

اضواء جديدة على منحوتة كول فرح في بلاد عيلام

New Insights into the Kul-e Farah Sculpture in the Land of Elam

أ.م.د. ذيار صديق رمضان/جامعة دهوك/كلية العلوم الانسانية/قسم الآثار

Asstan.prof .dr.zhiyar sedeeq Ramadham,

University of Duhok, College of Humanities, Department of
Archaeology

Zhiyar.sedeeq@uod.a

م.د. عظم مصطفى عبد القادر/جامعة دهوك/كلية العلوم الانسانية/قسم الآثار

Atam.abdulqadir@uod.ac

2026 / 08/07 : (Revision) التعديل

2026 / 07/ 14 : (Received) الاستلام

2026/ 09/30: (Published) النشر

2026 /08/ 16 : (Accepted) القبول

This work is licensed under a [Creative Commons Attribution](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)



[4.0 International License](#)

الخلاصة

تعد منحوتة كول فرح من أبرز شواهد الفن العيلامي في الألف الثالث ق.م ونصور مشاهد دينية وملكية وتعكس معتقدات المجتمع العيلامي ونظامه السياسي، كما تكشف عن التفاعل الفني والحضاري بين بلاد عيلام والمناطق المجاورة.

الكلمات المفتاحية: المنحوتة، الفن، كول فرح، بلاد عيلام

Abstract

The Kul-e Farah sculpture is considered one of the most prominent examples of Elamite art dating to the third millennium BCE. It depicts religious and royal scenes that reflect the beliefs of Elamite society and its political system. It also reveals the artistic and cultural interaction between Elam and the neighboring regions.

Keywords: Sculpture, Art, Kul-e Farah, Elam

المقدمة:

تعد منحوتات كول فرح من أبرز الشواهد الأثرية والفنية في منطقة عيلام، لما تتضمنه من مشاهد نحتية ونقوش كتابية تقدم معلومات مهمة عن المجتمع والدين والسلطة السياسية في عيلام خلال الألف الأول قبل الميلاد. وتمثل هذه المنحوتات مصدراً مهماً لدراسة الفن العيلامي، ولا سيما من حيث الأساليب الفنية، والموضوعات الدينية، والملابس، والطقوس، والتكوينات البشرية والحيوانية.

وتكمن أهمية الموقع في كونه يجمع بين الفن الصخري والنصوص الكتابية، الأمر الذي يسمح بدراسة العلاقة بين الصورة والنص في الحضارة العيلامية، فضلاً عن إمكانية مقارنتها بالمنجزات الفنية في بلاد الرافدين، ولا سيما الفن الآشوري والبابلي.

تمثل مشكلة البحث في الحاجة إلى دراسة متكاملة لمنحوتات كول فرح، لا تقتصر على وصف المشاهد والصور، وإنما تبحث في دلالاتها الفنية والدينية والاجتماعية والسياسية، وتحاول تحديد مكانتها ضمن تطور الفن العيلامي وعلاقات عيلام الحضارية مع بلاد الرافدين.

. أما بخصوص تساؤلات البحث.

- أين يقع موقع كول فرح وما أهميته الجغرافية والأثرية؟

. - ماهي السمات الفنية التي تميز أسلوب النحت في كول فرح؟

. - ماهي الازياء والملابس في المجتمع العيلامي؟

- ما هي طبيعة الطقوس الدينية التي تظهر في المنحوتات؟

أما منهجية البحث المنهج الوصفي: لوصف المنحوتات والمشاهد والعناصر الفنية والكتابية، والمنهج

التحليلي: لتحليل الرموز والمشاهد الدينية والاجتماعية والسياسية

اما المحاور فقد قسم الى أربعة المحاور:

أولاً: المدخل تاريخي عن منحوتة كول فرح

ثانياً: أهمية النحت البارز عند العيلاميين

ثالثاً: المضامين الفنية في كول فرح

رابعاً: أوجه التشابه بين الفن العيلامي والأكمني

أولاً: المدخل تاريخي عن منحوتة كول فرح

تقع منطقة إيذه/مالمير المرتفعة في زاغوروس في واد جبلي يبلغ ارتفاعه حوالي 800 متر فوق سطح البحر وتمتد على منطقة تبلغ مساحتها حوالي 10 × 6 كم ان منطقة إيذه/ مالمير وعلى العكس من المناطق المنخفضة والجافة من سهل شوشان , تتمتع بهطول أمطار غزيرة , كما تكثر في هذه المنطقة الجداول الناتجة عن ذوبان الثلوج، بالإضافة إلى الينابيع الموسمية والدائمة التي تصب في البحيرات

الموسمية في الجزء الأوسط من الوادي والتي تساعد بدورها على ارواء هذه المنطقة،⁽¹⁾. ينظر الشكل رقم(1)

فالمراعي الفريدة والانحدار الشديد للجبال التي تزينها أشجار البلوط يزيد من روعة هذا المنظر الطبيعي، وحسب اعتقاد لايارد (1849)⁽²⁾،

ربما تكون منطقة مالمير المكان الأكثر إثارة للاهتمام في جبال بختياري بأكملها ، حيث ترتفع الجبال بشكل حاد ومن جميع الجوانب من السهل عمودياً تقريباً⁽³⁾. فهناك ما مجموعه اثني عشر نقشاً بارزاً عيلامياً لا مثيل له في تاريخ فن الشرق الأوسط القديم ، فهذه النقوش والزخارف محفورة على سطوح الصخور وتقع في أربعة مواضع مختلفة، فهناك أربعة نقوش بارزة في شكاف سلمان وستة في كول فرح وواحدة في شاه سوار وواحدة في خُنگ اژدر (والتي تعرف أيضاً بفوج النوروز، ومن بين هذه النقوش الاثني عشر، حافظ نقشان في كول فرح على الخطوط العريضة لأربع اشخاص في مواجهة بعضهم البعض وهم راكعون ويحملون ما يشبه السرير الكبير (العرش او المنصة) الانسيابية وفوق تلك المنصة تم تصوير رجل كبير. ن ان أول اشارة إلى وجود نقوش ايذه/ مالمير البارزة كانت في عام 1836 من قبل هـ . ك. رولينسونوبعد خمس سنوات، زار لايارد هذا الوادي وقدم تقريراً أولياً عن نصوصها (كتيباتها)المسمارية،وقدم وصفاً موجزاً لمنحوتاتها الحجرية⁽⁴⁾.وقد أشار لايارد أثناء تعليقه على الجودة الفنية الشاملة للنقش البارز في كول فرح، الذي يُصور هاني حاكم آيبيير⁽⁵⁾.

موقع كول فرح هو مكان عبادة مقدس يقع في الهواء الطلق على ابواب ايذه في جبال زاجروس في جنوب غربي ايران ويحتوي هذا الموقع على ستة نقوش يعود تاريخها الى النصف الاول من الالفية الاولى قبل الميلاد ، وفي الزخارف المنقوشة فيها هناك مشاهد تصويرية تمثل حركة جماعية لمجموعة من الناس و مشاهد لتقديم الاضاحي ونحر الحيوانات و مشهد لمجموعة من عازفي الالات الموسيقية و مشاهد لاستعراض عسكري نقش فيه اشكال لمئات من الاشخاص وان هذه النقوش و مضامينها هي تعريف بتاريخ المجتمع العيلامي في ذلك العصر و توصيف لحالته الاجتماعية والفنية والسياسية والعقائدية⁽⁶⁾.

. لقد كانت اقامة الطقوس والشعائر الدينية في الأماكن المقدسة الواقعة في الهواء الطلق وفي الطبيعة هي سمة مشتركة للثقافة الإيرانية القديمة. و وفقاً لما ذكره العالم هيرودوت : كانت الاحتفالات الدينية تقام في الاماكن ذات العلو الشاهق من الجبال وعلى الانهار، ووفقاً لما ذكره هيروديت ايضا ، كانت هذه المسئلة تعتبر أحد الجوانب الخاصة بالديانة والعقائد الإيرانية⁽⁷⁾.ولكن على ما يبدو أن هذا التقليد مستوحى و هو تاثير من تقليد قديم من الاراضي الواقعة في جنوب غرب إيران حيث ان الاستكشافات اثبتت عن وجود اثار للأماكن المقدسة في عيلام التي كانت تمارس فيها الطقوس العقائدية والتي تثبت هذه الفرضية ، لقد تم تحديد أربعة عشر نقشاً حجريا بارزاً بين ستة مواقع مختلفة ، حيث نقشت فيها

مشاهد العبادة والاحتفالات الدينية على نطاق واسع وتلك اللوحات المنقوشة التي يعود تاريخها إلى بداية الألفية الثانية إلى النصف الأول من الألفية الأولى قبل الميلاد⁽⁸⁾. ينظر الشكل رقم (2) و من بين مشاهد تلك النقوش العيلامية المذكورة في موقع وادي كول فرح في ايذه هو نقش يشير الى نهر موسمي ينبع من عين تقع على الجانب الشرقي من الوادي و تصوير نقش ذلك النهر منقوش يمر بجانب جميع النقوش في المشهد حيث يتبين من خلال النقوش ما يتمتع به النهر من اهمية دينية و دوره في اجراء الاحتفالات والطقوس المذهبية انذاك ، وفي الواقع تعتبر موضوعات هذه النقوش دليلا على الالهية الدينية التي كانت تتمتع بها هذه المنطقة في ذلك العصر ، كما ان وجود تلك النقوش التي يعود تاريخها الى الالفية الثانية هي دليل دامغ على ما تتمتع به منطقة كول فرح من اهمية تاريخية كما هو الحال في منطقة ايذه التي تتمتع باهمية تاريخية كونها طريق رابط بين الشمال والجنوب والشرق والغرب⁽⁹⁾.

