نوع مقاله: پژوهشی
10.61186/mth.13.25.1
دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۱۲/۱۰
پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۲/۰۵

دوفصلنامه علمی مطالعات تطبیقی هنر
سال سیزدهم، شماره بیست و پنجم، بهار و تابستان ۱۴۰۲ / ۱۵-۱

ترجمهٔ بینانشانه‌ای داستان گریز یوسف (ع) از زلیخا در نگارهٔ کمال‌الدین بهزاد و سریال تلویزیونی یوسف پیامبر

محمدعلی خواجه‌فرد* زینب صابر**

چکیده

شناخت رابطهٔ میان متون کلامی و آثار هنری خلق‌شده براساس آن‌ها، گامی اساسی در راستای داوری، تفسیر، تبیین و فهم این دسته از آثار است. مفهوم ترجمهٔ بینانشانه‌ای، به‌معنای برگردان نشانه‌های کلامی با استفاده از نشانه‌های نظام‌های غیرکلامی، می‌تواند به‌عنوان راهکاری در تحلیل رابطهٔ مذکور، گره‌گشا باشد. در این پژوهش، با هدف شناخت و دستیابی به سازوکارهای موجود در فرایند ترجمهٔ بینانشانه‌ای و همچنین عوامل اثرگذار در خلق یک اثر هنری بصری از مبدأ متون کلامی برمبنای روشی توصیفی ـ تحلیلی، با مطالعهٔ تطبیقی دو اثر بصری خلق‌شده برمبنای موضوعی مشترک، سازوکارهای اصلی در فرایند ترجمهٔ بینانشانه‌ای پیشنهاد شده است. با تطبیق نگارهٔ «گریز یوسف از زلیخا» اثر کمال‌الدین بهزاد و سکانس گریز یوسف از زلیخا در مجموعهٔ تلویزیونی «یوسف پیامبر» در پاسخ به این سؤال که سازوکارهای رایج در فرایند ترجمهٔ بینانشانه‌ای کدام است، سازوکارهای چهارگانهٔ تکرار، بازآفرینی خلاقانه، نوآفرینی خلاقانه و حذف ارائه شده است. علاوه‌برآن، در پاسخ به این سؤال که عوامل اثرگذار بر فرایند ترجمهٔ بینانشانه‌ای چیست، روابط بینامتنی، خلاقیت هنرمند و رسانهٔ اثر هنری خلق‌شده، به‌عنوان مهم‌ترین عوامل اثرگذار بر سازوکارهای چهارگانهٔ مذکور مطرح است که نقش مستقیمی بر خلق آثار هنری بصری از مبدأ متون ادبی دارد. دو اثر انتخاب‌شده در این پژوهش که برمبنای اطلاعات کتابخانه‌ای مورد تحلیل قرار گرفته است، اگرچه دربارهٔ موضوع واحدی هستند، از نظر گونهٔ هنری و دورهٔ تاریخی اختلاف دارند که این امر سبب فهم جنبه‌های پیدا و پنهان مسئله خواهد شد. نتایج حاصل از این پژوهش و سازوکارهای پیشنهادی، می‌تواند به‌عنوان الگویی در پژوهش‌های مشابه مورداستفاده قرار گیرد.

کلیدواژه‌ها: بینامتنیت، ترجمهٔ بینانشانه‌ای، نقاشی ایرانی، کمال‌الدین بهزاد، یوسف و زلیخا، سریال تلویزیونی یوسف پیامبر

*دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکدهٔ پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان (نویسندهٔ مسئول).
mkhajefard@gmail.com
** دانشیار گروه هنر اسلامی، دانشکدهٔ صنایع‌دستی، دانشگاه هنر اصفهان.
z.saber@aui.ac.ir

مقدمه

داستان یوسف و زلیخا یکی از زیباترین و دلنشین‌ترین روایات عاشقانه است. این داستان ریشه در تاریخ دینی قوم بنی‌اسرائیل دارد و در تورات و قرآن از آن سخن به میان آمده و در قرآن به‌سبب منزلت و اهمیت این داستان، از آن با عنوان «احسن‌القصص» یاد شده است (دزفولیان، ۱۳۷۹: ۱۹). داستان یوسف و زلیخا بازتاب وسیعی در ادبیات فارسی داشته است و تاکنون بنا بر منابع و شواهد موجود، ۵۷ شاعر پارسی‌گوی دربارهٔ آن اشعاری سروده‌اند که امروزه تنها ۳۳ مورد در دسترس است. در میان آن‌ها، منظومهٔ «یوسف و زلیخا» اثر جامی، شاعر قرن نهم هجری، از سایرین شهرت بیشتری دارد (زواری و همکاران، ۱۳۸۸: ۴۴).

رابطهٔ همیشگی میان نگارگری ایران و ادبیات فارسی سبب شده است تا داستان یوسف و زلیخا به‌صورت گسترده در نگارگری ایران نیز جلوه‌گر شود و آثار متعددی برمبنای آن پدید آید. از نمونه‌های ارزشمند موجود، نگارهٔ «گریز یوسف از زلیخا» اثر کمال‌الدین بهزاد در «بوستان» سعدی به سال ۸۹۳ هجری قمری در هرات است که اکنون در موزهٔ هنرهای اسلامی شهر قاهره نگهداری می‌شود. علاوه‌براین، وجود شمار بسیاری مضامین اخلاقی و آموزشی در داستان، زمینه‌ساز به‌کارگیری آن در سایر گونه‌های هنری شده که مجموعهٔ تلویزیونی «یوسف پیامبر» ساختهٔ فرج‌الله سلحشور از نمونه‌های آن است.

ازآنجایی‌که خلق آثار هنری برمبنای داستان‌ها، حکایت‌ها و سایر متون ادبی، امری متداول و باسابقه در تاریخ هنر است، توجه بر منبع ادبی این دسته از آثار هنری در راستای تفسیر، تبیین و فهم این آثار، امری ضروری است. مفهوم ترجمهٔ بینانشانه‌ای[1] یا دگردیسی[2] می‌تواند به‌عنوان روزنهٔ ورود به این بحث مدنظر قرار گیرد. ترجمهٔ بینانشانه‌ای به‌معنای برگردان نشانه‌های کلامی[3] با استفاده از نشانه‌های نظام‌های غیرکلامی[4] است (یاکوبسن، ۱۳۹۸: ۱۶) و براین‌اساس، در تمامی آثار هنری خلق‌شده براساس متون کلامی، این فرایند جریان دارد.

در این پژوهش، با هدف شناخت فرایند ترجمهٔ بینانشانه‌ای در خلق آثار بصری از مبدأ متون کلامی و پاسخ به این سؤال که سازوکارهای موجود در فرایند ترجمهٔ بینانشانه‌ای از مبدأ متون ادبی به مقصد آثار هنری تصویری کدام است، در گام نخست و برمبنای روشی توصیفی ـ تحلیلی فرایند ترجمهٔ بینانشانه‌ای در نگارهٔ «گریز یوسف از زلیخا» اثر کمال‌الدین بهزاد و سکانس گریز یوسف از زلیخا در مجموعهٔ تلویزیونی «یوسف پیامبر» ساختهٔ فرج‌الله سلحشور، به‌صورت مجزا مورد بررسی قرار خواهد گرفت. در ادامه، با تطبیق نتایج حاصل، مجموعهٔ سازوکارهای موجود در فرایند ترجمهٔ بینانشانه‌ای ارائه خواهد شد. علاوه بر شناخت فرایند ترجمهٔ بینانشانه‌ای، شناخت عوامل اثرگذار بر این فرایند نیز ضرورت دارد. در ادامه، با هدف شناخت این عوامل براساس نتایج به‌دست‌آمده، پاسخ این سؤال که عوامل اثرگذار بر فرایند ترجمهٔ بینانشانه‌ای در خلق آثار بصری از مبدأ متون ادبی چیست، مورد واکاوی قرار خواهد گرفت. دو اثر انتخاب‌شده در این پژوهش که برمبنای اطلاعات کتابخانه‌ای مورد تحلیل قرار خواهد گرفت، اگرچه دربارهٔ موضوع واحدی هستند، از نظر گونهٔ هنری و دورهٔ تاریخی اختلاف دارند که این امر سبب فهم جنبه‌های پیدا و پنهان مسئله خواهد شد.

