How to Cite This Article: Sadeqzadeh Farid, F; Taheri, S; Faramarzi, S. (2025). A Survey on Edvard Munch's Artworks Based on the Terror Management Theory. *Kimiya-ye-Honar*, 14(56): 19-35.

A Survey on Edvard Munch's Artworks Based on the Terror Management Theory

Faraz Sadeqzadeh Farid*

Sadreddin Taheri**

Salar Faramarzi***

Received: 28.10.2025

Accepted: 17.12.2025

Abstract

Edvard Munch is one of the most significant figures in early modern art and a pioneer of the Expressionist movement in painting. This article aims to psychoanalytically examine Munch's paintings through the lens of Terror management theory. To cope with the anxiety that arises from the awareness of death, humans often resort to defense mechanisms such as culture, art, religion, and myth. Munch transformed painting into a tool for confronting his profound inner fears and searching for meaning amidst nothingness. For him, painting served as a cultural ritual— a mechanism for creating a sense of immortality through reflections of the modern human psyche. Many characters in his works struggle to utilize fear management strategies due to social isolation. Examining five paintings by Munch revealed that his artwork addresses the psychological processes of mourning, denial, and spiritual stabilization in the face of loss. In these paintings, death is a recurring theme, and the mind's defense mechanisms are also unveiled: by depicting death, Munch frees himself from the fear of it. Through the act of pouring his fears onto the canvas, he finds relief and distances himself from existential anxiety. From the perspective of Terror management theory, Munch's works are more than mere reflections of lived experience; they represent the complex psychological processes of a person who seeks refuge in the realm of art to escape the inevitability of death. Munch's art functions as a form of terror management—not by denying death, but by confronting it openly, creatively, and symbolically.

Key words: Edvard Munch, Terror Management Theory, Awareness of Dying, Expressionist Art.

* M.A. in Art Studies, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran. Email: faraz.farid23@gmail.com.

** Associate Professor, Department of Art Studies, Faculty of Research Excellence in Art and Entrepreneurship, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran (Corresponding Author). Email: s.taheri@aui.ac.ir

*** Professor, Department of Psychology and Education of Children with Special Needs, Faculty of Education and Psychology, University of Isfahan, Isfahan, Iran. Email: s.faramarzi@edu.ui.ac.ir.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-16]

[DOI: 10.22034/14.56.19]

ارجاع به مقاله : صادق‌زاده فرید، ف؛ طاهری، ص؛ فرامرزی، س. (۱۴۰۴). واکاوی آثار ادوارد مونک برپایهٔ نظریهٔ مدیریت وحشت. کیمیای هنر، ۱۴(۵۶): ۱۹-۳۵.

واکاوی آثار ادوارد مونک برپایهٔ نظریهٔ مدیریت وحشت

فراز صادق‌زاده فرید*
صدرالدین طاهری**
سالار فرامرزی***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۸/۰۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۹/۲۶

چکیده

ادوارد مونک از برجسته‌ترین چهره‌های آغازین هنر مدرن و پیشگام مکتب اکسپرسیونیسم در نقاشی است. نوشتار حاضر پژوهشی توصیفی ـ تحلیلی با هدف تحلیل روان‌کاوانهٔ نقاشی‌های ادوارد مونک بر اساس نظریهٔ مدیریت وحشت است. این نظریه، چارچوبی مفهومی فراهم می‌آورد که از خلال آن می‌توان نمادهای دیداری آثار هنری را تحلیل نمود. انسان برای فرار از اضطراب ناشی از آگاهی به مرگ، به مکانیسم‌های دفاعی چون فرهنگ، هنر، دین و اسطوره پناه می‌برد. مونک، نقاشی را به ابزاری برای مواجهه با ترس‌های ژرف درونی خود و معناجویی در دل نیستی بدل ساخت. نقاشی برای مونک، همانند یک آیین فرهنگی، سازوکاری برای آفرینش جاودانگی در قالب بازتاب روان انسان مدرن است. با این حال، بسیاری از شخصیت‌های آثار او به دلیل انزوای اجتماعی امکان بهره‌مندی از راهکارهای مدیریت وحشت را ندارند. تحلیل موردی پنج اثر از مونک نشان داد که نقاشی‌های او به فرایندهای روانی سوگ، انکار، و تثبیت روحی در مواجهه با فقدان می‌پردازند. در این نقاشی‌ها، نه‌تنها مرگ به‌عنوان یک مضمون تکرارشونده مطرح است، بلکه سازوکارهای دفاعی ذهن نیز آشکار می‌گردند: مونک با بازنمایی مرگ، خود را از ترس آن می‌رهاند؛ و با تخلیهٔ ترس‌ها بر بوم، به تسکین می‌رسد و از اضطراب وجودی فاصله می‌گیرد. از دیدگاه نظریهٔ مدیریت وحشت، آثار مونک چیزی فراتر از بازتاب تجربهٔ زیسته‌اند؛ آنها تجلیِ فرایندهای پیچیدهٔ روانی انسان هستند که در گریز از مرگ، به دامان هنر پناه می‌برد. هنر مونک، خود گونه‌ای مدیریت وحشت است؛ نه با انکار مرگ، بلکه در قالب مواجههٔ صریح، خلاق و نمادین با آن.

واژه‌های کلیدی: ادوارد مونک، نظریهٔ مدیریت وحشت، مرگ‌آگاهی، هنر اکسپرسیونیستی.

* کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران. Email : faraz.farid23@gmail.com
** دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکدهٔ پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email : s.taheri@aui.ac.ir
*** استاد گروه روان‌شناسی و آموزش کودکان با نیازهای خاص، دانشکدهٔ علوم تربیتی و روان‌شناسی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران.
Email : s.faramarzi@edu.ui.ac.ir

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-16]

[DOI: 10.22034/14.56.19]

۱. مقدمه

یکی از شاخص‌ترین ویژگی‌های انسان مرگ‌آگاهی[۱] است. هراس از مرگ و تلاش برای پس‌زدن آن، در نخستین نوشته‌های بازمانده از دوران تاریخی پژواک دارد، جایی که گیلگمش پس از رویارویی با مرگ دوستش، انکیدو، به سوگ می‌نشیند، و پس از آن در تلاش برای گریختن از مرگ خویش سفری نافرجام را برای یافتن گیاه زندگی آغاز می‌کند.

توسیدیدس،[۲] نویسندهٔ یونانی سدهٔ پنجم پ.م، در تلاش برای ریشه‌جویی جنگ‌های پلوپونزی، به این نتیجه رسید که هراس از مرگِ گریزناپذیر و تلاش برای جاودانه کردن نام، دلیل اصلی روی‌دادن همهٔ درگیری‌های میان انسان‌ها است (Ahrensdorf, 2000, p. 591). این چشم‌درچشم شدن با مرگ از همان دوران آغاز ادبیات به بن‌مایه‌ای ماندگار در ادبیات و فلسفه و هنر بدل می‌شود؛ روندی که تا دورهٔ معاصر ادامه یافته است.

هنر همواره به‌عنوان یکی از ابزارهای انسان برای کاهش اضطراب ناشی از مرگ به‌کار رفته است، و افراد از نمادهای فرهنگی برای محافظت از خود در برابر اضطراب مرگ استفاده نموده‌اند. هنرمندان با ایجاد آثار هنری مرتبط با مرگ و هراس از آن، به‌طور غیرمستقیم به مخاطب این امکان را می‌دهند که با اضطراب و ترس خود روبه‌رو شود. به‌طور خاص، در هنر نقاشی، نمایش‌هایی از مرگ و فناپذیری می‌توانند به‌عنوان ابزارهایی برای تعامل با این اضطراب‌ها استفاده شوند. بسیاری از هنرمندان معاصر، به‌ویژه پس از دوران مدرن، از این ایده استفاده کرده، سعی دارند که از طریق تصاویر و نمادهای مربوط به مرگ و مرگ‌آگاهی، روابط پیچیدهٔ انسانی با مرگ را کاوش کنند.

ادوارد مونک،[۳] نقاش برجستهٔ نروژی، به‌خاطر آثارش که به طرز عمیقی احساسات انسانی را به تصویر می‌کشند، شناخته شده است. آثار مونک نشان‌دهندهٔ ترس، اضطراب، و دغدغه‌های وجودی انسان‌ها است. این نقاشی‌ها نه‌تنها از نظر زیبایی‌شناسی برجسته هستند، بلکه از لحاظ روان‌شناختی نیز پیام‌های عمیقی دربارهٔ تجربهٔ زیستهٔ انسانی دارند.

نظریهٔ مدیریت وحشت[۴] به بررسی چگونگی واکنش انسان‌ها به آگاهی از مرگ و تلاش‌های آنها برای مدیریت اضطراب‌های ناشی از این آگاهی می‌پردازد. این نظریه بیان می‌کند که انسان‌ها از طریق فرهنگ، باورها، و دستاوردهای شخصی به دنبال معنا و اهمیت در زندگی خود هستند تا با وحشت مرگ مقابله کنند. تئوری مدیریت وحشت می‌تواند چارچوبی مؤثر برای تحلیل روان‌کاوانهٔ هنر فراهم کند. بررسی نقاشی‌های مونک از این دیدگاه، به فهم عمیق‌تری از نحوهٔ نمایش ترس و اضطراب در هنر اکسپرسیونیستی و نیز به شناخت بهتر مکانیسم‌های روانی پشت این آثار منجر می‌شود.

