المضامين الحضارية والبيئية

القديمة للصحراء الليبية
من خلال لوحات الفن الصخري

إعداد

د. إبراهيم موسى محمد

عضو هيئة التدريس
قسم الآثار

جامعة قاريونس
بنغازي

المضامين الحضارية والبيئية القديمة للصحراء الليبية من خلال لوحات الفن الصخري

«لولا تقييد العلماء خواطرهم على الدهر ونقرهم آثار
الأوائل في الصخر لبطل أول العلم وضاع آخره»
(الجاحظ: الحنين إلى الأوطان)

تمهيد: الفن والآثار:

يمكن تعريف الفن الصخري ـ بصفة عامة ـ بأنه ضرب من التعبير الإبداعي يتجسد في لوحات جدارية قام بإنجازها الإنسان القديم على سطوح صخرية داخل الكهوف وخارجها. وهو ظاهرة عالمية تكاد تكون موجودة في معظم بقاع المعمورة وإن اختلفت مضامينها وأعمارها من منطقة لأخرى. وتعود أقدم آثار هذا الضرب من الفنون إلى نحو ثلاثين ألف سنة قبل الميلاد عندما ظهرت بواكيره في جنوب غرب فرنسا وفي جنوب إسبانيا[1]. ثم ظهر بعد ذلك في عدد من مناطق العالمين القديم والحديث خارج أوروبا. ويعتبر هذا الفن ـ كسائر الإبداعات الفنية الأخرى ـ سمة تميز الإنسان عن غيره من الكائنات الحية. وذلك لأن النزعة الفنية أمر غريزي فيه (كان يهتم بها منذ أقدم العصور). فحتى عندما كان ينتج الآلات البدائية المصنوعة من الحجارة

كان يحاول جاهداً تقويمها وتثقيفها ليظهرها في شكل لائق. واستمر في محاولاته المتكررة حتى تمكن بمرور الزمن من اتقان الصناعة في أروع صورها الفنية. كما تشهد له بذلك صناعة التماثيل. بل وأدخل الفن في كثير من الأنشطة التي عبر فيها عن ذاته حياً وخلدها ميتاً. ومن ثم ينبغي لمن يتصدى لماضي البشرية ألا يهمل الجانب الفني لأهميته بالنسبة للمجتمعات القديمة، ولما يتركه من لمسات في آثارها.

إن علاقة الفن بعلم الآثار قديمة قدم الدراسات الأثرية ذاتها. وذلك لأن الفن يمثل شاهداً أثرياً هاماً يمكن أن يفضي بمعلومات ثرة عن ماضي البشرية قلما يجود بها مصدر آخر من مصادر التاريخ، سيما وأن تعلق الأمر بفترة ما قبل التاريخ ذات المعلومات القليلة نسبياً، والتي تفتقر إلى الكتابات المدونة التي بوسعها أن تنير سبيل الباحثين في الكشف عن أوجه الغموض التي تكتنف آثار تلك الفترة. وإلى جانب ذلك فإنها حقبة قديمة جداً لا يوجد أفراد منها على قيد الحياة يمكن استفسارهم عن بعض ما يشكل من القضايا التاريخية. لكل ذلك يصعب فهم مضامين بعض اللقى العائدة إلى تلك الفترة إذا ما درست بمفردها دون الاستعانة بإحدى فروع المعرفة الأخرى. لذلك يلجأ اختصاصيو ما قبل التاريخ ـ أحياناً ـ إلى المجتمعات المعاصرة التي لا تزال تحيا حياة الشعوب القديمة ويجمعون منها المعلومات التي قد تفيدهم في دراسة مجتمعات ما قبل التاريخ[2]. وفي أحيان أخرى يلجأون إلى الفن الصخري يستلهمون منه أفكاراً ومعاييراً تساعدهم على الكشف عن عدد من الغوامض التي تكتنف دراساتهم. وتعتبر العناصر الفنية أوثق من غيرها في هذا المجال لأنها تزامنت مع المخلفات الأثرية الأخرى في كثير من الأحيان. ولنضرب لذلك مثلاً بعملية صيد الحيوانات البرية في المجتمعات التي لم تترك وثائق مكتوبة تسجل هذه العملية. فمن الناحية الأثرية يمكن إثبات وجود نشاط الصيد من وجود بقايا عظام حيوانات برية ضمن نفايات طعام مجتمع ما. ولكن يصعب تحديد الكيفية التي كانت تتم بها صيد هذه

الحيوانات هل كانت تتم عن طريق الأسلحة المباشرة أم عن طريق الأفخاخ المنصوبة؟ أم كانت بواسطة الحيوانات مثل الكلاب والخيول؟ وهل كان نشاطاً جماعياً تقوم به مجموعة صيادين؟ أم كان نشاطاً فردياً يقوم بمزاولته صياد واحد؟ بينما يمكن الإجابة عن هذه الأسئلة بيسر في حالة وجود لوحات صخرية في هذا المجال. ولكن على الرغم من ذلك فهناك بعض الاعتبارات التي ينبغي مراعاتها عند تناول الفن الصخري كمصدر من مصادر الدراسات الأثرية ومن أهمها الاعتباران التاليان:

1 ـ يعتبر الفن الصخري دليلاً ناقصاً لحد ما وذلك لأنه لا يظهر من حياة الشعوب وبيئتها إلا الجوانب التي ركز عليها الفنانون، ويغفل جوانب أخرى قد تكون هامة ولكن لم يتطرق إليها الفنانون منها ما أبقت آثاراً معروفة ومنها ما لم تبق أي أثر. فكما هو معلوم من المخلفات الأثرية الأخرى فإن هناك أنواع من النباتات والحيوانات لم يتطرق إليها الفنانون على الرغم من أنها كانت تعيش جنباً إلى جنب مع الحيوانات التي تم تصويرها. فلا نرى صور الأسماء ولا صور الحيوانات والطيور الصغيرة.

2 ـ الفن عمل رمزي الدلالة يكون بمثابة علامات قد تدل على أشياء واقعية عاشها الفنان أو على أشياء رهمية تخيلها الفنان ثم عبر عنها بهذه العلامات. فمثلاً صورة البقرة تمثل علامة تدل على ذلك الحيوان. ولكن هل هي علامة لبقرة واقعية ذات «كينونة» معروفة للفنان؟ أم هي وهمية ترمز إلى شيء خيالي.

أضفى هذان الاعتباران الشك في واقعية بعض عناصر الفن الصخري مما حدا ببعض المفكرين إلى الشك في مصداقية الفن الصخري كدليل تاريخي يمكن الركون إليه في إعادة تركيب حضارات الأمم السابقة[3]. غير أنه يمكن للباحث أن يتلافى مثل هذه المشاكل الناجمة عن طبيعة اللوحات الصخرية، إذا ما اتبع في دراسته منهجاً أثرياً واضح المعالم. ويمكن أن يتم له ذلك بإخضاع الفن الصخري للمعايير الأثرية التي تتلائم معه. وذلك

بدراسة المخلفات الفنية في إطار خطة أثرية عامة تتناول اللوحات والمخلفات الأثرية الأخرى الموجودة معها في إطار زماني ومكاني محدد. كما ينبغي تصنيف اللوحات الفنية بنفس الأسلوب المتبع في تصنيف المخلفات الأثرية. يمكن البدء بتصنيف الجزيئات مثل قرون الأبقار وأظلافها ثم تصنيف فصائل الأبقار ثم تصنيف الموضوعات العامة للمشاهد التي تظهر فيها الأبقار. كل هذه التفاصيل تساعد الباحث في تحديد أنواع الصور ومناطق انتشارها. وربما في التعرف على عادات وتقاليد المجتمعات المنجزة للصور. وعندما يقوم الباحث بتأويل المضامين الحضارية للوحات، عليه أن يعزز آراءه المستوحاة من الصور بأدلة مادية محسوسة من المخلفات الأثرية الأخرى. لأن الاستنتاج التاريخي الذي يسنده أكثر من مصدر يكون أوثق من غيره.

ومن جهة أخرى فإن النهج الأثري في دراسة الفن الصخري من شأنه أن يوفر للباحث محيطاً ثقافياً وبيئياً أقرب إلى محيط الفنانين القدامى منه إلى محيط الباحث. فيساعده ذلك على أقلمة أفكاره ووجهات نظره مع ما مضى هذا الفن. وبذلك يتهيأ له الجو المناسب للكتابة الموضوعية والابتعاد عن إضفاء آراء عصره ومفاهيمه الحديثة على ظواهر فنية عفى عليها الدهر فيجردها من واقعها الزماني والمكاني. وبالتالي يكسبها مضموناً حضارياً لا يتناسب معها. كما حدث لبعض المفكرين في عصرنا هذا عندما أطلق أحدهم في الستينات من هذا القرن على صور رجال في لوحات جبارين قبل التاريخية اسم «سكان المريخ»[4]. ربما لوجود عناصر شبه بين الرجال المصورين في جبارين الجزائرية ومرتادي الفضاء في القرن العشرين. على الرغم مما يفصل بينهم من بون زمني شاسع قد يتعدى أربعة ألف سنة.

سيكون تناولي لموضوع هذا البحث وفقاً لوجهة نظر أثرية أكثر منها فنية معززاً الآراء المطروحة بشواهد من الأدلة الأخرى من غير الفنية حسب مقتضيات صياغ البحث.

ونظراً للأعداد الهائلة من اللوحات الصخرية في الصحراء الليبية سوف أركز على نماذج منتقاة من جبال الأكاكوس ووادي مدخندوش، وجبال العوينات، وعلى وجه الخصوص النماذج التي تتعلق بالمضمون الحضاري وبالبيئة القديمة.

مواقع الفن الصخري الليبي وتاريخ البحث فيها

انتشر الفن الصخري في كثير من مناطق القارة الأفريقية حيث نجده متناثراً في مرتفعات الأجزاء الشمالية منها وفي الهضاب الصخرية في سواحل المتوسط. وفي المرتفعات المنتشرة في الصحراء الكبرى حتى نهر النيجر جنوباً. وتلك الممتدة بالقرب من البحر الأحمر وحوض النيل. والمناطق الصحراوية إلى الغرب من ذلك حتى المحيط الأطلنطي[5] إلا أن مظاهر هذا الفن تتضاءل كلما اتجهنا جنوباً نحو الغابات الاستوائية حتى لا يكاد يرى لها وجود هنالك. ولكنها تظهر مرة أخرى وفي أعداد هائلة في أقصى الجنوب الإفريقي.

وتمثل الجماهيرية إحدى المراكز الهامة لهذا الفن إذ تحتوي سواحلها وصحراواتها على آلاف اللوحات الصخرية البديعة شكلاً والمهمة تاريخاً. نجدها في الجبل الأخضر وفي خليج سرت، وفي الجبل الغربي وفي الدواخل وفي الواحات وفي المناطق الصحراوية. ولكن أوفر مناطقها ثراء بهذا النمط الفني هي صحرائها الجنوبية إذ أن فيها كثير من المواقع الهامة على المستويين المحلي والعالمي مثل مواقع تدرات الأكاكوس (القريبة من جبال تاسيلي معقل الفن الجزائري) التي تحتوي على آلاف اللوحات الصخرية والتي بلغت أهميتها درجة رفيعة جداً حدت بمنظمة اليونسكو أن تجعل منها إحدى معاقل التراث العالمي المحدودة ووضعتها تحت حمايتها المباشرة[6] إلى جانب ذلك فهناك مواقع هامة أخرى في جبال بني غنيمة

وجبل زنككرا وفي كثير من الأودية مثل وادي الآجال (الحياة) ووادي مدخندوش ووادي الشاطىء ووادي برجوج. وفي الواحات مثل غات وسروليس وانناي وتكتظ جميعها باللوحات الصخرية. وهناك معقل هام آخر ألا وهو جبل العوينات الثاوي عند الحدود الفاصلة بين مصر والسودان والجماهيرية وفيه توجد أعداد هائلة من مواقع الفن الصخري. كالتي نجدها في عين ضوة وفي كركور طلح وفي كركور إدريس. وفي كثير من الأودية الجبلية هناك[7].

ولعل من أهم العوامل التي ساعدت على وفرة اللوحات في هذا القطر هو توفر البنية الصخرية الملائمة، مثل الحجارة الرملية التي تحتوي على تجاويف كهفية ذات جدران مستوية السطوح وتصلح لإنجاز الفن الصخري. وإلى جانب ذلك فإن معظم المرتفعات الصخرية تقع في مناطق كانت منذ عصور ما قبل التاريخ محصنة طبيعياً وفيها المراعي الخصبة ومناهل المياه العذبة ولذلك كفلت للفنانين أسباب الاستقرار والرقي الحضاري ومكنتهم من الإبداع الفني.

كل هذه المواقع المترامية الأطراف والتي تحتوي على آلاف اللوحات جعلت من الجماهيرية واحداً من أهم المراكز للبحث في هذا المجال. وقد ارتبط البحث فيها بتاريخ البحث عن الفن الصخري في الصحراء الكبرى. ولذلك تاريخ قديم يعود إلى أكثر من قرن من الزمن. وبالتحديد إلى بداية الاستعمار الأوربي لأفريقيا الشمالية وكان ذلك في عام 1847 عندما تمكنت جماعة من العسكريين الفرنسيين (الذين كانوا يجوبون الصحراء الجزائرية في عمليات ترمي إلى ترسيخ الحكم الفرنسي فيها) من اكتشاف لوحات فنية في مرتفعات وهران. وكان ذلك عن طريق المصادفة. ومن ثم كانوا أول من نبه العالم الأوربي إلى وجود فن عريق في الصحراء الكبرى. وبالتالي إلى وجود حضارة أصيلة هناك. وفي ذلك دحض للمفهوم الأوربي الذي يرى أن أفريقيا قارة بلا حضارة[8]. وتوالت بعد ذلك الكشوف عن الآثار والفنون الصخرية

في الصحراء الكبرى وشمل ذلك عدد من المناطق بالجماهيرية. وتم ذلك في ثلاثة مراحل.

كانت المرحلة الأولى استطلاعية قام بها جماعة من الرحالة الأوربيين في القرن التاسع عشر الميلادي وكان على رأسهم الرحالة الألماني هنريش بارث الذي زار فزان في عام 1850 م وقاده السكان المحليين إلى مواقع الفن الصخري حيث اكتشف عدداً من اللوحات المحفورة في وادي برجوج. وقام بعده الرحالة الفرنسي دوفيرية باكتشاف رسوم صخرية في وادي الآجال وفي انناي وكان ذلك في عام 1864. ثم تلت ذلك اكتشافات الطبيب الألماني جستاف نختيقال لمواقع الفن الصخري في مزدة وفي تبستي في عامي 1869 وعام 1874 على التوالي[9].

ذكر هؤلاء الرحالة اللوحات الصخرية بصورة مقتضبة. وكانوا ينظرون إليها من الناحية الجمالية ولا يهتمون كثيراً بقيمتها التاريخية. كما كانوا غير آبهين بدراسة المخلفات الأخرى التي وجدوها في مناطق الفن الصخري والتي ربما كانت ذات صلة به. ولكن على الرغم من ذلك فإن الفضل يرجع إليهم في إثارة وانتباه الباحثين إلى وجود فن صخري أصيل في ليبيا وفي تشجيع عدد منهم لارتياد الصحراء بحثاً عنه.

وتأتي المرحلة الثانية أبان الاحتلال الإيطالي لليبيا حين قام نفر من الأوربيين بدارسة فنونها الصخرية. منهم الإيطالي كواردو زولي الذي قام بدراسة عدد من اللوحات في وادي الآجال في عام 1914. ثم عالم الأنثروبولوجيا الألماني فروبينوس الذي زار عدد من مواقع الفن الصخري في الصحراء الليبية والمناطق المجاورة لها، وسجل مشاهداته عنها بكثير من التفاصيل في عام 1933. وبعد عام (1934) من رحلات ذلك الكاتب الألماني أوفدت الجمعية الجغرافية الإيطالية بعثة علمية لدراسة الصحراء الليبية كان من بين أفرادها بلو قرازيوس الذي قام بزيارة كثير من مواقع الفن

الصخري ونشر عنها بحوث قيمة[10].

اتسمت دراسات هذه الفترة بالوصفية وركزت كسابقتها على الناحية الجمالية. وإن كانت قد بدأت الربط بين المخلفات الفنية والمخلفات الأثرية الموجودة معها، مما مكن من توفير معلومات هامة انطلقت منها الدراسات اللاحقة.

