

تحلیلی بر ماهیت نقاشی‌های غاری پیش از تاریخ اروپا

یوسف منصورزاده*

عضو هیئت علمی و مدیر گروه موزه‌داری مرکز آموزش عالی میراث فرهنگی، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۱۲/۶، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۲/۲/۱۵)

چکیده

یکی از شگفت‌انگیزترین کشفیات مربوط به گذشته انسان، کشف نقاشی‌های غاری بود که در اواخر قرن نوزده میلادی اتفاق افتاد و جامعه‌ی علمی و هنری را با موضوع جدید تحت عنوان هنر پیش از تاریخ درگیر نمود. از زمان کشف این آثار شگفت‌انگیز، نظریه‌های متعددی از سوی متخصصان گوناگون درباره‌ی چرایی آنها ارایه گردیده است که هر کدام از آنها با نگاه تخصصی خود توانسته‌اند تفسیری از آن آثار ارایه نموده، و پژوهشگران حوزه‌های مختلف علمی را به چالش بکشانند. این تحقیق تلاش می‌کند نظریه‌هایی را که از زمان کشفشان این آثار در محافل علمی مورد بحث قرار گرفته است را مورد تجزیه و تحلیل علمی قرار داده و نتایجی را بدست آورد. از زمان کشف نقاشی‌های غاری تا امروز پنج نظریه به شرح زیر مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است: ۱- هنر برای هنر، ۲- توتمیسم، ۳- جادو و شکار، ۴- ساختارگرایی، ۵- شمنیسم. در نتیجه بررسی‌هایی که بر روی نظریه‌های مذکور که از دیدگاه‌های مختلف به موضوع نگریسته‌اند صورت گرفته است، این واقعیت را اثبات می‌کند که هنر پارینه‌سنگی یک کارکرد مشخص و واحد نداشته است و فهم آن نیاز به یک کثرت‌گرایی تأویلی دارد.

واژه‌های کلیدی

پیش از تاریخ، پارینه‌سنگی، هموساپین، نقاشی غاری، زمان‌نگاری.

مقدمه

انسان‌شناس انگلیسی بود که در کتاب خود تحت عنوان «تکامل انسان» که در سال ۱۹۸۴ در کمبریج منتشر گردید، دیدگاه‌های خود را درباره‌ی ماهیت هنر عصر پالئولیتیک و نظریه‌های مربوط به نقاشی‌های غاری بیان نموده است. بقیه‌ی کتاب‌ها و مقاله‌ها به‌طور مجزا درباره‌ی نظریه‌ها اظهار نظر نموده‌اند. مانند «میرچا ایلیاده»^۲ اسطوره‌شناس امریکایی که نوشته‌های خود را در دهه‌ی ۶۰ و ۷۰ در زمینه‌ی مذهب و اسطوره منتشر کرده است؛ تأکیده‌های ایشان بیشتر بر روی شمنیسم می‌باشد. و «دیوید لوپس ویلیامز»^۳ و «جین کلوتس»^۴ از باستان‌شناسان امریکایی جنوبی مقاله‌های خود را در دهه‌ی نود و دهه‌ی آخر قرن بیستم با تأکید بر نظریه‌های توتمیسم و شمنیسم نگاشته‌اند. تنها منبعی که به زبان فارسی ترجمه شده است، کتاب «انسان‌شناسی» اثر دکتر جلال‌الدین رفیع‌فر به فارسی ترجمه شده است. وی در این کتاب بخشی از نظریه‌ها را مورد بررسی و نقد قرار داده است. در این مقاله سعی شده است که ضمن جمع‌آوری و بررسی همه‌جانبه نظریه‌ها و جمع‌بندی کامل آنها تحلیلی نهایی برای رسیدن به نتایج علمی را ارائه نماید.

پیش از تاریخ، دورانی است که بیشترین عمر انسان در آن سپری شده و بنیان‌های فرهنگی، هنری و اجتماعی انسان در آن شکل گرفته است. از آن‌جا که دوران پیش از تاریخ فاقد خط و نوشتار می‌باشد، بنابراین مطالعه‌ی آثار هنری می‌تواند ما را با ویژگی‌های فرهنگی این دوره آشنا نماید. کشف نقاشی‌های غاری که در قرن نوزدهم اتفاق افتاد، نشان داد که هنر، ریشه در پیش از تاریخ دارد و همواره با انسان همراه بوده است. از زمان کشف این آثار، تفسیرهای متعددی از سوی اندیشمندان و صاحب‌نظران صورت گرفته است که منجر به بیان نظریه‌هایی گردیده است. در این مقاله کوشش شده است تا ضمن بیان اهمیت پیش از تاریخ و هنر آن و چگونگی کشف نقاشی‌های غاری، دیدگاه‌ها و نظریاتی که از زمان کشف این آثار از سوی محافل علمی و هنری تا امروز ارائه شده، مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرد. روش تحقیق در این مقاله توصیفی - تاریخی است. روش گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای است و پیشینه‌ی آن مربوط می‌شود به نظریه‌هایی که پس از کشف اولین نقاشی‌های غاری مطرح شده است. نخستین کسی که برای اولین بار درباره‌ی کلیه‌ی نظریه‌ها تا دهه ۱۹۹۰ اظهار نظر نمود، «راجر لوپن»^۱

پیش از تاریخ و اهمیت آن در شناخت انسان

شد. (گاردنر^۷، ۱۳۶۵، ۵۶۳).

دوره‌ی پیش از تاریخ و فرهنگ و هنرش در تاریخ فرهنگ، نسبت به دوره‌های تاریخی ناشناخته است. شناخت این دوره نیازمند رشته‌های علمی مرتبط و متعدد است. زمانی می‌توانیم آثار هنری پیش از تاریخ به ویژه عصر «پارینه‌سنگی» را مورد تجزیه و تحلیل قرار دهیم که ویژگی‌های فرهنگی آنان را بهتر بشناسیم. اینکه آنان چگونه فکر می‌کردند، باورها و اعتقاداتشان چه بوده، آرمان‌ها و آرزوهایشان چه بوده، معیشتشان چه بوده و چگونه تولید می‌کردند، چگونه با هم ارتباط برقرار می‌کردند و محیط‌زیستشان چگونه بوده است. «رابرت براید وود»^۸ باستان‌شناس امریکایی در این رابطه می‌نویسد:

«مردمانی که در ادوار پیش از تاریخ زندگی نموده‌اند کتاب‌های تاریخی برای ما باقی نگذاشتند، اما آنها ندانسته مدارکی دال بر هستی و روش زندگی خویش بر جای گذاردند. این مدارک به‌وسیله‌ی علوم گوناگون بررسی و تفسیر می‌شوند» (براید وود، ۱۳۶۳، ۳).

پیش از اینکه انسان وارد دشت شده و دهکده‌های اولیه‌ی را تشکیل دهد، غارنشین بوده و دوره‌ی غارنشینی را اصطلاحاً «پالئولیتیک»^۹ و معادل فارسی آن را «پارینه‌سنگی»^{۱۰} و معادل

پیش از تاریخ، دورانی است که بیش از ۹۹ درصد عمر انسان در آن سپری شده، ولی اطلاعات ما از آن بسیار اندک می‌باشد. هر دوره‌ای که از آن سپری شده، یک لایه‌ای بر روی آن قرار گرفته و بر ابهام آن افزوده است. اهمیت پیش از تاریخ در این است که آدمی در آن تحول یافته و شخصیت انسانی او در آن شکل گرفته است و به تعبیر دیگر، همه‌ی دستاوردهای بشری، ریشه‌اش در دوره‌ی پیش از تاریخ است. پیش از تاریخ، منبع و منشأ تکامل و فرهنگ انسان است؛ و مادر همه‌ی فرهنگ‌ها در پیش از تاریخ است. برای شناخت سیر تحول انسان، تاریخ، فرهنگ و هنر ناگزیریم پیش از تاریخ را بشناسیم. تا دو قرن پیش، از واژه‌ی پیش از تاریخ در ادبیات، تاریخ و تاریخ هنر خبری نبود. هنوز دریچه‌ای از پیش از تاریخ به روی انسان بعد از انقلاب صنعتی باز نشده بود. حتی واژه‌ی تاریخ هنر نیز تا پیش از «یوهان وینکلمن»^۶ برای همه‌ی هنرمندان و هنردوستان بیگانه بود. هنرمند و هنرشناس در عمر و زمان خویش محدود بود و از سیر تحول هنر که از کجا و چگونه صورت گرفته، اطلاعی نداشت. «با تدوین تاریخ هنر باستانی وینکلمان، روش جدید طبقه‌بندی و توصیف آثار هنری بر اساس فضایل کلی، سبک‌هایی که در جریان زمان دستخوش تحول می‌شوند، آغاز

در سال ۱۸۹۶ در پرنوپر از ولایت ژیروند فرانسه، نقاشی‌هایی کشف شد که بخش‌هایی از سطح‌شان را تهنشست‌های آهکی پوشانده بود و لازمه‌ی تشکیل این تهنشست‌ها نیز سپری شدن چندین هزار سال از آفرینش نقاشی‌های مزبور بوده است. این نقاشی‌ها، نخستین نقاشی‌هایی بودند که از سوی کارشناسان به‌عنوان نقاشی‌هایی معتبر شناخته شدند (گاردنر، ۱۳۶۵، ۳۰). ارتباط دنیای مدرن با پیش از تاریخ توسط نقاشی‌های انسان عصر پیش از تاریخ برقرار شد؛ این کشف بزرگ دریچه‌ای بود به دنیای هنر پیش از تاریخ. مطالعه‌ی این آثار در ریچه‌های دیگری از شیوه‌ی زندگی، افکار و عقاید انسان پیش از تاریخ را آشکار کرد. «در کشفیات دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ مشخص گردید که نقاشی‌های غاری در عصر یخبندان، اصولاً در فضای باز صورت می‌گرفته و احتمالاً بر اثر تغییرات آب و هوایی بخش اعظم آنها در طول هزاره‌ها از بین رفته‌اند و تعداد کمی در غارها محفوظ مانده‌اند که تاکنون توسط سایت‌های متعددی در اسپانیا، پرتغال و فرانسه مورد شناسایی قرار گرفته‌اند که بیش از صدها تصویر را شامل می‌شوند» (Renfrew and Bahn, 2000, 393).

