

Creativity in Iranian Illuminated Manuscripts: A Study of layout, Decorative Motifs, and Color Schemes in Three Ilkhanid (Demotte), Baysunghur, and Shah Tahmasp *Shāhnāmas*

Seyede Somaye Mohsenian¹ 



Abstract

Purpose: Illustrated Iranian *Shāhnāmas* are among the most significant examples of the art of book decoration, in which the interplay between deeply rooted artistic traditions and the individual creativity of artists is clearly manifested. The present study aims to identify and compare the manifestations of creativity and innovation in three outstanding manuscripts—the Ilkhanid *Shāhnāma* (Demotte), the Baysunghur *Shāhnāma*, and the Shah Tahmasp *Shāhnāma*. It seeks to demonstrate how innovation in the art of book decoration within these manuscripts is realized through the re-creation of visual elements while remaining within established traditions. The study primarily focuses on three key components—page layout, ornamental design, and color application—as the principal domains through which creativity and innovation are articulated.

Method: This qualitative study employs a descriptive–analytical and comparative approach. Data were collected through library-based research and the visual analysis of selected images from the three *Shāhnāma* manuscripts. The analytical process examines and compares geometric page structures, compositional strategies, the type and diversity of decorative motifs, chromatic harmony, and the organization of text and image as indicators of innovation.

Findings: The findings indicate that each of the three *Shāhnāmas* presents a distinct model of creativity within the framework of Iranian book decoration. The Demotte *Shāhnāma* (Ilkhanid period) is characterized by dynamic compositions, a wide variety of motifs, and a bolder use of color; the Baysunghur *Shāhnāma* (Timurid period) places greater emphasis on geometric order, visual balance, and structural coherence; and the Shah Tahmasp *Shāhnāma* (Safavid period) represents the pinnacle of innovation through the complex integration of motifs, chromatic richness, and the precise harmony between text and image. Comparative analysis reveals that the creative differences among these works stem from artists' individual interpretations of shared traditional principles.

Conclusion: The results demonstrate that creativity in illustrated Iranian *Shāhnāmas* does not imply a rupture with tradition, but rather emerges through the re-creation and diversification of established patterns. The comparative examination of these three majors Iranian *Shāhnāmas* shows that innovation in the art of book decoration is a conscious and systematic process, closely tied to the historical and cultural context of each work, and that it has played a crucial role in the continuity and vitality of Iranian book arts.

Keywords

Persian Art; Illuminated Manuscripts; Creativity; Ilkhanid (Demotte) *Shāhnāma*; Baysunghur *Shāhnāma*; Shah Tahmasp *Shāhnāma*; Page Layout; Ornamental Design; Color Application; Artistic Tradition

Citation: Received: 5 Jun. 2026; Revised: 22 Aug. 2026; Accepted: 11 Sep. 2026; Available Online: 24 Sep. 2026. *Librarianship and Information Organization Studies*, 37(3), 236-280. Doi: 10.30484/NASTINFO.2026.3954.2369

Article Type: Research Article

Article history:

Received: 5 Jun. 2026

Revised: 22 Aug. 2026

Accepted: 11 Sep. 2026

Available Online: 24 Sep. 2026

1. Assistant professor, National Library and Archives of Iran, Tehran, Iran; s-mohsenian@nlai.ir



Publisher: National Library and Archives of I.R. of Iran
© The Author.

Introduction

The art of Persian manuscript illumination represents one of the most sophisticated traditions in Islamic art, with illustrated *Shāhnāmas* occupying a particularly prominent position within this heritage. These monumental epic manuscripts not only preserve the national epic of Iran but also serve as exceptional documents of artistic evolution across different historical periods. The interplay between deeply rooted artistic conventions and the individual creative agency of illuminators, calligraphers, and painters manifests distinctly across various schools of Persian painting. However, the precise mechanisms through which creativity and innovation emerge within the framework of established traditions have remained insufficiently explored in scholarly literature. The central research problem addressed by this study concerns the identification and comparative analysis of creative expressions in three landmark *Shāhnāma* manuscripts, each representing a pivotal moment in the development of Persian book arts. While previous scholarship has extensively examined these manuscripts individually from art historical perspectives, systematic comparative investigation focusing specifically on manifestations of creativity across the Ilkhanid, Timurid, and Safavid periods remains limited. This study seeks to fill this gap by examining how artists working within different historical contexts negotiated the relationship between tradition and innovation, thereby contributing to our understanding of creative processes in traditional Islamic book arts.

Purpose

The primary objective of this research is to identify, analyze, and compare the manifestations of creativity and innovation in three outstanding illustrated *Shāhnāma* manuscripts: the Ilkhanid *Shāhnāma* (commonly known as the Demotte *Shāhnāma*), the Baysunghur *Shāhnāma*, and the Shah Tahmasp *Shāhnāma*. The study aims to demonstrate how innovation in the art of book illumination within these manuscripts is realized through the re-creation and reinterpretation of visual elements while maintaining continuity with established artistic traditions. By focusing on three key components—page layout, ornamental design, and color application—as the principal domains through which creativity and innovation are

articulated, this research seeks to develop a comprehensive framework for understanding artistic creativity in Persian manuscript traditions. Additionally, the study aims to elucidate the relationship between individual artistic expression and collective traditional practices, revealing how each manuscript represents a distinct model of creative engagement with shared visual vocabulary and compositional principles.

Method

This qualitative study employs a descriptive–analytical and comparative approach, combining art historical analysis with systematic visual examination. Data were collected through library-based research and the detailed visual analysis of selected images from the three Shāhnāma manuscripts. The sampling strategy involved the selection of representative pages from each manuscript, ensuring comprehensive coverage of diverse compositional types, decorative schemes, and subject matters. The analytical framework encompasses multiple dimensions of visual organization: geometric page structures including text block proportions, margin configurations, and framing devices; compositional strategies encompassing figure placement, spatial arrangement, and narrative presentation; the typology and diversity of decorative motifs including vegetal, geometric, and epigraphic elements; chromatic harmony, pigment selection, and color relationships; and the integration and organization of text and image as unified visual fields. Comparative analysis was conducted systematically across these parameters to identify both shared conventions and distinctive innovations.

Findings

The comparative analysis reveals distinct patterns of creativity and innovation characteristic of each manuscript. The Demotte Shāhnāma, produced during the Ilkhanid period in the fourteenth century, demonstrates remarkable experimentation in compositional structures and pictorial space. Its paintings exhibit dynamic arrangements with figures distributed across multiple spatial planes, innovative approaches to landscape representation, and a notable variety in decorative motifs that reflects the eclectic visual culture of Ilkhanid Iran. The color palette demonstrates boldness and experimentation,

with unexpected chromatic combinations and varying degrees of saturation that contribute to the expressive power of the paintings. This manuscript represents a period of creative ferment in which artists actively explored new visual possibilities while maintaining connections with earlier traditions.

The Baysunghur Shāhnāma, produced in the Timurid royal workshop during the early fifteenth century, embodies a different model of creativity characterized by refinement, systematization, and structural coherence. The manuscript displays meticulous attention to geometric page organization, with precisely calculated proportions governing the relationship between text block, margins, and painted surface. Compositional strategies emphasize balance and clarity, with figures arranged in carefully structured groupings that enhance narrative legibility. The decorative vocabulary demonstrates sophisticated development of Timurid ornamental traditions, with intricate arabesques, precise geometric patterns, and elegant calligraphic elements integrated into unified designs. Color application emphasizes harmony and subtlety, with carefully calibrated relationships between hues that create visual cohesion across the manuscript.

The Shah Tahmasp Shāhnāma, created in the Safavid royal atelier during the sixteenth century, represents the culmination of Persian manuscript illumination traditions and demonstrates the most complex integration of innovative elements. Page layouts achieve unprecedented sophistication through the seamless integration of text and image, with painted surfaces extending into margins and decorative frames that create unified visual fields. The manuscript exhibits extraordinary richness and diversity in ornamental design, combining elements from Timurid, Turkmen, and early Safavid traditions into syntheses of remarkable complexity. Color application reaches new levels of chromatic sophistication, with masterful handling of pigments, subtle gradations, and complex color relationships that enhance both decorative effect and narrative expression. The precise coordination between textual and visual elements demonstrates the culmination of centuries of development in Persian book arts.

Conclusion

The findings of this comparative study demonstrate that creativity in illustrated Iranian Shāhnāmas does not manifest as rupture or rejection of tradition, but rather emerges through the conscious re-creation, reinterpretation, and diversification of established patterns and principles. Each of the three manuscripts examined presents a distinct model of creative engagement with traditional visual language: The Demotte Shāhnāma exemplifies experimental innovation during a period of artistic formation; the Baysunghur Shāhnāma demonstrates systematic refinement and structural elaboration within a highly organized workshop context; and the Shah Tahmasp Shāhnāma represents synthetic innovation through the complex integration and transformation of diverse traditional elements. The comparative examination reveals that innovation in the art of Persian book illumination is a conscious and systematic process, deeply embedded in the historical, cultural, and institutional contexts of each work. The creative differences among these manuscripts stem from individual artists' interpretations of shared traditional principles, demonstrating that tradition provides not constraint but rather a vocabulary and grammar through which creative expression can be articulated. This study contributes to broader understandings of creativity in traditional arts, revealing how innovation operates through dialogue with established practices rather than through their abandonment. The findings have implications for art historical methodology, suggesting the value of systematic comparative approaches for understanding creative processes in manuscript traditions, and for contemporary discussions of creativity in Islamic art, challenging assumptions about the relationship between tradition and innovation.

Acknowledgments

I hereby express my sincere gratitude and appreciation to the esteemed and distinguished scholar, Dr. Mohammad Taghi Ashouri, Professor at the University of Art, Tehran. His invaluable guidance, keen insight, and constructive feedback throughout the course of this research paved the way for my work and significantly enhanced its quality. I consider it a great honor to have studied under his mentorship and pray to the Almighty for his continued health and success.

Conflict of Interest

There is no conflict of interest regarding this article.

خلاقیت در هنر کتاب‌آرایی ایران: بررسی مؤلفه‌های صفحه‌آرایی، طراحی نقوش و رنگ‌گذاری در سه شاهنامه ایلخانی (دموت)،

بایسنغری و طهماسبی

سیده سمیه محسنیان^۱

چکیده

هدف: شاهنامه‌های مصور ایرانی از مهم‌ترین نمونه‌های هنر کتاب‌آرایی به شمار می‌آیند که در آن‌ها پیوند میان سنت‌های ریشه‌دار هنری و خلاقیت فردی هنرمندان به روشنی قابل‌مشاهده است. پژوهش حاضر با هدف شناسایی و مقایسه جلوه‌های خلاقیت و نوآوری در سه نسخه برجسته (شاهنامه ایلخانی، شاهنامه بایسنغری و شاهنامه طهماسبی) تدوین شده است. این پژوهش می‌کوشد نشان دهد که نوآوری در هنر کتاب‌آرایی در این شاهنامه‌ها، چگونه در چهارچوب سنت‌های تثبیت‌شده و از طریق بازآفرینی عناصر بصری تحقق یافته است. تمرکز اصلی پژوهش بر سه مؤلفه کلیدی صفحه‌آرایی، طراحی نقوش و رنگ‌گذاری که عرصه‌های خلاقیت و نوآوری را فراهم کرده است، می‌باشد.

روش: این پژوهش از نوع کیفی و با رویکرد توصیفی - تحلیلی و تطبیقی انجام شده است. داده‌ها از طریق مطالعات کتابخانه‌ای و تحلیل بصری گزیده‌ای از تصاویر سه شاهنامه موردنظر گردآوری شده‌اند. در فرآیند تحلیل، ساختار هندسی صفحات، شیوه‌های ترکیب‌بندی، نوع و تنوع نقوش تزئینی، هارمونی رنگی و نحوه سازمان‌دهی متن و تصویر به‌عنوان شاخص‌های نوآوری موردبررسی و مقایسه قرار گرفته‌اند.

یافته‌ها: یافته‌ها نشان می‌دهد که هر یک از این سه شاهنامه، الگوی متفاوتی از خلاقیت را در چهارچوب سنت کتاب‌آرایی ایرانی ارائه می‌کند. شاهنامه ایلخانی (دوره ایلخانی) با پویایی ترکیب‌بندی، تنوع نقوش و جسارت بیشتر در رنگ‌گذاری شناخته می‌شود؛ شاهنامه بایسنغری (دوره تیموری) بیش از همه بر نظم هندسی، تعادل بصری و انسجام ساختاری تأکید دارد و شاهنامه طهماسبی (دوره صفوی) اوج نوآوری را در تلفیق پیچیده نقوش، غنای رنگی و هماهنگی دقیق میان متن و تصویر به نمایش می‌گذارد. تحلیل تطبیقی نشان می‌دهد که تفاوت‌های خلاقانه این آثار حاصل تفسیرهای فردی هنرمندان از قواعد مشترک هنر سنتی است.

نتیجه‌گیری: نتایج این پژوهش بیانگر آن است که خلاقیت در شاهنامه‌های مصور ایرانی نه به معنای گسست از سنت، بلکه در قالب بازآفرینی و تنوع‌بخشی به الگوهای تثبیت‌شده تحقق یافته است. ازاین‌رو خلاقیت در هنر کتاب‌آرایی ایران واجد ماهیتی درون‌سنتی و فرایندی است و با تلقی مدرن مبتنی بر گسست از گذشته تفاوت بنیادین دارد. بررسی تطبیقی سه شاهنامه ایلخانی، بایسنغری و طهماسبی نشان می‌دهد که خلاقیت و نوآوری در هنر کتاب‌آرایی فرآیندی آگاهانه، نظام‌مند و وابسته به بستر تاریخی - فرهنگی هر اثر است و نقش مهمی در تداوم و پویایی هنر کتاب‌آرایی ایرانی ایفا کرده است. در سنت زیبایی‌شناسی کتاب‌آرایی در این سه شاهنامه شاخص، خلاقیت نه در نفی قواعد، بلکه در بازتفسیر آگاهانه اصول تثبیت‌شده و به‌کارگیری خلاقانه آن‌ها در پاسخ به نیازهای روایی، بصری هر دوره تحقق می‌یابد. ازاین‌رو، خلاقیت و نوآوری به‌مثابه گفت‌وگویی مستمر با سنت معنا می‌شود که امکان تحول تدریجی و بیان فردی را فراهم می‌سازد.

کلیدواژه‌ها

خلاقیت، نوآوری، کتاب‌آرایی، شاهنامه ایلخانی (دموت)، شاهنامه بایسنغری، شاهنامه طهماسبی، صفحه‌آرایی، طراحی نقوش، رنگ‌گذاری

استناد: محسنیان، سیده سمیه (۱۴۰۵). خلاقیت در هنر کتاب‌آرایی ایران: بررسی مؤلفه‌های صفحه‌آرایی، طراحی نقوش و رنگ‌گذاری در سه شاهنامه ایلخانی (دموت)، بایسنغری و طهماسبی. *مطالعات کتابداری و سازماندهی اطلاعات*، ۳۷ (۳)، ۲۸۰-۲۳۶.

