The Visual Language of Reza Abbasi's Paintings through Jungian Analytical Psychology

Abstract

Reza Abbasi occupies a seminal position within the tradition of Persian miniature painting, representing a transformative era where the boundaries of visual representation were significantly expanded. His oeuvre, characterized by a profound evolution in the depiction of the human figure and a shifting focus between formal and informal themes, offers a fertile ground for interdisciplinary analysis. This research posits that the stylistic and thematic transitions in Reza Abbasi's work—ranging from idealized courtly subjects to the frequent appearance of dervishes, marginalized youths, and nuanced emotional states—transcend mere aesthetic experimentation. Instead, these images function as a symbolic stage for the manifestation of deep-seated psychic structures. Within the framework of Carl Gustav Jung's analytical psychology, an artwork is not merely a reflection of technical virtuosity or an imitation of the objective world; it serves as a vessel for the archetypal manifestations of the *Collective Unconscious*, the *Persona*, the *Shadow*, and the process of *Individuation*. Despite this rich interpretative potential, existing scholarship on Reza Abbasi has predominantly focused on historical dating, attribution, formal composition, and social or mystical iconographies, leaving a significant lacuna regarding a systematic psychological reading of his visual language. The central problem of this study stems from this scholarly gap. By utilizing Jungian concepts as heuristic tools, this research seeks to re-evaluate Reza Abbasi's artistic trajectory not merely as a series of stylistic shifts, but as a symbolic negotiation of identity and the "other." The primary objective is to analyze the visual language of selected works to elucidate the relationship between their formal evolution and the psychic dynamics of the artist and his cultural milieu. The study addresses two pivotal questions: How can the fundamental concepts of Jungian analytical psychology be systematically applied to the analysis of Reza Abbasi's miniatures? Furthermore, what is the correlation between these concepts and the evolution of figures, emotional expressions, and visual organization across the different periods of his artistic career? Methodologically, this research is developmental in purpose and qualitative in nature, employing a descriptive-analytical approach. The theoretical framework is anchored in Jungian analytical psychology, using the *Collective Unconscious*, *Archetypes*, *Persona*, *Shadow*, and *Individuation* as the primary conceptual instruments for data interpretation. The methodological approach is inherently interdisciplinary, synthesizing the principles of analytical psychology with Safavid art history and stylistic analysis to facilitate a multi-layered reading of the artworks. Data collection was conducted through archival and library research, gathering theoretical insights from specialized Jungian literature and visual data from authoritative catalogs of Reza Abbasi's paintings to ensure authenticity. The analytical process followed a four-step model: first, the selected works were categorized into three primary chronological phases (the court-dependent period, the period of withdrawal, and the return to the court). Second, the specific visual characteristics of each phase were extracted. Third, recurring patterns and internal contradictions were identified. Finally, these patterns were interpreted through the prism of Jungian psychic structures, ensuring that the psychological reading was consistently supported by historical and stylistic evidence. The findings demonstrate that Jungian analytical psychology provides a cohesive and robust explanatory framework for understanding the evolution of Reza Abbasi's art, offering insights that go beyond traditional formalist descriptions. The study reveals that the transformation of his work reflects a profound shift in the artist's relationship with the official world, the repressed realms of the psyche, and the process of redefining pictorial identity. Specifically, the three artistic phases can be mapped onto a psychic journey from the dominance of the *Persona* to the emergence of the *Shadow*, and ultimately toward a degree of *Individuation*. In the first phase, the visual formulation aligns with the logic of social identity and the requirements of official courtly representation. The figures are idealized, governed by a controlled aesthetic that reinforces the *Persona*—the socially acceptable mask of the Safavid elite. In the second phase, a departure from this rigid order is observed through the

appearance of marginal types and unsettled spaces that express the *Shadow*—the rejected, vulnerable, and repressed aspects of the psyche and society. This period of withdrawal from the court manifests as an encounter with the "inner other." The third phase represents a complex synthesis where these opposing poles—the courtly and the marginal, the formal and the affective—coexist in a more mature and tension-ridden constellation. This final stage is interpreted as a movement toward *Individuation*, where the human image shifts from a stable, codified form toward a multi-layered, contradictory, and sophisticated representation of subjectivity. Ultimately, this research underscores that Reza Abbasi's paintings serve as a site where the tensions between cultural identity and psychic truth are aesthetically negotiated. The significance of these findings lies in repositioning Reza Abbasi's work not just as a pinnacle of Safavid art, but as a visual articulation of the psychological complexities of the human condition.

Keywords
Reza Abbasi, Jungian Analytical Psychology, Archetype, Persona, Shadow, Individuation.

آماده انتشار هنرهای زیبا

تحلیل زبان بصری نگاره‌های رضا عباسی بر پایه روان‌شناسی تحلیلی یونگ

چکیده

پژوهش حاضر با اتکاء به دستگاه مفهومی روان‌شناسی تحلیلی کارل گوستاو یونگ، به تحلیل زبان بصری نگاره‌های رضا عباسی و بررسی تحولات آن در سه دوره هنری این هنرمند می‌پردازد. مسئله اصلی این است که دگرگونی‌های سبکی و محتوایی آثار او چگونه می‌تواند بازتابی از پویش‌های روانی ژرف‌تر، به‌ویژه در نسبت با پرسونا، سایه و فرایند فردیت‌یابی تلقی شود. هدف پژوهش تبیین نسبت میان تحول زبان بصری نگاره‌های رضا عباسی و الگوهای روانی نهفته در نحوه بازنمایی سوژه در تصویر است. این پژوهش با رویکردی توسعه‌ای و به روش توصیفی–تحلیلی انجام شده است و داده‌ها به‌شیوه کتابخانه‌ای و اسنادی گردآوری شده‌اند. فرایند تجزیه و تحلیل نیز ماهیتی کیفی داشته و بر پایه‌ی تحلیل بصری–مضمونی سامان یافته است. یافته‌ها نشان می‌دهد که در دوره نخست، غلبه پرسونا در زبان بصری آثار از طریق صورت‌بندی پیکره‌های آرمانی و درباری آشکار می‌شود. در دوره دوم، با فاصله‌گیری از نظم رسمی، سویه‌های سایه در توجه به درویشان، چهره‌های مردمی و فضاهای ناپایدار ظهور می‌یابد. در دوره سوم، نوعی هم‌نشینی و آشتی نسبی این اضداد در ساختار بصری آثار شکل می‌گیرد که می‌توان آن را حرکت به سوی فردیت‌یابی تلقی کرد. زبان بصری نگاره‌های رضا عباسی را می‌توان عرصه ظهور و تعامل میان ساحت آگاه و لایه‌های ژرف روانِ جمعی در فرهنگ تصویری عصر صفوی دانست.

واژگان کلیدی

رضا عباسی، روان‌شناسی تحلیلی یونگ، کهن‌الگو، پرسونا، سایه، فردیت‌یابی.

آماده انتشار هنرهای زیبا

مقدمه

رضا عباسی از جمله هنرمندان در سنت نگارگری ایرانی است که آثار و سیر تحول هنری او ظرفیت چشمگیری برای تحلیل در چارچوب روان‌شناسی تحلیلی کارل گوستاو یونگ دارد. دگرگونی در شیوه بازنمایی پیکره انسانی، جابه‌جایی میان مضامین رسمی و غیررسمی، حضور مکرر چهره‌هایی چون درویشان و جوانان، و نیز تنوع حالات عاطفی و رفتاری در آثار او، همگی نشان می‌دهد که این تصاویر صرفاً واجد جنبه‌های صوری و زیباشناختی نیستند، بلکه می‌توانند به‌مثابه عرصه ظهور لایه‌های نمادین و ابعاد ناپیدای روان نیز مطالعه شوند. در رویکرد یونگی، اثر هنری تنها بازتاب مهارت فنی یا بازنمایی جهان عینی تلقی نمی‌شود، بلکه می‌تواند محل تجلی ساختارهایی چون کهن‌الگو[1]، پرسونا[2]، سایه[3] و فرایند فردیت‌یابی باشد. با وجودِ چنین ظرفیت تفسیری، اما در مطالعات مربوط به رضا عباسی، این نکته کمتر به‌صورت متمرکز و نظام‌مند مورد توجه قرار گرفته است.

مسئله اصلی پژوهش حاضر از همین خلأ ناشی می‌شود. بخش عمده پژوهش‌های انجام‌شده درباره رضا عباسی بر تاریخ‌گذاری، انتساب آثار، ویژگی‌های طراحی و ترکیب‌بندی، تحولات سبکی، یا خوانش‌های اجتماعی، عرفانی و زیبایی‌شناختی تمرکز داشته‌اند؛ حال آنکه آثار او را می‌توان از منظر روان‌شناختی نیز بازخوانی کرد. مفاهیم بنیادین روان‌شناسی یونگ، از جمله کهن‌الگو، پرسونا، سایه و فردیت‌یابی، این امکان را فراهم می‌کنند که آثار هنری نه فقط به‌عنوان پدیده‌هایی زیباشناختی، بلکه به‌عنوان ساختارهایی نمادین و معناساز تحلیل شوند. از این‌رو، مسئله پژوهش حاضر آن است که سیر تحول آثار رضا عباسی چگونه می‌تواند بر پایه این مفاهیم تبیین شود و این چارچوب چه امکاناتی برای فهم عمیق‌تر مضامین و پیکره‌های او فراهم می‌آورد.

