مجلهٔ مطالعات باستان شناسی، دورهٔ ۴، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۱، شمارهٔ پیاپی ۵
مجلهٔ سابق دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران

بررسی و تحلیل صحنه بزم در نقوش برجسته الیمایی با معرفی نقش برجسته نویافته سنگ ماهی در اندیکا- مسجد سلیمان

دکتر یعقوب محمدی فر
دانشیار گروه باستان شناسی دانشگاه بوعلی سینا همدان
افراسیاب گراوند
دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه آزاد اسلامی ابهر
دکتر عباس مترجم
استادیار گروه باستان شناسی دانشگاه بوعلی سینا همدان
(از ص ۲۳۹ تا ۲۵۶)
تاریخ دریافت: ۹۰/۱۰/۰۵
تاریخ پذیرش: ۹۱/۰۱/۲۰

چکیده:

منطقه الیمایی شامل جلگه‌های مرتفع و دره‌های کوه‌های بختیاری در شرق رود کارون و در حقیقت همان شمال شرقی خوزستان است. هرچند تعیین حدود دقیق این منطقه بسیار دشوار است ولی وسعت این منطقه در طول حیات آن بر حسب کشور گشایی‌های جدید اشکانیان، کاملاً تغییر می‌یافته و یا دولت‌های کوچک همسایه، بخش‌های کم بیش مهمی از الیمایی را تسخیر می‌کردند. در عصر سلوکیان و به ویژه در دوره اشکانی، بخش‌هایی که اکنون در ایذه مالمیر، شوشتر، دزفول و اهواز واقع است و حتی در دورانی معین، شوش نیز متعلق به الیمایی بود. در این منطقه تا کنون تعدادی نقش برجسته کشف و معرفی شده است و هر چند سال یک یا چند اثر به این مجموعه اضافه می‌شود. نقش برجسته سنگ ماهی در منطقه اندیکا از جمله این آثار است. موضوع این اثر نیز همانند چند نقش برجسته دیگر این دوران نمایانگر صحنه بزم است. تا کنون به طور اخص به صحنه‌های بزمی پرداخته نشده است در حالیکه تأثیر و جایگاه این موضوع در نقوش برجسته الیمایی و پس از آن در دوره ساسانی کاملاً مشهود است. در ادبیات و خصوصاً در اشعار و داستانها نیز به این موضوع اشارات فراوانی گردیده است. در این مقاله ضمن معرفی نقش برجسته نویافته سنگ ماهی، سایر نقوش برجسته با صحنه بزمی درالیمایی مورد بررسی قرار می‌گیرد و به ارتباط هنری الیمایی با هنر ساسانی نیز اشاره خواهد شد.

واژه‌های کلیدی: نقوش برجسته الیمایی، مسجدسلیمان، نقش برجسته سنگ ماهی.

نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: yamohamadi@yahoo.com

Archive of SID
www.SID.ir

مقدّمه

پرداختن به تاریخ، هنر و فرهنگ ایران در دوران اشکانی و ایالت‌های تابعه و خودمختار آن، یکی از ضرورت‌های نوین مطالعات تاریخ و تمدن ایران قبل از اسلام است، دورانی قریب به پانصد سال با اطلاعات تاریخی اندک که اطلاعات نیز اغلب به‌وسیله رقبای آنان نگاشته شده است.

بررسی کلیات هنری دوران اشکانی از موضوعات بحث برانگیز است. روستوتسف (Rostovtzoff 1935) اولین مطالعات جدی در خصوص هنر این دوران را به چاپ رساند. البته دیدگاه‌های این محقق بر اساس مطالعه سه شهر اصلی قلمرو غربی اشکانی یعنی پالمیر، دورا اروپوس و الحضر استوار بود. در مجموع با جمع بندی دیدگاه‌های وی می‌توان به پنج ویژگی بارز هنر اشکانی شامل: روبه رونگری، بار روحی، بار مذهبی، مقید بودن به خطوط مستقیم موازی و صراحت هنری اشاره نمود. وی در میان این پنج مشخصه، عامل روبه رونگری را از عمده‌ترین ویژگی‌های هنری این دوران معرفی می‌نماید. در اغلب نقش مایه‌های این دوران هدف اصلی انتقال یک خبر یا یک گزارش به بیننده است. در مورد ویژگی دیگر هنر اشکانی یعنی روحانی بودن معتقد است که هنرمند به جای توجه به زیبایی‌های بدن، به طور جدی متوجه عظمت روح است. مذهبی بودن هنر این دوران را در انجماد و بی حرکت بودن تصاویر معرفی می‌نمایند. در مورد چهارمین ویژگی یعنی مقید بودن به خطوط مستقیم و موازی روستوسف معتقد است که هنرمند در کار خود مرزهای عناصر و اندام‌های به تصویر کشیده شده را بسیار متبلور می‌بیند و سرانجام صراحت در اجرا به این معنی که هنرمند علاقمند به نشان دادن دقیق جزئیات و چیدن آن‌ها در کنار یکدیگر است (واندنبرگ و شیپمن۱۲۸:۱۳۸۶).

دانیل اشلومبرژه (Schlumberger1969:331) معتقد است که در نگاره‌های اشکانی توصیف جای دیالوگ را می‌گیرد و صحنه‌ها، کاملاً طبیعی و از روبه رو، تنها یاد آور گذشته هستند. گیرشمن که بر دیگر باستان‌شناسان و هنرشناسان بعد از خود تأثیر بسیار داشته است، هنر ایران در دوره اشکانی را در سه دوره زمانی و در سه گروه طبقه بندی می‌کند: هنر هلنیسم، هنر یونانی، هنر خالص ایرانی (گیرشمن۱۳۷۰: ۱۸). مالکوم کالج نیز هنر اشکانی را در سه مرحله قابل تشخیص می‌داند: نخست مرحله التقاط و درهم آمیختگی که شیوه‌های کهن شرقی با سبک‌های معاصر یونانی در هم آمیخته بود. در پایان سده اول پیش از میلاد این شیوه‌ها، ترکیبی نسبتاً جامع به وجود آورد که به سبک پارتی شناخته شد. سرانجام در اواخر سده دوم و آغاز سده سوم میلادی هنر پارتی رو به انحطاط گذاشت هنر سلطنتی و رسمی به سرعت رو به انحطاط رفت و درفشداری هنری به پادشاهان و امارت‌های دست نشانده، جامعه‌های پیرامون منطقه فرهنگی پارتی واگذاشته شد (کالج۱۳۸۰: ۱۲۸). که الیمایی‌ها یکی از ادامه‌دهندگان اصلی هنر پارتی در جنوب غرب ایران به‌شمار می‌روند.

Archive of SID

www.SID.ir

قلمرو الیمایی

علیرغم تحقیقاتی که تا کنون به انجام رسیده است، محدوده دقیق جغرافیایی الیمایی ارایه نشده است و اطلاعات ارایه شده در متون کهن نیز ضد و نقیض است. احتمالاً علت این موضوع تغییر مرزهای الیمایی در طول زمان بوده است. با این وجود بنابر نظر ویسباخ الیمایی منطقه‌ای بین بابل و پارس و در واقع همان سوزیانا بوده است (Weissbach 1905:24-58).

