Aesthetic Analysis of Native Bavig Dolls of the Lor Regions of Iran*

Abstract

This study explores the aesthetic and cultural significance of the native Bavig dolls from the Lor regions of Iran, highlighting their unique role beyond mere artifacts. The Bavig doll serves as a symbolic and dramatic puppet embodying the cultural identity, folklore, and traditions of the Lor-speaking communities. This work situates the doll within a broader historical and anthropological context. The cultural milieu surrounding these dolls is intricately tied to various historical artifacts and architectural landmarks, such as the Korengun role and Mil Ezhdeh (Dime Mile), as well as the Da and Daughter crypts found in the Rostam-Mamamsani regions. These elements collectively offer substantial cultural and historical evidence attesting to the importance of these dolls as resonant cultural symbols. One focal point of this research is the historically significant Layli doll—a wooden doll characterized by a distinctive cruciform structure that has mysteriously persisted over time. The origins of this doll, including the creator(s), remain largely undocumented, but its continued presence underscores its cultural resilience. Passed down through countless generations, these dolls have transcended their functional use as mere children's toys to become profound emblems of cultural continuity and identity within the Lor community. They encapsulate various cultural components such as dance expressions, traditional female attire, and cherished folk narratives, all essential to the shared heritage of the people of Lor. The study also examines the social spaces connected to these dolls, such as Qala To, a stone wall built collectively by villagers. This site served as a primary playground where children engaged in constructing miniature houses using stones arranged in intricate circular, spiral, or nested patterns. Qala To thus stands as an early example of terrestrial art, reflecting the children's interaction with and understanding of their natural environment and geographic context. Participation in games involving handmade Layli dolls contributed not only to leisure but also to artisanal skills such as carpet and kilim weaving, fostering early creativity and craftsmanship among the youth. Additionally, the research highlights the gendered dynamics of these cultural practices, noting that girls typically organized such games, involving boys who would join in singing traditional wedding songs. The children's autonomous organization of play and craft activities related to these dolls signifies an intergenerational transmission of cultural values and artistic knowledge. Importantly, these dolls were widespread and crafted across various Lor regions, illustrating their shared cultural significance throughout the area, and demonstrating a cohesive cultural identity strengthened by these symbolic objects.Through an interdisciplinary approach blending aesthetic analysis, cultural anthropology, and art history, this study illuminates the multifaceted role of the Bavig dolls as potent cultural symbols, bridging historical continuity with contemporary identity expressions in the Lor regions of Iran. The findings underscore the dolls' importance not only in folk art but also in sustaining cultural memory and community cohesion in changing times. Moreover, the research emphasizes how these dolls embody the resilience of indigenous cultural practices amid modernization and social change, offering valuable insights into the ongoing preservation efforts for intangible cultural heritage in the region.

Keywords: bavig doll, bavig doll faces, different types of bavig, Lor regions of Iran, wooden cross structure

Received: 10 Des 2024
Received in revised form: 27 Apr 2025
Accepted: 08 Jun 2025

Fariba Gorjian[1] iD (Corresponding Author)
Master of Painting, Department of Painting, Faculty of Art and Architecture, Yazd University, Yazd, Iran.
E-mail: gorjian.f@yahoo.com

Hamidreza Mohebi[2] iD
Assistant Professor, Department of Painting, Faculty of Art and Architecture, Yazd University, Yazd University, Yazd, Iran.
E-mail: hmohebi@yazd.ac.ir

https://doi.org/10.22059/jfava.2025.386103.667377

Citation: Gorjian, Fariba, & Khalili, Mohebi, Hamidreza. (2025). Aesthetic analysis of native bavig dolls of the lor regions of Iran. *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, *30*(4), 65-78. (in Persian)

© **Authors retain the copyright and the full publishing.** **Publisher: University of Tehran Press.**

*This article is derived from the first author's master thesis, entitled "Study of the influence of culture on traditional handmade dolls (Lili Desti) of the Lor tribe with a semiotic approach," under the supervision of the second author at the Yazd University.

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی● دوره ۳۰، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۴

تحلیل زیبایی شناسانه‌ی عروسک‌های بومی بَویگ متحرک در مناطق لُرنشین ایران*

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۹/۲۰
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۲/۰۷
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۴/۰۳/۱۸
فریبا گرجیان[1] (نویسنده مسئول): کارشناس ارشد نقاشی، گروه نقاشی، دانشکده هنر و معماری دانشگاه یزد، یزد، ایران. E-mail: gorjian.f@yahoo.com
حمیدرضا محبی[2]: استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه یزد، یزد، ایران. E-mail: hmohebi@yazd.ac.ir
https://doi.org/10.22059/jfava.2025.386103.667377

چکیده

عروسک بویگ با ساختار چوبی چلیپاگونهٔ متحرک در تمامی مناطق لُرنشین ایران شناخته شده است. این عروسک علاوه بر نقش مهمی که در بازی کودکان داشته، حامل آیینی است که سالیان متمادی در این نواحی سینه‌به‌سینه توسط این قوم حمل شده است. ساخت این عروسک فراتر از یک منطقهٔ خاص جغرافیایی بوده و در تمامی نواحی لُرنشین ایران وجود داشته است. با این سؤال که: چه رابطه‌ای میان فرهنگ جاری قوم لُر و عروسک دست‌ساز سنتی بَویگ می‌تواند وجود داشته باشد؛ این پژوهش از نظر هدف، کاربردی است و از نظر ماهیت داده‌ها، کیفی-تاریخی محسوب می‌شود. گردآوری داده‌ها به شیوهٔ توصیفی تحلیلی، به کمک منابع کتابخانه‌ای و در بخش میدانی، بر پایه مصاحبه، تصاویر و روایت‌های مردمان محلی به بررسی و تحلیل ساختار زیبایی‌شناسیِ جامعه‌شناسانه و نظام نشانه‌ای بَویگ‌های متحرک در مناطق لُرنشین ایران پرداخته است. نتایج تحقیق نشان داد که عروسک بویگ نماد رقص، شادی، پوشش بومی زنان و قصه‌های عامیانه مردم لُرزبان است. عروسک بَویگ در مجموعیت خود می‌تواند مظهر عناصر کلیدی میراث فرهنگی ایران، به‌ویژه در میان جامعه لُرزبان باشد. جایگاه فرهنگی و زیبایی‌شناسانهٔ این عروسک به‌عنوان همدم کودکان و کارکردهای آیینی آن‌ها، نیاز به معرفی و تأکید بر اهمیت آن در حفظ و نگهداری ارزش‌های هویت فرهنگی و هنری آن را دوچندان می‌کند.

واژه‌های کلیدی: عروسکِ بَویگ، ساختارِ چوبیِ چلیپا، صورتِ عروسک‌هایِ بَویگ، گونه‌هایِ مختلفِ بَویگ، مناطقِ لُرنشینِ ایران

استناد: گرجیان، فریبا و محبی، حمیدرضا (۱۴۰۴). تحلیل زیبایی شناسانه‌ی عروسک‌های بومی بَویگ متحرک در مناطق لُرنشین ایران. نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۳۰(۴)، ۶۵-۷۸.

© نگارندگان، حق تکثیر و امتیاز کامل انتشار مقاله خود را حفظ می‌کنند.
ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

* مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول با عنوان «مطالعه تأثیر فرهنگ بر عروسک‌های دست‌ساز سنتی (لیلی دستی) قوم لُر با رویکرد نشانه‌شناسی» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده دوم در دانشگاه یزد ارائه شده است.

مقدمه

عروسک‌های بومی به‌عنوان بخشی از میراث فرهنگی، پیوندی ناگسستنی با هویت، باورها و زیست‌جهان جوامع محلی دارند. پیشینهٔ ساخت این تندیس‌های کوچک به دوران باستان بازمی‌گردد؛ زمانی که عروسک‌ها پیش از آنکه ماهیتی صرفاً هنری یا تزیینی یابند، با کارکردهای آیینی و زندگی روزمره درآمیخته بودند (گرجیان، ۱۳۹۸، ۲۲). در میان تنوع بی‌نظیر عروسک‌های سنتی ایران، عروسک بومی «بَویگ» (لیلی) در مناطق لُرنشین، نمونه‌ای برجسته از هنر کاربردی و تجلی خلاقیت زنان در بهره‌گیری از مصالح بومی است. این عروسک علاوه بر نقش محوری در سرگرمی کودکان، حاملِ مضامین فرهنگی و نمادین عمیقی است که ریشه در ساختار اجتماعی قوم لُر دارد.

با وجود اهمیت هنرهای تجسمی در بیان اندیشه‌های معاصر و پیوند میان سنت و مدرنیته، عروسک لیلی و گونه‌های مختلف آن، آن‌چنان که شایسته است مورد پژوهش‌های بنیادین و زیبایی‌شناسیک قرار نگرفته‌اند. کمبود اسناد مکتوب و مطالعات روشمند در این حوزه، ضرورت واکاوی این میراث در حال فراموشی را دوچندان می‌کند. از این رو، پژوهش حاضر باهدف تحلیل ساختار زیبایی‌شناسانه و تبیین کارکردهای فرهنگی-تاریخی عروسک بَویگ در قلمرو فرهنگی ایل لُر سامان یافته است تا ضمن روشن کردن جایگاه این عروسک در سنت‌های روایی، پایه‌ای برای مطالعات آتی در حوزه عروسک‌شناسی ملی ایجاد نماید.

روش پژوهش

این پژوهش از نظر هدف، کاربردی است و از نظر ماهیت داده‌ها، کیفی-تاریخی محسوب می‌شود. گردآوری داده‌ها به شیوهٔ توصیفی تحلیلی، به کمک منابع کتابخانه‌ای و در بخش میدانی، بر پایه مصاحبه، تصاویر و روایت‌های مردمان محلی برخی داده‌ها مانند تصاویر، نقوش و روایت‌ها به شیوه‌ی میدانی و گفت‌وگو با ۵۰ نفر از کودکان دهه‌ی ۳۰ و گردآوری روایت‌های ایشان درباره نحوهٔ ساخت، بازی و قصه‌ی عروسک‌ها جمع‌آوری شده است.

پیشینه پژوهش

دربارهٔ موضوع عروسک‌های بومی ایران کتاب *فرهنگ عروسک‌ها و نمایش‌های عروسکی آیینی و سنتی ایران* از پوپک عظیم پور که در سال ۱۳۸۹ به چاپ رسید را می‌توان آغازکنندهٔ پژوهش جدی دربارهٔ عروسک‌های بومی ایران دانست. در این کتاب نویسنده، عروسک بازبازک و لیلی را در کنار دیگر عروسک‌های بومی ایران معرفی و ساختار چوبی و چلیپاگونهٔ این عروسک را مطرح می‌کند. اردشیر صالح‌پور در کتاب *بازبازک عروسک نمایشی ایل بختیاری* که در سال ۱۳۸۹ به چاپ رسید، بازبازک که همان عروسک لیلی یا بویگ در میان لُرهای چهارمحال بختیاری است را معرفی کرده و به جنبه‌های آیینی-بازی و ساختار چلیپاگونهٔ این عروسک می‌پردازد. یعقوب غفاری در کتاب *بازی‌های محلی کهگیلویه و بویراحمد* که در سال ۱۳۷۴ به چاپ رسید، قَله تو و بَویگ‌بازی را در کنار بازی‌های بومی -محلی قوم لُر معرفی کرده و آن را بازی ویژهٔ کودکان می‌داند. نصرت‌الله بختورتاش در کتاب *نشان رازآمیز، گردونه خورشید یا گردونه مهر* که در سال ۱۳۸۷ به چاپ رسید به چینی‌بندزنان خوزستان اشاره می‌کند که چوب‌هایی به شکل چلیپا و متحرک همراه خود داشته‌اند.

مبانی نظری پژوهش

ضرورت موضوع ایجاب می‌کند تا در بررسی موضوع این گفتار از مباحث جامعه‌شناسی هنر یاری بطلبیم. از منظر جامعه‌شناسی هنر، فعالیت هنری یک امر اجتماعی تلقی شده و ریشه‌های جامعه‌شناسانه دارد، «درعین‌حال هم سند تحقیق و هم ابزار و وسیلهٔ تحقیق است» (باستید، ۱۳۷۴/۱۹۶۷) پذیرش یا رد ارزش‌های زیبایی‌شناختی بستگی به شرایط اجتماعی دارد. «جامعه‌شناسی هنر، تأثیر قیدوبندهای اجتماعی را در آثار هنری و نیز در آفرینندگان و مصرف‌کنندگان آن‌ها، مورد بررسی قرار خواهد داد و نیز نهادهایی را که بر آثار هنری تأثیری نافذ داشته و نهادهایی را که به علت وجود هنرها زاده می‌شوند، خواهد شناساند» (باستید، ۱۳۷۴/۱۹۶۷).