پیشینهٔ پژوهش

داستان یوسف و زلیخا بازتاب وسیعی در ادبیات فارسی داشته است. زواری و ذوالفقاری (۱۳۸۸) در پژوهشی تحت عنوان «روایت‌شناسی قصهٔ یوسف (ع) و زلیخا» ضمن برشمردن کلیهٔ آثار خلق‌شده براساس این داستان، به واکاوی روایت و بن‌مایه‌های مشترک یوسف و زلیخای جامی، طغانشاهی و خواجه مسعود قمی پرداخته‌اند. برمبنای این پژوهش، یوسف و زلیخای جامی، معروف‌ترین و شناخته‌شده‌ترین روایت از این داستان است که تفاوت‌هایی با سایر روایت‌ها دارد. این روایت موردتوجه کمال‌الدین بهزاد نیز قرار گرفته و مبنای خلق نگارهٔ وی شده است. نگارهٔ «گریز یوسف از زلیخا» اثر کمال‌الدین بهزاد، یکی از آثار ارزشمند در تاریخ نگارگری ایران به شمار می‌رود. به این اثر ارزشمند در عموم آثار تألیف‌شده در ارتباط با تاریخ نگارگری ایران اشاره شده است و تاکنون پژوهش‌های بسیاری در ارتباط با این اثر پدید آمده است. صوابی (۱۳۹۴) در پژوهشی تحت عنوان «اغوای یوسف: تجزیه‌وتحلیل تابلوی گریز یوسف از زلیخا اثر استاد کمال‌الدین بهزاد هراتی» پس از ارائهٔ شرح احوال و آثار بهزاد، تحلیل جامعی از این اثر ارائه کرده است. رجبی و پورمند (۱۳۹۸) در پژوهشی با عنوان «تحلیل نگارهٔ گریز یوسف از زلیخا اثر کمال‌الدین بهزاد براساس ترامتنیت ژنت» با بهره‌گیری از نظریهٔ ترامتنیت ژنت، ضمن برشمردن کلیهٔ متون اثرگذار بر خلق این اثر هنری، جنبه‌های معلوم و مجهول این اثر را ارائه کرده‌اند. برمبنای این پژوهش، اگرچه این اثر ذیل «بوستان» سعدی پدید آمده است، وجود ابیاتی از جامی و قرابت نگاره با این ابیات، نشان از آن دارد که نگارهٔ بهزاد بیشتر برمبنای ابیات شاعر هم‌عصر وی، جامی است. حجازی (۱۳۹۵) در

پژوهشی با عنوان «بررسی تطبیقی نمادپردازی در حکایت یوسف و زلیخا با نگارهٔ یوسف از دام زلیخا می‌گریزد از نسخهٔ بوستان سعدی دورهٔ تیموری» و مظفری‌خواه (۱۳۸۹) در پژوهشی با عنوان «تطبیق تصویرآرایی نقاشی یوسف و زلیخا با شعری از بوستان سعدی» به بررسی و مقایسهٔ این نگاره با اشعار سعدی پرداخته‌اند.

با رشد روزافزون مطالعات حوزهٔ نشانه‌شناسی، مطالعهٔ سینما و تلویزیون با استفاده از ابزار موجود در دانش نشانه‌شناسی نیز موردتوجه قرار گرفته است. متز (۱۳۹۵) در کتاب «نشانه‌شناسی سینما» جنبه‌های مختلفی را از رویکرد پدیدارشناختی به سینما، مسائل نشانه‌شناسی سینما، تحلیل مناسبات هم‌نشینی نوار تصویر و پاره‌ای از مسائل نظری در سینمای مدرن ارائه داده است. با تأکید بر ترجمهٔ بینانشانه‌ای، سجودی و همکارانش (۱۳۹۰) نیز در پژوهشی تحت عنوان «بررسی روابط بینامتنی در ترجمهٔ بینانشانه‌ای فیلم کنعان از داستان کوتاه تیروتخته» با رویکرد بررسی آثار اقتباسی در سینما، ضمن مقایسهٔ یک اثر اقتباسی با مبنای ادبی آن، فرایند ترجمهٔ بینانشانه‌ای ـ بینافرهنگی را حاصل فرایندهای تکرار، خلاقیت و برخی فرایندهای جذب و طرد فرهنگی می‌دانند و نقش ویژه‌ای برای روابط بینامتنی در این فرایند قائل هستند.

این پژوهش، با مطالعهٔ دو اثر مجزا که در ارتباط با موضوع واحدی بوده، اما از نظر گونهٔ هنری و دورهٔ تاریخی خلق اثر، اختلاف دارند، به‌دنبال شناخت سازوکارهای رایج در فرایند ترجمهٔ بینانشانه‌ای در خلق آثار هنری بصری از مبدأ متون ادبی و برشمردن عوامل اثرگذار بر این سازوکارها است. شناخت درست این سازوکارها و عوامل اثرگذار سبب هموارتر شدن مسیر تفسیر، تبیین و فهم آثار هنری بصری پدیدآمده برمبنای متون ادبی خواهد شد.

روش پژوهش

روش مورداستفاده در این پژوهش، توصیفی ـ تحلیلی و تطبیقی است. پس از توصیف نگارهٔ «گریز یوسف از زلیخا» اثر کمال‌الدین بهزاد و سکانس دارای موضوع مشابه در سریال «یوسف پیامبر»، براساس مبانی نظری مورداستفاده، فرایند ترجمهٔ بینانشانه‌ای در این دو اثر به‌صورت مجزا مورد تحلیل قرار خواهد گرفت. در ادامه، برمبنای تطبیق نتایج حاصل از گام قبل، سازوکارهای اصلی موجود در این فرایند ارائه خواهد شد. همچنین، مجموعهٔ اطلاعات مورداستفاده در این پژوهش، برمبنای روش کتابخانه‌ای و از میان کتب، مقالات و وب‌سایت‌های اینترنتی گرد هم آمده است.

ترجمهٔ بینانشانه‌ای

اصولاً ترجمه به این معنی است که متنی را جایگزین متن دیگری کنیم و پیام موجود در متن اول به‌گونه‌ای در دیگری انتقال داده شود. متن اولیه یا ابتدایی، تحت عنوان «متن منبع» و متن حاصل از فرایند ترجمه، تحت عنوان «متن هدف» شناخته می‌شود. علاوه‌برآن، ترجمه براساس ماهیت خود، دستیابی به معنی یا پیامی را فراهم می‌آورد که از قبل موجود است و بنابراین همواره یک ارتباط ثانوی به شمار می‌رود (هاووس، ۱۳۹۹: ۲۳-۲۲).

رومن یاکوبسن[۵] در مقالهٔ «درباب جنبه‌های زبان‌شناختی ترجمه»، ترجمهٔ بینانشانه‌ای یا دگردیسی را «برگردان نشانه‌های زبانی ازطریق نشانه‌های موجود در یک نظام نشانه‌ای غیرزبانی» معرفی کرد (یاکوبسن، ۱۳۹۸: ۱۶؛ مکاریک، ۱۳۹۸: ۹۴؛ قهرمانی، ۱۳۹۳: ۱۵۶). وی «کارکرد اصلی ترجمه را برقراری ارتباط می‌دانست؛ ازاین‌رو معنای ارتباطی متن اصلی، هرچه که باشد، اگر در متن هدف عیناً بازتولید نشود، دست‌کم باید در آن منعکس شود» (مکاریک، ۱۳۹۸: ۹۵). به عقیدهٔ وی «اغلب ترجمه از یک زبان به زبان دیگر، پیام‌های یک زبان را نه با واحدهای رمزگانی مجزا که با کلیت پیام در زبانی دیگر جانشین می‌کند» (یاکوبسن، ۱۳۹۸: ۱۷) و ازآنجایی‌که در بحث از انتقال بینانشانه‌ای با دو نظام نشانه‌ای مجزا روبه‌رو هستیم و معنای متن اولیه در متن حاصل از ترجمه، در بسیاری از مواقع به‌خوبی منعکس می‌شود، به کار بردن لفظ ترجمه برای این انتقال تا حدود بسیاری صحیح است.

انتقال از یک نظام نشانه‌ای به نظام نشانه‌ای دیگر در ترجمهٔ بینانشانه‌ای را می‌توان در مفهوم رمزگان[۶] جست‌وجو کرد. «رمزگان نظامی نشانه‌ای است که پیام معینی را تولید می‌کند و شامل مجموعه‌ای از نشانه‌ها و قواعد حاکم بر ترکیب آن‌ها است» (مکاریک، ۱۳۹۸: ۱۳۶). باید توجه داشت که رمزگان‌های مختلف ممکن است باهم تداخل داشته باشند و در تحلیل هر متن، ضروری است که مجموعهٔ رمزگان و روابط میان آن‌ها موردتوجه قرار گیرد (چندلر، ۱۳۹۷: ۲۲۳). براین‌اساس، ترجمهٔ بینانشانه‌ای، حرکت از یک مجموعهٔ رمزگان کلامی به یک مجموعهٔ رمزگان غیرکلامی است. در این فرایند، پیامی که توسط دو رمزگان تولید می‌شود، تا حدود بسیاری مشابه است.

لازم به ذکر است که نشانه‌ها هرگز به‌صورت منفرد در تولید معنا به کار برده نمی‌شوند و این هم‌نشینی نشانه‌ها است که باعث تولید معنا می‌شود (همان: ۱۳۴-۱۳۲). مفهوم سازه[۷] به‌نوعی بیانگر این رابطهٔ هم‌نشینی نشانه‌ها است. «سازه

ترکیبی از دال‌ها است که باهم برهم‌کنش دارند و یک کل معنادار را تشکیل می‌دهند (که گاهی زنجیر نامیده می‌شود). در زبان به‌عنوان‌مثال، جمله یک سازه است» (همان: ۳۴۶). بنابراین، در این تحلیل، فرایند ترجمهٔ بینانشانه‌ایِ سازه‌های معنایی موردمطالعه قرار خواهد گرفت.

بیان این نکته نیز ضروری است که رسانه‌هایی همچون سینما و تلویزیون به‌عنوان رسانه‌های سمعی ـ بصری مطرح بوده و در کنار رمزگان تصویری، رمزگان گفتاری (صدا) نیز دارای اهمیت است. علاوه‌برآن، در سنت نگارگری ایران، خوشنویسی و استفاده از متون در گوشه‌وکنار تصاویر رایج است و رمزگان کلامی ـ نوشتاری در کنار رمزگان تصویری حضور دارد. بااین‌حال، ازآنجایی‌که هدف این پژوهش، مطالعهٔ تطبیقی دو رمزگان تصویری است، از سایر رمزگان‌های موجود در متون حاصل از ترجمهٔ بینانشانه‌ای، با وجود اهمیت، چشم‌پوشی شده است.