به نظر محققین نام الیمایی مشتق از نام عبری ایلام بوده که با واژه آشوری ـ بابلی، الامتو (سرزمین مرتفع) ارتباط دارد (پاتس ۱۳۸۵: ۵۷۶). از حدود ۲۷۰۰ ق.م تا پیروزی آشور بانی پال پادشاه آشور بر هومبان هالتاش سوم آخرین شاه ایلامی در ۶۴۰/۶۳۹ ق.م از وسعت جغرافیایی ایلام اطلاع دقیقی در دست نیست (Jacobsen1939:82). فلذا سرزمین ایلام قطعاً در طول این دو هزار سال با تغییر قدرت نظامی و سیاسی کشور، تغییر کرده است. احتمالاً مرزهای غربی ایلام تقریباً به موازات رود دجله یعنی نزدیک به مرز کنونی ایران و عراق گسترش یافته است. انتهای شمالی و شمال شرقی ایلام احتمالاً آن سوی خرم آباد واقع بوده است (Hinz 1964:58). این بدان معناست که بختیاری و لرستان نیز جزئی از سرزمین ایلام بوده است. بی شک باید توجه داشت که قبایل ساکن در این کوهها هرگز کنترل مستقیم دولت ایلام را نپذیرفتند. در جنوب ایلام، در تپهٔ لیان بوشهر، آجرهای کتیبه داری کشف شده است که مربوط به دورهٔ ایلام میانی یعنی قرون ۱۳و۱۲ ق.م است. کاوش‌های تل ملیان واقع در دشت بیضا فارس، منجر به کشف متونی گردید که این منطقه را به شهر باستانی انشان مرتبط می‌کرد. تا سال‌های اخیر، مکان این شهر که جایگاه یکی از سلسله‌های ایلام باستان بود را در زاگرس دانسته و در آنجا به دنبالش بودند (Hansman 1972:101). چنین می‌توان تصور کرد که مرز شرقی ایلام باستان ـ موقتاً ـ در این ناحیه و فراتر از شرق حتی در منطقه کرمان وجود داشته است.

همزمان با دوره اشکانی اطلاعات ارزشمندی در متون یونانی در مورد این منطقه دیده می‌شود. استرابون (حدود ۶۴ پ.م تا۲۰میلادی) در بخشهایی از کتاب جغرافیای خود و سپس پلینی (۷۹-۲۳/۴میلادی) در کتاب تاریخ طبیعی اشاراتی به الیمایی کرده و نظراتی را که در مورد وسعت این منطقه و محل آن آورده‌اند (واندنبرگ و شیپمن۱۳۸۶: ۸). متون کهن برای ما مشخص می‌کند که در این دوران، گسترش الیمایی محدودتر از ایلام بوده است. کاراشتد گسترش جغرافیایی الیمایی را از حدود قرن سوم پ.م تا قرن دوم میلادی به کمک منابع باستانی به چهار دوره تقسیم می‌کند (Kahrstedt1950:39). طبق نظر وی دوره اول یعنی پیش از قرن دوم پیش از میلاد مفهوم «الیمایی» نمی‌تواند با سوزیانا یا پارس یکی باشد و احتمالاً الیمایی‌ها قبیله‌ای راهزن بوده‌اند. در طول دوره دوم که بین قرن دوم پیش از میلاد و دوره استرابون (حدود ۶۴ پیش از میلاد تا۲۰ میلادی) است، الیمایی‌ها دولتی را از کنار بخش بالایی رود کرخه و بخش بالایی رود کارون تشکیل دادند. مرز آشکار بین الیمایی و سوزیانا، جلگه رود هدیفون (رود جراحی کنونی) است که ابتدا این منطقه در اختیار سلوکیان و سپس در دست پارتیان بوده و این بدین معناست که این جلگه به شوش تعلق داشته است. الیمایی‌ها احتمالاً فقط چند سالی موفق به تصرف شوش شده‌اند. (۱۴۵-۱۴۰ ق.م) بنا بر نظریه کاراشتد دوره

Archive of SID

www.SID.ir

سوم با میلاد مسیح آغاز می‌شود؛ این دوره را با اثر پلنیوس بهتر می‌توان شناخت. از روی این اثر می‌توان فهمید که اولائوس، (Hansman1967:21) احتمالاً کرخهٔ کنونی، مرز بین سوزیانا و الیمایی بوده است. از روی سکه‌ها می‌توان دوره چهارمی را نیز برای دولت الیمایی تعیین کرد و این زمان، قرن دوم پس از میلاد است که شوش تحت سلطه الیمایی‌ها قرار گرفت.

بنابر نظر ویسباخ موقعیت الیمایی را این گونه می‌توان تعیین کرد: الیمایی همان سوزیاناست. اما از سوی دیگر، مدارک تاریخی، صریحاً مشخص می‌کنند که اگر چه سوزیانا دشت بوده اما شامل رشته کوه‌های بختیاری نیز می‌شده است. در پایان دوره حکومت ایلامی‌ها، هنگامی که این سرزمین در قرن ششم پیش از میلاد بخشی از ایالت هخامنشیان شد، نام ایلام از بین رفته و «خوز» جای آن را گرفت (Weissbach 1930:430).

بسیاری از محققین معتقدند که واژه ایلام تحت شکل یونانی الیمایی دوباره پدیدار گشت. در آغاز، این واژه فقط نشانگر این بود که الیمایی‌ها افراد ساکن در کوهها هستند و منظور همان کوه‌های بختیاری بود. سپس هنگامی که آن‌ها سرزمین خود را به تدریج گسترش دادند و به شکل دولت کوچکی در آمدند، واژه الیمایی مفهومی سیاسی پیدا کرد که برابر با منطقه جغرافیایی گسترده‌ای بود. کوه‌های بختیاری، ناحیهٔ اصلی الیمایی، بخشی از رشته کوه‌های زاگرس است. که تقریباً از شرق رود دز شروع می‌شوند. این کوه‌ها سرزمین بختیاری و حتی دشت پیرامون دزفول، شوشتر و رامهرمز را نیز شامل می‌گردند. این ناحیه با رشته کوههایی از شمال غربی به سمت جنوب شرقی مشخص می‌شود که قله‌هایشان بیش از ۲۰۰۰ تا ۲۶۰۰ متر است. آنجا سرچشمه رودهای کارون، دز و زاینده رود است و در مراتع تابستانی یا ییلاق‌های کوهستانی بختیاری نیز همان‌جا واقع‌اند. مراتع زمستانی یا قشلاقی، در بخش‌های کم ارتفاع‌تر کوه‌های بختیاری و در جلگه‌ها واقع‌اند. دره‌ها و دشت‌هایی با ارتفاع حدود ۱۸۰۰ تا ۲۰۰۰ متر از سطح دریا و هم سطح با دشت ایذه وجود دارد و از قلعهٔ تول تا دشت پست خوزستان ادامه می‌یابند (Ehmann1975:16).

اهمیت این سرزمین کوهستانی و نابارور از نظر کشاورزی، قبل از هر چیز به جهت موقعیت جغرافیایی آن است. جاده‌هایی که از شوش شروع شده با عبور از ایذه (مالمیر) از میان کوه‌های بختیاری گذشته و مستقیماً به سمت مرکز ایران یعنی اصفهان، هدایت می‌شوند. جاده دیگری نیز به سمت جنوب از بهبهان گذشته و به سمت استان فارس و شیراز، هدایت می‌شود (Ghirshman1976:179).

