Gene-analysis of a Mytho-historical Scene: Fantasy of *Zulaykha's Party*[*]

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

[1] Assistant Professor, Department of Advanced Art Studies, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

[2] Professor, Department of Advanced Art Studies, 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: 15 Aug 2023; Received in revised form: 30 Aug 2023; Accepted: 1 Oct 2023)

Some historical stories, especially because of their religious themes, appeal to the ordinary people in some societies and have been retold in different ways during the time. One of these stories is the story of Prophet Yusuf, which has been frequently considered not only in the history of the Qur'an interpretational tradition by commentators and authors in the field of ethics but also in the history of Iranian poetry, art, and literature. The two important scenes of this story are Yusuf escaping from Zulaykha and also Zulaykha`s party which are considered the two tempting climaxes of Yusuf's story as well. These two scenes refer to moral aspects, on the one hand, and to sexuality on the other. These dramatic and figural scenes have been repeatedly represented in the history of Iranian painting, especially in the Safavid and Qajar eras. There are many paintings in the Qajar era also seemingly referring to and evoking this scene for audience. As a social fantasy, discussed in this paper, the Naranjborii Majlis or Zulaykha`s party somehow discards moral aspects for the sake of sexuality. This scene, not mentioned in the Torah at all and briefly mentioned in the Qur'an, is highly taken into consideration by commentators, poets, writers, painters, and the ordinary people in post-Qur'anic literature in all historical periods, especially in Iran. Therefore, one can question this importance and look for its historical and cultural roots; the visual functions of it can be questioned as well. This essay, with a descriptive and synthetic analytical method, tries to gene-analyze this scene in a social and psychoanalytical approach regarding the collective unconscious of Iranian people. Gene-analysis in this paper provides a theoretical and conceptual framework alongside a methodological and targeted combination of myth-analysis, psycho-analysis, and discourse analysis, with the help of which one can find the mythological origin of this scene and comparatively analyse them in terms of discourse, and expectedly, in terms of psychoanalysis, to know about the conscious and unconscious psychological investment of the collective subject. The results justified that the Creation Myth scene in Bondahish, one of the holy books in Zoroastrianism in the late Sassanian era, is the figural model of Zulaykha's party, also Nerse and Jahi are the archetypal characters of Yusuf and Zulaykha with the same roles and characteristics. The paintings of Zulaykha`s party can present dense and multiple and at the same time contradictory scenarios and can also be a suitable scene for the collective subject`s projection and fantasy; consequently, it causes the multi-faceted circulation of desires and anxiety in an unconscious way. What is considered to be the most significant point of this study is that Yusuf is deemed an attractive prototype for kings, beautiful men and women; like Fath Ali Shah, due to the correlation of power (holiness) and beauty (connected with sexuality). Finally, what can be inferred from this paper is that, this scene due to some indigenous reasons, rooted in Iranian culture and history, has been repeatedly represented in the history of Iranian painting.

Keywords
Iranian Painting, *Zulaykha's Party*, Fantasy, Gene-analysis, Collective Unconscious, Sexuality.

Citation: Zeinolsalehin, Hassan; Bolkhari Ghehi, Hassan, & Azhand, Yaghoub (2023). Gene-analysis of a mytho-historical scene: fantasy of *Zulaykha's Party*, *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, 28(4), 65-76. (*in Persian*)
DOI: https://doi.org/10.22059/jfava.2023.363768.667169

[*] This article is extracted from the 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 the third authors in the school of Visual Arts, college of Fine Arts, University of Tehran in 2020.

[**] Corresponding Author: Tel: (+98-913) 2999336, E-mail: h.zeinolsalehin@ut.ac.ir

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی ● دوره ۲۸ ● شماره ۴ ● زمستان ۱۴۰۲

تبارکاوی یک صحنه‌ی اسطوره‌ای-تاریخی: فانتزیِ مهمانی زلیخا*

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

[۱] استادیار 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: ۱۴۰۲/۰۵/۲۴، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۶/۰۸، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۰۶/۱۱)

چکیده

داستان یوسف یکی از داستان‌هایی است که در تاریخ هنر و ادبیات ایران بسیار مورد نوگویی قرار گرفته است. مجلس مهمانی زلیخا یکی از نقاط اوج داستان بوده و مکرراً در تاریخ نقاشی ایران تصویرگری شده است. این صحنه‌ی دراماتیک، به‌مثابه یک فانتزی اجتماعی در بازنمایی جنسیت در ادبیات پسا*قرآنی* و خاصه در ایران بسیار موردتوجه و به نحو مبالغه‌آمیزی بسط یافته است. بنابراین می‌توان چرایی این اهمیت و کارکرد دیداری آن را به پرسش کشید. این مقاله با یک روش توصیفی و تحلیلِ ترکیبی، می‌کوشد این صحنه را در یک رویکرد روانکاوانه‌ی اجتماعی و در ساحت ناخودآگاه جمعی، مورد تبارکاوی-که یک ترکیب روش‌شناختی از اسطوره‌کاوی، روانکاوی و تحلیل گفتمان فراهم می‌آورد- قرار دهد. نتایج حاکی از آن بودند که صحنه‌ی اسطوره‌ای آفرینش در بندهش، تبار مجلس مهمانی زلیخا و همچنین نرسه و جهی شخصیت‌های کهن‌الگوییِ یوسف و زلیخا با همان کارکردها و ویژگی‌ها هستند. نقاشی‌های این صحنه، با داشتن یک سناریوی متراکم و چندگانه، مورد فرافکنی و فانتزی سوژه-مخاطب جمعی قرار گرفته و در نتیجه گردش چندجانبه‌ی امیال و نیز اضطراب او را به شکلی ناخودآگاه موجب می‌شود. از این منظر، یوسف پیش‌الگوی کاملی به جهت داشتن منبع قدرت (فره) و زیبایی (امر جنسی) محسوب شده است.

واژه‌های کلیدی
نقاشی ایران، مهمانی زلیخا، فانتزی، تبارکاوی، ناخودآگاه جمعی، جنسیت.

استناد: زین‌الصالحین، حسن؛ بلخاری قهی، حسن و آژند، یعقوب (۱۴۰۲)، تبارکاوی یک صحنه‌ی اسطوره‌ای-تاریخی: فانتزیِ *مهمانی زلیخا*، نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۲۸(۴)، ۶۵-۷۶. DOI: https://doi.org/10.22059/jfava.2023.363768.667169

* 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 سال ۱۴۰۰ ه.ش در دانشکده هنرهای تجسمی پردیس هنرهای زیبا دانشگاه تهران ارائه شده است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۳۲۹۹۹۳۳۶، E-mail: h.zeinolsalehin@ut.ac.ir.

مقدمه

تکرار و میل به تکرار برخی صحنه‌ها، یکی از ویژگی‌های نقاشی کلاسیک در غرب و شرق در طول تاریخ، حداقل به دلیل سنت یادگیری تصویرگری یا گاه به دلیل اهمیت محتوایی غالباً مذهبی یک صحنه، است. تکرارپذیری را می‌توان به‌عنوان امری ثابت در تاریخ هنر (به‌خصوص نقاشی) به بحث گذاشته و در چرایی و چگونگی تکرار برخی صحنه‌ها با توجه به بافت تاریخی و فرهنگی هر سرزمین غور کرد. نقاشی ایران نیز از این قاعده مستثنا نیست. از تصاویر پربسامد آن، به‌ویژه از دوره‌ی صفوی تا پایان دوره‌ی قاجار، نقاشی‌ها و تصویرسازی‌های مربوط به داستان حضرت یوسف است. در داستان معروف یوسف و زلیخا تنها دو صحنه‌ی خاص وجود دارد که به لحاظ طرح، نقاط اوج داستان هستند و به همین سبب به لحاظ دیداری هم اهمیت ویژه‌ای داشته و در نتیجه مکرراً مورد تصویرپردازی قرار گرفته‌اند: یکی گریز یوسف از زلیخا و دیگری مهمانی زلیخا؛ در یکی یوسف از خلوت زلیخا گریزان است و در دیگری یوسف با پای خود به جمع مهمانی او قدم می‌گذارد. دراماتیک و فیگورال بودن این دو صحنه و یا حتی مضامین مذهبی و اخلاقی آن‌ها، میل به تصویرپردازی یا به عبارتی جنبه‌ی دیداری بخشیدن به آن‌ها را دوچندان کرده است. در اهمیت این دو صحنه و تکرارپذیری آن‌ها همین بس که نقل است حتی شاه‌طهماسب صفوی هم که خود در جوانی مشق نقاشی می‌کرد؛ بعد از انتقال پایتخت به قزوین (تا ۹۶۲ ه.ق) برای تزئین کاخ چهل‌ستون از نقاشی‌های دیواری استفاده می‌کند و جالب اینجا است که خود او شخصاً چند مجلس نقاشی کاخ، از جمله مجلس یوسف و زلیخا و نارنج‌بری زنان را نقش می‌زند (منشی قمی، ۱۳۵۲، ۱۳۸). صحنه‌ی دوم، یعنی مجلس مهمانی زلیخا، موضوع خاص این نوشتار است.

راست یا کذب بودن این روایت، اینکه شاه‌طهماسب خودش با در نظر گرفتن شرایط زمانی، فنی و تکنیکی یک نقاشیِ آن‌هم بزرگ دیواری بکشد یا وجود و عدم وجود این نقاشی‌ها، غیر از چندین پرسش سطحی، مسئله‌ی خاصی را صورت‌بندی نمی‌کنند و در این پژوهش هم اهمیت چندانی ندارند. درواقع، مسئله اساسی در خودآگاه و ناخودآگاه جمعی و تاریخی جامعه‌ای قابل‌طرح است که چنین روایتی، چه داستان یوسف و خیال‌انگیزی این صحنه با همه‌ی پرسوناژهایش و چه توجه و قصد یک شاه (به‌عنوان یک نقاش) برای خلق و دیدن چنین صحنه‌ای برایش اهمیت دارد تا بدین نحو به زبان و تصویر درآید، تکرار پذیرد و در کتاب و کلام به چرخش درآید. بنابراین باید پرسش را به شکل بنیادین‌تری مطرح کرد. با عطف توجه به خود داستان یوسف و پرسوناژهای آن، چیستی (تبار) و چراییِ (علل بدیل تاریخی و فرهنگی) اهمیت محتوایی این صحنه و چگونگی نمایش آن به لحاظ دیداری می‌تواند محل پرسش قرار بگیرد.