Doi: 10.30484/NASTINFO.2026.3954.2369

فصلنامه مطالعات کتابداری و سازماندهی اطلاعات، ۳۷ (۳)، پاییز ۱۴۰۵

نوع مقاله: پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۵/۰۳/۱۵

دریافت آخرین اصلاحات:

۱۴۰۵/۰۵/۳۱

پذیرش: ۱۴۰۵/۰۶/۲۰

تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۷/۰۲



ناشر: سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران
© نویسنده

هنر کتاب‌آرایی ایرانی، به‌ویژه در نسخه‌های نفیس ادبی، یکی از پیچیده‌ترین نظام‌های سازمان‌دهی بصری در هنر سنتی ایران به شمار می‌آید؛ نظامی که در آن متن، تصویر و تزئین نه به‌صورت عناصر مستقل، بلکه در قالب ساختاری هم‌بسته و معنادار با یکدیگر تعامل می‌یابند. شکل‌گیری این هنر بر پایه شبکه‌ای از نسبت‌های بصری، هماهنگی رنگی و سامان‌دهی دقیق اجزای صفحه استوار است؛ به‌گونه‌ای که جلوه‌های ظاهری اثر همواره حامل دلالت‌هایی فراتر از زیبایی حسی و متصل به لایه‌های فرهنگی، رمزی و فکری جهان‌بینی اسلامی - ایرانی‌اند. در چنین بستری، پرسشی بنیادین مطرح می‌شود: در هنری که اساس آن بر پابندی به قواعد موروثی، پیروی از سنت استوار است، جایگاه خلاقیت و نوآوری چگونه قابل تبیین است؟

اهمیت این پرسش زمانی آشکارتر می‌شود که مفهوم خلاقیت در گفتمان معاصر، غالباً با مفاهیمی چون گسست، فردیت برجسته و نفی ساختارهای پیشین و گسست از گذشته پیوند خورده است. در مقابل، پژوهش‌های نظری نشان می‌دهد که این تلقی، قابلیت تبیین سازوکارهای نوآوری و خلاقیت در هنرهای سنتی، به‌ویژه کتاب‌آرایی ایرانی، را ندارد و نیازمند بازخوانی در چهارچوب نظام‌های فکری غیرمردن است و باید در چهارچوب زیبایی‌شناسی و جهان‌بینی سنتی ایران بازتعریف شود (Averill, 2005; Pope, 2005). در این چشم‌انداز، آفرینش و خلاقیت هنری ماهیتی درون‌سنتی، تدریجی و بازآفرینانه دارد. به بیان دیگر، خلاقیت نه به‌منزله نفی قواعد، بلکه به‌صورت تفسیر شخصی، بازترکیب آگاهانه و نوسازی اصول تثبیت‌شده بروز می‌یابد (Pope, 2005). چنین رویکردی با آرای نظریه‌پردازانی چون کوماراسوامی هم‌خوان است که هنر سنتی را عرصه‌ای برای بازتاب نظم متعالی می‌دانند؛ نظامی که هنرمند با آگاهی و مهارت، آن را در صورت‌های بصری متجلی می‌سازد، نه آنکه در پی رقابت با منشأ آفرینش باشد (کوماراسوامی، ۱۳۸۹). از این منظر، کنش هنری حاصل گفت‌وگوی خلاقانه با میراث بصری است؛ گفت‌وگویی که در آن، قواعد به‌مثابه محدودیت تلقی نمی‌شوند، بلکه امکان بسط، تنوع و تعمیق بیان را فراهم می‌آورند. بنابراین، تحلیل خلاقیت در کتاب‌آرایی ایرانی مستلزم شناسایی سازوکارهایی است که امکان تحول را در دل ساختاری تثبیت‌شده فراهم می‌کنند. این سازوکارها را می‌توان در سه محور بنیادین

زیبایی‌شناسی سنتی بازشناخت. نخست، نظام تناسبات بصری که شالوده آرایش صفحه، جای‌گذاری متن و تصویر و ارتباط اجزای مختلف را سامان می‌دهد و ساختاری منسجم و قابل‌توسعه پدید می‌آورد (Nasr, 1987). دوم، نظام دلالت‌های بصری که از طریق رنگ و نقش، مفاهیمی فراتر از سطح صوری را به مخاطب منتقل می‌کند و تجربه ادراکی اثر را تعمیق می‌بخشد (Grabar, 1992). سوم، گرایش به فاصله‌گیری از بازنمایی صرف طبیعت و حرکت به سوی بیان غیرمستقیم و گزیده‌پردازانه که امکان برجسته‌سازی لایه‌های معنوی و ذهنی اثر را فراهم می‌آورد (Ettinghausen & Grabar, 1987; Ardalan & Bakhtiar, 1973). در چنین چهارچوبی، هنرمند کتاب‌آرا با اتکا به مهارت، دانش بصری و تجربه، قادر است در دل نظمی از پیش تعریف‌شده، تنوع، تحرک و بیان شخصی ایجاد کند. برای فهم عینی این سازوکارهای خلاقیت و نوآوری در کتاب‌آرایی ایران، بررسی نمونه‌های شاخص تاریخی ضرورت می‌یابد. در میان آثار کتاب‌آرایی ایران، شاهنامه‌های مصور به واسطه جایگاه محوری خود در فرهنگ ایرانی، حمایت‌های درباری و گستره روایت‌های حماسی، بستری ممتاز برای تجلی خلاقیت و نوآوری فراهم آورده‌اند. سه نسخه برجسته شاهنامه ایلخانی، شاهنامه بایسنغری و شاهنامه طهماسبی، به دلیل تعلق به سه دوره تاریخی متمایز و برخورداری از رویکردهای متفاوت در سامان‌دهی صفحه، طراحی نقوش و به‌کارگیری رنگ، امکان بررسی تطبیقی شیوه‌های متنوع مواجهه هنرمندان با سنت را فراهم می‌کنند. تمایزهای قابل‌مشاهده میان این آثار در حوزه‌های صفحه‌آرایی، طراحی نقوش و نظام رنگ‌گذاری، زمینه‌ای مناسب برای واکاوی چگونگی شکل‌گیری خلاقیت و نوآوری در هنر سنتی فراهم می‌آورد. بر این اساس، پرسش اصلی پژوهش حاضر آن است که مظاهر و سازوکارهای خلاقیت و نوآوری هنری در سنت کتاب‌آرایی ایرانی، با تمرکز بر سه مؤلفه صفحه‌آرایی، طراحی نقوش و رنگ‌پردازی، در شاهنامه‌های ایلخانی، بایسنغری و طهماسبی چگونه شکل گرفته و چه تفاوت‌ها و اشتراک‌هایی را نشان می‌دهد. هدف این پژوهش، تبیین شیوه‌هایی است که هنرمندان هر دوره، با حفظ پیوند خود با بنیان‌های زیبایی‌شناختی سنتی و در پاسخ به شرایط تاریخی و فرهنگی زمانه و با تکیه بر ذوق شخصی (سبک فردی)، زبان بصری هنر کتاب‌آرایی را به تدریج دگرگون ساخته‌اند. این رویکرد، افزون بر تعمیق درک سیر تحول شاهنامه‌های مصور، الگویی نظری برای فهم پویایی و ظرفیت تحول‌پذیری هنرهای سنتی در نسبت میان تداوم و تغییر ارائه

می‌دهد. این واکاوی نه تنها درک ما از سیر تحول این شاهکارها را عمق می‌بخشد، بلکه الگویی نظری برای فهم پویایی و ظرفیت بررسی خلاقیت و نوآوری در دیگر هنرهای سنتی در نسبت میان تداوم و تغییر ارائه می‌دهد.

پیشینه پژوهش

مطالعات حوزه کتاب‌آرایی ایرانی عموماً با رویکردهای تاریخی - توصیفی و ساختاری - تحلیلی به بررسی سیر تحول، ویژگی‌های بصری و جنبه‌های فنی نسخه‌های خطی پرداخته‌اند. این پژوهش‌ها، اگرچه بنیان دانشی گسترده‌ای درباره سنت‌های کتاب‌آرایی ایران فراهم کرده‌اند، اما تمرکز غالب آن‌ها بر توصیف ساختارها و سبک‌شناسی دوره‌ای، موجب شده است که سازوکارهای خلاقیت و نوآوری در چهارچوب این سنت‌های تثبیت‌شده کمتر به صورت مستقل و تحلیلی بررسی شود.

ازجمله منابع بنیادین در این حوزه، کتاب «کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی» تألیف مایل هروی (۱۳۷۲) است که با نگاهی جامع به مؤلفه‌هایی چون صفحه‌آرایی، خوشنویسی، تذهیب، نگارگری و رنگ‌گذاری در بستر تمدن اسلامی می‌پردازد. این اثر ضمن تبیین روندهای تاریخی و الگوهای رایج کتاب‌آرایی، به نقش ذوق، مهارت و انتخاب‌های هنرمندانه کاتبان و مصوران اشاره دارد؛ هرچند تمرکز اصلی آن بر توصیف تاریخی است و مفهوم خلاقیت به عنوان مقوله‌ای تحلیلی به طور مستقل مورد بحث قرار نمی‌گیرد. در ادامه، کتاب *نسخه‌شناخت (پژوهشنامه نسخه‌شناسی نسخ خطی فارسی)* تألیف صفری آق‌قلعه (۱۳۹۰) به عنوان یکی از آثار شاخص در حوزه نسخه‌شناسی، چهارچوبی نظام‌مند برای شناخت ساختار مادی و بصری نسخه‌های خطی فارسی ارائه می‌دهد. این اثر به بررسی مؤلفه‌هایی چون کاغذ، مرکب، قطع، صفحه‌بندی، آرایش متن، تزئینات و عناصر وابسته به کتاب‌آرایی می‌پردازد و از این حیث، منبعی پایه برای تحلیل ساختار صفحه‌آرایی نسخه‌های مصور به شمار می‌آید. با این حال، رویکرد غالب اثر توصیفی - فنی است و به تحلیل خلاقیت و نوآوری در این ساختارها نمی‌پردازد. البته هرچند داده‌های نسخه‌شناختی می‌توانند زمینه‌ای ارزشمند برای تحلیل هنر کتاب‌آرایی فراهم کنند، اما بدون چهارچوب نظری روشن، امکان واکاوی خلاقیت و نوآوری هنرمندان به صورت نظام‌مند محدود خواهد بود. این نکته، ضرورت رویکردهای

تحلیلی مکمل در مطالعات کتاب‌آرایی را برجسته می‌سازد. از منظر نظری، پژوهش پیروگرام (۱۳۹۳) درباره مبانی خلاقیت در هنر سنتی ایران، خلاقیت را فرآیندی تدریجی، درونی و مبتنی بر ممارست و وفاداری به اصول سنتی می‌داند. این دیدگاه، با تأکید بر بازتفسیر قواعد به‌جای گسست از آن‌ها، چهارچوب مفهومی مناسبی برای تحلیل خلاقیت در هنر کتاب‌آرایی و به‌ویژه نسخه‌های مصور شاهنامه فراهم می‌آورد. این نگرش، پایه‌ای نظری برای تحلیل «خلاقیت درون‌سنتی» در مطالعات کتاب‌آرایی فراهم می‌سازد و مکمل ارزشمندی برای پژوهش‌های توصیفی - تاریخی محسوب می‌شود. پژوهش بهروزی‌پور (۱۳۹۸) در مقاله «صورت، بیان و معنا در نگارگری ایران بر پایه دیدگاه‌های دینی و عرفانی تیتوس بورکهارت و سیدحسین نصر»، به ارائه چهارچوبی فلسفی و زیبایی‌شناختی برای درک عمیق‌تر هنر اسلامی، از جمله کتاب‌آرایی، می‌پردازد. این مقاله با استناد به آرای سنت‌گرایانی چون بورکهارت و نصر، اصولی چون تقدم معنا بر صورت، نمادگرایی رنگ و فرم، فضاسازی عرفانی (با تأکید بر عدم بعدنمایی طبیعی)، و نقش محوری ادبیات و شعر را به‌عنوان مبانی نظری حاکم بر هنر اسلامی تبیین می‌کند. در حوزه رنگ‌گذاری نسخه‌های خطی، مطالعات فنی - تاریخی کریمی (۱۳۹۶) و بهادری و بحرالعلومی (۱۳۹۶) نشان می‌دهد که نظام رنگی کتاب‌آرایی ایرانی حاصل تلفیق دانش مواد، مهارت‌های اجرایی و ذوق هنری است. این پژوهش‌ها بر نقش ترکیب رنگ‌های مکمل و متضاد و هماهنگی رنگ با ساختار کلی صفحه تأکید دارند و به‌طور ضمنی به‌نوعی خلاقیت زیباشناختی در چهارچوب سنت اشاره می‌کنند، هرچند مفهوم خلاقیت به‌صورت مستقل محور تحلیل قرار نگرفته است. در ادامه، عظیمی‌نژاد^۱ و همکاران (۲۰۱۹) در تحلیل تذهیب‌های نسخه هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا نشان داده‌اند که نوآوری در نقوش تذهیبی غالباً از طریق بازآرایی قواعد هندسی، تنوع در ترکیب‌بندی و بازتفسیر نمادهای سنتی شکل می‌گیرد. این پژوهش نیز خلاقیت را بیشتر به‌عنوان پیامد تغییرات فرمی مطرح می‌کند تا مقوله تحلیلی مستقل. در تازه‌ترین پژوهش‌ها، صفری و آقاصفری^۲ (۲۰۲۳) با بررسی اصول صفحه‌آرایی نسخه‌های خطی ایرانی، به تحلیل نسبت‌های هندسی، تعادل متن و تصویر و نظام قاب‌بندی

^۱ Aziminezhad

^۲ Safari & Aghasafari

پرداخته‌اند. این پژوهش تصویری دقیق از ساختار بصری صفحه‌آرایی ارائه می‌دهد، اما نقش خلاقیت فردی هنرمند در تحول این الگوهای تثبیت‌شده کمتر موردتوجه قرار گرفته است. مرور انتقادی این منابع نشان می‌دهد که باوجود غنای مطالعات تاریخی، نسخه‌شناسانه و فنی، خلأ پژوهشی معناداری در زمینه تحلیل تطبیقی خلاقیت و نوآوری در نسخه‌های شاخص شاهنامه از منظر کتاب‌آرایی وجود دارد. بیشتر پژوهش‌ها یا به توصیف ساختارها بسنده کرده‌اند یا خلاقیت را به‌صورت ضمنی و غیرنظام‌مند مطرح ساخته‌اند. بر این اساس، پژوهش حاضر با رویکردی تحلیلی - تطبیقی و تمرکز هم‌زمان بر سه مؤلفه صفحه‌آرایی، طراحی نقوش و رنگ‌گذاری در سه شاهنامه شاخص دموت (ایلخانی)، بایسنغری و طهماسبی، می‌کوشد خلاقیت را به‌عنوان عاملی پویا در دل سنت کتاب‌آرایی ایرانی تبیین کند و نشان دهد که نوآوری در این آثار چگونه از رهگذر بازتفسیر قواعد سنتی شکل گرفته و به تداوم و پویایی این هنر انجامیده است.