بینامتنیت

در نگاهی جامع، «متن مشتمل است بر عناصر معنادار، وحدت این عناصر و تجلی این وحدت» (مکاریک، ۱۳۹۸: ۲۷۲). در فرایند ترجمه، متن نهایی در محتوا و فرم، وام‌دار متن اولیه است، اما به آن محدود نمی‌شود و رابطه‌ای بینامتنی حاکم است (Farahzad, 2009: 125). «بینامتنیت[۸] اشاره به شیوه‌ای دارد که معناهای هر تصویر یا متن گفتمانی نه‌تنها به آن متن یا تصویر، بلکه به معناهای تصویر و متون دیگر نیز بستگی دارد» (رز، ۱۳۹۸: ۲۵۸). تفکر اصلی در بینامتنیت آن است که متن مستقل نیست، بلکه در پیوندی تنگاتنگ و دوسویه با سایر متون ادبی یا غیرادبی، هم‌عصر یا غیر هم‌عصر، قرار دارد (مکاریک، ۱۳۹۸: ۷۲).این پیوند هم در هنگام دریافت، تأویل و تفسیر آثار هنری و هم در هنگام خلق اثر هنری توسط مؤلف جایگاه ویژه‌ای دارد.

ژرار ژنت[۹] در نظریهٔ ترامتنیت[۱۰] همه‌جانبه‌تر و نظام‌یافته‌تر از سایر متفکران، دربارهٔ رابطهٔ میان یک متن و متون دیگر و گونه‌های مختلف این رابطه بحث کرده است. وی از پنج گونهٔ مختلف ارتباط میان متون سخن به میان آورده است که عبارت‌اند از: بینامتنیت، پیرامتنیت[۱۱]، فرامتنیت[۱۲]، سرمتنیت[۱۳] و بیش‌متنیت[۱۴] (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۹۸-۸۵؛ چندلر، ۱۳۹۷: ۲۹۷-۲۹۶).

مطالعهٔ کلیهٔ روابط موجود میان یک متن و سایر متون براساس مؤلفه‌های ترامتنیت ژنت امری بسیار دشوار و در عموم موارد غیرممکن است. در این پژوهش، براساس نظریات ژنت در انواع مختلف بینامتنیت، یعنی بینامتنیت صریح و اعلام‌شده، بینامتنیت صریح و پنهان‌شده و بینامتنیت ضمنی (همان) سه رابطهٔ زیر میان متن نهایی حاصل از ترجمهٔ بینانشانه‌ای و سایر متون مدنظر قرار خواهد گرفت:

۱. پیش‌متن‌های کلامی اصلی با شواهد قطعی: همان متون کلامی اصلی و اولیه در ترجمهٔ بینانشانه‌ای است که براساس شواهد موجود در متن نهایی حاصل از ترجمه به‌صورت قطعی قابل‌شناسایی است.
۲. پیش‌متن‌های کلامی اصلی بدون شواهد قطعی: در برخی مواقع، در ترجمهٔ بینانشانه‌ای تشخیص متن کلامی اصلی و اولیه به‌دلیل عدم وجود شواهد کافی در متن نهایی، امکان‌پذیر نبوده و یک یا چند متن کلامی به‌عنوان کاندیدای پیش‌متن کلامی اصلی مطرح هستند.
۳. سایر پیش‌متن‌ها: سایر متن‌های اثرگذار و مرتبط در امر ترجمهٔ بینانشانه‌ای به‌جز پیش‌متن‌های اصلی که می‌توانند به‌صورت کلامی و غیرکلامی باشند.

در ترجمهٔ بینانشانه‌ای شناخت پیش‌متن‌های کلامی اصلی اهمیت بسیار زیادی دارد، چراکه مبنای ترجمهٔ بینانشانه‌ای است. علاوه‌برآن، سایر پیش‌متن‌ها نیز در فرایند شکل‌گیری متن نهایی اثرگذار خواهند بود.

ترجمهٔ بینانشانه‌ای در نگارهٔ «گریز یوسف از زلیخا» اثر کمال‌الدین بهزاد

نگارهٔ «گریز یوسف از زلیخا» (تصویر شمارهٔ ۱) اثر کمال‌الدین بهزاد، یکی از آثار ارزشمند در تاریخ نگارگری ایران به شمار

تصویر ۱. نگارهٔ گریز یوسف از زلیخا (پاکباز، ۱۳۹۶: ۱۰۲)

می‌رود. این اثر، مرقوم کمال‌الدین بهزاد به سال ۸۹۳ هجری قمری مربوط به «بوستان» سعدی است که نقطهٔ اوج داستان گریز یوسف از زلیخا را به تصویر کشیده است (صوابی، ۱۳۹۴: ۲۸۲-۲۸۰). گریز یوسف از زلیخا احتمالاً برای نخستین‌بار در تاریخ نگارگری ایران به‌وسیلهٔ کمال‌الدین بهزاد تصویر شده است (فیاضی‌کیا، ۱۴۰۰). این نگاره با ابیاتی از «بوستان» سعدی همراه است (تصویر شمارهٔ ۲). «وجود این ابیات در تابلو قابل‌توجه است و به مخاطب در خوانش اثر کمک می‌کند. خوانش داستان از مرکز شروع می‌شود، زیرا نخستین بیت از اشعار سعدی در مرکز تابلو نوشته شده است. بیت بعدی در قسمت پایین و سپس سایر ابیات در قسمت بالا ادامه پیدا می‌کنند. درواقع، می‌توان گفت، بهزاد از نوع نگارش شعر سعدی نیز به‌منزلهٔ عنصری بصری استفاده کرده است. هم شکل‌های مورب خطوط و هم درهم‌شکستن خوانش خطی از بالا به پایین یا از راست به چپ، همگی موجب می‌شوند تا حروف به غیر از پیام متن دارای پیام‌ها و ارزش‌هایی بصری نیز باشند» (صوابی، ۱۳۹۴: ۲۸۱). علاوه‌برآن، در تزیینات بنای قصر زلیخا، اشعاری از جامی، شاعر نزدیک به کمال‌الدین بهزاد (تصویر شمارهٔ ۳) به چشم می‌خورد. بنابراین، اشعار سعدی و جامی به‌عنوان پیش‌متن‌های کلامی اصلی با شواهد قطعی در فرایند ترجمهٔ بینانشانه‌ای نگارهٔ «گریز یوسف از زلیخا» در نظر گرفته می‌شود.

در فرایند ترجمهٔ بینانشانه‌ای داستان گریز یوسف از زلیخا، برخی از سازه‌های معنایی مستقیماً از پیش‌متن کلامی اصلی در نگارهٔ کمال‌الدین بهزاد تکرار شده است (جدول شمارهٔ ۱). این سازه‌های معنایی عبارت‌اند از:

۱. گریز یوسف و دست بردن زلیخا به دامان وی: گریز یوسف از زلیخا و چنگ انداختن زلیخا به دامان وی، نقطهٔ اوج داستان است که در دو بیت ابتدایی از حکایت «بوستان» سعدی و ابیاتی از منظومهٔ جامی، ذکر شده است. این سازهٔ معنایی در نگارهٔ کمال‌الدین بهزاد نیز وجود دارد و زلیخا را هنگام دست بردن به دامان یوسف به تصویر کشیده است.

۲. هفت درِ بسته پیش روی حضرت یوسف: در حکایت نقل‌شده در «هفت اورنگ» جامی، «زلیخا یوسف را به اندرون خانه‌ای هفت‌تو می‌کشد و بر هر هفت درِ آن قفل می‌نهد» (کرمی و همکاران، ۱۳۸۸: ۱۰۰). بهزاد در نگارهٔ خود هفت فضای تودرتو و هفت در را ترسیم کرده است که با پلکانی به هم متصل هستند.

۳. باز کردن قفل درها به دست یوسف: جامی در اشعار خود، به باز شدن قفل‌ها به دست یوسف اشاره می‌کند. این موضوع در نگارهٔ بهزاد نیز تصویر شده است.

۴. قصر زلیخا و تزیینات آن: جامی در «هفت اورنگ» به ساخت خانه‌ای توسط دایهٔ زلیخا برای تسلی بخشیدن به وی و آرامش او اشاره کرده است. ابیات متعددی ویژگی‌های این بنا و تزیینات آن را شرح داده‌اند. «با دیدن نمونه‌های تزیینات تیموری در بناهایی چون مسجد گوهرشاد و ازاره‌های کاشی مسجد بالاسر درِ حرم مشهد، درمی‌یابیم که بهزاد به‌دقت مشخصات معماری دوران خود را بازسازی کرده است» (فیاضی‌کیا، ۱۴۰۰). بنابراین، بهزاد علی‌رغم توجه به توصیفات موجود در «هفت اورنگ» جامی با بهره‌گیری از پیش‌متن معماری زمانهٔ خود، تزیینات قصر زلیخا را ترسیم کرده است.

علاوه بر سازه‌های معنایی تکرارشده، برخی سازه‌های معنایی با خلاقیت کمال‌الدین بهزاد از مبدأ اشعار سعدی و جامی در نگاره بازآفرینی شده است (جدول شمارهٔ ۲). این سازه‌ها عبارت‌اند از:

۱. پاکی یوسف و شهوت زلیخا: در نگارهٔ کمال‌الدین بهزاد، «رنگ قرمز لباس زلیخا در تضاد با جامهٔ تمام‌سبز یوسف قرار دارد. گزینش رنگی هر پیکره، نمادی از خصوصیات درونی آن‌هاست. کمال‌الدین بهزاد با آگاهی هوشمندانه از رنگ، لباس زلیخا را با رنگ گرم و آتشین و لباس یوسف را به رنگ سبز، نشان از پاکی و قداست وی، انتخاب می‌کند» (حجازی، ۱۳۹۵).

