انجمن علمی هنر و ادبیات تطبیقی ایران

Comparative Art and Literature Quarterly
Year ۳, Issue ۱, Winter ۲۰۲۵
Pages: ۳۱-۵۸

From Facial Expression to Gaze Semiotic Analysis of Parthian Period Statues

Sohrab Ahmadi[۱]
Paris-Cite University
Marzieh Athari Nikazm[۲]
Department of language and literature, Faculty of Humans Sciences, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran

Abstract:

The art of the Parthian period is important for several reasons: it is directly linked to the art of the Achaemenid period, and then to Seleucid and Greek art, and is worthy of attention in studies of the history of art. Parthian art had diverse modes of expression, and was preserved on substrates such as stones, coins, pottery, etc., and in addition to the mode of expression, it is also noteworthy in terms of diversity and presentation, and it reflects a profound worldview in form and content. In Parthian art, especially the volumes carved on the bed of mountains, the human figures, statues and statues of this historical period, two factors of facial expression and the way of looking *at people are noteworthy and indicate the depth of this art. The meaning of the face goes beyond the appearance and becomes a transcendent, other-seeking, human and even social meaning, and the function and meaning of the gaze also fluctuates and flows from a transcendent expression that is the way of looking at "I" to "He" to the personal way of "I"/"You". To analyze the meaning produced by the face and gaze in Parthian sculptures, we need a method that examines and deals with meaning in a coherent and systematic way. Based on Parthian sculptures and with the help of the semiotics of the Paris School, we will try to analyze the face and gaze in Parthian sculptures and systematically examine and study these two semantic components.

Keywords: Face, gaze, Parthian art, semiotics, meaning.

[۱] sohrabahmadi۱۹۹۱@gmail.com
[۲] M_atharinikazm@sbu.ac.ir

فصل‌نامهٔ هنر و ادبیات تطبیقی
سال سوم، شمارهٔ اول، بهار ۱۴۰۴،
صفحات ۵۸-۳۱

از چهره‌پردازی تا نگاه
تحلیل نشانه-معناشناختی تندیسهای دوران اشکانی

سهراب احمدی [۱]
دانشجوی دکتری گروه نشانه شناسی و علوم زبانی دانشگاه پاریس سیته فرانسه
مرضیه اطهاری نیک‌عزم [۲]
دانشیار گروه آموزشی زبان و ادبیات فرانسه، دانشکده ادبیات وعلوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران

چکیده
هنرِ دوران اشکانی به دلایل مختلفی دارای اهمیّت است: این هنر در پیوند مستقیم با هنر دوران هخامنشی و سپس هنر سلوکی و یونانی قرار داشته و به لحاظ شمول زمانی و جغرافیایی نیز دارای گستره بوده و در مطالعات تاریخ هنر درخور توجه می‌باشد. هنر اشکانی شیوه‌های بیان و بروز متنوعی داشته و بر بسترهایی نظیر سنگ‌ها، سکه‌ها، سفال‌ها و غیره به یادگار مانده و لذا به جز شیوهٔ بیان، از نظر تنوع و بستر ارائه نیز درخور توجه بوده و مبین نوعی جهان‌بینی ژرف در فرم و محتواست. در برخورد با هنر اشکانی، به ویژه حجم‌های کنده‌کاری شده بر بستر کوه‌ها و به صورت کلی احجام، مجسمه‌ها و تندیس‌های انسانی این دوران تاریخی، دو عامل چهره‌پردازی و شیوهٔ نگاه انسانی توجه برانگیز بوده و نشان از ژرفای این هنر دارند. در حقیقت چهره، چهره‌پردازی و نگاه از عوامل تولید معنا هستند: در این مجسمه‌ها، معنای چهره از صورت ظاهری فراتر رفته و به معنایی متعالی، دیگری‌خواهانه، انسانی و حتی اجتماعی مبدل شده و کارکرد و معنای نگاه نیز از بیانی متعالی که شیوهٔ نگاه «من» به «اوست» تا شیوهٔ شخصی «من»/ «تو» در نوسان، جَرَیان و پویایی است. با توجه به آنچه گفته شد برای تحلیل معنای تولید شده از چهره و نگاه در تندیسهای اشکانی نیازمند روشی هستیم که معنا را به صورتی منسجم و نظام‌مند بررسی نموده و مصروف آن باشد. نشانه-معناشناسی مکتب پاریس با تلاش‌های اَلژیداس ژولین گِرِمَس این مهم را برعهده داشته و مطالعهٔ معنا را اهم کار خود می‌داند. با تکیه بر تندیسهای اشکانی و با یاری گرفتن از روش نشانه-معناشناسی مکتب پاریس، ما نیز تلاش خواهیم نمود به تحلیل چهره و نگاه در این تندیسها بپردازیم و این دو مؤلفهٔ معنایی را به صورتی نظام‌مند بررسی و مطالعه نمائیم.

کلیدواژه‌ها: چهره، نگاه، هنر اشکانی، نشانه-معناشناسی، معنا.

---

[۱] sohrabahmadi۱۹۹۱@gmail.com
[۲] نویسنده مسئول M_atharinikazm@sbu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۸/۲۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۴/۰۹

مقدمه

سخن از هنر اشکانی به واسطهٔ پیوند این سلسله با یونانیان گاه باعث می‌شود که این هنر، زیر سایه قرار گرفته و همین امر موجب شده که پژوهش‌های انجام گرفته همواره با تأکید بر هنر سلوکی و یونانی باشد. این در حالی است که حداقل از نیمهٔ نخست قرن اول میلادی[۱] می‌توان از هنری سخن گفت که در بستر مرزهای آن، دوران اشکانی نضج گرفته و پایه‌ای مستحکم برای دوران بعدی یعنی ساسانیان بوده است. بدین ترتیب هنر ایرانی را اگر پیوستاری در نظر بگیریم، یکی از محورهای آن، دوران طولانی حکمرانی اشکانیان بوده است که با تطور و تحول در دوران‌های بعدی نیز تأثیرگذار بوده است. این تأثیرگذاری، با عبور از تاریخ و مرزهای جغرافیایی و سیاسی، تا امروز نیز دوام آورده و در بافت هنر ایرانی ساری و جاری است. در این باب دیاکونف نیز نکتهٔ مهمی را بیان میکند که نشان از ملی بودن هنر اشکانی دارد: « {...}سابقاً اکثر آثار پارتی را که به سنت هلنی ایجاد شده بود، بی‌قید و شرط جز آثار منطقهٔ دریای متوسط به‌شمار می‌آورده‌اند و هنر ایرانی زمان پارتیان را به غلط «غیر ملی» محسوب داشته و معتقد بودند که از مسیر کلی تکامل هنر ایرانی خارج شده {است.}»(دیاکونف، ۱۲۱:۱۳۵۱). در ادامه دیاکونف بر ملی و ایرانی بودن هنر اشکانی صحه می گذارد. البته ارائهٔ تعریف دقیقی از حدود و ثغور مرزهای جغرافیایی دوران اشکانیان شاید برای تاریخ‌نویسان و پژوهشگران حوزه‌های تاریخ، باستان‌شناسی، جغرافیا لازم و حتی ضروری بنماید، اما تعیین این مرزها در هنرهای تجسمی و در پیوند با مقالهٔ پیش رو چندان محل بحث نیست، زیرا هنر دوران اشکانی مرزهایی باز و پذیرا دارد که محل برخورد اقوام مختلف بوده و دارای تنوع است، این تنوع اگرچه زمینه‌ساز گفتگو می باشد، اما در نهایت، به ویژه از نیمهٔ اول قرن نخست میلادی به بعد، می‌توان از گونه‌ای هنر اشکانی سخن گفت که نه تنها مختص به هنر است بلکه تحت حکومت اشکانیان شکل گرفته است. به عبارت دیگر، این هنر از سویی برآمده از دورانی تاریخی است که نزدیک به پنج سده امتداد داشته و از سوی دیگر حمایت حکومتی را به همراه داشته و توانسته شکوفا شود و حتی مرزهای مشخصی با هنر سایر دوران‌ها بسازد. هنگامی که از هنر اشکانی سخن می‌گوئیم، از چندین جهان‌بینی، فرم و محتوا صحبت می کنیم که با سرزمین‌های دیگر، ادیان مختلف و اقوام گوناگون پیوند دارد. در حقیقت این ویژگی دوران اشکانی یعنی گشودگی و پذیرش اندیشه‌های دیگران، در تساهل

[۱] تعدادی از پژوهشگران استقلال هنر اشکانی را از حدود سال ۱۰ پس از میلاد تا زمان سقوط این دولت می‌دانند. ر.ک: (اخوان اقدم،۳۹:۱۳۹۹)

دینی این حکومت نیز قابل مشاهده است و لذا نوعی فضای باز در همهٔ عرصه‌ها و به تبع آن هنر را می‌توان شاهد بود.

