تاریخ پذیرش مقاله: ۹۳/۱۱/۱۱
تاریخ دریافت مقاله: ۹٤/۰۱/۲۵

ندا دهناد[۱]، نازنین دهناد[۲]، سید جواد ظفرمند[۳]

بررسی تطبیقی سازها و نوازندگان درنقش‌برجسته‌های I، III و IV کول فرح در هزاره‌ی اول پیش از میلاد (ایلامی نو)

چکیده

منطقه‌ی کول فرح در شمال شهر ایذه، شامل ٦ نقش‌برجسته‌ی سنگی از دوره‌ی ایلامی نو حدود ۱۰۰۰-۵۰۰ ق.م است. مراسم مذهبی همراه با موسیقی یکی از نکات مهم نقش‌برجسته‌های I، III و IV کول فرح است که گروهی از نوازندگان ایلامی را نشان می‌دهد. این پژوهش با هدف شناخت و کاربرد دو عامل اصلی سیر تکاملی سازشناسی و جایگاه نوازندگان در این سه نقش‌برجسته‌ی دوره‌ی ایلامی با توجه به شکل و کاربرد آن‌ها در مراسم و با بهره‌گیری از مطالعات کتابخانه‌ای و فیش‌برداری از اطلاعات مربوط و سپس با روش میدانی، تطبیقی و تحلیلی انجام شده است. یافته‌ها بر اساس سازشناسی، مدل لباس و مو، موقعیت اجتماعی و مکان قرارگرفتن نوازندگان در نقوش‌برجسته‌ی I، III و IV تحلیل شده‌اند. یافته‌های پژوهش گویای وجود یک رهبر ارکستر و سازهای چنگ زاویه‌ای (عمودی ١٤ سیم و افقی ۹ سیم) و ساز کوبه‌ای مربع شکل در نقوش‌برجسته‌ی نوازندگان است، و نیز وجود نمادین سازهای مؤنث (چنگ، طبل) و رداهای بلند نوازندگان کول فرح I که از لحاظ قدمت از دو نقش III و IV جدیدتر است، احتمال موقعیت بالای اجتماعی نوازندگان یا ورود احتمالی نوازندگان زن به دربار ایلامی را افزایش می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: کول فرح، موسیقی ایلامیان، تاریخ ایلامیان، نقوش برجسته‌ی ایلامی، نمادگرایی ساز.

[۱] دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه شیراز، ایران (نویسنده مسئول).
E-mail: nedaa.dehnad@gmail.com

[۲] دانشجوی کارشناسی ارشد معماری، دانشگاه آزاد.
E-mail: nazanin.dehnad@gmail.com

[۳] استادیار دانشگاه هنر و معماری، شیراز، ایران.
E-mail: szafarmand@gmail.com

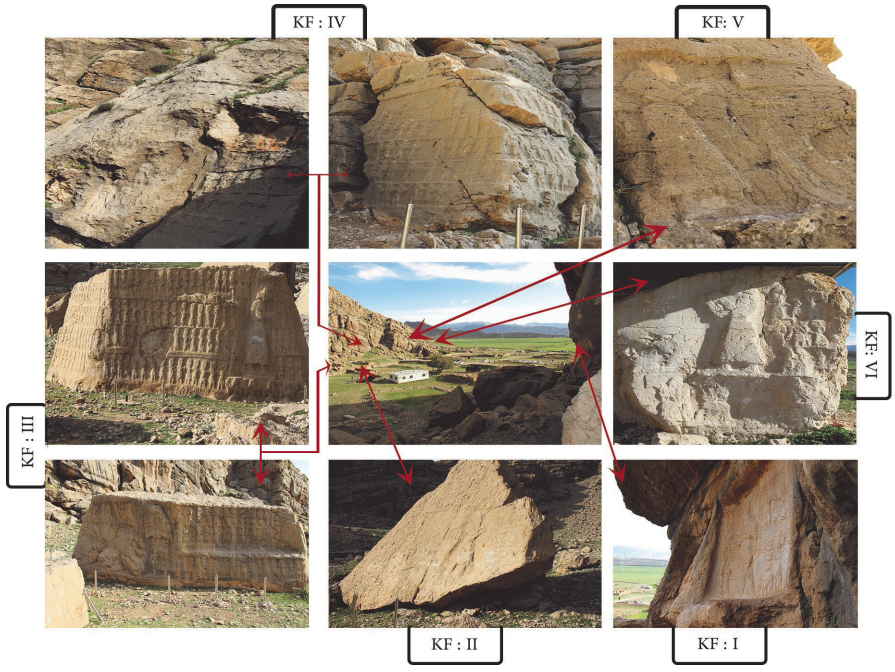
۱- مقدمه

شهرستان ایذه (مال امیر) در میان سلسله جبال زاگرس و در بخش انتهایی ساحل سمت چپ رود کارون و شمال شرقی استان خوزستان واقع شده است. کول فرح (تصویر ۱) دره‌ای در اطراف دشتی وسیع در دامنه‌ی رشته کوه زاگرس است که در ۷ کیلومتری شمال شرق ایذه قرار دارد (de weale, 1981: 46; Vanden Berghe, 1983: 22). این شهر از مناطق جنوب غربی ایران است که ایلامی‌ها (۱۰۰۰ق.م) بر آن حکمرانی می‌کردند. از آثار و کتیبه‌های به‌جامانده از این منطقه در دوره‌ی ایلامی نو، می‌توان به اشکفت سلمان و کول فرح اشاره کرد. در کتیبه‌ی اشکفت سلمان نام ایذه را «آیاپیر» یا «اَجاپیر» آورده است. در سده‌های آغازین هزاره‌ی سوم قبل از میلاد، که اوج شکل‌گیری جوامع اولیه است، نخستین سازمان‌های اداری و سیاسی در ایران تکوین می‌یابد (رفیعی، ۱۳۸۹: ۲۵). در جلگه‌ی شوش، که دنباله‌ی طبیعی جلگه‌ی بین‌النهرین است، نخستین دولت منظمی که تشکیل شد دولت ایلام بود (گیرشمن، ۱۳۹۰: ۲). ایلام آغازین با مرکزیت خوزستان کنونی در ایران شکل گرفت و آنان بر قسمت‌های جنوب، جنوب غربی و تا اندازه‌ای در غرب ایران فعالیت داشتند. ایلامی‌ها قومی بودند که به خدایان متعدد اعتقاد داشتند (صراف، ۱۳۹۱: ٤). شهرهای نخستین با ساخت پرستشگاه‌ها شکل گرفت (رفیعی، ۱۳۸۹: ۲۵). در سرتاسر خاور نزدیک باستان گرایش به شکل کوه و پرستش آن وجود داشت (پوپ، ۱۳۹۰: ١٦). در دوره‌ی ایلامی میانه در سده‌ی ۱۲ و ۱۳ ق.م پادشاهان قدرتمندی مانند اینشوشینناک بر این مناطق حکومت می‌کردند و قوی‌ترین دولت آن زمان را به وجود آورده بودند. دوره‌ی ایلامی نو از ۱۰۰۰ ق.م تا پیروزی کوروش کبیر بر بابل به سال ۵۳۹ قبل از میلاد را شامل می‌شود. دوره‌ی ایلامی نو خود به سه دوره تقسیم می شود: نخست، مرحله‌ی قدیم ایلامی نو I (حدود ۱۰۰۰-۷٤٤ ق.م)، دوم، مرحله‌ی میانی ایلامی نو II (۷٤۳-٦٤٦ ق.م) و سوم، دوره‌ی ایلامی نو III (٦٤۷-۵۳۹ ق.م) (پاتس، ۱۳۹۱: ٤۰۰-۳۹۹). در منابع آشوری از دوره‌ی ایلامی نو میانه (۷٤۳-٦٤٦ ق.م) به چند علت مدارک کافی وجود دارد: نخست، درگیری‌های شدید بین شاهان آشوری و شماری از فرمانروایان ایلامی، دوم، کتیبه‌های شوتروک نهونته‌ی دوم (حدود ۷۱۷-٦۹۹) از شوش که پیوند با دوران پیشین را در تاریخ ایلام نشان می‌دهد، سوم، نقوش‌برجسته‌ی صخره‌ای کول فرح و شکفت/اشکفت سلمان که ظاهراً به شاهان محلی که به زبان ایلامی می‌نوشتند مربوط می‌شود، و چهارم، حمله‌ی آشوریان به رهبری آشوربانیپال که به شوش سرازیر شدند و بر شاه ایلامی تیتی-هوبان اینشوشینک غلبه کردند. خاطره‌ی این رخداد بر سنگ کاخ‌های آشور بانیپال در نینوا وجود دارد (همان: ۳۹۹-٤۰۰).