روش پژوهش

پژوهش حاضر با رویکرد تحلیلی - تطبیقی در حوزه هنر کتاب‌آرایی ایران انجام شده است. جامعه این پژوهش شامل شاهنامه‌های مصور دوره‌های ایلخانی، تیموری و صفوی است و نمونه‌های مورد مطالعه به‌صورت هدفمند و بر اساس شاخص بودن تاریخی - هنری انتخاب شدند. بر این اساس، شاهنامه‌های ایلخانی، بایسنغری و طهماسبی به‌عنوان مطالعات کانونی پژوهش برگزیده شدند. گردآوری داده‌ها به شیوه کتابخانه‌ای و تصویری و با اتکا بر منابع معتبر علمی، تصاویر نسخه‌های منتشرشده و تصاویر دیجیتال مستند انجام شده است. روش تحلیل داده‌ها مبتنی بر تحلیل محتوای بصری با رویکرد تطبیقی است. در این راستا، معیارهای تحلیل خلاقیت و نوآوری در سه حوزه صفحه‌آرایی (شامل نظام هندسی صفحه، سازمان‌دهی فضا و نحوه ترکیب متن) و طراحی نقوش (بررسی نگاره‌ها و نقوش کاربردی و شیوه بازتفسیر الگوهای سنتی) و رنگ‌گذاری (تنوع و تعداد رنگ‌های کاربردی، هارمونی و تضاد رنگی، کیفیت اجرایی و کارکردهای نمادین رنگ‌ها) مدنظر قرار گرفت.

یافته‌ها

مفهوم نوآوری و خلاقیت در بستر هنر کتاب‌آرایی ایران

نوآوری و خلاقیت یکی از بنیادی‌ترین مفاهیم در عرصه اندیشه و هنر است که در دو سطح عام و خاص قابل بررسی است. در معنای عام، خلاقیت برخاسته از فطرت جست‌وجوگر انسان است؛ زیرا روح کنجکاو او همواره در پی کشف و آفرینش نو است و همین امر بستر ظهور اندیشه‌های خلاق را فراهم می‌آورد. اما در معنای خاص، خلاقیت حالتی ذهنی است که به تمامی فعالیت‌های هوشمندانه انسان وحدت می‌بخشد و آن را در قالب پنج مؤلفه اصلی شامل تخیلی بودن، هدف‌مندی، ابتکار، روشمندی و ارزشمندی تبیین می‌کند (Averill, 2005).

در این راستا یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که مفهوم خلاقیت در هنر کتاب‌آرایی ایرانی با تعاریف رایج مدرن آن تفاوتی ماهوی دارد و باید در چهارچوب زیبایی‌شناسی و جهان‌بینی سنتی ایران تبیین شود. برخلاف رویکردهای معاصر که خلاقیت را عمدتاً با نوآوری رادیکال، فردیت افراطی و گسست از گذشته تعریف می‌کنند، خلاقیت در کتاب‌آرایی ایرانی ماهیتی درون‌سنتی، تدریجی و بازآفرینانه دارد. در این نظام هنری، خلاقیت نه به منزله نفی قواعد، بلکه به صورت تفسیر شخصی، بازترکیب آگاهانه و نوسازی اصول تثبیت‌شده بروز می‌یابد (Pope, 2005). تحلیل داده‌ها حاکی از آن است که خلاقیت در کتاب‌آرایی ایرانی در پیوند مستقیم با اصول بنیادین زیبایی‌شناسی سنتی شکل می‌گیرد. اصل هارمونی و تناسب، که ریشه در تناسب هندسی دارد، چهارچوب اصلی سازمان‌دهی صفحه، جدول‌بندی، جای‌گذاری متن و تصویر و آرایش حاشیه‌ها را فراهم می‌سازد. این نظم بصری، صرفاً کارکردی فنی یا تزئینی ندارد، بلکه بازتابی نمادین از نظم قدسی و کیهانی تلقی می‌شود (بورکهارت، ۱۳۶۵؛ Nasr, 1987). همچنین یافته‌ها نشان می‌دهد که هنرمند کتاب‌آرا با تسلط بر این قواعد، امکان خلق تنوع و پویایی بصری را در دل ساختاری منظم فراهم می‌کند.

در حوزه معناگرایی و نمادپردازی، نتایج پژوهش بیانگر آن است که رنگ‌ها و نقوش در کتاب‌آرایی ایرانی واجد نقش مفهومی و رمزی‌اند. رنگ لاجوردی، طلایی، سبز و قرمز، افزون بر جذابیت بصری، حامل معانی مرتبط با آسمان، نور الهی، حیات و قدرت‌اند و به هدایت ادراک مخاطب در سطحی فراتر از زیبایی ظاهری کمک می‌کنند (Grabar, 1992). خلاقیت

هنرمند در این بستر، در چگونگی ترکیب، شدت و توزیع رنگ‌ها و نیز در انتخاب و بازآرایی نقوش اسلیمی و هندسی متجلی می‌شود، نه در ابداع فرم‌هایی گسسته از سنت. یافته‌ها همچنین نشان می‌دهد که تجرید و پرهیز از واقع‌گرایی، یکی از بسترهای اصلی بروز خلاقیت در کتاب‌آرایی ایرانی است. هنرمند به جای بازنمایی عینی طبیعت، به بازآفرینی آن در قالبی نمادین و انتزاعی می‌پردازد تا جنبه روحانی و آرمانی اثر برجسته شود (Ettinghausen & Grabar, 1987). در این چهارچوب، نور و رنگ به عنوان جوهره زیبایی و تجلی حقیقت معنا می‌یابند و استفاده از رنگ‌های درخشان و هماهنگ، به خلق فضایی قدسی و فراواقعی می‌انجامد (Ardalan & Bakhtiar, 1973, p.50). بررسی داده‌ها همچنین نقش «هندسه مقدس» را به عنوان یکی از مهم‌ترین بسترهای خلاقیت در کتاب‌آرایی آشکار می‌سازد. نقوش تذهیبی، سرلوح‌ها و حواشی نسخه‌ها نه تنها عناصر تزئینی، بلکه ابزارهایی برای قدسی‌سازی متن و ارتقای جایگاه معنوی کتاب‌اند (Blair & Bloom, 1995). در این راستا، اندیشه کوماراسوامی روشن‌نگر است؛ او معتقد است هنرمند سنتی، آفریننده‌ای است که در رقابت با خداوند نمی‌آفریند، بلکه در تبعیت از الگوی الهی عمل می‌کند و هنر خود را تقلیدی از خلاقیت الهی می‌داند. از این دیدگاه، خلاقیت هنرمند سنتی، تلاشی است برای تحقق نظم کیهانی در قالبی بصری و زیباشناختی (کوماراسوامی، ۱۳۸۹، ص ۵۱). بنابراین، خلاقیت در هنر کتاب‌آرایی ایران، فرآیندی است که در پیوند میان سنت و نوآوری معنا می‌یابد (مسجدجامعی، ۱۳۸۴). هنرمند در چهارچوب اصولی چون هارمونی، تناسب، رنگ، معنا و هندسه مقدس، با بازترکیب خلاقانه الگوها، اثری می‌آفریند که نه تنها زیبا بلکه معناگر و روحانی است.

بررسی جلوه‌های نوآوری و خلاقیت در صفحه‌آرایی، طراحی نقوش و

رنگ‌گذاری در سه شاهنامه ایلخانی؛ بایسنغری و طهماسبی

شاهنامه ایلخانی (شاهنامه دموت)

شاهنامه ایلخانی به عنوان سند هنری و تاریخی، نمایانگر هویت بصری و فرهنگی ایران در دوره ایلخانی است و پایه‌گذار سنت تهیه نسخه‌های نفیس در کارگاه‌های سلطنتی ایران به شمار می‌رود. هنرمندان کتاب‌آرا در این شاهنامه در چهارچوب سنت کتاب‌آرایی ایرانی، با

جسارت عناصر بصری سبک‌های نگارگری چینی و بیزانسی و عباسی را با هنرستی ایرانی تلفیق کردند. نوآوری آن‌ها در بازتعریف ترکیب‌بندی، نمایش احساسات و غنای رنگ، این اثر را به مهم‌ترین دستاورد نگارگری دوره ایلخانی و پایه‌ای برای هنر کتاب‌آرایی دوره‌های بعد تبدیل کرد.

صفحه‌آرایی شاهنامه ایلخانی

تحلیل صفحه‌آرایی شاهنامه ایلخانی با ابعاد تقریبی $59,5 \times 40,4$ سانتی‌متر مربع، نشان می‌دهد که ساختار صفحه بر پایه جدول‌بندی شش‌ستونی متن شکل گرفته است. این الگو، چهارچوب اصلی و نسبتاً ثابت صفحه را تشکیل می‌دهد، اما در درون این چهارچوب، ترکیب‌بندی انعطاف‌پذیر و گاه جسورانه متن و نگاره به‌وضوح قابل مشاهده است (وزیری، ۱۳۸۳؛ اتینگهاوزن و گرابر، ۱۳۷۸). بررسی ترکیب‌بندی صفحات این شاهنامه نشان می‌دهد که نگاره‌ها غالباً در قالب مستطیل‌های افقی و درون جدول طلایی صفحه جای گرفته‌اند و در بسیاری موارد از نظر ابعاد طولی تابع متن هستند. این امر بیانگر آن است که تصویر در پیوند مستقیم با ساختار نوشتاری صفحه تعریف می‌شود. با این حال، انعطاف در محل قرارگیری نگاره‌ها (در بالا، میانه یا کناره‌های صفحه) و تغییر نسبت اندازه تصویر به متن، از یکنواختی بصری جلوگیری کرده و به پویایی صفحه انجامیده است (اتینگهاوزن و گرابر، ۱۳۷۸؛ کن‌بای، ۱۳۸۲). علاوه بر این، یافته‌ها نشان می‌دهد که در شاهنامه ایلخانی، فضای اختصاص یافته به متن بسته به موضوع نگاره، گاه برابر با تصویر، گاه گسترده‌تر و در مواردی کمتر از آن است. از این رو بر اساس یافته‌های به‌دست آمده خلاقیت و نوآوری در این نسخه نه در گسست ساختار هندسی، بلکه در پویاسازی روابط درون این ساختار تحقق یافته است.

همان‌طور که در تصاویر ۱، ۲ و ۳ مشاهده می‌شود، تعادل میان فضاهای پر و خالی به‌دقت رعایت شده است؛ به‌گونه‌ای که نه تراکم بیش‌ازحد نگاره‌ها خوانایی متن را مختل می‌کند و نه خلوتی از تأثیر بصری تصویر می‌کاهد. در تصویر (۱)، نگاره «اسکندر و درخت سخنگو»، به‌صورت مستطیلی افقی، تقریباً تمام عرض صفحه را اشغال کرده و در میانه ارتفاع صفحه قرار گرفته است. این الگوی «تصویر درون‌متن» نشان‌دهنده تغییر و نوآوری در اشغال فضای نوشتار و انعطاف در جدول‌بندی سنتی است. استفاده از ترکیب‌بندی‌های پلکانی نیز

برای هماهنگی با مضمون داستان مشاهده می‌شود. در تصویر (۲)، نگاره «اسکندر، دیوار آهین را می‌سازد»، فضای تصویر به‌وضوح بر فضای نوشتار غلبه دارد. با احتساب حاشیه تزئینی بالا، حدود دوسوم صفحه به تصویر اختصاص یافته است. این نسبت، نقض قاعده تقدم متن در نسخه‌های متقدم (مکتب عباسی و مکتب سلجوقی) است و بیانگر خلاقیتی رادیکال در بازتعریف رابطه متن و نگاره است. در این صفحه، تصویر محور اصلی شده است و روایت داستان را به عهده گرفته است. افزودن کتیبه‌ای تزئینی و مستقل در بالای نگاره، ساختاری سه‌لایه ایجاد کرده است: متن، کتیبه و نگاره. این سازمان‌دهی، مسیر هدایت نگاه مخاطب را به‌صورت آگاهانه کنترل می‌کند. پویایی صحنه، با حضور پیکره‌های متعدد در حالات کاری مختلف، خطوط مورب داربست‌ها و حرکت‌های متنوع، به اوج می‌رسد و امکان درک کل روایت را در یک نگاه فراهم می‌سازد. مدیریت سنجیده فضاهای خالی، از آشفتگی بصری جلوگیری کرده و خوانایی تصویر را حفظ می‌کند. کادربندی طلایی، طراحی نقوش و رنگ‌گذاری در این صفحه، علاوه بر جنبه تزئینی، به قاب‌بندی، تثبیت ساختار صفحه و تقویت انسجام بصری کمک می‌کند.



تصویر ۱. شاهنامه ایلخانی (دموت). متن و نگاره «اسکندر و درخت سخنگو». تبریز. محفوظ در گالری هنر فریر، واشنگتن دی‌سی. (Smithsonian's National Museum of Asian Art, n.d.).



تصویر ۲. شاهنامه ایلخانی (دموت). «اسکندر، دیوار آهنین را می‌سازد»، تبریز. محفوظ در گالری هنری فریر، واشنگتن دی.سی. (Smithsonian's National Museum of Asian Art, n.d.).



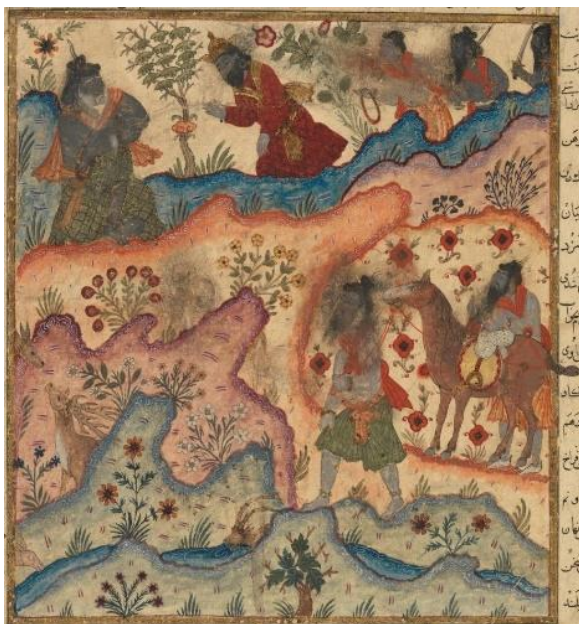
تصویر ۳. شاهنامه ایلخانی (دموت). «اسکندر و سپاهیانش سنگ‌ها را از کوه سیاه برمی‌دارند و از

سرزمین تاریکی بیرون می‌آیند؛ محفوظ در موزه هنری دالاس (Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas Museum of Art, n.d.).

براساس یافته‌های به‌دست‌آمده، چیدمان عناصر بصری در نگاره‌های این شاهنامه در خطوط پیکره‌ها، مناظر طبیعی و اجزای معماری به‌صورت پویا در فضای صفحه توزیع شده‌اند و حس حرکت و تداوم روایت را القا می‌کنند (تصاویر ۲ و ۴). این پویایی، در مقایسه با ایستایی رایج در برخی از نسخه‌های پیشین (مکتب عباسی و مکتب سلجوقی)، بیانگر خلاقیت و گرایشی نو در صفحه‌آرایی ایلخانی است که تصویر را از عنصری حاشیه‌ای به عاملی فعال در روایت بدل می‌سازد.



