دوفصلنامهٔ علمی ـ تخصصی
مطالعات هنر و رسانه
سال سوم، شمارهٔ پنجم، بهار و تابستان ۱۴۰۰
صص ۱۰۱-۱۲۲

تحلیل نماد انسان در آثار منتخب علی اکبر صادقی بر پایهٔ روان‌شناسی تحلیلی یونگ[1]

بهاره خردمند / کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.*
kheradmand.bh@gmail.com
مریم خردمند / دانشجوی دکترای حکمت هنرهای دینی، دانشگاه ادیان و مذاهب، قم، ایران.

دریافت: ۱۳۹۹/۹/۱۶ - **پذیرش:** ۱۴۰۰/۲/۱۸

چکیده

علی اکبر صادقی از جمله نقاشان مطرح سبک سورئالیسم است که بیشترین استفاده از نماد را در آثارش کرده است. او مانند دیگر نقاشان سورئال، در پی آن است تا به توصیف اموری بپردازد که گه‌گاه و در شرایطی خاص از ناخودآگاه انسان جدا و در رؤیاهای او پدیدار می‌شوند. از همین‌رو، می‌توان با رویکرد روان‌شناسانه به تحلیل و تفسیر آثار او بپردازیم. هدف این مقاله آن است که با مطالعهٔ آثار مکتوب مرتبط با نقاشی‌ها و مفاهیم نظری، فهم کاملی از آثار این نقاش ارایه دهد و نمادهای موجود در نقاشی‌های او را تحلیل کند. پرسش اصلی آن است که با توجه به نمادهای به‌کار رفته در آثار علی اکبر صادقی، چگونه می‌توان بر طبق روان‌شناسی یونگ، به‌معنای آثار و درونیات این هنرمند پی برد؟ برای رسیدن به پاسخ، چهار اثر این هنرمند بر اساس موضوع و سایر مؤلفه‌هایی چون انسان به‌صورت غیر تصادفی انتخاب شده و نگارندگان تلاش کردند تا با روش توصیفی - تحلیلی به مطالعهٔ این آثار بر مبنای روان‌شناسی یونگ بپردازند و فهم جدید و عمیقی از این آثار ارایه دهند. در انتها، نگارندگان به این نتیجه دست یافتند که تمام نمادهای موجود در این آثار در کنار یکدیگر جمع شده‌اند تا نشان دهند انسان و دنیایی که او در آن زندگی می‌کند، مهم‌ترین دغدغهٔ هنرمند است. همچنین عناصر نمادین متضادی مانند نیکی و بدی در درون هنرمند، دایماً در حال تقابل بوده و هر آن او را به‌سوی روشنایی و سعادت‌مندی و یا تاریکی و بدبختی سوق می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: علی اکبر صادقی، کارل گوستاو یونگ، نماد، سورئالیسم، انسان.

A Biannual Scientific Research Journal

Art & Media Studies

Vol.3, No.5, Spring & Summer 2021
pp.101-122

A Study on The Symbol of Man in The Selected Paintings of Ali Akbar Sadeghi According to Jung's Psychoanalysis

Bahareh Kheradmand / M.A Graduated in Art Research, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran.* kheradmand.bh@gmail.com
Maryam Kheradmand / PhD student in philosophy of Religious Arts, University of Religions and Denominations, Qom, Iran.

Received: 2020/12/6 - **Accepted:** 2021/8/5

Abstract

Ali Akbar Sadeghi, a leading Iranian Surrealist artist, creates dreamlike images full of symbolism and abstraction. Like other surrealist painters, he seeks to depict icons that occasionally and under certain circumstances got separated from the storehouse of the human unconscious and appear in their dreams. Studying the psychoanalysis approach, we aim to explore the symbols representing his paintings to provide a clear picture of his works. Thus, the question raised how we understand Ali Akbar Sadeghi's paintings through Karl Gustav Jung's psychoanalysis? We selected four of his paintings based on their subjects and other components such as the image of man, nature, etc. Finally, we conclude that all the symbolic elements gathered to express the fact that man and his world are one of his main concerns. Also, the existence of opposite symbolic elements in the artist's mind, such as good and evil, continuously confront each other, leading them to illumination, felicity, or darkness and misfortune.

Keywords: Ali Akbar Sadeghi, Carl Gustav Jung, symbolism, surrealism, human.

مقدمه

تحلیل روان‌کاوانه، ثمرهٔ ارزشمندی از روان‌شناس برجستهٔ کارل گوستاو یونگ[۲] (۱۸۷۵-۱۹۶۱) است. بنیان این نظریه بر پایهٔ سه کلیدواژه اساسی بنا شده است: ناخودآگاه جمعی،[۳] نماد و کهن‌الگوها.[۴] یونگ در این نظریه، مفهومی تازه‌ای به نام ناخودآگاه جمعی را معرفی می‌کند. او ناخودآگاه جمعی را ریشهٔ روانی رشد تکاملی انسان و مخزن تجربه‌های گذشتگان که در پرده‌ای از ابهام فرورفته و از خاطره‌ها محو شده است، تعریف می‌کند. همچنین ناخودآگاه جمعی، امری کلی و عمومی است و محتوای آن را می‌توان در همهٔ انسان‌ها یافت. ناخودآگاه، توانایی ورود به بعد بالاتر هستی را دارد و همواره به‌عنوان اصل اخلاقی زندگی انسان مطرح می‌شود. یونگ رفتارهای بیرونی فرد را بازتابی از تمام انگیزه‌های انسانی موجود در ناخودآگاه می‌داند. ازنظر وی، خودآگاه ذهن آدمی، همچون پوسته‌ای نازک و ناپایدار است؛ درحالی‌که ناخودآگاه، قلمرویی پایدار و پیوسته‌ای است که سرشت آدمی را شکل می‌دهد.

تأکید روان‌شناسی یونگ بر تحلیل و شناخت نمادها است. به باور او، کهن‌الگو بخشی از ناخودآگاه جمعی انسان و نماد، زبان ناخودآگاه است که در رؤیاهای آدمی ظاهر می‌شوند. در حقیقت، یونگ کهن‌الگوها را اموری فراموش‌شده می‌داند که هرچند وقت یک‌بار در لباس‌هایی مبدل به‌صورت تمثیلی و استعاری در رفتار، گفتار و حالات افراد جامعه در قالب اسطوره و یا اشکال نمادین در ادبیات و هنر متجلی می‌شوند.

