# الموسيقى عند العرب الأنباط

**إياد المصري و مهدي عبدالعزيز**: معهد الملكة رانيا للسياحة والتراث، الجامعة الهاشمية، الزرقاء، الأردن.

**تاريخ الاستلام**: 25 /5/ 2009 **تاريخ القبول**: 9 /5/ 2010

**ملخص**

تُعَدُ الموسيقى أحدى الجوانب الحضارية المهمة، وهي مؤشر على تمدن الشعوب ورقيها. ونظراً لندرة ما كتب عن الأنباط في هذا الجانب، إذ لم يتعد أكثر من كونه وصفاً للقى أثرية، فقد جاءت فكرة هذا الموضوع مادة للبحث الذي اعتمد اعتماداً رئيسياً على المنحوتات النبطية، وعلى الدلائل الأثرية والكتابات القديمة وسجلات المؤرخين، فهي تساعد على إعطاء صورة شاملة عن الموسيقى النبطية.

**الكلمات المفتاحية**: الموسيقى، الأنباط، المنحوتات النبطية، الفن النبطي، تاريخ الموسيقى.

## The Arab Nabataean's Music

**Eyad Almasri and Mahdi Abdelazez**, *Queen Rania Institute of Tourism & Heritage, The Hashemite University, Zarqa, Jordan.*

**Abstract**

Music is considered as one of the most important aspects of civilization. It indicates the level of urbanization and development of people. Due the lack of written information about the Nabataean music, except some descriptive information of archaeological artifacts related to music, the idea of this research comes to fill the gap in information regarding music as study cultural aspect of the Nabataean society. The study is based mainly on the Nabataean sculptures in addition to the archaeological findings, and comparative studies related this topic, aiming at gaining a better understanding of music and its function in the Nabataean society.

**Keywords**: Music, Nabataeans, Nabataean Sculptures, Nabataean Art, History of Music

### مقدمة

كانت معلوماتنا عن الموسيقى والغناء النبطي قبل بدء التنقيبات الأثرية في المواقع النبطية المتعددة قليلة جداً، وتعتمد على ما ذكره المؤرخون، أمثال الجغرافي اليوناني سترابو الذي تحدث عن المآدب النبطية التي تغني فيها قينتان (Braun 2002: 211)، وذَكره أيضاً بأن الأنباط استخدموا الموسيقيين في حفلاتهم (فارمر 13:1957). يضاف إلى هذا ما أورده القديس إبيفانيوس عن مشاركة الموسيقى للطقوس الدينية (Robinson 1901: 6-16)، وما ذكره المسعودي من أن الأنباط استعملوا آلة وترية (المسعودي 1861، ج8: 91).

وقد ساعدت الحفريات الأثرية في مواقع نبطية عديدة في العثور على عدد من اللقى الأثرية التي تعكس موضوعاً موسيقياً. وتُعَدُ الحفريات الأثرية التي قامت في موقعي البتراء وخربة التنور خاصة، من أهم تلك الحفريات التي عثر فيها على عدد من المنحوتات الحجرية والفخارية التي تمثل أدوات موسيقية أو موسيقيين وهم يعزفون على آلاتهم الموسيقية. ومع أن الأمثلة قليلة، فإنها ساعدتنا على الحصول على فكرة جيدة عن الموسيقى النبطية، سواء أكان ذلك من ناحية أهميتها في مختلف نواحي حياتهم، أم من ناحية الأدوات التي استخدموها، أو نوعية الأداء، كما أعطتنا فكرة عن أهمية الموسيقي ومدى احتراف الأنباط لهذه المهنة.

ولم تزودنا الكتابات النبطية المكتشفة لغاية الآن بأيّ معلومة مباشرة عن الموسيقى وعلاقتها في مختلف مناحي حياتهم، كتلك التي زودتنا بها الكتابات المسمارية في وادي الرافدين والكتابات الهيرغليفية في وادي النيل.

**المصادر الأثرية النبطية التي تعكس موضوعاً موسيقياً**

**أولاً: المنحوتات**

هناك العديد من المنحوتات التي عثر عليها في البتراء والتي تعكس موضوعاً موسيقياً أو تظهر الأدوات الموسيقية جزءاً منها. وتعد المنحوتة الفخارية الصغيرة المعمولة بالقالب التي عثر عليها في أحد قبور البتراء خلال الحفريات الأثرية التي أشرفت عليها كركبرايد (Kirkbride) في المدّة من 1955م إلى 1956م (Parlasca 1990: Taf. VII 24; Khairy 1990: Fig. 27.9, Pl.14.9; Harding 1958: 15)، من أهم المنحوتات التي تعكس مشهداً موسيقياً، فهي تمثل فرقة موسيقية تعزف على آلات مختلفة.

كما عثر في العديد من الحفريات الأثرية التي أقيمت في البتراء على العديد من أجزاء منحوتات فخارية أخرى تمثل موسيقيين (Khairy 1990: Fig 26.8, Pl. 14.8; Parlasca 1991: Abb. 24-28; El-khouri 2002: Plates, 113-120)، انتجت في الغالب من نفس قالب المنحوتة الفخارية التي أشرنا إليها أعلاه، للتشابه الكبير بينهما، وظهر في بعضها الجزء الذي يمثل رجلاً وهو يعزف على الناي المزدوج، وفي بعضها الآخر ظهرت امرأة على يمينه وهي تضرب على دف مربع، فهذه الأعمال الفنية الفخارية التي تمثل مشهداً موسيقياً، هي التي كانت المصدر الرئيس الذي اعتمدت عليه هذه الدراسة.

كما عثر في خربة التنور على سبع منحوتات حجرية بارزة لكل من الآلهة: هرمز وتايكه وزحل مرتبطين مع قيثارة ذات سبعة أوتار، واستطاع جلوك (Glueck) من خلالها أن يميز منحوتات الإلهة هرمز (Glueck 1965: 465, Pls. 53a, 146a,b, 153a).كما عُثر على منحوتة حجرية أخرى في البتراء تمثل الإله زحل مع قيثارة (خوري 1990: ش 44)[1].

**ثانياً: الرسومات**

تُعد اللوحة الجدارية المرسومة التي عُثر عليها داخل أحد المباني في السيق البارد في منطقة البتراء (Glueck: 1965: Pl. 203 a,b) المثال الوحيد الذي يحتوي على موضوع موسيقي ممثل بالرسم، فقد ظهر فيها الإله بان (Pan) وهو يعزف على ناي ويظهر معه في المشهد الإله إيروس، إضافة إلى نباتات وطيور في أوضاع مختلفة.

