ساختار هندسی در آثار مکتب اصفهان و مکتب قاجار

دکتر حبیب‌الله صادقی**
رضا تهرانی*

چکیده

مکتب نقاشی اصفهان در بستر تحولات نوین جهانی وارد عرصه‌ی جدیدی شد. نفوذ همه جانبه‌ی فرهنگ و هنر غرب، تغییر سلیقه‌ی حامیان هنری و تاثیرپذیری هنرمندان، ایجاد تغییرات ساختاری در آثار آنها را می‌طلبید.

شرایط جدید، نقاشی ایرانی را در آستانه‌ی لغزش به سوی غرب‌گرایی نوین قرار داد. اندک تغییرات ساختاری در آثار مکتب اصفهان در اوج تنش‌های فرهنگی ایران و غرب در دوره‌ی قاجاریه، تغییرات بنیادینی را در ساختار هندسی آثار و حتی نگرش هنرمندان این مکتب به وجود آورد.

واژگان کلیدی :

ساختار هندسی، مکتب اصفهان، مکتب قاجار

روش انجام تحقیق و ابزار گردآوری اطلاعات

کتابخانه ای – عکاسی – فیش برداری – مشاهده – اینترنت یا کامپیوتر

روش تجزیه و تحلیل اطلاعات

تجزیه و تحلیل ساختاری

مقدمه :

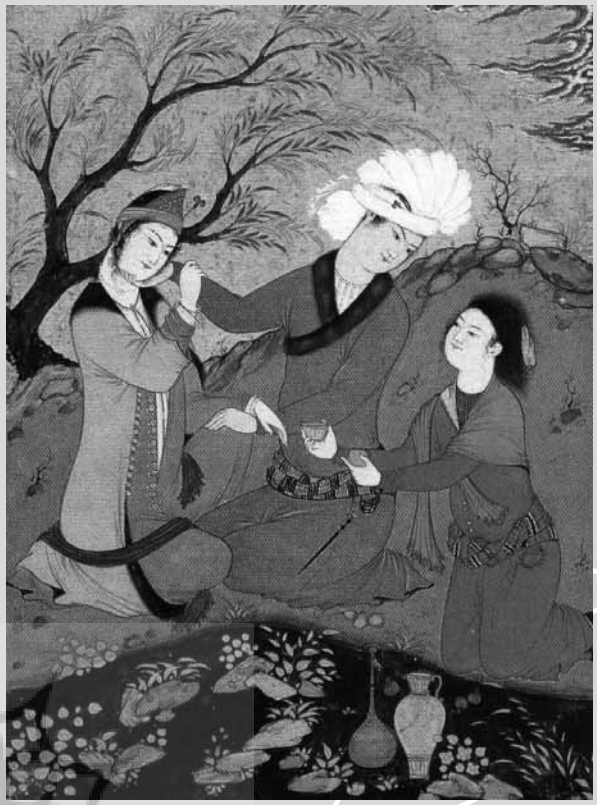
در بررسی ساختار هندسی مکاتب اصفهان و قاجار نقاط اختلاف جالبی دیده می‌شود که ناشی از تفاوت نگرش در دو مکتب مذکور نسبت به نقاشی است. در مکتب اصفهان و آثار رضا عباسی فیگورها استوار بر عنصر خط و بازی ریتمیک حرکت‌های پیکره و تداوم آنها در نباتات پس‌زمینه است. در حالی که نگرش نقاش قاجاری به موضوع فیگوراتیو ناشی از جریانات جاری زمانه وی و سلیقه حامیان هنری اوست.

از این رو در این مقاله با رویکرد تطبیقی تعدادی از آثار مکتب اصفهان و قاجاریه از دیدگاه ساختار هندسی مورد ارزیابی و بررسی قرار می‌گیرد.