یکی از قدیمی‌ترین آثار به‌جامانده از نقوش‌برجسته‌ی ایلامی نو در کول فرح واقع شده است. این منطقه توسط دیواره‌های صخره‌ای همراه با شش نقش‌برجسته احاطه شده است (تصویر ۱). کول فرح را «نیایشگاه برون شهری» دانسته‌اند که «در ضیافت‌های خاصی» از جمله جشن سال نو، از آن استفاده می‌شده است (de weale, 1989: 29-39) و احتمالاً با قربانی‌کردن حیوانات، حرکت دسته‌های نوازندگان و گردهمایی‌ها همراه بوده است (Seid, 1997; 202). جامعه‌ی ایلامی، همان طور که در برجسته‌کاری‌های کول فرح مشخص است، با دقت زیاد در طبقه‌های گوناگون سامان‌دهی شده‌اند. این سلسله مراتب از طریق آداب و رسوم گوناگون نشان داده شده‌اند. اندازه‌ی شمایل‌ها نیز با توجه به اهمیت‌شان متفاوت است (de weale, 1989: 29-38). مراسم مذهبی نیز، همان‌طور که در نقش‌برجسته‌ها نمایان است، با دقت سازمان‌دهی شده‌اند. رتبه‌ی اجتماعی و نقش هر شرکت‌کننده در جشن (ضیافت) مذهبی از جایگاه شمایل او در صحنه مشخص می‌شود. به عنوان مثال، مهم‌ترین شمایل‌ها در صدر اجتماع، در مرکز یا صدر یک گروه قرار دارند. با برآورد زمانی

مشخص می‌شود که قدمت نقش‌برجسته‌ها بیش از ۲۵۰۰ سال است. از شش نقش‌برجسته‌ی کول فرح فقط یکی از آن‌ها، یعنی نقش‌برجسته‌ی I کول فرح، مربوط به دوره‌ی ایلامی نو است و ظاهراً به فرمانروایی محلی به نام هنی، پسر تهی، مربوط می‌شود. تاریخ پایان نوایلامی‌ها برای کول فرح I بر اساس محتوای کنده‌کاری‌شده روی یک کتیبه‌ی بزرگ خط میخی ایلامی مشخص و پذیرفته‌شده است، اما در مورد کول فرح VI ، V ،IV ،III و II توافقی وجودندارد (de Weale, 1976: 441-450). به گفته‌ی آمیت، ۲ نقش‌برجسته‌ی شماره‌ی II و III در کول فرح باید به دوره‌ی پس از پیروزی نبوکدنزار (۱۱۰۰–۱۲۰۰ ق.م) بر ایلامیان تعلق داشته باشد (پاتس، ۱۳۹۱: ۳۹۳). در این ارتباط آمیت می‌گوید کول فرح III ،IV ،VI و II (و نه کول فرح V که همراه با کول فرح I به قرن ٦ و ٧ ق باز می‌گردد) نشان‌گر یک سلطنت محلی‌اند که در ایلام شرقی و پس از نبوکدنزار اول یا احتمالاً اندکی پس از آن ایجاد شده است (Amite, 1992: 86-87).

یکی از نکات مهم نقش‌برجسته‌های I، III و IV در این منطقه، مراسم مذهبی همراه با مراسم قربانی‌کردن حیوانات برای خدایان ایلام است که با خواندن سرودهای مذهبی و نواختن سازها همراه بوده است. بر روی نقوش‌برجسته‌ی کول فرح، گروهی از نوازندگان ایلامی به همراه بزرگترین مجموعه‌ی مستند از سازهای موسیقی این دوران مشاهده می‌شود. اگرچه این نقش‌برجسته‌ها به شدت فرسایش یافته‌اند اما جزئیات باقی‌مانده گویای تفاوت سازهاست. هدف از این پژوهش شناخت موسیقی دوره‌ی ایلامیان با توجه به شکل و کاربرد آن درمراسم‌های گوناگون است و این موسیقی با توجه به اهمیت نقش نوازندگان و حضور آن‌ها در نقوش برجسته‌ی کول فرح بررسی شده است. مطالعه و بررسی نقوش‌برجسته برای نشان دادن رسم‌ها و تعیین شغل، رتبه و نقش نوازندگان سازها لازم و ضروری است. در این پژوهش به تحلیل سازشناسی و نمادگرایی سازها، نقش نوازندگان و جایگاه آن‌ها در نقوش‌برجسته‌ی I (تصویر ٤)، III (تصویر ٥) و IV (تصویر ٦)، به طور مستقل و در مقایسه با یکدیگر، خواهیم پرداخت.



تصویر ۱: شش نقش‌برجسته‌ی کول فرح (عکس: دهناد، ۱۳۹۳)

۲- پیشینه‌ی پژوهش

اریک دویل[۱] (۱۹۸۹: ۳۸-۲۹)، در مقاله‌ای با عنوان «نوازندگان و سازهای موسیقی بر روی نقش‌برجسته‌های سنگی در نیایشگاه ایلامی کول فرح (ایذه)» به بحث و تحلیل شش نقش‌برجسته، سازها و نوازندگان پرداخته است. بو لاوگرن[۲] (۲۰۰۹) در مقاله‌ی «تاریخ موسقی در ایران پیش از اسلام» به بررسی آثار یک دوره‌ی پنج‌هزار ساله از فرهنگ و تاریخ گسترده‌ی موسیقی ایران پیش از اسلام، بر اساس منابع نوشتاری و باستان‌شناسی آن دوران، پرداخته است. خاویر آلوارزمون[۳] (۲۰۱۳: ۲۴۸-۲۰۷) در مقاله‌ای با عنوان «کول فرح» به بررسی نقش‌برجسته‌ی IV پرداخته است. وی از این مکان به عنوان مکانی برای برگزاری اجتماعات و مراسم‌های مذهبی، مراسم قربانی‌کردن حیوانات و اجرای موسیقی این قوم که خود نمایانگر اصول و عناصر سیاسی، هنری، اجتماعی و مذهبی تشکیل‌دهنده‌ی تمدن ایلامیان است، یاد می‌کند او در مقاله‌ی دیگری (۲۰۱۰)، با عنوان «آرایش موها و متعلقات آن در دوره‌ی ایلامی نو (٦ و ٧ ق.م)»، به بررسی آرایش موها و متعلقات آن به عنوان نمادی از جایگاه اجتماعی، سیاسی و شخصی در دوره‌ی ایلامیان، پرداخته است و اشاره می‌کند که آرایش‌های متفاوتی که در آثار به‌جامانده مشاهده می‌شوند، گویای ایدئولوژی و زیبایی‌شناسی فرهنگی‌اند. محمد رحیم صراف در مقاله‌ی «جام برنزی کیدین هوتران مکشوفه از ارجان بهبهان» (۱۳٦۹: ٤-٦۱)، به بررسی متون کتیبه‌ها و وقایع تاریخی ایلام در رابطه با رویدادهای صحنه‌های جام ارجان و همچنین به حضور نوازندگان در نقش‌برجسته‌ی شماره‌ی ا کول فرح پرداخته است. فرانسیس ویلیام گالپین[٤] (۱۳۷٦) در کتابی با عنوان «موسیقی بین‌النهرین» به بررسی و طبقه‌بندی موسیقی و سازهای منطقه‌ی بین‌النهرین پرداخته است. در پژوهش‌هایی که تا امروز انجام شده‌اند، بیشتر به زمینه‌های تاریخی و باستان‌شناسی پرداخته‌اند و نیز اشاره‌هایی به نوازندگان و سازهای آن‌ها در این منطقه داشته‌اند. این پژوهش می‌کوشد به تحلیل سازها و نمادگرایی آن‌ها، نقش نوازندگان و جایگاه آن‌ها در نقوش برجسته‌ی ا، III و IV به‌طور مستقل و در مقایسه با یکدیگر بپردازد.

۳- روش پژوهش

این پژوهش بر اساس تحلیل تصویرنگاشت ۳ نقش‌برجسته از ٦ نقش‌برجسته‌ی موجود در منطقه‌ی کول فرح، مربوط به دوره‌ی ایلامی نو ۱۰۰۰-۵۰۰ (ق.م)، انجام شده است. این پژوهش با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و فیش‌برداری از اطلاعات و سپس به روش میدانی در بهار سال ۹۲ در منطقه‌ی کول فرح با مشاهده‌ی مستقیم و تهیه‌ی فیلم و عکس از زاویه‌های متفاوت انجام گرفته است. سپس یافته‌ها با گزارش‌های قبلی تطبیق داده شده‌اند و در نهایت به گزارش ابعاد هر یک از نقوش‌برجسته‌ی ا، III و IV شامل اندازه (طول، عرض، ارتفاع)، شکل و موضوع آن‌ها، پرداخته است. در بررسی تحلیلی نقش‌برجسته‌ها با روش تطبیقی به شباهت‌ها و تفاوت‌های ۳ نقش‌برجسته از نظر نوع ساز و هم‌نوازی، مدل لباس، مو و موقعیت اجتماعی، مکان و قرارگرفتن نوازندگان اشاره شده است، و در نهایت برای نشان دادن ارزش حضور نوازندگان، نسبت تعداد نوازندگان به حجم کل شمایل‌ها با توجه به تاریخ هر نقش‌برجسته، تحلیل شده است.

