Kīmīyā-ye-Honar
No. 59, Vol. 15, Summer 2026
ISSN: 2251-8630
https://kimiahonar.ir

Narrative Discourse Analysis of *Pahlavan Kachal* (The Bald Hero) Puppet Theatre: A Study within Seymour Chatman's Framework

Mohammad Bagher Ghahremani [1], **Behrooz Mahmoodi Bakhriari** [2], **Fahimeh Mirzahosein** [3]
1. Associate Professor, Department of Theatre, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran (Corresponding Author) Email: mbgh@ut.ac.ir
2 . Associate Professor, Department of Theatre, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran Email: mbakhtiari@ut.ac.ir
3. Ph.D. Candidate in Theatre, Faculty of Performing Arts and Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran Email: mirzahosein@art.ac.ir

Abstract

Narrative traditions in Iran are deeply rooted in modes of performance and representation. The puppet play Pahlavan Kachal (The Bald Hero) stands as one of the enduring forms of traditional theatrical performances, founded upon the synthesis of narration and puppetry. In this performance, the agency of the Morshed (the traditional master/narrator) in the role of narrator, alongside the puppet as both an actor and a narrative agent, generates a multi-layered paradigm for event configuration. Although there is a relatively determinate storyline, the dynamism of the play stems not from a static text, but from discursive strategies such as improvisation and live interaction with the audience. Given that the physical limitations of the puppets are compensated by the capacities of verbal narration, a systematic narratological reading is essential for understanding the creation of the performance's world. Aiming to scrutinize this structure, the present study relies on Seymour Chatman's narrative poetics to analyze the narrative discourse within this play. Due to the work's inherent reliance on live performance and the absence of written dramatic texts, the primary focus of this research is inevitably placed not on the story (the content of events), but on the discourse system (the mode of narrative expression), aiming to examine how the puppet's materiality influences the formation of discourse. The findings indicate that narrative transmission in this performance transcends mere representation; it is the product of an intertwined interaction between the Morshed and the puppet. Consequently, the puppet's physical and kinetic constraints do not impede the narration. Rather, within the discursive realm, they transform into expressive potentials and creative mechanisms for narrative compensation. Ultimately, this process engenders a distinct language for the puppet medium, facilitating structural coherence, effective semantic transmission, and dramatic verisimilitude for the audience.

Keywords: Puppet Theatre, Pahlavan Kachal (The Bald Hero), Narrative Discourse, Narratology, Seymour Chatman

Article Info

Pp: 103 - 127

Article type:
Research Article

Received:
2026.6.2

In Revised Form:
2026.7.28

Accepted:
2026.9.8

Published online:
2026.11.16

Cite this The Author(s): Ghahremani, M; Mahmoodi Bakhriati, B; Mirzahosein, F. (2026). Narrative Discourse Analysis of *Pahlavan Kachal* (The Bald Hero) Puppet Theatre: A Study within Seymour Chatman's Framework. *Kimiya-ye-Honar*, 59(15): 103-127.

Publisher: Advanced Research Institute of Art ©Copyright 2026 The Authors. Published by Advanced Research Institute of Art. This work is Licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (https://creativecommons.org/Licenses/by-nc/4.0/). Non-commercial uses of the work are permitted, provided the original is properly cited.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]

[DOI: 10.22034/15.59.103]

فصلنامهٔ علمی کیمیای هنر
شماره ۵۹، سال ۱۵، تابستان ۱۴۰۵
شاپای الکترونیکی: ۸۶۳۰-۲۲۵۱
https://kimiahonar.ir
پژوهشکده هنر

تحلیل گفتمان روایی در نمایش عروسکی *پهلوان کچل* بر بنیاد نظریهٔ سِیمور چتمن

محمدباقر قهرمانی[۱] ، **بهروز محمودی بختیاری**[۲] ، **فهیمه میرزاحسین**[۳]

۱. دانشیار گروه نمایش، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسنده مسئول)
رایانامه: mbgh@ut.ac.ir

۲. دانشیار گروه نمایش، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران
رایانامه: mbakhtiari@ut.ac.ir

۳. دانشجوی دکتری تخصصی نمایشی، دانشکدهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران
رایانامه: mirzahosein@art.ac.ir

چکیده

سنت‌های روایی در ایران پیوندی عمیق با شیوه‌های اجرا و بازنمایی دارند. نمایش عروسکی پهلوان کچل یکی از فرم‌های دیرپای نمایشی است که بر، هم‌نشینیِ روایت و عروسک استوار است. در این نمایش، کنشگریِ مرشد در مقام راوی و عروسک در مقام بازیگر یا پیش‌برندهٔ روایت، الگویی چندلایه برای صورت‌بندی رخدادها ایجاد می‌کند. علی‌رغم وجود خط داستانیِ نسبتاً معین، پویاییِ این اثر نه در یک متن ثابت، بلکه در تمهیدات گفتمانی شامل بداهه‌پردازی و تعامل زنده با تماشاگر نهفته است. از آنجا که در نمایش عروسکی محدودیت‌های فیزیکی عروسک‌ها با ظرفیت‌های روایت کلامی جبران می‌شود، خوانش روش‌مندِ روایت‌شناسانه برای درک خلق جهان نمایش ضروری است. پژوهش حاضر با هدف واکاوی این ساختار و با تکیه بر بوطیقای روایی سیمور چتمن، به تحلیل گفتمان روایی در این نمایش می‌پردازد. با توجه به اتکای ذاتی این اثر بر اجرا و فقدان متون نمایشیِ مکتوب، تمرکز اصلی این مطالعه نه بر داستان (محتوای رویدادها)، بلکه ناگزیر بر نظام گفتمان (شیوهٔ بیان روایی) قرار گرفته است تا تأثیر ماهیت مادی عروسک بر شکل‌گیری گفتمان بررسی شود. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که انتقال روایت در این نمایش، فراتر از یک بازنمایی ساده، حاصل تعامل درهم‌تنیدهٔ مرشد و عروسک است؛ به‌گونه‌ای که محدودیت‌های فیزیکی و حرکتی عروسک نه تنها مانعی در مسیر روایت‌گری ایجاد نمی‌کنند، بلکه در ساحت گفتمان به یک امکان بیانی و ابزاری خلاقانه برای جبران روایت تبدیل می‌شوند. این فرایند در نهایت به خلق زبانی ویژه برای رسانهٔ عروسکی می‌انجامد که انسجام ساختاری، انتقال مؤثر معنا و باورپذیری دراماتیک را برای تماشاگران به همراه می‌آورد.

کلیدواژگان: نمایش عروسکی، پهلوان کچل، گفتمان روایی، روایت‌شناسی، سیمور چتمن

تاریخچه مقاله

صص. ۱۰۳-۱۲۷

نوع مقاله:
پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۵/۳/۱۲

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۵/۵/۶

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۵/۶/۱۷

تاریخ انتشار:
۱۴۰۵/۸/۲۴

ارجاع به مقاله: قهرمانی، م. ؛ محمودی بختیاری، ب. ؛ میرزاحسین، ف. (۱۴۰۵). تحلیل گفتمان روایی در نمایش عروسکی پهلوان کچل بر بنیاد نظریهٔ سِیمور چتمن، کیمیای هنر، ۱۵(۵۹): ۱۰۳-۱۲۷.

حق انتشار این مستند متعلق به نویسندگان آن است، ۱۴۰۵©. ناشر پژوهشکده هنر فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران است.
این مقاله تحت گواهی زیر منتشر شده و هر نوع استفاده غیرتجاری از آن مشروط بر استناد صحیح به مقاله و با رعایت شرایط مندرج در آدرس زیر مجاز است.
Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International licens (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]
[DOI: 10.22034/15.59.103]

۱. مقدمه

روایت به عنوان یکی از بنیادی‌ترین شیوه‌های انتقال تجربه، اندیشه و حافظهٔ جمعی، در سراسر تاریخ فرهنگ ایران نقشی محوری ایفا کرده است. از روایت‌های اسطوره‌ای و حکایت‌های عامیانه تا شکل‌های متأخرتر نمایش‌های اجرامحور، روایت همواره بستری برای بازنمایی ارزش‌ها، انتقال دانسته‌ها و سازمان‌دهی روابط اجتماعی را فراهم آورده است. زیرا در اساس، «روایت، کارکردها و پیچیدگی های انسانی را آشکار و هویدا می‌سازد. آدمیان معمولاً تجربه هایشان را در تعدادی قالب های روایی نشانه گذاری می‌کنند» (وبستر و مرتوا، ۱۴۰۲، ص. ۶۸).

در میان رسانه‌های گوناگون روایی، نمایش عروسکی این امکان را دارد که با اتکای هم‌زمان بر بیان بصری، حرکتی و شنیداری، فرایند روایت را در سطحی چندلایه بازتولید نماید. جدایی میان جایگاه صدا و حرکتِ بازی‌دهنده از پیکر فیزیکی عروسک، امکان خلق ظرفیت‌های بیانی ویژه‌ای را فراهم می‌سازد که در بازیگری زنده به صورت مشابه قابل تحقق نیست و به همین دلیل، نمایش عروسکی همواره بستری مستعد برای تلفیق روایت، اجرا و تعامل اجتماعی بوده است. در نسخه‌های مکتوبِ ثبت شده به دست مستشرقانی چون مارا[۱] و گالونوا[۲] فهرستی از شخصیت های تیپیک اجتماعی -اغلب از طبقات فرودست- وجود دارد که به طور معمول فقط بازتاب‌دهندهٔ شکل ظاهری نمایش شامل فهرستی از شخصیت‌ها و رخدادهای سادهٔ روی صحنه است. این ثبت‌های تاریخی نشان می‌دهند که نمایش پهلوان کچل در «سطح داستان» (آنچه روایت می‌شود) متکی بر پیرنگی ساده، خطی و رویدادهایی پیش‌پا افتاده بوده است؛ اما در سطح گفتمان، نقش مرشد و استاد اهمیتی تعیین‌کننده پیدا می‌کند. محدودیت‌های فنی عروسک دستکشی ــ مانند ناتوانی در نمایش جزئیات ظریف چهره و بدن ــ بازی‌دهنده/استاد را وادار می‌کند از ابزارهای صوتی (استفاده از صفیر برای تغییر صدا)، حرکتی (تند و کندی حرکات عروسک) و عناصر بصری و موسیقایی برای جبران این محدودیت‌ها بهره گیرد. این فرآیند جبرانی نه تنها کمبودهای ناشی از ساختار عروسک را خنثی می‌کند، بلکه لایه‌های تازه‌ای از بیان روایی پدید آورده و در نهایت، باورپذیری شخصیت‌های عروسکی را در ذهن تماشاگر تثبیت می‌کند.