قرآن داستان یوسف را از بهترین داستان‌ها (اَحسَنُ القَصَص) معرفی می‌کند (سوره‌ی یوسف، آیه‌ی ۲). در این سوره، که در حقیقت روایت قدرت، بزرگی و برتری یوسف است؛ حتی یک‌بار هم مستقیم و آشکارا کلامی از زیبایی یوسف و وصف چهره یا اندام او نیست و تنها در آیه‌ای که به آن مجلسِ مهمانیِ خاص اشاره می‌کند؛ می‌توان غیرمستقیم برخی واژگان را حمل به زیبایی یوسف کرد؛ «پس چون زنان او را دیدند، بزرگش (اکبر) یافتند... و گفتند: پاک است خدا! این بشر نیست؛ این جزء فرشته‌ای بزرگوار (کریم) نیست» (سوره‌ی یوسف، آیه‌ی ۳۱). در این آیه، نه «اکبر» و نه «کریم»، به معنای زیبایی نیستند و تنها با توجه به سیاق سخن در مورد ملائک، در تفاسیر این سوره و آیه‌ی مذکور، غیرمستقیم به زیبایی یوسف نسبت داده شده‌اند.[1] حتی «فرشته» هم تنها می‌تواند مجازی از «زیبایی» باشد؛ وگرنه شیطان هم از فرشتگان بوده و او ربطی نه به زیبایی، بلکه بیشتر با زشتی و پلیدی دارد. این موارد می‌توانند نوعی پیش‌انگاره‌ی تاریخی و فرهنگی محسوب شوند؛ به عبارتی، متن *قرآن* به لحاظ سنخیت و شباهتی که در برخی موارد با *تورات* و حتی متون زرتشتی در ایران داشته است و با توجه به بافت تاریخی و فرهنگی جامعه به‌نوعی انگاره‌سازی دامن زده است. زیبایی یوسف و مواجه‌ی او با میل‌ورزی زن مصری، و نیز چنین مهمانی عجیبی ازاین‌دست انگاره‌هاست که تنها در ادبیات پساقرآنی مشرق زمین و خصوصاً در ایران شاخ و برگ می‌یابد و منظومه‌ها و داستان‌ها از آن پایه می‌گیرند و مهم‌تر از آن، این صحنه مورد تصویرپردازی قرار می‌گیرد. با توجه به این توضیحات، موضوع پیچیده‌تر از آن است که در بادی امر می‌پنداریم. کم‌وبیش این‌ها نکاتی هستند که پیش‌تر موردتحقیق قرار گرفته‌اند. اما، فارغ از نگاه تاریخی و یا مذهبی، می‌توان به لحاظ اسطوره‌ای نیز تباری ایرانی برای این صحنه یافت و آن را مورد واکاوی انتقادی و تحلیل روانکاوانه قرار داد؛ امری که تاکنون مورد تدقیق قرار نگرفته است.

بدین‌جهت، ضرورت پی‌گیری این امر ایجاب می‌گردد. از اهداف این پژوهش ارائه‌ی تحلیلی روانکاونه، البته در ساحت جمعی است که تا اکنونِ تاریخی و فرهنگی ما نیز ادامه و معنا یابد؛ چراکه داستان یوسف هنوز هم برای ما ایرانیان جذابیت دارد؛ هنوز در کلام و مثل، یوسف و زلیخا، به نحوی نمادین نقش بازی می‌کنند؛ هنوز برایش فیلم می‌سازیم و ازقضا همین صحنه بسیار مورد انتظار، توجه و مایه‌گذاری روانی قرار می‌گیرد. این تأکید مؤکد بر تبارکاوی و تأویل جنبه‌های روانی، نیازمند مبانی نظری خاص خویش است که جلوتر، چارچوب‌گذاری خواهد شد. شایان ذکر است که این مقاله، صرفاً قصد نقد روان‌کاوانه‌ی یک اثر هنری را ندارد، بلکه سعی دارد در بستر اسطوره‌ها، تاریخ و فرهنگ ایران و با نگاهی جامعه‌شناختی، تبار این صحنه را جسته و اقتصاد و سرمایه‌گذاری روان‌شناختی سوژه‌ی جمعی را حول آن، یا بهتر بگوییم حول این فانتزی[2] برساخته‌ی اجتماعی و پرسوناژهایش مورد واکاوی انتقادی قرار دهد. تأکید این نوشتار بیشتر بر نقش یوسف و کم‌تر زلیخا است. بدنه‌ی اصلی این نوشتار شامل دو بخش است. در بخش نخست، سعی می‌شود جنبه‌های اسطوره‌شناختی این صحنه موردبررسی قرار گیرد و در بخش دوم و بر اساس یافته‌های بخش نخست، نقاشی مذکور مورد تجزیه‌وتحلیل قرار خواهد گرفت.

روش پژوهش

پژوهش حاضر به لحاظ هدف، بنیادین (نظری) محسوب می‌شود و از نوع تحقیقات کیفی و مسئله‌محور است. در این پژوهش با گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای و با بهره‌گیری از یک روش توصیفی و نیز یک «تحلیلِ ترکیبی» که به نحوی انتقادی، کاربست یافته است، سعی بر آن است تا به خوانش دیگرگونی از این نقاشی مهم در بستر تاریخ و فرهنگ ایران دست

یافته‌شود.

پیشینه‌پژوهش

به همان اندازه که داستان یوسف و صحنه‌ی مهمانی زلیخا مورد تکرار و بازنمایی زبانی (شعر و ادبیات) و دیداری قرار گرفته است؛ تحلیل و تفسیر در این خصوص هم، موردی کاملاً تکراری است و اگر بنا به نام‌بردن چنین تحقیقاتی باشد که شاید مستقیم یا غیرمستقیم با این مقاله در ارتباط باشند؛ باید صفحات زیادی را پر کرد که البته ضرورتی هم ندارد. درواقع، این نوع تحقیقات، به‌عنوان مثال *اسطوره یوسف و افسانه زلیخا* (۱۳۹۰) شروین وکیلی، می‌توانند منابع مهم مورداستفاده‌ی این نوشتار باشند که درون متن به آن‌ها اشاره خواهد شد. با این توصیف، تحقیق پیش رو، به لحاظ موضوع تکراری است، اما به لحاظ موضع و روش‌شناختی، خیر و دقیقاً اتخاذ همین مشی متفاوت، ضرورت این تحقیق را ایجاب کرده است. بنابراین بهتر است صرفاً به تحقیقاتی اشاره کرد که فصل اشتراک بیشتری با این نوشتار دارند. افسانه نجم‌آبادی در کتاب *چرا شد محو از یاد تو نامم* (۱۴۰۰) در مقاله‌ای با نام «نیکوترین داستان حکایت کیست؟ زلیخا یا یوسف» با همکاری گاین کارن مرگوریان[۳] که پیش‌تر در سال ۱۹۹۷ منتشر شده است؛ به تحلیل سوره‌ی یوسف در کنار توجه به تفاسیر این سوره، داستان‌های ادبی و دیگر روایت‌های موجود از آن پرداخته است. تمرکز آن‌ها بیشتر بر شخصیت زن داستان، زلیخا، است. هرچند برخی از این مضامین (جنسی و مکر زنان) موردتوجه این نوشتار هستند؛ اما مسئله‌ی این تحقیق، به شکلی بنیادین و در سطحی دیگر صورت‌بندی می‌شود و این مضامین در ذیل تبارکاوی که به لحاظ دیداری نیز حائز اهمیت هستند، مورد تحلیل قرار می‌گیرند.

نکته حائز اهمیت این است که در نوشتار پیش رو، بحث و بررسی در پیوند با نقاشی‌های صحنه‌ی مهمانی زلیخا مدنظر است. ازاین‌جهت، تحقیقات اندکی صورت پذیرفته است که این‌گونه تحقیقات نیز به لحاظ مبانی نظری ربط و نسبتی با این مقاله برقرار نمی‌کنند. در این میان مهم‌ترین پژوهش قابل‌توجه در خصوص بازنمایی دیداری این صحنه را افسانه نجم‌آبادی انجام داده است. نجم‌آبادی در بخش نخست کتاب *زنان سبیلو و مردان بی‌ریش* (۲۰۰۵) بار دیگر به این موضوع، ولی این بار به بازنمایی دیداری صحنه‌ی مذکور، با عطف توجه به مفهوم جنسیت و مضامین جنسی برمی‌گردد. نجم‌آبادی پی فرضیه‌ی «مثلث میل» را در این نقاشی می‌جوید (Najmabadi, 2005, 42). به‌زعم او در این نقاشی، هم‌جنس‌خواهی پشت نقاب دگرجنس‌خواهی پنهان می‌شود (Najmabadi, 2005, 42). دیدنِ «خود» از دریچه‌ی نگاهِ «دیگری» غربی، مهم‌ترین عاملی (علت خارجی) است که نجم‌آبادی برای خلق یا دست‌مایه قرار دادن این صحنه در تاریخ نقاشی ایران خاطرنشان می‌کند. در حقیقت هرچند بخشی از تحلیل روان‌کاوانه‌ی او برای این نقاشی قابل‌پذیرش است، اما می‌توان عمق بیشتر و کیفیت دیگری به این تحلیل داد. بدین منظور، تبار این نقاشی از نظرگاه جنسیتی نیاز به بررسی بیشتری دارد؛ باید به دنبال علل بدیل دیگری بود که از جایی دیگر ریشه می‌گیرند؛ نه در خودآگاهی بلکه پا در روح و ناخودآگاه جمعی همین سرزمین دارند.

مبانی نظری پژوهش

روان‌کاوی با فروید[۴] آغاز می‌شود و اگرچه تأکید بر شناخت و واکاوی روان سوژه‌ی فردی دارد، ولی او در کتاب *روان‌شناسی توده‌ای و تحلیل اگو* (۱۳۹۳) سعی دارد آغازگر میدانی باشد که از تحلیل فرد به درک جامعه برسد. به گفته‌ی فروید جامعه را می‌توان موجودی روان‌شناختی (توده‌ی روان‌شناختی) در نظر گرفت که موقتی بوده و از عناصر ناهمگونی (فرد) تشکیل می‌شود که بعد از هم‌آمیزی این موجود همگن (جامعه) را شکل می‌دهند، موجودی که می‌تواند از تک‌تک افراد متفاوت باشد (فروید، ۱۳۹۳، ۱۶). پس از او ژاک لاکان[۵] به قبض و بسط آراء او همت گماشت. لاکان استدلال می‌کند که ساحت فردی و جمعی یک ساحت واحدند و هر دو دچار فقدان (به نقل از استاوراکاکیس، ۱۳۹۴، ۸۴). در مجموع آنچه که اهمیت دارد قائل‌شدن به چیزی با نام سوژه‌جمعی و در نظر داشتن خودآگاه و ناخودآگاه جمعی برای یک جامعه است. بعد از فروید، روانکاو دیگری با نام یونگ[۶] بود که روانکاوی را بیشتر و ملموس‌تر به حوزه‌ی اجتماعی بسط داد، خصوصاً با طرح مفهوم کهن‌الگوها[۷] و عطف توجه به اسطوره‌ها. اسطوره‌کاوی[۸] به منزله‌ی یک نظریه-روش که بیش از همه مرهون روانکاوی یونگی است، می‌کوشد از اسطوره به‌مثابه امری در شناخت جامعه بهره ببرد. زادگاه اسطوره‌کاوی را باید در آراء دنی دوروژمون[۹] دنبال کرد. دوروژمون در توضیح نظری و کارکرد عملی اسطوره‌کاوی می‌پرسد: «اساطیر از کجا برمی‌خیزند، منشأشان چیست؟ آیا ما آن‌ها را آفریده‌ایم یا آن‌ها ما را؟... آیا آن‌ها می‌خواهند اعمال و احساسات را تصویر و توصیف کنند و یا قصدشان اینست که از آن‌ها نمونه و سرمشق بسازند؟» (دوروژمون، ۱۳۹۳، ۲۵).

اسطوره‌کاوی به‌طور خلاصه به بررسی گفتمانی عناصر اسطوره‌ای در یک متن می‌پردازد و ارتباط آن را با بافت فرهنگی و اجتماعی مشخص می‌کند (نامور مطلق، ۱۳۹۲، ۴۴۵). بررسی گفتمانی پای این حوزه‌ی مطالعاتی را به حوزه‌ی گفتمان و تحلیل گفتمان باز می‌کند، چیزی که بیش از همه مرهون آراء میشل فوکو[۱۰] است. فوکو بعد از طرح دیرینه‌شناسی[۱۱] به جهت شناخت ساختار «دانش» (۱۹۷۲)، تحلیل روابط «قدرت» را در نظریه‌ی تحلیل گفتمان خویش وارد می‌کند و بدین منظور تبارشناسی[۱۲] را در حکم مکملی برای دیرینه‌شناسی به جهت درک روابط همبسته‌ی «دانش و قدرت» تعریف می‌کند (۱۹۸۰). آنچه که در این مقاله، به فراخور موضوع، تبارکاوی[۱۳] نام گرفته است، ترکیبی پویا از اسطوره‌کاوی، تبارشناسی و روانکاوی (البته اجتماعی) است تا بتوان از خلال بررسی تبار و تحلیل مضامین اسطوره‌ای و عناصر گفتمانی به فهم ناخودآگاهی سوژه‌ی جمعی نائل شد. درواقع روش‌شناسی را باید تحت تأثیر موضوع و در نسبت وثیقی با مضامین موردبحث شکل داد؛ بنابراین، تبارکاوی این چارچوب نظری و روش‌شناختی را به‌خوبی فراهم می‌آورد. در قیاس با تبارشناسی فوکویی، در تبارکاویِ مطمح نظر این نوشتار، نه همبسته‌ی دانش و قدرت، بلکه این همبسته‌ی «قدرت و زیبایی» است که گرانیگاه بحث بوده و مهم‌تر اینکه این زیبایی با نقش اکید جنسی و جنسیتی هم‌عنان است.