الیمایی باستان شامل جلگه‌های مرتفع و دره‌های کوه‌های بختیاری در شرق رود کارون و در حقیقت همان شمال شرقی خوزستان است که تعیین حدود دقیق آن دشوار است. وسعت این منطقه در طول حیات آن بر حسب کشور گشایی‌های جدید اشکانیان، کاملاً تغییر می‌یافته و یا دولت‌های همسایه، بخش‌های کم بیش مهمی از الیمایی را تسخیر می‌کردند. در عصر سلوکیان و به ویژه در دوره اشکانی، بخش‌هایی که اکنون در ایذه مالمیر، شوشتر، دزفول و اهواز واقع است و حتی در دورانی، شوش نیز متعلق به الیمایی‌ها بود. پس از کشورگشایی‌های اسکندر، ایلام مستقیماً تحت سلطه سلوکیان بود اما جلگه‌های مرتفع و دره‌های واقع در

Archive of SID

www.SID.ir

شرق و شمال شرقی ایلام که امروزه در خطه بختیاری است، استقلال قطعی خود را حفظ کردند. اقدامات شاهان سلوکی مانند آنتیوخوس سوم (۱۸۷-۲۲۳ ق.م) و آنتیوخوس چهارم اپیفانوس، (۱۶۴-۱۷۵ق.م) برای تسلط بر این ناحیه، ناکام ماند. در سال۱۴۸/۱۴۷ ق.م کامناسکیر، شاه الیمایی، منطقه را تسخیر کرد اما پیروزی او دیری نپایید. از۱۴۰ق.م مهرداد اول، کامناسکیر را از شوش بیرون راند و در ۱۳۹/۱۳۸ق.م بر الیمایی تاخت. با حمله مهرداد اول، الیمایی تحت سلطه پارتیان درآمد اما با این وجود این دولت مغلوب، استقلال مسلم خود را حفظ کرد که یکی از امتیازاتش حفظ حق ضرب سکه بود. در ۲۲۴ میلادی منطقه الیمایی تحت سلطه ساسانیان درآمد (واندنبرگ و شیپمن۱۳۸۶:۳۶-۱۹).

نقوش برجسته الیمایی

ایجاد نقوش برجسته سنگی در هنر ایران سابقه‌ای دیرینه دارد و به هزاره سوم قبل از میلاد باز می‌گردد. در مقابل واژه نقش برجسته اخیراً واژه نگارکند پیشنهاد و بکار گرفته شده است (مهرکیان ۱۳۷۵ :۵۹). در طول دوران اشکانی، مکتبی در هنر پیکره سازی صخره‌ای در الیمایی شکوفا و در طول زمان ادامه یافت. دسترسی به نقش برجسته‌های صخره ای، حجاری‌های واقع در دامنه کوهها یا در صخره‌های بلند و دور از دسترس عموماً دشوار است. حجاری‌هایی که به زحمت از سطح سنگ قابل تشخیص‌اند و یک برجستگی ظریف از مشخصه‌های آن‌هاست. این تصاویر تغییرات کمی یافته‌اند و اساساً به صحنه‌های مذهبی و رسمی محدود می‌شوند که از جمله این‌ها می‌توان به صحنه‌هایی چون: تکریم شاهزادگان، بزرگان و صاحب منصبان محلی، ادای احترام رعایا و شخصیت‌های برجسته، صحنه‌های اعطای منصب، پرستش در مقابل محراب، صحنه‌های نبرد و پیروزی بر دشمن، صحنه‌های شکار و بالاخره صحنه بزم اشاره نمود. در این هنر، تمام رخ بودن تصاویر یک امر قطعی و مسلم است. همچنین نکته قابل توجه این است که اساساً وقار و متانت شخصیت‌ها مناسب با تقارن کامل صورت‌ها و چشمان بزرگ و کاملاً بازی است که همیشه به سوی بیننده دوخته شده‌اند و هرگز به سوی اتفاقی که در حال رخ دادن در صحنه است، نمی‌نگرند. به علاوه، این حجاری‌ها کاملاً متقارن بوده و ترکیب آن‌ها سرد و بی‌روح به نظر می‌رسد و عاری از هر گونه نشانه دراماتیک‌اند.

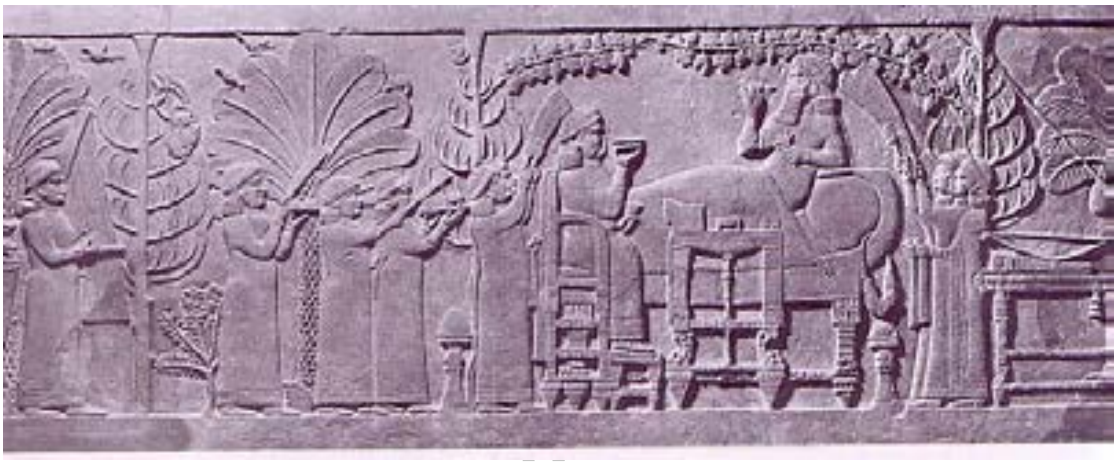
ده‌ها نقش برجسته صخره‌ای پراکنده در مناطق مختلف کشف شده‌اند: هونگ نوروزی، هونگ یار علی‌وند، هونگ کمالوند، تنگ بوتان شیمبار، کوه‌تینا، کوه تاراز و همچنین چهار تابلوی حکاکی شده نیز در تنگ سروک (Vanden Berge&Schippmann,1985) شیوند (Mehr Kian2001:293)، بردگوری جنگه (حیدری ۱۳۷۷: ۲۰۴)، یه شوه الگی (مهرکیان ۱۳۷۵: ۵۵)، شیرینو موری (مهرکیان ۱۳۷۵ و MehrKian2001:294)، سرحانی (عرب و سروش نیا ۱۳۸۸: ۸۸-۸۳) و.. این مجموعه را تشکیل می‌دهند.

Archive of SID

www.SID.ir

بررسی سابقه نقش برجسته‌های بزمی

یکی از صحنه‌های قابل توجه در نمایش هنری افراد در دوران تاریخی، نمایش صحنه مربوط به جشن و بزم است. موضوع بزم خود از دو منظر قابل بررسی است. ابتدا از نظر موضوع نقشمایه و سابقه استفاده از این موضوع و دیگر از جهت بررسی زبانشناسی و سابقه کاربری واژه آن. شاید یکی از قدیمی‌ترین صحنه‌های بزمی را بتوان نقش برجسته آشوربنی پال در نینوا (کاخ شمالی) دانست. بخش بزرگی از نقوش برجسته کاخ‌های نیتوا در زمان آشور بانیپال مربوط به جنگ‌های این پادشاه با ایلامی‌هاست که به شکست ایلامی‌ها انجامید. در این صحنه وی پیروزی بر ت-اومان پادشاه ایلامی را جشن گرفته است (مجیدزاده، ۱۳۸۰: لوحه۵۳۷).



تصویر (۱) نقش برجسته آشوربنی پال در نینوا -کاخ شمالی (مجیدزاده، ۱۳۸۰: لوحه ۵۳۷)

از دیگر نقوش قابل استناد از نظر سبک، نقش برجسته هرکول در بیستون است که در حدود ۱۴۸ پیش از میلاد و به عنوان آخرین اثر دوره سلوکی ایجاد شده است. در اینجا هرکول برهنه لمیده با جامی در دست است.

