جامعة
بنغازي الحديثة

مجلة جامعة بنغازي الحديثة للعلوم والدراسات الإنسانية

مجلة علمية الكترونية محكمة

العدد الرابع عشر
لسنة 2021

حقوق الطبع محفوظة

Journal of Benghazi Modern University of Sciences and Humanities

شروط كتابة البحث العلمي في مجلة جامعة بنغازي الحديثة للعلوم والدراسات الإنسانية

1- الملخص باللغة العربية وباللغة الانجليزية (150 كلمة).
2- المقدمة، وتشمل التالي:
- ❖ نبذة عن موضوع الدراسة (مدخل).
- ❖ مشكلة الدراسة.
- ❖ أهمية الدراسة.
- ❖ أهداف الدراسة.
- ❖ المنهج العلمي المتبع في الدراسة.

3- الخاتمة. (أهم نتائج البحث - التوصيات).
4- قائمة المصادر والمراجع.
5- عدد صفحات البحث لا تزيد عن (25) صفحة متضمنة الملاحق وقائمة المصادر والمراجع.

القواعد العامة لقبول النشر

1. تقبل المجلة نشر البحوث باللغتين العربية والانجليزية؛ والتي تتوافر فيها الشروط الآتية:

- أن يكون البحث أصيلاً، وتتوافر فيه شروط البحث العلمي المعتمد على الأصول العلمية والمنهجية المتعارف عليها من حيث الإحاطة والاستقصاء والإضافة المعرفية (النتائج) والمنهجية والتوثيق وسلامة اللغة ودقة التعبير.
- ألا يكون البحث قد سبق نشرة أو قُدم للنشر في أي جهة أخرى أو مستل من رسالة أو اطروحة علمية.
- أن يكون البحث مراعياً لقواعد الضبط ودقة الرسوم والأشكال - إن وجدت - ومطبوعاً على ملف وورد، حجم الخط (14) وبخط (Arial 'Body') للغة العربية. وحجم الخط (12) بخط (Times New Roman) للغة الإنجليزية.
- أن تكون الجداول والأشكال مدرجة في أماكنها الصحيحة، وأن تشمل العناوين والبيانات الإيضاحية.
- أن يكون البحث ملتزما بدقة التوثيق حسب دليل جمعية علم النفس الأمريكية (APA) وتثبيت هوامش البحث في نفس الصفحة والمصادر والمراجع في نهاية البحث على النحو الآتي:
- أن تُثبت المراجع بذكر اسم المؤلف، ثم يوضع تاريخ نشرة بين حاصرتين، ويلي ذلك عنوان المصدر، متبوعاً باسم المحقق أو المترجم، ودار النشر، ومكان النشر، ورقم الجزء، ورقم الصفحة.
- عند استخدام الدوريات (المجلات، المؤتمرات العلمية، الندوات) بوصفها مراجع للبحث: يُذكر اسم صاحب المقالة كاملاً، ثم تاريخ النشر بين حاصرتين، ثم عنوان المقالة، ثم ذكر اسم المجلة، ثم رقم المجلد، ثم رقم العدد، ودار النشر، ومكان النشر، ورقم الصفحة.

2. يقدم الباحث ملخص باللغتين العربية والانجليزية في حدود (150 كلمة) بحيث يتضمن مشكلة الدراسة، والهدف الرئيسي للدراسة، ومنهجية الدراسة، ونتائج الدراسة. ووضع الكلمات الرئيسية في نهاية الملخص (خمس كلمات).

3. تحتفظ مجلة جامعة بنغازي الحديثة بحقها في أسلوب إخراج البحث النهائي عند النشر.

إجراءات النشر

ترسل جميع المواد عبر البريد الالكتروني الخاص بالمجلة جامعة بنغازي الحديثة وهو كالتالي:

- ✓ يرسل البحث الكترونياً (Word + Pdf) إلى عنوان المجلة info.jmbush@bmu.edu.ly او نسخة على CD بحيث يظهر في البحث اسم الباحث ولقبة العلمي، ومكان عملة، ومجاله.
- ✓ يرفق مع البحث نموذج تقديم ورقة بحثية للنشر (موجود على موقع المجلة) وكذلك ارفاق موجز للسيرة الذاتية للباحث إلكترونياً.
- ✓ لا يقبل استلام الورقة العلمية الا بشروط وفورمات مجلة جامعة بنغازي الحديثة.
- ✓ في حالة قبول البحث مبدئياً يتم عرضة على مُحكِّمين من ذوي الاختصاص في مجال البحث، ويتم اختيارهم بسرية تامة، ولا يُعرض عليهم اسم الباحث أو بياناته، وذلك لإبداء آرائهم حول مدى أصالة البحث، وقيمته العلمية، ومدى التزام الباحث بالمنهجية المتعارف عليها، ويطلب من المحكم تحديد مدى صلاحية البحث للنشر في المجلة من عدمها.
- ✓ يُخطر الباحث بقرار صلاحية بحثه للنشر من عدمها خلال شهرين من تاريخ الاستلام للبحث، وبموعد النشر، ورقم العدد الذي سينشر فيه البحث.
- ✓ في حالة ورود ملاحظات من المحكِّمين، تُرسل تلك الملاحظات إلى الباحث لإجراء التعديلات اللازمة بموجبها، على أن تعاد للمجلة خلال مدة أقصاها عشرة أيام.
- ✓ الأبحاث التي لم تتم الموافقة على نشرها لا تعاد إلى الباحثين.
- ✓ الأفكار الواردة فيما ينشر من دراسات وبحوث وعروض تعبر عن أراء أصحابها.
- ✓ لا يجوز نشر إي من المواد المنشورة في المجلة مرة أخرى.
- ✓ يدفع الراغب في نشر بحثه مبلغ قدره (400 د.ل) دينار ليبي إذا كان الباحث من داخل ليبيا، و (200 $) دولار أمريكي إذا كان الباحث من خارج ليبيا. علماً بأن حسابنا القابل للتحويل هو: **(بنغازي – ليبيا - مصرف التجارة والتنمية، الفرع الرئيسي - بنغازي، رقم 001-225540-0011. الاسم (صلاح الأمين عبدالله محمد)**.
- ✓ جميع المواد المنشورة في المجلة تخضع لقانون حقوق الملكية الفكرية للمجلة.

info.jmbush@bmu.edu.ly

00218913262838

د. صلاح الأمين عبدالله
رئيس تحرير مجلة جامعة بنغازي الحديثة
Dr.salahshalufi@bmu.edu.ly

المُوسيقى والرَّقصُ والاحتفَالاتُ عند قدماءِ اللِّيبيِّين الشَّرقيِّين

*** د. سالم يونس عبد الكريم سالم، ** د. الشَّريف امراجع علي حامد**
(أعضاء هيئة التدريس بدرجة أستاذٌ مساعدٌ - قسمِ التَّاريخ، شُعبة التَّاريخ القَديم - كلِّيَّة الآداب - جامعة عُمر المُختار - البيضاء - ليبيا)

الملخَّصٌ:

يهدف هذا البحثُ لدراسةِ موضوع الآلات الموسيقيَّة عند قدماء اللِّيبيِّين الشَّرقيِّين، لاسيَّما المزمار، أو المزمار المزدوج، وما يصحبه من احتفالاتٍ ورقصاتٍ فلكوريَّة وتراتيل وترانيم، ونعني باللِّيبيِّين الشَّرقيِّين أولئك الَّذين حدَّد هيرودوتس موطنهم بين ضفاف الدِّلتا الغربيَّة وحتَّى بحيرة تريتونيس في تونس الحاليَّة، وقد توصَّلت الدِّراسة إلى نتائجَ مرضيةٍ، من أهمِّها أنَّ اللِّيبيِّين فعلًا قد عرفوا أنواعًا من الآلات الموسيقيَّة، وعلى رأسها المزمار أو المزمار المزدوج ذي الأصل اللِّيبيِّ، والَّذي اشتهر في مصادر الإغريق بجمال صوته، وقوَّة تأثيره على العواطف في مناسبات الأفراح والأتراح، وأيضًا عرف اللِّيبيُّون أنواعًا من الأغاني والأناشيد، والاحتفالات والرَّقصات، غالبها ارتبطت بالمناسبات الحربيَّةِ والدِّينيَّةِ، وقد انتقلت بعضُ مؤثِّراتِ هذه الممارسات الفنيَّة اللِّيبيَّة إلى بلاد اليونان وجزيرة كريت وفريجيا مع عقيدة ديونيسوس وأثينا بالاص ذاتي الأصلِ اللِّيبيِّ.

الكلمات الرئيسية: الآلات الموسيقيَّة، اللِّيبيِّين الشَّرقيِّين، المزمار المزدوج، الرقصاتٍ الفلكوريَّة.

Music, dance and festivities among the ancient eastern Libyans

Abstract.

This research aims to study the subject of musical instruments of the ancient eastern Libyans, especially the flute or the double-pipe, and the ceremonies and folkloric dances and the chants and hymns that accompany it. And by "eastern Libyans" we mean those who Herodotus identified their home between the western banks of the delta of Nile and even Lake Tritonis in Tunisia. This study have reached to satisfactory results, the most important of them is that the Libyans already knew types of musical instruments, the first one of them is the flute or the double-pipe of Libyan origin, which was famous in the sources of the Greeks for the beauty of its voice, and the power of its influence on emotions at the joys and mourning events, and also the Libyans knew types of songs, chants, celebrations and dances, most of which were associated with war and religious events. Some of the influences of these Libyan artistic practices moved to Greece, Crete and Phrygia with the doctrine of Dionysus and Athena Pallas of Libyan origin.

ـ مُقدِّمَةٌ:

لا يوجد خلافٌ على مدى التَّأثير الكبير الَّذي تُشكِّله الموسيقى وما يصحبها من رقصٍ وأغانٍ ومهرجاناتٍ على حياة الشُّعوب، ولما تلعبه هذه الممارسات الفنيَّة من دورٍ في تكوينٍ شخصيَّة أهلها، وما تعكسه من أنماطهم المعيشيَّة والعقائديَّة، مع عدم استبعاد ما تلعبه طبيعةُ الأرضِ من دورٍ في تكوين هذا المزاجِ الفنيِّ، وما يلعبه المستوى الحضاريُّ من دورٍ في تطويره وتشكيله وصقله، هذا إلى جانب المؤثِّرات الَّتي قد تطرأ عليه، بسبب الاحتكاكات والاتِّصالات مع الأمَم الأخرى، والعكسُ صحيح.

وتدور مشكلة الدِّراسة حول فهم وتوضيح الحياة الفنيَّة الَّتي عاشها ليبيو العصورِ القديمةِ، خاصَّةً البدو منهم، كما صنَّفهم هيرودوتس، وهم اللِّيبيُّون السَّاكنون بين الدِّلتا وبحيرة تريتونيس في تونس، بينما تكمن أهميَّة الدِّراسة في تعبئة الفراغ الكبير الَّذي خلَّفته ندرةُ المصادرِ والدِّراسات عن مثل هذه المواضيع في الحضارةِ اللِّيبيَّة، فموضوعُ الموسيقى والرَّقص عند اللِّيبيِّين، والشَّرقيِّين منهم على وجه الخصوص، جاء في حوالي ثلاث صفحات فقط ضمن دراسةِ أوريك بيتس عن اللِّيبيِّين الشَّرقيين، وهذا قطعًا لن يكون كافيًا لتسليط الضَّوء على هذا الرُّكن الهامِّ من حضارة اللِّيبيِّين، أمَّا أهداف الدِّراسة فتتجلَّى في رسم التَّفاصيل حول أهمِّ العناصرِ الحضاريَّةِ عند اللِّيبيِّين الشَّرقيِّين خلال العهدين الفرعونيِّ والإغريقيِّ، وهي عناصرٌ لازالت بقاياها باقية بشكلٍ أو بآخر داخل المجتمع اللِّيبيِّ موضوع البحث، وبهذا يمكن توفير المادة الأوليَّة للمهتمِّين بهذا الشَّأن لإجراء دراساتٍ أكثرَ دقَّةٍ في المستقبل. وقد اعتمدت هذه الدِّراسة على المنهجِ العلميِّ القائمِ على التَّحليلِ والمقارنةِ، معتمدًا في مادتِه الأساسيَّةِ على المصادرِ بنوعيها الأدبيِّ والأثريِّ، واللَّذين يشكِّلان معًا المادة الأوليَّة لدراسة هكذا مواضيع، طبعًا مع عدم إهمال الدِّراسات الحديثة السَّابقة في ذات السِّياق.

