تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۵/۱۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۹/۱۳
صفحه ۱۰۹-۹۱
نوع مقاله: پژوهشی

خوانش ترامتنی فرش در هنر معاصر (مطالعه موردی آثار النا هرزگ و محمودصالح محمدی)

اعظم رسولی (نویسنده‌ی مسئول)
دانشجوی دکتری پژوهش هنر، مدرس گروه هنر، دانشگاه ملی مهارت، تهران، ایران
rasooliazm@yahoo.com

گلجام
دوفصلنامه علمی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره ۴۱
بهار و تابستان ۱۴۰۱

چکیده

ویژگی‌های بیانی فرش دست‌باف به‌عنوان شاخص‌ترین گونه هنرهای سنتی ایران، در بستر سنت‌های جمعی تعریف می‌شود. اما برخی هنرمندان ایرانی و غیرایرانی از آن برای آفرینش هنر معاصر که خصلتی فردگرایانه دارد، بهره گرفته‌اند. پژوهش حاضر قصد دارد تا با هدف واکاوی ظرفیت و قابلیت‌های بیانی فرش در هنرهای معاصر، به نحوه و چگونگی بازنمود فرش به مثابه متن در آن آثار و دلالت‌های ارجاعی، معنایی و کارکردی آن بپردازد. از این رو رویکرد ترامتنیت ژنت که رویکردی مبتنی بر متن و روابط میان متنی است، برای خوانش آثار دو هنرمند، محمود صالح محمدی و النا هرزگ که به واسطه‌ی تناسب با موضوع تحقیق به صورت هدفمند انتخاب شده‌اند، مورد استفاده قرار گرفته است. ماهیت پژوهش حاضر توسعه‌ای و به روش توصیفی تحلیلی و با اتکا به داده‌های کیفی برگرفته از مطالعات کتابخانه‌ای- اسنادی و مشاهده انجام گرفته است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که در آثار این هنرمندان، فرش به مثابه یک متن در ترکیب با متون و بافت هنر معاصر به‌عنوان بینامتنی برای بیان فردگرایانه و تجسمی و با اشاره به مفاهیمی فراتر از خود مورد استفاده قرار گرفته است و در نوعی رابطه‌ی پیرامتنی به ابزار بیان ایده‌ها و مفاهیم مورد نظر هنرمند و به سرمتنی در حوزه‌ی هنر معاصر بدل شده است. هر دو هنرمند در قالب اثر خود با اتکا به شناخت ماهیت و دلالت‌های معنایی و قابلیت های بیانی و تجسمی فرش ایران و ترکیب آن با ایده‌های برگرفته از فرهنگ‌های گوناگون، از فرش به‌عنوان قالبی برای بیان ایده‌ی فردی خود و پدید آوردن یک اثر تجسمی معاصر بهره گرفته‌اند.

واژه‌های کلیدی: ترامتنیت، متن، فرش دست‌باف، هنرهای معاصر.

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-06-19]

A Trans-Textual Reading of Carpets in Contemporary Art
(A Case Study of Works by Elena Herzog and Mahmoud Saleh Mohammadi)

Azam Rasooli (Corresponding Author)
Ph.D. Candidate in Art Research, Lecturer, Department of Art, NUS University, Tehran, Iran.
rasooliazm@yahoo.com

Abstract:
The expressive qualities of hand-woven carpets, as the most prominent form of traditional Iranian arts, are defined within the context of collective traditions. However, some Iranian and non-Iranian artists have utilized them to create contemporary art, which is characterized by individualism. This research aims to investigate the expressive capacities and potentials of carpets in contemporary arts, focusing on how carpets are represented as texts in these works and the referential, semantic, and functional implications thereof.Therefore, the transtextuality approach of Genett, which is based on text and intertextual relationships, has been employed to analyze the works of two artists, Mahmoud Saleh Mohammadi and Elena Herzog, who have been purposefully selected due to their relevance to the research topic. The nature of this research is developmental and has been conducted using a descriptive-analytical method, relying on qualitative data derived from library-documentary studies and observation. The research findings indicate that, in the works of these artists, carpets, as a text, have been used in combination with the texts and context of contemporary art as an intertextual to express individualistic and visual concepts, alluding to concepts beyond themselves. Additionally, in a kind of paratextual relationship, it has become a means of expressing the artist's ideas and concepts and a hypertextual in the contemporary art. Both artists, by relying on their understanding of the nature, semantic implications, and expressive and visual capabilities of Iranian carpets and combining them with ideas drawn from various cultures, have utilized carpets as a framework for expressing their individual ideas and creating a contemporary visual work.

Key Words: Transtextuality, Text, Contemporary artwork, Carpet.

گلجام
دوفصلنامه علمی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره ۴۱
بهار و تابستان ۱۴۰۱

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-06-19]

مقدمه

در این مقاله سخن از مواجه دو گونه‌ی متفاوت هنری و برخاسته از دو بافتار، فرهنگ، اندیشه، سنت و ماهیت مختلف است که در برهه‌ی زمانی معاصر با یکدیگر مواجه شده‌اند؛ هنر سنتیِ فرش و هنر معاصر. در باب مفاهیم واژگان هنر، سنت و معاصریت نظریات و آرای مختلفی وجود دارد که منظور این پژوهش نیست، بلکه مطالعه یک رابطه‌ی بینامتنی، ترجمه و خوانش میان نظام نشانه‌ای فرش و نظام نشانه‌ای هنر معاصر، مدنظر بوده‌است که از دو ماهیت کاملاً متفاوت برخوردار هستند.

هنر معاصر[1] اصطلاحی است که در دهه‌ی ۱۹۸۰م عمومیت یافت و جایگزین اصطلاحاتی چون هنر پیشتاز، هنر زنده و هنر بالفعل شد (میه، ۱۳۸۹: ۱۹). جفری دیچ هنر معاصر را برآمده از «آگاهی فرهنگی ناشی از هنر پاپ[2]، شیوه‌ی ارائه و مواد به‌کارگرفته شده در هنر مینیمالیسم[3] و بالاخره ابعاد زیبایی‌شناختی و کشف زمینه‌های هنری در اشیاء که در هنر مفهومی[4] پدیدار شده» می‌داند (لوسی اسمیت، ۱۳۸۷: ۲۴۷). در سال‌های دهه‌ی ۱۹۶۰م این سه جریان هنری، رویکردهای هنر مدرن[5]، به‌ویژه اکسپرسیونیسم- انتزاعی[6] را به چالش کشیدند. در این سال‌ها تمام تلقی گذشته از هنر در حال دگرگونی بود، چنان‌که تئودور آدورنو در نظریه زیبایی‌شناسی خود بدان اشاره کرد: «روشن است که هیچ چیز مرتبط به هنر، دیگر بدیهی و خودآشکار نیست» (آرچر، ۱۳۹۸، پیش‌گفتار: ۹). در هنر معاصر فرآیند آفرینش هنری، فارغ از مؤلفه‌های سبک‌شناسی و برخلاف تصور افلاطونی خود، در پی «بی‌شکل نمودن و از هیبت انداختن تصاویر متعارف از طریق تهاجم ذهنیت بر عینیت و یا برعکس» بود. این تفکر از اندیشه‌های مارسل دوشان که استفاده از اشیای «حاضر آماده» در هنر را توجیه می‌نمود، نشأت گرفت. همچنین درهم‌آمیختگی و عدم تفکیک بیان و محتوا، تکثرگرایی در استفاده از روش‌ها، شیوه‌ها و ابزار و وسایل متنوع بر ماهیت ناهمگن و متباین هنر معاصر دلالت می‌کنند (لوسی اسمیت، ۱۳۸۷: ۲۹-۲۵). در هنر معاصر، هنرمند «نامقید به هر نوع سازوکار، آزاد است که نه فقط از تصاویر و پدیده‌های گذشته بهره گیرد بلکه با ترکیب آن در متنی جدید، مفهوم آن‌ها را نیز به طور اساسی تغییر دهد. آن قدر و منزلتی که در گذشته به هنرمند و اثر داده می‌شد، در این عصر دیگر مورد تاکید قرار نمی‌گیرد، و به محتوا و تأثیر آن بیش از زیبایی‌شناختی آن ارج نهاده می‌شود» (جنسن، ۱۳۸۱، ۶۱).

هنر معاصر جهان به‌صورت یک کلیت مفهومی و فرمی که به‌طور قاطع، قابل جمع‌بندی تاریخی و هنری باشد، مطرح نیست و جلوه‌ها و دقایق بی‌شماری دارد. این هنر «از فرط پیچیدگی و تنوع شناخت‌ناپذیر است. تنوع قالب‌ها، اسلوب‌ها و موضوع‌ها در هنر معاصر به راستی حیرت‌انگیز است. رسانه‌های سنتی- مثل نقاشی، مجسمه‌سازی و چاپ دستی- در هیاهوی چیدمان «رسانه‌های جدید» که همه چیز، از هنر اینترنتی گرفته تا محیط‌های صوتی کنترل‌شده با رایانه را دربرمی‌گیرند گم‌شده‌اند» (استالابراس، ۱۳۹۲: ۱۳۹). از مصداق‌ها و انواع متعدد هنر معاصر می‌توان به هنر مفهومی، هنر اجرا[7]، هنر بدن[8]، هنر محیطی[9]، هنر تعاملی[10]، هنر چیدمان[11]، هنر ویدئو[12]، هنر فرآیند[13] و ... اشاره داشت.