با توجه به آن‌چه بیان شد، می‌توان نماد را مفهومی ناشناخته و پنهانی تعریف کرد که غالباً به چیزی فراتر از آگاهی انسان اشاره می‌کند و موجب به وجود آمدن رازی در ذهن فرد می‌شود. نمادهایی که در ناخودآگاه قرار دارند، دریچه‌هایی هستند که انسان را قادر می‌سازد تا به درون تاریک‌ترین و عمیق‌ترین لایه‌های ذهن و روان خود وارد شوند. این نمادها، در رؤیاها و در هنگام کشف شهود بر انسان ظاهر می‌شوند. ازاین‌رو، در این پژوهش، تلاش شده است تا با رویکردی میان‌رشته‌ای و با بهره‌گیری از نظریات روان‌شناسی، به‌ویژه نظریات یونگ، به لایه‌های معنایی جدیدی از نمادهای سورئالیستی در نقاشان معاصر ایران دست یابیم. این پژوهش کمک می‌کند تا شناخت

تازه‌ای نسبت به سبک سورئالیسم و آثار موجود در این سبک داشته باشیم. برای دست‌یابی به این هدف، به بررسی آثار یکی از نقاشان معروف مکتب سورئالیست ایران، علی اکبر صادقی پرداختیم. این آثار بر اساس موضوع و سایر مؤلفه‌هایی چون انسان، به‌صورت غیر تصادفی انتخاب‌شده‌اند و با روش توصیفی - تحلیلی به تفسیر این آثار می‌پردازیم.

علی اکبر صادقی (۱۳۲۶، تهران) یکی از شاخص‌ترین نقاشان در ایران است که تحصیلات خود را در دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران گذرانده است. اغلب فضاهای آثار او را مضامین اساطیری، حماسی و یا قصه‌های دینی شکل داده‌اند. در نقاشی‌های صادقی آموزه‌های دین زرتشت و مانویت مانند تقابل خوبی و بدی، نیکی و پلیدی، اهورا و اهریمن، نور و تاریکی نمود پیدا می‌کند. همچنین جلوه‌هایی از نگارگری، نقاشی‌های سبک قاجار و نقاشی قهوه‌خانه‌ای را می‌توان در آثار وی مشاهده کرد. وی به‌خوبی تکنیک‌های نقاشی ایرانی را با نقاشی غربی تلفیق کرده است. آثار او مخاطب را به یاد نقاشی‌های سالوادور دالی[۵] (۱۹۰۴-۱۹۸۹) و رنه مگریت[۶] (۱۸۹۸-۱۹۶۷) می‌اندازد. صادقی خود بر این نکته تأکید می‌کند که کارهایش آمیزه‌ای از سورئالیسم غربی توأم با عرفان و نوعی تخیل خاص شرقی است. زبان استعاری و نمادینی که این نقاش برای آثار خود انتخاب کرده است، به او اجازه داده تا درونیات و رؤیاهای خود را با مخاطبانش به اشتراک بگذارد. از همین‌رو، مانند دیگر هنرمندان سورئالیست که برای خلق آثارشان به سراغ ناخودآگاه رفته‌اند و رؤیاهایشان را در بیداری به تصویر کشیده‌اند، بهتر است تا با دید یک روان‌شناس به تحلیل و تفسیر آثار علی اکبر صادقی پرداخت.

این مقاله بر آن است تا با مطالعهٔ تحلیلی آثار مکتوب مرتبط با نقاشی‌ها و مفاهیم نظری پژوهش‌های مرتبط، فهم کاملی از این آثار ارایه داده و نمادهای موجود در نقاشی‌های علی اکبر صادقی را بر طبق دیدگاه یونگ تحلیل کند. پرسش اصلی در این مقاله آن است که با استفاده از دیدگاه یونگ، چگونه می‌توان به‌تحلیل نمادهای به‌کار رفته در آثار علی اکبر صادقی همت گمارد و از این طریق، به‌معنای آثار و درونیات

هنرمند پی برد؟ در ادامه، نخست شرح کوتاهی از پیشینهٔ پژوهش ارایه می‌شود. سپس تعریف نماد از نگاه یونگ مطرح شده و در نهایت، تحلیل آثار بیان می‌شود.

پیشینهٔ تحقیق

آثار و نگرش هنری علی اکبر صادقی در کتب محدودی معرفی و مورد بررسی قرارگرفته‌اند. از آن جمله، می‌توان به کتاب الف (۱۳۷۱) اشاره کرد. در این کتاب، نادر ابراهیمی به تحلیل پنجاه اثر از علی‌اکبر صادقی با رویکردی فلسفی می‌پردازد، همچنین می‌توان کتاب مجموعهٔ آثار علی‌اکبر صادقی (۱۳۷۷) با مقدمه‌ای از جواد مجابی و نورالدین زرین کلک را نام برد. در این کتاب، آثار او از سال‌های ۱۳۵۶تا ۱۳۷۶ به چاپ رسیده است. کتاب نود سال نوآوری در هنر تجسمی ایران (۱۳۹۵) نوشتهٔ جواد مجابی نیز به معرفی هنرمندان معاصر از جمله علی اکبر صادقی پرداخته است. مجابی در این اثر، نگاه و تأملات خود را در باب هنر تجسمی ایران به ثبت رسانده است.

همچنین پایان‌نامه‌هایی مانند بررسی اقتباس فیلم‌نامه از ادبیات کهن به‌ویژه داستان‌های اسطوره‌ای در انیمیشن ایران (نمونهٔ موردی آثار علی اکبر صادقی) نوشتهٔ سحرناز نیل فروشان (۱۳۹۵)، نشانه - معناشناسی تصویری در منتخب آثار هنرمندان معاصر نورالدین زرین کلک، فرشید مثقالی و علی اکبر صادقی نوشتهٔ فرزانه لطفی (۱۳۹۵) و تحلیلی بر روند سیر تحول پرتره‌سازی هنرمندان برجستهٔ صد سال اخیر ایران (مطالعهٔ موردی: کمال‌الملک، علی اکبر صادقی، آیدین آغداشلو و مرتضی ممیز) نوشتهٔ فرشته نوبخت (۱۳۹۳) اشاره کرد. گرچه هر سه پایان‌نامه به تحلیل آثار علی اکبر صادقی پرداخته‌اند، اما رویکرد هیچ یک از آن‌ها از دریچهٔ روان‌شناسی نبوده است. بر این اساس، پژوهشی در زمینهٔ تحلیل روان‌شناختی آثار علی اکبر صادقی مشاهده نشده است. در خصوص یونگ و نظریات وی می‌توان به مجموعهٔ کتاب‌های خود او، همچنین مقالات مختلفی از جمله «مقایسه تطبیقی سیر کمال‌جویی در عرفان و روان‌شناسی یونگ» نوشتهٔ سید علی میرباقری فرد و طیبه جعفری در مجله ادبیات

عرفانی (۱۳۸۹)، «یونگ و روان‌شناسی دین» نوشتۀ اشرف باقری‌پور (۱۳۸۹) و «خدا در اندیشۀ یونگ» نوشتۀ جواد فیروزی و زینت حسینی (۱۳۹۱) اشاره کرد.

