

گونه‌شناسی فنی و بصری چلنگری‌های دَر و پنجره‌های تهران عصر پهلوی دوم^۱

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

علیرضا شیخی^۲
امیرحسین عباسی شوکت آباد^۳

چکیده

ابنیه تهران در دوره پهلوی دوم دارای چلنگری با طرح‌های متنوع هستند که نشان از هنر دست آهنگران تهرانی است. هدف مقاله، بررسی شیوه طراحی، ساخت و تکنیک‌های به‌کار رفته در چلنگری‌های در و پنجره تهران دوره پهلوی دوم است و 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 به صورت توصیفی-تحلیلی و گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای و به‌ویژه میدانی که تعداد نمونه‌ها ۹۰۰ عدد پنجره و دَر، جمع‌آوری، آنالیز و تحلیل شده است. یافته‌ها نشان می‌دهند که، شیوه طراحی به صورت ساده و انتزاعی و نیمه انتزاعی بوده و نحوه گسترش نقوش مستقل (تکی)، قرینه (یک-دوم، یک-چهارم)، واگیره‌ای (۴*۴، ۳*۴، ۳*۳، ۲*۴، ۲*۲، ۱*۴، ۱*۳، ۱*۲، ۱*۱) هستند. نحوه ساخت و تکنیک نیز طرح مورد نظر را روی صفحه تخمین کپی کرده و سپس، به وسیله تسمه‌های فلزی به پهنای ۲ سانتی‌متر و قطر ۰/۵ سانتی‌متر و گاهی، ورقه‌های آهن نقوش را آماده و روی دَر و قاب پنجره نصب می‌کنند. نقوش در پنج دسته انسانی، حیوانی، گیاهی، هندسی و گره چینی، انتزاعی هستند. تنوع طراحی، شیوه گسترش و نقوش در چلنگری‌های این دوره، پیرو نقش‌مایه‌های گره ایرانی بر آجر، چوب و به‌ویژه، کاشی‌کاری، نقاشی‌های انتزاعی مانند پیت موندریان و مکاتب قرن ۱۹ م. (سوپره ماتیسسم، ریونیسم، کنستراکتیویسم) بوده و هم‌چنین، استفاده از نقوش ایرانی در این دوره کم‌رنگ شده و غالب نقوش تابع مدرنیته حاکم در ایران هستند. 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

روش پژوهش به صورت 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 درها-که با این هنر ساخته شده-اهتمام داشته است. مطهریان (۱۳۹۵)، در کتاب «آشنایی با هنر زمودگری» به یراق آلات فلزی به کار رفته بر درها 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 به کار 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: جاری پور 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 به صورت موردی، در بافت سنتی شهر یزد، پرداخته‌اند.

با ظهور در و پنجره‌های آهنی، امروزه، به‌منظور تزیین پنجره و در 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 صنعتی شدن بخش زیادی از سازه‌های فلزی، این هنر رو به فراموشی سپرده شده است. در گذشته 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 در و پنجره‌ها است. ابنیه تهران در دوره پهلوی دوم، پنجره‌هایی با نرده‌های زیبا و هم‌چنین، درها 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 جای‌گزین کردن نو به جای کهنه بر ایران مسلط شد. از این رو، ضروری است، برای احیای هنر چلنگری و معرفی نقوش، تکنیک و فرم‌های به کار رفته در این نرده-پنجره‌ها و درها پژوهش صورت گیرد. هدف مقاله، بررسی شیوه طراحی، ساخت و تکنیک‌های به کار رفته 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 در) هادر تهران چیست؟ و (۲) نقوش آن‌ها کدامند؟

نواده ماه پیکر (۱۳۹۷)، در پایان نامه «مطالعه نقش و عملکرد کوبه در شهرهای اصفهان و تبریز از قاجار تا پهلوی» کوبه ها را از لحاظ فرم، جنس، و عملکردهای آن در سطح شهرهای اصفهان و تبریز از دوره قاجار تا پهلوی مورد قیاس قرار داده است. مروّتی شریف آبادی (۱۳۹۲)، در پایان نامه «شناخت صنایع دستی به کار رفته در معماری سنتی دوره قاجار شهرستان اردکان (با معرفی خانه تقدیری)»، به هنرهایی که در عهد قاجار در یک خانه با معماری سنتی به کار رفته، اشاره کرده و اعتقاد دارد صنایع دستی در یک بنا به حفظ اعتقادات دینی و مذهبی کمک می کند و خود عاملی بر سازگاری با محیط پیرامون است. غلامی رکن آبادی (۱۳۹۰)، در پایان نامه «نمادشناسی تصویری مار بر کوبه در هنر اسلامی» به بررسی نقوش مار روی کوبه درها پرداخته و نقش کوبه را در تکرار نقش نمادین مادر الهه و مار بیان کرده است. شیرین بیان (۱۳۸۸)، در پایان نامه «مطالعه عناصر تشکیل دهنده طراحی داخلی خانه های تاریخی کاشان» به طور خلاصه و جزئی به زمودگری و یراق روی درها پرداخته است. به طور کل، مقالات و پایان نامه های بسیار کمی درباره هنر چلنگری تا به اکنون به چاپ رسیده و نیز در این میان، به هنر چلنگری در و پنجره ها در معماری، در شهرهای مختلف و به ویژه، چلنگری های تهران در دوره پهلوی دوم از منظر فنی و بصری پرداخته نشده است.

چلنگری

در تعریفی امروزی تر آهنگری حرفه ای است که در آن فرایند ذوب، ریخته گری و قالب گیری آهن و دیگر آلیاژهای مرتبط به آن و بالابردن مقاومت آن ها از طریق تفتن، فشردن و پتک زدن برای ساخت اشیا و ابزار آلات فلزی انجام می گیرد (ذیلابی، ۱۳۹۶: ۴۰). در واقع، صنعت آهنگری به تلاش برای تغییر فلز و خلق ادوات آهنی گفته می شود (Bealer, 2009: 2). در ایران و در شاهنامه فردوسی نیز از آهنگری به نام کاوه نام برده شده که بر علیه ضحاک ستمکار قیام می کند.