**ثالثاً: الأسرجة الفخارية**

توجد مجموعة من الأسرجة الفخارية التي عثر عليها في خربة التنور، وقد زُين أحدها، بحسب جلوك، برأس فتاة توجت بما يشبه القيثارة ذات الأوتار الثلاثة (Glueck: 1965: 6, 228, Pls. 67 a,-c, 68)، وأشار خيري في هذا السياق أن هذا الشكل قد يمثل آلة الناي الموسيقية (Khairy 1990: 27)، وكلا الرأيين يشير إلى القيثارة والناي، وهما من الآلات الظاهرة في بعض المنحوتات السابق ذكرها.

**الآلات الموسيقية**

لقد استخدم العرب في الفترة الجاهلية آلات موسيقية متنوعة منها الوترية ومنها آلات النفخ وآلات الضرب، فاستخدمت الصنوج من الآلات الوترية وقصابة من آلات النفخ والطبل والدف والجلاجل من آلات الضرب (الأسد 1988: 106، 108)، وقد يكون ذلك استمراراً على ما كان عليه الحال لدى الممالك العربية السابقة كمملكة الأنباط التي عُرف عنها استخدام جميع هذه الأنواع، وهذا ما سنأتي على ذكره تالياً.

لم يصل إلى علمنا أنه عثر خلال الحفريات الأثرية على أي من الآلات الموسيقية النبطية القديمة، وقد يعزى ذلك إلى تلفها بسبب التحلل والتلف كونها تصنع في الغالب من مواد عضوية، أو إلى عمليات الإتلاف أو النهب والسرقة التي تعرضت لها البيوت والمباني والقبور النبطية في البتراء ومدائن صالح، إذا عرفنا أن غالبية البيوت

(1) لمزيد من المعلومات عن هذه المنحوتات انظر : المصري 1997.

والمباني العامة و القبور في البتراء استخدمت سكناً في أزمان لاحقة، وهذا ما أدى إلى فقدان محتوياتها. لذا فإن معرفتنا بالآلات الموسيقية النبطية تعتمد على دراسة مختلف المنحوتات والرسومات النبطية التي ظهر بها آلة موسيقية. وتعدّ المنحوتة الفخارية التي عثرت عليها كركبرايد (Kirkbride) في البتراء (الشكل1) من أهم هذه المنحوتات. ونظراً لأنها لا زالت كاملة فستدرس دراسة أوسع من تلك المنحوتات الفخارية الأخرى التي عثر على أجزء منها فقط. أما قياسات هذه المنحوتة، فعرضها 9.2سم وارتفاعها 8.6سم. وهي تمثل ثلاثة موسيقيين هما رجل بين امرأتين؛ الرجل يعزف على أداة نفخ موسيقية هي المزمار المزدوج أو **الناي المزدوج** (الشكل 5) الذي يتكون من إنبوبين طول كل واحد منها نحو 3سم، ومثقوب بثمانية ثقوب، ويحرك الرجل جميع أصابعه عليها للتحكم بالصوت والحصول على النغمات المطلوبة، وهو يشبه ما يستخدمه العازفون هذه الأيام في القرى ويسمى المجوز. أما المرأتان، فاليمنى تحمل قيثارة بيدها اليسرى، وتستخدم يدها اليمنى للعزف على أوتار القيثارة الظاهرة في الجزء العلوي منها (الشكل 6)، أما قياساتها فهي 3.6سم في 1.2سم، وهي ذات خمسة أوتار وزواية منحنية.

أما المرأة على جهة اليسار، فتعزف على أداة غير معروفة بشكل مؤكد وهي أصغر حجماً من سابقتها، بحيث تمسكها بيدها اليسرى بالقرب من كتفها الأيسر، وتعزف عليها باستخدام أصابع يدها اليمنى (الشكل 4). ويرى بعض الباحثين أمثال خيري، وهو الرأي الأرجح، أن المرأة قد تكون تضرب على دف مربع (Khairy 1990: 26). كما يوجد أداة رابعة بديلة معلقة بين الرجل والمرأة التي على يساره قد تكون طقطاقة مكونة من قطعتين من الخشب (El-Khouri 2002: 62)، أو أنها قد تكون خرخاشة (الشكل 3)، وكلا النوعين هو من الآلات الصوتية التي تصدر صوتاً باصطدام أجزائها ببعضها.

**أولا: آلة القيثارة**

وهي من الآلات الوترية القديمة، ويرجع تاريخ هذه الآلة إلى 3000 سنة قبل الميلاد، وقد استخدمها السومريون والأكاديون والبابليون (رشيد 1985: -424 425). كما كان استخدام القيثارة في حضارة وادي النيل واسعاً جداً، وعثر فيها على العديد من القيثارات الأصلية، وظهر في رسوماتهم ومنحوتاتهم على الجدران ومنحوتاتهم المدورة العديد من المشاهد لموسيقيين يعزفون على القيثارة، كما ذُكَر في كتاباتهم العديد من الاحتفالات التي تتحدث عن مشاركة عدد كبير من عازفي القيثارة (Anderson 1995: 2555- 2568, figs, 6, 7,9).

وقد ا استخدمت الآلات الوترية عند العرب القدماء، فاستخدمت القيثارة عند عرب الحيرة (فارمر1957: 12). وأشارت الدلائل الأثرية إلى ممارسة العرب اللحيانيين العزف على آلة وترية وجدت منقوشة على جبال العذيب، علماً بأن اللحيانيين عاصروا الأنباط وانتهت دولتهم على أيدي الأنباط أيضا في نهاية القرن الأول قبل الميلاد (الفاسي 1993: 75، 295، ش 6)، وهذا ما يشير إلى وجود تأثيرات متبادلة بين الممالك العربية المختلفة، سواء أكان باستخدام أنواع معينة من الآلات الموسيقة أم بكيفية أداء بعض الطقوس بمشاركة الموسيقى. وظهرت القيثارة مع العازفات النبطيات بشكلين وحجمين مختلفين (الأشكال 4، 5).

**ثانياً: المزمار**

وهو من آلات النفخ، والناي كلمة فارسية تقابلها بالعربية كلمة القصابة (رشيد 1985: 431). ويرى الحلو أن كلمة مزمار استخدمت أحياناً في الكتابات والمصادر التاريخية القديمة لتشير إلى الناي أيضاً (الحلو 1974: 191) مع أن هنالك فرقاً بينهما، فالمزمار الذي عرف قديماً كان مزدوجاً وهو ما يظهر في المنحوتة النبطية موضوع الدراسة (الشكل 5) أما الناي فمنفرد وقد أطلق عليه في بعض المصادر العربية اليراع المثقب (البارودي 1988: 55) وهو عبارة عن قصبة جوفاء مفتوحة الطرفين ومثقبة بعدد من الثقوب، ويقع النفخ فيها مباشرة على حافة فتحتها القريبة لشفتي النافخ الذي يقوم بتحريك أصابعه على الثقوب للحصول على النغمة المطلوبة (الأشكال 2،1).

