تحلیل عناصر فولکلور در نمایشنامه‌های حسن شیروانی با نگاهی به نظریات انجمن هنری خروس جنگی*

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۷/۱۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۱/۲۶

فاطمه هوشیدری فرد**
شکوفه ماسوری***

چکیده

انجمن هنری خروس جنگی که در سال ۱۳۲۷ با هدف ایجاد نهضتی نوگرا در هنر ایران تأسیس شد، در تلاش بود متناسب با فرآیند مدرنیزاسیونی که در قالب پروژهٔ حکومتی جریان داشت، و بنابر اقتضائات جامعهٔ در حال مدرن شدن، آثار هنری را نیز تحول دهد؛ هرچند توجه به فرهنگ عامه و فولکلور، علاوه بر هنر سنتی، و لزوم نوسازی از پایین، خروس جنگی را فراتر از نوسازی دولتی برد. هنر و تئاتر ملی اصطلاحی بود که اعضا و به ویژه حسن شیروانی، عضو تئاتری انجمن، در نظریه‌پردازی‌های خود به کار می‌بردند تا به این نهضت اشاره کنند. یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های این تعاریف، و هم‌چنین آثاری که اعضا در طی سال‌های فعالیت خود خلق نمودند، چیزی است که در این پژوهش، نوسازی فولکلور نامیده شده است. از این رو سئوال اصلی این پژوهش به چگونگی مدرنیزاسیون فولکلور در تعریف انجمن از تئاتر ملی و پیاده‌سازی آن می‌پردازد. اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای، به ویژه مطالب چاپ‌شده در نشریات انجمن، گردآوری شده و به روش توصیفی- تحلیلی، پس از ارائهٔ تعاریفی از مدرنیزاسیون، فولکلور و تئاتر ملی، و معرفی انجمن و تعریف آن از هنر ملی، در نهایت با بررسی نمایشنامه‌های شیروانی، به مسئلهٔ اصلی پرداخته شده است. تجربهٔ شیوه‌های هنر مدرن اروپا در فرم و محتوا و ترکیب آن‌ها با عناصر فولکلوریک، ایده‌های فلسفی عرفان ایرانی و ویژگی‌های فرمی ادبیات و نمایش‌های سنتی ایران چون نقل نمایشی و روایت در روایت و همین‌طور صحنه و شخصیت‌پردازی‌های نمادین مهم‌ترین عناصری هستند که شیروانی در تحقق تئاتر ملی بر آن‌ها تأکید می‌کند.

کلیدواژه‌ها: حسن شیروانی، خروس جنگی، نوسازی فولکلور، تئاتر ملی

---

* مقاله حاضر برگرفته از پایان نامه کارشناسی ارشد نویسنده اول با عنوان « نوسازی فولکلور و تئاتر ملی در نمایشنامه‌های حسن شیروانی با تمرکز بر آراء انجمن هنری خروس جنگی»که با راهنمایی نویسنده دوم در بهمن ۱۳۹۸ در دانشکده هنر دانشگاه سوره دفاع شده است.

** کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)
f.houshidari@gmail.com

*** مربی، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.
shmasouri@gmail.com

مقدمه

پس از آن که حتی انقلاب مشروطه نتوانست نیاز ایرانیان را به مدرنیته‌ای که چندین دهه بود با آن آشنا شده بودند، فراهم کند با براندازی سلسلهٔ قاجار و تأسیس حکومت پهلوی، در عصر پهلوی مدرنیزاسیون به عنوان پروژه‌ای دولتی، تمامی ابعاد جامعه را به نوسازی وا داشت. نوسازی فرهنگ و هنر نیز که در زمان رضا شاه به شکل فرمایشی و در ابعاد محدود به سیاست‌های دولت شکل گرفت، در زمان و پس از جنگ جهانی دوم و در پی برکناری رضا شاه، در فضای نسبتاً آزاد دههٔ نخست پهلوی دوم، در مسیر تازه‌ای قرار گرفت.

شرایط فرهنگی این دوره، متأثر از تقسیم قدرت سیاسی کشور، دانشگاه و نظام آموزشی نوسازی شده، مراودهٔ مستقیم ایرانیان با غرب، بازگشت دانشجویانی که در اروپا تحصیل کرده بودند، تأسیس انجمن‌های فرهنگی غربی، ترجمهٔ آثار فلسفی و ادبی اروپا، شکل‌گیری و فعالیت احزاب سیاسی و ... فرصت طرح مباحثی نو در هنر را فراهم کرد. در همین سال‌ها انجمن هنری خروس جنگی، در صدر هنرمندان پیشرو، با هدف به‌روزرسانی هنر ایران و ایجاد هنر ملی آغاز به فعالیت کرد و با طرح مباحث نظری و خلق آثار، نهضت هنری مدرنی را پایه‌ریزی نمود. اما با وجود نقش بنیادین این انجمن در پیدایش هنر مدرن ایران، تقریباً هیچ‌گاه آثار و آرای ایشان به شکل نهضت هنری منسجم مورد پژوهش قرار نگرفته و تنها همیشه بنابر بر شاخهٔ تخصصی پژوهشگر به حوزه‌هایی از فعالیت آن‌ها در بستر تاریخ تحولات آن شاخه از هنر یا ادبیات اشاره شده است. در این میان توجه به فعالیت‌های نمایشی انجمن و شیروانی کم‌ترین سهم را دارد.

حسن شیروانی درام‌نویس، کارگردان و منتقدی است که فعالیت خود را به شکل حرفه‌ای از سال‌های دهه بیست، سال‌های پیدایش تئاتر مدرن در ایران آغاز کرد. او نیز علاوه بر چاپ مقالاتی دربارهٔ ویژگی‌های هنر روز، نمایشنامه‌هایی را می‌نویسد تا نظریاتش را به شکل عملی پیاده سازد. در این نمایشنامه‌ها فولکلور و هنر سنتی ایران در فرم و محتوا مورد توجه قرار گرفته و تلاش شده مطابق با اقتضائات زمانه نوسازی شوند.

بنابراین آنچه در این پژوهش، مورد سئوال قرار خواهد گرفت، عبارت است از: براساس نظریات و تعاریف انجمن هنری خروس جنگی آثار هنری به ویژه نمایشنامه‌ها باید دارای چه ویژگی‌هایی باشند تا متناسب با اقتضائات زمانه قلمداد شوند؟ نوسازی فولکلور در آثار این انجمن چه نسبتی با نوسازی دولتی دارد؟ با توجه با نظریات انجمن، تئاتر ملی از منظر آنها چگونه تعریف می‌شود؟ نوسازی فولکلور در این آثار چگونه از اقتباس متمایز می‌شود؟ نوسازی فولکلور در نمایشنامه‌های شیروانی چگونه تحقق یافته است؟

پیشینهٔ پژوهش

با وجود حوزهٔ گستردهٔ فعالیت انجمن هنری خروس جنگی، آنچه تاکنون بیشتر بدان پرداخته شده، بررسی فعالیت‌ها و تأثیر آراء و آثار این انجمن در دو شاخهٔ نقاشی و شعر است:

۱. نوروزی، آیین (۱۳۹۴). بررسی روند بازخوردهای ورود نقاشی مدرن در ایران (مطالعه موردی: انجمن خروس جنگی). پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد. دانشگاه هنر تهران، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر.

در این پایان‌نامه به نقش انجمن خروس جنگی در تبلیغ و ترویج هنر نو و نقاشی مدرن پرداخته می‌شود.