این دوران با دوره آهن و پیروزی کاسی ها در بین النهرین همخوان است (Ibid: 41). به کسی که از آهن، قفل، کلید، چفت، زره، زنجیر، انبر، میخ و دیگر اشیای خرد آهنی بسازد یا آن را تعمیر کند، چلنگر گفته می شود. اسامی دیگر نیز مانند چیلانگر، چلینگر، حداد، هبرقی، هالکی، نهامین، نهامی، قین، وریام بدان اطلاق شده است (کیان، ۱۳۸۱: ۶۲). می توان گفت، به آلات و ادواتی که از آهن ساخته شده، مانند زنجیر و حلقه های کوچک، یراق، زین، لگام و... چیلان گفته می شود. به بخشی از تولیدات چلنگری، که به عنوان یراق آلات در و پنجره مورد استفاده قرار می گیرد، زمود اطلاق می شود. به عبارتی، زمودگری یکی از شاخه های هنر فلزکاری است و در تعریف دیگر به «پیشه ای گفته می شود که در آن الصاقات فلزی در و پنجره های سنتی و قدیمی ساخته می شود» (همان، ۱۰۸). احتمال می رود که زمودگران در طراحی و نقاشی مهارت زیادی داشتند؛ چرا که زمود در معنای لغوی خود نیز به معنای نقش و نگار کردن و اجزای الحاقی و تزئینی بنا آمده است؛ در واقع، چلنگر و زمودگر، همواره، در کنار هم به ساخت مشغول بودند. به عبارت دیگر، «ساخت محصولات فلزی در گذشته بر عهده چلنگر بوده است که بستر اصلی یا همان فلز را آماده پذیرش نقش و نوشتار می نموده است و زمودگر با مهارت های خاص، نقوش و نوشتار را بر روی فلز ایجاد می کرده است» (مهرنگار، ۱۳۹۰: ۶۸). ساختار نیروی انسانی در آهنگری وابسته به بزرگی و حجم کار بود که شامل استادکار، خویار، پتک زن، زغال چاق کن و دمنده دم است. قابل ذکر است «آهنگران مطابق اخلاق و آیین های خود عمل می کردند و برای خود فتوت نامه هایی داشتند و خود را به پیروانی از جمله داود علیه السلام- منسوب می کردند. ابزارهای آهنگری را هدیه هایی می دانستند که جبرئیل اول بار از بهشت برای حضرت آدم آورده بود» (فرخی، ۱۳۸۷: ۴۶۷). امروزه نیز آهنگری به روش فرنگی که با ریخته گری کار می کنند و از برق و قالب بهره می برند، گفته می شود.

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 می شدند (بنجامین، ۱۳۶۳: ۷۴). اصناف گوناگون عبارت بودند از: صنف بازرگانان و صنف نانوایان، قصاب‌ها، بقال‌ها، عطاری‌ها، سبزی فروش‌ها، بزازها، سقط فروشان 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 سبزه میدان 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 فتحعلی شاه ساخته شد که این چهار بازار عبارت بود از: لبافی، گرجی دوزی، سراجی و در انتها چهارمی نعلچگیری که به چهار بازار سرپوشیده منتهی می شد؛ یعنی، چهارسویی که فاصله آن تا چهارسو بزرگ معروف تهران بیش از صد قدم نبوده است» (علی بابایی، 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 پالان دوزها قرار داشت. به سخن دیگر، این بازار از سه راهی بازار چهل تن 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 آهن فروش عمده نام و نشانه‌ای از آن نمانده است. هر دکان شامل یک کوره زغال سنگی و یک دم دوطرفه (بده و بگیر)

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 ریز و درشت آهن‌های تفت‌خوردگان‌ها به وسط بازار می‌جهید و برای هیچ رهگذری قبا و عبا و چادر و چاقچور سالم به جا نمی‌گذاشت هر روز سبب ایجاد چند مرافعه می‌شد (شهیدی، ۱۳۸۳: ۳۵۷-۳۵۸).

از آن جایی که، 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 - به دقت بررسی می‌کردند و با توزین و مهر کردن، استانداردها را تایید می‌کردند. بخش بزرگی از مواد اولیه آهنگری از طریق بازیافت قطعات مستعمل آهنی تامین می‌شده است و دوره گردان با جمع‌آوری آهن پاره‌ها/ 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 عزیز، ۱۳۸۷: ۵۸).

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

صاحب‌منزل با توجه به سلیقه، ذهنیت، فرهنگ، اقلیم خود، استحکام در و پنجره و هم‌چنین، قالبی که به شکل مستطیل و یا



در دوره معاصر هم چنان به حیات خود ادامه دادند و گرچه در تزیینات معماری نقش حاشیه ای یافتند، در تصویرسازی رساله های علمی، داستان ها و حماسه ها به کار گرفته شدند.

۲. نقوش حیوانی: جانوران همواره جایگاه خاصی در فرهنگ و باور ایرانیان داشته اند و استفاده از نقوش حیوانی به صورت خلاصه نگاری شده، از خصایص بارز هنر ایرانی است. در هنر ایران، این نقش مایه 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، بیان کننده افسانه ها و اعتقادات مذهبی بوده اند. این بیان ها و ارزش ها، گاهی، نقوش را به علایمی قراردادی و نمادین تبدیل کرده بود که در طول تاریخ به عنوان انتقال پیام از آن ها بهره می بردند (خزایی و سماواکی، ۱۳۸۱: ۸). پرنندگان 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 پرنندگان زندگی می کرده و منبع خوراک شان بود و آن ها را شکار می کردند و به همین دلیل هم نماد و مظهر مقدسات بودند (بابایی سودانی، ۱۳۹۷: ۵۳).

• **طاووس:** طاووس در دوران اسلامی به عنوان آرایه نمادین به کار رفته و در باستان نیز به عنوان 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 می گرفته است. «از علت های حضور نقش طاووس بر ایوان و ورودی مساجد، امامزاده ها و مدارس دینی در دوران صفویه، علاوه بر بهشتی

