نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی ● دوره ۲۷، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۱
DOI: 10.22059/JFAVA.2022.344304.666924 شناسه دیجیتال

واکاوی یک فانتزی تاریخی: انگاره‌ی *یوسف و زلیخا*[*]

حسن زین‌الصالحین[۱]، حسن بلخاری قهی[۲]، یعقوب آژند[۳]**

[۱] دکتری پژوهش هنر، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۲] استاد گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۳] استاد گروه هنرهای تصویری، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۳/۲۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۵/۰۸)

چکیده

خوانش روان‌کاوانه‌ی آثار نقاشی ایران، به‌ویژه در بستر تاریخی- اجتماعی، امری است که کم‌تر مورد توجه محققان قرار گرفته است؛ بنابراین اهمیت و ضرورت چنین پژوهش‌هایی ایجاب می‌شود. نقاشی یوسف و زلیخا، اثر بهزاد، یکی از نقاط عطف تاریخ نقاشی ایران محسوب می‌شود و بدین سبب، بسیار به آن پرداخته شده است. بررسی‌های انجام‌شده، بیشتر به خوانشی مذهبی و عرفانی در خودآگاهی راه می‌برند؛ ولی فارغ از این نگاه متافیزیکی، اگر این صحنه را به مثابه‌ی یک فانتزی در پیش‌آگاه یا ناخودآگاهی در نظر بگیریم؛ چه نتایجی حاصل خواهد شد؟ بدین جهت، نیاز به یک دستگاه مفهومیِ متفاوت داریم. رویکرد روان‌کاوانه‌ی لکان، با یک روش توصیفی و تحلیلِ ترکیبی که به نحوی انتقادی شکل یافته است؛ چارچوبی برای واکاوی و فهم دیگرگون اثر فراهم می‌آورد. نتایج حاکی از آن بود که این نقاشی، با توجه به عناصر تصویری و ویژگی‌های خاص تاریخِ فرهنگ دیداری، نوعی فانتزی برای دیالکتیک میل و اضطراب سوژه-مخاطب فراهم آورده که به لحاظ فرآیندهای روانی در ساحات خیالی و نمادین ریشه دارند. این صحنه، با توجه به تبعات تصویری‌اش در سیر تاریخ، می‌تواند آغازی برای شکل‌گیری یک دیدمان جنسیتی در تاریخ نقاشی ایران باشد که در اداور بعدی (از میانه‌ی دوره‌ی صفوی) حاکم شده است.

واژه‌های کلیدی

نقاشی، جنسیت، روان‌کاوی، لکان، فانتزی، *یوسف و زلیخا*.

[*] مقاله حاضر برگرفته از رساله‌ی دکتری نگارنده اول، با عنوان «تحلیل انتقادی دیدمان‌های جنسیت در عکاسی دورهٔ قاجار (در تقابل و تعامل با نقاشی ایران (از دورهٔ صفوی تا قاجار)) می‌باشد که با راهنمایی نگارندگان دوم و سوم در گروه مطالعات عالی هنر، دانشگاه تهران ارائه شده است.

[**] نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۳۸۴۱۱۸۷، نمابر: ۶۶۴۱۵۲۸۲-۰۲۱، E-mail: yazhand@ut.ac.ir.

مقدمه

نقاشی ایران، قرن‌ها منوط به ساختار بسته‌ی کاخ و دربار و به‌ویژه شخص شاه بوده است[۱]؛ شاهانی که ژست‌های حماسی و سلحشورانه و البته مذهبی و عارفانه بخشی از عملگرهای سیاسی (سیاست‌های مذهبی) آن‌ها در طول تاریخ بوده است. نقاشان هم به‌شدت وابسته‌ی دربار و جیره‌خوار شخص شاه بوده‌اند و یا به نوعی در اختیار شاه و اموال شخصی او محسوب می‌شدند؛ به نحوی که با اشاره‌ی شاه از جایی به جای دیگر و از درباری به دربار دیگر نقل مکان می‌کردند.[۲] بی‌شک برای نقاش در چنین شرایطی، خواست و سلایق شاه و جامعه‌ی درباری در هر نوع تصویرگری اولویت داشته است؛ حتی اگر قرار باشد به بهانه‌ای تصویری مذهبی بسازد. در حقیقت، نقاشی ایرانی در طی قرن‌ها، بازنمای ارزش‌های درباری بوده است (اخگر، ۱۳۹۱، ۱۷۲). این شرایط تقریباً تا اواسط دوره‌ی صفوی (دوره‌ی شاه‌عباس) تا زمانی که نقاشی بتواند بنگاه‌های خصوصی، حامیان و مشتریان دیگری برای خود بیابد؛ حاکم است. بنابراین، «نقاشی ایرانی، از منظر نهادی، نمی‌تواند هنری دینی (یا هنر خودآیین) محسوب شود، و مختصات عینی آن بیشتر با هنر درباری همخوان است. بخش عمده و اصلی نقاشی ایرانی در طول تاریخ خود- دست کم تا پیش از اواسط دوره‌ی صفویه- همواره به سفارش شخص پادشاه، پسران یا وزرای او و یا یکی از شخصیت‌های درباری تهیه می‌شد... و آثار تولید شده توسط آن‌ها غالباً برای اقناع ذوق و ارضاء امیال سفارش‌دهندگان درباری‌شان تولید می‌شد» (همان، ۱۶۹). با توجه به این موضوع و درک چنین شرایطی، پرسش مهمی قابل طرح است؛ اینکه چرا باید برای بسیاری از آثار نقاشی ایران، از جمله نقاشی‌هایی که به وضوح دارای نام و مضامین دینی و مذهبی هستند؛ تنها تفاسیر مذهبی، عرفانی و اخلاقی را صحیح و مقبول دانست و بر آن پای فشرد؛ در حالی که می‌توان «نوعی فئودالیسم اشرافی تشخیص داد که با پروردن هنر خصوصی و بهره‌برداری از آن برای لذت و شهرت، به دنبال راهی برای تأیید خود و مشروعیت‌بخشی به قدرت خود است؛ حتی اگر این مشروعیت صرفاً نزد خودش معتبر باشد» (گرابر،۱۳۹۰، ۱۶۳). *گرابر*[۳]، در کتاب *مروری بر نگارگری ایرانی* (۱۳۹۰) در بحث «زمینه‌های تاریخی و فرهنگی»، این نوع رویکرد عرفانی با مضامین اخلاقی توسط محققان را محل پرسش قرار می‌دهد: «توضیح فرهنگی‌ای که این محققان ارائه می‌کنند این است که اقتدار اجتماعی و روانی تصوف و حلقه‌های دینی که اشکال متنوعی از عرفان را اختیار کرده بودند شدیداً بر قدرت تصوف افزوده بود و زهد، از یک طرف خصوصی‌تر شده و از طرف دیگر، به همه‌ی سطوح جامعه گسترش یافته بود. این تفسیر محتمل است اما به نظر من اگر به جای متون، کار را با تصاویر آغاز کنیم دیدگاهی دیگر محتمل‌تر خواهد بود. این دیدگاه مبتنی است بر منظر شاهی مستقر در جهان خصوصی باغ‌های زیبای خود، مشابه همان باغ‌هایی که هرات را در میان گرفته بود... یا صرفاً بزرگداشت شاهی که کشیدن این تصاویر را امکان‌پذیر می‌سازد» (گرابر، ۱۳۹۰، ۹۴). این همان تأکیدی است که محقق را مجاب می‌کند که از خود عناصر تصویر آغاز کند و تحلیل‌های خود را بر دیدگاهی مبتنی سازد که برعکس، به‌شدت بر عناصر مادی و دنیوی تأکید دارد.

خوانش روان‌کاوانه‌ی آثار تاریخ نقاشی ایران، امری است که به جرأت می‌توان گفت بسیار مغفول مانده است و می‌تواند منظر کاملاً متفاوتی را به سوی تجزیه و تحلیل دیگرگون اثر ایجاد کند. به‌ویژه آن که چنین مواجه‌ای با اثر به مثابه‌ی یک رؤیا و فانتزی، البته به شکل تاریخی-اجتماعی، هم جذابیت ویژه‌ای دارد و هم بی‌مناسبت با فضای دیداری حاکم بر نقاشی ایران که پیش‌تر توضیح داده شد؛ نخواهد بود. این مواجه را می‌توان عامدانه با یکی از مهم‌ترین آثار تاریخ نقاشی ایران که البته بسیار هم در پرتو رویکردهای عرفانی و مذهبی مورد خوانش قرار گرفته است؛ شروع و ممکن ساخت. عطف توجه و آغازگر این مواجه‌ی مستقیم و غیرمتعارف، نقاشی یا نگاره‌ی *یوسف و زلیخا* اثر بهزاد است که با توجه به خوانش روان‌کاوانه بهتر است آن را نوعی «انگاره» دانست تا با زبان رؤیا و فانتزی بهتر بیامیزد. بنابراین می‌توان پرسید: چه نتایجی حاصل خواهد شد؛ اگر یک تحلیل کاملاً مادی و جنسیتی در تقابل با تمامی خوانش‌های متافیزیکی و عرفانی رایج از این اثر به دست دهیم[۴]؟

باید پذیرفت که هر اندازه تفاسیر و خوانش‌های عرفانی درست یا غلط باشند؛ خوانش روان‌کاوانه هم می‌تواند به همان نسبت درست یا غلط باشد. اساساً صحیح یا غلط‌بودن هر یک از این خوانش‌ها برای آثار هنری موضوعیت ندارد؛ مهم طرح ایده و جوانب دیگرگونی است که باید در نظر داشت تا در تضاد اندیشه‌ها راه برای تفکر انتقادی حول یک موضوع باز شود. در یکی، نمادها در خودآگاهی معنا می‌گیرند؛ توگویی سوژه تماماً به ابعاد کنش‌هایش (حتی کنش‌های زبانی) وقوف دارد و در دیگری، در ضمیر ناآگاه فردی و جمعی و سوژه لزوماً در آگاهی تام نسبت به کنش‌هایش به سر نمی‌برد؛ امری که مورد تأکید این نوشتار در تأویل یا تفسیر اثر است. این تأکید مؤکد بر تأویل رویاگونه‌ی اثر هنری، نیازمند مبانی نظری خاص خویش است که جلوتر، بعد از بررسی تحقیقاتی که پیش از این در مورد این اثر انجام شده است؛ چارچوب‌گذاری خواهد شد. در حقیقت نیاز به یک دستگاه روان‌کاوی داریم تا با طرح برخی مفاهیم به خوانش اثر وارد شده و تبعات تصویری آن را در مسیر تاریخ نقاشی ایران دنبال کنیم. هدف از این مقاله، صرفاً نقد روان‌کاوانه‌ی یک اثر هنری نیست؛ بلکه سعی می‌شود در بستر تاریخ و در یک رویه‌ی تاریخی-اجتماعی که نقطه‌ی آغازش نقاشی یوسف و زلیخایِ بهزاد است؛ اقتصاد و سرمایه‌گذاری روان‌شناختی سوژه‌ی جمعی را حول این نگاره/انگاره مشخص ساخته و مهم‌تر از آن، مقدمه‌ای برای خوانش روان‌کاوانه‌ی آثار تاریخ نقاشی ایران حول موضوع «بازنماییِ جنسیت» فراهم آورد.

روش پژوهش

در این تحقیقِ تاریخی، با گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای و با بهره‌گیری از یک روش توصیفی و نیز یک «تحلیلِ ترکیبی»[۵] به نحوی انتقادی، سعی بر آن است تا به خوانش دیگرگونی از این نقاشی مهم و در سیر تاریخی آن دست یافته شود. این مهم با اخذ رویکردی روان‌کاوانه (روان‌کاوی اجتماعی) در موضوعِ بازنماییِ جنسیت مد نظر خواهد گرفت.

پیشینه پژوهش

در تمامی کتاب‌هایی که توسط محققان خارجی و یا ایرانی در مورد تاریخ نقاشی ایران نوشته شده است؛ پرداختن به بهزاد و به‌ویژه نگاره‌ی یوسف و زلیخا، بخشی لاینفک از این مرور تاریخی و تحلیلی است. در این گونه کتاب‌ها با رویکرد گاه‌شمارانه، غالباً به خود بهزاد و ویژگی‌های نقاشی مکتب هرات که با نام او گره خورده است و شیوه‌ی بدیع تصویرسازی او بسنده شده است. به‌عنوان مثال، در کتاب‌های *سیر و صور نقاشی ایران* (۱۳۹۳) زیر نظر آرتور اپهام پوپ[۶] و *سیر تاریخ نقاشی ایرانی* (۱۳۸۳) نوشته‌ی بازیل گری[۷] یا نقاشی *ایران از دیرباز تا امروز* (۱۳۸۸) نوشته‌ی روئین پاکباز و یا *تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی: نگارگری* (۱۳۹۲) نوشته‌ی زهرا رهنورد، به بهزاد و این نقاشی، به‌عنوان یک نقطه‌ی عطف در نقاشی ایران اشاره شده است و ویژگی‌های نقاشی بهزاد و به‌ویژه این اثر مهم، مورد بررسی قرار گرفته است. برای این نوشتار، چنین تحقیقاتی می‌توانند اطلاعاتی کلی به جهت جزئی‌نگری بیشتر در موضوع مورد بحث را فراهم آورند. مقالات زیادی هم وجود دارد که البته جزئی‌تر و تخصصی‌تر از منظر فضاسازی، رنگ، ساختار، ترکیب‌بندی و به‌طور کلی زیبایی‌شناسی و یا در سطح روایتی که بر اثر حاکم است و نیز با توجه زمینه و زمانه‌ی اثر با نگاهی تطبیقی و غالباً در راستای ارائه‌ی خوانشی مذهبی، عرفانی در رویکردهای اخلاقی و تعلیمی این نقاشی را بررسی کرده‌اند. به‌عنوان مثال، می‌توان به مقاله‌ی «پژوهش میان‌رشته‌ای در هنر با رویکرد هرمنوتیکی هیرش» (۱۳۹۴)، مقاله‌ی «اغوای یوسف: تجزیه‌وتحلیل تابلوی گریز یوسف از زلیخا، اثر استاد کمال‌الدین بهزاد هراتی» (۱۳۹۴)، مقاله‌ی «بررسی مؤلفه‌های تعاملی فرم و متن در ساختار زیباشناسانه آثار نقاشی» (۱۳۹۶) با مطالعه موردی نقاشی *یوسف و زلیخا* و البته مقاله‌ای با نام «تحلیل نگاره یوسف و زلیخا اثر کمال‌الدین بهزاد براساس نظریه ترامتنیت ژرار ژنت» (۱۳۹۸) اشاره کرد. پژوهشی دیگر با عنوان «برگرفتگی‌های نقاشی معاصر ایران از یک نگاره بهزاد (*گریز یوسف از زلیخا*)» (۱۳۹۸) می‌کوشد به بیش‌متن‌هایی بپردازد که با این نگاره رقم خورده‌اند و نوع استفاده بینامتنی نقاشی معاصر ایران را از این اثر مشخص سازد. اما پژوهش حاضر می‌کوشد سمت و سوی دیگری به نوع خوانش مؤلفه‌های تصویری این اثر ببخشد. به بیان دیگر، می‌توان همین یافته‌های تحقیقات پیشین و جزئیات فرم، رنگ، ساختار و فضاسازی و نیز محتوا اثر را برای ارائه‌ی خوانشی مادی و جنسیتی از آن به خدمت گرفت.