تبدأ المرحلة الثالثة في الخمسينات من قرننا هذا عندما قام العالم الإيطالي فبرتيشو موري بدراسة الفن الصخري في تدرات الأكاكوس. وتمكن من توثيق آلاف اللوحات فيها وأجرى عدداً من الحفريات في مواقع هذه اللوحات. وعلى الرغم من اهتمامه الشديد بالجانب الفني لهذه اللوحات إلا أنه لم يهمل دراسة المخلفات الأثرية الأخرى بل حاول جاهداً أن يربط بينها وبين الفن الصخري. وسخر كل المعطيات المتاحة له في إعادة تركيب ماضي الصحراء الليبية. ولذلك جاءت دراسته نموذجاً للدراسات المتخصصة في هذا المجال. وخاصة فيما يتعلق بالبيئة القديمة. وحاول هو ومعاونوه من أمثال بربارة باريش من إيجاد الصلة بين مضمون الفن الصخري ومخلفات البيئة القديمة ومن دراسات هذه المرحلة الهامة أيضاً تلك التي قام بها العالم البلجيكي فرانس فان نوتن بالاشتراك مع ميزون في جبال العوينات. حيث انتهجا منهج العلوم المتداخلة في دراسة الفن الصخري، وتمكنا من كشف النقاب عن معلومات بالغة الأهمية عن الحضارة والبيئة القديمة في العوينات. ومن دراسات هذه المرحلة كذلك تلك الدراسة التي قام بها لوكوليك في وادي الشاطىء وحاول أن يتصور أهمية الفن الصخري بالنسبة للفنانين الذين قاموا بإنجازه واعتمد في دراسته على معلومات استقاها من مظاهر الفن الحديث عند بعض القبائل الإفريقية القاطنة جنوب الصحراء. وبعد مقارنات دقيقة بين النوعين من الفنون خلص إلى أن التعبير الديني كان يمثل عنصراً هاماً من أفكار الفنانين الذين أنجزوا اللوحات الصخرية في وادي الشاطىء في عصور ما قبل التاريخ وبذلك فتح باباً جديداً في استخدام الفن المعاصر

لتفهم الفن القديم. كما قام فراهام باركر بكتابة ملخصاً تركيبياً عن البحث الأثري في ليبيا ضمنه معلومات مفيدة عن الفن الصخري في ليبيا وتطرق موزوليني للفن الصخري في ليبيا في إطار دراسته عن الأبقار الأليفة في أفريقيا استناداً على اللوحات الصخرية. ونبه إلى ضرورة إعادة النظر في التقويم الزمني للفن الصخري الليبي في ضوء المحتويات الأثرية الجديدة[11].

ولعل من أبرز سمات هذه المرحلة استخدام الأساليب العلمية الحديثة وتناول اللوحات من منطلق أثري مما مكن الباحثين من وضع تقويم زمني أكثر دقة من تقاويم المراحل السابقة. وكما ربطت دراسة الفن بدراسة البيئة القديمة.

تجدر الإشارة هنا إلى أنه قد كتب عن الفن الصخري الليبي نفر من المؤلفين العرب منهم أحمد حسنين، ومحمد مصطفى بازامة، وعبد اللطيف البرغوثي وجمعة العناق، وعبد السلام شلوف، وكاتب هذه السطور[12].

محتوى الفن الصخري وأساليبه التصويرية

احتوى الفن الصخري على عدد من الموضوعات التي أنجزت في فترات متعاقبة. وعلى الرغم من اختلاف مضامينها إلا أن معظمها كان يدور حول أطر ثلاثة: الإنسان والحيوان والبيئة، كما سنذكر ذلك بالتفصيل في موضعه من البحث. ولقد تفاوتت أبعاد الصور وأحجامها إذ جاء بعضها في الحجم الطبيعي للأشياء الذي يرمز إليها، وجاء بعضها أقل حجماً من الأشياء التي يرمز إليها. وفي أحيان نادرة أنجزت الصور في أحجام مصغرة بنسبة تقل بكثير عن الحجم الطبيعي لما يراد تصويره أو كبرت بطريقة مجسمة. كما اختلفت الأساليب الفنية التي أنجزت فيها الصور وإن كان من أهمها أسلوبي الحفر والرسم.

استخدم أسلوب الحفر في الصخور على الصخور المكشوفة في الصحراء. وأثبتت الدراسات بأن عملية الحفر كانت تتم بواسطة أدوات صلبة ربما كانت

من الحجارة الصماء مثل الفؤوس الحجرية. والحفر أنواع: هنالك الحفر الرفيع الذي أجري بالقرب من سطح الحجر، وآخر سميك قد يصل إلى عمق ثمانية سنتيمترات أو أكثر داخل جوف الحجر. وبعض الأنواع قد حززت في شكل نقاط متقطعة، أو خطوط غير مكتملة، وأخرى في شكل خطوط عميقة ومتصلة تشمل كل جزيئات الشكل المحفور. وهناك صور بارزة نحتت على الصخور ثم صقلت صقلاً جيداً. ربما كان الفنانون يستعملون الرمل المبلل كصنفرة للصقل. وقد بلغوا في ذلك درجة رفيعة منْ الجودة والإتقان أبرزوا فيها التفاصيل الدقيقة كأنماط تسريح الشعر والحلي والأزياء[13] .

أما أسلوب الرسم فقد استخدم في الغالب في مناطق محمية طبيعياً ضد الظواهر الهدامة التي تؤثر فيها. مثلاً داخل الكهوف وفي المخابىء الجبلية. أنجزت الرسوم بطريقة مباشرة على الجدران ويعتقد بأنها نفذت بأدوات تشبه الفرش المصنوعة من شعر الحيوانات أو ريش الطيور أو الأخشاب الممضوغة أو أصابع اليدين. وبعضها كان دقيقاً مكن الفنان من التصوير بطريقة معبرة وفي غاية من الدقة والجمال. ولقد استخدم الفنانون عدة ألوان منها الأبيض والأسود والأخضر والأحمر والوردي. ولقد دلت الفحوص المعملية التي أجريت على عينات من هذه الألوان على أنها كانت تركب من عدة عناصر للحصول على ألوان لامعة ومتلألئة وفي بعض الأحوال صامدة للماء أو قليلة التأثير به. فمثلاً اتضح أن بعض الأصباغ كانت تمزج بمواد بروتينية مثل بياض فرقد البيض أو الحليب أو شمع عسل النحل أو دهون الحيوانات وبعرها. بالإضافة إلى لاذب يحتوي على أكسيد الحديد. وكانوا يستخدمون ثلاثة طرق في التلوين: أولها رسم الخطوط التي تمثل إطار الصورة العام للشيء الذي يراد رسمه، ويكون ذلك بلون داكن مع ترك المسافة الداخلية بغير لون أو تلوينها بلون آخر أفتح من لون الإطار. وثانيهما تلوين الصورة بأكثر من لون كأن يغطي الحيوان المنقط بلونين والأرقش بأكثر من ذلك. وثالثها تلوين الصورة بلون واحد يشمل كل أجزائها[14].

وتجدر الإشارة هنا إلى أنه على الرغم من الدراسات الكثيرة في أساليب الفن الصخري إلا أن العلاقة بين الرسم والحفر في التصوير غير واضحة. وهناك عدد من الأسئلة المطروحة في هذا الصدد ولا تزال تنتظر الإجابة عليها بطريقة علمية. فمثلاً هل ينتمي كل من الأسلوبين إلى أقوام مختلفين أم تمثل اختلافاً في المدارس الفنية لشعب واحد؟ ولكن الجميع يتفق في أهميتها معاً في تحديد عمر الفن الصخري ولذلك اتخذ كل منهما كمعيار لتحديد عمر الفن الصخري. كما وإن التصوير في كلا النمطين قد بلغ درجة رفيعة من الدقة لدرجة ترى فيه بعض الصور وكأنها قد التقطت بآلة تصوير فوتوغرافية. ويبدو بصفة عامة أن أقدم الصور أروعها من الناحية الجمالية، وأن هناك تضاؤل في فن التصوير في الفترات المتأخرة. وأن التصوير الحفري أقدم من الرسم الملون. وأن هناك بعض الحالات الشاذة التي يجتمع فيها الأسلوبان وذلك عندما تحفر الخطوط العامة للصورة ثم تلون بعد ذلك.

عمر اللوحات الصخرية وأصولها

إن من أهم المشاكل التي تواجه الباحث في الفن الصخري القديم هو تحديد العمر. ولقد تخبط الباحثون الأوائل في هذه المسألة تخبطاً شديداً وذهبوا فيها مذاهب شتى، فمثلاً بارث يعتقد بأن الصور الصخرية في ليبيا تعود إلى العهد الكلاسيكي[15]. بينما يرى قرازيوسي أنها تعود إلى العصر الحجري الحديث[16]. وكان نتيجة ذلك أن أرخت ثقافات الصحراء بزمن متأخر جداً عن عمرها الحقيقي. وبنيت على ذلك كثير من الفرضيات الخاطئة وعلى الخصوص فيما يتعلق بأصول الفن الصخري. ولكن مع تقدم البحث العلمي تمكن الباحثون من ابتكار قواعد وأسس لتعيين عمر الفن الصخري ساعدت في إجلاء كثير من غوامضه. ولكن الأمر لا يزال يحتاج إلى مزيد من

البحث لتحديد هذه الأسس بدقة أكثر. تتكون المعايير التي وضعت لتحديد عمر الفن الصخري من عناصر داخلية مستوحاة من موضوعات اللوحات المصورة. فمثلاً إذا ما وجدت صورة البقرة مغطاة تماماً أو جزئياً بصورة لحصان فإن صورة الحيوان الأخير تكون أحدث عمراً من صورة الحيوان الأول. كما يستفاد أيضاً من نوع العناصر المصورة في تحديد العمر. فمثلاً من المعروف أن الحصان قد ظهر في الصحراء في وقت متأخر من عصور ما قبل التاريخ. وظهر الجمل من بعد ظهور الحصان. بينما كانت هناك حيوانات موجودة في الصحراء قبل ظهور الخيل والإبل بآلاف السنين وقد انقرض اليوم من الصحراء مثل التيتل والكركدن. ولذلك فإذا ما وجدنا صورة لتيتل إلى جانب صورة حصان في لوحة واحدة فلا بد أن تكون صورة التيتل أقدم صور تلك اللوحة. كما استفاد الباحثون من صور الأواني والمعدات في تحديد عمر اللوحات. فمثلاً صور الأسلحة المعدنية كالنحاسية والحديدية تشير إلى أن اللوحات قد تنتمي إلى نهاية فترة ما قبل التاريخ أو بداية العهد التاريخي وقت انتشار هذه المعادن في الصحراء الكبرى.

أما العناصر الخارجية فتعتمد على الربط الزمني بين المخلفات الفنية والمخلفات الأثرية الأخرى المعاصرة لها. ومن أهم الأمثلة في هذا المجال هو غشاء الصخور الذي هو عبارة عن قشرة سوداء داكنة تكسي سطح الصخور عندما تتعرض للغازات الجوية، والأمطار وأشعة الشمس. وبمرور الزمن يغطي هذا الغشاء سطح الصخرة واللوحات المصورة عليها. وكلما كانت الخدوش قديمة كلما اكتسبت لون الصخرة المصورة عليها وبذلك تكون أقدم أنواع خدوش الصور هي أقربها للون الصخرة. ويعرف هذا الغشاء «بغبار» أو «غشاء العتق» ويمكن به التمييز بين الصور القديمة والحديثة إن كانت موجودة فوق سطح نفس الصخرة. وطريقة خارجية أخرى ذات أهمية بالغة، هي تحديد العمر بواسطة الكربون 14 المشع. وهي طريقة تعتمد على وجود صور صخرية مختلطة بمواد عضوية ملائمة للتاريخ الكربوني القطعي.

ومن أهم الأمثلة في هذا المجال حفريات موري في أرضية كهف عوان مهجاج بالأكاكوس حين وجدت في إحدى الطبقات قطعة من كتلة صخرية ترقد فوق مخلفات أثرية وقد تم تأريخها بواسطة الكربون 14 المشع إلى الألف الثالث قبل الميلاد. وعندما قلبت القطعة الحجرية وجدت صورة لثورين وقد رسمت علىٰ الصفحة السفلى من القطعة. وتمكن موري من أن يثبت بأن القطعة الحجرية قد سقطت من الجدار الأعلى للكهف خلال فترة تكوين الطبقة الأثرية التي احتوت على القطعة وكان ذلك في الألف الثالث قبل الميلاد وتم له بذلك تحديد فترة سيادة صور الثيران في لوحات الأكاكوس بطريقة قطعية أي بسنوات معروفة[17].

وبعد أن أخذ موري ـ في الاعتبار ـ كلا من المعايير الداخلية والخارجية وضع جدولاً حدد فيه عمر اللوحات الصخرية في الأكاكوس. وأصبح هذا الجدول نموذجاً يحتذى في تحديد أعمار الفنون الصخرية في كثير من بقاع العالم[18].

قسم موري جدوله إلى خمسة مراحل على النحو التالي: ـ

1) مرحلة الحيوانات الكبيرة البرية والمصورة بالحفر، أو مرحلة التيتل، وهي أقدم مراحل الفن الصخري الصحراوي وتعود إلى العصر الحجري القديم. وبدايتها غير معروفة وتقدر نهايتها بحوالي عشرة آلاف سنة قبل الميلاد. وهي فترة سابقة لاستئناس الحيوان.

2) مرحلة الرؤوس المستديرة وهي مرحلة ظهرت فيها أقدم الصور الآدمية لها رؤوس مستديرة أو مائلة إلى الاستدارة. لا يعرف متى ظهرت ولكن نهايتها تقدر بفترة سابقة لستة الآف سنة قبل الميلاد.

3) مرحلة البقر أو مرحلة الرعاة وهي فترة سادت فيها الأبقار الأليفة فيما بين الخمسة والثلاثة آلاف سنة السابقة للميلاد.

4) مرحلة الحصان وتبدأ بظهور الخيول المركوبة والخيول التي تجر

العربات في حوالي الألف الثاني قبل الميلاد.

5) مرحلة الجمل وهي آخر مراحل الفن الصخري القديم وتبدأ بظهور صور الإبل في بداية العهد المسيحي أو قبل ذلك بقليل وتنتهي بالعهد الإسلامي في الصحراء.

يوضح هذا الجدول التقريبي بأن الفن الصخري قد عرف في ليبيا منذ فترة طويلة تقدر بأكثر من اثنتي عشرة ألف عام. وتدعونا هذه العراقة إلى التساؤل عن أصول هذا الفن. هل جاء كفكرة وافدة إلى الصحراء من منطقة أخرى؟ أو ولد في الصحراء الكبرى وترعرع فيها؟.

لقد تعددت الآراء في هذا الصدد منها ما ذهب إلى أنه نتاج نشأ نتيجة لتأثيرات خارجية ومنها ما ذهب إلى أنه نتاج محلي ولد وترعرع في الصحراء[19]. والرأي الأول القائل بأنه فن وافد أقدم الرأيين وقد ذهب معتنقوه مذاهب أربعة على النحو التالي:

1) إن هذا الفن أوروبي الأصل وفد إلى الصحراء من جنوب فرنسا أو من إسبانيا عبر البحر المتوسط وربما عن طريق جزيرة صقلية. نادى بهذا الرأي فروبينيوس وأيده في ذلك كل من الأب بوريل وقرازيوسي. ثم أيدهم كمبيرا بوش في وقت لاحق وأضاف بأن هناك ضرباً مميزاً من الفن الصخري يخص حوض البحر المتوسط تشترك فيه الدول الأوروبية والدول المغربية[20]. ولكن بالرغم من أن هناك بعض العناصر المشابهة في الفن الأوروبي والفن الصحراوي، وأن الأوروبي أقدم عمراً من الصحراوي إلا أن الصلة بينهما غير واضحة وليس هناك دليل واضح يثبت التأثير الأوربي المزعوم. بالإضافة إلى وجود اختلافات واضحة في النوعين من الفن وخاصة في مضمون كل منهما.

2) يرى الأب بوريل أنه ينبغي تناول مسألة أصل الفن الصخري الصحراوي ضمن الإطار العام للفن الصخري الإفريقي إبان فترة ما قبل

التاريخ. ويميل إلى وجود روابط في أصول هذا الفن في كل من شمال القارة وجنوبها[21]. ولكن عارض هنري لوت هذا الرأي بشدة على أساس أنه ليست هناك أدلة أثرية يمكن أن تثبت هذه الصلة المزعومة. بل إن الفن الصخري الصحراوي أقدم عمراً من نظائره في جنوب إفريقيا. وأيده مؤنود في هذا الرأي[22].

3) طرح إسميث رأيه متسائلاً أليس من الممكن أن يكون جنوب غرب آسيا وعلى الخصوص منطقة فلسطين مصدراً استقت منه الصحراء الكبرى فكرة الفن الصخري؟[23] ولكن مثل هذا الرأي تعوزه الأدلة الأثرية. بالإضافة إلى أن الفن الصخري في الصحراء يعتبر أكثر تقدماً من الفن الصخري في جنوب غرب آسيا وربما أقدم منه عمراً.

