پیکره
فصل‌نامه، دانشکده هنر؛ دانشگاه شهید چمران اهواز
بازخوانی آثار نقاشان سقاخانه از منظر آشنازدایی شکلوفسکی (منتخب آثار اویسی، قندریز و تبریزی)
دوره نهم، شماره۲۲، زمستان۹۹
۵۹

عاطفه گروسی*
اصغر کفشچیان مقدم**

تاریخ دریافت: ۹۹،۱۱،۱۱ تاریخ بازنگری: ۹۹،۱۲،۱۸ تاریخ پذیرش:۱۴۰۰،۱،۱۰
DOI: 10.22055/PYK.2021.16741 URL: paykareh.scu.ac.ir/article_16741.html

بازخوانی آثار نقاشان سقاخانه از منظر آشنازدایی شکلوفسکی (منتخب آثار اویسی، قندریز و تبریزی)

چکیده

بیان مسئله: سقاخانه از مهم‌ترین جنبش‌های هنری دهۀ چهل هجری شمسی در ایران است که با رویکردی سنت‌گرا و در عین حال نوجویانه، متناسب با زمانه شکل گرفت. هنرمندان منتسب به این جنبش ضمن ارج نهادن به عناصر تصویری کهن، آثاری پدید آوردند که ضمن وابستگی به گذشته، اما متفاوت از آن باشد. آنچه که نظر این گروه را تا حدی به دیدگاه آشنازدایی شکلوفسکی نزدیک می‌کند، ارجح دانستن گذشته است، شکلوفسکی معتقدست زندگی روزمره برپایه عادت است و همین عادت‌هاست که باعث می‌شود اطرافمان را نبینیم. ضرورت تغییر نگرش نیز ازهمین جا احساس می‌شود که یکی از راهکارهای آن، آشنایی‌زداییست. با توجه به آنچه گفته شد، مسئله این است که نظریه آشنازدایی شکلوفسکی تا چه حد قابلیت شرح و بسط در آثار نقاشان سقاخانه است و تأثیر هنرمندان این جنبش بر نقاشی ایران چگونه تداوم یافت؟

هدف: هدف این پژوهش بررسی تفکر و آراء شکلوفسکی و تطبیق آن با رویکرد هنرمندان سقاخانه است.

روش پژوهش: جهت دستیابی به نتیجه مطلوب از روش تاریخی-همبستگی استفاده شده است. جمع آوری اطلاعات این پژوهش از طریق خوانش تصویر و مشاهده آثار موجود در کتابخانه‌ها و پایگاه‌های اطلاعاتی بوده است.

یافته‌ها: در این پژوهش مشخص شد آثار جنبش هنری سقاخانه را می‌توان درچارچوب نظریه آشنازدایی شکلوفسکی دانست. مکتب سقاخانه گرچه با پایان کار هنرمندان گروه متوقف شد، لیکن تجربه آنان تأثیر ماندگاری بر نقاشی معاصر ایران گذاشت و در دهه‌های بعدی این تفکر به شیوه‌های مختلف دنبال شد.

کلیدواژه:
نقاشی سقاخانه، آشنازدایی، شکلوفسکی، اویسی، قندریز، تبریزی

نویسنده مسئول، دانشجوی کارشناسی ارشد نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران*
gratefeh@gmail.com
دانشیار گروه نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران**
kafshchi@ut.ac.ir

مقدمه

نقاشان سقاخانه، هنرمندانی بودند که در دهه‌های سی و چهل هجری‌شمسی سعی داشتند به نوعی از نوجویی هنری دست یابند که در عین جدید بودن؛ به گذشته پر افتخارشان نیز رجعت کند. به عبارتی آنان شیفته و دلباختهٔ میراث گرانقدر خود بودند و با ذهنیتی پالایش یافته به خلق آثار هنری پرداختند که مخاطب در برخورد با آن‌ها، گذشته در یاد و خاطرش زنده شود. هدف از انجام این پژوهش، بازخوانی آثار نقاشان سقاخانه از منظر آشنایی زدایی شکلوفسکی[۱] است و سعی خواهد شد به این پرسش‌ها پاسخ داده‌شود که نظریه آشنایی‌زدایی شکلوفسکی تا چه حد، قابلیت بازخوانی در آثار نقاشان سقاخانه را دارد و از طرفی تأثیر این گروه از هنرمندان، در جامعه بعد از خودشان به چه صورت بوده‌است. این فرضیه مطرح است که می‌توان نظریه شکلوفسکی را با افکار نقاشان سقاخانه و نوگرای ایران مرتبط دانست؛ چراکه آنان نیز در پی ایجاد آثاری نو بودند تا بدین وسیله در چشم بیننده حالتی از ترک عادت نسبت به دیدن اشیا و عناصر تکراری ایجاد کنند و این همان نظر شکلوفسکی است که عناصر بعد از گذر زمان، چیزی جز یک عادت را تداعی نمی‌کنند، در واقع آنچه را که بیان‌شد می‌توان به عنوان دلیلی برای انتخاب شکلوفسکی جهت نگاهی دوباره به آثار هنرمندان سقاخانه عنوان کرد چرا که وجه مشترکی در اصل نظرات هر دو گروه است که همان ارجحیت دادن به گذشته می‌باشد. باید خاطر نشان کرد ترک عادت از نگاه سقاخانه‌ای‌ها به گونه‌ای بود که عناصر با گذشته در تمایز باشند اما این تمایز دارای نوعی تقابل نیز بود؛ تمایز در عین وابستگی به عناصر کهن، به شیوه‌ای جدید، متناسب با زمانه‌شان. به گونه‌ای که ضمن انتقال نقش‌مایه‌ها و مفاهیم از گذشته به امروز، از ذهنیت معاصر خود نهایت بهره را برده و این عناصر کهن را که در نگاه بیننده آشنا بود، به عناصری ناآشنا و جدید مبدل کنند. به عبارتی مخاطب بتواند در عین رویارویی با اثری نو و جدید، ردپایی از آن عناصر کهن را در آثار جست‌وجو و کشف کند. از جمله هنرمندان این جنبش می‌توان به اویسی، قندریز و تبریزی اشاره کرد که همگی رویکرد بازگشت و استفاده از عناصر قاجار و قهوه‌خانه[۲] در آثارشان جنبه پررنگی‌تری، نسبت به سایر هنرمندان نوگرا که به آنان اشاره خواهدشد، دارد. در ادامه به ذکر و تطبیق چند نمونه از آثار هنرمندان نام برده با نظریه شکلوفسکی پرداخته خواهد شد و نشان خواهد داد که هرچند در جامعه پس از آنان نگاه‌ها و انتقاداتی به ایشان شد، با این وجود راه‌شان هنوز هم با گذشت دهه‌ها ادامه‌دار است.

