فصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س) زمینهٔ انتشار: هنر
سال ۱۵، شماره ۳، پاییـــــز ۱۴۰۲
مقاله پژوهشی، ۹۲-۷۲
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

گونه‌شناسی فنی و بصری چلنگری‌های دَر و پنجره‌های تهران عصر پهلوی دوم[1]

علیرضا شیخی [2]
امیرحسین عباسی شوکت آباد [3]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۷/۲۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۲/۳۱

چکیده

ابنیه تهـران در دوره پهلـوی دوم دارای چلنگری با طرح‌های متنوع هســتند که نشـان از هنر دسـت آهنگران تهرانی اسـت. هدف مقاله، بررسـی شـیوه طراحی، سـاخت و تکنیک‌های بـه‌کار رفتـه در چلنگری‌های در و پنجره تهران دوره پهلوی دوم اسـت و به دنبال پاسخ بدین پرسش‌هاست: ۱) شـیوه طراحی، ساخت و تکنیک چلنگری (پنجره و دَر) ها در تهران چیست؟ و ۲) نقوش آن‌ها کدامند؟ روش پژوهش به‌صورت توصیفی-تحلیلی و گردآوری اطلاعـات، کتابخانه‌ای و به‌ویژه میدانی که تعـداد نمونه‌ها ۹۰۰ عدد پنجـره و دَر، جمع‌آوری، آنالیز و تحلیل شده اسـت. یافته‌ها نشان می‌دهند که، شـیوه طراحی به‌صورت سـاده و انتزاعی و نیمه انتزاعی بوده و نحوه گسترش نقوش مسـتقل (تکی)، قرینه (یک-دوم، یک-چهارم)، واگیره‌ای (۴*۱، ۴*۳، ۲*۳، ۴*۴، ۲*۶، ۴*۶، ۳*۱، ۲*۳، ۴*۲، ۵*۴) هستند. نحوه سـاخت و تکنیک نیز طرح موردنظر را روی صفحه تخمین کپی کرده و سپس، به‌وسیله تسـمه‌های فلزی به پهنای ۲ سانتی‌متر و قطر ۰/۵ سـانتی‌متر و گاهی، ورقه‌های آهن نقوش را آمـاده و روی دَر و قاب پنجره نصب می‌کنند. نقوش در پنج دسـته انسـانی، حیوانی، گیاهی، هندسـی و گره چینی، انتزاعی هستند. تنوع طراحی، شیوه گسـترش و نقوش در چلنگری‌های این دوره، پیرو نقش‌مایه‌های گره ایرانی بر آجر، چوب و به‌ویژه، کاشـی‌کاری، نقاشـی‌های انتزاعی مانند پیت موندریـان و مکاتب قرن ۱۹م. (سوپره ماتیسم، ریونیسـم، کنستراکتیویسـم) بوده و هم‌چنین، اسـتفاده از نقوش ایرانی در این دوره کم‌رنگ شده و غالب نقوش تابع مدرنیته حاکم در ایران هسـتند. چلنگری‌ها در این دوره، ریشه هویتی ایرانی-اروپایی داشته و تمامی نقوش و فرم‌ها از ابعاد و شکل دَر و پنجره‌ها تبعیت می‌کنند.

واژه‌های کلیدی: معماری، تهران، پهلوی دوم، چلنگری، دَر-پنجره

1-DOI: 10.22051/JJH.2023.42062.1876

۲-دانشیار گروه صنایع دستی، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران، نویسنده مسئول. a.sheikhi@art.ac.ir
۳-دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران. amir.abbasi2698@gmail.com

مقدمه

با ظهور دَر و پنجره‌های آهنی، امروزه، به‌منظور تزیین پنجره و دَر ورودی اماکن خاص استفاده می‌شود. در نظام سنتی حرفه‌ها و مشاغل کهن، جماعت آهنگر از جمله صنعتگرانی بوده‌اند که آهن را در کوره تفته و در فرآیند چکش‌کاری قطعات فلزی را به ابزارهای گوناگون تبدیل می‌کردند. چلنگری نیز یکی از شاخه‌های آهنگری بوده که به آن خرده آهنگری گویند. البته امروزه، به دلیل صنعتی‌شدن بخش زیادی از سازه‌های فلزی، این هنر رو به فراموشی سپرده شده است. درگذشته با فرم‌ها و شکل‌های متعددی، نشان‌دهنده ذوق و سلیقه ابزارسازان ایرانی بوده، به جلوه‌ای فرهنگی مبدل و نمایانگر بخشی از هویت ایرانی است. اولین موردی که توجه هنرمندان را در منازل به خود جلب کرده بود، نمای ورودی دَر و پنجره‌ها است. ابنیه تهران در دوره پهلوی دوم، پنجره‌هایی با نرده‌های زیبا و هم‌چنین، دَرها با طرح‌های متنوع دارد که نشان از هنر دست آهنگران تهرانی است. از دوره قاجار شاهان، رجال سیاسی و اندیشمندان، دچار شیفتگی نسبت به شهرهای بزرگ اروپایی و تحولات ایجاد شده در غرب در قالب مدرنیته شدند. می‌توان گفت در این دوره تغییرات بدون تخریب هویت ملی و با حفظ سنت‌ها بود. اما در دوره پهلوی، یک ایدئولوژی برای جای‌گزین‌کردن نو به‌جای کهنه بر ایران مسلط شد. ازاین‌رو، ضروری است، برای احیای هنر چلنگری و معرفی نقوش، تکنیک و فرم‌های به‌کار رفته در این نرده - پنجره‌ها و دَرها پژوهش صورت گیرد. هدف مقاله، بررسی شیوه طراحی، ساخت و تکنیک‌های به‌کاررفته در چلنگری‌های در و پنجره تهران دوره پهلوی دوم است؛ بنابراین، به دنبال پاسخ بدین پرسش‌هاست: ۱) شیوه طراحی، ساخت و تکنیک چلنگری (پنجره و دَر) ها در تهران چیست؟ و ۲) نقوش آن‌ها کدامند؟

روش پژوهش

روش پژوهش به‌صورت توصیفی و تحلیلی و گردآوری اطلاعات، میدانی و کتابخانه‌ای است. به این منظور تعداد ۹۰۰ عدد پنجره و درب در خانه‌های تهران در دوره پهلوی دوم، جمع‌آوری، آنالیز و تحلیل شده‌اند.

پیشینه پژوهش

تاکنون پژوهشی با موضوع چلنگری‌های دوره پهلوی دوم در تهران کار نشده است. هانس ای ولف (۱۳۸۴)، در کتاب «صنایع دستی کهن ایران» در بررسی تعاریف کلی و تاریخی به آهنگری و چلنگری اشاراتی داشته است. کیان (۱۳۸۱)، در مقاله «چلنگری در هنرهای سنتی» به تعریف و پیشینه هنر چلنگری و الصاقات فلزی دَرها - که با این هنر ساخته شده - اهتمام داشته است. مطهریان (۱۳۹۵)، در کتاب «آشنایی با هنر زمودگری» به یراق آلات فلزی به‌کار رفته بر دَرها و پنجره‌های ایران اشاره کرده و در چند فصل کوتاه به توضیح آن‌ها پرداخته است. حسینی سیر (۱۳۹۳)، در مقاله «بررسی نرده پنجره‌های بناهای دوره قاجار در همدان» به مستندسازی طرح‌های به‌کار رفته در نرده پنجره و بررسی و شناسایی روش‌های ترسیم و ساخت آن پرداخته است. هم‌چنین، در بین پژوهش‌های مرتبط با هنر چلنگری، تعدادی مقاله و پایان‌نامه به بررسی طرح و نقش و عملکرد کوبه‌های ابنیه شهرهایی مانند یزد، کاشان، اصفهان پرداخته‌اند: جاری‌پور قهرود و فرخ‌فر (۱۴۰۱)، در مقاله «گونه‌شناسی آثار زمودگری نصب شده بر درهای ورودی ابنیه قاجاری کاشان» آثار زمودگری متعلق به درهای ابنیه قاجاری کاشان نظیر منازل مسکونی، تیمچه‌ها و سراها، مساجد و حمام‌ها را بررسی کرده‌اند. بهداد و مجابی (۱۴۰۰)، در مقاله «تنوع طرح و نقش در کوبه‌های ابنیه تاریخی بافت سنت شهر یزد» به چیستی و چگونگی فرم و تزیینات کوبه‌ها و سپس، طبقه‌بندی نقوش آن‌ها به‌صورت موردی، در بافت سنتی شهر یزد، پرداخته‌اند.

نـواده ماه‌پیکـر (۱۳۹۷)، در پایان‌نامـه «مطالعـه نقـش و عملکـرد کوبـه در شـهرهای اصفهـان و تبریـز از قاجـار تـا پهلـوی» کوبه‌هـا را از لحـاظ فـرم، جـنس، و عملکردهـای آن در سـطح شـهرهای اصفهـان و تبریـز از دوره قاجـار تـا پهلـوی مـورد قیـاس قـرار داده اسـت. مروتـی شـریف‌آبادی (۱۳۹۲)، در پایان‌نامـه «شـناخت صنایع دسـتی بـه‌کار رفتـه در معمـاری سـنتی دوره قاجـار شهرسـتان اردکان (بـا معرفـی خانـه تقدیـری)»، بـه هنرهایـی کـه در عهـد قاجـار در یک خانـه بـا معمـاری سـنتی بـه‌کار رفتـه، اشـاره کـرده و اعتقـاد دارد صنایع دسـتی در یـک بنـا بـه حفـظ اعتقـادات دینـی و مذهبـی کمـک می‌کنـد و خـود عاملـی بـر سـازگاری بـا محیـط پیرامـون اسـت. غلامـی رکن‌آبـادی (۱۳۹۰)، در پایان‌نامـه «نمادشناسـی تصویـری مـار بـر کوبـه درهـا در هنـر اسـلامی» بـه بررسـی نقـوش مـار روی کوبـهِ درهـا پرداختـه و نقـش کوبـه را در تکـرار نقـش نمادیـن مـادر الهـه و مـار بیـان کـرده اسـت. شـیرین‌بیان (۱۳۸۸)، در پایان‌نامـه «مطالعـه عناصـر تشـکیل‌دهنده طراحـی داخلـی خانه‌هـای تاریخـی کاشـان» بـه طـور خلاصـه و جزیـی بـه زمـودگری و یـراق روی درهـا پرداختـه اسـت. به‌طـور کل، مقـالات و پایان‌نامه‌هـای بسـیار کمـی دربـاره هنـر چلنگـری تـا بـه اکنـون بـه چـاپ رسـیده و نیـز در ایـن میـان، بـه هنـر چلنگـری دَر و پنجره‌هـا در معمـاری، در شـهرهای مختلـف و به‌ویـژه، چلنگری‌هـای تهـران در دوره پهلـوی دوم از منظـر فنـی و بصـری پرداختـه نشـده اسـت.