در اضافه، اگر این کاویدن را بیشتر به درک جنبه‌های روانی، آنچنان که در روانکاوی محل بحث است، تأویل کنیم؛ جنسیت[۱۴] نیز مفهومی است که به‌شدت با روانکاوی عجین است. بدین لحاظ، استفاده از تئوری‌های روان‌کاوانه در تحلیل و تفسیر متن می‌تواند در این تحقیق

کارساز باشند؛ خصوصاً اگر بتوان از این نظریات در حوزه‌ی تصویر و بازنمایی دیداری در موضوع جنسیت و در بستر تاریخی-اجتماعی بهره برد. به‌نوعی 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-مخاطب جمعی حول فانتزی‌هایش ارائه داد. فانتزی (فانتسم یا نمودهای ذهنی امیال) به منزله‌ی نوعی فعالیت روانی است تا با اتکاء 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 (Lacan, 1962-63, 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 هرروزه‌ی ما جای دارند (سیگال، ۱۴۰۰، ۱۹، ۷۵-۷۶). 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). فانتزی می‌تواند مبتنی بر ایدئولوژی (جنسی) نیز باشد. در نوشتار پیش‌رو، صحنه‌ی مهمانی زلیخا که به لحاظ دیداری به کرات در تاریخ نقاشی ایران مورد بازنمایی قرار گرفته است، به‌مثابه یک فانتزیِ برساخته‌ی اجتماعی مورد واکاوی انتقادی قرار خواهد گرفت.

اسطوره‌ی آفرینش (نرسه و جهی)

> *در دین گوید که اهریمن هنگامی که از کارافتادگی خویش و همه دیوان را از مرد پرهیزگار دید، گیج شد و سه هزار سال به گیجی فروافتاد. در آن گیجی، دیوان کماله جداجدا گفتند که «برخیز پدر ما! زیرا آن کارزار کنیم که هرمزد و امشاسپندان را از آن تنگی و بدی (رسد)». ایشان جداجدا بدکرداری خویش را به تفصیل برشمردند، آن اهریمن تبهکار آرام نیافت ... تا آن که جَهی تبهکار، با بسر رسیدن سه هزار سال، آمد، گفت که «برخیز پدر ما! زیرا من در آن کارزار چندان درد بر مرد پرهیزگار و گاو وَرزا هِلم که، به سبب کردار من، زندگی نباید... او آن بدکرداری را چنان به تفصیل برشمرد که اهریمن آرامش یافت، از آن گیجی فراز جَست، سر جهی را ببوسید. این پلیدی که دَشتانش خوانند، بر جهی آشکار شد. اهریمن به جهی گفت که «تو را چه آرزو باشد، بخواه تا تو را دهم». آنگاه هرمزد به خرد همه-آگاه دانست که بدان زمان آنچه را جهی خواهد، اهریمن تواند دادن. (هرمزد)، بدان صلاح کار، آن تن زشت‌گونه (چون) وزغ اهریمن را چون مرد جوان پانزده‌ساله‌ای به جهی نشان داد. جهی اندیشه به آن بست. جهی به اهریمن گفت که: «مردکامگی را به من ده تا به سالاری او در خانه بنشینم.** (دادگی، ۱۳۸۵، ۵۱)

متن فوق بخشی از کتاب *بندهش* یا *بندهشن*، یکی از کتب مقدس ایرانیان باستان است که پیرامون داستان آفرینش برساخته شده است. این صحنه‌ی خیالی همچون یک خواب، رؤیا و یا اثر ادبی و هنری در بطن ادبیات اسطوره‌ای ایران و حاصل فانتزی موبدان (روحانیون) اواخر دوره‌ی ساسانی در گفتمان مردسالار دوران است. این صحنه‌ی رؤیاگونه‌ی عجیب‌وغریب و البته متناقض، مملو از عناصری است که در نظام و ساختار دوقطبی مرسوم زرتشتی (اهورامزدا/اهریمن) قابل‌درک است. اسطوره‌ها بنیان‌های فرهنگی یک جامعه محسوب می‌شوند و عناصر گفتمانی اسطوره‌ها، به‌نوعی همان دال‌های ضمیر ناآگاه جمعی هستند که در طول تاریخ به انحاء مختلف بروز و ظهور دوباره و چندباره یافته و به اشکال مختلف بازتولید و تکرار می‌شوند. لاکان این دال‌ها را در ساختار ناخودآگاه می‌آورد (مکارمی، ۱۳۹۹، ۱۴۳). بنابراین می‌توان با لاکان همگام شد و دال‌های این ساختار ناآگاه را در حافظه‌ی جمعی و نتایج اجتماعی آن‌ها را به شکل گفتمانی بررسی کرد. صحنه‌ی پیشین تعدادی از این دال‌های مهم را در خود جای داده است که از منظر بازنمایی زبانی و دیداری جنسیت یک‌به‌یک جای تأمل دارند.

ثنویت زرتشتی با عقاید مردسالارانه‌ی گنوسی و مانوی اواخر ساسانی، توسط موبدان و مذهبیون وجه افراطی و بیمارگونه‌ی وسواسی به خود می‌گیرد. در این دوقطبی، در سویه‌ی مثبت، اهورامزدا (هرمزد) و مرد (مردانگی) قرار می‌گیرد و قاعدتاً در دیگر سو، اهریمن، دیوان و موجودی بدکاره، تبهکار و بدکردارتر از همه‌ی دیوان، بنام «جهی» یا «جهیکا»، پتیاره یا روسپی بزرگ و در نهایت زن و زنانگی. از جهی در بخش‌های قدیمی اوستا اثری نیست و تنها در «یشت‌ها» و «وندیداد» از او نام برده شده است (اسماعیل نیاگنجی، شامیان و نوری خوشرودباری، ۱۳۹۹، ۳۰). جهی در کتب مزدا پرستان به دو معنی دختر شیطان و زن فاحشه و بدکاره به‌طور عام است و در متون پهلوی، جهی که به‌صورت «جِه»، یعنی زن فرومایه و بدکاره آمده است؛ دختر اهریمن است و البته در ترتُّب تاریخی واژگان نام این موجود مادینه‌ی پلید و نیرنگ‌باز در زَندِ وَندیداد به‌صورت دیگرگونِ «جَنی» یا «جَینی»، به معنای موجودی که گند و بیماری را برای مردان می‌آورد؛ ذکر شده است (اسماعیل نیاگنجی، شامیان و نوری خوشرودباری، ۱۳۹۹، ۳۰-۳۲). این دگرگونی زبانی به «ژنی» «ژن» و در آخر به همان «زن» و زنانگی ختم می‌شود. فارغ از جهی؛ یک عنصر واسط و بینابینی در این میان مهم‌تر و بیشتر محل توجه این پژوهش است؛ مرد یا نو-جوانی ۱۵ ساله که البته زیبایی و اغواگری از مختصات ویژه‌ی اوست. این موجود آرمانی در سن و سالی است که بسیار مورد تأکید است (۱۵ سالگی)[۱۵] و حضور تکرارپذیری نیز در ادبیات زرتشتی و گفتمان مردسالار دوران دارد. اما دلیل این تأکید بر سن و به عبارتی نو-جوان بودن او چیست؟ او تنها جهی را اغوا نمی‌کند، بلکه موبدان و مخاطبان غالباً مردِ این متون را نیز به خود وامی‌دارد؛ توگویی خالق این موجود خیالی و آرمانی در نظام و گفتمان مردسالار حاکم، خود موبدان (مردان) هستند.

روایت دیگری از صحنه‌ای مشابه وجود دارد که تمامی زنان را در جایگاه جهی قرار می‌دهد و وضوح بیشتری به نام و ویژگی‌های مردِ آرمانیِ مذکور می‌بخشد؛ بدین روایت که:

> *بعد از آنکه اهرمزد زنان را به مردان راستکار بخشید، آن‌ها به‌سوی شیطان گریختند؛ و زمانیکه اهرمزد برای مردان راستکار صلح و شادی فراهم آورد، شیطان نیز برای زنان شادی فراهم ساخت. درحالی‌که شیطان به زنان اجازه داده بود هر آنچه را که مایل‌اند بخواهند، اهرمزد می‌ترسید (نگران بود) از آنکه آن‌ها آمیزش با مردان راستکار را طلب کنند که ممکن بود از این طریق دچار رنج و عذاب شوند. درحالی‌که در پی آن بود که از این کار سرباز زند، او ایزد نرسه[۱۶] را خلق کرد [یک جوان]، به سن ۱۵ سال و او را عریان در پشت سر شیطان قرار داد تا زنان او را رؤیت*

کنند، و او را از شیطان طلب نمایند، زنان دستان خود را به‌سوی شیطان بلند کردند و گفتند: "ای شیطان، ای پدر ما، بر ما ایزد نرسه را چونان هدیه‌ای ارزانی دار". (زنر، ۱۳۸۷، ۳۸۷)

بنابراین این موجود الهی و آرمانی یا این نو-جوانِ ۱۵ ساله، ایزد و فرشته‌ی «نِرسِه» نام دارد. می‌توان گفت که نرسه یا «نارسه» یک کهن‌الگوی ایرانی است و بارزترین ویژگی این شخصیت اسطوره‌ای، زیبایی و نقش جنسی و اغواگر اوست. او در سن و سالی مورد تأکید است که نه کودک و نه یک مرد بالغ است؛ او یک نوجوان است؛ امّا با ویژگی‌های خاصی که دارد، در نوع و جنس خود، یک موجود تمام‌عیار، کامل، آرمانی و مطلوب خواستنی، هم برای زنان و هم البته مردان است. در یک کلام، می‌توان گفت که نرسه محصول تنازع جنسیتی دوقطبی الهی/شیطانی و مرد/زن است که در گفتمان‌های حاکم سیاسی و مذهبی برساخته شده است.