۲. حاجی ناصری، لیلی (۱۳۹۰). تأثیرات ادبیات مدرن بر نقاشی نوگرای ایران (۱۳۲۰ تا ۱۳۵۷). پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد. دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، دانشکدهٔ هنر و معماری.

در این پایان‌نامه تأثیر و ارتباط هنرمندان عرصهٔ ادبیات با نقاشان نوگرای ایران، از جمله در این انجمن مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۳. طاووسی آرانی، طیبه (۱۳۸۰). بررسی جریان‌های حاشیه‌ای شعر معاصر. پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد. دانشگاه تربیت معلم تهران، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

در این پایان‌نامه اشعار هوشنگ ایرانی و بیانیهٔ سلاخ بلبل، بیانیهٔ انجمن در تعریف هنر خروس جنگی، در کنار سایر جریان‌های شعر نو فارسی مطالعه شده است.

اما در ارتباط با تئاتر ملی:

۱. نظری، علی‌اکبر (۱۳۸۸). بررسی مسئله هویت در تئاتر ایران و فرآیند جهانی شدن. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه تربیت مدرس، دانشکدهٔ هنر و معماری.

این پایان‌نامه به لحاظ موضوعی، یعنی پرداختن به هویت در تئاتر ایران، بیشترین قرابت را با پژوهش پیش‌رو دارد.

۲. قلی‌پور قادی کلاهی، علی (۱۳۹۳). سیاست هنر در عصر پهلوی دوم: هویت ملی، نوسازی و سیاست‌گذاری فرهنگی در دهه‌های ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۰. تز دکتری تخصصی پژوهش هنر. دانشگاه تربیت مدرس، دانشکدهٔ هنر و معماری.

این مورد نیز از نظر پرداختن به هنر و هویت ملی در دورهٔ نوسازی پهلوی دوم، بی‌ارتباط با این پژوهش نیست.

اگرچه فولکلور نواحی و اقوام مختلف ایران موضوع پژوهش‌های متعددی بوده‌است، و عناصر ادبیات و فرهنگ عامه در آثار شعرا و نویسندگان ایرانی بارها بررسی شده‌اند، به نوسازی فولکلور به عنوان یک کلیت موضوعی کمتر پرداخته شده. استفاده از ظرفیت‌های داستان‌های فولکلور در خلق آثار ادبی و هنری به‌روز نیز از جمله موضوعات مورد علاقه پژوهشگران بوده است.

مدرنیزاسیون و تئاتر ملی

آشنایی ایرانیان تحصیل‌کرده با مدرنیتهٔ غرب، تجددخواهی و در نتیجه انقلاب مشروطه را به دنبال داشت. اما وقتی مشروطیت نتوانست به دستاوردهای پیش‌بینی شده‌اش دست یابد، با براندازی قاجاریه و آغاز حکومت پهلوی، مدت‌ها پیش از تئوریزه شدن نظریهٔ مدرنیزاسیون، نوسازی آمرانه از بالا به عنوان اصلی‌ترین پروژهٔ دولت تعریف شد.

مدرنیزاسیون یا نوسازی را اگرچه می‌توان در مفهوم اجتماعی، هرگونه تغییری قلمداد کرد که جامعه را به نسبت جایگاهی که دارد، گامی به جلو می‌برد؛ در تعریف دقیق‌تر، معادل تجدد در نظر گرفته می‌شود و شامل عناصری است از جمله: صنعتی شدن، شهرنشینی، سرمایه‌داری، دیوان‌سالاری، تخصصی شدن مشاغل، آموزش و پرورش همگانی، توسعهٔ ارتباطات، مردم‌سالاری، خردگرایی و فردگرایی. دگرگونی‌هایی فراتر از حوزهٔ اجتماعی، که بیشتر دستاورد پیشرفت اقتصادی‌اند و خود عامل بروز تغییرات گسترده‌تر در سطح سیاسی، فرهنگی و ذهنی؛ آن چه از قرن شانزدهم در اروپا رواج یافت و در قرن نوزدهم و بیستم به اوج رسید و طی آن جوامع سنتی به جوامع صنعتی تبدیل شدند.

نظریهٔ مدرنیزاسیون نیز که در سال‌های دههٔ ۱۹۵۰ مطرح شد، راه حلی است برای کشورهای در حال توسعه/ جهان سوم که برای اعمال تغییر در این کشورها آگاهانه روشی تعریف می‌کند و از جامعهٔ هدف تصویری موجود و قابل تجربه (کشورهای غربی) ارائه می‌دهد. روند مدرنیزاسیون در نهایت به تحول جوامع سنتی و شکل‌گیری جامعه‌ای مدرن می‌انجامد؛ جامعه‌ای که یکی از نخستین ویژگی‌های آن دولت-ملتی است که با اتکا به ملی‌گرایی استقرار یافته است. "خلاقیت جمعی، پایبندی‌های سیاسی، بازسازی و نوخوانی تاریخ، و خلق سنت‌های تاریخی لازم برای توجیه برای انسجام‌بخشی دولت مدرن نوپا اغلب از عوامل اصلی تجمیع مردم و تقویت و حتی ایجاد حس مشترک هویت جمعی و همبستگی سیاسی‌اند." (اتابکی، ۱۳۸۹: ۱۴۹)

با وجود آن که مدرنیزاسیون یک نظریهٔ جامعه‌شناسی است و به مراحل نوسازی جوامع در ابعاد مختلف می‌پردازد، می‌تواند به کار بسته شود تا تحول آثار هنری را در بطن تغییرات جامعه و در زمینهٔ تاریخی- اجتماعی مورد بررسی قرار دهد. زیرا آن طور که جنبش‌های ادبی جدیدتر مطرح می‌کنند از یک سو اثر ادبی/هنری از زمینهٔ تاریخی‌ای که در آن شکل گرفته، جدایی‌ناپذیر است و از سوی دیگر نیز با مشارکت در گفتمان‌های جاری، در تحکیم مناسبات قدرت، ساخته شدن تاریخ و فرهنگ نیز تأثیر می‌گذارد. به این ترتیب مهم‌ترین نکاتی از این نظریه که در ادامه مورد استفاده قرار می‌گیرند، عبارتند از:

۱. بدون در نظر گرفتن واقعیت موجود، "نخبگان و روشنفکران سیاسی نوسازی را، که همواره در سطوح «پایین» شکل می‌گیرد، غالباً روندی از «بالا» در نظر می‌گرفتند که می‌توانست کشور را با استفاده از روش‌های هدفمند و تلاش‌های برنامه‌ریزی شده از عقب‌ماندگی برهاند." (زتومپکا، ۱۳۸۵: ۱۳) در حالی که مدرنیزاسیون باید با روند عقلانی‌سازی، دنیوی‌سازی، فردیت‌پذیری، دموکراتیزاسیون و نهادسازی زمینه را برای عقلانیت، دنیوی‌گرایی، فردگرایی، دموکراسی و پذیرندگی تحول مدام مدرنیته فراهم کند و به انجام تغییرات جزئی گام به گام بستر تحول کلی را آماده سازد.

۲. مدرنیزاسیون را باید روندی لزوماً یکپارچه درنظر گرفت که حوزه‌های اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و فرهنگی را همگام با یکدیگر به پیش می‌راند.