ساختار هندسی در آثار مکتب اصفهان و مکتب قاجار

در اغلب آثار رضا عباسی توجه خاصی به نحوه‌ی ترکیب بندی و طرح ریزی یک ساختار هندسی مستحکم احساس نمی‌شود. این گونه آثار عمدتاً طرح‌هایی سریع و با ضرباهنگ خطوط روان و گاهی منقطع هستند که در آنها بیشتر ماهیت خط و نمایش خود فیگور مد نظر بوده است. اما تعدادی از آثار وی نگرش متفاوتی را نسبت به ترکیب بندی و ساختار هندسی نمایان می‌سازد مانند نگاره‌ی «عشاق در صحرا» که مجموعه‌ی منسجمی از حرکت‌های خمیده بوده و از ساختار هندسی دایره‌ای بهره مند است. رضا در این اثر بی نظیر قدرت خود را در ارائه‌ای هماهنگ بین روابط مستحکم عناصر در قالب یک نظام هندسی از پیش طرح ریزی شده به رخ می‌کشد. تمام عناصر دارای روابط آشکاری هستند که در یک کادر طلایی و در قالب نسبت‌های خوش‌آیند احساس خوبی را در بیننده به وجود می‌آورند. این اثر بر خلاف بیشتر آثار رضا دارای خط افق است که شاید از تاثیرات غیر ایرانی و رد پای گرایشات

* مدرس هنر مؤسسه آموزش عالی سپهر اصفهان
** عضو هیأت علمی دانشکده هنر دانشگاه شاهد



تصویر ۱ (عشاق در صحرا)

تصویر ۲

عینی‌گرایانه باشد.

ساختار هندسی در اغلب آثار وی در روابط خطوط ایجاد شده بین عناصر اصلی و فضاهای خالی بروز می‌کند و کمتر اثری از ساختار مشابه نگاره‌ی عشاق بهره مند است.

در آثار قاجاریه ساختار هندسی دچار تغییراتی می‌شود و شاید مهم‌ترین مسئله قابل توجه در این آثار از نقطه نظر ترکیب بندی هندسی، عدم وجود رابطه‌ی مستحکم بین فرم پیکره‌ها و سطوح پس زمینه است.

بررسی نگاره «عشاق در صحرا» (اثر رضا عباسی) و تابلوی «هرمز چهارم و جانشینش» (اثر میرزا بابا) رابطه‌ی پیکره ها و عناصر متشکله‌ی اثر را در دو مکتب متفاوت (ولی مرتبط) آشکار می‌سازد. (تصاویر ۲ و ۳)

هر دو اثر ارائه شده، دارای سه پیکره است. در نگاره‌ی رضا عباسی پیکره‌ها تحت تاثیر حرکت های دایره‌ای اثر قرار گرفته و نحوه‌ی نشستن و رابطه‌ی اعضاء آنها حالتی موزون به خود گرفته است. کادر اثر به نحوی تنظیم شده که به همه‌ی عناصر تشکیل دهنده‌ی اثر فضای ظهور و نمایش داده شده است. کل اثر به سه سطح مجزا تقسیم شده اما می‌توان تداوم حرکت‌های دایره‌ای پیکره‌ها را در عناصر پس زمینه و محل عناصر پیش زمینه مشاهده کرد.

یکی از حرکت‌های دایره‌ای طوری قرار گرفته که می‌تواند تنگی در پیش زمینه را به دو دست خدمه و دست‌های روی هم قرار گرفته عشاق مرتبط سازد.

تنگ مذکور نیز در کنار ظرف دیگری به صورت کاملا ساده و با

تصویر ۳

حداقل تزیینات و بدون سایه روشن و حجم نمایی در پیش زمینه اثر به نمایش درآمده است.

هیچ کدام از پیکره‌ها به بیننده نگاه نمی‌کنند و فارغ از حضور هر شخصی، در فضای عاشقانه خود سرخوش‌اند. رابطه‌ی پیکره‌ها با کادر اثر و ایجاد دو فضای نسبتاً برابر در بالا و پایین کادر، بیشترین توجه را به پیکره‌ها معطوف می‌سازد. گویی رضا عباسی با تمام توجه خود به موضوع پیکره، روابط موزون جهان پیرامون آنها و عناصر طبیعت را نیز مد نظر قرار می‌دهد. در نظر وی عناصر اثر نه برای پرکردن فضاهای خالی، بلکه همه‌ی آنها به منظوری خاص و به صورت وحدت یافته در رابطه‌ای موزون ظاهر می‌گردند.