۲. بیان مسئله

با وجود اهمیت تاریخی و فرهنگی نمایش عروسکی پهلوان کچل در سنت نمایشی ایران، مطالعات انجام‌شده در این حوزه اغلب به وجوه مردم‌شناختی، تاریخ‌نگاری و یا توصیف ساختار کلی نمایش بسنده کرده‌اند و سازوکارهای دقیقِ روایت‌پردازی در این گونهٔ نمایشی کمتر مورد واکاوی علمی قرار گرفته است. مسئلهٔ اساسی این است که نمایش پهلوان کچل، به عنوان یک رسانهٔ اجرایی و چندوجهی که همزمان به بداهه‌پردازی، دیالوگ، حرکت فیزیکی عروسک و تعامل مستقیم مرشد، بازی‌دهنده و مخاطب وابسته است، چگونه اطلاعات روایی را منتقل می‌کند؟

فقدان یک خوانش روش‌مندِ روایت‌شناسانه باعث شده تا درک ما از چگونگی خلق «جهان داستان» و شیوهٔ انتقال آن (گفتمان روایی) در این نمایش سنتی ناقص بماند. نظریات سنتیِ روایت‌شناسی که عمدتاً بر متون مکتوب ادبی متمرکز هستند، توانایی پاسخگویی به پیچیدگی‌های روایی این نمایشِ اجرا-محور را ندارند. در این میان، بوطیقای روایی سیمور چتمن با تفکیک دقیق بین «داستان» (آنچه روایت می‌شود) و «گفتمان» (چگونگی بیان روایت) و انعطاف‌پذیریِ آن در تحلیل رسانه‌های دیداری-شنیداری، ظرفیت بالایی برای بررسی این گونهٔ نمایشی دارد.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]

[DOI: 10.22034/15.59.103]

بر این اساس، مسئلهٔ اصلی پژوهش حاضر تبیین سازوکار انتقال روایت در نمایش عروسکی پهلوان کچل با کاربست نظریهٔ روایت‌شناسی سیمور چتمن است. در واقع، تمرکز پژوهش بر آن است که عناصر داستان (شامل زنجیرهٔ وقایع، صحنه و شخصیت‌ها) در این نمایش چگونه سازمان می‌یابند و گفتمان روایی (بیان بصری و کلامیِ این عناصر) چگونه عمل می‌کند تا ضمن جبران محدودیت‌های فیزیکی عروسک دستکشی، تجربه‌ای روایی و پویا برای مخاطب خلق نماید. به بیان دقیق‌تر، این پژوهش در پی پاسخگویی به سه پرسش بنیادین زیر است:

نخست: روایت در قالب نمایش عروسکی پهلوان کچل بر اساس الگوی دوگانهٔ چتمن چگونه سازمان می‌یابد؟

دوم: تعامل گفتمانی میان مرشد و عروسک چگونه منجر به انتقال معنا و جبران محدودیت‌های فیزیکی عروسک می‌شود؟

سوم: مخاطب در فرایند تبدیل داستان به گفتمان در این نمایش چه جایگاهی دارد و چگونه در تکمیل فرایند روایی مشارکت می‌کند؟

۳. پیشینهٔ پژوهش

مطالعهٔ نظری در حوزهٔ روایت‌شناسی نشان می‌دهد با وجود اینکه پژوهش‌های گسترده‌ای در قلمرو ادبیات، سینما و تئاتر شکل گرفته است، پیوند این چارچوب‌ها با گونه‌های عروسکی، به‌ویژه در بستر سنت‌های اجرایی، کمتر به شیوه‌ای نظام‌مند دنبال شده است. نظریه‌پردازانی چون ژرار ژنت[۳]، سیمور چتمن، ماری‌لور رایان[۴]، رولان بارت[۵] و مانفرد فیستر[۶] و ... علی‌رغم اینکه در تحلیل ساختار روایی، نقش راوی و شیوه‌های انتقال روایت سهم مهمی‌داشته‌اند، اما رویکرد عموماً متن‌محور (Text-centric) آن‌ها سبب شده است تا کمتر به گونه‌های هنرهای اجرایی از جمله تئاتر و به‌ویژه تئاتر عروسکی بپردازند و در نتیجه، الگویی کارآمد برای تحلیل روایت در قالب اجراهای عروسکی با تنوع تکنیکی آن ارائه نکرده‌اند.

در عرصهٔ پژوهش‌های دانشگاهی داخلی نیز، اگرچه مطالعات ارزشمندی در زمینهٔ روایت‌شناسی درام ایرانی انجام شده، اما نقطه‌ضعف بنیادین آن‌ها تقلیل دادنِ «روایت دراماتیک» به «متن نمایشی مکتوب» است. به عنوان نمونه، ساغر منشی (۱۴۰۲) در رسالهٔ دکتری خود با عنوان پژوهش تطبیقی در سیر روایت در ادبیات نمایشی ایران و ترکیه (۱۹۰۰ تا ۱۹۴۰)، سیر روایت را صرفاً در سه بُعد پیرنگ، شخصیت و مختصات فضایی-زمانی مطالعه کرده و از متغیرهای مهم اجرایی نظیر حضور واسطه‌های روایی غافل مانده است. همچنین، سپیده سامی (۱۳۹۹) در رسالهٔ مطالعهٔ الگوی روایت در درام ایران از ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰، با تکیه بر نظریهٔ ژرار ژنت به تحلیل نمایشنامه‌ها و فیلم‌های دورهٔ پهلوی اول پرداخته است. رویکرد این پژوهش‌ها و موارد مشابهی نظیر رسالهٔ پرستو محبی با عنوان ریخت شناسی روایت در ادبیات معاصر ایران (۱۳۶۰-۹۰) که در سال ۱۳۹۴ نگارش یافت، با وجود تمرکز بر ساختار روایت در ادبیات نمایشی، به‌کلی از مبحث تئاتر عروسکی و ظرفیت‌های روایی آن دور مانده‌اند و در آن‌ها هیچ‌گونه اشاره‌ای به سازوکار روایت در نمایش‌های عروسکی نشده است. در نتیجه، در این مطالعات، جای خالیِ دیدگاهی که بتواند سازوکارِ برساختِ روایت در لحظهٔ اجرا را تبیین کند، کاملاً مشهود است؛ بدین معنا که این پژوهش‌ها از تحلیلِ سطحِ Discourse (نظام گفتمان و نحوهٔ بیان) فراتر نرفته و از تبیینِ چگونگی جبرانِ «اقتضائاتِ مادیِ عروسک» به واسطهٔ «تمهیداتِ روایی» (نظیر تک‌گویی‌های مرشد و بداهه‌پردازی) بازمانده‌اند.

با وجود این، بررسی متون مرتبط با تئاتر عروسکی - از جمله پژوهش های جیمز برندون[۷] دربارهٔ تئاتر آسیا و آثار بیل برد[۸] در حوزهٔ نظری با عنوان هنر عروسکی - نشان می‌دهد که سلطهٔ رویکردهای تاریخی و مردم‌شناسانه مانع از شکل‌گیری

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]

[DOI: 10.22034/15.59.103]

خوانش‌های دقیقِ روایت‌شناختی (Narratological) در این حوزه شده است. تحلیل روایی، اگر هم صورت گرفته، غالباً در حاشیه و بدون بهره‌گیری از چارچوب‌های نظری دقیق باقی مانده است. این وضعیت در منابع فارسی نیز تکرار می‌شود. آثاری همچون نمایش در ایران اثر بهرام بیضایی، پژوهش‌های امیر سهرابی (۱۳۹۲) در خصوص پیشینهٔ نمایش عروسکی بر اساس اسناد باستان‌شناسی و کتاب عروسک پشت پرده، خیمه‌شب‌بازی در اصفهان و نائین، نوشته‌های سهیلا نجم دربارهٔ هنر نقالی و مطالعات لاله تقیان پیرامون خیمه‌شب‌بازی، با وجود ارزش تاریخی و مردم‌نگارانه‌شان، عمدتاً به توصیف گونه‌های اجرایی و کارکردهای آیینی یا سرگرم‌کننده پرداخته‌اند و کمتر از منظر تحلیل روایت مورد توجه قرار گرفته‌اند. در این منابع، نمایشِ عروسکی نه به مثابه یک «نظام گفتمان‌ساز»، بلکه به مثابه یک «موضوعِ تاریخی» دیده شده است. بنابراین، فقدانِ پژوهشی که بتواند «راوی» (مرشد) را نه به عنوان عنصری جانبی، بلکه به مثابه Discourse-maker - کسی که مبتنی بر بداهه و تعامل زنده با مخاطب مرتبط است- تحلیل کند، بیش از پیش آشکار است.

در چنین بستری، ضرورت پژوهش‌هایی آشکار می‌شود که بتوانند با اتکاء به چارچوب‌های نظری معتبر، ویژگی‌های منحصر به فرد رسانهٔ عروسکی -از جمله محدودیت‌های فیزیکی و مادی، ظرفیت‌های خلاقانه- و شیوه‌های روایت‌پردازی را تحلیل کنند. تمرکز این نوشتار نه بر «چه گفتنِ» (محتوا) نمایش، بلکه بر «چگونه گفتنِ» آن است؛ تلاشی برای تبیینِ پیوند میانِ مادیتِ عروسک و استراتژی‌های گفتمانی که منجر به جبرانِ تنگناهایِ فیزیکی در ساحتِ روایت می‌گردد. این پژوهش از طریقِ این چرخشِ نظری، در پیِ پرکردنِ شکافِ موجود میانِ «مطالعاتِ سنتیِ نمایش‌های عروسکی» و «الگوهایِ مدرنِ روایت‌شناسی» است.

۴. چارچوب نظری

این پژوهش برای تحلیل روایت نمایش عروسکی پهلوان کچل از روایت‌شناسی سیمور چتمن بهره می‌گیرد؛ رویکردی که با تفکیک نظام‌مند میان دو سطح داستان (Story) و گفتمان (Discourse) امکان بررسی روایت را در رسانه‌های گوناگون فراهم می‌سازد. انتخاب این چارچوب نظری از آن رو صورت گرفته است که نمایش‌های عروسکی سنتی ایران، از جمله پهلوان کچل، بیش از آنکه متکی بر متن مکتوب ثابت باشند، بر اجرا، بداهه‌پردازی و تعامل زنده با مخاطب استوارند؛ از این رو، تحلیل روایت در این گونه‌ها ناگزیر باید فراتر از متن نوشتاری و در سطح شیوه‌های اجرایی انتقال روایت صورت گیرد.

چتمن روایت را نظامی‌ارتباطی می‌داند که از دو سطح متمایز، اما به هم پیوسته تشکیل شده است. او می‌نویسد:

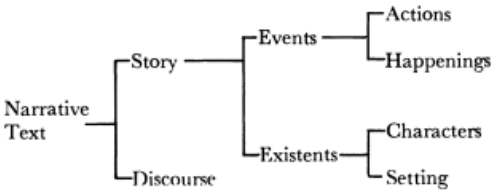
«هر روایت دارای دو بخش است: داستان (histoire) که شامل محتوا، زنجیره‌ای از وقایع (کنش ها و رویدادها) و آنچه که می‌توان آن را موجودات (شخصیت‌ها و زمینه‌ها) نامید، یعنی اشیاء و افرادی که عمل و تجربه می‌کنند و بیان(discourse) ، که همان شیوهٔ انتقال یا گفتمان است، یعنی وسیله‌ای که از طریق آن محتوا منتقل می‌شود و عبارت است از مجموعه‌ای از «اظهارات» واقعی روایت» (Chatman, 1975, P. 295).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]

[DOI: 10.22034/15.59.103]

نمودار ۱: الگوی دوگانهٔ چتمن: داستان و گفتمان (Chatman,1975, P.295)

Chart 1: The diagram of Chatman's dualistic: Story and Discourse (Chatman,1975, P.295)



اهمیت این تمایز در تحلیل نمایش عروسکی زمانی بیشتر می‌شود که بدانیم تجربهٔ روایی در این قالب نه تنها به متن وابسته نیست، بلکه به نحو چشمگیری از اجرا، تعامل و بازنمایی بصری و شنیداری تأثیر می‌پذیرد. به عبارتی می‌توان گفتمان را همواره وابسته به امکانات، محدودیت‌ها و قراردادهای رسانه‌ای دانست که روایت در آن تحقق می‌یابد. از این منظر، رسانه نه صرفاً ظرفی خنثی برای انتقال داستان، بلکه عاملی تعیین‌کننده در شکل‌گیری گفتمان روایی تلقی می‌شود. چتمن تأکید می‌کند که هر رسانه، از طریق ابزارهای بیانی خاص خود، نحوهٔ سازمان‌دهی روایت، توزیع اطلاعات و رابطه با مخاطب را شکل می‌دهد. این دیدگاه امکان آن را فراهم می‌کند که روایت نه فقط در متون ادبی، بلکه در سینما، تئاتر و سایر هنرهای اجرایی نیز مورد تحلیل قرار گیرد، بی‌آنکه لزوماً به الگوهای متن‌محورِ روایت‌شناسی کلاسیک متکی باشد. به عنوان مثال: «سینما به‌آسانی می‌تواند شخصیت ها را بدون بیان محتوای ذهن‌شان ارائه دهد ... اما برای روایت کلامی‌اجرای چنین محدودیتی مشکل است ... روایت کلامی‌ممکن است عمداً بخواهد برخی از جنبه های بصری مانند لباس شخصیت را نشان ندهد و در ارتباط با آنها کاملاً مبهم باقی بماند...» (Chatman, 1978, p. 25).

