات الدينية المذكورة في النقوش النذرية تجد أيضًا ترجمة تصويرية: إذ تُظهر بعض المُحرِبشات زوارًا يصلّون، بأذرع مرفوعة وأيدٍ مفتوحة أمام الوجه. في مثل هذه الحالات، تضطلع المُحرِبشة تمامًا بوظيفة لوحة نذرية جدارية.

بعض الرسوم الصغيرة — أشياء، حيوانات، رؤوس بشرية — يمكن تفسيرها على أنها نذور، أو على الأقل كآثار لأعمال طقسية. كانت إحدى لوحات كهف MMA 504 مخصصة بالفعل لمثل هذه النقوش، حيث يبدو أن تقديم القرابين أو تصوير الأشياء الصغيرة كان وسيلة لإقامة علاقة مستديمة بين الإله والمانح. أما بعض الزخارف الأخرى، فلا تحمل دلالة طقسية أو دينية واضحة، بل تُشير بالأحرى إلى موضوعات تم الاستدلال عليها جيدًا في الشققات والبرديات الأدبية، مثل الحصان (TT 60.P.E4; TT 60.P.N8; TT 79.1; TT 79.3) أو الأسد (TT 60.I)، لتغمرنا في عالم الكاتب، وتسلياته، وعلاقاته الاجتماعية. وأخيرًا، هناك بعض النقوش التي تندرج ضمن ممارسة النسخ، فتعيد إنتاج زخارف مقابر (TT 60.26; TT 192.3; TT 192.4)، ويجب وضعها في إطار النشاط المهني للرسّامين.

## ٱلكَتَبَة

الموقّعون على النقوش التي يتركها الزوّار يبرزون بدرجة أكبر صفتهم ك *sš*، «كاتب»، وانتماءهم إلى الوسط المتعلم أكثر مما يُظهرون هويتهم الشخصية القائمة على النسب أو الانتماء المؤسسي. وهكذا، إذا نظرنا إلى هذه النقوش بمعزل عن غيرها، وفقًا للمقابر أو الاكتشافات، فقد جعلت من الصعب منذ فترة طويلة تحديد هوية الموقعين عليها بدقة ورسم الملامح الاجتماعية لهذه الممارسة.

وتُظهر مجمل المعطيات التراجمية المجمّعة المجال المتّصل بآمون، بالمعنى الواسع، أي *Pr-Jmn*، بما في ذلك المعابد الملكية في الضفة الغربية لطيبة (شكل ٣٥). يَظهر الزوّار على هذا النحو بوصفهم من أفراد الطاقم الإداري والفني للكرنك، وبالأخص للمعابد الملكية بالضفة الغربية. فهم يشكّلون جماعة اجتماعية متجانسة نسبيًا، مما يؤكد دور المعابد الملكية في إدارة جيّانة طيبة الخاصة.

أما هؤلاء الكتبة — وكانوا جميعًا من الرجال — فإنهم يتقنون القواعد الكلاسيكية للكتابة اليدوية، ويزورون المقابر حاملين لوحة الكاتب، ويفهمون البرنامج الزخرفي للمقبرة. وإذا أدّوا فيها خدمة ما، فإنهم يدرجون أنفسهم أيضًا في سياق التمثيل الذاتي لكبار الموظفين، من خلال تقديم أسمائهم للأجيال القادمة. ومن منظور الهوية، تندرج نقوش الزوّار في إطار التفاعلات الاجتماعية: فهي تبرز في آن واحد الانتماء إلى مجتمع الكتبة واستراتيجية تقديم الذات.

ويُعَدّ تَمييزُ المقبرة كذلك شكلًا من أشكال الاستحواذ المكاني عبر الفعل النقشي. وفي العديد من المقابر نجد بالفعل الأسماء ذاتها، كما لو أنّ الزائر كان يقوم بشكلٍ من أشكال تحديد الحدود للمكان. ففي مقبرة MMA 504، ترك المدعو رِهِني ستّ توقيعات،

٨. عن هذا الموضوع، انظر Smith 2006; 2008.