چنین نگرشی به موضوعات چند پیکره‌ای در دوره‌ی قاجار دستخوش تغییراتی شد به طوری که به جرات می‌توان گفت نقاش قاجاری هرگز خود را درگیر آن چنان روابط عمیق و موزون عناصر طبیعت نمی‌کند و در جایی که طبیعت را به کار می‌گیرد آن را در عمق اثر و در قالب عوامل تشکیل دهنده‌ی عمق فضایی به کار می‌برد. این چنین طبیعتی می تواند فضای صحنه را به عمق اثر کشیده و عاملی باشد برای پرکردن صحنه و فضاهای خالی. در عوض هنرمند مذکور توجه خود را معطوف به طبیعت دست ساخته انسان می‌کند تا حضور انسان (یا پادشاه) را در اثر خود به تمام و کمال به نمایش گذارد.

در تابلوی میرزا بابا که با نام هرمز چهارم ارائه شده، رابطه‌ی کادر و پیکره‌ها و بُرش بالای اثر به نحوی تنظیم شده که پیکره‌ها و لوازم تزیینی و درباری بیشترین نمود خود را داشته باشد. همه اثر مملو از عناصر مختلف است و حداقل فضای خالی نیز با قرار دادن اشیایی چون تُنگ مزین در پایین و پرده سرخ رنگ در بالای اثر پر شده و رابطه خوشایندی نیز بین پیکره ها احساس نمی‌شود.

تمام تجملات و شکوه پادشاهان قاجاری در درون فضاهای معماری به نمایش در می‌آید. در اینجا به سختی می‌توان رابطه‌ی موزون و مشخصی بین عناصر احساس کرد. به عنوان نمونه بر خلاف نقش سازنده تنگ در نگاره‌ی رضا عباسی، در نمونه‌ی قاجاری تنگ مزین در پایین اثر صرفا فضای خالی آنجا را پر می‌کند. فرم مستطیلی و مشبک‌کاری شده در پشت پیکره‌ی هرمز به همراه حرکت‌های مستقیم پایه‌های صندلی تضاد محسوسی را با حرکت اندام پیکره‌ها ایجاد کرده که جزو ویژگی‌های آثار این دوره محسوب می‌گردد. شاید این دوگانگی فرمی ناشی از عدم توانایی هنرمند در ایجاد رابطه‌ای صحیح بین عناصر سنتی و عناصر وارداتی باشد که در دوره‌ی متغیر قاجاریه هنوز مجال احاطه بر آنها را نیافته است.

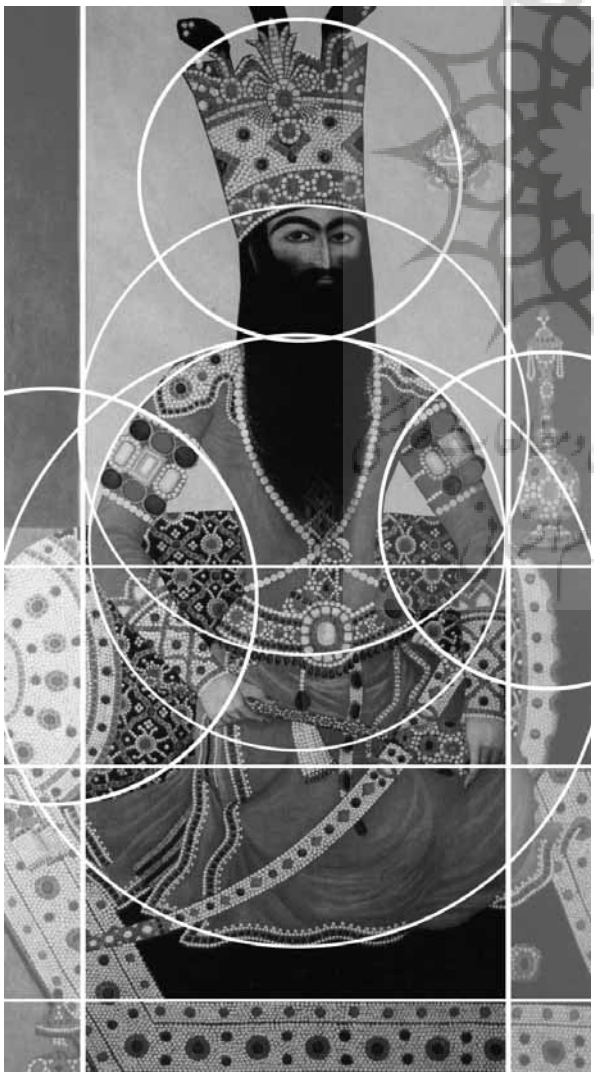
نحوه‌ی ایجاد ارتباط بین اثر و مخاطب نیز دچار تغییر شده است. اگر در نگاره‌ی رضا عباسی بیننده به درون اثر هدایت شده و در بین عناصر هماهنگ آن سیر می‌کند در اینجا بیننده در مرحله‌ی اول با نگاه خاص و تمام رخ پیکره ها مواجه می‌گردد و فشردگی ترکیب بندی نیز وی را دچار سردگمی می‌کند.

