مطالعهٔ نماد عقاب از منظر آیینی و تاریخی با تأکید بر نقش‌مایه گل طغور (عقاب) در فرش ترکمن

فاطمه محمدی[۱]، مینا محمدی وکیل[۲]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴۰۳/۱۲/۲۰ □ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۲/۱۲ □ صفحهٔ ۸۹-۱۰۰
Doi: 10.22034/rph.2025.2055628.1120

چکیده

قالی‌بافی از هنرهای اصیل و بومی ایران است و سابقه‌ای بسیار طولانی دارد که در این میان قالی ترکمن از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. قالی ترکمن نقوش بسیاری دارد که برگرفته از طبیعت است. این نقوش قدمتی طولانی و مفاهیمی عمیق دارند. موضوع مورد مطالعه در این پژوهش نقش عقاب (طغُورگل) در قالی‌های ترکمن و ریشه‌های مفهومی و تاریخی مربوط به آن است، سؤال اصلی پژوهش در باب چیستی و چرایی استفاده از نقش (طغُورگل) در قالی ترکمن است. روش تحقیق توصیفی ـ تحلیلی، با رویکرد تاریخی و شیوه تجزیه و تحلیل کیفی است. بر اساس این روش، در مرحله نخست به اهمیت نماد عقاب در تاریخ باستانی ایران و دوران اسلامی پرداخته می‌شود. سپس نقش این حیوان در قالی‌های ترکمن از نظر طرح و ساختار بررسی می‌گردد. با توجه به نتایج به‌دست‌آمده می‌توان گفت که نقش عقاب از مهم‌ترین نمادها در ادوار کهن و همچنین ریشه در آیین اجدادی ترکمن‌ها داشته است؛ در نتیجه بافندگان این قوم، تصویر عقاب را به سه شکل متفاوت طراحی می‌کنند که البته در ساختار کلی نقش‌مایه، تکراری است و غالب نقوش انتزاعی و گاهی تجریدی (عدم‌شباهت به مصداق بیرونی) هستند که متأثر از پذیرش دین اسلام است و همچنین نقوش بیش از آنکه جنبه زیباشناختی (تزیین و آراستن)، داشته باشند بر عقاید و باورهای مردم ترکمن استوار می‌باشد و طغورگل در نزد مردم ترکمن به‌معنای قدرت، نیرو و خوراک پاک و تازه است. به‌طورکلی عمده نقوشی که ترکمن‌ها به آن گُل (گول) می‌گویند، در هر ایل و قبیله دارای نشان و فرم منحصربه‌خود می‌باشند.

کلیدواژه‌ها: آیین‌ها و باورها، نماد، انتزاعی و تجریدی، قالی ترکمن، نقش عقاب، گل طغور

۱. کارشناسی ارشد گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
Email: fatemehmohammadi1373@yahoo.com
۲. استادیار، گروه نقاشی و مجسمه‌سازی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Email: mvakil@ut.ac.ir

استناد: محمدی وکیل، مینا و محمدی، فاطمه. (۱۴۰۴). مطالعهٔ نماد عقاب از منظر آیینی و تاریخی با تأکید بر نقش‌مایه گل طغور (عقاب) در فرش ترکمن. رهپویه حکمت هنر، ۴ (۱)، ۸۹-۱۰۰.
Doi: 10.22034/rph.2025.2055628.1120
https://rph.soore.ac.ir/article_723340.html

مقدمه

استان گلستان و به‌خصوص شهر ترکمن از جمله مناطقی است که قالی و قالی‌بافی به عنوان یکی از رایج‌ترین هنرها در آن کاربرد دارد و از غنی‌ترین مناطق در عرصه فرش‌بافی است که خوشبختانه تا حدود زیادی هویت و اصالت خود را حفظ کرده است؛ منشأ نقوش قالی ترکمن بیشتر مظاهر طبیعت است.

هنر بافندگی، آیینه‌ای است که باورهای بافنده را بازتاب می‌دهد و این باورها در ذهن او شکل گرفته و بر بافته‌هایش تجلی می‌یابد. این نقوش، صرف‌نظر از زیبایی بصری و دلنشینی که دارند، حامل معنایی ژرف و نشانگر گذر تاریخ چندهزار ساله هستند. در لحظه خلق اثر هنری، هنرمند نه‌تنها نقش‌آفرین است؛ بلکه احساسات، الهامات و فضای ذهنی خود را نیز در آن به تصویر می‌کشد. نقوش برای هنرمند راهی برای بیان ضمیر ناخودآگاه و رازهای قلبی او هستند و در این فرایند، نیات و احساساتش در هر نقش و نگار حضور دارند. به اعتقاد برخی پژوهشگران حوزه فرش، نقوش فرش در بیان اولیه خود نوعی تزیین را بیان می‌کند که علاوه‌بر ایجاد حسی زیبایی در انسان، بیان‌کننده و دربردارنده برخی مفاهیم نمادین نیز هست.

در این میان جلوه پرنده در هنر ایرانی پیشینه طولانی دارد، به‌گونه‌ای بنیادی، مایه گرفته از فرهنگ ایرانی است. در طول تاریخ تکامل جامعه انسانی، رابطه بلندمدت انسان و پرندگان در زمینه‌های مختلف هنری مشهود بوده است. نقش‌های فراوانی از پرندگان و نقوش آنها در روی قالی و صنایع‌دستی، از گذشته‌های دور تا به امروز، قابل مشاهده است.

عقاب، نماد قدرت و نیرو محسوب می‌شود و در فرهنگ و ملل مختلف از جایگاه والایی برخوردار است؛ البته یکی از نقوش رایج در فرش ترکمن نیز می‌باشد که بافنده ترکمنی آن را از منظر دید خود و به صورت انتزاعی و گاهی تجریدی (عدم‌شباهت به مصداق بیرونی) به تصویر می‌کشد؛ کاربرد این پرنده فقط معطوف به فرش نیست؛ اما نگارنده مطالعات خود را متمرکز بر فرش و به‌طور ویژه فرش ترکمن قرار داده است.

در این راستا به این سؤال پاسخ داده می‌شود: دلیل استفاده از نقش طغورگل (عقاب) در قالی ترکمن چه مفهومی دارد؟

روش تحقیق

در این تحقیق، اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای و اسنادی جمع‌آوری شده است؛ روش تحقیق توصیفی-تحلیلی با رویکرد تاریخی، و شیوه تجزیه وتحلیل کیفی است. حوزه میدان پژوهش استان گلستان، شهر ترکمن می‌باشد.

و در این راستا پژوهشگر متناسب با اهداف تحقیق، طغورگل (عقاب) را به صورت نمونه مورد مطالعه قرار داده است و مابقی مطالب در مورد اهمیت فرش ترکمن و همچنین نقش عقاب می‌باشد. برای یافتن پاسخ پرسش‌های تحقیق، از منابع مکتوب (مقالات، کتاب‌ها و منابع برخط) بهره گرفته شد.

پیشینه تحقیق

پژوهش‌های صورت‌گرفته عموماً به مقوله بافت فرش و فرش‌های بافته‌شده در یک منطقه خاص صورت گرفته و کمتر به بررسی و تحلیل یک نقش خاص پرداخته شده است و یا صرفاً نقوش پرکاربرد فرش ترکمن در کتب و مقاله‌های گوناگون به صورت مختصر معرفی شده است؛ از این جهت به بررسی نقش طغورگل (عقاب) به صورت مبسوط‌تر در فرش ترکمن می‌پردازیم.

از مقاله‌های مرتبط با موضوع این پژوهش می‌توان به این مقالات اشاره کرد. از جمله مقاله کبیری و امیرحاجلو (۱۳۹۳) با عنوان: «بررسی نقش‌مایه‌های جانوری در قالی ترکمن» موردبررسی کلی قرار گرفته است، از جمله (طغورگل)، ولی در مقاله پیش رو به‌طور اختصاصی و به صورت مبسوط‌تر به نقش‌مایه طغورگل (عقاب) پرداخته شده است.

در مجله *گلجام* یک مقاله از توماج‌نیا و طاووسی (۱۳۸۵) موجود است با عنوان: «نقش درخت زندگی در فرش‌های ترکمنی (با تأکید بر نقوش درخت در فرهنگ اسلامی و تمدن‌های باستانی)» که در این پژوهش بیشتر از مباحث نماد و رمزپردازی، از این مقاله کمک گرفته شده است. همچنین مقاله انجام‌شده توسط خسروی‌فر، و چیت‌سازان (۱۳۹۰) با عنوان «بررسی نماد و نقش پرنده در قالی‌های موزه فرش ایران» که پرندگان نقش‌شده در قالی موزه فرش ایران را مورد مطالعه قرار داده‌اند.

همچنین مقاله افروغ و کاظم‌نژادی (۱۴۰۱) «مطالعه نقوش دست‌بافته‌ها و دست‌مال‌های ترکمن از گذار مردم‌شناسی هنر» که در فرایند نگارش این مقاله نقش بسزایی داشته است.

نصرتی (۱۳۸۵) در «نگاره نمادین در نمد» در *کتاب‌ماه هنر* شماره ۹۳ و ۹۴ که در قسمتی از مباحث این مقاله به بررسی نماد عقاب در ایران باستان پرداخته شده است.

حصوری (۱۳۷۱) در کتابی با عنوان «نقش‌های قالی ترکمن و اقوام همسایه» به معرفی نقش‌مایه‌های قالی ترکمن می‌پردازد که در این پژوهش به عنوان یکی از منابع اصلی مطالعه نگارنده در حوزه نقوش فرش ترکمن می‌توان از آن نام برد؛ و همچنین کتاب *نیاز جان و فرش ترکمن*، تألیف بداغی (۱۳۷۱) اشاره کرد؛ موضوع این کتاب درباره پدر فرش ترکمن، نیاز محمد نیازی گردآوری شده است.