ـ الآلاتُ المُوسيقيَّةُ (خاصَّةً المزمار):

في معلومة للمؤرِّخ دوريس ساميوس (Duris Samius) من ساموس، كتب في العصر الهللينستي، اقتبسها عنه أثاناسيوس من نقراطيس، ورد ما يأتي: «يقول دوريس في كتابه الثَّاني من عمله "أجاثوكليس وعصره" (Agathocles and his time) إنَّ الشُّعراء يدعون المزمار (αὐλὸς) باللِّيبيِّ، لأنَّ سيريتيس (Seirites) (اللِّيبيَّ) كان أوَّل من ابتكر فنَّ العزف على المزمار، وهو ليبيٌّ من قبيلة بدويَّة، ويبدو أنَّه كان أوَّل من صاحب طقوس أمِّ الآلهة (μητρῷα) بمزماره» (Duris Samius. fr. 34, p. 478; = Athenaeus, XIV. p. 618 B-C.) ويأخذ أوريك بيتس لفظة αὐλὸς عند دوريس بمعنى المزمار المزدوج (Bates, 1914. p. 155.)، ربما لأنَّها وردت في حالة الجمع، وكلمة (αὐλὸς) في الإغريقيَّة تطلق على آلات النَّفخ الموسيقيَّة مثل المزمار والنَّاي، وهي تصنع من القصب أو الخشب، أو العظام، أو العاج، أو المعدن (Liddell, and Scott, 1968. s.v. αὐλός.). وهناك ربط للمزمار مع أثينا بالادايوم اللِّيبيَّة عند بروكلوس (Proclus) في شروحه على أفلاطون (See commentary of Muller on: Duris Samius. fr. 34, (in): FHG. II. p. 478.) ويخاطب الشَّاعر الإغريقيِّ-المصريِّ نونوس أثينا بمخترعة المزمار اللِّيبيِّ المزدوج، لتحاكي بعزفه (بصفيره) أصوات رؤوس الغرغونات الشَّرسة (Nonnos, XXIV. 36-38.) وهذه المعلومة وردت من قبل عهد نونوس عند بنداروس عن أثينا بالاص العذراء في بيثيته الثَّانية عشر الَّتي قيلت بمناسبة فوز ميداس أقراكاس (Midas of Acragas) بجائزة عزف المزمار في الألعاب البيثيَّة 24 أو 25، وكيف أنَّ بالاص ساعدت بيرسيوس عند قتله للغرغونة ميدوزا، بأن اخترعت موسيقى المزامير متعدِّدة الأصوات، والَّتي عن طريقها يمكنها تقليد صرخةٍ تفوق صرخة إيوريال (Euryale) (أخت ميدوزة) (Pindar, Pythian Odes. XII. 6ff.) وعند باوزانياس حكاية تبيِّن علاقة أثينا التريتونيَّة بالبطل بيرسيوس، حيث يروي أنَّ هناك وحوشًا خرافيَّةً في صحراء ليبيا، ومن بينهم رجال ونساء متوحشون، وقد وصلت إحدى هؤلاء

النُّسوة إلى بحيرة تريتونيس فنشرت الرُّعب بين السُّكَّان المجاورين للبحيرة، حتَّى قتلها بيرسيوس، بمساعدة من أثينا، إذ كان من المفترض عليها مساعدته؛ لأنَّ السُّكَّان المجاورين للبحيرة مقدَّسون عندها (Pausanias. II. xxi. 6.) وهناك الكثير من التَّأكيدات في المصادر الكلاسيكيَّة عن الأصول اللِّيبيَّة لأثينا بالاص، وعن ربطها ببحيرة تريتونيس (Aeschylus, Eumenides. 292-295; Herodotus. IV. 180, 188; Scylax, 110; Pomponius Mela. I. 36.) حتَّى أنَّ هيرودوتس، وبصريح العبارة، يقول إنَّ رداء ودرع الآيجيس (aegis) في تماثيل أثينا اقتبسها الإغريق عن النِّساء اللِّيبيَّات (Herodotus. IV. 189.) ولهذا فمن غير المستبعد أنَّ بعض مؤثِّرات عقيدتها قد انتقلت من ليبيا إلى بلاد اليونان، ومنها المزمار، والزَّغاريد كما سنرى فيما بعد. وفي معجمه ذكر هيسيخيوس الإسكندريُّ المزمار (αὐλὸς) اللِّيبيَّ في ربطٍ مع بالاص (βάλλων) (Hesychius, 1861. s.v. Λίβυς. p. 37) وبوصفها راعيةً الفنون والموسيقى فقد كانت يُنظر لأثينا على أنَّها مخترعة المزمار المزدوج، حيث كان هذا النَّوع يُسمَّى بقصبة بالاص (Roman, and Roman, 2010. s.v. Athena.) وعلى الأرجح جدًّا أن يكون المزمار اللِّيبيُّ المزدوج في الوقت الحاضر منحدرًا من المزمار اللِّيبيِّ القديم، وبهذه المناسبة نودُّ أن نشير إلى وجود احتمال علاقة بين لقب أثينا «بالاص» وبين «البالوص» وجمعها «بواليص» وهي أداة تُصنع من القصب، وتُركَّب في رأس المزمار، وهي المسؤولة عن إصدار الصَّوت.

وتظهر المزامير اللِّيبيَّة عند الكاتبِ التَّراجيديِّ الآثينيِّ إيوريبيديس من بين الآلات الأكثر شهرة في الاحتفالات والأفراح، مرَّة يصفها على لسان الجوقة بـ (αὐλὸς) (Euripides, The Madness of Hercules. 684.) أي المزمار، ومرَّة أخرى على لسان الجوقة بـ (λωτὸς) أي اللُّوتس، في إشارةٍ إلى المزمار اللِّيبيِّ، حيث يطيب للإله أن يصيح من شدَّة البهجة، وأن يرقص في أغاني الأعراس المقامةِ بصحبةِ المزمارِ اللِّيبيِّ والقيثارة، ومزمار القصب (Euripides, Iphigenia at Aulis, 1036ff.) ومرَّةً أخرى يُشيد إيوريبيديس بالمزمار (λωτὸς) اللِّيبيِّ الصَّاخب في علاقةٍ مع الرَّبَّةِ بالاص، والأغاني الفريجيَّة، وضربات العذارى للأرض بأقدامهنَّ الرَّشيقة، وهنَّ ينشدن أغانيهنَّ السَّعيدة (Euripides, Trojan Women. 538ff.) ومرَّةً أخرى عند ذاتِ الكاتب، ولكن هذه المرَّة بمناسبةٍ حزينةٍ، تشكو هيلين (Helen) حزنها الكبير، وتنادي على السيرينيات (Sirens) العذارى الشَّابات المجنَّحات، بناتِ الأرض، لينضممن إلى نواحها، وأن يحضرن معهنَّ النَّاي (أو القصبة) الخاص بهن، أو القيثارة، أو المزمار (λωτὸς) اللِّيبيَّ، وأن يبكين بكاءً يتماشى مع مصيبتها الحزينة، لعل بيرسيفوني تسمع فتبعث تعزياتها لترد على التعزيات، وأغاني لترد على الأغاني من تحت سقف بيتها الكئيب (Euripides, Helen. 164-190.).

لقد وصف ثيوفراستوس في كتابه «تاريخ النَّبات»، وبشكلٍ تفصيليٍّ، نبات اللُّوتس اللِّيبيِّ، إذ كان واسع الانتشار في ليبيا وشهيرًا بجماله، وقال بإنَّ شجرته طويلة تقريبًا مثل شجرة الكمثرى، وورقها مقسَّم مثل ورق البلوط، وخشبها أسود، وأنواعها عديدة تختلف في ثمارها، ثمرتها بحجم حبَّة الفاصوليا، ويتغيَّر لون الثَّمرة حسب نضوجها، وتنمو، مثل ثمار التُّوت، متقاربةً من بعضها البعض على البراعم، وهناك نوعٌ منها يستخدم للأكل ينمو وسط من يُسمَّون بآكلي اللُّوتس، وهو حلوٌ ولذيذٌ وغير ضار، بل مفيدٌ حتَّى للمعدة، ولكن النَّوع الَّذي لا يوجد بثمرته نواة هو الألذ، وهم يصنعون منه الخمر أيضًا، ويستخدم أخشاب بعض أنواعها كحطبٍ للنَّار، وفي صناعة المزامير (αὐλοὺς) (Theophrastus, IV. iii. 1-4.).

وفي الواقع كانت كلمة لوتوس، وفي اللَّاتينيَّة (lōtos) تُستخدم كاسمٍ لعدَّة أنواعٍ من النَّباتات، وفي فقرات إيوريبيديس السَّابقة إنَّما تشير إلى شجرة الـ Celtis australis، وهي ذاتها الَّتي وصفها ثيوفراستوس، وقد قيل إنَّ موطن هذه الشجرة كان ليبيا وبقيَّة الأجزاء من شمال إفريقيا، وعبارة «اللُّوتس اللِّيبيِّ» عند إيوريبيديس ربما تعني ببساطة المزمار (αὐλὸς) المصنوع من خشب شجرة اللُّوتس اللِّيبيَّة، وإذا كان المزمارُ اللِّيبيُّ يُعدُّ النُّموذج الأبرز لهذه

الآلة، فلا يُعرف كيف كانت خصائصه ومميِّزاته، ولكن للتَّخمين فإنَّه من المحتمل أنَّ عبارة الـ αὐλὸς اللِّيبيِّ تُشير إلى الآلةِ ذاتِ النَّغمات النَّاعمة، والَّتي تعامل معها البعض على أنَّها إغريقيَّة، على عكس الآلة الفريجيَّة ذات الصَّوت الحاد، إذن هناك عرف بأنَّ المزمار اخترع في ليبيا، وليس في فريجيا (Phrygia) (بآسيا الصغرى) كما يُظنُّ في العادة، وعلى هذا فقد استخدمت كلمة «لوتس» (λωτὸς) نفسها لتعني «المزمار» (αὐλὸς) بشكلٍ عامٍ تمامًا عند إيوريبيديس والشُّعراءِ المتأخِّرين، ولكنَّ هذا المعنى لا يظهر في المصادر الأبكر، ويبدو من المرجح أنَّه مثلما كانت كلمة phorminx في العادة، تُطلق على مجموعة الآلات الَّتي تنتمي لها القيثارة (lyra) أو (kithara) وليس واحدة بعينها، كذلك فإن عبارة «اللُّوتس اللِّيبيَّ» يمكن أخذها بشكلٍ عامٍّ تمامًا على أنَّها تعني المزمار (αὐλὸς) ولاحظ كذلك أنَّ قائمة الآلات هنا (عند إيوريبيديس) تجعل من الجلي أنَّه ولا نوع واحد من هذه الآلات كان يُعتقد بضرورته (أي أهميَّته) في مرافقة النَّحيب (Barker, 1989. p. 67, n. 34, p. 76, n. 109.). وبالمناسبة فإنَّ هناك نوعٌ من المزامير يُدعى بمزامير اللُّوتس (lotus-auloi) يستخدمها الأسكندرانيِّون، ويدعونها باسم (phōtinges) وهذه المزامير مصنوعةٌ من خشب يدعى اللُّوتس ينمو في ليبيا (Barker, 1989. p. 268.) وهذا القول يتَّفق مع كلام الشَّارح والخطيب النقراطيسي جوليوس بولوكس (Pollux) في دعوته للمزمار المستعرض باللِّيبيِّ، وفي قوله بأنَّه مصنوعٌ من خشب اللُّوتس (Pollucis, IV. 74.) ووفقًا لجوبا (Juba) فإنَّ المزمار (αὐλὸς) المصنوع من عظام أرجل صغير الظَّبي يكون من اختراع الطِّيبيِّين (Barker, 1989. p. 268.) نسبةً إلى مدينة طيبة المصريَّة، وبشكلٍ عامٍّ فإنَّ مزامير العظام مرتبطةٌ بطيبة (Spanoudakis, 2002. p. 212, n. 58.) وبولوكس ينسب هذه الآلة للطيبيِّين، ويُضيف أنَّها تُدعى «بمزمارِ الحيوانِ البريِّ»، وأنَّ سطحه الخارجيُّ له مظهرُ البرونز؛ ربما لكونه مغطى بصفائح رقيقة من المعدن، أو مصبوغٌ لجعله يُشبه المعدن (Pollucis, IV. 75.).

