مقاله پژوهشی

قصه‌های پریان انقلابی در ایران، روسیه اتحاد شوروی، چین و کوبا: پژوهشی انسان‌شناختی ـ تطبیقی

علیرضا حسن‌زاده[1]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۱۰/۹ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۱۰/۱۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۱/۵

چکیده

یکی از رخدادهای مهم فرهنگی ـ فکری در دورهٔ پهلوی دوم، ظهور و گسترش روشن‌فکرانی با گرایش‌های چپ بود که به بازسرایی قصه‌های پریان ایرانی دست یازیدند. این روند، پدیده‌ای منحصربه‌فرد در ایران نبود، بلکه می‌توان الگوهای مشابهی را در کشورهایی که نماد نظام‌های مارکسیستی قرن بیستم به‌شمار می‌روند، از جمله اتحاد شوروی، چین و کوبا مشاهده کرد. در این کشورها نیز قصه‌های پریان به‌مثابهٔ ابزاری سیاسی برای انتقال آرمان‌ها و جهان‌بینی انقلابی بازتولید و بازتفسیر شدند. این پژوهش با رویکردی انسان‌شناختی، به بررسی اَشکال گوناگون بازسرایی قصه‌های پریان انقلابی در چهار کشور یادشده می‌پردازد و آن‌ها را در پیوند با قصه‌ها و آیین‌های گذار تحلیل می‌کند. تمرکز اصلی مطالعه بر مفهوم «فرهنگ‌پذیری ایدئولوژیک» و سازوکارهای نفوذ ایدئولوژی در لایه‌های روایی، نمادین و اخلاقی قصه‌های پریان است. اهمیت این موضوع به‌ویژه در تأثیرگذاری گستردهٔ نویسندگان و شاعران ایرانی چون صمد بهرنگی، احمد شاملو، محمد پرنیان، فروغ فرخزاد و داریوش عبادالهی در اشاعهٔ نوعی جهان‌بینی انقلابی در سال‌های پیش از انقلاب (از شهریور ۱۳۲۰ تا ۱۳۵۷) نمایان می‌شود. در این پژوهش از نظریات ویکتور ترنر، ماکس گلوکمن، جک زیپس و والتر بنیامین بهره گرفته شده است. از منظر رویکرد ریخت‌شناسی قصه‌های پریان نیز چهارچوب‌های مفهومی ولادیمیر پراپ، استیت تامپسون و هانس جرج اوتر به‌کار رفته است. پژوهش حاضر می‌کوشد با مقایسهٔ انسان‌شناختی قصه‌های پریان انقلابی در ایران با نمونه‌های مشابه، به درکی عمیق‌تر از اشتراک‌ها و تمایزهای گفتمانی این متون دست یابد. بدین منظور، از روش تحلیل گفتمان انتقادی با تأکید بر الگوی نورمن فِرکلاف استفاده شده است.

واژگان کلیدی: انسان‌شناسی تطبیقی، بازسرایی انقلابی، تحلیل گفتمان انتقادی، فرهنگ‌پذیری ایدئولوژیک، قصه‌های پریان.

---

۱ دانشیار پژوهشکدهٔ مردم‌شناسی، پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری. تهران. ایران.
a.hasanzadeh@richt.ir

نامه انسان‌شناسی، سال بیست و دوم، شماره ۴۰، بهار و تابستان ۱۴۰۴، ص ۷۱- ۱۰۹
https://doi.org/10.22034/jasi.2026.2082608.1606

۱. مقدمه: مسئله، اهمیت و تعریف موضوع

آشفتگی‌های ناشی از اشغال ایران در شهریور ۱۳۲۰ از سوی قوای متفقین در جنگ جهانی دوم، با نفوذ بیشتر اتحاد شوروی در ایران و ظهور حزب توده (۱۰ مهر ۱۳۲۰) همراه شد (مدیر شانه‌چی، ۱۴۰۳). ظهور مخفی و آشکار این حزب، تجربهٔ مخالفت با ساختار قدرت خانوادگی پدر (نظام پدرسالار) را به‌سمت عضویت در این حزب سوق داد (حسن‌زاده، ۱۴۰۴: ۲۹۳). این سرکشی و جدایی نمادین را می‌توان در زندگی برخی از روشن‌فکران ایرانی چون جلال آل‌احمد و مهرداد بهار به‌طور برجسته مشاهده کرد (همان). مخالفت آنان با اقتدار سنتی پدر در خانواده منجر به انتخاب کنشی سیاسی در قالب گرایش به جریان‌های چپ شد؛ جریانی که خود را در تضاد با ساختار قدرت سنتی تعریف می‌کرد. با رونق‌گرفتن جریان مارکسیسم در کل جهان، که از پیروزی اتحاد شوروی در جنگ جهانی دوم متأثر بود، عملاً یک آیین گذار جدید، حزبی و سیاسی در ایران نیز شکل گرفت و بخش بزرگی از جوانان دورهٔ خویش را با توجه به نیاز آنان به طغیان بر ضد سیمای مقتدر پدر و خانوادهٔ پدرسالار در عصر نوسازی ایرانی به‌سمت پیوستن به این حزب کشاند. این در حالی است که هم‌زمان دولت وقت نیز با ایجاد سازمان پیشاهنگی در کشور، گونه‌ای آیین گذار دولتی را در دو دورهٔ پهلوی اول و دوم با تفاوت‌هایی قابل توجه پیش‌روی نوجوانان و جوانان ایرانی نهاد که با پوشیدن لباسی ویژه و متحدالشکل همراه بود (دلفانی، ۱۳۸۲). با این همه، در مقایسهٔ این دو می‌توان گفت سازمان پیشاهنگی هرگز به میزان نفوذ حزب توده در میان جوانان ایرانی دست نیافت.

پس از رخداد ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ و کاهش قدرت نهادی حزب توده در ایران، با ظهور و گسترش بیشتر و زیرزمینی جریان‌های ملیشیایی چون مجاهدین خلق، فدائیان خلق و ...فرهنگ چپ به یک قدرت ضدساختاری و منبع پادگفتمان‌های روشن‌فکرانه دربرابر نظام سیاسی وقت تبدیل شد. در این شرایط عملاً فضا و فرصت بیشتری برای بازسرایی و بازآفرینی قصه‌های عامیانه و پریان به‌منظور تأثیرگذاری فکری و سیاسی بر جوانان و جامعه به‌وجود آمد. آیین گذار انقلابی در بازهٔ زمانی پهلوی دوم در آثار علی شریعتی و جلال آل احمد ظاهر شد و با معنایی انقلابی بروز یافت؛ تفسیری که اعتبار آیین را تنها در نقش و روح انقلابی و برانداز آن می‌جست (حسن‌زاده، ۱۴۰۱). درمقابل، صمد بهرنگی، احمد شاملو، فروغ فرخزاد و بیژن مفید

قصه، شعر و نمایش پریان انقلابی را به‌عنوان یکی از صورت‌های اصلی بیان ادبی و هنری خود برگزیدند. شیون فومنی یکی از شاعران گیلکی‌سرا که محبوب مردم گیلان در دورهٔ تاریخی آغاز انقلاب بود، در مجلس شعری با حضور مردم، طی مقدمه‌ای قبل از سرایش شعری با نام نقل و نبات هاپ، استفاده از زبان شعر و مضامین مردمی را کمکی مؤثر برای معرفی استعمار و امپریالیسم به تودهٔ بی‌سواد روستایی می‌داند (Karimi and Hassanzadeh, 2018). ازاین‌رو، می‌توان گفت عملاً ما با تفسیر چپ فرهنگ عامه و قصه‌های پریان انقلابی و از جمله کارکرد آن در قالب یک قصه–گذار ایدئولوژیک و سیاسی در طی سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۵۷ مواجه هستیم.

ویکتور ترنر در مقالهٔ معروف خود «نماد و اسطوره» (Turner, 1968) و آثار دیگرش (Turner, 1974) نشان می‌دهد که وضعیت آستانه‌ای تنها دربردارندهٔ آیین و از جمله آیین گذار نیست، بلکه هم‌زمان ادبیات و قصه‌های گذار و آستانه‌ای را هم دربردارد. این قصه‌ها در ایران نیز در مطالعهٔ بازنمایی بلوغ زنانه و مردانه مورد پژوهش بوده‌اند (حسن‌زاده، ۱۳۸۱). در این قصه‌ها قهرمان خانه را ترک کرده و در مسیر بلوغ و جدایی از خانه و خانواده بر نمادهای «شر» غلبه می‌کند تا به مرحلهٔ «بازپیوست» یعنی ازدواج با دختر پادشاه و حتی کامیابی در نشستن بر تخت سلطنت برسد (حسن‌زاده، ۱۳۹۵؛ ۱۳۹۹؛ ۱۴۰۳). درحالی‌که در پهلوی اول و دوم «اسطوره»، خود، مرکز یک بازگشت ناسیونالیستی به عصر طلایی پیش از اسلام در گفتمان دولت وقت بود (Boroujerdi, 1996; Karimi and Hassanzadeh, 2010; Hassanzadeh, 2013)، گفتمان باستان–اسطوره‌گرای دولت دربرابر دو پادگفتمان در بازهٔ پهلوی دوم قرار گرفت: نخست اسطوره‌شناسی پیش‌آریایی و بین‌النهرینی مهرداد بهار که معتقد بود باید به اهمیت اقوام پیش‌آریایی در خلق میراث و متون فرهنگی و تمدنی ایران چون آیین (نوروز) و اسطوره (سیاووش) توجه داشت و در نقطه مقابل اسطوره‌شناسان ملی‌گرایی چون ابراهیم پورداوود قرار می‌گرفت (Hassanzadeh, 2010)؛ و دیگر پادگفتمان روشن‌فکران چپ که «قصه» را برجای «اسطوره» به‌عنوان میدان بازتفسیر و بازسرایی انقلابی خود انتخاب کردند. روشن‌فکران چپ، در انتخاب راهی متفاوت از بهار و دیگر روشن‌فکرانی که تاریخ و اسطوره را در بازخوانی شخصیت‌هایی چون ضحاک، گئومات و... به هم می‌بافتند (حصوری، ۱۳۷۸)، قصهٔ پریان را به جهان–شهر آرمانی خود در تضاد با اساطیر باستانی و ملی نزدیک‌تر یافتند.

به‌تعبیر دیگر، اگر اسطوره نمادی ناسیونالیستی به‌شمار می‌آمد، «قصه» با تأکید بر عنصر «عدالت مردمی»[1] در چهارچوب آموزه‌های مارکسیستی چون عدالت طبقاتی، دربرابر اسطوره‌های ناسیونالیستی و پیش‌اسلامی قرار گرفت و ابزاری برای نقد نظم مستقر شد. این جریان را می‌توان حرکتی دربرابر ناسیونالیسم ایرانی عصر پهلوی تلقی کرد.

درحالی‌که اساطیر ایرانی خصلتی ملی داشتند و شکوه باستان را بازمی‌نمودند، در پهنهٔ بازتفسیر مارکسیستی و چپ، قصه‌های پریان، معنا و بعدی جهانی گرفتند و دغدغهٔ خود را عدالت اعلام داشتند. به‌تعبیر بنیامینِ (Benjamin, 1968) آن، درحالی‌که اسطوره‌ها اغلب مکتوب و خاموش و نیازمند ترجمه بودند، کاری که اندیشمندانی چون ابراهیم پورداوود و صادق هدایت انجام می‌دادند (پورداوود، ۱۴۰۳؛ هدایت، ۱۳۸۴)، قصه‌گویی و قصه‌نوشی، محل ارتباط مستقیم و تعامل نماد و نماینده انقلاب (روشن‌فکر چپ) با مردم /کودکان/ نوجوانان و جوانان و حتی بزرگسالان بود. همان نکته‌ای که شیون فومنی به‌عنوان یک شاعر ضدپهلوی در مقدمهٔ سرایش شعر «نقل و نبات، هاپ!» بر آن در سال‌های اول انقلاب تأکید دارد (Karimi and Hassanzadeh, 2018). هرچقدر اسطوره، متن‌های سختی را دربرداشت چون *اوستا* و به ترجمه و تفسیر چندلایه و عمیق نیازمند بود، قصه متنی ساده داشت که می‌توانست عامهٔ مردم را در گروه‌های سنی از کودکان تا بزرگسالان تحت تأثیر خود قرار دهد. به این ترتیب، حتی می‌توان مدعی شد گونه‌ای از «قصه‌های شبه‌کودکانه» به‌وجود آمد که در اصل برای بزرگسالان نوشته شده بود. نمونه‌های شاخص آن *ماهی سیاه کوچولو* و *۲۴ ساعت خواب و بیداری* است (بهرنگی،۱۳۷۱؛ ۱۳۸۴؛ حسن‌زاده، ۱۴۰۳). این قصه‌ها رابطهٔ آستانه‌ای و برابر[2] خود را میان قصه‌گو و قصه‌نوش از دست می‌دادند و قصه‌گو تبدیل به سخنگوی یک متافیزیک ایدئولوژیکال، شورش‌گر و تک‌صدا می‌شد که نقش خداگون یک دانای کل را داشت و از تعریف قصه‌های مردمی بنیامین دور بود (Benjamin, 1968). مسئله و موضوع این پژوهش در اینجا ظهور گونه‌ای جدید از قصهٔ پریان و ایدئولوژیک است که تخیل سیاسی را در دورهٔ پهلوی دوم کاملا از خود متأثر می‌سازد. در نگاهی ابزاری به قصه‌های پریان، پادگفتمان

1 folk justice
2 egaletrian

روشن‌فکران چپ دربرابر اساطیر و آیین‌های باستانی و ملی‌گرا قرار گرفت و قصه از صورت یک خرده‌روایت[1] به یک کلان‌روایت[2] سیاسی تبدیل شد.

۲-۱. بازسرایی قصه‌های پریان انقلابی در اتحاد شوروی و چین

آنچه در بازسرایی قصه‌های پریان انقلابی در ایران مشاهده می‌شود، ویژگی و رخدادی محدود به این کشور نبود. پس از انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ در روسیه، تحولاتی بزرگی در بخش آموزش آن کشور رخ داد. از نظر کمیساریای خلق در امور آموزش (نارکوم‌پروس[3])، ادبیات کودک وسیله و ابزاری مؤثر برای انتقال ایدئولوژی بود و می‌توانست نسل جدید را تحت تأثیر گستردهٔ خود قرار دهد (Maslinskaya & Maslinsky, 2019). در *پراودا*[4]، نشریهٔ رسمی اتحاد شوروی، به قصه‌ها و ادبیات کودک در فوریهٔ سال ۱۹۱۸، نام سلاح فراموش‌شده داده شد (Kelly, 2007; Petrova, 2018). این کمیساریا به قصه‌های پریان به‌عنوان یادگار دورهٔ تزاری و تولید بورژوایی نگاه مثبتی نداشت. لیدیا کوهن (۱۹۶۰) عملکرد این شورا را با عنوان پذیرش انتقادی میراث ادبی و آفرینش ادبیات نوین شوروی توصیف می‌کند که منظور او از «پذیرش انتقادی»، دورریختن «زباله‌های سلطنت‌طلبانه و نیکوکارانهٔ لیبرالی از قفسه‌های کتابخانه و در عین حال، حفظ آنچه می‌توانست در خدمت کمونیسم باشد» است. از نگاه این گروه، ادبیات کودک نقش بسیار مهمی در جنگ طبقاتی بازی می‌کرد و باید این سلاح از دست دشمن (کشورهای کاپیتالیستی) خارج می‌شد. درحالی‌که در دورهٔ تزاری سهم قصه‌های پریان در کتب آموزشی و درسی ابتدایی، مقدار زیادی از کل دروس را دربرمی‌گرفت، پس از انقلاب اکتبر این مقدار به‌شدت کاهش یافت (Clark, 1981). ایانوسکایا (Ianovskaia, 1926)، منتقد و مدرس ادبیات کودک، در مقالهٔ معروف خود با نام «آیا کودک پرولتاریایی به قصهٔ پریان نیاز دارد؟» سایه‌ای از تردید را نسبت به قصه‌های پریان گسترد و عملاً باعث شد این قصه‌ها با

1 Sub-story
2 Grand-narrative
3 Narkompros
4 Pravda /Правда

واژهٔ «Pravda / Правда» در روسی به‌معنای حقیقت است و نام روزنامهٔ مشهور و تاریخی روسیه (و پیش‌تر ارگان رسمی حزب کمونیست اتحاد شوروی) بوده است.

