ISSN (Online): 2717-1671

Journal of Greater Khorasan Handicrafts

www.jgk.imamreza.ac.ir

ISSN (Print): 2251-6131

Vol. 3, No. 12, Winter 2025

Received: 15 Oct 2025 Published: 15 Jan 2026

ISC | MSRT | ICI

Research article

Reading Kamal al-Din Behzad's Yusuf Fleeing from Zulaikha through Jacques Lacan's Concepts of the Gaze, Desire and Jouissance

Hojjatollah Askari Alamouti (a)

a) Assistant Professor, Department of Handicrafts, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran.(h.askari@alzahra.ac.ir)

Keywords

Jacques Lacan; gaze; desire; jouissance; Kamal al-Din Behzad; Yusuf and Zulaikha.

Citation

Askari Alamouti , H.,(2026). Reading Kamal al-Din Behzad's Yusuf Fleeing from Zulaikha through Jacques Lacan's Concepts of the Gaze, Desire and Jouissance, the Painter. *Journal of Greater Khorasan Handicrafts*, 3(12), 17-29.

*** Corresponding Authors**

Abstract

Applying Jacques Lacan's concepts to a miniature grounded in religious narrative requires clarifying their relationship to pictorial evidence and narrative meaning. This study examines the possibilities and limitations of the gaze, desire and jouissance in interpreting Kamal al-Din Behzad's Yusuf Fleeing from Zulaikha. A qualitative interpretive case study was conducted using the miniature, verses 23–29 of Surah Yusuf with reference to Al-Mizan, Saadi's account in the Bustan and Jami's narrative. The concepts were explained through theoretical sources, while pictorial evidence was distinguished from narrative information and the researcher's inferences. Differences between narratives and evidence inconsistent with the proposed interpretation were considered. The palace is read as the site where the gap between Zulaikha's control over the conditions of the encounter and her inability to determine its outcome becomes visible. Its openness to the viewer exposes her attempts at concealment, while contact between the figures combines physical proximity with the absence of the desired response. Gaze and desire illuminate these relations from Zulaikha's position. Jouissance has more limited interpretive value, and the comparison between Yusuf's flight and Teresa's spiritual ecstasy remains an interpretive construction. The methodological contribution concerns specifying where a concept is applied. Identifying the subject and relationship under examination, and explaining the evidence supporting this choice, allows readers to assess the connection between the concept and the interpretive conclusion.

DOI: 10.22034/hgj.2026.602516.1085

OPEN ACCESS

©Authors retain the copyright and full publishing rights.

Introduction

Applying psychoanalytic concepts to a historical miniature raises questions about the relationship between theory and the work's particular features. In Behzad's Yusuf Fleeing from Zulaikha, these questions concern a story with a scriptural origin and several literary retellings. The characters' actions receive different meanings in Qur'anic, exegetical and literary sources. Psychoanalytic interpretation must account for these differences. Thematic similarities between seeing, wanting and suffering and Lacan's terminology do not establish an interpretive contribution. This study examines what the gaze, desire and jouissance offer for interpreting the miniature in relation to its Qur'anic and literary narratives. Previous studies have discussed the palace's openness, its narrative sources and Yusuf's inaccessibility. The present reading considers how these features illuminate Zulaikha's position: she arranges the encounter but cannot determine Yusuf's response or how her own conduct becomes visible.

Materials and Methods

A qualitative interpretive case study was undertaken using documentary and library research. The materials comprise Behzad's miniature, verses 23–29 of Surah Yusuf with reference to commentaries, particularly Al-Mizan, Saadi's account in the Bustan and relevant passages of Jami's Yusuf and Zulaikha. Lacan's writings and scholarly explanations clarify the concepts. Description of the architecture, exposed interiors, bodily contact, directions of movement and viewer's position informed an integrated reading developed through exchanges between image, narrative and concept. The three concepts provide thematic focuses within this continuous interpretation.

The preliminary choice of concepts directed attention towards particular relationships. Its influence was examined by accepting the viewer's extensive visual access, preserving narrative differences and limiting unsupported claims. Credibility was addressed by identifying pictorial evidence, narrative information and the reason for applying a concept. Dependability was pursued through explaining interpretive decisions, including the focus on Zulaikha in discussing the gaze. Distinguishing observation from inference and identifying each claim's source supported confirmability. The miniature's religious, literary and pictorial context was described to support assessment of transferability to other studies.

Discussion and Findings

Narrative differences inform the painting's interpretation. The Qur'an emphasises the closing of doors, Yusuf's refusal and flight, and judgement through his torn shirt. Saadi foregrounds the covered idol and shame before a deity. Jami develops the palace, its amorous pictures and the characters' dialogue. Not all these details are depicted. The covered idol and pictures of union cannot be identified in Behzad's miniature. The accompanying verses and architectural inscriptions supply information beyond the depicted bodies and building.

The gaze is examined while acknowledging the viewer's extensive access to the palace interior. The elevated viewpoint and simultaneous presentation of interior and exterior expose the secluded encounter. Attention turns to Zulaikha's position. Closed doors register her efforts at concealment, while the building's openness exposes those efforts to spectators. The account of covering the idol clarifies her attempt to determine the conditions of visibility. She seeks Yusuf's attention while avoiding her deity's regard. The miniature makes her persistence visible together with Yusuf's flight, giving her conduct a form different from the desired companionship. The concept of the gaze addresses this limit to her control. The religious meaning of divine regard remains part of the narrative.

Desire is explored through the relationship between the figures. Zulaikha's extended hand and contact with Yusuf accompany his withdrawing body and hand reaching towards the door. Physical proximity does not guarantee a reciprocal response. Jami's amorous pictures embody the companionship she hopes for; Behzad depicts contact accompanied by flight. The decorated palace and closed doors make her ability to arrange the meeting visible, while Yusuf's escaping figure marks its limit. Desire clarifies the difference between access to the desired person and securing a place in that person's desire. Yusuf's divine attachment, as explained in the narrative, informs the meaning of his movement.

Jouissance has more limited interpretive value. Zulaikha's persistence and the tension between the bodies invite examination of wanting and suffering, but continued effort does not demonstrate satisfaction in suffering. Comparison with Bernini's Ecstasy of Saint Teresa considers the difference between receiving a spiritual experience and withdrawing from human contact. This comparison encourages reflection on the religious meaning of Yusuf's movement. His depicted posture does not disclose the quality of his satisfaction or suffering. "Hidden jouissance" remains an interpretive possibility, with insufficient pictorial evidence to confirm it.

Conclusions

The palace is interpreted as the scene where the gap between Zulaikha's control over the meeting's conditions and her inability to determine its outcome becomes visible. Architecture exposes her efforts at concealment, while bodily contact combines proximity with the absence of the desired response. Gaze and desire illuminate these relationships; jouissance remains more limited. The methodological contribution concerns explaining where a concept is applied. Identifying the subject and relationship examined, the narrative contribution and the pictorial basis of each inference exposes the researcher's interpretive decisions to scrutiny. Acknowledging inconsistent evidence and distinguishing interpretive possibility from supported conclusions allows readers to assess the scope of the reading.

Jouissance has more limited interpretive value. Zulaikha's persistence and the tension between the bodies invite examination of wanting and suffering, but continued effort does not demonstrate satisfaction in suffering. Comparison with Bernini's Ecstasy of Saint Teresa considers the difference between receiving a spiritual experience and withdrawing from human contact. This comparison encourages reflection on the religious meaning of Yusuf's movement. His depicted posture does not disclose the quality of his satisfaction or suffering. "Hidden jouissance" remains an interpretive possibility, with insufficient pictorial evidence to confirm it.

Conclusions

The palace is interpreted as the scene where the gap between Zulaikha's control over the meeting's conditions and her inability to determine its outcome becomes visible. Architecture exposes her efforts at concealment, while bodily contact combines proximity with the absence of the desired response. Gaze and desire illuminate these relationships; jouissance remains more limited. The methodological contribution concerns explaining where a concept is applied. Identifying the subject and relationship examined, the narrative contribution and the pictorial basis of each inference exposes the researcher's interpretive decisions to scrutiny. Acknowledging inconsistent evidence and distinguishing interpretive possibility from supported conclusions allows readers to assess the scope of the reading.

شاپا چاپی: ۶۱۳۱-۲۲۵۱
هنرهای صناعی خراسان بزرگ
www.jgk.imamreza.ac.ir
شاپا الکترونیکی: ۱۶۷۱-۲۷۱۷
دوره ۳، شماره ۱۲، زمستان ۱۴۰۴
ISC | MSRT | ICI

مقاله پژوهشی

خوانش نگاره گریز یوسف از زلیخای کمال‌الدین بهزاد با مفاهیم نگاه، میل و ژوئیسانس در اندیشه ژاک لاکان

حجت اله عسکری الموتی*(الف)
الف) استادیار گروه صنایع دستی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران ،ایران.(h.askari@alzahra.ac.ir)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۷/۲۳
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۱۰/۲۵
شماره صفحات: ۱۷-۲۹

واژگان کلیدی:
ژاک لاکان، نگاه، میل، ژوئیسانس، کمال‌الدین بهزاد، یوسف وزلیخا

استناد به مقاله:
عسکری الموتی، ح.(۱۴۰۴). خوانش نگاره گریز یوسف از زلیخای کمال‌الدین بهزاد با مفاهیم نگاه، میل و ژوئیسانس در اندیشه ژاک لاکان.هنرهای صناعی خراسان بزرگ، ۳(۱۲)، ۱۷-۲۹.

*نویسنده مسئول مکاتبات

چکیده

کاربرد مفاهیم‌ژاک لاکان در تفسیر نگاره‌ای با پشتوانه دینی، مستلزم توضیح ارتباط آنها با شواهد تصویر و معنای روایت است. هدف این پژوهش، بررسی امکانات و محدودیت‌های نگاه، میل و ژوئیسانس در تفسیر نگاره «گریز یوسف از زلیخا»ی کمال‌الدین بهزاد است. پژوهش با رویکرد کیفی و به‌شیوه مطالعه موردی تفسیری انجام شده است. مواد پژوهش شامل نگاره، آیات ۲۳ تا ۲۹ سوره یوسف بارجوع به المیزان، حکایت سعدی در بوستان و روایت جامی است. در تحلیل، معنای مفاهیم بارجوع به منابع نظری توضیح داده شده و شواهد تصویری از اطلاعات روایی و استنباط‌های پژوهشگر تفکیک شده‌اند. تفاوت روایت‌ها و موارد ناسازگار با برداشت پیشنهادی نیز در ارزیابی تفسیر لحاظ شده‌اند. خوانش حاضر، کاخ‌را صحنه آشکارشدن فاصله میان اختیارزلیخا بر شرایط ملاقات و ناتوانی او در تعیین سرانجام آن می‌داند. گشودگی بنا، کوشش برای اختفارا در معرض تماشا قرار می‌دهد و تماس پیکره‌ها، نزدیکی جسمانی‌را با دریافت‌نکردن پاسخ مطلوب همراه می‌سازد. نگاه و میل، امکان توضیح این روابط‌را از موقعیت‌زلیخا فراهم می‌کنند. کلایی ژوئیسانس محدودتر باقی مانده است و مقایسه گریز یوسف با خلسه معنوی ترزا، یک برساخت تفسیری باقی مانده است. دستاورد روش‌شناختی مطالعه، روشن‌کردن جایگاه کاربرد مفهوم است: مشخص‌کردن سوژه و رابطه‌ای که مفهوم درباره آنها به کار می‌رود و توضیح شواهد این انتخاب، امکان ارزیابی پیوند مفهوم با نتیجه تفسیررا فراهم می‌کند.

