Manifestation of Art in Architecture and Urban Engineering

The Transmission of the Visual Traditions of the Herat School to Mughal Painting in India and the Role of Timurid Artists in the Formation of Mughal Art

1. Nasim Boroumand*: MA, Department of Visual Arts, Iran University of Art, Tehran. Iran.

***Corresponding Author's Email Address: nassymboromand@gmail.com**

How to Cite: Boroumand, N. (2025). The Transmission of the Visual Traditions of the Herat School to Mughal Painting in India and the Role of Timurid Artists in the Formation of Mughal Art. *Manifestation of Art in Architecture and Urban Engineering*, 3(2), 1-18.

Abstract:

Mughal painting in India is regarded as one of the most distinguished pictorial traditions of the Islamic world, whose origins are profoundly connected to the visual traditions of Iran, particularly the Herat School. However, in much of the existing scholarship, this relationship has been explained as a linear and one-directional influence, and the active role of Timurid artists in the processes of transmission, reproduction, and transformation of these traditions has received comparatively little attention. The central problem of this study is to elucidate how the visual traditions of the Herat School were transmitted to Mughal painting and to examine the role of Timurid artists as cultural mediators in the formation of Mughal art. The objective of this article is to analyze the process through which the visual traditions of the Herat School were transferred to the Mughal court in India, with particular emphasis on the role of migrant Timurid artists, and to clarify the relationship between continuity and transformation in the formation of the independent identity of Mughal painting. The present research adopts a qualitative approach and is based on a descriptive–analytical and comparative methodology. The data were collected through library research and the examination of authoritative Persian and Western sources, and representative examples of paintings from the Herat School and early Mughal works—especially from the reigns of Humayun and Akbar—have been comparatively analyzed. The theoretical framework of the study is grounded in cultural transmission theory, intervisuality, and the concept of continuity and rupture in art history. The findings indicate that the visual traditions of the Herat School were transferred to Mughal painting through the migration of Timurid artists and the institutionalization of royal workshop structures. This transmission was not a form of passive imitation but rather a dynamic and creative process in which fundamental Herat elements—such as balanced composition, line-oriented design, and the logic of color organization—were preserved, while, in interaction with the cultural and political context of India, they underwent transformations including a tendency toward realism, the articulation of individuality, and a redefinition of the function of the image. Mughal painting thus emerged from an intercultural dialogue between the Herat tradition and the indigenous conditions of India, acquiring an identity that is at once independent and deeply rooted in the Timurid heritage.

Keywords: Herat School; Mughal Painting; Cultural Transmission; Timurid Artists; Continuity and Rupture

Received: 05 April 2025

Revised: 27 July 2025

Accepted: 04 August 2025

Published: 19 September 2025

Copyright: © 2025 by the authors. Published under the terms and conditions of Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

تجلی هنر در معماری و شهرسازی

انتقال سنت‌های بصری مکتب هرات به نگارگری گورکانی هند و نقش هنرمندان تیموری در شکل‌گیری هنر مغولی

۱. نسیم برومند*: کارشناسی ارشد، گروه هنرهای تجسمی تصویر سازی، دانشگاه هنر ایران ، تهران. ایران. (نویسنده مسئول)

*پست الکترونیک نویسنده مسئول: nassymboromand@gmail.com

نحوه استناددهی: برومند، نسیم. (۱۴۰۴). انتقال سنت‌های بصری مکتب هرات به نگارگری گورکانی هند و نقش هنرمندان تیموری در شکل‌گیری هنر مغولی. *تجلی هنر در معماری و شهرسازی*، ۳(۳)، ۱۸-۱.

چکیده

نگارگری گورکانی هند یکی از برجسته‌ترین سنت‌های تصویری جهان اسلام به‌شمار می‌آید که خاستگاه آن با سنت‌های بصری ایران، به‌ویژه مکتب هرات، پیوندی عمیق دارد. با این حال، در بسیاری از پژوهش‌ها، این پیوند به‌صورت تأثیرپذیری خطی و یک‌سویه تبیین شده و نقش کنش‌گرانه هنرمندان تیموری در فرایند انتقال، بازتولید و دگرگونی این سنت‌ها کمتر مورد توجه قرار گرفته است. مسئله اصلی این پژوهش، تبیین چگونگی انتقال سنت‌های بصری مکتب هرات به نگارگری گورکانی و واکاوی نقش هنرمندان تیموری به‌عنوان واسطه‌های فرهنگی در شکل‌گیری هنر مغولی است.هدف این مقاله، تحلیل فرایند انتقال سنت‌های بصری مکتب هرات به دربار گورکانی هند با تأکید بر نقش هنرمندان مهاجر تیموری و تبیین نسبت میان تداوم و دگرگونی در شکل‌گیری هویت مستقل نگارگری مغولی است.پژوهش حاضر با رویکردی کیفی و بر پایه روش توصیفی–تحلیلی و تطبیقی انجام شده است. داده‌ها از طریق مطالعات کتابخانه‌ای و بررسی منابع معتبر فارسی و لاتین گردآوری شده و نمونه‌هایی شاخص از نگاره‌های مکتب هرات و آثار اولیه نگارگری گورکانی، به‌ویژه دوره همایون و اکبرشاه، به‌صورت تطبیقی تحلیل شده‌اند. چارچوب نظری پژوهش مبتنی بر نظریه انتقال فرهنگی، بینابصری و مفهوم تداوم و گسست در تاریخ هنر است.یافته‌ها نشان می‌دهد که سنت‌های بصری مکتب هرات از طریق مهاجرت هنرمندان تیموری و نهادینه‌شدن ساختار کارگاه‌های سلطنتی به نگارگری گورکانی منتقل شده‌اند. این انتقال، نه تقلیدی منفعلانه، بلکه فرایندی پویا و خلاقانه بوده که در آن عناصر بنیادین هراتی همچون ترکیب‌بندی متعادل، طراحی خط‌محور و منطق رنگ‌پردازی تداوم یافته، اما در مواجهه با بستر فرهنگی و سیاسی هند دچار دگرگونی‌هایی چون گرایش به واقع‌گرایی، فردیت‌پردازی و تغییر کارکرد تصویر شده‌اند. نگارگری گورکانی حاصل گفت‌وگویی بینافرهنگی میان سنت هراتی و شرایط بومی هند است و هویتی مستقل و در عین حال ریشه‌دار در میراث تیموری دارد.

کلیدواژگان: *مکتب هرات؛ نگارگری گورکانی؛ انتقال فرهنگی؛ هنرمندان تیموری؛ تداوم و گسست*

تاریخ دریافت: ۱۶ فروردین ۱۴۰۴

تاریخ بازنگری: ۵ مرداد ۱۴۰۴

تاریخ پذیرش: ۱۳ مرداد ۱۴۰۴

تاریخ انتشار: ۲۸ شهریور ۱۴۰۴

مجوز و حق نشر: © ۱۴۰۴ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به‌صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

مقدمه

ظهور دولت گورکانیان در هند در اوایل سده دهم هجری قمری را نمی‌توان صرفاً یک رویداد سیاسی تلقی کرد؛ بلکه این رخداد نقطه عطفی در تاریخ تعاملات فرهنگی ایران و هند به‌شمار می‌آید. بنیان‌گذاران این سلسله، که ریشه در سنت‌های تیموری داشتند، حامل نوعی حافظه فرهنگی و هنری بودند که در سیاست‌های فرهنگی و هنری دربار آنان بازتاب یافت. به‌ویژه در دوره همایون و سپس اکبرشاه، دربار گورکانی به یکی از مهم‌ترین کانون‌های جذب هنرمندان مهاجر ایرانی تبدیل شد (1) این مهاجرت نه‌تنها موجب انتقال مهارت‌های فنی و زیبایی‌شناختی نگارگری ایرانی شد، بلکه بستری برای بازتعریف و بازآفرینی این سنت‌ها در مواجهه با زمینه‌های فرهنگی، اقلیمی و بصری هند فراهم آورد.در این میان، هنرمندان تیموری نقش کلیدی در فرایند انتقال و نهادینه‌سازی سنت‌های بصری مکتب هرات ایفا کردند (2). این هنرمندان، که بسیاری از آنان در کارگاه‌های سلطنتی هرات پرورش یافته بودند، حامل نظامی از قواعد ترکیب‌بندی، رنگ‌پردازی، فیگورپردازی و روایت‌گری تصویری بودند که در طول دهه‌ها تثبیت شده بود (2). حضور آنان در کارگاه‌های سلطنتی گورکانی نه به معنای تکرار صرف الگوهای پیشین، بلکه به منزله کنش فعال در شکل‌دهی به یک سنت هنری نوظهور بود. از این رو، بررسی نقش این هنرمندان، صرفاً مطالعه انتقال سبک نیست، بلکه واکاوی یک فرایند پیچیده بینافرهنگی است که در آن سنت‌های بصری در مواجهه با شرایط جدید دگرگون می‌شوند.با وجود اهمیت این موضوع، بخش قابل توجهی از پژوهش‌های پیشین، یا بر توصیف ویژگی‌های سبکی نگارگری گورکانی تمرکز داشته‌اند یا به‌طور کلی به «تأثیر هنر ایرانی» بر هنر مغولی اشاره کرده‌اند، بی‌آنکه به نقش فعال هنرمندان تیموری به‌عنوان عاملان انتقال فرهنگی توجهی نظام‌مند داشته باشند. در بسیاری از این مطالعات، انتقال سنت‌های بصری به‌صورت خطی و یک‌سویه تصویر شده است؛ گویی هنر هراتی به‌طور مستقیم و بدون تغییر به شبه‌قاره منتقل شده است. این رویکرد، پیچیدگی تعاملات فرهنگی، فرایندهای اقتباس خلاقانه و زمینه‌های اجتماعی و سیاسی شکل‌گیری هنر گورکانی را نادیده می‌گیرد. مسئله اصلی این پژوهش از همین خلأ نظری و تحلیلی برمی‌خیزد: سنت‌های بصری مکتب هرات چگونه و از چه مسیرهایی به نگارگری گورکانی منتقل شدند و هنرمندان تیموری چه نقشی در بازتولید، دگرگونی و تثبیت این سنت‌ها در بستر هنری هند ایفا کردند؟ پرداختن به این پرسش مستلزم نگاهی فراتر از مقایسه‌های سطحی سبکی و توجه به زمینه‌های تاریخی مهاجرت، ساختار کارگاه‌های سلطنتی، نظام سفارش هنری و تعامل هنرمندان با فرهنگ بصری بومی هند است (3).