بینش هنرمند قاجاری در برخورد با تابلوهای پیکره نگاری در خور زمانه وی است. در این دوره منابع غیر ایرانی برای حامیان قاجاری هنر، خوشایندتر از معیارهای ایرانی می‌گردد و هنرمند نیز برای حفظ این حمایت ناگزیر در مواردی زنجیره تداوم ارزش‌های ایرانی را سست کرده و از سر چشمه‌های جدیدی بهره مند می‌شود.

با توجه به منابع جدید تاثیر پذیری، ناگزیر ساختار هندسی و ترکیب بندی آثار نیز دستخوش تغییرات شده و آثار دو گانه‌ای خلق می‌گردد که نهایتاً در سلیقه‌ی حامیان و مخاطبان حل شده و سنت زمانه و معیار ارزش‌گذاری آثار محسوب می‌گردد.

یکی از آثار قابل توجه در نقاشی مکتب قاجاریه تابلوی «فتحعلی شاه قاجار» به صورت نشسته است که نقاش آن مهرعلی اصفهانی می‌باشد. این اثر نمونه‌ی کاملی است از ترکیب بندی و ساختار هندسی نقاشی قاجاریه. (تصویر ۴)

در نمونه‌ی اخیر فتحعلی شاه ملبس به جامه‌ی اشرافی و مزّین به جواهرات درباری به ظاهر بر بالشت هایی تکیه داده و بر روی قالیچه‌ای نشسته است. آنچه در این اثر نشان از دوگانگی برخورد با عناصر را دارد نحوه‌ی نمایش و حجم پردازی جامه‌ی شاهانه در برابر نمایش دو بعدی قالیچه و حتی بالشت است. پیکره و عناصر پیش زمینه با حرکت‌های دایره‌ای با هم ارتباط یافته‌اند اما مانند بسیاری از آثار قاجاری این حرکت های موزون و دایره ای در عناصر پس زمینه تداوم نمی یابد.



تصویر ۴ (فتحعلی شاه)

چنین حرکت های هماهنگی را می توان در آثار مکتب اصفهان نیز مشاهده کرد که تداوم و استمرار آن در آثار قاجاری جای توجه دارد. نگاره «جوان پا برهنه» نمونه خوبی است برای مقایسه با نقاشی مهر علی. (تصویر ۵)

در نگاره رضا عباسی ساختار هندسی استوار بر تقسیمات هندسی سطوح و فضاها نیست و هیچ‌گونه فضای پیش زمینه یا پس زمینه در آن احساس نمی‌شود. در اینجا نیز مانند سایر آثار مکتب اصفهان و رضا عباسی، پیکره در فضایی غیر مادی به تصویر درآمده است.

پیکره با فضا یکی شده و تداوم حرکت های موزون و خمیده آن در حرکت درختچه های پشت سر فیگور و نحوه‌ی چیدمان عناصر پایین صحنه استمرار می‌یابد و باز هم ثابت می‌کند که در نظر رضا عباسی یگانه عنصر هماهنگ‌کننده تمام طبیعت، خط و حرکت‌های دلنشین دایره‌ای است.

