Glory of Art

Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol.17, No. 4, Winter 2025, Serial No. 49
Research Paper

Analysing the Image of Woman in the Zand Dynasty Through the Intertextual Reading of the Painting Sanan and the Christian Girl" Located in "Sheikh Haftanan, Shiraz[1]

Elaheh Panjehbashi [2]
Atefe Takrar [3]

Received: 2024-11-18
Accepted: 2025-04-27

Abstract

Problem statement

-Why was the story of Sheikh Sanan and the Christian girl chosen for illustration in Haft Tanan?

-What is the reason for placing the only female figure at the center of attention of the main hall of the building and at the center of the other male figures?

-Why is the image of the woman in question painted on the exterior of the building?

Research Questions

The portrayal of women in any historical period serves as one of the most critical indicators for understanding the social, cultural, and political structures of that era. During the Zand dynasty (1163–1209 AH/1751–1794 CE), the scarcity of written sources and direct documentation on the status and roles of women elevates the importance of analyzing artistic and literary works as indirect yet invaluable resources. The mural *Sheikh San'an and the Christian Maiden* at Takyeh-ye Haft Tanan in Shiraz is among the rare visual artifacts from this period that depicts a woman in a public space. Derived from Attar Nayshaburi's mystical-romantic poem, this work, with its inherently intertextual nature, enables a deeper analysis of women's position in the patriarchal society of the Zand era. The lack of historical sources on Zand-era women,

[1]DOI: 10.22051/jjh.2025.48962.2263
[2]Associate Professor, Department of Painting, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran, Corresponding Author. e.panjehbashi@alzahra.ac.ir
[3]MA of painting, Faculty of Arts, Alzahra University, Tehran, Iran. Takraratefe@gmail.com

the socio-political constraints on their public presence, and the absence of intertextual analyses in visual works from this period underscore the necessity of this research. This study aims to reconstruct the image of women during the Zand period through an intertextual reading of the aforementioned mural in relation to historical, social, literary, and cultural texts. By examining the interplay between the mural's form and content, it seeks to reveal the contradictions inherent in the depiction of women across public and private spheres, demonstrating how the artwork reflects the patriarchal discourse dominant in society at the time. The mural's location in Takyeh-ye Haft Tanan—a public, religious site built under the order of Karim Khan Zand, which served as the burial place for mystics and Sufis—adds socio-political significance to its analysis. This space not only functioned as a religious-mystical site but also as a tool for legitimizing the political authority of the Zand dynasty. The choice to depict a story with a mystical-romantic theme centered on a woman raises questions about the political and cultural intentions of the ruling elite.

Employing the theory of intertextuality, this study treats the mural as a text that derives meaning through its interaction with pre-texts (such as Attar's narrative) and con-texts (including the socio-political conditions of the Zand period). This approach allows the image of women to be analyzed not merely as a visual element but as a reflection of power dynamics and gendered relations within the society of that time. By situating the mural within broader discourses of authority, spirituality, and gender, the research illuminates how art functioned as both a product and a critique of the patriarchal frameworks governing Zand-era Iran.

Research Method

The present study employs a qualitative approach, utilizing descriptive-analytical and historical methods. Data collection combines library research and field investigations. The research population consists of the mural "Sheikh Sanan and the Christian girl" located in the Haft Tanan of Shiraz, which was selectively examined, with the sample size equivalent to the entire statistical population. The analysis adopts intertextuality theory as its theoretical framework. According to this theory, the mural is treated as a visual text and analyzed in relation to literary texts (e.g., Attar's *Mantiq al-Tayr*), historical sources (e.g., documents and travelogues), and social contexts (e.g., gender structures of the Zand era).

Data were gathered from diverse sources, including historical texts such as *Rostam al-Tawarikh* and travelogues by European visitors like William Franklin and Carsten Niebuhr, which provide insights into the social conditions and women's attire of the period. Additionally, visual works from other Zand-era monuments, such as the murals of the Kolah Farangi Mansion and Divankhaneh, were examined for comparative analysis. The methodology involves a comparative study of the mural's form and content with the original narrative, as well as an exploration of the cultural and political influences of the Zand period on the selection and portrayal of this artwork. To better contextualize the position of women, their clothing and grooming practices during the Zand era were analyzed using visual archives and travelers' descriptions.

Results

The findings of the study reveal that the selection of the story of Sheikh Sanan and the Christian Girl for visual representation in the Haft Tanan was driven not only by its mystical-romantic theme but also by its unique narrative structure and an ending that starkly contrasts with its beginning. Superficially, the painting presents a woman-centric image: the Christian Girl is depicted at the center of the main hall, elevated above male figures, with a proud and commanding gaze directed at the viewer. This visual composition initially suggests reverence for women and their elevated status in Zand-era society. However, an analysis of the story's content and the social context of the period reveals a deliberate contradiction between form and meaning. In Attar's original narrative, the roles of the woman and man are reversed by the end: the woman falls to the ground, converts to the man's faith, and ultimately dies in defeat. This conclusion reaffirms male superiority and dominance over women, reflecting the patriarchal discourse prevalent in Zand-era society.

Historical and social investigations indicate that Karim Khan Zand, despite projecting an image of female advocacy through measures such as establishing the Kharabat district and enforcing strict codes to protect women's honor, maintained a dualistic approach. In public spaces, women faced severe restrictions, and their presence was tightly controlled. Paintings in the private quarters of structures like the Kolah Farangi Mansion and Divankhaneh, which depict women nude or semi-nude in alluring poses, reflect a voyeuristic gaze toward women in private settings. In contrast, the depiction of the Christian Girl in Haft Tanan, adorned in lavish European-style attire, not only fails to represent an Iranian woman but also distances itself from the social realities of Zand-era women by portraying her as a non-indigenous figure. This choice underscores the Iranian male's reluctance to depict Iranian women in public spaces and reinforces their confinement to the private sphere.

An analysis of the Christian Girl's attire yields significant insights. Unlike the typical clothing of Zand-era Iranian women—transparent tunics, loose trousers, and full-body veils—her dress follows 18th-century European fashion, resembling Italian Baroque styles. This visual disjunction not only emphasizes the character's non-Iranian identity but also suggests the painter's potential exposure to European sources. Nevertheless, stylistic elements such as flowing hair, pearl jewelry, and kohl-lined eyes align with Zand-era beauty standards for women.

Ultimately, the study demonstrates that the painting of Sheikh Sanan and the Christian Girl functioned as a political-cultural instrument. While its superficial woman-centric imagery reflects Karim Khan's efforts to project a pro-women image, its hidden narrative, emphasizing masculine dominance, reinforces the prevailing patriarchal discourse. The placement of the female figure on the exterior facade of the building served to legitimize the regime and display a performative respect for women. However, the social reality of Zand-era women remained confined to private spaces under patriarchal structures. This duality exposes the regime's conscious strategy to balance personal desires with social stabilit

Keywords: Zand dynasty, Woman, Intertextuality, Haftanan, Sheikh Sanaan, Christian girl

سال ۱۷، شمارۀ ٤ زمستان۱٤۰٤، شمارۀ پیاپی:٤۹
مقاله پژوهشی: ۹۵-۷۱
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

واکاوی تصویر زن در دورۀ زند از طریق خوانش بینامتنی نقاشی «شیخ صنعان و دختر ترسا» در تکیۀ هفت‌تنان شیراز[1]

الهه پنجه‌باشی [2]
عاطفه تکرار [3]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۸/۲۸
تاریخ تصویب: ۱۴۰۴/۰۲/۰۷

چکیده

تصویر زن از بی‌شمار تصاویری است که می‌توان از دل آثار فرهنگی، ادبی و اجتماع هر عصر به دست آورد و این کار نیازمند کنکاش در میان متون گوناگون ازجمله متون هنری است. نقاشی شیخ صنعان و دختر ترسا از آثار دورۀ زند است که در مرکز تالار تکیۀ هفت‌تنان شیراز، در نمای بیرونی ساختمان قرار دارد. با توجه به شکل‌گیری نقاشی مذکور براساس متن ادبی شیخ صنعان و دختر ترسا، سرشت بینامتنی این نقاشی غیرقابل‌انکار بوده و خوانش آن نیز از رهگذر همین رویکرد قابل انجام است. هدف از پژوهش پیش رو دست‌یابی به تصویر زن در دورۀ زند به‌وسیلۀ مطالعۀ نقاشی شیخ صنعان و دختر ترسا در جایگاه یک «متن» در ارتباط با متون متعددی ازجمله متن تاریخ، اجتماع، فرهنگ و ادبیات است. اساسی‌ترین پرسش مطرح‌شده در راستای رسیدن به هدف حاضر این است که علت انتخاب داستان شیخ صنعان و دختر ترسا برای تصویرسازی در تکیۀ هفت‌تنان چیست. رویکرد پژوهش در بررسی مسئله بنیادی بوده و نگارندگان روش توصیفی ـ تحلیلی و تاریخی را در کندوکاو اطلاعات برگزیده‌اند. شیوۀ گردآوری داده‌ها کتابخانه‌ای است و در دستۀ پژوهش‌های کیفی قرار می‌گیرد. جامعۀ آماری پژوهش متشکل از نقاشی شیخ صنعان و دختر ترسا در تکیۀ هفت‌تنان شیراز بوده که انتخابی است و حجم نمونه برابر است با کل جامعۀ آماری. کمبود منابع در ارتباط با زنان دورۀ زند ضرورتی است برای شکل‌گیری تحقیق با همین موضوع. حاصل نهایی پژوهش نشان داد پایان مثنوی شیخ صنعان برخلاف ابتدای آن، که غلبۀ موقعیت زن را نسبت به مرد نشان می‌دهد، بر غلبۀ موقعیت مرد و تسلط او بر ابعاد گوناگون شخصیت زن تأکید دارد؛ بنابراین می‌توان اظهار داشت که برگزیدن داستان شیخ صنعان و دختر ترسا به علت روایت خاص موجود در آن و پایانی کاملاً متفاوت با آغاز مثنوی است که برخلاف ظاهر، نشان از جامعه‌ای مردسالار دارد و تصویر کردن چنین موضوعی در یک مکان عمومی در اجتماع دورۀ زند اشاره‌ای است به اساس مردسالار این اجتماع.

کلیدواژه‌ها: دورۀ زند، زن، بینامتنیت، تکیۀ هفت‌تنان، شیخ صنعان، دختر ترسا

---

1. DOI: 10.22051/jjh.2025.48962.2263
این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نویسنده دوم به راهنمایی نویسنده اول با عنوان: « تحلیل سبک‌شناختی پنج مجلس نقاشی رنگ و روغن در تالار مسقف تکیه هفت‌تنان شیراز با رویکرد بینامتنیت » است.
۲. دانشیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران، نویسنده مسئول. e.panjehbashi@alzahra.ac.ir
۳. کارشناسی ارشد نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا(س)، تهران، ایران. Takraratefe@gmail.com

مقدمه

تصویر زن در دوره‌های گوناگون از خلال آثار هنری، ادبی و تاریخی باقی‌مانده از همان دوره قابل‌بازشناسی است. متونی که جهت هدف دستیابی به این تصویر مورد بازخوانی قرار می‌گیرند اغلب شامل آثار تصویری و متن‌های نوشتاری نظیر نوشتارهای تاریخ‌نویسان، آثار ادبی، مکتوبات سیاحان و داستان‌ها و حکایات دینی، مذهبی و عرفانی هستند. مطالعهٔ مستقل و جداگانهٔ این متون دسترسی به مفهوم موردنظر را میسر نمی‌سازد، بلکه برای دریافت «معنا» جهت دستیابی به یک «تصویر[1]»، جست‌وجو و تفحص در عواملی اجتناب‌ناپذیر است که با عنوان «فرامتن» و «پیش‌متن» شناخته می‌شوند. متن‌های ایجادشده در هر زمانی تحت‌تأثیر و در دل فرامتن‌هایی همچون اوضاع اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی، سیاسی، نظامی و ... و همچنین پیش‌متن‌های گوناگون شکل می‌گیرند. از متونی که بررسی آن در دستیابی به تصویر زن دورهٔ زند ضروری است، نقاشی دیواری «شیخ صنعان و دختر ترسا» بر دیوار شاه‌نشین عمارت تکیهٔ هفت‌تنان واقع در شهر شیراز است. بنای مذکور جزو معدود آثار دورهٔ زند است که در نمای بیرونی آن تصویری از یک زن دیده می‌شود؛ به‌علاوه نقاشی دختر ترسا تنها تصویر در این مکان است که یک زن را نشان می‌دهد.

هدف از پژوهش حاضر دستیابی به تصویری جامع از زن در دورهٔ زند از خلال نقاشی شیخ صنعان و دختر ترسا در تکیهٔ هفت‌تنان شیراز است. **پرسش‌های** مطرح‌شده بیان می‌دارند: علت برگزیدن داستان شیخ صنعان و دختر ترسا برای تصویرسازی در تکیهٔ هفت‌تنان چیست؟ قرارگیری تنها پیکر زنانه در مرکز توجه شاه‌نشین بنا و در مرکزیت سایر پیکرهای مردانه چه دلیلی دارد و چرا تصویر زن موردنظر در نمای بیرونی ساختمان نقاشی شده است؟ **ضرورت و اهمیت** شکل‌گیری تحقیق با چنین موضوعی، فقدان منابع کافی در ارتباط با ابعاد گوناگون زندگی و حضور زنان در اجتماع عصر زند است. پژوهش ابتدا به معرفی مبانی نظری تحقیق پرداخته و ضمن معرفی کلی سلسلهٔ زند با کنکاش در متون تاریخی، تصویری و ادبی برجای‌مانده موقعیت زن را در این دوره بررسی می‌کند.

پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های پیشین با موضوع بینامتنیت اغلب به بررسی متون ادبی پرداخته‌اند که با عنایت به خاستگاه ادبی بینامتنیت مسئله‌ای دور از انتظار نیست. نامور مطلق (۱۳۹۴) در کتاب «درآمدی بر بینامتنیت» چگونگی مطرح شدن این نظریه را بررسی کرده و از مسائل پیشینِ تأثیرگذار در شکل‌گیری بینامتنیت با عنوان «مطالعات پیشا بینامتنی» یادکرده است؛ نامور مطلق (۱۳۹۵) در کتاب دیگری با عنوان «بینامتنیت از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم» به این مسئله پس از دورهٔ ساختارگرایی پرداخته و عقیده دارد بینامتنیت با طی شدن دورهٔ ساختارگرایی به پایان نرسیده، بلکه بیش‌ازپیش موردتوجه قرارگرفته است. از میان پژوهش‌های هنری با رویکرد بینامتنیت تنها دو مورد مستقیماً به نقاشی مرتبط‌اند؛ مقالهٔ «تحلیل بینامتنی متن و نگاره‌های نسخهٔ خطی ۹۹۶ه.ق دیوان جیبی اکبر شاه» نوشتهٔ مایلی برجلویی و علیمحمدی اردکانی (۱۳۹۸) نشان می‌دهد در تصاویر دیوان مذکور تأثیر نقاشی ایرانی، شمال اروپا و نقاشی هندی قابل‌مشاهده است. پنجه‌باشی (۱۳۹۵) در مقالهٔ «مطالعهٔ تطبیقی دو نقاشی از زنان در دورهٔ قاجار با رویکرد بینامتنیت» بیان داشته است نشانه‌های مشابه به‌کاررفته در دو اثر با موضوع یکسان براساس جای‌گیری در کنار سایر نشانه‌های تصویری، معانی متفاوتی ایجاد می‌کنند. پژوهش‌های مرتبط با دورهٔ زند بیشتر به مسائل سیاسی و چگونگی به حکومت رسیدن این خاندان و نحوه حکومت کردن آن‌ها اشاره‌کرده و در مورد مسائل اجتماعی اغلب به ذکر خصوصیات رفتاری حاکم وقت و برخورد او با مردم پرداخته‌اند. در پیوند با مسئلهٔ زن نکات پراکنده و جسته‌گریخته‌ای در میان منابع دیده می‌شود، به‌نحوی‌که به‌ندرت و با سختی می‌توان ذکر قابل‌توجهی از زنان پیدا کرد. بابایی راد و حاتم‌پور (۱۳۹۰) در مقالهٔ «زن و تحولات سیاسی از سدهٔ ۷ تا پایان دورهٔ پهلوی» ضمن اشاره‌ای بسیار گذرا یادآور شده‌اند که زنان در دورهٔ زند هیچ‌گونه مشارکتی در امور سیاسی نداشته و با محدودیت‌های زیادی روبه‌رو بوده‌اند. کتاب «تاریخ

هیچکس» نوشتهٔ حجازی (۱۳۸۵) به بررسی جایگاه زن ایرانی در عصر افشاریه و زند می‌پردازد. حجازی در این گفتار به جمع‌آوری نقل‌قول‌هایی از کتب گوناگون تاریخی مرتبط با زنان در دوره‌های صفوی، افشار و زند پرداخته که در میان آن‌ها دریافت مسئلهٔ مختص به زنان دورهٔ زند کمی با دشواری و پراکندگی همراه است. فرخزاد (۱۳۸۱) در کتاب «کارنمای زنان کارای ایران (از دیروز تا امروز)» به ذکر افتخارات و بزرگی زنان ایرانی از دوران پیش از اسلام تا دورهٔ معاصر پرداخته است که در میان آن‌ها تعدادی مرتبط با سده‌های دوازدهم و سیزدهم هجری قمری و بعضاً با ذکر نام دورهٔ زند است. کتاب «پشت‌پرده‌های حرمسرا» نوشتهٔ آزاد (۱۳۵۸) شرح اوضاع زنان از دورهٔ پیشدادیان تا پایان کار قاجاریان است. نویسنده فصل کوتاهی به دورهٔ زند اختصاص داده و در این چند برگ مختصراً و براساس منابع تاریخی به تمایل خان زند نسبت به زنان اشاره‌کرده است. در سفرنامهٔ «مشاهدات سفر از بنگال به ایران» اثر ویلیام فرانکلین (۱۳۵۸) بخش مختصری به زنان شیرازی عصر زند اختصاص‌یافته که باوجود کوتاه بودن سخن، به‌واسطهٔ برخورد مستقیم نویسنده با زنان در اجتماع آن عصر اهمیت ویژه‌ای دارد. رجبی (۱۳۵۲) در کتاب «کریم‌خان زند و زمان او» در بخش‌هایی به رفتار حاکم وقت نسبت به همسر خود و سایر زنان اشاره‌کرده و ذکر تأسیس محلهٔ خرابات توسط کریم‌خان را به میان می‌آورد. رستم‌الحکما (۱۳۵۲) در «رستم‌التواریخ» به شرح زندگی و اقدامات شاهان از شاه سلطان حسین صفوی تا فتحعلی شاه قاجار پرداخته است و در ارتباط با زنان زمان کریم‌خان زند نام چند تن از زنان خراباتی را ذکر کرده و از همراه کردن آن‌ها با سپاه حاکم به هنگام لشکرکشی یاد می‌کند. تاکنون موضوع بینامتنیت در تحلیل آثار تصویری دورهٔ زند موردتوجه قرار نگرفته است و پژوهش حاضر می‌کوشد با انسجام نکات مطرح‌شدهٔ مربوط به زنان در منابع و همچنین توجه به اجتماع عصر زند، به خوانش بینامتنی نقاشی «شیخ صنعان و دختر ترسا» در تکیهٔ هفت‌تنان شیراز بپردازد و تصویری مشخص از وجود زن در اجتماع عصر زند ارائه دهد.

روش پژوهش

تحقیق حاضر در واکاوی اطلاعات موجود از روش توصیفی ـ تحلیلی و تاریخی بهره برده و در تحلیل برخی تصاویر شیوهٔ تطبیقی را مورد اتخاذ قرار داده است. روش گردآوری داده‌ها کتابخانه‌ای و میدانی بوده و از حیث هدف بنیادی است. تحقیق از منظر ماهیت زیرشاخهٔ تحقیقات کیفی قرار می‌گیرد و نمونهٔ آماری آن شامل تابلوی نقاشی «شیخ صنعان و دختر ترسا» در تکیهٔ هفت‌تنان شیراز است که انتخابی بوده و حجم نمونه برابر با کل جامعهٔ آماری است.

مبانی نظری

واژهٔ «بینامتنیت[۲]» نخستین بار در مقالهٔ «کلمه، گفتگو، رمان[۳]» اثر ژولیا کریستوا[۴] در سال ۱۹۶۶ به‌کاربرده شد (نامور مطلق، ۱۳۹۴: ۱۰۳). این اصطلاح «نحوهٔ تأثیر متن‌ها در شکل‌گیری یکدیگر یا درک و دریافت آن‌ها» را موردتوجه قرار می‌دهد (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۱۰) و عبارت است از «کاربرد آگاهانه متنی در متن دیگر» (احمدی، ۱۳۹۱: ۳۲۰). این نظریه مدعی است که هر متنی براساس متن‌های گذشته شکل می‌گیرد و هیچ متنی نمی‌تواند مستقلاً و بدون وابستگی به متن‌های دیگر ایجاد شود (هوشیار و مبینی، ۱۴۰۲: ۱۴۰). خود نظریهٔ بینامتنیت بر پایهٔ نظریات و تلاش‌های پیش از خود شکل‌گرفته است؛ مطالعات و تعریف‌هایی که با عنوان تلاش‌های «پیشابینامتنی» شناخته می‌شوند (نامور مطلق، ۱۳۹۴: ۱۰۳). از مهم‌ترین چهره‌های پیشابینامتنیت فیلسوف روسی «میخائیل میخائیلویچ باختین[۵]» است. به اعتقاد او تاریخ و جامعه به‌نوبهٔ خود «متن» به‌حساب می‌آیند (همان: ۶۶)؛ بدین معنا که همان ویژگی‌ای که یک متن دارد، اجتماع و تاریخ نیز از آن برخوردار است. اگر یک متن قابل کنکاش و مطالعه، قابل قیاس و تطبیق باشد و بتوان از درون آن به کشف اندیشه‌ای نائل آمد، در دل تاریخ و اجتماع نیز می‌توان به چنین جست‌وجو و کنکاشی پرداخت؛ درنتیجه از یک اجتماع مانند یک متن می‌توان آموخت، به اکتشاف پرداخت، آن را تطبیق داد و قیاس کرد. جملهٔ «هر متنی همچون معرقی از نقل‌قول‌ها ساخته می‌شود» (Kristeva, 1980/1981، نقل در: ویکلی،

۱۳۸۱: ۵) اهمیت نقدهای متن‌محور در مقابل نقدهای فرامتن‌محور را نشان می‌دهد که از دیگر نظریات مهم باختین است (نامور مطلق، ۱۳۹۴: ۶۲). نقد متن‌محور معتقد است مطالعهٔ یک متن به‌تنهایی جهت فهم معنا و مفهوم آن کافی است؛ درحالی‌که نقد فرامتن‌محور به‌عکس عمل کرده و می‌گوید برای کشف معنا و مفهوم یک متن باید به مطالعهٔ فرامتن‌هایی نظیر اجتماع، تاریخ، زبان، اقتصاد و ... در کنار مطالعهٔ متن پرداخت. متن یک نظام مستقل و بسته نیست و در خلأ ایجاد و ادراک نمی‌شود، بلکه هر متنی خواه‌ناخواه با سایر متن‌ها نوشته و خوانده می‌شود (آقاحسینی و معینی‌فرد، ۱۳۸۹: ۱۹)؛ بنابراین معنای هر نوشتار یا گفتار با اشاره به دیگر نوشتارها و گفتارها قابل‌دسترسی است. متون گوناگون به فراخور موقعیت تبدیل به متن، فرامتن، پیش‌متن یا پس‌متن می‌شوند؛ بنابراین همهٔ پدیده‌ها در جهان اطراف متن به‌حساب می‌آیند. بنابر آرای کریستوا، آفرینش متن توسط مؤلف به‌صورت بکر و اصیل اتفاق نمی‌افتد، بلکه متن‌ها با استفاده از متن‌های پیشین شکل می‌گیرند (آلن، ۱۳۸۹: ۲۲)؛ بدین ترتیب هیچ پدیده و متنی هرگز از هیچ به وجود نمی‌آید و همواره چیزی پیش از آن وجود داشته که متن حاضر براساس آن ساخته شود؛ به همین علت بیان می‌شود: «هیچ آغازی وجود ندارد؛ همواره تداوم است یا تکرار، همیشه دگرگونی است یا تقلید» (نامور مطلق، ۱۳۹۴: ۲۴)؛ بنابراین نمی‌توان متن پیشین را در معناسازی متن حاضر نادیده گرفت.

شکل‌گیری حکومت زند پس از سقوط خاندان افشار در سال ۱۱۶۳ ه‌ق/ ۱۷۵۱ م

پس از فروپاشی حکومت صفوی، ایران شاهد حکمرانی خاندان افشار به سرکردگی نادرشاه بود. با زوال این خاندان، کریم‌خان زند (۱۱۱۹-۱۱۹۳ ه‌ق) پس از درگیری‌های فراوان با رقبای داخلی و سران افغان موفق به دردست‌گیری حکومت ایران در سدهٔ دوازدهم هجری قمری شد. کریم‌خان به نیابت از سومین پادشاه اسمی صفوی، شاه اسماعیل سوم[۶]، حکومت می‌کرد و هیچ زمانی خود را پادشاه ننامید و همواره با القابی مانند «وکیل‌الدوله» یا «وکیل‌الرعایا» شناخته می‌شد، اما عملاً پادشاه کشور بود (وارینگ، ۱۴۰۰: ۵۵؛ شعبانی، ۱۳۷۸: ۱۵۵). پایتخت وکیل‌الرعایا شهر شیراز بود و تلاش می‌کرد این شهر را اصفهان دوم کرده و به پایهٔ اصفهان در عصر شاه‌عباس اول برساند (اسکارچیا، ۱۳۹۰: ۳۹). نتیجهٔ اقدامات او ساخت ارگ حکومتی، بازار وکیل، حمام و آب‌انبار، عمارت دیوانخانه، تکیهٔ هفت‌تنان و بسیاری بناهای دیگر بود. کریم‌خان زند «یکی از دادگرترین شهریاران ایران» بود (نیبور، ۱۳۹۰: ۴۳) و گفته می‌شود «شایستگی لقب پدر ملت را هم داشت» (دیولافوا، ۱۳۷۷: ۴۸۹). پس از مرگ وکیل برادران و پسران او به جان یکدیگر افتاده و حاکمیت این سلسله را تا اوایل سدهٔ سیزدهم هجری قمری و اوایل حاکمیت دودمان قاجار بر ایران ادامه دادند.