تصویر (۲) نقش برجسته هرکول در بیستون (پاتس، ۱۳۸۵: ۵۷۲)

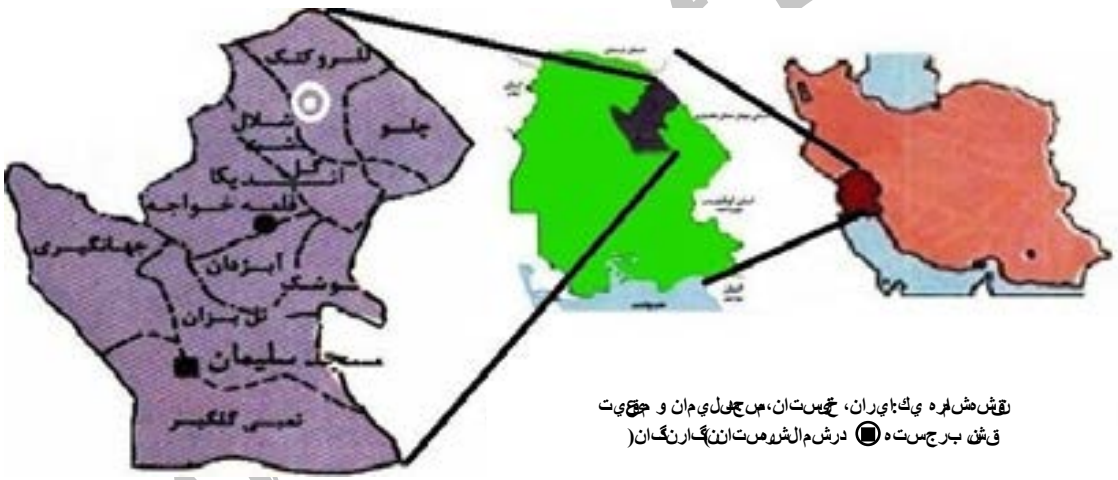
Archive

www.SID.ir

از نظر سابقه معنایی و واژه شناسی، کاربرد این واژه به منابع ارمنی در ارتباط با ساسانیان بازمی گردد. واژه بزم به معنای جشن و شادمانی است. واژه ارمنی بزم (bazmoc'k') به معنای لمیدن نمایانگر تخت یا نیمکتی است که در مهمانی‌ها قرار می‌دادند و اشراف و شاه در طول جشن در دربار روی آن لم می‌دادند. شاه و دربایان به نازبالش‌هایی به اسم برج (barj) لم می‌دادند که تعداد آن‌ها نمایانگر اهمیت شخص در دربار بود. برخی از نیمکت‌ها مخصوص لمیدن، برای دو نفر جا داشت که به آن‌ها تخت یا گاه می‌گفتند که هرکس که در کنار شاهنشاه می‌نشست نشانه افتخار یا نزدیکی او به شاه بود (دریایی۱۳۸۳:۲۷).

معرفی نقش برجسته سنگ ماهی

نقش برجسته سنگ ماهی سوسن و سرخاب در شهرستان مسجد سلیمان و در بخش اندیکا واقع گردیده است. اثر مذکور بر اساس موقعیت UTM در طول جغرافیایی ۳۵/۳۷/۰۴۷ و عرض جغرافیایی ۳۸/۲۴/۹۷ و در ارتفاع ۶۷۶ متر از سطح دریا، در فاصله‌ی ۱۳۰۰ متری جنوب غربی روستای سربازار واقع شده است.



نقش‌مایه‌ی ایرانی، تخت‌نشینان، مجلس ایمان و موقعیت نقش برجسته (درشمال‌شرقی‌ترین نگارنگان)

در اطراف نقش برجسته فوق هیچ گونه کتیبه و یا نوشته‌ای ایجاد نگردید است لیکن با توجه به شباهت آن با دیگر نقش برجسته‌های منطقه الیمایی قابل بحث است.

این اثر برای نخستین بار توسط کارشناسان میراث فرهنگی استان خوزستان گزارش شد (گراوند ۱۳۸۷). اثر در میان اراضی کشاورزی دیم و در دامنه کوه رگ رو واقع است. حساسیت حفاران غیر مجاز نسبت به این اثر موجب ایجاد چندین چاله در نزدیکی آن شده است. نقش برجسته بر یک سنگ منفرد مثلثی شکل که ارتفاع آن از سطح زمین‌های کشاورزی ۱۲۷ سانتی متر است، حجاری شده است. کادری که نقش برجسته در آن گنجانیده شده است، به تبعیت از وضعیت هندسی سنگ شکل گرفته و به صورت یک پنج ضلعی نامنظم است، قاعده این پنج ضلعی دارای دو زاویه تقریباً قائمه است و بخش بالایی کادر تقریباً به صورت یک مثلث

www.SID.ir

است. هرچند ارتفاع سنگ چندان قابل توجه نیست و در میان کشتزار به سختی قابل دیدن است، نقش فردی لمیده در ارتفاع ۵۰ سانتیمتری از سطح زمین و در ضلع جنوبی تخته سنگ حجاری شده است. در مرکز کادر پنج ضلعی نامنظم که در بیشترین قسمت دارای عرض ۸۳ سانتی متر و ارتفاع ۷۷ سانتی متر است، فردی لمیده بر سه بالش و بر روی یک تخت به طول۶۵ سانتی متر و ارتفاع ۲۶ سانتی متر نمایش داده شده است (تصاویر ۳تا۵).

فرد لمیده بر روی تخت باشکوه، دارای قدی به طول ۶۵ سانتی متر به حالت تمام رخ با ریش و موی پف کرده در حالیکه بر آرنج چپ بر بالش‌ها تکیه کرده است، پیاله‌ای را مقابل سینه‌اش با دست چپاش بالا آورده است. علیرغم آسیب شدید ناحیه سر، موهای فراوان او از سه دسته پر پشت تشکیل شده که یکی در راس و دو رشته در دو طرف صورت آرایش شده است. وی در حالت آرامش دست راست را بر روی ران راستاش قرار داده و پای چپ را بر روی پای راست اش قرار داده است. به علت نا مرغوبی جنس سنگ و همچنین قرار گرفتن آن در معرض نزولات جوی، سطح نقش برجسته آسیب اساسی دیده و بخش‌هایی از آن دچار فرسایش شده است.

تصویر (۳) دور نمای نقش برجسته سنگ ماهی دید از جنوب (آرشیو میراث فرهنگی استان خوزستان)

www.SID.ir

تصویر (۴) نمای نزدیک نقش برجسته سنگ ماهی (آرشیو میراث فرهنگی خوزستان)

تصویر (۵) طرح نقش برجسته سنگ ماهی (نگارندگان)

www.SID.ir

با معرفی اجمالی نقش برجسته سنگ ماهی، دیگر نقوش برجسته الیمائی با صحنه بزمی معرفی می‌گردند.

برد بوت (بردبت: سنگ خدا) **کوه تینا:** این نقش برجسته در نزدیکی چشمه گله راه (منطقه چلوار) در ایل راه زرده مسجد سلیمان در رشته کوه‌های تینا واقع شده است و در سال ۱۹۶۴میلادی توسط واندنبرگ، شناسایی شد. اثر در ۱/۴۰متری از سطح زمین و بروی یک صخره بلند مردی با چهره‌ای پوشیده بر روی تختی با شکوه دیده می‌شود که نیم تاجی را دست راست گرفته و جامی در دست چپ دارد. در کنارش فردی نشسته که وسیله‌ای شبیه یک بادبزن در دست دارد. فرد لمیده به ارتفاع: ۸۴ سانتی متر طول صحنه ۱/۲۵ متر، و شخص نشسته با پرچم ۸۰ سانتی متر ارتفاع دارد.