در این میان یکی از مهم‌ترین گرایش‌ها در مباحث جامعه‌شناسی هنر، زیبایی‌شناسی جامعه‌شناسانه می‌باشد. دغدغهٔ این گرایش بستگی میان هنر و جامعه و «استقلال‌زُدایی (این‌که هنر فقط در صلاحیت زیبایی‌شناختی است)» و «آرمان‌زُدایی» از هنر است ناتالی‌هینیک (۱۳۸۴/۲۰۰۱). ایدهٔ تبیین هنر بیرون از حوزهٔ زیبایی‌شناسی ریشه در فلسفه دارد: از نیمهٔ دوم قرن نوزدهم هیپولیت تِن[1] که بنا داشت مدل علمی را در بارهٔ هنر به کار ببرد، تأکید می‌کرد که هنر و ادبیات برحسب نژاد، محیط و زمانه تغییر می‌کند و با شور زایدالوصف در بارهٔ ضرورت شناخت زمینه، «وضعیت آداب‌ورسوم، روح کشور و زمانه»، «محیط اخلاقی» که اثر هنری را مشخص می‌کنند، اصرار می‌ورزید (باستید، ۱۳۷۴/۱۹۶۷).

نیم‌قرن بعد، شارل لالو[2]، با متمایز کردن داده‌های «نازیبایی‌شناختی» (مثلاً موضوع یک اثر) و داده‌های «زیبایی‌شناختی» (مثلاً ویژگی‌های تجسمی‌اش) در «شعور زیبایی‌شناختی»، مبانی یک «زیبایی‌شناسی جامعه‌شناختی» را پی‌ریزی می‌کند. او با بیان اینکه «ونوس اثر میلو، تحسین نمی‌شود چون زیبا است، بلکه چون تحسین می‌شود، زیبا است» اقدام به باژگونی مشابه باژگونی مارسل موس[3] می‌کند که «بیست سال پیش از او در نظریه‌اش در باره‌ی جادو اعلام کرده بود که اثربخشی عمل جادوگری نتیجهٔ باورهای بومیان به‌قدرت‌های جادوگر است و نه علت این باور» (هینیک، ۱۳۸۴/۲۰۰۱).[4]

بعد از جنگ جهانی دوم، در مباحث جامعه‌شناسی هنر شاهد تحولاتی می‌شویم که «به‌تدریج از پذیرش هنر به‌مثابه‌ی توصیف در گذشته، به هنر به‌مثابهٔ یک فرم زبان می‌رسد. یک تابلوی نقاشی، مانند یک رمان، مجموعه‌ای از نمادها و نشانه‌هایی است تصویر شده یا نوشته‌شده و در نتیجه یک زبان است که انسان‌ها را مورد خطاب قرار می‌دهد و اینان (کم‌وبیش) آن را درک می‌کنند» (باستید (۱۳۷۴/۱۹۶۷) آنچه که امروزه ما آن را «نشانه‌شناسی» می‌خوانیم.

نشانه‌شناسی علمی است که به مطالعهٔ نظام‌های نشانه‌ای نظیر زبان‌ها، رمزها، نظام‌های علامتی و غیره می‌پردازد. نشانه‌شناسی به دست فردینان دو سوسور[5] و به‌مثابهٔ «علمی که به بررسی زندگی نشانه‌ها در دل زندگی اجتماعی» می‌پردازد طراحی شد. او می‌گوید: «زبان نظامی نشانه‌ای است که بیانگر اندیشه‌هاست و ازاین‌رو با خط، الفبای کر و لال‌ها، آیین‌های نمادین، آداب معاشرت، علائم نظامی و غیره قابل مقایسه است. زبان فقط مهم‌ترین این نظام‌هاست» (پیر گیرو، ۱۳۸۳/۱۹۷۱). وی بر کارکرد اجتماعی نشانه

تأکید دارد.

نشانه‌های زیبایی‌شناختی نشانه‌ای شمایلی[۶] و مبتنی بر همانندی[۷] می‌باشند. «این نشانه‌ها قراردادی هستند و گاه بسیار هم قراردادی هستند، اما قرارداد در آن‌ها هرگز خصوصیت محدودکننده، ضروری و عام نشانه‌های منطقی را ندارد. اگر حد نهایی آن را در نظر بگیریم، باید بگوییم که نشانه‌ی زیبایی‌شناختی خود را از قید هرگونه قراردادی می‌رهاند و معنا به بازنمایی روی می‌آورد. این ویژگی به نشانه‌های زیبایی‌شناختی قدرتِ آفرینندگی می‌بخشد. هنگامی که این نشانه‌ها ساخته می‌شوند، مُبدِع بیان‌های رابطه‌ای است. هنگامی که این بیان‌ها تدوین می‌شوند، نشانه‌هایی که خودانگیخته و نوپایند فقط هنگامی می‌توانند هیئتی واقعاً نشانه‌ای به خود بگیرند که تعمیم بیابند و رابطه‌ای دلالتی وضوح پیدا بکند» (گیرو، ۱۳۸۳/۱۹۷۱).

همان‌طور که پیش‌ازاین اشاره شد، علاوه بر روابطی که انسان با طبیعت دارد، در جامعه نیز زندگی می‌کند و بر اساس ارتباطات اجتماعی که دارد، تجارب عینی و ذهنی از آن‌ها کسب می‌کند. «ارتباط اجتماعی ارتباطی است که به رابطهٔ میان انسان‌ها و در نتیجه به رابطهٔ میان فرستنده و گیرنده مربوط می‌شود. جامعه نظامی است از روابط میان افراد و هدف آن تولیدمثل، دفاع، مبادله، تولید و غیره است. در این راستا، موقعیت افراد و گروه‌ها در دل یک اجتماع باید در یک چهارچوب نشانه‌ای بیان شود. نشان‌ها و شاخص‌ها همین نقش را بر عهده دارند و بیان‌گر تعلق شخص به یک مقولهٔ اجتماعی مانند کلان، خانواده، شغل، انجمن و غیره است» (گیرو، ۱۳۸۳/۱۹۷۱). (جدول ۱).[۸]

«رمزهای اجتماعی نوعی سازمان‌بندی جامعه و سازمان دلالتی آن هستند. این رمزها از انسان‌ها یا گروه‌ها و از روابط میان آن‌ها سخن می‌گویند؛ اما نکته این است که در اینجا انسان هم حامل نشانه است و هم جوهر آن؛ او هم دال است و هم مدلول؛ در واقع، او یک نشانه و بنابراین، یک قرارداد است. زندگی اجتماعی بازی‌ای است که هر فرد نقش خود را در آن ایفا می‌کند: مرد خانواده، پسر خوش‌گذران، یا دوست وفادار. از سوی دیگر نشانه‌ی اجتماعی نشانه‌ای است مبتنی بر «مشارکت». فرد به‌وسیلهٔ همین نشانه است که هویت خود و تعلق خود به گروه را آشکار می‌کند، اما درعین‌حال او مدعی آن‌هم است و آن را نهادینه می‌کند» (گیرو، ۱۳۸۳/۱۹۷۱) (جدول ۲).[۹]

«تجربهٔ اجتماعی ـ به‌سان تجربهٔ طبیعت ـ بر دو نوع است: تجربهٔ منطقی و تجربهٔ احساسی. نوع نخست واجد نشانه‌هایی است که بیانگر نقش فرد و گروه در سلسله‌مراتب و سازمان سیاسی، اقتصادی و نهادی جامعه هستند و تجربهٔ دوم واجد نشانه‌هایی است که گویای عواطف و احساسات فرد نسبت به افراد یا گروه‌های دیگراند. شاید به لحاظ آموزشی، منطقی خواهد بود که نشانه‌های اجتماعی منطقی و نشانه‌های اجتماعی زیبایی‌شناختی (احساسی) را از یکدیگر متمایز نمود، اما در عمل، این دو شیوهٔ دلالت به‌صورت تنگاتنگی درهم‌تنیده‌اند» (گیرو، ۱۳۸۳/۱۹۷۱). نشانه‌های اجتماعی به‌واسطهٔ ماهیت شمایلی‌شان، به نشانه‌های زیبایی‌شناختی شباهت دارند.

پیشینهٔ ساخت عروسک‌های دست‌ساز سنتی ایران به آئین‌های کهن و جوامع ابتدائی بازمی‌گردد و بیانگر ارتباط انسان و طبیعت است. لیلی، لیلی دستی، بویگ یا لیلی دودستی یکی از عروسک‌های دست‌ساز سنتیِ بومی ساخته شده از چوب و پارچه برای بازی کودکان قوم لُر است. این گفتار بر مبنای رویکرد نظری زیبایی‌شناسی جامعه‌شناسانه و کارکرد اجتماعی و فرهنگی به مطالعهٔ عروسک لیلی به‌عنوان دست‌ساخته‌ای در میان قوم لُر پرداخته است. این رویکرد، محقق را قادر می‌سازد تا فرآیند ساخت را توسط سازندگان فعلی این عروسک‌ها، مادرها و مادربزرگ‌هایشان که

جدول ۱. *نشانه‌های هویت در زندگی اجتماعی. این جدول بر اساس دسته‌بندی نشانه‌های هویت در کتاب نشانه‌شناس اثر پی یرو (۱۳۸۳) (یافته‌های پژوهش)*

نشانه‌های هویت	
نشان‌ها و شاخص‌ها: نشان‌های تعلق فرد به یک گروه اجتماعی یا اقتصادی و کار آن‌ها نمایش سازمان‌بندی جامعه و روابط میان افراد و گروه‌هاست.	۱. آرم‌ها، پرچم‌ها، توتم‌ها و... که می‌توانند به گروه‌بندی‌های بزرگ‌تر نظیر شهر، منطقه و ملت نیز گسترش پیدا کنند.
	۲. یونیفورم هم نشانه‌ای یک گروه است.
	۳. نشان‌ها، مدال‌ها بازمانده‌ی نمادین آرم‌ها و یونیفورم‌ها هستند و همان کارکردها را در اشکالی پست‌تر دارند.
	۴. خال‌کوبی‌ها و آرایش‌ها، مدل‌های مُو و... نیز از نشان‌های رمز پرداخته در جوامع هستند.
	۵. نام‌ها و القاب ساده‌ترین و عمومی‌ترین نشانه‌های هویت‌اند.
نشانه‌های آداب و معاشرت: نشانه‌های هویتی نمودگار تعلق شخص به یک گروه یا انتساب او به یک کارکرد است.	۱. لحن کلام، یکی از عمومی‌ترین شیوه‌های بیان روابط میان فرستنده و گیرنده است.
	۲. سلام و خداحافظی و فرمول‌های آداب و معاشرت که جملگی قراردادی و از یک فرهنگ به فرهنگ دیگر تغییر می‌کنند.
	۳. توهین، صورت منفی سلام و خداحافظی و نشانهٔ مبتنی بر دشمنی است. «مبارزه‌طلبی» یکی از اشکال رمز پرداخته و آیینی شدهٔ توهین است.
	۴. اطوارپژوهی به معنای مطالعهٔ حرکات ـ عبارت است از تحلیل حالت‌های چهره، ایماواشاره و رقص. جنبه‌های ارتباطی آموخته و ساخت‌مند حرکات بدن.
	۵. فاصله‌پژوهی، فاصلهٔ ما با مخاطبمان و نیز زمانی که ما برای شنیدن پاسخ وی یا برای جواب دادن به او در نظر می‌گیریم، خود، نشانه هستند.
	۶. خوراک، آماده‌سازی و سرو غذا نیز بر پایه نظامی از قراردادهای محدودکننده استوار است.
	۷. هدایا، خانه‌ها، مبلمان، حیوانات خانگی و ...