تکیهٔ هفت‌تنان شیراز متعلق به دورهٔ زند (۱۱۶۳-۱۲۰۹ ه‌ق/۱۷۵۱-۱۷۹۴ م)

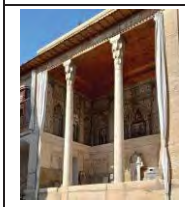
تکیهٔ هفت‌تنان (موزه سنگ هفت‌تنان) بنایی دوطبقه است که به دستور کریم‌خان زند در شیراز با الهام از معماری دیوانخانه ساخته شد (فرانکلین، ۱۳۵۸: ۳۰؛ رجبی، ۱۳۵۲: ۱۶۱). شاه‌نشین طبقهٔ اول بر دو ستون سنگی یکپارچه استوار شده و دیوارهای آن شامل ۹ قاب محرابی‌شکل است؛ پنج قاب با نقاشی‌های پیکرنما (رنگ و روغن روی گچ) و چهار قاب با تزیینات گل و پرنده (سامی، ۱۳۳۷: ۷۵). موضوعات نقاشی‌ها عبارت‌اند از: «درویش جوان»، «ذبح اسماعیل(ع)»، «شیخ صنعان و دختر ترسا»، «موسی(ع)» و «درویش پیر» (جدول ۱). گرایشی از روایتگری در این نقاشی‌ها دیده می‌شود که در هنر رسمی دوران گذشته سابقه ندارد (اسکارچیا، ۱۳۹۰: ۴۰). نقاشی‌های مذکور فاقد امضا بوده و نقاش آن مجهول است.

منشأ خلق آثار تصویری در تکیهٔ هفت‌تنان شیراز

نقاشی‌های پیکرنما در تکیهٔ هفت‌تنان شیراز به‌وضوح از آثار ادبی، عرفانی و مذهبی ایرانی ـ اسلامی تأثیر پذیرفته‌اند. سه تابلوی قرارگرفته بر دیوار شمالی شاه‌نشین برگرفته از حکایت‌های ذبح اسماعیل(ع)، شیخ صنعان و دختر ترسا و موسی(ع) درحال چوپانی هستند. وجه مشترک این سه اثر داشتن بار عرفانی و دینی آن‌هاست.

جدول ۱. تصاویر پیکرنمای تکیهٔ هفت‌تنان شیراز (۱۱۶۳-۱۲۰۹ق) (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۳).

Table 1. Figural depictions of the Haftanan of Shiraz (1163–1209 AH) (Source: The authors, 2024).

تصویر ۱. درویش جوان با سبیل		تصویر ۳. شیخ صنعان و دختر ترسا		تصویر ۵. درویش پیر با تبرزین	
تصویر ۲. ذبح اسماعیل(ع)		تصویر ۴. موسی(ع)		تصویر ۶. نمای کلی تالار	

ارتباط نقاشی‌ها با فضایی که در آن قرار گرفته‌اند، یعنی تکیهٔ هفت‌تنان که مدفن هفت مرد از عارفان و صوفیان بوده است، نشان می‌دهد انتخاب این مضامین تصادفی نبوده و دو تابلوی دیگر که نمایش‌دهندهٔ درویشی جوان و پیر است بر ارتباط مضمون نقاشی‌ها با مکان قرارگیری آن صحّه می‌گذارد. به نظر می‌رسد کاربرد چنین مضمونی نشان‌دهندهٔ حضور تصوف در اجتماع دورهٔ زند و اهمیت دادن شخص حاکم به این جریان مذهبی باشد (کاکاوند، ۱۳۸۷: ۳۵)؛ چراکه تا پیش از ساخته شدن این بنا مدفن هفت‌تنان[۷] به صورتی ناشناس و فاقد سنگ قبر بوده و قرار دادن سنگ قبر بر مزار ایشان و همچنین ساختن بقعه‌ای درخور شأن، از اقدامات کریم‌خان بوده است (حسینی فسائی، ۱۳۷۸: ۱۱۹۹ و ۱۲۰۰). براساس گفتهٔ شعبانی، کریم‌خان زند «مردی متدین و مقیّد به آداب و مراسم مذهبی بود و حتی به تقلید از پادشاهان صفوی در ایام محرم به برگزاری مراسم عزاداری می‌پرداخت» (شعبانی، ۱۳۷۸: ۱۵۶). ویلیام فرانکلین ازجمله سیاحانی است که در دورهٔ زند به ایران سفر کرده و به متعصب نبودن کریم‌خان در امور مذهبی اشاره می‌کند (فرانکلین، ۱۳۵۸: ۸۹). سر جان ملکم انگلیسی در اواخر دورهٔ زند به ایران آمده و برخلاف فرانکلین که معتقد است «اعتقاد و ایمان کریم‌خان سطحی بود» (رجبی، ۱۳۵۲: ۱۳۶)، می‌نویسد که کریم‌خان فرایض دینی را کاملاً به‌جا می‌آورده است (ملکم، ۱۳۸۰: ۵۳۹)؛ اما در میان نقل‌قول‌ها، یکی از وقایع‌نگاران پارسای ایرانی ذکر کرده است: «کریم‌خان در تمام دوران زندگی‌اش هرگز نماز نمی‌خواند»(Qazvini, 143a نقل در: پری، ۱۳۶۸: ۳۱۳). نکات مذکور در ارتباط با متدین بودن کریم‌خان و انتخاب مضمون عارفانه جهت ساخت یک بنا و تزئینات آن مزید بر علت می‌گردد که فرضیهٔ احترام به صوفیان در عهد زند به واقعیت نزدیک باشد، اما با استناد به گفتهٔ فرانکلین مبنی بر سطحی بودن ایمان کریم‌خان می‌توان کاربرد مضمون دینی ـ مذهبی و ایجاد فضای عارفانه ـ صوفیانه در تکیهٔ هفت‌تنان را تلاش حاکم وقت جهت مشروعیت‌بخشی به حکومت خویش تفسیر کرد. بر این اساس ساختن بقعه‌ای شکوهمند از سمت وکیل برای چند مرد صوفی سیاستی بوده جهت تحکیم تصور در اذهان عمومی که او نیز همانند شاهان صفوی که مقام الهی داشتند به عقاید و مذهب آنان پایبند است و در مرحلهٔ دوم انتخاب موضوعاتی مانند ابراهیم(ع) و موسی(ع) برای تصویرگری در این مکان تأکیدی است بر اعتقاد خان زند به پیامبران اولوالعزم و حضرت محمد(ص) که از نسل حضرت موسی(ع) است و گزینش تصویر صوفیان در کنار شمایل پیامبران پافشاری است بر شیعه بودن او؛ چراکه صوفیان شیعه‌مذهب تأثیر چشم‌گیری در پیشبرد اهداف شاه اسماعیل اول در راستای ترویج مذهب تشیع داشتند.

نقاشی شیخ صنعان و دختر ترسا واقع در تکیهٔ هفت‌تنان شیراز

نقاشی شیخ صنعان و دختر ترسا در تکیهٔ هفت‌تنان شیراز برگرفته از داستانی عاشقانه ـ عارفانه با همین

نام متعلق به عطار نیشابوری (۵۴۰-۶۱۸ ه‍ق) در سدهٔ ششم هجری قمری است که به روایت عشق شیخی سالخورده و عارف به دختری جوان و مسیحی می‌پردازد. نقاشی موردبررسی، ابیات ۴۸ تا ۱۱۶ مثنوی مذکور را به تصویر کشیده است (پنجه‌باشی و تکرار، ۱۴۰۳: ۱۳۵). در تصویر موردنظر تعدادی پیکره ازجمله شیخ صنعان و مریدان او، دختر ترسا، ندیمه‌ای پیر و یک خدمتکار مرد دیده می‌شود (جدول ۲). صرف‌نظر از ندیمهٔ پیر، که در داستان منظوم عطار سخنی از او به میان نمی‌آید و در نقاشی نیز نقشی محوری ندارد، دختر ترسا تنها زنی است که در این تابلو مصور شده است. سایر مجالس نقاشی نمایانگر شخصیت‌های مردانه‌اند؛ بنابراین دختر ترسا تنها شخصیت زنانه در تکیهٔ هفت‌تنان است. موقعیت قرارگیری دختر ترسا در مرکز شاه‌نشین عمارت هفت‌تنان بر دیوار روبه‌رو در نقطه‌ای وسط تمام پیکره‌های مردانه است و به لحاظ ارتفاع در مکانی بالاتر از سایر پیکره‌ها قرار دارد و به‌اندازهٔ یک پیکره بالاتر از مردان دیده می‌شود (تصویر ۱۳). تصویر زن در این عمارت جزو معدود نقاشی‌هایی است که در دورهٔ زند بر نمای بیرونی بنا مصور شده است. قرارگیری دختر ترسا در مرکز تالار شاه‌نشین به صورتی است که در بدو ورود توجه مخاطب را به خود جلب می‌کند.

علت انتخاب داستان شیخ صنعان و دختر ترسا جهت تصویر در تکیهٔ هفت‌تنان شیراز

وجه اشتراک داستان شیخ صنعان و دختر ترسا با فضای حاکم بر تکیهٔ هفت‌تنان، عارفانه بودن این داستان ادبی است و وجه دیگر داستان عاشقانه بودن آن است. ادبیات فارسی داستان‌هایی با مضمون عارفانه و صوفیانهٔ بسیار دارد که دست‌مایهٔ خلق آثار متعددی در تاریخ تصویری ایران بوده‌اند، مانند داستان حسین بن منصور حلاج؛ همچنین می‌توان داستان‌های عاشقانه‌ای را نظیر بیژن و منیژه، ویس و رامین، خسرو و شیرین و ... نام برد که به‌کرات مورد تصویرسازی قرارگرفته‌اند؛ درنتیجه صرفاً عارفانه یا عاشقانه بودن مضمون داستان علت انتخاب آن برای نقاشی در تکیهٔ هفت‌تنان نبوده است. وجه عارفانه ـ عاشقانه توأمان نیز نمی‌تواند علت اصلی انتخاب مثنوی شیخ صنعان بوده باشد؛ چراکه داستان‌هایی مانند لیلی و مجنون، یوسف و زلیخا، سلامان و ابسال و ... بار عاشقانه ـ عارفانهٔ توأمان دارند، اما مورد انتخاب نقاش نبوده‌اند. ویژگی‌های شاخص داستان شیخ صنعان مضمون عاشقانه ـ عارفانه، وجود شخصیت زن، روایت خاص و پایانی غیرمنتظره است. مسئلهٔ «روایت»، داستان مذکور را از سایر آثار ادبی و دینی ـ ادبی فارسی متمایز می‌کند. بدین ترتیب علت برگزیدن داستان شیخ صنعان و دختر ترسا علاوه بر حضور زن و بار عاشقانه ـ عارفانه، روایت داستانی آن است.

جدول ۲. جزئیات شخصیت‌های تابلوی شیخ صنعان و دختر ترسا در تکیهٔ هفت‌تنان شیراز (۱۱۶۳-۱۲۰۹ه‍ق) (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۳).

Table 2. Details of the Figures in the Painting of Sheikh Sanan and the Christian gi

تصویر ۷. دختر ترسا ایستاده در مرکز تالار تکیه با نگاهی خیره به روبه‌رو		تصویر ۸. ندیمهٔ پیر ایستاده در سمت راست به حالت نیم‌رخ و انگشت بر دهان		تصویر ۹. خدمتکار مرد ایستاده در سمت چپ تصویر در حالت سه‌رخ و نگاه به‌سمت دختر ترسا	
تصویر ۱۰. شیخ صنعان زانو زده بر زمین با نگاهی به‌سمت بالا و دستان برافراشته		تصویر ۱۱. مریدان شیخ صنعان با حالت درماندگی و در حیرت		تصویر ۱۲. نمای کلی نقاشی شیخ صنعان و دختر ترسا در تکیهٔ هفت‌تنان شیراز	

تصویر ۱۳. قرارگیری دختر ترسا بر بالای پیکر تمام مردان، تکیهٔ هفت‌تنان، شیراز (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۳).

Figure 13. Placement of the Christian girl above the figures of all men, Haftanan, Shiraz (Source: The authors, 2024).

زن در تمام طول تاریخ در اشکال گوناگون هنری بروز یافته و تحت‌تأثیر مسائل اجتماعی و سیاسی جامعه قرار داشته است (اسدی و بلخاری قهی، ۱۴۰۳: ۷). بر این اساس مطالعهٔ متن اجتماعی که هنرمند در آن به خلق اثر هنری پرداخته است رهنمون دستیابی به تصویر زن در همان دوره خواهد بود.

جامعه‌شناسی حضور زن در دورهٔ زند (۱۱۶۳-۱۲۰۹ ه‍ق/ ۱۷۵۱- ۱۷۹۴م)

کریم‌خان زند با تأسیس محلهٔ خرابات در شیراز، ضمن تفکیک زنان روسپی از سایرین، هم به حفظ حریم زنان نجیب جامعه پرداخت و هم با ایجاد مسکنی مشخص برای این گروه، احترامی نسبی به آنان نشان داد. جان پری این اقدام را «کار مطلوب اجتماعی» توصیف کرده است (پری، ۱۳۶۸: ۳۹۸). این محله به‌عنوان ابزاری برای کنترل «نیروهای سرکش ایلیاتی» و جلوگیری از تعرض به ناموس مردم طراحی شد (همان). حاکم زند در تعاملات اجتماعی نیز رفتار محترمانه با زنان را رعایت می‌کرد؛ از همراه‌سازی زنان روسپی در لشکرکشی‌ها برای جلوگیری از آزار زنان مناطق تحت حمله (آصف، ۱۳۴۸: ۳۲۹-۳۳۱) تا همراه داشتن خانواده‌های نظامیان در جنگ‌ها (رجبی، ۱۳۵۲: ۸۱ و ۲۷۵). او حساسیت ویژه‌ای نسبت به حفظ ناموس نشان می‌داد، چنان‌که در مواردی مانند تنبیه شدید پسر خواهرش به دلیل رابطه با همسر دربان قصر (آصف، ۱۳۴۸: ۴۱۶-۴۱۹) یا اعدام یوزباشی به خاطر نگاه ناپسند به همسر مهمان (نوائی، ۱۳۴۴: ۲۵۵-۲۵۶) سخت‌گیری می‌کرد. در دورهٔ زند مجازات اعدام برای زنان اعمال نمی‌شد (رجبی، ۱۳۵۲: ۲۵۰). در دورهٔ زند تنها یک مورد فروش زن ثبت شده است که با بازگرداندن وی به همسرش و مجازات متخلف پایان یافت (غفاری کاشانی، ۱۳۶۹: ۳۱۴-۳۱۵). این رویکردها نشانگر سیاست دوگانهٔ حاکم در تنظیم روابط اجتماعی و برخورد با زنان در اجتماع بیرونی، با ترکیبی از سخت‌گیری و مدارا بود.

