نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی • شماره ۴۹ • بهار ۱۳۹۱

تجربه های بصری انسان پیش از تاریخ

سمانه(ثمین)رستم‌بیکی*[۱]، سعیدزاویه[۲]

[۱] دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

[۲] استادیار دانشگاه هنر، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۱۰/۳، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۰/۱۱/۹)

چکیده

این پژوهش تلاش دارد تا نحوه‌ی شکل‌گیری تصاویر لکه‌ای و خطی دوران پیش از تاریخ را بررسی کند. مبنای نظری این پژوهش، وجود نور و بازتاب‌های آن به صورت سایه و سایه نما، و مواجهه‌ی آدمی با طبیعت پیرامونی‌اش است. بررسی نقوش پیش از تاریخ نشان می‌دهد که این نقوش در عین سادگی، واجد مفاهیمی نمادین بوده و برداشتی از طبیعت هستند. بارزترین اَشکال این دوره، نقوش تخت و سیاه رنگی هستند که برخی به شکل تجریدی و دفرمه می‌باشند که ما از آنها تعبیر به تصاویر سایه‌وار می‌کنیم که احتمالاً حاصل از منبع نور متحرک هستند. این پژوهش با رویکردی علمی و با تکیه بر دیدگاه‌های تجربه‌گرایان و رفتارگرایان به تحلیل فرضیه خود پرداخته و با استفاده از روش توصیفی- تحلیلی به معرفی دامنه‌ی منظرهای مشترک انسان و نحوه‌ی تصویرگری او مبادرت ورزیده، و ضمن تطبیق مشابهت‌های تصویری در گستره‌ی زمین، نتیجه‌گیری می‌کند که اساس مشابهت نقوش دوران مذکور، تجربه‌ی واحد آدمیان در درک تصویر، سایه‌ها و تصاویر ضد نور بوده، به نحوی که در آن دوره این شکل از تصویرگری، برای جبران نیازهای بیانگرانه آدمی، کفایت می کرده است.

واژه های کلیدی

تصویرضد نور، سایه و سایه نما، تصاویر پیش از تاریخ، نور و تاریکی.

* نویسنده مسئول: تلفکس: ۶۶۹۰۰۲۲۵-۰۲۱، E-mail: saminrostambeigi@gmail.com.

مقدمه

آدمی از خود و از هیچ، چیزی را نه می داند و نه می تواند بیافریند. مگر آن که آن را از طریق یک یا مجموعه‌ای از حواسش از جهان پیرامون درک کرده باشد[۱]. بر همین اساس هنگامی که چیزی ساخته می شود خواه محصولی مادی و صنعتی باشد و یا فراورده‌ای فرهنگی- هنری و حتی ایده و نظریه، همگی ریشه در دریافت های انسان دارند. اما این بدین مفهوم نیست که نمودهایی که انسان به وجود می آورد همواره بازنمایی[۲] واقعیت عینی باشد. عمل آدمی نیز چنانچه بنیان نظری «ریگل»[۳] برآن استوار می‌باشد، لزوماً تقلیدی نیست.

انسان در مسیر خلق، قادر است دریافت‌های خود را برای بیان منظورهایش ترکیب یا تجزیه کند. این پژوهش به دنبال پاسخگویی به این پرسش است که نقوش پیش از تاریخی محصول چه رویدادی هستند و چگونه ساخته شده اند؟ و بر این اساس فرضیه بنیادی با تکیه بر مقدمه‌ی پیش گفته، چنین توضیح می‌دهد که: پیدایش نقوش پیش از تاریخی، محصول انگیزه آدمی در ثبت و انتقال دریافت ها و تجارب به سایرین بوده و منبعث از طبیعت است. در این روند انسان در گام نخست به بازنمایی مشاهدات و سپس به دست کاری مشاهدات و آنگاه در گام سوم به «قاعده سازی» دست زده است. در عین حال این پژوهش به واسطه نوع نگرشی که دارد واجد خصلت نوآورانه در طرح فرضیه خود می باشد که با استفاده از روش توصیفی- تحلیلی و فنون مشاهده، مطالعات کتابخانه‌ای و آزمون تجربی سعی در شناخت چگونگی تصویرگری در دوران پیش از تاریخ دارد.

سایه و سایه نما

هدایت از زبان راوی در بوف کور می‌گوید: «برای سایه‌ام می‌نویسم.» سایه تصویر زندهٔ آدمی است که با او زاده می‌شود و بی او می‌میرد. هر جا که نور هست، هر چند بارقه‌ای بسیار ضعیف باشد، سایه نیز پدیدار می‌گردد.

هر کجا قدم بگذاریم سایهٔ ما در کنار ما و همراه با ما، گاهی در پی ما و گاه پیشاپیش ما وجود داشته و حرکت می‌کند. در اوج تنهایی و در خلوت فردی، زنده‌ترین موجود عینی در کنارمان، چیزی است از خود ما، که آن را سایه می‌نامیم. سایه ما را از هراس نمی‌رهاند، هرچند که او به اندازهٔ خود ما می‌ترسد، اما مخافت ترس، میان ما و او تقسیم نمی‌شود با اینکه او شریک مداوم ما در آرامش و یا آشوب بوده و گویی جانش به جانمان و جانمان به جانش پیوندی ازلی و ابدی خورده است. برای انسان بدوی سایه اش نخستین تصویری است که از خود می بیند، تصویری که فاقد جزییات اما زنده است.

تصویر سایه غیر از تصویر ضد نور بوده و مفهومی متفاوت دارد. تصاویر ضد نور قالب "یک یکم" سطح هستند، حال آن که سایه اغلب برابر با اصل خودش نیست. در طیفی از درهم شدگی تا گسترش و پراکنش حرکت می‌کند. گاه به زیر پا می‌افتد، در خود فشرده می‌شود و هنگامی که به درازای مناره‌ها کشیده می‌شود هیاکلی عظیم و گاه مخوف را به وجود می‌آورد.

هر چند مفهوم این جهانیِ سایه، تجسم مادی دارد، اما بازی میان نور و تاریکی که سببَ پیدایش آن می گردد، احتمالاً به صورت مفاهیمی ماورایی و ناشناخته در ذهن بشر در طول زمان‌های متمادی وجود داشته و سؤال هایی را برای او ایجاد کرده است. آثار و شواهد بسیاری از این گونه نگرش ها در آیین ها و ادیان مختلف بر جای مانده است. از جمله «در ملانزی می بینیم که کلمه های سایه، روح و تصویر اشیاء بر آب، با یک حرف نشان داده می شوند» (Morgan, 1988, 49).

همچنین در اغلب فرهنگ ها و ادیان، نور تجسم خیر و نیکی، آگاهی و دانش، و گاه به منزله ی الهه ی باروری حضور می‌یابد و در همان حال فقدان آن به منزله ی غضب خدایان و ظهور تاریکی، و گاه به صورت پیروزی تاریکی بر نور هویدا می‌گردد. آپلون[۴] پسر زئوس[۵] خدای روشنایی و خورشید و آرُرا (آورورا)[۶] الهه سپیده دم مطابق اِئوس[۷] در اساطیر یونانی، بودا[۸] به معنای روشنایی یافته، رع[۹] خدای خورشید در مصر باستان، شاماش[۱۰] خدای خورشید و نیز ماه در بین النهرین، مردوک (مردوخ)[۱۱] خدای نور در بابل، هستیا[۱۲] در اساطیر یونانی الاهه آتش و در نزد رومیان وِستا[۱۳] با همین ویژگی، هفایستوس[۱۴] در اساطیر یونانی خدای آتش (پاکباز، ۱۳۷۸، ۱۰۰۶ - ۹۶۵) از نمونه‌های توجه بشر به نور- روشنایی و مظاهر آن در گستره‌ی تاریخ تمدن بشری هستند.

ذهنیت و درک انسان پیش از تاریخ و معاصر

آیا تجسم نور و مفاهیم موجود در باب آن در ذهن انسان معاصر، نسبت به ذهن انسان ماقبل تاریخ تغییر یافته است؟ تفاوت درک انسان قرن بیست و یکم در مواجهه با نور ماه در شب سرد با درک انسان بدوی در چیست؟ آیا بشر متمدن امروزی با دیدن کورسوی نوری در اعماق تاریکی به میزان بشر نخستین خرسند نمی‌گردد؟

از نقطه‌نظر این تحقیق میان درک ذهنی انسان مدرن و بشرِ بدون نوشتار، تفاوت چندانی وجود ندارد. تفاوت ناچیز، در نوع انتظار از کارآیی نیروهای طبیعی (به ویژه نور) و در این بحث، درک قدرت نور و تاریکی و تأثیرات آنها بر محیط پیرامون می‌باشد. و اینکه تا چه حد انسان بدوی زندگی خود را تحت سیطره ی این نیروها

می‌دیده است و چه مقدار انسان متمدن امروزی بر آنها مسلط گشته است. چنانکه در یونان قدیم هر خانواده خدایی مخصوص داشته است و به نام او آتش اجاق دائماً می سوخت و قبل از غذا، خوراک و شراب به او تقدیم می کردند (دورانت، ۱۳۷۰، جلد دوم، ۱۹۷). مطابق همین رویه، امروزه نیز هیچ معبدی را در تاریکی و خاموشی نمی بینیم و افروختن شمع و عطای خیرات و مبرات و نذورات کماکان از سنت های رایج و متداول هستند.