در هر حال، کاربست این رویکرد در بررسی نمایش عروسکی پهلوان کچل مستلزم توجه هم‌زمان به دو سطح یادشده است. در سطح داستان، عناصر روایی همچون شخصیت پهلوان کچل، الگوهای کنش قهرمانانه، تقابل‌های اخلاقی و توالی رویدادها بررسی می‌شود. در سطح گفتمان، شیوه‌های اجرایی انتقال روایت ــ از جمله نقش استاد در جان بخشیدن به عروسک‌ها، بداهه‌پردازی، تعامل با مرشد و مخاطبانِ اجرا ــ به عنوان مؤلفه‌هایی رسانه‌محور تحلیل می‌شوند که بر دریافت و معنابخشی روایت اثر می‌گذارند.

بدین‌ترتیب، چارچوب نظری از منظر چتمن این امکان را فراهم می‌کند که روایت پهلوان کچل نه به عنوان متنی تثبیت‌شده، بلکه به مثابه فرایندی اجرایی و پویا مورد مطالعه قرار گیرد؛ فرایندی که در آن داستان از طریق گفتمان اجرایی شکل می‌گیرد و در هر اجرا، بسته به شرایط صحنه و ارتباط با مخاطب، صورت‌بندی تازه‌ای می‌یابد. چنین رویکردی با ماهیت شفاهی و اجرامحور نمایش‌های عروسکی سنتی ایران هم‌خوان است و زمینه‌ای نظری برای تحلیل روایت در غیاب متن نمایشی مکتوب فراهم می‌سازد.

۵. بحث و بررسی

۵-۱. تاریخ مختصر روایت شناسی

روایت، اگرچه عمری به بلندای عمر آدمی‌دارد، اما روایت شناسی موضوعی معاصر است. اواخر دهه شصت میلادی اولین بار واژهٔ روایت شناسی در جوامع علمی‌شنیده شد. تزوتان تودوروف[۹] این واژه را در مطلبی با عنوان «علمی‌برای

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]

[DOI: 10.22034/15.59.103]

مطالعه قصه‌ها» در کتاب مشهورش دستور زبان دکامرون بکار برد (ابوت، ۱۳۹۷، ص.۱۰). ریشهٔ واژهٔ روایت (narrative) به واژهٔ باستانی gna در زبان سانسکریت بازمی‌گردد که به معنای دانستن است. این واژه که از طریق زبان لاتین به مجموعهٔ واژگان انگلیسی راه یافته به دو معنا اشاره دارد: «دانستن gnarus و گفتن narrow. این تبار شناسی، دو وجه واژهٔ روایت را نشان می‌دهد. روایت، ابزاری جهان شمول برای دانستن و گفتن» (ابوت، ۱۳۹۷، ص.۱۰). با این حال، روایت‌شناسی در مسیر تحول خود از رویکردهای ساختارگرای اولیه به سمت نگرش‌هایی حرکت کرده است که بر پویایی و کنش ارتباطی در فرایند روایت تأکید دارند.

هرچند روشن است که، باور به محتوای مادیِ کلام به عنوان بنیانِ روایت در بسیاری از تعاریف اولیه وجود دارد. برای مثال میکه بال[۱۰] در کتاب روایت شناسی می‌نویسد: «روایت شناسی نظریه ای دربارهٔ متون روایی است.» و ادامه می‌دهد «آن تکه از واقعیت، آن پیکرواره، که روایت شناسی می‌کوشد درباره‌اش سخن بگوید، از متون ادبی روایی تشکیل شده است و عملاً می‌توان گفت که این پیکرواره از متون روایی و فقط متونی که روایی هستند تشکیل شده است» (مکوئیلان، ۱۳۹۵، ص. ۱۲۸).

بحث دیگر پژوهشگران سنتی حوزهٔ روایت شناسی، علاوه بر بازنمایی کلامی، شامل تعریف‌کردن یا گفتن رخداد، تأکید بر حضور راوی است. بارت ضرورت این حضور را در هر روایتی با آغاز تاریخ نوع بشر پیوند زده و تصور وجود قوم یا جامعه‌ای را بدون روایت غیر ممکن می‌داند. او می‌نویسد «در واقع، روایت، به مثابه ژرف ساخت تفکر بشری که برخی نظریه پردازان مجدّانه بر آن پافشاری می‌کنند، به استخوان بندی حافظهٔ بشری شکل می‌دهد تا آنجا که به گفتهٔ پیتر بروکس تعریف ما از انسان بودنمان وابسته به قصه هایی است که دربارهٔ زندگی خودمان و جهانمان می‌گوییم» (حدادی و درودگران، ۱۳۹۹، ص. ۱۷).[۱۱]

با این حال، ساختارگرایی در پی بوطیقای روایت شناسی است. ولادیمیر پراپ[۱۲] با مطالعهٔ افسانه‌های جن و پری روسی، با رونوشت از ساختار جمله (نهاد و گزاره) به تدوین الگوی روایی متن محور خود می‌پردازد. جرالد پرینس[۱۳] هم با پیروی از همین روش می‌نویسد «روایت ... را می‌شود بازنمایی رخدادها و وضعیت های واقعی یا تخیلی با توالی زمان تعریف کرد» (میر، ۱۳۹۹، ص. ۱۰۰)، به عبارتی تعریف‌کردن از زبان یک یا چند راوی برای یک یا چند روایت شنو که همچنان بر محور کلام تأکید دارد. ژرار ژنت، روایت‌شناسِ شاخص دیگری است که عمدهٔ فعالیتش بر روند یا فرآیند روایت‌شدن داستان‌ها متمرکز است. او با تمایز گذاری میان داستان و نحوهٔ روایت آن، راه‌های تازه ای را برای منتقدین می‌گشاید. در سال ۱۹۶۴ کلود برمون[۱۴] اظهار داشت که «داستان‌ها می‌توانند بدون از دست دادن صفات خاص خود از یک رسانه به رسانه دیگر انتقال یابند» (راغب، ۱۳۹۱، ص. ۴۸). یعنی دیگر مادهٔ خام اولیهٔ روایت، فقط کلام نیست و رسانه‌های دیگر را نیز شامل می‌شود. دیوید هرمن نیز در کتاب تئوری روایت شرح می‌دهد: «روایت ابزاری برای خلق، تغییر و تجمیع جهان‌های داستانی در رسانه‌های مختلف است، اما هر نوع شیوهٔ روایتی قوانین و پروتکل‌های خاص خود را برای ساخت جهان دارد که پیامدها و اثرات متفاوتی را ایجاد می‌کند» (Herman et al., 2012, p.15). بحث دیگر نظریه‌پردازان بر سر تفاوت‌های داستان و درام بود. مونیکا فلودرنیک[۱۵]، برایان ریچاردسون[۱۶]، مانفرد فیستر و میکه بَل از جمله کسانی‌اند که به طور خاص به بحث دربارهٔ روایی بودن درام پرداخته‌اند. چراکه رویکرد روایت‌شناسی سنتی، درام را به دلیل بی بهره‌بودن از وجود شخص راوی، روایت به شمار نمی‌آورد. آنها با بر شمردن نقاط مشترک میان رمان و درام به گسترش حوزهٔ روایت شناسی پرداختند. مانفرد فیستر بر جنبه‌های شباهت تعریف طرح و زاویه دید در داستان و درام تأکید داشت و میکه بَل «نخستین روایت

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]
[DOI: 10.22034/15.59.103]

شناسی بود که تشخیص داد ارائه تعریفی از روایت بر مبنای طرح به ناچار پای درام را نیز به میان می‌کشد» (فلودرنیک، ۱۳۹۹، ص. ۲۷۹) .

پُل کُبلی[۱۷] -نیز- معتقد بود که روایت شناسی قادر است با پیروی از «اصول و مبانی ساختارگرایی و از منظری کلی‌تر حوزهٔ نوظهور نشانه‌شناسی (مطالعهٔ تمامی‌جلوه‌های نشانه)» همهٔ اشکال و رسانه‌های مختلف همچون «نقالی، حماسه، چکامهٔ داستانی، سلحشورنامه، رمان، نمایشنامه، اُپرا، خیمه‌شب‌بازی، تابلوی نقاشی، سریال تلویزیونی، اخبار، بازی کامپیوتری و ویدئویی، موقعیت های مجازی و غیره» (کبلی و یان، ۱۴۰۰، ص. ۷۱) را در حیطهٔ خود جا دهد. کُبلی استناد به مفاهیم بنیادی روایِ مشترک در همهٔ رسانه ها را شرط ضروری توصیف می‌کند. در مقابل، سیمور چتمن با تفکیک روشن داستان (محتوا، رویدادها، کنش‌ها) از گفتمان (نحوهٔ روایت، صدا، ترتیب، سازمان‌دهی) مدلی ارائه می‌کند که روایت را بر اساس دو سطح مستقل، اما مرتبط تحلیل می‌کند. او برخلاف بسیاری از نظریه‌پردازان که روایت را تابع یا متمایز از درام می‌دانند، بر ویژگی‌های روایت—از جمله دسترسی به ذهنیت، انعطاف‌پذیری زمانی و ساختارهای بازنمایی—تأکید می‌کند و در عین حال شباهت‌ها و پیوندهای بنیادین میان روایت و درام را نیز به رسمیت می‌شناسد. همین نگاه رسانه‌محور سبب می‌شود چارچوب نظری چتمن، در قیاس با نظریه‌های صرفاً متن‌محور یا ساختارگرایانه، گزینه‌ای کارآمدتر برای بررسی ابعاد روایت در قالب‌های متنوعِ اجرایی، بداهه و تعاملی باشد. از آنجا که نمایش عروسکی نیز رسانه‌ای با ظرفیت‌های روایی است، این پژوهش می‌کوشد با بهره‌گیری از الگوی چتمن، پاسخی درخور به پرسش‌های مطرح‌شده ارائه دهد و افق تازه‌ای در پژوهش‌های تئاتری بگشاید.

واحد تحلیل (Unit of Analysis) در این مقاله، تمهیدات گفتمانی (Discursive Strategies) و کنش‌های متقابل کلامی و حرکتی میان مرشد، عروسک و تماشاگر است. بر این اساس، رویدادها و تیپ‌های شخصیتی در سطح داستان و شیوه‌های انتقال معنا و جبران محدودیت‌های فیزیکی عروسک در سطح گفتمان (بر اساس الگوی سیمور چتمن) مورد تحلیل قرار گرفته‌اند. بر این اساس، پیش از ورود به تحلیل گفتمانِ نمایش و کاربستِ عملیِ این نظریه، لازم است ابتدا بستر تاریخی و ماهیت اجرایی پهلوان کچل تبیین گردد.

۵-۲. *پهلوان کچل*

i. تاریخچه

ریشهٔ نمایش پهلوان کچل را باید در سنت کهن قصه‌گویی ایرانی جست‌وجو کرد. چنان‌که در تاریخ هنر ایران آمده، قصه گویی «فن انتقال مشاهدات و تجربه‌ها، از جمله زنده‌ترین شیوه‌های تکامل نمایش» و «یک شکل بیان و نمایش فردی» بوده و احتمالاً «پس از پیدایش و توسعه عصر کلام پیدا شده» و رشد یافته است. (نصری اشرفی و شیرزادی آهودشتی، ۱۳۸۸، ج. ۱، ص. ۴۸۹) علاوه بر این مهارت روایی، نمایش عروسکی -به دلیل قصد ایجاد شگفتی در مخاطب- در بنیاد خود با مفهوم جادو: «قریحه ناچیزی که جامعه به آن علاقمند است» (سارتر، ۱۳۸۸، ص. ۲۶)، پیوند قرینی دارد؛ آنچنانکه «جیمز فریزر جادو را نخستین مرحلهٔ تکامل ذهن انسان می‌داند...»، مارسل موس در کتاب نظریهٔ عمومی‌جادو می‌نویسد «جادو: به کاربستن خرافات است» یعنی «باورهایی که نه دینی‌اند و نه علمی» (موس، ۱۳۹۷، صص. ۱۸-۱۹). انعکاس چنین باورهایی در جوامع مختلف -هم می‌تواند آیینی باشد و هم نمایشی. برای اثبات باورهای آیینی که خود ریشه‌های درام نیز محسوب می‌شوند و تزکیهٔ نفس به همراه دارند، منابع بسیاری وجود دارد، اما جادویی که در عروسک

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]
[DOI: 10.22034/15.59.103]

جلوه بیابد یا پای در خرافات دارد «جهت تفریق و سردی و جدایی میان دو نفر: عروسک وسط استخوان گوسفند را بَزک کرده در خانه دشمن بیندازد» (شهری‌باف، ۱۳۸۳، ص. ۵۲۱) و یا سرگرمی‌محسوب می‌شود.

