



کارکرد هندسه و تعادل در شکل‌گیری آثار میرخلیل مصورت

خلیل دو اثر: «کشتن اسفندیار ارجاسب را در روین دژ» «گریستن فرامرز بر تابوت رستم و زواره»

چکیده

نقاشی در دوره هرات و زمان حاکمیت بایسنقر میرزا (۸۳۷-۸۰۷) بر آن شهر در اوج شکوفایی خود بود. هنرمندان مهم و تأثیرگذاری در کتابخانه بایسنقری مشغول خلق آثار هنری این دوره بودند که میرخلیل مصور در زمره یکی از نقاشان سرشناس این دوره است. هرچند در رشد نقاشی دوره هرات، عوامل بیرونی همچون حمایت‌های حکومتی، علاقه حاکمان به آثار هنری و اوضاع به‌سامان سیاسی و اقتصادی مملکت، تأثیر غیر قابل انکاری داشته است، ولیکن تازگی و طراوت این آثار پس از گذشت حدود ششصد سال بر آنها، دلیل درونی دیگری دارد و آن چگونگی عملکرد ساختار بصری در آن‌هاست. مقاله حاضر یک پژوهش کیفی و کاربردی است و به روش تحلیلی انجام خواهد پذیرفت و مطالب آن از طریق اطلاعات کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده است. در پایان این نتیجه حاصل می‌شود که هندسه و تعادل دو عنصر از عناصر شش‌گانه ساختارهای بصری است که در زیبایی و ماندگاری آثار میرخلیل مصور تأثیر به‌سزایی دارند.

اهداف مقاله

- ۱- دست‌یابی به شاخصه‌های تصویری آثار میرخلیل مصور.
- ۲- چگونگی عملکرد این شاخصه‌ها در آثار میرخلیل.

سؤالات مقاله

- ۱- مهم‌ترین جزء ساختاری یعنی هندسه، چه تأثیری در شکل‌گیری نقاشی‌های میرخلیل مصور داشته است؟
- ۲- در آثار میرخلیل تعادل چگونه در مرز بی‌تعادلی نمود پیدا می‌کند؟

واژگان کلیدی

نگارگری، میرخلیل مصور، ساختار هندسی، تعادل، مکتب هرات.

رضوان صادقزاده /

دانشجوی دکتری دانشگاه هنر اصفهان
Rezvan_sadeghzadeh2003@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۰۲/۲۸

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۵/۰۸/۲۶

صفحات مقاله: ۳۶-۲۱

این مقاله بر گرفته از رساله دکتری تحت عنوان ساختار بصری و عملکرد آن در نقاشی هرات به راهنمایی استادان: دکتر مهدی حسینی و دکتر اصغر جوانی می‌باشد



مقدمه

تحلیل و تبیین بنیان‌های ساختاری نقاشی ایران به خصوص در یکی از دوره‌های درخشان و تأثیرگذار همچون دوره هرات و پرداختن به یکی از هنرمندان مطرح این دوره، می‌تواند افق قابل تأملی را در مقابل هنرمندان ایران قرار دهد. از این رو پرداختن به نقاشی ایران در دوران اوج خود، یعنی مکتب هرات، اهمیت خاص خود را پیدا می‌کند.

ذهن بشر گاه با تحت تأثیر قرار گرفتن هنگام مواجهه با پدیده، یا عملکرد یک سازه، و یا چگونگی رشد یک موجود، در پی کشف راز و رمز آن برآمده و متوجه شده است که باید به ساختار آن پی ببرد. همیشه و در همه حال آنچه که ضامن تأثیرگذاری و سرزندگی هر ارگانیزی (اندام‌واره) می‌شود، چگونگی عملکرد ساختاری آن است. در این میان، آثار هنری استثناء نیستند. ساختار بصری به عنوان یک مفهوم عام در نقاشی، از عوامل مهم در ماندگاری و تأثیرگذاری نقاشی می‌باشد؛ به این معنی که از نقطه و خط تا حرکت و فضا را در بر می‌گیرد. با این توضیح که هر اثر نقاشی از دو مجموعه ملموس و غیر ملموس در حوزه بصری تشکیل شده است. عناصر ناملموس بصری که عموماً ترکیب، تعادل، هندسه، حرکت، فضا، و شکل و زمینه را در بر می‌گیرد، ضرورت حضور اجتناب‌ناپذیری در نقاشی دارند و عدم حضور یا عملکرد ضعیف آنها باعث افول کیفیت نقاشی و کاهش اثربخشی آن بر مخاطب می‌شود. اغلب نقاشان مکتب هرات، ساختار بصری را به عنوان یک اصل مهم در خلق آثار نقاشی مورد توجه قرار داده‌اند. هر چند کارکرد تمامی این عناصر در آثار نقاشان این دوره به میزان یکنواخت نبوده و به عنوان مثال در آثار میرخلیل مصور هندسه و تعادل تأثیری به مراتب بیشتر از سایر عناصر ساختاری دارند.