هدف این پژوهش، تحلیل زبان بصری آثار منتخب رضا عباسی بر اساس چارچوب مفهومی روان‌شناسی تحلیلی یونگ و تبیین نسبت میان تحولات بصری آثار او با مفاهیمی چون پرسونا، سایه و فردیت‌یابی است. بر این اساس، پژوهش حاضر در پی آن است که نشان دهد دگرگونی‌های پیکره‌پردازی، فضای تصویری و صورت‌بندی بصری در آثار این هنرمند را می‌توان فراتر از سطح صرفاً سبک‌شناختی، در ارتباط با لایه‌های ژرف‌تر بازنمایی انسان بررسی کرد. بر همین مبنا، پرسش اصلی پژوهش چنین صورت‌بندی می‌شود: مفاهیم بنیادین روان‌شناسی تحلیلی یونگ چگونه می‌توانند در تحلیل نگاره‌های رضا عباسی به‌کار گرفته شوند؟ پرسش فرعی نیز این است که این مفاهیم چه نسبتی با سیر تحول پیکره‌ها، حالات تصویری و سازمان بصری آثار او در دوره‌های مختلف فعالیت هنری‌اش دارند؟

ضرورت و اهمیت این پژوهش در دو سطح قابل طرح است. نخست آنکه این مطالعه می‌کوشد خلأ موجود در پژوهش‌های مربوط به رضا عباسی را از حیث نبود یک خوانش روان‌شناختی منسجم جبران کند. دوم آنکه پژوهش حاضر می‌تواند به توسعه مطالعات بینارشته‌ای در حوزه نگارگری ایرانی یاری رساند و امکان فهمی نو از نسبت میان تصویر و روان را در آثار یکی از مهم‌ترین هنرمندان تاریخ هنر ایران فراهم آورد. در عین حال، این پژوهش بر آن نیست که تحولات بصری و سبکی آثار رضا عباسی را صرفاً بر پایه عوامل روان‌شناختی تبیین کند و سایر زمینه‌های تاریخی و اجتماعی عصر صفوی را نادیده بگیرد. بدیهی است که دگرگونی‌های زبان بصری او در پیوند با سیاست‌های فرهنگی شاه عباس، ذوق و سلیقه دربار، جابه‌جایی کانون‌های قدرت هنری، و نیز آشنایی تدریجی با زیبایی‌شناسی اروپایی -از جمله نقاشی ایتالیایی و هلندی که از مسیرهای گوناگون به دربار راه یافت- قابل فهم است. در این مقاله، این عوامل به‌عنوان بستر تاریخی و زیباشناختی تحولات آثار در نظر گرفته می‌شوند، اما تمرکز اصلی بر این است که این دگرگونی‌ها چگونه می‌توانند در سطحی عمیق‌تر، با سازوکارهای روانیِ پرسونا، سایه و فردیت‌یابی هم‌پوشانی پیدا کنند.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از حیث هدف، توسعه‌ای و از حیث ماهیت، کیفی است و به روش توصیفی-تحلیلی انجام شده است. چارچوب نظری تحقیق بر روان‌شناسی تحلیلی کارل گوستاو یونگ استوار است و مفاهیمی چون ناخودآگاه جمعی،

کهن‌الگو، پرسونا، سایه و فردیت‌یابی به‌عنوان مبانی اصلی تحلیل و ابزارهای مفهومی تفسیر داده‌ها به‌کار گرفته شده‌اند. در این پژوهش، رویکرد روش‌شناختی بینارشته‌ای است؛ بدین معنا که اصول و مفاهیم روان‌شناسی تحلیلی با مطالعات تاریخ هنر و سبک‌شناسی نگارگری صفوی ترکیب می‌شود تا امکان خوانش چندلایه از آثار فراهم آید.

شیوه جمع‌آوری اطلاعات در این پژوهش، کتابخانه‌ای و اسنادی است. داده‌های نظری از طریق مطالعه منابع تخصصی مرتبط با روان‌شناسی تحلیلی یونگ، تاریخ و مبانی نگارگری ایرانی و پژوهش‌های انجام‌شده درباره رضا عباسی گردآوری شده است. همچنین داده‌های تصویری با مراجعه به کتاب‌های تخصصی، نگاره‌های منسوب به رضا عباسی فراهم آمده است. در این راستا، تلاش شده است از منابع معتبر تاریخی برای اطمینان از اصالت آثار استفاده شود. ابزار گردآوری اطلاعات شامل فیش‌برداری از متون نظری و تاریخی، ثبت و طبقه‌بندی داده‌های تصویری بود.

روش تجزیه و تحلیل داده‌ها کیفی، و مبتنی بر تحلیل بصری–مضمونی است. در گام نخست، آثار منتخب بر اساس دوره‌بندی پیشنهادی پژوهش‌های پیشین در سه دوره اصلی (دوره وابسته به دربار، دوره کناره‌گیری از دربار، و دوره بازگشت به دربار) سامان‌دهی شده‌اند. در گام دوم، برای هر دوره، ویژگی‌های زبان بصری استخراج شده است. در گام سوم، الگوهای تکرارشونده، دگرگونی‌های شاخص و تضادهای درونی در هر دوره شناسایی شده و در گام چهارم، این الگوها در پرتو مفاهیم یونگیِ پرسونا، سایه و فردیت‌یابی تفسیر شده‌اند. به این ترتیب، روش کار مبتنی بر «تحلیل موردیِ» آثار منتخب و «تفسیر مفهومی» آن‌ها در چارچوب روان‌شناسی تحلیلی است؛ در عین حال، این تفسیر با شواهد تاریخی و سبک‌شناختی موجود در مطالعات تاریخ هنر تطبیق داده شده تا از لحاظ تاریخی و متنی نیز پشتیبانی شود.

پیشینه پژوهش

پژوهش‌های مربوط به رضا عباسی را می‌توان در چند محور اصلی دسته‌بندی کرد: مطالعات تاریخی و زندگی‌نامه‌ای، پژوهش‌های سبک‌شناختی و زیبایی‌شناختی، مطالعات معناشناسانه درباره پیکره‌ها و مضامین، و سرانجام مطالعات نظری و بینارشته‌ای. مرور این بدنه پژوهشی نشان می‌دهد که اگرچه جایگاه تاریخی، ویژگی‌های بصری و بخشی از دلالت‌های فکری آثار رضا عباسی به‌طور گسترده بررسی شده است، اما تحلیل منسجم این آثار بر پایه روان‌شناسی تحلیلی یونگ همچنان جای کار دارد.

در محور نخست، پژوهش‌های تاریخی و زندگی‌نامه‌ای نقش مهمی در تثبیت جایگاه رضا عباسی در تاریخ نگارگری ایران داشته‌اند. بخش قابل توجهی از این مطالعات به مسئله هویت هنرمند اختصاص یافته و پژوهشگران درباره یکی بودن یا تمایز میان آقا رضا، رضا و رضا عباسی دیدگاه‌های متفاوتی مطرح کرده‌اند. با این‌حال، سچوکین در مطالعه خود (1969)، تحلیلی مستند ارائه می‌دهد که دقیق‌ترین تبیین در این زمینه به‌شمار می‌رود و تا امروز مبنای قابل اتکایی برای پژوهش‌های بعدی بوده است. در ادامه این مسیر، کنبی در کتاب مفصّل خود (1996) با تدوین فهرستی معتبر از آثار رضا عباسی، امکان تمایز آثار اصیل از نمونه‌های جعلی و انتساب‌های مشکوک را فراهم کرده و به دلایل برخی انتساب‌های نادرست نیز پرداخته است. در راستای هویت‌شناسی رضا عباسی پژوهش‌هایی در زمینه رقم او انجام شده است: جوانی (۱۳۸۵الف، ۱۲۰) به طبقه‌بندی سیر تحول رقم و امضای رضا عباسی و رفع برخی ابهام‌ها درباره کاربرد «هو» و «۵» پرداخته است و مخلصی و مازیار (۱۴۰۲) نیز خصلت‌های هنری او را در ارقام و کتیبه‌ها بررسی کرده‌اند. با وجود اهمیت این دسته از پژوهش‌ها، تمرکز اصلی آن‌ها بر مستندسازی تاریخی، انتساب آثار و بازسازی زندگی حرفه‌ای هنرمند است.

در حوزه مطالعات سبک‌شناختی و زیبایی‌شناختی، کیفیت خط یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های آثار رضا عباسی شمرده شده است. گری (۱۳۸۳، ۱۴۲)، سیالیت، نرمی و روانی خط را از شاخصه‌های اصلی طراحی او می‌داند که در ترسیم اجزای پیکره به‌وضوح نمایان است. برند (۱۳۸۳، ۱۶۷) نیز این خطوط نرم و روان آب‌مرکبی را نشانه مهارت ممتاز او در سنت خوشنویسی ایرانی تلقی می‌کند. در همین راستا، حسینی‌راد (۱۳۸۴، ۲۸) این کیفیت را با ساختار خط شکسته‌نستعلیق مرتبط می‌سازد.

بخشی از پژوهش‌ها به تحلیل پیکره‌ها و تنوع تیپ‌های انسانی در آثار رضا عباسی اختصاص یافته است. فاضل و چیت‌سازیان (۱۳۹۱) این تنوع را با تحولات اجتماعی عصر شاه عباس و بازیابی شأن مستقل هنرمند در جامعه مرتبط می‌دانند؛ دیدگاهی که با نظر گرابر (۱۳۸۳، ۷۸) درباره افزایش استقلال نسبی هنرمندان صفوی و بازتاب زندگی اجتماعی آنان در آثارشان همسو است.

سرانجام، مطالعات نظری و بینارشته‌ای در سال‌های اخیر افق‌های تازه‌ای برای خوانش آثار رضا عباسی گشوده‌اند. شه‌کلاهی و فهیمی‌فر (۱۴۰۰) با بهره‌گیری از مفاهیم چندصدایی و گفت‌وگومندی باختین، هم‌نشینی عناصر درباری، مردمی و فردی را در برخی آثار او تحلیل کرده‌اند. آفرین (۱۳۹۲) به بررسی تطبیقی رقم‌های رضا عباسی و بهزاد در پرتو نظریه مؤلف پرداخته است. همچنین پژوهش‌هایی درباره امکان تعمیم روش ژیلبر دوران (چیت‌سازیان، جوانی و حیدری، ۱۳۹۵)، متالپسیس در نگاره‌های مکتب اصفهان (زین‌العابدینی و احمدی، ۱۴۰۱)، نسبت حرکت جوهری و آثار رضا عباسی (حسامی کرمانی و محققیان گورتانی، ۱۴۰۲) و بازتاب مؤلفه‌های فلسفی ملاصدرا در زیبایی‌های صوری و محتوایی مکتب اصفهان (جوانی، ۱۳۸۵ب؛ رزمخواه و همکاران، ۱۴۰۲) انجام شده است.