زمان‌نگاری^{۲۱} نقاشی‌های غاری و ویژگی‌های انسان هنرمند غارنشین

اجماع دانشمندان و باستان‌شناسان، زمان نقاشی‌های غاری را به «پارینه‌سنگ جدید» استناد می‌کنند. «نقاشی‌های غاری که در اروپا و دیگر نقاط جهان بین ۳۵ هزار سال تا ۱۰ هزار سال پیش در پالئولیتیک فوقانی، زمانی که جهان از نظر آب و هوایی در حال تغییر بود، توسط انسان‌های مدرن (هموساپین) اتفاق افتاد» (Lewin, 1993, 183). بر اساس جدیدترین اطلاعات باستان‌شناسی، هموساپین‌ها در حدود ۴۰ هزار سال پیش وارد اروپای غربی شدند (Clottes, 2008). «بر اساس شواهد باستان‌شناسی، هموساپین‌ها از آفریقا مهاجرت کرده و پس از طی مسافت‌های طولانی از طریق شرق میانه وارد اروپای شرقی و سپس به اروپای غربی رسیده‌اند. هموساپین‌ها مستقیماً اجداد ما انسان‌ها بوده و از نظر فیزیکی و حجم و ظرفیت مغز کاملاً با ما شباهت دارند» (Gray, 2010, 6). زمانی که انسان هموساپین در این دوره ظهور کرد، این نوع انسان، نسل جدیدی از انواع انسان‌هایی بود که در شرایط مطلوب آب و هوایی ظهور کرده و خلاقیت‌های بیشتری از خود نشان داد. ابزارهای جدیدی خلق کرد که نسبت به ابزارهای قبلی هم پیشرفته‌تر بود و هم متنوع‌تر. اندام انسان هموساپین به زیباترین شکل درآمده و شکل جمجمه، پیشانی و گونه‌ها کامل‌تر شده و ظرفیت مغز به بالاترین حجم خود رسیده است. رشد مغز انسان و امکان سخن گفتن و ارتباط با افراد دیگر و خلق ابزارهای ظریف و متنوع و کسب موفقیت در شکار کمک کرده است تا انسان بتواند احساس خود را بر روی اشیاء به صورت دو بُعدی مجسم نماید. «گوردون چایلد»^{۲۲} باستان‌شناس انگلیسی در این

عربی آن‌را «حجر» نامیده‌اند. دوره‌ی پالئولیتیک را به‌دلیل طولانی‌بودنش و تفاوت‌های فرهنگی و نوع انسان‌ها و ابزارهایش به «پالئولیتیک قدیم»^{۱۱}، «میانه»^{۱۲} و «جدید»^{۱۳} تقسیم نموده‌اند که آغاز عصر پالئولیتیک قدیم با ظهور اولین انسان‌ها که به «هومو هبیلیس»^{۱۴} از حدود ۲/۵ میلیون سال تا یک میلیون و ششصد هزار سال پیش در شرق آفریقا زندگی می‌کرده‌اند که پس از آن «هومو ارکتوس»^{۱۵} جانشین هومو هبیلیس‌ها می‌شوند و آنان نیز تا زمانی بین ۴۰۰ تا ۲۰۰ هزار سال پیش زندگی کرده‌اند. این انسان‌ها در آفریقا، آسیا و اروپا پراکنده بوده‌اند. پالئولیتیک میانه ۲۰۰ هزار سال پیش آغاز شده و در ۴۰ هزار سال پیش پایان یافته و در این دوره انسان‌های «نئاندرتال»^{۱۶} ظهور کرده و در اروپا و آسیا پراکنده شدند. پالئولیتیک جدید از ۴۰ هزار سال پیش با ظهور انسان‌های جدید یعنی «هوموساپین‌ها»^{۱۷} آغاز می‌شود که اجداد انسان‌های امروزی هستند و در تمام کره‌ی زمین پراکنده شدند (Renfrew and Bahn, 2000, 162).

کشف نخستین نقاشی غاری

راز پیش از تاریخ با کشف نقاشی‌های غاری گشوده شد. واقعه‌ی عظیمی که آگاهی ما را درباره‌ی امکانات عظیمی که در پیش از تاریخ نهفته است، بیشتر می‌سازد. این کشف بزرگ نخستین هنر تجسمی انسان در تاریخ، اثبات نمود که پیش از تاریخ از راه شکل دادن به آدمی، در تمام تاریخ به‌طور قطعی مؤثر بوده است.

نخستین نقاشی غاری در محلی به نام «آلتامیرا»^{۱۸} در شمال اسپانیا کشف گردید. زمانی که «سنیور مارسلینود سوتوئولا»^{۱۹} در آن ناحیه گردش می‌کرد، غاری را در آن جا مشاهده کرد. از هزاران سال پیش سنگ‌هایی افتاده و در غار را بسته و رسوبات غاری درز آنها را محکم کرده و گویی به دور آن مهر زده بود. در نتیجه دینامیت‌هایی که برای خراب کردن ساختمانی در آن نواحی به کار بردند، ناگهان سنگ‌های دهانه، پس رفت و غار نمایان شد. سه سال بعد، هنگامی که «سوتوئولا» برای تماشا به درون غار رفت نظرش متوجه علامات عجیبی شد که بر دیوارهای غار نقش شده بود. یک روز دختر کوچک این «سنیور» نیز همراه او به غار رفت و چون مانند پدرش ناچار نبود سرش را خم کند تا به سقف غار نخورد، چشمانش را متوجه سقف ساخت و در آنجا نقش یک گاو وحشی نظرش را جلب کرد و چون دقت کرد، دید بسیار خوب رسم و رنگ‌آمیزی شده است. پس از آن سقف و دیوارهای غار را مورد دقت قرار دادند و نقاشی‌های فراوان دیگر در آن یافتند. در سال ۱۸۸۰ «سوتوئولا» گزارشی از مشاهدات خود را انتشار داد. باستان‌شناسان گزارش او را، با شکی که از مختصات ایشان است، استقبال کردند. یکی از این دانشمندان قدم‌رنجه فرموده از غار دیدن کرد. نتیجه این شد که گفتند این نقوش تقلبی است، و این منظر مدت سی سال به همین حال باقی بود (دورانت^{۲۰}، جلد اول، ۱۳۷۰، ۱۱۷). ولی

ذیل به شرح نظریه‌های مذکور می‌پردازیم:

۱- نظریه هنر برای هنر^{۲۴}

این نظریه قدیمی‌ترین و نخستین تفسیری است که بر روی آثار هنری عصر کهن سنگی صورت گرفته است. «این نظریه در اواخر قرن نوزدهم زمانی مطرح شد که طرفداران مکتب ادبی هنر برای هنر در جامعه‌ی هنری فعال بودند. پیشوای مکتب هنر برای هنر "تئوفیل گونید" بود که در مقابل مکتب رمانتیسم عکس‌العمل نشان داده است. طرفداران این مکتب به ارزش ذاتی هنر تأکید داشتند؛ و هنر را حقیقتی فرض کردند که از هر روایت گرایانه اخلاقی یا عملکرد منفعت‌طلبانه مبراست. و هنر غایت است نه وسیله» (شریعتی، ۱۳۷۶، ۱۴۶). این ایده در ارتباط با نهضت زیباپرستی^{۲۵} و مبتنی بر این عقیده است که ویژگی‌های صوری یک اثر هنری بسیار مهم‌تر از مضمون هنری آن است» (مایکل کلارک، ۱۳۸۹، ۲۱). در این دیدگاه، هنر کهن سنگی که آغازگر هنر تجسمی است، مبنای زیبایی‌شناسانه دارد و جزو نیازهای ذاتی انسان است. انسان کهن سنگی در اواخر این دوره، بر اثر شرایط مساعد آب و هوایی با محیط انس بیشتری پیدا می‌کند و با حیوانات مختلف آشنا می‌شود و به لحاظ حس زیبایی‌شناختی و به‌واسطه‌ی این که استعداد نقاشی دارد، تصاویر حیواناتی را که با آنها سروکار دارد و به آنها علاقه‌مند است را به تصویر می‌کشد. در تصویر ۱، نمونه‌ای از کار هنرمندان عصر پالئولیتیک جدید با استفاده از رنگ‌های سرخ، قهوه‌ای و زرد و سیاه را به کار برده‌اند؛ و استفاده از این رنگ‌ها و زیبایی و طبیعت‌گرایی که در آنها به کار رفته، طرفداران نظریه «هنر برای هنر» را بر آن داشته است که بر زیبایی‌شناسی هنر نقاشی‌های صخره‌ای پیش از تاریخ تأکید نمایند. «نظریه هنر برای هنر برای تفسیر نقاشی‌های عصر کهن سنگی را شخصی به نام "جان هالورسون"^{۲۶} از دانشگاه

