Kashan Studies Scientific Biannual Journal,
Autumn–Winter 2025
Volume 18, Issue 2 (Serial No. 35), pp 64 – 99
Research Article

10.22052/KASHAN.2025.257428.1147

A Comparative Historical Reading of Shah Suleiman Safavi's Coronation in a Woven Artwork Attributed to Kashan

Nahid Jafari Dehkordi
Assistant Professor, Department of Handicrafts, Faculty of Art and Humanities, Shahrekord University, Shahrekord, Iran. (Corresponding Author). Email: Nahid.Jafari@sku.ac.ir

Majid Asadi Farsani
Assistant Professor, Department of Visual Communication, Faculty of Art and Humanities, Shahrekord University, Shahrekord, Iran. Email: Majid.asadi@sku.ac.ir

Received: 16/08/2025
Accepted: 02/11/2025

Abstract
Sam Mirza Safavi, who was crowned Safi II at the beginning of his reign, ascended the throne again after a period of time under the name Suleiman, an unusual event reflected in historical and artistic sources. In addition to its political significance, his coronation ceremony was represented in historical sources and in works such as a brocade textile attributed to Kashan. The aim of this study is to examine how this event is reflected in the aforementioned textile and in contemporary historical texts. The main question is: what similarities and differences exist between the visual and written accounts of this event? This study is qualitative and uses a descriptive-analytical, historical, and a synchronic comparative approach. The present study conducts a parallel comparison and analysis of the coronation brocade of Shah Suleiman and historical texts from the same period. The findings indicate that both sources share common symbolism and key elements, including an emphasis on the king's position as God's representative and the legitimization of royal authority. Nevertheless, differences can also be observed, which are primarily attributable to the differing purposes and modes of expression of each medium. The brocade textile focuses predominantly on visual and symbolic aspects, whereas the historical texts provide details and discuss the political and social contexts. Overall, this comparison demonstrated that textile art during the Safavid period, beyond its decorative function, played an effective role in representing and consolidating political power.

Keywords: Safavid Period, historiography, Shah Safi (Suleiman) Safavi, coronation, Kashan brocade textile

10.22052/KASHAN.2025.257428.1147

Extended Abstract

Introduction

Sam Mirza, the son of Safi Mirza, ascended to the throne as the sole legitimate heir at the age of eighteen, just eight days after the death of Shah Abbas the Great in 1038 AH. A significant event occurred when he was sixteen, which profoundly altered his destiny: a eunuch arrived on behalf of Shah Abbas I, bringing exquisite brocades as a gift for the prince. These fabrics did not suit Sam Mirza's taste and refrained from expressing any satisfaction or gratitude, even after learning about the source of the gift. This behavior deeply concerned Shah, as he feared that the prince's excessive freedom and his unchecked, natural arrogance could end up in perilous consequences. Consequently, Shah ordered his son to be confined in a remote estate.

Sam Mirza, who had been named after his great ancestor "Safi Mirza" in childhood—as it was customary for many Safavid princes—initially ascended the throne under the same name during his first coronation ceremony. However, on the advice of his ministers and courtiers, a second coronation was held approximately two years later, at which he selected the name "Shah Suleiman."

The coronation ceremony of Shah Safi was not only reflected in the written records of that era but was also immortalized in the works of art. One of the most prominent examples is a gold-woven (Zarbaft) textile, attributed to the weaving workshops of Kashan, which portrays the coronation scene with masterful artistic delicacy.

Materials and Methods

This study is descriptive, analytical, and historical in nature and was conducted using a qualitative approach. The research adopted a synchronic comparative method. The statistical population of the study consisted of Safavid-period luxury textiles, from among which a single piece of brocaded fabric attributed to Kashan weavers, which depicted the coronation scene of Shah Safi, was selected through purposive sampling.

Data collection was carried out through documentary and field-based methods. A section of the study, using field research and relying on two main pillars—direct observation and interviews with experts—examined the technical and structural characteristics of the fabric under study, which was housed in the Tar-o Pud Museum of Yazd. In the first stage, a careful observation grounded in technical details—including the type of weave, warp and weft density, and the visual features of the work—was conducted, and the necessary visual documentation for structural analysis was recorded. In the next stage, specialized interviews were conducted with several experts and senior scholars in traditional textile weaving in order to complement the data obtained from direct observation and to achieve a deeper understanding of the technical subtleties and production history of the work.

Finally, the data were analyzed using content analysis and comparative analysis methods. As a result, the visual content of the fabric and historical texts were interpreted and compared simultaneously in order to identify their points of similarity, differences, and the reasons for them. This analysis helps better understand the role of art in representing historical events and the extent to which the different aims of media shape narratives.

Conclusion

A comparative study of the historical narrative of Shah Suleiman Safavid's coronation and the exquisite textile attributed to Kashan reveals that both sources—despite their

10.22052/KASHAN.2025.257428.1147

differences in medium and intended purpose—have highlighted the central theme of the ceremony: namely, the status of the monarch and his divine legitimacy. The historical text of the coronation—by emphasizing the presence of court dignitaries, officials, and elaborate rituals—underscores the importance of the "Divine Glory" (Farrah-e Izadi) and divine support in bolstering the Shah's power. It provides precise details regarding Shah's countenance, the royal throne, the plane trees, and formal rites, such as the reading of royal decrees and sermons.

The textile in question also portrayed a visual representation of this ceremony while preserving its symbolic and ceremonial elements. These variations reflect the influence of each source's intended purpose. Moremover, due to the delicacy of the weave and the constraints of the loom's width, the number of figures and visual elements has been reduced compared to the actual event, as an adaptation to suit the artistic composition of the piece.

10.22052/KASHAN.2025.257428.1147

دو فصل‌نامهٔ علمی کاشان‌شناسی، پاییز و زمستان۱٤۰٤
دورهٔ ۱۸، شمارهٔ ۲ (پیاپی ۳۵)، صفحات: ٦٤ـ۹۹
مقالهٔ علمی‌پژوهشی

خوانش تطبیقی‌تاریخی تاج‌گذاری شاه‌سلیمان (صفی) صفوی در هنربافتهٔ منسوب به کاشان

ناهید جعفری دهکردی *
مجید اسدی فارسانی**

چکیده

سام‌میرزا صفوی که در آغاز سلطنت با نام صفیِ دوم تاج‌گذاری کرد، پس از مدتی بار دیگر با نام سلیمان به تخت نشست؛ رخدادی کم‌سابقه که در منابع تاریخی و هنری بازتاب یافته‌است. مراسم تاج‌گذاری او علاوه‌بر جنبه‌های سیاسی، در منابع تاریخی و آثاری هم‌چون پارچهٔ زربفت منسوب به کاشان نیز بازنمایی شده است. هدف این پژوهش بررسی چگونگی بازتاب این رویداد در پارچهٔ مذکور و متون تاریخی هم‌زمان است. پرسش اصلی آن است که چه وجوه اشتراک و افتراقی میان روایت‌های بصری و مکتوب این واقعه وجود دارد؟ پژوهش حاضر با روش کیفی و ماهیت توصیفی‌تحلیلی و تاریخی، و با استفاده از رویکرد تطبیقیِ هم‌زمانی، به مقایسه و تحلیل موازی پارچهٔ زربفت تاج‌گذاری شاه‌سلیمان و متون تاریخی مربوط به همان دوره می‌پردازد. یافته‌ها نشان می‌دهند که هر دو منبع در نمادگرایی و عناصر کلیدی مشترک‌اند؛ ازجمله تأکید بر جایگاه شاه به‌عنوان نمایندهٔ خداوند و مشروعیت‌بخشی به سلطنت. بااین‌حال، تفاوت‌هایی نیز دیده می‌شود که عمدتاً ناشی از اهداف و شیوه‌های بیان متفاوت هر رسانه است. پارچهٔ زربفت بیش از همه بر جنبه‌های بصری و نمادین تمرکز دارد، درحالی‌که متون تاریخی به شرح جزئیات و بسترهای سیاسی‌اجتماعی می‌پردازند. درمجموع، این مقایسه نشان می‌دهد که هنربافته در دورهٔ صفوی، علاوه‌بر جنبهٔ تزئینی، نقشی مؤثر در بازنمایی و تثبیت قدرت سیاسی ایفا کرده است.

کلیدواژه‌ها: دورهٔ صفوی، تاریخ‌نگاری، شاه‌صفی (سلیمان) صفوی، تاج‌گذاری، پارچهٔ زربفت کاشان.

* استادیار گروه صنایع دستی، دانشکدهٔ هنر و علوم انسانی، دانشگاه شهرکرد، شهرکرد، ایران. (نویسندهٔ مسئول) Nahid.Jafari@sku.ac.ir
** استادیار گروه ارتباط تصویری، دانشکدهٔ هنر و علوم انسانی، دانشگاه شهرکرد، شهرکرد، ایران. Majid.asadi@sku.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱٤۰۳/۰۵/۲۵ تاریخ پذیرش: ۱٤۰٤/۰۸/۱۱

10.22052/KASHAN.2025.257428.1147

مقدمه

سام‌میرزا، فرزند صفی‌میرزا، هشت روز پس از درگذشت شاه‌عباس بزرگ، به‌عنوان تنها وارث مشروع تاج و تخت، در سال ۱۰۳۸ هـق و در هجده‌سالگی به سلطنت رسید (واله اصفهانی، ۱۳۸۲: ۲۱). تربیت شاه در دربار تحت نظارت مادر و دایه و با کمک چند خواجهٔ برجسته انجام می‌گرفت؛ به‌طوری‌که تا حدی آزاد بود، اما اجازهٔ خروج از اندرون را نداشت. در ١٦ سالگی واقعهٔ مهمی رخ داد که تأثیر بزرگی بر سرنوشت او داشت؛ خواجه‌ای از طرف شاه‌عباس اول، پارچه‌های زری نفیسی را به‌عنوان هدیه برای شاه‌زاده آورد. سلیمان که به‌شدت مغرور و سخت‌گیر بود، این پارچه‌ها را مطابق ذوق و سلیقهٔ خود نپسندید و حتی پس از اطلاع از منبع هدیه، از ابراز رضایت و تشکر خودداری کرد. این رفتار باعث نگرانی پادشاه شد؛ چراکه آزادی بیش‌ازحد شاه‌زاده و تجری در غرور طبیعی‌اش ممکن بود خطرناک باشد؛ بنابراین، شاه دستور داد تا پسرش را در یکی از عمارات دوردست محبوس کنند (شاردن، ۱۳۳۱: ٦-۷).

«سام‌میرزا که در کودکی همانند بسیاری از شاه‌زادگان صفوی، به یاد جدّ بزرگ خاندان «صفی‌میرزا» نام‌گذاری شده بود، در نخستین مراسم تاج‌گذاری خود با همین نام به تخت نشست؛ اما بنابر صلاح‌دید وزیران و درباریان، حدود دو سال بعد، دومین مراسم تاج‌گذاری او با نام «شاه‌سلیمان» برگزار شد. چنان‌که نام «صفی» در خاندان صفوی اغلب به‌منظور تبرک و یادآوری نیاکان انتخاب می‌شد، اما پس از جلوس سام‌میرزا، این نام به «شاه‌سلیمان» تغییر یافت» (قزوینی، ۱۳٦۷: ۷۵).

مراسم تاج‌گذاری شاه‌صفی نه‌تنها در منابع مکتوب آن دوره انعکاس یافته، بلکه در آثار هنری نیز بازنمایی شده است. یکی از برجسته‌ترین نمونه‌ها پارچهٔ زربفتی منسوب به کارگاه‌های بافندگی کاشان بوده که صحنهٔ تاج‌گذاری را با ظرافتی هنرمندانه به تصویر کشیده است. کاشان در دورهٔ صفوی نه‌تنها به یکی از مهم‌ترین مراکز تولید منسوجات ابریشمی و پارچه‌های فاخر ایران بدل شد، بلکه نقشی محوری در اقتصاد، تجارت و حتی روابط سیاسی کشور ایفا کرد. کیفیت و تنوع تولیدات این شهر، آن را به الگویی برای سایر مراکز نساجی تبدیل کرد و آوازهٔ محصولاتش فراتر از مرزهای ایران رفت. بررسی این اثر، در کنار روایت‌های تاریخی هم‌دوره، امکان شناخت دقیق‌تر جایگاه این رویداد در فرهنگ سیاسی و هنری صفوی را فراهم می‌آورد.

10.22052/KASHAN.2025.257428.1147

هدف پژوهش حاضر تحلیل نحوهٔ بازنمایی مراسم تاج‌گذاری شاه‌صفی در پارچهٔ زربفت و مقایسهٔ آن با روایت‌های مکتوب تاریخی است. نگارندگان با استفاده از مطالعات اسنادی می‌کوشد به این پرسش پاسخ دهد که وجوه اشتراک و افتراق میان روایت‌های بصری و مکتوب این رویداد چیست. دراین‌راستا، نخست متن‌های تاریخی مرتبط با مراسم تاج‌گذاری پادشاه بررسی می‌شوند، سپس قطعهٔ پارچهٔ زربفت معرفی، و در پایان به نقاط اشتراک و افتراق میان این دو رسانه پرداخته خواهد شد.

روش پژوهش

این پژوهش دارای ماهیت توصیفی‌تحلیلی و تاریخی بوده و بر پایهٔ روش کیفی انجام شده است. در بخش تاریخی بازسازی و فهم رویداد تاج‌گذاری شاه‌سلیمان (صفی) در دورهٔ صفوی مد نظر قرار گرفته و در بخش توصیفی ویژگی‌ها و عناصر موجود در پارچهٔ زربفت مراسم تاج‌گذاری وی به‌دقت شناسایی، توصیف و تحلیل شده است و جزئیات بصری، نمادها و عناصر هنری به‌صورت جامع ثبت و تشریح، و رابطهٔ میان روایت‌های مکتوب و بصری در بستر تاریخی آن زمان بررسی شده است. این ترکیب روش‌شناسانه زمینهٔ مناسبی برای درک ارتباط میان هنر و تاریخ فراهم می‌آورد. رویکرد پژوهش تطبیقی از نوع هم‌زمانی است؛ به‌این‌معنا که دو منبع مرتبط به یک رویداد واحد، یکی روایت بصری در قالب پارچهٔ زربفت و دیگری روایت مکتوب در منابع تاریخی، به‌صورت موازی و در یک بازهٔ زمانی مشخص مورد مقایسه و تحلیل قرار می‌گیرند.