وکیلی در مقاله‌ی «نرگس و نرسه» (۱۳۸۸) تحقیقی پیرامون هویت و سیر تحول این ایزد داشته است. بنا به تحقیق او، کهن‌ترین روایت در مورد نرسه به اوستا بازمی‌گردد که با نام «نئیریوسنگهه» یا همان «نریوسنگ»، ثبت شده است که بخش اول «نر» اصل مرد یا مردانه معنا می‌دهد و بخش دوم «سنگهه» به معنای تجلیِ ظهور و گفتار است. در مجموع، نام این شخصیت اسطوره‌ای محبوب «جلوه‌ی مرد» معنا می‌گردد (بهار، ۱۳۸۱، ۷۹). نریوسنگ اوستایی «نراشنسای ودایی» است که «شیر مرد» معنا می‌دهد که این مهم به لحاظ دلالت‌گری، «قدرت» را هم به او ضمیمه می‌کند. این ایزد دو کارکرد مهم دارد: ۱. واسطه و میانجی میان خدا و انسان است؛ سروش و پیکی است که با زبان و کلام قدسی مرتبط است؛ ۲) نگهبان نطفه و نافه‌ی پادشاهی است؛ ایزد نگهبان فره پادشاهی و تخمه‌ی پادشاهان است. پارت‌ها او را «نریسَف یزد» می‌نامیدند و در زبان پارتی «نریسف ایزد» آمده است. این ایزد، نماد نرینه‌ی انسان و زیبایی مردانه است. بیش‌ترین ایده‌پردازی پیرامون این شخصیت اسطوره‌ای در دین مانی بوده و سروده‌های پیرامون این ایزد در دین مانوی موجود است. در یکی از این سرودها، از او با عناوین پدر، شاه، خداوندگار، خورشید، زیبایی روشن، ایزد روشنایی، شکل زیبا، ظاهر زیبا و نیز آرزو (میل) و اشتیاق سخن به میان آمده است (رضایی باغ‌بیدی، ۱۳۷۸، ۵۲-۵۸). این آرزو یا میل، هم دربردارنده‌ی جنبه‌ی مادی و هم روحانی است. اگرچه او یک ایزد است و مقدس و قدرت خدایان را دارد، ولی کارکردهای مادی، زیباشناختی و بالأخص جنسیتی او به‌شدت مورد تأکید قرار گرفته است. نرسه در این روایت‌ها، بیش از آنکه فاعل و عامل میل باشد؛ ابژه‌ی میل است؛ به عبارتی او آفریده شده است که میل را برانگیزاند و اشتیاق بیافریند. در اساطیر مانوی زیبایی نرسه، اغواگر زنان بوده است. در سرودی دیگر، نرسه خوب‌دیدار، نیک‌منظر، نیک‌اندام و زیباشکل مورد خطاب قرار می‌گیرد (آذرانداز و باقری، ۱۳۹۶، ۱۵).

نرسه در وام‌داری‌هایی که مانویت از آیین زرتشتی و ادیان پیش از آن می‌کند؛ آفریده‌ی زروان (زمان) در قالب مردی بسیار زیبا و ۱۵ ساله است که شور شهوانی می‌آفریند (وکیلی، ۱۳۸۸، ۱۹). مرد بودن نرسه و زیبایی او در ساختار ایدئولوژیک مانویت که بر ستایش و سالاری تام گفتمانی مردان استوار بوده؛ اهمیت به سزایی داشته است. می‌توان پنداشت؛ که مانویت با توجه به زهد عرفانیِ عقاید گنوسی و زروانی؛ زن‌گریزی و زن‌ستیزی را چنان در دستور کار خود می‌بیند که زیبایی تام و کمال را در هیئت یک مرد برای پیروانش متجسم می‌سازد و ازاین‌رو، هم زنان را مستقیماً شیفته‌ی او می‌سازد تا به سالاری مرد و مردکامگی به خانه بنشینند و هم غیرمستقیم و ناخودآگاهانه مردان را برای هم‌ذات‌پنداری یا فرافکنی امیال و تخلیه‌ی عقده‌های روانی به او مرتبط می‌سازد. نرسه در متون پارتی با صفات ایزد «مهر» یا «میترا» نیز توصیف شده است. ایزد مهر با آتش و خورشید در پیوند است و در هند هم به‌عنوان «خدای خورشید» شناخته می‌شود (کرتیس، ۱۳۹۳، ۱۲). نکته‌ی مهم اینجاست که مهر در اسطوره‌های پیشازرتشتی، یک خدای مادینه یا یک «ایزدبانو» است.

آیین مانی که می‌کوشد اسطوره‌های ادیان پیشین را با شرایط اکنون جامعه‌ی خود تطبیق دهد؛ در یک جابه‌جایی عظیم مهر را به‌عنوان یک ایزد مادینه از گفتمان خویش طرد کرده و همه‌ی کارکردهای او را یک جا به نرسه، یعنی یک ایزدِ نرینه می‌بخشد. البته این جابجایی نتیجه‌ی گفتمان مردسالار دوران است که روحانیت زرتشتی و جامعه‌ی ساسانی نیز در آن دخیل بوده‌اند و مانی نیز خود پیامد همین بستر فرهنگی است. اولین تطبیق، ارتباط نرسه با نور، خورشید و روشنایی است و این ارتباط به دلیل دلالتی است که واژه‌ی پارتی مهر به خورشید دارد و در جایی نریسف یزد، مهر یزد نامیده شده است (رضایی باغ‌بیدی، ۱۳۷۸، ۵۵-۵۶). نرسه یکی از پرسوناژهای اسطوره‌ای بسیار مهم است که فرهنگ‌های دیگر را نیز از خود متأثر ساخته است و می‌توان رد پایش را در اسطوره‌های یونانی و رومی و حتی در ادیان دیگر چون یهودیت و اسلام به راحتی بازشناخت. در اساطیر یونانی و رومی اولین چیزی که با شنیدن نام نرسه به ذهن متبادر می‌گردد؛ به‌طور حتم «نارسیس» (نارکیسوس)[۱۷] است که به حتم با وجناتی که از آن نرسه بود، از او منشأ می‌گیرد و به شکل وارونه تحت نام نرگس یا نرجس به زبان فارسی (که اکنون دلالت مؤنث داشته و مجاز از زیبایی است) برگشته است.

ادیان ابراهیمی در دو مورد از نرسه وام‌گیری کرده‌اند. نخستین برداشت به فرشته‌ای سامی که به عبری «گبراییل» یا «گابریل» و در فارسی/عربی، «جبرئیل» نامیده می‌شود؛ برمی‌گردد. نام جبرئیل حتی ترجمه‌ی عبری نرسه است (وکیلی، ۱۳۸۸، ۲۲). جبرئیل همان نقش پیام‌رسان و سروشی را دارد که نرسه در آیین زرتشتی به عهده دارد. او همانند نرسه؛ با زبان قدسی سروکار دارد و سرّ زبان و رؤیا را می‌داند؛ نقشی که یادآور یوسف پیامبر نیز است. یوسف نه در این کارکرد، بلکه در کارکرد دوم، یعنی قدرت و پادشاهی نیز یادآور نرسه است. یوسف در ویژگی‌های بنیادینی که از نرسه سراغ داریم؛ متأثر از این شخصیت اسطوره‌ای و به‌نوعی می‌توان گفت که مهم‌ترین و کامل‌ترین بازنمود و استعاره‌ای از نرسه در ادبیات پساقرآنی، خصوصاً در تاریخ و فرهنگ ایران است. فارغ از نقش واسط میان خدا و انسان، او مردی صاحب قدرت، کیاست، سیاست بوده و از همه مهم‌تر مردی بسیار زیبا و خوش‌اندام توصیف شده است. اولین اشاره‌ی مشخص به داستان یوسف در کتاب مقدس را باید در «سفر پیدایش» سراغ گرفت. در باب سی و هفتم، آیه‌ی سوم می‌خوانیم که «اسرائیل یوسف را از سایر پسران خود بیشتر دوست داشتی زیرا که او پسرِ پیری او بود و برای او ردایی بلند ساخت» (سفر پیدایش، ۳، ۳۷). در برخی تفاسیر و ترجمه‌ها، ردای «رنگارنگ» ذکر شده است. آنچه که مشخص است؛ بلندی لباس و یا رنگارنگی آن نشان اعتبار و اهمیت بیشتر یوسف نزد یعقوب و برتری او

بر برادرانش بوده است و همین امر حسادت برادران را برانگیخته است. در باب ۳۷ ام سفر پیدایش، برخلاف انتظار، اشاره و یا توصیفی از زیبایی چهره و اندام یوسف نمی‌شود. در برخی ترجمه‌ها و تفاسیر *تورات*، سن یوسف در حدود ۱۵ تا ۱۷ ذکر شده است و تنها ملبس‌شدن یوسف به ردای رنگارنگ این زیبایی را غیرمستقیم به او ضمیمه می‌کند.

تنها در باب ۳۹ است که در یک جمله‌ی کوتاه، مستقیماً به زیبایی یوسف اشاره می‌شود. در *تورات* آمده است: «آنچه داشت به دست یوسف واگذاشت ... یوسف خوش‌اندام و نیک‌منظر بود» (سفر پیدایش، ۶، ۳۹). به غیر از این دو مورد، دیگر در هیچ جای *تورات* وصفی از زیبایی یوسف نمی‌شود. می‌توان نتیجه گرفت که زیبایی یوسف چندان در *تورات* مورد اهمیت نیست. آنچه *تورات* در داستان یوسف مهم می‌داند؛ علم تعبیر خواب، تدبیر، سیاست و به قدرت رسیدن یوسف بر برادرانش و سرزمین مصر است. با توجه به ساختار جزئی‌نگر *تورات* و با اینکه روایت *تورات* بر سرنوشت یوسف بسیار مشروح بوده که حتی به جزئیات داستان؛ مثلاً تعداد ۲۰ سکه‌ای که یوسف با آن معامله گشته است (سفر پیدایش، ۲۸، ۳۷)، اشاره می‌کند؛ ولی زیبایی او و ماجرای زن فوطیفار مسئله‌ای کاملاً حاشیه‌ای محسوب می‌شوند و به‌سرعت از آن‌ها گذر می‌شود. در ادبیات پساتورات‌ی نیز داستان یوسف انعکاس چندانی نمی‌یابد. در *قرآن* نیز داستان یوسف کاملاً موجز روایت می‌شود. با عطف توجه به آیات سوره‌ی یوسف در *قرآن*، آشکارا کلامی از زیبایی یوسف و وصف چهره یا اندام او نیست و بخش کوتاهی از داستان یوسف در مورد زن عزیز مصر است. گزیده‌گویی و کلام موجز کتب مقدس در باب یوسف و داستان او؛ فرصت تفاسیر متعدد، به‌خصوص از سوی ایرانیان[۱۸] و خیال‌پردازی شاعران و ادیبان را به‌گونه‌ای فراهم آورده است که بنا به بافت و مقتضیات فرهنگی جامعه‌ی خویش، بر برخی مضامین داستان یوسف تأکید بیشتری داشته و بسط قابل‌توجهی به آن‌ها ببخشند. از جمله این مضامین مکر زنان، عشق زلیخا، جمال یوسف و میل جنسی است که در غالب تفاسیر و داستان‌ها به چشم می‌خورد (نجم‌آبادی، ۱۴۰۰، ۱۹۲-۲۱۹). به‌طورکلی، برخلاف *تورات* و ادبیات پساتورات‌ی، این داستان و شخص یوسف و زن مصری در ادبیات پساقرآن‌ی و به‌ویژه در ایران، دستمایه‌ی داستان‌ها و اشعار با مضامین خاص قرار می‌گیرد.