۳. نظریه‌پردازان در تعریف توسعه، از تمایز سنت و تجدد بهره می‌برند و آن را جایگزین شدن سنن بدوی با ارزش‌های جدیدتر می‌دانند؛ یعنی کنار گذاشتن ارزش‌ها و

سنت‌هایی که مانع انطباق با شرایط جدید و پیشرفت‌های فرهنگی است از جمله گسترش رویکرد علمی به جهان به جای خرافات و آینده‌نگری به جای تقدیرگرایی.

۴. دولت-ملت باید دارای سه ویژگی، اقتدار، استقلال از تغییرات و تأثیرات خارج از مرز و تسلط بر قلمرو، منابع و فرهنگ باشد؛

"دولت ملی محصول تلاقی ایدئولوژی ناسیونالیسم و دولت‌گرایی است که از یک سو تمایل به تحکیم و تثبیت قدرت دولتی دارد و از سوی دیگر درصدد ایجاد فضایی هویت‌ساز و وحدت‌بخش است که بر اساس آن تمامی عناصر فرهنگی و تحت حاکمیت خود را به سوی اطاعت از یک فرهنگ غالب رسمی سوق دهد." (نظری، ۱۳۸۶: ۱۴۶)

پس از افول و مردودی نظریهٔ مدرنیزاسیون در سال‌های ۱۹۷۰، حدود دو دههٔ بعد پسانوسازی مطرح شد، نظریه‌ای برای جوامع پسامدرن که برخی از پیش‌فرض‌های نظریهٔ مدرنیزاسیون را مورد بازنگری قرار داد؛ از جمله: لزوم ارادهٔ عموم مردم و جنبش‌های اجتماعی خودجوش به نوسازی از پایین، به جای تحمیل آن از بالا توسط حاکمان سیاسی و تبدیل شدن نوسازی به خواست عمومی جامعه، زمانی که از طریق تعامل با کشورهای غربی و یا تبلیغ رسانه‌های جمعی، شاهد مزایای زندگی مدرن هستند. و این که به جای کنار گذاشتن کامل سنت‌ها، بخشی از آن که هم‌راستا با اهداف نوسازی است به کار گرفته می‌شود تا فرآیند بومی‌سازی شود.

در ایران نیز هم‌چون سایر جوامعی که تحمیل مدرنیزاسیون از بالا را تجربه کرده‌اند، در مرحلهٔ اول با پذیرش تعریف تاریخی از این مفهوم، غربی شدن را هدف خود قرار دادند؛ اما به مرور نخبگان کشور با آگاهی یافتن از جنبه‌های منفی این خودباختگی تقلیدی، تلاش نمودند استانداردهای مدرن را با هویت خویش بومی سازی کنند. در حالی که به نظر می‌رسد تربیت شخصیت مدرن پیش‌فرض موفقیت مدرنیزاسیون است و با ترویج آن از پایین، تحقق آن را در وجوه مختلف جامعه تضمین می‌کند.

استراتژی فرهنگی در مدرنیزاسیون پرشتاب پهلوی بر نظریهٔ نژاد آریایی و شکوه تمدن ایران باستان استوار بود، تا ضمن فراهم آوردن اعتماد به نفس لازم برای قدم گذاشتن در مسیر تجدد اقتباسی، با اثبات پادشاهی تاریخی ایران، مشروعیتی نیز برای رژیم پهلوی ایجاد کند. اما از دو جریان عمده تحول که در همین دوره در ادبیات مدرن ایران شکل می‌گیرند، رمان نویسی تاریخی نشأت گرفته از این استراتژی است؛ آثاری که عمدتاً با ویژگی‌هایی چون زبان ادبی، لحن قهرمانانه، تقلید از الگوهای غربی، در به تصویر کشیدن افتخارات ایرانیان باستان صرفاً روایتی تاریخی یا در نهایت نسخه‌ای امروزی از آثار گذشته را ارائه می‌دادند، و به دلیل هم‌سویی با سیاست نوسازی از بالای دولت، یعنی ایجاد فرهنگ غالب رسمی در تثبیت خویش، مورد حمایت قرار می‌گرفتند.

در سوی دیگر، نویسندگانی قرار داشتند که با کاربرد زبان عامیانه، ضرب المثل‌ها و قصه‌های فولکلوریک و بعضاً با استفاده از لحن طنزآلود، چون به نمایش نقاط ضعف و نارسائیهای اجتماعی دست می‌زدند، با مخالفت دستگاه‌های حکومتی روبه‌رو می شدند. (نقل به مضمون از الول- ساتن، ۱۳۹۶)

نخستین زمزمه‌های کاربرد هویت و فرهنگ ملی در خلق هنر ایران نیز به سال‌های دههٔ ۱۳۲۰ باز می‌گردد؛ زمانی که هنرمندان مدرنیست و در صدر آن‌ها خروس جنگی‌ها درصدد آن برآمدند تا شیوه‌های به‌روزغربی را در آثار خود پی بگیرند. بنابراین آنچه از ابتدا در تعریف «مکتب هنر ملی» مورد تأکید قرار می‌گرفت، ادغام شیوه‌های هنر مدرن و خصیصه‌های فرهنگی ایران بود تا بتوان توجه به هنر معاصر ایران را در عرصهٔ بین‌المللی برانگیخت. قطعاً از مهم‌ترین زمینه‌های شکل‌گیری چنین نگرشی به هنر، رواج ملی‌گرایی بود.

در واقع می‌توان هنر و تئاتر ملی را پدیده‌ای برخواسته از دولت ملی دانست که با روایت دوبارهٔ تاریخ، حماسه و شکوه گذشته، به ترویج ملی‌گرایی دست می‌زند و تلاش دارد با تزریق فرهنگ از بالا و حذف تفاوت‌های قومی و زبانی، ملتی یک‌دست در قلمروی سیاسی مشخص ایجاد کند. به بیان دیگرتئاتر ملی در نهایت وظیفه دارد ارزش‌های مورد حمایت و اصول زیباشناختی مطلوب حکومت را به عنوان منافع ملی ارائه دهد. (نقل به مضمون از قادری، ۱۳۸۵)

در مورد تئاتر ملی ایران، با وجود عدم توافق صاحب‌نظران، نغمه ثمینی دسته‌بندی جامع‌تری را با نگاه به خاستگاه تئاتر ارائه می‌دهد. او نمایش سنتی ایرانی را مادر تئاتر ملی می‌داند و آثاری با مضامین ملی و فرم‌های ترکیبی (غربی و سنتی ایرانی) یا فرم‌های تحول یافتهٔ نمایش سنتی را در صدر این حوزه قرار می‌دهد. تعلق نمایشنامه‌هایی با مضامین ملی و فرم

غربی را منوط به درجهٔ اعتبار فرم در تعریف تئاتر ملی می‌داند و حتی معتقد است نمایشنامه‌هایی غربی با دراماتورژی ایرانی نیز در صورت میزان مطلوبی از دگرگونی متن اولیه و شکل هم‌خوانی از اجرا، می‌توانند ملی قلمداد شوند. او که در دسته‌بندی‌اش از مواجهه هویت ملی و فرهنگ غربی بهره برده، پیشنهاد می‌دهد تئاتر ملی با پذیرش تعاریف پویا، نوعی از درونی کردن قواعد و اصول غربی را پیش گیرد که به مدرن شدن، و نه غربی شدن، بیانجامد و به نوعی امکان جهانی شدن را نیز فراهم کند.

