The Convergence of Shi‘i Symbols and Iranian Mythology in the Reconstruction of Good and Evil: A Reading of the Painting “Imam Reza (AS) Rescuing the People of the Sea”

Farzaneh Vahed Dehkodi[1]

Type of article: original research
Receive: 16 FEBRUARY 2026, Accept Date: 26 APRIL 2026
DOI: 10.22034/rph.2026.2083762.1212

Extended Abstract

Iranian painting, particularly in illustrated religious and literary texts, has long reflected cultural beliefs, values, and narratives. This art form not only visualizes events but also functions as a semiotic system, conveying concepts through the integration of color, form, and composition. Within this context, the notions of “symbol” and “myth” are central to the visual language and crucial for understanding hidden layers in artworks. A symbol is a sign that, beyond its outward appearance, denotes a broader concept or deeper meaning. In religious or mythological art, symbols mediate between the perceptible world and spiritual or metaphysical concepts; for example, the halo as a sign of sanctity in Shi‘i culture, or composite creatures representing good or evil forces. Myth, on the other hand, is a narrative structure that, within a cultural framework, explains the origins of creation, cosmic forces, or heroic behavior. In the Iranian cultural sphere, pre-Islamic myths often revolve around the conflict between good and evil, heroism, and the forces of nature, and many of these elements were later integrated with religious concepts during the Islamic era.

In Iranian culture, especially in miniature painting, symbols have not only aesthetic functions but also significant semantic and ideological weight. Understanding a symbol in Persian miniature painting is difficult without knowledge of its religious, mystical, and literary background. Thus, analyzing symbols in artworks requires an interdisciplinary approach informed by art history, religious values, mythology, and religious studies. The concept of good and evil in the Iranian visual tradition has followed a complex, multilayered path—from pre-Islamic mythology, reinterpreted in Islamic art, to the Safavid period, when the convergence of Iranian mythology and Shi‘i symbolism becomes especially apparent.

Falnamas, as divinatory texts, occupy a distinct place in the history of Irani-

1. Assistant professor, Department of Art, Qo.C., Islamic Azad University, Qom, Iran.
Email: Farzane.Vahed@iau.ac.ir

an culture and art. Particularly in the Safavid era, these works, beyond their divinatory function, contain illustrations that fuse Shi'i beliefs with Iran's mythological heritage through the lens of good and evil. Among comparable miniatures across four illustrated Falnama manuscripts from this period, the painting "Imam Reza (AS) Rescuing the People of the Sea" appears in three distinct versions. This work highlights prominent Shi'i symbols by depicting Imam Reza (AS) as a heroic savior.

At the same time, it creates a semantic connection between Iranian mythology and Shi'i symbolism through elements like sea monsters and demons from Persian myths. Here, the struggle between good and evil is portrayed not only in religious terms but through deeper cultural and mythical dimensions. This study examines how the visual interplay and juxtaposition of Shi'i symbols and Iranian myths contribute to reinterpreting the concept of good versus evil. To this end, it clarifies the semantic and visual mechanisms underlying the coexistence of these two traditions and reveals how each—Shi'i and mythological—shapes the overall message of the artwork. The term "coexistence of Iranian myths and Shi'i themes" here does not imply conceptual equivalence, but rather the simultaneous presence of signs from different origins within one visual structure, where meaning emerges from their relationship and opposition.

The research is descriptive-analytical and uses a qualitative method for data interpretation. Its aim is to explore how Shi'i symbols and Iranian myths are visually juxtaposed in *Imam Reza (AS) Saving the People of the Sea* and to explain their role in re-creating the metaphor of good and evil. A theoretical framework on juxtaposition, myth, and symbol was established through library and digital sources. Then, four artworks from three versions of the Falnama—one from a private collection, two from the Topkapi manuscript, and one from the Sultan Ahmed manuscript—were analyzed with iconographic and comparative-mythological methods. Of these, three images were of adequate quality, though one Topkapi piece was examined despite low resolution. The analysis of these artworks shows that in "Imam Reza (AS) Saving the People of the Sea," the concept of good versus evil is re-created through the juxtaposition of Shi'i symbols and Iranian myths. Drawing upon both traditions, the artist presents a multilayered vision of the eternal struggle between light and darkness, good and evil. The central figure, Imam Reza (AS), appears as the hero and savior—representing absolute good and divine mediation in Shi'i belief—while also being linked to the Iranian mythical figure of Saoshyant. Just as Saoshyant defeats Ahriman to restore Ahura Mazda's order, the Imam embodies salvation and the triumph of good over evil, signifying the continuity of Iran's savior belief in a Shi'i framework.

The halo of light around the Imam's face exemplifies the fusion of these traditions. This radiance derives both from the Quranic and mystical con-

cept of divine and Muhammadan light and from the Zoroastrian farr—a celestial brilliance symbolizing legitimacy, purity, and divine election. Thus, the Imam inherits the farr of ancient Iranian kings and heroes in a sacred form. Angels, symbols of mercy and goodness in Islam, parallel the Amesha Spentas and Yazatas of Iranian mythology, emphasizing the support of benevolent forces. In contrast, demons and monstrous hybrids represent chaos, falsehood, and cosmic disorder, serving as the Imam's adversaries. The naked, drowning figures signify sinful individuals who, through disbelief, have fallen into destruction. Water—traditionally an element of purity and rebirth—here becomes an agent of ruin and return to chaos. The Zoroastrian tradition of the battle between Ahura Mazda and Ahriman, alongside the Shi'i belief in the Imam as a savior and divine light, is juxtaposed with the depiction of the demon on the other side, thus creating a unified image of the eternal conflict between good and evil.

Consequently, the artwork is not merely a reflection of religious belief, but a manifestation of cultural continuity, and the unity of Iranian-Islamic thought and aesthetics in articulating the universal concept of good and evil. Through spatial juxtaposition, kinetic opposition, hierarchical arrangement, and the linking of symbols with natural elements, it crafts a multilayered concept of good and evil. In this artwork, good is manifested not only in the character of the Imam, light, elevation, and direction of movement, but also in signs such as visual order, the act of salvation, and the presence of sacred forces. Conversely, evil is depicted through visual chaos, antagonistic actions, the disintegration of the human body, and association with untamed natural elements, alongside the image of the demon and the naked humans. Thus, good and evil derive their meaning in this artwork from the relationship between pictorial elements and their juxtapositional relationships. This visual system is the result of a conscious amalgamation of Shi'i symbols and Iranian myths within the context of Safavid art. Ultimately, the analysis of this artwork leads to a deeper understanding of the process of "constructing the concept of good and evil" in Safavid Iran. Good in this image is not only a religious force but also an Iranian identity force; and evil is not merely a religious adversary but a continuation of those same demonic forces that have been represented for centuries in Iranian mythology. For this reason, the artwork "Saving the People of the Sea" is not just a religious artwork; rather, it is a confluence of two semantic worlds that were creatively intertwined during the Safavid period.

This connection demonstrates that Iranian culture, in its engagement with the official religion, was not passive but played an active role in re-creating religious symbols. Based on this, it can be concluded that Falnama illustrations, especially those related to the Imams, are not only reflections of religious beliefs but also represent a complex field of cultural and mythical interactions. The artwork "Imam Reza (AS) Saving the People of the Sea"

serves as a clear example of how the Iranian visual tradition has been able to reconstruct its ancient concepts within the framework of the new religious structure, presenting an image that is comprehensible to both the Shi'i mind and the Iranian mythical subconscious. Therefore, analyzing such artworks opens a window into a deeper understanding of the history of Iranian subjectivity during the Safavid era.

Keywords: Shi'i art, Falnama, good and evil, myth, symbol, illustration of Imam Reza (AS) rescuing the people of the sea

OPEN ACCESS

This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

تحلیل هم‌نشینی نمادهای شیعی و اساطیر ایرانی در بازآفرینی خیر و شر: خوانش نگارهٔ نجات مردم دریا توسط امام رضا(ع)

فرزانه واحد دهکردی[۱]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴۰۴/۱۱/۲۷ □ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۲/۰۶ □ صفحهٔ ۴۵-۵۶
Doi: 10.22034/rph.2026.2083762.1212

چکیده

نمادها در هنر نگارگری ایرانی ابزار ارتباط دنیای محسوس و جهان نامعقول‌اند. وقتی دو یا چند نماد در کنار هم می‌نشینند نوعی رابطهٔ هم‌نشینی میان آنها ایجاد می‌شود. این ارتباط ضمن آشکارسازی مفاهیم آنها منجر به انتقال پیامی عمیق‌تر به مخاطب می‌شود. نگارهٔ «نجات مردم دریا توسط امام رضا(ع)» در فالنامه‌های مصور دورهٔ صفوی، از نمونه‌های شاخص بازنمایی تقابل خیر و شر در بستر نمادهای شیعی ـ ایرانی است. هدف این پژوهش پاسخ به این سؤال است که: چگونه روابط تصویری و هم‌نشینی نمادهای شیعی و اسطوره‌های ایرانی در این نگاره به بازآفرینی مفهوم خیر و شر پرداخته‌اند؟ روش پژوهش توصیفی ـ تحلیلی بوده و مبتنی بر تحلیل داده به شیوهٔ کیفی است. اطلاعات از طریق منابع کتابخانه‌ای، اسنادی و همچنین مشاهدهٔ آثار گردآوری شده و ۴ نگارهٔ موجود در فالنامه‌ها با مضمون مورد نظر برای تحلیل انتخاب شده‌اند. تحلیل تصاویر نشان می‌دهد که خیر و شر در این نگاره نه به صورت مفاهیمی انتزاعی، بلکه به عنوان محصول روابط فضایی، تقابل‌های کنشی و زنجیره‌های هم‌نشینی نمادها بازنمایی شده‌اند. امام رضا(ع) با نشانه‌هایی چون هالهٔ نور، حرکت فعال و جایگاه مرکزی، در پیوند با مفاهیم شیعی نجات و نور قدسی و در هم‌نشینی با الگوهای اسطوره‌ای ایرانی چون فرّه ایزدی و منجی‌باوری به عنوان کانون خیر تصویر شده و با حضور فرشتگان تقویت شده است. از سویی دیگر دیو در تقابل مستقیم با امام و همچنین موجودات ترکیبی و انسان‌های برهنه در مجاورت با آب متلاطم، شبکه‌ای از نشانه‌های اهریمنی را شکل می‌دهند که شر را به مثابهٔ نیرویی فعال و تهدیدکننده بازنمایی می‌کند. انسان‌های برهنه و غرق‌شونده نیز، وضعیت انسانیِ آسیب‌پذیر و نیازمند نجات را مجسم می‌سازند. نتایج پژوهش نشان‌دهندهٔ این است که فرهنگ ایرانی در مواجهه با دین رسمی منفعل نبوده، بلکه با بازخوانی و بازآفرینی نمادهای دینی به شکل‌گیری زبانی تصویری انجامیده که هم برای ذهن شیعی و هم برای ناخودآگاه اسطوره‌ای ایرانی قابل درک است. در نهایت می‌توان گفت که نگاره‌های فالنامه به‌ویژه این نگاره میدان مهمی برای مطالعه تعاملات فرهنگی، استمرار اسطوره‌ها و شکل‌گیری مفهوم خیر و شر در ذهنیت ایرانیِ دوره صفوی به‌شمار می‌آیند.