اگر انسان های اولیه برای نیروهای طبیعی قدرت جادویی قایل بودند، بشر دنیای مدرن نیز علی‌رغم شناخت وسیع از دنیای پیرامون خویش و برخورداری از توانایی های علمی و عملی، به نیروی آن ایمان دارد. در حقیقت تفاوت موجود، در توجیه نوع و میزان نیروی آن است. اما ماهیت وجودی آن و نیروی جادوییش، چه برای ما، و چه برای هموساپین های نخستین غیرقابل انکار است.

اما می‌توان با توجه به شواهد موجود به یقین گفت که هر اندازه انسان از طبیعت دوری جست و محیط اطرافش را با فرآورده‌های غیرطبیعی و مصنوعی آکنده ساخت، به همان میزان، از نیروهای طبیعی و متعاقباً متافیزیک فاصله گرفت. از این رو انسانِ امروز بسیار اندک به محیط پیرامونش و رخدادهای درون آن متوجه می‌گردد. شاید به عقیدهٔ تائوئیست‌ها آنگاه که بشر به علم دست یازیده و آموخته‌های او گسترش یافت، جدایی او از طبیعت و شناختنش از نیروهای آن نیز، آغاز گشت. چنانکه لائوتزو در حدود ۵۰۰ ق.م نیز به آن اشاره دارد و می‌گوید: «سعادت بشر در زندگی، بر اساس انطباق با قوانین طبیعت است» (خیراندیش،۱۳۷٦، ۸۱).

هنگامی که انسان به واسطه‌ی علم محدود خویش، خود را قادر به انجام هر کاری فرض کرد و در واقع خود را خدای خویش خواند، نه تنها دیگر خویشتن را نیازمند فرمانبرداری و یاری جستن از نیروهای طبیعی نمی‌دید، بلکه رابطه و فهم خود را نیز از طبیعت گسست و به تدریج آن را ضعیف انگاشت. لوئیس آنترمایر[۱۵] در کتاب آفرینندگان جهان نو می نویسد: «تأثیر انتشار کتاب اصل انواع بر علوم اجتماعی، فلسفه و مهم‌تر از همه بر دین بسیار شدید بود و این چیزی نامنتظر بود. به داروین عنوان «نیوتن زیست شناسی» داده شد. نیز اعلام شد که اوست که خداوند را از گیتی رانده است. تامس هاکسلی[۱٦] دانشمندی که از طرفداران متعصب داروین بود خاطرنشان کرد که «چاپ کتاب اصل انواع، هجرت علم را از زمان بت پرستی های مستقل جانداران، به اعتقاد صرف به تکامل انتقال داد» (آنترمایر،۱۳۷۱، ۲٦). اما انسان بدون نوشتار[۱۷] نه تنها خود را خدای خویش نمی‌دانست، بلکه به نیرویی برتر به عنوان کنترل کنندهٔ هر آنچه در پیرامون می دید معتقد بود. «تخیل دینی یونانیان وقتی که از محدودیت محلی بیرون آمد، موجد اساطیر و خدایان مشترک یونانیان شد. یونانیان برای هر یک از مظاهر طبیعت و جامعه، برای هریک از نیروهای زمینی و آسمانی، خوشی ها و ناخوشی ها، نیکی ها و بدی ها، اعمال و فعالیت ها، مظهر یا خدایی می شناختند» (دورانت، ۱۳۷۰، ۱۹۸). کمبل در این باره بر این عقیده است که: «بن مایه‌ی اصلی اسطوره‌ها یکسان‌اند و همواره یکسان بوده‌اند. از این رو انسان بدون نوشتار برای یافتن نحوه‌ی تفاهم و توافق با طبیعت، اسطوره های خاص خود را می یابد. اسطوره هایی که با جامعه‌ای که با آن پیوند خورده عجین هستند و رجوع آنها نیز به همان محدوده ی اجتماعی است. چرا که هر نظامِ اسطوره ای در جامعه‌ای معین و در محدوده‌ای بسته رشد کرده است و پس از آن وارد عرصه ی برخورد و رابطه ی متقابل شده، سپس با اسطوره های دیگر در هم آمیخته و اسطوره‌های پیچیده‌تری را می‌آفرینند» (کمبل، ۱۳۷۷، ۳٤).

چگونگی شیوه‌ی نگاه انسان های نخستین به پیرامون خویش، از روی شواهد موجود، از جمله آثار به جای مانده‌ی ایشان در نقاشی های درون غارها یکی از عمده ترین مدارک در دست در حوزه شناسایی اندیشه آنهاست. مشترکات موجود میان فرهنگ‌های مختلف در سراسر جهان و تشخیص تفاوت‌های جزیی میان آنها که ناشی از تفاوت های جغرافیایی و در نتیجه تفاوت در نوع نیازها و ابزارهای مورد استفاده است نیز از مهم ترین دلایل وجود یک نگاه واحد و ثابت در میان انسان ها می‌باشد.

دیدگاه های "غریزی" و "غیر غریزی" در مورد جوامع اولیه

گیدنز در مورد جوامع اولیه می نویسد: بعضی مولفان به ویژه کسانی که از زیست شناسی اجتماعی تأثیر پذیرفته‌اند، تفوق شکار در این جوامع را در ارتباط با کشش های غریزی عام انسان، نسبت به جنگ پنداشته اند، اما در واقع جوامع شکارگر و گردآورنده‌ی خوراک اکثراً غیرجنگجو به نظر می رسند. وسایلی که برای شکار مورد استفاده قرار می گیرند، به ندرت به عنوان سلاح علیه انسان های دیگر به کار برده می شوند... شکار، خود از جنبه های مهمی یک «فعالیت همیاری» به شمار می رفته است. شکارگران و گردآورندگان خوراک صرفاً اقوامی ابتدایی نیستند که شیوه های زندگی آنها دیگربرای ما جالب نباشد. مطالعه ی فرهنگ های آنها به ما امکان می دهد بهتر درک کنیم که برخی از نمادهای ما از ویژگی‌های «طبیعی» در زندگی انسان بسیار فاصله دارند. بدیهی است ما نباید شرایطِ زندگی شکارگران و گردآورندگان خوراک را آرمانی سازیم، اما با وجود این، نبود جنگ، فقدان نابرابری های قابل توجه و تأکید بر همکاری به جای رقابت، در آن اجتماعات آموزه هایی هستند که به ما یادآوری می کنند، جهانی را که به وسیله تمدن صنعتی امروزی ایجاد گردیده است لزوماً نباید با «پیشرفت» برابر دانست (گیدنز، ۱۳۷٦، ۷۱ و ۷۲).

همچنین دیدگاه دیگری نیز در برابر نگرش های صرفاً غریزی غالب بر انسان وجود دارد. انیمیسم[۱۸] یا زنده انگاری(حاوی روح بودن) جهان و آنچه در اوست را، گاه کهن ترین ادیان برمی‌شماریم. و از این جهت در کنار یک برخورد حسی(آنچه از طریق حواس ظاهری دریافت می شود) با جهان، مواجه با برداشتی غیرمادی و روحانی نیز از جهان هستیم. برداشتی که حتی پای فلسفه و تاریخ نگاری معاصر را نیز پیش می کشد.

دورانت می گوید که دین و فلسفه هر دو بر این عقیده استوارند

که اراده‌ی کلی جهانی، تابع هوا و هوس نیست بلکه عین نظم ناگسستنی جهان است (دورانت، ۱۳۷٤، ٦٥). بر این اساس بدیهی است که این نظم، ناظمی دارد و در طول تاریخ، انسان همواره بدان توجه داشته است.

اگر هر دو قطب نظریه های غریزی و غیر غریزی را در نظر بگیریم آنگاه می توان گفت که: انسان در مواجهه با پیرامون خود چه در شکل یک بهره بردار صِرف (مصرف کننده برای جبران نیازهای مادی اش) و چه در شکل یک شناسنده(ارزیابی کننده و درک کننده جهان به منظور سلطه یا غلبه بر جهان) هرگز نمی‌تواند تابع صرف تصادف ها و هوا و هوس باشد. به دیگر معنی، انسان جهان پیرامون خود را به دلایلی دست کاری کرده و می‌کند. از این رو هر شئ یا تصویر آفریده شده به دست آدمی منبعث از یک نیت است. نیتی که می تواند به دلیل رفع نیازهای حیاتی و یا نیازهای عاطفی و معنوی، حاصل رویکرد شناختی باشد.