داخل أوساط الكتبة في زمن الأسرة الثامنة عشرة. كما أن قصر الامتداد الزمني والاجتماعي لهذه الظاهرة يفسّر بدوره هذا التجانس، فجميعها ممهورة بتوقيعات الكتبة. وفضلًا عن ذلك، من بين ٥٨ نقشًا للزوار في هذه المجموعة، لا ينتمي إلى عصر الرعامسة سوى نقشيْن فقط: الأول من مقبرة الكاتب الملكي «تياي» (TT 23.20) الذي احتفى داخل أثره بهويته ككاتب. أما المثال الآخر فيعود إلى مقبرة رمسيس التاسع، التي زارها بعض حرفيي دير المدينة العاملين فيها (K 9.1). في منف ومصر الوسطى، تعود نقوش الزوّار *jwt pw jr-n sš* في غالبيتها العظمى إلى الفترة السابقة لعصر العمارنة. وكان الخط المرجعي لهذه النقوش غالبًا هو الهيراطيقي الأدبي الجميل، مُنسقًا في مستطيل من أسطر متراصة، والذي يشير بصريًا إلى عالم المخطوطات، وخاصة الشقفات (مثل TT 63.1 أو TT 60.17). من حيث الصياغة والتركيب، تبدو المراحل واضحة، إذ تقوم على الجمع بين صِيَغ وتحويرات، وهي سمة مميزة لخصائص النص والكتابة المصرية. أما الافتتاحية فمبنية على صياغة سردية، تُستخدم في النصوص الأدبية الكلاسيكية لتمييز المراحل الكبرى في سرد القصص. وتندرج مثل هذه الصياغة في إطار تخليد الكاتب لزيارته. كما أنّها تُقيم نوعًا من التداخل النصي مع جنس السجلات الرسمية. تحتوي البداية على عدد من الصيغ المختلفة (شكل ٢٣): *jy pw jr-n sš; jwt pw r m33; jwt jn sš; sš jy.Ø r m33; jw sš pw; jw sš; ḥrw pn n(y) jy jr-n sš r m33*. ويتبع ذلك ذِكر الغرض من الزيارة، وتعرض المجموعة مخزونًا من المكملات والتراكيب المتعاقبة، التي قد ترتبط ببعضها أو لا ترتبط (شكل ٢٤). ويأتي التعبير عن غرض الزيارة بالفعل *m33* بمعنى «الرؤية أو التفقد»، وكذلك بالفعل *swtwt* بمعنى «التنزّه»، وأيضًا بالفعل *sḏ3-ḥr* بمعنى «الاستمتاع». بعض النقوش تكون مصحوبة بمقطع وصفي أو مدحي للمكان، عبر مقارنات كونية، مثل الصيغة *gm-n.f sw*، «لقد وجده»، وعبارة (*r ḥwt-nṯr nbt*) *nfr ḥr jb*، «أجمل في قلبه من أي معبد»، وكذلك *mj pt m-ḫnw.s*، «كأن السماء في داخله»، و*mj Rʿ wbn jm.f*، «كأن رع يشرق فيه». كما قد تُختَتم الصياغة السردية بتسجيل فعل طقسي: مثل *wn-jn X ḥr dw3-nṯr r-wrt*، «ثم أتمّ فلان عبادات إلهية عديدة». وإذا كانت مثل هذه التعابير حاضرة في مجموعات أخرى من نقوش الزوّار، فإن صيغة مطر البخور — «فلتُمطر السماء مرًا أخضر، وليتدفّق البخور على سطح المقصورة...» (*ḥw pt m ʿntjw w3ḏ dfḏf.s m snṯr ḥr tp…*)، التي عُثر عليها في منف ومصر الوسطى وحتى على شقفة من طيبة،[٦] فإنها لا تظهر في نقوش الزوّار داخل مقابر طيبة.