رابطه می‌نویسد: «خالق این نقاشی‌ها غیر از انسان هموساپین نیست. هموساپین‌ها، انسان‌های هوشمندی بودند که در طراحی مهارت‌های خاصی به دست آورده بودند. احتمالاً آنان اطلاعات جانورشناسی داشته‌اند. ترسیم دقیق این تصاویر نمودار دقت نظر و قدرت مشاهده خاص این انسان‌ها در مورد حیواناتی می‌باشد که خوراک آنان را فراهم می‌کرده‌اند. این انسان‌ها از فیزیولوژی حیوانی نیز آگاهی داشته‌اند یا دست کم اهمیت قلب را درک می‌کرده‌اند. تصویری از یک گاو وحشی زخم‌خورده در دست است، که قلب آن نشان داده شده و تیری در آن فرو رفته است» (گوردون چاپلد، ۱۳۵۷، ۸۷). در بین غارهای متعددی که از سراسر اروپا کشف شده، غار چاوت^{۲۳} قدیمی‌ترین غار شناخته شده است که در سال ۱۹۹۴ در جنوب فرانسه کشف شده است. نقاشی‌های موجود در این غار تمام سنت‌های نقاشی غاری را که بیش از ۴۴۰ حیوان را شامل می‌شود از پالئولیتیک فوقانی به نمایش می‌گذارد. کربن ۱۴ تاریخ این نقاشی‌ها را بین ۳۲ تا ۳۰ هزار سال تعیین قدمت نموده است (Steif, 2010).

مطالب فوق نشان می‌دهد که تغییرات آب و هوایی در آغاز دوره‌ی جدید پالئولیتیک همراه با ظهور انسان هموساپین موجب گشته است که انسان با آگاهی و هوشمندی، با پدیده‌های طبیعت پیوند بیشتری داشته و افزایش شناخت انسان از طبیعت موجب شکل‌گیری هنرهای غاری گشته است. پیشرفت‌های علمی اثبات نموده است که این شگفتی‌های هنری متعلق به انسان‌های هموساپین می‌باشد و زمان آن نیز به وسیله‌ی سال‌یابی کربن ۱۴ مشخص شده است. ولی آنچه قابل توجه است شناخت ماهیت، هویت و کاربرد این نقاشی‌هاست که بیش از یک قرن است دانشمندان را به خود مشغول کرده است.

نظریه‌هایی درباره ماهیت و هویت نقاشی‌های صخره‌ای پیش از تاریخ اروپا

از زمان کشف نقاشی‌های عصر کهن سنگی بحث‌های فراوانی در ماهیت هنر این دوران صورت گرفته و دانشمندان و هنرشناسان از دیدگاه‌های مختلف این نقاشی‌ها را مورد مطالعه قرار داده و نظراتشان را از زمان کشف آثار حدود یکصد سال ابراز نموده‌اند. هر یک از نظریه‌پردازان در راستای تخصص و بعضاً تحت تأثیر شرایط محیطی و زمان و مکان این موضوع را مورد تجزیه و تحلیل و بحث قرار داده است. «بحث‌هایی که می‌تواند دلیل و مقصود این هنرها را برای ما روشن نماید که آیا این هنرها صرفاً برای بیان لذت و زندگی است که اصرار دارد تثبیت و ضبط و تکرار شود؟ یا ارضای غریزه‌ی بازی یا شادی ناشی از تزیین، دلبستگی به پوشاندن سطوح خالی با خطوط اشکال الگوها و زیورهاست؟ آیا هنر فرآورده وقت‌گذرانی بوده یا مقصود عملی مشخصی داشته است» (هاوزر، ۱۳۵۷، ۵). نظریه‌های مختلفی جهت پاسخ‌گویی به این سؤال‌ها از دهه ۱۸۹۰ تا به امروز در طول یکصد سال آرایه شده است که به‌طور اختصار در



تصویر ۱- گاومیش کوهان‌دار، که از غار آلتامیرا در اسپانیا به دست آمده است و قدمت آن حدود ۱۵۰۰۰ سال پیش تعیین شده است.

ماخذ: (Gray, 2010, 4)

انسانی را مشخص می‌کرد و هم از طرف گروه انسانی خاص مورد پرستش واقع می‌شد» (Clottes and Lewis, 1998, 66).

«به‌طور کلی توت‌پرستی، به‌عنوان یک سیستم عقیدتی توصیف شده است که یک گروه اجتماعی خاصی را به سرزمین آبا و اجدادی مشترک غیرانسانی پیوند می‌دهد. بنابراین، اصل و نسب یک چنین گروهی خود را وابسته به توت‌قبیله‌ای می‌داند که منشأ مشترکشان را یک عنصر طبیعی مانند یک گیاه یا حیوان تشکیل می‌دهد. همچنین توت‌ها به‌عنوان سمبل‌های قبیله توصیف شده‌اند. توت به‌عنوان نماد حفاظت از این گروه که به‌صورت یک هویت یکپارچه شناخته شده، با قوانین اخلاقی که توسط تاریخ افسانه‌ای این گروه و اجدادشان روایت شده آمیخته شده است» (Fuglestad, 2008, 4). «برای مثال عده‌ای از آنها (قبایل)، به‌صورت یک طایفه درمی‌آمدند و خود را برادران گاو کوهی می‌دانستند. این رسم به‌وسیله‌ی بومیان استرالیا و سرخ‌پوستان امریکا حفظ می‌شد و اکنون هم پسران پیشاهنگ آن‌را رعایت می‌کنند. در صورتی که نظریه‌ی فوق را بپذیریم، می‌توانیم غار آلتامیرا را در مقام معبدی مجسم نماییم که در آن مظاهر پرستیدنی نگه‌داری می‌شود. یکی از نکات عجیب در غار نامبرده این است که غالباً هر نقاشی درست در بالای نقش دیگر طرح گشته است. قسمت داخلی غارهای رفیع در نظر انسان، ساختمان‌های قشنگی می‌آمد که با ارزش‌تر و اصیل‌تر از کلبه‌های کوچکشان به نظر می‌رسید و برای جشن‌ها مناسب‌تر بود» (کوئتل، ۱۳۶۵، ۹۴). در تصویر ۲، تکرار اسب‌ها در فضایی از غار شبیه یک پرستش‌گاهی است که در آن حیواناتی که برایشان مقدس بوده احتمالاً مورد پرستش قرار می‌گرفته است. این تصاویر و نمونه‌های مشابه در شکل‌گیری نظریه‌ی توت‌میسیم مؤثر بوده است.

اشکالاتی که به نظریه‌ی توت‌میسیم وارد کرده‌اند به شرح زیر می‌باشد: ۱- وجود حیوانات زخمی در بین نقاشی‌های دیواری نشان‌گر آن است که افراد انسانی با تیر و کمان این حیوانات را به قصد شکار مورد حمله قرار داده‌اند؛ به‌طوری‌که تیرهای شبیه



تصویر ۲- تصویر اسب‌هایی است که قدمت آنها حدود ۲۲ هزار سال پیش تعیین شده که در یکی از غارهای فرانسه به نام «Chauvet» کشف شده و توسط هنرمندان عصر پالئولیتیک جدید به تصویر کشیده شده است.

ماخذ: (Steif, 2010, 55)

کالیفرنیا اول بار مطرح کرد. او آثار هنری عصر کهن‌سنگی را به صراحت و سادگی تعبیر کرد که این آثار هنری به‌عنوان مبانی هنری هستند که بدون واسطه به‌وسیله‌ی واکنش ادراکی بیان شده‌اند. چیزی که ما در این هنرها می‌بینیم این است که این محصولات از فکر ابتدایی بر نخواستند بلکه این‌ها محصول نخستین اندیشه‌ای هستند که نشان‌دهنده هوشمندی انسان در حال رشد می‌باشد. بیشتر دانشمندان معتقدند که فرآورده‌های هنر کهن‌سنگی بیان‌گر بلوغ و پیچیدگی بیشتر در هوش انسان عصر کهن سنگی است» (Lewin, 1984, 183-4).