روش پژوهش

جهت دست‌یابی به نتیجه مطلوب، در تدوین داده‌ها و یافته‌های تحقیق از روش تاریخی-همبستگی استفاده شده و با استناد به منابع کتابخانه‌ای، به بررسی آثار نقاشان سقاخانه از منظر نظریه شکلوفسکی پرداخته شده است. روش جمع‌آوری مطالب فیش برداری و مشاهده تصویر است. به جز مطالعات کتابخانه‌ای (مقالات، پایان‌نامه‌ها، کتب)، اطلاعات گردآوری شده از طریق خوانش تصویر و مشاهدهٔ آثار موجود در کتابخانه‌ها و کتب خواهد بود. علاوه بر آن استفاده از وب سایت‌های اطلاعاتی و پایگاه‌های هنری و کتابخانه‌ای مجازی کمک شایانی به این پژوهش نموده است. بدین ترتیب که در ابتدا به شرح مختصری از نقاشی سقاخانه و سپس به مطالعه آراء شکلوفسکی پیرامون آشنایی‌زدایی و مطابقت شیوهٔ کار هنرمندان سقاخانه و آثار آنان با نظریه نام برده پرداخته خواهد شد و در آخر هم به ذکر چند نمونه از آثار هنرمندان این جنبش (منتخب آثار اویسی، قندریز و تبریزی) و ادامه راه آنان در گونه‌های هنری متفاوت اشاره خواهد شد.

پیشینه پژوهش

در ارتباط با نقاشی سقاخانه، تحقیقات متعددی صورت پذیرفته که از جمله آن‌ها می‌توان به پژوهشی تحت عنوان«جامعه شناختی مکتب نقاشی سقاخانه» اشاره کرد که توسط عابد دوست و کاظم‌پور در سال ۱۳۸۹ به رشته تحریر درآمده و سعی در جست‌وجوی عناصر اجتماعی مؤثر در پیدایش این مکتب داشتند و از جمله نتایج آن می‌توان به تأثیر مستقیم جامعه اروپایی بر هنرمندان سقاخانه اشاره‌کرد. همچنین پژوهش« بازخوانی نقاشی سقاخانه از منظر هرمنوتیک گادامر[۳]» در سال ۱۳۹۵ توسط ایزدی و حسنوند انجام شده که هدف آن، مطالعه این جنبش براساس مفاهیم هرمنوتیک مدرن و نظرات اندیشمند مشهور آن به نام گادامر می‌باشد. پژوهش‌های مرتبط دیگر نیز عبارتند از:«جنبش سقاخانه؛ انکشاف و گشودگی تمهیدات و شگردهای زیبایی شناختی هنرهای کهن، قومی و سنتی ایران» از حسین ابراهیمی ناغانی که در سال۱۳۸۹ به چاپ رسیده و درپی نقد گوهر ناب فرم و اشکال هنری آثار نقاشان سقاخانه است که در تجربه زیبایی شناختی اندیشه هنرمندانش نهفته می‌باشد. احسان اعتمادی (۱۳۷۷) نیز پژوهشی تحت عنوان «سقاخانه» انجام داده است. همچنین علی افلاکی پژوهش «مکتب سقاخانه و تأثیر آن در نقاشی معاصر ایران» را در سال۱۳۸۲ به رشته تحریر در آورده است. کتب بسیاری نیز در رابطه با نقاشی سقاخانه نوشته و تنظیم شده که از آن جمله می‌توان به «نگاه تجملی به پیدایی مکتب سقاخانه» در سال۱۳۸۵ توسط رسول معرک نژاد نوشته شده اشاره کرد همچنین هادی سیف کتاب «سیری در بازنگری به جنبش سقاخانه» را درسال ۱۳۹۵ نوشته و مهدی حسینی نیز در سال۱۳۹۵ اثر «سقاخانه، یک جنبش ملی» را به رشته تحریر در آورده است. لیکن در این پژوهش برخلاف آثار گذشته، سعی خواهد شد با رویکردی جدید به بررسی آثار نقاشان این جنبش از منظر آشنایی‌زدایی شکلوفسکی پرداخت و ارتباط آثار نقاشان این مکتب با آثار هنرمندان گذشته بر اساس نظریه شکلوفسکی شناسایی شود.

نقاشی سقاخانه

«سقاخانه» عنوانی بود که از طرف کریم امامی، منتقد و روزنامه‌نگار، به این گروه از هنرمندان داده‌شد[۴]. آنان در واقع هنرمندانی بودند که در عین تأثیرگذاری افکار پست مدرن غربی بر ایران آن زمان، سعی داشتند ضمن بهره‌گیری از تفکرات مدرن، نگاهی به گذشته و میراث گران‌قدر خود بیاندازند و آن را به زبان دورهٔ معاصر خود بیان کنند[۵]. امامی ضمن آن که علت مطرح شدن این جنبش را توفیق نقاشان آن در رسیدن به یک مکتب هنری مدرن و در عین حال ایرانی می‌داند، معتقد بود:« پیش از آن نقاشان بسیاری در جهت تلفیق عناصر سنتی و بومی، با شیوه‌های جدید نقاشی کوشیده بودند، اما میان کار نقاشان سقاخانه با پیشینیان همچون جلیل ضیاء پور و هوشنگ پزشک‌نیا[۶] که تلاش داشتند موضوعات ایرانی را در قالب شیوهٔ کوبیستی [۷]یا اکسپرسیونیستی [۸]ارائه کنند، تفاوت وجود داشت» (امامی، ۱۳۵۶). به اعتقاد امامی، مکتب سقاخانه با بازگشتش به هنرهای گذشته، رنسانسی[۹] در هنر ایران ایجاد کرد و توانست هنرهای تجسمی ایران را احیا کند و مکتبی ملی به وجود اورد. «مکتب ملی پیش از ظهور سقاخانه‌ای‌ها یک رویای آسمانی بود. سقاخانه‌ای‌ها نشان دادند که با استفاده از مصالح آشنای دم دست، خیلی آسان‌تر می‌توان به این مکتب رسید» (همان). هنرمندان سقاخانه سعی داشتند ضمن بهره‌گیری از شگردهای مدرنیته، در گزینشی آگاهانه از سنت‌های پیشین، آثار خلاقانه و جدیدی را ارائه دهند.

«سنت از نگاه آن‌ها، تحرک و پویایی دارد و به مثابه حضور گذشته در حال است».(بهنام، ۱۳۸۳، ۳۰) در واقع سنت‌های گذشته از صافی ذهن هنرمند امروزی عبور کرده و جنبهٔ مدرن به خود می‌گیرد.