جدول ۲. *رمزهای اجتماعی و مشارکت آن‌ها در شکل‌بندی انواع گوناگون ارتباطات اجتماعی. این جدول بر اساس دسته‌بندی رمزهای اجتماعی و مشارکت آن‌ها در شکل‌بندی انواع گوناگون ارتباطات اجتماعی در کتاب نشانه‌شناسی اثر پی یر (۱۳۸۳) (یافته‌های پژوهش)*

رمزهای اجتماعی	
میثاق‌ها	هنگامی که افراد به‌منظور یک کنش مشترک گرد هم می‌آیند، روابط میان آن‌ها باید در یک چهارچوب دلالتی مشخص شده باشد. نزاکت و آداب‌دانی نشانه‌هایی هستند که به‌واسطهٔ آن‌ها شخص تعلق خود را به یک گروه نشان می‌دهد. این‌ها «اسم رمز» یا «علامت شناسایی» هستند.
آیین‌ها	آیین‌ها ارتباطاتی گروهی هستند، پیام‌های آیینی شده را یک جمع و به نام خود می‌فرستد. هدف آیین‌ها این است که در یک چهارچوب دلالتی، از همبستگی افراد در برابر اجبارهای مذهبی، ملی و اجتماعی که جمع آن‌ها را مقرر داشته است، سخن بگویند. آیین‌ها نظام‌هایی نشانه‌ای هستند که جدا از این‌که خاستگاه تاریخی و شبه تاریخی‌شان و ارزش تصویری‌شان چه باشد، همواره به‌شدت قرارداد شده هستند.
مُدها	مُدها شیوه‌های وجودی خاص گروه‌ها از حیث پوشاک، خوراک، مسکن و... هستند. میل شخص به یکسان بودن با یک گروه ممتاز اجتماعی منجر به اختیار کردن نشانه‌هایی می‌شود که به آن گروه اجتماعی تعلق دارند؛ اما آن عده از اعضای گروه که تمایلی به این یکسان بودگی ندارند این نشانه‌ها را رها می‌کنند. مُد مانند سرگرمی، جبران‌کنندهٔ محرومیت‌ها است و عطش پرستیژ و قدرت را فرومی‌نشاند.
بازی‌ها	بازی مانند هنر، تقلیدی است از واقعیت و به‌ویژه تقلیدی است از واقعیت اجتماعی. بازی وضعیتی است که برای قرار دادن افراد در طرح‌واره‌ای که دلالت‌گر زندگی اجتماعی است ساخته‌وپرداخته می‌شود. بازی‌ها از آنجا که نظام‌هایی نشانه‌ای هستند، ضرورتاً رمز پرداخته‌اند، خواه این رمز پرداختگی به‌صورت تصویری باشد و خواه به‌صورت مفهومی ـ نشانه‌ای. هر فعالیتی هنگامی که کارکرد بلافصل خود را از دست بدهد، تمایل به آن دارد که به یک بازی تبدیل شود، مانند شکار.

پیش‌ازاین می‌ساخته‌اند مشاهده و زمینهٔ اجتماعی و فرهنگی حضور و تداوم این عروسک‌ها را در این جغرافیا دنبال کند. این عروسک‌ها درحالی‌که به‌طور عمده به‌عنوان اسباب‌بازی برای کودکان استفاده می‌شوند، در نظام نشانه‌ای زندگی اجتماعی قوم لُر نقش آیینی را نیز بر عهده دارند و به نظر می‌رسد با مفهوم زنانگی، زیبایی و باروری نیز مرتبط هستند.

تحلیل زیبایی‌شناسی جامعه‌شناسانه‌ی عروسک بَویگ

عروسک

عروسک مصغر عروس و به موجودی شبه نسان گویند که دارای اهمیت فرهنگی، مظهر نیروهای خیر و شر، برای کودکان همراه و تسهیل‌کننده پیوندهای معنوی است (عظیم پور، ۱۳۸۹، ۶۱۲). ریشه‌های باستانی عروسک به دلیل شباهت آن به ماسک‌های نمادین نشان داده شده و اهمیت معنوی ماسک‌ها در عملکرد آیینی آن‌ها نهفته است. هم ماسک‌ها و هم عروسک‌ها به‌عنوان واسطه‌ای برای خلق موجودات جایگزین عمل می‌کنند که نشان‌دهندهٔ یک تکامل تاریخی از ماسک‌ها به عروسک‌ها است. مورخان منشأ عروسک‌ها را به تمدن‌های باستانی مرتبط و به آثار باستانی مربوط به ۲۵۰۰ سال قبل از میلاد، مانند سفال‌های متحرک بوفالو از هاراپا و موهنجودارو اشاره می‌کنند (گونتر بیمر، ۱۳۷۴/۱۹۹۶). از قرن پنجم، شاعران برجسته‌ای چون اسدی طوسی، خاقانی، نظامی و خیام مضامین عمیقی را در آثار خود کشف کرده‌اند. آن‌ها از نمایش عروسکی و اشکال مختلف نمایشی برای پرداختن به موضوعات پیچیده‌ای مانند آفرینش و راز و رمز استفاده کردند. شواهد نمایش عروسکی در ایران در اشعار شاعران ایرانی قرن ششم و هفتم هجری قمری یافت می‌شود (غریب‌پور، ۱۳۹۲، ۹-۱۲).

کاترال (۲۰۰۸)، بیان می‌کند؛ عروسک‌ها برای قرن‌ها تخیل انسان را مجذوب خود کرده‌اند. در مقبره‌های مصری عروسک‌هایی به شکل پارویی پیدا شده‌اند که حدوداً به ۲۰۰ سال قبل از میلاد برمی‌گردد. آن‌ها تقریباً از هر ماده‌ای که برای بشر شناخته شده است از جمله استخوان، عاج موم، چوب کوتا، پلاستیک، جوراب‌های قدیمی و لوله‌های داخلی ساخته شده‌اند. بازی کلید عملکرد عروسک‌ها و عروسک‌سازی است، بازی کودکان باعث رشد بدن آن‌ها می‌شود. ذهن و عواطف برای تجربه یک کانال سازنده رشد و غنی‌سازی عروسک‌ها به‌عنوان انسان‌های مینیاتوری به‌طور خودکار مقیاس قدرت را از بزرگ‌سال به سمت کودک تغییر می‌دهند. کودکان با کنترل ناگهانی می‌توانند وسایل بازی خود را دست‌کاری کنند و تخیلات و آرزوهای خود را به دوستان بی‌جان خود فرافکنی کنند. عروسک‌ها راهی فوق‌العاده برای یادگیری فرهنگ‌های مختلف در سراسر جهان هستند. با درک دلایل و ساخت عروسک‌ها می‌توانیم به درک افرادی که آن‌ها را ساخته‌اند بپردازیم، بر اساس تحقیقات جدید (Cathe-rall, 2008, p. 2).

عروسک‌های دست‌ساز سنتی در ایران، اقسام و نام‌های مختلفی دارند که با توجه به فرهنگ هر منطقه، نوع پوشش، رسم و رسوم، باورها و اعتقادات هر منطقه شکل گرفته است. برخی از عروسک‌ها جنبهٔ آیینی دارند؛ مانند عروسک بو که بارانه که در مناطق کردنشین ایران برای طلب باران ساخته می‌شده است. عروسک‌هایی نیز جنبهٔ نمایشی دارند؛ مانند عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی (کری و بابا تیمور، مبارک، پهلوان و غیره)، عده‌ای نیز علاوه بر جنبه آیینی کارکرد بازی نیز دارند که برای سرگرمی کودکان هم ساخته می‌شوند، مانند عروسک لیلی، بازباز ک، میناقر داره و غیره. عروسک‌های دست‌ساز سنتی اغلب از مواد بازیافتی و ناپایدار ساخته می‌شوند و نحوهٔ پوشش و ساختار آن‌ها درگذر زمان بدون تغییر باقی می‌ماند. در ساخت عروسک‌های دست‌ساز سنتی دو عامل مؤثر بوده است؛ از یک سو محیط اجتماعی و شرایط اقلیمی آن منطقه و از سوی دیگر وجه زیبایی‌شناسانه این عروسک‌ها که حامل آیین، رسم و رسوم قوم یا منطقه خود شوند، نیز سرگرمی و اسباب‌بازی برای کودکان باشند.

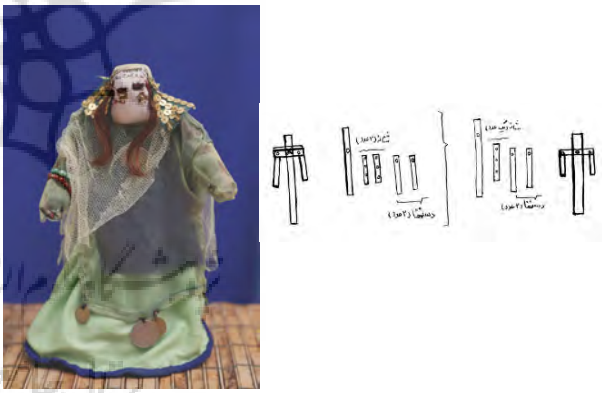
شکل روایت‌شده از عروسک‌هایی که توسط دختران ساخته می‌شود با تفاوت‌های جزئی و کلی در کل نقاط ایران و شاید جهان یافت می‌شود و دلیلی برای یکسان بودن آنچه به لحاظ شکل ظاهری و چه به لحاظ موادی که در آن‌ها به کار می‌رود، گزارش نشده است (عظیم‌پور،۱۳۸۹، ۶۱۶). عروسک – بازیچه‌های اقوام ایرانی، مانند دیگر اقوام و ملل، برای بازی کودکان و گاه بزرگ‌سالان ساخته می‌شوند. شکل ظاهری بسیار متنوع و لباس، صورت سازی، تزئینات و مواد آن‌ها متأثر از فرهنگ اقوام هر منطقه ایران است. در ساخت اغلب عروسک‌های بومی از آدم با جنسیت‌های مذکر و مؤنث الگوبرداری شده است؛ علاوه بر آن، آن‌ها

منشأ خود را از حکایات می‌گیرند. و ازاین‌رو، حتی اگر در کسوت انسانی نباشند، هم‌چنان از صفاتی انسانی برخوردارند. نقش آن‌ها در زندگی انسان و به‌ویژه کودکان، همدمی و ایجاد هم ذات پنداری است. در ساختار درونی هر یک از آن‌ها معانی پنهان و آشکاری نهفته است که گستره وسیعی را، مانند تمرین رفتار بزرگ‌سالان توسط کودکان، مراقبت و پرستاری از موجودی شبه خود، همرازی و همدمی، تکمیل شخصیت و تصور مقاطع مختلف سنی، اندیشه به نهایت زیبایی، کسب ادراک از جنسیت، برکت خواهی و خوش‌یمنی را در برمی‌گیرد (عظیم‌پور، ۱۳۸۹، ۵۳۵).

بَویگ، بازنده، بئی بازَنَک، لیلی، بازَنَک، بازبازک

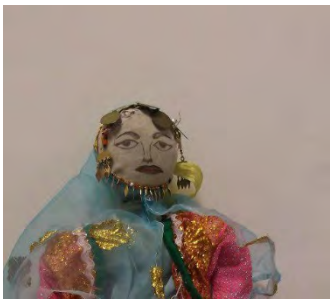
عروسک دست‌ساز بومی ساخته شده توسط زنان در تمامی مناطق لُرنشین ایران که با نام‌های مختلفی شناخته شده است بَویگ یا لیلی نام دارد. ماهیت ماندگار این دست‌ساخته ناشی از ساخت ساده و استفاده از حداقل ابزار است که به مادران ماهر امکان می‌دهد آن را ایجاد کنند (عظیم‌پور، ۱۳۸۹، ۵۵۴). شکل ابتدایی بَویگ‌ها با ساختار چوبی چلیپاگونه و صامت لال بیگ نام دارد که مانند عروسک بَویگ در تمامی مناطق لُرنشین ایران وجود داشته، با این تفاوت که این عروسک بیشتر توسط کودکان ساخته می‌شده است (تصویر ۱). این گونه از بَویگ – لیلی‌ها را می‌توان به لیلی‌های تک چوب، دو چوب، چهارچوب و گاهی هم پنج چوب بدون نخ حرکت دهنده تقسیم کرد.

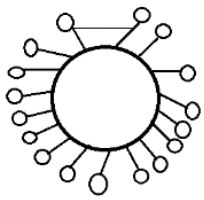
تصویر ۱. *عروسک لال بیگ، روستای گل سفید، چهارمحال بختیاری به کوشش افسانه احسانی، پرور قویدل و انجمن پاما، ساختار عروسک بیگ*



عروسک بَویگ متحرک و رقصان که بر اساس رقص محلی زنان لُر شکل گرفته را می‌توان اولین عروسک بومی مفصل‌بندی شده و متحرک در ایران دانست که از چوب ساخته شده و فراتر از عملکرد آیینی خود، به‌عنوان یک اسباب‌بازی برای کودکان نیز استفاده می‌شده است. درحالی که بسیاری از عروسک‌ها در سطح جهانی شکلی چلیپاگونه دارند، عروسک لیلی به‌طور منحصربه‌فردی این ساختار را با تحرک ترکیب می‌کند که در میان جوامع مختلف لرزبان در سراسر ایران یافت می‌شود. عروسک لیلی با نام‌هایی به نام بازبازک، بازنده، بی بازَنَک، بیگ، لال بیگ و بَویگ شناخته شده است که همگی ریشه در زن و عروس دارند. زنان لُر خورشید یا روز را به به‌صورت نمادین به‌وسیلهٔ جواهرات نشان می‌دهند آن‌ها جواهراتی به شکل دایره به‌قرص صورت خود می‌بندند، این فرم دایره‌وار از جواهر که در زبان لری به آن «خار» یا «اغده ری» گفته می‌شود به‌صورت زنان و بر روی حلقهٔ زلف آنان بسته می‌شود (تصویر ۲).