از پیشگامان این نظریه در اروپا، دو باستان‌شناس فرانسوی به نام‌های «ادوارد لات» و «ادوارد پیت» می‌توان نام برد که آنان معتقد بودند: «دیواره‌های غارها در دوره‌ی پالئولیتیک به منظور لذت‌بردن از زیبایی‌شناسی به‌عنوان یک انگیزه‌ی شخصی و به دور از هرگونه مفهوم سمبلیکی نقاشی شده‌اند. تصور آنها این بوده که این هنرها ماهیتاً فاقد ارزش نمادین می‌باشند. پس هنرمندان آن دوره آنها را با اعتقادات مذهبی نقاشی نکرده‌اند» (Lewis, 2002, 42). «نظریه‌پردازان هنر برای هنر تصور می‌کردند که زندگی برای مردم عصر پالئولیتیک بسیار ساده بوده و فراوانی غذا و گردآوری آن و داشتن وقت آزاد به اندازه کافی آنها را ترغیب به تولید آثار هنری کرده است تا از زندگی لذت ببرند. این نظریه عمر طولانی نداشت و در آغاز قرن بیستم با انتقادهای زیادی روبه‌رو گردید و اشکالاتی بر آن وارد کردند؛ از جمله اینکه چطور ممکن است هنرمند در سخت‌ترین شرایط در پیچ‌وخم‌های غارها که دسترسی به آن به‌سختی صورت می‌گرفت، صرفاً برای لذت‌بردن نقاشی نماید. در حالی که ظواهر نشان می‌دهد که در آن شرایط امکان لذت بصری نمی‌توانست وجود داشته باشد. بنابراین انگیزه‌های دیگری وجود داشته است که برای آنان مهم‌تر بوده و موجب گشته است که با تحمل سختی‌ها، با اعتقاد راسخ، شجاعت و دلیری آن آثار را خلق نمایند» (Steif, 2010, 7).

درست است که انسان در هر دوره‌ای که می‌زیسته، از زیبایی‌شناسی لذت می‌برده است؛ ولی همواره زیبایی‌شناسی با بیان احساسات درونی و انعکاس واقعیت‌های زیست‌محیطی انسان همراه بوده و در بستر فرهنگی خود و با تأثیرپذیری از آن فرهنگ شکل گرفته است. به نظر می‌رسد که هنرمندان عصر پالئولیتیک نیز از این قاعده مستثنی نیستند.

۲- نظریه توت‌میسیم^{۲۷} یا توت‌پرستی

«فرضیه‌ی دیگری که در مورد این نقاشی‌ها ارایه شده این است که تصاویر منقوش ماموت و گاو کوهی و یا هر حیوان دیگر، احتمالاً نمایان‌گر توت‌میسیم قبیله بوده‌اند» (کوئتل، ۱۳۶۵، ۹۴).

«نظریه‌ی توت‌میسیم به‌وسیله‌ی "سالومان ریناچ" باستان‌شناس فرانسوی در سال ۱۹۰۳ مطرح گردید. توت‌میسیم که در اکثر جوامع پیش از تاریخ رواج داشت، رابطه‌ی ویژه‌ای بود بین یک گروه انسانی یا قبیله‌ای با یک حیوان خاص. توت‌میسیم هم هویت آن گروه

مطالعه این آثار اظهار نظر نموده است که: «چشم‌گیرترین و شگفت‌انگیزترین جنبه‌ی فرهنگ اجتماعات دیرینه‌سنگی جدید، نقش‌آفرینی هنرمندان شکارگران است. اینان نقش‌هایی دایره‌وار در سنگ یا عاج می‌تراشیدند، با گل‌رس پیکره‌ی حیوانات را می‌ساختند، سلاح‌های خود را با طرح‌ها و نقوش زیبا آرایش می‌کردند، تندیس‌های برجسته‌ای در دیوارهای سنگی، جان‌پناه به‌وجود می‌آوردند و بر سقف غارها، صحنه‌هایی می‌کشیدند یا حک می‌کردند. در بسیاری موارد این نقوش خود از استعداد‌های عالی هنرمندان حکایت می‌کند. هنرمندان بزرگ زمان ما نقاشی‌های غارها را نه از سر کنج‌کاوی بلکه به لحاظ شاهکاربودن آنها می‌ستایند: وجود این تندیس‌ها و تصاویر پارینه‌سنگی تنها بیان یک انگیزه‌ی هنرمندان مرموز نیست. بدون تردید، هنرمند از خلق آنها لذت می‌برده است، ولی نمی‌توان گفت که کسب لذت هدف غایی بوده است؛ بلکه این تصاویر نتیجه یک انگیزه‌ی اقتصادی مهم بوده است. حقیقت این امر در مورد نقاشی‌ها و کنده‌کاری‌های داخل غارها بیش از همه مشهود است؛ زیرا این تصاویر عموماً در گوشه‌های تاریک و اعماق غارهای آهکی، آن‌جا که آفتاب هرگز نمی‌توانست تابید، کشیده شده‌اند. هیچ خانواده‌ای یا گروهی هرگز در این غارها زندگی نکرده‌اند و راه یافتن به آنها، غالباً بسیار دشوار است. همه‌ی این دقیق گواه به آن است که هر غار دارای هدفی جادوگرانه بوده است» (گوردون چایلد، ۱۳۵۷، ۸۴-۸۳).

عوامل مختلف از قبیل تاریخ‌بودن غار و بلا استفاده‌بودن آن که نشان می‌دهد هنرمند در سختی توانسته درون غار را روشن نموده و به‌صورت خوابیده نقاشی کند و از طرف دیگر بیشتر این نقاشی‌ها نماینده‌ی جانورانی چون گوزن، ماموت، اسب، خوک، خرس و جز آنهاست که احتمالاً این حیوانات برای مردم آن روزگار خوراکی‌هایی عالی به‌شمار می‌رفته، کمک می‌کند که نظریه‌پردازان عموماً در دهه‌های ۱۹۶۰ به بعد به نظریه‌ی جادوی شکار روی آورند.

دکتر «آرنولد هاورز»^{۲۹} محقق و پژوهشگر تاریخ اجتماعی هنر نیز در این زمینه تحقیقات ارزشمندی داشته‌اند: «می‌دانیم که هنر نامبرده (نقاشی‌های غاری) از آن شکارچیان بدوی بوده که در یک سطح اقتصادی غیرتولیدی و طفیلی می‌زیستند و ناگزیر بودند بیشتر خوراکشان را به‌جای این که خود تولید کنند، گردآوری یا شکار نمایند. اینان به ظاهر هنوز در مرحله‌ی غیر اجتماعی بدوی، در دسته‌های کوچک منزوی می‌زیستند و به خدایان و جهان و زندگی فراسوی مرگ، باور نداشتند. در آن عصر که زندگی صرفاً عملی بود، همه‌چیز پیرامون به‌دست‌آوردن معاش می‌گردید، و دلیلی ما را مجاب نمی‌سازد که فرض کنیم هنر در خدمت مقصودی دیگر جز فراهم‌آوردن خوراک بوده است. همه‌ی نشانه‌ها دال بر این امر هستند که هنر ابزاری بوده برای تکنیکی جادویی، و بدین‌سان وظیفه‌ای پاک عملی داشته و هدف آن بالمره هدف‌های مستقیم اقتصادی بوده است. این جادو به ظاهر با آن چه که ما از مذهب می‌فهمیم وجه مشترکی

نیزه بر بدن آنها فرو رفته است. این تصویرها با توتمیسم منافات دارند؛ زیرا که در اعتقاد توتمیسم کشتن توتم جایز نبوده و حیوانی که به‌عنوان توتم قبیله انتخاب شده است مورد احترام قبیله می‌باشد. اگر چه نمونه‌هایی در بعضی قبایل دیده شده است که توتم حیوانی به منظور احترام و به‌عنوان یک شکلی از عمل افتخار‌آمیز توتم حیوانی را قربانی کرده‌اند، ۲- علت دیگر رد نظریه‌ی توتمیسم وجود حیوانات مختلف در فضای غارهاست. "اگر نظریه‌ی توتمیسم صحیح بود بایستی ما تصویر واحدی از حیوان خاص را که نماد قبیله می‌باشد در نقاشی‌ها مشاهده نماییم" (Steif, 2010, 8). قابل توجه است که از نظر باستانشناسی، توتم‌پرستی محصول یک نظام اجتماعی است که در آن جامعه در اثر استقرار انسان در دشت نهادینه شده است و توتم‌ها نمادهای قبایل و دهکده‌های اولیه می‌باشند؛ و فاصله زمانی دوره‌ی استقرار تا عصر پالئولیتیک جدید بیش از بیست هزار سال می‌باشد. با توجه به موارد فوق پذیرش توتمیسم برای عصر پالئولیتیک امری غیر علمی به نظر می‌رسد.

۳- نظریه جادو و شکار

نظریه آیین‌های جادو و شکار برای اولین بار توسط «سالومون ریناچ» در مقاله‌ای که در سال ۱۹۰۳ در مجله آنتروپولوژی به چاپ رسیده بود، مطرح گردید. این هنر به نظر سالومون ریناچ نمی‌توانسته یک چیز لوکس و یا یک سرگرمی باشد، بلکه طرز بیان یک مذهب ابتدایی است که با آداب جادویی به‌عنوان تنها امکان برای دسترسی و تأمین مواد غذایی روزانه مبادرت ورزیده است. در موافقت با این نظر اکثر حیوانات نقاشی‌شده بر روی صخره‌ها همان‌هایی بوده‌اند که شکار می‌شده‌اند: گاو، بز، گوزن، اسب، ماموت، جانوران گوشتخوار در بین حیوانات نادر هستند. پرندگان، گیاهان و انسان به‌ندرت نقاشی شده‌اند. «اساس این نظریه‌ی بر رابطه‌ی تصویر و شیئی استوار است. تصویر یک حیوان بر روی دیواره‌ی غار به‌منظور کنترل آن حیوان است. کشتن حیوان بر روی دیوار به‌واسطه‌ی تصویر کشیدن، برای مثال قرارگرفتن تیرها در بدن حیوان با کشتن حیوان در واقعیت زندگی مساوی است» (Clottes and Lewis, 1998, 67-68).