لقد استخدمت هذه الآلة في كل من وادي الرافدين ( Kilmer 1995:260) ومنطقة وادي النيل (Anderson 1995: 2557,2562, Fig. 9) في العديد من المناسبات الرسمية والدينية.

وقد استخدم المزمار المزدوج لدى الأنباط، فقد ظهر مع الرجل في المنحوتة السابق ذكرها (شكل1)، وقد ظهرت هذه الآلة الموسيقية في الحضر في معبد اللات على إفريز من النحت البارز يمثل عازفا عليه وبقربه شخص يصفق (الشمس 1988: 224) ، وذكرت النقوش الحضرية اسم رجل كانت حرفته زماراً (الشمس 1988: 75) وهذا يدل أن عزف الموسيقى كان من الحرف التي يمتهنها الناس ليشاركوا في مختلف المناسبات عند الطلب منهم.

وكما هو الحال في الحضر، فقد استخدم المزمار في تدمر كما يظهر ذلك في منحوتاتهم البارزة (Colledge 1976: 155)، وهذا يدل أن الموسيقى أدت دورا في الاحتفالات التدمرية، وقد يكون استخدام العرب التدمريين للناي استمراراً للتقاليد العربية القديمة لدى الأنباط والحضر.

**ثالثاً: الخرخاشة**

وهي من نوع الآلات المصوتة بذاتها، أي إنها تصدر صوتاً عن طريق تصادم أجزائها ببعضها عند تحريكها باليد، وهي تتكون، غالباً، من مقبض وجزء كروي مثقب بداخله قطع صغيرة من الحجارة، وهذا قريب من الشكل الذي ظهرت عليه عند الأنباط مرافقة للفرقة الموسيقية (الشكل 3).

لقد عثر على أشكال مختلفة لهذه الآلة الموسيقية في بلاد وادي الرافدين تعود إلى العصر البابلي القديم بعضها بشكل حيوانات ( رشيد 1985: 439)، وكانت الخرخاشة كثيرة الشيوع أيضاً في وادي النيل، وارتبطت هناك بطقوس عبادة لعدد من الآلهة (Anderson 1995: 2557, Fig. 4).

**المناسبات التي استخدمت فيها الموسيقى:**

أدت الموسيقى دوراً كبيراً عند مختلف الحضارات القديمة وخصوصاً حضارتي وادي الرافدين ووادي النيل، وهناك آراء مختلفة فيما إذا كانت الموسيقى لخدمة الفن والدين في بادئ الأمر أم لخدمة الدين فقط، فمعظم الباحثين يرون أنها كانت في الغالب لخدمة أهداف دينية وبالذات لخدمة الآلهة وعبادتها وقيام الموسيقى والغناء بدور الناقل لتضرع الناس ودعائهم إلى آلهتهم (رشيد 1985: 407). أما أهم المناسبات الدينية والخاصة النبطية التي اشتركت فيها الموسيقى فكانت:

**عزف الموسيقى خلال ممارسة الطقوس الدينية:**

إن العلاقة بين الدين والموسيقى قديمة، وتظهر هذه العلاقة في الاستخدامات الموسيقية في المعابد وفي الطقوس الدينية القديمة. وتشير المصادر التاريخية إلى ان فرقا موسيقية خاصة قد تشكلت لهذه الغاية، وكانت تحت إشراف متخصصين من أصحاب المكانة الدينية الرفيعة (Kilmer 1995:204).وتظهر الاستخدامات الدينية للموسيقى في الممالك العربية القديمة، فنجد على سبيل المثال في معبد اللات في الحضر كثيراً من المشاهد التي يظهر فيها عدد من الموسيقيين يعزفون على أنواع مختلفة من الآلات الموسيقية، كما تظهر مغنية وهي تصدح بصوتها (الشمس 1988: 610)، فهذه المشاهد الموسيقية التي ظهرت في مدينة الحضر تؤكد أن الموسيقى كانت في غالب الأحيان لخدمة الأغراض الدينية، وهي بنفس الوقت تحظى بأهمية كبيرة كونها ترتبط بآلهة وملوك.

كما ارتبطت الموسيقى والغناء بالدين عند عرب الجزيرة خلال الفترة الجاهلية، فقد كانوا يطوفون بالكعبة التي تحتوي على أوثانهم، ويرقصون حولها، ويغنون لها، ويهللون، ثم ينحرون الذبائح يقدمونها قرابين للآلهة (الأسد 1988: 144). ولا بدّ أن ذلك كان استمرارا لتقاليد سابقة ورثها عرب الجاهلية عن أسلافهم من عرب الجزيرة.

وارتبطت الموسيقى عند الأنباط ببعض آلهتهم والطقوس التي ترتبط بهم، فقد ارتبطت القيثارة لديهم مع عدد من آلهة الكواكب بشكل خاص[2]، وجاء ذلك تبعاً للمفهوم القديم للأنغام الموسيقية وعلاقتها بنظام الأبراج والكواكب المرتبطة بالآلهة، وعليه، كان على عدد من هذه الآلهة أن يتزين بآلة القيثارة (Glueck: 1965: 228).