4) يرى فافري وآخرون على أن أصل الفن الصخري في الصحراء الكبرى هو مصر ونظراً لقرب وادي النيل من الصحراء وعدم وجود حواجز تمنع تسرب الأفكار بينهما فقد شاع هذا الرأي في أوساط المفكرين لفترة من الزمن. وخاصة وأن هناك تشابه واضح بين بعض اللوحات الصحراوية وبعض الأعمال الفنية في وادي النيل، مثل الشبه الشديد لبعض الأشكال البشرية الراقصة في كلتا المنطقتين. وأيضاً بعض المشاهد التي تصور الحيوانات وهي تحمل بين قرونها أقراصاً تشبه القرص الذي يحمله الكبش رمز الإلّه آمون رع المصري بين قرنيه[24]. ولكن هذا الرأي بدأ يفقد مكانته نتيجة للتقدم العلمي الذي أحرزته الدراسات الأثرية الحديثة وذلك للأسباب التالية:

أولاً ـ تعود أقدم لوحات الفن الصخري في ليبيا إلى فترة زمنية سبقت ظهور الفن الصخري في مصر بعدة قرون. ولا يمكن لعمل فني متأخر أن يكون أصلاً لعمل فني سابق له. بل العكس هو الصواب، فإن كان هناك احتمال تأثير فني بين المنطقتين فأولى بالصحراء أن تكون مصدراً لذلك التأثير كما قال بذلك محمد مصطفى بازامه[25]. وذهب هنري لوت أيضاً إلى نفس

الرأي بعد أن تخلى عن رأي قديم له كان يقول فيه بالتأثير المصري على أصول الفن الصحراوي. يقول لوت في رأيه الجديد نافياً التأثير المصري على الفن الصحراوي «قد تبين أن النقوش الكبيرة في مرحلة التيتل والتي ينسب إليها الكبش ذو القرص، تقع قبل مرحلة الأبقار وتؤرخ بسنة 3500 ق.م على الأقل فتكون بناء على ذلك أقدم من كل المنتجات الفنية المصرية. ويجب أن ننطلق الآن من أن الواقع هو العكس تماماً فإن التأثيرات الصحراوية قد تركت بصماتها في مصر. وقد تبين عدم وجود نقوش في وادي النيل تصور التيتل القديم في الحقبة المبكرة فجميع النقوش تعود إلى فترة متأخرة يطهر فيها البقر المدجن لأول مرة»[26].

ثانياً ـ يرى شرفيشيك الذي درس الفن الصخري في وادي النيل بعناية فائقة أن الفن الصخري هناك فن قائم لذاته يختلف في أصوله عن الفنون الموجودة في الصحرا[27].

وإذا استثنينا الرأي القائل بنسبة الفن الصخري لعامل خارجي فعلينا أن نناقش احتمال نشأة هذا الفن وتطوره محلياً في الصحراء الكبرى. ولكن من المشاكل الكبرى التي تعتري هذا الاتجاه أن الفن الصخري الصحراوي قد ظهر كفن ناضج ذى مستوى رفيع منذ أقدم العصور. وليست هناك من الأدلة التي يمكن أن تشير بوضوح إلى بدايات هذا الفن والتجارب التي مر بها الفنانون ليصلوا إلى هذه الدرجة من النضوج. هذا، على الرغم من أن بعض الكتاب من أمثال موري يعتقد أنه ليس من الضروري أن تكون هناك بدايات فنية واضحة في اللوحات الصخرية. بل ربما كانت الممارسات الأولى تنجز في مواد قابلة للبليّ لذلك فنيت ولم يصل إلينا منها شيء. أي أن الإنسان بدأ يمارس عملية التصوير فوق سطوح الصخور بعد أن صقل تجاربه فوق مهاد غير جدارية[28].

يشير مضمون لوحات الفن الصخري في جنوب غرب ليبيا إلى تطور

واضح في الحياة الاجتماعية والاقتصادية للمنطقة منذ عصور ما قبل التاريخ وحتى العهد التاريخي. وتؤكد المكتشفات الأثرية التي تم العثور عليها في مواقع الفن الصخري والمناطق التي حولها بأن الجنوب الليبي منطقة ذات تقاليد حضارية عريقة تطورت فيها المظاهر الفنية والصناعية لفترة تزيد عن عشرة الآف سنة. أليس في مقدور مثل هذه المنطقة أن تكون قد طورت صناعاتها وفنونها محلياً؟ ويمكن تعزيز مثل هذا الرأي بالقول أن بعض الصناعات الحجرية الضارب في القدم قد نشأت وتطورت محلياً[29]. كما وأن بعض التحولات الاقتصادية الكبرى مثل عملية إنتاج الطعام قد تكون تمت محلياً[30]. وربما تكون بيئة هذه المنطقة الوفيرة بالخيرات عاملاً مساعداً في بلوغ هذه الإنجازات الحضارية. كل هذه العناصر تشير إلى أن الجنوب الليبي كان مركزاً حضارياً هاماً وهذا يعني أن الفن الصخري لم يتطور في فراغ بل تطور في ظروف بيئية واجتماعية تتناسب معه. وليس هناك ما يمنع هذه المنطقة من أن تكون مهداً نشأ فيه الفن الصخري وربما يكون قد تولد نتيجة لتفاعل الإنسان وتكيفه مع الظروف الاجتماعية والبيئية التي كانت تحيط به. خاصة وأن الإبداع الفني ليس حكراً لمجموعة عرقية معينة أو قاصراً على بيئة طبيعية واحدة دون سواها أو أنه من الأفكار التي لا تنمو إلا عن طريق محفز خارجي.

الإنسان ومجالات النشاط الإنساني

مثل الإنسان في أشكال وأوضاع مختلفة، ظهر في بعضها واضح المعالم وفي أخرى مطموس المعالم. فمثلاً أنجزت الأشكال البشرية في بعض الصور القديمة في شكل خطوط عامة دون تحديد معالم الجسد تحديداً كاملاً أو إبراز تقاطيع الوجه. ولكن في وقت لاحق صورت معالم الوجه بوضوحٍ مع إظهار الفكين والأنف وأبرزت الخصائص التي تفرق بين الجنسين كما أوضحت المعالم الأخرى مثل الأكتاف والجوانب وطول القامة

وقصرها، ونحالة البدن وامتلائه. وعمد الفنانون إلى الرسم التخطيطي مرة أخرى في الفترات المتأخرة. وعلى الرغم من صعوبة تحديد هوية هذه الأشكال أو معرفة العرقية التي ترمز إليها إلا أنه بناء على الملامح والتقاطيع يمكن التعرف على الفصائل التالية:

1) الأشكال ذات الرؤوس المستديرة. وهي أشكال بشرية لها رؤوس مستديرة أو مائلة إلى الاستدارة مع خلو كامل لملامح الوجه. ظهر هذا النوع في الغالب بالتصوير الرسمي دون الحفري. وهو أقدم الأشكال البشرية المصورة في اللوحات الصحراوية. ونظراً للانتشار الواسع لهذا النمط التصويري فقد اعتبره موزوليني رمزاً يمثل شعباً صحراوياً كان يسكن في مناطق الفن الصخري. ويرى موري بأن هذا النمط يرتبط بطقوس دينية سحرية[31].

2) أشكال ثنائي المثلثات. وهي أشكال بشرية صورت بأسلوب تخطيطي، حيث تتكون صورة الشخص من مثلثين يلتقيان بالرأس تكون نقطة الالتقاء حصر الشخص، وزاويتا الضلع الأعلى للمثلث الأعلى كتفاه وزاويتا الضلع الأسفل للمثلث الأسفل ركبتاه. وتتكون الأيدي من خطوط تتدلى من جانبي المثلث الأعلى والأرجل من وسط ضلع المثلث الأسفل ويعتقد بأن هذه المجموعة هي مجموعة أخرى من الأقوام الصحراوية التي كانت تسكن في مناطق الفن الصخري. وقد انتشرت هناك بعد ذوي الرؤوس المستديرة بفترة طويلة[32].

3) المجموعة المتوسطية وهي أشكال صورت بطريقة واضحة المعالم لها بشرة بيضاء وأنف دقيق وشعر مرسل. ويعتقد أنها مجموعة أوروبية الأصل وفدت إلى الصحراء من الشمال ربما من حوض البحر المتوسط. وتعتبر من المجموعات القديمة في الصحراء[33].

4) المجموعات الزنجية، وهي مجموعة لها سمات الزنوج من شعر أجعد وأنف أفطس وبشرة سوداء. ويعتقد بأنها إفريقية الأصل. وتعزز

اكتشاف رفات طفل زنجي مدفون في كهف عوان مهجاج الوجود الفعلي لهذه المجموعة في نفس مواقع الفن الصخري[34].

5) المجموعة الخلاسية. وهي مجموعة بشرية مهجنة نتاج خليط من المجموعة الزنجية والمجموعة المتوسطية تحمل في تقاطيعها ملامح من النوعين[35].

نرى الإنسان بأشكاله الخمسة وهو يزاول أنماطاً من الأعمال والوظائف الفردية والجماعية. وإذا ما بدأنا بأصغر الوحدات الاجتماعية حجماً نجد أن هناك أسر مكونة من زوجين كصورة لرجل وامرأة مرسومة داخل كوخ في جبال العوينات، وترتدي المرأة تنورة وإلى جانبها زوجها وقد رسم في شكل تخطيطي. وفي صورة أخرى نرى أسرة مكونة من زوجين وطفليهما. صورت المرأة وهي ترتدي حلية فوق شعرها وأخرى تطوق جيدها، وسواراً في معصمها الأيسر. ويقف الزوج إلى يسارها ماداً يده اليسرى نحوها. وإلى جانبهما طفلان يقفان تحت بقرة وهما يرضعان ضروعها في هدوء. وفي مشهد أسري آخر بالعوينات يرى فيه رجلان متقابلان يرتدي كل منهما جلد أسد. وإلى جانبهما بنت تمسك بيد بنت صغيرة أخرى ترتدي تنورة مثل أمها[36]. وإذا ما تجاوزنا المشاهد الصغيرة فإننا نرى الناس وهم مجتمعون في أعداد كبيرة فمثلاً توجد في مدخل الكهف عوان مهجاج رسوم تجريدية باللون الأحمر لستة أشخاص راكضين وهناك جسم بيضاوي الشكل رسم بخطوط بيضاء وإلى جانبه ثلاثة أشخاص آخرون رسموا باللون الأبيض داخل إطار أحمر وتغطي أجسامهم قطع حمراء مستديرة. وهناك شخص ثالث بين هذين الشكلين مستلقي على قفاه مسجى على الأرض على شكل يشبه الوعاء رسم هذا الشخص باللون الأبيض ولونت أكتافه بالأحمر وتحيط به خطوط حمراء في شكل قطع مستديرة. وفي نهاية اللوحة صورة لستة أشخاص ذوي أحجام صغيرة وهم يركضون. يرى موري بأن الشخص الملقى على قفاه يمثل جثة لميت في وضع جنائزي[37]. ونرى في لوحة أخرى بنفس الكهف

مجموعة من الأشكال البشرية تقف بطريقة توحي بصورة لقارب وهم يتجهون شرقاً قبلة شروق الشمس. وقد رسمت مجاذيف هذا القارب من رؤوس السهام. ويرى موري بأن هذا الشكل ربما كان قارباً رمزياً. وفي لوحة أخرى بنفس الكهف نجد امرأة يرافقها كلب وإلى يمينها مجموعة أشخاص راكضون[38]. ونجد في العوينات وفي الأكاكوس عدد من المشاهد التي تصور الناس أمام منازلهم أو داخل حظائر في هيئة وكأنهم يتجاذبون أطراف الحديث أو يناقشون أموراً ذات بال. وفي بعض الأحيان نراهم وهم يقدمون يد العون لمن يحتاج إليها. كما في إحدى مشاهد عوان مهجاج التي تصور أشخاصاً جالسين وكأنهم يساعدون شخصاً آخر للنهوض من على الأرض[39]. ولم يغفل الفنانون حتى المضامين العاطفية كما نرى ذلك في مشهد تين لالان ذى المضمون الجنس حيث تصور المرأة أو الرجل في وضع جنسي. وقد تتعدى ذلك إظهار اقتران ذكور بإناث بل أن بعض الصور تعكس المضاجعة في شكل فاضح في جو طقسي تقدم خلاله القرابين[40].

يمكن أن نحدد بعض الوظائف الفردية والجماعية من خلال النشاط الإنساني. نلمح فيها وظائف خاصة بالرجال وأخرى خاصة بالنساء ونوع آخر اشترك فيه الجنسان معاً. فالصيد من أهم الحرف التي زاولها الرجال. ومن أهم مشاهد الصيد لوحة بالأكاكوس تصور جماعة مذنبة تقف مصطفة في حلقة نصف دائرية يحمل كل منهم قوساً وسهماً. وأقواسهم مشدودة تأهباً لرمي طريدتهم وهم يركضون خلف حيوان كبير الحجم يبدو كأنه ثور وحشي وهو في حالة ذعر شديد[41]. وفي مشهد آخر يحاصر ثلاثة صيادون زرافة وهم يحاولون رميها من مرمى قريب ومشهد آخر لصيد ثالث يتألف من عدة مناظر حيث يظهر في أول اللوحة عدد من الصيادين يطاردون ثوراً وحشياً وهم يرشقونه بعدد من السهام ويعاونهم كلبهم الذي لحق بالثور وانشب مخالبه في فخذه[42]. وفي مشهد آخر انفرد ثلاثة صيادون بثور هائج وهو يواجههم مواجهة عنيفة ويشد أحدهم وتر قوسه بأقصى قوة مسد داسهما في

عنق الثور. ويعاونه كلبان أحدهما ينقض على عنقه والآخر يناوشه من الخلف[43]. ونرى مشاهد صيد كثيرة في جبال العوينات يستخدم فيها القناصون الأقواس والسهام والحبال الطويلة والأفخاخ المنصوبة على الأرض أو المحفورة تحت الأرض. وتتم كثير من عمليات الصيد بمعاونة الكلاب. فمثلاً نرى رجلاً يهاجم كبشاً مغربياً (أورياً) من الأمام شاهراً سيفه نحو الكبش ويهاجم كلبه الكبش من الخلف. وكما نرى جماعة من الصيادين وهم يطوقون زرافة ويقذفونها بحراب طويلة من كل الاتجاهات[44]. كما نجد عدداً كبيراً من الرسوم والصور المحفورة التي تعرض الحيوانات البرية كالزراف والنعام وهي واقعة في أفخاخ منصوبة فوق الأرض أو نراها محاطة بسياج أو مقيدة بحبال[45].

ونشاط ثاني غلب على مزاولته الرجال وهو الرعي الذي هو من أهم الأنشطة التي شغلت بال الفنانين وأكثرها وروداً في اللوحات الصخرية وعلى وجه الخصوص رعي الأبقار الذي يشكل أكبر عنصراً من عناصر الفن الصحراوي. فهناك عشرات اللوحات تصور الرعاة وهم يسوقون قطعانهم وهي تسير أمامهم كما نشاهد ذلك في إحدى لوحات العوينات التي تصور قطيعاً من سبعة أبقر تتقدمه ثلاث منها وتتبعهن الأربعة الأخريات وخلفهن الراعي الذي يرتدي زياً من جلود الأسود وله زينة جسدية ويرتي خفاً[46]. وأحياناً نرى الراعي وهو يتقدم حيواناته وهي تتبعه من الخلف، مما يدل على حذق فائق لمهارة الرعي. وفي بعض الأحيان نجد أكثر من راع في صحبة قطيع واحد. فراع يسوق الحيوانات أمامه وآخر يحوش الشاردة منها لضمها إلى القطيع وآخر يقوم بإعلاف بعضها. كما نرى ذلك في جبال العوينات حيث تتكرر ظاهرة أعلاف الحيوانات بصورة متواترة وأحياناً يوفرون لها الطعام الإضافي من أوراق الأشجار وذلك عندما يقومون بشلخ فروع الأشجار وتقديمها لها كعلف. ويستعينون على ذلك بعصى خاصة وفي كثير من الأحيان نرى الرعاة بالقرب من حيواناتهم يهتمون بها وهي

راقدة أو خالدة إلى الراحة في حظائرها[47].

وإلى جانب هذه المشاهد الوادعة فإن هناك مشاهد مفعمة بالحركة التي تدل على الاضطراب وتشير إلى أن الإنسان قد احترف القتال وآثر الحرب على السلم. وقد غلب على مزاولة ذلك العنصر الرجالي. فمثلاً نجد في إحدى لوحات الأكاكوس صورة حية لمعركة من معارك ما قبل التاريخ بين فريقين متخاصمين يتسلح جميع محاربيهما بأقواس وسهام. ويرتدي كل منهم زياً يشبه الجلباب يتدلى حتى تحت الركبة مباشرة. يتألف الفريق الأول من سبعة عشرة محارباً يتجهون في اتجاه واحد وينقسمون إلى أربعة صفوف. يتكون الصف الأول من أربعة أشخاص يسيرون متتابعين الواحد تلو الآخر. ويتكون الصف الثاني من ثمانية محاربين مرصوصين خلف بعضهم بعضاً. ويمثل المحارب الأول في هذا الصف مقدمة الفريق وهو يشد قوسه مرسلاً سهماً نحو أعدائه في الفريق الثاني. ثم هناك صفين صغيرين إلى جانب الصف الثاني للفريق الأول يتكون كل منهما من رجلين.