نخستین کسانی که با این نگرش در دهه‌های سی و چهل ه.ش به خلق آثار جدید پرداختند؛ حسین زنده‌رودی، پرویز تناولی، صادق تبریزی، مسعود عربشاهی، منصور قندریز، ناصر اویسی و ژازه تباتبایی بودند. آن‌ها از نخستین فارغ التحصیلان دانشکده هنرهای تزئینی تهران بودند که ذهنی پالایش یافته از مدرنیته غربی و چهارچوب‌های گذشته داشتند. تناولی در داستانی از خود و زنده‌رودی نقل می‌کند «روزی حدود سال ۱۳۴۰، من و زنده‌رودی به حرم حضرت عبدالعظیم رفتیم و آنجا توجه‌مان به تعدادی تصویر چاپی مذهبی که برای فروش عرضه شده بود، جلب شد. در آن زمان، ما هر دو در جستجوی انواعی از مواد و مصالح ایرانی بودیم که بتوانیم از آن‌ها در کار خود استفاده کنیم و آن تصاویر را خریدیم و به خانه بردیم. از سادگی فرم آن‌ها، از تکرار نقش‌ها در آن‌ها و از رنگ‌های چشمگیر آن‌ها خوشمان آمد؛ در واقع اولین طرح‌هایی که زنده‌رودی با الهام از آن تصاویرکشید، اولین‌کارهای سقاخانه‌ای هستند» (امامی، ۱۳۵۶، ۹۷). در تأیید بحث تناولی پیرامون رویکرد فکری این گروه و جرقه‌های پیدایش آن، بیان نظرات بهنام خالی از لطف نخواهد بود «ایشان به این امر وقوف یافته که ما ایرانی قدیم نخواهیم بود ولی می‌توانیم ایرانی جدید باشیم. به قول آلن تورن، جامعه شناس فرانسوی، ما کاروان شتر نیستیم که لزوماً پای خود را درجای پای شتران جلو کاروان بگذاریم، اما باید کاروان تمدن را در راهی که می‌پیماید همراهی کنیم» (بهنام، ۱۳۸۳، ۳۰). لذا توجه به هنر و زبان سنتی، در بیانی نو و امروزی وجه نظر این هنرمندان بوده است.

مفهوم آشنازدایی

ویکتورشکلوفسکی در سال۱۹۱۷ مقالهٔ بسیار مهمی تحت عنوان«هنر یعنی صنعت» منتشر کرد که به علت اهمیت فراوانش برخی آن را بیانیهٔ فرمالیسم[۱۰] می‌دانند. «او در این مقاله می‌گوید: کار اصلی هنر، ایجاد تغییر شکل در واقعیت است. اصطلاح او در این مورد به روسی Ostrannenja است که با توجه به ریشه انگلیسی، غریب‌سازی ترجمه شده‌است» (شمیسا،۱۳۹۴، ۱۸۶-۱۸۷) به عبارتی درک ما از اشیاء پیرامونمان رویکردی است که به تدریج شکلی از عادت را به خود می‌گیرد. به نظر شکلوفسکی زندگی روزمره ما بر پایه همین عادت‌هاست و همین عامل است که باعث می‌شود اطرافمان را نبینیم، چرا که با گذشت زمان از طریق مشاهدهٔ دائمی اشیاء با آن‌ها خو می‌گیریم. او دراین‌باره می‌گوید «بسیاری از مسائل زیبایی شناسی، امروز برای ما به سبب کثرت استعمال عادی شده و لذا تأثیر خود را از دست‌داده‌اند، اما با غریب‌سازی می‌توان دوباره از آن‌ها استفاده کرد و در این باب مثال می‌زند و می‌گوید کسانی که در کنار دریا زندگی می‌کنند صدای دریا را نمی‌شنوند، حال آنکه برای تازه واردان مشخص است» (احمدی،۱۳۸۰، ۳۰۸).

درواقع در زندگی روزمره بسیاری از کارها را از روی عادت و بدون تأمل انجام می‌دهیم. «آن چیزی را که ما به طور آگاه نمی‌بینیم و مشاهده آن به صورت خودکار درآمده در حقیقت برایمان وجود ندارد. تنها چیزهایی برایمان وجود دارد که آن‌ها را آگاهانه می‌بینیم، در مورد آن‌ها مکث می‌کنیم و برایشان ارزش قائلیم» (راد و دباغیان، ۱۳۹۳، ۳۶-۲۵) و بنا به عقیدهٔ نفیسی مدام در حال کشف و تجربهٔ آن‌ها هستیم (نفیسی،۱۳۸۶، ۳۶). این جنبهٔ تکراری و عادی شدن عناصراطرافمان باعث شناخت سطحی از آن‌ها شده و موجب می‌شود آن‌طور که باید آن‌ها

را نشناسیم. ضرورت تغییر دید و نگرش از اینجا احساس می‌شود و این مسئولیت بر دوش هنرمند می‌افتد که مخاطب را به دنیایی از تجربه‌های جدید واردکند و آگاه یا ناآگاه از شگردهای آشنازدایی بهره ببرد. در حقیقت آشنازدایی به ویژگی بارز آثار هنری بدل می‌شود که به موجب آن از سایر آفریده‌های بشری متمایز می‌شوند. احمدی در این باره می‌گوید: هنر عادت‌هایمان را تغییر می‌دهد و هر چیز آشنا را به چشم ما بیگانه می‌سازد (احمدی، ۱۳۸۲، ۴۷). شکلوفسکی نیز معتقد است کارکرد هنر، ناآشنا کردن چیزها و دورکردن آن‌ها از حوزه عادت‌های روزمره است به عبارتی کارکرد هنر، آشنا کردن مخاطب با مفاهیم ناآشنا نیست بلکه درست برعکس، ناآشنا کردن همان اشیاء آشناست که گرداگردمان را فراگرفته‌اند (عابدینی فرد،۱۳۸۸، ۸۳). در ادامه به این مطلب اشاره خواهیم کردکه چگونه می‌توان نظریه آشنازدایی را در آثار نقاشان سقاخانه جست‌وجو نمود.