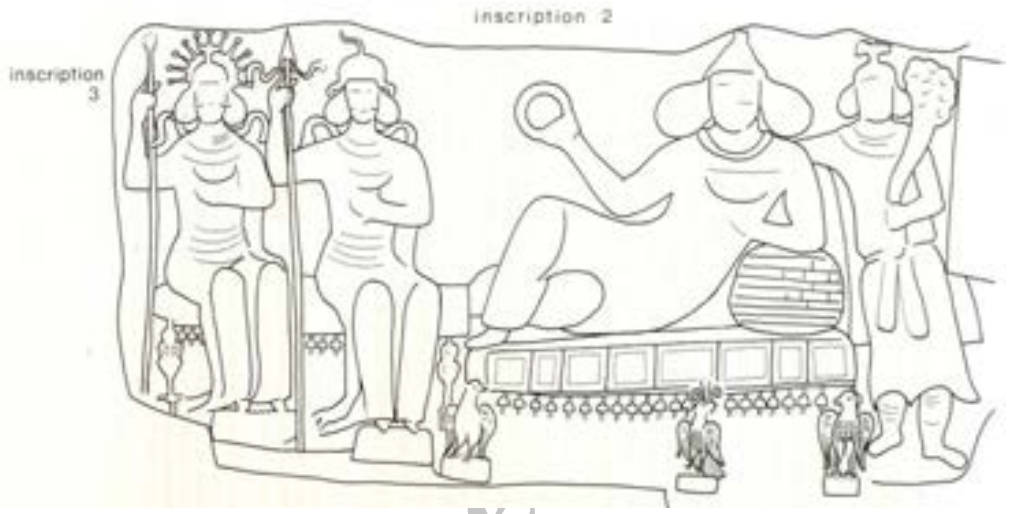
تصویر (۶) طرح نقش برجسته **برد بوت** (واندنبرگ و شیپمن۱۳۸۶)

نقش برجسته در سطح داخلی یک صخره بزرگ حجاری شده است. در سمت چپ، شخصی است که روی تخت با شکوهی دراز کشیده، پای راست خود را روی پای چپ انداخته است و آرنج چپ را روی چند بالش تکیه داده و پیاله‌ای را مقابل سینه‌اش بالا آورده است. وی حلقه یا نیم تاجی نیز در دست راست گرفته است. موهای فراوانش از سه دسته پرپشت تشکیل شده است که یکی در رأس و دو رشته در دو طرف صورت آرایش شده است. نوارهایی که از کفش‌های او آویزان است به صفحات گرد کوچکی ختم می‌شوند. در سمت راست و کمی عقب‌تر شخص دوم، روی یک بالش نشسته است و به نظر می‌رسد که چیزی را دور سرش پیچیده است. چهار پایه‌ای را زیر پاها گذاشته و جسم نامشخصی شبیه به دسته ابزار یا شاخه‌ای (پرچم، دسته گل؟) را در دست راست گرفته که در بالا به شش بخش تقسیم می‌شود. البته این شیء بیشتر شبیه طرح کلی یک بادبزن است. هر دو شخصیت گردنبند به گردن آویزان نموده‌اند. از جهت مفهوم تصویرشناختی این نقش، مشابه

www.SID.ir

صحنه حجاری شده روی سطح شمال غربی دومین صخره تنگ سروک است که در آن شاهزاده ارد بر تخت نشسته و به همراه او شخصی با بادبزن یا پرچم نشان داده شده است. تعیین قدمت این نقش برجسته مشکل است و احتمالاً بین قرن اول قبل از میلاد و قرن اول میلادی جای می‌گیرد (Vanden Berge,&Schippmann,1985, 55-57).

تنگ سروک II: مهم‌ترین نقش برجسته‌های صخره‌ای الیمایی در تنگ سروک یا سولک قرار دارند. در این محل چهار مجموعه نقش برجسته سنگی بر روی سنگ‌های جدا شده از کوه وجود دارد.



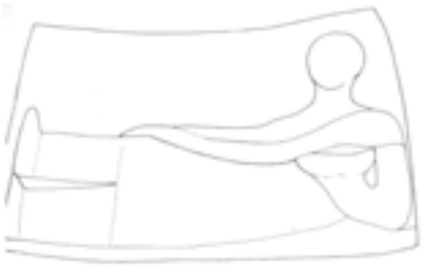
تصویر (۷) طرح نقش برجسته تنگ سروک II (واندنبرگ و شیپمن۱۳۸۶)

این محل در سال۱۸۴۱ توسط «دوبود» محقق روسی معرفی شد. نقش برجسته تنگ سروک II شامل چندین نقش در دو پهلوی غربی و شمالی یک تخته سنگ بزرگ است که در مجموع شش کتیبه درروی این صخره حجاری شده است (Vanden Berge&Schippmann 1985:59-89)

در سطح شمالی این سنگ، صحنه اعطای منصب دیده می‌شود. بنا بر کتیبه‌ها، شاهزاده «ارد» الیمایی روی تخت باشکوهی دراز کشیده و حلقه را که نشان قدرت است به دو تن از مردان‌اش نشان می‌دهد، درحالی‌که در زیر پایش دو صاحب منصب دیده می‌شوند. در پایین تخت نیز نقش پرندگانی کنده کاری شده‌اند (Ibid:87).

در تنگ سروک IV نیز بروی سطح شمالی یک صخره دو نقش دیده می‌شود، در یک سمت یک صاحب منصب در کنار یک آتشدان به همراه یک فرد جامی را در دست چپ گرفته است. در ضلع دیگر این تخته سنگ در یک کادر کوچک فردی را به حالت دراز کشیده با جامی در دست در حالیکه پای راست را بر روی پای چپ قرار داده، تصویر شده است.

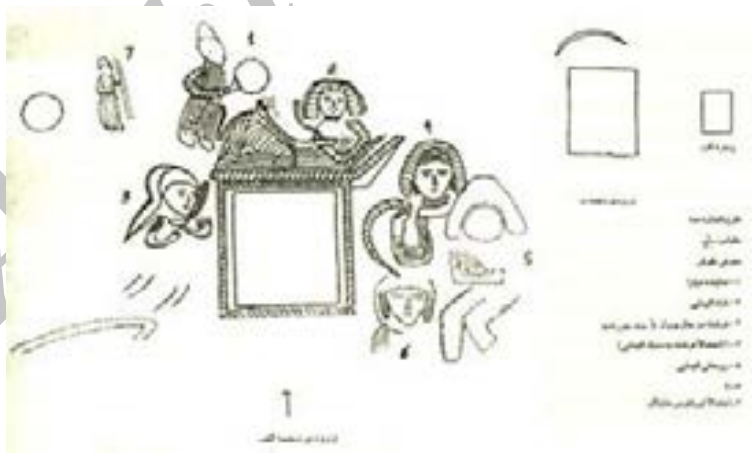
www.SID.ir



تصویر (۸) طرح نقش برجسته تنگ سروک IV (واندنبرگ و شیپمن۱۳۸۶)

بردگوری جنگله

نقش برجسته بردگوری در ارتفاعات سوسن ایذه، در۴۰ کیلومتری شمال ایذه و در حدود ۱۵کیلومتری روستای سر راه سعیدی واقع است. تنها راه ارتباطی این نقش برجسته جاده خاکی سوسن- جنگله است. بردگوری شامل دو گور دخمه است که در کنار یکی از این گوردخمه‌ها، نقش برجسته‌ای ایجاد شده است (حیدری۱۳۷۷: ۲۰۴-۲۱۴). نقش برجسته در سمت چپ، راست و بالای ورودی گوردخمه الف حجاری شده است. نقوش ردیف اول که در بالای ورودی دخمه قرار دارند، نقش ایزدی است که حلقه‌ای در دست دارد و پادشاه که به صورت لمیده بر تختی دراز کشیده است.