با عنایت به اهمیت و گسترهٔ موضوع، هنر اشکانی را می‌توان از دیدگاه‌های گوناگونی مورد بررسی و تحلیل قرار داد، زیرا غنای این هنر و گستردگی مفاهیم و بسترهای آن از یک سو و پراکندگی جغرافیایی از سوی دیگر، از جمله عوامل حائز اهمیت محسوب می‌شوند و همین امر موجب می‌گردد که دیدگاه‌های مختلفی برای تحلیل این موضوع لازم باشد. هنگامی که از هنر اشکانی سخن می‌گوئیم، پیش از هر چیز تعلق آن به سلسلهٔ اشکانی به چشم می‌آید. در یک نگاه این نکته به لحاظ تاریخی و تبارشناسی مناسب بوده و حداقل می‌تواند در تحلیل، ساختار مناسبی ایجاد نماید، اما از نگاهی دیگر منسوب کردن این هنر تنها به دوران سلسلهٔ اشکانی، یعنی عدم توجه به پیش‌متن‌ها[۱] و عواملی که این هنر را شکل داده‌اند. در واقع این هنر به صورت کلی دارای زمینهٔ شکل‌گیری ویژه‌ای بوده که خود بر محورهایی از قبیل هنر هخامنشی، میان‌رودانی، بابلی و آشوری، هنر یونانی، پرنی و اقوام دیگر و در نهایت هنر اشکانی استوار است. پس برای مطالعهٔ هنر اشکانی، منابع ما تنها نمی‌توانند به هنر دوران اشکانی محدود شوند، زیرا تکوین هنر اشکانی خود دارای اندیشه‌های پیش اشکانی ژرفی بوده است. تساهل مذهبی حاکم بر ایران، برخورد ادیان مختلف زردشتی، یهودی، مسیحی، بودایی و غیره در این دوران، پراکندگی جغرافیایی حکومت اشکانیان و طول مدت فرمانروایی آنان موجب ساخته شدن و استحکام هنر اشکانی گردیده است.[۲] علاوه بر این نکات، رسانهٔ زبانِ کلامی[۳] در دوران اشکانی دارای گستره بوده و برخوردهای زبانی و تکلم به خانواده‌های مختلف زبانی در ایران اشکانی، خود بر غنای بیان تصویری نیز می‌افزوده است.[۴] این هنر شامل سکه‌ها، سنگنوشته‌ها، تندیس‌ها، تندیسک‌ها، حجم‌های غول‌پیکر، سنگ‌نگاره‌ها و نقاشی‌های دیواری می باشد که نشان از گستردگی پیکرهٔ مورد مطالعه دارد. بنابراین هنگامی که از هنر اشکانی سخن می‌گوئیم با وسعت

---

[۱] پیش متن را گاه در بطن نظریهٔ بینامتنیت مطرح نموده‌اند، بر این اساس هر متنی با متن‌های پیش از خود در گفتگوی معنایی و ساختاری است. ما در مقالهٔ خود بیان تصویری دوران اشکانی را به مثابه متنی برای تحقیق در نظر گرفته‌ایم و بنابراین پیش‌متن‌هایش را با تسامح می‌توان آثاری دانست که بستر و زمینه‌ای برای آفرینش دوران اشکانی محسوب می‌شوند.

[۲] گفتنی است طبق نظر بعضی محققان، اشکانیان حامیان دینِ ملی، یعنی دیانت زردشتی نیز بوده‌اند، بنابراین بایستی از تأثیر بیشتر جهان‌بینی زردشتی در هنر اشکانی نیز سخن بگوئیم..(پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷:۵۲۳)

[۳] Le langage verbal

[۴] در واقع مقصود آن است که زبان کلامی به عنوان اولین رسانهٔ بیانی نشان از نوعی جهان‌بینی دارد که در ساخت آثار تصویری نیز تأثیرگذار خواهد بود.

و گستره مواجه هستیم. بدین منظور بایستی بتوان با توجه به داشته‌های باستان‌شناختی، تاریخی، زبان‌شناختی، ...، پیکره‌ها را به گونه‌ای نظام داد و سامان بخشید که تا امروز قابل استناد بوده و تکیه‌گاه لازم علمی را برای پژوهش‌های بعدی فراهم نمایند. ساخت پیکره از بازمانده‌های هنری دوران اشکانی گاه دشوار هست، زیرا یافته‌های تاریخی-باستان‌شناختی به صورت مداوم در حال روزآمد شدن هستند، این در حالی است که مسیر تحلیل هنری متفاوت از روزآمد شدن داده‌های تاریخی-باستان‌شناختی است.

اضافه کنیم که خطوط کلی هنر اشکانی را شاید بتوان چنین دسته‌بندی نمود: « ترسیم خطوطی که گردش آزاد و نرم دارند، خشکی و صلابت پیکره‌ها (تصویر کردن افراد به صورت خشک و با برجستگی کم)، آذین‌گری و پرداختن به جزئیات جامه‌ها و جواهرات و توجه زیاد به چهره‌پردازی.» (مهرآفرین، ۱۳۹۲: ۳۵) پس در هنر اشکانی یکی از محورها چهره‌پردازی است، که توسط محققان مختلف مورد تأکید قرار گرفته است و ریشه در دوران هخامنشی نیز دارد. اما پردازش چهرۀ تمام‌رخ یکی از مهم‌ترین نکات در باب چهره و چهره‌پردازی دوران اشکانی است. از سوی دیگر، این نوع از پردازش سبب می‌شود که مخاطب نیز به صورت تمام‌رخ و از روبرو برابر مجسمه یا حجم قرار بگیرد و بدین ترتیب مناسبات فضایی-زمانی و گفتگویی ویژه‌ای بین مخاطب و احجام شکل خواهد گرفت، که مقالۀ ما بیشتر بر مبنای همین مناسبات فضا-زمانی و شخصی دسته‌بندی شده است. بنابراین، چهره‌پردازی تمام‌رخ و نگاه مخاطب به این نوع چهره‌پردازی را شاید بتوان در زمرۀ مهم‌ترین محورهای هنر دوران اشکانی در نظر گرفت که ریشه‌های ژرفی در هنر پیش از اشکانی و هنر یونانی و نیز در فرهنگ، آداب و رسوم هر ناحیۀ حکومت اشکانی دارد. در باب چهره و چهره‌پردازی در هنر اشکانی، پرسش‌هایی به ذهن متبادر می‌شوند:

چهره‌های برجا مانده از این دوران چه ساختاری دارند؟ آیا چهره در این هنر تنها به معنای صورت است؟ شیوۀ نگاه در این چهره‌ها به چه صورت بوده و نگاه چگونه در نظام چهره و در تولید گفتمان هنری نقش ایفا می‌نماید؟ تمام‌رخ بودن چهره‌ها و نگاه چشم در چشم به مخاطب چگونه موجب تولید معنا می‌شود؟ جفت فضا-زمان چگونه در ادراک حجم‌های اشکانی به ظهور و تولید معنا می‌رسند؟

فرض ما بر این است که معنای چهره در نظام چهره‌پردازی دوران اشکانی از صورت فراتر رفته و معنایی متعالی، دیگری‌خواهانه و حتی اجتماعی و سیاسی داشته و چهره گاه برای رسیدن به این معنا بایستی از نگاه نیز بهره بگیرد. در واقع چهره تنها صورت نیست، و این معنای متفاوت از نظام نگاه و جفت فضا-زمان نشأت می‌گیرد، علت

تشکیل چنین نگاهی نیز در گرو تمام‌رخ بودن بیشتر تندیسهای دوران اشکانی است. بررسی نگاه و جفت فضا-زمان اگرچه در تحلیل‌های تاریخ هنری مورد توجه بوده و تاکنون نیز مواردی در باب هنر اشکانی بررسی شده است، اما رویکردهای نوین نقد پاسخ‌های دیگری نیز به پرسش‌های مطرح شده داده‌اند که ما تلاش می‌کنیم به معرفی یکی از رویکردهای نوین تحلیل بپردازیم. این رویکرد نشانه-معناشناسی مکتب پاریس است که توسط اَلژیرداس ژولین گِرِمَس پایه‌ریزی شده و توسط نشانه‌شناسان دیگری به ویژه در کشور فرانسه نظام‌مند شده و در سال‌های اخیر ما با نشانه‌شناسی‌های گوناگونی مواجه هستیم که در جستجوی ساختارهای معناساز متن و گفتمان می باشند. این روش در کنار سایر روش‌ها از قبیل روانکاوی، زبان‌شناسی، جامعه‌شناسی، نقد مضمونی و غیره اکنون در بسیاری از دانشگاه‌های دنیا برای تحلیل پیکره‌های مختلف ادبی و هنری به کار برده می‌شود. در سامان‌بخشی نشانه شناسی مکتب پاریس، زبان‌شناسی ساخت‌گرای فردینان دُ سوسور[۱] نیز مؤثر بوده و به جز آن اِمیل بَنوِنیست[۲] ایران‌شناس و زبان‌شناس شهیر فرانسوی نیز از کسانی است که مورد ارجاع همیشگی نشانه‌شناسان می باشد. معنا و ساختارهای معناساز اساس تحلیل گفتمانی بوده و برای تحلیل بیشتر بر داده‌های متنی تکیه می‌نمایند و جز در مواردی که پیوند با فرامتن‌ها[۳] لازم می‌نماید، به آن‌ها ارجاع نمی‌دهد. یکی از دغدغه‌های نظری نشانه-معناشناسی مکتب پاریس مسئلهٔ چهره، چهره‌پردازی و چهره‌شدگی[۴] است که این دل‌مشغولی ریشه در گفته‌پردازی[۵] داشته که می‌تواند نظام نشانه‌ای چهره و نگاه را در یک گفتمان تصویری نشان داده و تحلیل نماید.

ما در این مقاله تلاش خواهیم کرد که به مسئلهٔ گفته‌پردازی پرداخته و از خلال چهره‌های بازمانده از دوران اشکانی گفته‌پردازیِ ویژهٔ چهره و نگاه را بررسی نمائیم. این مقاله از سه قسمت تشکیل شده است: پس از بیان پیشینهٔ تحقیق، نخست چهارچوب نظری، روش و رویکرد توضیح داده خواهد شد، به مسئلهٔ گفته‌پردازی در چهره و نگاه می‌پردازیم و از خلال آن دو مبحث ضمیر شخصی و فضا-زمان را به عنوان

---

[۱] Ferdinand de Saussure

[۲] Emile Benveniste

[۳] Para-texte

[۴] La visagéité

مفهوم چهره‌شدگی، بیشتر از فسلفهٔ ژیل دلوز، فیلسوف فرانسوی، وارد مبحث نشانه‌شناسی مکتب پاریس شده است.

[۵] L’énonciataion

دو شاخص مهم گفته پردازی بررسی می کنیم. شایان ذکر است منظور ما از چهره یعنی مبحث تمام‌رخ‌نمایی مجسمه‌های اشکانی.

