بررسی تحلیلی نقاشی غارها

حسامی، منصور

 بحث در خصوص هنر غارها،سؤالات عمده‏ای‏ را از قبیل دلیل طرح‏هایی این گونه،چرایی وجود آثار در این غارهای عمیق و مانند آن به ذهن متبادر می‏سازد.شاید برای پاسخ منطقی به سؤالات فوق، باید از معنی هنر آغاز کرد.اگرچه در برخی‏ فرهنگ‏ها،شوق دانستن آنچنان است که مفهوم هنر بدیهی شمرده می‏شود،لیکن برای تمدنهایی‏ همچون قبایل بدوی استرالیا و یا سرخپوستان‏ آمریکا،آگاهی در خصوص مقوله هنر،یک حق و یک ضرورت قلمداد نمی‏شود.در واقع این امر (داشتن آگاهی)،نسبی و تا حدی توارثی است. هیچکس نیازمند یا متقاضی دانستن کامل همه چیز نیست.به طور اصولی هر فرد در جامعه با توجه به‏ روحیات،درجه خودانگیختگی و یا موقعیت‏ اجتماعی به سطح خاصی از آگاهی دسترسی پیدا می‏نماید و احتمال ضعیفی وجود دارد که به‏ محدوده‏ای خارج از قلمرو خویش،اشراف یابد. در نتیجه بدیهی است که در عرصه هنر،تصاویر معین،نزد مردمان مختلف دارای معانی گوناگون‏ باشد؛به گونه‏ای که هر طرح،دارای پیامی ویژه‏ می‏گردد و در سطوح مختلف،معانی متفاوتی را القاء می‏نماید.

از هنگام کشف آثار پارینه سنگی در قرن‏ نوزدهم،تلاش‏های فراوانی برای توضیح دلایل‏ انجام آنها صورت پذیرفته است.در هر مورد،وجوه‏ ناشناخته‏ای آشکار شده و حتی تفسیرهایی جهانی‏ برای آثار آن دوره پدید آمده است؛از جمله«هنر برای هنر»،«توتم گرایی»،«جادوی شکار»،«نظریه‏ ساختارگرا»و«جادوگری»به عنوان انگیزه اصلی‏ خلق آثار را می‏توان نام برد.

هرگاه پژوهشگران با هنر غاری روبرو شده‏اند، تفسیر خود را بر پایهء دلایلی خاص بنا نهاده‏اند.البته‏ این امر با تعداد کشفیات و میزان اطلاعات به دست‏ آمده از آنها،ارتباط مستقیم داشته است.کشفیات‏ فوق را عموما از سه دیدگاه می‏توان بررسی نمود: 1-مفهوم هنر،2-مشاهدات باستان شناسی،3- مقایسه‏های مردم شناختی.

هنر دیواری بر سایر انواع آثار باستانی کشف شده‏ مزیت دارد.چرا که در همان محل کشف،یافت‏ گردیده؛حال آنکه اشیاء دیگر در اکثر و یا تمامی‏ موارد جابه‏جا شده و در واقع از محل ثانویه در معرض دید،قرار گرفته است.چنین ویژگی، امکان مطالعه در موقعیت و بدون هرگونه جابجایی‏ را فراهم می‏سازد.بدین صورت که نحوه استفاده از دیوارها شامل فرورفتگیها بر روی سطوح و انتخاب‏ فضاها،مکان تصاویر و ارتباط با موقعیت کلی غار را قابل بررسی می‏نماید.اینکه نقاشی‏ها در میان‏ دالان اصلی و یا انتهای گذرگاهی که فقط یک نفر بتواند در آن جای گیرد واقع شده دارای اهمیت‏ است.

مطالعه موضوع تصویر و راههای فراوانی که در برخورد با آنها می‏توان تصور نمود،منشا بسیاری از نظریه‏های تفسیری شده است.گونه‏های مختلف‏ حیوانات نمایش داده شده،نسبتها،ترکیب، اندازه‏های مرتبط،حالت و حتی روش به کار رفته و

به طور کلی،عناصر دارای نقش در فهم این هنر، تأثیر گذار هستند.با این وجود،هنر غاری به تنهایی‏ گویا نیست و پیام تصاویر به دلایل مختلف‏ مخدوش و غیر قابل درک می‏گردد.