انجمن خروس جنگی و ارائهٔ تعریفی از هنر ملی

در دههٔ نخست پهلوی دوم، تأسیس «هنرکدهٔ هنرهای زیبا»، مراودهٔ مستقیم ایرانیان با فرهنگ غربی در پی اشغال ایران توسط متفقین، ترجمهٔ آثار ادبی و فلسفی اروپا، برپایی انجمن‌های فرهنگی توسط سفارت‌خانه‌های خارجی و شکل‌گیری احزاب سیاسی به ویژه حزب توده مهم‌ترین وقایعی بودند که بستر فعالیت هنرمندان نوگرا و در رأس آن‌ها انجمن خروس جنگی را فراهم کردند. (نقل به مضمون از کشمیرشکن، ۱۳۹۳)

با بازگشت جلیل ضیاءپور از فرانسه در سال ۱۳۲۷، او و هم‌فکرانش در محل آتلیهٔ ضیاءپور تصمیم به تأسیس انجمنی هنری می‌گیرند که به پیشنهاد غلامحسین غریب، خروس جنگی نامیده می‌شود. "خروس، از نظر ظاهر اندام، موجودی قرص و مهاجم، و از نظر رنگ‌آمیزی، جلوه‌گر، از نظر هویّت (در ادبیات قدیم ما) نمایندهٔ فرشتهٔ بهمن و به عنوان طلایه، وظیفه‌اش بیداری مردم بود." (بی‌نا، ۱۳۶۸: ۸۲) علاوه بر ضیاءپور که از او به عنوان پدر نقاشی مدرن ایران یاد می‌شود و غلامحسین غریب، داستان‌نویس و از نخستین شاعران شعر منثور فارسی، و عضو هیئت مؤسس ارکستر سمفونیک تهران، حسن شیروانی درام‌نویس، کارگردان و نظریه‌پرداز هنرهای نمایشی ایران نیز عضو ثابت انجمن بود. هوشنگ ایرانی، نیما یوشیج، سهراب سپهری، بهمن محصص، فرخ غفاری، مرتضی حنانه و ... نیز از جمله هنرمندانی بودند که برای مدتی در کنار سایر اعضای خروس جنگی قرار گرفتند.

این انجمن از همان ابتدای تأسیس به منظور پیش‌برد هدف خود، یعنی ارتقای هنر کشور و ایجاد نهضتی ملی به چاپ نشریاتی مبادرت می‌ورزد؛ نشریاتی که آثار و اندیشه‌های هم‌سو با انجمن را منتشر می‌کند اما یکی پس از دیگری توسط دولت توقیف می‌شود و یا به هر شکل دیگری از انتشار باز می‌ماند. این نشریات عبارتند از: قیام ایران ماهانه (۱۳۲۷)، کویر (۱۳۲۸)، خروس جنگی دورهٔ اول (۱۳۲۹)، خروس جنگی دورهٔ دوم (۱۳۳۰)، نامه تقدیر (۱۳۳۲)، آپادانا (۱۳۳۵)، نمایش (۱۳۳۵ تا ۳۷)، ستاره تهران هفتگی (۱۳۳۹) و فرهنگ و آزادی (خروس جنگی دورهٔ سوم- ۱۳۵۸). علم و زندگی (۱۳۳۰) نیز ماهنامه‌ای است که اگرچه هیچ کدام از اعضای خروس جنگی به عنوان هیئت تحریریه در آن حضور ندارند، اما شماره‌های مختلف آن مطالبی از نشریه‌های پیشین انجمن را تجدید چاپ می‌کند.

تکرار واژهٔ فولکلور از زبان اعضای مختلف در مطالب نشریات انجمن، تأکید آن‌ها را بر لزوم کاربرد فرهنگ و ادبیات عامیانه و هنر سنتی ایران، در کنار آثار ادبی کلاسیک، به منظور خلق آثار هنری جامعه‌ای که در ابعاد مختلف خود مدرن شدن آمرانه را تجربه می‌کرد، روشن می‌سازد؛ ادبیات عامیانه یا فولکلور تجلی‌گاه پویا و بدون تکلف خواست درونی جامعه است که هویت فرهنگی را به نمایش می‌گذارد و در شکل‌های مختلف هنر عامه، بدون آن که سبکی را نسبت به دیگری برتر بداند، بروز می‌کند؛ از شعر و قصه گرفته تا موسیقی و معماری و صنایع دستی. (نقل به مضمون از عناصری، ۱۳۸۱)

به این ترتیب، تعریف هنر نو، هنری که متناسب با شرایط روز زندگی بشر باشد، چگونگی خلق آن و ویژگی‌ها و تجلیاتش در رشته‌های مختلف از مهم‌ترین دغدغه‌هایی است که خروس جنگی‌ها به آن پرداخته‌اند و مقاله‌های متعدد درباب آن نوشته‌اند. از جمله موضوعات تکرار شونده در این مقالات عبارتند از:

۱. دوران جدید و لزوم تعریف هنر نو: در مقاله‌ای که مفصلاً به توضیح هنر نو و بستر ایجاد آن پرداخته شده، توضیح داده می‌شود از آن جا که حرکت رو به جلو نشانه‌ای از زنده بودن است، لذا هنر و حتی مفاهیم پیوسته متناسب با زمان و مکان دگرگون می‌شوند و این امری اجتناب ناپذیر است.

"با تغییر جاودانی و پیوسته پدیده‌های هستی، همه چیز، حتی نمودهای وهم و خیال (که گروهی آنرا باشتباه از جهان خارج وارسته میدانند) دستخوش تبدیل ابدی هستند و هر «آن» با آنکه تمام «آن»های گذشته را در خود دارد از آنها

جداست و واقعیت دیگری را که از چشم‌انداز دید بشری نوتر، کامل‌تر و زنده‌تر خود مینماید بیان میدارد." (ایرانی، ۱۳۳۰: ۲)

به علاوه هم‌گام با افزایش تمایل بشر به زندگی بهتر و به تبع آن ماشینی شدن بیشتر، ذهن و اندیشه در سوی مخالف به دنبال آزادی بیشتر و فاصله گرفتن از خودکارشدگی است. در نتیجه انسان مدرن ناگزیر به سوی هنر نو می‌رود و از طریق آن به آسایش می‌رسد.

۲. هنر ملی، جایگزین تقلید: خروس جنگی‌ها همواره گوشزد می‌کنند در بهره‌گیری از آموزه‌های غرب آنچه باعث فاصله گرفتن از تقلید می‌شود، به کارگیری هویت ملی و توجه به واقعیت‌های تجربی است. ضمن آن که فولکلور را از آن جهت که نمود هویت ملی شمرد می‌شود و آثار هنری برگرفته شده از آن در ارتباط کامل با روحیات و زندگی مادی و معنوی یک ملت است، از مهم‌ترین منابع اقتباس معرفی می‌کنند.

از این نظریات نیز در «بیانیهٔ سلاخ بلبل»، بیانیه‌ای در سیزده بند که در صفحهٔ پایانی هر شماره از دورهٔ دوم مجلهٔ خروس جنگی به چاپ می‌رسد، آمده است.

سرانجام با رسیدن به دههٔ ۴۰، انتشارات نشریات انجمن متوقف می‌شود و در این سکوت، خروس جنگی‌ها ترجیح می‌دهند نبرد را بیشتر در عرصهٔ پژوهش، آموزش و خلق آثار ادامه دهند.