گیدنز از قول ورس لی[۱۹] می نویسد: «در حدود دهه ۲۰ قرن بیستم، بعضی از جزیره نشینان غرب اقیانوس آرام شروع به ساختن مدل‌های بزرگ چوبی هواپیما کردند. اگرچه هیچ کس در آنجا هرگز هواپیمایی را از فاصله نزدیک ندیده بود. این مدل‌ها برای پرواز در نظر گرفته نشده بودند، آنها برای جشن‌های مذهبی‌ای که از سوی رهبران مذهبی بومی هدایت می شدند، اهمیت اساسی داشتند. رهبران مذهبی ادعا می کردند که اگر مناسک معینی انجام شود از آسمان کارگو [۲۰] خواهد رسید. کارگو اجناسی بود که مشاهده کرده بودند غربی ها برای استفاده خودشان به این جزایر می آوردند. آنگاه سفیدها ناپدید خواهند شد و اجداد مردمان بومی بازخواهند گشت. جزیره نشینان بر این باور بودند که چنانچه آیین ها و مناسک معینی از روی ایمان و با خلوص نیت به انجام رسانند، دوران تازه ای فرا خواهد رسید که طی آن، آنها از ثروت مادی مهاجمان سفیدپوست بهره مند خواهند گردید در حالی که شیوه های زندگی سنتی خود را از هر نظر همچنان حفظ خواهند کرد (گیدنز، ۱۳۸۹، ۵۳ و ٥٤). شواهد مشابه بسیاری است که نشان می دهد، میان انسان‌های عصر پیش از تاریخ و انسان معاصر مشابهت ها بیش از تفاوت‌هاست، و اگر بپذیریم که مشابهت ها همان چیزهایی را شامل می گردد که در گذر از اعصار مختلف تاریخی، ثبات خود را حفظ کرده و ویژگی های اصلی انسان به شمار می روند، آنگاه می توان به روشنی تشخیص داد که دغدغه های انسان نخستین برای تأمین غذا، مسکن، امنیت و پرسش های او پیرامون اینکه من کیستم؟ و از کجا آمدم و به کجا می روم و اینکه جهان دارای چه ابعاد و اندازه ای است، هنوز در ذهن انسان معاصر وجود دارد[۲۱].

بررسی انگیزه های انسان پیش از تاریخ در تصویر گری

در حوزه مطالعات تاریخ هنر ما نیازمند درک روشنی از انگیزه‌ها و اهداف انسان هایی هستیم که با نقش پردازی بر روی آثار سفالین، نقاشی ها و نقوش صخره ای دست به بیانگری زده‌اند. معطوف کردن هدف ترسیم نقوش پیش از تاریخی به تفنن صِرف و یا تصادف، توجیه ناپذیر است. وجود هدف یا اهدافی در پس این نقش پردازی ها دیده می شود. اما به لحاظ دیدگاه هنری این سوال وجود دارد که انسان پیش از تاریخ با تکیه بر چه تصور و پیشینه ی مهارتی این نقوش را خلق کرده است.

ک.ک روت ون[۲۲] در کتاب خود با نام اسطوره (۱۹۷٦) می‌نویسد: اگر در آغاز کلمه نبود، پس چه چیز وجود داشت؟ اندیشه یا عمل؟ وقتی تایلر[۲۳] در کتابی با دامنه ای گسترده به نام «فرهنگ بدوی»[۲٤] (۱۸۷۱) به این مسئله پرداخت، نظر مولر [۲۵] را در باب تنوع جزییات در اساطیر تأیید کرد، اما اصرار داشت که اساطیر اساساً از نگرش غیر منطقی انسان ابتدایی درباره جهان پیرامون خویش ظهور کرده است. تایلر نوشت به نظر من در مرحله نخست اسطوره ی مادی شکل گرفت و در مرحله ی دوم اسطوره زبانی. پس در آغاز اندیشه بود و اندیشه ی تمثیلی بود (روت ون، ۱۳۷۸، ٤٨ و ٤٩). این اندیشه بر آن استوار است که انسان پیش از تاریخ نیز مانند اخلاف امروزینش می اندیشیده، اما نتیجه هایی که می گرفته کامل نبوده و حتی حاوی خطاهایی بوده که منجر می شده تا با منطق امروزی ما متفاوت باشد. اما به هر حال او دارای منطقی بوده که استدلال های خود را بر آن استوار می کرده است. از این رو اگر در آغاز کلمه بوده و پس از آن اسطوره های مادی شکل گرفته باشند، آنگاه می توان در منشأ تصاویر نیز گفت که سرآغاز نقاشی نیز بازنمایی تصویر مادی (عینی و واقعی) بوده است.

در بررسی نقوش پیش از تاریخ، به دسته ای از نقوش برمی‌خوریم که به نظر نقوشی تخت و یا به عبارتی سایه‌وار هستند. این نقوش بیش از سایر نقش ها معرف شکل مادی و یک تصویر مشخص می باشند. این نقوش را می توان محصول تغییرات منابع نوری دانست. نقوشی که بازنمایاننده‌ی تصویرِ چیزها یا موجوداتی هستند. این نوع ترسیم سطوح، که در همه‌یَ تمدن های بزرگ به شیوه‌ای خاص مشاهدَه شده است، حاکی از سنتی واحد در نقش کردن تصاویر واقعی می‌باشد، سطوحی که بیانگر اَشکال، موجودات و یا آدمیان هستند (تصویر ۱). نقش‌هایی که سایه‌وار بر روی ظروف و دیگر آثار پدید آمده‌اند، در آغاز نمایانگر تصویری واقعی و مادی هستند. این سنت تصویری حتی تا به امروز نیز تداوم داشته است. به طوری که از جمله آموزش های نقاشی در مدارس معاصر استفاده از شابلون‌ها برای رنگ‌آمیزی، حجم سازی و یا قطعه چسبانی(کولاژ) است که اغلب نتیجه‌ی این کلاس ها تصاویر پیش از تاریخ را تداعی می کند و به نظر می رسد در روند آموزش و به ویژه در درک تصویر، استفاده از تصاویر تخت موثرترین شیوه برای مراحل آغازین آموزش است. و حتی آموزش دروس طراحی پایه در رشته‌های تجسمی نیز موید آن است که پس از سطح نگاری (تصاویر سایه‌وار) در مدارس ابتدایی در مراحل پیشرفته‌تر، هنرآموزان با ترسیم خطوط و اتکا به بازی های خط، موضوعات (سوژه ها) خود را به تصویر می کشند.

در تحلیل ساخت گرایانه و با تکیه به دیدگاه درزمانی و همزمانی فردینان دوسوسور[۲٦]، آنگاه که زمان پیدایش نقوش نخستین را به

عناصر سازنده اش تقطیع کنیم، می توانیم دو واحد زمانی اصلی را شناسایی کنیم: «روز و آنگاه شب»، هرچند که هر یک از این دو واحد زمانی نیز شامل طیفی از زمان های روشنی و تیرگی می شوند. از ظهر و خورشید تابان گرفته تا افول روشنی و رسیدن به اوج تاریکی(اگر آسمان مهتابی نباشد) و سپس بازگشت روشنی و رسیدن به ظهر روشن (اگر آسمان ابری نباشد). باید تأکید کرد که گذشت زمان و مفهوم زمان و درکی که از آن وجود دارد کاملاً وابسته به رابطه متقابل نور و تاریکی است.

در سوی دیگر و تا پیش از تحلیل همزمانی عناصر زمانی، منظر آدمی وجود دارد. منظر آدمی، همه‌ی چیزهایی است که او می تواند ببیند و یا به عبارتی وجود دارد. هم نوعان، محیط زمینی و آسمان از مهم‌ترین مشاهدات و تجربی انسان آن روزگار بوده است.

در کنار چیزهایی که وجود داشتند و او قادر به مشاهده‌ی آنها بوده، بخش دیگری وجود داشته که مربوط به حوادث و رویدادهای طبیعی است. مانند تولد و رشد، مرگ و نابودی، تغییر در محیط، خشم طبیعت یا مفاهیمی مانند برودت و حرارت. هرچند که او قادر به تحلیل روشن علت ها نبوده، اما همانطور که گفتیم این به آن معنا نیست که قدرت تشخیص تغییرات را نداشته است. با تاریکی، خواب به سراغش می آمده و در روشنایی در پی تأمین حوایجش می شده و ساعت های ملال آوری که در انتظار یک اتفاق خوشایند سپری می کرده و بار دیگر تاریکی باز می گشته است.

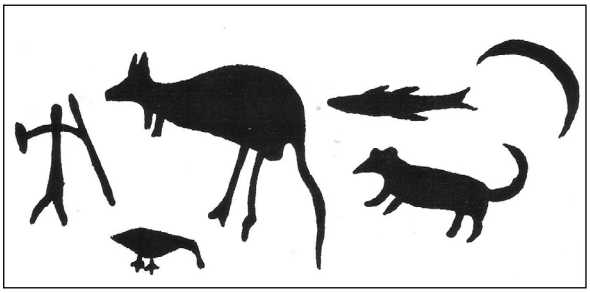
در تحلیل همزمانی و برقراری رابطه ی میان آنچه می دیده و وضعیت نور و تاریکی، روشن است که نور با شدت و ضعفی که در مقاطع مختلف زمانی دارد در مرحله ی نخست، موجودیت جهان مرئی را برای او ملموس می ساخته و در گام بعدی به نسبت شدت و ضعف نور، این جهان مرئی، مفهوم می یافته است.

رابطه ی نور و وجود

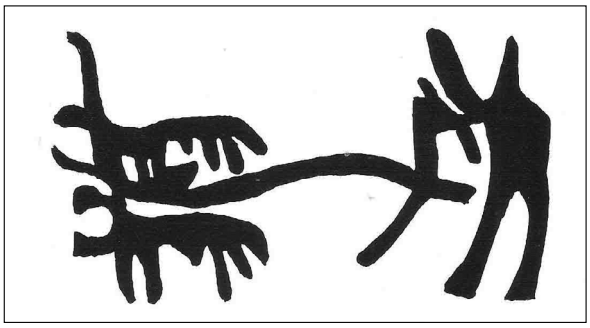
در عصر پیش از تاریخ رابطه ی نور و وجود، درست همانند رابطه ی نور و حیات تلقی می شده و هرجا که نور بوده، به عنوان مقطعی از زمان درک می شده است. مقطعی که تجربه به او فهمانده بود که وقت پنهان شدن و کمین کردن است و یا هنگام یورش و شکار– پس رابطه‌ی میان عناصر در تحلیل «هم زمانی» نشان می دهد که در کنار هر شئ و یا عنصر وجودی(تصویر)، وجود نور الزامی است و در عین حال شدت و ضعف نور، نوع رابطه‌ی انسان با آن عنصر را تعیین می کند.