در دوره‌ی قاجاریه وقتی هنرمند نقاش در پی ایجاد رابطه بین اثر خود و ارزش‌های نگارگری ایرانی است، این حرکت‌های موزون و برخورد فارغ از حجم نمایی دست آویز او می‌شود تا حداقل پیوند اثر وی با مولفه‌های نگارگری ایرانی حفظ گردد. اما این رابطه و هماهنگی

تصویر ۵ (جوان پا برهنه)

در کل اثر احساس نمی‌شود و نفوذ عناصر غربی چنان با قدرت ظاهر می‌گردد که هنرمند قادر به نادیده انگاشتن آنها نیست. از این رو سطوح خاکستری به تقلید از آثار اروپایی در پس زمینه ظاهر می‌گردد و باعث ایجاد نوعی ناهماهنگی در فرم و حرکت خطوط اثر می شود. ساختار هندسی در آثار قاجار استوار بر رابطه‌ی (هرچند ناهماهنگ) سطوح دو بعدی و فرم های حجم گرایانه خمیده است. اما در نگاره‌های مکتب اصفهان ترکیب بندی صرفا معطوف به حرکت‌های موزون خطوط خمیده است.

حاصل دو نگرش هنرمندان مکتب اصفهان و قاجاریه ظهور آثار درون‌گرایانه و غیر مادی در مکتب اصفهان و آثار برون‌گرایانه مادی در مکتب قاجار بود. اما آثار هر دو دوره را می‌توان مختص زمانه آنها دانست.

با نگاهی مجدد به هر دو نمونه می‌توان گفت که هنرمندان مکتب قاجار با وجود برخورد مادی‌گرایانه در نمایش پیکره‌ها، هنوز هم از مولفه‌های فضاسازی غیر عینی و غیر مادی ایرانی بهره‌مند می‌شوند به عنوان مثال در تابلو مهر علی همچون نمونه‌های مکتب اصفهان هیچ‌گونه نشانی از لمیدگی یا تکیه زدن بر بالشت احساس نمی‌شود و این نوع نگرش با نحوه‌ی نمایش و حجم پردازی جامه و حتی چهره در تضاد است.

در نمونه‌های قاجاری عناصر پیش‌زمینه که بیشتر پیکر شاه است، به طور محسوسی از فضای پس‌زمینه جدا می‌شود که یادآور آثار هنرمندانی چون لئوناردو داوینچی در مکتب رنسانس ایتالیا است. اکثر نگاره‌های دوره اول مکتب اصفهان (آثار رضا و پیروان وی) عاری از این ویژگی است. در این آثار همبستگی تمام عناصر چنان است که هیچ‌گونه جدایی بین عناصر پیش زمینه و پس زمینه احساس نمی‌گردد حتی در نمونه‌هایی که خطی به عنوان خط افق ظاهر شده است. (نگاه شود به تصویر ۱)

اما در آثار نیمه دوم مکتب اصفهان و با ورود عناصر اروپایی و توجه به عنصر رنگ عامل جدایی پیکره از زمینه محسوس‌تر می‌شود. هر چه به آثار پایانی مکتب اصفهان نزدیک می‌شویم بررسی و مطابقت آنها با نمونه‌های قاجاری قرابت و نزدیکی بیشتری را مشخص می‌سازد برای مثال بررسی نگاره «نجیب زاده صفوی» اثر علی قلی جبادار و تابلوی «افراسیاب» اثر مهر علی می‌تواند در رسیدن به اشتراکات آنها سودمند باشد. (تصاویر ۶ و ۷)

در نگاره‌ی علی قلی یک نجیب زاده صفوی به صورت واقع‌گرایانه‌ای در پیش زمینه اثر نشسته و بیشتر فضای آن را به خود اختصاص داده است. این نگاره شاید نیای آثاری باشد که در دوره قاجاریه پیکره را در جلوی پرده‌ای نیمه باز و منظره‌ای در پس آن به نمایش گذاشته‌اند و اثر مهر علی که در اینجا به آن اشاره می شود یکی از آنهاست. در این تصویر نیز افراسیاب در پیش زمینه اثر نشسته و خط افقی پشت سرش فضای پیش زمینه را از پس زمینه جدا می‌سازد، درست به مانند نگاره علی قلی.