۱. معرفی فرش ترکمن و نمادهای به‌کاررفته در آن

قالی‌های ایرانی بیانگر اعتقادات و آداب‌ورسوم خالقان خود می‌باشد و علاوه‌بر جنبه کاربردی، از لحاظ زیبایی و تزیینی نیز

Doi: 10.22034/rph.2025.2055628.1120

دارای اهمیت هستند. هنر نقش و نگاره‌ها، گواهی است بر قدرت خلاقیت و ذوق هنری مردم عادی؛ سادگی این هنرها، ریشه در زندگی روزمره همین مردم دارد و درعین‌حال، پایه و اساس تصویری جامعه خود را تشکیل می‌دهند. شکل‌گیری این نقوش و ترکیب رنگ‌های متنوع در هنرهای دستی و سنتی، بازتابی است از نیازهای عاطفی مردمی که در آن منطقه زندگی می‌کنند. این هنرها، بیانگر فرهنگ و سنت‌های منطقه هستند و بینش ارزشمندی را در مورد زندگی و اعتقادات مردم ارائه می‌دهند.

قالی ترکمن نیز از این قاعده مستثنی نیست و جلوه‌ای اعلا از هنر، آداب‌ورسوم تمدن ایرانی است. قالی ترکمن از جمله دست‌بافته‌های مهم عشایری به شمار می‌روند؛ اما آنچه اهمیت دارد این است که باید با معانی به‌کاررفته در نقوش این دست‌بافته‌ها آشنا شد و پیشینه نقوش و معانی آنها اهمیت ویژه‌ای می‌یابد (کبیری و امیرحاجلو، ۱۳۹۳: ۴۰).

اقوام ترک کوچ‌نشین بسیاری از نقوش را تحت‌تأثیر فرهنگ همسایگان خود از آنها الگو گرفته‌اند. این اقوام بسیاری از این نقوش و نمادهایی که الهام گرفته بودند، بر روی دست‌بافته‌های خویش اجرا نمودند، چون آنها از هنرهایی چون معماری و مجسمه‌سازی بی‌بهره بودند؛ لذا هنر فرش یکی از هنرهایی بود که علاوه‌بر جنبه کاربردی برای انتقال مفهوم استفاده می‌شد. در گذشته دست‌بافت‌ها علاوه‌بر کاربرد خود بسیاری از مفاهیم و اطلاعات را در خود ذخیره داشتند و نمودی از جهان‌بینی اقوام خود بودند (گلینا[1]، ۱۹۹۹: ۲۸-۲۳).

هر قوم، اسطوره‌ها و نمادهای مختص خود را دارند که برای آن ملت ارزشمند هستند که در حقیقت سمبل آن قوم و ملت محسوب می‌گردد. امروزه بحث رمزپردازی و نمادگرایی نظر پژوهشگران زیادی را به خود جلب نموده است که می‌توان این‌چنین تعریف کرد «نماد به‌جای چیز دیگری به کار می‌رود و به‌نوعی نشانه آن است. بازشناسی نقوش به‌کاررفته در قالی ترکمن در اصل بررسی ذهنیت بانوان ترکمن در ارتباط با طبیعت پیرامون و رابطه آن با نمادهای طبیعی بین اقوام است.» (توماج‌نیا و طاووسی، ۱۳۸۵: ۱۲)؛ و بافندگی را هنری زنانه می‌دانند که در آن زنان «نقش‌مایه‌ها را اختراع می‌کنند.» (بوآس و موزه، ۱۳۹۱: ۳۷)؛ و با توجه به فرهنگ کوچ‌نشینی اقوام ترکمن این نقوش را در فرهنگ خویش داشته‌اند. از این جهت رمزپردازی و استفاده از نماد در این آثار کاملاً مشخص است (توماج‌نیا و طاووسی، ۱۳۸۵: ۱۲).

۱. ۱. مقایسه کلی فرش ترکمن با سایر فرش‌ها

فرش‌های ترکمن نسبت به سایر دست بافته‌ها در سبک‌های دیگر قالی‌های ایران دارای ساختاری متفاوت می‌باشد. اگرچه این آثار از شکل کلی دستبافته‌های سبک عشایری، خیلی به دور نمی‌باشد، اما باز می‌توان ادعا کرد که دارای ساختاری متفاوت و خاص هستند که معرف این تولیدات می‌باشند. به دلیل ساختار قومی حاکم در بین این گروه هر طایفه دارای گل‌های شناخته شده با نام همان طایفه می‌باشد. و فرش ترکمن را بر اساس نام طوایف و گل‌های مرتبط با آنها بررسی نموده‌اند. چون اساساً نقش‌ها ذهنی بافت بوده است (ژوله، ۱۳۸۱: ۲۲).

دو نماد اصلی گول و گؤل، کاربرد گسترده‌ای در نقش‌مایه‌ها و طرح‌های ترکمنی دارد که به صورت گسترده از این دو نماد در قالی‌های خود استفاده می‌کردند، گول واژه‌ای فارسی به‌معنای گل است (قوی، ۱۴۰۱: ۲۰). قوم ترکمن به نقش یا طرح «گل» می‌گویند. در حقیقت گل به طرح‌هایی اطلاق می‌شود که در شکل‌های هندسی هشت‌ضلعی به کار می‌رفت و تا قرن ۱۵ میلادی، متعلق به مردمان ترک بوده است (جنت‌اسکویی، ۱۳۹۱: ۲۴).

طرح و نقش در فرش‌های ترکمن به خاطر اینکه تنوع قومی در این منطقه بیشتر است از اصالت بیشتری و تنوع فراوان‌تری برخوردار است. طرح‌ها بیشتر تکراری و واگیره‌ای، در متن و حاشیه فرش قرار دارد و همان‌طور که توضیح داده شد چیزی که این فرش را از سایر قالی‌ها متمایز می‌کند اصالت طرح گل در فرش ترکمن می‌باشد (نتاج مجد وملکشاه، ۱۳۹۹: ۱۵۶-۱۳۱). نقوش قالی ترکمن هندسی است گرچه حاشیه‌بندی آن مشابه به فرش‌های ایرانی است ولی برخلاف این فرش‌ها که اغلب دارای یک نقش مرکزی متمایز از دیگر نقوش‌اند، متن فرش ترکمنی با نقش‌های هندسی منظم ومکرر پوشیده شده است. (kasraian,1991,p.15)

این نقش‌ها تا حدی دگرگون شده‌اند که درحقیقت هویت اصلی خود را از دست داده، این دگرگونی در سایرفرش‌ها مثل قالی‌های قشقایی هم دیده می‌شود، که در واقع به شکل‌های بنیادی و انتزاعی درآمده‌اند. بافندگان ترکمن از نمایش عینی و واقعی طبیعت دوری کرده و به‌جای آن، به بیان احساسات و مفاهیم عمیق‌تر پرداخته‌اند (ابراهیمی‌ناغانی، ۱۳۹۳: ۲۹).

۱. ۲. نماد عقاب در فرهنگ ایران

عقاب در تمدن‌های باستانی اغلب به عنوان «پادشاه آسمان» معرفی شده و از زمان‌های دور در هنر ایران حضوری پررنگ داشته است. علل حضور آن را می‌توان به پرواز در ارتفاع بالا، تسلط بر زمین و به‌تبع آن شکل‌گیری اساطیر و جایگاه کیهان‌شناختی دانست. عقاب، نماد شکوه، قدرت و پادشاهی در آسمان است (تصویر ۱). به دلیل زندگی در بلندی‌ها و داشتن آشیانه در بلندترین قله‌ها، عقاب نمایانگر قدرت و حاکمیت خدای آسمان است (خسروی، ۱۳۹۱: ۶۰ و ۶۶).

براساس اساطیر کهن ایران باستان، یکی از آفریده‌های اهورامزدا، ایزدی پاک به نام وِرِثرَغنَه (بهرام یا وهرام) می‌باشد.

او وجودی انتزاعی و تجسمی است از یک اندیشه، به‌معنای درهم و شکننده مقاومت، نیروی پیشتاز و خدای جنگ. وِرِثرَغنَه به صورت‌های مختلفی در داستان‌های اساطیری ظاهر می‌شود او دارای ۱۰ تجلی یا صورت است که هر یک مبین نیروی پویای این خدا هستند. یکی از آنها به تجسم عقاب تیزپروازی است که از محبوبیت بیشتری برخوردار است (آموزگار، ۱۳۸۰: ۲۷-۲۸). باید در نظر داشت که طبق متون مکشوفه، همه پرندگان شکاری آفریده اهورامزدا هستند. چنانکه برحسب بندهش، اهورامزدا یاز سپید را برای نابود کردن ماران بال‌دار آفرید. علت آفرینش و ارزش این پرندگان خواه در ارتباط آنها با پرواز و آواز و خواه ازاین‌رو که بنا به‌رسم شناخته پارسیان؛ درنده جنازه‌های افکنده در برج خاموشی‌اند، حائزاهمیت است (ستاری، ۱۳۸۵: ۱۵۴).