سؤال اصلی در این مرحله این است که اشکال و نقوش سطحی و بدون جزئیات موجود بر روی آثار پیش از تاریخ، چگونه می‌توانند محصول سایه ها باشند؟

از آنجا که میان سایه‌های متعددِ هر چیزی تفاوت فاحشی وجود دارد که بر اثر تغییرات منبع نوری رخ می دهد، به همین دلیل تفاوت و تنوعی که در تصاویر پیش از تاریخ دیده می شود را می توان به اعوجاج های حاصل از تغییر زاویه ی تابش نور، و یا حرکت منبع نور (آتش) مربوط دانست و وجود فرم های پیچیده و گاه انتزاعی را نیز می توان حاصل قرار گرفتن ترکیبی از اجسام یا اشیاء سایه‌ساز در کنار یکدیگر دانست. از این رو می توان تفاوت های تصویری موجود در اشکال پیش از تاریخی را نتیجه ی همین تغییرات نوری بر روی سطوح مختلف در نظر گرفت (تصویر ۲).



تصویر۱- هنر صخره ای، شمال استرالیا.
ماخذ: (Ornamental Design, 2001, 462)



تصویر۲- دوره پالئولیتیک- هنر صخره ای اسکاندیناوی.
ماخذ: (Ornamental Design, 2001, 26)

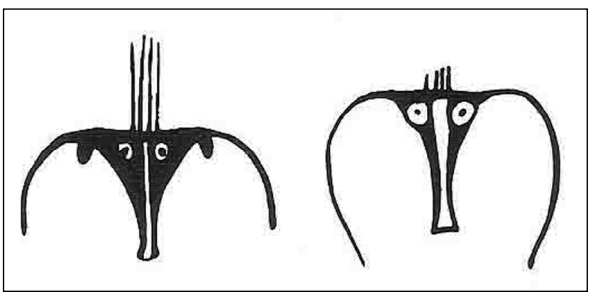
استفاده از سایه و مفاهیم آن در هنر مدرن

در ادامه از این نکته نیز نباید غفلت کرد که سایه‌ها، زمینه‌ساز تخیل و الهامات آدمیان در طول زمان و ادوار تاریخی بوده‌اند. و نور به عنوان منبع مهمی برای پیدایش و حضور انواع اشکال و سبک های هنری بوده است. این کاربرد مفهومی را در اثر برگمن می توان مشاهده کرد (تصویر ۳).

تصویر۳- صحنه ای از فیلم مهر هفتم (The Seventh Seal) اثر اینگمار برگمن.
ماخذ: (Bruce, 1999, 608)

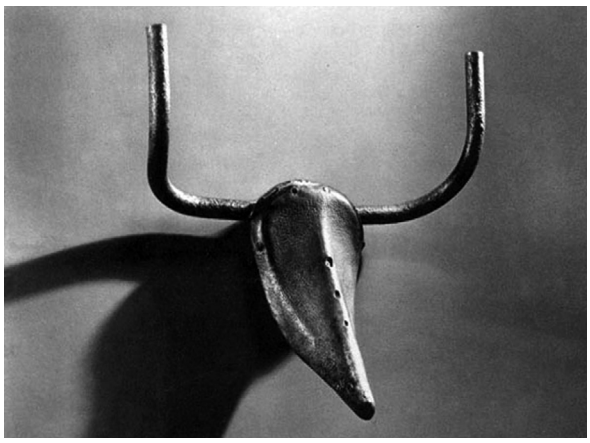
گذشته از کار برگمن، می دانیم که سینمای نئورئالیسم[۲۷] ایتالیا و نیز آثار اورسن ولز [۲۸] اتکای شدید به سایه روشن و بازی های نور داشتند. از این رو برای یافتن پاسخ و رسیدن به مقصود موردنظر، ناچار به بررسی حالات و احوال انسان های آن روزگار به شیوهٔ «رفتارگرایانه» [۲۹] هستیم. بدین معنا که با توجه به مکان جغرافیایی و تمایزات هر منطقه، به بررسی آثار به جای مانده از ایشان بپردازیم. و به جهت آن که امروزه هیچ اثر مکتوبی از آن روزگار در دست نیست و بررسی اندیشه ی انسان های اولیه و رسیدن به نتیجه ای قطعی غیرممکن می‌باشد، از آن رو تنها امکان مطالعه و بررسی آثار به جای مانده از این مردمان، به صورتی پراکنده و درهم وجود دارد که با این وصف نیز امکان مطالعه مستقیم ممکن نیست. همچنین پرسش‌های بسیاری در خصوص علل انجام و تولید، همچنین مفاهیم اشکال و نقوش موجود بر روی این آثار وجود دارد، که به این طریق بدون پاسخ باقی مانده و صرفاً از روی حدس، گمانه هایی خواهیم زد. لذا شیوه ی تجربی «پاولف» [۳۰] در بررسی رفتار، به عنوان پارادایم، می تواند مورد توجه این پژوهش قرار گیرد. با این تفاوت که برخلاف آزمون تجربی وی، ما باید نقوش واشکالی را که در اختیار داریم به عنوان نتیجه‌ی معادله در نظرگرفته و رفتار را مجهول قرار دهیم. هرچند بدیهی است که به طور قطع نمی‌توان اثبات کرد که هر شکل لزوماً محصول یک گونه رفتار ثابت و مشخص است. بنابراین لازم است رویکرد تجربه گرایانی مانند هیوم[۳۱] را برای تقویت فرضیه خود اختیار کنیم آنجا که می‌گوید: «تکرار پیاپی و مستمر پدیده‌های روزمره، مسئول پیدایش «نسبت این همانی» با «نسبت زمانی و مکانی» و «نسبت علت و معلولی» در ذهن ما هستند. مثلاً با تجربه آتش، گرما را هم احساس می‌کنیم و تکرار این تجربه موجب می شود که با دیدن آتش انتظار پیدایش حرارت در ذهن ما ایجاد شود. بنابراین رابطه علیت چیزی جز تداعی معانی و انتظار ذهنی، ناشی از تکرار تجربه و یا تقارن مستمر نیست»(Hume, 1969, 221). مشابهت این تداعی را در سر گاو، اثر پیکاسو با فیگورهای حیوانی هنر نوسنگی در ایران باستان می توان مشاهده کرد (تصویر ٤و ٥).

بررسی اثر سر گاو پیکاسو و آثار مشابه نشان می دهد که انسان در مسیر خلق قادر است ادراکات خود را ترکیب یا تجزیه کند، یعنی گاه بخشی از یک سوژه کلی را انتخاب می کند و گاه



تصویر۴- دوره نوسنگی- ایران.
ماخذ: (Ornamental Design, 2001, 44)

سوژه ی او ترکیبی از دو یا چند چیز است. از این رو می توان گفت که در خصوص مسئله سایه و نور از آنجا که، دید و منظر آدمی، مهم ترین و تنها وسیله مشاهده وی می‌باشد. پس سایه‌های ترکیبی نیز حاصل بازنمایی تصاویر واقعی‌ای هستند که از کنار هم قرار گرفتن چیزهای مختلف تشکیل می شوند.



تصویر۵- پابلو پیکاسو، سرگاو نر (زین و دسته دوچرخه)، ۱۹۴۳، نگارخانه لوییزلیریس، پاریس.
ماخذ: (گاردنر، ۱۳۸۷، ۶۴۳)

قوه ی مشاهده (بینایی) و درک تصویر

برای روشن شدن دامنه ها و قابلیت هایی که در نیروی مشاهده برای انسان وجود دارد، نمودار تقطیعی طراحی شده‌ای را که در صفحه بعد می‌بینیم. این تقطیع با تکیه بر «تقطیع درزمانی» سوسور تنظیم شده و در آن تلاش شده انواع فعالیت های مشاهده (یعنی کارهایی که با دیدن انجام می پذیرد)، مورد اشاره قرار گیرد. هرچند چشم از سلسله‌ی عصبی و مغز دستور می‌گیرد و آنچه را که می‌خواهد می‌بیند، نه آنچه را که هست. اما در مرحله شناخت و در اولین مراحل آشنایی با پیرامون و محیط، چشم به عنوان ابزار حس بینایی، اطلاعات و دانش هایی را به انسان منتقل می کند که بنیان تجربی آموزه های وی می‌شوند.

مجهول اصلی فرضیه ما علل انتخاب (رفتار) آدمی در گزینش اشکال و نقوش پیش از تاریخ است. اگر نظریه هیوم اثبات کند که علی‌رغم متفاوت بودن انسان‌ها، کارکرد حسی و غریزی در دریافت و به صورتی کلی، به شکلی ثابت عمل می‌کند، آنگاه می‌توان به حل فرضیه نزدیک شد.

در اینجا به تبیین کارکرد مشاهده می پردازیم:

۱. منظرهای مشترک آدمیان در سرتاسر زمین در عمده‌ترین شکل، منظر آسمان است.