پیدایش فن‌آوری‌ها و رسانه‌های نوین سبب شد که بسیاری از آثار هنر معاصر با ابزار و روش‌های جدید اشاعه یابند و هنرمند و مخاطب یک زیست مجازی را تجربه کنند و کم‌کم سایت‌ها و صفحات شخصی در فضای مجازی، به نمایشگاهی برای عرضه، نقد و تحلیل آثار هنر معاصر و منبعی برای شناخت این آثار تبدیل شود.

همچنین هنر معاصر، هنری است مبتنی بر ایده که قابلیت اجرای متعدد دارد و ایده را می‌توان به هر تعداد اجرا کرد و پس از اجرا و ارائه اثر، آن را دور انداخت و در زمان و مکانی دیگر اجرا نمود (کاظمی‌زاده، ۱۳۸۵، ۲۳).

میراندا والاس هنر معاصر را در ارتباط با فرهنگ چنین تعریف کرده است: «امروز هنر معاصر تلفیق‌کننده‌ی

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-06-19]

عقاید گوناگون و پیونددهنده‌ی فرهنگ توصیف می‌شود. این هنر آثاری را شامل می‌شود که از گستره‌ی وسیع و متنوعی از محلی‌گری‌ها، تاریخ‌ها و سنت‌ها برآمده و دربرگیرنده‌ی خط‌سیرهای محلی‌گرایی‌های چندگانه- یا فرامحلی‌گرایی- است. هم‌زمان با گسترش‌های بنیادین در تکنولوژی ارتباطات، پویایی روزافزون مبادله‌ی اطلاعات، جریان‌های بینافرهنگی را تقویت کرده است. این ویژگی همچنین راه را برای روال‌هایی که در هویت محلی قابلیت ظهور کمتری دارند و آزادانه‌تر در امتداد ارجاعات فرهنگی و رسانه‌ای می‌لغزند می‌گشاید. این موضوع دقیقاً به این واقعیت اشاره دارد که استوارترین جنبه‌ی قرن حاضر تن ندادن به تقلیل است با درک و پذیرش تکینه‌ای از آن‌چه هنر باید به آن شبیه باشد و یا به آن بستگی داشته باشد» (کشمیرشکن، ۱۳۹۴: ۳۳۳).

همچنین در هنر معاصر واژه‌ی هنرمند و کار هنرمند شکل و مفهوم تازه‌ای یافته است. واژه‌ی هنرمند که به معنای روشن‌فکر یا استادکار به‌کار می‌رفت، امروزه به پلاستی‌سین[۱۴] یا هنرمند تجسمی اطلاق می‌شود. در گذشته هنرمند، صاحب ایده، تعیین‌کننده‌ی سبک و روش اجرای کار و اجراکننده‌ی ایده بود، اگرچه می‌توانست موضوع را سفارش بگیرد، ولیکن در هنر معاصر، اثری خلق نمی‌کند، بلکه می‌تواند فقط ایده‌پرداز باشد و اجرای دقیق آن را به عهده‌ی اجراکارها یا تکنسین‌های ماهرتر بگذارد (دومزون روژ، ۱۳۸۹: ۳۳-۳۲). به‌طور مثال در نقاشی نقطه‌ها اثر دیمین هرست، ایده و امضای اثر از هرست و اجرای آن از تکنسین‌ها است. هرست در کاتالوگ نمایشگاه از افرادی که نقاشی را اجرا کرده بودند، تشکر کرده‌است. این مسأله به‌خوبی بر جدا و منفک بودن ایده‌پرداز (هنرمند) از اجراکار در هنر معاصر تأکید دارد.

همچنین در هنر معاصر علاوه بر زاویه‌ی دید هنرمند، نمایشگاه‌گردان‌ها[۱۵] و منتقدان هنری نقش بسیار مهمی در تعیین گونه‌ی هنری دارند. این افراد با تفسیر و روایتی که از اثر ارائه می‌کنند و یا با چینش هدفمند اثر، به آن معنا می‌بخشند و در معرفی، ارتقاء و ارزشیابی هنرمند و اثر او، تأثیر می‌نهند.

اما ماهیت هنرهای سنتی همچون فرش دست‌باف، در بستر سنت‌های همگانی و جمعی و مؤلفه‌های هنر سنتی تعریف می‌شود و به گفته‌ی پوپ، فرش دارای «هویت همگانی ذاتی» است (پوپ، ۱۳۸۷، ج ۶: ۲۶۰۹). همچنین فرش در وهله‌ی نخست برای پاسخگویی به یک نیاز کاربردی[۱۶]، یعنی استفاده به‌عنوان زیرانداز شکل گرفته است و از سویی دیگر از وجه معنایی برخوردار است. ساحت معنایی فرش، بازنمود جهان ذهنی هنرمند فرش است، که از جغرافیای زیستی، سنت و فرهنگ، مظاهر مادی تمدن، گفتمان‌های غالب اجتماعی و سیاسی، مسائل اقتصادی و نیازهای انسانی با عبور از کاتالیزور خصلت‌های روحی، قوه‌ی زیبایی، گستره‌ی تخیل و میزان خلاقیت شخص هنرمند فرش، تأثیر می‌گیرد. به بیانی دیگر هنرمند در گذار از تکثرهای یادشده، در عین حفظ و تداوم هویت و بیان فردی، به ساحت زبان مشترک جمعی و معانی آن وارد می‌شود.

فرش از دوران پیش از تاریخ تا به امروز با هنرهای دیگر، به‌ویژه در زمینه‌ی طرح و نقش، در ارتباط و پیوستگی بوده است و این امر را در اشتراک خزانه‌ی نقوش فرش ایران با هنرهای مانا و بادوام از خلل‌پذیری ذاتی، همچون اشیای مفرغی، سفالینه‌ها، پیکرک‌های سنگی و غیره می‌توان جستجوکرد (پرهام، ۱۳۷۱، ج ۲: ۱). همچنین در ادوار اسلامی با توجه به اشتراک مبانی و بنیان‌های فکری و حکمی هنرها و صناعات اسلامی و برخورداری از نظام آموزشی واحد، فرش دست‌باف و جامعه‌ی پدیدآورنده‌ی آن از حِرَف وابسته از قبیل ریسنده، رنگرز، طراح و نقاش، چله‌کش و چله‌دوان، بافنده، رفوگر، تاجر و ...، با دیگر صنایع و هنرها پیوستگی داشته‌اند.

بر اساس منابع تاریخی اساتید فن و صاحب صنعتی که در کارگاه‌ها و کتابخانه‌های سلطنتی فعالیت داشتند، در زمینه های بسیار و رشته‌های مختلف دارای مهارت بوده‌اند. چنان‌که فرش‌های نقش‌شده در نگاره‌های شاهنامه

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-06-19]

بایسنغری (۸۳۳ه.ق)، به قلم صنع هنرمندان و نگارگران نام‌آوری چون میرخلیل، مولانا علی و قوام‌الدین رقم خورده است (شیرازی و شادلو، ۱۳۸۸، ۳۲-۳۳). افزون‌بر این «طرح‌های فرش‌های واقعی یا حداقل کامل‌ترین و اثرگذارترین عناصر و نقش‌مایه‌های شاخص را و در بعضی موارد تمامی طرح را می‌توان به چند نام معروف از استادان نقاشی منسوب کرد» (پوپ، ۱۳۸۷، ج ۶، ۲۶۶۴). همچنین در قرون ۱۳و۱۴ ق. فرش از تحولات مختلف زمانه‌ی خویش، از جمله تصویرسازی، طبیعت‌گرایی و شبیه‌سازی که در تمام هنرهای ایران و در میان عامه‌ی مردم رواج یافته‌بود، تأثیر پذیرفت و بافت قالی‌های تصویری گسترش یافت. نقاشان قهوه‌خانه، نقاشان مذهبی و هنرمندان قلمکار، الگوی هنرمندان فرش‌باف شدند. کتاب‌های مصور، چاپ سنگی و عکاسی از هنرهای تأثیرگذار در گسترش این گروه از فرش‌ها بودند (تناولی، ۱۲:۱۳۶۸-۱۰). این صورت جدید بیانی در فرش، سبب شد که کارکرد جدیدی به کارکرد سنتی فرش افزوده شود و از یک زیرانداز و گستردنی افقی به یک اثر تزئینی و تابلویی عمودی تغییر کند.

با ورود فرش ایران به بازارهای جهانی از عصر ناصری و فعالیت شرکت‌های خارجی در زمینه‌ی تولید و تجارت فرش ایران، اتفاقات و تحولات دیگری در فرش رقم‌خورد. آن‌چه در تمام این روند به‌هم پیوسته شاهد هستیم، پای‌بندی به چارچوب سنت فرش‌بافی و کاربرد آن است.