تصویر ۴. شاهنامه ایلخانی (دموت). بزرگنمایی از نگاره «دختر اردوان سعی می‌کند شوهرش اردشیر را مسموم کند». تبریز. محفوظ در گالری سکلر (Smithsonian's National Museum of Asian Art, n.d.).



تصویر ۵. شاهنامه ایلخانی (دموت). بزرگنمایی از نگاره «کاید، پادشاه هند، رؤیاهایش را برای وزیرش، مهران، تعریف می‌کند»، تبریز. محفوظ در کتابخانه چستر بیتی، دوبلین (Chester Beatty Library, n.d.).

طراحی نقوش شاهنامه ایلخانی

طراحی نقوش در شاهنامه ایلخانی، تلفیقی از تأثیرات گوناگون را نشان می‌دهد: درخت پیچ‌خورده و ابرهای فرفری متأثر از هنر چینی، درحالی‌که معماری و تزئینات لباس‌ها ریشه در سنت ایرانی - اسلامی دارند. حالات چهره و ژست‌های پیکره‌ها (به‌ویژه در نمایش حیرت و ترس) در قیاس با نگارگری متعارف ایرانی، نوآورانه تلقی می‌شود. کاربرد کتیبه‌های ساده (تصاویر ۴ و ۵)، علاوه بر نقش تزئینی، به تثبیت هویت نسخه و جایگاه آن در نظام درباری کمک کرده‌اند (شرویدر، ۱۳۷۷؛ اتینگهاوزن و گرابر، ۱۳۷۸؛ پوپ، ۱۳۷۸).

تحلیل طراحی نقوش در شاهنامه ایلخانی نشان می‌دهد که این نسخه نمایانگر مرحله‌ای میانی در تحول نگارگری ایرانی است؛ مرحله‌ای که در آن، خلاقیت نه از طریق گسست از سنت‌های تثبیت‌شده، بلکه از مسیر بازترکیب آگاهانه و انعطاف‌پذیر الگوهای کهن در بستر روایت تصویری شاهنامه تحقق یافته است. یافته‌ها حاکی از آن است که ساختار طراحی نقوش همچنان تابع نظم هندسی حاکم بر صفحه است. در این نسخه، اسلیمی‌ها اغلب به‌صورت

پیچ‌درپیچ‌های متقاطع و در پیوند مستقیم با اشکال هندسی منظم، همچون ستاره‌های چندپر، چندضلعی‌ها و فرم‌های هشت‌گوش طراحی شده‌اند. این ویژگی، تداوم سنت‌های نگارگری مکتب عباسی و مکتب سلجوقی را نشان می‌دهد؛ سستی که در آن به گفتهٔ اتینگهاوزن و گرابر (۱۳۷۸)، نظم هندسی بنیان اصلی سامان‌دهی نقوش در این شاهنامه به شمار می‌آید. در نتیجه، خلاقیت در طراحی نقوش شاهنامهٔ ایلخانی بیشتر در تنوع آرایش، تغییر مقیاس و نحوهٔ ترکیب عناصر در قالب الگوهای شناخته‌شده بروز یافته است، نه در گسترش نمادپردازی یا طبیعت‌گرایی مستقل. یافته‌ها همچنین نشان می‌دهد که نقوش و نگاره‌ها در شاهنامهٔ ایلخانی عمدتاً مکمل متن هستند و کمتر به‌طور مستقیم به‌عنوان عناصر روایت‌ساز مستقل عمل می‌کنند. غلبهٔ ساختارهای هندسی بر بیان آزادانهٔ فرم‌ها، بیانگر آن است که تصویرسازی هنوز به‌طور کامل به‌سوی بیان نمادین یا طبیعت‌گرایانه حرکت نکرده و در پیوند نزدیک با نظام کتاب‌آرایی قرار دارد. با این حال، همین محدودیت ظاهری، امکان کنترل بصری صفحه و انسجام کلی نگاره‌ها را فراهم کرده است. در عین پابندی به این نظم ساختاری، تحلیل نقوش نشان می‌دهد که هنرمندان شاهنامهٔ ایلخانی در طراحی پیکره‌ها و عناصر طبیعت، آزادی عمل بیشتری از خود نشان داده‌اند. طراحی کوه‌ها، درختان، جانوران و موجودات افسانه‌ای، به‌ویژه تحت تأثیر هنر چین و شرق دور، دارای خطوط سیال، اغراق در فرم و تأکید بر حرکت است. این ویژگی‌ها موجب شده نقوش از ایستایی رایج در کتاب‌آرایی نسخه‌های سبک سلجوقی و عباسی فاصله گرفته و به پویایی روایت تصویری یاری رسانند (پاشایی، ۱۳۹۴؛ نیکومقتدایی و همکاران، ۱۳۹۹). در ضمن یافته‌ها نشان می‌دهد که طراحی نقوش در هر نگاره، تابع مضمون روایت است. در صحنه‌های حماسی یا عاطفی، تراکم نقوش، پیچیدگی ترکیب‌بندی و پویایی فرم‌ها افزایش می‌یابد، درحالی‌که در صحنه‌های آرام‌تر، طراحی نقوش ساده‌تر و کنترل‌شده‌تر است. این تفاوت‌ها نشان‌دهندهٔ تصمیم‌گیری آگاهانهٔ هنرمند و حضور خلاقیت فردی در فرآیند طراحی نقوش است؛ به‌گونه‌ای که تزیینات نه به‌صورت یکنواخت، بلکه متناسب با بار روایی هر صحنه به کار گرفته شده‌اند. بررسی نمونه‌هایی چون نگارهٔ «فریدون پسرانش را می‌آزماید» نشان می‌دهد (تصویر ۶ الف و ۶ ب) که هرچند الگوهای کلی ترکیب‌بندی و نقش‌مایه‌ها شناخته‌شده‌اند، اما تلفیق بی‌سابقهٔ عناصر ایرانی، چینی و بیزانسی، به خلق تصویری پویا با ژست‌های نمایشی، حالات چهره متنوع و تأکید بر احساسات و بیان روایت‌گری انجامیده

است. این ویژگی‌ها شاهنامه ایلخانی را به نوعی «آزمایشگاه هنری» بدل کرده است که در آن، جذب و بازآفرینی عناصر بیگانه در چهارچوب سنت کتاب‌آرایی ایرانی صورت گرفته است.



تصویر ۱۶ الف و ۱۶ ب. شاهنامه ایلخانی (دموت). تصویر متن و نگاره «فریدون پسرانش را می‌آزماید» و تصویر بزرگ‌نمایی شده از همان نگاره. تبریز. محفوظ در کتابخانه چستر بیتی (Chester Beatty Library, n.d.)

رنگ‌گذاری شاهنامه ایلخانی

یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که رنگ‌گذاری در شاهنامه ایلخانی از پالتی محدود، کنترل‌شده و هدفمند برخوردار است و در مقایسه با نسخه‌های مکتب عباسی و سلجوقی، رویکردی محتاطانه‌تر در کاربرد رنگ مشاهده می‌شود (تصاویر ۶ب؛ ۷ و ۸). غلبه رنگ‌های معدنی نظیر لاجورد، شنگرف، سبز و طلایی، همراه با زمینه‌های نسبتاً تخت و یکدست، بیانگر نگرشی است که در آن رنگ بیش از آنکه عامل ایجاد عمق فضایی یا تحرک بصری باشد، در خدمت انسجام کلی تصویر، نظم صفحه و خوانایی روایت تصویری قرار می‌گیرد (راکسبرگ، ۱۳۸۸). رنگ طلایی عمدتاً به پیکره‌ها، اشیاء یا صحنه‌هایی با شأن نمادین و جایگاه ممتاز اختصاص یافته و از کارکردی تأکیدی، نشانه‌شناختی و معناافزا برخوردار است. در مقابل، سایر رنگ‌ها با شفافیت نسبی و تضادهای سنجیده به تفکیک عناصر اصلی صحنه کمک کرده‌اند، بی‌آنکه موجب برهم‌زدن تعادل کلی نگاره شوند (تصاویر ۶ب؛ ۷ و ۸). یافته‌ها همچنین حاکی از آن است که خلاقیت رنگی در شاهنامه ایلخانی نه در تنوع گسترده طیف رنگ‌ها، بلکه در تنظیم هماهنگی میان رنگ متن، جدول، حاشیه و نگاره و نیز در کنترل تضادهای رنگی ملایم و حساب‌شده متجلی شده است. رنگ‌ها به گونه‌ای انتخاب و سازمان‌دهی شده‌اند که با محتوای روایت هم‌خوانی داشته باشند؛ به‌طوری‌که در صحنه‌های حماسی، رزمی یا پرتنش، رنگ‌های تندتر و پررنگ‌تر حضور برجسته‌تری دارند (تصاویر ۶ب و ۷)؛ درحالی‌که در صحنه‌های آرام، توصیفی یا روایی، رنگ‌های ملایم‌تر و خنثی‌تر غالب می‌شوند (تصویر ۱). این تمایز رنگی، بیانگر آگاهی هنرمند از ظرفیت بیانی رنگ در انتقال حس، ریتم و معنا در روایت تصویری است. در مجموع، نتایج پژوهش نشان می‌دهد که خلاقیت و نوآوری در رنگ‌گذاری شاهنامه ایلخانی در چهارچوب قواعد تثبیت‌شده هنر ایلخانی و با تأکید بر تعادل، نظم و خوانایی بصری شکل گرفته است. رنگ در این نسخه همچنان عنصری تابع ساختار کلی صفحه و تصویر باقی می‌ماند و خلاقیت رنگی بیشتر به‌صورت درون‌زاد، تدریجی و هماهنگ با سایر عناصر بصری تحقق یافته است. این رویکرد، زمینه‌ساز تحولاتی گسترده‌تر در کاربرد رنگ از جمله گسترش رنگ‌مایه، افزایش تضاد و نقش‌آفرینی مستقل‌تر رنگ در شاهنامه‌های دوره‌های بعدی، به‌ویژه تیموری و صفوی، به شمار می‌آید.



تصویر ۷. شاهنامه ایلخانی (دموت). تبریز. تصویر بزرگنمایی شده از نگاره «اسکندر در سرزمین برهمنان». تبریز. محفوظ در گالری سکالر (Sackler Gallery) در موزه اسمیت سونین (Smithsonian's National Museum of Asian Art, n.d)



تصویر ۸. شاهنامه ایلخانی (دموت). تبریز. بزرگنمایی از نگاره «هفتمین مجلس انوشیروان برای بزرگمهر». تبریز. محفوظ در گالری هنر فریر (Smithsonian's National Museum of Asian Art, n.d)

نغری

شاهنامه بایسنغری

شاهنامه بایسنغری دارای ۲۱ نگاره اصلی است که یکی از آنها سرلوح تمام صفحه دوبرگی

است. در مقایسه با نسخه‌های دیگر مانند شاهنامه ایلخانی یا شاهنامه طهماسبی که تعداد نگاره‌ها بسیار بیشتری دارند، این نسخه با گزینش اندک اما سنجیده نگاره، نوعی صفحه‌آرایی هماهنگ و معناگرا ایجاد کرده است.

صفحه‌آرایی شاهنامه بایسنغری

تحلیل صفحه‌آرایی نسخه شاهنامه بایسنغری نشان می‌دهد که خلاقیت کتاب‌آرایی در این اثر به سطحی نظام‌مند، تثبیت‌شده و آگاهانه ارتقا یافته است؛ به گونه‌ای که صفحه دیگر صرفاً مجموعه‌ای از عناصر منفصل نیست، بلکه ساختاری یکپارچه است که متن، تصویر و تزیینات را در تعامل ساختاری هدفمند با یکدیگر قرار می‌دهد. این رویکرد نشان‌دهنده تحول در نگرش به کتاب‌آرایی است که از سطح تزئینی فراتر رفته و به طراحی بصری معنادار و روایی می‌انجامد. در ضمن یافته‌ها حاکی از آن است که در شاهنامه بایسنغری، بهره‌گیری از تناسب هندسی و نسبت‌های طلایی در تقسیم‌بندی صفحه و جای‌گذاری نگاره‌ها، نقش اساسی در ایجاد تعادل بصری پایدار و انسجام کلی صفحه ایفا می‌کند. این تقسیم‌بندی هندسی، علاوه بر حفظ ساختار منطقی تصویر، امکان هدایت نگاه مخاطب و قابلیت خوانش هم‌زمان متن و تصویر را افزایش داده است. البته متن در ساختار صفحه همانند شاهنامه ایلخانی، بر پایه جدول‌بندی شش‌ستونی شکل گرفته است. یکی از اصول بنیادین صفحه‌آرایی این نسخه، وحدت ترکیب‌بندی و پرهیز از شلوغی بصری است. برخلاف شاهنامه ایلخانی که تصویر و متن غالباً در رقابت با یکدیگر قرار می‌گیرند، در شاهنامه بایسنغری این دو عنصر در چهارچوبی هماهنگ در کنار هم قرار گرفته‌اند (تصویر ۹). استفاده هدفمند از سرلوح‌ها در آغاز کتاب و بخش‌های کلیدی، به‌ویژه سرلوح تمام‌صفحه در دیباچه، نقش مؤثری در تفکیک ساختاری بخش‌های متن و هدایت خوانش بصری داشته است. این سرلوح‌ها نه تنها عناصر تزیینی محض، بلکه ابزارهایی برای سازمان‌دهی بصری صفحه به شمار می‌روند. تحلیل رابطه متن و تصویر در شاهنامه بایسنغری نشان می‌دهد که گاهی متن در قالب‌های مستطیلی کوچک و در حاشیه نگاره‌ها قرار گرفته است (تصویر ۱۰)؛ چیدمانی که در برخی موارد عملاً نقش محاط‌کننده تصویر را دارد (تصویر ۱۱). این نسبت تازه میان متن و تصویر بیانگر ارتقای جایگاه تصویر و حرکت به‌سوی استقلال نسبی نگاره‌ها در ساختار صفحه است، به گونه‌ای که

تصویر می‌تواند خود محور اصلی روایت بصری باشد. اختصاص کامل برخی صفحات به نگاره‌ها، نقطه اوج این رویکرد محسوب می‌شود و نشانه تحول اساسی در نگرش به نقش تصویر در روایت شاهنامه است (تصویر ۹). در تصاویر ۹، ۱۰ و ۱۱، مشاهده می‌شود نگاره‌ها از تعادل و وضوح ترکیب‌بندی برخوردارند؛ نقوش با دقت در صفحه چیده شده‌اند و از پراکندگی بی‌هدف دوری شده است (لتس، ۱۳۷۷).



تصاویر ۹، ۱۰ و ۱۱. شاهنامه بایستقری، هرات. محفوظ در کتابخانه کاخ موزه گلستان؛ ثبت به

شماره ۷۱۶ (Fotografía Islamoriente, n.d.).

ساختار صفحه‌آرایی شاهنامه بایسنغری بر پایه قوانین دقیق ریاضی، جدول‌بندی منسجم و تلفیق سنجیده متن و تصویر شکل گرفته است؛ مجموعه‌ای که فراتر از طراحی ساده صفحه است و به ایجاد فضای یکپارچه بصری پویا و متعادل انجامیده است. مدل فضا در این نسخه، دیگر صرفاً دوبعدی نیست، بلکه با توزیع سنجیده عناصر بصری، عمق و پویایی روایت را تقویت می‌کند. این رویکرد در تقابل با مدل‌های سنتی صفحه‌آرایی قرار دارد و نشان‌دهنده سطح بالای آگاهی هنری و طراحی در این نسخه است. پرسپکتیو و پویایی روایت و تصویر در تصاویر ۹، ۱۰ و ۱۱ کاملاً گویا است. در این تصاویر ترکیب‌بندی دایره‌ای به ایجاد فضایی یکپارچه و پویایی بصری کمک کرده است.