DOI: 10.22034/hgj.2026.602516.1085

OPEN ACCESS
©Authors retain the copyright and full publishing rights.

مقدمه

به‌کارگیری مفاهیم روان‌کاوی در تفسیر آثار هنری، احتمالا نخستین بار با زیگموند فروید و سپس اسلاف وی همچون ژاک لاکان[1] ذوق‌آزمایی شد. در استفاده از اندیشه لاکان این مسئله اهمیت دارد که پژوهشگر باید روشن کند مفهوم درباره کدام موقعیت یا رابطه به کار رفته و چگونه می‌تواند امکانات تفسیر را توسعه دهد. برای این منظور نگاره «گریز یوسف از زلیخا»ی کمال‌الدین بهزاد، انتخاب شده است. این اثر با قصه‌ای وحیانی و بازگویی‌های ادبی آن پیوند دارد و تفسیرش با معنای دینی کنش شخصیت‌ها و تفاوت روایت‌ها روبه‌روست. خواندن چنین اثری با مفاهیم روان‌کاوی مدرن، مسئله نسبت میان دو زمینه فکری متفاوت را پیش می‌کشد. روایت قرآنی و تفسیر آن، در توضیح کنش یوسف به تعلق الهی او توجه دارند. بازآفرینی‌های سعدی و جامی نیز تأکیدها و جزئیات متفاوتی به ماجرا می‌افزایند. این تفاوت‌ها در فهم مواجهه زلیخا با یوسف دخالت دارند و باید در کاربرد مفاهیم حفظ شوند. ضرورت بررسی از آنجا ناشی می‌شود که تشابه موضوعی میان یک مفهوم و داستان، به‌تنهایی آورده تفسیری آن را روشن نمی‌کند. همچنین، توضیح وضعیت شخصیت‌ها در روایت، زمانی به تفسیر نگاره کمک می‌کند که ارتباط آن با تصویر نشان داده شود. روشن‌کردن این پیوند، امکان ارزیابی خوانش را فراهم می‌آورد و حدود استنتاج را مشخص می‌کند. به‌ویژه در مواردی که برداشت به اطلاعات روایت یا احتمالی درباره تجربه شخصیت‌ها وابسته است. هدف پژوهش، تبیین امکانات و محدودیت‌های مفاهیم نگاه[2]، میل[3] و ژوئیسانس[4] در تفسیر نگاره بهزاد است. این سه مفهوم بر اساس قرابت موضوعی مقدماتی با مسائل رؤیت، خواستن و امتناع، و پیوند خواست با منع و رنج انتخاب شده‌اند. این قرابت مبنای آغاز مطالعه بوده و کارایی مفاهیم در جریان خوانش سنجیده شده است. پرسش اصلی چنین طرح شده است: مفاهیم نگاه، میل و ژوئیسانس چه امکاناتی برای تفسیر نگاره گریز یوسف از زلیخا در پیوند با روایت‌های قرآنی و ادبی آن فراهم می‌کنند؟ برای رسیدن به پاسخ، پس از مرور پژوهش‌های مرتبط، معنای مفاهیم منتخب با مراجعه به متون لاکان و شرح‌های معتبر آنها تبیین شده است. در بخش یافته‌ها، نگاره و منابع روایی آن، شامل آیات منتخب سوره یوسف با رجوع به المیزان، حکایت بوستان سعدی و روایت جامی، توصیف شده‌اند. تحلیل و بحث، کاربرد مفاهیم را در تفسیر نگاره پی گرفته و سهم شواهد تصویری، اطلاعات روایی و استنباط پژوهشگر را مشخص کرده است. نتیجه‌گیری نیز بر آورده این خوانش برای فهم نقاشی و محدودیت‌هایی استوار شده که در جریان تحلیل آشکار شده‌اند.

روش تحقیق

این پژوهش با رویکرد کیفی و در قالب مطالعه موردی تفسیری انجام شده است. هدف، بررسی امکانات و محدودیت‌های مفاهیم نگاه، میل و ژوئیسانس در تفسیر نگاره «گریز یوسف از زلیخا»ی کمال‌الدین بهزاد بوده است. اطلاعات به شیوه کتابخانه‌ای و اسنادی گردآوری شده‌اند. نگاره، موضوع اصلی مطالعه بوده و روابط میان معماری کاخ، نحوه نمایش خلوت، جهت حرکت و تماس پیکره‌ها و جایگاه بیننده مبنای تحلیل قرار گرفته‌اند. برای فهم زمینه روایی تصویر، آیات ۲۳ تا ۲۹ سوره یوسف با مراجعه به تفاسیر، به‌ویژه المیزان، حکایت بوستان سعدی و بخش‌های مرتبط منظومه یوسف و زلیخای جامی بررسی شده‌اند. معنای مفاهیم نیز با رجوع به متون لاکان و شرح‌های پژوهشی اندیشه او توضیح داده شده است. خوانش با توصیف نگاره و تفکیک اطلاعات منابع روایی آغاز شده است. مطالعات پیشین برای بازشناسی جزئیات تصویر و بررسی تفسیرهای موجود به کار رفته‌اند. سپس، روابط بصری در پیوند با روایت‌ها و مفاهیم منتخب بررسی شده‌اند. در این رفت‌وبرگشت، مشخص شده است که هر مفهوم درباره کدام شخصیت یا رابطه به کار رفته و چه تغییری در فهم تصویر ایجاد کرده است. تحلیل به‌صورت یک خوانش پیوسته پیش رفته و سه مفهوم، محورهای بحث درباره همان نگاره را تشکیل داده‌اند. انتخاب مفاهیم پیش از تحلیل، بر قرابت مقدماتی آنها با دیدن و دیده‌شدن، خواستن و امتناع، و پیوند خواست با منع و رنج استوار بوده است. این انتخاب، توجه پژوهشگر را به روابطی معین در تصویر معطوف کرده و در گزینش شواهد سهم داشته است. برای بررسی تأثیر این پیش‌فرض، مواردی که با انتظار اولیه سازگار نبوده‌اند نیز در استدلال حفظ شده‌اند. احاطه دیداری مخاطب بر

[1] Jacques Lacan
[2] gaze
[3] desire
[4] jouissance

کاخ پذیرفته شده و دلیل انتقال بحث نگاه به موقعیت زلیخا توضیح داده شده است. اختلاف المیزان و جامی درباره وضعیت یوسف نیز حفظ شده و تعلق الهی او، مطابق توضیح منابع روایی، در فهم امتناعش دخالت داده شده است.

ارزیابی اعتبار کیفی با توجه به چهار معیار اعتبارپذیری، اتکاپذیری، تأییدپذیری و انتقال‌پذیری صورت‌بندی شده است (Guba, 1981, 80–82). اعتبارپذیری با بررسی پشتوانه ادعاهای تفسیری پیگیری شده است: برای هر ادعا، ویژگی مربوط در نگاره، اطلاعات روایت و معنای مفهوم مشخص شده و دلیل ارتباط آنها توضیح داده شده است. اختلاف منابع نیز در تعیین حدود ادعا دخالت داشته است؛ برای نمونه، شواهد مربوط به تعلق معنوی یوسف، برای نسبت‌دادن ژوئیسانس به تجربه او کافی دانسته نشده‌اند. مراجعه به چند روایت برای روشن‌کردن اشتراک‌ها و تفاوت‌ها انجام شده و توافق آنها به‌تنهایی تأیید یک تعبیر روان‌کاوانه تلقی نشده است. اتکاپذیری از طریق توضیح تصمیم‌های مؤثر در خوانش پیگیری شده است؛ از جمله اینکه چرا مسئله نگاه از موقعیت زلیخا بررسی شده و چرا نتیجه بحث ژوئیسانس محدود مانده است. برای تأییدپذیری، عناصر قابل مشاهده از اطلاعات روایی و استنباط پژوهشگر تفکیک شده‌اند. پوشاندن بت، به روایت ادبی مستند شده و تجربه درونی یوسف، مشاهده‌ای تصویری قلمداد نشده است. این تفکیک امکان می‌دهد خواننده منشأ هر ادعا و میزان وابستگی آن به تصویر یا روایت را بررسی کند. در زمینه انتقال‌پذیری نیز، ویژگی‌های تصویری، زمینه دینی و منابع ادبی نگاره توضیح داده شده‌اند تا سنجش ارتباط این خوانش با مطالعات دیگر، بر شناخت شباهت‌ها و تفاوت‌های موارد استوار باشد.

پیشینه

پیشینه پژوهش در دو حوزه بررسی شده است: الف) مطالعات مربوط به نگاره «گریز یوسف از زلیخا» و منابع روایی آن، و ب) پژوهش‌هایی که مفاهیم لاکان را در خوانش آثار هنری و ادبی به کار گرفته‌اند. حوزه نخست، دستاوردهای مربوط به ویژگی‌های تصویری، پیوندهای روایی و زمینه تاریخی اثر را روشن می‌کند. حوزه دوم، نمونه‌های کاربرد نظریه در تفسیر متن و تصویر را در اختیار می‌گذارد. مرور این مطالعات برای مشخص‌کردن مسئله پژوهش و سنجش نسبت آن با توضیحات پیشین انجام شده است. مقاله زین‌الصالحین و همکاران، به دلیل اشتراک در نگاره و رویکرد روان‌کاوانه، مبنای بررسی تمایز قرار گرفته است.

پژوهش‌های مربوط به نگاره و منابع رو ایی آن: نسبت نگاره بهزاد با حکایت بوستان سعدی، از موضوعات اصلی پژوهش‌های این حوزه بوده است. مظفری‌خواه با مقایسه متن و تصویر، چگونگی انتقال مضمون ادبی و نقش عناصر افزوده‌شده در بازنمایی واقعه را بررسی کرده است. پژوهش او توجه را به انتخاب‌هایی معطوف می‌کند که بهزاد در تصویرکردن حکایت انجام داده است. انتخاب‌هایی که بررسی نگاره را از تطبیق اجزای آن با ابیات سعدی فراتر می‌برند (Mozafarikhah, 2010). رحمانی و ظفری نائینی، با بهره‌گیری از هرمنوتیک اریک دونالد هرش[1] مسئله تفسیر را در نسبت با قصد مؤلف و زمینه فرهنگی دوره تیموری مطرح کرده‌اند. در این مطالعه، بازسازی افق تاریخی و فکری اثر، مبنای فهم معنای نگاره قرار گرفته است (Rahmani & Zafari Naeini,2015). شایسته‌فر و زارعی دامنه بررسی منابع نگاره را به قرآن، تفاسیر و منظومه یوسف و زلیخای جامی گسترش داده‌اند. آنان نقش ادبیات عرفانی را در فهم کتیبه‌ها و معنای اخلاقی اثر برجسته کرده‌اند و نشان داده‌اند که توضیح جزئیات نگاره به مراجعه به حکایت بوستان محدود نمی‌شود (Shayesteh Far & Zaree, 2015). صوابی نیز در تحلیلی تفصیلی، داستان، معماری کاخ، ترکیب‌بندی، رنگ‌ها، تعدد درها و ارتباط بخش‌های درونی و بیرونی بنا را بررسی کرده است. شرح او از پلکان‌ها، پیچ‌وخم مسیرها و نمایش هم‌زمان قسمت‌های مختلف کاخ، پشتوانه‌ای برای توصیف روابط بصری نگاره فراهم می‌کند. این روابط در ادامه تحلیل او با معنای اخلاقی و عرفانی واقعه پیوند یافته‌اند (Sawaby, 2016).