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

لانداو و همکاران (2006) در مقالهٔ «پنجره‌هایی به‌سوی هیچ‌چیز: مدیریت هراس، بی‌معنایی، و واکنش‌های منفی به هنر مدرن» به ارتباط بین افرادی که مرگ را پیش‌روی خود دارند و بی‌علاقگی آنها به هنر مدرن می‌پردازند و نقش هنر را در مدیریت هراس از مرگ مورد مطالعه قرار می‌دهند.

لانداو و همکاران (2010) در مقالهٔ «دربارهٔ قبرها و تصاویر حکاکی‌شده: تحلیل مدیریت ترور از کارکردهای روان‌شناختی هنر» با ذکر یک گزارش وجودی از کارکرد روان‌شناختی فعالیت هنری برگرفته از نظریهٔ مدیریت وحشت، به این نتیجه می‌رسند که آفرینش و واکنش هنری با فراهم کردن فرصت‌هایی برای تقویت سیستم‌های اعتقادی فرهنگی که معنا و اهمیتی فراتر از مرگ ارائه می‌کنند،

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-16]
[DOI: 10.22034/14.56.19]

نگرانی‌های مربوط به مرگ را کاهش می‌دهد و در نهایت بیان می‌دارد که تعامل زیبایی‌شناختی باعث تسکین موقت آگاهی از مرگ می‌شود.

بک و همکاران (2010) در مقالهٔ «مرگ، هنر و سقوط: دیدگاه مدیریت وحشت در داوری زیبایی‌شناسی مسیحیان» به این مسأله می‌پردازند که چگونه اضطراب‌های وجودی ممکن است بر قضاوت‌های زیبایی‌شناختی مسیحیان تأثیر بگذارد. در این پژوهش، شرکت‌کنندگان مسیحی پس از اختصاص به یکی از دو شرایط «برجسته‌سازی مرگ» یا «عدم برجسته‌سازی مرگ»، به ارزیابی یک اثر هنری مذهبی و یک اثر هنری غیرمذهبی پرداختند. نتایج نشان داد که اضطراب‌های وجودی (مانند ترس از مرگ) در قضاوت‌های زیبایی‌شناختی شرکت‌کنندگان مسیحی نقشی اساسی دارند.

اسپکتور (2014) در مقالهٔ «وضعیت پژوهش روانکاوی در تاریخ هنر» روانکاوی را به‌عنوان رویکردی مدرنیستی در تاریخ هنر قلمداد می‌کند و به چالش جدیدی در این رویکرد می‌پردازد که آدولف گرینبام،[۵] فیلسوف علم، مطرح کرده است.

استین‌برگ (2017) در مقالهٔ «هنر ادوارد مونک و عملکرد آن بر زندگی روانی‌اش» به تغییرات سلامت روانی مونک در دوره‌های گوناگون زندگی‌اش می‌پردازد و بحث می‌کند که چگونه این تغییرات در نقاشی‌های وی منعکس شده است.

کاردانی (2017) در مقالهٔ «کاهش اضطراب مرگ: شناسایی نقش موسیقی در مدیریت وحشت» به بررسی نقش موسیقی در رویارویی با اضطراب مرگ می‌پردازد و آن را بدین‌شکل صورت‌بندی می‌کند: موسیقی یک قاب پنجرهٔ امن برای بررسی مرگ فراهم می‌کند؛ موسیقی ایجادشده برای اهداف اجتماعی ممکن است اضطراب مرگ را با سهولت مهار کند.

سردکینا و همکاران (2019) در مقالهٔ «زینت زندگی، تحلیل هنری و فلسفی آثار ادوارد مونک» با بررسی سه نقاشی او نتیجه می‌گیرند که ترکیب‌بندی غالب آثار را می‌توان به فضای سبک آرئورومانتیسم[۶] مربوط دانست.

اسکریابین (2020) در مقالهٔ «ادوارد مونک: برخورد هنر و اختلال روانی» تلاش می‌کند تأثیر اختلالات روانی مونک بر هنر او را بررسی کند و به این نتیجه می‌رسد که او بیشتر احتمال دارد گرفتار اسکیزوفرنی همراه با اختلال مصرف الکل بوده باشد تا یک اختلال عاطفی اسکیزوافکتیو[۷] یا دوقطبی[۸].

پرایکا (2022) در مقالهٔ «انسان‌محوری و تنهایی‌گرایی[۹] در خودنگاره‌های ادوارد مونک» دو مجموعه از نقاشی‌های خودنگارهٔ مونک را تحلیل می‌کند و تمایز بین حالت‌های نمایشی / برون‌گرا و متفکرانه / درون‌گرا را در این خودنگاره‌ها را شرح می‌دهد.

بتلهایم و همکاران (2024) در مقالهٔ «نقاشی اسکیزوفرنی[۱۰]: بررسی تجربی خودنگاره‌ها و پرتره‌های ادوارد مونک» با مطالعهٔ عناصر سبکی خودنگاره‌ها و پرتره‌های مونک ازجمله کنتراست و رنگ و نیز خلاقیت هنری او نتیجه می‌گیرند که مونک از نظر تشخیصی مبتلا به اسکیزوفرنی اولیه و اختلال اضطراب اجتماعی بوده است.

۱- ۲. روش پژوهش

این نوشتار، یک موردکاوی به روش توصیفی ـ تحلیلی است که داده‌های کیفی آن به شیوهٔ اسنادی گردآوری شده‌اند. هدف اصلی این پژوهش درک لایه‌های نمادین پنهان در پس رویهٔ دیداری آثار ادوارد مونک است، بر اساس اطلاعاتی که از رخدادهای زندگی وی و وضعیت روحی‌اش در دست داریم. او در بسیاری از نقاشی‌های خود، به موضوعاتی همچون مرگ، بیماری، رنج، اضطراب و ترس از

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-16]

[DOI: 10.22034/14.56.19]

فناپذیری پرداخته است. پیش از آن‌که به تحلیل آثار مونک بپردازیم، لازم است مختصری دربارهٔ نظریهٔ مدیریت وحشت گفت‌وگو کنیم. سپس پنج نمونه از آثار وی که به روش نمونه‌گیری هدفمند (معیارمحور) برگزیده شده‌اند، براساس بنیادهای این نظریه واکاوی و تفسیر خواهند شد.

۲. چارچوب نظری

تئوری مدیریت وحشت که توسط جف گرینبرگ[۱۱]، شلدون سولومن[۱۲] و تام پیزینسکی[۱۳] توسعه یافته، نظریه‌ای بنیادین در روان‌شناسی اجتماعی معاصر است که تلاش دارد نقش آگاهی انسان از مرگ خویش را در ساختارهای شناختی، ارزشی و فرهنگی او آشکار سازد.

این ایده را آنها نخست از کتاب انکار مرگ (۱۹۷۳) نوشتهٔ ارنست بکر[۱۴] گرفتند، که باور داشت هراس از مرگ، محرک اصلی بسیاری از رفتارهای انسانی است؛ اما این ترس عمیق، عموماً به‌صورت ناآگاهانه و در قالب سازوکارهای دفاعی در فرهنگ، دین، هویت ملی و حتی خلاقیت هنری تجلی می‌یابد. گرینبرگ، سولومون و پیزینسکی نخست در مقالهٔ خود با عنوان «دلایل و پیامدهای نیاز به عزت نفس: نظریهٔ مدیریت وحشت» (۱۹۸۶) این تئوری را مطرح کرده و سپس در آثار بعدیشان به‌ویژه کتاب کرم در هسته: دربارهٔ نقش مرگ در زندگی (۲۰۱۵) آن را صورت‌بندی نمودند.

با سیستماتیک کردن این ایده‌های روان‌پویشی وجودی در یک چارچوب توضیحی منسجم، نظریهٔ مدیریت وحشت به ادغام بسیاری از آگاهی‌های ما دربارهٔ رفتار انسان پرداخته و بستر حاصل‌خیزی برای تولید فرضیات قابل آزمایش فراهم کرده است. از دههٔ ۱۹۸۰م. تا امروز، حمایت تجربی از این نظریه ادامه داشته و گسترش یافته است (Van Lange et al., 2012).