سوءظن دیده شده و حذف شوند. از این نگاه درحالی‌که ادبیات کودک وسیله‌ای برای پیشرفت مارکسیسم بود، استقلال هستی‌شناختی قصه‌های پریان و تخیل رها در آنها ناسازگار می‌نمود (Balina & Beumers, 2015). این حساسیت در مقامات بالای کمونیستی اتحاد شوروی چون نادژدا کروپسکایا[1]، بیوهٔ لنین، وجود داشت (همان). زیپس نشان می‌دهد که از ۱۹۱۷ تا پایان دههٔ ۲۰ نگاهی منفی به قصه‌های پریان غالب بود و این روند تا شروع دههٔ ۳۰ دگرگون نشد (Zipes, 1997). پشتیبانی و لابی‌گری یا همان لیست سفید ماکسیم گورکی سرانجام به کمک قصهٔ پریان و احیای آن نیز آمد (O'dell, 1978; Balina & Beumers, 2015; Maslinskaya & Maslinskya, 2019) در اتحاد شوروی اصولاً دو نگاه به قصه‌های پریان قابل مشاهده بود: ۱. حذف قصه‌های پریان و ۲. بازتفسیر و بازسرایی انقلابی قصه‌های پریان. گروه نخست بر این باور بودند که قصه‌های پریان مانعی در مسیر فهم مادیت تاریخی برای نسل جدید و در خدمت طبقهٔ حاکم است. این گروه برای مثال قصهٔ سیندرلا را مانع تربیت مارکسیستی نسل نو قلمداد می‌کرد. اما دربرابر، گروه دوم بر این باور بودند که کارکرد انقلابی و ایدئولوژیک قصه‌های پریان به‌شرط بازنویسی و بازسرایی آنها ممکن است. برمبنای نگاه گروه دوم قصه‌هایی چون سیندرلا در اتحاد شوروی بازنویسی شد، کاراکتر قهرمانان و شریران تغییر کرد و برخی از شخصیت‌ها حذف شدند (Pucci, 2025). این گروه مفهوم تخیل سیاسی را در فضای قصه‌های پریان و نقش آن در رشد آگاهی طبقاتی کودکان مطرح کردند. از نظر گروه دوم، قصه‌های پریان دارای زبانی شفاف و قابل فهم بود و نقش کودکان و نوجوانان را در مبارزه با کاپیتالیسم، قابل تصور و همزادپنداری می‌ساخت. نمونه‌ای از کاربرد این دیدگاه، ساخت انیمیشن «ماهی جادویی» از سوی الکساندر رئو[2] در سال ۱۹۳۸ است؛ اثری که دربرابر انیمیشن پریانی سفید برفی، با الهام از افسانه‌های روسی ساخته شد و صنعت سینمای انیمیشن روسیه را به رقابت با دیسنی وارد کرد (Zipes, 2015: 123-128).

اما حزب کمونیست چین اهمیت ادبیات کودک را از آغاز بسیار بالا می‌دانست. از این نگاه ادبیات کودک دارای توانی بالا در آموزش مارکسیستی نسل جدید بود؛ اسلحه‌ای برای آموزش نوجوانان که می‌توانست در پرورش افکار و جهان‌بینی و بیدارکردن تخیل انقلابی آنان موفق

1 Nadezhda Konstantinovna Krupskaya /(Надежда Константиновна Крупская)

2 Alexsander Rou

عمل کند (Farquhar, 2015:9-10). آنها ادبیات کودک را پدیده‌ای سیاسی تلقی می‌کردند (Sheng, 2015; Hung, 2011). شاید بتوان این تفاوت در چین و اتحاد شوروی را در بنیان روستایی انقلاب کمونیستی در چین و نزدیکی بیشتر آن به ادبیات شفاهی دانست، حال آنکه اتحاد شوروی، بنیانی شهری و صنعتی داشت. نهضت جمع‌آوری قصه‌ها و فرهنگ عامه در چین در بستر جنبش چهارم مه ۱۹۱۹ شکل گرفت؛ جنبشی که در گسست از فرهنگ نخبگانی و سلطنتی کنفوسیوسی چین در مخالفت با امپریالیسم غرب و ژاپن و بازگشت به مردم به‌مثابهٔ سوژه اصلی تاریخ و فرهنگ چین تعریف شد؛ جنبشی که نام مینجان[1] یعنی مردم را به خود گرفت و باید آن را در ادامه با انقلاب چین گونه‌ای ملت‌سازی انقلابی و امت‌سازی مارکسیستی دانست (Denton,1996; Spence, 1990). مفهوم مینجان که به‌معنای «در میان مردم» است، به فرهنگ عامه و روایت‌های برآمده از توده‌ها اشاره دارد و در چین انقلابی به چهارچوبی محوری برای تولید فرهنگ و تخیل سیاسی بدل شد

.این نهضت بعدها در ایران کسانی چون انجوی شیرازی را در نهضت جمع‌آوری فرهنگ عامه از خود متأثر ساخت (انجوی شیرازی، ۱۳۵۲). پس از پیروزی انقلاب کمونیستی چین در یک اکتبر سال ۱۹۴۹ این نهضت در قالب انقلاب فرهنگی ادامه یافت و تبدیل به یک پروژهٔ بزرگ دولتی شد (Tan, 2024). از این نگاه قصه‌های پریان دارای مخاطبان بسیار وسیعی تلقی شدند. در چین اصطلاحات هم‌معنا و مترادف تونقوآ[2](قصه کودک) و ارتونگ[3] (قصهٔ کودک) به‌عنوان اصطلاح برابر با قصهٔ پریان، عملاً در دورهٔ جدید، فضای مناسبی را برای تأثیرگذاری بر کودکان به‌وجود می‌آورد (Farquhar, 2015: 32, 126). براساس این تعریف، قصهٔ پریان همان قصهٔ کودک در بافت تاریخی و فرهنگی چین تلقی می‌شد. این در حالی است که این جریان معتقد بود تبدیل کاپیتالیستم به سوسیالیسم به‌شکلی صلح‌آمیز و آرام و در کوتاه مدت (یک نسل) ممکن نیست، امری میان‌نسلی بوده و باید نگاه انقلابی را به نسل جدید انتقال داد. از این روی، قصهٔ پریان باید مورد بازسرایی قرار می‌گرفت تا نسل جدید را برای جنگی جهانی بر ضد کاپیتالیسم آماده می‌ساخت. در ۴ فوریه ۱۹۶۷ نام پیشگامان جوان[4] جای خود را

---

1 Minjian/民间
2 tonghua
3 ertong
4 Young Pioneers

به سربازان کوچک سرخ داد چون تأکید بر آموزش کودکان ابتدایی و دانش‌آموزان و تأثیرگذاری بر آنها بود (Wen, 1994). به‌واقع کودکان بر این مبنا یکی از پنج گروه اصلی سرخ یا پیشرانان در نظر گرفته شدند (Sullivan, 2011; Walder, 2009; Esherick, et al., 2006; MacFarquhar& Schoenhals, 2009): کارگران؛ فقرا و دهقانان طبقهٔ فرودست؛ کادر انقلابیون؛ سربازان انقلاب؛ و شهدای انقلابی.

کودکان به‌عنوان سربازان کوچک سرخ در ردهٔ چهارم قرار می‌گرفتند (Farquhar, 2015). این نگاه با تغییر نام «پیشگامان جوان» به «سربازان کوچک سرخ» از سال ۱۹۶۷ تا ۱۹۷۸ همراه شد. در این دوره ادبیات کودک و روایت‌های افسانه‌ای در چین انقلابی به بخشی از نظام تربیت سیاسی و ایدئولوژیک تبدیل شدند (Hung, 2011;. Naftali, 2014a; 2014b).

۱-۳. بازسرایی انقلابی قصه‌های پریان در کوبا

در کوبا نیز باور بر این بود که قصه‌های پریان بستری جذاب برای خلق روایت است و در قالب صنعت دیزینی به‌طور مخفیانه برنامه‌های امپریالیسم را پیش می‌برد (Wald, 1978: 140). بر این اساس در کوبا نیز به این قصه‌ها توجه شد. والد (۱۹۷۸) در کتاب خود *بچه‌های چه* گزارشی نسبتاً جامع از سیاست‌ها، نهادها و عمل‌کردهای تربیتی و مراقبتی کودکان در کوبای پس از انقلاب ارائه می‌دهد. اثر والد گزارشی میدانی و تحلیلی از کوشش‌های دولت انقلابی کوبا برای بازسازی نظامِ مراقبت از کودکان، توسعهٔ آموزش عمومی، پرورش شهروندان جدیدِ «انقلابی» و ترکیب رفاه اجتماعی با اهداف ایدئولوژیک است. او به نقش آموزش رسمی در شکل‌دهی به هویت شهروند «انقلابی» و «سواد انقلابی» می‌پردازد. در مورد کوبا، اگرچه مطالعات مستقلی که به‌طور خاص بر «قصه‌های پریان» تمرکز داشته باشند محدود است، اما پژوهش‌هایی مانند اثر کوماراسامی (Kumaraswami, 2016) نشان می‌دهند ادبیات کودک و روایت‌های داستانی، پس از انقلاب ۱۹۵۹، در خدمت شکل‌دهی به هویت انقلابی و بازتولید تخیل سیاسی قرار گرفتند. در این متون، قهرمان انقلابی جایگزین شخصیت‌های اسطوره‌ای سنتی می‌شود و قصه به ابزاری برای انتقال ارزش‌های جمع‌گرایانه و ضدامپریالیستی بدل می‌شود (Wald, 1978; Kumaraswami, 2016). مجموعاً می‌توان گفت در هر چهار کشور، تخیل سیاسی بر جای تخیل هستی‌شناختی نشست و بازسرایی قصه‌های پریان به‌عنوان ابزاری برای انتقال خشونت انقلابی و

ایدئولوژیک عمل کرد. این روند، نه‌تنها راه‌حلی برای مسئلهٔ ادبی پیشنهاد نمی‌کند بلکه کنش انقلابی را در چرخه‌ای از حذف‌ها و بازتفسیرهای پی‌درپی به‌عنوان هستهٔ ایدئولوژیک خود معرفی می‌کند و تبدیل به امری روان–سیاسی/ سایکو–پولوتیکال می‌شود.

۲. مدل مفهومی و چهارچوب نظری

این پژوهش از ترکیب چند چهارچوب نظری انسان‌شناختی و فرهنگ عامه‌شناختی بهره می‌گیرد تا بتواند دگردیسی و جابه‌جایی قصه‌های پریان را از افق هستی‌شناختی فرهنگ عامه به افق سیاسی و ایدئولوژیکِ انقلابی تحلیل کند. این مدل مفهومی، ماهیتی میان‌رشته‌ای دارد و بر پیوند انسان‌شناسی فرهنگی، فولکلور و مطالعات ادبی استوار است. نخستین چهارچوب نظری پژوهش، رویکرد انسان‌شناختی ویکتور دبلیو. ترنر به مفهوم «گذار» و «آستانگی» است. ترنر، اگرچه به‌صورت‌های کلاسیک آیین‌های گذار هم می‌پردازد، اما در آثار خود نشان می‌دهد که منطق گذار محدود به آیین‌ها نیست و می‌تواند در قالب روایت‌ها، ادبیات، اسطوره‌ها و قصه‌ها نیز بازنمایی شود؛ آنچه می‌توان با الهام از وی، از آن با عنوان «قصه‌های گذار» یاد کرد (Turner, 1968). در نظام‌های مارکسیستی مستقر، آیین‌های گذار سیاسی و انقلابی مانند آیین‌های پاگشایی «سربازان سرخ کوچک» در چین، با پوشش‌های نمادین، سوگندهای حزبی و متون آموزشی رسمی، وجود داشته است، اما تمرکز اصلی مطالعهٔ حاضر نه بر آیین‌های سیاسی، بلکه بر بازنمایی گذار سیاسی در قالب قصه‌های پریان و ادبیات کودک است. از این منظر، قصه‌های پریان انقلابی به‌منزلهٔ روایت‌هایی عمل می‌کنند که کودک یا نوجوان را از وضعیت پیشاسیاسی یا پیشاانقلابی، به وضعیت سوژهٔایدئولوژیک و سیاسی‌شده هدایت می‌کنند و مدل مفهومی «قصه‌های گذار»، مدلی کارآمد برای تحلیل این فرایند تلقی می‌شود: کودک زمانی که رزمنده می‌شود به بلوغ می‌رسد.

در گام دوم، گسست از افق فرهنگ عامه و ورود به افق جدید فرهنگ‌پذیری انقلابی، سیاسی و حزبی، امکان بهره‌گیری از رویکرد ماکس گلوکمن را فراهم می‌آورد. گلوکمن در نظریهٔ «آیین‌های شورش» نشان می‌دهد که چگونه وارونه‌سازی نظم اجتماعی، در بسیاری از فرهنگ‌ها، به‌صورت موقتی و کنترل‌شده رخ می‌دهد و در نهایت به تثبیت نظم موجود می‌انجامد (Gluckman, 1954; 1955; 1963). آشکار است که نگاه او در این زمینه، از تعادل

ساختاری ترنر (۱۹۶۸) و رنسانس درونی و آرام باختین متفاوت است (Bakhtin, 1984). اما در قصه‌های پریان انقلابی، این منطق دچار دگرگونی بنیادین می‌شود: قصه‌ها از «قصه‌های شورش» ــ که در آن‌ها وارونه‌سازی صرفاً نمادین و گذرا است ــ به «قصه‌های انقلاب» بدل می‌شوند که در آن‌ها وارونه‌سازیْ واقعی، نهایی و معطوف به سرنگونی و براندازی نظم مستقر است. این دگردیسی، به‌ویژه در نظام‌های مارکسیستی مستقر مانند اتحاد شوروی، چین و کوبا در خدمت فرهنگ‌پذیری ایدئولوژیک کودکان و نوجوانان و آماده‌سازی آنان برای ستیز دائمی با نمادهای جهانی امپریالیسم و کاپیتالیسم قرار می‌گرفت. به‌واقع ابعاد ضدساختاری و پادگفتمانی قصه به‌تعبیر ترنر از وضع برون/فرا/ضد ساختار در آمده، بُعدی ساختاری می‌یابد و برای حفظ خصلت آستانگی آن، رسیدن به پرولتاریا و جنگی جهانی و دائمی با همهٔ اشکال کاپیتالیسم در قصه‌های پریان انقلابی کارسازی می‌شود.

براساس نظرات ترنر (Turner, 1968) می‌توان گفت اجتماع فراساختاری مارکسیستی[1] در مبارزهٔ دائم با جهان سرمایه‌داری به‌صورت یک انقلاب دائم و اجتماع پایدار بنیان نهاده می‌شود. ازسوی‌دیگر، با توجه به کارکرد قصه در حل ابعاد روان‌شناختی بحران گذار، در قصهٔ پریان انقلابی مسئلهٔ ادیپی بر جا می‌ماند و ما را با ابعادی سایکولوجیکال-پولوتیکال مواجه می‌سازد، به‌گونه‌ای که آن را می‌توان در خشونت نمادین شخصیت‌های انقلابی چپ و ادبیات تهاجمی آنها چون آل‌احمد و علی شریعتی مشاهده کرد (Saffari, 2017; Atkins & Gaffney, 2017). به‌سخن دیگر، برخلاف قصه‌های پریان غیرایدئوژیک، در قصه‌های پریان نوظهور انقلابی، کنش خشونت‌بار ادیپی بر ضد همهٔ نمادهای مستقر تأیید و اعمال شده و حذف خونین و بدون ترحم آنان را پیشنهاد می‌کند. در این میان، نظریات جک زیپس نقشی محوری در تبیین پیوند میان قصه‌های پریان و ایدئولوژی ایفا می‌کند. او در آثار کلاسیک خود نشان می‌دهد قصه‌های پریان هرگز روایت‌هایی خنثی نبوده‌اند، بلکه همواره در بستر مناسبات قدرت، ایدئولوژی و کشمکش‌های اجتماعی شکل گرفته و بازتولید شده‌اند (Zipes, 2007; 2006).