نوشتاری با عنوان «زلیخا و یوسف» (۱۳۹۹) مسیر اندک متفاوتی در پیش می‌گیرد و با پرداختن به زلیخا و ورود آن به عرصه‌ی ادبیات، زمینه خلق اثر یعنی هرات تیموری و مختصات شعر جامی، منحصراً به موجودیت خود کاخ و معماری بنا و تحلیل جزئیات آن در این نگاره می‌پردازد. در اضافه، پایان‌نامه‌هایی نیز وجود دارند که باز در همان منوال رایج خوانش‌های عرفانی و مذهبی تحقیق خود را به انجام رسانده‌اند؛ به‌عنوان مثال، «خوانش عرفانی داستان یوسف و زلیخا با تأکید بر نگاره‌های موجود» (۱۳۹۲). شایان ذکر است که در «همایش بین‌المللی کمال‌الدین بهزاد» در فرهنگستان هنر (۱۳۸۳)، ابعاد شخصیت بهزاد و سبک کار وی مورد تجزیه‌وتحلیل قرار گرفته است و یکی از مقالات ارائه‌شده در این همایش، با عنوان «در جست‌وجوی متن پنهان: مطالعه بینامتنی نگاره یوسف و زلیخا» (۱۳۸۳) تلاش دارد لایه‌های معنایی این اثر آشکار سازد. با توجه به محتوای کم و بیش همگن این تحقیقات، در نوشتار پیش‌رو مسیر کاملاً متفاوتی نسبت به تمامی تحقیقات گذشته مد نظر قرار خواهد گرفت تا از این سیکل بسته و تکراری و دایره‌ی جزمی و یکنواخت‌اندیشیدن پا را فراتر گذاشته و با مبانی نظری متفاوتی که در ادامه می‌آید؛ به خوانش و واکاوی انتقادی این اثر در سیر تاریخ پرداخته شود. به عبارت دیگر، بایسته است که از موضعی دیگر، این مطالعه‌ی بینامتنی و تعاملات متن و بیش‌متن‌های اثر و موضوع و محتوا آن را مورد تأمل انتقادی قرار داد.

مبانی نظری پژوهش

رویکرد نظری این نوشتار مبتنی بر آراء روان‌کاوی فروید[۸] و به‌ویژه لکان[۹] است. تلاش می‌شود از این مبانی نظری در بررسی «فرهنگ دیداری»[۱۰] و «مطالعات دیداری»[۱۱] با یک روش تحلیلِ ترکیبی به شکل کیفی و انتقادی استفاده شود. به بیانی دیگر، با نوعی از مطالعات و یا بررسی تاریخ و فرهنگ دیداری مواجه‌ایم و از این جهت شاید روان‌کاوی بتواند بهتر وافی به مقصود باشند. فرهنگ دیداری دارای وجه تمایزی از مطالعات دیداری است. در فرهنگ دیداری مقولات فرهنگی بازنمایی شده در تصویر اهمیت بیشتری دارند و برعکس در مطالعات دیداری خود مقولات و عناصر تصویری اولویت می‌یابند؛ با این حال می‌توان به هر دوی این مقولات توجه داشت و آن‌ها را به موازات هم مورد بررسی قرار داد. در اضافه، فرهنگ دیداری مفهومی گسترده‌تر از آثار هنری و آثار تصویری محسوب می‌شود و نه تنها شامل این گونه آثار؛ بلکه به کلیت تصویر و به خود «امر دیداری» توجه دارد. به تعریف میرزواف[۱۲]، یکی از تحلیل‌گران مطرح در این عرصه، فرهنگ دیداری، به رویدادهای دیداری مرتبط است که در آنها اطلاعات، معانی و لذات در ارتباط با تکنیک و تکنولوژی دیداری توسط مصرف‌کننده مطالبه می‌شوند (Mirzoeff, 1999, 3). همچنین، فرهنگ دیداری به معنای بسیار پویاتری با تمرکز بر نقش فرهنگ دیداری در فرهنگ وسیع‌تری که به آن تعلق دارد؛ استفاده می‌شود(Ibid., 4)؛ بنابراین باید فرهنگ و امر دیداری، مقوله‌ی دیدن و نگاه را در عرصه‌ی وسیع‌تر تاریخی، فرهنگی و اجتماعی دید و البته در وجه تحلیلی و انتقادی به آنها نظر داشت.

استفاده از تئوری‌های روان‌کاوانه در تحلیل و تفسیر متن می‌تواند در این تحقیق و بررسی کارساز باشد؛ خصوصاً اگر بتوان از این نظریات در حوزه‌ی تصویر و بازنمایی دیداری در موضوع جنسیت و در بستر تاریخی-اجتماعی بهره برد. به نوعی باید بتوان تحلیلی از سازوکارهای روانی و ناآگاه در پس ساختار تصاویر (پرسوناژها، نشانه‌ها، فرم‌ها و ...) و محتوای آشکار و ضمنی متن و در نتیجه سرمایه‌گذاری‌های روانی سوژه ارائه داد. روان‌کاوی با نام فروید گره خورده است. او برای نخستین بار به شکل منسجمی سعی کرد تا تجزیه و تحلیل آثار هنری را به زبان تئوری‌های روان‌کاوانه استوار سازد. فروید اثر هنری را همچون «رویای بیداری»[۱۳] (ایوْ تادیه، ۱۳۹۰، ۱۵۷) در نظر می‌گیرد. اثر از منظر روان‌کاوی و در دایره‌ی اصطلاحات و مفاهیم آن، پنجره‌ای گشوده به ناخودآگاه است که البته هم می‌تواند نقش افشاگری و اعتراف‌گونه و یا برعکس، پنهان‌سازی را در روندی پیچیده و گاه متناقض عهده‌دار باشد؛ چرا که کشمکش همچنان که در خواب و رویا در کار است در اثر هنری نیز قابل درک است و بدین بابت، در کشمکشی میان خودآگاه و ناخودآگاه، میل و دافعه و اصل لذت و واقعیت[۱۴]، رویا و یا اثری خلق می‌شود که کارکردی دوگانه و گاه متناقض به خود می‌گیرد. رویکرد روان‌کاوانه، از جمله رویکردهایی است که تأکید خود را نه صرفاً بر فرم، بلکه

بیشتر بر محتوا اثر قرار می‌دهد. از سوی دیگر، این رویکرد می‌تواند نه صرفاً معطوف به هنرمند و مخاطب، بلکه معطوف به بستر تاریخی و اجتماعی اثر نیز باشد.

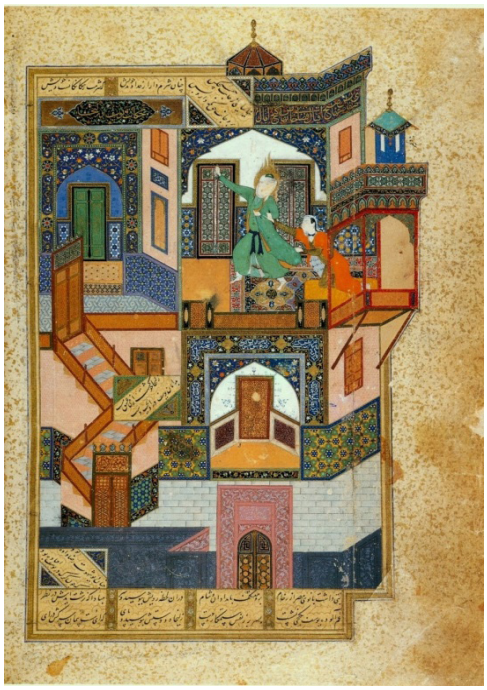
با شکل‌گیری پارادایم «ساختارگرایی»[۱۵] و البته «پساساختارگرایی»[۱۶]، لکان تلاش کرد روان‌کاوی را درون این پارادایم بازتعریف کند. او با تأثر از زبان‌شناسی سوسور[۱۷]، با شعار «بازگشت به فروید» کوشید نظریات فروید را در پرتو آراء زبان‌شناختی، نشانه‌شناسی مورد بازخوانی قرار داده و ترجمان دیگری از آن ارائه دهد (ژیژک، ۱۳۹۲، ۷). از منظر لکان، سوژه همیشه دچار فقدان است و به همین دلیل او سوژه را شکاف‌خورده و محذوف می‌داند. لکان در سمینار «انتقال» استدلال می‌کند که ساحت فردی و جمعی یک ساحت واحدند و هر دو دچار فقدان (به نقل از استاوراکاکیس، ۱۳۹۴، ۸۴). میل و آرزومندی نیز همیشه بر محور شی مفقودشده می‌گردد و سوژه بدین نحو یک حضور و غیاب دائمی را پیرامون امر مطلوب در زندگی تجربه می‌کند. هنر و آثار هنری نیز در پیوندی پیچیده و ناخودآگاهانه با فقدان هستند؛ به عبارتی اثر یا در پی جبران فقدان است و حول شئ‌ای و یا چیزی گم‌شده و یا فراموش‌شده می‌گردد و یا خود به جهت ایجاد فقدان است: یک بازی حضور و غیاب مکرر. اثر هنری از منظری دیگر، دام و تله‌ای برای دیدن و میل به نگاه‌کردن است (شریعت کاشانی، ۱۳۹۳، ۳۴۱)؛ نگاهی که هم می‌تواند لذت‌بخش بوده و هم اضطراب‌آور باشد.

لکان با شرح و بسط و بازخوانی دوباره‌ی مفاهیم روان‌کاوی فروید نور تازه‌ای به آن می‌تاباند. نقد هنری هم از این نو شدن بی‌نصیب نمانده و نظریه-روش تازه‌ای برای فهم آثار هنری پیش روی خود می‌یابد. رویکرد روان‌کاوانه در نقد آثار هنری، اطلاعات مهمی در ارتباط با فهم هستی‌شناختی آثار، تبیین جریان آفرینش هنری و نگاه تحلیلی در اختیار قرار می‌دهد. علی‌رغم تمامی راه‌گشایی‌های این رویکرد، مطمئناً بدون توجه به بافت تاریخی، اجتماعی و فرهنگی دوران نمی‌توان به چشم‌انداز جامعی از اثر هنری دست یافت. بررسی ناگفته‌ها، نادیده‌ها، امور پنهان، لایه‌های محتوایی اثر بخشی از وظیفه‌ای است که در رویکرد مورد نظر می‌بایست مورد توجه قرار گیرد. در این نوشتار، بیشتر از مفاهیم روان‌کاوی لکان استفاده شده است. بی‌شک پرداختن به این دستگاه مفهومی و نظری، از حدود یک مقاله خارج است؛ بنابراین بهتر است که در بدنه‌ی مقاله، هر کجا نیاز به توضیح مفاهیم و اصطلاحات، در ارتباط با و به جهت درک بهتر و بیشتر مطلب باشد؛ به شکل پی‌نوشت به آنها پرداخته شود. تنها با توجه به اهمیت مفهوم «فانتزی» در این نوشتار، بهتر است اندکی به آن پرداخته شود؛ هر چند در بدنه‌ی مقاله، عملکرد آن در موضوع مطروحه مورد واکاوی قرار خواهد گرفت. فانتزی[۱۸] (فان تسم یا نمودهای ذهنی امیال) حافظ حیطه‌ی خاص لذت است که ریشه در دوران کودکی دارد؛ به عبارتی کودک در حرمان ناشی از واقعیت (مثلاً اضطراب غیاب مادر)، فضایی حفاظت‌بخش (با خیال حضور مادر) برای خود می‌آفریند تا به نوعی رفع حرمان کند (لوران اسون، ۱۳۹۴، ۱۰۱). فانتزی برای سوژه در حین خواب و رویا و حتی در طی زندگی روزمره و با برخی کنش‌هایش، از جمله خلق آثار هنری، به منزله‌ی نوعی فعالیت روانی است تا متکی بر اصل لذت، واقعیت خارجی تحمل‌پذیر گردد. بنابراین فانتزی پشتیبانی برای میل و لذت (Lacan, 1962-63, 88) و از سوی دیگر، نوعی مکانیسم دفاعی در مقابل اضطراب است (Ibid., 44). فانتزی‌ها به پیوند ما با جهان و دیگر ابعاد جهان از نگاه ما به‌عنوان سوژه تأثیر می‌گذارند و در پس انگاشت، باور، فکر، نگره، رابطه و کنش هر روزه‌ی ما جای دارند (سیگال، ۱۴۰۰، ۱۹ و ۷۵-۷۶). فانتزی‌ها از طریق انواع روابط استعاری، کنایی، مجازی عمل می‌کنند. البته فانتزی تنها به ساحت فردی تعلق ندارد و می‌تواند جنبه‌ی اجتماعی نیز داشته باشد. «فانتزی به معنای واقعی کلمه به دنیای اجتماعی تعلق دارد... و در افسانه‌ها، اسطوره‌ها، داستان‌های پریان، قصه‌ها و آثار هنری دوران‌ها و تمدن‌های مختلف وجود دارد» (استاوراکاکیس، ۱۳۹۴، ۱۰۱).

اساساً فانتزی‌ها برساخت واقعیت دنیای اطراف ما را به عهده دارند. فانتزی و واقعیت، کاملاً تاریخی-اجتماعی، نسبی، مشروط هستند. فانتزی از واقعیت حمایت می‌کند و به قول لکان، «آنچه از خلال واقعیت نگریسته می‌شود؛ ریشه در فانتزی دارد» (همان، ۱۱۸). فانتزی همیشه حول یک ابژه ساخته می‌شود و مهم‌ترین کارکرد فانتزی رفع فقدان و وعده‌ی خیالی انسجام و تمامیت است (همان، ۹۲-۱۰۰). فانتزی اجتماعی می‌تواند مبتنی بر ایدئولوژی (در اینجا جنسی) نیز باشد تا بخشی از تعارضات اجتماعی حول موضوع جنسیت را در خود پنهان کند. به‌گفته‌ی ژیژک[۱۹]، این تعارضات اجتماعی به‌عنوان «تروما»[۲۰] عمل می‌کنند و «فانتزی باید این روان‌ضربه را پنهان کند و آن را به نحوی برای سوژه تحمل‌پذیر سازد» (به نقل از هومر، ۱۳۹۴، ۱۵۶). در نوشتار پیش‌رو، داستان یوسف و صحنه‌ی فرار یوسف از زلیخا که به لحاظ دیداری با نقاشی بهزاد مرجعیت خاصی در تاریخ نقاشی ایران یافته است؛ به مثابه یک فانتزیِ برساخته‌یِ تاریخی-اجتماعی مد نظر است و موارد فوق‌الذکر و عملکرد روانی آن در وجه دیداری و البته به لحاظ تاریخی و اجتماعی مورد واکاوی انتقادی قرار خواهد گرفت.

گسست یوسف و زلیخا

در نگاه نخست به نظر می‌رسد که نقاشی یوسف و زلیخای بهزاد (تصویر۱) دیگر نیاز به توصیف یا توضیح ندارد و اسم و رسم نقاش و اثر



تصویر ۱- کمال‌الدین بهزاد، *گریز حضرت یوسف از زلیخا*، نگاره‌ای از بوستان سعدی، ۱۴۸۸ م./۸۹۳ ه.ق. مأخذ: (پاکباز، ۱۳۸۸، ۱۰۲)

مشهورش به اندازه‌ی کافی برای مخاطبان این عرصه روشن است. با همه تفاسیر همگنی که از این اثر وجود دارد که پیشتر به برخی از آنها اشاره شد؛ گویی دیگر حتی چشم‌بسته می‌توانیم آن را ببینیم و بخوانیم. با این وجود می‌توان از زاویه و موضعی کاملاً متفاوت و در یک دستگاه مفهومی دیگرگون به آن نگریست؛ نه آن‌چنان که خوانش‌های مذهبی و عرفانی علاقه دارند؛ بلکه نخست در یک خودبسندگی سطحی که الزاماً خود تصویر ایجاب می‌کند و از عناصر تصویری مایه می‌گیرد و البته در راستای تفسیری که بر مؤلفه‌های مادی و جنسی اثر تکیه می‌کند. این اثر طبق عرفِ نظامِ رایج تصویری، یعنی نقاشی ایرانی، ترکیبی از نشانه‌های (واژه‌ها) زبانی (شعرِ سعدی- دو حکایت از *بوستان* و جامی- مثنوی *یوسف و زلیخا*) و نشانه‌های تصویری (طرح، رنگ و نقش) در یک ترکیب‌بندی پویا و چند ساحتی، آن چنان که از نقاشی ایران سراغ داریم؛ است و تنها بدین جهت است که نقاش پشت درهای بسته و دیوار کاخ را هم با چشم خیالی خود می‌بیند و همه‌ی قفل‌ها را در یک نگاه گشوده و همه‌ی پرده‌ها را برای نمایش صحنه‌ی پایانی و اوج رویداد کنار زده است. یک انگاره، یک فانتزی تمام عیار یا یک تصویر رویاگونه شکل گرفته است. موجودیت کاخ، وام‌دار شعر و کلام جامی است؛ کاخی که به روایت او، دایه‌ی زلیخا در نقشه‌ای و برای کام‌گیری دخترش و به دست معمارانی هنرمندانه ساخت و در خانه‌ی هفتم، جایی که قرار است زلیخا، یوسف را به چنگ بیارد و به وصال رسد؛ تصاویری از هم‌خوابی و معاشقه‌ی یوسف و زلیخا قرار داده است تا دامی برای میل یوسف باشند.[۲۱]

نقاش لحظه‌ایِ خاص و ناب را به تصویر کشیده است؛ قطبیت و کشاکشی که تماماً ذیل دوقطبی خوبی و بدی، خیر و شر، پاکی الهی و شهوت شیطانی، یوسف و زلیخا تفسیر گشته است؛ ولی این تمامی ماجرا نیست. در تاریخ نقاشی ایران تنها دو صحنه از داستان یوسف دارای اهمیت تصویری بالایی بوده و پر تکرار نیز شده‌اند که یکی این لحظه است و دیگری لحظه‌ی ورود یوسف به مهمانی زلیخا می‌باشد. در صحنه‌ی بالا، یوسف لباس سبزرنگی دارد؛ رنگی که در فرهنگ ایران نماد پاکی و معنویت است و زلیخا، لباسی با رنگ مکمل آن بر تن دارد؛ یعنی قرمز؛ رنگ خون[۲۲] و دشتان زنانه[۲۳]، رنگی که نشان از مادیت، جاذبه‌ی جنسی، گرما، شور، اشتیاق، میل و شهوت دارد. رنگ قرمز بنا به شرایطی که به‌کار می‌رود؛ مفهومی دوگانه دارد؛ هم به معنای دعوت است (آرایش رایج قرمز یک زن برای جذبه‌ی جنسی) و هم طرد و ممنوعیت (خون برای بر حذرداشتن از امر تابو). قرمزی لباس زلیخا در این روایت تصویری، هر دو مفهوم را تداعی می‌سازد. یک قرمزی مؤکد در بخش فوقانی تصویر (خانه هفتم)، همچون شیء‌ای مخفی در پستوی خانه (خانه‌ها، اتاق‌ها) که سوژه را برای یافتن و دیدن به خود می‌خواند (میل) و درست در لحظه‌ی یافتن، وضعیتش وارونه می‌شود و سوژه را دفع می‌کند (اضطراب)؛ همچون شیء‌ای تهدیدگر در شهوت و شرارتی که به شکل تاریخی و اجتماعی به او و زنانگی بار شده است؛ تا جایی که گاه محل سکونت او را در جناسی در زبان فارسی به «کوی زیان» (=زنان) نام داده‌اند (بهار، ۱۳۱۴، ۳۰۰).