مربع مستطیل بوده، انتخاب می کرد؛ طرح مورد نظر توسط یک نقاش (نگارگر)، با توجه به محدودیت هایی که برای ساخت و اتصال طرح به در و قاب پنجره وجود داشت، آماده می شد و یا سازنده، طرح را خودش می کشید. پس از طراحی نقش مد نظر استادکار در مرحله بعد که معمولاً، بدون شاگرد این کار را انجام می دادند، در ابتدا، فلز بریده شده را به شکل مورد نظر در کوره قرار داده تا نرم شود؛ سپس، قطعه آهن گداخته شده را با انبر گرفته و روی سندان گذاشته و با چکش روی آن می کوبند و این کار را در صورت لزوم بارها تکرار کرده تا شکل مورد نظر را بگیرد. سپس، برای محکم تر شدن فلز، آن را در حالی که داغ است در آب قرار داده و به اصطلاح آن را آب دیده می کنند؛ بعد از این مرحله، آن را روی سطح صافی که در اصطلاح قدیمی بدان «تخمین» می گفتند، کپی می کردند و سپس، استاد جوش کار تسمه های فلزی را - که پهنایی به قطر ۲ سانتی متر و به قطر ۵/۰ سانتی متر داشتند - به وسیله گیره دستی با چکش حالت داده و تک خال جوشی به آن ها زده و در انتها، بعد از اتمام کل طرح، جوش نهایی را می زدند و سپس، برای این که نقاطی که جوش زده شده یک دست شود، سنگ کاری می کردند. بعد از آن که نقوش آماده می شد، آن را روی در و یا قاب پنجره نصب می کردند. در یک تقسیم بندی نقوش شامل جاندار (انسانی، حیوانی)، گیاهی، هندسی و انتزاعی است.

۱. نقوش انسانی: این دسته از نقوش، که به تصویر کردن انسان در احوال متفاوت می پردازند، از آغاز در سنت تصویرگری ایران مورد توجه بوده اند. از نقش مایه های نگاشته بر دیوار غارهای لرستان و نقاشی های کوه خواجه مربوط به دوره اشکانیان تا دوره معاصر، می توان نگاره های انسانی را در انواع هنرهای ایرانی پی جویی کرد. نگاره های انسانی به خصوص، در دوره های هخامنشی و ساسانی که هنر ایران هنری شاهانه بود و به تصویر کردن شاه در احوال گوناگون می پرداخت، بسیار مورد توجه قرار گرفتند.

• **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 به چشم می‌خورد.

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



• **ماهی:** در اصطلاح عامه، ماهی موجودی فراوانی است و به دلیل ارتباط نمادین نزدیک بین دریا و کهن‌الگوی بزرگ‌مادر آن راگاهی، 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

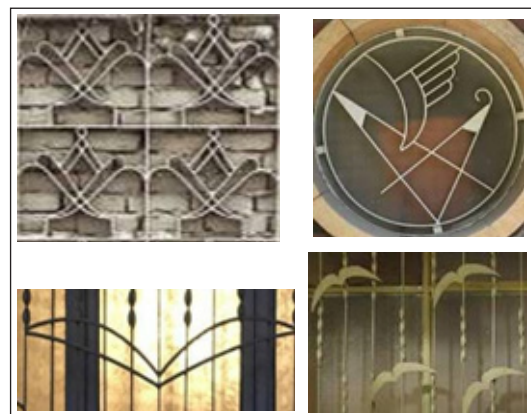
دانستن این مرغ، شاید همان‌طور که در شعرهای عطار نیشابوری آمده است، این پرنده به‌عنوان راهنمای مردم و دربان مسجد باشد. هم‌چنین، عوام این عقیده را داشتند که نقش طاووس در بالای در ورودی مساجد باعث دفع شیطان می‌شود و مومنان را استقبال می‌کند» (همان: ۲۶). هم‌چنین، در خطبه ۱۶۵ نهج‌البلاغه امام علی (ع) برای توصیف زیبایی این پرنده می‌فرماید: «از شگفت‌انگیزترین پرندگان در آفرینش طاووس است که آن را در استوارترین شکل موزون بیافرید و رنگ‌ها و پروبالش 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 مرغابی 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 (محبوب، ۱۳۸۲: ۱۳۱). کبوتر نماد عشق و صلح و دوستی با یکی از الهگان موازی آن‌ها 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).



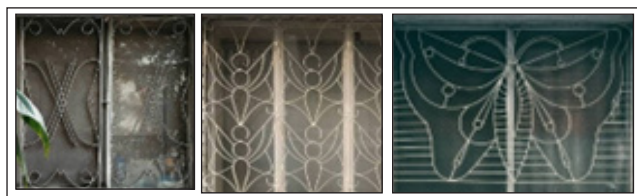
است (یا حقی، ۱۳۶۹: ۷۵۰-۷۴۹). هم چنین، ماهی از جمله نمادهایی است که در ادیان، هنر و ادبیات و اسطوره‌ها حضور زیادی دارد و در اوستا و اساطیر ایران، دوماهی به نگهبانی گیاه گوگرد از طرف اهورامزدا کاشته شده است (آموزگار، ۱۳۷۰: ۳۳).

جدول ۵. نقش ماهی به کار 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 می‌بندد. هم چنین، در ادبیات فارسی شمع و پروانه بسیار استفاده شده است (بابایی سودانی، ۱۳۹۷: ۶۰).

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



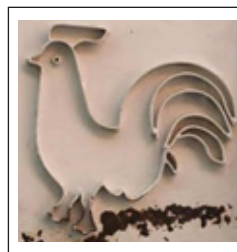
• **آهو:** آهو به دلیل ویژگی‌های ظاهری بسیار مورد توجه انسان‌ها بوده است. در فرهنگ ایرانی نیز در امثال و حکم، داستان‌های عامیانه، افسانه‌ها و ترانه‌های آهو و ویژگی‌های منسوب به آن از مضامین مهم درباره این حیوان به شمار می‌رود. ویژگی‌ها منسوب به آهو سبب شده تادر فرهنگ نمادها و رمزه‌های حیوانی به عنوان نماد زنانگی به شمار بیاید (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵: ۳۱۲). هم چنین، در ادبیات مکتوب و شفاهی نیز ارتباط نزدیکی میان زن و آهو در دست است. شکار آهو در ایران از دیرباز بیش تر 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 به کار 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). هم چنین، مردم برای باورند که خروس باعث دفع شر دیوان می‌شود.