اما در مورد تحلیل روان‌شناختی در آثار ادبی و هنری، می‌توان به پژوهش‌های زیر اشاره کرد: کتاب تحلیل‌های روان‌شناختی در هنر و ادبیات (۱۳۹۴) نوشتۀ محمد صنعتی که به برخی از آثار هنری و ادبی در زمینه‌های داستان، شعر، فیلم و نقاشی از دید روان‌شناختی بررسی شده‌اند. همچنین مقالاتی مانند «بررسی تطبیقی نمادهای داستان ضحاک در شاهنامۀ فردوسی و اژدهاک در نمایش‌نامۀ بهرام بیضایی بر اساس آرای یونگ» نوشتۀ منیره حجتی سعیدی و مریم حجتی سعیدی (۱۳۹۴) و «بررسی رمان شازده احتجاب از چشم‌انداز نظریات یونگ» نوشتۀ فریده آفرین، فصلنامه نقد ادبی (۱۳۸۸) اشاره کرد. همچنین از پایان‌نامه و مقاله‌هایی در مورد نقد روان‌شناسی می‌توان به تأثیریافته‌های روان‌شناسی در مکتب سورئالیسم با تکیه بر آثار رنه مگریت نوشته مهتاب نسائی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز (۱۳۸۷)، روش‌شناسی هنر سورئالیستی در خلق تصاویر وهم‌آمیز نویسنده فاطمه پورمند دانشگاه هنر (۱۳۹۰)، جایگاه نقد روان‌کاوانه در بررسی آثار نقاشان معاصر نوشته زهرا نوری زنور در دانشگاه هنر (۱۳۹۳) و تأثیر نمادگرایی در هنر ایران نوشته جواد علیمحمدی اردکانی دانشگاه شاهد (۱۳۸۱) اشاره کرد. بر اساس این پیشینه هیچ یک از این کتب و پژوهش‌ها مستقیماً به آثار علی‌اکبر صادقی با استفاده از روان‌شناسی یونگ نپرداخته است و بنابراین نگارندگان در این مقاله درصدد هستند تا این موضوع را مورد کنکاش و بررسی قرار دهند.

مبانی نظری تحقیق

کارل گوستاو یونگ، روان‌شناس و اندیشمند سوئیسی، به‌مدت بیست سال از طریق تصاویر، فرآیند ناخودآگاه ذهن را مورد بررسی قرارداد. او در تحلیل نمادهایش، از علوم مختلف نظیر ریاضی و نجوم استفاده کرد و به مطالعه بر روی نمادهای مذهبی، اساطیری، کیمیاگری، جادوگری و نمادهای گیاهی و عناصر طبیعی پرداخت. از نظر

او، نماد، زبان هستی و جهان است و انسان از طریق همین زبان، قادر است تا با دنیا، طبیعت و خویشتن خود سخن بگوید (مورنو، ۱۳۷۶: ۴۷). ازاین‌رو، انسان نه تنها در جهانی از نمادها زندگی می‌کند، بلکه دنیایی از نمادها را در درون خود پنهان کرده و از این طریق، قادر است تا از خلأ تجربه‌ای کیهانی، در درون خودآگاه شود و زندگی شخصی و اجتماعی خود را شکل دهد (یونگ، ۱۳۹۵: ۱۵). او نماد را جلوهٔ طبیعی از ماهیت، حیات، حرکات و قوانین ضمیر ناخودآگاه معرفی می‌کند و آن را راهی برای ورود به محتوای عینی انسان می‌داند.

در نظر انسان، نماد امری آشنا است، اما در اصل در چشم بیننده تماماً آشنا نیست. نماد بر اندیشه و احساس افراد اثری تکان‌دهنده و حیات‌بخش می‌گذارد و تا زمانی‌که برخوردار از معنا باشد، زنده است. یونگ بر این امر تأکید دارد که طبیعت، نه نمادی انضمامی است و نه انتزاعی، نه معقول است و نه نامعقول، نه واقعی است و نه غیرواقعی، نه پنهان است و نه پیدا، بلکه همواره هردوی آن‌ها است. این بدان معناست که برای تعبیر پیام امر نمادین، شناخت آگاهانهٔ عادی کافی نیست و لازم است تا فرد از دانش تاریخی نمادگرایی دینی و نیز دانش فلسفه و اسطوره برخوردار باشد (مورنو، ۱۳۷۶: ۴۹-۴۸). بر این اساس، یونگ نماد را «فرا نمودی انسان انگارانه»[۷] از چیزی مافوق بشری تعریف می‌کند که حاوی تصاویری است که غالباً از آگاهی فراتر رفته و به ذهن احساسی از رمز و راز می‌بخشد (یونگ، ۱۳۹۵: ۴۸).

با در نظر گرفتن دیدگاه یونگ، می‌توان گفت که نمادها به دو شیوهٔ آگاهانه و ناآگاهانه به‌وجود می‌آیند. نمادها در بخش آگاهانه، تحت تأثیر عوامل بیرونی و در ناخودآگاه تحت تأثیر عوامل درونی هستند. آفرینش نماد، زمانی به‌وقوع می‌پیوندد که انسان، هنگام دریافت‌های خود از حقیقت، نتواند آن‌چه را که درک کرده در حیطهٔ عقل بیان کند. ازاین‌رو، به خلق نماد می‌پردازد (درویش‌منش، ۱۳۸۶: ۱۸۵).

به باور یونگ خودآگاه انسان، کهن‌الگوها را به‌صورت نماد می‌شناسد:

«همان‌طور که جسم ما از اندام‌هایی شکل‌گرفته که هر یک تاریخ تکاملی طولانی‌ای دارند، ذهن ما نیز اجزاء و تاریخ‌هایی دارد. ذهن و روان

نیز تحولی زیست‌شناسانه، پیشاتاریخی و ناخودآگاهانه دارند. به‌عنوان‌مثال، در اسناد بی‌شماری از تمدن‌های انسانی مفهومی تکرار شده است: برادرانی که با یکدیگر می‌جنگند. این مفهوم درواقع کهن‌الگویی است و شکل‌های متنوع ظهورش می‌توانند بسیار متفاوت باشند. در رؤیاهای بزرگ و نمادین ما، این کهن‌الگوها روشن‌تر جلوه می‌کنند» (یونگ، ۱۳۷۲: ۷۷).

به بیان دیگر، انسان تمایل به نمادسازی دارد، از همین‌رو، هر آن‌چه در جهان وجود دارد، برای او جلوه‌ای نمادین به خود می‌گیرد و تا جایی پیش می‌رود که کل جهان را به‌عنوان یک نماد می‌بیند. اشیاء طبیعی مانند سنگ‌ها، گیاهان، حیوانات، کوه‌ها، دره‌ها، خورشید، ماه، آب، آتش و یا چیزهایی که ساخته دست انسان هستند مانند خانه، قایق، اتومبیل، اشکال مجرد همچون اعداد، مثلث، دایره، مربع همگی می‌توانند نقشی نمادین داشته باشند.