در هر دو اثر سنت استفاده از دور نما در پس زمینه به کار رفته است. در اثر مهر علی با نوعی ترکیب و ساختار متقارن و متعادل مواجه

تصویر ۶

تصویر ۷

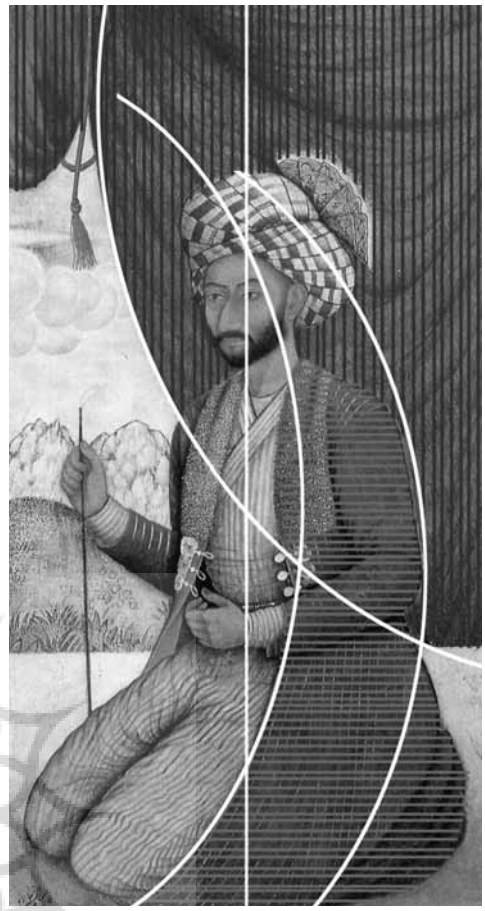
هستیم که جزو ویژگی‌های این دوره محسوب می‌گردد. این قرینگی در اثر علی قلی دیده نمی شود همچنین نحوه نشستن زاویه دار نجیب‌زاده و همچنین خط مایل پرده پشت سر وی نوعی پویایی و حرکت به اثر بخشیده است. در اینجا نیز عدم نگاه پیکره به بیننده و نمایش سه رخ چهره تداوم سنت های تصویری رضا عباسی را به نمایش می‌گذارد. (تصاویر ۸ و ۹)

از آنجا که بیشتر آثار مکتب اصفهان و قاجاریه در قالب فیگوراتیو ارائه شده است ادامه بررسی ترکیب‌بندی‌های این دو مکتب را به بررسی جایگاه فیگور در کادر معطوف می‌کنیم. در نگاره «مردی با شمشیر» اثر رضا عباسی (تصویر ۱۰) چیزی که در نگاه اول جلب توجه می کند نحوه‌ی به دست گرفتن شمشیر توسط مرد است که مشخص می‌کند رضا به هیچ عنوان قصد نمایش واقع‌گرایانه ندارد زیرا نمی‌توان تصور کرد که مردی (احتمالاً نظامی یا درباری) این‌گونه شمشیر را به دست گرفته باشد. در اینجا شمشیر نه به عنوان نمادی از قدرت نظامی بلکه عنصری در ترکیب بندی به کار رفته و حرکت خمیده مشخصی را به وجود آورده است. (تصویر ۱۱) در حالی که در نمونه های قاجاری، همچون پیکره فتحعلی شاه اثر مهر علی (تصویر ۱۲) شاه شمشیر را هر چند با تزیینات فراوان به صورت نمادی از قدرت و شوکت بر کمر آویزان کرده که نشان از اختلاف دیدگاه در آثار دو هنرمند مذکور دارد.

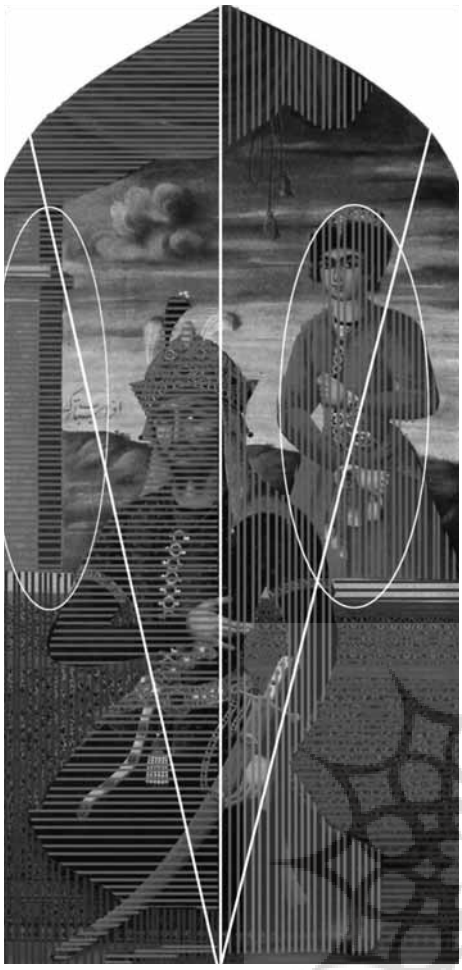
تک چهره سازی در دوره‌ی قاجار پدیده نویی نبود زیرا می‌توان این نوع آثار را در قرن ۹ هجری جست‌وجو کرد و چهره یعقوب بیک آق قویونلو نمونه‌ای از این نوع نقاشی است. این سنت در صفویه و با آثار رضا عباسی ادامه یافت و در قاجاریه بیشتر شد.