ولیکن در نقش‌پذیری جدید فرش و در روند گذار آن از هنر سنتی به هنر معاصر، تحولات جدیدی را شاهد هستیم. فرش در هنر معاصر یک بیان کاملاً فردگرایانه و کارکردی آگاهانه یافته است که با هنر گذشته بسیار متفاوت است. به‌عبارتی چگونگی بیان آن در سنت‌های جمعی، به ایده‌ها[۱۷] و مفاهیم[۱۸] کاملاً شخصی و فردی در هنر معاصر تغییر ماهیت داده است. فرش از یک هنر کاربردی به یک هنر تجسمی تغییر ماهیت داده‌است. هنرمندان ایرانی و غیرایرانی آثار قابل توجهی را با استفاده از فرش در چارچوب هنر معاصر خلق کرده‌اند. النا هرزگ، دبی لاسون، مونا حاتوم، دی دیر فاستینو، ایگشان آدامز، مارتین راث، رودلف استینگل، فایق احمد، ریچارد هاتن، ویلم دلووی، راشد رعنا، شانون بل، ندا رضوی‌پور، محمدرضا شاهرخی‌نژاد، محمود صالح محمدی، بابک گلکار، ابوالفضل ابوشاهی، پرستو آهوان، سارا رهبر، فیروز وهابی‌نژاد و نفیر از جمله‌ی این هنرمندان هستند.

همچنین فرش در هنر معاصر، کارکردی همچون یک رسانه یافته و به مثابه یک متن که خود از متون متعدد و متکثری شکل گرفته است، در ترکیب با متون و عرصه‌های جدید هنر معاصر، بیان و مفاهیمی فراتر از خود فرش به‌دست آورده است.

ارتباط یک متن با متون دیگر، از مقولات و مفاهیم مهمی است که در قرن بیستم، توسط نظریه‌پردازان مختلف، به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم و به شکلی کاملاً نظام‌مند به آن پرداخته شده است و در خوانش نظام‌های نشانه‌ای تصویری، کشف معانی مرتبط و ارجاعات متنی اثر به‌کار می‌رود. ترامتنیت[۱۹]؛ یکی از انواع روابط میان‌متنی است و امکان دریافت روابط ممکن میان متون را مقدور می‌سازد. این رویکرد می‌تواند در چگونگی بازنمود و کارکرد فرش در آثار هنری معاصر، درک و دریافت دلالت‌های معنایی و بیانی فرش در این آثار، کشف و تحلیل روابط بین فرش به مثابه یک متن و اجزای آن با متن‌های پیرامونی و تحلیل روابط موجود، موثر واقع شود و به این سؤال پاسخ دهد که بازنمود فرش به‌مثابه متن در آثار هنری معاصر و دلالت‌های ارجاعی و معنایی آن بر اساس ترامتنیت ژنت چگونه است؟

بر این اساس هدف از انجام این پژوهش نشان‌دادن جایگاه و اهمیت فرش ایران در هنرمعاصر، مطالعه‌ی قابلیت‌های بیانی فرمی، معنایی و کاربردی آن و همچنین شناخت نسبت فرش با جریان‌های هنری و رویکردهای نظری است.

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-06-19]

پیشینه‌ی پژوهش

اکبری (۱۳۸۶) در مقاله‌ی «بررسی تحولات طراحی فرش تحت تأثیر جنبش‌های هنری در غرب»، به تحولات فرش‌های غربی که با نمونه‌های سنتی فرش تفاوت داشته و منطبق با اصول هنرهای تجسمی هستند پرداخته است و به تأثیرات فرش‌های شرقی بر رنگ، فرم و نقش این فرش‌ها که در جنبش‌های هنری ویلیام موریس، مدرسه باوهاس، آرت دکو[۲۰]، آرت نوو[۲۱] و پست‌مدرنیسم[۲۲] شکل گرفته‌اند، توجه داشته است.

زواری (۱۳۹۴) در پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد «قالی در هنر معاصر»، به کارکرد قالی به‌عنوان یک ابزار و ایده در آثار برخی از هنرمندان معاصر پرداخته و ساختارهای اجتماعی- فرهنگی را در این مسأله مدنظر قرار داده است. همچنین در گذار از تحولات قالی در رویکرد سنتی، به تحولات هنر مدرن و نهضت‌های هنری مدرسه باوهاس و آرت دکو بر قالی اشاره داشته و در نهایت از منظر زیبایی‌شناسی و تحولات کاربردی به قالی در هنرهای معاصر رسیده است. مقاله‌ای نیز از این پایان‌نامه در مجله‌ی هنرهای کاربردی به قلم اکبری و زواری (۱۳۹۴)، با عنوان «نقش و جایگاه قالی در زبان‌های هنری جدید» به چاپ رسیده است.

ابزری (۱۳۹۷) در پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد «مطالعه‌ی ظرفیت‌های ارتباطی- زیبایی‌شناختی هنرهای مفهومی در تحولات فرش دست‌باف»، قابلیت فرش را فراتر از یک ابژه[۲۳] کاربردی دانسته و آن را به مثابه رسانه‌ای قلمداد نموده که در آثار مفهومی به‌عنوان ابژه اصلی محسوب می‌شود و یا در تعامل با عناصر دیگر در خدمت ایده هنرمند قرار می‌گیرد. در تحلیل نمونه‌های مورد مطالعه، از ظرفیت‌های زیباشناختی فرش در هنر مفهومی، ایده‌های موجود را به مثابه رسانه، زبان، هویت پنهان با رویکرد فمنیستی[۲۴] و پرواز قدرتمندانه مورد تحلیل قرار داده است.

پیشداد (۱۳۹۹) در پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد «بررسی دست‌بافته‌ها در هنر معاصر»، ضمن پرداختن به کاربرد دست‌بافته‌ها در زندگی مردم به جایگاه و تأثیر نقوش دست‌بافته‌ها در هنر و سپس در هنر مدرن و هنر معاصر پرداخته و نمونه‌هایی را مورد مطالعه قرار داده است.

صالحی (۲۰۱۸) در پایان‌نامه‌ی کارشناسی خود با عنوان: "East meets west: Exploring Connections between Abstract Modernist Painting and Nomadic Textile to Reflect on Diaspora Identity" به مطالعه‌ی شباهت‌های موجود در عناصر بصری و ترکیب‌بندی دست‌بافته‌های عشایری لری، قشقایی و غیره با آثار نقاشان آبستره- اکسپرسیونیست، نظیر جکسون پالاک، مارک روتکو، کلمنت گرینبرگ پرداخته و در نهایت آثار هنرمندان ایرانی مهاجر از جمله خود پژوهشگر، سارا رهبر و حسین والامنش را که در آثار هنری خود از فرش و عناصر سنتی آن بهره برده‌اند و دیاسپورای[۲۵] هویت، مطالعه کرده است.

کمبود منابع و نوپایی پژوهش‌های انجام‌شده در حوزه‌ی فرش دست‌باف از طرفی و لزوم آشنایی با نحوه‌ی تعامل و ارتباط فرش با مکاتب، سبک‌ها و گونه‌های هنری جهان و استفاده از رویکردهای نظری و نقد هنر در شناخت ظرفیت‌ها و قابلیت‌های فرش، بر اهمیت و ضرورت آن تأکید دارد. با توجه به پیشینه‌ی یادشده، ملاحظه شد هریک از آن‌ها از منظری متفاوت با موضوع مواجه شده‌اند. در این پژوهش، نمونه‌هایی منتخب از دو هنرمند ایرانی و غیرایرانی (النا هرزگ و محمود صالح محمدی) که در آثار خود از فرش بهره‌گرفته‌اند، به مثابه یک متن، مبتنی بر رویکرد ترامتنیت ژنت مطالعه شده است.

مفاهیم و مبانی نظری پژوهش

با مطرح‌شدن مباحث نشانه‌شناسی توسط فردینان سوسور و بعد از آن، «متن» در کانون مباحثات مرتبط با زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی قرار گرفت. لذا قبل از ورود به بحث اصلی به تعریف مختصری از متن پرداخته می‌شود:

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-06-19]

متن در گذشته به نوشتار و غالباً، نسخه‌های اصلی دست‌نوشته اطلاق می‌شد. واژه‌ی متن در زبان انگلیسی به معنای بافت[۲۶]، در لاتین به معنای تار و پود بافته[۲۷] و در یونانی به معنای بافته[۲۸] است (ضیمران،۱۳۸۳:۱۷۷). ریکور آن را «ثبت هرگونه سخن در نوشتار» دانسته است. مبتنی بر تعریف ریکور؛ «متن ثبت هرگونه سخن است در نظام نوشتاری (دیداری، فضایی، گرافیک) و در نظام آوایی و به‌گونه‌ای کلی در هر نظام نشانه‌شناسی، و یا در ترکیبی از این نظام‌ها. خواندن این متن یعنی فراشد ادراک حسی و دریافت متن از سوی مخاطب در کلی‌ترین شکل آن که از معنای محدود «خواندن یک نوشتار» بارها فراتر می‌رود» (احمدی،۱۳۷۱:۱۹۱-۱۹۰). سوسور نشانه‌ها را سازنده‌ی متن می‌داند که بر اساس قواعد معنایی و نحوی در کنار هم واقع می‌شوند (سجودی،۱۳۸۷:۵۷). در آرای نشانه‌شناسانی چون بارت و دریدا، متن به‌عنوان «کانون وفور کثرت معنا» یاد می‌شود که معنای خود را از متن‌های از پیش موجود و غایب دریافت می‌کند (نامورمطلق و کنگرانی، ۱۳۸۸: ۱۳۱-۱۱۲). گادامر در گذار از تعریف متن به مثابه نوشتار، آن را به همه امور مقرر در حوزه‌های علوم انسانی، تاریخی و معنایی تعمیم می‌دهد (واعظی، ۱۳۹۸: ۱۰۵).

