

بازتاب بحران روانی مالیخولیا در آثار هنرمندان اکسپرسیونیستی (منتخب آثار نقاشی ادوارد مونک، جیمز انسور، امیل نولده)

ملیکا سادات حسینی

۱. دانشجوی کارشناسی نقاشی، دانشکده هنر و معماری صبا، دانشگاه شهید باهنر کرمان، کرمان، ایران.

hoseinimelik505@gmail.com

عاطفه گروسی

۲. دکتری هنر اسلامی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

gratefeh@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۵/۰۴/۱۳

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۵/۰۵/۲۴

صفحه ۸۲-۱۰۳



شماره بیست و چهار
آبان ۱۴۰۵

چکیده

بیان مسئله: مالیخولیا از مفاهیم مهم هنر اکسپرسیونیسم است که زمینه‌ای برای بیان احساسات درونی، اضطراب‌های وجودی و واکنش هنرمندان به تحولات جهان مدرن فراهم کرده است. هنرمندان اکسپرسیونیست با فاصله گرفتن از بازنمایی واقعیت، به نمایش جهان ذهنی و عاطفی انسان پرداختند. این پژوهش با تمرکز بر آثار ادوارد مونک، جیمز انسور و امیل نولده، به بررسی شیوه بازنمایی مالیخولیا در نقاشی اکسپرسیونیستی می‌پردازد. مسئله اصلی پژوهش، شناخت عناصر بصری و بیانی مؤثر در انتقال احساساتی چون اندوه، اضطراب، هراس و بیگانگی در آثار این هنرمندان است.

هدف پژوهش: هدف پژوهش، شناسایی و تحلیل جلوه‌های بصری مالیخولیا در نقاشی اکسپرسیونیستی، بررسی نقش رنگ، ترکیب‌بندی، بافت، نور و نمادپردازی در بیان احساسات درونی و مقایسه رویکردهای مونک، انسور و نولده در بازنمایی این مفهوم است.

سؤال پژوهش: تجربه مالیخولیا چه نقشی در شکل‌گیری زبان بصری و بیان عاطفی آثار هنرمندان اکسپرسیونیستی داشته و این مفهوم در آثار مونک، انسور و نولده چگونه بازنمایی شده است؟
روش پژوهش: این پژوهش با روش توصیفی - تحلیلی و بر پایه مطالعات کتابخانه‌ای انجام شده است. داده‌ها از طریق بررسی منابع علمی، آثار هنری و مقالات تخصصی گردآوری و به شیوه تطبیقی تحلیل شده‌اند.

نتیجه‌گیری: یافته‌ها نشان می‌دهد که مالیخولیا در هنر اکسپرسیونیستی تنها تجربه‌ای فردی نیست، بلکه بازتابی از بحران‌های وجودی، اجتماعی و فرهنگی انسان مدرن است. مونک، انسور و نولده هر یک با شیوه‌ای متفاوت، این مفهوم را به ابزاری مؤثر برای بیان عاطفی و انتقادی در هنر مدرن تبدیل کرده‌اند.

واژگان کلیدی: مالیخولیا، اکسپرسیونیسم، ادوارد مونک، جیمز انسور، امیل نولده، مرگ، تنهایی



Reflection of the Psychological Crisis of Melancholy in the Works of Expressionist Artists (Selected Paintings by Edvard Munch, James Ensor, and Emil Nolde)

Melika Sadat Hosseini

1. B.A. Student of Painting, Saba Faculty of Art and Architecture, Shahid Bahonar University of Kerman, Kerman, Iran.

Atefeh garoosi

2. Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

Received: 04/07/2026

Accepted: 15/08/2026

Page 82-103

Abstract

Problem Statement: Art has always been one of the most important means of expressing human experience; an experience that is not limited merely to observing the external world, but also encompasses human emotions, thoughts, and inner states. For this reason, a work of art can be regarded as the outcome of the intersection of the artist's skill, perception, and lived experience; a circumstance that causes each work, in addition to possessing formal values, to carry traces of the psychological and emotional states of its creator. In other words, art is not merely a reflection of external reality, but also a representation of the inner world of human beings. Among these inner states, some experiences possess greater intensity and complexity and play a more prominent role in art. These psychological disturbances provide a unique context for one of the most complex psychological states of human beings, namely melancholy; one of the deepest forms of sorrow that has consistently served as a subject for artists seeking to depict existential and emotional turmoil.

Melancholy is a state accompanied by profound sadness, mental contemplation, isolation, and, at times, a persistent engagement with existential questions. The concept of melancholia, or melancholy, is not necessarily regarded solely as a negative state; rather, it can become a force for thinking, feeling, and artistic creation. This characteristic has made the concept particularly significant in the analysis of works of art and in understanding the origins of certain forms of creative expression. In some artistic movements, attention to the inner world of human beings has been emphasized more strongly than other aspects. This new approach to art did not emerge without reason. In the late nineteenth and early twentieth centuries, many artists felt that traditional methods of representing reality were no longer sufficient for expressing the human condition. The modern world was changing rapidly; cities were becoming increasingly crowded, human relationships appeared increasingly cold, and the anxiety of modern life was being felt more intensely. Within such an environment, artists preferred not to portray the world as calm and orderly, but rather to depict it as they had experienced it, and this tendency emerged in the artistic movement known as Expressionism; a movement whose objective was to express the intensity of emotions, anxieties, and inner crises. Through an emphasis on emotion, exaggeration of form, and, at times, the deliberate disruption of proportions, this style represented these psychological pressures; modern thought expressed them in various forms such as loneliness, meaninglessness, insecurity, and the existential concerns of its era.

In this regard, the following question is raised:

1. Based on art historical sources and psychological approaches, how is melancholy defined and experienced within the context of Expressionist art, and in what ways is this melancholic atmosphere explored and conveyed to the viewer through visual elements in the works of Munch, Ensor, and Nolde?

This research aims to examine a different dimension of the various approaches to the study of melancholy by focusing on the works of Edvard Munch, James Ensor, and Emil Nolde. This diverse examination enables us to consider melancholy not as a single emotion, but rather as an emotional spectrum. The sense of loss and anticipation of absence represented through the visual elements depicted by these artists reveals an existential void that occupies a central position in the classical definition of melancholy.

Research Objectives

The objective of this research is to identify and analyze the visual manifestations of melancholy in Expressionist painting, to examine the role of color, composition, texture, light, and symbolism in expressing inner emotions, and to compare the approaches of Munch, Ensor, and Nolde in representing this concept.

Research Question

What role has the experience of melancholy played in the formation of the visual language and emotional expression of Expressionist artists, and how has this concept been represented in the works of Munch, Ensor, and Nolde?

Research Method

This research is qualitative in nature and has been conducted using a descriptive-analytical method. Data were collected through library research and by consulting reliable printed and digital sources, while the paintings were interpreted on the basis of an analysis of their visual elements. Accordingly, each work was initially analyzed at the descriptive level in terms of its overall image structure, composition, color, light, form, texture, line quality, pictorial space, and the arrangement of its elements. Subsequently, the relationship between these elements and their role in conveying psychological concepts was examined, with particular attention to how emotional colors, distortion of form, exaggeration of faces and figures, spatial organization, lighting,

the quality of brushstrokes, and visual symbols were employed to create emotions such as sorrow, anxiety, loneliness, preoccupation with death, and existential crisis.

In the next stage, the findings obtained from the visual analysis were compared with the historical, cultural, and intellectual contexts of each artist, as well as with their lived experiences insofar as these have been documented in reliable sources, in order to prevent interpretations that were purely subjective. Finally, through a comparative approach, the results obtained from the reading of two selected works by each artist were compared with one another and subsequently with the works of the other two artists, so that the similarities and differences in their visual languages in representing melancholy could be revealed.

Conclusion

Ultimately, Expressionist melancholy should be regarded as something beyond a temporary inner feeling or a reflection of the individual temperament of the artist; it is a comprehensive and aesthetic response to the fundamental decline of modernity, an era that, despite its promise of enlightenment and rationality, in practice resulted in devastating wars, industrial alienation, and the proliferation of the banal. Under such circumstances, the destruction of classical form and harmony in Expressionist painting goes beyond a purely formal rebellion and becomes an ontological act of destruction. By disregarding perspective, altering bodily forms, and employing discordant and screaming colors, the artist completely dismantles the false order that modernity has imposed upon the face of the world in order to expose the chaos concealed beneath the surface of rationalized life.

This destruction is a language of protest against a condition that is no longer beautiful but truthful; a bitter and wounded truth that can be expressed only through visual dissonance. Thus, Expressionism removes melancholy from the introspective chamber of the Romantic subject and sends it onto the stage of history as a collective cry. Here, melancholy is transformed from an individual temperament into an affective-political condition, that is, a form of pre-discursive protest that, before discursive language can formulate it, flows through the striking yellow colors of Munch and Nolde and the mask-like faces of Ensor.

In this context, the painter assumes a shamanic

role; through the violent and inflammatory externalization of the most terrifying layers of the unconscious, the artist performs a ritual of collective healing and, without embellishing the wound, unfolds it upon the canvas to objectify the repressed pain of society through this harsh projection. For this reason, the works arising from this disposition represent not merely fluid sorrow, but also the anger embedded within the very structure of visual language, enabling art to express the unspeakable; those things that philosophy is incapable of articulating and that psychoanalysis requires years of interpretation to reach. This language, through its chaotic compositions and rough color surfaces, creates ambiguities that correspond precisely to the ontological ambiguity of modern human existence.

This bloodied, nervous, and screaming melancholy has not become outdated even after a century; rather, in an age of digital acceleration, climate crisis, and collective loneliness, it has re-emerged with renewed force and has retained its validity as one of the most powerful modes of representing the suffering of contemporary humanity. This is because its foundation rests upon an eternal paradox: protesting against the existing condition not through a bright utopia of the future, but through a courageous immersion in the darkest moments of the present.

In a world where false positivity and forced happiness have left us struggling for breath, these painted cries are not merely a death-oriented nostalgia, but rather a vital call for recovering the authenticity of suffering and, consequently, the authenticity of existence. In this way, Expressionism, by transforming melancholy from a passive incapacity into a violent aesthetic act, demonstrates that the most powerful forms of protest are sometimes located not in street slogans, but in the violence of a brushstroke and the dissonance of a color composition. This is precisely the secret behind the endurance of authentic protest art in confronting the endless anxieties of modern humanity.

Keywords

Melancholy; Expressionism; Edvard Munch; James Ensor; Emil Nolde; Death; Loneliness.

References

Abdi, N. (2017). A comparative study of the application of color in the Expressionist works

of Emil Nolde and Vincent van Gogh. *Negareh Quarterly*, 43, 43. Shahed University.

Bakola, S. (2014). *The art of modernism* (R. Pakbaz, Taqa, Darabi, Fouladvand Mousavi, & Mohajer, Trans.). Tehran: Farhang-e Moaser. Dabirinejad, R. (2019). *Modern art: From Neoclassicism to Postmodernism* (Vol. 2). Tehran: Nazar Publishing.

Frans, R. S. (1999). *Expressionism* (F. Taheri, Trans.). Tehran: Markaz Publishing.

Khalili Chopanlou, A. (2015). *The influence of the Expressionists on German art* [Master's thesis, Islamic Azad University, Tehran, Faculty of Art]. Ganj IranDoc. <https://ganj.irandoc.ac.ir/viewer/>

Kolasara, D. (2021). *The representation of trauma in contemporary art* (S. Mansouri, Trans.) [Doctoral dissertation in Art Studies, University of Tehran, Faculty of Art]. Ensani. <https://www.ensani.ir>

Marzban, P. (2016). *A concise history of art* (7th ed.). Tehran: Scientific and Cultural Publishing Company.

Mohammadi Vakil, M. (2022). *Continuity of Christian hegemonic thought in Renaissance humanist painting*. [Journal information not provided]. University of Tehran, Faculty of Art. <https://www.ensani.ir>

Moshtagh, K. (2011). *The comprehensive book of images* (2nd ed.). Tehran: Moshtagh Art Publishing.

Nozari, P. (2015). *Fundamentals of visual arts*. Tehran: SAMT Publishing.

Pakbaz, R. (2020). *Encyclopedia of art* (Vol. 1). Tehran: Farhang-e Moaser Publishing.