تصویر ۲. *بَویگ لُرنشین‌های کازرون، محل نگهداری؛ موزه فرهنگ و مردم، تهران، خار (اغده‌ری) به شکل خورشید*





عروسک بَویگ (لیلی)، نقشی اساسی در بازی کودکان قوم لُر داشته، این عروسک نمادین تمام نشانه‌های یک زن با پوشش محلی و رقص زنان لُر زبان را در خود دارد. لباس عروسک‌ها اکثراً از محیط اطراف بازیافت می‌شدند، زمانی که هر خانواده در طبیعت محلی برای انباشت پارچه‌های دورریز داشت، وقتی زنان دم‌قیچی‌های لباس خود را دور می‌ریختند، دختربچه‌ها برای بَویگ‌های خود شروع به جمع‌آوری اضافه پارچه‌های دورریز می‌کردند. یکی از مشخصه‌های قابل‌توجه در این لباس‌ها ریتم و رنگ شاد لباس‌ها است. شیوهٔ لباس پوشیدن، لباس‌های رنگارنگ، شاد و حالت رقصان عروسک لیلی، نشانه‌ای از دختر جوان لُر با پوشش لباس سنتی، بازگوکنندهٔ مراسم‌های شاد و عروسی در قوم لُر است.

امروزه عروسک چوبی چلیپاگونهٔ متحرک و مفصل‌بندی شدهٔ لیلی (بویگ) که یکی از عروسک‌های دست‌ساز سنتی برای بازی کودکان قوم لُر بوده و کاملاً تحت تأثیر آداب، رسوم و فرهنگ این قوم شکل گرفته، نقش آن به کلی در بازی کودکان از بین رفته است و در حال حاضر بچه‌ها دیگر لیلی‌بازی نمی‌کنند؛ بنابراین با توجه به این که عروسک بَویگ، هنر دست زنان و نیز هنر سنتی قوم لُر بوده و بر اثر تداعی و پیوستگی یک سنت و احتمالاً در آیینی به طول تاریخ این قوم به وجود آمده است، احیا و بازآفرینی بَویگ و بَویگ‌بازی متناسب با محیطی که تا چند دهه گذشته وجود داشته است امکان‌پذیر نیست، زیرا این عروسک همراه با بازی مرتبط با آن یعنی لیلی‌بازی، در شرایط جغرافیایی کاملاً بومی و با کمترین امکانات به‌صورت خلاقانه‌ای ساخته شده بود؛ اما ضرورت به نگارش متن حاضر به‌عنوان بررسی این عروسک و یکی از راه‌های بازآفرینی آن به‌عنوان یک دست ساختهٔ بومی– تاریخی شد. منشأ ساخت عروسک لیلی از محیطی است که به همان ارجاع می‌دهد. هم ازآن‌رو که نمادی از الگوی اصلی خود (زن لر) هستند، مفاهیمی در خود دارند و پیوند میان این دو (عروسک و زن) را بیان می‌کنند. تفاوت‌های موجود میان عروسک‌ها، منطقی ایجاد می‌کند تا به‌واسطه آن‌هم محیطی که امکان این تفاوت‌ها را فراهم کرده و هم سازنده‌ها که با اندکی شخصی‌سازی به‌صورت بداهه، ایجاد تفاوت کرده‌اند، نگریسته شود. تفاوت‌ها، البته راهی به شباهت‌های بدیهی میان این عروسک‌ها است بنابراین علاوه بر پرداختن به معنای ظاهری، باید دنبال رمزگشایی از این عروسک‌ها نیز بود و این ریشه در آداب، رسوم و نحوهٔ زیست سازنده‌های این عروسک‌ها دارد.

عروسک در ارتباطی فراتر از تعاریف متداول یک شیء قرار می‌گیرد به کسی که عروسک بَویگ را به حرکت و رقص درمی‌آورد، «خاله بیگ (بویگ) راست‌کن» یعنی زنی که عروسک را بلند کرده و به

حرکت درمی‌آورد، گفته می‌شود. «خاله بیگ راست کن» دو معنی را متبادر می‌کند، یکی زنی که باعث به وجود آمدن عروسک می‌شود و دیگر زنی که در دستانش عروسکی که به‌خودی‌خود هیچ‌گونه حرکتی ندارد را به حرکت درمی‌آورد؛ بنابراین علاوه بر وجه بازی و آیینی آن، این عروسک را می‌توان عروسکی نمایشی هم دانست و «خاله بیگ راست کن» را به اصطلاح امروزی می‌توان «عروسک گردان» نامید.

حسین حسین زاده‌راهدار[۱۰] وجه تسمیه لیلی را بی‌ربط به لیلی یار مجنون می‌داند، از نظر ایشان، لیلی گونه‌ای از تلفظ «لالی» و «لالی» به معنی عروسکی است که از خود سخن و حرکتی ندارد و توسط شخصی به حرکت درمی‌آید و «لی‌لی بازی» یا «لیلی بازی» را نیز همان «لالی بهی بازی» یا عروسک بازی می‌داند. دلیلی دیگر برای نام لالی این است که لالی به لری بختیاری علاوه بر معنی عروسک؛ لالهی و دشت لاله معنی می‌دهد، این‌طور به نظر می‌رسد که این بازی (لال بهی بازی) چون در دشت و صحرا انجام می‌شده است؛ لالی و گاهی نزد زن‌های مسن لالهی (لاله هی یا لاله‌ای) بازی نام می‌گیرد. در گفت‌وگو با اردشیر صالح پور بختیاری‌ها به عروسک لیلی، بازبازک نیز می‌گویند. نیز لالی را عروسک معنی می‌کند و به اشعار، توصیفات و ادبیاتی که پیرامون عروس و داماد در بین لرهای چهارمحال بختیاری خوانده می‌شود نیز «دُوالالی» یا «دوما لیلی» گفته می‌شود. «دُوا» به معنی داماد است و «لالی» به معنی عروسک است. لال به معنی گنگ است و به «عروسک» لالهی، لالی و لال بهیگ می‌گویند. در بین بختیاری‌ها «لال‌بازی» یا «لال بهی بازی» به همین نام شناخته شده است. یعقوب غفاری نیز بر اساس تحقیقاتی که انجام داده، لیلی را عروس و عروسک معنی می‌کند. آمن خادمی، سازنده عروسک لیلی از نورآباد ممسنی نیز طبق تحقیقی که انجام داده و نظر نورعلی برومند نیز به این نتیجه رسیده‌اند که لیلی کلمه‌ای لری اصیل است و ارتباطی با لیلی عربی ندارد. یک دلیل قانع‌کننده، اینکه در یک متن کهن نامه‌ای لری منسوب به قرن یازدهم به گویش ممسنی و کهگیلویه و بویر احمد وجود دارد که این کلمه به‌صورت کهن «لول» به معنای همسر آمده است و در لری فیلی، لیلی به معنای نامزد و عروس است. بهناز پویان، سازنده و احیاکنندهٔ عروسک بی از دزفول از زبان مادربزرگ‌ها بیان می‌کند که وقتی دختربچه‌ها مشغول بازی با عروسک‌هایشان بودند، مادربزرگ‌ها می‌گفتند که آن‌ها لاله بی یَک یا لالی بی یک بازی می‌کنند.

اردشیر صالح‌پور بیان می‌کند؛ سخنی به گزاف نیست اگر عروسک «لیلی» را نه‌فقط بازیچه‌ی دختران قوم «لر» که لعبت‌بازی نوباوگان قوم بزرگ «پارس» بدانیم، چراکه این عروسک دست‌ساز بومی چنان در پهنه و جغرافیای زاگرس حضوری همه‌جانبه و اجتناب‌ناپذیر دارد که می‌توان آن را نمادی مشترک از این تمدن کهن قلمداد کنیم. لیلی در همه دشت و دَمن زاگرس هست، چه با نام «لیلی» چه با «بازبازک» و چه «لال بیگ» و چه «بازنده و بی بازَنَک» و نام‌هایی به همین اشتراک، هرچند برحسب شواهد و قرائن و دیرینگی و پیشینگی می‌توان آن را «بیگ» یا «بَویگ» به مفهوم «عروس» که از واژه‌ی کهن «بوک» و «بویگ» و «بوکان» به معنای عروس نامید؛ و نیز «لال» و «لاله» و «لالی» شهری در بختیاری به مفهوم «گل» و «گل سرخ» که نماد معشوق و عروس است و هنوز نیز لُر عاشقان زاگرس معشوق را به کنایت و استعارت در عین زیبایی «گل» خطاب می‌کنند؛ و نیز «دواللی‌ها» که منظومه‌های عاشقانه در وصف کمالات داماد و زیبایی‌های عروس است که در عروسی‌ها خوانده می‌شود و شاید همین واژه «لال» از آن سرچشمه بگیرد. هرچند اخیراً دیده شده است که «لال» به مفهوم خرده پارچه‌های رخت عروس که از آن عروسک پارچه‌ای می‌سازند، نیز به کاررفته است. همه‌ی این‌ها با لال بیگ قرابت و خویشاوندی دارد؛ اما سادگی شکل و شمای این عروسک و ساختار اسطوره‌ای آن به قرابت چلیپا و کاربرد «نی خیزران» و دستمال‌های رنگین و رقص و «باز» که به معنی عروس و «رقص» شبه خود دست‌افشانی است و گشودن «بغل» و «کیش سینه» برای فراخواندن و دست افشاندن و «بازی» به معنی نمایش، «عروسک بازی»، «چوب بازی» و «رقص» است (گرجیان، ۱۳۹۸، ۱۶).

پوپک عظیم‌پور بیان می‌کند؛ عروسک «لیلی‌دستی یا بویگ» با تشابهات بسیار و گاه تفاوت‌هایی اندک که متعلق به نگرش‌های قومی است، با «بازبازک» یکی از عروسک‌های دست‌ساز ایل بختیاری و نیز «بازنده» از عروسک‌های مسجدسلیمان و دهستان سوسن، بی بازَنَک از خوزستان، بِیگ برقصو منطقه گاوبندی هرمزگان، بی برازجان بوشهر، قولا گلین (گلِن) قشقایی قابل‌مقایسه است. همان‌طور که پیش‌تر هم اشاره شد، تنوع زبانی و حتی لهجه باعث نامیدار شدن عروسک بازیچه‌های اقوام ایرانی به نام‌هایی چون گلین (در زبان آذری به معنی عروسک)، قورجوق (به زبان ترکمنی)، دهتولوک یا دختولوک (به معنی دختر کوچک در جزیره‌قشم) و بسیاری از نام‌های زیبای دیگر شده است که با دستان مهربان مادربزرگان و مادران ایرانی برای فرزندان ایران‌زمین ساخته می‌شده است. عروسک لیلی، هم‌چنان که از نامش پیداست سمبل زیبایی در نزد ایرانیان است، این عروسک سال‌های متمادی توسط اقوام لرزبان در سراسر ایران ساخته می‌شده است (گرجیان، ۱۳۹۸، ۱۲).

ساختار عروسک بَویگ - لیلی

کاربرد صلیب (چلیپا) به سال‌هایی دور در ایران و جهان برمی‌گردد. صلیب یا دار که رومیان با آن آدمیان را می‌آویختند، همانند انسانی است که ایستاده و دست‌ها را گشوده (بختورتاش، ۱۳۸۰، ۱۲-۱۳). نقش چلیپا بر روی اندام انسان و دام‌ها، بر روی سنگ گورها، جنگ‌افزارها، کمربندها، زیور و سنجاق‌ها، چرخ‌های نخ‌ریسی، دسته شمشیرها، رخت‌ها، آبخوری‌ها، تبنگوهای گلین، بر خمره‌ها، سر در خانه‌ها و در اتاق‌ها و دیگر چیزها نهاده می‌شده است. آریایی‌های اولیه آن را جلوی خانه‌های خود بر روی زمین نقش می‌کردند و در هنگام نیایش چلیپا را روبروی هم می‌نهادند. در برهان قاطع زیر نام چلیپا هر خط منحنی را نیز گفته‌اند و کنایه از زلف معشوق هم هست (بختورتاش، ۱۳۸۶، ۱۶-۱۸).