وقد نشر قاردنر ويلكنسون مشهدًا من الآثار المصريَّة لمجموعةِ عازفين وهم يعزفون على نوعٍ من أنواع الآلات الموسيقيَّة (شكل. 1) (Wilkinson, 1878. p. 456, no. 224.) ويرى بيتس أنَّهم مجموعةٌ من اللِّيبيِّين، ربما من خلال الرِّيش الَّذي يُزيِّن رؤوسهم، أحدهم يعزف على نوعٍ من أنواع المزامير البسيطة، له فوَّهة واسعة، وعددٌ غير معروفٍ من الثُّقوب، وهو يُصنع في الغالب من الخشب مثل مزامير السِّيويِّين، والأواجلة حاليًّا، أو من عظام سيقان الطُّيور الكبيرة، هذا إلى جانبِ المزمار المزدوج (Bates,1914. p. 155, fig. 62c) ومن غيرِ المستبعد أن يكون اللِّيبيُّون قد عرفوا المزامير بنوعيها، الفرديِّ والمزدوج، ولكنَّ المزامير المزدوجة في الوقت الرَّاهن هي الأكثر استعمالًا، حيث تنتشر في غرب ليبيا وشرقها وفي الواحات المصريَّة، ومناطق السَّاحل المصريِّ غربيِّ الدِّلتا، وتُعرف عند البدوِ باسم «الزَّمَّارة» أو «المقرونة» كتعبيرٍ عن كونها مزدوجة، ويمكن أن يُعزف عليها بذات الطَّريقة للمزمار الفرديِّ، ويتكوَّن هذا المزمار من ماسورتين من المعدن أو من القصب ملتصقتين بأحزمةٍ جلديَّةٍ، كلُّ أنبوبٍ به خمس ثقوب، وفي رأسها وحيث ينفخ العازف هناك «البالوص» وهو أداةٌ صغيرةٌ تُصنع من القصب وظيفتها إحداث الصَّوت، ويستمرُّ العازف في النَّفخ اعتمادًا على قدرته في قلب الهواء داخل شدقيه، بينما في غرب ليبيا يستعملون القربة لتسهيل عمليَّة النَّفخ، وأيضًا يضيفون قرون الحيوانات عند نهاية طرف المزمار لتضخيم الصَّوت، وهذا المزمار غالبًا ما يكون ملازمًا للرُّعاة، خاصَّةً في شرق ليبيا، ويُعزف عليه أحيانًا في الأفراح، ويتميَّز بنغماته الحزينة والمطربة، وذلك حسب مزاج العازف.

وإلى جانب المزمار عرف اللِّيبيُّون قديمًا أنواعًا أخرى من الآلات الموسيقيَّة، من بينها آلة الصَّنج (Bates, 1914. p. 155, fig. 62a) وهي نوعٌ من أنواع آلات النَّقر الإيقاعيَّة، وهناك آلةٌ أخرى وهي الطَّبل ذو الوجهين، كان يُكسى بالجلد ويُلفُّ بالحبال، ويُحمل بحزامٍ على الكتفين، ويُضرب عليه باليدين، وهو شبيهٌ جدًّا بالدَّربوكة الحاليَّة في السُّودان (Bates, 1914. p. 155, fig.

62b) وهناك آلةٌ أخرى وتريَّة أكثر تقدُّمًا عرفها اللِّيبيُّون وهي القيثارة الصَّغير ذات الزَّاوية القائمة، وكان نوعها شائعًا في مصر (ويمكن تشبيهها حاليًّا بآلة السمسميَّة) ولعلَّ اللِّيبيِّين الشَّرقيُّون قد استعملوا جميع هذه الآلات إلى جانب المزمار في وقتٍ واحدٍ أثناء الأعياد والاحتفالات؛ ذلك لأنَّ المصريِّين، وفقًا لأحد النُّقوش، استخدموها جميعًا في ذات الوقت (Bates, 1914. p. 155, fig. 62d) مع عدم استبعاد أن يكون المزمار هو سيِّدها جميعًا والطَّاغي عليها.

(شكل. 1)

عازفون ليبيُّون مع بعض الآلاتِ الموسيقيَّةِ من التَّصويرات المصريَّة

(نقلًا عن: Wilkinson, 1878. p. 456, no. 224)

ومن غير المستبعد وجود علاقة قويَّة بين مزامير اللِّيبيِّين وتلك الَّتي استخدمها المصريُّون في وادي النِّيل، وظهرت بشكلٍ كبيرٍ في الاكتشافات الأثريَّة المصريَّة، وفي مشاهد أعيادهم واحتفالاتهم المصوَّرة إبَّان حكم الفراعنة، وهي تظهر بعدَّة أنواع، منها الفرديُّ، والمزدوج، وهذا الأخير كانت تعزف عليه النُّسوة بشكلٍ خاصٍّ دون الرِّجال (شكل. 2، أ و ب) (Duchesne-Guillemin, 1981. p. 291, pls. 45 and 46.) ويتَّفق شكلُ المزمار المصريِّ المزدوج تمامًا مع أشكال المزامير الَّتي تظهر بها الرَّبَّة أثينا بالاص، كما أنَّ ارتباطه بالنُّسوة على وجه الخصوص، يتَّفق أيضًا مع ربط هذا النَّوع من المزامير المزدوجة مع الرَّبَّة العذراء أثينا، فعلى سبيل المثال تظهر الرَّبَّة أثينا في مشهدٍ على أمفورا (Amphora) وهي ترتدي خوذةً حربيَّةً وتعزف على مزمارٍ مزدوجٍ شبيهٍ تمامًا بالمزمارِ المصريِّ في المشهد السَّابق (شكل. 3) (LIMC. II. 1. s.v. Athena. p. 1014, no. 617.) وارتداؤها للخوذة الحربيَّة يُقرِّبها من الخاصيَّة الحربيَّة للمعبودةِ اللِّيبيَّةِ الشَّبيهةِ بها عند بحيرة تريتونيس، فإن قبلنا بوجود شبهٍ بين المزمارِ اللِّيبيِّ والمصريِّ، فإنَّ هذا سيقودنا إلى أنَّ مزمار أثينا إنَّما هو مقتبسٌ عن الرَّبَّة اللِّيبيَّةِ التِّريتونيَّة.

وهنا يستوقفنا موضوعُ أثينا بالاص والقول بأصلها اللِّيبيِّ، فمن المعروف أنَّ عزف المزامير ارتبط عند الفريجيِّين بعبادة ديونيسوس، وانتقلت مؤثِّرات هذه العقيدة لبلاد اليونان، وليست فقط طقوس ديونيسوس من رُبطت بفريجيا، بل أيضًا نُسب إلى فريجيا اختراع المزمار، وقد استخدمه الفريجيُّون في طقوس عبادة ديونيسوس (LIMC. II. 1. s.v. Athena. p. 1014, no. 617.) وهناك مشهدٌ على آنيَّة يُصوِّر امرأةً تعزف على مزمارٍ مزدوجٍ (auloi) في حضرة الإله ديونيسوس، بينما أخرى ترقص على أنغامه (شكل. 4) (Barker, 1989. p. 15. fig. 17.) ويُشير إيوريبيديس في أحد أعماله عن باخوس أو ديونيسوس إلى نشأةِ زيوس الرَّضيع في كهوف كريت، وإلى امتزاج عبادته بطقوسٍ باخيَّةٍ (أي ديونيسوسيَّة) ومنها العزفُ على المزمار الفريجيِّ المزدوج مصحوبًا بالرَّقص (Euripides, Bacchanals. 120-134.) ولهذا يستخلص ويليتس أنَّ زيوس الشَّاب الكريتي كان هو ذاته ديونيسوس، وأنَّ عبادته في كريت تنتمي لعبادةٍ أصيلةٍ قديمةٍ ذاتِ جذورٍ غيرِ كريتيَّةٍ (Willetts, 1962. p. 199ff.) ومن غير المستبعد أنَّ جذور هذه العقيدة تعود إلى ليبيا، اعتمادًا على ما أثبته آرثر إيڤانز من قوَّة المؤثِّرات الحضاريَّة اللِّيبيَّة

المصريَّة على كريت، خاصَّةً على المستوى الدِّينيِّ، فقد بيَّن إيڤانز وجود صلاتٍ ليبيَّةٍ مصريَّة مبكِّرةٍ مع كريت، وأثبت وجود صلاتٍ تجاريَّةٍ بين ليبيا وكريت تعودُ لعصرٍ ما قبل الأسراتِ المصريِّ (أي قبل عام 3100 ق.م) (Evans, 1925. p. 209, 215-220, figs. 14-20.) هذا من ناحية، ومن ناحيةٍ أخرى فقد أثبت آرثر بيرنارد كوك وجودِ تماثلٍ كبيرٍ بين عقيدتي زيوس أمون اللِّيبيِّ وزيوس سبازيوس الفريجيِّ التَّراقيِّ، فكلاهما كان إله كبش تطوَّر إلى إله شمس، وكلاهما أصبح ثعبانًا، وكان لزيوس اللِّيبيِّ بلوطةً مقدَّسةً، وكذلك كان زيوس الفريجيُّ إلهًا للبلوطة، وكان لزيوس أمون زوجةً مؤلَّهةً يُحتمل أنَّها ربَّةُ أرضٍ أمٍّ، وقد أنجب منها ولدًا هو أمون الشَّاب والَّذي على الأرجح هو نفسه ديونيسوس اللِّيبيُّ، وزيوس سبازيوس تزاوج مع ديميتر وكوري، وربما قبلهما مع الأرضِ الأمِّ، وعلى نحوٍ مماثلٍ أنجب ديونيسوس الفريجيَّ، ولهذا يؤمن كوك بأنَّ الإغريق-اللِّيبيِّين، كما يُسمِّيهم، كانوا أقرباءَ، أو أنسباءَ للتَّراقيِّين-الفريجيِّين، وأنَّ كلًّا من هاتين القبيلتين قد تصاهرتا وسط الكريتيِّين الأوائلِ، ولأجلِ ذلك يرى كوك أنَّه من الطَّبيعيِّ أن نجد في كريت، الموطنَ الَّذي يقعُ في الوسطِ بينهما، آثارًا متعدِّدة عن ذاتِ العقيدةِ، إلَّا أنَّ زيوس الكبش كان يرتبطُ فيها أكثر مع الماعزِ البريَّةِ، والثَّورِ، وذلك على أساسِ أنَّ هذين الحيوانين إنَّما يعادلان الكبش في الخصائصِ، والمفاهيمِ (Cook, 1914. p. 401.) وقد جاء عند ديودوروس أنَّ أمون الملكَ اللِّيبيَّ بينما كان يتمشَّى في أرضه (بجوار أمونيوم) صادفَ عذراءَ بالغة الجمالِ اسمها أمالثيا، وأنجب منها طفلًا اسمه ديونيسوس، ويوضِّح ديودوروس أنَّ هذه الحكاية عن ديونيسوس اللِّيبيِّ قد وردت في الرَّسائلِ البيلاسجيَّةِ، وبعض القصائدِ الفريجيَّةِ، على أنَّها روايةٌ ليبيَّةٌ، ومنها انتقلت إلى أورفيوس، وإلى غيره ممَّن زاروا ليبيا، وتحديدًا مدينة نيسا (Nysa)، وحسب ديودوروس فإنَّ مدينة نيسا هي المكانُ الَّذي أخفى فيه أمون ابنه الرَّضيع ديونيسوس خوفًا عليه من انتقام زوجته الأولى «ريا» وهي مدينةٌ يحيط بها نهرُ تريتون تقع على جزيرةٍ وصفها ديودوروس كأنَّها الفردوس، حيث وضع أمونُ طفله الرَّضيع داخل كهفٍ، وأودعه بنفسه تحت رعايةِ نيسا إحدى بنات أريستايوس (Aristaeus) وعيَّن هذا الأخير وليًّا على الطِّفل، بينما أوكل مَهمَّة حمايته لأثينا، والَّتي قبل فترةٍ وجيزةٍ كانت قد وُلدت من الأرض، بجانب نهر تريتون (Diodorus, III. 67. 4-5, 68. 1-5, 69. 1-4, 70. 1-2.).