کلیدواژه‌ها: هنر شیعی، فالنامه، خیر و شر، اسطوره،، نماد، نگاره نجات مردم دریا توسط امام رضا(ع)

۱. استادیار گروه هنر، واحد قم، دانشگاه آزاد اسلامی، قم، ایران.
Email: Farzane.Vahed@iau.ac.ir

استناد: واحد دهکردی، فرزانه (۱۴۰۵)، تحلیل هم‌نشینی نمادهای شیعی و اساطیر ایرانی در بازآفرینی مفهوم خیر و شر: خوانشی نو از نگارهٔ نجات مردم دریا توسط امام رضا(ع) در فالنامه‌های مصور دوره صفوی، رهپویه حکمت هنر، ۵ (۲)، ۴۵-۵۶.
Doi: 10.22034/rph.2026.2083762.1212
https://rph.soore.ac.ir/article_741457.html

مقدمه

نگارگری ایرانی، به‌ویژه در متون مصور مذهبی و ادبی همواره بستری برای بازتاب باورها، ارزش‌ها و روایت‌های فرهنگی بوده است. این هنر نه‌تنها به تصویرسازی رویدادهای مکتوب می‌پردازد، بلکه به عنوان نظامی نشانه‌ای، پیام‌ها و مفاهیم را از طریق ترکیب رنگ، فرم و ترکیب‌بندی منتقل می‌کند. در این میان، مفاهیم «نماد» و «اسطوره» از عناصر بنیادین زبان تصویری هستند که در فهم لایه‌های پنهان آثار اهمیت دارند. نماد در معنای عام، نشانه‌ای است که فراتر از شکل ظاهری خود، دلالت بر مفهومی گسترده‌تر یا معنایی عمیق‌تر دارد. در هنر مذهبی و یا اساطیری، نمادها می‌توانند نقش واسطه‌ای میان جهان محسوس و مفاهیم معنوی یا ماورائی ایفاء کنند؛ مانند هالهٔ دورِسر به عنوان نماد تقدس در فرهنگ شیعی یا موجودات ترکیبی به عنوان تجسم نیروهای خیر یا شر. اسطوره نیز روایت یا ساختاری روایی است که در بستر فرهنگ به بیان ریشه‌های آفرینش، نیروهای کیهانی یا الگوهای رفتاری قهرمانانه می‌پردازد. در فرهنگ ایران، اساطیر پیشااسلامی اغلب با نبرد خیر و شر، پهلوانی و نیروهای طبیعت پیوند خورده‌اند و سپس بسیاری از این عناصر در دوران اسلامی با مفاهیم دینی در هم آمیخته‌اند. در فرهنگ ایرانی و به‌ویژه در نگارگری، نمادها نه‌تنها نقش زیبایی‌شناسانه دارند، بلکه بار معنایی و اعتقادی قوی را نیز منتقل می‌کنند. در نگارگری ایرانی، فهم معنای نماد بدون شناخت پیش‌زمینه‌های دینی، عرفانی و ادبی دشوار است. بنابراین تحلیل نماد در آثار هنری نیازمند رویکرد میان‌رشته‌ای است که هم از دانش تاریخ هنر، ارزش‌های دینی و هم از اسطوره‌شناسی و دین‌پژوهی بهره بگیرد. مفهوم خیر و شر در سنت تصویری ایران، مسیر پیچیده و چندلایه‌ای را طی کرده است؛ مسیری که از اساطیر پیشااسلامی آغاز می‌شود، در هنر اسلامی بازتفسیر می‌گردد و در دوره صفوی به نقطه‌ای می‌رسد که همگرایی این دو جهان معنایی - یعنی اسطوره‌های ایرانی و نمادهای شیعی - کاملاً هویدا است. فالنامه‌ها به عنوان آثاری با محتوای پیش‌گویانه در تاریخ فرهنگ و هنر ایران جایگاهی ویژه یافته‌اند. این متون به‌ویژه در دوره صفوی علاوه‌بر کارکرد تفأل، حامل مجموعه‌ای از تصاویر هستند که آمیزه‌ای از باورهای شیعی و میراث اساطیری ایران را با تعابیر خیر و شر بازتاب می‌دهند. در میان نگاره‌های مشابهِ چهار نسخه فالنامهٔ مصور شده در این دوره نگاره«نجات مردم دریا توسط امام رضا(ع)» در سه نسخه به‌تصویر کشیده شده است. این اثر با قرار دادن امام رضا(ع) در جایگاه قهرمان و نجات‌بخش از یک‌سو بر نمادهای شناخته‌شده فرهنگ شیعی تأکید می‌کند و از سوی دیگر با بهره‌گیری از عناصر اساطیری ایرانی مانند هیولاهای دریایی و دیو پیوندی معنایی میان اساطیر ایرانی و نمادهای شیعی ایجاد می‌کند. در این نگاره مواجهه نیروهای خیر و شر نه در سطح صرفاً دینی، بلکه در لایه‌های عمیق‌تر فرهنگی و اسطوره‌ای بازنمایی می‌شود. این پژوهش در پی پاسخ به این پرسش است که: چگونه روابط تصویری و هم‌نشینی نمادهای شیعی و اسطوره‌های ایرانی در این نگاره به بازآفرینی مفهوم خیر و شر پرداخته‌اند؟ برای دست‌یابی به این هدف سازوکارهای معنایی و تصویری هم‌نشینی این دو سنت را تبیین و سپس سهم هر یک از مؤلفه‌های شیعی و اساطیری را در شکل‌گیری پیام کلی اثر در بازآفرینی مفهوم خیر و شر را آشکار ساخته است. منظور از هم‌نشینی اسطوره‌های ایرانی و مضامین شیعی در این پژوهش نه تطبیق مفهومی یا هم‌ارزی اعتقادی، بلکه قرار گرفتن هم‌زمان نشانه‌هایی با خاستگاه‌های متفاوت در یک ساختار تصویری واحد است؛ به‌گونه‌ای که معنا از رابطه و تقابل آنها در نگاره شکل می‌گیرد.

با وجود اهمیت فالنامه‌های مصور، تاکنون کمتر پژوهشی به تحلیل تطبیقی نمادهای خیر و شر در این نگاره‌ها و یا تأکید بر هم‌نشینی نمادهای شیعی و اسطوره‌ای در آنها پرداخته است. اغلب مطالعات موجود یا بر تحلیل نگاره‌ها متمرکز بوده‌اند یا صرفاً به بُعد مذهبی و مضامین شیعی اثر توجه کرده‌اند، در حالی که توجه به ترکیب نمادهای شیعی و اسطوره‌ای می‌تواند کلید درک عمیق‌تر معنا و کارکرد نگاره‌ها باشد.

روش پژوهش

پژوهش حاضر توصیفی-تحلیلی بوده و روش تجزیه‌وتحلیل داده‌ها در آن کیفی است. هدف، شناسایی و تحلیل نحوهٔ هم‌نشینی نمادهای شیعی و اسطوره‌های ایرانی در نگاره «نجات مردم دریا توسط امام رضا(ع)» و تبیین نقش این عناصر در بازآفرینی استعاری خیر و شر است. برای این منظور نخست با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و دیجیتال، پیشینه نظری مرتبط با مفاهیم هم‌نشینی، اسطوره و نماد گردآوری و سپس ۴ نگاره مورد نظرِ موجود در ۳ نسخهٔ فالنامهٔ پراکنده (۱ نگاره)، توپقاپی (۲ نگاره) و سلطان احمد (۱ نگاره) با استفاده از داده‌های توصیفی مرتبط بررسی شده است. از ۴ نمونهٔ انتخابی، ۳ نمونه با کیفیت مناسب به‌دست آمده اما به دلیل در دسترس نبودن نگاره‌های توپقاپی، نمونهٔ چهارم دارای کیفیت پایین‌تری است. تحلیل تصویر بر اساس شاخص‌های نمادشناسی و اسطوره‌شناسی تطبیقی انجام شده است.

معرفی نمونه‌ها

نگارهٔ «نجات مردمان دریا توسط امام رضا(ع)» که در فالنامه‌های دورهٔ صفوی تصویر شده است، از جمله مضامین پرتکراری است که تقابل خیر و شر را نشان می‌دهد. گرچه داستان مستتر در این نگاره حقیقت نداشته و صرفاً به تقلید از نسخهٔ اولیه (فالنامهٔ پراکنده) مکررا تصویر شده، اما می‌تواند اشاره‌گر به فرازی از

Doi: 10.22034/rph.2026.2083762.1212

دعای توسل باشد که در سفرها و گذر از کوه و دریا امام رضا(ع) را به استمداد انسان می‌طلبد: «خدایا از تو درخواست می‌کنم به حق ولیّت رضا علی‌بن‌موسی (درود خدا بر او) که مرا در همهٔ مسافرت‌هایم در خشکی‌ها، دریاها، کوه‌ها، بیابان‌های خشک، دره‌ها و بیشه‌ها از آنچه می‌ترسم و پرهیز دارم در امان بداری. همانا تو مهربان و مهرورزی» (قمی، ۱۳۶۹: ۲۰۴). همچنین در زیارت جامعه کبیره ـ که به امام رضا(ع) هم منسوب است ـ ویژگی‌های ائمه به صورت کلی بیان شده است، از جمله «النَّاجِی مِنَ الْغَرَقِ وَ الْهَرَقِ» یعنی «نجات‌دهنده از غرق‌شدن و هلاکت». نکتهٔ قابل توجه آن‌که این موضوع از معدود مضامینی است که در یک فالنامه (نسخهٔ توپقاپی) در دو نگارهٔ مجزا با دو ساختار بصری متفاوت دیده می‌شود. یکی از این دو نگاره مطابق با نگارهٔ موجود در فالنامهٔ پراکنده و سلطان احمد است و ساختار بصری نگارهٔ دیگر به لحاظ ترکیب‌بندی و رنگ با سایر نگاره‌های با مضمون مشابه، متفاوت است. دلیل انتخاب نمونه‌ها اشتراک موضوعی بوده و تمرکز بر ساختار بصری هیچ‌کدام از نگاره‌ها مدنظر نبوده است. «جدول ۱» نمونه‌های پژوهش را نشان می‌دهد.