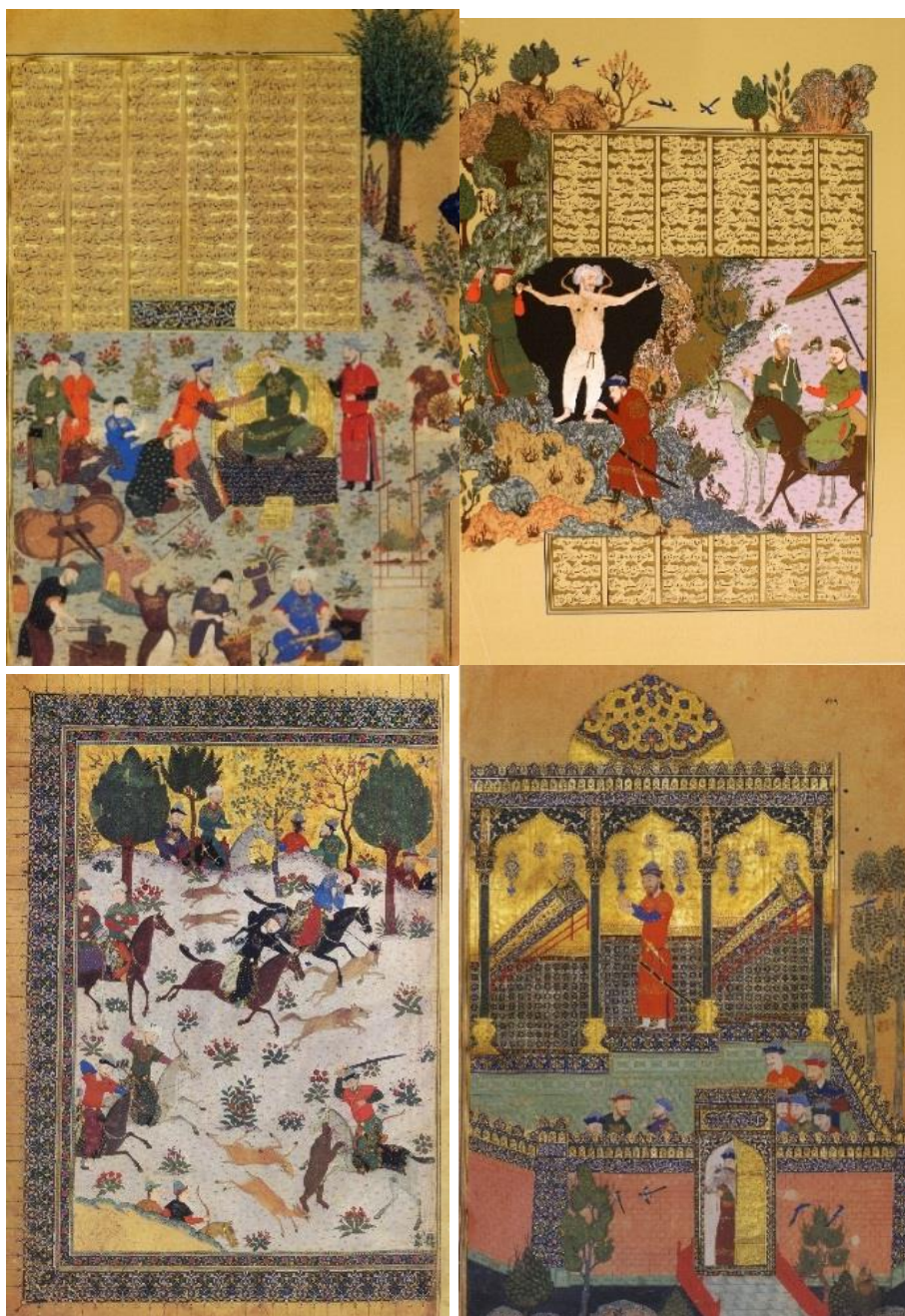
در مجموع باید گفت شاهنامه بایسنغری با صفحه‌آرایی حساب‌شده و پویای خود، مصداق عینی خلاقیت و نوآوری در هنر سنتی است که در آن، هنرمند در چهارچوب «هندسه مقدس»، «هارمونی» و «نمادپردازی» (به عنوان ارکان زیبایی‌شناسی هنر سنتی) اقدام به بازترکیب هوشمندانه فرم و فضا کرده است. این اثر نشان می‌دهد که در هنر ایرانی، نوآوری واقعی نه در نفی قواعد، بلکه در عمق‌بخشی و گسترش آن‌ها رخ می‌نماید. از این رو، شاهنامه بایسنغری نه تنها یک دستاورد هنری، بلکه بیانیه بصری هنر سنتی ایران در عرصه کتاب‌آرایی است.

طراحی نقوش شاهنامه بایسنغری

یافته‌های پژوهش حضار نشان می‌دهد که طراحی نقوش در شاهنامه بایسنغری به سطحی پیچیده، چندلایه و نظام‌مند ارتقا یافته و بیانگر بلوغ خلاقیت بصری در مکتب هرات است. در این نسخه، نقوش اسلیمی و ختایی با ساختاری منسجم، ظریف و کنترل‌شده طراحی شده‌اند و در مقایسه با دوره ایلخانی، از انسجام بصری، پیوستگی ساختاری و هماهنگی بیشتری برخوردارند. این نقوش نه به صورت عناصر منفصل، بلکه به عنوان اجزایی پیوسته در کلیت نگاره عمل می‌کنند و نقشی مؤثر در ایجاد وحدت در ترکیب‌بندی و انسجام ساختاری تصویر ایفا می‌نمایند (لنتس، ۱۳۷۷؛ آژند، ۱۳۸۷).

موضوعات نگاره‌ها عمدتاً بر صحنه‌های حماسی و نمادین تمرکز دارند. برای نمونه، نگاره «شکار شاهانه» (تصویر ۱۵) یا دیگر لحظات کلیدی متن، که نشان‌دهنده طراحی

از پیش‌اندیشیده برای روایت تصویری متن است، نه انتخاب تصادفی یا تزئینی تصاویر.



تصاویر ۱۲، ۱۳، ۱۴ و ۱۵. شاهنامه بایسنقری، هرات. محفوظ در کتابخانه کاخ موزه گلستان؛ ثبت

به شماره ۷۱۶ (Fotografía Islamoriente, n.d.).

تحلیل‌ها نشان می‌دهد که تشعیر در شاهنامه بایسنغری از کارکرد صرفاً تزئینی و حاشیه‌ای فراتر رفته و به عنصری فعال در سازمان‌دهی فضاهای پیرامونی و فرعی صفحه تبدیل شده است. کاربرد آگاهانه بیانگر نگرشی است که در آن نقوش، افزون بر زیبایی‌شناسی، در سامان‌دهی ادراک بصری و انسجام کلی تصویر نقش تعیین‌کننده دارند. یافته‌ها مطابق با تصاویر ۱۲ تا ۱۵، حاکی از آن است که طراحی نقوش از حالت تزئینی صرف خارج شده و به عاملی مؤثر در ایجاد فضا، القای عمق و پیشبرد روایت بصری بدل می‌شود. حضور عناصر معماری، مناظر طبیعی و صحنه‌های زندگی روزمره، همراه با دقت بالا در طراحی جزئیات، نشان‌دهنده گرایش به طبیعت‌گرایی کنترل‌شده است؛ رویکردی که در آن واقع‌نمایی با نظم هندسی و قواعد تثبیت‌شده سنتی تلفیق می‌شود (راکسبرگ، ۱۳۸۸).

در آثار منسوب به بهزاد، این رویکرد به نقطه اوج خود می‌رسد؛ به گونه‌ای که طراحی نقوش به مثابه «استخوان‌بندی اثر» عمل می‌کند و ساختار کلی نگاره را پیش از مرحله رنگ‌گذاری و پرداخت نهایی تعیین می‌سازد (تصویر ۱۶). به گفته حاجی‌زاده و همکاران (۱۳۹۸)، ترکیب سنجیده نقوش هندسی ساده با گره‌ها و الگوهای پیچیده‌تر، امکان ایجاد تعادل بصری، پویایی ترکیب‌بندی و تنوع ریتمیک را فراهم می‌آورد، بی‌آنکه نظم کلی تصویر دچار آشفتگی شود (تصاویر ۹ تا ۱۸). یافته‌ها همچنین نشان می‌دهد که خلاقیت در طراحی نقوش شاهنامه بایسنغری نه در گسست از سنت‌های پیشین، بلکه در بازآرایی خلاقانه آن‌ها تحقق یافته است. این خلاقیت از طریق ترکیب هم‌زمان نظم هندسی، بیان روایی و نمادپردازی بصری شکل گرفته و موجب شده است که نقوش، علاوه بر کارکرد زیبایی‌شناختی، در انتقال معنا و تقویت روایت تصویری نقش فعالی ایفا کنند. بر این اساس، شاهنامه بایسنغری را می‌توان مرحله‌ای میانی و تعیین‌کننده در سیر تکامل طراحی نقوش دانست؛ مرحله‌ای که زمینه‌ساز آزادی ساختاری بیشتر و گسترش بیان نمادین در نگارگری دوره صفوی شده است.

رنگ‌گذاری شاهنامه بایسنغری

یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که رنگ‌گذاری در شاهنامه بایسنغری نسبت به شاهنامه

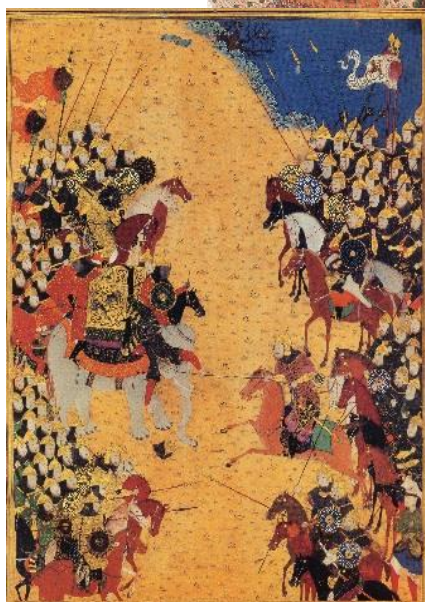
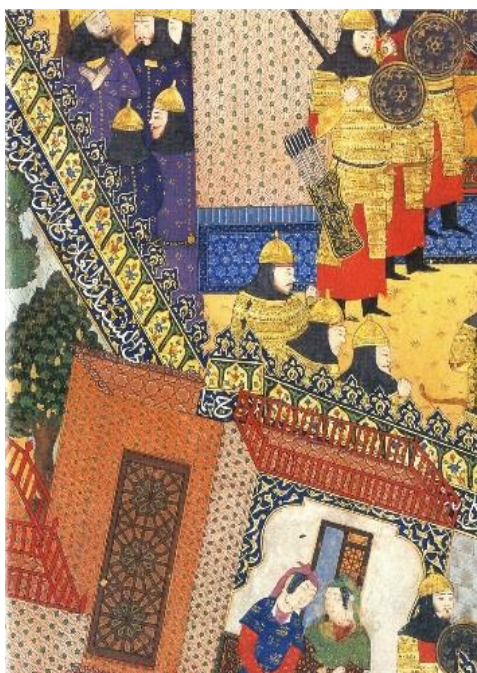
ایلخانی به سطحی پیشرفته‌تر، آگاهانه‌تر و خلاقانه‌تر ارتقا یافته است. بر اساس نتایج پژوهش، خلاقیت رنگی در شاهنامه بایسنغری در هماهنگی میان دانش فنی رنگ‌سازی، سنت‌های بصری پیشین و الزامات روایت تصویری متجلی شده است (بهادری و بحرالعلومی، ۱۳۹۶ Barkeshli, 2009). یکی از ویژگی‌های بارز شاهنامه بایسنغری استفاده از رنگ‌هایی با کیفیت بسیار بالا و «شفافیت و خلوص» رنگی است. تحلیل نگاره‌ها نشان می‌دهد که رنگ‌ها در شاهنامه بایسنغری صرفاً کارکرد تزئینی ندارند، بلکه به‌عنوان عاملی فعال در تفکیک سطوح، برجسته‌سازی عناصر اصلی و هدایت نگاه مخاطب به نقاط کانونی تصویر عمل می‌کنند و نوعی پرسپکتیو ایجاد کرده است. به‌طوری‌که استفاده گسترده و هدفمند از رنگ لاجوردی (به‌عنوان یکی از شاخصه‌های بصری مکتب هرات) در کنار رنگ‌های گرم و مکمل، موجب ایجاد عمق فضایی، انسجام بصری و پویایی در نگاره‌ها شده است (حسینی‌راد، ۱۳۸۷)؛ این کاربرد پیشرفته رنگ نسبت به نسخه‌های پیشین، نوآوری در شیوه بصری تصویرگری است. به‌کارگیری آگاهانه رنگ‌های سرد در پس‌زمینه‌ها و سطوح فرعی، در مقابل استفاده از رنگ‌های گرم و اشباع‌تر در پیکره‌های انسانی و عناصر روایی، بیانگر شناخت هنرمندان از کارکردهای بصری، روان‌شناختی و نمادین رنگ و نقش آن در تقویت روایت تصویری است (تصاویر ۱۵، ۱۶ و ۱۷).

خلاقیت در هنر کتاب‌آرایی ایران:

بررسی مؤلفه‌های صفحه‌آرایی، طراحی

نقوش و رنگ‌گذاری در سه شاهنامه

ایلخانی (دموت)، بایسنغری و طهماسبی



تصاویر ۱۶، ۱۷ و ۱۸. شاهنامه بایسنغری، هرات. محفوظ در کتابخانه کاخ موزه گلستان؛ ثبت به

شماره ۷۱۶ (Fotografia Islamoriente, n.d.).

یافته‌ها همچنین حاکی از آن است که کاربرد رنگ طلایی در این نسخه، افزون بر ایجاد

جلوه‌ای مجلل و سلطنتی، نقش تأکیدی و معناشناختی در نمایش صحنه‌های مهم و شخصیت‌های محوری ایفا می‌کند (تصاویر ۱۶، ۱۷ و ۱۸). در کنار آن، استفادهٔ سنجیده از طیف‌های خنثی همچون خاکستری و نخودی به حفظ تعادل رنگی و تمرکز بیشتر بر عناصر روایی کمک کرده است (حاجی‌زاده و همکاران، ۱۳۹۸). در مجموع، نتایج نشان می‌دهد که شاهنامهٔ بایسنغری را می‌توان نقطهٔ عطفی در تحول رنگ‌گذاری کتاب‌آرایی ایرانی دانست؛ مرحله‌ای که در آن رنگ از عنصری تابع و تکمیلی، به ابزاری خلاقانه برای بیان روایت، ایجاد عمق فضایی و تقویت انسجام تصویری ارتقا یافته است.