جدول ۷- نقش خروس به کار 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، شفا دهنده و مسمومیت زداینده قایل گردیده‌اند (مبینی و شافعی، ۱۳۹۴: ۴۵). به کارگیری تصاویر و نقوش گل‌ها و گیاهان

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

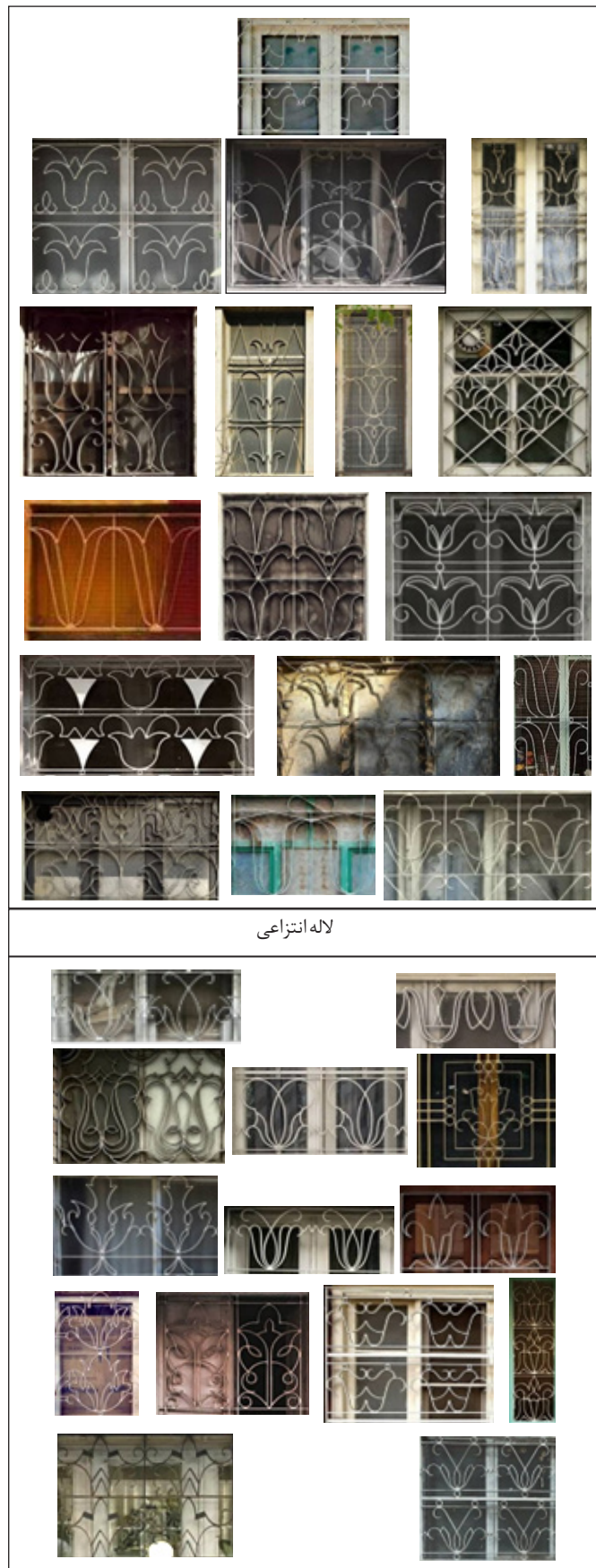
• **لاله:** در بین کشورهای اسلامی لاله در فرهنگ دو کشور ایران و ترکیه نفوذ عمیقی دارد. نام گل لاله از کلمه لال یا همان کلمه لعل از زبان سانسکریت به معنی «قرمز» گرفته شده است. «مهرهای سنگی و برنزی که قدمت آن به بیش از ۲۰ سده قبل از میلاد می‌رسد و نمونه‌ای از آن از افغانستان به دست آمد و جز قدیمی‌ترین 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 مهرها 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 به چشم می‌خورد. اگرچه در طول تاریخ، گل لاله ارزش تجاری زیادی پیدا نکرد، اما در نقش‌قالی، 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 ریشه‌گرد 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، لاله‌داغدار، لاله‌پوش، لاله‌سرخ، لاله‌زار، لاله‌گون و لاله‌سار 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 در آمد 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 در و پنجره‌های فلزی دوره پهلوی دوم بسیار دیده می‌شود و مطمئناً، مرتبط به جریان‌های دوره پهلوی و جنگ و شهادت بسیاری از هم‌وطنان ماست.

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



زمان خلفای عباسی دیده شده است» (همان). استفاده از این نماد قرن‌ها پیش در بسیاری از کشورهای جهان و خصوصاً، اروپا متداول بوده و امروزه، به‌عنوان نمادی، سیاسی، مذهبی و ورزشی کاربرد دارد.



لاله انتزاعی

- رزت: در منابع مختلف به‌خصوص منابع تصویری به‌گل لوتوس که از زاویه دید بالاترسیم شده و هم‌چنین، چند پر و دارای گل‌برگ‌هایی است که دور تادور یک دایره کوچک قرار گرفته‌اند، گل رزت گفته شده است (سخن پرداز و مرآئی، ۱۳۸۸: ۶۴). یکی از آرایه‌های پر کاربرد و اصلی در دوران هخامنشی است که با شش گل‌برگ یا بیش‌تر لبه‌های هلالی به تصویر کشیده شده است (ریاضی، ۱۳۸۱: ۱۸۹). این رزت‌ها نسل‌هایی از نمادهای شرق باستان در دوران پیش از تاریخ است که در فرهنگ‌های سومری، مصری و بین‌النهرین در

- زنبق: گل زنبق در فرهنگ ایران باستان نماد مرداد و به معنی بی‌مرگی و جاودانگی است. «به‌کارگیری این نماد در تمدن‌های مختلف و از قرون وسطی رایج بود و در نقاشی‌ها و صنایع دستی ناحیه بین‌النهرین، ظروف مصر باستان، حتی ظروف گلی یونانیان و ساسانیان و