بازخوانی آثار نقاشان سقاخانه از منظرآشنازدایی شکلوفسکی

نظریه آشنایی‌زدایی شکلوفسکی که ذکر آن رفت تا حد زیادی قابلیت شرح و بسط در آثار نقاشان نوگرای (سقاخانه) ایران را دارد. بدین صورت که هنرمند سقاخانه نیز سعی می‌کند تا ضمن بهره‌گیری از المان‌های تصویری کهن که در آثار دوره‌های مختلف تکرار شده‌اند و دیگر به چشم ما نمی‌آیند و تکراری به نظر می‌رسند با استفاده از فنون مختلف دوران مدرن، ناآشنا کند به گونه‌ای که در نگاه اول برای ما جدید و غریب به نظر می‌رسند اما درعین جدید بودن‌شان رهایی صددرصد از گذشته خود ندارند و با نگاهی دوباره، گذشته را در یاد و خاطر مخاطب زنده می‌کنند. مطابق نظر هربرت رید هنرمند بر جامعه متکی است و لحن و آهنگ و قوه احساسش را از جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند، می‌گیرد (رید،۱۳۸۴، ۲۲۳) که این همان فرهنگ غنی و کهن ایرانی است. بر همین اساس می‌توان گفت نقاشی ایرانی از دیرباز دارای ویژگی‌های اساسی بوده که هنرمندان، آن‌ها را، از دوره‌ای به دوره دیگر، سینه به سینه منتقل کرده‌اند و تا زمان حال نیز می‌توان ردپای آن‌ها را در آثار جستجو کرد. هنرمندان سقاخانه نیز از این قاعده مستثنی نیستند و سعی داشتند همگام با تحولات زمان خود، این ردپا را در آثارشان حفظ کنند و هنری خلق کنند که در عین نو بودن، با فرهنگ دیرینهٔ ایرانی، ارتباط تنگاتنگی داشته‌باشد. در ادامه به برخی از این اصول اشاره خواهیم‌کرد و سپس به چند تن از هنرمندان سقاخانه که از این اصول به نحوی بهره‌برده‌اند و اینکه چگونه این قواعد را مطابق زمانه خود تفسیر کرده‌اند؛ خواهیم‌پرداخت.

۱. ساده‌سازی در فرم از جمله اصول اساسی نقاشی ایرانی است که درآثار سقاخانه‌ای‌ها نیز ادامه پیدا می‌کند؛ اما هر هنرمند آن را به شیوهٔ خاص خود تفسیر می‌کند و راهی متفاوت را برای بیان آن برمی‌گزینند. در هنر ایران این ویژگی را به وضوح در آثار رضا عباسی می‌توان دید (تصویر۱) صادق تبریزی نیز از جمله هنرمندان سقاخانه است که این ویژگی در آثارش جنبهٔ بارزی دارد و برای نوسازی، آن را با شیوه‌های جدید به کار می‌برد. به عنوان مثال در تصویر۱و۲ با وجود موضوعیت یکسان، نحوهٔ به تصویر کشیدن آن‌ها متفاوت است. هر دو هنرمند با استفاده از خط به ساده‌سازی فرم‌های اصلی پرداخته‌اند اما مطابق نظر شکلوفسکی، صادق تبریزی در اینجا از آشنازدایی برای بهره‌گیری دوباره از این اصل استفاده کرده و آن را به شیوه‌ای نوین در پیکره‌ها با زمینه‌ای متفاوت به کارمی‌برد.

تصویر۱.
رضا عباسی، عشاق، آبرنگ روی کاغذ۱۸,۱×۱۱,۹سانتی‌متر
موزه متروپولتین نیویورک۱۰۳۹ه.ق. منبع: کنبی، ۱۳۹۳، ۱۵۳

تصویر۲.
صادق تبریزی، بدون عنوان ۱۰۰×۸۰ سانتی متر،ترکیب مواد، ۱۳۷۰ منبع: Tehran Auction - Tehran Auction

۲. تصویرگر ایرانی از دیرباز طبیعت‌نگار نبوده و سعی در گریز از واقع‌نمایی داشته، به‌گونه‌ای که به‌جای عین‌گرایی به ذهن‌گرایی متوسل می‌شد و ترسیم‌های این هنر، گویی برگرفته از عالم مثال است.

تصویر۳.
سلطان محمد، دربار کیومرث یا پلنگ پوشان، برگی از شاهنامه طهماسب، دوره فوی،۴۷×۳۱,۸سانتی‌متر.
منبع: تقاء،۱۳۸۴، ۳۰.

تصویر۴.
منصورقندریز، بدون عنوان، رنگ روغن روی گونی ۷۰×۲۰۰ سانتی‌متر ۱۳۴۲ ه.ش. موزه نیاوران.
منبع: www.niavaranmu.ir

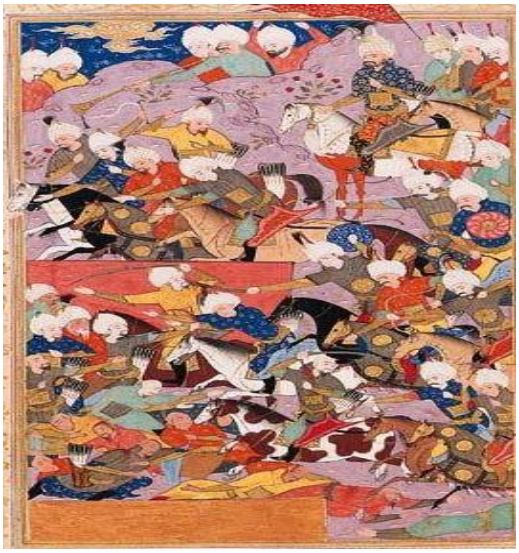
بدین صورت که عناصر نگارگری ایرانی مانند اجزای عالم مثال دارای صورت هستند ولی شباهتی به عینیات این جهان ندارند (تصویر۳). نقاش سقاخانه نیز به رسم انتزاع‌گرایی دیرینه نقاشی ایرانی سعی در واقعیت‌نگاری نداشته، بلکه صورتی تجریدی و نمادین را ارائه کرده که متناسب با هدف و کارکرد ویژه هنر اوست (تصویر۴).

۳. عدم وجود پرسپکتیو در آثار، به گونه‌ای که برای نمایش اشیاء دیدی از پایین به بالا را دارند و اشیاء نزدیکتر به ما در پایین کادر قرار می‌گیرند. از طرفی عدم وجود دید واحد در آثار نیز قابل توجه است که به هم زمانی معروف است و در آن واحد در جای‌جای نگاره اتفاقات متفاوتی در حال رخ دادن است و هیچ محدودیت دیدی وجود ندارد (تصویر۵). مؤلفه عدم وجود پرسپکتیو در آثار سقاخانه‌ای‌ها نیز به شیوه‌ای جدید ادامه می‌یابد، به گونه‌ای که صادق تبریزی برای القای عمق از هم‌پوشانی عناصر بر روی هم استفاده می‌کند (تصویر۶).

تصویر۵.
منسوب به میرسیدعلی، بزم شبانه در کاخ، خمسه شاه طهماسب، ۲۰×۲۸٫۳سانتی‌متر، تبریز۹۴۶ه.ق، موزه هنری فاگ، هاروارد. منبع: آژند،۱۳۹۴، ۸۵.