عقاب، پرنده‌ای است روحانی و قدرتمند که توانایی پرواز تا بهشت را دارد. این پرنده شکاری همیشه به صورت تک‌پا در حال شکار به تصویر کشیده شده است. عقاب نمادی از اقتدار، شکوه و جلال است و بسته به اینکه به کسی روی بیاورد یا از کسی روی برگرداند، با خود رستگاری و عزت می‌آورد یا خواری و ذلت. این پرنده نماد اهورامزدا و نماینده خدای آسمان بوده و به‌همین‌دلیل، پادشاهان از این نماد برای نشان دادن ارتباط خود با اهورامزدا استفاده می‌کردند. آنها، کاخ‌ها، مهرها و بشقاب‌ها و نقش برجسته‌های خود را با این نماد تزیین می‌کردند (تصویر ۲). عقاب به عنوان نشانه میترا و همچنین نشان خانوادگی ساسانیان شناخته می‌شد. شکوه، قدرت و ارتباط با خدای آسمان، ویژگی‌هایی هستند که هنرمندان را در طول قرن‌ها به سمت این نماد جلب کرده است (نصرتی، ۱۳۸۵: ۱۲۱).

عقاب در تفکرات ایرانیان باستان بدین‌جا محدود نمی‌شود، در جنبه‌ای متفاوت از آن و در زمینه اساطیر پیکار کیهانی، به اسطوره کیکاووس (شاه کیانی، همسر سودابه و پدر سیاوش) و عقاب‌ها برمی‌خوریم که به‌سبب گناهکاری و سرکشی و خیره‌سری و نافرمانی، مجازات و میرا شد، کیکاووس به دلیل اینکه آرزوی رسیدن به آسمان و فرمانروایی بر آن را در سر داشت، به بالای البرزکوه کیهانی ایرانیان رفت و به‌همراه تختی که بر پهلوهای آن

تصویر ۱. عقاب (URL1)

نیزه‌های ستون‌داری استوار کرده؛ بر فراز نیزه‌ها گوشت بره‌ای آویخته بود و به‌واسطه چهار عقاب دلاور و تیزپرواز که به هوای ربودن گوشت‌ها بال و پر گشوده بودند، به پرواز درآمد. کیکاووس هر لحظه بالاتر می‌رفت و با تیر و کمان آسمان را نشانه می‌گرفت؛ اما چون بی‌هدف و بی‌جهت اوج می‌گرفت، پرندگان کم‌کم خسته شدند، پروازشان متوقف شد و با تخت شاهی سقوط کردند (نصرتی، ۱۳۸۵: ۲۱-۲۲). در این اسطورها موجودات آسمانی به عنوان نماد فرّه ایزدی شناخته می‌شوند. وقتی پادشاهی به بی‌خردی خود و بی‌فایده بودن اعمالش پی می‌برد، این پرندگان کیهانی به عنوان نمایندگان عدالت، او را مجازات می‌کنند. در این وضعیت، نه‌تنها فرّه ایزدی از او دور می‌شود؛ بلکه او از حالت نامیرا و جاودانه، به انسانی عادی تبدیل می‌گردد. به‌دنبال سقوط قدرت و تاج‌وتختش، او ناچار است دنیا را ترک کند. عقل جدای از روح به‌مانند پادشاه بدون فرّه است و لزوماً بقای او امکان ندارد و حاکم شدن غرور و خودخواهی بر عقل، به نابودی و زوال عقل منجر می‌گردد (کریستین‌سن، ۱۳۸۱: ۱۲۲). همچنان‌که در هنر پارت و ساسانی عقاب را نشانه خدای آفتاب (میترا) معرفی کرده و جایگاه او در آسمان‌ها مجسم گردیده است (زمردی، ۱۳۸۲: ۲۲۵).

۱. ۳. اهمیت نقش عقاب در دوران اسلامی

در برخی از متون کهن خبر از شأن و احترام عقاب نزد مسلمانان به‌ویژه پیامبر(ص) دارند برای نمونه در *مجمل‌التواریخ و القصص* حکایتی نقل شده: «سه نیزه به دست داشتی و بودی که علامت بر وی بستی، رایتی سیاه که آن را عقاب گُفتَندی...» (بهار، ۵۲۰ ه.ق.: ۲۶۳). با این مضمون که در وصف سلاح‌ها و زره‌های پیامبر(ص) این نکته تصریح شده است که حضرت رسول(ص) نماد عقابی را گاهی روی نیزه خود نصب می‌کردند.

بر اساس داستانی در تاریخ بلعمی، «شهریر» از سرداران شکست‌خورده ایرانی در جنگ آذربایجان، به سپاه عرب پناهنده

تصویر ۲: بشقاب سیمین، با نقش عقاب و ایزدبانو، دوره ساسانی، موزه آرمیتاژ، روسیه (URL2)

Doi: 10.22034/rph.2025.2055628.1120

می‌شود و در آنجا ماجرای نگین انگشتری خود را نقل می‌کند و می‌گوید: «در میان کوهی که سد ذوالقرنین[۲] است، دره‌ای پر از سنگ‌های قیمتی است که برای به دست آوردن این سنگ‌ها، گوشتی را به دره پرتاب می‌کنند و پس از آنکه جواهرات به آن چسبید، به کمک عقابی گرسنه آن گوشت را بالا می‌آوردند (طبری‌آملی، ۱۳۹۶: ۳۹۶). نقش زدن نگاره عقاب بر کفن مردگان در دوره اسلامی، به‌ویژه در دوران آل‌بویه، مؤید اهمیت نماد عقاب است (روح‌فر، ۱۳۷۶: ۲۳-۲۷).

بر اساس باورها، عقاب در هنگام پیری و احساس ضعف در قوای حیاتی‌اش همچون بینایی، قادر است سلامت خود را بازیابد به این ترتیب که در اطراف چشمه آب زلالی می‌چرخد، سپس به پرواز درآید و به‌سوی خورشید اوج می‌گیرد آن‌چنان‌که از گرما پرش می‌سوزد و از شدت نور سیاهی و ضعف بینایی‌اش از بین می‌رود؛ آنگاه به سمت چشمه سقوط می‌کند و هنگامی که از آنجا خارج می‌شود، تبدیل به عقابی جوان می‌شود (بیگ‌فزونی‌استرآبادی، ۱۳۹۸: ۵۵۲). در باوری دیگر، «عقاب گاهی نر بوده و گاهی ماده» و نیز اینچنین نقل شده است: «در آن زمین که عقاب بُوَد، صاعقه نَبوَد» (بیگفزونیاسترآبادی، ۱۳۹۸: ۵۵۲).

قزوینی درباره عقاب این‌چنین نقل می‌کند: «شهمردان بن ابی الخیر مالیدن زهر عقاب را درمانگر ورم پستان زنان شیرده دانسته و همچنین استعمال مخلوط خون خشک‌شده عقاب و هلیله ساییده شده را برای بیماری جرب چشم مفید دانسته است؛ و به نوشته او اگر پیه عقاب را با روغن زیتون بگدازند، برای درمان نقرس و درد اندام سودمند است؛ و اگر مغز عقاب را با انگبین و صبر (زرد) بیامیزند و بر جراحت سر قرار دهند، بهبود می‌یابد.» (قزوینی، ۱۳۹۲: ۴۳۸).

و بر اساس باور قدیمی، عقاب فقط دو جوجه‌اش را پرورش می‌دهد و بیش از آن را به دشت می‌برد و رها می‌کند و در آنجا مرغی به نام «ماس» جوجه عقاب را پرورش می‌دهد تا به پرواز درآید. گفته شده است: هنگامی که «ماس» پیر شود و توان شکار و تغذیه نداشته باشد، همان جوجه‌ها به‌پاس قدردانی برایش غذا می‌برند و از آن نگهداری می‌کنند (حاسب‌طبری، ۱۳۹۱: ۹۸). وفاداری و قدرشناسی جوجه‌های عقاب در مقابل پرورش‌دهندگان آنها از عجایب عقاب به شمار رفته است (حاسب‌طبری، ۱۳۹۱: ۱۲۹). محل تخم گذاشتن عقاب نیز از جمله عجایب این پرنده به شمار رفته است، عقاب برخلاف مرغان دیگر تخم خود را در جایی مرتفع و سنگی می‌گذارد و جوجه عقاب به حکم غریزه می‌داند که نباید از جایش تکان بخورد تا وقتی‌که قادر به پرواز کردن شود (حاسب‌طبری، ۱۳۹۱: ۴۳۸).

بسیاری از منظومه‌های حماسی، مهارت و قدرت عقاب در شکار و رباینده‌گی را بازتاب می‌کنند (اسدی‌طوسی، ۱۳۵۴: ۳۹۴). در گرشاسب‌نامه[۳] موضوعاتی همچون سرعت و شتاب شگفت‌انگیز و یا دست‌نیافتنی بودن به سبب ارتفاع زیاد، به تیزپروازی و بلندپروازی عقاب تشبیه شده است (اسدیطوسی، ۱۳۵۴: ۳۹۰). عنصری به این ویژگی عقاب چنین پرداخته است:

اگرش گرگ بپوید، بریزدیش چنگال ورش عقاب بپّرد، بیفتدش شهپر

در منظومه‌های حماسی، به زیر کشیدن عقاب نیز دلالت برن‌هایت قدرت و زورمندی است؛ زیرا عقاب، خود نماد اقتدار و استقامت است (اسدیطوسی، ۱۳۵۴: ۳۷۵).

در افسانه‌ای، این پرنده با قدرت جادویی و سحرآمیز خود برخلاف پرندگان دیگر بیشتر یاور قهرمان داستان‌ها هستند و بر ضد قهرمان قصه است (درویشیان و خندان، ۱۳۸۱: ۲۱۷-۲۱۹)؛ و در افسانه‌ای دیگر نیز عقاب در نقش منفی ظاهر می‌شود در این داستان، قهرمان به وسیله دیو طلسم‌شده و به‌شکل عقاب درآمده است و آنچه این طلسم را باطل می‌کند، عشق و صبوری است (همان: ۲۲۳-۲۲۸). در برخی از افسانه‌های مردمی که موضوع آنها کمک و یاری برخی حیوانات به قهرمان اصلی داستان است، صفات و ویژگی‌های عقاب در تیر پروازی و قدرتمندی تصویر شده است (خزاعی، ۱۳۸۵: ۱۷۰).