داستان یوسف و زلیخا مورد پرتکراری در ادبیات فارسی بوده است و منظومه‌های بسیاری نیز پیرامون ماجرای یوسف و زن مصری سروده شده است که همگی ریشه و نویسنده‌ی ایرانی دارند.[۱۹] تلاش فرهنگی و ادبی فردوسی برای نظیره‌سازی با پرسوناژهای سیاوش و سودابه هم شاید خودآگاهانه به روایت دینی یوسف و زن مصری تکیه داشته باشد، ولی او ناخودآگاهانه از منبعی فرهنگی تغذیه می‌شود که اسطوره‌ی نرسه و جهی را به شکل یک فانتزی درون خود برساخته است. در مجموع، پیکره‌ی ادبیات ایران سرشار است از عباراتی که هر جا وصف زیبایی است؛ یوسف و هر جا شهوت شیطانی مراد است؛ زلیخا را یاد کرده‌اند. اگر چه زلیخا زیباترین زن مصری است؛ ولی زیبایی یوسف چشم‌گیرتر است و اوست که بیشتر محل نظرورزی و میل‌ورزی است. بنا به گفتمان جنسیتی دوران، زیبایی قدسی و البته جنسی به شکل برتر خود باید در صورت مردانه تجلی یابد. در نظرگرفتن یوسف به‌عنوان منبع توأمان زیبایی (امر جنسی) و قدرت (امر سیاسی) مردانه، از سویی، او را پرسوناژ مناسبی برای مقایسه و همانندسازی شاهان و از سوی دیگر، شخصیتی برای تشبیه جلوه‌ی زیبای معشوق برای مخاطبان و شاعران (مردان) قرار داده است. از حیث تصویری، همین زیبایی چهره و اندام یوسف او را ابژه‌ی قابل‌توجهی در نقاشی ایران کرده است. آنچه که تا بدین جا می‌توان نتیجه گرفت این است که ایزد مهر در گفتمان مردسالار دوره‌ی ساسانی به نرسه تبدیل و بعد از اسلام نیز نرسه مبدل به یوسف شده است؛ به عبارتی یوسف یک دال مهم خودآگاه و ناخودآگاهی است که زنجیره‌ای از دلالت‌ها را در پی خود شکل می‌دهد. یوسف می‌تواند حد واسط جلوه‌ی زمینی و انسانی‌شده‌ی نرسه باشد؛ با همان کارکردها: زیبایی اغواگر با نقش مؤکد جنسی و جنسیتی؛ ارتباط با کلام و زبان قدسی، دارای قدرت و فره شاهی. زن مصری دیگر پرسوناژ یا به بیانی، دال دیگر این ماجراست که اندکی به دلیل پیوستار متن نیاز به توضیح دارد.

زن مصری در *تورات* و *قرآن* تنها همسر فوطیفار یا زن عزیز مصر است؛ ولی در ایران است که نام خاص و داستان خود را می‌یابد و درست از اینجا به فرهنگ عرب و حتی مغرب هم نفوذ می‌کند. میل به یافتن و نامیدن بخشی از ساختار زبان تکلم است که ضمیر ناآگاه منوط به آن است. نام‌گذاری زن مصری، نامی که در کتب مقدس مفقود و مجهول است؛ راهی برای تکمیل زنجیره‌ی دلالت و گردش میل برای بازنمایی سوژه و امیال اوست. نخستین تلاش برای نام‌گذاری او در تفسیر «طبری» نوشته‌ی ابوجعفر طبری، مورخ و مفسر ایرانی قرن سوم دوره‌ی سامانی، که مهم‌ترین کتاب تاریخ عمومی اسلام و جهان و نخستین تفسیر مفصل *قرآن* از اوست؛ انجام شده است.[۲۰] طبری به روایتی از شخصی به نام ابواسحاق، او را «راعیل» می‌نامد (وکیلی، ۱۳۹۰، ۲۲۱). این نام در فرهنگ ایرانی-اسلامی نامی نامألوف بوده، اقبالی هم نیافته و در گفتمان دینی و ادبی نیز جایی نمی‌یابد. عدم محبوبیت نام راعیل کاملاً موجه است؛ چراکه بر وزن و در تشابه لغوی با نام مادر حضرت یوسف یعنی «راحیل» است؛ بنابراین؛ بار روانی گناه زنای با محارم و شبه‌ای که متوجه این نام است؛ مانع از این می‌شود که راعیل در خودآگاه جمعی تکرارپذیر شود. «زلیخا» تنها نامی است که ماندگار می‌شود و بر زبان‌ها با بسامد بالایی می‌ماند. ابولیث سمرقندی در اوایل قرن چهارم، اولین شخصی بود که نام زلیخا را برای همسر عزیز مصر قرار می‌دهد (فیاضی‌کیا، ۱۳۹۹، ۵). بدین ترتیب، واژه‌ی زلیخا[۲۱] زادگاهش ایران است.

زلیخا پیش و بیش از آنکه عاشقی به تعبیر جامی بر او بار شود؛ مجازی از مادیت، شهوت جنسی، شر شیطانی و در بهترین حالت عشق نکوهیده و مکر و نیرنگ است.[۲۲] *قرآن* در سوره‌ی یوسف برای تأکید بر نقشه و امر پلید زن مصری و به کلیت زنان، از واژی «کَید» استفاده می‌کند (سوره‌ی یوسف، آیات ۲۸ و ۳۴). همچنین *قرآن* از قول عزیز مصر، مکر زنان را «عظیم» وصف می‌کند (سوره‌ی یوسف، آیات ۲۸ و ۳۴).[۲۳] کید، به لحاظ لغوی، حیض زنانه و خون نیز معنی می‌دهد و ازاین‌جهت نیز پیوند ضمنی و مفهومی بیشتری با زنان برقرار کرده است (دهخدا، ۱۳۷۷، جلد ۱۲، ۱۱۸۱۷-۱۱۸۱۹). باز هم بنا به مقتضیات و بافتار فرهنگی و اجتماعی ایران، حتی در ادبیات عامیانه نیز بیش‌ازحد بر این ویژگی‌های منفی پافشاری می‌شود و اساساً زنانگی را در مجموع به این مفاد پیوند می‌دهد.[۲۴] با توجه به اسطوره‌کاویِ انجام شده، شرایط کاملاً ایدئولوژیک است؛ اگر این یوسف اغواگر و این شخصیت داستانی زیبارو و صاحب قدرت، تبارش

به نرسه و مهر می‌رسد (و البته اهورامزدا)، به نظر می‌رسد که زلیخا هم شخصیت نظیر جهی است؛ فرزند و یا در سوی شیطان قرار دارد. زلیخا نیز یک پیش‌انگاره و دال ناخودآگاه جمعی است. بندهش درباره‌ی چگونگی زنان آورده است: «هرمزد، هنگامی که زن را آفرید، گفت که ترا نیز آفریدم (درحالی‌که) تو را سردة پتیاره از جهی است...» (دادگی، ۱۳۸۵، ۸۳-۸۴). در این متن اهورامزدا، زن را از نژاد (سرده) جهی می‌داند که ذاتاً متوجه شیطان است؛ تا جایی که بر اساس روایت نخست خواندیم؛ جهی (زن) شیطان را نیز پدر خطاب می‌کند. نکته‌ی مهم قابل استنباط در این روایت، موضوعی تحت عنوان «اسطوره‌ی شرّ زنانه» است؛ چراکه او کاری را انجام می‌دهد که همه‌ی دیوان دیگر در هزاران سال نتوانسته‌اند و در نتیجه، هدیه‌ی شیطان به او بوسه‌ی آتشینی است که خون دشتان[۲۵] بر او جاری می‌شود؛ چیزی که نزد زرتشتیان بالاترین آلودگی‌ها می‌باشد.

یکسان‌پنداری زن با بدی نیز به عقاید گنوسی و زروانیسم دوره‌ی ساسانی برمی‌گردد و اسطوره‌ی شر زنانه نیز در گفتمان مردسالار از همین‌جا برساخته شده است. در سلسله‌مراتب دیوی، دیو «آز» در بالاترین مرتبه قرار می‌گیرد که مادرِ تمامی دیوان محسوب شده و با جهی نیز در ارتباط تنگاتنگ است (زنر، ۱۳۸۷، ۳۹۱). آز اساساً میل و شهوت و به‌نوعی انرژی جنسی محسوب شده است (زاداسپرم، ۱۳۶۶، ۶۰). ارتباط جهی تنها به شیطان و دیو آز محدود نمی‌شود؛ موجودی به نام «دروج» نیز در این میان نقش بازی می‌کند. دروج، «دروگ»، «دروز» یا به‌صورت امروزی در زبان فارسی، دروغ، به‌مثابه‌ی یک موجود اهریمنی، آشکارا جنسیت مادینه دارد.[۲۶] در نتیجه، به شکلی کاملاً ایدئولوژیک، همان گفتمانی که کارکردهای مهر یعنی یک ایزد-بانو دیرینه را به‌تدریج به نرسه، یک ایزد-مرد منتقل کرد؛ ازآنجاکه دروج در مقابل مهر بوده و از پیروان اهریمن؛ دروج را نیز مادینه و در نتیجه آن را به همراه زن و زنانگی در سویه‌ی تاریکی و در کنار شر و شرارت، دشمن مرد و مردانگی لحاظ می‌کند. آنچه که تا به اینجا و در این بخش با تحلیل عناصر گفتمانیِ اسطوره‌ها انجام گرفت، به جایی رسیده است که اکنون می‌تواند با یکی از تصاویرِ نمونه از تاریخ نقاشی ایران، سرآغاز گرفته و به شکلی دیگر مورد تجزیه‌وتحلیل قرار گیرد.

مجلس نارنج‌بری (یوسف و زلیخا)

مجلس مهمانی زلیخا، به‌عنوان یکی از اصیل‌ترین فانتزی‌های سوژه‌ی جمعی، حول برخی دال‌ها، ابژه‌ها و شی-نشانه‌های جنسی شکل گرفته و مکرراً مورد بازنمایی زبانی و تصویری قرار گرفته است. مهم‌ترین این ابژه‌ها یوسف، به‌عنوان منبع قدرت و زیبایی است. مهمانی زلیخا یک مجلس زنانه است که با حضور یوسف به ظاهر از هم می‌پاشد، ولی فانتزی سوژه-مخاطب را در خیالش کامل می‌کند. در *تورات* به‌هیچ‌عنوان چنین صحنه‌ای وجود ندارد. در *قرآن* هم تنها دو آیه در مورد این صحنه موجود است. به‌طور خلاصه، اهمیت این صحنه از دو جهت است؛ یکی به نقش زنان و مکر آنان (کید/اسطوره شر زنانه) و دیگری به خود یوسف (زیبایی و قدرت) برمی‌گردد. شایان ذکر است، آنچه که در یک نقاشی سده‌ی سیزدهمی به‌عنوان نمونه بازنمایی می‌شود، به‌طور غالب در همه‌ی تصاویر نقاشی موجود از این صحنه و حتی دیگر صحنه‌هایی که مستقیم و غیرمستقیم متأثر از آن هستند، به‌عنوان مثال تصاویر قاب‌ها و آینه‌دان‌ها، وجود داشته و تجزیه‌وتحلیل‌های انجام شده، به‌نوعی در آن‌ها نیز صدق می‌کند.

تصویر ۱- ناشناس، *مدهوش‌شدن ندیمگان زلیخا از جمال حضرت یوسف* (مجلس مهمانی زلیخا یا مجلس نارنج‌بری)، میانه‌ی قرن ۱۹ م./۱۳ ه.ق. مأخذ: (پاکباز، ۱۳۸۸، ۱۷۸)

به نظر می‌رسد که تصویر (۱) با تغییر و تحولاتی که طی اعصار بدیهی است- بازنمایی دیگرگون صحنه‌ی نخستین و اسطوره‌ای «نرسه و جهی» باشد که همیشه در ضمیر پیش‌آگاه و ناخودآگاه جمعی ایرانیان وجود داشته و اینک به‌صورتی دیگر مجال ظهور می‌یابد و یا بهتر است گفته شود، این صحنه‌ی خاصِ داستان یوسف، فرصت شبیه‌انگاری و برساخت آن صحنه‌ی نخستین و فرافکنی را برای سوژه‌ی جمعی فراهم می‌آورد. در این صحنه، یوسف در شکل و شمایل نو-جوانی ۱۵ ساله (بدون ریش و سبیل به اقتضای سن مورد تأکید) که تنها در عرصه‌ی تصویر می‌تواند به‌روشنی این‌گونه تجسم و عینیت یابد، با اندام، لباس، زینت و صورتی زیبا و با هاله‌ی نور و بازنمایی می‌شود. یوسف همانند نرسه، موجودی آرمانی است تا حدی که زنان از دیدن صورت و شمایل زیبا و اغواگر او مدهوش می‌شوند و سینه‌چاک می‌دهند. زلیخا و به کلیت حتی دیگر زنان در این صحنه‌ی دراماتیک می‌توانند مجازی از جهی باشند و حتی می‌توان زلیخا را به‌نوعی خود اهریمن دانست که یوسف در این تصاویر از پشت یا کنار او وارد مجلس می‌شود و زنان همگی چنان او را خواهان‌اند که زنان نرسه را، به‌گونه‌ای که به شکلی نمادین با دیدن زیبایی او به‌جای نارنج/ترنج، دست‌های (کف یا انگشتان) خود را با چاقو می‌برند.[۲۷] در تفاسیر *قرآنی* این خون جاری‌شده به دشتان بی‌اختیار به دلیل غرق در شهوت بودن و مهارناپذیری میل جنسی آنان ربط داده شده است (نجم‌آبادی، ۱۴۰۰، ۲۰۳). اما در وجه تناظر با اسطوره‌ی نرسه و جهیِ بندهش، این خون ناشی از ارتباط آنان با سویه‌ی شر و شیطانی جهان و به‌واسطه‌ی بوسه‌ی شیطان بوده است. خون و دشتانی که نه صرفاً دال بر

میل جنسی آنان، بلکه بیشتر حکم بر شرارت است؛ چیزی در دلالت‌های واژه کَید نیز مستتر است.