پیشینه پژوهش

واحددهکردی و فنایی (۱۴۰۳) در مقاله‌ای با عنوان «بازخوانی و تحلیل شر در نگاره‌های فالنامهٔ پراکندهٔ تهماسبی بر اساس آراء متفکران اسلامی» که در نشریه الهیات هنر به چاپ رسیده، به نمودهای انواع شر در فالنامه پراکنده پرداخته و از نگاره نجات مردم دریا توسط امام رضا(ع) به عنوان یکی از مصادیق نمود شر طبیعی و غلبه آب و غرق شدن نام برده‌اند. پنجه‌باشی و سیفی (۱۴۰۳) در مقاله‌ای با عنوان «مطالعه تحلیلی دو نگارهٔ مرتبط با امام رضا(ع) در فالنامهٔ طهماسبی (۹۶۷-۹۶۲ق) با رویکرد شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی» که در فصلنامه فرهنگ رضوی منتشر شده، به مطالعه شمایل شناسانه نگارهٔ قدمگاه و نجات مردم دریا توسط امام رضا(ع) در فالنامه پراکنده طهماسبی پرداخته و نتیجه گرفته این دو نگاره به ارزش‌های بنیادی دوره شاه طهماسب که اصول مهم شیعی و تأکید بر مشروعیت شاه طهماسب بوده، اشاره می‌کند؛ همچنین در لایه‌های پنهان معنایی، تصویر امام رضا(ع) را اشاره‌ای به شاه طهماسب می‌داند. حسینی و رضیئی (۱۴۰۳) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی نگاره‌های امام رضا(ع) و امام زمان(ع) از نظر فرم و محتوا در فالنامه طهماسبی نسخهٔ درسدن» که در نشریه عصر آدینه به چاپ رسیده است، به بررسی صورت و معنا در نگاره‌های مرتبط با امام رضا(ع) و امام زمان(عج) پرداخته و نتیجه گرفته نگاره‌های با این مضامین به‌وضوح تحت تأثیر سنت‌های شیعه قرار دارند. علی‌پور (۱۳۹۴) در مقاله‌ای با عنوان «آیکونوگرافیک جلوه‌های بصری توسل به امام رضا(ع) در نگارگری» که در فصلنامه فرهنگ رضوی به چاپ رسیده، به تحلیل آیکونولوژی نگاره نجات مردم دریا توسط امام رضا(ع) به روش اروین پانوفسکی پرداخته و اشاره نموده هنرمندان صفوی، بازنمایی توسل به امام رضا(ع) را که دارای ارزش

جدول ۱. معرفی نمونه‌ها (نگارنده).

شماره	۱	۲	۳	۴
نگاره				
مشخصات	فالنامه پراکنده، موزه‌ی لوور، پاریس MAO 894 (cat. 28) (Farhad, 2009: 133)	فالنامه توپقاپی، موزه‌ی توپقاپی، استانبول Farhad,) Folio 13b (2009: 271	فالنامه توپقاپی، موزه‌ی توپقاپی، استانبول EMR.07183.F10b (Farhad, 2009: 31)	فالنامه سلطان احمد، موزه‌ی توپقاپی، استانبول H. 1702. (Farhad, 2009: 134) F29b
نگاره دو قسمت اصلی دارد. سطح خشکی (بعضاً با پوشش گیاهی) و بخش پایین نگاره که با دریای طوفانی پوشانیده شده است. مردم برهنه در دریا در حال غرق‌شدن هستند. امام رضا(ع) سوار بر اسب در حالی که هاله تقدس دور سر و لباسی فاخر بر تن دارد، با نیزه وارد می‌شود. دیو برهنه با چهره‌ای خشن و اندازه‌ای بزرگ‌تر و با زیور آلات نشان داده شده است که در حال آسیب رساندن به مردم برهنه است. هیولای دریاچه که در حال بلعیدن انسانی است و همچنین موجودات ترکیبی و جانوران موذی مانند مار نیز در دریا دیده می‌شوند. در متن فال نگاره‌ها به نیک بودن فال به‌واسطهٔ مدد شاه خراسان اشاره شده است.				

معنوی و نمایانگر سنت مضمونی است، در قالب باور اعتقادی به‌تصویر کشیده‌اند؛ اما بیشتر به روش تحلیل شمایلی پانوفسکی تأکید داشته و نتیجه گرفته روش تأویلی مانند آیکونوگرافی موجب بازشناسی و معرفی ارزش‌های نمادین در نگاره‌های دوره صفوی می‌شود. پیشینهٔ پژوهش نشان می‌دهد هیچ‌کدام از تحقیقات قبلی به‌صورت متمرکز و نظام‌مند به تحلیل «هم‌نشینی نمادهای شیعی و اساطیر ایرانی» در یک نگاره مشخص از فالنامه‌های دوره صفوی با به‌کارگیری چارچوب نظری «نمادشناسی» و «اسطوره‌شناسی» نپرداخته‌اند. این مقاله با تمرکز بر نگاره «نجات مردم دریا» و با استفاده از چارچوب نظری تلفیقی، می‌کوشد تا گامی در جهت تکمیل این خلأ پژوهشی بردارد و خوانشی نو از سازوکارهای هم‌نشینی مذهب و اسطوره در عصر صفوی ارائه دهد.

مبانی نظری

ـ هم‌نشینی[1]

محورهای جانشینی و هم‌نشینی از مباحث مهم مطرح شده در علم زبان‌شناسی است. کارکرد ویژه این دو محور کشف معانی درونی در ساختار زبانی است (رضایی و صدریان، ۱۳۹۸: ۴۵). از دید سوسور زبان دارای ساختاری نظام‌مند است که از روابط بین نشانه‌ها تشکیل می‌شود و ارزش هر نشانه تابع رابطه آن با نشانه‌های دیگر است (سجودی، ۱۳۹۵: ۱۵). او اصول تعیین کننده ساخت درونی زبان را به دو محور جانشینی و هم‌نشینی تقسیم کرده است. برای درک بهتر، ذکر این نکته ضروری است که «هم‌نشینی» در تقابل با مفهوم «جانشینی»[2] مورد توجه قرار گیرد. محور هم‌نشینی محور افقی کلام است که اجزای آن بر مبنای مجاورت هم‌نشین شده‌اند. هم‌نشینی یا ترکیب به‌معنی پدید آوردن توالی، بر مبنای مجاورت عناصری که در کنار هم می‌آیند محقق می‌شود (یاکوبسن، ۱۳۹۴: ۱۳۵). درواقع هم‌نشینی به رابطه‌ای گفته می‌شود که میان واژه‌ها، نشانه‌ها یا عناصر معنایی در یک زنجیرهٔ گفتار یا متن برقرار می‌شود؛ یعنی عناصری که در کنار یکدیگر قرار گرفته و معنا را در پیوند با هم می‌سازند. بنابراین در ارتباط با نمادها می‌توان گفت وقتی دو یا چند نماد در کنار هم می‌نشینند نوعی رابطهٔ هم‌نشینی میان آنها ایجاد می‌شود. همین ارتباط، مفهوم تک تک آنها را روشن می‌کند و در نهایت منجر به انتقال پیام به مخاطب می‌شود. در این پژوهش «هم‌نشینی» یک ابزار روش‌شناختی است برای کشف این‌که چگونه دو سیستم فکری (مانند اسطوره‌ای و شیعی) در سطح متون هنری با یکدیگر تلفیق شده و شبکه‌های معنایی جدیدی را پدید می‌آورند. مفاهیم خیر و شر نیز نه به عنوان مقولات انتزاعی اخلاقی، بلکه به مثابهٔ سازه‌هایی تصویری و نشانه‌ای در بستر نگارگری صفوی در نظر گرفته شده‌اند. در ادامه به تعریف مفاهیم نماد و اسطوره پرداخته خواهد شد.

ـ نماد[3]

در ساده‌ترین تعریف «نماد» را می‌توان نشانه‌ای دانست که فراتر از معنای ظاهری خود، حامل معنایی عمیق‌تر و پیچیده‌تر بوده و نوعی میانجی میان دنیای محسوس و دنیای معقول به شمار می‌آید (Cassirer, 1944). فیلسوف هندی آماندراکوماراسوامی معتقد است نمادگرایی هنر، تفکر از طریق تصویرهاست (کوماراسوامی، ۱۳۸۹)؛ اما از دید برخی متفکران نماد حرکت یا نگرش را از سطح به سطحی دیگر محدود نمی‌کند، بلکه تمام این سطوح را بدون از میان بردن آنها به صورت واحد درمی‌آورد (الیاده، ۱۳۸۱). درواقع اگر کل بتواند در یک جزء پرمعنی ظاهر شود می‌تواند باعث شود که هر جزئی، کل را بازگو کند. نماد، نشانه‌ای محسوس و عینی است که به یک واقعیت یا مفهوم انتزاعی و نادیدنی اشاره می‌کند. ویژگی اصلی نماد این است که ارتباط آن با مفهومش ذاتی و قراردادیِ صرف نیست، بلکه حاوی معنایی غنی و چندلایه است و نمی‌توان آن را به یک تفسیر قطعی و یگانه محدود کرد. نمادها ذاتاً چندلایه و سرشار از افزون‌معنایی هستند؛ به‌گونه‌ای که یک عنصر بصری منفرد می‌تواند هم‌زمان، انباشته‌ای از معانی اسطوره‌ای، دینی و عرفانی را در خود حمل کند. این هم‌نشینی لایه‌های معنایی، قدرت انتقال پیام نماد را افزایش می‌دهد. در هنر اسلامی ـ ایرانی، استفاده از نمادها به دلیل ممنوعیت یا محدودیت بازنمایی مستقیم مفاهیم دینی، اهمیت مضاعف یافته است. «هنرمندان با استفاده از رنگ، فرم، ترکیب‌بندی و عناصر طبیعت، معانی دینی، عرفانی و اسطوره‌ای را منتقل کرده‌اند. برای مثال، رنگ سبز اغلب به عنوان نماد اهل‌بیت(ع) و مفاهیم قدسی در آثار شناخته می‌شود، و هاله نور (فرّه ایزدی) نشانه‌ای از مقام معنوی و الهی شخصیت‌ها است» (افشاری و همکاران، ۱۳۸۹: ۴۳-۴۲).