چلنگری

در تعریفـی امروزی‌تـر آهنگـری حرفـه‌ای اسـت کـه در آن فراینـد ذوب، ریخته‌گـری و قالب‌گیـری آهـن و دیگـر آلیاژهـای مرتبـط بـه آن و بالابـردن مقاومـت آن‌هـا از طریـق تفتـن، فشـردن و پتـک‌زدن بـرای سـاخت اشـیا و ابـزار آلات فلـزی انجـام می‌گیـرد (ذیلابـی، ۱۳۹۶: ۴۰). در واقـع، صنعـت آهنگـری بـه تـلاش بـرای تغییـر فلـز و خلـق ادوات آهنـی گفتـه می‌شـود (Bealer, 2009: 2). در ایـران و در شـاهنامه فردوسـی نیـز از آهنگـری بـه نـام کاوه نام‌برده‌شـده کـه بـر علیـه ضحـاک سـتمکار قیـام می‌کنـد. ایـن دوران بـا دوره آهـن و پیـروزی کاسـی‌ها در بین‌النهریـن همخـوان اسـت (Ibid: 41). بـه کسـی کـه از آهـن، قفـل، کلیـد، چفـت، زره، زنجیـر، انبـر، میـخ و دیگـر اشـیای خـرد آهنـی بسـازد یـا آن را تعمیـر کنـد، چلنگـر گفتـه می‌شـود. اسـامی دیگـر نیـز ماننـد چیلانگـر، چلینگـر، حـداد، هبرقـی، هالکـی، نهامیـن، نهامـی، قیـن، وریـام بـدان اطـلاق شـده اسـت (کیـان، ۱۳۸۱: ۶۲). می‌تـوان گفـت، بـه آلات و ادواتـی کـه از آهـن سـاخته شـده، ماننـد زنجیـر و حلقه‌هـای کوچـک، یـراق، زیـن، لـگام و ... چیـلان گفتـه می‌شـود. بـه بخشـی از تولیـدات چلنگـری، کـه به‌عنـوان یـراق آلات در و پنجـره مـورد اسـتفاده قـرار می‌گیـرد، زمـود اطـلاق می‌شـود. به‌عبارتـی، زمودگـری یکـی از شـاخه‌های هنـر فلـزکاری اسـت و در تعریـف دیگـر بـه «پیشـه‌ای گفتـه می‌شـود کـه در آن الصاقـات فلـزی دَر و پنجره‌هـای سـنتی و قدیمـی سـاخته می‌شـود» (همـان: ۱۰۸). احتمـال مـی‌رود کـه زمودگـران در طراحـی و نقاشـی مهـارت زیـادی داشـتند؛ چـراکـه زمـود در معنـای لغـوی خـود نیـز به معنـای نقش‌ونـگار کـردن و اجـزای الحاقـی و تزیینـی بنـا آمـده اسـت؛ در واقـع، چلنگـر و زمودگر، همـواره، در کنـار هـم بـه سـاخت مشـغول بودنـد. بـه عبـارت دیگـر، «سـاخت محصـولات فلـزی درگذشـته بـر عهـده چلنگـر بـوده اسـت کـه بسـتر اصلـی یـا همـان فلـز را آمـاده پذیـرش نقـش و نوشـتار می‌نمـوده اسـت و زمودگـر بـا مهارت‌هـای خـاص، نقـوش و نوشـتار را بـر روی فلـز ایجـاد می‌کـرده اسـت» (مهرنـگار، ۱۳۹۰: ۶۸). سـاختار نیـروی انسـانی در آهنگـری وابسـته بـه بزرگـی و حجـم کار بـود کـه شـامل اسـتادکار، خویـار، پتـک‌زن، زغال‌چاق‌کـن و دمنـده دم اسـت. قابل‌ذکـر اسـت «آهنگـران مطابـق اخـلاق و آیین‌هـای خـود عمـل می‌کردنـد و بـرای خـود فتوت‌نامه‌هایـی داشـتند و خـود را بـه پیروانـی -از جملـه داود علیه‌السـلام- منسـوب می‌کردنـد. ابزارهـای آهنگـری را هدیه‌هایـی می‌دانسـتند کـه جبرئیـل اول بـار از بهشـت بـرای حضـرت آدم آورده بـود» (فرخـی، ۱۳۸۷: ۴۶۷). امـروزه نیـز آهنگـری بـه روش فرنگـی کـه بـا ریخته‌گـری کار می‌کننـد و از بـرق و قالـب بهـره می‌برنـد، گفتـه می‌شـود.

صنف در و پنجره سازها در تهران

در بازار تهران معمولاً، هر صنفی برای خود بازاری مخصوص داشت که اعضای آن در آن جا جمع می‌شدند (بنجامین، ۱۳۶۳: ۷۴). اصناف گوناگون عبارت بودند از: صنف بازرگانان و صنف نانواها، قصاب‌ها، بقال‌ها، عطارها، سبزی‌فروش‌ها، بزازها، سقط‌فروشان و مانند آن‌ها؛ و گروه‌های حرفه‌ای از قبیل خیاط، قناد، نجار، حلبی‌ساز، آهنگر، دباغ، رنگرز، بنا و معمار و امثال آن‌ها (شمیم، ۱۳۸۸: ۳۸۳). محور اصلی بازار تهران از سبزه‌میدان تا خیابان مولوی شکل گرفته بود و چهارسوق بزرگ و چهارسوق کوچک در آن ساخته شده بودند. «چهارسو بزرگ تهران در سال ۱۲۲۲ و در عهد فتحعلی‌شاه ساخته شد که این چهار بازار عبارت بود از: لبافی، گرجی‌دوزی، سراجی و در انتها چهارمی نعلچیگری که به چهار بازار سرپوشیده منتهی می‌شد؛ یعنی، چهارسویی که فاصله آن تا چهارسو بزرگ معروف تهران بیش از صد قدم نبوده است» (علی‌بابایی، ۱۳۹۴: ۷۷).

مطالبی نیز در باب پیشه آهنگری در میان متون آمده است؛ مانند سرگذشت تهران که گفته شده آثار این بازار هنوز نیز بر جای خود باقی است. این بازار بین خیابان‌های سیروس و بوذرجمهری - خیابان شهید مصطفی خمینی و پانزده خرداد فعلی - قرار داشت. بازار آهنگران در واقع، بین خیابان بوذرجمهری و بازار پالان‌دوزها قرار داشت. به سخن دیگر، این بازار از سه‌راهی بازار چهل‌تن شروع شده در شمال به گذر عودلاجان و بازار عودلاجان و در انتها به محله کلیمی‌ها می‌رسید؛ که امروزه به خیابان بوذرجمهری ختم می‌شود. بازار آهنگران امروز با رفتن کسبه سابق و ورود سکنه متفرقه از صورت اولیه خود خارج شده است و جز دو سه تن آهنگر و چند آهن‌فروش عمده نام و نشانه‌ای از آن نمانده است. هر دکان شامل یک کوره زغال سنگی و یک دم دوطرفه (بده‌وبگیر) بزرگ بود که جوان زورمندی پشت آن به دمیدن می‌پرداخت و یک استادکار و چهار کارگر پتک‌دار ورزیده مجرب که دستیار او بودند نیز در کنار کوره کار می‌کردند. جمع این افراد لازم و ملزوم هم به شمار می‌آمدند. بازار آهنگران هم مثل بازار مسگرها بسیار پرسر و صدا بود و علاوه بر آن، دود و دم شدید کوره‌ها و بوی آهن‌های گداخته و صدای پتک‌ها و جرقه‌های ریزودرشت آهن‌های تفته که از دکان‌ها به وسط بازار می‌جهید و برای هیچ رهگذری قبا و عبا و چادر و چاقچور سالم به‌جا نمی‌گذاشت هر روز سبب ایجاد چند مرافعه می‌شد (شهیدی، ۱۳۸۳: ۳۵۷- ۳۵۸).

ازآن‌جایی‌که، دستگاه‌های حکومتی و هم‌چنین، عامه مردم تقریباً به تولیدات آهنگران نیازمند بودند، احتمالاً، نظارت بر کار آهنگران نیز با دقت بیش‌تری همراه بود. هم‌چنین، ماموران نظارتی وزنه‌های ترازو را -که آهنگران برای دکان‌داران می‌ساختند- به‌دقت بررسی می‌کردند و با توزین و مهر کردن، استاندارد بودن آن را تایید می‌کردند. بخش بزرگی از مواد اولیه آهنگری از طریق بازیافت قطعات مستعمل آهنی تامین می‌شده است و دوره گردان با جمع‌آوری آهن‌پاره‌ها/ قراضه‌ها از خانه‌ها و دکان‌ها و کارگاه‌ها و نیز از نهادهای حکومتی، آن‌ها را به اصناف مختلف آهنگران می‌فروختند (شهری، ۱۳۸۱: ۳۱۵ و ۳۴۳). طبقه متوسط شامل تجار، علمای میانه‌حال، زمین‌داران کوچک، اعیان محلی و در یک سطح پایین‌تر از آن، صنعتگران و پیشه‌وران بوده‌اند (اشرف و بنو عزیزی، ۱۳۸۷: ۵۸).

روش ساخت چلنگری‌های دوره پهلوی دوم در تهران و گونه‌شناسی نقوش دَر و پنجره

صاحب‌منزل باتوجه به سلیقه، ذهنیت، فرهنگ، اقلیم خود، استحکام دَر و پنجره و هم‌چنین، قالبی که به شکل مستطیل و یا

مربع‌مستطیل بوده، انتخاب می‌کرد؛ طرح موردنظر توسط یک نقاش (نگارگر)، باتوجه به محدودیت‌هایی که برای ساخت و اتصال طرح به دَر و قاب پنجره وجود داشت، آماده می‌شد و یا سازنده، طرح را خودش می‌کشید. پس از طراحی نقش مدنظر استادکار در مرحله بعد که معمولاً، بدون شاگرد این کار را انجام می‌دادند، در ابتدا، فلز بریده شده را به شکل موردنظر درکوره قرار داده تا نرم شود؛ سپس، قطعه آهن گداخته شده را با انبر گرفته و روی سندان گذاشته و با چکش روی آن می‌کوبند و این کار را در صورت لزوم بارها تکرار کرده تا شکل مورد نظر را بگیرد. سپس، برای محکم‌تر شدن فلز، آن را در حالی که داغ است در آب قرار داده و به‌اصطلاح آن را آب‌دیده می‌کنند؛ بعد از این مرحله، آن را روی سطح صافی که در اصطلاح قدیمی بدان «تخمین» می‌گفتند، کپی می‌کردند و سپس، استاد جوش‌کار تسمه‌های فلزی را -که پهنایی به قطر ۲ سانتی‌متر و به قطر ۰/۵ سانتی‌متر داشتند- به‌وسیله گیره دستی با چکش حالت داده و تک‌خال جوشی به آن‌ها زده و در انتها، بعد از اتمام کل طرح، جوش نهایی را می‌زدند و سپس، برای این‌که نقاطی که جوش زده شده یک‌دست شود، سنگ‌کاری می‌کردند. بعد از آن که نقوش آماده می‌شد، آن را روی دَر و یا قاب پنجره نصب می‌کردند. در یک تقسیم‌بندی نقوش شاملِ جاندار (انسانی، حیوانی)، گیاهی، هندسی و انتزاعی است.

۱. نقوش انسانی: این دسته از نقوش، که به تصویرکردن انسان در احوال متفاوت می‌پردازند، از آغاز در سنت تصویری ایران مورد توجه بوده‌اند. از نقش‌مایه‌های نگاشته بر دیوار غارهای لرستان و نقاشی‌های کوه خواجه مربوط به دوره اشکانیان تا دوره معاصر، می‌توان نگاره‌های انسانی را در انواع هنرهای ایرانی پی‌جویی کرد. نگاره‌های انسانی به‌خصوص، در دوره‌های هخامنشی و ساسانی که هنر ایران هنری شاهانه بود و به تصویرکردن شاه در احوال گوناگون می‌پرداخت، بسیار مورد توجه قرار گرفتند.

جدول ۱- نقوش انسانی به‌کار رفته در چلنگری‌های تهران دوره پهلوی دوم (نگارندگان).

در دوره معاصر هم چنان به حیات خود ادامه دادند و گرچه در تزیینات معماری نقش حاشیه‌ای یافتند، در تصویرسازی رساله‌های علمی، داستان‌ها و حماسه‌ها به‌کار گرفته شدند.

۲. نقوش حیوانی: جانوران همواره جایگاه خاصی در فرهنگ و باور ایرانیان داشته‌اند و استفاده از نقوش حیوانی به‌صورت خلاصه‌نگاری شده، از خصایص بارز هنر ایرانی است. در هنر ایران، این نقش‌مایه مانند دیگر نقوش، فقط دارای جنبه تزیینی نبود و گاهی، نمایانگر ترس، امید و توسل به نیروهایی برای مقابله با خطرهای موجود در طبیعت و در بعضی موارد، بیان‌کننده افسانه‌ها و اعتقادات مذهبی بوده‌اند. این بیان‌ها و ارزش‌ها، گاهی، نقوش را به علایمی قراردادی و نمادین تبدیل کرده بود که در طول تاریخ به‌عنوان انتقال پیام از آن‌ها بهره می‌بردند (خزایی و سماواکی، ۱۳۸۱: ۸). پرندگان مانند دیگر موجودات و دیگر جانداران بسیار مورد توجه مردم بودند. این توجه به این دلیل بود که، انسان در آن زمان در محیط اطراف خود با بسیاری از پرندگان زندگی می‌کرده و منبع خوراک‌شان بود و آن‌ها را شکار می‌کردند و به همین دلیل هم نماد و مظهر مقدسات بودند (بابایی‌سودانی، ۱۳۹۷: ۵۳).