رویکرد ترامتنیت ژرار ژُنت و گونه‌های آن

جهت مطالعه ترامتنیت، نخست باید به بینامتنیت[۲۹] اشاره کرد. بینامتنیت از رویکردهای نوین در مطالعات نقد ادبی[۳۰] است و نخستین‌بار ژولیا کریستوا در اواخر دهه‌ی شصت قرن بیستم، بر اساس دیدگاه‌های میخائیل باختین بدان پرداخت. در ادامه مطالعات کریستوا، ژرار ژنت منتقد ساختارگرای[۳۱] فرانسوی، از ترامتنیت به جای بینامتنیت سخن گفت. میخائیل باختین، ژولیا کریستوا، رولان بارت، ژرار ژنت، هارولد بلوم، مایکل ریفاتر از مهم‌ترین نظریه‌پردازان و منتقدان نظریه بینامتنی هستند (آلن، ۱۳۸۵: ۱۸). نظریه‌پردازان معتقدند درک و فهم معنای متون، در شبکه‌ای از روابط میان‌متنی؛ بین یک متن و متون دیگری که به آن ارجاع می‌دهند شکل می‌گیرد (همان: ۵۰). ژنت در مطالعه نظام‌مند هر رابطه‌ای که یک متن می‌تواند با غیر خود (متون دیگر) داشته باشد و همچنین دست‌یابی به دلالت‌های معنایی و فهم متون، از واژه‌ی ترامنیت بهره گرفت (نامور مطلق، ۱۳۸۴: ۱۰). ترامتنیت یعنی «هر چیزی که یک متن را به طور آشکار یا پنهان به متون دیگر مرتبط می‌کند» (قهرمانی، ۱۳۹۳: ۱۳۷). انواع ترامتنیت عبارتند از: بینامتنیت، فرامتنیت[۳۲]، پیرامتنیت[۳۳]، بیش‌متنیت[۳۴] و سرمتنیت[۳۵] (نامور مطلق، ۱۳۸۴: ۱۰). ژنت درباره‌ی بینامتنیت و فرامتنیت تقریباً توضیحی ندارد و در مقابل به ترامتنیت، بیش‌متنیت و پیرامتنیت به‌طور مفصل پرداخته است (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۹۷).

ژنت، بینامتنیت را رابطه‌ی میان دو متن بر اساس حضور همزمان و حضور بالفعل یک متن در در متنی دیگر عنوان می‌کند (آلن، ۱۳۸۵: ۱۴۸). یعنی هرگاه بخشی از یک متن (متن ۱) در متن دیگری (متن ۲) حضور داشته باشد، رابطه از نوع بینامتنی محسوب می‌شود و انواع آن عبارتند از: صریح و اعلام شده؛ که به حضور آشکار یک متن در متن دیگر اشاره دارد. غیرصریح و پنهان شده؛ که نشان‌دهنده‌ی حضور پنهان یک متن در متن دیگر است. و ضمنی؛ که از نشانه‌های موجود در متن دوم، بینامتن و مرجع آن تشخیص داده می‌شود (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۸۹-۸۷).

پیرامتنیت از نظر ژنت؛ حاصل جمع درون‌متن و برون‌متن و عناصری که در آستانه‌ی متن قرارگرفته‌اند، است. به‌عبارتی متن یا متونی که پیرامون متن مرکزی و کانونی قراردارند، پیرامتن نامیده می‌شوند و در دو گونه‌ی درون‌متن و برون‌متن وجود دارد. درون‌متن (پیرامتن درونی یا پیوسته)، مستقیم و بی‌واسطه با متن اصلی و کانونی، مرتبط و پیوسته است و توسط ناشر، مؤلف و اشخاص دیگر در ارتباط با متن اصلی تولید می‌شود. عنوان، عنوان دوم، عنوان فرعی، اندازه، پیشکش‌نامه، مقدمه، پیشگفتار، شناسنامه، پی‌نوشت و مواردی از این دست، از انواع آن هستند. برون‌متن (پیرامتن بیرونی یا ناپیوسته)، غیرمستقیم و ناپیوسته با متن اصلی ارتباط دارد

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-06-19]

و امکان ارتباط، تبلیغ یا نقد متن را ممکن می‌سازند. گزارش‌ها، نقدها و تألیفات دیگر مؤلفان درباره‌ی اثر از انواع پیرامتن های بیرونی محسوب می‌شوند (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۹۲-۹۰).

ژنت درباره‌ی فرامتنیت، توضیح روشنی ندارد. فرامتنیت موجب پیوند و اتحاد یک متن مفروض با متنی دیگر است. این متن مفروض بدون اجبار به نقل کردن و یا نام بردن، درباره‌ی متن دیگر سخن می‌گوید (آلن، ۱۳۸۵: ۱۴۹) و رابطه‌ی تفسیری با آن دارد. یعنی هرگاه متن (۲)، متن (۱) را نقد یا تفسیر کند، نوع رابطه، فرامتنی است. پیرامتن (۲) که به تفسیر، نقد، تشریح، انکار یا تأیید متن (۱) می‌پردازد، نسبت به متن (۱)، فرامتن به‌شمار می‌رود (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۹۳-۹۲).

در بیش‌متنیت، بدون حضور متن اول، خلق متن دوم غیرممکن خواهدبود (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۹۵). بیش‌متنیت رابطه‌ی برگرفتگی، میان متن (۲) و متن پیشین (۱) است، اما نه از نوع رابطه‌ی تفسیری، بلکه بر اساس دو عامل دگرگونی یا تغییر (تراگونگی) و برگرفتگی یا تقلید (همانگونگی). تراگونگی رابطه‌ی بیش‌متن با پیش متن، همراه با نیت دگرگونی است. انواع تغییرات در تراگونگی به سه گونه‌ی کاهش، افزایش و جابه‌جایی تقسیم می‌شود. عمل کاهش و افزایش در موارد بسیاری با هم صورت می‌پذیرند و لذا جانشینی نیز صورت می‌گیرد و تغییرات و جابه‌جایی بسیار گسترده‌تر می‌شوند و بیش‌متن از پیش‌متن خود بیشترین فاصله را می‌گیرد (نامور مطلق، ۱۳۸۴: ۱۱-۱۰). دگرگونی سبکی، موضوعی و مضمونی، از انواع دگرگونی در بیش‌متنیت هستند. دگرگونگی موضوعی، تغییر در عنوان و دگرگونی مضمونی تغییر در نگرش مضمونی است (کنگرانی، ۱۳۸۵: ۶۲-۶۱).

سرمتنیت به انتظارات مخاطب و دریافت او از اثر ارتباط دارد (آلن، ۱۳۸۵: ۱۴۹). ژنت؛ روابط طولی میان یک اثر و گونه و نظام طبقه‌بندی را که یک اثر به آن تعلق دارد سرمتنیت می‌نامد (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۹۳).

جدول ۱- تعریف انواع ترامنیت در آرای ژنت

گونه‌های ترامتنیت	
بینامتنیت	حضور همزمان و بالفعل یک یا چندین متن در متنی دیگر
پیرامتنیت	متن یا متونی پیرامون متن مرکزی و حاصل جمع درون‌متن و برون‌متن
فرامتنیت	رابطه‌ی تفسیری یک متن با متن دیگر
بیش‌متنیت	رابطه‌ی برگرفتگی میان بیش‌متن (۲) با پیش‌متن (۱) همراه با نیت دگرگونی
سرمتنیت	روابط طولی میان یک اثر و گونه با نظام طبقه‌بندی متعلق به آن (اثر)

(نگارنده)

روش‌شناسی پژوهش

ماهیت این پژوهش، توسعه‌ای و در قالب پژوهش‌های کیفی است. شیوه‌ی گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای- اسنادی و مشاهده‌ی آثار و ابزار جمع‌آوری اطلاعات، از طریق فیش تحقیق، تصاویر و ابزارهای جستجوی نوین است.

در پژوهش حاضر نمونه‌هایی از هنر معاصر از دو هنرمند ایرانی و غیرایرانی که از فرش به‌عنوان مفهوم، ایده یا کارماده در آثار خود بهره‌گرفته‌اند، انتخاب و مطالعه شده‌اند. در این نمونه‌ها فرش به مثابه یک متن در یک نظام نشانه‌ای تصویری درنظر گرفته شده است. در واقع هر اثر هنری یک نظام نشانه‌ای تصویری است که از

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-06-19]

مجموعه‌ای نظام‌مند از نشانه‌ها و متون متعدد و متکثر تشکیل شده‌است، قرائت و خوانش اثر و دریافت معنا و دلالت‌های معنایی آن، مبتنی بر درک و دریافت روابط درون‌متنی و بیرون‌متنی اثر است. در واقع برای خواندن اثر از تجارب بینامتنی استفاده می‌کنیم. در هنرهای تصویری، مفاهیم و ایده‌ها باید کیفیت نشانه‌ای و متنی پیدا کنند تا قابل درک و دریافت شوند و ما بتوانیم تصویر را به زبان بیانی توصیف و ترجمه کنیم. همچنین باید توجه نمود که متن یک هستی بسته نیست، بلکه یک هستی باز است و بسته به شرایط خوانش و قرائت متن، ارجاعات و دلالت‌های متن برای مخاطب، مفسر یا پژوهش‌گر مشخص می‌شود، لذا در خوانش نظام‌های نشانه‌ای و متنی، سخن از نظریه شناخت قطعی و دریافت معنای اصلی اثر، امروزه به درک «افق دلالت‌های اثر» (احمدی،۱۳۷۱:۱۰) تعدیل یافته است. به صورت نقل مستقیم نوشته شود.