شاهنامهٔ طهماسبی

صفحه‌آرایی شاهنامهٔ طهماسبی

یافته‌های پژوهش حاضر نشان می‌دهد که صفحه‌آرایی در شاهنامهٔ طهماسبی به مرحله‌ای از کمال ساختاری و پیچیدگی بصری رسیده است که می‌توان آن را نقطهٔ اوج تحول صفحه‌آرایی در شاهنامه‌های مصور ایرانی دانست. در این نسخه، صفحه نه به‌عنوان مجموعه‌ای از عناصر مستقل، بلکه به‌مثابه کلیتی یکپارچه طراحی شده است که در آن متن، تصویر و تزئینات در تعامل ساختاری و روایی با یکدیگر عمل می‌کنند (Canby, 1998). این رویکرد بیانگر بلوغ نگرش هنری در دورهٔ صفوی و ارتقای آگاهانهٔ نقش تصویر در سازمان‌دهی صفحه است. صفحه‌آرایی شاهنامهٔ طهماسبی در بسیاری از نگاره‌ها نشان‌دهندهٔ ادغام هوشمندانهٔ متن و تصویر است. صفحات نگاره‌دار در این نسخه غالباً دارای تصاویری هستند که توجه مخاطب را به مرکز روایت جلب می‌کنند؛ متن با خوشنویسی نستعلیق در پایین یا اطراف تصویر قرار می‌گیرد و در بسیاری موارد، متن و تصویر به‌گونه‌ای طراحی شده‌اند که بر یکپارچگی بصری صفحه تأکید داشته باشند. این شیوهٔ صفحه‌آرایی، که در متون شاهنامه‌های پیشین کمتر دیده می‌شود، نشان‌دهندهٔ بلوغ ساختاری و گرایش به ادغام صحنه‌های بصری با متن ادبی است. یکی از ویژگی‌های شاخص این نسخه، استفاده از جدول‌هایی با قاب‌بندی دقیق چهارستونی است که گاهی متن را درون تصویر یا پیرامون آن جای می‌دهد، به‌گونه‌ای که مرز میان متن و تصویر کاهش می‌یابد و ماهیتی یکپارچه پیدا می‌کند (تصاویر ۱۹، ۲۰ و ۲۱). این رویکرد، علاوه بر زیبایی‌شناسی، موجب تقویت ریتم بصری و خوانش هم‌زمان روایت نوشتاری و تصویری می‌شود. به بیان شایسته‌فر (۱۳۸۸)، دستیابی به پرسپکتیو منطقی، ترکیب هم‌زمان نقوش متنوع و افزایش چشمگیر جزئیات تصویری، موجب شکستن چهارچوب‌های

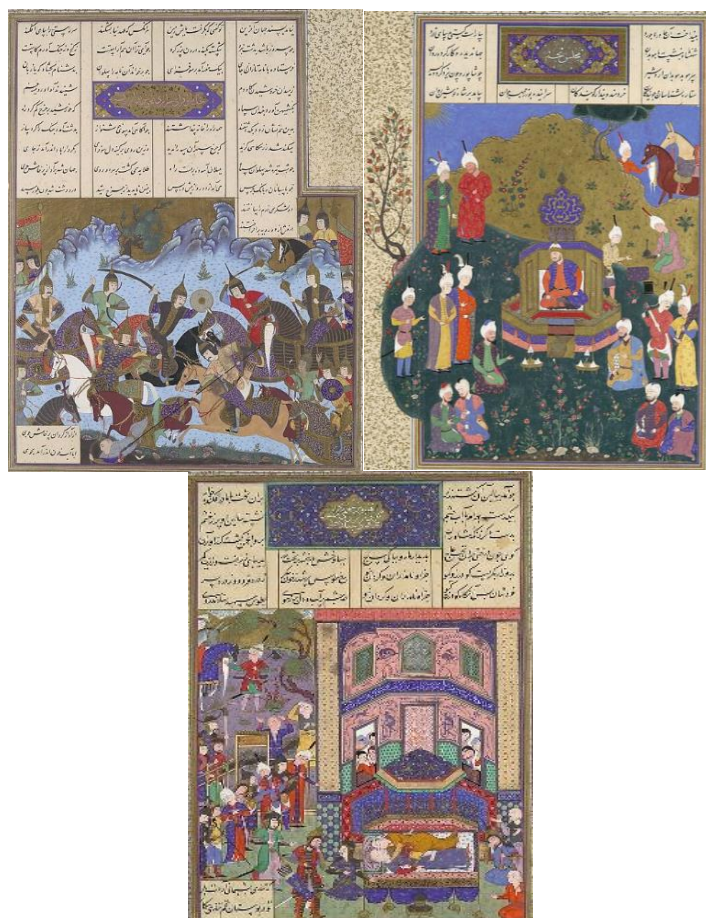
پیشین صفحه‌آرایی و تقویت روایت‌محوری تصویر شده است (تصاویر ۱۹، ۲۰ و ۲۱). جدول‌بندی دقیق صفحات، قاب‌بندی نگاره‌ها و طراحی حاشیه‌های تذهیب‌شده در شاهنامه طهماسبی همگی بر پایه تناسب هندسی مقدس (مانند نسبت‌های طلایی) استوار است. هنرمندان شاهنامه طهماسبی در چهارچوب سنت عمل کردند، اما با بازآفرینی خلاقانه، اثری آفریدند که هم ادامه سنت بود و هم اوج آن. این همان «تحقق نظم کیهانی در قالب بصری» است.



تصاویر ۱۹، ۲۰ و ۲۱. شاهنامه طهماسبی. نگاره‌های «جشن سده»، «تهمورث دیوها را شکست می‌دهد» و «خرمدندان ازدواج زال را تأیید می‌کنند». محفوظ در موزه متروپولیتن (Canby, 2011).

در نگاره‌های شاهنامه طهماسبی، صفحه‌آرایی و استفاده از عناصر تزئینی مانند حواشی زرافشان به گونه‌ای عمل می‌کند که صفحه را به عنوان کل یکپارچه بصری و روایی معرفی می‌کند. این شیوه صفحه‌آرایی، همراه با ترکیب متن در پیرامون یا درون تصویر، نشان‌دهنده انتقال از سنت تقسیم‌های هندسی صفحه به ساختارهای پیوسته بصری و معناگرا در هنر کتاب‌آرایی ایرانی دوره صفوی است (تصاویر ۱۹، ۲۰ و ۲۱).

در تصویر اغراق آگاهانه در درشت‌نویسی، افزایش ابعاد کتیبه و قرارگیری نگاره خارج از کادر تصویر، حاکی از جابه‌جایی مرکز ثقل صفحه از نظم صرفاً هندسی به سوی روایت بصری است (تصویر ۲۲). در این مرحله، تصویر نقشی تعیین‌کننده در هدایت ساختار صفحه ایفا می‌کند و متن در تعامل نزدیک‌تری با آن قرار می‌گیرد.



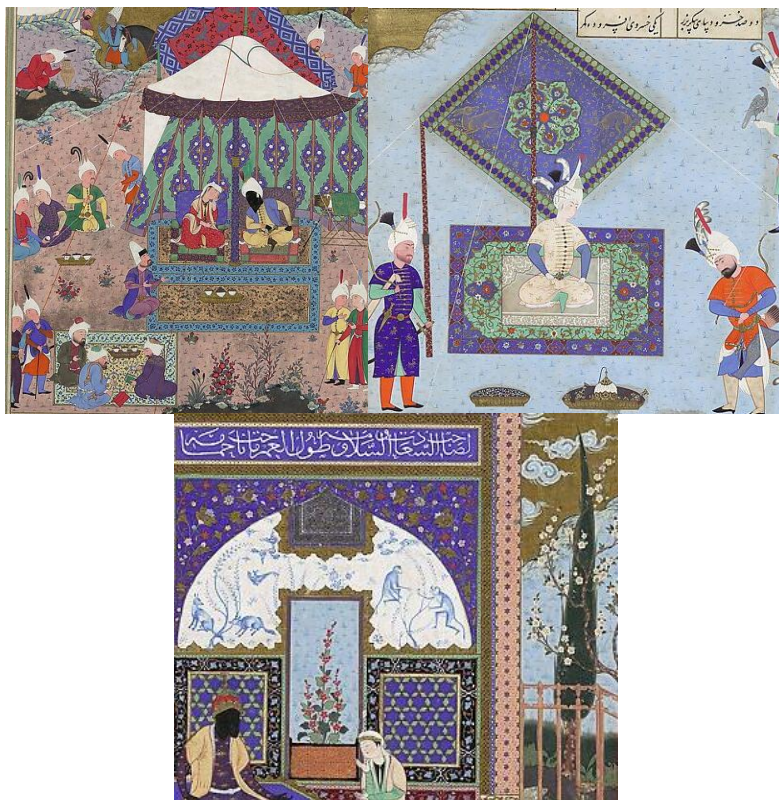
تصاویر ۲۲، ۲۳ و ۲۴. شاهنامه طهماسبی. محفوظ در موزه متروپولیتن (Canby, 2011).

طراحی نقوش شاهنامه طهماسبی

یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که طراحی نقوش در شاهنامه طهماسبی به مرحله‌ای از کمال، ظرافت و پیچیدگی ساختاری رسیده است که می‌توان آن را نقطه عطف تحول خلاقانه در هنر کتاب‌آرایی ایرانی دانست. در این اثر، نقوش تنها نقش تزئینی ندارند، بلکه به‌عنوان اجزایی پویا و معناساز در خدمت روایت بصری قرار گرفته‌اند (تصاویر ۱۹ تا ۲۷). این ویژگی‌ها مؤید دیدگاه شایسته‌فر (۱۳۸۸) است که بر تحول نظام تزئینی و نقش هدایت‌گر نقوش در انسجام فضایی نگاره‌های دوره صفوی تأکید دارد. همان‌طور تصاویر ۲۵ تا ۲۷، مشاهده می‌شود، نگاره‌ها غالباً ترکیبی از عناصر انسانی، صحنه‌های حماسی، مناظر طبیعی، معماری و نقش‌مایه‌های اسطوره‌ای هستند که با دقت و جزئیات بالا طراحی شده‌اند. برای مثال، در تصویر ۲۱، نگاره «خردمندان ازدواج زال را تأیید می‌کنند»، نحوه توزیع پیکره‌ها، حرکت‌ها و عناصر معماری، فضایی پویا و دراماتیک پدید می‌آورد که مخاطب را در دل داستان قرار می‌دهد. این پیوند عمیق با محتوای روایی در جزئیاتی چون طراحی لباس‌ها، الگوهای تزئینی سطوح و نقوش طبیعی نیز مشهود است که همگی متناسب با مضمون و حال‌وهوای داستان پرداخت شده‌اند. نقوش در شاهنامه طهماسبی نه تنها در خدمت تزیینات نیستند، بلکه نقش فعالی در انتقال گُنش، تقویت احساسات و پیشبرد روایت دارند. از این‌رو این مسئله با تحلیل شادقزوینی (۱۳۸۶) هم‌راستا است.

باوجود پویایی و آزادی ظاهری نقوش در این اثر، از نظم هندسی پنهان و حساب‌شده‌ای تبعیت می‌کند که وحدت کلی صفحه را حفظ می‌نماید. این نظم مقدس، که بازتاب‌دهنده «بهشت آرمانی» یا «جهان مینوی» در اندیشه عرفانی است، کاملاً با دیدگاه پژوهشگرانی چون اتینگهاوزن و گرابر (۱۳۷۸) هم‌خوانی دارد. نقوش در عین پیچیدگی، هرگز موجب آشفتگی بصری نمی‌شوند، بلکه در چهارچوبی منسجم، به بیان مفاهیمی فرامادی می‌پردازند. در این راستا، نقوش اسلیمی در این دوره نسبت به گذشته سیال‌تر، پرتحرک‌تر و پرجزئیات‌تر شده‌اند (تصویر ۲۵). خطوط موزون و پیوسته، علاوه بر ایجاد زیبایی، در سازمان‌دهی فضای تصویری و هدایت نگاه مخاطب نقش فعالی ایفا می‌کنند. هم‌زمان، نقوش ختایی با گل‌های چندپر و ترکیبات گیاهی پیچیده، در تعاملی حساب‌شده با اسلیمی‌ها و

عناصر هندسی، ساختاری لایه‌لایه و پویا ایجاد کرده‌اند (تصاویر ۲۵ و ۲۶). این ترکیب‌بندی، تنها به غنای بصری محدود نبوده، بلکه سطوح معنایی متعدد و تأکیده‌های روایی را ممکن ساخته است.



تصاویر ۲۵، ۲۶ و ۲۷. بزرگنمایی بخش‌هایی از نگاره‌های شاهنامه طهماسبی محفوظ در موزه

متروپولیتن (Canby, 2011).

یکی از نمودهای بارز خلاقیت در این دوره، تحول کیفی نقش تشعیر است. تشعیرسازی که پیش‌تر عمدتاً کارکردی حاشیه‌ای و تزئینی داشت، در شاهنامه طهماسبی به بخشی جدایی‌ناپذیر و معنادار از ساختار بصری نگاره بدل گشته است. با ورود نقش‌مایه‌های گیاهی، حیوانی و اسطوره‌ای در ساختار بصری نگاره، این عناصر نه تنها صفحه را می‌آرایند، بلکه در القای فضا، پرسپکتیو و حتی تکمیل روایت تصویری سهیم می‌شوند؛ امری که با تحلیل اسکارچیا (۱۳۸۴) درباره ارتقای جایگاه مفهومی و ساختاری تشعیر در نسخه‌های فاخر صفوی

همخوانی دارد. برای نمونه، در تصویر ۲۷، تشعیری که بر گنبد دیوار قصر پادشاهی نقش بسته، با به‌کارگیری حیوانات تک‌رنگ و قلم‌زنی ظریف و نیز خلق قرینگی در بی‌قرینگی، هم‌بر زیبایی اثر افزوده و هم بار نمادین فضا را تقویت کرده است. این تحول، نمونه‌ای عینی از خلاقیت درون‌سستی است که در آن، هنرمند با غنا بخشیدن به قواعد پیشین و نه نفی آن‌ها، به بیانی شخصی و پیچیده دست یافته است.

در مجموع، نتایج پژوهش نشان می‌دهد که خلاقیت در طراحی نقوش شاهنامه طهماسبی را فراتر از نوآوری‌های صرفاً فرمی دانست. دستاورد اصلی این دوره، ادغام سه‌گانه تزئین، روایت‌گری تصویری و نمادپردازی معنایی در قالب یک زبان بصری یکپارچه است. هنرمند با بازآفرینی خلاقانه الگوهای تثبیت‌شده سستی و توسعه آن‌ها، به بیانی رسیده که هم از انسجام ساختاری والایی برخوردار است و هم از ظرفیت بیانی کافی برای انتقال مفاهیم پیچیده حماسی و عرفانی. بنابراین، شاهنامه طهماسبی را باید تجلی نهایی بلوغ و پختگی در سیر تطور نقوش کتاب‌آرایی ایرانی دانست، جایی که سنت نه‌تنها مانع خلاقیت نبوده، بلکه بستر ضروری برای تعالی آن بوده است.