جامعهٔ آماری پژوهش شامل منسوجات نفیس دورهٔ صفوی است که از میان آن‌ها یک قطعه پارچهٔ زربفت منسوب به بافندگان کاشان، که صحنهٔ تاج‌گذاری شاه‌صفی را بازنمایی می‌کند به روش هدف‌مند انتخاب شده است.

گردآوری داده‌ها به‌صورت اسنادی و میدانی انجام شده است. در بخش اسنادی، اطلاعات از طریق مطالعه منابع مکتوب و فیش‌برداری و یادداشت‌برداری گردآوری شد و در بخش میدانی، به‌منظور شناخت دقیق‌تر شیوه و تکنیک ساخت قطعه پارچه مورد مطالعه، از دیدگاه‌ها و تجربیات افراد آگاه و متخصص در حوزه بافت و منسوجات بهره گرفته شد. داده‌ها با بهره‌گیری از روش تحلیل محتوا و تحلیل تطبیقی بررسی شده‌اند؛ به‌گونه‌ای که محتوای بصری پارچه و متن‌های تاریخی به‌طور هم‌زمان بررسی می‌شوند تا وجوه اشتراک، افتراق و علل آن‌ها شناسایی شود. این

10.22052/KASHAN.2025.257428.1147

تحلیل به درک بهتر نقش هنر در بازنمایی رویدادهای تاریخی و چگونگی تأثیر اهداف مختلف رسانه‌ها در شکل‌دهی روایت‌ها کمک می‌کند.

پیشینهٔ پژوهش

بخش قابل‌توجهی از مطالعات علمی به‌طورکلی به هنر پارچه‌بافی دورهٔ صفوی پرداخته‌اند، اما به‌ندرت به نقش ویژه و اهمیت منسوجات ابریشمی و زربفت کاشان، به‌عنوان یکی از مراکز مهم تولید این دست‌بافته‌ها، توجه شده است. ازجملهٔ این پژوهش‌ها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد.

نیازی و استرکی (۱۳۹۱) در مقالهٔ «شعربافی در کاشان (تحلیلی بر فرآیند تاریخی، فعالیت‌ها، مراحل و دست‌بافته‌های شعربافی)» با بررسی تاریخ، مراحل و فعالیت‌های شعربافی نشان می‌دهند کاشان در کنار قالی‌بافی، از مراکز مهم پارچه‌بافی بوده است. هم‌چنین به نقش نوغان‌داری و تجارت ابریشم، فرایندهایی چون چله‌دوانی، رنگرزی، تابندگی و طراحی، و تولید دست‌بافته‌هایی مانند ترمه، زری و مخمل پرداخته و جایگاه امروزین شعربافی را بررسی کرده‌اند.

جعفری دهکردی (۱۳۹۵) در مقالهٔ «مضامین به‌کاررفته در پارچه‌های زربفت صفوی با تأکید بر عصر شاه‌عباس صفوی» قطعه‌پارچه‌ای را از موزهٔ دفینه در دسته‌بندی موضوعی «شاهان و ندیمه‌ها» به تصویر کشیده است. این پارچه به مراسم تاج‌گذاری شاه‌سلیمان صفوی مربوط بوده که نگارندگان در مقالهٔ خود به‌طور ویژه به آن پرداخته است.

قربانی و عزیزی (۱۳۹٦) در مقالهٔ «تأثیر نقاشان کاشانی بر پارچه‌های دورهٔ صفوی» بر این باورند که نقوش انسانی، گل‌ومرغ و دیگر طرح‌های پارچه‌های ابریشمی این دوره، با الهام از نگارگری هنرمندانی چون عبدالعزیز، علی‌اصغر کاشانی و رضا عباسی شکل گرفته است. هم‌چنین شباهت زیاد میان طرح‌ها و نقاشی‌ها را نشانگر همکاری نزدیک نقاشان و بافندگان می‌دانند که این تعامل پارچه‌های صفوی را از نظر زیبایی و کیفیت به اوج رسانده و جایگاه هنرهای کاربردی ایران را ارتقا داده است.

ابراهیمی ناغانی و جعفری دهکردی (۱۳۹۷) در مقالهٔ «مطالعهٔ طرح و الگوی پارچه‌های زربفت دورهٔ صفوی (مطالعهٔ موردی: طراحی نقش انسان)» قطعه‌ای از پارچه‌ای زربفت را جزء تحلیل‌های خود آورده‌اند که تصویر جلوس پادشاه را با ندیمه‌هایی در اطرافش نشان می‌دهد؛ اما در متن مقاله به‌طور مستقیم به نام «شاه‌سلیمان» اشاره نکرده‌اند. این پارچه، همان قطعه‌ای است که نگارندگان در این مقالهٔ جدید به‌طور مفصل بررسی کرده‌اند.

10.22052/KASHAN.2025.257428.1147

حمیدی‌منش و جعفری دهکردی (۱۳۹۹) در مقالهٔ «نقش شهریاران صفوی در پیش‌رفت صنعت پارچه‌های ابریشمین ایران» به بررسی تأثیر پشتیبانی و توجه شاهان و بزرگان صفوی در شکوفایی هنر و صنعت بافت پارچه‌های ابریشمین می‌پردازند. این دوره، پس از سال‌ها آشوب و بی‌ثباتی، شاهد رشد فرهنگی، اقتصادی و هنری قابل توجهی بود که هنر ابریشم‌بافی یکی از شاخص‌ترین نمودهای آن است.

رحیم‌پور (۱٤۰۲) در مقالهٔ «بررسی ابریشم‌بافته‌های کاشان در مؤسسه هنر شیکاگو و موزهٔ متروپولیتن» با تأکید بر نمونه‌های موجود در این موزه‌ها، نقش ترکیب مواد و نقوش متأثر از عناصر طبیعی را در منسوجات دورهٔ صفوی برجسته می‌کند و اهمیت این دست‌بافته‌ها را در حفظ و تداوم میراث فرهنگی و هنری منطقهٔ کاشان نشان می‌دهد.

پژوهش حاضر با تمرکز بر پارچهٔ زربفت منسوب به کاشان از مراسم تاج‌گذاری شاه‌سلیمان، ضمن بهره‌گیری از مطالعات اسنادی، تلاش می‌کند ارتباط بین روایت‌های بصری و متنی تاریخی را بررسی کند. این رویکرد تطبیقی و تمرکز خاص بر منسوجات کاشان، که در مطالعات پیشین کمتر به آن پرداخته شده، جایگاه ویژه‌ای به این مقاله می‌بخشد و آن را نسبت به سایر پژوهش‌های عمومی در حوزهٔ پارچه‌های صفوی متمایز می‌کند.

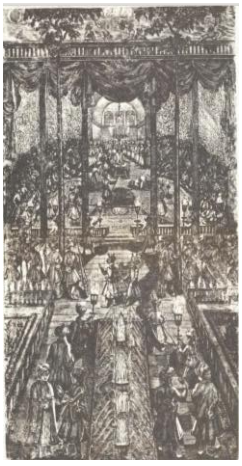
روایت دو تاج‌گذاری شاه‌سلیمان صفوی

۱- شرح مکان

تالار طویله در اصفهان بنایی باشکوه و مربع‌شکل بود که با ستون‌های چوبیِ هشت‌ضلعی و سقفی مستحکم، منبت‌کاری‌شده و آراسته به تزئینات زرین جلوه‌ای خیره‌کننده داشت. دیوارها با نقوش اسلیمی و گل‌وبوته‌های طلایی پوشیده شده بودند و پرده‌های قرمز گل‌دوزی‌شده ورودیِ تالار را جلوه‌ای فاخر می‌بخشیدند. کف تالار با فرش‌ها و تشک‌های زری نفیس مفروش بود و در میانهٔ آن، حوضچه‌ای چهارگوش با آب زلال قرار داشت که میوه‌های تازه بر سطح آن شناور بود؛ پیرامون حوضچه نیز تنگ‌های بلورین و زرین درخشش خاصی ایجاد می‌کردند. این تالار در مجاورت اصطبل‌های شاهی با آخورهای سنگی ساخته شده بود و اسب‌های زین‌کرده با یراق‌آلات جواهرنشان، جلوه‌ای از شکوه سلطنتی را به نمایش می‌گذاشتند. در پیرامون تالار نیز باغ‌هایی با درختان بلند چنار و حوض‌های دل‌انگیز، فضایی آرام و فرح‌بخش برای شاه و بزرگان فراهم می‌کردند (اولئاریوس الف، ۱۳٦۹: ٥٤۹-٥٥۰، شاردن، ۱۳۳۱: ۳٤-۳۷؛ جووانی

10.22052/KASHAN.2025.257428.1147

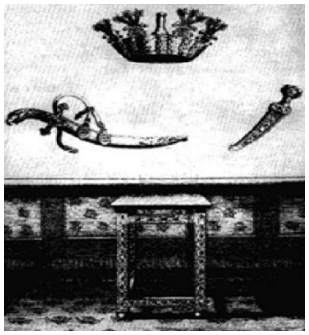
فرانچسکو، ۱۳٤۸: ۱۲۱–۱۲۲). تالار هم‌چنین با تزئینات نقاشی صحنه‌های سوارکاری و سقف‌های مقرنسِ منقش به طلا و لاجورد، در کنار باغ‌های شاه‌عباسی و هشت‌بهشت، جلوه‌ای از شکوه دوران صفوی را نمایش می‌داد (Mounsey, 1872: 185؛ آصف، ۱۳٤۸: ۷۲–۷۳).



تصویر ۱: تالار طویله (کمپفر، ۱۳٦۳)

۲- ملزومات تاج‌گذاری

چهار قطعهٔ اصلی و ضروری برای مراسم تاج‌گذاری آماده شده بود، این ملزومات عبارت بودند از: «تخت چهارپایی با پایه‌های هندسی و چهار گوی طلای درشت، آراسته به یاقوت و زمرد، بدون پوشش پارچه‌ای و بسیار سنگین؛ تاج سلطنتی به‌شکل کلاه با لبهٔ پهن و دنبالهٔ بلند، ساخته‌شده از ماهوت زربفت و پارچه‌های پنبه‌ای هندی که نوک آن با الماس درشت پوشیده و لبه‌ها و جقه‌ها با الماس، یاقوت، زمرد و پرهای کم‌یاب آراسته شده بودند؛ شمشیرِ مرصعِ هلالی‌شکل با پهنای دو تا سه انگشت، دارای کیفیت و زیبایی ممتاز» (شاردن، ۱۳۳۱: ۳۷–۳۸)؛ و خنجری مرصع که در گزارش‌های شاردن، تاورنیه و کمپفر آمده است (تصویر ۲).



تصویر ۲: ملزومات تاج‌گذاری شاه سلیمان صفوی (تاورنیه، ۱۳۸۳)

10.22052/KASHAN.2025.257428.1147

۳- شخصیت‌های کلیدی مراسم تاج‌گذاری

شاه‌صفی: شاه‌صفی، شخصیت اصلی مراسم تاج‌گذاری، چهره‌ای سفید، خوش‌رو و جذاب داشت. چشم‌های درشت او از مادر چرکسی‌اش به ارث رسیده بود، بینی‌اش اندکی منحنی و دهانش زیبا با لبانی گوشت‌آلود بود. ابروهایش کم‌پشت و مستقیم، و ریش کوتاه نوک‌تیز زیر لب‌هایش به رنگ سیاه تراشیده شده بود. جامه‌های او از ابریشم نرم و روشن زربفت تهیه می‌شد و اغلب در رنگ‌های زرد و پشت‌گلی به نمایش گذاشته می‌شد (اولئاریوس ب، ۱۳٦۹، ج۲: ۵۵۰؛ کمپفر، ۱۳٦۳: ۵۵-۵٦). او «صورتی کشیده داشت که اثر آبله بر آن باقی مانده بود و چشمانی میشی، کشیده، قد و قامت متوسط و اندامی باریک داشت» (حسینی استرآبادی، ۱۳٦٦: ۲۳٦). این توصیف، علاوه بر ارزش توصیفی، نشان‌دهندهٔ اهمیت لباس و زینت در نمایش قدرت و جایگاه پادشاه در مناسبت‌های رسمی است.

شاه‌زاده‌آغا: آغامبارک، یکی از پیش‌خدمت‌های سیاه‌پوست مخصوص شاه‌زاده‌صفی، از احترام بسیاری برخوردار بود و بعدها شاه مسئولیت نظارت بر امور مربوط به علیاحضرت مادر را به او واگذار کرد (لوفت، ۱۳۸۰: ۱۵٦). «در سمت راست و اندکی پشت سر پادشاه، شاه‌زاده‌آغا ناظر با مأموریت و شغل مهتری ایستاده بود. او در کمر خود جام طلای کوچک و مرصعی داشت که درون آن، تعداد زیادی دستمال همراه با عطریات برای استفاده پادشاه قرار داده شده بود» (شاردن، ۱۳۳۱: ٤۰).

گرجی‌ها و خواجگان: قدری دورتر از شاه، شش کودک خواجه‌شدهٔ گرجی حدوداً ۱۵ و ۱٦ ساله، به‌صورت دایره‌ای‌شکل، در اطراف پادشاه قرار داشتند. آن‌ها با دست‌های برروی سینه، بی‌حرکت درخشش لباس‌های زردوزی‌شان را نمایش می‌دادند (شاردن، ۱۳۳۱: ٤۰). شواهد تاریخی نشان می‌دهد که گرجی‌ها در ساختار قدرت صفویان نقشی پررنگ داشتند و تا سال ۱۰٤۸ هـ‌ش، بخش بزرگی از ارتش صفوی را تشکیل می‌دادند (Matthee, 2012: 164). «پشت سر این کودکان، گروه زیادی از خواجگان سیاه‌پوست، با تفنگ‌های مطلا، به همان شکل هلالی پیرامون پادشاه صف‌آرایی کرده» (شاردن، ۱۳۳۱: ٤۰).

