

## تحلیل اسطوره‌شناختی اثر شنیداری غم‌نومه فریدون به نویسنده گی پیمان قدیمی و آهنگ‌سازی حسین علیزاده

محمد رضا عزیزی\*

۱. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۳/۲۸  
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۵/۲۶  
صفحه ۸۴-۱۰۳

### چکیده

**بیان مسئله:** اسطوره‌ها به‌عنوان نظامی بینامتنی در تولید آثار ادبی و هنری نقش بزرگی ایفا می‌کنند. در مقاله حاضر سازه‌ها و عناصر ساختاری داستان در اثر غم‌نومه فریدون با تاکید بر قرابت‌های معنایی با برخی اساطیر ایرانی نظیر فریدون و ضحاک، سیاوش و نیز اسطوره-خدایان باروری و قهرمان در کنار روند ملودی‌پردازی و تنظیم موسیقایی اثر بر اساس مفاهیم اسطوره و موسیقی مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته‌اند.

**هدف تحقیق:** هدف از انجام این تحقیق کشف چگونگی نمود عناصر اسطوره‌ای در اثر غم‌نومه فریدون بود.

**سؤال تحقیق:** عناصر اسطوره‌ای در اثر غم‌نومه فریدون به‌عنوان یک اثر روایی-موسیقایی چگونه نمود پیدا کرده‌اند و این اثر چه قرابت‌هایی با اساطیر ایرانی دارد؟

**روش تحقیق:** از منظر هدف؛ کاربردی و از منظر روش انجام؛ به‌صورت توصیفی-تحلیلی بوده و مطالب نیز به‌شیوه گردآوری کتابخانه‌ای به دست آمده‌اند.

**نتیجه‌گیری:** در اثر غم‌نومه فریدون عناصر اسطوره‌ای مطرح‌شده نمود پیدا کرده‌اند و موسیقی نیز باتکیه بر مفاهیم این عناصر به درک هرچه بهتر فضای اثر کمک شایانی می‌نماید. غم‌نومه فریدون به‌نوعی با روزگار معاصر پدیدآورندگانش همسو بوده و در این روایت، فریدون به‌عنوان قهرمان در این اثر معرفی شده که در جهت اعتراض به نابسامانی‌های موجود به استقبال مرگ می‌رود تا نمونه‌ای از قهرمان باروری باشد که با مرگش امید، کنش‌گری و خودآگاهی اجتماعی را به ارمغان آورده است.

**واژگان کلیدی:** اسطوره‌شناسی، روایت اسطوره‌ای، غم‌نومه فریدون، پیمان قدیمی، حسین علیزاده.



## Mythological analysis of A Requiem for Fereydoun written by Peyman Ghadimi and composed by Hossein Alizadeh

Mohammad Reza Azizi\*<sup>1</sup>

1. Ph.D. Student in Art studies, Tehran Science and research branch of Islamic Azad university, Tehran, Iran

Received: 18/6/2021

Accepted: 17/8/2021

Page 85-103

### Abstract

In the culture of nations and peoples, there are countless myths and legends, the basic similarities of which can be found in some works of art. Myth should be considered as a Minoan story, the origin of which is usually unknown, and the description of an action, belief, institution or phenomenon is beyond that at least part of it is taken from traditions and narrations and linked to religious rituals and beliefs. It is inseparable. In myth, events are narrated from the earliest times, in other words, how everything comes into being and continues to exist. The characters of the myth are supernatural beings and have always been possessed by an aura of holiness, its positive heroes. Myth sometimes seems to narrate historical events, but what is important in these narratives is not its historical accuracy, but the concept that the description of these stories contains for their believers, and also because it expresses man's views about himself, the world and the Creator. It does matter. Some theorists of myth in their definitions have referred to the narration of myths that many contemporary narratives and stories can be analyzed in order to obtain the mysteries in the text of the work based on myth. What has been studied in this research is somehow based on two dimensions of music and narration. Fereydoun's sad audio play, directed by Peyman Ghadimi and composed by Hossein Alizadeh, is a work that tells an almost contemporary storyline in a province in which "laughter" is the main theme in society, in which "Fereydoun" as the protagonist in It stands against oppression. At the beginning of the encounter with this work, a myth in ancient Iran called "Fereydoun and Zahak" is engraved in the mind of the audience, as if it has intertextual references to this myth. In that story, too, "Fereydoun" is the hero and they protest against the oppression of "Zahak". In Fereydoun, however, the subject is pursued in a different way and we see many metamorphoses related to Iranian myths and theories related to mythical narrations in this work. So that the victory in this work, unlike the story of Shahnameh about "Fereydoun", occurs with the death of the hero as a myth of fertility and is somehow related to the myth of "Siavash". The music in this work also helps to better understand the narrative-musical process of the story by using Iranian instruments and musical atmospheres with Western instruments, as well as relying on the Iranian instrumental line. Myths play an important role in the production of literary and artistic works as

an intertextual system. In the present article, the structures and structural elements of the story by A Requiem for Fereydoun with emphasis on semantic similarities with some Iranian myths such as Fereydoun and Zahak, Siavash and also the myth-gods of fertility and hero along with the process of melody-composition and musical arrangement of the work They have been analyzed based on the concepts of myth and music. Perhaps A Requiem for Fereydoun can also be considered as one of the narrations in which the author presents the events side by side and presents them in a way that engages the audience in belief and thought. The arrangement of the pieces of the narrative is such that the result of the work depicts a socio-political as well as a national description of the society and the days of the author and similar times. The purpose of this study was to answer the fundamental and important question of how the mythical elements in A Requiem for Fereydoun were presented as a narrative-musical work and what is the relationship between this work and Iranian mythology. Method of conducting research from the perspective of purpose; Practical and from the point of view of method; It is descriptive-analytical and the materials are obtained by collecting libraries. In the end, we came to the conclusion that in the work of A Requiem for Fereydoun, In any case, without considering music as a dynamic element of individual, social and cultural life, self-awareness and understanding of society's identity becomes impossible. As we have seen, in the parts where there is a need to convey a sad and mournful atmosphere, the role of the states of instruments or songs such as Shoor, Dashti and Homayoun has been used, and in expressing advice and invitation to hope and Activism in society has used fourfold, threefold and new. Melodic repetitions and rhythmic periods are also noteworthy in order to convey the meaning of the myth and accompany it. Victory in this work, unlike the story of Shahnameh about "Fereydoun", occurs with the death of the hero as a myth of fertility and is somehow related to the myth of "Siavash". This is where the protagonist lives in the contemporary time, and the audience of the work also leaves the calendar time and the narrative-musical myth of the story finds its existence in the present

**Keywords:** Mythology, Mythical Narrative, A

Requiem for Fereydoun, Peyman Ghadimi, Hossein Alizadeh.