وفي رواية ديودوروس نجد علاقة واضح بين أثينا اللِّيبيَّة عازفة المزمار المزدوج، وبين ديونيسوس الرَّضيع الشَّبيه بإله كريت، كما نجد علاقة بين العقيدة الفريجيَّة واللِّيبيَّة، وعلاقة لأورفيوس مؤسِّس مذهب ديونيسوس في بلاد اليونان. وقد تتأكَّد علاقة ديونيسوس اللِّيبيِّ بالمزمار من خلال المقارنةِ بين بعض الأعمال الفنيَّة، حيث هناك تصويرٌ لأسطورةَ مولدِ ديونيسوس الكريتيِّ الشَّبيهة تمامًا بأسطورةِ مولدِ زيوس الكريتيِّ في نحتٍ بارزٍ من روما، يظهر فيه ديونيسوس الطِّفل وهو يجلس تحت شجرةِ تين، وعلى يساره الحوريَّةُ أمالثيا مع قرنٍ كبيرٍ مليءٍ تدنيه من فمه ليشرب، وتحت الشَّجرةِ عنزتان ترعيان، وعلى اليمين خلف ديونيسوس الطِّفل هناك مدخلُ كهفٍ يخرج منه «بان» وهو يعزفُ على المزمارِ، وعلى شجرةِ التِّين ثعبانٌ ينسلُّ نازلًا نحو الطِّفل (Merkelbach, 1988. §. 54, Abb. 44.) وقد قدَّمت الأعمالُ الأثريَّةُ دليلًا على وجود ذاتِ الأسطورةِ عن أمون اللِّيبيِّ وأمالثيا وديونيسوس الرَّضيع في كريت، والحديثُ هنا عن نحتٍ بارزٍ من روما على غطاءِ تابوتٍ حجريٍّ عليه يظهرُ ديونيسوس الرَّضيعُ يجلسُ تحت عنزةٍ، ويرضع منها، ومن بين المواضيع الأخرى الَّتي تظهر في هذا النَّحت سلَّةٌ ينسلُّ منها ثعبانٌ، إضافةً إلى تصويرٍ لرأسين أحدهما لأمون (اللِّيبيِّ) بقرون الكبش، والآخر للإلهِ «بان» (Merkelbach, 1988. §. 52, Abb. 40.) وهذا المشهد الأخير قطعًا يتعلَّق بعقيدة ديونيسوس اللِّيبيِّ، ولكنَّه في الوقت عينه يرتبط بالمشهد السَّابق، ممَّا يدعم فكرة ربط المزمار بعقيدة ديونيسوس اللِّيبيِّ الرَّضيع وبأمه ربَّة الأرض الَّتي أشار إليها المؤرِّخ دوريس ساميوس.

(شكل. 2، أ) مصريُّون يعزفون على مزمارٍ فرديٍّ (نقلًا عن: Duchesne-Guillemin, 1981. p. 291, pl. 45)	(شكل. 2، ب) فتيات مصريَّات يعزفن على آلات موسيقيَّة من بينها المزمارُ المزدوج (نقلًا عن: Duchesne-Guillemin, 1981. p. 291, pl. 46)

(شكل. 3) أثينا تلبس خوذةً حربيَّةً وتعزف على المزمارِ المزدوج (نقلًا عن: LIMC. II. 1. s.v. Athena. p. 1014, no. 617)	(شكل. 4) مشهد لفتاة تعزف على المزمار المزدوج وأخرى ترقص في حضرة ديونيسوس (نقلًا عن: Barker, 1989. p. 15. fig. 17)

ـ الرَّقصُ والاحتفالاتُ:

لا توجد أمَّة من بين الأمم لم تعرف الرَّقص، وكأنَّه عادةٌ تولد مع الإنسان، فالإنسانُ ومنذ مولده تتأثَّر أحاسيسه بما يدور حوله من الأصوات الإيقاعيَّة الَّتي تحرِّك بداخله شتَّى أنواع المشاعر، وعند الأمم القديمة ارتبط الرَّقص أكثر بالأمور العقائديَّة، حتَّى وإن كان بعضها مرتبطًا بمناسباتٍ غير دينيَّة، لكنَّها في الأصل ذاتِ تعبيرٍ دينيٍّ واضح، بعضها يتعلَّق برقصاتِ الحرب والنَّصر، وبعضها برقصاتِ الزَّواج والخصوبة، وبعضها تهدف لاسترضاء الآلهة طلبًا لمعونتها ورعايتها، بل وبعضها يرتبط حتَّى بالموت، وهذه الرَّقصات تُؤدى بشكلٍ فرديٍّ أو في جماعات، مصحوبةً في غالب الأحيان بالموسيقي أو بالإيقاع لتنظيم الحركة، وتَعقُّد هذه

الرَّقصات أو بساطتها مرهونان بقدم أصحابها ومدى تطوّر حضارتهم، فالمجتمعات البدائيَّة، كالأفارقة السُّود مثلًا، يقلِّدون الحيوانات في رقصاتهم، بينما تحرَّرت بعض الأمم الأخرى من سيطرة الطَّبيعة، وذهبوا إلى استغلال مهارات أجسادهم على النَّحو الأفضل.

وقد عرف اللِّيبيُّون أنواعًا من الرَّقصات منذ أزمنةٍ غائرةٍ في القدم، وهذا يُثبت أنَّ حياتهم لم تكن قاسيةً بالمجمل كما ذكرت بعضُ المصادر (Pomponius Mela, I. 41.) إذ بيَّنت الرُّسوم الصَّخريَّة بالصَّحراءِ اللِّيبيَّة العائدة إلى عصور ما قبل التَّاريخ مشاهدَ كثيرة لرقصاتٍ طقسيَّةٍ وأخرى حربيَّة يقوم بها الرِّجال والنِّساء على السَّواء، ومن بينها، على سبيل المثال، مشاهدٌ من تاسيلي بالصَّحراء اللِّيبيَّة، شبيهةٌ بالمشاهد المصريَّة، لرجالٍ ونساءٍ يرقصون وهم مقنَّعون (Lhote, 1959. fig. 60, cf: figs. 22, 25 and 26.) وأيضًا من تاسيلي مشهدٌ آخر لفتيةٍ يحملون ما يُشبه الرِّماح يرقصون بصحبة فتياتٍ وسط قطعان الأغنام (Holl, 2004. p. 103, fig. 6.3.) ومن الواضح جدًّا أنَّها مشاهدٌ تتعلَّق برقصات الحرب، والخصوبة، وهي ذاتها الَّتي مارسها اللِّيبيُّون خلال العصور التَّاريخيَّة.

ففي مشهدٍ نشره الإيطالي إيبوليتو روسيليني نرى مجموعةً من الجنود من ذوي البشرةِ السَّوداء والرِّيش على رؤوسهم يرقصون بأسلحتهم المكوَّنة من القوس أو النَّشَّاب وجعب السِّهام، وقد تقاطعت سيورهم عند الصَّدر (شكل. 5) (Rosellini, 1834. no. CXVII, 2) وهم ليبيُّون شرقيُّون، كما يقول بيتس، من مرتزقة التِّحنو بالجيش المصريِّ، يؤدون نوعًا من الرَّقصات الحربيَّة (Bates, 1914.p. 156, n. 1.) فرقصاتُ الحربِ كان يمارسها المرتزقة اللِّيبيُّون في الجيشِ المصريِّ في زمن الدَّولة الحديثة، حيث تظهر رقصة الحرب للتِّمحو في أحد المشاهد العائدة إلى هذا العصر (شكل. 6) حيث انقسم المؤدُّون فيها إلى مجموعتين، مجموعةٌ واقفةٌ لضبط الإيقاع، بقرع عصيهم على بعضها بطريقةٍ متناغمةٍ، ومجموعة أخرى مكوَّنة من رجلين يتحرَّكان ويقفزان على ذلك الإيقاع وكأنَّهما يقومان بقرع عصيِّهما على بعضها (Bates, 1914. pp. 155-156, fig. 63.) وهذه الرَّقصاتُ الحربيَّة تُشبه تمامًا تلك الرَّقصات الَّتي يؤدِّيها الكوريتيز (Curetes) الكريتيُّون وهم يقرعون تروسهم حول الرَّضيع زيوس أو ديونيسوس أو زاقريوس (Harrison, 1908/1909. p. 319-321, fig. 4.)، وهي محاكاةٌ واضحةٌ لأسلوب المبارزة أو التَّحدي، وربما تكون رقصة التِّمحو السَّالفة هي ذاتها رقصة «الكاسكا» عند اللِّيبيِّين الحاليِّين، وهي رقصةٌ يتميَّز بها اللِّيبيُّون عن غيرهم من الشُّعوب، حيث ينتظم الرِّجال، وخاصَّةً الفتية منهم، في شكل دائرةٍ ويدورون على أنغام المزمار والطَّبل، ويضرب كلٌّ منهم، وهم يتمايلون، عصاه في عصيِّ الآخرين بشكلٍ متناغم ومتزامن.

وهناك رقصةٌ أخرى ليبيِّة تجري في الوقت الحاليِّ تقوم فيها النِّساء، بل وحتَّى الرِّجال، بحمل جرَّة أو مجموعةِ جرارٍ على رؤوسهن بطريقةٍ غايةٍ في الخفة، وهنَّ يرقصن على أنغامِ المزمارِ والطَّبل، وغالبًا ما تُمثَّل هذه الرَّقصات عند الآبار ومنابع المياه، وقد تكون لهذه الرَّقصة جذورٌ ليبيِّةٌ قديمةٌ، فالمصادر تحدثت عن الملك اللِّيبيِّ دناوس وعن بناته «الدَّنَاويَّات» وهو حفيدِ الأميرة ليبيا من بوسيدون اللِّيبيِّ، وقد هاجر من مصر أو ليبيا لبلاد اليونان، وتحديدًا إلى آرقوس حيث أصبح ملكًا عليها (LIMC. III. 1. s.v. Danaides, Danaos. pp. 337-343.) إذ أسهم هذا الرَّجل مع بناته في حلِّ مشكلةِ الجفافِ الَّذي عاناه إقليم آرقوس (Apollodorus, II. i. 4; Strabo, 8. 6. 8; Hesiod,16.) وقد ارتبطت الدَّناويَّاتِ ارتباطًا شديدًا بالماءِ، ولهذا كان يُنظر إليهن على أنهنَّ نوعًا من ربَّات الأرض، لأنَّ اسم ربَّة الأرض يُشكِّلُ المقطع الأوَّل من اسم الدَّنَاويَّات، فاسمُ ديميتر يتكوَّن من مقطعين، المقطعُ الثَّاني ميتر (mêtêr) ويعني «أمٌّ» والأوَّلُ دي (De) أو في صيغةٍ أقدمِ دا (Da) وكان اسمًا لربَّةٍ أنثى تُضرِّعَ لها في صيغٍ قديمةٍ باستخدام هذا المقطع، حيث أنَّ مقطع Da في اسمِ ديميتر القديم ربما له علاقةٌ بجذرِ دونو/دانو (Don-u/dan-u) ممَّا جعل اسمها: «أمَّ دا» وتأخذ مارقريت ريقوقليوسو بهذا المعنى الأخيرِ للاسمِ، وتقترح أنَّ ديميتر كانت ربَّةً عبدها سكَّانُ شمالِ إفريقيا، وأحضروها إلى سواحلِ الإغريق (Rigoglioso, 2010. p. 101.)