Seifi, Y. (2022). *Review and critique of paintings of the Expressionist school from a psychological perspective, with emphasis on the works of James Ensor* [Master's thesis, University of Tehran, Faculty of Art]. Ganj IranDoc. <https://ganj.irandoc.ac.ir/viewer/>

Seyed Ameri, P. (2023). *Reflection of trauma in the works of three Expressionist painters: Francis Bacon, Edvard Munch, and Käthe Kollwitz* [Master's thesis, University of Tehran, Faculty of Art]. Ganj IranDoc. <https://ganj.irandoc.ac.ir/viewer/>

Sifaei, M., & Rajabnejad, M. (2023). *An examination of Seyyed Esmaeil Jurjani's perspective on the nature of melancholy*. *Journal of Complementary Medicine*, (4). Tehran. <https://www.sid.ir/>

- Soltani, S. (2021). A comparative study of the works of Salvador Dalí and Edvard Munch from the perspective of Freudian psychoanalysis [Master's thesis, Eram Higher Education Institute, Art Research Department]. Ganj IranDoc. <https://ganj.irandoc.ac.ir/viewer/>
- Sultan Kashefi, J. D. (2014). A comparative study of the visual structure of African masks and masks in the works of James Ensor. University of Tehran, Faculty of Visual Arts. Ensani. <https://www.ensani.ir>
- Yousefpour, M., Kamalinejad, M., Esfahani, M. M., & Shams, J. (2016). An analytical study of the historical development of definitions of melancholy and their classification in Iranian medicine. Journal of Traditional Medicine and Islam and Iran, 1). Tehran. <https://www.sid.ir/>

مقدمه و بیان مسئله

هنر همواره یکی از مهم‌ترین راه‌های بیان تجربه انسانی بوده است؛ تجربه‌ای که تنها به مشاهده جهان بیرون محدود نمی‌شود، بلکه احساسات، افکار و وضعیت‌های درونی انسان را نیز در برمی‌گیرد. از همین رو، اثر هنری را می‌توان حاصل تلاقی مهارت، ادراک و تجربه زیسته هنرمند دانست؛ امری که سبب می‌شود هر اثر، افزون بر ارزش‌های صوری، حامل نشانه‌هایی از حالات روانی و عاطفی خالق خود نیز باشد. به بیان دیگر، هنر نه فقط بازتاب واقعیت بیرونی، بلکه بازنمایی جهان درونی انسان است. در میان این حالات درونی، برخی تجربه‌ها از شدت و پیچیدگی بیشتری برخوردارند و در هنری نقشی پررنگ ایفا می‌کنند. این ناهنجاری‌های روانی بستری بی‌نظیر برای پیچیده‌ترین حالت روانی بشر به عنوان مالیخولیا فراهم آورد؛ یکی از ژرف‌ترین سوداها که همواره دست‌مایه هنرمندان برای نشان دادن آشوب‌های وجودی و عاطفی بوده است. مالیخولیا وضعیتی است که با اندوه عمیق، تأمل ذهنی، انزوا و گاه درگیری مداوم با پرسش‌های وجودی همراه است. عنوان ملانکولی یا همان مالیخولیا در بسیاری از موارد صرفاً یک وضعیت منفی تلقی نمی‌شود، بلکه می‌تواند به نیرویی برای اندیشیدن، احساس کردن و آفرینش هنری تبدیل شود. همین ویژگی موجب شده است که این مفهوم در تحلیل آثار هنری و شناخت منشأ برخی بیان‌های خلاقانه اهمیت ویژه‌ای پیدا کند. در برخی جریان‌های هنری، توجه به جهان درونی انسان بیش از سایر جنبه‌ها برجسته شده است، این نگاه تازه به هنر بی‌دلیل به وجود نیامد. در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، بسیاری از هنرمندان احساس می‌کردند که شیوه‌های سنتی نمایش واقعیت دیگر برای بیان وضعیت انسان کافی نیست. دنیای مدرن با سرعتی زیاد تغییر می‌کرد؛ شهرها شلوغ‌تر می‌شدند، روابط

انسانی سردتر به نظر می‌رسید و اضطراب زندگی جدید بیشتر حس می‌شد. در چنین فضایی، هنرمندان به جای اینکه جهان را آرام و منظم نشان دهند، ترجیح دادند آن را همان‌طور که زیسته‌اند، به تصویر بکشند و این گرایش در مکتب هنری به نام اکسپرسیونیسم پدیدار آمد؛ جریانی که هدف آن بیان شدت احساسات، اضطراب‌ها و بحران‌های درونی است و این سبک با تأکید بر احساس، اغراق در فرم و گاهی به هم ریختن عمدی تناسب این فشارهای روانی به نمایش گذاشته‌اند؛ اندیشه مدرن آن را به شکل‌های مختلفی مانند تنهایی، بی‌معنایی و ناامنی و اگزیستانسیالیست عصر خود است

در این راستا سؤال زیر مطرح شده است:

۱. با تکیه بر منابع تاریخ هنر و رویکردهای روان‌شناختی، ملانکولی در بستر هنر اکسپرسیونیستی چگونه تعریف و تجربه می‌شود و این حال و هوای مالیخولیایی در آثار مونک، انسور، نولده از طریق عناصر بصری به چه صورت کاوش و به بیننده منتقل می‌شود؟

هدف این پژوهش بر این است با تمرکز بر آثار ادوارد مونش، جیمز انسور، امیل نولده به جنبه متفاوتی از انواع مطالعه در مورد مالیخولیا بپردازیم. این واریس متنوع به ما این امکان را می‌دهد تا آن را نه یک حس واحد بلکه یک طیف عاطفی در نظر بگیریم. حس رکورد، انتظار فقدان از طریق عناصر بصری که این هنرمندان به تصویر کشیده‌اند خلأ وجودی را به نمایش می‌گذارد که در تعریف کلاسیک ملانکولی نقش محوری دارد.

ضرورت و اهمیت پژوهش:

پژوهش حاضر به یکی از خلأهای موجود در مطالعات هنر اکسپرسیونیستی می‌پردازد؛ زیرا تاکنون بازنمایی بحران روانی مالیخولیا در آثار ادوارد مونک، جیمز انسور و امیل

نولده به صورت تطبیقی و بر پایه شاخص‌های مشترک بصری بررسی نشده است. بیشتر پژوهش‌های پیشین بر معرفی سبک، زندگی هنرمندان یا تحلیل جداگانه آثار آنان تمرکز داشته‌اند و کمتر به مقایسه شیوه‌های متفاوت بیان مالیخولیا در زبان تصویری این سه هنرمند پرداخته‌اند. از سوی دیگر، مطالعات مرتبط با مالیخولیا عمدتاً در حوزه‌های روان‌شناسی، روان‌کاوی و ادبیات انجام شده و نقش عناصر بصری در بازنمایی این مفهوم کمتر مورد توجه قرار گرفته است.

اهمیت این پژوهش در آن است که با استفاده از خوانش تصویر و تحلیل تطبیقی، ارتباط میان عناصر بصری همچون رنگ، ترکیب‌بندی، نور، فرم، بافت، دفرمه‌سازی و نمادپردازی را با مفهوم مالیخولیا تبیین می‌کند و نشان می‌دهد که هر یک از این هنرمندان چگونه از زبان بصری برای بیان بحران‌های روانی بهره گرفته‌اند. این رویکرد می‌تواند به درک دقیق‌تر ظرفیت‌های بیانی هنر اکسپرسیونیسم و گسترش مباحث نظری در حوزه تحلیل تصویر و مطالعات میان‌رشته‌ای هنر و روان‌شناسی کمک کند. نتایج این پژوهش چارچوبی برای تحلیل آثار هنری با موضوعات روان‌شناختی فراهم می‌آورد و می‌تواند در پژوهش‌های آینده درباره هنر مدرن، نقد هنری، مطالعات بصری و بررسی سایر هنرمندان اکسپرسیونیست مورد استفاده قرار گیرد. همچنین، مقایسه هم‌زمان آثار سه هنرمند، امکان شناخت شباهت‌ها و تفاوت‌های زبان بصری آنان را فراهم ساخته و به غنای ادبیات پژوهشی مرتبط با بازنمایی بحران‌های روانی در هنر می‌افزاید.

روش پژوهش

این پژوهش از نوع تحقیقات کیفی و با روش توصیفی-تحلیلی صورت گرفته است. داده‌ها به شیوه‌ی کتابخانه‌ای و با مراجعه به منابع معتبر چاپی و دیجیتال گردآوری شده و نقاشی‌ها بر پایه تحلیل عناصر بصری خوانش می‌گردد. بدین ترتیب، هر اثر ابتدا در سطح توصیفی از نظر ساختار کلی تصویر، ترکیب‌بندی، رنگ، نور، فرم، بافت، کیفیت خط، فضای تصویری و نحوه استقرار عناصر تحلیل شده که در ادامه ارتباط میان این عناصر و نقش آن‌ها در انتقال مفاهیم روان‌شناختی مورد بررسی قرار گرفته به گونه‌ای که نحوه استفاده از رنگ‌های هیجانی، دگرگون‌سازی فرم، اغراق در چهره‌ها و پیکره‌ها، سازمان‌دهی فضا، نورپردازی،

کیفیت ضربه قلم و نمادهای تصویری در ایجاد احساساتی همچون اندوه، اضطراب، تنهایی، مرگ‌اندیشی و بحران وجودی چگونه استفاده شده است. مرحله بعد، یافته‌های حاصل از تحلیل بصری با زمینه‌های تاریخی، فرهنگی و فکری هر هنرمند و نیز تجربه‌های زیسته آنان تا آنجا که در منابع معتبر مستند شده است، تطبیق داده شده تا از تفسیرهای صرفاً ذهنی جلوگیری شود. نهایت با بهره‌گیری از رویکرد تطبیقی، نتایج حاصل از خوانش دو اثر منتخب از هر هنرمند با یکدیگر و سپس با آثار دو هنرمند دیگر مقایسه شد تا شباهت‌ها و تفاوت‌های زبان بصری آنان در بازنمایی مالیخولیا آشکار گردد.

جامعه آماری پژوهش شامل ۶ نقاشی که از هر هنرمند دو اثر مورد بررسی قرار گرفته است. نقاشان منتخب (مونش-انسور-نولده) از سبک اکسپرسیونیسم که به صورت هدفمند برای بازنمایی مالیخولیا انتخاب شده‌اند؛

منطق انتخاب نمونه‌ها در این پژوهش بر اساس نمونه‌گیری هدفمند و با توجه به میزان ارتباط آثار منتخب با مفهوم مالیخولیا در بستر هنر اکسپرسیونیسم انجام شده است. سه هنرمند مورد مطالعه، ادوارد مونک، جیمز انسور و امیل نولده، هر یک نماینده زمینه‌های متفاوت فرهنگی و هنری در شکل‌گیری بیان اکسپرسیونیستی هستند؛ به گونه‌ای که مونک از نورژ، انسور از بلژیک و نولده از آلمان، امکان بررسی تأثیر شرایط اجتماعی، فرهنگی و اندیشه‌های فلسفی متفاوت بر نحوه بازنمایی مالیخولیا را فراهم می‌کنند. این انتخاب موجب می‌شود مفهوم مالیخولیا تنها در یک بستر جغرافیایی و فرهنگی بررسی نشود، بلکه وجوه متنوع آن در تجربه‌های بصری و فکری سه هنرمند مورد تحلیل قرار گیرد.

از هر هنرمند دو اثر شاخص انتخاب شده است تا تحلیل پژوهش تنها به ویژگی‌های یک اثر محدود نماند و امکان بررسی تداوم اندیشه، رویکردهای بیانی و تفاوت‌های فردی هر هنرمند در بازنمایی مالیخولیا فراهم شود. این شیوه انتخاب، ضمن افزایش اعتبار تحلیل تطبیقی، نشان می‌دهد که مالیخولیا در آثار این هنرمندان دارای نمودهای متفاوتی است و می‌توان آن را به یک تجربه روانی یا تصویری واحد تقلیل داد.

آثار منتخب به گونه‌ای انتخاب شده‌اند که ابعاد مختلف مفهوم مالیخولیا را آشکار سازند؛ در آثار ادوارد مونک، این مفهوم بیشتر در قالب تجربه‌ای فردی، اضطراب وجودی، احساس فقدان و تنهایی انسانی نمود پیدا می‌کند؛ در آثار

نظریه‌ی زیبایی‌شناختی کانت و لیوتار، استدلال می‌کنند که مایخولیا در روئو به واسطه‌ی رنگ‌های تیره و خطوط ناهنجار، تجربه‌ای والا بدل می‌شود که هم‌زمان رنج و لذت را برمی‌انگیزد.