تصویر۶.
صادق تبریزی، سوارکاران و عاشقان، ترکیب مواد روی بوم، ۱۶۰×۱۵۰سانتی‌متر. منبع: www.pin.it/5k3wokw

۴. استفاده از رنگ‌های درخشان و خالص در کنار هم در آثار گذشتهٔ ایران به چشم می‌خورد و با این کار چشم بیننده را به سمت سوژه اصلی هدایت می‌کردند و از طرفی بازتاب تفکر جهان غیر محسوس در ذهن هنرمند نیز بود (تصویر۷). این امر در نقاشی سقاخانه نیز همچنان به عنوان یک میراث گران‌بها باقی‌ماند و هنرمندان سقاخانه با آشنازدایی در کارکرد، آن را دوباره به کار بستند، به گونه‌ای که این‌بار، رنگ جنبهٔ مثالی خود را از دست می‌دهد و بیشتر در کارکردی زیبایی‌شناسانه مورد استفاده قرار می‌گیرد (تصویر۸).



تصویر۷.
غیاث الدین ابن حمام الدین، حبیب السیر، قزوین یا اصفهان ۹۹۸ه.ق ۲۷٫۷×۱۵٫۴سانتی‌متر، آبرنگ روی کاغذ.
منبع: www.pin.it/5ib4hEN

تصویر۸.
ناصراویسی، بدون عنوان، ترکیب مواد، ۶۰×۵۵سانتی‌متر.
منبع: www.arthibition.net

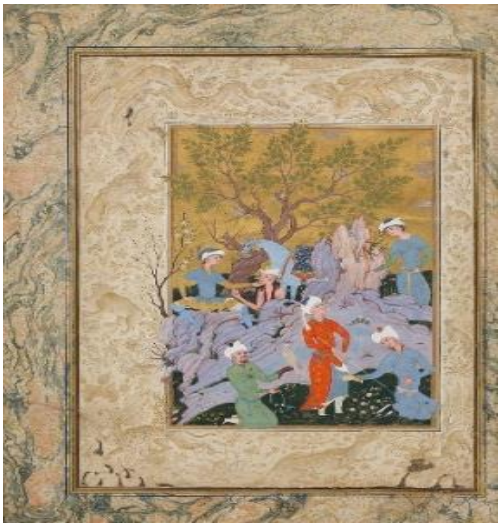
۵. همراهی متن و تصویر، به گونه‌ای که آن بخش از نوشتار که در قالب کلمات نمی‌گنجید به وسیلهٔ تصویر بیان می‌کردند و داستان مربوطه در جدول‌کشی‌هایی درکنار تصویرمی‌آمد (تصویر۹).

تصویر۹.
سلطان محمد، جشن سده، شاهنامه شاه طهماسب، آبرنگ روی کاغذ، ۸۴۰-۱۰۲۰ه.ق، ۲۴٫۱×۲۳سانتی‌متر، موزه متروپولتین، نیویورک. منبع: www.pin.it/7zIYq5s :

تصویر۱۰.
ژازه تباتبایی، شیر و خورشید، رنگ و وغن ۱۲۰×۷۰سانتی‌متر.
منبع: گرگوری، ۱۳۵۱، ۷۸.

در آثار هنرمندان سقاخانه نیز خط و نوشتار اهمیت ویژه‌ای دارد ولی با کارکردی جدید نسبت به گذشتهٔ خود. از جمله هنرمندان سقاخانه، ژازه تباتبایی است که در کنار پیکره‌هایش در تصویر، از خوشنویسی استفاده می‌کند ولی این خطوط دیگر آن جنبهٔ بیانی و مفهومی خود را از دست داده و در برخی از تصاویر بدون هیچ ربطی با مضمون اصلی به کار می‌روند و حتی غیر قابل خواندن می‌شوند (تصویر۱۰). به عبارتی این واگردان توجه از مفاهیم نوشتار به جنبه‌های بصری، همان کارکرد آشنازدایی را نزد هنرمندان سقاخانه بیان می‌کند.

۶. ریزه‌پردازی و زینت‌گری از دیگر اصول هنر ایرانی است که برای زیبا ساختن هرچه بیشتر اثر به کار می‌رود. از جمله نقوش اسلیمی[۱۱]، ختایی[۱۲] (که پایه و اساس آن‌ها را غنچه و گل تشکیل می‌دهد) و تذهیب[۱۳]، در دست هنرمند ایرانی بسیار هوشمندانه به کاربرده‌شده و علاوه براینکه به تنهایی هویت مشخص ایرانی دارند، وسیله‌ای برای تزیین و به جلوه درآوردن هرچه بیشتر نقاشی ایرانی هستند (تصویر۱۱). در این خصوص آرتور ابهام پوپ معتقد است «نقاشی ایرانی هرگز از اصول تجریدی خود جدا نشده و تزیین را همیشه بر شبیه سازی مقدم داشت. مفهوم و زیبایی عناصر تزیینی خالص بیشتر از هر چیز مورد دلبستگی هنرمند بوده و به همین دلیل نیز این شیوه تا سر حد کمال پیش رفت» (پوپ، ۱۳۵۰، ۲۵-۲۶). این ویژگی در آثار نقاشان سقاخانه تا سر حد تکلف ادامه پیدا کرد. از جمله هنرمندانی که آن را به خوبی در آثارش به کار بست صادق تبریزی است که نقوش گیاهی گذشته و عناصر هندسی در آثارش به خوبی باهم ادغام شده و به اثر جنبه‌ای تزیینی می‌دهند (تصویر۱۲).



تصویر۱۱.
میرزاعلی، بزم شاهانه، مکتب قزوین یا مشهد، آبرنگ روی کاغذ ۹۷۷ه.ق، ۴۷,۹×۲۰,۸سانتی‌متر، موزه متروپواین، نیویورک. منبع: www.metmuseum.org

تصویر۱۲.
صادق تبریزی، بدون عنوان، ۱۱۹,۵×۸۵سانتی متر،۱۳۴۶ه.ق.
منبع: www.darz.art

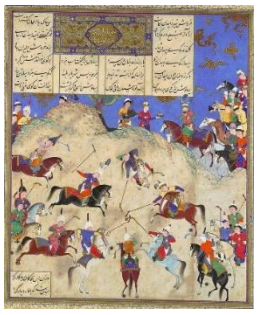
۷. به کارگیری خطوط دورگیری و کناره‌نما یکی دیگر از ویژگی‌های نقاشی ایرانی است که در گذشته صرفاً جهت تفکیک عناصر و اجزا از یکدیگر و حفظ هویت رنگی کاربرد داشته (تصویر۱۳) اما در دوره جدید هنرمندان سقاخانه ضمن بهره‌گیری، سعی در آشنازدایی آن داشتند که این امر در کارکرد خط رخ می‌دهد و خط در این دوره با یک کیفیت بیانی ظاهر می‌شود. (تغییر ضخامت و تیرگی روشنی را به همراه دارد.) (تصویر۱۴).