از مطالب نوشته شده در زمینه نقاشی ایران در دوره هرات می‌توان به نقاشی ایران نوشته بازیل گری، تیغ و تنبور به قلم ولی الله کاوسی و مکتب نگارگری هرات نوشته یعقوب آژند اشاره کرد. مقاله‌ای از هیلن براند با عنوان شاهکارهای فراموش شده دوران تیمور، و همچنین رساله دکتری توماس لنتز با عنوان نقاشی هرات در دوران بایسنقر ابن شاهرخ نگاشته شده است. مقاله‌ای از مهدی حسینی با عنوان ارزش‌های جاویدان شاهنامه بایسنقر از جمله مطالب قابل ذکری هستند که در این زمینه به رشته تحریر درآمده‌اند.

ساختار بصری

شکل و مفهوم به مثابه دو بال پرنده، برای هر اثر نقاشی ضرورتی اجتناب‌ناپذیر دارند. تنش‌های میدانی میان اشکال موجود در تصویر باعث شکل‌گیری ساختار می‌شود. تفسیر شکل مدارانه را نباید با تحلیل ساختاری اثر، یکی پنداشت؛ به عبارتی دیگر خوانش شکل مدارانه یک اثر با آنچه که خوانش ساختار گرایانه می‌نامیم متفاوت است. شکل، عموماً قابل رویت است اما ساختار لایه پنهان و رمزآمیز تصویر است. به عبارت دقیق‌تر چگونگی رابطه بین اشکال در یک نقاشی، مبین کیفیت ساختار آن نقاشی است. اشکال به تنهایی ساختار مشخصی را ارائه نمی‌دهند. ساختار همیشه برآیندی از رابطه بین شکل‌ها، خطوط، نقاط و سطوح است. نقد و خوانش فرم‌گرایانه آثار تصویری نیز نمی‌تواند جایگزینی برای تحلیل ساختاری آثار باشد. «هر گونه نقدی که نفس یک اثر هنری، و نه سازنده و مخاطب آن را به عنوان موضوع اصلی خود مورد توجه قرار می‌دهد و نحوه بر ساخته شدن اثر را مطالعه می‌کند،