همان‌طور که قبلاً نیز بدان اشاره شد عنصر اصلی آثار رضا خط است. او با قدرت و درایت تمام خط را به عنوان عنصری مستقل در بیان حالات درونی فیگورهایش به کار می‌برد. فیگورهای وی نشان از تنش‌های روحی و درونی و تیپ شناسی او دارند. حالات طبیعی هر پیکره‌ای در چهره‌اش پیداست. هنرمند رئالیستی صریح و خطی را در چهره‌ها ارائه می‌دهد به خصوص در چهره‌های غیر درباری همچون دراویش و کشتی‌گیران، و از آنجا که این نوع نگرش به انسان با نگرش غربی متفاوت است، از این رو با آثار قاجاریه نیز متفاوت خواهد بود. ساختار ترکیب بندی آثار او استوار بر حرکت خطوط است. خطوط خمیده و رهنمون کننده‌ی اثر در سوهای مختلف فضای ذهن بیننده حرکت می‌کند و پویایی و جان تازه‌ای به اثر می‌بخشد. بی شک رضا عباسی در استفاده از خط نگاهی به گذشته نگارگری ایرانی داشته و با ارتقاء مهارت خود به ارزش‌های بیشتری از خط دست می‌یابد. به طوری که در تعداد زیادی از آثارش حضور عنصر رنگ را ضروری نمی‌بیند یا به حداقل از آن بهره می‌گیرد.

دکتر آیت الهی معتقد است که استفاده از خطهای صریح و آشکار



تصویر ۸



تصویر ۹

در ترکیب‌بندی‌های رضا عباسی به آثار او ظاهری ترسیمی و نگاشتاری می‌دهد. او طراحی را هنری مستقل می‌داند «بنابراین، از خط برای طراحی شکل ترکیب‌بندی‌هایش به گونه ای استفاده نمی‌کند که برای قلم‌گیری‌هایش استفاده می‌کند. خطوط طراحی در ترکیب بندی‌های او ساده و یکنواخت هستند، در حالی که در طراحی‌های منفرد از چهره ها و انسان‌ها، توجیهی هستند و به تقویت محتوای طرح کمک می‌کنند.» (آیت اللهی، حبیب الله ، ۱۳۸۵ ص ۱۶) و این در حالی است که در آثار قاجاری سطح و حجم در ترکیبی نو عناصر غالب را تشکیل می‌دهند. این دو عنصر نشان از برخورد دو نوع فرهنگ دارد فرهنگ شرقی و ایرانی که همواره سطوح گسترده و تک رنگ را به نقوش ایرانی می‌آراید و درساختاری چشم‌نواز و موزون به کار می‌گیرد و همواره به ماهیت توجه دارد و فرهنگ غربی که برای بازگویی دیدگاه مادیگرایانه خود از حجم‌سازی و همانند سازی‌های طبیعی نور و انواع تاریکی به مثابه تنوع خاکستری‌ها بهره می‌گیرد. در حالی که در نقاشی معنوی ایران همواره عنصر نور به‌صورت منفرد به‌کار رفته و نشانی از پرتوها و نور الهی و اهورایی است. و هیچ‌گاه از سایه روشن استفاده نمی‌شده زیرا سایه روشن درجات مختلف تاریکی است و تاریکی نماد اهریمن.