من بين النقوش الست لموقع كول فرح والنقوش الأربعة لموقع أشكفت سلمان ، يبدو أن واحدة منها فقط ، وهي كول فرح ، تنتمي إلى الفترة المتأخرة من الفترة العيلامية الجديدة ، التي يعود تاريخها الى زمن الحاكم المحلي الذي يدعى هني ابن تهي ، حيث يبدو أن هذه النقوش قد تمت إضافتها لاحقاً إلى الخزاف البارزة الأخرى في هذه الأماكن أي اللوحات التي يعود تاريخها إلى فترة حكم شوتورك نهونت الأول أو الفترات التي تلت انتصار نبوخذ نصر الأول في العهد العيلامي الوسيط⁽¹⁰⁾، ينظر الشكل رقم (3)

بالطبع باستثناء نقش كول فرح رقم خمسة والذي يعود الى العصر العيلامي الجديد فانه في النقوش البارزة في كول فرح رقم واحد و نقوش اشكفت سلمان رقم ثلاثة نقش لقب هني ابن تهي تحت عنوان كودور (بمعنى الحاكم او الرئيس) كما ورد ايضا له لقب ايبير وتعني التابع للملك العيلامي نهونت ابن يندده⁽¹¹⁾.. على الرغم من أنه كان يُعتقد في البداية أن هذا الملك هو نفس شوتورك - ناخونتي الثاني الذي حكم حوالي 699-717 ق.م ، إلا أن معظم الباحثين يعتقدون الآن أن شوتور - نهونت المنقوش اسمه في مخطوطة هيني الحجرية وشوتورك - نهونت الثاني هما ملكان مختلفان من ملوك العصر العيلامي الجديد ، في الوقت نفسه ، قدر العالم تاورنيه ان عهد شوتورك ناخونتي 539-585 ق.م⁽¹²⁾.

حيث يبدو أن موقف هني كان مختلفاً لأنه كقائد محلي قوي قد أقسم بالولاء للملك العيلامي وبالتالي تم الاعتراف به على أنه كودور إبير (قائد او رئيس) على الرغم من حقيقة أن حكومته وأراضيه شكلا جزءاً صغيراً من الحكومة المركزية في العصر العيلامي الجديد⁽¹³⁾.

ثانياً:أهمية النحت البارز عند العيلاميين

ازدهر فن النحت وتنوعت مواضيعه في عيلام ونفذ على اللوحات الحجرية ورؤوس الصولجان والمسلات الحجرية الخاصة بملوك بلاد عيلام فقد ترك لنا فنانون بلاد عيلام الكثير من الاعمال التي صورت الحوادث السياسية والعسكرية، الشعائر والطقوس الدينية التي مورست عبر العصور . ومن اجمل الاعمال

النحت البارز على تلك التي لها صفات دينية او تكون لها علاقة بالدين مثل الاعمال النذرية التي كانت تقدم من قبل الملوك⁽¹⁴⁾. من النماذج التي تعود الى الالف الثالث ق.م. وتعد أقدم منحوتة حجرية نقشت نقش (كورانكون وتم هذا العمل على صخور متعددة صور المشهد بالنحت البارز البسيط واستخدم النحات الحزوز الخفيفة في عملها . المشهد يقدم لنا تصوراً دينياً تعبدياً اقيم في مكان مرتفع واستخدم الفنان اسلوب توزيع وحدات المشهد بشكل حر بعيداً عن اي نظام هندسي او خطوط توزيع النقش عبارة عن لوحة مستطيلة الشكل ملساء⁽¹⁵⁾.

حصل تغير على النحت البارز خلال الالف الثاني ق.م. اذ استخدم الفنان اسلوب الشرائط الافقية في توزيع المشهد. ومن النماذج التي عثر عليها مسلة معمولة من حجر الاسود الذي نقش من الجهتين من الجهة اليمين تم تزينه بثلاثة حقول افقية. الحقل الذي في الوسط يمثل المشهد الرئيسي اذ يظهر الملك بلحيته الكروية المجعدة وهو يقدم الشكر الى الاله. وفي الحقل الاسفل مشهد المعركة حيث يظهر شخصاً عارياً ساقطاً على الارض، الحقل الاعلى يظهر فيه مشهد الاسود في حالة⁽¹⁶⁾. النحت البارز خلال الالف الاول ق.م. كان عودة لأسلوب النحت الحر في توزيع المشهد بدقة اكبر واهتمام بالتفاصيل. يعطينا نموذج كول فرح تصور عن النحت البارز في الالف الاول ق.م.⁽¹⁷⁾.

تميز الفن العيلامي بأعمال فنية جميلة في مجال النحت البارز، إذ أظهروا براعة في صناعة المواد الفنية الثمينة والنفيسة التي تبرز مظاهر الترف في الفن العيلامي واستعمالها ليس من نحت وصناعة التماثيل والمجسمات فحسب، وإنما من ناحية عدد آخر من المنحوتات الفنية كالمسلات واللوحات الجدارية، والأختام التي صنعت هي الأخرى من المواد الغنية والتمينة التي صنعت منها المادة الفنية، إذ يمكن نحت المواد المتعددة، أو تشكيلها منذ البداية لتكوين الأجسام الصلبة التي نراها بأشكال مختلفة، أو دمجها بطرق متعددة، وفي النهاية يتم الوصول إلى أنماط متعددة من المجسمات الجميلة، التي تلقى الكثير من نظرات الإعجاب والانبهار من قبل عشاق الفن التشكيلي على مستوى العالم بأسره، ففي العصر العيلامي القديم استعملوا المرمم والعاج بكثرة في النحت البارز مادة فنية ثمينة قبل استعمالهم للأحجار الكريمة، والمعادن الثمينة، إذ عثر على عدد من قطع البلاط المرمية، والعاجية المترفة التي كان بعضها يستخدم لتزيين المباني الضخمة كالقصور، والمعابد التي تبين مظاهر الترف في الفن العيلامي وكذلك الإبداع والإتقان في استعمال المرمم⁽¹⁸⁾.

بينما في العصر العيلامي الوسيط عثر على عدد من النماذج تشهد على الترف الذي عكسه فن النحت البارز، وهذه النماذج تظهر لذة إيجابية لدى صاحبها من جهة وإثارة انطباعات ملائمة لدى عدد معين من الناظرين من جهة أخرى، بغض النظر عن أي اعتبار آخر قد يقوم على المنفعة أو الفائدة الشخصية، ومنها ما عثر عليه من مسلة ضخمة من الحجر الجيري أو البازلت في مدينة سوسة، تعود إلى الملك

أونتاش نابيريشا، عدت واحدة من أثمن الآثار المكتشفة في عيلام وكان تأثير فن النحت العراقي واضحاً عليها؛ إذ يبدو أنها قلدت هي الأخرى المسلات التي نحتت في حضارة بلاد الرافدين،⁽¹⁹⁾.
إذ عثر على منحوتة عيلامية من النحت البارز في سوسة تعود إلى العصر العيلامي الحديث، وقد صنعت المنحوتة من مادة البرونز ويبدو تأثير النحت العراقي واضحاً عليها ،⁽²⁰⁾.
ثالثاً: المضامين الفنية في منحوتة كول فرح

أولاً: تقديم القرابين

عدّ الطقوس والماراسيم الدينية محاولة للتقرب من الآلهة وكسب رضاها⁽²¹⁾. مارس الانسان الطقوس من أجل التواصل مع الآلهة والقوى السحرية التي تملكها الآلهة⁽²²⁾، إذ أنه أدرك أن الفعل الإلهي يؤثر في حياته، وعليه ان يقدم القرابين ويرفع التراتيل كسباً لرضاها واثقاء شرها. اقيمت الديانة العيلامية على الاعتقاد بالقوى الطبيعة⁽²³⁾. أن أغلب الهدايا والقرابين والنذور المقدمة من قبل الملوك وعام الناس كانت من عناصر الطبيعة فضلاً عن الحيوانات المختلفة من الماعز الجبلي والابقار والخراف، التي كانت تربي داخل البساتين المقدسة التابعة لمعبد. اما الآلات والأواني التي تقدم كقرابين الى الآلهة كانت تصنع في ورش تابعة للمعبد ايضاً وتباع من قبل الكهنة⁽²⁴⁾،