- **طاووس**: طاووس در دوران اسلامی به‌عنوان آرایه نمادین به‌کار رفته و در باستان نیز به‌عنوان مرغی مقدس مورد توجه بوده؛ زیرا که معتقد بودند که طاووس به دلیل نوشیدن آب حیات، عمری جاودانه داشته است (خزایی، ۱۳۸۶: ۲۰). نقش طاووس در دوران بعد از اسلام خصوصاً، دوره صفویه برای تزیین اماکن مذهبی و مساجد در کنار درخت زندگی بسیار مورد استفاده قرار می‌گرفته است. «از علت‌های حضور نقش طاووس بر ایوان و ورودی مساجد، امامزاده‌ها و مدارس دینی در دوران صفویه، علاوه بر بهشتی

دانستن این مرغ، شاید همان‌طور که در شعرهای عطار نیشابوری آمده است، این پرنده به‌عنوان راهنمای مردم و دربان مسجد باشد. هم‌چنین، عوام این عقیده را داشتند که نقش طاووس در بالای دَر ورودی مساجد باعث دفع شیطان می‌شود و مومنان را استقبال می‌کند» (همان: ۲۶). هم‌چنین، در خطبه ۱۶۵ نهج‌البلاغه امام علی (ع) برای توصیف زیبایی این پرنده می‌فرماید: «از شگفت‌انگیزترین پرندگان در آفرینش طاووس است که آن را در استوارترین شکل موزون بیافرید و رنگ‌ها و پر و بالش را به نیکوترین رنگ‌ها بیاراست، با بال‌های زیبا که پرهای آن به روی یک‌دیگر انباشته‌اند» (دشتی، ۱۳۹۰: ۸۹- ۹۰).

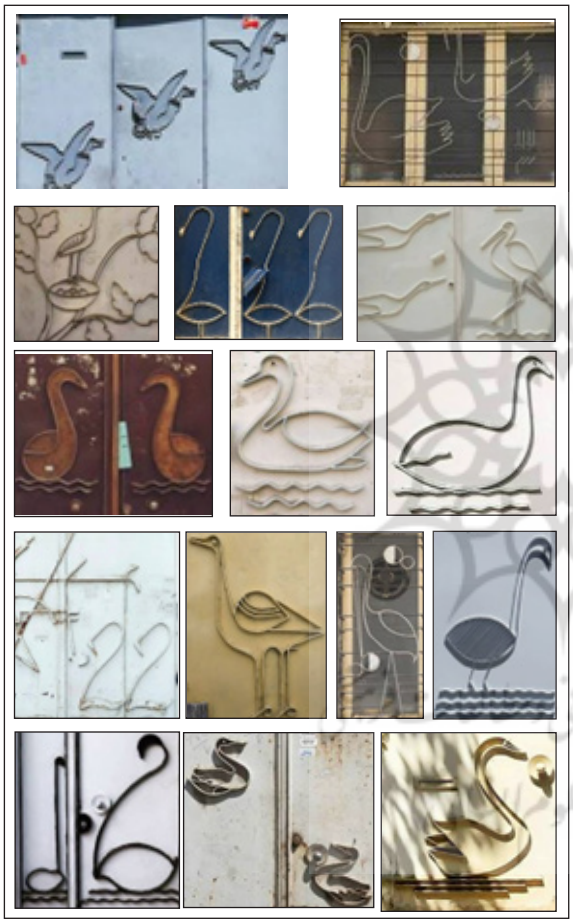
جدول ۲- نقش طاووس به‌کار رفته در چلنگری‌های تهران دوره پهلوی دوم (نگارندگان).

- **کبوتر**: کبوتر از جمله مرغانی است که به‌خاطر کم‌آزاری، رعنایی و زودآشنایی از زمان‌های قدیم بسیار مورد توجه قرار گرفته است. نام این مرغ از کلمه کبود گرفته شده است (محجوب، ۱۳۸۲: ۱۳۱). کبوتر نماد عشق و صلح و دوستی با یکی از الهگان موازی آناهیتا در اساطیر یونان «آفرودیت» رابطه تنگاتنگی دارد (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵: ۵۲۶۲).

جدول ۳- نقش کبوتر به‌کار رفته در چلنگری‌های تهران دوره پهلوی دوم (نگارندگان). پهلوی دوم (نگارندگان).

- **مرغابی و اردک**: نقش پرندگانی هم‌چون مرغابی و اردک و ارتباط و زندگی در آب، نمادی از آبادانی از آن‌ها ساخته بود (خزایی و سماواکی، ۱۳۸۱: ۸). این پرنده نماد جاودانگی و خوشنودی است و نقش آن نیز بر روی منسوجات و آثار دوره ساسانی، زندیه و صفویه به‌چشم می خورد.

جدول ۴- نقش مرغابی و اردک و لک‌لک به‌کار رفته در چلنگری‌های تهران دوره پهلوی دوم (نگارندگان).



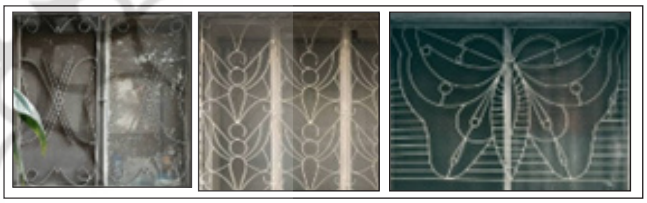
- **ماهی**: در اصطلاح عامه، ماهی موجودی فراروانی است و به دلیل ارتباط نمادین نزدیک بین دریا و کهن‌الگوی بزرگ مادر آن را گاهی، مقدس دانستند و در بعضی آیین‌ها ماهی را مورد پرستش قرار دادند (سرلو، ۱۳۸۹: ۳۹۲). ماهی نمادی از آب، آبادانی، تازگی و طراوت، ناهید و مظهر فراوانی است. در متون عرفانی فارسی، ماهی نماد سالک و دریا نمادی از هستی

است (یاحقی، ۱۳۶۹: ۷۵۰-۷۴۹). هم‌چنین، ماهی از جمله نمادهایی است که در ادیان، هنر و ادبیات و اسطوره‌ها حضور زیادی دارد و در اوستا و اساطیر ایران، دو ماهی به نگهبانی گیاه گوکرن از طرف اهورامزدا کاشته شده است (آموزگار، ۱۳۷۰: ۳۳).

جدول ۵. نقش ماهی به‌کار رفته در چلنگری‌های تهران دوره پهلوی دوم (نگارندگان).

- **پروانه**: نماد تعالی روح به سمت جاودانگی و ابدیت انسان است و گاهی، سمبل زندگی طولانی پس از مرگ است. گاهی، بر روی سنگ قبر کودک یا زن نقش می‌بندند. هم‌چنین، در ادبیات فارسی شمع و پروانه بسیار استفاده شده است (بابایی سودانی، ۱۳۹۷: ۶۰).

جدول ۶- نقش پروانه به‌کار رفته در چلنگری‌های تهران دوره پهلوی دوم (نگارندگان).

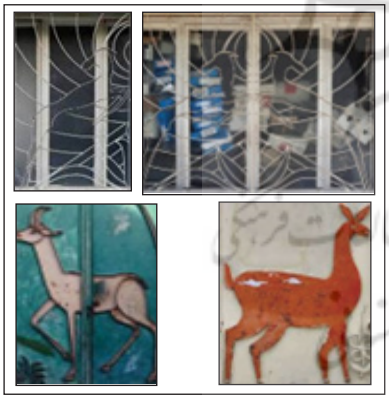


- **خروس**: ایرانیان در گذشته به این نقش اعتقاد داشتند و خروس را از جمله مرغان مقدس می‌دانستند و اشاره به معراج پیامبر و دیدار خروس سفید عرشی دارد (دشتگل، ۱۳۸۶: ۴۲). هم‌چنین، مردم بر این باورند که خروس باعث دفع شر دیوان می‌شود.

جدول ۷- نقش خروس به‌کار رفته در چلنگری‌های تهران دوره پهلوی دوم (نگارندگان).

- **آهو**: آهو به دلیل ویژگی‌های ظاهری بسیار مورد توجه انسان‌ها بوده است. در فرهنگ ایرانی نیز در امثال‌وحکم، داستان‌های عامیانه، افسانه‌ها و ترانه‌های آهو و ویژگی‌های منسوب به آن از مضامین مهم درباره این حیوان به‌شمار می‌رود. ویژگی‌ها منسوب به آهو سبب شده تا در فرهنگ نمادها و رمزهای حیوانی به‌عنوان نماد زنانگی به شمار بیاید (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵: ۳۱۲). هم‌چنین، در ادبیات مکتوب و شفاهی نیز ارتباط نزدیکی میان زن و آهو در دست است. شکار آهو در ایران از دیرباز بیش‌تر به طبقه حاکم و مرفه اختصاص داشته است. حاکمان و افراد طبقه مرفه همواره، آهو را برای سرگرمی و تفریح و تهیه کباب از گوشت آن شکار می‌کردند. در سفرنامه‌های سیاحان و جهانگردانی که از ایران دیدن کرده‌اند، این مطلب بارها آمده است.

جدول ۸- نقش آهو به‌کار رفته در چلنگری‌های تهران دوره پهلوی دوم (نگارندگان).



۳. **نقوش گیاهی**: از گذشته‌های دور گیاهان در بین ملت‌ها، اقوام و فرهنگ‌های مختلف دارای اهمیت و ارزش بسیار زیادی بوده‌اند، تا جایی که برای آن‌ها الهه و رب‌النوع، خاصی قایل می‌شدند. بر این اساس، تعدادی از گیاهان و درختان را بهشتی و آسمانی پنداشته و برای آن‌ها خاصیت نیروزایی، شفادهنده و مسمومیت زداینده قایل گردیده‌اند (مبینی و شافعی، ۱۳۹۴: ۴۵). به‌کارگیری تصاویر و نقوش گل‌ها و گیاهان

در ساختمان‌ها و اشیا فقط به دوران قبل از اسلام محدود نشد و به دوران اسلامی هم راه یافت.

- **لاله**: در بین کشورهای اسلامی لاله در فرهنگ دو کشور ایران و ترکیه نفوذ عمیقی دارد. نام گل لاله از کلمه لال یا همان کلمه لعل از زبان سانسکریت به معنی «قرمز» گرفته شده است. «مُهرهای سنگی و برنزی که قدمت آن به بیش از ۲۰ سده قبل از میلاد می‌رسد و نمونه‌ای از آن از افغانستان به دست آمد و جز قدیمی‌ترین آثار باستانی است که در آن نقش لاله به چشم می‌خورد. در زمان ساسانیان و از سده ۳-۵ میلادی نقش گل لاله با سه گل برگ در مُهرها و ظروف نقره به تصویر کشیده شده است. اما در آثار مربوط به سده ۵-۶ میلادی در دوره ساسانی تعداد گل‌برگ‌های نقش لاله بیش‌تر می‌شود و به پنج عدد افزایش می‌یابد» (بابایی سودانی، ۱۳۹۷: ۲۵). با گسترش دین اسلام در ایران، علاقه و عشق مردم به این گل هم‌چنان بیش‌تر از کشورهای دیگر دیده می‌شد. در سده ۹ میلادی از کاشتن گل لاله در باغ‌های بغداد و اصفهان در منابع تاریخی یاد شده است. در گلستان سعدی و در حدود ۱۲۵۰ میلادی، در وصفی از یک باغ رویایی نام لاله به‌چشم می‌خورد. اگرچه در طول تاریخ، گل لاله ارزش تجاری زیادی پیدا نکرد، اما در نقش قالی، مینیاتور، اشعار و ترانه‌های ایرانی همیشه مورد توجه و تحسین بوده است (محمدی، ۱۳۹۳: ۶۰). «لاله گل ملی ایران است... گل لاله به‌عنوان معروف‌ترین گل خودرو، تاحدی در ادبیات و فرهنگ فارسی ریشه کرد و حضور دارد؛ که بسیاری از شاعران با وجود زندگی در محیط‌های خشک و بیابانی لاله را می‌شناختند. در کهن‌ترین نمونه‌هایی که از فارسی به‌جای مانده، ده‌ها تعبیر و استعاره همانند لاله‌فام، لاله داغدار، لاله‌پوش، لاله سرخ، لاله‌زار، لاله‌گون و لاله سار دیده می‌شود» (یاحقی، ۱۳۶۹: ۳۷۳). این گل در ادبیات فارسی مظهر شهید و کشته راه دوست است. گویند که چون سیاوش قهرمان مظلوم و باستانی ایران زمین کشته شد، از قطرات خون او لاله رویید. لاله گلی زیبا و دل‌نواز است و شکل آن چنان قلب آدمیان -که مایه حیات آنان بوده- است. برگ‌های گل لاله بسیار شبیه به قطره‌های خون است و گرچه خود خونین رنگ و سرخ بوده، ته‌گلبرگ‌های آن سیاه و داغ دیده است، گویی که داغی بر دل دارد. شعری که در انقلاب اسلامی ایران به شکل یک شعار عمومی درآمد این بود: از خون جوانان وطن لاله دمیده. گل لاله به‌عنوان سمبل شهید در بسیاری از جاها در ایران نقش بسته است و حتی آرم جمهوری اسلامی ایران نیز شباهت به یک گل لاله دارد (همان: ۲۵-۲۶). این گل در دَر و پنجره‌های فلزی دوره پهلوی دوم بسیار دیده می‌شود و مطمئناً، مرتبط به جریانات دوره پهلوی و جنگ و شهادت بسیاری از هم‌وطنان ماست.