ـ اسطوره[4]

«اسطوره» را می‌توان روایتی دانست که در قالب داستانی نمادین، جهان‌بینی، ارزش‌ها و باورهای یک فرهنگ را منتقل می‌کند. اسطوره‌ها غالباً در مرز میان واقعیت و تخیل شکل می‌گیرند و با بهره‌گیری از شخصیت‌ها، حوادث و نمادها، ساختار فکری و اعتقادی جوامع را بازنمایی می‌کنند (الیاده، ۱۳۸۶). اسطوره برای توجیه رسم و آیین و قاعده‌ای اجتماعی یا اخلاقی پدید می‌آید و در حکم وثیقه و ضامن باستانی بودن و واقعیت داشتن قدّسیت آن است (ستاری، ۱۳۸۹: ۷۹). اسطوره در گسترده‌ترین معنای آن شکلی از جهان‌بینی باستانی است. امروزه می‌توان اسطوره را نتیجه شخصیت‌بخشی به نیروها و پدیده‌های طبیعی دانست (انصاری، ۱۴۰۱: ۸۵). میرچا الیاده[5] در آثار خود به‌ویژه کتاب *اسطوره و واقعیت*، اسطوره را به عنوان روایت یک رویداد مقدس

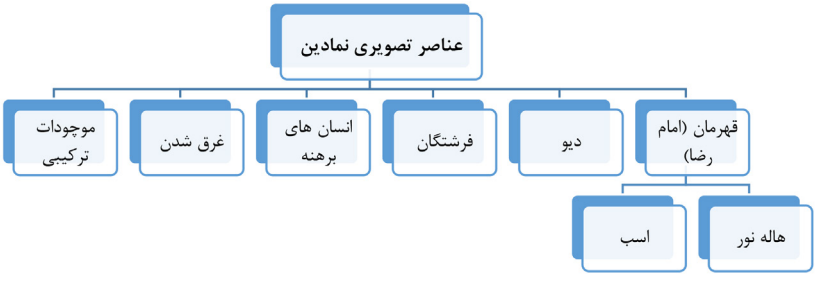
Doi: 10.22034/rph.2026.2083762.1212

و راستین تعریف می‌کند که در آغاز زمان رخ داده است. از نگاه او اسطوره درباره کارهایی سخن می‌گوید که موجودات ماورائی، خدایان یا نیاکان نخستین انجام داده‌اند و در نتیجه برای انسان‌های سنتی حقیقتی مطلق و بنیادی محسوب می‌شود، نه داستانی خیالی یا سرگرم‌کننده. الیاده تأکید می‌کند که اسطوره‌ها جهان، انسان، آیین‌ها و فرهنگ را توضیح می‌دهند و به انسان کمک می‌کنند تا ریشه‌های هستی و جایگاه خود را در جهان درک کند. به باور او انسان‌های سنتی با بازگویی یا اجرای آیین‌های برگرفته از اسطوره، در واقع به زمان آغازین[۶] بازمی‌گردند؛ زمانی مقدس که در آن، اعمال بنیادینی برای نخستین بار انجام شده است. او باور دارد که بدون اسطوره، درک کامل از فرهنگ و معنای زندگی ممکن نیست، زیرا اسطوره‌ها بنیان ارزش‌ها، باورها و هویت جمعی را شکل می‌دهند. در نتیجه اسطوره برای انسان‌های سنتی نوعی بازگشت به سرچشمه‌ها و برقراری ارتباط با امر قدسی است (الیاده، ۱۳۸۶). جوزف کمبل[۷] اسطوره را نه یک داستان خیالی و بی‌پایه بلکه روایتی عمیق و نمادین می‌داند که حقیقت‌های بنیادی زندگی انسان را بیان می‌کند. از نظر او اسطوره‌ها بازتاب تجربه‌های درونی بشر در مواجهه با هستی، مرگ، عشق، رنج و معنا هستند و به ما کمک می‌کنند جایگاه خود را در جهان بشناسیم. او می‌گوید اسطوره‌ها به انسان کمک می‌کنند تا با بحران‌های وجودی، تغییرات زندگی و چالش‌های درونی روبه‌رو شود. اسطوره پلی میان جهان مادی و جهان معنوی ایجاد می‌کند و به ما امکان می‌دهد معنای عمیق‌تری برای رنج‌ها، شادی‌ها و تجربه‌های خود بیابیم. در نگاه کمبل، اسطوره‌ها جهانی‌اند؛ هرچند شکل و شخصیت‌ها متفاوت‌اند، اما پیام‌شان یکی است: انسان در جست‌وجوی معناست. به همین دلیل او اسطوره را زبانی می‌داند که از مرز فرهنگ‌ها، زمان و مکان عبور می‌کند و همچنان برای بشر معاصر الهام‌بخش باقی می‌ماند (کمبل، ۱۴۰۰). زبان اسطوره نمادین است و زبان نماد به شکلی زبان نشانه‌هاست. از گذر همین زبان است که اسطوره رویه و درونه‌ای دارد. نمادین شدن اسطوره با گذشت زمان رخ داده است (واحددوست، ۱۳۸۲: ۷۱). در فرهنگ ایرانی اسطوره‌ها هم ریشه در ایران باستان و متون اوستایی دارند و هم در دوره اسلامی بازتفسیر شده‌اند.

تحلیل هم‌نشینی نمادهای شیعی و اساطیر ایرانی در نگاره نجات مردم دریا توسط امام رضا(ع)

تحلیل نگاره «نجات مردم دریا توسط امام رضا(ع)» مبتنی بر شناسایی عناصر تصویری و بررسی روابط هم‌نشینی میان آنهاست؛ روابطی که نه‌تنها در سطح معنای منفرد نمادها، بلکه در نحوهٔ استقرار، تقابل فضایی، جهت حرکت و کنش تصویری، معنا تولید می‌کنند. بنابراین برای تحلیل هم‌نشینی در این نگاره لازم است ابتدا نوع نمادها و معنای نمادین آنها شناسایی و پس از تبیین منشأ و ریشهٔ نمادها به‌تشخیص نقش آنها در نگاره به عنوان عنصر خیر و یا شر پرداخته می‌شود. نمودار شماره۱ عناصر تصویری نمادین در نگاره‌ها نشان می‌دهد.

ـ **امام رضا(ع)**: تصویر نمادین امام رضا(ع) به‌عنوان قهرمان (نجات‌دهنده) بر اساس مضامین شیعی و اشاره به دعای توسل نقش نجات‌دهنده را ایفا نموده و نمایندهٔ خیر مطلق است. «ذکر روایات شگفت‌انگیز در مورد ائمه برای بیان کرامت و برتری آنها نسبت به سایرین از گذشته‌های دور نزد شیعیان رایج بوده است» (مهدی‌زاده، ۱۳۹۹: ۱۲۵)؛ با این وجود، امام ـ به‌عنوان نجات‌دهنده ـ در اینجا بیشتر چهرهٔ قهرمانی حماسی پیدا کرده است تا یک رهبر معنوی و مذهبی. در اسطوره‌ها و آیین زرتشتی، مفهوم قهرمان نجات‌دهنده با چهره‌ای به نام «سوشیانت[۸]» نمایان می‌شود. واژه سوشیانت در زبان اوستایی به‌معنای سودرسان یا نجات‌دهنده است و به شخصی اشاره دارد که در پایان جهان ظهور می‌کند تا با اهریمن و نیروهای شر مبارزه کند و جهان را به حالت آرمانی و نیک بازگرداند. «با آمدن او پیروزی کامل و نهایی خیر فرا می‌رسد و بیماری و شکنجه و آزار همه مغلوب می‌شوند» (هینلز، ۱۴۰۰: ۱۰۶). سوشیانت نه‌تنها قهرمانی دینی بلکه نمادی از امید، باززایش و پیروزی نهایی خیر بر شر است. بنابراین سوشیانت در اسطوره‌های ایران باستان نقش همان منجی موعود را دارد که در

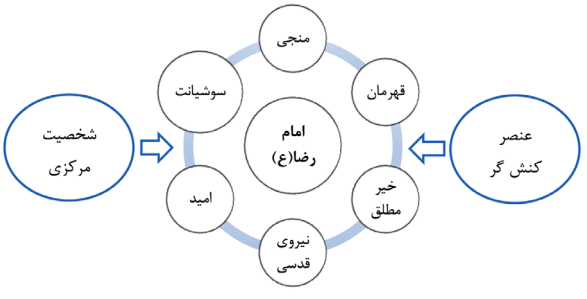


نمودار ۱. عناصر تصویری نمادین در نگارهٔ نجات مردم دریا توسط امام رضا(ع) (نگارنده).

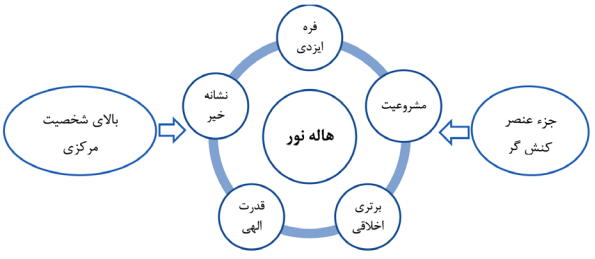
ادیان بعدی نیز با نام‌هایی چون مهدی، مسیح یا منجی آخرالزمان شناخته می‌شود. این پیوستگی نشان می‌دهد که اندیشه نجات نهایی و رهایی بشر از شر، می‌تواند سرچشمه گرفته از ریشه‌های ژرف ایرانی و زرتشتی باشد. شخصیت امام رضا(ع) در مرکز بصری نگاره قرار دارد و حرکت اسب او غالباً رو به دیو و به سمت فضای آشوب است. این جهت حرکت، برخلاف جهت دیو و بالاتر از فضای آشفته در آب، رابطه‌ای تقابلی ایجاد می‌کند. در این هم‌نشینی حرکتی، امام رضا(ع) نیرویی فعال و مداخله‌گر است، درحالی‌که انسان‌های در حال غرق‌شدن، کنش‌پذیر و ناتوان تصویر شده‌اند. این تقابل حرکتی، امام را از جایگاه صرفاً قدسی خارج کرده و به او نقش قهرمان حماسی می‌بخشد؛ نقشی که با الگوی نجات‌بخش در اساطیر ایرانی، به‌ویژه سوشیانت، هم‌خوانی دارد. بااین‌حال این هم‌سانی نه‌تنها در سطح تطبیق مستقیم مفهومی، بلکه از طریق کنش تصویری نیز شکل می‌گیرد. «نمودار ۲» روابط هم‌نشینی در تصویر امام را در نمونه‌ها نشان می‌دهد.