ومن الهدايا والنذور التي كانت تقدم قرابين إلى الآلهة التماثيل الحجرية والمعابد والمذابح. فضلاً عن الأسلحة مثل الفؤوس التي عُدت رمزاً للسلطة، فقد عُثر على فأس كبير ذو جوانب مطلية بالفضة عليه نقوش دينية في معبد الإله اينشوشينك في سوسة مقدم من قبل الملك بوزر - اينشوشينك⁽²⁵⁾. وكانت تعد الفؤوس المطلية بالذهب ومزينه بنقوش الحيوانات رمز من رموز السلطة المركزية يحملها الملوك عند السيطرة على كل مناطق عيلام⁽²⁶⁾، فقد كانت الطقوس في عيلام تأخذ شكلاً غريباً بعض الشيء فبتلك الطقوس مورست فقط في الأماكن المقدسة التي لم تكن مفتوحة امام عامة الشعب في الايام العادية او في المرتفعات الجبلية. وكانت تمارس بشكل جماعي، وبحضور الكهنة والملك وفي حالة عدم حضور الملك كان يوضع تمثال الإله⁽²⁷⁾. ينظر الشكل رقم(4)

فقد اقيمت المراسيم الدينية والطقوس في الاجزاء الداخلية للمعبد الذي احتوى على دكتين، متقابلتين وكانت كل واحدة منها تحتوي على سبع منصات اذ كان يوجد ١٤ منصة تحر عليها القرابين. ويحفر بينهما قناة صغيرة من أجل جريان دماء الاضاحي⁽²⁸⁾، وفي الجزء الاعلى من هاتين المنصتين يوجد مقعدين مميزين خاصة بالملك والملكة وتبدأ المراسيم في الفناء الرئيسي للمعبد، بعدما يأمر الملك بإنزال الإله من المعبد⁽²⁹⁾، الاعلى الى باحة المعبد، وكان يشارك في الطقوس الامراء وقادة الجيش وعامة الشعب⁽³⁰⁾، وكان طقس الاول خاص بالإله شيموت سمي "كوتا اذ يقام الطقس كل سنة في ٢٥ اذار اريدهشت⁽³¹⁾، يقدم في ذلك الاحتفال الثور يجلب من البساتين الملكية الموجود في بلاد عيلام عند منطقة

الزباب الاسفل. حيث توجد القطعان الملكية الخاصة بذلك الاله وكان الثور يسير للأسابيع حتى يصل الى حظيرة المعبد. ومن ثم ينحر في يوم الاحتفال، ومن الحيوانات الأخرى التي تقدم الى ذلك الاله الخروف و الماعز (32)

ومن أهم المشاهد الفنية التي تعود إلى فترة الألف الأول قبل الميلاد وتصور مظاهر البذخ في تقديم القرابين تلك التي نقشت بالنحت البارز على سطح جدارية كول فرح (kul-farah) إحدى روائع الفن العيلامي، والتي تعود لفترة خاني ابن تاهيهي أبن حاكم ولاية أبابير aipir في عهد الملك شوتروك ناخونت الثاني Suru Nahunte II (١٦-٦٩٩ ق.م) (33)، إذ تضمن النقش مراسيم لتقديم النذور والقرابين وسط أجواء احتفالية، حيث يظهر شخص وهو يجر عنزاً نحو المذبح، وشخصين آخرين يقفان خلف كاهن المعبد ويقومان بقيادة عدد من الأبقار نحو مذبح أضاحي قرابين الآلهة مع تقديم هدايا متنوعة متنوعة كالمشروبات والأواني والصناديق (34)

و.صور النقش مشهد آخر لمجموعة من المتعبدین في حالة تضرع ودعاء للآلهة، ويظهر قسماً منهم يحمل سلاً من الفاكهة وجراراً وصحوناً، إضافة إلى مشهد لتقديم ونحر أضاحي القرابين ك الثيران، والماعز (الأبقار)، كان فيها الملك يتصدر مشاهد النقش إذ ظهر جالساً وسط حفل ووليمة كبيرة وهو يستقبل مقدمي النذور القرابين (35)،

ثانياً: الاحتفالات

أهتم العيلاميين في إقامة الولائم للتسلية والحفلات و وسط أجواء فرق موسيقية وغنائية مع الإفراط بالشراب والطعام (36)، نهاية الألف الرابع وبداية الألف الثالث قبل الميلاد وجد مشهد المنقوش الأختام الاسطوانية في المجتمع تتمثل حفل ووليمة خاصة، إذ يظهر المشهد شخص يجلس على وسادة أو منصة مزججة وأمامه طاولة طعام وخادم يقف لخدمته إذ كان يمسك كأساً ويسكب الشراب لاسياده، مع مجموعة من الضيوف أمام كل شخص منضدة طعام، كما وتظهر في أرضية الختم مجموعة من الاقداح والأواني والكؤوس ذي المقابض (يدات) صغيرة وكبيرة وأنواع من الخمر (37). ينظر الشكل رقم (5)

أظهر أحد النقوش من النحت البارز المعروف بـ كول فرح إضافة إلى مشاهد المتعبدین ونحر أضاحي القرابين، حفلاً دينياً ضخماً بحضور الملك وعدد من عازفي الموسيقى، تصور الملك وهو يجلس على كرسي العرش مقابل إحدى موائد الطعام الفخمة، ويأكل ويشرب وجبة كاملة إضافة إلى ظهور قسم من الخدم وهم يجلبون له الطعام، بينما خادم آخر يركع ويترتب الطعام على الطاولة، ويحيط بالملك عدد من الشخصيات العليا أبرزهم أربعة أشخاص آخرين كل اثنين منهم يقف مقابل الآخر، بالإضافة إلى قائد الجيش الذي يحمل القوس، والسيف على جانبي المائدة (38)

، هذا المشهد يصور حياة الترف والرغد الذي كان يعيشه الملوك. كما وتظهر في منحوتة فنية جميلة تعود إلى فترة الألف الأول قبل الميلاد، مشهد مأدبة جماعية كبيرة وفخمة تركز على الملك الجالس على العرش، والذي كان محاط بما لا يقل عن مئة وأربعون شخص كان قد حضر وشارك في هذا الحفل المترف وسط أجواء مليئة بالعزف الموسيقي والرقص والغناء، بوجود طاولات حوت على كميات كبيرة من الطعام سيما اللحوم⁽³⁹⁾ وفي مشهد حفل مترف نقش على وعاء من البرونز بالإضافة إلى الكثير من المشاهد التي وزعت عدة من الأقسام من أهمها القسم الأول الذي صور مشهد مأدبة لحاكم متوج يحمل كوبا في يده وأمامه سبعة من الخدم متجمعين حول ثلاث طاولات يقف خلفها شخصان يمكن أن يكونا من الإناث، وخلف الحاكم توجد خيمة كبيرة يصور فيها شخصان كما يظهر عند مدخل الخيمة شخصان غير واضح جنسهم،⁽⁴⁰⁾.

وصور الوعاء مشهد ملكي آخر ظهر فيه الملك وهو جالس على العرش مع مخروط كبير من خشب الصنوبر يعلو الجانب الخلفي للعرش، ويرتدي خوذة عيلامية ذات مقبض دائري وعباءة احتفالية طويلة تشبه ما يرتديه الملك الأشوري، ويظهر وهو يضع يده اليمنى على حجره بينما تكون يده اليسرى ممسكة بزهرة متدلّية، ويخلفه شخص يبدو أنه ذو مكانة اجتماعية، أو عسكرية مرموقة، إذ أن وقفته وأزياءه هي من سمات الأمير المتوج، سيما وأنه يظهر وهو يمسك بصولجان طويل، وخلف هذا الأمير هناك ثلاثة أفراد مسلحين يشغلون الرتبة التي تمنح عادة للوزراء الجيش، أو زعماء القبائل من النخبة المحلية، وكانوا يرتدون أحزمة قصيرة ويحملون صولجاناً أصغر من صولجان الأمير، إضافة إلى وجد خادم أمام الملك وبجانبه يقوم شخص بثني جسده للأمام وهو يمسك بيده أمام فمه، يتبعه حارس ملكي يشبه الخصي بلا لحية يحمل عصا قصيرة ويرفع ذراعه في لفّة نحو حاملي الهدايا أو نوع من الجزية، إذ قدم للملك أثناء الحفل أنواع مختلفة من الحيوانات كان أبرزها: أربعة خيول طويلة الذيل، وثلاثة أسود، وغزال أو ايل صغير، ونمر، وفهد، بالإضافة إلى طيور صغيرة داخل قفص، وأربعة من النعام الضخم وطارئين كبيرين، جارحين، ودب، ووعائين كبيرين غير معروف المحتوى⁽⁴¹⁾، ينظر الشكل رقم(6)

كما وظهر الحاكم في نقش كول فرح جالسا على عرش تميز بكونه بلا ذراعين، وله مسند ظهر طويل، مع رأس عريض ينتحي إلى الخلف، وتحت العرش هناك شكل يعب تحديده له رأس عريض وجسم ضيق ومقطع وقاعدة مصنوعة من ساقين صغيرين، وهي ميزة على أن العرش العيلامي كان مزخرف وقد تكون هذه حاملة للبخور أو العطر أو مشعل للضوء⁽⁴²⁾ ،

وفي نقش كول فرح يظهر الحاكم وهو يجلس على العرش وخلف الملك طاولة مربعة ومنخفضة وملينة بكؤوس الشراب تميزت بكونها مقسمة إلى طبقتين واحدة تلو الأخرى، لها أربع قواعد أو سيقان وذو ذرعين يمسكها خادم وهي أشبه ما تكون بعربة الطعام التي تستعمل حالياً في المطاعم أو الفنادق للنقل الطعام،