هدف این مقاله، تبیین فرایند انتقال سنت‌های بصری مکتب هرات به نگارگری گورکانی با تأکید بر نقش هنرمندان تیموری به‌عنوان واسطه‌های فرهنگی است. در این چارچوب، پژوهش حاضر می‌کوشد نشان دهد که هنر مغولی نه محصول تقلید منفعلانه از الگوهای ایرانی، بلکه نتیجه گفت‌وگویی پویا میان سنت‌های هراتی و عناصر بومی و درباری هند است؛ گفت‌وگویی که به شکل‌گیری هویتی مستقل و در عین حال ریشه‌دار انجامیده است. از این منظر، نگارگری گورکانی را می‌توان نمونه‌ای برجسته از تداوم همراه با تحول در تاریخ هنر اسلامی دانست.

اهمیت این پژوهش در آن است که با تمرکز بر نقش عامل انسانی یعنی هنرمندان تیموری در فرایند انتقال فرهنگی، به بازخوانی رابطه میان قدرت سیاسی، مهاجرت هنرمندان و تولید هنری می‌پردازد. چنین رویکردی می‌تواند به درک عمیق‌تر سازوکارهای تحول سبک‌های هنری در جهان اسلام کمک کند و الگویی تحلیلی برای مطالعه دیگر موارد انتقال و دگرگونی سنت‌های بصری در تاریخ هنر ارائه دهد.

روش‌شناسی پژوهش

پژوهش حاضر با رویکردی کیفی و با بهره‌گیری از روش توصیفی ـ تحلیلی و تطبیقی انجام شده است. چارچوب روش‌شناختی پژوهش بر تحلیل تاریخی ـ هنری انتقال سنت‌های بصری و بررسی نقش هنرمندان تیموری در شکل‌گیری نگارگری گورکانی استوار است. داده‌های پژوهش از طریق مطالعات کتابخانه‌ای و بررسی منابع معتبر فارسی و لاتین در حوزه تاریخ هنر اسلامی، نگارگری ایرانی و هنر گورکانی گردآوری شده‌اند. افزون بر این، مجموعه‌ای از آثار تصویری شاخص متعلق به مکتب هرات و نمونه‌های اولیه نگارگری گورکانی، به‌ویژه آثار تولیدشده در دوره همایون و اکبرشاه، به‌عنوان نمونه‌های موردی انتخاب شده‌اند

چارچوب نظری و مفهومی

نظریه انتقال فرهنگی

نظریه انتقال فرهنگی یکی از رویکردهای تحلیلی مهم در مطالعات بینارشته‌ای تاریخ، انسان‌شناسی و تاریخ هنر است که به تبیین چگونگی انتقال، تداوم و دگرگونی الگوهای فرهنگی در بسترهای زمانی و مکانی متفاوت می‌پردازد. این نظریه بر این پیش‌فرض استوار است که فرهنگ نه مجموعه‌ای ایستا از عناصر منفصل، بلکه نظامی پویا و در حال بازتولید است که از طریق کنش‌های انسانی، نهادهای اجتماعی و ساختارهای قدرت منتقل می‌شود (4, 5). در حوزه تاریخ هنر، نظریه انتقال فرهنگی امکان تحلیل فرایندهای پیچیده‌ای را فراهم می‌آورد که طی آن زبان‌های بصری، سبک‌ها و شیوه‌های هنری از یک بستر فرهنگی به بستری دیگر راه می‌یابند و در این مسیر دچار تحول می‌شوند (6). برخلاف رویکردهای سنتی که انتقال فرهنگی را به‌مثابه جابه‌جایی خطی و مستقیم عناصر فرهنگی از «مرکز» به «پیرامون» در نظر می‌گیرند، نظریه انتقال فرهنگی بر ماهیت چندلایه، تعاملی و انتخاب‌گرانه این فرایند تأکید دارد. از این منظر، انتقال نه به‌معنای تقلید صرف، بلکه نوعی بازخوانی و بازآفرینی است که در آن عاملان فرهنگی از جمله هنرمندان، حامیان درباری و نهادهای آموزشی نقشی تعیین‌کننده ایفا می‌کنند (7). بدین ترتیب، هر سنت هنری منتقل‌شده، در مواجهه با شرایط جدید اجتماعی، سیاسی و زیبایی‌شناختی، دچار بازتعریف می‌شود و هویتی تازه می‌یابد (8). در چارچوب نظری انتقال فرهنگی، عامل انسانی جایگاهی محوری دارد. فرهنگ از طریق انسان‌ها منتقل می‌شود و بدون در نظر گرفتن کنش‌گری آنان، تحلیل انتقال سنت‌های فرهنگی ناقص خواهد بود (9). در تاریخ هنر، هنرمندان نه صرفاً حاملان منفعل سبک‌ها، بلکه کنش‌گران فعالی هستند که با انتخاب، تفسیر و ترکیب عناصر بصری، به تولید معنا دست می‌زنند (10). یکی از مفاهیم کلیدی در نظریه انتقال فرهنگی، تمایز میان تداوم و گسست است. انتقال فرهنگی همواره ترکیبی از حفظ عناصر پیشین و دگرگونی آن‌هاست. در زمینه نگارگری، این امر به‌صورت حفظ اصول بنیادین ترکیب‌بندی، رنگ‌پردازی یا روایت تصویری در کنار تغییر در موضوعات، شیوه واقع‌نمایی یا سازمان‌دهی فضا نمود می‌یابد (11)، بنابراین، نظریه انتقال فرهنگی امکان پرهیز از دوگانه ساده‌انگارانه «اصالت در برابر تقلید» را فراهم می‌سازد و به جای آن، بر طیفی از اقتباس‌های خلاقانه تأکید می‌کند (12).

نظریه بینامتنیت و بینابصری

نظریه بینامتنیت[1] یکی از مفاهیم بنیادین در مطالعات معاصر علوم انسانی است که نخست در حوزه زبان‌شناسی و نقد ادبی مطرح شد و به‌تدریج به دیگر حوزه‌ها، از جمله تاریخ هنر و مطالعات بصری، گسترش یافت. این نظریه بر این اصل استوار است که هیچ متن یا اثر فرهنگی‌ای به‌صورت مستقل و منزوی شکل

[1] Intertextuality

نمی‌گیرد، بلکه همواره در شبکه‌ای از متون پیشین، هم‌زمان و متأخر معنا می‌یابد.(زندی، بلخاری قهی، شعیری، ۱۴۰۳) متن، در این معنا، محصول گفت‌وگویی مستمر با متون دیگر است و معنا نه در درون متن، بلکه در روابط میان متون تولید می‌شود. (آلن، ۱۳۸۵: ۶۱) انتقال این رویکرد به حوزه هنرهای تجسمی، به شکل‌گیری مفهوم بینابصری[1] انجامیده است که امکان تحلیل روابط متقابل میان تصاویر، سنت‌های بصری و نظام‌های دیداری را فراهم می‌سازد.در چارچوب نظری بینامتنیت، اثر هنری نه به‌عنوان بازتابی منفرد از نبوغ هنرمند، بلکه به‌مثابه «گره‌گاهی معنایی» در شبکه‌ای از ارجاعات فرهنگی فهم می‌شود. این رویکرد به‌ویژه در تاریخ هنر، امکان عبور از تحلیل‌های صرفاً سبک‌شناختی یا توصیفی را فراهم می‌کند و توجه را به لایه‌های پنهان گفت‌وگوی آثار با یکدیگر معطوف می‌سازد. نگاره‌ها، همانند متون ادبی، حامل نشانه‌هایی هستند که به سنت‌های پیشین ارجاع می‌دهند و در عین حال، با بازتفسیر این نشانه‌ها، معناهای جدیدی تولید می‌کنند (13). از این منظر، هر تصویر نه پایان یک مسیر، بلکه حلقه‌ای از زنجیره‌ای پیوسته از بازنمایی‌های بصری است.مفهوم بینابصری به‌طور خاص بر روابط میان تصاویر، شیوه‌های دیدن و نظام‌های بازنمایی تأکید دارد. در این رویکرد، تصاویر نه صرفاً به‌عنوان اشیای زیبایی‌شناختی، بلکه به‌مثابه متونی بصری تحلیل می‌شوند که از طریق ارجاع، اقتباس، دگرگونی و ترکیب عناصر تصویری دیگر معنا می‌یابند. بینابصری به ما امکان می‌دهد تا انتقال سنت‌های بصری را نه به‌عنوان تقلید مکانیکی، بلکه به‌عنوان فرایندی تفسیری و خلاقانه درک کنیم (14). در این فرایند، عناصر بصریِ برگرفته از یک سنت هنری، در بستر جدید بازخوانی شده و در تعامل با سایر نظام‌های تصویری، دچار تغییر کارکرد و معنا می‌شوند.