کاخ یا این معماری جذاب، همانند جعبه‌ای کادوپیچ و پر زرق‌وبرق است که شخص با اشتیاق برای یافتن شیء (زن) آن را باز می‌کند (خطوط مورب پلکانی که به زلیخا ختم می‌شوند)؛ ولی در اینجا سوژه-مخاطب (نقاش) به محتوای این جعبه از پیش آگاهی دارد؛ همه چیز را هم‌زمان می‌بیند (یکی شدن بیرون و درون بنا/ اندرونی و بیرونی) و میل و اضطرابش را انتظار می‌کشد. نوعی دیالکتیک روانی «میل و اضطراب» و جاذبه و دافعه در برزخ خودآگاهی و ناخودآگاهی در این تصویر حاکم است که سوژه خود را در میانشان بازنمایی می‌کند. در حقیقت، هر آنجا که میل است؛ اضطراب نیز کمین کرده است. از جنبه‌ای دیگر و از منظر لکان، «میل، قانون است و یک چیزند» (لکان، ۱۳۹۷، ۴۰ و ۱۰۱). آنچه که لکان دیالکتیک میل و اضطراب یا میل و قانون می‌داند؛ با رابطه‌ی قدرت و مقاومت در آراء فوکو هم‌ارزی دارد. این دیالکتیک بخشی از قانونِ تحتِ مالکیت «نام‌پدر»[۲۴] است؛ جایی که «دیگریِ بزرگ»[۲۵] قرار داد؛ از همان جایی که هنجارهای اخلاقی و اجتماعی سازماندهی و اعمال می‌شوند. قانون با منع، محدودیت و ممنوعیت بر امیال اعمال قدرت می‌کند و میل، مقاومت می‌ورزد؛ ولی این مقاومت عین قدرت برای میل نیز است. به باور فوکو، «این خود قانون است که میل و لذت را می‌سازد» (فوکو، ۱۳۹۱، ۹۷). در اینجا می‌توان این وضعیت متناقض را در چند جنبه بررسی کرد؛ اگر و تنها اگر این نقاشی را همانند فروید به مثابه‌ی یک رویایِ بیداری در ناخودآگاهی یا پیش‌آگاهی لحاظ کرده و آن را روان‌کاوانه تحلیل کنیم.[۲۶] این همان تحلیلی است که خود فروید، در نقاشی‌های حتی مذهبیِ مسیح و مریم، فارغ از نگاه اخلاقی، مذهبی و عرفانی و تفاسیری از این دست دنبال کرده است.

از خود کاخ آغاز می‌کنیم؛ بنایی که نقاش با قلمش می‌کشد یا عمارت و به تعبیر جامی «بت‌خانه‌ای» که شاعر در شعرش می‌سازد؛ کاخی است با چندین (هفت) خانه (اتاق) تو در تو که به تصاعد بنا شده‌اند و خانه‌ی هفتم باید محل کام‌یابی و کام‌گیری باشد. نقاش به جای هفت اتاق، هفت در قرار داده است که با پلکانی سوژه را با خود بالا می‌کشند و او را جذب کنش صعود به سوی «زن/*زلیخا*/نامادر» می‌کنند. خانه، نمادی زنانه است؛ با مفهوم پناهگاه، مادر و سینه‌ی مادر (ذوالفقاری، ۱۳۹۶، ۴۹۹) و در رؤیا نیز اتاق‌ها، اتاق‌های متعدد، خالی و تو در تو معمولاً نماد زنان هستند (فروید، ۱۳۸۲، ۳۲۰، ۳۷۸-۳۷۹). این کاخ با جلاء و تزئیناتی که دارد؛ می‌تواند به استعاره از حرمسرا با اتاق‌های متعدد و خلوتی باشد؛ که عمل جنسی را تداعی می‌کند و پلکان‌هایی که این چنین سوژه را تند به بالا و پایین‌رفتن (صعود/نزول) تشویق می‌کنند؛ می‌توانند بازنمایی استعاری عمل جنسی باشند. به تعبیر فروید، در خواب و رویا، «پله‌ها، نردبان‌ها و پلکان، و نیز بالا و پایین رفتن از آنها بازنمایی‌های عمل جنسی هستند» (همان، ۳۷۹).[۲۷] پویایی و خطوط موربی که با پله‌های پرشیب ایجاد می‌شود؛ هم نمایانگر میل هستند؛ بدین جهت که تنها راهِ رسیدن سوژه به مطلوب و مقصودند (تندی حرکت و کنش، نفس‌نفس زدن) و هم اضطراب، زیرا هر لحظه، سوژه را بیم فروافتادن و به درِ بسته خوردن است (منع/نرسیدن/ ناکامی).

از جنبه‌ای دیگر، نوعی فرآیند روانی تحت عنوان «نفیِ اثباتی»[۲۸] یا «فنای ابقایی»[۲۹] در دو سطح در این نمایش بصری قابل بررسی‌است که فضایی متناقض را شکل داده‌اند؛ همچون رویایی متراکم در برزخ میل و اضطراب، همچون کشاکش زلیخا و یوسف و تقابل ساحات «خیالی» و «نمادین» به معنای روان‌کاوانه و لکانی آن. واژگان زبان (اشعار حکایت‌های سعدی) که اینک به لطف هنر قلم، بخشی از تصویر شده‌اند؛ تحت عنوان «در توبه و راه صواب» آمده‌اند و مضمون این ابیات کاملاً بر نفی و طرد و ممنوعیت دلالت داشته و عامل اضطراب سوژه هستند.[۳۰] این ابیات همچون یک «دیگری» (پدر)، سوژه را مورد خطاب قرار می‌دهند؛ باید و نباید اخلاقی برایش تعریف می‌کنند؛ آنچه که درون ساحت نمادین و حضور در سایه‌یِ قانون و

استعاره‌ی پدری یا «نام‌پدر» قرار دارد و سوژه را از «ژوئیسانسش»[۳۱] منع می‌کند؛ خصوصاً دو بیتی که نقاش از حکایت دیگر سعدی و در بالاترین سطح تصویر آورده است.[۳۲] ولی از سوی دیگر، اشعار جامی که در بطن تصویر حل شده‌اند؛ محتوایی با بار شهوانی و لذتِ جنسی، با کلید واژه‌هایی چون «صفای صفه»، «گنج آمال»، «حسرت»، «آب گشتن دهان» به سوژه القاء می‌کنند که این خود محصول یک دیگریِ دیگر (زلیخا/زن/مادر یا نامادری) است و درون عرصه‌ی فانتزی، ساحت خیالی و میل کار می‌کند.

این تقابل در موقعیت مکانی اشعار و عملکرد تصویری و دیداری آن‌ها نیز قابل درک است. شعر سعدی در کتیبه‌های قرار گرفته است که اگر چه درون تصویر جای گرفته و از بالا و پایین و در میانه آن را احاطه کرده‌اند (بنا به سنت تصویری کتابت)؛ ولی با پس‌زمینه‌ی متفاوت و حاشیه‌سازی‌شده کاملاً از تصویر متمایز هستند؛ همچون یک تابلوی اعلانات به رنگ زرد برای جلب توجه بیشتر، تثبیت معنا و به جهت نوعی حاکمیت نمادین زبان و امر و نهی‌کردن؛ ولی اشعار جامی در دل نقش و نگار و آرایه‌های تصویر و تزئینات سطوح محو شده‌اند؛ بخشی لاینفک از تصویر که گویی با آن یکی هستند. نه تنها محتوا، بلکه صورتِ مادی واژگان شعر جامی (خط ثلث و نسخ) هم لذت دیداری بیشتری ایجاد می‌کنند. در سطح دوم، این کاخ با رنگ و لعاب فراوان قرمز، نارنجی، سبز، آبی و غیره آن‌چنان که جامی «عشرتگه» یا «بتکده» می‌نامدش است؛ یعنی جایی برای کسب لذت و میل‌ورزی و تکمیل صحنه‌ی کام‌گیری که اساساً خلق چنین تصاویر خیالی و خوش آب و رنگی، برای لذت بصری مخاطبانش، به‌طور اخص خود شاه بوده است و از سوی دیگر و به لحاظ دیداری، هنرمند به نوعی این عمارت یا بهتر بگوییم کاخ را با کاشی‌کاری، ازاره‌کشی، فرش و عناصر معماری با تزئینات اسلیمی و هندسی آراسته است که توأمان امکان تداعی یکی مسجد را هم فراهم می‌آورند؛ یک فضای مقدس که هرگونه لذت جسمانی را منع می‌کند (اضطراب)؛ جای حضور خدا/پدر که درون ساحت نمادینِ «نام‌پدر» جای دارند.

نکته‌ی دیگر اینجاست که این اثر، دقیقاً آن چیزی نیست که نقاش کشیده است. این اثر در سیر تاریخی خود دچار دست‌کاری شده است. ما تنها به دیدن این تصویر بدین گونه که هست عادت کرده و آن را ترجمه و تفسیر کرده‌ایم؛ زیرا از روز نخست در کتاب‌ها آن را این گونه دیده‌ایم. از ایران و هرات که این نقاشی متعلق به این مکتب است تا مصر و قاهره که اکنون این نقاشی در آنجا نگهداری می‌شود؛ تغییراتی در آن واقع شده است. چنانچه اکنون مشخص است؛ شاه اسماعیل بعد از فتح هرات در سال ۱۵۱۰م./۹۱۶ه.ق بر کتابخانه‌ی سلطنتی و موجودی آن دست یافت و آثار و نیز بسیاری از هنرمندان از جمله بهزاد را به تبریز منتقل کرده است (آژند، ۱۳۹۴، ۸۹) و بهزاد برای مدتی، حتی تا دوره‌ی شاه طهماسب، ریاست کتابخانه‌ی شاهی را عهده‌دار بوده است (منشی قمی، ۱۳۵۲، ۳۹-۴۰). آژند در مقاله‌ی «تأثیر هنرمندان مکتب تبریز در شکل‌گیری و گسترش مکتب استانبول» (۱۳۸۹) توضیح می‌دهد که چگونه بعد از شکست شاه‌اسماعیل در جنگ چالدران و ورود سلطان‌سلیم عثمانی به ایران؛ او بسیاری از هنرمندان و نقاشان و اهل حِرَف که در کتابخانه‌ی سلطنتی تبریز بودند؛ به همراه بسیاری از آثار هنری را به استانبول منتقل کرده است. با این توضیح و به احتمال زیاد، نقاشی *یوسف و زلیخا* هم یکی از آن‌ها بوده و مدت‌ها در استانبول نگهداری می‌شده است. در این روند انتقالی، دو تغییر، شاید توسط خود ایرانیان یا ترکان آن دوره، یا حتی بعدها در حین انتقال این اثر به مصر که قرن‌ها تحت سلطه عثمانی‌ها بوده است و یا شاید توسط شخصی که این اثر را خریده و به موزه‌ی مصر اهداء کرده باشد؛ رخ داده است که مهم‌ترین تغییر، پاک یا محوکردن، نه به‌طور کاملِ صورت یوسف است. با دقت در تصویر به روشنی مشخص است که نقاش اعضای چهره‌ی یوسف را کشیده است؛ ولی گویی بعدها، بنا به ملاحظاتی؛ چهره‌ی او را پاک و یوسف را این گونه «بی‌صورت» جلوه داده‌اند (تصویر ۲). البته این کنش آگاهانه در ایران هم بی‌سابقه نیست و کم‌وبیش در برهه‌هایی از تاریخ و در معدود آثاری انجام شده است. سنت پاک‌کردن یا نکشیدن صورت پیامبران و امامان به دوره‌ی صفوی و شرایط خاص مذهبی آن دوران (مخصوصاً دوره‌ی شاه‌طهماسب) بر می‌گردد و نقاشی «معراج پیامبر» اثر سلطان‌محمد نه اولین، ولی مهم‌ترین در نوع خودش است که نقاش به عمد چهره‌ی پیامبر را نکشیده است. البته این عمل، یک حالت ثانوی هم ایجاد می‌کند؛ بدین نحو که سوژه-مخاطب می‌تواند با توجه به شرایط زمانی و مکانی، بافت فرهنگی و اجتماعی و مؤلفه‌های تاریخی و البته عناصر زیباشناختی دوران، به همان نحوی که مایل است؛ چهره را در ذهنش بازسازی کرده و فانتزی‌هایش را حول آن شکل دهد و حتی خود را در آن فرافکنی کند.

این‌که چه شخصی، کجا و در چه تاریخی این کنش را مرتکب شده است؛ اهمیتی ندارد. آنچه که در این جا مهم است؛ تأثیر دیداری چنین فانتزی یا صحنه‌ای است که مخاطب را به لحاظ روانی در این انگاره و صحنه‌ی خاص خیال دخیل می‌کند. این کنش تغییر یا بهتر است بگوییم واکنش به‌صورت یوسف، معلول همین فرآیندهای روانی فوق‌الذکر و محصول همین فضای متناقض و رویاگونه‌ی تصویر است که سوژه (به یقین مرد) را به دخالت در اثر تحریک کرده است. بنابراین این صحنه می‌تواند چه در زمان تولید اثر و چه بعدها در وجه تاریخی آن، چنین کنش و واکنش‌هایی را به لحاظ روان‌شناختی در سمت مخاطبش ایجاد کند و اتفاقاً دلیل تصویرگری مکرر این صحنه، زین پس در تاریخ نقاشی ایران، حتی تا پایان دوره‌ی قاجار، همین سویه‌های روان‌شناختی آن بوده است. می‌توان دلایل، تأثیر و تأثرات این تغییر را در همین سویه‌های روانی مورد بررسی قرار داد.