#### References:

- Azadehfar, Mohammad Reza, 1397, General Music Information, Sixth Edition, Tehran: Publication.
- Amoozgar, Jaleh, 1399, Mythological History of Iran, 20th Edition, Tehran: Research Institute for Humanities Research and Development.
- Amini, Mohammad Reza, 2002, Analysis of the heroic myth in the story of Zahak and Fereydoun based on Jung's theory, Journal of Social Sciences and Humanities, Shiraz University, Volume 17, Issue 2, pp. 65-53.
- Alizadeh, Hossein; Ghadimi, Peyman, 2017, Ghamnoomeh Fereydoun, Tehran: Young.
- Brotherhood, Ahmad, 1371, Grammar of the story, Isfahan: Farda.
- Ismailpour Motlagh, Abu al-Qasim, 1379, Myth, Art, Literature 10, Spring Poetry Art Magazine, No. 28, pp. 6-15.
- Bolkhari Ghahi, Hasan, 2010, The Wisdom of Art and Beauty, Third Edition, Tehran: Islamic Culture.
- Bahar, Mehrdad, 2002, From Myth to History, Tehran: Cheshmeh.
- Bahar, Mehrdad, 2008, A Study of Iranian Mythology (Part 1 and Part 2), Tehran: Agah.
- Strauss, Levi; Sattari, Jalal, 1386, Myth and Music, Magham Magazine, August, September and October, No. 41, pp. 8-11.
- Eliade, Mircea, 2006, Treatise on the History of Religions, translated by Jalal Sattari, Tehran: Soroush.
- Jung, Carl Gustav, 1359, Man and His Symbols, translated by Aboutaleb Saremi, second edition, Tehran: Paya
- IraniSefat, Zahra, 2011, Art Criticism, Tehran: Mehr Sobhan.
- Taslimi, Ali; Nikoei, Alireza; Bakhshi, Ekhtiyar, 2005, A Mythological Look at the Story of Zahak and Fereydoun Based on the Analysis of Its Structural Elements, Journal of the Faculty of Literature and Humanities of Mashhad (Research Science), Vol. 150, pp. 176-157.
- Tolan, Michael, 2007, A Critical-Linguistic Introduction to Narration, translated by Abolfazl Horri, Tehran: Farabi Cinema Foundation.
- Khaleghi, Rohollah, 2011, A Review of Iranian Music, Sixth Edition, Tehran: Rahravan Pooyesh.
- Khatami, Mahmoud, 2014, A Philosophical

- Introduction to Iranian Art, Second Edition, Tehran: Academy of Arts.
- Davoudi Moghadam, Farideh, 2015, Analysis of the Mythical Narrative of Arash Kamangir's System, *Literary Research*, Vol. 32, pp. 149-127.
- Rezayati, Muharram; Barakat, Behzad; Jalalvand, Majid, 2014, The Myth of Death and Regeneration in Suvshun and Klider, *Journal of Literary Research*, Vol. 27, pp. 9-40.
- Shamloo, Ahmad, 2013, *The Story of a Man Who Had No Lips*, Sixth Edition, Tehran: House of Literature.
- Shahin, Shahnaz, 2003, The place of repetition and the need for rewriting, *Journal of the Faculty of Literature and Humanities, University of Tabriz*, Volume 46, Number 189, p. 133 = 146.
- Shahrnazdar, Mohsen, 2005, Interview with Hossein Alizadeh about Iranian music, Tehran: Nashrni.
- Ferdowsi, Abolghasem, 1363, *Shahnameh*, edited by Jules Moll, third edition, Tehran: Pocket books.
- Camus, Albert, 2008, *Rebel*, translated by Mahasti Bahraini, Tehran: Niloufar.
- Krup, Alexander, 1998, *An Introduction to Mythology; World of Mythology 1*, translated by Jalal Sattari, Tehran: Center.
- Karazi, Mir Jalaluddin, 1993, *Dream - Epic - Myth*, Tehran: Center.
- Cope, Lawrence, 2005, *Myth*, translated by Mohammad Dehghani, Tehran: Scientific and cultural.
- Fraser, James George, 2007, *The Golden Branch (Research in Magic and Religion)*, translated by Kazem Firoozmand, Tehran: Agah.
- Meskoob, Shahrokh, 1398, *An Introduction to Iranian Mythology*, Third Edition, Tehran: Farhang Javid.
- Nourani, Mohsen; Esmaili, Ahmad Reza, 1397, Analysis of Literary and Philosophical Foundations in Wagner Operas, *Journal of Fine Arts - Performing Arts and Music*, Volume 23, Issue 1, pp. 34-25.
- VahedDoust, Mahvash, 2010, *Scientific Approaches to Mythology*, Tehran: Soroush.
- Herman, David, 2014, *Fundamental Elements in Narrative Theories*, translated by Hossein Safi Pirlojeh, Tehran: New Publication.
- Yahaqi, Mohammad Jafar, 1996, *Culture of Myths and Fiction Publications in Persian Literature*, Second Edition, Tehran: Soroush.