گر چلیپای سر زلف زهم بگشاید
بس مسلمان که شود کشته کافر کیش (حافظ)

از دیدگاه نیروهای آسمانی و مینوی، چلیپا روشنگر خوشبختی، آشتی، نیروی زندگی‌بخش و درمان‌کننده، سپاس از خدایان و درخواست پشتیبانی و آمرزش از آنان به شمار می‌آمده است. نماد چلیپا نخستین بار در سرزمین خوزستان یافت شده و زمان آن نیز به پنج هزار سال پیش از میلاد می‌رسد و آشکار می‌سازد که ریشه‌ای کهن در ایران‌زمین دارد و بسیار ژرف در تاروپود اندیشه و باورهای مردم راه‌یافته است. چوب‌هایی که چلیپا گونه روی هم نهاده می‌شد و سپس با به کار بردن ریسمان آن

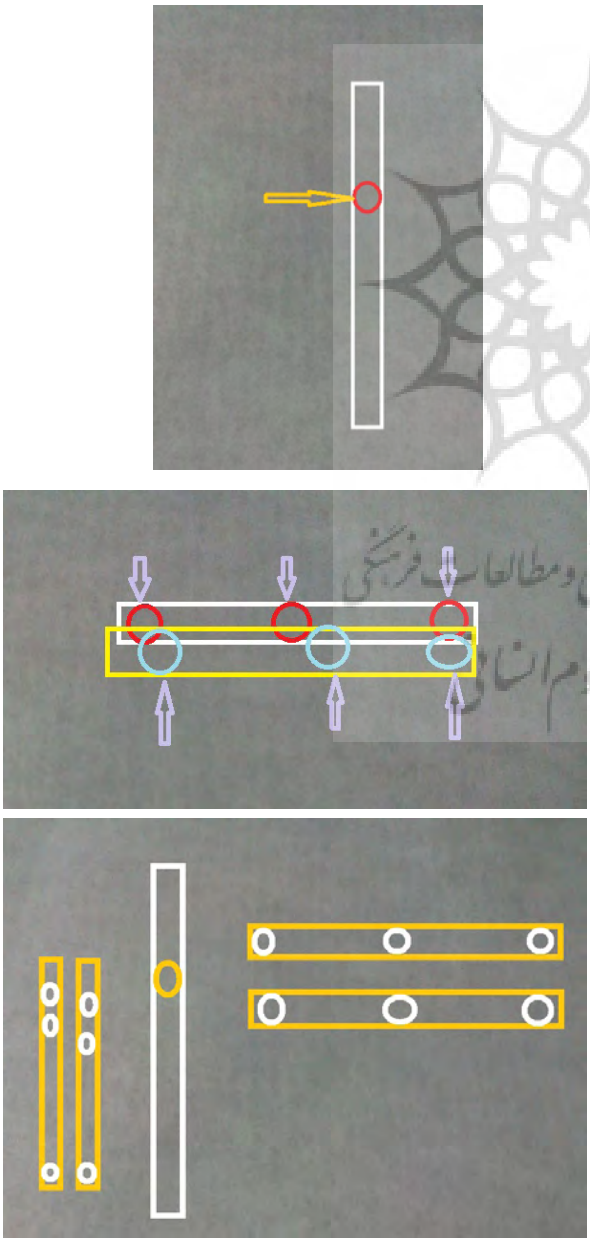
را رساتر کردند. نمونه‌های آن را هنوز نزد چینی‌بندزن‌های دوره‌گرد یا درودگران دهکده‌های دورافتاده که با حرکت دست کار می‌کند، در گوشه‌کنار کشور می‌توان دید (بختورتاش، ۱۳۸۶، ۲۵-۳۰).[۱۱] چلیپا از دیرباز اهمیت ویژه‌ای در هنر و معماری ایران داشته است. پیشینه این الگو در سفالینه‌های ایران، به‌قدمت دوران نوسنگی است. یکی از جلوه‌های چلیپا در تزیینات بناها بوده است، چراکه این نقش، در دوره‌های مختلف تاریخی ایران، جایگاه آیینی و معنایی خاص خود را داشته و نمود این اعتقادات بر درودیوار و سقف بناهای مختلف هویدا و در دوره هخامنشی، در نقش رستم، این الگو با وضوح تمام در کوه رحمت (تصویر ۳)، نقش بسته است (محسنی و باستان‌فرد، ۱۳۹۹، ۱).

تصویر ۳. *دخمه داو و دختر، رستم- ممسنی، عکس از رضا محمدی، نقش رستم، کوه رحمت، نقش چلیپا*

در ساختاری مفصلی، متحرک و رقصان، نی با شکلی از صلیب (دار) که در زبان لری «دار» کنایه از هیکل، شکل (ریخت) و قد انسان است، با هم‌نشینی، شکل نمادینی از یک زن به نام عروسک لیلی را به وجود آورده است. آن‌ها نی را از اصل خود جدا کردند و هویتی جدید به آن دادند؛ یعنی ساختار چوبی بَویگ را از نی ساختند و به آن هستی بخشیدند. دراین‌باره شاهد رویکردی متناقض‌نما هستیم، نی اگرچه همیشه از هجران خود شکایت می‌کند، ولی این بار در هستی تازه از خود به شکل عروسکی شاد و دستمال به دست تغییر شکل یافته است. او فنا نمی‌شود، بلکه شکل تازه‌ای از هستی را به خود می‌گیرد. ساختار عروسک لیلی از نی و چوب‌های دورریز ساخته شده و طراحی متقاطع آن باعث مفصل‌بندی در ساختار عروسک می‌شود. نی از وسط نصف و توخالی شده در نهایت با ایجاد سوراخ‌هایی توسط نخ محکم بسته می‌شود. زن‌ها عروسکی شبیه خودشان می‌سازند و به آن جان می‌بخشند. مولانا از صدای نی شگفت‌زده می‌شود و خلاقیت الهی را آشکار می‌کند که نی را به‌صورت توخالی انسانی درمی‌آورد (مقدم متقی، ۱۳۹۵، ۵۴). نی پس از فراق و جدایی از نیستان، به یک عروسک رقصنده شاد که با نی توخالی ساخته شده تغییر شکل داده و به‌جای ناپدید شدن دگرگون می‌شود.

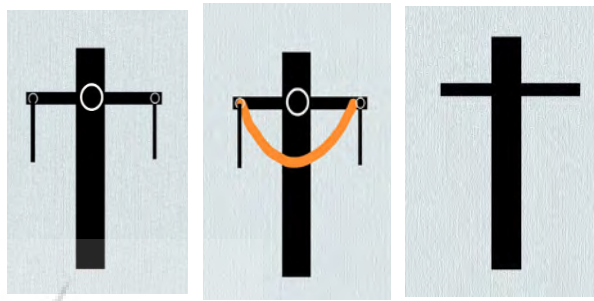
ساختار چوبی عروسک بَویگ در تمامی مناطق لُرنشین ایران یکسان و چلیپاگونه است. برای ساخت عروسک‌های بَویگ یک عدد چوب به‌صورت عمود که اندازهٔ آن بین ۳۰ تا ۶۰ سانتی‌متر است را انتخاب و روی یک‌سوم بالای چوب سوراخی ایجاد می‌کنیم، این سوراخ توسط یک شیء داغ فلزی ایجاد می‌شود. عروسک لیلی از نی خیزران و چوب‌های دورریز به این صورت که این نی را از وسط دو نیم کرده ساخته می‌شود. استفاده از چوب نی باعث می‌شود که دست‌های عروسک راحت‌تر و سریع‌تر به حرکت و رقص درآید (تصویر ۴).

تصویر ۴. *آنالیز ساختار چوبی عروسک لیلی*



سطح داخلی نی زیرین به سطح بیرونی نی عمود وصل می‌شود و چوب یا نی دیگر روی آن قرار می‌گیرد و سطح داخلی نی بیرونی به سوراخی در وسط نی که به‌صورت عمود است با ریسمانی به هم متصل می‌شوند. نقاط اتصال چوب‌ها تنها از طریق سوراخ وسط عروسک، یعنی محل تلاقی چوب افقی و عمودی حاصل می‌شود و با بستن چوب رویی به بدنهٔ عروسک و گره زدن آن به چوب زیرین عروسک، ساختار عروسک محکم می‌شود، در آخر دست‌های عروسک به سوراخ‌های چوب رویی و زیرین عروسک وصل می‌شود (تصویر ۵).

تصویر ۵. *آنالیز ساختار چلیپایی عروسک لیلی*



روی هرکدام از دست‌های عروسک دو عدد سوراخ وجود دارد، سوراخ بالایی برای تکان دادن دست‌های عروسک و رقص دستمال‌بازی و سوراخ پائینی برای اتصال دست عروسک به بدنهٔ آن است. نحوه اتصال دست‌های عروسک به این صورت است که برای دست‌های عروسک، چوب نی نازک‌تری نسبت به بدنه انتخاب می‌شود. این نی حدوداً چند سانتیمتر از چوب نی‌ای که به‌صورت افقی به چوب عمود وصل می‌شود، بزرگ‌تر است. نی را از وسط دونیم می‌کنند تا سطح داخلی آن مشخص باشد. روی بالاترین نقطه از نی، دو عدد سوراخ ایجاد کرده و سطح داخلی نی زیرین را که به‌صورت افقی بسته شده است، به سوراخ پایینی دست عروسک و سوراخ چوب رویی که به‌صورت افقی به چوب عمود وصل شده است، گره می‌زنند. این کار برای دست دیگر عروسک نیز تکرار می‌شود، بعد سوراخ بالایی دست عروسک با ریسمانی نازک بسته می‌شود و ریسمان به سوراخ رویی دست دیگر عروسک وصل می‌شود تا با کشیدن ریسمان، دست‌های عروسک هم‌زمان شروع به حرکت کند. سوراخ‌های تعبیه‌شده در ساختار عروسک جمعاً یازده عدد است که با وصل کردن همهٔ آن‌ها به چوب عمودی، ساختار عروسک کامل می‌شود.

نخ حرکت دهنده که بلندای آن تا کمرگاه عروسک می‌رسد، به شکل قوسی در زیر پیراهن بلند آویزان شده و بازی دهنده با حرکت و در دست گرفتن آن به‌تناسب می‌تواند، حالت رقص را به عروسک منتقل نماید و گاه دست‌ها را که در انتهای هرکدام از آن دستمال کوچک رنگی تعبیه شده است، به بالا و پائین بکشاند و این درست در حالی است که عروسک‌گردان با دست دیگر خود می‌بایست چوب پایه را در دست گرفته و عروسک را به حالت عمودی نگاه داشته و حرکات نمایشی را به او منتقل کند (صالح‌پور، ۱۳۸۹، ۲۲-۵۹). شکل کامل شده ساختار عروسک لیلی یادآور صلیبی رقصان است که ریتم رقص سه پای زنان لُر را تداعی می‌کند (تصویر ۶).

تصویر ۶. *ساختار چوبی و تعداد نی‌های استفاده‌شده در ساخت عروسک لیلی*

سیر تحول فرم موها و چهره عروسک بَویگ

بعد از آماده شدن ساختار چوبی عروسک لیلی، سر عروسک را که با تکه پارچهٔ سفیدی که در میان آن سنگ کوچک گرد صافی نهاده‌اند، به ساختار چوبی عروسک متصل می‌کنند. گاه به‌جای این سنگ گرد از اشیاء گرد دیگر یا تکه پارچه‌هایی که به‌صورت گرد و دوّار در اندازه‌های مختلف درست شده‌اند یا از اشیائی مانند درِ شیشه‌های دورریز و نعلبکی استفاده می‌شود (تصویر ۷)، پس‌ازاین کار بر روی پارچهٔ سفید، طرح صورت نقش می‌زنند، این کار با مداد، خودکار، کاموا و نخ یا هر چیزی که بتوان با آن پارچه را نقش زد انجام می‌شود (عظیم‌پور،۱۳۸۹، ۵۵۵). فرم موها و چهره عروسک‌ها، ریشه در فرهنگی دارد که در آن شکل گرفته است. با نقاشی‌نکردن چهره عروسک‌ها، آن‌ها به‌صورت نمادین صورت تمامی زنان را در خود دارند. طبق آنچه در دست بافته و دست‌سازه‌ها قابل مشاهده است به‌یقین سازنده‌ها قادر به ترسیم نقوش حیوانی، گیاهی، جانوری و انسانی هستند. ولی اینکه صورت عروسک‌ها در ابتدا بدون هیچ نقشی ساخته شده یکی از نشانه‌های زیبایی‌شناسانه بسیار مهم در تمامی عروسک‌های بومی ایران و سراسر دنیا است.