نمایندگان دولتی و منجمان: «در طرف چپ پادشاه -که ایرانیان آن را سمت محترم‌تر می‌دانند- به ترتیب نمایندهٔ صدر اعظم، نمایندهٔ جمشیدخان رئیس قشون، نمایندهٔ مقصودبیگ ناظر، نمایندهٔ میرزاصدرالدینِ وقایع‌نویس، سپس داروغهٔ اصفهان و توابع، و درنهایت در مسند ششم میرزارفیع ـ که در میان ایرانیان به علم و فضل شهرت داشت ـ نشسته بودند» (شاردن،

10.22052/KASHAN.2025.257428.1147

۱۳۳۱: ٤۰). طبق نظر شاردن کوروش هخامنشی برای نخستین‌بار اشخاص (نزدیک و بزرگ) را برای تجلیل و احترام در طرف چپ قرار داد؛ چون طرف چپ ضعیف‌ترین قسمت بدن بوده و بیش‌تر در معرض مخاطره است (شاردن، ۱۳۳٦، ج٤: ۱۵۷). «در سمت راست، مسند اول مخصوص بوداق‌سلطان تفنگدارچی‌باشی بوده، که خالی مانده بود، زیرا وی در ملازمت مستقیم پادشاه خدمت می‌کرد. در مسند دوم، نمایندهٔ محمدقلی‌خانِ دیوان‌بیگی نشسته بود. دو مسند بعد به منجم‌باشی و معاون او اختصاص داشت که وظیفهٔ تعیین ساعت را بر عهده داشتند. در مسند پنجم و ششم، میرزاعلی‌رضا شیخ‌الاسلام – برادر صدر اعظم و دایی همسر پادشاه – و میرزامؤمن، وزیر اصفهان و توابع جای داشتند» (شاردن، ۱۳۳۱: ٤۰–٤۱). به‌جز این افراد شخص دیگری حق حضور در جایگاه جلو را نداشت. اتاق‌های جانبی از صاحب‌منصبانِ ایستاده پر بود؛ برخی برای مشاهده و ارزیابی جشن تاج‌گذاری و برخی دیگر برای اجرای اوامر ملوکانه حاضر شده بودند. این اوامر به‌واسطهٔ تفنگدارچی‌باشی به آن‌ها منتقل می‌شد. تفنگدارچی‌باشی آن روز وظیفه ای‌شیک‌آغاسی‌باشی را نیز بر عهده داشت و به نشانهٔ این منصب عصای طلای مرصعی در دست داشت. او در کنار پادشاه ایستاده، فرامین را دریافت و منتقل می‌کرد؛ یا به بیان دقیق‌تر، به پادشاه امر می‌کرد، زیرا شاهِ تازه‌تاج‌گرفته با چنین مجالسی هیچ آشنایی نداشت و جز آن‌چه به او القا می‌شد، کاری انجام نمی‌داد (شاردن، ۱۳۳۱: ٤۱). به‌نظر می‌رسد این افزار همان چماق بوده؛ چراکه در سایر منابع تاریخی نیز بدین‌گونه توصیف شده است که «این عصا، که سری کروی‌شکل داشت، در دیگر تشریفات دولتی ـ ازجمله مجالس دیدار با سران کشورهای خارجی و سفرا ـ نیز در دست ای‌شیک‌آغاسی‌باشی قرار داشته است» (اولئاریوس ب، ۱۳٦۹، ج ۲: ۵۵۱).

۴ -شرح انجام مراسم تاج‌گذاری

منجم‌باشی و معاونش، پس از مدتی بررسی و دقت در ترکیب کواکب و گردش افلاک، ساعت ده شب را برای آغاز مراسم برگزیدند و زمان دقیق را برای بیست دقیقه بعد تعیین کردند. شاه براساس دستورالعملی که دریافت کرده بود، به تفنگدارچی‌باشی فرمان داد تا منجم‌باشی و معاونش را به محل خود راهنمایی کند (شاردن، ۱۳۳۱: ٤۱).

این‌طور به‌نظر می‌رسد که این منصب در این دورهٔ بسیار مهم بوده است، چراکه جملی کاری[1]، سیاح ایتالیایی، که در سال ۱۱۰۷ هـ‌ق و در اواخر سلطنت شاه‌سلیمان صفوی به ایران آمد، در شرح مناصب درباری، منجّم‌باشی را از مهم‌ترین مقامات معرفی می‌کند. او هرچند در

10.22052/KASHAN.2025.257428.1147

ترتیب مناصب دقت چندانی ندارد، منجّم‌باشی را پس از مهمانداریاشی و پیش از دیوان‌بیگی آورده، تأکید کرده است که شاه هیچ‌کاری را بدون نظر او انجام نمی‌داد و تمام منجّمان نیز زیر نظرش فعالیت می‌کردند (کارری، ۱۳٤۸: ۱٦۷).

با پایان‌یافتن مهلت بیست دقیقه‌ای، شاه طبق برنامه از جای برخاست و دیگران نیز به پا ایستادند. تفنگدارچی‌باشی فوراً به خاک افتاد، و در همان حالت کیسهٔ کوچکی را از جیب خود بیرون آورد که حاوی نامه‌ای از انجمن بزرگان بود. کیسه را گشود، ورقه را بوسید و بر سر گذاشت، سپس آن را به شاه تقدیم کرد. پادشاه نامه را گرفت و بی‌درنگ به او بازگرداند تا باز کرده و بخواند.

تفنگدارچی‌باشی، به‌آرامی و شمرده، متنِ نامه را خواند به‌گونه‌ای که همهٔ حاضران بتوانند آن‌را بشنوند. در نامه، بزرگانِ مملکت به‌اتفاق، شاه‌زادهٔ حاضر را به پادشاهی برگزیده و بر آن شهادت داده بودند (شاردن، ۱۳۳۱: ٤۱-٤۲). پس از قرائت، پادشاه شیخ‌الاسلام را فراخواند. او با تعظیم و تکریمِ معمول نامه را از شاه گرفت؛ چراکه تأیید پادشاهی شاه‌زاده، به‌عنوان عالی‌ترین مقام روحانی کشور، بر عهدهٔ او بود. شیخ‌الاسلام نامه را بوسید، بر پیشانی گذاشت و خواند. سپس مُهرها را با دقت بررسی کرد، دوباره نامه را بوسید و در برابر شاه بر زمین گذاشت تا حقانیت و صحت آن را تصدیق کرده باشد. در این هنگام، تفنگدارچی‌باشی دربارهٔ نام سلطنتی شاه‌زاده با او مشورت کرد. شاه‌زاده پس از اندکی تأمل گفت که تغییر مقام لزومی برای تغییر نام ایجاد نمی‌کند و همان نام «صفی» را که از کودکی داشته است، نگاه خواهد داشت. این تصمیم به شیخ‌الاسلام اعلام شد، سپس او در سمت راست و تفنگدارچی‌باشی در سمت چپ شاه‌زاده، او را به سوی تخت طلای یادشده هدایت کردند. شیخ‌الاسلام از خاک پای شاه‌زاده با احترام درخواست کرد که بر تخت نشیند. شاه پذیرفت و رو به قبله نشست. شیخ‌الاسلام نیز، به‌رسم احترام، دوزانو و چند قدم دورتر از شاه جای گرفت (شاردن، ۱۳۳۱: ٤۳-٤٥). در فرهنگ ایرانی‌ها، افراد در مقابل اشخاص واجب‌الاحترام زانوان و پاها را جفت کرده روی دو پاشنه جلوس می‌کنند (شاردن، ۱۳۳٦: ۱٥۹). او تاج، شمشیرِ مرسوم و خنجر سلطنتی را بیرون آورد و در مدت چند دقیقه دعایی را آغاز کرد که با توحید شروع و با تبرک وسایل تاج‌گذاری پایان می‌یافت. سپس شمشیر را به سمت راست و خنجر را به سمت چپ کمر شاه بست. ایشک‌آغاسی، با اشاره، کلاه شاه‌زاده را برداشت و تاج را بر سر او گذاشت. سپس آیاتی چند از قرآن[۲]، متناسب با موقعیت، تلاوت کرد و مأموریتش به پایان رسید. جای او را خطیب میرزارفیع،

10.22052/KASHAN.2025.257428.1147

عالم و ادیب مشهور گرفت. خطبه‌ای که در این‌گونه مراسم خوانده می‌شد، بنابر سنت قدیم چهار بخشِ حمد خداوند، مدحِ پیامبر اسلام و جانشینان ایشان، توصیفِ منصب سلطنت و دعای پادشاه را دربرداشت و حدود یک ساعت به طول می‌انجامید. در بخش آخر نامِ «شاه‌صفی» با صدای بلند و در پایانِ خطبه ذکر می‌شد تا همهٔ حاضران بشنوند. پس از شنیدن این نام، حضار با صدای بلند «ان‌شاءالله» می‌گفتند و آن را چندین‌بار تکرار می‌کردند (شاردن، ۱۳۳۱: ٤۳-٤٥). پس از پایان خطبه شیخ‌الاسلام سه‌بار در برابر شاه تعظیم کرد و در تعظیم دوم برای طول عمر شاه و آسایش رعایا دعایی خواند. سپس به جایگاه خود بازگشت. گفته می‌شود که خطبهٔ او بسیار بلیغ بود، باوجودآن‌که فرصت آمادگی نداشت و ناگهان از بستر برای حضور در مجلس فراخوانده شده بود. در پایان دیگرحاضران نیز به ترتیب مقام نزد شاه آمده و با تعظیم، اطاعت خود را اعلام کردند. آن‌گاه شاه از تخت برخاست و به جای پیشین خود بازگشت. همه به محل‌های مقرر خود رفتند، زیرا در تمام مراسم تاج‌گذاری، جز پادشاه، همگان ایستاده بودند (شاردن، ۱۳۳۱: ٤٥-٤٦).

۵- رخدادهای پس از تاج‌گذاری

سلیمان تنها به زبان ترکی آذربایجانی تسلط داشت و به‌سختی فارسی صحبت می‌کرد (Roemer, 1986: 305-306). تربیت خاص در حرم‌سرا و انزوای طولانی باعث شد که وی علاقه و مهارت کافی در ادارهٔ امور حکومت نداشته باشد و این مسئله موجب تسلط خواجه‌سرایان و کاهش نقش واقعی شاه در ادارهٔ کشور گردید (لکهارت، ۱۳٦۸: ۳٤). پس از تاج‌گذاری، شاه به بیماری سختی دچار شد و کشور نیز با مشکلاتی مانند قحطی، گرانی و حملهٔ ناگهانی قزاق‌ها مواجه گردید. به دلیل اعتقاد به نحسی ساعت تاج‌گذاری، مراسم تاج‌گذاری مجدداً در اول فروردین ۱۰٤۷ هـ‌ش برگزار شد و در این مراسم نام او از شاه‌صفی به شاه‌سلیمان تغییر یافت (کمپفر، ۱۳٦۳: ۵۲-۵۳).

به‌نظر می‌رسد انتخاب نام «سلیمان» برای شاه‌صفی کاملاً عمدی بوده است. «سلیمان نبی نماد پادشاهی‌ای است که هم‌زمان جنبه‌های مذهبی و اسطوره‌ای دارد و فرمانروایی او محدود به انسان‌ها و حیوانات نیست؛ بلکه بر جهان ناملموس، جن و دیو نیز تسلط دارد و آنان در اجرای ارادهٔ او یاری می‌رسانند. این تصویر از سلطنت آرمانی نمایانگر قدرت مطلق، مشروعیت الهی و

10.22052/KASHAN.2025.257428.1147

هماهنگی میان جهان مادی و معنوی است» (جعفری دهکردی و پنجه‌باشی، ۱۴۰۳: ٦٢) و انتخاب این نام برای پادشاه صفوی، هم‌نشینی او با چنین ایده‌آل‌های حکومت را القا می‌کند.

پیش از برگزاری مراسم رسمی تاج‌گذاری شاه‌صفی دوم، آیینی غیرمتعارف برپا شد که در نوع خود بی‌مانند بود. «گزارش تاج‌گذاری دوم نیز تقریباً همانند تاج‌گذاری نخست است و در این‌جا تنها به تفاوت‌ها اشاره می‌شود. این‌بار مراسم در تالار چهل‌ستون، که شاید باشکوه‌ترین تالار قصر پادشاهی بود، برگزار شد» (شاردن، ۱۳۳۱: ۱۲۹). روز برگزیده تا غروب نحس به‌حساب می‌آمد و از آن پس در شمار اوقات سعد بود. «از میان زرتشتیان، گروهی خود را از نسل رستم می‌دانستند و معتقد بودند اجدادشان مدتی در ایران و پارت سلطنت کرده‌اند، فردی برروی تخت شاه نشانده شد که پشت آن تخته‌ای قرار داشت که تصویری شبیه صورت زرتشتیان روی آن نقاشی شده بود. او به تخته تکیه داد و تمام رجال و بزرگان دربار، همانند پادشاه، به او تعظیم و احترام کردند و از او اطاعت نمودند. این نمایش تا نزدیک غروب ادامه یافت. وقتی ساعت نحس به پایان رسید و وارد ساعت سعد شدند، یکی از رجال دربار از پشت تخته، تصویر را با شمشیر برید و زرتشتیِ موردنظر فوراً برخاست و فرار کرد، در همان لحظه شاه وارد تالار شد، کلاه صوفی بر سر گذاشت، شمشیر به کمر بست و روی تخت نشست و نام خود را «سلیمان» گذاشت» (تاورنیه، ۱۳۳٦: ۵۱۲). در این مراسم که همانند تاج‌گذاری پیشین برگزار شد؛ بزرگان و صاحب‌منصبانِ دارای حق حضور، در سمت راست و علما در سمت چپ جای گرفتند. محمدباقر خراسانی خطبه و دعا خواند و در پایان با صدای بلند پادشاه را با لقب جدید «سلیمان» نامید. با شنیدن این نام، همه همانند تاج‌گذاری پیشین، «ان‌شاءالله» گفتند (شاردن، ۱۳۳۱: ۱۲۹). هدف از این نمایش این بود که شاه بتواند نام خود را تغییر دهد و دوباره تخت سلطنت را در اختیار گیرد. برای این منظور لازم بود شاه‌زاده‌ای که ممکن بود ادعایی بر تخت داشته باشد و بتواند سلطنت او را تهدید کند از میان برداشته یا تبعید شود. به همین دلیل، زرتشتیِ یادشده انتخاب شد؛ او خود را از نسل سلاطین ایران می‌دانست و علاوه بر آن از مذهب رسمی متفاوت بود (تاورنیه، ۱۳۳٦: ۵۱۲).

با این توصیفات می‌توان گفت مراسم اول با هدف تثبیت سریع سلطنت شاه برگزار شد تا قدرت او به‌سرعت تثبیت شود. در مقابل، مراسم دوم بیش‌تر جنبهٔ بازسازی مشروعیت و تغییر بخت داشت و تلاش می‌کرد تا شاه وجهه و قدرت خود را در چشم مردم و دربار تقویت کند. هر دو مراسم با وجود تفاوت در هدف، نشان‌دهندهٔ اهمیت رسم و آیین در تثبیت و حفظ

10.22052/KASHAN.2025.257428.1147

حکومت بودند. در جدول ۱ جزئیات دو روایت تاریخی از تاج‌گذاری این پادشاه مشخص شده است.