نقاشی دیواری به طور قطع و یقین،گوشه‏ کوچکی از گذشته‏های دور را به نمایش می‏گذارد. این هنر(که عموما بخوبی محافظت شده)در مقایسه با آثار انجام شده در خارج از غارها محسناتی دارد.در مقابل،به هنر خلق شده بر دیوار غارهای کاملا عمیق،کم توجهی شده و حتی‏ تخریب گشته است.به عنوان مثال هنگام مشاهده‏ یک حیوان بدون سر بسختی می‏توان تشخیص داد که آیا قصد هنرمند عامل اصلی بوده و یا پدیده‏ای‏ طبیعی به مرور زمان،خرابی آن را باعث شده‏ است.با این حال تحقیقات اخیر،پاسخ این گونه‏ ابهامات را تا حدی میسر ساخته و فن‏آوری امروزی‏ در برطرف ساختن ابهامات،کمک شایانی نموده‏ است.به عنوان مثال هرگز نخواهیم دانست که بر گذرگاه سمت راست غار«لاسکو»چه نقاشی‏هایی‏ بوده است؛چرا که یک جریان هوای دایمی آنها را پاک نموده و تنها بقایای کمی باقی مانده است. اینکه چه نوع اطلاعاتی این تصاویر می‏توانسته بر مجموعه آگاهی و تفسیر،از آثار غاری بیفزاید، پوشیده باقی می‏ماند.روی هم افتادگی سطوح‏ نقاشی و یا حکاکی شده،دشواری دیگری را باعث‏ می‏گردد.چرا که توضیحات گوناگونی را با توجه به‏ نحوه برداشت از عامل اجرا(که آیا محصول اتفاق و یا از روی عمد بوده)،می‏توان ارایه ساخت.علاوه‏ بر اینکه مسألهء مهم،تشخیص دوران انجام آثار نیز می‏باشد.به یک کلام می‏توان گفت دریافت ما از تصاویر،قطعا با آنچه در زمان خودشان ادراک‏ می‏شده،تفاوت دارد و این واقعیت،فرضیات،را متأثر می‏سازد.

مثال فرهنگ‏های سنتی مورد بررسی در حال‏ حاضر را باید با احتیاط کامل ارزیابی نمود چرا که‏ هنگام ثبت اولویت‏ها و تشابهات قدیم و جدید، این نکته که بعضا زمینه‏ها به شکل اساسی در جامعه امروزی تغییر یافته‏اند،مدنظر قرار می‏گیرد. به طور نمونه در میان برخی سرخپوستان آمریکای‏ جنوبی،دو زن را هنگامی که اعضای بدن همسان‏ داشته باشند،شبیه به ه م می‏دانند در حالی که در میان اروپایی‏ها ملاک شباهت،اجزای صورت‏ می‏باشد.

مقایسه بین انواع هنرها،محدودیت‏هایی‏ در برداشته است.هنر پارینه‏سنگی به دست آمده از اعماق غارها،نمونه‏های اندکی در سطح جهان‏ دارد.هنر انجام شده بر روی صخره‏ها و یا پناهگاههای صخره‏ای،همواره در فضاهای بیرونی‏ و در نور روز خلق شده‏اند.از سوی دیگر،آثار دوره پارینه‏سنگی به ندرت در خارج از اروپا یافت‏ شده‏اند و از آن میان می‏توان به نمونه‏هایی در آمریکای مرکزی به نام«مایا»و تعدادی غار در «تنسی»آمریکا و استرالیا اشاره نمود(اگر چه آثار اخیر را در مقایسه با آنچه در اروپا یافت شده،باید متفاوت و معدود دانست).اهمیت بارز در اختلاف رفتار انسانی بروز کرده است؛اکنون برای‏ ما بدیهی است که یک موضوع معین در شرایط متفاوت،معانی مختلفی پیدا می‏نماید.این‏ واقعیت نه فقط با گروههای انسانی،بلکه در یک‏ قبیله و اینکه آثار توسط زنان و یا مردان،در بهار یا پاییز و یا با زمینه‏ای خاص انجام شده باشد،متغیر و متفاوت خواهد بود.با در نظرگرفتن شرایط فوق،چگونه می‏توان به مقایسه و ارایه توضیحات‏ راجع به هنر غاری پرداخت؟با دستیابی به منابع‏ قوم شناسی چاره‏ای جز مقایسه زمینه‏های حال و گذشته باقی نمی‏ماند.