به لحاظ دیداری، خون جای خودش را به غلبه‌ی رنگ‌های گرم، به‌ویژه قرمز داده است، که در تمام صحنه موج می‌زند. فرش، تزئینات، پرده، لباس، دستان و انگشتان حنا بسته، نارنج و حتی رنگ لباس یوسف نیز غالباً در این نقاشی‌ها قرمز است. رنگ قرمز می‌تواند کارکرد دوگانه‌ای داشته باشد؛ هم به معنای دعوت است (برای شور و جذبه‌ی جنسی) که عرصه‌ی میل و لذت را تشدید می‌کند و هم طرد و ممنوعیت (خون برای بر حذر داشتن) که به‌نوعی عرصه‌ی اضطراب سوژه را فراهم می‌آورد. بنابراین نوعی دیالکتیک میل و اضطراب در این صحنه روبه‌رو هستیم. در *قرآن* برای اشاره به چاقو، کلمه‌ی «سکیناً» استفاده شده که تنها یک‌بار در آیه‌ی ۳۱ سوره‌ی یوسف به‌کار رفته است. این واژه‌ی عربی از «سکین» آرامی به معنای چاقو مشتق شده و در دیگر زبان‌ها از جمله عبری، سریانی، پهلوی (سکینه) و یونانی (سوکینه) نیز با واژگانی از همین دست و به معنای چاقو نفوذ یافته است (وکیلی، ۱۳۸۸، ۲۴۲). این واژه از نظر آوایی با واژه‌ی عبری «شکینا» مشابهت دارد که دقیقاً مترادف فره ایزدی است (وکیلی، ۱۳۸۸، ۲۴۲). بنابراین فره ایزدی، مجاز از قدرت و قداست (حاصل از زیبایی یا برعکس) یوسف تبدیل به چاقویی شده است که مکر زنان را پاسخ داده و بر پیکره‌ی زنانگی به‌عنوان عنصر شیطانی زخم و جراحت ایجاد و در نتیجه برای آنان عامل اضطراب است. از سوی دیگر، یوسف با زیبایی چهره و اندام، لباس فاخر و کمربندی که کاملاً شبیه دیگر زنان تصویر است و نیز با نشانه‌هایی چون قرمزی لب‌ها و گونه‌ها، انگشتان حنابسته، لباس، زیب و زیور، ابژه و عامل برانگیختن میل سوژه-مخاطب است. نکته‌ی قابل‌توجه این است که یوسف در این صحنه‌ی محبوب، هیچ‌گاه دست‌خالی نیست. او یا جام، پیمانه و تنگ شرابی و یا ظرف میوه (نارنج/ ترنج)[۲۸] در دست دارد که هر دو شی-نشانه‌های اروتیک و دال میل و لذت هستند که مخاطب را به جهت میل‌ورزی مورد فراخوان و ورود به صحنه‌ی فانتزی قرار می‌دهند.

میل‌ورزی و گردش میل در این صحنه به دو صورت و در دو سو جریان می‌یابد. از سویی، میل سوژه-مخاطب به زنان است؛ زنانی که مست و خمار با گشودن پیراهن و بدن‌نمایی، سینه‌های خود را عریان ساخته و این‌گونه بر روی زمین مدهوش و رها می‌شوند. پرده‌ی قرمز دال بر عرصه‌ی خصوصی یک مهمانی و مجلس خاص زنانه است که همیشه برای مردان (نقاش) یک فانتزی جذاب اروتیک بوده است و سوژه با کنار زدن این پرده و همذات‌پنداری با یوسف، وارد این صحنه‌ی جذاب میل‌ورزی شده و به زنان دست می‌یابد (میل دگر جنس‌خواهانه). از سوی دیگر، سوژه می‌تواند با زنان نیز همذات‌پنداری کند و یوسف را مورد میل خود قرار دهد (میل هم‌جنس‌خواهانه). بدین توضیح که در اکثر نقاشی‌ها، نگاه یوسف و اغلب نگاه زلیخا و حتی دیگر زنان، مستقیم به بیرون قاب و به سمت سوژه است و مخاطب (مرد) از راه این نگاه، به صحنه‌ی میل زنان دعوت می‌شود و در طلب ردن چیزی (ابژه‌ای) که زنان تمنای آن را دارند، یعنی یوسف، شریک می‌شود (Najmabadi, 2005, 42). به نظر نجم‌آبادی، در این نقاشی، میل هم‌جنس‌خواهانه به دلیل نگرانی حاصل از نگاه تحقیرآمیز غربیان به این امر، پشت نقاب دگرجنس‌خواهی پنهان شده است؛ یعنی صحنه‌ای از میل دگرجنس‌دوستی که در آن میل مفرط زنان به یک مرد، مخاطب را دعوت به طلب کردن مرد جوان و زیبا می‌کند (Najmabadi, 2005, 42).

با قبول وجود میل هم‌جنس‌خواهانه در این نوع تصاویر، اما می‌توان علت و ایده‌ی نقاب‌گذاری را به نقد گذاشت. این میل‌ورزی هم‌جنس‌خواهانه، آنچنان که نجم‌آبادی به‌طور خاص با توجه به نقاشی صحنه‌ی مهمانی زلیخا متذکر می‌شود، تنها در سطح خودآگاهی نیست که قرار باشد به علت نگرانی ناشی از نگاه تحقیرآمیز دیگریِ غربی، به‌عنوان یک عامل خارجی، پشت نقاب دگرجنس‌خواهی مخفی شود- که البته به گواه برخی دیگر از تصاویر نقاشی و مهم‌تر از آن عکس‌های تاریخی دوره‌ی ناصری و مظفری این میل بدون هیچ نگرانی مورد نمایش حتی از سوی خود ایرانیان قرار گرفته است- بلکه اضطراب و نگرانی به شکل ناخودآگاهانه، یک عامل بومی، تاریخی، اسطوره‌ای و فرهنگی دارد که حتی درون قاب نیز حضور داشته و به نحو استعاری بازنمایی می‌شود. با توجه به توضیحات بخش نخست و در خصوص این صحنه و خصوصاً یوسف، این «دیگریِ» عاملِ اضطراب، صرفاً دیگری غربی و خارجی، آن‌هم با داشتن نگاه تحقیرآمیز و حفظ جنبه‌های اخلاقی نیست؛ بلکه دیگریِ درونی است که ریشه در تاریخ و فرهنگ خود این سرزمین دارد. با این توضیح که یوسف، به شکل درون‌ذات، نه‌تنها حامل زیبایی (در پیوست با امر جنسی) و ابژه-علت میل، بلکه خود موجب اضطراب است؛ چراکه منشأ قدرت نیز است و ازاین‌جهت و به نحو متناقض‌نمایی، او می‌تواند یک مرد کامل لحاظ شود. بدین سبب، اگر سوژه- مخاطب (مرد) در طلب کردن یوسف به دلیل زیباییِ او با زنان هم‌داستان شود؛ هر لحظه بیم و اضطراب آن وجود دارد که فره (چاقو/قدرت و قداست) همانند زنان به او نیز آسیب و زخم برساند.

یوسف با توجه به مفاهیم دستگاه روانکاوی لاکانی، می‌تواند به‌مثابه «دیگری کوچک»[۲۹] یا یک «ابژه‌ی کوچک a » لحاظ شود. تأکید بر نو-جوان بودن (۱۵ ساله) و بازنمایی او با اوصافی که توضیح داده و در تصاویر نیز قابل‌مشاهده است، در پیوند با همین امر است. ابژه‌ی کوچک a، علت میل و فقدان است. این ابژه مورد تمایل سوژه است و سوژه آن را کم دارد (لوران اسون، ۱۳۹۹، ۱۸۵)؛ بنابراین گردش میل را حول خود موجب می‌شود. فره/هاله و شعله‌ی گرداگرد سر، این گردش میل را حول یوسف نمادسازی می‌کند. گردش میل و نمادسازی آن می‌تواند مصداقِ تصویری فرمولِ فانتزی باشد که در روان‌کاوی لاکان به‌صورت «$◊@» فرموله شده است.[۳۰] یوسف، درعین‌حال می‌تواند به دلیل داشتن قدرت و زیبایی یک موجود کامل لحاظ گردد؛ اما این معشوق اعظم یا مطلوب مطلق موجودی است آرمانی پس اساساً وجود فقدانی دارد و به همین دلیل مورد خواست و انطباق هویت است؛ یک پیش‌الگو یا مرجع تصویری (زیبایی در کنار قدرت) برای رخ‌نمایی شاهان و زیبارویان (مردان و زنان) که تبارش به نرسه می‌رسد. میل‌ورزی سوژه‌ی ناخودآگاه، جنبه‌ی دیگری هم دارد و آن میل ممنوع زنای با محارم است که میل دگرجنس‌خواهانه را تشدید می‌کند. یوسف میل نسبت به مادر (زلیخا/ نا-مادری) را در خود سرکوب می‌کند و در نتیجه به زندان می‌افتد. میل دگرجنس‌خواهانه به‌طور خاص در مجلس مهمانی زلیخا-که همیشه به‌عنوان یک صحنه‌ی محبوب با بار جنسی و اروتیک بازنمایی می‌شود- به جهت جبران میل ممنوع و سرکوب‌شده از سوی یوسف است که جریان می‌یابد. بنابراین، سوژه‌ی

ناخودآگاه این صحنه را در خیال خود می‌پروراند و مورد فانتاسم قرار می‌دهد؛ به عبارتی به‌صورت ناخودآگاه به دلیل میلی دگرجنس‌خواهانه و ممنوعه کیف می‌برد.