۴- سازشناسی و نمادگرایی سازی

اسپور (۱۳۹۲: ۲۵) درباره‌ی نماد هنر در بین‌النهرین می‌گوید: «در وجهی بسیار همسان هنرهای بین‌النهرین رابطه‌ی انسان با شهریارانش، و به میانجی آنان با ایزدانش، را به شکل نمادین

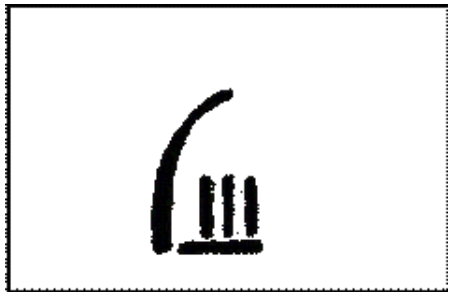
درآورده‌اند». روح هنر اساطیری بین‌النهرینی اعتقاد به هنر «زندگی» است و نه مرگ (مددپور، ۱۳۹۰: ۱۱۹). دین سومری به زندگی این جهانی می‌پرداخت و بر این باور بود که آن جهان تیره و غمناک است (اسپور، ۱۳۹۲: ۳۱). بازتاب این نگرش را در آثار هنرهایی همچون معماری، نقاشی، موسیقی و ... می‌توانیم مشاهده کنیم (مددپور، ۱۳۹۰: ۱۱۹). در زیگورات‌ها و نقاشی‌های سومری مظاهر چهار عالم، عالم پایین و عالم بالا، و آسمان و زمین، نشان داده شده است (مددپور، ۱۳۹۰: ۱۲۰). در متون سومریان باستان تعداد کثیری از خدایان که برخی زن و برخی مردند، توصیف شده‌اند. اینانا (ایشتار) از خدایان همسایه‌ی غربی ایلام بود که برای مدت زیادی به یکی از خدایان ایلام تبدیل شده بود (صراف، ۱۳۹۱: ۸۰). از بدو پیدایش فرهنگ سومریان الهه‌ی بزرگ و جاودان اینانا‌ست که پرستش می‌شد (ردموند، ۱۳۸٦: ۱۰۲). در واقع، در اساطیر سومر میهن‌بانوی آسمان و زمین، نماد مؤنث زایندگی، باروری و خدا بانوی شهر اورک[۵] است. همچنین می‌توانیم از الهه‌ی اینانا به عنوان الهه‌ی موسیقی آن دوران نام ببریم[٦]. در معبد اینانا در اورک، موسیقی نقشی حیاتی و مهم در مناسک معبد و در زندگی روزانه داشته است. سازهای نخستین و عمده‌ای که در این معبد مورد استفاده قرار می‌گرفت عبارتند از: دف، طبل‌های بزرگ، لیر، چنگ، سنج، سیسترم، فلوت فلزی و نی (همان: ۱۰۵). به نظر می‌رسد که در شرق باستان سازهای موسیقی نه بر اساس شکل و نوع صدایی که تولید می‌کردند بلکه بیشتر بر اساس کار و کاربردشان طبقه‌بندی می‌شدند. روحانی‌ها و روحانیان کالو موسیقی‌دانان، نوازندگان و خوانندگان معابد بودند. وظیفه‌ی آن‌ها طلب استمداد از رحمت بی‌پایان پروردگار بود و بر این باور بودند که با خواندن سرودهای مذهبی یا دعا و نواختن آلات موسیقی چون چنگ، لیر، دف و طبل خواهند توانست به این مقصود نایل آیند (همان: ۱۰۸). همچنین بر دست‌نوشته‌ای بر روی لوحی که به پیشگاه ایشتار تقدیم گشته چنین آمده است: «کاهنان کالو، به اتفاق با فلوت‌ها، دف‌ها و طبل‌هایی[۷] که به دست داشتند، حلقه‌ای تشکیل دادند». در مرثیه‌ای برای خرابه‌های نیپور مرثیه‌سرا با آوای دف[۸] مرثیه‌سرایی می‌کند. در این میان پرستش‌کننده‌ای می‌گوید، من با همنوایی و هماهنگی طبل کوچک[۹] و طبل بزرگ[۱۰] آواز می‌خوانم (همان: ۱۰۸).

در اساطیر فرهنگ‌های ابتدایی، دنیای زیر زمین از یک سو، محوطه‌ای طنینی است، و از سوی دیگر، بدوی‌ترین فرم کیشی–مذهبی سازهای موسیقی قلمداد می‌شود. نمادگرایی سازها در درجه‌ی نخست بنابر دوگانه‌انگاری مذکر و مؤنث مشخص می‌شود. این نمادها برای سازهای مضاعف نیز وجود دارند (مسعودیه، ۱۳۸۳: ۳٦). طبل، بر اساس نمادگرایی سازها، غیر از دوگانه‌انگاری مذکر و مؤنث، نماد جامع موسیقی است. طبل شاه سازهای موسیقی قلمداد می‌شود (Schneider, 1960) و فضای تو خالی بدنه‌ی آن، نماد زمین، رحم مادر و نماد آب است (مسعودیه، ۱۳۸۳: ۳٦). از این رو صدای طبل موجب ریزش باران و فراوانی محصول می‌شود (Bose, 1970). سازهای زهی در فرهنگ‌های بدوی ساز مؤنث قلمداد می‌شوند (Saches, 1962) و چنگ نیز از نمونه سازهای زهی است. والتر ویورا[۱۱] (۱۹٦۵) صاحب نظر تاریخ موسیقی می‌گوید: «دایره‌های کوچک از قدیمی‌ترین دوران فرهنگ سومریان وجود داشته‌اند و به دست زنان نواخته می‌شدند، و بی‌شک پیدایش آن‌ها به دوران نوسنگی باز می‌گردد».

درهزاره‌ی سوم پیش از میلاد چنگ‌های کمانی ساختاری پیچیده داشتند و از چند جزء تشکیل شده بودند: سیم‌های کوتاه‌تر برای داشتن نت‌های زیرتر و دسته‌ی ساز با میخ‌های چوبی کنار آن. قدیمی‌ترین نمونه‌ی این چنگ کمانی را می‌توان در مُهری مربوط به هزاره‌ی چهارم پیش از میلاد (Lawegren, 2009: 2) (با صحنه‌ی گروه‌نوازی) که در محل چغامیش (نزدیک به دزفول خوزستان) کشف شده است، مشاهده کرد (تصویر ۲) (سپنتا، ۱۳۸۲ :۲۱). اما این نوع چنگ کمانی از چنگ‌های

رایج در کول فرح متمایز است. چنگ‌های این منطقه که چنگ‌های زاویه‌ای نام دارند چنگ‌هایی عمودی و افقی‌اند و ریشه در هزاره‌ی دوم پیش از میلاد دارند. در منابع آشوری از این ساز (چنگ) با عنوان «سلطان سازها» یاد می‌شود. در یک تصویرنگاری برای این ساز از واژه‌ی کهن «هول»[۱۲] به معنی «لذت بردن» یا خوشحالی و شادی استفاده شده است و این نشان می‌دهد که از این ساز در جشن‌ها استفاده می‌شده است (تصویر ۳). می‌توان گفت این ساز از ابتدا مورد قبول عامه بوده و منزلگاه اصلی آن ایلام یا ایران بوده است (گالپین، ۱۳۷٦: ٦٤). به طور مشخص در ساختمان چنگ‌های زاویه‌ای چوب دخالت داشته است، این ساز با کشیدن یا آزاد کردن زه‌ها که از دور میله‌ی افقی پایینی می‌گذشتند، کوک می‌شده است. تصویرنگاشت‌ها نشان می‌دهند که سیم‌ها تفاوت چشم‌گیری داشتند، البته باید این امکان را نیز در نظر داشت که شاید حکاک به‌طور تصادفی این تعداد را نقش کرده باشد. در منطقه‌ی کول فرح چنگ‌های عمودی را با ١٤ سیم می‌بینیم، در حالی‌که در ارکستر ایلامی و نقوش‌برجسته‌ی آشور مربوط به ٦٥٠ پیش از میلاد چنگ‌ها ١٤ تا ٢٢ سیم دارند. چنگ‌های عمودی با دو دست نواخته می‌شده‌اند. در منطقه‌ی کول فرح چنگ‌های افقی ۹ سیم دارند که روبروی شکم نوازندگان قرار می‌گرفته است. تکنیک اجرایی این است که با دست راست چنگ‌های افقی را مضراب می‌زدند و با دست چپ که پشت زه‌ها قرار می‌گرفته است، صدا را خفه می‌کردند (Lawegren, 2009: 5). چنگ گوشه‌دار افقی آشوری‌ها و شاید بابلی‌های باستان نیز غالباً ۹ سیم داشته است. از سوی دیگر، چنگ گوشه‌دار عمودی آشوری‌ها سیم‌های بیشتری داشته است. نقوش‌برجسته‌ی سنگی ایلامی در کول فرح تائید می‌کنند که یک چنگ گوشه‌دار افقی ۹ سیم، و یک چنگ گوشه‌دار عمودی ١٤ سیم داشته است. تعداد سیم‌های چنگ زاویه‌ای این فرضیه را تائید می‌کنند که در زمان بابلی‌های باستان واژه‌ی سامو برای چنگ افقی استفاده می‌شده است. «زامی/سامو»[۱۳] احتمالاً یک اصطلاح عام بوده است که هم به چنگ‌های عمودی اطلاق می‌شده است و هم به چنگ‌های افقی. اما، ساموی ۹ سیمی چنگ افقی بوده است (Lawegren, 1987: 51). همچنین از نشانه‌های باستانی آشوری بر می‌آید که «سی–سا»[۱٤] به معنی «مستقیم یا ایستاده» است و باید نوعی چنگ باشد که زه‌ها در آن بیشتر به حالت عمودی کشیده شده‌اند (گالپین، ۱۳۷٦: ٦٤).