جدول۱: تطبیق جزئیات دو روایت تاجگذاری شاه سلیمان صفوی (نگارندگان)

بخش	تاج‌گذاری اول – تالار طویله	تاج‌گذاری دوم – تالار چهل‌ستون
زمان	بلافاصله پس از انتقال شاه به قصر، سال ۱۰٤٥ هـ‌ش	دو سال بعد، اول فروردین سال ۱۰٤۷ هـ‌ش
علت برگزاری	اعلام سریع سلطنت، رسمیت‌بخشی سیاسی	رفع نحسی ساعت اول، تغییر نام از «صفی» به «سلیمان»
مکان	تالار مجلل با ستون‌های هشت‌ضلعی طلایی، نقوش سوارکاری، مقرنس‌های طلا و لاجورد، حوضچهٔ مرکزی با میوه‌های شناور، پرده‌های قرمز گل‌دوزی‌شده	تالاری باشکوه با ٤۰ ستون انعکاس‌یافته در حوض، فضای دیپلماتیک و رسمی‌تر
محیط اطراف	در مجاورت اصطبل‌های سلطنتی با اسب‌های جواهرنشان، باغ چنار و باغ هشت‌بهشت	در قلب مجموعهٔ کاخ اصفهان، محوطه‌ای مناسب پذیرایی از سفرای خارجی
چهره شاه	چشمان درشت، بینی کمی منحنی، لب‌های گوشت‌آلود، ابروهای کم‌پشت، ریش نوک‌تیز سیاه، جامه ابریشمی زرد و پشت‌گلی	مشابه قبل
ملزومات تاجگذاری	تخت طلایی مربع‌شکل جواهرنشان، تاج با جقه‌های الماس و پرهای نادر، شمشیر و خنجر مرصع	مشابه قبل
چیدمان اشخاص	راست شاه: خواجگان، تفنگدارچی‌باشی، صاحب‌منصبان / چپ شاه: علما و مقامات مذهبی	مشابه، اما خطبه و دعا توسط محمدباقر خراسانی
نقش علما	شیخ‌الاسلام اجرای آیین، دعا، بستن شمشیر و خنجر، گذاشتن تاج، خطبه توسط میرزا رفیع	محمدباقر خراسانی دعا و خطبه می‌خواند، لقب جدید را اعلام می‌کند
زمان نجومی	منجم‌باشی ساعت ۱۰ شب را انتخاب می‌کند، اما بعداً نحس دانسته می‌شود	انتخاب زمان جدید، بدون تکرار خطای قبلی
پایان مراسم	اعلام نام «شاه صفی»، تکرار «ان‌شاءالله» توسط حاضران	اعلام نام «شاه سلیمان»، مشابه قبل

10.22052/KASHAN.2025.257428.1147

سلیمان پس از این تاج‌گذاری دوم با ارادهٔ بیش‌تری به ادارهٔ امور پرداخت و توانست سلامت خود را تاحدی بهبود بخشد، اما ادارهٔ کشور عملاً به وزیر اعظم شیخ‌علی‌خان زنگنه و خواجه‌های حرم‌سرا سپرده شد. این گروه با رشوه‌خواری و افزایش پی‌درپی مالیات‌ها موجبات نارضایتی و شورش‌های متعدد در اصفهان فراهم آوردند(Matthee, 2012: 52). او در سال‌های پایانی سلطنت بیش‌تر در انزوا به‌سر برد و شراب‌خواری را شدت داد و به دلیل ترس از به‌قدرت‌رسیدن شاه‌زاده‌های دیگر، بسیاری از امیران و بزرگان را به قتل رساند و قادر به اداره خود نبود (مستوفی، ۱۳۷۵: ۱۱۳؛ میراحمدی، ۱۳٦۳: ٦۰).

جهان‌گردانی که در دورهٔ سلطنت شاه‌سلیمان به ایران سفر کرده و به دربار صفوی راه یافته بودند، حکایت‌هایی از فساد و خشونت دربار نقل می‌کنند؛ و «در گزارشی یکی از جنجالی‌ترین رویدادهای نسبت‌داده‌شده به شاه‌صفی را، قتل ملکه در حال مستی با وارد آوردن چند ضربه به شکم او دانسته‌اند» (تاورنیه، ۱۳۳٦: ۵۰۲-۵۰۳). از سوی دیگر، منابع تاریخی داخلی هم‌چون روضهٔ‌الصفا نیز به اقدامات سخت‌گیرانهٔ شاه‌صفی در آغاز سلطنت اشاره دارند. براساس این گزارش‌ها، وی به تحریک و بدگویی برخی درباریان، تعدادی از شاه‌زادگان و وابستگان خاندان صفوی را کور یا اعدام کرد. در این میان پسران عیسی‌خان قورچی‌باشی (دخترزادگان شاه‌عباس اول)، چهار پسر سلطان‌العلماء خلیفه‌سلطان (داماد شاه‌عباس)، سه پسر میرزارفیع صدر، یک پسر میرزارضی صدر سابق و دو پسر میرزاحسن متولی‌باشی مشهد، از جملهٔ قربانیان این اقدامات بودند. هم‌چنین او عمهٔ خود را که بانوی اصلی حرم‌سرا بود، از کاخ اخراج و با برخی امرای بلندپایه به خصومت برخاست که این خصومت‌ها به عزل یا مرگ تعدادی از آنان انجامید (هدایت، ۱۳۸۰، ج۸: ٦۸۷۷).

شاه‌سلیمان سرانجام در ۸ مرداد ۱۰۷۳ هـ‌ش، در چهاردهمین سال سلطنت خود، بر اثر بیماری از افراط شراب در کاشان درگذشت و در قم، در جوار حضرت معصومه، به خاک سپرده شد (اولئاریوس ب، ج ۲، ۱۳٦۹: ۷۳۸؛ حسینی استرآبادی، ۱۳٦۹: ۲٦۰، تاورنیه ۱۳۳٦: ۵۰۳-۵۰٤). در این مدت کوتاه، در غرب امپراتوری، عراق عرب از ایران جدا شد و به خاک عثمانی پیوست و در شرق نیز ناحیهٔ قندهار از ایران منتزع گردید و به تصرف گورکانیان هند درآمد. بااین‌حال یکی از مهم‌ترین رویدادهای دوران سلطنت او، پایان یافتن مخاصمات ایران و عثمانی بود (نوایی، ۱۳٦۰: ۷).

10.22052/KASHAN.2025.257428.1147

براین‌اساس می‌توان گفت شاه‌سلیمان، یا همان سام‌میرزا، تجسم دوگانگی عمیقی بود که در نام و سرنوشتش نهفته بود؛ نامی که از یادگار پرصلابت جدش، شاه‌صفی، و هویتی نو که با لقب «سلیمان» نمایانگر آغاز دوره‌ای تازه بود. این تضاد در هویت، بازتاب آشکار شکاف میان میراث پرشکوه گذشته و واقعیت شکنندهٔ حال بود. پرورش در انزوای حرم‌سرا، دور از پدر و در سایهٔ مادری چرکس‌تبار، شاه‌زاده‌ای حساس و منزوی ساخت که از هنر حکمرانی بی‌بهره ماند و در پیوند ناگسستنی میان قدرت و محدودیت، گرفتار سرنوشت تلخ خود شد.

پارچه‌بافی کاشان در دورهٔ صفوی

در دورهٔ شاه طهماسب، کاشان به مهم‌ترین مرکز پارچه‌بافی کشور بدل شد و تولیدات زری، اطلس و مخمل، همراه با قالی‌های ابریشمی، به سایر مناطق صادر می‌گردید (فریه، ۱۳۷٤: ۱۵۹). در ادامهٔ بالندگی منسوجات کاشان در دورهٔ صفوی می‌توان گفت که «رونق دستگاه‌های بافندگی کاشان سبب تولید پارچه‌هایی از جمله مخمل شد که گاه الگوی سایر مناطق بودند. در زمان شاه‌عباس اول شهر کاشان را می‌توان زادگاه و محل رشد این هنر بسیار زیبا و ظریف دانست (روح‌فر، ۱۳۹۲: ٤٤–٤٥). شهرت این منسوجات به حدی رسید که مقارن با زمامداری وی «پادشاه لهستان بازرگان ارمنی به نام موراتوویتز[۳] را به ایران فرستاد تا دربارهٔ تجارت ابریشم مذاکره کند و در کنار مأموریت‌های سیاسی و نظامی سفارش‌هایی برای خرید فرش‌های زربافت و دیگر کالاها تهیه نماید. برخی از فرش‌های ابریشمین کاشان حتی به‌عنوان جهیزیه دختر پادشاه لهستان فرستاده شد (رکنی و یاشکوفسکی، ۱۳۹۳: ۸۰). ابریشم‌بافی در زمان شاه‌عباس دوم نیز به اوج کمال رسید و پارچه‌هایی با غنا و تنوع بی‌نظیر وارد بازار شد و «بهترین پارچه‌های زربفت و سیمین‌تار توسط کارگاه‌های یزد، کاشان و اصفهان بافته می‌شد» (شاردن، ۱۳۳٦، ج٤: ۳۵۹؛ تاورنیه، ۱۳۳٦: ۸۷). اولئاریوس نیز در سفرنامهٔ خود بیان می‌کند که در میان هدایای گوناگونی که شاه‌صفی برای سفرا در نظر می‌گرفت، جایگاه ویژه‌ای به منسوجات اختصاص داشته است. به گفتهٔ او، این هدایا شامل فاخرترین پارچه‌های ایرانی و پانزده نوع پارچهٔ ابریشمی متنوع بوده است. افزون بر این، شاه به‌طور خاص برای پنج نفر از اعضای عالی‌رتبهٔ هیئت‌های سیاسی، خلعتی متشکل از یک کت اطلس و یک کت تافته با نخ‌های زرین اهدا می‌کرد (اولئاریوس ب، ۱۳٦۹، ج ۲: ۵۸۰).

10.22052/KASHAN.2025.257428.1147

سر توماس هربرت[۴] (۱۵۹۷–۱۶۷۷)، جهان‌گرد و نویسندهٔ انگلیسی، در سفر خود به ایران و بازدید از کاشان در اوایل قرن هفدهم گزارش کرده است که «این شهر مرکز تولید پارچه‌های ابریشمی، ساتن و زربافت‌های بسیار ظریف و رنگارنگ است که در جهان نظیر ندارد و به‌حدی فراوان بوده که کارترایت[۵]، بازرگان انگلیسی، اظهار کرده بود در یک سال میزان ابریشم واردشده به کاشان از مقدار پارچه‌های پشمی واردشده به لندن بیش‌تر بوده است» (Bier, 1987, 21).

اولئاریوس در کتاب خود از صنعتگران کاشان، به‌ویژه ابریشم‌بافان در دورهٔ شاه‌صفی، یاد کرده است که در حضور مشتریان به کار می‌پرداختند و هنر خود را عرضه می‌داشتند (اولئاریوس ب، ۱۳۶۹، ج ۲: ۵۳۱). در طراحی و نقشه‌پردازی پارچه، صنعتگران و هنرمندان این دوره به درجه‌ای از مهارت دست یافته بودند که تا آن زمان سابقه نداشت (زکی، ۱۳۴۲: ۱۲۵). رابطهٔ نگارگران و نساجان در این دوران بسیار تنگاتنگ بود و هر دو گروه از حمایت‌ها و مزایای خدمات حکومتی بهره‌مند می‌شدند. همین امر موجب شد تا میان کارگاه‌های پارچه‌بافی رقابتی شکل گیرد؛ به‌گونه‌ای که هر یک می‌کوشیدند منسوجی نفیس‌تر و زیباتر ببافند تا نظر شاه را به خود جلب کنند. درنتیجه فنون بافندگی و طراحی پارچه در اصفهان نسبت به سایر مراکز نساجی پیش‌رفت چشم‌گیری یافت (تاج‌بخش، ۱۳۷۸: ۱۷۶). به گفتهٔ سیاحان «در زمان شاه‌عباس، هنرمندان برجسته‌ای چون رضا عباسی طرح‌های خود را به نساجان عرضه می‌کردند. در این دوره، به‌جای پیکره‌های کوچک و تا حدی تصادفیِ پارچه‌های قدیم‌تر، با افزایش علایق انسان‌مدارانه و اهمیت چهره‌پردازی از اشخاص، نمونه‌هایی پدید آمد که در آن‌ها اشکال انسانی بخش عمدهٔ سطح پارچه را به خود اختصاص می‌دهد» (سیوری، ۱۳۸۵: ۱۳۸).

تحلیل پارچهٔ نفیس جلوس شاه‌سلیمان صفوی منسوب به کاشان

یکی از منسوجات منسوب به کاشان که در این پژوهش بررسی شده در تصویر ۳ قابل مشاهده است. «نقش آن در اندازهٔ بزرگ بر زمینهٔ زرد کم‌رنگ است و پادشاهی را نشان می‌دهد که در میان درباریان جلوس کرده است و یک سیمرغ در حالت پرواز به شکل محافظ بر بالای سر او نقش شده است. نوع پوشش افراد در این صحنه مربوط به دورهٔ شاه‌سلیمان و احتمالاً مربوط به موضوع جلوس او بر سریر سلطنت در ۲۰ سالگی است» (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷، ج۵: ۲۴۳۷–۲۴۳۸).

10.22052/KASHAN.2025.257428.1147

تصویر ۳: قطعه پارچهٔ زربفت، جلوس شاه‌سلیمان در ۲۰ سالگی، منسوب به کاشان، مجموعهٔ خصوصی ژاپن منبع (URL1).

علاوه بر این پارچه، نمونه‌های مشابهی نیز در دیگرموزه‌ها و مجموعه‌ها وجود دارد. یکی از این نمونه‌ها، قطعه‌ای تک‌ستونه بود که پیش‌تر در موزهٔ «دفینه» نگهداری می‌شد و در فروردین ۱٤۰٤ به موزهٔ «تاروپود» یزد منتقل گردید (تصویر ٤). نمونهٔ دیگری نیز در یک مجموعهٔ خصوصی در ایالات متحده وجود دارد، اما امکان دسترسی به آن برای پژوهش ما فراهم نشد، چراکه اجازهٔ انتشار داده نشده بود. براساس نظر کارشناس گنجینهٔ منسوجات مؤسسهٔ موزه‌ها، این قطعهٔ آمریکایی از بخش‌های افقی تشکیل شده است (فخیمی، ۱٤۰٤: ۱۰ مهرماه).