در اینجا ذکر این نکته ضروری است که از زمان آغاز به کار انجمن تا به امروز، منتقدان همواره با در نظر گرفتن شاخه‌ای از فعالیت‌ها، آثار آنها را بر ایسم‌های متفاوت منتسب کرده‌اند. در حوزهٔ ادبیات، اشعار و داستان‌های غریب و ایرانی واجد ویژگی‌های سوررئالیسم و همین طور دادائیسم دانسته شده‌اند، نقاشی‌های ضیاءپور همواره با کوبیسم مقایسه شده و شیروانی نیز از نخستین کسانی معرفی شده که به تجربهٔ موج نو و تئاتر ابزورد دست زده است. در حالی که اعضای انجمن در مقالات نشریات خود همواره بر این نکته اذعان داشته‌اند که در پی تعریف جنبشی هنری مدرنی هستند که متناسب با اقتضائات جامعه و ضامن هویت فرهنگی ایران باشد، و به این ترتیب پی‌ریزی «مکتب هنر ملی» که وجه تشابه آثار در شاخه‌های مختلف هنری آنهاست، کمتر مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته است.

نمایشنامه‌های شیروانی و مسئلهٔ نوسازی فولکلور در تئاتر ملی

حسن شیروانی با انتشار نمایشنامه‌های اسرار طبیعت (۱۳۲۴)، بقیه از صفحه اول(۱۳۲۷)، معشوقه خدا (۱۳۲۷)، ماه‌پیشونی (۱۳۲۸)، زادگاه ما (۱۳۲۹) و خطی به نام مرز (۱۳۵۸) که همگی به جز مورد اول در نشریات مرتبط با انجمن خروس جنگی منتشر شده‌اند، و همین طور نگارش مقالات متعدد در همین نشریات، بحث‌های انجمن را به لزوم تعریف تئاتر ملی تسری داد. او تلاش می‌کند هم‌سو با فعالیت‌های انجمن و در حوزهٔ کاری خود، تعریف نامشخص تئاتر ملی را چارچوب‌مند و مشخص کند؛ هدفی که به طور جدی در نخستین دوره از مجلهٔ نمایش در سال ۱۳۳۵ مطرح می‌شود. برگزاری نخستین مسابقهٔ نمایشنامه‌نویسی در ایران با موضوع ملی نیز از جمله اقدامات مهم وی در همین راستا است.

در واقع با وجود آن که نخستین زمرمه‌های تئاتر ملی در زمان رضا شاه و با تلاش هنرمندانی که هنر خود را در خدمت به اجتماع و نه طبقهٔ اشراف به کار گرفتند آغاز شده بود، پس از گذشت سی سال از شروع فعالیت حرفه‌ای در عرصهٔ نمایش در ایران، زمان آن فرا رسیده بود که برای حضور در صحنهٔ رقابت‌های بین‌المللی تعریفی درست از تئاتر ملی ارئه شود؛ زیرا لازمهٔ بقای فرهنگ، به مثابهٔ تضمین کنندهٔ حیات معنوی ایرانیان در طول تاریخ، و ایجاد برابری آن با فرهنگ‌های پیشرو دنیا این بود که با ادامه دادن راه هنرمندان بزرگ گذشته، هنر مدرنی با مختصاتی ایرانی تعریف شود. (نقل به مضمون از شیروانی، ۱۳۳۵ الف و ۱۳۳۵ ب)

آنچه شیروانی، هم‌چون سایر اعضای انجمن خروس جنگی بر آن تأکید دارد، اقتباس از عناصر هویت فرهنگی ایران در آثار هنری و نمایشی است؛ عناصری شامل تاریخ، فولکلور و فرهنگ عامه و ادبیات کلاسیک. اما این اقتباس، ویژگی‌های دیگری نیز دارد که آن را ویژه می‌کند. شیروانی استفاده از این عناصر به شیوهٔ معمولی (واژه‌ای که خود به کار می‌برد) را رد می‌کند و اذعان دارد توجه به وضع زندگی کنونی مردم ایران در این امر بسیار مهم است.

از سوی دیگر، توجه به این نکته ضروری است که انجمن خروس جنگی همواره بر اهمیت آشنایی با آخرین دستاوردهای هنری دنیا و به کار گیری آن‌ها اذعان دارند و در تلاشند با به کارگیری نوعی از فرآیند مدرنیزاسیون، این

اندیشه، فرم‌ها، مضامین و حتی مکاتب را درونی سازند؛ مدرنیزاسیون به این دلیل، که انجام آن کاملاً خودآگاه و هم‌سو با نوسازی‌ای است که در سطوح مختلف، از صنعتی تا سیاسی با سرعت زیاد در جریان است. به علاوه، این شیوه صرفاً بازخوانی و ترجمهٔ امروزی آثار اولیه نیست؛ بلکه از اعمال نظرگاهی تازه حاصل می‌شود تا گویای زبان حال باشد.

در همین راستا شیروانی اذعان دارد، جایگاه شعر، تغزلی و حماسی، به عنوان رکن اصلی هنر ایران و شهرت آن در جهان است. به این ترتیب از نظر او هنر ملی ایران هر چقدر به فرم و قالب شعر نزدیک‌تر باشد، اصیل‌تر است. وی با تأکید بر ویژگی‌های این اشعار، چون تخیلی و سمبولیک بودن و اجرا با موسیقی و با ذکر نمونه‌های نمایش ایرانی چون تعزیه، بازی‌های ریتمیک، رقص، ترانه‌های عامیانه و حتی ورزش باستانی، لزوم توجه به باله و نمایش غنایی را در پی‌ریزی هنرهای نمایشی ملی متذکر می‌شود. (نقل به مضمون از شیروانی، ۱۳۳۶)

در مقالهٔ «تئاتر ایران و راهی که برای کامل ساختن آن باید دنبال گردد» نیز، پس از آن که به شرح ریشه‌ها و نخستین نمونه‌های احتمالی هنر نمایش در ایران می‌پردازد، با تأکید بر لزوم استفاده از فولکلور برای پر کردن خلأ موجود بین ادبیات نمایشی قدیم و جدید، ویژگی‌هایی را برای اثر تئاتری ملی برمی‌شمارد:

۱. انتخاب شیوهٔ بیان متناسب با سبک نوشتار، به علاوه آن که زبان نمایشنامه ضمن سادگی و پرهیز از پیچیدگی‌های بیانی که درک را حین اجرای صحنه‌ای به دشواری می‌اندازد، بایستی شاعرانه و فراتر از نوع روزنامه‌نگارانه باشد.
۲. در انتخاب سبک، روش‌های جدیدی چون سمبولیسم برای نمایش ابعاد زندگی قدیم و جدید ایرانیان و فانتزی‌های آن.
۳. میزانسن پویا و داینامیک، به دلیل اهمیت حرکت و جنب‌وجوش در زندگی ایرانیان مشابه شیوهٔ اجرای بازیگران در تعزیه یا نقالی.
۴. کاربرد رنگ‌های درخشان و زنده و طرح‌های جاندار در طراحی صحنه هم‌سو با نقاشی ایرانی، پوشاک بومی نواحی مختلف ایران و طراحی لباس‌های تعزیه‌خوان‌ها.
۵. دکوراسیون سمبولیک، مانند علم، کتل و پرچم‌های رنگینی که برای آراستن تکیه‌ها یا دسته‌های عزاداری به کار می‌رود.
۶. توجه به فلسفه، عرفان و جهان‌بینی ایرانی.