از نظر زیپس، بازنویسی انقلابی قصه‌های پریان نوعی «کنش براندازانهٔ متنی» است که می‌تواند به کنش انقلابی واقعی در سطح رفتار و عمل اجتماعی منتهی شود. او نشان می‌دهد

1 Normative Ideological Marxist Communitas

که چگونه تغییر در ساختار روایت، بازتعریف نقش قهرمان، دشمن و سرنوشت، و جابه‌جایی کانون اخلاقی قصه، تخیل کودک را به‌سوی پذیرش نظم جدید یا نفی نظم کهنه سوق می‌دهد. در نظام‌های سوسیالیستی، این کنش براندازانهٔ متنی به‌طور آگاهانه در خدمت پروژه‌های تربیتی و ایدئولوژیک قرار می‌گیرد و قصه‌های پریان به رسانه‌ای برای درونی‌سازی ارزش‌های انقلابی بدل می‌شوند. در مورد ایران، این کنش براندازانه، به‌دلیل عدم استقرار دولت مارکسیستی، تبدیل به یک پادگفتمان و عمدتاً متوجه نظام سیاسی وقت (و تا حدی آنچه خرافات دینی نام می‌دادند) بوده است و قصه‌های بازسرایی‌شده، حامل مفاهیمی چون عدالت، ستیز با ستم، و آرمان دولت بی‌طبقه‌اند. در مقابل، در چین، اتحاد شوروی و کوبا، به‌سبب استقرار دولت‌های مارکسیستی، این کنشِ روایی بیشتر در خدمت تثبیت هژمونی ایدئولوژیک و فرهنگ‌پذیری انقلابی کودکان و نوجوانان برای مقابله با «دیگری» جهانیِ کاپیتالیستی عمل می‌کند. این تمایز، به کارآمدی چهارچوب نظری پژوهش یاری می‌رساند.

این پژوهش به‌دلیل تمرکز بر تغییر ژانر هستی‌شناختی قصه‌های پریان به ژانر سیاسی و ایدئولوژیک، ناگزیر از بهره‌گیری از نظریه‌ها و ابزارهای کلاسیک قصه‌پژوهی است. در این زمینه، آثار ولادیمیر پراپ نقشی بنیادین دارند. پراپ نشان می‌دهد که ساختار قصه‌های پریان برپایهٔ عناصر نسبتاً ثابتی چون بن‌مایه‌ها، شخصیت‌ها و کارکردهای روایی استوار است و تغییر در این عناصر، به تغییر معنای نهایی قصه می‌انجامد (Propp, 1968). از این منظر، بازسرایی انقلابی قصه‌های پریان را می‌توان به‌مثابهٔ دگرگونی در کارکردهای روایی و جایگاه شخصیت‌ها در قصه تحلیل کرد؛ دگرگونی‌ای که نتیجهٔ آن، تولید معنایی سیاسی و ایدئولوژیک است. در تکمیل این چهارچوب، استفاده از نظام طبقه‌بندی آرنه–تامپسون–اوتر[1] و آثار هانس–یورگ اوتر امکان شناسایی بین‌المللی قصه‌ها و مقایسهٔ تطبیقی آن‌ها را فراهم می‌کند (Uther, 2004). این نظام به پژوهشگر اجازه می‌دهد که نشان دهد چگونه یک تیپ قصهٔ مشترک، در بسترهای سیاسی متفاوت، دچار بازتفسیر ایدئولوژیک می‌شود. هم‌زمان، نگاه استیت تامپسون در کتاب مرجع *قصهٔ عامه*[2] چهارچوبی بنیادین برای تعریف قصهٔ پریان و تمایز آن از اشکال نوظهور «قصهٔ سیاسی» فراهم می‌آورد؛ تمایزی که برای فهم بازتولید ایدئولوژیک قصه‌ها در قرن بیستم

1 ATU
2 The Folktale

ضروری است (Thompson, 1977)، به‌گونه‌ای که می‌توان قصهٔ پریان انقلابی را یک ضدقصه یا شبه‌قصهٔ پریان دانست.

درمجموع، مدل مفهومی این پژوهش بر هم‌نشینی نظریهٔ گذار و آستانگی ترنر، نظریهٔ آیین‌های شورش گلوکمن، تحلیل ایدئولوژیک قصه‌های پریان در آثار زیپس (۲۰۰۶؛ ۲۰۰۷)، و ابزارهای ساختاری و رده‌شناختی پراپ، تامپسون و اوتر استوار است. این ترکیب نظری، امکان تحلیل چندلایهٔ دگردیسی قصه‌های پریان انقلابی را در چهار بستر فرهنگی ـ سیاسی ایران، اتحاد شوروی، چین و کوبا فراهم می‌سازد.

۳. پیشینهٔ پژوهش

مطالعات جهانی دربارهٔ قصه‌های پریان انقلابی نشان می‌دهد که بازتفسیر و بازتولید این روایت‌ها در بستر ایدئولوژی‌های مارکسیستی و سوسیالیستی، پدیده‌ای فراگیر در قرن بیستم بوده است. یکی از مهم‌ترین پژوهشگران این حوزه جک زیپس است که در آثار خود نشان می‌دهد چگونه قصه‌های پریان، به‌ویژه در جوامع سوسیالیستی، از روایت‌هایی سرگرم‌کننده و اخلاقی به ابزارهایی برای نقد نظم کهنه و بازنمایی ارزش‌های انقلابی بدل شده‌اند (Zipes, 2007; 2006). در مورد اتحاد شوروی، زیپس و دیگر پژوهشگران نشان داده‌اند که قصه‌های پریان روسی و اسلاوی در دورهٔ اتحاد شوروی دچار بازنویسی و بازسرایی‌های گسترده شدند؛ به‌گونه‌ای که مضامین قهرمان‌محور فردی جای خود را به روایت‌های جمع‌گرایانه، کارمحور و ضدِ فئودالی–کاپیتالیستی دادند. در این متون، شاهان و اشراف به‌شکلی افراطی اغلب به نمادهای ستم بدل می‌شوند و قهرمان قصه، نمایندهٔ مردم و آیندهٔ سوسیالیستی است (Zipes,2006; 2007; Clark, 1981; Kelly, 2007). در چین، پژوهش‌ها نشان می‌دهد (Farquhar, 2015; Shengi, 2015; Xiaojin, 2010; Naftali, 2014a; 2014b; Spence, 1990) که به‌ویژه در دوران مائو، قصه‌های عامیانه و افسانه‌ها در قالب برنامهٔ پروژهٔ «ادبیات توده‌ای» بازنویسی شدند. هدف اصلی این بازسرایی‌ها، حذف یا تضعیف عناصر خرافی یا فئودالی و جایگزینی آن‌ها با شخصیت‌هایی بود که کار، انقلاب دهقانی و وفاداری به حزب را برجسته می‌کردند.

در مورد کوبا، مطالعات آشکار می‌سازد که ادبیات کودک و روایت‌های داستانی پس از انقلاب ۱۹۵۹، در خدمت به شکل‌دهی هویت انقلابی و بازتولید تخیل سیاسی قرار گرفتند. در

این متون، قهرمان انقلابی جایگزین شخصیت‌های سنتی فرهنگ عامه می‌شود و قصه به ابزاری برای انتقال ارزش‌های جمع‌گرایانه و ضدامپریالیستی بدل می‌شود (Wald, 1978; Kumaraswami, 2016). بر این مبنا فرم‌های روایی عامیانه (از جمله قصه‌های سنتی) یا توسط نهادهای فرهنگی بازخوانی و تغییر جهت داده شدند یا جای خود را به روایت‌های جدیدِ آموزشی و برآمده از سنت‌های انقلابی دادند. اثر مهم دیگر در این زمینه، اثر پار کوماراسوآمی (۲۰۱۶) با عنوان *حیات اجتماعی ادبیات در کوبای انقلابی، روایت، هویت و زندگی خوب* است. این کتاب یکی از جستارهای علمیِ برجسته دربارهٔ نقش ادبیات در جامعهٔ کوبای پس از انقلاب ۱۹۵۹ است. در این اثر، به بررسی چگونگی عملکرد ادبیات در ساخت هویت انقلابی، فرهنگ عمومی و رفاه اجتماعی پرداخته می‌شود.

نویسنده با استناد به داده‌های میدانی، تحلیل سیاست‌های فرهنگی، گفت‌وگو با نویسندگان و تجربه‌های خوانندگان کوبایی نشان می‌دهد چگونه ادبیات در این بستر در عمل بخشی از فرایند انقلاب و بازتولید هویت جمعی انقلابی شده است. بحث ادبیات کودک، خوانشِ قصه‌ها و نقش آن‌ها در بازنویسی خاطرات جمعی و هویت‌بخشی به نسل‌های جوان یکی از موضوعات مهم در این کتاب است، اگرچه تمرکز آن نه صرفاً ادبیات کودکانه به‌تنهایی، بلکه کارکرد اجتماعی و هنجارساز ادبیات است. در این چهارچوب، قصه‌ها (از جمله قصه‌های کودکانه و شبه‌پریانی) بستر پویایی مارکسیستی فرهنگ‌پذیری انقلابی را دربردارد. بر این مبنا در کوبا قصه‌ها به‌مثابهٔ بازنویسی حافظهٔ جمعی‌اند و قصه‌های کودکانه، گذشته را بازتعریف می‌کنند، اسطورهٔ انقلاب را طبیعی و لازم جلوه می‌دهند و خیال[1] را نه حذف، بلکه ایدئولوژیک می‌سازند. به این ترتیب، قهرمان انقلابی بر جای قهرمان عامه- پریانی می‌نشیند و قهرمانان جدید چون کودک انقلابی، کارگر، مبارز و دهقان، جای قهرمان قبل را گرفته و در مبارزه با شر یا دشمن در قالب استثمار جهانی، امپریالیسم و نظم کهنهٔ فئودالی و جدید کاپیتالیستی بازنمایی می‌شود (Kumaraswami, 2016).

در ایران، مطالعات انسان‌شناختی و فرهنگی نشان می‌دهد بازسرایی قصه‌ها و افسانه‌ها، به‌ویژه در دهه‌های پیش از انقلاب، نقشی مهم در شکل‌گیری تخیل انقلابی و سیاسی داشته و

1 Fantasy

عملاً کنش سیاسی را از یک کنش نمادین و متنی به یک کنش و رفتار انقلابی بدل ساخته است. مطالعات محدودی، مستقل از پژوهش‌های انسان‌شناختی معاصر ایران، به پیوند میان فولکلور، قصه و گفتمان‌های سیاسی ـ ایدئولوژیک در بافت ایرانی پرداخته‌اند. برخی پژوهش‌ها نشان می‌دهند که در سدهٔ بیستم، روایت‌های عامیانه و قصه‌های فولکلوریک ایران در نسبت با تحولات اجتماعی و سیاسی، به‌ویژه در آثار نویسندگانی چون صمد بهرنگی و صادق هدایت، واجد خوانش‌های انتقادی و ایدئولوژیک شده‌اند و از سطح روایت‌های اخلاقی یا سرگرم‌کننده فراتر رفته‌اند (Ghaeni, 2006).

مطالعات تاریخ‌نگارانه دربارهٔ ادبیات کودک در ایران نشان می‌دهد قصه‌ها و روایت‌های برگرفته از فرهنگ عامه، همواره تحت تأثیر گفتمان‌های مسلط فرهنگی و اجتماعی بازتولید شده‌اند و به‌ویژه در دوره‌های پرتنش سیاسی به ابزارهایی برای انتقال ارزش‌ها و هنجارهای جمعی بدل گشته‌اند (Mohsenpour,1988). افزون‌بر این، پژوهش‌های جامعه‌شناختی و مطالعات فرهنگی دربارهٔ دوران پس از انقلاب اسلامی نشان می‌دهند که روایت، داستان و ادبیات کودک در رسانه‌ها و نهادهای فرهنگی، نقشی اساسی در شکل‌دهی به هویت سیاسی و اخلاقی نسل جدید ایفا کرده‌اند؛ امری که حاکی از کارکرد ایدئولوژیک روایت و قصه در فرایند فرهنگ‌پذیری سیاسی است (Ghaeni, 2006). با این حال، این آثار بیش‌تر به بررسی‌های تاریخی، ادبی یا رسانه‌ای بسنده کرده‌اند و فاقد چهارچوبی تحلیلی برای فهم دگردیسی قصه‌های پریان از روایت‌هایی هستی‌شناختی به روایت‌هایی روان-سیاسی/سایکوـپولوتیکال هستند؛ خلأی که پژوهش حاضر می‌کوشد آن را با اتکا به تحلیل گفتمان انتقادی و رویکرد تطبیقی پر کند.

حسن‌زاده، در «آیین‌های گذار انقلابی» تبدیل و دگرریختی عناصری چون آیین را در بستر گفتمان‌های انقلابی و نمایندگان آن چون آل‌احمد و شریعتی به بحث می‌نهد (حسن‌زاده، ۱۴۰۱). او در «تحلیل شهر قصه» (حسن‌زاده، ۱۳۹۸) و در کتاب *افسانهٔ زندگان* (۱۳۸۱) نشان می‌دهد که چگونه روایت‌های نمایشی و قصه‌محور به بستری برای بازنمایی گذار، جانشینی و دگردیسی نظم سیاسی بدل شده‌اند. این مطالعات، با اتکا به داده‌های مردم‌نگارانه و تحلیل نمادین، جایگاه قصه را در پیوند میان فرهنگ عامه و سیاست برجسته می‌کنند (Karimi and Hassanzadeh, 2010). درمجموع، پیشینهٔ پژوهش نشان می‌دهد قصه‌های پریان انقلابی در

ایران، اتحاد شوروی، چین و کوبا، اگرچه در بسترهای فرهنگی متفاوتی شکل گرفته‌اند، اما همگی در فرایندی مشترک، از روایت‌هایی هستی‌شناختی به روایت‌هایی روان-سیاسی/سایکو-پولوتیکال دگرگون شده‌اند؛ فرایندی که تحلیل گفتمان انتقادی با روش فرکلاف، امکان فهم لایه‌های عمیق آن را فراهم می‌کند. در ایران، مطالعات انسان‌شناختی و فرهنگی نشان می‌دهد بازسرایی قصه‌ها و افسانه‌ها، به‌ویژه در دهه‌های پیش از انقلاب، نقشی مهم در شکل‌گیری تخیل انقلابی داشته است.

۴. روش تحقیق

۴-۱. روش کیفی

این پژوهش از نوع کیفی و تطبیقی است و با بهره‌گیری از رویکرد مردم‌نگارانه و تحلیل گفتمانی متن به بررسی بازسرایی قصه‌های پریان انقلابی در ایران، اتحاد شوروی، چین و کوبا می‌پردازد. هدف مطالعه، تحلیل چندلایهٔ دگردیسی قصه‌های پریان از روایت‌های هستی‌شناختی و فرهنگی به روایت‌های سیاسی و ایدئولوژیک است.