رجبی و پورمند با استفاده از نظریه ترامتنیت ژرار ژنت[2]، ارتباط نگاره با قرآن، بوستان سعدی و یوسف و زلیخای جامی را صورت‌بندی کرده‌اند. بازخوانی کتیبه‌ها، تشخیص هفت در به جای هفت اتاق و تفکیک بینامتن‌های صریح و ضمنی، از دستاوردهای این پژوهش است. بررسی آنان، حضور چند منبع روایی در تصویر را روشن کرده و امکان نسبت‌دادن همه جزئیات آن به متنی واحد را محدود ساخته است (Rajabi & Pourmand, 2019). لامیا بالافرج[3] در کتاب *ساخته‌شدن هنرمند در نقاشی اواخر دوره تیموری*[4]، نسخه بوستان قاهره و نسبت میان نوشتار، تصویر و جایگاه هنرمند را مطالعه کرده است. تحلیل او از نگاره یوسف و زلیخا نشان می‌دهد که جزئیات تصویر به متن مجاور بوستان محدود نیست و اشعار جامی نیز در شکل‌گیری آن سهم دارند. از نظر او معماری پیچیده نگاره را نمی‌توان به‌طور

[1] E. D. Hirsch
[2] Gérard Genette
[3] Lamia Balafrej
[4] The Making of the Artist in Late Timurid Painting

کامل از هیچ‌یک از این منابع استخراج کرد و اثر بهزاد در این تبیین، ضمن پیوند با سنت‌های روایی، پاسخی مستقل به آنها پدید می‌آورد (Balafrej, 2019).

مطالعات بعدی، نقش معماری و دگرگونی روایت در بازنمایی‌های مختلف را دنبال کرده‌اند. باوندیان عناصر معماری را در نسبت با مفهوم عرفانی «صدق» بررسی کرده و حرکت یوسف، مراتب بنا و حضور الهی را به یکدیگر پیوند داده است. در خوانش او، کاخ در بیان معنای اخلاقی واقعه مشارکت دارد و خروج یوسف با راستی و پاکی مرتبط می‌شود (Bavandian, 2022). خواجه‌فرد و صابر با مقایسه نگاره بهزاد و بازنمایی همین واقعه در مجموعه تلویزیونی یوسف پیامبر، سازوکارهای ترجمه بینانشانه‌ای را تحلیل کرده‌اند. توجه آنان به حذف، تکرار و بازآفرینی، نقش گزینش را در انتقال روایت میان رسانه‌ها برجسته می‌کند (Khajehfard & Saber, 2023). نطاق، بالی اسکویی و جمالی نیز با مقایسه نگاره‌های قرن نهم و دهم هجری با آیات قرآن و چند تفسیر، میزان انطباق شخصیت‌ها و عناصر معماری را با منابع مکتوب سنجیده‌اند. یافته آنان درباره نقش برداشت شخصی و انتخاب هنری نگارگران، به توضیح تفاوت میان منشأ قرآنی داستان و صورت تصویری آن کمک می‌کند (Nattagh, Belali Oskui & Jamali, 2024). این مطالعات، منابع روایی نگاره و شماری از روابط میان معماری، پیکره‌ها و کتیبه‌ها را روشن کرده‌اند. همچنین، تفاوت میان بازگویی مکتوب واقعه و نحوه نمایش آن را موضوع تفسیر قرار داده‌اند. پژوهش حاضر از این دستاوردها برای توصیف مستند تصویر و تشخیص سهم روایت‌ها استفاده کرده است.

پژوهش‌های مربوط به کاربرد مفاهیم لاکان در هنر و ادبیات: مواجهه روان‌کاوانه با آثار هنری و ادبی، بحث درباره رابطه نظریه و اثر را نیز در بر گرفته است. شوشانا فلمن[1] در «ژاک لاکان و ماجرای بصیرت»[2]، میان اعمال یک‌سویه نظریه بر متن و رابطه‌ای که در آن متن نیز مفاهیم نظری را به پرسش می‌گیرد، تمایز می‌گذارد. اهمیت دیدگاه او برای مطالعه حاضر در توجه به رابطه متقابل نظریه و اثر است: مفهوم تنها ابزار توضیح متن نیست. مواجهه با متن می‌تواند حدود و قابلیت مفهوم را نیز آشکار سازد (Felman, 1987). مجموعه «پو ربوده‌شده»[3]، به کوشش جان پی. مولر[4] و ویلیام جی. ریچاردسن[5]، روایت «نامه ربوده‌شده» ادگار آلن پو[6] را در کنار خوانش لاکان، نقد ژاک دریدا[7] و پاسخ‌های بعدی قرار می‌دهد. ثابت‌ماندن متن و تفاوت چشمگیر نتایج تفسیری در این مجموعه نشان می‌دهد که نحوه ورود مفهوم و نوع پرسش‌های برآمده از آن، در شکل‌گیری نتیجه خوانش سهم تعیین‌کننده دارد(Muller & Richardson, 1988). این اثر الگویی آماده برای پژوهش حاضر عرضه نمی‌کند، اما اهمیت این مجموعه برای پژوهش حاضر، روشن‌کردن تأثیر پرسش‌ها و مفروضات نظری بر تفسیر یک متن است.

در پژوهش‌های فارسی، کاربرد مفاهیم لاکان در شعر، روایت و تصویر دنبال شده است. پاینده در خوانش شعر «زمستان»، پس از توضیح مفاهیم بنیادی، نقش آنها را در تحلیل زبان، فقدان و موقعیت سوژه بررسی کرده است (Payandeh, 2009). پورخالقی چترودی و فرضی، مفاهیم تمنّا، ابژه ازدست‌رفته، ژوئیسانس و خلأ را مبنای بازخوانی خسرو و شیرین قرار داده و از آنها برای توضیح ارتباط بخش‌های روایت استفاده کرده‌اند (Pourkhalqi Chatrudi& Farzi, 2011). ارتباط این دو مطالعه با مقاله حاضر، به کاربرد مفاهیم در توضیح روابط درون متن مربوط است. موضوع و زمینه روایی آنها با نگاره بهزاد تفاوت دارد. پژوهش‌های مرتبط با رسانه‌های تصویری، مسئله جایگاه بیننده و نحوه بازنمایی سوژه را برجسته کرده‌اند. عادل و گنجه‌ای، با تمرکز بر ابژه غایب و نگاه مخاطب، نشان داده‌اند که مفهوم نگاه چگونه می‌تواند توجه تحلیل را از محتوای بازنمایی‌شده به موقعیت بیننده و حدود رؤیت منتقل کند (Adel & Ganjehei, 2019). اسماعیلی، مرادخانی و نصری نیز مفهوم سوژه شکاف‌خورده را در خوانش پرتره‌های مارلن دوما[8] به کار گرفته‌اند و امکان استفاده از مفاهیم لاکانی در مواجهه با عناصر تصویری را آزموده‌اند(Esmaeili, Moradkhani & Nasri, 2023). ارتباط این مطالعات با مقاله حاضر در نتایج خاص آنها نیست. هرکدام نمونه‌ای از نحوه آغاز تحلیل از مفهوم و هدایت توجه پژوهشگر به روابط معینی در متن یا تصویر به شمار می‌آیند. این مطالعات برای پژوهش حاضر از آن جهت اهمیت دارند که کاربرد مفاهیم را به محتوای داستانی محدود نکرده و عناصر و روابط تصویری را موضوع تحلیل قرار داده‌اند.

نزدیک‌ترین پژوهش به مقاله حاضر، «واکاوی یک فانتزی تاریخی: انگاره یوسف و زلیخا» نوشته زین‌الصالحین، بلخاری قهی و آژند است. آنان نگاره بهزاد را به‌منزله فانتزی‌ای تاریخی و اجتماعی بررسی کرده‌اند. کاخ، پلکان‌ها، رنگ‌ها، کتیبه‌ها، پیکره‌ها و بی‌چهرگی یوسف در

[1] Shoshana Felman
[2] Jacques Lacan and the Adventure of Insight
[3] The Purloined Poe
[4] John P. Muller
[5] William J. Richardson
[6] Edgar Allan Poe
[7] Jacques Derrida
[8] Marlene Dumas

نسبت با مفاهیمی چون میل، اضطراب، ساحت‌های خیالی و نمادین، نام پدر، فالوس، ابژه کوچک a و ژوئیسانس تفسیر شده‌اند. نشانه‌ها و مضامین دینی نیز در این خوانش حضور دارند، اما در ارتباط با فانتزی، قانون، منع و بازنمایی جنسیت توضیح داده شده‌اند (Zeinolsalehin et all, 2023). دامنه نتیجه‌گیری آنان از تفسیر یک نگاره فراتر رفته و به توضیح شکل‌گیری نوعی دیدمان جنسیتی در تاریخ نقاشی ایران انجامیده است.

اشتراک در نگاره، منابع روایی و مفاهیم روان‌کاوانه، مقایسه دقیق دو پژوهش را ضروری می‌کند. زین‌الصالحین و همکاران، گشودگی کاخ را در پیوند با ورود سوژه‌مخاطب به صحنه فانتزی و کشاکش میل و اضطراب بررسی کرده‌اند. در تبیین آنان، بی‌چهرگی و قداست یوسف نیز با جایگاه او به‌عنوان ابژه میل و زمینه همانندسازی مخاطب ارتباط یافته است (Zeinolsalehin et all, 2023). بنابراین، گشودگی کاخ، دسترس‌ناپذیری یوسف و حضور میل، یافته‌های اختصاصی مقاله حاضر محسوب نمی‌شوند. تمایز باید در توضیح متفاوت روابطی نشان داده شود که این ویژگی‌ها در تصویر برقرار کرده‌اند. پژوهش حاضر بر وضعیت زلیخا در رابطه تصویرشده تمرکز کرده است. گشودگی کاخ در نسبت با تدبیر او برای پوشیدگی خوانده شده و مفهوم نگاه برای بررسی فاصله میان خواست او درباره دیده‌شدن و صورتی که کنش او پیش چشم مخاطب یافته، به کار رفته است. در بررسی میل نیز، تماس پیکره‌ها و جهت مخالف حرکت آنها مبنای تمایز میان نزدیکی جسمانی و دریافت پاسخ مطلوب از دیگری قرار گرفته‌اند. روایت‌های دینی و ادبی به توضیح معنای این مواجهه کمک کرده‌اند و اختلاف آنها درباره امتناع یوسف حفظ شده است. افزوده مورد نظر، توضیح نحوه دیدنی‌شدن محدودیت اختیار زلیخا در صحنه‌ای است که شرایط آن را برای تحقق خواست خود فراهم کرده است. کارایی ژوئیسانس نیز با توجه به شواهد همین صحنه سنجیده شده و نسبت آن با تجربه شخصیت‌ها، در موارد فاقد پشتوانه کافی، احتمالی تفسیری باقی مانده است.