۲. موقعیت متزلزل زلیخا: جامی در ابیات متعددی به موقعیت متزلزل و شکنندهٔ زلیخا اشاره دارد. این موقعیت

تصویر ۲. بیت اول حکایت سعدی (زلیخا چو گشت از می عشق مست/ به دامان یوسف درآویخت دست) (همان)

تصویر ۳. اشعاری از جامی در تزیینات قصر زلیخا (صفای صفه‌هایش صبح اقبال/ صفای خانه‌هایش گنج آمال) (همان)

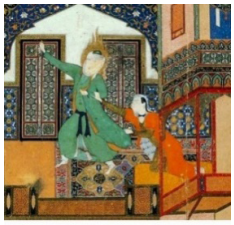
شکننده، ناشی از تمنای زلیخا از یوسف است که در انتها سرانجامی ندارد. در نگارهٔ بهزاد «جایگاه متزلزل ایوانی که زلیخا در آن قرار دارد، با نوع طراحی بهزاد که بالکنی که وی در آن قرار دارد و همچنین، نوع طراحی پیکرهٔ زلیخا که دوزانو بر زمین قرار گرفته و به‌سمت یوسف و به‌صورت اریب متمایل شده، درمجموع به‌صورت ضمنی اشاره به تزلزل و شکست او دربرابر یوسف دارد» (رجبی و همکاران، ۱۳۹۸: ۸۶).

۳. توجه به حضور خداوند از جانب حضرت یوسف: سعدی در ابیات خود به شرم حضرت یوسف از خداوند اشاره دارد. جامی نیز در ابیات متعددی به این موضع اشاره کرده است. وجود عبارت «الله و لا سواه» بر سردر اولین در و عبارت «یا مفتح الابواب» بر سردر دوم، نشان از توجه حضرت یوسف و تمسک جستن از خداوند است.

۴. مقام و قداست حضرت یوسف: جامی در اشعار متعددی از مقام و قداست حضرت یوسف به‌عنوان یکی از پیامبران سخن به میان آورده است. کمال‌الدین بهزاد نیز در اثر خود با ترسیم هالهٔ دور سر حضرت یوسف، به‌صورت خلاقانه بر این موضوع اشاره دارد. «از اولین عناصری که در نگارگری اسلامی به چشم می‌آید، هاله یا قرص نور است که در پشت سر مقدسین قرار می‌گرفت. در فرهنگ تصویری غرب و شرق و همچنین در گذشتهٔ هنری ایران، هالهٔ نور شاخصی برای تمایز مقدسین به شمار می‌رفت و مدخل ورودی در استفادهٔ نمادین از عناصر بصری در نگارگری بوده است» (افشاری و همکاران، ۱۳۸۹: ۴۲). هالهٔ دور سر سابقه‌ای طولانی در نگارگری اسلامی دارد که کمال‌الدین بهزاد برمبنای پیش‌متن‌های موجود، در نگارهٔ خود از آن بهره برده است.

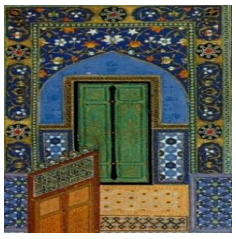
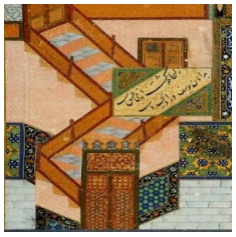
۵. حضور همسر زلیخا پشت آخرین در: در داستان نقل‌شده از جامی، پس از گریز یوسف از زلیخا و باز شدن آخرین

جدول ۱: سازه‌های معنایی تکرارشده از اشعار سعدی و جامی در نگارهٔ کمال‌الدین بهزاد

ردیف	عنوان	سازهٔ معنایی در اشعار سعدی و جامی	سازهٔ معنایی در نگارهٔ کمال‌الدین بهزاد
۱	گریز یوسف و دست بردن زلیخا به دامان وی	سعدی: {به دامان یوسف درآویخت دست} و {که چون گرگ در یوسف افتاده بود} (سعدی شیرازی، ۱۳۲۰: ۲۳۷-۲۳۶) جامی: {پی بازآمدن دامن کشیدش/ زسوی پیراهن دریدش} (جامی خراسانی، ۱۳۳۷: ۶۸۳)	
۲	هفت درِ بسته پیش روی یوسف	جامی: {به شش خانه نشد کامش میسر/ نیامد مهره‌اش بیرون ز شش در به هفتم خانه کرد او را قدم چست/ گشاد کار خود از هفتمین جست} (همان: ۶۷۸)	هفت درِ ترسیم‌شده به‌وسیلهٔ کمال‌الدین بهزاد
۳	باز کردن قفل درها به دست یوسف	جامی: {به هر در کآمدی بی در گشایی/ پریدی قفل جایی پره جایی اشارت کردنش گویی به انگشت/ کلیدی بود بهر فتح در مشت} (همان: ۶۸۳)	
۴	قصر زلیخا و تزیینات آن	جامی: {زمین آراست از فرش حریرش} و {قنادیل گهر پیوندش آویخت} (همان: ۶۷۸-۶۷۵)	

(نگارندگان)

جدول ۲: سازه‌های معنایی بازآفرینی‌شدهٔ موجود در نگارهٔ کمال‌الدین بهزاد از مبدأ اشعار سعدی و جامی

ردیف	عنوان	سازهٔ معنایی در اشعار سعدی و جامی	سازهٔ معنایی در نگارهٔ کمال‌الدین بهزاد
۱	پاکی یوسف و شهوت زلیخا	سعدی: {زلیخا چو گشت از می عشق مست} و {چنان دیو شهوت رضا داده بود} و {مرا شرم باد از خداوند پاک} (سعدی شیرازی، ۱۳۲۰: ۲۳۷-۲۳۶) جامی: {هوس را عرصه میدان گشاده/ طمع را آتش اندر جان فتاده} و {بپاکانی کز ایشان زاده‌ام من/ بدین پاکیزگی افتاده‌ام من} (جامی خراسانی، ۱۳۳۷: ۶۸۴-۶۷۸)	رنگ لباس یوسف و رنگ لباس زلیخا
۲	موقعیت متزلزل زلیخا	جامی: {خیال تو به خواب من نمودی/ به طفلی خواب از چشمم ربودی} و {ز سودای خودم دیوانه کردی/ به غم‌های خودم هم‌خانه کردی} و {به آه و ناله و زاری درآمد/ ز چشم و دل به خونباری درآمد} (همان)	
۳	توجه به حضور خداوند از جانب حضرت یوسف	سعدی: {مرا شرم باد از خداوند پاک} (سعدی شیرازی، ۱۳۲۰: ۲۳۷-۲۳۶) جامی: {رخ خود در خدای آسمان کرد/ به سقف اندر تماشای همان کرد} (جامی خراسانی، ۱۳۳۷: ۶۷۹)	
۴	قداست حضرت یوسف	جامی: {ز خوبان هرکه را ثانی ندانند/ ز اول یوسف ثانیش خوانند} (همان: ۵۹۶-۵۹۵)	
۵	حضور همسر زلیخا پشت آخرین در	جامی: {چنین زد خانه نقش این فسانه/ که چون یوسف برون آمد ز خانه برون خانه پیش آمد عزیزش/ گروهی از خواص خانه نیزش} (همان: ۶۸۴)	
۶	خواب دیدن یازده ستاره توسط حضرت یوسف	جامی: {بگفتا خواب دیدم مهر و مه را/ ز رخشنده کواکب یازده را که یکسر داد تعظیمم بدادند/ به سجده پیش رویم سر نهادند} (همان: ۶۳۵)	

(نگارندگان)

در، آن دو با همسر زلیخا روبه‌رو می‌شوند. در نگارهٔ بهزاد، «استفاده از رنگ سبز برای دری که در سمت چپ است، در میان تمام درهای قصر، نظر بیننده را به خود جلب می‌کند. این در همان دری است که مطابق نظر قرآن، همسر زلیخا پشت آن قرار دارد» (رجبی و همکاران، ۱۳۹۸: ۸۹).

۶. خواب دیدن یازده ستاره توسط حضرت یوسف: بنا بر حکایت نقل‌شده در «هفت اورنگ» جامی، یوسف خواب می‌بیند که یازده ستاره، ماه و خورشید درمقابلش تعظیم می‌کنند. در نگارهٔ بهزاد، یازده پله ترسیم شده است که می‌تواند نشانی از خواب وی و یازده ستاره باشد (فیاضی‌کیا، ۱۴۰۰).

علاوه بر سازه‌های معنایی موجود در اشعار سعدی و جامی که در نگارهٔ بهزاد تکرار شده یا با خلاقیت از جانب وی همراه بوده و بازآفرینی شده است، برخی سازه‌های معنایی موجود در پیش‌متن‌های کلامی اصلی حذف شده و در متن نهایی حاصل از ترجمه وجود ندارد. برخی از این سازه‌های معنایی عبارت‌اند از:

۱. بت زلیخا و پوشاندن آن: سعدی و جامی در ابیاتی به بت زلیخا اشاره کرده‌اند که به‌دلیل شرم وی از آن بت، روی آن پوشانده شده است. این سازهٔ معنایی در نگاره‌هایی با موضوع مشابه، در برخی آثار، این بت تصویر شده است (تصویر شمارهٔ ۴).

۲. همسر زلیخا: حضور همسر زلیخا در پشت آخرین در، در اشعار جامی ذکر شده است. اگرچه پیش‌ازاین رنگ سبزِ یکی از درهای قصر زلیخا، نشانی از این حضور تلقی شد که خلاقانه توسط کمال‌الدین بهزاد ترسیم شده است، بااین‌حال در نگاره‌هایی با موضوع مشابه، همسر زلیخا ترسیم شده است که نشان از حذف این سازهٔ معنایی توسط بهزاد دارد (تصویر شمارهٔ ۴).