## مقدمه و بیان مسئله

در فرهنگ اقوام و ملل، اسطوره‌ها و افسانه‌های بی‌شماری وجود دارند که شباهت‌های اساسی آن‌ها را می‌توان در برخی از آثار هنری جستجو کرد. برخی از نظریه‌پردازان اسطوره، در تعاریف‌شان به روایت اسطوره‌ای اشاره نموده‌اند که می‌توان بسیاری از روایات و داستان‌های معاصر را هم در جهت اخذ رموز موجود در متن اثر بر اساس اسطوره تحلیل و بررسی نمود. آنچه که در این تحقیق مورد مطالعه قرار گرفته به نوعی بر دو بُعد موسیقی و روایت استوار است. اثر شنیداری غم‌نومه فریدون به کارگردانی پیمان قدیمی و موسیقی حسین علیزاده، اثری است که سیر داستانی تقریباً معاصری را در یک ولایت روایت می‌کند که «خنده» در جامعه موضوع اصلی آن است و در آن «فریدون» به عنوان قهرمان داستان در برابر ظلم و ستم می‌ایستد. در ابتدای مواجهه با این اثر، اسطوره‌ای در ایران باستان به نام «فریدون و ضحاک» در ذهن مخاطب نقش می‌بندد و گویی ارجاعات بینامتنی به این اسطوره دارد. در آن داستان هم «فریدون» قهرمان است و در برابر ظلم و ستم «ضحاک» به اعتراض دست می‌زند. در غم‌نومه فریدون اما، موضوع به شکل دیگری دنبال گشته و دگردیسی‌های فراوانی را در ارتباط با اسطوره‌های ایرانی و نظریات مرتبط با روایات اسطوره‌ای در این اثر شاهد هستیم. به طوری که پیروزی در این اثر، برخلاف داستان شاهنامه در باب «فریدون»، با مرگ قهرمان به عنوان اسطوره باروری رخ می‌دهد و به نوعی به اسطوره «سیاوش» ارتباط پیدا می‌کند. موسیقی در این اثر نیز با استفاده از سازهای ایرانی و فزاسازی‌های موسیقایی با سازهای غربی، همچنین باتکیه بر ردیف دستگاهی ایران

به درک بهتر روند روایی-موسیقایی داستان کمک شایانی می‌نماید.

در این تحقیق، درصدد آن هستیم که پس از اشاره به معانی اسطوره و اساطیر ایران و نگاهی به نظریات مختلف و قابل اتکا در این مبحث، به تبیین برخی عناصر مهم اسطوره‌ای در راستای تحلیل و تطبیق‌شان با عناصر اسطوره‌ای و روایی غم‌نومه فریدون بپردازیم. هدف از انجام این تحقیق پاسخ به این پرسش اساسی و مهم بود که عناصر اسطوره‌ای در اثر شنیداری-روایی غم‌نومه فریدون چگونه نمود پیدا کرده‌اند و این اثر چه قرابت‌هایی با شخصیت‌های اساطیر ایران دارد؟

## روش تحقیق

این تحقیق، از منظر هدف، بنیادی و از منظر شیوه انجام، توصیفی-تحلیلی است. در این تحقیق با توجه به وجود اصل بینامتنیت در روایات اسطوره‌ای و نیز نقش موسیقی در انتقال پیام درونی داستان در آثار شنیداری-روایی، به تحلیل عناصر اسطوره‌ای با تاکید بر اساطیر ایرانی پرداخته و با استفاده از نقطه نظرات اسطوره‌شناسانی چون استروس، بارت، آموزگار، ممبرو بهار به صورت بندی عناصر اخذ شده در اثر غم‌نومه فریدون با رویکردی تحلیلی و تطبیقی پرداختیم. روش گردآوری اطلاعات در این تحقیق نیز، به صورت کتابخانه‌ای بوده است.

## پیشینه تحقیق

پیش از هر چیز اثر غم‌نومه فریدون به طور کامل شنیده شد و نقدها و نظرات مرتبط با این اثر مورد مطالعه قرار گرفتند. در حوزه اسطوره‌شناسی در ابتدا به بررسی و مطالعه کتاب‌ها و منابع مکتوب نظریه‌پردازان ایرانی و خارجی اقدام نموده و با مراجعه به کتبی از نویسندگانی چون ژاله

الگوهای مختلف و مرتبط و نگاه چندوجهی از دیدگاه‌های مختلف و مکمل هم چگونه می‌تواند در روشن کردن جنبه‌های تاریک اسطوره کمک کند.

حسن بلخاری قهی در مقاله‌ای تحت عنوان «نسبت میان اسطوره، فلسفه و موسیقی» در کتاب حکمت هنر و زیبایی که توسط نشر فرهنگستان هنر در سال ۱۳۸۹ به چاپ رسیده، به بررسی ارتباط میان موسیقی و اسطوره پرداخته نقش اسطوره‌های یونانی چون موزها و آپولن در نظریات فلاسفه‌ای چون فیثاغورث و افلاطون، در تبیین آرای فلسفی‌شان را مهم تلقی نموده است.

آرش کامور در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان «بررسی نقش و اهمیت اسطوره در موسیقی دستگامی ایران» که زیر نظر محمود بالنده در دانشکده موسیقی دانشگاه هنر تهران در سال ۱۳۹۱ به انجام رسیده به بررسی تعاریف مختلفی از اسطوره و ارتباط آن با موسیقی ایرانی پرداخته و به دوروش میدانی (مصاحبه) و کتابخانه‌ای توانسته به نتایجی دست یابد از جمله که بسیاری از اسامی گوشه‌ها در موسیقی ایرانی برگرفته از اسطوره‌ها و آیین‌های باستانی ایران است علاوه بر این، موسیقی‌دانان و آهنگ‌سازان در بسیاری از آثار خود از افسانه‌ها و اسطوره‌ها الهام گرفته‌اند.