۱. پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ هنر اشکانی یا به اصطلاح روستوتزف[۱] هنر پارتی، کتاب‌ها و مقالاتی، هم به فارسی و هم به زبان‌های دیگر تألیف شده و بیشتر این تألیفات از ابتدای قرن بیستم با کاوش‌های شهر دورا-اروپوس[۲] آغاز شده‌اند. در کنار کتاب‌های اختصاص‌یافته به هنر اشکانی، در تعدادی از کتاب‌ها و مقالات که در باب تاریخ اشکانی نوشته شده‌اند، قسمتی نیز به هنر اشکانی اختصاص یافته است. در ذیل پرداختن به هنر اشکانی که دارای وجوه متعددی از قبیل معماری، سفالگری، سکه‌سازی، نقاشی و پیکرتراشی است، همواره قسمتی از پژوهش نیز به چهره و صورت می پردازد. ما تلاش می‌کنیم تا پیشینهٔ تحقیق را به گونه‌ای سامان دهیم که در پیشبرد این مقاله مؤثر بوده و یا به صورت مستقیم با ذکر منبع مورد استفاده قرار گرفته‌اند. بدیهی است منابع در زمینهٔ هنر اشکانی گسترده بوده و تنها منابعی که در تحقیق خود از آن‌ها بهره برده‌ایم را خواهیم نوشت. صورت‌بندی این پژوهش‌ها بر اساس زمان چاپ آنها بدین ترتیب است: نخست کتاب‌های مورد استفاده بر اساس تاریخ چاپ از قدیمی‌ترین به متأخرترین و سپس مقالات آورده خواهند شد.

نخستین منبع کتاب *اشکانیان* است که میخالویچ دیاکونف[۳] نگاشته و آقای کریم کشاورز به فارسی ترجمه کرده است، اگر چه این منبع بیشتر بر تاریخ و روایت‌های تاریخی استوار است و در باب هنر تنها قسمت کوچکی در فصلی با عنوان فرهنگ ایران در عهد پارتیان نوشته شده ، اما در ایران جزء نخستین منابع ترجمه شده است که قسمتی از آن در زمینهٔ تاریخ و هنر اشکانی است و در سال ۱۳۵۱ توسط انتشارات پیام در تهران به چاپ رسید. کتاب ریچارد نلسون فرای[۴] با نام *میراث باستانی ایران* ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا نیز از جمله ارجاعاتی است که در باب میراث فرهنگی بازمانده از دوران کهن ایران بسیار دارای اهمیّت است. این کتاب مذکور در سال ۱۳۶۸ توسط انتشارات علمی و فرهنگی چاپ شده است. کتاب دیگر *مبانی تاریخ پارتیان* است که توسط کلاوس شیپمان[۵] نگاشته شده ، این کتاب را آقای هوشنگ صادقی ترجمه و

---

۱ Rostovtzev

۲ Dura-Europos

۳ Mihajlovič D'âkonov

۴ Richard Nelson Frye

۵ Klaus Schippmann

توسط نشر فرزان روز در سال ۱۳۸۴ به چاپ رسیده است. قسمت بسیار کوتاه اما راهگشایی از این کتاب در باب هنر اشکانی است. نکتهٔ بسیار مهم مطرح شده در آن، صحه نهادن بر عدم وحدت و یکپارچگی هنر اشکانی و در واقع منابع متعدد این هنر دارد و از این حیث، گویی هنر اشکانیان به چهارراهی برای برخورد هنر اقوام گوناگون شبیه است.

کتاب دیگری که هر محقق در زمینهٔ هنر اشکانی را بایستهٔ مراجعه است، کتاب *سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز* است که زیر نظر آرتور پوپ[۱] و فیلیس اکرمن[۲] چاپ شده و در ایران، ویرایش کتاب زیر نظر سیروس پرهام انجام گرفته است، جلد اول کتاب به تاریخ اشکانی پرداخته و کتاب در سال ۱۳۸۷ توسط انتشارات علمی و فرهنگی به چاپ رسیده است. از فصل ۲۲ تا ۲۷ کتاب مستقیم به دوران اشکانی پرداخته شده و به ویژه فصل ۲۲ دارای اهمیت در باب تندیس‌ها، تندیسک‌ها، حجم‌ها و دیوارنگاره‌های اشکانی است. نویسندهٔ این فصل فردریش زاره[۳] بوده و باقر آیت‌الله زاده شیرازی آن را به فارسی ترجمه کرده است.

منبع دیگری که مورد استفاده قرار گرفته است، کتاب *هنر اشکانی (مجموعه مقالات)* است که توسط خانم ندا اخوان اقدم گردآوری و ترجمه شده است. این کتاب، شاید جامع‌ترین کتاب منتشر شده در زمینهٔ هنر اشکانی به فارسی باشد. گردآورنده، مقدمه‌ای بسیار جامع و منسجم در باب تاریخ اشکانی و تأثیرات آن نوشته و از آن به هنر و تاریخ هنر اشکانی رسیده است. به جز این مقدمه، کتاب شامل پنج مقاله از اساتید مختلفی است که توسط گردآورنده به فارسی ترجمه شده است. گفتنی است بیشترین ارجاعات نویسندگان کتاب منابع دست اول بوده و این نکته حائز اهمیت است و برای کسانی که در زمینهٔ هنر اشکانی تحقیق می‌کنند، دسترسی به این کتاب جز ملزومات است که ما نیز بیش از هر منبع، در قسمت‌هایی از مقالهٔ خود از این کتاب بهره برده‌ایم. چاپ نخست این کتاب در سال ۱۳۹۹، توسط پژوهشکدهٔ هنر وابسته به فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران به چاپ رسیده است.

به جز کتاب‌های ذکر شده، مقاله‌ای با عنوان «پژوهشی در تاریخ و هنر دورهٔ اشکانی» توسط رضا مهرآفرین و مهسا زارعی نوشته شده که در مجلهٔ *پژوهش در تاریخ*، تابستان ۱۳۹۲، شمارهٔ ۱۱ به چاپ رسیده است، که قسمتی از آن به معرفی تندیس‌های دوران اشکانی اختصاص یافته است. با توجه به منابع و با عنایت به محورهای بررسی شده در

---

[۱] Arthur Upham Pope

[۲] Phyllis Ackerman

[۳] Friedrich Sarre

کتاب‌ها و مقالات مذکور، بیشتر این پژوهش‌ها به بررسی یافته‌های باستان‌شناختی، تاریخی، تاریخ هنر و غیره پرداخته‌اند و استفاده از یک روش تحلیلی چون نشانه-معناشناسی در هیچ از این پژوهش‌ها به چشم نمی‌خورد. گفتنی است قسمت‌هایی از این پژوهش‌ها به خصوص پژوهش و گردآوری خانم ندا اخوان اقدم و فرای دارای تحلیل نیز بوده و به جز مواردی که به تاریخ و تاریخ هنر مرتبط هستند، برای تحلیل نیز گره گشا هستند. بنابراین استفاده از رویکردهای جدید تحلیل متن به ویژه نشانه-معناشناسی در باب پیکرهٔ هنرهای اشکانی به کار نرفته و می‌تواند راهی برای سایر پژوهش‌ها قلمداد شود.

۲. چهارچوب نظریِ تحقیق، رویکرد و روش

۱.۲. رویکرد نشانه‌شناسی مکتب پاریس

در نشانه‌شناسی مکتب پاریس آنچه بیش از همه مورد توجه قرار می‌گیرد، معنا و جستجوی معنا از خلال فرم‌ها و روابط بین آنهاست. معنا می‌تواند از طریق گفتمان‌های مختلفی حاصل شده و به منصهٔ ظهور و بروز برسد. در باب معنا بایستی بگوئیم که معنا، ساختاری بسته نداشته و در حقیقت نوعی جهت و تنش متنی ایجاد می‌کند که موجب ایجاد ساختاری پویا برای متن می‌گردد. بدین ترتیب نشانه‌شناسی مکتب پاریس با عبور از واحد نشانه به سوی تحلیل واحدی ژرف‌تر یعنی معنا رفته و در گفتمان‌های مختلف معنا را ساختاربندی کرده و تحلیل می‌نماید. ژَک فونتنی[۱] نشانه‌شناس برجستهٔ فرانسوی در همین باب می‌نویسد: « معنا مادهٔ بدون صورتی است که نشانه‌شناسی خود را مصروف مطالعهٔ آن نموده و به دنبال آن است تا معنا را سازمان‌دهی نماید، معنا می‌تواند ساختاری فیزیکی، روان‌شناختی، اجتماعی یا فرهنگی داشته باشد.». (فونتنی، ۱۹۹۸: ۳)

در بند قبل گفته شد که بایستی معنا را در گفتمان بازجسته و بازیافت، لازم است تعریفی از گفتمان نیز ارائه گردد، زیرا ما در این مقاله، سکه‌ها، تندیس‌ها، تندیسک‌ها، حجم‌ها و به صورت کلی پیکرهٔ مورد مطالعه در این مقاله برشی گفتمانی در نظر می گیریم که زایندهٔ معنا بوده و از طریق این فرم‌های حجمی است که به معنا یا لااقل به بخشی از معنا دست می یابیم. در واقع در چهره‌های بازمانده از دوران اشکانی به دنبال کشف معنا و ساختاربندی آن برای تحلیل هستیم. معنایی که ساختارش اگر چه

---

[۱] Jacques Fontanille

در تمام‌رخ نمایی و نگاه از روبروست، اما به صورت ژرفتری به دیگری‌خواهی[۱]، تساهل و گفتگو مرتبط می باشد. نگارندان، پیش از این در مقاله‌ای که در مورد یسن‌های نهم و دهم اوستایی یا هوم یشت در مجلهٔ *جستارهای زبانی* دورهٔ ۸ شمارهٔ ۵، آذر و دی ۱۳۹۶ به چاپ رسانده اند، تعریفی از گفتمان را با نقلی قولی از فونتنی ارائه داده که اینجا تکرار خواهند کرد: « گفتمان دارای معانی مختلفی است، می‌تواند مجموعه‌ای از جملات باشد، یا مجموعه‌ای از عبارات منسجم یا نتیجهٔ گفته‌پردازی، چنان‌که تعریف اول مربوط به حوزهٔ زبان‌شناسی متنی، تعریف دوم زبان‌شناسی گفته‌پردازانه و تعریف آخر مربوط به فن بلاغت[۲] و کاربردشناسی[۳] زبان است. در تمام موارد در تعریف گفتمان اندیشه‌ای حاکم است و آن این است که گفتمان را می‌توان کلیتی در نظر گرفت که معنایش تنها از اضافه کردن عنصری به متن و یا ترکیب معنای قسمت‌های مختلف آن حاصل نمی‌گردد.» (اطهاری‌نیک‌عزم و احمدی، ۱۳۹۶: ۱۶۳) گفتمان در کاربرد زبان در نظام‌های نشانه‌ای به دست آمده و قابل تحلیل است. در تحلیل یک گفتمان بایستی بتوان قبل از هر چیز منطق متنی را کشف کرده و شناخت.