أما الفريق الثاني الذي يواجه الفريق الأول سالف الذكر فيتألف من ثلاثة محاربين أحدهم في المقدمة وخلفه شخصان آخران يسير كل منهما في خط مواز للآخر. ويمثل ثلاثتهم شكلاً مثلثاً يقف كل منهم عند ركن من أركانه. يهاجم هذا الثالوث الفريق الأول مهاجمة شرسة دونما خوف أو حذر على الرغم من أن الفريق العدو يفرق الثالوث عدداً بثلاثة أضعاف. وهذا يدفعنا إلى الاعتقاد بأن هذا الثالوث كان طليعة لمجموعة من المحاربين لمّا تصل بعد إلى أرض المعركة. لذلك يبدو على الثلاثة الأوائل الاطمئنان لأنهم ربما كانوا تحت حماية ظهير قوي لم يظهر في اللوحة. وأن الشبه الشديد بين أفراد المجموعتين في اللبس وفي السلاح يدل على أنهما كانا ينتميان إلى منطقة واحدة. أو منطقتين ذات خلفية ثقافية واحدة. ولكن تميز أعضاء الفريق الثاني بارتداء زوائد خلفية تتدلى فوق ظهورهم مشدودة على الأكتاف. وتبدو وكأنها أكنة رماح أو جرب لحمل ما خف من عتاد الحرب. يمكن أن

تتخذ كمؤشر يدل على تباين في نوع من أنواع الانتماءات[48].

وهناك حرف أخرى صغيرة اختص بها الرجال من دون النساء، وذلك مثل تصفيف الشعر، كما ينعكس لنا ذلك في إحدى لوحات الأكاكوس حيث نرى رجلين أحدهما جالس يصفف شعر الآخر الذي يجثو أمامه وبين الرجلين إناء ربما كانت محتوياته تستعمل في عملية التصفيف[49].

كما نرى الرجال وقد صوروا في مشاهد تبدو وكأنها ترمز إلى جوانب متعلقة بالرياضة البدنية. فمثلاً نرى في إحدى لوحات الأكاكوس رجلين يتصارعان وقد اشتبكت أيديهما وأرجلهما وبرزت عضلات سواعد كل منهما[50]. كما نرى في جبال العوينات رجلاً يتحرك بطريقة ساخرة أو مازحة وكأنه يزاول تمريناً رياضياً. وهو شخص ذو جسد بالغ البدانة وقد صورت ساقاه بطريقة بالغة الطول يمد أحدهما إلى الأمام ويثني الآخر إلى الخلف ويثني يديه إلى أعلى ويلتفت نحو يده اليسرى[51].

ومن الوظائف التي تفردت به النساء من دون الرجال بعض أنواع الرقصات مثل تلك التي نشاهدها في عوان مهجاج في موكب يتألف من أكثر من ثلاثين امرأة وهن يسرن متتابعات وعلى رأس كل واحدة منهن حمل مشدود بأشرطة تتدلى في جباه النساء. وفي مشاهد أخرى نرى النساء في عمليات رقص منظمة يحركن أجسادهن في حركة إيقاعية واحدة تدل على أنه كانت لديهم معرفة عميقة بالموسيقى. وأحياناً يتجهن في نفس الاتجاه وينظرن في حركة إيقاعية واحدة وأوضاعهن مساوية ويرتدين زياً موحداً وكأنهم يمثلن فرقة رقص محترفة[52].

وعلى الرغم من غلبة العنصر النسائي بين الراقصين إلا أن هناك بعض الرقصات التي ربما اشترك فيها الرجال مع النساء كما يعكس ذلك بعض لوحات العوينات حين نشاهد فريقاً من نحو ثلاثين شخصاً وهم يسيرون في موكب راقص يتحركون بطريقة جماعية منتظمة ومنسجمة مع إيقاعات

موسيقية نابضة بالحركة[53].

ومن الأعمال الأخرى التي اشترك فيها الجنسان معاً عملية حلب الأبقار كما نشاهد ذلك في إحدى لوحات الأكاكوس حيث تساعد النساء الرجال في عملية الحلب ووضع الحليب في أوعية خاصة به[54].

الفصائـل الحيوانيـة

لقد صور الفنانون الحيوانات في مناظر متعددة تعكس علاقاتها بالإنسان وبالبيئة وبالحيوانات فيما بينهما: منها صور اتسمت بالروعة الفنية وصدق التعبير ومنها ما هو دون ذلك. وتضمنت الحيوانات الوحشية والأليفة. وفيما يلي أهم الفصائل التي صورت في اللوحات الصخرية بدءاً بالوحشية:

التيتل هو أقدم الحيوانات المصورة في الصحراء. وقد أنجزت صوره عن طريق الحفر. نجده في وادي مدخندوش وقد صور لمفرده. وهو يقف ساكناً وقد بلغ طول قرناه 75 سنتيمتراً من طرف لآخر. كما نراه محفوراً في لوحات الأكاكوس. وهو حيوان ضخم الجثة وله قرنان مقوسان في شكل نصف دائري وجسمه ممتلىء في العجز وضامر في المقدمة. ويعتقد بأنه من فصيلة البابلوس القديم Babalus Antiquis وهو من الحيوانات المنقرضة من الصحراء قبل مدة طويلة. ويرى موري بأن في وجود صور التيتل بالصحراء أنه كان من الحيوانات التي يصطادها الإنسان[55]. ولكن موزوليني ينفي هذا الرأي بشدة. ويعتقد بأن التيتل أضخم من أن يصطاد بالأسلحة الحجرية التي كانت معاصرة له قبل اكتشاف المعادن. ولذلك فإنه يرى بأن صور التيتل لا تعدو أن تكون أكثر من تعبير ديني عن نزعة سحرية تتعلق بالخوف من هذه الحيوانات[56].

نجد عدد من صور وحيد القرن محفورة في وادي مدخندوش يقف واحد منها في هيئة يبدو فيها وكأنه يهاجم عدواً. وصورة ثانية لوحيد قرن

وقد صور مقلوباً رأساً على عقب[57]. كما نجده وقد صور بالرسم والحفر معاً في جبال الأكاكوس مثل النموذج الذي صور بالحفر على وجه صخرة في تين العاشق ويزيد ارتفاعه عن ثلاثة أمتار وقد صور بالحفر العميق ثم صقلت خدوشه صقلاً جيداً. ووفقاً لرأي موري فإن هذا النوع يعرف عالمياً باسم بي كورنيس Bicornis أي ثنائي القرن[58]. ونجده مصوراً بالرسم في عوان مهجاج حيث رسم إطاره الخارجي باللون الأحمر الداكن ثم طليت الأجزاء الداخلية منه باللون الأحمر الفاتح وهو يقف مطأطىء رأسه نحو الأرض ويرتع أعشاباً في حركة معبرة ولون جذاب.

تعتبر صور الأفيال قليلة في الصحراء الليبية ومعظمها في جبال الأكاكوس ولا وجود لها في جبال العوينات. هناك ثلاثة صور لأفيال حفرت في وداي مدخندوش. يسير إثنان منها في هدوء كامل ويرفع الثالث أذنيه ويلوح بخرطومه إلى أعلى وكأنه في حالة هيجان. ونجد في الأكاكوس عدد من صور الأفيال اثنان منها في تين لالان يسير أحدهم في هدوء ويقف الآخر وجهاً لوجه مع أحد الصيادين. واثنان آخران وقد رسما على وجه نفس الصخرة في تشوينت وكلاهما يفيض بالحركة. وهناك فيل ثالث وقد وقع فريسة لجماعة من النبالين[59].

لصور الزراف أهمية خاصة لأنه من الحيوانات التي لا توجد طليقة في البرية إلا في إفريقيا[60]. نجد ثلاثة زرافات في إحدى لوحات وادي مدخندوش إحداهن محفورة في شكل خطوط منتظمة، والأخريان منحوتتان نحتاً بارزاً. وهناك منظر لزرافة وخلفها أشخاص يسيرون سيراً طبيعياً وهي تسير مطمئنة وكأنها لا تأبه بمن خلفها. وهناك منظر آخر لزرافات ثلاث تفر مسرعة من ثلاثة أسود استطاع أحدهم أن يلحق بزرافة وينشب فيها مخالبه. ونجد في تين لالان صورة لزرافة كبيرة الحجم حفرت فوق سطح صخرة ملساء وفي داخلها حفرت صورة لزرافة صغيرة الحجم، وربما كان ذلك رمزاً للإخصاب[61] وفي العوينات تم تصوير الزراف في إعداد هائلة وفي أساليب

فنية مثيرة للإعجاب. ومعظمه طليق في البرية. نراها راكضة ورابضة. وقد تم ذلك بالحفر ما عد حالة واحدة صورت فيها زرافتان بالرسم[62]. وقد تم تصوير الزراف في أوضاع مختلفة، أحياناً يمسكها أناس من أعناقها وأحياناً مقادة برسن. وفي بعض المواقف يرى الزراف موثوق أو واقع فريسة في فخ أو محاط بسياج. وفي الغالب يكون ذيل الزرافة مرفوعاً إلى أعلى عندما تكون واقعة في الأسر على نقيض حالتها الطبيعية عندما يكون ذيلها متدل إلى أسفل[63].

صور النعام ضمن الحيوانات البرية في وادي مدخندوش حيث نجد صورة محفورة لأربعة نعامات تقف في هدوء. وفي لوحة أخرى بنفس الوادي نجد صورة لست نعامات وهي تتحرك وكأنها تسير على مقربة شديدة بعضها من بعض وجسم كل منها يلامس الآخر. ولم تظهر أرجل خمسة من هذه النعامات ولكن ثبت الفنان رجلي النعامة السادسة. وقد حفرت جميع هذه النعامات داخل شكل دائري يشبه الحبل الدائري ويمسك بطرف الحبل شخص مستخدماً إحدى يديه ويشهر في الأخرى سلاحاً يشبه الهراوة. وربما كان الشكل الدائري شبكة لصيد النعامات وهي تفر مسرعة للنجاة ولكنها لم تفلح من الإفلات[64]. صور النعام في العوينات بالحفر ومعظمه طليق في البرية وهو يرتع في مراعيه. غير أن هناك عدداً قليلاً من اللوحات يصور النعام وهو واقع في الأسر أو مربوط في إحدى القوائم أو محاولاً دون جدوى الفكاك من الأسر.

تعكس اللوحات عدداً من صور الأبقار الوحشية وخاصة فصيلتي الماريا والودان. ومن أمثلة ذلك صورة لودان في عين عيدي ملونة بالأحمر وقد رسم الحيوان في مواجهة شرسة مع عدد من الصيادين وكلابهم التي كانت تهاجم الثور من اتجاهات مختلفة[65] كما نجد في العوينات صور متعددة للأبقار الإفريقية الوحشية المعروفة باسم الماريا وعلى الرغم من أن بعضها قد صور طليقاً في البرية إلا أن معظمها قد صور طريد كلاب وأحياناً

صورت وهي واقعة في فخ أو مأسورة وموثقة بحبال.

وإلى جانب ذلك نجد صوراً للوعول والأورية (المعزيات الوحشية) فمثلاً نرى الوعول (تيوس الجبال) وقد رسمت وهي تسير طليقة في البرية في وادي كيس بحبال الأكاكوس. كما صورت الوعول وهي راكضة بطريقة معبرة للغاية في عوان مهجاج وقد طليت صورة إحداها باللون الأبيض والأحمر[66] كما نجد صوراً كثيرة للأورية وقد رسمت بطريقة رائعة في جبال العوينات وعلى الخصوص في مواقف صيدية استخدمت فيها الكلاب، وتكون صور الأورية في الغالب مصبوغة باللون الأحمر.

تبدو صور الغزلان جد قليلة في الصحراء الليبية ما خلا جبال العوينات حيث نجدها وقد صورت في شكل قطيع تتتابع غزلانه الواحدة تلو الأخرى. كما صورت في حالات نادرة وهي واقعة في أفخاخ.

وإلى جانب هذه الحيوانات السالفة الذكر فهناك صور لحيوانات أخرى ولكنها قليلة العدد وغاية في الندرة. فمثلاً هناك صورة لأربعة قردة تسير متتابعة في جبال الأكاكوس[67]. وصورة لقطة وحشية وبعض الحيوانات السنورية غير معروفة الأصول. ونجد في وادي مدخندوش صور قليلة جداً للأسود منها مشهد محفور لأسود ثلاثة فوق سطح أعلى صخرة في الوادي وقد أنجزت بطريقة النحت البارز المصقول. نرى اثنين منهما في هيئة مبارزة يرفع كل منهما قائمته إلى الأمام ويمد الذي في اليسار قائمته نحو الذي في اليمين وفي المساحة التي بينهما صورة لثلاث نعامات وهناك ثالث يسير في هدوء وكأنه يشاهد الأسدين الآخرين يتبارزان. وأسد رابع يلاحق زرافة وهي تركض مسرعة[68]. ونجد بطريقة استثنائية صور لبعض الزواحف مثل ثعبان سندرا. وتمساح مدخندوش وهو من الظواهر التي لا يتوقع الإنسان وجودها في بيئة شديدة القحولة مثل الصحراء الليبية كما سنناقش ذلك في موضعه من البحث. وهو تمساح معتدل القامة يرى وكأنه سابح (سائر) في هدوء وتحت

ذيله صورة لحيوان يشبه وحيد القرن. وقد حفرت حراشيف جلد التسماح بوضوح شديد[69].

وإذا ما التفتنا إلى صور الحيوانات الأليفة نجد أن من أهمها صور الأبقار وأكثرها تواتراً في اللوحات الفنية ويبدو أنها ترمز إلى ثلاثة فصائل رئيسية: -

1 - لعل فصيلة البوس برمنقينس (Bos Primiguens) من أهم فصائل الأبقار المصورة في الصحراء. وهو نوع من الأبقار ضخمة الجثة ولها قرون طويلة ولا سنام لها وتنحدر من أصل أوروبي وقد امتازت بجودة لحومها وقدرتها الكبيرة على تحمل الجفاف، وإن كانت قليلة الألبان ولذلك تربى لقيمتها اللحمية[70].

2) ويطلق على النوع الثاني اسم بوس براشسيروس (Bos Brachyceros) وهي أبقار صغيرة الحجم وقصيرة القرون ولها أسنمة. وعلى الرغم من قلة لحومها إلا أنها تمتاز بغزارة الألبان مع قلة احتمال لظروف الجفاف. وهي منحدرة من أصول هندية وتعرف أحياناً بالأبقار الدربانية. وتربى لقيمتها اللبنية[71].

3) عرف النوع الثالث بالبوس ماكروسيروس (Bos Marcoceros) وهو نوع متطور من النوع الأول طويل القامة وله قرون طويلة وجمجمة متوسطة الحجم. وقوائم طويلة ورفيعة تتناسب مع الترحال إلى المسافات الشاسعة ولذلك يستخدم كمطايا للركوب[72].

هناك سؤال هام ظل يطرح منذ مدة طويلة ألا وهو كيف اهتدى الإنسان إلى تدجين هذه الفصائل ومتى تم ذلك. كان الاعتقاد السائد في السنوات القليلة الماضية أن أول نوع تم تدجينه هو الأبقار ذات القرون الطويلة ولما كانت أوروبية الأصل فلا بد أن يكون ذلك قد تم نتيجة لتأثير أوروبي[73]. ولكن الدراسات الحديثة قد أثارت الشكوك حول هذا الرأي وأتت بافتراضات

جديدة تقول بأنه من الممكن أن يكون استئناس الأبقار قد تم محلياً في الصحراء الكبرى وذلك لأن بيئة الصحراء كانت مواتية للتدجين، كما وأن الأبقار ذات القرون القصيرة الإفريقية الأصل ربما كانت موجودة في البرية قبل أن يبدأ الإنسان في عملية تدجين الأبقار[74]. وهذا الرأي لا يمنع تأثر الصحراء في تدجين الأبقار بمناطق أخرى وخاصة بالنسبة لفصائل الأبقار التي لم تكن لديها فصائل برية في الصحراء مثل الأبقار ذات القرون الطويلة. وإن وجود أكثر من فصيلة أبقار ربما يكون مؤشراً على أن التدجين في الصحراء قد اعتمد على العنصر المحلي أولاً وفي المقام الأول ثم وفدت إليه بعض الروافد الخارجية. وبذلك تكون ذات القرون القصيرة من فصيلة بوس براشسيروس هي أقدم الفصائل الثلاثة تدجيناً بالصحراء[75].