در زمینه‌ی آثار انسور، پژوهش دبور سیلورمن (۲۰۰۳) با عنوان (نقاب و پوچی: خوانشی لاکانی از جیمز انسور) به تحلیل روانکاوانه‌ی مایخولیا در نقاشی‌های وی پرداخته است. سیلورمن معتقد است که نقاب‌های انسور نمایانگر ابرژ هستند که هرگز به دست نمی‌آیند و همین ناتوانی مایخولیا را می‌آفریند.

مایخولیا

در قرن نوزدهم و بیستم این حالت از یک خلط بدن (به روایت بقراط و جالینوس) به یک حالت وجودی (بر اساس فلسفه شوپنهاور و کی‌یرکگور) تبدیل شد. برای اکسپرسیونیست‌های شمال اروپا، مایخولیا نه یک افسردگی بالینی، بلکه نوعی آگاهی تراژیک از تنهایی، مرگ و پوچی بود که از طریق رنگ، خط و بافت به بیننده منتقل می‌شد.

مایخولیا در این هنرمندان زبان بصری مشترک برای بحران مدرنیته بوده است و در نقاشی، فضایی از سکوت و انتظار بی‌امید می‌سازد. بیننده در برابر چنین اثری، نه با یک داستان عاطفی، بلکه با ارتعاشی از بودن مواجه می‌شود: حسی که نمی‌توان نامش را گذاشت اما در تنفس رنگ‌ها و سایه‌ها جاری است. این مایخولیای ناب، زبان خاص خود را دارد: زبانی از مکث، فقدان، حالتی از تعلیق و سکون سنگین است؛ این حالت نه اندوهی زودگذر، بلکه غمی هستی‌شناسانه و مزمن است که سوژ را در مرز میان آگاهی و بی‌عملی نگه می‌دارد. این هنرمندان نه فقط محتوای غمگین، بلکه زبان بصری کاملاً جدیدی برای مایخولیا ساختند. اگر امپرسیونیست‌ها نور را نقاشی می‌کردند، آن‌ها درد جان را به تصویر کشیدند.

درک مایخولیا در نقاشی:

فراتر از بازنمایی یک حس ساده، مستلزم تأملی در پیوند میان تاریخ فلسفه، پزشکی کهن و زیبایی‌شناسی بصری است. این مفهوم در سیر تحول نقاشی، از یک «طبع» جسمانی و کیهانی در دوره‌ی رنسانس تا یک «حالت وجودی» مدرن، همواره به‌مثابه‌ی آینه‌ای برای روح زمانه عمل کرده است.

جیمز انسور، با مضامینی چون مرگ‌اندیشی، پوچی، نقد اجتماعی و استفاده از نمادهایی مانند ماسک و اسکلت پیوند می‌یابد؛ و در آثار امیل نولده، از طریق تجربه‌های معنوی، کشمکش‌های درونی و قدرت بیان احساسی رنگ‌ها بازتاب پیدا می‌کند. این تفاوت رویکردها امکان بررسی جامع‌تر و چندلایه‌تر مفهوم مایخولیا در هنر اکسپرسیونیستی را فراهم می‌سازد. همچنین، آثار انتخاب‌شده دارای ظرفیت بالای تحلیل بصری هستند و عناصر شاخص اکسپرسیونیستی همچون ترکیب‌بندی‌های نامتعادل و ناپایدار، رنگ‌های هیجانی و غیرواقع، نورپردازی‌های شدید، دگرگون‌سازی فرم، بافت‌های خشن و نمادپردازی‌های تصویری در آن‌ها حضور برجسته دارد. این ویژگی‌ها با چارچوب تحلیلی پژوهش همخوانی داشته و امکان بررسی نظام‌مند ارتباط میان عناصر بصری و نحوه بازنمایی مفاهیم روان‌شناختی مانند مایخولیا را فراهم می‌کند.

پیشینه پژوهش

در ایران، مطالعات مایخولیا در هنر عمدتاً در قالب مقالات دانشگاهی و پایان‌نامه‌های کارشناسی ارشد انجام شده است.

محمدحسین حیدری (۱۳۹۴) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تطبیقی مایخولیا در آثار ادوارد مونش و فرانسیس بیکن»، نشان می‌دهد که مایخولیا در آثار این دو هنرمند به‌صورت تحریف بدن و فضای تهی تجلی می‌یابد. او بر نقش رنگ‌های سرد و خطوط شکسته تأکید دارد. زهرا رهنورد (۱۳۹۶) در پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد خود با عنوان «مایخولیا در نقاشی اکسپرسیونیسم آلمانی و بازتاب آن در هنر معاصر ایران» به مطالعه‌ی موردی آثار مونش و کیرشنر پرداخته و سپس تأثیر آن را بر هنرمندان معاصر ایرانی چون شهلا حسینی و مرتضی گودرزی بررسی کرده است. رهنورد نتیجه می‌گیرد که مایخولیا در هنر ایرانی بیشتر با مفاهیم عرفانی (غم فراق) و اجتماعی ترکیب می‌شود.

علی مسعودی نیا (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با نام «طبیعت مایخولیایی در آثار جیمز انسور و پرویز تناولی» به مقایسه‌ی استفاده از نقاب و طنز سیاه در دو فرهنگ متفاوت پرداخته و نشان می‌دهد که هر دو هنرمند از مایخولیا برای نقد اجتماع استفاده می‌کنند اما انسور رویکردی پوچ‌گرایانه و تناولی رویکردی هویت‌طلبانه دارد.

رضا قبادی و مریم طاهری (۱۴۰۰) در مقاله‌ای با عنوان «مایخولیا و امر والا در نقاشی ژرژ روئو» با بهره‌گیری از

در ادامه، به بررسی مبانی آن می‌پردازیم.

۱. مایخولیا به مثابه طبع و کیهان‌شناسی:

در دوران پیشامدرن، مایخولیا یکی از چهار خلط یا طبع (سودا) در پزشکی بقراطی- جالینوسی بود؛ به سبب تغییر در کیفیت مغز مایخولیا بروز پیدا کرده و فرد بدون علت ظاهری دچار بدگمانی، ترس، غم و اندوه شده که سبب آن را خلط سودا می‌دانند که بستگی دارد در کدام قسمت بدن تجمع پیدا کند. (یوسف پور، کمالی نژاد، اصفهانی، شمس: ۱، ۱۳۹۵). این طبع با ویژگی‌هایی چون سردی و خشکی، اندوه، تنهایی و تفکر عمیق همراه بود. «در این بیماری، افکار و عقاید از مسیر طبیعی خود به سمت فساد و خوف تغییر می‌یابد، به‌طوری‌که اکثر طبیبان دوره تمدن اسلامی، مانند محمد بن زکریا رازی، یعقوب کشکری، ربیع بن احمد اخوینی بخاری، حسن بن نوح قمری بخاری، علی بن عباس اهوازی، ابوالقاسم خلف ابن عباس زهرای، حسین بن عبدالله بن سینا و علی بن ابی حزم ابن نفیس قرشی، مایخولیا را «اختلاط عقل»، «ذهاب العقل»، «فساد ذکر»، «فساد افعال عقل»، «تشوش فکر» و «تشوش ظنون»، دانسته‌اند. (سیفایی، ۱۴۰۲: ۳). در نقاشی این دوره، مایخولیا اغلب در هیئت چهره‌هایی با دست بر چانه، چشم‌هایی گودرفته و نگاهی خیره به دوردست و در فضایی آکنده از نمادهای علمی، نجومی و هندسی بازنگاشته می‌شد. این تصاویر نه فقط یک ناراحتی روانی، بلکه (مایخولیای زحلی) را نشان می‌دادند که به باور آن زمان، هم می‌توانست استعدادهای والای هنری و فلسفی ایجاد کند و هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

حدود معرفت بشری پیوند خورد. نقاشان این دوره، انسان عالم و هنرمندی را به تصویر کشیدند که در میان ابزارهای علم و صنعت غوطه‌ور است، اما نگاهش سرشار از سرشکستگی و تردید است. این نه صرفاً یک طبع، بلکه آگاهی از فاصله‌ی میان آرمان و واقعیت و اندوه متفاوتی ناشی از ادراک محدودیت‌های عقل بود. استفاده از نورپردازی تند و تضاد شدید میان روشنایی و تاریکی در این آثار، بر تنش درونی انسان میان امید و ناامیدی تأکید می‌کرد. درواقع، نقاشی این دوره مایخولیا را به مثابه‌ی حکمت اندوهگین ترسیم کرد؛ حکمتی که از دانایی ناقص و تلاش نافرجام برای شناخت کل برمی‌خیزد.

۳. مایخولیا در نقاشی معاصر: بازگشت به نماد و نشانی از بحران هویت:

«اصلی‌ترین ماهیت ترومای حاصل از وقایع تاریخی، این است که بیش از آن‌که در گذشته و زمانی که رخ داده است مجال بروز یابد، در آینده خود را آشکار می‌سازد.» (کولاسکارا، ۲: ۱۴۰۰). در جریان‌های هنری معاصر، مایخولیا اغلب با رویکردی فرا تاریخی و بازخوانی نمادهای گذشته ظاهر می‌شود. نقاشان معاصر از قالب‌های انتزاعی، کلاژ و ترکیب‌های چندرسانه‌ای برای بازسازی مایخولیای ازدست‌رفته استفاده می‌کنند. این بار به بحران هویت جهان، فراموشی تاریخ و تنهایی اشاره دارد. تصاویر تار و مبهم، چهره‌های محو و تکرارشونده و سوژه انسانی که به گذشته‌هایی در آن با واقعه‌های ناشناخته مواجه شده متصل شده و فرد آسیب‌دیده، پیشینه ناخوشایندی را بر دوش می‌کشد و یا خود، تبدیل به نشانه‌هایی از آن گذشته می‌شود؛ چنین امری که ورای ابعاد تفکر باشد و مواجه آن با سوژه همراه با یک شوک ناگهانی باشد، می‌تواند یک تروما روحی ایجاد کند. (کولاسکارا، ۲: ۱۴۰۰)

همچنین، استفاده از بافت‌های خشن و رنگ‌های خاکی و سوخته، به مایخولیا جنبه‌ای خاکی و زمینی می‌بخشد که ریشه در زخم‌های اجتماعی و سیاسی دارد.

اکسپرسیونیسم

اکسپرسیونیسم نگرش ذهنی است که در هرزمانی ممکن است پدیدار شود؛ به‌نوعی پاسخ خاص به مجموعه‌ای از عوامل معین که بیان خود هنرمند، شور مذهبی، تمایل به امور غیرمعقول و خفیه ارجعیت دارد. (فرنس، ۱۳۹۹: ۱۸۲). «منتقدان آلمانی اصطلاح اکسپرسیونیسم را نخستین بار

برون افشانی می‌کرد.

وان گوگ و گوگن از پیشگامان اکسپرسیونیسم بودند؛ وان گوگ آگاهانه به اغراق و تغییر صور طبیعی پرداخت تا هیجانات دهشتناک آدمی را بیان کند و خط را به نحوی بکار گرفت که بیانگرترین احساس هنرمند در برابر طبیعت را بنمایاند. گوگن با کشف هنر بدوی و هنر قومی توجه و علاقه اکسپرسیونیست‌های سده بیست را جلب کرد. (پاک‌باز، ۱۳۹۹: ۱۲۸).

بر همین اساس اکسپرسیونیسم را به‌عنوان جنبشی که جهان درونی (احساس، خیال، وحشت) را بر جهان بیرونی (واقعیت عینی) اولویت می‌بخشد، ذاتاً با مالخولیا هم‌خوانی دارد. پاول هینه‌من، نظریه‌پرداز اکسپرسیونیسم می‌گوید: اکسپرسیونیست هنرمندی است که پیش از هر چیز، حالت روحی خود را و نه پدیدارهای خارجی را بر بوم می‌آورد این حالت روحی که اغلب با اندوه، ناامیدی، گسست و اضطراب همراه است در اکسپرسیونیسم چون مضمون (سوژه) و هم روش (تکنیک بیانی) عمل می‌کند. رنگ‌های ناهماهنگ و تند (زرد سمی، قرمز خونی، آبی تیره)، خطوط شکسته و پرشده، فضاهای فشرده و نا پرسپکتیو و شکل‌های بدشکل و اغراق‌آمیز، همگی ابزارهای انتقال حس مالخولیایی هستند. «اکثرأً سال ۱۹۲۰ را سال پایانی جنبش اکسپرسیونیسم می‌دانستند، اما بعد از سال ۱۹۲۰ دهم می‌توان آثار مستقل فردی را به‌عنوان (آثار اکسپرسیونیستی) پذیرفت؛ باین‌حال به‌طورقطع می‌توان سال ۱۹۳۷ که اکسپرسیونیسم به فیلم، موسیقی پرداخته را پایانی بر جنبش اکسپرسیونیستی محسوب کرد.» (سیفی، ۱۴۰۱: ۱۰).