رنگ‌گذاری شاهنامه طهماسبی

یافته‌های پژوهش حاضر نشان می‌دهد که شاهنامه طهماسبی نمایانگر اوج خلاقیت و پختگی در رنگ‌گذاری هنر کتاب‌آرایی ایران است. در این نسخه، تنوع رنگی به‌طور چشمگیری افزایش یافته و به‌کارگیری هم‌زمان رنگ‌های درخشان، طلایی و طیف‌های متنوع قرمز، سبز و آبی، ساختاری غنی، چندلایه و پویا در نگاره‌ها پدید آورده است. این تنوع رنگی نه‌تنها موجب ارتقای جلوه‌های بصری شده، بلکه به سازمان‌دهی دقیق‌تر فضا و تقویت خوانش تصویری صفحات کمک کرده است (پوریایی و شایسته‌فر، ۱۳۹۹). ازاین‌رو رنگ‌گذاری در شاهنامه طهماسبی صرفاً کارکردی تزئینی ندارد، بلکه به‌عنوان عنصری فعال در ایجاد ریتم بصری، القای حرکت در صحنه و حفظ انسجام کلی صفحه به کار گرفته شده است.

در تصویر ۲۲، کاربرد هدفمند رنگ‌های طلایی و لاجوردی در تعامل سنجیده با رنگ‌های گرم، بر صحنه‌ها و شخصیت‌های محوری تأکید می‌کند و درعین‌حال، تعادل و توازن بصری نگاره را حفظ می‌نماید. این رویکرد بیانگر درک پیشرفته هنرمندان دوره صفوی از نقش

ساختاری رنگ در هدایت نگاه مخاطب و سامان‌دهی روایت تصویری است. کاربرد رنگ طلایی و رنگ‌های درخشان در این اثر نه تنها برای تزئین، بلکه برای قدسی‌سازی فضای تصویری و تأکید بر حماسه‌ای و مقدس بودن متن به کار رفته‌اند. یافته‌ها همچنین حاکی از آن است که هنرمندان شاهنامه طهماسبی با بهره‌گیری آگاهانه از رنگ‌های معدنی و گیاهی و ترکیب رنگ‌های شفاف، لاک‌ی و طلایی، به سطح بالایی از تسلط فنی در رنگ‌سازی دست یافته‌اند. توجه به پایداری و سازگاری ترکیب رنگ‌ها، امکان خلق جلوه‌هایی ماندگار و با دوام را فراهم ساخته و نشان‌دهنده پیوند عمیق دانش فنی رنگ با خلاقیت هنری در این دوره است (Barkeshli, 2009).

در مجموع، نتایج پژوهش نشان می‌دهد که در شاهنامه طهماسبی، رنگ‌گذاری به ابزاری چندبُعدی برای بیان روایت، تأکید معنایی و ایجاد انسجام بصری تبدیل شده است. رنگ‌ها در این نسخه نه تنها حامل زیبایی‌شناسی بصری، بلکه واجد کارکردهای نمادین و ساختاری‌اند و در خدمت تقویت مفاهیم روایی و معنایی اثر قرار می‌گیرند. از این رو، شاهنامه طهماسبی را می‌توان نقطه عطفی در تحول رنگ‌پردازی کتاب‌آرایی ایرانی دانست؛ نسخه‌ای که در آن هم‌نشینی دانش فنی، سنت‌های تثبیت‌شده و نوآوری خلاقانه، به شکوفایی کامل زبان بصری رنگ در هنر کتاب‌آرایی ایران انجامیده است.

بحث و نتیجه‌گیری

یافته‌های پژوهش حاضر، مبتنی بر بررسی تطبیقی سه شاهنامه شاخص ایلخانی (دموت)، تیموری (بایسنغری) و صفوی (طهماسبی)، نشان می‌دهد که خلاقیت در هنر کتاب‌آرایی ایرانی ماهیتی درون‌ساختاری، تدریجی و مبتنی بر تداوم سنت دارد. این نتیجه با دیدگاه‌های نظری‌ای هم‌راستاست که خلاقیت در هنرهای سنتی را نه به مثابه گسست از گذشته، بلکه به عنوان فرآیندی مبتنی بر ممارست، بازتفسیر و بازآفرینی آگاهانه الگوهای موروثی در چهارچوب نظام‌های زیبایی‌شناختی موجود تبیین می‌کند (کوماراسوامی، ۱۳۸۹؛ پیروزرام، ۱۳۹۳؛ Nasr, 1987). بر این اساس، نوآوری در کتاب‌آرایی ایرانی از دل قواعد به‌ظاهر ثابت سنتی سربرمی‌آورد و در بستر همان ساختارها، ظرفیت‌های تازه‌ای برای تحول بصری و معنایی پدید می‌آورد.

تحلیل تطبیقی یافته‌ها نشان می‌دهد که خلاقیت در سه مؤلفه اصلی کتاب‌آرایی، یعنی صفحه‌آرایی، طراحی نقوش و رنگ‌گذاری، به صورت نظام‌مند و هم‌پیوند تحقق یافته است. این نتیجه، ضمن هم‌سویی با پژوهش‌هایی که به تحلیل ساختارهای بصری نسخه‌های خطی ایرانی پرداخته‌اند، فراتر از رویکردهای صرفاً توصیفی حرکت می‌کند. برای نمونه، پژوهش صفری و آقاصفری (۲۰۲۳) با تمرکز بر نسبت‌های هندسی، تعادل متن و تصویر و قاب‌بندی صفحات، بنیان‌های ساختاری صفحه‌آرایی را تبیین کرده‌اند؛ اما یافته‌های پژوهش حاضر نشان می‌دهد که همین الگوهای هندسی و نظم بصری، در گذر زمان و در تعامل با سبک شخصی هنرمندان، به بستری پویا برای بروز خلاقیت فردی و تحول تدریجی تبدیل شده‌اند.

در مؤلفه صفحه‌آرایی، روند تحول از تبعیت تصویر از متن و تقارن ساختاری در دوره ایلخانی، به تعادل پویا و استقلال نسبی تصویر در دوره تیموری و در نهایت به ادغام سیال متن و تصویر و شکستن آگاهانه چهارچوب‌های پیشین در دوره صفوی قابل مشاهده است. این سیر تدریجی نشان می‌دهد که نوآوری در کتاب‌آرایی شاهنامه‌های مصور ایرانی نه حاصل دگرگونی ناگهانی، بلکه نتیجه دستیابی به تجربه، تثبیت قواعد و سپس بازتعریف خلاقانه آن‌هاست؛ امری که با نظریه «نوآوری در تداوم سنت» در هنر اسلامی هم‌خوانی دارد.

در حوزه طراحی نقوش، یافته‌ها حاکی از آن است که خلاقیت بیش از آنکه در ابداع نقوش کاملاً نو نمود یابد، در بازترکیب الگوهای اسلیمی، ختایی و هندسی، تشعیر و تذهیب؛ تغییر مقیاس، جابه‌جایی عناصر و ارتقای کارکرد نقوش از تزئین محض به عاملی روایت‌ساز تحقق یافته است. نقوش در عین وفاداری به اصل، در خدمت بیانی فردی و روایی قرار گرفته‌اند. این نتیجه با پژوهش عظیمی‌نژاد و همکاران (۲۰۱۹) که نوآوری در تذهیب‌های هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا را حاصل بازآرایی قواعد هندسی و بازتفسیر نمادهای سنتی می‌دانند، هم‌سوست؛ با این تفاوت که پژوهش حاضر، این فرآیند را در قالب تحلیلی تطبیقی و ذیل مفهوم خلاقیت درون‌سنتی در سه شاهنامه شاخص نشان می‌دهد. بر این اساس، نقوش به تدریج از عناصر حاشیه‌ای به مؤلفه‌هایی فعال در فضاسازی، روایت‌پردازی و سازمان‌دهی کلی صفحه ارتقا یافته‌اند.

در مؤلفه رنگ‌گذاری نیز، نتایج پژوهش از سیر تحولی معنادار حکایت دارد؛ به گونه‌ای که کاربرد کنترل‌شده و تابع ساختار رنگ در دوره ایلخانی، در دوره تیموری به رنگ‌پردازی

فنی، جهت‌دار و روایت‌محور تبدیل می‌شود و در نهایت، در دوره صفوی به نظامی غنی، چندلایه، نمادین و معناپرداز می‌انجامد. این یافته‌ها با پژوهش‌های فنی - تاریخی کریمی (۱۳۹۶) و بهادری و بحرالعلومی (۱۳۹۶) و برکشلی^۱ (۲۰۰۹) که بر پیوند دانش مواد، مهارت فنی و ذوق هنری در رنگ‌پردازی نسخه‌های خطی تأکید دارند، تا حدودی هم‌خوانی دارد. با این حال، پژوهش حاضر نشان می‌دهد که در شاهنامه طهماسبی، رنگ از سطح عنصری صرفاً زیباشناختی فراتر رفته و به عاملی ساختاری و روایت‌محور در سازمان‌دهی صفحه و هدایت ادراک بصری مخاطب بدل شده است و بستری برای خلاقیت و نوآوری ایجاد کرده است.

از منظر معناگرایی و نمادپردازی، یافته‌ها نشان می‌دهد که رنگ‌ها و نقوش در کتاب‌آرایی ایرانی واجد کارکردی فراتر از تزئین بصری‌اند. رنگ‌هایی چون لاجوردی، طلایی، سبز و قرمز، افزون بر ارزش‌های زیبایی‌شناختی، حامل معانی رمزی مرتبط با مفاهیمی چون آسمان، نور الهی، حیات، قدرت و شکوه‌اند و به تعمیق لایه‌های معنایی روایت کمک می‌کنند. در این چهارچوب، خلاقیت هنرمند نه در انتخاب منفرد رنگ یا نقش، بلکه در نحوه هم‌نشینی، توزیع، شدت و ترکیب آن‌ها با متن و تصویر متجلی می‌شود؛ رویکردی که به‌ویژه در شاهنامه طهماسبی به اوج خود می‌رسد. یافته‌های پژوهش همچنین نشان می‌دهد که بهره‌گیری از هندسه مقدس، تجرید و پرهیز از واقع‌گرایی طبیعی‌گرایانه، از مهم‌ترین بسترهای بروز خلاقیت در هنر کتاب‌آرایی ایرانی است. تذهیب‌ها، سرلوح‌ها و حواشی صفحات نه تنها عناصر تزئینی، بلکه ابزارهایی برای قدسی‌سازی متن، القای نظم کیهانی و ارتقای جایگاه معنوی کتاب به شمار می‌آیند. این نتیجه با دیدگاه بورکهارت (۱۳۶۵) درباره نقش هندسه مقدس به عنوان بنیان تحقق زیبایی قدسی در هنر اسلامی هم‌خوانی دارد.

در مجموع، نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که خلاقیت در هنر کتاب‌آرایی شاهنامه‌های مصور ایرانی، فرآیندی تاریخی، تدریجی و معناگراست که از تثبیت نظم بصری در شاهنامه ایلخانی، به تعادل پویا و روایت‌محور در شاهنامه بایسنغری، و نهایتاً به کمال‌یافتگی و یکپارچگی ساختاری در شاهنامه طهماسبی منتهی می‌شود. بدین ترتیب، پژوهش حاضر با پر کردن خلأ موجود در ادبیات پژوهشی، تأکید می‌کند که پیروی از سنت در هنر کتاب‌آرایی

¹ Barkeshli

ایرانی نه مانعی برای خلاقیت، بلکه بستری پویا برای نوآفرینی است؛ بستری که در آن، تعامل هم‌زمان هندسه، نماد، رنگ و روایت به شکل‌گیری زبانی بصری غنی، ماندگار و هویت‌ساز در هنر اسلامی - ایرانی انجامیده است.

قدردانی

بدین وسیله، مراتب سپاس و قدردانی صمیمانه خود را از استاد گرانقدر و فرهیخته، جناب آقای دکتر محمدتقی آشوری، استاد و عضو محترم هیأت علمی دانشگاه هنر تهران، ابراز می‌دارم. راهنمایی‌های ارزشمند، نگاه دقیق و بازخوردهای سودمند ایشان در تمام مراحل انجام این پژوهش، راه‌گشای اینجانب بوده و کیفیت کار را به نحو چشمگیری ارتقا بخشیده است. توفیق شاگردی در محضر ایشان را برای خود افتخاری بزرگ می‌دانم و از درگاه ایزد منان برای ایشان، سلامتی و سربلندی روزافزون مسئلت دارم.

تضاد منافع

در این مقاله تضاد منافی وجود ندارد.

منابع

- اتینگهاوزن، ریچارد؛ و گرابر، الگ (۱۳۷۸). *هنر و معماری اسلامی* (یعقوب آژند، مترجم). تهران: سمت.
- اسکارچیا، جیان روبرتو (۱۳۸۴). *تاریخ هنر ایران (۱۰): هنر صفوی، زند، قاجار* (یعقوب آژند، مترجم، چاپ دوم). تهران: مولی.
- آژند، یعقوب (۱۳۸۷). *مکتب نگارگری شیراز*. تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.
- بهادری، رؤیا، و بحرالعلومی، فرانک (۱۳۹۶). شناسایی رنگینه‌ها و رنگدانه‌های به‌کاررفته در تزیینات و مرکب نسخ خطی قرآنی دوره صفوی. *گنجینه اسناد*، ۲۷ (۱)، ۱۰۴-۱۲۵.
- بهریزی‌پور، حسین (۱۳۹۸). صورت، بیان و معنا در نگارگری ایران برپایه دیدگاه‌های دینی و عرفانی تیتوس بورکهارت و سید حسین نصر. *مطالعات باستان‌شناسی پارسه*، ۳ (۱۰)،

<https://doi.org/10.30699/PJAS.3.10.127>. ۱۴۸-۱۲۷

بورکهارت، تیتوس (۱۳۶۵). *هنر/اسلام: زبان و بیان* (مسعود رجب‌نیا، مترجم). تهران: سروش.

پاشایی، مژگان (۱۳۹۴). بررسی جایگاه نقوش نمادین به کاررفته در چند نمونه از نگاره‌های شاهنامه دموت. کنگره پیشگامان پیشرفت. بازیابی از

<https://sid.ir/paper/861255/fa>

پوپ، آرتور اپهام (۱۳۷۸). *سیر و صور نقاشی ایران* (یعقوب آژند، مترجم). تهران: مولی.
پوریایی، آرزو، و شایسته‌فر، مهناز (۱۳۹۹). آشنایی کلی با مبانی رنگ‌سازی در هنرهای سنتی ایران با تأکید بر نسخه‌های قرون ۴ تا ۶ هجری. *هنر/اسلامی*، (۴۰)، ۹۱-۱۰۶.

<https://doi.org/10.22034/IAS.2021.214036.1125>

پیروزرام، شهرام (۱۳۹۳). *مبانی خلاقیت در هنر سنتی* (رساله دکتری، دانشگاه هنر اصفهان).
دانشکده هنرهای تجسمی و کاربردی.