وقد بيَّنت الدِّراساتُ وجود إلهٍ ليبيٍّ للماء عبده اللِّيبيُّون عند بحيرة تريتونيس، وهو ذاته بوسيدون عند هيرودوتس، وغالبًا ما ارتبط هذا البوسيدون اللِّيبيُّ في تصويراته بسنبلةِ القمح، وارتبط أكثر بالينابيع وبمصادرِ المياهِ العذبةِ وبحوريَّاتِ المياه، أكثر منه مرتبطًا بالبحرِ، ويمكن تفهُّم هذا الطَّبيعة للإلهِ بسببِ الأهميَّةِ الكبيرةِ للمياهِ ومصادرها في بلدٍ يطغى عليها الجفاف (Cadotte, 2002. pp. 330ff.) وقد شاعت بين البربرِ اللِّيبيِّين منذ القدم وحتَّى الزَّمن الحديث ممارساتٌ تستهدف الإخصاب، منها ما يتعلَّق بالاستحمامِ المقدَّسِ، مع وجوبِ التَّنبيهِ هنا إلى أنَّ الاستحمامَ المقدَّسَ يُخصِّبُ المرأةَ، مثلما يُخصِّبُ الماءُ الأرضَ مصدرَ الخيراتِ وكلِّ الثَّراءِ، وفي القرن الخامس للميلاد استنكر القدِّيس أوغسطين هذه العادة وعدَّها بقايا من الوثنيَّة، وفي منطقة الجريد جنوب تونس كان يجري احتفالٌ شعائريٌّ حتَّى القرن العشرين في 13 مايو من العام، تخرج فيه النِّساء، متزوِّجات أو غير متزوِّجات، عند الفجر ليستحممن في الوادي، عند مصدر مياه أو نبع لزيادة خصوبتهنَّ، ويبتهلن بالابتهال الآتي: «يا فرعون، طوِّل شعورنا، وعرِّض مؤخِّراتنا، فرعون طوِّل شعورنا كالنَّخيل وجريان الماء ...» وتُظهر الإيماءات والكلمات الَّتي تتكوَّن منها هذه الطُّقوس روابط واضحة بالخصوبة والتَّخصيب، وبالمثل في قابس بتونس كان على العروس قبل إتمام الزَّواج أن تذهب للاغتسال في أحد الينابيع أو العيون أو الآبار، كأنَّها بذلك تمنح نفسها زوجةً لجنيِّ الينبوع، مثلما قد يُشير الابتهال إلى فرعون إلى قدم هذه الممارسات (Decret, et Fantar,1981. pp. 244-247) والَّتي من الواضح أنَّها تمثِّل نوعًا من الابتهالات النسائيَّة ذات الطَّابع السحريِّ أو الدِّينيِّ. ويرى «كوك» بوجودِ طقسٍ دينيٍّ مُورس لإنزالِ المطرِ لاقى رواجًا في مصرَ وبلادِ اليونانِ قديمًا، بل لاقى رواجًا بين «الإغريق - اللِّيبيِّين» أو «اللِّيبو- إغريق» ممَّن استوطنوا بلاد اليونان ومصر، وهذه العادةُ ألصقها كوك أكثر بالقبيلةِ المسمَّاةِ «دَناو»، أو «دناونا» وهي ذاتُها القبيلةُ المعروفةُ باسمِ «الدَّناويين» على اسمِ «دناوس» أو على اسمِ بناته «الدَّنَاويَّات» اللَّائي اشتهرن في الأساطيرِ بحملهنَّ للماء أو جلبهنَّ له، وهكذا تحوَّلت الدَّنَاويَّاتُ حاملاتُ الماءِ في عُرف الإغريقِ إلى حوريَّاتٍ وعذارى وجنِّيَّاتٍ للمطرِ والنَّدى، بل يُمكن اعتبارهنَّ أيضًا حوريَّاتٍ للينابيعِ (Cook, 1940. pp. 354, 358.). وقد قدَّمت الأعمالُ الفنيَّة مشاهد تصوِّر الدَّنَاويَّات اللِّيبيَّات وهنَّ يحملن جرار الماء وسط أهازيج الفرح والموسيقى (شكل. 7) (LIMC. III. 1. s.v. Danaides. pp. 338-340, nos. 7-31.) وعلى ما يبدو فقد عرف اللِّيبيُّون ومنذ القدم أنواعًا من الرَّقصات الخصوبيَّة كانوا يجرونها لغرض إنزال المطر، فهناك مشهدٌ من الفنِّ الصَّخريِّ من جبارين يعود لفترة ما قبل التَّاريخ يُصوِّر أهل تلك الحقبة وهم يؤدُّون بأجسامهم الرَّشيقة نوعًا من الرَّقصات رأى فيها البعض أنَّها نوعٌ من رقصاتِ السِّحرِ الَّتي يهدف أصحابها عن طريقها إلى استدرار عطف السَّماء بإنزال المطر (شكل. 8) (لخضر، 2017، ص ص. 237-242، لوحة. 86.) ولا يُستبعد أن يكون اللِّيبيُّون خلال الحقبة التَّاريخيَّة قد مارسوا أنواعًا من هذه الرَّقصات، وهو ما تحتمه عليهم الطَّبيعةُ الجافةُ لأرضهم.

(شكل. 5) مرتزقة ليبيُّون من التِّحنو يرقصون رقصةً حربيَّة

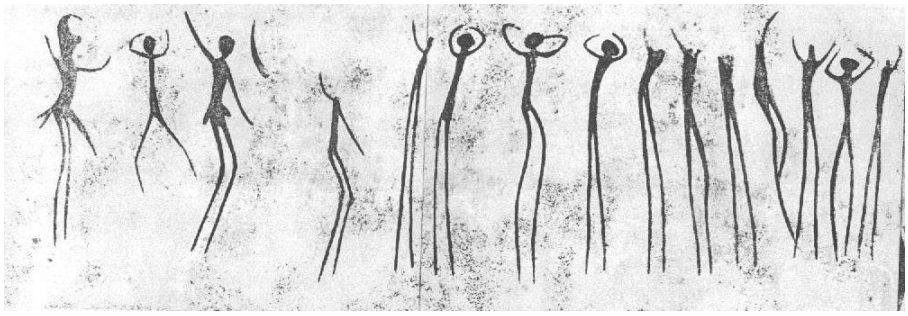
(نقلًا عن: Rosellini, Atlas, II, 1834. no. CXVII, 2)

(شكل. 6) مرتزقة ليبيُّون من التِّمحو يرقصون رقصةً حربيَّة تشبه رقصة الكاسكا

(نقلًا عن: Bates, 1914. pp. 155-156, fig. 63)

(شكل. 7) الدَّنَاويَّات اللِّيبيَّات يحملن جرار الماء أثناء عزف الموسيقى

(نقلًا عن: LIMC. III. 1. s.v. Danaides. p. 340, no. 38)



(شكل. 8) رقصةٌ طقسيَّةٌ لإنزال المطر من الفنِّ الصَّخريِّ اللِّيبيِّ

(نقلًا عن: لخضر، 2017. ص. 237-242، لوحة. 86)

وقد تحدَّث المؤرِّخ هيرودوتس عن عادات اللِّيبيِّين الشَّرقيِّين البدو السَّاكنين بين ضفاف الدِّلتا الغربيَّة وبحيرة تريتونيس بتونس الحاليَّة، ومن بين هذه العادات وصف احتفالًا سنويًّا عند اللِّيبيِّين البدو تقيمه قبيلتا الماخليس والأوسيس (أو الأوسيين) حول بحيرة تريتونيس (عند سرت الصَّغير) على شرف أثينا، تُشارك فيه عذارى القبيلتين بالعراك بالحجارة والهراوات، ويوضِّح هيرودوتس أنَّهم يقومون بذلك، حسب قولهم، وفقًا لعادة محليَّة على شرف الرَّبَّة المحليَّة الَّتي ندعوها، يقول هيرودوتس، نحن الإغريق «أثينا» والفتيات اللَّائي يمتن بسبب جروحهن يُحسبن

من غير العذارى، ويسبق تقاتل الفتيات طقسٌ آخر، حيث يختارون فيه أجمل العذارى ويُلبسونها خوذةً كورنثيَّةً، ودرعًا إغريقيًّا كاملًا، ثمَّ يُركِبونها في عربةٍ ويتجوَّلون بها حول البحيرة، ويتساءل هيرودوتس بأيِّ سلاحٍ كانوا يجهزون به هؤلاء العذارى قبل أن يسكن الإغريق بجوارهم، ولكنَّه يفترض أنَّها كانت أسلحةً مصريَّةً، لأنَّه يؤكِّد بأنَّ الإغريق قد استعاروا دروعهم وخوذهم من مصر، ويُقدِّم هيرودوتس توضيحًا عن هذه الأثينا اللِّيبيَّة، على أنَّها كانت ابنةً لبوسيدون (اللِّيبيِّ) من بحيرة «تريتونيس» ولكنَّها لسببٍ ما غضبت من أبيها، فوهبت نفسها لزيوس، الَّذي اتَّخذها ابنةً له (Herodotus, IV. 180.) ولهذا كانت أثينا على الدَّوام قرينةً أو رديفةً لهذين الإلهين في العبادة؛ بسبب تداخل اختصاصاتها الدِّينيَّة مع اختصاصاتهما (Larson, 2007. p. 55.) ويُضيف هيرودوتس أيضًا أنَّ السَّاكنين حول بحيرة تريتونيس يُضحُّون لأثينا بشكلٍ رئيسيٍّ، ثمَّ لتريتون، وبوسيدون (Herodotus, IV. 188.). ويدعو الجغرافيُّ الرُّومانيُّ بومبينوس ميلا بحيرة تريتونيس، حيث يصبُّ نهر تريتون، ببحيرة مينيرفا (Minerva) (أثينا)؛ لأنَّها، كما يعتقد المحليِّون، قد وُلدت هناك، وهم يُضفون على هذه الأسطورة بعض المصداقيَّة؛ لأنَّهم يحتفلون في اليوم الَّذي يظنُّونه يوم ميلادها بإقامة مبارياتٍ للعذارى، للتَّنافس فيما بينهنَّ (Pomponius Mela, I. 36.) وهذ الشَّهادة فوق تأكيدها على أهميَّة عبادة أثينا، أو الرَّبَّة الشَّبيهة بها، في عقائد اللِّيبيِّين، أيضًا تؤكِّد طبيعتها الحربيَّة، وربما حتَّى طبيعتها الخصوبيَّة، وهما طبيعتان تتَّضحان من خلال طقوس احتفال الماخليس والأوسيس، فالعذراءُ المسلَّحةُ والممتطيةُ للمركبةِ الحربيَّةِ تُمثِّل الإلهة نفسها في هذا الاحتفال المُقام تكريمًا لها، ولذا فلابدَّ وأنَّها كانت تتميَّز بصبغةٍ حربيَّةٍ واضحةٍ، مع عدم نفي الطَّبيعة البحريَّة لها كونها ابنةً لبوسيدون وبحيرة تريتونيس، مثلما يُعلَّق بيتس، وربما تتنافى هذه الخاصيَّة الأخيرة مع ارتباطها بزيوس، لكنَّ التَّفسير لهذا التَّناقض يُعلِّله بيتس بالقول إنَّ أثينا لم تكن إلهةً ذاتِ طبيعةٍ مُحدَّدة، لذلك فمن المعقول أنَّها ارتبطت بحاكم السَّماء، أو حاكم البحر، ولكنَّ هذا العيد السَّنويَّ يُشيرُ أيضًا إلى علاقة هذه الرَّبَّة بفصول السَّنة (وهي طبيعةٌ خصوبيَّة) مثلما يعكس هذا الاحتفال وما يدور فيه من مباريات منازلة بين عذارى القبيلتين أهميَّة الجانبِ العذريِّ في طقوس عبادة هذه الرَّبَّة، وربما يكون المغزى من هذه المنازلة هو استنزال المطر، كما يقول بيتس، وهو ما يربط إلهة الأوسيس المرسلة للمطر مع إلهةِ السَّماء اللِّيبيَّة عمومًا من ناحية، ومع آلهة غرب الدِّلتا، وهي نيت (Neith) من ناحيةٍ أخرى (Bates, pp. 204-205.).

وخلال القرن الخامس للميلاد تحدَّث القدِّيس أوغسطين عن طقوسٍ مماثلةٍ تتمحور حول العراك كانت تجري بين سُكَّان قيصريَّة (Caesarea) بموريتانيا (وهي شرشال الحاليَّة بالجزائر) حيث يتحدَّث عن احتفالٍ يُدعى كاتيرفا (caterva) يُقام كلَّ عامٍ في تاريخٍ مُحدَّد من السَّنة ويستمرُّ لعدَّة أيام، لا يشترك فيه المواطنون فقط، بل أيضًا يُشارك فيه أقاربهم (أو جيرانهم) وإخوتهم، وحتَّى الآباء والأطفال، يُقسِّمون فيه أنفسهم طقسيًّا إلى مجموعتين ويتقاتلون فيما بينهم بالحجارة، كلٌّ منهم يحاول أن يقتل من يقدر على قتله (Saint Augustine, IV. 24. 53.) وهذه الصِّراعات الشَّعائريَّة لا تختلف في مضمونها عن تلك الَّتي تحدَّث عنها هيرودوتس، وهي لا تزال حاضرةً حتَّى أيامنا هذه في جريد، ضمن احتفالٍ سنويٍّ ينقسم فيه الشَّباب إلى فريقين، ويدخلون في عراكٍ حقيقيٍّ، مستخدمين الحجارة (Decret, et Fantar, 1981. p. 248.) وعليه يرجح بيتس في موضعٍ آخرٍ من كتابه أن تكون الحرب الصُّوريَّة لعذارى الأوسيس عند هيرودوتس نوعًا من الرَّقصِ الحربيِّ (Bates, 1914. p. 156.).