كما ظهرت طاولة مربعة أخرى أمام الملك كان السطح العلوي أفقي الشكل مقسم إلى قسمين علوي وسفلي بينما وسط العربة كان ذو مساحة عريضة ونهايات محدبة، كما وتميزت بكونها ذو أطراف تشبه حوافر أو اقدام الحيوانات⁽⁴³⁾،

كما وصورت نقوش كول فرح حفل وبحضور ثلاثة موسيقيين أثنين منهما يعرفان على الآلة الجنك، بينما الموسيقي الثالث يضرب على دف شبه منحرف أو مستطيل موجود بيده اليسرى التي يضربها بيمينها. يبدو أنه يفعل ذلك مع إغلاق أصابعه وإبهامه مرفوعاً، من أجل إخراج نغمة عالية مغطاة بالإبهام للتحكم في وزن الآلة⁽⁴⁴⁾، ينظر الشكل رقم(7)

ثالثاً: الأزياء والملابس على ضوء المنحوتة كول فرح

عدت الأزياء والزينة من أهم الوسائل التعارف بين البشر دليلاً على الهوية والسن والوضع الاجتماعي، بينما تؤدي الزينة دوراً كبيراً في إبراز النواحي الجمالية في المظهر، وتمنح المرء الثقة بالنفس والتمايز عن الآخرين بالمكانة والثراء والظهور المظهر الانيق⁽⁴⁵⁾، استعمل السكان في بلاد عيلام المواد الأولية الحيوانية والنباتية مثل الأصواف الجيدة ومحصولي الكتان والقطن، وقد عرفوا عدداً من الألواح البراقة التي استعملت في تلوين تلك المنسوجات⁽⁴⁶⁾،

التي أصبحت ذات شهرة واسعة في العالم القديم، فالصوف مادة رئيسية من المواد الخام الأولية التي تدخل في صناعة منسوجات وعد من المواد المفضلة في صناعة الملابس إلى جانب شعر الماعز والجلود، سبب يعود إلى أرض بلاد عيلام الصالحة لتربية أنواع مختلفة من الأغنام والماعز، فضلاً عن علاقاتها التجارية مع مناطق الشرق الأدنى القديم ولاسيما بلاد الرافدين التي اشتهرت بثرائها وعنايتها بالخراف المخصصة لإنتاج الأصواف الجيدة خاصة بعدما اكتسب عملية جز الصوف، لما تدره من فوائد اقتصادية كبيرة للمعبد والقصر، إذ أصبح الصوف من أكثر المواد المستعملة في نسج الملابس⁽⁴⁷⁾،

تطور صناعة الملابس في بلاد عيلام خلال الألف الأول ق.م إلى كثرة استعمالهم للعديد من القطع المعدنية الثمينة المضافة إلى الملابس لإظهار الترف والثراء، فضلاً عن كثرة استعمالهم للمنسوجات القطنية والكتانية التي أصبحت أكثر رقة ونعومة، جاء هذا التطور نتيجة احتكاك العيلاميين ببلاد الرافدين ومنطقة الخليج العربي والهند مما ساعد على ازدهار الصناعة ثم التجارة فيها⁽⁴⁸⁾ تميزت ملابسهم في تلك الحقبة استناداً إلى المنحوتات وما عثر عليها من آثار مادية بليونتها وكثرة الطيات وبوجود الشرائب على طرف الثوب وأحوال الملحف وعلى أحزمة الرجال يضعون الأسلحة، أيضاً، مما أعطت لملابسهم جمالاً وحيوية⁽⁴⁹⁾،

وأرتدى العيلاميين الشال أو الملحف) وهو عبارة عن قطعة قماش مستطيلة مزينة بالشراشب تحيط به من جميع الجهات أو يرتدى فوق القميص، وغالباً ما يصنع من الكتان الأبيض، وعد من الملابس الراقية ورمزاً من مظاهر العظمة والترف وعد من الملابس الاحتفالية الشائعة⁽⁵⁰⁾،

ونلاحظ ذلك في منحوتة كول فرح ، والتي تعود لمدة حكم خاني ابن تاهيهي) ابن حاكم ولاية أبابير في عهد الملك شوتروك ناخونت الثاني التي صورت الحاكم وهو يزين رأسه بقبعة مدورة يتدلى من تحتها شعره الطويل، ويرتدي ثوباً طويلاً يصل إلى رسع القدمين⁽⁵¹⁾،

كان مكون من عدة قطع ومزين بالعديد من الورود الصغيرة، وبأكمام قصيرة يمكن خلالها رؤية عدد من الأساور التي كانت تزين رسع يدين الملك أزياء الحاكم خاني ابن تاهيهي وحاشيته وكهنته ويتضح من المنحوتة ارتدى الملك فوق القميص شال أو رداء ثقيلاً مفتوح مزين بشريط عريض ذا أهداب متعددة مطرز بأشكال وريجات كبيرة تتحدر في الشريط من الأعلى إلى الأسفل، تغطي الحواف والشريط المشرب كلا الكتفين وتندمج عند منطقة الصدر كما ويظهر أن من تحت القسم العلوي تنزل تنورة على شكل جرس تصل إلى القدمين تنتهي بحاشية عريضة مزخرفة بأشرطة طويلة مزينة بالورود متناسقة مع التنورة، ظهرت بشكل فريد وأنيق جداً مع الشال المشرب المزركش⁽⁵²⁾،

الحاكم كان يقف شخصان لكن بشكل أصغر منه واحداً تلو الآخر، وكان الشخص الذي في الأعلى والذي قد يمثل أحد الخدم أو الجنود الذي يرافق الحاكم ووزيره يظهر وهو يرتدي تنورة قصيرة تصل إلى الركبة لتسهيل حركته أثناء الكر والفر ويشد خصره بحزام عريض عُد احد مكملات القيافة العسكرية عند الجند والضباط في الجيش، عرض الحزام يختلف حسب الرتب في الجيش فكلما كان ذا رتبة عالية كان حزامه أكثر عرضاً، بينما يظهر الشخص الآخر الذي يقف الحاكم هو وزير الذي يدعى بـ(شوتورو) وهو يرتدي قبعة يتدلى شعره الطويل من تحتها وهي أشبه بتلك التي يرتديها الحاكم، فضلاً عن يصل إلى القدمين فستان طويل ومزين بأكمام قصيرة ومزخرفة،⁽⁵³⁾

ونقشت في المنحوتة أيضاً مشهد الثلاثة اشخاص وهم يعزفون الموسيقى وحالة حركة نحو اليمين ويقفون أمام الحاكم خاني ابن تاهيهي حاكم ولاية أبابير، ويرتدي هؤلاء ثوباً طويلاً وشدوا الخصر بحزام مزخرف بزخارف طولية، كما ان الشخص الذي يقف في الوسط يظهر وهو يرتدي فستان مزين بصفوف من الشرشب الصغيرة التي كانت تتدلى من أسفل الحزام⁽⁵⁴⁾

، نلاحظ في المنحوتة ايضاً صورت المتعبدين وهم يقومون بتقديم النذور والقربان للآلهة كما أوضحت مسبقاً، في الحالة تضرع ودعاء للآلهة ظهر أحدهما وهو يرتدي ثوب قصير خالي من الزخارف وهو صياد الحاكم خاني، بينما يرتدي الشخص الآخر وهو الكاهن (كوتور) كاهن خاني ثوب قصير ويضع فوق رأسه قبعة اشبه بالعمامة العريضة، ويقف خلفه اثنين من الاشخاص يجران عنزة نحو المذبح ويرتديان

ثوباً مشابهاً لثوب الكاهن كوتور⁽⁵⁵⁾ كما منحوتة كول فرح التي يطلق عليه الكورانكون مظهر من مظاهر التقديس والتعبد في الأماكن العيلامية المفتوحة المقدسة بالتالي من المرجح جداً ان يكون هذا الزي خاص بالكهنة العيلاميين. ،⁽⁵⁶⁾

لاحظت في منحوتة على كلا الجانبين المتعبدتين بشكل مجموعات بلغ عددهم ما يقارب أربعون أو سبعة وستون عابده، ويمكن تمييزهم عن أفراد العائلة الملكية من خلال أزياءهم إذ كانوا يرتدون الثوب أو التنورة القصيرة التي تصل تحت الركبة وذو أكمام قصيرة، أما قادتهم يمكن تمييزهم بأنهم أكبر حجماً وجميعهم كانوا حليقي الحايا، عد واحد منهم وربما يكون الكاهن الأعظم و يرتدون الشعر المضفور ويثنون أيديهم أمام اجسادهم⁽⁵⁷⁾، ينظر الشكل رقم(8)