نمادهایی که در ناخودآگاه وجود دارند، در رؤیاها و هنگام کشف و شهود ظهور می‌کنند. این نمادها را می‌توان ناب‌ترین و حقیقی‌ترین نمادها دانست، چراکه از اعماق روح و روان آدمی سرچشمه گرفته و انسان دخالتی در به‌وجود آمدن آن‌ها ندارد. این نمادها برگرفته از ناخودآگاه بوده و دریچه‌ای به‌سوی شناخت آن چیزهایی هستند که در شخصی‌ترین و درونی‌ترین بخش تفکر افراد جای گرفته‌اند. همچنین، نمادها از طریق عواطف با انسان‌ها در ارتباط هستند و به‌همین دلیل، هرگونه تعبیر قراردادی یا جهانی از نماد ناممکن است و معنای واقعی آن‌ها را باید در متن، یعنی زندگی و رؤیاهای فرد، جست‌وجو کرد. به‌عبارت‌دیگر نمادها چندبعدی بوده و ممکن است دارای معناهای متضادی باشند. نمادها گاهی معنای نیک و مثبت داشته و گاه معنایی اهریمنی و منفی. به‌عنوان مثال، صلیب ممکن است گاه نماد مرگ باشد و گاه نماد زندگی، گور نیز ممکن است درجایی نمادی جنسی و در جای دیگر نماد مرگ باشد. از همین‌رو، یونگ بارها به شاگردان و پیروانش توصیه کرده تا دربارۀ نمادها تا جایی که ممکن است علم پیدا کنید، اما بعد هر آن‌چه فراگرفته‌اید را فراموش کنید تا از این طریق برای تفسیر درست آماده شوید (وزیرنیا، ۱۳۸۱: ۶۸).

در رؤیا، نمادها با عملکردی خلاقانه می‌کوشند تا ذهن بدوی انسان را در قلمروی خودآگاه «متبلور» یا پیشرفته‌ای وارد کنند که هرگز پیش از آن در آن‌جا نبوده و بنابراین هرگز در معرض درون‌نگری انتقادی قرار نگرفته است. چراکه پس از آن‌که خودآگاه، به‌تدریج انکشاف پیدا کرد، ارتباط خود را با بخش‌های بالندهٔ نیروی روانی ابتدایی از دست داد، به‌گونه‌ای که فعالیت روانی خودآگاه، دیگر هرگز نتوانست به فعالیت روانی اولیه دست یابد، زیرا این فعالیت در فرآیند تشکیل همین خودآگاه دگرگون‌شده‌ای که تنها وسیلهٔ دستیابی به آن بود، از میان رفت (یونگ، ۱۳۹۵: ۱۴۱).

یونگ نمادها را به دو دستهٔ نمادهای طبیعی و نمادهای فرهنگی تقسیم می‌کند. نمادهای طبیعی از محتویات ناخودآگاهِ روان سرچشمه می‌گیرند، بنابراین معرف گونه‌های فراوانی از نمایه‌های کهن‌الگوهای بنیادین می‌باشند و در بسیاری موارد می‌توان ریشه‌های کهن‌الگوهای این نمادها را به‌وسیلهٔ انگاره‌ها و نمادهایی که در قدیمی‌ترین شواهد تاریخی و جوامع بدوی وجود دارند، ردیابی کرد (همان: ۱۳۴). همچنین اساطیر، افسانه‌ها و قصه‌هایی که مضامین‌شان نزد بیشتر اقوام پیدا می‌شود، نمونه‌های بارز نمادهای جمعی هستند. تصویرهای عالم‌گیر چون اژدها، غار، درخت، گل، خدایان و نمونه‌هایی از این دست که پایهٔ مشترک افسانه‌ها، قصه‌ها، اساطیر و نمادهای مذهبی و فرهنگی تمام بشریت هستند، خاصه در خواب‌های بنیادین ظاهر می‌شوند و نمادهای مذهبی نیز با صور نوعی ناخودآگاهی جمعی مطابقت دارند (ستاری، ۱۳۶۶: ۴۶۳). نمادهای فرهنگی برای توضیح حقایق جاودانگی به کار گرفته شده و تا به امروز همچنان در بسیاری از ادیان کاربرد دارند. این نمادها دچار تحولات فراوانی شده و این فرآیند تحول کم‌وبیش وارد خودآگاه گشته و بدین‌سان به‌صورت نمایه‌های جمعی موردپذیرش جوامع متمدن درآمده‌اند (یونگ، ۱۳۹۵: ۱۳۴).

باگذشت زمان، نمادهای مختلف بر الگوی یک صورت نوعی منطبق می‌شوند و هرچه لایهٔ مولد نماد به جهان عینی محسوس و به تجارب روزانهٔ زندگی نزدیک‌تر باشد، به‌همان نسبت جنبهٔ نمادین آن ضعیف‌تر است. در دنیای معاصر، انسان‌ها به سبب واقع‌گرایی و روی آوردن به عقل‌گرایی، کم‌تر از طریق خودآگاه خود به سراغ

ساخت نماد می‌روند. در واقع، علم و مسایل علمی، ما را تا حدی از دنیای نمادها دور ساخته است. یونگ این امر را یکی از دلایلی می‌داند که موجب شده تا روان‌شناسان نمادهای مورد مطالعه را فرآوردۀ انسان‌هایی در نظر بگیرند که باورهای علمی، تردیدها و پیش‌داوری‌هایشان سبب ایجاد اندیشه و احساس‌های منسوخ شده، سوء تعبیرهای لجوجانه و جهل مرکب می‌شوند. روان‌شناسان برای تحلیل نمادهای موجود در روان هر یک از این افراد باید به بررسی این امر بپردازند که آیا این نمادها حاصل تجربه‌های شخصی و یا خواب بوده و یا این‌که آن نمادها را از بنیان‌های معرفت خودآگاه غیر شخصی و همگانی برگزیده است (همان: ۱۳۸).

با این همه، ناخودآگاه، ویژگی ذهن انسان‌های اولیه را حفظ کرده و همین ویژگی است که نمادهای موجود در رؤیا همواره به آن اشاره دارند، گویی ناخودآگاه می‌خواهد آن‌چه را که ذهن در جریان تکامل خود از دست‌داده، مانند پندارهای واهی، خیال‌پردازی‌ها، شکل‌های کهنۀ اندیشه، غریزه‌های بنیادی و غیره را دوباره زنده کند (همان: ۱۴۱). تنها می‌توانیم نمادها را در هنر، دین، عرفان و خواب‌هایمان ببینیم.

با توجه به دیدگاه یونگ یکی از رویکردهایی که در آن بیشترین نماد دیده می‌شود، دین است. وی بیان می‌کند:

> «از آن‌جایی‌که چیزهای بی‌شماری فراسوی حد ادراک ما وجود دارند، پیوسته ناگزیر می‌شویم که به یاری اصطلاحات نمادین برداشت‌هایی از آن‌ها ارایه بدهیم که نه می‌توانیم تعریفشان کنیم و نه به‌درستی آن‌ها را بفهمیم. درست به‌همین دلیل است که ادیان از زبان نمادین بهره می‌گیرند و خود را با نمادها تعریف می‌کنند» (همان: ۱۸-۱۹).

یونگ قصد دارد تا این امر را بازگو کند که سرچشمۀ تمام امور دینی، ریشه در ناخودآگاه انسان‌ها دارد. آیین‌ها و نمادهای مذهبی می‌توانند از ناخودآگاه انسان برآیند و دامنۀ نفوذ خود را بر کل یک جامعه بگسترانند (حجتی سعیدی، ۱۳۹۴: ۱۳).

مبحث دیگری که نماد در آن بیشترین نمود را دارد، هنر است. هنر، بیانی تمثیلی یا نمادین است و به‌همین دلیل، ابهام، جزء مشخصات ذاتی هنر محسوب می‌شود.