تحول تدریجی مطالعات و سرایت آنها به‏ حوزه‏های دیگر باعث تأثیر بر روند تحقیقات‏ می‏گردد.امروزه با گمانه‏زنی نقاشی‏ها از طریق‏ کربن و جمع‏آوری اطلاعات در خصوص زمان‏ خلق و تعیین نزدیکی زمان پدیدآوری آثار،کمک‏ فراوانی به روشن شدن ابهامات می‏شود.همین امر در زمینه تجزیه شیمیایی و فیزیکی می‏تواند اجزای‏ تشکیل دهنده نقاشی‏ها و منشأ مواد را معین سازد. دانستن این نکته که تمامی حیوانات رسم شده بر روی دیوار یک غار با نوع مشخصی ماده رنگی و در محدوده زمانی کوتاه،خلق شده‏اند را نمی‏توان بدون‏ ارتباط با تفسیر و توضیح آنها دانست.

الف-هنر برای هنر

هنگام کشف آثار غارها در قرن نوزدهم،اشیایی‏ زینتی نیز در محیط زندگی انسانهای پیش از تاریخ‏ یافت شد.در آن زمان تصور غالب بر پایه‏ فرضیه‏هایی شکل می‏گرفت که خیلی منطبق با این‏ نوع آثار هنری قابل جابجایی نبود؛به این صورت که‏ معتقد بودند حکاکی‏ها و مجسمه‏ها با هدفی جز تزیین سلاح‏ها و ابزارآلات صورت نپذیرفته است. نظریات فوق توسط محققین مختلف همچون‏ گابریل دمورتیه،روسو و ادوارد پیه‏ت ارایه گشت و طی آن انسانهای پیش از تاریخ را مورد بررسی و پژوهش قرار دادند.پس از کشف آثار دیواری و شناسایی آنها در اوایل قرن بیستم،فرضیهء«هنر برای‏ هنر»اهمیت خود را از دست داد.در واقع این گونه‏ نظریات برای نقاشی‏ها و حکاکی‏های اعماق‏ غارهای دور از محل سکونت،مصداق نمی‏یافت. لذا ضرورت داشت انگیزه‏های دیگری جز زینت‏گری و سرگرمی اتفاقی،جستجو شود؛از جمله«توتم پرستی»و بویژه«جادوی شکار»که به‏ سرعت کانون توجهات واقع گردید.

البته نظریه«هنر برای هنر»هرگز به طور کامل کنار گذارده نشد.به عنوان مثال جان هالورسون اخیرا سعی در طرح مجدد این فرضیه نمود.نقاشی‏های‏ غار«اولالی»براساس فرضیهء لوربلانشه هنگام‏ انجام حکاکی‏ها را مهم عنوان کرده بود.به این‏ ترتیب که زمستان موسوم فراوانی و ثبات اوضاع بوده‏ و لذا مراسم آیینی نیز در این زمان انجام می‏شده‏ است.در حالی که به هنگام تابستان(پس از ترک‏ محل زندگی گوزن‏ها به سمت ارتفاعات)سختی‏ جستجوی طولانی برای غذا و فرصت اندک اجرای‏ مراسم آیینی فرا می‏رسیده است.حتی اگر الهام‏ آیینی را عامل خلق هنری تصور نماییم و آن را مرتبط با ایام خوشی و فراوانی بدانیم،ممکن است نظریه‏ مقابل(که مراسم مذهبی بویژه در ایام سختی و به‏ منظور مقابله با خطرات انجام شده)را نیز پذیرفت. نهایتا بسیاری از نویسندگان با ماهیت زیباشناسانه‏ هنر غاری و موفقیت‏های آن،خشنود هستند(بویژه‏ جذابیتی که هنرمند در خلق آثار هنری پدید آورده‏ است).طبیعت گرایی درباره حیوانات(آن گونه آنها استدلال می‏کنند)احتمالا در میزان تأثیر مراسم‏ آیینی نقش داشته است.واقعیت فوق را می‏توان به‏ این صورت خلاصه کرد؛هر چه طراحی موفق‏تر اجرا شود،تأثیر جادو بیشتر خواهد بود.