ـ **هالهٔ نور:** با ظهور اسلام و گسترش عرفان ایرانی، مفهوم نور در قالب آیهٔ «اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ» (نور:۳۵) و اندیشهٔ نور محمّدی، پیوندی تازه یافت. نگارگران ایرانی در دوره‌های ایلخانی تا صفوی با الهام از هر دو سنت، چهرهٔ پیامبر(ص) و امامان(ع) را با هالهٔ زرین و درخشان تصویر کردند. این نور در نگاره‌ها بیانگر تجلی الهی، پاکی مطلق و مشروعیت معنوی است. «فرّه ایزدی» با انسان برگزیدهٔ حق، و «نور» با آفرینندهٔ انسان و جهان نسبت یافته است که مسیری از مُلک تا ملکوت را طی می‌کنند (ناجی‌صالح و همکاران، ۱۴۰۲: ۸۷). نگارگر ایرانی نور قدسی پیرامون امام را همان فرّه ایزدی می‌دانست که در زبان عرفانی به‌صورت نور حقیقت و فیض الهی درآمده است. در تحلیل نقاشی‌های ایرانی تأکید شده که هالهٔ نور در هنر اسلامی ـ ایرانی نه تقلیدی از سنت بیزانسی، بلکه ادامهٔ مفهوم باستانی فرّه در قالب عرفان اسلامی است (Canby, 1993, 56). «هالهٔ نور» یا «فروغ قدسی» در نگارگری ایرانی، تنها یک عنصر تزئینی نیست، بلکه نمادی ژرف و چندلایه با ریشه‌هایی در اساطیر و باورهای ایران باستان است. این عنصر تصویری که در نگاره‌های اسلامی پیرامون سر پیامبر اسلام، امام علی(ع) و دیگر اولیای دین دیده می‌شود، در واقع ادامه و دگرگونی مفهومی است که در اساطیر زرتشتی به نام فرّه ایزدی[9] شناخته می‌شد. در متون اوستایی، فرّه ایزدی نوعی فروغ مینوی و موهبت الهی است که اهورامزدا به پادشاهان و قهرمانان داد تا شایستگی فرمانروایی و راستی را نمایان سازد. در «زامیاد یشت» آمده است: «فرّه از آنِ جمشید بود تا آنگاه که او از راه راستی برگشت و فرّه از وی جدا شد» (اوستا، ۱۳۸۲: ۸۹۳-۸۹۶). «مهرداد بهار» این فروغ را نوری مقدس که پیرامون چهرهٔ شاه یا پیامبر را در بر گرفته، دانسته و آن را همان سرچشمهٔ هالهٔ نور در هنر ایرانی خوانده است (بهار، ۱۳۷۵: ۱۴۸). در هنر ساسانی نیز، مفهوم فرّه به صورت بصری در نقش‌برجسته‌ها و سکه‌ها ادامه یافت. در تصاویر پادشاهانی چون خسرو پرویز یا اردشیر بابکان، دایرهٔ نور یا شعاع خورشیدی پیرامون سر شاه دیده می‌شود که نشانهٔ قدرت و مشروعیت الهی اوست (سیدخلیل‌اللهی و ابوالقاسمی، ۱۳۹۸: ۲۰۴-۲۰۲). می‌توان گفت که هالهٔ نور در نگارگری ایرانی تداوم نماد فرّه ایزدی در بستر اسلامی است؛ نشانه‌ای از پیوند دیرپای میان اسطوره، عرفان و هنر. این هاله، چنان‌که در اساطیر، فرّه از شاهِ ناپاک می‌گریخت، در هنر نیز تنها بر چهرهٔ پاکان و اولیای الهی می‌درخشد. هالهٔ نور پیرامون سر امام، یکی از مهم‌ترین عناصر هم‌نشین در نگاره است. این نور، در پیوند با جایگاه مکانی امام و جهت حرکت او، نشانهٔ مشروعیت قُدسی و برتری اخلاقی است. در نظام نشانه‌ای نگاره نور نه‌تنها عنصر تزئینی، بلکه عامل تمایز میان خیر و شر است. هم‌نشینی هالهٔ نور با حرکت قهرمانانه و حضور فرشتگان (در یکی از نمونه‌ها)، خوانشی دوگانه را فعال می‌کند؛ از یک‌سو نور الهی در سنت شیعی و از سوی دیگر، تداوم مفهوم فرّه ایزدی در اساطیر ایران باستان. این هم‌نشینی، بدون حذف هیچ‌یک از دو منبع فکری، به تولید معنایی تازه در بستر هنر صفوی می‌انجامد. «نمودار ۳» روابط هم‌نشینی در هالهٔ نور را نشان می‌دهد.

ـ **مرکب امام رضا(ع):** در قصص و روایات اسلامی اسب‌هایی با ویژگی‌های شبه اساطیری توصیف شده‌اند. اسب‌ها یادآور خیر و



نمودار ۲. روابط هم‌نشینی تصویر امام رضا(ع) (نگارنده).



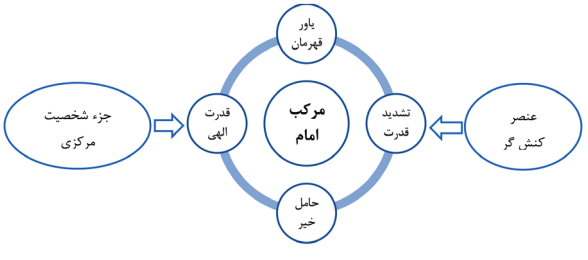
نمودار ۳. روابط هم‌نشینی هالهٔ نور (نگارنده).

Doi: 10.22034/rph.2026.2083762.1212

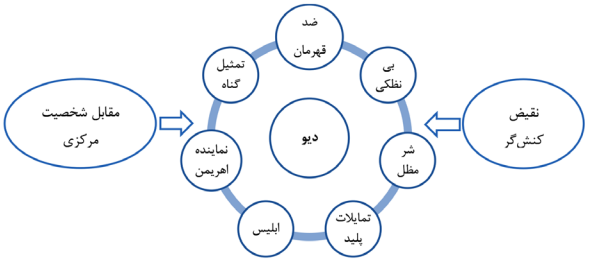
نیکی و یار و یاور قهرمانان داستان می‌باشند (شین‌دشتگل،۱۳۸۱: ۶۹). از آن جمله می‌توان براق، دلدل و ذوالجناح را نام برد. همچنین در اساطیر کهن هند و اروپایی از اسب به عنوان نشانهٔ ایزدِ آفتاب، ایزدِ ماه و ایزدِ باد نام برده شده و «ایزد بهرام نیز در دهمین تجلی خود به‌صورت اسبی زیبا ظاهر شده است» (یاحقی، ۱۳۸۶: ۷۸-۷۹). در شاهنامه نیز اسب‌ها همواره یاور و همراه قهرمانان هستند. اسبی که امام رضا(ع) برآن سوار است پر از جزئیات تصویر شده و به عنوان مَرکَبی که خیر مطلق (امام) را حمل می‌کند، خود نیز به عنوان عنصر خیر تلقی می‌شود. مَرکَب حامل قهرمان چه در داستان‌های اساطیری و چه در تفکر شیعی همواره نمود رهایی بوده و قدرت قهرمان را تشدید می‌کند. قرارگیری امام رضا(ع) در سطحی بالاتر از سایر عناصر، همراه با هالهٔ نور و مَرکَب، نوعی برتری مکانی و معنوی را در تقابل با دیو و غرق شدگان در دریا القا می‌کند. این جایگاه، امام را به عنوان محور تعادل و واسطهٔ انتقال خیر از سپهر قدسی به جهان آشوب‌زده معرفی می‌کند. «نمودار ۴» روابط هم‌نشینی در تصویر اسب امام رضا(ع) را نشان می‌دهد.

ـ **دیو:** از دیگر اساطیر جانوری شر که در نگاره‌های فالنامه‌ها به‌دفعات و در نگاره‌های با مضامین متنوع قابل مشاهده است، دیو می‌باشد (واحددهکردی، ۱۴۰۱: ۱۰۴). دیوان در تخیل مردم ایران به منزله دشمن قهرمانان نیک، از جایگاه خاصی برخوردارند. اصولاً نبرد با دیوها یکی از ویژگی‌های روایی قصه‌های عامیانه ایرانی است که با شخصیت‌های مذهبی برای بالا بردن مقام و قدرت آنها درآمیخته شده است. از سوی دیگر، مضمون مصور شده بازتابی است از باورهای عامیانه در میان مردم. در برابر حضور این موجودات شر، شیعیان به ائمه متوسل می‌شوند که پناهگاه انسان و مظهر خوبی و خیر هستند (مهدی‌زاده، ۱۳۹۹: ۱۲۶). «در فرهنگ و روایات اسلامی نیز از دیو به شیطان و ابلیس که گمراه کنندهٔ آدمی بر زمین می‌باشند، یاد شده است» (شین‌دشتگل، ۱۳۸۱: ۱۶۰-۱۵۷). در جهان‌بینی ایرانی، هستی به دو بخش اصلی تقسیم می‌شود: سپهر اهورایی (نیکی) و سپهر اهریمنی (بدی). این دوگانگی بنیادین، ساختار کل نظام اسطوره‌ای و دینی ایران باستان را شکل می‌دهد. در این چارچوب، دیو نمایندهٔ نیروهای اهریمنی و نماد مطلق شر است. در اوستا دیوان در زمرهٔ پیروان اهریمن و دشمنان اهورامزدا هستند. در بُندهش، دیوان آفریدگان اهریمن‌اند که برای نابودی آفرینش اهورایی پدید می‌آیند. در منابع آمده است که در نظام اساطیری ایران دیو «جوهر ضد نظم» است؛ یعنی هرچه در جهت نابودی، آلودگی و بی‌نظمی کیهانی باشد، در قلمرو دیوان قرار دارد (بهار، ۱۳۷۵: ۱۶۴). در متون پهلوی متأخر همچون «دینکرد» و «ارداویراف‌نامه»، دیوان نگهبانان دوزخ‌اند و وظیفه دارند گناهکاران را عذاب دهند. این نقش نیز جنبهٔ اخلاقی شر آنها را برجسته می‌کند؛ زیرا دیوان در این آثار نه‌تنها نیروهای کیهانی و ویرانگر، بلکه تمثیل گناهان و تمایلات پلید انسانی هستند (دینکرد، ۱۳۹۹: ۳۱۲). بنابراین در سنت اساطیری و دینی ایران، دیو موجودی شرور است نه از سر نادانی بلکه از روی انتخاب دروغ و دشمنی با نظم و راستی. دیوان مظهر نیروهای ویرانگر، آلودگی، و بی‌نظمی‌اند و وجودشان برای تعریف و تقابل نیکی ضروری است؛ زیرا تنها در برابر شر است که خیر و فرّه ایزدی معنا می‌یابد. دیو در سمت مقابل امام با اندامی بزرگ‌نمایی‌شده، کنشی تهاجمی در تقابل با کنش‌گری امام، نماینده ویرانی و بی‌نظمی است و هم‌نشینی او با انسان‌های برهنه و درمانده، رابطه‌ای سلطه‌گرانه میان شر و قربانیانش را القا می‌کند. بزرگ‌نمایی اندام، چهرهٔ خشن و کنش تهاجمی دیو در کنار بی‌ثباتی محیط پیرامون، تصویری از آشوب و بی‌نظمی کیهانی ارائه می‌دهد. در این نگاره دیو صرفاً دشمن امام نیست؛ بلکه نماد نیرویی است که نظم انسانی را فرو می‌پاشد. قرار گرفتن دیو و امام در دو قاب متقابل فضایی (تقابل ابعاد وجودی) نمایانگر ظلمت در برابر نور و هرج‌ومرج در برابر نظم الهی است. «نمودار ۵» روابط هم‌نشینی تصویر دیو را نشان می‌دهد.