۴-۲. روش گردآوری داده‌ها

داده‌ها از منابع مختلف گردآوری شده‌اند که شامل موارد زیر است:

متون ادبی و فولکلورشناختی: نسخه‌های بازسرایی‌شدهٔ قصه‌های پریان، متون کلاسیک فولکلور در ایران و آثار ولادیمیر پراپ، تامپسون و اوتر.

اسناد تاریخی و آرشیوی: متون آموزشی و تربیتی، سیاست‌های فرهنگی و آموزشی دولت‌های مارکسیستی (اتحاد شوروی، چین و کوبا) و اسناد مربوط به ادبیات کودک در ایران پیش و پس از انقلاب.

۴-۳. روش تحلیل داده‌ها

تحلیل داده‌ها با بهره‌گیری از تحلیل گفتمان انتقادی[1] و تحلیل فولکلور و ساختار قصه‌ها انجام شده است. این پژوهش با رویکردی انسان‌شناختی و تطبیقی، از روش تحلیل گفتمان انتقادی

1 Critical Discourse Analysis

نورمن فرکلاف بهره می‌گیرد. این روش از آن رو انتخاب شده است که تحلیل گفتمان فرکلاف امکان پیونددادن متن، زمینه تولید و بستر اجتماعی ـ ایدئولوژیک را فراهم می‌کند و به پژوهشگر اجازه می‌دهد دگردیسی روایت‌های فرهنگی، از جمله قصه‌های پریان را در نسبت با قدرت، ایدئولوژی و نظم‌های سیاسی تحلیل کند (Fairclough, 1995; 1992). در این چهارچوب، قصه‌های پریان انقلابی نه صرفاً به‌عنوان متون ادبی، بلکه به‌مثابهٔ کنش‌های گفتمانی بررسی می‌شوند که در بستر تحولات سیاسی و اجتماعی قرن بیستم، بازتولید و بازآراییِ معنایی شده‌اند (حسن‌زاده، ۱۴۰۳). در این روش، تحلیل در سه سطح انجام می‌گیرد: نخست، سطح متن، که در آن عناصر روایی، شخصیت‌ها، استعاره‌ها، تقابل‌های دوگانه (خیر/شر، سلطان/مردم، کهنه/نو) و به‌ویژه دال‌های مرکزی و دال‌های شناور بررسی می‌شوند؛ دوم، سطح رویه‌های گفتمانی که به شیوه‌های تولید، بازنویسی، انتشار و مصرف قصه‌ها در بسترهای انقلابی می‌پردازد؛ و سوم، سطح عمل اجتماعی، که در آن نسبت این قصه‌ها با ایدئولوژی‌های مسلط، پروژه‌های تربیت سیاسی و فرایندهای فرهنگ‌پذیری ایدئولوژیک تحلیل می‌شود (Fairclough, 1992; 1995). با توجه به ماهیت تطبیقی پژوهش، تحلیل گفتمان به‌گونه‌ای به‌کار گرفته می‌شود که وجوه مشترک و متمایز گفتمانی در چهار زمینهٔ فرهنگی ـ سیاسی ایران، اتحاد شوروی، چین و کوبا آشکار شود. تمرکز اصلی بر فرایند تغییر قصه از «سپهر و افق هستی‌شناختی» ـ که در آن قصه‌های پریان ناظر بر نظم کیهانی، اخلاق سنتی و سرنوشت آیینی‌اند ـ به «سپهر و افق سایکو-پولوتیکال/ روان-سیاسی» است؛ افقی که در آن، شخصیت‌ها و کنش‌ها حامل معانی روانی ـ سیاسی، کشمکش‌های قدرت، جانشینی انقلابی و بازنمایی سوژهٔ نوین سیاسی می‌شوند. در این دگردیسی، ساختارهای کلاسیک قصه‌های پریان به الگوهایی برای فهم و مشروعیت‌بخشی به تغییرات انقلابی و کشمکش دائم بر سر قدرت بدل می‌شوند؛ امری که از منظر انسان‌شناسی فرهنگی و تحلیل ایدئولوژی، واجد اهمیت بنیادین است (Eagleton, 1991; van Dijk, 2008).

۴-۴. جامعه و نمونهٔ پژوهش

جامعهٔ پژوهش شامل تمامی نسخه‌ها و متون بازسرایی‌شدهٔ قصه‌های پریان و ادبیات کودک انقلابی در ایران، اتحاد شوروی، چین و کوبا در قرن بیستم است. نمونه‌ها با روش انتخاب

هدفمند[1] انتخاب شدند تا نمونه‌هایی بازنماینده از تغییرات ایدئولوژیک و بازسرایی قصه‌ها در هر کشور فراهم شود.

۵. تحلیل یافته‌ها

یکی از تفاوت‌های عمده میان بازآفرینی و بازسرایی قصه‌های پریان انقلابی در ایران و سه کشور دیگر، به بافت سیاسی و اجتماعی متفاوت آنها بازمی‌گردد. در سه کشور روسیه (اتحاد شوروی)، چین و کوبا ایدئولوژی مارکسیستی به قدرت رسیده و سپس استقرار نظم جدید به بازآفرینی، بازسرایی و بازتعریف ایدئولوژیک قصه‌های پریان می‌انجامد، درحالی‌که در ایران پس از ظهور احزاب مارکسیستی و به‌ویژه حزب توده، فدائیان و غیره این اتفاق رخ می‌دهد. در روسیه، چین و کوبا بازسرایی انقلابی قصه‌های پریان در قالب عملکرد و نقش‌های نهادی محقق می‌شود. از سال ۱۹۱۷ این وظیفه در روسیه بر عهدهٔ نارکومپرس قرار گرفت که تصمیم می‌گرفت کدام قصه مجاز به انتشار و کدام یک نیازمند بازسرایی یا حذف است. این نهاد به کمک اتحادیهٔ نویسندگان اتحاد شوروی[2] یا انتشارات دولتی گُسیزدات[3]، این کار را به انجام می‌رساند. ماکسیم گورکی استراتژیست اصلی این جریان به‌شمار می‌آمد.

از جمله نویسندگان قصه‌های پریان در این گروه می‌توان به الکسی نیکلایویچ تولستوی اشاره کرد (Kelly, 2007). اثر شاخص تولستوی به نام کلید طلایی در اصل بازآفرینی داستان پینوکیو است[4]. تولستوی در سال ۱۹۳۵ پینوکیو را به شکل انقلابی در سیمای بوراتینو[5] کودک فقیری نشان می‌دهد که به‌همراه سایر عروسک‌ها بر ضد صاحب و ارباب قدرتمند خود که نام او کاراباس یا باراباس است قیام می‌کند (Zipes, 2015: 622-623). نسخه‌های بازسرایی‌شدهٔ قصه‌های کلاسیک در اتحاد شوروی، مانند «سیندرلا» و «پینوکیو»، قهرمانان خود را به شخصیت‌هایی جمع‌گرا و مبارز علیه ظلم و ستم تغییر می‌دهند. صورتی بازسروده‌شده از قصه‌های پریان در روسیه قصهٔ موروسکو[6] است که در دههٔ ۳۰ بازسرایی شد و بعدها به یک

1 Purposive Sampling
2 Union of Soviet Writers
3 Gosizdat
4 The Golden Key (Buratino)
5 Buratino
6 Morozko

انیمیشن پریانی در سال ۱۹۶۴ از سوی الکساندر رو[1] تبدیل شد. این نسخه دختری جوان را به‌عنوان یک قهرمان انقلابی توصیف می‌کند که با رفتارهای بورژوایی نامادری و ناخواهری بدجنس خود یعنی آنچه در قصهٔ سیندرلا هم دیده می‌شود مبارزه می‌کند و قصه با پیروزی او بر نمادهای کاپیتالیستی به پایان می‌رسد (Zipes, 2015).

صورت‌های بازسرایی‌شدهٔ قصهٔ سیندرلا در طی سال‌های ۱۹۳۰ تا ۱۹۵۰ با حذف شاهزاده و افزودن قیام دختر قهرمان بر ضد ظالم همراه است (Magill, 1986: 1696). حتی فیلمی پریانی بر این مبنا در سال ۱۹۴۷ از سوی نادژدا کشویرئوآ[2] ساخته می‌شود. در قصهٔ «سه مرد چاق[3] اثر یوری اولهشا [4] (۱۸۹۹–۱۹۶۰) قیام مردمی بر ضد نمادهای اشرافیت روایت می‌شود و اهمیت نظم در حکومت سوسیالیستی و پرهیز از جذب به ارزش‌های غیرآرمانی مطرح است (Kelly, 2007). در این قصه (Olesha, 2001) سه مرد به‌عنوان نماد اشرافیت از سوی انقلابیون شکست می‌خورند. همچنین، گورکی (2023) در قصهٔ شبه‌پریانی«پیرزن ایزرگیل»[5] شخصیت‌هایی انقلابی خلق می‌کند که نمایندهٔ تفکر ضدکاپیتالیسم و مبارزه با ستم هستند. در این قصه سه کاراکتر مطرح می‌شوند که در میان آنها دانکو[6] قهرمان شهید تقدیس شده و به‌شکل کودکی ضدکاپیتالیسم نشان داده شده است. در قصهٔ تیمور و گروهش[7] (۱۹۳۸) کودکان و نوجوانان که پدرانشان در حال جنگ با فاشیسم هستند، گروهی را برای حفاظت از خانواده های خود تشکیل می‌دهند (Geldern and Stites, 1995: 303-311).

در قصهٔ شنل قرمزی، گرگ با کلاهی که علامت «دلار» ($) دارد و عینکی با فریم آمریکایی و بمب دستی و سرنیزهٔ اسلحه که از زیر پتو بیرون آمده، توصیف می‌شود (Wolf, 2016:246). در چین نیز دپارتمان تبلیغات جمهوری خلق چین[8] این وظیفه را بر عهده داشت و از اتحادیه نویسندگان جمهوری خلق چین[9] در این مسیر کمک می‌گرفت. آنها قصه‌هایی با

1 Aleksandr Rou
2 Nadezhda Kosheverova
3Three Fat Men
4 Yuri Olesha
5 Old Izergil/ Старуха Изергиль»
۶ Danko؛ قهرمان افسانه‌ای که قلبش را برای نجات مردم از سینه بیرون می‌آورد.
7 Timur and His Squad
8 Department of Propaganda of the CCP
9 Chinese Writers' Association

قابلیت بازنمایی و بازنویسی را انتخاب و آنها را در شکل انقلابی باز می‌سرودند (Xiaojin, 2010; Farquhar, 2015). در قصه‌های پریان انقلابی چین نیز روندی را شبیه آنچه در روسیه اتفاق افتاده است می‌توان مشاهده کرد. در چین دربرابر سیندرلا، دختر مو سفید[1] قرار می‌گیرد. او دختری ستم‌دیده است که بر ضد ستمگران قیام می‌کند. در این قصه دیگر نشانی از شاهزاده و ازدواج نجات‌بخش با او نیست و نجات از طریق انقلاب و قیام دهقانی به رهبری دختر ستم‌دیده /کشاورز رخ می‌دهد (Farquhar, 2015).

قصهٔ زیبارو و صورت لکدار[2] نمونه‌ای از مبارزه با ظالمان است (Denton, 1996; Eberhard 1937; Dongfeng et al., 2009: 6-7). قصهٔ دیگر پریان انقلابی در چین قصهٔ کوچک–سرباز ژانگا[3] است که در آن کودک، قهرمان جنگ با ژاپن است (星犀生室1985 , Saisei/). لی‌فینگ[4] و کمپین‌های فراگیری از آن[5] مجموعه حکایت‌هایی «برای خلق نسلِ انقلابی» در بازهٔ ۱۹۶۶–۱۹۷۶ با ترسیم کودک قهرمان و مضامین مارکسیستی است (Qiuhong Chuang, and 2021). در این قصه‌ها جادو به آگاهی طبقاتی و شاه به نماد فئودالیسم تبدیل می‌شود. به‌سخن دیگر، آگاهی طبقاتی بر جای جادو نشسته و شاه/سلطان به‌مثابهٔ شر موضوع قیام و اعتراض جامعه بیدارشده دهقانی و قهرمانان انقلابی آن است. در قصه‌های پریان انقلابی چین قیام اغلب در مبارزه با فئودالیسم به تصویر کشیده می‌شود و روابط دهقانی مبتنی‌بر رابطهٔ ارباب –رعیتی مورد حمله و نقد است

در کوبا، بازآفرینی قصه‌های پریان و ادبیات کودک انقلابی به‌طور نهادی و نظام‌مند دنبال می‌شد. این وظیفه عمدتاً بر عهدهٔ نهاد خانه قارهٔ آمریکا[6] بود که به‌صورت مستقیم با سیاست‌های فرهنگی و آموزشی دولت انقلابی و وزارت آموزش کوبا پیوند داشت (Kumaraswami, 2016; Casavantes Bradford, 2014). این نهاد با حمایت از نویسندگان، تصویرگران و تولیدکنندگان آثار کودک، قصه‌های عامیانه و روایت‌های تخیلی را به ابزارهایی برای آموزش سیاسی، همبستگی انقلابی و ضدیت با آنچه امپریالیسم می‌نامید بدل کرد. در

1 White-Haired Girl)
2 Beauty and Pock Face
3 Little Soldier Zhang Ga
4 Lei Feng
5 Learn from Lei Feng
6 Casa de las Américas

قصه‌های پریان انقلابی کوبا، کودک نه صرفاً یک قهرمان فردی، بلکه به‌مثابهٔ نماینده خلق و سوژه‌ای جمعی در مرکز روایت قرار می‌گیرد؛ قهرمانی که اغلب با عاملیت انقلابی، آمادگی شهادت و فداکاری برای جامعه تعریف می‌شود. در این چهارچوب، آثار خوان پادرون[1] و شخصیت مشهور او الپیدیو والدس[2] جایگاهی محوری دارند. الپیدیو والدس، که در قالب کمیک، انیمیشن و روایت‌های شبه‌افسانه‌ای بازنمایی می‌شود، یک رزمندهٔ دهقانی و لوده‌پهلوان است که علیه استعمار اسپانیا و در خوانش متأخرتر علیه امپریالیسم مبارزه می‌کند. این شخصیت با بهره‌گیری از طنز، اغراق و کنش قهرمانانه، کارکردی مشابه قهرمان قصه‌های پریان انقلابی دارد و الگوی کودک–رزمنده را تثبیت می‌کند (Kumaraswami, 2016). در کنار پادرون، دورا آلونسو[3] نیز نقش مهمی در دگرگونی قصه‌های کودکانهٔ کوبا ایفا می‌کند. او با بازآفرینی روایت‌هایی چون پلوسین دل مونته[4]، عناصر کلاسیک قصه‌های پریان ــ مانند شاهزاده، پری و نجات‌دهندهٔ ماورایی ــ را حذف کرده و به‌جای آن‌ها قهرمان دهقانی، هوشیار و خودآگاه طبقاتی را قرار می‌دهد (Elizagaray, 1984).[5] در این روایت‌ها، نجات نه از طریق جادو، بلکه از رهگذر کنش جمعی، آگاهی سیاسی–طبقاتی و مقاومت مردمی حاصل می‌شود. بدین ترتیب، با نوعی قصهٔ پریان بدون پریان مواجه‌ایم که در آن قهرمان برخاسته از جامعه روستایی و فرودست، جایگزین ساختارهای اشرافی و سلطنتی قصه‌های کلاسیک می‌شود (Quiroga Paneque,. 2016).