مبانی نظری

نگاه، میل و ژوئیسانس در اندیشه لاکان

کاربرد مفاهیم ژاک لاکان در تفسیر هنر، تا اندازه زیادی به شناخت مسئله‌ای وابسته است که هر مفهوم برای توضیح آن صورت‌بندی شده است. نگاه، میل و ژوئیسانس به وجوه متفاوت تجربه سوژه می‌پردازند: چگونگی حضور او در میدان مرئی، شکل‌گیری خواست در رابطه با دیگری و شیوه‌های ارضایی که در تجربه بدنی و روانی او عمل می‌کنند. در این بحث، سوژه به انسانی اشاره دارد که رابطه‌اش با خود و دیگران از زبان می‌گذرد و تمام عوامل مؤثر بر خواست و کنش او برایش آگاهانه نیست. فهم سه مفهوم مستلزم توجه به همین فاصله میان آگاهی فرد از خود و آن چیزی است که در تجربه او عمل می‌کند.

نگاه و جایگاه سوژه در میدان مرئی: لاکان در سمینار یازدهم، میان چشم و نگاه تمایز می‌گذارد. چشم از نقطه‌ای معین می‌بیند و نسبت اجسام، فاصله‌ها و جهت‌ها را تشخیص می‌دهد. در این سطح، جهان در برابر بیننده قرار می‌گیرد و او می‌تواند خود را مبدأ و مرکز رؤیت بداند. بحث نگاه با توجه به موقعیت دیگری آغاز می‌شود: بیننده خود نیز جزئی از جهان مرئی است. او هنگام دیدن، بیرون از صحنه‌ای که می‌بیند قرار ندارد. بدن و حضورش نیز در معرض دیده‌شدن‌اند. عبارت لاکان درباره دیدن از یک نقطه و در معرض نگاه‌بودن از همه‌سو، این تفاوت را بیان می‌کند (Lacan, 1978:p.p. 67-78). تمایز چشم و نگاه به جابه‌جایی نقش دو شخصِ بیننده و دیده‌شونده محدود نمی‌شود. لاکان نگاه را ابژه رانه دیداری می‌داند و آن را در جانب چیزی قرار می‌دهد که سوژه با آن مواجه می‌شود. نگاه می‌تواند بدون حضور چشمی که واقعاً به فرد خیره شده باشد، در تجربه او اثر بگذارد. اهمیت آن در این است که فرد دیگر نمی‌تواند خود را فقط مشاهده‌کننده‌ای بیرون از صحنه تصور کند. خود او نیز در نسبت با آنچه می‌بیند درگیر شده است. اوانز این جدایی میان چشم و نگاه را بیانِ شکاف سوژه در قلمرو رؤیت می‌داند (Evans, 1996:p.p. 72-73). جایگاه نگاه به‌عنوان یکی از صورت‌های ابژه کوچک a ، از همین‌جا روشن‌تر می‌شود. ابژه کوچک a علت میل است. نگاه نیز این کارکرد را در میدان مرئی دارد. بنابراین، مسئله به رابطه‌ای مربوط می‌شود که تصویر با میل و جایگاه بیننده برقرار می‌کند. جوآن کوپجک[1] توضیح می‌دهد که بازنمایی می‌تواند چنین تصوری ایجاد کند که حقیقتی پشت آن پنهان است. اما این حقیقت، اطلاعاتی مفقود نیست که با دیدن بیشتر سرانجام به دست آید. تصویر نمی‌تواند پاسخ نهایی و تضمین‌شده‌ای درباره حقیقتِ جایگاه سوژه فراهم کند. نگاه در شرح او، همین ناتوانی بازنمایی در فراهم‌کردن تضمین نهایی را آشکار می‌سازد. پس نگاه را نمی‌توان به یک چشم ناظر و همه‌چیزدان نسبت داد که از بیرون بر حقیقت صحنه احاطه دارد (Copjec, 1994:p.p. 34-36). مفهوم پرده،[2] نقش تصویر را در این رابطه توضیح می‌دهد. پرده سطح میانجی مواجهه سوژه با نگاه است. نقاشی با عرضه صورت‌های دیدنی، این مواجهه را شکل می‌دهد و می‌تواند نگاه را مهار یا آرام کند. بحث آناموروفوز نیز در همین زمینه قرار می‌گیرد. تغییر جایگاه بیننده، نسبت او را با آنچه در تصویر قابل‌بازشناسی است دگرگون می‌کند. اهمیت این مثال برای لاکان به رابطه سوژه با

[1] Joan Copjec
[2] screen

تصویر بازمی‌گردد. آنامورفوز یکی از تمهیدهایی است که این رابطه را آشکار می‌کند و تعریف عمومی نگاه محسوب نمی‌شود(Lacan, 1978:p.p. 79-119).

میل، دیگری و ابژه علت میل: میل در اندیشه لاکان از تمایز میان نیاز و تقاضا فهمیده می‌شود. نیاز، مانند گرسنگی، می‌تواند با دریافت چیزی معین برطرف شود. انسان برای رفع نیاز خود به دیگری متکی است و آن را به صورت درخواست بیان می‌کند. این درخواست، افزون بر غذا یا مراقبت، معنای دیگری نیز می‌یابد: حضور و پاسخ دیگری می‌تواند نشانه محبت او باشد. از همین رو، رفع نیاز لزوماً تقاضا را پایان نمی‌دهد. غذا گرسنگی را برطرف می‌کند، اما پاسخ قطعی به خواست دوست‌داشته‌شدن نیست. لاکان میل را در فاصله‌ای توضیح می‌دهد که میان برآورده‌شدن نیاز و طلبِ نهفته در تقاضا باقی می‌ماند (Evans, 1996:p.p. 35-38). گزاره «میل انسان، میل دیگری است» این وابستگی را بسط می‌دهد. دیگری[1] جایگاه زبان و مناسباتی است که فرد از طریق آنها خواست خود را بیان می‌کند و برای آن معنا می‌یابد. اشخاص معین، از جمله والدین، می‌توانند این جایگاه را برای او نمایندگی کنند. سوژه در همین روابط با این مسئله روبه‌رو می‌شود که برای دیگری چه اهمیتی دارد و دیگری از او چه می‌خواهد. بروس فینک[2] در توضیح این رابطه، ابهام میل والد را برجسته می‌کند. والد، که برای کودک جایگاه دیگری را نمایندگی می‌کند، ممکن است خود نیز از میلش آگاهی کامل نداشته باشد و گفتارش متناقض یا چندپهلو باشد. کودک می‌کوشد از خلال این گفتار دریابد چه اهمیتی برای والد دارد و چه جایگاهی در میل او یافته است. پرسش از میل دیگری، به این ترتیب با پرسش سوژه از جایگاه خودش در آن رابطه پیوند می‌یابد (Fink, 1995:p.p. 53-60). ابژه کوچک a[3]، تفاوت میان موضوع خواست و علت میل را توضیح می‌دهد. شخص ممکن است فرد، شیء یا موقعیتی معین را بخواهد. اما ویژگی‌های آشکار آن موضوع، تمام علتِ خواستنی‌بودنش را توضیح نمی‌دهند. ابژه کوچک a نام کارکردی است که میل را برمی‌انگیزد و به آن جهت می‌دهد. این ابژه را نباید خاصیتی پنهان تصور کرد که با شناخت کامل موضوع کشف می‌شود. شخص یا شیء معین می‌تواند در رابطه سوژه با میل، حامل این کارکرد شود، اما تصاحب آن ضرورتاً میل را پایان نمی‌دهد. فینک بر همین مبنا میان چیزی که سوژه در پی دستیابی به آن است و علتی که میل او را به حرکت درمی‌آورد تمایز می‌گذارد (Fink, 1995:p.p. 90-94). فانتاسم[4] به این رابطه صورتی نسبتاً پایدار می‌دهد. فانتاسم صحنه‌ای است که در آن، سوژه برای خود جایگاهی در برابر میل دیگری می‌سازد. ممکن است خود را موضوع مطلوب دیگری، کسی که باید خواست او را برآورده کند، یا کسی تصور کند که از آن خواست کنار گذاشته شده است. این صورت‌بندی می‌تواند بدون آگاهی روشن فرد، بر روابط و انتخاب‌های او اثر بگذارد. فانتاسم از این راه، هم میل را حفظ می‌کند و هم شیوه‌ای از ارضا را در دسترس سوژه قرار می‌دهد (Fink, 1995:p.p. 59-61). در خوانش یک روایت عاشقانه، این تمایزها توجه را به رابطه میان تقاضای بیان‌شده، پاسخ دیگری و جایگاهی معطوف می‌کنند که هریک از شخصیت‌ها برای خود و دیگری در نظر می‌گیرد. تفاوت میان دسترسی جسمانی و پاسخ مثبت دیگری، می‌تواند بخشی از این بررسی باشد. عمق بحث میل هنگامی آشکار می‌شود که روشن کنیم آن پاسخ برای سوژه چه معنایی دارد و قرار است چه چیزی را درباره جایگاه او در میل دیگری تأیید کند.

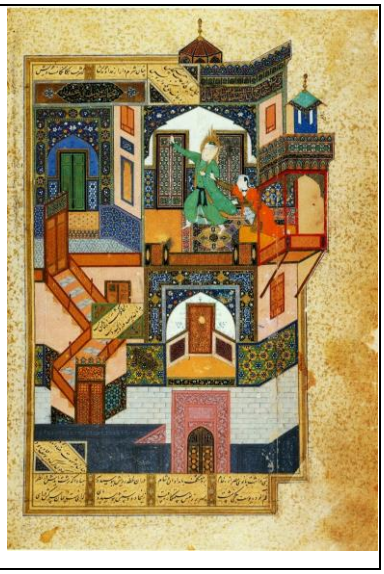
ژوئیسانس و ارضای فراتر از اصل لذت: ژوئیسانس به شیوه‌ای از ارضا اشاره دارد که ممکن است با رنج و ناخشنودی آگاهانه همراه باشد. در توضیح فرویدی اصل لذت، دستگاه روانی می‌کوشد میزان تحریک را تنظیم کند و از افزایش تحمل‌ناپذیر تنش جلوگیری کند. بحث ژوئیسانس به مواردی می‌پردازد که ارضا از این حدود فراتر می‌رود. نشانه روانی می‌تواند برای فرد رنج‌آور باشد و در همان حال، ارضایی را حفظ کند که خود او آن را به‌روشنی نمی‌شناسد. بنابراین، «ارضا» در اینجا به معنای خشنودی از وضعیت خود یا انتخاب آگاهانه رنج نیست (Evans, 1996:p.p. 92-93). این تمایز، معنای تکرار را نیز دقیق‌تر می‌کند. تکرار ناکامی یا ادامه یک رفتار زیان‌بار، به‌تنهایی ژوئیسانس را اثبات نمی‌کند. مسئله آن است که آیا در خودِ تکرار، ارضایی تحقق می‌یابد که وابستگی سوژه به آن رفتار را توضیح دهد. ممکن است فرد آگاهانه پایان‌دادن به وضعیتی را بخواهد، اما شیوه تکرارشونده مواجهه‌اش با همان وضعیت، ارضایی را برقرار نگه دارد. در چنین برداشتی، باید میان هدفی که فرد اعلام می‌کند و آنچه عملاً در تکرار به دست می‌آورد تمایز گذاشت. نستور براونشتاین[5] آغاز تفکیک صریح میل و ژوئیسانس را در درس پنجم مارس ۱۹۵۸ لاکان پی می‌گیرد. اهمیت این تفکیک در آن است که ژوئیسانس را نمی‌توان صرفاً نتیجه دستیابی به موضوع میل دانست (Braunstein, 2003:p. 102). میل با استمرار خواستن و جابه‌جایی موضوعات آن ارتباط دارد. ژوئیسانس مسئله ارضایی را مطرح می‌کند که ممکن است در خود نحوه پیگیری خواست تحقق یابد. به همین سبب، ناکامی در دستیابی به هدف آشکار، به معنای فقدان هرگونه ارضا نمی‌تواند نباشد.