تا میزانی سر و کارش با ویژگی‌های ساختاری آن خواهد بود» (شپرد، ۱۳۸۸: ۷۲)؛ زمانی که یک اثر نقاشی را از نظر ساختاری مورد تحلیل قرار می‌دهیم در هر حال با فرم نیز سروکار داریم؛ چراکه تحلیل ساختارگرایی هر اثر تصویری با توجه به اجزاء تشکیل دهنده آن، و این که فرم نیز بخشی از اجزاء تشکیل دهنده اثر است، صورت می‌پذیرد. «هر اثر نقاشی به عنوان پدیده‌ای قابل رویت که مشخصاً با مخاطب یا مخاطبینی در ارتباط است، باید به عنوان یک ساختار مستقل مورد تحلیل قرار بگیرد.» (Hill, 1955, 162) «ساختار چیزی نیست که به راحتی تشخیص داده شود. شاید بد نباشد بگوییم که همه عناصر یک اثر دارای پیوند متقابل با یکدیگرند و نقش‌های متفاوت این عناصر و روابط بین آنهاست که ساختار را به وجود می‌آورد. ساختار، حتی از شکل نیز بنیادی‌تر است. شکل به طور اجتناب‌ناپذیری مقید به معناست؛ در حالی که ساختار، آن چیزی است که معنا را ممکن می‌سازد» (برتنز، ۱۳۸۲: ۷۷). برای پی بردن به چگونگی شکل‌گیری یک نقاشی، پرداختن به ساختار اهمیت ویژه‌ای دارد و تبیین ارزش‌های تصویری و ذاتی اثر از طریق درک ساختار صورت می‌گیرد. «ویژگی برجسته ساختار در آن است که می‌کوشد الگوهای تبیینی ارائه کند که به واسطه آنها می‌توان انبوه داده‌های هنری را طبقه‌بندی و تبیین کرد» (لاج، ۲۰۰۰: ۱۳۷). ساختار هر اثر نقاشی مجموعه انسجام یافته‌ای از اجزاء به هم پیوسته است که در صورت نیاز می‌توان آنها را جداگانه مورد مطالعه قرار داد؛ اجزاء تشکیل دهنده هر اثر تصویری، عناصری هستند که در صورت عدم تبعیت از یک نظام ساختاری کلی، باعث به هم‌ریزی تصویری و در نهایت بروز مشکلاتی در انتقال مفاهیم خواهد شد. موریس دنیس می‌گوید: باید به خاطر داشته باشید که یک نقاشی قبل از اینکه یک اسب جنگی، یک فیگور انسان، یک طبیعت یا یک حکایتی باشد، سطح صافی است از خط، سطح و رنگ که با نظم خاصی به تعادل رسیده‌اند. در این جملات، در عبارت «به تعادل رسیده‌اند» ارزش نحوی و قراردادی خاصی نهفته است. وی بر اهمیت و استقلال نظم برآمده از ترکیب و تعادل تأکید کرده و ارزش آن‌ها را نه در ارتباط با ما به ازای طبیعی آن‌ها، بلکه در نقشی که برای بوجود آوردن ساختاری بدیع ارائه می‌کنند، می‌داند (Jaffe, 1965, 139).

مبنای شکل‌گیری یک تصویر هدفمند که در اثر کنش‌های نیروی تصویری انجام می‌پذیرد، بدنه ساختاری آن است. در این مجموعه یکپارچه از نیروهای تصویری، ساختار، به مثابه اسکلت بندی یک بنا، مانع از هم‌پاشیدگی تصویر می‌شود. این ساختار، تمام نقاط سطح تصویر، چه بخش‌هایی که مشخصاً شکل، خط یا نقطه‌ای بر آن واقع شده است و چه بخش‌های خالی و ساکن تصویر را در شکل‌گیری اثر سهیم می‌کند. در این حالت فضاهای خالی به معنی نقاط «منفی» نیست و نمی‌توان آنها را با عدم وجود نیروهای فعال یکی دانست. فضای خلوت، فضای خالی یا غیر فعال در پهنه یک نقاشی و در هر تجربه بصری دیگری زمانی اتفاق می‌افتد که ساختار، عملکرد صحیحی نداشته باشد. در این صورت است که معمولاً با عبارت "شکل با زمینه ارتباط پیدا نکرده است" توضیح داده می‌شود. ارتباط میان شکل و زمینه را نه اندازه و نسبت شکل به زمینه و نه همخوانی رنگ میان این دو، بلکه کارکرد ساختار درست و به‌جا می‌تواند برقرار کند. «شبهت نزدیکی میان یک اثر نقاشی با ساختار داخلی قطعه‌ای از فلز یا سنگ، که در نتیجه فعل و انفعالات فیزیکی بین اتم و الکترون به وجود آمده است، وجود دارد. چه در اثر هنری و چه در قطعه‌ای از سنگ، اگر این ساختار آرایش اصلی خود را از دست بدهد کل مجموعه به هم می‌ریزد» (Smith, 1965, 29). می‌توان سطح وسیعی از طبیعت را در نظر گرفت