تفاوت مهم قصه‌های پریان کوبایی با نمونه‌های روسی و چینی، توجه ویژه به تیپ لوده‌پهلوان انقلابی است؛ شخصیتی که هم‌زمان طنزآمیز، شجاع و مردمی است. این ویژگی

---

1 Juan Padrón
2 Elpidio Valdés
3 Dora Alonso
4 Pelusín del Monte

۵ Pulgarcito del Monte پلوسیتو/پلوسینِ دل مونته، یک داستان عامیانه کوبایی است که ریشه در سنت‌های شفاهی روستایی دارد و از نظر ساختاری با افسانهٔ اروپایی «بندانگشتی» (Tom Thumb / Le Petit Poucet) خویشاوند است. اما تفاوت اساسی آن با نسخه‌های کلاسیک اروپایی این است که قهرمان داستان نه شاهزاده است، نه موجودی پریانی و ماورایی. او کودک/جوانی دهقان، فقیر، زیرک و اهل کار است. پیروزی او نه از راه جادو، بلکه از طریق هوش، تجربهٔ زیسته و شناخت مناسبات قدرت حاصل می‌شود. در «پلوسین دل مونته»، طبیعت (کوه، جنگل، زمین) جایگزین دربار و قصر می‌شود و قهرمان در دل روابط نابرابر اجتماعی رشد می‌کند.

در ادبیات کودک چین و اتحاد شوروی کمتر برجسته می‌شود، اما در ایران می‌توان نمونه‌هایی مشابه آن را در آثار صمد بهرنگی در شخصیت کچل عاشق مشاهده کرد (حسن‌زاده، ۱۴۰۳). درمجموع، قصه‌های پریان انقلابی کوبا با حذف ساختار نجات‌بخش اشرافی و جایگزینی آن با سوژهٔ دهقانی–انقلابی، قصه را به ابزاری برای بازتولید آگاهی طبقاتی و تخیل سیاسی بدل می‌کنند.

در ایران اگرچه حزب توده و احزاب چپ چون فدائیان و مجاهدین خلق دارای بخش‌های جوانان بودند و کتاب‌هایی مبارزاتی چون دارها[1] و ندارها (بی‌تا) را منتشر می‌کردند اما بیشتر این فرهنگ مارکسیستی و تخیل چپ سیاسی غالب بود که در شکل یک الگوواره (پارادایم، متافیزک و تخیل سیاسی) گروه وسیعی از نویسندگان را تحت تأثیر خود قرار داد و آنان را به بازآفرینی و تألیف قصه‌های پریان انقلابی واداشت. از این رو، اگر در چین، کوبا و روسیه اتحاد شوروی، هدف از سرایش این قصه‌ها تربیت نسلی انقلابی از کودکان بود که با مظاهر امپریالیسم و کاپیتالیسم در حال جنگ باشند، در عصر پهلوی دوم در ایران این گروه از نویسندگان چپ ایرانی هدف خود را به اَشکال گوناگون انتقال اضطراری مفاهیم انقلابی به مخاطبان از نسل‌های مختلف و زمینه‌چینی قیامی می‌دانستند که هدفش براندازی نظام سیاسی وقت بود. این نوع نگاه را می‌توان در شعر پریای شاملو و عبارت «دلنگ دلنگ شاد شدن و از غصه آزاد شدن» و کاربست واژهٔ کنایی و استعاری «دیبا» در عبارت «دیبا رو نفله کردیم» مشاهده کرد (حسن‌زاده، ۱۳۸۱).

ادیپ روان–سیاسی در ساختار قصه‌های پریانی از این دست، عملاً خشونت را چه نمادین و کلامی (آل‌احمد) و چه فیزیکی (کاربرد اسلحه: بهرنگی: ۲۴ ساعت خواب و بیداری) تقدیس و ترویج می‌کرد. در تمام این قصه‌ها قهرمان، کودک /نوجوان /جوانی است که به‌ظاهر همان قهرمان قصه‌های پریان است اما در سیمای یک کاراکتر انقلابی که هدفش صورتی انقلابی می‌گیرد. به‌واقع با استفاده از مدل پراپ می‌توان گفت در اینجا ما با تغییر کنش و بن‌مایه قصهٔ پریان به‌مثابهٔ

---

۱ اسم کتاب در اصل می‌باید داراها و ندارها (دارا و ندار) باشد اما با ذکر کلمهٔ «دارها» واژه مفهومی سیاسی‌تر یافته است. این کتاب از سوی یکی از بستگان چپ نویسندل مقاله زمانی که هشت سال داشت در اختیارش قرار گرفت تا سواد و دانش انقلابی‌اش را افزایش دهد! «دارها» نه شخصیت، بلکه نظام مالکیت و سلطه را نمایندگی می‌کنند. ذکر «دارها» به‌جای «دارا» واژه را از حوزهٔ اخلاقی/داستانی به حوزهٔ سیاسی/طبقاتی منتقل می‌کند.

یک خرده‌روایت، تقلیل سیاسی آن و تبدیلش از یک روایت چندصدایی و هستی‌شناختی به یک ابزار و کلان‌روایت ایدئولوژیک مواجه هستیم. این واقعیت با مروری بر فهرست آرنه–تامپسون–اوتر و تغییر قصه‌های پریانی چون سیندرلا و شنل قرمزی قابل مشاهده است (Uther , 2004). در کشورهای سه‌گانه، قصهٔ پریان از بافت فرهنگ غیررسمی کنده شده و به بخشی از فرهنگ رسمی تبدیل می‌شود اما در ایران به‌صورت برساخت‌های روشن‌فکری به‌صورت تخیل سیاسی آلترناتیو و منبع کنش ضدساختار ظهور می‌کند.

در ایران، پادگفتمانی انقلابی به‌شکل تخیل سیاسی چپ ظهور کرد که به بازسرایی انقلابی قصه‌های پریان در ایران منجر و ابعاد مارکسیستی، جهان‌محور، ضدملی‌گرایی و ضدباستان‌گرایی داشت. در آثار نویسندگانی چون صمد بهرنگی، احمد شاملو، بیژن مفید، محمد پرنیان، داریوش عباداللهی و حتی فروغ فرخزاد این نوع نگاه ظاهر شد که با سه الگوی اصلی همراه بود. در این الگوهای سه‌گانه، تخیل سیاسی، رنگ و گرایشی مارکسیستی و چپ می‌گرفت و ظهور آن هم‌زمان و همسو با ظهور مفهوم گفتمانی آیین‌های گذار انقلابی و تفسیر انقلابی آیین در نزد علی شریعتی و جلال آل احمد بود (حسن‌زاده، ۱۳۹۸). صمد بهرنگی که او را باید اصلی‌ترین و تأثیرگذارترین چهره میان نویسندگان قصه‌های پریان انقلابی دانست، ۱. ازیک‌سو به بازآفرینی این قصه‌ها پرداخت؛ یعنی آنچه در قصهٔ کوراوغلو و کچل حمزه، کچل کفترباز و غیره می‌بینیم (بهرنگی، ۱۳۵۸؛ الف ۱۳۹۱؛ ب ۱۳۹۱؛ ج ۱۳۹۱؛ ۱۳۹۰). در این بازآفرینی او تقابل طبقاتی میان کچل را که نماد طبقه فرودست بود با شاه به‌مثابهٔ نماد طبقه حاکم حداکثری می‌کرد و قصه را به‌سمت‌وسوی مفهوم برابری و مبارزه طبقاتی سوق می‌داد. او برخلاف قصه‌های چینی، روسی و کوبایی جادو را حذف نمی‌کرد بلکه آن را در خدمت قهرمانی که نماد مبارزه بود قرار می‌داد. ۲. ازسوی‌دیگر او دست به آفرینش و خلق شبه قصه‌های پریانی زد، قصه‌هایی که منطق قصه‌های پریانی را در بر داشتند اما رنگ و بوی مبارزه می‌گرفتند. *ماهی سیاه کوچولو* اثر اصلی صمد بهرنگی که بارها به انتشار مجدد رسید و شهادت و پیوستن به دریا یا همان جامعهٔ بی‌طبقه یا پرولتاریا را ترویج می‌کرد، از این رده است. در برخی آثار بهرنگی نیز تأثیر حضور او کمتر و محدود به برجسته‌سازی عناصر منطبق با قصه‌های پریان انقلابی است. در این چشم انداز است که می‌توان چون قصه‌های کوبایی تأثیرپذیری او را در برجسته‌سازی شخصیت لوده‌پهلوان چون کچل از فرهنگ عامه مشاهده

کرد. او عملاً با تبدیل قصهٔ پریان به قصهٔ انقلابی پریان دوگانه‌سازی‌های خاصی را ترویج کرد: چون کلاغ دربرابر سگ، شهر کلاغ‌ها دربرابر شهر طبقاتی، زن بابا و بابای کارمند و پولدار دربرابر زن و مرد فقیر همسایه، که یک خانوادهٔ کارگری هستند و عروسک به‌عنوان سخنگو و راهنمای انقلابی و غیره. کلاغ به‌عنوان حیوانی که نشان‌دهندل جایگاه شاهی و طبقاتی نیست، دربرابر «باز» به‌عنوان پرندهٔ شاهی قرار گرفته و سگ به‌عنوان حیوان وفادار که اهل شورش نیست تحقیر و حتی کشته می‌شود. این تقابل نمادین دو پرنده در کشورهای دیگر هم دیده می‌شود (Brummett, 2000).

در تخیل سیاسی صمد بهرنگی چون الگوها و آموزه‌های پارادایم گسترده مارکسیسم، جهان به دو سویه خوب و بد تقسیم می‌شود؛ در یک سو برخوردارها و در سوی دیگر گروه نابرخوردار قرار دارند. این دو دنیا در کنار یکدیگر با تنش‌ها و تقابل‌های فراوان زندگی می‌کنند. قیام کودکان که پذیرای ظلم نیستند و این شرایط نابرابر را نمی‌پذیرند، در قصه برجسته شده و آنان به‌صورت یک قهرمان نموده می‌شوند. دور انداختن پستانک و پرواز با کلاغ ها به‌سمت شهر آرمانی و بی‌طبقه، تصاویری شاعرانه از ایده‌های مارکسیستی است.

احمد شاملو را باید بیشتر شاعر شعر پریان و قصه–شعرهای پریان انقلابی دانست. او در بازسرایی مضامین عامیانه مسیر دیگر اما مقصدی همسو با بهرنگی را انتخاب کرده و می‌پیماید. شاملو در شعر –قصه «پریا» غلبه بر جادو و خودآگاهی برآمده از نقش روشن‌فکران را توصیه کرده و آن را در خیزش و قیام جمعی متجلی می‌سازد. پریان نماد طلسم به‌شمار می‌آیند و این طلسم در قیام مردم باید شکسته شود. این نگاه او در شعر دخترانه ننه دریا تا حدی ادامه می‌یابد (شاملو، ۱۳۹۲؛ ۱۳۹۸). شعری که در آن ننه دریا نماد ستم است و پسران عاشق باید دختران دریا را علی‌رغم طوفان و امواجی که او برمی‌انگیزد آزاد کنند (حسن‌زاده، ۱۳۸۱). در این شعر پریانی، قهرمانان جوان و دخترانی که در دل دریا به اسارت درآمده‌اند برجسته شده‌اند. این شعر–قصهٔ پریانی نیز مبتنی‌بر قیام بوده و تخیل قیام و انقلاب را در شرایطی که دوزخی توصیف می‌شود (پیوند میان‌متنی با *خانه سیاه است* فروغ فرخزاد) به مخاطب انتقال می‌دهد. او برخلاف منظر روایی دریا در فولکلور ایرانی با رخساره‌هایی چون داماهی و پریان شمال که کارکردی زندگی‌بخش و مثبت دارند، مادر دریا را اهریمنی توصیف می‌کند (حسن‌زاده، ۱۴۰۰؛ ۱۴۰۴). بازنمود سیاسی عشق به‌مثابهٔ عنصری ستم‌ستیز در آثار احمد شاملو ابعاد یک تخیل سیاسی چپ

را بازمی‌نمایاند و این بازنمایی که وام‌دار سوگ قصه‌های عاشقانه فرهنگ عامه است (حسن‌زاده، ۱۳۸۱)، در شعر او مورد استقبال قرار می‌گیرد. در شعر قصه –پریان گنجشکک اشی‌مشیِ شاملو، ما با زنجیره‌ای از ستم طبقاتی روبه‌رو هستیم که در آن عنصر مظلوم و پرنده که نماد آزادی است، یعنی گنجشک، سرانجام به دست حاکم یا حاکم‌باشی یا حکیم‌باشی خورده می‌شود. این شعر–قصهٔ پریان با اجرای فرهاد مهراد عمق و نفوذ بسیار بیشتری در فرهنگ پاپ و انقلابی دورهٔ پهلوی دوم می‌یابد. باید توجه داشت که احمد شاملو کوشید با تبدیل شعر مکتوب به شعر شفاهی میزان تأثیرگذاری خود را بر جهان‌بینی مردم و انتقال تخیل سیاسی و افکار براندازانه بر ضد ساختار سیاسی پهلوی گسترش دهد.

اما بیژن مفید چون فروغ فرخزاد از نگاهی نزدیک به رویکردی شبیه به مکتب فرانکفورت و در تضاد کامل با مدرنیته و نوسازی و بازنمود آن یعنی مصرف و مصرف‌گرایی به بازسرایی قصه‌های پریان پرداخت. او در «شهر قصه» سرزمینی را توصیف می‌کند که در آن انسان‌ها به‌دلیل فقر و چرخهٔ اداری مدرن، مسخ و آلوده به فساد شده و مورد ظلم قرار گرفته‌اند. او در این نمایش محبوب و تأثیرگذار در بازهٔ زمانی پهلوی دوم، به نقد واقعیت‌های مورد نظر یک روشن‌فکر چپ یعنی سرمایه‌داری، عمو سام، اشکال گوناگون فاصلهٔ طبقاتی، گرسنگی، استبداد وابسته و غیره می‌پردازد و به کاپیتالیسم حمله می‌کند. نگاه به فاصلهٔ طبقاتی در بخش‌هایی چون «گندم می‌کاریم همچین و همچین گل گندم» خود را نشان می‌دهد. این نمایش نگاهی منفی به مدرنیته ایرانی دارد و از آن با نام شهر قصه ایرانی یاد می‌کند (مفید، بی‌تا). شهری که اسیر مسخ و فقر و فاصله طبقاتی است. این مضمون با مضمون شهر آلودهٔ ساعدی در «عزاداران بیل» رابطهٔ میان‌متنی دارد (حسن‌زاده، ۱۳۹۸). حضور یک بانوی قصه‌گو و گفت‌وگو با مخاطبان قصه یعنی قصه‌نوشان تکنیک اصلی این نمایش است که از قصهٔ معروف خاله سوسکه در فرهنگ ایرانی به‌عنوان عشق ناکام الهام می‌گیرد.