همچنین یک نقش عقاب دوسر روی یک بشقاب متعلق به دوره سلجوقی که در موزه آذربایجان نگهداری می‌شود، ویژگی‌های تصویری این بشقاب نشانگر تداوم ویژگی‌های هنر پیشااسلامی در دوران اسلامی می‌باشد (تصویر ۳). طبق بررسی‌های انجام‌شده در ملل گوناگون از جمله ایران باستان و دوره اسلامی می‌توان به این موضوع دست یافت که عقاب و نماد آن دارای سابقه دیرینه‌ای در تاریخ و هنر مردمان ایفا می‌کرده است که البته اقوام ترکمن هم از این قاعده مستثنا نخواهند بود که در ادامه مباحث به آن اشاره خواهیم کرد.

۱. ۴. دسته بندی نقوش بر اساس باورها و مفهوم رنگ در فرش ترکمن

در میان تمامی الگوها و طراحی‌هایی که در بافت قالی‌های ترکمن

تصویر ۳: بشقاب، دوره سلجوقی، موزه آذربایجان (URL3)

به کار گرفته شده، نقوش گل به‌وضوح بیشتر از دیگر طرح‌ها مشاهده می‌شود. به‌طوری‌که می‌توان گفت هر ایل و طایفه‌ای گل مخصوص به خود را دارد. طغورگل یا نقش عقاب متعلق به طایفه جعفربای است (بداغی، ۱۳۷۱: ۱۷).

ترکمن‌ها به پنج طایفه مهم سالور[۴]، ساریک[۵]، اَرسای[۶]، یُموت[۷] و تکه[۸] تقسیم می‌شوند که بیشتر در ترکمنستان زندگی می‌کنند و از این طوایف تنها تیره‌هایی از یموت‌ها که شامل دو قبیله آتابای و جعفربای هستند (کثیری، ۱۴۰۲: ۱۵).

یموت‌های ایرانی در فرش‌بافی استاد و ماهر هستند و با ذوق بسیار دست‌بافته‌های باارزش می‌بافند؛ در میان یافته‌های طایفه یُموت بافته‌های تیره آتابای در درجه اول اهمیت قرار می‌گیرد و پس از آن نوبت به دست‌بافته‌های تیره جعفربای می‌رسد (کبیری و امیرحاجلو، ۱۳۹۳: ۴۴).

ترکمن‌ها به‌طورکل هرآنچه در زندگی‌شان می‌گذشت و به آن اعتقاد داشتند یا برایشان مورد احترام بود را تغییر داده و به صورت نماد درمی‌آوردند و آن نماد را در فرش‌های خود به کار می‌بردند؛ به‌طورمثال نگهبان افسانه‌ای هر قبیله که از آن قبیله محافظت می‌کرد را به‌شکل نماد در فرش به کار می‌بردند و عقاب از آن جهت که در فرهنگ ایران‌زمین به‌خصوص مردم ترکمن دارای ریشه کهن می‌باشد؛ بافنده ترکمن در صدد برآمد با توجه به گسترش دین اسلام تصویر عقاب را در قالب نماد در دستبافته خود ترسیم کند (فدائی، ۱۴۰۳: مصاحبه حضوری).

و همچنین رنگ از خصوصیات بسیار مهم و اساسی در فرش بافی ترکمن می‌باشد. نقش‌های ترکمنی با رنگ‌بندی ثابت بافته نمی‌شود، بلکه تنوع زیادی دارند و رنگ‌های باب طبع ترکمن‌ها عبارتند از: سیاه و بنفش و زرد، سفیدوسرخ و سبز می‌باشد. آنها با الهام گرفتن از محیط اطرافشان این ترکیب‌بندی را انجام می‌دهند، بدین معنی که دو یا چند رنگ را به نحوی خاص کنار هم قرار می‌دهندکه دارای نظمی خاص باشند و مفهوم به‌خصوصی را نشان بدهند در برخی موارد رنگ‌ها با توجه به معنی سمبلیک آنها مورد استفاده قرار می‌گیرند. مثلا رنگ قرمز که در بین ترکمن‌ها رایج بوده و سمبل باروری و زندگی است (Izadin-ia,2001,pp.186-187). و ترکیب این رنگ با نقش عقاب دارای مفاهیم عمیقی می‌باشد که در ادامه به اهمیت آن خواهیم پرداخت.

۱. ۵. اهمیت نقش عقاب در بین اقوام ترکمن

در دوران پیش از تاریخ و در هزاره چهارم پیش از میلاد و به‌خصوص در ارتباط با اعتقادات اساطیری و اصول نجوم، پرندگان دارای جایگاه خاصی بوده‌اند و از مفاهیم نمادین و رمزی می‌باشند (نصرتی، ۱۳۸۵: ۱۱۹).در این میان نقش عقاب در طرح قالی‌ها، به‌نوعی یادآور شخصیت تاریخی طغرل بیک، رهبر فاتح ترکمن‌های ایران است. این ارتباط، به‌ویژه در آثار نیازجان، بافنده مشهور ترکمن، خود را نمایان می‌سازد. این عقاب را طغور می‌گویند (بداغی، ۱۳۷۱: ۱۷).

عقاب به عنوان نمادی برجسته در میان اقوام ترک، نمایانگر ویژگی‌های خاصی همچون شجاعت و سحرخیزی است. عقاب به عنوان توتمی معنوی، نشان‌دهنده قدرت و دلیری است و به عنوان الگویی برای زندگی شجاعانه و مستقل در نظر گرفته می‌شود. علاوه‌بر این، در جوامع ترک، عقاب به عنوان نماد پاکی و تازگی خوراک نیز شناخته می‌شود. این باور نشان‌دهنده ارزش‌های فرهنگی و اجتماعی این اقوام در ارتباط با تغذیه سالم و طبیعی است (جدی، ۱۳۷۸: ۵۱).

این پرندگان شکاری نماد قدرت و عظمت در فرهنگ ترکمن‌ها محسوب می‌شوند. علاقه عمیق ترکمن‌ها به پرندگان شکاری نه‌تنها ناشی از زیبایی و قابلیت‌های آن‌هاست؛ بلکه به عنوان نشانه‌ای از شجاعت و توانمندی در زندگی روزمره و شکار نیز شناخته می‌شوند. این ارتباط عمیق میان ترکمن‌ها و پرندگان شکاری، نشان‌دهنده ارزش‌های فرهنگی و اجتماعی آن‌هاست و به‌خوبی بیانگر احترامی است که برای نمادهای قدرت و شجاعت قائل‌اند (ژوله، ۱۳۸۱: ۴۷).

جانورانی مانند عقاب از جمله موجوداتی هستند که نقش مهمی در زندگی ترکمن‌ها ایفا می‌کنند این حیوانات نه‌تنها بخشی از زند گی روزمره و تأمین معیشت مردم محسوب می‌شوند؛ بلکه دارای ویژگی‌ها و صفات نمادینی نیز هستند که تأثیر عمیقی بر فرهنگ و باورهای این قوم دارند (خسروی، ۱۴۰۱: ۸۱). این آثار نه‌تنها زیبایی‌های بصری را به نمایش می‌گذارند؛ بلکه به‌نوعی به بازخوانی تاریخ و یادآوری روح قهرمانی و سرسختی ترکمن‌ها در برابر چالش‌ها و دشمنان می‌پردازند. نیازجان با مهارت خاص خود در بافت و طراحی، به خلق آثاری می‌پردازد که روح تاریخی قوم خود را در قالبی مدرن و انتزاعی تجسم می‌بخشد. این ارتباط عمیق بین هنر و تاریخ، باعث می‌شود که مخاطب علاوه‌بر لذت بصری، به تفکر درباره هویت و تاریخ خود نیز بپردازد. (کبیری وامیرحاجلو، ۴۴: ۱۳۹۳).

۲. مفهوم طغورگل از منظر تاریخی نزد بافندگان ترکمن

در سال ۴۲۶ ه.ق.، آغوزها[۹] به ایران هجوم آوردند. آنها با ۱۵ هزار سوار، خراسان را تصرف کردند و دولت غزنویان را سرنگون نمودند. سپس «عقاب بزرگ» و چاقر بیگ «شاهین بزرگ»، پسران سلجوق، با دور زدن دریای خزر و دریای سیاه، بر آسیای صغیر تسلط یافتند و امپراتوری سلجوقی را بنیان نهادند. پرچم لشکریان ترکمن آنها با نماد عقاب بزرگ، یا طغورگل، مزین گشت تا یادبودی باشد از این پیروزی‌های شکوهمند (کبیری و امیرحاجلو، ۱۳۹۳: ۴۴).

Doi: 10.22034/rph.2025.2055628.1120

در سال ۴۳۲ ه.ق.، طغرل بعد از پیروزی بر مسعود غزنوی به نیشابور وارد شد. درحالی‌که عقابی دست‌آموز را در یک دست و شمشیری برهنه را در دست دیگرش نگه داشته بود. این تصویر نه‌تنها شجاعت و قدرت طغرل را به نمایش می‌گذارد؛ بلکه دشت وسیع و بی‌پایانی را هم تداعی می‌کند که محل زندگی و نماد آزادی بی‌قیدوشرط ترکمن‌های کوچ‌نشین بوده است. تمامی تصاویری که در طرح ترکمن وجود دارد نشانگر فرهنگ و تاریخ گذشته آنها می‌باشد و این موضوع یکی از زیبایی‌های آن به شمار می‌رود، ترکمن‌ها در صحرا دلاوری‌های زیادی در برابر اقوام مغول انجام داده‌اند، چنانچه این طرح نماد صحرای ترکمن و شجاعت‌های آنها نیز به شمار می‌رود (بداغی، ۱۳۷۱: ۱۷). حضور عقاب در فرش ترکمن می‌تواند به عنوان یک نشانه از ارتباط با قدرت‌های معنوی باشد. به‌ویژه اینکه عقاب پرنده‌ای است که به اوج آسمان پرواز می‌کند، و ارتباط با دنیای بالاتر را مهیا می‌سازد. حیوانات وحشی به‌ویژه در نقوش فرش نماینگر ارتباط نزدیک با دنیای طبیعی و قدرت‌های حیاتی آن بوده‌اند.