در مجموع، مرور پیشینه نشان می‌دهد که پژوهش‌های موجود ابعاد تاریخی، صوری، اجتماعی، عرفانی و نظری آثار رضا عباسی را تا حد زیادی روشن کرده‌اند؛ با این‌حال، این مطالعات کمتر به تحلیل منسجم تحولات هنری او بر پایه مفاهیم روان‌شناسی تحلیلی یونگ، از جمله پرسونا، سایه، کهن‌الگو و فردیت‌یابی، پرداخته‌اند. از این‌رو، پژوهش حاضر می‌کوشد با تکیه بر این چارچوب، خلأ موجود را جبران کند و خوانشی روان‌شناختی از سیر تحول هنری رضا عباسی ارائه دهد.

مبانی نظری

این پژوهش برای تحلیل نگاره‌های رضا عباسی از چارچوب روان‌شناسی تحلیلی کارل گوستاو یونگ بهره می‌گیرد؛ زیرا در این رویکرد، اثر هنری صرفاً بازنمایی جهان بیرونی یا محصول ذوق فردی نیست، بلکه عرصه ظهور لایه‌های ژرف روان و الگوهای بنیادین تجربه انسانی است. از این منظر، هنر می‌تواند محل تجلی نیروها، تعارض‌ها و صورت‌هایی باشد که از سطح تجربه فردی فراتر می‌روند و در پیوند با ساختارهای عمیق روان معنا می‌یابند. یونگ تصریح می‌کند که اثر هنری را نمی‌توان به‌سادگی به یک عقده شخصی فروکاست و آن را صرفاً از منظر روان‌شناسی فردی توضیح داد (Jung, 1978, 93). همچنین در خوانش‌های متأخر بر تداوم کارایی مفاهیم یونگی در تحلیل ادبیات، هنر و بازنمایی‌های فرهنگی تأکید شده است. بر این اساس، نگاره در این پژوهش نه صرفاً یک تصویر دیداری، بلکه عرصه‌ای برای بازخوانی روابط میان ظاهر، هویت، میل و لایه‌های ناپیدای روان تلقی می‌شود.

یکی از مفاهیم بنیادی این چارچوب، ناخودآگاه جمعی است. یونگ در کنار ناخودآگاه فردی، از لایه‌ای عمیق‌تر سخن می‌گوید که بر تجربه شخصی مبتنی نیست، بلکه ریشه در میراث مشترک بشری دارد و در اسطوره، دین، رؤیا و هنر تداوم می‌یابد. این لایه از طریق کهن‌الگوها آشکار می‌شود؛ یعنی الگوهای پیشینی و ازلی‌ای که در فرهنگ‌های گوناگون در صورت‌ها و روایت‌های متفاوت ظاهر می‌شوند (Jung, 1971). در خوانش یونگیِ هنر، این ساختارها نه به‌صورت مستقیم، بلکه از خلال نمادها، تصاویر و صورت‌بندی‌های روایی قابل شناسایی‌اند؛ زیرا کهن‌الگوها زمانی قابل مشاهده می‌شوند که در قالب تصویر یا نماد تجلی یابند (Jung, 1973, 85).

در این دستگاه نظری، مفهوم پرسونا جایگاهی محوری دارد. پرسونا نقاب یا سیمای اجتماعی فرد است؛ وجهی از شخصیت که امکان سازگاری با هنجارها و انتظارات جمعی را فراهم می‌سازد. یونگ تأکید می‌کند که این ساحت اگرچه برای حضور اجتماعی و انطباق با قواعد جمعی ضروری است، در صورت همانندسازی کامل فرد با آن، به پنهان‌شدن حقیقت درونی و دورشدن از وجوه اصیل‌تر روان می‌انجامد، زیرا فردیت واقعی در پسِ این انطباق غریزی دفن می‌شود (Jung, 1982, 51). در واقع، هنگامی که تطبیق‌پذیری بیرونی به بهای انکار تفاوت‌های فردی تمام شود، گسستی عمیق میان خودِ

واقعی و نقش ایفاشده شکل می‌گیرد. از این منظر، چهره‌های رسمی، آراستگی‌های نمایشی و هویت‌های تثبیت‌شده در بازنمایی هنری را می‌توان در نسبت با سازوکار پرسونا و تلاش برای پذیرش جمعی تفسیر کرد.

در برابر پرسونا، مفهوم سایه قرار می‌گیرد؛ بخشی از روان که عناصر واپس‌رانده، ناپذیرفتنی یا ناشناخته شخصیت را در خود جای می‌دهد. سایه صرفاً سویه‌ای منفی و شریرانه ندارد، بلکه می‌تواند حامل نیروها، خلاقیت‌ها، امیال و قابلیت‌هایی باشد که به دلیل موانع فرهنگی یا ضعف‌های شخصی، در سطح خودآگاه مجال ظهور نیافته‌اند (Jung et al., 1964, 93). اهمیت این مفهوم در آن است که غالباً در تقابل با سیمای رسمی فرد آشکار می‌شود و از خلال دوگانگی‌ها و تنش‌های شخصیتی خود را نشان می‌دهد؛ چرا که واپس‌زدن این بخش از روان، نه تنها قدرت آن را از بین نمی‌برد، بلکه آن را به نیرویی پنهان در ناخودآگاه تبدیل می‌سازد (Jung et al., 1964). از این رو، شخصیت‌هایی که آمیزه‌ای از وقار و بی‌قیدی، زهد و لذت، یا رسمیت و رهایی را در خود جمع کرده‌اند، می‌توانند از منظر سایه خوانده شوند؛ امری که در تحلیل تیپ‌های دوپهلو و حاشیه‌ای در نگاره‌ها اهمیت ویژه دارد.

مفهوم مهم دیگر، فردیت‌یابی است؛ فرایندی که طی آن فرد از همانندسازی صرف با نقش‌های اجتماعی یا از اسارت در قطب‌های متعارض روان فراتر می‌رود و به سوی آگاهی ژرف‌تر از خویش حرکت می‌کند. در این مسیر، تعارض‌ها حذف نمی‌شوند، بلکه در سطحی آگاهانه‌تر فهم و ادغام می‌شوند. یونگ این حرکت را نه حاصل این‌همانی و یکدستی، بلکه وابسته به جدایی، تقابل و مواجهه‌ای می‌داند که آگاهی و بینش را ممکن می‌سازد (Jung, 2014, 169). در خوانش‌های جدید نیز فردیت‌یابی همچنان مفهومی اساسی برای توضیح رشد روانی، یکپارچه‌سازی قطب‌های متضاد درون (از جمله پرسونا و سایه) و تحول درونی انسان به شمار می‌رود و با فرایندهای نمادین و تخیلی پیوند دارد (Hopcke, 1989). بر این پایه، تنش میان ظاهر و باطن، نقش اجتماعی و میل فردی، یا هنجار و امر سرکوب‌شده، صرفاً نشانه گسست نیست، بلکه می‌تواند بخشی از فرایند مواجهه با لایه‌های عمیق‌تر روان و گامی در جهت تحقق کلّیت روانی باشد.

دوره اول: سلطه پرسونا در زندگی و آثار رضا عباسی

در بازسازی سیر هنری رضا عباسی، احتمالاً دوره نخست فعالیت او را بتوان مرحله تثبیت و غلبه پرسونا در معنای یونگی دانست؛ مرحله‌ای که هنرمند در نسبت مستقیم با ساختار قدرت، ذوق رسمی و انتظارات نمادین دربار صفوی تعریف می‌شود. این دوره از حیث تاریخ هنر نیز در امتداد ذوق رسمی و هنجارهای تصویری دربار صفوی شکل می‌گیرد؛ دوره‌ای که در آن، سفارش‌های درباری، سیاست‌های نمادین شاه عباس و الگوهای غالب تصویرگری در کارگاه‌های سلطنتی، چارچوب اصلی فعالیت هنری رضا عباسی را تعیین می‌کنند.

بر پایه طبقه‌بندی رایج در پژوهش‌های معاصر، به‌ویژه طبقه‌بندی کنبی (۱۳۸۹)، زندگی هنری رضا عباسی در سه دوره قابل بررسی است: دوره آغازین هم‌زمان با ورود به دربار (۹۷۸-۱۰۱۱ هـ‌ق / ۱۵۷۰-۱۶۰۳ م)، دوره کناره‌گیری از دربار (۱۰۱۸-۱۰۱۱ هـ‌ق / ۱۶۱۰-۱۶۰۳ م)، و دوره بازگشت به دربار تا پایان عمر (۱۰۴۴-۱۰۱۸ هـ‌ق / ۱۶۳۵-۱۶۱۰ م). در این چارچوب، نخستین تک‌نگاره‌های او، شامل تک‌چهره‌های جوانان و درباریان، در امتداد نظام بازنمایی اشرافی قرار می‌گیرند. از منظر روان‌شناسی تحلیلی، این مرحله صرفاً آغازی سبکی نیست، بلکه لحظه استقرار نقاب اجتماعی هنرمند در هیئت نقاش دربار است.