در اجتماع درونی، کریم‌خان زند رویکردی متفاوت به زنان داشت؛ او با داشتن چندین همسر و نزدیک به صدوبیست زن در حرم‌سرا (پری، ۱۳۶۸: ۴۰۳)، به کام‌جویی از زنان علاقه‌مند بود؛ چنان‌که طبق گفته نوائی «مرد ایلی هرگز از زندگانی بدون زن لذت نمی‌برد» (نوائی، ۱۳۴۴: ۲۵۱ و ۲۵۶) و حتی در ماجرایی خواهر احمد پاشای بغدادی را به‌عنوان خون‌بها طلب کرد (آصف، ۱۳۴۸: ۴۰۰). منابعی مانند مجمل‌التواریخ بر تعدد فرزندان وی از زنان مختلف تأکید دارند (گلستانه، ۲۵۳۶: ۴۵۹). او در اواخر عمر به رامشگری به نام «شاخه نبات» دل بست (دُنبُلی، ۱۳۵۰: ۴۹، ۵۶-۵۸) و پس از مرگ زن، دل‌باختهٔ دختر دیگری شد که بی‌توجهی دختر به خان زند، به حکایت شیخ صنعان و دختر ترسا تشبیه شده است (آزاد، ۱۳۵۷: ۳۱۲-۳۱۳). شواهد تصویری مانند نقاشی‌های زنان برهنه در عمارت کلاه‌فرنگی و دیوانخانهٔ شیراز (نیبور، ۱۳۹۰: ۴۵)، تناقض رفتار خصوصی و عمومی شخص حاکم را نسبت به زنان نشان می‌دهد. نوائی با اشاره به تفکیک «احتیاج طبیعی» از «نظم اجتماع» توسط کریم‌خان، تعصب او به حفظ اصالت خانواده و مجازات بی‌رحمانهٔ متخلفان ـ حتی نزدیکان ـ را ناشی از آگاهی به خطر فروپاشی اجتماعی و ناپایداری یک اجتماع بی‌بندوبار می‌داند (نوائی، ۱۳۴۴: ۲۵۳). این دوگانگی، سیاستی آگاهانه برای توازن بین امیال شخصی و ثبات اجتماعی از سوی حاکم بود.

جامهٔ زنان بخش جدایی‌ناپذیر از نحوهٔ حضور ایشان در اجتماع است که تأثیر بسزایی در شناسایی وضعیت آن‌ها در جامعه دارد.

چگونگی پوشش زنان در زمان استیلای خاندان زند (۱۱۶۳-۱۲۰۹ه‍ق/ ۱۷۵۱-۱۷۹۴م)

پوشاک زنان دورهٔ زند (۱۱۶۳-۱۲۰۹ق) با تأثیرپذیری از دورهٔ صفوی، شامل اجزایی مانند پیراهن شفاف (نخ یا ابریشم) با یقهٔ گرد چاکدار بود (غیبی، ۱۳۸۵: ۵۲۶-۵۲۸). همچنین شلوارهای پرشده با پنبه برای حجم‌دهی به پاها و تزئینات حاشیه‌دوزی مورداستفادهٔ زنان این دوره بوده است (رجبی، ۱۳۵۲: ۱۸۴). ضخامت پاها ـ به‌عنوان نماد زیبایی یا تشخص اجتماعی ـ با استفاده از شلوارهای گشادتر در زنان ممتاز یا پارچه‌های تابیده در زنان طبقهٔ متوسط تقلید می‌شد (نیبور، ۱۳۹۰: ۱۱۸؛ رجبی: همان‌جا). این سبک پوشش، هم بازتابی از جایگاه اجتماعی زنان و

هم تلاشی برای همسان‌نمایی طبقات متوسط با الگوهای اشرافی بود چنان‌که «باد کردن هرچه بیشتر پاچه‌های شلوار از تشخص فرد پوشنده حکایت می‌کرد» (غیبی، ۱۳۸۵: ۵۲۷). پارچه‌های محرمات (راه‌راه مورب) و زربفت در دوخت شلوارها کاربرد داشت و لبهٔ آن‌ها با رنگ متضاد دوخته می‌شد (غیبی، ۱۳۸۵: ۵۲۸) (تصویر ۱۴).

تصویر ۱۴. بخشی از پارچهٔ شلوار زنانه با طرح محرمات، ابریشم و پنبه، سدهٔ ۱۷-۱۹م، موزهٔ بروکلین، شمارهٔ دسترسی: ۲۳,۲۱ (منبع: URL1).

Figure 14. Detail of women's trousers fabric with a moharramat (striped) pattern, silk and cotton, 17th–19th centuries CE, Brooklyn Museum, accession no. 23.21 (Source: URL1).

تصویر ۱۵. شلوار زنانهٔ دورهٔ زند با طرح محرمات، زیبای لمیده، رنگ و روغن روی بوم، محمدباقر، ۱۱۷۳ه‌ق/ ۱۷۵۹-۶۰م، دورهٔ زند (منبع: URL2).

Figure 15. Women's trousers from the Zand period with a moharamat (striped) pattern; Reclining Beauty, oil on canvas, by Mohammad Baqer, 1173 AH / 1759–60 CE, Zand period (Source: URL2).

پوشش دیگر این دوره که بر روی پیراهن پوشیده می‌شد نیم‌تنه‌ای بود به نام «ارخالق» و زنان با بازوبندهای جواهرنشان به تزئین آن می‌پرداختند (غیبی، ۱۳۸۵: ۵۳۰) (تصویر ۱۶).

تصویر ۱۶. پوشش ارخالق (arxaliq)، دورهٔ زند، از روی کتاب سفارت ایتالیا در تهران، اواخر سدهٔ ۱۸ میلادی (منبع: غیبی، ۱۳۸۵: ۵۳۰).

Figure 16. Arxaliq garment, Zand period, after the book The Italian Embassy in Tehran, late eighteenth century CE (Source: Gheibi, 2006: 530).

«قبا» به عنوان بالاپوشی بلند تا پایین پا، بدون یقه و باز در ناحیه سینه، با دکمه یا کمربند (چرمی/ابریشمی) در کمر بسته می‌شد. زنان ثروتمند از کمربندهای جواهرنشان یا شال ابریشمی استفاده می‌کردند (رجبی، ۱۳۵۲: ۱۸۵).

پوشش سر شامل عرقچینِ تزیین‌شده با سکه و نگین، یا شال نازکی بود که گاه به شکل گل بسته می شد. این شال‌ها روی شانه انداخته یا دور گردن پیچیده می‌شدند (غیبی، ۱۳۸۵: ۵۳۱؛ رجبی، همانجا) (تصویر ۱۷ و ۱۸).

تصویر ۱۷. پوشش سر دورهٔ زند، بهرام گور و آزاده، رنگ و روغن روی بوم، موزهٔ بروکلین، شمارهٔ دسترسی: ۱۹۹۷,۱۰۸,۶ (منبع: URL3).

Figure 17. Headgear of the Zand period, Bahram Gur and Azadeh, oil on canvas, Brooklyn Museum, accession no. 1997.108.6 (Source: URL3).

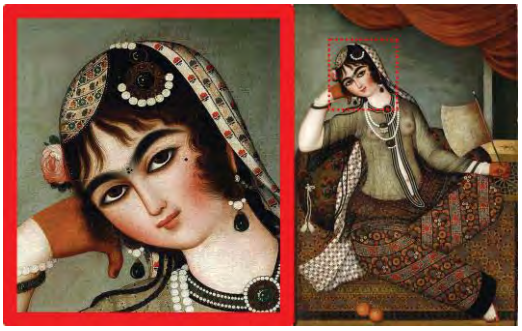
تصویر ۱۸. پوشش سر دورهٔ زند، بانو با گربه، رنگ و روغن روی بوم، ۱۷۵۱-۱۷۹۴ میلادی، دورهٔ زند، موزهٔ هنر اسلامی شانگریلا (منبع URL4).

Figure 18. Headgear of the Zand period, Lady with a Cat, oil on canvas, 1751–1794 CE, Zand period, Shangri La Museum of Islamic Art (Source: URL4).

پوشش زنان دوره زند در خارج از خانه شامل چادر سفید سرتاسری با دستمال و لچک پیچیده‌شده بر سر بود که صورت را با پارچه‌ای سفید و دارای شکاف افقی می‌پوشاند (نیبور، ۱۳۹۰: ۱۱۸؛ غیبی، ۱۳۸۵: ۵۳۴) (تصویر ۱۹). استفاده از مقنعه در طبقات متوسط و پایین ــ هرچند بدون اسناد مکتوب ــ رواج داشت (غیبی، ۱۳۸۵: ۵۳۳). پوشاک این دوره با حفظ سنت‌های ملی، آراسته و پرکار توصیف شده است (رجبی، ۱۳۵۲: ۱۸۸). زنان از جواهراتی مانند گوشواره، گردنبند و مروارید برای تزیین مو، لباس و کلاه استفاده می‌کردند که در اسناد تصویری باقی‌مانده مشهود است (تصویر ۲۰).

تصویر ۱۹. پوشش چادر و چاقچور با روبندهٔ دورهٔ زند، از روی کتاب سفارت ایتالیا در تهران (منبع: غیبی، ۱۳۸۵: ۵۴۴ و ۵۴۵).

Figure 19. Zand-era attire consisting of chador and chaqchur, after the book The Italian Embassy in Tehran (Source: Gheibi, 2006, pp. 544–545).



تصویر ۲۰. جواهرات زنانهٔ دورهٔ زند، زیبای لمیده، رنگ و روغن روی بوم، محمدباقر، ۱۱۷۳ه‌ق/ ۱۷۵۹-۶۰م، دورهٔ زند (منبع: URL5).

Figure 20. Women's jewelry of the Zand period depicted in Reclining Beauty; oil on canvas by Muhammad Baqir, 1173 AH/1759–60 CE (Source: URL5).

زند (URL5).

معیار زیبایی زنان در دوره زند بر چشم‌های درشت سیاه متمرکز بود که با استفاده از سُرمه برای آرایش چشم و ابرو تقویت می‌شد (رجبی، ۱۳۵۲: ۱۸۵). سیاحان در توصیف این استاندارد نوشته‌اند: «چشمان درشت ملایم سیاه [...] زیبایی را به کمال می‌رساند» (وارینگ، ۱۴۰۰: ۸۸) و «ایرانی‌ها چشم‌های درشت سیاه را بیشتر می‌پسندند» (فرانکلین، ۱۳۵۸: ۴۹). زنان برای جذابیت بیشتر، ابروها را به هم می‌پیوستند یا با رنگ‌آمیزی میان ابروها، فریبندگی چشم‌ها را افزایش می‌دادند (وارینگ، ۱۴۰۰: ۸۹).

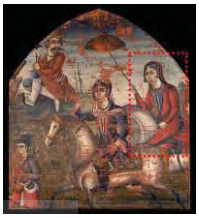
زنان دوره زند موهای خود را می‌بافتند و یا آزادانه پشت سر یا روی شانه‌ها می‌ریختند؛ همچنین موهای جلوی سر و پیشانی قیچی شده و بر روی پیشانی مرتب می‌شده است (رجبی، ۱۳۵۲: ۱۸۵؛ غیبی، ۱۳۸۵: ۵۳۱) (جدول ۸).

بر اساس نقاشی‌های باقی‌مانده از دوره زند، پوشاک زنان اشراف/درباری و زنان مرتبط با دربار از لباس زنان عامه متمایز بوده است. این تفاوت در جداسازی جامه‌های اندورنی و بیرونی زنان نیز مشاهده می‌شود (جدول ۳).

جدول ۳. جزئیات پوشش اندرونی زنان درباری دوره زند بر اساس اسناد تصویری (۱۱۶۳-۱۲۰۹ه‍ق/ ۱۷۵۱-۱۷۹۴م) (نگارندگان، ۱۴۰۳).

اطلاعات موزه شناسی و کتاب‌شناسی تصاویر	کلیت پوشش زنان در فضای درونی	یقه متفاوت لباس‌ها	سرآستین شفاف و گشاد لباس	پوشش پا	پوشش‌های سر
تصویر ۲۱. بخشی از تصویر ۲۰.	پیراهن حریر دامن دار	چاک بلند یقه	سرآستین گشاد	شلوار با طرح محرمات	پوشش سر با شال رها شده پشت سر
تصویر ۲۲. بخشی از تصویر ۱۸.	پیراهن شفاف در زیر پوشش کلیجه	چاک بلند یقه‌ی پیراهن	سرآستین حریر پیراهن زیرین	شلوار با طرح مورب راه راه	پوشش سر بسته شده به شکل گلی
تصویر ۲۴. دوره زند و افشار، رونگاشتی از یک مینیاتور، خمسه نظامی، مجموعه‌ی خصوصی تهران، (Pourjavady, 2010: 106).	پیراهن شفاف زیر پوشش قبای کوتاه	چاک باز یقه پیراهن زیرین	سرآستین گشاد با رنگ روشن	شلوار راه راه	پوشش سر با چال پیچیده بر گردن
تصویر ۲۵. شاخه نبات معشوقه کریم خان، دوره زند، حکاکی کریترنر از یک عکس، منتشر شده در ۱۰ ژانویه ۱۸۰۷ (Waring, 1807: 61).	پیراهن شفاف با بازوبند	یقه با چاک بلند و باز	سرآستین شفاف و گشاد	پوشش پا با شلوار گشاد	پوشش سر با شال مزین به نقش راه راه

جدول ۴. جزئیات پوشش بیرونی زنان درباری دوره زند بر اساس اسناد تصویری (۱۱۶۳-۱۲۰۹ ه‍ق/ ۱۷۵۱-۱۷۹۴ م) (نگارندگان ۱۴۰۳).