### اسطوره

در تعریف واژه اسطوره، با آنکه بسیار گفته‌اند و نوشته‌اند اما تعریف دقیق، واضح و روشنی وجود ندارد. برخی این واژه را به معنای افسانه و تاریخ کاذب گرفته‌اند، یعنی به معنای داستانی درباره رویدادی در گذشته که ما آن را نادرست بدانیم. وقتی می‌گوییم فلان واقعه، اساطیری است معنی‌اش این است که آن واقعه هرگز روی نداده است. ولی اسطوره در حکمت الهی معنایی دیگر دارد و عبارت است از وسیله ضبط رموز دینی و نشان دادن حقایق نادیدنی به شکل چیزهای دیدنی. واژه اسطوره را برداشتی از لغت یونانی (Myth) می‌دانند که در آثار هومر به معنای گفتار، نطق، کلام آمده است که به مرور به معنای قصه حیوانات (Fable) به کاررفته است (کزازی، ۱۳۷۲: ۱). برخی دیگر واژه اسطوره را در لغت با واژه historical (به معنای روایت و تاریخ) هم ریشه دانسته‌اند (کراپ، ۱۳۷۷:

آموزگار، مهرداد بهار، عباس مخبر و نیز لوی استروس، رولان بارت، میرچا الیاده و جورج فریزر به اخذ مفاهیم مهمی در راستای شناخت اسطوره، روش‌های تحلیل و تبیین مفاهیم مهم در اسطوره‌های ایرانی و البته ارتباط هنر - خصوصاً موسیقی - با اسطوره و روایت پرداختیم. کتبی چون مبانی اسطوره‌شناسی نوشته عباس مخبر، تاریخ اساطیری ایران به قلم ژاله آموزگار، از اسطوره تا تاریخ و پژوهشی بر اساطیر ایران به قلم مهرداد بهار و فرهنگ اساطیر و انتشارات داستانی در ادبیات فارسی نوشته محمدجعفر یاحقی مورد مطالعه قرار گرفتند که به نظریات اسطوره‌شناسی و نیز تبیین مفاهیم کلی از این منابع پرداختیم، شاهرخ مسکوب هم در کتاب درآمدی بر اساطیر ایران در میان ایزدان اقوام ایرانی، (ویو) به پهلوی «وای» راتنها ایزدی می‌داند که «دوئنی» در او وجود دارد و در ذات خود دوگانه است و از نیکی و بدی هر دو نَسب دارد؛ «وای وه» (وای خوب) و «وای وت» (وای بد). در باب اسطوره و موسیقی نیز مقالاتی در کتاب حکمت، هنر و زیبایی نوشته حسن بلخاری قهی مورد مطالعه کلی قرار گرفت. سایر پژوهش‌های مرتبط با موضوع تحقیق به شرح ذیل مورد بررسی قرار گرفتند:

محمدرضا امینی در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل اسطوره قهرمان در داستان ضحاک و فریدون بر اساس نظریه یونگ» در سال ۱۳۸۱ در مجله علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز، شماره دوم (پیاپی ۳۴) به بررسی ارتباط اسطوره قهرمان در روایت فریدون و ضحاک بر اساس نظریات ناخودآگاهی یونگ پرداخته و به این نتیجه رسیده که ضحاک و فریدون به عنوان تجلی‌های مختلف یک روان واحد و مراحل رشد آن به سمت فرآیند فردیت‌یابی و خودآگاهی رسیده‌اند و با استفاده از این شیوه می‌توان درک بهتری از اسطوره‌های ایران به دست آورد.

علی تسلیمی، علیرضا نیکویی و اختیار بخشی در مقاله‌ای تحت عنوان «نگاهی بر داستان ضحاک و فریدون بر مبنای تحلیل عناصر ساختاری آن» که در فصلنامه دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد، شماره ۱۵۰ در پاییز سال ۱۳۸۴ به چاپ رسیده، به بررسی عناصر اسطوره‌شناختی در داستان فریدون و ضحاک پرداخته‌اند و به این نتایج دست یافته‌اند که بررسی تطبیقی عناصر بر

۱. در یونانی (Mythos) به معنی شرح، خبر و قصه آمده که با واژه انگلیسی (Mouth) به معنای دهان، بیان و روایت از یک ریشه است و در مقابل (Logos) به معنی کلام جدی و مستدل قرار می‌گیرد و در کاربردهای متداول، به معنی ایدئولوژی خیالی، دروغ شایع و قهرمان بی‌مانند به کار گرفته می‌شود (مخبر، ۱۳۹۸: ۲۶).

ژاله آموزگار در فرهنگ عامه و در برخی فرهنگ‌ها، اسطوره را آنچه خیالی و غیرواقعی است و جنبه افسانه‌ای محض دارد، معنی می‌کند. اما اسطوره را باید داستانی و سرگذشتی مینوی دانست که معمولاً اصل آن معلوم نیست و شرح عمل، عقیده، نهاد یا پدیده‌ای طبیعی است به صورت فراسویی که دست‌کم بخشی از آن از سنت‌ها و روایت‌ها گرفته شده و با آیین‌ها و عقاید دینی پیوندی ناگسستنی دارد. در اسطوره، وقایع از دوران اولیه نقل می‌شود به عبارت دیگر سخن از این است که چگونه هر چیزی پدید می‌آید و به هستی خود ادامه می‌دهد. شخصیت‌های اسطوره را موجوداتی مافوق طبیعی تشکیل می‌دهند و همواره هاله‌ای از تقدس، قهرمان‌های مثبت آن را گرفته است. اسطوره گاهی به ظاهر حوادث تاریخی را روایت می‌کند اما آنچه در این روایت‌ها مهم است صحت تاریخی آن نیست بلکه مفهومی است که شرح این داستان‌ها برای معتقدان آنها در بردارد و همچنین از این جهت که دیدگاه‌های آدمی را نسبت به خویشتن و جهان و آفریدگار بیان می‌کند دارای اهمیت است. (اسطوره و واکنشی از ناتوانی انسان است در مقابله با ناتوانی‌ها و ضعف او در برآوردن آرزوها و ترس او از حوادث غیرمترقبه) (آموزگار، ۱۳۹۹: ۳ و ۴).