تصویر٤: قطعه پارچهٔ زربفت، جلوس شاه‌سلیمان صفوی در ۲۰ سالگی
محل نگهداری: موزهٔ تار و پود یزد، اندازه ۲۵×۲۱ سانتی‌متر، شمارهٔ اثر: ٥٥۹۹٦ (آرشیو نگارندگان)

مشاهدات میدانی نشان می‌دهد که تکنیک بافت پارچهٔ مورد نظر (تصویر ۳) به‌صورت رُخ رفت‌وبرگشتی است و بین هر رُخ یک فاصله ایجاد شده؛ به‌عبارت‌دیگر، هر مجلس شامل یک رخ کامل رفت‌وبرگشتی است (عباس‌پور، ۱٤۰٤: ۱۳ مهرماه). از این‌رو تشخیص دقیق جهت‌های چپ و راست و چگونگی چینش عناصر تصویری در ترکیب‌بندی آن دشوار می‌باشد. این منسوج دارای ٤ رخ است که یکی از قاب‌های آن کامل است و آسیب‌دیدگی ندارد. «ویژگی برجستهٔ پارچه‌های کاشان، نحوهٔ بافت و تکرار افقی نقوش در عرض پارچه است. نقوش این پارچه‌ها

10.22052/KASHAN.2025.257428.1147

معمولاً در ردیف‌های افقی و بدون تداخل با یک‌دیگر بافته می‌شدند. در دوره‌ای که کاشان و یزد در تولید پارچه‌های ساتن منقوش با چهره‌های انسانی و طرح‌های متنوع رقابت داشتند، تفاوت‌های منطقه‌ای در ترکیب‌بندی و شیوه طراحی کاملاً مشهود بود. ظرافت بافت، ترسیم ابرهای متحرک و پردازش دقیق مناظر، همگی نشانگر ارتباط این آثار با کارگاه‌های کاشان و احتمالاً سبک خاص نقاشی خاندان عباسی است» (فخیمی، ۱٤۰٤: ۱۰ مهرماه). از طرفی ترکیب‌بندی پیکره‌ها، نحوهٔ قرارگیری پادشاه و شخصیت‌های پیرامون او و حتی عناصر تزیینی حاشیه‌ای، همگی یادآور شیوه‌های رایج در نگارگری همان دوره بوده؛ گویی بافنده صحنه‌ای مصور را هم‌چون نگاره‌ای روی تار و پود پارچه بازآفرینی کرده است.

در پارچهٔ زربفت، تمامی رنگ‌های موردنظر جهت بافت باید در سرتاسر پارچه حرکت کنند و به‌اصطلاح بچرخند؛ در غیر این صورت، بخشی که تنها از یک رنگ استفاده می‌شود، به اصطلاح زری‌بافان «پارچه بالا می‌زند» و آن قسمت برجسته می‌شود. این ویژگی احتمالاً در برخی قسمت‌های پارچه مشاهده می‌شود. در اثر مورد نظر، ۸ تا ۹ رنگ در این اثر به‌کار رفته است. رنگ چهره و دست‌ها صورتی است. لباس پادشاه و تاج، برخی کلاه‌ها و جزئیاتی در البسه زرد، و زمینهٔ پارچه نخودی است. لباس‌ها نارنجی اخرایی هستند. فرش‌ها قهوه‌ای و درخت‌ها زرد و سبز، و درختِ شکوفه نارنجی اخرایی است. رنگ سبز در لباس فردِ نشسته و جزئیات پر سیمرغ و فرش دیده می‌شود. رنگ گنید برای فرد دیگر و طوسی برای بخش‌های مختلف او به‌کار رفته است. دورگیری نقوش مشکی است. نقش هندسی پشت سر پادشاه، ظاهراً نارنجی کم‌رنگ است، اما احتمال دارد همان نارنجی اخرایی باشد (بنائیان، ۱٤۰٤: ۱۵ فروردین).

در پارچه‌های زربفت، تمامی رنگ‌های مورد استفاده برای بافت باید در سراسر پارچه حرکت کرده و به‌اصطلاح «بچرخند». در غیر این صورت، بخش‌هایی که تنها از یک رنگ بهره می‌برند، به تعبیر زری‌بافان «پارچه بالا می‌زند» و در آن قسمت برجستگی ایجاد می‌شود. این ویژگی در بخش‌های پارچهٔ مورد بررسی نیز مشاهده می‌شود. در این اثر، حدود هشت تا نه رنگ به‌کار رفته است. رنگ چهره و دست‌ها صورتی است. لباس پادشاه و تاج، برخی کلاه‌ها و جزئیات لباس‌ها زرد بوده و زمینهٔ پارچه نخودی است. لباس‌ها عموماً در طیف نارنجیِ اخرایی بافته شده‌اند. فرش‌ها قهوه‌ای و درخت‌ها در ترکیب رنگی زرد و سبز دیده می‌شوند؛ هم‌چنین درخت شکوفه دارای رنگ نارنجیِ اخرایی است. رنگ سبز در لباس یکی از افراد نشسته، جزئیات پر سیمرغ و بخش‌هایی از فرش به‌کار رفته است. رنگ طوسی نیز برای لباس فرد دوم نشسته بر

10.22052/KASHAN.2025.257428.1147

روی فرش و برخی بخش‌های معماری، از جمله گنبد، مشاهده می‌شود. دورگیری تمامی نقوش با رنگ مشکی انجام شده که باعث وضوح و انسجام بصری ترکیب شده است. نقش هندسی پشت سر پادشاه در نگاه نخست نارنجی کم‌رنگ به نظر می‌رسد، اما احتمال دارد همان نارنجیِ اخرایی باشد که در دیگر بخش‌های اثر تکرار شده است (بنائیان، ۱٤۰٤: ۱۵ فروردین).

اگرچه پوپ و آکرمن این اثر را نمونه‌ای از شیوهٔ بافت «پارچهٔ نقده» معرفی کرده‌اند؛ اما با توجه به مشخصات موزه‌ای اثر که در مجموعهٔ ژاپن نگهداری می‌شد، نوع زری آن «لمپاس» ذکر شده است. نگارندگان برای روشن‌شدن موضوع با چند خبره در حوزهٔ پارچه‌بافی و نساجی مصاحبه کردند و نظرات مختلفی دربارهٔ شیوهٔ بافت ارائه شد. یکی از بافندگان زری در اصفهان تنها از شیوهٔ بافت «اطلسی» استفاده کرد و توضیح داد که منظورش «اطلسی پشت‌ریز» است (عباس‌پور، ۱٤۰٤: ۱۳ مهرماه). یکی از پژوهشگران دوخت‌های سنتی کاشان اظهار داشت که به احتمال زیاد پارچهٔ موردنظر زربفت دارایی است، زیرا شخصاً پود اضافه‌ای در پشت بافته مشاهده کرده که در سطح زمینه دیده می‌شود و در برخی نقاط پشت کلاف، تارهای اضافه نیز وجود دارد. او تأکید کرد که وجود بافت دولایه و لمپاس، همان‌طور که در مشخصات موزه‌ای ذکر شده، نیازمند بررسی دقیق است، زیرا ممکن است در برخی موارد از وردهای دارایی و اطلس جداگانه استفاده شده باشد. این پژوهشگر هم‌چنین به وجود نخ گلابتون با درصد بالای طلا و تعداد زیاد وردها اشاره کرد و یادآور شد که بافت اطلسی را نمی‌توان پذیرفت (فخیمی، ۱٤۰٤: ۱۰ مهرماه). بافندهٔ یزدی نیز از واژه «تافته» استفاده کرد و ویژگی شاخص این دست‌بافته را نه‌تنها در ارتباط با نقاشی زمانهٔ خود دانست، بلکه بر ریزنقشی و ظرافت آن نیز تأکید داشت. وی اظهار داشت که چلهٔ این بافته بسیار ظریف و با تراکم بالا انتخاب شده است[٦] (مظفری، ۱٤۰٤: ۱۲ مهر).

همانند روایت تاریخی شخصیت اصلی ثبت‌شده در این هنربافته، یعنی شاه‌سلیمان صفوی، بالاتر از دیگران و در حالت چهارزانو بر تختی زرین جلوس کرده است. لباس پادشاه شامل قبای بلند زرد کم‌رنگ با نقوش و بندهای تزئینی قرمزقهوه‌ای در جلوی سینه، شال کمر پهن قرمز اخرایی با دو سر آویزان در جلو، شلوار هم‌رنگ قبا که درون چکمه‌های قهوه‌ای مایل به قرمز قرار گرفته، و تاجی باشکوه با رنگ زرد پررنگ و تزئینات طلایی همراه با پرهای بلند است. موهای او از زیر تاج بیرون آمده و تا کنار گوش‌ها امتداد یافته است. رنگ‌های نارنجی، زرد و قرمز رنگ‌هایی هستند که نور را از خود قبور می‌دهند (کوپر، ۱٤۰۰: ۱٦۹) و در کنار

10.22052/KASHAN.2025.257428.1147

رنگ طلایی شکوهی خاص را ایجاد می‌کنند. «از منظر نمادشناسی طلا طبیعتی خورشیدگون، شاهانه و حتی الوهی دارد (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵: ج٤: ۲۱۷)؛ و رنگ زرد نیز مظهر قدرت است» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۲، ج۳: ٤٤٨). پادشاه در این پارچه، یکی از دستان خود را اندکی به سمت جلو و بالا گرفته است، گویی در حال سخن‌گفتن یا فرمان‌دادن است، و دست دیگر را به‌آرامی بر زانو نهاده، درحالی‌که پاهایش رو به جلو قرار دارد و هیچ سلاحی چون شمشیر یا خنجر همراه او دیده نمی‌شود. «تخت در فرهنگ‌های سلسله‌مراتبی همواره نمادی کلیدی بوده است؛ به‌گونه‌ای که رهبران، پادشاهان یا امپراتوران با نشستن بر صندلی‌های مرتفع و مقدس، جایگاهی برتر نسبت به «مردمان عادی» می‌یافتند. این جایگاه به‌تدریج ارزش نمادین مستقلی پیدا کرد و در بسیاری از تعبیرها، تخت نمایانگر قدرت حاکم یا گسترهٔ فرمانروایی او شد» (Biedermann, 1992: 342). انتخاب نام و نماد سلیمان برای شاه صفوی، به‌روشنی القاکنندهٔ هم‌نشینی او با چنین ایده‌آل‌هایی از حکومت است. تاج همواره یکی از مهم‌ترین نشان‌های سلطنت و قدرت در تاریخ تمدن‌ها بوده است. از دوران باستان تا امروز، اقوام گوناگون از تاج به‌عنوان نمادی از مشروعیت، برتری، و جایگاه قدسی فرمانروا بهره برده‌اند. «از منظر نمادین تاج نشانهٔ افراد مقدس و فوق طبیعی و رئوس آن نمادی از پرتوهای خورشید است» (کوپر،۱٤۰۰: ۸۱). به‌دلیل خاستگاه خورشیدی‌اش نماد قدرت الهی است. در اسلام تاجِ سر نقطه‌ای است که شخص از آن‌جا به مرحلهٔ فوق بشری می‌رسد (شوالیه و گربران، ۱۳۷۹، ج۲، ۲۹٦-۳۰۱). در فرهنگ‌های مختلف بستن کمر نشان پیروزی بوده و نمادی از داشتن قدرت دوچندان است» (کوپر، ۱٤۰۰: ۲۹٦). در ایران نیز تاج نه‌تنها نشانه اقتدار دنیوی شاهان بود، بلکه با مفاهیم اسطوره‌ای و مذهبی پیوندی ناگسستنی داشت. این نشانه در آیین‌های سلطنتی صفویه نیز حضوری پررنگ یافت و در کنار دیگرعناصر تشریفاتی، جایگاه ویژه‌ای در بازنمایی قدرت و مشروعیت سیاسی پادشاه داشت. هنرمند طراح در تزیینات تخت از الگوهای هندسی بهره برده است. «در دوران اسلامی، به‌ویژه با پیش‌رفت علوم ریاضی، هندسه به بخشی جدایی‌ناپذیر از هنر تبدیل شد؛ چراکه اشکال و ساختارهای هندسی با مفاهیم نمادین کیهانی و فلسفی خود، ارتباطی آشکار میان اثر هنری و امر قدسی برقرار می‌کردند» (ویلسون، ۱۳۷۷: ۲۱). بدنه و پشتی تخت با نقوش هندسی و طرح‌های هم‌پوشان هم‌چون شمسه، ستاره‌های هشت‌پر و گردونهٔ مهر آراسته شده است. بازشناسی نماد شمسه را می‌توان در این چارچوب تبیین کرد که «ستاره، نمادی از الوهیت و تفوق اسلام است» (میراندا بوروس، ۱۳۹٤: ۱۸۱). از منظر ارزش‌های

10.22052/KASHAN.2025.257428.1147

مذهبی، این نماد حامل مفاهیمی چون قدرت، هوشیاری و خودمختاری است. در بسیاری از افسانه‌های کهن نیز قهرمان با خورشید سنجیده، هم‌چون او با تاریکی مبارزه می‌کند و پیروز می‌شود (الیاده، ۱۳۸۷: ۱۱٦). ستارهٔ هشت نیز از دو مربع متداخل تشکیل شده است؛ یک مربع نشانهٔ قوای چهارگانهٔ طبیعت و مربع دوم تعبیری از چهار جهت اصلی است و تداخل آن‌ها نمادی از قوای خداوند محسوب می‌شود (البهنسی، ۱۳۹۱: ۱٤۱). نقش میانی ستارهٔ هشت‌پر نیز از چهار بازو تشکیل شده و شکلی چرخ‌مانند دارد که باستان‌شناسان آن را گردونهٔ خورشید یا مهر نامیده‌اند (بختورتاش، ۱۳۷۱: ۱۳۸–۱۳۹). عدد چهار در اسلام نیز اهمیت ویژه‌ای دارد، چنان‌که صوفیان معتقدند عروج به لاهوت چهار مرحله دارد: شریعت، طریقت، حقیقت و معرفت. انسان از ناسوت و از طریق ملکوت و جبروت به لاهوت سیر می‌کند (شیمل، ۱۳۹۵: ۱۰۷). پشت و کناره‌های تخت قاب‌بندی‌شده و با رنگ غالب زرد–طلایی و نارنجی تزئین شده است. قسمت جلوی تخت سکویی دارد که احتمالاً محل قرار گرفتن پاهای پادشاه بوده و آن‌هم با نقوش ریز هندسی آراسته شده است. در بالای پشتی تخت، طرحی گنبدی‌شکل هم‌چون کلاهکی تزئینی دیده می‌شود که شاید از گنبدهای معماری ایرانی الهام گرفته باشد. در بالای سر شاه، سیمرغی باشکوه با بال‌های گشوده نشسته که نماد فرهٔ ایزدی و مشروعیت الهی در فرهنگ ایران است و حضورش پیوند شاه با اسطوره‌های کهن را یادآور می‌شود. «سیمرغ پرنده‌ای اساطیری و خیراندیش، واسطهٔ نیروی غیبی، دانا، درمانگر، چاره‌اندیش، آگاه به رازهای نهان، رمزی از حقیقت برتر، تعالی، عروج و نماد انسان کامل است» (سلطانی گردفرامرزی، ۱۳۷۲: ۲۳٤؛ اسلامی ندوشن، ۱۳۵۱: ۱۵۱). سیمرغ در شاهنامهٔ فردوسی به‌عنوان موجودی ماورایی حضور می‌یابد و در سرنوشت قهرمانان نقش‌آفرینی می‌کند (پورنامداریان، ۱۳٦۹: ٤٦۳) و به‌عنوان حکیمی فرزانه، برخوردار از قدرت‌های الهی، چاره‌اندیش و پزشکی ماهر شناخته می‌شود که با پرهای جادویی خود هر دردی را درمان می‌کند. درست بالای سر شاه، ابرهایی نرم و پیچان ترسیم شده‌اند که حالتی آسمانی و مینوی به صحنه می‌بخشند و جایگاه او را فراتر از مرتبهٔ زمینی نشان می‌دهند. در فراز آسمان نیز ردیفی از ابرهای پراکنده دیده می‌شود که عمق و گسترهٔ آسمان را کامل می‌کنند.