بشر در بسیاری از سازگاری‌های تکاملی با دیگر گونه‌ها اشتراک دارد؛ ازجمله سیستم‌های بدنی و انگیزشی مختلف که در نهایت برای حفظ بقا طراحی شده‌اند؛ اما ظرفیت انسان برای تفکر نمادین و انتزاعی ما را از سایر موجودات زنده متمایز می‌کند. این هوش پیشرفته دارای قابلیت سازگاری است که انعطاف‌پذیری رفتاری را افزایش می‌دهد و به ما کمک می‌کند چالش‌های گوناگونی را مدیریت کنیم؛ با این حال، این هوش همچنین به‌طور اجتناب‌ناپذیری به انسان‌ها آگاهی می‌دهد که آنها روزی خواهند مرد و این مرگ ممکن است در هر زمانی و به دلایل غیرقابل پیش‌بینی و غیرقابل کنترل رخ دهد. آگاهی از این حقیقت بنیادی زندگی، منشأ وحشتی دامن‌گستر است، که ممکن است بقا را مختل کند مگر این‌که به‌طور مؤثر مدیریت شود. ترس از خطرات آنی، همواره برای انسان سودمند بوده، و سبب شده بتواند از خود در برابر تهدیدهای فوری دفاع کند، اما وحشت ناشی از درک حتمی بودن مرگ، کارکرد مفیدی نداشته است، چراکه هیچ اقدامی نمی‌تواند این سرنوشت را تغییر دهد. بنابراین، انسان‌ها نیازمند استراتژی‌هایی شدند که بتوانند این وحشت وجودی را مدیریت کنند و در عین حال، به زندگی ادامه دهند.

بشر، برای مقابله با این اضطراب، به ساختارهای فرهنگی و باورهای جهان‌بینی متوسل می‌شود که به زندگی او معنا، انسجام و حس جاودانگی می‌بخشند. این باورهای فرهنگی ممکن است دینی، ایدئولوژیک، ملی‌گرایانه یا حتی شخصی و زیبایی‌شناختی باشند (Solomon et al., 1991).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-16]

[DOI: 10.22034/14.56.19]

افزون بر جهان‌بینی‌های فرهنگی، عزت نفس نیز به‌عنوان یک سپر در برابر اضطراب مرگ عمل می‌کند. گرینبرگ و همکارانش (۱۹۹۲) نشان دادند که رشد عزت نفس سبب کاهش اضطراب در مواجهه با تصاویر همبسته با مرگ و کاهش برانگیختگی فیزیولوژیکی هنگام پیش‌بینی شوک‌های دردناک می‌شود.

افرادی که به‌طور ذاتی عزت نفس بالایی دارند، پس از یادآوری مرگ[۱۵]، رفتارهای تدافعی نسبت به جهان‌بینی خود نشان نمی‌دهند (Ayars et al., 2015).

راهکار دیگر انسان برای رویارویی با این اضطراب، ساختن امید به جاودانگی حقیقی (باور به زندگی پس از مرگ) یا نمادین (تلاش برای به‌جا نهادن نام نیک) است. افراد از طریق مشارکت در ساخت دنیای پیرامون خود و باقی گذاشتن یادگاری‌هایی همچون خانواده‌ها، دارایی‌ها، بناها، یادبودهای ملموس (مانند کتاب‌ها، نقاشی‌ها و آثار موسیقایی) یا غیرملموس (مانند خاطرات، تاریخ‌ها و ایده‌ها)، برای رسیدن به جاودانگی نمادین تلاش می‌کنند (Pyszczynski et al., 2015).

مطالعات گسترده‌ای که دربارهٔ رابطهٔ هراس از مرگ با رفتارهای انسان انجام شده، آشکار ساخته‌اند که پس از یادآوری مرگ به افراد، تمایلات مذهبی و ملی‌گرایانهٔ آنها افزایش می‌یابد، و احتمال دارد گرایش‌هایی سخت‌گیرانه، پرخاش‌گرانه یا نژادپرستانه از خود نشان دهند (Routledge & Vess, 2019).

همچنین، یادآوری مرگ به افراد دارای فوبیا، وسواس، یا اضطراب اجتماعی سبب می‌شود شدت علایم این اختلالات روانی در رفتار آنها افزایش یابد (Pyszczynski et al., 2015, p. 32). شرکت‌کنندگان در پژوهش‌هایی از این دست، ترس از مرگ را به اشیای کوچک‌تر و موقعیت‌های قابل‌کنترل‌تر منتقل می‌کنند؛ درحالی‌که مرگ اجتناب‌ناپذیر است، اما می‌توان از عنکبوت‌ها، میکروب‌ها، و موقعیت‌های اجتماعی اضطراب‌آور دوری کرد.

حفظ تعادل روانی مستلزم یک سیستم دفاعی مؤثر است، که شامل عزت نفس، ایمان به جهان‌بینی شخصی، و روابط بین‌فردی نزدیک می‌شود. تهدید علیه هر یک از این عناصر محافظ، احتمال بروز اضطراب را افزایش می‌دهد و معمولاً تلاش‌های دفاعی را برای بازگرداندن یکپارچگی این سیستم و دفع اضطراب برمی‌انگیزد. از این دیدگاه، بسیاری از نوسانات فکری، احساسی، و رفتاری در زندگی روزمره، نشان‌دهندهٔ تلاش برای واکنش به تغییرات عملکرد این سیستم دفاعی هستند. اما کارایی این سامانه در افراد و موقعیت‌های مختلف متفاوت است، به‌گونه‌ای که برخی افراد احساس امنیت و اعتماد دارند، در حالی که برخی دیگر دچار اضطراب شدید می‌شوند. نظریهٔ مدیریت وحشت پیشنهاد می‌دهد که بسیاری از اختلالات و مشکلات روانی ناشی از ناتوانی در کنترل اضطراب هستند و یا دست‌کم به دلیل این ناتوانی تشدید می‌شوند.

تحقیقات نشان داده‌اند که نگرانی‌های مربوط به مرگ، عامل زمینه‌ساز واکنش‌های روان‌شناختی تجزیه‌ای[۱۶] در پاسخ به تروما هستند. به‌ویژه، افرادی که در هنگام وقوع یک رویداد آسیب‌زا، ترس شدیدی از مرگ را تجربه می‌کنند، احتمال بیشتری دارد که دچار واکنش‌های تجزیه‌ای شوند و در نتیجه به اختلال استرس پس از سانحه[۱۷] مبتلا گردند. این واکنش‌های تجزیه‌ای ممکن است شامل احساس جدا شدن از بدن[۱۸] نیز باشد (Pyszczynski et al., 2015, p. 32).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-16]

[DOI: 10.22034/14.56.19]

۳. تحلیل آثار ادوارد مونک

ادوارد مونک، هنرمند نروژی، یکی از چهره‌های شاخص و تأثیرگذار در گذار هنر اروپایی از رئالیسم سدهٔ نوزدهم م. به اکسپرسیونیسم آغاز سدهٔ بیستم است. مونک با خلق آثاری سرشار از برون‌ریزی احساسی، اضطراب وجودی و تجربه‌های روان‌شناختی، توانست نقاشی هم‌عصر خویش را از بازنمایی صرف واقعیت ظاهری فراتر ببرد و به ابزاری برای بیان درونیات بشر بدل کند.

مونک نمایندهٔ نسلی از هنرمندان است که هراس، تنهایی، مرگ، عشق و بیماری را به‌گونه‌ای درونی‌شده و نمادین در آثارشان نشان می‌دادند. هنر او برخاسته از تجربه‌های زیسته‌اش، ازجمله مرگ مادر و خواهرش در دوران کودکی، بیماری روانی اعضای خانواده، انزوا، و روابط عاطفی شکست‌خورده بود. وی در دفتر یادداشت‌هایش می‌نویسد: «بیماری، دیوانگی و مرگ، فرشتگان سیاه بودند که از گهواره‌ام مراقبت می‌کردند و تمام عمرم با من ماندند» (Prideaux, 2005, p. 14).

در دهه‌های پایانی سدهٔ نوزدهم، اروپا در حال تجربهٔ تحولات عظیمی بود؛ پیشرفت‌های علمی، ظهور روان‌کاوی، بحران‌های هویتی، و تغییرات فرهنگی، همگی زمینه را برای پیدایش جنبش‌هایی فراهم کردند که هنر را به‌سوی کندوکاو روح انسان سوق دادند. در این میان، مونک با نگاهی پیش‌گویانه، زودتر از بسیاری از هم‌عصرانش به کاوش در روان و ناخودآگاه پرداخت. او تحت تأثیر اندیشه‌های نیچه[۱۹]، داستایوفسکی[۲۰]، و بعدتر فروید[۲۱] قرار داشت (Eggum, 1984). مونک را می‌توان پلی میان نمادگرایی و بیان‌گرایی دانست. آثار ابتدایی او با حال‌وهوای نمادگرایانه همراه بود، ولی رفته‌رفته زبان تصویری‌اش به‌شکلی رادیکال‌تر، با رنگ‌های درخشان، خطوط ناآرام و فضایی اغلب توهم‌زده تغییر یافت که بعدها به مشخصهٔ سبک اکسپرسیونیسم بدل شد. هنرمندان اکسپرسیونیست آلمانی، مانند گروه‌های «پل» و «سوارکار آبی»، به‌طور مستقیم از او تأثیر گرفتند. فراتر از جنبه‌های فنی، اهمیت مونک در تاریخ هنر در این نکته نهفته است که او ازجمله هنرمندان پیشگامی است که توانستند تصویر رنج و اضطراب انسان مدرن را به زبانی دیداری بیان کنند. مونک بیش از ۱۰۰۰ نقاشی، و شمار زیادی طراحی و آثار چاپی خلق کرد که نشانگر کشاکش‌های ژرف درونی او با مرگ، عشق و اضطراب هستند.