که از کران تا کران گسترده شده است. این چشم انداز دارای ساختاری طبیعت گونه و خاص خود است؛ که البته با ساختاری که یک اثر هنری را شکل می‌دهد تفاوت اساسی دارد. آنچه که ساختار در اثر هنری به آن نیازمند است، نظمی برخاسته از ایده است. ماکس بیل، معمار و مجسمه‌ساز اهل سوئیس (۱۹۹۴-۱۹۰۸ م) که یکی از آثارش با عنوان "هندسه در فضا" در حیاط موزه هنرهای معاصر تهران نگهداری می‌شود، معتقد است که قوانین ساختاری در هنر، از یک اثر به اثر دیگر شکل متفاوتی به خود می‌گیرد. «باید به خاطر داشت که قوانین ساختاری در آثار هنری لزوماً شکل ثابتی ندارند. این قوانین استدالات زیبایی‌شناسی قابل فهمی هستند که از نوعی نظم در طبیعت گرفته شده و به قانونی در هنر تبدیل می‌شوند. قانونی که در آثار مختلف شکل مختلفی دارد. هنر نه جانشینی برای طبیعت است که عین آنرا باز نمایی کند، و نه آنچنان که تصور می‌شود بی نیاز از آن. از آنجایی که نظم از مشخصه‌های هنر است، لذا هنر به نظم ساختاری تکیه می‌کند. ساختار نقطه‌ای است در انتهای طبیعت و آغاز هنر (Bill, 1965, 150).

هندسه

هندسه شاخه‌ای از ریاضیات است که با شکل، اندازه، موقعیت نسبی اشکال و ویژگی‌های فضا سروکار دارد. افلاطونیان هندسه را به عنوان چیزی فطری در درون بشر می‌نگریستند که پیش از تولد وی، یعنی هنگامی که روح انسان در تماس هستی مثالی است، حاصل شده است. از این نظر هندسه نه یک زبان علمی صرف، بلکه یک ادراک رمزی و فطری است که هنرمند با دست‌آویز قرار دادن آن عناصر آثارش را تعادل می‌بخشد. اشکال هندسی چون دایره، مربع، مثلث و دیگر اشکال، علاوه بر نام و تعریف ظاهری آن‌ها، هر کدام به مفاهیمی و رای خود دلالت می‌کنند که اگر به‌جا و صحیح مورد استفاده قرار بگیرد، بر غنای معنوی اثر افزوده و وحدت و یگانگی آن را اعتلا می‌بخشد. بی دلیل نیست که در معماری، بناها با مربع بر روی زمین شروع شده از طریق مثلث به دایره رسیده و به نقطه‌ای در آسمان ختم می‌شود. چرا که دایره، محیطی برای تجسم همه اندیشه‌ها و نقطه مرکزی آن سرچشمه‌زلی و ابدی خالق یکتاست. نگارگری ایران و عموماً هنر اسلامی، فراوان از هندسه و تقسیم‌های شکلی و عددی آن در خلق آثار نقاشی سود برده است. نقوش اسلیمی که جان‌مایه نقاشی و تزیینات معماری در ایران است، منتزع از هندسه و صورت‌های متفاوت دایره است. «هنرمندان پارتی، نقش دایره انباشته از دسته‌های پیچک را دونیم کرده و آن دو را پشت بر هم گذاشته و از مجموع آن‌ها عنصری تزیینی ابداع کردند که بعدها اسلیمی خوانده شد» (پاکباز، ۱۳۸۵: ۲۳).

اگر هندسه را در اشکال و اعداد خلاصه کنیم، بخش مهمی از آن را اعداد و روابط و نسبت بین آن‌ها تشکیل خواهد داد. اعداد به عنوان نشان دهنده وجوهی از عناصر بصری، به هنرمند این امکان را می‌دهد که فرایندهای تصویر را با گستره امکانات بیشتری به کار گیرد. شکی نیست که آشنایی هنرمند به این مفاهیم دست او را در بهره‌مندی بیشتر از این امکانات هندسی، بازتر خواهد گذاشت. «عدد ۱ نقطه را به وجود می‌آورد ۲ خط ۳ مثلث و ۴ مربع را. این مفاهیم شکلی و عددی جنبه استتیک هندسه، ذهن متفکر را از محسوس به معقول و از ظاهر به باطن یک شکل می‌رساند» (اردلان و بختیاری، ۱۳۹۰: ۵۷). شکل‌هایی که در معماری به وفور استفاده می‌شود و کم و بیش در نقاشی نیز، مخصوصاً آنجا که بخش عمده اثر را اشکال