در نظریه یونگ، پرسونا وجهی از روان است که فرد برای انطباق با جهان بیرونی و کسب پذیرش جمعی می‌سازد؛ صورتی اجتماعی که اگر با هسته روان یکی انگاشته شود، به مانعی در مسیر فردیت‌یابی بدل می‌شود (Jung, 1982). داده‌های تاریخی و شواهد سبک‌شناختی نشان می‌دهد که دوره نخست زندگی رضا عباسی با چنین وضعیتی متناظر است. قاضی احمد در *گلستان هنر*، رضا را فرزند «مولانا علی‌اصغر کاشانی» معرفی می‌کند و بر یگانگی او در «تصویر و چهره‌گشایی و شبیه‌کشی» تأکید می‌ورزد؛ سپس از حضور او در خدمت شاه عباس و حتی بوسه شاه بر دست او در ازای یکی از آثارش

سخن می‌گوید (قمی، ۱۳۶۶، ۱۵۰-۱۵۱). این روایت، افزون بر منزلت حرفه‌ای، نشان می‌دهد که هویت هنری او در مدار تأیید سلطنتی و مشروعیت‌بخشی درباری شکل گرفته است.

از همین‌رو، پرسونا در این دوره صرفاً استعاره‌ای نظری نیست، بلکه ساختاری عملی و روانی است. رضا عباسی که در محیطی هنری و خانوادگی رشد کرده و پیوندش با سنت نگارگری از طریق پدرش از آغاز تثبیت شده بود (واله اصفهانی، ۱۳۷۲، ۴۷۱)، با ورود به دربار شاه عباس در موقعیتی قرار گرفت که در آن، استعداد فردی باید در قالب نظام زیبایی‌شناسی رسمی ترجمه می‌شد. شواهد سبک‌شناختی آثار آغازین رضا عباسی نیز این برداشت را تأیید می‌کند. به‌گزارش پاکباز (۱۳۹۰، ۱۲۰)، آثار اولیه او از نظر ساختار بصری و شیوه اجرا به سنت درباری قزوین و به‌ویژه به آثار شیخ‌محمد نزدیک است. سودآور (۱۳۸۰، ۳۲۴) نیز با برشمردن ویژگی‌هایی چون پیکره‌های کشیده، گردن‌های بلند، حالات پرتحرک و مضامین جوانان درباری، بر این همسانی سبکی تأکید می‌کند. آنتی ولش (۱۳۸۶، ۲۰۱) نگاره «جوان با ردای آبی» را نمونه‌ای شاخص از پیوند آثار این دوره رضا عباسی با سنت تصویری شیخ‌محمد و میرزاعلی می‌داند. همچنین بازیل گری (۱۳۸۳، ۱۴۲)، نگاره «زن جوان با جامه سبز» با گردن بلند، به همراه مُهر سلطنتی در گوشه آن، را مربوط به همین دوره از فعالیت هنری رضا عباسی می‌داند. از طرف دیگر، کنبی (۱۳۷۸، ۷۴–۷۵) با اشاره به نگاره «زن زانوزده» نشان می‌دهد که این اثر به‌طور مستقیم با الهام از نگاره‌ای هم‌نام از شیخ‌محمد پدید آمده است (تصویر ۱-۳).

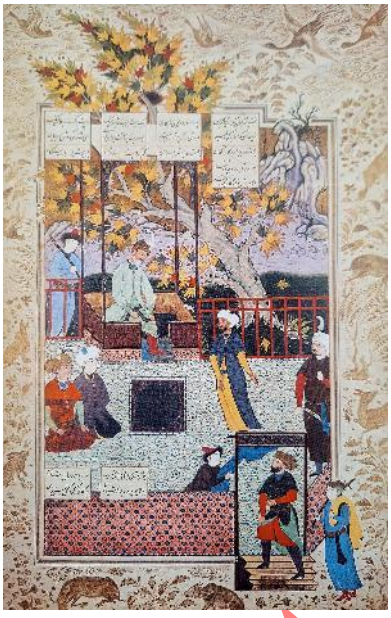
تصویر۱. جوان با ردای آبی، رضا عباسی، ۹۹۳هـ‌ق/ ۱۵۸۵م. موزه هنری دانشگاه هاروارد (کنبی، ۱۳۸۹، ۳۳).

تصویر۲. زن جوان با جامه سبز، رضا عباسی، ۹۹۸هـ‌ق/ ۱۵۹۰م. گالری هنری فریر (همان، ۳۶).

تصویر۳. راست: زن زانوزده، رضا عباسی، ۱۰۱۱هـ‌ق/ ۱۶۰۳م. موزه آرمیتاژ؛ چپ: زن زانوزده، شیخ‌محمد، ۹۹۵هـ‌ق/ ۱۵۸۷م. مجموعه پرنس صدرالدین آقاخان (همان، ۷۲ و ۲۲۲).

در این مرحله، صورت‌های تصویری رضا عباسی عمدتاً در محدوده اشخاص درباری، جوانان خوش‌پوش و الگوهای زیبایی‌شناختی مقبولِ ساختار رسمی حرکت می‌کند. از منظر یونگی، این وضعیت بیانگر غلبه پرسوناست؛ یعنی هنرمند هنوز در نسبت با انتظارهای محیط اجتماعی و نهاد قدرت، چهره‌ای پذیرفتنی و هماهنگ با نظم مسلط عرضه می‌کند. ازاین‌رو، پرسونا نه فقط در سطح روان فردی، بلکه در سطح صورت‌بندیِ تصویری نیز عمل می‌کند و پیکره‌ها را به حاملان هویتی نمایشی، آراسته و اجتماعی بدل می‌سازد؛ هویتی که بیش از لایه‌های متناقض درونی، بازنمایاننده شأن و وقار مورد انتظار فضای درباری است.

این وضعیت با شرایط زیست هنری رضا عباسی در جوانی نیز هم‌خوان است. او در بستر سنت نگارگری ایران پرورش یافت و به تعبیر آژند (۱۳۸۵، ۱۵۷)، حاصل تداوم مکتب تبریز و قزوین بود، هرچند در درون این سنت، ابتکار و تجدد نیز از خود نشان داد. با این‌حال، این نوآوری در آغاز هنوز در چارچوب زبان رسمی نگارگری عمل می‌کرد، نه در تقابل با آن. حضور او در کتابخانه سلطنتی و آغاز فعالیتش زیر نظر صادقی‌بیگ افشار از سال ۹۹۶ هـ‌ق/ ۱۵۸۸م. نشان می‌دهد که هویت هنری‌اش در پیوند مستقیم با نهاد رسمی هنر دربار شکل گرفته است. همکاری در کتاب‌آرایی *شاهنامه شاه‌عباس* و انتساب نگاره «پذیرفتن فریدون فرستاده سلم و تور» به او علاوه بر اینکه وابستگی‌اش را به ساختار سفارش و سنت تصویری مسلط را تأیید می‌کند، همچنین به‌طور خاص رضا عباسی اجزای این نگاره را به تقلید از نگاره‌های مکتب قزوین تصویر کرده است (تصویر۴)(اشرفی، ۱۳۸۸، ۹۲). از این‌رو، رضا عباسی در این مرحله بیش از آنکه آشکارکننده ساحت‌های پنهان روان باشد، هنرمندی است که توانایی خود را در بازآفرینی چهره مقبول و رسمی جهانِ پیرامون به نمایش می‌گذارد.



تصویر۴. پذیرفتن فریدون فرستاده سلم و تور، *شاهنامه عباسی*، رضا عباسی، ۹۹۶هـق/ ۱۵۸۸م. (کنبی، ۱۳۸۹، ۴۰).

با وجود این، حتی در همین دوره نیز نشانه‌هایی از فردیت در حال تکوین او دیده می‌شود. آژند (۱۳۸۵، ۱۵۷) از «دید نو»، «خط‌پردازی عالی» و «رنگ‌بندی پرمایه» آثار این دوره سخن می‌گوید و به مهارت هنرمند در پرداخت جزئیاتی چون حمایل، دستار، ردا، شال و بافت موی پیکره‌ها اشاره می‌کند. کنبی (۱۳۸۹، ۳۱) نیز آثار نخستین رضا عباسی را، با وجود تبعیت از سبک رایج دهه ۱۵۸۰م، واجد طراوت نگاه هنرمندی جوان و پرتوان می‌داند. بنابراین، سلطه پرسونا در این دوره مطلق نیست؛ بلکه فردیت هنرمند هنوز از خلال نقاب‌های زیباشناختی و اجتماعی مقبول دربار سخن می‌گوید. این ویژگی‌ها، در خوانش یونگی، می‌توانند دلالت‌گر نوعی انضباط روانی باشند: پیکره کشیده، خط مهارشده و حرکت کنترل‌شده، جهانی می‌سازند که تنش‌ها و تیرگی‌های درونی را پشت چهره‌ای پالوده پنهان می‌کند.

در سطح تصویری، کیفیت نگاه و ژست در آثار نخستین نیز معنادار است. نگاه خیره و زاویه دید پیکره‌ها چنان است که گویی به کسی بیرون از قاب نظر دارند، لبخند می‌زنند یا در حال تعارف‌اند؛ امری که نوعی رابطه بیرون از خود تصویر را فعال می‌کند. این ویژگی، که کنبی (۱۳۸۹، ۳۴) آن را در سراسر فعالیت رضا عباسی قابل پیگیری می‌داند، در خوانش روان‌شناختی می‌تواند نشانه رو به بیرون بودن سوژه باشد. پرسونا همواره متوجه دیگری است و با دیده‌شدن، پذیرفته‌شدن و ایفای موفق نقش پیوند دارد. از این حیث، نگاه‌های معطوف به بیرون قاب در آثار آغازین رضا عباسی را می‌توان با منطق روانی پرسونا متناظر دانست؛ منطق هنرمندی که هنوز سوژه خویش را از منظر دیگریِ اجتماعی می‌سازد، نه از ژرفای مواجهه با سایه و ناخودآگاه.