جدول ۹- نقش لاله به‌کار رفته در چلنگری‌های تهران دوره پهلوی دوم (نگارندگان).

لاله انتزاعی

• **زنبـــق**: گل زنبـق در فرهنـگ ایـران باسـتان نمـاد امـرداد و بـه معنـی بی‌مرگـی و جاودانگـی اسـت. «به‌کارگیـری ایـن نمـاد در تمدن‌هـای مختلـف و از قرون وسـطی رایـج بـود و در نقاشـی‌ها و صنایع‌دسـتی ناحیـه بین‌النهریـن، ظـروف مصـر باسـتان، حتـی ظـروف گلـی یونانیـان و ساسـانیان و زمـان خلفـای عباسـی دیـده شـده اسـت» (همـان). اسـتفاده از ایـن نمـاد قرن‌هـا پیـش در بسـیاری از کشـورهای جهـان و خصوصـاً، اروپـا متـداول بـوده و امـروزه، به‌عنـوان نمـادی، سیاسـی، مذهبـی و ورزشـی کاربـرد دارد.

جدول ۱۰- نقش زنبق به‌کار رفته در چلنگری‌های تهران دوره پهلوی دوم (نگارندگان).

• **رزت**: در منابـع مختلـف به‌خصـوص منابـع تصویـری بـه گل لوتـوس کـه از زاویـه دیـد بـالا ترسـیم شـده و هم‌چنیـن، چنـد پـر و دارای گل‌برگ‌هایـی اسـت کـه دور تـا دور یـک دایـره کوچـک قـرار گرفته‌انـد، گل رزت گفتـه شـده اسـت (سـخن‌پرداز و مرآثـی، ۱۳۸۸: ۶۴). یکـی از آرایه‌هـای پرکاربـرد و اصلـی در دوران هخامنشـی اسـت کـه بـا شـش گل‌بـرگ یـا بیش‌تـر لبه‌هـای هلالـی بـه تصویـر کشـیده شـده اسـت (ریاضـی، ۱۳۸۱: ۱۸۹). ایـن رزت‌هـا نسـل‌هایی از نمادهـای شـرق باسـتان در دوران پیـش از تاریـخ اسـت کـه در فرهنگ‌هـای سـومری، مصـری و بین‌النهریـن در

مراسم تشریفاتی و مذهبی مورد استفاده قرار می‌گرفتند (Nylander, 1970: 139). گل رزت را بر روی جام طلایی مارلیک، مفرغ‌های لرستان، کتیبه‌ها و آثار تخت جمشید و... به فراوانی و به صورت حاشیه مشاهده می‌کنیم که این نقش در فرهنگ تصویری ما جایگاهی دیرینه دارد (اشرف و بنوعزیزی، ۱۳۸۷: ۸۵). در دور ساسانی، گل سرخ (رزت) نماد سنتی خورشید است و بازگوکنندۀ نیروی زندگی بخش است (صمدی، ۱۳۶۷: ۳۶). گل‌های چند پر از دیگر نقوش گیاهی رایج در منسوجات ساسانی هستند که به اشکال چهار، هشت و پُر پر دیده می‌شوند که گل‌های چهار پر کاربرد بیش‌تری داشتند. هم‌چنین، کمیت گل برگ‌ها می‌تواند بار کیفی داشته باشند. عدد چهار که در مفهوم فلسفی خود به کمال ماده اشاره دارد. در جهان‌بینی زرتشتی نیز در موارد بسیاری دیده می‌شود. «با گسترش این نقوش در آثار هنرمندان ایرانی که در عهد صفویه رسماً، به‌عنوان مرکز شیعه معرفی شده بود، سمبل‌های مکتب اهل بیت (ع) در نقوش و طرح‌های اسلیمی به‌طور کامل به ظهور و بروز رسیده بود. به‌طور مثال، می‌توان از گل پنج پر که نشان پنج تن آل عبا است، نام برد» (ریاضی، ۱۳۸۱: ۱۵۵).

جدول ۱۱- نقش رزت به‌کار رفته در چلنگری‌های تهران دوره پهلوی دوم (نگارندگان).

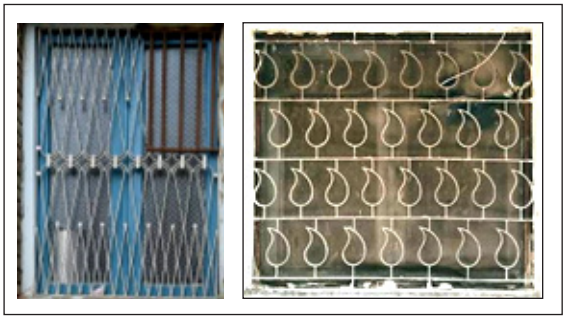
رزت انتزاعی

- **گلدانی**: گلدان گل مانند جام گیرنده فعل و انفعالات ملکوتی است که از آن جمله می‌توان به باران و شبنم اشاره کرد (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵: ۲۰۱). در فرهنگ تصویری ایران، این نقش چه به‌صورت تنها و چه همراه با دیگر نقوش بازتابی از فرح و خرمی بی‌پایان است (اسپنانی و بروجنی، ۱۳۹۰: ۳۱). این نقش به‌عنوان یک نقش اصلی در دوران مختلف در نقاشی و کاشی‌کاری به‌عنوان یکی از نقوش اصلی به‌کار می‌رفته است. در تهران نیز این نقش نسبت به سایر نقوش کم‌تر به‌چشم می‌خورد و به دلیل جنس سخت فلز و محدودیت‌های ساخت به‌صورت ساده شده به اجرا درآمده است.

جدول ۱۲- نقش گلدانی به‌کار رفته در چلنگری‌های تهران دوره پهلوی دوم (نگارندگان). (نگارندگان).

- **سرو**: مقاومت و استواری این درخت آن را نسبت به سایر درختان متمایز کرده است. تمایز این درخت باعث شده تا باور، افسانه و آیین‌هایی از زمان‌های قدیم در مورد این درخت به‌وجود بیاید (کوهزاد، ۱۳۸۹: ۷). برای ایرانیان باستان درخت سرو به علت همیشه سرسبز بودن، نیرومندی، دوام و برافراشتگی، نشانه پایداری، قوت، رونق، سربلندی ملی و آزادگی بوده است؛ به‌خصوص این که منشای سرو را از بهشت می‌دانسته‌اند. نسبت‌دادن صفت آزادگی (سرو آزاد) به این درخت، یادگار ارتباط آن با ناهید است که در اساطیر و افسانه‌های ایرانی نشانه‌ای از آزادگی و سربلندی ایرانیان است (همان). اورسل می‌نویسد: اگر صاحب‌خانه به زیارت‌خانه خدا می‌رفت، تصویری از درخت سرو را در بالای سر در خانه خویش گچ‌بری می‌کرد و مردم با دیدن آن متوجه می‌شدند که این خانه متعلق به یک حاجی است (اورسل، ۱۳۵۳: ۱۱۷)

جدول ۱۳- نقش سرو به‌کار رفته در چلنگری‌های تهران دوره پهلوی دوم (نگارندگان).



۴. نقوش هندسی: نقوش هندسی همواره از ویژگی تزیینی برخوردار بوده‌اند و ترکیبات متفاوت و متعدد آن‌ها همواره توجه هنرمندان را به خود جلب کرده است. از این رو، می‌توان نمونه‌های متنوعِ آن‌ها را از سفالینه‌های پیش‌از تاریخ تا انواع هنرهای معاصر مشاهده کرد. نقوش هندسی به‌واسطه نظمی که دارند، در نظر انسان مطلوب و خوشایند جلوه می‌کنند و او را وامی‌دارند تا آن‌ها را با رمز بیامیزد و به‌عنوان نگاره‌های نمادین به خدمت گیرد. در ابتدا، نقوش هندسی -که برای تزیین اشیا و ساختمان‌ها به‌کار می‌رفتند- بسیار ساده بودند؛ نقش‌های هندسی ساده‌ای که هیچ نشانی از ستاره‌ها و چندضلعی‌های درهم‌تنیده در آن‌ها دیده نمی‌شد. اما در دوره سلجوقیان، هنرمندان فرم‌های هندسی را با مهارت خاصی به‌نهایت پیچیدگی رساندند (نجیب‌اوغلو، ۱۳۷۹: ۱۳۷). این نقوش هندسی پیچیده که «گره» نامیده می‌شوند، شبکه‌ای از انواع نقوش هندسی هستند که فضاهای مثبت و منفی در آن‌ها ارزشی برابر دارند. این نقوش به طور منظم و درهم پیچیده در کنار هم نقش می‌شوند و امکان گسترش تا بی‌نهایت را دارند. تکرار مکرر نگاره‌ها در نقوش هندسی بافتی پیوسته ایجاد می‌کند که به‌سختی می‌توان واحد طرح «واگیره» را در آن‌ها بازشناخت.

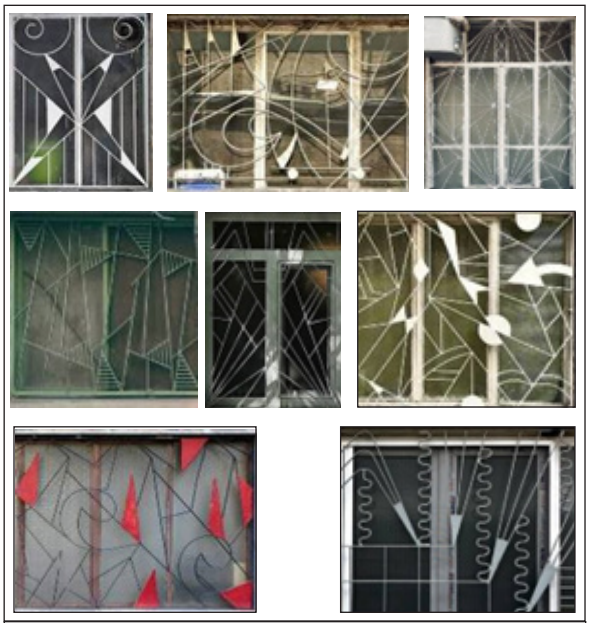
جدول ۱۴- نقوش هندسی به‌کار رفته در چلنگری‌های تهران دوره پهلوی دوم (نگارندگان).

- **گره چینی**: پیشینه هنر گره چینی در ایران به زمان سلجوقی و صفوی برمی‌گردد و شهر اصفهان نیز خاستگاه آن بوده است. ساده‌ترین حالت ممکن این هنر که در آجر استفاده می‌شده، تا ظریف و پیچیده‌ترین حالت آن که در چوب و شیشه و آینه‌کاری دیده می‌شود (زمرشیدی، ۱۳۶۵: ۵۵). آن دسته از گره چینی‌ها که در آن‌ها از شمسه یا ستاره استفاده شده است، تداعی‌کننده آسمان هستند و شبکه دوایر متحدالمرکز که زیر نقش گره‌ها هستند، ستاره‌ای است و یادآور مدار ستارگان و شعاع‌های هم فاصله شمسه‌ها مانند پرتوهایی است که در آسمان از ستارگان بازتاب می‌شود (شریف، حبیبی و جمال‌آبادی، ۱۳۹۵: ۶۲).

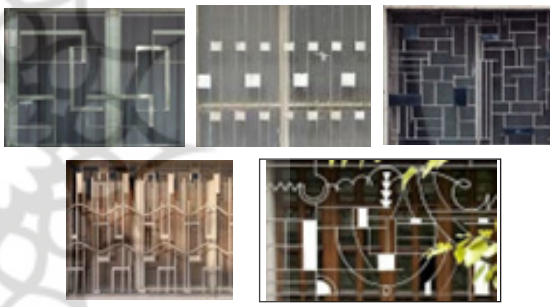
- **نقوش انتزاعی**: هنرمندان قرن بیستم این واژه را برای هنری به‌کار بردند که شاملِ گریز از طبیعت‌گرایی، تبدیل ظواهر طبیعی به‌صورت ساده شده، ساختن اثر هنری با عناصر ناشبیه‌ساز (گاهی نابه‌جا این عناصر را صور هندسی می‌نامند) و تقلید از واقعیت اشیا و دور از نمایش واقعیات اشیا (پاکباز، ۱۳۷۸: ۶۵۲-۶۵۳). مشخصه اصلی نقوش انتزاعی «تبدیل کیفیت جنبشی رویداد دیداری به مولفه‌های دیداری اصلی و بنیادی با تاکید بر وسایل پیام‌رسانی هر چه مستقیم‌تر و مهیج‌تر و حتی بدوی است» (داندیس، ۱۳۸۰: ۱۰۳).