مضامین مالخولیایی در اکسپرسیونیسم

۱. چهره‌ی بی‌حالت یا واپس‌چیده:

مالخولیا در چهره‌های ماسک مانند و خالی از احساس (نگاه مات، دهان باز و خاموش) یا چهره‌های واپس‌چیده از درد (دهان‌های گشاد، چشم‌های برون‌زده) تجلی می‌یابد. صورت دیگر آینه‌ی روح نیست، بلکه سدی است میان درون و بیرون.

۲. تنهایی در فضای شهری:

کافه‌های خلوت، خیابان‌های خالی از انسان، پنجره‌های بسته و پیکرهای تک افتاده در میان معماری خصمانه. این فضاها مالخولیا را به (آگورافوبیا: ترس از فضای باز) یا کلاستروفوبیا (ترس از فضای بسته) پیوند می‌دهند.

در مورد فووها، کوبیزم‌های اولیه و نقاشان دیگری که با امپرسیونیسم و هرگونه تقلید طبیعت مخالف بودند (۱۹۱۱) به کاربردند. «خلیلی چوپانلو، ۱۳۹۴: ۲). هویت و جوهره جنبش اکسپرسیونیسم (هیجان‌نمایی) را نه صرفاً یک سبک هنری، بلکه باید واکنش روحی یک نسل به شمار آورد. این جنبش در آلمان اوایل سده‌ی بیستم میلادی زاده شد و تا اواخر دهه‌ی ۱۲۹۹ خورشیدی ادامه یافت. جوهره‌ی آن، برون‌ریزی احساسات سرکوب‌شده و فشار درونی هنرمند به روی بوم، صحنه یا پرده‌ی سینما بود. متلاشی کردن فرم، کاربرد انتزاعی رنگ، هیجانات قدرتمند و مهم‌تر از همه روی گرداندن از محاکات — منادی آگاهی‌ای تازه و رویکردی در نقاشی بود که ادبیات هم آن را دنبال کرد. (فرنس، ۱۳۹۹: ۱۱).

«منتقدان بسیاری از واژه «اکسپرسیونیست» استفاده کردند تا شدت و حدت خاص کار نقاشانی را بیان کنند که می‌کوشیدند از امپرسیونیسم، از ثبت منفعلانه تأثرات، فراتر روند، به‌سوی خلاقیتی خشن‌تر، متلاطم‌تر، نیرومندتر که بیش از همه این را در آثار ونگوگ می‌بینیم.» (فرنس، ۱۳۹۹: ۱۱) این جنبش در تقابل کامل با امپرسیونیسم قرار داشت: اگر امپرسیونیست به دنبال ثبت لحظه‌ای و گذرای نور بود، اکسپرسیونیست به دنبال ثبت حالتی پایدار از وحشت، اضطراب و خشم بود. بستر تاریخی و فلسفی: فریاد در برابر تمدن

چهار عامل اصلی برای پیدایش این جنبش تأکید کرده‌اند: بحران صنعتی شدن: انسان در شهرهای بزرگ آلمان خود را در دام ماشین‌ها و بوروکراسی یافت. خشونت، فقر و ازخودبیگانگی طبقه‌ی کارگر، منبع الهام بسیاری از نقاشی‌ها و نمایشنامه‌ها شد.

جنگ جهانی اول و پیامدهایش: هرج‌ومرج، قتل‌عام و فروپاشی ارزش‌های سنتی، هنرمند را به این باور رساند که تمدن غربی جز دروغ و خشونت چیزی ندارد.

تاریخ فلسفه:

نیچه: مفهوم مرگ خدا و فرا انسان به هنرمند جرئت بخشید تا ارزش‌های کهنه را به هم ریزد و از درون ویرانه‌ها، هنری بر سازد که راستین و برهنه باشد. او را پیر معنوی اکسپرسیونیسم نامیده‌اند.

روانکاوی فروید: ناخودآگاه، کابوس، عقده‌های جنسی و سرکوب، عناصر ثابت آثار اکسپرسیونیستی شدند. هنرمند همچون بیمار روی تخت روانکاوی، هراس‌های پنهان خود را

۳. مرگ و پوسیدگی:

جمجمه در اکسپرسیونیسم بیشتر از گذشته ظاهر می‌شود، اما دیگر نماد حکمت نیست، بلکه حضور فیزیکی مرگ در زندگی روزمره است. رقص مرگ، اسکلت‌ها و پیکرهای در حال تجزیه، مالیخولیا را به (جنون) و فساد وصل می‌کنند.

۴. عشق ناکام و روابط شکسته:

زوج‌هایی که از هم جدا افتاده‌اند، بوسه‌های سرد و نگاه‌هایی که یکدیگر را نمی‌بینند. مالیخولیا در اینجا از ناتوانی در عشق و ارتباط سرچشمه می‌گیرد.

ادوارد مونک: مالیخولیا به مثابه زخم شخصی و وجودی

ادوارد مونک، نقاش نروژی، با عبور از مرزهای سمبولیسم و رئالیسم، دروازه‌ای به سوی اکسپرسیونیسم گشود. او برخلاف بسیاری از معاصرانش که به دنبال بازنمایی دقیق جهان بیرون بودند، به عمق روان انسان و آشفتگی‌های درونی او پرداخت آثار مونک نه روایتگر یک داستان که تجسمی مستقیم از حس‌هایی چون اضطراب، تنهایی، عشق و مرگ هستند. این رویکرد، بعدها توسط هنرمندان اکسپرسیونیست آلمانی مانند کرخز و هکل به اوج خود رسید، اما ریشه آن در نوآوری‌های مونک است.

یکی از مهم‌ترین دستاوردهای مونک، تکنیک «ساخت‌شکنی فضا» برای بیان حالات عاطفی بود. مونک با شناختی که به آثار وان گوگ و گوگن داشت برای بیان احساساتی چون عشق و نفرت، ترس، تشویش به رنگ‌های پرمایه و خطوط پیچان روی آورد (پاک‌باز، ۱۳۹۵: ۱۲۸) در تابلو مشهور جیخ او با استفاده از خطوط موج و رنگ‌های غیرطبیعی (نارنجی درخشان در آسمان در برابر آبی تیره)، حس وحشت و انزوای انسانی را چنان ماندگار کرد که به نماد اضطراب مدرن بدل شد. این اثر هیچ روایت مشخصی ندارد؛ بلکه مستقیماً به سیستم عصبی بیننده حمله می‌کند. مونک خود درباره این تابلو نوشته بود: ناگهان آسمان خون‌آلود شد... همه‌جا شعله‌های آتش بود... فریادی از طبیعت گذشت.

نگاه مونک به چهره انسان نیز انقلابی بود. در آثاری چون (تصویر ۱: غروب در خیابان کارل یوهان ۱۸۹۲) او چهره‌های گذرندگان را به ماسک‌هایی بی‌روح و شبح‌وار تبدیل کرد که با نگاه‌های تهی به سمت بیننده خیره می‌شوند. این سلب هویت از چهره، بعدها به یکی از شاخص‌های اصلی اکسپرسیونیسم تبدیل شد کرخز در تابلوی خیابان برلین دقیقاً از همین تکنیک برای به تصویر کشیدن تنهایی انسان در شهر مدرن بهره برد.

«یکی از ویژگی‌های اصلی ادوارد مونش در نقاشی و طرح‌هایش، این است که پرسوناژ مشخصی را در قسمت پیش‌زمینه اثر و فیگورهای کوچک‌تر را که کامل‌کننده جلو هستند، در پس‌زمینه قرار می‌دهد.» (مشتاق، ۱۳۹۰: ۸۹)



تصویر ۱، ادوارد مونش، غروب در خیابان کارل یوهان، موزه هنرهای کد، ۱۸۹۲
(مأخذ: <https://www.wikiart.org/en/edvard-munch/evening-on-karl-johan-street>)

Figure 1. Edvard Munch, Evening on Karl Johan Street, KODE Art Museum, 1892.

نقاشی غروب در خیابان کارل یوهان اثر ادوارد مونش، برخلاف تفسیرهای صرفاً روان‌شناختی، بازتابی از بحران هویت و تحولات اجتماعی اسلو در اواخر قرن نوزدهم است. مونش در این اثر، خیابان اصلی شهر را در غروب به تصویر می‌کشد؛ توده‌ای از مردم طبقه متوسط با چهره‌های ماسک‌وار و نگاه‌های خالی که به سمت بیننده حرکت می‌کنند. فضای نقاشی با رنگ‌های سرد و قلم‌موهای رهاشده، حس اضطراب و بیگانگی را تشدید می‌کند. این تابلو نمادی از انزوای انسان مدرن در میان ازدحام شهری می‌دانند و استدلال می‌کنند که مونش با مسطح سازی فضا و حذف مشخصه‌های فردی، توده‌ای شدن و ازخودبیگانگی را به تصویر کشیده است. وی به تأثیر فلسفه کیرکگور بر مونش اشاره می‌کند که مفهوم اضطراب وجودی را در برابر هنجارهای جمعی می‌نهد. نقاشی‌های غمزده و آزاردهنده‌ی این هنرمند که بیانگر زندگی و دنیای او هستند، به‌صورت سمبلی از روان‌پرسی و رنج او درآمدند. (مشتاق، ۱۳۹۰: ۸۹). این اثر نه فقط یک نقاشی ذهنی، بلکه واکنشی به بحران نمایندگی سیاسی و ظهور بوروکراسی شهری در نروژ است. برمن با استناد به یادداشت‌های روزانه مونش نشان می‌دهد که هنرمند جمعیت خیابان کارل یوهان را نماد وجدان عمومی سرکوبگر

در خاطراتش می‌نویسد: بیماری، جنون و مرگ فرشتگانی بودند که بر گهواره‌ام ایستاده‌اند و مرا طول زندگی همراهی کردند. (تصویر ۲: بچه بیمار)



تصویر ۲: ادوارد مونش، بچه بیمار، نگارخانه ملی، ۱۸۸۶

(مأخذ: <https://www.wikiart.org/en/edvard-munch/the-sick-child> (۱۸۸۵))

Figure 2. Edvard Munch, The Sick Child, National Gallery, 1886.

نقاشی بچه بیمار اثر ادوارد مونک نروژی که سبک اکسپرسیونیستی داشت و شدیداً در دوران کودکی از بیماری رنج‌برده و مرگ خواهرش را که به او وابسته بود تجربه کرده است. (سید عامری، ۱۴۰۲: ۲) این نقاشی خواهر بزرگ‌تر مونک، سوفی را در بستر بیماری نشان می‌دهد که در سال ۱۸۷۷ در پانزده سالگی بر اثر بیماری سل درگذشت. فضای اتاق سنگین و غم‌آلود است؛ دختری با موهای قرمز و چهره‌ای رنگ‌پریده روی تخت نشسته و نگاهش خالی و به‌سوی زنی که کنارش نشسته است، خیره شده است. زن با چهره‌ای پوشیده و خمیده، دستان دختر را گرفته است. مونک هنگامی که به‌عنوان یک نقاش سر برآورده بود که زیگموند فروید در حال تدوین تئوری‌های خود درباره روان‌کاوی بود و مونک با شیفتگی‌هایش درباره مرگ فونه خوبی محسوب می‌شد برای مسائلی که فروید داشت کشف می‌کرد. (مشتاق، ۱۴۰۰: ۱۳۹۰) مونک در این اثر به دنبال بازگویی واقع‌گرایانه نبود، بلکه می‌خواست حس اندوه، ناتوانی و نزدیکی به مرگ را منتقل کند. او از ضربات قلم‌موی خشن و خراش دهی سطح بوم با ته قلم‌مو، چاقوی پالت یا حتی