اطلاعات موزه شناسی تصاویر	فضای کلی اثر با حضور زنان	یقه گرد پیراهن ها	چاک بلند یقه	کمربند لباس بیرونی زنان	پوشش سر بیرونی
تصویر ۲۶. بهرام گور و آزاده، رنگ و روغن روی بوم، شیراز، نیمه سده ۱۸ میلادی، دوره زند، موزه بروکلین، شماره دسترسی: ۱۹۹۷،۱۰۸،۶ (4 URL).		یقه گرد پیراهن زیرین به دکمه جواهرنشان	یقه پیراهن زیرین پنهان زیر شال	کمربند زرین و جواهرنشان با سگک به شکل گل هشت‌پر	شال دورنگ راه‌راه پیچیده بر گردن/ موهای مزین به جواهرات
تصویر ۲۷. ملاقات شیرین و فرهاد، رنگ و روغن روی بوم، شیراز، نیمه سده ۱۸ میلادی، دوره زند، موزه بروکلین، شماره دسترسی: ۱۹۹۷،۱۰۸،۵ (URL6).		یقه گرد بسته شده با دکمه جواهرنشان/ گردن ندیمه بدون جواهرات	چاک بلند و باز یقه پیراهن زیرین	کمربند زرین و جواهرنشان با سگک به شکل گل پنج پر	شال رنگین و راه‌راه رها شده پشت گردن/موها فاقد جواهرات
تکرار تصویر ۲۷.		یقه گرد با دکمه جواهرنشان/گردن ملکه مزین با رشته مروارید	یقه پیراهن زیرین پنهان زیر شال	کمربند زرین و جواهرنشان با سگک به شکل گل پنج پر	شال سفید و قرمز راه‌راه پیچیده بر گردن/موهای ملکه مزین به جواهرات

بر اساس گزارش سیاحانی مانند فرانکلین و وارینگ، زنان در اجتماع بیرونی دوره زند بدون چادر ظاهر نمی شدند و دیدن آنان بدون پوشش توسط غیرخویشاوندان، گناه محسوب می‌شد (فرانکلین، ۱۳۵۸: ۵۰). بااین‌حال، برخی نقاشی‌ها ــ هرچند با موضوعات تاریخی یا ادبی ــ زنان بی‌چادری را در حال فعالیت در فضای عمومی با پوشش قبایی نشان می دهند. جزئیات پوشاک زنان اشرافی و ندیمه‌هایشان در این اجتماعات در جدول ۴ قابل بررسی است.

فرم هلالی قاب نقاشی‌ها نشانگر طراحی آن‌ها برای نصب در فضاهای داخلی معماری (طاقچه‌های هلالی) است (تصویر ۲۸). این آثار با هدف نمایش عمومی تولید نشده بودند؛ بنابراین زنانی که در نقاشی‌ها بدون چادر نمایش داده شده‌اند، در معرض دید عموم قرار نداشته اند.

تصویر ۲۸. چهارچوب بوم نقاشی منطبق بر فرم طاقچه در فضای معماری داخلی، عمارت کلاه‌فرنگی باغ نظر شیراز، دوره زند (نگارندگان).

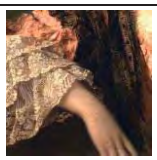
Figure 28. A canvas frame matching the form of a niche in the interior architectural space, the Kolah Farangi Mansion in Bagh-e-Nazar, Shiraz, Zand period (painter).

اسناد تصویری محدود از پوشش زنان عامه دوره زند، شباهت کلی فرم لباس آنان را با زنان اشرافی ــ هرچند ساده‌تر و بی‌پیرایه‌تر ــ نشان می‌دهد (جدول ۵). تفاوت اصلی در کیفیت دوخت و جنس پارچه بوده است، چنان‌که گزارش‌های سیاحان عمدتاً به توصیف نمونه‌های فاخر پرداخته‌اند (رجبی، ۱۳۵۲: ۱۸۸).

جدول ۵. جزئیات پوشش بیرونی زنان عامه دوره زند بر اساس اسناد تصویری بازمانده (۱۱۶۳-۱۲۰۹ ه‍ق/ ۱۷۵۱-۱۷۹۴ م) (نگارندگان، ۱۴۰۳).

اطلاعات موزه شناسی و کتاب‌شناسی تصاویر	پوشش کلی زنان عامه در اجتماع	پوشش بالاتنه	فرم یقه زنان	کمربند	پوشش سر
تصویر ۲۹. پیرزن و سلطان سنجر، رنگ و روغن روی بوم، شیراز، نیمه سده ۱۸ میلادی، دوره زند، موزه بروکلین، شماره دسترسی: 1997,108,4 (URL 7).	سلطان سنجر در حال عبور از کنار خانه پیرزن	قبای ساده و تک رنگ	یقه بسته و ساده در پیراهن زیرین و یقه باز قبا تا قسمت کمرگاه	کمربند ساده و همرنگ با قبا/ فاقد تزئینات	پوشش سر با شال تک رنگ و ساده پیچیده دور گردن به همراه پوشش کامل موهای جلوی سر/ موها فاقد جواهرات
تصویر ۳۰. پیرزن و ملکشاه، آبرنگ، مکتب اصفهان، اواخر سده ۱۸ میلادی، دوره زند (Loukonine and Ivanov, 1996: 247).	پیرزن بر سر راه ملکشاه	قبای تک رنگ و ساده تا پایین زانو	یقه کاملا بسته در پیراهن زیرین و یقه باز قبا تا قسمت کمرگاه/یقه قبا دارای تزئینات جزئی	کمربند نازک با رنگ متفاوت و تزئینات جزئی به شکل آویز سکه‌ای	پوشش سر با شال تک‌رنگ و ساده رها شده پشت گردن به همراه پوشش کامل موهای جلوی سر/ موها فاقد جواهرات

جدول ۶. تطابق جزئیات لباس زن در نقاشی شیخ صنعان و دختر ترسا در تکیه هفت‌تنان شیراز با نمونه‌های اروپایی سده ۱۸ میلادی (نگارندگان، ۱۴۰۳).

اطلاعات موزه شناسی و کتاب‌شناسی تصاویر	طراحی کلی لباس به سبک اروپای سده هجدهم میلادی	قسمت جلوی لباس، روی سینه و شکم	سرآستین لباس به‌صورت گشاد با رنگ روشن
تصویر ۳۱. شیخ صنعان و دختر ترسا، رنگ و روغن روی گچ، دوره زند، متعلق به موزه سنگ هفت‌تنان شیراز (سیف، ۱۳۷۹: ۱۴۴).			
تصویر ۳۲. پرتره آنه گارث ترنر، رنگ و روغن روی بوم، آلن رامسِی دوم، ۱۷۶۲ میلادی، کتابخانه و موزه هنر هانتینگتن، دسترسی: ۵۸,۲۰ (URL 8).			
تصویر ۳۳. لباس بریتانیایی، ابریشم و فلز، ۱۷۰۸ میلادی، موزه متروپولیتن، شماره دسترسی: 1991.6.1a,b (URL 9).			
تصویر ۳۴. لباس به سبک فرانسوی، ابریشم، رنگ دانه و کتان، ۱۷۴۰ میلادی، موزه متروپولیتن، شماره دسترسی: 1995.235a,b (URL 10).			

تصویر دختر ترسا در نقاشی هفت‌تنان، با پوششی کاملاً متفاوت از الگوهای رایج زند، به سبک اروپایی سده ۱۸م طراحی شده است. یقه کارشده مستطیلی (نمایانگر گردن و ترقوه) و طرح ذوزنقه‌ای بخش سینه-شکم، همسو با مُد اروپاست. سرآستین‌های گشاد و بلند با پارچه‌های روشن ابریشمی/حریر ــ مشابه نمونه‌های اروپایی ــ در این نقاشی برجسته است (جدول ۶). این پوشش فاقد شباهت به پوشش رایج زنان زند در فضاهای عمومی یا خصوصی دوره خود بوده و گسستی آشکار از سنت‌های بصری هم‌عصرش ایجاد می‌کند.

نقاشی دختر ترسا در تکیه هفت‌تنان شباهت انکار ناپذیری به نقاشی ایتالیایی مربوط به دوره باروک از اواخر سده شانزدهم میلادی دارد که اثر «فده گالیزیا» است و شخصیت جودیث با سر بریده هالوفرنس، به همراه ندیمه او را نشان می‌دهد (تصویر ۳۵).

تصویر ۳۵. جودیث با سر هالوفرنس، رنگ و روغن روی بوم، فده گالیزیا، ۱۵۹۶ میلادی، موزه رینگلینگ، شماره دسترسی: SN684 (URL11).

تصویر ۳۵. جودیث با سر هالوفرنس، رنگ و روغن روی بوم، فده گالیزیا، ۱۵۹۶ میلادی، موزه رینگلینگ، شماره دسترسی: SN684 (URL11).

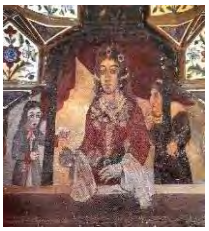
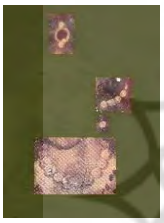
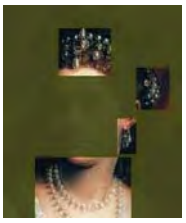
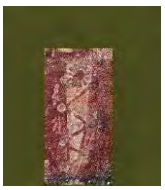
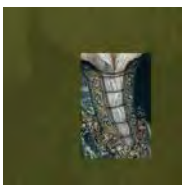
نقاشی «دختر ترسا و ندیمه» در تکیه هفت‌تنان شیراز، با ترکیب‌بندی و جزئیاتی چون پرده سرخ پس‌زمینه، چهره‌های سه‌رخ، جواهرات گوش و گردن، تزئینات زیگزاگی لباس و قرارگیری ندیمه مسن با پوشش سر و حالت دست خاص در پشت شخصیت زن اصلی، شباهت بارزی به نقاشی ایتالیایی دارد (جدول ۷). این مشابهت‌ها نشان می‌دهد نقاش ایرانی احتمالاً با آثار اروپایی (مستقیم یا از طریق کپی/گراورها) آشنایی داشته، اگرچه تاکنون نمونه‌ای از این منابع توسط محققان شناسایی نشده است.

تنها شباهت نقاشی دختر ترسا با دیگر نمونه‌های دوره زند مربوط به نحوه آرایش موها، سروصورت این زن است. آرایش موها در تصویر دختر ترسا با توصیفات سیاحان و متون تاریخی مطابقت دارد. موهای دختر ترسا باز و از پشت رها شده است، موهای جلوی سر قیچی شده، کوتاه و مرتب شده بر روی پیشانی، شبیه به موهای زنان در دیگر نقاشی‌های دوره زند است. برخلاف سایر نقاشی‌ها دختر ترسا پوشش سر ندارد. در صحنه آبتنی کردن شیرین نیز سر او برهنه است؛ اما ندیمه شیرین پوشش سر دارد و فقدان پوشش سر شیرین به علت موضوع نقاشی یعنی حمام کردن اوست (تصویر ۳۶). جواهرات به‌کاررفته در تزئین موهای دختر ترسا متشکل از سنگ‌های قیمتی و دانه‌های مروارید است. زیورآلات گوش و گردن نیز از رشته‌های مروارید تشکیل شده‌اند. درشتی چشم‌ها، خمار آلودگی و تیرگی پلک‌ها که مطابق با متون تاریخی ناشی از استعمال سرمه است در تصویر دختر ترسا دیده می‌شود. کوچکی دهان و حالت غنچه لب‌ها آخرین شباهت چهره دختر ترسا با تصویر دیگر زنان دوره زند است (جدول ۸).

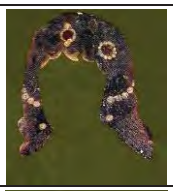
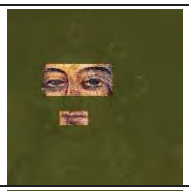
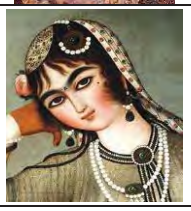
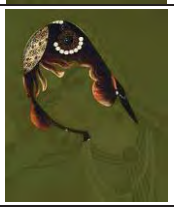
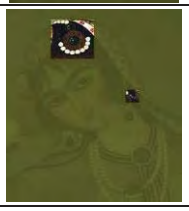
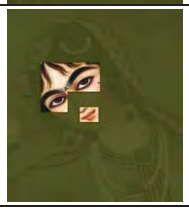
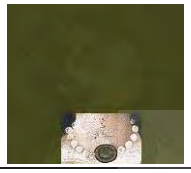
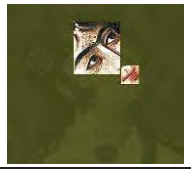
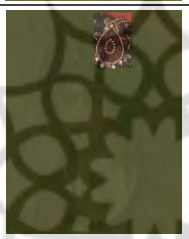
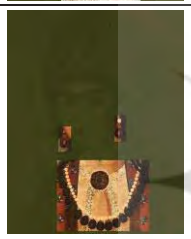
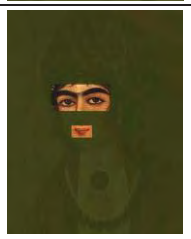
تصویر ۳۶. آبتنی کردن شیرین، رنگ و روغن روی بوم، شیراز، نیمه سده ۱۸ میلادی، دوره زند، موزه بروکلین، شماره دسترسی: ۱۹۹۷،۱۰۸،۷ (URL 12).