عباس مخبر نیز اسطوره را آن دسته از افسانه‌های سنتی می‌داند که بنیان دینی دارند و آفرینش جهان و ساکنان آن را توضیح می‌دهند. مضمون این قصه‌ها آفرینش جهان و چگونگی به سامان درآمدن آن است و هم راوی و هم مخاطب، این قبیل قصه‌ها را واقعی تلقی می‌کنند. شخصیت‌های اصلی اسطوره‌ها معمولاً خدایان، الهه‌ها یا قهرمانان ماوراءالطبیعی‌اند. این شخصیت‌ها در یک سلسله ماجراجویی و جدال با نیروهای شر می‌جنگند و خورشید، ماه، آب و آتش و انسان‌ها را آزاد می‌کنند (مخبر، ۱۳۹۸: ۲۲).

## اسطوره، روایت، موسیقی

اسطوره و هنر را دوروی یک سکه دانسته‌اند و در خاستگاه و هدف مشترک ذکر کرده‌اند و تفاوت و جدایی این دو را در نحوه بیان می‌دانند: «اسطوره، خلاقیت وجدان جمعی است و عامل پیدایی اثر هنری، آفرینش فردی، حال آنکه در غایت و هدف، هر دو، به جامعه و فرهنگ تعلق دارند» (یاحقی، ۱۳۷۵: ۵). بیان اسطوره‌ای همچون گونه‌های کهن می‌تواند متافیزیکی و سمبلیک و واقعیت‌گریز باشد. «قربان اسطوره و هنر بیش از آن است که در وهله اول به نظر می‌رسد. هر دوی این عرصه‌ها نظام‌هایی نمادین‌اند که از زبان به عنوان تنها مصالح کار خود بهره می‌گیرند. هر دو فاقد مرجع مشخصی در واقعیت و بر بال تخیل سوارند و در نهایت هر دو به تفاریق از سرچشمه ناخودآگاه انسان سیراب می‌شوند» (مخبر، ۱۳۹۸: ۱۷۸).

حضور اسطوره در موسیقی، حضوری به قدمت تاریخ است؛ زیرا دست‌کم در لفظ و واژه، موسیقی با اسطوره آغاز می‌شود و به همین دلیل تبارشناسی لفظی آن، هم به رمزگشایی ماهیت موسیقی کمک می‌رساند و هم در این جهان اسطوره‌گرا ما را به شناخت اسطوره‌هایی نزدیک می‌کند که به یک عبارت بنیان جهان و جهان‌نگری انسان غربی و شرقی‌اند (بلخاری قهی، ۱۳۸۹: ۱۱۸). همچنان که می‌دانیم لفظ موسیقی معرّب واژه (Music) است که خود مأخوذ از (Muses) یا ۹ الهه شعر و رقص و آواز و موسیقی یونانی‌اند. تأمل بر این واژه که ناگزیر به کشف جایگاه میوزها در اسطوره‌های یونانی و تأثیر آن بر فرهنگ غربی می‌انجامد، ما را در شناخت بهتر موسیقی کمک خواهد رساند. موزها فرزندان زئوس و منه‌موزین بودند. منه‌موزین خود فرزند گایا و اورانوس بود و در بینش اسطوره‌ای رب‌النوع حافظه و ذکر محسوب می‌شد.

در فرهنگ‌های اولیه و قدیمی جوهر همه اشیاء و طبیعت در اصل جوهری صوتی بوده است. در اساطیر، صدای ساحر خواننده انعکاسی است از آسمان و او قادر بوده با این صدا با خدایان و طبیعت ارتباط برقرار کند. در این فرهنگ‌ها خلقت همواره با عنصری صوتی همراه است. با پیشرفت تمدن، موسیقی جوهر نظام کیهانی و خلقت گردید و نقش عنصر متعادل‌کننده بین زمین و آسمان را پیدا کرد (اسماعیل پور مطلق، ۱۳۷۹: ۷). از دید



نوشته شده می‌توانیم آن را به عنوان یک کلیت دریا بیم و معنا را از دل آن بیرون بکشیم» (نقل از مخبر، ۱۳۹۸: ۵۱). «استروس بر این نکته تاکید دارد که اسطوره و موسیقی، هر دو از یک سرچشمه واحد یعنی زبان ریشه گرفته‌اند. شناخت ساختار موسیقی به فهم موسیقی‌یابی نزدیک است. از نظر او، اپراهای واگنر سرچشمه تحلیل ساختارگرا از اسطوره است... آثار واگنر نشان می‌دهند که او از راه ساختار موسیقی به شناخت ساختار اساطیر دست یافته بود» (ایرانی‌صفت، ۱۳۹۰: ۱۳۱). «تشابه اسطوره و موسیقی در همین نکته نهفته است. موسیقی و اسطوره هرکدام فاقد یکی از عناصر زبان هستند. آن‌ها از زبان جدا شده و هریک به راهی متفاوت رفته‌اند. موسیقی، سوییۀ آوایی زبان و اسطوره، سوییۀ معنایی آن را ادامه داده‌اند» (همان). آنچه که در آثار واگنر نیز در جهت پناه بردن به ادبیات کهن و اسطوره‌ای در ساخت آثار موسیقایی‌اش قابل دریافت است (نک نورانی و اسماعیلی، ۱۳۹۷: ۲۸-۳۰) در این حوزه «آنچه مورد نظر است، تنها یادبود خدادادهای اسطوره‌ای نیست، بلکه انجام دوباره آن است. قهرمان اسطوره هستی پیدامی‌کند. در واقع فرد با آن‌ها هم‌دوره می‌شود؛ گویی فرد دیگر در زمان تقویمی زندگی نمی‌کند. بلکه در زمان آغازین، زمانی که حادثه نخستین بار رخ داده است، می‌زید» (واحد دوست، ۱۳۸۹: ۶۳).