کنش‌گر نه‌تنها لباس سبز و نور دور سر را که نشان قداست شخصیت

تصویر ۲- کمال‌الدین بهزاد، بخشی از تصویر *گریز حضرت یوسف از زلیخا*، نگاره‌ای از *بوستان* سعدی، ۱۴۸۸م./۸۹۳ ه.ق. مأخذ: (پاکباز، ۱۳۸۸، ۱۰۲)

یوسف هستند، کافی نمی‌داند؛ بلکه چهره‌داری وچهره‌گشایی یوسف را هم ممنوع می‌بیند و سعی می‌کند این‌گونه و با حذف یا پاک‌کردن سطحی چهره، به ساحت نمادین و ساحت نام پدر ادای دِین کند. او چیزی را از یوسف می‌گیرد که اولین عامل شهرت این پرسوناژ در عرصه‌ی هنر، ادبیات، شعر و حتی دین است؛ چیزی که از یوسف یک ابژه‌ی همانندسازی و همذات‌پنداری ساخته است. سوژه‌ی آزاد و کنش‌گر، تنها در عرصه‌ی خودآگاهی و به دلیل قداست یوسف و ملاحظات دینی و مذهبی این کار را نمی‌کند؛ او به نوبه‌ی خود می‌کوشد صحنه را در ذهنش بازسازی کرده و با تمامی عناصر تصویر هم‌ذات‌پنداری کند. او در کشاکش میل و اضطراب است؛ همانند خود یوسف و حتی زلیخا. او تحت قانون اخلاقی و سیطره‌ی استعاره‌ی پدر، در توبه با زلیخا همراه و در راه صواب با یوسف یکی می‌شود و از سوی دیگر، درون این کاخ زیبا و اتاق‌های تودرتو، گنج آمال می‌طلبد و در حسرت شیرین کام‌گیری نفس‌نفس می‌زند. او نیز همراه یوسف بالا و پایین می‌شود؛ کاری که دقیقاً در سویه‌ی مخاطب نیز در جریان است و در نهایت، درست در لحظه‌ی تصمیم‌گیری چنین کنشی از او سر می‌زند و یوسف را بی‌صورت می‌سازد و یا بهتر است بگوییم او را به شکل ابژه‌ای محال و دست‌نایافتنی برمی‌سازد.

با یک پرسش می‌توان شرایط را کاملاً تغییر داد؛ چه معنایی برداشت می‌شد اگر فرض کنیم سوژه‌ی خودمختارِ کنش، در این کشمکش و حالات روانی به‌جای صورت یوسف، صورت زلیخا را پاک می‌کرد؟ در این مورد، دیگر موضوعِ پاک‌کردن و قدسی‌سازی مطرح نمی‌شد؛ بلکه این میان‌کنش عین زخم زدن و خدشه‌دارکردن می‌بود و به‌طور قطع می‌شد نتیجه‌گیری کرد که سوژه، زلیخا را به دلیل امر شیطانی و شهوت غالب زنانه سرکوب و دفع کرده است. ولی این عمل صورت نگرفته است و سوژه با همه‌ی قبحی که در عمل زلیخا می‌بیند؛ او را در امان نگه می‌دارد تا نقش خود را به خوبی در این صحنه بازی کند و در نتیجه برای رهایی از شهوت و شر زلیخا و تبعیت از قانون پدر، صورت یوسف را تحت تأثیر قرار می‌دهد و آن‌چنان به قُدسیت او به مثابه‌ی منبعی سرشار از زیبایی و قدرت دامن می‌زند. سوژه با این میان‌کنش نه تنها چیزی از صحنه کم نمی‌کند؛ بلکه برعکس ارزش مازادی درون تصویر ایجاد می‌کند. او با این کار بیشتر بر زیبایی یوسف تأکید می‌گذارد و یوسف را بیش از پیش ابژه‌ی مجهول میل و خواستنی‌تر جلوه می‌دهد و از سوی دیگر، بدین بابت با زلیخا نیز همذات‌پنداری می‌کند و تلویحاً این کشاکش زلیخا و یوسف، خیالی و نمادین، میل و اضطراب را با عملش تقویت می‌کند. یوسف اکنون بیش‌ازپیش محل توجه است. یوسف موجودیتی مقدس است که از بازنمایی و نمادین‌شدن (چهره‌داشتن) می‌گریزد؛ یا سوژه مایل است که بگریزد (حتی از چنگ زلیخا) همچون نشانه‌ای خالی از معنا و به‌طور بالقوه آماده برای لبریزشدن از هر دلالتی که می‌تواند به هر نحوی پر شود. بی‌صورتی یوسف، موجب توجه بیشتر به اوست. یوسف (مرد) تکیه‌گاه و راه فراری می‌شود برای رهایی از شر چیز دیگری (زن/زلیخا)؛ راهی بینابینی در اقتصاد روان‌شناختی سوژه (در ساحات خیالی و نمادین).

آرایش و چهره‌ی زلیخا در تصویر تقریباً همان است که جامی توصیف کرده است.[۳۴] یوسف نیز در کلاه و لباس زمانه‌ی نقاش، یعنی هرات دوره‌ی تیموری، تصویر شده است.[۳۵] با اثرات محوی که از چهره‌ی یوسف دیده می‌شود؛ نقاش عناصر چهره‌ی او را به شکل معمول ترسیم کرده است؛ ولی گرداگرد سر و صورت یوسف را شعله‌ی آتشی فراگرفته است که چون خورشیدی شعله‌ور است؛ همان فره ایزدی یا هاله‌ی قدرت و قداست که تبار ایرانی دارد و تنها شاهان و معصومین آن را سزاوارند؛ همان که جمشید داشت؛ آنچه که مجازی از «فالوس»[۳۶] است. یوسف در اینجا «فالوس نمادین»[۳۷] و دال «فقدان» است؛ یعنی موجودیت فقدانی داشته و به هیچ جا و هیچ‌کس تعلق ندارد.[۳۸] او ابژه‌ای غیرقابل دستیابی است و تنها به همین بابت حضور پررنگی در ادبیات و نقاشی دارد و از همه جهت وصفش شده و آرمانی جلوه می‌کند.

بی‌چهره بودن یوسف، حضور/غیاب فالوس را هم تقویت می‌کند. چهره‌ی او اینک لوح سفید و یک صفحه و جایی خالی است تا به هر نحوی که سوژه بخواهد در ذهنش آن را نقش کند و مورد فرافکنی و فانتزی‌هایش قرار دهد. یوسف ابژه‌ی a غایب است. ابژه‌ی کوچک a، نماد فقدان است که البته مورد تمایل سوژه است و سوژه آن را کم دارد (لوران اسون، ۱۳۹۹، ۱۸۵)؛ فضایی خالی که میل، دور آن می‌چرخد و به دور آن چنبره می‌زند. ابژه‌ی a پسماند امر واقع است (هومر، ۱۳۹۴، ۱۲۳)؛ فره/هاله و شعله‌ی گرداگرد سر، این ذهنیت را نمادسازی می‌کند: مصداقِ تصویری فرمولِ فانتزی در روان‌کاوی لکان: «@◊$».[۳۹] یوسف (معشوق اعظم/مطلوب مطلق) موجودی است غیرقابل دسترس و درعین‌حال اسرارآمیز با قدرت جادویی که مورد انطباق هویت است؛ آینه‌ای جلا یافته برای رخ‌نمایی شاهان و زیبارویان به مثابه یک پیش‌الگو یا مرجع تصویری (زیبایی در کنار قدرت). پاک‌کردن صورت او و یا برعکس زیباسازی و آرمانی‌کردن زیبایی صورت او در نقاشی‌ها، تنها بخشی از این فرآیند روانی است.[۴۰]

یوسف معشوق و یا معبود است و یا جایگزینی برای معبود و معشوق و نماد محبوب گم‌شده، چیزی چون ابژه‌ی a که گردش میل را حول خود موجب می‌شود. به زبان و در فرهنگ ایران شاید بتوان آن را معادل «صنم» یا «بت» انگاشت؛ چیزی که در فرهنگ ما با قدرت و زیبایی گره خورده است. دلبر، معشوق زیبارو، نگار، خوب‌رو، نیکو رو بخشی از دلالت‌های مفهومی این واژه هستند (دهخدا، ۱۳۷۷، ج. ۱۰، ۱۵۰۷۱-۱۵۰۷۲). صنم البته اصطلاحی خاص در تصوف و شعر و ادبیات فارسی هم است. بعید است شاعری باشد که از صنم یا بت، مجازی برای معشوق زمینی و حتی آسمانی نساخته باشد. بت از سوی دیگر دارای قدرت اسرارآمیز و ستایش برانگیز است برای کسی که آداب سلوک نه عرفانی، بلکه اینک مادی و جنسی را می‌داند و گاه ناخودآگاه به جا می‌آورد؛ در پی آن می‌رود، می‌دود یا دور آن می‌گردد. صنم، معشوق زیبارو است: ابژه-علت میل برای زنان و البته مردان.

این نقاشی که بی‌شک می‌تواند ناشی از واقع‌گرایی سبک بهزاد نیز باشد؛ بداعتی در خود دارد که تا این لحظه از تاریخ نقاشی ایران این چنین سابقه نداشته است و در نوع خود نقطه‌ی اوجی محسوب می‌شود؛ زیرا درون خود، مکاتب بعدی نقاشی ایران و مهم‌تر از آن، بن‌مایه‌های تصویری آن‌ها را هم تغذیه کرده است. این اثر نوعی گسست از نظام‌های تصویری پیشین و رایج در موضوع جنسیت را در خود نهادینه کرده است. این تنها تصویری است که یک صحنه‌ی میل‌ورزی پرشور و هیجان‌انگیز را در خود جای داده است که تنها دو نفر بازیگردان آن هستند. از این جهت و با توجه به نقش کاخ (خانه/اتاق) که بر عرصه‌ی خصوصی تأکید می‌گذارد؛ خلوتی را بین خود و مخاطب، به‌عنوان ضلع سوم نمایش و نگاه به اشتراک می‌گذارند. این لحظه‌ی ورود میل به صحنه‌ی تصویر یا بُعد تصویری‌یافتن عرصه‌ی

میل است. تا پیش از این، به سختی در نقاشی ایران شاهد صحنه‌های دو نفری با بار جنسی و یا شهوانی هستیم.[۴۱] از این نقطه به بعد است که شاهد یک گسست و ریشه گرفتن یک «دیدمان»[۴۲] در بازنمایی جنسیت در تاریخ نقاشی ایران هستیم؛ چیزی که در دوره‌ی صفوی (کم‌تر در مکتب تبریز و مشهد و بیشتر در مکتب اصفهان) شکل و شمایل قطعی خود را به دست می‌آورد. این اثر در اوج واقعه، نقطه‌ی آغازی است؛ آن هم به دو دلیل: یک، انسان‌گرایی که در طرحی پویا با زندگی روزمره و واقعی ارتباط برقرار می‌کند و دوم، تفرد شخصیت‌ها و حالات دراماتیک آن‌ها (اپهام پوپ، ۱۳۹۳، ۱۷۷).

آنچه که تازگی دارد روحی است که در همه‌ی جزئیات و به‌ویژه پیکره‌های انسانی دمیده شده است؛ پیکره‌هایی که هویت عروسکی خود را از دست داده‌اند و در تکاپو هستند (گرابر، ۱۳۹۰، ۸۸). همین موارد زمینه‌ساز جدایی پرسوناژها، بزرگ‌نمایی آن‌ها و رهایی تصویر از بند تحکم و سلطه‌ی زبان در دوره‌های بعدی شد؛ بدون اینکه حتی تحت تأثیر معماری، فضای بسته و مسائل پیرامونی باشد. تنها انسان برای یک نمایش دیداری کافی بود؛ زیرا نقاش دریافت که حالات، وجنات، احساسات و عواطف شخصیت‌های انسانی می‌تواند به تنهایی جایی در تصویر داشته باشند؛ می‌توان صحنه‌ای را ساخت که بیشتر مخاطب را درگیر خود سازد. بنابراین کم‌کم معماری، باغ، گل، تزئینات و چمن گاه به کلی حذف و یا حالتی کمینه به خود می‌گیرد و تنها پیکره باقی می‌ماند و شاید چندین شی-نشانه که آن‌ها هم اهمیت درجه دومی داشته و در جهت القاء مضمون اصلی اثر هستند.

پیوست دلدادگان

این صحنه به نحو ناخودآگاه و معکوسی در تاریخ فرهنگ‌دیداری، نوعی پیش‌درآمد است برای حضور پرتره‌ها و صحنه‌های تک یا دو نفره‌ی دلدادگان، عشاق، زیبارویان، صحنه‌هایی احساسی، عاطفی با مضامین «اروتیک» و بار جنسی که این بار در یک پیوستگی میان دو پرسوناژ رخ می‌دهند. تأکید در اینجا بر تکوین پرتره‌نگاری صرف، در تاریخ نقاشی ایران نیست؛ بلکه پرتره‌نگاری به علاوه‌ی نقش جنسی و بار شهوانی نمایش پرسوناژهاست که در تصویر غالب می‌شود و این یعنی آغاز شکل‌گیری یک دیدمان حول موضوع جنسیت. قلت پیکره‌های انسانی در تصویر، عرصه‌ی خصوصی را که می‌تواند بازگشایی عرصه‌ی میل باشد؛ تداعی می‌کند و از این جهت سوژه-مخاطب فرصت دخالت ذهنی-روانی در تصویر را بیش از پیش می‌یابد. یوسف و زلیخا در نقاشی بالا، تنها بهانه و گشایشی برای نمایش بارز زنانگی، میل و کام‌گیری در عرصه‌ی نقاشی ایران است و انتخاب یوسف و زلیخا برای چنین صحنه‌ی دراماتیکی، نوعی راه حل ناخودآگاه است؛ آن هم برای نقب زدن به عرصه‌ی خودآگاهی (فردی و جمعی) در دل استعاره‌های زمانی و مکانی تا از سویی بار شهوانی اثر را در پرده‌ای از ابهام و حجاب قرار دهد و از سوی دیگر، سوژه‌ی ناخودآگاه کیف کند. شعر سعدی در کنار شعر جامی، قداست یوسف در کنار شیطنت زلیخا و کاخ تو در تو و پر رنگ و لعاب در کنار فضای شبه مقدس که دیالکتیک میل و اضطراب و خیالی و نمادین را موجب می‌شوند؛ در راستای همین انگیزه‌های پر فریب ناخودآگاهی هستند.

آن چنان که صحنه‌هایی از داستان یوسف و زلیخا، آن هم در ایران مشهور می‌شود[۴۳]؛ چه از بعد روایی و داستان‌پردازی و چه تصویری، داستان و تصاویر داستان «سودابه و سیاوش» بسط قابل توجهی از هر دو جهت نمی‌یابند. هر چند که مصورسازی شاهنامه قدمت بیشتری داشته و در تمامی مکاتب نقاشی ایران و به انحاء مختلف مصور شده است و هر چند که دقیقاً همین صحنه میان سودابه و سیاوش اتفاق افتاده است؛ ولی چرا نقاش ایرانی سودابه و سیاوش را برای نمایش انتخاب نمی‌کند؟ پاسخ روشن است: چون توسل به تصویرسازی صحنه و انتخاب پرسوناژهایی که ریشه‌ی دینی و مذهبی دارند؛ می‌تواند راهی (استعاره به معنای لکانی)[۴۴] برای گریز از سرکوب‌ها و سانسورهای اخلاقی (ساحت نمادین/ساحت نام‌پدر) و شگردی برای دفع محدودیت‌ها و در پرده قرار دادن امری باشد که نباید مستقیماً و آشکارا تصویر گردد. تنها به همین دلیل است که این تصویر متناقض جلوه می‌کند و به نوعی تراکم/ادغام اضداد است؛ چیزی شبیه رؤیا: از سویی مایه‌های مذهبی و عارفانه و از سویی انگاره‌های عاشقانه با شور و هیجان جنسی و مقاصد واقع‌نما که می‌تواند موجب لذت شده و سوژه-مخاطب را به رؤیا و خیال بکشاند.