گفته شد که هنرمند قاجار در انتخاب منابع الهام خود به سرچشمه‌های غربی نظر می‌اندازد و آثاری دوگانه خلق می‌کند که گاهی این تضاد در منابع الهام‌گیری ساختار ناموزونی پدید می‌آورد که از محمد زمان آغاز شده و با آثار کمال الملک با گسستن از منابع هنر ایرانی تبدیل به هنری صرفاً غربی با موضوعات ایرانی می‌شود.

در بررسی آثار رضا عباسی به عنوان نماینده مکتب اصفهان مشخص می‌گردد که عنصر اصلی غالباً پیکر انسان است. در بعضی از آثار او مانند نگاره «مردی با شمشیر» فیگور انسان با سطوح رنگین از پس‌زمینه جداست. اما رابطه‌ای موزون و رفت و برگشتی بین فرم و خطوط عنصر اصلی و پس زمینه در اکثر آثار رضا به وجود آمده است. «در آثار او عنصر اصلی در پس زمینه «نهالی کمرنگ است که فضای تهی را به حرکت در می‌آورد و توجه بیشتر بیننده را به عنصر اصلی ترکیب، که در این موارد تک چهره‌ای تمام تنه بیش نیست، جلب می‌کند.» (آیت اللهی، حبیب الله ، ۱۳۸۵ ص ۱۸)

در مقایسه با آثار مکتب درباری قاجاریه، رضا عباسی در ایجاد رابطه‌ی مکمل بین فیگور و پس زمینه موفق تر عمل می‌کند. اما آثار قاجاریه همان‌طور که در چند نمونه پیشین بررسی شد ترکیب‌بندی ایستا و آرامی دارند عنصر اصلی چنان با تصنع و تجمل خودنمایی می‌کند که گویی پس زمینه و برخی عناصر پیش زمینه فقط برای پرنمودن صحنه استفاده شده است. و «ایجاد بُعد در فضاهای زمینه و القای فاصله‌ها و پرکردن فضاهای خالی با عناصر تزئینی از ویژگی‌های این

تصویر ۱۰

تصویر ۱۱

ترکیب‌بندی‌ها به شمار می‌رود.» (حسنوند، محمد کاظم، ص ۹۸).

یکی از ویژگی‌های بارز تعداد زیادی از آثار رضا سادگی و عدم استفاده از ترکیب بندی‌های پیچیده و بغرنج است.«رضا عباسی تلاش دارد که تکلف‌های دو مکتب هرات و تبریز را کنار گذارد وچهره‌ها و ترکیب بندی‌های خود را هر چه بیشتر ساده کند. برای او همین اندازه که بیننده بتواند موضوع تصویر را درک کند و از آن لذت برد، بسنده است.» (آیت اللهی، حبیب الله ، ۱۳۸۵ ص ۱۸) نه در آثار قاجاریه و نه در آثار مکتب اصفهان، در هیچ یک نشانی از شبیه سازی مطلق در چهره‌ها دیده نمی‌شود. چهره های رضا عباسی با گرایش‌های واقع‌گرایی انجام شده اما نمی‌توان گفت که آنها به مدل‌هایشان شباهت دارند و به نظر می‌رسد از الگوهای شناخته شده و معرف شخصیت های مختلف به‌صورت تکراری استفاده می‌شد. این عامل در دوره قاجار به علت ورود تاثیرات غربی با نوعی گرایش به شبیه‌سازی ظاهر می شود اما هنوز هم الگوها و ویژگی‌های زیباشناختی و همه پسند غالب است.

تصویر ۱۲

منابع:

۱ – آژند، یعقوب. مکتب نگارگری اصفهان، چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر، ۱۳۸۵.
۲ – آغداشلو، آیدین. از خوشی ها و حسرت ها، چاپ دوم، تهران: نشر آتیه، ۱۳۷۸.
۳ – آیت اللهی، حبیب الله. رضا عباسی : نقاش توجیه‌گر زمانه، مجموعه مقالات نگارگری مکتب اصفهان، چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر، ۱۳۸۵.
۴ – حسنوند، محمد کاظم. نقاشی و نقاشان دوره قاجار، فصلنامه خیال شرقی، کتاب اول، تهران: فرهنگستان هنر، ۱۳۸۴.