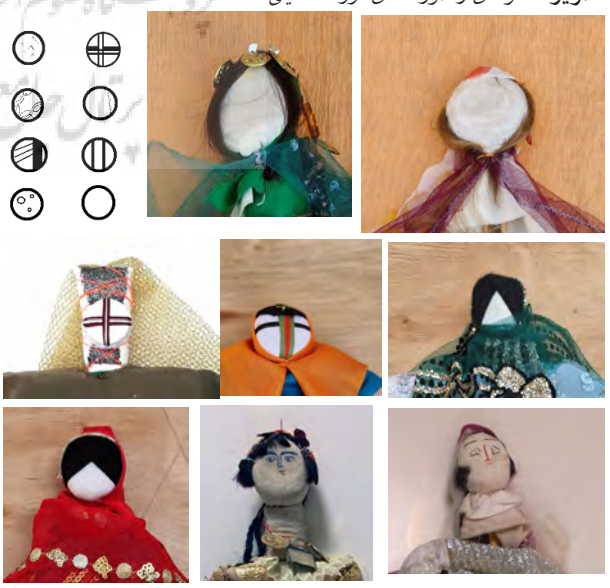
تصویر ۷. *نمونه‌ای از سرهای عروسک لیلی*

صورت عروسک بَویگ در ابتدا مانند دیگر عرسک‌های بومی با پارچه سفید بدون هیچ نقشی کار می‌شد، کم کم صورت‌ها به‌وسیله خودکار، زغال و نخ نقاشی شدند. زنان در طول سال‌های متمادی در ابتدا این عروسک‌ها را برای کودکان به‌صورت بی‌چهره می‌ساختند. فرم صورت، مو و لباس این عروسک‌ها احساسات سازندگان را آشکار می‌کند، اما در طی زمان کم کم صورت لیلی‌ها از حالت سفید و بی نقش به طرح و شکل‌هایی از صورت با خطوط ساده به‌وسیله پارچه تغییر شکل پیدا کردند. در ابتدا زنان از پارچه‌هایی رنگی برای صورت سفید و بی نقش لیلی برای نقش دار کردن آن به‌جای طراحی با مداد، خودکار، زغال و ابزار طراحی استفاده کردند. با انتخاب پارچه‌های گل‌دار و گاهی ترکیب‌بندی‌های هندسی به‌جای نقاشی، صورت‌ها شکلی انتزاعی پیدا کردند (تصویر ۸). انتخاب پارچه‌های گل‌دار به‌جای نقاشی صورت، ریشه در علاقه سازنده‌ها به طبیعت دارد و صورت لیلی با پارچه گل‌دار که خود انتزاعی از طبیعت است را می‌توان نمادی از زیبایی و زنانگی زن و عروس دانست، همان گونه که در بین لُرزبانان زن به گل تشبیه شده است؛

خوم بُرم حونه ی گُلم دستم پتیه
دستمال منه دستم امانتیه
می‌خواهم به خانه گلم، معشوقم بروم ولی دستم تهی از سوغات است
و دستمال‌های خالی میان دست‌هایم مایه‌ی شرمساری من است. (نقل از؛ اردشیر صالح‌پور).

- صورت‌های بدون نقاشی (سفید)
- پارچه‌های خط‌دار، هندسی و گل‌دار، چلیپا گونه
- نخ یا کاموا برای نقاشی صورت (به‌صورت محدود)
- زغال، مداد و خودکار برای نقاشی صورت (به وفور)
- ماژیک و رنگ برای نقاشی صورت
- سرها و صورت‌های پلاستیکی برای لیلی‌ها (آغاز ترویج غلط و فراموشی به شیوهٔ صحیح آن).

تصویر ۸. *نمونه‌ای از صورت‌های عروسک لیلی*

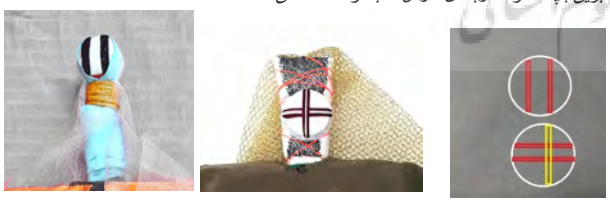


موی عروسک بَویگ- لیلی (چَرْت یا زلف)

موی عروسک بَویگ نیز مانند موی زنان لُر به‌صورت آن‌ها زلف می‌شود. عامل زیبایی و چشم‌نوازی زلف علاوه بر ذات و ماهیت زلف معمولاً به اشکال و حرکات زلف به‌ویژه در برابر رخ و آشفتگی و پریشانی، درازی، صافی و پیچ‌وخم‌های آن، آراسته بودن به زیورها و گوهرها و سیاهی آن در کنار سفیدی و روشنی رخ بازمی‌گردد (قلی‌زاده، ۱۳۸۳، ۱۷۱-۱۵۰). طراحی و فرم موها ثبات و پایداری شکل بومی آن را نشان می‌دهد که بیانگر شیوه زیبایی شناسانهٔ فرم موهای زنان این جغرافیا است. سازندگان این عروسک‌ها، بَویگ‌هایی را طراحی کردند که آینه زن لُر بود و اغلب نام آن‌ها را هنگام بازی به عروسک‌ها می‌دادند. سپس، صورت عروسک را که بیشتر با خودکار و در مواردی با نخ یا کاموا نقاشی می‌شده است را با بندی گره می‌زدند و به چوب بدنهٔ عروسک می‌دوختند و از پشم گوسفند، موی بز، پنبه و موهای سرزنان و مادران برای موهای عروسک‌ها استفاده می‌کردند. موی زنان در مدل موی عروسک‌ها پیوندهای عاطفی را تقویت می‌کند با لچک که دستمالی مثلثی شکل از دو تکه پارچه تشکیل شده و گاهی با مهره یا سکه تزئین شده باشد، همچنین یک نوار چارقد را محکم می‌کند و از ثبات روسری اطمینان می‌دهد. البته. قبل از بستن روسری، کلاهی دوخته شده از مخمل با لبه‌ای منجوق‌دوزی شده با طرح خورشید که به لبهٔ پایین آن تعدادی اشرافی دوخته شده است را بر سر عروس می‌گذارند، اشرفی‌ها که نماد خورشید است بر پیشانی عروس آویزان می‌شوند و موهای دو طرف صورت و پیشانی او را به‌صورت چَرتی قیچی می‌کنند و با دو سنجاق مو تزئین شده با منجوق، چَرت دو طرف صورت را نظم می‌دهند.

- قیچی کردن موهای زنان، دوختن و زلف کردن آن به‌صورت لیلی
- استفاده از پشم گوسفند، موی بز برای لیلی‌ها زلف و پهل‌کردن آن به‌صورت لیلی
- استفاده از گمبول[۱۲] برای تزئینات موی لیلی
- استفاده از پارچه مشکی برای نشان دادن سیاهی مو
- استفاده از ماژیک برای کشیدن موی لیلی

تصویر ۹. *فرم چلیپا گونه صورت‌های عروسک بی بازنه یا بازنده (مسجدسلیمان) و بَویی بچه خو، گاوبندی فارس، مجموعه شخصی*



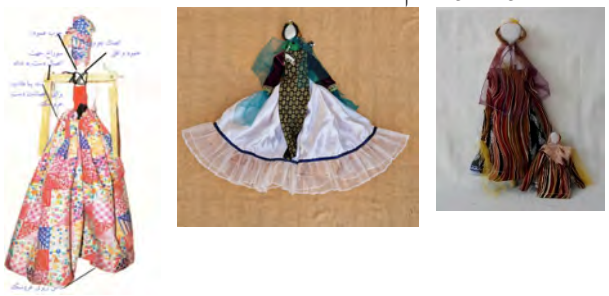
تصاویر ۱۰. *صورت عروسک لیلی و نحوه زلف کردن موهای لیلی به‌صورت، نحوه زلف کردن موهای زن لُر به‌صورت*

در ادامه چند نمونه از عروسک‌های بَویگ- لیلی‌های مفصل‌بندی و متحرک دهه سی تا پنجاه مورد بحث مشاهده می‌شوند. عروسک بَویگ- لیلی در بین همه اقوام لُرزبان در فارس، لرستان، ایلام، خوزستان، لارستان، لامرد، فراش بند، گَراش، نورآباد ممسنی، رستم، کازرون، اوَز، خُنج، یاسوج، سی سخت، بهمئی، گچساران، باشت، دهدشت و سوق وجود داشته و از ساختاریکسان ولی نام‌هایی متفاوت برخوردار است. این نام‌ها بیشتر از نام زنان لُر و یا پیشوندهایی که برای اسم زنان این قوم انتخاب می‌شده، مانند بی (مخفف بی‌بی) به معنی زن، مشتق شده است. عروسک بئی، بهیگ، بویگ، بیگ، بی بازَنک یا بی بازَنه و لال بئیگ یا لال بهیگ همگی ریشه در نام زنان لُر دارند. این در حالی است که لیلی، عروسک رقصان، مفصلی و متحرک در بین لرهای ممسنی و رستم در استان فارس و کهگیلویه و بویراحمد بیشتر از دیگر اقوام لُر نشین نامی شناخته‌شده است، اگرچه در این دو جغرافیا از قوم لُر به لیلی؛ بویگ، بیگ، لیلی دستی و لیلی دودستی نیز گفته می‌شود.

تصویر ۱۱. *ساختار چوبی عروسک لیلی (عکس از نگارنده، ساختار چوبی عروسک بازبازک (مستند بازبازک)*

تصویر ۱۲. *ساختار چوبی عروسک لیلی. کهگیلویه و بویراحمد. ارسالی از سیده کلثوم صاقتی‌نیا*

تصویر ۱۳. *ساختار عروسک بازبارک لیلی. منبع: کتاب بازبازک ایل بختیاری، اردشیر صالح‌پور عروسک لیلی، گلابتون نیکنام (از سازنده‌های دهه ۳۰) سازنده: نزاکت کیایی عروسک لیلی ممسنی- رستم*

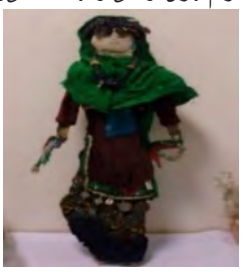


عروسک بَویگ (لیلی) نامی شناخته شده در بین لرهای نورآباد ممسنی- رستم، کهگیلویه و بویراحمد، بوشهر، بخش‌هایی از کازرون و دیگر نقاط استان فارس و شامل نام‌هایی مانند «بازبازک»، «بازَنه»، «بئی بازَنک» و یا «بازندَک» در چهارمحال و بختیاری و خوزستان است (تصویر ۱۴-۱۷). تمامی این عروسک‌ها ساختاری چلیپاگونه، مفصلی با دست‌های متحرک و رقصنده دارند. ساخت این عروسک با چند تکه چوب نی یا چوب درخت که به‌صورت صلیب به هم بسته می‌شوند، آغاز می‌شود. سپس سر عروسک را که با تکه پارچه سفیدی که گاهی در میان آن سنگ کوچک گرد صافی نهاده‌اند به این صلیب وصل می‌کنند. برای لباس عروسک نیز از طرح بسیار سادهٔ لباس‌های محلی بهره می‌برند، همیشه در این شرایط است که پارچه‌های کوچک و بزرگ به کار می‌آیند. در پایان تکه نخی را به دستان عروسک وصل می‌کنند که از پایین لباس عروسک قابل کشیدن است به‌طوری که با هر بار کشیدن دستان عروسک که دوتکه پارچه در دست دارد، کمی پایین می‌آید و با رهاکردن آن به‌جای خود بازمی‌گردد. تکرار این حرکت یا رقصاندن لیلی ایجاد بازی، رقص و شادی می‌کند (عظیم‌پور، ۱۳۸۹، ۵۴۴). عروسک بازنده یا بازَنده یا بی بازَنک همان عروسک بازبازک یا لیلی باز باز است. بازنده، عروسکی رقصنده که از خود بازی و رقص درمی‌آورد. بی بازَنک عروسک متحرک و مفصل‌بندی شده گونه‌ای از عروسک بَویگ است که در مناطقی مانند ایلام، لرستان و خوزستان ساخته می‌شود. لباس این عروسک‌ها دارای پولک یا سکه که آینه‌ای از لباس‌های گلدوزی شده زنان در این منطقه است. یکپارچگی ساختاری عروسک‌ها با تغییراتی در نوع لباس در جنبه‌های زیبایی‌شناختی هم‌چنان ادامه دارد. ساخت عروسک بازنده شامل پنج جزء چوبی تخت است که یک هسته مرکزی به‌عنوان پایه کار می‌کند. مکانیزمی برای مفصل‌بندی بازوها تعبیه شده است که دست‌ها از طریق سوراخ‌های تعیین‌شده چسبانده می‌شوند. پس از ساخت اجزای صورت، چشم و دهان با پارچه و نخ گلدوزی شده و سپس از لباس‌های از پیش دوخته شده استفاده می‌شود. به دلیل پیچیدگی این لباس‌ها، بیشتر توسط افراد مسن جامعه انجام می‌شود (عظیم پور، ۱۳۸۹، ۵۵۵).