تتخلل الصلاة بشكل واسع كتابات الزوّار، إذ غالبًا ما تكون الزيارة مصحوبة بممارسة طقسية. ومع ذلك، فإن الطابع النذري والطقسي لهذه النقوش ليس موحدًا، إذ يتخذ أشكالًا متنوعة، فليست كل المُحرِشات نابعة من تقوى شخصية (الفقرة ٥.٥). فبعضها يرتبط بممارسات طقسية تقليدية وبنصوص شعائرية كلاسيكية، من خلال ذكر القرابين الجنائزية *d ḥtp nswt*، أوتسجيل الصيغ *r(3)-* أو حتى القيام بأفعال شكر (*dw3-nṯr*) أثناء الزيارة. تُظهر مجموعة مقبرة إنتف إقر (TT 60)، على وجه الخصوص معاملة الأثر كمكان مقدس، حيث احتُفظ بعدد من كتابات الزوّار التي تشير إلى تقديم القربان التضرّعي *d ḥtp nswt* أو القيام بأفعال عبادة طقسية، كما كان متوقّعًا في إطار الديانة الجنائزية التقليدية. أما التقوى الشخصية فتتجلّى في صياغة مختلفة، ترتكز على خطاب يُوجّه مباشرة إلى الإله من قِبل الفرد، بدلًا من التسجيل التذكاري للتقدمة. من الناحية النصية، يحدّد المطلع فلان *jr nfr* — أي «كن مُحسنًا، أيها الإله فلان» — هذه المُحرِشات بوضوح كأشكال للتقوى الشخصية أو كقرابين نذرية. وعلى الرغم من ندرة استعمال هذه الصيغة في تلك المجموعة، فإنها تُوجّه غالبًا إلى أوزيريس، راعي الأثر الجنائزي المُشابه للمكان المقدس، وإلى حتحور، الذي يُمثّل جبل طيبة تجليًا محسوسًا لها وموضعًا لنقش المُحرِشة. ومع ذلك، فإن أربعة وعشرين نصًا في المجموعة تتضمن مخاطبة مباشرة لإله (شكل ٢٦). وتستعيد هذه النقوش الصيغ المميزة للنصوص الأدبية المتعلقة بالتقوى الشخصية، شاهدةً عبر بُعدها الديني على التغلغل العميق لثقافة الكتابة في مجموعة نقوش الزوّار. ومن الأمثلة على ذلك الصيغة *mj n.j* أي «تعال إليّ» (C1.2)، أو تعبيرات تعرب عن الرغبة في تأمل جمال الإله أو، بعبارة أخرى، خوض تجربة فورية معه (TT 63.1; TT 112.1; TT 139.2). هذه المُحرِشات، التي تُبرز تواصلًا مباشرًا بين الفرد والإله، تُنسب إلى مجال التعبير عن التقوى الشخصية. وأكثر الآلهة استدعاءً هو آمون[٧]، غير أنّ أوزيريس يظهر أيضًا في عدة مناسبات، حوالي تسع مرات على الأقل. في بعض الحالات، تُكتب الصلاة أمام إله الموتى أو أحد شفعائه، كما هو

٦. Hassan 2017.

٧. *Jmn-Rʿ*: Graffito C1.2,1 et 5; *Mj-pw*: TT 112.1,1 et 3; *Nʿy*: TT 112.1,5; *Jmn*: TT 139.1, 9, 25 et 28; TT 1311.2, 3; *Wsjr*: TT 51.1,8; TT 23.1,1; TT 23.3,1.

يشكل دير المدينة حالة خاصة في هذا السياق (الفقرة ٤.٠٤). فهذه الجماعة، ذات المستوى العالي جدًا من المعرفة بالقراءة والكتابة، معروفة بإنتاجها الكتابي اليدوي الغزير، وكذلك بما خلّفته من نقوش على جبل طيبة، المنقوشة والمحفورة على الطرق المؤدية من القرية إلى مختلف المواقع الجنائزية الملكية. ومع ذلك، فإن القرية لا تضمّ سوى عددٍ قليل جدًا من نقوش الزوّار داخل المقاصير الجنائزية، لأن منطق الزيارة لم يكن ذا معنى بالنسبة لجماعة مقيمة في المكان. وتعود نقوش الزوّار التي جرى توثيقها إلى أواخر الدولة الحديثة وبداية عصر الانتقال الثالث (TT 215; TT 290; TT 291; 1331). وجميع هذه المُخربشات تعود إلى نسل واحد من كتبة المقابر، المسؤولين عن الجماعة، وهي من نسل الكاتب آمون نخت، ابن إيپوي. فقد وُقِّعت هذه المُخربشات باسم دچحوتي مس (TT 215.1)، ثم باسم ابنه بوتِه آمون (TT 290.1)، ثم ابن الأخير عنخ إف إن آمون الذي توجّه بصَلاته إلى بوتِه آمون (TT 291.1)، وكذلك باسم ابن آخر يُدعى باخي (1331.1). وكل هذه المُخربشات جاءت بعد هجر القرية، ومن المرجّح أنّ كتبة المقبرة – بحكم وظائفهم – هم الذين خطّوها عند عودتهم إلى موقع دير المدينة.