دکتر شایگان درباره‌ی ریشه‌های جادو اظهار می‌دارند: «ریشه‌های این اعتقاد به انسان‌های بدوی و اساطیر ابتدایی می‌رسد که در آن طبیعت جلوه‌ای جادویی دارد و به این معنی که کلیه‌ی اشیا و موجودات در یک شبکه از ارتباطات مرموز ظاهر می‌شوند. به نظر «لوسین لوی برول»^{۲۸} جامعه‌شناس فرانسوی آدم بدوی هر اتفاق خوب و بدی که رخ می‌دهد به نفوذ نیروهای مرموز و سحرآمیز نسبت می‌دهد. آنان فقط به معلول توجه می‌کنند و علت را ناشی از موجودات و نفوس مرموزی می‌دانند و ارتباط بین علت مرموز و معلول مشهود را بی‌واسطه می‌پندارند و به حلقه‌های میانه‌ای که علت را معلول می‌پیوندند اعتنایی نمی‌کنند» (شایگان، ۱۳۷۱، ۱۲۹).

گوردون چایلد باستان‌شناس انگلیسی، در این زمینه ضمن

باستان‌شناسی با رفتارهای انسان‌های گذشته به میان اقوام بدوی در استرالیا، آفریقا، سرخپوستان آمریکا برونند و به‌صورت زنده با فرهنگ انسان پارینه‌سنگی آشنا شوند. دله وی برول^{۳۲}، جامعه‌شناس فرانسوی روایت می‌کند که: «سرخ‌پوستی علت کمیابی گاو میش را در محل خود نتیجه‌ی عمل محقق سفیدپوستی می‌دانست که تصویر گاو میش‌های آنها را در کتابش گذاشته است. می‌گفت: موقعی که این کار را می‌کرد، من آنجا بودم و از آن به بعد ما بی‌گاو میش شدیم» (آریان پور، ۱۳۵۴، ۲۳). این یک تجربه‌ی عملی در بین اقوامی بوده است که به شیوه‌ی مردم کهن‌سنگی زندگی می‌کنند و وقتی پژوهشگر، گاوهای کوهان‌دار را به تصویر می‌کشد، صاحب گله تصور می‌کند که فرد پژوهشگر با تصویر کشیدن هر گاوی از تعداد گاوهای گله او را کم کرده است. این همان نگاه جادویی است که انسان کهن‌سنگی با آن تصور زندگی می‌کرده است.

«مارجوری و سی.اچ.بی. کوئیل»^{۳۳} پژوهشگران فرهنگ پیش از تاریخ در این رابطه اظهار می‌نمایند که: «از آنجایی که بیشتر حیوانات منقوش، قربانی شکار انسان برای تأمین غذای او بودند، نقاشی‌های فوق‌مانند جادویی عمل می‌کردند که حیوانات را تحت نفوذ قبیله قرار می‌داد. در بسیاری از موارد، جانوران را در حالی رسم کرده‌اند که تیری به بدنشان اصابت کرده و در بعضی از آنها قلب حیوان به رنگ سرخ مشخص شده است. از جادوی فوق‌تاهمین اواخر نیز استفاده می‌شد، بدین ترتیب که شخص کینه‌جویی که آرزوی درد و رنج دشمن خود را در دل می‌پروراند، مجسمه او را می‌ساخت و به بدنش سوزن‌های بسیاری فرو می‌کرد» (کوئیل، ۱۳۶۵، ۹۳). در تصویر ۳، به وضوح می‌توان تیرهایی را مشاهده کرد که برای کشتن به سوی گاو میش پرتاب گشته‌اند. این گونه تصاویر طرفداران نظریه‌ی جادو و شکار را بر آن داشته است تا در تفسیرشان بر جادو تکیه نمایند. «در فرهنگ قدیم چین و ژاپن نیز نمونه‌های بسیاری درباره‌ی ارتباط جادو و نقاشی وجود دارد. این اقوام کهنسال بر



تصویر ۳- تصویر چند گاو میش و مرال از غار نیاکس (Niaux) فرانسه به‌دست آمده و مربوط به حدود ۱۳۰۰۰ سال پیش می‌باشد. ماخذ: (Gray, 2010, 51)

نداشته است، از دعا خبری نبوده، هیچ قدرت مقدسی را ستایش نمی‌کرد و با هیچ‌گونه ایمان و اعتقادی با موجودات روحی آن جهانی پیوند نداشته است. از این‌رو نمی‌توانست کارکردی را که کمترین شرط یک مذهب معتبر است، به‌انجام رساند. تکنیکی فاقد رمز، رویه‌ای سرراست و کاربرد عینی روش‌هایی بوده و همان‌قدر از عرفان و ابزار محافل خصوصی دوره بوده که وقتی، تله‌موش می‌گذاریم زمین را رشوه می‌دهیم و یا دوایی مصرف می‌کنیم، با آنها سر و کار نداریم. تصویرها بخشی از دستگاه فنی این جادو بود، تله‌ای بود که می‌بایست جانور به تویش بیفتد، یا در واقع دامی بود با جانور گرفتار؛ چرا که تصویر هم نمایش بود و هم تحقق، هم آرزو بود و هم به‌ثمر رسیدن آرزو. نقاش و شکارگر کهن‌سنگی فکر می‌کرد که خود شیئی را به تصرفش درآورده، یا می‌اندیشید که با پرداختن تصویر شیئی بر آن اعمال قدرت کرده، معتقد بود که جانور واقعی در عمل از کشته‌شدن جانوری که در تصویر نقاشی شده رنج می‌برد. بازنمایی تصویری برای ذهن او تنها پیش‌بینی تأثیر دلخواه بود، حادثه‌ی واقعی ناگزیر می‌بایست به‌دنبال عمل نمونه‌ی جادویی رخ می‌داد، یا اگر درست‌تر بگوییم در ضمن همان کنش صورت می‌گرفت. گویی جدایی آن دو عمل در زمان و مکان فرضی غیرواقعی بوده و بنابراین هرگز نه مسئله نمادین آیین مذهبی بلکه کنشی واقعی و هدفدار در میان بوده است. این اندیشه نبود که جانور را می‌کشت، دستیابی به اعجاز به‌وسیله‌ی ایمان نبود، بلکه عمل واقعی، نمایش تصویری و ضربه‌زدن به تصویر بود که جادو را مؤثر می‌ساخت» (هاورز، ۱۳۵۷، ۶).

«جان ناس»^{۳۴} نیز در کتاب تاریخ ادیان در این رابطه دیدگاه‌هایی دارند که هدف نقاشی‌ها را سحر و جادو معرفی کرده است، که به شرح زیر می‌باشد: «بسیاری از صورت‌نگاری‌ها و کنده‌کاری‌های آنها روی دیوار مغاره‌های تاریک کشف شده، که در پرتو شعله آتش چوب و بیه‌سوز، آن آثار را از خود به‌جای گذاشته‌اند. عمل این هنرمندان قرون اولیه در آن گوشه‌های تاریک و دور از دسترس مسلماً به قصد هنرنمایی نبوده است. معلوم نیست که در این کار چه نیتی داشته و چه اندیشه می‌کرده‌اند. ظاهراً همان‌طور که در نزد مردمان عصر حاضر معمول است، برای این نقوش اثر افسون و سحری قایل بوده و نقش را نماینده‌ی زنده‌ی حیوان منقوش می‌دانسته و تحت تأثیر سحری آن صورت می‌پنداشته و از این‌رو آن را وسیله‌ی غلبه بر آن حیوان می‌انگاشته‌اند. به‌خوبی معلوم است که گروه‌های شکارچی، قبل از آنکه از مغاره به طلب صید بیرون روند، در آن گوشه‌های تاریک جمع شده و با تشریفات خاصی پیشوایان خود را بر آن می‌داشته‌اند که روی بدن آن حیوان منقوش را رنگ کنند، و علامت اسلحه و افزار شکار را، به‌صورت بسیار خام و ناموزون، در روی بدن آن نقش کنند. پس از آن از مغاره‌ها به خارج می‌رفته‌اند و عقیده داشته‌اند که آنچه پنداشته و تصویر کرده‌اند بزودی صورت وقوع خواهد یافت» (ناس، ۱۳۷۲، ۸). در اوج مباحث تحلیلی توسط دانشمندان مبنی بر جادویی بودن هنر نقاشی‌های غاری، مردم و باستان‌شناسان^{۳۱} نیز کوشیدند برای تطبیق یافته‌های باستان‌شناسی از سایت‌های