مفهوم تداوم و گسست در تاریخ هنر

مفهوم «تداوم و گسست» یکی از مفاهیم بنیادین در نظریه‌پردازی تاریخ هنر است که به بررسی نسبت میان سنت‌های پیشین و تحولات نوظهور در فرایندهای هنری می‌پردازد. این مفهوم بر این اصل استوار است که تحولات هنری نه در قالب دگرگونی‌های ناگهانی و مطلق، بلکه در بستری پیچیده از پیوستگی‌ها و گسست‌های تدریجی شکل می‌گیرند. از این منظر، تاریخ هنر عرصه‌ای پویا از تعامل میان حفظ میراث گذشته و پاسخ‌گویی به شرایط جدید اجتماعی، فرهنگی و سیاسی است؛ تعاملی که در آن عناصر بصری می‌توانند هم‌زمان تداوم یابند و دگرگون شوند.در رویکردهای کلاسیک تاریخ هنر، گاه بر گسست‌های سبکی و دوره‌بندی‌های صلب تأکید شده است؛ به‌گونه‌ای که هر دوره هنری به‌عنوان نقطه‌ای منفصل از دوره پیشین تصویر می‌شود (15). این نگاه، اگرچه در سامان‌دهی تاریخی مفید بوده، اما اغلب به نادیده‌گرفتن جریان‌های زیرپوستی تداوم منجر شده است. در مقابل، رویکردهای معاصر بر این نکته تأکید دارند که حتی رادیکال‌ترین دگرگونی‌های هنری نیز بر بنیانی از سنت‌های پیشین استوارند. بدین‌ترتیب، تداوم و گسست نه دو وضعیت متقابل، بلکه دو قطب یک طیف تحلیلی تلقی می‌شوند که در هر پدیده هنری به نسبت‌های متفاوتی حضور دارند.در تاریخ هنر اسلامی، مفهوم تداوم و گسست از اهمیتی دوچندان برخوردار است؛ زیرا این سنت هنری در گستره‌ای وسیع از جغرافیا و در پیوند با نظام‌های سیاسی و فرهنگی متنوع شکل گرفته است. در چنین بستری، انتقال سنت‌های بصری از یک مرکز هنری به مرکز دیگر اغلب با حفظ برخی اصول بنیادین و دگرگونی در شیوه‌های اجرایی همراه بوده است. این وضعیت به‌ویژه در نگارگری، که ماهیتی کارگاهی و آموزشی دارد، به‌روشنی قابل مشاهده است. استاد–شاگردی، نسخه‌پردازی و نظام سفارش درباری، سازوکارهایی هستند که تداوم سنت‌های بصری را تضمین می‌کنند، در حالی که تغییر بستر اجتماعی و فرهنگی می‌تواند به ایجاد گسست‌های خلاقانه منجر شود.مفهوم تداوم در تاریخ هنر معمولاً به حفظ الگوهای

[1] Intervisuality

تثبیت‌شده‌ای چون قواعد ترکیب‌بندی، نظام رنگ‌پردازی، نمادپردازی و شیوه‌های روایت بصری اشاره دارد. این عناصر، به‌عنوان هسته‌های پایدار سنت هنری، در طول زمان بازتولید می‌شوند و به آثار هنری هویتی قابل تشخیص می‌بخشند (16). در مقابل، گسست به معنای تغییر در کارکرد، معنا یا شیوه بازنمایی این عناصر است؛ تغییری که می‌تواند ناشی از تحولات ایدئولوژیک، ورود فناوری‌های نو، تماس‌های بینافرهنگی یا دگرگونی ذائقه حامیان هنری باشد. گسست، در این معنا، نه انکار گذشته، بلکه بازتعریف آن در پرتو شرایط جدید است.در تحلیل نگارگری گورکانی، مفهوم تداوم و گسست چارچوبی تحلیلی فراهم می‌آورد که امکان عبور از دوگانه ساده «تقلید یا نوآوری» را مهیا می‌سازد (17).

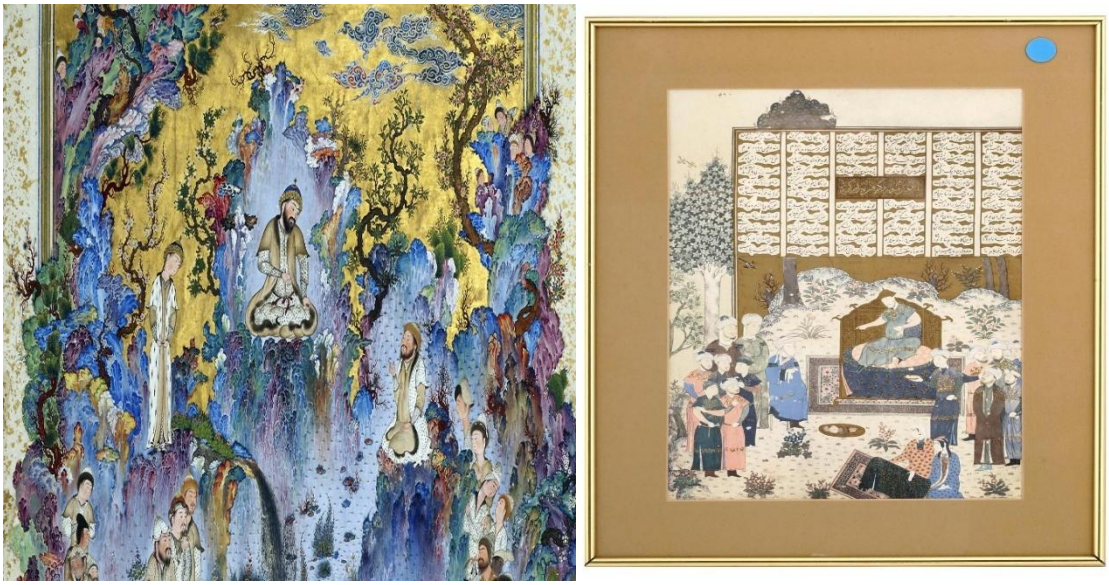
بحث و بررسی

مکتب هرات و ویژگی‌های سنت بصری آن

مکتب هرات به‌عنوان یکی از درخشان‌ترین و تأثیرگذارترین مکاتب نگارگری ایرانی–اسلامی، نقطه اوج تکامل سنت تصویری ایران در دوره تیموری به‌شمار می‌آید. شکل‌گیری و شکوفایی این مکتب در سده نهم و اوایل سده دهم هجری قمری، نه‌تنها نتیجه استعداد فردی هنرمندان، بلکه حاصل پیوندی نظام‌مند میان حمایت درباری، ثبات نسبی سیاسی و نهادینه‌شدن تولید هنری در قالب کارگاه‌های سلطنتی بود. (پوپ، ۱۳۸۴: ۲۰۸) از این رو، بررسی مکتب هرات صرفاً تحلیل یک سبک هنری نیست، بلکه واکاوی نظامی منسجم از اندیشه بصری، شیوه تولید و منطق زیبایی‌شناختی است که بعدها نقشی بنیادین در انتقال سنت‌های بصری به نگارگری گورکانی ایفا کرد (18). یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های سنت بصری مکتب هرات، انسجام ترکیب‌بندی و تعادل دقیق میان عناصر تصویری است. در نگاره‌های این مکتب، فضا به‌گونه‌ای سامان می‌یابد که چشم بیننده در مسیری هدایت‌شده و حساب‌شده حرکت می‌کند. این انسجام نه حاصل تقارن مکانیکی، بلکه نتیجه نوعی هندسه پنهان و آگاهانه است که در آن نسبت میان پیکره‌ها، معماری و طبیعت به‌دقت تنظیم می‌شود. چنین رویکردی به ترکیب‌بندی، نگارگری هرات را به زبانی بصری منسجم تبدیل می‌کند که قابلیت انتقال و آموزش‌پذیری بالایی دارد و از همین رو، در فرایند مهاجرت هنرمندان تیموری به دیگر مراکز هنری، به‌سهولت بازتولید می‌شود (19). رنگ‌پردازی در مکتب هرات نیز از ویژگی‌های شاخص سنت بصری آن به‌شمار می‌آید. استفاده از طیف‌های رنگی غنی اما کنترل‌شده، هماهنگی میان رنگ‌های گرم و سرد، و پرهیز از اغتشاش بصری، به ایجاد فضایی موزون و شاعرانه منجر شده است. رنگ در نگارگری هرات صرفاً عنصری تزئینی نیست، بلکه کارکردی ساختاری و معنایی دارد و در خدمت روایت و هدایت نگاه مخاطب قرار می‌گیرد (20). این منطق رنگ‌پردازی بعدها در نگارگری گورکانی نیز تداوم می‌یابد، هرچند در بستر جدید با گرایش به شفافیت بیشتر و تأکید بر واقع‌نمایی تدریجی دچار تحول می‌شود.

از منظر فیگورپردازی، مکتب هرات به تعادلی میان آرمان‌گرایی و مشاهده‌گری دست یافته است. پیکره‌های انسانی اغلب دارای تناسبات ظریف، حرکات نرم و حالات بدنی سنجیده‌اند که به روایت‌گری تصویری کمک می‌کند. چهره‌ها کمتر فردیت‌محور و بیشتر تیپ‌سازی‌شده‌اند، امری که با منطق روایی و نمادین نگارگری ایرانی هم‌خوانی دارد. این ویژگی نشان می‌دهد که هدف نگارگر هراتی بازنمایی فرد خاص نیست، بلکه تصویرسازی یک موقعیت روایی یا معنایی است. همین رویکرد، در مواجهه با سنت‌های بصری هند و ذائقه دربار گورکانی، به تدریج دچار گسست‌هایی می‌شود و زمینه را برای شکل‌گیری پرتره‌پردازی فردمحور در هنر مغولی فراهم می‌کند.روایت‌گری تصویری یکی دیگر از ارکان سنت بصری مکتب هرات است. نگاره‌های این مکتب غالباً در پیوند تنگاتنگ با متون ادبی، به‌ویژه شاهنامه، خمسه نظامی و متون عرفانی، خلق شده‌اند. (عبدلی، منیره،۱۴۰۴) تصویر در این سنت، امتداد متن است و نه جایگزین آن. نگارگر با

بهره‌گیری از جزئیات بصری، لایه‌های معنایی روایت را گسترش می‌دهد و مخاطب را به خوانشی هم‌زمان از متن و تصویر دعوت می‌کند. این پیوند میان متن و تصویر، یکی از عناصر کلیدی است که در انتقال سنت هراتی به نگارگری گورکانی نیز حفظ می‌شود، هرچند در آثار گورکانی، روایت‌گری تصویری به‌تدریج از متن فاصله می‌گیرد و استقلال بیشتری می‌یابد.نکته مهم در بحث سنت بصری مکتب هرات، نهادینه‌بودن آموزش هنری است. کارگاه‌های سلطنتی هرات فضایی فراهم می‌کردند که در آن انتقال دانش بصری به‌صورت نظام‌مند و نسلی انجام می‌شد. این ساختار آموزشی موجب تثبیت قواعد سبکی و ایجاد نوعی حافظه جمعی بصری در میان هنرمندان شد. همین حافظه بصری بود که هنرمندان تیموری را قادر ساخت تا در مواجهه با محیط‌های جدید، همچون دربار گورکانی، سنت هراتی را بازتولید و در عین حال با شرایط تازه تطبیق دهند.