۳. تصاویر یوسف در قصر زلیخا: جامی در اشعار خود اشاره می‌کند که زلیخا تصاویری از حضرت یوسف را در تزیینات قصر خود به کار برده است که این موضوع نیز توسط کمال‌الدین بهزاد در نگاره ترسیم نشده است.

«بهزاد در صحنه‌هایی که ترسیم کرده، حضور ملموسی دارد، فقط صدای اوست که در تصاویر روایی به دیدهٔ بیننده می‌آید. بیننده با دیدن تصاویر به محتویات قصه‌هایی که از سوی وی به ترسیم و روایت درآمده پی می‌برد و بیننده، موضوع محوری قصه را به بهترین نحو ممکن درک می‌کند» (سیدی و همکاران، ۱۳۹۸: ۱۱۱). به‌سبب نزدیکی کمال‌الدین بهزاد با جامی و تأثیر پذیرفتن از وی (پاکباز، ۱۳۹۶: ۸۰-۷۸)، اگرچه قرآن یکی از پیش‌متن‌های این نگاره است، بهزاد «نقاشی خود را براساس داستان جامی بنا می‌کند؛ داستانی که برخلاف روایت‌های قبلی، زلیخا را نه نماد گناه و دنیای دون و نفس اماره، بلکه یک سوی داستانی عاشقانه می‌داند. مواجههٔ یوسف و زلیخا نه نبرد بین ظلمت و نور، بلکه اتفاقی است از سر حکمت خداوندی و بخشی از نقشهٔ ازلی خدا، و جهان، جهانی است که سرانجامی نیکو دارد و سرانجام سیاهی‌ها، صبحی خواهد بود آرام و سپید» (فیاضی‌کیا، ۱۴۰۰). ازاین‌رو، اگرچه این داستان برای اولین‌بار در تورات و سپس قرآن ذکر شده است، نگارهٔ بهزاد و برداشت وی را می‌توان نتیجه و هم‌راستا با برداشت جامی دانست.

ترجمهٔ بینانشانه‌ای در سریال یوسف پیامبر (ع)

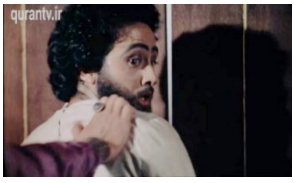
«یوسف پیامبر» مجموعه‌ای تلویزیونی است که به داستان زندگی حضرت یوسف می‌پردازد. این مجموعه، براساس سورهٔ یوسف و به کارگردانی فرج‌الله سلحشور و محصول سال‌های ۱۳۸۶-۱۳۸۳ است. در تیتراژ پایانی این سریال، منابع متعددی به‌عنوان منابع پژوهش ساخت این سریال مطرح شده است که در صدر آن قرآن، ۶۰ جلد از تفاسیر شیعه و ۱۰ جلد از تفاسیر اهل تسنن است. براین‌اساس، پیش‌متن اصلی کلامی

تصویر ۴: نگاره‌ای از کلیات سعدی، نسخهٔ ۱۰۳۴ هجری قمری(URL: 1)

با شواهد قطعی در فرایند ترجمهٔ بینانشانه‌ای سریال «یوسف پیامبر»، قرآن در نظر گرفته می‌شود.

داستان یوسف و زلیخا به‌صورت یکپارچه در سورهٔ یوسف آمده است. برخلاف روایت تورات، روایت نقل‌شده در قرآن بسیار موجزتر است و تفاوت‌هایی با آن دارد. علاوه‌برآن، نام زلیخا نیز در روایت قرآن ذکر نشده است (زواری و همکاران، ۱۳۸۸: ۳۸). بخش مربوط به داستان گریز یوسف از زلیخا در آیات ۲۳ تا ۲۵ سورهٔ یوسف در قرآن آمده است که فرج‌الله سلحشور در یک سکانس، آن را به تصویر درآورده است. همچون فرایند ترجمهٔ بینانشانه‌ای در نگارهٔ کمال‌الدین بهزاد، برخی سازه‌های معنایی موجود در قرآن، عیناً در سریال «یوسف پیامبر» تکرار شده و به تصویر درآمده است (جدول شمارهٔ ۳) که عبارت‌اند از:

جدول ۳: سازه‌های معنایی تکرارشده از آیات قرآن در سریال یوسف پیامبر

ردیف	عنوان	سازهٔ معنایی در قرآن	سازهٔ معنایی در سریال یوسف پیامبر
۱	بنای مراوده گذاشتن زلیخا با حضرت یوسف	**«وَرَاوَدَتْهُ الَّتِی هُوَ فِی بَیْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ»** «و آن [زنی] که یوسف در خانه‌اش بود، از یوسف با نرمی و مهربانی خواستار کام‌جویی شد.»	
۲	بستن درهای قصر	**«وَغَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ»** «و [در فرصتی مناسب] همهٔ درهای کاخ را بست.»	
۳	پناه بردن حضرت یوسف به خداوند	**«قَالَ مَعَاذَ اللَّهِ إِنَّهُ رَبِّی أَحْسَنَ مَثْوَایَ»** «یوسف گفت: پناه به خدا؛ او پروردگار من است، جایگاهم را نیکو داشت.»	
۴	حملهٔ زلیخا به حضرت یوسف	**«وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِ»** «بانوی کاخ [چون خود را دربرابر یوسف پاک‌دامن، شکست‌خورده دید، با حالتی خشم‌آلود] به یوسف حمله کرد.»	
۵	فرار یوسف از زلیخا و باز شدن درها	**«وَاسْتَبَقَا الْبَابَ»** «و هر دو به‌سوی درِ کاخ پیشی گرفتند.»	
۶	کشیدن پیراهن یوسف از پشت و پاره شدن آن	**«وَقَدَّتْ قَمِیصَهُ مِنْ دُبُرٍ»** «و بانو پیراهن یوسف را از پشت پاره کرد.»	
۷	حضور عزیز مصر در پشت آخرین در	**«وَأَلْفَیَا سَیِّدَهَا لَدَی الْبَابِ»** «و [در آن حال] در کنار [آستانهٔ] در به شوهر وی برخوردند.»	

(نگارندگان)

۱. بنای مراوده گذاشتن زلیخا با حضرت یوسف: در ابتدای آیهٔ ۲۳ سورهٔ یوسف، پس از آنکه حضرت یوسف به سن کمال رسید، زنی که وی در خانه‌اش بود، با نرمی و مهربانی خواستار کام‌جویی شد. این موضوع در چندین نمای نخستین سکانس گریز یوسف از زلیخا به تصویر درآمده است.

۲. بستن درهای قصر: در روایت قرآن، از بستن درهای قصر توسط زلیخا سخن به میان آمده است. این موضوع نیز در نماهایی از سریال به تصویر درآمده است.

۳. پناه بردن حضرت یوسف به خداوند: بنا بر روایت قرآن، حضرت یوسف پس از خواهش زلیخا، در جواب وی به خدا پناه می‌برد و از او مدد می‌خواهد. در نمایی، این موضوع با نگاه یوسف به بالا و مددجویی از خداوند به تصویر درآمده است.

۴. حملهٔ زلیخا به حضرت یوسف: در آیهٔ ۲۴ سورهٔ یوسف نقل شده است که زلیخا پس از آنکه خود را دربرابر یوسف پاک‌دامن، شکست‌خورده دید، به وی حمله‌ور شد. در نمایی از این سکانس، زلیخا پس از شنیدن جواب قاطع و رد یوسف، ضربهٔ سختی به صورت وی می‌زند.

۵. فرار یوسف از زلیخا و باز شدن درها: در آیهٔ ۲۵ سورهٔ یوسف، از فرار یوسف به‌سمت درهای بسته و دنبال کردن وی به‌وسیلهٔ زلیخا سخن به میان آمده است. این موضوع در نماهای مربوط به اوج این سکانس روایت شده است.

۶. کشیدن پیراهن یوسف از پشت و پاره شدن آن: قرآن در ادامه به کشیده شدن پیراهن حضرت یوسف توسط زلیخا و پاره شدن آن از پشت اشاره کرده است که این موضوع نیز در ادامهٔ نماها به تصویر درآمده است.

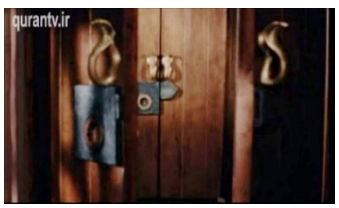
۷. حضور عزیز مصر در پشت آخرین در: در انتها، قرآن از حضور عزیز مصر پشت آخرین در، اشاره دارد که در ادامهٔ نماها نیز به تصویر درآمده است.

علاوه بر سازه‌های معنایی‌ای که عیناً در سریال «یوسف پیامبر» بر اثر فرایند ترجمهٔ بینانشانه‌ای تکرار شده است، برخی سازه‌های معنایی با خلاقیت سازندهٔ این سریال، در قالب دیگری نوآفرینی شده و به تصویر درآمده است (جدول شمارهٔ ۴) که عبارت‌اند از:

۱. حضور جبرئیل به‌عنوان برهان الهی: در قسمتی از آیهٔ ۲۴ سورهٔ یوسف گفته شده است که پس از حملهٔ زلیخا، یوسف با دیدن برهان خداوند، به وی حمله نکرد. برهان پروردگار که باعث نجات یوسف شد، یک نوع دلیل روشن الهی بوده است که مفسران دربارهٔ آن احتمالات زیادی داده‌اند. یکی از این احتمالات، نوعی امداد و کمک الهی است که به‌خاطر اعمال نیکش در این لحظهٔ حساس به‌سراغ او آمد (مکارم شیرازی و همکاران، ۱۳۸۷: ۴۴۳). در سریال «یوسف پیامبر» در بخشی از سکانس گریز یوسف از زلیخا، فرشتهٔ وحی بر حضرت یوسف نازل می‌شود که نشان از این برهان دارد.