تصویر ۲: مهری مربوط به هزاره‌ی چهارم پیش از میلاد
(awegren, 2009:5)



تصویر ۳: واژه کهن هول
(گالپین، ۱۳۷۶: ۱۴۵)

۵- نقش‌برجسته‌ی کول فرح ا

نقش‌برجسته‌ی کول فرح ا (تصویر٤) مربوط به هانی پسر تاهی هی حکمران آپاپیر، برگزیده‌ی شوتروک ناهونته دوم (٦٩٩–٧١٧ ق.م)، متعلق به دوره‌ی ایلامی نو، است (صراف، ١٣٩١: ٤٣). این نقش تصویری مسطح و عمودی است که بر روی دامنه‌ی کوه حکاکی شده است. در تصویر ذبح حیوانات در حضور پادشاه هانی، ده شمایل و پنج حیوان نشان داده شده است (de Weale, 1989: 29). به نظر می‌رسد نیم‌تنه‌ی تمام شمایل‌ها از جلو نشان داده شده‌اند و تصاویر به دو قسمت تقسیم می‌شوند. کل صحنه متمایل به سمت راست است و تنها در گوشه‌ی سمت راست پائین، صورت دو شمایل به سمت چپ است. قسمت بالای کول فرح ا را کتیبه‌ای بیست و چهار سطری پوشانده است (Koning, 1965: 75, 158)، که پس از تکمیل شدن تصاویر حکاکی شده و شخصیت‌های تصویرشده با متون کوتاهی که روی لباس‌شان یا درست در کنارشان نوشته شده است، معرفی می‌شوند (تی، ١٣٩١: ٤٧١). درباره‌ی نوازندگان باید گفت که تنها نام آن‌ها هنوز نسبتاً خوانا است. آن بخش از متن که شغل و پیشه‌ی نوازندگان را شرح داده و همچنین نام سازهای آنان متأسفانه از بین رفته است. در نقش‌برجسته‌ی کول فرح به نام نوازنده‌ی چنگ به نام «سونکیر»[١٥]، طبل‌زنی به نام «سونکیرشو»[١٦] و یک چنگ‌نواز دیگر که نامش تخریب شده، اشاره شده است (صراف، ١٣٩١: ٦)[١٧]. در نقش‌برجسته‌ی کول فرح ا(تصویر ٤)، بزرگ‌ترین تصویرنگاشت مربوط به حکمران اپاپیر «هنی» است که روی آن به سمت راست است و لباس بلند گلدوزی شده‌ای بر تن دارد، همچنین دستان تاشده‌اش به حالت نیایش در جلوی سینه به هم گره خورده است (Vanden Berghe, 1963: 22-33). نقش اصلی تزئین‌شده با عرض مرکزی ١/٦٨ متر و ارتفاع متغیر بین ١/٢٠ و ١/٣٥ متر با ویژگی‌های ١٠ نفر از حضار، در جدول شماره‌ی ١ قابل مشاهده است.

۵-۱- مدل لباس و مو کول فرح ا

هانی، ساقی وی و سه نوازنده ردای بلند پوشیده‌اند، و وزیر ارشد ارتش، روحانی و کمک روحانی روپوش–های کوتاه بر تن داشتند. هانی و ساقی‌اش موی بافته‌ی بسیار بلند دارند و انتهای موهایشان فر است. هانی یک کلاه گرد بر سر دارد. وزیر و سه نوازنده موهای خود را در پشت گردن جمع کرده‌اند. هانی، وزیر و ساقی‌اش ریش دارند؛ نوازنده‌ی اول بدون ریش است و احتمالاً دو نوازنده‌ی دیگر نیز بدون ریش‌اند. درباره‌ی روحانی و کمک روحانی، به دلیل وضعیت بد نگهداری، تنها می‌توانیم بگوئیم که آن‌ها موی بافته ندارند (de Weale, 1989: 29-38).

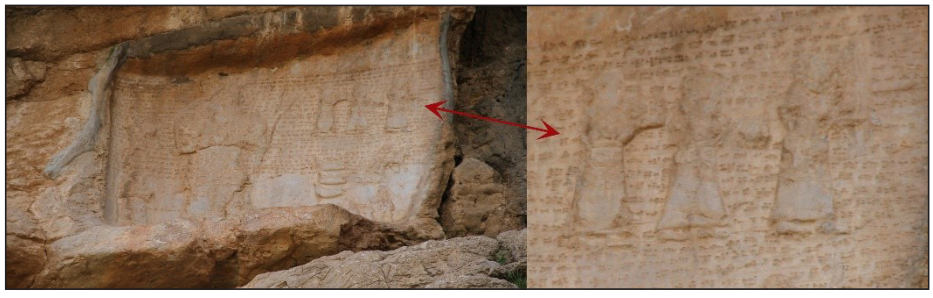
۵-۲- سازشناسی کول فرح ا

سه نوازنده با لباس‌های بلند به سمت راست در حرکت‌اند. دو نوازنده در جلوی این ردیف (یعنی به سمت راست) چنگ می‌نوازند. چنگ‌نواز نخست چنگ سه گوش چهارده سیمی را عمودی گرفته است، حال آن‌که دومی چنگ نه سیمی را افقی حمل می‌کند. این دو چنگ‌نواز را نوازنده‌ای با ساز کوبه‌ای چهارگوش همراهی می‌کند (de Weale, 1989: 29-38). درکول فرح ا، نوازنده‌ی چنگ عمودی ساز را با دست راست می‌نوازد و آرنج دست چپ او از زیر کنسول قابل مشاهده است. چنگ چهارده سیم دارد و منگوله–هایش در پائین به هم گره خورده و یک حاشیه‌ی تزئینی ایجاد کرده‌اند. در چنگ‌های کول فرح ا تزییناتی شبیه به شرابه‌های حلق‌آویز از میله وجود دارد که به نظر می‌رسد از اسلوب تخیلی خاصی پیروی می‌کرده‌اند (Lawegren, 2009: 6). جعبه‌ی صدا (جعبه‌ی تبدیل امواج صوتی به صدا) تقریباً به طور کامل قابل مشاهده است. دست راست

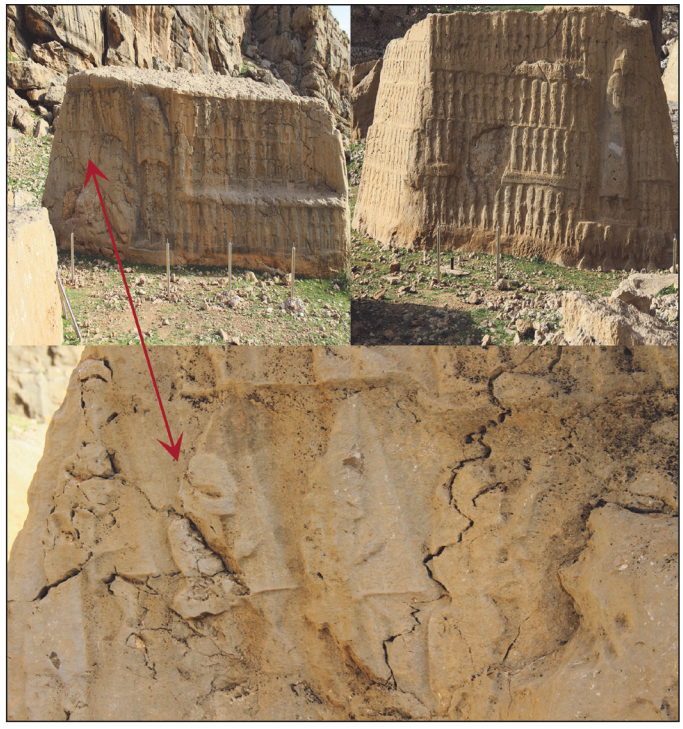
نوازنده‌ی چنگ افقی ناپدید شده، اما ته مضراب حفظ شده است و نوک آن دیده می‌شود. ته پهن جعبه‌ی صدا از پشت چنگ نواز قابل مشاهده است و این ساز موسیقی ۹ سیم دارد. تنها نمای بیرونی حاشیه‌ی تزئینی چنگ از زیر جعبه‌ی صدا قابل مشاهده است. از حکاکی حاشیه‌ی تزئینی صرف نظر شده زیرا احتمالاً مجسمه‌ساز در جائی اشتباه کرده است. در اینجا حاشیه‌ی تزئینی تنها برای یک چنگ عمودی وجود دارد. نوازنده‌ی سوم با دست راست طبل می‌زند، و طبل را با دست چپ خود که در بالا قرار دارد، نگه داشته است، گویی دست راستش بسته و انگشت شستش بالا است (de Weale, 1989: 35-36).

جدول ۱: ویژگی‌های فنی با معیار متر و مشخصات کلی نقش‌برجسته‌ی I

موقعیت	مشخصات	طول	عرض	ارتفاع (متر)	نکات ویژه‌ی نقش‌برجسته‌ی I
	کتیبه	–	–	۱/۲۰–۱/۳۷	۲٤ سطر
سمت چپ کتیبه	تصویر هنی	–	–	۱/۱۸	۱. صورت هنی به سمت راست ۲. لباس گلدوزوی ۳. دستان تاشده به حالت نیایش در جلوی سینه به هم گره خورده است.
	شوترور (وزیر یا ساقی)	–	–	۰/٤۷	۱. پشت سر پادشاه در پایین ۲. دستانش مانند هنی در حالت نیایش است.
	وزیر ارشد سپاه	–	–	۰/۳۸	۱. پشت سر پادشاه در بالا ۲. کمان در دست چپ و تیر، کمان و شمشیر به کمر بسته است.
سمت راست کتیبه (فوقانی)	نوازنده‌ی چنگ عمودی	–	–	۰/۳۷	هم نوازی متشکل از سه ساز ۱. چنگ عمودی ۲. چنگ افقی ۳. ساز کوبه‌ای به شکل مربع
	ساز چنگ عمودی	–	–	۰/٤۰	
	نوازنده‌ی چنگ افقی	–	–	۰/۳٥	
	نوازنده‌ی ساز کوبه‌ای	–	–	۰/۳٦	
سمت راست کتیبه (تحتانی)	کمک روحانی اول	–	–	۰/۲٤	۱. سه قوچ سر بریده که یکی به پشت و یکی روی دیگری افتاده است. ۲. سر قوچ‌ها به سمت راست جسد میانی است ۳. در بالای سرها یک کمک روحانی یک بز کوهی را هل می‌دهد. ٤. دو کمک روحانی یک گاو را به محراب می‌برد. یکی گاو را هل می‌دهد و یکی شاخ گاو را می‌کشد. ٥. روحانی هدایایی را تقدیم می‌کند.
	کمک روحانی دوم	–	–	۰/۱۳	
	روحانی	–	–	۰/۲٦	