ب-نظریه توتم گرایی

فعالیت قوم شناسان و دانشمندان علم‏ جامعه‏شناسی در این حوزه از اواخر قرن نوزدهم‏ آغاز گردید.نتیجه مطالعات آنها به تقویت وجوه‏ خاصی از«توتم گرایی»منجر گردید.توجه آنها معطوف به ارتباطی خاص ما بین گروه انسانی و نمونه‏های جانوران و یا گیاهان گردیده بود. منتقدین این نگرش نیز معتقد بودند که حیوانات‏ مجروح شده توسط نیزه‏ها با تصور احترام به یک‏ توتم،سازگاری چندانی ندارند.در صورتی که‏ تصاویر جنبه قبیله‏ای داشته باشند نیز باید انتظار داشت هنر مشابه‏ساز،پیرامون حیوانی خاص در هر غار شکل گیرد(به عنوان مثال غار گوزن شاخدار، غار شیر،غار گوزن شمالی و الی آخر).در حالی‏ که وجود انواع مختلف حیوانات در کنار هم،نظریه‏ فوق را باطل می‏سازد.از سوی دیگر این سؤال‏ مطرح می‏شود که چرا توتم گرایی این چنین محدود و برای نمایش تعداد خاصی حیوانات به چشم‏ می‏خورد،در حالی که امکان پرداختن به گیاهان‏ بومی خاص نیز وجود داشته است پس چرا تنها به‏ انعکاس حیوانات در دسترس اکتفا نموده‏اند.

پ-فرضیه جادوی همدردی

این نظریه بر پایه ارتباط یا هویت مورد نیاز ما بین‏ یک تصویر و موضوع ارایه شده است.در اجرای‏ تصویر،شخص نقاش روی موضوع یا حیوان،تأثیر می‏کند.کونت به ژوئن در این خصوص می‏گوید: «عقیده‏ای که به شکل عمومی میان مردمان اولیه‏ رایج بوده است احراز قدرت حیوان با به دست‏ آوردن تصویر آن می‏باشد».بروز ترس واقعی در بین‏ انسانهای وحشی در صورت عکسبرداری و یا طراحی شدن نیز از همین ناشی می‏شود.به دلیل‏ فوق نمی‏توان تصور کرد که انسانهای اولیه به این‏ واقعیت اعتقاد داشتند که عرضه یک حیوان،باعث‏ انقیادشان می‏شود.

ت-نظریه جادوی شکار:

در اوایل قرن نوزدهم شخصی به نام رایناخ‏ فرضیه‏ای را با عنوان«جادوی شکار»ارایه ساخت که‏ در واقع نظریه بسط یافته‏ای مربوط به آبه بروی و کونت به ژوئن می‏گردید.عقیده فوق به عنوان‏ هسته اصلی سلسله بحث‏هایی واقع شد که تا پایان‏ دهه 50 میلادی کانون توجه بود.شیوه جدید تفسیر هنر بر دو ذهنیت اساسی قرار داشت:اول، قیومیت شناسی(که اخیرا تصوری متفاوت از انسانهای«اولیه»را عنوان نمود؛به آنها دیگر به‏ عنوان موجودات وحشی،بی‏مهابا و آزاد در جهان‏ وفور نگریسته نمی‏شد.بلکه برعکس،موجوداتی‏ ضعیف،در تنازع بقا و در جهانی شکننده معرفی‏ می‏شوند).لذا«هنر جادویی»را می‏توان به عنوان‏ هدف اجرا و کمک به بقای حیات پذیرفت.همان‏ گونه که به ژئون می‏نویسد:«هنر این دوره هنری‏ است مصرفی»از طرف دیگر خود غار نیز بخش‏ دوم دلیل و شاهد فرضیه جادو می‏تواند باشد.اگر انسان اولیه به این دلیل آنچنان در اعماق غارها پیش‏ رفته تا در محلهایی دور افتاده نقاشی کند که به‏ واسطه جادو به نقاشی‏ها نباید نگاه کرد،پس در واقع تنها نفس اجرای طراحی یا مجسمه سازی‏ اهمیت داشته و ارایه حیوان به عنوان عمل اجرایی مهم بوده است.در جایی که اجزای تکمیل می‏شد، نتیجه عمل و حاصل مواد به کار رفته یا به عبارتی‏ طراحی،دارای اهمیت نبوده است.این تصور هنگام توضیح تصاویر روی هم بر روی یک دیوار و عدم رویت‏پذیری حکاکی‏ها قوت می‏گیرد.

اعمال جادویی به اصطلاح سه هدف اساسی را دنبال می‏نمود:شکار،حاصلخیزی و نابودی. «جادوی شکار»درصدد میسر ساختن شکارهای‏ فراوان از طریق تملک تصویر حیوان مورد علاقه و در نتیجه خود حیوان بوده است.تصور می‏شود زخمهای نشان داده شده بر روی حیوانات خاص‏ اغلب طی مراسم خاص و یا نمایش تله‏ها اجرا گردیده است.از این منظر،طراحی حیوانات‏

ناتمام،باعث اضمحلال توانایی و سهولت در نزدیکی و گرفتاری‏شان می‏گردید.جادوی فوق‏ برای حیوانات بزرگ جثه علف‏خوار شکار شده‏ مانند اسبها،گاو وحشی،گوزن شاخدار،گوزن‏ شمالی و آهو اجرا می‏گردید.جادوی نابودی برای‏ حیواناتی که انسان را تهدید می‏کردند همچون‏ گربه‏سانان و خرس‏ها اجرا می‏شد و از طریق‏ جادوی حاصلخیزی،مردمان پیش از تاریخ فکر می‏کردند قادر خواهند بود از گونه‏های مفید حیوانی محافظت به عمل آوردند.

از نقطه نظر مفید بودن،حیوانات«واقعیت‏های‏ ذهنی»بودند و به شکار(سلاح،زخم و تله‏ها) اشاره داشته‏اند.انسانهایی که پوست حیوانات به‏ تن کرده و یا درگیر با حیوانات هستند نیز اشاره به‏ برخورداری از توانایی و نیروی حیوانات وحشی برای‏ غلبه بر آنها دارند.به همین دلیل است که موجودی‏ ترکیبی،در ارتفاع 5/3 متری از سطح زمین بر روی‏ دیوار غار«سه برادر»نقاشی شده و آن را جادوگر و یا خدای شاخدار نامیده‏اند.

در صورتی که«جادوی همدردی»هدف اصلی‏ هنر پارینه‏سنگی بوده است،بایستی حیوانات سحر شده با زخم یا نیزه‏های بیشتری مشاهده کرد و حیوانات در حال جفتگیری را بر روی دیوار دید.از سوی دیگر باید آثار بیشتری از بقایای حیوانات‏ شکار شده در اطراف محیط زندگی بشر پیش از تاریخ یافت.پژوهشگری به نام لرواگورهان‏ حیوانات تیر خورده را در این خصوص که آیا علف‏خوار و یا خطرناک هستند،بررسی نمود.