۲. ۱. تحلیل و بررسی نقش‌مایه گل طغور

«یکی از ویژگی‌های اساسی طرح‌های ایلیاتی، هندسی بودن نگاره‌هاست. اشکال این سبک نقش‌پردازی یکی از قدیمی‌ترین شیوه در بافته‌هاست که در بین عشایر (چادرنشینان) استفاده می‌شود» (وکیلی و افتخاری، ۱۳۸۲: ۲۱).

تناسبات هندسی باعث می‌شود که چشم انسان هنگام مشاهده نقش، حس هماهنگی، تعادل و زیبایی را به‌طور ناخود آگاه دریافت کند، به بیان دیگر حتی اگر بیننده آشنایی با قواعد هندسی نداشته باشد اما باز هم از نظم ذاتی و تقارن موجود در طرح لذت خواهد برد و همین ساختار هندسی باعث می‌شود که شکل از بنیان قوی و مستحکمی برخوردار باشد. ساختار گل طغور بر همین مبنا استوار شده است.

ماهیت نقوش در بافته‌های عشایری «انتزاعی و گاهی تجریدی است» (افروغ و کاظم‌نژادی، ۱۴۰۱: ۸۲). البته یکی از دلایل نقوش انتزاعی و گاهی تجریدی در دست‌بافته‌های ترکمنی این است: پس از ورود اسلام، برخی از متفکران و فقهای اسلامی به تصویر درآوردن موجودات زنده را ممنوع اعلام کردند. این موضوع تأثیر عمیقی بر فرهنگ و هنر اقوام مسلمان، به‌ویژه ترکمن‌ها، گذاشت. ترکمن‌ها که به دین اسلام گرایش یافتند، در طراحی فرش‌های خود از نمایش انسان‌ها و حیوانات زنده پرهیز می‌کنند (جنت‌اسکویی، ۱۳۹۱: ۳۱).

یکی از دلایل دیگر استفاده از این نقوش می‌تواند این باشد که هر طایفه یا قبیله طرح‌های منحصر به خود را داشتند که با هنر انتزاعی و تجریدی به‌خوبی ترسیم می‌شده است. در حقیقت استفاده از نقوش واقع گرایانه می‌توانست تهدیدی برای هویت قبیله‌های قومی محسوب شود، از طرفی استفاده از تصاویر انسان وحیوانات به صورت واقع‌گرایی امکان همسان سازی با فرهنگ‌های دیگر را نیز به دنبال داشته است.

از همین جهت آنها عناصری که در طبیعت بود را با یک سری اشکال ساده و هندسی مانند دایره، مثلث و مربع به نمایش درآوردند که در حقیقت این تصاویر به نحوی تقلید از عناصر طبیعت بود ولی از به نمایش گذاشتن تمام جزییات اشیاء، تا حدود زیادی دور بود.

درحقیقت بافنده ترکمن به صورت تجربی بدون اینکه نزد استاد آموزش دیده باشد به صورت ذهنی باف، و فقط به صورت سنت شفاهی که از اجدادش به او رسیده بود شروع به بافندگی می‌کرد. و هدف وی آفرینش نقوش به صورت نمادین و تلاش مجدد برای ساده سازی و به حداقل رساندن جزییات یک طرح است. در نقوش انتزاعی ویژگی‌های ظاهری تا حدی خلاصه می‌شود که فقط عناصر اساسی هر شکل قابل درک باشد و شالوده اصلی طرح حفظ شود. ولی در نقوش تجریدی هیچ شباهت مستقیمی به طرح اولیه وجود نخواهد داشت.

به صورت کلی سه نقش‌مایه وجود دارد که به هر سه در منابع مختلف به عنوان گل طغور یا (طغور گل) اشاره شده است. یکی از این نقوش که در دسته اشکال انتزاعی جای می‌گیرد را در «تصویر ۴» قابل رؤیت است.

یک چندضلعی که در آن نقوش هندسی به صورت منظم و با طراحی متقارن در مرکز قرار گرفته‌اند، هر جز از این طرح، از کوچک‌ترین اشکال هندسی تا بزرگ‌ترین آنها قرینه و دارای معنای مشخص تشکیل شده است. همچنین استفاده از خطوط شکسته و زاویه دار با شناخت عمیق از ریاضیات شهودی و هندسه سنتی طراحی شده است که نه‌تنها جذابیت بصری دارد بلکه با معنا، باور و فلسفه قوم ترکمن گره خورده است و به‌خوبی نمایانگر قدرت نمادگاری در هنر فرش‌بافی ترکمن است (تصویر۴). همچنین

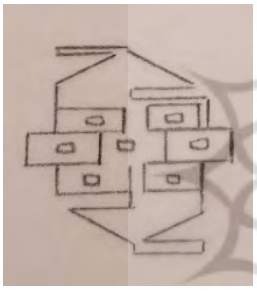
تصویر۴. طغورگل؛ مورد اول (URL 4).

تصویر عقاب را به صورت خطی می‌توان در (تصویر ۵) مشاهده نمود و در نمای جزئی نقش عقاب در دو جهت بالا و پایین در امتداد هم به صورت برعکس رسم شده است (تصویر ۶). این خطوط به شکلی طراحی میشوند که چشم به آرامی به سمت پیرامون طرح هدایت می‌کند. نوعی حرکت دینامیک در دل نظمی ایستا؛ و ریتمی که در تکرار این نقش‌مایه وجود دارد مثل ضرب آهنگ موسیقی عمل می‌کند و چشم مخاطب بدون خستگی از یک بخش به بخش دیگر در حرکت است. رنگ نیز در این شکل با تباین بالا و به رنگ‌های قرمز، سیاه و سفید استخوانی است.

در نقش‌مایه دوم گل طغور که جزو نقوش انتزاعی می‌باشد (تصویرهای ۷ و ۸) در بخش میانی نقش‌مایه (گل) در قالب انتزاع نماد یک پرنده (عقاب) را می‌بینیم که محتملاً بال‌هایش را باز کرده و آماده پرواز می‌باشد. یا حتی بخش‌های نوک تیز یا خمیده اضافه‌ای که به کنارها یا بالا وصل شده‌اند نقش دم یا پرهای عقبی را تداعی می‌کنند. این حس آمادگی برای پرواز در شماری از فرهنگ‌های ترکمن و عشایری نماد آزادی و قدرت است و همچنین نمادی از آرمان پرواز به سوی آسمان و اتصال به دنیای معنوی شناخته می‌شود. طغور گل به طریقی نشان‌دهنده روحی آزاد و نیرومند است که از زمین جدا شده و به سوی سرنوشت خویش در حال حرکت است (تصویر۹). رنگ این (گل) به‌طور دقیق مشخص نیست، ولی احتمالاً رنگ قرمز غالب این نقش‌مایه می‌باشد. در این دو نقشی که بررسی شد در حوزه نقوش انتزاعی قرار گرفته است و نقش سوم گل طغور کاملاً جنبه تجریدی دارد که در ادامه به آن اشاره خواهیم کرد.

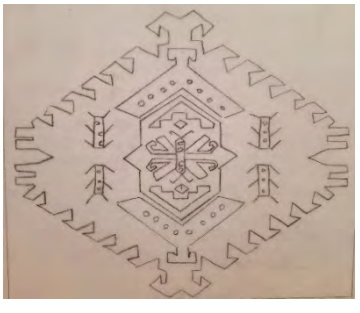
بافندگان ترکمن در آثار هنری خود، به بررسی طبیعت پرداخته و از نمادها و نشانه‌های بنیادی و محوری استفاده کرده‌اند. این

تصویر ۵. طغورگل (مورد اول) به صورت خطی.



تصویر۶. طغورگل (نمای جزیی).

تصویر۷. طغور گل (مورد دوم) آرشیو اداره صنایع‌دستی و گردشگری استان گلستان (آلبوم زیراندازهای بومی، شماره ۱۵، صفحه ۱۵)



تصویر۸: طغورگل (مورد دوم) به صورت خطی.

تصویر۹: طغورگل (نمای جزیی).

Doi: 10.22034/rph.2025.2055628.1120

نمادها تا حدی دگرگون شده‌اند که هویت اصلی خود را از دست داده و به شکل‌های بنیادی و انتزاعی درآمده‌اند. بافندگان از نمایش عینی و واقعی طبیعت دوری کرده و به‌جای آن، به بیان احساسات و مفاهیم عمیق‌تر پرداخته‌اند (ابراهیمی‌ناغانی، ۱۳۹۳: ۲۹).

در نقوش تجریدی، هیچ‌گونه شباهت ظاهری و فرمی به مصداق خارجی نقش وجود ندارد. نکته حائز اهمیت این است که نقوش در دست‌بافته‌های عشایری ایران کمتر از نوع (تجریدی) و غالباً از نوع (انتزاعی) است.

و همواره گرایش به ساده شدن و استیلیزه شدن دارند تا جایی که از اصل و منشأ خود دور می‌شوند و به نمادی از آن شکل و نقش تبدیل می‌گردند. فرش «ترکمن» دارای این ویژگی می‌باشد و این جزو خصایص فرش‌بافی ایلیاتی است (حصوری، ۱۳۷۱: ۹).