اکنون واژهٔ سرگرمی، آنجا که یک طرفش عروسک باشد در طرف دیگر، مخاطبانش یا کودکان‌اند و یا بزرگسالان. در بیتِ شعری از سنایی، شاعر قرن ششم هجری قمری که در آغاز فصل دوم نیز ذکرش آمد، عناصری مرتبط، حضور دارند :

دختران چون فسانه پردازند دوک ریسند و لعبتک بازند (سنایی، ۱۳۸۷، ص. ۳۱۸)

لعبتک، کهن شدهٔ واژهٔ عروسک است حال آنکه در خودش ظرافت، پَری رویی، کوچکی، بی آزاری، کم سالی و راز آلودگی دارد و جان و زندگی اش به بخشندهٔ جان و قصه‌ای که روایت می‌کند ربط دارد. در شعر سنایی دخترانی که افسانه سازی می‌کنند گویی قرار است به زودی مادرانی شوند که بایستی برای کودکانِ خود بازی خلق کنند و قصه بگویند. دوک ریسیدن و شعر و افسانه خواندن فاصلهٔ معناداری با کودکی و خردسالی دارد. در بیت فوق اشاره به دوک ریسیدن می‌شود که نتیجه‌اش تولید نخ و پارچه است. گویی شاعر در ذهن خود دختران قصه‌گو را مجاور ابزار نخ ریسی تصور کرده است که خیال لعبتک‌بازی با لعبت‌های پارچه‌ای دارند. اما راز آلودگی هنوز رخ نداده است زیرا لعبت‌باز می‌بایست قصهٔ خود را از راه حرکت و صدا به لعبت منتقل کند.

سندی دیرینه‌تر از وجود عروسکِ پارچه‌ای در شاهنامهٔ هزار سالهٔ فردوسی وجود دارد که در آن عروسکی باید برود و قصه‌ای از یک تولدِ غیر معمول را برساند. رستم از پهلوی رودابه با پیکری پیل‌گون به دنیا آمده است و درباریان نمی‌دانند چنین خبری را چگونه به سام که هنوز داغ عیبناکی زال را بر گُرده دارد، برسانند. پیشنهاد می‌شود عروسکی بسازند:

یکی کودکی دوختند از حریر به بالای آن شیر ناخورده شیر
درون وی آگنده موی سمور برخ بر نگاریده ناهید و هور
به بازوش بر اژدهای دلیر به چنگ اندرش داده چنگال شیر
به زیر کش اندر گرفته سنان به یک دست کوپال و دیگر عنان
نشاندندش آنگه بر اسپ سمند به گرد اندرش چاکران نیز چند
چو شد کار یکسر همه ساخته چنان چون ببایست پرداخته
هیون تکاور برانگیختند به فرمان بران بر درم ریختند
پس آن صورت رستم گرزدار ببردند نزدیک سام سوار (فردوسی، ۱۳۷۹، ص. ۹۷)

توصیف از حریری که الگوی بدن انسان از آن بریده و از موی سمور پُر شده است. صورتش به زیبایی نقاشی و بر بازوانش یال و کوپال و اسباب رزم پوشانده و سپس عروسک بر اسبی سمند و تیزپا در حالی که اطرافش را خدمتکاران پر کرده‌اند برای سام می‌فرستند. اشعار فوق نشان از یک صحنهٔ نمایش عروسکی دارد. روشن نیست خدم و حشم چنین صحنه‌ای چه تعداد بوده است اما از آنجا که تهیه کننده‌اش دربار شاهی بوده به طور قطع مجلل و آراسته بوده است. نکته نا روشن، عدم شرح شاعر از رسیدن چنین صحنه‌ای به مقصد است. نمی‌دانیم «هَیون تکاور» با عروسک رستم، نمایشی برای سام اجرا کرده است یا نه؟ چه اگر چنین نباشد پس قصه چطور و چگونه نقل شده است؟

در هر حال گذر زمان، جنگ ها و وقایع تاریخ فلات ایران که در نهایت منجر به تغییر مذهب در ۱۴ قرن پیش شد مسیر قصه‌گویی نیز تغییر کرد. مذهبِ تازه با تعریف جدیدی از یکتایی پروردگار، مفاهیم، آیین‌ها، قوانین و ممنوعیت‌هایی با خودش آورد. بنابراین قصه‌گویی در دو جنبهٔ کاملاً موازی با شرایط سازگار شد. یکی پذیرش و وام‌گرفتن از محتوای مذهب

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]
[DOI: 10.22034/15.59.103]

و دیگری پنهان‌شدن زیر پوست جامعه. دگرگونی دیگر که از عهد باستان تا ظهور اسلام به کُندی شکل گرفت جابجایی جایگاه قصه‌گو بود. آن عده که مسلمانی را پذیرفتند، صورتک‌ها را کنار گذاشتند و به نقل داستان‌های منطبق با شرع پرداختند. این قصه‌گویان همچنان در طبقهٔ ممتاز یا نزدیک به آن ماندند و بدون ممانعت نقل خواندند ولی دستهٔ دیگر رفته‌رفته اعتبار از دست دادند و تا سطح معرکه‌گیران، عنتربازان، رسن‌بازان، ... نزول کردند. «واعظان عموماً از علمای بزرگ دوران خود بوده اند و با تکیه بر سنت و کتاب خدا، روایتی دینی را بازگو می‌کردند. در حالی که قصه‌گویان با تکیه بر معلومات سطحی و محفوظات خود و با یاری صدای خوش و بیان فصیح، شنوندگان خود را سرگرم می‌کردند» (جزینی، ۱۳۸۵، ص. ۶۳).

این گروه که دیگر پشتیبانی از طبقهٔ بالای جامعه نداشتند مطمئن‌ترین طریق بقاء خود را، در سرگرم‌کردن تودهٔ مردم به هر قیمتی، می‌دیدند. اما در سرزمینی که مجبور به تحمل دوره‌های طولانی جنگ بود حتی عامهٔ مردم نیز تکیه‌گاه دائمی‌نبودند و همین، اسباب نزول جایگاه قصه‌گو تا مرتبهٔ مسکینی و درویشی را فراهم می‌کند.

این نزول جایگاه اجتماعی و فقر برآمده از آن، دسته‌ای از این قصه‌گویان را مقابل قدرت‌های مذهبی و استبدادی حکومت قرار می‌دهد. این گروه که صورتک‌ها یا لعبتک‌هایشان را درون صندوق‌های خود حفظ کرده بودند، از راه همدلی با مردم به قلب‌هایشان و سپس به حافظهٔ جمعی آن‌ها رخنه کردند زیرا به هر حال چیزهایی هست که مردم با آن‌ها زندگی می‌کنند. «عروسک‌ها معایب و محاسن مردم را بنحوی مشغول کننده تجسم می‌بخشند» (مؤمنی، ۱۳۵۷، ص. ۱۸). اما قصه‌گویی با عروسک نه تنها یک نمایش کامل محسوب می‌شد بلکه فرصت‌هایی برای ناپدیدشدن سیمای قصه گو و بازی‌دهنده را فراهم می‌آورد.

سرِنخِ عروسک‌هایی که نخ ندارند و بر دست‌ها پوشیده می‌شوند در باب ششم از فتوت نامه، فصل چهارم، قسمت دوم در شرح حال (ارباب) معرکه که از قرن نهم به جا مانده نه تنها، به‌روشنی پهلوان کچل را بخشی از فرهنگ عامیانهٔ آن روزگار نشان می‌دهد که خصوصیات و ویژگی‌های اجزاء نمایش را نیز توصیف می‌کند. به زعم او پهلوان کچل که در دستهٔ روزبازی جای می‌گیرد به دو چیز نیاز دارد خیمه و پیشبند. خیمه شرحی گسترده دارد، اما در این کتاب بدن انسانی تعریف می‌شود که به تنهایی مصدر اقوال و افعال همهٔ عروسک‌هاست. اما پیشبند، دل آدمی یا قلب و اندکی بعدتر گردانندهٔ‌ای که ادراک الهی دارد تعریف می‌شود «و تا سررشته دل که در میان دو انگشت قدرت است حرکت نیابد دل قوت حرکت ندارد» (واعظ کاشفی سبزواری، ۱۳۵۰، ص. ۳۴۲).

کاشفی از معدود نویسندگانی است که هم شرح تماشایش از یک اجرای عروسکی را توصیف و هم آن را در میان اوراق و مشاغل فتوت‌نامه‌اش گنجانده است. هرچند با استفاده از واژه مشعبد برای بازی‌دهنده، پای حقه و شعبده را نیز به میان می‌کشد و -البته که- همین اعجاب بودگی لعبتک‌ها، اسباب غریبگی نمایشگران را فراهم می‌آورد. حقه بازان و «جادوگران همواره بیگانه به حساب می‌آیند» (موس، ۱۳۹۷، ص. ۵۹).

عصر صفویه، اگرچه با حمله افغان ها پایان خوشی ندارد، اما به دلیل مراودات با خارجیان علی‌الخصوص اروپائیان و جهانگردان، اسناد و مدارک بیشتری از جامعه آن روزگار برای ما باقی گذاشته است. برای نمونه در سفرنامه از خراسان تا بختیاری آمده است:

«در قسمت جنوبی مسجد شیخ لطف الله که تقریباً در مقابل عمارت عالی قاپو واقع شده سابقاً برجی بوده که سیاحان فرانسوی آنرا برج ساعت نامیده اند. این برج را برای سرگرمی‌شاه عباس دوم ساخته بودند و درون آن ماشینهای مکانیکی قرار داشته که ساعات

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]
[DOI: 10.22034/15.59.103]

شبانه روز را نشان میداده است. هر وقت که این ساعت زنگ میزد فوجی از مجسمه ها مانند عروسک‌های خیمه شب بازی و حیوانات گوناگون از آن بیرون آمده و مانند سربازان به تمرینهای نظامی‌میپرداختند. این ساعت را صنعتگران اروپائی که در دربار شاه عباس دوم اقامت داشتند برای او ساخته بودند» (دِآلمانی، ۱۳۳۵، ص. ۵۶۵).[۱۸]

هرچند، به گواه تاریخ چنین عروسک‌های متحرکی هیچگاه الهام بخش نمایشگران ایرانی نشدند، از این دوران اسناد و روایات تاریخی دیگری نیز وجود دارد، از جمله اشارات مستشرقینی همچون شاردن[۱۹]، تاورنیه[۲۰]، اوژن اوبن[۲۱]، سیوری و ارنست اورسُل[۲۲] که نمایش را دیده و گزارش مختصری نوشته‌اند. البته ناگفته نماند، قدیمی‌ترین متن مکتوب از اجرای خیمه‌شب/روزبازی مربوط به جِی. اِن مارا و آر. اِی گالونوا -دیپلمات های روسی- است که در سال‌های ۱۳۰۴ تا ۱۳۰۶ ه.ش هنگام حضور در ایران نوشته شده‌اند. اسناد دیگری نیز نویسندگان ایرانی مانند صادق هدایت، عبدالله مستوفی، ... وجود دارد، اما از آنجا که، عموم این مطالب در کتب و مقالات سه دههٔ اخیر تکرار شده‌اند، ترجیح نگارنده بر دوری از دوباره‌گوییِ آن‌ها است.

ii. ساختار اجرای پهلوان کچل

سادگی از نخستین ویژگی‌های خیمه‌شب/روزبازی است؛ در واقع، همین سهولت در جابه‌جایی و اجرا، یکی از دلایل اصلی ماندگاری این نمایش در طول قرن‌ها است. اجرای پهلوان کچل ـ به‌عنوان نمونهٔ مطالعاتی این پژوهش ـ نیازمند سه عنصر اساسی است: صحنه، بازیگران (زنده و غیرزنده) و تماشاگران.