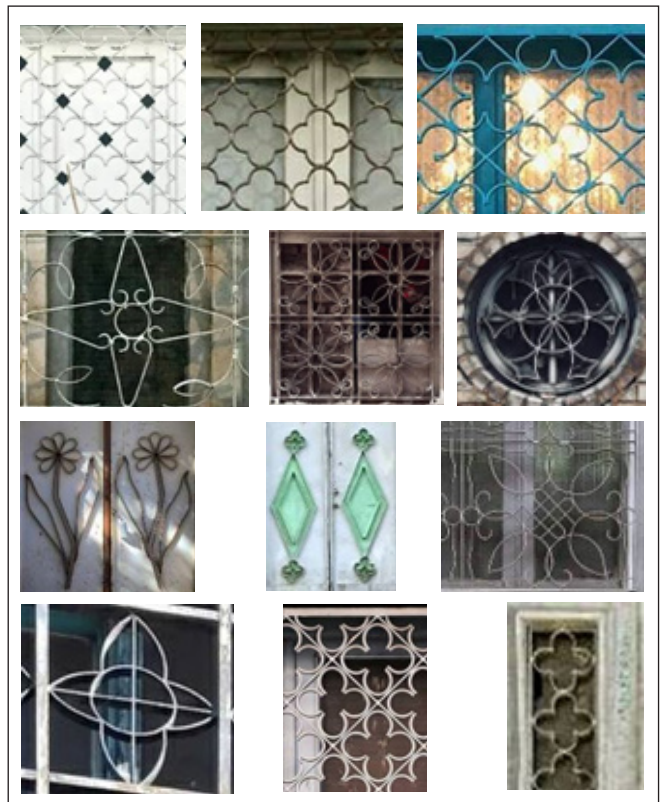
• **گلدانی:** گلدان گل مانند جام گیرنده فعل و انفعالات ملکوتی است که از آن جمله می‌توان به باران و شب‌نم اشاره کرد (شوالیه و گبران، ۱۳۸۵: ۲۰۱). در فرهنگ تصویری ایران، این نقش چه به صورت تنها و چه همراه با دیگر نقوش بازتابی از فرح و خرمی بی‌پایان است (اسپانی و بروجنی، ۱۳۹۰: ۳۱). این نقش به عنوان یک نقش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

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



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 بنوعیزی، ۱۳۸۷: ۸۵). در دور ساسانی، گل سرخ (رزت) نماد سنتی خورشید است و بازگوکننده نیروی زندگی بخش است (صمدی، ۱۳۶۷: ۳۶). گل‌های چندپراز دیگر نقوش گیاهی رایج در منسوجات ساسانی هستند که به اشکال چهار، هشت و پُرپر دیده می‌شوند که گل‌های چهارپر کاربرد بیش‌تری داشتند. هم‌چنین، کمیت گل‌پرگ‌هایی تواند بار کیفی داشته باشند. عدد چهار که در مفهوم فلسفی خود به کمال ماده اشاره دارد. در جهان بینی زرتشتی نیز در موارد بسیاری دیده می‌شود. «باگسترش این نقوش در آثار هنرمندان ایرانی که در عهد صفویه رسماً به عنوان مرکز شیعه معرفی شده بود، سمبل‌های مکتب اهل بیت (ع) در نقوش و طرح‌های اسلامی به طور کامل به ظهور و بروز رسیده بود. به طور مثال، می‌توان از گل پنج‌پر که نشان پنج‌تن آل عبا است، نام برد» (ریاضی، ۱۳۸۱: ۱۵۵).

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





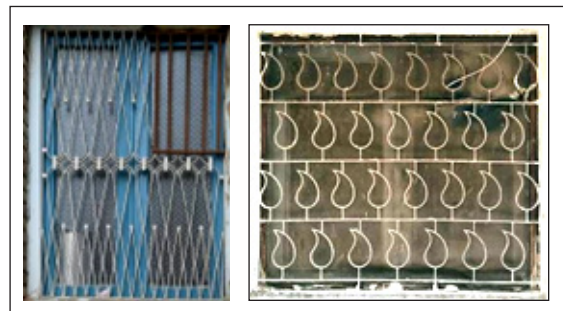
• **سرو:** مقاومت و استواری این درخت آن را نسبت به سایر درختان متمایز کرده است. تمایز این درخت باعث شده تا باور، افسانه و آیین‌هایی از زمان‌های قدیم در مورد این درخت به وجود بیاید (کوهزاد، ۱۳۸۹: ۷). برای ایرانیان باستان درخت سرو به علت همیشه سرسبز بودن، نیرومندی، دوام و برافراشتگی، نشانه پایداری، قوت، رونق، سربلندی ملی و آزادگی بوده است؛ به خصوص این که منشای سرور از بهشت می‌دانسته‌اند. نسبت دادن 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 سرور در بالای سردر خانه خویش گچ‌بری می‌کرد و مردم با دیدن آن متوجه می‌شدند که این خانه متعلق به یک حاجی است (اورسل، ۱۳۵۳: ۱۱۷)

۴. **نقوش هندسی:** نقوش هندسی همواره از ویژگی‌های تزئینی برخوردار بوده‌اند و ترکیبات متفاوت و متعدد آن‌ها همواره توجه هنرمندان را به خود جلب کرده است. از این رو، می‌توان نمونه‌های متنوع آن‌ها را از سفالینه‌های پیش از تاریخ تا انواع هنرهای معاصر مشاهده کرد. نقوش هندسی به واسطه نظمی که دارند، در نظر انسان مطلوب و خوشایند جلوه می‌کنند و او را وامی‌دارند تا آن‌ها را با رمز پیامیزد و به عنوان نگاره‌های نمادین به خدمت گیرد. در ابتدا، نقوش هندسی -که برای تزئین اشیاء و ساختمان‌ها به کار 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 به نهایت 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 درهم‌پیچیده در کنار هم نقش می‌شوند و امکان گسترش تا بی‌نهایت را دارند. تکرار مکرر نگاره‌ها در نقوش هندسی بافتی پیوسته ایجاد می‌کند که به سختی می‌توان واحد طرح «واگیره» را در آن‌ها بازشناخت.

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



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



• **نقوش انتزاعی: هنرمندان**
 قرن بیستم این واژه را برای هنری به کار بردند که شامل گریز از طبیعت‌گرایی، تبدیل ظواهر طبیعی به صورت ساده شده، ساختن اثر هنری با عناصر ناشبیه‌ساز (گاهی نابه‌جا این عناصر را صور هندسی می‌نامند) و تقلید از واقعیات 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).



• **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، تاظریف 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 هم‌فاصله شمسه‌ها مانند پرتوهای است که در آسمان از ستارگان بازتاب می‌شود (شریف، حبیبی و جمال‌آبادی، ۱۳۹۵: ۶۲).

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).



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



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 پررنگ‌تر 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 «گل‌نرده» معروف هستند (حسینی‌سیر، ۱۳۹۳: ۱۰۲).