## الأنماط النصية والأساليب الكتابية

تُشكّل هذه المجموعة سجلًا نصيًا متنوعًا، تطور وفقًا لأنماط أكثر أو أقل وضوحًا تبعًا للفترات الزمنية المدروسة. كما أنّ الصياغة الكتابية تتكيف بدورها مع طبيعة النص، فتتراوح بين الخط الهيراطيقي المميّز للمخطوطات الأدبية، وبين كتابات هيروغليفية أكثر أو أقل إتقانًا، في محاولة لمحاكاة طابع النقوش الأثرية (الفقرة ١.٠٥). ومن هذا المنظور، تبرز ثلاث فئات رئيسة: التوقيعات، ونقوش الزوّار المبنية على الصيغة الافتتاحية *jwt pw jr~n sš*، والنذور. فعلى نطاق واسع، ترتبط نقوش الزوّار وتحوّراتها بعصر ما قبل العمارنة (٥٢ نقشًا للزوّار)، بينما تُعدّ الأمثلة التابعة لعصر الرعامِسة استثناءً (٥ نقوش). أمّا النصوص ذات الطابع النذري، التي تُجسّد صلوات شخصية، فإنها لم تظهر إلا بعد مرحلة العمارنة (٢٢ صلاة من أصل ٢٤). وهي تواكب في الوقت نفسه تطوّر التعبير الشخصي، الذي بات يُفسح مجالًا أوسع لإبراز التديّن الفردي، وكذلك تطور وظيفة المقبرة الخاصة، التي أصبحت بمثابة معبد يُجسّد علاقة الفرد بالآلهة.

يجب أن يشمل تحليل المُخربشات أيضًا أسلوبها الكتابي (الفقرة ٢.٠٥)، أي البعد المرئي للنقش: نوع الخط (هيراطيقي، هيروغليفي وتفرّعاتهما)، الوسيلة المستخدمة (حبر، حَفر سطحي، نقش)، وطريقة التوزيع على السطح. تشير هذه الاختيارات إلى استخدامات ومجالات واسعة مختلفة للكتابة (وثائق إدارية، ومخطوطات أدبية، وكتابات أثرية، إلخ). ومن المهم التنبيه إلى أنّ الأنواع المختلفة من المُخربشات ترتبط بأساليب كتابية محددة. غالبًا ما تكون نقوش الزوار مكتوبة بخط هيراطيقي أدبي جميل، تمامًا مثل صلوات التدين الشخصي، فالخط الهيراطيقي الأدبي هو في الواقع الأسلوب الكتابي للمخطوطات التي يدوّنها الكتبة وللنصوص الطقسية. ومن خلال توظيفه في المُخربشات، يؤكّد الكتبة في الوقت ذاته هويّتهم المهنية، وكذلك طبيعة الفعل الذي يمكن أن تُحدثه نقوشهم.

التوقيعات (الفقرة ٣.٠٥) كُتبت في معظمها بالهيروغليفية، سواء نُقشت أو رُسمت بالألوان أو حُفرت سطحيًا أو كُتبت بشكل سريع. وهي تُمثّل ما يقارب نصف المجموعة، إذ يبلغ عددها ١٢٦ نقشًا. ويُقصد بـ «التوقيع» هنا اسم شخص، قد يُرفَق أحيانًا بلقب أو بنَسَب. يظلّ التوقيع أبسط وسيلة لإثبات مرور الشخص في مكانٍ ما، والمشاركة في الحوار الكتابي، سواء مع الأثر وصاحبه، أو مع الزوّار الآخرين الذين تركوا أو سيتركون مخربشات بدورهم. ومن الناحية البصرية، غالبًا ما تُضفى هذه التوقيعات «صبغة أثرية مهيبة» عبر اللجوء إلى الهيروغليفية. وتتعارض هذه الهيمنة الهيروغليفية مع بقية نقوش الزوار التي تهيمن عليها الهيراطيقية، وهو ما يعكس إرادةً في إضفاء بُعد أثري مهيب على الاسم وإدماجه ضمن مشاهد المقبرة. ومع ذلك، تُظهر هذه التوقيعات الهيروغليفية طيفًا واسعًا من الأشكال، من الهيروغليفية المرسومة بإتقان، والممهورة بتوقيع كتبة متخصصين في هذه الصيغة، إلى هيروغليفية أقل إحكامًا تمزج بين الأشكال السريعة والأشكال الهيروغليفية.