۲. گیاهان، حیوانات و دیگر انسان ها، منظر مشترک دیگری بین آدمیان می‌باشد، که گونه‌ها را شکل می دهد اما تنوع در گونه‌ها به نسبت سرزمین ها و محیط‌های گوناگون جغرافیایی فراوان است.

۳. زمین و چیزهایی که در آن است مانند کوه و رود و یا

انسان به وسیله چشم در نورهای طبیعی	– سطح را می‌بیند. – عمق را تشخیص می‌دهد. – بُعد اشکال را تشخیص می‌دهد. – به اجزا دقت می‌کند. – بین کارکرد و شکل رابطه برقرار می‌کند. – تصویر سایه و نیم‌سایه را می‌بیند. – تصویر و تجربه به او کمک می‌کند تا کیفیت را شناسایی کند. – رنگ را تفکیک کرده و تشخیص می‌دهد. – در یک تصویر کلی اجزاء تصویری خردتر را شناسایی می کند(انتزاع می کند). – تصویر دو یا چند چیز را در قالب یک تصویر کلی شناسایی می کند(ترکیب می کند).

پدیده‌هایی مانند باران و برف و وضعیت‌هایی چون سرما و گرما که تصویر می سازند، برای وی درک مشترکی را بدنبال دارند.

٤. چشم، مشاهده‌گر رفتارهای طبیعی و متعاقباً کاشف قوانینی مانند حرکت، سکون، تمایل، سرعت، سقوط، پرتاب و مشابه آنهاست.

٥. تمیز بسیاری از کیفیات و تفاوت‌ها از جمله بزرگی و کوچکی، چاقی و لاغری، تشابه یا تفاوت ظاهری به وسیله چشم و از طریق مشاهده، دریافت و ادراک می‌شوند.

٦. وجود نور و روشنایی حتی در میزان بسیار اندکش، لازمه‌ی کارکرد ابزار مشاهده در انسان در شکل طبیعی می‌باشد.

در آزمون تجربی رفتارگرایانه، کارکردهای مشاهده نشان می‌دهد که علی‌رغم تفاوت در میان آدمیان، نقاط مشترک در دیدن و چیزهایی که می‌دیدند، نمی‌تواند یگانه و مشترک نباشد.

وجود اَشکال مشابه بسیار، و فراوانی آنها، از جمله فیگورهای انسانی، نقش خورشید و ماه و ستاره و نیز نقوش گیاهان، آب و حیوانات در مقایسه با قلت اشکالی که کلاً نامفهوم هستند، ثابت می‌کند که نسبت ادراکات مشترک و رفتارهای مشابه میان انسان‌ها، خیلی بیشتر از موارد تفاوت است. این می تواند به این معنا باشد که آنها نخستین تصاویر را از «کلیت یک شئ» یا موجود ترسیم کرده اند و توجهی به اجزاء تصویر و یا جنبه های ترکیبی دو یا چند تصویر نداشته اند.

پس با تکیه بر دو دلیل:

الف _ فراوانی مشترکات درآثار پیش از تاریخ بر روی تصاویری که کلیت یک شئ یا موجود را نمایش می دهند.

ب_رفتار مشابه آدمی در انتخاب از طبیعت برای تصویرگری (سوژه ها برگرفته از محیط و اقعی هستند)

اثبات می‌گردد که انسان های پیش از تاریخ صرف‌نظر از اینکه چه اعتقادی داشته و دارای چه ساختاری در زندگی اجتماعی و یا فردی بوده‌اند، مبنای تصویرگری خود را مشاهده‌ی صرف، کپی‌برداری و رونوشت کردن، تجزیه اشکال یا ترکیب آنها قرار داده و پیش از آن که معانی یا مفاهیم پیچیده ی فلسفی یا جادویی و یا حتی علمی برای دریافت‌های خود ترتیب بدهند با بهره گرفتن از یک نیروی طبیعی(مشاهده) برای آنچه که می‌دیدند تصویر کلی می ساختند. حتی اگر کارکرد نور به صورتی بود که چون پرنده‌ای از برابر دیدگانشان به سرعت عبور کرده و گم می‌شد یا برقی که در آسمان شب در پهنه آسمان به آنی می‌درخشید و شبح درخت یا کوه را نمایان می کرد، برای آن اهمیت وجودی قایل بودند. اما دانش و مهارت آنها در ترسیم و تصویر معطوف به تحلیل ثانویه ای است.

چگونگی بازنمایی نقش و تحلیل چند تصویر پیش از تاریخ

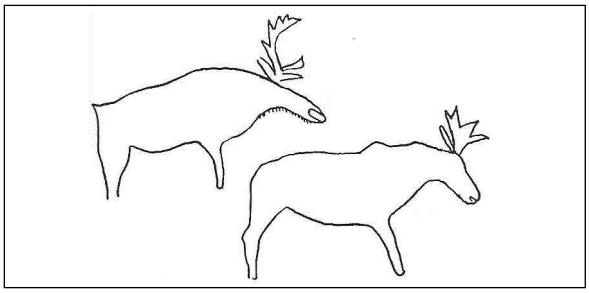
اگر به پرسش اصلی پژوهش بازگردیم، کماکان نادانسته های ما در مورد چگونگی پیدایش تصاویر پیش از تاریخ و نحوه ی درک و کسب مهارت لازم برای نقش اندازی توسط انسان های آن عصر، بدون پاسخ مانده است. گمان می رود می شود میان نقاشی‌های کودکان و نقاشی های سالمندان و این نقوش رابطه معناداری برقرار کرد.

هر دو گروه کودک و سالمند، کرانه ها و مرزهای هر شئ (شکل کلی) را زودتر تشخیص می دهند تا اجزا و جزییات را. اولی به دلیل نداشتن تجربه و دومی به دلیل نداشتن حوصله و احتمالاً علم به اینکه با همان کلیت ها می توان به خصوصیات هر شئ پی برَد. چرا که ترسیم جزییات تصویر یک گوزن باز هم بدون مشخص کردن مرزهای بیرونی و کرانه های بدن گوزن تصویریِ ناقص است. اما خطوط مرزی بدن گوزن در صورتیکه مشخصاً معرف گوزن باشد برای نشان دادن گوزن کافی است و به مراتب سهل الوصول‌تر از زمانی است که خواسته باشیم جزییات را مشخص کنیم (تصویر ٦).

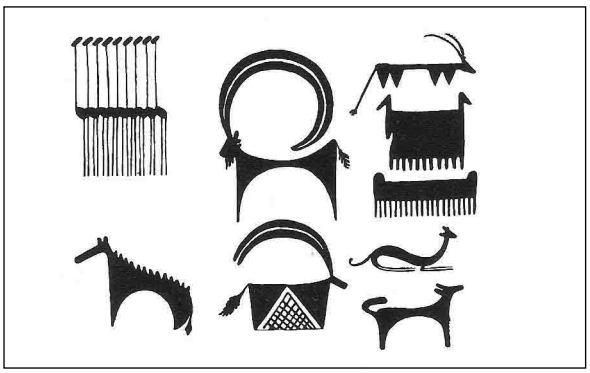
اگر نگوییم که تصویرگران عصر پیش از تاریخ کودک و یا سالمند بوده اند آنگاه این تصویرگران در سنین جوانی یا میان سالی باید باشند. اما چرا میانسالان تصاویری را ترسیم کرده اند که بی شباهت به آثار کودکان و یا سالمندان نیست.

والدینی که قبلاً تجربه نقاشی را به صورت ماهرانه نداشته باشند در یاری رساندن به کودکان خردسالشان به دو دلیل نقاشی هایی را ترسیم می کنند که در ردیف نقاشی های اولیه است. اول آنکه مهارت لازم را ندارند و دوم به این دلیل که آنها نیز با همان انگیزه ای که سالمندان داشتند یعنی نمایش کلیتی که معرف شئ است به مقصود خود نایل می آیند و ضرورتی برا ی دقت در جزییات نمی بینند.

پس می توان چنین نتیجه گرفت که انسان پیش از تاریخ در نمایش کلیات به هدف خود نایل می گشته و ضرورتی برای دقت وجود نداشته است. حال هدف آنها انتقال پیام بوده و یا به‌جا گذاشتن یادگار و یادمان از آنچه اتفاق افتاده، و یا تأثیرات ماورایی‌ای که با نقاشی به وجود می آوردند، و یا حتی جنبه های تزیینی و رویکرد تفننی، به هرحال ترسیم «کلیت های معرف شئ» کافی بوده است. شاید به همین دلیل است که بعدها در نمایش جزییات، نخستین عناصری که ظاهر می شوند، جزییات شاخص هر نقش است. مانند شاخ، موها، دم، گردن دراز (تصویر ۷).



تصویر ۶- دوره پارینه سنگی- نقاشی صخره ای- نروژ.
ماخذ: (Ornamental Design, 2001, 25)



تصویر ۷- دوره نو سنگی ایران - نقوش حیوانی.
ماخذ: (Ornamental Design, 2001, 44)

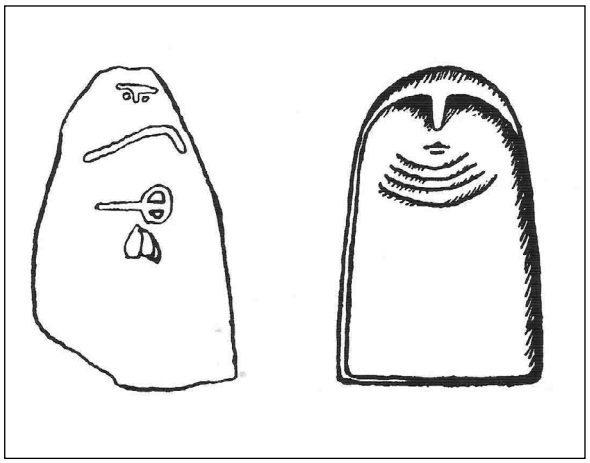
از سوی دیگر و تحقیقاً اکثریت تصاویر حیوانی پیش از تاریخ، از نمای جانبی ترسیم شده اند ولیکن معرف نمای مقابل از آن حیوان هستند. و البته پرواضح است که برخورد و شناخت آدمی از پیرامونش با نمای مقابل بیشتر از سایر نماها اتفاق می‌افتد.