تصویر ۱۴. *بازبازک ایل بختیاری، آرشیو افسانه احسانی بیگ برقصو (بندباز)، سلطانی، گتوند. لیلی کازرون، محل نگهداری: موزه فرهنگ مردم، مرکز پژوهش و سنجش افکار صداوسیما (خانه استاد انجوی شیرازی)، تهران*

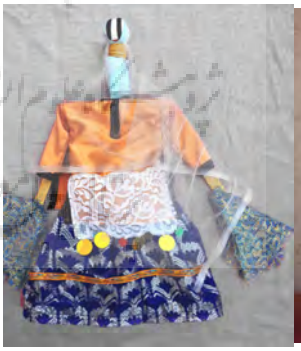
عروسک بی‌بازَنک نیز مانند عروسک بَویگ ساختاری چلیپاگونه، مفصل‌بندی شده و متحرک دارد (تصویر ۱۶). اصطلاح «عروسک» مترادف با «بئی بازَنک» در گویش لری؛ «بئی» به معنای عروس و «بازَنک» به معنای بازیچه که با فعالیت‌های بازی مرتبط است. «بئی بازَنک» نشان‌دهنده عروس رقصنده و نماد یک اسباب‌بازی محبوب برای دختران لُر

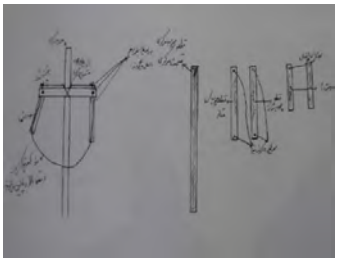
تصویر ۱۵. *عروسک بی بازنک خوزستان، بی بازنه دهستان سوسن. موزه فرهنگ مردم تهران. ارسالی از مهسا نشاطی‌زاده*



بوده که نماد عروس و رقص است. طراحی ساده آن شامل دو قسمت چوبی است که به‌صورت متقاطع به هم وصل شده با لباس‌هایی که منعکس کننده لباس زنان لُر است. مو و صورت عروسک‌ها با استفاده از پنبه، پارچه و موی بز، خودکار، نخ و موادی مانند در شیشه مربا و قوطی نوشابه ساخته می‌شود. در لرستان کودکان با این عروسک به‌عنوان آمادگی برای زندگی آینده ارتباط برقرار می‌کنند. لیلی دستمال به دست، در برازجان بوشهر و دیگر نواحی لُرنشین بوشهر ساخته شده و به‌ویژه در میان دختران روستاهای نزدیک شهرستان دیلم رایج است. ساختار این عروسک همانند عروسک بَویگ متحرک و ساخته شده از نی، صورت آن‌ها از پارچه و بشقاب مدور ساخته شده‌اند (عظیم‌پور، ۱۳۸۹، ۵۵۶). از نظر ساختار، ظاهر، لباس و ساختار چلیپایی، عروسک لیلی و بیگک‌های بوشهر کاملاً شبیه یکدیگر هستند که نشان‌دهنده ویژگی‌های مشترک جغرافیایی و فرهنگی است. لیلی دستمال به دست همان عروسک لیلی یا بَویگ است که عمدتاً در نواحی جنوبی به‌ویژه مناطق لُرنشین مانند برازجان (بوشهر) و دشتستان ساخته می‌شدند (تصویر ۱۸).

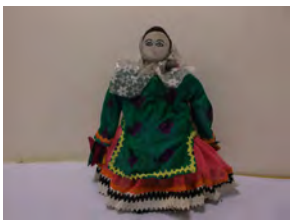
تصویر ۱۶. *عروسک بَبی بازنه، لرستان. سازنده: خانم ظهرابی، بی بازنه (بازنده) مسجدسلیمان، مجموعه شخصی*



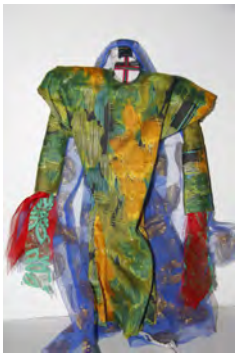


ساختار چوبی «عروسک بَویی بَچخو، بئونَه دستی یا بیگ برقصو منطقهٔ پارسیان (گاوبندی)»، کاملاً شبیه عروسک بَویگ است. «بَویی بَچخو» به عروس چرخان، رقصنده و متحرک ترجمه می‌شود. کشیدن نخ متصل به

تصویر ۱۷. *عروسک بیگ بهرام‌آباد برازجان، عروسک بیگ برازجان دشتی، موزه فرهنگ و مردم، تهران*



تصویر ۱۸. *بویی بچخو منطقهٔ گاوبندی (مجموعه شخصی)، بویی بچخو گاوبندی (پارسیان)، موزه عروسک‌های ملل، تهران*



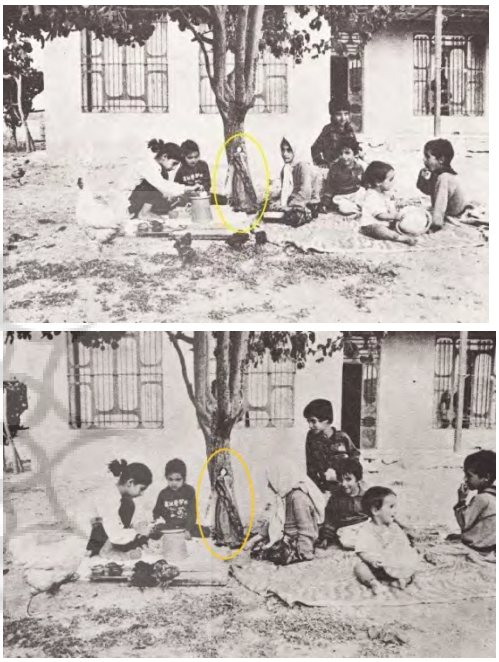
دستان عروسک باعث حرکت می‌شود. بَویی با بی وی که از بی به معنی زن و بَویگ به معنی عروس گرفته شده است. بَچخو = بچه + خو؛ خو یک اصطلاح لری به معنای خواستن است. «بویی بچه خو» به عروسک دلخواه کودک اشاره می‌کند و برای تزیین چهرهٔ عروسک گاوبندی از پارچه‌های آستردار و نخ استفاده می‌شود (تصویر ۱۹). این عروسک نیز برای مراسم حنابندان عروس ساخته و به‌عنوان هدیه به عروس تقدیم می‌شده است. برای صورت عروسک بویی بچخو به‌جای نقاشی از پارچه‌های سفید با طرح‌های راه‌راه و نقش چلیپا استفاده می‌شد که نماد زنی برقع بر صورت جنوبی است. سر عروسک بَویی‌بچخو در نزدیکی یقه پیراهن محکم شده است، با گردن کوتاه شده تا چوب بالای سر عروسک کشیده شود و بر زنانگی و پوشش سر تأکید دارد. آستین‌های پیراهن عروسک پارسیان مستقیماً دوخته نمی‌شوند، بلکه به‌طور مستقل به هم متصل می‌شوند و برای تناسب، شانه‌های پهن عروسک را در خود جای می‌دهند و یک دستمال رقص به عروسک متحرک گاوبندی متصل می‌شود تا بر دستان رقصنده برجسته شود.

بَویگ بازی (لیلی بازی)

قَلَه‌تو یکی از مکان‌های لیلی‌بازی بچه‌ها است که در جای خود می‌توان آن را به‌عنوان هنر زمینی بررسی کرد، به این صورت که دختربچه‌ها و پسربچه‌ها در روستا جمع می‌شدند و به‌صورت گروهی شروع به جمع‌آوری سنگ‌ها از محیط اطراف و سنگ چینی کرده، سنگ‌های بزرگ و کوچک را به‌صورت دوار، مارپیچی یا تودرتو روی قسمتی از زمین که خاک یا مور بود می‌چیدند و در آن لیلی گردانی می‌کردند. در لیلی بازی ساختار منسجم و کارکرد اصلی بازی با این عروسک‌ها مشخص می‌شود. بچه‌ها بعد از چیدن اسباب خانه، قَلعه و تقسیم کارها شروع به بازی می‌کردند.

تصویر ۲۰. *لیلی بازی (امیریان، فریدون، ۱۳۷۰)*

تصویر ۲۱. *لیلی بازی کودکان (غفاری، یعقوب، ۱۳۷۴)*



زمان بازی، روزهای آفتابی و ملایم از صبح تا غروب، کنار مال بود. به این صورت که بچه‌ها، برای بَویگ‌ها نام‌های مختلفی انتخاب کرده و به خیال کودکانهٔ خود بین خانواده‌ها خویشاوندی و عروسی برقرار می‌کردند. دختران در لیلی بازی سُروها را بازخوانی کرده و با لیلی گردانی این مقام‌ها را اجرا می‌کردند. آهنگ‌های چوبی یا دستمال‌بازی قوم لُر دارای چند قهس است و با هر قهصی چند ترانه نواخته می‌شود. انواع رقص‌ها، رقص دو پا: هنگام حرکت، دو قدم به جلو و یک قدم به عقب، رقص سه پا: برای اجرا، سه‌قدم به جلو و دو قدم به عقب برمی‌دارند. این ساز و رقص‌ها هر یک قهسی خاص دارد. بعضی از آن‌ها به همراه سرودخوانی، شیره دوما (شیرداماد) نواخته می‌شود و هنگام رقص همه با مقام و تُن صدای نوای ساز، گام برمی‌دارند و دستانشان را حرکت می‌دهند که حالت یک مراسم نیایش آرام و منظم شده را دارد. همه به شکل دایره‌ای منظم با لباس‌های رنگارنگ و دستمال‌های رنگین آرام و زیبا حرکت می‌کنند و نوازندگان یا در وسط دایره می‌نشینند یا در صف آنان همراه با ساز و دهلشان گام برمی‌دارند. قهسها، مقومل یا بخش‌ها و مقام‌ها هر یک نامی دارد؛ که نام آهنگ و رقص آن‌ها عبارت است از هفت دستمالی، سه پا، اشتفی منگنا، فلک ناز، لیلی و غیره (غفاری،۱۳۷۴، ۴۲-۱۹). در زیر تصویری از هر دو عروسک، یعنی لیلی رقصان (لیلی دستمال به دست) و لیلی خاموش (لال بئیگ یا بیگ) در دستان دخترانی که لیلی گردانی می‌کنند، دیده می‌شود.

نتیجه‌گیری

طی پژوهش انجام شده به ابعادی از عروسک لیلی پرداخته شد که بیشتر وجه زیبایی‌شناسانهٔ آن مورد توجه بود. این عروسک با توجه به الگوی اصلی خود، یعنی زن لُر مورد بررسی قرار گرفت، دانستن و درک قسمتی از فرهنگ این قوم از ملزومات این تحقیق بود. همه عروسک‌های دست‌ساز سنتی که از دل فرهنگ یک منطقه به وجود آمده‌اند، در نحوه پوشش، ارتباطی مستقیم با سازنده‌های خود دارند. عروسک لیلی نیز متناسب با فرهنگ قوم لُر و با توجه به شیوه زندگی این مردم شکل گرفته است. تکرار و شنیدن مکرر اسم یک عروسک دست‌ساز سنتی در یک منطقه که سینه‌به‌سینه توسط سرسفیدان به نسل‌های دیگر منتقل شده، دالی بر پیشینه آن است.