نقش الزوار *jwt pw jr~n sš r mꜣꜥ* (الفقرة ٥.٠٤) يتحدد أولًا من خلال افتتاحيته، أي العلامة النصّية الأساسية التي تتيح، في مصر، التعرّف على النوع الذي ينتمي إليه النص أو الإعلان عنه. ومن الناحية النوعية، يتميز نقش الزوار بدرجة ملحوظة من التجانس، سواء من حيث الشكل البصري أو البناء النصي، مما يؤكد أن هذه الممارسة كانت منظمة ومقننة

## رسم خرائط لنقوش الزوّار والآثار التي تمت زيارتها

تتركز نقوش الزوّار — وعددها ٣٤٠ معروفة حتى اليوم — في عدد قليل من المقابر: ٣٦ مقبرة فقط، وهو رقم متواضع مقارنة بما يقارب ٥٠٠ مقبرة معروفة في طيبة (الفقرة ٤). يشير هذا الاختيار إلى المكانة الخاصة التي احتلّتها بعض الآثار في المشهد الاجتماعي والديني لجبانة طيبة خلال الدولة الحديثة. فمنذ الدولة القديمة، استُخدم جبل طيبة كجبانة للنخب المحلية والملوك وكبار الشخصيات. وتعاظم هذا الدور عندما أصبحت طيبة عاصمة ومركزًا دينيًا مرتبطًا بحرم آمون في الكرنك. وفي الدولة الحديثة، بينما كان الملوك يفصلون بين مجموعاتهم الجنائزية — بمقابر خفية (وادي الملوك) ومعابد تخليد الذكرى — كانت النخب الخاصة تُدفَن عند سفح جبل طيبة، مشكّلة الجبانة الخاصة أو «وادي الأشراف». وقد شكّل هذا المشهد طبقات متراكبة من الآثار المعاد توظيفها، والتي أصبحت أماكن للاحتفالات الدينية، مثل الجنازات أو عيد الوادي الجميل، مما جعل الجبل مكانًا حيويًا بفضل البناء المتتالي والطقوس الدينية. وتندرج نقوش الزوّار في هذا النسيج المركّب.

ترتبط مُخربشات الزوّار المؤرخة ببداية الأسرة الثامنة عشرة بمعبد الدير البحري، الذي كان يعد آنذاك المركز الثقافي والديني والإداري للضفة الغربية في طيبة. وتوجد هذه المُخربشات من تلك الحقبة حصريًا في مقابر تعود إلى مطلع الدولة الوسطى: المقبرة TT 311 الخاصة بـ «خيتي»، مدير الأشياء المختومة في عهد منتوحوتب الثاني (٣٨ مُخربشة)، والمقبرة TT 319 الخاصة بـ «نِفرو»، وهي أميرة في عهد نفس الملك (٢٠ مُخربشة). ويجب أن نضيف إلى هذيْن الأثريْن المقبرة غير المكتملة MMA 504 حيث كان يجتمع موظفو المعابد (٧٤ مُخربشة)، وكذلك مقبرة TT 60 الخاصة بـ «سِنِت»، المنسوبة إلى الوزير إنتف إقر في عهد سنوسرت الأول، والواقعة على مرتفع في تل القرنة (٦٣ مُخربشة).