از سوی دیگر می‌توان ویژگی‌های تکرار شونده در نمایشنامه‌های شیروانی را نیز به این شکل جمع‌بندی نمود:

۱. کاربرد عناصر محتوایی شامل بدنهٔ داستانی، مضمون یا شخصیت‌هایی از اساطیر، ادبیات کلاسیک و فولکلوریک ایران. در «ماه پیشونی»، همان طور که از نام نمایشنامه پیداست، بدنهٔ داستانی از داستانی عامیانه گرفته شده، و ضمن تغییراتی در جزئیات، با شخصیت‌ها و عناصر اسطوره‌ای مختلف (جایگاه آتش، نقش خروس، امشاسپند بهمن و ایزد مهر) و المان‌های فولکلوریک دیگر ترکیب شده است. مضمون در «اسرار طبیعت» نیز برگرفته از ادبیات کلاسیک عارفانه است؛ افسانه به همراه پیرمردی راهنما به جستجوی حقیقت زندگی می‌رود و پس طی هفت ملاقات، سرانجام به محض یافتن آن می‌میرد.
۲. استفاده از ویژگی‌های فرمی ادبیات کلاسیک فارسی، نقل نمایشی و روایت در روایت. طرح داستانی «بقیه از صفحه اول»، خبری است که در روزنامه منتشر شده و با کنجکاوی رهگذری به مطالعه آن، رویدادگاه از معبری عمومی به قبرستان تغییر می‌کند تا داستان زنده به گور شدن فرهاد روایت شود. بعدتر که فرهاد مجاب می‌شود قصهٔ زندگی خود را برای مُرده تعریف کند نیز، رویدادگاه به خانهٔ بهمن و مریم منتقل می‌شود تا چرایی تصمیم فرهاد به خودکشی مشخص شود. همین اتفاق در «ماه پیشونی» (نقل کودکی نگار برای ملک بهرام و سرگذشت ملاباجی برای عمو یادگار) نیز تکرار می‌شود.
۳. تجربهٔ شیوه‌های هنر مدرن اروپا در فرم و محتوا و ترکیب آن‌ها با عناصر ادبی کلاسیک ایران؛ چیزی که نگارنده مدرنیزاسیون فولکلور نامیده است. اگرچه افسانه در «اسرار طبیعت» به دنبال حقیقت زندگی است، در نهایت پی می‌برد که آن پاسخ، هیچ است. در «بقیه از صفحهٔ اول» نیز ابتدای روایت اصلی، در انتها آمده است؛ در واقع رهگذر متوجه می‌شود صفحه اول خبر را نخوانده است و به آن برمی‌گردد. در «ماه پیشونی» که به تأکید نویسنده برای اجرا در صحنه‌ای گردان تنظیم شده، در مقایسه با داستان عامیانه، نقطه شروع داستان تغییر کرده و بخش‌هایی (از

جمله نقش دیو) حذف شده است. ویژگی‌های ابزورد (دیالوگ‌های پیش‌نرونده و بی‌ربط، نثری که به ناگاه در کلام شخصیت‌ها به شدت ادبی می‌شود اما پایدار نمی‌ماند، تکرار برخی جمله‌ها مثل فوت نکن درد می‌آد سرت، فضای تاریک و سرد، انتظار بی‌پایان شخصیت‌ها و وضعیتی که به آن دچار شده‌اند اما قدرتی برای رهایی از آن ندارند) در «زادگاه ما» نیز سرانجام به قیام مهرداد و وصال او با شرمینه منتهی می‌شود و از تعاریف تئاتر ابزورد فاصله می‌گیرد. در نمایشنامه «خطی به نام مرز» که کشمکش‌های دو شخصیت به نام‌های هابیل و قابیل در جزیره‌ای خشک و بی‌آب و علف است، نتیجهٔ نهایی، پاک کردن مرزهای کشیده شده است؛ مضمونی که در مقایسه با زمینهٔ سیاسی و فرهنگی ایران پس از انقلاب ۵۷ بسیار قابل تأمل است.

۴. توجه به فرآیند نوسازی جاری شده از سوی دولت در کشور، و تلاش برای تقویت بخش فرهنگی آن. در «اسرار زندگی» عمدهٔ گفتگوهای افسانه با شخصیت‌های نمادین نیز در راستای نوسازی فرهنگی هستند؛ به ویژه آنچه در کلام شیطان می‌آید، برخی سنت‌های فکری عامیانه را به چالش می‌کشد: از جمله تقدیرگرایی، باورهای دینی به وجود شیطان و تلاش او بر منحرف ساختن بشر. از سویی دیگر همواره بر لزوم تفکر، تعقل و اراده تأکید می‌شود؛ از جمله در طومار مادر زندگی نوشته برای درک اسرار طبیعت باید نزد پدر فرهنگ شاگردی کرد، تا با آموختن دانش و شناخت خود به این هدف دست یافت. «معشوقهٔ خدا» نیز با مقایسهٔ تصاویری که از نمایندگان غرب (پاریس) و شرق (هند) ارائه می‌دهد، بیش از هر چیز دیگری بر لزوم نوسازی در شرق تأکید دارد؛ نوسازی‌ای که به ویژه باید بر فرهنگ از جمله باورها، افسانه‌ها و فولکلور اعمال شود تا مورد تحقیر و تمسخر غربی قرار نگیرد و به رستگاری ختم شود. در «خطی به نام مرز» نیز با اشاره به این نکته که خاکی بی‌آب و علف ویژگی مملکت شدن را ندارد، بر لزوم نوسازی تأکید می‌شود.

۵. صحنه و شخصیت‌پردازی‌های نمادین. از جمله عناصر موجود در صحنه ملاقات افسانه با شخصیت‌های نمادین مادر زندگی، فرهنگ، اراده، شیطان، عشق، تجربه و مرگ در «اسرار زندگی» که به ترتیب آسیاب بادی و خوشه‌های گندم، کتاب، قله‌های شرقی، آتش، چنگ، می‌گساری بر گور و نور بنفش هستند، سفید گذاشتن تابلوی پایانی همین نمایشنامه، نور قرمز در صحنه خیانت مریم و فرهاد (بقیه از صفحه اول)، زنگ خطری که در چهار پرده نمایشنامه «معشوقهٔ خدا» در صحنه حضور دارد و هم‌چنین ژاک شخصیت فرانسوی که در هند به جای بتِ خدای بزرگ می‌نشیند، و پس زمینه به رنگ سیاه در نمایشنامه «زادگاه ما» و دیوار زندگی که صحنه را به دو بخش تقسیم کرده است.

۶. اشاره به ترانه‌ها و داستان‌هایی از فولکلور. اشاره به بز زنگوله پا، دیو، ملک‌جمشید، چاه‌کن و چشم‌های فیروزه، ضرب‌المثل‌ها و اشعار عامیانه در «ماه پیشونی». اصطلاحات عامیانه (کفتر دوبونه)، داستان‌های عامیانه قرص قمر، امیرارسلان و فرخ لقا و شخصیت‌هایی چون خر دجال و باباکرم در «زادگاه ما». بخشی از تصنیف گل گندم که توسط هابیل در «خطی به نام مرز» خوانده می‌شود.

لازم به تذکر است در اینجا از واژه «تجربه» استفاده شده، زیرا آن طور که گفتمان غالب دربارهٔ شیروانی داوری می‌کند، آثار او را نمی‌توان به جنبش، نهضت یا شیوه‌ای خاص منتسب کرد. کنار هم قرار دادن آثار وی اثبات می‌کند که او یک رئالیست، سمبولیست، ابزوردیست و ... نیست. بلکه هر بار و در هر نمایشنامه شیوه‌ای را با الهام از هنر مدرن اختراع می‌کند و به کار می‌بندد. به بیان دیگر، شیروانی آثاری را خلق می‌کند که نه نمونهٔ تمام و کمال جنبش‌ها و روش‌های مدرن ادبی غربی است و نه اقتباسی وفادار به ادبیات سنتی ایران؛ بلکه با ترکیب هر دو تلاش کرده ایجاد نهضتی جدید و بومی را محقق کند. هدفی که از همان ابتدا انجمن هنری خروس جنگی تعریف و دنبال کرد.