دو قصهٔ پریان مهم دیگر این دوره که گفتمان انقلابی و تخیل چپ سیاسی را نمایندگی می‌کنند، *هرزه گیاه ماجراجو* اثر داریوش عباداللهی (۱۳۴۸) و *حسنک کجایی* اثر محمد پرنیان است (۱۳۴۹). هر دو کتاب یادشده مبتنی‌بر قیام بر ضد نمادهای ظلم چون زمستان و شب و غیبت طولانی خورشید و غیره هستند. در *هرزه گیاه ماجراجو*، گیاهان نماد طبقات فرودست هستند که از سوی باغبان (خادم قدرت) از باغ به بیرون رانده می‌شوند. آنها باید بیرون از باغ

و یا در حاشیه آن زندگی کنند. اما یک گیاه هرز به کمک گیاهان هرز دیگر باغ را تسخیر می‌کند. در قصهٔ *حسنک کجایی* قهرمانِ کودک علی‌رغم همهٔ سختی‌ها تصمیم می‌گیرد خورشید را از خواب بیدار کند و جان خویش را در این مسیر نثار می‌سازد. او به جنگ زمستان می‌رود که در ادبیات و تخیل انقلابی چپ ایران، نماد دورهٔ ستم و ظلم است. قهرمان این قصه چون *ماهی سیاه کوچولو* شهید می‌شود. باید به یاد بیاوریم که در قصهٔ *یک هلو و هزار هلو* و *گنجشکک اشی‌مشی* هم باغبان نقش منفی یعنی خادم قدرت را بازی می‌کند. اما فروغ فرخزاد (۱۳۶۹) نیز در شعر–قصهٔ پریانی «به علی گفت مادرش روزی» همان مسیر بیژن مفید را طی کرده و البته با رویکرد و تخیل عرفانی–سیاسی به نقد مدرنیته و لذت‌های زمینی چون غذا خوردن، شهوت جنسی و غیره می‌پردازد. او با توجه به رویکرد عرفانی خود قهرمان کودک را به چاه فرامی‌خواند که نماد تطهیر و مرگ و البته باززایی است. این شعر –قصه او را باید از نوع الاهیات سیاسی شریعتی در آثاری با ایدهٔ شهادت و تطهیر دانست که در آن عرفان بُعدی سیاسی و منتقدانه به خود می‌گیرد. فروغ فرخزاد در این شعر چون برخی از شعرهای دیگر خود رابطهٔ بینامتنی با آثار نویسندگان چپ دیگر دارد؛ همچون مسئلهٔ خوردن با آل احمد در کتاب *غرب‌زدگی* (آل‌احمد، ۱۳۸۵)، مسئلهٔ شناسنامه با شهر قصهٔ بیژن مفید و غلامحسین ساعدی در عزاداران بیل و شعر ضد پهلوی گاو در آثار شیون فومنی که همهٔ آن‌ها دارای تمایلات و تخیلات سیاسی ضد نظام مستقر بودند. او با توجه به نمادپردازی عرفانی خود از رنگ سیاه در بستر انقلابی استفاده می‌کند و آن را نماد سقوط و شرایط دوزخی می‌شمارد. او از «خانه سیاه است» و جهان دوزخی می‌گوید و زمستان را چون پرنیان عصر مسخ و سقوط می‌داند. همچون *ماهی سیاه کوچولو*، او از منجی در شعر «یکی می‌آید که مثل هیچکس نیست» سخن می‌گوید. کسی که قرار است فاصلهٔ طبقاتی را کم و همه چیز را قسمت کند. رویکرد عرفانی او (عرفان سیاسی) در نکوهش تنکامی و شادی بدنی در یک رابطهٔ میان‌متنی قوی، کاملاً شبیه ایدهٔ علی شریعتی و آل‌احمد در نقد و نفی بدن در دورهٔ دوم حیات ادبی او (*تولدی دیگر* و *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد*) است (فرخزاد، ۱۳۶۹؛ ۱۳۶۳).

همان‌طور که زیپس بحث می‌کند (Zipes, 2006; 2007) متن به‌عنوان منبع براندازی نمادین تبدیل به کنش در براندازی واقعی می‌شود و ایدهٔ انقلاب بر جای ایدهٔ شورش نمادین، آستانه‌ای و کارناوالی قرار می‌گیرد. پایان‌بندی این قصه‌ها نه خوشبختی فردی که سعادتمندی

جمعی را در بر دارد. در اینجا ادیپ سیاسی به‌صورت امر روان-سیاسی/ سایکولوژیکال-پولوتیکال ظاهر می‌شود. در این حالت پدر تبدیل به نظام حاکم و نظم مستقر شده و حضور او با تداوم بی‌عدالتی و فاصلهٔ طبقاتی گره می‌خورد. از این رو، قهرمان داستان در پی عدالت می‌باید بر پدر -شاه غلبه کند. این نمونه‌ها را می‌توان به‌طور مثال در قصه‌های بهرنگی و برجسته‌شدن شخصیت کچل که عاشق دختر پادشاه هست و مبارزه با پادشاه مشاهده کرد. امر ادیپی سایکولوژیکال-پولوتیکال به انواع «دیگری‌سازی» می‌انجامد و نظم مستقر در ارتباطی ادیپی عامل ستم بر همه نمادهای مردمی و طبقات فرودست تلقی می‌شود. آنگونه که به‌طور مثال در رخداد مرگ صمد بهرنگی، آل احمد مرگ او را به سفر ماهی سیاه کوچولو یعنی قهرمانش در قصه‌ای با همین نام تشبیه می‌کند. حال آنکه او به‌دلیل آشنانبودن با شنا غرق شده است و حمزه فراهتی در این باره ما را مطلع کرده است (فراهتی، ۱۳۸۵).

در اینجا آنگونه که زیپس مطرح می‌کند افق متنی قصه با سپهر واقعی کنش سیاسی و حزبی پیوند می‌خورد و تخیل سیاسی تبدیل به کنش سیاسی می‌شود (آل‌احمد، ۱۳۴۷): جلال آل‌احمد در نامه‌ای به منصور اوجی شاعر شیرازی بعدها نوشت که «در این تردیدی نیست که او غرق شده»، اما چون همه دلمان می‌خواست قصه بسازیم ساختیم. همین قصه در مورد مرگ/خودکشی تختی نیز به‌صورت یک قصهٔ سیاسی ساخته شد (Chehabi, 2005).

از نظر فرکلاف (1992 ;1995) تحلیل گفتمان در سه سطح انجام می‌یابد: سطح متن[1]، سطح کنش گفتمانی[2]، و سطح کنش اجتماعی[3]. قصه‌های پریان انقلابی در ایران عملاً دارای ابعاد گفتمانی بوده و از سطح براندازی و واژگونی نمادینِ متنی به‌مثابهٔ تخیل سیاسی به یک کنش اجتماعی و سیاسی در عصر پهلوی دوم تبدیل می‌شوند و بخشی از گفتمان انقلاب در حال ظهور را شامل می‌شوند. این نوع از قصه‌های پریان از سوی مطرح‌ترین نویسندگان آن دوره سروده شده است.

در منظر انقلابی قصه‌های مذکور وضعیت نظم یا تعادل دارای مشروعیت نیست و فاصلهٔ طبقاتی باید واژگون شود (شکل ۱). در قصهٔ پریان، قهرمان در جهان برون‌خانگی با غلبه بر

1 Text
2 discursive practice
3 social practice

موانع تحقق «نفس» چون ترس، وابستگی، بی‌کنشی و غیره مسیر خود را به‌سمت تحقق «نفس» ادامه می‌دهد. در حلقهٔ پایانی قصهٔ پریان، قهرمان از طریق ازدواج با شاهدخت و شاهزاده و رسیدن به پادشاهی و شاه بانویی به سعادت فردی می‌رسد؛ این در حالی‌است که در قصهٔ پریان انقلابی قهرمان رزمنده با پیروزی بر نماد طبقهٔ حاکم، رهایی جمعی را با خود به‌همراه می‌آورد (شکل ۲). همهٔ قصه‌های پریان انقلابی به‌شکلی همگون به‌سوی افق خوانندگان گشوده می‌شوند: نظم و وضعی دوزخی که باید واژگون شود تا بهشت پرولتاریایی ظاهر شود. در قصه‌های پریان، کارسازی بن‌مایهٔ سفر قهرمان با هدف حذف یا کاهش تقابل پدر- پسر یا دختر -مادر و انواع دیگر روابط ادیپی در قصه قرار گرفته و قهرمان با سفر به بیرون از قلمروی پادشاهی پدر، تقابل خود را با او در به‌دست‌گرفتن قدرت و یا رقابت بر سر همسر از میان می‌برد. این امر به‌ویژه در قصه‌هایی که قهرمان به سرزمین بیگانه سفر کرده و در آن سرزمین به پادشاهی می‌رسد دیده می‌شود. اما در قصه‌های پریان انقلابی به‌مثابهٔ قصه‌های گذار سیاسی چنین چیزی مشاهده نمی‌شود و در هر شکل آن، پدر-شاه و وابستگان او یعنی نمادهای نظم مستقر چون شاه بانو و دیگران می‌باید حذف شوند (شکل ۳).

سه مضمون مهم در تفسیر و تبدیل قصهٔ پریان به قصه‌های انقلابی پریان؛ خشونت ادیپی، سفر قهرمان و مفهوم عدالت عامه است. در الگوی سفر قهرمان، کودک قهرمان به‌جای مبارزه با نمادهای خودآگاهی در مسیر تحقق فردیت و بلوغ و گذار آیینی، سفر خود را با هدفِ شکست‌دادن نمادهای طبقاتی به‌مثابهٔ یک رزمندهٔ کوچک انجام می‌دهد. گذار سیاسی و انقلابی تولد قهرمان در الگوی سفر قهرمانی قصه‌های پریان مارکسیستی، تولدی جمعی و پیوستن به یک کل چون «دریا» در قصهٔ *ماهی سیاه کوچولو* است. ازسوی‌دیگر درحالی‌که در نگرش پراپ و اوتر عدالت عامه با ایجاد تعادل مقارن است و در آن برای مثال رابطهٔ ادیپی که با ستم پدر به پسر همراه بوده، با سفر قهرمان به قلمروی دیگر و ازدواج با دختر (ازدواج برون‌گروهی) و رسیدن به سلطنت (برون‌شاهی) حل می‌شود، عدالت عامه در قصه‌های پریان انقلابی تنها با ازمیان‌بردن و نابودساختن (کشتن) نماد «شر» به انجام می‌رسد. یعنی برخلاف قصهٔ پریان، بخشش و مصالحه‌ای در میان نیست. از این رو، عدالت عامه در قصه‌های پریان انقلابی بعدی ضدطبقاتی و مطلق‌گرا می‌یابد. ازسوی‌دیگر در تحلیل گفتمانی، در تغییر ادیپ هستی‌شناختی قصهٔ پریان به ادیپ سایکولوژیکال-پولوتیکال قصهٔ پریان انقلابی؛ باقی ماندن مسئلهٔ ادیپی را

به‌شکل مسئله‌ای آخرالزمانی می‌توان در اوج خود دید: چرخهٔ نبردی که جهانی است و پایانی ندارد. پایان قصه‌های پریان در اکثر موارد به حل مسئلهٔ ادیپی منتهی می‌شود اما در قصهٔ پریان انقلابی، قهرمان راهی جز نابودکردن نماد طبقهٔ حاکم در سراسر جهان ندارد، او باید نظم مستقر و نماد آن را سرنگون کند چه این نظم مربوط به سرزمین پدری او باشد و چه مربوط به قلمرویی بیرون از سرزمین پدری. برای او فرقی میان پدر–شاه (استبداد) سرزمین او که پدرش است با شاه سرزمین همسایه (امپریالیسم–کاپیتالیسم) که پدر او نیست وجود ندارد. این نبردی است که از سطح ملی به سطح جهانی جریان دارد.

به این ترتیب با توجه به پارادایم مارکسیسم تفاوتی میان برون‌همسری و درون‌همسری و درون‌شاهی و برون‌شاهی دیده نمی‌شود و کنش اصلاح‌گرایانه (تعادل‌گرا) پراپی فاقد معنا است، بلکه کنش انقلابی تنها راه برخورد با نظام مستقر تلقی می‌شود. بدین گونه قصهٔ قدرت *هتروگلسیایی*[1] خود را در عرصهٔ نمادهایی هستی‌شناختی که معانی متکثر دارند از دست داده و به ساحتی سیاسی، ایدئولوژیک، ابزاری، طبقاتی و *منوگلسیایی*[2] (تک‌صدایی) نزول می‌کند. به این ترتیب مسئلهٔ ادیپی لاینحل باقی می‌ماند و حتی تبدیل به پدیده‌ای سایکولوژیکال–پولوتیکال/روان–سیاسی می‌شود (شکل ۳ و شکل ۴). به همین دلیل است که روابط توتمیک و مسئلهٔ محارم در قصه‌های پریان انقلابی بی‌معنا است چون خوردن گوشت گاو که عملاً همان تن مادر و دارای پیوند توتمیک با قهرمان داستان است (حسن‌زاده، ۱۳۸۱)؛ چیزی که در قصهٔ پریان چون ماه پیشانی، قصهٔ بلبل سرگشته و سایر قصه‌ها هرگز دیده نمی‌شود اما در قصهٔ صمد بهرنگی *الدوز و کلاغ‌ها* پس از آنکه گاو شهید یا قربانی می‌شود، الدوز گوشت را که به دهانش شیرین است به دندان می‌کشد (بهرنگی، ۱۳۷۹؛ ۱۳۸۷). این تغییر و تبدیل از قصه‌های ترکی عثمانی نیز متأثر است جایی که کلاغ به‌عنوان یک نماد شورشی دربرابر باز به‌عنوان پرندهٔ شاهی قرار می‌گیرد (Brummett, 2000). در قصه‌های پریان معمولاً «باز» نماد شاهی است. کلاغ در قصهٔ صمد بهرنگی؛ کلاغ شجاع، مبارز و شهید و نماد طبقات محروم بوده و به این دلیل است که برای مثال دزدی کلاغ در قصه‌های صمد بهرنگی توجیه می‌شود. او برای سیرکردن فرزندان خود مجاز است تا ماهی‌های حیاط خانهٔ پدر و مادر الدوز را که نماد

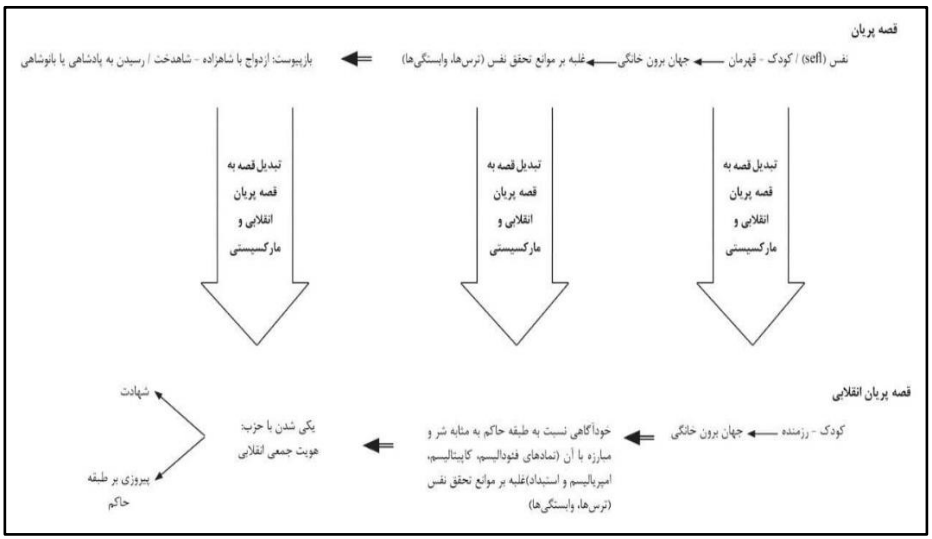
1 Heteroglossia
2 monoglossia

وابستگان طبقهٔ حاکم هستند بدزدد و برای خوردن به فرزندان خود بدهد. او حق دارد نقشهٔ قتل سگ را بکشد. حتی زمانی که ننه کلاغه از سوی نامادری دستگیر می‌شود ما با صحنهٔ شکنجه ننه کلاغه از سوی زن بابا چون عملهٔ ظلم مواجه می‌شویم.