تأیید درباری و کسب عنوان «عباسی» از جانب شاه عباس نیز این فرایند هویت‌سازی را تشدید می‌کند. بر پایه تقسیم‌بندی بهاری (۱۳۸۵)، پایان دوره نخست با دریافت این عنوان از سوی شاه عباس و در تاریخ ۱۰۰۸هـق/۱۶۰۰م. پیوند یافته است. صرف‌نظر از اختلاف‌نظرها درباره تاریخ دقیق این واقعه[۴] نفسِ اخذ لقب از پادشاه اهمیتی نمادین دارد؛ زیرا نام هنرمند را با دستگاه سلطنت ادغام می‌کند. در اصطلاح یونگی، پرسونا در این مرحله به اوج انسجام می‌رسد، زیرا نه‌تنها رفتار و تولید هنری، بلکه نام و امضای فرد نیز در نسبت با قدرت بازتعریف می‌شود. هنرمند به «رضا عباسی» بدل می‌شود؛ هویتی که مشروعیت خود را از شاه می‌گیرد و ازاین‌رو بیش از پیش در معرض یکی‌شدن با نقاب اجتماعی خویش قرار دارد.

با این همه، سلطه پرسونا را نباید به انفعال یا تقلید فروکاست. دقیق‌تر آن است که گفته شود رضا عباسی در این مرحله خلاقیت خود را درون نظم مسلط سازمان می‌دهد. او نگارگری را از وابستگی کامل به کتاب‌آرایی دور می‌کند و به

تک‌پیکره‌ها و تک‌نگاره‌ها استقلالی فزاینده می‌بخشد؛ بدین‌ترتیب، نگارگری را از حیطه کتاب‌های ادبی فراتر می‌برد و برای آن ارزشی مستقل پدید می‌آورد. اهمیت این نکته در آن است که حتی در مرحله غلبه پرسونا، نیروهای خلاقه روان خاموش نشده‌اند، بلکه در قالبی پذیرفتنی و همساز با جهان رسمی عمل می‌کنند. به بیان دیگر، پرسونا در اینجا فقط پوشاننده نفس اصیل نیست، بلکه مجرایی برای بروز مهارشده خلاقیت نیز هست.

با این‌حال، از منظر یونگ، هرگاه سازگاری بیرونی بیش از اندازه موفق باشد، خطر تراکم عناصر واپس‌رانده در ساحت سایه افزایش می‌یابد. از همین‌رو، دوره نخست رضا عباسی را باید مقدمه بحران بعدی دانست. هنرمندی که بیگ‌منشی (۱۳۸۲، ۱۷۶) او را «اعجوبه زمان» معرفی می‌شود و از نظر سهیلی خوانساری در *گلستان هنر* (۱۳۶۶، ۱۵۰) «رعایت‌های کلیِ» شاهانه می‌یابد، در سطح روانی در وضعیتی قرار دارد که نقاب اجتماعی او بسیار نیرومند شده است. این همان آستانه خطری است که یونگ از آن سخن می‌گوید: هنگامی که فرد در نقش اجتماعی خود به کامیابی کامل می‌رسد، مواجهه با بخش‌های طردشده روان به تعویق می‌افتد، اما از میان نمی‌رود. بنابراین، دوره نخست رضا عباسی را می‌توان هم‌زمان دوره شکوفایی رسمی و تثبیت اجتماعی دانست و نیز مرحله‌ای که در آن خودِ اجتماعی بر خودِ درونی غلبه می‌کند و همین امر زمینه ظهور سایه و گسست بعدی را فراهم می‌سازد.

دوره دوم: طغیان و فرافکنیِ سایه

اگر دوره نخست زندگی هنری رضا عباسی را مرحله تثبیت پرسونا و هم‌هویتی او با نقشِ نقاشِ دربار بدانیم، دوره دوم را می‌توان لحظه گسست از این هم‌هویتی و بروز نیروهای واپس‌رانده‌ای تلقی کرد که در زبان روان‌شناسی تحلیلیِ یونگ، در قلمرو سایه جای می‌گیرند. این دوره، که در منابع پژوهشی به‌طور کلی با ترک دربار یا دوران سرکشی مشخص شده، از حیث تاریخی تقریباً در فاصله ۱۰۱۱ تا ۱۰۱۸ هـ‌ق/۱۶۰۳ تا ۱۶۱۰م. قرار می‌گیرد. در این برهه، رضا عباسی از مدارِ حمایت مستقیمِ دربار فاصله می‌گیرد، با اقشار حاشیه‌ای‌تر جامعه محشور می‌شود، و این جابه‌جایی نه‌فقط در ساحت زیست فردی، بلکه در انتخاب موضوع، ساختار بصری و حال‌وهوای روانی آثار او نیز بازتاب آشکاری می‌یابد.

در نظریه یونگ، سایه به آن بخش از شخصیت اطلاق می‌شود که فرد یا فرهنگ رسمی آن را ناسازگار، فروتر، نامقبول یا خطرناک تلقی می‌کند و در نتیجه از خودآگاهی بیرون می‌راند. اما این عناصر طردشده از میان نمی‌روند؛ بلکه در قالب بحران، طغیان، فرافکنی یا جبران، دوباره به سطح بازمی‌گردند. از این منظر، خروج رضا عباسی از محیط دربار را نمی‌توان صرفاً یک حادثه اجتماعی یا اخلاقی دانست، بلکه احتمالاً آن را رخدادی روانی تلقی کرد، لحظه‌ای که شخصیتِ ساخته‌شده در قالب پرسونا دیگر توانِ حملِ تنش‌های درونی را ندارد و به ناچار بخش‌های سرکوب‌شده وجود هنرمند در قالب گرایش به حاشیه، ناسازواری و دگرگونیِ موضوعات تصویری سر برمی‌آورد.

منابع دست اول این گسست را با زبانی اخلاقی و از موضع قضاوتِ رسمی توصیف کرده‌اند. قاضی احمد (۱۳۶۶، ۱۵۰–۱۵۱) می‌نویسد که رضا عباسی «به‌غایت کاهل طبیعت افتاده» و «اختلاط با آمردان و لوندان اوقات او را ضایع می‌سازد» و نیز «میل تمام به تماشای کشتی‌گیران و وقوف در تعلیمات آن دارد». اسکندربیگ (بیگ‌منشی، ۱۳۸۲، ۱۷۶) نیز در شرح‌حال او از الفت با گروه‌هایی سخن می‌گوید که بیرون از دایره فرهیختگان و «ارباب استعداد» رسمی قرار دارند و بر تندخویی، سرداختلاطی و فاصله گرفتن او از کار تأکید می‌ورزد. در گزارش‌های متأخرتر نیز این مضمون تکرار می‌شود که او از عنایات شاهانه سربرتافت و با «نامردان، لودگان، کشتی‌گیران و قلندران» محشور شد (واله اصفهانی، ۱۳۷۲، ۴۷۱). همین تعبیرها نشان می‌دهد که مسئله برای مورخان رسمی نه‌فقط ترک دربار، بلکه عبور از مرزهای مقبولیت اجتماعی و پیوند با آن گروه‌هایی بوده که از منظر نظم مسلط، پست‌تر یا حاشیه‌ای‌تر محسوب می‌شدند.

در خوانش یونگی، اهمیت این گزارش‌ها در خودِ بار ارزشیِ آنهاست. آنچه مورخ درباری به‌عنوان «کاهلی»، «هرزه‌درایی» یا معاشرت با «لوندان» می‌بیند، در واقع بیان فرهنگیِ مواجهه با سایه است؛ یعنی با آن ساحتِ واپس‌رانده‌ای که نظام رسمی نمی‌تواند آن را در تصویر آرمانیِ خویش بگنجاند. سایه الزاماً فقط شرّ اخلاقی نیست؛ بلکه می‌تواند مشتمل بر

نیروهای حیاتی، بدنی، غریزی، معترض، آزادمنشانه و ضدتشریفاتی باشد که در فرهنگ‌های شدیداً آیینی و سلسله‌مراتبی سرکوب می‌شوند. از این‌رو، علاقه رضا عباسی به کشتی‌گیران، قلندران، درویشان و مردم کوچه و بازار را نباید تنها در سطح انحراف از معیارهای درباری تفسیر کرد، بلکه می‌توان آن را بازگشتِ همان وجوهِ حذف‌شده روان دانست که در دوره سلطه پرسونا امکان ظهور نداشتند.

این تفسیر با داده‌های سبک‌شناختی و موضوعی آثار این دوره نیز هم‌خوان است. اوج تمایل رضا عباسی به ترسیم تیپ‌های اجتماعی را باید در دوره دوم فعالیت هنری او جست، زیرا در همین زمان است که او دربار را ترک می‌کند و به مردم عامی و کوچه و بازار می‌پیوندد. گروه دوم از پیکره‌های او، که غالباً در دوران ترک دربار اجرا شده‌اند، شامل تک‌چهره‌های درویشان، شیوخ، کُتّاب، روستاییان، شبانان، قوچ‌بازان، کشتی‌گیران و آحاد مردم عادی است. این تغییرِ موضوعی بسیار معنادار است. سوژه هنری از بدنِ پالوده، آرام و آیینیِ درباری به سوی بدن‌های زمینی‌تر، ژولیده‌تر و درگیرتر با زندگیِ بی‌واسطه اجتماعی حرکت می‌کند. این دقیقاً همان نقطه‌ای است که سایه از حیث تصویری قابل مشاهده می‌شود؛ بازگشتِ آنچه پیش‌تر از فضای فاخر و رسمیِ هنر طرد شده بود.