تصویر ۴: نقش‌برجسته‌ی شماره‌ی I (عکس: دهناد، ۱۳۹۳)



تصویر۵: نقش‌برجسته‌ی شماره III (عکس: دهناد، ۱۳۹۳)

۶- نقش‌برجسته‌ی کول فرح III

نقش‌برجسته‌ی شماره‌ی III (تصویر ۵) که بر پنج سوی یک تخته سنگ حکاکی شده است، صحنه‌ی یک حکومت محلی در ایلام شرقی و پس از هجوم نبوکد نذار پادشاه بابل در سال ۱۱۰٤ یا کمی پس از آغار هزاره‌ی اول (ق.م) را نشان می‌دهد. همان‌طور که جدول شماره‌ی ۲ نشان می‌دهد، این نقش نشان‌دهنده‌ی پادشاهی است که اجتماعی از مردم را که در حال نیایش‌اند، هدایت (رهبری) می‌کند، و به همراه او مجسمه‌ی یکی از خدایان و حیواناتی برای ذبح حمل می‌شوند. به‌طور کلی، در این نقش ۱۹۹ شمایل، مجسمه‌ی یکی از خدایان و بیست و یک حیوان نشان داده شده است(de Weale, 1989: 31) . اکثر شمایل‌ها به شکل تصاویر منطبق، در یک ردیف قرار دارند و مشابه یکدیگرند، (ارتفاع متوسط: ۰/۵۰ تا ۰/۵۵ متر)، و به صورت نیم‌رخ نشان داده شده‌اند: از جلو دست به دست هم داده‌اند و در یک حالت خاص (شبیه خلسه) نیایش قرار دارند (همان: ۳۲). باید اجتماعی را که در کل تخته سنگ گسترده شده از بالا مشاهده کرد. این اجتماع اجتماعی کامل و فوق‌العاده است و به سمت محل ذبح در ضلع شرقی جهت‌گیری کرده است.

۶-۱- لباس و مدل مو کول فرح III

مجسمه‌ی مقدس، پادشاه، والامقامان، چهار حمل‌کننده‌ی مجسمه و رئیس آن‌ها ردای بلند بر تن دارند. برخی از اشخاص والامقام و روحانی روبروی بت (معبود) ردای نیمه بلند پوشیده‌اند. سه چنگ‌نواز و مردم عادی رداهای کوتاه بر تن دارند. سه روحانی ذبح‌کننده برای تطهیر مراسم عبادت، عریان شده‌اند. اکثر شمایل‌ها موی بافته‌شده‌ای دارند که تا پشت آن‌ها آمده است و ریش کوتاهی دارند. مجسمه‌ی مقدس ظاهراً یک کلاه‌گیس بر سر دارد و صورتش بدون ریش است.

پادشاه و روحانی که ظروف تطهیر را در دست دارند، موهای بلندی دارند که پشت گردنشان جمع کرده‌اند و شاه ریش بلند دارد. چهار حمل‌کننده‌ی مجسمه و سه چنگ‌نواز موهای خود را به صورت گره در پشت گردنشان جمع کرده‌اند، و کسانی که مجسمه را حمل می‌کنند ریش کوتاه دارند. روحانی که چاقوی مخصوص مراسم مذهبی را در دست دارد، موهای کوتاه دارد و چنگ‌نوازان بدون ریش‌اند (de Weale, 1989: 32).

جدول ۲: ویژگی‌های فنی با معیار متر و مشخصات کلی نقش‌برجسته‌ی III

جهت جغرافیایی	عرض	طول	ارتفاع	مهمترین نکات نقش‌برجسته‌ی III
شرقی	۰/۹۵ -۰/۶۰	–	۲/۵۵	مقصد حرکت و مرکز کل اثر و محل قربانگاه
جنوبی	–	٤/۹۹ -٤	۲/۵۰ -۳	۱. حرکت به سمت شرق ۲. حمل یکی از خدایان به ارتفاع ۲ متر برروی تخته‌ی حامل توسط ٤ نفر در حالت زانوزده. ۳. شمایل ٥ روحانی ٤. وجود ۲ شمایل در پشت سر خدایی به ارتفاع ۰/۷۸ متر
غربی جنوبی غربی				شمایل به سمت راست چرخیده‌اند و حرکت نیایشی ضلع جنوبی را دنبال می‌کنند.
شمالی	–	٦/۹۰ – ٥/٥۰	۲/۲۷-۱/۹۲	۱. پادشاه با دستانی به کمر که به سمت راست و ضلع شرقی چرخیده است. ۲. همه‌ی شمایل‌های پشت سر شاه به صورت نیم رخ‌اند و روی این رخ‌ها به سمت چپ است. ۳. پانزده شمایل دیگر که در جلوی پادشاه قرار دارند، به سمت راست چرخیده‌اند. ٤. روحانی با دو ظرف تطهیر که به پادشاه نشان می‌دهد. ٥. حضور نوازندگان همراه با ۳ چنگ عمودی

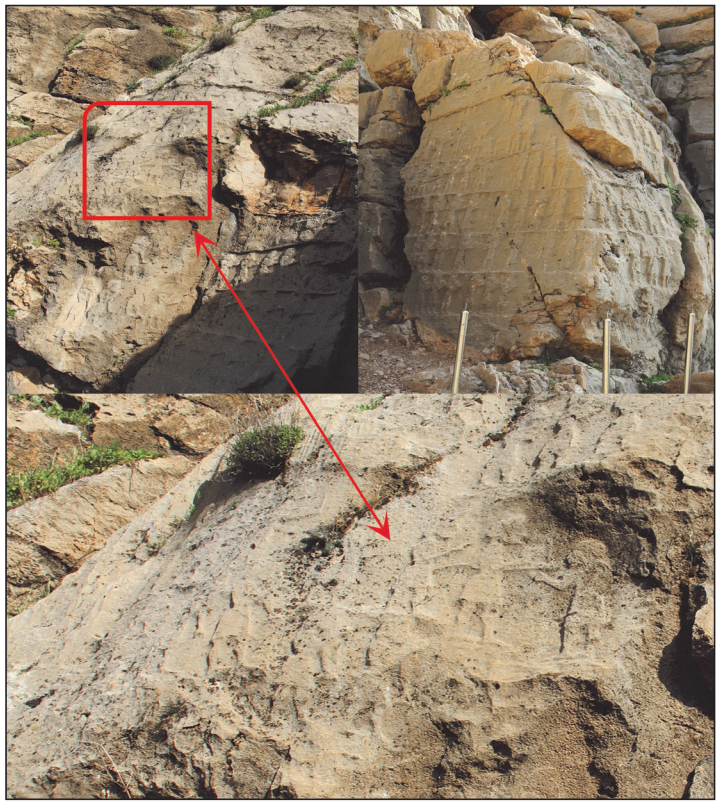
۶-۲- سازشناسی کول فرح III

در کول فرح III در ضلع شمالی سه نوازنده‌ی چنگ عمودی حضور دارند. تصویر دقیق سیم‌های چنگ ناپدید شده است. سر نوازندگان بخشی از جعبه‌ی صدا و بخش‌های کوچکی ازمحل سیم‌ها را پوشانده است. ضلع بیرونی و ضلع صاف درونی‌حکاکی‌شده‌ی جعبه‌ی صدا نشان داده شده است. کنسول به لبه‌ی پائینی جعبه‌ی صدا بسته شده است. بلندی نوازندگان با در نظر گرفتن بلندی چنگ عمودی ۰/۷۲ متر است (همان: ۳۲). منگوله‌ی سیم‌ها در وسط به هم گره خورده و یک حاشیه تزئینی را ایجاد کرده‌اند. درست در بالای سر نوازندگان، یک خط زمینه‌ای فوقانی ثبت شده است تا جائی برای تصویر چنگ‌ها ایجاد شود. مشخص نیست که آیا ابتدا نوازندگان حکاکی شده‌اند (که معقول‌تر به نظر می‌رسد)، یا این انطباق از قبل طراحی شده است. این جزئیات ممکن است نشانگر اهمیتی باشد که به ساخت تندیس نوازندگان داده شده است، با این وجود اهمیت آن‌ها بواسطه‌ی جایگاه‌شان، درست پشت سر کشیشی که ظروف تطهیر را به شاه تقدیم می‌کند، از قبل نشان داده شده است (همان: ۳٦-۳٥).