خلاصه شدن نقوش در فرش‌بافی ایلیاتی، به‌ویژه در فرش‌های ترکمن نتیجه‌ای از تأثیرات دینی، فرهنگی و اجتماعی و باورهای ترکمن‌ها بوده است. این ویژگی خصوصاً در پی حفظ اصول مذهبی اسلامی، انتقال مفاهیم فرهنگی و حتی راحتی و سهولت در فرایند بافت ایجاد شده است. استیلیزه شدن برای بافندگان این شرایط را ایجاد می‌کرد که با استفاده از نقوش ساده و هندسی، هویت قبیله‌ای و خانوادگی خود را به شکلی سمبلیک و البته پایدار حفظ کنند. این نوع طراحی‌ها به بافندگان این امکان را می‌داد که بدون نیاز به جزییات زیاد و پیچیدگی‌های اضافی، طرح‌های بزرگ و پیچیده‌ای را خلق کنند.

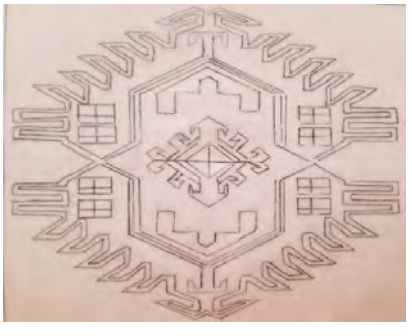
تصویر ۱۰. نقش طغور گل (مورد سوم) (استون[۱۰]، ۲۰۰۷: ۳۲۱).

در (تصویر ۱۰، ۱۱ و ۱۲) نقش‌مایه (گل) کاملاً تجریدی و غیرواقع‌گرایانه بدون اینکه بافنده خود را درگیر شباهت‌پردازی کند به خلق نقش‌مایه از نگاه خویش پرداخته است. رنگ‌هایی که در این نقش به کار رفته قرمز به صورت رنگ‌مایه غالب، سبز و آبی تیره می‌باشد. در سه نقشی که بررسی شد رنگ بسیار حائز اهمیت است از این جهت که یکی از ویژگی‌های طغور گل چیدمان رنگ‌هاست. (جدول ۱) در طراحی این نقش، نه‌تنها به زیبایی‌شناسی و تقویت هندسه کمک می‌کند بلکه به درک نظم هندسی آن نیز تأکید دارد. رنگ‌ها در هر بخش از طرح معمولاً منظم و متناسب با هندسه طرح قرار می‌گیرد. رنگ‌های تیره‌تر مانند قرمز و مشکی معمولاً در اطراف طرح و حاشیه طرح قرار می‌گیرند و سفید استخوانی در مرکز؛ تا تأکید بیشتری بر روی نقطه مرکزی ایجاد شود و رنگ غالب در این سه نقشی که بررسی شد قرمز است. این استفاده هوشمندانه از رنگ‌ها باعث می‌شود که هم از نظر بصری جذابیت بیشتری داشته باشد و هم هندسه طرح به‌طور مؤثری در نظر بیننده برجسته شود.

۲. ۲. ویژگی‌های کلی نقش طغور گل

نقوش طغور گل در حاشیه‌ها و کناره‌ها به صورت تکراری قرار می‌گیرد این تکرار باعث ایجاد یک الگوی پیوسته در سراسر فرش می‌باشد.

همان طور که در قبل به آن پرداخته شد، طغورگل از یک ساختار هندسی مرکزی تشکیل شده که در ساختار کلی از لوزی و هشت ضلعی تشکیل می‌شود که اساس و پایه طراحی را تشکیل می‌دهد. مرکز هشت ضلعی که به نوعی مرکز یا قلب طرح است به چهار جهت اصلی (شمال، جنوب، شرق و غرب) تقسیم می‌شود. طراحی این نقش به گونه‌ایی است که هویت نمادین و تصویری منظمی را ایجاد کرده و تقارن در این نقش کاملاً رعایت شده است. بدین‌سان حس وحدت و همبستگی تصویری را تقویت میکند، تکرار ریتمیک همچنین می‌تواند نشان‌دهنده نوعی چرخه‌مندی در طبیعت و زندگی باشد. و تقارن به‌طور عمده در این نقش در سه



تصویر ۱۱. طغورگل (مورد سوم) به صورت خطی.

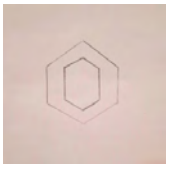
تصویر ۱۲. طغور گل (نمای جزیی).

جدول۱. ویژگی‌های نقوش طغور گل در قالی ترکمن (تدوین: نگارندگان).

اسم نقش		نشانه			جایگاه نقش در قالی	ساختار نقش	تلفظ	تصویر
ترکمنی	فارسی	فرهنگ ایران	دوره اسلامی	قوم ترکمن				
گل طغور (نقش اول)	عقاب	مرغ خورشید نماد اهورامزدا، خدای آسمان و نشانه میترا	نماد اقتدار و استقامت، شأن و احترام عقاب نزد مسلمانان به‌ویژه پیامبر، نقش عقاب بر کفن مردگان در دوران آل‌بویه، اهمیت عقاب در درمانگری بیماری‌ها	سمبل قدرت، توتم شجاعت، نماد طغرل سلجوقی و شجاعت‌های او، دشت بی‌کران	متن قالی	انتزاعی	Taghour	
گل، طغور (نقش دوم)	عقاب	مرغ خورشید نماد اهورامزدا، خدای آسمان و نشانه میترا	نماد اقتدار و استقامت، شأن و احترام عقاب نزد مسلمانان به‌ویژه پیامبر، نقش عقاب بر کفن مردگان در دوران آل‌بویه، اهمیت عقاب در درمانگری بیماری‌ها	سمبل قدرت، توتم شجاعت نماد طغرل سلجوقی و شجاعت‌های او، دشت بی‌کران	متن قالی	انتزاعی	Taghour	
گل، طغور (نقش سوم)	عقاب و شاهین	مرغ خورشید نماد اهورامزدا، خدای آسمان و نشانه میترا	نماد اقتدار و استقامت، شأن و احترام عقاب نزد مسلمانان به‌ویژه پیامبر، نقش عقاب بر کفن مردگان در دوران آل‌بویه، اهمیت عقاب در درمانگری بیماری‌ها	سمبل قدرت، توتم شجاعت نماد طغرل سلجوقی و شجاعت‌های او، دشت بی‌کران	متن قالی	تجریدی	Taghour	

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

جدول۲. تحلیل ساختار نقش گل طغور (تدوین: نگارندگان).

نام طرح	طغور گل (۱)	طغور گل (۲)	طغور گل (۳)
نقش قالی			
تحلیل تصویری			
توضیحات در مورد نقش	از دو لوزی متداخل طرح اصلی ایجاد شده است.	دو لوزی متداخل زمینه اصلی طرح را تشکیل می‌دهد.	از دو لوزی متداخل درهم به‌دست می‌آید

Doi: 10.22034/rph.2025.2055628.1120

محور اصلی دیده می‌شود که به شرح زیر است:

تقارن در محور عمودی و افقی: در محورهای اصلی این نقش اگر یک نقطه مرکزی عبور کند طغور گل به دو نیمه کاملاً یک اندازه و متقارن تقسیم می‌شود.

تقارن در محور قطرها: به این معنی که اگر گل طغور را از خط قطر به چهار بخش تقسیم کنیم هر چهار قسمت دقیقاً شبیه به هم خواهد بود که این ویژگی باعث یک نظم هندسی در ساختار کلی نقش‌مایه خواهد شد که در هنر ترکمن‌ها دارای اهمیت بوده است. تقارن به طورکل در طراحی هندسی نه‌تنها ایجاد جذابیت بصری می‌کند بلکه میتواند نماد ثبات، نظم و هارمونی کیهانی باشد.

طغور گل دارای نقوشی مرکزی بوده که با بازوهایی با خطوط شکسته و مستقیم احاطه می‌شود. این نقوش مرکزی به شکل شاخ‌های حیوانات یا بال‌های پرندگان در حال پرواز به نظر می‌آید. بدین سان تضاد فضای درون و بیرون به گونه‌ایی باعث ایجاد تضاد بصری شده و جذابیت طرح را دوچندان می‌نماید. مورد دیگری که در این نقش‌مایه به چشم می‌خورد استفاده از فضای مثبت و منفی است، رابطه بین این دو فضا، فضای منفی (فضایی خالی بین بازوها و عناصر طراحی) و فضای مثبت (نقاط پر شده با خطوط و رنگ ها) این استفاده هوشمندانه از فضای پر و خالی نه‌تنها جذابیت بصری ایجاد می‌کند بلکه نشان دهنده پیوستگی و اتصال اجزا مختلف نقش‌مایه می‌باشد. تناسبات هندسی که در این طرح دیده می‌شود معمولاً مفهوم هماهنگی و انسجام را به تصویر می‌کشند، به‌طور مثال تناسبات طلایی که در بسیاری از آثار هنری و معماری دیده می‌شود در برخی ازطراحی‌ها از دیرباز تا امروز حاکم است. در حقیقت جایی که نسبت طول وعرض یا نسبت‌های مختلف میان بخش‌های یک طرح به صورت طبیعی و هماهنگ با هم در نظر گرفته شود دارای تناسبات طلایی و برای چشم انسان دلپذیر است. در «جدول ۲» به تحلیل ساختار کلی سه نقش طغور گل پرداخته می‌شود.