علل این گریز نیز، همان‌گونه که در پژوهش‌ها آمده، تک‌عاملی نیست. منابع رسمی آن را به خلق‌وخوی نامنظم یا علاقه به کشتی‌گیران فروکاسته‌اند؛ اما پژوهش‌های جدیدتر از احتمال وجود فشارهای درباری یاد کرده‌اند و این وضعیت را یکی از تمهیدات سیاسی شاه عباس برای مهار و کنترل تضادهای فکری دانسته‌اند (جوانی، ۱۳۸۵الف، ۱۲۱)، همچنین به وجود رقابت‌های هنری شدید در دربار در میان هنرمندان (بهاری، ۱۳۸۵، ۸۱)، ناسازگاری با ذوق رسمیِ متمایل به هنر تیموری (ولش، ۱۳۸۶، ۲۰۲)، و نیز عدم حضور در ملازمت شاه در لشکرکشی‌ها[۴](کنبی، ۱۳۸۹، ۳) سخن گفته‌اند. به‌ویژه اشاره به آنکه رضا عباسی از دهه ۹۹۸هـ‌ق/۱۵۹۰م. به اقلیم عرفان روی آورده و به فتوت و اخوت دلبستگی یافته است، مهم می‌نماید (کنبی، ۱۳۸۹، ۱۰) در چهارچوب یونگی، این نکته نشان می‌دهد که مواجهه با سایه در او صرفاً به صورت سقوط یا آشوب ظهور نکرده، بلکه با جست‌وجوی معنوی نیز پیوند داشته است. یونگ بارها تأکید می‌کند که رویارویی با سایه اگرچه در آغاز تیره، اضطراب‌آور و ویرانگر می‌نماید، می‌تواند آغازی برای گسترش آگاهی و عبور از خودِ کاذب باشد (Jung et al., 1964). از این حیث، پیوند رضا عباسی با درویشان و قلندران را می‌توان نه فقط اجتماعی، بلکه نشانه نوعی تلاش ناخودآگاه برای یافتن صورتی بدیل از هویت دانست؛ هویتی که دیگر به‌تمامی در خدمتِ بازنمایی شکوه قدرت نیست.

دگرگونیِ ساختار بصری آثار این دوره این خوانش را استحکام می‌بخشد. در توصیف آثار گروه دوم آمده است که درویشان و شیوخ در فضابندی‌های نامتعارت و برهوت‌وار و با حالاتی از خشم، عصبیت یا سراسیمگی ظاهر می‌شوند؛ پیکره‌ها «ژولیده و نگران»اند، ابرها حالتی «خفقان‌آور» به صحنه می‌دهند و ضعف انسان را در برابر طبیعت به نمایش می‌گذارند (کنبی، ۱۳۸۹، ۷۸ و ۸۰). صخره‌ها، ابرهای انبوه و موربِ شعله‌سان، و فضای «مشوّش» و «گاه مضطرب» پیرامون آنان را فراگرفته است؛ مناظر محدود و محصورکننده با پس‌زمینه‌ای دلگیرکننده و تیره هستند (کنبی، ۱۳۷۸، ۲۱۵). این‌ها فقط ویژگی‌های صوری نیستند؛ بلکه نشانه‌های یک اقلیم روانی‌اند. اگر در دوره اول پیکره‌ها بر محیط مسلط بودند و جهانِ تصویر از نظمی زیباشناختی و مهارشده حکایت می‌کرد، در اینجا محیط به صورت نیرویی متشنج و فشارآور ظاهر می‌شود. به بیان یونگی، آنچه پیش‌تر در سایه نگه داشته شده بود، اکنون نه‌تنها به سطح آمده، بلکه بر صحنه ادراک مسلط شده است (تصویر۵-۸).

تصویر۵. شیخی با ردای قهوه‌ای، رضا عباسی، حدود ۱۰۱۴ هـ‌ق/ ۱۶۰۶م. کتابخانه ییلدیز استانبول (کنبی، ۱۳۸۹، ۷۹).

تصویر۶. شیخ در بیابان، رضا عباسی، ۱۰۱۴هـ‌ق/ ۱۶۰۶م. کتابخانه توپقاپی‌سرای استانبول (همان، ۸۱).

تصویر۷. کاتب دو زانو نشسته، رضا عباسی، حدود ۱۰۱۶هـ‌ق/ ۱۶۰۸م. کتابخانه چستربیتی (همان، ۸۵).

تصویر۸. کشتی‌گیر، رضا عباسی، حدود ۱۰۱۵هـ‌ق/ ۱۶۰۷م. بنیاد کوورکیان نیویورک (همان، ۸۴).

بنابراین، دوره دوم زندگی هنری رضا عباسی را باید مرحله طغیان و فرافکنیِ سایه دانست؛ لحظه‌ای که شخصیت درباریِ تثبیت‌شده دچار ترک می‌شود و نیروهای طردشده در انتخابِ سوژه، در زبان بصری، در مناسبات اجتماعی و در کیفیت عاطفیِ آثار تجسم می‌یابند. این مرحله هنوز فردیت‌یابی به معنای کاملِ آن نیست، زیرا سایه بیشتر به صورت بحران، کناره‌گیری و دلبستگی به حاشیه بروز می‌کند تا ادغامِ آگاهانه. اما دقیقاً همین دوره است که امکان عبور از پرسونا را فراهم می‌سازد و بنیان تحولی را می‌گذارد که در دوره سوم، به صورت تلفیق پیچیده‌ترِ جدّ و طنز، دربار و حاشیه، و ظهور چهره رندانه و تأمل‌گر هنرمند آشکار خواهد شد.

دوره سوم: فردیت‌یابی و ظهور رند

در بازخوانی سیر هنری رضا عباسی بر پایه روان‌شناسی تحلیلی یونگ، دوره سوم زندگی او، یعنی مرحله بازگشت به دربار تا پایان عمر، را می‌توان نقطه عطفی در فرایند فردیت‌یابی دانست؛ فرایندی که در آن روان پس از عبور از همانندسازی با پرسونا و پس از مواجهه بحرانی با سایه، به سطحی از تعادلِ درونی و بازشناسی خویشتن نزدیک می‌شود. اگر دوره نخست را بتوان مرحله سلطه پرسونا و دوره دوم را مرحله بروز سایه دانست، دوره سوم از منظر یونگی مرحله‌ای است که در آن عناصر متعارضِ روانی در زبان بصری هنرمند به نوعی هم‌نشینی و تلفیق می‌رسند.

در نظریه یونگ، فردیت‌یابی فرایندی است که طی آن فرد از یک‌سو از همانندسازی کامل با نقش اجتماعی فاصله می‌گیرد و از سوی دیگر، عناصر واپس‌رانده و طردشده روان را نیز در ساخت شخصیت خود به رسمیت می‌شناسد. غایت این فرایند، نه حذف تعارض، بلکه رسیدن به تعادلی درونی در نسبت با خویشتن است (Jung, 2014). بر این اساس، بازگشت رضا عباسی به دربار را نمی‌توان صرفاً حرکتی معیشتی یا تغییر موقعیت شغلی قلمداد کرد، بلکه احتمالاً آن را مرحله‌ای دانست که در آن هنرمند پس از تجربه زیست در حاشیه، مواجهه با درویشان، قلندران و مردمان عادی، اکنون با آگاهی تازه‌ای به جهانِ رسمی بازمی‌گردد. چنان‌که تحقیقات نشان می‌دهد، از حدود سال ۱۰۲۲هـ‌ق./ ۱۶۱۴م. نوعی نقاشی با حال‌وهوای درباری دوباره در آثار او پدیدار می‌شود که برخوردار از حمایت مالی و امکانات کارگاه سلطنتی است (جوانی، ۱۳۸۵الف، ۱۲۳). با این‌حال، این بازگشت دیگر به معنای بازتولید ساده نقاب پیشین نیست؛ بلکه بازگشت به دربار پس از تجربه بحران، و بازسازی رابطه با پرسونا در سطحی آگاهانه‌تر است.

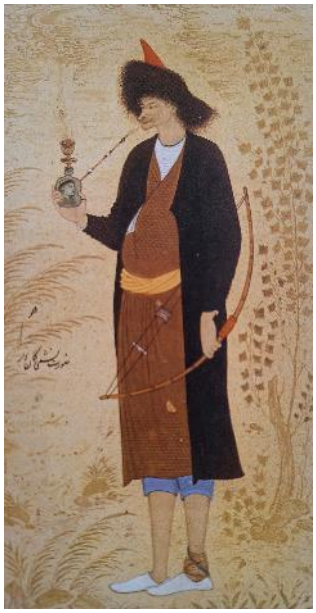
در این دوره، موضوعات آثار رضا عباسی تنوع چشمگیری می‌یابد، درباریان، ساقیان، جوانان اروپایی، طرفه‌خویان، دراویش و شیوخ همگی در کنار یکدیگر ظاهر می‌شوند. این هم‌نشینی از منظر یونگی بسیار معنادار است؛ زیرا نشان می‌دهد که هنرمند دیگر فقط با یک چهره اجتماعی و یک هویت رسمی سخن نمی‌گوید. در دوره نخست، پیکره‌های درباری و جوانان زیباروی، امتداد فضای رسمی و صورت‌های اجتماعی‌شده هویت بودند. در دوره دوم، درویشان و شیوخِ نگران و گاه آشفته، نشانه ظهور محتواهای سرکوب‌شده و ساحت تاریک‌تر روان بودند. اما در دوره سوم، هر دو قطب در یک قاب تصویریِ واحد جمع می‌شوند. این جمع‌شدن را می‌توان نشانه‌ای از حرکت به سوی فردیت‌یابی دانست؛ زیرا روانِ در حال فردیت‌یابی نه با پرسونا یکسان می‌شود و نه در سایه غرق می‌گردد، بلکه هر دو را در نسبت با کلیت روان بازآرایی می‌کند.