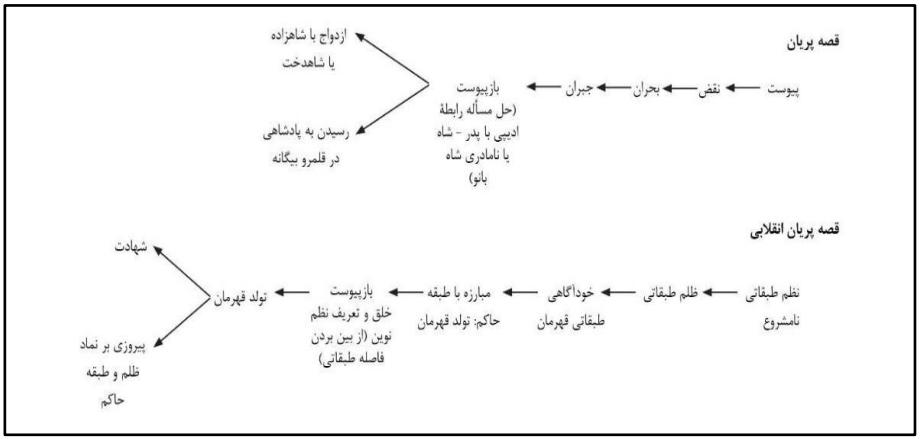
درحالی‌که قصهٔ پریان یک خرده‌روایت است، قصهٔ پریان انقلابی به یک کلان‌روایت ایدئولوژیک تبدیل می‌شود. رابطهٔ قصه‌گو- قصه نیوش در قصهٔ پریان انقلابی حالتی سلسله‌مراتبی می‌یابد. قصه‌گو به دانای کل تبدیل می‌شود و متن و محتوای قصه-برخلاف تعریف بنیامینی آن- مجاز به تغییر از سوی قصه‌گو نیست. در اینجا قصه به‌مثابهٔ یک عنصر هتروگلیسیایی به یک عنصر مونوگلوسیایی تبدیل می‌شود. تحلیل گفتمانی فرکلاف در سطح سوم از خویش به سطوح کنش‌های اجتماعی بازمی‌گردد: در این سطوح دال‌های سیال در قصه‌های پریان تثبیت می‌شوند. در اینجا این نمادپردازی خود تخیل سیاسی را به‌سمت دوگانه طبقاتی سوق داده و کنش را از براندازی متنی یعنی شورش نمادین گلوکمنی به‌سمت براندازی بافتی یعنی انقلاب و کنش زیپسی می‌برد. جسمیت فردی عملاً به بدن اجتماعی برپایهٔ ارزش‌های مارکسیستی تبدیل می‌شود: بدنی جمع‌گرا، گریزان از فردیت و در تقابل با ارزش‌های کاپیتالیستی چون مصرف‌گرایی.

یکی دیگر از مفاهیم مهم که در بازآفرینی قصه‌های پریان به قصه‌های پریان انقلابی دیده می‌شود مفهوم عدالت عرفی /عدالت مردمی است. عدالت مردمی در انسان‌شناسی به معنای کنش و کارکردی غیر رسمی و عرفی است و معنایی نمادین دارد. برانیسلاو مالینوفسکی (1926) این‌گونه از عدالت را عدالت غیرمستقیم می‌شمارد اما این مفهوم در ادبیات فرهنگ عامه و به‌ویژه قصه‌پژوهی معنای بسیار مهمی می‌یابد. استیت تامپسون از عدالت عرفی سخن گفته و بر ابعاد عدالت اخلاقی در قصه‌های پریان در کتاب مشهور خود (Thompson, 1977) تأکید دارد. این در حالی است که جیمز اسکات (Scott, 1990) که یک انسان‌شناس است این‌گونه قصه‌ها را قصه‌های مقاومت می‌داند و معتقد است در این قصه‌ها عدالت مردمی بر ضد سلطه دیده می‌شود. این قصه‌ها به‌ویژه با توجه به اینکه در عصر فئودالی یعنی دورهٔ ستم اربابان بر کشاورزان و رعیت ساخته شده است، با نقد رابطهٔ آن دو پیوندی عمیق دارد. بر این اساس، وی معتقد است در مرحلهٔ نقض ما با بازگشت به بازپیوست در قالب یک عدالت اخلاقی روبه‌رو هستیم. زیپس (Zipes, 2006, 2007) این مفهوم را در قالب عدالت روایی و

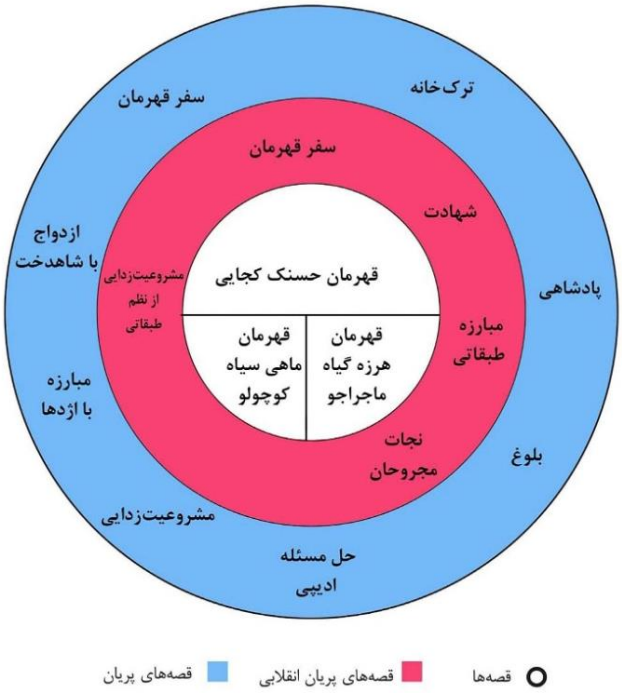
عدالت شاعرانه در قصه‌های پریان جست‌وجو می‌کند. زیپس قصه‌های پریان را دادگاه نمادین مردم می‌شمارد، جایی که ستم‌ها و ظلم ها مورد نقد قرار می‌گیرند. از نظر وی قصه‌های پریان بازگوکنندهٔ نوعی عدالت روایی‌اند که در جهان واقعی ممکن به نظر نمی‌رسند. تحرک اجتماعی عمودی بخشی از این عدالت مردمی را بازمی‌تاباند (شکل ۵). بنابراین در اینجا زمانی که از عدالت عامه سخن می‌گوییم منظورمان از آن، ابعادی حقوقی و قانونی نیست بلکه بازنمایی امر اخلاقی در غیبت ابعاد حقوقی و قانونی است. در تبدیل قصه‌های پریان به قصه‌های انقلابی، عدالت به بعدی طبقاتی فرو می‌کاهد و تنها با واژگونی کامل و عینی نظم مستقر ممکن می‌شود. این در حالی‌است که در ساختار قصه‌های پریان، عدالت عرفی و عامه در تعادل جست‌وجو می‌شود.



شکل ۱. تحلیل گفتمانی تغییر متن در قصه‌های پریان انقلابی

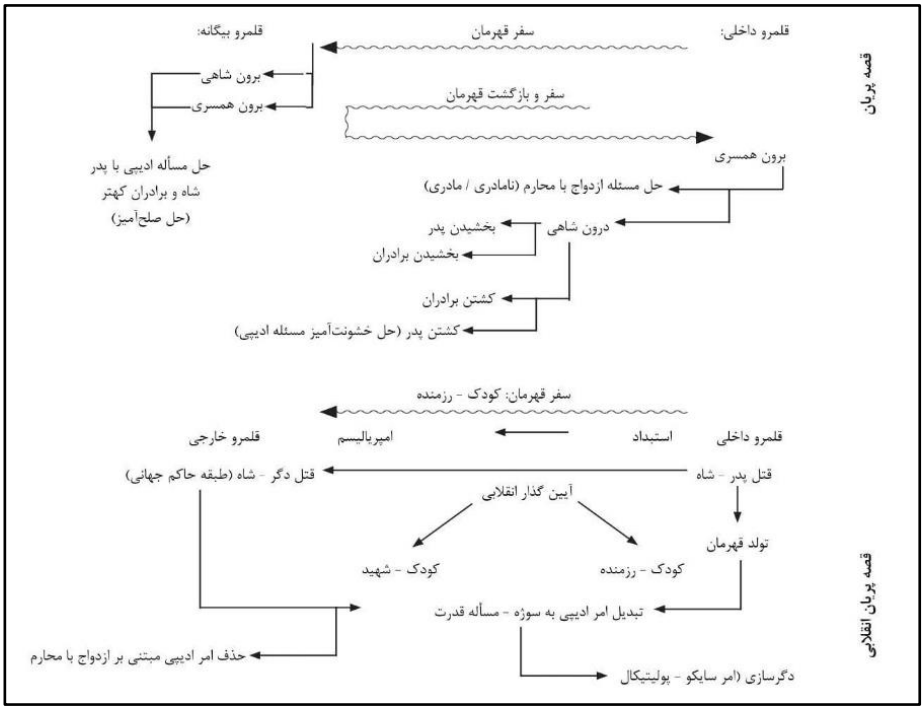


شکل ۲. الگوی ریخت‌شناسی و تحلیل گفتمانی قصه گذار انقلابی در مقایسه با قصه گذار

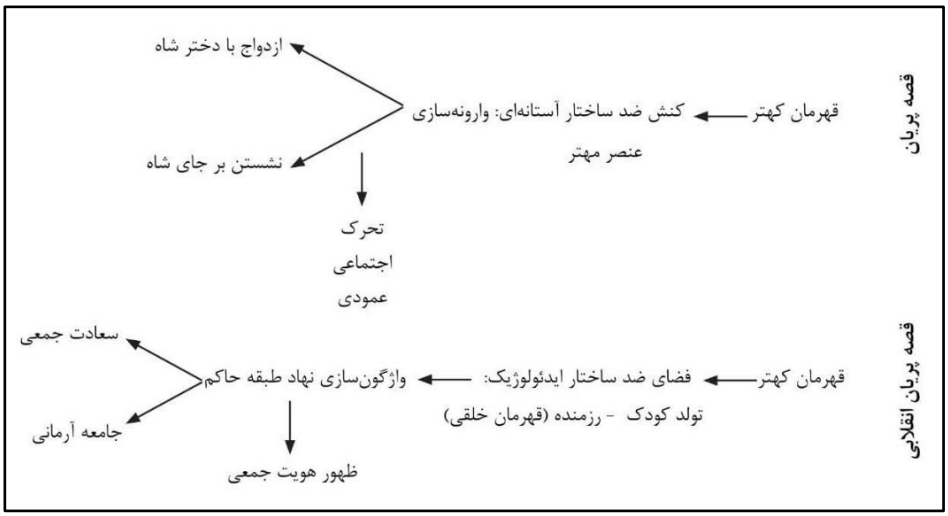


شکل ۳. بینامتنیت در قصه‌های پریان انقلابی

ایران (ماهی سیاه کوچولو، حسنک کجایی؟ هرزه گیاه ماجراجو



شکل ۴. بررسی تطبیقی حل مساله ادبی در قصه‌های پریان و قصه‌های پریان انقلابی



شکل ۵. الگوی تحرک اجتماعی در قصه‌های پریان و قصه‌های پریان انقلابی

۶. جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

قصه‌های پریان انقلابی، گونه‌ای فرهنگ‌پذیری ایدئولوژیک و آیین‌ها و قصه‌های گذار سیاسی را دربردارد که با هدف تأثیرگذاری بر ذهنیت کودکان، نوجوانان و جوانان از سوی نمایندگان جهان‌بینی مارکسیستی و چپ به‌وجود آمد. در این فرایند، قصه بُعد چندصدایی و قدرت هستی‌شناختی خود را از دست می‌دهد و به الگویی ایدئولوژیک برای انقلاب و واژگونی سیستم در دو سطح جهانی (کاپیتالیسم) و ملی (نظم و نظام مستقر در دورهٔ پهلوی) تبدیل می‌شود. خلاصهٔ یافته‌های این مقاله در مطالعهٔ تطبیقی قصه‌های پریان در چهار کشور ایران، اتحاد شوروی، کوبا و چین به شرح زیر است:

۶-۱. تحلیل سطح متن

در این سطح، عناصر ساختاری و محتوایی قصه‌های پریان بازسرایی‌شده بررسی شدند:

شخصیت‌ها و کارکردهای روایی: قهرمانان سنتی جای خود را به شخصیت‌های جمع‌گرا، مبارز و انقلابی دادند و شخصیت‌های منفی، نمایندهٔ نظم کهنه، استثمارگر یا امپریالیسم شدند.

تقابل‌های دوگانه: مفاهیمی مانند خیر/شر، کهنه/نو، سلطنت/مردم و استثمارگر/مبارز به‌صورت آشکار و غالباً خشونت‌بار بازتفسیر شدند تا ایدئولوژی مارکسیستی یا ضدِاستبدادی تقویت شود.

دال‌های مرکزی و دال‌های شناور: واژگان و استعاره‌هایی که در متن‌های سنتی بار اخلاقی و هستی‌شناختی داشتند، به‌طور سیستماتیک برای انتقال پیام سیاسی و انقلابی بازتعریف شدند.

۶-۲. تحلیل سطح رویه‌های گفتمانی

این سطح به فرایندهای تولید، انتشار و مصرف قصه‌ها در بستر انقلابی پرداخت:

در اتحاد شوروی و چین، بازسرایی قصه‌ها در قالب کتب درسی، انیمیشن‌ها، و مجلات کودکانه انجام شد و با آموزش رسمی و اردوهای انقلابی پیوند خورد.

در کوبا، قصه‌های بازنویسی‌شده بخشی از برنامه‌های تربیتی و رسانه‌ای دولت بودند و هویت جمعی و ضدِامپریالیستی کودکان را شکل می‌دادند.

در ایران، بازسرایی قصه‌ها عمدتاً در قالب تبدیل ادبیات عامه به قصهٔ پریان سیاسی و نشر کتاب کودک انجام می‌گرفت و برای آماده‌سازی ذهنی و سیاسی نسل کودک/نوجوان/جوان علیه نظم مستقر به‌کار گرفته شد.

۶-۳. تحلیل سطح عمل اجتماعی

در این سطح، نسبت قصه‌های پریان با ایدئولوژی‌های مسلط و فرایندهای فرهنگ‌پذیری سیاسی تحلیل شد:

تثبیت ارزش‌های انقلابی: قصه‌ها نه‌تنها ابزار سرگرمی بلکه ابزاری برای انتقال ارزش‌های جمع‌گرایانه، مبارزهٔ طبقاتی و وفاداری به حزب یا جنبش بودند.

تولید سوژه‌های سیاسی: بازسرایی‌ها کودکان و نوجوانان را از یک وضعیت پیشاسیاسی به سوژه‌های ایدئولوژیک و فعال در چهارچوب دولت یا جنبش انقلابی تبدیل کردند.

کارکرد سایکو-پولوتیکال قصه‌ها: خشونت نمادین و حذف شخصیت‌های منفی در متن‌های انقلابی، علاوه‌بر پیام سیاسی، به شکل‌گیری تخیل سیاسی و آمادگی ذهنی برای ستیز با نظم مستقر و نابودسازی خشونت‌بار آن در دو سطح ملی و جهانی کمک می‌کرد.

۶-۴. تحلیل تطبیقی

با مقایسهٔ چهار زمینهٔ فرهنگی-سیاسی ایران، اتحاد شوروی، چین و کوبا، وجوه مشترک و تفاوت‌های دگردیسی قصه‌های پریان آشکار شد:

وجه مشترک: در هر چهار کشور، قصه‌های پریان از متن‌های اخلاقی و هستی‌شناختی به ابزارهای انتقال ارزش‌های سیاسی و ایدئولوژیک تبدیل شدند. آنها جنبهٔ ابزاری گرفتند.

تفاوت‌ها: در اتحاد شوروی، چین و کوبا، این بازسرایی‌ها تحت حمایت و کنترل دولت‌های مارکسیستی انجام شد و هدف تثبیت هژمونی ایدئولوژیک بود، درحالی‌که در ایران بیشتر به‌شکل پادگفتمان روشن‌فکران چپ و در مخالفت با نظم مستقر عمل می‌کرد.

قصه‌های پریان انقلابی در چهار کشور مورد مطالعه، فرایندی سه‌سطحی را طی کردند:

سطح متنی: دگردیسی ساختاری و محتوایی قصه‌ها با تمرکز بر شخصیت‌ها، تقابل‌ها و استعاره‌ها.

سطح رویه‌های گفتمانی: بازتولید و انتشار قصه‌ها در بستر آموزشی، رسانه‌ای و فرهنگی-انقلابی.