معماری در بر گرفته است، در رابطه مستقیم با هندسه و مفهوم هندسی ریاضیات است. «فرم های هندسی و اعداد تنها آن چه به لحاظ کمی به نظر می‌رسند نیستند. جنبه ای کیفی و نمادین دارند که نه تنها ایداً خیالی نیست، بلکه دست کم به همان اندازه بخش کمی جزئی از آن‌ها است. هر عدد و هر شکلی، وقتی به صورت نمادین مد نظر قرار بگیرد، طنینی است از وحدت و بازتابی است از کیفیت موجود در اصل درون آن وحدت، که تمام تمایزها و کیفیات را زیر بال می‌گیرد و در عین حال به روشی اصولی حفظشان می‌کند» (نصر، ۱۳۹۰: ۱۷). حقیقت این است که هندسه و اشکال هندسی اغلب کارکردی چندگانه در هنر داشته است. اگر بخش زیبایی‌شناسانه اثر را مد نظر قرار دهیم، خواهیم دید که این اشکال هندسی در نهایت بلاغت و شیوایی، زیبایی اثر را دوچندان می‌کنند. از طرفی، ضمن اینکه در خدمت کارکرد معمارانه یا نقاشانه اثر نیز قرار می‌گیرند، ضمن این که اشارات تلویحی و نمادینی نیز به فراسوی جهان هستی دارند. شکل هندسی دایره، شکلی است کامل، متمرکز و بی‌کم و کاست. دایره به همه جهات اشاره می‌کند بدون اینکه جهت مشخصی را نشان بدهد و از این طریق باقی جهات را کم ارزش جلوه نماید. علاوه بر شاخصه‌های ظاهری اش نشان از آسمان و گردش سپهر و دوران تامحدود کرات نیز هست. در مورد سایر اشکال هندسی نیز شرایط همین گونه است. «خط دارای صفات عقلی واحدی است. یعنی صفت خط تنها طول آن است. اما سطح دو وجه دارد، طول و عرض. و جسم سه صفت، طول، عرض و عمق. از دیدگاه اخوان تعمق در این ابعاد که مجرد از اجسام است و تنها در ذهن تصور می‌شود، جایگاه هندسه عقلی را روشن می‌سازد» (بلخاری، ۱۳۸۸: ۱۱۲).

تعادل

در معنای تعادل تضادی آشکار نهفته است. تقسیم مساوی نیروهای تصویری، تعادلی ایستا بوجود می‌آورد و تعادل ایستا که عاری از تنش است، عمر اثر تصویری را کوتاه می‌کند. اساساً توازن، تعریفی ساده و دم دستی از تعادل است. همان گونه که برابری نمی‌تواند لزوماً به معنی عدالت باشد، میان توازن و تعادل نیز تفاوت‌هایی وجود دارد. برای تأثیرگذاری هر چه بیشتر در ترکیب‌بندی باید به دنبال تعادل نامتوازن بود. «هر تصویر پویا با چیزی آغاز می‌شود که به شکلی کم رنگ و کم مایه، از آن به کمپوزسیون یاد می‌شود. چگونگی پر شدن قاب تصویر، نه فقط با اشکال بلکه با حرکت‌ها، نیروها و جهت‌ها، تعادل پویا را می‌سازد» (برجر، ۱۳۹۳: ۱۴۷). در یک ترکیب‌بندی متعادل، کلیت فاکتورها از قبیل شکل، جهت و محل جای‌گیری چنان به یکدیگر وابسته هستند که هیچ تغییری به نظر امکان‌پذیر نمی‌رسد؛ بدین ترتیب، تمامی اجزای کل، کیفیتی ضروری به خود می‌گیرند. ولی یک ترکیب‌بندی نامتعادل، تصادفی، گذرا و در نتیجه ناموجه به نظر می‌رسد. چنین می‌نماید که عناصر این ترکیب مترصد آنند که با تغییر جا یا تغییر شکل خود، به وضعیتی همخوان‌تر با ساختار کلی اثر دست پیدا کنند. «در شرایط عدم تعادل، بیان هنری غیر قابل درک می‌شود الگوی مبهم کار، امکان تشخیص اینکه کدام یک از صورت‌بندی‌های بالقوه مدنظر بوده است را ناممکن می‌سازد. چنین به نظر می‌رسد که فرایند آفرینش اثر جایی در میانه راه به صورت تصادفی منجمد شده است. چنین است که تعادل، کیفیتی ضروری به خود می‌گیرد و جزء لاینفک اثر نقاشی می‌گردد» (آرنهایم، ۱۳۸۹: ۳۰).