زین پس این صحنه مورد توجه بسیار قرار می‌گیرد و به تکرار در مکتب بخارا تصویرگری می‌شود (تصاویر ۳ و ۴). بعد از انقراض تیموریان و پراکنده‌شدن هنرمندان، دربار شیبانیان در بخارا اولین جایی است که به‌شدت تحت تأثیر مکتب هرات و نقاشی بهزاد قرار می‌گیرد. «نگارگران مکتب بخارا به تک‌نگاره‌هایی توجه می‌کردند که یک مرد، یک زن یا یک زوج به همراه یک یا دو بیت شعر، در آن نقاشی شده باشند» (کنبای، ۱۳۹۱، ۸۹). از دیگر ویژگی‌های مکتب بخارا، اهمیت‌دادن، به وجود و حضور یک فرد خاص در نقاشی» (رهنورد، ۱۳۹۲، ۹۱)، گرایش به صفحات مستقل که گاه هیچ نوع ارتباطی با متن نداشتند و در کل و آشکارا تحت تأثیر بهزاد بوده‌اند (اپهام پوپ، ۱۳۹۳، ۹۸) است. تداوم تأثیرپذیری از مکتب هرات در نقاشی بخارا و بعدها در دوره‌ی صفوی و مکتب نقاشی مشهد که اتفاقاً *هفت اورنگ* جامی و البته *یوسف و زلیخا* محصول اصلی آن در نیمه‌ی دوم قرن ۱۶م./۱۰ه.ق هستند؛ دیده می‌شود. این تأثیرپذیری در مکاتب نقاشی تبریز و قزوین دوره‌ی صفوی و حتی هنرمندانی که بعدها در هرات مشغول کار بودند هم مشاهده می‌شود. شاید مهم‌ترین نتیجه‌ی مکتب هرات پدیداری مکاتب بخارا و تبریز دوره‌ی صفوی باشد (آژند، ۱۳۸۹، ۲۶۷). بهزاد دربار صفوی در تبریز را سخت تحت تأثیر دید و سبک خود قرار داد (پاکباز، ۱۳۸۸، ۸۴) به گونه‌ای که نگارگران صفوی علاقه‌ای وافر به تصویرکردن محیط زندگی و امور روزمره داشتند (همان، ۹۱).

در تصاویر (۳ و ۴)، اثری از کاخ زیبای بهزاد و تزئینات فراوان آن نیست؛ نقاش تنها بر حضور یوسف و زلیخا تأکید می‌کند و حتی همین تک اتاق هم تزئینات فراوانی ندارد تا توجه مخاطب به نفس عمل میان پرسوناژها جلب شود (دیالکتیک میل و اضطراب/ ساحت خیالی و نمادین). حتی در زیر تصویر (۳) (وسط)، شاید خود نقاش یا بعدها شخصی عمداً یا به اشتباه، نام بهزاد را نوشته است و این نشان می‌دهد که چگونه این صحنه به لحاظ روانی، بخش مهمی از حافظه‌ی تصویری شده و میدانی از تأثیر و تأثرات را حول خود و انگاره‌ی یوسف و زلیخا ایجاد کرده است. در تصویر اتاق؛ تنها دو در وجود دارد؛ تأکیدی بر دوسویه بودن کنشی که میان آن دو پرسوناژ در جریان است؛ دری برای زلیخا (ساحت خیالی/میل) و دیگری برای یوسف (ساحت نمادین/اضطراب). از این لحظه و صحنه‌ی خاص، چندین اثر در مکاتب نقاشی بخارا و مشهد وجود دارد که همین شرایط بر آن‌ها حاکم است؛ تک اتاقی ساده در اشاره به تنهایی و خلوتی که شور

شهوانی زلیخا در برابر طرد و نفی یوسف قرار می‌گیرد.[۴۵] حتی نقل است که شاه‌طهماسب بعد از انتقال پایتخت به قزوین (تا ۹۶۲ه.ق) برای تزئین کاخ چهل‌ستون از نقاشی‌های دیواری استفاده می‌کند و جالب اینجا است که خود شاه طهماسب چند مجلس نقاشی کاخ از جمله مجلس یوسف و زلیخا و نارنج‌بری زنان را نقش می‌زند (منشی قمی، ۱۳۵۲، ۱۳۸).

شایع است شاه‌طهماسب در این دوران در همان ژست مذهبی ناشی از «توبه‌ی نصوح» خود بوده است و البته کمی بی‌تفاوت به هنر و نقاشی که بعدها شاید به نفرت هم تبدیل شده باشد؛ به‌گونه‌ای که در سال ۹۶۳ه.ق/۱۵۵م. با صدور فرامینی رواج هنر غیردینی را در قلمرو خویش منع می‌کند (کنبای، ۱۳۹۱، ۸۵). با این شرایط و اوصاف، به واقع چرا شاه باید علاقه‌ای این چنینی به این دو صحنه داشته باشد که خود دست به قلم ببرد؟ پاسخش پیش‌تر مستدل شد: فارغ از نقش تاریخی بهزاد و نقاشی او که این صحنه را در مرکز توجه دیداری قرار می‌دهد؛ دلیل اصلی حضور میل و تن‌کامگی جنسی در پس و به بهانه‌ی یک نقاشی به ظاهر دینی-مذهبی است که تحت حمایت شاه است و دوم، عطف توجه به یوسف به‌عنوان منبع توأمان «قدرت» و «زیبایی» (با نقش جنسیتی) که شاه نیز می‌تواند از آن هویت، مشروعیت و مرجعیت بگیرد و با آن همذات‌پنداری کند. بنا به دلایل تاریخی و فرهنگی که مطرح ساختیم؛ این دو صحنه بسیار در نقاشی ایران شایع می‌شوند و توجه شاه نیز به این مضامین از این قاعده مستثنی‌نیست.

به هر ترتیب و با تأثیری که از نقاشی یوسف و زلیخا برآمد؛ گسست و کشاکش کنار می‌رود و تنها این میل و کام‌گیری است که با پیوست، وصال و هم‌نشینی دو دلداده‌ی زیبارو در کمال زیبایی آرمانی ظهور می‌کند؛ شخصیت‌هایی که اینک در تنهایی خویش تمنای یکدیگر را دارند؛ دست‌دردست و چشم‌درچشم و هر یک دیگری را برای کام‌گیری و میل‌ورزی دعوت می‌کند و مهم‌تر از آن، مخاطب را هم به خود می‌خوانند؛ با تنگ یا پیاله‌ای شراب، میوه‌ای و یا گلی در دست (تصویر ۵). نقاشان دوره‌ی صفوی این روزمرگی، تن‌کامگی و واقعیت‌نمایی را در تصاویری ساده‌تر و بزرگ‌تر و با تأکید بیشتر بر پیکره‌های انسانی نمایش دادند. در تصاویر زیر، شرایط معکوس شده است؛ توگویی پرسوناژها هم جایشان را به یکدیگر داده‌اند و یکی از دیگری فراری و تنشی در کار نیست. این‌بار این یوسف است که میل را راهبری می‌کند و در لباس قرمزرنگ و با پیمانه‌ای شراب به پای زلیخا افتاده است و به دامن او چنگ زده است تا از او کام بگیرد (تصویر ۶).[۴۶] در تصویر (۶)، که نام یوسف و زلیخا نیز دارد؛ یوسف (با همان لباس سبز) به پای زلیخا افتاده است و حتی در زیر اثر نام (شاید به طعنه و کنایه) بهزاد نوشته شده است که به معنی عمق عرصه و معرکه‌ای است که به لحاظ روانی و بصری، نه صرفاً با نام بهزاد، بلکه به شکل تاریخی و اجتماعی در یک فانتزی گره خورده است (انگاره‌ی یوسف و زلیخا). در این دوره چه در تبریز و چه در دربار دیگر شاهزادگان در دیگر شهرها، تعداد زیادی نگاره از این دست وجود دارد؛ زوجی عاشق یا تک‌چهره‌ای زیبارو و به‌اندام به استعاره از یوسف یا زلیخا. این نگاره/ انگاره‌ها با مضمون آشکار میل، شهوت و تن‌کامگی جنسی و باده‌نوشی در دوره‌ای تصویر شده‌اند که از لحاظ تاریخی اوج سخت‌گیری مذهبی بوده است. پس از احکامی که شاه طهماسب برای نهی از منکرات به سراسر قلمرو خود صادر کرد؛ کسی جرأت انجام محرمات را نداشت و کسانی که مرتکب منکرات می‌شدند به خشم و غضب شاه گرفتار می‌شدند و گاه جان خود را از دست می‌دادند (روملو، ۱۳۸۴، ج. ۳، ۱۲۱۳-۱۲۱۴). به گفته‌ی خود شاه طهماسب: «لشکر قلمرو من از شراب و فسق بلکه جمیع مناهی توبه کرده‌اند و در کل مملکت من شراب‌خانه و بوزخانه و بیت اللطف و سایر نامشروعات برطرف شده است» (صفوی، ۱۳۰۳، ۳۰). «غلوی آن حضرت در مستلذات جسمانی از شرب و شراب و ... مبالغه‌ی آن سرور در اجرای امر به معروف و نهی از منکر به حدی پیوست که بزم‌آرایان مجالس لهو لعب از اشغال مقرره خود ممنوع شدند» (واله اصفهانی، ۱۳۷۲، ۳۹۵). روبنده انداختن و چادر به سرکردن از دوره‌ی شاه طهماسب رواج گرفت و زنان ایران به دلیل سخت‌گیری‌های او، محدود و محجوب بودند و جز به حکم ضرورت از خانه بیرون نمی‌آمدند (راوندی، ۱۳۶۸، ج. ۳، ۷۰۳-۷۰۴)؛ ولی به شکل کاملاً متضادی با گفتمان حاکم، در عرصه‌ی دیدمان، نه تنها سخت‌گیری در نمایش بی‌حجاب زنان؛ بلکه حتی راحت‌گیری در نمایش صحنه‌های تن‌کامه وجود دارد؛ شاید دلیل این امر، حضور مجازی با صورت، تن و بدن خیالی پرسوناژها باشد که در حقیقت، عرصه‌ی بازنمایی نقاشی ایران را در دیدمان جنسیتی حاضر مورد

تصویر ۳- ناشناس، *یوسف و زلیخا*، نگاره‌ای از *هفت‌اورنگ* جامی، بخارا، ۱۵۲۳م/۹۲۹ق، موزه‌ی متروپولیتن. مأخذ: (https://www.metmuseum.org)

تصویر ۴- ناشناس، *یوسف و زلیخا*، نگاره‌ای از *هفت‌اورنگ* جامی، بخارا، ۱۵۲۳ م./۹۲۹ ه.ق، موزه‌ی متروپولیتن. مأخذ: (https://www.metmuseum.org)

تصویر ۵- منسوب به میرزاعلی، *دو دلداده*، مکتب قزوین. مأخذ: (ولش، ۱۳۸۹، ۱۱۸)

تصویر ۶- ناشناس، نگاره‌ی *یوسف و زلیخا*، قرن۱۷ م./۱۱ه.ق. مأخذ: (Żygulski jun, 1989, figure 34)

تصویر ۷- ناشناس، نگاره‌ی *عشاق*، اواخر قرن۱۶م./۹۰ه.ق، موزه‌ی هنرهای زیبای بُستون (Boston)، مأخذ: (https://collections.mfa.org/objects/28485)

تصویر ۸- منسوب رضا عباسی، *عشاق جوان*. مأخذ: (https://www.iran-chamber.com)

تأکید قرار می‌دهند.

به استناد این مواد فرهنگی و تصویری، بدن و تن‌کامگی کم‌تر مورد و موضوع سرکوب و سانسور بوده است تا متن جامعه؛ بنابراین، هر قدر که متن جامعه، دربار و گفتمان موجود به محوریت شاه حکام بر سرکوب و نفی از محرمات و به خصوص شراب‌نوشی تأکید می‌کند؛ تصویر عرصه‌ی تقریباً بازی برای نمایش همه‌ی آن‌ها است. به‌طور حتم، انجام همه‌ی این امور، در خفی از درباریان، شاهزادگان و غیره سر می‌زده است؛ ولی نمایش علنی این امور در تصاویر نقاشی توسط نقاشان، چه در دربار خودِ شاه و چه در دیگر شهرها، نزد اشراف و اعیان امری قابل توجه است. هر چند آزادی در نمایش هنوز مانده است تا به اوج برسد؛ ولی بنا به شرایط دوران و گذشته‌ی تاریخی و سنت نگارگری، این گونه تصاویر عشاق (یوسف و زلیخا) با مختصاتی که در تصاویر زیر نیز آشکار است؛ جالب نظر است. شاید به دلیل مسامحه‌ی اندک شاه در قبال نقاشی که خود به آن علاقه داشت و نیز مشق آن می‌کرد؛ تصویر، روزنه‌ای برای تخلیه‌ی روانی سوژه و گشایشی برای نمایش میل می‌شد. نه تنها در این تصاویر، بلکه در دیگر تصاویری از این سنخ که در دوره‌ی بعد وجود دارند؛ حضور تنگ و پیمانه‌ی شراب و نمایش میوه‌هایی نظیر سیب، گلابی و انار پای ثابت تصاویر هستند که هر یک کارکرد خاص جنسی خود را دارند.

اگر مسیر این نوع نقاشی را در همه‌ی ویژگی‌هایی که در صفحات پیشین توضیح دادیم؛ در دو شاخه‌ی عمده‌ی آن یعنی مکتب نقاشی بخارا و مشهد و مکتب نقاشی تبریز و قزوین دنبال کنیم؛ می‌توان برآیند نهایی آن‌ها را در میانه‌ی دوره‌ی صفوی (دوره‌ی شاه‌عباس) مشاهده کنیم؛ دو شاخه‌ای که بعد از گذشت بیش از یک قرن در «مکتب اصفهان» به هم می‌رسند؛ مکتبی با مناسبات خاص جنسی که تصویر عرصه‌ی جولان آن است. در این دوره، از منظر بازنمایی جنسیت، شاهد شکل‌گیری تام و تمام و غلبه‌ی یک دیدمان جنسیتی در تاریخ نقاشی ایران هستیم؛ دیدمانی که در ساحت خیالی جامعه و بنا به شرایط سیاسی- اجتماعی و فرهنگی دوران در تاریخ نقاشی ایران مفصل‌بندی می‌شود. هم‌آغوشی در نقاشی‌های بالا ختم یک فرآیند تصویری است که پیش‌تر سرآغازش را دیده و روندش مورد تحلیل و بررسی قرار گرفت و البته شروعی برای نوع جدیدی از تصویرگری با مضامین خاص جنسی که در قرن ۱۷م./۱۱ه.ق و در مکتب اصفهان به ثمر نشست. در تصاویر (۷ و ۸) میل سرکوب‌شده و سرخورده‌ای که در عرصه‌ی تصویری به تأخیر افتاده بود؛ خود را در تنشی که به بوس و کنار می‌انجامد؛ نشان داده است: لحظه‌ی اوج رفع عطش شهوت تن. گویی بعد از گذشت چند صد سال این دو پرسوناژ (به استعاره از یوسف و زلیخا) در تنهایی و خلوتی که هیچ‌گاه یک تصویر به‌طور مجزاء ملجأ آن نبوده است؛ به هم رسیده‌اند. بی‌شک شرایط سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی دوره‌ای که شاه عباس در اصفهان حکومت داشت؛ در این مهم تأثیر به سزایی داشته است.[۴۷]

مرد تصویر (۷)، در همان تضاد رایج دو رنگ قرمز و سبز و در تنش موجود با گره‌خوردگی دستان گرد یکدیگر؛ با کنار زدن لباس زن، چیزی را می‌جوید که قرن‌ها در عرصه‌ی تصویر غایب بوده است. او پرده‌ای را دریده و کنار می‌زند و عرصه را برای نمایش جلوه‌های اروتیک بدن زنانه باز می‌کند؛ حال چه در حالت عریان و نیمه‌عریان و چه در ایجاد نوعی برجستگی که وجه تمایز بدن زنانه در مکتب اصفهان می‌شود؛ آنچه که مرد تصویر (۸) دستانش را از پشت به آن‌ها آویخته است و زن نیز در مستی حاصل از پیمانه‌ی شراب، خود را غرق در آغوش او کرده است. این مهم به هیچ وجه قرن‌ها این‌گونه در نقاشی ایرانی به نمایش درنمی‌آمد. با نگاهی به نقاشی ایرانی در قرن‌های گذشته این نکته قابل تأیید است؛ حتی از لحاظ فنی، اندازه‌ی تصویر که در خدمت کتاب‌آرایی بود؛ فرصت نمایش این برجستگی را از نقاش گرفته بود؛ ولی اینک تصویرگری مستقل از کتاب، اندازه‌ی بزرگ‌تر تصویر و انحصار تصویر به تن و بدن انسان‌ها یا پرسوناژهای تصویر با مضامین جنسی، فرصت این نمایش را به نقاش می‌دهد که پهنه‌ی تصویر را عرصه‌ی میل و تن‌کامگی و کام‌گیری قرار دهد. این امر به‌طور ویژه‌ای در اواخر دوره‌ی صفوی، با اندازه‌ی بزرگ‌تری که نقاشی دیواری در کاخ‌های اصفهان و حتی منازل اعیان، برای نقاشی ایران فراهم آورد؛ با آزادی بیشتری جلوه‌گر می‌شود.