ـ **فرشتگان:** در یکی از نگاره‌ها تصاویری از فرشتگان دیده می‌شود که ناظر نبرد بین امام و دیو هستند و از آن‌جا که همواره در تفکر اسلامی - شیعی به عنوان خیر تلقی شده‌اند، قرارگیری آنها در همان سمتی که امام تصویر شده نشانهٔ حمایت آنها از نیروی



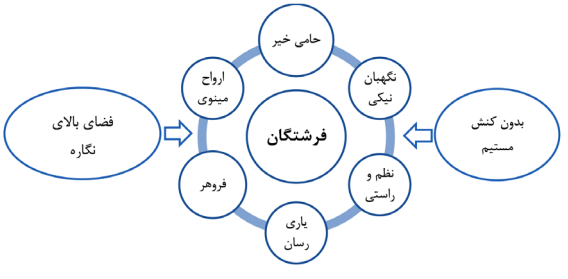
نمودار ۴. روابط همنشینی مَرکَب امام (نگارنده).



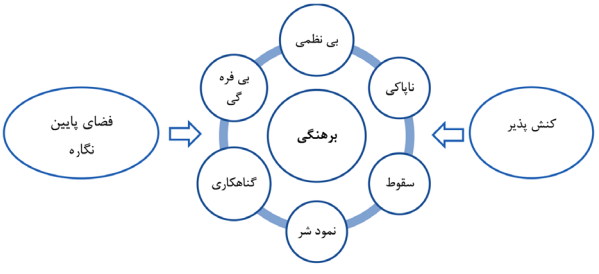
نمودار ۵. روابط هم‌نشینی دیو (نگارنده).

خیر به عنوان یاری رسان الهی است. در اسطوره‌ها و آیین ایران باستان، به‌ویژه در دین زرتشتی، مفهومی شبیه به فرشتگان وجود دارد که در متون اوستایی و پهلوی با نام‌هایی چون "امشاسپندان"، "یزدان (ایزدان)" و "فروهرها" شناخته می‌شوند (اوستا، ۱۳۸۲: ۴۷-۵۱). همچنین در "فروردین‌یشت" نیز از "فروهرها" چنین یاد می‌شود: ارواح مینوی و نگهبان انسان‌های نیک که از جهان مادی پاسداری می‌کنند. «در دین زززدشتی متأخرتر تصویرپردازی تخیلی در مورد این شخصیت‌ها را با فرشتگان بزرگ مسیحی مقایسه کرده‌اند» (هینلز، ۱۴۰۰: ۷۱). بنابراین در اسطوره‌های ایرانی، فرشتگان نماد نیروهای نیک، نظم، راستی و نگاهبانی از هستی‌اند و کارکردی همانند فرشتگان در ادیان ابراهیمی دارند. در نسخه‌هایی که فرشتگان حضور دارند، آنها در بالاترین بخش نگاره و در سمت امام قرار گرفته‌اند. قرارگیری در این جایگاه بدون کنش مستقیم، نقش آنها را به عنوان نیروهای ناظر و حامی خیر تثبیت می‌کند. هم‌نشینی آنها با نور و امام، سپهر قدسی را تکمیل کرده و ساختاری سه‌لایه از جهان (قدسی، انسانی، اهریمنی) پدید می‌آورد.

ـ **انسان‌های برهنه:** انسان‌های نیازمند نجات که در هیبت مردم برهنه در حال غرق شدن در دریا و یا نابود شدن توسط دیو و بلعیده شدن توسط موجودات ترکیبی به مثابهٔ هیولای دریایی دیده می‌شوند، نمود ناتوانی در برابر نیروی شر و حتی به‌نوعی گناهکار محسوب می‌شوند. در متون اسلامی برهنگی همواره مذموم و نکوهیده تلقی شده و در نگاره‌ها به‌ویژه نگاره‌های فالنامه‌ها عمدتاً گناهکارانِ جهنمی برهنه تصویر شده‌اند. در قرآن اشاره شده «پس از خوردن میوه درخت ممنوع توسط آدم و حوا، بدن آنان برهنه و عورتشان آشکار شد و دستور خروج آنان از بهشت صادر گردید» (مکارم شیرازی، ۱۳۷۴: ج۶، ۱۱۴-۱۲۰). بنابراین برهنگی می‌تواند به عنوان شرِ نمود یافته در نگاره تلقی شود. برهنگی در اسطوره‌های ایرانی مفهومی چندوجهی است که در بیشتر موارد معنایی منفی و هشداردهنده دارد. در نظام فکری ایران باستان، «پوشش» نه‌تنها نشان انسانیت و فرهیختگی است، بلکه مرز میان نظم اهورایی و آشوب اهریمنی را نیز مشخص می‌کند. از این‌رو، برهنگی به معنای از دست دادن نظم درونی، سقوط از مقام قدسی و بی‌فرّه شدن است. در شاهنامه فردوسی این مفهوم به‌ویژه در سرگذشت جمشید نمایان است. جمشید، پادشاهی که با فرّه ایزدی فرمان می‌راند، هنگامی که دچار غرور می‌شود و خود را هم‌رتبه با خدا می‌پندارد، «فرّه ایزدی از او بگسلد». این گسست، نماد نوعی «برهنگی روحی و از دست دادن جامهٔ مینوی است که او را از مقام ایزدی به مرتبهٔ انسانی و سپس به تباهی می‌کشاند» (بهار، ۱۳۷۵: ۱۴۹). در متون دینی زرتشتی نیز برهنگی رفتاری ناپسند و نماد ناپاکی است. در وندیداد یکی از بخش‌های اوستا، آمده است که «انسان نباید در برابر آتش یا آب مقدس برهنه باشد، زیرا چنین رفتاری «بی‌حرمتی به اهورامزدا و آلودگی عنصر مقدس» محسوب می‌شود» (اوستا، ۱۳۸۲: ۸۹۶). این پیوند میان پوشش و پاکی نشان می‌دهد که در نظام دینی ایران باستان، جامه نماد محافظت از نیروهای اهریمنی و برهنگی نشانهٔ گسست از نظم اهورایی بوده است. در متون پهلوی نیز این نگرش ادامه دارد. در بندهش، دیوان و نیروهای اهریمنی به صورت «بی‌پوشش و تاریک» توصیف شده‌اند، در حالی که ایزدان و امشاسپندان «در جامهٔ روشن و نورانی» ظاهر می‌شوند (بندهش، ۱۳۸۵: ۷۲-۷۳). از این‌رو برهنگی نه‌تنها فقدان لباس، بلکه نشانهٔ فقدان نور، نظم و تقدس است. بنابراین «در فرهنگ اسطوره‌ای ایران، بدن پوشیده، بدنی فرهنگی و عقلانی است، در حالی که بدن برهنه به طبیعت خام و بی‌خردی نزدیک‌تر است» (آموزگار، ۱۳۸۴: ۶۷). پوشش در این نظام معنایی نه صرفاً عنصری مادی، بلکه حدّفاصل میان انسان و آشوب است. انسانِ پوشیده در نظم اهورایی می‌زید، اما انسانِ برهنه در قلمرو تاریک اهریمن فرو می‌افتد. انسان‌های برهنه در حال غرق‌شدن در پایین‌ترین سطح تصویر و در مجاورت مستقیم با آب متلاطم ترسیم شده‌اند. پیوند تصویری این موجودات با عنصر آب ـ که در این نگاره نه به عنوان عنصر حیات‌بخش، بلکه به صورت نیروی ویرانگر و بلعنده ظاهر شده ـ آنها را در قلمرو شر کیهانی[10] قرار می‌دهد. این جایگاه میانی، آنها را به نقطهٔ کشاکش خیر و شر بدل می‌کند. برهنگی این انسان‌ها



نمودار ۶. روابط هم‌نشینی تصویر فرشتگان (تدوین: نگارنده).



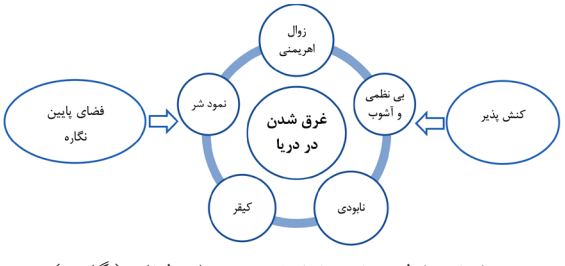
نمودار ۷. روابط هم‌نشینی تصویر برهنگان (تدوین: نگارنده).

Doi: 10.22034/rph.2026.2083762.1212

در پیوند با فرو رفتن در آب و فاصله گرفتن از سپهر نورانی امام، دلالت بر از دست دادن حمایت قدسی و سقوط از نظم معنوی دارد. در این هم‌نشینی برهنگی، غرق‌شدگی و مجاورت با نیروهای اهریمنی به‌صورت زنجیره‌ای تولید معنا می‌کنند و انسان‌ها را به عنوان موجودی آسیب‌پذیر و نیازمند نجات بازنمایی می‌سازند.