حاجی‌زاده، محمدمبین، بیدختی، محمدعلی، و عظیمی‌نژاد، مریم (۱۳۹۸). پژوهشی بر
آرایه‌های هندسی موجود در نگاره‌های شاهنامه بایسنقری. *نگارینه (هنر/اسلامی)*،

SID. <https://sid.ir/paper/409297/fa> ۸۶-۷۴، (۱۷)۶

حسینی‌راد، عبدالمجید (۱۳۸۷). دیدار با فرشته رنگ: بررسی نور و رنگ در نگارگری ایران.
نامه هنرهای تجسمی و کاربردی، ۱ (۱)، ۴۹-۶۴.

<https://doi.org/10.30480/vaa.2008.599>

دروشه، فرانسوا (۱۳۸۳). *سطراندازی و صفحه‌آرایی* (م. مرعشی، مترجم). *نامه بهارستان*، ۹ و
۱۰ (۵)، ۸۴-۶۵.

راکسبرگ، دیوید. جی. (۱۳۸۸). *کمال‌الدین بهزاد و مسئله پدیدآوردندگی اثر هنری در نقاشی
ایرانی*. (صالح طباطبایی، مترجم). در *نگارگری ایرانی - اسلامی در نظر و عمل*
(صص ۱۴۱-۱۹۳). تهران: فرهنگستان هنر.

شادقزویی، پریسا (۱۳۸۶). *تغییر شیوه نگارگری در دوره شاه‌عباس اول: انحطاط یا نوآوری*
در *مکتب اصفهان: مجموعه مقالات نگارگری مکتب اصفهان* (جلد ۱، صص ۱۵-
۴۳). تهران: فرهنگستان هنر. ۴۳-۱۵.

شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۸). *کتابت و تذهیب قرآن‌های تیموری در مجموعه‌های داخل و خارج*.

- مطالعات هنر اسلامی، ۵ (۱۰)، ۹۹-۱۱۹. SID. <https://sid.ir/paper/136740/fa>
- شرویدور، اریک (۱۳۷۷). *سرآمدان نقاشی ایران: احمد موسی و شمس‌الدین*. (یعقوب آژند، مترجم)، دوازده رخ: یادنگاری دوازده نقاش نادره ایران (صص ۹-۷۹). تهران: مولی.
- شفیعی، عاطفه (۱۴۰۲). مطالعه تطبیقی هنر تذهیب در ادوار صفوی و قاجار. نشریه تخصصی هنرهای کاربردی، ۳ (۱)، ۱۰۷-۱۲۵.
- <https://doi.org/10.22075/AAJ.2023.18214.1083>
- صفری آق‌قلعه، علی (۱۳۹۰). *نسخه‌شناخت: پژوهشنامه نسخه‌شناسی نسخ خطی فارسی*. تهران: میراث مکتوب.
- فرید، امیر (۱۳۸۸). رنگ در بی‌رنگی: بررسی و کاربرد رنگ در نگارگری سنتی ایران. کتاب ماه هنر، ۱۳۶، ۵۸-۶۳.
- کریمی، امیر (۱۳۹۶). کوشش برای ترسیم سیر تحول ساخت رنگدانه‌های نقاشی در ایران و تاریخچه مطالعات این عرصه. تاریخ علم، ۱۵ (۲)، ۲۳۳-۲۴۹.
- <https://doi.org/10.22059/JIHS.2019.287106.371508>
- کن‌بای، شیلا (۱۳۸۲). *نقاشی ایرانی (مهدی حسینی، مترجم، چاپ دوم)*. تهران: دانشگاه هنر.
- کوماراسوامی، آناند (۱۳۸۹). هنر و نمادگرایی سنتی (صالح طباطبایی، مترجم). تهران: فرهنگستان هنر.
- لنتس، تامس (۱۳۷۷). *عوالم متحول بهزاد و نقاشی جدید*. (یعقوب آژند، مترجم)، دوازده رخ: یادنگاری دوازده نقاش نادره ایران (صص ۱۵۷-۱۸۱). تهران: مولی.
- مایل‌هروی، نجیب (۱۳۷۲). *کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی: مجموعه رسائل در زمینه خوشنویسی، مرکب‌سازی، کاغذگری، تذهیب و تجلید*. مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس.
- مسجدجامعی، احمد (۱۳۸۴). هنر ایرانی، سنت و خلاقیت. کتاب ماه هنر، ۷۹ و ۸۰، ۱۱۴-۱۱۶.
- نیکو مقتدایی، فثانه، محمودی، سید رسول، و موسوی، حاجی (۱۳۹۹). ساختار معنادار نگارگری و طبقه اجتماعی هنرمندان در شاهنامه بزرگ ایلخانی و سمک‌عیار با رویکرد ساخت‌گرایی تکوینی گلدمن. مطالعات تطبیقی هنر، ۱۰ (۱۹)، ۱-۱۸.
- <https://doi.org/10.29252/mth.10.19.1>

وزیری، علینقی (۱۳۸۳). تاریخ عمومی هنرهای مصور (جلد دوم): قرون وسطی و دوران اسلامی. تهران: دانشگاه تهران.

یلی آرام، علی (۱۳۷۷). خلاقیت و نوآوری در سازمان. تدبیر، (۸۵)، ۳۰-۳۲.

References

- Ardalan, N., & Bakhtiar, L. (1973). *The sense of unity: The Sufi tradition in Persian architecture* (pp. 47–50). University of Chicago Press.
- Avrill, J. R. (2005). Emotions as mediators and as products of creative activity. In J. Kaufman & J. Baer (Eds.), *Creativity across domains: Faces of the muse* (pp. 225–243). Mahwah, NJ: Erlbaum.
- Azhand, Y. (2008). *Shiraz School of Painting*. Tehran: Academy of Art of the Islamic Republic of Iran. [In Persian]
- Aziminezhad, M., KhajehAhmadAttari, A., NajarpoorJabbary, S., & TaghaviNejad, B. (2019). The structural analysis of illumination designs in the paintings of Ibrahim Mirza's Haft Awrang. *Bagh-e Nazar*, 15(69), 39–50. <https://doi.org/10.22034/bagh.2019.82309>.
- Bahadori, R., & Bahr al-Olumi, F. (2017). Identification of dyes and pigments used in the ornamentations and inks of Safavid period Quranic manuscripts. *Ganjine-ye Asnad*, *27*(1), 104–125. [In Persian].
- Barkeshli, M. (2009). *Historical and scientific analysis of Iranian illuminated manuscripts and miniature paintings* (pp. 74–88). Melbourne, Australia: University of Melbourne, Centre for Cultural Materials Conservation. <https://api.semanticscholar.org/CorpusID:190267992>
- Behroozipour, H. (2020). Form, Expression, and Meaning in Persian Miniature Based on the Religious and Mystical Views of Titus Burckhardt and Seyyed Hossein Nasr. *Parseh Journal of Archaeological Studies*, 3(10), 127-148. <https://doi.org/10.30699/PJAS.3.10.127>. [In Persian]
- Blair, S. S., & Bloom, J. M. (1995). *The art and architecture of Islam 1250–1800*. Yale University Press.
- Boroujerdi, T. (1986). *Islamic art: Language and expression* (M. Rajabnia, Trans.). Soroush. [In Persian].
- Canby, S. R. (2003). *Persian Painting*. (M. Hosseini, Trans.; 2nd ed.). Tehran University of Art. [In Persian].
- Canby, S. R. (2011). *The Shahnama of Shah Tahmasp: The Persian book of kings*. New York, NY: The Metropolitan Museum of Art. Distributed by Yale University Press.

- <https://www.metmuseum.org/met-publications/the-shahnama-of-shah-tahmasp-the-persian-book-of-kings>
- Chester Beatty Library. (n.d.). *Folio from a Shāhnāma (Book of Kings) by Firdawsī (d. 1020) [Object Per_111_2]*. Retrieved from https://viewer.cbl.ie/viewer/object/Per_111_2/1/LOG_0000
- Coomaraswamy, A. K. (2010). *Traditional Art and Symbolism*. (S. Tabatabai, Trans.). Academy of Art of the Islamic Republic of Iran. [In Persian].
- Déroche, F. (2004). *Ruling and Page Layout*. (M. Mar'ashi, Trans.). *Nameh-ye Baharestan*, 5(9 & 10), 65–84. [In Persian]
- Ettinghausen, R., & Grabar, O. (1987). *The art and architecture of Islam: 650–1250*. Yale University Press.
- Ettinghausen, R., & Grabar, O. (1999). *Islamic art and architecture* (Y. Azhand, Trans.). Samt. [In Persian].
- Farid, A. (2009). *Color in Colorlessness: A Study and Application of Color in Traditional Iranian Painting*. *Ketab-e Mah-e Honar*, (136), 58–63. [In Persian]
- Fotografia Islamoriente. (n.d.). *Master pieces of Persian miniature – Shahname of Ferdowsi (Ed. Baysanqiri) – 27*. Retrieved from <https://fotografia.islamoriente.com/en/content/master-pieces-persian-miniature-shahname-ferdowsi-ed-baysanqiri-27?language=fa>
- Grabar, O. (1992). *The mediation of ornament* (Vol. 38). Princeton University Press. <https://doi.org/10.2307/jj.5425903>
- Great Mongol (Demotte) *Shāh-Nāmeḥ*, Tabriz, Persia, c. 1335. (n.d.). Retrieved from: https://warfare.6te.net/Persia/14/Great_Mongol_Shahnama-Tabriz-Persia.htm
- Hajizadeh, M. A., Bidokhti, M. A., & Aziminezhad, M. (2019). Research on Geometric Drawings in Baysonqori' s Shahnameh Patterns. *Negarineh Islamic Art*, 6(17), 74-86. SID. <https://sid.ir/paper/409297/en>. [In Persian]
- Hoseini Rad, A. (2008). Rendezvous with the angel of color: Research on light and color in Persian painting. *Nameh-ye Honarhaye Tajassomi va Karbordi*, 1(1), 49–64. <https://doi.org/10.30480/vaa.2008.599>. [In Persian]
- Karimy, A. H. (2018). Achieving to an Overview to Historic Development for Artist's Pigment Production in Iran and its Literature Review. *Tarikh-e Elm*, 15(2), 233–249. <https://doi.org/10.22059/JIHS.2019.287106.371508>. [In Persian]
- Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas Museum of Art; *illustrated folio from a manuscript of the Great Ilkhanid Shāhnāmāh (Book of Kings) [Object 1960.190]*. Retrieved from

- <https://dma.org/art/collection>
- Lentz, T. W. (1998). Changing Worlds of Behzad and New Painting] (Y. Azhand, Trans.). In *Davazdah Rokh: Yadnegari-ye davazdah naqqash-e nader-e Iran*. (pp. 157–181). Moli. [In Persian]
- Masjed-Jamei, A. (2005). *Iranian Art, Tradition and Creativity*. Ketab-e Mah-e Honar, (Farvardin & Ordibehesht [March-May]), 114–116. [In Persian]
- Mayel Heravi, N. (1993). *Book Arts in Islamic Civilization: A Collection of Treatises on Calligraphy, Ink-Making, Papermaking, Illumination and Bookbinding*. Islamic Research Foundation of Astan Quds Razavi. [In Persian]
- Nasr, S. H. (1987). *Islamic art and spirituality* (pp. 166–191). Golgonooza Press.
- Nikoo Moghtadaie, F., Mahmoudi, S. R., & Mousavi, H. (2020). Significant Structure of Painting and Social Class of Artists in the Great Shahnama of Ilkhanid and Samake-Ayyar With Goldman's Genetic Structuralism Approach. *Motaleate Tatbighe Honar (Biannual)*, 10(19), Spring & Summer. <https://doi.org/10.29252/mth.10.19.1>. [In Persian]
- Pashaei, M. (2015). *Investigating the Place of Symbolic Motifs Used in Several Illustrations of the Demotte Shahnameh*. Paper presented at the Kongreh-ye Pishgaman-e Pishraft [Congress of Progress Pioneers]. <https://sid.ir/paper/861255/fa>. [In Persian]
- Pirouzram, S. (2014). *Fundamentals of creativity in traditional art*. (Doctoral dissertation, University of Art, Isfahan). Faculty of Visual and Applied Arts.
- Pope, A. U. (1999). *Masterpieces of Persian Painting* (Y. Azhand, Trans.). Moli. [In Persian]
- Pope, R. (2005). *Creativity: Theory, history, practice*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203695319>
- Pouriaee, A., & Shayestehfar, M. (2021). A General Outlook on the Basics of Coloring in Traditional Iranian Arts (with Emphasis on the 4th to 6th centuries AH). *Honar-e Eslāmi*, 17 (40), 91106. <https://doi.org/10.22034/IAS.2021.214036.1125>. [In Persian]
- Roxburgh, D. J. (2000). *Kamal al-Din Bihzad and Authorship in Persianate Painting*. In *Negargari-ye Irani-Eslami dar nazar va amal [Persian-Islamic painting in theory and practice]* (S. Tabatabai, Trans., pp. 141–193). Academy of Art of the Islamic Republic of Iran. [In Persian]
- Safari Agh Qaleh, A. (2011). *Codicology: Research Journal of Persian Manuscript Codicology*. Miras-e Maktub. [In Persian]
- Safari, H., & Aghasafari, S. (2023). Exploring page layout principles in

- Iranian manuscripts: A comprehensive review from Seljuk to Safavid era. *IDA: International Design and Art Journal*, 5(2), 176–190.
- Scarcia, G. (2005). *History of Iranian art (10): Safavid, Zand, Qajar art* (Y. Azhand, Trans.; 2nd ed.). Moli. [In Persian]
- Schroeder, E. (1998). *Ahmed Musa and Shams al-Din, a Re- view of Fourteen Century Painting*, (Y. Azhand, Trans.). In *Davazdah Rokh: Yadnegari-ye davazdah naqqash-e nader-e Iran*. (pp. 9–79). Moli. [In Persian].
- ShadQazvini, P. (2007). *The change in painting style during the reign of Shah Abbas I: Decline or innovation. The Isfahan Maktab: Collection of articles on the painting of the Isfahan Maktab* (Vol. 1, pp. 15–43). Academy of Art of the Islamic Republic of Iran. [In Persian]
- Shafiee, A. (2023). study of illumination art in Safavid and Qajar era. *Nashriyyeh-ye Honarhay-e Karbordi*, 3(1), 107–125. <https://doi.org/10.22075/AAJ.2023.18214.1083>. [In Persian].
- Shayestehfar, M. (2009). The script and illumination of Timurid Qur'ans in global collection. *Islamic art*, 5(10), 99-120. SID. <https://sid.ir/paper/136740/en>. [In Persian]
- Smithsonian's National Museum of Asian Art. (n.d.). **Folio from a Shahnama (Book of kings) by Firdawsi (d. 1020)* [Object S1986.105.1]*. Retrieved from <https://asia-archive.si.edu/object/S1986.105.1/>
- Smithsonian's National Museum of Asian Art. (n.d.). *Folio (object F1942.2)*. Retrieved from <https://asia-archive.si.edu/object/F1942.2/>
- Smithsonian's National Museum of Asian Art. (n.d.). *Folio from a Shāhnāma (Book of Kings) by Firdawsī (d. 1020)* [Object F1935.23]. Retrieved from <https://asia-archive.si.edu/object/F1935.23/> (asia.si.edu).
- Vaziri, A. N. (2004). *General History of Pictorial Arts (Vol. 2): Middle Ages and Islamic Period*. University of Tehran Press. [In Persian]