إن ارتباط الموسيقى عند الأنباط بالدين يؤكده ارتباطها بالآلهة إضافة إلى ذلك هو ارتباطها بالطقوس الدينية النبطية. فقد ذكر الجغرافي سترابو نوعاً من الاحتفالات النبطية التي كانوا يقيمون فيها مآدب جماعية لنحو ثلاثين شخصا، وكان فيها فتاتان مغنيتان لكل وليمة تتكون من 13 شخصاً (Braun 2002: 211)، وقد أظهرت الحفريات الأثرية الأماكن التي كانت تقام فيها مثل هذه المآدب وهي عادة ما تكون ملحقة بالمعابد كما هي الحال في خربة التنور وغيرها من المعابد النبطية (Glueck: 1965:190). ويبدو أن هذه الولائم كانت تقام تحت إشراف أحد الكهنة كما يشير إلى ذلك زيادين في تحليله للقب (ر ب م ر ز ح ا) الذي وجد في أحد النقوش النبطية بأنه يعني رئاسة شخص لمجموعة دينية تشرف على احتفالات ذات طابع ديني ترافقها ولائم وموسيقى (Zayadine 1976: 139)، مع أن المحيسن يذكر أن كلمة (م ر ز ح ا) تعني أنه كان للأنباط جماعات دينية تؤدي طقوسا دينية معينة، مثل طقوس الرقص والغناء (المحيسن 2004: 159). وهناك نص تاريخي يعود لفترة متأخرة نوعاً ما عن الحقبة النبطية، أورده القديس إبيفانيوس أسقف سلاميس، في المدّة بين 315-402م، وفيه يشير إلى الطقوس الدينية في البتراء والإسكندرية وموقع الخلصة النبطي في صحراء النقب، إذ يقول: ".....  وهم يسهرون الليل كله مرنمين أناشيد للصنم تصحبهم المزامير، وعندما ينهون سهرهم مع صياح الديك، ينزل حاملو مشاعل إلى مكان مقدس سفلي ويأخذون من هناك صنما من خشب، فيطوفون عليه سبع مرات بمزامير وطبول وأناشيد" (Robinson 1901: 6 - 16). ويشير المحيسن إلى مطابقة ما أورده نص إبيفانيوس للقى الأثرية في موقع خربة الذريح النبطي من وجود مكان يطاف حوله وتحته مكان سفلي، وبالتالي ممارسة الأنباط لمثل هذه الطقوس في الموقع (المحيسن 2004: 207، 262). فما أورده المؤرخون إضافة إلى الدلائل الأثرية يؤكد ممارسة الأنباط للموسيقى والتراتيل خلال أدائهم لطقوسهم الدينية، وان مثل هذه الممارسة كانت شائعة في مثل هذه الاحتفالات.

ومن الملاحظ من المنحوتة النبطية التي تمثل فرقة موسيقية (الشكل 1) أن هذه الفرقة تعزف وهي جالسة، وهذا ما يشير إلى أنها ثابتة في مكان معين، كما أنها تجلس بشكل أمامي دون حركة كبيرة، وهذا ما يشير إلى هيبة الحفل الذي يشاركون فيه ووقاره وقدسيته، وظهر أفراد الفرقة دون لبس الأحذية بأقدامهم، وهذه إشارة إلى قدسية المكان الذي يجلسون فيه، وهو ما يُرجَحُ أنه معبد لأحد الآلهة النبطية، أو قاعة مآدب، وعليه نستطيع أن نؤكد من خلال الإشارات السابق ذكرها، أن عزف الموسيقى والغناء كان جزءاً مهما من الطقوس الدينية التي مارسها الأنباط، إضافة إلى كونه جزءاً من المناسبات الأخرى التي سنأتي على ذكرها.

إن ما جعل الأنباط يعزفون الموسيقى خلال تأديتهم للطقوس الدينية، هو إيمانهم بتأثيرها في انفعالات المتعبد ومشاعره خلال أدائه لطقوسه، وبالتالي تكون أكثر صدقاً ووصولاً إلى الآلهة، كما أنها تساعد على إضفاء جو خاص يتناسب مع خصوصية المكان والطقوس الدينية، وقد تساعد على الارتقاء بهم وبطقوسهم الدينية إلى الآلهة وطرد الأرواح الشريرة.

**عزف الموسيقى خلال ممارسة الطقوس الجنائزية:**

إن علاقة الموسيقى بالطقوس الجنائزية قديمة، ففي وادي النيل، زينت العديد من غرف التقدمات التابعة للقبور بمشاهد موسيقية، كما رافقت الموسيقى المآدب الجنائزية (Anderson 1995: 2555,7,8). وكانت المآدب الجنائزية شائعة لدى الممالك العربية المختلفة، كمملكة الحضر ومملكة تدمر (Tarrier 1995: 156-182)، وقد يكون ذلك بتأثير مصري، فقد عُرف عنهم اهتمامهم بالفكر الجنائزي والخلود، ونحن نعرف أن الأنباط اهتموا أيضاً بفكر الخلود والحياة الأخرى، ونظراً لانفتاح الأنباط على غيرهم من الحضارات وتأثرهم بها -وخصوصاً المصرية- فإننا

(2) لمزيد من المعلومات عن تقديس الأنباط لآلهة الكواكب السبعة انظر: المصري 1997: 86-77.

نتوقع أن هناك تأثيرات مصرية على الأنباط فيما يتعلق بمرافقة الموسيقى للطقوس الجنائزية.

إن مشاركة الموسيقى والغناء أو التراتيل في الطقوس الجنائزية النبطية يمكن أن تؤكده مجموعة من الأمور: أولها: إشارة سترابو إلى العثور على 143 كأساً ذهبية لمائدة جنائزية، ومشاركة المغنيات في المآدب (Braun 2002: 211).

ثانياً: الحقائق الأثرية التي تبين أن قاعات المآدب أو ما يسمى (التركلينيوم) عادة ما تكون بالقرب من القبور، ففي البتراء هناك العديد من الأمثلة المحفورة بالصخر، ومنها ما هو في العراء كما هي الحال في خربة الذريح (المحيسن 2004: 63،62، 182)، كما ذكرت تاريبه (Tarrier) اهتمام الأنباط بإنشاء هذه القاعات الجنائزية في مدائن صالح لإقامة المآدب التي كانت تقام في أثناء طقوس الدفن وزيارة المدافن وأوقات الأعياد (Tarrier 1986: 254-256).

ثالثاً: كثرة إنشاء الأنباط لهذه القاعات حتى في الموقع الواحد، وقد يعزى ذلك لأن القبور تعود لعائلات مختلفة، وكل عائلة منها معنية بممارسة الطقوس الجنائزية التي تتعلق بمن توفي منهم.

إن اهتمام الأنباط بالميت وبالحياة الأخرى وبتجهيز قبر يتناسب مع فكرهم بأن الموت هو الطريق إلى الخلود، كما أشارت إلى ذلك كتاباتهم (Healy 1993)، والمستوى الرفيع من القبور التي أعدوها وزينوها برموز دينية جنائزية، كل ذلك يشير إلى اهتمامهم بالطقوس الجنائزية التي تتعلق بالميت أو بزيارته وبتقديم التقدمات للآلهة من أجله، وما يرافق ذلك من مآدب خاصة بمثل هذه المناسبة، وقد يشير إلى مستوى هذه الاحتفالات ومرافقة الموسيقى والتراتيل لها.