نجد الأبقار بفصائلها الثلاثة وقد صورت في مختلف الأوضاع. نراها وهي سائرة إلى مراعيها أو عائدة منها. نجدها وهي تسير في اتجاه واحد وخلفها راعي. كما نراها في بعض الأحيان ترعى في قطعان لمفردها دون راعي. نشاهد ذلك في إحدى لوحات عين ضوة في جبال العوينات حيث يتوسط اللوحة عجل معقوف القرنين وتحيط به إناث أبقار بعضها واقف وبعضها سائر وبعضها الآخر في موقف قتالي وليس هناك رعاة[76]. وأحياناً نراها وهي واقفة ويقدم لها الناس الأعلاف كما نرى ذلك في إحدى لوحات وادي أيكي حيث وقفت امرأتان أمام ثور، وقد حملت إحداهما مشعلاً أو قنديلاً في كفها الأيمن وتحني كفها الأيسر نحو الثور وكأنها تنثر شيئاً من على يدها اليسرى أمام الثور الذي يحني رأسه نحو الأرض وهو يلتقط ما يتساقط من كف المرأة الواقفة أمامه[77]. وإلى جانب ذلك فقد صورت الأبقار فرادى تسير في اطمئنان وأحياناً ترى وهي قلقة مضطربة مثل إحدى أبقار وادي مدخندوش التي صورت بدقة متناهية إذ ترى وهي متحركة وكأنها تخور.

أما صور الأغنام فهي قليلة العدد في جنوب غرب ليبيا ولكنها كثيرة في

جبال العوينات ويبدو أنها ظهرت في الصحراء الليبية في وقت متأخر من مراحل الإنتاج الرعوي. على عكس ما هو مألوف في كثير من المناطق الأخرى. نجد في جبال الأكاكوس لوحة لثلاثة أغنام من ذوات اللون الغامق الذي تتوسطه بقع سوداء وقد رسمت في أسلوب ساكن[78] ويبدو من أسلوب رسمها بأن ذلك قد تم في وقت بدأ فيه أسلوب الفن الصخري يتضاءل قليلاً عما كان عليه قبل عهد الحصان. وإذا ما اتجهنا نحو جبال العوينات تجد أن الأغنام قد صورت هناك في فترة متأخرة بالمقارنة إلى عمر صور الأبقار. نراها وقد صورت زرافات ووحدانا. فمثلاً نرى قطيعاً من الأغنام في إحدى لوحات العوينات الملونة بالبني والأبيض ويضم أكثر من خمسة عشرة عنزة وتيساً واحداً صغير الحجم له قرنان لولبيان ضخمان يشبهان قرون التيوس الموجودة حالياً في ليبيا[79] أما الأغنام فقد صورت في أحجام مختلفة ولبعضها لحي مزدوجة وفردية وبعضها الآخر رسم بدون لحي. ويصحب القطيع راعيان يشلخان أغصان الأشجار بعصى ويقدمونها كعلف للأغنام[80] وأحياناً نجد الأغنام وهي تقف منفردة ترتع دون راعي. مثلاً نرى عنزة بنية غامقة اللون تقف على قائمتيها الخلفيتين وهي ترعى من شجرة ويقف سخلها بين قوائمها. وإلى جانب ذلك فهناك لوحات تصور الأغنام وهي رابضة أو مربوطة داخل حظائر وإلى جانب بعضها أشخاص ربما كانوا يزاولون عملية الحلب.

لقد تميزت لوحات الصحراء بقلة الخيول. وعلى الرغم من ذلك فإننا نجد صوراً للخيول وهي تسير طليقة وأخرى تجر العربات. ففي وادي مدخندوش مثلاً نجد لوحة محفورة لثلاثة خيول وهي تسير منفردة في هدوء وعلى مقربة منها صورة لحصان رابع يرفع أذنيه إلى الوراء ويحني رأسه قليلاً وكأنه يتأهب للفرار. كما نجد في نفس الوادي عدداً كبيراً من صور العربات المحفورة والتي تجرها الخيول. وفي كثير من الأحيان نرى رائض الخيل يركب في وسط العربة وأحياناً يرفع إحدى يديه وكأنه يحث الجوادين على

السرعة في العدو. وتعدو الخيل في سرعة فائقة تكاد تطير أو تسبح في الهواء وفي أحيان نادرة يحمل الرائض سلاحاً يشبه السيوف المعدنية. ومن النماذج الحية في هذا المجال لوحة في تشوينت حيث لونت العربة بلون غامق ورسمت الخيول فى حركة ركض رائعة يرى فيها الحصان وقد مد الخطم إلى الأمام والقوائم شديدة الاندفاع وظهرت من عجلات العربة واحدة دون الأخريات. ووقف السائس ذو القامة الطويلة والجسد النحيل منحنياً إلى الأمام ماداً ذراعيه إلى الأمام ممسكاً اللجام المتصل بخطم الحصان[81].

ومن العجيب ألا نرى الخيول مركوبة يمتطي صهواتها الرجال. أيكون ذلك لأسباب اجتماعية أو متعلقة بالنواحي الدينية؟.

صورت الإبل زرافات تسير ضمن قوافل ووحدانا تهيم بمفردها. وقد جاءت صورها أقل مستوى من الناحية الجمالية ومن حيث الاتقان التصويري بالمقارنة مع صور الأبقار والأغنام. صورت الجمال منفردة كما نشاهد ذلك في وادي مدخندوش حيث نجد جملاً يقف ساكناً وليس عليه أحمال أو أي من عدة الإبل. كما نجد في نفس الوادي صورة لقافلة تسير في هدوء وجمالها محملة بأثقال وتسير متتابعة الواحدة تلو الأخرى. ويحدو الركب هجانان. كما نشاهد في العوينات قافلة صغيرة مكونة من أربعة جمال يسوقها هجانون يجلس كل منهم خلف سنام بعيره ويمسك مهمازاً بإحدى يديه. وتجدر الإشارة هنا إلى أن أسلوب الركوب خلف السنام هذا قليل التواتر اليوم في إفريقيا ولكنه موجود في كل من اليمن وفي بلوخستان. كما نشاهد قوافل الإبل وهي ساكنة في العوينات وهجانوها خالدون إلى الراحة. وتصاحب بعضها الكلاب[82].

تظهر لنا الصور نوعين من الكلاب: أحدهما السلوقي وهو كلب ممتلىء البدن قوي الصدر نحيف الجوف، ضيق الخطم. وله أذنان حادتان ومرفوعتان إلى أعلى وهو سريع العدو ويستخدم كثيراً في الصيد. وثانيهما

نوع يشبه فصائل الكلاب الموجودة اليوم بالجماهيرية ولعله من فصيلة الكلب الدجاج.

نجد الكلاب مسالمة وهي ترافق أصحابها، ولكن في أغلب الأحيان نجدها وقد صورت في مشاهد صيد الحيوانات كما ذكرنا ذلك في حديثنا عن لوحة تشوينت السابقة الذكر حيث تساعد الكلاب السلوقية أصحابها في صيد الودان. أما في العوينات فمعظم الكلاب من فصيلة الدجاج. وقد ظهرت في عدد من مشاهد الصيد وخاصة في صيد الكبش المغربي الذي يبدو أنه يتعذر من دون استخدام الكلاب. ونراها في الغالب الأعم وقد صورت راكضة وأذيالها معقوفة إلى أعلى. كما نراها مصورة مع القوافل كأن من وظائفها حراسة الحيوانات. ولكن ليست هناك لوحات تصور الكلاب وهي ترافق أصحابها في الرعي.

النباتات والمظاهر البيئية الأخرى

لم يهتم الفنانون كثيراً بتصوير النباتات ولا نراها إلا في أعداد قليلة كشجيرات النخيل التي صورت على مقربة من بعضها البعض في موقع عين عيدي في جبال الأكاكوس. ويعود تاريخها إلى فترة متأخرة ربما لفترة الحصان. ولعل في وجود أشجار النخيل دليل على ظهور الواحات. كما نجد في العوينات مشهداً فريداً صورت فيه ثلاثة شجيرات من السنط بمفردها ولا توجد على مقربة منها صورة إنسان أو حيوان[83]. كما نجد صور أخرى لشجيرات السنط ترى تحتها الأغنام وفي بعض الأحيان نرى الرعاة وهم يشلخون فروع الأشجار ويقدمونها علفاً لأغنامهم. ونرى أناساً مسلحون بأغصان أشجار مورقة من مختلف الفصائل. وفي أحيان نادرة نرى صوراً محفورة في شكل علامات صغيرة يمكن أن يستنتج منها بأنها ترمز لأعشاب نامية فوق الأرض ترعاها البهائم ولكن من الصعوبة بمكان تحديد فصائل هذه الأعشاب.

وإلى جانب الحيوانات والنباتات نجد أن الفنانين قد تطرقوا إلى بعض من الظواهر البيئية الأخرى. نراهم وقد صوروا الأنهار والجبال والأجرام السماوية كالشمس والنجوم والسماء وإن كانت نادرة للغاية.

وإذا ما سألنا أنفسنا على الكيفية التي كانت عليها الصحراء الليبية وبيئتها القديمة وقت أن قام الفنانون بإنجاز هذه اللوحات. يمكننا استنباط صورة تقريبية تعيد لنا بطريقة احتمالية الأحوال البيئية للصحراء في القدم.

نظراً لوجود صور للحيوانات المائية مثل التماسيح، والبرمائية مثل الكركدن وآكلة الأعشاب الضخمة مثل التياتل والأفيال والزراف، فيمكننا أن نفترض بأن الصحراء كانت تنعم بمناخ شديد الرطوبة تتوفر فيه الأنهار الجارية والأودية شبه المستديمة الجريان والبحيرات التي يمكن أن تأوي إليه الحيوانات المائية. والأمطار الكافية التي تساعد على نمو الغلالة النباتية التي توفر لآكلة العشب من الحيوانات الكبيرة ما تكفي حاجتها من الكلأ. وربما كان مناخ تلك الفترة مناخ شديد الشبه بمناخ السافانا الغنية الذي نجده اليوم في شرق أفريقيا حيث توجد حالياً في البرية فصائل حيوانات من نفس فصائل الحيوانات المصورة في اللوحات الصحراوية. وهي تحتاج إلى مناخ لا تقل أمطاره عن 800 مليمتراً في السنة لتوفر لها ضروريات الحياة.

ولكن يبدو أن هذا المناخ الغني بالخيرات البيئية قد أخذ يضمحل تدريجياً وأعترته كثير من التبدلات بطريقة مستمرة حتى تحولت الصحراء إلى كثبان رملية قفر. تخلو من الحياة البشرية والحيوانية إلا في الواحات والأماكن التي تتوفر فيها المياه.

لقد أكدت البحوث الأثرية الحديثة التي أجريت في الصحراء الكبرى هذه الافتراضات البيئية المستقاة من الفن الصخري. فمثلاً تم العثور على بقايا أسماك في جبال الأكاكوس وتم العثور على عظام فرس نهر في الصحراء الجزائرية. كما تم اكتشاف عظام وحيد قرن في أورايوس[84]. وجدت بقايا

هذه الحيوانات المائية والمحبة للماء في طبقات أثرية إلى جانب أدوات حجرية تم تأريخها جميعاً في الفترة ما بين الألف السادس والألف الرابع قبل الميلاد. كل هذه المخلفات الأثرية تشير إلى أن المناخ الصحراوي كان رطب في عصور ما قبل التاريخ كما أفادت الدراسات الجيولوجية بأنه كانت في صحراء اليوم، أنهار جارية طول العام وكانت هناك فروع من هذه الأنهار والأودية تنساب من المرتفعات الصحراوية لتصب في بحيرة تشاد[85]. ولكن بمرور الزمن قلت نسبة الأمطار لدرجة جفت معها الأنهار وغاضت البحيرات، وأضمحلت الغلالة النباتية، وربما أدى ذلك إلى فقدان الناس لحيواناتهم. ودفع الكثير منهم إلى النزوح إلى مواطن الماء ومناجع الكلأ وسلك من تبقى منهم حياة تناسب البيئة الصحراوية الجديدة. استبدلوا حيواناتهم بأخرى تناسب الظروف المناخية الجديدة. فسادت الأغنام والإبل بدلاً من الأبقار التي لم تواكب التبدلات البيئية والتغيرات المناخية التي ألمت بالصحراء فأصبحت قفراً، نجد لكل هذا أصداء واضحة في لوحات الفن الصخري حيث سادت في الفترات المتأخرة منه صور الخيل والإبل. وهي حيوانات بوسعها مقاومة الجفاف وقد ظلت تعيش في الصحراء منذ دخولها إليها وحتى اليوم على الرغم مما أصابها من جدب وقحط.

ونشاهد آثار عملية التصحر هذه أيضاً في ظهور فصائل الأشجار الصحراوية في الفن الصخري المتأخر. مثلاً نشاهد أشجار النخيل في بعض لوحات الأكاكوس مما يدل على ظهور الواحات. ونشاهد صور أشجار السنط في العوينات وذلك شاهد على توغل الزحف الصحراوي إلى تلك المناطق. بل ونرى صور الرعاة وهم يشلخون فروع الأشجار بعصا خاصة ليوفروا العلف الإضافي لحيواناتهم وهذا مؤشر على اضمحلال في المصادر العشبية للمراعي.

وعلى الرغم من أننا لا نستطيع الآن أن نربط بطريقة مباشرة بين التحولات البيئية واللوحات الصخرية إلا أننا نلاحظ أن أروع اللوحات الفنية

هي أقدمها عمراً وخاصة تلك التي أنجزت في وقت كانت فيه صحراء اليوم تتمتع بخيرات بيئية وفيرة ومناخ غزير المطر. وعلى نقيض ذلك لوحات الفترات المتأخرة حيث اضمحل الفن الصحراوي بطريقة واضحة وانتهت بعض الصور إلى خطوط تجريدية تفتقر إلى كثير من اللمسات الفنية الأصيلة. فهل حدث ذلك مواكبة للاضمحلال البيئي؟ وعلى الرغم من أننا لا نستطيع أن نجيب على هذا السؤال بطريقة علمية، إلا أنه يمكن أن يتخذ ما حدث كمؤشر على أن الإنسان في هذه الفترة المتأخرة قد انشغل بمواجهة التحديات البيئية التي هي من القضايا المصيرية التي تتعلق بالحياة أو الموت بالبقاء أو الرحيل. لذلك أهمل الجانب الفني وتركه يتدهور في بطء مع نهاية الحضارة الصحراوية القديمة. وإن صح زعمنا هذا فإنه يدل على أن الفن أمر جد لصيق بالبيئة. وإنه لمظهر من مظاهر الإبداع الحضاري في إطار بيئي.

المساكن والأمتعة والعدة

يبدو أن المساكن كانت مستديرة الشكل وقد بنيت من أغصان الأشجار ومن الأخشاب وفي الغالب ما تكون في شكل أكواخ وإن كنا نجد عدداً من المساكن عبارة عن واقيات للريح غير مكتملة الاستدارة خاصة في جبال العوينات[86]. وبعض الأبنية تبدو في شكل حظائر لا سقوف لها كان يسكنها الإنسان والحيوان في آن واحد.

ويتكون أثاث المنازل من المصنوعات الخفيفة التي يسهل التنقل بها من مكان لآخر منها الجلدية مثل الحقائب والقرب والجربان، ومنها أوعية صنعت من سعف النخيل المضفور. ومعظم هذه الأنواع نراها معلقة على الجدران أو محمولة فوق ظهور الحيوانات. وهي تشبه لحد كبير الأوعية التي تستعملها القبائل الرعوية الصحراوية اليوم مثل التبو. ويمكننا أن نستنتج من كل ذلك أن الأقوام الذين أنجزوا اللوحات الصخرية كانوا ينتمون إلى

مجتمعات رعوية ربما كانت تمثل غالبية سكان الصحراء. وخاصة وأن الرعي يمثل الجانب الأكبر من الموضوعات التي تطرق إليها الفنانون. وإن أكثر مناطق الاستيطان البشري ثراء بالفن الصخري هي مناطق الرعاة. وعلى نقيض ذلك فإن مناطق استيطان الفئات الأخرى من غير الرعاة مثل صائدي الأسماك وصائدي الحيوانات البرية تكاد تخلو من اللوحات الصخرية أو بها عدد قليل جداً منها.

صور الفنانون الآدميين عراة في بداية عهدهم بالفن الصخري. ولكن بمرور الزمن تدرجوا في استخدام الأزياء حتى توصلوا إلى تصويرهم وهم يرتدون أزياء راقية عليها مسحة من الأبهة والجمال. فهناك من يرتدي الملابس البسيطة المصنوعة من جلود الحيوانات مثل جلود الأسود. ومنها أغطية بسيطة ترتدي بين الفخذين تشد بأحزمة. ويمكن أن نطلق على هذا النوع اسم القنب (جراب العورة) ومنها ما يستر صدور النساء. وأحياناً يضعن على رؤسهن ما يحافظ على تصفيف شعورهن. وهناك نوع من القنب يشترك في ارتدائه الرجال والنساء وهو عبارة عن قطعة من الجلد فصل إلى شرائح متصلة ببعضها بعضاً ثم لف حول الخصر على هيئة التنورة. تطور هذا النوع من اللباس عند النساء. وصار أكثر طولاً وتدلى إلى أسفل ليغطي ركبتي المرأة. ثم تطور مرة أخرى إلى فستان يغطي جسد المرأة بأكمله وتتدلى منه أكمام طويلة أحياناً[87]. كان بعض هذه الثياب شفافاً وبعضها الآخر كان محلى بالألوان والزخارف. وقد زين جيد المرأة بأطواق وعقود وقلائد وبعض النسوة قد طوقن معاصمهن بأساور وكان لبعضهن أغطية رأس ملونة.