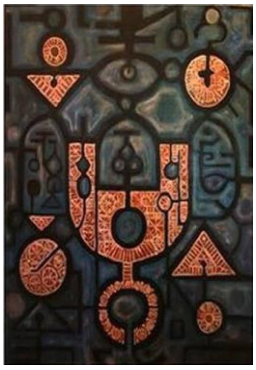
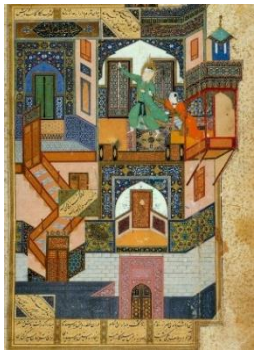
تصویر۱۳.
حیدرعلی، بخشی از اثر سماع دراویش، پنج گنج نظامی، ۹۲۸ه.ق. منبع: خلج امیر حسینی، ۱۳۸۷، ۴۳.

تصویر۱۴.
ناصر اویسی، ترکیب مواد روی مقوا ۵۶×۳۶سانتی‌متر.
منبع: www.arthibition.net

در ادامه می‌توان در قالب جدول ۱ ، به بررسی آثار چند هنرمند سقاخانه (اویسی، قندریز و تبریزی) پرداخت که وجه سنت‌گرایی در آثارشان نسبت به سایر هنرمندان سقاخانه بارزتر است و سعی خواهد شد نقاشی‌هایشان را با نظریه شکلوفسکی تطبیق داد و به این مهم پی‌برد که هر کدام چگونه از اصول گذشته هنر ایران بهره برده و به زبان خاص خود، آن‌ها را آشنازدایی و ترجمان تصویری نموده‌اند.

جدول۱. بازخوانی آثار اویسی، قندریز و تبریزی از منظر آشنازدایی شکلوفسکی. منبع: نگارندگان

نام هنرمند	اثر	شگردهای آشنازدایی	کاربرد در گذشته
ناصر اویسی	 تصویر۱۵. ناصر اویسی، از مجموعه اسب‌ها، رنگ روغن روی بوم ۱۰۰× ۱۸۰ سانتی‌متر ۱۳۵۴ ه.ق. منبع: www.arthibition.net	استفاده از نقش اسب در آثار اویسی جایگاه ویژه‌ای دارد که نشان از ارتباط تنگاتنگ این حیوان در ادب فارسی و فرهنگ ایرانی است. «چنانکه اسب را تربیت شدهٔ ایرانیان دانسته و خواستگاه و پرورشگاه آن را نیز سرزمین ایران برشمرده‌اند».(ماحوزی، ۱۳۷۷، ۲۱۱-۲۱۰). اویسی برای القای حس غریب و آشنا در کنار هم، حیوان را بسیار آزاد و به شیوه‌ای متفاوت از گذشته ترسیم می‌کند و تزیین و پیرایش را که از اصول نقاشی ایرانی است در آثارش حفظ می‌کند.	 تصویر۱۶. میرمصور، چوگان، شاهنامه طهماسبی، ۹۳۲ه.ق، تبریز، ابرنگ روی کاغذ،۲۸,۴×۲۳,۷سانتی‌متر. منبع: www.pin.it/Gd0yers

نام هنرمند	اثر	شگردهای آشنازدایی	کاربرد در گذشته
منصور قندریز	 تصویر۱۷ منصورقندریز، بدون عنوان، رنگ روغن،۱۰۰×۸۰سانتی‌متر،۱۳۴۳ه.ش .منبع: www.pin.it/4Fp66Pp	استفاده از اشکال هندسی بنیادی و در عین حال جنبه تزیینی داشتن کارهای او نوعی رجعت به گذشته است که نمونه آن را در تصویر۱۸ اثر بهزاد می‌توان دید که هنرمند به خوبی از اشکال هندسی و عناصر تزیینی نهایت بهره را برده. همچنین به کارگیری نقش‌های مشبک شبیه به شیشه‌های مساجد و مناره‌های کوچک برگرفته از اعتقادات زمانه اوست. در آثار او نوعی چکیده‌نگاری و دوری از واقع‌گرایی نیز به چشم می‌خورد و سعی دارد جهانی غیر ملموس را ارائه دهد و همه این شگردها را به شیوه شخصی خود، با مضامین جدید عرضه می‌کند که در عین وابستگی به گذشته دارای بدعت نیز هستند. از طرفی قرینگی که از ویژگی‌های اصلی هنر ایرانی است در کار او نمایان است.	 تصویر۱۸. بهزاد،گریز یوسف از زلیخا، هرات ۸۹۳ ه.ق، بوستان سعدی ۲۱×۳۰ سانتی‌متر.منبع: پاکباز،۱۳۸۹، ۱۰۲.
صادق تبریزی	تصویر۱۹. صادق تبریزی، سه سوار، اکرولیک و ورق طلا روی بوم، ۱۰۳×۱۳۷سانتی متر، ۱۳۷۵ منبع: Tehran Auction - Tehran Auction	تبریزی از دیگر هنرمندان سقاخانه است که با استفاده از تمبرها و عکس‌هایی از آثار قدیمی به شیوهٔ کلاژ سعی در آشنازدایی و احیای هنر سنتی ایران دارد. در راستای این هدف چهره‌هایی را شبیه به مینیاتورهای ایرانی خلق می‌کند، به صورتی که بیننده در نگاه اول شباهتی را میان چهره‌های او با نگاره‌های دوره صفویه پیدا می‌کند. در کار تبریزی جنبه‌های ادبی، هنری و فرهنگی به طور همزمان ادغام شده، به گونه‌ای که کارهایش تا حد زیادی برگرفتهٔ از سنت و فرهنگ ایرانی است. همچنین در آثار او بارقه‌های گرایشات مذهبی که در ایران آن زمان سایه افکنده بود به چشم می‌خورد و از عناصر مذهبی: علم و دست پنج تن استفاده می‌کند.	تصویر۲۰. محمدقاسم، صورت جوان، بخشی از اثر سده۱۱ه.ق. منبع: خلج امیر حسینی ، ۱۳۸۷، ۵۶.