اکنون بر مبنای بنیادهای نظریهٔ مدیریت وحشت، به بررسی گزیده‌ای از آثار مونک خواهیم پرداخت.

۳- ۱. *بهار*[۲۲] (۱۸۸۹): این نقاشی رنگ‌وروغن روی بوم در گالری ملی اسلو نروژ نگهداری می‌شود.

بهار (تصویر ۱) نخستین شاهکار آگاهانهٔ مونک است، که سپیده‌دم جنبش اکسپرسیونیسم را نوید می‌دهد. این اثر، بزرگ‌ترین بوم اولیهٔ مونک است که نقاش بیست‌وشش ساله را در مسیر خلق شاهکارهای بعدی قرار می‌دهد (Messer, 1985, p. 53).

مرگ، همراه خاموش و وفادار مونک از دوران کودکی بود. مادرش زمانی که او تنها پنج سال داشت بر اثر بیماری سل درگذشت. خواهرش سوفی نیز در سن چهارده سالگی به‌دلیل ابتلا به همین بیماری جان خود را از دست داد؛ خود مونک نیز سلامت جسمانی شکننده‌ای داشت. مرگ خواهر تأثیر ژرفی بر او نهاد و وی بارها در طول دوران هنری‌اش به این حس فقدان و اندوه بازگشت و نسخه‌های پرشماری از نقاشی کودک بیمار خلق کرد. در بهار نیز او همان رخداد را به تصویر کشیده است.

نبرد مرگ و زندگی را در این نقاشی می‌توان در قالب شماری از دوگان‌های رویارو باز یافت که هنرمند آگاهانه کنار یکدیگر چیدمان کرده است؛ اتاق را مرگ تصرف کرده، اما زندگی در بیرون اتاق همچنان باقدرت جریان دارد. چهرهٔ نحیف و رنج‌کشیدهٔ دختر بیمار، در میان فضایی دلگیر و نیمه‌تاریک محصور شده، درحالی‌که بهار، پیام‌آور باززایی، از میان پارچهٔ توری سفید پرده‌ها به داخل می‌وزد. چهرهٔ

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-16]
[DOI: 10.22034/14.56.19]

سرخ و پررنگ زن پرستار، تفاوتی چشمگیر با رنگ‌پریدگی مرگ‌بار سیمای دختر بیمار دارد. میز، میز تحریر و قفسه، همچون شاهدانی خاموش بر محنت‌زدگی فضای اتاق می‌افزایند؛ و در برابر آنها، گیاهان گلدانی روی طاقچهٔ پنجره، با رنگ‌هایی لطیف بهار را درون فضا جاری کرده‌اند. قرار گرفتن صندلی بیمار در نیمهٔ چپ، و پنجره و گلدان‌ها در نیمهٔ راست اثر، حس دوگانگی بین فضای بستهٔ بیمارگونه و دنیای زندهٔ بیرون را تقویت می‌کند.

تصویر ۱. بهار، ۱۸۸۹

(Nasjonalmuseet, Oslo)

تفاوت قابل درک میان فضای داخلی و خارجی، در کنار نمادگرایی آشکاری که تاریکی را با بیماری و نور را با زندگی برابر می‌داند، در نهایت منجر به خلق یک تمثیل سبکی می‌شود. مونک، به‌شکلی شهودی، زبان تصویری کهنهٔ طبیعت‌گرایی را با محتوای غم‌بار اثر پیوند داده است (Messer, 1985, p. 53).

مونک در این کار از یک پالت رنگی ملایم و محدود استفاده کرده که شامل طیف‌های گرمی از زرد و کرم، در تضاد با سبزهای سرد و قهوه‌ای‌های تیره است. نور خورشید که از پنجره عبور می‌کند، امید و زندگی می‌بخشد، اما در مقابل، سایه‌های اتاق و رنگ‌های کدر پیرامون بیمار بر ضعف و زوال تأکید دارند. این تضاد رنگی ارزش‌های دیداری اثر را غنی‌تر و تضاد نمادین روایت را برجسته‌تر می‌کند.

برخلاف آثار بعدی مونک که با ضربات قلم‌موی خشن و پر تنش همراهند، در بهار شاهد قلم‌گذاری ظریف و لایه‌های نرم رنگ هستیم. استفاده از ضربات قلم‌مو در بخش‌هایی مانند پرده، لباس‌ها و حتی پوست صورت، به ایجاد بافت‌های متنوع و واقع‌گرا کمک می‌کند.

در این اثر از ترکیب خطوط منحنی با خطوط راست برای هدایت نگاه بیننده و ایجاد حس تعادل استفاده شده؛ خطوط منحنی که در فرم بدن دختر بیمار، چین‌های ملحفه و حالت نشستن همراه او دیده می‌شوند، حس نرمی، ضعف و جریان آرام زمان را منتقل می‌کنند. خطوط عمودی و افقی که در پنجره، دیوار و قاب صندلی استفاده شده و ساختاری محکم و ایستا به ترکیب‌بندی می‌دهند، حس ثبات و سکون را تقویت می‌کنند، اما همزمان باعث می‌شوند که فضای اتاق بسته و محدود به نظر برسد.

بهار تصویری شاعرانه از نبرد میان زندگی و مرگ است. رو برگرداندن دختر بیمار از نور خورشید می‌تواند نمایانگر اجتناب ذهنی او از فکر کردن به زندگی و حرکت رو به جلو در آستانهٔ مرگ باشد که با مفهوم غریزهٔ مرگ فروید هم‌راستا است.

نام اثر شاید اشاره‌ای به یکی از مهم‌ترین مکانیسم‌های دفاعی در برابر وحشت از مرگ باشد؛ ایدهٔ ادامه یافتن زندگی پس از ما، چه در طبیعت، چه در فرهنگ و چه از طریق تأثیری که بر دیگران گذاشته‌ایم.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-16]

[DOI: 10.22034/14.56.19]

حضور همراه در کنار بیمار، بازتابی است از نیاز انسان به ارتباط اجتماعی و حمایت دیگران در مواجهه با اضطراب مرگ، که یکی از مکانیزم‌های مطرح‌شده در نظریهٔ مدیریت وحشت است.

چهرهٔ دختر بیمار نوعی آرامش و پذیرش مرگ را نشان می‌دهد. او به زندگی بیرون بی‌توجه است، گویی بین بودن در این دنیا و ترک آن معلق مانده است. این تصویر می‌تواند نشان‌دهندهٔ یکی از استراتژی‌های دفاعی ذهن، یعنی پذیرش مرگ به‌عنوان بخشی طبیعی از زندگی، و نه یک فاجعه باشد که در واقع موجب جست‌وجوی آرامش در لحظات پایانی، به‌جای وحشت از پایان راه می‌شود. این دیدگاه، با آنچه که نظریهٔ مدیریت وحشت «معنابخشی به مرگ» نام می‌نهد، همخوانی دارد؛ یعنی انسان‌ها برای مقابله با اضطراب مرگ، آن را در چارچوبی معنادار و حتی رهایی‌بخش قرار می‌دهند.

بهار بر اضطراب از فناپذیری و تلاش برای معنا بخشیدن به آن تمرکز دارد؛ با بازنمایی دوگانگی میان تاریکی با روشنی، مرگ با زندگی، و فضای بستهٔ انسان‌ساز با گشودگی جهان طبیعت.

۳- ۲. *مرگ در اتاق بیمار*[۲۳] (۱۸۹۳): این نقاشی به سال ۱۸۹۳م. و با کارمادهٔ تمپرا و مداد روغنی خلق شده و در موزهٔ ملی نروژ نگهداری می‌شود.

این اثر، بی‌رحم‌ترین نسخه از مجموعهٔ اتاق مرگ است. اتاق در این نقاشی، کاملاً از دنیای بیرون جدا شده و برای خانوادهٔ مونک، که در آن گرفتارند، به مقبره‌ای برای زندگان تبدیل شده است.

یک صندلی بلند با پشتی بیضی‌شکل دوباره به‌عنوان نقطهٔ کانونی برای شش شخصیت اصلی این صحنهٔ تراژیک ظاهر می‌شود، که در لحظهٔ وقوع فاجعه، به آن روی می‌آورند یا از آن دور می‌شوند. نیازی نیست که بیش از یک نمای نیمه‌پنهان از فرد در حال احتضار نشان داده شود، چراکه مرگ در خطوط چهره‌ها و حالت‌های بازماندگان سوگوار او حک شده است (Messer, 1985, p. 63).