اما منطق متن و ساختارهایی که در نشانه‌شناسی مورد تحلیل قرار می‌گیرند گاه از سطحی روئین و قابل دیدن در متن به سطوحی ژرف‌تر حرکت می‌کنند، و هر دو سطح نیز قابل تحلیل و بررسی و یافتن لایه‌های پنهان متنی هستند. در واقع، سطح روئین تمام متون در نشانه‌شناسی سطح فیگوراتیو[۴] است که در آن یک عبارت، یک تصویر و یا به صورت کلی یک برش متن می‌تواند برای فرد تصویرسازی کرده و تولید معنا کند.[۵] اما با عبور از این سطح، معنا را می‌توان در سطوح ژرف‌تری مورد تحلیل و بررسی قرار داد که این سطوح در نشانه‌شناسی عبارتند از: سطح شناختی[۶]، سطح عاطفی[۷] و سطح کنشی[۸] است.

علاوه بر سطوح گفته شده در گفتمان، یک مسئلهٔ دیگر نیز در ارتباط با گفتمان دارای اهمیت است و آن مسئلهٔ گفته‌پردازی و حضور فعال گفته‌پرداز در متن و جهت‌گیری‌های متنی اوست. گفته‌پردازی که ذیل زبان‌شناسی گفته‌پردازانه مطرح

---

[۱] Altérité

[۲] La rhétorique

[۳] La pragmatique

[۴] Figuratif

[۵] برای نمونه نخستین برخورد با حجم‌های دوران اشکانی چه از نزدیک و از چه طریق تصویر، معنای اولیه برای فرد صورت‌بندی شده و این روند سطح فیگوراتیو قلمداد می‌شود.

[۶] La cognition

[۷] La passion

[۸] L’action

می‌شود، در نشانه‌شناسی نیز جایگاه مهمی به دست آورده و به خصوص هنگام تحلیل تصویر یا حجم که پیکرهٔ مقالهٔ ما نیز مبتنی بر آن است، دارای اهمیت می‌باشد. در ادامه به مسئلهٔ گفته‌پردازی پرداخته و ضمن بیان تاریخچه‌ای مختصر از آن؛ نقش این مسئله را در نشانه‌شناسی بررسی نمائیم. گفتنی است تلاش خواهیم کرد که گفته‌پردازی را تنها در راستای بیان تصویری و حجمی و موضوع مقالهٔ خود تعریف کرده و توضیح دهیم. پس از بیان گفته‌پردازی و ارتباط آن با نشانه‌شناسی تصویری، به سه محور شخص، فضا و زمان در گفته‌پردازی و در ارتباط با پیکرهٔ خود خواهیم پرداخت.

۲.۲. گفته‌پردازی و زبان تصویر

مفهومی به نام گفته‌پردازی جز مفاهیم اساسی زبان‌شناسی و نشانه-معناشناسی است. اگرچه گِرِمَس نشانه‌شناس و اِمیل بَنونیست ایران‌شناس و زبان‌شناس فرانسوی از این مفهوم در باب زبان‌های کلامی استفادهٔ بیشتری نمودند امّا خودِ آن‌ها و به خصوص زبان‌شناسان و نشانه‌شناسان نسل دوم و سوم پس از گِرِمَس از این مفهوم در حوزهٔ زبان‌های غیر کلامی[۱] و به ویژه تجسمی[۲] نیز بهرهٔ بسیار جستند. برای شناخت بهتر مفهوم گفته‌پردازی می‌بایست از منظر نشانه معنا شناسی مکتب پاریس نگاهی به آن بیندازیم که همین تعریف در آن‌چه که از پی خواهد آمد، پایه‌ای و محور نوشتار ماست. بدیهی است هر چند تعریف بَنونیست پایه‌ای برای سایر منتقدان است، اما تعریف گفته‌پردازی در هر رویکرد با اندک تفاوت‌هایی با رویکردهای دیگر همراه است. ماریا جولیا دُندرو[۳] نشانه‌شناس شهیر نقل‌قولی از گِرِمَس می‌نویسد:« اِمیل بَنونیست نخستین پیکربندی از گفته‌پردازی را به عنوان نمود یا آنِ حضور در گفتمان مطرح نموده است: بین زبان که به صورت کلی مبین تجارب و الگوهای صرفی و دستوری است و سخن که در گفتمان حضور دارد، لازم است از ساختارهای واسطه ای صحبت کرد که زبان آن‌ها را به عنوان یک نمود شخصی در گفتمان به کار می‌گیرد.»(دندرو، ۲۰۲۰: ۲۴)

در بیان گِرِمَس ،گفته‌پردازی شخصی‌سازی ساختارهای نشانه‌شناختی-روایی (ساختارهای ژرف از توانایی بالقوهٔ زبان) به وسیلهٔ یک شخص است که امکانات زبانی را گزینش کرده و آن‌ها را در گفتمان محقّق می‌سازد (پرفورمانس[۴] یا اجراگری در زبان). همین شخصی‌سازی زبان به ما اجازه می‌دهد تا نظریهٔ گفته‌پردازی را نه تنها به

---

[۱] Langages non-verbaux

[۲] Plastique

[۳] Mari Giulia Dondero

[۴] La performance

عنوان گذری بین زبان و سخن در نظر بگیریم بلکه حتّی آن‌را به مثابه واسطه‌ای بین نظام و روندِ زبان نیز بدانیم. در واقع گفته‌پردازی مبین حضور سوژه در زبان و روندی است که او استفاده می‌نماید تا زبان شخصی‌اش را پردازش کرده و به کار بگیرد. هر گفته‌ای مستلزم نوعی گفته‌پردازی ویژه است، لذا اگر حاصل سخن را گفته بدانیم، یا دستاورد فعالیت و روند هنری را اثر بدانیم، این اثر نتیجه یک گفته‌پردازی ویژه است که ما تنها ردپای گفته‌پردازش را می‌شناسیم. بنابراین حجم‌های دوران اشکانی نیز به عنوان اثر در برابر ما فرآیند گفته‌پردازی را طی نموده و به گفته مبدل شده‌اند.

با توجه به آنچه گفته شد، دو نقش اصلی گفته‌پردازی یکی واسطه بین زبان و سخن و دیگری مبین سوبژکیتویته[۱] است که هر دو در باب زبان‌های تصویری نیز قابل تسرّی‌اند. بنابراین به جز زبان‌های کلامی، زبان‌های غیرکلامی و تصویر نیز دارای گفته‌پردازی ویژه هستند. گفتنی است در نشانه‌شناسی مکتب پاریس گفته‌پردازی تصویری نیز ریشه در گفته‌پردازی‌های کلامی داشته و اگر بخواهیم تنها بر ساختارهای متن تکیه کنیم، استفاده از تحلیلگرهای زبان کلامی در زبان تصویر غیرقابل اجتناب است.

اکنون و پیش از هر مطلب، بایستی در راستای نقش یا کارکرد نخست گفته‌پردازی (واسطه بین زبان و سخن) بدانیم و بپرسیم: آیا دستور زبان ویژه‌ای برای زبان‌های تصویری به ویژه حجم، نقاشی یا عکس به صورت کلی و جهانی[۲] در لحظهٔ تولید تصویر وجود دارد؟ در زبان‌های کلامی هر واژه حتّی در فرض چند معنایی[۳] نیز قابل تفسیر بوده و در فرهنگ لغت ذیل هر مدخل توضیح کاملی از معانی آن داده شده است، بنابراین واژه در بافت کلام (به ویژه مقالات علمی تولید شده در هر زبان) دارای معنایی واحد و مشخص است. زبانِ کلامی دارای ساختار دستوری مشخصی است که تخطی از آن، گاه در زبان ادبی یا شاعرانه نیز اتفاق می‌افتد و در غیر این صورت تخطی از دستور آن مبین برساخت‌هایی روانکاوانه و غیره است که حتی خود این تخطی‌ها و چرایی و چگونگی‌شان نیز قابل طبقه‌بندی و دسته‌بندی می‌باشد. امّا در حوزهٔ زبان‌های غیرکلامی و یا به صورت خاص در حوزهٔ زبان‌های تصویری با یک بیان و ساختار بسته و تعریف شده با دستوری مشخص و طبقه‌بندی‌شده، مواجه نیستیم و نمی‌توان به صورت دقیق تفسیری از دستور زبان تصویر ارائه نمود، در حقیقت دستور زبان مشخصی برای حجم، نقاشی یا عکس وجود ندارد که بتوان بر اساس آن تصمیم‌گیری نموده و با

---

[۱] سوبژکتیویته را می‌توان به ذهنیت ترجمه کرد، اما در این مقاله شاید جز ذهنیت معانی دیگری نیز داشته باشد و با این وصف مقصود ما امر نادیدنی و گاه امر غیر کلامی است.