تفسّر دراسة الماضي والبحث عن نماذج (لفقرة ٢.٠٤) جزئيًا هذه الظواهر من التمركز، كما تبرز المُخربشات انتماء الآثار التي تمت زيارتها إلى عصر (*ḥ3w*) قديم وكلاسيكي. وتشير إحدى المُخربشات في مقبرة TT 60 (TT 60.29) إلى «عصر سنوسرت الأول» (*ḥ3w Ḫpr-k3-Rʿ ʿnḫ ḏt*). وقد تكون الاقتباسات التي قام بها هؤلاء الزوّار واضحة جدًا أحيانًا، كما في حالة كاتب المُخربشة أمنمحات، الموقع على نقوش جدار مقبرة TT 60.33، ابن سيّد الاحتفالات دچحوتي مس وكاتب الوزير أوسرآمون في عهد تحتمس الثالث، والذي كان يشرف بصفته هذه على أعمال البناء التي أمر بها الوزير. وبالمثل، بعد قرنين من الزمان، ترك الوزير پاسِر مُخربشات في المقبرتيْن TT 311 (TT 311.1) وTT 93 (TT 93.10)، ليُظهر رغبته في نسج صلة نسب مع أسلاف عظماء، ولصياغة صورة لنفسه ككاتب مثقف ومُرَمِّم (الفقرة ٦.٤.٥).

يمكن تمييز نشاط النسخ والبحث عن النماذج واكتشاف الماضي أيضًا من خلال وجود عدد من نُسّاخ الأشكال بين الزوّار (انظر أدناه). كما أن بعض الرسوم في هذا المجموعة تتوافق على الأرجح مع تدريبات على النسخ، قام بها هؤلاء الرسامون الزوّار أنفسهم الذين جاؤوا بحثًا عن نماذج (على سبيل المثال: TT 192.11; TT 192.9; TT 192.5; TT 192.1; TT 60.26).

تُعطينا نقوش الجدران مؤشّرات عن المكانة المعترف بها للآثار المُزُورَة (الفقرة ٣.٤.٠). أكثر المصطلحات شيوعًا للإشارة إلى الأثر الذي نُقشت عليه المُخربشة هو js، وهو المصطلح المألوف الذي يُطلق على المقبرة بشكل عام، وعلى تلك المحفورة في الصخر بشكل خاص. غير أنّ بعض الآثار تُشكّل استثناءً، مما يشير إلى أنها كانت تتمتع بمكانة خاصة في التدين المحلي في وقت الزيارات. هذا هو حال المقبرة TT 60، فمع أنها بُنيت من أجل «سِنِت»، غير أنّ الذاكرة الاجتماعية ربطتها بابنها أو زوجها الوزير «إنتف إقر»، وذلك على الأرجح بسبب صلته بالملك «سنوسرت الأول»، المُمثّل في المقبرة، والذي كان يُشكل مرجعًا ثقافيًا وسياسيًا مهمًا في مطلع الدولة الحديثة. ويُشار إلى هذا الأثر في المُخربشات مرتيْن بلفظ *pr* بمعنى «معبد» (TT 60.6; TT 60.34)، وباللفظ *r(3)-pr* بمعنى «حرم مَقدِس» (TT 60.17). من الواضح أن الموقع البارز للمقبرة، المطلة على تل الشيخ عبد القرنة، إلى جانب عراقتها وارتباطها بالشخصية الملكية، قد منحها فاعلية مميّزة، وجعل «إنتف إقر» يحظى بمكانة خاصة في الذاكرة المحلية. ويبدو أن الأمر ذاته ينطبق أيضًا على مقبرة «خيتي» (TT 311)، وزير منتوحتب الثاني، فوُصفت بأنها «مقصورة إلهية» (*ḥwt-nṯr* (TT 311.7; TT 311.12)، وكذلك (*r(3)-pr* (TT 311.30. أما بقية الألفاظ التي تم الاستدلال عليها فهي: *mʿḥʿt* وتعني «مقصورة المقبرة»، *jmntt* وتعني «الغرب (بالنسبة للمتوفى)»، و*st* وتعني «مكان» أو «موضع».

لا تنتمي إلى الحالة الأصلية للأثر لكنها تسهم في إعادة تعريفه[٢] — تخلط الحدود بين ما يُعدّ نقشًا وما يُعدّ مخطوطًا، بين النقوش وما يُعرف بفنون الأدب. والسؤال المطروح: ماذا يحدث عندما يقتحم الخط المتصل (الخط الهيراطيقي، وهو النسخة المصرية من «الكتابة اليدوية» بتعبير أرماندو بيتروتشي) جدران المقابر، ليعرض نفسه داخل الزخرفة الأثرية[٣]؟