جدول ۱۵. گره چینی به‌کار رفته در چلنگری‌های تهران دوره پهلوی دوم (نگارندگان).

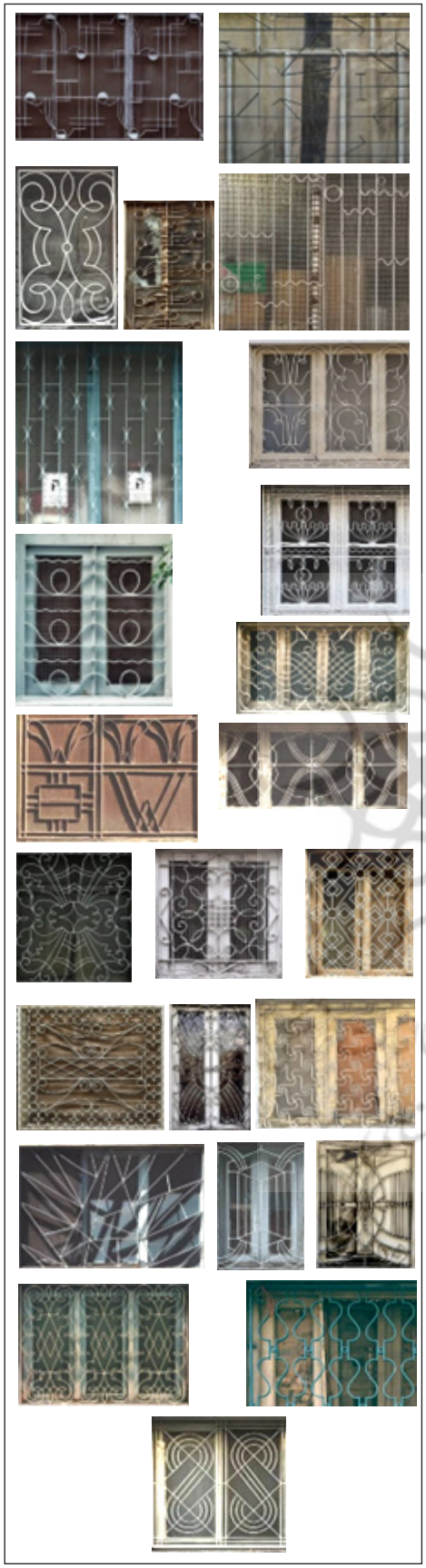
جدول ۱۶. نقوش انتزاعی به سبک نقاشی‌های واسیلی کاندینسکی به‌کار رفته در چلنگری‌های تهران دوره پهلوی دوم (نگارندگان).



نقوش انتزاعی به سبک نقاشی‌های پیت موندریان به‌کار رفته در چلنگری‌های تهران دوره پهلوی دوم



جدول ۱۷. نقوش انتزاعی به‌کار رفته در چلنگری‌های تهران دوره پهلوی دوم (نگارندگان).



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بحث و تحلیل

بانفوذ فرهنگ معماری غربی و آغاز برون‌گرایی، جلوه‌گری و توجه به نماسازی و نمای شهری در معماری ایرانی از دوره قاجار باب شده و هم‌چنین، ارتباطات مردم تهران با سایر شهرها و کشورها، سبب شد فضای شهری پر رنگ‌تر و نگاه افراد منزل از درون به بیرون بیش‌تر شود. این کار باعث شد تا حفاظ‌هایی با طرح‌های متفاوت بر روی پنجره‌های نمای بیرونی بناهای شهر تهران ساخته شود. باید گفت که دوره قاجار فلز جای‌گزین چوب در ساخت نرده - پنجره‌ها شده که به «گل نرده» معروف هستند (حسینی‌سیر، ۱۳۹۳: ۱۰۲). روند ساخت این حفاظ‌های فلزی در جلوی پنجره با المان جدید از دوره قاجار تا دوره پهلوی دوم دچار تغییر و تحولات زیادی بوده است. این نوع حصار در حقیقت، نرده پنجره‌ای است که با کارکرد حفاظ و تزیین، بعد از نصب پنجره‌های نمای بیرونی (نمای شهری) بر روی آن‌ها نصب گردید. این تحولات تحت تاثیر عواملی بوده است که می‌توان به آشنایی با تحولات جدید غرب در عرصه‌های مختلف، گسترش تجارت و به‌خصوص پس از جنبش مشروطه که ساختار اجتماعی موجود دچار تغییر شد، مهاجرت پیشه‌وران و کارگران به کشورهای هم‌جوار به‌ویژه، قفقاز و آشنایی با طبقات و امتیازات اجتماعی صنوف در این جوامع، تشکیل اتحادیه و اصناف، رفت‌وآمد تجار و روشنفکران به فرنگ، اعزام محصلان و دانشجویان به کشورها اروپایی به‌منظور تحصیل، ترجمه کتب و مجلات و گاه، با در اختیار داشتن روزنامه‌ها و رسالات فرنگی حاوی مطالب اجتماعی و فرهنگی جدید، سفر عباس میرزا به‌عنوان اولین شخص به همراه دانشجویان با همکاری کلنل خان به لندن برای فراگیری علوم جدید، اعزام گروهی پنج‌نفره توسط محمدشاه برای یادگیری اسلحه‌سازی به پاریس، اعزام جمعی از صنعتگران و هنرآموزان در سال ۱۲۶۸ه.ق. برای فراگیری صنایع جدید مانند نجاری، آهنگری، ریخته‌گری، چدن‌سازی و چلنگری توسط امیرکبیر به سرپرستی حاج میرزامحمد تاجر تبریزی به مسکو، اعزام محمدعلی چخماق‌ساز به سرپرستی میجر دارسی به انگلستان برای یادگیری فنون قفل و کلیدسازی و طرح‌ریزی امیرکبیر برای صنایع ایران با ایجاد کارخانه‌های چدن‌ریزی، فلزکاری، پارچه‌بافی، و استخدام استادکاران فنی از انگلستان و اعزام صنعتگران ایرانی به روسیه اشاره داشت. «علاوه بر عوامل فوق در دوره پهلوی به‌ویژه، پهلوی دوم با ورود جریان مدرنیزاسیون به ایران که به علت روبه‌روشدن با دو همسایه جدید از جنوب و شمال یعنی انگلستان در هندوستان و دولت روسیه تزاری و هم‌چنین، جنگ‌های روسیه با ایران که از اولین صحنه‌های مواجهه جدی ما با غرب جدید بود» (پارسانیا، ۱۳۸۳: ۱۲۵)؛ و نیز «ورود تدریجی مصالح مدرن مانند میل‌گرد، تیرآهن و سیمان، جهت احداث کارخانه‌ها، پل‌ها و شبکه‌های راه‌آهن به کشور، استفاده از طرح‌های نقاشی، کارت‌پستال، عکس شاهان و بزرگان دربار، ورود کارهای معماران و اندیشه‌های جریان‌ساز اروپا از جمله سبک بین‌المللی، مدرسه باهاوس، کارهای لوکوربوزیه، فرانک لوید رایت، ریچارد نیوترا، آلوار آلتو، جیمز استرلینگ و واسیلی کاندینسکی، پیت موندریان، و مکاتب روسی سوپره ماتیسم و ریونیسم و کنستراکتیویسم و غیره از طریق تحصیل‌کردگان ایرانی در خارج از کشور و حمایت از آن در دانشگاه تهران (دانشکده هنرهای زیبا) بین دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ خورشیدی، سبب شد تا در تمامی عرصه‌ها از جمله ادبیات، شعر و هنر و بخش اعظمی از زندگی ایرانیان را تحت تاثیر قرار دهد» (بانی‌مسعود، ۱۳۸۸: ۲۴۳)؛ که نتایج حاصل از آن، «کم‌رنگ‌شدن تبعیت از فرم‌های سنتی، ظاهرشدن فرم‌های غربی در ساختمان، فردگرایی، جای‌گزین‌شدن جایگاه

فـردوس بریـن و بهشـت عطرآگیـن به‌جـای الگوهـای اروپایـی قـرن۱۹م.، حـذف تزییـن، کنـارگذاشـتن کامـل تاریـخ و عناصـر تاریخـی، پلان‌هـای آزاد از قیدوبنـد هندسـه کلاسـیک، توجـه خـاص بـه عملکـرد و کارکـرد بنـا، ترکیـب احجـام سـاده و خـاص هندسـی اسـت» (صارمـی و رادمهـر، ۱۳۷۶: ۱۴۲). به‌طـور کل، در دوره پهلـوی معمـاری متاثـر از معمـاری اواخـر قاجـار، مدرنیسـم و سـبک نئوکلاسـیک باسـتان‌گرایی (ملی‌گرایـی) اسـت کـه در دوره پهلـوی دوم معمـاری کامـلاً، هم‌سـو و هماهنـگ بـا معمـاری مـدرن شـد و سـعی بـر آن بـود کـه معمـاری بومـی ایرانـی و خصوصیـات جهانـی عصـر مـدرن در کالبـد فیزیکـی بنـا بـه‌کار گرفتـه شـوند و در نهایـت، سـاخت بنایـی کـه بتوانـد جواب‌گـوی تمـام انسـان‌ها بـا فرهنگ‌هـا و نژادهـای گوناگـون باشـد. بـا بررسـی انجام‌شـده بـر روی چلنگری‌هـای تهـران دوره پهلـوی دوم، ملاحظـه شـد کـه ریشـه‌ای هویتـی ایرانـی-اروپایـی دارنـد و از نظـر کاربـری، عنصـری از معمـاری سـنتی ایـران محسـوب شـده‌اند. هم‌چنیـن، در چلنگری‌هـای تهـران دوره پهلـوی دوم، نقـش و فـرم از ابعـاد و شـکل دَر و پنجـره، تبعیـت کـرده اسـت.

روش سـاخت چلنگری‌هـای پهلـوی دوم تهـران بـرای تمـام فرم‌هـا و نقـوش یک‌سـان اسـت. بدیـن صـورت کـه، طـرح مـورد نظـر طراحـی شـده سـپس، چلنگـر بسـتر اصلـی یـا همـان فلـز را آمـاده پیاده‌سـازی نقـش کـرده و سـپس، زمودگـر نقـوش را بـر روی فلـز ایجـاد می‌کـرده اسـت. به‌طـور کل، دسـته‌بندی نقـوش بـه‌کار رفتـه در دَر و پنجره‌هـای دوره پهلـوی دوم در تهـران بـه پنـج دسـته نقـوش انسـانی، حیوانـی، گیاهـی، هندسـی وگـره چینـی، انتزاعـی تقسـیم می‌شـوند کـه هـر دسـته تنـوع و شـیوه گسـترش خـاص خـود را دارد.

۱. نقـوش انسـانی: ایـن نقـش در میـان سـایر نقـوش از فراوانـی کم‌تـری برخـوردار بـوده و ریشـه درگذشـته تاریخـی دارد و شـامل نقـوش پادشـاهان دوران باسـتان، دراویـش و شـکارچی بـوده و شـیوه ترسـیم ایـن نقـوش انتزاعـی و واقع‌گـرا بـوده اسـت.

۲. نقـوش حیوانـی: ایـن نقـوش شـامل طـاووس، کبوتـر، مرغابـی و اردک و لک‌لـک، ماهـی، پروانـه، خـروس و آهـو اسـت کـه بـه ترتیـب فراوانـی مرغابـی و اردک و لک‌لـک، کبوتـر، آهـو، طـاووس، خـروس و ماهـی اسـت. در مـورد شـیوه ترسـیم و گسـترش ایـن نقـوش بایـد گفـت کـه، همگـی نقـوش بسـیار سـاده و انتزاعـی ترسـیم شـده و شـیوه گسـترش نیـز به‌صـورت قرینـه (یـک-دوم)، واگیـره (۴*۱، ۴*۳)، مسـتقل (تکـی) و پراکنـده اسـت.