تصویر ۲، خانوادهٔ هنرمند را پیرامون خواهرش سوفی که در سال ۱۸۷۷ م. درگذشت، نشان می‌دهد. سوفی پشت به ما بر صندلی نشسته است و در سمت راستش خاله کارن ایستاده که پس از درگذشت مادر خانواده برای مراقبت از کودکان و خانه به آنها پیوست. در پس‌زمینه، پدر، دکتر کریستیان مونک، با دستانی درهم‌گره‌خورده به دعا ایستاده است. در نزدیکی مرکز تصویر، یک شخصیت مردانه، احتمالاً ادوارد، در نمای نیم‌رخ قرار دارد. خواهرش لورا در پیش‌زمینه نشسته و دستانش را روی زانو نهاده، و خواهر دیگر، اینگر، مستقیماً به بیننده خیره شده است. مردی که در سمت چپ قرار دارد، برادر کوچک‌تر ادوارد، آندریاس، است. در این نقاشی هیچ تماس فیزیکی بین افراد وجود ندارد.

خطوط مونک در این اثر حزن‌انگیز، در میان فضای بسته و عمیق اتاق، با خشونتی مضاعف منحنی شده و به چرخش درمی‌آیند. بااین‌حال، چیره‌دستی فنی دیگر هدف اصلی او نیست. همچنین مونک دیگر، مانند اثر بهار، با رویکردی توصیفی به موضوعش نزدیک نمی‌شود. در عوض، او خودِ تجربهٔ مرگ را بدون پرده‌پوشی به تصویر می‌کشد (Messer, 1985, p. 63).

ترکیب‌بندی اثر بسیار دقیق است و هر چیز خارج از موضوع حذف شده است. لباس‌های تیره و رنگ سبز بیمارگونهٔ دیوارهای اتاق خواب، حس ناراحتی و اضطراب را تشدید می‌کنند.

بر اساس نظریهٔ مدیریت وحشت، آگاهی انسان از مرگ، اضطرابی عمیق ایجاد می‌کند که افراد برای مقابله با آن از مکانیزم‌های فرهنگی، روانی و نمادین استفاده می‌کنند. در این نقاشی، مرگ حضوری قوی اما غیرمستقیم دارد؛ سوفی، در مرکز واقعه، از نظر بصری

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-16]
[DOI: 10.22034/14.56.19]

تقریباً محو شده، گویی که در حال خروج از این جهان است. این حذف تدریجی می‌تواند استعاره‌ای از مفهوم «جاودانگی نمادین» باشد؛ این ایده که فرد حتی پس از مرگ نیز در ذهن و خاطرهٔ دیگران باقی می‌ماند.

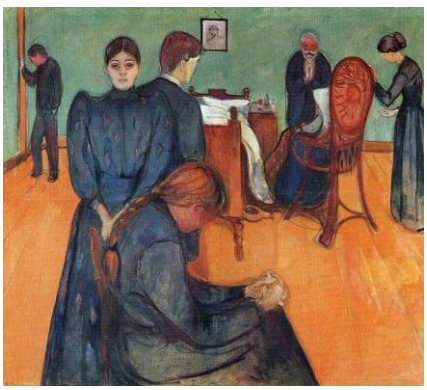
طبق نظریهٔ مدیریت وحشت، رویارویی با مرگ سبب می‌شود افراد به ارزش‌های فرهنگی و روابط اجتماعی خود تکیه کنند تا اضطراب وجودی را کاهش دهند. اما در این اثر، اعضای خانواده به‌جای پناه بردن به یکدیگر، بر اثر شوک سوگ منزوی شده‌اند و هیچ ارتباط فیزیکی یا عاطفی آشکاری بین آنها به چشم نمی‌خورد، حالتی که خلاف مکانیزم‌های دفاعی معمول انسان در برابر اضطراب مرگ است.

مونک در محیطی پروتستانی پرورش یافت که مرگ را در چارچوبی مذهبی و تقدیرگرایانه می‌دید. حضور پدر در پس‌زمینه در حال دعا، بازتابی از این باور است. از دید نظریهٔ مدیریت وحشت، دین یکی از سازوکارهای اصلی مدیریت اضطراب مرگ است، زیرا به افراد امکان می‌دهد که معنایی فراتر از زندگی مادی برای خود قائل شوند. مونک به‌عنوان هنرمند مدرنی که به حلقه‌های بوهمیایی پیوسته بود، با سنت درگیر بود. شاید این اثر نشان‌دهندهٔ کشمکش درونی او بین ایمان مذهبی و تردید اگزیستانسیالیستی باشد.

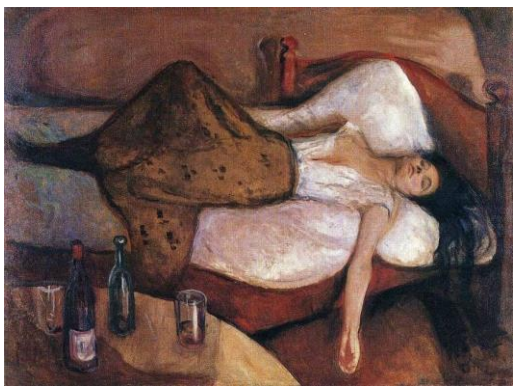
رنگ‌های این اثر تنش‌زا هستند. دیوار سبز در تقابل با کف نارنجی تند، حسی از تشویش و ناآرامی ایجاد می‌کند که بر ناپایداری شرایط تأکید دارد. لباس‌های تیره و قاب سیاه تصویر هم بر ماتم‌زدگی فضا می‌افزایند. این ترکیب ناخوشایند رنگی، می‌تواند بازنمایی دیداری اضطراب مرگ باشد.

یکی از نکات کلیدی دیگر در نظریهٔ مدیریت وحشت، اشاره به پناه بردن انسان‌ها به مفهوم جاودانگی نمادین برای مقابله با مرگ است. در این نقاشی، لحظات جان دادن خواهر نه‌تنها به‌عنوان یک خاطره، بلکه در قالب رویدادی حاضر ترسیم شده، که در ذهن و روان بازماندگان باقی مانده و سبب اضطراب پایدار شده است.

از دید نظریهٔ مدیریت وحشت، این اثر به‌جای ارائهٔ یک پاسخ تسلی‌بخش به مسئلهٔ مرگ، بیشتر بر تنهایی و اضطراب وجودی تأکید دارد. برخلاف روایت‌های مذهبی که مرگ را به‌عنوان پلی به دنیای دیگر معرفی می‌کنند، مونک آن را به‌عنوان لحظه‌ای از شکاف و فروپاشی به تصویر می‌کشد. در عین حال، با ترسیم مرگ در قالب یک خاطره، نشان می‌دهد که افراد، حتی پس از مرگ، به‌طور نمادین در ذهن دیگران باقی می‌مانند. مرگ در اتاق بیمار نه‌تنها روایتی شخصی از فقدان، بلکه بازتابی عمیق از اضطراب مرگ و چگونگی مدیریت آن در سطح فردی و فرهنگی محسوب می‌شود.



تصویر ۲. مرگ در اتاق بیمار، ۱۸۹۳
(Nasjonalmuseet, Oslo)



تصویر ۳. روز بعد، ۱۸۹۴ـ۱۸۹۵
(Nasjonalmuseet, Oslo)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-16]

[DOI: 10.22034/14.56.19]

۳- ۳. روز بعد[۲۴] (۱۸۹۴-۱۸۹۵): این نقاشی (تصویر ۳) با رنگ‌وروغن اجرا شده و در موزهٔ ملی اسلو نروژ نگهداری می‌شود. زنی بر بستری دراز کشیده، که نظم به‌هم‌ریختهٔ آن گویای آشفتگی و خستگی است. دست وی از لبهٔ تخت دونفره آویزان است و موهایش بر بستر پخش شده. فضای اتاق با رنگ‌های کدری ترسیم شده، که اندوه و ماخولیا را القا می‌کنند. در پیش‌زمینه، میزی دیده می‌شود که باقی‌مانده‌های یک افراط شبانه بر آن دیده می‌شوند: دو بطری و دو لیوان خالی، که یادآور نوشخواری و شاید هم‌آغوشی در شب گذشته هستند. حالت بدن زن و آشفتگی کلی فضا، بیانگر فرسودگی عاطفی و جسمی او است.

شخصیت این تابلو احتمالاً یکی از آشنایان یا معشوقه‌های واقعی مونک بوده است. روابط عاشقانهٔ مونک پر از اشتیاق، سوءظن، ترس از اسارت و در نهایت تنهایی بود. این زن می‌تواند برگرفته از چنین تجربه‌هایی باشد، اما مانند بسیاری از شخصیت‌های مونک، فراتر از یک هویت خاص، به یک نماد بدل می‌شود: زن اغواگر، آسیب‌پذیر و درگیر قضاوت‌های اجتماعی و پیامدهای عاطفی (Martinez, 2025).

