فصلنامه علمی-پژوهشی مطالعات هنر اسلامی/
پاییز - زمستان ۱۳۹۵
سال دوازدهم، شماره بیست و پنجم

کارکرد هندسه و تعادل در شکل‌گیری آثار میرخلیل مصورت

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

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

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 شش گانه 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 میر خلیل.

سؤالات مقاله

۱- مهم ترین جزء ساختاری یعنی هندسه، چه تأثیری در شکل‌گیری نقاشی‌های میر خلیل مصور داشته است؟
۲- در آثار میرخلیل تعادل چگونه در مرز بی تعادلی نمود پیدا می‌کند؟

واژگان کلیدی

نگارگری، میر خلیل مصور، ساختار هندسی، تعادل، مکتب هرات.

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 بر آمده و متوجه شده است که باید به ساختار آن پی ببرد. همیشه و در همه حال آنچه که ضامن تأثیرگذاری و سرزندگی هر ارگانیزمی (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 مجموعهٔ 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 اجتناب ناپذیری 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 به‌مراتب 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 در آمده‌اند.

ساختار بصری

شکل و مفهوم به مثابه دو بال پرنده، برای هر اثر نقاشی ضرورتی اجتناب ناپذیر 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 مدارانهٔ 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 رابطهٔ بین اشکال در یک نقاشی، مبین کیفیت ساختار آن نقاشی است. اشکال به تنهایی ساختار مشخصی را ارائه نمی‌دهند. ساختار همیشه برآیندی از رابطهٔ بین شکل‌ها، خطوط، نقاط و سطوح است. نقد و خوانش فرم‌گرایانهٔ 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 ویژگی های 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 ساختارگرایانهٔ هر اثر تصویری با توجه به اجزاء تشکیل دهنده آن، و این‌که فرم نیز بخشی از اجزاء تشکیل دهندهٔ 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 شکل گیری یک نقاشی، پرداختن به ساختار اهمیت ویژه‌ای دارد و تبیین ارزش‌های تصویری و ذاتی اثر از طریق درک ساختار صورت می‌گیرد. «ویژگی برجستهٔ ساختار در آن است که می‌کوشد الگوهای تبیینی ارائه کند که به واسطهٔ آنها می‌توان انبوه داده‌های هنری را طبقه‌بندی و تبیین کرد» (لاج، ۲۰۰۰: ۱۳۷). ساختار هر اثر نقاشی مجموعهٔ 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، درعبارت «به تعادل رسیده اند» 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، بدنهٔ ساختاری آن است. در این مجموعه یکپارچه از نیروهای تصویری، ساختار، به مثابه اسکلت بندی یک بنا، مانع ازهم پاشیدگی 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 پهنهٔ یک نقاشی و در هر تجربهٔ 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.« شباهت نزدیکی میان یک اثر نقاشی با ساختار داخلی قطعه‌ای از فلز یا سنگ، که در نتیجهٔ 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 موزهٔ 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 استدلالات 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 آنجایی‌که 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 ورای 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 سرچشمه ازلی 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 جان‌مایهٔ 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 آن‌دو 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 به‌کار گیرد. شکی نیست که آشنایی هنرمند به این مفاهیم دست او را در بهره‌مندی بیشتر از این امکانات هندسی، بازتر خواهد گذاشت. «عدد۱ نقطه را به‌وجود 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 ابداً خیالی نیست، بلکه دست کم به همان اندازه بخش کمی جزئی از آن‌ها است. هرعدد 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 این‌که اشارات تلویحی و نمادینی نیز به فراسوی جهان هستی دارند. شکل هندسی دایره، شکلی است کامل، متمرکز و بی‌کم وکاست. 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 ظاهری‌اش نشانی از آسمان و گردش سپهر و دوران تامحدود کرات نیز هست. در مورد سایر اشکال هندسی نیز شراط همین‌گونه 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 تفاوت هایی وجود دارد. برای تأثیرگذاری هرچه 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 جای گیری 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 نا متعادل، تصادفی، گذرا و در نتیجه ناموجه به نظر می‌رسد. چنین می‌نماید که عناصر این ترکیب مترصد آنند که با تغییرجا یا تغییرشکل 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، ۱۲۸۹: ۳۰).

« اخوان‌الصفا در کتاب " ان الحرکات الافلاک نغمات کنغمات العیدان" در مورد تعادل چنین می‌گوید: محکم‌ترین مصنوعات، متقن‌ترین 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 می‌شوند: اول: زیبایی بر بنیاد نسبت افضل و شریف قرار دارد. به عبارتی مبتنی برتناسبات دقیق هندسی، حسن و زیبایی را تعریف کرده و آن را به جهان برین مرتبط ساخته‌اند. دوم: نسبت قدر عددی یک مقدار به مقدار دیگر است، وآن را به سه نسبت کمی (نسبت عددی) کیفی(نسبت هندسی) و کمی – کیفی (نسبت موسیقیایی) تقسیم کرده‌اند» (بلخاری، ۱۳۸۸: ۱۵۹). مهم‌ترین گام در حل یک مسئلهٔ بصری، ترکیب‌بندی آن است، و رسیدن به معنای مورد نظر در یک عبارت تصویری بستگی زیادی به نوع ترکیب‌بندی آن دارد. علاوه بر این، ترکیب‌بندی یک اثر در جلب توجه بیننده نیز نقش بسیار مهمی را ایفا می‌کند. در شیوهٔ ارتباط بصری نمی‌توان چند ساختار معین و محدود تجویز کرد. اینگونه قواعد در آموزش بصری فقط به ما ترتیب به کار بردن درست اجزاء تصویر را نشان می‌دهد و مسئله چگونگی برخورد ما با جریان کلی ترکیب‌بندی باقی می‌ماند. "مهم‌ترین عامل فیزیکی و فیزیولوژی مؤثر بر حواس بشر، نیاز او به حفظ تعادل است. از این رو است که انسان آگاه یا ناخودآگاه در ارزیابی‌های بصری خود نیز بیش از هر عامل دیگری از نظر بصری به وجود تعادل و توازن توجه می‌کند» (داندیس، ۱۳۶۸: ۴۵).

آنجا که اثر نقاشی تبدیل به صحنهٔ کارزاری می‌شود که تصاویر و اشکال با نیروهایی علیه هم به پا خاسته‌اند، تعادل مهم‌ترین نقش خود را ایفا می‌کند. چنانکه مخاطب تصور می‌کند 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 می‌شویم. انتظار می‌رود 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 نقطه‌ای است که در آن تمام نیروها با هم برخورد می‌کنند و حل می‌شوند. تعادل یعنی پایداری. هر بیان هنری، قوانین ویژه خود را دارد که با قوانین بنیادی هنر و زندگی در انطباق هستند، قوانین تعادل. درجهٔ تعادلی که می‌تواند به اجرا درآید به این قوانین وابسته است؛ به این معنی که در چنین نقطه¬ای، عدم تعادل از بین می‌رود» (کپش، ۱۳۶۸: ۱۰۶).

مختصری در باره نقاشی دوره تیمور و شخص میرخلیل مصور

تیمور، اولین حاکم سلسلهٔ تیموریان، (۸۰۶- ۷۳۶) علیرغم خصوصیات جنگ طلبانه و اشتیاق سیری ناپذیرش به کشورگشایی، همیشه هنرمندان را محترم و عزیز شمرده و هر کسی را که در حوزهٔ 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 شکل‌گیری نقاشی مکتب هرات تأثیر چشمگیری داشتند. با درگذشت 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، دورهٔ نوینی در