[۲] مقصود آن است که آیا دستور و نحوی وجود دارد که همهٔ مردمان با هر نژاد و زبان، تصویر را یکسان درک و دریافت کنند؟

[۳] Polysémie

قاطعیت بر مفهومی تک‌معنایی یا یگانه پافشرد و حتی تخطی‌های تصویری نیز به راحتی قابل دسته‌بندی نیستند. از آنجایی که دستور مشخصی وجود ندارد، تحلیل تصویر بر اساس صورت‌بندی و ساختاری است که پژوهشگر می‌تواند با تکیه بر پیکره ایجاد نماید. بدین ترتیب می‌توان گفت یک زبان تصویری جهانی وجود نداشته و در ضمن هر اثر (نقاشی یا عکس) دستور زبان شخصی خود را داشته و در این حوزه نمی‌توان از یک دستور کلی بهره برده و سخن گفت. این بدان معناست که هر تصویر، گفته‌پردازی ویژهٔ خود را دارد و به عوامل بسیاری چون در سری بودگی[۱] ، بیناتصویریت[۲] و غیره مرتبط است. فراموش نکنیم این عوامل و بسیاری دیگر همان کلیدهایی هستند که امکان خوانش و در آستانهٔ ادراک معنا[۳] قرار گرفتن را برایمان فراهم می‌نمایند.

دومین نقش گفته‌پردازی که در زبان‌های تصویری دارای اهمّیت بیش‌تری نسبت به نقش نخست است، ورود سوژه به گفتمان‌های تصویری است که از آن با عنوان شخصی‌سازی زبان از گذر یک انتخاب می‌توان نام برد. هر گفته[۴] چه کلامی و چه غیرکلامی شامل نقاشانه، حجمی، عکاسانه، سینمایی و غیره یک کل معنازاست: به عبارتی هر گفته به وسیلهٔ کنشی گفته‌پردازانه تولید شده است، کنشی که حتّی به وسیلهٔ یک ژست با برون‌فکنی یا به وسیلهٔ یک انفصال روایی[۵] می‌تواند بیان شود و تمام معنا را در خود نهفته دارد. این گفته‌ها بر اساس روابط متفاوت بین فرم‌ها، رنگ‌ها، موقعیت پلاستیک، کروماتیک[۶]،جوهری و همان‌گونه که گفته شد در سری بودگی قابل تحلیل هستند. شایان ذکر است که گفتهٔ تولید شده بیان‌گر روند نگاه و همین‌طور مبین ارزش‌ها، دانستگی ها و شناخت‌هایی است که بین بیننده(گفته‌یاب)[۷] و گفته‌پرداز [۸] در تبادل است. هر چند اثر به صورت کلی برای مخاطب خاصی خلق نمی‌شود اما

---

[۱] La sérialité

مقصود از درسری‌بودگی تولید معنا در مجموعه تصویر است.

[۲] Interpicturalité

[۳] مقصود آن است که ما هرگز به کنه ادراک معنا نخواهیم رسید، معنا همچون کوه یخی است که تنها قسمتی از آن عیان است و ما بر مبنای قسمت دیده شده می‌توانیم تحلیل خود را ارائه کنیم.

[۴] L’énoncé

گفته با آنچه قرار داده و مستقر در متن است ارتباط دارد.

[۵] Le débrayage

[۶] Chromatique

کروماتیک بیشتر آمیزه‌ای از رنگ‌های سفید، سیاه و توسی و تراوش نور از آن‌ها و سطح ارتباطی‌شان است.

[۷] L’énonciataire

[۸] L’énonciateur

یکی از ابعاد معنایی گفتمان تصویری یا ادبی مخاطب است.(ما در این مقاله گاه گفته‌یاب فرضی را برای مخاطب برمی‌گزینیم که در برابر گفته‌پرداز است و همان ارزش‌ها و کارکردهای گفته‌پرداز را در سطح خوانش اثر برعهده دارد، امّا چنین گفته‌یابی فرضی است زیرا احتمال این‌که اثر دیده نشود نیز وجود دارد.)[۱] گفتنی است، اگر در زبان‌های کلامی (مقصود کلام ادبی و شاعرانه نیست) گفتن و درک پیام و چگونگی انتقال آن اهمّیت دارد، در بعضی زبان‌های تصویری پیام خاصی وجود ندارد (هر چند در این زبان‌ها نیز وجود پیامی خاص محتمل است) و شناخت پیامی یگانه و دقیق به صورت کلی در تعلیق می‌باشد، زیرا همان‌گونه که گفته شد دستور زبان مشخصی برای زبان تصویر وجود ندارد تا بتوان بر اساس آن بر پیامی دقیق صحه نهاد.[۲] گفتهٔ تصویری ما از یک سو دارای کنش تولید بوده و خودِ روند تولید دارای اهمیت معنایی است و از سوی دیگر دارای کنش مشاهده[۳] به وسیلهٔ یک بینندهٔ فرضی (گفته‌یاب) است. (نظارتی شامل تعمق در اثر، نگاه کردن ، ادراک کردن و غیره). در گفتار روزمره این تبادل بین گفتن و درک پیام جریانی در گردش بین «من» و یک مخاطب «تو» است. گفته‌پرداز و گفته‌یاب مدل‌های ممکنی از خوانشی متنی به یک‌دیگر ارائه می‌کنند و این همان چیزی است که در نشانه-معنا شناسی مکتب پاریس گفته پردازیِ گفته[۴] نامیده می‌شود. این مفهوم به ما اثبات می‌نماید که ما هرگز چیزی به جز ردپای[۵] رابطهٔ بین گفته‌پرداز و گفته‌یاب را نخواهیم شناخت زیرا این گفتگو هرگز به صورت کامل قابل درک نبوده، از این رو خوانش ما مبتنی بر همین دادوستدهای گفتمانی و ردپاهاست.[۶] تلاش می‌کنیم بر این دومین معنای گفته‌پردازی یعنی حضور سوبژکتیویته و شیوه‌های گفته‌پردازی درنگ نموده و در قالب چند نکته این شیوه‌ها و سازوکارها را در حجم‌های بازمانده از دوران اشکانی تا اندازه‌ای شناخته

---

[۱] با این وصف بیشترین مخاطبان آثار حجمی دوران اشکانی، تنها از طریق تصویر چاپ شده و یا تصویر عکاسانه به این مجسمه‌ها دسترسی داشته و مخاطب تصویر هستند و نه اصل اثر. زیرا امروزه بسیاری از این آثار خارج از مرزهای جغرافیایی فعلی ایران است.بنابراین در تولید معنا،بایستی به این نکته نیز توجه شود که معنای این حجم‌ها از طریق تصویر آن‌ها منتقل شده است.

[۲] برای نمونه ما دقیقاً نمی‌دانیم هدف اصلی از حجم‌ها و کنده‌کاری‌های دوران اشکانی آیا تنها انتقال پیام است و یا چگونگی انتقال این پیام دارای اهمیت بوده است؟ در مورد سکه‌ها که قسمتی از دانش ما در باب چهره و چهره‌پردازی دوران اشکانی است، موقعیت روشن‌تر است زیرا سکه اساساً برای مبادله و خرید بوده است ولی با گذر زمان روند هنری‌شدگی را طی کرده و امروزه می‌تواند ابژه‌ای هنری قلمداد شود.

[۳] L’observation

[۴] L’énonciation-énoncé

[۵] L’empreinte

[۶] گویی اثر همچون یک راز است که ما همواره ردپای این راز را از ورای هزاره‌ها در اختیار داریم، بنابراین در تحلیل اثر گاه ردپای تاریخ، گاه ردپای سیاست و گاه اجتماع نیز دیده می‌شود.

و به آن‌ها نزدیک شویم: هر چند این خوانش در آستانهٔ ادراک معناست و کشف کامل معمای اثر همواره در تعلیق است.

در زبان‌های کلامی، نشان‌گرهای گفته‌پردازانهٔ سوبژکتیویته و بیناسوبژکیتویته عبارت است از ضمایر شخصی (من،تو و او)،زمان-نمودهای[۱] افعال (زمان حال و زمان‌های گذشته) روابط و از آن خودسازی‌های مکانی (این‌جا، آن‌جا و ...) بنابراین هر گفته‌پردازی شامل سه انفصال کنشی(ضمایر)، زمانی و فضایی-مکانی[۲] است. در زبان‌های تصویری و به ویژه حجم که پیکرهٔ ما در این مقاله است نظام نگاه می‌تواند به جای روابط ضمایر بنشیند و کشف عناصر زمانی و فضا-مکانی نیز دارای سازوکارهای ویژه‌ای است که به آن‌ها اشاره خواهیم نمود. این نکته نیز قابل تأمل است که هنگامی که از یک اثر هنری صحبت می‌کنیم، بایستی به شرایط آفرینش آن، هدف هنرمند و موارد دیگر نیز بپردازیم، زیرا برای داشتن تحلیلی مبتنی بر متن، خودِ چیستی اثر هنری، تأثیر هنری و در نهایت حضور اثر در برابر مخاطب دارای اهمیت است. این در حالی است که در مورد حجم‌های اشکانی ما لزوماً با اثر هنری مواجه نیستیم، بلکه گذر زمان، جنبه تاریخی حجم‌ها و عوامل متعددی موجب عبور از فرآیند هنری‌شدگی شده‌اند و این حجم‌ها اکنون به مثابه اثر هنری قلمداد می‌شوند.

۳. بحث و بررسی

۱.۳. ضمایر و نظام تصویر

پیش از این گفته شد که در زبان‌های تصویری، یعنی در عکس، نقاشی و یا مجسمهٔ انسانی، بسیاری از نشانه‌شناسان، نظام نگاه را جایگزینی برای شاخص گفته‌پردازانهٔ ضمیر شخصی درنظر گرفته‌اند. شاید یکی از دلایل این باشد، که ضمیر به جای خود شخص می‌نشیند و در پرتره‌پردازی و یا چهره‌پردازی خود پرترهٔ بازنمایی شدهٔ شخص به جای ضمایر نشسته و از سویی دیگر، نشانه شناسان بدین ترتیب از فرامتن‌ها به سوی تحلیل‌های درون‌متنی حرکت کرده و پیکرهٔ خود را بر همین اساس سامان می‌دهند که ما به کاربست این شاخص در باب تصویر حجمی می‌پردازیم.