۵-۲-۱. صحنه

یک تکه پارچه -چادر- مستطیل[۲۳] شکل که در هر جایی در فضای آزاد برپا شده و یا حتی در کُنجی جای می‌گیرد.



شکل ۱: حسین تبری پای پرده (و حسن حقه‌باز داخل خیمه) از کتاب عروسک پشت پرده و خیمه‌شب‌بازی در اصفهان و نائین (سهرابی، ۱۳۹۱، ص. ۳۸)

Figure 1. Hossein Tabari at the foot of the curtain (and Hasan-e Hoghebaz inside the tent), from *Puppets behind the scenes and puppet shows in Isfahan and Nain* (Sohrabi, 2012, p. 38)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]

[DOI: 10.22034/15.59.103]

گالونوا در سال ۱۹۲۷ میلادی در مقاله‌ای با عنوان تئاتر عروسکی در ایران می‌نویسد «صحنه تئاتر چادر (خیمه) نه چندان بزرگی است، که از چهار تکه پارچه ضخیم تشکیل شده که به چهار تیرک محکم شده است. بلندی خیمه حدود یک و نیم متر است. این چادر سقف ندارد و بوسیله ریسمان هایی که در انتهایشان میخ های سر کج فلزی وجود دارد به زمین محکم شده است» (میرچی، ۱۳۸۸، ص. ۳۸).

۵-۲-۲. راوی و بازیگران

بازیگران دو دسته اند:

- زنده: راوی، بازی‌دهنده، نوازنده یا نوازندگان
- غیرزنده: عروسک‌ها

راوی یا قصه‌گویِ نمایشِ خیمهٔ پهلوان کچل را مرشد، پاخیمه‌ای و یا حتی حقه‌باز[۲۴] هم می‌گویند. او کسی است که تلاش می‌کند تا بر بستر یک قصهٔ عموماً از پیش تعیین‌شده و با کمک نقش‌آفرینی عروسک‌ها که هر کدام نمایندهٔ یک تیپ از افراد جامعه‌اند، زمینهٔ همدلی و همزبانی با مردم را فراهم کرده و البته مراقب است که مسئولیت گفتار نمایش را از دوش خود برداشته و به گردن موجودات و شخصیت‌های آن سوی خیمه بیندازد. باقر مؤمنی به نقل از یک ایران‌شناس می‌نویسد «در تمام کشورها به‌ویژه آنجاها که مردم در زیر فشار یک نظام استبدادی به سر می‌برند برای بازیگران چوبی جای یک آزادی نسبی باقی مانده است: سانسور بر روی انتقادهای سیاسی آنان چشم می‌بندد و اجازه می‌دهد آنچه را که همگان آهسته می‌اندیشند آن‌ها به صدای بلند بیان کنند. به این ترتیب آن‌ها به سخنگویان خلق ستمدیده بدل می‌شوند» (مؤمنی، ۱۳۵۷، ص. ۱۸).

در آن سوی خیمه، استادِ نمایش همهٔ تلاش خود را برای دست‌آموز کردن عروسک‌ها به کار می‌اندازد. او نیز با تغییر صدا[۲۵] خودش را زیرِ پَرهیبی از امنیت قرار می‌دهد. اما عروسک‌ها موظف به انجام دو وظیفه‌اند: نخست آفریدن باور به رویداد صحنه در مخاطب به یاری زبان و ترجمهٔ آن توسط مرشد و دوم رساندن تصور و پندار تماشاگران به سر حدِ امکانات تخیل برای پُر کردن شکاف‌های نازیسته‌شان. نزدیکی حداکثری دست بازی‌دهنده با عروسک دستکشی، فردیت گفتمانی بدن عروسک را برجسته می‌کند و آن را به متنی بصری-حرکتی بدل می‌سازد که مستقیماً در تعامل زنده با مخاطب در گفتمان روایی خوانش می‌گردد. از این رو، روایت به طور مستقیم با بداهه‌پردازی و واکنش لحظه‌ای به مخاطب گره خورده است و این بداهه‌پردازی اغلب با طنزِ موقعیت و ارجاعات فرهنگی محلی همراه است.

در همین راستا و با تطبیق این ساختار با الگوی روایت‌شناسی سیمور چتمن، می‌توان گفت «مرشد» در این نمایش در جایگاه «راوی و انتقال‌دهندهٔ گفتمان» قرار می‌گیرد که واسطه‌ای میان جهان متن و مخاطب است و روایت را هدایت می‌کند؛ در مقابل، «عروسک‌ها» در جایگاه «کنشگران داستان» عمل می‌کنند که بارِ پیشبرد رخدادهای روایی را بر دوش دارند.

۵-۲-۳. مکان، زمان و تماشاگران

در شرح تماشاگران می‌توان گفت عامیانه بودن نمایش و وجود عروسک‌ها بر صحنه هر حد و مرز جنسیتی و تفکیک ردهٔ سنی را ملغی می‌کند. بنابراین همراه با وسعت دامنه و تعداد تماشاگران، مکان و زمان نیز از محدودیت می‌گریزند. مثلاً

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]

[DOI: 10.22034/15.59.103]

اجرای پهلوان کچل معمولاً «در هوای آزاد و فضای باز بوده و دو یا سه ساعت طول میکشد» (مؤمنی، ۱۳۵۷، ص. ۱۸). گزارش هایی از اجرا در اطراف بازارهای حاشیهٔ شهر و قبرستان یا به مناسبت جشنی خانوادگی و در کنج حیاط شخصی از طبقهٔ متمول جامعه وجود دارند. عبدالله مستوفی در توصیف یکی از سیزده بدرهای زندگی خود و مشاهده‌اش از منظرهٔ سیزده بدر عمومی بیرون دروازه دولاب ضمن نام‌بردن از انواع بازی‌هایی نظیر الک دولک و چری یانچری زوئی، باقالی به چند من؟ و ... شرحی از حضور بُزبازها و خرس‌بازها، غول یابانی، مطرب‌ها و آوازه‌خوان‌ها، طَبق‌فروش‌ها و داش مشدی‌ها می‌نویسد «بساط حقه‌بازی و پهلوان کچل و خیمه‌شب‌بازی هم این سر و آن سر پهن بود که وقتی مردم از ورزش خسته می‌شدند، دور بساط این آقایان جمع‌شده خستگی در کنند و خود را برای بازی‌های ورزشی دیگر آماده نمایند» (مستوفی، ۱۳۸۴، ص. ۳۶۵).

سعید نفیسی هم در شرحی از یکی از قبرستان‌های بزرگ تهران که در جنوب تهران و در میان طبقهٔ ضعیف جامعه قرار دارد می‌نویسد که «تفریحی که عوام را بسیار جلب می‌کرد و حکم تئاتر و سینمای امروز را داشت یکی از آن چیزی بود که به آن «پهلوان کچل» می‌گفتند و تُرک‌ها به آن «قراگوز» گفته‌اند و حتی هنوز در همه جای اروپا برای سرگرمی‌کودکان معمول است» (نصیری و انجمن مفاخر ایران، ۱۳۸۸، ص. ۱۵۹).

مخاطب نیز گرچه با تعلیق ناباوری به جهان نمایش وارد می‌شود، اما با مشارکت فعال ذهنی و عاطفی، سطوح معنایی تازه‌ای را به اثر می‌افزاید و از این رو همچون هم‌آفریننده‌ای ناگزیر در فرآیند روایت حضور دارد.

۶. الگوی روایی

سیمور چتمن در کتاب داستان و گفتمان به ساختار روایت در داستان و فیلم می‌پردازد. او معتقد است، روایت صرفاً به ادبیات تعلق ندارد، بلکه می‌تواند در سینما، تئاتر، و سایر اشکالِ بازنمایی، نیز محقق شود. این رویکرد، مبانی نظری لازم برای بررسی روایت در قالب‌های اجرایی و دیداری را -بدون آنکه وابستگی تحلیل به زبان نوشتاری پیش فرض گرفته شود- فراهم می‌سازد.

بنیادی‌ترین تمایز در نظریهٔ چتمن، تفکیک میان داستان (Story) و گفتمان (Discourse) است. او این تمایز را نقطهٔ آغاز هر تحلیل روایی می‌داند. او تعریف خود را به‌صراحت چنین بیان می‌کند «یک داستان (histoire)، شامل مضمون یا زنجیرهٔ رویدادها (کنش‌ها و رخدادها) به همراه عناصری که ممکن است موجودات نامیده شوند (شخصیت‌ها و عناصر صحنه و زمینه) است؛ و یک گفتمان که محتوا یا مضمون به وسیلهٔ آن مبادله می‌شود. به بیان ساده، داستان بیانگرِ «چیستیِ» روایت و گفتمان، بیانگرِ «چگونگیِ ارائهٔ» آن است» (Chatman, 1978, P.19).

از این منظر، معنا -دیگر- نه به طور کامل در داستان، که شامل رویدادها و کنشگران است، تثبیت می‌شود و نه صرفاً در گفتمان که به شیوهٔ سازمان‌دهی، ترتیب و نحوهٔ ارائهٔ این عناصر می‌پردازد؛ بلکه در فرآیند تعامل با مخاطب تکمیل می‌گردد. این الگو گشودگی معقولی در مواجهه با انواع رسانه‌ها از جمله نمایش عروسکی دارد.

۶-۱. داستان مؤلفهٔ نخست

در نمایش عروسکی محتوای داستانیِ روایت، تنوع چندانی ندارد، بلکه عموماً یک خط ثابت در زمینه قرار دارد و عروسک‌ها متناسب با فضای اجرا و تماشاگران بر صحنه حضور یافته و داستان را پیش می‌برند. احمد خمسه‌ای دربارهٔ

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]

[DOI: 10.22034/15.59.103]

داستان نمایش می‌گوید «از زمان حضرت آدم تا حالا همین یکی بوده است» (ذوالفقاری، ۱۳۸۴،ص.۳۲). با این حال، آنچه به این ساختار ساده و تکرارشونده پویایی می‌بخشد، بهره‌گیری نمایشگران از بداهه‌پردازی و تنوع زبانی و گفتمانیِ عروسک‌هاست؛ عناصری که همواره از زیست روزمرهٔ مردم و فرهنگ عامه برمی‌خیزند و موجب تداوم نمایش خیمه شب/روزبازی تا زمان معاصر شده‌اند.

برای مثال شعر زیر که توسط جِی.اِن. مارا ثبت شده است:

«عجب آب و هوائی دارد شیراز
نسیم دلگشایی دارد شیراز
نسیم دلگشا و آب رکنی
عجب شای چراغی دارد شیراز» (میرچی، ۱۳۸۸، ص. ۳۳)

به سبب بارگذاری در فرهنگ شفاهی، با عبور از زمان خود را به امروز رسانده و باقی مانده است. به هر روی، داستان پهلوان کچل معمولاً به صورت اپیزودیک پیش می‌رود و از مجموعهٔ رویارویی‌ها و درگیری‌های کوتاه تشکیل می‌شود. هر اپیزود، موقعیتی طنزآمیز و انتقادی می‌آفریند که در آن قهرمان، با فریب هوشمندانه، زبان طنز یا زور بازو، بر نیروی مسلط غلبه می‌کند و تماشاگر را به طور فعال در روند روایت شریک می‌سازد. این ساختار اپیزودیک، امکان انطباق روایت با شرایط متغیر اجرا را فراهم می‌آورد.



شکل ۲: عروسک‌های پهلوان کچل (www.teatre- kukolsm.ru/2012)
Figure 2: Puppets of Pahlavan Kachal (www.teatre- kukolsm.ru/2012)

از این رو، در روایت‌های شفاهی، داستان پهلوان کچل طرحی انعطاف‌پذیر دارد که بسته به موقعیت اجرا و واکنش تماشاگر دگرگون می‌شود. نمایش اغلب در لحظه و در بستر تعامل مرشد با مخاطب شکل می‌گیرد و روایت، بیش از آنکه

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]
[DOI: 10.22034/15.59.103]

بازگویی داستانی ثابت باشد، به فرایندی زنده، مشارکتی و اجرامحور بدل می‌شود؛ فرایندی که در آن، گفتمان اجرایی نقشی تعیین‌کننده در فعلیت‌یافتن داستان ایفا می‌کند.