شکل ۱. نگاره‌ای از شاهنامه بایسنقری، مکتب هرات، سده ۹ هجری قمری (نمونه‌ای شاخص از سنت بصری مکتب هرات با تأکید بر ترکیب‌بندی متعادل، رنگ‌پردازی کنترل‌شده، فیگورپردازی تیپ‌محور و پیوند ساختاری متن و تصویر)

زمینه تاریخی و فرهنگی مکتب هرات

مکتب هرات در بستر تحولات سیاسی، فرهنگی و فکری دوره تیموریان، به‌ویژه در سده نهم هجری قمری، شکل گرفت و به بالاترین مرحله بلوغ خود رسید. شهر هرات در این دوره، نه‌تنها پایتخت سیاسی، بلکه یکی از مهم‌ترین کانون‌های فرهنگی و هنری جهان اسلام بود. استقرار دربار تیموری در هرات، همراه با سیاست‌های آگاهانه فرهنگی شاهرخ تیموری و به‌ویژه بایسنقر میرزا، زمینه‌ای کم‌نظیر برای رشد و نهادینه‌شدن هنرهای وابسته به کتاب، از جمله خوشنویسی، تذهیب و نگارگری، فراهم آورد.یکی از ویژگی‌های مهم این دوره، تمرکز قدرت سیاسی همراه با ثبات نسبی اجتماعی بود که امکان سرمایه‌گذاری بلندمدت بر تولید هنری را فراهم می‌کرد. کتابخانه–کارگاه بایسنقری به‌عنوان نهادی رسمی، نقش محوری در سازمان‌دهی تولید آثار هنری ایفا می‌کرد. در این فضا، نگارگری نه فعالیتی فردی، بلکه بخشی از یک نظام پیچیده تولید فرهنگی بود که در آن، هنرمندان، کاتبان و حامیان هنری در تعامل مستمر قرار داشتند. این ساختار نهادی موجب تثبیت قواعد سبکی و انتقال منسجم سنت‌های بصری شد.از منظر فرهنگی، مکتب هرات در پیوندی عمیق با ادبیات کلاسیک فارسی و اندیشه‌های عرفانی شکل گرفت. متونی چون *شاهنامه* فردوسی، *خمسه* نظامی و آثار جامی، نه‌تنها منابع روایی نگاره‌ها بودند (21) بلکه جهان‌بینی خاصی را به تصویر منتقل می‌کردند. در این چارچوب، نگارگری

به ابزاری برای بازنمایی نظم کیهانی، هماهنگی انسان و طبیعت، و معانی نمادین بدل شد. چنین زمینه‌ای باعث شد زبان بصری مکتب هرات واجد انسجام مفهومی و زیبایی‌شناختی بالایی باشد؛ انسجامی که بعدها امکان انتقال این سنت به دیگر مراکز هنری، از جمله دربار گورکانی هند، را فراهم ساخت (22).

ویژگی‌های بصری مکتب هرات

یکی از شاخص‌ترین ویژگی‌های بصری مکتب هرات، ترکیب‌بندی متعادل و چندسطحی است. در نگاره‌های این مکتب، فضا اغلب به‌صورت لایه‌لایه سازمان می‌یابد و عناصر معماری، طبیعت و پیکره‌های انسانی در ساختاری هماهنگ کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. برخلاف ترکیب‌بندی‌های ساده یا تقارن‌محور، در این آثار نوعی هندسه پنهان مشاهده می‌شود که حرکت چشم مخاطب را هدایت می‌کند. این ویژگی به نگاره‌ها انسجام روایی می‌بخشد و آن‌ها را به متونی بصری قابل «خواندن» تبدیل می‌کند.رنگ در مکتب هرات عنصری بنیادین و ساختاری است. استفاده از رنگ‌های درخشان اما مهارشده نظیر لاجوردی، سبز یشمی، طلایی و سرخ ملایم به خلق فضایی شاعرانه و متعادل منجر می‌شود (23). رنگ‌ها نه به‌صورت تصادفی، بلکه در هماهنگی با نقش روایی و جایگاه عناصر در تصویر به‌کار می‌روند. این منطق رنگ‌پردازی، بعدها در نگارگری گورکانی تداوم یافت، هرچند در آنجا با شفافیت بیشتر و گرایش به واقع‌نمایی تدریجی دچار تحول شد.فیگورهای انسانی در مکتب هرات اغلب دارای تناسبات ظریف، حرکات نرم و حالات بدنی کنترل‌شده‌اند. چهره‌ها بیشتر تیپ‌سازی‌شده و فاقد فردیت پررنگ‌اند، امری که با منطق نمادین و ادبی نگارگری ایرانی سازگار است. این ویژگی نشان می‌دهد که هدف تصویر، بازنمایی فرد خاص نیست، بلکه بیان یک موقعیت روایی یا اخلاقی است. همین رویکرد، در انتقال به نگارگری گورکانی، به‌تدریج با گسست‌هایی مواجه می‌شود و جای خود را به پرتره‌پردازی فردمحور می‌دهد.نگارگری مکتب هرات به‌شدت متن‌محور است. تصویر در تعامل مستقیم با متن ادبی شکل می‌گیرد و اغلب بدون متن قابل درک کامل نیست. نگاره‌ها لایه‌های معنایی متن را گسترش می‌دهند و با افزودن جزئیات بصری، خوانش‌های چندگانه ایجاد می‌کنند (24). این پیوند عمیق میان متن و تصویر، یکی از مؤلفه‌های کلیدی سنت بصری هرات است که در مراحل اولیه نگارگری گورکانی نیز حفظ شد، هرچند در دوره‌های بعد، تصویر استقلال بیشتری یافت.

شکل ۲. نگاره‌ای از شاهنامه بایسنقری، مکتب هرات، سده ۹ هـ‌ق. (نمونه‌ای شاخص از ویژگی‌های بصری مکتب هرات شامل ترکیب‌بندی متعادل و چندسطحی، رنگ‌پردازی کنترل‌شده و ساختاری، فیگورپردازی تیپ‌محور و پیوند ارگانیک متن و تصویر)

فروپاشی قدرت تیموریان و مهاجرت هنرمندان

انتقال سنت‌های بصری مکتب هرات به شبه‌قاره هند را نمی‌توان صرفاً به‌عنوان پیامد طبیعی گسترش نفوذ هنری ایران در سرزمین‌های همجوار تبیین کرد، بلکه این فرایند ریشه در تحولات عمیق سیاسی و ساختاری اواخر دوره تیموری دارد. فروپاشی تدریجی قدرت تیموریان در نیمه نخست سده دهم هجری قمری، یکی از مهم‌ترین زمینه‌های تاریخی مهاجرت هنرمندان و انتقال سرمایه فرهنگی و هنری هرات به دیگر مراکز قدرت، به‌ویژه دربار گورکانی هند، به‌شمار می‌آید. این فروپاشی نه به‌صورت ناگهانی، بلکه در نتیجه تضعیف اقتدار مرکزی، رقابت‌های درون‌خاندانی و تغییر موازنه‌های منطقه‌ای شکل گرفت.پس از دوران شکوفایی فرهنگی در عهد شاهرخ تیموری و بایسنقر میرزا، ساختار سیاسی تیموریان به‌تدریج دچار بی‌ثباتی شد (25). اختلافات جانشینی، کاهش حمایت منسجم درباری از نهادهای فرهنگی و فشارهای خارجی، به‌ویژه از سوی ازبکان، موقعیت هرات را به‌عنوان مرکز باثبات تولید هنری تضعیف کرد. تصرف هرات توسط ازبکان در اوایل سده دهم هجری قمری را می‌توان نقطه عطفی در افول عملی مکتب هرات دانست؛ رویدادی که نه‌تنها پیامدهای سیاسی، بلکه تبعات فرهنگی گسترده‌ای به‌همراه داشت. با تغییر قدرت سیاسی، نظام حمایتی‌ای که کارگاه‌های سلطنتی، کتابخانه‌ها و هنرمندان را پشتیبانی می‌کرد، فروپاشید و شرایط تولید هنری به‌شدت دگرگون شد.در چنین فضایی، هنرمندان درباری تیموری که معیشت و هویت حرفه‌ای آنان به نظام سفارش سلطنتی وابسته بود با محدودیت‌های جدی مواجه شدند (25). کاهش یا قطع حمایت مالی، ناامنی سیاسی و تغییر ذائقه حامیان جدید، بسیاری از این هنرمندان را ناگزیر به ترک هرات و جست‌وجوی مراکز جدید قدرت و حمایت کرد. مهاجرت هنرمندان در این دوره، نه حرکتی تصادفی، بلکه پاسخی عقلانی به دگرگونی ساختارهای سیاسی و اقتصادی هنر بود. این جابه‌جایی، حامل انتقال مهارت‌ها، دانش بصری و حافظه سبک‌شناختی مکتب هرات به فضاهای جدید شد.