۲. تعدد درهای بسته‌شده: قرآن در نقل داستان یوسف، هنگامی‌که به بستن درها توسط بانوی خانه اشاره دارد، با عبارت «غَلَّقَتِ الأَبْوَابَ» به این موضوع اشاره کرده است. «غَلَّقَت» معنی مبالغه را می‌رساند و نشان از آن دارد که درها را محکم بست و یوسف را به محل تودرتویی

جدول ۴: سازه‌های معنایی خلاقانهٔ موجود در سریال یوسف پیامبر از مبدأ قرآن

ردیف	عنوان	سازهٔ معنایی در قرآن	سازهٔ معنایی در سریال یوسف پیامبر
۱	حضور جبرئیل به‌عنوان برهان الهی	«لَوْلَا أَنْ رَأَى بُرْهَانَ رَبِّهِ كَذَلِكَ لِنَصْرِفَ عَنْهُ السُّوءَ وَالْفَحْشَاءَ» «و یوسف هم اگر برهان پروردگارش را ندیده بود، به او حمله می‌کرد. این‌گونه [یوسف را یاری دادیم] تا زدوخورد و عمل خلاف عفت آن بانو را از او بگردانیم.»	
۲	تعدد درهای بسته‌شده	«وَغَلَّقَتِ الأَبْوَابَ» «و [در فرصتی مناسب] همهٔ درهای کاخ را بست.»	

(نگارندگان)

برد (همان: ۴۳۵). در سریال «یوسف پیامبر» جهت خلق خلاقانهٔ این سازهٔ معنایی، هم در ابتدای سکانس درهای متعددی به‌وسیلهٔ کنیز زلیخا قفل می‌شود و هم در هنگام گریز یوسف درهای متعددی به روی وی باز می‌شود. علاوه‌برآن، مدت‌زمان نماهای مربوط به گریز یوسف، در مقایسه با زمان کل سکانس طولانی بوده و نشان از این مسیر دشوار دارد. لازم به ذکر است که قرآن به تعداد درها اشاره نکرده است، اما در روایاتی از هفت درِ بسته سخن به میان آمده است.

علاوه بر سازه‌های معنایی‌ای که به‌صورت تکراری یا خلاقانه از قرآن به تصویر کشیده شده است، برخی سازه‌های معنایی، در بخش مربوط به روایت داستان «گریز یوسف از زلیخا» در قرآن کریم وجود ندارد و به‌وسیلهٔ سازندهٔ این سریال، نوآفرینی شده است (جدول شمارهٔ ۵) که عبارت‌اند از:

۱. حضور شیطان: برمبنای آموزه‌های دین اسلام و قرآن، «دشمنی آشکار شیطان این است که شما را به فساد، فحشا و ترویج آن دستور می‌دهد که البته به حد اجبار نمی‌رسد» (شکر، ۱۳۹۴: ۶۷). اگرچه این موضوع در قرآن نیز مطرح شده است، بااین‌حال یکی از شناخته‌شده‌ترین موضوعات عام اسلام است. خالق سریال «یوسف پیامبر» با بهره‌گیری از این آموزهٔ دینی، در نماهایی شیطان را به تصویر کشیده است.

۲. آتش و حضور شیطان در آن: در آموزه‌های اسلام آتش به‌عنوان مجازات گناهکاران ذکر شده است. در نمایی از سریال «یوسف پیامبر»، آتش با تغییر شکل خود به شیطان بدل شده و سبب توجه حضرت یوسف می‌شود.

۳. تبدیل شدن صورت زلیخا به صورت شیطان: یکی دیگر از سازه‌های نوآفرینی‌شده به‌وسیلهٔ سازندهٔ سریال، تبدیل شدن تصویر زلیخا به شیطان در هنگام تلاش وی برای وسوسه کردن حضرت یوسف است.

۴. پوشاندن بت به‌وسیلهٔ زلیخا: برمبنای نظر برخی مفسرین، برهانی که از جانب خداوند سبب توجه حضرت یوسف شد، بتی بود که به‌وسیلهٔ زلیخا روی آن پوشانده شد (مکارم شیرازی و همکاران، ۱۳۸۷: ۴۴۳). این موضوع

جدول ۵: سازه‌های معنایی نوآفرینی‌شده در سریال یوسف پیامبر

ردیف	عنوان	سازهٔ معنایی در سریال یوسف پیامبر
۱	حضور شیطان	
۲	آتش و حضور شیطان در آن	
۳	تبدیل شدن صورت زلیخا به صورت شیطان	
۴	پوشاندن بت به‌وسیلهٔ زلیخا	

(نگارندگان)

در پیش‌متن‌های متعددی ذکر شده است که سازندهٔ سریال برمبنای آن‌ها، اقدام به تصویرسازی بت زلیخا کرده است.

ذکر این نکته ضروری است که در تولید سریال «یوسف پیامبر» پیش‌متن‌های متعددی اثرگذار بوده است. حتی در بررسی آیات قرآن که به‌عنوان پیش‌متن کلامی اصلی مدنظر است، نباید به‌صورت منفرد عمل نمود و کلیهٔ آیات قرآن باید در کنار یکدیگر مورد بررسی قرار گیرد. بااین‌حال، در این پژوهش تنها آیات مربوط به داستان گریز یوسف از زلیخا مورد توجه قرار گرفته است. همچنین، در برشمردن یکی دیگر از پیش‌متن‌های مهم اثرگذار در فرایند ترجمهٔ بینانشانه‌ای سریال «یوسف پیامبر» می‌توان به فرهنگ مصر باستان اشاره کرد. استفاده از نمادهایی همچون مار، نوع پوشش، شیوهٔ تزیینات معماری و غیره، همگی برداشتی از منابع موجود در ارتباط با فرهنگ مصر باستان و استفاده از این پیش‌متن گسترده است.

مطالعهٔ تطبیقی ترجمهٔ بینانشانه‌ای در نگارهٔ کمال‌الدین بهزاد و سریال یوسف پیامبر

برمبنای نتایج به‌دست‌آمده، در بررسی فرایند ترجمهٔ بینانشانه‌ای از مبدأ متون کلامی به متون بصری در نگارهٔ «گریز یوسف از زلیخا» اثر کمال‌الدین بهزاد و سکانسی با موضوع مشابه از سریال «یوسف پیامبر» (جدول‌های شمارهٔ ۱ تا ۵) و همچنین مقایسهٔ نتایج حاصل با یکدیگر، سازوکارهای موجود در ترجمهٔ بینانشانه‌ای از مبدأ مجموعهٔ رمزگان کلامی به مجموعهٔ رمزگان بصری عبارت است از:

۱. تکرار: سازهٔ معنایی موجود در پیش‌متن‌های کلامی اصلی، عیناً در متن بصری نهایی حاصل از ترجمه تکرار می‌شود. در این فرایند، خلاقیت آفرینندهٔ متن بصری چندان دخیل نبوده و سازهٔ معنایی تکرارشده به‌راحتی قابل‌فهم و قابل‌ردیابی است.
۲. بازآفرینی خلاقانه: برخی سازه‌های معنایی موجود در پیش‌متن‌های کلامی اصلی، با خلاقیت آفرینندهٔ متن بصری همراه شده و در قامتی جدید و خلاقانه در متن بصری نهایی حاصل از ترجمه ظاهر می‌شود. بازآفرینی خلاقانه با ابعاد وسیعی از بینامتنیت و بهره‌گیری از متونی به‌جز پیش‌متن‌های کلامی اصلی در خلق معنا همراه است. فهم این سازه‌های معنایی دشوارتر از سازه‌های تکراری است.
۳. حذف: برخی از سازه‌های معنایی موجود در مجموعه پیش‌متن‌های کلامی اصلی توسط آفریننده در متن بصری نهایی حاصل از ترجمه نمود پیدا نمی‌کند و حذف می‌شود. این حذف در مواردی عامدانه و ناشی از خلاقیت آفریننده بوده و گاهی دلایل دیگری دارد.
۴. نوآفرینی خلاقانه: برخی سازه‌های معنایی پدیدآمده در متن بصری نهایی حاصل از ترجمه، برمبنای سازه‌های معنایی موجود در پیش‌متن‌های کلامی اصلی نبوده و توسط آفریننده و به فراخور دیگر سازه‌های معنایی موجود، پدید می‌آید. نوآفرینی خلاقانه نیز با ابعاد وسیعی از بینامتنیت و بهره‌گیری از متونی به‌جز پیش‌متن‌های کلامی اصلی در خلق معنا همراه است.

سازه‌های معنایی حاصل از سازوکار تکرار در متن نهایی بصری، معمولاً همان سازه‌های مشترک میان آثار خلق‌شده براساس یک موضوع واحد است. در بررسی انجام‌شده (جدول‌های شمارهٔ ۱ و ۳)، سازه‌های معنایی «گریز یوسف و دست انداختن زلیخا به دامان او»، «درهای متعدد پیش روی یوسف» و «باز کردن قفل درها به دست یوسف»، ازجمله سازه‌های حاصل از سازوکار تکرار در نگارهٔ بهزاد و سریال «یوسف پیامبر» بوده که در هر دو متن بصری مشترک است و سبب شناسایی داستان می‌شود. در نظر متفکرانی همچون بارت، روایت امری بیناتاریخی و بینافرهنگی است که اساساً ترجمه‌پذیر است (چندلر، ۱۳۹۷: ۱۴۲). اشتراک میان سازه‌های معنایی تکرارشده در فرایند ترجمهٔ بینانشانه‌ای دو اثر موردبحث، به‌گونه‌ای بر ترجمه‌پذیری روایت اشاره دارد.