هر نشانه‌ای (واژه‌ی تصویر نمودار) در یک نظام کلی که حافظ روابط ارتباطی متقابل است، قابل طرح می‌باشد. به نظر می‌رسد همه چیز در این کاغذ مشبک قابل تجزیه و تحلیل باشد. «انت لامینگ امپرر» و «اندره لورواگوران» از متخصصان هنر صخره‌ای به‌طور موازی هر یک به مطالعه‌ی غارهای منقوش از دیدگاه ساختارگرایانه پرداختند: «هر غار در قالب ترکیبی از مجموعه‌ای که حیوانات به‌صورت گروهی در چارچوب یک وضعیت متوالی بر روی دیواره غارها نمایش داده شده‌اند، توصیف شده‌اند» (تصویر ۳). بر اساس یک مطالعه‌ی آماری، اندره لورواگوران به این نتیجه رسید که این نقوش از یک منطق تبعیت می‌کنند. دو گروه بزرگ از حیوانات که به نظر او یک زوج مذکر و مؤنث را تشکیل می‌دهند؛ اسبها و گوزن‌ها نمایان‌گر اصلی «جنسیت مذکر» می‌باشند و گاوان و ماموت‌ها نمایان‌گر «جنسیت مؤنث». علایم انتزاعی می‌توانند به مثابه بیان نمادین تقسیم‌های جنسی در جامعه در نظر گرفته شوند. رویکرد ساختارگرایانه تأثیر مهمی بر نظرات تعدادی از متخصصان داشته اما این رویکرد انتقادهای جدی هم به‌دنبال داشته است. او به‌دلیل صورت‌گرایی بی‌حد، یک آزادی نامحدود در تفسیر نقوش، نداشتن دقت در شمارش نقوش، و گرایش به وارد کردن تمامی این داده‌ها در یک چارچوب از قبل طراحی شده و بالاخره ملحوظ کردن بعضی از نقوش که چند هزار سال تفاوت قدمت با یکدیگر دارند، در یک ترکیب از مجموعه، به‌شدت مورد انتقاد قرار گرفته است. از دهه ۱۹۸۰ رویکرد ساختارگرایی اعتبارش را از دست می‌دهد. اما با وجود این، یک ایده‌محوری از خود به‌جای می‌گذارد: غار یک «قاعده‌ی نمادین» را شکل می‌دهد که بیان‌گر یک اسطوره‌شناسی و یک نگرش به جهانی ساختارمند است (دورتیه، ۱۳۸۹، ۴۵۰). اشکالاتی که به نظریه‌ی توتمیسم گرفته‌اند به این نظریه نیز وارد است. اساس نظریه‌ی ساختارگرایی مبتنی بر تقسیم‌های جنسی در جامعه است. این نظریه به ساختار زندگی اجتماعی این دوره اشاره‌ای نکرده است. لازمه‌ی پذیرش تقسیم‌های جنسی در جامعه، ساختار اجتماعی افراد جامعه است که پیش از آن باید مورد مطالعه قرار گیرد. روابط اجتماعی، نظام خانواده و چگونگی تقسیم کار در بین گروه‌های انسانی لازمه‌ی مطالعه‌ی ساختارگرایانه است.

۵- نظریه شمنیسم^{۳۸}

نظریه شمنیسم از سال ۱۹۵۱ میلادی تا ۱۹۷۵ در محافل علمی مطرح گردید. از دیدگاه طرفداران این نظریه، شمنیسم قدیم‌ترین شکل مذهب بشری است. بر اساس مدارک مردم‌نگاری، سایت‌های هنر صخره‌ای در خیلی از مناطق جهان به رسم شمنیستی است. تفسیر شمنیستی در میان آمریکایی‌ها و کانادایی‌ها در رابطه با عملکرد هنر صخره‌ای در طول دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ در سراسر امریکای شمالی افزایش یافته است (Greer, 2003, 105). بر اساس تحقیقات کلوتس و لوئیس ویلیامز (۱۹۹۸، ۷۹) که مبتنی بر میان فرهنگی و زیست‌شناسی

آن بودند که هنرمند با کشیدن تصویر گل و گیاه از طبیعت تقلید نمی‌کند، بلکه عملاً بر گل‌ها و گیاهان واقعی می‌افزاید. روایت شده است که «کوکای چیه^{۳۴}، نقاش بودایی دل به دختری بست و چون دختر مهرش را نپذیرفت از او تصویری بر دیوار کشید و خاری در قلب تصویر فرو برد، از این کار او، دخترک به حال مرگ افتاد و ناگزیر تن به عشق نقاش داد» (آریان پور، ۱۳۵۴، ۲۲). روش مقایسه‌ای که برای تفسیر باقی‌مانده‌های باستانی به کار گرفته شده بود با داده‌های به‌دست‌آمده از مطالعات مردم‌شناسی روشن‌تر شد. اما با وجود این با انتقادهایی نیز روبه‌رو گردید. این انتقادات هم از طرف باستان‌شناسان و هم از طرف انسان‌شناسان مطرح شده بودند. «ایراد اصلی که به این روش وارد بود، بیشتر شامل استفاده غیراصولی و غیرمحتاتانه از نمونه‌هایی بود که از منابع مردم‌نگاری غیرمرتبط استخراج شده بودند. مثلاً داده‌های مربوط به قبایل آفریقایی و یا اقیانوسیه و تشبیه آنها با آیین‌های مفروض در غارهای منقوش. این روش مقایسه‌ای به‌طور جدی به‌دلیل نداشتن صحت و دقت لازم مورد اعتراض جدی قرار گرفته بود. نسل بعدی باستان‌شناسان این روش را به کلی کنار گذاشتند. آنها با این کار حتی خود را نیز محکوم و برای مدتی طولانی در خصوص تفسیر انگیزه‌های هنرمندان پیش از تاریخ سکوت کرده بودند» (دورتیه، ۱۳۸۹، ۴۴۸).

باید اذعان کرد که فقط بخشی از نقاشی‌ها در حال شکار و تیراندازی ترسیم شده‌اند؛ در حالی که بیشتر نقاشی‌ها صحنه‌های دیگری را به نمایش می‌گذارند. وجود بعضی حیوانات درنده در بین حیوانات نقاشی‌شده، مانند شیر که در زمره‌ی شکار انسان نبوده‌اند، دیده می‌شود. و از طرفی تکیه بر تجربیات مردم‌شناسی نیز نمی‌تواند نگاه جامع و علمی باشد؛ زیرا بسیاری از اطلاعات مردم‌شناسی صرفاً در طول تاریخ و بیشتر در دوره‌های بعد از استقرار تجربه شده‌اند. بنابراین به صرف وجود چند اثر نقاشی در میان تعداد کثیری از آثار متنوع و مختلف نمی‌توان یک حکم قطعی صادر کرد.

۴- نظریه ساختارگرایانه^{۳۵}

این نظریه در دهه ۱۹۶۰ توسط باستان‌شناسان فرانسوی چون لروی گورهان^{۳۶} و لامینگ امپرایر^{۳۷} مطرح گردید. «در این نظریه، هنر بازتاب ایدئولوژیک از یک ساختار اجتماعی است. آنها معتقدند که تمامی آثار هنری خلق شده در سراسر اروپا با همه یکسان هستند و در یک زمان خلق شده و قابل مقایسه با آثار هنری هستند که بر روی اشیاء قابل حمل حکاکی شده‌اند. آنها معتقدند که در آثار یک نوع ثنویت یا دوگانگی وجود دارد و این دوگانگی انعکاسی است از وضعیت جامعه. چیدمان تصاویر در غارها به‌گونه‌ای است که مؤنث‌ها در مرکز قرار گرفته‌اند و مذکرها در پیرامون، که این‌ها بیان‌گر یک نوع از ساختار اجتماعی است و تأکید دارند که محیط اجتماعی در تفسیر هنر پارینه‌سنگی تأثیر زیادی دارد» (Lewin, 1984, 18). ساختارگرایان بر این باورند که در پس هر تولید فرهنگی، یک ساخت پنهان نهفته است.

می‌رقصد، نمایش می‌دهد و ممکن است حتی در حالت خلسه نقاشی کند» (Lommel, 1967). تصویر ۴ که از غار «ترویس فررس»^{۴۴} کشف شده در دیدگاه طرفداران نظریه‌ی شمنیسم، شمنی را نشان می‌دهد که در حال مراسم ویژه‌ای با ترکیب حیوانی به تصویر کشیده شده است.

ژان-فرانسوا دورتیه انسان‌شناس فرانسوی، در نقد شمنیسم می‌نویسد: «نظریه‌ی جادوگران پیش از تاریخ انعکاس واسطه‌ای مهمی پیدا می‌کند. بعضی از پژوهشگران چون داوید س. وتیلی از دانشگاه لوس‌آنجلس به‌شدت اغوا می‌شوند. او از نظریه‌ی جادویی برای بیان و معرفی نقوش صخره‌ای کالیفرنیا که خود نیز متخصص آن است، بهره می‌گیرد. در شرق آمریکا، سنگ‌نگاره‌ها



تصویر ۴- از دیدگاه طرفداران نظریه‌ی شمنیسم، تصویر فوق شمنی است که در حال انجام مراسم ویژه شمن‌هاست و از غار ترویس فررس Les Trois Frères فرانسه کشف شده و متعلق به ۱۵۰۰۰ سال پیش از میلاد می‌باشد. ماخذ: (Steif, 2010, 60)

روانی بوده است نشان داده است که شمنیسم یک پدیده‌ی مهم در عصر پالئولیتیک بوده که در شکل‌گیری هنرهای غاری و تغییرات اجتماعی و انتقال آن به دوره‌های بعدی نقش مهمی داشته است (Winkelman, 2002, 71).