از دید بعضی از روایت‌شناسان نیز، مانند رولان بارت<sup>۱</sup>، «روایت در تمام جلوه‌های فرهنگی بشری اعم از داستان و نمایش و اسطوره و تاریخ و... دیده می‌شود و در یک کلام جامعه بدون روایت وجود ندارد. این ژانر، به اشکال گوناگونی بیان می‌شود و می‌تواند طبیعتی ایستایا پویا داشته باشد» (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۰). مایکل تولان نیز، مختصر و مفید روایت [اسطوره‌ای] را این‌طور تعریف می‌کند: «توالی و ملموسی از حوادث که به صورت غیرتصادفی در کنار هم آمده و نوعاً مستلزم وجود انسان، شبه‌انسان و دیگر موجودات ذی‌شعور به عنوان شخصیت تجربه‌گر است که ما از تجربه آنها درس می‌گیریم» (تولان، ۱۳۸۶: ۱۹). به بیان دیگر، «روایت از راهکارهای اولیه بشر برای شناخت زمان، فرایند و تغییر است؛ راهکاری که در تقابل با تشریح

هزیودا، منه‌موزین به انسان حافظه عطا کرد درحالی‌که دخترانش به انسان فراموشی و رنج بخشیدند (همان). موزها برادری به نام آپولون (که مادرش منه‌موزین نیست و همسر دیگر زئوس به نام لتو است) داشتند که در اساطیر یونانی مترادف چنگ یا موسیقی است که لقب «آپولون موزانت» یعنی «آپولون، رهبر موزهای ۹ گانه» را دریافت نمود و او را حامی تمام هنرها و سمبل و مظهر خورشید و روشنایی تمدن بخش قرار داد. روایت‌های اسطوره‌ای در فلسفه و حکمت یونانی به دست حکما و فلاسفه بزرگ بازتولید گشتند. هنگامی که با نام بزرگی چون فیثاغورث (۵۶۹ ق.م) مواجه می‌شویم و زندگی او را در هاله‌ای از حضور این اسطوره‌ها و تأثیر مستقیم آن‌ها بر دانش موسیقایی او می‌بینیم، ناگزیریم اسطوره‌شناسی در باب موسیقی را رکنی از ارکان فلسفه موسیقی نیز بشماریم. فیثاغورث، فیلسوف نام‌آور جزیره ساموس بر روی پای خود علامتی طلایی داشت که از دیدگاه مریدانش پیوند او با آپولون را اثبات و او را تا حد مقام فرزندی آپولون ارتقا داد (بلخاری قهی، ۱۳۸۹: ۱۱۹ و ۱۲۰).

در باب ارتباط روایات اسطوره‌ای با فرم قطعۀ موسیقی می‌توان اشاره نمود که به عقیده لوی استروس «خوانش اسطوره و درک آن در قالب یک متن نوشتاری و درک اسطوره مانند یک رشته پیوسته ناممکن است. به همین دلیل اگر اسطوره را مانند رمان یا یک مقاله روزنامه خط به خط بخوانیم، چیزی دستگیرمان نخواهد شد، چون باید آن را به عنوان یک کل درک و کشف کنیم. معنای پایه‌ای اسطوره با توالی رویدادها منتقل نمی‌شود، بلکه با بسته‌ای از رویدادها منتقل می‌شود، حتی اگر این رویدادها در لحظات و روایت‌های مختلف داستان ظاهر شوند؛ بنابراین باید اسطوره را همان‌طور بخوانیم که یک نت موسیقی را می‌خوانیم، نه به صورت خط به خط، بلکه به صورتی که کل صفحه را بفهمیم و بدانیم که خط اولی که بالای صفحه نوشته شده فقط در صورتی معنا خواهد داشت که آن را به عنوان بخشی از آنچه در خطوط دوم، سوم و غیره نوشته شده است بخوانیم... فقط با قرائت اسطوره به عنوان یک قطعۀ موسیقی که روی خط‌های حامل یکی پس از دیگری

- 1- Hesiod
- 2- Apollon Musagete
- 3- Roland Barthes (1915 – 1980)



علمی قوانین عام قرار دارد و نه در جایگاهی پایین‌تر از آن» (هرمن، ۱۳۹۳: ۲۴).

با این تفاسیر، شاید بتوان غم‌نومه فریدون را نیز در زمره روایت‌هایی به‌شمار آورد که در آن نویسنده با کنار هم چیدن حوادث، آن‌ها را به‌گونه‌ای ارائه می‌دهد که مخاطب را در عقیده و اندیشه با خود همراه کند. چینش قطعات روایت به‌گونه‌ای است که برآمد اثر، شرحی اجتماعی-سیاسی و نیز ملی از جامعه و روزگار نویسنده و روزگاران مشابه با آن را ترسیم می‌کند. به عبارت دیگر، «زبان، نشانه‌ها و داده‌ها متن را به شکل خطوط پی‌درپی به نمایش درمی‌آورد و نه تنها فقط حروف، کلمات، جمله‌ها و سایر موارد متن را به صورت زنجیرهای متصل کنار هم می‌چیند، بلکه ادراک اطلاعات متن را نیز ذره‌ذره به خورد خواننده می‌دهد، حتی وقتی اطلاعات به صورت هم‌زمان ارائه می‌شوند» (پری، ۱۹۷۹ نقل از داودی‌مقدم، ۱۳۹۴: ۱۲۹).

فهم رابطه میان زبان، اسطوره و موسیقی، فقط با اصل و مبدأ قرار دادن زبان میسر است. در این صورت معلوم می‌شود که اسطوره از زبان سرچشمه می‌گیرد ولی در مسیرهای مختلف توسعه می‌یابد. موسیقی، صوت را به عنوان موضوع، گسترش می‌بخشد و صوت، قبلاً در زبان هست و اسطوره، معنا را می‌گستراند که آن نیز پیش‌تر در زبان وجود دارد. فردینان دوسوسور نیز ثابت کرده که زبان دارای دو ساحت تفکیک‌ناپذیر صوت و معناست؛ از سویی صوت است که معنایی دارد و از سوی دیگر، هیچ معنایی بدون صوتی که بیان‌گر آن است یافت نمی‌شود. در موسیقی صوت غلبه دارد و در اسطوره، معنی (استروس و ستاری، ۱۳۸۶: ۱۱). بنابراین شاید بتوان به بدنه قابل توجه از یک روایت موسیقایی بر پایه اسطوره در بررسی اثر مورد نظر دست یافت که روند روایی و هنری آن بر اساس تعاریفی که ذکر شد نیز قابل تحلیل باشد و لذا در حین تحلیل این اثر، تفکیک چند عنصر مهم موجود در روایت غم‌نومه فریدون و تناسبات این روایت موسیقایی ایرانی با اساطیر ایران نیز دارای اهمیت می‌نماید.