[1] Other
[2] Bruce Fink
[3] a object
[4] fantasy
[5] Néstor Braunstein

سمینار هفتم این بحث را در نسبت با قانون و تخطی پیش می‌برد. ممنوعیت می‌تواند این تصور را حفظ کند که ارضایی کامل در آن سوی حد وجود دارد و تنها مانع دستیابی به آن، قانون است. تلاش برای عبور از ممنوعیت نیز به همان حد وابسته می‌ماند. تخطی معنای خود را از قانونی می‌گیرد که از آن عبور می‌کند. اصطلاح «چیز» در این بحث به جایگاهِ ارضای مطلق و دسترس‌ناپذیری مربوط می‌شود که سوژه حرکت خود را پیرامون آن شکل می‌دهد. با این توضیح، قانون و تخطی در فهم رابطه سوژه با ژوئیسانس به یکدیگر وابسته‌اند و حذف یک ممنوعیت، دستیابی به ارضای کامل را تضمین نمی‌کند (Lacan, 1992:p.p. 191-204). پیوند ژوئیسانس با بدن و زبان در سمینار بیستم صورت صریح‌تری می‌یابد. لاکان دال[1] را هم علت ژوئیسانس و هم عامل توقف آن می‌خواند. مقصود از دال، عنصری از زبان است که در ارتباط با دال‌های دیگر عمل می‌کند. تجربه بدنی انسان نیز از نام‌گذاری‌ها، خطاب‌ها و مناسبات زبانی تأثیر می‌پذیرد. زبان در چگونگی ارضا و حدود آن دخالت دارد (Lacan, 1998:p.p. 23-24). در همین سمینار، لاکان میان ژوئیسانس فالوسی و ژوئیسانس افزوده[2] تمایز می‌گذارد. کارکرد فالوسی به محدودیتی مربوط است که رابطه موجود سخنگو با ارضا را صورت‌بندی می‌کند. ژوئیسانس افزوده به تجربه‌ای اشاره دارد که در این صورت‌بندی به‌تمامی توضیح داده نمی‌شود. تعبیر «افزوده» اهمیت دارد، زیرا سخن از بخشی مکمل نیست که با پیوستن به بخش دیگر، کلیتی کامل بسازد. این تمایز نیز به موقعیت سوژه در نسبت با کارکرد فالوسی مربوط است و مستقیماً از تفاوت زیست‌شناختی زن و مرد نتیجه نمی‌شود. ارجاع لاکان به عارفان و مجسمه «خلسه قدیسه ترزا» اثر جان لورنتسو برنینی[3]، در همین بحث قرار دارد. او به تجربه ژوئیسانسی توجه می‌کند که شخص وقوع آن را احساس می‌کند، اما نمی‌تواند دانشی کامل از آن عرضه کند. معنای این مثال در پیوند با استدلال او درباره ژوئیسانس افزوده روشن می‌شود. حالت بدنی پیکره را نمی‌توان جدا از این استدلال، به معیاری عمومی برای شناسایی ژوئیسانس در تصاویر تبدیل کرد (Lacan, 1998:p.p. 73-77).

توصیف و یافته‌ها

نگاره «گریز یوسف از زلیخا» در پیوند با روایت قرآن، شرح مفسران و بازآفرینی‌های سعدی و جامی بررسی می‌شود. توصیف این منابع بر جزئیاتی تمرکز دارد که هریک به شناخت واقعه می‌افزایند. سپس ویژگی‌های نگاره و نسبت آنها با روایت‌های مکتوب بررسی می‌شود. در آیات ۲۳ تا ۲۹ سوره یوسف، زلیخا همسر عزیز مصر درها را می‌بندد و یوسف را به سوی خود می‌خواند. یوسف به خدا پناه می‌برد و آیه بعد، دورشدن سوء و فحشا از او را با دیدن «برهان پروردگار» توضیح می‌دهد. هنگام شتاب‌گرفتن آن دو به سوی در، زن پیراهن یوسف را از پشت می‌درد و با رسیدن به شوهر خود، یوسف را متهم می‌کند. شاهدی از خاندان زن، جهت پارگی پیراهن را معیار تشخیص راست‌گویی قرار می‌دهد. واقعه‌ای که در خلوت آغاز شده است، با بررسی نشانه‌ای بر جامه داوری می‌شود. نام زلیخا، شمار درها، پوشاندن بت و جزئیات کاخ در این آیات نیامده‌اند(The Qur'an, 2020, 12:23–29).



تصویر ۱«گریز یوسف از اغواگری زلیخا»، اثر کمال الدین بهزاد، برگی از نسخه خطی بوستان سعدی. هرات، ۱۴۸۸ میلادی. کتابخانه ملی مصر، نسخه «ادب فارسی ۲۲»، برگ ۵۲، پشت(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Yusef_Zuleykha.jpg)

[1] signifier
[2] supplementary jouissance
[3] Gian Lorenzo Bernini

علامه طباطبایی در توضیح «مراوده»، با استناد به منابع لغوی، بر کوشش برای برگرداندن دیگری از اراده خویش تأکید می‌کند. او ساخت تأکیدی «غَلَّقَت» را نیز بیانگر شدت یا کثرت بستن می‌داند و از مجموع عبارت آیه، فراهم‌بودن شرایط برای خواست زلیخا را استنباط می‌کند (Tabatabaei, 1988, Vol.11: p.p.158-166). شرح او از اتاق‌های تودرتو، پرده‌ها و نبود شاهد، تفصیل همین شرایط است (Tabatabaei, 1988, Vol.11: p.p. 167-9). درباره یوسف، «هَمَّ بِها» را وابسته به شرط پس از آن می‌خواند: اگر برهان پروردگار را نمی‌دید، به ارتکاب نزدیک می‌شد. برهان در این تفسیر، نوعی علم آشکار و یقین مشهود است که نفس را چنان مطیع می‌کند که میل به معصیت در آن راه نمی‌یابد (Tabatabaei, 1988, Vol.11: p.p. 170-2). تفسیرهای دیگر جزئیاتی متفاوت عرضه می‌کنند. بغوی در شرح آیه ۲۳، شمار درها را هفت می‌داند(Al-Baghawi, 1989, Vol. 4: p. 227). طبری درباره «هَمّ» یوسف، گزارش‌هایی از قصد و نزدیک‌شدن به عمل نقل می‌کند که با تفسیر المیزان تفاوت دارند. او درباره برهان نیز روایت‌هایی را مانند مشاهده صورت یعقوب یا نوشته‌ای بازدارنده می‌آورد، اما تعیین مصداق آن را فاقد دلیل قاطع می‌داند(Al-Tabari, 2001, Vol.13: p.p. 80–100). سعدی در باب نهم بوستان، پوشاندن بت را در مرکز حکایت قرار می‌دهد. زلیخا بتی از رخام دارد که بامداد و شام به عبادتش می‌پردازد. هنگام درخواست وصال، روی و سر آن را می‌پوشاند: «مبادا که زشت آیدش در نظر». یوسف اندوهگین در گوشه‌ای می‌نشیند و زلیخا دست و پای او را می‌بوسد و به پذیرش دعوتش فرامی‌خواند. پاسخ یوسف، شرم زلیخا در برابر بت را با شرم خود در محضر خداوند مقایسه می‌کند: «تو در روی سنگی شدی شرمناک / مرا شرم باد از خداوند پاک». حکایت به همین گفت‌وگو و اندرزهای پس از آن اختصاص دارد. تعقیب، پارگی پیراهن و داوری شوهر در آن روایت نمی‌شوند (Saadi, 1937:p.p. 236–237).

در کتیبه مورب سمت چپ نگاره، بیت «چنان دیو شهوت رضا داده بود / که چون گرگ در یوسف افتاده بود» دیده می‌شود. این بیت در حکایت سعدی پس از مصراع «به دامان یوسف درآویخت دست» آمده و تشبیه زلیخا به گرگ را با دست‌آویختن به جامه یوسف همراه می‌کند (Saadi, 1937:p.p. 236–237). اشاره به گرگ، برای خواننده آشنا با روایت قرآنی، می‌تواند یادآور ادعای برادران درباره سرنوشت یوسف باشد. ادعایی که پیراهن آغشته به خون دروغین را برای تأیید آن نزد یعقوب می‌آورند(The Qur'an, 2020, 12:17–18). پیراهن در دو موقعیت دیگر نیز نقشی تعیین‌کننده دارد. در ماجرای رویارویی با زلیخا، پارگی آن از پشت، مبنای تشخیص بی‌گناهی یوسف قرار می‌گیرد. در پایان فراق نیز، پیراهنی که یوسف می‌فرستد بر چهره یعقوب افکنده می‌شود و بینایی او بازمی‌گردد(The Qur'an, 2020,12:28, 93, 96). بدین‌ترتیب، جامه در بخش‌های مختلف داستان با ساختن خبری دروغین، آشکارشدن حقیقت و بازیافتن بینایی پیوند می‌یابد. کنار هم قرارگرفتن «دامان» و «گرگ» در ابیات همراه نگاره، امکان توجه به این پیوستگی روایی را فراهم می‌کند. جامی برای واقعه مقدماتی مفصل می‌سازد. دایه، ساختن کاخ را پیشنهاد می‌کند و معماری هنرمند بنایی با هفت خانه تودرتو می‌آراید. خانه هفتم از تصاویر یوسف و زلیخا در حال بوسیدن و درآغوش‌گرفتن یکدیگر پوشیده است. نقش آنها بر دیوار، سقف و کف تکرار می‌شود. زلیخا نیز با دیدن این تصاویر مشتاق‌تر می‌شود. نقاشی در این روایت، بخشی از تمهید دایه برای جلب یوسف است(Jami, 1987:p.p. 671–674). گفت‌وگوی دو شخصیت هنگام عبور از خانه‌ها ادامه می‌یابد و در خانه هفتم به اوج می‌رسد. یوسف ابتدا چشم فرو می‌اندازد، اما بر کف نیز تصویر خود و زلیخا را می‌بیند. با تغییر جهت نگاه، همان نقش در برابرش قرار می‌گیرد. جامی از افزایش میل او سخن می‌گوید و همزمان بر حفظ عصمتش تأکید دارد. زلیخا در پاسخ به ملاحظات او، پیشنهادهایی برای رفع موانع مطرح می‌کند و سرانجام با تهدید به کشتن خود، او را به واکنش وامی‌دارد. یوسف دستش را می‌گیرد تا مانع این کار شود. زلیخا این مهربانی را نشانه پذیرش می‌پندارد و او را در آغوش می‌کشد، ولی یوسف همچنان از آمیزش خودداری می‌کند(Jami, 1987:p. 679).[1]