ـ غرق شدن در دریای طوفانی: طبیعت همواره در پیدایش تحولات مذهبی مردمانِ باستان و به‌ویژه آریایی‌های ساکن ایران و هند نقشی بی‌بدیل داشته است. اعتقاد به قوای طبیعت به مرور زمان در میان آریایی‌ها به‌صورت اعتقاد به خدایان مختلف درآمد و کم‌کم برای عناصری چون خورشید، ماه، ستارگان و باد، علائمی را اختراع کردند و آنها را قوای خدایی نامیدند. اهمیت چهار عنصر آب و آتش و باد و خاک، بارزترین مظاهر طبیعت از آن نظر بوده که بنابر کهن‌ترین عقاید و باورهای پیشین، این عناصر نمایندهٔ پاکی و سرچشمهٔ زندگی در هستی بوده‌اند (کوشش و کفاشی، ۱۳۹۰: ۱۲۹). بنابراین تعادل در عناصر چهارگانه خیر و نیکی به‌همراه دارد و عدم تعادل عدم خیر و نیکی است؛ پس غلبهٔ هریک از این عناصر به‌هم ریختگی و آشفتگی را منجر شده و شر به‌حساب می‌آید. «در واقع آنچه در طبیعت به‌دلیل به‌هم‌ریختگی و آشفتگی عناصر چهارگانهٔ آب، باد، خاک و آتش به‌وقوع می‌پیوندد و بی‌نظمی طبیعی ایجاد می‌کند از اقسام شر طبیعی قلمداد می‌شود» (واحددهکردی، ۱۴۰۱: ۴۵). در جهان‌بینی اساطیری ایرانی عناصر طبیعی نه‌تنها جلوه‌های مادی، بلکه نمادهای اخلاقی و کیهانی‌اند. در این میان، آب و دریا جایگاهی دوگانه دارند: سرچشمهٔ حیات و پالایش از یک سو و عامل نابودی و بازگشت به آشوب از سوی دیگر. از همین‌رو، «غرق شدن در دریا» در بسیاری از متون ایرانی مفهومی نمادین دارد که با شر، مجازات، و از دست دادن فرّه ایزدی پیوند می‌یابد. در اوستا و متون پهلوی، دریا با نام وَرُوکَشَه[11] یاد شده است؛ دریای اسطوره‌ای بزرگی که سرچشمهٔ همهٔ رودهاست و در مرز میان جهان اهورایی و اهریمنی قرار دارد (بندهش، ۱۳۸۵: ۶۳-۶۴). از این منظر فرو رفتن در دریا نوعی عبور از مرز هستی منظم به سوی بی‌نظمی آغازین است؛ یعنی بازگشت به قلمرو تاریکی و آشوب که ریشه در اهریمن دارد. در حماسهٔ ملی ایران نیز آب و دریا نقشی داورانه و کیفردهنده دارند. در شاهنامه، ضحاک پس از شکست فریدون، دیوان و پیروانش را از دست می‌دهد و بسیاری از آنها به دست دریا نابود می‌شوند: «دریا آنچه ناپاک بود، ببلعید» (فردوسی، ۱۳۸۷: ۱۶۹). این تصویر نشان می‌دهد که دریا در نقش نیرویی از جانب ایزدان، شر و ناپاکی را از میان می‌برد. همچنین «در فرهنگ اساطیری ایران، گذشتن از آب نماد پاکی و تولد دوباره است و غرق شدن در آن نشانهٔ تباهی و کیفر» (مسکوب، ۱۳۷۹: ۵۴). در تأکید بر دوگانگی آب گفته شده: «آب، هم سرچشمهٔ زندگی است و هم نشانهٔ بازگشت به بی‌نظمی آغازین. غرق شدن در آب، نابودی در وجه تاریک طبیعت است» (بهار، ۱۳۷۵: ۱۷۲). در نتیجه در اسطوره‌شناسی ایرانی غرق شدن در دریا نه‌تنها حادثه‌ای طبیعی بلکه کنشی کیهانی است؛ بازگشت از نظم به آشوب، از نور به تاریکی و از فرّه ایزدی به زوال اهریمنی. آب که به‌صورت دریای تیرهٔ طوفانی در پایین نگاره تصویر شده، گرچه در سنت‌های اسطوره‌ای و دینی عنصر پاکی و حیات است، اما در اینجا در پیوند با طوفان، غرق‌شدگی و موجودات موذی به عامل شر طبیعی بدل می‌شود. این دگرگونی معنا حاصل هم‌نشینی آب با سایر عناصر تصویری است و نه ذات مستقل آن. «نمودار ۸» روابط هم‌نشینی غرق شدن در دریای طوفانی را نشان می‌دهد.

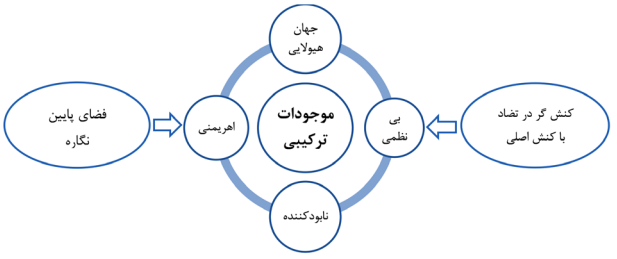
ـ موجودات ترکیبی: در نگارگری ایرانی موجودات ترکیبی از جهانی ناآشنا و نامعقول به‌چشم می‌خورند که ساختاری متفاوت از سایر موجودات دارند. این موجودات که گاه در مقابل خیر و نیکی ایستاده‌اند یا از دل داستان‌های شفاهی بیرون آمده و یا از بطن روایات و احادیث نشأت گرفته‌اند، عمدتاً زاییدهٔ تخیل نگارگران بوده‌اند. جهان هیولایی نگارگری ایرانی گرچه در طول زمان تغییر نموده است اما در ویژگی‌های کلی از مشخصات تکرارشونده‌ای تبعیت می‌کند که منجر به‌تشخیص آن‌ها از موجودات دیگر در نگاره‌هایی با مضامین مشابه می‌شود. ویژگی‌هایی مانند ترکیب انسان و حیوان، حیوان و حیوان، انسان و پرنده و... (واحددهکردی، ۱۴۰۱: ۱۴۴). در اسطوره‌های ایرانی، موجودات ترکیبی (ترکیب انسان، حیوان یا عناصر طبیعی) نماد نیروهای خیر و شر هستند. این دوگانگی از باور زرتشتی به نبرد اهورامزدا و اهریمن ریشه می‌گیرد. موجوداتی چون سیمرغ و چمروش نماینده خیر، دانایی و آبادانی‌اند و به انسان یاری می‌رسانند؛ در مقابل، اژی‌دهاک (زهاک) و کَمَک نماد شر، تباهی و آشوب‌اند. این موجودات فراتر از جهان مادی عمل می‌کنند و مرز میان انسان و مینوی را می‌شکنند. نقش آنها در انتقال مفاهیم اخلاقی، نظم کیهانی و باور به نبرد خیر و شر اساسی است. در بخش پایینی نگاره، موجودات ترکیبی در مجاورت مستقیم با آب متلاطم و انسان‌های گرفتار تصویر شده‌اند. این مجاورت فضایی، آنها را در مرکز شبکهٔ



نمودار ۸. روابط هم‌نشینی غرق شدن در دریای طوفانی (نگارنده).

معنایی شر قرار می‌دهد. هم‌نشینی دیو با موجودات ترکیبی و جانوران موذی، زنجیره‌ای از نشانه‌های اهریمنی می‌سازد که شر را به صورت تدریجی و لایه‌مند بازنمایی می‌کند.

در نگاره «نجات مردم دریا توسط امام رضا(ع)» مفهوم خیر و شر نه از طریق روایت متنی، بلکه از رهگذر سازمان‌دهی فضایی و هم‌نشینی عناصر تصویری شکل می‌گیرد. ترکیب‌بندی کلی نگاره بر محور یک تقابل عمودی استوار است: بخش بالایی تصویر که محل استقرار امام و نیروهای حامی اوست، دیو در مقابل و بخش پایینی که صحنه آشوب، غرق‌شدگی و حضور موجودات اهریمنی را در بر می‌گیرد. این دوگانگی فضایی به‌طور ضمنی یادآور ساختار دوگانه جهان اهورایی و اهریمنی در اسطوره‌های ایرانی است. در این نگاره مفهوم خیر و شر از طریق یک نظام نشانه‌ای چندلایه بازنمایی شده که حاصل تلفیق نمادهای شیعی و اساطیر ایرانی است. «جدول ۲» تحلیل هم‌اندیشی نمادهای شیعی و اساطیر ایرانی در نمونه‌ها را نشان می‌دهد.



نمودار ۹. روابط هم‌نشینی غرق شدن در دریای طوفانی (نگارنده).

نتیجه‌گیری

در نگاره «نجات مردم دریا توسط امام رضا(ع)» مفهوم خیر و شر از طریق هم‌نشینی نمادهای شیعی با اسطوره‌های ایرانی بازآفرینی شده است. هنرمند صفوی با اتکاء همزمان به منابع دینی و اسطوره‌ای، تصویری چندلایه از نبرد ازلی میان نور و تاریکی ارائه می‌کند؛ نبردی که ریشه در هر دو سنت فکری ایرانی و شیعی دارد. شخصیت محوری نگاره، امام رضا(ع)، در مقام قهرمان و نجات‌دهنده ظاهر می‌شود؛ چهره‌ای که در اندیشه شیعی مظهر خیر مطلق و واسطه فیض الهی است. این جایگاه با تصویر قهرمان اسطوره‌ای ایران، یعنی سوشیانت، هم‌ریشه است؛ منجی‌ای که در پایان جهان با اهریمن نبرد کرده و نظم اهورایی را بازمی‌گرداند. در نگاره، امام رضا(ع) در همین نقشِ منجی و پیروز نهایی خیر بر شر بازنمایی شده و این امر نشانگر استمرار اندیشه منجی‌باوری ایرانی در قالب دینی شیعی است. هاله نور پیرامون چهره امام مهم‌ترین نماد تلفیق دو سنت است: این نور از یک‌سو برگرفته از مفهوم نور الهی و نور محمدی در عرفان اسلامی است و از سوی دیگر یادآور «فرّه ایزدی» زرتشتی، نماد مشروعیت مینوی و برگزیدگی شاهان و قهرمانان ایران باستان. بدین‌معنا، امام ادامه همان حاملان فرّه است؛ با این تفاوت که شأن او معنوی و قدسی است. در کنار این عنصر، حضور فرشتگان نیز یکی از نشانه‌های تقویت خیر است؛ فرشتگانی که در تفکر اسلامی نماد رحمت‌اند و در اسطوره‌های ایرانی با امشاسپندان هم‌پایه محسوب می‌شوند. حضور آنان تأکیدی بر پشتیبانی نیروهای اهورایی از قهرمان است. در سوی مقابل، دیوها و موجودات ترکیبی، تجسم نیروهای اهریمنی و نماد

جدول ۲. تحلیل هم‌اندیشی نمادهای شیعی و اساطیر ایرانی (تدوین: نگارنده).