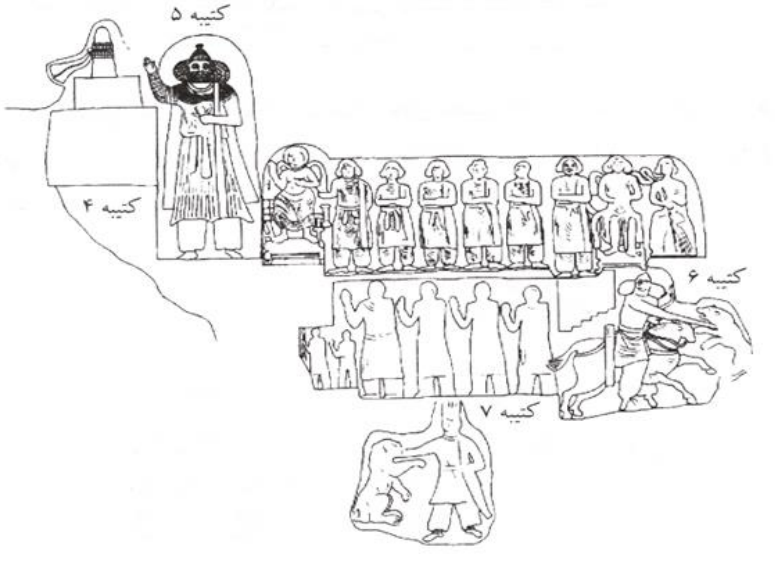
مهم‌ترین ویژگی گفته‌پردازی و شاخص ضمیری آن در تندیسها اشکانی نگاه از روبرو و تمام‌رخ است، به نحوی که گویی مکالمه‌ای معنادار با مخاطب از روبرو و ورای تاریخ وجود دارد: بیشتر این تندیسها شخص بیننده را از روبرو نگریسته و چشم در چشم او

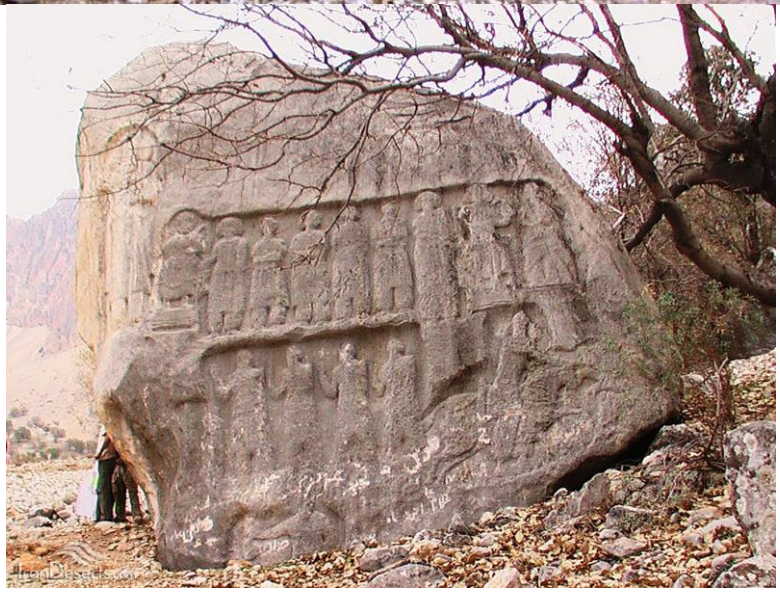
---

[۱] Le temps et l’aspect

[۲] L’espace et le lieu

هستند. اگر در نظام کلامی قیاسی با نظام تصویری انجام دهیم، خواهیم دید که تنها ضمایر حاضر در مکالمهٔ اینجا و اکنون، «من» و «تو» هستند و مسئلهٔ چشم در چشمی در بیان را نشان می‌دهند. بدین‌سان نگاه جای ضمایر شخصی را گرفته و صرف می‌شود. این موضوع نه تنها در برخورد روبرویی با مجسمه صدق می‌کند، بلکه در باب تصویر عکاسی شده از مجسمه نیز قابل صدق است: بیشتر محققان و پژوهشگران از طریق تصاویر آثار برجای مانده به تحلیل دست می‌زنند. در این تصاویر، چهره از طریق همین مکالمهٔ چشم در چشم و صورت در صورت، از صورت فراتر رفته و به نوعی ورود و کنکاش او در دنیای دیگری است. شاید از این منظر بتوان به جز کارکرد گفتگو و مکالمه‌محوری که گاه از طریق رابطهٔ «من» و «تو» به وجود می‌آید، به کارکردهای دیگری نیز رسید که از طریق گفته‌پردازی در ضمایر رخ می‌دهد: کارکردهایی که از شخصی‌ترین حالت‌های روانکاوانه تا اجتماعی‌ترین کارکردها امتداد داشته و دوام دارد، پس در این مجسمه‌ها نگاه از روبرو مبین کارکردهای متفاوت و مختلفی است که این کارکردها از طریق حواس موجود در اعضای صورت و انتقال حس چهره نیز قابل تحلیل است، گفتنی است بسیاری از کارکردهایی که در چشم‌ها و چهره‌های مجسمه‌های بازمانده از دوران اشکانی دیده می‌شود با یافته‌های تاریخی نیز قابل تطبیق است، داده‌هایی که نشان از برخوردی بینافرهنگی و تساهل از سویی و مدارا و رواداری از سوی دیگر دارد، گویی هنرمندان این دوران یا پیکرتراشان دوران اشکانی نیز، بازتاب‌دهندهٔ روحیات دورانی هستند که در آن زیسته‌اند. به نمونه های زیر توجه نمایید:


کتیبه ۵
کتیبه ۴
کتیبه ۶
کتیبه ۷



در باب چشم و نگاه از روبرو و چهرهٔ تمام‌رخ چند نکته دارای اهمیت است، در واقع بایستی گفت که در نحو[۱] کلی تن و در نحو صورت، نگاه و چشم نقشی گسترده ایفا می‌کنند، این دو منبع یکی از نخستین منابع برخورد آدمی با دنیای بیرون یعنی حس بینایی نیز هستند و می‌تواند نخستین برخورد دیداری با جهان بیرون را بخش‌بندی

[۱] La syntaxe

اگر برای دستور زبان کلامی، می‌توانیم صرف و نحو داشته باشیم، از این روست که خودِ ما زبان را یک بار صرف کرده و بار دیگر در نحو تحلیل می‌نمائیم، نظام زبان‌های غیرکلامی نیز این ویژگی را دارد که اجزایش یک بار منفرد و یک بار در مجموعه و به صورت نحوی قابلیت تحلیل داشته باشد.

نموده، شمایلی سازد و هم‌زمان به یک گستره که دارای ابژه‌های متعدد است بنگرد. فرم نخستین از جهان بیرون توسط این حس ایجاد شده و به ما منتقل می‌شود. از این حیث، به نظر می‌رسد نگاه و مکالمهٔ شخصی که از طریق چشم و نگاه و بینایی بین «من» و «تو» شخصی‌سازی شده بود، اکنون با قرارگرفتن در فضای باز و با عبور از دوران، مفاهیم را جمعی‌تر نموده و تسری می‌دهد، فراموش نکنیم که تعداد قابل‌توجهی از حجم‌های دوران اشکانی متعلق به پادشاهان، شاهزادگان و به صورت کلی اعضای خاندان‌های سلطنتی هستند، شاید بتوان گفت که انتقال حس اراده و پیروزی به ویژه در چشمان پادشاهانی که به روبرو می‌نگرند بازتاب دهندهٔ حس قدرت و انتقال آن به گستره‌ای پر وسعت است. این موضوع در تعدادی از سکه‌های بازمانده قابل صحه‌گذاری است. گفتنی است علاوه بر حجم‌های به دست آمده، سکه‌های اشکانی نیز که از روبرو می‌نگرند ترسیم کنندهٔ پادشاه و یا شاهزادگان هستند. پس، با تکیه بر آنچه نوشته شد، از یک مسئلهٔ شخصی بین «من» و «تو» فراتر می‌رویم و بدانجا خواهیم رسید که شاه یا شاهزاده در حال تقسیم ابژهٔ ارزشی[۱] خود با دیگری فردی و گاه جمعی است. گفتنی است ابژهٔ ارزشی یعنی همان ابژه‌ای که کنشگر یا کنشگران در پی دست یافتن به آن هستند. ابژهٔ ارزشی شاهان اشکانی همان منطقی است که برای آنان کشور محسوب شده و دارای یک کل به نام ملت است. اگرچه این موضوع در مورد بسیاری از شاهان صدق می‌کند، اما در باب شاهان اشکانی بیش از نوشتار، با تصویر بیان شده است. در دوران قبل از اشکانی، یعنی هخامنشی و به خصوص در کتیبهٔ بیستون ما با شرح کشورگشایی و کشورداری مواجه هستیم و شرح و بسط کلامی بسیار بیشتر از شرح تصویری است. این در حالی است که شرح تصویری و نگاه از روبرو در مجسمه‌های اشکانی، جانشین شرح کلامی شده است. بدین ترتیب است که از یک نگاه شخصی به نگاهی جمعی‌تر رسیده و این نگاه تثبیت می‌شود. نکتهٔ قابل ذکر دیگر آن است که غالباً این حجم‌ها را به عنوان یادمانی تاریخی می‌ساخته‌اند تا با عبور از پادشاهی در مفهوم اسطوره‌ای به سوی تاریخ‌نگاری حقیقی[۲] حرکت کنند. اگر چه در دوران هخامنشی نیز حجم و کشیدن چهرهٔ پادشاهان مرسوم بوده و نمونه‌هایی از آن به یادگار

---

[۱] ابژهٔ ارزشی یعنی آنچه که از حالت چیز بودن خارج شده و با گرفتن کارکرد به ابژه بدل می‌شود، ابژه‌ای که کنشگران در پی آن هستند: بسیاری از ارزش‌ها را می‌توان مثال زد که شاهان در پی آن هستند: کشور، مردم و غیره. در این نمونه نیز گویی شاهان به کشور و مناطق تحت سلطهٔ خود می‌نگرند. (فونتنی، ۲۰۱۸: ۳)

[۲] نمونه‌های تاریخ‌نگاری در دوران هخامنشی بر روی کتیبه‌ها حجم قابل توجهی دارد، از سوی دیگر تاریخ‌نگاری به زبان پهلوی ساسانی نیز در دوران ساسانیان مرسوم است. گویی دوران اشکانی بیش از هر چیز بستر هنر است تا شرح روایی تاریخ. در زمینهٔ ادبیات نیز تعدادی از آثار برجای ماندهٔ فارسی ریشه در دوران اشکانیان و توجه آنها به هنر و ادبیات دارد.