**عزف الموسيقى خلال احتفالات الأعياد والمواسم:**

إن تقليد عزف الموسيقى خلال الاحتفالات والأعياد العامة كان معروفاً قبل مجيء الأنباط، فهناك مشهد موسيقي على لوح نذري من موقع خفاجي في بلاد ما بين النهرين يشير إلى احتفالات السنة الجديدة (بارو 1980: 320)، كما عرفت مثل هذه الاحتفالات في حضارة وادي النيل، فكانت الموسيقى والرقص ترافق احتفالاتهم الكبيرة التي كانت تقام في الهواء الطلق على شرف كبير آلهة منطقتهم، كما هي الحال بالمشاهد الموسيقية التي ظهرت على جدران معبد إدفو وكانت على شرف الإله حورس إله منطقة مصر العليا (Anderson 1995: 2567,8)، ويبدو أن تقليد الاحتفال بكبير الآلهة انتقل إلى الأنباط، وهذا ما سنأتي على ذكره لاحقاً.

من المعروف أن بلاد العرب الوثنية كانت تزخر بموسيقى الأعياد والمواسم (فارمر 1957 : 47)، ويمكن تعميم ذلك على العرب الأنباط، فقد عرف عنهم العديد من الأعياد الشعبية، وتعد مناسبة الحج إلى الإله ذو الشرى كبير الآلهة من أهم الأعياد الدينية عندهم، وكان يقام في الخامس والعشرين من شهر كانون الثاني في مجموعة من المواقع، مثل: البتراء والخلصة والإسكندرية (الفاسي 1993: 296)، وكان أهلها يؤدّون تراتيل باللغة العربية (ستاركي 1970: 11)، ومن المحتمل أن الموسيقى كانت ترافق هذه التراتيل، ويبدو أن هذا الاحتفال يأخذ أهمية خاصة عند الأنباط، فهو من جانب يقام احتفالا بكبير آلهتهم، ومن جانب آخر يقام في عاصمة دولتهم، وهذا ما يضيف بعدا قوميا لاحتفالهم.

ومن الأعياد الأخرى المهمة لدى الأنباط، عيد كان يقام كل أربع سنوات في منطقة شبه جزيرة سيناء ويسمى Pentaeterigne كما أشارت إليه النصوص، ويشارك فيه جميع سكان شبه جزيرة سيناء والقبائل المجاورة (Kammerer 1930: 408)، هذا إضافة إلى العيد الذي أقامه الأنباط تخليدا لذكرى معركة أكتوم وهو ما سنتحدث عنه لاحقا في هذا البحث.

وكان للأنباط عيدان يحتفل بهما في كل عام، الأول: في الربيع وهو وقت الحصاد، والثاني: في الخريف وقت الحراثة والزراعة والبذار (Glueck: 1970:231) ، علماً بأن هذا النوع من الاحتفالات عرف في الشرق، كما

هي الحال بعيد نيروز وهو فارسي الأصل ويعني اليوم الجديد (الحلو 1974: 119)، كما أن المصريين ما زالوا يحتفلون للآن بفصل الربيع بما يعرف بعيد شم النسيم، وهذا استمرار لتقاليد سابقة قديمة.

ولم تكن المعابد هي الأماكن الوحيدة التي تقام فيها مثل هذه الاحتفالات، فقد كانت تقام كذلك في المدرجات كما هي الحال في البتراء وبصرى، ويعتقد أن الأنباط كانوا يقيمون فيها، إضافة إلى مسابقات فنية يشارك فيها عازفون وممثلون (المحيسن 2004: 257)، علماً بأن اهتمام الأنباط بالمسرح والتمثيل واضح من خلال العثور في البتراء على تمثال لملبومين (Melpomene) إلهة التراجيديا وهي تحمل قناع التمثيل (Mckenzie 2003: fig. 172)، وقد يكون ذلك بتأثير هلنستي أو روماني.

**عزف الموسيقى خلال تقديم القرابين وذبح الأضاحي:**

ان ارتباط الموسيقى والغناء والرقص بطقس ذبح وتقديم القرابين هو من العادات التي كانت معروفة لدى الساميين، وهناك إشارات على ممارسة العرب في شمال الجزيرة العربية في أواخر القرن الرابع وبداية الخامس الميلادي لمثل هذه الطقوس (الأسد 1988: 146، 147)، ويبدو أن هذه العادة كانت إستمرارا لتقاليد كانت معروفة لدى الممالك العربية السابقة لها، فمن المرجح أن يكون الأنباط قد مارسوا عزف الموسيقى والغناء خلال طقس تقديم القرابين للآلهة، وهو الطقس الذي قد يسبق المآدب الجماعية التي سبق ذكرها، وقد عُرَف عن الأنباط تقديم القرابين الحيوانية، وهناك مذابح خاصة أُعدت لهذا الغرض (ستاركي 1970: 11)، ومن أشهر المذابح النبطية المذبح الموجود على قمة جبل في البتراء، وهو منطقة مقدسة كاملة تحتوي على مصطبة عليها مسلتان هرميتان وفيها ساحة مستطيلة لإقامة المآدب، ويمكن للحضور أن يجلسوا على جوانبها الثلاثة، وفيها أيضا قاعدة مربعة يثبت عليها نصب الإله، وإلى اليسار منها يقع المذبح وسطه حفرة وقناة لسيل الدم (المحيسن 2004: 170). إن احتواء هذا المكان المقدس المرتفع في البتراء على مكان للمآدب، يجعلنا نتحقق من أن طقس تقديم القرابين يتبعه قيام المآدب، وقد ذكرنا سابقاً مرافقة الغناء والموسيقى لها، علماً بأن وجود المسلات الهرمية في هذا المكان المرتفع المكشوف، قد يساعد على وصول هذه الشعائر للآلهة، وخاصة آلهة الكواكب، وعلى رأسها كبير الآلهة النبطية إله الشمس ذو الشرى، هذا إذا عرفنا أن عزف الموسيقى خلال تقديم القرابين عرف منذ القدم في بلاد ما بين النهرين وبالتحديد خلال الحقبة السومرية (رشيد 1985: 415)، كما أن عرب الشمال كانوا يغنون خلال طوافهم بحجر الأضاحي (فارمر:1957 17).

**عزف الموسيقى خلال المواكب الرسمية والاحتفالات المتعلقة بالعائلة المالكة:**

ونظراً لأهمية الموسيقى وارتباطها بالدين وبمناحي الحياة الأخرى، فقد أولاها الحُكام أهمية خاصة، ففي وادي النيل، مارسها العديد من أفراد العائلة المالكة، وكان لها موظفون يقومون على تنظيمها وتطويرها، فكانت الموسيقى غالباً ما ترافق المواكب الملكية إلى المعبد في وادي النيل (Anderson 1995: 2557, 2560). ووجدت الموسيقى أهمية خاصة عند حكام وادي الرافدين وخصوصاً في الحقبة الآشورية، فكان هناك من يقوم على تعليمها في القصر (بارو 1980: 320).