أما بالنسبة للرجال فقد تطور القنب إلى سروال صغير ثم إلى عباءة أو رداء طويل يغطي معظم الجسد. كما كانوا يستخدمون أنواعاً متعددةً من تسريحات الرأس أو أغطية الرأس منها البسيط ذو الخطوط الرفيعة ومنها ما كان على هيئة قرون الحيوانات تثبت فوق الرؤوس. ولقد ظهرت بعض الشخصيات وعليها زوائد ذنبية تتدلى من الظهور. ونرى في إحدى اللوحات

صورة لرجل يضع فوق رأسه شكلاً بيضاوياً مثبتاً في خمسة ريشات ويرتدي رداءً طويلاً. ويعتقد أريك بيتس بأن مثل هذا الرجل ربما كان رئيساً لقوم ولكن لعدم وجود الكتابات المدونة فإننا نجهل اسمه واسم القوم الذي يتزعمهم. وقد ذهب محمد مصطفى بازامة إلى نفس الرأي[88].

ويمكننا أن نتخذ من الأزياء ـ بصفة عامة ـ مؤشراً قد يدل على مكانة الأشخاص الاجتماعية والاقتصادية. فالأزياء المنمقة والتي تكسي الجسد بطريقة وافية ربما كانت ترتديها شخصيات ثرية من ذوي المكانة الاجتماعية الرفيعة. والأزياء البسيطة أو التي لا تفي بتغطية الجسد (تتركه شبه عاري) ربما ترمز إلى فقر الذين يرتدونها من ذوي المكانة الوضيعة.

ولقد استخدم سكان الصحراء عدد من الأسلحة من أهمها السهام، والأقواس، وأغصان الأشجار، والمجاديع والعصي والهراوات المعقوفة. والسيوف والرماح. وربما استخدموا التروس كأسلحة دفاعية. كما عرفوا أساليب مختلفة لصيد الحيوانات منها نصب الأفخاخ فوق سطح الأرض أو حفرها. واستخدام الحبال والشباك. كما كان بعض الصيادين يستخدم أغطية رأس من رؤوس بعض الحيوانات وذلك للتمويه بقصد خداع الفرائس. ونرى البعض يستخدم أكثر من سلاح في وقت واحد. كما نشاهد ذلك في إحدى لوحات العوينات حيث يشهر صياد سيفه في وجه زرافة محاولاً صدها من الهروب ويستدرجها نحو الفخ. كما نراهم يستخدمون المهماز لحث الحيوانات الأليفة على السير[89].

يمكن تمييز عدداً قليلاً من عدة الحيوانات في اللوحات الصحراوية. ومن أهمها الحبال التي تستخدم كمقاود للحيوانات أو لربطها في أوتاد. وأحياناً نجد قرون الحيوانات مزينة بأقراص وعلى أعناقها ما يشبه الأجراس. أما الخيول فلها لجم ربما يكون بعضها أعنة حديد خاصة بالنسبة للخيول التي تجر العربات ذات العجلات. ونرى على بعض الجمال سروج موضوعة فوق

الأسنمة. ومن الأمثلة النادرة لعدة الحيوانات عدة لثور يمتطي صهوته شخص واحد. ويشير الجزء الواضح منها بأنها تتكون من لبدة ذات جزئين مسنودة بخطوط متعاكسة من الخشب موضوعة فوق كاهل الثور. ويشد من الجزء الأعلى بلبب يمتد حتى يطوق عنق الثور. وفي المؤخرة قطعة تغطي الفخذين وتتدلى تحت الذنب[90].

جوانب من الحياة الاجتماعية والاقتصادية

تشير هذه اللوحات إلى أنه كانت تقطن في جنوب ليبيا شعوب بدوية تتكون من خليط من الأقوام ذوي أعراق متعددة (بيض وزنوج وخلاس) في مجتمع مستقر لحد كبير تقوم دعائمه على نظام سياسي قوي يتمشى مع البدو وأحوالهم الاجتماعية. فربما كان يحكم المنطقة مجموعة من رؤوساء القبائل لكل منهم سلطاته المباشرة في قومه. أما فيما يتعلق بالقضايا العامة التي تخص كل المجموعات فربما كان لديهم مجلس لتصريف الأمور العامة التي تهم الجميع مثل المنازعات بين القبائل، أو مواجهة الأعداء الخارجيين ولكن مثل هذا المجلس يكون محدود السلطات. وفي الغالب لا يعدو أن يكون اتحاد قبلي فضفاض.

أما هوية هذه الشعوب الصحراوية فهي مجهولة لدينا تماماً. فلا نعرف اسماءها ولا أسماء الشخصيات البارزة فيها. غير أننا نرى فيها كثير من الخصائص التي تميزت بها شعوب رعوية أخرى كانت تسكن الصحراء الليبية على عهد الفراعنة. وعلى وجه التحديد شعبي التحنو (من المجموعات الزنجية) والتمحو (من المجموعات البيضاء)[91]. كان أفراد هذين الشعبين يرتدون أزياء شديدة الشبه بأزياء الأقوام المصورين في اللوحات الصخرية مثل المآذر التي تتدلى من أطرافها أشرطة وتكون أحياناً مذنبة والقنب. كما يرتدي بعضهم أرياشاً على رأسه. كل هذه العناصر الثقافية المشتركة تجعلنا

نعتقد بأن جميع هذه الشعوب قد تنتمي إلى حضارة واحدة. ولكن هل كانت هناك علاقات عرقية بينها جميعاً أو بين بعض منها؟ وإن كان الأمر كذلك فما هي علاقة هذه الشعوب بشعب الجرمنت الذي خلف لنا حضارة راقية سادت في جنوب غرب ليبيا منذ عصور ما قبل التاريخ وحتى القرون الأولى الميلادية. ستظل كل هذه الأسئلة حائرة إلى حين ظهور معلومات أثرية تفك طلاسم أسرارها وتميط اللثام عن غموضها.

أما على الصعيد القبلي فيبدو أن هناك هرم سياسي متعدد الوظائف على رأسه زعيم القبيلة والشخصيات القيادية المسؤولة عن تنظيم المجتمع وتوزيع ثرواته وتوفير الأمن في حالتي الحرب والسلم. وربما كانت تساعدهم في ذلك مجموعة من القادة العسكريين وجنودهم. ثم تأتي جماعة الحرفيين الذين يزاولون الوظائف التخصصية مثل الرعاة ومصففي الشعر وساسة الخيل. ثم يأتي بعد ذلك السواد الأعظم من السكان.

وفي هذا الإطار الاجتماعي المنظم يتبوأ الفنانون مكانة سامية. إذ يبدو أنهم كانوا ـ كما يدل شكل اللوحات ومضمونها ـ نخبة من المثقفين عكسوا مظاهر مجتمعاتهم الثقافية والبيئية برموز معبرة وكانوا على وعي وإدراك تامين بأسس الفن الطبيعي ومبادئه. كما يتجلى ذلك في قدرتهم على التصوير المنسق ذي الأبعاد الدقيقة. كما كانوا على دراية بمتطلبات الفن الصخري من أدوات الحفر والتلوين وتركيب الأصباغ بطرق كيميائية من مواد صامدة للماء ومقاومة للتلف مما جعلها تبقى ثابتة إلى يومنا هذا.

إن كثرة هذه اللوحات وتطرقها لهذه الأعداد الهائلة من الموضوعات المتعاقبة الفترات يدفعنا إلى الاعتقاد بأنه كان لهذه المجتمعات ذوق فني رفيع يتأثر بالتعبير الفني الجميل ويجد متعة في مشاهدة اللوحات الرائعة. وإلا لما عمد الفنانون إلى القيام بهذه الأعمال المدهشة إن لم تكن مقبولة ومستحسنة عند أفراد مجتمعاتهم. ولذلك فإننا لا نستبعد أن يكون فنانو ما قبل التاريخ

في ليبيا كانوا يقدرون العنصر الجمالي في الفن. وربما رسموا بعض اللوحات من أجل غايات فنية. ولا نجد لرأي هنري لوت الذي ينفي وجود الفن من أجل الفن قبل الفترة التاريخية مبرراً يستند على أي منطق علمي[92]. بل على نقيض ذلك فإننا نؤيد رأي زيربو الذي يقول فيه «لا يستبعد الدافع الجمالي أيضاً في هذه القضية بالذات. وفي الواقع بما أننا نعد رجال ونساء العصر الحجري الإفريقي الحديث من نوع الإنسان العارف مثلنا، فإننا لا نستطيع أن نحرمهم من الشعور الخاص الذي يعترينا. وهو الرغبة في خلق الأشكال بغية التمتع بتأملها لا غير. أن الإعجاب الذي نشعر به اليوم أمام هذا الخلق كان أشد عندما كانت اللوحات حديثة وعندما كانت نماذجها متوافرة بالبيئة المحيطة بها»[93].

لكل هذه المزايا، يرى موري بأن الفن الصخري كان يمثل إحدى الوسائل الرمزية لنقل الأفكار بين الناس في فترة من فترات تاريخ البشرية. ويعتبره الأرهاص الأول للغة المكتوبة[94]. وعلى الرغم من أهمية رأي موري هذا إلا أننا للأسف الشديد نجهل الدلالات الصوتية لهذه الرموز التصويرية. هذا بالرغم من أننا نجد إلى جانب اللوحات الصخرية المتأخرة نصوص مكتوبة بحروف التيفيناغ القديمة وهي أيضاً مجهولة الدلالات الصوتية. وعلاقتها بلغة تاماهاق الحديثة غير معروفة.

يؤيد ديفيس رأي موري هذا إلى حد ما ويرى بأن محطات الفن الصخري ربما كانت أماكن لبث بعض المعلومات الهامة إلى أفراد المجتمع عن طريق التعبير التصويري[95]. وكان أفراد المجتمع يفهمون الدلالات التي يرمي إليها الفنانون الذين أنجزوا اللوحات. أي أن الصور كانت تحمل رموزاً خاصة لأعضاء ذلك المجتمع. وأن المحطات كانت بمثابة المنابر الإعلامية التي يبث منها المناسبات الفردية والجماعية في عصرنا هذا.

ويرى كي زربو بأن فناني الصحراء كانوا مؤرخي مجتمعاتهم في تلك

الفترة وأنهم كانوا يخلدون الأحداث الفردية أو الجماعية بل يعتبرهم المؤرخين الأفارقة الأوائل. ويعزو ذلك إلى «أنهم مثلوا لنا ـ بأبلغ عبارة ـ الحالات المتفاوتة التي اعترت أناس ما قبل التاريخ في علاقتهم مع الوسط البيئي والاجتماعي»[96].

يمثل الفن الصخري عنصراً اجتماعياً هاماً يربط بين أفراد المجتمع ثقافياً ودينياً. فمثلاً يرى هنري لوت بأن الباعث الأساسي لميلاد الفن هو نزعة دينية وأن الأماكن التي أنجز فيها هذا الفن أماكن مقدسة كان يرتادها الناس لأداء الطقوس الدينية[97] ويؤيده شرفيشيك في ذلك ذاكراً أن الفن الصخري في أصله وفي كثير من مظاهره المميزة ذو طابع ديني[98]. ويؤكد ذلك لوكوليك في أحدث دراساته[99].

وإذا ما حاولنا تطبيق النهج التفسيري الذي اتبعه ميلارز في تأويل بعض مظاهر الفن الصخري في أوروبا[100]. فيمكننا أن نقول بأن بعض مراكز الفن الصخري في الصحراء الليبية ربما كانت مراكز عقائدية هامة تقام فيها طقوس واجتماعات دينية عظيمة يؤمها حشد من الناس سنوياً. أو ربما كان إنتاج الفن الصخري في الصحراء حكراً على بعض القادة الدينيين الذين كانوا يستغلون الفن والاحتفالات التي تقام في مواقعه لتعزيز سلطاتهم وأضفاء الشرعية عليها. ويمكن أن نعزز قول ميلارز هذا بأمثلة من إفريقيا جنوب الصحراء حيث تتخذ مواقع الفن أماكناً للتعبد والمناسبات الدينية. وبث بعض المفاهيم السياسية[101].

ليس من السهل استنتاج المعتقدات الدينية القديمة من اللوحات الصخرية دون أن تصاحبها نقوش مكتوبة يمكن فك رموزها. ولذلك صار الموضوع متشعباً كثر فيه الجدال وخاض فيه الخائضون. ولكن من الآراء المقبولة رأي محمد مصطفى بازامة لأنه يتفق إلى حد كبير مع طبيعة المعتقدات الدينية عند كثير من الأمم القديمة. يصف بازامة معتقدات سكان

الصحراء الليبية القديمة التي تعكسها اللوحات الصخرية بأنها كانت تتسم بالبساطة أو السذاجة لأنهم كانوا يعتقدون في عبادة الأشياء المحسوسة مثل الحيوانات أو القوى المجسدة في تلك الحيوانات (مثل الثعابين). لذلك نرى الأشخاص يركعون في خشوع أمام الحيوانات الوحشية أو يرقصون أمامها رافعين أيديهم نحو السماء تضرعاً. كما كانوا لا يعرفون فكرة التنزيه بل يرون بأن للإلّه صلة مباشرة بالإنسان. ولذلك كانوا يرمزون لهذه الصلة بتصوير الإلّه في شكل كائن يتكون من جسد إنسان وحيوان في آن واحد. وكما كانوا يعتقدون في فكرة التناسل بين الإلّه والبشر[102]. ولذلك صوروا الحيوانات المؤلهة تواقع نساء آدميات. وأحياناً يتم ذلك على مشهد من الناس في جو تقدم فيه القرابين ويرى موري بأن مثل هذه اللوحات تعكس أفكاراً دينية يتحد فيها الحب الجنسي مع عنصر الشعوذة أو قد يكون لها علاقة بعبادة الإخصاب[103].

ترينا اللوحات الصخرية أن سكان الصحراء قد استغلوا خيراتهم الطبيعية بطريقة فعالة. نشاهد ذلك في استفادتهم من الثروة النباتية كالأخشاب التي كانوا يستعملونها في الأسلحة وفي المباني. كما استعملوا لحاء الأشجار في صناعة الأوعية، وبعض الأواني المضفورة ربما تكون قد صنعت من زعف النخيل. ولكن للأسف الشديد لا نرى دليلاً واضحاً للإنتاج الزراعي في هذه اللوحات الصخرية مما يدل على أن الزراعة لم تكن من مصادر الاقتصاد الهامة. وربما أنها لم تمثل بالتصوير لأنها ربما كانت من الحرف الممتهنة التي يترفع عن تصويرها الفنانون في محيط رعوي.

ولكن يبدو أن الإنتاج الحيواني كان عصب الاقتصاد الصحراوي. ولذلك جسد الفنانون العلاقة بين الإنسان والحيوان في أعداد هائلة من الصور. كان اهتمامهم مركزاً على الصيد في الفترة المبكرة من مزاولة الإنسان للفن الصخري ولذلك عمد الفنانون في تصوير العلاقة بين الإنسان والحيوان بصورة عدائية تنم عن التوجس والخوف ولم يكن يستفيد منها إلا بعد موتها.

ولكن بمرور الزمن أخذ الإنسان يفكر في الاستفادة منها وهي حية. ولذلك حاول ترويض بعض الحيوانات مهيأ إياها للتدجين. فمثلاً نراه يصطاد الحيوانات البرية وهي على قيد الحياة (على الرغم من مقاومتها لذلك) ليضعها في محاجر يهدف تدجينها أو يحتفظ بها حية لتوفير مؤنة غذائية في وقت لاحق. يمكن استنتاج ذلك من صور النعام والزراف (وهي حيوانات بطبيعتها طليقة في البرية) المربوطة في أعمدة أو مركوبة. أو واقفة يقدم لها العلف.

وبعد أن تم استئناس الحيوان تغيرت علاقاته مع الإنسان من عدائية إلى علاقة جد حميمة لدرجة أنه سكن مع بعضها في مأوى واحد وحمل صغارها على أكتافه أدت هذه العلاقات الجديدة إلى فتح قنوات اقتصادية جديدة ومنحت الإنسان الفرصة للتعرف على خصائص الحيوانات الأليفة ومميزاتها.