بنابراین هدف انسان پیش از تاریخ از ترسیم این نقوش، هرچه که بوده، در نهایت با این ایده توأم بوده است که انسان های دیگر و یا خدایان(مخاطب) از طریق مشاهده ی این تصاویر دچار اشتباه نشوند و گوزن را گوزن و مرد را مرد و گراز را گراز تشخیص‌دهند.

همچنین به‌دلیل آنکه هر منطقه‌ی جغرافیایی تعداد بخصوصی از گونه‌های جانوری و گیاهی را در خود دارد، از این رو تشخیص تفاوت گوزن های شمالی در سیبری با گونه‌های دیگر گوزن در سایر سرزمین ها دانشی است که امروزه وجود دارد و در آن روزگار، اساساً تصوری از سرزمین های دیگر و موجودات آنها وجود نداشته و لذا هر حیوان در منطقه خودش یک الگوی مشخصی دارد، که در مورد گوزن، شاخ های درختی این حیوان است.

هرچند در جاهایی که به واسطه سادگی فرم‌ها، در مورد فرم خورشید یا ماه، از همان آغاز واقع‌گرایانه عمل کرده‌اند، چرا که خود تصاویر خورشید و ماه(دایره) از سادگی کلی برخوردارند. لذا آنها نزدیک‌ترین تصاویر به واقعیت را که تصاویر سایه نما (ضد نور) و خود سایه‌ها بوده انتخاب کرده‌اند. سایه در عین آن که واقعیت را به ساده‌ترین شکل بیان می‌کند، امکان ادراک مفاهیم عمیق و رمزی را نیز گسترش می دهد. به نوعی می‌توان این تشخیص را «امپرسیون نخستین»[۳۲] نامید.

چنانچه پس از گذر از این مرز و به واسطه توسعه‌ی مهارت‌ها، ما شاهد نمایش اجزای دقیق‌تر و واقعی‌تری در دل تصاویر سایه‌وار هستیم. مانند پیدایش نقش چشم و یا خطوطی که بر اجزاء داخلِ سایه مانند شکم، سر یا سینه تأکید می‌کنند (تصویر ۸).



تصویر ۸- دوره نوسنگی- فرانسه – منهیر.
ماخذ: (Ornamental Design, 2001, 47)

ویژگی دیگر مورد بحث در محدوده ی این رابطه، بررسی آثار موجود در ادوار بعدی است. با این نظر که ذهن انسان بدون نوشتار و انسان معاصر از نظر ساختار، تغییر فاحشی نداشته است و در واقع آنچه تکامل هنر نامیده می‌شود، روندی است که از انسان پیشاتاریخی آغاز گشته و با سیر تحولات گوناگون و گذر از شرایط مکانی و زمانی گوناگون به صورت فعلی به دست ما رسیده است. از آن رو بررسی تحولات رخ داده در این مسیر ما را در نیل به مقصود یاری‌رسان خواهد بود. توجه به نمونه هایی چند و تحلیل آنها مراحل عملی آزمون تجربی فرضیه را تکمیل می کند.

آنچه در تصویر ۹مشاهده می شود، مربوط به تصویر یک انسان می باشد اما تناسبات آن با اندام انسان معمولی تفاوت های عمده ای دارد.

این شکل «سایه» و یا تصویر «نیم سایه» معمولی نیست. بلکه نیم سایه ای است که بر روی سطحی مدور و کروی افتاده که در آن دست ها در فاصله ای کمتر از بدن و پاها، نسبت به سطح مدور،

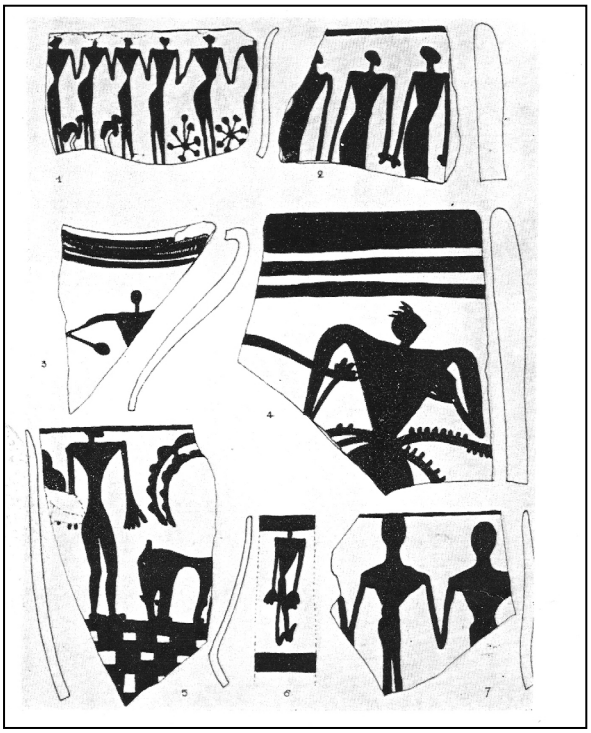
قرار داشته، علت کوچکیِ سر را نیز با کوتاهی قدِ پاها می‌توان توجیه کرد. سر و پاها به دلیل قرار گرفتن در سطح پرسپکتیوی (قوس یا انحنای ظرف) به این صورت درآمده‌اند. منبع نور در پشت هیکل قرار داشته، و به صورت نور ثابت(مثل یک لامپ) نبوده و جریان هوا، سایه را جا به جا می کرده است. این منبع نور از هیکل بزرگ‌تر و در عین حال به لحاظ ارتفاع، کوتاه‌تر از هیکل بوده است.

در تصویر ۱۰ ما ردیف رقصندگان دستبند (همچون رقص کردی) و نوازنده‌ای که در دستانش آلتی موسیقایی مانند «دایره» گرفته را مشاهده می کنیم که سایه‌ی دایره با سایه‌ی نیم تنه‌ی بالاپوشانده (ماسکه) شده است نوازنده به کمرش الیافی را از شاخه ها بسته تا هیجان رقص یا موسیقی را تشدید کند.

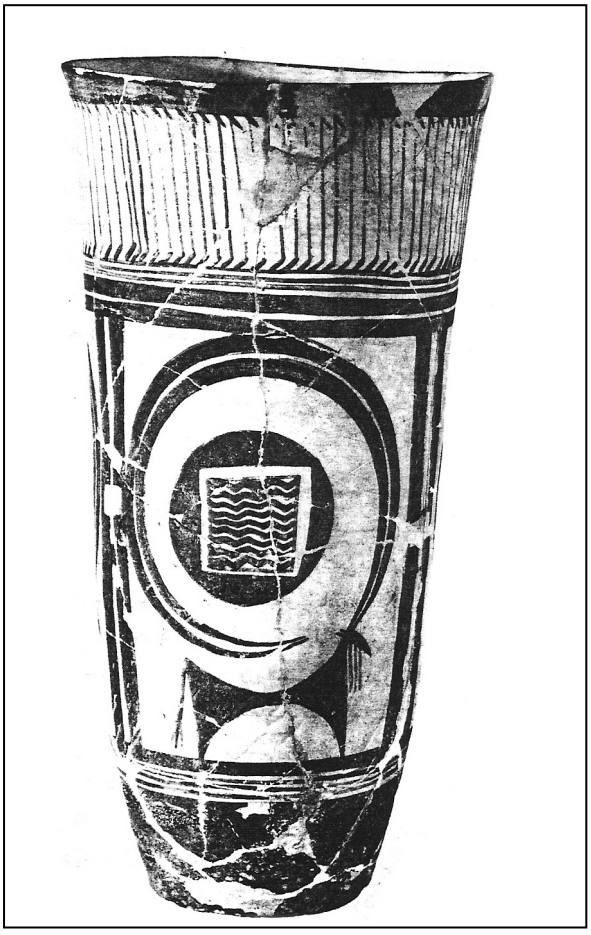
در پایین این تصویر، دو نفر دست یکدیگر را گرفته‌اند و تصویر کناری آن، شخصی را نشان می دهد که در کنار یک حیوان قرار گرفته و حیوان مشغول نوشیدن آب و یا خوردن علف است. در مجموعه‌ی این تصاویر از سیلک، باز هم، سر کوچک تر از حد معمول ترسیم شده و اندام ها دراز و بلند هستند که موید زاویه تابش نور و قرار گرفتن تصویر سایه ها بر روی سطوح انحنادار است. در همه این تصاویر جزئیات مشخص نیست و تصاویر لکه‌ای و سطحی هستند که عیناً تداعی سایه را دارند.