هم‌زمان با افول قدرت تیموریان در خراسان، شبه‌قاره هند شاهد شکل‌گیری و تثبیت قدرتی نوظهور با ریشه‌های تیموری بود. همایون، دومین پادشاه گورکانی، که خود از تبار تیموریان به‌شمار می‌آمد، نه‌تنها پیوند خونی، بلکه پیوندی فرهنگی با سنت‌های هنری ایران و هرات داشت. اقامت همایون در ایران و تماس مستقیم او با محافل فرهنگی و هنری، نقش مهمی در آشنایی وی با ارزش و ظرفیت هنرمندان مهاجر تیموری ایفا کرد. بازگشت او به هند، همراه با گروهی از هنرمندان، کاتبان و اهل فرهنگ، نقطه آغاز انتقال سازمان‌یافته سنت‌های بصری هرات به دربار گورکانی بود.نکته حائز اهمیت آن است که مهاجرت هنرمندان تیموری به هند، صرفاً انتقال نیروی انسانی نبود، بلکه انتقال یک نظام بصری نهادینه‌شده را به‌همراه داشت (3). این هنرمندان حامل قواعد تثبیت‌شده‌ای در زمینه ترکیب‌بندی، رنگ‌پردازی، روایت‌گری تصویری و سازمان‌دهی کارگاهی بودند که در بستر هرات شکل گرفته بود. از این رو، با استقرار آنان در دربار گورکانی، شرایط برای بازتولید ساختارهای هنری آشنا هرچند در محیطی جدید فراهم شد. به بیان دیگر، مهاجرت هنرمندان، بستر نهادی و آموزشی لازم برای انتقال سنت بصری را نیز منتقل کرد.از منظر تاریخ هنر، این مهاجرت را می‌توان نوعی جابجایی مرکز ثقل هنری دانست. با تضعیف هرات به‌عنوان کانون اصلی نگارگری، بخشی از نقش تاریخی آن به مراکز جدید، از جمله دربار گورکانی، منتقل شد. با این حال، این انتقال به‌معنای قطع کامل پیوند با گذشته نبود. هنرمندان مهاجر، در تعامل با زمینه فرهنگی هند، سنت‌های آموخته‌شده را بازخوانی و بازتعریف کردند (21). بدین‌ترتیب، فروپاشی قدرت تیموریان، اگرچه به افول یک مرکز هنری انجامید، اما هم‌زمان زمینه‌ساز تولد سنتی نو در بستری دیگر شد.

نقش همایون در انتقال هنرمندان به هند

همایون، دومین پادشاه سلسله گورکانی، نقشی محوری و تعیین‌کننده در انتقال سازمان‌یافته سنت‌های هنری مکتب هرات به شبه‌قاره هند ایفا کرد. نقش او را نمی‌توان صرفاً در حد یک حامی هنری یا پادشاه علاقه‌مند به هنر تقلیل داد؛ بلکه همایون را باید واسطی تاریخی–فرهنگی میان سنت تیموری ایران و نظام هنری نوپای گورکانی دانست. این نقش، بیش از هر چیز، در پیوند با تجربه تبعید، تماس مستقیم با مراکز فرهنگی ایران و درک آگاهانه از کارکرد سیاسی–نمادین هنر در تثبیت قدرت سلطنتی شکل گرفت.پس از شکست همایون از شیرشاه سوری و از دست دادن موقت سلطنت، او ناگزیر به ترک هند شد و مدتی را در دربار صفویان در ایران گذراند. این اقامت، نقطه عطفی در شکل‌گیری نگاه فرهنگی همایون بود (26). تماس نزدیک او با ساختارهای هنری ایران، به‌ویژه نظام کتابخانه–کارگاه‌های سلطنتی که ریشه در سنت تیموری داشتند، اهمیت هنر را نه‌تنها به‌عنوان ابزار تزیینی، بلکه به‌مثابه رسانه‌ای برای بازنمایی اقتدار سیاسی و تداوم مشروعیت دودمانی برجسته ساخت. همایون در این دوره، به‌روشنی دریافت که احیای قدرت سیاسی در هند، نیازمند پشتوانه‌ای فرهنگی و بصری است که بتواند پیوند او با میراث تیموری را به‌صورت نمادین تثبیت کند.در همین بستر بود که همایون اقدام به جذب و همراه‌سازی هنرمندان برجسته ایرانی ـ تیموری کرد. هنرمندانی چون میر سیدعلی و عبدالصمد، که در سنت‌های تصویری هرات و ایران پرورش یافته بودند، به دعوت یا همراهی همایون به هند آمدند. این اقدام نه حرکتی اتفاقی، بلکه بخشی از سیاست فرهنگی آگاهانه‌ای بود که هدف آن انتقال یک نظام هنری کامل شامل مهارت‌های فنی، قواعد زیبایی‌شناختی و ساختارهای آموزشی به دربار گورکانی بود. بدین‌ترتیب، همایون نقش فعالی در تبدیل مهاجرت فردی هنرمندان به انتقال نهادی سنت بصری ایفا کرد (27).

شکل‌گیری کارگاه‌های سلطنتی در دربار گورکانی

با بازگشت همایون به هند و بازیابی قدرت، بستر لازم برای نهادینه‌سازی تولید هنری فراهم شد. یکی از مهم‌ترین اقدامات او، ایجاد و سامان‌دهی کارگاه‌های سلطنتی نگارگری در دربار گورکانی بود؛ کارگاه‌هایی که به‌وضوح از الگوی تیموری–ایرانی کتابخانه کارگاه الهام گرفته بودند. در این ساختار، تولید نگاره‌ها در قالب فعالیتی جمعی و سازمان‌یافته انجام می‌شد و هنرمندان بر اساس تخصص‌های مشخص طراحی، رنگ‌گذاری، تذهیب و خوشنویسی با یکدیگر همکاری می‌کردند.کارگاه‌های سلطنتی گورکانی، در مرحله نخست، نقش انتقال‌دهنده سنت‌های بصری مکتب هرات را ایفا کردند (28). حضور هنرمندان تیموری در مقام استاد، امکان آموزش نسل جدیدی از نگارگران هندی و ایرانی‌تبار را فراهم آورد. بدین‌ترتیب، قواعد ترکیب‌بندی، منطق رنگ‌پردازی و شیوه روایت‌گری تصویری هرات، به‌صورت نظام‌مند در بستر جدید بازتولید شد (6). این فرایند، نه‌تنها به حفظ تداوم سنت هراتی انجامید، بلکه زمینه را برای شکل‌گیری زبان بصری مشترکی فراهم کرد که بعدها در دوره اکبرشاه به بلوغ رسید.نکته مهم آن است که کارگاه‌های سلطنتی گورکانی، صرفاً محل بازتولید سنت‌های ایرانی نبودند، بلکه به‌تدریج به فضایی برای تعامل بینافرهنگی بدل شدند. هنرمندان بومی هند، با سنت‌های تصویری متفاوت، وارد این نظام آموزشی شدند و در تعامل با استادان تیموری، به خلق شیوه‌هایی نو دست زدند. از این رو، کارگاه‌ها را باید عرصه‌ای دانست که در آن، تداوم و گسست به‌صورت هم‌زمان عمل می‌کرد: تداوم در حفظ ساختارهای بنیادین نگارگری هرات و گسست در پاسخ به نیازهای روایی، فرهنگی و سیاسی دربار گورکانی.

هنرمندان تیموری به‌عنوان عاملان اصلی انتقال سنت بصری

شکل‌گیری نگارگری گورکانی در هند را نمی‌توان بدون توجه به نقش مستقیم و فعال هنرمندان تیموری تبیین کرد. برخلاف برخی روایت‌های ساده‌انگارانه که هنر مغولی را نتیجه اقتباس کلی از سنت ایرانی می‌دانند، شواهد تاریخی و بصری نشان می‌دهد که این فرایند عمدتاً از طریق کنش‌گری فردی و نهادی هنرمندان مهاجر تیموری صورت گرفته است. این هنرمندان نه‌تنها حامل مهارت‌های فنی، بلکه انتقال‌دهنده یک «منطق تصویری» تثبیت‌شده بودند که در مکتب هرات به بلوغ رسیده بود.در این میان، دو چهره برجسته میر سیدعلی و عبدالصمد نقشی محوری در پایه‌گذاری زبان بصری نگارگری گورکانی ایفا کردند. اهمیت این هنرمندان صرفاً به کیفیت آثار فردی آنان محدود نمی‌شود، بلکه در نقش آموزشی، سازمان‌دهی و تثبیت ساختار کارگاهی در دربار گورکانی معنا می‌یابد. آنان به‌مثابه واسطه‌هایی فرهنگی، سنت‌های هراتی را از سطح سبک فردی به سطح نهادی منتقل کردند (27).

هنرمندان کلیدی

میر سیدعلی، فرزند میر مصور، از هنرمندان برجسته سنت تیموری–ایرانی بود که آموزش خود را در چارچوب مکتب هرات و سپس ایران صفوی گذرانده بود. آثار منسوب به او نشان‌دهنده تسلط بالا بر طراحی دقیق، ترکیب‌بندی سنجیده و روایت‌پردازی چندلایه است. حضور میر سیدعلی در دربار همایون و سپس اکبرشاه، نقشی تعیین‌کننده در انتقال اصول بنیادین نگارگری هرات به هند داشت. او نه‌تنها به‌عنوان نگارگر، بلکه به‌عنوان معلم و مرجع سبکی شناخته می‌شد و بسیاری از هنرمندان جوان گورکانی تحت آموزش مستقیم یا غیرمستقیم او قرار گرفتند.عبدالصمد نیز از دیگر هنرمندان برجسته تیموری بود که در سنت‌های تصویری ایران پرورش یافته و سپس به هند مهاجرت کرد. جایگاه عبدالصمد در دربار گورکانی فراتر از یک هنرمند بود؛ او به‌عنوان مدیر و سامان‌دهنده کارگاه‌های سلطنتی فعالیت داشت و در سازمان‌دهی فرایند تولید نگاره‌ها نقش کلیدی ایفا کرد. آثار او نشان‌دهنده تلفیق وفاداری به سنت هراتی با توجه به نیازهای روایی و ایدئولوژیک دربار گورکانی است (21).