واستفاد منها في أشياء لم تكن متاحة له من قبل مثل استدرار الحليب وإنتاج الألبان. وطفق يختار من الأبقار ما كان أكثرها إنتاجاً للحليب مثل ذوات القرون القصيرة وركز على تربيتها كما تشهد بذلك عدد من اللوحات. وفي فترة لاحقة ركز على إناث الأغنام مع التقليل من تصوير الذكور وأبرز الفنانون ضروع الأغنام بطريقة مبالغ فيها مما يوحي بأن الاهتمام كان منصباً على إنتاج الألبان. ثم تطور الاقتصاد الرعوي في المراحل المتأخرة بابتكار عملية الرعي المتشعب التي نرى فيها أكثر من فصيلة حيوانية في قطيع واحد. كما نشاهد ذلك في العوينات حيث عمد الرعاة إلى الخلط بين الأبقار والأغنام في قطيع موحد. ومن جهة أخرى اتخذ الحيوانات كوسائل للمواصلات فاختار من الأبقار ذات الأظلاف العريضة المؤهلة لقطع مسافات طويلة واستعملها في الترحال. كما استفاد من الخيول المركوبة والتي تجر العربات في نفس الصدد. وعندما ظهرت الإبل نراه قد استخدمها في حمل الأثقال والسفر إلى مسافات بعيدة. ولعل صور القوافل المتحركة وعليها الأثقال تمثل قوافل تجارية تنقل السلع التجارية من الصحراء وإليها. ونظراً

لما لها من مقدرة فائقة على تحمل مشاق السفر في البيئة الصحراوية فربما يكون مجيئها إلى هذه المناطق قد فتح آفاقاً تجارية أكثر بعداً من ذي قبل ومكنت الشعوب الصحراوية من بلوغ بعض المناطق داخل إفريقيا ما كان ليسهل عليهم الوصول إليها قبل استخدام الإبل.

حاول بعض الكتاب الربط بين توغل الشعوب الصحراوية داخل القارة الإفريقية وبين لوحات الفن الصخري التي تعود إلى عصري الحصان والجمل، فوجد أن هناك عدداً من المواقع التي تصور الخيول والإبل في المنطقة الممتدة بين خليج سرت وحوض نهر النيجر اعتبرت هذه المواقع محطات تجارية كانت تسير من مدن ساحل المتوسط إلى إفريقيا جنوب الصحراء ومنها إلى تلك المدن.

وربما كانت تصحب هذه الحركة التجارية هجرات بشرية ومأثرات ثقافية. ويرون بأنه ربما كان للجرمنتيين دوراً في هذه التجارة وفي تأمين طرقها وذلك لأن المصادر التاريخية قد ذكرت بأنهم كانوا يمتلكون العربات التي تجرها الخيول ويأسرون جيرانهم ويسترقونهم[104] ويعزز من هذه الإشارات التاريخية اكتشاف نقاط في عدد من المواقع الأثرية العائدة إلى فترة الجرمنتيين وذلك في جبال الأكاكوس معقل الفن الصخري. مما قاد إلى الاعتقاد بأن هذه المواقع كانت في الأصل نقاط جرمنتية لحماية القوافل التجارية وتأمين مسيرتها[105].

الخـلاصـة

استطاع الفنانون ـ من خلال لوحاتهم الصخرية ـ أن يعبروا عن ما في خلجات نفوسهم وأن يبثوا عواطفهم، ومعتقداتهم الدينية. وأن يصوروا بيئتهم الاجتماعية والطبيعية ونشاطهم الاقتصادي في روعة ودقة. وهذا يجعل من الفن الصخري سجلاً حافلاً بالتيارات الثقافية والفكرية التي كانت سائدة بين فناني الصحراء الليبية عبر القرون. ومن ثم فإنه وثيقة هامة للغاية بالنسبة للدراسات الأثرية. تفضي بمعلومات ثرة قلما يمكن أن يتحصل عليها الباحثون من أي نوع آخر من أنواع المخلفات الأثرية من دون الفن الصخري. وخير دليل على دور الفن الصخري في توثيق المعلومات وتخليد العلم إلى حد اكتسب به صفة السرمدية أن المثل الرعبي لم يجد ما أكثر ثباتاً من النقش على الحجر ليمثل به العلم في الصخر «فجرى القول: العلم في الصغر كالنقش على الحجر».

ومن جهة أخرى فإلى جانب المتعة الذاتية التي يمكن أن يجدها الباحث في مجال الفنون الجدارية، فيمكن لمجتمعاتنا الحاضرة أن تستفيد منها في عدد من المجالات. يمكن أن نستفيد منه في مجال التراكيب الكيميائية للألوان والأصباغ وذلك بتحليل عينات ألوان اللوحات التي قاومت التلف والاستفادة منها في تركيب عينات محلياً من معطيات محلية كما يمكن أن يستفاد من هذا الضرب من الفنون في تفهم بعض المشاكل البيئية المعاصرة وربما كيفية مواجهتها. فمثلاً تزيد دراستنا للفن الصخري من وعينا

بالتطورات البيئية القديمة التي قد تساعد في إيجاد بعض الحلول للمشاكل البيئية التي يتضرر منها سكان الصحراء الحاليين. كأن نتخذ الفن الصخري منطلقاً للبحث في الأسباب التي أدت إلى عملية التصحر هل هي عوامل بيئية ظلت تعتمل منذ آلاف السنين؟ أم هي عوامل بشرية تسبب فيها الإنسان؟ فإن كانت الأخيرة أمكن تفاديها بتوعية الإنسان ومنعه من تدمير البيئة الطبيعية. وأن كانت لأسباب طبيعية فيمكن إعداد الأساليب المناسبة لمواجهتها حتى لا تتحول المناطق المخضرة إلى صحراوات قفر. كما وأننا يمكن أن نتعرف على كثير من المعتقدات الدينية لبعض المجتمعات الإفريقية المعاصرة والتي تشابه نمط حياتهم حياة الأقوام المصورة في اللوحات الصخرية. أو على الأقل يمكننا استقصاء جذور هذه المعتقدات تاريخياً.

ومن ثم يمكننا تسخير الماضي في خدمة الحاضر. وبذلك يكون دور التاريخ مستمر في حلقات متتابعة منذ بداية البشرية وحتى نهايتها ويكون اليوم مستقبل الأمس وماضي الغد.

الهوامش والتعليقات

1 ـ انظر:

Mellars P. Upper Palaeolithic Revolution. In Cunliffe B. The Oxford illustrated History of Europe. Oxford 1994 P. 68.

2 ـ انظر:

Renfnsw. C. & Bahn. P. Archaeology: Theory and practice Thames and Hudson. London 1991 PP. 38 - 39.

3 ـ انظر:

Smith. Ph. Problems and Possibilities of the Rock arts of North Africa. African Historical Studies 1, 1, 1968 P. 29.

4 ـ انظر زيربو. كي.ج. الفن الإفريقي فيما قبل التاريخ. في كتاب تاريخ إفريقيا العام. المنهجية وعصر ما قبل التاريخ المجلد الأول. منشورات اليونسكو باريس 1980 ص 678 ثم انظر الهامش 16 في نفس الصفحة.

5 ـ انظر: الخريطة رقم (1).

6 ـ انظر رسالة اليونسكو قائمة التراث العالمي ص 38.

7 ـ انظر الخريطة رقم (2).

8 ـ انظر: Smith Ph. 1968 Ibid P 4.

9 ـ انظر:

Barth H. Reisem Und Enidekungen in Nord und Central Afrika. Gotha 1857.

Durevrier. H. Les Toureghs du Nord Paris 1864. وانظر أيضاً:

وانظر أيضاً:

Nachtigal. G. Sahara Und Sudan Leipzig 1879.
(Trans. Fisher and Fisher) Vols. I & II London 1971.

10 ـ انظر:

Zolic. Sculture Libiche nel Fezzan. Revista della Colonie Italinne. T. 7 1927.

وانظر أيضاً:

Graziozi Preistorica del Fezzan. in Fezzane Oasi di Ghat 19 - Roma 1937.

وانظر أيضاً لنفس الكتاب:

Arte rupestre della Libia Napoli 1942.

11 ـ انظر:

Barker. G. W. From Classification to interpretation: Libyan Prehistory 1969 - 1989. Libyan Studies 1989 PP. 31 - 43

وانظر أيضاً:

Mori F. Tadrat Acacus: Arte Rupestre Culture del Sahara Preistorico. Turin Einaudi 1965.

انظر النسخة العربية لهذا الكتاب: موري. ف (ترجمة عمر الباروني وفؤاد الكعبازي) تدرات الأكاكوس: الفن الصخري وثقافة الصحراء قبل التاريخ. منشورات مركز جهاد الليبيين ضد الغزو الإيطالي. طرابلس 1988. وهناك أيضاً مقالان مترجمان إلى العربية لنفس الكاتب: موري. ف (ترجمة مكاييل محرز وعماد الدين غانم) حول تاريخ الرسوم الصخرية في الصحراء الكبرى. في كتاب الصحراء الكبرى. إعداد عماد الدين غانم منشورات مركز جهاد الليبيين. طرابلس 1979 م ص 157 ـ 166. ثم موري. ف.: الفن الصخري فيما قبل التاريخ في الصحراء الليبية نتاج لعملية بيولوجية ثقافية طويلة الأمد إعداد اليونسكو لبنان 1988 ص 163 ـ 169. ثم انظر ما كتبته معاونته باريش:

Barich B. Archaeology and Environment in the Libyan Sahara Excavation in Tadrat Acacus 1978 - 1983. BAR. Oxford 1987.

وانظر أيضاً:

Barich. B. Rock Art and Archaeological context in the Case of Tadrat Acacus Libya. Libyan Studies 21, 1990 PP. 1 - 17.

وانظر أيضاً:

Van Noten F. Rock art of the Jebel U weinat Graz 1978.

لقد قمت بترجمة هذا الكتاب إلى العربية تحت عنوان الفن الصخري في جبال العوينات، وهو الآن تحت الطبع.

ثم انظر:

Le Quellec. J. L'art rupestre du Fezzan septentrional (Libye) B A R. Oxford 1987.

وأخيراً انظر:

Muzzolini. A. L'art rupestre Prehistorique des massifs centraux Sahariens B.A.R. Oxford 1986.

12 ـ إليك أسماء بعض المؤلفين الذين كتبوا بالعربية في هذا المجال:

(1) بازامة: محمد مصطفى: تاريخ ليبيا في عصور ما قبل التاريخ. بنغازي 1973.

(2) البرغوثي: عبداللطيف محمد: التاريخ الليبي القديم من أقدم العصور حتى الفتح الإسلامي. منشورات الجامعة الليبية دار صادر 1971.

(3) العناق جمعة: من آفاق الثقافة الليبية: مصلحة الآثار ر. ث.

(4) شلوف عبدالسلام. رسوم الكهوف ونقوش الصخور في الصحراء: مجلة الثقافة العربية العدد الخامس السنة الثانية عشرة 1985 ص ص 84 ـ 103.

(5) موسى إبراهيم: آثار ما قبل التاريخ ودورها في تنمية المجتمعات المعاصرة مجلة الدراسات التاريخية تحت الطبع.

13 ـ انظر. موري (ترجمة الباروني والكعبازي) المصدر السابق ص 51 وأيضاً اللوحة رقم (1) وانظر أيضاً الصورة رقم 1 و 2 المرفقة بالملحق.

14 ـ انظر موري نفس المصدر اللوحة رقم 2.

15 ـ انظر: Barth. H. 1857. Ibid.

16 ـ انظر: Graziosi. P. 1937 Ibid. PP. 236 - 265.

17 ـ انظر موري في (ترجمة الباروني والكعبازي) المصدر السابق ص 240.

18 ـ انظر موري في (ترجمة ميكاييل محرز وعماد الدين غانم) المصدر السابق ص 157.

19 ـ L'Hote. H. Sur les rapports entre les Centres d'art Prehistorique d'Europe (Provence Franco - Canbrique et lervant espagnal et celui du Sahara. In prehistic art of Western Miditerranean and the Sahara Pericot. L. and Repoll. E. New York 1964 PP. 215 - 224.

20 ـ انظر: Smith. Ph. 1968 Ibid PP. 14 - 15.

21 ـ انظر: L'Hote. H. 1964 Ibid. P. 216.

22 ـ انظر: Smith Ph. 1968 Ibid P. 14.

23 ـ انظر: Smith Ph. 1968 Ibid P. 16.

24 ـ انظر: Smith Ph. 1968 Ibid P. 16.

25 ـ انظر بازامة محمد مصطفى: المصدر السابق ص ص 245 ـ 249.

26 ـ انظر لـوت هنري (ترجمة مكاييل محرز وعماد الدين غانم) الرسوم الصخرية في الصحراء الكبرى. في كتاب الصحراء الكبرى المصدر السابق ص 81.

27 ـ انظر شير فيشيك (ترجمة مكاييل محرز وعماد الدين غانم) الرسوم الصخرية في مصر العليا. في كتاب الصحراء الكبرى المصدر السابق ص ص 108ـ115.

28 ـ انظر موري 1988، المصدر السابق ص 165.

29 ـ انظر تسيقرت. هـ (ترجمة محرز وغانم) حضارات العصر الحجري القديم في الصحراء الكبرى. في كتاب الصحراء الكبرى المصدر السابق ص ص 43 ـ 56.

30 ـ يبدو أن الأبقار كانت أولى الحيوانات التي تم استئناسها في الصحراء الليبية وذلك على نقيض ما حدث في الساحل الليبي حين تشير الأدلة الأثرية على أن الأغنام كانت أول الحيوانات التي تم تدجينها (انظر:

Mcburney. Ch. Libyan Role in Prehistory. In Gadallah. F.F. (ed) (Libya in History. Benghazi 1968 PP. 1 - 30.

ولكن من الصعوبة بمكان تحديد الكيفية التي تمت بها هذه العملية. وهل هي مسألة محلية أم وفدت من الخارج. لقد كان الاعتقاد السائد في

السنوات القليلة الماضية أن العملية قد وفدت إلى الصحراء من المشرق العربي وربما كان ذلك عن طريق وادي النيل. أو أن ذلك قد جاء عن طريق أوروبا التي يرجع إليها أصل الأبقار ذات القرون الطويلة والتي يعتقد أنها كانت أولى فصائل البقريات التي دجنت في الصحراء. ولكن الدراسات الحديثة قد أثارت الشكوك في الآراء القديمة وجاءت بافتراضات جديدة تشير إلى احتمال حدوث هذه العملية محلياً في الصحراء وذلك لأن الظروف البيئية هناك قد مرت بنفس الأطوار التي أدت إلى انتهاج إنتاج الطعام في مناطق أخرى وأنه يوجد بالمنطقة أصناف برية من الأبقار ذات القرون القصيرة في الفترة السابقة لإنتاج الطعام، مما يجعل عملية استئناسها محلياً أكثر ترجيحاً، ولكن هذا الرأي لا يمنع احتمال تأثر الصحراء في عملية استئناس الحيوانات بمناطق أخرى ولو بطريقة جزئية، وخاصة فيما يتعلق بالفصائل الحيوانية التي ليس لديها أسلاف برية في الصحراء ولكنها موجودة ضمن الحيوانات المصورة في اللوحات الجدارية مثل الأبقار طويلة القرون ذات الأصل الأوروبي، والضأن الذي يعود أصله إلى آسيا وقد يكون ذلك قد تم في وقت لاحق.

31 ـ انظر موري ف (ترجمة الباروني والكعبازي) 1988 المصدر السابق ص ص 57 ـ 59.

وانظر أيضاً:

Muzzolini. A. Externation Geographiques des (Tetes Dronds) Au sahara. in Prehistoric art and religion 1979.

32 ـ انظر موري (ترجمة الباروني والكعبازي) المصدر السابق ص 128 لوحة 84.

33 ـ انظر موري (ترجمة الباروني والكعبازي) نفس المصدر ص 56.

34 ـ انظر موري (ترجمة الباروني والكعبازي) نفس المصدر نفس الصفحة.

وانظر أيضاً:

Smith Ph. 1968 Ibid 23 - 24.

35 ـ انظر موري (ترجمة الباروني والكعبازي) المصدر السابق ص 56 ـ 57.

36 ـ انظر: Van Noten. F. 1978. Ibid Fig. 171 and 183.

37 ـ انظر موري. ف (ترجمة الباروني والكعبازي) 1988 المصدر السابق ص 174 شكل 76.

38 ـ انظر موري. ف (ترجمة الباروني والكعبازي) نفس المصدر ص 199 الشكلين 110 و 111.

39 ـ انظر موري. ف (ترجمة الباروني والكعبازي نفس المصدر ص 184 شكل 88.

40 ـ انظر موري. ف (ترجمة الباروني والكعبازي) نفس المصدر ص 79.

41 ـ انظر موري. ف (ترجمة الباروني والكعبازي) ص 196 شكل 104.

42 ـ انظر موري. ف (ترجمة الباروني والكعبازي) ص 191 شكل 97.

43 ـ انظر موري. ف (ترجمة الباروني والكعبازي) 194 والشكلين 102 و 103.

44 ـ انظر: Van Noten. F. 1978 Ibid Figs. 221 & 225.

45 ـ انظر: Van Noten. F. 1978 Ibid Figs. 10, 13, 14, 42.

46 ـ انظر: Van Noten. F. 1978 Ibid Figs. 181.

47 ـ انظر: Van Noten. F. 1978 Ibid Figs. 190.

48 ـ انظر موري. ف (ترجمة الباروني والكعبازي) المصدر السابق ص 185 شكل 89.

وانظر أيضاً بازامة محمد مصطفى: المصدر السابق ص 144.

وانظر أيضاً الصورة رقم 3 المرفقة بالملحق.