در تصویر ۱۱، جام معروف شوش دیده می شود. در این نقش صرف نظر از اینکه تصویر «بزِ شاخ بلند» بر روی این ظرف(لیوان)، کپی شده یا مستقیم ترسیم شده باشد، اما به طور مشخص بزرگی شاخ بز در حد غیرمتعارف غیر از بازنمایی واقعی بوده و صرفاً می تواند به زاویه تابش نور در افق مربوط باشد[۳۳].

تصویر ۹- سفال مکشوفه از تخت جمشید جام. شوش.
ماخذ: (رفیعی، ۱۳۷۷، ۴۴)



تصویر ۱۰- نقوش کشف شده از سیلک ایران.
ماخذ: (رفیعی، ۱۳۷۷، ۳۸)



تصویر ۱۱- نقش سگ در حاشیه میانی
ماخذ: (رفیعی، ۱۳۷۷، ۲۴)

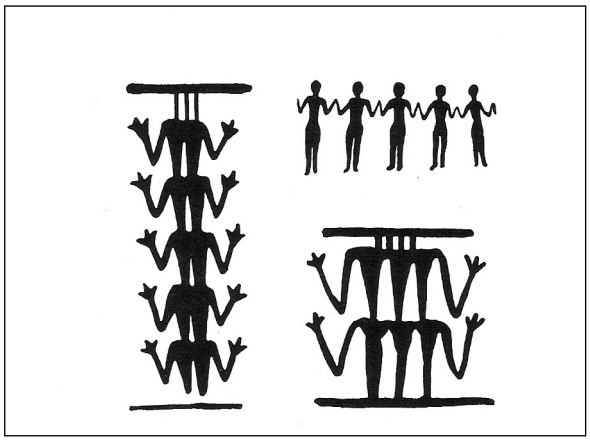
نور ضعیف غروب خورشید و یا نور مهتاب در حالت افق بر روی صخره ای در کوهستان می تابد و موقعیت قرارگیری حیوان نسبت به منبع نور به صورتی است که نور از پهلو تابیده شده و فاصله سر حیوان با منبع نور بیش از این فاصله تا دمش می‌باشد، در این حالت سایه ای به وجود آمده که شاخ را عظیم‌تر جلوه می‌دهد. به ویژه آنکه تصویر سایه‌ی بدن حیوان بر روی دیواره صخره در نزدیکی محل قرارگیری حیوان افتاده باشد و تصویر سایه شاخ در دیواره ای دورتر قرار بگیرد. و این احتمالاً نخستین ادراک بصری از نیروی بز کوهی برای آدمی می تواند باشد. حتی دوان بودن سگ ها(یا چیزی شبیه به آن) بر روی حاشیه بالایی به صورتی که دیده می شود، صرفاً در حالت واقعی، سایه ای است از یک حیوان بر روی سطحی استوانه ای و در حالت چرخش، چنانچه گردن های دراز حاشیه ی بالا نیز، تنها می تواند محصول سایه های حاصل از تغییر موقعیت نور باشد که دست کاری شده و در دهانه جام، جاسازی شده اند تا فضای خالی را پر کنند و بر حالت عمودی و بلند جام تأکید نمایند.

تصویر جام شوش بر خلاف تصویرهای ۹ و ۱۰، شکلی پیشرفته و سامان یافته‌تر با تزئیناتی معنادار از یک صنعتگر یا هنرمند است که تجربیات چندگانه ای از تصویر ضدنور در طبیعت را در یک جا تجمیع کرده و به نوعی دست به بیانگری زده است. در اینجا وی مقصودی عمیق‌تر داشته و به دنبال انتقال یا القاء پیامی بزرگ تر بوده است، و به نوعی می توان گفت در اینجا وی حتی واقعیتِ دفرمه را دست کاری کرده و به آن نظم بخشیده است.

در تصویر ۱۲ از مصر، بار دیگر جمع رقصندگان را می بینیم. اما تصاویر سمت چپ و پایین در این مجموعه متفاوت هستند. اگر دو نفر دست در گردن هم بیاویزند و در یک صف افقی بایستند و سرشان را آنقدر خم کرده باشند که سر به پایین افتاده باشد و آنگاه منبع نور از نقطه ای پایین تر از قد آنها تابیده باشد، در آن صورت تصاویر خرچنگ مانندِ تصویر ۱۲ پدیدار می شوند. هرچند در این مرحله از تصویرگری، تصویرسازان به نقش و اهمیت قرینه سازی، تکرار و آینه کردن در تقویت زیبایی و قدرت دادن به بیان بصری آگاهی داشته اند و به نوعی تعادل را تداعی می‌کنند.

در تصویر ۱۳ شاهد عدم رعایت تناسب ها و حتی تکراری بودن حالت دست های سوار کاران (روبه بالا) هستیم. با این تفاوت که سوارانی که از راست به چپ می تازند، نیزه ها را در دست چپ دارند و سوارانی که از مقابل می آیند نیزه ها را در دست راست دارند. و این تناقض به روشنی نشان می دهد که هر دو گروه نیزه ها را در یک دست (چپ یا راست) گرفته اند و علت این برداشت که نیزه ها در دست های مختلف به نظر می‌رسند، تنها مربوط به تصویر سایه بالاتنه است و ما نمی توانیم تشخیص دهیم که فرد را از روبرو می بینیم و یا پشت سر. پاهای سوارکاران به دلیل پوشانده شدن(ماسکه) در شکم حیوان دیده نمی شوند و نیز به یقین تصویرگر با در اختیار داشتن چند نمونه تصویر، اقدام به تکرار آنها کرده همچنین شکل اندامِ حیوان معرف آن است که اسب و یا مَرکب مشابهی که بر آن سوار شده اند به نحو بارزی به صورت جداگانه (ترکیب بندی غیرواقعی) با تصویر نیم تنه جنگجویان وصل شده است. یعنی دو تصویر جداگانه با هم ترکیب شده اند. کوتاهی پاها و درازی شکم و گردن حیوان نیز

تصویر ۱۲- نمونه ای از نقاشی مقبره ای متعلق به عصر نئولتیک از مصر نئولیتیک
ماخذ: (Ornamental Design, 2001,44)

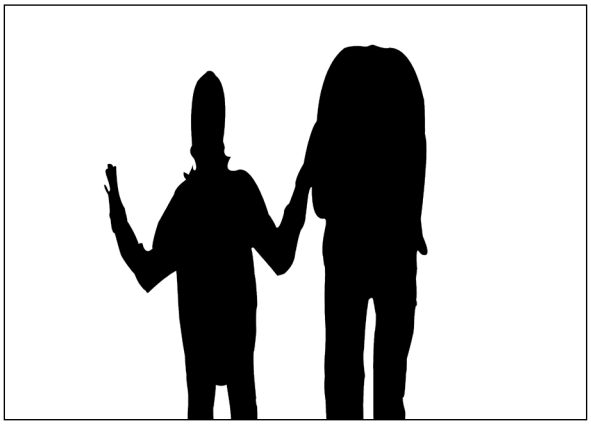


تصویر ۱۳- نقاشی غاری، مربوط به سوئد، مربوط به عصر.
ماخذ: (Ornamental Design, 2001, 44)

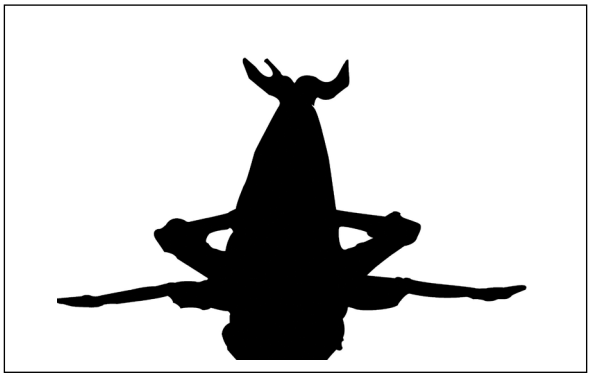
موید زوایای متفاوت تابش نور به سوارکاران و مرکب ها است.

تصاویر ۱۴ و ۱۵ حاصل تجربه ثبت تصاویر سایه در برابر نور خورشید هستند که توسط نگارنده تهیه شده است. این دو تصویر در برابر نور خورشید در میانه ی یک روز پاییزی با دوربین از روی سطح زمین که سایه ها بر روی آن شکل گرفته بود، برداشته شده و در آن دو فیگور مشارکت دارند. توجه به اَشکال به وجود آمده معرف وجود تفاوت های عمده آنها با سایه‌های واقعی هستند. که در وهله اول مربوط به تعمد نویسنده بوده برای آنکه امکانات بازی نور و سایه را تجربه کند و از سوی دیگر موید آنکه، نور و سایه رفتاری دارند که در طی دوران سکونت بشر بر روی زمین، تغییر نکرده است و با توجه به احتمالات متعدد در مورد تصویرها، می توان نتیجه گرفت که نوع منبع نوری- فاصله و اندازه و قدرت آن نسبت به شئ یا شخص و نیز سطحی که سایه ی شئ بر روی آن می افتاده،

از زمین(در پرسپکتیو رفته) تا دیواره های صاف و شکسته و شیب دار و نیز سطوح منحنی، همگی امکان وسیعی از پیدایش شکل ها و تصاویر را برای انسان های پیش از تاریخی فراهم می کردند. بدون آنکه آنها خواسته باشند به صورت عمد، اشکال را به این شکل را بیافرینند. و از همین روست که سطح شباهت تصاویر پیش از تاریخی در گستره زمین فوق العاده بالاست. گویی نقاش یا تصویرگر یکی بوده و تنها منظره ها فرق کرده اند. و این نمی تواند باشد مگر آنکه حدس بزنیم شیوه ای واحد برای پیدایش تصویر وجود داشته و تفاوت ها صرفاً مربوط به عناصر طبیعی مختلف می باشند.