وصور مشهد الملك وهو جالساً على العرش ويحيط به عدد من الخدم يرتدي كلا منهم ثوباً قصيراً وضيقاً يصل إلى ما تحت الركبة وخالياً من الزينة بينما يصور شخصية يقف أمام الملك يرتدي ثوب طويل يصل إلى الكاحل ومزخرف ببعض النقوش يتدلى من منطقة الخصر قطعة قماش أخرى مزينة بشراشب معينة، وكان يرفع يده اليمنى إلى مستوى قريب من الوجه أثناء حديثه مع الملك لذا قد يكون هذا أحد القادة أو الأمراء أو النبلاء المقربين من الطبقة الحاكمة، بينما يظهر الملك وهو يرتدي ثوباً طويلاً يصل إلى الساقين ذو أكمام قصيرة، يتدلى من منطقة الخصر شريط عريض مزخرف ومزين بنقوش يصل إلى نهاية الثوب أضفى أناقة ومظهر مترف على الثوب ينظر الشكل رقم⁽⁹⁾(58)

، كان الملوك العيلاميين، فضلاً عن رجال حاشيته بل وأيضاً من رجال الطبقة العليا كثير في المجتمع، يشدون القميص حول الوسط بحزام من نسيج متفاوت بالعرض ويتسم بشيء من الثخن ربما لكونه يصنع من الكتان أو الصوف ويُظهر بعضها شيئاً من الزخرفة، إذ كانت الأحزمة عند العيلاميين من المكملات الرئيسية في الأزياء، وغالباً ما كانت تتكون من طبقتين الحزام الأول عريض بينما الثاني يكون رفيع يثبت على الحزام الأول ويكون ملتصق بالجسم تماماً، ففي كول فرح وجد لرجل ضخم ذا لحية قصيرة ومرتبطة بشكل مميز، رتب شعره بشكل قبعة مدورة تعلو رأسه وتتدلى منها ظفيره طويلة تصل متوسط ظهره تم ربطها بشكل جميل، يشد حول وسطه حزاماً نسيجياً عريضاً جداً مزخرف بنقوش منقطة جميلة⁽⁵⁹⁾

،ايضا وجدت منحوتة أخرى شخص ملتحي ضخم بأكتاف عريض وخصر ضيق وهو يرتدي حزام عريض مزين بخطوط افقية زين ما كان يرتديه من ثوباً طويلاً يصل إلى الساقين وذو طابع احتفالي أنيق ينتهي القسم السفلي منه بشكل عريض وينتهي بحاشية أعرض منه، وذا أكمام قصيرة فضفاضه تنتهي بحاشية ضيقة ومخططة أي يمكن القول أن الأحزمة كانت لاسيما عند أفراد الطبقات الغنية والثرية من مكملات ومميزات الزينة العالية الشأن في الملابس.⁽⁶⁰⁾

رابعا: اوجه التشابه والتأثير بين الفن العيلامي والفن الاخميني

أن مجموعة موقع كول فرح مع ما يحتويه من مواقع عبادية هو مجموعة معقدة من النقوش والخطوط المنقوشة ذات الطابع الديني والاجتماعي حيث يتبين من خلال هذا المشهد التصويري عدم احتواءه على محتوى اسطوري او محتوى متعلق بعبادة الالهة بل هو مشهد حقيقي يتبين فيه اجراء احتفال بطقوس كانت تقام مرارا في نهاية القرن الثاني عشر قبل الميلاد او في العصر العيلامي الحديث ، وقد استمر نقش مثل هذا المشهد التصويري خلال فترة حكومة الامبراطورية الاخمينية بنفس النسق وهو جلوس الحاكم على محمل او على العرش المحمول من قبل الخدم أيضا ، في النقوش البارزة في موقع نقش رستم ، التي هي من ضمن اثار مقابر الملوك الأخمينيين ، يلاحظ المشهد التصويري الذي فيه تصوير للملك وهو يقف على منصة صغيرة متدرجة خاصة موضوعة على صفيحة مسطحة أخرى تشبه العرش ، والتي يحملها اشخاص من ممثلي الدول الخاضعة للامبراطورية . و على الرغم من الاعتراف بالتأثير المباشر للأيقونية الآشورية في هذا النقش الى انه يتبين واضحا في اثنين من النقوش البارزة في موقع كول فرح امتزاج الخصائص الثقافية العيلامية الحديثة مع الخصائص الثقافية الفارسية في الواقع ، إن النقوش الأخمينية في الواح نقش رستم تصور مشهدا تصويريا لطقوس لها جذوره في الطقوس والتقاليد العيلامية حيث ظهرت تصاوير الجنود المسلحين من حراس البلاط الملكي أيضا في أحد النقوش البارزة في زخارف كول فرح والنقوش البارزة في الزخارف الأخمينية ، ولكن على الرغم من هذه التشابهات فإن الاحتفالات الدينية في كول فرح مختلفة تماما . ومن جملة تلك المراسيم طقوس التضحية بالبقرة وتوزيع لحمها على اعتباره الطعام الاساسي في تلك المراسيم الدينية بينما لا يمكن مشاهدة أي من تلك الاحتفالات والطقوس في مقابر نقش رستم أو الواح تخت جمشيد ، (61)

،فيما يتعلق بفكرة الخدم حاملي العرش في نقوش هني واستمرار استعمالها حتى العصر الأخميني وكذلك أوجه التشابه الأخرى بين نقوش كول فرح والنقوش الأخمينية ، فهذه النقطة مهمة ويمكن اعتبارها من وجهة النظر التاريخية من ضمن الإطار الزمني للعصر العيلامي الجديد المتأخر وهو حقبة يمكن أن تكون هي فترة التعايش العيلامي الفارسي ، في الواقع ، فإن إعادة تقييم تاريخ اللوحة التصويرية لحملة العرش في كول فرح سوف ينعكس وسيكون له نتائج مهمة حول التاريخ الأصلي وطبيعة الطقوس الدينية التي كانت تمارس في بلاد فارس خاصة في اوائل العصر الاخميني (62)،

استنادًا إلى الاختلاف بين الاحتفالات الدينية لكول فرح والمقابر الملكية للملوك الأخمينيين في نقش رستم ، ولكن وفقًا لما ذهب اليه هنكلمان فان المراسيم الاحتفالية و مراسيم مادبة الطعام التي أقيمت في إيبير مشابه لاسلوب الطقوس والاحتفالات العيلامية مما يعني ان رسم الطقوس كان اقامة احتفالا كبير مع تقديم وجبة الاضاحي والتي استمرت على نفس الاسلوب حتى زمن الاخمينيين ، و كما يبدو أن الهدايا المقدمة

لحضرة الملك و وجود أفراد من الهرم الاجتماعي العالي واصحاب المناصب الرفيعة كانت من العناصر المهمة في هذا اقامة تلك الطقوس⁽⁶³⁾

،ويكون ترتيب تلك الطقوس و مراسيمها في كل موسم عند عودة قطعان المواشي من المراعي والمروج في المرتفعات التي هي قريبة نوعا ما الى اماكن العبادة واماكن اقامة الطقوس الدينية مما يوفر كمية من اللحوم التي يحتاجونها في تلك الطقوس وهذا يعني ان هناك تشابه بين طريقة اقامة مراسيم الطقوس في كول فرح و مراسيم الطقوس عند الاخمينيين حيث ان كلاهما كان مرتبطا بعودة الرعاة الرحل من القاطنين في اراضي المملكة ، في هذا الصدد ، يبدو أن أهمية حضور الملوك الأخمينيين في منطقة فارس لإقامة المراسيم والطقوس كانت شبيهة بالطقوس التي تقام في كول فرح. في الواقع ، الدور المركزي للحاكم هو السمة البارزة لتلك الطقوس والمأدبة في إيبير . حقيقة أن حاكم إيبير يظهر في جميع النقوش الستة لكول فرح وأن الاضاحي من الحيوانات كانت دائما تقدم أمامه و تظهره باعتباره الشخصية الرئيسية في المأدبة ، ويمكن مقارنة ذلك بطريقة الملك خشايارشا في الألواح المنقوشة التي تحدثت عن اقامته نفس تلك الطقوس ، وفي موارد اخرى ورد ان هناك شخص مسئول عن اقامة وترتيب تلك الطقوس وهو الشخص الممثل للملك حيث يقوم على ترتيب الطقوس والاشراف على الفقرات الاحتفالية بنفسه ، وكما يتبين خلال النقوش التصويرية ان الملك يجلس على العرش ويحيط به العديد من الضيوف في المأدبة الذين يقدمون احترامهم له و يقود الملك أيضا الموكب المنظم إلى المذبح ، وللتأكيد على مكانته المرموقة بشكل أكبر يظهر الملك على سرير مسطح محمولا إلى المكان الذي يتم فيه نحر الاضاحي . ان هذا المشهد التصويري يذكرنا بالعرش الذي يقف عليه الملك الأخميني جمشيد في نقش رستم ، كما يذكرنا بالمنطقة المقدسة في باسكارد ، و نظراً لأنه يمكن استخدام إحدى قاعدتي العمود في باسكارد كمنصة للملك أو ممثليه وقد تكون أيضاً محرابا للنار المقدسة خلال التجمعات الدينية المشابهة لمراسم الطقوس في كول فرح حيث تم استخدام مذبح النار لنفس الغرض في إيبير. اضافة الى ذلك يعتقد هنكلمان أن هناك أوجه تشابه أخرى بين الثقافة العيلامية واسلوب اقامة الطقوس ومادب الطعام الفارسية من قبيل اقامة مراسيم تقديم الاضاحي في ايبير ومثيلتها في باسكارد ، في الواقع ، كان لدى العيلاميين والفرس تشابه في الاسلوب و التفكير تجاه بعض الأماكن الطبيعية حيث يمكن أن تكون الأضرحة العيلامية على قمة تلال (جورانجان) أو بالقرب من تدفق المياه أو مياه الابار في (كول فرح وأشكفت سلمان) من المناطق الرائدة باقامة الطقوس و الاحتفالات الدينية الفارسية في الجبال والانهار كما تشهد بذلك ألواح البارو والواح المؤرخين اليونانيي⁽⁶⁴⁾،