روند ساخت این حفاظ‌های فلزی در جلوی پنجره با آلمان 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 تزئین، بعد از نصب پنجره‌های نمای بیرونی (نمای شهری) بر روی آن‌ها نصب گردید. این تحولات تحت تأثیر 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، رفت و آمد تجار و روشنفکران به فرنگ، اعزام محصلان و دانشجویان به کشورهای 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

۱۲۶۸ ه.ق. برای فراگیری صنایع جدید مانند نجاری، آهن‌گری، ریخته‌گری، چدن‌سازی و چلنگری توسط امیرکبیر به سرپرستی حاج میرزا محمد 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 مدرنیسم به ایران که به علت روبه‌رو شدن 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 ماتیسسم 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 تأثیر قرار دهد» (بانی‌مسعود، ۱۳۸۸: ۲۴۳)؛ که نتایج حاصل از آن، «کم‌رنگ شدن تبعیت از فرم‌های سنتی، ظاهر شدن فرم‌های غربی در ساختمان، فردگرایی، جای‌گزین شدن جایگاه

فردوس برین و بهشت عطرآگین به جای الگوهای اروپایی قرن ۱۹م. حذف تزیین، کنار گذاشتن کامل تاریخ و عناصر تاریخی، پلان‌های آزاد از قید و بند هندسه کلاسیک، توجه خاص به عملکرد و کارکرد بنا، ترکیب احجام ساده و خاص هندسی است» (صارمی و رادمهر، ۱۳۷۶: ۱۴۲). به‌طور کل، در دوره پهلوی معماری متأثر از معماری اواخر قاجار، مدرنیسم و سبک نئوکلاسیک باستان‌گرایی (ملی‌گرایی) است که در دوره پهلوی دوم معماری کاملاً، هم‌سو و هماهنگ با معماری مدرن شد و سعی بر آن بود که معماری بومی ایرانی و خصوصیات جهانی عصر مدرن در کالبد فیزیکی بنا به‌کار گرفته شوند و در نهایت، ساخت بنایی که بتواند جواب‌گوی تمام انسان‌ها با فرهنگ‌ها و نژادهای گوناگون باشد. با بررسی انجام‌شده بر روی چلنگری‌های تهران دوره پهلوی دوم، ملاحظه شد که ریشه‌ای هویتی ایرانی-اروپایی دارند و از نظر کاربری، عنصری از معماری سنتی ایران محسوب شده‌اند. هم‌چنین، در چلنگری‌های تهران دوره پهلوی دوم، نقش و فرم از ابعاد و شکل در و پنجره، تبعیت کرده است.

روش ساخت چلنگری‌های پهلوی دوم تهران برای تمام فرم‌ها و نقوش یک‌سان است. بدین صورت که، طرح مورد نظر طراحی شده سپس، چلنگر بستر اصلی یا همان فلز را آماده پیاده‌سازی نقش کرده و سپس، زموذگر نقوش را بر روی فلز ایجاد می‌کرده است. به‌طور کل، دسته‌بندی نقوش به‌کاررفته در در و پنجره‌های دوره پهلوی دوم در تهران به پنج دسته نقوش انسانی، حیوانی، گیاهی، هندسی و گره‌چینی، انتزاعی تقسیم می‌شوند که هر دسته تنوع و شیوه‌گسترش خاص خود را دارد.

۱. نقوش انسانی: این نقش در میان سایر نقوش از فراوانی کم‌تری برخوردار بوده و ریشه در گذشته تاریخی دارد و شامل نقوش پادشاهان دوران باستان، دراویش و شکارچی بوده و شیوه ترسیم این نقوش انتزاعی و واقع‌گرا بوده است.

۲. نقوش حیوانی: این نقوش شامل طاووس، کبوتر، مرغابی و اردک و لک‌لک، ماهی، پروانه، خروس و آهواست که به ترتیب فراوانی مرغابی و اردک و لک‌لک، کبوتر، آهو، طاووس، خروس و ماهی است. در مورد شیوه ترسیم و گسترش این نقوش باید گفت که، همگی نقوش بسیار ساده و انتزاعی ترسیم شده و شیوه‌گسترش نیز به صورت قرینه (یک-دوم)، واگیره (۴*۱)، (۴*۳)، مستقل (تکی) و پراکنده است.

۳. نقوش گیاهی: این نقوش شامل لاله، زنبق، رزت، گلدانی و سرو است. نحوه ترسیم نقش لاله به صورت نیمه‌انتزاعی و انتزاعی بوده و شیوه‌گسترش نیز به صورت تکرار یک‌واگیره که متناسب با ابعاد پنجره متغیر بوده و به صورت ۴*۶، ۲*۶، ۴*۳، ۴*۴، ۲*۳، ۵*۴، ۴*۲ قرینه به صورت یک-چهارم که هم بر روی پنجره و هم در ورودی به‌کار رفته است. نحوه ترسیم زنبق نیز کاملاً، انتزاعی و برگرفته از نقش زنبق در دوره هخامنشی است و شیوه‌گسترش آن واگیره‌ای (۳*۱، ۴*۳، ۴*۱، ۳*۳) و قرینه (یک-دوم) است. شیوه ترسیم رزت نیز همانند نقش لاله نیمه‌انتزاعی و انتزاعی بوده و برگرفته از نقوش رزت به‌کار رفته در دوران باستان (هخامنشی و ساسانی) است که بر روی حجاری‌ها، پارچه‌ها، کتیبه‌ها و... در این دوران نقش بسته بوده‌اند. این نقش برخلاف زنبق بر روی درهای ورودی نیز استفاده شده است. نقش دیگر گلدانی بوده و برای گسترش نقش گلدانی از شیوه قرینه بهره‌گرفته شده و این نقش به صورت نیمه‌انتزاعی و انتزاعی ترسیم شده که شیوه نیمه‌انتزاعی بیش‌تر بر روی درها و انتزاعی بر روی پنجره‌ها به‌کار گرفته شده‌اند. این نقش در دوره قاجار و پهلوی اول نیز در بخش هلالی درهای ورودی استفاده می‌شده است؛ و در نقش سرو نیز همانند نقش گلدانی از شیوه قرینه استفاده شده و در میان نقوش گیاهی کم‌ترین