تمام نقاط لُرنشین ایران از جمله؛ نورآباد ممسنی، رستم، کهگیلویه و بویراحمد، لرستان، خوزستان، فارس، ایلام، چهارمحال بختیاری و بوشهر، اِوَز، پارسیان یا گاوبندی، قسمت‌هایی از سیستان و بلوچستان، اصفهان و غیره، عروسک بویگ - لیلی را داشته‌اند. این پژوهش سرآغازی برای شناخت جدی‌تر این عروسک شاد، مفصل‌بندی شده و رقصان است.

مشخصات قومی که بیشتر از طریق مشاهدات عینی انجام می‌گیرد نه گفته‌ها و شنوده‌هایی تعریف‌شده همراه با تعصب‌هایی بی‌مورد، یقیناً پیکره‌ی تحقیق‌های جدی در زمینه عروسک‌های بومی را مهیا می‌کند. ارتباط مستقیم عروسک‌های بومی با سازنده‌های اصیل آن‌ها و به‌طور کلی با فرهنگ و جغرافیایی که در آن به وجود آمده‌اند، سبب ساخت نمونه‌هایی از لیلی‌ها می‌شود که گاهی از لحاظ پوشش، دستمال‌های رقص و حتی ریزودرشتی هیکل شبیه به سازنده‌هایشان می‌شوند.

به‌یقین سهم عمده دختربچه‌ها برای ساخت عروسک‌های بی، بیگ، بئی، لال بهیگ، بَوی و بئون لکی را نمی‌توان نادیده گرفت. این عروسک‌ها را می‌توان به‌نوعی ساختار ابتدایی عروسک‌های لیلی تلقی کرد. به خاطر ساختار ساده و نحوه ساخت آسان آن، تعداد زیادی از این عروسک‌ها توسط بچه‌ها برای لیلی بازی ساخته می‌شدند، امید است که در جستاری دیگر به آن پرداخته شود. در طی این پژوهش با هم‌نشینی و صحبت با متولدین دهه‌های ۲۰- ۳۰- ۴۰- ۵۰ و ۶۰ مناطق لُرنشین دربارهٔ عروسک بویگ، تقریباً همه آن‌ها یک چیز مشترک دربارهٔ این عروسک می‌گفتند؛ «بَویگ یعنی عروس و عروسک و بَویگ‌بازی یعنی عروس‌بازی و عروسک‌بازی».

معرفی و عرضهٔ عروسک بویگ به‌عنوان یک اسباب‌بازی شاد متناسب با فرهنگ ایرانی نیاز به شناخت درست و قدم‌به‌قدم دارد. بهتر است کسانی که در این زمینه فعالیت می‌کنند در ابتدا خود با مطالعه به درک و شناختی از پیشینه زیست، پوشش زنان، مراسمات، آیین‌های تیره و تبار و منطقه‌ای که این عروسک‌ها در آن شکل گرفته‌اند، دست یابند تا بعد برای معرفی و شناساندن آن‌ها به دیگران گامی بردارند. امید است که در این زمینه پژوهش‌های مکتوب بیشتری صورت گیرد. تا علاوه بر اینکه این عروسک‌های بومی جایگاهی در بین اسباب‌بازی بچه‌ها پیدا کنند، از نظر زیبایی‌شناسی نیز موضوع واقع شوند.

پی‌نوشت‌ها

۱. Hippolyte- Adolf- Taine (1828-1893): منتقد و فیلسوف و ادیب و مورخ فرانسوی، استاد زیبایی‌شناسی و تاریخ هنر در مدرسه هنرهای زیبا پاریس (بوزار) و عضو آکادمی فرانسه. از مهم‌ترین آثار وی می‌توان به مقالاتی در نقد و تاریخ (۱۸۵۵)، فلسفه هنر (۱۸۶۵) و کمال مطلوب در هنر (۱۸۶۷) اشاره کرد.

۲. Charles Lalo (1921): جامعه‌شناس فرانسوی، کتاب *هنر و زندگی اجتماعی* معروف‌ترین اثر وی است..

۳. Marcel Mauss (1950-1872): جامعه‌شناس و انسان‌شناس فرانسوی، رساله‌ی «مقاله‌ای در باب تحفه» معروف‌ترین اثر وی است.

۴. برای اطلاعات بیشتر در مورد نظریات لالو. نک: باستید، روژه، ۱۳۷۴/۱۹۶۷، ۶۲–۶۷.

۵. F.de. Saussure (1913-1857): زبان‌شناس سوئیسی.

۶. «در نشانه‌های شمایلی رابطه دال و مدلول مبتنی بر تشابه است؛ یعنی دال از برخی جهات (شکل ظاهری، صدا، احساس و یا بو) مشابه مدلول است، به عبارتی برخی کیفیات مدلول را دارد» (سجودی، فرزان، ۱۳۸۰، ۳۳).

۷. «انگیختگی رابطه‌ای طبیعی میان دال و مدلول است و این رابطه در ماهیت آن‌ها، یعنی در جوهر یا صورت آن‌ها نهفته است؛ انگیختگی هرگاه در جوهر آن‌ها نهفته باشد از نوع همانندی است و هرگاه در صورت آن‌ها نهفته باشد از نوع هم‌ریختی است» (گیرو، پی‌یر، ۱۹۷۱/۱۹۸۳، ۴۴).

۸. جدول ۱ بر اساس دسته‌بندی نشانه‌های هویت در کتاب *نشانه‌شناسی* اثر پی‌یر گیرو، توسط نگارنده تنظیم گردیده است.

۹. جدول ۲ بر اساس دسته‌بندی رمزهای اجتماعی و مشارکت آن‌ها در شکل‌بندی انواع گوناگون ارتباطات اجتماعی در کتاب «نشانه‌شناسی پی‌یر گیرو» توسط نگارنده تنظیم شده است.

۱۰. شاعر و پژوهشگر.

۱۱. منگوله.

۱۲. این مطلب اشاره به ساختار عروسک بَویگ دارد.

فهرست‌منابع

Amirian, F. (1991). *Local games of Kohgiluyeh and Boyer-Ahmad* [Bāzi-hāye mahalli-ye Kohgiluyeh va Boyer-Ahmad]. Tehran: Jahane Moaser Publications. (in Persian)

Azimpour, P. (2009). *The culture of puppets and ritual and traditional puppet shows in Iran* [Farhang namaysha va arouskhay aaini va sonati Iran]. *Nemayesh*. (in Persian)

Bakhtortash, N. (2007). *The mysterious sign*. Artamis [Neshān-e rāzāmiz]. (in Persian)

Bastide, R. (1995). *Art and society* [Honar va jame'eh] (Gh. Hosseini, Trans.). Toos. (Original work published 1967) (in Persian)

Beamer, G. (1999). *Puppet theater: The history of puppets and types of puppet theater* [Puppet theater: A history of puppets and types of puppet theater] (M. Mouris & H. Parsaii, Trans.). Nemayesh. (Original work published 1996) (in Persian)

Catherall, V. (2008). Doll making as a folk art tradition. *Utah Museum of Fine Arts, 64*(1). https://umfa.utah.edu/sites/default/files/2017-05/9999_DollFolkArtLessonssm.pdf

Gharibpour, B. (1981). *Entering the realm of puppets and puppet shows shows* [Vorūd be ghalamru-ye shebh-'arusak-hā va namāyesh-hā-ye 'arusaki]. Kanon Parvaresh Fekri Koudakan va Nojavanan. (in Persian)

Ghaffari, Y. (1995). *Local games of Kohgiluyeh and Boyer Ahmad shows* [Baziha-ye mahalli-ye Kohgiluyeh va Boyer-Ahmad]. Ravayat. (in Persian)

Gholizadeh, H. (2004). Zulf and its mystical and romantic comparison in Persian poetry [Zolf va moghayeseh-ye arefaneh va asheghaneh-ye an dar she'r-e Farsi]. *Journal of the Faculty of Literature and Humanities, University of Tabriz, 47*(92), 150–194. http://perlit.tabrizu.ac.ir/article-1697.html (in Persian)

Giraud, P. (2004). *Semiotics*]Neshāne-shenāsi] (M. Nabavi, Trans.). Agah. (Original work published 1971) (in Persian)

Gorjian, F. (2019). *Lily and Lily Bazi* [Leili va leili-bâzi]. Nemayesh. (in Persian)

Hinick, N. (2005). *Sociology of art* [Jāme'e-shenāsi-ye honar] (A. Nikgohar, Trans.). Agah. (Original work published 2001) (in Persian)

Mottaghi, A., & Zabrjadd, Z. (2016). Reflection of the themes of Rumi's "Ney Nameh" in contemporary Arab poetry (based on the divan of six famous poets) [Ni Baztab-e mazamin-e "Ney-Nameh"-ye Molana dar she'r-e mo'aser-e Arab (ba tekyeh bar divan-e shesh sha'er-e nam-avar)]. *Comparative Literature Studies, 10*(40), 49–75. https://journals.iau.ir/articlee652928.html (in Persian)

Salehpour, A. (2009). *Bazbazak: The puppet show of the Bakhtiari tribe* [Bāzbāzak; 'arusak-e namāyeshi-ye īl-e Bakhtiyāri]. Arvin. (in Persian)

Sojoodi, F. (2001). Applied semiotics [*Neshaneh-shenasi-ye karbordi*]. Elm Publications. (in Persian)

Mohseni, B., & M. (2019). Study of the archetype of the cross in Iranian architecture [Barresi-ye kohan-olgu-ye chalipā dar me'māri-ye Irān]. *Armanshahr Architecture & Urban Development, 13*(31), 125–143. https://www.armanshahrjournal.com/article_113263.html (in Persian)

امیریان، فریدون (۱۳۷۰). *بازی‌های محلی کهگیلویه و بویراحمد*. شرکت انتشارات جهان معاصر.

بختورتاش، نصرت‌الله (۱۳۸۶). *نشان رازآمیز*. نشر آرتامیس.

باستید، روژه (۱۳۷۴). *هنر و جامعه* (چاپ اول) (غفار حسینی، مترجم). انتشارات توس. (چاپ اثر اصلی ۱۹۶۷)

بیمر، گونتر (۱۳۷۸). *تئاتر عروسکی: تاریخچه عروسک‌ها و انواع تئاتر عروسکی (چاپ اول)* (جرالد موریس و حسن پارسایی، مترجمان). نشر نمایش. (چاپ اثر اصلی ۱۹۹۶)

سجودی، فرزانه (۱۳۸۰). *نشانه‌شناسی کاربردی* (چاپ اول). انتشارات علم.

صالح‌پور، اردشیر (۱۳۸۹). *بازبازک؛ عروسک نمایشی ایل بختیاری*. نشر آروین.

عظیم‌پور، پوپک (۱۳۸۹). *فرهنگ عروسک‌ها و نمایش‌های عروسکی آئینی و سنتی ایران*. انتشارات نمایش.

غریب‌پور، بهروز (۱۳۶۰). *ورود به قلمرو شبه‌عروسک‌ها و نمایش‌های عروسکی*. کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

غفاری، یعقوب (۱۳۷۴). *بازی‌های محلی کهگیلویه و بویراحمد*. نشر روایت.

قلی‌زاده، حیدر (۱۳۸۳). زلف و مقایسه عارفانه و عاشقانهٔ آن در شعر فارسی. *نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز*، ۴۷ (۹۲)، ۱۵۰–۱۹۴. http://perlit.tabrizu.ac.ir/article-1697.html

گرجیان، فریبا (۱۳۹۸). *لیلی و لیلی‌بازی* (چاپ اول). انتشارات نمایش.

گیرو، پیر (۱۳۸۳). *نشانه‌شناسی* (چاپ اول) (محمد نبوی، مترجم). نشر آگه. (چاپ اثر اصلی ۱۹۷۱)

محسنی، منصوره و باستان‌فرد، متین (۱۳۹۹). بررسی کهن‌الگوی چلیپا در معماری ایران. *مجله آرمان‌شهر*، ۱۳ (۳۱)، ۱۲۵–۱۴۳. https://www.armanshahrjournal.com/article_113263.html

مقدم متقی، امیر؛ احمدزاده، پرویز و زبرجد، حلیمه (۱۳۹۵). بازتاب مضامین *نی‌نامه* مولانا در شعر معاصر عرب (با تکیه بر دیوان شش شاعر نام‌آور). *مطالعات ادبیات تطبیقی*، ۱۰ (۴۰)، ۴۹–۷۵. https://journals.iau.ir/articlee652928.html

هینیک، ناتالی (۱۳۸۴). *جامعه‌شناسی هنر* (چاپ اول) (عبدالحسین نیک‌گهر، مترجم). نشر آگه. (چاپ اثر اصلی ۲۰۰۱)