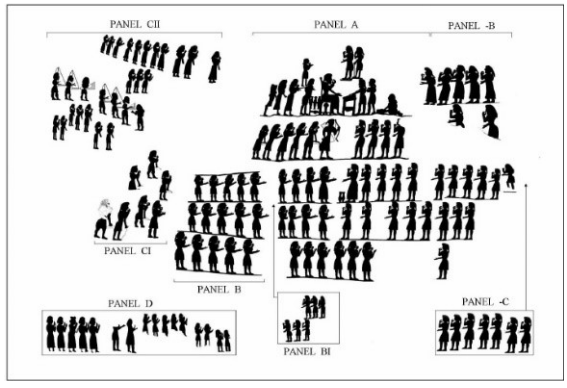
۷- کول فرح IV

سبک منحصر به فرد و پیکرنگاری دقیق نقش‌برجسته به همراه نظام ساختاری و شباهت‌های صحنه‌های ضیافت درباری نئوآشوری که احتمالاً با جام‌های لرستان همراه است، گویای این

احتمال است که کول فرح IV در بازه‌ی زمانی قرون ۹ و ۸ ق.م ساخته شده است (Alvarez-Mon, 2013: 209). ویژگی‌های این نقش‌برجسته نشان‌گر پیوند آن با منابع مذهبی، اجتماعی–سیاسی و هنری گذشته است و ضیافت‌هایی با ولیمه‌ی قربانی همراه با موسیقی را در بر می‌گیرد (تصویر ٦ و ٧) (همان: ۲۳۰–۲۲۹). همان‌طور که در جدول ۳ و تصویر ۷ مشاهده می‌شود، پیچیدگی ظاهری کول فرح IV می‌تواند به دو ساختار ترکیبی تقسیم شود: نخست، سطوح افقی که توسط ردیف‌هایی از افراد شرکت‌کننده در ضیافت عمومی پُر شده است. اکثریت شرکت‌کننده‌های ضیافت از دو طرف به سمت یک نقطه‌ی مرکزی (شاه) متمایل شده‌اند. این محور در پنل A قرار گرفته است و از سطح بالایی (I) تا یک نوار عمودی پایین می‌آید و سطوح II، III و IV را به دو قسمت تقسیم می‌کند.



تصویر ۶ : نقش‌برجسته‌ی شماره‌ی IV (عکس: دهناد، ۱۳۹۳)



تصویر ۷ : پنل کول فرح IV (منبع: آلوارزمون، ۲۰۱۳: ۲۴۸)

این محور عمودی به عنوان ستون اصلی اثر عمل می‌کند. دوم، یک ناحیه‌ی باز و بزرگ شامل پنل‌های CI و CII (همان: ۲۱۵-۲۰۹). نقش‌برجسته‌ی شماره‌ی IV در طول سطح عمودی صخره‌ای است که تا فضای ۱۷/۷۰ متر با ارتفاع ٦ متر گسترش یافته و تعداد حضار بین ۱٤۱تا ۱٤٥ نفر است.

۷-۱- لباس و مو در نقش برجسته IV

پادشاه، اشخاص والامقام و روحانیان ردای بلند پوشیده‌اند. فرمانده‌ی ارتش ردای نیمه بلند بر تن دارد. جمعیت مردم عادی، نوازندگان و رهبر آن‌ها رداهای کوتاه پوشیده‌اند. تقریباً تمام شمایل‌ها، موهای بافته‌شده دارند که تا پشتشان آمده است و ریش کوتاه دارند. شاه را می‌توان با توجه به ریش نسبتاً بلندترش تشخیص داد. روحانیان و نوازندگان موهایشان را به شکل گره‌ای در پشت گردنشان جمع کرده‌اند (de Weale, 1989: 33). به دلیل فرسایش نقش‌برجسته، مشخص نیست که آیا روحانیان، نوازندگان و رهبرشان بدون ریش‌اند یا ریش دارند و آیا ریش آن‌ها کوتاه است یا خیر.

پنل CII شامل ۲۸ نفر است و به ٤ بخش تقسیم می‌شود (تصویر ۷): نخست (CIIa)، این پنل متشکل از ۱۱ نفر در ۳ ردیف است که رداهای بلند پوشیده‌اند؛ دوم (CIIb)، افراد گروه، شامل ۳ نفر که دامن کوتاهی پوشیده‌اند؛ سوم (CIIc)، از یک گروه موسیقی متشکل از ٦ نوازنده و یک رهبر تشکیل شده است که همه‌ی آن‌ها دامن کوتاه پوشیده‌اند؛ چهارم (CIId)، گروهی متشکل از ۷ نفر در قسمت پایین که دامن کوتاهی بر تن دارند و به استثنای یک نفر، CIIc:21، جهت کلی افراد به سمت راست است.

۷-۲- سازشناسی کول فرح IV

در پنل (CIIc:15-21) (تصویر ۷ و جدول ۳) شش نوازنده پشت سر اشخاص والامقام قرار دارند. آن‌ها در بالا و بر روی ضلع سنگ سمت چپ در گردهمائی نشان داده شده‌اند. یک فضای خالی نوازندگان را به دو گروه تقسیم می‌کند. هر گروه شامل یک نوازنده‌ی چنگ افقی و دو نوازنده‌ی چنگ عمودی است. یک رهبر روبروی آن‌هاست. ارتفاع رهبر و شش نوازنده بین ۰/٤۸ و ۰/٥۳ متر، و ارتفاع چهار نوازنده‌ی چنگ عمودی با در نظر داشتن سازها بین ۰/٥۷ و ۰/٦۱ متر است (de Weale, 1989: 33). گروه نوازندگان چنگ متشکل از سه نوازنده است: گروه پشتی در یک ردیف افقی قرار گرفته‌اند و فردی که در جلو قرار دارد در یک خط ضربدری است. رهبر موسیقی مقابل آن‌ها ایستاده و هر دو دست خود را بالای کمرش نگه داشته است. مشخص است که دست راست او باز است.

جدول ۳: ویژگی‌های فنی با معیار متر و مشخصات کلی نقش‌برجسته‌ی IV (منبع: آلورز مون: ۲۰۱۳ و نگارندگان)

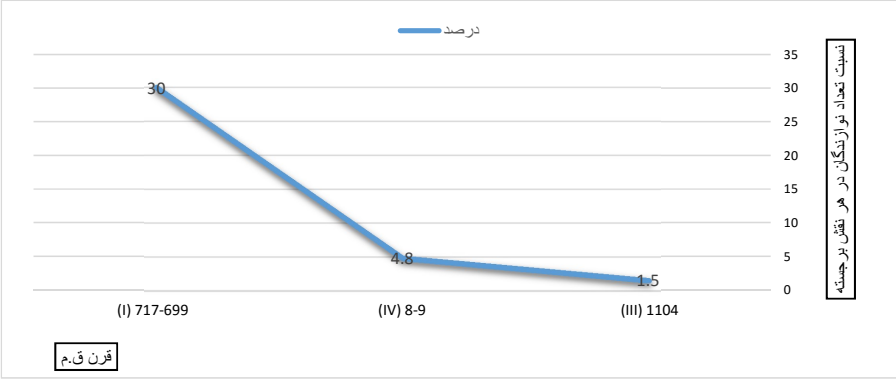
پنل	طول	ارتفاع	قد افراد	تعداد افراد	مشخصات کلی نقش بر جسته IV
DIII	۱/۲	C۱	۰/٤۸ ۰/۵۳	۵	افرادی با رداهای بلند و کوتاه که پشت سر پادشاه ایستاده‌اند و نگاهشان به سمت اوست. دست راست آن‌ها به سمت دهان‌شان است، گویی که در حال خوردن غذا هستند و موهای کوتاهی دارند.
DII	۰/٤	۰/۵۵	۰/۵ ۰/۵۲	۲	
D I	۰/۹	۰/٤۷	۰/۹	۹	
CII	۳/۵	C ۲/٦	–	۲۸	شامل ٤ بخش: ۱. شامل افرادی با رداهای بلند، ۲. افرادی با لباس‌های کوتاه، ۳. ٦ نوازنده همراه با ٤ چنگ عمودی و ۲ چنگ افقی و رهبر ارکستر، ٤. افرادی با لباس‌های کوتاه افراد پشت سر پادشاه‌اند و به غیر از رهبر ارکستر نگاه همه به سوی پادشاه است و به نظر می‌رسد عده‌ای در حال خوردن غذا هستند.
CI	۱	۱/۲	۰/۵۱ ۰/٤	۷	یک گروه پراکنده با توالی جنگی که در پشت سر پادشاه قرار دارند و نگاه‌شان به سمت او است.
BII	۰/۹	۱/۳۵	۰/٤۲ ۰/٤۵	۱۵	متشکل از ۳ قسمت: افراد با لباس کوتاه که به نظر می‌رسد در حال خوردن غذا هستند و در پشت سر پادشاه قرار دارند و صورت آن‌ها به سمت پادشاه است.
BI	۰/۸۵	۰/۹۲	۰/٤٤ ۰/٤٦	٦	افرادی با دامن کوتاه و لباسی با آستین‌های کوتاه که به نظر می‌رسد در حال خوردن غذا هستند.
A	۲/۳	۲/۸	–	٤۹	پنل A از ۵ ردیف با موضوع اصلی: پادشاه با موهای گیس‌شده، ریش کوتاه، و لباس بلند آستین‌دار که روی تخت نشسته است و افرادی با لباس کوتاه و بلند در اطراف پادشاه که به نظر می‌رسد در حال خوردن غذا باشند.
-B	۱/۲	۲/٦۵	۰/٤۲ ۰/۵۵ ۰/٤۸	۱۷	افرادی که لباس‌های بلند تا مچ پا و افرادی که لباس کوتاه تا زانو بر تن دارند در سمت راست پادشاه ایستاده‌اند، صورتشان به سمت اوست و به نظر می‌رسد در حال خوردن غذا باشند.
-C	۱/۸	۰/٦۵	۰/۵۱ ۰/۵۵	۷	افرادی با لباس‌های کوتاه که صورتشان به سمت پادشاه است و به نظر می‌رسد درحال خوردن غذا باشند.