كما أن غياب الآلهة في نقوش كول فرح والمعلومات التي قدمها هيروdot وسترابو عن العادات الدينية للفرس حيث يبدو أن تماثيل أو صور الآلهة لم تستخدم في هذه الأنواع من الاحتفالات ، ومع ذلك في هذه الاحتفالات كان لمحراب النار المقدسة علاقة خاصة بعبادة الآلهة كما هو الحال في المحراب الذي

تم استخدامه في ايبير وأيضًا في المراسم الفارسية التي نقلتها الألواح المخطوطة في منطقة باسكارد ، وكذلك من وجهة نظر هنكلمان يجب أن يُنظر إلى المطربين الذين يعزفون على القيثارة أثناء إقامة طقوس مآدب الملك الفارسي مع الأخذ بنظر الاعتبار أهمية القيثارة في الثقافة العيلامية وخاصة أهمية دورها في طقوس تقديم الاضاحي في كول فرح حيث من الممكن أيضًا ان القصص التي وصلت إلينا كانت من شذرات القصص الوطنية الإيرانية من خلال الموسيقى العيلامية ورواة القصص العيلاميين انذا (65)،

حيث ان هناك العديد من أوجه التشابه الأخرى بين نقوش كول فرح وفن الآثار الأخمينية ، من ضمن ذلك التشابه عدم وجود صورة للآلهة ، وعرض النقوش البشرية مع ذكر اسمائهم عليها ، وملابس الحاكم ، والعرش الذي يحمل الحاكم من قبل الرعايا ، واستخدام محراب النار المقدسة ، وحضور المسؤولين وارباب البلاط الملكي وحراس الملك وغيرهم ، و بغض النظر عن أوجه التشابه في الأسلوب الفني للنقوش ، يمكن ملاحظة أوجه تشابه أخرى بين النقوش البارزة لكول فرح ايذه والألواح المنقوشة التي تعود الى العصر الاخميني ، مثل زخارف مقبرة داريوش في نقش رستم . ووفقًا لوجهة النظر هذه فإن شوتورو وزير الحاكم هني هو شخصية مشابهة لشخصية اشبزنه فكلاهما كان رجلا مسلحا مسئولًا عن ادارة البلاط حيث ان اشبزنه كان وزير الملك داريوش الاول (66) ،ومن الجدير بالذكر هنا ان الملك داريوش في بداية جلوسه على العرش كان استخدام اللغة والخط العيلامي رائجا في ارجاء مملكته ، ومن وجهة نظر العالم باتس ، ليس هناك شك في أن الثقافة العيلامية الحديثة ، واللغة المكتوبة في الشوش والأراضي المرتفعة حول مالاмир - ايذه في الماضي ، لعبت دورًا في تشكيل الإمبراطورية الفارسية ، و حقيقة أن نقش بيستون للملك داريوش كُتب في البداية برواية عيلامية وأضيف إليها لاحقًا الروايات الأكادية والفارسية القديمة ، مما يؤكد بقوة أن الخط العيلامي كان مصدرًا مهمًا للإلهام للكتاب الفارسيين القدماء بالإضافة إلى أوجه الشبه الأخرى بين نقوش هني والنقوش الأخمينية (67)،

كما استدل العالم بويس بان مكانة الاله هومبن كاله اكبر في مجموعة الهة عيلام في العصر العيلامي الحديث قد تكون انطلاقة منح الاله الاعظم للديانة الزرادشتية هورامزدا المكانة العليا بين كل الالهة عند الاخمينيين كانت هناك مجموعة من الالهة مثل شيموت و هومبن و نبيريشنام كالهة عظمى واستمر هذا النوع من العقائد ممتزجا بالثقافة الاخمينية ومقبولا كثقافة مستوحاة من الارث العيلامي حيث تجسد ذلك جليا في الواح تخت جمشيد ، وقد أظهرت دراسة هذه النصوص أنه على عكس الوجود المستمر للاله هورامزدا في النقوش ، فإن هذا الإله الإيراني مذكور في عشرة نصوص فقط من ألواح تخت جمشيد ، بينما ذكر الإله العيلامي هومبن في ستة وعشرين نصًا من نصوص الألواح . ، وكذلك ذكر في نصوص الطقوس الدينية التي امتدت من الفترة العيلامية الوسيطة الى الفترة العيلامية الحديثة ، واستنادا الى ما جاء في الألواح المخطوطة ان هذه الطقوس استمرت حتى زمان الملك داريوش في تخت جمشيد حيث ورد ستة

وسبعون نصا يؤيد ذلك في تلك الألواح على الرغم من عدم وجود تفاصيل دقيقة حول اقامة تلك الطقوس ، الا انه تم ذكر اجمالي لكمية المؤن التي انفقت في الطقوس والمادب حيث ورد ان مقدار الحبوب التي انفقت في الطقوس العيلامية بلغ 6125 قيراطا وهي اكبر من الكمية التي ذكرت في الألواح التي تخص نذورات الاله اهورامزدا والتي بلغت 1851 قيراطا من غلات الحبوب⁽⁶⁸⁾،

كان الإله العيلامي هومين وباقي الآلهة العيلاميين الآخرين مثل شيموت ونبيريشدر يُعبدون أيضًا في بلاد فارس حيث يظهر بوضوح التأثير الثقافي المتبادل والعميق بين العيلاميين والفارس ، وخاصة العيلاميين الذين يعيشون في المرتفعات الشرقية ، النقطة الامهمة الاخرى التي يجب الاشارة اليها هي انه ورد في نصوص الألواح المنقوشة غالبًا ما تُستخدم الكلمة العيلامية شاتين التي تعني الكاهن الذي يشرف على الطقوس و الاحتفالات الدينية ، بدلاً من الكلمة الفارسية ماجوش حتى عندما يكون هؤلاء الكهنة لها أسماء كانت فارسية فان طبيعة عملهم كانت الاشراف على الطقوس العيلامية وتعظيم الآلهة العيلامية وتقديم الاضاحي لها . وحسب ما اشارت اليه نصوص الألواح فان هناك تشابه في الطقوس ما بين الاله هومين و الاله اهورامزدا ان الآلهة الفرس كانت لهم جذور عقائدية عيلامية ولكن لا يجب اعتبارها الهة دخيلة على العرق الفارسي بل استمد الفرس قدسيتهما من الاصول العيلامية وتأثروا بالمبدأ العقائدي لهم ، حيث كانت الآلهة المعبودة المذكورة في ألواح تخت جمشيد هي نفس الآلهة التي كانت أرضها الأصلية هي ارض فارس وكان يعبدها تقليديًا السكان الأصليون لتلك الأرض الذين كانوا خليطاً من السكان ذوي الجذور العيلامية والفارسية في ذلك الوقت. حدثت هذه القضية نفسها أيضًا نتيجة للعلاقات المتبادلة وعملية التبادل الثقافي طويل الأمد التي أقامها الفرس بينهم وبين السكان العيلاميين الذين كانوا يعيشون هناك⁽⁶⁹⁾

من ناحية أخرى ، يصعب العثور على عنوان أو تسمية عيلامية في الواح تخت جمشيد ، ولم يتم استخدام هذا العنوان مطلقاً للسكان الذين يعيشون في مرتفعات بلاد فارس ، باستثناء حالات قليلة كان يعيش فيها الشعب العيلامي في السهول أي سكان الشوش حيث إن الأخمينيين وخاصة في بداية حكمهم لم يميزوا بين العيلاميين والفارس وخاصة العيلاميين الذين عاشوا في بلاد فارس⁽⁷⁰⁾، كذلك من بين ما يقرب من ألفي اسم منقوش في جدران تخت جمشيد يمكن اعتبار حوالي عشرة بالمائة من الأسماء هي أسماء عيلامية. هذه الأسماء هي أيضًا مصدر محتمل للمعلومات حول الديانة العيلامية في الفترة الأخمينية. لان عدد كبير من الاسماء العيلامية التي كانت شائعة في العصر الاخميني كانت على اسماء الآلهة مثل هومين ، هوتران ، شيتي و شيموت⁽⁷¹⁾

بالإضافة إلى ما ذكر، فانه من المعلومات المفيدة والموجزة لنقوش الواح تخت جمشيد ، يمكن الاستنتاج أنه لم يكن هناك تمييز وفصل بين التوجهات الدينية للعيلاميين والإيرانيين لأنه يمكننا أن نرى في هذه الألواح أن رجال الدين الذين يحملون أسماء إيرانية يمكنهم أداء الطقوس الدينية الخاصة بالآلهة العيلامية