۶-۲. گفتمان مؤلفهٔ دوم

برای ورود به بحث چیدمانِ الگوی روایی از منظر سیمور چتمن در تئاتر عروسکی دستکشی پهلوان کچل لازم می‌نماید گفتمان اجرایی را به طور خاص برای این شیوهٔ اجرایی بازتعریف کرد. پیش از هر چیز، یادآور می‌شود که چتمن، گفتمان را شیوه یا نحوهٔ روایت دانسته و معتقد است «گفتمان معادل داستان نیست» (Chatman, 1978, p. 54). بنابراین می‌توان چنین در نظر گرفت که گفتمان روایِ اجرا در تئاتر عروسکی دو نوع است:

- یک- برای آشکارگی
- دو- برای پنهان‌کاری

در نمایش پهلوان کچل، جهان داستان و نحوهٔ ارائه آن از همان آغاز نمایش با چادر یا پردهٔ خیمه -که عناصر گفتمانی‌اند- به دو بخش تقسیم می‌شود. یک سو، جهان واقعی، مرکب از مرشد خیمه، نوازندگان و تماشاگران و دیگر سو دنیای استادِ خموش‌باز و عروسک‌هایش.



شکل ۳: عروسک گردانی در دورهٔ قاجار (www.cafetarikh.com/1393)

Figure 3: Puppetry in the Qajar Period (www.cafetarikh.com/1393)[26]

پرده -ابزار گفتمانی پنهان‌کاری- گزاره‌ای ایستا در نمایش است که بی واسطهٔ راوی، نقش خود را با ایجاد مرزی میان راویان این سو و آن سوی صحنه ایفا می‌کند. قدرت پرده آنچنان میان ضعفای دو سوی آن اعمال می‌شود که عروسک‌های نمایش اگر بخواهند خود را به بالای پرده برسانند چاره‌ای جز تغییر صدا ندارند. آن‌ها با تمام محدودیت‌های فنی خود از قبیل چهرهٔ ثابت، نداشتن پا و انعطاف‌پذیری بدنی، در دستان بازی‌دهنده و قدرت بلامنازع او، در پشت خیمه سراسر تسلیم‌اند. با این حال شکل روایت با حضور و مداخلهٔ یک راوی در جلوی صحنه تکمیل می‌شود. او گزاره‌های آن سوی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]

[DOI: 10.22034/15.59.103]

صحنه را در همراهی مستمر با نوازنده یا نوازندگان، به زبان آشنای تماشاگران ترجمه می‌کند. به عبارتی ترجمهٔ جهان خاموشِ عروسک‌ها -که هر کدام همچون متنی بصری-حرکتی‌اند- به زبانِ قابل درکِ تماشاگران به عنوان عمل گفتمانی روی می‌دهد.



شکل ٤: عروسک‌های استاد علیرضا حیدرپور فرد (www.koodaki.org/1390)
Figure 4: Puppets of Master Alireza Heydarpour Fard
(www.koodaki.org/1390)

٦-۲-۱. در آشکارگی روایت

نخست: در آشکارگی روایت، بنا به نظر چتمن، راوی موظف است، عروسک‌های نصفه و بدون پا را (که اندازهٔ آن‌ها از ۳۰ تا ۴۰ سانتیمتر بیشتر نمی‌شود و تابعی از اندازهٔ طبیعی آن‌ها در دنیای واقعی است) برای تماشاگران باورپذیر نماید. نمایش عروسکی با وجود محدودیت‌های مادی عروسک در بازنمایی کامل حرکات و حالات انسانی، به عنوان نوعی متن بصری-حرکتی، نظام روایی خاص خود را خلق می‌کند که در موقعیت‌های مختلف، خلأهای اجرایی را به عاملی برای فعال‌سازی تخیل و معناآفرینی مخاطب بدل می‌سازد. در این راستا، نقش راوی/قصه‌گو برای پرکردن فاصلهٔ ادراکی میان حرکات عروسک و توقعات روایی مخاطب حیاتی است. راوی با پُر کردن نقص‌های حرکتی عروسک‌ها با کلام، در زنده به نظر رسیدن آن‌ها کمک می‌کند.

دوم: در آشکارگی روایت، راوی موظف است، صحنهٔ نمایش و رویدادهای آن را -در عین کوچکی و تهی‌بودگی از عناصر و افزارهای زندگیِ واقعی- برای تماشاگران باورپذیر نماید.

سوم: در آشکارگی روایت، راوی موظف است، میان جهان کوچک عروسک‌ها یا همان متون بصری-حرکتی، اجراگر/اجراگران و تماشاگران واسطه‌گری نماید تا داستان و معنا به شیوه‌ای باورپذیر انتقال یابد.

چهارم: در آشکارگی روایت، راوی موظف است، ضمن پشتیبانی از صحنه، صداهای تغییر یافته را دوباره‌گویی کرده و موجبات ارتباط عروسک‌ها با مخاطبان و باورپذیری آن‌ها را فراهم نماید.

٦-۲-۲. در پنهانکاری روایت

در مقابل، در گفتمانِ پنهانکاری، روایتِ راوی، بدن عروسک‌ها را به میدان انتقادات اجتماعی برای همدلی با مردم ضعیف و اقشار تحت ظلم تبدیل می‌کند تا نوعی اعتراض به نیروی حکومت و قدرتِ حاکم باشد. زیرا «شخصیت ها در

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]
[DOI: 10.22034/15.59.103]

نمایش می‌توانند سبب افزایش شهامت و جرأت ابراز عقیده و در نتیجه افزایش خودآگاهی در تماشاگران شوند» (وِلش، ۱۳۷۵، ص. ۳۷۸).

۶-۳. الگویی روایی در *پهلوان کچل*

چتمن پس از بررسی عناصر روایی، مطالعهٔ خود در سینما را به صورتی میان‌رشته‌ای بین کلام روایی (ادبیات) و هنر روایی (سینما) انجام داد.

همانطور که پیشتر گفته شد، صحنه با یک پرده به دو بخش نامساویِ جهانِ کوچکِ پشت پرده و دنیای واقعی روی صحنه تقسیم می‌شود. صدای نمایش نیز به دو بخش انسانی و -به یاری یک صفیر یا سوتک -به صدای انتزاعی تغییر می‌یابد. صدای انسانی که متعلق به مرشد است به شیوهٔ تکرار، صدای انتزاعی گفتگوی عروسک‌ها را برای تماشاگران فهم‌پذیر می‌کند. هیچ نمای نزدیک یا دوری وجود ندارد و تماشاگران تنها از یک زاویه امکان دیدن دارند. مرشد کنار پرده حضور دارد و با همراهی نوازنده روایتش را پیش می‌برد. آن سوی پرده، استادی حضور دارد که توانایی هستی‌بخشی‌اش را به صورتی پنهانی و دور از چشم تماشاگران در بازیگران کوچک -عروسک‌هایی که با حضور در مقابل تماشاگران خود تبدیل به متونی دیداری و متحرک شده‌اند- جاری می‌سازد تا گفتمان پنهان‌کارانه تحقق یابد.

جدول ۱: الگوی روایی پهلوان کچل بر اساس دیدگاه سیمور چتمن (تهیه وتنظیم نگارندگان)

Table 1: Narrative Model of *Pahlavan Kachal* Based on Seymour Chatman's Perspective (Prepared by the authors)

روایت در نمایش *پهلوان کچل*	
گفتمان (Discourse) شیوه	**داستان (Story) محتوا**
الف-(ساحت پنهان‌کاری /پشت صحنه) ●راوی پنهان :استاد / بازی‌دهنده عروسک ●رسانه صوتی :صفیر (نقاب صوتی پنهان کننده صدای واقعی) ●رسانه بصری-حرکتی :عروسک دستکشی با دامنه حرکتی محدود **ب- (ساحت آشکارگی /جلوی صحنه)** ●راوی آشکار: (مرشد) حلقه اتصال صحنه و تماشاگر ●کارکرد مرشد :رمزگشایی کلام صفیر، جبران روایی، بداهه‌پردازی و نقد سیاسی-اجتماعی	**الف- رویدادها** ●کنش‌ها :تقابل خیر و شر، فریب‌دادن، مبارزه و غلبه بر قدرت مسلط ●حوادث اپیزودیک و خرده‌رخدادهای طنزآمیز **ب- موجودیت‌ها** ●شخصیت‌ها : (تیپ‌های ثابت و قراردادی) پهلوان کچل، ورورو جادو، داروغه، مبارک و ... ●فضا/زمان :بستر سنتی، انتزاعی و تعمیم‌پذیر به تاریخ اجتماعی
مرز رسانه‌ای و مفصل‌بندی گفتمانی : خیمه / پرده نمایش	
روایت‌شنو / مخاطب	
مشارکت پویا در دیالوگ با مرشد و تکمیل فرآیند دلالت و معنازایی	
▼	

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]

[DOI: 10.22034/15.59.103]

روشن است که عروسک‌های دستکشی دارای محدودیت های فیزیکی مختلفی‌اند، اما همهٔ عوامل اجرای نمایش از استاد گرفته تا مرشد و حتی نوازندگان، خود را موظف به جبران کاستی‌ها می‌دانند. برای نمونه، استاد مجبور است همهٔ حرکات یک انسان زنده را -تنها- از طریق حرکات بالاتنه و دست‌های خود به عروسک‌ها منتقل کند. این محدودیت به حرکات عروسک‌ها کیفیتی نمادین و اغراق‌آمیز می‌بخشد که دقیقاً با فضای فولکلوریک پهلوان کچل همخوانی دارد. حذف عمدی پاها - به عنوان عنصری واقع‌گرایانه- عروسک‌ها را هرچه بیشتر از انسان متمایز کرده و به آنها کیفیتی طنزآمیز می‌دهد. به دو محدودیت فوق (صدای تغییر یافته و دستکشی‌بودن عروسک‌ها)، طول پرده (صحنهٔ نمایش) را هم باید افزود چرا که استادِ خیمه مجبور است صحنهٔ حضور عروسک‌ها را با حداکثر فاصلهٔ دستانش از یکدیگر هماهنگ کند. وضعیت او برای بازی‌دهی حداکثر دو عروسکی که بالای سر و بر دستانش جای گرفته‌اند آن هم در فضای محدود پشت پرده، نیاز به پشتیبانی روایی را بیش از پیش آشکار می‌نماید. برای مثال، در صحنه‌هایی که قرار است شخصیت‌ها بدَوند یا بجنگند، محدودیت توسط مرشد تبدیل به فرصتی نمایشی می‌شود. او با زیرکی و با توصیفات کلامی ذهن تماشاگر را به دیدن چیزی وادار می‌کند که فیزیک عروسک‌ها هرگز قادر به نمایش آن نیست.

همینطور دستان استاد خیمه نیز به چنان مهارتی نیاز دارند که در یک لحظه دو کنش متفاوت را در بدن دو عروسک جاری سازد چراکه هر عروسک با شخصیت مختص به خودش بر فراز یک دست جان می‌گیرد.



شکل ۵: مینا خانوم (دختر پادشاه هند) و پهلوان کچل (عروسکهای گروه درخت سیب) (www.elpais.com/ccaa/2014)

Figure 5: Mina Khanum (the King of India's daughter) and Pahlavan Kachal (puppets of the Apple Tree Group) (www.elpais.com/ccaa/2014)[27]

اما مرشد همواره نقش جبران‌کنندهٔ کمبودها و نواقص اجرا را بر عهده دارد. برای مثال، وقفهٔ حاصل از رفت‌وآمد عروسک‌ها و تغییر صحنه‌ها را از طریق گفتگوی بداهه با تماشاگران و یا خواندن اشعار فولکلور و رایج جامعه پُر می‌کند. وقتی قرار است عروسکی بر طبق قصه، راهی طولانی را طی کند مرشد همانند گزارشگر، مسیری خیالی را برای تماشاگران توصیف می‌کند زیرا وضعیت ساده و کم‌چیز (و نه ناچیز) صحنه به گونه‌ای است که دکوری وجود ندارد. مرشد محدودیت زمانی، تداوم و توالی آن را حفظ می‌کند. به عنوان نمونه در پایان نمایش که عروسی پهلوان کچل یا مبارک است هنوز شادی جشن، پایان نیافته صدای گریه نوزاد شنیده می‌شود. در متن مارا، مرشد به سادگی و با بیان چند جمله از زبان سروناز - همسر پهلوان کچل- زمان را فشرده و تولد نوزاد را در همان شب اول عروسی برای تماشاگران باورپذیر می‌کند:

«سه ماه که من او را خواستم. سه ماه که او من را می‌خواست، سه ماه که با همیم»

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]

[DOI: 10.22034/15.59.103]

بچه به دنیا می‌آید و گریه می‌کند. او را می‌آورند بالا. خیمه‌شب‌باز می‌گوید «مثل باباش می‌مونه» (میرچی، ۱۳۸۸، ص. ۳۳).