همان‌طور که اشاره شد در هنر معاصر، به‌غیر از هنرمند و اثر، عوامل مختلفی در ارزیابی و خوانش دلالت‌هایی معنایی آن تأثیر دارند. از جمله‌ی این موارد به استفاده از ابزارها، شبکه‌های اجتماعی و رسانه‌های نوین ارتباطی همچون صفحات وب[۳۶]، صفحات اینستاگرام[۳۷]، لینکداین[۳۸] و غیره، جهت معرفی، نمایش و اشتراک آثار از سوی هنرمند با مخاطبان و یا دیگر ناشران و منتقدان، می‌توان اشاره نمود. لذا برای قرائت و تحلیل آثار به صفحات مجازی و اجتماعی هنرمند و دیگر صفحات مرتبط با آن، به‌عنوان یک پیرامتن باید توجه کرد و نمی‌توان آن‌ها را نادیده‌گرفت.

در نتیجه رویکردی متن‌مدار که بتواند به نحوه‌ی تعامل و دلالت‌های ارجاعی فرش به مثابه یک متن در آثار هنر معاصر، با دیگر متون بپردازد و نحوه‌ی تعامل و میزان برگرفتگی از متون موجود در اثر و متون پیرامونی را مشخص کند، برای تحلیل آثار لازم بود و در این پژوهش از رویکرد ترامنیت ژرار ژنت استفاده شده است.

در این پژوهش ابتدا کلیاتِ نسبت فرش در ارتباط با هنر معاصر بر اساس رویکرد ترامنیت ارائه شده و در ادامه با توضیح مختصری درباره‌ی هنرمند، پس از توصیف آثار به روابط بین اجزای متن و متون پیرامونی، تحلیل ارجاعات بینامتنی و دلالت‌های معنایی پرداخته‌شده است.

■ تحلیل داده‌ها و یافته‌های پژوهش

در پژوهش حاضر، متون به نظام نشانه‌ای هنر تعلق دارند؛ یعنی فرش و آثار هنری معاصر به مثابه متون هنری هستند و در تحلیل و خوانش ترامتنی آثار، رابطه‌ی برگرفتگی بین دو اثر هنری مطرح است و بدون وجود فرش (پیش‌متن)، به‌عنوان کارماده، ایده و مفهوم، امکان خلق و تولید آثار هنری معاصر (بیش‌متن) وجود ندارد.

همچنین آثار هنری معاصر نسبت به فرش، تأخر زمانی دارند، لذا رابطه‌ی بیش‌متنیت، رابطه‌ی شاخص این دو گونه اثر هنری است. بیش‌متنیت در این آثار از نوع تراگونگی، بر اساس عامل دگرگونگی یا تغییر است، زیرا مضامین، محتوا و کارکرد سنتی فرش به‌عنوان زیرانداز و کفپوش از آن سلب شده و از سوی دیگر مضامین، عملکرد و قابلیت بیانی جدیدی در هنرهای معاصر بر آن افزوده شده است. در این آثار هر دو فرآیند کاهش و افزایش، با هم انجام می‌شوند و جانشینی نیز صورت می‌گیرد، به همین علت، بیش‌متن (اثر هنری) از پیش‌متن (فرش) فاصله‌ی بسیاری دارد.

یکی دیگر از انواع ترامتنیت که در تحلیل آثار این پژوهش، وجود دارد، بینامتنیت است. این روابط بینامتنی در خوانش عنوان، در مفاهیم برخی از آثار به صورت دلالت‌های صریح یا ضمنی قابل بررسی است. همچنین یکی از راه‌های تشخیص و شناسایی متن مرجع (پیش‌متن) در روابط بینامتنی، شناخت مؤلف و صاحب اثر (متن) است (جدول ۲).

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-06-19]

جدول ۲- انواع رابطه‌ی ترامتنی فرش و آثار هنری معاصر

انواع رابطه‌ی ترامتنی میان فرش و آثار هنری معاصر		
نوع رابطه‌ی ترامتنی	فرش	آثار هنری معاصر
فرامتنیت (برگرفتگی)	پیش‌متن	بیش‌متن
بیش‌متنیت (تراگونگی بر اساس عامل دگرگونی؛ افزایشی، کاهشی، جانشینی)	پیش‌متن	بیش‌متن
بینامتنیت (دلالت صریح و دلالت ضمنی)	پیش‌متن	متن

(نگارنده)

گونه‌ی دیگر از روابط ترامتنیت در خوانش این آثار، رابطه‌ی پیرامتنی است. پیرامتن درونی در عنوان اثر، نام هنرمند، مشخصات اثر و توضیحات مؤلف درباره‌ی اثر در صفحات شخصی مانند سایت و اینستاگرام هنرمند، ذیل اثر وجود دارد. توضیحات مؤلف به مثابه مقدمه، پیش‌گفتار یا پی‌نوشتی است که در یک اثر مکتوب به‌کار می‌رود که به دلیل ماهیت تجسمی این آثار، پیرامتن‌های درونی درباره‌ی اثر، بدین صورت نمود یافته‌اند. پیرامتن‌های بیرونی نیز شامل مطالبی است که در مجلات، روزنامه‌ها، سایت ها، وبلاگ ها و صفحات اینستاگرامی درباره‌ی معرفی، تبلیغ، توصیف و موارد دیگر درباره‌ی هنرمند و اثر وجود دارند.

عنوان در یک اثر هنری عملکردهای مختلفی دارد، عنوان: «مجموعه‌ی نشانه‌های زبان‌شناختی است که در یک نظام کلامی ارائه می‌شوند و معمولاً به‌صورت نوشتار بوده و به منزله‌ی یک عنصر پیرامتنی در کنار متن اصلی (اثر هنری) حضور پیدا می‌کند و به عنوان رابطی میان متن و مخاطب عمل می‌نماید و دارای کارکردهایی از جمله شناسایی، ایجاد ارتباط، زیبایی‌شناسی، ارجاع دهی و برقراری روابط بینامتنی است» (سهیلی اصفهانی و مراثی، ۱۳۹۵: ۸). عنوان اثر در واقع یک لایه‌ی زبانی است که به مثابه یک لایه‌ی بینامتنی در خوانش تصویر عمل می‌کند.

النا هرزگ

هنرمند کانادایی- آمریکایی که در زمینه‌ی مجسمه‌سازی، هنر چیدمان و رسانه‌های ترکیبی فعالیت می‌کند. در مجموعه‌ای از چیدمان‌های خود با عنوان «تمدن و ملالت‌های آن» از فرش‌های ایرانی و یک فرش افغانی که در دهه‌ی ۱۹۸۰م با موضوع جنگ بافته‌شده، استفاده کرده است (تصاویر ۱ و ۲). آغاز به‌کار این نمایشگاه همزمان با حمله‌ی آمریکا به عراق در ۲۰۰۳ م است. نخستین‌بار این نمایشگاه در گالری غیرانتفاعی اِسماک ملون[۳۹] در نیویورک به نمایش درآمد. کیفیت و ارزش‌های بیانی چشمگیر، ویژگی‌های نمایشی، قابلیت دسترسی از موزه تا انبار زباله و وال مارت[۴۰] (اَبَر شرکت خرده‌فروشی) در جامعه‌ی آمریکایی، استفاده از فناوری‌های مختلف در تولید و بهره‌گیری از انگیزه‌های مختلف معنوی تا اقتصادی از قابلیت‌های به‌کارگیری فرش در این آثار هستند (www.elanaherzog.com).

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-06-19]

در این آثار عنوان نمایشگاه و توضیحات مرتبط با آن و دلایل استفاده از فرش که در سایت هنرمند ارائه شده است، پیرامتن‌های درونی متن اصلی (اثر) محسوب می‌شوند. همچنین عنوان نمایشگاه، کارکرد ارجاعی به مفهوم مورد نظر هنرمند دارد و علاوه بر رابطه‌ی پیرامتنی، بیانگر رابطه‌ی بینامتنی اثر هنری با یک متن ادبی است. ارجاع بینامتنی عنوان نمایشگاه، دلالتی صریح بر یکی از کتاب‌های فروید با عنوان «تمدن و ملالت‌های آن»[۴۱] و دلالتی ضمنی بر نگاه فرویدی هنرمند به تمدن دارد. علاوه بر عنوان، در متن نیز این رابطه‌ی بینامتنی به‌صورت ضمنی وجود دارد.

انسان در ابتدای پیدایش و شکل‌گیری تمدن بشری، همانند نوزادی ناتوان بود. به‌تدریج با کسب مجموعه دستاوردها و نهادهایی، زندگی انسان امروزی از زندگی اسلاف حیوانی خود متمایز شد. حفاظت از انسان در برابر طبیعت و تنظیم روابط بین انسان‌ها، از اهداف تمدن هستند. انسان امروز با کسب ایده‌آل‌هایی همچون علم مطلق و قدرت مطلق، که زمانی در وجود خدایان تصور می‌کرد، امروزه تقریباً جانشین خدایان خویش شده است و با وجود دستاوردهای عظیم و شباهتی که به خدا دارد، اما سعادتمند نیست (فروید، ۱۳۸۲: ۵۲). زیبایی، پاکیزگی و نظم نیز از دیگر وجوه تمدنی انسان محسوب می‌شوند، ولی باعث جلوگیری از رنج‌های اجتناب‌ناپذیر انسان امروزی نیستند (همان: ۵۵).