۳. نقـوش گیاهـی: ایـن نقـوش شـامل لالـه، زنبـق، رزت، گلدانـی و سـرو اسـت. نحـوه ترسـیم نقـش لالـه به‌صـورت نیمه‌انتزاعـی و انتزاعـی بـوده و شـیوه گسـترش نیـز به‌صـورت تکـرار یـک واگیـره کـه متناسـب بـا ابعـاد پنجـره متغیـر بـوده و به‌صـورت ۴*۶، ۲*۶، ۴*۳، ۴*۴، ۲*۳، ۵*۴، ۴*۲ قرینـه به‌صـورت یـک-چهـارم کـه هـم بـر روی پنجـره و هـم دَر ورودی بـه‌کار رفتـه اسـت. نحـوه ترسـیم زنبـق نیـز کامـلاً، انتزاعـی و برگرفتـه از نقـش زنبـق در دوره هخامنشـی اسـت و شـیوه گسـترش آن واگیـره‌ای (۳*۱، ۴*۳، ۴*۱، ۳*۲) و قرینـه (یـک-دوم) اسـت. شـیوه ترسـیم رزت نیـز همانـند نقـش لالـه نیمه‌انتزاعـی و انتزاعـی بـوده و برگرفتـه از نقـوش رزت بـه‌کار رفتـه در دوران باسـتان (هخامنشـی و ساسـانی) اسـت کـه بـر روی حجاری‌هـا، پارچه‌هـا، کتیبه‌هـا و... در ایـن دوران نقـش بسـته بوده‌انـد. ایـن نقـش برخـلاف زنبـق بـر روی دَرهـای ورودی نیـز اسـتفاده شـده اسـت. نقـش دیگـر گلدانـی بـوده و بـرای گسـترش نقـش گلدانـی از شـیوه قرینـه بهـره گرفتـه شـده و ایـن نقـش به‌صـورت نیمه‌انتزاعـی و انتزاعـی ترسـیم شـده کـه شـیوه نیمه‌انتزاعـی بیش‌تـر بـر روی دَرهـا و انتزاعـی بـر روی پنجره‌هـا بـه‌کار گرفتـه شـده‌اند. ایـن نقـش در دوره قاجـار و پهلـوی اول نیـز در بخـش هلالـی دَرهـای ورودی اسـتفاده می‌شـده اسـت؛ و در نقـش سـرو نیـز همانـند نقـش گلدانـی از شـیوه قرینـه اسـتفاده شـده و در میـان نقـوش گیاهـی کم‌تریـن

فراوانی را دارا بوده و ترسیم آن به شکل بته‌جقه و انتزاعی بوده است.

۴. نقوش هندسی و گره چینی: که شامل لوزی، مربع، شش‌ضلعی، هشت‌ضلعی، دایره، گره چینی و انتزاعی بوده و دراین‌بین نقوش انتزاعی از فراوانی کم‌تری برخوردار است. این نقوش را می‌توان در هنر آیینه‌کاری، نقش روی بدنه ظروف سفالی، دست بافته‌های زیراندازی و... یافت. شیوه گسترش این نقش به‌صورت تکرار یک گره و ایجاد فضای مثبت و منفی باارزش یک‌سان به طور منظم و درهم‌پیچیده وگاهی، خلوت است. در این نقوش تشخیص واگیره به دلیل تکرار مکرر نگاره‌ها، دشوار است.

۵. نقوش انتزاعی: نقوش انتزاعی به‌کار رفته نیز بیش‌ترین فراوانی را در میان چهار نقش دیگر به خود اختصاص داده‌اند که فقط بر روی پنجره‌ها به‌کار رفته و در بیش‌تر موارد بسیار خاص و هنرمندانه طراحی و اجرا شده و در بعضی مواقع، صرفاً برای استحکام بیش‌تر، خطوط با یک‌دیگر ترکیب شده که گاه، سازنده باذوق هنری خود، اثر زیبایی را پدید آورده است. این نقوش در دو دسته کلی جای می‌گیرند؛ دسته اول، از نقاشی‌های هنرمندان انگلیسی و به‌خصوص روسی قرن ۱۹م.، مانند پیت موندیان و واسیلی کاندینسکی و مکتب سوپره ماتیسم، ریونیسم و کنستراکتیویسم الهام گرفته‌اند؛ و دسته دوم -که در بالا هم بدان اشاره شد- باذوق هنری سازنده طراحی شده و یا از سایر نقاشی‌های انتزاعی بهره گرفته‌اند. هم‌چنین، شیوه گسترش این نقوش واگیره‌ای (۳*۱، ۳*۲، ۲*۲)، قرینه به‌صورت یک-دوم و یک-چهارم و فاقد قرینه است. لازم به ذکر است که، در بین نمونه‌ها از ورق آهنی نیز استفاده شده که فقط در بین نمونه‌های الهام گرفته از کارهای واسیلی کاندینسکی و پیت موندریان دیده می‌شود.

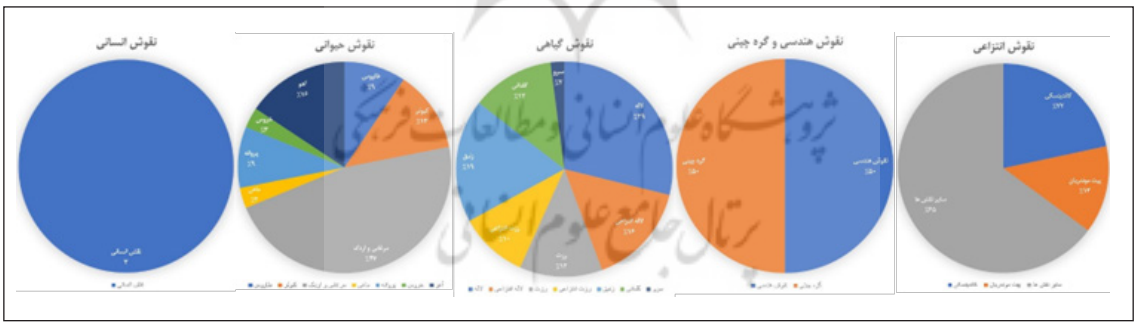
جدول ۱۸. دسته‌بندی نقوش و ویژگی به‌کار رفته در چلنگری‌های عصر پهلوی دوم تهران (نگارندگان).

نام‌نقش	ویژگی‌ها		
	نام‌نقش	شیوه ترسیم	شیوه‌گسترش
انسانی	پادشاهان دوران باستان، درویش و شکارچی	انتزاعی و واقع‌گرا	-
حیوانی	مرغابی و اردک و لک‌لک، کبوتر، آهو، طاووس، خروس و ماهی	ساده و انتزاعی	قرینه یک - دوم، واگیره (۴*۱، ۴*۳)، مستقل (تکی)، پراکنده
گیاهی	لاله، زنبق، رزت، گلدانی و سرو	نیمه‌انتزاعی و انتزاعی	تکرار واگیره (۴*۶، ۲*۶، ۴*۳، ۴*۴، ۲*۳، ۵*۴، ۴*۲، ۳*۱، ۴*۱، ۳*۲)، قرینه یک-چهارم و یک-دوم
		لاله، رزت، گلدانی، سرو: نیمه‌انتزاعی و انتزاعی زنبق: کاملا انتزاعی	
هندسی و گره‌چینی	لوزی، مربع، شش‌ضلعی، هشت‌ضلعی، دایره، گره‌چینی و انتزاعی	هندسی	تکرار گره و ایجاد فضای مثبت و منفی به طور منظم، درهم‌پیچیده و خلوت

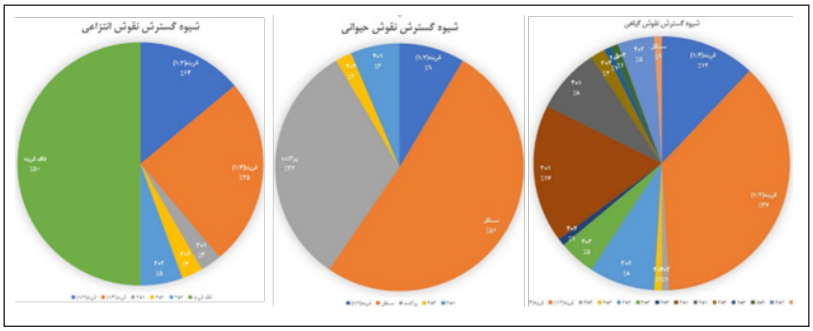
انتزاعی	دسته‌اول: ملهم از نقاشی‌های هنرمندان انگلیسی و روسی قرن ۱۹ و مکاتب روسی (پیت موندیان و واسیلی کاندینسکی، مکاتب سوپره‌ماتیسم، ریونیسم و کنستراکتیویسم)	انتزاعی و هندسی	نقوش واگیره (۳*۱، ۳*۲، ۲*۲) قرینه به‌صورت یک-دوم و یک-چهارم، فاقد قرینه
	دسته دوم: ذوق هنری طراح و الهام از سایر نقاشی‌های انتزاعی	انتزاعی و هندسی	نقوش واگیره (۳*۱، ۳*۲، ۲*۲) قرینه به‌صورت یک-دوم و یک-چهارم، فاقد قرینه
روش ساخت			
روش ساخت چلنگری‌های پهلوی دوم تهران برای تمام فرم‌ها و نقوش یک‌سان است.			

آغاز چلنگری نرده - پنجره، دَر و حفاظ بالکن در تهران از دوره قاجار بوده و در معماری دوره‌های بعد یعنی، پهلوی اول و دوم نیز ادامه داشت؛ و موجب شکوفایی و تحول در ساخت چلنگری نرده - پنجره، دَر و حفاظ بالکن شد که البته، این روند در پهلوی دوم رو به افول گذاشت و هم‌چنین، سبب تغییرات چشم‌گیری در طراحی و شیوه گسترش نقوش شد. تنوع طراحی، شیوه گسترش و نقوش به‌کار رفته در چلنگری‌های تهران دوره پهلوی دوم، بخشی از آن با تاسی از نقش مایه‌های گره ایرانی بر آجر و چوب و به‌ویژه، کاشی‌کاری و بخش دیگر با تبعیت از نقاشی‌های انتزاعی مکاتب قرن ۱۹م. همراه بوده که الهام از نقوش ایرانی بر بناهای دوره پهلوی دوم نسبت به دوره‌های قبل کم‌رنگ شده و غالب نقوش تابع مدرنیته حاکم بر ایران بودند. چلنگری‌ها از ابتدای شروع آن در دوره قاجار جنبه تزیین، حجاب و حفاظت داشته و به‌مرور زمان جنبه تزیینی آن خصوصاً، در دوره پهلوی دوم قوت بیش‌تری می‌گیرد.

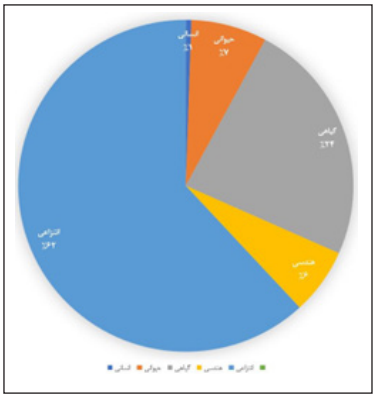
نمودار ۱. میزان فراوانی نقوش به‌کار رفته در چلنگری‌های عصر پهلوی دوم تهران (نگارندگان).



نمودار ۲. میزان فراوانی شیوه گسترش نقوش در چلنگری‌های عصر پهلوی دوم تهران (نگارندگان).



نمودار ۳. دسته‌بندی و فراوانی کلی نقوش به‌کار رفته در چلنگری‌های عصر پهلوی دوم تهران (نگارندگان).