تصویر (۹) طرح نقش برجسته بردگوری جنگه (حیدری ۱۳۷۷)

در ردیف دوم، دو نفر سمت چپ ورودی دخمه به صورت قرینه دیده می‌شوند که در دست هر کدام روبان یا ریسمانی دیده می‌شود. تصویر سمت چپ نماد خورشید در حال پرواز و هویت نقش سمت راست مشخص

www.SID.ir

نیست ولی به نظر می‌رسد فرشته‌ای به سبک محلی باشد. در ردیف سوم دو نفر نقش شده‌اند که در سمت راست ورودی دخمه قرار دارند. نفر سمت راست که بر روی صندلی نشسته است، احتمالاً یک روحانی محلی است، به نظر می‌رسد نقش سمت چپ صورتک یا ماسکی باشد که نمونه آن در معبد خورشید در الحضر دیده می‌شود. (حیدری ۱۳۷۷: ۲۱۵- ۲۱۴)

مورد تنگ زیر (ایذه)

این سنگ نگاره که به نام نقش برجسته ایذه نیز معروف است، در کناره جنوبی رود کارون در نزدیکی روستای موردتنگ زیر شالو، در دهستان دنباله رودخانه، بخش دهدز و در ۳۰ کیلومتری ایذه کشف گردید. این اثر به طور اتفاقی و در هنگام حفر کانال گاز در سال۱۳۶۶ به‌دست آمد (مهرکیان۱۳۷۵: ۵۹) و هم اکنون در اداره میراث فرهنگی ایذه نگهداری می‌شود. این نقش جزیی ازیک بنای نیایشگاهی است و یک قطعه سنگ به ابعاد ۴۵*۱۲۵سانتیمتر و به قطر۴۰سانتیمتر است. در این نقش، چهار نفر در کنار هم دیده می‌شوند که هریک جامی در دست دارند. هر چهار نفر از روبرو و در حالت لمیده پیاله‌هایی در دست چپ دارند و دست راست خود را در پشت نفر پهلویی قرار داده‌اند (Mehrkian 2001:295). سه نفر از این افراد مرد و آخرین نفر در سمت چپ زن است. دو نوشته به زبان الیمایی در سطح این نقش دیده می‌شود که در یکی از این نوشته‌ها کلمه کامنسکیر و در دیگری کلمه آنزاز قرائت گردیده است که محتوای کتیبه به معرفی افراد صحنه بدین ترتیب پرداخته است: کمنسکیر اول (نفر اول سمت راست)، کمنسکیر دوم (کمنسکیر شاه بزرگ)، کمنسکیر سوم همسر ملکه آنزاز و بالاخره چهارمین نفر ملکه آنزاز است (بشاش۱۳۷۳: ۶۲).

تصویر (۱۰) طرح نقش برجسته مورد تنگ زیر (مهرکیان۱۳۷۵)

تاریخ‌گذاری نقوش برجسته

برای تاریخ‌گذاری نقوش برجسته الیمایی، یکی از مشکلات اساسی عدم در اختیار داشتن منابع مکمل از جمله مدارک مکتوب و عدم انجام کاوش‌های باستان شناسی است. شاید تنها راه مهم در این راستا استفاده از کتیبه‌ها و مقایسه سبک هنری آن‌هاست که تاکنون پژوهش‌های متعددی در این خصوص به انجام رسیده است. نقوش برجسته موجود در تنگ سروک و تعیین قدمت آن‌ها راهی در جهت تعیین تاریخ نسبی نقش

Archive of SID

www.SID.ir

برجسته سنگ ماهی و دیگر نقوش برجسته مشابه در الیمایی است. قدمت نسبی نقش برجسته‌های تنگ سروک بر مبنای کتیبه‌های آن بوده است. دبواز تلاش کرد تا با معیارهای سبک شناسی قدمت این نقش برجسته‌ها را تعیین کند (Debevoise 1942:97-102). هنینگ معتقد بود که قدمت نقوش برجسته را با کتیبه‌ها می‌توان تخمین زد. او اولین صخره را بر اساس کتیبه آن (شمارهٔ ۶ هنینگ) مربوط به حدود۱۶۵تا۱۷۰ میلادی (سلطنت ارد چهارم) تاریخ گذاری نمود. همان‌طور که صحنهٔ شاهزادهٔ لمیده بر تخت (کتیبهٔ شمارهٔ ۱ هنینگ)، محراب و کاهن (کتیبهٔ شمارهٔ ۳ هنینگ) حجاری شده بر روی صخرهٔ دوم را نیز مربوط به آن دوره می‌داند، اما سطح شمال غربی احتمالاً کمی قدیمی‌تر است و مربوط به زمان پیشینیان ارد، یعنی ابرباسی، حدود ۱۵۰ میلادی را نشان می‌دهد (کتیبه‌های شمارهٔ ۲ و ۵ هنینگ). فلذا بنابر کتیبه‌ها، صخرهٔ دوم که نقش برجسته‌های مهم‌تری دارد، مربوط به سال‌های بین ۱۵۰ تا ۱۷۰ میلادی است. هنینگ فرضیهٔ دیگری نیز دارد که در آن آخرین شاه الیمایی را نیز ارد پنجم می‌نامد. مرتب کردن کتیبه‌ها از جدید به قدیم: صخرهٔ اول (کتیبه‌های شمارهٔ ۱ و ۶ هنینگ) مربوط به آغاز قرن سوم میلادی (۲۰۰ میلادی)؛ تابلوی بزرگ با شاهزاده‌ای روی تخت و شاهزاده- کاهنی مقابل محراب نیز متعلق به همان دوره است. در حالی که سطح شمال غربی صخرهٔ دوم باید قدیمی‌تر باشد و احتمالاً مربوط به ۱۸۰ تا ۲۰۰ میلادی است (Henning1952:175). التهایم و اشتیل نقش برجسته‌ها و کتیبه‌ها را تقریباً هم عصر دانسته و قدمت آن‌ها را مربوط به ابتدای قرن سوم میلادی می‌دانند (Altheim & Stiehl, 1952:31).

هارماتا با بررسی کتیبه‌های تنگ سروک به این نتیجه رسید که به هر حال آن‌ها متعلق به بعد از سال ۷۵ میلادی هستند (Harmtta1976:295). کالج در این مورد معتقد است که کتیبه‌ها و تصاویر حدوداً به سالهای ۱۵۰ تا۲۲۵ میلادی برمی گردند (Calledge1977:92). گیرشمن با هنینگ هم عقیده است، یعنی قرن دوم و یا ابتدای قرن سوم میلادی را می‌پذیرد (Ghirshman1962:67). اشلومبرژه نیز بنابر کتیبه‌ها قدمت این نقش برجسته‌ها را نیمه دوم قرن دوم میلادی می‌داند (Schlumberger1970:155). هرمان نقش برجسته‌های تنگ سروک را متعلق به آخرین سال‌های حکومت اشکانی می‌داند (Herrmann1977:82). دووال با نظریهٔ هنینگ در مورد قدمت صخرهٔ دوم تنگ سروک موافق است. هنینگ نیمهٔ دوم قرن دوم میلادی، یا دورهٔ پایانی قرن دوم و آغاز قرن سوم میلادی را زمان ایجاد این نقش می‌داند. براساس بررسی‌های وی، صخره سوم نمی‌تواند متعلق به قبل از سال ۲۰۰ میلادی باشد. قدمت حجاری‌های تنگ سروک به تاریخ دقیق کتیبه‌های همراه با حجاری‌ها برمی‌گردد لیکن از نظر متخصصین، کتیبه‌ها از سال ۷۵ میلادی تا ابتدای قرن سوم میلادی نوشته شده است (VandenBerge & Schippmann 1985:55).