البته باید متذکر شد که منظور از ابهام، «ابهام محض» یا «ابهام مطلق» نیست. هر نوع ابهامی نمی‌تواند به‌عنوان شاخص بیان هنری تلقی گردد، بلکه مقصود ابهام تمثیلی و نمادین است به‌معنای حقیقی آن. این ابهام، ابهامی است که در عالم طبیعت هم به‌عنوان رمز یا نمادی برای عوالم فوق طبیعی وجود دارد و هم در اعمال، به‌عنوان نمادها یا تمثیل‌هایی که نشان‌دهندهٔ روح و ذهن ما است، نمایان می‌شود (آوینی، ۱۳۷۹: ۲۲).

تحلیل آثار

در تابلوی «استوانه»، فیگور پیرمرد نیمه عریانی در مرکز تابلو به‌تصویر درآمده است. در مقابل او صفحهٔ شطرنجی قرار دارد. مکعب‌های صفحهٔ شطرنج برخلاف بقیهٔ صفحات، از خانه‌های توخالی درست شده است. در دستان این پیرمرد، آدمی قرار دارد و او در حال انداختنِ آن مرد در یکی از این خانه‌هاست. در پشت سر او، روی زمین سایهٔ فردی در حال فریاد زدن دیده می‌شود. در کنار صفحهٔ شطرنج، سایهٔ یک فرشته قرار دارد. در جلوی اثر، سه گل وجود دارد. گل‌ها در این نقاشی نمودی از زندگی و نشانهٔ خورشید هستند. کل اثر با رنگ‌های گرم پوشانده شده است.

تصویر شمارهٔ ۱: استوانه، ۱۳۷۲، ۷۶×۶۱ سانتی‌متر (مجابی و زرین کلک، ۱۳۷۷: ۲۳۳)

این رنگ‌ها فضا را شبیه به بیابان کرده‌اند و به مخاطب حس بی‌خوابی، هیجان،

اضطراب و تلاطم فکری را القاء می‌کنند. طرز قرار گرفتن ستون‌ها در تصویر و نوع حرکت قلم‌مو و رنگ گزاری روی کوه‌های اطراف، به‌تصویر عمق داده است.

آدمی در این تابلو، با بازی شطرنج در حال کشف ناشناخته‌های این دنیا است. در کتاب *فرهنگ نمادها*، بازی شطرنج، نمادی از حیله‌های جنگی جنگ‌جویان است. در این میدان، میان مهره‌ای سفید و سیاه، به‌بیان دیگر میان ظلمت و نور، جنگی درمی‌گیرد. از آن‌جایی‌که این بازی اساساً به هوش و مهارت‌های ذهنی فرد نیازمند است، آن را با خرد جهانی ارتباط داده‌اند. دیدگاهی که در باور ایران باستان نیز مطرح بوده است. بر اساس باور مانوی، راه رستگاری و رسیدن به نور مطلق، کسب معرفت و خرد است (بهار و اسماعیل‌پور مطلق، ۱۳۹۴: ۲۰۱). صفحهٔ شطرنج یک ماندالای چهارگوش است و نماد شیوای متحول‌کننده و همچنین برابر با ییِنگ و یانگ است. علاوه بر این، ماندالا نماد هستی، نماد نبرد میان گرایش‌هایی است که می‌توانند در درون آدمی جابه‌جا شوند (شوالیه و گربران، ۱۳۷۸: ۶۳). صفحهٔ شطرنج درون این اثر نمادی از دنیای ظاهری است که از سایه و نور بافته‌شده و میان یانگ و ییِنگ و یا نور و ظلمت - در باور ایرانیان باستان - تناسب و وحدت ایجاد می‌کند. یونگ معتقد بود که این تضادها همان عاملی هستند که چنان‌چه درهم آمیخته شوند، موجب رشد، کمال و یکپارچگی در وجود انسان می‌شوند (هال، ۱۳۷۵: ۸۷)، اما این انسان در مقابل این دنیای لایتناهی هنوز در اول راه است و می‌بایست بسیار به کندوکاو بپردازد. او برای این‌که این راه پرخطر را به آسانی طی کند، نیاز به راهنما دارد. پیرمرد در نمادشناسی به‌معنای تجسم خرد کهن انسان یا ناخودآگاه جمعی است (Cirlot, 1971: 243). از طرف دیگر، هنرمند با پیر نشان دادن این انسان به‌نوعی قصد دارد تا بر پیر دانای وجود آدمی تأکید کند. یونگ نقش پیر دانا را یکی از مراحل رسیدن به فردیت معرفی می‌کند (مورنو، ۱۳۷۶: ۷۳). پیر دانا زمانی پدیدار می‌شود که انسان نیازمند درون‌بینی، تفاهم، پند نیکو، تصمیم‌گیری و برنامه‌ریزی است و خود قادر نیست تا این نیاز را برآورده سازد. پیر دانا، با جبران این کمبودها راهی را به فرد نشان داده و او را به‌سمت مقصودش هدایت می‌کند. این فرد، کهن الگوی روح و نمادی از خصلت روحانی ناآگاه

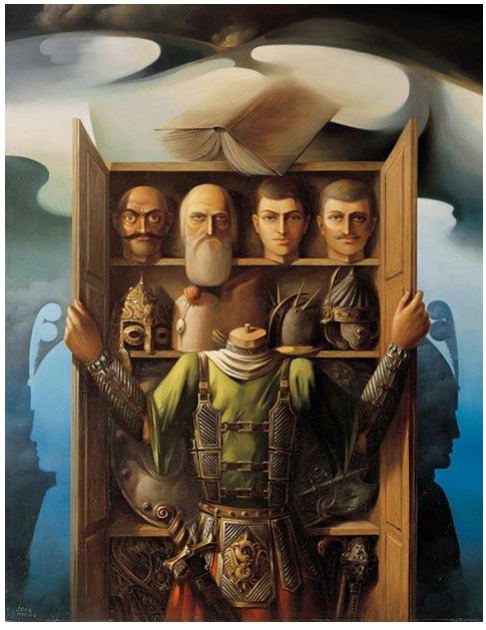
انسان‌ها است. همان پاره‌های نور درآمیخته با تاریکی در وجود انسان که سبب می‌شود آدمی در جست‌وجوی خود، با زشتی‌ها و هم با زیبایی‌ها روبه‌رو شود. گل‌های زرد رنگ در این اثر، همان نقش زیبایی‌هایی را دارد که روح آدمی برای ادامه راهش به آن نیازمند است. همچنین گل جلوه‌ای قدسی و نمودی از دوستی است که ناخودآگاه آن را به انسان نشان می‌دهد. اما سنگ و نیزه‌هایی که در اطراف وجود دارد، زشتی‌ها و موانعی هستند که فرد در این مسیر مشاهده می‌کند (یونگ، ۱۳۷۳: ۱۲۵). علاوه بر این، صادقی با قرار دادن سنگی بر روی این صفحه، قصد دارد تا اشاره‌ای به داستان هابیل و قابیل کند و اولین برادرکشی نسل بشر را به‌عنوان کهن‌الگویی در ناخودآگاه انسان بیان کند. حادثه‌ای که در طول تاریخ بشریت بارها و بارها تکرار شده است (مجابی و زرین کلک، ۱۳۷۷: ۱۵). سایه‌ای که در حال فریاد زدن است، ندای درون آدمی است که از سردرگمی و سختی این مسیر بی‌پایان خسته شده است، اما سایهٔ فرشته در این تصویر، بخشِ نیک وجود آدمی یا همان کیفیت عالی است و یا با توجه به آموزه‌های ایران باستان بخش اهورایی وجود آدمی که به یاری انسان می‌آید تا او را از این سردرگمی نجات دهد.