محققی دیگر بنام دلپورته می‏گوید حیوانات شکار شده را نمی‏توان با تصاویر نقاشی شده مقایسه‏ کرد.چرا که برخی از حیوانات برای خوردن و بعضی برای تصویر کردن مناسب بوده و آنها ضرورتا همچون یکدیگر نبوده‏اند.در نتیجه نوع دوم‏ را واجد شرایط تصویرگری یافته‏اند.افزون بر این‏ پاره‏ای عناصر گاهی مهم را نمی‏توان با تصور شکار،نابودی و حاصلخیزی مناسب یافت.در این حال نقش دستهای منفی،هیاکل انسانی‏ مضحک دور از دسترس و بویژه موجودات ترکیبی‏ که شمایلی مبهم و غیر طبیعی دارند را چگونه‏ می‏توان توجیه نمود؟

به منظور درک تناقض و تفاوتها در هنر غاری، طرفداران نظریه جادوی همدردی،آرای خود را با تأکیدات متغیری عرضه نموده‏اند.بدین معنی که‏ حسب هر موقعیت و گاهی در درون یک غار، پژوهشگران نشانه‏های یکسان را به روشهای مختلف‏ تعبیر نموده‏اند.به عنوان مثال در غار«نیو» لکه‏های قرمز را همچون نشانه‏های مکان نگاری بر روی صفحات اطلاع رسانی تفسیر کرده‏اند. خالهای مذکور بر روی بدن یک گاو وحشی در حال‏ مرگ و یک گاو وحشی و شکارچی در غار«لاسکو» یافت شده است.فردی بودن چنین مشاهداتی‏ کاملا واضح است.به طور مثال در صورتی که‏ نقاط قابل مشاهده بر روی بدن یک اسب دلایلی‏ برای جادو و تسخیر حیوان بوده،چرا این تعداد نیزه در فضای خارج از بدن جانور رؤیت می‏شود؟ بعلاوه محل نقاشی آنقدر کوچک و کوتاه بود که‏ جایی برای شکارچیان و مراسم آیینی‏شان باقی‏ نمی‏گذارده است.

محل قرارگیری نقاشیهای مختلف در نقاط دور از دسترس،احتمال ناچیز رویت شدن آنها،استفاده‏ از برجستگی‏های طبیعی دیوارها و رویهم قرار گرفتن رایج حیوانات،در مسیر تأکید بر روی‏ نقاشی و یا حکاکی گام برداشته است.به کوتاه‏ سخن،فرضیه‏های ارایه شده توسط راناخ،بر وی و به ژئون به فکری بنیادین راجع به انسانها باز می‏گردد.بدین ترتیب که آنها با اعمال خاص، قصد تأثیرگذاری بر روی وقایع محیط اطراف به‏ منظور تسهیل زندگی روزمره‏شان داشته‏اند. مطالعات قوم شناسی نوین نشان داده است که اکثر فرهنگهای سنتی،به همخوانی با طبیعت، سازگاری با تغییر فصول،به دست آوردن فراوانی‏ شکار،درمان بیمار،یا مجازات دشمنان،معتقد بوده‏اند.چنین فراخوان نیروها غیر از آنچه در زندگی روزمره بکار گرفته می‏شود،یکی از اعتقادات جهانی و رایج بشریت می‏باشد.

ث-نظریه ساختارگرا

تلاش‏های ساختارگرا در توضیح هنر پارینه‏سنگی در دهه 40 میلادی برای نخستین بار توسط ماکس رافائل مطرح گردید و مدتها مورد بی‏توجهی بود.عقاید مذکور سپس توسط آنت‏ لامینگ امپرر و آندره لرواگورهان در وجوه مختلف‏ توسعه یافت.تحقیقات وی و طرفداران او معطوف‏ به این نکته بود که خود غار بر نحوه ادراک مردمان‏ ساکن و موارد استفاده،نقش داشته است.لذا طرحها در سراسر غار،نزدیک مبادی ورودی و اعماق غارها در گذرگاهها و نقاط مرکزی،در محدوده‏های نورگیر و تاریک گسترده شده است. ساختار اتفاقی دیوار غار،سطوحی را به طرق‏ گوناگون پدید می‏آورد که به طور ذاتی با ارزش‏ نمادین تفسیر می‏شد(همچون شکاف‏ها به عنوان‏ جنس ماده)و لذا خود غار به گونه‏ای اجتناب ناپذیر با کلیت هنر پارینه‏سنگی ممزوج می‏گردید.