بنابر جدول ۱ می‌توان گفت که در مجموع، نقاشان سقاخانه هرکدام به شیوه شخصی خود و متناسب با آن به خلق آثاری پرداختند که ویژگی اصلی آن‌ها رجعت به گذشته بود، به گونه‌ای که با به کارگیری عناصر کهن،

احساسی از تکراری و یکنواخت بودن زندگی به مخاطب دست ندهد و سرشار از روحیهٔ نوجویی شود که این همان نظر شکلوفسکی است. این شیوه شخصی‌سازی در واقع همان«فرد گرایی» دوران پست مدرن است که از طرفی مطابق با شرایط آن روزگار نیز بود که با ویژگی اصلی دیگر این دوران یعنی«متن گرایی» که همان توجه به نقش‌مایه‌ها و عناصر سنتی است هم‌خوانی دارد. اما باید گفت، هنرمندان سقاخانه در عین آنکه در جامعه توسط عده‌ای مورد قبول واقع شدند دارای مخالفانی نیز بودند و برخی انتقادهایی به آثار آنان، شیوه اقتباس و آشنازدایی آثار گذشته وارد آوردند «گویا عده‌ای نمی‌خواهند بدانند که از گذشتهٔ پرافتخار، با همهٔ دبدبه و کبکبه‌اش کاری برای امروز ساخته نیست.... که دیگر امروز نمی‌توان مینیاتور و خط نسخ و کوفی را به ما تحمیل کرد زیرا جوابگوی احتیاجات بصری امروز ما نیست» (آغداشلو، ۱۳۴۳، ۵۳۶). با این وجود باید خاطر نشان کرد هر جنبشی در هر جامعه‌ای در عین مطلوب بودن، نقدهایی را نیز به همراه دارد و چه بسا همان انتقادها هستند که سبب مطرح شدن بیشتر آن جنبش در انظار عموم می‌شوند. سقاخانه‌ای‌ها نیز از این مسائل جدا نبودند و در عین انتقاداتی که سبب توجه بیشتر به آنان شد، راه‌شان متوقف نشد. تأثیر عمیق جنبش سقاخانه و نگرش ایشان در هنرمندان پس از خود انکارناپذیر است و آنچنان که از نمونه‌ها بر می‌آید از هنرمندان دهه‌های بعد از شکل‌گیری سقاخانه تا به امروز، این تأثیر در گونه‌های هنری متفاوت بروز کرده و همچنان ساری و جاری است

نتیجه

نتایج پژوهش حاضر نشان می‌دهد نظریه آشنازدایی شکلوفسکی به دلیل قرابت با بسترهای شکل‌گیری و خلق آثار نقاشی سقاخانه، زمینهٔ مناسبی را برای بازخوانی آثار نقاشان این جنبش فراهم می‌آورد. بر این اساس، اصل تفکر شکلوفسکی مبنی بر غریبه‌سازی عناصر آشنا و دم‌دستی در کار نقاشان سقاخانه نیز قابل انطباق است و زمانی که به آثارشان می‌نگریم، تغییر در شیوهٔ بیان نسبت به گذشته را با شگردهای مختلف می‌توان یافت که ناشی از تغییر در شرایط اجتماعی هنرمند بوده، ولی با این وجود به گذشته و سنت‌هایش دلبستگی داشته و دارند و تغییر شرایط نتوانسته ایشان را به طور کامل از گذشته برهاند. چنان‌که در آثار نقاشان سقاخانه (اویسی، قندریز و تبریزی) اصول اساسی نقاشی ایرانی قدیم از جمله: ساده‌سازی در فرم، دوری از طبیعت‌گرایی و واقع‌گرایی، عدم وجود پرسپکتیو، استفاده از رنگ‌های درخشان، خطوط دورگیری، همراهی متن و تصویر و زینت‌گرایی همچنان رد پای‌شان را در آثار حفظ کرده‌اند و همان‌طور که پیشتر گفته‌شد با ترفندهایی به هنر امروزی منتقل شده‌اند که یکی از این شیوه‌ها تغییر در کارکرد آن‌هاست، به عبارتی هر هنرمند به زبان خاص خود، این اصول را آشنازدایی و ترجمان تصویری می‌کند. باید خاطر نشان کرد که راه نقاشان سقاخانه با وجود انتقادات زیادی که به آن‌ها وارد آمد، ادامه یافت و تا به امروز این تأثیر در گونه‌های هنری متفاوت بروز کرده و همچنان ساری و جاری است.

پی‌نوشت

۱. نویسنده و منتقد روسی(۱۸۹۳-۱۹۸۴) یکی از چهره‌های شاخص مکتب فرمالیسم روسی است. نظریه مهم او آشنازدایی است. او از مشهورترین و تأثیرگذارترین افرادی بود که با آثار خود مکتب شکل‌گرایی را رونق بخشید. (شمیسا، ۱۳۹۴، ۱۸۰)

۲. نقاشی قهوه‌خانه اصطلاحی است برای توصیف نوعی نقاشی روایی رنگ روغنی با مضمون‌های رزمی، بزمی و مذهبی که در دوران جنبش مشروطیت براساس سنت‌های هنر مردمی و دینی و با تأثیرپذیری از نقاشی طبیعت‌گرایانه مرسوم آن زمان، به دست هنرمندان مکتب ندیده پدیدشد. منبع: پاکباز، ۱۳۷۸، ۵۸۶-۵۸۷.

۳. به آلمانیHans-Georg Gamer، زاده۱۱ فوریه۱۹۰۰- درگذشت۱۳مارس۲۰۰۲، فیلسوف برجستهٔ آلمانی در سنت قاره‌ای و نویسندهٔ اثر مشهور حقیقت و روش(۱۹۶۰) بود. منبع: Tehran Auction - Tehran Auction .

۴. «او نـام دیگـر ایـن مکتـب را «نـو- ملـی گرایـی» می‌گـذارد و آن را در عمـل، ادامـه راه هنرمنـدان قـدیم ایـران می‌دانـد». منبـع: Emami, 1971, 351.

۵. نگاه به گذشته، المان‌های تصویری و سبک و سیاق نقاشی قدیم ایرانی، پیش از سقاخانه‌ای‌ها، در ایران توسط هنرمندان قهوه‌خانه انجام گرفته بود که در عین توجه به طبیعت‌گرایی مرسوم غربی که در ایران آن زمان رایج بود به سنت‌ها نیز توجه داشتند (پاکباز،۱۳۸۹، ۱۹۸و۲۰۱)، از طرفی در غرب نیز ماتیس به کشف ارزش‌های تصویری و تزیینی هنر خاورزمین پرداخت (پاکباز، ۱۳۸۷، ۴۹۵) و در این بین، هنر ایران توجه او را بسیار جلب کرد.

۶. نقاش و چاپگر ایرانی (۱۲۹۳-۱۳۵۱ش) به نسل اول هنرمندان نور پرداز تعلق داشت و یکی از نقاشانی بود که آثارش را در آپادانا به نمایش گذاشت. او نخستین هنرمندی بود که پا به عرصهٔ مدرنیسم نهاد (پاکباز،۱۳۸۷، ۱۲۲-۱۲۳).