نتیجه

میل، شهوت جنسی و تن‌کامگی، بخش غیر قابل کتمانی از نقاشی ایرانی، خصوصاً در قرون گذشته بوده است و این امر پیش از هر چیزی، از وابستگی نهادی نقاشی به کاخ و دربار شاهی منتج می‌شود که بر پایه‌های مادی و دنیوی موجودیت یافته و بر آن‌ها نیز تأکید می‌کند؛ به نوعی که می‌توان از برآمدن یک دیدمان جنسیتی بر فضای نقاشی ایران از تقریباً میانه‌ی دوره‌ی صفوی سخن به میان آورد. اگر مذهب و پیش‌فرض‌های مسلط بر خوانش‌های مذهبی و عرفانی را که بسیار هم از سوی پژوهشگران این عرصه مورد تأکید بوده‌اند؛ در پرانتز قرار گیرد و عطف توجه به خود اثر و عناصر تصویر معطوف شود؛ نتایج دیگری به‌دست خواهد آمد. این نتایج از موضعی کاملاً متفاوت و در چارچوبی بر خواهد خواست که اثر هنری را به‌عنوان یک فانتزی در ناخودآگاهی، به‌صورت تاریخی و اجتماعی در نظر آورده و خوانشی روان‌کاوانه از آن به دست می‌دهد. نقطه‌ی آغاز این خوانش که البته نقطه‌ی آغاز شکل‌گیری این دیدمان جنسیتی هم بوده است؛ اثری است که مشحون مضامین مذهبی است و اتفاقاً همین امر مذهبی در

خودآگاهی سوژه، به‌عنوان بهانه یا یک راه حل، آن را در شکل یک انگاره یا فانتزی جنسی در ناخودآگاه (فردی و جمعی) سامان داده و در سیر تاریخ و فرهنگ دیداری ایران نیز به آن دامن زده است.

نقاشی مشهور یوسف و زلیخا اثر بهزاد، رویایی است که سوژه-مخاطب را برای هم‌ذات‌پنداری به درون می‌کشد؛ چه این مخاطب را در وهله‌ی نخست خود هنرمند یا شاهی بدانیم که خلق این اثر را در کاخش تضمین می‌کند و یا حتی مخاطبی که بعدها این صحنه را مشاهده خواهد کرد. این صحنه‌ی دونفره که در طبقه‌ی فوقانی کاخی زیبا در پهنه‌ی تصویر واقع می‌شود؛ شاید به ظاهر عرصه‌ی کشاکش و واپس‌رانی میل باشد؛ ولی این سرکوب، راه را برای میل‌ورزی بیشتر سوژه می‌گشاید. پرسوناژها، ساختار و عناصر تصویری یا حتی خود کاخ و نیز اشعاری که از درون و برون این صحنه را احاطه کرده‌اند؛ به نوعی دیالکتیک روانیِ میل و اضطراب و در پس آن به فرآیندهای روانی می‌انجامند. این دیالکتیک را می‌توان در سطح دو ساحت خیالی و نمادین بازجست و نتایجش را از بی‌صورتی یوسف، به‌عنوان منبع زیبایی و قدرت که بیش از پیش مورد مایه‌گذاری قرارش می‌دهد و تکرار انحصاری این صحنه با تأکید بیشتر بر این دو پرسوناژ و خصوصاً جنبه‌ی اروتیک بدن زنانه در تصاویری بزرگ‌تر تا اشتهار و اشتهای سیری‌ناپذیر به کشیدن نقاشی‌هایی که به صحنه‌ی کام‌گیری عشاق انجامیده است؛ پیگیری کرد. اگر چه باید تأثیرات نقاشی هندی و اروپایی را در نقاشی مکتب صفوی در نظر داشت؛ ولی با عطف توجه به ویژگی‌های تاریخی و درون‌ذات در سیر نقاشی ایران و مناسبات خاص فرهنگی و اجتماعی در موضوع بازنمایی جنسیت که با این نقاشی سرآغاز گرفته است؛ این رویه منجر به مفصل‌بندی یک «دیدمان» جنسیتی در نقاشی ایران می‌شود که می‌توان تغییرات و تبعات تصویری این دیدمان را در ادوار بعدی نیز مورد بررسی قرار داد؛ اگر و تنها اگر بر همین فضای ناخودآگاهی تاریخی-اجتماعیِ آثار نقاشی به مثابه‌ی فانتزی و مبتنی بر عناصر مادی و جنسی در یک خوانش روان‌کاوانه پایبند بود و قائل به نوعی تحلیل انتقادی در مطالعات و فرهنگ دیداری شویم.

پی‌نوشت‌ها

۱. به‌عنوان مثال و با توجه به دوره‌ی مورد بحث در این مقاله، قابل ذکر است که مشروعیت حکومت تیموریان به‌عنوان یک نیروی خارجی در ایران مسلمان، تنها با تمسک به عنصر مذهبی و حمایت از شریعت برای آنان ایجاد گشت. این چیزی بیشتر از تظاهر به دین‌داری نبود. تیمور و جانشینانش در این بین برای کسب مشروعیت بیشتر حامی صوفیان و عارفان نیز بودند. به‌عنوان مثال، شهاب‌الدین خوافی در کتاب *منشاءالانشاء* اشاره دارد بر اینکه چگونه سلطان‌حسین بایقرا به دین‌داری تظاهر می‌کرد و برای جلب نظر علماء اسلامی دستور منع ریش‌تراشی و شراب‌خواری را صادر کرد (خوافی، ۱۳۵۷، ۱۵۹-۱۶۰ و ۱۶۴-۱۶۵)؛ هر چند که معروف است که وی بیماری رماتیسم خود را به‌عنوان بهانه‌ای برای شرکت نکردن در نمازهای واجب مطرح می‌ساخت و شراب‌خواری و کبوتربازی برخی از علایقش بود (جکسون و لاکهارت، ۱۳۹۳، ۱۷۱).

۲. این موضوع چنانچه مشخص شده است؛ شخصی چون بهزاد را هم شامل می‌شود و اینک نامه‌ای وجود دارد که بهزاد در آن از شاه‌طهماسب، ولی امر خویش، درخواست پرداخت مقرری می‌کند؛ اگرچه آن را گستاخی می‌داند. برای مشاهده نسخه‌ی اصلی این نامه ر.ک به: حسین میرجعفری، نامه‌ای از کمال‌الدین بهزاد به پادشاه صفوی، در نشریه *هنر و مردم*، شماره ۱۴۲ (تابستان ۱۳۵۳). بعد از توبه‌ی شاه‌طهماسب بسیاری از هنرمندان به دربار دیگر شاهزادگان و حاکمان شهری مهاجرت کردند. برای مصداق‌های این امر ر. ک به: آنتونی ولش، *نگارگری و حامیان صفوی*، ترجمه‌ی روح‌الله رجبی (تهران: انتشارات فرهنگستان هنر، ۱۳۸۹).

3.Oleg Graber (1929-2011).

۴. غالب این خوانش‌ها چه در شعر جامی و چه در نقاشی بهزاد منوط به اندیشه‌های فرقه‌ی «نقشبندیه» است که جامی و بهزاد نیز در حلقه‌ی این فرقه بوده‌اند و پایبند به تفکرات خاص این فرقه. برای مطالعه‌ی عقاید این فرقه در دوره‌ی تیموری ر.ک به: هومان محمدی شرف‌آباد و دیگران، گفتمان فکری سیاسی طریقت نقشبندیه در عصر تیموریان، در نشریه *مطالعات تاریخ اسلام*، سال ۱۱، شماره ۴۱ (تابستان ۹۸)، صص ۱۵۵-۱۷۹؛ و ر.ک به: نسترن نوروزی، تأثیرات شعر و تفکر عرفانی جامی بر نقاشی‌های بهزاد، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد* (اصفهان: دانشگاه هنر، ۱۳۹۲).

5. Synthetic Analysis.

6. Arthur Upham Pope (1881-1969).

7. Basil Gray (1904-1989). 8. Sigmund Freud (1856-1939).

9. Jacques Lacan (1901-1981).

10. Visual Culture. 11. Visual Studies.

12. Nicholas Mirzoeff (1962- ?).

13. Day-Dreaming.

۱۴. اصلِ لذت (Principle of Pleasure) در کنار اصلِ واقعیت (Principle of Reality) نظام‌بخش فعالیت‌های نفسانی انسان است. اصلِ لذت در حضور مادر به وجود می‌آید و اصل واقعیت در هیأت پدر بعداً غالب می‌شود و اصل لذت را دچار شکست می‌کند. در حقیقت، اصل لذت به معنای راه‌نهادن در مسیر کسب التذاذ و در مقابل اصل واقعیت به معنی طرد لذت در مقابل محدودیت‌های اخلاقیاتی، فرهنگی و خانوادگی است. برای اطلاعات بیشتر ر.ک به: زیگموند فروید، *فراسوی اصل لذت*، ترجمهی هوشمند ویژه، چاپ دوم (تهران: نشر شما، ۱۳۸۹)

15. Structuralism. 16. Post-Structuralism.

17. Ferdinand de Saussure (1857-1913).

18. Fantasme or Phantasm. 19. Slavoj Žižek (1949-?).

۲۰. ریشه‌ی واژه‌ی تروما (Trauma) که در روان‌کاوی به معنای«روان‌ضربه» است؛ به یونانی برمی‌گردد؛ واژه‌ای که به مفهوم جراحت است؛ یعنی هرگونه خراشی بر جسم و بدن که هم‌زمان همچون نقطه‌ای بر روان نیز حک می‌شود و سوژه را دچار «نقصان» می‌کند.

۲۱. «چنین گویند معماران این کاخ/ که چون شد بر عمارت دایه گستاخ... صفای صفه‌هایش صبح اقبال/ فضای خانه‌هایش گنج آمال... به هفتم خانه همچون چرخ هفتم/ که هر نقشی و رنگی بود ازو گم... در آن خانه مصور ساخت هر جا/ مثال یوسف و نقش زلیخا... اگر نظارگی آنجا گذشتی/ ز حسرت در دهانش آب گشتی... به هر نوبت که آن بتخانه را دید/ در او مهر دگر از نور بجنبید» (جامی، ۱۳۶۶، *یوسف و زلیخا*، بخش ۵۰).

۲۲. در اصطلاح عامیانه؛ مثلی وجود دارد با عنوان «جگر زلیخا» که کنایه از این است که زلیخا در رسیدن به یوسف آن‌چنان به آب و آتش زد و مغموم این دوری بود که جگرش از فراق، خون و شرحه‌شرحه شد. «خون‌جگرخوردن» به معنای غم‌دیدن و عذاب‌کشیدن در انجام کاری یا وصول مطلوبی است که به مقام عاشقی هم مرتبط است (دهخدا، ۱۳۷۷، ج. ۵، ۷۸۰۸-۷۸۱۰). جگر محل انباشت خون است و قرمزی رنگ جگر نیز کاربرد معمول در زبان دارد. بنابراین، نام زلیخا با خون و رنگ قرمزی که بدین نحو به آن اشارت می‌شود؛ عجین شده است و استفاده از رنگ قرمز مناسبت تام برای لباس او دارد. در شعر و ادبیات هم ارتباط این عضو از بدن آدمی با زلیخا معمول است؛ به‌عنوان مثال، خود جامی هم در جایی به این مورد اشاره دارد: «زلیخا داشت از دل بر جگر داغ/ ز نومیدی فزودش داغ بر داغ» (جامی، ۱۳۶۶، *یوسف و زلیخا*، بخش ۱۴). اساساً رنگ قرمز رنگی زنانه و رایج‌ترین

رنگ آرایش زنانه است و واژه‌ی «جگر» نیز در اصطلاحات رایج کنونی بیشتر با زن و زنانگی پیوند داشته و دارد. این واژه خالی از دلالت و عمل جنسی نیست؛ «جیگر» در زبان روزمره‌ی کنونی مجعول از جگر است که در کنایه‌ای جنسی به زنان و دختران از سوی مردان بار می‌شود؛ همانند: جیگرتو...

۲۳. در داستانی علل دشتان‌شدن ماهانه‌ی زنان، گناهکاری و آمیزش با مردان و پوشیدن لباس‌های «سرخ» برشمرده شده است. حضرت ابوجعفر محمد بن علی (ع) فرمودند که در زمان حضرت نوح زنان در هر سال یک‌بار حیض می‌دیدند تا این که جماعتی از زنان ... از حجاب بیرون آمدند ... لباس‌های سرخ پوشیده و خود را زینت کرده و ... در بلاد و شهرها پراکنده شدند، ... و با مردان آمیزش پیدا نمودند. در چنین وقتی حق‌تعالی آنها را مبتلا ساخت به دیدن حیض (زرلکی، ۱۳۹۸، ۶۲ -۶۳).

۲۵. وجود پدر در این جا نمادین است. پدر تنها وجود فیزیکی او نیست؛ بلکه پدر استعاره‌ای از قانون، منع، تهدید و تحریم است. لکان این استعاره‌ی پدری را «نام پدر» می‌نامد؛ نامِ پدر، شرط اصلی ورود به ساحت نمادین است (هومر، ۱۳۹۴، ۱۰۲).

۲۵. در روان‌کاوی لکان دیگری (غیر) با دو اصطلاح دیگری بزرگ (Other) و دیگری کوچک (other/ autre) تعریف می‌شود. دیگری بزرگ در عرف لکان و در ساحت خیالی جایگاه «مادر» (لکان، ۱۳۹۳، ۷۱) و در ساحت نمادین محل حضور «پدر» است. به غیر از دیگری بزرگ، لکان اصطلاحی تحت عنوان «دیگری کوچک» دارد. لکان گاه آن را «ابژه‌ی کوچک a» نمادی برای فقدان دیگری بزرگ در ساحت خیالی تعریف می‌کند (هومر، ۱۳۹۴، ۱۲۱). این ابژه، علت میل است؛ علت تمامی فانتزی‌های سوژه. رانش‌ها متوجه این ابژه‌های به اصطلاح کوچک هستند. لکان در سمینارهای اضطراب به اشکال آن می‌پردازد (لکان، ۱۳۹۷).

۲۶. چیزی که فروید در خوانش آثار هنری دنبال می‌کند؛ نوعی باستان شناسی روانی هنرمند و اثرش است. فروید خود را باستان‌شناس ناخودآگاه و روان‌کاوی را استعاره‌ای از باستان‌شناسی می‌دانست (آدامز، ۱۳۸۸، ۲۱۵)؛ یعنی همان‌گونه که یک باستان‌شناس عناصر مدفون‌شده را برای استنباط گذشته تاریخی یک مکان مشخص می‌جوید، یک روان‌کاو هم به دنبال خاطرات فراموش‌شده در لایه‌های ناخودآگاه فرد، برای شناخت بیشتر روان او می‌گردد. می‌توان این ناخودآگاهی را به سوژه‌ی جمعی نیز بسط داد و از فانتزی‌های جامعه‌شناختی در پس پشت آثار هنری در ادوار تاریخی سخن گفت و روان این سوژه‌ی جمعی را به نوعی باستان‌شناسی کرد.

۲۷. «پلکان‌ها بی‌تردید نمادهای عمل جنسی هستند، کشف وجه تشابه دشوار نیست: ما با یک رشته حرکات موزون بالا می‌رویم، و رفته‌رفته کم‌نفس می‌شویم، و سپس با چند جهش تند می‌توانیم دوباره به زیر رویم. از اینرو الگوی موزون عمل جنسی در بالا رفتن از پلکان بازآفرینی می‌شود» (فروید، ۱۳۸۲، ۳۷۹).

۲۸. این فرآیند عبارت است از چیزی که در عین رد و انکار و ظاهر سلبی خود، مورد تأیید قرار می‌گیرد؛ این فرآیند تابع دفع امیال است؛ ولی به فرد این امکان را می‌دهد که آگاهی بیشتری از میل خود بیابد؛ بنابراین اگرچه ظاهراً میل دفع می‌شود؛ ولی در باطن قوت بیشتر می‌یابد (لوران اسون، ۱۳۹۴، ۱۱۵).