در مورد سایر نقوش برجسته با صحنه بزمی تا کنون اظهار نظر دقیقی ارایه نشده است. نقش برجسته برد بوت نیز با این معضل مواجه است. در تعیین قدمت این نقش برجسته محدوده زمانی بین قرن اول قبل از میلاد و قرن اول میلادی پیشنهاد شده است (Ibid:55-57).

Archive of SID

www.SID.ir

همچنان‌که اشاره شد اغلب نقوش برجسته الیمایی از تکنیک حجاری پائین و اصول زیبایی شناسی کافی برخوردار نیستند. با توجه به مقایسه نقش برجسته سنگ ماهی با دیگر نقوش برجسته الیمایی از نظر موضوع و موتیف نقش تاریخ‌گذاری نقش دشوار است و این موضوع در سراسر دوران حکومت الیمایی‌ها موضوع شناخته شده‌ای است با مقایسه این نقوش با نقش برجسته سنگ ماهی می‌توان اواخر قرن دوم میلادی و یا اوایل قرن سوم را برای آن پیشنهاد نمود.

تحلیلی بر نقوش برجسته الیمایی

ویل معتقد است که هنر نقش برجسته‌های صخره‌ای مستقیماً از هخامنشیان به ساسانیان رسیده و منکر ارتباط آن با پارتیان است. وی معتقد است که اگر زنجیری مستقیماً هنر ساسانی را به هخامنشی پیوند می‌دهد، شامل هنر نقوش صخره‌ای یا به طور کلی‌تر، هنر نقش برجسته‌هاست. بنابراین دلایل خوبی داریم تا ثابت کنیم که ساسانیان خواستار از سر گرفتن عقاید هخامنشیان در جاودان کردن افراد و حالاتشان بر روی سنگ‌ها بوده‌اند (Will 1962: 50- 52).

ذوق و قریحهٔ ساسانیان در مورد نقش برجسته‌های صخره‌ای در آثار اشکانیان نیز به چشم می‌خورد که حاکی از اهمیت نقش پارتیان در حجاری صخره‌ای ایران است. تاکنون تعدادی نقش برجسته از دوران اشکانی مشخص شده است؛ سه نقش در بیستون، یکی در سرپل زهاب و ده‌ها نقش در منطقه الیمایی از جمله این آثارند. آثار ناشناخته‌ای نیز قطعاً در دره‌های صعب‌العبور مناطق کوهستانی الیمایی هنوز باقی مانده‌اند که با بررسی‌های منظم و اصولی باستان شناسی کشف خواهند شد.

ویژگی نقش برجسته‌های الیمایی ساخت ابتدائی و خشن آن‌ها و نبود تنوع در انتخاب موضوع‌های تصویری است. با وجود این، خصیصه مهم این نقش برجسته‌ها نشان دهنده هنر اشکانی است. ویژگی اشکانی حجاری‌های صخره‌ای الیمایی، همچنین سبک (تمام رخ بودن، صلابت، بدوی بودن) و موضوعات تصویری آن به‌صورت انکار نا پذیری با استناد به لباس‌ها و حالت افراد به اثبات رسیده است. به علاوه، ویژگی‌های هنر پارتی در هنر صخره‌ای الیمایی به شکل کامل‌تر و عمیق‌تری نسبت به هنر صخره‌ای مناطق غربی آن، اجرا شده است. حجاری‌های صخره‌ای الیمایی همانند هنر هخامنشی انعکاس هنر رسمی و دیوانی است. به تصویر کشیدن قدرت با تکریم شاهزادگان یا مقامات بلند مرتبه محلی از جمله مهم‌ترین ویژگی‌های این دوران است. امروزه در ایران به کمک هنر الیمایی به حلقه گمشده هنر نقش برجسته‌ای هخامنشی و هنر صخره‌ای ساسانی می‌توان دست یافت.

اشلومبرژه هنر ساسانی را با این واژگان شرح می‌دهد: این هنر از نو نسبت به هنر پارتیان به وجود آمد و همان رسم ملی کهنی است که عمداً دوباره به کار گرفته شده است (Schlumbrger1960:292). رسم ملی و هنر هخامنشیان که اشلومبرژه از آن یاد می‌کند، عیناً در هنر پارتی دیده می‌شود؛ پس هنر اشکانی زنجیری را بین هنر هخامنشی و هنر ساسانی تشکیل می‌دهد. ولسکی که مطالعاتی در زمینه دوام و پیوستگی تشکیلات

Archive of SID

www.SID.ir

هخامنشی در طول دورهٔ سلوکیان و پارتیان در ایران انجام داده، معتقد است که هیچ گسستگی بین تشکیلات هخامنشی و ساسانی دیده نمی‌شود (Wolski 1966:65-89). فلذا می‌توان اذعان داشت که هنر صخره‌ای پارتیان در ایران به ویژه هنر نقش برجسته‌های صخره‌ای الیمایی انتقال دهندهٔ میراث حجاری هخامنشیان به ساسانیان بوده است. ذوق و قریحه به کار رفته در نقش برجسته‌های صخره‌ای و انتقال موضوعات تصویری از جمله این تأثیرات نقش برجسته‌های صخره‌ای الیمایی‌ها به ساسانیان است. کاملاً واضح است که همان موضوعات هخامنشی که بعداً توسط ساسانیان به کار برده شد، در هنر صخره‌ای الیمایی نیز به چشم می‌خورد.

نتیجه‌گیری

بقایای هنر هخامنشی در هنر حجاری الیمایی به حیات خود ادامه داد. این موضوع بسیار مهمی در بررسی هنر ساسانی است که به عنوان هنری جدید در نظر گرفته می‌شود. با تشکیل سلسلهٔ اشکانی در ایران، مکتب حجاری صخره‌ای در منطقهٔ الیمایی در حال ترقی و رشد بود. ویژگی این نقش برجسته‌ها ساخت ابتدایی و خشن آن‌ها و عدم تنوع در انتخاب موضوعات تصویری است؛ با این وجود خصیصهٔ مهم این نقش برجسته‌ها نشان دادن هنر اشکانی در ایران است. ویژگی پارتی حجاری‌های صخره‌ای الیمایی، همچنین سبک (تمام رخ بودن، صلابت، بدوی بودن) و موضوعات تصویری آن به صورت انکار ناپذیری با استناد به لباس‌ها و حالت افراد به اثبات رسیده است. به علاوه، ویژگی‌های هنر پارتی در هنر صخره‌ای الیمایی به شکل کامل‌تر و عمیق‌تری نسبت به هنر صخره‌ای مناطق پالمیر، دورا ـ اوروپوس و هترا اجرا شده است. بی شک تفکر و سبک ایرانی در آن برتری دارد. این حجاری‌ها، ایرانی‌تر از حجاری‌های همزمان در سوریه و بین‌النهرین است، چرا که عناصر بیگانه ـ سامی و یونانی ـ رومی در آن نادر و ویژگی‌های ایرانی در موضوعات تصویری آن‌ها دیده می‌شود.

تاریخ گذاری نقش برجسته‌های الیمایی و حتی مواردی که دارای کتیبه‌اند، با مشکلات جدی مواجه است؛ زیرا قدمت این کتیبه‌ها جای بحث دارد. همچنین معنای بسیاری از صحنه‌ها و رابطه بین صحنه‌های مختلف همچنان ابهام آمیز است ولیکن با مقایسه سبکی آثار فاقد کتیبه با نمونه‌های کتیبه دار می‌توان یک گاهنگاری نسبی ارایه داد.