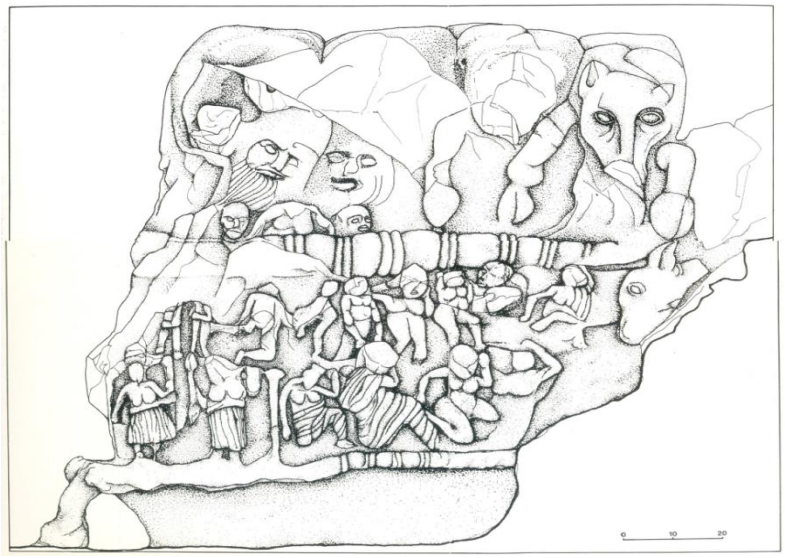
وهناك أيضًا رقصاتٌ يؤديها أهلُ سيوة بمناسبة مولد سيدي الشَّيخ سليمان، وهي رقصاتٌ لا تشبه الرَّقصات العربيَّة ولا السُّودانيَّة، وهو دليلٌ على أنَّها رقصاتٌ ليبيَّةٌ قديمة (Bates, 1914. p. 156.) فقد كان عيدُ سيدي سليمان من الأعياد المميَّزة للسِّيويِّين عن غيرهم، والاحتفال بمولد هذا الوليِّ الصَّالح كان يجري بعد حصاد الحبوب، ويبدو أن هذا العيد يحلُّ محلَّ أحد الأعياد القديمة الوثنيَّة للحصاد (Fakhry, 1973. p. 65.) وفي سيوة أيضًا ارتبطت بعض

أنواع الرَّقص بجماعة الزَّقَّالة، وهم مجموعةٌ من الفتية العُزاب، واسمهم جاء من «زقَّال» وتعني حامل العصا الغليظة، حيث كانوا يقمون حفلاتهم في النَّهار واللَّيل بصحبة موسيقى النَّاي والطَّبلة، وفي بعض الأحيان المزمار، ويغنون باللُّغةِ السِّيويَّة أغاني يؤدُّونها فرادى أو في جماعات، وأجمل حفلاتهم كانت في اللَّيل عندما تأخذهم نشوة السُّكر ويبدأون في الرَّقص في شكل حلقة، ويحركون أجسامهم على أنغام الموسيقى، وقد مال كلٌّ منهم إلى الأمام ووضع يديه على كتفي من يكون أمامه، ويقومون وسط صخب الموسيقى والصَّرخات بحركاتٍ ذات مدلولٍ جنسيٍّ (Fakhry, 1973. pp. 40, 42-43.).

وكانت المواكبُ جزءًا من الاحتفالات اللِّيبيَّة الدِّينيَّة القديمة، فأثينا عند بحيرة تريتونيس، كما مرَّ بنا، كانت تبجل سنويًّا بموكبٍ يطوف حول البحيرة، وهناك مواكبُ أو طقوس أمِّ الآلهة الَّتي أشار إليها المؤرِّخ دوريس ساميوس، وعلى ما يبدو فإنَّ اللِّيبيِّين الشَّرقيِّين قد عرفوا أنواعًا من الغناء أو الأهازيج الدِّينيَّة، فالأمونيُّون (سكَّان سيوة قديمًا) كانوا يقيمون لأمون إله الواحة مواكب، تغني فيها النِّساءُ والفتيات العذارى للإله، نوعًا من التَّراتيل والأناشيد التَّقليديَّة المحليَّة ذاتِ النَّمط البدائيِّ عند إجراء عمليَّة الوحي، بهدف تمجيد الإله واستدرار عطفه، وذلك وفقًا لما ذكره ديودوروس وكورتيوس (Diodorus, XVII. 50. 6-7; Curtius, IV. vii. 23-24 .) وحسب ديودوروس هناك حكايةٌ مصريَّةٌ عن رحلةٍ لزيوس (أي أمون) وهيرا (أي الرَّبَّة موت) حيث كان المصريُّون في كلِّ عامٍ يقومون بحمل مَزارٍ (Shrine) لزيوس عبر النَّهر إلى ليبيا، ثمَّ يعودون بعد أيامٍ كما لو أنَّ الإله كان قد وصل من إثيوبيا (Diodorus, I. 97. 9.) بينما يروي إيوستاثيوس ذات الرِّواية عن هذا الطَّواف، ويُضيف أنَّ الموكب يطوف بليبيا بينما يقيمون احتفالًا مهيبًا وجميلًا لمدَّة 12 يومًا (Eustathius, V. 128.) وقد يُشير ربط هذا الطَّواف بليبيا إلى أصلهِ اللِّيبيِّ، كما قد يُشير منطقيًّا إلى مشاركة اللِّيبيِّين بهذا الاحتفال، وعلى ما يبدو فقد عرف اللِّيبيُّون الشَّرقيُّون أيضًا أنواعًا من الاحتفالاتِ الجنائزيَّةِ، وهذا يتأكَّدُ من خلال وصفِ الشَّاعرِ الرُّومانيِّ سيليوس إيتاليكوس لمواكب الحداد حول جثمان الأميرة أسبوتي (Asbyte) إبَّان الفترةِ الرُّومانيَّة (Silius Italicus, II. 265.) ومن الواضح أنَّ هذه الأميرة كانت تنتمي لقبيلة الأسبوستاي، أو الأسبوستي المجاورة لقوريني من جهة الجنوب، حيث يقع في أرض هذه القبيلة المعبدُ اللِّيبيُّ الشَّهير، وهو معبد اسلنطة الصَّخريَّ، الَّذي صورت منحوتاته طقوسًا جنائزيَّةً/خصوبيَّةً محليَّةً واضحةً يغلب عليها طابعُ الرَّقص (Luni, 1987. pp. 448, 453-456.) ويمكن تمثيلُ هذه الاحتفالات الجنائزيَّة الخصوبيَّة بما يجري اليوم من احتفالاتٍ يقيمها اللِّيبيُّون عند قبور الصَّالحين، أو ما يُسمَّى بالحول، وهي تجري تكريمًا لهؤلاءِ الأولياءِ استجلابًا لكراماتهم، وطلبًا لمعونتهم في مختلف نواحي الحياة، وهو ذاتُ الأمر عند اللِّيبيِّين الشَّرقيِّين قديمًا، حيث عُرفوا بتقديس قبور أسلافهم، ضمن ما يُعرف بعبادة الأسلاف أو الموتى (Bates, 1914. pp. 178, 181.) فعلى سبيل المثال عُرف النَّاسامونيس (Herodotus, IV. 172.) والأواجلة (Pomponius Mela, I. 8.) من بين القبائل اللِّيبيَّة بتقديسهم لقبور أسلافهم الموتى والتَّبرك بهم.

لقد مرَّ بنا، وفقًا لشهادة دوريس ساميوس، كيف أنَّ المزمار كان اختراعًا ليبيًّا يُعزف عليه عند إجراء طقوس أمِّ الآلهة اللِّيبيَّة، وهذا يبيِّن في الواقع وجود عقيدة للرَّبَّةِ الأمِّ عند اللِّيبيِّين، ولابدَّ وأنَّها كانت تحظى بالتَّقدير والإجلال الكبيرين بين عابديها، حتَّى خصَّصوا لها أعيادًا واحتفالاتٍ، وعلى الأرجح جدًّا أنَّها كانت أعيادُ واحتفالاتُ خصوبةٍ في المقام الأوَّل، تتعلَّق بجني ثمار الأرض، وبالولادةِ والتَّكاثرِ والوفرة، ويؤكِّد هيرودوتس على أنَّ جميع اللِّيبيِّين البدو يُقدِّمون الأضاحي فقط للشَّمسِ والقمرِ عند أوَّلِ موسمٍ لجني الثِّمار، حيث يقطعون أذن الأضحية قبل ذبحها ويلقونها فوق بيوتهم، بينما يُضحي السَّاكنون حول بحيرة تريتونيس لأثينا بشكلٍ رئيسيٍّ ثمَّ لتريتون وبوسيدون (Herodotus, IV. 188.) ولابدَّ أنَّ هيرودوتس هنا يتحدَّث عن أحدِ الأعيادِ اللِّيبيَّة. ومن الغريب أنَّ عادة رمي جزءٍ من الأضحية فوق المنازل كانت تُمارس حتَّى وقتٍ قريبٍ في شرق ليبيا في عيدِ الأضحى، وهذا الجزء في الغالب كان المرارة. ويرى أوريك بيتس

أنَّ أمَّ الآلهةِ عند دوريس ساميوس قد تكون هي ذاتها ربَّةُ السَّماءِ رفيقةُ أمون ربِّ السَّماءِ اللِّيبيِّ، الَّتي خلط القرطاجيِّون بينها وبين تانيت، وظهرت في العصرِ الرُّومانيِّ دون ربطها بانتظامٍ بإله السَّماءِ تحت لقبِ «الرَّبَّةِ المرضعةِ» (Dea Nutrix) (Bates, 1914. p. 203.) وهي رفيقةُ ساتورن (Saturn) ووريثةُ تانيت (Cadotte, 2007. p. 625.) وربما كانت هذه الرَّبَّةُ اللِّيبيَّةُ هي من وَصَفَتْ نفسها عند الكاتبِ والفيلسوفِ النُّوميديِّ لوكيوس أبوليوس بربَّةِ الطَّبيعةِ، وبأمِّ كلِّ الأشياءِ، وبمولودةِ الزَّمنِ الأوليِّ، ورئيسةِ القوى الإلهيَّة، وملكةِ الأمواتِ، ورئيسةِ الخالدين، حيث تجلَّت من البحر بهيأةٍ تحملُ سماتٍ ليبيَّةٍ، كشكلِ شعرها، وارتباطها بالقمر والثَّعابينِ والأرضِ وسنابلِ القمح، وانتعالها لحذاءٍ مصنوعٍ من سعفِ النَّخيل، إذ عَرَّفت عن نفسها بأسماءٍ عديدةٍ، من بينها سيريس (Ceres) (أو ديميتر الإليوسيسيَّة) الأمُّ المرضعةُ الأصليَّةُ لجميعِ الأشياءِ المثمرةِ في الأرض، وڤينوس السَّماويَّة، الَّتي جمعت عند بداية الخليقةِ بين الذَّكرِ والأنثى بالجنسِ، لضمانِ توالُدِ البشرِ، وباسمِ آرتيميس، وبروسيربيني (Proserpine) (=بيرسيفوني) فهي أمُّ الآلهةِ الفريجيَّةِ، وأثينا الآثينيَّة، وڤينوسُ القبرصيَّة، وديانا الدِّكتيَّة الكريتيَّة، وبيرسيفوني الصِّقليَّة، وسيريسُ الإليوسيسيَّة، والملكةُ إيزيس الإثيوبيَّة المصريَّة، حيث كان هذا الأخير هو اسمها الحقيقيُّ (Apuleius, XI. 2-4.) وقد وصفَ أبوليوس النُّوميديُّ مسرحيَّةً تُقامُ عن تحكيم باريس، تُمثِّلُ فيها ڤينوس ربَّةً شهوانيَّةً شبهَ عاريةٍ ترقصُ على أنغامِ المزمار، يُرافقها أطفالٌ يُمثِّلون كيوبيد (=إيروس) وصبايا فاتناتٍ يمثِّلن دورَ حوريَّاتِ الفصولِ (Apuleius, XI. 31-32.) ووجودُ المزمارِ في هذه المسرحيَّةِ الخصوبيَّةِ، يذكرنا بشهادةِ دوريس ساميوس عن استخدامِ اللِّيبيِّين للمزامير في طقوسِ أمِّ الآلهةِ، أيضًا لو ربطنا كلامَ أبوليوس عن رقصاتِ أفروديت أو ڤينوس في هذه المسرحيَّة، في الواقعِ هناك ما يدلُّ على تواجدِ لعبادةِ ربَّةِ أرضٍ أمٍّ ليبيَّةٍ في كريت، حيث عُثِرَ في هذه الجزيرةِ على تماثيلَ صنميَّةٍ بسيطةٍ لأشكالٍ أنثويَّةٍ، دعاها آرثر إيڤانز بذاتِ المظهرِ اللِّيبيِّ، ورجح أنَّها انتقلت لجنوبِ كريت من مناطقَ ليبيَّةٍ في غرب الدِّلتا (Evans,1925. p. 216ff, figs. 14-17, especially fig. 14.) وقد بيَّن إيڤانز وجود صلاتٍ ليبيَّةٍ مصريَّةٍ مبكِّرةٍ مع كريت، وتعرَّف على بعضِ المظاهرِ الحضاريَّةِ اللِّيبيَّةِ المصريَّةِ الواضحةِ في هذه الجزيرة، وخاصَّةً في كنوسوس، وأثبت وجود صلاتٍ تجاريَّةٍ بين ليبيا وكريت تعودُ لعصرِ ما قبل الأسراتِ المصريِّ (أي قبل عام 3100 ق.م) وتعرَّف على شبهٍ قويٍّ بين اللِّيبيِّين والكريتيِّين في اللِّباس وبعض العادات، وفي لبس قراب العورة، وفي طرق تصفيف الشَّعر (Evans, 1925. pp. 209, 215, 218-220, figs. 18-20.) لكنَّ الأمر المهمَّ هو اقتران عبادة ربَّة الأرض الأمِّ الكريتيَّة بالرَّقص، وهي رقصاتِ جنائزيَّةٍ المرتبطةِ بالموتِ في جنوبِ كريت وشرقيها، والعائدة إلى ما بين 3000-2000 ق.م، وهي رقصاتٌ يؤديها الرِّجالُ والنِّساءُ في حالةِ عريٍّ مصحوبين بالعزفِ على القيثارةِ والمزمارِ، وهي ترتبطُ حسب الظَّاهرِ بديونيسوس وزوجته أريادني (Ariadne) ابنةِ مينوس، ربَّةِ الخصوبةِ والينابيع، وهي رقصاتُ حدادٍ، رغم ما يصحبُها من موسيقى، ومن بينها مشهدٌ لامرأتين بشعرٍ مجعَّدٍ ترقصانِ بأذرعهنَّ وأردافهنَّ حول ربَّةٍ ذاتِ شكلٍ أفعوانيٍّ (Branigan, 1993. pp. 130-131, 136, figs. 7.6, 7.12.) ويمكن مقارنةُ هذه الرَّقصاتِ الطَّقسيَّةِ بالرَّقصات الَّتي كانت تؤديها النُّسوة اللِّيبيَّات في منحوتات معبد اسلنطة الصَّخريِّ، على الوجه الجنوبيِّ للمذبح، وهنَّ مجموعةُ نسوةٍ تتقدَّمهنَّ اثنتين بصدرٍ عارٍ، وهذا قد يعني أنَّه تمثيلٌ لأحد احتفالات الخصوبة المحليَّة (شكل. 9) (Luni, 1987. p. 429, Tav. III, fig. 18; Luni, 2006. p. 196f, figs. 9-10; Marini, 2013. pp. 569, fig. 175a.).