دو نوع چنگ نشان داده شده است: دو چنگ کوچک افقی که قاب آن متشکل از یک جعبه‌ی رزونانس افقی و یک گردنه‌ی عمودی است و ٤ چنگ عمودی بزرگ که قاب آن‌ها از یک جعبه‌ی رزونانس عمودی و یک گردنه‌ی افقی تشکیل شده است. جعبه‌ی رزونانس در پیش‌زمینه در سمت چپ صورت قرار گرفته است. تعدادی از نوازندگان با سازهای زهی و انگشت اشاره و انگشت کوچک دست راست قابل مشاهده‌اند (Alvarez-Mon, 2013: 214). زخمه یا مضراب که در دست راست نگه داشته شده، به دلیل فرسایش ناپدید شده است.

۸- تحلیل نقش نوازندگان

هر تصویر نگاشت روایت‌گر مراسم عبادی یا جشن خاصی است که در این مکان بر پا می‌شده است. از میان این شش نقش‌برجسته تنها در سه نقش‌برجسته شاهد حضور نوازندگان در قرن‌های متفاوت هستیم. همان‌طور که در تصویر ۸ مشاهده می‌شود، در هر نقش‌برجسته نسبت

حضور نوازندگان به کل شمایل‌ها به این شرح است: در نقش‌برجسته‌ی شماره‌ی III، ۱,۵%، در نقش‌برجسته‌ی IV، ٤,٨% و در نقش‌برجسته‌ی I، ۳۰%. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهند که حضور و نقش نوازندگان در نقش‌برجسته‌ی شماره‌ی I پررنگ‌تر است و این می‌تواند نشان از نقش و اهمیت برجسته‌تر نوازندگان در قرن ۸ ق.م، یعنی در دوره‌ی ایلامیان، باشد، و این پرسش باقی می‌ماند که چرا در نقوش شماره‌ی II, V, VI نوازندگان حضور ندارند.



تصویر ۸: درصد نسبت نوازندگان به حجم کل شمایل‌ها

۹- نتیجه‌گیری

در منطقه‌ی کول فرح نوازندگان در سه مراسم مختلف شرکت کرده‌اند اما تنها در سه نقش‌برجسته‌ی سنگی نشان داده شده‌اند (I، III،IV) (تصویر ۹). نوازندگان را باید اعضای تمام و کمال پرستش‌گاه قلمداد کرد که در پیشبرد آیین‌های نیایش نقشی اساسی بر عهده داشته‌اند و جایگاه آن‌ها در صحنه گویای اهمیت نقش آنان در طول مراسم مذهبی است. در نقش‌برجسته‌های شماره‌ی I و III، حضور نوازندگان در طول آیین‌های مذهبی مشاهده می‌شود. این آیین‌ها همراه با قربانی‌کردن جانوران است. در نقش‌برجسته‌ی شماره‌ی IV شاهد یک ضیافت عمومی هستیم که در آن افراد در حال خوردن غذا هستند. لازم به ذکر است که از میان سه نقش‌برجسته‌یی که در این پژوهش مورد بررسی قرار گرفتند، نقش‌برجسته‌ی شماره‌ی III قدیمی‌ترین نقش‌برجسته است و نقش‌برجسته‌های IV و I پس از آن خلق شده‌اند. این زمان‌بندی تاریخی راه را برای بررسی دو عامل اصلی سیر تکاملی سازشناسی و جایگاه نوازندگان در این سه نقش‌برجسته‌ی به‌جامانده از دوره‌ی ایلامیان، هموار می‌سازد.

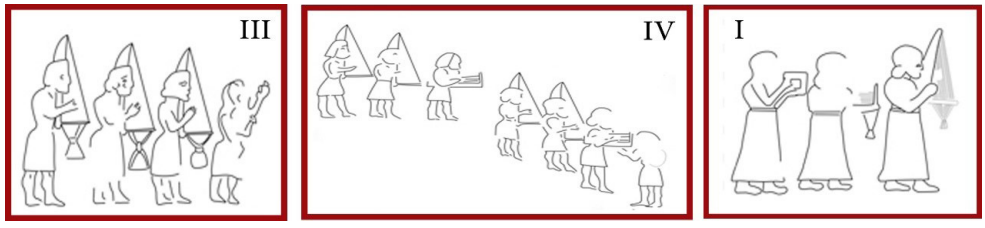
الف) سازشناسی و هم‌نوازی در نقوش‌برجسته‌ی کول فرح

اطلاعات به دست آمده از مطالعه‌ی ۳ نقش‌برجسته، گویای آن است که تعداد و شکل سازها در دوره‌ی ایلامیان همگام با پیشرفت زمان، روندی تکاملی داشته است. تنوع و افزایش تعداد سازها در نقوش‌برجسته احتمال پیوستگی و ارتباط تنگاتنگ تاریخی با سیر تکاملی سازها در دوران ایلامیان را افزایش می‌دهد. گروه هم‌نوازی کول فرح III (۱۰ و ۱۱ ق.م) متشکل از سه چنگ‌نواز عمودی است، پس از آن گروه هم‌نوازی کول فرح IV (۸ و ۹ ق.م) متشکل از شش نوازنده با دو نوع ساز زهی (چنگ‌های افقی و عمودی) است و یک رهبر ارکستر در روبروی آن‌ها ایستاده است، و ترکیب گروه هم‌نوازی کول فرح I (٦ و۷ ق.م) که متنوع‌ترین هم‌نوازی با سه ساز برای سه

نوازنده است، شامل دو ساز زهی، یک چنگ عمودی و یک چنگ افقی و یک ساز کوبه‌ای مربع شکل است، به نظر می‌رسد تزئیناتی مانند شرابه‌های حلق آویز از میله‌های چنگ‌های افقی و عمودی، از یک اسلوب تخیلی پیروی می‌کنند. ظاهراً شرابه‌های چنگ‌های عمودی در نقوش کول فرح I و III در مراسم مذهبی مورد استفاده قرار می‌گرفته‌اند. این شرابه‌ها در چنگ‌های عمودی کول فرح IV وجود ندارند. این شباهت در شرابه‌های چنگ افقی نقش‌برجسته‌ی I قابل مشاهده است، در صورتی‌که با چنگ‌های افقی کول فرح IV شباهتی ندارند.

ب) سیر تکاملی موقعیت اجتماعی نوازندگان

موقعیت مکانی و لباس نوازندگان در نقش‌برجسته‌ها نشان از نقش و موقعیت اجتماعی آن‌ها در طول مراسم دارد. گفتنی است که نوازندگان در کول فرح III ارتباط نزدیکی با ذبح حیوانات دارند. در ضیافت مقدس کول فرح IV به شاه نزدیک‌اند و در کول فرح I، پشت سر والامقامان و جلوتر از جمعیت فرمانبران قرار دارند. لباس نوازندگان و از سوی دیگر موی جمع‌شده و صورت بدون ریش می‌تواند گویای تفاوت در جنسیت زن و مرد باشد. آن‌چه در نقوش‌برجسته‌ی کول فرح I، III و IV قابل توجه است، تفاوت در لباس نوازندگان است: در نقش‌برجسته‌های III و IV نوازندگان ردای کوتاه و در نقش‌برجسته‌ی I نوازندگان ردای بلند به تن دارند، درحالی‌که موهای جمع‌شده و صورت بدون محاسن نوازندگان در نقوش یکسان‌اند. سازهای چنگ و طبل نماد جنس مؤنث‌اند. رداهای بلند و موهای جمع‌شده در پشت سر و صورت بدون محاسن نوازندگان کول فرح I که جدیدتر از دو نقش III و IV است، گویای دو نکته‌ی حائز اهمیت‌اند: نخست، ورود احتمالی نوازندگان زن به دربار ایلامیان؛ دوم، افزایش موقعیت بالای اجتماعی نوازندگان در دربار ایلامیان با توجه به ردای بلند[18] که می‌تواند سیر تکاملی موقعیت نوازندگان را نشان دهد.



تصویر۹: نوازندگان در کول فرح
منبع: (Lawegren, 2009: 6)

پی‌نوشت

1. Eric de waeli
2. Bo lawergern
3. Javier Alvarz mon
4. Francis William Galpin
5. Urak

٦. در دین سومری هر پدیده توسط یک نیروی مقدس به نام «می» که در آن لانه داشت و ماهیت و سرنوشت آن را تعیین می‌کرد کنترل می‌شد. بنابر افسانه اینانا، انکی، خدای اریدو را فریب داد و تمام «می‌ها» را از او گرفت و به شهر خود اوروک برد. موسیقی و هنر یکی از آن‌ها بود (معصومی، ۱۳۹۱: ۱۱۱۰).

7. lub-dub-ta
8. balang

9. ub
10. a-la
11. walter wiora
12. HUL
13. sammu
14. sl-sA
15. Sunkir
16. Sunkir-shu

۱۷. در نقش‌برجسته‌ی شماره‌ی ۱ شاهد دو نوازنده‌ی چنگ و یک نوازنده‌ی ساز کوبه‌ای مربع شکل هستیم. در منبع ذکر شده به جای اسم نوازنده‌ی ساز کوبه‌ای، از نوازنده‌ی فلوت یاد شده است.