به عقیده‌ی وینکلمن، شمنیسم یک بیان مذهبی است. در حال حاضر در خیلی از گردآورندگان شکارگر که مونتانا‌ی مرکزی را اشغال کرده‌اند، شمن در بین آنها با قدرت‌های روحی ارتباط مستقیم دارد. ویژگی‌هایی که یک شمن دارد، شامل شفادهندگی، کنترل‌کننده‌ی آتش یا باد و چیزهای دیگری از قبیل تعامل بین انسان و ماورای طبیعت است» (Ibid, 106). «میرچا ایلیاده»^{۴۵} که از اسطوره‌شناسان برجسته‌ی آمریکایی است، در دهه‌ی شصت به تحقیقات وسیع در این زمینه پرداخته و اظهار نموده است که: «مشخصه‌ی ویژه‌ی شمن‌ها در داشتن حالت خلسه در آنهاست، حالتی که روح بدن را ترک می‌کند و به آسمان‌ها صعود کرده و یا به زیرزمین نزل می‌کند» (Eliade, 1964, 5). ولی ایروین^{۴۶} که درباره‌ی فرهنگ بومیان آمریکا مطالعه نموده، اظهار می‌دارد که: «شمن‌ها به‌صورت موجوداتی دیده شده‌اند که قادرند خودشان را به واسطه‌ی خلسه تغییر بدهند. شمن‌ها در بین جوامع بومیان آمریکا به خاطر متفاوت بودنشان چیزی بیشتر از انسان مورد احترام قرار گرفته‌اند. اگر چه آنها در میان خودشان نسبت به هم برتری ندارند» (Irvin, 1994, 72).

«از باستان‌شناسان آمریکای جنوبی نیز کسانی مانند توماس داوسون^{۴۱} و دیوید لوپس ویلیامز^{۴۲} مدعی شده‌اند که منشأ هنرهای پیش از تاریخ، شمنیستی است که به‌وسیله‌ی شمن‌ها در حالت خلسه یا بعد از آن صورت می‌گیرد. پیروان این نظریه، عقاید خود را بر اساس مطالعات هنر مردمان سان «بوشمن‌ها»^{۴۳} عضوی از یکی از نژادهای آفریقای جنوبی که زندگی خود را با شکارگری می‌گذرانند که به‌عنوان شمنیسم شناخته شده، گرفته شده است. این تحقیقات مبتنی بر مطالعات روان‌شناسانه‌ای است که بر روی تصاویر تخیلی صورت گرفته که در زمان خلسه توسط بوشمن صورت گرفته است. در طول خلسه موضوع تخیلات تصاویری از سیستم عصبی از قبیل شبکه‌هایی از زیگراگ، نقطه‌ها، ماریچ‌ها و منحنی‌ها در عمیق‌ترین مراحل خلسه‌ی این تصاویر شاید به‌صورت موجودات ترکیبی مانند انسان‌ها و حیوانات باشد (تصویر ۴). تصاویری که در هنر شمنیسم در آفریقای جنوبی و در هر جای دیگر معمول است. احتمالاً هنر کهن سنگی نیز بخشی از هنر شمنیسم باشد» (Lewin, 1984, 185).

«بخشی از فعالیت شمن به خلسه مربوط می‌شود. در طول مراسم خلسه و در طول آفرینش هنری، ضروری‌ترین چیز برای شمن، تغییر سطح آگاهی است. در این وضعیت، وی هوشیاری طبیعی خود را از دست می‌دهد و تصاویر در صفحه دیگر آگاهی او ظاهر می‌شوند. این تصاویر برگرفته از جهان بینی، اسطوره‌شناسی و مذهب قبیله و یا گروه اجتماعی می‌باشد. این تصاویر در یک حالت بیهوشی و یا نیمه‌بیهوشی صورت می‌گیرد ولی در حالت عادی به آنها فرم داده می‌شود. شمن می‌خواند،

و "داوید لوی ویلیامز" به میزان وسیعی از محدوده بحث‌های علمی فاصله گرفته و به پیشنهاد یک شرح و بیان تنها و یک جانبه که چندان هم متقاعدکننده نیست، خلاصه می‌شود» (دورتیه، ۱۳۸۹، ۴۵). آنچه که درباره‌ی شمن و شمنیسم تا به حال گفته شده است، شمن‌ها افراد خاصی از طبقات اجتماعی هستند که در زمره‌ی نخبگان جوامع بدوی محسوب می‌شوند و محل مراجعه‌ی مردم در زمینه‌های مختلف از جمله برای شفای امراض بوده‌اند. آنان در جوامع بدوی نقش رهبری سیاسی و اجتماعی را نیز دارا بوده‌اند و حتی امروزه در بسیاری از جوامع عقب‌مانده، اعمال و رفتار آنان را می‌توان مشاهده نمود. جای سؤال دارد که آیا در عصر پالئولیتیک جدید، هنوز انسان‌ها در غارها زندگی می‌کنند و هنوز بر اساس مدارک باستان‌شناسی حیوان اهلی نشده و گندم و جو نیز برای انسان ناشناخته است و انسان قدرت و توان ساختن سکونت‌گاه برای خود ندارد. این همه تجربه‌هایی را که مربوط به خلسه است و اعمالی شبیه احضارکنندگان روح و ساحران و جادوگرانی که در تمدن‌های باستانی مثل مصر، بابل، هند و چین، اینکا و مایا وجود داشتند، آیا در عصر پالئولیتیک نیز چنین پدیده بوده است؟ احتمال داده می‌شود که یک شکل نازل و ابتدایی از این تجربه‌ها که در بالا به آنها اشاره گردید، در بین مردم آن زمان وجود داشته که احتمالاً هنر نقاشی نیز در انحصار آنها بوده است و دستگاه کاهنیه که در پایان دوره‌ی پیش از تاریخ به تدریج شکل گرفتند و امور مربوط به نوشته‌های تصویری، حساب و کتاب معامله‌های پایاپای، امور معابد، طبابت، سحر و جادوگری، همه مربوط به این طبقه‌ی اجتماعی می‌باشند.

نتیجه

و نقاشی‌های صخره‌ای متعلق به سرخپوستانی که از ابتدا تا قرن بیستم در آنجا زندگی می‌کرده‌اند، به دست آمده است. این هنر صخره‌ای قدمتش عمدتاً به حدود دو هزارسال قبل از میلاد بر می‌گردد که تا دوره‌های جدید نیز به طول می‌انجامیده است. تعداد شواهد مردم‌نگاری که در اوایل قرن بیستم به دست آمده، نشان‌گر آن است که در "رویا" هایشان ظاهر شده و دیده می‌شوند. بنابراین چه چیزی بر روی این صخره‌ها می‌توان یافت؟ تصاویر هندسی نقوش حیوانات و موجودات انسانی درست مثل اروپا و آفریقای جنوبی. ولی در مجموع متخصصان هنر صخره‌ای همچنان در نابوری و شک به سر می‌برند و با پیام‌های مربوط به جادوگری (شمنیسم) در غارهای منقوش مخالف هستند. اساس وجود یک تصور و توهم مشابه در بین افرادی که از این مواد استفاده می‌کنند، به شدت مورد اعتراض است. از آن زمان که مسئله ایجاد تصاویر صخره‌ای تحت تأثیر اعصاب و روان با مواد توهم‌زا مطرح و عالم‌گیر شده و بحث‌های زیادی در رد و تأیید آن مطرح شده است. ابتدا برخی از متخصصان مطرح کرده‌اند که در آفریقای جنوبی هرگز جادوگری (شمنیسم) وجود نداشته است. یا اینکه دست‌کم در منطقه‌ای که مردمان "سان" زندگی می‌کرده‌اند، هیچ نشانه‌ای از حضور چنین پدیده‌ای دیده نشده است. همچنین در استرالیا منطقه‌ای که نقاشی‌های صخره‌ای به وفور یافت می‌شوند، شمنیسم به آن صورتی که معمولاً گفته می‌شود، وجود ندارد. افرادی که بیماری‌ها را شفا می‌دهند که گاهی آنها را "شمن" می‌نامیم هیچ‌گونه عملی را که به ارتباط با ارواح مربوط شود، انجام نمی‌داده‌اند. مجموع این انتقادات به اینجا می‌رسد که نظر بعضی از باستان‌شناسان نظیر "ژان کلوت"

با کسب مهارت‌های ترسیم، احساسات خود را در قالب نقاشی، مجسمه‌سازی و کنده‌کاری بر روی چوب و استخوان و عاج بیان نموده‌اند.