ويظهر هذا على نحو أوضح عندما كان كتبة الدولة الحديثة (حوالي ١٠٧٥–١٥٥٠ ق.م) يتركون شواهد مرورهم في شكل نصوص هيراطيقية مدرجة ضمن زخرفة الآثار الجنائزية التي قاموا بزيارتها: فنشاطهم، داخل الأثر وعليه، يتم من خلال عرض الكتابة اليدوية. وتشير هذه الأخيرة إلى العالم الاجتماعي للكتبة، وإلى دورهم في التأثير على العالم من حولهم، والذي يتحقق من خلال الكتابة العادية. وهكذا تصير الكتابة المعروضة بمثابة مسرح للنقوش، فيتحول الأثر الذي يعود في الأصل إلى النخبة العليا إلى مكان اجتماعي يمكن الطائفة الأخرى، أي أولئك الذين لا يملكون القدرة على إنشاء آثار ضخمة، من التعبير عن أنفسهم.

يقدّم هذا الكتاب الجديد من سلسلة «مذكّرات المعهد الفرنسي للآثار الشرقية» الوثائق المجمّعة ميدانيًا، بالإضافة إلى تلك الموجودة في منشورات المقابر والأرشيفات، بأكثر الطرق الممكنة دقةً ومنهجية. ويقتضي ذلك إيلاء العناية الكاملة للطابع المادي لهذه النصوص وموضعها المكاني، وهي نصوص قد تكون استثنائية أحيانًا، أو واهية في كثير من الأحيان، إضافةً إلى اقتراح طبعة كاملة من المجموعة المعروفة حتى اليوم. الميدان الذي يعمل فيه عالم المصريات هنا هو تحرير النصوص: أي مجموعة من الكتابات التي يجب عليه وضعها في سياقها، مستعينًا بكل أدوات البحث التقليدي. يشكل هذا العمل الضروري والتجريبي، وقليل الجدوى في بعض الأحيان، تمهيدًا لا غنى عنه لأي تفسير رصين. يهدف هذا الكتاب إلى تقديم مجموعة نقوش شاملة إلى حد معقول للمجتمع العلمي، دون أي تأخير غير مبرر. كتاب قادم — «النقوش الأدبية في مصر القديمة» [عنوان مؤقت]، سيصدر عن دار بيل ليتر — سيقدّم بالتوازي دراسة لهذه النقوش، في حوار أوسع مع الممارسات الكتابية والاجتماعية في مصر القديمة، وكذلك مع تاريخ وأنثروبولوچيا الكتابة.

يعد هذا الكتاب ثمرة عمل طويل الأمد، فقد استند إلى إجراء مسح ميداني بالتعاون مع المعهد الفرنسي للآثار الشرقية في جبّانة طيبة منذ عام ٢٠١٠، واستُكمل باستقصاء المنشورات والأرشيفات العلمية المتعلّقة بمقاصير المقابر. وقد تم بالفعل تناول بعض الوثائق الاستثنائية في مقالات محددة[٤]، بينما حظيت مجموعة «مغارة الكتبة» (MMA 504) — وهي عرض بياني فريد من نوعه يشكل أثرًا نقشيًا حقيقيًا بفضل قوة المُحرِشات، لدرجة أنه جذب بدوره نقوشًا لزوّار آخرين — بمجلّد خاص بها.[٥] ومع ذلك، فإن جميع هذه المعطيات مدمجة في العرض التحليلي لهذا الكتاب.

بدأ هذا المسح المنهجي لنقوش زوّار مقابر طيبة عام ٢٠١٠ بدعم مستمر من المعهد الفرنسي للآثار الشرقية، وأُدرِج منذ عام ٢٠١٩ في إطار البرنامج العلمي «الكتابات» الذي يُشرف عليه، ويُنفّذ بالتعاون مع جامعة السوربون على نحو خاص. وقد أتاح هذا الإطار الأوسع إعادة وضع دراسة نقوش الزوّار في سياق تفكير أشمل حول النقوش الثانوية وممارسات الكتابة المصرية. قدمت عدة مؤسسات وبعثات دولية دعمها من خلال دمج هذه الأبحاث ضمن مشاريعها الخاصة، وعلى رأسها البعثة البولندية في الدير البحري، تحت إشراف المركز البولندي لآثار حوض البحر المتوسط (تحت إدارة زبيغنيف شافرانسكي، باتريك شودزيك، وأنستاسيا ستوبكو)، وبعثة دير المدينة (تحت إدارة سيدريك جوبيل، ثم سيدريك لارشيه). كما أوكَلَت إليّ بعثات أخرى دراسة النقوش الثانوية في الآثار التي كانت توثقها: مثل مقبرة تياي (TT 23) في منطقة الخوخة، تحت إشراف مركز الدراسات المصرية التابع لأكاديمية العلوم الروسية، (سيرچي إيڤانوف وجالينا إيڤانوڤا)، وكذلك مقبرة نفرحتب (TT 49)، التي درستها بعثة جامعة بوينس آيرس بقيادة ڤيوليتا بيريرا دي فيدانزا.