كما يمكن لرجال الدين العيلاميين تقديم القرابين وإداء الطقوس والصلوات للآلهة الإيرانية ، وحتى الكلمات المستخدمة للآلهة العيلاميين كانت على شكل ترانيل متشابهة النسق ولم يذكر فيها اي تمييز بين اللهة العيلامية والایرانية

في هذا الصدد ، يمكن بوضوح رؤية الاستعارة التي قام بها الفرس من العيلاميين ، ا ، ففي النسخة العيلامية من هذه النقوش يقول الملك خشايارشا مصدرا الاوامر نحن منتجبو كيتن لردع عبادة الشياطين لذا منحنا السلطة القضائية لردع هذا الامر ، وهنا مصطلح كيتن الذي يعني الدعم الإلهي وهو قوة المملكة التي وهبتها الآلهة للملك حيث ان لهذا المصطلح معنى وأهمية كبيرة في موضوع اللاهوت وأيضاً الأيدولوجية الملكية العيلامية لدرجة أن هذا المصطلح كان ذا أهمية خاصة في نقوش هني، حيث ورد في نقوش هني ان كيتن هي خصوصية منحها هومبن الآله الأعلى وحامي الملوك العيلاميين مقابل ذلك نرى نفس الخصوصية والدعم من الآله اهورامزدا مانح القوة وحامي الملوك الاخمينيين كما ورد في نقوش الواح الملك خشايارشا ، خلاصة هذا القول يمكن اعتبار اصطلاح كيتن هو عنصر بناء في ايدولوجية المملكة الاخمينية ، (72).

الخاتمة

من خلال كتابة هذا البحث تم التوصل الى استنتاجات التالية:

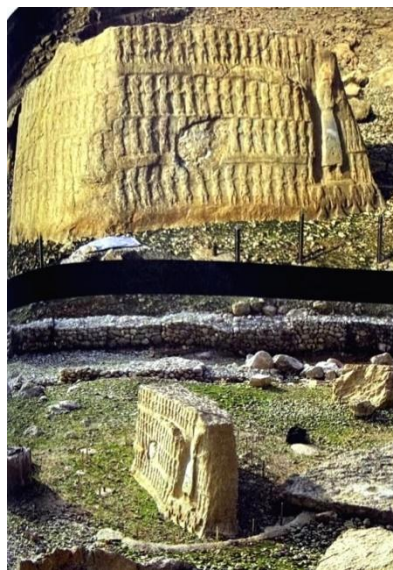
- 1- خصوصية البيئية والقدسية المكانية للموقع أثبت البحث أن اختيار موقع كول فرح على مقربة من ينابيع المياه والأنهار الموسمية في الجبال المرتفعة لم يكن عفويًا، بل كان تجسيدا لتقليد ديني عيلامي متجذر يقدس الطبيعة والأماكن المفتوحة. وقد شكلت هذه الطقوس الجبلية النواة الأساسية التي تأثرت بها الأديان والطقوس الإيرانية اللاحقة كما أشار إلى ذلك المؤرخون اليونانيون ك (هيرودوت
- 2- لتطور الأسلوب الفني للنحت العيلامي البارز أظهرت المنحوتات عودة جلية لأسلوب النحت الحر وتوزيع المشاهد بمرونة ودقة في التفاصيل خلال الألف الأول قبل الميلاد، بعد أن مر النحت بمراحل أسلوبية مختلفة كالنحت البسيط بالحزوز الخفيفة في الألف الثالث ق.م، وأسلوب الشرائط والأشرطة الأفقية في الألف الثاني ق.م.
- 3- تكامل بين الطقوس الدينية والولائم الملكية أظهرت المشاهد المنحوتة في كول فرح تلاهما وثيقاً بين الشعائر المتمثلة في تقديم الأضاحي والقرابين (الأبقار، الخراف، والماعز) والترنيل والموسيقى، وبين المآدب والولائم الملكية الفخمة التي يترأسها الحاكم الجالس على عرشه المحاط بحاشيته وحراسه وعازفي الموسيقى، مما يعكس مظاهر الترف والرغد ويؤكد الدور المركزي للحاكم كواسطة بين الرعي والآلهة.

4-أزياء والملابس كدلالة طبقية وهصرية: كشفت المنحوتات عن تنوع غني في الأزياء والزينة؛ إذ تميزت ملابس الطبقة الحاكمة والكهنة بالطول والغنى بالزخارف والتطريز والشرائب (كالشال أو الملحف والأغطية الرأسية المتميزة والأحزمة العريضة)، في حين تميزت أزياء الخدم والجند والمتعبدین بالتنانير أو الأثواب القصيرة لتسهيل الحركة، مما يجعل من الأزياء مؤشراً دقيقاً للطبقية والهوية الاجتماعية في الفن العيلامي.

5-تأثير الحضاري المتبادل بين الفن العيلامي والأخميني: أثبت التحليل المقارن أن منحوتات كول فرح شكلت مصدراً إلهامياً أيديولوجياً وفنياً للإمبراطورية الأخمينية اللاحقة؛ حيث استمرت الفارسية في تبني مشاهد العرش المحمول من قبل الرعايا والخدم (كما في نقش رستم وتخت جمشيد)، إضافة إلى استمرارية المفهوم اللاهوتي للدعم الإلهي للسلطة (مفهوم *Kiten* العيلامي)، فضلاً عن التداخل اللغوي والديني الواضح واستمرار عبادة الآلهة العيلامية (مثل الإله هومبن) إلى جانب أهورامزدا في اللوحات الأخمينية .

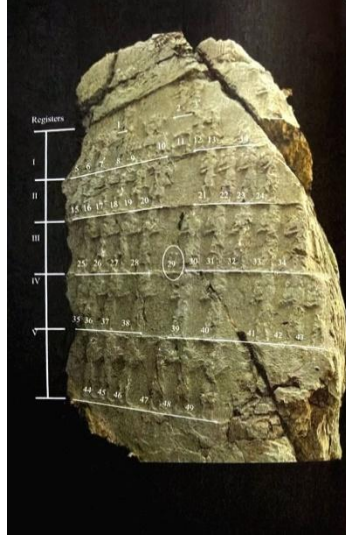
الملاحق شكل رقم 1 (منحوتة كول فرح

Javier Álvarez-Mon, The Art of Elam CA. 4200–525 BC, (New York, 2020),p.370



شكل رقم (2)

Álvarez-Mon, op. cit, p, 367



شكل رقم (3)

Álvarez-Mon, op. cit, p. 372



شكل رقم (4)

عبد الجليل،المصدر السابق،ص89



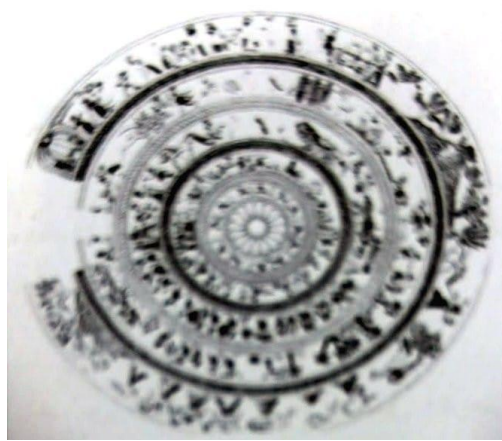
شكل رقم (5)

عبد الجليل،المصدر السابق،ص90



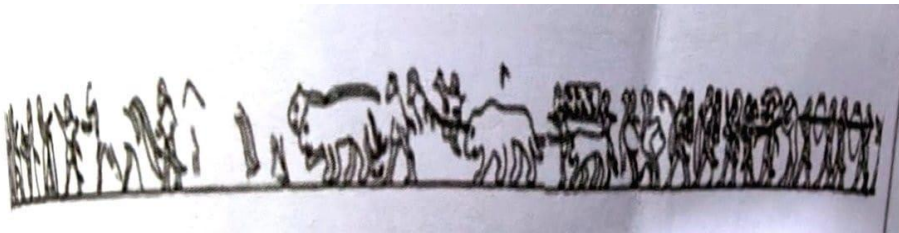
شكل رقم (6)

Álvarez–Mon, op. cit, p. 379



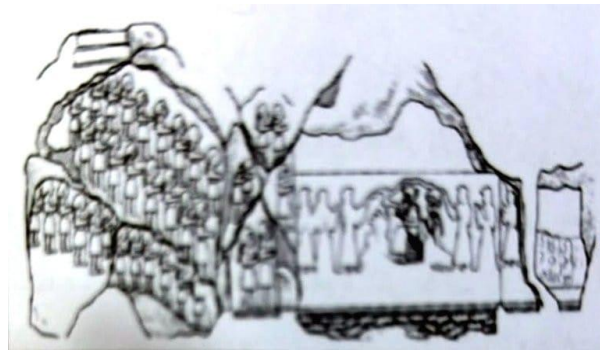
شكل رقم (7)

عبد الجليل، المصدر السابق، ص 95



شكل رقم (8)

مجيد زاده، المصدر السابق، ص 199



شکل رقم (9)

عبد الجلیل،المصدر السابق،ص167



الهوامش والمصادر

- (1).Layard, H.A. 1849. Monuments of Nineveh from Drawings Made on the Spot. London: John Murray,p.74.
- (2)Waele, E. de. 1976. Les reliefs rupestres Élamites de Šekāf-e Salmān et Kūle Farah près d'Īzeh (Mālamir), Doctoral Dissertation, Université Catholique de Louvain, Belgium,p.5-8.
- (4) هوما باکدامان جوهری، والسید میلاد جهانجیرفار، حاملان تخت روان در کول فرح، (3)، (6)، لعزت الله نگهبان (1926-2009)، ص122-123.
- (5) المصدر نفسه، ص124.
- (6) محمد تقی ایمان بور، زهراء کائید، نقش نواحی شرقی عیلام (ارجان و ایذه) در انتقال فرهنگی از دوره عیلام نو به سرزمین پارس، مجله مقالات تاریخی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال هشتم، شماره دوم، پاییز و زمستان 2017، ص8.
- (7) . Javier Álvarez-Mon, Elite garments and Head-Dresses of the Late Neo-Elamite Period (7th-6th Century BC), Archaeologische Mitteilungen aus Iran und Turan 42, 2010,p.3.