با اینکه حجاری‌های الیمایی در انتخاب موضوعات تصویری بسیار ابتدایی عمل کرده و فاقد تنوع‌اند، اما با این وجود مهم‌اند، زیرا این تصاویر وقایع دوران اشکانی را نشان می‌دهند. بدون شک اهمیت آثار یافت شده در ایران بیشتر از نقاط دیگری چون سوریه، بین‌النهرین، دورا اوروپوس و هترا است. این مناطق همگی در مرزهای غربی پارتیان واقع بودند و به شدت تحت تأثیر هنر بیگانگان قرار داشتند، بعلاوه دوران حکومت پارتیان تنها بخش کوچکی از تاریخ طولانی مناطق و شهرهای مذکور را تشکیل می‌دهد.

بدون شک ویژگی‌های هنر پارتی در حجاری‌های صخره‌ای الیمایی چه از نظر سبک (نما، صلابت، معنویت) و موضوعات تصویری و چه از نظر مدل لباس‌ها و حالات افراد تأیید شده است. تمام رخ بودن چهره‌ها در هنر پارتی در هیچ جا به اندازه نقش برجسته‌های صخره‌ای الیمایی به کار برده نشده است. اکثریت

Archive of SID

www.SID.ir

قریب به اتفاق نقوش برجسته الیمایی به صورت تمام رخ نمایش داده شده‌اند (به استثنای سوار و غلام هونگ نوروزی که از نیم رخ نشان داده شده‌اند).

پیکره تراشی صخره‌ای دوران اشکانی همچنان به شیوه هنر هخامنشی صحنه‌های رسمی را نشان می‌دهد. یعنی این صحنه‌ها مربوط به احترام و ستایش شاهزادگان یا صاحب منصبان محلی هستند. در واقع موضوعات مذهبی، در معنای واقعی، کاملاً نادیده گرفته شده‌اند. در ادامه عیناً همین موضوعات تصویری در هنر صخره‌ای ساسانی تکرار خواهد شد. بنابر این کشف ویژگی‌های هنر صخره‌ای الیمایی کمکی در پیدا کردن حلقه مفقوده بین هنر حجاری هخامنشی و ساسانی است.حجاری‌های صخره‌ای الیمایی همانند هنر هخامنشی، منعکس کننده هنر رسمی و دیوانی یعنی به تصویر کشیدن قدرت با تکریم شاهزادگان و یا مقامات بلند مرتبهٔ محلی است.

منابع فارسی:

بشاش، رسول ،۱۳۷۳، کتیبه الیمایی نقش برجسته ایذه، مجله میراث فرهنگی، ویژه نامه اولین گردهمایی باستان شناسی ایران پس از انقلاب اسلامی.

پاتس، دانیل،۱۳۸۵، باستان شناسی ایلام، ترجمه زهرا باستی، تهران، سازمان سمت

حیدری، ا،۱۳۷۷، نقش آثار الیمائید در ارتفاعات سوسن (ایذه)، فصلنامه اثر، شماره ۳۰-۲۹، انتشارات سازمان میراث فرهنگی کشور،صص۲۳۲-۲۰۴.

دریایی، تورج۱۳۸۳، شاهنشاهی ساسانی، ترجمه مرتضی ثاقب فر، تهران، نشر ققنوس.

عرب، حسنعلی و مجید سروش نیا ۱۳۸۸، نقش برجسته سرحانی، نویافته‌ای از دوره الیمائید، پیام باستان شناس، سال ششم شماره یازدهم، بهار و تابستان ۸۸، دانشگاه آزاد اسلامی واحد ابهر، صص ۸۸- ۸۳.

کالج، مالکوم، ۱۳۸۰پارتیان (چاپ دوم) ،ترجمه مسعود رجب نیا،تهران ، انتشارات سحر.

گراوند، افراسیاب، ۱۳۸۷، گزارش بررسی و شناسایی و مستند سازی مسجد سلیمان، آرشیو اداره کل میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری استان خوزستان (منتشر نشده).

گیرشمن،رمان،۱۳۷۰هنر ایران در دوران پارت و ساسانی،بهرام فره وشی، تهران،انتشارات علمی و فرهنگی.

مجیدزاده ،یوسف۱۳۸۰، تاریخ و تمدن بین‌النهرین، جلد سوم:هنر و معماری، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.

مهر کیان جعفر،۱۳۷۵، نگارکند نویافته الیمایی شیرینو، مجله میراث فرهنگی،شماره ۱۵، صص۵۹-۵۶.

مهر کیان جعفر، ۱۳۸۱، نگارکند الیمایی الگی،نامه پژوهشگاه میراث فرهنگی، شماره نخست، صص۸۶-۸۱.

واندنبرگ، لویی و کلاوس شیمپن ۱۳۸۶، نقوش برجسته منطقه الیمایی در دوران اشکانی، ترجمه یعقوب محمدی فر و آزاده محبت خو، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

Altheim, F,. and R. Stiehl, (1959), Die Inschriften von Tang-i Sarvak Asien und Rom. Tubingen, 30-34.

Calledge, M.A.R. (1977), Parthian Art. London.

Debevoise, N.C. (1942), The Rock Reliefs of Ancient Iran, Journal of Near Eastern Studies, Vol. I, pp. 97-102.

Ehmann, D. (1975), Bahtiyaren-persische bergnomaden im wandel der zeit, Wiesbaden.

Archive of SID

www.SID.ir

Ghirshman, R. (1976), Terrasses sacrees de bard-e Nechandeh et Masjid-I Solaiman, Memoires de le delegation archeologique en Iran, vol. XLV, vol. 1 texte, Paris.

Ghirshman, R.(1962), Parthes et Sassanides, Paris.

Hansman, J. (1967), Charax and the Karkheh, Iranica Antiqua, vol. VII, 1967, 21- 27.

Hansman, J. (1972), Elamites, Achaemenians and Anshan, Iran, vol. X.

Harmtta, J. (1976), Inscriptions elymeennes, *dans* R. Ghirshman, Terrasses sacrees, MDP,vol. XLV, Paris.

Henning, W.B. (1952), The Monuments and inscriptions of Tang-i Sarvak, Asia Major, New Series, vol. II, London.

Hinz ,W. (1964), Das Reich Elam, Stuttgart .

Herrmann,G. (1977), The Iranian Revival, Oxford.

Jacobsen, T. (1939), The Sumerian King List, Chicago.

Kahrstedt, U. (1950), Artabanos III. und seine Erben, Bern.

Rostovtzoff, (1935), Dura and the problem of Parthian art,Gale glass, Study, vol. 5, 157-304.

Schlumbrger,D. (1960), Descendants non-mediteraneens de l' art grec, Syria, vol. XXXVII, 292.

Schlumberger, D. (1970), L' Orient Hellenise, Paris.

Vanden Berge, L. K and Shippmann, (1985), Les relifs rupestres d'Epoque Parthe, Gent.

Weissbach, F. (1905), Paulys Real-Encyclopadie der classischen Alterumswissenschaft, V, col. 2458.

Weissbach F. (1930), Paulys Real-Encyclopadie der classischen, Altertumswissenschaft, XIV.

Will, E. (1962), L' art Sassanide et ses predecesseurs, Syria, Vol. XXXIX, 50. 52.

Mehrkian, J. (2001), Trois bas-reliefs parthes dans Les monts Bakhtiaris Iranica Antiqua. Vl. XXXVI.

Wolski,J.(1966), Les Achemenides et les Arsacides. Contribution a l' histoire de la formation des traditions iraniennes, Syria, vol. XLIII, 65-89.

Archive of SID

www.SID.ir