به این ترتیب، شیروانی نیز با تأثیرپذیری از گرایشات ادبی پیشروی آن زمان، یعنی گروهی که استفاده از فولکلور را شیوه خود قرار داده بودند، تلاش می‌کند با بهره‌گیری از داستان‌ها و ترانه‌های عامیانه، ضرب‌المثل‌ها و طنز (بقیه از صفحه اول)، به جای ستایش صرف تمدن باستانی ایران، به انتقاد از وضعیت موجود بپردازد؛ «بقیه از صفحه اول» هجویه‌است بر ژانر نمایشی پرطرفدر ملودرام در آن دوره، «زادگاه ما» با به تصویر کشیدن زنان و مردانی که در اسارت گروهی محدود قرار دارند به انحصار همه چیز در دست قدرت/حکومت اشاره دارد و «خطی به نام مرز» صراحتاً پاک کردن خطوط

جدا کننده بین گروه‌های اجتماعی را ناگزیر برمی‌شمارد.

پس به طور کلی می‌توان گفت مدرنیزاسیون فولکلور شیروانی واجد چهار ویژگی است: اولاً آگاهی از نیاز به شکل جدیدی از هنر و در اینجا تئاتر، در جامعه‌ای که در ابعاد مختلف اقتصادی، اجتماعی، سیاسی و فرهنگی به سمت مدرن شدن می‌رود و در نتیجه تلاش برای ایجاد شیوه‌ای متناسب با خواست این جامعه. دوماً این شیوه نمی‌تواند تقلید کاملی از غرب باشد، بلکه باید بر سنت‌های فرهنگی همان جامعه استوار باشد (نظریه پسانوسازی)؛ در غیر این صورت تحمیلی و موقتی خواهد بود. به همین دلیل است که شیروانی از یک سو از هنر مدرن غربی و از سوی دیگر از ویژگی‌های ادبیات کلاسیک و عامینه فارسی اقتباس می‌کند. سوماً بهره‌گیری از عناصر فولکلوریک و پرهیز از پیچیدگی‌های بیانی و معمولاً زبان عامیانه، یعنی آنچه متعلق به طبقات عامهٔ جامعه است، در مقابل زبان ادبی و لحن فاخر و قهرمانانهٔ آثار مورد حمایت دولتی، می‌توان اقدامی جهت تبلیغ مدرنیزاسیون از پایین (و نه دستوری و از بالا) در نظر گرفت. چهارم، بیشتر از نمایش شکوه تمدنی که از میان رفته، انتقاد از وضعیت موجود است که زمینهٔ پیشرفت را فراهم می‌کند و گام مؤثری در تربیت شخصیت مدرن محسوب می‌شود. ضمناً همین مدنیزاسیون فولکلور است که به زعم نگارنده، مهم‌ترین عنصر در تلاش شیروانی برای صورت بخشیدن به تئاتر ملی است.

از سویی دیگر و از آنجا که تمامی نمایشنامه‌های اشاره شده به جز یک مورد، دارای مضامین ملی و بعضاً با فرم تحول‌یافتهٔ نمایش سنتی هستند، مطابق دسته‌بندی‌ای که ثمینی ارائه می‌دهد، همگی واجد تعریف تئاتر ملی می‌شوند. تنها «معشوقهٔ خدا»ست که اگرچه در ایران و با شخصیت‌های ایرانی شکل نگرفته، به دلیل ارتباط بسیاری که با نوسازی جاری در کشور دارد و در نتیجه وابسته به وضع زندگی ایرانیان است، می‌تواند در این دسته‌بندی بگنجد.

نتیجه‌گیری

نخستین سئوالی که برای تکمیل مباحث مطرح شده باید به آن پرداخت، این است که براساس نظریات و تعاریف انجمن هنری خروس جنگی آثار هنری به ویژه نمایشنامه‌ها باید دارای چه ویژگی‌هایی باشند تا متناسب با اقتضائات زمانه قلمداد شوند؟ به این سئوال با تکیه بر یکی از مهم‌ترین اصول در نظریهٔ مدرنیزاسیون، یعنی یکپارچگی فرآیند، می‌توان پاسخ داد؛ اصلی که اگرچه در سیاست فرهنگی دولت پهلوی اول، چندان مورد توجه قرار نگرفته بود و همین امر یکی از دلایلی برای باقی ماندن نوسازی دولتی در سطح بود. اما اعضای انجمن با علم به ارتباط متقابل نظام‌های سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی در جامعه، باور داشتند انسان جامعهٔ مدرن با دغدغه و نیازهای به‌روز شده، فراتر از تغییرات جزئی در شیوه‌های گذشته، به شکل تازه‌ای از هنر نیاز دارد؛ هنری که محصور در اصول و قواعد گذشته نیست و فرمی آزاد می‌طلبد. علاوه بر این، اگرچه در این شکل از هنر فرم بر محتوا اولویت دارد، اما به هر حال همین محتوا باید بیانگر مضامینی باشند که به‌روز شده‌اند و با جامعهٔ در حال گذار و در آستانهٔ نوسازی، تناسب دارند.

و اما نوسازی فولکلور در آثار این انجمن چه نسبتی با نوسازی دولتی دارد؟ همان طور که گفته شد، رمان‌نویسی تاریخی و استفاده از فولکلور، دو جریان عمده در شکل‌گیری ادبیات مدرن ایران در دوره مورد بحث بودند. نکتهٔ قابل توجه در مورد گرایشات ادبی گروه دوم، پیشرو بودن آن‌ها و نوسازی ادبی‌شان نسبت به پروژهٔ نوسازی دولتی است. آن‌ها با توجه به سنت‌های فرهنگی و با علم به لزوم پشتیبانی متقابل نظام‌های اقتصادی، اجتماعی، سیاسی و فرهنگی در دوام نتایج مدرنیزاسیون و بومی‌سازی استانداردها با هویت فرهنگی، با رد تقلید کامل از غرب و انتقاد از وضع سیاسی-اجتماعی موجود، در راستای تبلیغ مدرنیزاسیون از پایین و تربیت شخصیت مدرن حرکت می‌کردند؛ ویژگی‌هایی که به پیش‌فرض‌های نظریهٔ پسانوسازی نیز شباهت دارد.