٢. Ragazzoli 2017b, pp. 4–5.

٣. Petrucci 2019, p. 9.

٤. Ragazzoli 2013a ; Ragazzoli 2017c; Ragazzoli 2020a; Ragazzoli 2018; Ragazzoli 2023a; Ragazzoli 2023b.

٥. Ragazzoli 2017b.

# ملخص

تشير النقوش التي تركها الزوّار إلى المُخربشات أو الكتابات، وغالبًا ما تكون مدوّنة بالخط الهيراطيقي ومؤرّخة بعصر الدولة الحديثة، وتوجد في المقاصير الجنائزية الخاصة. وعلى خلاف المُخربشات الأخرى اللاحقة، فإن هذه النقوش تتفاعل مع البرنامج الزخرفي. وتتميّز بعضُها بالافتتاحية النموذجية: *jwt pw jr~n sš* فلان *r m33* فلان، والتي تعني أن: «هذه زيارة قام بها الكاتب فلان للأثر فلان». وأخرى تتألف من صلوات أو تواريخ أو مجرد توقيعات. ينشر هذا المجلد ويحرر ويعرض ٢٩٦ نقشًا آتيًا من ٣٨ مقبرة، منها ١٧٣ نقشًا غير منشورة من قبل، فيما الـ١٢٣ الباقية كانت قد نُشرت أو عُرفت عبر الأرشيفات، وغالبًا من دون سياق أو صور. وقد أمكن معاينة ٧٧ نقشًا منها وتوثيقها في مواضعها الأصلية، في حين أن ٤٣ ما تزال مفقودة اليوم. تُقدم النقوش مقبرة تلو الأخرى، مع بيان موضعها في المكان والزخرفة. تُقدّم بعد ذلك في صور فوتوغرافية ورسوم طبق الأصل ونَسْخ بالخط الهيروغليفي، مصحوبة بالنّقْل الحَرْفي وترجمة مدعومة بملاحظات لغوية. ويسبق الفهرس عرض عام وتحليل لأبرز سمات هذه المجموعة، مع تقديم خلاصة لذلك أدناه.

## نقوش الزوّار: ممارسة كتابية خاصة

تشكل نقوش الزوّار، التي عُثر عليها في مقاصير المقابر الخاصة، أي الجزء المفتوح للعامة والمخصص للشعائر من الأثر الجنائزي، أُطرًا كتابية معقّدة. قد تبدو هذه النقوش ثانوية أو عابرة، ضائعة في نخامة الزخرفة الجنائزية المصرية حيث تندمج بخفاء. فهذه المقابر، بما تحويه من عمارة وزخرفة ونقوش، كانت موضوع دراسات وإصدارات واسعة النطاق، شغلت بعثات كاملة لسنوات. ومع ذلك، فإن نقوش الزوّار هذه، مهما بدت هامشية، تتيح منظورًا استثنائيًا للتفكير في كيفية استخدام المقابر المصرية والتفاعل معها من قِبل مستخدمين (آخرين) (غير المتوفى). ولا بد من التذكير بأن المقبرة هي منظومة دينية وأثر سياسي موجّه إلى المجتمع وإلى الأجيال اللاحقة، بغض النظر عن الثقافة المعنيّة[1]. كما تثير هذه المُخربشات قضايا أوسع تتعلّق بثقافة الكتابة في مصر، بدءًا من قيمة الأنظمة الكتابية المختلفة (الهيروغليفية والهيراطيقية وتفرعاتهما) وصولًا إلى البعد الاجتماعي للكتابة. فالنقوش الثانوية — المعرّفة بأنها كتابات

١. Petrucci 1998.