## تبیین مفاهیم اسطوره‌ای

در اینجا لازم است به شرح و معرفی برخی از شخصیت‌های

مهم در اساطیر ایرانی و صورت‌بندی برخی عناصر لازم پردازیم. گرچه اشاره به همه این اساطیر و خاستگاه‌ها و تعاریفشان در این مجال نمی‌گنجد، بد نیست که در این بخش به معرفی چند شخصیت در اسطوره‌های ایران که به‌طور ضمنی یا مستقیم در اثر غم‌نومه فریدون به آن‌ها اشاره شده است، در جهت تحلیلی هرچه بهتر این اثر پردازیم.

ژاله آموزگار ویژگی مهم اساطیر ایران را ثنویت آن می‌داند (آموزگار، ۱۳۹۹: ۶) و ضمن بیان منابع مهم جهت دسترسی به اساطیر ایرانی؛ مانند منابع هندی، اوستایی، مانوی، پهلوی به منابع فارسی و عربی چون خدای‌نامه‌ها و نیز شاهنامه فردوسی اشاره می‌نماید (نک. همان: ۱۰-۶). اولین نامی که در مواجهه با اثر غم‌نومه فریدون با آن برخورد می‌کنیم «فریدون»، شخصیت قهرمان در اساطیر ایرانی که نوعی شخصیت نیمه‌خدایی داشته و لقب اژدهاگش را به او داده‌اند. فریدون کسی است که بر «ضحاک» غالب می‌شود ولی او را نمی‌کشد و در بندش می‌کند. در متن‌های پهلوی، فریدون با دیوان مازندر پیکار کرده و آنان را به شکل سنگ درمی‌آورد. در شاهنامه نیز، فریدون از نژاد جمشید است پدرش نیز از قربانیان ضحاک. او به کمک مادرش فرانک دور از چشم ضحاک در بیشه‌ای رشد می‌کند تا زمانی که «کاوه» با مردمان به سوی فریدون می‌روند و او را به نبرد با ضحاک می‌کشانند. او چرم پاره کاوه را با پرنیان و زرو گوهر می‌آراید و آن را «درفش کاویانی» نام می‌نهد و به کین‌خواهی برمی‌خیزد. وی سرانجام به دستور اورمزد ضحاک را نمی‌کشد و با بندی از چرم شیر او را در غاری در داموند زندانی می‌کند. فریدون نماد شجاعت و دادخواهی و به‌روزی در اساطیر ایرانی است (همان: ۶۵-۶۳).

در اینجا لازم است به شرحی از «ضحاک» در اساطیر ایرانی با رجوع به شاهنامه فردوسی پردازیم. ضحاک یا اژی‌دهاک که در آن «اژی» به معنی اژدها یا مار بزرگ و «دهاک» نام خاص است که به صورت ضحاک درمی‌آید. در اوستا او شخصیت دیوی دارد که از فریدون شکست می‌خورد و کسی است که در صدد خاموش کردن شعله آتش است. در ادبیات پهلوی نیز او نمونه کامل یک ستمگر است که

اکومن (اکه‌منه) که نماد بداندیشی و آشتی‌ناپذیری و پیام‌آور اهریمن است (همان: ۴۱) جستجو کرد. اسطورهٔ خشم (اِشْمَه) هم دیوی است که پیام‌آور اهریمن است و نماد خشم و ناامیدی و غم است (همان: ۴۴). در باب خنده و شادی که نماد اهورامزدا شناخته می‌شوند، و ظاهراً موضوع اصلی داستان غم‌نومهٔ فریدون نیز خنده و شادی نیز هست، ایزد بَخ را به‌عنوان نماد شادی و خوشی می‌توان نام برد (همان: ۳۹) و البته در ارتباط با موضوع عشق؛ ناهید (آناهید) نیز صفت نیرومندی، زیبایی و خردمندی را دارد و الههٔ عشق و باروری در اساطیر ایران هم شناخته می‌شود (همان: ۲۶).

مبحث دیگری که اشاره به آن ضروری به نظر می‌رسد؛ اسطوره باروری است. جیمز جرج فریزر در شاخهٔ زرین، اسطورهٔ باروری را کلید همهٔ نظام‌های اسطوره‌ای دانسته است (نک کوب، ۱۳۸۴: ۵۱). رویش و سرسبزی گیاهان در فصل بهار، پژمردگی و مرگ در پایان تابستان و رویش مجدد آنها در آغاز سال، برای انسان اسطوره‌ای منبع الهام بود. تولد، زندگی و مرگ انسان نیز از نظر انسان اسطوره‌ای بی‌شباهت به این چرخهٔ دگرگونی طبیعت نبود؛ همان روندی که گیاه سبز را به سوی مرگ و پژمردگی می‌راند و دوباره در فصل بهار زنده می‌گرداند، می‌توانست در مورد انسان نیز صادق باشد. بنابراین انسان اسطوره‌ای «مراسمی ساخت و جادویی به کار برد تا باران ببارد، خورشید بتابد، حیوانات زاد و ولد کنند و میوه‌ها به بار آیند. انسان‌ها... فکر می‌کردند که با اجرای آیین‌های جادویی خاصی می‌توانند خدایی را که منشأ زندگی بوده است، در مبارزه با نیروی مخالف که منشأ مرگ بوده است، یاری دهند. تصور می‌کردند که می‌توانند نیروهای ازدست‌رفته‌اش را دوباره بازگردانند و حتی از مرگ به زندگی‌اش بازآوردند» (فریزر، ۱۳۸۶: ۳۵۸). قهرمان در آیین اسطورهٔ باروری در واقع خدایی بود که چون گیاه در فصل بهار می‌روید و در فصل سوزان تابستان می‌مرد و نماد چرخهٔ زایش و باروری و مرگ و تولد دوباره در تقویم و فرهنگ و آیین کشاورزی به‌شمار می‌آمد. در این داستان‌ها مرگ، شهادت، به آتش فرورفتن و به جایی تبعیدشدن یا به زندان تاریک افتادن، همه جانشین و نماد پنهان شدن