رابطه ما بین حیوانات،نشانه‏ها(با ارزش نمادین‏ اصلی)و محل‏ها را نمی‏توان تصادفی دانست.به‏ عنوان مثال گاوهای وحشی و اسب‏ها به دفعات در کنار یکدیگر به طور اتفاقی واقع نشده‏اند.آنها به‏ طور رایج به گونه‏های دیگر به همراه اشکال خاص‏ و موضوعات مرتبط نشان داده شده‏اند.از سوی‏ دیگر به منظور مرتبط ساختن شکل‏ها و موضوعات‏ به گونه‏ای محکم،تمامی شاخص‏های مختلف را می‏باید در کنار هم مقایسه نمود و این همان کاری‏ بود که ساختار گرایان به انجام رساندند.لروا گورهان‏ ابتدا شصت غار را به صورت ابتکاری مورد مقایسه‏ قرار داد.وی بدین نتیجه دست یافت که گاو وحشی،ماموت و اسب،حیوانات اصلی نقش‏ شده و اغلب با یکدیگر ترکیب شده و نقاط مرکزی‏ را اشغال کرده‏اند.حیوانات مکمل(گوزن و بزکوهی)معمولا در موقعیت‏های ثانویه به دنبال‏ سایرین قرار گرفته‏اند.جانوران خطرناک از قبیل‏ شیر،خرس،و کرگدن به اعماق واگذار شده‏اند. ضمنا نشانه‏ها با حیوانات ترکیب و با خصوصیت‏های مکان نمایی با ترکیبات پیچیده‏ همراه گشته‏اند.

نظام کلی به صورت جفتی بوده است.بدین‏ معنی که بعضی حیوانات خاص به گونه‏ای نشان‏ داده شده که همواره با همنوعان خود دیده‏ می‏شوند.جفت اولیه با گاو وحشی و اسب تصویر شده است.در جمع‏بندی محققین به این نتیجه‏ رسیدند که این مسئله نشانگر نوعی نمادگرایی‏ جنسی است و شامل معانی نر و ماده به عنوان انواع‏ متضاد و مکمل می‏باشد.آنها عقیده دارند که گاو وحشی نماد جنس ماده است و همان گونه که در غار«پش مرل»مشاهده می‏شود طراحی‏های خطی‏ نشانگر زن و گاو وحشی بر روی گذرگاهی طولانی‏ مملو از دو موضوع است.در نقطه مقابل،نقش‏ اسب نمایانگر جنس مذکر است و نقوش هندسی‏ در این نمادگرایی شرک می‏باشد.خطوط ممتد و نیزه مانند،نشانگر نرینگی و خطوط گرد و بیضی‏ مانند و حتی مربع شکل،نمایشگر مادینگی‏ هستند.در نتیجه تمامی تصاویر غاری را می‏توان‏ به یک نظام جنسی منبعث از نقش مشترک بین‏ جانوران و نشانه‏های مربوط به نر و ماده،تعبیر نمود.

به عقیده لرواگورهان تعداد،حالت،وضعیت، شکل و نوع برخورد با حیوانات اهمیت چندانی‏ ندارد،تنها موضوع است که مهم می‏نماید.به‏ عبارت دیگر،خیلی فرقی نمی‏کند که مثلا ده عدد گاو وحشی کامل شامل چندین جانور ترکیب شده‏ با یک سر اسب باشد و یا یک اسب و یک گاو وحشی و یا حتی نزدیک به هم و یا جدا جدا هیچیک اهمیتی ندارد.به نظر می‏رسد تصور فوق‏ هیچیک اهمیتی ندارد.به نظر می‏رسد تصور فوق‏ در دوره‏ای حدود 20 الی 25 هزار سال در دوران‏ پارینه سنگی از این سو تا آن سوی قاره اروپا گسترده بوده است.