۷. نوعی جنبش هنری که به سبب نوآوری در روش دیدن، انقلابی‌ترین و نافذترین جنبش هنری سدهٔ ۲۰ به شمار می‌آید و توسط پیکاسو و براک بنیان گذارده شد. مبانی زیبایی‌شناختی آن نیز طی ۷سال شکل گرفت۱۹۰۷-۱۹۱۴ (پاکباز، ۱۳۸۷، ۴۲۶).

۸. این اصطلاح را در معنای وسیع برای توصیف آثاری به کار می‌برند که هنرمند آن‌ها، به منظور بیان عواطف یا حالات درونی دست به کژنمایی واقعیت زده باشد. این جنبش در فرانسه آغاز شد و به طور همزمان در چند کشور اروپایی دیگر نیز گسترش یافت و مهم‌ترین پیشگام اکسپرسیونیسم به معنای خاص آن وان‌گوگ بود (پاکباز، ۱۳۸۷، ۳۷-۳۸).

۹. رنسانس یا باززایی عموماً به جنبشی فکری و عقلانی اطلاق می‌شود که در سده چهاردهم در شهرهای شمالی ایتالیا سرچشمه گرفت و در سده شانزدهم به اوج خود رسید (پاکباز، ۱۳۸۷، ۲۶۱).

۱۰. فرمالیسم-صورتگرایی، عمل یا آموزه‌ای است که بر فرم یا ساختار صوری تاکید دارد و از دهۀ ۱۹۲۰ با پژوهش‌های نویسندگان روس از جمله شکلوفسکی دربارۀ ویژگی‌های سبک‌شناختی و ساختار صوری آثار ادبی باب شد (شمسیا، ۱۳۹۴، ۱۷۸).

۱۱. اصطلاحی که به طور عام در مورد نقوش گیاهی در هم بافته یا طوماری به کار می‌رود و به خصوص یکی از نقش‌مایه‌های شاخص در هنر اسلامی است (پاکباز، ۱۳۸۷، ۲۷).

۱۲. طرحی از نقاشی برای قالی و کاشی‌سازی و تذهیب که عبارت است از چند نوع گل و غنچه و شاخ وبرگ و خطوط منحنی (عمید، ۱۳۸۸، ۵۱۱).

۱۳. آرایش صفحات کتب خطی است با نقش‌مایه‌های انتزاعی. در هنر ایرانی-اسلامی این گونه تزیین از حیث پیچیدگی طرح‌ها و هماهنگی رنگ‌ها به اوج کمال رسید (پاکباز،۱۳۸۷، ۱۵۹).

منابع

- آژند، یعقوب. (۱۳۹۴). *مکتب نگارگری تبریز و قزوین-مشهد*. تهران: فرهنگستان.
- احمدی، بابک. (۱۳۸۰). *حقیقت و زیبایی*. تهران: نشر مرکز.
- احمدی، بابک. (۱۳۸۲). *ساختار و تاویل متن*. تهران: نشر مرکز.
- آغداشلو، آیدین. (۱۳۴۳). نقد و بررسی. *اندیشه و هنر*، ۵(۴)، ۵۳-۵۶.
- امامی، کریم. (۱۳۵۶). *سقاخانه(بروشور نمایشگاه)*. تهران: موزه هنرهای معاصر.
- بهنام، جمشید و جهانبکلو، رامین. (۱۳۸۳)، *تمدن و تجدد(گفتگو)*. تهران: نشر مرکز.
- پاکباز، رویین. (۱۳۸۷). *دایره المعارف هنر*. تهران: فرهنگ معاصر.
- پاکباز، رویین. (۱۳۸۹). *نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز*. چاپ نهم. تهران: نشر زرین و سیمین.
- پوپ، آرتور اپهام. (۱۳۵۰). مقام هنرمند ایرانی(اهمیت و کیفیت هنر ایرانی). *مجله فرهنگ و زندگی(ویژه سنت و میراث)*، ۴و۵)، ۲۵-۲۶.
- تقاء، احمدرضا. (۱۳۸۴). *نقاشی ایرانی- نسخه نگاره‌های عهد صفوی*. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

- خلج میرحسینی، مرتضی. (۱۳۸۷). *رموز نهفته در هنر نگارگری*. تهران: انتشارات کتاب آبان.
- رید، هربرت. (۱۳۸۴). *معنی هنر*(ترجمه نجف دریا بندری). تهران: نشر علمی و فرهنگی.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۹۴). *نقد ادبی*. چاپ سوم. تهران: نشر میترا.
- عابدینی فرد، مرتضی.(۱۳۸۸). اثر هنری؛ نظر به وجود شی. *فصلنامه نقد ادبی*، (۷)، ۸۴-۸۳.
- عمید، حسن. (۱۳۸۸). *فرهنگ اصطلاحات فارسی*. تهران: فرهنگ اندیشمندان.
- کن بای، شیلا. (۱۳۹۳). *رضاعباسی اصلاحگر سرکش* (ترجمه یعقوب آژند). چاپ سوم. تهران: فرهنگستان هنر.
- گرگوری، لیما. (۱۳۵۱). *نقاشی‌های ژازه تباتبایی. تهران:* (بی نا).
- ماحوزی، مهدی. (۱۳۷۷). اسب در ادبیات فارسی و فرهنگ ایرانی. *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*، ۱(۱۴۶-۱۴۷)، ۲۰۹-۲۳۵.
- نفیسی، آذر. (۱۳۸۶). آشنازدایی در ادبیات. *نشریه کیهان فرهنگی*، (۲)، ۳۶.

- Emami, Karim (1971), Modern Persian Artist, in Yarshater, Ehsan.
- Tehran Auction - Tehran Auction 5/1/2021 3:12 AM
- www.niavaranmu.ir ,5/1/2021 3:12 AM
- www.pin.it/5k3wokw ,5/1/2021 3:12 AM
- www.pin.it/5ib4hEN5/1/2021 3:12:17 AM
- www.arthibition.net ,5/1/2021 3:12 AM
- www.pin.it/7zIYq5s ,5/1/2021 3:12:17 AM
- www.metmuseum.org 5/1/2021 3:12:17 AM
- www.darz.art ,5/1/2021 3:12 AM
- www.arthibition.net,11/26/2020
- www.arthibition.net 5/1/2021 3:12 AM
- www.pin.it/Gd0yers ,5/1/2021 3:12:17 AM
- www.pin.it/4Fp66Pp, 5/1/2021 3:12 AM

© 2021 Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0 license) (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).