۴. نقوش هندسی و گره چینی: که شامل لوزی، مربع، شش ضلعی، هشت ضلعی، دایره، گره چینی و انتزاعی بوده و در این بین نقوش انتزاعی از فراوانی کمتری برخوردار است. این نقوش را می‌توان در هنر آیینی، نقش روی بدنه ظروف سفالی، دست بافته‌های زیراندازی و... یافت. شیوه گسترش این نقش به صورت تکرار یک گره و ایجاد فضای مثبت و منفی با ارزش یک‌سان به طور منظم و در هم پیچیده و گاهی، خلوت است. در این نقوش تشخیص واگیره به دلیل تکرار مکرر نگاره‌ها دشوار است. ۵. نقوش انتزاعی: نقوش انتزاعی به کار رفته نیز بیشترین فراوانی را در میان چهار نقش دیگر به خود اختصاص داده‌اند که فقط بر روی پنجره‌ها به کار رفته و در بیش تر موارد بسیار خاص و هنرمندانه طراحی و اجرا شده و در بعضی مواقع، فراوانی را دارا بوده و ترسیم آن به شکل

صرفاً برای استحکام بیش تر، خطوط با یک دیگر ترکیب شده که گاه، سازنده با ذوق هنری خود، اثر زیبایی را پدید آورده است. این نقوش در دو دسته کلی جای می‌گیرند: دسته اول، از نقاشی‌های هنرمندان انگلیسی و به خصوص روسی قرن ۱۹ م.، مانند پیت موندیان و واسیلی کاندینسکی و مکتب سوپره ماتیس، ریونیسیم و کنستراکتیویسم الهام گرفته‌اند؛ دسته دوم - که در بالا هم بدان اشاره شد - با ذوق هنری سازنده طراحی شده و یا از سایر نقاشی‌های انتزاعی بهره گرفته‌اند. هم‌چنین، شیوه گسترش این نقوش واگیره‌ای (۱*۳، ۲*۳، ۳*۳)، قرینه به صورت 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. دسته بندی نقوش و ویژگی به کار رفته در چلنگری های عصر پهلوی دوم تهران (نگارندگان).

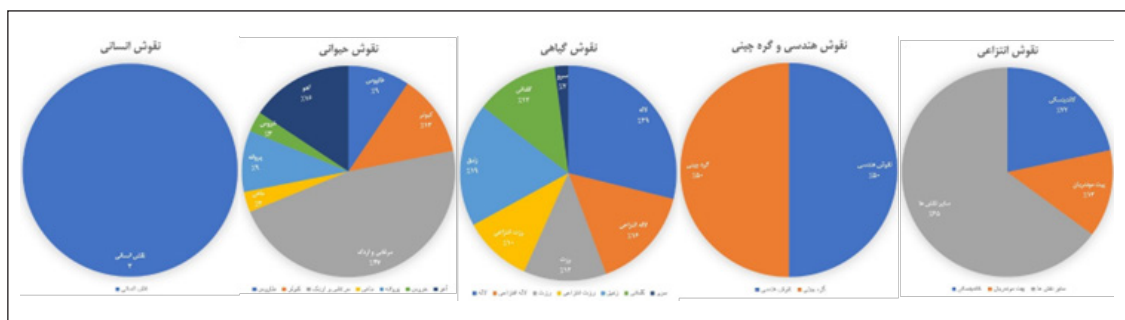
ویژگی‌ها			نام نقش
شیوه گسترش	شیوه ترسیم	نام نقش	
-	انتزاعی و واقع گرا	پادشاهان دوران باستان، در اویش و شکارچی	انسانی
قرینه یک - دوم، واگیره (۱*۴، ۳*۴)، مستقل (تکی)، پراکنده	ساده و انتزاعی	مرغابی واردک و لک لک، کبوتر، آهو، طاووس، خروس و ماهی	حیوانی
تکرار واگیره (۴*۶، ۶*۶، ۴*۴، ۳*۴، ۲*۴، ۳*۳، ۴*۴، ۱*۴، ۲*۳)، قرینه یک - چهارم و یک - دوم	نیمه انتزاعی و انتزاعی لاله، رزت، گلدانی، سرو؛ نیمه انتزاعی و انتزاعی زنبق: کاملاً انتزاعی	لاله، زنبق، رزت، گلدانی و سرو	گیاهی
تکرار گره و ایجاد فضای مثبت و منفی به طور منظم، در هم پیچیده و خلوت	هندسی	لوزی، مربع، شش ضلعی، هشت ضلعی، دایره، گره چینی و انتزاعی	هندسی و گره چینی

دسته اول: ملهم از نقاشی های هنرمندان انگلیسی و روسی قرن ۱۹ و مکاتب روسی (پیت موندیان و واسیلی کاندینسکی، مکاتب سوپره ماتیسسم، ریونیسم و کنستراکتیویسم)	انتزاعی و هندسی	نقوش واگیره (۱*۳، ۲*۳، ۲*۲) قرینه به صورت یک-دوم و یک-چهارم، فاقد قرینه
دسته دوم: ذوق هنری طراح و الهام از سایر نقاشی های انتزاعی	انتزاعی و هندسی	نقوش واگیره (۱*۳، ۲*۳، ۲*۲) قرینه به صورت یک-دوم و یک-چهارم، فاقد قرینه
روش ساخت		
روش ساخت چلنگری های پهلوی دوم تهران برای تمام فرم ها و نقوش یک سان است.		

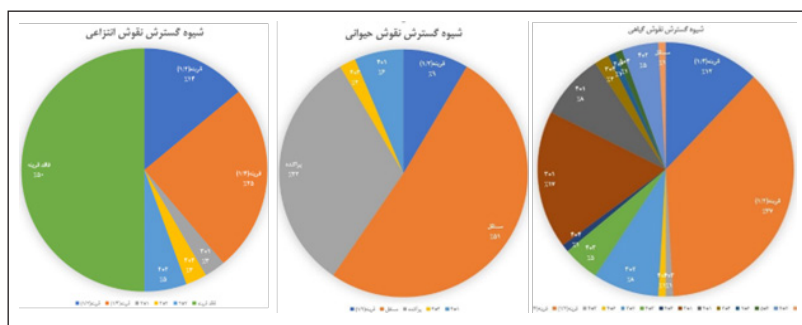
آن با تاسی از نقش مایه های گره ایرانی بر آجر و چوب و به ویژه، کاشی کاری و بخش دیگر با تبعیت از نقاشی های انتزاعی مکاتب قرن ۱۹م. همراه بوده که الهام از نقوش ایرانی بر بناهای دوره پهلوی دوم نسبت به دوره های قبل کم رنگ شده و غالب نقوش تابع مدرنیته حاکم بر ایران بودند. چلنگری ها از ابتدای شروع آن در دوره قاجار جنبه تزئین، حجاب و حفاظت داشته و به مرور زمان جنبه تزئینی آن خصوصاً، در دوره پهلوی دوم قوت بیش تری می گیرد.