فرش ایران دلالتی ضمنی بر تمدن و مؤلفه‌های یک تمدن پیشرفته، نزد غربیان دارد و این نکته از میان متون مکتوب قابل دریافت است. سخن لرد کرزن به‌روشنی نشانگر این مسأله است: «فرش ایرانی چنان شهرتی یافته است که کمتر خانواده‌ی طبقه بالا در انگلستان یا امریکا در این فکر نیست که خواه از جنس ممتاز و یا عادی آن را فراهم نسازد و این کار بدون شک و انکار، نشانه‌ی فرهنگ و تمدن است» (کرزن، ۱۳۸۰: ۶۲۳)، چنان‌که فرای، نپرداختن به فرش ایران را گناهی نابخشودنی دانسته و فرش را تجلی تام و کمال نبوغ مردم عنوان کرده‌است (فرای، ۱۳۷۵: ۲۰۲).

هرزگ در یک رابطه‌ی فرامتنی، با انتخاب فرش ایران و توجه به زیبایی و نظم ایده‌ال آن که برآیند همنشینی طرح و نقش، رنگ، تکنیک‌های بافت، مواد اولیه، نبوغ و خلاقیت فردی و جمعی است از یک‌سو و استفاده از ناپایداری و خلل‌پذیری ذاتی فرش از سوی دیگر، تفسیری هوشمندانه از کتاب فروید ارائه‌کرده و ترجمه و برداشتی خلاقانه از یک نظام نشانه‌ای ادبی به یک نظام نشانه‌ای تصویری را به نمایش درآورده است.

با توجه به تقدم زمانی فرش ایران و کتاب فروید (سال چاپ ۱۹۳۰م) و تأخر خلق و نمایش این مجموعه آثار (۲۰۰۵م)، این دو پیش‌متن‌هایی هستند که بدون حضور آن‌ها، امکان شکل‌گیری آثار و نمایش تفسیر مورد نظر هرزگ وجود نداشته‌است.

همچنین در پیرامتن درونی اثر، هنرمند با اشاره به دلایل استفاده از فرش در خلق آثار و امکان دسترسی راحت به آن در جامعه‌ی آمریکایی، ضمن ارجاع بر جامعه‌ی متمدن و پیشرفته‌ی آمریکا، با یک بیان تصویری، بر تحمیل دستاوردهای این تمدن مانند جنگ، خشونت، ناامنی نیز تأکید کرده است. وی با از هم گسیختگی بافت منسجم و درهم تنیده‌ی فرش‌ها و استفاده از فرش با موضوع جنگ این دلالت را نشان داده است. این دلالت ضمنی با مقارنت زمانی افتتاحیه‌ی نمایشگاه و جنگ عراق تشدید می‌شود.

این ارجاع نیز در رابطه‌ی بینامتنی اثر هنرمند با اثر فروید، به شکلی صریح دریافت می‌شود. فروید وضعیت فعلی فرهنگ آمریکا را، امکان مناسبی برای لطمات تمدن که موجب نگرانی هستند، عنوان کرده است (همان: ۸۶). همچنین از هنر به مثابه سرچشمه‌ی لذت و تسلی خاطر نام می‌برد، اما تخدیر هنر را برای فراموشی بدبختی‌ها و ملالت‌های ناشی از تمدن بشری کافی نمی‌داند (همان: ۲۹). هرزگ ناکافی بودن لذت هنری را با استفاده از یک اثر هنری برجسته (فرش) متلاشی‌شده، به‌خوبی تصویر کرده است.

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-06-19]

تصاویر ۱ و ۲- آثاری از مجموعه‌ی تمدن و ملالت‌های آن، ۲۰۰۵م، (www.elanaherzog.com)

محمود صالح محمدی

هنرمند ایرانی مقیم ایتالیا که در رشته‌ی نقاشی دانشگاه هنر تهران و هنرهای زیبا در آکادمی بِررای میلان تحصیل کرده است و در زمینه‌ی هنر معاصر فعالیت دارد.

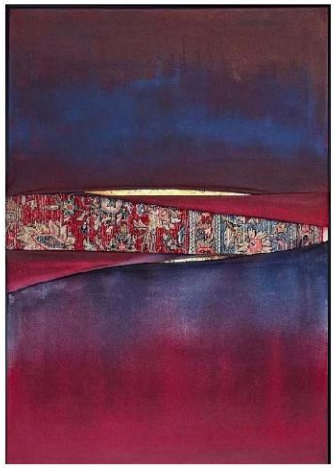
محمدی در چندین مجموعه از آثار خود با عناوین ام ای[۴۲]، کتیبه[۴۳]، خط طلایی[۴۴] و کینتسوگی[۴۵] از فرش ایرانی در ارتباط با مفاهیم و ایده‌های دیگر، استفاده کرده است (تصاویر ۷-۳). درباره‌ی چرایی استفاده از فرش، باید به پیرامتن‌های موجود که در سایت این هنرمند به زبان انگلیسی ارائه‌شده، استناد کرد: فرش نقطه‌ی آغازی برای آفرینش هنری اوست، چراکه آکنده از ارزش‌های اجتماعی و فرهنگی است. محمدی با چارچوب‌بندی، تغییر و دست‌کاری، به فرش کارکردها و معانی جدیدی می‌بخشد. فرش در این آثار نه به‌عنوان زیرانداز و گستردنی بلکه برای نصب بر روی دیوار و شناورشدن و معلق‌ماندن در فضا، کارکردی تازه یافته یا برای بخشیدن هویتی جدید به اشیای بلااستفاده طراحی شده است(www.mahmudsalehmohammadi.com).

تصویر ۳- از مجموعه‌ی کتیبه، حرف A آ

تصویر ۴- از مجموعه‌ی کتیبه، حرف ب B

تصویر ۵- از مجموعه خط طلایی

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-06-19]



تصویر ۶- از مجموعه‌ی کتیبه (استفاده از ورقه‌ی طلایی) تصویر ۷- از مجموعه ام ای (خلاء پر از معنا)
(www.mahmudsalehmohammadi.com)

در تحلیل ترامتنی این آثار، فرش بیش‌متنی است که هنرمند با استفاده از دیگر متون و روابط بینامتنی موجود، برای بیان مفاهیم تازه بهره گرفته است.

در آثار خوشنویسی انتزاعی[۴۶] از مجموعه‌ی کتیبه، دلالتی صریح در استفاده از مؤلفه‌های خوشنویسی ایرانی چون سیاه‌مشق و تکرار حروف «الف» یا «ب» و رنگ طلایی دیده می‌شود. هنرمند در توضیحاتی که در ذیل این گروه از آثار خود داده است (پیرامتن درونی) تصریح کرده که سیاه‌مشق، جنبه‌ی تمرینی برای خوشنویس داشته تا با تکرار حروف و کلمات بدون توجه به معنا، آن‌ها را اصلاح کند و همه‌ی این‌ها به خاطر زیبایی‌شناسی و سبک بوده است (www.instsgram.com/mahmud.saleh.mohammadi) .

عنوان اثر که یکی دیگر از پیرامتن‌های قابل توجه است، کتیبه نام دارد که در ذیل اثر و با حروف انگلیسی "Katibeh" نوشته شده است، این مسأله در واقع رفت و برگشتی است که در بین نظام نوشتاری زبان انگلیسی و نظام زبانی فارسی صورت می‌گیرد، به‌عبارتی انگلیسی می‌نویسیم، فارسی می‌خوانیم. در این فرآیند بین‌متنی، ترجمه‌ی نظام نوشتاری به نظام زبان (گفتاری) صورت می‌گیرد. از طرفی حروف و واژگان خوشنویسی از کارکرد زبانی خود خارج شده و در متن اصلی (اثر تجسمی)، تبدیل به نظام تصویری و ماده زیباشناختی شده‌اند.

در نقد و تحلیلی موجود (فرامتن بیرونی) بر مجموعه‌ی کتیبه، ذکر شده است که کلمه‌ی «کتیبه» ریشه در زبان مادری هنرمند دارد و به متون پارسی میانه که بر روی مواد بادوام مانند سنگ و فلز حک شده‌اند، ارجاع می‌دهد. پیام‌های عمومی که با حک بر روی مواد پایدار مانا و ثبت شده‌اند. محمدی نیز در این مجموعه با استفاده از مواد موقتی و ناپایدار، تأثیری ابدی برجای گذاشته است و با استفاده از ترک‌هایی که بر روی ورقه‌های طلا ایجاد کرده‌است، آن‌ها را همچون شکستگی‌هایی در نظر گرفته که باید ترمیم شوند (www.mahmudsalehmohammadi.com).

ارجاعات بینامتنی استفاده از رنگ طلا و ایجاد شکستگی بر روی آن، در ارتباط با مجموعه‌ی دیگر هنرمند یعنی کینتسوگی به صراحت دریافت می‌شود. محمدی در مجموعه‌ی چیدمان‌های کینتسوگی، استفاده‌ی بسیار شاعرانه‌ای از طلاکاری در ترکیب با فرش دارد.