مانده است، اما پرداخت بیشتر، هنری‌تر و معنادارتر به چهره با دوران پادشاهی اشکانی مصادف بوده است. بدین ترتیب چهرهٔ پادشاه و شاهزاده از طریق چشم در حال نگریستن و تقسیم ابژهٔ ارزشی خود با دیگری و متعلقان خود در سرزمین‌های در حال نگریستن است. پس ما از ابعاد شخصی نگاه به سوی ابعاد جمعی‌تر و اجتماعی‌تر نگاه در حرکت هستیم. به علاوه این حرکت از نگاه اسطوره‌ای شاه به سوی تاریخی همواره در زمان حال بوده و در وقایع و رخدادها روزآمد شده و بازتولید می‌شوند. پس نگاه از روبرو حامل مفاهیم عمیقی است که بیشتر در اوج دوران اشکانی یعنی زمان پادشاهی مهرداد اول، قرن نخست میلادی و تا دوران فروپاشی این سلسله رخ داده است و اوج هنر اشکانی نیز در این دوران‌هاست. گفتنی است مجسمه‌سازان دوران اشکانی، با ترسیم مجسمه‌ها در بیشتر موارد تمام‌رخ و با نگاه از روبرو، نوعی جهت‌گیری و در واقع سویه‌گیری نشانه‌ای-معنایی داشته‌اند که بر اساس آن بیننده یا گفته‌یاب فرضی ناچار به جهت‌گیری و موقعیت‌یابی با مجسمه یا حجم کنده‌کاری شده از روبروست، یعنی دقیقاً باید همان موقعیت دیداری را برگزیند که سازندهٔ مجسمه گزیده و مجسمه را بر اساس آن ساخته است. تعدادی مجسمه نیز در موزهٔ لایدن هلند وجود دارد که به دوران اشکانی تعلق داشته و در حالت‌ها و موقعیت‌های مختلف، زنان اشکانی را به تصویر کشیده است. تعدادی از این مجسمه‌ها به همراه یک ابژهٔ دیگر از قبیل آلت موسیقی هستند. در آنها نیز درشتی چشم و شیوهٔ نگاه دارای اهمیت است، به ویژه آنکه نشانی از زندگی روزمرهٔ و شیوهٔ گذراندن آن نیز دارد. در حقیقت از طریق چهره است که آدمی در جهان قرار می‌گیرد و در جهان بودگی‌اش را به بوتهٔ آزمون با خود و دیگری قرار می‌دهد. انسان اشکانی نیز با چنین چهره‌ای در برابر جهان قرار می‌گیرد. شاید «شیوهٔ واقع‌گرایانه و روح‌باورانهٔ بسیاری از حجم‌های دوران اشکانی ریشه در تفوق و برتری نگاه شرقی در برابر نگاه یونانی و هلنیستی داشته باشد». (شیپمان، ۱۲۵:۱۳۸۴) زیرا در هنر یونانی اگرچه واقع‌گرایی نیز وجود دارد، اما تفوق اصلی و نقطهٔ اتکای تولید معنا، نه در چهره بلکه در کل پیکر است، اما در هنر اشکانی نقطهٔ اتکای معنا، نه در کل پیکر، بلکه در چهره به ویژه در چشم‌هاست. بدین ترتیب گویی بُعد احساسی گفتمان که از طریق چشم‌ها به بیرون هدایت شده است، در کل پیکربندی غالب بوده و احساس از طریق همین گفته‌پردازی چشمی است که تولید معنا می‌نماید. در ادامه باید بیفزاییم که چهره یکی از قطعیت‌هایی است که از بدو تولد همراه ماست و در تمام مراحل زندگی نخستین وسیلهٔ ارتباطی با دیگری در کنار زبان چهره و به خصوص بیان‌گری چشم‌هاست. در موارد زیادی در حجم‌های دوران اشکانی؛ چهره‌ها هرگز به پرتره تبدیل نمی‌شوند، زیرا برای ما مشخص نیست صاحب چهره‌ها

چه کسی است و چه خصوصیاتی داشته است. اما گاه نیز پیش می‌آید که در تعدادی از حجم‌ها، می‌دانیم با کدام شاهزاده یا نجیب‌زاده طرف هستیم و این نکته نه از طریق چهره بلکه احتمالاً از طریق سایر اجزای گفتمان از قبیل طرز آرایش مو، آرایش صورت یا لباس به دست می‌آید. بدین ترتیب گاه نیز پرتره‌ای پدید می‌آید که تا حدی گویای زندگی آن شخصیت است. به اشکال زیر توجه فرمایید:

فرهاد سدوم اشکانی

مهرداد دوم اشکانی

فرهاد سوم اشکانی

فرهاد چهارم اشکانی

فرهاد پنجم

بلاش دوم

اردوان سوم

بنابراین در نظام‌های کلامی، ضمایر نقش گفته‌پردازی را ایفا می‌کنند که در نظام تصویری می‌توان آن‌را جایگزین نظام چهره، شیوهٔ نگاه و امتداد آن نمود. در واقع چنین جانشینی‌ای نوعی راه حل برای تحلیل، تنها با اتکا بر داده‌های متنی و بی هیچ نگاه به فرامتن‌هاست. از جمله شاخص‌های دیگری گفته‌پردازی در نشانه-معناشناسی مکتب پاریس نشانگرهای فضا-زمانی است که در تولید معنا مؤثرند و ما در ادامه موقعیت و مختصات فضا-زمانی را در باب مجسمه‌های اشکانی تحلیل نمائیم.

۲.۳. فضا-زمان در نظام مجسمه‌های اشکانی

پرسش در باب فضا-زمان همواره در تحلیل آثار هنری و از جمله تحلیل حجم یکی از دغدغه های اصلی نشانه-معناشناسی بوده و پژوهش‌های اخیر ، نشان از این نکته دارد که این دغدغه در بطن تحلیل اثر هنری قرار داشته و قابل انفکاک از آن نیست، لذا اثر تصویری را تنها نمی‌توان با اتکا بر ویژگی‌های تصویری دید و تحلیل کرد، ویژگی‌های

مرتبط با فضا-زمان نیز باید وجود داشته باشند. اضافه کنیم که پرسش در باب فضا-زمان و تحقیق در مورد این مقوله نیز یکی از مباحث گفته‌پردازی است، که پیش از این سخن راندیم. شایان ذکر است که مسئلهٔ زمان در هنرهای تجسمی به دلیل ویژگی ساختاری این هنرها کمتر مورد بحث قرار می‌گیرد، این در حالی است که زمان‌مندی در تئاتر یا موسیقی محور مهم و قابل بحثی است. اما به دلیل ویژگی‌های هنرهای تجسمی به خصوص حجم، مبحث فضامندی و فضا دارای اهمیت بوده و در بحث از حجم، همواره فضا مدنظر قرار می‌گیرد. در نشانه‌شناسی، فضا از طریق یک زاویهٔ دید ساخته می‌شود، زمان نیز دارای یک زاویه دید است: جفت فضا-زمان در تولید معنا نقش ایفا کرده و در تحلیل نشانه‌شناختی جایی منحصر بفرد دارند.

دلیل تأکید ما بر قرار داشتن مبحث فضا-زمان در بطن گفته‌پردازی آن است که با انفصال و اتصال گفتمانی نیز مواجه هستیم، بدین معنا که هنرمند با انفصال از آنجایی که پیکر را تراشیده، در عوالم ناخودآگاه خود به جایی دیگر رفته و اکنون اثرش تنها به عنوان ردپای این جای دیگر در برابر ما قرار دارد. در واقع ما هرگز به کُنه معنایی که او در سر داشته دست نخواهیم یافت، اما همواره نوعی دانستگی و شناخت بین ما و گفته‌پرداز یا آفرینندهٔ اثر وجود دارد، بدین ترتیب ما در تعامل با او قرار داریم. در ادامهٔ مبحث فضا-زمان تلاش می‌کنیم نخست مبحث فضا و سپس زمان را در مجسمه‌های اشکانی مطرح نمائیم زیرا فضا همواره به دلیل ویژگی‌های ساختاری مجسمه پیش از زمان به ذهن متبادر شده و قابل تحلیل است.

۱/۲/۳ فضا و عناصر گفته‌پردازنه

گفته شد مسئلهٔ فضامندی از اجزای جفت فضا-زمان بوده و در مبحث گفته‌پردازی نیز مطرح می‌شود. در همین راستا، یکی از تعاریف برای فضا چنین است: « فضا جایی است که چیزها و موجودات در آن جنبش دارند، جایی که تن موقعیت‌گیری می‌نماید، چهارچوبی است برای ارجاعاتی که از نظر هندسی قابل تعریف هستند.» (حمد، ۲۰۱۸: ۱۳) همان‌گونه که این تعریف به ارتباط با تن و قرارگیری در فضا می پردازد، در واقع فضا بعد غیرمادی مکان است و جایی است که ما با تن و نیروهای حسی-حرکتی خود در آن قرار می‌گیریم. با این تفاصیل اگر حجم‌های دوران اشکانی را نیز به مثابه آثار هنری در نظر بگیریم، مشکلی که در تحلیل وجود دارد، آن است که ما بیشتر این آثار را نه در یک مکان هنری چون گالری بلکه در طبیعت می‌توانیم ببینیم، مشکل دوم آن است که گاه به دلایل مختلف دسترسی به اصل اثر وجود ندارد و تولید فضا از طریق تصاویر این آثار انجام می‌گیرد و لذا فضای نشانه‌ای تصویر با اثر از نزدیک متفاوت است.