در دو سوی تخت، جفتی درخت سرو دیده می‌شود، یکی به رنگ سبز و دیگری زرد طلایی که نماد دوگانگی حیات و شکوه هستند. «سرو به‌دلیل طول عمر و سبزی همیشگی برگ‌هایش در بسیاری از فرهنگ‌ها درخت زندگی نام گرفته و نماد جاودانگی و حیات دوباره است» (شوالیه

10.22052/KASHAN.2025.257428.1147

و گربران، ۱۳۸۲، ج۳: ۵۷۹؛ هال، ۱۳۸۳: ۲۹۳). این ترکیب نمادین، در بستر تاریخی دومین تاج‌گذاری شاه صفی با نام سلیمان، علاوه‌بر نمایش عظمت سلطنت، پیام درمان‌بخشی، استمرار دودمان و باززایی قدرت را نیز به بیننده القا می‌کند. افزون‌براین، حضور ابرهای تزیینی در متن پارچه، که یکی از اصول تصویری و زیبایی‌شناختی نقاشی ایرانی به‌شمار می‌رود، نشان‌دهندهٔ انتقال مستقیم زبان بصری نگارگری به هنر نساجی است. اصول بنیادین نقاشی ایرانی که بیش‌تر آن‌ها در بافت پارچه نیز بازتاب یافته‌اند، شامل «اصل اسلیمی، اصل ختایی، اصل فرنگی، نقش نیلوفر، اصل ابر، اصل واق، اصل بند رومی و گره‌چینی هستند» (صادقی‌بیگ، ۱۳۷۲: ۳٤۸؛ منشی قمی، ۱۳۵۲: ۱۵۷). دورتادور پادشاه را شخصیت‌هایی در بر گرفته‌اند که تعداد آن‌ها به شش نفر می‌رسد. «عدد شش در سنت نمادشناسی به معنای تن‌درستی، شانس و بخت است و هم‌چنین با خاتم سلیمان موازنه کامل دارد» (کوپر، ۱٤۰۰:۳۰). در دو سوی تخت، سه نفر ایستاده‌اند که بدون ریش و سبیل هستند؛ یکی از آن‌ها چماقی زردرنگ در دست دارد که می‌تواند نشانهٔ منصب نگهبانی یا مقام تشریفاتی او (ایشیک‌آغاسی) باشد. در ردیف پایین‌تر، دو مرد ریش‌دار و سبیلو با عمامه و جامه‌های فاخر به رنگ‌های متنوع نشسته‌اند و در کنار آن‌ها فردی بدون سبیل، دو زانو نشسته و صراحی بلندی در دست چپ و جامی در دست راست دارد که هم‌زمانی این دو شیء آیین نوشاندن را به شکلی بزم‌آمیز به نمایش می‌گذارد. تضاد میان ایستادگان بی‌ریش و نشستگان ریش‌دار، همراه با اشیایی چون چماق، صراحی و جام، فضایی ترکیبی از نظم رسمی و شکوه جشن را پدید آورده و قدرت و جلال سلطنت را در قالب یک صحنهٔ آیینی بازنمایی کرده است. در این بافته، فرشی فاخر و پرنقش با طرح لوزی‌های متقارن و نقوش هندسی، در زیر پای شاه و درباریان گسترده شده و تخت سلطنتی همراه با پیکره‌های ایستاده و نشسته بر روی آن قرار گرفته است. همان‌طور که اشاره شد رنگ‌بندی گرم با زمینهٔ قهوه‌ای و نخودی و جزئیات قرمز و نارنجی از رنگ‌هایی هستند که نور را عبور می‌دهند و در کنار رنگ طلایی، شکوهی خاص به صحنه بخشیده‌اند. حاشیهٔ گل‌وبَرگ ختایی آن نشسته بر بند رومی به همراه نقوش اسلیمی حاشیه، هم‌چون قابی ظریف، طرح را کامل کرده است. گستردن چنین فرشی در زیر پا، در فرهنگ درباری ایران نمادی از نهایت احترام، تکریم و جایگاه والای صاحب‌منصبان است و قرارگرفتن شاه و همراهانش بر آن، جلوه‌ای آیینی از اقتدار، رفاه و شکوه سلطنت را بازنمایی می‌کند.

10.22052/KASHAN.2025.257428.1147

جدول ۲: تحلیل پارچهٔ نفیس جلوس شاه‌سلیمان صفوی (نگارندگان)

عنصر / بخش	ویژگی‌ها و شرح	معنا و تفسیر
زمان و مکان بافت	دورهٔ شاه‌سلیمان صفوی	رونق و بالندگی پارچه‌بافی کاشان؛ تأثیرگذاری بر سایر مناطق
موضوع صحنه	جلوس شاه‌سلیمان صفوی بر تخت زرین در ۲۰ سالگی	نمایش اقتدار سلطنت، مشروعیت الهی، عظمت دربار
وضعیت شاه	چهارزانو بر تخت نشسته؛ دست راست کمی بالا؛ دست چپ بر زانو یا دسته تخت؛ بدون شمشیر یا خنجر	سلطنت مقتدر، اما آرام و متمدن؛ قدرت نه از طریق خشونت، بلکه از جایگاه رسمی
لباس شاه	قبای بلند زرد کم‌رنگ با بندهای تزئینی قرمز–قهوه‌ای؛ شال کمر؛ شلوار هم‌رنگ؛ چکمه‌های قهوه‌ای مایل به قرمز؛ تاج با تزئینات طلایی و پرهای بلند	جلوه زیبایی‌شناسی و طبقه اجتماعی؛ رنگ‌ها نماد ثروت و قدرت
تخت سلطنت	بدنه و پشتی با نقوش هندسی و شمسه / ستارهٔ هشت‌پر؛ گردونهٔ مهر ؛ قاب‌بندی زرد–طلایی و نارنجی؛ گنبد تزئینی	ستاره هشت‌ضلعی: الوهیت و تفوق اسلام؛ چهار جهت و چهار مرحله سیر روحانی؛ گردونهٔ خورشید: قدرت و جاودانگی
سیمرغ بالای سر شاه	بال‌های گشوده که سایه‌اش بر سر پادشاه افتاده است.	واسطهٔ نیروی غیبی، انسان کامل، حکمت و درمانگری، ارتباط با اسطوره‌ها و شاهنامه، نماد فرهٔ ایزدی و مشروعیت الهی
آسمان و ابرها	ابرهای نرم و پیچان، ردیف ابرهای پراکنده	جایگاه فراتر از عالم زمینی؛ روحانیت و آسمانی بودن صحنه
درختان سرو و شکوفه	یک درخت سبز و یک درخت زرد طلایی و یک درخت شکوفه پیچان دور آن‌ها	درخت سرو نماد دوگانگی حیات و شکوه؛ طول عمر و جاودانگی؛ درخت شکوفه زندگی بهار، نوزایی، شکوفایی عصر صفوی
پیکره‌های درباریان	سه نفر ایستاده بدون ریش؛ دو مرد ریش‌وسبیل‌دار نشسته؛ یک نفر دو زانو با صراحی و جام	ترکیب نظم رسمی و بزم‌آمیز؛ نمایش مقام و جایگاه اجتماعی
فرش زیر پا	لوزی‌های متقارن، نقوش هندسی، رنگ‌بندی گرم (قهوه‌ای و نخودی با جزئیات قرمز و نارنجی)	نماد احترام، تکریم و جایگاه والای صاحب‌منصبان؛ بازنمایی اقتدار و رفاه سلطنت

10.22052/KASHAN.2025.257428.1147

مقایسهٔ روایت تصویری و مکتوب تاج‌گذاری شاه‌سلیمان صفوی

بررسی تطبیقی پارچهٔ نفیسِ جلوس شاه‌سلیمان صفوی با روایت مکتوب مراسم تاج‌گذاری او نشان می‌دهد که میان این دو منبع، هم اشتراکات و هم تفاوت‌های معناداری وجود دارد. در هر دو روایت، شاه با قبای بلند زردرنگ ــ به‌عنوان نمادی از شکوه و اقتدار سلطنت ــ بر تخت سلطنت نشسته و در مرکز صحنه قرار دارد. حضور درباریان و فضای رسمی و تشریفاتی مراسم نیز در هر دو منبع بازنمایی شده است. بااین‌حال، در پارچه شاه بدون شمشیر یا خنجر ترسیم شده و تخت او با نقوش هندسی، پایه‌ها و ستون‌های تزیینی و سایه‌بانی گنبدی‌شکل آراسته شده است. هم‌چنین پس‌زمینه را دو سرو و یک درخت شکوفه‌دار زینت داده‌اند. تعداد درباریان حاضر در پارچه محدودتر از روایت مکتوب است؛ افزون‌براین، در بالای سر شاه، نقش سیمرغ به‌عنوان نماد فرّهٔ ایزدی دیده می‌شود. در مقابل، در متن تاریخی، جایگاه شاه به‌صورت «کرسی» توصیف شده، از درختان چنار در فضای مراسم یاد شده و شمار درباریان بیش از آن چیزی است که در پارچه دیده می‌شود. هم‌چنین جزئیات چهرهٔ شاه در متن با توصیفاتی دقیق‌تر همراه است که در تصویر پارچه بازتاب کامل نیافته است. این مقایسه، ضمن آشکار کردن عناصر مشترک در بازنمایی سلطنت، تفاوت‌های ناشی از رسانه و هدف تولید هر اثر را نیز برجسته می‌سازد.

جدول ۳ نشان می‌دهد که هر دو منبع، یعنی پارچه و متن تاریخی تاج‌گذاری، محور اصلی مراسم، یعنی جایگاه شاه و مشروعیت الهی او را بازنمایی می‌کنند. شاه در مرکز توجه قرار دارد، با جامه‌ای فاخر و زردرنگ و در حالت جلوس رسمی، و در اطراف او درباریان و مقامات رسمی دیده می‌شوند. حضور فرّهٔ ایزدی و نمادهای قدرت و تشریفات در هر دو منبع، به‌خوبی نشان‌دهندهٔ اهمیت سلسله‌مراتب و اقتدار سلطنتی در دورهٔ صفوی است.

جدول ۳: وجوه اشتراک روایت تصویری (پارچه) و روایت مکتوب تاج‌گذاری شاه‌سلیمان صفوی (نگارندگان)

عنصر یا موضوع	بازنمایی در منبع مکتوب و پارچه
جایگاه شاه	شاه در مرکز صحنه/ رویداد قرار دارد.
تاج سلطنتی	شاه با تاج تزئین‌شده از پر و سنگ به صورت رسمی معرفی شده است.
لباس زرد	رنگ زرد لباس شاه در هر دو منبع ذکر یا نمایش داده شده است.
حضور درباریان	درباریان یا همراهان شاه در اطراف او حضور دارند.
فضای تشریفاتی	تأکید بر شکوه و جلال مراسم تاج‌گذاری

10.22052/KASHAN.2025.257428.1147

جدول ٤ وجوه افتراق را نشان می‌دهد و بیانگر آن است که پارچهٔ زربفت بیش‌تر بر جنبه‌های نمادین و بصری مراسم توجه دارد. عناصر نمادینی چون سیمرغ، نقوش شمسهٔ هشت‌پر، گردونهٔ مهر، ابرها و درختان سرو و شکوفه‌ها، جنبه‌های معنوی و الهی قدرت شاه را برجسته می‌کنند و با بهره‌گیری از رنگ‌بندی غنی و ترکیب‌های طبیعی، مفاهیمی چون مشروعیت الهی، دوام سلطنت و حمایت فرّهٔ ایزدی را منتقل می‌سازند. این تفاوت‌ها نشان می‌دهد که پارچه، افزون بر بازنمایی واقعیت تاریخی، حامل مفاهیم نمادین نیز بوده است.

جدول ٤: وجوه افتراق روایت تصویری در پارچهٔ جلوس شاه‌سلیمان صفوی (نگارندگان)

ویژگی خاص تصویر	توضیح و تأثیر
حذف شمشیر و خنجر	نمایش قدرت آرام و غیرخشونت‌آمیز شاه
تزئینات تخت با نقوش هندسی، پایه‌ها و ستون‌ها و سایه‌بان گنبدی	القای شکوه و تقدس جایگاه شاه و مفاهیم کیهانی و فلسفه اسلامی
حضور سیمرغ بالای تخت	نماد فرهٔ ایزدی و مشروعیت الهی
آسمان با ابرهای نرم و پیچان	ایجاد فضای روحانی و فرازمینی
درختان سرو و شکوفه	نماد جاودانگی، شکوه و بهار؛ تفاوت با روایت مکتوب که از چنار نام می‌برد.
تعداد محدود درباریان	تمرکز بر محوریت شاه و عناصر نمادین و محدودیت‌دار پارچه
جزئیات صورت کمتر دقیق یا متفاوت	تأکید بر نمادپردازی به‌جای پرتره‌پردازی دقیق

در جدول ۵، متن تاریخی بر جزئیات مراسم، مکان دقیق برگزاری، نقش هر مقام و تشریفات اداری تمرکز دارد. این تفاوت‌ها نشان می‌دهد که متن تاریخی، به‌عنوان منبعی نوشتاری، قادر است نظم و هِرم قدرت دربار، تعداد مدعوین و سخنان شاه را با جزئیات بیش‌تری منتقل کند؛ درحالی‌که پارچه به‌دلیل محدودیت‌های بصری، عمدتاً عناصر کلیدی و نمادین مراسم را بازنمایی کرده است. با توجه به ظرافت فوق‌العادهٔ بافت و محدودیت عرض دار در کارگاه‌های سنتی، تصویرسازی در این پارچه تابع اقتضائات فنی بوده است؛ ازاین‌رو، تعداد پیکره‌ها و عناصر تصویری نسبت به روایت واقعی کاهش یافته و ترکیب‌بندی اثر با تغییراتی هنری و متناسب با محدودیت‌های ساختاری همراه شده است.