در مورد تابلوی نقاشی، نگاره در برگ ۵۲ پشت نسخه بوستان محفوظ در دارالکتب مصر، به شماره «ادب فارسی ۲۲»، قرار دارد. کتابت نسخه به دست سلطان‌علی الکاتب در اواخر رجب ۸۹۳ قمری پایان یافته و خود نگاره نیز تاریخ ۸۹۳ دارد(Blair, 2022:p.p. 881, 884). شکل‌گیری آن با رونق شعر، کتاب‌آرایی و محافل عرفانی هرات در روزگار سلطان‌حسین بایقرا و امیرعلی‌شیر نوایی هم‌زمان است. برخی منابع جایگاه جامی در این محیط و رواج مصورسازی آثار او را در کنار ظهور بهزاد بررسی کرده اند. زمینه‌ای که ارتباط ادبی این نگاره با منظومه جامی را روشن‌تر می‌کند(Kia, 2008:p.p. 479-482). دو پیکره در اتاق بخش بالایی کاخ دیده می‌شوند. یوسف جامه‌ای سبز و هاله‌ای زرین دارد. بدنش به سوی در سمت چپ متمایل است و دستش را به جانب آن دراز کرده است. زلیخا با جامه سرخ و نارنجی، پشت

[1] توجه یوسف سپس به پرده‌ای در گوشه اتاق جلب می‌شود. پشت آن، بتی زرین با چشمانی گوهرنشان قرار دارد. زلیخا توضیح می‌دهد که آن را پوشانده تا رفتارش را نبیند. این پاسخ، گفت‌وگوی شرم در برابر بت و خداوند را پیش می‌آورد و یوسف به سوی خروج می‌شتابد. قفل‌ها در مسیر او گشوده می‌شوند و زلیخا در آخرین درگاه پیراهنش را از پشت می‌درد. جامی ناکامی او را با تمثیل عنکبوتی پایان می‌دهد که تارهایش از نگه‌داشتن شاهباز ناتوان مانده‌اند. پوشاندن بت در این روایت، پس از مجموعه‌ای از گفت‌وگوها و تماس‌های بدنی آشکار می‌شود. جایگاهی متفاوت با حکایت کوتاه سعدی که از آغاز بر همین کنش تمرکز دارد(Jami, 1987:p.p. 679–680).

سر و پایین‌تر از او قرار دارد و دستش را به سوی او کشیده است. امتداد دست‌ها، جهت متفاوت بدن‌ها و حرکت لبه جامه یوسف، کشمکش میان خروج و نگه‌داشتن را نمایان می‌کنند. صوابی نیز در توصیف پیکره‌ها بر نقش این جهت‌ها و حرکات تأکید کرده است(Sawaby, 2016:p. 285). کاخ بیشتر صفحه را دربرگرفته است. پلکان‌های شکسته سمت چپ، ترازهای بالا و پایین را به هم پیوند می‌دهند. در پایین، ورودی‌ای با قاب صورتی دیده می‌شود و در بخش‌های میانی و بالایی، درها، طاق‌ها، ایوان‌ها و سطوح مشبک قرار دارند. نقش‌های گیاهی و هندسی، دیوارها و کف‌ها را پوشانده‌اند. بیننده از موضعی مرتفع، کف اتاق‌ها و بخش‌هایی از بام را می‌بیند و هم‌زمان به نمای دیوارها و فضای داخلی دسترسی دارد. زین‌الصالحین و همکاران نیز به این هم‌زمانیِ دیدن بیرون و درون بنا اشاره کرده‌اند (Zeinolsalehin et all, 2023:p. 55). بسته‌بودن چند در، مانع نمایش اتاق‌ها و کنش دو شخصیت نشده است. در شمارش رجبی و پورمند، هفت در در نگاره تشخیص داده می‌شود. شمارشی که با وجود هفت اتاق مستقل یکسان نیست (Rajabi & Pourmand, 2019:p.p. 85-6).

نوشته‌های نقاشی، اطلاعاتی فراتر از پیکره‌ها و معماری در اختیار می‌گذارند. ابیات بالای نگاره به پایان حکایت پیشین بوستان تعلق دارند که موضوع آن شرم از خداوند است. دو بیت نخست حکایت زلیخا، به‌صورت مورب در میانه و پایینِ سمت چپ آمده‌اند و چهار بیت بعدی، درباره بت، پوشاندن آن، اندوه یوسف و التماس زلیخا، در پایین صفحه قرار دارند (Rajabi & Pourmand:p.p.83-4). شیلا بلر[1] نشان می‌دهد که جای‌گذاری این ابیات با کار کاتب و فضایی که برای تصویر باقی گذاشته، ارتباط دارد. در نتیجه، آرایش متن و تصویر حاصل مشارکت در ساخت نسخه است (Blair, 2022:p.p. 881, 883). ابیات جامی در کتیبه‌های خود بنا نوشته شده‌اند. سه بیت با آغازهای «صفای صفه‌هایش صبح اقبال»، «اگر نظارگی آنجا گذشتی» و «درو جز عاشق و معشوق کس نی» به توصیف کاخ و خلوت خانه هفتم تعلق دارند(Rajabi & Pourmand, 2019:p.p. 84-5). بیت دوم در منظومه، بلافاصله پس از وصف تصاویر درآغوش‌گرفتن یوسف و زلیخا آمده است. بنابراین، واکنش تماشاگر در آن به نقش‌های عاشقانه مربوط می‌شود (Jami, 1987:p. 679). عبارت‌های «الله و لا سواه» و «یا مفتح الابواب» نیز در بررسی کتیبه‌ها گزارش شده‌اند (Rajabi & Pourmand, 2019:p.p. 87-8). با وجود حضور اشعار جامی در بنا، تصاویر عاشقانه‌ای که او سراسر خانه هفتم را پوشیده از آنها توصیف می‌کند، در نگاره دیده نمی‌شوند. بت پوشیده سعدی و جامی نیز به‌صورت عنصری قابل‌شناسایی تصویر نشده است. صحنه بر دو پیکره و کشمکش آنها متمرکز می‌ماند، درحالی‌که نوشته‌ها جزئیات دیگری از روایت را به صفحه وارد می‌کنند. بنابراین آنچه مخاطب در تصویر می‌بیند و آنچه از کتیبه‌ها می‌خواند، هرکدام بخش متفاوتی از واقعه را در اختیار او می‌گذارند.

تحلیل و بحث

مفاهیم لاکان در بدو امر تناظر با نگاره بهزاد، با دشواری‌هایی همراه است. دسترسی گسترده بیننده به اندرون کاخ، مقایسه مستقیم اثر با آناموفوز در تابلوی «سفیران» را دشوار می‌کند. کشش زلیخا و امتناع یوسف نیز به‌خودی‌خود مصداق میل و ژوئیسانس نیستند. حتی روایت‌ها درباره وضعیت یوسف یکسان سخن نمی‌گویند: المیزان بر معرفتی تأکید دارد که او را از میل به معصیت بازمی‌دارد، درحالی‌که جامی کشش و خویشتن‌داری را در کنار یکدیگر بیان می‌کند (Tabatabaei, 1988, Vol.11:p.p. 170-2)، (Jami,1987: p.p. 679–680). این تفاوت‌ها ضرورت بررسی دقیق‌تر نسبت مفهوم با روایت و نحوه تصویرشدن آن را نشان می‌دهند. خوانش کی‌یرکگور[2] در *ترس و لرز*[3] نمونه‌ای الهام‌بخش برای چنین مواجهه‌ای است. او با پرسش از نسبت ایمان و تکلیف اخلاق، دشواری فهم کنش ابراهیم در روایت ابراهیم و اسحاق را آشکار می‌کند (Kierkegaard, 1997:p.p. 148-153). در پژوهش حاضر نیز مفاهیم، مبنای پرسشگری از مواجهه زلیخا با یوسف قرار می‌گیرند. روایت‌های دینی و ادبی به فهم این مواجهه کمک می‌کنند و تحلیل به نگاره بازمی‌گردد تا روشن شود نگاه، میل و ژوئیسانس چه امکاناتی برای تفسیر نحوه نمایش خلوت، تماس و گریز فراهم می‌آورند.

زلیخا در بر ابر نگاه: در نگاره بهزاد، خلوت زلیخا با همه تمهیدهایی که برای پوشیدگی آن اندیشیده شده، در برابر دید مخاطب گشوده است. درهای بسته همچنان دیده می‌شوند و فضای ملاقات را از بخش‌های دیگر بنا جدا می‌کنند، اما دید مرتفع و نمایش هم‌زمان اندرون و بیرون کاخ، امکان مشاهده این فضای جداشده را فراهم می‌آورند. زین‌الصالحین و همکاران نیز به همین دسترسی هم‌زمان اشاره کرده‌اند (Zeinolsalehin et all, 2023:p. 55). بیننده، همراه با صحنه رویارویی، تدبیری را می‌بیند که قرار بوده آن صحنه را از چشم دیگران پنهان کند. حضور درهای بسته در چنین تصویری، معنای گشودگی کاخ را برجسته‌تر می‌سازد.