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-06-19]

در روابط پیرامتنی درونی و بیرونی با این مجموعه دلالت‌ها و ارجاعات بینامتنی قابل‌توجهی وجود دارد. عنوان اثر به صراحت به هنر ژاپنی کینتسوگی اشاره می‌کند. در تفسیری که توسط هنرمند دیگری بر این چیدمان‌ها نوشته‌شده (تصاویر ۸ و ۹)، مشخص‌می‌شود هنرمند در خلق این آثار از شعری از مولانا، با این مضمون که «چرا وقتی معدن طلا در درون شما نهفته است، مسحور دنیا شده‌اید؟» الهام گرفته است. همچنین وی فلسفه‌ی ترمیم و شکستگی در هنر کینتسوگی را به‌عنوان بخشی از فلسفه‌ی وجودی شیء پذیرفته و درک کرده است. در این فرش‌های جادویی ایرانی پر از طلا، ایده‌ی مقدس زندگی، شکوه، درخشندگی و زیبایی ناشی از ترمیم زخم‌های طلایی وجود دارند (www.instsgram.com/mahmud.saleh.mohammadi).

هنر ژاپنی کینتسوگی، در سده‌ی ۱۵م، برای مرمت و اتصال ظروف چینی و سرامیکی شکسته و ترک خورده با استفاده از پودر طلا و لاک، به‌ویژه ظروف مراسم چای، مورد استفاده قرار می‌گرفت. این تکنیک به‌عنوان یکی از اصول زیبایی‌شناسی هنر ژاپن شناخته می‌شود و با فلسفه‌ی وابی- سابی۴۷ که زیبایی را در هر امر ساده، ناپایدار، خلوت و فروتنانه بیان می‌کند، ارتباط دارد (Iten, 2008: 19-20). «وابی به معنی «ستایش و زیبا دیدن اندوه و رنج وافر و سادگی» و سابی به معنای «ستایش و زیبادیدن پیری و کهنگی و تنهایی و دلتنگی» است و برای توصیف زیبایی آثاری استفاده می‌شوند که تمایل به طبیعی بودن و سادگی و بی‌پیرایگی دارند و از تفاخر و خودنمایی گریزانند» (حسینی، ۱۳۹۷: ۱۰).

در یک پیرامتن بیرونی دیگر مرتبط با اثر آمده است که؛ هنرمند با انتخاب نشانه‌هایی چون ورقه‌های طلایی ترک‌دار و شکسته، به فلسفه کینتسوگی پرداخته تا با استفاده از طلای مایع برای ترمیم اشیای شکسته، این ایده را تجسم بخشد که چگونه از نقص و زخم، می‌توان شکل بزرگ‌تری از کمال زیبایی‌شناختی درونی را ایجاد کرد (www.mahmudsalehmohammadi.com).

تصویر ۸- از مجموعه‌ی کینتسوگی

تصویر ۹- از مجموعه‌ی کینتسوگی، سان‌فرانچسکو
(www.instsgram.com/mahmud.saleh.mohammadi)

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-06-19]

همچنین در این آثار رابطه‌ی بینامتنی در دو نظام نشانه‌ای تصویری (هنر) و نظام نشانه‌ای متنی (ادبیات) وجود دارد. با توجه به پیرامتن بیرونی اثر که به زبان انگلیسی است، به‌نظر غزل شماره‌ی ۴۰۹ دیوان شمس، مورد نظر هنرمند بوده است. طلاکاری دلالت ضمنی بر مفهوم وجود انسان به مثابه معدن طلا و توجه به خویشتن دارد.

تا نلغزی که ز خون راه پس و پیش‌ترست — آدمی‌دزد ز زردزد کنون بیشترست
گر بزانند که از عقل و خبر می‌دزدند — خود چه دارند کسی را که زخود بی‌خبرست
خود خود را تو چنین کاسد و بی‌خصم مدان — که جهان طالب زر و خود تو کان زرست
که رسول حق الناس معادن گفته‌ست — معدن نقره و زرست و یقین پرگهرست
گنج یابی و در او عمر نیابی تو به گنج — خویش درباب که این گنج ز تو برگذرست

(مولوی، غزل شماره‌ی ۴۰۹ دیوان شمس، نرم‌افزار درج)

همچنین طلاکاری دور سر سن فرانچسکو، دلالتی صریح بر پیش‌متن اثر در استفاده از هاله‌ی مقدس و طلایی رنگ برای تأکید بر قداست و معنویت مقدسین، انبیاء و اولیاء در هنرهای مانوی، بودایی، مسیحی و اسلامی دارد. در پیرامتن بیرونی موجود در صفحه‌ی اینستاگرام هنرمند، بر هم‌آمیزی هنرها و سنت‌های ایرانی، ژاپنی و ایتالیایی این آثار اشاره شده است (www.instsgram.com/mahmud.saleh.mohammadi).

در چیدمان «کینتسوگی» با ارجاع صریح بینامتنی بر فرش، طلااندازی در هنر تذهیب و نگارگری ایرانی به مثابه نور و معنویت، نقاشی ژاپنی منظره‌ی متأثر از فلسفه‌ی ذن[۴۸] با یک خط طلایی عمودی، دلالتی ضمنی بر درک و دریافت مفهومی مشترک از این دو فرهنگ در نگاه هنرمند دارد. این خط را در مجموعه‌ی دیگری از هنرمند با نام خط طلایی شاهدیم و این مسأله بر پیوستگی و تداوم خط فکری واحد در فرم و محتوای این آثار دلالت دارد. در مجموعه‌ی «ام ای» نیز با همان نشانه‌های بصری و سبک کاری مواجه هستیم.

در این مجموعه همان‌طور که خود هنرمند و دیگر تفاسیر پیرامتنی بیان‌کرده‌اند، ام ای به «خلاء پر از معنا» ارجاع می‌دهد. مکث، فاصله، مدت، فضای خالی بین زمین و آسمان، تصوری از مکان و زمانی که با عدم قطعیت همراه است، معانی و دلالت‌هایی هستند که در این آثار نهفته‌اند. این مجموعه برخاسته از یک اندیشه‌ی فلسفی بودایی به زبان هنری است و هنرمند قصد دارد، ایده‌ی فاصله و مکث را به نظام نشانه‌ای تصویر بازگو نماید (www.mahmudsalehmohammadi.com).

نظریه‌ی خلاء (شونیَه، شونیَتا)[۴۹] از جمله اصول بنیادی مکتب فکری- فلسفی مادهیه‌میکه[۵۰] از شاخه‌های بودیزم است. مبتنی بر تحول نگره‌ی بودایی که قائل به نفس (خود) یا حقیقت مستقل برای هیچ موجودی نیست، به‌تدریج این امر به عناصر و اجزای تشکیل‌دهنده‌ی عالم نیز تسری داده شد (لاجوردی، ۱۳۹۷: ۱۹۹). مفهوم خلاء، از آموزه‌های بودایی به مکاتب فلسفی شرق دور نیز راه یافته و در ترکیب با مکاتب دائوئیزم در چین و ذن در ژاپن رنگ و بوی محلی گرفته‌است و در تمام دقایق زندگی شرقی از جمله هنر، بروز و ظهور داشته است.

با نگاهی همه جانبه به روابط بینامتنی این مجموعه آثار و در تفسیر و خوانش نشانه‌هایی چون خط، رنگ طلایی و فرش یک دلالت ضمنی قابل‌توجه وجود دارد: جهان‌شمولی در عین پای‌بندی به سنت‌ها و اصول بومی هنرمند. این دلالت علاوه بر این‌که از خوانش آثار به‌دست می‌آید، بلکه در یک پیرامتن بیرونی به‌صراحت بیان شده است: هنرمند در برهه‌ی زمانی ده ساله که در میلان سکونت داشته در عین پای‌بندی به قومیت، تاریخ و

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-06-19]

سنت اصلی خود، به سمت یک زبان هنری ملموس که ترکیبی از میراث فارسی و غربی و ملهم از خاطرات و مفاهیم فرهنگ‌های مرتبط است، در حرکت بوده‌است. همچنین در تحقیقات حاضر خود در آکادمی سلطنتی هنرهای زیبای آنتورپ، ضمن پرداختن به مسأله‌ی یکپارچگی اجتماعی- فرهنگی، و هنری، و با استفاده از شیوه‌های بیانی هنر معاصر مانند نقاشی، چیدمان و اجرا به توسعه‌ی تفکر و مفاهیم ذهنی خود و بازنمود آن‌ها پرداخته است. در این آثار، فرش‌ها عرصه‌ای برای آشتی و همنشینی گذشته با آینده، سنت با تجدید و درونی بودن با تحقیقات زیبایی‌شناسی هستند (www.mahmudsalehmohammadi.com).

نتیجه‌گیری

در پاسخ به سؤال این پژوهش مبنی بر این‌که بازنمود فرش به مثابه متن در آثار هنری معاصر و دلالت‌های ارجاعی و معنایی آن بر اساس ترامتنیت ژنت چگونه است؟ در بررسی روند تحولات فرش دست‌باف این نتیجه حاصل شد که با وجود تاثیرپذیری فرش از جریانات مختلف هنری و غیرهنری، فرش همچنان در چارچوب سنتی و کاربرد آن عمل کرده و فراتر از آن نرفته‌است. در ادامه با در نظر گرفتن فرش به مثابه متن در هنر معاصر و استفاده از رویکرد متن‌مدار ترامتنیت برای تحلیل و خوانش فرش در آثار هنری معاصر مورد بحث، روشن شد که فرش در گذار از هنرهای سنتی به هنرهای معاصر، به ایده، مفهوم و یا کارماده‌ی اجرای اثر، مبدل شده و بیانی کاملاً فردگرایانه و کارکردی آگاهانه یافته است. به‌عبارتی چگونگی بیان آن در سنت‌های جمعی، به ایده‌ها و مفاهیم کاملاً شخصی مورد نظر هنرمند، در هنر معاصر تغییر ماهیت داده است.