۲۹.در روان‌کاوی لکان، نظم یا ساحت خیالی (Imaginary)، نمادین (Sym-bolic) و واقع (Real)، سه نظمِ نفس سوژه را شکل می‌دهند. ساحت نمادین نقطه‌ی متقابل ساحت خیالی است و این دو ساحت برسازنده‌ی واقعیت برای فرد هستند. ساحت یا نظم نمادین شامل عرف‌ها، نهادها، قوانین، رسوم، هنجارها، آداب، آیین‌ها، قواعد و سنت‌های فرهنگی و اجتماعی است (جانستون، ۱۳۹۶، ۳۱). برای این سه ساحت ر.ک به: کرامت موللی، *مبانی روان‌کاوی فروید و لاکان* (تهران: نشر نی، ۱۳۹۵).

۳۰. ابیات سعدی به تلخیص از این قرارند: «زلیخا چو گشت از می عشق مست/ به دامان یوسف درآویخت دست... چنان دیو شهوت رضا داده بود/ که چون گرگ در یوسف افتاده بود... زلیخا دو دستش ببوسید و پای/ که ای سست پیمان سرکش درآی/ به سندان دلی روی در هم مکش/ به تندی پریشان مکن وقت خوش... شراب از پی سرخ رویی خورند/ وز او عاقبت زرد رویی برند/ به عذرآوری خواهش امروز کن/ که فردا نماند مجال سخن» (سعدی، ۱۳۹۵، بوستان، باب نهم).

۳۱. دیگری بزرگ در عرف لکان جایگاه مادر و جایی است که ژوئیسانس را در خود جای داده است (لکان، ۱۳۹۳، ۷۱). این واژه تنها به معنای «لذت» نیست؛ و به معنای ملال، رخوت و امر دردآور نیز است. ژوئیسانس یک مزاحمت خشونت‌آمیز است همراه با درد و لذت (ژیژک، ۱۳۹۲، ۱۰۹).

۳۲. «نیاسایی از جانب هیچ‌کس/ برو جانب حق نگه‌دار و بس... چنان شرم‌دار از خداوند خویش/ که شرمت ز بیگانگان است و خویش» (سعدی، ۱۳۹۵، باب نهم).

۳۳. تغییر دوم، اضافه‌کردن واژه‌ی «بادگیر» سمت راست و بالای اثر است که احتمالاً بعدها در استانبول نوشته شده و تنها برای آگاهی مخاطبان (شاید خود پادشاه) از این رکن معماری ایرانی-اسلامی بوده است؛ زیرا بادگیر، برای تهویه و خنک‌کردن داخل بنا، تنها مختص نواحی کویری ایران بوده و در ترکیه ناشناخته بوده است.

۳۴. «ز وسمه ابروان را کار پرداخت/ هلال عید را قوس قزح ساخت... نغوله بست موی عنبرین را/ گره در یکدگر زد مشک چین را... ز پشت آویخت مشکین گیسوان را/ ز عنبر داد پشتی ارغوان را... مکحل ساخت چشم از سرمه ناز/ ... نمود از طرف عارض گوشواره ..." (جامی، ۱۳۶۶، *یوسف و زلیخا*، بخش ۵۱).

۳۵. می‌توان به‌راحتی تصور کرد که اگر نقاش قصدکشیدن چهره‌ی‌شاهرخ تیموری، بایسنقر و یا سلطان‌حسین بایقرا را هم داشت؛ باز هم به همین نحو و در همین لباس و چهره آن‌ها را خلق می‌کرده است. این شمایل‌سازی حتی در دوره‌ی صفوی هم حاکم است و یوسف شبیه قزلباشان با همان کلاه و دستار معروف دوره‌ی صفوی تصویر شده است؛ می‌توان پنداشت که یوسف نوعی آینه و پیش‌الگوی تطبیقی و چهره‌ی فرهنگی شده برای شاهان و جوانان زیبارو در هر دوره‌ای بوده است.

۳۶. طبق آراء لکان، فالوس به هیچ فردی تعلق ندارد. فالوس هرگز جز به مثابه یک فقدان ظاهر نمی‌شود و به همین دلیل با اضطراب نیز در ارتباط است (Lacan, 1962-63, 248). فالوس، قضیب به علاوه‌ی تشخیص یا عدم تشخیصِ غیاب یا فقدان است (هومر، ۱۳۹۴، ۷۸-۸۴). فالوس نوعی علامت است؛ نقابی که به چهره می‌زنیم؛ شیء، نام و مقامی است که سوژه دریافت و او را دارای قدرت می‌کند (ژیژک، ۱۳۹۲، ۴۹).

۳۷. «فالوس نمادین» از «فالوس خیالی» متمایز است. کارکرد فالوس در وجود فقدانی آن است (موللی، ۱۳۹۵، ۱۸۱). فالوس خیالی به این معناست که برای فرد قابل دستیابی لحاظ شده است و فرد را به نارسیسیسم می‌رساند (همان)؛ ولی فالوس نمادین متعلق به فرد نیست و به دلیل فقدان، می‌کوشد آن را تصاحب کند.

۳۸. یوسف به مثابه‌ی دال فالوس و عامل اختگی نمادین است. حضور و غیاب یوسف در داستان هم این مهم را اثبات می‌کند. او دال فقدان است. یوسف گم‌شده و یا گم‌گشته این موضوع را توجیه می‌کند. یعقوب در نبود یوسف، نابینا می‌شود (اختگی نمادین)؛ زیرا یوسف بازنمایی عشق، عاطفه و اعتبار و در یک کلام فالوس نمادین برای یعقوب است؛ فرزندی است که باید ادامه‌دهنده‌ی نسل یعقوب و تبار پیامبران باشد. زلیخا نیز در فراق یوسف نابینا می‌شود؛ یوسف برای زلیخا هم فالوس است؛ دال فقدان و غیاب، با موجودیتی که هیچ‌گاه حضور کامل ندارد و در دسترس او نیست. زلیخا نیز در آخر داستان و با حضور یوسف، بینایی و حتی جوانی خود را نیز به‌دست می‌آورد. در روایت جامی بعد از مرگ (غیاب) یوسف؛ زلیخا بر سر قبر او حاضر می‌شود و از فقدان یوسف، چشمانش را از حدقه بیرون می‌آورد (اختگی نمادین).

۳۹. یکی از فرمول‌های مهم لکان برای فانتزی «$◊@» است. «S» معادل سوژه، «◊» معادل میل و «a» معادل شی، چیز و ابژه‌ی میل است. خط مایل روی «حاکی از وجود فقدانی سوژه است. حلقه‌ی دور ابژه‌ی کوچک @، نشان از مطلوبی (مطلوب گم‌شده) است که سوژه گرد آن می‌چرخد. در کل این فرمول را می‌توان این گونه ترجمه کرد: سوژه‌ی خط خورده در رابطه با یا با میل به ابژه‌ی مطلوب در حال ساخت فانتزی است» (فینک، ۱۳۹۷، ۳۳۷).

۴۰. این کنش را می‌توان نوعی عمل سادیسمی مرتبط دانست که از یک عاشق علیه معشوق سر می‌زند. او یا معشوق خود را همچون بت در خانه حبس می‌کند و

یا در کنشی انتقام‌جویانه صورت معشوق را خدشه‌دار می‌کند (اسیدپاشی به شکل جاری آن)؛ چرا که این صورت زیبا را تنها متعلق به خودش می‌داند. هر چند خود را نیز در حرمان قرار می‌دهد؛ ولی به هر حال دال فقدان‌کردن معشوق، هدف اوست. عاشق با این کار تا ابد خود را در خیال معشوق گرفتار می‌کند تا موجودیت فقدانی او را مرتفع سازد و تعلق معشوق را نیز به دیگری سلب می‌کند. نوع خفیف این کنش، به تهمت عمل نامشروع و بی‌نامی معشوق ختم می‌شود (آنچه زلیخا با یوسف کرد).

۴۱. کتابی چون *الفیه شلفیه* که نمایش آشکار آمیزش جنسی را در بردارد؛ از دایره‌ی بحث به دور است؛ چرا که تنها یک تک کتاب است؛ آن هم با نوع نقاشی هندی، نه ایرانی. دیوارنگاره‌هایی هم که از کاخ‌ها و حمام‌های پادشاهان عباسی یا سلجوقی با موضوعات شهوانی و جنسی بیان می‌شود؛ تنها در کتب تاریخی نقل می‌شوند و اثری از آنها وجود ندارد. البته تک‌برگه‌هایی هم موجود است؛ ولی این تک برگه‌ها بسیار ابتدایی بوده و بیشتر جنبه‌ی فرعی برای متن زبانی را داشته‌اند. مثلاً، در ورقه و گلشاه آنچه که مهم است متن زبانی بوده و هدفی جزء تأمین حظ و لذت خواننده نداشته است (گرابر، ۱۳۹۰، ۵۸ و ۶۱) وگرنه تصویر به دلیل سادگی فرم و عاری بودن از ظرافت حتی خود چهره‌ها، هیچ هیجان شهوانی به مخاطب القاء نمی‌کند. صحنه‌ی دونفره‌ی خسرو و آبتنی شیرین، تا این مقطع تاریخی، به دلیل فرم ایستا و نوع تصویرگری حاکم بر نقاشی ایران و عدم توجه نقاش به جزئیات بدن شیرین که می‌تواند هدف میل‌ورزی و با نشانه‌های اروتیک باشد هم، چنین تأثیری نداشته است. هر چند از تقریباً اواسط دوره‌ی صفوی به آن سو، این نقاشی هم نوعی صحنه‌ی میل‌ورزی را برای تاریخ نقاشی ایران فراهم آورده است.

۴۲. دیدمان هم‌ارزی برای «گفتمان» (Discourse)، ولی نه در حوزه‌ی گفتار و نوشتار که بیشتر در «تحلیل انتقادی گفتمان» (Critical Discourse Analysis) نزد تحلیل‌گران گفتمان مورد توجه است؛ بلکه در حوزه‌ی دیدن و تصویر است. بنابراین دیدمان را می‌توان معادل دیداری گفتمان در نظر گرفت و به جای گفتمانِ تصویر از مفهوم دیدمان بهره برد. میرزواف دیدمان را یکی از واژگان کلیدی فرهنگ دیداری می‌داند (Mirzoeff, 2006, 53).

۴۳. داستان *یوسف و زلیخا* مورد پرتکراری در ادبیات فارسی بوده است؛ به نوعی که شاعران زیادی آن را دست‌مایه‌ی اشعار خود قرار داده‌اند؛ از منظومه‌ی یوسف و زلیخایی که به اشتباه منسوب به فردوسی بوده تا نوگویی جامی و شاعرانی چون سعدی و عطار که کوتاه به آن پرداخته‌اند. در *تورات* وصفی از زیبایی یوسف نمی‌شود و زیبایی یوسف چندان در *تورات* مورد اهمیت نیست. حتی میل‌ورزی زن سردار مصر (فوطیفار) چندان شاخ و برگی نمی‌گیرد. در ادبیات پساتوراتی هم داستان یوسف انعکاس چندانی نمی‌یابد. در *قرآن* نیز داستان یوسف تقریباً به همین شکل و کاملاً موجز روایت می‌شود؛ حتی یک بار هم آشکارا واژه‌ای برای زیبایی یوسف و وصف چهره یا اندام او نیست. زیبایی یوسف و مواجه‌ی او با میل‌ورزی مصرانه‌ی زن مصری (نامادر)، تنها در ادبیات پساقرآنی مشرق‌زمین و تفاسیر *قرآن*، خصوصاً در ایران است که شاخ و برگ می‌یابد. از زن مصری در *تورات* و *قرآن* نامی برده نمی‌شود و تنها در ایران است که نامش معروف و داستان خود را می‌یابد. ابولیث سمرقندی در اوایل قرن چهارم، اولین شخصی بود که نام زلیخا را برای او قرار داد (فیاضی‌کیا، ۱۳۹۹، ۵) به هر ترتیب، واژه‌ی زلیخا زادگاهش ایران است و ریشه‌ی این قصه‌ی پربار هم از مشرق و ایران گسترش و اهمیت موضوعی و مضمونی یافته است. بیشتر داستان‌ها و افسانه‌هایی که درباره‌ی ماجرای یوسف برساخته شده‌اند نیز ریشه‌ی ایرانی دارند. برای خوانش مباحث تاریخی پیرامون این موضوع ر.ک به: شروین وکیلی، اسطوره‌ی یوسف و افسانه‌ی زلیخا، تارنمای شخصی به آدرس: (دسترسی در اسفند ۱۳۹۹)

https://www.soshians.ir/fa/کتاب%e2%80%8cها

۴۴. یاکوبسن (Roman Osipovich Jakobson)، منقد ادبی، تمایز زبان‌شناختی سوسوری (Ferdinand de Saussure) میان دو محور جانشینی و هم‌نشینی را در تطابق با کارکرد صنایع ادبی استعاره و مجاز قرار می‌دهد (یاکوبسن، ۱۳۹۴، ۱۲۸-۱۲۹). لکان این دو قطبی را در کنار دو فرآیند اولیه‌ی روانی می‌دید که فروید در جریان تحلیل رویا از آنها نام برده بود: «ادغام» (Condensation) و «جابه‌جایی» (Displacement). ادغام فرآیندی است که در آن یک یا چند نشانه در رویا با هم ترکیب می‌شوند و تصویری مرکب می‌سازند و جابه‌جایی حاصل انتقال معنا از یک نشانه به یک نشانه‌ی دیگر است (فروید، ۱۳۸۲، ۲۹۸-۳۲۶). لکان نتیجه می‌گیرد از آنجا که ناخودآگاه ساختاری شبیه به زبان دارد؛ پس ناخودآگاه دقیقاً مطابق قواعد این دو فرآیند زبانی عمل می‌کند (هومر، ۱۳۹۴، ۶۷)؛ به عبارتی ناخودآگاه از این دو قاعده استفاده می‌کند تا خودآگاه یا به عبارتی سرکوب خودآگاه را دور بزند و به زبان و حتی تصویر بیاید.

۴۵. در مخزن مخطوطات کتابخانه‌ی قدس رضوی، نسخه‌ی مصوری از *هفت‌اورنگ* جامی متعلق به اواخر قرن دهم ه. ق وجود دارد که صحنه‌ی مذکور را بسیار ساده‌تر بوده و بدون توجه به تزئینات و معماری، ولی با حالت بسیار پویاتری در شخصیت‌ها شامل می‌شود. ر.ک به: مهنوش غفوریان مسعود زاده، تحلیل و بررسی تصاویر نسخه‌ی خطی مصور هفت‌اورنگ جامی موجود در کتابخانه‌ی آستان قدس رضوی، در نشریه *آستان هنر*، شماره ۲۰ (۱۳۹۵)، صص ۲۰-۳۵.

۴۶. البته در پایان داستان جامی بعد از جوان‌شدن زلیخا و عقد نکاح یوسف و زلیخا، این‌بار این یوسف است که در پی زلیخا رفته و پیراهن او را می‌درد و بار دیگر کاخی زیبا و پر رنگ‌ولعاب ساخته می‌شود؛ نه توسط زلیخا با نام بتکده، بلکه این بار توسط یوسف و با نام عبادت‌خانه.

۴۷. با به سلطنت رسیدن شاه‌عباس، شاهد ساختار جدیدی در نوع حکومت‌مندی هستیم؛ به گونه‌ای که شاه دخالت نیروهای قزلباش را که نقش بسزایی در تشکیل دولت و حکومت صفویه داشتند؛ با یک حرکت ژئوپلتیکی حذف می‌کند. شاه‌عباس با انتقال پایتخت به اصفهان، دیوان‌سالاری جدیدی تشکیل می‌دهد. او با اسکان ارامنه، گرجیان و چرکسیان در اصفهان نوعی اختلاط فرهنگی و مذهبی شرقی-غربی را هم فراهم ساخت. این تغییرات به نوبه‌ی خود زیرساخت شرایط خاص تجارت داخلی و خارجی و به تبع آن برنامه‌های خاص اقتصادی را نیز به وجود آورد. طبقه‌ای جدید از درباریان و متمولان شکل گرفت که این طبقه می‌توانست حامی و مشتری خوبی برای تابلوهای نقاشی باشد. برای آگاهی از این شرایط ر.ک به: راجر سیوری، *ایران عصر صفوی*، ترجمه‌ی کامبیز عزیزی، چاپ نوزدهم (تهران: انتشارات منصوری، ۱۳۸۹) یا پیتر جکسون و لورنس لاکهارت، *تاریخ ایران کمبریج*، ترجمه‌ی تیمور قادری، چاپ سوم، جلد ششم، قسمت دو و سه (تهران: انتشارات مهتاب، ۱۳۹۳). پیشنهاد ما، خوانش کتاب زهره روحی با نام *اصفهان عصر صفوی: سبک زندگی و ساختار قدرت* (۱۳۹۷) است.