نتیجه‌گیری

در این مقاله تلاش شد تا نماد عقاب در قوم ترکمن مورد بررسی و تحلیل قرار گیرد. هدف پژوهش، کشف معنای دقیق نقش‌مایه طغورگل (عقاب) از جنبه زیباشناختی، معناشناختی و کارکردی در بستر فرهنگی جامعه ترکمن و از دیدگاه هنرمند (بافندگان) آن می‌باشد. ازاین‌رو باورها، بخش مهمی از فرهنگ این قوم را تشکیل می‌دهند و دست‌بافته‌ها ساحت مهمی در بازتاب درونیات بافندگان ترکمن دارند. در فرش‌های ترکمن وجود نقوش جانوری مبین اهمیت و توجه خاصی است که مردمان این ایل برای جانوران قائل‌اند و نقوش در فرش‌بافی ترکمن عمدتاً پرندگان و حیوانات هستند که حیوانات وحشی جایگاه ویژه‌ای دارند. طغور (عقاب) از جمله حیواناتی هست که تأثیر بسزایی در زندگی مردمان ترکمن از حیث خصوصیات و صفات نمادین خود دارد. هرچند که در متن مقاله اشاره شد نماد عقاب برگرفته‌شده از طغرل و دلاوری‌های او را تداعی می‌کند؛ البته معنا آن به این موضوع محدود نخواهد شد و طغورگل به‌معنای قدرت، نیرو و خوراک پاک و تازه هم می‌باشد. بافنده ترکمن نهایت تلاش خود را کرده که از این نقش در دست‌بافته‌های خود بهره گیرد و این معنا و مفهوم به صورت اشکال هندسی و در ساختار فرش، به خانه‌های خود ورود پیدا کند. چراکه ترکمن‌ها در دیگر عرصه‌های هنری کمتر مهارت داشتند و این نقوش در قالب شکل گل‌ها که یکی از اساسی‌ترین نقش‌مایه‌های مورد استفاده ترکمن‌ها می‌باشد؛ خود را جلوه‌گر می‌سازد. نقش طغور گل یکی از نمونه‌های پیچیده وجذاب طراحی‌های متقارن هندسی و نمادین است که به زیبایی، تعادل و هویت قبیله‌ای قوم ترکمن اشاره دارد. طراحی دقیق و پیچیده این نقش که از تقارن، خطوط شکسته و زاویه‌دار، فرم‌های هندسی ساده و ترکیب‌های ریتمیک بر پایه‌ای از هندسه قوی و منسجم شکل گرفته است، بیانگر پیوند عمیق مفهوم نقش‌مایه با طبیعت، باورهای معنوی و تاریخ فرهنگی ترکمن‌ها است.

در بافته‌های مردم ترکمن جنبه‌های معناشناختی و نمادین نقوش بر جنبه زیباشناختی (تزیین و آراستن) ارجحیت دارد و ضمن این‌که سبک غالب نقش‌پردازی نقوش در قوم ترکمن انتزاعی و تجریدی (عدم‌شباهت به مصداق بیرونی) است و می‌توان این‌چنین نتیجه گرفت که با ورود دین اسلام و نهی شدن از ترسیم حیوانات به صورت واقع‌گرایی، هنرمند ترکمنی بر آن شد که باورها و اعتقادات خود را در قالب اشکال تجریدی به تصویر درآورد، و گل طغور یکی از مصادیق فرم‌های عمیق معنادار در این هنر و فرهنگ محسوب می‌گردد.

پی‌نوشت‌ها

۲. صاحب دو شاخ، یکی از شخصیت‌های قرآن و کتاب مقدس است.
۳. منظومه‌ای حماسی، سروده اسدی طوسی در قرن پنجم هجری قمری است.
۹. آغوزها از اقوام ترک‌تبار و مسلمان هستند.

1. Galina, S.
4. Salwar
5. Saryk
6. Ersay
7. Yamut
8. Take
10. Stone, F.P

فهرست منابع فارسی

- ابراهیمی‌ناغانی، حسین (۱۳۹۳)، مقدمه‌ای بر زیبایی‌شناسی نقش و رنگ و گلیم‌های عشایر بختیاری، *نگارینه هنر اسلامی*، ۱ (۱)، صص، ۱۹-۳۹.
- اسدی‌طوسی، علی (۱۳۵۴)، *گرشاسب‌نامه حکیم ابونصرعلی‌بن‌احمد اسدی‌طوسی*، به اهتمام حبیب یغمایی، تهران: کتابخانه طهوری.
- افروغ، محمد (۱۳۹۸)، باورها عامل آفرینش نقش و نگار در تخت‌بافته‌های آناتولی با تأکید بر گلیم، نشریه *نامه انسان‌شناسی*، پیاپی ۲۹، صص، ۷۳-۱۰۰.
- افروغ، محمد؛ کاظم‌نژادی، حبیب‌اله (۱۴۰۱)، مطالعه نقوش دست‌بافته‌ها و دست‌مال‌های ترکمن از گذار مردم‌شناسی هنر، نشریه *علمی باغ‌نظر*، ۱۹ (۱۱۷)، صص، ۷۵-۹۰.
- آموزگار، ژاله (۱۳۸۰)، *تاریخ اساطیری ایران*، تهران: سمت.
- بداغی، ذبیح‌الله (۱۳۷۱)، *نیاز جان و فرش ترکمن*، تهران: فرهنگان.
- بوآس، فرانتس؛ موزه، ماری (۱۳۹۱)، *مردم‌شناسی هنر (هنر ابتدایی)*، ترجمهٔ جلال‌الدین رفیع‌فر، تهران: گل‌آذین.
- بهار، محمدتقی (۵۲۰ ه.ق.)، *مجمل التواریخ و القصص*، تهران: کلاله خاور.
- بیگ‌فزونی‌استرآباد، میرمحمدهاشم (۱۳۹۸)، *بُحَیره (در حکایت‌نویسی و عجایب‌نگاری)*، مقدمه و تصحیح مرتضی موسوی و رضوان مسّاح، جلد اول، تهران: میراث مکتوب.
- توماج‌نیا، جمال‌الدین؛ طاووسی، محمود (۱۳۸۵)، نقش درخت زندگی در فرش‌های ترکمنی (با تأکید بر نقوش درخت در فرهنگ اسلامی و تمدن‌های باستانی)، *گلجام*، دوفصلنامه علمی انجمن علمی فرش ایران، ۲ (۴و۵)، صص، ۱۱-۲۴.
- جدی، حسین (۱۳۷۸)، *پیوستگی قومی و تاریخی: اوغوز- ایل‌های قشقایی ایران قبیله (قایی- قشقایی)*، شیراز: نوید شیراز.
- جنت‌اسکویی، الناز (۱۳۹۱)، *بررسی بصری نقوش ترکمن*، تهران: مؤسسه آموزش عالی نبی اکرم (ص).
- حاسب‌طبری، محمدبن‌ایوب (۱۳۹۱)، *تحفة الغرایب*، به کوشش جلال متینی، تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.
- حصوری، علی (۱۳۷۱)، *نقش‌های قالی ترکمن و اقوام همسایه*، تهران: فرهنگان.
- خزاعی، حمیدرضا (۱۳۸۵)، *افسانه‌های خراسان: جهان تیغ*، جلد ششم، مشهد: ماه‌جان.
- خسروی، الهه (۱۳۹۱)، بررسی نقوش و اشکال پرنده در هنر ایران باستان، *نقش‌مایه*، ۵ (۱۱)، صص، ۶۹-۸۴.
- خسروی، ژاله (۱۴۰۱)، *مطالعه تطبیقی نقوش گیاهی و حیوانی در فرش ترکمن و قشقایی*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر.
- خسروی‌فر، شهلا؛ چیت‌سازان، امیرحسین (۱۳۹۰)، بررسی نماد و نقش پرنده در قالی‌های موزه فرش ایران، *پژوهش هنر دانشگاه هنر اصفهان*، ۱ (۲)، صص، ۲۹-۴۴.
- درویشیان، علی‌اشرف؛ خندان، رضا (۱۳۸۱)، *فرهنگ افسانه‌های مردم ایران*، جلد اول، تهران: کتاب و فرهنگ.
- روح‌فر، زهره (۱۳۷۶)، نقش عقاب بر کفن‌های آل‌بویه، *مجله باستان‌شناسی و تاریخ*.
- زمردی، حمیرا (۱۳۸۲)، *نقد تطبیقی ادیان و اساطیر*، تهران: زوار.
- ژوله، تورج (۱۳۸۱)، *پژوهشی در فرش ایران*، تهران: یساولی.
- ستاری، جلال (۱۳۸۵)، *مجموعه جهان اسطوره‌شناسی اسطوره ایرانی*، جلد دهم، تهران: نشر مرکز.
- طبری‌آملی، محمدبن‌جریر (۱۳۹۶)، *تاریخ بلعمی*، ترجمهٔ ابوعلی بلعمی، به تصحیح محمدتقی بهار و کوشش محمد پروین‌گنابادی، تهران: شرکت نشر کتاب هرمس.
- فدائی، عارف (۱۴۰۳)، *مصاحبه با متخصص در زمینه فرش بلوچ و ترکمن*، فاطمه محمدی؛ ۱۴۰۳/۰۵/۳۰.
- قزوینی، زکریابن‌محمدبن‌محمود (۱۳۹۲)، *عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات*، به کوشش یوسف بیگ‌باباپور، مسعود غلامیه، چاپ دوم، تهران: مجمع ذخائر اسلامی.
- قوی، فاطمه (۱۴۰۱)، بررسی تطبیقی نقوش قالی ترکمن و خراسان شمالی، *مطالعات میان‌رشته‌ای هنر و علوم انسانی*، ۱ (۳).
- کبیری، فرانک؛ امیرحاجلو، پریسا (۱۳۹۳)، بررسی نقش‌مایه‌های جانوری در قالی ترکمن، *هنرهای کاربردی* فصلنامه *تخصصی هنر*، دانشگاه سمنان، ۳ (۴)، صص، ۳۹-۵۰.
- کثیری، ریحانه (۱۴۰۲)، *مقاله فرش ترکمن، تجلی یک قوم*.
- کریستن‌سن، آرتورامانوئل (۱۳۸۱)، *کیانیان*، ترجمهٔ ذبیح‌الله صفا، چاپ ششم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- نتاج مجد، عطیه؛ نجف‌نیا ملکشاه، فاطمه (۱۳۹۹)، مطالعه تطبیقی نقش‌های قالی ترکمن با رویکرد اسطوره‌شناسی. میان‌رشته‌ای: نشریه دستاوردهای نوین در مطالعات علوم انسانی، آبان ۱۳۹۹، سال سوم، شماره ۳۰، صص۱۳۱_۱۵۶
- نصرتی، مسعود (۱۳۸۵)، نگاره نمادین در نمد، پیشینه تاریخی، *کتاب ماه هنر*، شماره ۹۳ و ۹۴، صص، ۱۱۸-۱۲۸.
- وکیلی، ابوالفضل؛ افتخاری، سیدمحمود (۱۳۸۲)، *شناخت طرح‌ها و نقشه‌های فرش ایران و جهان*، تهران: نقش هستی.