با توجه با نظریات انجمن، تئاتر ملی از منظر آنها چگونه تعریف می‌شود؟ شیروانی، عضو تئاتری انجمن هنری خروس جنگی، بر این باور است که با توجه به سابقهٔ بسیار کم نمایشنامه‌نویسی در کشور، تئاتر ایران در وحلهٔ اول نیاز دارد نویسندگانی که با اصول و تکنیک‌های درست درام‌نویسی آشنا هستند و بر هویت ایرانی نیز تسلط دارند، ضمن پژوهش و تجزیه و تحلیل دقیق، تلاش کنند با بهره‌گیری از تاریخ، ادبیات کلاسیک، عناصر فولکلور از ترانه‌ها، افسانه‌ها، ضرب‌المثل‌ها گرفته تا رسوم و عقاید و زندگی مردم نمایشنامه‌هایی برای پی‌ریزی مکتب تئاتر ملی بنویسند؛ البته نه روایت دوبارهٔ عین به عین، یا یک اقتباس معمولی. از سویی دیگر او شعر را به عنوان رکن اصلی هنر ایران و شهرت

آن در جهان معرفی می‌کند و توضیح می‌دهد هنر ملی ایران هر چقدر به فرم و قالب شعر نزدیک‌تر باشد، اصیل‌تر است. هم‌چنین به‌کارگیری تم‌های فولکوریک، ایده‌های فلسفی عرفانی و جهان‌بینی ایرانی، زبان ادبی یا عامیانه متناسب با سبک نوشتار که ضمن سادگی و پرهیز از پیچیدگی‌های بیانی شاعرانه و فراتر از نوع روزنامه‌نگارانه باشد، انتخاب سبک سمبولیسم برای نمایش ابعاد زندگی قدیم و جدید ایرانیان و فانتزی‌های آن، میزانسن پویا و داینامیک، کاربرد رنگ‌های درخشان و زنده و طرح‌های جاندار در طراحی صحنه و دکوراسیون سمبولیک از دیگر ویژگی‌هایی هستند که شیروانی برای خلق آثار تئاتر ملی پیشنهاد می‌کند.

نوسازی فولکلور در این آثار چگونه از اقتباس متمایز می‌شود؟ اقتباس خروس جنگی‌ها از عناصر هویت فرهنگی ایران شامل تاریخ، فولکلور و فرهنگ عامه و ادبیات کلاسیک، ویژگی دیگری نیز دارد که آن توجه به وضع زندگی کنونی مردم ایران و دخالت روح زمانه است. از سوی دیگر، تأکید انجمن بر به کارگیری نوعی از فرآیند مدرنیزاسیون و درونی ساختن اندیشه‌ها، فرم‌ها، مضامین و حتی مکاتب غربی است. شیوه‌ای که صرفاً بازخوانی و ترجمهٔ امروزی آثار اولیه نیست؛ بلکه از اعمال نظرگاهی تازه حاصل می‌شود تا گویای زبان حال باشد. بنابراین می‌توان تلاش‌های انجمن و شیروانی را نوعی نوسازی فولکلور دانست؛ آن‌جا که مظاهر زندگی ایرانیان با تصمیم دولت و از بالا مدرن می‌شود، فرهنگ کشور نیز ناگزیر به طی همین مسیر است. پس هنرمندان وظیفه دارند هنری را که به گذشته تعلق دارد، با دنیای مدرن شده تطابق دهند تا نیازهای انسان امروزی را تأمین کنند. در این راه، اگر نوسازی فولکلور که بهترین تجلی هویت و خواست‌های تاریخ یک ملت است محقق شود، مقدمات فراهم شدن زمینه‌های مدرنیته در پایین نیز مهیا می‌شود.

نوسازی فولکلور در نمایشنامه‌های شیروانی چگونه تحقق یافته است؟ کاربرد عناصر محتوایی شامل بدنهٔ داستانی، مضمون یا شخصیت‌هایی از اساطیر، ادبیات کلاسیک و فولکلوریک ایران، ویژگی‌های فرمی ادبیات کلاسیک فارسی و نمایش‌های ایرانی چون نقل نمایشی و روایت در روایت و ترکیب آن‌ها با شیوه‌های هنر مدرن اروپا در فرم و محتوا، ضمن توجه به فرآیند نوسازی جاری شده از سوی دولت در کشور، و تلاش برای تقویت بخش فرهنگی آن، شیوه‌ای است که شیروانی در نمایشنامه‌های خود تجربه کرده و نگارنده آن را مدرنیزاسیون فولکلور نامیده است. در کنار این‌ها، صحنه و شخصیت‌پردازی‌های نمادین و اشاره به ترانه‌ها و داستان‌هایی از فولکلور، ویژگی‌های تکرار شونده دیگر در نمایشنامه‌های وی هستند.

منابع

اتابکی، تورج (۱۳۸۹). *پان‌ترکیسم و ملی‌گرایی ایرانی*. ویراستار: تورج اتابکی، ایران و جنگ جهانی اول: آوردگاه ابردولت‌ها (صص ۱۶۶ - ۱۴۹). ترجمه حسن افشار. تهران: نشر ماهی.

الول-ساتن، لارنس پاول (۱۳۹۶). *تأثیر قصه‌ها و افسانه‌های عامیانه در ادبیات مدرن ایران*. گردآوری و ترجمه: یعقوب آژند، ادبیات نوین ایران، (صص ۱۴۴ - ۱۳۷). تهران: نشر کلک سیمین.

ایرانی، هوشنگ (۱۳۳۰). *هنر نو*. دوهفته‌نامه خروس جنگی. شماره ۱، دوره ۲، صص ۳ - ۲.

بی‌نا (۱۳۶۸). *سخن نو آر که نو را حلاوتی است دگر* [مصاحبه با جلیل ضیاءپور]. فصلنامه هنر، شماره ۱۷، صص ۹۳-۷۶.

ثمینی، نغمه (۱۳۸۵). *مسئله مدرنیته و جهانی شدن در تئاتر ملی ایران*. گردآوری: نصراله قادری، مجموعه مقالات سمینار پژوهشی تئاتر ملی (صص ۲۱۲ - ۱۹۵). تهران: انتشارات نمایش.

زتومپکا، پیوتر (۱۳۸۵). *نظریه‌های نوسازی، قدیم و جدید*. ترجمه غلامرضا ارجمندی، فصلنامه پیک نور (علوم انسانی). شماره ۱، سال ۱، صص ۲۳ - ۱۱.

شیروانی، حسن (۱۳۳۷). *تئاتر ایران و راهی که برای کامل ساختن آن باید دنبال گردد*. فصلنامهٔ نمایش، شماره ۱۰، دوره ۲، صص ۷۰ - ۶۲.

شیروانی، حسن (۱۳۳۵ الف). *لزوم طرفداری از هنرهای ملی نمایشی در ایران*. ماهنامه نمایش، شماره ۳، دوره ۱، صص ۲ - ۱.

شیروانی، حسن (۱۳۳۵ ب). *هنرهای ملی نمایشی در ایران*. ماهنامه نمایش، شماره ۱، دوره ۱، صص ۲ - ۱.

شیروانی، حسن (۱۳۳۶). *هنر ملی نمایشی ایران در قالب رقص و نمایش غنایی*. ماهنامهٔ نمایش، شماره ۶، دوره ۱، صص ۳۸-۳۶.

عناصری، جابر (۱۳۸۱). *هنر و فولکلور*. فصلنامه رشد آموزش هنر؛ شماره ۲، سال ۱، صص ۵۵ - ۵۰.

قادری، بهزاد (۱۳۸۵). تئاتر *ملی، ملی‌گرایی (قدرت، جنبش‌های روشنفکری، قومیت)*. گردآوری: نصراله قادری، مجموعه مقالات سمینار پژوهشی تئاتر ملی (صص ۲۹ - ۹). تهران، انتشارات نمایش.

کشمیرشکن، حمید (۱۳۹۳)؛ *کنکاشی در هنر معاصر ایران*؛ تهران، نشر نظر، چاپ اول.

نظری، علی اشرف (۱۳۸۶). *ناسیونالیسم و هویت ایرانی مطالعه موردی دوره پهلوی اول*. فصلنامه پژوهش حقوق عمومی، شماره ۲۲، سال ۹، صص ۱۷۲-۱۴۱.