- (8) . ايمان بور ، زهراء كائيد،المصدر السابق،ص12
- (9).Henkelman, W. F. M. & Khaksar, S. (2014). "Elam's Dormant Sound: Landscape, Music and the Divine in Ancient Iran", in Archaeoacoustics: The Archaeology of Sound Publication of Proceedings from the 2014 Conference in Malta, Myakka City, p. 213.
- ايمان بور ،زهراء كائيد،المصدر السابق،ص13
- (11).Javier Álvarez-Mon, The Art of Elam CA. 4200–525 BC, (New York, 2020),p.488.
- (12) . D.T.Potts, The Archeology of Elam Formation And Trans Formation Of An Ancient Iran State,(Cambridge) 1970, p.85
- (13).D.Potts, Ancient Iran, (Oxford :2013), p.3-17
- (14).Alvarez-Mon, "Give to Drink, O Cup – Bearer!' The Arjan Beaker in The Context of Lion – Headed Drinking Vessels in The Ancient Near East", in: Ir Ant, (2008), vol. XLII,P.127.
- (15) .سعاد عبد الجبار علي،العيلاميون تاريخهم الحضاري والسياسي(3500-645ق.م)،رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية،جامعة واسط:2019،ص182
- (16)Potts , In The Shadow of Kurangun: Cultural Developments Between Khuzestan and Ansan, p133.
- (17).Javier Alvarezmon, Gianpietro baseiloand others,The Elamite word, (New York: 2017)p.151
- (18) .صفا مقداد عبد الجليل، مظاهر الترف عن العيلاميين والأخمينيين، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية، جامعة واسط، 2022، ص68-69
- (19) .المصدر نفسه، ص69
- (20) .صفا،المصدر السابق،ص72
- (21) .فراس السواح ، دين الانسان بحث في ماهية الدين ونشأته ، دار علاء للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٩٨ م ، ص ١٦٢.
- (22) .محمد عثمان الخشب ، مدخل الى فلسفة الدين ، القاهرة ، ٢٠١٠ ، ص ٩٦.
- (23) .مهرداد نوري مجيري ، تمدن ناشناخته ايلام ، كيلان ما،سال سيزدهم،شماره 49، سال13،ص٦١.
- (24)Javier Alvarezmon, " Puzur-Inšušinak'. the last king of akkad text and image reconsiderd,(Elam and its neighbors), vol8,(2018),.p.73
- (25).Porada, Edith"Aspects of Elamite Art and Archaeology" Expedition Magazine 13.34 (1971): n. pag. Expedition Magazine. Penn Museum.p 29.
- (26) Vallat, Susa and Susiane in Second – Millennium Iran Civilizations of the Ancient near east,vol11,(Newyork)., P1030
- (27) .علي،المصدر السابق،ص120
- (28) محمد رحيم صراف ، نقوش برجسته ايلام ، ج اول، تهران ، جهاد دانشگاہی تهران ، ص ٦١.
- (29) Pierr amie, nicole end elizabeth carter. Susa in the Ancient near Eastern. The Royal City of Susa) , museum art, new rork , 1992, p.22.

- (30). علي، المصدر السابق، ص 121
- (31) صراف، المصدر السابق، ص 84.
- (32). مهرداد نوري، تمدن ناشناخته ایلام، ص ۶۲.
- (33) Potts, D.T. Monarchy Factionalism and Warlordism, Internationalen Kolloquiums zum Thema Vorderasien im Spannungsfeld klassischer altorientalischer, 2010, p.110.
- (34). صفا، المصدر السابق، ص 88؛ محمد رحیم الصراف، مذهب ایلام ۲۴۰۰ ۵۰۰ سال پیش چاب ۴ تهران، ۱۳۹۳، ص ص ۲۰-۲۵.
- (35). حسن علی عرب، دین سالاری کانون اندیشه و تمدن در ایلام باستان مجله پژوهشنامه تاریخ، شماره ۱۴، بهار ۱۳۸۸، ص ص ۸۶-۸۷.
- (36) Elizabeth Carter, The Old Elamite Period, (The Royal City of Susa), p.84.
- (37). مهتاب مبینی معصومه حق پرست بررسی نقوش ساده‌ها در ایران باستان و شناخت جایگاه و اهمیت موسیقی در آن دوران دوره جدید سال ۱۰، بهار و تابستان ۱۳۹۷ شماره پیاپی: ۱۹، ص ۱۰۴.
- (38). Potts, D.T, The Archaeology of Elam..., p. 183
- (39). Javier Álvarez, The Elamite Civilization, Macquarie Ancient, Vol.46, 2016, p.20
- (40). عبد الجلیل، المصدر السابق، ص 94
- (41). Javier Alvarez-Mon, Cosmological and Ideological Aspects of the Arjan Bowl, Sous-Presses dans Iranica Antiqua 4, October 2003, pp. 18-19
- (42). صفا، المصدر السابق، ص 133؛ بختیار سامه علی اصغر شیرازی بررسی زیبایی شناسی هنر ایران در سنگ نگاره های عیلامی در منطقه ایذه، مطالعات ایرانی سال یازدهم شماره ۲۱ بهار ۱۳۹۱، ص ص ۱۸۸-۱۹۱
- (43). عبد الجلیل، المصدر السابق، ص 138
- (44). مهشید مشهدی فراهانی مطالعه تطبیقی موسیقی ایلام و بین النهرین در دوران باستان، مطالعه موردی سازها و نظام موسیقایی، پایان نامه جهت اخذ درجه کارشناسی (آرشد پردیس بین المللی فارابی اذرماه 1395، ص ۳۸
- (45). Henkelman, op.cit, p. 213.
- (46). Javier Álvarez-Mon, Elite garments and Head-Dresses of the Late Neo-Elamite Period (7th-6th Century BC), Archaeologische Mitteilungen aus Iran und Turan 42, 2010, p.3.
- (47). Henkelman, op.cit, p. 213
- (48). Javier Álvarez-Mon, The Art of Elam CA. 4200-525 BC, (New York, 2020), p.488.
- (49). Javier Álvarez-Mon, Elite garments and Head-Dresses of the Late Neo-Elamite Period (7th-6th Century BC), Archaeologische Mitteilungen aus Iran und Turan 42, 2010, p.3.
- (50). عبد الجلیل، المصدر السابق، ص 163
- (51). المصدر نفسه، ص 164
- (52). المصدر نفسه، ص 164

(53).Hinz. W., The lost World of Elam, p. 143

(54) . عبد الجليل،المصدر السابق،ص165

(55).Potts, D.T, In the Shadow of Kurangun: Cultural Developments in the Highlands between Khuzestan and Ansan, p.132

(56) .عبد الجليل،المصدر السابق،ص165؛ مريم ابراهيمي پور فرسنگي احمد نادعليان بازتاب باورهای مرتبط با آب در آثار هنری ایلامیان، فصلنامه علمی پژوهشی نگره تاریخ دریافت مقاله : ۱۹، ص ۸۰

(57).Hinz, W., Persia c, 2400–1800 B.C,Vol.1,part2,. p.673–674.

(58) . عبد الجليل،المصدر السابق،167

(59) .المصدر نفسه،ص167

(60).Javier Alvarez–Mon, Elite garments and Head–Dresses of the Late

Neo–Elamite Period (7th–6th Century BC), Archaologische Mitteilungen aus Iran und Turan 42, 2010,p.213–214.

(61) .ایمان بور، زهراء كائيد،المصدر السابق،ص16

(62) .المصدر نفسه،ص17

(63) . Henkelman, op.cit, p. 225.

(64) . ایمان بور، زهراء كائيد،المصدر السابق،ص18

(65).. Henkelman, op.cit, p. 226

(66) .ایمان بور، زهراء كائيد،المصدر السابق،ص18

(67) . المصدر نفسه،ص19

(68).Henkelman, op.cit, p. 227

(69) .ایمان بور، زهراء كائيد،المصدر السابق،ص20

(70) .المصدر نفسه،ص20

(71) .المصدر نفسه،ص21

(72) .المصدر نفسه،ص21