حوزهٔ صمیمیت عروسک دستکشی و بازی‌دهندهٔ او بسیار نزدیک و گرم است. تقریباً هیچ فاصله‌ای بین آنها وجود ندارد. و اگر بپذیریم «هر ماده در پی آن است که اندیشهٔ درونی خویش را آشکار سازد» (نیچه، ۱۳۷۸، ص. ۸۱). آنگاه جوشش انرژی بازی‌دهنده و سر ریزِ آن در عروسکی که هنوز بی آلایش و ساده دل است نوعی حقیقت شاعرانه خلق می‌کند که طیف فرهنگی و اجتماعیِ مردمان سرزمین‌های متنوعی را به طرفداری خود فرا می‌خواند.

نهایت سعی هر گفتمان هنری رسیدن به مخاطب و ادراک و باورشدن است. با شرحی که از صحنه و عروسک‌های نمایش پهلوان کچل وجود دارد باورپذیری -به ناچار- به‌شیوه‌ای مسئولانه میان راوی، بازی‌دهنده، نوازنده و خیالِ مخاطب تقسیم می‌شود. جهان کوچک پشت پرده که شخصیت‌های آن به لحاظ آناتومی‌هیچ مابازائی در دنیای واقعی ندارند، داستانی را با صدایی ناروشن بر صحنه بازی می‌کنند. اما ورودِ به‌موقع مرشد درهای تازه‌ای را بر ادراک تماشاگران می‌گشاید. او میان جهان‌های آن سو و این سوی پرده با نیروی بداههٔ خود پلی می‌سازد تا دیالکتیک اجتماعی، فرهنگی، سیاسی، اقتصادی و حتی ادبی میان زندگیِ موقت عروسک‌ها را، که سرریزِ زندگی نمایشگران و مخاطبان است، برقرار نماید.

اکنون روایت که دست‌چینی به ارث رسیده از افسانه‌های گذشته است به همراه قصه‌ها، ترانه‌ها و موضوعات روزمره، راه به صندوق عروسک‌ها، پرده، دستانِ بازی‌دهنده و روایتگرِ نمایش، باز می‌کند و به این ترتیب عروسک به مثابه رسانه‌ای امن از پسِ تنشِ میان بدنِ بازی‌دهنده و عروسک و با عبور از محدودیت‌ها، تماشاگران را به حوزهٔ همدلی، تعامل و سرانجام موضوع مشترک زندگی در مفهوم گسترده‌اش می‌رساند.

۷. نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با تکیه بر روایت‌شناسی سیمور چتمن و با تمرکز بر تمایز بنیادین میان داستان و گفتمان، کوشید الگوی روایت در نمایش عروسکی سنتی پهلوان کچل را به مثابه پدیده‌ای اجرامحور و مبتنی بر بداهه تحلیل کند. یافته‌ها نشان می‌دهد که این گونهٔ نمایشی، بیش از آنکه بر ثبات متن یا پیچیدگی طرح داستانی متکی باشد، ریشه در تمهیدات منعطفِ گفتمانی و نحوهٔ فعلیت‌یافتن روایت در لحظهٔ اجرا دارد؛ شیوه‌هایی که در بستر اجرا و در تعامل زنده با مخاطب شکل می‌گیرند.

در پاسخ به پرسش نخست مقاله—اینکه روایت در نمایش عروسکی چگونه سازمان می‌یابد؟—می‌توان گفت که روایت پهلوان کچل در سطح داستان، از الگویی ساده، اپیزودیک و تکرارشونده پیروی می‌کند که مبتنی بر شخصیت‌های تیپیک، تقابل‌های اخلاقی و غلبهٔ قهرمان بر نیروی مسلط است. این سادگی ساختاری، نه نشانهٔ فقر روایی است، بلکه شرط امکان انعطاف‌پذیری و تداوم روایت در بستر شفاهی و فولکلوریک و امکانی بنیادین برای گشودگیِ متن و انطباق‌پذیری آن با بافت‌های متغیر زمانی و مکانی فراهم می‌سازد. در مقابل، در سطح گفتمان، روایت از طریق مجموعه‌ای از تمهیدات اجرایی—از جمله پرده، صداهای تغییریافته، حرکت نمادین عروسک‌ها و مداخلات بداههٔ مرشد—سازمان می‌یابد و در هر اجرا، صورتی تازه می‌پذیرد. بدین‌ترتیب، دلالت نهاییِ داستان به جای تثبیت در طرحِ رویدادها، در گفتمانِ متغیر و اجرامحور فعلیت می‌یابد.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]

[DOI: 10.22034/15.59.103]

در ارتباط با پرسش دوم—نقش بازی‌دهنده و عروسک به عنوان واسطه‌های روایی در انتقال معنا—تحلیل‌ها نشان داد که عروسک در این نمایش نه یک ابزار صرف، بلکه متنی بصری- حرکتی یا رسانه‌ای روایی است که در پیوندی تنگاتنگ با بدن، صدا و مهارت بازی‌دهنده معنا تولید می‌کند. در فرایند اجرا، محدودیت‌های فیزیکی عروسک دستکشی—نظیر فقدان پا، ثبات چهره و دامنهٔ محدود حرکت—از طریق پدیده‌ای که می‌توان آن را «جبران روایی» (Narrative Compensation) نامید، به فرصت‌های بیانی بدل می‌شوند؛ بدین‌گونه که محدودیت‌های اندام‌شناختیِ عروسک از رهگذر توصیفات کلامی، فضاسازی آوایی، دیالوگ‌های ضرب‌آهنگ‌دار مرشد و مشارکتِ تخیل مخاطب جبران شده و به امکانی زیبایی‌شناختی برای اغراق دراماتیک و باورپذیری نمادین می‌انجامد. در چارچوب نظری چتمن، این گفتمان اجرایی با برجسته‌سازی فرایند انتقال روایت، نقشی واسطه‌ای و پویا میان داستان و دریافت مخاطب ایفا می‌کند.

بر این بستر، پیوند میان بداهه‌پردازی مرشد و کارکرد انتقادی-سیاسی نمایش در ساحت گفتمان برجستگی مضاعفی می‌یابد. در بافت فرهنگی-تاریخی ایران و در مواجهه با ساختارهای استبدادی و نظارت سنتی، بداهه‌پردازی مرشد کنشی استراتژیک در چارچوب گفتمان پنهان‌کاری است. مرشد با بهره‌گیری از هوشمندیِ کلامی و طنز موقعیت، به مسائل روز جامعه در قالب تعامل با تماشاگر و بازخوانیِ نمادین حرکات عروسک‌ها، حاشیه‌ای امن برای نقد سیاسی و بیان مطالبات طبقات فرودست خلق می‌کند. تفکیک صدای مرشد از صدای تغییریافتهٔ عروسک (توسط صفیر) به مثابه نقابی صوتی- گفتمانی عمل می‌کند که مسئولیت صراحتِ سیاسی و تابوشکنی‌های اجتماعی را از کالبد اجراگر سلب کرده و به عروسک محول می‌سازد. از این منظر، رسانهٔ عروسکی به تریبونی غیررسمی برای مقاومت فرهنگی و بازنمایی نقد قدرت در سپهر عمومی بدل می‌شود.

در پاسخ به پرسش سوم—چگونگی مشارکت فعال مخاطب در فرایند روایی—نتایج پژوهش نشان می‌دهد که روایت در نمایش پهلوان کچل به طور ذاتی ناتمام و گشوده است و بدون استنباط و هم‌افزایی مخاطب به کمال نمی‌رسد. مخاطب از طریق پر کردن خلأهای بصری، پذیرش قراردادهای نمایشی و واکنش به بداهه‌پردازی مرشد، می تواند لایه های ضمنیِ نقد سیاسی-اجتماعی را رمزگشایی کرده و در تولید معنا سهیم می‌شود. این وضعیت با دیدگاه چتمن هم‌خوان است که روایت را کنشی ارتباطی می‌داند و تحقق کامل آن را وابسته به مشارکت فعال دریافت‌کننده تلقی می‌کند.

در مجموع، این پژوهش نشان داد که الگوی دوگانهٔ داستان/گفتمان سیمور چتمن، به‌سبب نگاه رسانه‌محور و انعطاف‌پذیر خود، چارچوبی کارآمد برای تحلیل روایت در نمایش‌های عروسکی سنتی ایران فراهم می‌آورد. نمایش پهلوان کچل، در پرتو این الگو، نه صرفاً یک بازماندهٔ تاریخی یا شکل سرگرم‌کنندهٔ عامه‌پسند، بلکه نظامی‌پیچیده از کنش‌های روایی، گفتمانی و فرهنگی آشکار می‌شود که از طریق آن، روایت به ابزاری برای همدلی اجتماعی، انتقال تجربه و بازاندیشی جمعی بدل می‌گردد. این رویکرد می‌تواند مبنایی نظری برای پژوهش‌های آینده در حوزهٔ نمایش‌های بومی و گونه‌های اجرامحور فراهم سازد.

در نهایت، این پژوهش با تعمیم مدل روایت‌شناسی چتمن به رسانه‌ای میانجی‌محور چون نمایش سنتی پهلوان کچل، نشان داد که پیش از هر روایت کلامی، خودِ پیکرهٔ عروسک متنی بصری-حرکتی است که با اتکا به تمهیدات گفتمانی بازی‌دهنده و مشارکت فعال مخاطب، محدودیت‌های مادی رسانه را جبران کرده و آن را به ظرفیتی برای خلق یک نظام روایی مستقل و پویا بدل می‌سازد.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]

[DOI: 10.22034/15.59.103]

پی‌نوشت‌ها

1 J. N. Marra

2 R.A. Galunova

3 Gerard Genette (1930-2018)

4 Marie-Laur Ryan (1946-present)

5 Roland Barthes (1915-1980)

6 Manfred Pfister (1943)

7 James R. Brandon (1927-2015)

8 Bil Baird (1904-1987)

9 Tzvetan Todorov (1939-2017)

10 Mieke Bal (1946)

۱۱ . هرچند بعدتر ، بارت در مقالهٔ تأثیرگذار «درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت» (۱۹۶۶) با عبور از رویکردهای فرمالیستی، دیدگاه روایت را نظامی‌از نشانه‌ها می‌داند که صرفاً به زبان محدود نمی‌شود، بلکه هر رسانه‌ای - اعم از تصویر، موسیقی، نمایش، مجسمه و یا حتی معماری- می‌تواند حامل روایت باشد (بارت، ۱۳۸۷).

12 Vladimir Propp (1895-1970)

13 Gerald Prince (1942)

14 Claude Bremond (1929-2021)

15 Monika Fludernik (1957)

16 Brian Richardson

17 Paul Cobley (1963)

۱۸ . برج ساعت اصفهان، داستانی بسیار شبیه به روایت تاریخ ورود اولین ساعت به ژاپن دارد. با این تفاوت که در ژاپن چنین ساعتی الهام بخش ساعت سازی به نام تاکه دا (Take Da) شد و او توانست با شبیه‌سازی مکانیک مورد استفاده در ساعت، نخستین عروسکِ دارای مکانیسم حرکتیِ ژاپن را بسازد. درحالیکه چنین توجهی از سوی صنعتگران و هنرمندان ایرانی -هیچگاه- صورت نگرفت.