نتیجه‌گیری

شیوه طراحی با توجه به ذوق و سلیقه و توانایی مالی صاحبان منازل، ذهنیت، فرهنگ، اعتقادات و اقلیم و هم‌چنین، طراحی استاد نقاش (نگارگر) بوده که طرح‌ها به‌صورت ساده و انتزاعی و نیمه انتزاعی طراحی شده‌اند و نحوه گسترش نقوش مستقل (تکی)، قرینه (یک - دوم، یک - چهارم)، واگیره‌ای (۴*۱، ۴*۳، ۳*۲، ۴*۴، ۲*۶، ۴*۶، ۳*۱، ۳*۲) هستند. هم‌چنین، نحوه ساخت و تکنیک نیز با توجه به محدودیت‌هایی که فلز در فرم‌دهی و اتصالات دارد، بعد از اتمام طراحی، طرح مورد نظر را روی صفحه تخمین قرار داده و آن را کپی کرده و سپس، استادکار به‌وسیله تسمه‌های فلزی به پهنای ۲ سانتی‌متر و قطر ۰/۵ سانتی‌متر و گاهی، به همراه ورقه‌های آهن به‌وسیله گیره دستی و چکش به آن‌ها حالت داده و در کنار هم جوش می‌دهند و نقوش آماده را روی دَر و قاب پنجره نصب می‌کنند. به‌طورکلی، نقوش در پنج دسته انسانی، حیوانی، گیاهی، هندسی و گره چینی، انتزاعی است که نقوش انسانی کم‌ترین و انتزاعی بیش‌ترین فراوانی را دارد. تنوع طراحی، شیوه گسترش و نقوش در چلنگری‌های پهلوی دوم تهران، بخشی از آن با پیروی از نقش‌مایه‌های گره ایرانی بر آجر و چوب و به‌ویژه، کاشی‌کاری و بخش دیگری با تبعیت از نقاشی‌های انتزاعی مکاتب قرن ۱۹م. بوده که استفاده از نقوش ایرانی در این دوره نسبت به ادوار قبل کم‌رنگ شده و غالب نقوش تابع مدرنیته حاکم در ایران هستند. در این دوره، نسبت به دوره‌های قبل جنبه تزیینی چلنگری‌ها قوت بیش‌تری می‌گیرد. چلنگری‌ها در این دوره ریشه هویتی ایرانی - اروپایی داشته و تمامی نقوش و فرم‌ها از ابعاد و شکل دَر و پنجره‌ها تبعیت می‌کنند.

منابع

آموزگار، ژاله (۱۳۷۰). ***تاریخ اساطیر ایران***، تهران: چشمه.

اسپنانی، محمدعلی و بروجنی، پیوند (۱۳۹۰). مطالعه نقش‌مایه گلدانی در قالی‌های خشتی روستایی چهارمحال و بختیاری (با تاکید بر مناطق چالشتر، شلمزار و بلداجی)، ***گلجام***، دوره ۷، شماره ۱۸، ۳۱-۴۸.

اشرف، احمد و بنوعزیزی، علی (۱۳۸۷). ***طبقات اجتماعی، دولت و انقلاب در ایران***، ترجمه سهیل ترابی، تهران: نیلوفر.

اورسل، ارنست (۱۳۵۳). ***سفرنامه اورسل***، ترجمه علی‌اصغر سعیدی، تهران: افست.

ای ولف، هانس (۱۳۸۴). ***صنایع دستی کهن ایران***، تهران: علمی و فرهنگی.

بابایی‌سودانی، سمانه (۱۳۹۷). ***بررسی و ریشه‌یابی نقوش بصری درب، پنجره و نرده‌های فلزی ۱۳۰۰ تا ۱۳۵۰ در اصفهان***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد ارتباط تصویری، اصفهان: موسسه آموزش عالی غیرانتفاعی غیردولتی سپهر اصفهان.

بانی مسعود، امیر (۱۳۸۸). ***معماری معاصر ایران***، تهران: هنر معماری.

بنجامین، س. ج. و. (۱۳۶۳). ***ایران و ایرانیان***، ترجمه محمد حسین کردبچه، تهران: بدرقه جاویدان.

بهداد، حمید و مجابی، سیدعلی (۱۴۰۰)، تنوع طرح و نقش در کوبه‌های ابنیه تاریخی بافت سنت شهر یزد، ***هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی***، دوره ۲۶، شماره ۳، ۵۱-۶۴.

پارسانیا، حمید (۱۳۸۳). مدرنیته در ایران، ***آموزه***، شماره ۶، ۱۲۱-۱۲۷.

پاکباز، رویین (۱۳۷۸). ***دایره المعارف هنر: نقاشی، پیکره‌سازی، گرافیک***، تهران: فرهنگ معاصر.

جاری پور قهرود، محمد و فرخ فر، فرزانه (۱۴۰۱). گونه‌شناسی آثار زمودگری نصب شده بر درهای ورودی ابنیه قاجاری کاشان، ***هنرهای صناعی ایران***، دوره ۵، شماره ۲، ۶۵-۸۲.

حسینی‌سیر، سیدحسین (۱۳۹۳). بررسی نرده پنجره‌های بناهای دوره قاجاریه در همدان، ***صفه***، دوره ۲۴، شماره ۶۷،

۱۰۱-۱۲۶.
خزایی، محمد و سماواکی، شیلا (۱۳۸۱). بررسی نقوش پرنده بر روی ظروف سفالی ایران، ***مطالعات هنرهای تجسمی***، شماره ۱۸، ۶-۱۱.
خزایی، محمد (۱۳۸۶). تاویل نقش طاووس و سیمرغ در بناهای عصر صفوی، ***هنرهای تجسمی***، شماره ۲۶، ۲۴-۲۷.
داندیس، دونیس (۱۳۸۰). ***مبانی سواد بصری***، ترجمه مسعود سپهر، تهران: نگاه.
دشتگل، هلنا شین (۱۳۸۶). خروس سفید از متن تا تصویر، ***فرهنگ مردم***، دوره ۴۴، شماره ۲۱ و ۲۲، ۳۴-۴۷.
دشتی، محمد (۱۳۹۰). ***شرح و تفسیر آموزشی نهج البلاغه***، خطبه‌های حضرت امیرالمؤمنین علی (ع)، قم: موسسه تحقیقاتی امیرالمومنین (ع).
ذیلابی، نگار (۱۳۹۶). حرفه آهنگری در میان منابع اسلامی از منظر تاریخ اجتماعی، ***تاریخ و تمدن اسلامی***، دوره ۱۳، شماره ۲، ۳۹-۶۰.
ریاضی، محمدرضا (۱۳۸۱). ***بافته‌ها و نقوش ساسانی***، تهران: گنجینه هنر.
زمرشیدی، حسین (۱۳۶۵). ***گره چینی در معماری اسلامی و هنرهای دستی***، شیراز: دانشگاه شیراز.
سخن‌پرداز، کامران و مراثی، محسن (۱۳۸۸). بازتاب هنر ایران باستان در تزیینات وابسته به معماری خانه امام جمعه و خانه منسوب به امیرکبیر، ***نگره***، دوره ۴، شماره ۱۳، ۵۳-۶۸.
سرلو، خوان ادواردو (۱۳۸۹). ***فرهنگ نمادها***، ترجمه سودابه فضائلی، تهران: جیهون.
شریف، حمیدرضا؛ حبیبی، امین و جمال‌آبادی، عبدالله (۱۳۹۵). کارکرد اقلیمی هنر گره چینی در معماری اسلامی - نمونه موردی: بناهای مسکونی قاجاری شیراز، ***پژوهش‌های معماری اسلامی***، دوره ۴، شماره ۴، ۶۰-۷۳.
شمیم، علی‌اصغر (۱۳۸۸). ***ایران در دوره سلطنت قاجار***، تهران: زریاب.
شوالیه، ژان و گربران، آلن (۱۳۸۵). ***فرهنگ نمادها***، ترجمه مهرانگیز اوحدی، تهران: دستان.
شهری، جعفر (۱۳۸۱). ***تاریخ اجتماعی تهران در قرن سیزدهم***، زندگی، کسب و کار، تهران: رسا.
شهیدی، حسین (۱۳۸۳). ***سرگذشت تهران***، تهران: دنیا - راه مانا.
شیرین‌بیان، محبوبه (۱۳۸۸). ***مطالعه عناصر تشکیل دهنده طراحی داخلی خانه‌های تاریخی کاشان***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر، تهران: دانشگاه شاهد.
صارمی، علی‌اکبر و رادمهر، تقی (۱۳۷۶). ***ارزش‌های پایدار در معماری معاصر ایران***، تهران: سازمان میراث‌فرهنگی کشور.
صمدی، مهرانگیز (۱۳۶۷). ***ماه در ایران***، تهران: اشرافی.
علی‌بابایی، اکرم (۱۳۹۴). ***اصناف در دوره ناصری بر مبنای اسناد***، تهران: علم و ورزش.
غلامی‌رکن آبادی، زهره (۱۳۹۰). ***نمادشناسی تصویری مار بر کوبه درها در هنر اسلامی***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد صنایع دستی، اصفهان: دانشگاه هنر اصفهان.
فرخی، یزدان (۱۳۸۷). ***بر آن بی‌بها چرم آهنگران (پژوهشی بر جایگاه اجتماعی آهنگران)***، تهران: مزدک‌نامه.
کوهزاد، نازنین (۱۳۸۹). تقدس نقش سرو در هنر ایران، ***نقش‌مایه***، دوره ۳، شماره ۵، ۷-۱۶.
کیان، مریم (۱۳۸۱). چلنگری در هنرهای سنتی، ***کتاب ماه هنر***، دوره ۴۶، شماره ۴۵، ۶۲-۶۶.
مبینی، مهتاب و شافعی، آزاده (۱۳۹۴). نقش گیاهان اساطیری و مقدس در هنر ساسانی (با تاکید بر نقوش برجسته، فلزکاری و گچ‌بری)، ***جلوه هنر***، دوره ۷، شماره ۲، ۴۵-۶۴.
محجوب، محمدجعفر (۱۳۸۲). ***یادداشت‌هایی درباره کبوتر و کبوتربازی، مجموعه مقالات درباره افسانه‌ها و آداب و رسوم مردم ایران***، تهران: چشمه.
محمدی، سمیه (۱۳۹۳). ***بررسی و شناخت یک قطعه پارچه مخمل مربوط به دوره قاجار کاخ نیاوران و ارایه طرح حفاظت و مرمت***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد طراحی پارچه، تهران: دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.
مروتی شریف‌آبادی، صفیه (۱۳۹۲). ***شناخت صنایع دستی به‌کار رفته در معماری سنتی دوره قاجار شهرستان اردکان (با معرفی خانه تقدیری)***، پایان نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر، یزد: دانشگاه علم و هنر.
مطهریان، سیماسادات (۱۳۹۵). ***آشنایی با هنر زمودگری***، تهران: پرورش ذهن فرزام.
مهرنگار، منصور (۱۳۹۰). بررسی جلوه‌های نمادین (نوشتار و نقش) بر پهنه در خانه‌های یزد، ***کتاب ماه هنر***، شماره ۱۵۹، ۶۴-۸۱.
نجیب اوغلو، گلرو (۱۳۷۹). ***هندسه و تزیین در معماری اسلامی (طومار توپ‌قاپی)***، تهران: روزنه.
نواده ماه‌پیکر، فرشته (۱۳۹۷). ***مطالعه نقش و عملکرد کوبه در شهرهای اصفهان و تبریز از قاجار تا پهلوی***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد صنایع دستی، تهران: دانشگاه هنر.
یاحقی، محمدجعفر (۱۳۶۹). ***فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی***، تهران: فرهنگ معاصر.

References

Ashraf, A., Banu Azizi, A., (2007). ***Social classes, state and revolution in Iran (a collection of essays),*** translated by: Sohail Torabi, Tehran: Nilofar. (Text in Persian).

Babaei Sudani, S., (2017). "Investigating and tracing the visual motifs of doors", windows and metal fences from 1300 to 1350 in Isfahan, master's thesis, visual communication, non-profit, non-governmental higher education institution of Sepehr, Isfahan. (Text in Persian).