می‌دید که فردیت را نابود می‌کند. نور غروب در این تابلو نه دلپذیر که مایعی سمی است که بر چهره شخصیت‌ها سایه افکنده و انجماد عاطفی را القا می‌کند. مونش در این اثر از تکنیک منظره روانی استفاده کرده؛ یعنی فضای بیرونی به‌مثابه‌ی انعکاس حالات درونی. مجازی با اشاره به تأثیر نمادگرایی فرانسوی بر مونش، پنجره‌های روشن ساختمان‌های پشت جمعیت را نه نشانه‌ی امید، بلکه نگاه خیره‌ی نظم‌بورژوازی تفسیر می‌کند که بر اضطراب فردی نظارت دارد. درنهایت، آنچه عصر در خیابان کارل یوهان را به اثری شاخص تبدیل می‌کند، تلفیق هم‌زمان عوامل اجتماعی (شه‌نشینی، طبقه متوسط، بحران هویت) و عوامل روان‌شناختی (اضطراب، تنهایی) در قالبی نمادین است که با قلمی عصبی و رنگ‌های سرد، بیننده را در فضایی میان واقعیت و کابوس قرار می‌دهد. تکنیک مونک: با استفاده از ضربات رها و خشن قلم‌مو و دست‌کاری شیمیایی رنگ‌ها (مثلاً ترکیب روغن با موم و شن)، بافت فیزیکی تابلو را به ابزاری برای انتقال آشفتگی درونی بدل کرد برخلاف نقاشان کلاسیک که بوم را صاف و یکدست می‌خواستند، مونک خراش‌ها، برآمدگی‌ها و لکه‌های ناهنجار را می‌پذیرفت تا رنج جسمی و روحی را عریان کند. «در نقاشی‌های مونک مثل نقاشی‌های گوگن، رنگ و فرم به مدل‌های تصویری عواطف تبدیل می‌شوند. در خودانگاره و جهان‌بینی فاجعه‌آمیزی که در قالب پیکره‌های بی‌حرکت غروب خیابان کارل یوهان، آوا یا مرگ در اتاق بیمار روبه‌روی ما قرار می‌گیرد، به‌احتمال زیاد «ماتاتیسم سیاه» سمبولیسم‌ها را بازمی‌شناسیم؛ ولی در تصاویر مونک بار ادبی آن به دور افکنده شده است.» (بکولا، ۱۳۸۸: ۱۳۹۳) این تجربه‌گرایی مادی، بعدها توسط اکسپرسیونیست‌هایی مانند کاندینسکی و نولده به شکل‌های نظریه‌پردازی شده‌ای دنبال شد.

تراژدی خانوادگی: انزوای اجتماعی: در جامعه‌ای سنتی و مذهبی نروژ، زندگی بوهمیایی و روابط عاطفی شکست‌خورده (مانند رابطه‌اش با میلی تالو) باعث طرد شدن و احساس تنهایی عمیق شد.

تأثیر بر آثار: این تجربیات مستقیماً در آثاری چون جیغ (اضطراب وجودی)، مدونا (ترکیب عشق و مرگ) و دختر بیمار (خاطره مرگ خواهر) به‌صورت بصری ظاهر شدند. مونک مالیخولیا را نه فقط یک حس، بلکه واقعیتی فیزیکی و خفقان‌آور به تصویر کشید. مونک در کودکی شاهد مرگ مادر و سپس خواهر محبوبش سوفی بر اثر بیماری سل بود.

ناخن استفاده کرد تا بافتی زخم مانند و ناهموار ایجاد کند. این تکنیک مستقیماً از نقاشی دیواری رومی و سقف کلیسای سیستین الهام گرفته نشده بود، بلکه مونک آن را به عنوان راهی برای نشان دادن حافظه‌ی زخمی ابداع کرد. رنگ‌های تیره و محدود، عمدتاً سبز زیتونی، قرمز خاکی و قهوه‌ای سوخته، فضا را دلگیر و خفه می‌کنند. سبز زیتونی تیره در پس‌زمینه نه فقط حذف جزئیات، بلکه اشاره‌ای به فساد و پوسیدگی ناشی از بیماری دارد و لباس قرمز خاکی زن نشسته به داغ و تب و همچنین عشق سوگوار اشاره می‌کند. راینهولد هلر استدلال می‌کند که این ترکیب رنگی، فضایی را ایجاد می‌کند که بیننده حس نزدیکی به مرگ را تجربه می‌کند، بی‌آنکه مستقیماً روایت شود. صورت دختر بسیار بی‌حالت و مات است و انگار نگاهش به درون خودش برگشته است. مونک خود در دفترچه‌ی شخصی خود نوشت: من اتاق را نقاشی نکردم، تنها خاطره‌ی آن را کشیدم. دختر نه روی تخت که در ذهن من افتاده بود.

«در کارهای مونک شاهد به‌کارگیری فلسفه اگزیستانسیالیسم هستیم که این موضوع در نظریه روانکاوی فروید نیز به‌خوبی با ابعاد گوناگونی از جمله «آسیب‌شناسی وجودی» آورده شده است.» (سلطانی، ۱۴۰۰:۱) از دیدگاه روان‌کاوانه، این اثر نه تصویری از واقعیت عینی، بلکه بازنمایی حافظه‌ی آسیب‌دیده است. صورت بی‌حرکت و مات دختر و نگاه خالی زن، نشان‌دهنده‌ی ناتوانی در سوگواری کامل هستند. این تابلو در زمان نمایش در نمایشگاه پاییزی ۱۸۸۶ اسلو (کریستیانیا) با تمسخر شدید مطبوعات روبرو شد. روزنامه‌ی آفتنپوستن در ۲۵ اکتبر ۱۸۸۶ نوشت: این اثر نه نقاشی است و نه هنر؛ بلکه خراش‌هایی بر بوم است که هیچ معنایی ندارد. اما مونک در پاسخ‌نامه‌ای به سردبیر نوشت: من نمی‌خواهم اتاقی نقاشی کنم، بلکه می‌خواهم فضای حزن و بیماری را منتقل کنم. شکل ظاهری برای من اهمیت ندارد، تنها احساس اهمیت دارد. تأثیر این اثر بر جنبش اکسپرسیونیسم آلمان (گروه پل) قابل‌توجه است. ارنست لودویگ کیرشنر، رهبر گروه پل، در سال ۱۹۰۶ در نمایشگاهی از آثار مونک در درسدن با بچه بیمار آشنا شد. او در دفتر خاطرات خود نوشت: این نقاشی به من نشان داد که چگونه زشتی بیماری می‌تواند به زیبایی تراژیک بدل شود. کیرشنر متعاقباً در آثاری مانند زن بیمار از تکنیک خراش دهی و تضاد رنگی مونک تقلید کرد. مونک نسخه‌های متعددی از این اثر خلق کرد؛ از جمله یک نسخه‌ی چاپ سنگی در سال

۱۸۹۶ که در آن خطوط سیاه ضخیم جای رنگ‌های ملایم را گرفتند و صورت دختر

تقریباً به یک ماسک بی‌حس تبدیل شد. او توضیح داد که در چاپ سنگی، رنگ را حذف کردم تا جوهر اندوه خالص‌تر شود. این اثر یکی از اولین نمونه‌های هنر مدرن و آغازگر مسیر اکسپرسیونیسم محسوب می‌شود و همچنان از قوی‌ترین بیانات بصری درباره‌ی غم و فقدان به شمار می‌رود. مالیخولیا برای مونک، یک بیماری شعوری و یک حقیقت هستی‌شناختی بود. او در دفتر خاطراتش نوشت: بدون اضطراب و بیماری، من مثل یک کشتی بدون بادبان بودم. مالیخولیا موتور خلاقیت او شد.

جیمز انسور: انزوا، مرگ‌اندیشی و نبوغ در حاشیه

انسور چهره شاخصی برای بررسی این موضوع است. زندگی و هنر او را آکنده از وسواس مرگ، انزوا و بدبینی می‌دانند. وسواس مرگ و پوچی: به گفته منتقدان، انسور از "شب سیاه ابدی، مرگ در زیر خاک بی‌رنگ" می‌ترسید. هنر بزرگ‌ترین لذت او بود، باین‌حال می‌دانست که مرگ، این لذت را هم از او خواهد گرفت. این‌ها افکار مردی است که تسلی دین را نپذیرفته و هنش سرشار از نشانه‌ها و نمادهای مرگ است. او در بیانی بدبینانه می‌گفت: بدن‌های ما از ده‌سالگی رو به افول می‌روند. ما محکوم به سقوط هستیم و نه صعود و منتقدان این افسردگی شدید را به مالیخولیای سیاه تعبیر کردند.

انزوا و حس آزار و اذیت:

انسور که تقریباً تمام عمرش را در اوستنده گذراند، از تنگ‌نظری مردم شهرش به تنگ آمده بود و آن‌ها را جماعتی از صدف‌ها می‌نامید که نمی‌خواهند نقاشی ببینند. این حس درک نشدن و تمسخر، به حس آزار و اذیت شدید و هم ذات‌پنداری با مسیح انجامید. بیشتر هنر او به تمسخر و قربانی بودن، به‌ویژه قربانی شدن خودش، اختصاص دارد.

نگاه به درون و بیان گروتسک:

انسور مانند مونک، تمایل زیادی به کاوش درونی داشت. آنچه می‌بینیم، تفسیری امپرسیونیستی و ذهنی از چشم‌انداز درونی اوست. وی نخست با پیگیری اهداف آرمانی شده در نقاشی خود موفق می‌شود خودشیفتگی زخم‌خورده و عزت‌نفس آسیب‌دیده‌اش را مرهم نهد، اما

تابلوی ورود مسیح به بروکسل در سال ۱۸۸۹ اثر جیمز انسور، رنگ‌روغن روی بوم، ابعاد ۲۵۷ در ۳۷۸ سانتیمتر، محفوظ در موزه سلطنتی هنرهای زیبای بلژیک) یکی از تأثیرگذارترین آثار پیش‌درآمد اکسپرسیونیسم و طلایه‌دار هنر مدرن به شمار می‌رود. انسور در این اثر، با نگاهی تلخ و هجوآمیز، جامعه بورژوازی و نهادهای مذهبی بلژیک اواخر سده نوزدهم را به سخره گرفته است. مسیح به‌عنوان تنها پیکری که نقاب ندارد چندان به چشم نمی‌آید. او آن‌قدر کوچک کشیده شده که عظمت جسمی و حتی معنوی‌اش در برابر حجم گسترده شرکت‌کنندگان در رژه هیچ است. همچنین محل قرارگیری مسیح، یعنی در بخشی از پرسپکتیو تصویر که چشم را به سمت پس‌زمینه هدایت می‌کند همگی از اهمیت سوژه مسیح می‌کاهد. (آفرین، ۱۳۹۹: ۱۷) برای فهم عمق این نقد اجتماعی، باید به عناصر بصری اثر توجه کرد.

نخستین ویژگی چشم‌گیر تابلو، پالت رنگی زهرآگین و ناهماهنگ آن است. انسور از رنگ‌دانه‌های ارزان و ناپایدار استفاده کرده تا حسی از فساد و پوسیدگی را در جامعه مدرن بازتاب دهد. این رنگ‌های سمی (سبز اسیدی، زرد زهرآلود، قرمز خونی و مشکی سنگین) عمداً برای برانگیختن حس انزجار و آشفتگی به‌کاررفته‌اند. در تحلیل‌های رایج تاریخ هنر، این رنگ‌ها نماد دنیای وارونه و

بی‌نظمی کارناوالی معرفی می‌شوند که قرار است هنجارهای بورژوازی را به چالش بکشند.

دومین عنصر بصری، ضرب قلم‌های خشن و ضخیم است که سطح بوم را پوشانده است. انسور با تکنیک تند و ناآرام خود، رنگ را به‌صورت لایه‌لایه و با فشار بر بوم نشانده است. این شیوه تشدیدکننده حس حرکت و آشفتگی جمعیت است و بیان‌گر خشم و یأس هنرمند در برابر ریاکاری اجتماعی به شمار می‌رود.

سومین جنبه برجسته، چهره‌های نقاب‌دار و ازدحام متراکم جمعیت است. «درواقع این نقاب‌ها خود (من) واقعی اشخاص هستند که سعی می‌کنند روح بیمار و افت زده خود را بپوشانند.» (سیفی، ۱۴۰۱: ۲). بیشتر شخصیت‌های تابلو به‌جای چهره، نقاب‌هایی از جنس کاغذ یا پارچه بر صورت دارند که نماد ازخودبیگانگی افراد در جامعه مدرن است. با بهره‌گیری از نظری کارناوال باختین، این نقاب‌ها نماد نقض سلسله‌مراتب و رها شدن از قید هویت‌های ثابت هستند و انسور با این شیوه، نمایشی از مسخ و پوچی جامعه ارائه می‌دهد.