[1] Sheila Blair
[2] Søren Kierkegaard
[3] Fear and Trembling

پوشاندن بت در حکایت سعدی، به فهم این رابطه کمک می‌کند. زلیخا خود را در معرض نظر معبود می‌داند و پرده را برای تغییر همین وضعیت به کار می‌گیرد. نگرانی او از دیده‌شدن، در عملی حضور دارد که برای جلوگیری از آن انجام می‌دهد(Saadi, 1937:p.p. 236–237). در روایت جامی نیز خواهان توجه یوسف است و از او می‌خواهد به رویش نظر کند(Jami, 1987:p.p. 679–680). کنار هم قرارگرفتن این دو خواست، موقعیت زلیخا را روشن‌تر می‌کند: او می‌کوشد نحوه دیده‌شدن خود را تعیین کند. برای یوسف خواستنی باشد و از نظر معبود پوشیده بماند. تمایز چشم و نگاه نزد لاکان، امکان تأمل در حدود همین اختیار را فراهم می‌آورد. سوژه از جایگاه خود به جهان می‌نگرد، اما خود نیز در میدان رویت قرار دارد. جایگاهی که با نقطه دید او یکسان نیست. تعبیر لاکان که تصویر در چشم من است و من نیز در تصویر قرار دارم، بر این نسبت تأکید می‌کند(Lacan, 1973:p. 50). نگاه در این صورت‌بندی به چشم یک ناظر معین محدود نمی‌شود(Evans, 1996:p. 73). پیوند آن با وضعیت زلیخا در فاصله میان خواست او برای تنظیم رؤیت و قرارداشتنش در موقعیتی دیده‌شدنی شکل می‌گیرد. معنای دینی نظر معبود نیز در روایت محفوظ می‌ماند. نگاره این فاصله را در نسبت میان کاخ و پیکره‌ها محسوس می‌کند. زلیخا در فضای تدارک‌دیده برای وصال، دست به سوی یوسف دراز کرده است، ولی مخاطب این حرکت را همراه با گریز یوسف می‌بیند. او در تصویری ظاهر می‌شود که همراهی مطلوبش در آن تحقق نیافته است. گشودگی کاخ، همین مواجهه را از خلوت بیرون می‌آورد و در دسترس تماشا قرار می‌دهد. احاطه بصری بیننده در اینجا بخشی از خوانش است: مخاطب به صحنه‌ای دسترسی دارد که زلیخا برای مهار دیده‌شدن آن کوشیده بود. از این رابطه می‌توان معنایی افشاگر برای نحوه نمایش بنا دریافت. درهای بسته، نشانه‌های اختفا را حفظ کرده‌اند، درحالی‌که گشودگی اندرون، اصرار و ناکامی زلیخا را آشکار می‌سازد. کاخ در این خوانش به صحنه‌ای بدل می‌شود که کوشش صاحب آن برای اختیارکردن مواجهه، خود موضوع دیدن شده است.

میل و رابطه دو پیکره: نزدیکی یوسف و زلیخا در نگاره، با همراهی حرکت آنها هم‌معنا نیست. دست زلیخا به سوی یوسف امتداد یافته و تماس برقرار است، اما بدن یوسف و دستِ رو به درِ او، جهت دیگری را دنبال می‌کنند. همین رابطه، فاصله‌ای را در دل نزدیکی آشکار می‌سازد که مفهوم میل به فهم آن کمک می‌کند. در شرح فینک، خواستن دیگری می‌تواند با انتظارِ خواستنی‌بودن برای او پیوند داشته باشد. حضور شخص مطلوب، جایگاه فرد را در خواست او تضمین نمی‌کند (Fink, 1995:p.p. 59-60). از این جهت، تماس دو پیکره در نگاره محل آشکارشدن تفاوت میان رسیدن به یوسف و دریافت پاسخ دلخواه از اوست. نقش‌های کاخ در روایت جامی، زمینه روشن‌تری برای تفسیر این تفاوت فراهم می‌آورند. در آن تصاویر، یوسف و زلیخا در حال معاشقه‌اند و همراهی آنها پیشاپیش تحقق یافته است (Jami, 1987:p.p. 673–674). چنین نقش‌هایی در نگاره بهزاد دیده نمی‌شوند. دو شخصیت در لحظه‌ای تصویر شده‌اند که تماسشان با گریز همراه است. مقایسه این دو صورت، فاصله میان وصالِ تصورشده و پاسخ دیگری را برجسته می‌کند. در تصاویر روایت جامی، یوسف مطابق آرزوی زلیخا در کنار او قرار گرفته. در نگاره بهزاد، حرکت او از این همراهی فاصله می‌گیرد. معماری کاخ این رابطه را در مقیاسی گسترده‌تر قابل مشاهده می‌کند. آراستگی بنا و درهای بسته، تمهیدهای ملاقات را در برابر دید مخاطب قرار می‌دهند، درحالی‌که حرکت یوسف همچنان به سوی خروج است. اختیار زلیخا بر محیط، در مواجهه با پاسخ او به حد خود می‌رسد. شرح المیزان از «مراوده»، به معنای کوشش برای برگرداندن دیگری از اراده خویش، به فهم این وضعیت کمک می‌کند(Tabatabaei, 1988,Vol.11:p.p.158-9). درها می‌توانند رفتن را دشوار کنند، اما از دشواری خروج، همراهی حاصل نمی‌شود. پیکره گریزان یوسف در میان این تمهیدها، فاصله میان تدارک وصال و تحقق آن را حفظ می‌کند. معنای دینی گریز نیز در تفسیر این حرکت دخالت دارد. المیزان، تصمیم یوسف را با تعلق او به خداوند توضیح می‌دهد. نسبتی که تغییر شرایط خلوت برای تغییر آن کافی نیست(Tabatabaei, 1988,Vol.11:p.p.164-7). با توجه به این روایت، حرکت پیکره او را می‌توان بیان پاسخی دانست که زلیخا امکان تعیینش را ندارد. آنچه در تماس دو شخصیت آشکار می‌شود، محدودیت دسترسی اوست: یوسف در کنار او حضور دارد، اما این حضور معنای مطلوب زلیخا را پیدا نمی‌کند. مفهوم میل، کشاکش پیکره‌ها را به رابطه‌ای میان دسترسی جسمانی و دسترس‌ناپذیری پاسخ دیگری پیوند می‌دهد. در نگاره، فاصله خواست‌ها از میان نرفته است. در تماس بدن‌ها صورت دیدنی یافته است.

ژوئیسانس و رنج پافشاری: تماس زلیخا با یوسف، در لحظه‌ای که او به سوی خروج حرکت می‌کند، صورت بدنیِ پافشاری بر خواستی ناکام را نشان می‌دهد. روایت جامی، با شرح بی‌تابی و اصرار زلیخا، امکان می‌دهد این تماس را در امتداد تجربه‌ای بخوانیم که رنج، به‌آسانی متوقفش نمی‌کند (Jami, 1987:p.p. 678–684). مفهوم ژوئیسانس توجه را به احتمال رضایتی معطوف می‌کند که با تنش و رنج همراه است. هرچند ادامه کوشش، به‌تنهایی دلیلی بر بهره‌مندی از رنج نیست (Evans, 1996:p. 93). در نگاره، زلیخا همزمان برای نگه‌داشتن یوسف تلاش می‌کند و حرکت بدن خود را تابع گریز او ساخته است. اعمال اختیار با وابستگی به دیگری همراه شده است. پیکره یوسف امکان متفاوتی برای بررسی رابطه رنج و بهره‌مندی پیش می‌کشد. مقایسه با «خلسه قدیسه ترزا» اثر برنینی، از همین نقطه اهمیت می‌یابد.

ترزای آویلا[1] در شرح تجربه خود، درد نفوذ تیر را با شیرینی محبتی همراه می‌داند که خواهان پایان آن نیست. رنجی معنوی که بدن نیز در آن مشارکت دارد(Teresa of Avila, 1904). لاکان این تجربه را در بحث ژوئیسانس عرفانی مطرح می‌کند و با تقلیل آن به ارضای جنسی مخالفت دارد (Lacan, 1998:p.p. 76-77).

جدول ۱. سمت راست

خلسه قدیسه ترزا. اثر برنینی(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ecstasy_of_St._Teresa_HDR.jpg)

سمت چپ بخشی از نقاشی گریز یوسف از زلیخا اثر بهزاد

آیا می‌توان نسبتی از این دست را در حرکت معکوس پیکره یوسف جست‌وجو کرد؟ در مجسمه برنینی، بدن ترزا پذیرای تجربه‌ای رنج‌آمیز و سرشار از محبت الهی است. در نگاره بهزاد، بدن یوسف از تماسی فاصله می‌گیرد که زلیخا او را به آن می‌کشاند. فرض این خوانش آن است که گریز، بتواند با دشواری چشم‌پوشیدن از جاذبه جسمانی و حفظ تعلقی معنوی همراه باشد. در این صورت، حالت یوسف امکان تأمل در بهره‌مندی‌ای را فراهم می‌کند که در دل دورشدن از لذت پیشنهادی شکل می‌گیرد. روایت‌ها برای بررسی این احتمال پشتوانه‌های متفاوتی دارند. جامی کشش یوسف و رعایت عصمت را کنار یکدیگر بیان می‌کند. المیزان بر استغراق او در محبت خداوند تأکید می‌گذارد، چنان‌که در خلوت زلیخا، یوسف خود را در محضر محبوب الهی می‌یابد (Jami, 1987:p.p. 678–684) (Tabatabaei, 1988, Vol.11:p.p. 163-6). این دو بیان را نمی‌توان گزارشی یکسان دانست. تعبیر «ژوئیسانس پنهان» نیز عنوانی پیشنهادی برای بررسی این نسبت است(جدول ۱). بازگشت این مقایسه به نگاره، معنای درگیری دو پیکره را گسترش می‌دهد. دست زلیخا تماس را حفظ می‌کند، اما دست رو به در و حرکت فاصله‌گیرنده یوسف، بدن او را از این رابطه بیرون می‌کشند. با اتکا به روایت، می‌توان این حرکت را محل تلاقی جاذبه‌ای حاضر و تعلقی نادیدنی خواند. در مجسمه برنینی، تجربه معنوی در مواجهه بدن ترزا با فرشته مجسم می‌شود. در نگاره بهزاد، امکان خواندن آن در کنش گسستن از تماس انسانی پدید می‌آید. این مقایسه امکان تأمل در معنای دینی گریز یوسف را فراهم می‌کند. البته حرکت پیکره به‌تنهایی کیفیت رضایت یا رنج او را آشکار نمی‌سازد. تعبیر «ژوئیسانس پنهان» در حد احتمالی تفسیری باقی می‌ماند و شواهد نگاره برای تأیید آن کافی نیستند.

[1] Teresa of Ávila

نتیجه‌گیری

پرسش این پژوهش آن بود که مفاهیم نگاه، میل و ژوئیسانس چه امکاناتی برای تفسیر نگاره گریز یوسف از زلیخا اثر بهزاد در پیوند با روایت‌های قرآنی و ادبی آن فراهم می‌کنند؟ خوانش حاضر، کاخ را صحنه آشکارشدن فاصله میان اختیار زلیخا بر شرایط ملاقات و ناتوانی او در تعیین سرانجام آن می‌داند. درهای بسته در کنار گشودگی بنا برای مخاطب، کوشش برای اختفا را دیدنی می‌کنند. تماس پیکره‌ها و حرکت فاصله‌گیرنده یوسف نیز نزدیکی جسمانی را با دریافت‌نکردن پاسخ مطلوب همراه می‌سازند. نگاه و میل، امکان توضیح این موقعیت را فراهم کرده‌اند: زلیخا در خلوتی که برای وصال تدارک دیده، خود موضوع تماشا شده و دسترسی‌اش به یوسف، به دسترسی به خواست او نینجامیده است. آورده این تفسیر برای فهم نقاشی، توضیح پیوند معماری و حرکت پیکره‌ها در نمایش محدودیت اختیار زلیخاست. کارایی ژوئیسانس در تفسیر این نگاره محدودتر باقی مانده است. مقایسه حرکت یوسف با بازنمایی خلسه معنوی، امکان تأمل در نسبت چشم‌پوشی از وصال و حفظ تعلق الهی را پیش می‌کشد. بااین‌حال، شواهد موجود برای تعبیر تجربه او به ژوئیسانس کافی نیستند. این نسبت، پیشنهادی تفسیری است و نمی‌توان آن را هم‌ردیف نتایج متکی بر روابط تصویری قرار داد. حفظ این تفاوت، حدود توضیحی را روشن می‌کند که روایت به خواندن حرکت پیکره یوسف می‌افزاید. دستاورد روش‌شناختی مطالعه روشن‌کردن تأثیر انتخاب جایگاه کاربرد مفهوم بر نتیجه تفسیر است. در بررسی نگاه، احاطه بصری مخاطب بر کاخ پذیرفته شد و مسئله از موقعیت زلیخا پی گرفته شد. پشتوانه این انتخاب، رابطه میان تدبیر او برای پوشیدگی و نحوه آشکارشدن کنش او در نگاره بود. توضیح این تصمیم نشان می‌دهد که توجه پژوهشگر چگونه با مواجهه با ویژگی‌های تصویر جهت یافته است. امکان ارزیابی خوانش نیز به روشن‌بودن همین تصمیم‌ها وابسته است: مفهوم درباره کدام سوژه و رابطه به کار رفته، چه شواهدی کاربرد آن را پشتیبانی کرده‌اند و چه مواردی استنتاج را محدود کرده‌اند. نکته قابل‌استفاده برای خوانش‌های دیگر، آشکارکردن سهم تصویر، روایت و مفروضات نظری در شکل‌گیری تفسیر است. به‌گونه‌ای که خواننده بتواند دلایل انتخاب پژوهشگر و حدود اعتبار برداشت او را بررسی کند.