19 Jean Chardin (1643-1713)

20 Jean Baptist Tavernier (1605-1689)

21 Eugene Aubin (1863-1931)

22 Ernest Orsolle (نامشخص-1858)

۲۳ . شیرازی‌ها به آن مَفرِش می‌گویند.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]

[DOI: 10.22034/15.59.103]

۲٤ . مارا می‌نویسد «در اصفهان نمایش پهلوان کچل را اجرا می‌کنند، تئاتر عروسکی و جادوی یک شخصیته. نام او سید حبیب حقه‌باز است. نمی‌توانم بگویم که او تنها کسی بود که در اصفهان این نمایش را اجرا می‌کرد، ولی جای و از کسی دیگری آن را ندیدم. در مرکز شهر او یگانه بازیگر بود. بیشتر مواقع او را می‌دیدم که در میدان شهر نمایش می‌داد» (میرچی، ۱۳۸۸، ص. ۲۰)

۲۵ . صفیر

26 . این عکس روی جلد کتاب عروسک پشت پرده آمده و نویسندهٔ کتاب در بخش شناسنامهٔ کتاب نام عکاس را آنتوان سوروگین نوشته است.

27 . عروسک‌های درون تصویر پهلوان کچل و دختر سلطان سلیم خان نام دارند. این دو عروسک از مجموعه عروسک‌های نمایش پهلوان کچل متعلق به گروه درخت سیب‌اند.

کتابنامه

آلمانی، ه.ر.د. (۱۳۳۵). سفرنامه از خراسان تا بختیاری (ترجمهٔ غ. سمیعی؛ ج. ۲). طاوس.

ابوت، اچ. پ. (۱۳۹۷). سواد روایت (ترجمهٔ ر. پورآذر و ن. م. اشرفی). اطراف.

بارت، ر. (۱۳۸۷). درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت (ترجمهٔ م. راغب). فرهنگ صبا.

براندون، ج. آ. ر. (۱۳۸۸). تئاتر آسیا (ترجمهٔ م. سرسنگی). نمایش.

تقیان، ل. (۱۳۷۰). خیمه‌شب‌بازی؛ نمایشی بی‌همتا. هنر و معماری، -(۱۴)، ۹۵-۱۱۶.

جزینی، م.ج. (۱۳۸۵). قصه‌گویی هنری دیرینه. کتاب ماه کودک و نوجوان، -(۱۱۲-۱۱۴)، ۶۲-۶۷.

حدادی، ا. و درودگردان، ف. (۱۳۹۹). روایت‌شناسی و نقد روایت در داستان‌های انتخابی معاصر. نیلوفر.

ذوالفقاری، ج. (۱۳۸۴). شوخی‌های شیرین مبارک. آزما، -(۳۶)، ۳۲-۳۳.

راغب، م. (۱۳۹۱). دانشنامهٔ روایت‌شناسی (ج. ۱). علم.

سارتر، ژ. پ. (۱۳۸۸). مگس‌ها (ترجمهٔ م. روشن‌زاده). ثالث.

سامی، س. (۱۳۹۹). مطالعهٔ الگوی روایت در درام ایران از ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰[رساله دکتری، دانشگاه تهران، پردیس هنرهای زیبا- دانشکده هنرهای تجسمی].

سهرابی، ا. (۱۳۹۱). عروسک پشت پرده و خیمه‌شب‌بازی در اصفهان و نائین. نمایش.

سهرابی، ا. (۱۳۹۲). پیشینه نمایش عروسکی در ایران براساس مستندات تازه‌ای از جیرفت. در ح. ر. اردلان (به کوشش)، مجموعه‌مقالات سومین سمینار بین‌المللی نمایش‌های آیینی و سنتی. نمایش.

سنایی، م. (۱۳۸۷). حدیقة الحقیقه و شریعة الطریقه. نگاه.

شهری‌باف، ج. (۱۳۸۳). طهران قدیم (ج. ۴). معین.

عروسک گردانی در دورهٔ قاجار. (۱۳۹۳). کافه تاریخ. بازیابی در ۱۴۰۳ از www.cafetarikh.com/1393

عروسک‌های استاد علیرضا حیدرپور فرد. (۱۳۹۰). مؤسسهٔ پژوهشی تاریخ ادبیات کودکان. بازیابی در ۱۴۰۳ از www.koodaki.org/1390

فردوسی، ا. (۱۳۷۹). شاهنامه فردوسی (بر اساس چاپ مسکو). قطره.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]

[DOI: 10.22034/15.59.103]

فلودرنیک، م. (۱۳۹۹). درآمدی بر روایت‌شناسی (ترجمهٔ ه. حسین‌پور). خاموش.
کبلی، پ. و یان، م. (۱۴۰۰). نقد ادبی با رویکرد روایت‌شناسی (گزینش و ترجمهٔ ح. پاینده). نیلوفر.
محبی، پ. (۱۳۹۴). ریخت‌شناسی روایت در ادبیات نمایشی معاصر ایران (۱۳۶۰-۱۳۹۰) [رساله دکتری، گروه تئاتر، دانشگاه تهران، پردیس هنرهای زیبا].
مستوفی، ع. (۱۳۸۴). شرح زندگانی من یا تاریخ اجتماعی و اداری دورهٔ قاجاریه (ج. ۲، چ. ۳). زوار.
مکوئیلان، م. (۱۳۹۵). گزیده مقالات روایت (ترجمهٔ ف. محمدی؛ چ. ۲). مینوی خرد.
منشی، س. (۱۴۰۲). پژوهش تطبیقی در سیر روایت در ادبیات نمایشی ایران و ترکیه (۱۹۰۰–۱۹۴۰) [رساله دکتری، دانشگاه تهران، پردیس هنرهای زیبا - دانشکده هنرهای تجسمی].
موس، م. (۱۳۹۷). نظریهٔ عمومی جادو (ترجمهٔ ح. ترکمن‌نژاد؛ چ. ۲). مرکز.
مؤمنی، ب. (۱۳۵۷). تئاتر کریم شیره‌ای. سپیده.
میِر، ف. (۱۳۹۹). روایت و کنش جمعی (ترجمهٔ ا. شوشتری‌زاده). اطراف.
میرچی، ر. (۱۳۸۸). تئاتر عروسکی (خیمه‌شب‌بازی) در ایران سال‌های ۱۳۰۴-۱۳۰۶ خورشیدی. پردیس پراگ.
نجم، س. (۱۳۹۰). هنر نقالی در ایران. فرهنگستان هنر و مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».
نصری اشرفی، ج. و شیرزادی آهودشتی، ع. (۱۳۸۸). تاریخ هنر ایران (۲ ج.). آروَن.
نصیری، م.ر. و انجمن آثار و مفاخر فرهنگی. (۱۳۸۸). زندگی‌نامه و خدمات علمی و فرهنگی شادروان استاد سعید نفیسی (جلد ۱). انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
نیچه، ف.و. (۱۳۷۸). چنین گفت زرتشت (ترجمهٔ د. عاشوری؛ چ. ۱۳). آگه.
واعظ کاشفی سبزواری، م.ح. (حسین بن علی). (۱۳۵۰). فتوت‌نامهٔ سلطانی (مقدمه و تصحیح م. ج. محجوب). بنیاد فرهنگ ایران.
وبستر، ل. و مرتوا، پ. (۱۴۰۲). زیستن در افق روایت: درآمدی بر کاربرد روایت در آموزش و پژوهش (ترجمهٔ ه. دهقانی یزدلی و م. پاشایی؛ چ. ۲). آناپنا.
وِلش، و. (۱۳۷۵). اجرای گروهی: مشارکت خلاق با استفاده از ماسک، عروسک و تئاتر (ترجمهٔ ص. چینی‌فروشان). هنر، -(۳۰)، ۳۷۷-۳۹۶.

Abbott, H.P. (2018). *The cambridge introduction to narrative.* (R. Pourazar & N. M. Ashrafi Trans.). Atraf.
Chatman, S. (1975). Towards a theory of narrative. *New Literary History*, *6*(2), 295-318.
Chatman, S. (1978). *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*. Cornell University Press.
Cobley, P. & Jan, M. (2021). *Literary criticism with a narratological approach* (H. Payandeh Ed. & Trans.). Nilofar. [In Persian]
D' allemagne, H.-R. (1956). *Travelogue from Khorasan to Bakhtiari* (G. Sami'I Trans.; Vol. 2). Tavous. [In Persian]
Ferdowsi, A. (2000). *Shahnameh*. Ghatreh. [In Persian]

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]
[DOI: 10.22034/15.59.103]

Flodernick, M. (2020). *An introduction to narratology* (H. Hosseinpour Trans.). Khamoush. [In Persian]

Haddadi, E. & Duroudgaran, F. (2020). *Narratology and criticism of narrative in selected contemporary stories*. Niloufar. [In Persian]

Herman, D., Phelan, P. J., Richardson, B., & Warhol, R. (2012). *Narrative theory: Core concepts and critical debates*. The Ohio State University Press.

Jazini, M. J. (2006). Ancient artistic storytelling. *Children's and Adolescents' Book of the Month*, -(112-114), 62-67. [In Persian]

Mauss, M. (2018). *General theory of magic* (H. Turkmennejad Trans.; 2nd ed.). Markaz. [In Persian]

McQuillan, M. (2016). *Selected narrative articles* (F. Mohammadi Trans; 2nd ed.). Minouye kherad. [In Persian]

Mina Khanum (the King of India's daughter) and Pahlavan Kachal (puppets of the Apple Tree Group). (2014). *elpais*. Retrieved 2024, from www.elpais.com/ccaa/2014

Mirchi, R. (2009). *Puppet theater (Kheymeshab-bazi) in Iran, 1306-1304 AH*. Prague Campus. [In Persian]

Momeni, B. (1978*). Karim Shirei theater*. Sepideh. [In Persian]

Mostofi, A. (2005). *My biography or the social and administrative history of the Qajar period* (Vol. 2; 3rd ed.). Zavar. [In Persian]

Myers. F. W. (2020). *Narrative and collective action*. (A. Shushtarizadeh Trans.). Atraf. [In Persian]

Nasiri, M. R. & Society for the National Heritage of Iran (2009). *Biography and glorious scientific and cultural services of Professor Saeed Nafisi*. Society for the National Heritage of Iran. [In Persian].

Nasri Ashrafi, J. & Shirzadi Ahoudashti, A. (2009). *History of Iranian art*. Arvan. [In Persian]

Nietzsche, F. W. (1999). *Thus spoke Zarathustra*. (D. Ashuri Trans.; 13th ed.). Agah. [In Persian]

Puppetry in the Qajar Period. (2014). *Cafetarikh*. Retrieved 2020, From www.cafetarikh.com/1393 [In Persian]

Puppets of Master Alireza Heydarpour Fard (2011). *Research Institute for the History of Children's literature*. Retrieved 2024, from www.koodaki.org/1390 [In Persian]

Puppets of Pahlavan Kachal (2012). *Teatre-kukilsm*. Retrieved 2025, From www.teatre- kukolsm.ru/2012

Ragheb, M. (2012). *Encyclopedia of narrative studies* (Vol. 1). Elm. [In Persian]

Sana'i, M. (2008). *Hadiqat al-Haqiqa va Shariat al- Tariqa* (M. Roshan Ed.). Negah.

Sartre, J.-P. (2009). *The flies*. (M. Roshanzadeh Trans.). Sales. [In Persian]

Shahribaf, J. (2004). *Old Tehran* (Vol. 4). Moein. [In Persian]

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]

[DOI: 10.22034/15.59.103]

Sohrabi, A. (2012). *Puppets behind the scenes and puppet shows in Isfahan and Nain*. Namayesh. [In Persian]

Vaezi Kashefi Sabzevari, M.H. (1971). *The royal book of spiritual chivalry* (M. J. Mahjoub Ed.). Iran Culture Foundation. [In Persian]

Webster, L. & Mertova, P. (2023). *Using narrative inquiry as a research method*. (H. Dehghani Yazdali & M. Pashaei Trans.; 2nd ed.). Avapena. [In Persian]

Welsh, W. (1996). Group performance: Creative participation using masks, puppets, and theater (S. Choniforoshan Trans.). *Art Magazine*, -(30), 377-396. [In Persian]

Zolfaghari, J. (2005). Mobarak sweet jokes. *Azma Magazine*, -(36), 32-33. [In Persian]

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]

[DOI: 10.22034/15.59.103]