در خوانش ترامتنی آثار هنرمندان منتخب در این پژوهش، مشخص شد که فرش به مثابه یک متن در ترکیب با متون و بافت هنر معاصر به‌عنوان بینامتنی برای بیان فردگرایانه و تجسمی و با اشاره به مفاهیمی فراتر از خود مورد استفاده قرار گرفته است و در نوعی رابطه‌ی پیرامتنی به ابزار بیان ایده‌ها و مفاهیم مورد نظر هنرمند و به سرمتنی در حوزه‌ی هنر معاصر بدل شده است. هر دو هنرمند در قالب اثر خود با اتکا به شناخت ماهیت و دلالت‌های معنایی و قابلیت‌های بیانی و تجسمی فرش ایران و ترکیب آن با ایده‌های برگرفته از فرهنگ‌های گوناگون، از فرش به‌عنوان قالبی برای بیان ایده‌ی فردی خود و پدید آوردن یک اثر تجسمی معاصر بهره گرفته‌اند.

پی‌نوشت

1-. Contemporary art
2-. Pop art
3-. Minimalism
4.- Conceptual art
5. Modern art
6--. Abstract expressionism
7.- Performance art
8.- Body art
9-. Environmental art
10-. Interactive art

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-06-19]

11-. Installation art
12-. Video art
13-. Process art
14-. Plasticien
15-. Curator
16-. Applied Art
17-. Idea
18-. Concept
19-. Transtextualite
20-. Art deco
21-. Art nouvea
22-. Postmodernism
23-. Object
24-. Feminist

۲۵- .از واژه‌ی دیاسپورا (Diaspora) تا سال ۱۹۷۰ م بعندرت در آثار آکادمیک استفاده می‌شد. پراکندگی قومی ریشه در آیین یهود دارد. همچنین این واژه به بخشی از مردم که به عنوان اقلیت در خارج از وطن قومی- ملی خود زندگی می کنند اطلاق می‌شود. این دوری از وطن می‌توان به اختیار یا به اجبار باشد. امروزه دیاسپورا از منظر فکری بسیار گسترده شده و حتی درباره پراکندگی قومی در داخل مرزهای جغرافیایی نیز به‌کار می رود.

26-. Text
27-. Tetum
28-. Tekto
29-. Intertextualite
30-. Literary criticism
31-. Structuralism
32-. Metatextualite
33-. Paratextualite
34-. Hypertextualite
35-. Arcitextualite
36-. Web pages
37-. Instagram
38-. Linkedin
39-. Smack mellon
40-. Walmart
41-. Civilization and its Discontents
42- . MA (Intended as: Void Full of Meaning)
43-. Katibeh

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-06-19]

44-. Golden line

45- kintsugi

46-. Abstract Calligraphy

47-. Wabi - Sabi

48-. Zen

49-. Sunya, Sunyata

50- . Madhyamika

فهرست منابع

- آرچر، مایکل. (۱۳۹۸). *هنر بعد از ۱۹۶۰* (ترجمه‌ی کتایون یوسفی). تهران: حرفه هنرمند.
- آلن، گراهام. (۱۳۸۵). *بینامتنیت* (ترجمه‌ی پیام یزدانجو). تهران: مرکز.
- ابزری، مهشاد. (۱۳۹۷). *مطالعه‌ی ظرفیت‌های ارتباطی- زیباشناختی هنرهای مفهومی در تحولات فرش دست‌باف (پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد)*، دانشگاه هنر اصفهان، ایران.
- احمدی، بابک. (۱۳۷۱). *از نشانه‌های تصویری تا متن*. تهران: مرکز.
- استالابراس، جولیان. (۱۳۹۲). هنر معاصر (ترجمه‌ی احمدرضا تقاء). تهران: نشر ماهی.
- اکبری، عباس. (۱۳۸۶). بررسی تحولات طراحی فرش تحت تأثیر جنبش‌های هنری در غرب. *فصلنامه‌ی گلجام*، ۶ و ۷، ۳۴-۲۳.
- اکبری، عباس ؛ زواری، مبینا. (۱۳۹۴). نقش و جایگاه قالی در زبان‌های جدید هنری. *هنرهای کاربردی*، ۶، ۵۳-۴۵.
- پوپ، آرتر آپم (۱۳۸۷). هنر *قالی‌بافی: تاریخچه* (ترجمه‌ی مصطفی ذاکری)، در سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز، زیر نظر آرتر آپم پوپ و فیلیس آکرمن. جلد ۶، تهران: علمی و فرهنگی.
- پیشداد، رضوان. (۱۳۹۹). *بررسی دست‌بافته‌ها در هنر معاصر (پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد)*. *دانشگاه الزهرا (س)*، ایران.
- تناولی، پرویز. (۱۳۶۸). *قالیچه‌های تصویری ایران*. تهران: سروش.
- جنسن، آنتونی. اف. (۱۳۸۱). پست مدرنیسم: هنر پست مدرن (ترجمه‌ی مجید گودرزی). تهران: عصر هنر.
- حسینی، سید آیت. (۱۳۹۷). *وابی و سابی کلیدهایی برای فهم هنر و ادبیات ژاپنی*. تهران: پرنده.
- دومزون روژ، ایزابل. (۱۳۸۹). هنر معاصر (ترجمه‌ی کامران غبرایی). تهران: دانشگاه هنر.
- زواری، مبینا. (۱۳۹۴). *قالی در هنر معاصر (پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد)*. دانشگاه کاشان، ایران.
- سجودی، فرزان. (۱۳۸۷). *نشانه‌شناسی کاربردی*. تهران: علم .
- سهیلی اصفهانی، بهروز و محسن مراثی. (۱۳۹۵). مطالعه‌ی کارکرد عنوان در آثار تجسمی هنر مفهومی، *نامه‌ی هنرهای تجسمی و کاربردی*. ۱۸، ۲۲-۵.
- شیرازی، علی‌اصغر و داود شادلو. (۱۳۸۸). بررسی فرش‌های بازتاب‌یافته بر نگاره‌های شاهنامه‌ی بایسنغری. *فصلنامه‌ی گلجام*، ۱۴، ۲۹-۴۹.
- ضیمران، محمد. (۱۳۸۳). *درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر*. تهران: قصه.
- فروید، زیگموند. (۱۳۸۲). *تمدن و ملالت‌های آن* (ترجمه‌ی محمد مبشری). تهران: ماهی.
- قهرمانی، مریم. (۱۳۹۳). *ترجمه و تحلیل انتقادی گفتمان رویکرد نشانه‌شناختی*. تهران: علم.

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-06-19]

- کاظمی‌زاده، محمدحسین. (۱۳۸۵). *تور نیم ساعته: گردش در سرزمین هنر جدید*. آناهید پژوهشنامه‌ی ایران‌شناسی، ادبیات، اندیشه و هنر، ۱۳.
- کشمیرشکن، حمید. (۱۳۹۴). *هنر معاصر ایران: ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین*. تهران: نشر نظر.
- کنگرانی، منیژه. (۱۳۸۵). خوانش یک اثر هنری در فرآیند بیش‌متنیت. *خبرنامه‌ی فرهنگستان هنر*، ۴۱.
- لاجوردی، فاطمه. (۱۳۹۷). نظریه‌ی شونیتا (خلاء) و مفاهیم وابسته به آن در فلسفه مادهیه میکه بودایی. *فلسفه‌ی دین*، ۱، ۲۲۶-۱۹۵.
- لوسی اسمیت، ادوارد. (۱۳۸۷). *مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم* (ترجمه‌ی علیرضا سمیع‌آذر). تهران: نشر نظر.
- مولوی، جلال‌الدین محمد بلخی. *دیوان شمس*، نرم‌افزار درج ۳، تهران: شرکت مهر ارقام رایانه و الرمس.
- نامورمطلق، بهمن. (۱۳۸۶). ترامتنیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها. *شناخت*، ۵۶.
- نامور مطلق، بهمن و کنگرانی، منیژه. (۱۳۸۸). تحلیل بینامتنی به تحلیل گفتمانی. *پژوهشنامه‌ی فرهنگستان هنر*، ۱۲.
- Iten, Charly. (2008). Ceramics Mended with Lacquer- Fundamental Aesthetic, Principles, Techniques and Artistic Concepts, in Flickwerk: the Aesthetics of Mended Japanese Ceramics, Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University Ithaca NY: USA.
- Salehi, Farina. (2018). East meets west: Exploring Connections between Abstract Modernist Painting and Nomadic Textile to Reflect on Diaspora identity (A Thesis for the degree of Master of Fime Arts), The University of the Arts: Australia.
- www.elanaherzog.com, Accessed 13 December 2021.
- www.mahmudsalehmohammadi.com, Accessed, Accessed 15 November 2021.
- www.instsgram.com/mahmud.saleh.mohammadi, Accessed 15 November 2021.

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-06-19]