نوع نماد	مصداق در نگاره	منشأ نماد	معنای نمادین	نقش استعاری خیر و شر
قهرمان ـ نجات‌دهنده	شخصیت مرکزی	شیعی/ اسطوره‌ای	تجلی ایمان، هدایت و نجات	نماینده خیر مطلق
هاله نور	دایره نورانی پشت سر امام	شیعی/ اسطوره‌ای	نشانه قداست، پیوند با خداوند	تأکید بر قدرت الهی خیر
مرکب امام	اسب	اسطوره‌ای / شیعی	پاکی، قدرت آسمانی، سرعت رهایی	نیروی الهی خیر
دیو یا موجود اهریمنی	دشمن مردم گرفتار در طوفان دریا	اسطوره‌ای/ شیعی	شر، جهل، نیروهای تاریکی و ویرانی	تجسم شر مطلق
فرشته‌ها	موجودات نورانی در بالای سر امام	شیعی/ اسطوره‌ای	یاری‌رسانی الهی، رحمت و حمایت از مؤمنان	نیروهای حامی خیر
مردم برهنه گرفتار در طوفان	انسان‌های نیازمند نجات	شیعی/ اسطوره‌ای	ناتوانی در برابر شر، نیاز به نجات معنوی	نماد شر
غرق شدن در دریا	انسان‌های در حال غرق شدن	اسطوره‌ای/ شیعی	نماد نابودی، کیفر و بازگشت به آشوب	نماد شر
طوفان و امواج متلاطم	محیط تهدیدکننده	اسطوره‌ای / شیعی	آشوب، گناه، و آزمون الهی	نقش شر
موجودات ترکیبی (انسان-حیوان)	نابودکننده انسان	اسطوره‌ای/ شیعی	مرز میان زمینی و آسمانی، نیروهای میانجی، نابودگر	نقش شر

Doi: 10.22034/rph.2026.2083762.1212

آشوب، دروغ و بی‌نظمی کیهانی‌اند. این موجودات، با بدن‌های دفرمه، چشمان دریده و حرکت‌های تهاجمی، شر را در برابر امام نمایندگی می‌کنند. انسان‌های برهنه و غرق‌شونده نیز نماد انسانِ گناهکار و بی‌فرّه‌اند که از نظم الهی دور شده و در مرز نابودی قرار گرفته‌اند. آب، که در سنت ایرانی و اسلامی معمولاً نشانه پاکی و زایش است، در این نگاره به عنصری ویرانگر تبدیل شده و بر شدت بحران می‌افزاید. تقابل مفهومی خیر و شر تنها در عناصر منفرد نیست، بلکه در روابط میان آنها معنا می‌یابد: خیر با نور، ارتفاع، نظم بصری، کنش نجات‌بخش و حضور نیروهای قدسی معرفی می‌شود؛ در حالی که شر با آشوب بصری، سقوط، بی‌نظمی بدن انسانی و پیوند با عناصر بی‌مهار طبیعت نمود می‌یابد. این شبکه معنایی برآمده از ساختار تصویری صفوی است که در آن نمادهای شیعی با اسطوره‌های پیشااسلامی در فضایی جدید هم‌زیست می‌شوند. درنهایت، نگاره «نجات مردم دریا» تنها یک تصویر مذهبی نیست؛ بلکه نقطه تلاقی دو جهان معنایی است که در دوره صفوی به‌گونه‌ای خلاقانه پیوند خورده‌اند. این اثر نشان می‌دهد که فرهنگ ایرانی در مواجهه با دین رسمی منفعل نبوده، بلکه با بازخوانی و بازآفرینی نمادهای دینی، به شکل‌گیری زبانی تصویری یاری رسانده که هم برای ذهن شیعی و هم برای ناخودآگاه اسطوره‌ای ایرانی قابل درک است. نگاره‌های فالنامه، به‌ویژه این نمونه، میدان مهمی برای مطالعه تعاملات فرهنگی، استمرار اسطوره‌ها و شکل‌گیری مفهوم خیر و شر در ذهنیت ایرانیِ دوره صفوی به‌شمار می‌آیند. تحلیل چنین آثاری امکان درکی عمیق‌تر از تداوم فرهنگی و ساختارهای نمادین ایران صفوی را فراهم می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

۵. Mircea Eliade اسطوره‌شناس و دین‌پژوه رومانیایی

۷. Joseph Campbell John اسطوره‌شناس و نویسنده برجسته آمریکایی

۱۰. رنج یا تباهی مستقل از اراده انسان که ناشی از ساختار خشن یا تصادفی جهان و قوانین طبیعی است.

1. Syntagmatic
2. Paradigmatic Relations
3. Symbol
4. Myth

6. Illud Tempus

8. Saoshyant
9. xvarənah

11. Vourukasha

فهرست منابع فارسی و عربی

- قرآن کریم
- افشاری، مرتضی؛ آیت‌اللهی، حبیب؛ رجبی، محمدعلی (۱۳۸۹)، بررسی روند نمادگرایی شمایل‌ها در نگارگری اسلامی از منظر نشانه‌شناسی، *مطالعات هنر اسلامی*، ۷(۱۳)، ۳۷-۵۴. SID. https://sid.ir/paper/136849/fa
- الیاده، میرچا (۱۳۸۱)، *اسطوره و رمز در اندیشه میرچا الیاده*، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: نشر مرکز.
- الیاده، میرچا (۱۳۸۶)، *چشم‌اندازهای اسطوره*، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: نشر توس.
- آموزگار، ژاله (۱۳۸۴)، *تاریخ اساطیری ایران*، تهران: سمت.
- انصاری، مهدی (۱۴۰۱)، *هنر از دریچه نظریه*، تهران: روزبهان.
- اوستا (۱۳۸۲)، *گزارش و پژوهش: جلیل دوستخواه*، تهران: آگاه.
- بندهش (۱۳۸۵)، *فرنبغ‌دادگی*، ترجمهٔ مهرداد بهار، تهران: توس.
- بهار، مهرداد (۱۳۷۵)، *پژوهشی در اساطیر ایران*، تهران: آگاه.
- پنجه‌باشی، الهه؛ سیفی، مطهره (۱۴۰۳)، مطالعه تحلیلی دو نگاره مرتبط با امام رضا(ع) در فالنامهٔ طهماسبی (۹۶۷-۹۶۲ق) با رویکرد شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی، *فرهنگ رضوی*، ۱(۴۹)، ۷۱-۱۰۱. https://doi.org/10.22034/farzv.2024.418530.1919
- حسینی، سیدابوالقاسم؛ رضیئی، سوریانا (۱۴۰۳)، بررسی نگاره‌های امام رضا(ع) و امام زمان(ع) از نظر فرم و محتوا در فالنامه طهماسبی نسخهٔ درسدن، *فصلنامه عصر آدینه*، ۱۷(۳۹)، ۳۰-۶. magiran.com/p2824681
- دینکرد (۱۳۹۹)، *کتاب سوم، بازسازی نوشتار پهلوی، آوانویسی، ترجمه و یادداشت: فریدون فضلیت*، تهران: نشر برسم.
- رضایی، ابوالفضل؛ صدریان، زهرا (۱۳۹۸)، بررسی و تحلیل قصیده النازلون علی الریح با تکیه بر محور جانشینی و همنشینی، *ادب عربی*، ۱۱(۲)، ۴۵-۶۵. https://doi.org/10.22059/jalit.2019.266857.611977
- ستاری، جلال (۱۳۸۹)، *جهان اسطوره شناسی. آئین اسطوره*، تهران: نشر مرکز.
- سجودی، فرزان (۱۳۹۵)، *نشانه‌شناسی کاربردی*، تهران: نشر علم.
- سیدخلیل‌اللهی، سارا؛ ابوالقاسمی، محسن (۱۳۹۸)، جلوه‌های تصویری و نوشتاری فرّه یا خورّه بر سکه‌های ساسانی (۲۲۴-۶۵۱م.)، *مجله پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران*، ۹(۲۲)، ۱۹۷-۲۱۶. https://doi.org/10.22084/NBSH/۱۰۱۸۰۲/۱۷۱۸۹/۲۰۱۹
- شین‌دشتگل، هلن (۱۳۸۱)، مظاهر خیر و شر در نگارگری عهد تیموریان و صفویان، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشکده هنر: دانشگاه الزهرا.

- علی‌پور، مرضیه (۱۳۹۴)، آیکونوگرافیک جلوه‌های بصری توسل به امام رضا(ع) در نگارگری، *فرهنگ رضوی*، ۳(۱۱)، ۱۹۸-۲۱۴. https://doi.org/20.1001.1.23452560.1394.3.11.7.7
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۷)، *شاهنامه بر پایهٔ چاپ مسکو*، تهران: هرمس.
- قمی، عباس (۱۳۶۹)، *مفاتیح الجنان*، تهران: فرهنگ اسلامی.
- کمبل، جوزف (۱۴۰۰)، *سفر قهرمان*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.
- کوشش، رحیم؛ کفاشی، امیررضا (۱۳۹۰)، بررسی تطبیقی نمادینگی عناصر طبیعت در شاهنامه، *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، ۷(۲۴)، ۱۲۹-۱۵۶. https://doi.org/20.1001.1.20084420.1390.7.24.5.7
- کوماراسوامی، آناندرا (۱۳۸۹)، *هنر و نمادگرایی سنتی*، ترجمهٔ صالح طباطبایی، تهران: انتشارات بهار.
- مسکوب، شاهرخ (۱۳۷۹)، *مقدمه‌ای بر رستم و اسفندیار*، تهران: فرزان‌روز.
- مکارم شیرازی، ناصر (۱۳۷۴)، *تفسیر نمونه*، (ج ۶)، تهران: دارالکتب الاسلامیه.
- مهدی‌زاده، علیرضا (۱۳۹۹)، *فالنامه تهماسبی*، تهران: سوره مهر.
- ناجی‌صالح، حسین؛ حجازی، بهجت‌السادات؛ محسنی‌نیا، ناصر (۱۴۰۲)، تحلیل نشانه معناشناختی استعارهٔ مفهومی نور و فرّهٔ ایزدی در اندیشهٔ سهروردی، *فنون ادبی*، ۱۵(۴۲)، ۱۰۶-۸۷. https://doi.org/10.22108/liar.2023.135970.2210
- هینلز، جان (۱۴۰۰)، *شناخت اساطیر ایران*، ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران: چشمه.
- واحددهکردی، فرزانه (۱۴۰۱)، تحلیل نمود گروتسک در مصادیق شر در نگاره‌های فالنامه‌ها بر اساس آراء کایزر، باختین، هارفام و کوریلوک، *رسالهٔ دکتری*، دانشگاه آزاد اصفهان، اصفهان. http://thesis.khuisf.ac.ir/thesis
- واحددهکردی، فرزانه و فنایی، زهرا (۱۴۰۳). بازخوانی و تحلیل شر در نگاره‌های فالنامه‌ی پراکنده‌ی تهماسبی بر اساس آراء متفکران اسلامی. الهیات هنر، https://doi.org / 10.22034/toa.2024.712104 برگرفته از https://el.itaihe.ac.ir/
- واحددوست، مهوش (۱۳۸۲)، *رویکردهای علمی به اسطوره‌شناسی*، تهران: سروش.
- یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۶)، *فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی*، تهران: فرهنگ معاصر.
- یاکوبسن، رومن؛ جمعی از نویسندگان (۱۳۹۴)، *ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی، مجموعه مقالات*، گردآوری و ترجمهٔ فرزان سجودی، تهران: انتشارات سوره مهر.

فهرست منابع لاتین

- Farhad, Massumeh & Bagci, Serpil, (2009*), Falnama: The Book of Omen*, the Arthur M. Sackler and free Gallery of art, Smithsonian Institution: Washington D.C.
- Cassirer, Ernst, (1944), *An Essay on Man*, New Haven: Yale University Press
- Canby, Sheila R. (1993). *Persian Painting*. London: British Museum Press