گفتنی است تعدادی از آثار دوران اشکانی در موزه‌های مختلف جهان نگه‌داری می‌شود که در این موضوع نیز تولید معنا در فضا متفاوت است. بعضی آثار دوران اشکانی نیز بیشتر مؤید حاکمیت آن خاندان و مرتبط با فضاهای سیاسی-سلطنتی دوران اشکانی است و لذا با گذر زمان به اثر هنری مبدل شده است. با وجود این دشواری‌ها تلاش خواهیم کرد، قسمتی از فضاسازی حجم‌های اشکانی را در تولید معنا توضیح داده و تحلیل نمائیم .

یکی از دلایلی که فضا از زمان جدا می شود، به این دلیل است که ما هرگز در فضا تنها نیستیم، بلکه با کنش‌گران انسانی و غیر انسانی دیگری مواجه هستیم، در مورد مجسمه‌های اشکانی نکتهٔ مهم آن است که این مجسمه‌ها در هر فضایی که قرار داشته باشند چه طبیعی، چه موزه‌ای و چه بر کنگرهٔ یک کاخ هرگز تنها نبوده و کنش‌گران صحنه می‌توانند عناصری از طبیعت و یا سایر مجسمه‌های موزه باشند. بنابراین فضای این مجسمه‌ها همواره باز و گشوده به سوی دیگری و برای دیگری می باشد. نکتهٔ دیگر آنکه بسیاری از این حجم‌ها هرگز در یک معبد یا فضای اسطوره‌ای نگه‌داری نشده‌اند، بلکه دسترسی تاریخی و طبیعی برای این حجم‌ها وجود داشته و فرآیند تبدیل طبیعت به فرهنگ و یا فرهنگ به طبیعت به وجود می آید. از دل طبیعت سنگ بریده می‌شود و تراش داده شده و شکل می‌گیرند، کمتر از سایر حجم‌ها اندود می‌شوند و خطوط ساده، آزاد و بسیار طبیعت‌گرایانه‌اند، از فرم‌های انتزاعی خبری نیست و بنابراین فضایی ساده، حقیقی و هنری در حجم‌های دوران اشکانی دیده می‌شود و گویی نشان از خواست این دوران برای ورود به فضای طبیعی و پیوستن با آن بوده است. بنابراین پیوستن به طبیعت و زیستن در بطن آن احتمالاً یکی از اصلی‌ترین دل‌مشغولی‌های مجسمه‌های دوران اشکانی و سازندگان آن بوده است.

۲.۲.۳. زمان و عناصر گفته پردازانه

پیش از این گفته شد که در نظام تصویر، نشانگر اشخاص یعنی «من» و «تو» در زبان‌های تصویر می‌تواند به شیوهٔ نگاه و گفتگوی مستقیم مخاطب و اثر تفسیر شود، در باب زمان نیز نشانگرهای کلامی زبان که خود را گاه در فعل نمایش می‌دهند، در نظام تصویری مبدل به شیوهٔ بیان تصویر می‌شوند. در واقع اگر زمان‌مندی را در زبان کلامی، نمودیافته در فعل در نظر بگیریم و آن را به صورت زمان و نمود بازنمایی کنیم، زمان می‌تواند بر وجه بیرونی، قابل تقسیم به فواصل و کمّی باشد و نمود مبین روند

فعل، زمانی درونی و بازه‌ای[۱] و لذا کیفی[۲] است. پس در زبان‌های کلامی زمان به دو صورت خود را نشان می‌دهد، در زبان‌های تصویری نیز می‌توان این دو نوع زمان را محقق دانست: برای نمونه نگاه و چهره در بسیاری از حجم‌های اشکانی، که از روبرو و تمام رخ است می‌تواند به زمان حال تفسیر شده و بسیاری دیگر از حجم‌ها که نگاهی از بالا به پائین دارند می‌تواند به نگاه گذشته تفسیر شود. همچنین صورت تمام‌رخ و نگاه از روبرو به جز زمان حال مبین نمود ناتمام[۳] نیز هست: نگاه امتداد داشته و به پایان نمی‌رسد و تکثیر می‌شود. بُعد زمان بین ما به عنوان مخاطب و حجم‌های دوران اشکانی سبب ایجاد گفته‌پردازی تاریخی می‌شود که بر اساس نظر بَنونیست (کوکه، ۱۹۹۱: ۵۱) متعلق به زمانی در گذشته و یا مادهٔ فعلی آئوریست[۴] است که گذشته‌ای نامعلوم را نشان می دهد که انجام عمل در آن نامشخص است و بازه دقیق بیان نشده است، و ما با مادهٔ آئوریستی مواجه هستیم که هیچ رخداد تاریخی دقیقی را نمی‌توان از آنها استنباط کرد زیرا ما به گفته‌پرداز اصلی دسترسی نداریم، از سوی دیگر چنین گفته‌پردازی تاریخی‌ای اجازهٔ مداخلهٔ کسی را در روایت نمی‌دهد، بدین سان است که ما در باب مجسمه‌های اشکانی بیشتر با یک تاریخ کلی اشکانیان مواجه هستیم تا تاریخی روایت‌شده و دقیق، گویی ما مواجه با نمودی پایان‌ناپذیر، ممتد و کیفی هستیم که نشان از شیوهٔ خاص هنر اشکانی دارد. در ضمن بنونیست، به مسئلهٔ سوم شخص بودن گفتمان تاریخی اشاره می‌کند که گویی همواره برای سوم شخص مفرد و لذا یک دیگری روایت می‌شود. این نوع از روایت، با بحثی که پیش از این گفته شد در تعارضی کلی قرار می‌گیرد: گفته شد که مجسمه‌ها با نگاه از روبرو و چهرهٔ تمام‌رخ، در حال برساخت و ایجاد مکالمهٔ «من» و «تو» هستند، اما اکنون روایت تاریخی به نفع «او» ساخته می‌شود. به نظر می‌رسد، دو نوع برساخت روایی داریم: یکی روایت تاریخی که کلیت مجسمه‌ها از ورای تاریخ واقعی و حقیقی اشکانیان برای ما به ارمغان آورده‌اند و دیگری روایتی بین «من» و «تو» که با گذر زمان، فرآیند هنری‌شدگی را طی نموده و اکنون برابر نگاه مخاطب قرار گرفته و نگاه در نگاه مکالمه‌ای بین «من» و «تو» شکل می‌دهد.

---

[۱] Duratif

[۲] Qualificatif

[۳] Non conclusif

[۴] Aoriste

نتیجه‌گیری

تندیسهای دوران اشکانی اگرچه در پیوند مستقیم با دوران تاریخی ماقبل خود یعنی هخامنشیان از سویی و هنر هلنیستی از سویی دیگر هستند، اما در راستای هنر ملی ایران قرار داشته و دارای خطوطی مشخص و قابل طبقه‌بندی می‌باشد. یکی از مهم‌ترین عناصر معنایی هنر دوران اشکانی چهرهٔ تمام‌رخ، از روبر و مستقیم آن‌هاست. معنای این چهره‌ها از صورت ظاهری فراتر رفته و بیشتر شبیه نوعی گفتگو میان «من» و «تو» است. نکتهٔ دیگر آن است که زمان و بروز آن در این حجم‌ها متصل به زمان اکنون بوده که برآمده از نگاه شخصی «من» به «تو» بوده و فضا نیز در کنار زمان از جمله عوامل تولید معناست. پس نگاه و چهره، با یاری از گفته‌پردازی نشان از دیگری‌خواهی، عبور از مرزهای شخصی و نوعی گفتگومحوری و تساهل است که می‌توان آنها را در جنبه‌های مختلف هنر اشکانی مشاهده نمود. در پایان پرسشی از این دست مطرح می‌شود که آیا این رواداری و تساهل ریشه در رواداری اندیشهٔ ایرانی دارد؟ و این اندیشهٔ روادارنه چگونه خود را در بطن یک هنر ملی نشان می‌دهد؟

منابع

دیاکونف، میخالویچ.(۱۳۵۱). *اشکانیان*، ترجمهٔ کریم کشاورز،تهران: پیام.

شیپمان، کلاوس.(۱۳۸۴). *مبانی تاریخ پارتیان*، ترجمهٔ هوشنگ صادقی، تهران: فرزان روز.

پوپ،آرتور. فیلیس، اکرمن.(۱۳۸۷). *سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز*، زیر نظر سیروس پرهام. ترجمهٔ بخش هنر اشکانی: باقر آیت‌الله زاده شیرازی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

اخوان اقدم، ندا. (۱۳۹۹). *هنر اشکانی (مجموعه مقالات)*، تهران: پژوهشکده هنر وابسته به فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.

اطهاری نیک‌عزم، مرضیه، احمدی، سهراب. (۱۳۹۶). « تحلیل نشانه‌شناختی شیوه‌های گفته‌پردازی در یسن‌های نهم و دهم اوستا»، *جستارهای زبانی، ۱۳۹۶*، سال۸ ، شمارهٔ ۵: ۱۵۹-۱۷۹.

مهرآفرین، رضا، زارعی، مهسا. (۱۳۹۲). « پژوهشی در تاریخ و هنر دورهٔ اشکانی»، *پژوهش در تاریخ*، ۱۳۹۲، سال۴، شمارهٔ ۲: ۲۹ – ۴۷.

Fontanille, Jacques., (۱۹۹۸). *Sémiotique du discours*, Limoges : Presses universitaires de Limoges.

Fontanille, Jacques, Cougnéas, Nicolas., (۲۰۱۸). *Terres de sens Essai d'anthroposémiotique*, Limoges : Presses universitaires de Limoges.

Dondero, Maria Giulia., (۲۰۲۰). *Les langages de l'image De la peinture aux Big Visual Data*, paris : Hermann.

Coquet, Jean-Claude., (۱۹۹۷). *La quête du sens Le langage en question*, Paris : Presses Universitaires de France.

Hammad, Manar. (۲۰۱۳) " La sémiotisation de l'espace Esquisse d'une manière de faire ", *actes-semiotiques*, online edition, available at https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/۲۸۱۱