ولقد أشار سترابو إلى أنه كانت للملك النبطي قاعة ضخمة يقيم فيها مآدبه، وفي هذه المآدب لا يشرب المدعو أكثر من 11 كأسا من النبيذ (أنظر : Braun 2002: 211)، وهذه إشارة واضحة إلى بعض احتفالات الملك، ولا بد أنه كان هناك احتفالات أخرى خاصة بالعائلة المالكة النبطية، كحفل تنصيب ملك أو مناسبة الزواج الملكي أو مولود جديد، ومن المرجح أن الموسيقى والغناء كانت جزءاً من هذه الاحتفالات.

**عزف الموسيقى خلال الاحتفالات الإجتماعية كالأعراس والولادة وغيرها:**

عُرف عند عرب الجاهلية مرافقة الغناء للولائم الخاصة التي كانت تقام في المناسبات الاجتماعية المختلفة كالأعراس والولادة والختان وغيرها (الأسد 1988: 155). كما كان معروفا لديهم استخدام الفرق الموسيقية لإعلام

الناس بزواج الرجل من المرأة، وقد كانت الدفوف والمزامير تستخدم في مثل هذه الاحتفالات (الحموري 2002: 40). ولا بد أن هذه الطقوس كانت استمرارا لتقاليد اجتماعية سابقه عُرفت لدى الممالك العربية المختلفة التي عاشت في الجزيرة العربية واستمرت لقرون عديدة كمملكة الأنباط وتدمر والحضر وغيرها.

**عزف الموسيقى خلال الحرب والاحتفالات بالنصر:**

يرجع عزف الموسيقى خلال الحرب أو بعده الى الفترة السومرية حيث يبدو ذلك من خلال مشهد الوليمة المرسوم على راية أور، الذي يشير إلى النصر في إحدى الحملات العسكرية (بارو 1980: 320). وهناك العديد من المشاهد الآشورية التي تعود إلى القرن السابع قبل الميلاد تصور الجنود والموسيقيين معا، فقد عرف ملوكهم أهمية الموسيقى في تحريك عزائم الجنود، كما احتفلوا بانتصاراتهم بمشاهد موسيقية مكونة من رجال ونساء وأطفال (بارو 1980: الشكل 391، 392).

والحال نفسها عند العرب قبل الإسلام، فقد ذكر فارمر نقلاً عن كتاب الأغاني للأصفهاني أن المزمار والدف كانتا آلتي السير للحرب لدى القبائل العربية (فارمر 1957 :26)، كما عُرف عن العرب في الفترة الجاهلية إنشادهم للأغاني الحماسية التي كان يؤدّيها المحاربون أو النسوة من ورائهم (الأسد 1988: 149). ولا بد أنه كان لدى الأنباط نفس العادة، سواء أكان ذلك قبل الحرب أم بعد الانتصار واستقبال الجيوش، فقد دلت النصوص على أن الأنباط أقاموا عيدا لتخليد ذكرى معركة أكتوم التي حدثت سنة 31 قبل الميلاد، و دمر فيها الأنباط أسطول كليوبترا، وكانت المسارح تستخدم بعد الانتهاء من مراسيم الأعياد لتكريم المواطنين المخلصين وتتويج المنتصرين (Kammerer 1930: 407,410,411).

**أنواع الفرق الموسيقية ونوعية الأداء:**

من خلال المنحوتة الفخارية التي عثر عليها في البتراء والتي تمثل فرقة موسيقية (الشكل1) يمكننا أن نؤكد مجموعة من الحقائق، أولاها: ممارسة الرجال للموسيقى جنباً إلى جنب مع النساء، أي إنه لم يكن حكراً على الرجال دون النساء. ثانيهاً: أن العزف كان فردياً وجماعياً بما يتناسب مع الحدث. ثالثهاً: تشكيل فرق موسيقية من الجنسين لتكون جاهزة عند الطلب لخدمة الأغراض المختلفة، وتكون تابعة للمعبد، أي إنها فرقة لها مكانة دينية أو أنها فرقة خاصة لإحياء أنواع أخرى من المناسبات، وهذا يدل على أن النبطي امتهن مهنة العزف والغناء، كما يدل من جانب آخر على أن الموسيقى رافقت الغناء في مختلف المناسبات والاحتفالات النبطية.

**مكانة الموسيقى والموسيقيين في المجتمع النبطي:**

أول إشارة على أهمية الموسيقى والموسيقيين لدى الأنباط هو عمل تماثيل لهم، فالتماثيل عادة تنتج من أجل الآلهة أو الحكام أو من أجل علّية القوم وأصحاب المكانة الدينية الرفيعة.

وتشير نوعية المادة التي صنعت منها المنحوتات التي تمثل موسيقيين وهي الفخار، إضافة إلى صغر حجمها، إلى سهولة اقتناء عامة الناس لها لرخص ثمنها، وهذا يدل على اهتمام العامَّة بالموسيقى وعلى دخولها في طقوسهم الدينية ومناسباتهم الاجتماعية، كما أنه يدل من جانب آخر على أهمية الموسيقيين ومكانتهم الدينية الرفيعة أو حتى قدسيتهم بين أفراد العامة، وتجدر الإشارة هنا إلى أنه لم يعثر عند الأنباط على منحوتات حجرية كبيرة تمثل عازفين أو مغنيين، ولكن ظهرت آلة القيثارة الموسيقية مرافقة لبعض آلهتهم كما مر سابقاً.

وتشير الأزياء والحلي الخاصة بالموسيقيين التي ظهرت في المنحوتات التي تمثلهم (الشكل 1) إلى أهميتهم الكبيرة في المجتمع النبطي، علما بأن لبس الموسيقيين المجوهرات هو تقليد قديم يرجع في أصوله إلى حضارة وادي الرافدين، وخاصّة الحقبة السومرية (رشيد 1985: -413 414)، فقد عثر على هياكل عظمية لعازفات مع آلآتهن الموسيقية وهن يلبسن الحلي الذهبية واللازورد (رشيد 1985: 419). لقد كان لباس الموسيقيين الأنباط سواء أكانوا من الرجال أم النساء، طويلا وفضفاضا ومحتشما يعكس مكانة الرجل الرفيعة ووقار المرأة، وينسجم مع التقاليد

العربية التي تحافظ على الكرامة والحشمة. أما الحلي كالأساور التي ترتديها النساء، فتشير إلى عدة جوانب، أولها: حقهم في اقتناء المجوهرات الثمينة، سواء أكانت من المعادن النفيسة أم الأحجار الكريمة، وهذا ما يدل على حالة الرفاهية والغنى التي تمتعوا بها، علما بأن هذه المجوهرات قد تكون من التقدمات التي تقدم للمعبد ويقتنيها الموسيقيون إذا كانوا من رجال الدين العاملين في المعبد أو كهنة فيه. وثانيها: يشير إلى مكانتهم الرفيعة في المجتمع، سواء أكان ذلك من الناحية السياسية أم الدينية أم الاجتماعية، فلبس المجوهرات كان من ميزة الآلهة والعائلة المالكة التي تتمتع أحياناً تبعاً للفكر القديم بعلاقات خاصة مع الآلهة إضافة إلى علية القوم. وثالثها: استخدام الحلي تعويذةً، فهي تجلب لهم الحظ الجيد وتمنع الأخطار والشرور.