تصویر شمارهٔ ۲: رادیکال، ۱۳۶۰، ۹۱×۶۱ سانتی‌متر (مجابی و زرین کلک، ۱۳۷۷: ۶۸)

در این اثر، با انسانی از جنس چوب مواجه می‌شویم که در صحرایی پر از درختان قطع شده، در حال خوردن سیبی چوبی است. در باور ایرانیان باستان، نخستین انسان‌ها از تخمه کیومرث به‌صورت گیاه به وجود آمده‌اند (هینلز، ۱۳۸۵: ۱۸۳). همچنین یونگ در کتاب انسان و سمبل‌هایش بیان می‌کند که انسان‌های بدوی باور داشتند که انسان علاوه بر روح خودش دارای روح بزرگ بیشه‌ای یا روح جنگلی است (یونگ، ۱۳۹۵: ۲۳). بر روی درختی که در پشت سر انسان چوبی قرار دارد، جای بریده شدن چیزی به شکل دایره دیده می‌شود که نشان می‌دهد فرد سیب را از تنه درخت بریده است.

سیب در کارهای صادقی جایگاه خاصی دارد و در هر تابلو معنای متفاوتی پیدا می‌کند. زمانی نماد عشق است و درجایی، نمایشی از اعتدال طبیعت است. در این‌جا، سیب جهان سربسته‌ای است که وسوسه شکافتن درون آن، انسان را به هیجان آورده است. سیب نماد آرزوهای زمینی یا تسلیم شدن در برابر خواسته‌های زمینی است. هشدار خداوند برای نخوردن این میوه خود به این معناست که انسان باید از غوطه‌ور شدن در ستایش آرزوهای مادی پرهیز کند (Cirlot, 1971: 507). ازاین‌رو، جهان درون اثر پر از خواست‌ها و تمایلات زمینی شده است. فرد در این تصویر، تلاش می‌کند تا تصمیم‌ها و راه‌حل‌های خودآگاه را جایگزین پیشرفت طبیعی پدیده‌ها کند، این امر موجب می‌شود که هرچه بیشتر از ناخودآگاه و هر آن‌چه در اوست فاصله بگیرید. تمام این اتفاق‌ها، یک واقعهٔ روانی و دارای چنان اهمیتی است که آدمی را وادار می‌کند تا چیزی عمیقاً طبیعی را در خود قربانی کند. در این نقاشی، قربانی همان ناخودآگاه است. وجود ناخودآگاه هم‌سو با طبیعت و سرنوشت غم‌انگیز آن، از لحظه‌ای که آدم و حوا سیب را در بهشت خوردند، آغاز شد. داستان آدم و حوا و داستان انسان چوبی این اثر، هر دو خبر از تغییری اساسی از وضعیت این شخصیت‌ها می‌دهند. مفهوم هبوط، درون‌مایهٔ اصلی این اثر است. هبوط یا سقوط آدم و حوا از جایی بلند و رفیع همچون آسمان به‌جایی پست و بد همچون زمین، معادل سقوط این انسان از دنیای ناخودآگاه به خودآگاهی صرف است. همچنین، این دشت نمایشی از دنیایی است که در آن، امنیت خاطری که صادقی به‌دنبال آن است از میان رفته و جای آن را

سردرگمی، تنهایی و انزوا گرفته است. در این دنیا، تنهایی، پوچی و ناامیدی موجب مرگ روح و ذهن فرد شده است. به‌بیان دیگر، هنرمند قصد دارد تا به ما یادآور شود هر چه عقل‌گرایی افزایش یابد بیشتر از بهشت ناخودآگاه دور می‌شویم و این همان گم‌گشتگی روحی است که یونگ آن را نتیجه خودآگاه شکنندهٔ انسان مدرن می‌داند. درخت، نماد حقیقت مطلقی است که فتح ناخودآگاهی، با ارزش‌ترین ثمرهٔ آن است (سرلو، ۱۳۸۹: ۳۸۸)، اما در این نقاشی، انسان با قطع این درختان دیگر آن قدرت جادویی را از دست داده و کاملاً در تمایلات زمینی خود غرق‌شده است. به‌نظر می‌رسد که علی اکبر صادقی عنصر زمان را در آثار خویش حذف کرده است. بدین وسیله وی کل بشریت را در آثارش احضار می‌کند و در همین هنگام، می‌توان همه چیز را در ازلیتی که در آن جهان در مرحلهٔ خلق سیب، گل و اسب و نخستین آدم است و یا ابدیتی که گویی انسان به آخر الزمان رسیده است، مشاهده کرد (مجابی، ۱۳۹۵).



تصویر شمارهٔ ۳: بردار، ۱۳۶۹، ۸۰ ×۱۱۰ سانتی‌متر (مجابی و زرین کلک، ۱۳۷۷: ۲۰۱)

در اثر «بردار»، با مردی بدون سر و لباسی شبیه به جنگ‌جویان قدیمی مواجه می‌شویم که روبه‌روی کمدی ایستاده و در آن سرهایی با چهره‌ها و سنین متفاوت قرارگرفته است. در طبقهٔ پایین این کمد، کلاه‌خود و نقاب‌ها و در طبقات پایین‌تر ابزار جنگی قرار دارند. کتابی در بالای سر این فرد قرار دارد و دو سایه در گوشهٔ راست و چپ تصویر با رنگ آبی تیره و روشن دیده می‌شود. قسمت بالای اثر، آسمان تیره‌رنگی به‌تصویر درآمده است.

یکی از مهم‌ترین کهن الگوهایی

که یونگ مطرح می‌کند، پرسونا یا نقاب است. پرسونا یا نقاب صورتی است که فرد با آن وارد اجتماع می‌شود. در واقع، به باور یونگ، این اجتماع است که چنین نقابی را برای انسان انتخاب می‌کند (یونگ، ۱۳۷۱: ۴۰۵). پرسونا در واقع، شخصیت اجتماعی فرد به‌حساب می‌آید و خود واقعی او در زیر این نقاب پنهان است. این نقاشی تأکیدی بر این امر است که بسیاری از انسان‌ها، خود واقعی‌شان را نشان نمی‌دهند. به‌طور واضح، می‌توان دید که انسان در این نقاشی، حتی برای حفظ ظاهر خود به کتابی که نمادی از زندگی، روح و خرد است، پشت کرده و در پی آن است تا فردیت خویش را جعل کرده و سایرین را به این باور برساند که انسانِ نقاب‌دار برای خود شخصیت مستقلی دارد. انسان تصویر شده در این اثر، بدون سر است، اما از سوی دیگر، شاهد هستیم که در کمد خود چهار سر با چهره‌های مختلف دارد که هرکدام در سنین متفاوتی هستند. به‌وضوح می‌توان مشاهده کرد که فرد هربار که یکی از این چهره‌ها را برای ورود به جامعه انتخاب می‌کند، دنیای درونش را تسلیم دنیای بیرون خود می‌کند. در این‌جا، نوعی از خودبیگانگی وجود دارد که انسان درون تصویر را به راه یکی‌شدن با نقاب می‌برد و مردم را بر آن می‌دارد تا باور کنند آن‌چه به آن وانمود می‌کنند، همان خود واقعی آن‌ها است. در این‌جا، نیز بار دیگر با کهن‌الگوی روشنی و تاریکی مواجه هستیم. دو سایۀ کناری، دو بعد وجودی انسان یعنی خیر و شر را نشان می‌دهند. هنرمند