تصویر ۳۶. آبتنی کردن شیرین، رنگ و روغن روی بوم، شیراز، نیمه سده ۱۸ میلادی، دوره زند، موزه بروکلین، شماره دسترسی: ۱۹۹۷،۱۰۸،۷ (URL 12).

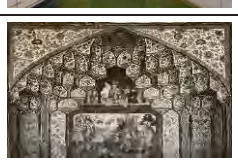
جدول ۷. شباهت نقاشی دختر ترسا در تکیه هفت‌تنان شیراز از دوره زند و نقاشی جودیث با سر بریده هالوفرنس اثر فده گالیزیا مربوط به سده ۱۶ میلادی در ایتالیا (نگارندگان، ۱۴۰۳).

تشابهات دو نقاشی	مجلس نقاشی دختر ترسا در تکیه هفت‌تنان شیراز	نقاشی جودیث با سر بریده هالوفرنس اثر فده گالیزیا	تشابهات دو نقاشی	نقاشی دختر ترسا در تکیه هفت‌تنان شیراز	نقاشی جودیث با سر بریده هالوفرنس اثر فده گالیزیا
قرارگیری شخصیت زن در پلان اول و پیرزن در پلان دوم			چهره هر دو زن در زاویه سه رخ		
شباهت در تکیب بندی، کمپوزیسیون اصلی و هندسه پنهان			شباهت در جواهرات گوش، گردن و موها		
پرده قرمز قرار گرفته پشت سر شخصیت‌های زن جوان و زن پیر			شباهت در سبک اروپایی لباس		
حالت چهره و دست دو پیرزن ندیمه، پوشش سر و مسن بودن آن‌ها			تزئینات جلوی لباس هر دو زن به صورت رشته نخ زیگزاگی		

جدول ۸. تطبیق جزئیات چهره دختر ترسا در تکیه هفت‌تنان شیراز با چهره زنان دوره زند (۱۱۶۳-۱۲۰۹ ه‍ق/ ۱۷۵۱-۱۷۹۴ م) (نگارندگان، ۱۴۰۳).

	چهره زنان دوره زند از اسناد تصویری	شباهت در مدل آرایش موها	شباهت در جواهرات موها	شباهت در جواهرات گوش و گردن	شباهت در حالت خمار و تیره چشم‌ها و لب غنچه
دختر ترسا (از تصویر ۳)					
زیبای لمیده (از تصویر ۲۰)					
شیرین در حال آبتنی (از تصویر ۳۶)					
زن با پوشش سر بسته شده به صورت گلی (از تصویر ۱۸)					

جدول ۹. تصورات موجود میان عامه مردم نسبت به شخص حاکم بر اساس آثار تصویری و معماری دوره زند در شیراز (نگارندگان، ۱۴۰۳).

اطلاعات تصاویر	اثر معماری	ظاهر و تصویر موجود در نمای بیرونی	تصور ایجاد شده نسبت به شخص حاکم	تصویر اثر معماری
تصویر ۳۹. ارگ حکومتی کریم خان، شیراز (نصر، ۱۳۸۷: ۱۵۰).	ارگ حکومتی	ظاهری با عظمت و پر ابهت	پادشاه مقتدر و قدرتمند	
تصویر ۴۰. حجاری عمارت دیوانخانه کریم خانی، شیراز (نگارندگان).	دیوانخانه	نبرد رستم و اشکبوس	پادشاه عادل و دادگر	
تصویر ۴۱. کاشی کاری عمارت کلاه فرنگی باغ نظر، شیراز (نصر، ۱۳۸۷: 188).	عمارت کلاه فرنگی باغ نظر	بر تخت نشستن سلیمان پیامبر	مقام الوهیت و چیرگی پادشاه	
تصویر ۴۲. مسجد وکیل، شیراز (نصر، ۱۳۸۷: ۱۵۸).	مسجد وکیل	ظاهر عمومی یک مسجد جهت انجام فرایض دینی	پادشاه متدین و با ایمان	
تصویر ۴۳. تکرار تصویر ۳.	تکیه هفت‌تنان	تصویر یک زن در مرکز تصاویر مردان و بر بالای آن ها	پادشاه ارج گذار به زنان	

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دوگانگی تصویر زن در معماری دوره زند، نماد قدرت در نمای بیرونی و واقعیت درونگرای اندرونی

از آثار معماری شاخص دوره زند می‌توان به ارگ حکومتی، باغ نظر، مسجد وکیل، دیوانخانه و تکیه هفت‌تنان اشاره کرد. نمای بیرونی هریک از این بناها متناسب با کارکرد خاص آن سامان یافته است. ارگ حکومتی محل سکونت و خانه شخصی حاکم دارای برج و بارو و ظاهری باعظمت و پرهیبت است، عمارت باغ نظر جهت پذیرایی‌ها، برگزاری جشن‌ها و سلام‌های رسمی کاربرد داشته (مجیدی کُرایی، ۱۳۹۰: ۴۳۳) و در نمای بیرونی آن نقوشی از حضرت سلیمان(ع) و بر تخت نشستن او دیده می‌شود که برگرفته از نمونه‌های صفوی است (اسکارچیا، ۱۳۹۰: ۳۹)، مسجد وکیل محلی برای عبادت و انجام فرایض دینی است که از اساس ماهیتی مذهبی دارد، عمارت دیوانخانه محل رسیدگی به شکایات و دعاوی مردم و داوری میان آن‌ها بوده که در حیاط و نمای بیرونی نقش برجسته‌ای از نبرد رستم و اشکبوس دارد که پیروزی رستم بر دشمن را به‌عنوان نماد پیروزی حق و برقراری عدالت نشان می‌دهد (شیروانی، ۱۳۹۹: ۳۰ و ۳۱؛ شیروانی، ۱۴۰۱: ۵۵). تکیه هفت‌تنان باغی عمومی، محلی مذهبی و عرفانی است که در نمای بیرونی آن تصویر زنی بر بالای مردان دیده می‌شود. عامه مردم در مواجهه با ظاهر پر ابهت ارگ حکومتی، پادشاهی مقتدر و قدرتمند را متصور می‌شده‌اند (تصویر ۳۹)، با دیدن بیرون۸ عمارت دیوانخانه پادشاهی عادل و دادگر می‌دیده‌اند (تصویر ۴۰) تصور ایجاد شده از فرمانروا با دیدن صحنه نشستن سلیمان(ع) بر تخت سلطنت روی دیوار عمارت باغ نظر حاکمی با مقام الهی، چیره و فائق است (تصویر ۴۱)، با دیدن مسجد وکیل حاکم را شخصی دین‌دار و مؤمن می‌دیدند (تصویر ۴۲) در نهایت با دیدن تصویر زنی بر فراز مردان در تکیه هفت‌تنان حاکمی را می‌دیده‌اند که برای زن ارج و اهمیت فراوانی قائل است (تصویر ۴۳).

در مقابل چنین تصوری از ظاهر بناهای یاد شده، نقاشی‌های اندرونی عمارت دیوانخانه و عمارت کلاه‌فرنگی باغ نظر در تضاد کامل با نقاشی نمای بیرون کوشک تکیه هفت‌تنان قرار دارند. به نقل از کارستن نیبور «در یکی از اتاق‌هایی که چسبیده به تالار بار بود [...] بیش از ۱۰ تابلوی نقاشی وجود داشت [...] یکی از تابلوها تصویر زنی بود که تقریباً تا کمر برهنه بود و تابلویی دیگر زنی را نشان می‌داد که تقریباً لخت در حال حمام کردن بود» (نیبور، ۱۳۹۰: ۴۴ و۴۵). پیکر زنان درون عمارت کلاه‌فرنگی باغ نظر نیز تقریباً برهنه تصویر شده‌اند درحالی‌که تصویر زن در فضای بیرونی عمارت هفت‌تنان با پوشش کامل و لباسی فاخر حضور دارد. تصویر زن در تکیه هفت‌تنان ایستاده در ارتفاع و بالاتر از مردان و حتی مخاطب اثر نقاشی شده است و پیکر زنان در عمارت باغ نظر بر حاشیه ازاره‌های سنگی با ارتفاع کوتاه و نزدیک به زمین به‌صورت لمیده دیده می‌شوند به شکلی که شخص حاضر در فضای اتاق در موقعیتی مرتفع‌تر از تصویر زنان قرارگرفته و از بالا به آن‌ها می‌نگرد. در مقام مقایسه می‌توان در عمارت باغ نظر نگاهِ از بالا به پایین مرد را نسبت به زن دید و در تکیه هفت‌تنان نگاهی از پایین به بالا. چنین تضادی در تصویرسازی از زن در نمای درونی و بیرونی بنا بازتابی از حضور حقیقی زنان در اجتماع درونی و بیرونی همچنین نوع برخورد شخص حاکم با آنان است.

جدول ۱۰. قیاس تصاویر نقاشی موجود از زنان در فضاهای درونی و بیرونی آثار معماری دوره زند در شیراز (نگارندگان، ۱۴۰۳).

اثر معماری	عمارت دیوانخانه	عمارت کلاه‌فرنگی باغ نظر	عمارت تکیه هفت‌تنان
مکان حضور زن	نقاشی از زن در فضای داخلی کوشک	نقاشی از زن در فضای داخلی اتاق کوشک	نقاشی از زن در فضای بیرونی کوشک
وضعیت پوشش	تصویر زن به صورت برهنه	تصویر زن به صورت برهنه	تصویر زن به صورت پوشیده
نوع لباس	فاقد لباس	با پوشش اندک شبیه به پارچه و بعضاً برهنه	با لباس پوشیده و فاخر به سبک اروپای سده ۱۸ میلادی
موقعیت حضور زن	در حال حمام کردن	دراز کشیده و لمیده	ایستاده در ارتفاع ایوان
حالت چهره زن	با توجه به موقعیت احتمال می‌رود لبخند و حالتی از عیش داشته بوده باشد	با لبخند در عیش و استراحت	مغرور و متکبر با نگاهی خیره
ارتفاع قرارگیری نقاشی	اثر نقاشی از بین رفته است	در حاشیه ازاره سنگی و نزدیک به کف اتاق (در ارتفاعی پایین‌تر از قامت مخاطب)	بالای دیوار و در ارتفاعی بالاتر از تصویر نقاشی مردان (در ارتفاعی بالاتر از قامت مخاطب)
ابعاد پیکر زن	اثر نقاشی از بین رفته است	بسیار کوچک	نسبتاً بزرگ

کشف ارتباط صورت و محتوای نقاشی شیخ صنعان و دختر ترسا در تکیه هفت‌تنان شیراز

در صورت نقاشی، تصویر زن در نمای بیرونی ساختمان دیده می‌شود که مرکز توجه سایر نقاشی‌ها قرارگرفته است. پیکر تنها زن در میان پیکر هفده مرد و بالای همه آنان تصویر شده است. پایین تصویرِ زن پیکر پیرمرد (شیخ صنعان) دیده می‌شود که با خواهش و تضرع به‌سوی زن بر خاک افتاده است؛ حال‌آنکه زن کوچک‌ترین التفاتی به او و مردان همراهش نداشته و حتی به آن‌ها نمی‌نگرد. تصویر زن علاوه برقرار گرفتن در نقطه‌ای بالاتر از تمام پیکره‌ها، بالاتر از مخاطب نیز قرار دارد و باحالت نگاه خود گویی بر مخاطبی که از پایین به او می‌نگرد مسلط است. قائل شدن جایگاهی رفیع برای زن از سمت شخص حاکم، قرار دادن او بر صدر تمامی مردان و تسلط زن بر مرد در اجتماع عمومی عصر زند مفاهیمی است که از فرم اثر دریافت می‌شود؛ اما مسأله مهم‌تر تفسیر محتوای نقاشی است که بدون توجه به متن اجتماع میسر نیست. اجتماع عصر زند هرگز اجتماعی زن سالار نبوده است و نمی‌توان نشانه‌ای از تسلط و حاکمیت زنان بر مردان در این دوره مشاهده کرد. تصاویر موجود از زنان در اندرون بناهای دیوانخانه و عمارت کلاه‌فرنگی باغ نظر بسیار متفاوت و تقریباً متضاد با نقاشی نمای بیرونی عمارت هفت‌تنان است؛ بنابراین نگاه به زن در همه‌جا مانند آنچه از ظاهر نقاشی تکیه هفت‌تنان بر می‌آید نیست. در نگاهی به روایت داستان شیخ صنعان می‌توان دید موقعیت زن نسبت به مرد در ابتدا و انتها کاملاً متضاد یکدیگر است و این موقعیت در پایان روایت وارونه می‌شود. در ابتدای داستان مرد به خاک افتاده و در حال تضرع به سمت زن است، مرد به آیین زن می‌گرود و شروط او را بر جای می‌آورد، برتری موقعیت اجتماعی با زن است و مرد در میان همراهان زن تنهاست، مرد جایگاه عاشق و زن جایگاه معشوق دارد. در پایان روایت همگی موقعیت‌ها جابه‌جا می‌شوند؛ زن به خاک افتاده و به‌سوی مرد تضرع می‌کند، زن به آیین مرد می‌گرود، برتری موقعیت اجتماعی با مرد است و زن در میان همراهان مرد تنهاست، زن در جایگاه عاشق و مرد در جایگاه معشوق قرار دارد، مرد بدون اطلاع قبلی زن را رها کرده و به‌سوی پیروان خود می‌رود، زن به دنبال مرد روان شده و پس از وارد شدن به حلقه مریدان مرد می‌میرد. در مقایسه روایت داستان با ظاهر نقاشی مورد نظر می‌توان گفت صورت و فرم نقاشی در تضاد و تناقض تعمدی با محتوای آن قرار دارد؛ درحالی‌که ظاهر نقاشی جایگاهی بسیار رفیع برای زن در دوره زند به نمایش می‌گذارد، محتوا بر مردسالار بودن این اجتماع و حکومت تأکید می‌ورزد. بنابراین علت اصلی انتخاب داستان شیخ صنعان روایت داستانی خاص در کنار محتوای عارفانه آن است.