دیگر عامل مهم و اثرگذار بر فرایند ترجمهٔ بینانشانه‌ای، خلاقیت هنرمند است. هنرمند در شکل‌دهی به سازه‌های معنایی تکراری، حذف برخی سازه‌ها، بازآفرینی، نوآفرینی و در انتها چگونگی چینش و ساماندهی سازه‌های خلق‌شده در کنار یکدیگر نقشی اساسی دارد. در ارتباط با نگارهٔ بهزاد و مقایسهٔ آن با سکانس مشابه در سریال «یوسف پیامبر» (جدول‌های شمارهٔ ۲ و ۴)، اگرچه بهزاد تنها از یک قاب تصویری بهره برده است، سازه‌های معنایی بیشتری را خلاقانه ترسیم کرده است؛ حال آنکه در سریال «یوسف پیامبر» با وجود بهره‌مندی از قاب‌های متعدد تصویری، خلاقیت کمتری وجود دارد.

رسانهٔ[۱۵] مورداستفاده در متن نهایی حاصل از ترجمه نیز در فرایند ترجمهٔ بینانشانه‌ای اثرگذار است. «نشانه‌ها و رمزگان همیشه در شکل مادی یک رسانه لنگر دارند و هرکدام از این رسانه‌ها از محدودیت‌ها و قابلیت‌هایی برخوردار است» (همان: ۳۳۱). لازم به ذکر است، هر رسانه ویژگی‌های خاص خودش را دارد (کارول، ۱۳۸۲: ۱۷۳) و براین‌اساس، یکی از نکات قابل‌توجه، محدودیت‌های ذاتی رسانه است که سبب اثرگذاری بر سازوکارهای چهارگانهٔ ترجمهٔ بینانشانه‌ای

می‌شود. در سریال «یوسف پیامبر» هیچ سازهٔ معنایی موجود در متن کلامی اولیه حذف نشده و علاوه‌برآن، سازه‌های معنایی متعددی نوآفرینی شده است. بااین‌حال، بسیاری از سازه‌های معنایی موجود در متن کلامی اولیه در نگارهٔ کمال‌الدین بهزاد حذف شده است. اگرچه نمی‌توان درمورد اینکه این سازه‌های معنایی به‌دلیل خلاقیت کمال‌الدین بهزاد حذف شده یا محدودیت‌های رسانه، اظهارنظر قطعی کرد، از نقش این محدودیت‌ها در فرایند ترجمهٔ بینانشانه‌ای نیز نباید چشم‌پوشی کرد. عوامل متعدد دیگری نیز بر رسانه‌ها اثرگذار است. دربارهٔ این موضوع می‌توان به سه نظریه درباب سیاست‌های فرهنگی یک رسانه اشاره کرد:

۱. نظریهٔ آینگی: شأن رسانه آینه بودن است و رسانه باید گواه زشتی‌ها و زیبایی‌های جامعه باشد؛
۲. نظریهٔ القایی: رسانه باید به القای نوع خاصی از ارزش‌های سیاسی، مذهبی یا ملی بپردازد؛
۳. نظریهٔ آینگی تبلیغی: ترکیبی از دو نقش قبلی را به‌عنوان نقش رسانه می‌داند (اکبرلو، ۱۳۸۸: ۵۹-۵۶).

براین‌اساس، شرایط اجتماعی، فرهنگی، سیاسی، اقتصادی و ... از عوامل مهم و اثرگذار بر رسانه و تعیین‌کنندهٔ ویژگی‌های آن است. درمورد نگارهٔ کمال‌الدین بهزاد، موقعیت خاص آن دوران، هنرپروری دربار تیموری و ارتباط بهزاد با افرادی چون امیرعلیشیر نوایی و جامی، سبب پیدایش رسانه‌ای خاص و منحصربه‌فرد شده است که در تاریخ نگارگری ایران بی‌همتاست. ازطرفی، سریال «یوسف پیامبر» به‌عنوان یک رسانهٔ جمعی[۱۶] مطرح بوده که احتمالاً نقش القایی در آن بسیار پررنگ‌تر است و بنابراین عوامل بی‌شماری بر آن اثرگذار است. درمجموع، بررسی تمامی ابعاد اثرگذار بر رسانه‌های موردمطالعه مدنظر نیست و تنها ذکر این نکته ضروری است که رسانه و عوامل اثرگذار بر آن، نقش پررنگی در ترجمهٔ بینانشانه‌ای دارد.

علاوه‌برآن، برمبنای تفکر بینامتنیت، در خلق یک متن، متون مختلفی دخیل و اثرگذار است. در این پژوهش، بنا بر تعاریف ارائه‌شده، رابطهٔ میان پیش‌متن‌های کلامی اصلی با شواهد قطعی و متن حاصل از ترجمهٔ بینانشانه‌ای مورد واکاوی قرار گرفت. بااین‌حال، توجه به پیش‌متن‌های کلامی اصلی بدون شواهد قطعی و سایر پیش‌متن‌ها در فهم بیشتر آثار و دستیابی به دیگر لایه‌های معنایی ضرورت دارد.

نتیجه‌گیری

براساس نتایج حاصل از این پژوهش، ترجمهٔ بینانشانه‌ای سازه‌های معنایی از یک متن ادبی به یک اثر هنری بصری، دارای چهار سازوکار کلی است که عبارت‌اند از: تکرار، بازآفرینیِ خلاقانه، نوآفرینی خلاقانه، و حذف.

سازه‌های معنایی حاصل از سازوکار تکرار در متن نهایی بصری، معمولاً همان سازه‌های مشترک میان آثار خلق‌شده براساس یک موضوع واحد است و اشتراک میان سازه‌های معنایی تکرارشده در فرایند ترجمهٔ بینانشانه‌ای دو اثر موردبحث، بر ترجمه‌پذیری روایت دلالت می‌کند. خلاقیت هنرمند در استفادهٔ بجا از هرکدام از این سازوکارها و کنار هم قرار دادن نتایج حاصل نیز نقش تعیین‌کننده‌ای دارد. در مواردی، اگرچه هنرمند تنها از یک قاب تصویری بهره برده است، سازه‌های معنایی بیشتری را به‌صورت خلاقانه ترسیم کرده است.

رسانهٔ بصری مربوط به اثر نهایی خلق‌شده در ترجمهٔ بینانشانه‌ای، دیگر عامل اثرگذار بر این فرایند است. این اثرگذاری دارای دو وجه است. وجه نخست به ویژگی‌های ذاتی رسانهٔ مورداستفاده مربوط است که می‌تواند به حذف اجباری برخی سازه‌های معنایی یا ایجاد بستر مناسب برای نوآفرینی منجر شود. وجه دیگر، عوامل اثرگذار بر رسانه همچون شرایط فرهنگی، اجتماعی و ... است که به‌صورت مستقیم در سازوکارهای فرایند ترجمهٔ بینانشانه‌ای نیز دخیل هستند.

علاوه‌برآن، در کلیهٔ سازوکارهای چهارگانهٔ فوق، روابط بینامتنی نقش مهمی ایفا می‌کند. علاوه بر متن یا متون کلامی اولیه، سایر پیش‌متن‌ها نیز در شکل‌گیری هرکدام از سازوکارهای تکرار، بازآفرینی خلاقانه، نوآفرینی خلاقانه و حذف اثرگذار هستند و توجه به کلیهٔ پیش‌متن‌ها در فهم بیشتر آثار و دستیابی به دیگر لایه‌های معنایی ضرورت دارد.

در راستای تفسیر، تبیین، داوری و فهم آن دسته از آثار هنری بصری که برمبنای یک متن کلامی پدیده آمده است، شناخت صحیح آن متن ادبی و رابطهٔ میان آن و تصویر خلق‌شده امری ضروری است. نظریهٔ ترجمهٔ بینانشانه‌ای که به‌وسیلهٔ رومن یاکوبسن ارائه شد، به‌عنوان روزنهٔ ورود به شناخت این رابطه قابل‌استفاده است. براساس نتایج

حاصل از این پژوهش، پژوهشگران در مطالعات آتی مربوط به آثار بصری خلق‌شده برمبنای متون کلامی می‌توانند براساس متن کلامی اولیه با ردیابی هرکدام از سازوکارهای چهارگانهٔ تکرار، بازآفرینی خلاقانه، نوآفرینی خلاقانه و حذف، لایه‌های معنایی پیدا و پنهان اثر را ردیابی کنند. همچنین، با شناخت صحیح رسانه، اثر و عوامل اثرگذار بر آن و امکان‌سنجی اثرگذاری این عوامل بر سازوکارهای چهارگانهٔ ترجمهٔ بینانشانه‌ای، عوامل اثرگذار بر خلق یک اثر هنری بصری نیز قابل‌ردیابی است.