این فانتزی مجلس عیش زنانه و نمونه‌های مشابه و گاه مقتبس از آن، در تقابل با مجلس بزم مردانه، مثلاً نقاشی صف سلام فتحعلی شاه در عمارت شاهی قم، دلالت معناداری در راستای تحلیل تصویر پیدا می‌کند. در مجالس بزم مردانه، شاه به‌عنوان «دیگری بزرگ»[۳۱] جامعه در مرکز توجه و گرداننده‌ی اصلی صحنه به دلیل موقعیت قرارگیری در تصویر است؛ ولی در مجالس بزم زنانه (مهمانی زلیخا)، یوسف، به‌مثابه «دیگری کوچک» محوریت دارد و این محوریت فارغ از داستان، از لحاظ بصری به دلیل هاله‌ی نور و حالت ایستاده‌ی او در مقابل حالت نشسته‌ی زلیخا و گاه خوابیده‌ی دیگر زنان ایجاد می‌شود. به مفهوم روانکاوانه می‌توان گفت که اضطراب از سوی دیگری بزرگ جامعه و در یک‌کلام شاه، این دیگری کوچک در شمایل یوسف را تصویرسازی کرده و میل به آن را جانشین آن می‌سازد؛ نوعی مکانیسم دفاعی: میل‌ورزی به جهت رفع اضطراب. سوژه از سویی با او همذات‌پنداری می‌کند و می‌خواهد که جای او (شاه/پدر) باشد، یوسف باشد، به مجلس زنان سرک بکشد و به آنان و حرمسرا دست یابد (میل دگرجنس‌خواهانه) و از سوی دیگر، به دلیل داشتن فره و منبع قدرت و زیبایی که شاه را نمایندگی می‌کند (عامل اضطراب)؛ می‌خواهد او را به لحاظ جنسی به زیر بکشد (میل هم‌جنس‌خواهانه) بر او اعمال قدرت کند؛ عامل و فاعل قانون را نابود و از او هتک حرمت کند تا خود فاعلیت یابد و ازاین‌جهت کسب لذت کند؛ لذتی که البته با اضطراب عجین است. در نتیجه، میل به یوسف (میل هم‌جنس‌خواهانه)، اروتیزه‌کردن او برای ابژگی جنسی او، تحت فرآیندهای روانی و مکانیسم‌های دفاعی، می‌تواند به نحو استعاری (کنایی) جانشین میل به نابودی پدر (شاه) یا همان «دیگری بزرگ» (اعظم) باشد که به لحاظ انگاره‌های تاریخی-فرهنگی، فاعل و عامل اصلی قدرت است و نیز دسترسی تام به انبوه زنان، اندرونی یا حرمسرا دارد. این دیالکتیک میل (لذت) و اضطراب، یا همان «ژوئیسانس»[۳۲] نقاش به نمایندگی از سوژه-مخاطب جمعی در جهات مختلف این صحنه جریان دارد. با این توضیحاتِ گاه متناقض که ذاتی حیطه‌ی فانتزی و خواب و رؤیا است، باید این صحنه را نوعی «همذات‌پنداری چندگانه» و فانتزی پیچیده و متراکمی دانست که لذت و اضطراب، امیال سرکوب‌شده و ترس‌های سوژه ناخودآگاه و جمعی را در ابعاد متفاوتی بازنمایی می‌کند. تراکم صحنه به لحاظ فرمی و تلاش نقاش برای حفظ جزئیات و انباشت شی‌نشانه‌ها به این پیچیدگی رؤیاگونه دامن می‌زند.[۳۳]

نتیجه

مهمانی زلیخا یکی از فانتزی‌های اصیل جمعی است که در ادبیات پساقرآنی و به‌ویژه در ایران بسیار موردتوجه شاعران، ادیبان، مفسران و شارحان *قرآن*، هنرمندان (نقاش و تصویرساز) و نیز عامه‌ی مردم در طول تاریخ قرار گرفته است. این فانتزی در نفس خود، نخست، به دلیل وجود یک مجلس زنانه با حضور یک شخصیت زن با واژه‌ی برساخته‌ی زلیخا و دوم و مهم‌تر از آن، با حضور موجودی آرمانی به نام یوسف، با اوصاف خاصی که به لحاظ تاریخی و فرهنگی بر او بار شده است، صحنه‌ی باروری برای سرمایه‌گذاری روانی و بازنمایی امیال، لذت‌ها و اضطراب‌های سوژه-مخاطب جمعی فراهم می‌آورد. از حیث دیداری، وجود ویژگی‌های خاص تصویری با نشانگان و دال‌های جنسی، این صحنه را موضوع بسیار جذابی برای بازنمایی جنسیت در تاریخ نقاشی ایران نموده و در نتیجه، به کرات، خصوصاً از دوره‌ی صفوی تا پایان قاجار، در راستای فانتزی‌ها و عملکردهای روانی (خودآگاه و ناخودآگاهی) سوژه جمعی مورد بازنمایی قرار گرفته است. امیال سوژه‌ی ناخودآگاه، در مواجه با این نقاشی به چند صورت و در جهات مختلف جریان می‌یابد و می‌توان میل دگرجنس‌خواهانه به زنان و میل هم‌جنس‌خواهانه به یوسف را که با ویژگی‌هایی زیبایی‌شناختی یکسان در صورت، اندام و لباس آن‌ها جلوه‌گری می‌کند، تشخیص داد. جنبه‌ی دیگر میل‌ورزی، میل ممنوع زنای با محارم است که در نتیجه‌ی سرکوب میل از سوی یوسف نسبت به زلیخا به‌عنوان نا-مادری، میل دگرجنس‌خواهانه را تشدید می‌کند. این صحنه به همان اندازه که برانگیزاننده میل و لذت است، عرصه‌ی اضطراب نیز است، اضطرابی که به نحوی استعاری با عناصر صحنه و مهم‌تر از آن با خود یوسف به دلیل داشتن فره/قداست بازنمایی می‌شود. درواقع یوسف، تنها دال بر زیبایی نیست، بلکه منبع توأمان زیبایی و قدرت است. سوژه از سویی با او همذات‌پنداری می‌کند و می‌خواهد که جای او باشد و از سوی دیگر، او به دلیل داشتن منبع قدرت عامل اضطراب است و بدین‌جهت سوژه با اروتیزه‌کردن و ابژگی جنسی خواهان اعمال قدرت بر اوست. یوسف در کارکردها و ویژگی‌های زیبایی (امر جنسی) و قدرت (فره) از یک کهن‌الگویی اسطوره‌ای با ریشه‌ی کاملاً ایرانی به نام ایزد-مرد نرسه مایه می‌گیرد که در ادبیاتِ مذهبیِ واپسینِ زرتشتی در دوره‌ی ساسانی و تحت ایده‌های مانوی، به‌صورت گفتمانی در اسطوره‌ی آفرینش (نرسه و جهی) برساخته شده است. در این صحنه‌ی اسطوره‌ای در مقابل نرسه به‌عنوان یک موجود نرینه، موجودی مادینه با نام جهی وجود دارد که در سمت اهریمن قرار گرفته است و باز هم به شکلی ایدئولوژیک در گفتمان مردسالار دوران، این بار تمامی ویژگی‌های منفی بر او بار می‌شود تا اسطوره‌ی شر زنانه را برسازند. نکته‌ی حائز اهمیت این است که این صحنه‌ی تماماً فانتزی، در مشابهتی قابل‌توجه با مهمانی زلیخا قرار دارد. بنابراین با توجه به تبارکاوی انجام شده می‌توان نتیجه گرفت که فانتزی مهمانی زلیخا و شخص یوسف با کهن‌الگوهای اسطوره‌ای و در طی تاریخ، تنها در ایران است که برساخته شده و شاخ و برگ فراوان می‌یابد و مهم‌تر از آن مورد بازنمایی دیداری در نقاشی ایران قرار می‌گیرد.

پی‌نوشت‌ها

۱. برای مشاهده‌ی ترجمه و تفاسیر این آیه از جمله در تفسیر المیزان، تفسیر نمونه و ... ر. ک به پایگاه مجازی تدبر (بی‌تا)، به آدرس:
http://www.tadabbor.org/?page=tadabbor&SOID=12&AYID=31&TPIV=T2

2. Fantasme or Phantasm.
3. Gayane Karen Merguerian.
4. Sigmund Freud.
5. Jacques Marie Émile Lacan.
6. Carl Gustav Jung.
7. Archetype.
8. Myth-Analysis.
9. Denys Louis de Rougemont.
10. Michel Foucault.
11. Archaeology.
12. Genealogy.
13. Gene-analysis.
14. Sexuality.

۱۵. به دیگر سخنی از *بندهش* «در رستاخیز، آنان که خُرد و نارسیده بودند، ایشان را به سن پانزده‌سالگی بازآفرینند» (دادگی، ۱۳۸۵، ۱۴۷). به اشاره‌ی بندهش، هرمزد خواب را بر کیومرث به تن مرد ۱۵ ساله‌ای روشن و بلند آفرید و فرود آورد (دادگی، ۱۳۸۵، ۵۳)؛ تو گویی مشاهده‌ی این مرد؛ کیومرث را مدهوش کرده است. در جایی دیگر درباره‌ی چگونگی خواب، آمده است که «در دین گوید که با آغاز آفرینش، نخست، خواب به تن مرد پانزده‌ساله‌ی سپید چشم آفریده شد» (دادگی، ۱۳۸۵، ۹۲).

16. Narseh.
17. Narsis or Narcissus.

۱۸. بیشترِ تفسیرهایی که بر سوره‌ی یوسف نوشته شده؛ به دست ایرانیان بوده است. از میان آنان می‌توان از این نام‌ها یاد کرد: علی ابن ابراهیم قمی (درگذشته‌ی حدود ۳۰۷ ه. ق) که تفسیر قمی را نوشت؛ احمد بن زید طوسی، ملا معین، ملا علی بن علی نجار شوشتری و سید علی بن ابی‌القاسم بختیاری اصفهانی (وکیلی، ۱۳۹۰، ۱۸۱).

۱۹. شروین وکیلی در کتاب اسطوره‌ی *یوسف و افسانه‌ی زلیخا* (۱۳۹۰) به غالب شعراء و متون آن‌ها پرداخته است. به واقع این حجم از تکرار برای یک داستان، آن‌هم بیشتر در ایران، تأمل‌برانگیز است.

۲۰. در ترجمه‌ی *تفسیر طبری* که به اهتمام حبیب یغمایی به سال ۱۳۵۶ گردآوری شده است؛ واژه‌ی زلیخا آمده است (طبری، ۱۳۵۶، جلد سوم، ۷۴۱). این موضوع در ترجمه‌های *قرآن* نیز به چشم می‌خورد که مترجم، شارح یا مفسر در کنار نام همسر عزیز مصر، در پرانتز نام زلیخا را آورده است. نگرید به: *قرآن*، ترجمه‌ی ابوالفضل بهرام‌پور (تهران: نامک، آوای *قرآن*، ۱۳۸۵) یوسف، ۵۳.

۲۱. *لغت‌نامه‌ی* دهخدا من باب عربی‌بودن، آن را «جای لغزش پا» یا لغزشگاه تعریف می‌کند (دهخدا، ۱۳۷۷، جلد ۹، ۱۲۹۰۳-۱۲۹۰۴). در روان‌کاوی «پا»، نمادی از آلت نرینه و ذَکر است و جای لغزیدن پا مجازی از آلت جنسی زنانه است؛ بنابراین، زلیخا در صورت واژه به عمل جنسی دلالت می‌کند. حتی دهخدا هم در بخشی از این تعریف به‌طور غیرمستقیم به همین منظور اشاره دارد.

۲۲. ایران پس از اسلام نیز حافظ چنین اندیشه‌ای پیرامون زنان بوده است. یکی از این اندیشه‌ها همین شر و شرارت زنانه است. فاطمه صادقی در کتاب جنسیت در آرای اخلاقی (از قرن سوم پیش از اسلام تا قرن چهارم هجری) (۱۳۹۴)، مصادیق چنین اندیشه‌هایی را در منابع اخلاقی، سیاسی و فقهی ایران دوره‌ی ساسانی و بعد از اسلام به دقت دنبال کرده است.

۲۳. علامه‌ی طباطبایی در تفسیر این آیات می‌گوید: «یعنی وقتی عزیز پیراهن یوسف را دید که از پشت سرش پاره شده گفت این قضیه از مکری است که مخصوص شما زن‌ها است... و به همین جهت کید همه زنان را بزرگ خواند و دوباره گفت: "إِنَّ كَيْدَكُنَّ عَظِيمٌ"» (تفسیر المیزان، ۱۳۸۲، جلد ۱۱، ۱۹۴)، ر. ک به کتابخانه مجازی مدرسه فقاهت. https://lib.eshia.ir/50081/11/194

۲۴. محسن میهن‌دوست در کتاب *مکر زن* (۱۳۸۹)، تعداد زیادی داستان بومی ایران را نقل می‌کند که همگی پیرامون حیله‌گری زنانه برساخته شده و باورپذیری این‌گونه کلیشه‌های جنسیتی را در میان عوام نشان می‌دهند.