این کارکرد جبرانی برای نخستین بار در نقاب‌های موهن که بیان‌گر ولی پوشیده و پنهان تعارضات خانواده است فرومی‌پاشد و خودنمایی بر جای ساختار آرمانی شده می‌نشیند. (بکولا، ۱۳۹۳: ۱۴۳). افکار درونی او رنگارنگ اما متمایل به تاریکی بودند؛ او شیفته ماهیت غیرعقلانی رفتار انسان و کنج‌کاوی شیطانی‌ای بود که با آن دیگران را تماشا می‌کنیم. او با استفاده از اسکلت‌ها و ماسک‌ها تصویری گروتسک و مضحک از پوچی و ابتذال زندگی خلق می‌کرد. افول کیفیت هنری انسور در نیمه دوم عمرش، به این دلیل است که هنر او که مدت‌ها از حس آزار و ناکامی تغذیه می‌کرد و با رسیدن به شهرت، آتش خود را از دست داد. شرایط اجتماعی و شخصی: شهر ساحلی اوستنده: انسور در محیطی بورژوازی و راکد بزرگ شد. مغازه‌ای کوچک مملو از ماسک‌های کارناوالی و اشیای عجیب داشت که تخیل او را تغذیه کرد. آثار اولیه‌اش به دلیل سبک خشن و مضامین طنزآمیز تلخ، از سوی آکادمی و منتقدان رد شد و تا دهه‌ها منزوی و ناشناخته باقی ماند.

نگاه بدبینانه به جامعه: انسور را به مذهب سازمان‌یافته، سیاست و اخلاقیات بورژوازی بدبین بود. جنگ جهانی اول نیز بر ناامیدی او افزود.

تأثیر بر آثار: او مالیخولیا را با عناصر گروتسک، ماسک‌های مسخره و جمعیت‌های بی‌چهره نشان داد؛ مانند (تصویر ۳: ورود مسیح به بروکسل) هجو جامعه و خشونت (تصویر ۴: ماسک‌های مرگ). مالیخولیا در آثارش طعم تلخ طنز سیاه و انزجار از پوچی مدرن دارد. «موضوع حتی در قوی‌ترین آثارش مبهم باقی می‌ماند؛ پیکرها چندین سطح واقعیت را هم‌زمان اشغال می‌کنند و بدین ترتیب تلاش‌های تصنعی منطق ما برای تحمیل نوعی نظم را خنثی می‌سازند.»



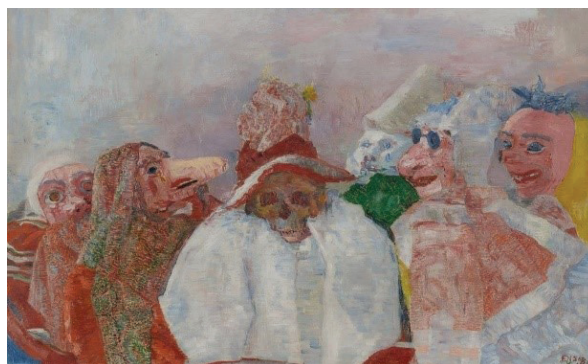
تصویر ۳، جیمز انسور، ورود مسیح به بروکسل، موزه جی پال گتی، ۱۸۸۹

(ماخذ: <https://www.getty.edu/art/collection/object/102RXX>)

Figure 3. James Ensor, Christ's Entry into Brussels in 1889, J. Paul Getty Museum, 1888.

چهارمین ویژگی، پرسپکتیو فشرده و غیرواقعی تابلو است. انسور از هرگونه قاعده کلاسیک پرسپکتیو خطی سر باز زده و جمعیت را در ردیف‌های فشرده و روی هم انباشته است. این امر عامل ایجاد حس خفگی و سرگیجه در بیننده می‌شود و نشانه‌ای از فروپاشی نظم اجتماعی و غلبه هرج و مرج بر عقلانیت بورژوازی تفسیر شده است.

پنجمین عنصر مهم، نمادها و نوشتارهای کنایه‌آمیز است. در بالای تابلو عبارت زنده‌باد سوسیال با رنگ قرمز نوشته شده که به جنبش‌های سوسیالیستی و آنارشستی اواخر سده نوزدهم اشاره دارد. این شعار نشانه هم‌سوئی انسور با نقد نظام سرمایه‌داری است و به‌عنوان طعنه‌ای به شعارهای توخالی و ریاکارانه سیاستمداران خوانده می‌شود. پرچم‌های قرمز، کلاه‌های مضحک و اسقف کارتونی نیز همگی به نقد کلیسا و قدرت سیاسی می‌پردازند. مرگ و صورتک‌ها یکی از برجسته‌ترین آثار جیمز انسور نقاش نمادگرا و اکسپرسیونیست بلژیکی است (تصویر ۴)



تصویر ۴، جیمز انسور، ماسک‌ها و مرگ، موزه هنرهای زیبا در لیژ بلژیک، ۱۸۹۷
Figure 4. James Ensor, Masks and Death, La Boverie Museum, Liège, Belgium, 1897.

این اثر در سال ۱۸۹۷ (نسخه نهایی) تکمیل شد، اما طرح اولیه آن به سال ۱۸۸۹ بازمی‌گردد. انسور این نقاشی را در دوره‌ای خلق کرد که سبک شخصی او به اوج بلوغ رسیده بود: ترکیبی از رئالیسم گروتسک، نمادگرایی و طنز تلخ که بعدها الهام‌بخش اکسپرسیونیست‌ها و سور رئالیست‌ها شد. این نقاشی در موزه سلطنتی هنرهای زیبای بلژیک (بروکسل) نگهداری می‌شود. یکی از مشهورترین آثار مجموعه نقاب‌ها و مرگ انسور محسوب می‌شود. آنچه در آثارش موج می‌زند، یکسره تابع نمایش روانی است که به یک ارزش والا و اصل تصویری ارمانی موجب شده است. (سیفی، ۱۴۰۱: ۵)

ترکیب‌بندی نقاشی یک صحنه شلوغ و فشرده را نشان می‌دهد. در مرکز، اسکلت مرگ (با داس و کفن) ایستاده است. اطراف او را انبوهی از چهره‌های ماسک زده و عجیب احاطه کرده‌اند که به نظر می‌رسد در یک فضای بسته و تنگ (احتمالاً یک اتاق یا کوچه) فشرده شده‌اند. ترکیب‌بندی به‌صورت مارپیچ و حلقه‌وار حول محور مرکزی مرگ سازمان یافته است. انسور از پرسپکتیو اغراق‌آمیز و فشرده‌سازی فضا استفاده می‌کند تا حس خفگی و جنون را القا کند.

پالت رنگی اثر به‌شدت کدر، خاکستری، زرد کثیف، سبز زهرآگین، قرمز غلیظ و قهوه‌ای سوخته است. این رنگ‌ها حس بی‌رمقی و مرگ را تقویت می‌کنند. نور به‌صورت غیرطبیعی و پراکنده از یک منبع مرکزی پخش می‌شود و سایه‌های تیز ایجاد می‌کند که یادآور نور صحنه تئاتر (همان‌طور که ماسک‌ها در تئاتر استفاده می‌شوند) است. کنتراست شدید بین نواحی روشن (مثل مجسمه و ماسک‌های سفید) و تیره (پس‌زمینه و لباس اسکلت) فضای دراماتیک و آزاردهنده‌ای می‌سازد.

فضای نقاشی به‌عمد مسطح، فشرده و بدون عمق ترسیم شده است. چهره‌ها و ماسک‌ها از هر طرف به مرکز فشار می‌آورند و مرز میان پیش‌زمینه و پس‌زمینه تقریباً محو می‌شود. این ویژگی، نقاشی را از واقع‌گرایی کلاسیک دور کرده و به دنیای ذهنی و روان رنجور نزدیک می‌کند. انسور با این تکنیک نشان می‌دهد که مرگ هم درونی (روانی) است و هم بیرونی (جسمانی).

اسکلت مرگ در مرکز نقاشی با داس (ابزار درو) و کفن پوشیده، نماد کلاسیک مرگ است اما انسور مرگ را نه به‌عنوان پایان ترسناک، بلکه به‌عنوان مسخره‌کننده زندگی به تصویر می‌کشد: اسکلت در حال رقصیدن یا گام برداشتن است و انگار با ماسک‌ها معاشرت می‌کند. برخی پژوهشگران معتقدند که این اسکلت درواقع خود انسور است که با مرگ بازی می‌کند.

ماسک‌ها در نقاشی انسور عنصر محوری هستند. «یکی دیگر از دلایل به‌کارگیری ماسک در غرب، توسعه ارتباطات آنان با فرهنگ‌های شرقیان، به‌خصوص توجه به فرهنگ خاور دور و آفریقاییان بوده است.» (سلطان کاشفی، ۱۳۹۳: ۸). آن‌ها نه تنها صورتک‌های کارناوالی و سنتی (مانند ماسک‌های ونیزی یا جشن‌های ماردی گراس) بلکه چهره‌های گروتسک و تحریف‌شده‌ای هستند که پوچی، دورویی، حماقت و ترس

ماسک‌های واقعی از کارناوال‌های محلی بلژیک (اوستنده) را خریداری کرده بود و آن‌ها را به‌عنوان اشیای نقاشی در استودیوی خود نگاه می‌داشت. این امر به نقاشی او وجهی تئاتری و ابژه محور می‌دهد. وی با سود جستن از صورتک یا یه کار گیری ماکیاژ به روی پوست به منویاتش دست پیدا می‌کرد. (سلطان کاشفی، ۱۳۹۳: ۸).

امیل نوله:

مالیخولیای دوگانه: شکوه رنگ‌ها در سایه زوال

نوله دامارکی-آلمانی با پیشینه دهقانی، به هنر بدوی و مسیحیت عرفانی علاقه داشت. «از پیشگامان هنر ملی آلمان که از نظر رنگ (تصویر ۵) تأثیر بسزایی بر اکسپرسیونیست‌ها داشت و گویایی و نیروی بیان استعاره رنگ، وی را به سمت‌وسوی نقاشی کشانده بود. پل کله امیل نوله را ((اهریمن دنیای زیرزمین)) می‌نامید و نوله، کله را پروانه سرگشته در کهکشان می‌دانست. اگرچه هدف هر دو، نفوذ به قلب واقعیت درونی طبیعت بود. «(مشتاق، ۱۳۹۰: ۱۲۸). مالیخولیا در آثارش نه رقت‌انگیز، بلکه آتشین و پرخاشگرانه است. هسته اصلی نگاه مالیخولیایی نوله در برخورد او با طبیعت، به‌ویژه گل‌ها، دیده می‌شود. او در کتاب (سال‌های نبرد) می‌نویسد: رنگ‌های گل‌ها با نیرویی مقاومت‌ناپذیر مرا به‌سوی خود می‌کشیدند و تقریباً ناگهانی مشغول نقاشی شدم. اولین نقاشی‌های کوچک باغچه‌ام خلق شدند. رنگ‌های شکوفای گل‌ها و خلوص این رنگ‌ها را دوست داشتم. من گل‌ها را در سرنوشتشان دوست داشتم: جوانه زدن، شکوفا شدن، درخشان فروغ افکندن، پژمرده شدن و درنهایت به گوشه‌ای در جوی آب انداخته شدن.

نوله توصیف می‌کند که نقاشی‌هایش از گل‌ها عمیق‌تر، باشکوه‌تر دریافت شده و او را از مالیخولیا سیراب‌تر. این صحبت مستقیماً مالیخولیا را به یک دوره زمانی و مکانی مشخص در زندگی هنرمند پیوند می‌زند.

انزوای برساخته: تنهایی واقعی یا مهاجرت داخلی: یکی از پیچیده‌ترین اشکال انزوا و رنج در زندگی نوله، نه صرفاً یک حس درونی که روایت "مهاجرت داخلی" و تنهایی او در دوران نازی‌هاست. منابع پژوهشی، به‌ویژه پروژۀ دکتر برنهارد فولدا از دانشگاه کمبریج، بر این نکته تأکید دارند که این تصویر یک اسطوره برساخته است.

تناقض در روایت: برای مدتی طولانی پس از ۱۹۴۵، نوله قربانی نازی‌ها به حساب می‌آمد، کسی که آثارش "منحط"

انسان را بازتاب می‌دهند.