**الخاتمة**

يتضح من خلال العثور على عدد من المنحوتات الفخارية التي تمثل موسيقيين - سبق الإشارة إليها- أن الأنباط اهتموا بالموسيقى والموسيقيين والغناء، وتمتعوا بذوق رفيع لهذا النوع من الفنون، ويدل من جانب آخر على حالة الترف التي وصلوا إليها.

كما أظهرت الدراسة أن الأنباط آمنوا بدور الموسيقى وبتأثيرها في الارتقاء بأرواحهم وإيصال طقوسهم الدينية إلى الآلهة ثمّ إلى الحياة الأخرى والخلود، وبذلك كانت في الغالب لخدمة أهداف دينية، وخاصّة لخدمة الآلهة وعبادتها، كما آمنوا بقيام الموسيقى والغناء بدور الناقل لتضرع الناس ودعائهم إلى آلهتهم. واعتقدوا بدور الموسيقى في إضفاء حالة من القدسية على طقوسهم الدينية وطرد الأرواح الشريرة، ودورها في التأثير في خشوع المتعبد وتفاعله مع التراتيل الدينية ومع ما يتلقى من الآلهة من بركات وغيرها.

كما كان للغناء والموسيقى عند الأنباط غرض آخر غير الديني، وهو غرض الترفيه والمتعة والفن، ويمكن أن نستدل على ذلك من خلال مشاركة الموسيقى والغناء للمناسبات الاجتماعية المختلفة والأعياد إضافة إلى المآدب التي كان يقيمها الملك والتي لا بدّ وأنه كان يدعى لها المقربون ومن هم من علية القوم، وكان الشراب الذي يقدم في مثل هذه المآدب يزيد من حالة المتعة والترفيه.

وكان طقس المآدب من أهم الطقوس التي تقام خلال المناسبات الدينية المختلفة، وفيها تمتزج الموسيقى مع الغناء، فهناك مآدب خلال طقوس تقديم القرابين، وأخرى خلال الطقوس الجنائزية، وثالثة يقيمها الملك، فمثل هذه المآدب الجماعية التي يقدم فيها الطعام والشراب هي من العادات العربية القديمة التي ما زالت مستمرة حتى الآن في كثير من المناسبات الدينية والاجتماعية بوصفها جزءاً من التقاليد العربية الإسلامية.

وأدّت الموسيقى دوراً مهماً في الاحتفالات التي كانت تقام في الأعياد النبطية المختلفة، سواء أكانت الدينية أم الدنيوية، كالاحتفال الذي كان يقام بمناسبة الحج إلى الإله ذو الشرى كبير آلهتهم، والاحتفال بمناسبة ذكرى انتصارهم بمعركة أكتوم، إضافة إلى احتفالات المواسم، كموسم الربيع أو الحصاد.

وإلى جانب المناسبات الدينية، فقد دخلت الموسيقى في العديد من المناسبات الاجتماعية كالإحتفال بالزواج أو قدوم مولود جديد، كما دخلت في المراسم الرسمية والملكية وبعض الاحتفالات المتعلقة بالعائلة المالكة.

وما دامت غالبية الاحتفالات والمناسبات النبطية تأخذ الطابع الدينيي، فيمكننا أن نفترض أن معظم الموسيقيين كانوا من الكهنة والعاملين في المعبد، وما يؤكد ذلك ظهور الموسيقيين خلال عزفهم الموسيقى وهم جالسون وحفاة الأقدام، كما نعتقد بأن عدداً من الأنباط امتهنوا الموسيقى بحيث يكونون جاهزين عند استدعائهم في المناسبات المختلفة العامة والخاصة،وعليه، فيمكن تقسيم الموسيقيين والمغنيين في الفترة النبطية إلى طبقتين رئيستين:

أولاهما: أن هناك موسيقيين ومغنيين من الذكور والإناث خاصة بالمعبد، ويتمتعون بصفة دينية، ولهم مكانة خاصة وقدسية بين أفراد المجتمع النبطي.

وثانيتهما: أن هناك موسيقيين ومغنيين من الذكور والإناث خاصة بالقصر الملكي، ويمكن أن نثبت ذلك من

خلال ما ذكره سترابو عن المآدب الملكية التي تغني فيها قينتان (Braun 2002: 211).

كما أظهرت المنحوتات موضوع الدراسة أن الموسيقيين الأنباط استخدموا أنواعاً مختلفة من الآلات الموسيقية، فكانت آلات نفخ أو وترية أو قرعاً أو صوتية، وظهر بعضها في منحوتاتهم ورسوماتهم الجدارية، مثل القيثارة والناي والخرخاشة، أما تلك التي ذكرت في الكتابات التاريخية، فكانت المزامير والطبول.

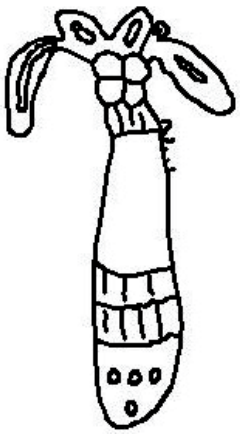
وأظهرت المنحوتة التي تمثل فرقة موسيقية، أن الموسيقى مارسها الرجال والنساء على حد سواء، وتشكلت فرق موسيقية من الجنسين تابعة للمعبد، أي إنها فرقة ذات مكانة دينية، وقد تكون فرقة خاصة، كما أن العزف كان جماعياً في الغالب، وقد يكون أحيانا فردياً بما يتناسب مع الحدث الذي تعزف من أجله الموسيقى. وهذا يدل على أن الموسيقى رافقت الغناء في مختلف المناسبات والاحتفالات النبطية.

ولعل المكتشفات الأثرية القادمة تكشف لنا مزيداً من المعلومات عن أهمية الموسيقى وطقوسها وآلاتها عند الأنباط.