تغییر مهم دیگر در این دوره، دگرگونی کیفیت حضور شیوخ و دراویش است. کنبی (۱۳۸۹، ۱۳۲) تصریح می‌کند که رضا عباسی در سال‌های پایانی، همچنان به تصویر شیوخ و دراویش علاقه‌مند می‌ماند، اما این پیکره‌ها دیگر واجد همان اضطراب و تشویش دوره دوم نیستند؛ آنها بیشتر تجسم ژرف‌نگری، سکون، وقار و خردمندی‌اند. در دوره دوم، درویشان در فضاهای برهوت‌وار و در محاصره ابرهای شعله‌سان و صخره‌های محدودکننده ظاهر می‌شدند؛ فضایی که می‌توان آن را تصویری از بحران، گسست و احاطه‌شدن سوژه به‌وسیله نیروهای مهارنشده روان دانست. اما در دوره سوم، همان تیپ‌های اجتماعی، اکنون آرام‌تر، متمرکزتر و درون‌گراترند. از منظر یونگی، این تحول حاکی از آن است که سایه دیگر صرفاً به‌شکل بحران و اضطراب ظاهر نمی‌شود، بلکه تا حدی در ساختار روان جذب و هضم شده است. به تعبیر دیگر، هنرمند پس از مواجهه با عناصر طردشده، اکنون به مرحله‌ای رسیده که می‌تواند آن‌ها را به صورتی متعادل‌تر بازنمایی کند.

این دگرگونی در سطح فرم نیز قابل مشاهده است. پیکره‌های دوره سوم، اغلب ایستا، سنگین و کم‌تحرک‌اند و آن چابکی و تنش خطیِ دوره‌های پیشین در آن‌ها کاهش یافته است. این تغییر صرفاً نشانه‌ای سبکی یا زیباشناختی نیست، بلکه می‌تواند به‌مثابه تبدیل انرژی روانی از برون‌گرایی نمایشی به تأمل درونی فهم شود. در چارچوب یونگی، هنگامی‌که فرد از سلطه نقش اجتماعی یا از آشوب محتواهای سرکوب‌شده فاصله می‌گیرد، روان به سوی تمرکز و انسجام بیشتر حرکت می‌کند. از همین‌رو، سکون، تأنی و تمرکز پیکره‌های متأخر رضا عباسی را می‌توان انعکاس بصریِ نزدیکی به مرکز روان، یعنی خویشتن، دانست؛ هرچند این نزدیکی نه به‌معنای تحقق کامل، بلکه به‌منزله افقی از تعادل است.

با این همه، مهم‌ترین نشانه این مرحله در آثار رضا عباسی، ظهور لحنی طنزآلود، انتقادی و رندانه است؛ لحنی که از منظر یونگی می‌توان آن را نشانه فاصله‌گیری سوژه از همانندسازی ساده با هر یک از صورت‌های روانی دانست. در برخی آثار متأخر، رضا عباسی از بازنمایی صرفِ شکوه، وقار یا زیبایی فاصله می‌گیرد و به ترسیم تیپ‌هایی می‌پردازد که در آن‌ها اغراق، هجو، طنز و حتی کیفیتی کاریکاتورگونه دیده می‌شود (ولش، ۱۳۸۶، ۲۰۲). طنز در اینجا صرفاً یک شگرد بیانی نیست؛ بلکه نشانه نوعی آگاهی مضاعف است. سوژه‌ای که می‌تواند هم جهان دربار و هم حاشیه، هم وقار و هم ابتذال، و هم آرمان و هم زوال را هم‌زمان ببیند، دیگر در هیچ‌یک از این قطب‌ها مستغرق نیست؛ این همان چیزی است که می‌توان از آن با مفهوم رند یاد کرد.

در این معنا، رند را می‌توان صورتی فرهنگی از سوژه‌ای دانست که به سطحی از آگاهی رسیده است؛ سطحی که در آن نقاب‌های رسمی شناخته می‌شوند، سایه مایه هراس نیست و جهان با نوعی لبخند تلخ و بصیرت انتقادی نگریسته می‌شود. در خوانش یونگی، چنین وضعیتی به مرحله‌ای از رشد روانی نزدیک است که در آن فرد به‌جای سرکوب تعارض‌ها، آن‌ها را درک و تحمل می‌کند. این امر در آثاری چون «نشمی کمان‌دار» به‌خوبی آشکار است (تصویر۹). کنبی (۱۳۸۹، ۱۵۸) این اثر را واجد لحنی طنزآلود و واقع‌گرایانه می‌داند که در آن، پیکره‌ای نه‌چندان آرمانی با چهره‌ای خشن، فرورفته و رفتاری غیرقهرمانانه ظاهر شده است. آژند (۱۳۸۵، ۱۵۵) نیز این نگاره را بازنمایی طنزآمیز دگرگونی‌های اجتماعی و افول شکوه پیشین برخی تیپ‌های تاریخی (قزلباشان) می‌خواند. نمونه‌ای دیگر، نگاره «درویش با ظرف میِ کدوحلوایی» است که در آن رضا عباسی تیپ رند را با آمیزه‌ای از درویشی، طنازی و کژی اخلاقی بازنمایی کرده است (تصویر۱۰). چنان‌که سودآور (۱۳۸۰، ۲۶۷) اشاره می‌کند، پیرمرد خمیده با جامه روحانی، چشمانی آکنده از خباثت و لبخندی مضحک، در حالی تصویر شده که کدوی حاوی می را با خود می‌برد و نگاه تمسخرآمیزش به آسمان، ترجیح لذت زودگذر زمینی بر وعده‌های زاهدانه را القا می‌کند. در اینجا نیز هنرمند نه صرفاً ظاهر مدل، بلکه هم‌زمان پارسایی و فریب، فقر و لذت‌جویی، و معنویت و سایه را در کنار یکدیگر مرئی ساخته است؛ و همین توانایی در دیدنِ هم‌زمانِ شأن و ابتذال، از نشانه‌های مهم بلوغ روانی و فاصله‌گیری از نگاه یک‌سویه است.



تصویر۹. نشمی کمان‌دار، رضا عباسی، ۱۰۳۹هـ‌ق/ ۱۶۳۰م. موزه هنری دانشگاه هاروارد (کنبی، ۱۳۸۹، ۱۵۹).

تصویر۱۰. درویش با ظرف می کدو حلوایی، رضا عباسی، ۱۰۲۱هـ‌ق/ ۱۶۱۳م. (سودآور، ۱۳۸۰، ۲۶۷).

بدین‌ترتیب، دوره سوم زندگی هنری رضا عباسی را می‌توان مرحله‌ای دانست که در آن، سه سطح اصلی روان در دستگاه یونگی به نحوی تازه در آثار او قابل ردیابی است. یک. پرسونا، در استمرار رابطه با دربار و بازگشت به زبان تصویری رسمی؛ دو. سایه، در حفظ علاقه به درویشان، حاشیه‌نشینان و تیپ‌های نامتعارف؛ سه. خویشتن، در شکل‌گیری نوعی تعادل، تأمل، طنز و آگاهیِ انتقادی که این دو قطب را در افقی واحد گرد می‌آورد. در نتیجه، ظهور رند در این دوره احتمالاً فقط یک تحول موضوعی یا سبکی نیست، بلکه آن را می‌توان معادل فرهنگیِ مرحله‌ای از فردیت‌یابی تلقی کرد. مرحله‌ای که در آن هنرمند، پس از عبور از جاذبه قدرت و تجربه بحران، به بیانی چندلایه، متعادل و خودآگاه دست می‌یابد. از این منظر، آثار متأخر رضا عباسی نه‌فقط اسناد تحول سبکی او، بلکه شواهدی بصری از پختگی روانی و نزدیک‌شدن به وحدتی درونی‌اند که در روان‌شناسی تحلیلی یونگ، غایت مسیر فردیت‌یابی به‌شمار می‌آید.

نتیجه‌گیری

یافته‌های این پژوهش نشان داد که مفاهیم بنیادین روان‌شناسی تحلیلی یونگ می‌توانند چارچوبی تبیینی و منسجمی برای فهم سیر تحول آثار رضا عباسی فراهم آورند و امکان خوانشی فراتر از توصیف صرف سبک و موضوع را مهیا سازند. بر این اساس، پاسخ به پرسش اصلی پژوهش آن است که مفاهیم کهن‌الگو، پرسونا، سایه و فردیت‌یابی در تحلیل آثار رضا عباسی نه به‌منزله مفاهیمی انتزاعی، بلکه به‌عنوان ابزارهایی روشمند برای تبیین نسبت میان دگرگونی‌های تصویری و تحولات هویتیِ بازنمایی انسان در آثار او کارآمدند. این مفاهیم نشان می‌دهند که تحول آثار رضا عباسی صرفاً جابه‌جایی در شیوه اجرا، موضوع یا ذوق زمانه نیست، بلکه بازتاب تغییر در نسبت هنرمند با جهان رسمی، با ساحت‌های واپس‌رانده روان، و با فرایند بازتعریف هویت تصویری خویش می‌تواند باشد.

در پاسخ به پرسش فرعی نیز می‌توان نتیجه گرفت که سیر تحول مضامین و پیکره‌پردازی رضا عباسی در سه دوره فعالیت او با نوعی حرکت از غلبه پرسونا به سایه و سپس به فردیت‌یابی قابل تبیین است. در دوره نخست، صورت‌بندی تصویری آثار با منطق هویت اجتماعی و الزامات بازنمایی رسمی هم‌خوان است. در دوره دوم، فاصله‌گیری از این نظم با ظهور تیپ‌ها و فضاهایی همراه می‌شود که بیانگر وجوه طردشده، حاشیه‌ای و ناآرام‌اند. در دوره سوم، این دو قطب در سطحی پیچیده‌تر در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند.

بر این مبنا، پژوهش حاضر نشان می‌دهد که چارچوب یونگی امکان فهم عمیق‌تر مضامین و پیکره‌های رضا عباسی را از حیث تنش میان هویت اجتماعی و حقیقت روانی فراهم می‌سازد. اهمیت این نتیجه در آن است که آثار رضا عباسی را می‌توان نه‌فقط به‌عنوان نمونه‌هایی شاخص از نگارگری صفوی، بلکه به‌مثابه عرصه‌ای برای بازنمایی پیچیدگی‌های روانی و فرهنگی انسان در نظر گرفت. از این منظر، تحول هنری او بازتاب فرایندی است که در آن، تصویر انسان از صورت رسمی و تثبیت‌شده به سوی بیان چندلایه‌تر، متناقض‌تر و در عین حال پخته‌تر حرکت می‌کند.