نقش آموزشی و سازمان‌دهی کارگاه‌های سلطنتی

یکی از مهم‌ترین نقش‌های هنرمندان تیموری در هند، نهادینه‌سازی آموزش نگارگری در قالب کارگاه‌های سلطنتی بود. این کارگاه‌ها، که بر الگوی کتابخانه–کارگاه‌های تیموری شکل گرفتند، فضایی فراهم کردند که در آن انتقال دانش بصری به‌صورت نظام‌مند و نسلی انجام می‌شد. هنرمندان تیموری در مقام استاد، اصول طراحی، رنگ‌گذاری و روایت تصویری را به هنرمندان بومی هند آموزش دادند و بدین‌ترتیب، زبان بصری مشترکی شکل گرفت.سازمان‌دهی کارگاه‌ها مبتنی بر تقسیم کار تخصصی بود؛ طراحی اولیه، رنگ‌گذاری، تذهیب و خوشنویسی هر یک به هنرمندان مشخصی واگذار می‌شد (29). این ساختار، که ریشه در سنت تیموری داشت، امکان تولید آثار بزرگ‌مقیاس مانند نسخه‌های مصور تاریخی را فراهم ساخت. نقش عبدالصمد در مدیریت این نظام کارگاهی، به‌ویژه در دوره اکبرشاه، در تثبیت نگارگری گورکانی به‌عنوان یک سنت درباری مستقل اهمیت بسزایی دارد.از منظر بصری، مهم‌ترین دستاورد هنرمندان تیموری در هند، انتقال منسجم سه مؤلفه بنیادین نگارگری هرات بود: طراحی، رنگ‌پردازی و روایت تصویری.در حوزه طراحی، تأکید بر خط دقیق، تناسبات ظریف پیکره‌ها و کنترل حرکت بدن، مستقیماً از سنت هراتی به نگارگری گورکانی منتقل شد. این ویژگی در آثار اولیه گورکانی به‌وضوح قابل مشاهده است و نشان‌دهنده نقش مستقیم استادان تیموری در آموزش طراحی است (30). در رنگ‌گذاری، استفاده از طیف‌های هماهنگ، لایه‌بندی رنگ و پرهیز از اغتشاش بصری از سنت هراتی اقتباس

شد. با این حال، در بستر هند، این منطق رنگی به‌تدریج با شفافیت بیشتر و گرایش به واقع‌نمایی تلفیق شد؛ تغییری که نشان‌دهنده تعامل میان تداوم و گسست است (22).

تداوم عناصر هراتی و دگرگونی‌ها در بستر فرهنگی هند

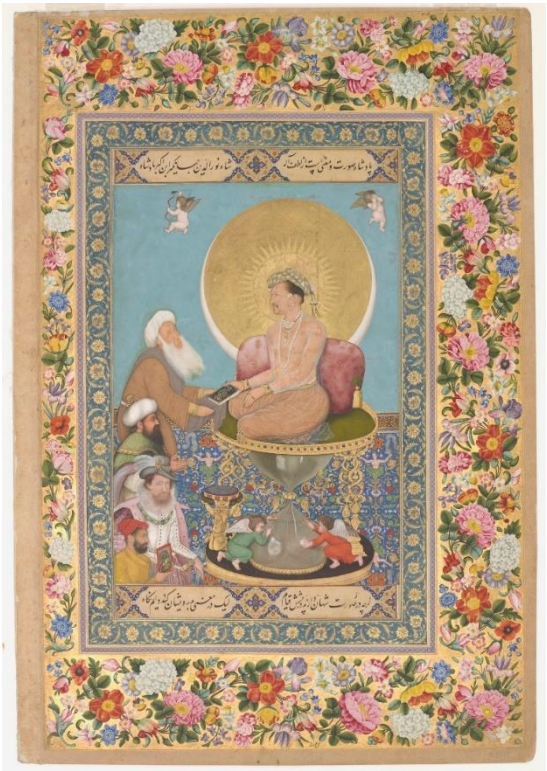
تحلیل تطبیقی نگارگری مکتب هرات و آثار اولیه گورکانی نشان می‌دهد که شکل‌گیری هنر مغولی بر پایه تداوم آگاهانه عناصر بنیادین سنت هراتی استوار بوده است. این تداوم، نه‌تنها در سطح شباهت‌های فرمی، بلکه در عمق منطق بصری و شیوه اندیشیدن به تصویر قابل شناسایی است. مهم‌ترین عرصه این تداوم را می‌توان در ترکیب‌بندی، طراحی، رنگ‌پردازی و روایت‌گری تصویری مشاهده کرد (2). در حوزه ترکیب‌بندی، نگارگری گورکانی اولیه همچنان از ساختارهای متوازن و لایه‌مند مکتب هرات بهره می‌برد. سامان‌دهی فضا به‌صورت چندسطحی، استفاده از معماری به‌عنوان چارچوب هدایت نگاه و توزیع سنجیده پیکره‌ها در تصویر، همگی نشان‌دهنده تداوم هندسه پنهان هراتی است. این ویژگی به‌ویژه در نسخه‌های اولیه مصور تاریخی و ادبی گورکانی مشهود است که در آن‌ها تصویر همچنان «قابل خواندن» و روایت‌محور باقی می‌ماند.در طراحی نیز سنت هراتی به‌طور مستقیم منتقل شده است. تأکید بر خط دقیق، ظرافت پیکره‌ها، کنترل حرکات بدن و هماهنگی میان اجزای اندام انسانی، نشان می‌دهد که نگارگران گورکانی تحت آموزش مستقیم استادان تیموری قرار داشته‌اند. این ویژگی، به‌ویژه در آثار میر سیدعلی و عبدالصمد و شاگردان آنان، نمود روشنی دارد و بیانگر انتقال حافظه طراحی مکتب هرات است (31). از منظر رنگ‌پردازی، تداوم استفاده از طیف‌های هماهنگ و کنترل‌شده لاجوردی‌ها، سبزها، سرخ‌های ملایم و طلایی نشان‌دهنده وفاداری به منطق رنگی هراتی است. رنگ همچنان نقشی ساختاری در تصویر ایفا می‌کند و به ایجاد تعادل بصری و تقویت روایت کمک می‌نماید. این امر حاکی از آن است که سنت هراتی نه‌تنها به‌عنوان الگوی زیبایی‌شناختی، بلکه به‌عنوان نظامی آموزشی در نگارگری گورکانی پذیرفته شده است.

دگرگونی‌ها در بستر فرهنگی و اجتماعی هند

در کنار این تداوم‌ها، نگارگری گورکانی در بستر فرهنگی، اجتماعی و اقلیمی هند، دستخوش دگرگونی‌های معناداری شد که به‌تدریج به شکل‌گیری هویتی مستقل انجامید. این دگرگونی‌ها را باید نتیجه تعامل میان سنت هراتی و شرایط خاص دربار گورکانی دانست، نه گسستی ناگهانی از گذشته.یکی از مهم‌ترین این دگرگونی‌ها، گرایش به واقع‌گرایی و فردیت‌پردازی است. برخلاف مکتب هرات که در آن چهره‌ها غالباً تیپ‌سازی‌شده و نمادین‌اند، نگارگری گورکانی به‌تدریج به سمت پرتره‌پردازی دقیق و بازنمایی ویژگی‌های فردی حرکت می‌کند. این تحول، ارتباط مستقیمی با نیازهای ایدئولوژیک دربار گورکانی دارد که در آن تصویر شاه و درباریان، ابزاری برای تثبیت قدرت و هویت سیاسی محسوب می‌شد (32). در سطح فضاسازی و طبیعت‌پردازی نیز دگرگونی قابل توجهی رخ می‌دهد. طبیعت در نگارگری هرات اغلب آرمانی و نمادین است، در حالی که در نگارگری گورکانی، بازنمایی مناظر طبیعی هند گیاهان، جانوران و اقلیم با دقت مشاهده‌گرانه‌تری انجام می‌شود (18). این تغییر، حاصل مواجهه مستقیم هنرمندان با محیط طبیعی جدید و سنت‌های بصری بومی هند است.از منظر موضوعات تصویری، نگارگری گورکانی فاصله‌ای تدریجی از متون کلاسیک ادبی فارسی می‌گیرد و به تصویرسازی تاریخ، فتوحات، مراسم درباری و زندگی روزمره شاهان می‌پردازد. این تغییر موضوعی، به تغییر در منطق روایت تصویری نیز می‌انجامد؛ تصویر از همراه متن ادبی به سند بصری قدرت و تاریخ بدل می‌شود.

شکل‌گیری هویت مستقل هنر مغولی

شکل‌گیری هویت مستقل هنر مغولی را باید نتیجه فرایندی تدریجی، چندلایه و آگاهانه دانست که در آن، سنت‌های بصری مکتب هرات پس از انتقال به هند، نه‌تنها حفظ شدند، بلکه در مواجهه با شرایط فرهنگی، سیاسی و زیباشناختی جدید، بازتعریف گردیدند. هنر مغولی در این معنا نه امتداد ساده نگارگری ایرانی، بلکه حاصل دگردیسی یک سنت وارداتی در بستری نو است (33)؛ دگردیسی‌ای که به تولید زبانی بصری با منطق، کارکرد و هویت مستقل انجامید.نخستین مؤلفه در شکل‌گیری این هویت مستقل، تغییر کارکرد اجتماعی و ایدئولوژیک تصویر است. در حالی که نگارگری مکتب هرات عمدتاً در پیوند با متون ادبی و عرفانی و در چارچوب کتاب‌آرایی معنا می‌یافت، نگارگری مغولی به‌تدریج به ابزاری برای بازنمایی قدرت سیاسی، تاریخ دودمانی و هویت امپراتوری تبدیل شد. تصویر دیگر صرفاً مفسر متن نبود، بلکه خود به سندی بصری برای ثبت و تثبیت اقتدار شاهانه بدل شد. این تغییر کارکرد، تأثیری بنیادین بر انتخاب موضوعات، شیوه روایت و حتی منطق بصری آثار گذاشت و زمینه را برای فاصله‌گیری از سنت ادبی‌محور ایرانی فراهم آورد (34). دومین عامل اساسی، ظهور فردیت و واقع‌گرایی در بازنمایی انسان است. در هنر مغولی، به‌ویژه از دوره اکبرشاه و به‌طور برجسته‌تر در دوره جهانگیر، پرتره‌پردازی به یکی از ژانرهای اصلی بدل شد (35). این گرایش، نشانه گسستی معنادار از سنت تیپ‌سازی‌شده مکتب هرات است. چهره‌ها در هنر مغولی حامل ویژگی‌های فردی، حالات روانی و حتی نشانه‌های منزلت اجتماعی‌اند.