۳- نظریه‌هایی که تا به حال ارائه شده است هر کدام از نگاه تخصصی خود به آن نگرسته‌اند. برای کشف حقیقت و نیات واقعی هنرمندان پیش از تاریخ، اجماع رشته‌های علمی مختلف را می‌طلبد، اگر چه مردم باستان‌شناسان با حضورشان در میان اقوام بدوی به نتایج ارزشمندی دست یافته‌اند؛ ولی در این زمینه تحقیقات انسان‌شناسی فرهنگی، اسطوره‌شناسی، زبان‌شناسی‌های و جامعه‌شناسی هنر نیز می‌تواند در تبیین این هنرها مؤثر باشد.

۴- وجود نظریه‌ها و دیدگاه‌های مختلف این واقعیت را اثبات می‌کند که هنر پارینه‌سنگی یک کارکرد مشخص نداشته است؛ بلکه این هنر برای پاسخ به انگیزه‌ها و درخواست‌های مختلف به وجود آمده است و فهم آن نیاز به یک کثرت‌گرایی تأویلی دارد.

۵- دوره‌ی پیش از تاریخ و فرهنگ و هنرش در تاریخ فرهنگ نسبت به دوره‌های تاریخی ناشناخته است. شناخت این دوره نیازمند رشته‌های علمی مرتبط و میان‌رشته‌ای و چندرشته‌ای است. زمانی

با توجه به فاصله زمانی چندین هزار ساله عهد کهن سنگی جدید، تجزیه و تحلیل صحیح از اهداف نقاشی‌های این دوره مسئله‌ای پیچیده است و تنوع و تفاوت نظریه‌ها، نشان‌دهنده این پیچیدگی‌هاست. با توجه به دیدگاه‌های مختلف در تفسیر ماهیت نقاشی‌های صخره‌ای نتایج زیر قابل ذکر است:

۱- کشف نقاشی‌های غاری به تاریخ هنر به‌ویژه هنر نقاشی که پیش‌مقدمه خط و نوشتار می‌باشد، به تاریخ هنر، هویت دیگری بخشید و مشخص کرد که ریشه‌های تاریخ هنر نه در دوره‌ی تاریخ که در پیش از تاریخ نهفته است، برای سیر تحول هر یک از هنرها باید سرچشمه‌ی آن یعنی دوره‌ی پیش از تاریخ را مورد مطالعه قرار داد.

۲- کشف نقاشی‌های غاری مشخص کرد که این نقاشی‌ها در دوره‌ی کهن‌سنگی جدید صورت گرفته و این دوره، دوره‌ای است که انسان‌های جدید با نام هموساپین ظهور کرده‌اند و ساختارهای فیزیکی و روانی این انسان‌ها متفاوت از انسان‌های پیش از کهن‌سنگی جدید می‌باشد و تنها انسان‌های هموساپین بوده‌اند که به تکامل جسمی رسیده‌اند و در سایه‌ی این تکامل جسمی

چگونه تولید می‌کردند، چگونه با هم ارتباط برقرار می‌کردند و محیط زیستشان چگونه بوده است. و تفسیر جامع از آثار نگاه جامعی را می‌طلبد که که ویژگی‌ها، زمینه‌ها و تفاوت‌های فرهنگی آنان و توجه به تفاوت‌های مکانی و زمانی ضرورت شناخت آثار این دوره است.

می‌توان آثار هنری پیش از تاریخ به‌ویژه عصر پارینه‌سنگی را مورد تجزیه و تحلیل صحیح و منطقی قرار داد که زمینه‌های فرهنگی آنها مورد مطالعه قرار گیرد. اینکه آنان چگونه فکر می‌کردند، باورها و اعتقادات، آرمان‌ها و آرزوهایشان چه بوده، معیشتشان چه بوده و

پی‌نوشت‌ها

دیگران، جلد اول، انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، تهران.
دوریه، ژان فرانسوا (۱۳۸۹)، *انسان‌شناسی*، ترجمه جلال‌الدین رفیع، انتشارات خجسته، تهران.

شایگان، داریوش (۱۳۷۱)، *بت‌های ذهنی و خاطره‌انگیزی*، امیرکبیر، تهران.
شریعتی، علی (۱۳۷۶)، هنر (مجموعه آثار ۳۲)، انتشارات چاپخش، تهران.
کلارک، مایکل (۱۳۸۹)، *فرهنگ فشرده اصطلاحات هنر آکسفورد*، ترجمه الهام السادات رضایی، انتشارات برگ نگار، تهران.

گاردنر، هلن (۱۳۸۵)، *هنر در گذر زمان*، ترجمه محمدتقی فرامرزی، انتشارات آگاه، تهران.

گوردون چایلد، ور (۱۳۵۷)، *انسان خود را می‌سازد*، ترجمه احمد کریمی حکاک، انتشارات امیرکبیر، تهران.

مارجوری و سی‌اچ‌بی. کوئیل (۱۳۶۵)، *زندگی روزمره انسان ماقبل تاریخ*، ترجمه اسدالله ملک کیایی، شرکت انتشارات علمی فرهنگی، تهران.

ناس، جان (۱۳۷۲)، *تاریخ جامع ادیان*، ترجمه علی‌اصغر حکمت، انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، تهران.

هاوزر، آرنولد (۱۳۵۷)، *تاریخ اجتماعی هنر*، ترجمه امین موید، جلد اول، انتشارات چاپخش، تهران.

Clottes, Jean and J. David Lewis-Williams (1998), *The Shamans of prehistory: trance and magic in the painted caves*, Harry N. Abrams, New York.

Clottes, Jean (2008), *Cave art*, Phaidon Press, London; New York.

Eliade, Mircha (1964), *Shamanism: Archaic techniques of Ecstasy*, Bollingen foundation, New York.

Fuglestedt, Ingrid (2008), How many Totemic Clans existed in Eastern Norway during the Late Mesolithic?, In Konstantinos Chlidis; Julie Lund & Christopher Prescott (ed.), *Facets of Archeology*, Essays in Honour of Lotte Hedeager on her 60th Birthday. Unipub forlag. ISBN 978-82-7477-334-9. Kapittel. s 351 – 366.

Gray Martin Paul (2010), *Cave art and the evolution of the human mind A thesis submitted to Victoria University of Wellington* in fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in Philosophy.

Greer Mavis and Greer Jhon (2003), A test for Shamanic trance in central Montana Rock art, *Plains Anthropologist*, Vol,48,NO,186.

Irwin Lee (1994), *The dream seekers, Native American visionary traditions of the Great Plains*, university of Oklahoma press, Norman.

Lewin Roger (1984), *Human Evolution*, Blackwell Scientific Publications, Cambridge.

Lommel, Andreas (1967), *Shamanism: The Beginnings of Art*, McGraw-Hill p-11-12, New York.

Lewis-Williams, David, et al. (1988), *The Signs of*

- 1 Gardner.
- 2 Robert Bride Wood.
- 3 Palaeolithic.
- 4 Palaeolithic.
- 5 Palaeolithique Ancient.
- 6 Palaeolithique Moyen.
- 7 Palaeolithique Superieur.
- 8 Homo Habilis.
- 9 Homo Erectus.
- 10 Neandertal.
- 11 Homo Sapiens.
- 12 Altamira.
- 13 Marcelino Sanz de Sautuola.
- 14 Durant, William James.
- 15 Chronology .
- 16 Gordon Childe.
- 17 Chauvet.
- 18 Art for Art's Sake.
- 19 Aesthetic Movement.
- 20 John Halverson.
- 21 Totemism.
- 22 Lucien Lévy-Bruhl.
- 23 Hauser, Arnold.
- 24 Noss, John Boyer.
- 25 Ethnoarcheologists.
- 26 Levy Bruhl.
- 27 Quennell, Charles Henry Bourno.
- 28 Eu k'ai Chih.
- 29 Structuralism.
- 30 Andre Lori- Gourhan.
- 31 Annette Laming – Empeiraire .
- 32 Shamanism.
- 33 Mircea Eliade.
- 34 Valley Irwin.
- 35 Thomas Dawson.
- 36 David Lewis-Williams.
- 37 Bushman.
- 38 Les Trois Frères.

فهرست منابع

آریان‌پور، امیرحسین (۱۳۵۴)، *جامعه‌شناسی هنر*، انجمن کتاب دانشجویان دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران، تهران.
ترابی، علی‌اکبر (۱۳۵۷)، *مردم‌شناسی*، انتشارات چهر، تبریز.
دورانت، ویل (۱۳۷۰)، *مشرق زمین گاه‌سواره تمدن*، ترجمه احمد آرام و

in the upper Paleolithic university of Michigan.

Vogel, K. (2012), Female shamanism, goddess cultures, and psychedelics. *Restoration Earth, An Interdisciplinary Journal for The study of Nature & Civilization*, 1(2), 64-.

Winkelman Michael (2002), Shamanism and cognitive evolution *Cambridge Archaeological journal*, 1 Printed in the United Kingdom 2, pp. 71-101.

All Times: Entopic Phenomena in Upper Paleolithic Art. *Current Anthropology*, Vol. 29, No. 2, pp. 201-245.

Nicholas Humphrey (1998), Cave art Autism, and the Evolution of the Human Mind, *Cambridge Archaeological Journal* 8:2 (1998), pp. 165-91

Renfrew and Bahn (2000), *Archaeology: Theories Methods and Practice*, Thames and Hudson.

Steif Ariela (2010), *Endless resurrection: Art and ritual*