(شكل. 9) رقصةٌ طقسيَّةٌ لنساءٍ ليبيَّاتٍ من معبد اسلنطة الصَّخريِّ

(نقلًا عن: Luni, 1987. p. 429, Tav. III, fig. 18)

ـ الصَّيحاتُ اللِّيبيَّةُ أو الزَّغاريد:

تمثلُ الصَّيحاتُ أو الصَّرخات عند قدماءِ اللِّيبيِّين الشَّرقيِّين أبسط أنواع الموسيقى، إذ كانوا يطلقونها في حال نشوتهم (Bates, 1914. p. 153.) ونحن لا نرى فقط بوجود تأثيرٍ ليبيٍّ واضحٍ في ثقافةِ الإغريق عن طريق دخولِ المزمار إلى حفلاتهم ومناسباتهم، بل أيضًا هناك تأثيرٌ آخرٌ واضحٌ من خلال تعبير إيوريبيديس بعبارة «صيحات البهجة» المصاحبة للمزمار اللِّيبيِّ، والَّتي نرى فيها تعبيرًا عن صيحات النِّساءِ اللِّيبيَّات، مثلما ورد عند هيرودوتس في سياق حديثه عن تأثيرِ العاداتِ اللِّيبيَّة لسكَّان بحيرة تريتونيس على عبادة أثينا الإغريقيَّة تحت اسمها «بالاص» حيث قُرنت عبادة هذه الرَّبَّة بالأساس بهذه البحيرة، وكان هذا التَّأثيرُ على الرَّبَّة اليونانيَّة، ليبيَّة الأصل، متمثِّلًا في لباسها ودرعها الشَّبيهين بلباس النِّساء اللِّيبيَّات عند بحيرة تريتونيس، وبعلاقتها بالعربة الحربيَّة ذات الجياد الأربعة، والَّتي أقرَّ هيرودوتس بتعلُّم الإغريق لطريقتها من اللِّيبيِّين التِّريتونيِّين، لكنَّ هيرودوتس أضاف معلومةً مهمَّةً عندما قال: «أيضًا أعتقد أنَّ صيحات البهجة في الاحتفالات الدِّينيَّة قد ظهرت هنا لأوَّل مرَّةٍ، لأنَّ النِّساءَ اللِّيبيَّات يؤدين ذلك بنغمةٍ جميلةٍ» (Herodotus, IV. 189.) وهذه الصَّيحاتُ يُرجح بيتس أنَّها نفسها الزَّغاريد المألوفة هذه الأيام، والمنتشرة في مصر والصَّحراء الكبرى وفي مدن البربر، وهي صرخةٌ حادةٌ طويلةٌ من الحنجرة تقوم بها النِّسوة مصحوبةً بهزِّ اللِّسان لإحداثِ النَّغمات، ويفترض بعض الرَّحالة الأوربيِّين أنَّ الزَّغرودة اللِّيبيَّة كانت تجري في عدَّة مناسباتٍ، منها عند النَّحيب على الأضاحي!، رغم عدم وجودِ دليلٍ على صحَّة هذا الأمر (Bates, 1914. p. 154, n. 2.) ولابدَّ أن هؤلاء الرَّحالة قد التبس عليهم الأمر، فربطوا الزَّغاريد بذبح الأضحية دون النَّظر للمناسبة، وعلى أيِّ حال فهناك مناسباتٌ أخرى مؤكَّدة تُطلق فيها الزَّغاريد، منها الأعراس، والمناسباتُ المفرحة، كقدوم الغائب، أو المسافر، أو الأسير، أو عند استقبال الأخبار السَّارة بأنواعها، وعند الميلاد، وعند الانتهاء من موسم الحصاد، أو جزِّ الصُّوف وغيرها، وأيضًا عند الانتصار في المعارك، أو نيل الشَّهادة، ويمكن أن يُفهم ضمنيًّا من سياق كلام هيرودوتس أنَّ هذه العادة قد عُرفت بين النِّساء الإغريقيَّات بعد أن تعلَّمنها من اللِّيبيَّات، مع وجوب التَّنويه هنا إلى أنَّ الكلمة الَّتي استخدمها هيرودوتس للتَّعبير عن هذه الصَّيحات هي (ὀλολυγή) وهي ما يمكن فهمها على أنَّها تُشير لصوت الزُّغرودة، والَّتي يُعبر عنها في اللُّغةِ الإنجليزيَّة بلفظة (ululating) والمعروفة

في شمال أفريقيا حتَّى اليوم، ويكمن التَّخمين بأن هذه الزَّغاريد كانت مقترنةً باحتفالِ العذارى عند بحيرة تريتونيس، ويمكن ربطها بالمناسبات السَّعيدة والحزينة على السَّواء (Rigoglioso, 2010. p. 61.).

لقد لاحظ ستيفان قزال (Gsell, S.) وجود هذه الصَّيحات بين نساءِ البربر تعبيرًا عن الفرح والبهجة، وهنَّ يؤدينها بصوتٍ مثل يو-يو (you-you) (كما في تونس) أو بنغمةٍ حادةٍ إيو-إيو (iou-iou) (كما في الجزائر) وقد استخدم الإغريق مثل هذه الصَّيحات في الرِّثاء، وأحيانًا للتَّعبير عن الفرح والبهجة، لكن قزال لم يستطع التَّأكيد على أنهمَ تعلموها من اللِّيبيِّين، وهو يرى أنَّ كلمة ὀλολυγή الَّتي استخدمها هيرودوتس ذاتِ أصلٍ شرقيٍّ، وليست إفريقيَّة (أي ليبيَّة) (Gsell, 1915. p. 160.) وبالفعل فإنَّ عادة الزَّغاريد وجدت في بلدان مثل سوريا والعراق وفلسطين، ولكن أيضًا وبشكلٍ رئيسيٍّ في شرق ليبيا وأرياف مصر، وهي الأجمل بين كلِّ الزَّغاريد، نظرًا لحدَّتها وجمال نغمتها وقوَّة تأثيرها.

إن صيحة النِّساء اللِّيبيَّات الَّتي عبَّر عنها هيرودوتس بكلمة (ὀλολυγή) كانت من الصَّيحات النُّموذجيَّة عند نساء الإغريق عندما يتضرَّعن للآلهة، بل وحتَّى في بعض المناسباتِ الدِّينيَّة الأخرى (Corcella, 2007. p. 711.) فكما ورد في الإلياذة فإنَّ النِّساء الطُّرواديَّات وكاهنتهنَّ ثينو (Theano) أطلقن هذه الصَّيحة (ὀλολυγή) تمجيدًا للرَّبَّةِ أثينا، مع رفع أيدهنَّ، بينما كنَّ يُقدِّمن لها ثوبها الشَّعائريَّ بيبلوس (peplos) (Homer, The Iliad, VI. 269-311.)، والعلاقة بين هذا النوَّع من الصَّيحات وبين الرَّبَّة أثينا نجدها أيضًا عند الشَّاعر اليونانيِّ الطِّيبيِّ بنداروس، عندما أطلقت أثينا صيحاتِ العظمة عند خروجها من رأس زيوس (Pindar, VII. 35.) ، فالمصطلح الَّذي استخدمه بنداروس للتَّعبير عن هذه الصَّيحة كان (ἀλάλαζω) وهو شكلٌ من أشكالِ صيحة ὀλολυγή (Rigoglioso, 2010. p. 220, n. 23.) وفي الإغريقيَّة تُطلق هذه اللَّفظة على أيِّ صياحٍ مرتفع، خاصَّةً صوتُ النِّساء وهنَّ يتضرَّعن للإله، وغالبًا ما تُستخدم بمعناها الجيد، أي أنَّها كانت تُعبِّر عن الفرح، على عكس شبيهتها اللَّاتينيَّة (ululatus) الَّتي تأتي في أحيانٍ كثيرةٍ بالمعنى المعاكس، وهو التَّعبير عن النَّحيبِ، أو الحزنِ (Liddell, and Scott, 1968. s.v. ὀλολῠγήff.) ولكن أيضًا هناك شكلٌ آخرٌ في الإغريقيَّة لهذه الكلمة، وتعني رفع صيحات الحرب، أو صيحة النَّصر (Liddell, and Scott, 1968. s.v. ἀλαλάξα.) حث جاء في الأوديسَّا أن ذات الصَّيحة ὀλόλαξε أطلقتها بينيلوبي (Penelope) (زوجةُ البطل أوديسيوس) كجزءٍ من صلاتها للرَّبَّة أثينا؛ لكي يعود ابنها سالمًا إلى أرض الوطن (Homer, The Odyssey, IV. 762-767.) وقد ورد في شذرةٍ من إيوريبيديس (fr.351) أنَّ نساء مدينة أثينا دُعين ليقمن بذات الصَّيحة (ὀλολυγή) على أملِ أن تهبَّ الرَّبَّة أثينا لمساعدةِ المدينة (Euripides, fr. 351, (in): Dillon, 2001. p. 242.) وتذهب مارقريت ريقوقليوسو للقول بأنَّ الرَّبَّة أرتيميس (Artemis) أيضًا كانت مولعةً بهذا النَّوع من الصَّيحات، وهو ما يربطها بالرَّبَّة أثينا، ويُعيد أيضًا أصول هذه الأخيرة إلى ليبيا، المكان الَّذي سُمعت فيه هذه الصَّيحاتُ لأوَّلِ مرَّةٍ حسب شهادة هيرودوتس (Rigoglioso, 2010. p. 61.) ولهذا يجد البعض، بالنَّظر إلى عبادة أثينا، أنَّ فكرة انتقال الصَّيحة ὀλολυγή من ليبيا إلى الإغريق أمرًا متوقَّعًا بسهولة (Corcella, 2007. p. 712.) وبالنَّظر إلى التَّماثل الشَّديدِ والصَّارخ بين أثينا العذراء والرَّبَّة «نيت» العذراء معبودة سايس بغرب الدِّلتا (Rigoglioso, 2010. p. 23ff) فقد حدَّد البعض هويَّة الرَبَّة اللِّيبيَّة الأوسيسيَّة التِّريتونيَّة بالرَّبَّة «نيت» ذاتِ الأصلِ اللِّيبيِّ، إذ ظهر رمزُ هذه الرَّبَّة (𓋹) أو (𓌀) موشومًا على أجسادِ الأسرى اللِّيبيِّين في مشاهد من عهدِ الدَّولةِ المصريَّةِ الحديثةِ (Bates, 1914. pp. 205-206.) ومن ناحيةٍ أخرى، فقد تحدَّث إيڤانز عن الرَّبَّة المينويَّة، الشَّبيهة بالرَّبَّة العذراء في الأناضول، وقارنها بالرَّبَّة نيت (Neith) اللِّيبيَّة، كما وصفها، ليس فقط من حيث الطَّبيعة الدِّينيَّة، ولكن أيضًا من حيث بعض الرُّموز المُهمَّة، فالرَّبَّة نيت لم تكن فقط أمًّا عذراء، وربَّةً للخضرة، ولكن أيضًا عذراء مسلَّحة، رمزها الخاصُّ كان القوس والسِّهام والجعبة، شبيهةً بشكل الرَّبَّة المينويَّة، الَّتي ظلَّت متجسِّدةً في