**الأشكال التوضيحية**

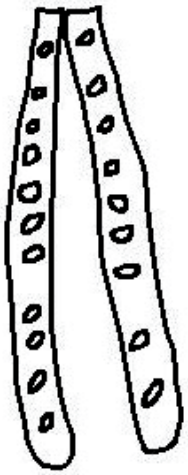
**الشكل (1): منحوته فخارية تمثل فرقة موسيقية نبطية (Khairy 1990: Fig. 27.9)**

**الشكل (2): رسم توضيحي للشكل السابق يمثل الفرقة الموسيقية**

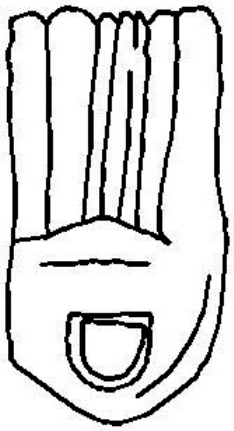


**الشكل (3) : رسم توضيحي يبين الآلة الرابعة البديلة الموجودة بين الرجل والمرأة في يسار المنحوتة**

**الشكل (4) : رسم توضيحي يبين آلة القيثارة أو الدف تحملها المرأة في يسار المنحوتة**



**الشكل (5) : رسم توضيحي يبين المزمار المزدوج الذي يعزف عليه الرجل في المنحوتة**



**الشكل (6) : رسم توضيحي يبين الفيثار تحملها المرأة الموجودة على يمين المنحوتة**

**المصادر والمراجع**

**المراجع العربية**


العهد القديم

الأسد، ناصر الدين، (1988). القيان والغناء في العصر الجاهلي، الطبعة الثالثة، بيروت: دار الجبل.

بارو، أندريه، (1974). **بلاد آشور**، ترجمة وتعليق عيسى سلمان وسليم التكريتي، وزارة الثقافة والإعلام. جمهورية العراق: دار الرشيد للنشر.

البارودي، محمود، (1998). ديوان البارودي، حقّقه وضبطه وشرحه علي الجارم ومحمد شفيق معروف، بيروت: دار العودة.

الحلو، سليم، (1974). **تاريخ الموسيقى الشرقية**. بيروت: دار مكتبة الحياة.

الحموري، خالد، (2002). **مملكة الأنباط- دراسة في الأحوال الإجتماعية والإقتصادية**. عمان: مشروع بيت الأنباط للتأليف والنشر (1).

الخوري، لطفي، (1990). **معجم الأساطير**، الجزء الأول. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

الخوري، لمياء (1990). **المنحوتات الحجرية النبطية في البتراء**. رسالة ماجستير غير منشورة. إربد : معهد الآثار والأنثروبولوجيا جامعة اليرموك.

رشيد، صبحي، (1970). تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم. بيروت.

رشيد، صبحي، (1985). **الموسيقى- حضارة العراق**، الجزء الرابع، بغداد.

ستاركي، جان، (1970). النبط. ترجمة محمود العابدي، عمان: **حولية دائرة الآثار العامة**، 13-5،15.

سفر، فؤاد ومصطفى، محمد، (1974). **الحضر مدينة الشمس**. جمهورية العراق: وزارة الإعلام، مديرية الآثار العامة.

الشمس، ماجد، (1988). **الحضر العاصمة العربية**. بغداد: مطبعة التعليم العالي.

فارمر، هنري، (1957). **تاريخ الموسيقى العربية**. ترجمة حسين نصار، القاهرة: دار مكتبة مصر.

المحيسن، زيدون، (2004). الحضارة **النبطية**. اربد: مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع.

المسعودي ، علي بن الحسن،(1989). مروج الذهب و معادن الجوهر، تحقيق: قاسم الشماعي الرفاعي، دار القلم ط1، المجلد الثامن.

المصري، اياد، (1997). **تماثيل الآلهة النبطية. سماتها وخصائصها الفنية**. رسالة دكتوراه غير منشورة، بغداد جامعة: بغداد، كلية الفنون الجميلة.

**المراجع الأجنبية**

Anderson, R., (1995). Music and Dance in Pharaonic Egypt. Jack Sasson (ed.)., *Civilizations of the Ancient Near East* (pp.25552568-). USA : Hendrickson Publishers Inc.

Braun, J., (2002). Music in Ancient Israel/Palestine. Translated by Douglas W., Mishighan/ Cambridge,Uk :William B. Publishing Company.

El-Khouri, L., (2002). The Nabataean Terracotta Figurines. *BAR International Series*, 1034.

Colledge, M., (1976). *The Art of Palmyra*. London: Thames and Hudson.

Glueck, N., (1965). The Story of the Nabataeans. Farrar, Straus and Giroux (eds.) *Deities and Dolphins*. New YorkGlueck, N., (1970). *The Other Side of Jordan*. London: Cambridge Massachusetts.

Grimal, Ph., (1986). *The Dictionary of Classical Mythology*. London : Basil Blackwell Ltd.

Harding, L., (1958). Recent Discoveries in Jordan. *Palestinian Excavations Quarterly*, 90 , 6-18.

Kammerer, A., (1930). *Petra et la Nabatène*, Vol. 1, Paris: Librairie Orientaliste.

Kilmer, A., (1995). Music and Dance in Ancient Western Asia. Jack Sasson (eds.), Civilizations of the Ancient Near East (pp. 2601-2613). USA : Hendrickson Publishers Inc.

Khairy, N., (1990). "The 1981 Petra Excavations", Volume 1. In *Kommission bei Otto Harrassowitz.* Wiesbaden, Germany.

Mckenzie, J., (2003). Carvings in the Desert -The Sculpture of Petra and Khirbet et-Tannur". Glenn Markoe (ed.), *Petra Rediscovered, Lost City of the Nabataeans*.. (pp. 165-192). London: Thames and Hudson

Parlasca, I., (1990). Terrakotten aus Petra, Ein neues Kapitel nabataoischer Archaologie. F. Zayadine (ed.), *Petra and the Caravan Cities*, (pp. 87-105). Amman : Department of Antiquities.

Parlasca, I., (1991). Terrakottenfunde aus Petra. In Lindner. M. und Zeitler J. (eds.), Petra Konigin der Weihrauchstrasse (pp.111-127). Germany: VKA-Verlag, Furth.

Robinson, G., (1901). *The Newly Discovered, High Place at Petra*. *BW*, 17, 6-16.

Tarrier. D., (1986). *Les installations de Banquet a Petra*. *Revue Biblique*, 93, 254-256.

Tarrier. D., (1995). Banquets Rituels en Palmyréne et en Nabatéen. *Aram*, 7, 156-182.

Zayadine. F., (1976). Nabataean Inscription from Beida. *ADAJ*, 21, 139-142.