Bani Massoud, A., (2009). ***Contemporary Architecture in Iran,*** Tehran: Art of Architecture. (Text in Persian)

branch. (Text in Persian).
Morovati Sharif abadi, S., (2012). "Understanding the handicrafts used in the traditional architecture of the Qajar period of Ardakan city (with the introduction of the house of honor) ", master's thesis, Yazd: Faculty of Art and Architecture, University of Science and Art. (Text in Persian).
Motaharian, S.S., (2015). ***Getting to know the art of zamudgari,*** Tehran: Farzam's mind development. (Text in Persian).
Necipoglu, G., (2000). ***The Topkapı scroll: geometry and ornament in Islamic architecture ,*** Tehran: Rozaneh. (Text in Persian).
Pakbaz, R,. (1999). ***Encyclopedia of art: painting,*** sculpture, graphic arts, publication: contemporary culture. (Text in Persian).
Parsania, H., (2004). "Modernity in Iran", ***Amouzeh Quarterly,***(6), 121-127. (Text in Persian).
Samadi, M., (1988). ***The month in Iran,*** Tehran: Ashrafi. (Text in Persian).
Sarmi, Ali., Radmehr, T., (1997). ***Sustainable values in contemporary Iranian architecture,*** Tehran: Iran's Cultural Heritage Organization. (Text in Persian).
Serlo, J.E., (2010). ***A dictionary of symbols,*** translated by Soudabe Fazali, Tehran: Jihoon Publications. (Text in Persian).
Shahidi, H., (2004). ***The story of Tehran,*** published by: Dunya - Rah Mana. (Text in Persian).
Shamim, A., (2008). ***Iran during the Qajar dynasty,*** Tehran: Zaryab. (Text in Persian).
Sharif, H,. Habibi, A., Jamal Abadi, A., (2015). "Climatic Function of Girih Art in Islamic Architecture- Case study: Residential building at Qajar era in Shiraz", ***JRIA,*** 4(4), 60-73. (Text in Persian).
Sokhan pardaz, K., Merasi,M., (2008). "The reflection of ancient Iranian art in the decorations related to the architecture of the house of Imam Jumeh and the house attributed to Amir Kabir", ***Negareh Quarterly,*** 4(13). (Text in Persian).
Spanani, M., Borojni, p., (2019). "A study of vase pattern in clay carpets of Chaharmahal and Bakhtiari villages (with emphasis on the more challenging areas, Shalamzar and Beldaji) ", ***Goljam,*** 7(18), 31-48. (Text in Persian).
Teacher, J., (1991). ***Mythological History of Iran,*** Tehran: Cheshme Publishing House. (Text in Persian).
Ursel, Ernest (1974). ***Le Caucase et la perse,*** translated by Ali Asghar Saeedi, Tehran: Offset. (Text in Persian).
Yahaghi, M., (1990). ***A Dictionary of Myths and Narrative Symbols in Persian Literature,*** Tehran: Contemporary Culture. (Text in Persian).
Zilabi, N., (2016). "Blacksmithing in Islamic Sources: A Social History Approach"***, Journal of Islamic History and Civilization,*** 13(2), 39-60. (Text in Persian).
Zomrashidi, H., (1986). ***Chinese knot in Islamic architecture and handicrafts,*** Shiraz University Publishing Center. (Text in Persian).
Ali Babaei, A., (2014). ***Market & guidls in nasseri era according to the evidences,*** Tehran: Science Science. (Text in Persian).
Bealer Alex w. (2009). the art of black smithing, castle book. (Text in Persian).
Behdad, H., Mojabi, S.A., (2021), "Variety of Designs and Patterns in the Kobahs of Historical Buildings of the Tradition of Yazd City", ***Journal of Fine Arts-Visual Arts,*** Volume 26, Number 3, 51-64. (Text in Persian)
Benjamin, S.J., (1984). ***Persia and the Persians,*** translated by Hossein Kurd Bacheh, Tehran: Azman Javidan Publications. (Text in Persian).
Chevalier, J., Gerbran, A., (2015). ***A dictionary of symbols,*** translated by: Mehrangiz Ohadi, Tehran: Dostan. (Text in Persian).
Dashtgol, H., (2007). "White Rooster from Text to Image", ***People's Culture,***44 (21-22). (Text in Persian).
Dundis, D., (2001). ***A primer of visual literacy,*** translated by Masoud Sepehr, Tehran: Negah Publications. (Text in Persian).
E.Wolff, H., (2004). ***Ancient Iranian handicrafts,*** Tehran: Scientific and Cultural Publications. (Text in Persian)
Farrokhi, Y., (2008). ***On the priceless leather of blacksmiths, a research on the social status of blacksmiths,*** Tehran: Mazdak Nameh. (Text in Persian).
Hosseini Sir, S.H., (2014). "Investigation of window railings of Qajar era buildings in Hamedan", ***Sofeh***, 24(67), 101-126. (Text in Persian).
Jaripour Ghahrood, M., Farrokhfar, F., (2022). "Typology of Zamoudgari works installed on the entrance doors of the Qajar building of Kashan", ***Iran's Artificial Arts Quarterly***, Volume 5, Number 2, 65-82. (Text in Persian)
Khazaei, M,. (2007). "Interpretation of the role of peacock and Simorgh in Safavid era buildings", ***Visual Arts Quarterly,*** (26), 24-27. (Text in Persian).
Khazaei, M., Samavaki, S., (2002). "Investigation of bird motifs on Iranian pottery", Visual Arts Studies,(18), 6-11. (Text in Persian).
Kian, M., (2002). "Chilangari in traditional arts, ***Book of mah honar"***, 46(45), 62-67. (Text in Persian)
Kohzad, N., (2010). "The sanctity of the role of cedar in Iranian art", ***Naqshmayeh Scientific Research Journal***, 3(5), 7-16. (Text in Persian).
Mahjoub, M., (2012). ***Notes on Pigeons and Pigeoning, Collection of Articles on Legends and Customs of Iranian People,*** Tehran: Cheshme Publishing. (Text in Persian).
Mehrangar, M., (2018). "Variety of designs and motif in the Knocker of historical buildings in the traditional texture of Yazd City"***, Ketab Mah Honar,***(159), 64-81. (Text in Persian).
Mobini, M., Shafei, A., (2014). "The role of mythological and Sacred Plants in Sassanid Art (With emphasis on relief, metalworking and stucco) ", ***Jelve-Honar,*** 7(2), 45-64. (Text in Persian).
Mohammadi, S., (2014). "Investigation and recognition of a piece of velvet fabric related to the Qajar period of Niavaran Palace and presentation of conservation and restoration plan", master's thesis, field of textile design, Faculty of Art and Architecture, Islamic Azad University, Central Tehran

Gholami Roknabadi, Z., (2019). "Pictorial symbolism of the snake on the doorknob in Islamic art", master's thesis, Isfahan: Faculty of Arts, Isfahan University of Arts. (Text in Persian).
Navadeh mah pykar, F., (2017). "The study of the role and performance of kube in the cities of Isfahan and Tabriz from Qajar to Pahlavi", Master's thesis, Farabi Autonomous Campus, University of Arts. (Text in Persian).
Nylander. C. (1970). "Ionians in Pasargadae", ***Studies in Old Persian Architccture Boreasi***,(139). (Text in Persian).
Riazi , M.R., (2012). ***Sasanian weavings and motifs,*** Tehran: Ganjineh Honar. (Text in Persian).
Shahri, J., (2002). ***Social history of Tehran in the 13th century,*** life, business, Tehran: Rasa. (Text in Persian).
Shirin Bayan, M., (2008). "A study of the constituent elements of the interior design of the historical houses of Kashan", Master's thesis, Faculty of Arts, Shahid University. (Text in Persian).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Glory of Art (Jelve-y-honar)
Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol. 15, No. 3, Fall 2023 ,Serial No. 40
Research Paper
http://jjhjor.alzahra.ac.ir/

Technical and Artistic Typology of Blacksmithing (Chelengari) in Tehran During the Second Pahlavi Period [1]

Alireza Sheikhi [2]
Amir Hossein Abbasi Shokat Abad [3]

Received: 2022-10-18
Accepted: 2023-05-21

Abctract

Blacksmithing entails the transformation of metal to craft iron tools. Historically, the crafting of metal goods fell under the domain of Chelengar. This entity prepared the primary substrate of the metal for pattern acceptance and Zomudgari. Skilled craftsmen then etched patterns and inscriptions onto the metal. Literally, Zamud also conveys the addition of ornamental roles and components. Essentially, Chalangar and Zamudgar collaborated closely in construction endeavors.

With the emergence of iron doors and windows, this practice has evolved to embellish windows and entrances of distinctive locales. Within the traditional framework of ancient trades and vocations, blacksmiths ranked among artisans who forged iron in furnaces, shaping metal components into diverse tools through a process of hammering. Chalengari, a branch of blacksmithing, also referred to as small blacksmithing, stands out. Nevertheless, due to industrialization affecting numerous metal structures, this artistic pursuit has faded from memory.

In yesteryears, it showcased the aesthetic sensibilities of Iranian instrument makers in various forms, embodying cultural expressions and reflecting elements of Iranian identity. Notably, the initial aspect captivating artists within households was the entryway's view - encompassing doors and windows. During the second Pahlavi era in Tehran, structures boasted splendid window railings and doors adorned with assorted designs, highlighting the artistry of Tehrani blacksmiths.

1.DOI: 10.22051/JJH.2023.42062.1876

2- Associate Professor, Department of Handicrafts, Faculty of Applied Arts, University of Arts, Tehran, Iran, Corresponding Author.
Email: a.sheikhi@art.ac.ir
3- PhD student of comparative and analytical history of Islamic art, Faculty of Arts, Shahid University, Tehran, Iran.
Email: amir.abbasi2698@gmail.com

From the era of Qajar monarchs, statesmen, and intellectuals, fascination with major European metropolises grew. Western advancements in modernity captivated attention. This phase witnessed changes that retained national identity and upheld traditions. However, during the Pahlavi era, an ideology promoting the replacement of the old by the new gained ascendancy in Iran. Consequently, there exists a need to engage in research to revive the art of changari, shedding light on the motifs, techniques, and forms employed in these fences, windows, and doors.

1. What constitutes the methodology underlying the design, construction, and technique of Chelengari (windows and doors) blacksmithing in Tehran, along with their motifs? The research approach is descriptive-analytical, employing information collection from libraries and the field. A total of 900 windows and doors were amassed, analyzed, and scrutinized. Findings reveal that design methods are characterized by simplicity and abstractness, involving semi-abstract renderings. Symmetry motifs are dispersed through single, analogous (one-second, one-fourth), and contiguous (4*1, 4*3, 2*3, 4*4, 2*6, 4*6, 3*1, 3*2) patterns.

Construction techniques involve transcribing desired designs onto estimating pages. Subsequently, utilizing metal straps measuring 2 cm in width and 0.5 cm in diameter, or at times iron sheets, craftsmen prepare and affix motifs onto door and window frames. These motifs can be categorized as abstract, comprising human, animal, plant, geometric, and Chinese knot themes. The diversity of design, developmental processes, and motifs in Chelengari blacksmithing during this era draw inspiration from Iranian knot motifs found in brick, wood, and particularly tiling. Abstract paintings of 19th-century schools (Suprematism, revisionism, constructivism) further influence these motifs, intertwining with prevailing motifs of Iranian modernity. Throughout this span, Chelengaris exhibit a fusion of Iranian-European roots, with all patterns and forms harmonizing with door and window dimensions and shapes.

Moreover, the inception of window railings, door guards, and balcony protections in Tehran dates back to the Qajar period. This trend persisted through subsequent architectural epochs, particularly the first and second Pahlavi periods, resulting in progress and evolution within railing-window and door-balcony protection construction. However, this trend witnessed a decline during the latter Pahlavi era, sparking significant alterations in design and pattern dissemination.

Commencing in the Qajar period, Chelengris embodied elements of embellishment, privacy, and security. Over time, especially in the second Pahlavi era, their decorative aspect gained prominence. The infusion of Western architectural influences, coupled with heightened external engagement, showmanship, and an emphasis on facades and urban exteriors, became noticeable since the Qajar era. This era also marked increased

interaction between Tehran's populace and other cities and nations, infusing urban environments with vibrancy and fostering outward-looking perspectives.

The evolution of these metal barriers adorning windows underwent substantial change from the Qajar era to the second Pahlavi period. Essentially window guards, these installations served both protective and decorative roles after exterior windows were put in place, transforming city scapes. These transformations were driven by factors such as Western advancements across various domains, expanded trade, the transformative effects of the constitutional movement on social structures, and the migration of craftsmen to neighboring countries like the Caucasus.

Notably, interactions with foreign societies, the rise of unions and guilds, the movement of businesspeople and intellectuals abroad, and exposure to new cultural and social content further contributed to these shifts. This period also witnessed the arrival of modernization in Iran as the nation faced new neighbors in England and Tsarist Russia, prompting a confrontation with Western influences. The introduction of modern materials like rebar, beams, and cement for factory, bridge, and railway construction, alongside the dissemination of drawings, postcards, and photographs, further fueled these shifts.

Modernization was fostered by factors such as the constitutional movement, sending students abroad for education, translations of foreign texts, and the influence of Western architects' works. These developments deeply impacted Iranian life across literature, poetry, and the arts, ultimately resulting in a departure from traditional forms, the adoption of Western architectural styles, and a fusion of global features with native Iranian architectural concepts.

Conclusively, the architecture of the Pahlavi period drew from late Qajar architecture, modernism, and neoclassical archaism (nationalism). During the second Pahlavi era, architecture seamlessly aligned with modern architectural paradigms. This period saw an attempt to merge native Iranian architectural elements with global modern features to create structures universally resonant across diverse cultures and races.

Keyword: Blacksmithing(Chelengari), Door-window, Architecture, Tehran, Pahlavi II.