شکل ۳. نگاره «جهانگیر در حال ترجیح شیخ صوفی»، دوره جهانگیر، نگارگری مغولی (اوایل سده ۱۱ هـ‌ق) (نمونه‌ای شاخص از هویت مستقل هنر مغولی با تأکید بر تغییر کارکرد تصویر به‌مثابه ابزار بازنمایی قدرت، فردیت‌پردازی واقع‌گرایانه، نمادپردازی سیاسی و فاصله‌گیری آگاهانه از سنت ادبی‌محور مکتب هرات)

چنین رویکردی، تصویر را به عرصه‌ای برای بازنمایی «فرد تاریخی» تبدیل می‌کند و بدین‌ترتیب، هنر مغولی را به سنتی نزدیک‌تر به تاریخ‌نگاری بصری بدل می‌سازد.سومین مؤلفه، تحول در فضاسازی و طبیعت‌پردازی است. در حالی که طبیعت در نگارگری هرات اغلب نمادین، آرمانی و تابع منطق تزئینی است، در هنر مغولی با گرایشی فزاینده به مشاهده‌گری دقیق مواجه می‌شویم. بازنمایی گیاهان، جانوران، مناظر طبیعی و حتی پدیده‌های اقلیمی هند، نشان‌دهنده توجه هنرمندان مغولی به تجربه زیسته و محیط پیرامون است (36). این ویژگی، ضمن آنکه تحت تأثیر سنت‌های بومی هند شکل گرفته، به هنر مغولی هویتی متمایز و مستقل از سنت ایرانی می‌بخشد.چهارمین عامل در شکل‌گیری هویت مستقل هنر مغولی، چندفرهنگی بودن ساختار تولید هنری است. کارگاه‌های سلطنتی گورکانی، به‌ویژه در دوره اکبرشاه، محل هم‌نشینی هنرمندان ایرانی، هندی و بعدها حتی اروپایی بودند. این تنوع فرهنگی، به تولید زبانی بصری انجامید که نه تک‌ریشه‌ای، بلکه برآمده از گفت‌وگوی میان سنت‌های مختلف بود (32). در چنین فضایی، عناصر هراتی دیگر به‌عنوان «اصل تغییرناپذیر» عمل نمی‌کردند، بلکه به مواد خامی برای ترکیب، آزمون و نوآوری بدل می‌شدند. این امر به هنر مغولی انعطاف‌پذیری و پویایی‌ای بخشید که آن را از سنت مادر متمایز می‌ساخت.

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با تمرکز بر فرایند انتقال سنت‌های بصری مکتب هرات به نگارگری گورکانی هند و با تأکید بر نقش هنرمندان تیموری، نشان داد که شکل‌گیری هنر مغولی را نمی‌توان در قالب الگویی ساده از «تأثیرپذیری» یا «تقلید» توضیح داد. یافته‌های تحلیلی مقاله حاکی از آن است که این فرایند، پدیده‌ای چندلایه، تاریخی و کنش‌مند بوده که در آن عامل انسانی، ساختارهای نهادی و بسترهای سیاسی–فرهنگی نقشی تعیین‌کننده ایفا کرده‌اند. از این منظر، نگارگری گورکانی نه ادامه‌ای منفعل از سنت هراتی، بلکه نتیجه بازخوانی خلاقانه و بازتولید آگاهانه آن در شرایطی نوین است.تحلیل ویژگی‌های بصری مکتب هرات نشان داد که این سنت هنری واجد نظامی منسجم از قواعد ترکیب‌بندی، رنگ‌پردازی، فیگورپردازی و روایت‌گری تصویری بوده است؛ نظامی که در بستر کارگاه‌های سلطنتی تیموری نهادینه شد و به‌واسطه ساختار آموزشی استاد–شاگردی، قابلیت انتقال و تداوم یافت. این انسجام درونی، امکان آن را فراهم کرد که با فروپاشی قدرت تیموریان و مهاجرت هنرمندان، سنت هراتی نه‌تنها از میان نرود، بلکه در مراکز جدیدی همچون دربار گورکانی بازتولید شود. بنابراین، انتقال سنت‌های بصری را باید هم‌زمان با انتقال حافظه سبکی و منطق تصویری درک کرد، نه صرفاً جابه‌جایی چند عنصر فرمی.بررسی زمینه تاریخی فروپاشی تیموریان و مهاجرت هنرمندان نشان داد که دگرگونی‌های سیاسی، عامل اصلی جابه‌جایی مرکز ثقل تولید هنری از هرات به هند بوده است. این مهاجرت، پاسخی فعال به تغییر ساختارهای قدرت و نظام حمایت هنری بود و هنرمندان تیموری را به کنش‌گرانی فرهنگی بدل ساخت که با آگاهی از سرمایه بصری خود، در شکل‌دهی به سنتی نو نقش ایفا کردند. نقش همایون در این میان، به‌عنوان واسطه‌ای فرهنگی، اهمیت ویژه‌ای دارد؛ زیرا او با انتقال آگاهانه هنرمندان و الگوی کارگاه‌های سلطنتی، شرایط نهادی لازم برای تداوم و تحول سنت هراتی را در هند فراهم آورد.

یافته‌های پژوهش همچنین نشان می‌دهد که هنرمندان تیموری، به‌ویژه چهره‌هایی چون میر سیدعلی و عبدالصمد، نقشی فراتر از تولید اثر هنری داشتند. آنان با آموزش نسل جدید نگارگران، سازمان‌دهی کارگاه‌ها و تثبیت منطق تولید جمعی، سنت بصری هرات را از سطح فردی به سطح نهادی منتقل کردند. این امر موجب شد که نگارگری گورکانی از همان مراحل اولیه، واجد انسجام و کیفیتی باشد که آن را به‌سرعت به یکی از سنت‌های برجسته هنر اسلامی بدل ساخت.تحلیل تطبیقی آثار هراتی و گورکانی نشان داد که تداوم عناصر بنیادین سنت هراتی—مانند ترکیب‌بندی متعادل، طراحی خط‌محور و منطق ساختاری رنگ در هنر مغولی

به‌وضوح قابل مشاهده است. با این حال، این تداوم هم‌زمان با دگرگونی‌هایی معنادار همراه بوده است. گرایش به واقع‌گرایی، فردیت‌پردازی، توجه به طبیعت بومی هند و تغییر موضوعات از متون ادبی به تاریخ و سیاست درباری، نشانه‌هایی از گسست خلاقانه‌اند که در پاسخ به نیازهای ایدئولوژیک و فرهنگی دربار گورکانی شکل گرفتند. این هم‌زیستی تداوم و گسست، نشان می‌دهد که هنر مغولی در مسیری تدریجی به هویتی مستقل دست یافته است.بر اساس چارچوب نظری انتقال فرهنگی و بینابصری، نتایج پژوهش تأیید می‌کند که انتقال سنت‌های بصری، فرایندی انتخاب‌گرانه و تفسیری است. عناصر هراتی در نگارگری گورکانی نه به‌صورت یکپارچه و ثابت، بلکه در شبکه‌ای از ارجاعات بصری، بازخوانی‌ها و ترکیب‌ها معنا یافته‌اند. بدین‌ترتیب، هنر مغولی را می‌توان نمونه‌ای شاخص از گفت‌وگوی بینافرهنگی دانست که در آن، سنت وارداتی در مواجهه با بستر جدید، دچار دگردیسی شده و معنا و کارکردی تازه یافته است. در واقع این پژوهش نشان می‌دهد که نگارگری گورکانی حاصل پیوندی پویا میان میراث هراتی و شرایط فرهنگی هند است؛ پیوندی که از طریق کنش‌گری هنرمندان تیموری، حمایت سیاسی دربار و ساختارهای نهادی کارگاهی تحقق یافته است. این نتیجه‌گیری، نگاه خطی و ساده‌انگارانه به تاریخ هنر اسلامی را به چالش می‌کشد و بر ضرورت درک فرایندهای هنری به‌مثابه پدیده‌هایی تاریخی، چندعاملی و بینافرهنگی تأکید می‌کند. از این منظر، هنر مغولی نه حاشیه‌ای بر سنت ایرانی، بلکه فصلی مستقل و خلاق در تاریخ تحول نگارگری جهان اسلام به‌شمار می‌آید.

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

تشکر و قدردانی

از تمامی کسانی که در طی مراحل این پژوهش به ما یاری رساندند تشکر و قدردانی می‌گردد.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافعی وجود ندارد.

حمایت مالی

این پژوهش حامی مالی نداشته است.

موازین اخلاقی

در انجام این پژوهش تمامی موازین و اصول اخلاقی رعایت گردیده است.

خلاصه مبسوط

Extended Abstract

The formation of Mughal painting in India represents one of the most significant chapters in the history of Islamic art, and its deep genealogical connection with the visual traditions of the Herat School constitutes a central axis of scholarly inquiry. Previous research has often framed this relationship in reductive terms of linear stylistic influence, thereby obscuring the complex cultural mechanisms through which Herat traditions were transmitted, reinterpreted, and transformed within the Mughal context. The present study departs from such deterministic models and instead conceptualizes the emergence of Mughal painting as the outcome of a dynamic intercultural dialogue shaped by migration, institutional structures, and active artistic agency. The collapse of Timurid political authority in the early sixteenth century triggered large-scale migrations of artists whose aesthetic knowledge, technical expertise, and visual memory embodied the mature traditions of the Herat School (1). These artists did not function as passive transmitters of style but as cultural mediators who reconstructed Herat's visual grammar within new social, political, and ideological environments (2). The relocation of this artistic capital was facilitated by Humayun's close engagement with Iranian cultural institutions and his deliberate policy of importing prominent Timurid artists into the Mughal court, thereby embedding the Herat tradition within emerging Mughal cultural infrastructures (3). This study therefore redefines Mughal painting not as an extension of Persian art but as a historically situated synthesis forged through continuity, negotiation, and transformation across cultural boundaries.