تصویر۱۴- تجربه ثبت تصاویر سایه توسط نگارندگان.



تصویر۱۵- تجربه ثبت تصاویر سایه توسط نگارندگان.

نتیجه

اغلب تصاویر پیش از تاریخی به ویژه بر روی سفالینه‌ها، تصاویری هستند لکه ای، و سطوحی که فاقد جزییات می باشند. این تصاویر بیش از اینکه بازنمایی تصویر واقعی باشند، به سایه‌های آن موضوعات شبیه تر هستند. ترسیم سایه‌ها ساده‌تر و در عین حال گویاتر از تصویرگری مستقیم از هر سوژه‌ای است. این ویژگی در تصاویر ضد نور با دقت یک یکم، نخستین آموزه‌هایی بوده که انسان از کلیت یک تصویر (شکل کلی) درک می‌کرده است. از آنجا که انسان اولیه مهارت لازم را برای تصویرگری نداشته و مقصود وی نیز بیان جزییات نبوده است، لذا تصاویر ضد نور و سایه ها، تمامی امکانات لازم و کافی را برای رویکرد بیانگری در اختیار او می گذاشتند. همچنان با در نظر گرفتن روند تحول نقوش که اندک اندک در آنها جزییات پدیدار می‌گردند، می‌توان چنین نتیجه گرفت که در آغاز، هدفِ بیانگری، نمایش کلیات بوده و سپس با توسعه دامنه‌ی اندیشه، ضرورت پرداختن به جزییات اهمیت یافته است. این استدلال ها با تکیه بر منظرهای مشترک آدمی از طبیعت و نیز رویکردهای تجربه‌گرایانی چون هیوم و نظریات جامعه شناسی گیدنز، فرمول تجربی پاولف و در نهایت تجربه شخصی در بازآفرینی سایه و بازی‌هایی که منبع های نور(نور خورشید- ماه- آتش) به وجود می آورند چنین نتیجه گیری می کند که منبع الهام و ادراک تصویرگران نخستین، تصاویر ضد نور- سایه ها و نیم سایه‌ها بوده است، که همگی ملهم و برآمده از طبیعت و عناصر آن می باشند.

پی نوشت ها

۱ این دیدگاه مبتنی بر نظر تجربه گرایان است که با استفاده از حسیات در مقابل عقل گرایی قرار می گیرد. ایشان تجربه عقلی را از منابع علم حصولی می دانند. از فیلسوفان تجربه گرا می‌توان به بارکلی، لاک و هیوم اشاره کرد.

2 Representation.

۳ Alois Riegl: مورخ و هنر شناسِ استرالیایی(۱۹۰۵-۱۸۵۵) (www.Britanica.com

4 Apollon.

5 Zeus.

6 Aurora.

7 Eos.

8 Buddha.

9 Ra.

10 Shamash.

11 Marduk.

12 Hestia.

13 Vesta.

14 Hephaestus.

۱۵ Louis Untermeyer ، شاعر، ادیب و منتقد آمریکایی (۱۸۸۵-۱۹۷۷) (www.Britanica.com).

16 Thomas Huxley.

۱۷ Levi Strauss، انسان بدون نوشتار مترادف انسان بدوی به کار برده شده و مبتنی بر نظریه لوی استراوس در این خصوص است.

18 Animism.

۱۹ Peter Worsley مردم شناس اجتماعی انگلیسی متولد ۱۹۲٤ (www.Britanica.com)

20 Cargo.

۲۱ هاوکینگ در همین راستا کتاب تاریخچه زمان را در ۱۹۸۸ و به منظور پاسخگویی به پیدایش جهان و ابعاد آن نگاشته است. Stephan W.Hawking استیون هاوکینگ ریاضیدان معاصر بریتانیایی و استاد لوکازین کمبریج- این مقام پیشتر به نیوتن و بعدها به پی.آ.م.دیراک تعلق داشت. که هر دو، پژوهشگر پدیده‌های کلان و خرد گیتی بودند. (www.Britanica.com)

22 K.K. Ruthven, Myth, Cambridge University Press, 1976.

23 Edward Burnett Tylor.

24 Primitive Culture.

۲۵ Friedrich Max Müller فردریش ماکس مولر ۱۸۲۳-۱۹۰۰ خاورشناس آلمانی. (www.Britanica.com)

۲٦ Ferdinand de Saussure فردینان دو سوسور(۱۸۵۷-۱۹۱۳) زبان‌شناس سوئیسی، او با نگرش به ساختار زبان به عنوان اصل بنیادین در زبانشناسی، آن را شاخه‌ای از دانش عمومی دانست. عموماً سوسور را پدر زبانشناسی قرن بیستم می‌دانند. در این پژوهش بنیاد علمی به کار رفته در زبان شناسی مورد استفاده قرار گرفته و نه خود زبان(www.Britanica.com).

۲۷ Neorealism،از جنبش ها و مکاتب مهم سینما بعد از جنگ دوم در ایتالیا بود. نئورئالیسم در اصل از رئالیسم شاعرانه فرانسه در ۱۹۳۰ الگو گرفته است و بیرون این سبک فیلم های خود را خارج از استودیو و در فضای واقعی می‌ساختند. از بازیگران حرفه ای استفاده نمی‌کردند و خواهان ارتباط مستقیم با واقعیات جامعه بودند. آنتونیونی، ویسکونتی و دسیکا از جهره‌های مهم این سینما رفتند. رویکرد استفاده از فیلم سیاه و سفید به منظور تأثیرگذاری به وسیله بازی‌های نور و سایه و نیم سایه و ضد نور در این سینما مشهود است (www.Britanica.com) .

۲۸ کارگردان سینما- آمریکایی.

29 Behaviorism.

۳۰ Ivan Paulov: 1849- 1936 فیزیولوژیست روسی که به جهت تحقیقاتش بر روی غدد بزاقی و پاسخهای شرطی شده شهرت دارد .(www.Britanica.com).

۳۱ David Hume : فیلسوف اسکاتلندی و از پیشروان مکتب تجربه‌گرایی (۱۷۱۱ - ۱۷۷٦)(www.Britanica.com) .

۳۲ منظور از امپرسیون نخستین، دریافت‌های آفرینندگان تصاویر از محیط طبیعی پیرامون خویش یعنی تأثیرات ناتورالیستی و بروز دادن این تأثیرات به شیوه‌ای واقع گرایانه و طبیعت گرایانه(رئالیسم- ناتورالیسم) با تلفیق تخیل به‌عنوان تصویر ذهنی، حس درونی و نگاه زیبایی شناسانه است.

۳۳ تصویر ویدیویی از بز وجود دارد که در آن شاخ‌های بلند و کشیده اش تا دمش می رسد. این فیلم ویدیویی، دست کاری نشده و تصویری واقعی را به نمایش می‌گذارد(این تصویر ویدئویی موجود است).

فهرست‌منابع

آنترمایر، لوییس(۱۳۷۷)، آفرینندگان جهان نو، ترجمه گروهی(محمود بهزاد)، انتشارات مرکز، تهران.

پاکباز رویین (۱۳۷٤) ، دائرة المعارف هنر، انتشارات فرهنگ معاصر، تهران.

تذهیبی، مسعود(۱۳۷٤) ، نقشمایه های ایرانی، انتشارات سروش، تهران.

خیراندش، عبدالرسول(۱۳۷٦)، تاریخ جهان، شرکت چاپ و نشر کتاب های درسی ایران، تهران.

دورانت، ویل (۱۳۷۰)، تاریخ تمدن، ترجمه احمد آرام و ع. پاشایی و امیرحسین آریان‌پور، انتشارات علمی فرهنگی، تهران.

دورانت، ویل (۱۳۷٤)، لذات فلسفه، ترجمه عباس زریاب، شرکت انتشارات علمی فرهنگی، تهران.

روت ون، ک.ک، (۱۳۷۸)، اسطوره، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل پور، نشر مرکز، تهران.

رفیعی، لیلا(۱۳۷۷)، سفال ایران، انتشارات یساولی، تهران.

کمبل، جوزف(۱۳۷۷)، قدرت اسطوره، عباس مخبر، نشر مرکز، تهران.

گاردنر، هلن(۱۳۸۷)، هنر در گذر زمان، ترجمه محمد تقی فرامرزی، موسسه انتشارات نگاه، تهران.

گیدنز، آنتونی(۱۳۸۹)، جامعه شناسی، ترجمه حسن چاوشیان، نشر نی، تهران.

مرادی غیاث‌آبادی، رضا (۱۳۷٦)، فرهنگنامه عکس ایران ، نگاره‌های پیش از تاریخ ایران، انتشارات نوید شیراز، تهران.

Bernard Bruce(1999), *Century*, Phaidon, London.

Hume David (1969), *A Treatise of Human Nature*, Penguin book , New York

Lejard Félix (1976), *Introduction A L'étude De Culte Public Et Des Mystères De Mithra*, France.

Morgan, Kevin & Sayer, Andrew(1988), *Microcircuits of capital,* The Electronics Industry and Uneven Development, Cambridge Polity Press, London.

Ornamental design(2001), *The Pepin Press*, Amsterdam.