باریر معتقد است غار«روفی نیاک»برخلاف سایر غارها،ارزشی مونث دارد و به طور نمادین نشانگر منشا زندگی و مرگ است.در این غار،جانوران‏ حین حرکت به سوی اعماق در«زمستان مرگ» ناپدید می‏شوند.در حالی که موجودات بیرون آمده‏ از دهانه‏های تاریکی منادی تولد مجدد زندگی در فصول گرم‏تر می‏باشند.لامینگ امپرر در آخرین‏ تحقیقات خود می‏نویسد؛هنر پارینه‏سنگی از نقطه‏ نظر قوم شناسی معرف نظام اجتماعی آن زمان بوده‏ است.به گونه‏ای که هر نوع جانوری،نماینده‏ گروهی اجتماعی در ارتباط پیچیده با سایرین‏ می‏باشد.

از سوی دیگر منتقدین آرای ساختارگرایان،نیز فراوان هستند.آنها فرضیه خود را با یک تفسیر پایه‏ای عرضه داشته‏اند.بدین صورت که طراحیهای‏ غاری نمایانگر نظام اعتقادی یا اسطوره‏ای است در نتیجه هیچ چیز در خصوص دلیل اجرا در اعماق‏ غارها ارایه نمی‏سازد؛چه رسد به آنکه ارزشهای‏ جنسی حیوانات و نشانه‏های مربوط به آن را توجیه‏ کند.گونه شناسی جنسیتی تنها مبتنی بر معیارهای‏ نسبی است و به حالتهای واقعی باز نمی‏گردد. بدین صورت که آیا برای معنی بخشی به یک نماد مؤنث،انسانهای نخستین این تعداد گاوهای‏ وحشی نر را نشان داده‏اند؟

باید اذعان داشت تصورات خاص به گونه‏ای قابل‏ بحث طرح گردیده است.به عنوان مثال آیا واقع بینانه است که فکر کنیم،نقاشی‏هایی که در دوره‏ای چند هزار ساله انجام شده هر یک با عنایت‏ به دیگری صورت گرفته است.آیا قبل از طراحی هر شکل تازه را هنرمند نخستین،با عنایت به‏ تصویرهای قبلی نقش نموده است؟چگونه تعداد حیوانات،دارای اهمیت نبوده است؟در صورتی که‏ تصاویر،ارزشی نمادین نداشته،چطور می‏توان‏ واقعیت طراحی حیوانات با جزئیات فراوان همچون‏ تشخیص سن،حالت،وضعیت یا فعالیت جانور را توضیح داد؟نهایتا نسخه پیچیده شده را برای‏ بسیاری از غارها نمی‏توان سرایت داد چرا که کشف‏ غارهای جدید نظریات قبلی را باطل می‏سازد.

به رغم شکست تلاش‏ها برای تفسیر هنر پارینه‏سنگی،نظریات ارایه شده به طور کلی در روند تحقیقات در وجوه خاص تأثیر گذاشته و از سوی دیگر،واقعیت‏هایی نیز پابرجا مانده‏اند. امروزه دیگر این امکان وجود ندارد که طراحی یک‏ بعدی و معادل‏های قوم شناسانه ظاهری را(حتی‏ هنگام مطالعه تمدن‏های مبتنی بر شکار و جمع‏آوری دانه و هنر صخره‏ای)ملاحظه نمود.از سوی دیگر اهمیت هنر غاری در انتخاب محل و ویژگی نقاشی‏ها را نیز نمی‏توان نادیده انگاشت. قرارگیری طراحی‏ها با توجه به برجستگی‏ها و مکان نمایی غار در مطالعات امروزی،واقعیتی غیر قابل اغماض است.گونه‏های جانوری در پاسخ‏ به یک دلیل کاملا متفاوت نسبت به یک منشاء صرفا آذوقه‏ای،نشان داده شده‏اند.بدیهی است که‏ برخی حیوانات،مورد توجه و به بعضی دیگر به‏ واسطه معیارهای فرهنگی بی‏توجهی شده و ترکیبات‏ خاص در تصویر نمودن آنها بیشتر از تصادف و اتفاق،بارز می‏نماید.