The analytical foundation of the research is constructed through three complementary theoretical perspectives: cultural transmission theory, intervisuality, and the dialectic of continuity and rupture in art history. Cultural transmission theory emphasizes that artistic traditions are not static artifacts but evolving systems perpetuated through human agency, institutional mediation, and selective reinterpretation (4, 5). In the field of art history this approach rejects diffusionist paradigms in favor of multi-layered, interactive processes of adaptation (7), recognizing artists as active agents of meaning production rather than passive carriers of form (9, 10). The concept of intervisuality extends this logic into the visual domain, proposing that images operate within networks of visual references in which each new work simultaneously recalls, reinterprets, and transforms preceding visual systems (13, 14). Complementing this framework, the concept of continuity and rupture enables a nuanced understanding of artistic change as a gradual reconfiguration of inherited conventions rather than abrupt stylistic replacement (11, 12). In the Islamic artistic tradition, where workshop structures, master–apprentice transmission, and patronage networks shape aesthetic production, continuity and rupture function as interdependent forces governing stylistic evolution (16, 17). Together these perspectives establish an interpretive model capable of explaining how Herat traditions were preserved, modified, and repurposed in the Mughal milieu.

The Herat School reached its zenith under Timurid patronage in the fifteenth century, supported by stable political governance and the institutionalization of artistic production within royal workshops. These workshops cultivated a highly coherent visual language characterized by balanced multi-layered composition, precise line-based drawing, controlled chromatic harmonies, and text-centered narrative structures (18, 19). Color functioned not merely as ornament but as a structural device regulating spatial coherence and narrative emphasis (20). Human figures were rendered through idealized typologies that privileged symbolic clarity over individualized physiognomy, reflecting the fundamentally literary and metaphysical orientation of Persian miniature painting (24). This aesthetic system was inseparable from the broader cultural ecology of Herat, where Persian literary culture, Sufi metaphysics, and dynastic ideology intersected to produce a unified visual worldview (21, 22). The institutional character of Herat's artistic training ensured the internal coherence and transmissibility

of its visual grammar, enabling the tradition to survive political upheavals and migrate intact with its practitioners when the Timurid state disintegrated (25).

The collapse of Timurid authority in Khorasan destabilized Herat's artistic infrastructure and compelled its artists to seek new patronage systems. The Mughal court, under Humayun, emerged as the principal recipient of this displaced artistic elite. Humayun's prolonged engagement with Safavid Iran and exposure to Persianate court culture fundamentally shaped his understanding of art as an instrument of political legitimacy and dynastic continuity (26). By importing leading Timurid masters such as Mir Sayyid 'Ali and 'Abd al-Samad, Humayun transplanted not merely individual talent but an entire institutional model of artistic production (27). The establishment of royal Mughal ateliers replicated the organizational structures of Timurid workshops, including hierarchical labor division, systematic training, and collective authorship (6, 28). Through these ateliers, Herat's principles of composition, drawing, chromatic discipline, and narrative logic were methodically disseminated among emerging Mughal artists (30). This process transformed Mughal painting into an institutionalized tradition from its inception, rather than a spontaneous stylistic movement.

While Herat's visual grammar remained foundational in early Mughal production, the new cultural, political, and environmental context of India generated substantive transformations. Mughal painting gradually departed from the typological abstraction of Herat toward individualized portraiture, heightened realism, and historical documentation, reflecting the ideological needs of imperial governance (32). Nature, previously stylized and symbolic, was rendered with empirical attentiveness to Indian flora, fauna, and landscapes (18, 36). Subject matter shifted from Persian literary epics toward court chronicles, dynastic rituals, and imperial campaigns, thereby redefining the social function of the image from literary accompaniment to political instrument (34). Multicultural participation within Mughal ateliers—including Iranian, Indian, and later European artists—further expanded visual experimentation and accelerated stylistic diversification (32). These developments illustrate how continuity with Herat coexisted with creative rupture, yielding a new aesthetic equilibrium rather than a derivative copy (31, 33).

This study demonstrates that Mughal painting emerged through a historically complex process of cultural transmission in which Timurid artists functioned as primary agents of transformation rather than passive conduits of style. The Herat School supplied the foundational visual system—its compositional logic, chromatic structure, narrative principles, and workshop pedagogy—while the Mughal court provided a new ideological and cultural framework that reshaped these elements into an independent artistic identity. The interaction of continuity and rupture generated a hybrid visual language that remained deeply rooted in Timurid heritage while responding dynamically to Indian political realities, environmental experience, and imperial self-representation. Consequently, Mughal painting should be understood not as a peripheral extension of Persian miniature but as a major, autonomous chapter in Islamic art history produced through sustained intercultural negotiation and creative reinvention.

References

1. Gray B. Persian Painting. 6th ed. Tehran: Donyaye No; 1976.
2. Pakbaz R. Iranian Painting from Past to Present. 4th ed. Tehran: Zarrin and Simin Publications; 1993.
3. Irwin R. Islamic Art. Tehran: Institute for Islamic Culture and Art; 2010.
4. Ahmadzadeh MA. Scientific-Intellectual Roots of the Emergence of Cultural History. Methodology of Social Sciences and Humanities. 2020;26(102):23-37.
5. Ahmadzadeh MA. Cultural History Approach; Its History and Dimensions. In: Ahmadzadeh MA, editor. An Introduction to Methodology and Fields of Cultural History Studies. Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies; 2020. p. 33-55.

6. Aryanpour AH. A Summary of A.H. Aryanpour's Research on Sociology of Art. Tehran: Student Book Association of the Faculty of Fine Arts, University of Tehran; 1975.
7. Burke P. What is Cultural History? Tehran: Institute of History of Islam; 2010.
8. Dosse F. Fragmented History. Tehran: SAMT; 2017.
9. During S. Cultural Studies. Tehran: Ayandeh Cultural Institute; 1999.
10. Fazeli N. Ups and Downs of Cultural Historiography. 2007:26-35.
11. Gardner H. Art Through the Ages. Tehran: Agah; 1986.
12. Hall JR. Cultural History. Ketab-e Mah-e Tarikh va Joghrafia. 2010(144):24-6.
13. Razeghi A, Dibaj SM. Reading and Understanding Artistic and Literary Works as Text from Gadamer's Perspective. Journal of Visual and Applied Arts. 2015(16):2-5.
14. Zandi M, Bolkhari Ghahi H, Shairi HR, editors. Intertextual Relations in Nima Yooshij's Poems and Bahman Mohassess's Paintings. The 6th International Conference and 7th National Conference on Civil Engineering, Architecture, Art and Urban Design; 2024.
15. Rashidian A. Postmodern Culture. Tehran: Ney Publications; 2015.
16. Barasch M. Theories of Art: From Winckelmann to Baudelaire. Tehran: Gilgamesh; 2020.
17. Mirjafari H. History of Political, Social, Economic and Cultural Developments of Iran in the Timurid and Turkmen Periods. 5th ed. Tehran: SAMT & University of Isfahan; 2006.
18. Robinson BW. Persian Miniature Painting. 5th ed. Tehran: Mola Publications; 1995.
19. Sherato, Grube E. Ilkhanid and Timurid Art. Tehran: Mola Publications; 1997.
20. Karimzadeh Tabrizi MA. Lives and Works of Old Iranian Painters. Tehran: Nashr-e No; 1997.
21. Hamedi M, Moridi MR, Kamrani B. Cultural History Approach to Middle Eastern Art. Studies in History of Islam. 2023;15(56):83-110.
22. Patton L, Wacansen A, Bazen C. History of Iranian Painting. 4th ed. Tehran: Amirkabir Publications; 1985.
23. Ebrahimi F, Ebrahimi K, Mohammadi Vakil M, editors. Comparative Study of Contemporary Herat Miniature of the 2010s and Herat School of the 14th Century (Case Study of One Work from Each Period). The 3rd International Conference on Advanced Research in Management and Humanities; 2023.
24. Abdoli M, editor Comparative Study of Selected Folios from Herat School and Mughal School in Golshan Album Based on Subject, Technique, and Form. The 4th International Conference on Architecture, Civil Engineering, Urban Planning, Environment, and Horizons of Islamic Art in the Statement of the Second Step of the Revolution; 2025.
25. Ibn A. Aja'ib al-Maqdur fi Akhbar Timur (Timur's Wondrous Life). 5th ed. Tehran: Scientific and Cultural Publications; 2002.
26. Rostami M, Banaei N, Siradaghi Kisari M, editors. The Impact of Migrant Painters of the Second Tabriz School on the Painting of the Gurkani Court of India (With Emphasis on the Era of Shah Tahmasb Safavi and Humayun Shah and Akbar Shah Gurkani)2023.
27. Habibi A. Art of the Timurid Era and Its Subsidiaries. Tehran: Iranian Culture Foundation; 1976.
28. Delzendeh S. Visual Developments in Iranian Art: A Critical Review. Tehran: Nazar; 2017.
29. Fernie E. Methods of Art Historiography and Their Evolution. Quarterly of the Academy of Arts. 2004:64-89.
30. Gombrich E. The Story of Art. Tehran: Ney Publications; 2006.
31. Yarbi A, editor Continuity and Discontinuity in Islamic Architecture. The 8th International Conference on Interdisciplinary Studies in Humanities and Islamic Sciences of Iran; 2023.
32. Najiboglu A. Persian Painting from Ancient Times to the Safavid Era. Tehran: Publications of the General Directorate of Writing, Ministry of Culture and Art; 2003.
33. Zaki MH, Khalili MA. History of Iranian Industries After Islam. Tehran: Iqbal Publications; 1984.
34. Tabibi A. A Brief History of Herat from the Timurid Era. Tehran: Hermes Publications; 1989.
35. Savarkar I, Mohammad Shemirani N. The Art of Iranian Mural Painting. Tehran: Karang Publications; 2001.
36. Sajjadi A, Sahab A. History of Painting in Iran. 3rd ed. Tehran: Sahab Publications; 1996.