۱۸. پوشاک به مقتضای طبیعت و اقلیم، میزان تمدن و فرهنگ، عوامل و اوضاع اجتماعی، اقتصادی و اعتقادی در طی قرون و اعصار تغییر شکل داد و به وسیله‌ای برای ابراز سلیقه و نماد اختلاف طبقاتی تبدیل شد (غیبی، ۱۳۹۲: ۱۹). همچنین تن‌پوش آزاد (بدون فرم و ساده و در حقیقت بدون دوخت) مانند تن پوش مصری‌ها، آشوری‌ها، یونانی‌ها و رومی‌ها نشانه‌ای از بزرگی تمدن در آن دوره بوده و تن‌پوش‌های چسبان و دوخته‌شده نوعی توهین و تلقی می‌شده و نشان‌گر بدوی بودن بوده است (همان: ٤٦). اختلاف طبقاتی زنان را از روی نوع تن‌پوش‌ها می‌توان فهمید (همان: ٥٤). مردان عالی‌رتبه و همچنین زنان و الهه‌های زن در بسیاری از نقوش از قوم‌های سومر، اکد، آشور و ایلام با ردای بلند به تصویر کشیده شده‌اند (همان: ۷۲-۳۵).

تشکر و قدردانی

شایسته است، مراتب سپاسگزاری خود را از پرفسور خاویر آلوارزمون و پرفسور بو لاوگرن برای راهنمایی و در اختیار گذاشتن منابع غیر قابل دسترس اعلام دارم.

منابع

- اسپور، دنیس (۱۳۹۲)، *انگیزه آفرینندگی در سیر تاریخی هنرها*، چاپ دوم، انتشارات نیلوفر و دوستان، تهران.
- پوپ، آرتور (۱۳۹۰)، *معماری ایران*، ترجمه‌ی غلامحسین صدری افشاری، چاپ نهم، نشر دات، تهران.
- تی پاتس، دنیل (۱۳۹۱)، *باستان شناسی ایلام*، ترجمه‌ی زهرا باستی، چاپ چهارم، انتشارات سمت، تهران.
- ردموند، لین (۱۳۸٦)، *آن هنگام که دایره نوازان زن بودند*، ترجمه کیوان پهلوان و محمد ریاحی، چاپ اول، انتشارات ماهور، تهران.
- رفیعی، مهتاب؛ بشروتنی، هستی؛ حسینی، پریناز (۱۳۸۹)، *گزیده‌ی تاریخ هنر ایران*، چاپ دوم، انتشارات چارسوی هنر، تهران.
- سپنتا، ساسان (۱۳۸۲)، *چشم‌انداز موسیقی ایران*، چاپ اول، انتشارات ماهور، تهران.
- صراف، محمد رحیم (۱۳٦۹)، «جام برنزی کیدین هوتران مکشوفه از "ارجان" بهبهان»، *نشریه‌ی اثر*، شماره‌ی ۱۷، بهار، صص. ٤ تا ٦۱.
- -------- (۱۳۹۱)، *مذهب قوم ایلام (۲٦۰۰-۵۰۰۰ سال پیش)*، چاپ سوم، انتشارات سمت، تهران.
- غیبی، مهرآسا (۱۳۹۲)، *هشت هزار سال تاریخ پوشاک اقوام ایرانی*، چاپ پنجم، انتشارات هیرمند، تهران.
- کالپین، فرانسیس ویلیام (۱۳۷٦)، *موسیقی بین‌النهرین*، ترجمه‌ی محسن الهامیان، چاپ اول، انتشارات دانشگاه تهران، تهران.
- گیرشمن، رومن (۱۳۹۰)، *هنر ایران در دوران ماد و هخامنشی*، ترجمه‌ی عیسی بهنام، چاپ سوم، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.
- مددپور، محمد (۱۳۹۰)، *آشنایی با آرای متفکران درباره هنر*، چاپ سوم، انتشارات سوره مهر، تهران.
- مسعودیه، محمدتقی (۱۳۸۳)، *مبانی اتنوموزیکولوژی (موسیقی شناسی تطبیقی)*، چاپ سوم، انتشارات سروش، تهران.

- معصومی، غلامرضا (۱۳۹۱)، *دایره‌العمارف اساطیر و آیین‌های باستانی جهان*، جلد ۲، چاپ اول، انتشارات سوره مهر، تهران.

- Alvarez-Mon, Javier. «Elamite Sculptural Reliefs from the Highlands: KUL-E Farah IV.» Brill. *Proceedings of the International Congress held at Ghent University*, December 14-17, 2009. Brill. 2012: 207-248.
- _____. «Elite Garments and Head-dresses of the Late Neo-Elamite Period (7th, 6th Century BC).» *Archaeologische Mitteilungen aus Iran und Turan Neue Folge*. (2010): 1-30.
- Amiet, Pierre. «Bronzes élamites de la Collection George Ortiz», *AMI 25*. (1992): 81-89.
- Berghe, Louis Vanden. «Les reliefs èlamites de Malamir.» *Iranica Antiqua 3.* (1963): 22-39.
- Berghe, Louis Vanden. *Reliefs rupestres de l›Iran ancien : Musées Royaux d›Art et d›Histoire.* Bruxelles: (1983).
- Curt, Sach. *The wellsprings of music.* The Hague: Martinus Nijhoff, (1962).
- De Waele, Eric. «Musicians and musical instrument on the rockreliefs in the elamite sanctuary of kul- farah (Izeh).» *British Institute of Persian Studies* 27 (1989): 29-38.
- _____. *Les reliefs rupestres élamites de Sĕkāf-e Salmān et Kūl-e Farah près d'Izeh (Mālamir).* Doctoral Diss. UCL, (1976).
- _____."Travaux archéologiques à Sekaf-e Salman et Kul-e Farah près d›Izeh (Malamir)." *Iranica Antiqua Leiden*, 16 (1981): 45-61.
- Fritz, Bose. Musiker in auBer europaischer Kulturen. *Humanismus und Technik 14*. Half 1, (1970).
- Bose, Fritz. «Musikgeschichtliche Aspekte der Musikethnologie.» *Archiv fur Musikwissenschaft* (1966): 239-251.
- Koning, F.w. *Die ilamischen konigschriften.* AFO Beiheft 16; Graz: E. Weidner, (1965).
- Lawergren, Bo. «History of Music in pre- Islamic Iran.» *Encyclopedia Iranica* 20 Feb. (2014):1-10.
- Lawergren, Bo and Gurney, O. R. «Sound holes and Geometrical Figures.» *British Institute for the Study of Iraq Stable* 49 (1987): 37-52.
- Schneider, Marius. «Le rôle de la musique dans la mythologie et les rites des civilisations non européennes.» Ed. in Roland- Manuel. *Histoire de la musique, Paris, Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade 2* (1960): 131-214.
- Seid l, U. Izeh, in Meyers. Ed. E.M. *The oxford Encyclopedia of Archaelogy in the Near East 3.* Vol 3. New York and Oxford: oxford University Press, (1997). Print.
- Wiora, Walter. *The four ages of music*. New York: WW Norton, (1965). Print

Received: 31 JAN 2015
Accepted: 14 Apr 2015

A comparative study of musicians and instruments in Kule-farah I, III and IV: neo-Elam millennium BC

Neda Dehnad, MA, research art student, Faculty of International Shiraz University
Nazanin Dehnad , Msc student, Faculty of Architecture, Islamic Azad Boshehr University
Seyed Javad Zafarmand, Assistant professor, Architecture & Urban Planning Facult, Shiraz University

Abstract
Kule-farah area or Narsyna Temple, in the north of Ize, consisted of 6 stone relieves since about 2500 to 500 (BC) new Elam periods. Religious ceremony theme with music is one of the most important issues of stone relieves in Kule-farah, I, III and IV that shows a group of musicians and the largest documented collection of musical instrument of Elam Era. This study aimed to understand the evolution and application of two main factors in instrument and position of musicians in these three stone relieves. This study analyses pictures of 3 stone relieves of 6 available stone relieves in Kule-farah area and used relevant information and library studies and field investigations. We took some photos of Kule-farah and recorded movies in this area. The results have been compared with previous studies. Finally, the dimensions of each stone relief (Length, width, height, figures) and their issue would be presented. To analyses the stone relief of musicians, the similarities and differences (type of orchestration, dress, hair, social status, location and position of them) among three stone relieves are mentioned. In conclusion, musicians should be considered as main members of temple that have played a major role in advance the rituals of worship. Their position in the scene reflects the importance of their role during the religious ceremony. In the stone relieves I and III, musicians are presented during the religious rituals and beside animal sacrifice, but in the stone relief IV we can see a General Banquet whose guests are eating. Numbers and figures of musical instrument in the Elam period had the evolutionary process. Diversity and increasing number of instruments increases the doubts about historical continuity and interconnected with the evolutionary process of musical instrument in the Elam period. Orchestra of III is consisted of three harpers vertical, Orchestra of IV consisted of one conductor that is in front of 6 musicians -they have two kind of stringed instrument (horizontal and vertical grip). Structure of orchestra of I is most orchestra diverse -it has three musical instruments for three musicians: two stringed instruments, a harp and vertical and horizontal harp percussion square. Musicians' clothing, hair and the faces without beard shows gender differences in male and female. In stone relieves IV and III, musicians are dressed in short robe and in stone relief I they are dressed in long robe. In these three stone relieves musicians have fastened their hair and have no beard. Symbols are used to show feminine of musical instruments: harp and drums, long robe, hair tucked behind and the faces with no beard. According to the long robe, musicians of Kule-farah I that historically is more recently than III and IV, emphasis two points: 1. The possibility of presentation of the female musicians in Elam court land, 2. The increasing social status of musicians in Elam court.

Keywords: Kule-farah, music of Elam periods, history of Elam periods, Elam stone relieves, symbolism of musical instrument.