انسور در مقاله‌ای در سال ۱۹۰۲ نوشت: ماسک‌ها برای من حقیقت را آشکار می‌کنند، نه آن را پنهان. در تصویر مرگ و صورتک‌ها، ماسک‌ها در حال واکنش‌های متنوع نشان داده می‌شوند: برخی می‌خندند، برخی گریه می‌کنند، برخی وحشت‌زده‌اند و برخی خشمگین. این تنوع نشان‌دهنده چندگانگی روان انسان و ماهیت نمایشی زندگی اجتماعی است. این نقاشی را می‌توان تفسیری از تضاد میان مرگ و زندگی در چارچوب سنت کارناوالی بلژیک (که انسور در زادگاهش اوستنده هر ساله شاهد آن بود) دانست. کارناوال جشن زندگی و شادی است، اما همیشه سایه مرگ بر آن سنگینی می‌کند. انسور نشان می‌دهد که مرگ در میان مردم عادی پرسه می‌زند و ماسک‌ها (انسان‌ها) به او واکنش نشان می‌دهند. برخی پژوهشگران این اثر را انتقادی از ریاکاری بورژوازی قرن نوزدهم می‌دانند: مردمی که در پس ماسک‌های تظاهر زندگی می‌کنند و مرگ حقیقت آن‌ها را افشا می‌کند.

جایگاه در آثار انسور و تاریخ هنر: مرگ و صورتک‌ها بخشی از یک چهارگانه مشهور از نقاشی‌های انسور درباره مرگ است که شامل آثاری چون ورود مسیح به بروکسل، رقص مرگ و سقوط شورشیان فرشتگان نیز می‌شود. این چهار اثر به چهارگانه مرگ معروفند.

این نقاشی از نظر سبکی تأثیر عمیقی بر اکسپرسیونیسم (به‌ویژه کارهای کروناویل، جورج گروس و اتو دیکس) و سورئالیسم (مانند نقاشی‌های ماکس ارنست و رنه ماگريت) داشته است. ماسک‌های انسور مستقیماً الهام‌بخش نقاب‌های فرانسیس بیکن و جانوران گروتسک در آثار آرنولد بوکلین بوده‌اند.

در هنر معاصر نیز این اثر منبع الهام برای هنرمندانی مانند سیندی شرمین (در عکاسی‌های ماسک زده) و یوکی‌نوری ماتسو (در نقاشی‌های دیجیتال) بوده است.

تکنیک رنگ‌آمیزی لکه‌ای انسور از ضربه‌های قلم‌موی ضخیم و لخته‌های رنگ استفاده می‌کند که به اثر بافت فیزیکی و حس تقریباً سه‌بعدی می‌دهد. این تکنیک بعدها توسط ونگوگ و اکسپرسیونیست‌ها به کار گرفته شد.

اختلاط سبک‌ها: در این نقاشی، انسور عناصری از رئالیسم (در چهره اسکلت)، سمبولیسم (در ماسک‌ها)، اکسپرسیونیسم (در اغراق عواطف) و حتی کمیک استریپ اولیه (در حالت‌های نمایشی چهره‌ها) را باهم ترکیب کرده است.

استفاده از ماسک‌های واقعی: انسور مجموعه‌ای از



تصویر ۶، امیل نولده، شام آخر، مونیخ، ۱۹۱۰

ماخذ: (<https://www.nolde-stiftung.de>)

Figure 6. Emil Nolde, The Last Supper, Munich, 1910.

خانواده پروتستان مذهب روستایی در شمال آلمان برخاسته بود، در این دوره به شدت تحت تأثیر جنبش‌های اصلاح طلبانه مذهبی و همچنین جریان‌های ضد بورژوازی اکسپرسیونیسم قرار داشت.

امیل نولده در خاطرات خود نوشته است که شام آخر را در حالی نقاشی کرد که خود را در اتاقی تاریک محبوس کرده بود و با نوری از درون به شخصیت‌ها جان می‌بخشید. این رویکرد مستقیماً با اصول اکسپرسیونیسم عرفانی همخوانی دارد. چهره‌های با چشم‌های گودرفته و دست‌های درهم‌بافته مایخیلیا از طریق تقدس زدایی از چهره مسیح چهره‌های اغراق آمیز و زمخت که حس هراس و غم را برمی‌انگیزد. برخلاف برداشت سطحی که رنگ‌های تند را صرفاً هیجانی می‌پندارد، نولده از نظری رنگ‌های نمادین استفاده کرده است که ریشه در سنت رماتیک آلمانی و آثار یوهان ولفگانگ گوته دارد.

موقعیت تاریخی اثر پس از جنگ جهانی دوم:

تابلو شام آخر نولده در دوران نازیسم به عنوان هنر منحط طبقه بندی شد و در سال ۱۹۳۷ از موزه‌ها مصادره گردید. با این حال، خود نولده هم‌زمان عضوی از حزب نازی بود و از نژادپرستی دفاع می‌کرد - تناقضی که هنوز موضوع بحث محققان است. این تابلو پس از جنگ به مالکیت بنیاد نولده بازگردانده شد.



تصویر ۵، امیل نولده، باغ گل، موزه نولده، ۱۹۰۸

ماخذ: (<https://www.nolde-stiftung.de>)

Figure 5. Emil Nolde, Flower Garden, Nölde Museum, 1908.

اعلام شد و از کار منع گردید، با این حال تردیدهای موجهی درباره این داستان وجود دارد.

نولده یهودستیز بود و آشکارا از نازی‌ها حمایت می‌کرد با وجود همدلی بی‌وقفه نولده با نازیونال سوسیالیسم تا سال ۱۹۴۵، پس از جنگ، نولده به تجسم هنرمند تحت تعقیب و آزار تبدیل شد. پروژ او به دنبال پاسخ به این پرسش است که افسانه هنرمندی که طرد شده بود، "مهاجرت داخلی" را پیشه کرد و در انزوا نقاشی می‌کشید.

تعمق در دریا: گفتگو با رازهای بی‌پایان جدای از سیاست، به ارتباط تنگاتنگ نولده با دریا اشاره می‌کنند که بعد دیگری از تنهایی و تعمق را نمایان می‌کند. در نمایشگاه امیل نولده کالبدشناسی نور و آب در گالری باستیان لندن، آثار دریایی نولده این‌گونه توصیف شده‌اند: دریا که نولده در نقاشی‌هایش می‌جوید... توسط هنرمند با ژرفای پرسش‌های فلسفی پیوند خورده است. دریا آینه این پرسش‌هاست... نولده گفتگویی بی‌پایان از اسرار را به تصویر می‌کشد. در این آثار، او از طریق ترکیب بندی‌های رنگ اکسپرسیو، فضایی از (هم‌نشینی نیرومند دیدگاه‌های مکمل از بی نفسی و مایخیلیا) خلق می‌کند.

آثار شاخص: تصویر ۶: شام آخر

تصویر ۷: رقص دور گاو طلایی

«نمایش این پرده، تابلو مسیح در امائوس اثر رامبراند یا شام واپسین لئوناردو داوینچی را به یاد می‌آورد ولی حالت روانی و تأثیر پرده نولده با حالت آرام و خوددارانه هر دو اثر پیشین تفاوت دارد.» (گروه انتشاراتی فایدن، ۱۳۹۶: ۱۶۱-۱۶۲)

امیل نولده در سال ۱۹۰۹ در اوج بحران‌های روحی و اجتماعی آلمان پیش از جنگ جهانی اول، این تابلو را خلق کرد. او که از

حس اضطراب و جنون را افزایش می‌دهد» (عبدی، ۱۳۹۶: ۴۳) پیش‌زمینه تاریخی و بدوی گرای: در اوایل قرن بیستم، هنرمندان اروپایی به شدت تحت تأثیر هنر آفریقایی و اقیانوسیه بودند. نولده نیز در سفری به روسیه و ژاپن و بعدها به آسیا و جزایر اقیانوس آرام، با فرهنگ‌های بومی آشنا شد. «نولده در این تابلو نیمرخ‌های چهره‌ها را به صورت ماسک‌هایی ترسیم کرده که یادآور نقاب‌های آیینی قبایل آفریقایی است. این ویژگی نشان‌دهنده تلاش او برای پیوند دادن تم مذهبی یهودی-مسیحی با انرژی‌های جادویی-آیینی غیراروپایی است. گاو طلایی در اینجا نه یک بت که کانون یک شور جمعی بدوی است.» (دبیری نژاد، ۱۳۹۸: ۱۴۵)

برخی منتقدان این تابلو را واکنش نولده به وضعیت اجتماعی آلمان پیش از جنگ جهانی اول تفسیر کرده‌اند. جامعه‌ای که در چنگال مادی‌گرایی و بحران هویت اسیر شده است. «گوساله طلایی در این نقاشی نماد مادی‌گرایی افسارگسیخته و دنیاپرستی است. نولده با استفاده از رنگ زرد خالص و حرارت بصری آن، فضایی جهنمی و خفقان‌آور خلق کرده است که هشداردهنده خطر بت‌پرستی مدرن است.» (نوذری، ۱۳۹۴: ۲۰۸)

این نقاشی در زمان نمایش اولیه در نمایشگاه گروه دای بروکه در درسدن (۱۹۱۰) باعث جنجال شد. برخی آن را وهن مقدسات مسیحی دانستند و برخی آن را اوج اکسپرسیونیسم آلمان ستودند. امروزه اثر در بنیاد نولده در زیپول نگهداری می‌شود. همه از مالیخولیا به عنوان دور شدن از واقعیت مرئی برای رسیدن به واقعیت درونی استفاده کرده‌اند. رنگ در هر چهار هنرمند از کارکرد توصیفی خارج شده و به حامل عاطفه محض بدل شده است. خطوط خشن و ضربات قلم عصبی، نشانه جنگ هنرمند با ماده نقاشی است که خود بازتاب مالیخولیای ذهنی است.

نتیجه‌گیری:

در نهایت، مالیخولیای اکسپرسیونیست را باید چیزی فراتر از یک حس درونی مقطعی یا بازتاب خلیات فردی هنرمند تلقی کرد؛ این پدیده، واکنشی تمام‌عیار و زیباشناختی به زوال بنیادین مدرنیته است، عصری که با وعده‌ی روشننگری و عقلانیت، در عمل به جنگ‌های ویرانگر، از خودبیگانگی صنعتی و تکثیر امر مبتذل انجامید. در چنین وضعیتی، تخریب فرم و هارمونی کلاسیک در نقاشی اکسپرسیونیستی از یک شورش فرمال صرف فراتر می‌رود و به ویرانگری هستی



تصویر ۷، امیل نولده، رقص دور گاو طلایی، موزه نولده، ۱۹۱۰

ماخذ: <https://www.nolde-stiftung.de>

Figure 7. Emil Nolde, Dance Around the Golden Calf, Nolde Museum, 1910.

داستان گوساله طلایی در کتاب مقدس (سفر خروج، باب

۳۲) روایت می‌شود: در غیاب موسی که برای دریافت الواح بر کوه سینا رفته بود، قوم بنی‌اسرائیل از هارون می‌خواهند خدایی مادی برایشان بسازد. هارون طلاهای آنان را ذوب کرده و گوساله‌ای می‌سازد و فردای آن روز قوم به رقص و پایکوبی مشغول می‌شوند. نولده این واقعه را به مثابه یک آیین خلسه‌آور و بدوی بازگمایی می‌کند. وی در آثار گرافیکی، آبرنگ و رنگ‌روغن خود که موضوعاتی از قبیل خلسه‌ی روحانی و پرستش شرک‌آمیز را به تصویر می‌کشیدند و به دنبال دستیابی به گونه‌ای بیان درنده خوی بدوی بود که به هیچ طریقی وامدار گذشتگان تاریخی هنر اروپا نباشد. (گروه انتشاراتی فایدن، ۱۳۹۶: ۹۴۱)

«نولده با قلم‌زدن‌های خشن و رنگ‌های تند زرد و قرمز، جمعیتی را نشان می‌دهد که در حالتی از خود بی‌خودانه به گرد مجسمه‌ای از گاو طلایی می‌چرخند.» (مرزبان، ۱۳۹۵: ۳۱۲). در این تابلو نه اثری از وقار مذهبی هست و نه زیبایی‌شناسی کلاسیک؛ بلکه هنرمند کوشیده است هیجان و شور ابتدایی را به شکل بصری بازتاب دهد.