الرَّبتين الكريتيَّن ديكتينا (Diktynna) وبريتومارتيس (Britomartis) حتَّى وقتٍ متأخِّرٍ، لذلك كانت الرَّبَّةُ المينويَّةُ ربَّةَ صيدٍ، وكانت السَّهام المصنوعة من قصب الرِّيش من النُّذورِ الَّتي ظهرت في الحرم المركزيِّ لبلاط كنوسوس، لذلك فإنَّ قوس نيت الَّذي يظهر من بين رموزها في كريت، ويُصوَّر في هيأة قوسين اثنين داخل غمد، يمكن مقارنته مع الرَّمزِ المصريِّ الهيروغليفيِّ القديم الدَّال على القوس، ويذهب إيڤانز للقول بإنَّ القوس نفسه كان يُعدُّ سلاحًا ليبيًّا مميَّزًا، وكان يُشار للقبائل اللِّيبيَّة جمعاء بلفظة «الأقواس التِّسعة» مثلما يمكن مقارنةُ سهام نيت في ذات السِّياق مع نوعيَّة السِّهام الَّتي تظهر في كريت، وهي شبيهةٌ بتلك السِّهام الَّتي يحملها ليبيُّون نبَّالون يلبسون ريشتي نعام على الرَّأس، مثلما يظهر في رسمٍ جداريٍّ من بني حسَّان بمصر (Evans, 1928. p. 48-49, figs. 23f, 24b; Evans, 1921. pp. 548-549, fig. 399a) وكلُّ هذه المقدِّمات تُثبت في الواقع انتقال عقيدة أثينا من ليبيا إلى كريت، ومنها إلى بلاد اليونان، فانتقلت معها بالطَّبع ملابسُ الرَّبَّة وخصائصُها الحربيَّةُ الخصوبيَّةُ، وطقوسُ الاحتفالات، وما يتعلَّقُ منها بالرَّقصاتِ الحربيَّة، ومعها المزمارُ المزدوج الَّذي ارتبط عند الإغريق مع أثينا وديونيسوس دون غيرهما من الأرباب.

ـ الخَاتِمةُ:

توصَّلت هذه الدِّراسة إلى مجموعةٍ من النَّتائج، نُقدِّمها في شكل نقاطٍ على النَّحو الآتي:

أوَّلًا: عاش اللِّيبيُّون حياةً فنيَّةً خاصَّةً بهم، وهذا يُثبت أنَّ حياتهم لم تكن قاسيةً كما صوَّرتها بعضُ المصادر، بل كانوا روادًا في هذا المجال حتَّى قيل إنَّ المزمامير، وخاصَّةً المزدوجة منها، كانت اختراعًا ليبيًّا، إذ كان يعزفون عليها أثناء احتفالاتهم ذات الطَّابعِ الدِّينيِّ في الغالب، وقد عرف اللِّيبيُّون إلى جانب المزمار آلاتٍ أخرى مثل الصَّنج والطَّبل والقيثارة الشَّبيهة بالسُّمسميَّة في الوقت الحاضر، وعلى الأرجح أنَّ عزفهم كان يجري بصحبةِ بعض أنماط الغناء، كتلك الأغاني والأهازيج الدِّينيَّة، الَّتي كانت تؤديها النِّساءُ والعذارى في واحة أمون (سيوة).

ثانيًا: نظَّم اللِّيبيُّون عددًا من الاحتفالاتِ وربطوها بأيامٍ محدَّدةٍ من السَّنة، كانت تُقام غالبًا في مناسباتٍ دينيَّة مرتبطةٍ بالحصاد وموسم جني الثِّمار وغيرها، وربما أيضًا ربطوها بتقديس الموتى، كما عرف اللِّيبيُّون بعضَ الأنواعِ من الرَّقصاتِ الحربيَّةِ والخصوبيَّة، وهذه الأخيرة اختصَّت في الغالب بإنزال المطر أو بخصوبة الأرض والأنعام.

ثالثًا: عرف اللِّيبيُّون احتفالًا مهيبًا كان يُقام عند بحيرة تريتونيس على شرف الرَّبَّة الَّتي دعاها الإغريق باسم أثينا بالاص، اختصَّ بالحربِ والخصوبة معًا، وقد انتقلت عقيدةُ هذه الرَّبَّة بكلِّ خصائصها وما يجري لها من احتفالاتٍ إلى بلاد اليونان منذ أزمنةٍ غائرةٍ في القدم عن طريق جزيرة كريت، وقد انتقلت مع هذه العقيدة إلى بلاد اليونان تلك الصَّيحاتُ أو الزَّغاريدُ الَّتي اشتهرت بها نساءُ شرق ليبيا، وهي في الواقع نوعٌ من أنواع الموسيقى البدائيَّة، ورغم ذلك كانت تؤديها النِّسوة اللِّيبيَّاتُ بطريقةٍ غايةٍ في الجمال والرَّوعة.

رابعًا: نوصي في ختام هذا البحث بضرورةُ تكثيف الدِّراسات العلميَّة الرَّصينة حول موضوع الحضارة اللِّيبيَّة، عن طريق قراءةِ المصادرِ بأنواعها قراءةً عميقةً ومتأنيَّة، ومقارنةِ ما نجده من معلوماتٍ مع ما كان يجري عند الحضارات والأمم الَّتي احتكَّ بها اللِّيبيُّون، وعلى الأخصِّ مصر وبلاد اليونان، لأنَّ إجراء هذه المقارنات مفيدٌ جدًّا في ملء الفراغات الَّتي قد تسببها ندرةُ المادةِ العلميَّة، أو غموضِها، أو قد يسببها البحثُ المنغلق، أو المرتبط بحيزِ المكان والزَّمان.

ـ قَائمةُ المَصَادرِ والمَرَاجِعِ:

أولاً: المصادر:

- Aeschylus, Eumenides. (LCL).
- Apollodorus, (LCL).
- Apuleius, the Golden Ass. (LCL).
- Athenaeus, the Deipnosophistae. (LCL).
- Curtius, Histories of Alexander the Great. (LCL).
- Diodorus, Library of History. (LCL).
- Duris Samius. (in): FHG. II.
- Euripides. (LCL).
- Eustathius on Homer's Iliad. (LCL).
- Herodotus, the histories. (LCL).
- Hesiod, Catalogues of Women and Eoiae. (LCL).
- Homer, the Iliad; the Odyssey. (LCL).
- Nonnos, Dionysiaca. (LCL).
- Pausanias, Description of Greece. (LCL).
- Pindar. Pythian Odes. (LCL).
- Pomponius Mela, Description of the World, (Trans. by): Romer, Frank, (1988) The Univ. Michigan Press.
- Saint Augustine, On Christian Doctrine. (LCL)
- Scylax, Periplus, (in): GGM. I.
- Silius Italicus, Punic Wars. (LCL).
- Strabo, Geography, (LCL).
- Theophrastus, Enquiry into Plants. (LCL).

ثانياً: المراجع:

- Barker, Andrew, (1989) Greek Musical Writings, Vol. 1: The Musician and his Art, Cambridge University Press.
- Bates, Oric, (1914) The Eastern Libyans, London.
- Branigan, Keith, (1993) Dancing with Death, Life and Death in Southern Crete, c. 3000-2000 BC., Amsterdam.
- Cadotte, Alain, (2007) La Romanisation des Dieux L'interpretatio romana en Afrique du Nord sous le Haut-Empire, Brill.
- Cadotte, Alain, (2002) "Neptune Africain", (in): Phoenis, Vol. 56, No. 3/4 (Autumn-Winter), (pp. 330-347).
- Cook, Arthur Bernard, (1914 and 1940.) Zeus, a Study in ancient Religion, Vols. I and III, Cambridge.
- Corcella, Aldo, (2007) Herodotus, Book IV, (in): A Commentary on Herodotus Books I-IV, (ed. by): Murry, O., and Moreno, A., Oxford University Press, (pp. 545-721).
- Decret, François et Fantar, Mhamed, (1981) L'Afrique du Nord dans L'Antiquité, Histoire et Civilisation, Paris.
- Dillon, Matthew, (2001) Girls and women in classical Greek religion, London, Routledge.
- Duchesne-Guillemin, (1981) Marcelle, Music in Ancient Mesopotamia and Egypt, (in): World Archaeology, Vol. 12, No. 3, Archaeology and Musical Instruments, (pp. 287-297).

- Evans, Arthur, (1925) "The Early Nilotic Libyans and Egyptians Relations with Minoan Crete", (in): JRAIGBI., Vol. 55, (pp. 199-228).
- Evans, Arthur, (1921 and 1928.) The Palace of Minos at Knossos, Vols. I and II, London,
- Fakhry, Ahmed, (1973) Siwa Oasis, The American University in Cairo Press.
- Gsell, Stéphane, (1915) Hérodote, Alger.
- Harrison, Jane, (1908/1909) "The Kouretes and Zeus Kouros: A Study in Pre-Historic Sociology", (in): ABSA., Vol. 15, (pp. 308-338).
- Hesychius, (1861) Hesychios: Hesychii Alexandrini Lexicon, post: Ioannem Albertum, Vol. 3, sumptibus Frederici Maukii.
- Holl, Augustin, (2004) Saharan Rock Art: Archaelogy of Tassilian Pastoralist Iconography, Altamira Press.
- Larson, Jennifer, (2007) Ancient Greek Cults: A Guide, Routledge.
- Lhote, Henri, (1959) The Search for the Tassili Frescoes, The rock paintings of the Sahara, Trans. from the French by: Brodrick, A. H., London.
- Liddell, Henry George and Scott, Robert, (1968) A Greek-English Lexicon, Oxford.
- Luni, Mario, (1987) "Il Santuario rupestre libyo delle «immagini» a Slonta (Cirenaica)", (in): QAL. 12, (pp. 415-458).
- Luni, Mario, (2006) "Il Santuario libyo a Slonta, (in): Cirene “Atene d’Africa", Vol. I, L'Erma di Bretschneider, (pp. 193-200).
- Marini, Sophie, (2013) Grecs et Romains face aux populations libyennes. Des origines à la fin du paganisme (VIIe s. av. J.-C. - IVe s. ap. J.-C.), thèse, Sorbonne.
- Merkelbach, Reinhold, (1988) Die Hirten des Dionysos, Walter de Gruyter.
- Pollucis, (1900) Onomasticon: e codicibus ab ipso collatis denuo edidit et adnotavit: Ericus Bethe, Lipsiae.
- Rigoglioso, Marguerite, (2010) Virgin Mother Goddesses of Antiquity, Palgrave Macmillan.
- Roman, Luke and Roman, (2010) Momica, Encyclopedia of Greek and Roman Mythology, Infobase Publishing.
- Rosellini, Ippolito, (1834) I Monumenti dell' Egitto e della Nubia, Atlas, Vol. II, Pisa.
- Spanoudakis, (2002) Konstantinos, Philitas of Cos, Brill.
- Wilkinson, (1878) Gardner, The Manners and Customs of the ancient Egyptians, Vol. I, London.
- Willetts, R. F., (1962) Cretan Cults and Festivals, USA.
- لخضر، بن بو زيد، (2007) الطاسيلي آزجر فيما قبل التَّاريخ، المعتقداتُ والفنِّ الصَّخريِّ، دار المجدد للنَّشر والتَّوزيع، الجزائر.

قَائمةُ المُخْتَصَرَاتِ:

- ABSA. = The Annual of The British School at Athens.
- FHG. = Fragmenta Historicorum Graecorum.
- GGM. = Geographi Graeci Minores, (ed): C. Müller.
- JRAIGBI. = The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland.
- LCL. = Loeb Classical Library.
- LIMC. = Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae.
- QAL. = Quaderni di Archeologia della Libya.