10.22052/KASHAN.2025.257428.1147

جدول ۵: وجوه افتراق روایت مکتوب تاجگذاری شاه سلیمان صفوی (نگارندگان)

ویژگی خاص متن	توضیح و تأثیر
توصیف مکان به‌عنوان تالار طویله و شباهت تخت به کرسی	واقع‌گرایی در توصیف فضا
ذکر مسیر حرکت شاه تا محل تاج‌گذاری	تأکید بر روند وقایع
اشاره به مقام‌ها و سمت‌های رسمی	بازتاب ساختار اداری و سیاسی
نبود عناصر اسطوره‌ای	تمرکز بر رویداد واقعی و رسمی
تعداد بیش‌تر همراهان و درباریان	نمایش گستردگی دربار و تشریفات
اشاره به درختان چنار	عنصر طبیعی با بار معنایی متفاوت از سرو و شکوفه در پارچه

نتیجه‌گیری

بررسی تطبیقی روایت تاریخی تاج‌گذاری شاه‌سلیمان صفوی و پارچهٔ نفیس منسوب به کاشان نشان می‌دهد که هر دو منبع با وجود تفاوت‌های رسانه‌ای و اهداف تولید، محور اصلی مراسم، یعنی جایگاه شاه و مشروعیت الهی او را برجسته می‌کنند. متن تاریخی تاج‌گذاری، با تأکید بر حضور بزرگان دربار، مقامات رسمی و تشریفات کامل، اهمیت فرّهٔ ایزدی و حمایت الهی در تثبیت قدرت شاه را نشان می‌دهد و جزئیات دقیقی از چهرهٔ شاه، کرسی سلطنت، درختان چنار و آیین‌های رسمی، هم‌چون قرائت نامه و خواندن خطبه‌ها، ارائه می‌کند.

پارچهٔ زربفت نیز بازنمایی بصری این مراسم را با حفظ عناصر نمادین و تشریفاتی به تصویر کشیده است. شاه در مرکز اثر، با تاجی بر سر و بالای سر سیمرغ، بر تختی آراسته به نقوش شمسهٔ هشت‌پر و گردونهٔ مهر جلوس کرده است. حضور درباریان با جامه‌های فاخر، گرزی طلایی در دست یکی از آنان، فرش منقوش زیر پای شاه و عناصر طبیعی مانند درختان سرو و شکوفه‌ها، همراه با ترکیب رنگ‌های زرد طلایی، قرمز، سبز و مشکی، علاوه‌بر ایجاد زیبایی بصری، مفاهیمی چون استمرار سلطنت، شکوفایی عصر صفوی و مشروعیت الهی را القا می‌کند.

بااین‌حال، تفاوت‌هایی نیز میان این دو روایت مشاهده می‌شود. شاه در پارچه بدون شمشیر یا خنجر به تصویر کشیده شده، تعداد درباریان محدودتر است و تخت با تزیینات هندسی و سایه‌بانی گنبدی‌شکل طراحی شده است؛ درحالی‌که متن تاریخی به کرسی سلطنت، حضور گسترده‌تر درباریان و جزئیات مراسم اشاره دارد. این تفاوت‌ها نشان‌دهندهٔ تأثیر هدف تولید هر منبع است. متن تاریخی در پی ثبت واقعیت‌های تاریخی و جزئیات رویدادهاست، درحالی‌که

10.22052/KASHAN.2025.257428.1147

پارچه، بازنمایی هنری و نمادین مراسم را دنبال می‌کند. از طرفی در این اثر به دلیل ظرافت بافت و محدودیت عرض دار، تعداد پیکره‌ها و عناصر تصویری نسبت به روایت واقعی کاهش یافته و با ترکیب‌بندی هنری اثر سازگار شده‌اند.

نتیجهٔ این تحلیل بیانگر آن است که هنر پارچه‌بافی و متون تاریخی در دورهٔ صفوی، به‌طور هم‌زمان، نقش بازتاب‌دهندهٔ شکوه سلطنت، مشروعیت الهی و مناسبات قدرت را ایفا می‌کرده‌اند. مطالعهٔ تطبیقی چنین منسوجات نفیسی نه‌تنها ارزش هنری آن‌ها را برجسته می‌سازد، بلکه درک عمیق‌تری از نمادگرایی فرهنگی، تشریفات سلطنتی و هرم قدرت را در دربار صفوی ارائه می‌دهد.

پی‌نوشت‌ها

1. Gemelli Careri

۲. «إِنَّمَا أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شَيْئًا أَنْ يَقُولَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ»: وقتی خداوند اراده کند چیزی را بیافریند، فقط کافی است به آن بگوید: «باش»، و آن چیز بی‌درنگ موجود می‌شود (سوره یس، آیه ۸۲).

3. Moratowitz
4. Sir Thomas Herbert
5. Cartwright

٦. برای اطلاعات بیش‌تر دربارهٔ شیوه‌های بافت پارچه‌های نفیس، رجوع شود به (مژگانی، ۱۳۸۰).

منابع

قرآن کریم

ابراهیمی ناغانی، حسین و جعفری دهکردی، ناهید. (۱۳۹۷). مطالعهٔ طرح و الگوی پارچه‌های زربفت دورهٔ صفوی (مطالعهٔ موردی: طراحی نقش انسان). *هنرهای صناعی ایران*، ۲(۱)، ۲۵–۵۲. doi: 10.22052/1.2.25

اسلامی ندوشن، محمد (۱۳۵۱). *داستان داستان‌ها*، تهران: طوس.

آصف، محمدهاشم. (۱۳٤۸). *رستم التواریخ*، تصحیح محمد مشیری، تهران: انتشارات امیرکبیر.

الیاده، میرچا، (۱۳۸۷)، *مقدس و نامقدس*، ترجمهٔ نصرالله زنگویی، تهران: سروش.

اولئاریوس الف، آدام.(۱۳٦۹). *سفرنامهٔ ایران سیر و سیاحت ـ تاریخ ـ صفویان*، ترجمهٔ حسین کردبچه، تهران: انتشارات هیرمند.

10.22052/KASHAN.2025.257428.1147

اولئاریوس ب، آدام.(۱۳٦۹). *سفرنامهٔ آدام اولئاریوس- اصفهان خونین شاه‌صفی*، ترجمهٔ حسین کردبچه، ج۲، تهران: شرکت کتاب برای همه.

بختورتاش، نصرت‌الله. (۱۳۷۱)، گردون خورشید یا گردونهٔ مهر، *بررسی‌های تاریخی*، ۷(۳)، ۹۹-۶۷.

البهنسی، عفیف. (۱۳۹۱). *هنر اسلامی*، تهران: شرکت انتشارات سورهٔ مهر.

پوپ، آرتر اپم. و آکرمن، فیلیس. (۱۳۸۷). *شاهکارهای هنر ایران. از دوران پیش از تاریخ تا امروز*، ج ۵: نقاشی کتاب‌آرایی و پارچه‌بافی، ترجمهٔ نجف دریابندی و دیگران، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

پورنامداریان، تقی. (۱۳٦۹). سیمرغ و جبرئیل، *جستارهای ادبی*، ۹۰ و ۹۱، ٤٦۳-٤۷۸.

تاورنیه، ژان باتیست. (۱۳۳٦). *سفرنامه تاورنیه*، ترجمهٔ ابوتراب نوری، با تجدید نظر کلی و تصحیح حمید شیروانی، اصفهان: کتاب‌فروشی تأیید.

تاورنیه، ژان باتیست. (۱۳۸۳). *سفرنامه تاورنیه*، ترجمهٔ حمید ارباب شیرانی، تهران: انتشارت نیلوفر.

جعفری دهکردی، ناهید و پنجه‌باشی، الهه. (۱٤۰۳). گونه‌شناسی جن و پری در بارگاه سلیمان نبی با تأکید بر نقاشی‌های لاکی قاجاری، *نامهٔ هنرهای تجسمی و کاربردی*، ۱۷(٤۵)، ٦۱-۸۰. doi:10.30480/vaa.2025.5394.1929

جعفری دهکردی، ناهید. (۱۳۹۵). مضامین به‌کاررفته در پارچه‌های زربفت عصر صفوی با تأکید بر عصر شاه‌عباس، *نگارینه (هنر اسلامی)*، ۳(۱۰)، ۷۰-۸٤. doi: 10.22077/NIA.2016.779

جووانی فرانچسکو، کاری، جملی. (۱۳٤۸). *سفرنامه کاری*، ترجمهٔ عباس نخجوانی و عبدالعلی کارنگ، تبریز: انتشارات فرهنگ و هنر آذربایجان شرقی.

حسینی استرآبادی، سید حسین‌بن مرتضی. (۱۳٦۹). تاریخ سلطانی از شیخ‌صفی تا شاه‌صفی، به کوشش احسان اشراقی، تهران: انتشارات علمی.

حمیدی‌منش، تقی و جعفری دهکردی، ناهید. (۱۳۹۹). نقش شهریاران صفوی در پیش‌رفت صنعت پارچه‌های ابریشمین ایران. هنرهای صناعی ایران، ۳(۱)، ۱۰۹-۱۲٤. doi: 10.22052/3.1.109

رحیم‌پور، شهدخت. (۱٤۰۲). بررسی ابریشم‌بافته‌های کاشان در مؤسسهٔ هنر شیکاگو و موزهٔ متروپولیتن. *کاشان‌شناسی*، ۱٦*(۱)*، ۳۷-٦۰. doi: 10.22052/KASHAN.2023.248757.1063

10.22052/KASHAN.2025.257428.1147

روح‌فر، زهره. (۱۳۹۲). *نگاهی بر پارچه‌بافی دورهٔ اسلامی*. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت)، مرکز تحقیق و توسعه علوم انسانی، سازمان میراث فرهنگی صنایع دستی کشور.

سلطانی گردفرامرزی، علی. (۱۳۷۲). *سیمرغ در قلمرو فرهنگ ایران*، تهران: مبتکران.

شاردن، ژان. (۱۳۳۱). *شرح تاج‌گذاری شاه‌سلیمان صفوی و وقایع دو سال بعد*، ترجمهٔ علی‌قلی سردار اسعد، تهران: بی‌نا.

شاردن، ژان. (۱۳۳٦). *دایره‌المعارف تمدن ایران، سیاحت‌نامهٔ شاردن*، ج ٤ آداب و عادات، صنایع و تجارت و نفوذ ایرانیان، ترجمهٔ محمد عباسی، تهران: مؤسسهٔ مطبوعاتی امیرکبیر.

شوالیه، ژان، گربران، آلن، (۱۳۷۹)، *فرهنگ نمادها اساطیر، رؤیاها، رسوم، ایماء و اشاره، اشکال و قوالب، چهره‌ها، رنگ‌ها، اعداد*، ج ۲ ، ترجمهٔ سودابه فضایلی، تهران: جیحون.

شوالیه، ژان؛ و گربران، آلن. (۱۳۸۲). *فرهنگ نمادها اساطیر، رؤیاها، رسوم، ایماء و اشاره، اشکال و قوالب، چهره‌ها، رنگ‌ها، اعداد*، ج ۳، ترجمهٔ سودابه فضایلی، تهران: جیحون.

شوالیه، ژان؛ و گربران، آلن. (۱۳۸۵). *فرهنگ نمادها اساطیر، رؤیاها، رسوم، ایماء و اشاره، اشکال و قوالب، چهره‌ها، رنگ‌ها، اعداد*، ج ٤، ترجمهٔ سودابه فضایلی، تهران: جیحون.

شیمل، آنه‌ماری. (۱۳۹۵). *راز اعداد*. ترجمهٔ فاطمه توفیقی. قم: دانشگاه ادیان و مذاهب.

صادقی‌بیگ، افشار. (۱۳۷۲). قانون‌الصور درکتاب‌آرایی درتمدن اسلامی، بازتألیف: نجیب مایل‌هروی، مشهد: آستان قدس‌رضوی

فریه، ر. دبیلو. ۱۳۷٤. *هنرهای ایران*. ترجمهٔ پرویز مرزبان. تهران: فرزان روز.

قربانی، ملیحه و عزیزی، حسین. (۱۳۹٦). تأثیر نقاشان کاشانی بر پارچه‌های دورهٔ صفوی. *کاشان‌شناسی*، ۱۰(۲)، ۱۲۲-۱۳۷.

قزوینی، ابوالحسن. (۱۳٦۷). *فوایدالصفویه*، تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

کارری، جملی. (۱۳٤۸). *سفرنامه کارری*، ترجمهٔ عباس نخجوانی و عبدالله کارنگ. تبریز: اداره کل فرهنگ و هنر آذربایجان.

کمپفر، انگلبرت. (۱۳٦۳). *سفرنامه کمپفر*، ترجمهٔ کیکاووس جهانداری، تهران: شرکت سهامی انتشارات خوارزمی.

کوپر، جی.سی، (۱٤۰۰)، فرهنگ نمادهای آیینی، ترجمهٔ رقیه بهزادی، تهران: نشرعلمی.

10.22052/KASHAN.2025.257428.1147

لکهارت، لارنس. (۱۳٦۸). *انقراض سلسلهٔ صفویه و ایّام استیلای افاغنه در ایران*، ترجمهٔ مصطفی قلی عماد، تهران: انتشارات مروارید.

لوفت، پاول. (۱۳۸۰). *ایران در عهد شاه عباس دوم*، ترجمهٔ کیکاووس جهانداری، تهران: مرکز چاپ و انتشارات ادارهٔ نشر وزارت امور خارجه.

مژگانی، حسین. (۱۳۸۰). *گل‌های ابریشمی*، تهران: سروش.

مستوفی، محمدمحسن. (۱۳۷۵). *زبده‌التواریخ*، تهران: مجموعهٔ انتشارات ادبی و تاریخی موقوفات دکتر محمود افشار یزدی.

منشی قمی، قاضی میراحمد. (۱۳۵۲). گلستان هنر، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران

میراحمدی، مریم. (۱۳٦۳). *دین و مذهب در عصر صفوی*، تهران: انتشارات امیرکبیر.