نولده عضو کوتاه‌مدت گروه دای بروکه بود و از اصول این گروه یعنی بازگشت به غرایز و استفاده از رنگ‌های ناب و غیرطبیعی بهره گرفت. «در تابلوی رقص دور گاو طلایی نولده از سه رنگ غالب زرد کرومی، قرمز و آبی پروس برای ایجاد تنش بصری استفاده کرده است. این پالت رنگی نه تنها نماد گناه و هوس است، بلکه با تکنیک ضربه قلم‌های برجسته، بافتی زبر و خشن به سطح نقاشی می‌بخشد که

شناختی بدل می‌شود؛ هنرمند با نادیده گرفتن پرسپکتیو، تغییر دادن اندام‌ها و به‌کارگیری رنگ‌های ناهنجار و فریاد گونه، نظم کاذبی را که مدرنیته بر چهره‌ی جهان کشیده، یکسره فرومی‌ریزد تا هرج‌ومرج پنهان در پس‌زمینه‌ی زندگی عقل زده را عریان سازد. این تخریب، زبان اعتراض به وضعیتی است که دیگر نه زیبا که راستین است؛ راستینی تلخ و زخمی که تنها در ناهنجاری بصری قابل ابراز است. بدین ترتیب، اکسپرسیونیسم مالیخولیا را از اتاق درون‌نگرانه‌ی سوژه‌ی رمانتیک بیرون می‌کشد و به‌مثابه‌ی یک فریاد جمعی به صحنه‌ی تاریخ می‌فرستد؛ مالیخولیا در اینجا از یک طبع شخصی به یک موقعیت سیاسی عاطفی بدل می‌شود، یعنی شکلی از اعتراض پیشاگفتمانی که پیش از آنکه زبان استدلالی بتواند آن را صورت‌بندی کند، در رنگ‌های زرد زنده‌ی مونک ونولده، چهره‌های نقاب‌واره‌ی انسور جاری می‌گردد. در این میان، نقاش نقشی شمن‌وار پیدا می‌کند؛ او با بیرون ریزی خشونت‌آمیز و التهاب آور هراسناک‌ترین لایه‌های ناخودآگاه خویش، آیین درمان جمعی را به اجرا می‌گذارد و بی‌آنکه زخم خود را بیاراید، آن را بر بوم می‌گشاید تا از رهگذر این برون‌افکنی خشن، درد سرکوب‌شده‌ی جامعه را عینیت بخشد. به همین دلیل، آثار برآمده از این منش نه فقط اندوه سیال، بلکه خشم خود ساختار زبان بصری هنر برای گفتن ناگفتنی‌هاست؛ همان

چیزهایی که فلسفه از گفتنشان عاجز است و روان‌کاوی برای رسیدن به آن‌ها سال‌ها تحلیل می‌طلبد و این زبان، با ترکیب‌بندی‌های آشفته و سطوح زمخت رنگی، ابهاماتی را می‌آفریند که دقیقاً با ابهام هستی‌شناختی انسان مدرن هم‌خوانی دارند. این مالیخولیای خون‌آلود، عصبی و فریاد گونه، حتی پس از یک قرن، نه تنها کهنه نشده، بلکه در عصر شتاب دیجیتال، بحران اقلیمی و تنهایی جمعی، با قوتی تازه‌تر خود را بازمی‌نماید و اعتبارش را به‌عنوان یکی از نیرومندترین شیوه‌های بازنمایی درد انسان معاصر حفظ کرده است، چراکه اساس آن بر پارادوکسی جاودان استوار است: اعتراض به وضعیت موجود، نه با آرمان‌شهر روشن آینده، بلکه با غوطه‌وری شجاعانه در دل تاریک‌ترین لحظه‌های اکنون. در جهانی که سویه‌های مثبت کاذب و شادمانگی اجباری، نفسمان را به شماره انداخته، این فریادهای نقاشی شده، نه یک نوستالژی مرگ‌اندیشانه، بلکه فراخوانی حیاتی برای بازیابی اصالت رنج و در نتیجه، اصالت هستی هستند؛ و بدین‌سان، اکسپرسیونیسم با تبدیل مالیخولیا از یک ناتوانی منفعل به یک کنش زیبایی‌شناختی خشن، نشان می‌دهد که نیرومندترین اعتراض‌ها، گاه نه در شعارهای خیابانی که در خشونت یک ضرب قلم و ناهماهنگی یک ترکیب رنگ، جای می‌گیرند و این همان راز ماندگاری هنر اعتراضی اصیل در برای هراس‌های بی‌پایان انسان مدرن است.

تقدیر و تشکر:

از استاد عزیز، سرکار خانم عاطفه گروسی، به پاس راهنمایی‌های ارزشمند، حمایت‌های علمی و نکته‌سنجی‌های ایشان در تمامی مراحل انجام این تحقیق صمیمانه سپاسگزارم.

نویسندگان اعلام می‌دارند که در انجام این پژوهش هیچ‌گونه تعارض منافعی برای ایشان وجود نداشته است.

منابع و مآخذ:

- بکولا، ساندرو، مترجمان: (پاک‌باز، تقاء، دارابی، فولادوند موسوی، مهاجر)، ۱۳۹۳، کتاب هنر مدرنیسم، تهران، انتشارات فرهنگ و معاصر
- پاک‌باز، رویین، ۱۳۹۹، دایرة المعارف هنر، ج ۱، تهران، انتشارات فرهنگ معاصر
- خلیلی چوپانلو، آمنه، ۱۳۹۴، تأثیر اکسپرسیونیست‌ها روی هنر آلمان، دانشجو کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد تهران، دانشکده هنر، وب‌سایت: <https://ganj.irandoc.ac.ir/viewer>
- دبیری نژاد، رضا، ۱۳۹۸، کتاب هنر مدرن: از نئو کلاسیسم تا پست مدرنیسم، ج ۲، تهران، انتشارات نظر
- سلطان کاشفی، جلال الدین، ۱۳۹۳، مطالعه تطبیقی ساختار بصری ماسک‌های آفریقایی و نقاب در آثار جیمز انسور، دانشیار، دانشگاه تهران، دانشکده هنرهای تجسمی، وب‌سایت: <https://www.ensani.ir>
- سلطانی، ستاره، ۱۴۰۰، مطالعه تطبیقی آثار سالوادور دالی و ادوارد مونک از منظر روانکاوی فروید، کارشناسی ارشد، موسسه آموزش عالی ارم، گروه پژوهش هنر، وب‌سایت: <https://ganj.irandoc.ac.ir/viewer>
- سید عامری، پرینا، ۱۴۰۲، بازتاب تروما در آثار سه نقاش اکسپرسیونیست (فرانسیس بیکن، ادوارد مونک، کته کلوتس)، کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران، دانشکده هنر، وب‌سایت: <https://ganj.irandoc.ac.ir/viewer>
- سیفایی، متانت، رجب نژاد، محمد، ۱۴۰۲، بررسی دیدگاه سید اسماعیل جرجانی در چیستی مفهوم مالخولیا، ش ۴، تهران، مجله طب مکمل، وب‌سایت: <https://www.sid.ir>
- سیفی، یاسمن، ۱۴۰۱، بررسی و نقد نقاشی‌های مکتب اکسپرسیونیسم از منظر روان‌شناسی با تأکید بر آثار جیمز انسور، دانشجو کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران، دانشکده هنر، وب‌سایت: <https://ganj.irandoc.ac.ir/viewer>
- عبدی، ناهید، ۱۳۹۶، بررسی تطبیقی کاربرد رنگ در آثار اکسپرسیونیستی امیل نولده و ونسان ونگوگ، فصلنامه نگره، ش ۴۳: ۴۳، دانشگاه شاهد
- فرنس، آر. اس، مترجم فرزانه طاهری، ۱۳۹۹، کتاب اکسپرسیونیسم، تهران، نشر مرکز
- کولاسکارا، دومیت، ترجمه ستاره منصوری، ۱۴۰۰، باز نمود تروما در هنر معاصر، دانشجو دکتری پژوهش هنر، دانشگاه تهران، دانشکده هنر، وب‌سایت: <https://www.ensani.ir>
- محمدی وکیل، مینا، ۱۴۰۱، تداوم اندیشه حاکمی مسیحی در نقاشی انسان‌گرای رنسانس، استادیار گروه نقاشی، دانشگاه تهران، دانشکده هنر، وب‌سایت: <https://www.ensani.ir>
- مرزبان، پرویز، ۱۳۹۵، کتاب خلاصه تاریخ هنر، ج ۷، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی
- مشتاق، خلیل، ۱۳۹۰، کتاب جامع تصویر، ج ۲، تهران، انتشارات هنر مشتاق
- نوذری، پرویز، ۱۳۹۴، کتاب هنرهای مبانی تجسمی، تهران، انتشارات سمت
- یوسف پور، محمد، کمالی نژاد، محمد، اصفهانی، محمد مهدی، شمس، جمال، ۱۳۹۵، بررسی تحلیلی سیر تاریخی تعاریف مالخولیا و طبقه بندی آن‌ها در طب ایرانی، ش ۱، تهران، مجله طب سنتی اسلام و ایران، وب‌سایت: <https://www.sid.ir>

- Abdi, Nahid. (). A Comparative Study of the Use of Color in the Expressionist Works of Emil Nolde and Vincent van Gogh. *Negareh Quarterly*, (), (.).
- Bakola, Sandro. (). *Modernism Art* (Rouin Pakbaz, Tagha Darabi, Fouladvand Mousavi, & Mohajer, Trans). Tehran, Iran: Farhang-e Moaser Publications.
- Dabiri Nejad, Reza. (). *Modern Art: From Neoclassicism to Postmodernism* (Vol.). Tehran, Iran: Nazar Publications.
- Farens, R. S. (). *Expressionism* (Farzaneh Taheri, Trans). Tehran, Iran: Nashr-e Markaz.
- Getty Museum. (n.d). *Collection Object*. <https://www.getty.edu/art/collection/object/103RXX>
- Khalili Choupanlou, Ameneh. (). *The Influence of Expressionists on German Art* (Master's thesis, Faculty of Art, Islamic Azad University, Tehran, Iran). <https://ganj.irandoc.ac.ir/viewer/>
- Kolascara, Domith. (). *Representation of Trauma in Contemporary Art* (Setareh Mansouri, Trans). University of Tehran, University of Art. <https://www.ensani.ir>
- Laboverie. (n.d). <https://www.laboverie.com>
- Marzban, Parviz. (). *A Concise History of Art* (7th ed). Tehran, Iran: Elmi va Farhangi Publications.
- Mohammadi Vakil, Mina. (). *The Continuity of Christian Sovereign Thought in Renaissance Humanistic Painting*. University of Tehran. <https://www.ensani.ir>
- Moshtagh, Khalil. (). *Comprehensive Image* (2nd ed). Tehran, Iran: Honar-e Moshtagh Publications.
- Nozari, Parviz. (). *Fundamentals of Visual Arts*. Tehran, Iran: SAMT Publications.
- Pakbaz, Rouin. (). *Encyclopedia of Art* (Vol. 1). Tehran, Iran: Farhang-e Moaser Publications.
- Seyed Ameri, Parnia. (). *Reflection of Trauma in the Works of Three Expressionist Painters* (Francis Bacon, Edvard Munch, and Käthe Kollwitz) (Master's thesis, University of Art, University of Tehran). <https://ganj.irandoc.ac.ir/viewer/>
- Seifaei, Matanat, & Rajab Nejad, Mohammad. (). *A Study of Sayyid Ismail Jorjani's View on the Concept of Melancholy*. *Journal of Complementary Medicine*, ().
- Seifi, Yasaman. (). *A Psychological Analysis and Critique of Expressionist Paintings with Emphasis on the Works of James Ensor* (Master's thesis, University of Art, University of Tehran). <https://ganj.irandoc.ac.ir/viewer/>
- Soltan Kashfi, Jalal al-Din. (). *A Comparative Study of the Visual Structure of African Masks and Masks in the Works of James Ensor*. University of Tehran. <https://www.ensani.ir>
- Soltani, Setareh. (). *A Comparative Study of the Works of Salvador Dalí and Edvard Munch from the Perspective of Freudian Psychoanalysis* (Master's thesis, Eram Institute of Higher Education). <https://ganj.irandoc.ac.ir/viewer/>

The Phaidon Editors. (30,000 .) Years of Art (Golnaz Saleh Karimi & Monireh Panjtani, Trans). Tehran, Iran: Ketabsaray-e Nik Publications.

WikiArt. (n.d). The Sick Child (1885), by Edvard Munch. <https://www.wikiart.org/en/edvard-munch/the-sick-child1885->

Yousefpour, Mohammad, Kamalinejad, Mohammad, Esfahani, Mohammad Mehdi, & Shams, Jamal. (). An Analytical Study of the Historical Evolution and Classification of Melancholy in Persian Medicine. Iranian Journal of Islamic and Iranian Traditional Medicine, ().

©Authors, Published by Ferdows-e-honar journal. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