پی‌نوشت

1. InterSemiotic Translation
2. Transmutation
3. Verbal Signs
4. Nonverbar Sign Systems
5. Roman Jakobson
6. Code
7. Syntagm
8. Intertexuality
9. Gérard Genette
10. Tratexuality
11. Paratexuality
12. Metatexuality
13. Architexuality
14. Hypotextuality
15. Medium
16. Mass Media

منابع و مآخذ

- افشاری، مرتضی؛ آیت‌اللهی، حبیب‌الله و رجبی، محمدعلی (۱۳۸۹). بررسی روند نمادگرایی شمایل‌ها در نگارگری اسلامی از منظر نشانه‌شناسی. *مطالعات هنر اسلامی*، دورهٔ هفتم (۱۳)، ۵۴-۳۷.
- اکبرلو، منوچهر (۱۳۸۸). سینما، رسانه، هنر. *رشد آموزش هنر*، دورهٔ ششم (۱۷)، ۵۹-۵۵.
- پاکباز، رویین (۱۳۹۴). **نقاشی ایران: از دیرباز تا امروز**. چاپ دوازدهم، تهران: زرین و سیمین.
- جامی خراسانی، نورالدین عبدالرحمان بن احمد (۱۳۳۷). **مثنوی هفت اورنگ**. تصحیح مرتضی مدرس گیلانی، چاپ اول، تهران: کتاب‌فروشی سعدی.
- چندلر، دانیل (۱۳۹۷). **مبانی نشانه‌شناسی**. ترجمهٔ مهدی پارسا، چاپ ششم، تهران: سورهٔ مهر.
- حجازی، معین‌السادات (۱۳۹۵). بررسی تطبیقی نمادپردازی در حکایت یوسف و زلیخا با نگارهٔ یوسف از دام زلیخا می‌گریزد از نسخهٔ بوستان سعدی دورهٔ تیموری. ارائه‌شده در **همایش بین‌المللی شرق‌شناسی، تاریخ و ادبیات پارسی**. ایروان.
- دزفولیان، کاظم (۱۳۷۹). تجلی شاعرانهٔ داستان یوسف و زلیخا در آثار سعدی. *پژوهش‌نامهٔ علوم‌انسانی دانشگاه شهید بهشتی*، (۲۸)، ۲۶-۱۹.
- رجبی، زینب و پورمند، حسنعلی (۱۳۹۸). تحلیل نگارهٔ یوسف و زلیخا اثر کمال‌الدین بهزاد براساس نظریهٔ ترامتنیت ژرار ژنت. *کیمیای هنر*، دورهٔ هشتم (۳۲)، ۹۵-۷۷.
- رز، ژیلیان (۱۳۹۴). **روش و روش‌شناسی تحلیل تصویر**. ترجمهٔ سید جمال‌الدین اکبرزاده جهرمی، چاپ اول، تهران: پژوهشکدهٔ فرهنگ، هنر و ارتباطات، مرکز پژوهش و سنجش افکار صداوسیما.

- زواری، محمدامین و ذوالفقاری، حسن (۱۳۸۸). روایت‌شناسی قصهٔ یوسف (ع) و زلیخا. *کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیات فارسی*، دورهٔ دهم (۱۹)، ۶۹-۳۷.
- سجودی، فرزان؛ عروجی، نفیسه و فرحزاد، فرزانه (۱۳۹۰). بررسی روابط بینامتنی در ترجمهٔ بینانشانه‌ای فیلم کنعان از داستان کوتاه تیروتخته. *مطالعات تطبیقی هنر*، دورهٔ اول (۱)، ۹۰-۷۷.
- سعدی شیرازی، مصلح‌الدین (۱۳۲۰). **بوستان سعدی**. تصحیح محمدعلی فروغی، چاپ اول، تهران: چاپخانهٔ بروخیم.
- سلحشور، فرج‌الله (۱۳۸۷). **سریال یوسف پیامبر**. ایران: شبکهٔ اول سیما.
- سیدی، چنور و کریمیان، حسن (۱۳۹۸). کارکردهای کمال‌الدین بهزاد با توجه به نگاره‌های وی در دورهٔ تیموری براساس گفتمان روایی ژپ لینت ولت. *پژوهش‌های بین‌رشته‌ای ادبی*، سال اول (۲)، ۱۲۴-۱۰۳.
- شکر، عبدالعلی (۱۳۹۴). وسوسهٔ شیطان و راهکارهای مقابله با آن در قرآن. *پژوهش‌نامهٔ معارف قرآنی*، سال پنجم (۱۸)، ۸۹-۶۳.
- صوابی، عبدالناصر (۱۳۹۴). اغوای یوسف: تجزیه‌وتحلیل تابلوی گریز یوسف از زلیخا، اثر استاد کمال‌الدین بهزاد هراتی. *ایران‌نامه*، سال سی‌ام (۴)، ۲۹۴-۲۷۶.
- فیاضی‌کیا، مهدی (۱۴۰۰). زلیخا و یوسف. *https://honarmand-herfeh.com/blog/زلیخا-و-یوسف-اثرِ-کمالالدین-بهزاد/*. بازیابی شده در تاریخ ۲۶ بهمن ۱۴۰۱.
- قرآن کریم. ترجمهٔ محمدمهدی فولادوند. تهران: دارالقرآن الکریم.
- قهرمانی، مریم (۱۳۹۳). **ترجمه و تحلیل انتقادی گفتمان: رویکرد نشانه‌شناسی**. چاپ اول، تهران: نشر علمی.
- کارول، نوئل (۱۳۸۲). اختصاصی بودن رسانه‌ها در هنرها. *بیناب*، سال اول (۲)، ۱۹۷-۱۷۲.
- کرمی، محمدحسین و حقیقی، شهین (۱۳۸۸). بررسی ساختار روایی دو روایت از داستان غنایی یوسف و زلیخا. *پژوهش‌نامهٔ ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان*، دورهٔ هفتم (۱۳)، ۱۲۴-۸۹.
- متز، کریستین (۱۳۹۵). **نشانه‌شناسی سینما**. ترجمهٔ روبرت صافاریان، چاپ اول، تهران: حکمت سینا.
- مکارم شیرازی، ناصر؛ آشتیانی، محمدرضا؛ امامی، محمدجعفر؛ الهامی، داود؛ ایمانی، اسدالله؛ حسنی، عبدالرسول؛ شجاعی، سید حسن؛ طباطبایی، سید نورالله؛ عبداللهی، محمود؛ قرائتی، محسن و محمدی، محمد (۱۳۸۷). **تفسیر نمونه**، جلد نهم، چاپ پانزدهم، تهران: دارالکتب الاسلامیه.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۹۸). **دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر**. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ ششم، تهران: آگه.
- مظفری‌خواه، زینب (۱۳۸۹). تطبیق تصویرآرایی نقاشی یوسف و زلیخا با شعری از بوستان سعدی. *مطالعات هنر اسلامی*، سال هفتم (۱۳)، ۳۶-۲۵.
- نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۶). ترامتنیت: مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن‌ها. *پژوهش‌نامهٔ علوم‌انسانی*، (۵۶)، ۹۸-۸۳.
- هاووس، جولین (۱۳۹۹). **ترجمه**. ترجمهٔ منوچهر توانگر، چاپ اول، تهران: نشر علم.
- یاکوبسن، رومن (۱۳۹۸). **ترجمهٔ بینانشانه‌ای: از نظریه تا کاربرد (مجموعه مقالات)**. به کوشش احمد پاکتچی، چاپ اول، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم‌انسانی دانشگاه‌ها (سمت). ۲۲-۱۵.

- Farahzad, F. (2009). **Translation as an intertextual practice**. Tehran: AllameTabataba'i University.
- Jakobson, R. (2000). On linguistic aspects of translation. In L. Venuti (Ed.), **the translation studies reader** (pp. 113-118). London and New York: Routledge. (Original work published 1959).
- URL1: https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=io_islamic_843_f169v (Acsess date: 2/15/2023).

Received: 2023/03/01
Accepted: 2023/04/05

Intersemiotic Translation of the Story of Joseph and Potiphar's Wife in Kamaluddin Behzad's Painting and Prophet Youssef's TV series

Mohammadali Khajefard* **Zeinab Saber****

Abstract

Understanding the connection between verbal texts and the visual artworks based on them, is important in interpreting, explaining, and understanding these works of art. The concept of intersemiotic translation, which means the interpretation of verbal signs using signs of non-verbal sign systems, can be an efficient solution in studying the mentioned connection. This study seeks to achieve the mechanisms of the intersemiotic translation process and the influencing factors in the creation of visual artwork from verbal text. Hence, based on a descriptive-analytical method, with the comparative study of two visual artworks based on the same story, the main mechanisms in the process of intersemiotic translation are proposed. By comparing the painting of Joseph and Potiphar's Wife by Kamaluddin Behzad and the sequence of the Prophet Youssef's TV series with the same story, in response to the question of what are the common mechanisms in the intersemiotic translation process, the four mechanisms are presented: Repetition, creative reproduction, creative innovation, and deletion. In addition, in response to the question of what are the influencial factors on the intersemiotic translation process, intertextual relations, the artist's creativity, and the medium of the created artwork are considered as the most important factors influencing the aforementioned mechanisms. The two artworks in this study, which have been analyzed through library research, are based on the same story, but they are very different in terms of artistic type and historical period. This selection helped to understand the visible and hidden aspects of the problem. Finally, it is necessary to mention that the results of this study and the proposed mechanisms can be used as a method in similar studies.

Keywords: Intersemiotic Translation, Intertextuality, Persian Painting, Joseph and Potiphar's Wife, Kamaluddin Behzad, Youssef Prophet TV series.

*Ph.D Candidate of Research in Art, Faculty of Research Excellence in Art and Entrepreneurship, Art University of Isfahan, Iran (Corresponding Author). *mkhajefard@gmail.com*

**Associate Professor, Department of Islamic Art, Faculty of Handicrafts, Art University of Isfahan, Iran. *z.saber@aui.ac.ir*