تصویر شمارۀ ۴: فصل سرخ، ۱۳۷۰، ۷۵,۵×۶۰ سانتیمتر
(مجابی و زرین کلک، ۱۳۷۷: ۲۰۹)

با چیره‌دستی از طریق تیره و روشن کردن رنگ‌ها، قصد دارد تا وجه نیک و بد این دو سایه را نشان دهد.

در *فصل سرخ*، آن‌چه بیشتر جلب توجه می‌کند، حضور فرشته در بالای سایهٔ جنگ‌جویی است که بر روی زمین توسط خنجری کشته شده است. در دستان فرشته، پارچه‌ای با نقشی از درختان مینیاتور قرار دارد و او می‌خواهد تا این پارچه را بر روی جسد سایهٔ جنگ‌جو بیندازد. در پس زمینه، تصویر ساحل و هنگام غروب خورشید دیده می‌شود. غروب خبر از آغاز شب می‌دهد و زمانی است که خودآگاه کم‌کم به پایین‌ترین حد خود رسیده و محرک‌ها و نمایه‌های ناخودآگاه می‌توانند از ورای آن بگذرند (یونگ، ۱۳۹۵: ۴۷۳). بنابراین، دنیایی که نقاش به‌تصویر درآورده همان جهان ناخودآگاه انسان است.

این اثر، صحنهٔ تقابل نیروهای متضاد وجود انسانی است که کارکردهای خیر و شر درون خویش را متلاطم کرده و موجب شده است تا یکپارچگی وجود خود را از دست بدهند و از خود بیگانه شود. سایه یا همان بُعد منفی و فراموش شدهٔ انسان در این‌جا چهرهٔ جنگ‌جویی آماده به جنگ را به‌خود گرفته است. سایه، من خودآگاه را به کناری می‌گذارد و از آن‌جایی‌که نماینده فعالیت و خودمختاری خصوصیات ناخودآگاه است، پس سفیر سرنوشت و بانی همهٔ اتفاق‌های زندگی نقاش شده است (همان: ۷۰)، اما در دنیای نقاشی صادقی، شر همیشگی نیست و عاقبت از بین می‌رود. فرشته همان نقطهٔ امیدی است که او برای نجات از این بحران، به آن متوسل می‌شود. فرشته، نماد تعالی و نیروی نامرئی و پیوند دهندهٔ میان انسان و خدا است و ارادهٔ خداوند را به انسان الهام کرده، نیکوکاران را حفظ و بدکاران را مجازات می‌کند. همچنین بر اساس کهن‌الگوهای ایران باستان، انسان دارای دو جنبهٔ اهورایی و اهریمنی است. روح و وجود او اهورایی و در مسیر نخست مبارزه با اهریمن قرار دارد (بهار، ۱۳۹۵: ۸۱). فرشته را می‌توان نمودی از جنبهٔ اهورایی انسان دانست. بنابراین انسان تنها از طریق این نیروی فراطبیعی و آسمانی است که می‌تواند بر سیاهی وجود فایق آمده و به یکپارچگی و تمامیت که همان رسیدن به‌مرحلهٔ فردیت است، دست پیدا کند. فرشتگان می‌آیند تا

مرهمی بر رنج‌ها و زوال انسان معاصر باشند. این فرشتگان، همانند آرزوها و آرمان‌های زندگی هستند که می‌آیند تا با توسل به آن‌ها سختی‌ها و ناخوشی‌های زندگی برای آدمی قابل‌تحمل شود. در این مرحله، شخصیت فرد غنی‌تر و پخته‌تر گشته و به بلوغ می‌رسد. این رشد، محصول خودآگاه نیست و فرآیندی غیر ارادی است. از همین‌رو، یونگ، درخت را که به آرامی و به‌صورت غیر ارادی رشد می‌کند نمادی از این مرحله بیان می‌کند. همچنین وی نشان می‌دهد که طبیعت به انسان این امکان را می‌دهد تا در ذهن خود صلابت روح‌های استوار و روان‌های پویا را در کوه‌ها و رودها قرار دهد و درخت را به‌عنوان نماد ریشه‌داری و بالندگی حیات در وجود خود پرورش دهد. تصویر روی پارچهٔ در دستان فرشته، همان بهشتی است که انسان در آن به آرامشی که برای آن مبارزه کرده است، می‌رسد.

نتیجه

در آثار علی اکبر صادقی، انسان در مرکز اثر قرار دارد و موضوع اصلی حول محور آدمی می‌گردد. علاوه بر این، نمادهای طبیعی و غیرطبیعی نقش بارزی در کارهای او دارند. انسان‌ها در آثار او، پای در مرحله‌ای می‌گذارند که یونگ آن را رسیدن به وحدت و یکپارچگی وجود می‌داند. در این مسیر، در طی گذشتن از مراحل وجود، انسان با نمادهای گوناگونی نظیر پیر خردمند، درخت، سیب و فرشته مواجه می‌شود. به‌علاوه، دنیای نقاشی‌های صادقی بستر تقابل میان نیروهای خیر و شر است. این کشمکش‌ها به او اجازه می‌دهد تا راه خود را نه تنها در دنیای درون، بلکه در دنیای برون نیز بیابد. با توجه به اندیشهٔ یونگ این تقابل همان عاملی است که موجب رشد، کمال و یکپارچگی در وجود انسان می‌شوند، اما گاهی آدمی به بیراهه کشیده و به‌دنبال آن دچار سردرگمی و از خودبیگانگی می‌شود. برخی تلاش می‌کنند تا در طول زندگی، خود را در پشت نقاب‌های مختلف پنهان کنند و همین امر موجب می‌شود تا با واقعیت درونیِ خویش فاصله گرفته و از خود بیگانه شوند و یا برخی با خوردن سیب ممنوعه آن‌قدر غرق در دنیای مادی وجود می‌شوند که همهٔ درختان زندگی خود را

قطع می‌کنند. به همین دلیل، جنبهٔ الهی وجود خود را به‌مرور فراموش می‌کنند و تبدیل به درختی بی‌بار و برگ می‌شوند، اما در این میان، پیر خردمند که از نظر یونگ راهنمایی است که در مواقع نگرانی و تزلزل به یاری انسان می‌آید و فرشته که نماد تعالی و پیوند دهندهٔ میان انسان و خدا است، به یاری انسان می‌آیند تا او را از شر تمام از خودبیگانگی‌ها و سایهٔ وجودش، رهایی بخشند و تعادل را در وجود وی برقرار کرده و او را به مقصودش برسانند. در نگاهی جامع‌تر، علی اکبر صادقی تلاش کرده است تا همچون عارف و سالکی شرقی، نیک و بد وجود را بر انسان بنماید و آدمیان را دعوت کند تا قدم در راه تعالی بگذارند.