برای تحقیقات آتی، پیشنهاد می‌شود نخست، این چارچوب در تحلیل تطبیقی آثار دیگر نگارگران صفوی نیز به‌کار گرفته شود تا ظرفیت تبیینی آن در سطحی گسترده‌تر سنجیده شود. همچنین ترکیب این رویکرد با مطالعات تاریخ اجتماعی هنر می‌تواند به فهم دقیق‌تر پیوند میان تحولات روانی، فرهنگی و تصویری در نگارگری ایرانی بینجامد.

پی‌نوشت‌ها

1.A rchetype
2.P ersona
3.S hadow

۴. در ارتباط با سال دریافت لقب عباسی اختلاف‌نظر وجود دارد: ابوالعلاء سودآور(۱۳۸۰) ۱۰۰۲ هـ‌ق/ ۱۵۹۳ م.، عبادالله بهاری(۱۳۸۵) ۱۰۰۸ هـ‌ق/ ۱۶۰۰ م.، ارنست کونل ۱۰۰۹ هـ‌ق / ۱۶۰۰ م. و شیلا کنبی(۱۳۸۹) ۱۰۱۱ هـ‌ق/ ۱۶۰۳ م. دانسته‌اند.

۵. منظور، لشکرکشی شاه عباس به آذربایجان و شروان علیه عثمانیان در سال ۱۰۱۱هـ‌ق/۱۶۰۳م. است. شاه در همان سال اصفهان را برای این نبرد ترک کرد و برخی درباریان، از جمله علیرضا خوشنویس و اسکندر بیگ‌منشی، او را همراهی کردند؛ اما هیچ سند یا اثر هنری‌ای دال بر حضور رضا عباسی در این ملازمت وجود ندارد (کنبی، ۱۳۸۹، ۳).

منابع

- آژند، یعقوب (۱۳۸۵). *مکتب نگارگری اصفهان*. فرهنگستان هنر.
- آفرین، فریده (۱۳۹۲). نگره مؤلف و آثار کمال‌الدین بهزاد و رضا عباسی. *باغ نظر*. ۲۵ (۱۰)، ۸۹-۱۰۰. https://www.bagh-sj.com/article_2935.html
- اشرفی، م. م. (۱۳۸۸). *از بهزاد تا رضا عباسی: سیر تکاملی مینیاتور در سده دهم و اوایل سده یازدهم هجری* (نسترن زندی، مترجم). فرهنگستان هنر.
- برند، باربارا (۱۳۸۳). *هنر اسلامی* (مهناز شایسته‌فر، مترجم). مطالعات هنر اسلامی.
- بهاری، عبادالله (۱۳۸۵). رضا عباسی، در مجموعه *مقالات نگارگری مکتب اصفهان*. فرهنگستان هنر.
- بیگ‌منشی، اسکندر (۱۳۸۲). *تاریخ عالم آرای عباسی* (ایرج افشار، مصحح). امیرکبیر.
- پاکباز، رویین (۱۳۹۰). *نقاشی ایران: از دیرباز تا امروز*. زرین و سیمین.
- جوانی، اصغر (۱۳۸۵الف). دوران‌شناسی آثار طراحی و نقاشی رضا عباسی، در مجموعه *مقالات نگارگری مکتب اصفهان*. فرهنگستان هنر.
- جوانی، اصغر (۱۳۸۵ب). *بنیان‌های مکتب نقاشی اصفهان*. فرهنگستان هنر.
- چیت‌سازیان، امیرحسین، جوانی، اصغر و حیدری، ملیحه (۱۳۹۵). تحلیل آثار رضا عباسی براساس روش ژیلبر دوران، *ادبیات نمایشی و هنرهای تجسمی*. ۲(۱)، ۳۱-۵۲. https://jdva.du.ac.ir/article_38.html
- حسامی کرمانی، منصور و محققیان گورتانی، مهری (۱۴۰۲). پژوهش تحلیلی در باب امکان نسبت میان حرکت جوهری و آثار رضا عباسی. *رهپویه هنر*. ۲(۱)، ۴۹-۵۷. https://www.doi.org/10.22034/rph.2023.2000623.1033
- حسینی‌راد، عبدالمجید (۱۳۸۴). *شاهکارهای نگارگری ایران*. موزه هنرهای معاصر تهران و مؤسسه توسعه هنرهای تجسمی.
- رزمخواه، حسن، ناظری، افسانه، حسینی، مهدی، جوانی، اصغر و امام‌جمعه، مهدی (۱۴۰۲). بازتاب مؤلفه‌های فلسفی ملاصدرا در زیبایی‌های محتوایی و صوری آثار نقاشی مکتب اصفهان. *پیکره*، ۱۲(۳۳)، ۵۱-۶۶. https://www.doi.org/10.22055/pyk.2023.18469
- زین‌العابدینی، پیام و احمدی، فاطمه (۱۴۰۱). بررسی متالپسیس در نگاره‌های مکتب اصفهان با تکیه بر الگوی کارین کوکونن، *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۲۷(۴)، ۶۷-۷۴. https://www.doi.org/10.22059/jfava.2022.344156.666922
- سودآور، ابوالعلاء (۱۳۸۰). *هنر دربارهای ایران*. (ناهید محمد شمیرانی، مترجم). کارنگ.
- شه‌کلاهی، فاطمه و فهیمی‌فر، اصغر (۱۴۰۰). بررسی مفهوم چندصدایی و گفتگومندی میخائیل باختین در نگاره‌های رضا عباسی، *نگره*. ۵۹(۴)، ۷۵-۸۹. https://www.doi.org/10.22070/negareh.2020.5267.2440

- فاضل، سیده آیین، چیت‌سازیان، امیرحسین (۱۳۹۱). رویکردی جامعه‌شناختی بر زندگی رضا عباسی. *نگره*. ۲۴(۴)، ۳۷-۵۰. https://negareh.shahed.ac.ir/article_88.html
- قمی، قاضی احمد (۱۳۶۶). *گلستان هنر* (احمد سهیلی خوانساری، مصحح). کتابخانه منوچهری.
- کنبی، شیلا (۱۳۷۸). سن و سال در نگاره‌های آقا رضا، *دوازده رخ* (یعقوب آژند، مترجم). مولی.
- کنبی، شیلا (۱۳۸۹). *رضا عباسی: اصلاح‌گر سرکش* (یعقوب آژند، مترجم). فرهنگستان هنر.
- گرابر، اولگ (۱۳۸۳)، *مروری بر نگارگری ایرانی* (مهرداد وحدتی دانشمند، مترجم). فرهنگستان هنر.
- گری، بازیل (۱۳۸۳). *نقاشی ایرانی* (عربعلی شروه، مترجم). عصر جدید.
- مخلصی، مژده و مازیار، امیر (۱۴۰۲). نمود خصلت‌های هنری رضا عباسی در ارقام و کتیبه‌هایش. *نگره*. ۶۸(۱۸)، ۴۳-۵۷. https://www.doi.org/10.22070/negareh.2022.15689.2957
- واله اصفهانی، محمدیوسف (۱۳۷۲). *خلدبرین(ایران در روزگار صفویان)* (میرهاشم محدث، به‌کوشش). بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.
- ولش، آنتونی (۱۳۸۶). نقاشی و حمایت از آن در سلطنت شاه عباس اول. در *اصفهان در مطالعات ایرانی* (محمدتقی فرامرزی، مترجم، ج۲). فرهنگستان هنر.
- Canby, S. R. (1996). *The rebellious reformer: The drawings and paintings of Riza-yi Abbasi of Isfahan*. I.B. Tauris.
- Hopcke, R. H. (1989). *A guided tour of the Collected Works of C. G. Jung*. Shambhala Publications.
- Jung, C. G. (1971). *Memories, dreams, reflections* (A. Jaffé, Ed.). Random House. https://antilogicalism.com/wp-content/uploads/2017/07/memories-dreams-reflections.pdf
- Jung, C. G. (1973). On the nature of the psyche. In G. Adler & R. F. C. Hull (Eds.), *The collected works of C. G. Jung* (Vol. 8, *The structure and dynamics of the psyche*). Princeton University Press. https://jungiancenter.org/wp-content/uploads/2023/09/vol-8-the-structure-and-dynamics-of-the-psyche.pdf
- Jung, C. G. (1978). *The collected works of C. G. Jung: Vol. 15. The spirit in man, art, and literature* (G. Adler & R. F. C. Hull, Eds.). Princeton University Press. https://s3.us-west-1.wasabisys.com/luminist/EB/I-J-K/Jung%20-%20The%20Spirit%20in%20Man,%20Art,%20and%20Literature.pdf
- Jung, C. G. (1982). *The practice of psychotherapy*. In H. Read, M. Fordham, G. Adler, & W. McGuire (Eds.), *The collected works of C. G. Jung* (Vol. 16). Princeton, NJ: Princeton University Press. https://www.jungiananalysts.org.uk/wp-content/uploads/2024/10/C.-G.-Jung-Collected-Works-Volume-16_-The-Practice-of-Psychotherapy-1.pdf
- Jung, C. G. (2014). *The archetypes and the collective unconscious* (2nd ed., R. F. C. Hull, Trans.; Vol. 9, Part 1). Princeton University Press. https://www.jungiananalysts.org.uk/wp-content/uploads/2018/07/C.-G.-Jung-Collected-Works-Volume-9i_-The-Archetypes-of-the-Collective-Unconscious.pdf
- Jung, C. G., von Franz, M.-L., Henderson, J. L., Jacobi, J., & Jaffé, A. (1964). *Man, and his symbols*. Anchor Press/Doubleday. https://www.academia.edu/125841688/Man_and_his_Symbols_Carl_G_Jung
- Stchoukine 1969, *Les Peintures des Manuscrits de Shah Abbas I^er^ a la Fin des Safavis*, Paris.