هر عنصر این تابلو، نقشی در بیان فروپاشی عاطفی زن و پرسش‌های هستی‌شناختی بیننده دارد. وضعیت درازکش زن، با اندام رها و سر به‌عقب‌افتاده، ترکیبی از جذابیت و بی‌جانی را به نمایش می‌گذارد. این وضعیت می‌تواند نماد آسیب‌پذیری پس از رابطه‌ای نزدیک، یا رخوتی ناشی از افسردگی باشد. مونک بدن را به تصویر نمی‌کشد، بلکه احساسات پیچیده‌ای را که پیرامون آن شکل می‌گیرند، به نمایش درمی‌آورد. تخت آشفته با ملحفه‌های مچاله و بالشی جابه‌جا، نمادی تکرارشونده در آثار مونک است. در اینجا، تخت‌خواب نه مکانی برای آسودن، بلکه گوشه‌ای اندوهبار برای در خود فرو ریختن است. بازی نور و تاریکی، تنش روانی صحنه را تشدید می‌کند. ورود نور روز، نماد هجوم واقعیت به دنیای خیال است؛ صبح، روشنی تلخی با خود دارد که خماری، پشیمانی و ناگزیری حقیقت را آشکار می‌سازد.

عنوان تابلو، حاکی از پیامد است. مونک اغلب نه خود رخداد، بلکه بازتاب احساسی آن را نقاشی می‌کرد. این‌که صاحب لیوان دوم با این بانو در رابطه‌ای عاشقانه، موقت یا حتی اجباری بوده آشکار نیست. اما آنچه به تصویر کشیده شده، نتیجهٔ اشتیاقی است که با پشیمانی پاسخ گفته شده است.

مونک با بهره‌گیری از چینش مورب و غیرقرینهٔ عناصر، حس بی‌نظمی و ناپایداری را تقویت می‌کند. پالت رنگی اثر عمدتاً از رنگ‌های خاکی، قهوه‌ای، قرمز تیره، خاکستری، سبز لجنی و سفید چرک تشکیل شده است. رنگ‌های سرد و خفه به‌همراه بافت‌های نیمه‌شفاف، حس خستگی، اندوه و زوال را منتقل می‌کنند. استفاده از رنگ سفید چرک در بستر، لباسی که زن به تن دارد، و پیکره‌اش، تضاد خفیفی با زمینهٔ تیره ایجاد می‌کند و فیگور را از بقیهٔ فضا تفکیک می‌کند. این تضاد نه چشم‌نواز یا آرامش‌بخش، بلکه نوعی روشنایی تلخ و ناپایدار است که بر زوال روحی تأکید دارد. نور ملایمی از سمت چپ تصویر از پنجره‌ای خارج از کادر وارد صحنه می‌شود. این نور نه شفاف و گرم، بلکه سرد، پخش‌شده و خاموش است؛ نوری که به‌جای امید، واقعیت تلخ بیداری پس از مستی یا خلأ پس از لذت را نمایان می‌سازد.

اثر به‌شدت ایستا است؛ نه‌تنها فیگور در وضعیتی بی‌تحرک قرار دارد، بلکه تمامی عناصر صحنه نیز بدون حرکت‌اند؛ گویی زمان متوقف شده است. این ایستایی، در تقابل با پویایی نهفته در اشیای شب پیش (بطری‌ها و رختخواب درهم)، مفهومی از گذرا بودن لذت را القا می‌کند. تابلو به‌وضوح سرشار از بار احساسی است؛ اما نه به شیوه‌ای مستقیم یا دراماتیک، بلکه به‌واسطهٔ تداعی‌های ظریف اما آزاردهنده. بیننده هنگام نگاه به اثر، با احساسی از تنهایی، تهی‌بودگی، پشیمانی یا حتی فروپاشی روانی مواجه می‌شود.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-16]

[DOI: 10.22034/14.56.19]

تابلوی روز بعد را در چارچوب نظریهٔ مدیریت وحشت، می‌توان نشانگر لحظه‌ای دانست که دفاع‌های روانی در برابر آگاهی از مرگ و نیستی فرو می‌ریزند، و فرد با اضطراب بنیادین وجودی مواجه می‌شود.

از بنیان‌های نظریهٔ مدیریت وحشت که در زمرهٔ دفاع‌های دور قرار می‌گیرد، این است که انسان‌ها با تکیه بر جهان‌بینی فرهنگی می‌کوشند به زندگی خود معنا ببخشند و از هراس مرگ بکاهند. در تابلوی مونک، فقدان هرگونه نشانه‌ای از ساختار فرهنگی یا معنایی (نظیر دین، عشق، خانواده، یا اجتماع) به چشم می‌خورد؛ اتاق بسته، تنهایی زن، و بطری‌های خالی همگی نشانه‌هایی از فقدان ساختار فرهنگی معنابخش هستند. زن در این لحظه، در شرایط خلأ فرهنگی به‌سر می‌برد که او را از حفاظت در برابر اضطراب مرگ محروم کرده است.

ابزار دفاعی دیگر در نظریهٔ مدیریت وحشت، عزت نفس است. انسان‌ها با احساس ارزشمندی در چارچوب فرهنگ خود، به نوعی جاودانگی نمادین دست می‌یابند و با مرگ کنار می‌آیند. در این تابلو، زن احتمالاً تلاش کرده با ورود به رابطه‌ای روحی یا جسمی، خود را در چشم دیگری ارزشمند ببیند؛ اما اکنون، پس از آن تجربه، تنها رها شده است. جای خالی طرف مقابل، وضعیت جسمی و بی‌رمق او، و نور آزاردهندهٔ صبح پیام‌آور افول عزت نفس‌اند؛ گویی زن با ناکامی در کسب تأیید عاطفی، با سقوط روانی مواجه شده است.

پژوهش‌ها نشان داده که یادآوری مرگ، امکان روی‌آوردن به الکل و مواد مخدر را افزایش می‌دهد. این واکنش‌ها در دستهٔ دفاع‌های نزدیک قرار می‌گیرند، زیرا توجه فرد را از این افکار نگران‌کننده موقتاً منحرف می‌کنند (Pyszczynski et al., 2015, p. 17).

در نهایت اما، تمام مکانیزم‌های دفاع دور و نزدیک در ذهن بانوی اثر روز بعد ناتوان بوده‌اند و خیال مرگ با حضور سهمگین خود بر روح او سیطره یافته است.

۳- ٤. *میراث*[۲۵] (۱۸۹۷-۱۸۹۹): این نقاشی رنگ‌وروغن (تصویر ٤) در موزهٔ مونک در اسلو نروژ نگهداری می‌شود. مونک در طی سفر خود به پاریس در بیمارستانی با این صحنه مواجه شد. وی در اتاق انتظار، مادری گریان را مشاهده کرد که کودکی در حال مرگ را در آغوش داشت. این کودک به بیماری سیفلیس مبتلا بود، که می‌تواند از والدین به فرزند منتقل شود. زن لباسی تیره به تن دارد و دستمال سفیدی را به صورت خود فشرده، که نشان‌دهندهٔ اندوه عمیق او است. سرش به پایین خم شده و لبهٔ کلاه تیره چشمانش را پنهان کرده، گویی درگیر آشوب درونی خود است.

نقطهٔ کانونی ترکیب‌بندی، نوزاد بیمار است که روی پای مادر قرار دارد. رنگ‌پریدگی کودک که با استفاده از رنگ‌های روشن در تضاد با محیط تیرهٔ اطراف برجسته شده، حاکی از رنج و بیماری است؛ لکه‌های قرمز بر روی بدن او نیز می‌توانند نشانه‌ای از بیماری یا جوش‌های ناشی از آن باشند. دامن مادر با نقش‌های گیاهی تیره پوشیده شده، که ممکن است به انتقال صفات یا شرایط نامطلوب از نسلی به نسل دیگر اشاره داشته باشد؛ همان مفهومی که در عنوان اثر نهفته است. این نمادگرایی با رنگ‌های خاموش و فضای غم‌انگیز اثر تقویت می‌شود. در پس‌زمینه، دو مستطیل رنگی بر روی دیوار دیده می‌شوند که به نقاشی یا اعلامیه شباهت دارند و رازآلودگی صحنه را فزونی می‌بخشند.

مادر و کودک مرکز تصویر را اشغال کرده‌اند و حضور آنها به شکلی کاملاً ایستا و سنگین احساس می‌شود. این ترکیب‌بندی به‌طور سنتی یادآور تصاویر مادر و کودک در هنر مسیحی است، اما اینجا به جای الوهیت و معصومیت، مرگ و بیماری است که به فرزند میراث رسیده است. نور اصلی بر روی چهرهٔ مادر و بدن کودک متمرکز شده و پس‌زمینه نسبتاً تاریک‌تر است. این نوع کنتراست نوری باعث

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-16]
[DOI: 10.22034/14.56.19]

می‌شود که توجه بیننده مستقیماً به احساسات چهرهٔ مادر و شرایط ناگوار کودک جلب شود. نقاش از خطوط ملایم و ارگانیک برای ترسیم بدن‌های مادر و کودک و مادر استفاده کرده که حاکی از وابستگی و پیوند عاطفی، اما همچنین ضعف و بی‌پناهی هستند و در تضاد با خطوط سخت و بی‌روح پس‌زمینه قرار دارند، که بی‌رحمی و بی‌تفاوتی محیط بیمارستان را القا می‌کنند. ضربات سریع و غریزی قلم‌مو حس اضطراب و درد را در بیننده برمی‌انگیزد. نقاشی کم‌عمق است و مادر و کودک در فضایی بسته و محصور قرار دارند، که سبب بروز گرفتگی و خفگی در اثر می‌شود. کودک و مادر به سمت بیننده متمایل شده‌اند، که باعث ایجاد حس نزدیکی و همدلی می‌شود؛ گویی ما هم در این اتاق انتظار نشسته، شاهد این تراژدی خاموش هستیم.