فهرست منابع لاتین

- Izadinia,M. (2001). *Analysis of Graphic Symbols and Designs of Clothing and Jewelery of Turkmensahra Nomads women*. Master's Thesis. Tehran, Modares University.
- Galina, S.. (1999). Traces of Tree Worship in the Decorative Patterns of Turkish Rugs. *International congress of turkish art utrecht the netherlands*, - (-), 23-28.
- Kasraian,N. (1991).*Turkmens of Iran*.Tehran: kasraian press.

فهرست منابع اینترنتی

- URL1: https://www.irna.ir/news (Accessed: 2023/08/05)
- URL2: https://handako.ir/about (Accessed: 2023/08/05)
- URL3: https://eloba.ir (Accessed: 2023/08/05)
- URL4: https://bykaran.com/blog (Accessed: 2023/08/05)

Examining the Eagle Symbol from Ritual and Historical Perspectives with Focus on the "Toghor Gol" (Eagle) Motif in Turkmen Carpets

Fatemeh Mohammadi[1], **Mina Mohammadi Vakil**[2]

Type of article: original research
Receive: 10 - 3 - 2025, Accept Date: 2 - 5 - 2025
DOI: 10.22034/rph.2025.2055628.1120

Extended abstract

Carpet weaving stands among the most distinguished manifestations of conventional Iranian art, serving not only a practical purpose but also as a medium for transmitting cultural, ritual, and even mythological concepts. Among these, the Turkmen carpet holds a remarkable position. These creations not only have unique characteristics in terms of texture, color, and design, but they also possess a special richness in terms of concept and meaning.

This study desires to explore the roots, implications, and structure of one of the renowned symbols in Turkmen carpets—the Toghor Gol, which represents the eagle motif. The Toghor Gol pattern is one of the complex and fascinating instances of symmetrical geometric and representational designs that signifies the beauty, harmony, and tribal identity of the Turkmen people. The precise and intricate design of this motif, which consists of symmetry, broken and angular lines, simple geometric forms, and rhythmic combinations based on a strong and cohesive geometry, reflects its deep connection with the spiritual beliefs and cultural history of the Turkmen people.

The Toghor Gol pattern is woven in Turkmen carpets in abstract, geometric, and even minimalist forms and bears sophisticated meanings contrary to its simple appearance. In Turkmen society, the eagle is a holy bird which symbolizes strength, power, holiness, and celestial force. The history of eagle pattern can be traced back to ancient Iranian civilization, Zoroastrian myth, cosmic rituals, and even Islamic philosophy. These historical-religious connections have given the role of Toghor Gol a special conceptual depth.

The present study, using descriptive-analytical method and employing

1. MA, Department of Painting, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran. Email: fatemehmohammadi1373@yahoo.com
2. Assistant Professor, Department of Painting and Sculpture School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran (Corresponding Author).Email: mvakil@ut.ac.ir

written sources and visual analyses, seeks to answer the fundamental question of why and how the eagle motif (Toghor Gol) has emerged in Turkmen carpets and what meaning and function it holds in this cultural context. The scope of this research has been the Golestan province, particularly its Turkmen-inhabited areas, which has long been considered the main center for the production of Turkmen carpets.

Turkmen weavers, particularly women who sustain this art, use patterns to express their thoughts, emotions, experiences, and beliefs. Toghor Gol is actually a cultural and mental symbol of the eagle, employed geometrically and in repetition on the carpet's surface. This design approach reveals a certain worldview; a world where order, power, spirituality, and nature are interwoven.

Every Turkmen tribe possesses a unique carpet design. The Toghor Gol belongs to the Jafarbay clan of the Yomut tribe. This motif is considered a symbol of the tribe's supremacy and its connection to nature and tribal history. Intellectual process is applied in carrying out the design, relying on visual memory as well as oral tradition. Without using a map, the weaver nurtures the pattern in his/her mind and cleverly brings it within the warp and weft of the carpet. This weaving technique itself is a sign of cultural authenticity and historical continuity in the transmission of knowledge.

There are three versions of the Toghor Gol motif in Turkmen carpets: first, a version resembling the shape of an eagle but still abstract; second, a simplified version depicting only some of the visual characteristics like wings; and third, a very abstract version where visual resemblance is lost, and only the concept remains in the mind. This evolution illustrates the influence of religious teachings, which forbids the depiction of living creatures in art. So the Turkmen artist resorts to unrealistic representations to preserve beliefs while also conveying concepts.

In ancient Iranian culture, the eagle was a symbol of Ahura Mazda and the celestial kingdom. One of the manifestations of Verethragna (Bahram) is in the form of an eagle. During the Sasanian Empire, the eagle was a celestial and imperial image seen mostly on coins and reliefs. Islamic texts also describe the eagle as a representation of glory and power. From its use in the flag of the Prophet of Islam (PBUH) to tales of the medicinal properties of its feathers and venom, everything indicates the high status of this bird in the minds of Muslims.

Aesthetically, the Turkmen carpets are geometric and ordered. Red, black, cream, and green are the dominant colors which, in conjunction with repetitive patterns, create an effect of visual balance and harmony. Symbolizing life, energy, and blood, red is the most utilized color in the Toghor Gol design. Color choice in Turkmen carpets is not so much a matter of aesthetics-each color is imbued with specific meaning and symbolic significance. Additionally, the nomadic lifestyle of the Turkmen, where

stone architecture or fine visual arts are less prevalent, has made carpets the primary medium for cultural and artistic expression.

Hence, carpet patterns not only reflect beauty and taste but are also a way of expressing identity, collective memory, and religious as well as ethnic beliefs. The Toghor Gol is one of the most central patterns, which carries a significance beyond form and appearance—a significance drawn from the history, nature, rituals, and life experience of the Turkmen people.

In some native narratives, it is said that the eagle keeps only two of its chicks and lets the others go so that another bird can raise them. This statement embodies a concept of strictness in selection, natural selection, and the transfer of power to the deserving. This concept is symbolically represented in the Toghor Gol through geometric repetitions. Repetition of these patterns indicates cultural continuity and tradition preservation that the Turkmen have maintained against historical degradation and forgetfulness.

In conclusion, the Toghor Gol motif is a complex symbol rooted in layered culture, history, and religious practice. Although it appears simple, it is full of meanings that can only be understood by recognizing its cultural and historical context. The Toghor Gol pattern manifests the art of Turkmen women, reflects oral tribal history, and signifies the connection between myth, religion, and aesthetics. This research demonstrates that Turkmen carpets transcend mere decorative objects—they are cultural and historical texts requiring interdisciplinary and in-depth perspective to be realized.

Another significant aspect of Turkmen carpets is the transmission of cultural concepts through symbolism. In this artistic style, patterns aren't merely decorative but carry semantic, historical, and ritual significance. These concepts have been passed down through generations and each weaver serving as a storyteller of his/her tribe's history and culture. Among the Turkmen, carpets function as cultural documents revealing ethnographic elements, mythological aspects, and even social systems. The Toghor Gol pattern is no exception. This motif represents not only the eagle as a powerful predatory bird but also embodies fundamental values like loyalty, care, courage, and independence.

Since the animal motifs in Iranian art, particularly birds in traditional patterns, are so important, the Toghor Gol should be regarded as an extension of conventional Iranian pattern-making traditions. Birds have had a privileged status in Iranian mythology, literature, and painting, always symbolizing spirit, flying, transcendence, and the connection between earth and heaven. The eagle, as the highest bird in this symbolic system, establishes a connection between myth and reality that reaches its peak in Toghor Gol.

From an anthropological art perspective, the motifs such as Toghor Gol are not only do they represent an ethnic perspective on nature, but they also reflect cosmology and power structures in traditional societies. In Turkmen

society, the eagle is not merely a celestial bird but rather a representative of the people's perspective on the levels of existence, the division of power, and the cycle of life. This bird appears in the minds of weavers as a wise, powerful, and guardian creature, holding a ritualistic place in the biological cycle. Encoding such concepts in the visual structure of the carpet has turned it into a living medium for conveying collective memory—a medium that, despite the transformations of modernity, still retains the power to tell the continuity of indigenous culture.

Keywords: Rituals, Symbol, Culture, Turkmen Carpet, Eagle Motif, Toghor Gol

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

OPEN ACCESS
This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)