نوایی، عبدالحسین(اهتمام)، (۱۳۵۰) شاه‌طهماسب صفوی(مجموعه اسناد و مکاتبات تاریخی همراه با یاداشت‌های تفضیلی)، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

نیازی، محسن و استرکی، فهیمه. (۱۳۹۱). شعربافی در کاشان (تحلیلی بر فرآیند تاریخی، فعالیت‌ها، مراحل و دستبافته‌های شعربافی). کاشان‌شناسی، ۵(۲)، ۸۰-۱۰۳. doi: 10.22052/KASHAN.2023.248757.1063

هال، جیمز. (۱۳۹۲). *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*، ترجمهٔ رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.

هدایت، رضاقلی‌خان. (۱۳۸۰). روضهٔ الصفای ناصری، ج ۸. تهران: اساطیر.

واله اصفهانی، محمدیوسف. (۱۳۸۲). *ایران در زمان شاه‌صفی و شاه‌عباس دوم*. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

ویلسون، اوا. (۱۳۷۷)، *طرح‌های اسلامی*، ترجمهٔ محمدرضا ریاضی، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

میدانی

بنائیان، فروزان. (۱٤۰٤)، بافندهٔ پارچه‌های نفیس و احیاگر دست‌بافته‌های سنتی ایران، مصاحبهٔ شخصی، ۱۵ فروردین، اصفهان: ایران.

عباس‌پور، مهری. (۱٤۰٤)، بافندهٔ پارچه‌های زربفت، مصاحبهٔ شخصی، ۱۳ مهرماه، اصفهان: ایران.

10.22052/KASHAN.2025.257428.1147

مظفری، محمد. (۱٤۰٤). طراح و تولید بافته‌های یزد و پژوهشگر منسوجات سنتی، ۱۲ مهر، یزد: ایران

فخیمی، نرگس. (۱٤۰٤). پژوهشگر دوخت‌های سنتی کاشان، کارشناس گنجینهٔ منسوجات موسسهٔ موزه‌ها، کارشناس نهایی انتخاب آثار موزهٔ تار و پود یزد، تهران: ایران.

Biedermann, H. (1992). *Dictionary of symbolism* (J. Hulbert, Trans.). New York, NY: Facts on File

Bier, C. (Ed.). (1987). *Woven from the soul, spun from the heart: Textile arts of Safavid and Qajar Iran, 16th–19th centuries*. Washington, D.C.: The Textile Museum.

Matthee, R. P. (2012). *Persia in crisis: Safavid decline and the fall of Isfahan*. London, England: Bloomsbury Academic.

Mounsey, Augustus H. (1872). *A Journey through the Caucasus and the Interior of Persia*, London: Smith, Elder & Company.

Roemer, H. R. (1986). The Safavid period. In P. Jackson & L. Lockhart (Eds.), *The Cambridge history of Iran: Vol. 5. The Timurid and Safavid periods*. Cambridge: Cambridge University Press.

URL1:https://www.1stdibs.com/furniture/asian-art-furniture/textiles/rare-islamic-persian-safavid-silk-lampas-textile-fragment-safavid-dynasty/id-f_4221303/

(Accessed Date 01/14/2025)

Reference

The Holy Quran. [In Arabic].

Abbaspour, M. (2025, October 5). *Personal Communication (Interview with the weaver of gold-brocaded textiles)*. Isfahan, Iran. [In Persian].

Asef, M. H. (1969). *Rostam al-Tawarikh* (M. Moshiri, Ed.). Tehran: Amir Kabir Publications. [In Persian].

Bahnasi, A. (2012). *Islamic Art* (M. Aghasi, Trans.). Tehran: Sooreh Mehr Publications. Bahnassi [In Persian].

Bakhtovartash, N. (1992). The sun's chariot or the Mithraic wheel. *Historical Studies, 7*(3), 67–99. [In Persian].

Banaeian, F. (2025, April 4). *Personal Communication (Interview with the Weaver of Exquisite Textiles and Restorer of Traditional Iranian Hand-Woven Fabrics)*. Isfahan, Iran. [In Persian].

Biedermann, H. (1992). *Dictionary of Symbolism* (J. Hulbert, Trans.). New York, NY: Facts on File

Bier, C. (Ed.). (1987). *Woven from the Soul, Spun from the Heart: Textile Arts of Safavid and Qajar Iran, 16th–19th centuries*. Washington, D.C.: The Textile Museum.

Careri, G. F. (1969). *Travelogue of Careri* (A. Nakhjavani & A. Karang, Trans.). Tabriz: General Directorate of Culture and Art of Azerbaijan. [In Persian].

Chardin, J. (1952). *The Coronation of Shah Suleiman Safavid and the Events of Two Years After* (A. Gholi Sardar Asad, Trans.). Tehran: [s.n.]. [In Persian].

10.22052/KASHAN.2025.257428.1147

Chardin, J. (1957). *Encyclopedia of Iranian Civilization, Travelogue of Chardin (Vol. 4: Customs, Traditions, Industries, Trade, and Iranian Influence)* (M. Abbasi, Trans.). Tehran: Amir Kabir Publications. [In Persian].

Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (2000). *A Dictionary of Symbols (Vol. 2)* (S. Fazayeli, Trans.). Tehran: Jeyhoun Publications. [In Persian].

Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (2003). *A Dictionary of Symbols (Vol. 3)* (S. Fazayeli, Trans.). Tehran: Jeyhoun Publications. [In Persian].

Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (2006). *A Dictionary of Symbols (Vol. 4)* (S. Fazayeli, Trans.). Tehran: Jeyhoun Publications. [In Persian].

Cooper, J. C. (2021). *A Dictionary of Ritual Symbols* (R. Behzadi, Trans.). Tehran: Elmi Publishing. [In Persian].

Ebrahimi Naghani, H., & Jafari Dehkordi, N. (2018). Model and pattern of Safavid brocaded textiles (Case study: Human shape designs). *Journal of Iranian Handicrafts Studies*, *2*(1), 25-52. doi: 10.22052/1.2.25. [In Persian].

Eliade, M. (2008). *The Sacred and the Profane* (N. Zangouei, Trans.). Tehran: Soroush Press. [In Persian].

Eslami Nadoushan, M. (1972). *The Story of Stories (Dastan-e Dastan-ha)*. Tehran: Tous Publications [In Persian].

Fakhimi, N. (2025, October 4). *Personal Communication (Researcher of Traditional Embroidery in Kashan, Expert at the Institute of Museums Textile Collection, and Final Selection Expert for the Tar-o-Pood Museum in Yazd)*. Tehran, Iran. [In Persian].

Fraye, W. (1995). *The Art of Iran* (P. Marzban, Trans.). Tehran: Farzan-e-Rooz. [In Persian].

Gemelli Careri, G. F. (1969). *Travelogue of Careri* (A. Nakhjavani & A. Karang, Trans.). Tabriz: Azerbaijan Cultural and Artistic Publications. [In Persian].

Hall, J. (2013). *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art* (R. Behzadi, Trans.). Tehran: Farhang-e Moaser. [In Persian].

Hamidi Manesh, T., & Jafari Dehkordi, N. (2020). The role of Safavid kings in the development of silk fabrics industry in Iran. *Journal of Iranian Handicrafts Studies*, *3*(1), 109-124. doi: 10.22052/3.1.109 [In Persian].

Hedayat, R. Q. (2001). *Rowzat al-Safa-ye Naseri* (Vol. 8). Tehran: Asatir. [In Persian].

Hoseini Astarabadi, S. H. (1990). *Tarikh-e Soltani: From Sheikh Safi to Shah Safi* (E. Eshraghi, Ed.). Tehran: Elmi Publications. [In Persian].

Jafari Dehkordi, N. (2016). The used themes in Safavid cotton fabrics in human forms with emphasizing on the Safavid Shah Abbas era. *Negarineh Islamic Art*, *3*(10), 70-84. doi: 10.22077/nia.2016.779 [In Persian].

Jafari Dehkordi, N. J. (2026). The use of natural symbolism for love and political power in Safavid textiles, with an emphasis on cypress motifs. *TEXTILE*, *21*(4): 1–18. https://doi.org/10.1080/14759756.2026.2668528

Jafari Dehkordi, N., & Panjehbashi, E. (2024). Typology of jinn and fairy in Solomon Nabi's court with an emphasis on Qajar lacquer paintings Abstract. *Journal of Visual and Applied Arts*, *17*(45), -. doi: 10.30480/vaa.2025.5394.1929[In Persian].

Kämpfer, E. (1984). *Travelogue of Kämpfer* (K. Jahandari, Trans.). Tehran: Kharazmi Publishing. [In Persian].

10.22052/KASHAN.2025.257428.1147

Lockhart, L. (1989). *The Fall of the Safavid Dynasty and the Afghan Occupation of Iran* (M. Qoli Emad, Trans.). Tehran: Morvarid Publications. [In Persian].
Luft, P. (2001). *Iran in the Reign of Shah Abbas II* (K. Jahandari, Trans.). Tehran: Ministry of Foreign Affairs, Center for Printing and Publishing. [In Persian].
Matthee, R. P. (2012). *Persia in Crisis: Safavid Decline and the Fall of Isfahan*. London, England: Bloomsbury Academic.
Mirahmadi, M. (1984). *Religion and Sect in the Safavid Era*. Tehran: Amir Kabir Publications. [In Persian].
Miranda Bruce-Mitford, M. (2015). *The Illustrated Book of Signs and Symbols*. Tehran: Sayan Publications. [In Persian].
Mohammad Hasan, Z. (2009). *Iranian Art in the Islamic Period* (M. Eqlidi, Trans.). Tehran: Sedaye Moaser. [In Persian].
Monshi Qomi, Q. M. A. (1973). *Golestan-e Honar*. Tehran: Foundation for Iranian Culture. [In Persian].
Mostowfi, M. M. (1996). *Zobdat al-Tawarikh*. Tehran: Dr. Mahmoud Afshar Yazdi Endowment Publications. [In Persian].
Mounsey, Augustus H. (1872). *A Journey through the Caucasus and the Interior of Persia*, London: Smith, Elder & Company.

Mozaffari, M. (2025, October 4). *Personal Communication (Designer and Producer of Yazd Textiles and Researcher of Traditional Textiles)*. Yazd, Iran. [In Persian].
Mozhgani, H. (2001). *Silk Flowers*. Tehran: Soureh Publications. [In Persian].
Navaei, A. H. (Ed.). (1971). *Shah Tahmasp Safavid (A Collection of Historical Documents and Correspondence with Detailed Notes)*. Tehran: Foundation for Iranian Culture. [In Persian].

Niazi, M., & Esteraki, F. (2012). *She'rbafi* (Silk-Weaving) in Kashan: An analysis of the historical process, activities, stages, and hand-woven textiles. *Kashan Studies*, *5*(2), 80–103. doi: 10.22052/KASHAN.2023.248757.1063[In Persian].
Olearius, A. (1990). *Travelogue of Adam Olearius: The Bloody Isfahan of Shah Safi* (H. Kordbacheh, Trans., Vol. 2). Tehran: Sherkat-e Ketab baraye Hameh. [In Persian].
Olearius, A. (1990). *Travelogue of Iran: Journey, History, and the Safavids* (H. Kordbacheh, Trans.). Tehran: Hirmand Publications. [In Persian].
Pope, A. U., & Ackerman, Ph. (2008). *Masterpieces of Persian Art: From Prehistoric Times to the Present* (Vol. 5: Painting, Book Illustration, and Textile Weaving) (N. Daryabandari et al., Trans.). Tehran: Scientific and Cultural Publications. [In Persian].
Pournamdarian, T. (1990). Simorgh and Gabriel. *Literary Research Journal*, *90–91*, 463–478. [In Persian].
Qazvini, A. H. (1988). *Favaed al-Safaviyeh*. Tehran: Institute for Cultural Studies and Research. [In Persian].
Qorbani, M., & Azizi, H. (2017). The influence of Kashan painters on Safavid-era textiles. *Kashan Studies, 10*(2), 122–137. [In Persian].
Rahimpour, S. (2023). A study of Kashan silk textiles in the Art Institute of Chicago and the Metropolitan Museum of Art. *Kashan-Shenasi, 16*(1), 37–60. doi: 10.22052/KASHAN.2023.248757.1063 [In Persian].
Roemer, H. R. (1986). The Safavid period. In P. Jackson & L. Lockhart (Eds.), *The Cambridge History of Iran: Vol. 5. The Timurid and Safavid periods*. Cambridge: Cambridge University Press.

10.22052/KASHAN.2025.257428.1147

Rouhfar, Z. (2013). *An Overview of Textile Weaving in the Islamic Period*. Tehran: Organization for Researching and Composing University Textbooks in the Humanities (SAMT) & Cultural Heritage, Handicrafts and Tourism Organization. [In Persian].

Sadeghi-Big, A. (1993). *Qanun al-Suwar in Islamic Book Art* (Reworked by N. M. Heravi). Mashhad: Astan Quds Razavi. [In Persian].

Savory, R. (2006). *Iran under the Safavids* (K. Azizi, Trans.). Tehran: Nashr-e Markaz. [In Persian].

Schimmel, A. (2016). *The Mystery of Numbers* (F. Tofighi, Trans.). Qom: University of Religions and Denominations. [In Persian].

Soltani Gordfaramarzi, A. (1993). *Simorgh in the Realm of Iranian Culture*. Tehran: Mobtakeran Publications. [In Persian].

Tajbakhsh, A. (1999). *History of the Safavids* (Vol. 2). Shiraz: Navid-e Shiraz. [In Persian].

Tavernier, J. B. (1957). *Travelogue of Tavernier* (A. Nouri, Trans., H. Shirvani, Ed.). Isfahan: Ta'yid Bookstore. [In Persian].

Tavernier, J. B. (2004). *Travelogue of Tavernier* (H. Arbab Shirani, Trans.). Tehran: Niloufar Publications. [In Persian].

URL1:https://www.1stdibs.com/furniture/asian-art-furniture/textiles/rare-islamic-persian-safavid-silk-lampas-textile-fragment-safavid-dynasty/id-f_4221303/

(Accessed Date 01/14/2025)

Valeh Isfahani, M. Y. (2003). *Iran in the Era of Shah Safi and Shah Abbas II*. Tehran: Society for the Appreciation of Cultural Works and Dignitaries. [In Persian].

Wilson, E. (1998). *Islamic Designs* (M. R. Riazi, Trans.). Tehran: Organization for Researching and Composing University Textbooks in the Humanities (SAMT). [In Persian].