سطح عمل اجتماعی: شکل‌دهی هویت سیاسی کودکان، تثبیت ارزش‌های ایدئولوژیک و آماده‌سازی ذهنی نسل نوین برای کنش‌های اجتماعی و سیاسی. فرمان‌پذیری نسل جدید از رهبران چپ برپایهٔ تخلیل سیاسی که به کمک قصه‌های پریان در آنان درونی می‌شد.

این تحلیل نشان می‌دهد بازسرایی قصه‌های پریان نه‌تنها فرایندی ادبی، بلکه کنشی اجتماعی-سیاسی و ابزار فرهنگ‌پذیری ایدئولوژیک بوده است و دگردیسی آن‌ها بازتاب‌دهندهٔ تعامل میان روایت، قدرت و سیاست در قرن بیستم است.

منابع

آل احمد، جلال. (۱۳۸۵). *غرب‌زدگی*. قم: خرم.

آل‌احمد، جلال. (۲۶ بهمن ۱۳۴۷). *نامه‌ای به منصور اوجی دربارهٔ مرگ صمد بهرنگی و افسانه‌سازی‌های پیرامون آن*. منتشرشده در ویژه‌نامه مجله آرش.

انجوی شیرازی، ابوالقاسم. (۱۳۵۲). *جشن‌ها و آداب و معتقدات زمستان* (گردآوری و تألیف). تهران: امیرکبیر.

بهرنگی، صمد. (۱۳۵۸). *افسانه‌های آذربایجان*، به کوشش بهروز دهقانی. تهران: روزبهان.

بهرنگی، صمد. (۱۳۷۱). *ماهی سیاه کوچولو*. تهران: کتاب‌فروشی ایران.

بهرنگی، صمد. (۱۳۷۹). *عروسک سخنگو*. تهران: ماهریز.

بهرنگی، صمد. (۱۳۸۴). *۲۴ ساعت خواب و بیداری*. تهران: بهرنگی.

بهرنگی، صمد. (۱۳۸۷). *الدوز و کلاغ‌ها*. تهران: جامه‌داران.

بهرنگی، صمد. (۱۳۹۰). *مجموعهٔ کامل قصه‌های بهرنگی*. تبریز: اختر.

بهرنگی، صمد. (۱۳۹۱الف). *تلخون*. قم: ژکان.

بهرنگی، صمد. (۱۳۹۱ب). *کچل کفترباز*. قم: ژکان.

بهرنگی، صمد. (۱۳۹۱ج). *کوراوغلو و کچل حمزه*. قم: ژکان.

پرنیان، محمد. (۱۳۴۹). *حسنک کجایی؟*. تهران: حجر.

پورداوود، ابراهیم. (۱۴۰۳). *اوستا: یشت‌ها (جلد ۱): نامهٔ زرتشت*. تهران: نگاه.

حسن‌زاده، علیرضا (۱۳۹۹). *کودکان و جهان افسانه*. تهران: افکار.

حسن‌زاده، علیرضا. (۱۳۸۱). *افسانهٔ زندگان*. تهران: بقعه و باز.

حسن‌زاده، علیرضا. (۱۳۹۵). *کودکان و جهان افسانه*. تهران: افکار

حسن‌زاده، علیرضا. (۱۳۹۸). آستانگی ایرانی و بازنمایی نمادین مفهوم آلودگی: مطالعه انسان‌شناختی نمایش شهر قصه بیژن مفید. *جامعه‌پژوهی فرهنگی*، ۱۰(۳)، ۹۵–۱۲۴ .

https://doi.org/10,30465/SCS.2019,4939

حسن‌زاده، علیرضا. (۱۴۰۱). *آیین گذار انقلابی براندازی متنی: از روایت شورش نمادین تا انقلاب*. *جامعه‌شناسی نهادهای اجتماعی*، ۹(۲۰)، ۱۸۹–۲۱۷ .

https://doi.org/10,22080/SSI.2023,24553,2058

حسن‌زاده، علیرضا. (۱۴۰۳). *کودکان و قصه‌های پریان*. تهران: چتر فیروزه.

حسن‌زاده، علیرضا. (۱۴۰۴). *آیا دیگری شیطان است؟ زایش هیولایی و کابوس‌های تفاوت*. تهران: چتر فیروزه.

حسن‌زاده، علیرضا (۱۴۰۰). *پری‌کشی: تاریخ عشق به روایت پریان شمال*. تهران: مروارید.

حسن‌زاده، علیرضا (۱۴۰۴). *پری‌کشان: تاریخ نفرت و عشق به روایت پریان شمال*. تهران: چتر فیروزه.

حصوری، علی. (۱۳۷۸). *ضحاک*. تهران: چشمه.

دارها و ندارها. (بی‌تا). *قصهٔ کودک* (منبع آرشیوی): مجاهدین خلق.

دلفانی، محمود. (۱۳۸۲). *کتاب اسناد سازمان پیشاهنگی ایران در دورهٔ رضاشاه*. تهران: سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران.

شاملو، احمد. (۱۳۹۲). *پریا*. تهران: خانه ادبیات.

شاملو، احمد. (۱۳۹۸). *قصهٔ دخترای ننه‌دریا*. تهران: چشمه.

عباداللهی، داریوش. (۱۳۴۸). *هرزه‌گیاه ماجراجو*. تبریز: نوبل.

فراهتی، حمزه. (۱۳۸۵). *از آن سال‌ها و سال‌های دیگر*. آلمان: انتشارات فروغ.

فرخزاد، فروغ. (۱۳۶۳). *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد*. تهران: مروارید.

فرخزاد، فروغ. (۱۳۶۹). *تولدی دیگر*. تهران: مروارید.

مدیر شانه‌چی، محسن. (۱۴۰۳). *حزب تودهٔ ایران*. تهران: نگاه.

مفید، بیژن. (بی‌تا). *شهر قصه: نمایشنامه در دو پرده و چهار صحنه*. شیراز: سازمان جشن هنر.

هدایت، صادق. (۱۳۸۴). *زند و هومن یسن (و کارنامه اردشیر بابکان)*. تهران: شرکت گهبد.

Atkins, J., & Gaffney, J. (Eds.). (2017). *Voices of the UK left: Rhetoric, ideology and the performance of politics* (pp. 123-146). Palgrave Macmillan.

Bakhtin, M. M. (۱۹۸۴). *Rabelais and his world* (H. Iswolsky, Trans.). Indiana: Indiana University Press.

Balina, M., & Beumers, B. (2015). "To catch up and overtake Disney? Soviet and post-Soviet fairy-tale films". In J. Zipes, P. Greenhill, & K. Magnus-Johnston (Eds.), *Fairy-tale films beyond Disney* (pp124-138). Routledge.

Benjamin, W. (1968). *Illuminations: Essays and reflections* (H. Arendt, Ed.; H. Zohn, Trans.). Schocken.

Boroujerdi, M. (1996). *Iranian intellectuals and the West: The tormented triumph of nativism*. Syracuse: Syracuse University Press.

Brummett, P. J. (2000). *Image and imperialism in the Ottoman revolutionary press, 1908–1911*. New York: SUNY Press.

Casavantes Bradford, A. (2014). *The revolution is for the children.* North Carolina: University of North Carolina Press.

Chehabi, H. E. (2005). TAḴTI, Ḡolām-Reżā. *Encyclopaedia Iranica*.

Clark, K. (1981). *The Soviet novel: History as ritual*. Chicago: University of Chicago Press.

Denton, K.A. (ed) (1996). *Modern Chinese Literary Thought: Writings on Literature, 1893–1945*, Stanford, CA: Stanford University Press.

Dongfeng Tao , Xiaobin Yang, Rosemary Roberts, Yang Ling (2009). *Chinese Revolution and Chinese Literature*, Cambridge Scholars Pub

Eberhard Wolfram (1937). *Typen chinesischer Volksmärchen Suomalainen Tiedeakatemia***,** Academia Scientiarum Fennica, 1937 – Chinese.

Elizagaray, A. M. (1984). *Panorama de la literatura y del libro infantil cubanos*. Havana: Editorial Letras Cubanas.

Esherick, J. W., Pickowicz, P. G., & Walder, A. G. (Eds.). (2006). *The Chinese Cultural Revolution as History*. Stanford: Stanford University Press.

Eagleton, Terry. (1991). *Ideology: An Introduction*. London: Verso

Fairclough, N. (1992). *Discourse and social change*. Cambridge: Polity.

Fairclough, N. (1995). *Critical discourse analysis: The critical study of language*. Longman.

Farquhar, M. A. (2015). *Children's literature in China from Lu Xun to Mao Zedong*. New York: Routledge.

Geldern, J. von, & Stites, R. (1995). *Mass culture in Soviet Russia*. Indiana: Indiana University Press.

Ghaeni, Zohreh (2006). Children's Literature in Iran from Tradition to Modernism. *Barnboken*, 29(1). DOI:10.14811/clr.v29i1.95

Gluckman, M. (1954). *Rituals of rebellion in South-East Africa*. Manchester: Manchester University Press.

Gluckman, M. (1955). *The judicial process among the Barotse of Northern Rhodesia*. New York: Free Press.

Gluckman, M. (1963). *Order and rebellion in tribal Africa*. Free Press of Glencoe.

Gorky, M. (2023). *The old woman Izergil*. Natasha Radski (Editor), Dr Angelo Solomon Pappoport (Translator) The Old Woman Izergil Paperback , Independently published.

Hassanzadeh, A. (2010). The external space as a source of pollution. *The International Journal of the Humanities*, 8 (3), 87-100.. https://doi.org/-1447/10,18848-9508/CGP/v08i42873/03

Hassanzadeh, A. (2013). *Rituality and normativity*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Hung, C.-T. (2011). *Mao's new world: Political culture in the early People's Republic*. Cornell: Cornell University Press.

Ianovskaia, E. (1926). Does the proletarian child need the fairy tale? In Sokolianskii, I., Popov, A., & Zaluzhnyi, P. (Eds.), *Pedological discussions and educational debates* (pp. 91–?). (Original work published 1926).

Kelly C. Children's (2007). *World. Growing up in Russia, 1890–1991*. New Haven: Yale University Press.

Karimi, S., & Hassanzadeh, A. (2010). The formation of non-state normative orders and the rituals of pilgrimage. *The International Journal of Interdisciplinary Social Sciences*, 5 (3), 287-298. https://doi.org/-1833/10,18848/CGP/v5i51628/03

Karimi, S., & Hassanzadeh, A. (2018). Horizon of ethnic expectation. *The International Journal of Critical Cultural Studies*, 16 (2), 1-13. https://doi.org/0055-2327/10,18848/CGP/v16i13-1/02.

Kumaraswami, P. (2016). *The Social Life of Literature in Revolutionary Cuba: Narrative, Identity, and Well-Being*. Palgrave Macmillan.

Magill, Frank Northen (1986). *Frank Northen Critical Survey of Drama*. Authors Salem Press

Malinowski, B. (1926). *Crime and custom in savage society*. Harcourt, Brace & Co.

Maslinskaya, S., & Maslinsky, K. (2019). *Educational, literary and state authorities and the publishing trajectories of legacy children's literature in early Soviet Russia* [Représentations de la révolution de 1917 en Russie contemporaine; Rôle des autorités éducatives, littéraires et étatiques dans le devenir éditorial des livres pour la jeunesse à l'aube de la Russie soviétique; Роль педагогических, литературных и государственных авторитетов в издательской судьбе литературного наследия для детей в раннесоветской России]. *ILCEA*. https://doi.org/10.4000/ilcea.6903

Mohsenpour, B. (1988). Philosophy of Education in Postrevolutionary Iran. *Comparative Education Review*, 32(1), 76–86. http://www.jstor.org/stable/1188474

Naftali, Orna (2014). Chinese Childhood in Conflict: Children, Gender, and Violence in China of the 'Cultural Revolution' Period (1966-76), *Oriens Extremus*, 53(2014):85-110, DOI:10.13173/OE.53.1.085/

Naftali, Orna. (2014). *Little Red Guard Magazine and the Construction of Exemplary Childhoods.* In *Children, Gender, and Violence in China of the Cultural Revolution Period (1966–1976)* (pp. 86–110). Oriens Extremus, Vol. 53

O'dell, Felicity Ann (1978). *Socialization through Children's Literature: The Soviet Example*. Cambridge, UK: Cambridge University Press

Olesha, Y. (2001). *Three fat men*. University Press of the Pacific.

Petrova S.A.1 (2018). Contemporary children's literature, myth or reality?, *RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism*, 23(1), 66-78, URL: https://journals.rudn.ru/literary-criticism/article/view/18156, DOI:https://doi.org/10.22363/2312-9220-2018-23-1-66-78

Propp, V. I. (1968). *Morphology of the folktale* (2nd ed.). Texas: University of Texas Press.

Pucci, Molly (2025). *Marxism and the Interpretation of Dreams: Communism in Interwar Czechoslovakia and the Idea of Central Europe*, Stanford: Stanford University Press.

Qiuhong Chao and , Yan Chuang (2021). The Evolution and Reinforcement of Lei Feng Image in Chinese Moral Education Textbooks**,** *Education Journal*, 10(6): 279-284 ISSN: 2327-2600 (Print); ISSN: 2327-2619 (Online) doi: 10.11648/j.edu.20211006.20

Quiroga Paneque, M. I. (2016). Dora y Pelusín: En el Olimpo de la literatura infantil cubana. *Cubahora*. Retrieved from https://www.cubahora.cu/cultura/dora-y-pelusin-en-el-olimpo-de-la-literatura-infantil

Saffari, Siavash. (2017). *Beyond Shariati: Modernity, Cosmopolitanism, and Islam in Iranian Political Thought*. Cambridge University Press.

Saisei, M. (1985). *Murō Saisei: Three works* (Issues 38-40). China–Japan Program, Cornell University. (Original source: University of Michigan).
Scott, J. C. (1990). *Domination and the arts of resistance*. Yale University Press.
Shengi Anfeng (2015). Children's Literature during China's Cultural Revolution: February 2015. *Comparative Literature Studies*, 52(1):97-111. DOI:10.5325/complitstudies.52.1.0097
Spence, Jonathan D.(1990). *The Search for Modern China*, Norton.
Sullivan Lawrence R. (2011). *Historical Dictionary of the Chinese Communist Party (Historical Dictionaries of Diplomacy and Foreign Relations)*, Publisher : Scarecrow Press.
Tan, Chang (2024). *The Minjian Avant-GardeArt of the Crowd in Contemporary China*, Cornell: Cornell University Press.
Thompson, S. (1977). *The Folktale.* Berkeley: University of California Press.
Turner, V. (1968). *The ritual process: Structure and anti-structure.* Aldine.
Turner, V. (1974). *Dramas, fields, and metaphors.* Cornell: Cornell University Press.
Uther, H. J. (2004). *The types of international folktales* (Vol. ١). Suomalainen Tiedeakatemia.
Wald, K. (1978). *Children of Che: Childcare and education in Cuba.* Palo Alto, CA: Ramparts
Walder, A. G. (2009). *Fractured Rebellion: The Beijing Red Guard Movement.* Harvard: Harvard University Press
Wen, Chihua (1994). *The Red Mirror: Children Of China's Cultural Revolution*. 1st Edition New York: Routledge.
Van Dijk, T. A. (2008). *Discourse and Power*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-1-137-07299-3
Wolf Erika (2016). *Aleksandr Zhitomirsky Photomontage as a Weapon of World War II and the Cold War*, Chicago: Art Institute of Chicago.
Xiaojin Zhu (2010). May Fourth Literary Tradition and the Transformation of Chinese Literature in the 1930s, August 2010, *Social Sciences in China*, 31(3): 69-83. DOI:10.1080/02529203.2010.503071.
Zipes, J. (1997). *Happily, ever after.* London: Routledge.
Zipes, J. (2006). *Why fairy tales stick.* London: Routledge.
Zipes, J. (2007). *Fairy tales and the art of subversion*. London: Routledge.
Zipes, J. (2015*). The Oxford companion to fairy tales.* Oxford: Oxford University Press.