پی‌نوشت‌ها

۱. این مقاله برگرفته از پایان‌نامهٔ ارشد با عنوان «تحلیل روان‌شناختی نمادهای تصویری در آثار نقاشان سورئالیست ایران» است که در سال ۱۳۹۷ دفاع شده است.

2. Carl Gustave Jung
3. collective unconscious
4. Archetype
5. Salvador Dali
6. Rene Magritte
7. anthropomorphic

منابع

آفرین، فریده. (۱۳۸۸). «بررسی رمان شازده احتجاب از چشم انداز نظریات یونگ». *نقد ادبی*. (۲)۷. ۹-۳۶.

آوینی، مرتضی. (۱۳۷۹). *رؤیای فرشتگان: بیان تمثیلی در نقاشی نوگرای ایران*. تهران: نظر.

ابراهیمی، نادر. (۱۳۷۱). *الف با*. تهران: فرهنگان.

باقری‌پور، اشرف. (۱۳۸۹). «یونگ و روانشناسی دین». *فلسفهٔ تحلیلی*. ۶(۱۸). ۱۵۵-۱۷۹.

بهار، مهرداد و اسماعیل‌پور مطلق، ابوالقاسم. (۱۳۹۴). *ادبیات مانوی*. تهران: کارنامه.
بهار، مهرداد. (۱۳۹۵). *بندهش*. تهران: توس.
پورمند، فاطمه. (۱۳۹۰). *روش‌شناسی هنر سورئالیستی در خلق تصاویر وهم‌آمیز*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه هنر. استاد راهنما: سید حسن سلطانی.
حجتی سعیدی منیره و حجتی سعیدی، مریم. (۱۳۹۴). «بررسی تطبیقی نمادهای داستان ضحاک در شاهنامهٔ فردوسی و اژدهاک در نمایشنامهٔ بهرام بیضایی بر اساس آرای یونگ». *کنفرانس بین المللی معماری، شهرسازی، عمران، هنر و محیط زیست؛ افق های آینده، نگاه به گذشته*.
درویش‌منش، کژال. (۱۳۸۶). *بررسی مفاهیم و خاستگاه نقوش و نماد در هنرهای سنتی استان کردستان*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه الزهراء. استاد راهنما: مهرانگیز مظاهری و فروزنده قاسمی.
ستاری، جلال. (۱۳۶۶). *رمز و مثل در روان‌کاوی*. تهران: توس.
سرلو، خوان ادواردو. (۱۳۸۹). *فرهنگ نمادها*. ترجمهٔ مهرانگیز اوحدی. تهران: دستان.
شوالیه، ژان و گربران. آلن، (۱۳۷۸). *فرهنگ نمادها*. ترجمهٔ سودابه فضایلی و علیرضا سید احمدیان. تهران: جیحون.
صنعتی، محمد. (۱۳۹۴). *تحلیل‌های روان‌شناختی در هنر و ادبیات*. تهران: مرکز.
علیمحمدی اردکانی، جواد. (۱۳۸۱). *تأثیر نمادگرایی در هنر ایران*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه شاهد. استاد راهنما: حبیب الله آیت اللهی.
فیروزی، جواد و حسینی، زینت. (۱۳۹۱). «خدا در اندیشه یونگ». *فلسفه دین*. ۹(۲). ۱۳۱-۱۴۸.
لطفی، فرزانه. (۱۳۹۵). *نشانه - معناشناسی تصویری در منتخب آثار هنرمندان معاصر نورالدین زرین کلک، فرشید مثقالی و علی اکبر صادقی*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز. استاد راهنما: مریم لاری.
مجابی، جواد و زرین کلک، نورالدین. (۱۳۷۷). *علی اکبر صادقی برگزیده آثار ۱۳۵۶ - ۱۳۷۶*. تهران: هنر ایران.

مجابی، جواد. (۱۳۹۵). *نود سال نوآوری در هنر تجسمی ایران*. تهران: پیکره.
مورنو، آنتونیو. (۱۳۷۶). *یونگ خدایان و انسان مدرن*. ترجمهٔ داریوش مهرجویی. تهران: مرکز.
میرباقری فرد، سید علی و جعفری، طیبه. (۱۳۸۹). «مقایسهٔ تطبیقی سیر کمال‌جویی در عرفان و روان‌شناسی یونگ». *ادبیات عرفانی*. ۲(۳). ۱۶۳-۱۹۵.
نسائی، مهتاب. (۱۳۸۷). *روان‌شناسی در مکتب سورئالیسم با تکیه بر آثار رنه مگریت*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز. استاد راهنما: کاوه نامغ.
نوبخت، فرشته. (۱۳۹۳). *تحلیلی بر روند سیر تحول پرتره‌سازی هنرمندان برجستهٔ صد سال اخیر ایران (مطالعهٔ موردی: کمال‌الملک، علی اکبر صادقی، آیدین آغداشلو و مرتضی ممیز*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه مازندران. استاد راهنما: محمد اعظم‌زاده.
نوری زنور، زهرا. (۱۳۹۳). *جایگاه نقد روان‌کاوانه در بررسی آثار نقاشان معاصر*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه هنر. استاد راهنما: کامبیز موسوی‌اقدم.
نیل فروشان، سحرناز. (۱۳۹۵). *بررسی اقتباس فیلم‌نامه از ادبیات کهن به‌ویژه داستان‌های اسطوره‌ای در انیمیشن ایران (نمونه موردی آثار علی اکبر صادقی)*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه هنر تهران. استاد راهنما: محمدرضا حسنایی.
وزیرنیا، سیما. (۱۳۸۱). «جایگاه نماد در نظام اندیشه‌ی یونگ». *خیال*. ۴. ۶۰-۷۱.
هال، کالوین اسپرینگر. (۱۳۷۵). *مبانی روان‌شناسی تحلیلی یونگ*. ترجمهٔ محمدحسین مقبل. تهران: جهاد دانشگاهی.
هینلز، جان راسل. (۱۳۸۵). *شناخت اساطیر ایران*. ترجمهٔ باجلان فرخی. تهران: اساطیر.
یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۷۱). *خاطرات، رؤیاها، اندیشه‌ها*. ترجمهٔ پروین فرامرزی. مشهد: آستان قدس رضوی.
یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۷۲). *روان‌شناسی ضمیر ناخودآگاه*. ترجمهٔ محمدعلی امیری.

تهران: علمی و فرهنگی.
یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۷۳)، *روان‌شناسی و کیمیاگری*. ترجمهٔ پروین فرامرزی. تهران: آستان قدس رضوی.
یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۹۵)، *انسان و سمبل‌هایش*.ترجمهٔ محمود سلطانیه. تهران: دیبا.
Cirlot, J. E. (1971). *A Dictionary of Symbols*. London and New York: Routlage.