ناتوانی وجودی در برابر فانی بودن، بنیاد وحشت انسان از مرگ است (Becker, 1973). این اثر نمایشی کاملاً بی‌پرده و بی‌رحم از این ناتوانی انسانی است، که بیننده را مستقیماً در برابر واقعیت مرگ قرار می‌دهد. کودک نشان زندگی ناتمام است که قربانی نیرویی خارج از کنترل خودش شده (بیماری ارثی). مادر نمایانگر سوگواری، درماندگی و ناتوانی است. فضای بسته و تیرهٔ نقاشی نیز احساس خفقان و اجتناب‌ناپذیری نیستی را تشدید می‌کند.

طبق نظریهٔ مدیریت وحشت، انسان‌ها برای مدیریت اضطراب ناشی از آگاهی به مرگ، به جهان‌بینی‌های فرهنگی و معنوی روی می‌آورند. در میراث، هیچ روایت نجات‌بخش دینی یا روحانی را نمی‌توان باز یافت. این مادر، نه مقدس است و نه ناجی، بلکه انسانی عادی و درمانده است. کودک نیز، به‌جای این‌که نمادی از نوزایی و دوران تازه باشد، با مرگ زودرس و بیدادگری پیوند خورده است.

نظریهٔ مدیریت وحشت، تأکید دارد که بدن انسان، خود یادآوری دائمی از فانی بودنش است و به همین سبب، عناصری که جسم را به‌عنوان چیزی آسیب‌پذیر، زشت یا بیمارگونه نشان بدهند، ترس مرگ را تشدید می‌کنند. بدن کودک در این نقاشی، به طرز غریبی لاغر، با سری بزرگ و پوست شرحه‌شرحه نشان داده شده که حاکی از بیماری و شکنندگی است. مونک، ترس از فروپاشی بدن را در چهرهٔ نومید مادر نیز جاسازی کرده؛ که از مفاهیم کلیدی نظریهٔ مدیریت وحشت است: «ما از مرگ می‌ترسیم، اما چیزی که بیشتر وحشت می‌آفریند، روند تدریجی زوال جسمی و ناتوانی بدنی است» (Goldenberg et al., 2000).

طبق نظریهٔ مدیریت وحشت، جوامع سعی می‌کنند از طریق قوانین و ارزش‌های اخلاقی، مرگ و بی‌نظمی را کنترل کنند. مونک در این اثر، تابوهای اجتماعی را به چالش کشیده است. جامعهٔ آن زمان نروژ، سیفلیس را بیشتر یک خطای اخلاقی می‌دانست تا یک مسئلهٔ پزشکی، اما مونک با نمایش صریح کودک بیگناهی که گرفتار این بیماری شده، این پرسش را مطرح می‌کند که وقتی جامعه قادر نیست جلوی مرگ و بیماری را بگیرد، ارزش‌های اخلاقی چه فایده‌ای دارند؟

جاودانگی زیستی یا نمادین که یکی از راهکارهای انسان برای مدیریت وحشت از مرگ است، در میراث به یک کابوس تبدیل شده است: این کودک، به جای این‌که تداوم نسل و امید به آینده باشد، یک قربانی است که از والدینش مرگ را به برماند برده است.

تصویر ٤. میراث، ۱۸۹۷-۱۸۹۹

(Munch Museum, Oslo)

تصویر ٥. مادرمرده و فرزند، ۱۸۹۹- ۱۹۰۰

(Kunsthalle Bermen, Bermen)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-16]

[DOI: 10.22034/14.56.19]

۳- ۵. *مادر مرده و فرزند*[۲۶] (۱۸۹۹-۱۹۰۰): این نقاشی رنگ‌وروغن (تصویر ۵) در موزهٔ کونست‌هاله شهر برمن آلمان نگهداری می‌شود. این اثر تجربه‌ای عاطفی و عمیق را از طریق تصویر یک دختر کوچک کنار بستر مادر درگذشته‌اش بیان می‌کند. دختربچه در پیش‌زمینه، با چهره‌ای پریشان و پر از هراس، نقطهٔ کانونی این اثر است. پشت سر او، جسد مادرش روی تخت قرار دارد که در مقایسه با کودک، کم‌رنگ‌تر است و در پس‌زمینه محو شده. این ترکیب‌بندی، احساس تنهایی، ترس و انزوای کودک را تشدید می‌کند. پالت رنگی نقاشی کاملاً محدود و دلگیر است. سایه‌های مات و غلیظ قهوه‌ای، سبز، آبی و سیاه، فضای سرد و افسرده‌ای را القا می‌کنند، که مخاطب را گرفتار سنگینی و ناامیدی می‌سازد.

مونک از خطوط منحنی و موج‌دار برای لباس‌های کودک و تخت استفاده کرده است که حس جریان و ناآرامی را به وجود می‌آورند. در مقابل، خطوط افقی و محکم بدن مادر، بر بی‌حرکتی ابدی جسم او تأکید دارند. حرکات قلم‌مو نامنظم و پرتنش است که به حس اضطراب می‌افزاید. نور نقاشی کم و متمرکز است. روشن‌ترین قسمت اثر، چهرهٔ کودک است که از شدت ترس رنگی پریده و بی‌جان گرفته. در برابر، مادر مرده در سایه قرار گرفته که استعاره‌ای از وداع او با جهان روشنی است. پنجره‌ای در کار نیست و دیوارهای تیره، اتاق را همچون قفسی به تصویر می‌کشند که کودک در آن محبوس شده است.

دخترک که ناگاه با وحشت مرگ مواجه شده، دستانش را روی گوش‌هایش نهاده و واکنشی هیستریک به این واقعیت هولناک دارد. او نمی‌خواهد این حقیقت را بپذیرد یا شاید در حال تلاش برای مسدود کردن آوای مرگ است. این رفتار او بخشی از مکانیسم دفاعی انسان در برابر اضطراب مرگ است. در این اثر، هیچ نشانه‌ای از تسلی فرهنگی وجود ندارد. فضا خالی از عناصر مذهبی یا آیینی است، و هیچ فرد دیگری نیز کنار دختر نیست تا برای او پناهگاهی اجتماعی فراهم آورد. این انزوا و بی‌کسی نشان‌دهندهٔ غیاب یک چارچوب معنایی برای تسلی است. مونک در این اثر شدت تجربهٔ وحشت خام و بی‌واسطه را برجسته می‌کند، و مخاطب را در همان دنیای پر از هراس کودک قرار می‌دهد. پشتوانهٔ کودک از دست رفته است؛ مادر که مهم‌ترین عنصر سازندهٔ هویت اوست، دیگر وجود ندارد و او در آشفتگی و فروریزی هویتی گرفتار شده است. چهرهٔ بی‌حالت و گنگ او نشان می‌دهد هنوز توانایی درک کامل این فقدان را ندارد، اما در سطح ناخودآگاه، دچار بحران وجودی شده است. او با واکنشی غریزی و بدون داشتن چارچوبی فرهنگی یا روانی برای پردازش آن، تنها با احساس وحشت خام و اولیه مواجه شده است. این اثر، برخلاف شمایل‌های مذهبی مادر و کودک، تسلی‌بخش نیست؛ بلکه بی‌پرده واقعیت ترسناک مرگ را به نمایش درمی‌آورد. مادر مرده و فرزند را می‌توان تجسم بصری از اضطراب مرگ در عمیق‌ترین و خالص‌ترین شکل آن دانست.

۴. نتیجه

پژوهش حاضر با هدف تحلیل روان‌کاوانهٔ نقاشی‌های ادوارد مونک بر اساس نظریهٔ مدیریت وحشت انجام شد. در این راستا، با بهره‌گیری از یک چارچوب نظری میان‌رشته‌ای که روان‌شناسی اجتماعی، روانکاوی، زیبایی‌شناسی و تاریخ هنر را به‌هم پیوند می‌زند، مضامین مرگ، اضطراب، ترس، تنهایی، دلبستگی و جاودانگی در آثار مونک واکاوی گردید. نظریهٔ مدیریت وحشت چارچوبی مفهومی فراهم می‌آورد که از خلال آن می‌توان با دقت علمی و بینش روان‌شناختی، نمادهای بصری و بن‌مایه‌های تکرارشونده در آثار هنری را معنا کرد.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-16]

[DOI: 10.22034/14.56.19]

بر مبنای نظریهٔ مدیریت وحشت، انسان برای فرار از اضطراب ناشی از آگاهی به مرگ، به مکانیسم‌های دفاعی، چون فرهنگ، هنر، دین و اسطوره پناه می‌برد. مونک، که در متن تحولات فرهنگی، اجتماعی و روانی پایان سدهٔ نوزدهم و آغاز سدهٔ بیستم م. زیست، نقاشی را به ابزاری برای مواجهه با ترس‌های ژرف درونی خود بدل ساخت. نقاشی‌های او، بازتابی از تلاش ناخودآگاه ذهن برای رویارویی با مرگ و معناجویی در دل نیستی هستند.