جدول ۱۱. قیاس صورت و محتوای نقاشی شیخ صنعان و دختر ترسا در تکیه هفت‌تنان شیراز متعلق به دوره زند (نگارندگان، ۱۴۰۳).

صورت	محتوا
قرارگیری زن در مرکز توجه	رها شدن زن بدون اطلاع قبلی
قرار داشتن زن بر بالای پیکرهای مردانه	بر خاک افتادن زن در انتهای روایت داستان
خواهش و تضرع مرد به زن	خواهش و تضرع زن به مرد
تاکید بر برتری زن نسبت به مرد	تأکید بر گفتمان مردسالار
مورد توجه قرار گرفتن مضمون عاشقانه و عارفانه در داستان	مورد توجه قرار گرفتن روایت در داستان

پوشش دختر ترسا کوچک‌ترین شباهتی به جامه‌های ایرانی ندارد و مطابق با متن داستان شیخ صنعان و دختر ترسا این زن از اساس یک زن ایرانی نبوده و از نژاد اروپایی است؛ بنابراین نمی‌توان اظهار داشت که مخاطب نقاشی شیخ صنعان و دختر ترسا در تکیه هفت‌تنان شیراز به یک زن ایرانی حاضر در اجتماع دوره زند می‌نگرد. بدین ترتیب نمی‌توان خصوصیات و ویژگی‌های دختر ترسا را به زنان موجود در اجتماع دوره زند تعمیم داد. سایر نقاشی‌های بازمانده از دوره زند در فضای داخلی ساختمان نقاشی شده و یا برای نصب در فضای درونی تهیه شده‌اند و یا به هر نحوی از دید عامه مردم دور بوده‌اند. این آثار غالباً نمایاننده زنانی هستند که پوشش ایرانی بر تن داشته اما هیچ‌کدام موقعیتی شبیه به دختر ترسا در تکیه هفت‌تنان ندارند و بیشتر نشان‌دهنده حالت دلبرانگی زنانه‌اند. تنها تصویر نقاشی از زن که در معرض دید عموم مردم دوره زند قرار داشته نقاشی دختر ترسا در

تکیه هفت‌تنان است که در نمای بیرونی ساختمان نقاشی شده و نشان‌دهنده یک زن ایرانی نیست؛ بر این اساس و بر اساس اسناد مکتوب به نظر می‌رسد مرد ایرانی در دوره زند هرگز تمایلی به دیده شدن زن ایرانی در اجتماع عمومی نداشته و زن را تنها در انحصار خود می‌دانسته است. بر اساس تفسیر جدول ۱۰ که نشان‌دهنده بخشی از موقعیت زن در اجتماع درونی با توجه به قرار گرفتن تصاویر زنان برهنه در موقعیتی نزدیک به سطح زمین و پایین‌تر از قامت یک مرد است و تفسیر جدول ۱۱ که نشان می‌دهد محتوای پنهان شده در پس ظاهر زن سالار نقاشی شیخ صنعان و دختر ترسا کاملاً بر مردسالار بودن اجتماع تأکید می‌ورزد می‌توان گفت محتوای به‌دست‌آمده از هر دو نقاشی یکسان است؛ حال‌آنکه دختر ترسا یک زن ایرانی را نشان نمی‌دهد و سایر نقاشی‌ها نشان‌دهنده زنان ایرانی هستند.

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر جهت دستیابی به تصویر زن در دوره زند بر اساس دیدگاه بینامتنیت متون متعددی را مورد مطالعه و بررسی قرار داد ازجمله آثار تصویری و معماری، متون ادبی و دینی، تاریخ، اجتماع و مخاطب. دستیابی به تصویر زن در دوره زند از طریق تحلیل نقاشی شیخ صنعان و دختر ترسا در تکیه هفت‌تنان شیراز صورت گرفت و تفسیر این نقاشی به‌واسطه مطالعه توأمان سایر متون، پیش متن‌ها و فرا متن‌های مرتبط با آن میسر شد. پژوهش حاضر با بررسی اسناد تاریخی، متون مکتوب، و آثار تصویری بازمانده از دوره زند، به تحلیل بافت اجتماعی این عصر و بازسازی الگوهای پوشش زنان از طریق داده‌های بصری پرداخته است. این واکاوی، زمینه را برای پاسخگویی به این پرسش کلیدی فراهم می‌سازد: چرا داستان شیخ صنعان و دختر ترسا به‌عنوان موضوعی برای تصویرگری در تکیه هفت‌تنان شیراز برگزیده شد؟ در نگاه اول، گزینش این روایت را می‌توان متأثر از جنبه‌های عرفانی و درونمایه عاشقانه آن دانست؛ اما واکاوی عمیق‌تر نشان می‌دهد که پایان روایت، به‌عنوان کلیدی‌ترین عامل، نقشی تعیین‌کننده در این انتخاب ایفا کرده است. فرجام داستان که در آن سلطه مردانه علیه تصویر ظاهریِ زن‌محورانه داستان قد علم می‌کند، آشکارا بازتابنده انگاره‌های مردسالارانه حاکم بر جامعه آن دوران است. این تقابل آگاهانه میان ظاهر و باطن روایت، نه تنها تضادی ساختاری را نمایان می‌سازد، بلکه هدفمند بودن این گزینش را به‌منزله ابزاری برای تثبیت گفتمان جنسیتی مسلط دوره زند تأیید می‌کند. در پاسخ به چرایی قرارگیری تنها پیکر زنانه در مرکز توجه شاهنشین تکیه هفت‌تنان در محوریت پیکرهای مردانه می‌توان این امر را به مثابه راهبرد نمادینی برای جلب توجه مخاطب به جایگاه زن در گفتمان حاکم تفسیر کرد. این چیدمان بصری، از سویی با برجسته‌سازی ظاهریِ زن در مرکز ترکیب-بندی، تلاش حکمران را برای نمایش خود به عنوان حامیِ زنان و بازتاب تعاملات رسمیِ مبتنی بر کرامت انسانی در عرصه عمومی بازمی‌نمایاند. با این حال، همزمان این تمهید در بستری از پیش‌متن‌های فرهنگی-سیاسی قرار دارد که هدف نهایی آن نهادینه‌سازی انگاره‌های مردسالارانه در اذهان عمومی از طریق تأکید بر فرجام روایت است. در نتیجه تلاش حاکم وقت برای دیده شدن به‌عنوان شخصی که برای زنان احترام زیادی قائل است و درعین‌حال بر مردسالار بودن حکومت خویش تأکید می‌کند از علل انتخاب داستان شیخ صنعان و دختر ترسا برای تصویرگری در یک مکان عمومی در پایتخت بوده است؛ همچنین علت قرارگیری تصویر زن بر نمای بیرونی ساختمان نیز در راستای اظهار اهمیت نسبت به جنس زن در این دوره است. بر اساس جست‌وجو و کنکاش‌های صورت گرفته در پژوهش، تصویر به‌دست‌آمده از زن دوره زند در نهایت چنین است: جنس زن در مجامع عمومی مورد احترام پادشاه وقت بوده و شخص حاکم نسبت به حفظ امنیت و حراست از آبروی این دسته تلاش می‌کرده است؛ اما در محافل خصوصی زن به‌عنوان عنصری برای کام‌جویی و لذت‌طلبی فرمانروا تلقی می‌شده است. بر اساس نوع پوشش اروپایی دختر ترسا که هیچ شباهتی به پوشش زنان ایرانی در دوره زند ندارد، می‌توان گفت مرد ایرانی در دوره زند هیچ‌گونه تمایلی نسبت به نشان دادن زن ایرانی در اجتماع عمومی نداشته و تنها در اجتماع خصوصی به زن اجازه دیده شدن می‌داده است. موقعیت مغلوب زن

نسبت به مرد بر اساس محتوا و انتهای داستان شیخ صنعان و دختر ترسا نشان می‌دهد علیرغم تمام احترام قائل شده از سوی شخص پادشاه برای زنان در اجتماع عصر زند در نهایت این مرد است که بر زن تسلط داشته و او را رهبری می‌کند.

محصولات و تأثیر آن‌ها بر زندگی انسانی را قضاوت کرد و در جهت بهبود آن گام برداشت. پژوهش حاضر در دو گام کیفی و کمی سعی در یافتن پاسخ به این پرسش داشت که آیا این چارچوب جامع ارزش‌های انسانی برای شناسایی ارزش‌های انسانی مرتبط با محصولات کارآمد و معتبر است یا نه؟ در گام اول با انجام جلسات بحث بین افراد با جنسیت، فرهنگ و سن متفاوت به موضوع نزدیک شد و چگونگی و نحوهٔ تفکر برای یافتن ارتباط بین محصولات و ارزش‌های انسانی را بررسی کرد. در گام دوم با انجام یک پژوهش پیمایشی نشان داد که مدل ارائه‌شده برای بیان دیدگاه شرکت‌کنندگان در مورد ارزش‌های انسانی مؤثر است و نگاه ایشان را در مورد ارزش‌های متنوع مرتبط با جنبه‌های مختلف زندگی گسترش می‌دهد. یافته‌های این پژوهش حاکی از قابلیت به‌کارگیری چارچوب جامع ارزش‌های انسانی در روند طراحی‌های حساس به ارزش است و می‌تواند در راستای تحقق اهداف چنین رویکردهایی مفید واقع شود.

پی‌نوشت

[1] بازتابی از واقعیت و چگونه بودن چیزی.

[2] Intertextuality

[3] Le mot, le dialogue, le roman

[4] Julia Kristeva

[5] Mikhail Mikhailovich Bakhtin

[6] میرزا ابو تراب، پسر میرزا مرتضی صدرالصدور، نوهٔ شاه سلطان‌حسین صفوی از سمت مادر (رجبی، ۱۳۵۲: ۳۸).

[7] تعداد اولیای خدا در زمین ۳۵۶ تن است و این افراد در شش طبقه حضور دارند؛ سیصدتنان، چهل‌تنان، هفت‌تنان، پنج‌تنان، سه‌تنان و یکی (قطب) (نسفی، ۱۳۸۶: ۳۱۷).

[8] اجازه ورود به اندرون برای عموم وجود نداشته است.

منابع

آزاد، حسن. (۱۳۵۷). ***پشت پرده های حرمسرا***. ارومیه: انزلی.

آصف، محمدهاشم. (۱۳۴۸). ***رستم التواریخ***. تصحیح و تحشیه محمد مشیری. طهران: تابان.

آقا حسینی، حسین؛ معینی فرد، زهرا. (۱۳۸۹). بررسی بینامتنی تصویر شکار در غزلیات شمس. ***فنون ادبی***. ۲(۲). ۱۹-۳۴.

اسدی، سمیه؛ بلخاری قهی، حسن. (۱۴۰۳). خوانش آثار عفیفه لعیبی بر اساس نظریات لوسی ایریگاری. **جلوه هنر**. (۱۶)۲. ۱۷-۷.

اسکارچیا، جیان روبرتو. (۱۳۹۰). ***هنر صفوی، زند، قاجار***. ترجمه یعقوب آژند. تهران: مولی.

احمدی، بابک. (۱۳۹۱). ***ساختار و تاویل متن ۱. نشانه شناسی و ساختارگرایی***. چاپ چهاردهم. تهران: مرکز.

بابایی‌راد، بیتا؛ حاتم‌پور، شبنم. (۱۳۸۹). زن و تحولات سیاسی از قرن ۷ تا پایان دوره پهلوی. ***روان‌شناسی فرهنگی زن***. (۲)۶. ۳۷-۵۳.

پری، جان.ر. (۱۳۶۸). ***کریم خان زندتاریخ ایران بین سالهای ۱۷۴۷-۱۷۷۹***. ترجمه علی محمد ساکی. تهران: نشر نو.

پنجه باشی، الهه. (۱۳۹۵). مطالعه تطبیقی دو نقاشی از زنان در دوره قاجار با رویکرد بینامتنیت. ***زن در فرهنگ و هنر***. (۸)۴. ۴۵۳-۴۷۲.

پنجه‌باشی، الهه؛ تکرار، عاطفه. (۱۴۰۳). تحلیل سبک-شناختی مجلس نقاشی شیخ صنعان و دختر ترسا در تالار مسقف تکیه هفت‌تنان شیراز. ***نگارینه هنر اسلامی***. (۱۱)۲۷. ۱۳۸-۱۱۰.

حجازی، بنفشه. (۱۳۸۵). ***تاریخ هیچکس (بررسی جایگاه زن ایرانی در عصر افشاریه و زند)***. تهران: قصیده سرا.

حسینی فسائی، میرزا حسن. (۱۳۷۸). ***فارسنامه ناصری***. جلد اول. تصحیح و تحشیه منصور رستگار فسائی. تهران: امیرکبیر.

حسینی فسائی، میرزا حسن. (۱۳۷۸). ***فارسنامه ناصری***. جلد دوم. تصحیح و تحشیه منصور رستگار فسائی. تهران: امیرکبیر.

دُنبُلی، عبدالرزاق بیگ. (۱۳۵۰). ***تجربه الاحرار و تسلیه الابرار***. جلد دوم. تصحیح و تحشیه حسن قاضی طباطبائی. تبریز: انتشارات موسسه تاریخ و فرهنگ ایران.