۸۴. نقاشی دیواری در دوره‌ی صفوی اوج گرفت. در دوره‌ی شاه‌عباس اول و دوم عماراتی ساخته شد که همگی با نقاشی دیواری تزئین شده‌اند (آژند، ۱۳۹۳، ۲۷۰).

فهرست منابع

آدامز، لوری (۱۳۸۸)، *روش‌شناسی هنر*، ترجمه علی معصومی، تهران: نشر نظر.

آژند، یعقوب (۱۳۸۹)، تأثیر هنرمندان مکتب تبریز در شکل‌گیری‌وگسترش مکتب استانبول، نشریه *هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی*، شماره ۴۱، صص ۳۸- ۳۳.

آژند، یعقوب (۱۳۸۸)، *مکتب نگارگری اصفهان*، چاپ دوم، تهران: نشر فرهنگستان‌هنر.

آژند، یعقوب (۱۳۹۴)، *مکتب نگارگری تبریز و قزوین-مشهد*، چاپ دوم، تهران: نشر فرهنگستان هنر.

اپهام پوپ، آرتور(۱۳۹۳)، *سیر و صور نقاشی ایران*، ترجمه یعقوب آژند، چاپ چهارم، تهران: نشر مولی.

اخگر، مجید (۱۳۹۱)، *فانی و باقی: درآمدی انتقادی بر مطالعه‌ی نقاشی ایرانی*، تهران: انتشارات حرفه‌ی هنرمند.

استاوراکاکیس، یانیس (۱۳۹۴)، *لاکان و امر سیاسی*، ترجمه محمدعلی جعفری، تهران: انتشارات ققنوس.

اکبری، مهسا (۱۳۹۲)، خوانش عرفانی داستان یوسف و زلیخا با تأکید بر نگاره‌های موجود، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه هنر اصفهان.

ایو تادیه، ژان (۱۳۹۰)، *نقد ادبی در قرن بیستم*، ترجمه مهشید نونهالی، چاپ دوم، تهران: نشریه نیلوفر.

بهار، ملک‌الشعرا (مصحح) (۱۳۱۴)، *تاریخ سیستان*، به همت محمدرمضانی، تهران: وزارت فرهنگ و هنر.
پاکباز، روئین (۱۳۸۸)، *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، چاپ هشتم، تهران: انتشارات زرین و سیمین.
جامی، عبدالرحمن‌بن‌احمد (۱۳۶۶)، *مثنوی هفت‌اورنگ جامی*، تهران: نشر سعدی.
جکسون، پیتر؛ لاکهارت، لورنس (۱۳۹۳)، *تاریخ ایران کمبریج*، ترجمه تیمور قادری، جلد ششم، چاپ سوم، تهران: انتشارات مهتاب.
خوافی، ابوالقاسم شهاب‌الدین‌احمد (۱۳۵۷)، *منشاءالانشاء*، به کوشش و اهتمام رکن‌الدین همایونفرخ، جلد اول، تهران: انتشارات دانشگاه ملی ایران.
دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، *لغت‌نامه دهخدا*، جلد ۱-۱۳، چاپ دوم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
ذوالفقاری، حسن (۱۳۹۶)، *باورهای عامیانه مردم ایران*، چاپ چهارم، تهران: نشر چشمه.
راوندی، مرتضی (۱۳۶۸)، *تاریخ اجتماعی ایران*، جلد سوم و هفتم، چاپ دوم، تهران: ناشر: مؤلف.
رجبی، زینب؛ پرومند، حسنعلی (۱۳۹۸)، تحلیل نگاره *یوسف و زلیخا* اثر کمال‌الدین بهزاد براساس نظریه‌ی ژرار ژنت، نشریه *کیمیای هنر*، سال هشتم، شماره ۳۲، صص ۷۸-۹۵.
رحمانی، جبار؛ ظفری، سپیده (۱۳۹۴)، پژوهش میان‌رشته‌ای در هنر با رویکرد هرمنوتیکی هیرش (موردپژوهی تحلیل هنر نگارگری: نگاره *یوسف و زلیخا*)، نشریه *کیمیای هنر*، سال چهارم، شماره ۱۵، صص ۴۷-۶۳.
روحی، زهره (۱۳۹۷)، *اصفهان عصر صفوی: سبک زندگی و ساختارقدرت*، تهران: نشر امیرکبیر.
روملو، حسن‌بیگ (۱۳۸۴)، *احسن‌التواریخ*، به تصحیح و تحشیه‌عبدالحسین نوایی، جلد سوم، تهران: انتشارات اساطیر.
رهنورد، زهرا (۱۳۹۲)، *تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی: نگارگری*، چاپ سوم، تهران: انتشارات سمت.
زرلکی، شهلا (۱۳۹۸)، *زنان، دشتان و جنون ماهانه*، چاپ پنجم، تهران: نشر چرخ.
ژیژک، اسلاوی (۱۳۹۲)، *لاکان به روایت ژیژک*، ترجمه فتاح محمدی، چاپ دوم، تهران: نشر هزاره‌ی سوم.
سعدی، مصلح بن عبدالله (۱۳۹۵)، *گلستان و بوستان سعدی*، به کوشش حمید رضا مجدآبادی، چاپ ششم، تهران: نشر پروان.
سیگال، جولیا (۱۴۰۰)، *فانتزی*، ترجمه ابراهیم رنجبر، تهران: انتشارات نگاه.
سیوری، راجر (۱۳۸۹)، *ایران عصر صفوی*، ترجمه کامبیز عزیزی، چاپ نوزدهم، تهران: انتشارات منصوری.
شریعت کاشانی، علی (۱۳۹۳)، *روان‌کاوی و ادبیات و هنر: از فروید تا ژاک دریدا*، تهران: چاپ و نشر نظر.
صوابی، عبدالناصر (۱۳۹۴)، اغوای یوسف: تجزیه‌وتحلیل تابلوی *گریز یوسف از زلیخا* اثر استاد کمال‌الدین بهزاد هراتی، فصلنامه *ایران نامه*، شماره ۳۰، صص ۲۷۶-۲۹۴.
صفوی، شاه‌طهماسب (۱۳۰۳)، *تذکره‌ی شاه طهماسب: شرح وقایع و احوالات زندگانی شاه طهماسب به قلم خودش*، چاپ‌خانه‌ی کاویانی، (موجود در کتابخانه‌ی مجلس شورای اسلامی)، تهران.
غفوریان‌مسعودزاده، مهنوش (۱۳۹۵)، تحلیل و بررسی تصاویر نسخه‌ی خطی مصور *هفت‌اورنگ* جامی، *آستان هنر*، شماره ۲۰ ، صص ۲۰-۳۵.
فروید، زیگموند (۱۳۸۲)، *تفسیر خواب*، ترجمه‌ی شیوا رویگریان، تهران: نشر مرکز.
فروید، زیگموند (۱۳۸۹)، *فراسوی اصل لذت*، ترجمه هوشمند ویژه، چاپ دوم، نشر شما، تهران.
فوکو، میشل (۱۳۹۱)، *اراده به دانستن*، ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، چاپ هفتم، تهران: نشر نی.
فیاضی‌کیا، مهدی (۱۳۹۹)، زلیخا و یوسف، نشریه الکترونیکی *حرفه‌ی هنرمند*، به آدرس:
https://herfeh-honarmand.com/blog/زلیخا-و-یوسف-اثر-کمالادین-بهزاد
فینک، بروس (۱۳۹۷)، *سوژه‌ی لاکانی میان زبان و ژوئیسانس*، ترجمه علی حسن‌زاده، تهران: نشر بان.
کفشچیان‌مقدم، اصغر؛ خانی، کریم‌اله (۱۳۹۶)، بررسی مؤلفه‌های تعاملی فرم و متن در ساختار زیباشناسانه آثار نقاشی، نشریه *هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی*، دوره ۲۲، شماره ۴، صص ۲۳- ۳۲.
کنبای، شیلا (۱۳۹۱)، *نقاشی ایرانی*، ترجمه مهدی حسینی، چاپ‌پنجم، تهران: انتشارات دانشگاه هنر.
کنگرانی، منیژه و دیگران (۱۳۹۸)، برگرفتگی‌های نقاشی معاصر ایران از یک نگاره بهزاد (*گریز یوسف از زلیخا*)، نشریه *رهپویه هنر/هنرهای تجسمی*، دوره جدید، شماره ۲، صص ۲۷-۳۵.
گرابر، اولگ (۱۳۹۰)، مروری بر نگارگری ایرانی، ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، چاپ دوم، تهران: نشر فرهنگستان هنر.
گری، بازل و دیگران (۱۳۸۳)، *سیر تاریخ نقاشی ایران*، ترجمه محمد ایرانمنش، تهران: انتشارات امیرکبیر.
لکان، ژاک (۱۳۹۳)، *تلویزیون*، ترجمه انجمن روان‌پژوهان فارسی زبان فرانسه، تهران: نشر رخداد نو.
لکان، ژاک (۱۳۹۷)، *اضطراب: شکل‌های ابژه*، ترجمه صبا راستگار، دفتر دوم و سوم، جلد پنجم، تهران: نشر پندار تابان.
لوران اسون، پل (۱۳۹۴)، *واژگان فروید*، ترجمه کرامت موللی، چاپ چهارم، تهران: نشر نی.
لوران اسون، پل (۱۳۹۹)، *لکان*، ترجمه مرضیه خزائی و مهرگان نظامی‌زاده، چاپ دوم، تهران: نشر ثالث.
محمدی‌شرف‌آباد، هومان و دیگران (۱۳۹۸)، گفتمان فکری سیاسی طریقت نقشبندیه در عصر تیموریان، *نشریه مطالعات تاریخ اسلام*، سال یازدهم، شماره ۴۱، صص ۱۵۵- ۱۷۹.
منشی قمی، قاضی میراحمد (۱۳۵۲)، *گلستان هنر*، به اهتمام احمد سهیلی خوانساری، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
موللی، کرامت (۱۳۹۵)، *مبانی روان‌کاوی فروید و لاکان*، تهران: نشر نی.
میرجعفری، حسین (۱۳۵۳) ، نامه‌ای از کمال‌الدین بهزاد به پادشاه صفوی، نشریه *هنر و مردم*، شماره ۱۴۲، صص ۶- ۱۱.
نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۳)، در جست‌وجوی متن پنهان، مطالعه‌ی بینامتنی نگاره *یوسف و زلیخا*، *همایش کمال‌الدین بهزاد*، *فرهنگستان* هنر.
نوروزی، نسترن (۱۳۹۲)، تأثیرات شعر و تفکر عرفانی جامی بر نقاشی‌های بهزاد، *پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد*، دانشگاه هنر اصفهان.
والهاصفهانی، محمدیوسف (۱۳۷۲)، *خلد برین (ایران در روزگار صفویان)*، به کوشش میرهاشم محدث، تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.
ولش، آنتونی (۱۳۸۹)، *نگارگری و حامیان صفوی*، ترجمه‌ی روح‌الله رجبی، چاپ دوم، تهران: نشر فرهنگستان هنر.
وکیلی، شروین (۱۳۹۰)، *اسطوره‌ی یوسف و افسانه‌ی زلیخا*، تهران: نشر فرهنگی و هنری خورشید راگا.
هومر، شون (۱۳۹۴)، *لاکان*، ترجمه محمدعلی جعفری و سید محمدابراهیم طاهائی، تهران: نشر ققنوس.
یاکوبسن، رومن (۱۳۹۴)، *قطب‌های استعاره و مجاز*، در کتاب‌ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی، به کوشش فرزان سجودی (گروه مترجمان)، چاپ سوم، تهران: نشر پژوهشکده فرهنگ و هنر اسلامی.
Lacan, Jacques (1962-63), *The Seminar of Jacques Lacan, Book X, Anxiety,* Translated by Cormac Gallagher from unedited French typescripts.

Mirzoeff Nicholas (1999), *An Introduction to Visual Culture*, London: Routledge.

Mirzoff, Nicholas (2006), On Visuality, *Journal of Visual Culture*, 5(1), pp. 54-79.

Żygulski jun, Zdzisław (1989), *Art Of Islamian Polish Collection*, Artistic And Film Publication, Warsaw.

Research Article
Vol. 27, No. 4, Winter 2023
DOI: 10.22059/JFAVA.2022.344304.666924

Analysis of a Historical Fantasy: Image of *Yusuf and Zulaikha*[*]

Hassan Zeinolsalehin[1], Hassan Bolkhari Ghahi[2], Yaghoub Azhand[3]**

[1] PhD of Art Research, Department of Advanced Studies of Art, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
[2] Professor, Department of Advanced Studies of Art, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
[3] Professor, Department of Visual Arts, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

(Received: 11 Jun 2022; Accepted: 30 July 2022)

Persian painting, in all historical periods, has been institutionally affiliated with the royal palaces and courts in which pleasure, amusement, and sexual desire were highly regarded leading the painters to sometimes reflect them in their works. A psychoanalytic reading over the past centuries, especially in its socio-historical context, has been rarely considered by researchers; therefore, this kind of research is necessitated significantly. *Yusuf and Zulaikha* painting by Behzad in 1488 A.D is one of the acme points of the history of Persian painting and that is why it has been highly taken into consideration by researchers. Here, a question might be raised: why? Does the importance of this painting depend on the form and technical features? Or is it related to the transcendental attitude towards Yusuf as a prophet in the story itself? Apart from chronological and descriptive research regarding this painting and Behzad`s life and techniques as a painter, most of the previous analytical research mainly considered this painting through mystical and religious studies and analyzed it accordingly, since it is a highly important story in the *Torah* and *Quran*. However, if, regardless of these metaphysical considerations, one sees this scene as a fantasy in the subconscious and emphasizes materialistic, mundane, and sexual features, what would the result be? To achieve this goal, a different theoretical foundation is necessitated. Psychoanalytic theories, provide an appropriate point of view for analyzing this painting and it also helps the readers understand the scene differently. The conceptual framework of this paper is based on Freud`s and especially Lacan`s psycholanalitic ideas. Authors try to do a descriptive and then a synthetic analysis to find more about the subject critically. The visual culture of a society regarding paintings, as historical and cultural texts, is an appropriate ground for scrutinizing sexual terms and relations; provided that, we consider visuality as an equivalent for discourse, not only regarding the text and speech but deeming visual cases as well. Results suggest that this painting, due to the visual features and structure as well as special characteristics of the history of visual culture concerning the representation of sexuality, provides a specific image or a fantasy for the desire and anxiety of the subject dialectically (viewer, individual, or collective) based on the imaginary and symbolic order, as Lacan suggested, according to all psychological process behind that. Having all the visual effects in a historical path, the scene is a turning point to form a sexual visuality dominated in further periods in the history of Persian painting, especially in the mid-Safavid era. The final purpose of this essay is to propose a new idea and provide a different position for relevant subjects such as sexuality, representation, and sexual identity in historical Persian paintings. From this point of view, other Persian paintings of later periods can be psychoanalytically studied in their social, cultural, and historical contexts regarding sex and sexuality.

Keywords
Painting, Sexuality, Psychoanalysis, Lacan, Fantasy, *Yusuf and Zulaikha*.

[*] This article is extracted from the first author's doctoral dissertation, entitled: "Critical visuality analysis of sexuality within Qajar era photography (In contrast and interrelatedness with persian painting (Safavid era through Qajar era))" under the supervision of the second and third authors in department of Advanced Art Studies, university of Tehran.

[**] Corresponding Author: Tel: (+98-912) 3841187, Fax: (+98-21) 66415282, E-mail: yazhand@ut.ac.ir