۲۵. «دَخشتَه» به خون حیض زنان در ایام معین هر ماه و نیز به معنی داغ و نشان، نشانه و علامت در *اوستا* آمده است. دشتان ریشه‌ای اهریمنی دارد. در شعر و ادبیات فارسی نیز واژه‌ی عربی حیض برای رساندن مفهوم ناپاکی و حقارت به‌کاررفته و کارکردی دشنام‌گونه دارد. برای اطلاعات بیشتر در این خصوص ر. ک به: شهلا زرلکی، زنان، دشتان و جنون ماهانه (تهران: نشر چرخ، ۱۳۹۸).

۲۶. از آنجا که واژه‌ی اوستایی *daeuua* (دیو) دارای جنس دستوری مذکر است؛ دیوان زرتشتی معمولاً مذکر به‌شمار می‌آیند. اما گروه کثیری دیو-بانو وجود دارند که «دروج» (نامی مأخوذ از اسم معنای *druj* در زبان اوستایی با جنس دستوری مؤنث) نامیده می‌شوند (زرشناس، ۱۳۸۵، ۱۴۱).

۲۷. یکی از اصطلاحات محاوره‌ای امروزه در بین جوانان و نوجوانان، اصطلاح «کف بریدن» است. به عبارتی، شخص با دیدن یک چیز حیرت‌آور، به اصطلاح «کَفَش می‌برد» و یا می‌گوید «کَفَم برید». چیزی شبیه کف بریدن زنان مهمانی زلیخا در برابر زیبایی یوسف. جامی نیز در بخش‌های ۵۵ و ۵۶ مثنوی یوسف و زلیخا این اصطلاح را آورده است: «گروهی زان زنان کف بریده / ز عقل و صبر و هوش و دل رمیده» (جامی، ۱۳۶۶). بنابراین بسیار جالب توجه است که چنین عبارتی، ناآگاهانه، بعد از گذشت قرن‌ها، این‌گونه به شکلی استعاری وارد زبان و گفتار عامیانه گردد.

۲۸. گاه در این صحنه از ترنج نام برده می‌شود. ترنج میوه‌ای از همان سنخ نارنج البته کمی بزرگ‌تر است که در طبق باورهای عمومی، مسکن شهوت زن تعبیر شده است (ذوالفقاری، ۱۳۹۶، ۳۷۰-۳۷۱).

۲۹. در روان‌کاوی لاکان، دیگری (غیر) با دو اصطلاح دیگری بزرگ (Other) و دیگری کوچک (other/ autre) تعریف می‌شود. دیگری بزرگ در عرف لاکان و در ساحت خیالی جایگاه «مادر» (لاکان، ۱۳۹۳، ۷۱) و در ساحت نمادین محل حضور «پدر» است. به غیر از دیگری بزرگ، لاکان اصطلاحی تحت عنوان «دیگری کوچک» دارد. لاکان 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 که رانش‌ها متوجه این ابژه‌ها هستند (لاکان، ۱۳۹۷).

۳۰. یکی از فرمول‌های مهم لاکان برای فانتزی «$◊@» است. «S» معادل سوژه، «◊» معادل میل و «a» معادل شی، چیز و ابژه‌ی میل است. در کل این فرمول را می‌توان این‌گونه ترجمه کرد: سوژه‌ی خط‌خورده در رابطه با یا با میل به ابژه‌ی مطلوب در حال ساخت فانتزی است (فینک، ۱۳۹۷، ۳۳۷).

۳۱. به لحاظ فردی دیگری بزرگ، مادر و پدر هستند؛ اما به لحاظ اجتماعی، دیگری بزرگ می‌تواند جایگاه قوانین شرعی و عرفی، هنجارهای اخلاقی و سنت‌های بومی باشند. در یک جامعه‌ی سنتی شاه، در جایگاه رفیع دیگری بزرگ برای تمامی افراد قرار گیرد.

۳۲. 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). این واژه معمولاً در متون روانکاوی لاکان ترجمه نمی‌گردد؛ چراکه واژه‌های لذت، کیف و تمتع به اندازه‌ی کافی گویایی دلالت‌های آن نیستند.

فهرست منابع

آذرانداز، عباس؛ باقری، معصومه (۱۳۹۶)، زمینه‌ی زرتشتی سرودهای مانوی نریسف یزد، مجموعه *مقالات دومین سمینار زبان‌های ایرانی (ایرانی میانه)*، (؟)، ۱-۱۷.

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

اسماعیل‌نیاگنجی، حجت‌الله؛ شامیان، حسن و نوری خوشرودباری، محمدعلی (۱۳۹۹)، *تحلیل ساختاری دروج در آیین مزدیسنا و اسطوره‌های پیشاآریایی*، فصلنامه علمی *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، ۴(۶۱)، ۱۳-۴۲.

بهار، مهرداد (۱۳۸۱)، *پژوهشی در اساطیر ایران*، تهران: انتشارات آگاه.

پاکباز، روئین (۱۳۸۸)، *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، چاپ هشتم، تهران: انتشارات زرین و سیمین.

تورات، کتاب مقدس عهد عتیق (۱۹۲۰/۱۳۰۰)، ترجمه فارسی،

جامعه‌ی کتب مقدس ماساچوست، لندن: دارالسلطنه‌ی لندن.

جامی، عبدالرحمن بن احمد (۱۳۶۶)، *مثنوی هفت‌اورنگ جامی*، تهران: نشر سعدی.

دادگی، فرنبغ (۱۳۸۵)، بندهش، ترجمه مهرداد بهار، چاپ سوم، تهران: نشر طوس.

دوروژمون، دنی (۱۳۹۳)، *اسطوره‌های عشق*، ترجمه‌ی جلال ستاری، چاپ دوم، تهران: نشر نشانه.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، *لغت‌نامه دهخدا*، جلد ۹ و ۱۲، چاپ دوم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

ذوالفقاری، حسن (۱۳۹۶)، *باورهای عامیانه مردم ایران*، چاپ چهارم، تهران: نشر چشمه.

رضایی باغ‌بیدی، حسن (۱۳۷۸)، سرودی مانوی به زبان پارتی، نشریه *نامه‌ی فرهنگستان*، ۴ (۱۴)، ۵۰- ۶۱.

زرشناس، زهره (۱۳۸۵)، مفهوم دوگانه دیو در ادبیات سغدی (تحقیقات ایران‌شناسی)، مجله *نامه‌ی فرهنگستان*، ۸ (۳)، ۱۴۰- ۱۴۹.

زرلکی، شهلا (۱۳۹۸)، *زنان، دشتان و جنون ماهانه*، چاپ پنجم، تهران: نشر چرخ.

زنر، آرسی (۱۳۸۷)، *طلوع و غروب زرتشتی‌گری*، ترجمه دکتر تیمور قادری، چاپ دوم، تهران: نشر امیرکبیر.

ژیژک، اسلاوی (۱۳۹۲)، *لاکان به روایت ژیژک*، ترجمه فتاح محمدی، چاپ دوم، زنجان: نشر هزاره‌ی سوم.

سیگال، جولیا (۱۴۰۰)، *فانتزی*، ترجمه‌ی ابراهیم رنجبر، تهران: انتشارات نگاه.

صادقی، فاطمه (۱۳۹۴)، *جنسیت در آراء اخلاقی*، چاپ دوم، تهران: انتشارات نگاه معاصر.

طباطبایی، سید محمدحسن (۱۳۸۲)، *ترجمه تفسیر المیزان*، جلد یازدهم، کتابخانه‌ی مجازی مدرسه‌ی فقاهت.
http://lib.eshia.ir/50081/11/194

طبری (۱۳۵۶)، *ترجمه‌ی تفسیر طبری*، به تصحیح حبیب یغمایی، چاپ دوم، تهران: انتشارات طوس.

فروید، زیگموند (۱۳۹۳)، *روان‌شناسی توده‌ای و تحلیل اگو*، ترجمه سایرا رفیعی، چاپ دوم، تهران: نشر نی.

فیاضی کیا، مهدی (۱۳۹۹)، *زلیخا و یوسف*، نشریه الکترونیکی حرفه‌ی هنرمند. https://herfeh-honarmand.com/blog

فینک، بروس (۱۳۹۷)، *سوژه‌ی لاکانی میان زبان و ژوئیسانس*، ترجمه علی حسن‌زاده، تهران: نشر بان.

قرآن (۱۳۸۵)، ترجمه ابوالفضل بهرام‌پور، چاپ سوم، تهران: انتشارات آوای *قرآن*.

کرتیس، وستاسرخوش (۱۳۹۳)، *اسطوره‌های ایرانی*، ترجمه عباس مخبر، چاپ دهم، تهران: نشر مرکز.

گزیده‌های زاداسپرم (۱۳۶۶)، ترجمه‌راشد محصل، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

لاکان، ژاک (۱۳۹۳)، *تلویزیون*، ترجمه انجمن روان‌پژوهان فارسی‌زبان فرانسه، تهران: نشر رخداد نو.

لاکان، ژاک (۱۳۹۷)، *اضطراب: شکل‌های ابژه*، ترجمه صبا راستگار، دفتر سوم، جلد پنجم، تهران: نشر پندار تابان.

لوران اسون، پل (۱۳۹۹)، *لکان*، ترجمه مرضیه خزائی و مهرگان نظامی‌زاده، چاپ دوم، تهران: نشر ثالث.

مکارمی، حسن (۱۳۹۹)، *درس گفتارهایی پیرامون مبانی پایه‌ای آموزه‌های ژاک لاکان*، تهران: نشر نشانه.

منشی قمی، قاضی میر احمد (۱۳۵۲)، *گلستان هنر*، به اهتمام احمد سهیلی خوانساری، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

میهن‌دوست، محسن (۱۳۸۹)، *مکر زن*، چاپ سوم، تهران: نشر گل‌آذین.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۲)، *درآمدی و اسطوره‌شناسی*، تهران: نشر سخن.

نجم‌آبادی، افسانه (۱۴۰۰)، *چرا شد محو از یاد تو نامم*، ترجمه شیرین کریمی، چاپ سوم، تهران: نشر بیدگل.

وکیلی، شروین (۱۳۸۸)، نرگس و نرسه، پژوهشنامه *فرهنگ و ادب*، ۵ (۸)، ۳۶- ۱۲.

وکیلی، شروین (۱۳۹۰)، *اسطوره‌ی یوسف و افسانه‌ی زلیخا*، تهران: نشر فرهنگی و هنری خورشید راگا. پایگاه مجازی سوشیانس.
https://www.soshians.ir/fa/کتاب

هومر، شون (۱۳۹۴)، *لاکان*، ترجمه محمدعلی جعفری و سید محمدابراهیم طاهائی، تهران: نشر ققنوس.

Foucault, Michel (1972), *the Archaeology of Knowledge*, trans. A. M. Sheridan Smith, New York: Pantheon Books.

Foucault, Michel (1980), *Power/Knowledge*, Selected Interviews and Other Writings 1972-1977, Ed. By Colin Gordon, New York: Pantheon Books.

Lacan, Jacques (1962-63), *The Seminar of Jacques Lacan*, Book X, Anxiety, Translated by Cormac Gallagher from unedited French typescripts.

Najmabadi, Afsaneh (2005), *Women With Mustaches and Men Without Beards: Gender and Sexual Anxieties of Iranian Modernity*, California: University of California Press.