« اخوان الصفا در کتاب " ان الحركات الافلاک نغمات کنگمات العیدان " در مورد تعادل چنین می گوید: محکم ترین مصنوعات، متقن ترین ترکیبات و زیباترین تألیفات، آن ترکیب و تألیف و مصنوعی است که اجزاء و هیئت ترکیب آن در جهت نیل به تعادل، بر اساس نسبت افضل باشد. آنها دو نکته بنیادی را درباره نسبت و تعادل که ترکیب، برآیند این دو است متذکر می شوند: اول: زیبایی بر بنیاد نسبت افضل و شریف قرار دارد. به عبارتی مبتنی بر تناسبات دقیق هندسی، حسن و زیبایی را تعریف کرده و آن را به جهان برین مرتبط ساخته اند. دوم: نسبت قدر عددی یک مقدار به مقدار دیگر است، و آن را به سه نسبت کمی (نسبت عددی) کیفی (نسبت هندسی) و کمی - کیفی (نسبت موسیقایی) تقسیم کرده اند» (بلخاری، ۱۳۸۸: ۱۵۹). مهم ترین گام در حل یک مسئله بصری، ترکیب بندی آن است، و رسیدن به معنای مورد نظر در یک عبارت تصویری بستگی زیادی به نوع ترکیب بندی آن دارد. علاوه بر این، ترکیب بندی یک اثر در جلب توجه بیننده نیز نقش بسیار مهمی را ایفا می کند. در شیوه ارتباط بصری نمی توان چند ساختار معین و محدود تجویز کرد. اینگونه قواعد در آموزش بصری فقط به ما ترتیب به کار بردن درست اجزاء تصویر را نشان می دهد و مسئله چگونگی برخورد ما با جریان کلی ترکیب بندی باقی می ماند. "مهم ترین عامل فیزیکی و فیزیولوژی مؤثر بر حواس بشر، نیاز او به حفظ تعادل است. از این رو است که انسان آگاه یا ناخودآگاه در ارزیابی های بصری خود نیز بیش از هر عامل دیگری از نظر بصری به وجود تعادل و توازن توجه می کند» (داندیس، ۱۳۶۸: ۴۵).

آنجا که اثر نقاشی تبدیل به صحنه کارزاری می شود که تصاویر و اشکال با نیروهایی علیه هم به پا خاسته اند، تعادل مهم ترین نقش خود را ایفا می کند. چنانکه مخاطب تصور می کند اثری که در مقابل اوست از نظر ترکیب و تعادل دچار نقصان است. در چنین شرایطی است که به جای برقراری تعادلی ایستا و ساکن، با ترکیبی فعال، پویا و سرزنده مواجه می شویم. انتظار می رود در آثار نقاشی، عملکرد تعادل و چگونگی حضور آن، عادت تصویری مخاطب را به هم بریزد و او را در مقابل یک پرسش قرار بدهد. اساساً زمانی که تعادل سؤال برانگیز شود باعث تفکر خواهد شد. «تعادل نقطه ای است که در آن تمام نیروها با هم برخورد می کنند و حل می شوند. تعادل یعنی پایداری. هر بیان هنری، قوانین ویژه خود را دارد که با قوانین بنیادی هنر و زندگی در انطباق هستند، قوانین تعادل. درجه تعادلی که می تواند به اجرا درآید به این قوانین وابسته است؛ به این معنی که در چنین نقطه ای، عدم تعادل از بین می رود» (کیش، ۱۳۶۸: ۱۰۶).

مختصری در باره نقاشی دوره تیمور و شخص میر خلیل مصور

تیمور، اولین حاکم سلسله تیموریان، (۸۰۶-۷۳۶) علیرغم خصوصیات جنگ طلبانه و اشتیاق سیری ناپذیرش به کشور گشایی، همیشه هنرمندان را محترم و عزیز شمرده و هر کسی را که در حوزه هنر یا معماری دستی داشت، مورد حمایت خود قرار داده و در سمرقند آنها را پناه می داد. این هنرمندان در دوره های بعد از تیمور به هرات منتقل شده و در شکل گیری نقاشی مکتب هرات تأثیر چشمگیری داشتند. با گذشت تیمور و به حکومت رسیدن پسرش شاهرخ، (۸۵۰-۸۰۷ ه.ق) مرکز حکومت تیموریان از سمرقند به هرات انتقال پیدا کرده و به دلیل حمایت های شاهرخ و فرزندان او از هنر و هنرمندان، دوره نوینی در