49 ـ انظر موري. ف (ترجمة الباروني والكعبازي) المصدر السابق ص 183.

وانظر أيضاً الصورة رقم 4 المرفقة بالملحق.

50 ـ انظر موري. ف (ترجمة الباروني والكعبازي) نفس المصدر ص 204 شكل 118.

51 ـ انظر: Van Noten. F. 1978 Ibid. Fig. 160.

52 ـ انظر موري. ف (ترجمة الباروني والكعبازي) المصدر السابق ص 213 شكل 6.

53 ـ انظر: Van Noten. F. 1978 Ibid Fig. 124.

54 ـ انظر موري. ف. (ترجمة الباروني والكعبازي) المصدر السابق 196 شكل 105.

55 ـ انظر موري. ف (ترجمة الباروني والكعبازي) المصدر السابق ص 50.

56 ـ انظر:

Muzzolini. A. Proposals for Updating the Rock - drawing Sequence of the Acacus (Libya) Libyan Studies 22 1991 PP.15 - 17.

57 ـ انظر: Graziosi. P. 1962. Ibid. 54.

58 ـ انظر موري. ف (ترجمة الباروني والكعبازي) المصدر السابق ص 69.

59 ـ انظر موري. ف (ترجمة الباروني والكعبازي) نفس المصدر ص 89 شكلين 54 و 55.

وانظر أيضاً الصورة رقم 5 المرفقة بالملحق.

60 ـ انظر زيربوكي ج المصدر السابق في كتاب أفريقيا العام (ترجمة اليونسكو 1980 ص 683).

61 ـ انظر موري. ف (ترجمة الباروني والكعبازي) ص 89 شكل 28.

62 ـ انظر: Van Noten. F. 1978 Ibid Fig. 87.

63 ـ انظر الصورة رقم 6 المرفقة بالملحق و Van Noten. F. 1978 Ibid. Fig. 19

64 ـ انظر الصورة رقم 7 المرفقة بالملحق و Graziozi. P. 1962 Ibid. P. 30

65 ـ انظر موري. ف (ترجمة الباروني والكعبازي) ص 194 شكل 102.

66 ـ انظر موري. ف (ترجمة الباروني والكعباز) ص 175 شكل 78.

67 ـ انظر موري. ف (ترجمة الباروني والكعبازي) ص 198 شكل 109.

68 ـ انظر: Graziosi P. 1962 Ibid. P. 37.

69 ـ انظر الصورة رقم 8 وأيضاً Graziosi P. 1962 Ibid. P. 17

70 ـ انظر: Van Noten F. 1978 Ibid Pp. 20-22.

71 ـ انظر الصورة رقم 9 وأيضاً Van Noten F. 1978 Ibid PP. 20-22.

72 ـ انظر موري. ف (ترجمة الباروني والكعبازي) المصدر السابق ص 145.

73 ـ انظر: Van Noten. F. 1978 Ibid PP 20-21.

74 ـ انظر: Barich. B. 1987.

وانظر أيضاً:

Holems D. Predynastic Egypt. BAR 1982, OXford University Press.

75 ـ انظر:

Mohammed Ali. Abbas: The Neolithic Period in the Sudan BAR Oxford 1982 P. 66.

76 ـ انظر: Van Noten F. 1978 Ibid Fig. 231.

77 ـ انظر موري. ف (ترجمة الباروني والكعبازي) ص 179 شكل 82.

78 ـ انظر موري. ف (ترجمة الباروني والكعبازي) ص 216 شكل 42.

79 ـ انظر: Van Noten. F. 1978 Ibid P. 20.

80 ـ انظر: Van Noten. F. 1978 Ibid Fig 194.

81 ـ انظر موري. ف (ترجمة الباروني والكعبازي) المصدر السابق ص 215 شكل 138.

82 ـ انظر: Van Noten F. 1978 Ibid Fig 80.

83 ـ انظر: Van Noten F. 1978 Ibid Fig 190.

84 ـ انظر لوت هنري (ترجمة محرز وغانم) المصدر السابق ص 85.

85 ـ انظر بالدور غيرييل (ترجمة محرز وغانم) حول الطبيعة والمناخ في الصحراء الكبرى في كتاب الصحراء الكبرى المصدر السابق ص 26.

انظر: Van Noten F. 1978 Ibid PP. 15-16.

وانظر أيضاً Barich B. 1987 Ibid.

وانظر أيضاً:

MacIntosh and MacIntosh: Current direction in West Africa Prehistory. Annal of Anthropology 1983 PP.222.

وانظر أيضاً: Stiles. D. Desertifican in Prehistory: Sahara I 1988 P. 66.

86 ـ انظر: Van Noten F. 1978 P. 32.

87 ـ انظر بازامة محمد مصطفى المصدر السابق ص ص 273 ـ 274.

88 ـ انظر: Bates. O. The Eastem Libyans. London 1914 P 129.

89 ـ انظر: Van Noten. F. 1978 Ibid p 53.

90 ـ انظر: Graziosi P. 1962 Ibid P. 58.

91 ـ انظر شامو: ف (ترجمة الوافي محمد عبدالكريم) الإغريق في برقة منشورات جامعة قاريونس. بنغازي 1990 ص ص 28 ـ 33.

92 ـ انظر لوت: هنري (ترجمة محرز وغانم) المصدر السابق ص .

93 ـ انظر زيربوكي. جي المصدر السابق ص 684.

94 ـ انظر موري في كتاب ليبيا القديمة المصدر السابق ص 167. التيفيناغ هي نظام كتابة قديم ترسم به لغة التماشيك: انظر لوت هنري (ترجمة أنيس زكي حسن) لوحات تاسيلي مكتبة الفرجاني طرابلس 1971 ص 129. وعرفه موري بأنه رسم الخط التارقي أما لغة الحديث فتسمى تاماهاق. انظر موري (ترجمة الباروني والكعبازي) المصدر السابق ص 26. وانظر أيضاً اللوحة رقم 15 المرفقة بالملحق.

95 ـ Davis. W. Representation and Knowledge in the Prehistoric Rock art of Africa. The African Archaeological review 2 1984 PP 7-35.

96 ـ انظر زيربوكي جي. المصدر السابق ص ص 683 ـ 685.

97 ـ انظر بازامة محمد مصطفى: المصدر السابق ص 277.

98 ـ انظر:

Cervicek P. Rock Pictures of Upper Egypt and Nubia, Roma 1986 p. 89.

99 ـ انظر: La Quellee J.L. 1987 Ibid.

100 ـ انظر: Mellars. P. 1994 Ibid PP. 74-75.

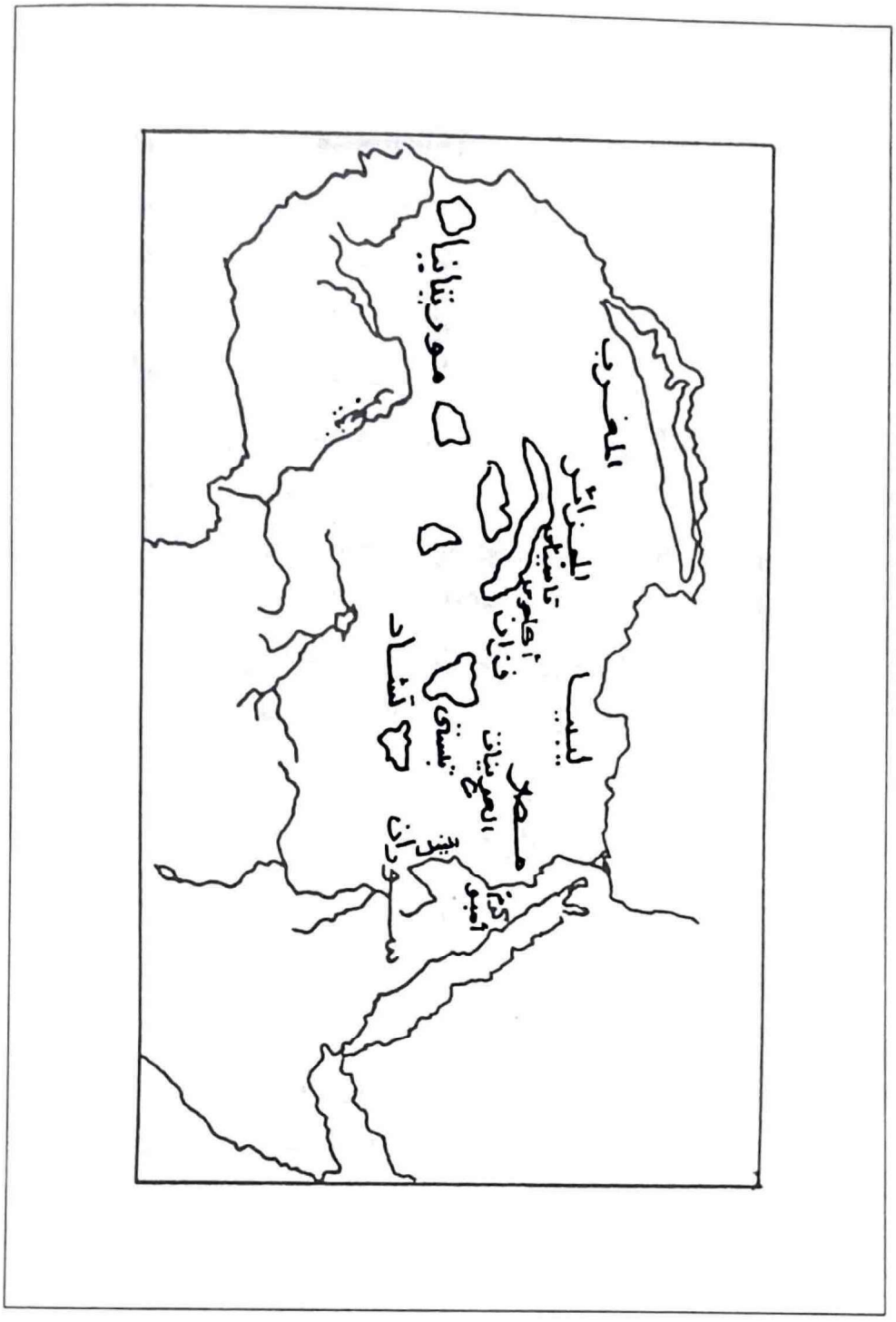
101 ـ انظر: Le Quelle J.L. 1987 Ibid.

102 ـ انظر بازامة محمد مصطفى: المصدر السابق. 260 ـ 265.

103 ـ انظر موري (ترجمة الباروني والكعبازي) المصدر السابق ص 79.

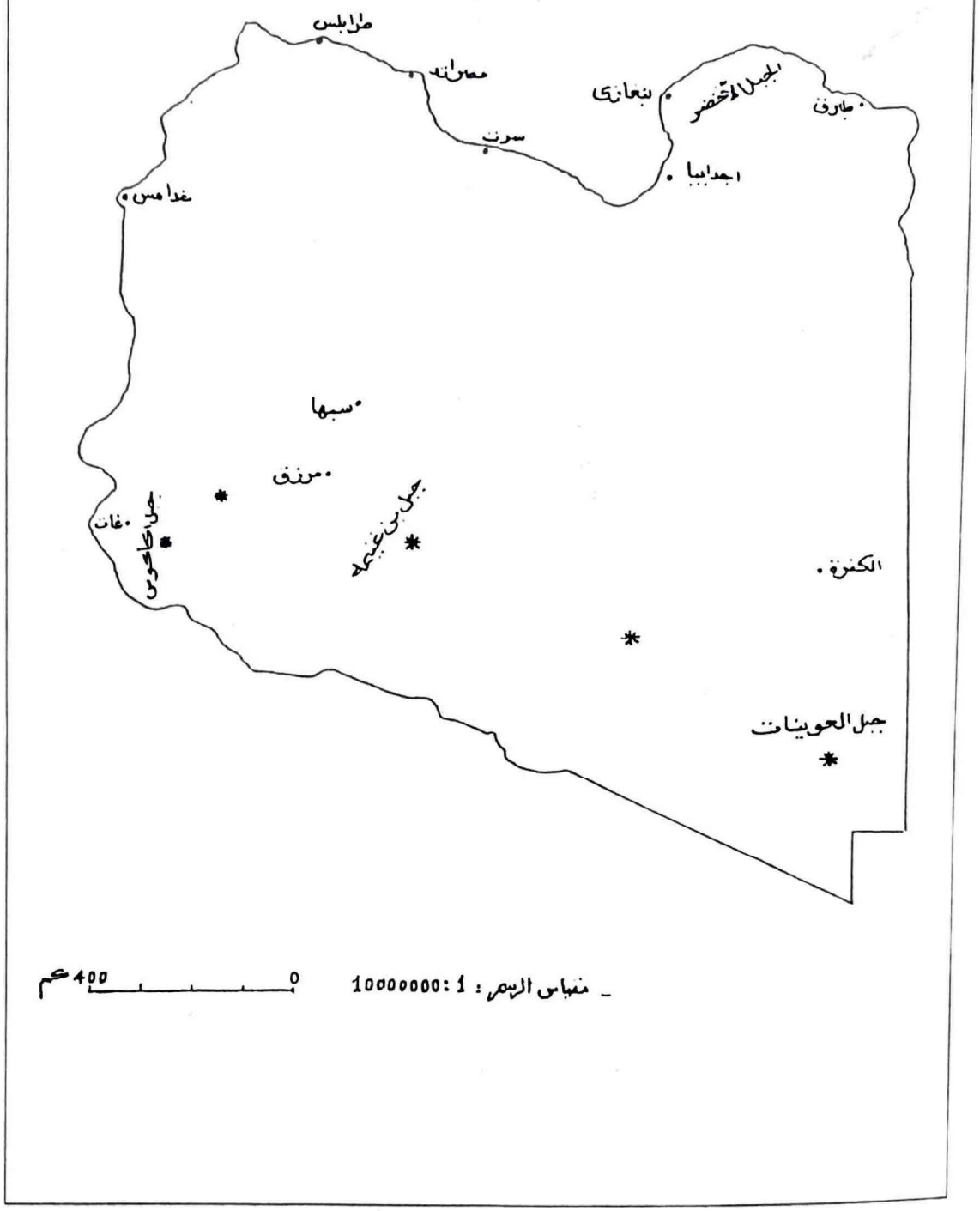
104 ـ انظر أيوب محمد سليمان: جرمة في عصر ازدهارها من 100 إلى 450 م في كتاب ليبيا في التاريخ. إعداد فوزي فهيم جاد الله منشورات الجامعة الليبية بنغازي 1968 ص 157.

105 ـ استقيت هذه المعلومات من الدكتور علي عبدالسلام في حديث له عن الجرمنتيين في مدينة جرمة القديمة في مارس 1993. وانظر أيضاً لوت هنري (ترجمة أنيس زكي المصدر السابق ص 125 ـ 135).



خريطة رقم .1

أهم مواقع الفن الصخري في شمال أفريقيا



خريطة رقم .2

* المواقع الرئيسية للفن الصخري في الصحراء الليبية

ملحـق الصـور



1 ـ نموذج لتصوير حفري بارز في صخرة مكشوفة



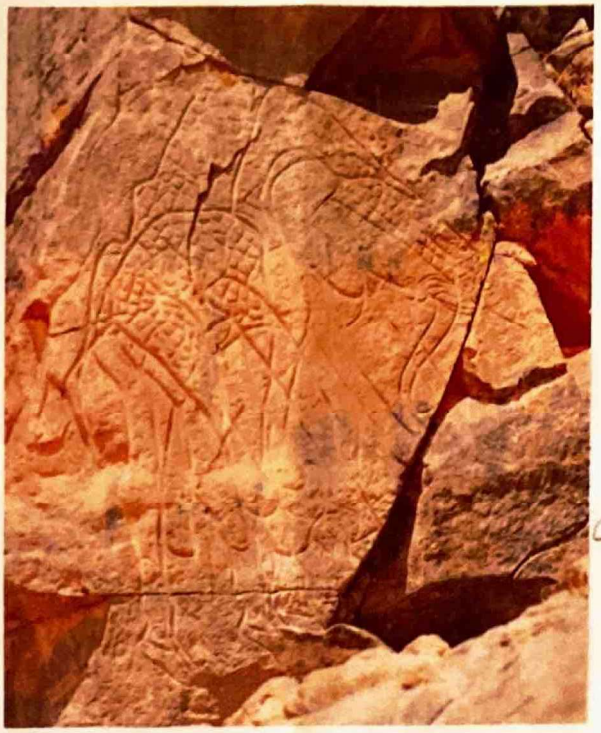
2 ـ تجويف كهفي يحوي رسوم جدارية ملونة



3 ـ معركة من معارك عصور ما قبل التاريخ



4 ـ حلاق يزاول عملية تصفيف الشعر



5 ـ صور متراكبة لعدد من الأفيال



6 ـ قطيع من الزراف



7 ـ قطيع من النعام



8 ـ تمساح وادي مدخندوش



9 ـ بقرة ذات قرون قصيرة



10 ـ نماذج من خط التيفيناغ وصورة لشجرة نخيل