دیولافوا، ژن. (۱۳۷۷). ***سفرنامه مادام دیولافوا***. ترجمه و نگارش همایون فره‌وشی. تهران: قصه پرداز.

رجبی، پرویز. (۱۳۵۲). ***کریم خان زند و زمان او***. تهران: امیرکبیر.
سامی، علی. (۱۳۳۷). ***شیراز شهر سعدی و حافظ***. شیراز: موسوی.
سیف، هادی. (۱۳۷۹). ***نقاشی روی گچ***. تهران: سروش.
شعبانی، رضا. (۱۳۷۸). ***تاریخ تحولات سیاسی- اجتماعی ایران در دوره های افشاریه و زند***. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت).
شیروانی، مریم. (۱۴۰۱). خوانش حجاری نبرد رستم و اشکبوس در عمارت دیوانخانه زند شیراز بر اساس نظریه شمایل شناسانه اروین پانوفسکی. ***رهپویه هنر/ هنرهای تجسمی***. (۵)۲. ۴۹-۵۶.
شیروانی، مریم. (۱۳۹۹). تأثیر فرهنگ جامعه و کارکرد اثر در شکلگیری کالبد و تزیینات معماری در بناهای زند با نگاهی بر عمارت دیوانخانه. ***نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی***. (۲۵)۴. ۲۷-۳۴.
غفاری کاشانی، ابوالحسن. (۱۳۶۹). ***گلشن مراد (تاریخ زند)***. تهران: انتشارات زرّین.
غیبی، مهرآسا. (۱۳۸۵). ***هشت هزار سال تاریخ پوشاک اقوام ایرانی***. تهران: هیرمند.
فرانکلین، ویلیام. (۱۳۵۸). ***مشاهدات سفر از بنگال به ایران در سال های ۱۷۸۷-۱۷۸۶ میلادی***. ترجمه محسن جاویدان. تهران: مرکز ایرانی تحقیقات تاریخی.
فرخزاد، پوران. (۱۳۸۱). ***کارنمای زنان کارای ایران (از دیروز تا امروز)***. تهران: نشر قطره.
کاکاوند، سمانه. (۱۳۸۷). ***بررسی و تحلیل زیبایی شناسانهٔ پنج مجلس عمارت هفت‌تنان شیراز***. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، تهران: دانشگاه الزهرا (س).
گلستانه، ابوالحسن بن محمد امین. (۲۵۳۶). ***مجمل- التواریخ***. تهران: موسسه چاپ و انتشارات دانشگاه تهران.
مایلی برجلویی، نیلوفر؛ علیمحمدی اردکانی، جواد. (۱۳۹۸). تحلیل بینامتنی متن و نگاره ای نسخه خطی ۹۹۶ ه.ق دیوان جیبی اکبرشاه. ***نگره***. (۱۵)۵۱. ۵-۲۲.
مجیدی کُرایی، نورمحمد. (۱۳۹۰). ***کارنامه سیاسی و اجتماعی کریم خان زند (وکیل الرعایا)***. تهران: زیتون سبز.
ملکم، جان. (۱۳۸۰). ***تاریخ کامل ایران***. جلد دوم. ترجمه میرزا اسماعیل حیرت. تصحیح قمی نژاد. به کوشش علی اصغر عبداللهی. تهران: افسون.
نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۵). ***بینامتنیت: از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم***. تهران: سخن.
نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۴). ***درآمدی بر بینامتنیت: نظریه ها و کاربرد ها***. ویراست دوم. تهران: سخن.
نصر، طاهره (سُها). (۱۳۸۷). ***جستاری در شهرسازی و معماری زند***. شیراز: انتشارات نوید شیراز.
نوائی، عبدالحسین. (۱۳۴۴). ***کریم خان زند***. تهران: انتشارات کتابخانه ابن سینا.
نیبور، کارستن. (۱۳۹۰). ***سفرنامه کارستن نیبور***. ترجمه پرویز رجبی. تهران: انتشارات ایرانشناسی.
وارینگ، ادوارد اسکات. (۱۴۰۰). ***سفرنامه اسکات وارینگ در ایران***. ترجمه ابوالقاسم سری، تهران: اساطیر.
ویلکی، کریستین؛ آدینه پور، طاهره. (۱۳۸۱). وابستگی متون: تعامل متون (روابط بینامتنی در ادبیات کودک و نوجوان). ***پژوهش نامه ادبیات کودک و نوجوان***. ۲۸(۸). ۴-۱۱.
هوشیار، افسون؛ مبینی، مهتاب (۱۴۰۲). مطالعه بیناتنی نقش‌مایه‌های اسطوره‌ای، سنتی و مذهبی در آثار نقاشیخط مکتب سقاخانه. **جلوه هنر**. (۱۵)۴. ۱۵۲-۱۳۷.

References

Ahmadi, B., (2012). ***Structure and Interpretation of Texts 1: Semiotics and Structuralism***, (14th ed), Tehran: Markaz Publication, (Text in Persian).
Aghahosseini, H., & Moeinifard, Z., (2010). Intertextual Analysis of Hunting Imagery in Shams' Ghazals. ***Literary Arts (Fonon-e Adabi)***, (2)2, 19–34, (Text in Persian).
Asadi, S., Bolkhari Ghahi, H., (2024). Readind the Works of Afifa Aleiby Based on the Theories of Lucy Irigaray, ***Glory of Art (Jelve-y Honar)***, (16)2, 7-17, (Text in Persian).
Asef, M. H., (1969). ***Rostam al-Tavarikh***, Edited and Annotated by M. Moshiri, Tehran: Taban, (Text in Persian).
Azad, H., (1978). ***Behind the Curtains of the Harem***, Uromia: Anzali, (Text in Persian).
Babayi-Rad, B., & Hatampour, Sh., (2010). Woman and Political Development from

Loukonine, V., & Ivanov, A., (1996). ***Lost treasures of Persia***, Washington, DC: Mage Publishers.

Majidi Koraei, N., (2011). ***Karimkhan Zand (Vakilo Roaya)***, Tehran: Zeytoon-e Sabz, (Text in Persian).

Malcolm, J., (2001). ***The History of Persia***, Vol. 2, Translated by M. E. Heyrat, Edited by A. A. Abdollahi, Tehran: Afsoon, (Text in Persian).

Mayeli Borjlouei, N., & Alimohammadi Ardekani, J., (2019). Intertextual Analysis of Miniatures and Poems of Akbar Shah's 996 AH Pocket Manuscript of the Divan of Anvari (996 AH), ***Negareh***, (15)51, 5–22, (Text in Persian).

Namvar Motlagh, B., (2015). ***Intertextuality: From Structuralism to Postmodernism*****,** Tehran: Sokhan, (Text in Persian).

Namvar Motlagh, B., (2016). ***Introduction to Intertextuality: Theories and Applications,*** (2nd ed.), Tehran: Sokhan, (Text in Persian).

Nasr, T., (Soha) (2008). ***A Study on Urban Planning and Architecture in the Zand Era***, Shiraz: Navid-e Shiraz Publications, (Text in Persian).

Navai, A., (1965). ***Karim Khan Zand***, Tehran: Ibn Sina Library Publications, (Text in Persian).

Niebuhr, C. (2011). ***Riesebeschreibung nach Arabien und den Landem umlienden***, Translated by P. Rajabi, Tehran: Iranology Publications, (Text in Persian).

Panjehbashi, E., (2016). A comparative study of two women in Qajar painting using semiotic approach, ***Jornal of Women in Culture and Art (Zan Dar Farhang Va Honar)***, (8)4, 453–472, (Text in Persian).

Panjehbashi, E., Takrar, A., (2024). Stylistic Analysis of the Painting of Sheikh Sanan and Dokhtar Tarsa in the Haft Tanan Poofed Hall of Shiraz, ***Negarineh Islamic Art (Negarineh-ye Honar-e Eslami)***, (11)27, 110-138, (Text in Persian).

Perry, J. R., (1989). ***Karim Khan Zand: A History of Iran, 1747–1779***, Translated by A. M. Saki, Tehran: Nashr-e No, (Text in Persian).

Pourjavady, R., (2010). ***The Splendor of Iran*****,** London: Booth-Clibborn Editions.

the 7th Century to Pahlavi Dynasty Cease, **Woman Cultural Psychology *(Ravan Shenasi-e Farhangi-e Zan)***, (6)2, 37–53, (Text in Persian).

Dieulafoy, J., (1998–1999), ***Madame Dieulafoy's Travelogue***, Translated by Homayoun Farahvashi, Tehran: Qesseh Pardaz, (Text in Persian).

Donboli, A. R. B., (1971). ***Tajrobat al-Ahrar va Tasliat al-Abrar***, Vol. 2, Edited by H. Ghazi Tabatabaei, Tabriz: Institute of History and Culture of Iran, (Text in Persian).

Farrokhzad, P., (2002). ***Directory of Active Iranian Women (From Past to Present)***, Tehran: Ghatreh, (Text in Persian).

Francklin, W., (1979). ***Observation Made on A Tour From Bengal to Persia in The Year 1786-1787***, Translated by M. Javidan, Tehran: Iranian Center for Historical Research, (Text in Persian).

Golestaneh, A. H. M., (1977 [2536]). ***Mojmal al-Tavarikh***, Tehran: University of Tehran Press, (Text in Persian).

Ghaffari Kashani, A., (1990). ***Golshan-e Morad (Zand History)***, Tehran: Zarrin, (Text in Persian).

Gheibi, M., (2006). ***Eight Thousand Years History of Persian Costume***, Tehran: Hirmand. (Text in Persian).

Hejazi, B., (2006). ***The History of Nobody (The Status of Iranian Women in the Afsharid and Zand Eras)***, Tehran: Ghaside Sara, (Text in Persian).

Hooshiar, A., Mobini, M., (2023). A Study of Mythological, Traditional and Religious Motifs in Contemporary with Emphasizing the Works of Saqakhaneh Artists with an Intertextual Approach, ***Glory of Art (Jelve-y Honar)***, (15)4, 137-152, (Text in Persian).

Hosseini Fasai, M. H., (1999). ***Fars-Name-ye Naseri***, Vol. 1, Edited and Annotated by M. R. Fasai, Tehran: Amir Kabir, (Text in Persian).

Hosseini Fasai, M. H., (1999). ***Fars-Name-ye Naseri***, Vol. 2, Edited and Annotated by M. R. Fasai, Tehran: Amir Kabir, (Text in Persian).

Kakavand, S., (2008). ***Inveatigation and Analysis of The Five Drawings of Monastery of Haft Tanane Shiraz***, Master's Thesis, Tehran: Alzahra University, (Text in Persian).

URL 4: https://stories.shangrilahawaii.org/artwork-spotlight-zand-painting/ (1403/5/8).
URL 5: https://www.christies.com/lot/lot-6419645 (1403/5/8).
URL 6: https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/157596 (1403/5/8).
URL7: https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/157595 (1403/5/8).
URL8:https://emuseum.huntington.org/objects/524/anne-archer-garthturnour-baroness-later-countess-winte (1403/5/8).
URL9: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/81809 (1402/1/21).
URL 10: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/79893 (1402/1/21).
URL11:https://emuseum.ringling.org/objects/24553/judith-with-the-head-of-holofernes?ctx=bfbc5fe51ba53a6b662f66ded4fd5d78b87b274f&idx=1 (1403/5/8).
URL12: https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/157598 (1403/5/8).

Rajabi, P., (1973). ***Karim Khan Zand and His Era***, Tehran: Amir Kabir, (Text in Persian).
Sami, A., (1958). ***Shiraz: The City of Saadi and Hafez***, Shiraz: Mousavi, (Text in Persian).
Seif, H., (2000). ***Painting on Plaster***, Tehran: Soroush, (Text in Persian).
Sh'abani, R., (1999). A ***Short History of Iran in the Afsharidand Zandid Periods***, Tehran: SAMT, (Text in Persian).
Shirvani, M., (2020). Lithograph of Rostam and Ashkboos in the Divankhaneh Zandieh in Shiraz based on Arvin Panofsky's iconic theory, ***Quarterly Scientific Rahpooye Journal of Visual Arts (Rahpooyeh Honar-ha-ye Tajassomi)***, (5)2, 49–56, (Text in Persian).
Shirvani, M., (2021). The Impact of Community Culture and Functional Effect on the Formation of the Body and Architectural Decoration in Zandiehs Buildings bu Looking at the Divankhaneh Mansion, ***Journal of Fine Arts: Visual Arts (Honar-ha-ye Ziba: Honar-ha-ye Tajassomi)***, (25)4, 27–34, (Text in Persian).
Scarcia, G. R., (2011). ***Art of the Safavid, Zand and Qajar Eras***, Translated by Y. Azhand, Tehran: Mowla, (Text in Persian).
Waring, E. S., (1807). ***A Tour to Sheeraz, by the Route of Kazroon and Feerozabad; with various remarks on the manners, customs, laws, language, and literature of the Persians***, London: W. Bulmer.
Waring, E. S., (2021). ***A tour to Sheeraz by the Route of Kazeroon and Feerozabad***, Translated by A. Serri, Tehran: Asatir, (Text in Persian).
Wilkie, C., & Adinehpour, T. (2002). Textual Dependence: Textual Interaction (Intertextual Relations in Children and Young Adult Literature). ***Research Journal of Children and Young Adult Literature (Pajhoheshname-ye Adabiat-e Kodak va No-javan)***, (8)28, 4–11, (Text in Persian).
URL 1: https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/22841 (1403/5/8).
URL 2: https://www.christies.com/lot/lot-6419645 (1403/5/8).
URL 3: https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/157597 (1403/5/8).