در نظریهٔ مدیریت وحشت، عزت نفس و جهان‌بینی فرهنگی دو ستون اصلی مقابله با اضطراب مرگ‌اند. مونک از طریق خلق یک جهان‌بینی هنری شخصی و منحصربه‌فرد و با به‌کارگیری سبک بیان‌گرایی که خود نقشی کلیدی در شکل‌گیری آن داشت، نه‌تنها به عزت نفس دست می‌یابد، بلکه تلاش می‌کند جایگاهی فراتر از مرگ برای خود و آثارش تثبیت کند. نقاشی برای مونک، همانند یک آیین فرهنگی، سازوکاری برای آفرینش جاودانگی است؛ جاودانگی‌ای نه در معنا و ایمان سنتی، بلکه در قالب بازتاب روان انسان مدرن. با این حال، بسیاری از شخصیت‌های آثار او به دلیل انزوای اجتماعی امکان بهره‌مندی از راهکارهای مدیریت وحشت را ندارند.

تحلیل موردی پنج اثر از مونک نشان داد که نقاشی‌های او اغلب بازنمای اضطراب‌هایی هستند که در نظریهٔ مدیریت وحشت با نام‌هایی همچون «یادآوری مرگ» و «دسترسی به افکار مرگ» طبقه‌بندی می‌شوند. آثار وی به‌وضوح به فرایندهای روانی سوگ، انکار، و تثبیت روانی در مواجهه با فقدان می‌پردازند. در این نقاشی‌ها، نه‌تنها مرگ به‌عنوان یک مضمون تکرارشونده مطرح است، بلکه سازوکارهای دفاعی ذهن نیز آشکار می‌گردند: مونک با بازنمایی مرگ، خود را از ترس آن می‌رهاند؛ و با تخلیهٔ ترس‌ها بر بوم، به تسکین می‌رسد و از اضطراب وجودی فاصله می‌گیرد.

دل‌مشغولی مداوم مونک به بازنمایی صحنه‌های بستر مرگ، از میل به کاتارسیس سرچشمه می‌گیرد؛ از نیازی برای رهایی از فشارهای عاطفی از طریق تجسم دیداری. او با به‌کارگیری زبان دیداری اکسپرسیونیستی و آفرینش جهانی مملو از ترس، مرگ، بیماری، فراق و اضطراب، نه‌تنها به روایت زندگی فردی خود پرداخته، بلکه تجلی‌گاه روان انسان مدرن شده است. از دیدگاه نظریهٔ مدیریت وحشت، آثار مونک چیزی فراتر از بازتاب تجربهٔ زیسته‌اند؛ آنها تجلیِ فرایندهای پیچیدهٔ روانی انسان هستند که در مواجهه با مرگ، به دامان هنر پناه می‌برد. هنر مونک، خود گونه‌ای مدیریت وحشت است؛ نه با انکار مرگ، بلکه در قالب مواجههٔ صریح، خلاق و نمادین با آن.

پی‌نوشت‌ها

1. Awareness of Dying
2. Thucydides (5th century BC)
3. Edvard Munch (1863 - 1944)
4. Terror Management Theory
5. Adolf Griinbaum (1923-2018)
6. Areo-Romanticism
7. Schizoaffective Disorder
8. Bipolar Disorder
9. Solipsism
10. Schizophrenia

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-16]
[DOI: 10.22034/14.56.19]

11. Jeff Greenberg (b. 1951)
12. Sheldon Solomon (b. 1964)
13. Tom Pyszczynski (b. 1954)
14. Ernest Becker (1924–1974)
15. Mortality salience
16. Dissociation
17. PTSD
18. Depersonalization
19. Friedrich Nietzsche (1844–1900)
20. Fyodor Dostoevsky (1821–1881)
21. Sigmund Freud (1856–1939)
22. Spring
23. Death in the sickroom
24. The day after
25. Inheritance
26. Dead mother and child

کتاب‌نامه

Ahrensdorf, P.J. (2000). The fear of death and the longing for immortality: Hobbes and Thucydides on human nature and the problem of anarchy. *The American Political Science Review*, 94, 579-593.

Ayars, A. & Lifshin, U. & Greenberg, J. (2015). Terror management theory, In, *Emerging Trends in the Social and Behavioral Sciences,* (Eds. R. A. Scott & S. M. Kosslyn & N. Pinker), (pp. 1-16). Wiley.

Beck, R. & McGregor, D. & Woodrow, B. & Haugen, A. & Killion, K. (2010). Death, art and the fall: A terror management view of Christian aesthetic judgments. *Journal of Psychology and Christianity, 29*(4), 301-307.

Becker, E. (1973). *The denial of death*. Souvenir Press.

Bettelheim, E. & Jingyi, L. & Dazzan, P. & Turkheimer, F. (2024). Painting schizophrenia: An empirical investigation of self-portraits & portraits of Edvard Munch. *Preprints 2024.*

Cardany, A. B. (2017). Mitigating death anxiety: Identifying music's role in terror management. *SAGE Publications, 46*(1).

Eggum, A. (1984). *Edvard Munch*: *Paintings, sketches, and studies*. C.N. Potter.

Goldenberg, J. L. & McCoy, S. K. & Pyszczynski, T. & Greenberg, J. & Solomon, S. (2000). The body as a source of self-esteem: The effects of mortality salience on identification with one's body, interest in sex, and appearance monitoring. *Journal of Personality and Social Psychology, 79*(1), 118-130.

Greenberg, J., Pyszczynski, T., & Solomon, S. (1986). The causes and consequences of a need for self-esteem: A terror management theory, In *Public self and private self* (pp. 189-212). Springer.

Landau, M. & Greenberg, J. & Solomon, S. & Pyszczynski, T. & Martens, A. (2006). Windows into nothingness: Terror management, meaninglessness, and negative reactions to modern art. *Journal of Personality and Social Psychology,* 90(6), 879-892.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-16]

[DOI: 10.22034/14.56.19]

Landau, M. J. (2010). On graves and graven images : A terror management analysis of the psychological functions of art, In *Death in art* (pp. 114-154).

Martinez, G. (2025). What Is the Meaning of The Day After, Painting by Edvard Munch? www.gerrymartinez.com. Retrieved : July 20, 2025.

Messer, T. M. (1985). *Munch*. Harry N. Abrams.

Peraica, A. (2022). Anthropocentrism and solipsism in photographic self-portraits of Edvard Munch, In *Photographic philosophy* (pp. 187-203).

Prideaux, S. (2005). *Edvard Munch*: *Behind the scream*. Alfred A. Knopf.

Pyszczynski, T., Solomon, S., & Greenberg, J. (2015). Thirty years of terror management theory : From genesis to revelation, In *Advances in Experimental Social Psychology* (Vol. 52, pp. 1-70). Academic Press.

Routledge, C. & Vess, M. (2018). *Handbook of terror management theory*. Elsevier.

Seredkina, N. & Kistova, A. V. & Pimenova, N. N. (2019). The frieze of life by Edvard Munch : Philosophical and art analysis. *Journal of Siberian Federal University, 12*, 1295-1315.

Skryabin, V. Y. & Skryabina, A. A. & Torrado, M. V. & Gritchina, E. A. (2020). Edvard Munch : The collision of art and mental disorder. *Art & Psychology Journal*, *18*, 570-578.

Solomon, S. & Greenberg, J. & Pyszczynski, T. (1991). *A terror management theory of social behavior*: *The psychological functions of self- esteem and cultural worldviews*, In *Advances in Experimental Social Psychology* (Ed. M. P. Zanna), (Vol. 24, pp. 93-159). Academic Press.

Solomon, S. & Greenberg, J. & Pyszczynski, T. (2015). *The Worm at the Core*: *On the Role of Death in Life*. Random House.

Spector, J. (2014). *The State of Psychoanalytic Research in Art History*. pp. 49-76.

Stainberg, S. & Weiss, J. (2017). *The Art of Edvard Munch and Its Function in His Mental Life*. San Francisco.

Van Lange, P. A. M. & Kruglanski, A. W. & Higgins, E. T. (Eds.). (2012). *Handbook of theories of social psychology* (Vol. 1). Sage Publications Inc.

COPYRIGHTS

Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Kimiya-ye-Honar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-16]

[DOI: 10.22034/14.56.19]