آغاز چلنگری نرده - پنجره، در و حفاظ بالکن در تهران از دوره قاجار بوده و در معماری دوره های بعد یعنی، پهلوی اول و دوم نیز ادامه داشت؛ و موجب شکوفایی و تحول در ساخت چلنگری نرده - پنجره، در و حفاظ بالکن شد که البته، این روند در پهلوی دوم رو به افول گذاشت و هم چنین، سبب تغییرات چشم گیری در طراحی و شیوه گسترش نقوش شد. تنوع طراحی، شیوه گسترش و نقوش به کار رفته در چلنگری های تهران دوره پهلوی دوم، بخشی از

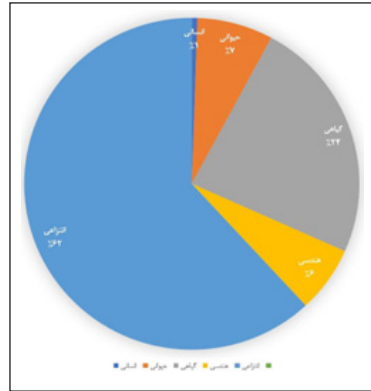
نمودار ۱. میزان فراوانی نقوش به کار رفته در چلنگری های عصر پهلوی دوم تهران (نگارندگان).



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



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



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 تزئینی چلنگری‌ها قوت بیش‌تری می‌گیرد. چلنگری‌ها در این دوره ریشه هویتی ایرانی-اروپایی داشته و تمامی نقوش و فرم‌ها از ابعاد و شکل در و پنجره‌ها تبعیت می‌کنند.

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 به صورت ساده و انتزاعی و نیمه انتزاعی طراحی شده‌اند و نحوه گسترش نقوش مستقل (تکی)، قرینه (یک - دوم، یک - چهارم)، واگیره‌ای (۱*۴، ۳*۲، ۳*۴، ۴*۲، ۶*۴، ۶*۳، ۱*۳، ۲*۳) 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 به وسیله تسمه‌های فلزی به پهنای ۲ سانتی‌متر و قطر ۰/۵ سانتی‌متر و گاهی، به همراه ورقه‌های آهن به وسیله گیره دستی و چکش به آن‌ها حالت داده و در کنار هم جوش می‌دهند و نقوش آماده را روی در و قاب پنجره نصب می‌کنند. به‌طور کلی، نقوش در پنج دسته انسانی، حیوانی، گیاهی، هندسی و گره‌چینی، 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 گره‌ای بر آجر و چوب و به‌ویژه، کاشی‌کاری و بخش دیگری با تبعیت از نقاشی‌های انتزاعی مکاتب قرن ۱۹م بوده که استفاده از نقوش

منابع

آموزگار، ژاله (۱۳۷۰). *تاریخ اساطیر ایران*، تهران: چشمه.
 اسپنانی، محمدعلی و بروجنی، پیوند (۱۳۹۰). مطالعه نقش مایه‌گلدانی در قالی‌های خشتی روستایی چهارمحال و بختیاری (با تاکید بر مناطق چالشر، شلمزار و بلداجی)، *گلجام*، دوره ۷، شماره ۱۸، ۳۱-۴۸.
 اشرف، احمد و بنوعیزی، علی (۱۳۸۷). *طبقات اجتماعی، دولت و انقلاب در ایران*، ترجمه سهیل ترابی، تهران: نیلوفر.
 اورسل، ارنست (۱۳۵۳). *سفرنامه اورسل*، ترجمه علی اصغر سعیدی، تهران: افست.
 ای‌ولف، 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 (۱۳۸۲). *مدرنیته در ایران، آموزه*، شماره ۶، ۱۲۱-۱۲۷.
 پاکباز، رویین (۱۳۷۸). *دایره‌المعارف هنر: نقاشی، پیکره‌سازی، گرافیک*، تهران: فرهنگ معاصر.
 جاری پور قهرود، محمد و فرخ‌فر، فرزانه (۱۴۰۱). گونه‌شناسی آثار زموذگری نصب شده بر درهای ورودی ابنیه قاجاری کاشان، *هنرهای صناعی ایران*، دوره ۵، شماره ۲، ۶۵-۸۲.
 حسینی سیر، 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 ۲۴، ۲۴-۲۷.

داندیس، دونیس (۱۳۸۰). *مبانی سواد بصری*، ترجمه مسعود سپهر، تهران: نگاه.

دشتگل، هلنا ششین (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 امیرالمؤمنین (ع).

ذیلایی، 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.

سخن پرداز، 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 فضائی، تهران: جیهون.

شریف، حمیدرضا؛ حبیبی، امین و جمال آبادی، 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، علی اصغر (۱۳۸۸). *ایران در دوره سلطنت قاجار*، تهران: زریاب.

شوالیه، ژان و گریبان، 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 - راه‌مانا.

شیرین‌بیان، محبوبه (۱۳۸۸). *مطالعه عناصر تشکیل دهنده طراحی داخلی خانه‌های تاریخی کاشان*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر، تهران: دانشگاه شاهد.

صارمی، علی اکبر و رادمهر، تقی (۱۳۷۶). *ارزش‌های پایدار در معماری معاصر ایران*، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.

صمدی، مهرانگیز (۱۳۶۷). *ماه در ایران*، تهران: اشرافی.

علی‌بابایی، اکرم (۱۳۹۴). *اصناف در دوره ناصری بر مبنای اسناد*، تهران: علم‌ورزش.

غلامی رکن آبادی، زهره (۱۳۹۰). *نمادشناسی تصویری مار بر کوبه 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، *نقش مایه*، 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.

محبوب، 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 شریف آبادی، صفیه (۱۳۹۲). *شناخت صنایع دستی به‌کار رفته در معماری سنتی دوره قاجار شهرستان اردکان (با معرفی خانه تقدیری)*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر، یزد: دانشگاه علم و هنر.

مطهریان، سیماسادات (۱۳۹۵). *آشنایی با هنر زودگری*، 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.

نجیب‌واغلو، گلرو (۱۳۷۹). *هندسه و تزیین در معماری اسلامی (طومار توپ‌قاپی)*، تهران: روزنه.

نواده ماه‌بیکر، 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 Jume'h 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 & guilds 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 Pigeon-ing, 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 Architecture 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).

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

Abstract

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 cityscapes. 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.