Refrence

Adel, Shahaboddin, & Ganjehei, Masoumeh. (2019). The absent object and the spectator's gaze: Jacques Lacan's absent object and psychoanalytic film criticism. *Interdisciplinary Studies in Communication and Media, 2*(4), 141–168. [In Persian with English abstract]. https://jiscm.iribuni.ac.ir/article_81861.html?lang=en

Al-Baghawi, Al-Husayn ibn Masud. (1989). *Maʿalim al-tanzil [Guideposts of revelation]* (Muhammad Abdullah al-Nimr, Uthman Jumah Dumayriyyah, & Sulayman Muslim al-Harash, Eds.; Vol. 4). Riyadh, Saudi Arabia: Dar Taybah. [In Arabic]. https://archive.org/download/FP3457/malimt4.pdf

Al-Tabari, Muhammad ibn Jarir. (2001). *Jamiʿ al-bayan ʿan taʾwil ay al-Qurʾan [The comprehensive commentary on the interpretation of the Qur'an]* (Abdullah ibn Abd al-Muhsin al-Turki, Ed.; 1st ed., Vol. 13). Cairo, Egypt: Dar Hajr. [In Arabic]. https://archive.org/download/FP59561/taftabry13.pdf

Balafrej, Lamia. (2019). *The making of the artist in late Timurid painting*. Edinburgh University Press. https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474437431.001.0001

Bavandian, Alireza. (2022). The method of participation of architectural elements in conveying the meaning of "truth" in the painting "Yousef's escape from Zulaikha" by Kamal al-Din Behzad. *Negareh, 17*(63), 57–73. [In Persian with English abstract]. https://doi.org/10.22070/negareh.2021.14007.2705

Blair, Sheila. (2022). Three ways of reading a frontispiece: The example of the Cairo Būstān. *Journal of the Royal Asiatic Society, 32*(4), 877–896. https://doi.org/10.1017/S1356186322000311

Braunstein, Néstor. (2003). Desire and jouissance in the teachings of Lacan. In Jean-Michel Rabaté (Ed.), *The Cambridge companion to Lacan* (pp. 102–115). Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CCOL0521807441.007

Copjec, Joan. (1994). *Read my desire: Lacan against the historicists*. MIT Press. https://www.academia.edu/42136434/Joan_Copjec_Read_my_desire

Esmaeili, Nasrin, Moradkhani, Ali, & Nasri, Amir. (2023). The Lacanian split subject and its reflection in Marlene Dumas's portrait paintings. *Kimiya-ye Honar, 12*(46), 39–52. [In Persian with English abstract]. https://doi.org/10.61186/kimiahonar.12.46.39

Evans, Dylan. (1996). *An introductory dictionary of Lacanian psychoanalysis*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203135570

Felman, Shoshana. (1987). *Jacques Lacan and the adventure of insight: Psychoanalysis in contemporary culture*. Harvard University Press. https://dokumen.pub/jacques-lacan-and-the-adventure-of-insight-psychoanalysis-in-contemporary-culture-9780674471207-0674471202-9780674471214-0674471210.html

Fink, Bruce. (1995). *The Lacanian subject: Between language and jouissance*. Princeton University Press. https://www.mesopotamia-ita.com/lacan/books/Bruce-Fink_The-Lacanian-Subject.pdf

Guba, Egon G. (1981). Criteria for assessing the trustworthiness of naturalistic inquiries. *ECTJ, 29*(2), 75–91. https://doi.org/10.1007/BF02766777

Jami, Nur al-Din Abd al-Rahman. (1987). *Haft awrang [The seven thrones]* (Morteza Modarres Gilani, Ed.; 2nd ed.). Tehran, Iran: Saadi (Sara-ye Ekhvan). [In Persian]. https://dl.karaketab.com/ram/masnavi.haftporang.pdf

Khajehfard, Mohammadali, & Saber, Zeinab. (2023). Intersemiotic translation in the story of Joseph and Potiphar's wife in Kamaluddin Behzad's painting and Youssef Prophet TV series. *Comparative Studies in Art, 13*(25), 1–15. [In Persian with English abstract]. https://doi.org/10.61186/mth.13.25.1

Kia, Chad. (2008). Jāmi iii. And Persian art. In *Encyclopaedia Iranica* (Vol. 14, pp. 479–482). https://www.iranicaonline.org/articles/jami-iii/

Kierkegaard, Søren. (1997). Fear and trembling. In Niels Jørgen Cappelørn, Joakim Garff, Johnny Kondrup, Alastair McKinnon, & Finn Hauberg Mortensen (Eds.), *Søren Kierkegaard's writings* (Vol. 4, pp. 99–210) [In Danish]. Søren Kierkegaard Research Centre. https://tekster.kb.dk/text/sks-fb-txt-root

Lacan, Jacques. (1973). *The seminar of Jacques Lacan: Book XI. The four fundamental concepts of psychoanalysis* (Jacques-Alain Miller, Ed.). Paris, France: Seuil. [In French].

Lacan, Jacques. (1978). *The four fundamental concepts of psycho-analysis* (Jacques-Alain Miller, Ed.; Alan Sheridan, Trans.). W. W. Norton & Company.

Lacan, Jacques. (1992). *The seminar of Jacques Lacan: Book VII. The ethics of psychoanalysis, 1959–1960* (Jacques-Alain Miller, Ed.; Dennis Porter, Trans.). W. W. Norton & Company.

Lacan, Jacques. (1998). *The seminar of Jacques Lacan: Book XX. On feminine sexuality, the limits of love and knowledge, 1972–1973* (Jacques-Alain Miller, Ed.; Bruce Fink, Trans.). W. W. Norton & Company.

Mozafarikhah, Zeinab. (2010). Comparing the pictorial composition of Yusuf and Zulaikha with a poem from Saadi's Bustan. *Islamic Art Studies, 7*(13), 25–36. [In Persian]. https://sid.ir/paper/136844/fa

Muller, John, & Richardson, William. (Eds.). (1988). *The purloined Poe: Lacan, Derrida, and psychoanalytic reading*. Johns Hopkins University Press. https://lacanianworksexchange.net/wp-content/uploads/2023/06/19880101MullerRi.PDF-1.pdf

Nattagh, Shamim, Belali Oskui, Azita, & Jamali, Yahya. (2024). Matching the structure of Yusuf and Zulaikha paintings with Qur'anic concepts (case study: Paintings of the 15th–16th centuries AD/9th–10th centuries AH). *Negareh, 19*(71), 195–211. [In Persian with English abstract]. https://negareh.shahed.ac.ir/article_4086.html?lang=en

Payandeh, Hossein. (2009). A critique of the poem "Winter" from the perspective of Lacanian psychoanalytic theory. *Literary Text Research, 13*(42), 27–46. [In Persian]. https://sid.ir/paper/90944/fa

Pourkhalqi Chatrudi, Mahdokht, & Farzi, Sara. (2011). Lacanian desire in Nezami's Khosrow and Shirin. *Research in Mystical Literature (Guhar-i Guya), 5*(3), 57–78. [In Persian]. https://www.magiran.com/paper/949781

The Qur'an (Medina edition, Hafs ʿan ʿAsim recension). (2020). Medina, Saudi Arabia: King Fahd Glorious Qur'an Printing Complex. [In Arabic]. https://archive.org/details/MushafMadinaHafsGreen1441

Rahmani, Jabbar, & Zafari Naeini, Sepideh. (2015). Hirsch's hermeneutical approach in the analysis of painting: The case of Behzad's Joseph and Zulaikha painting. *Kimiya-ye Honar, 4*(15), 47–63. [In Persian with English abstract]. https://kimiahonar.ir/article-1-407-en.html

Rajabi, Zeinab, & Pourmand, Hasanali. (2019). Analyzing Kamal al-Din Behzad's Yusuf and Zulaikha painting according to Gérard Genette's theory of transtextuality. *Kimiya-ye Honar, 8*(32), 77–95. [In Persian with English abstract]. https://kimiahonar.ir/article-1-1689-en.html

Saadi, Muslih al-Din. (1937). *Bustan [The orchard]* (Mohammad Ali Foroughi, Ed.). Tehran, Iran: Beroukhim. [In Persian]. https://viewer.ganjoor.net/saadi-forooghi

Sawaby, Abdul Naser. (2016). Deceiving Joseph: An exploration of Kamal al-Din Behzad Harati's Joseph and Zolaykha. *Iran Nameh, 30*(4), 276–294. [In Persian]. https://www.irannamag.com/wp-content/uploads/2016/03/30.4.12.-Sawabi.pdf

Shayesteh Far, Mahnaz, & Zaree, Mohammad. (2015). An aesthetical study on the painting of "The flee of Yusuf from Zulaikha" according to the religious texts and the theological literature of Jami. *Islamic Art Studies, 11*(23), 57–74. [In Persian with English abstract]. https://www.sysislamicartjournal.ir/article_92010.html?lang=en

Tabatabaei, Seyyed Mohammad Hossein. (1988). *Al-Mizan: A commentary on the Qur'an* (Naser Makarem Shirazi et al., Trans.; Vol. 11). Allameh Tabatabaei Scientific and Cultural Foundation; Raja. [In Persian]. https://www.ghbook.ir/index.php?option=com_dbook&task=viewbook&book_id=1002660011&lang=fa&utm_source=chatgpt.com

Teresa of Ávila. (1904). *The life of St. Teresa of Jesus, of the Order of Our Lady of Carmel* (David Lewis, Trans.; 3rd ed., enlarged). Thomas Baker; Benziger Brothers. https://www.gutenberg.org/ebooks/8120

Zeinolsalehin, Hassan, Bolkhari Ghahi, Hassan, & Azhand, Yaghoub. (2023). Analysis of a historical fantasy: Image of Yusuf and Zulaikha. *Journal of Fine Arts: Visual Arts, 27*(4), 51–65. [In Persian with English abstract]. https://jfava.ut.ac.ir/article_89951.html?lang=en