به ایران می‌تازد و برجای جمشید می‌نشیند، ولی در نهایت از فریدون شکست می‌خورد. در شاهنامه نیز ضحاک، به کمک اهریمن پدر خود را که حاکم عادل بوده از میان برمی‌دارد و به حکومت جمشید پایان می‌دهد. اهریمن برای پاداش از او می‌خواهد تا بر دوش اش بوسه بزند که بر اثر این بوسه دو مار بر دوش ضحاک می‌روید و غذای این مارها نیز مغز جوانان مملکت است. ضحاک در اساطیر ایرانی نماد ستمگری و ظلم و استبداد است (همان: ۶۲ و ۶۳). داستان ضحاک و فریدون، از لحاظ اجتماعی نیز اهمیت فراوانی دارد.

از عنوان «غم‌نومه» در اثر قابل بحث نیز به نظر می‌رسد که به نوعی با یک روایت غمناک یا «سوگ‌نامه» مواجه هستیم. گویی که در برخی از روایات اساطیری قهرمان و شخصیتی که نماد شادی و آزادی و عشق است کشته می‌شود و مرگ او سوگ اجتماعی عظیمی به همراه دارد. یکی از عناصر مورد طرح اساطیر ایرانی در این رابطه، مرگ «سیاوش» است که بنابر روایت شاهنامه، سیاوش که توسط رستم پرورش یافته و به دربار کیکاووس آورده شده، با دلبستگی سودابه، همسر کیکاووس، مخالفت می‌کند تا سودابه به فکر انتقام از وی باشد. در ادامه به سیاوش تهمت ناپاکی می‌زنند و سیاوش برای اثبات بی‌گناهی‌تن به جنگ آتش می‌دهد و از آن پیروزمند خارج می‌شود. او که در دربار افراسیاب با فرنگیس، دختر افراسیاب، ازدواج کرده بود به طرز ناجوانمردانه‌ای توسط افراسیاب سربریده می‌شود و در محلی که خون سیاوش ریخته گیاهی به نام خون سیاوشان یا پر سیاوشان می‌روید. سیاوش نماد عشق، پاکی و مرگ ناجوانمردانه در اساطیر ایران است (همان: ۷۹-۷۷). به اعتقاد مهرداد بهار، سیاوش پسر کیکاووس در حماسهٔ ملی ایران نیز قهرمان-خدای نباتی و نوعی ایزد بارور کننده است: «سیاوش در واقع یک ایزد نباتی است که وقتی کشته می‌شود، از خونش برگ سیاوشان سبز می‌شود» (بهار، ۱۳۸۱: ۲۶۴).

در اساطیر ایران، همواره بدی در برابر نیکی قرار داشته است. عناصر بدی، ظلم و غم را که نماد اهریمن‌اند، می‌توان در اساطیر ایرانی مثل ساوول (سروَه) که شهریاری بد و ظلم را مجسم می‌کند (آموزگار، ۱۳۹۹: ۴۲) و نیز در

و از هستی رهیدن دانه‌گشت‌هاست و بازگشت از جهان مردگان، از آتش برون آمدن، از تبعید یا زندان رها شدن و به فرمانروایی و قدرت رسیدن نیز جانشین بازویدن و باروری مجدد گردیده است (بهار، ۱۳۸۷: ۴۲۸). به اعتقاد مهرداد بهار، اسطوره سیاهوش نیز قهرمان - خدای نباتی و ایزد بارور کننده است: «سیاهوش در واقع یک ایزد نباتی است که وقتی کشته می‌شود، از خونش برگ سیاهوش سبز میشود» (بهار، ۱۳۸۱: ۲۶۴).

آنچه که در این بخش شایان اهمیت است، مبحث تکرار و نمایان شدن اصل «بینامتنیت» است. «هرمتنی را مجموعه‌ای از نقل قول‌ها تشکیل می‌دهد که از جذب کردن متنی دیگر و تغییر شکل دادن آن به وجود می‌آید» (کریستو، ۱۹۶۹: ۴۵ به نقل از شاهین، ۱۳۸۲: ۱۳۹). این نوع بازنویسی متن، که در داستان‌های اساطیری نمایان است، به عنوان اساس هرگونه نوشتار تلقی می‌گردد و آن را می‌توان آغازگر هرگونه آفرینش ادبی دانست: «الگوی ادبیات، ادبیات است» (دوروی، ۲۰۰۱: ۵۴ به نقل از همان). در موسیقی نیز شاهد تکرار نغمات و الفاظ شعری هستیم که موجب پیدایش آهنگ کلام در متن می‌گردد؛ «تکرار به طرز گریزناپذیری به متن انسجام می‌بخشد و تنها ابزار مناسبی است که در توصیف و تحلیل متن به کار می‌آید» (سوهامی، ۱۹۹۵: ۵۰ به نقل از همان). بنابراین، هنر و ادبیات، بازنویسی را می‌طلبند و اقتباس از یک گفتار، خاطره ادبیات قدیم را برای خوانندگان ادبیات جدید زنده می‌کنند. نویسنده با بازنویسی آن‌ها به همراه ارائه نظریات تازه و بدیع، جلوه‌های مبهم و پیچیده گذشتگان را آشکار کرده و به فراخور اوضاع سیاسی و اجتماعی زمانه خود، تغییراتی در آن‌ها اعمال می‌کند (شاهین، ۱۳۸۲: ۱۴۰) و اسطوره‌ها باعث شکوفایی خیال‌پردازی نویسنده شده‌اند (همان، ۱۳۹۰). حال باتکیه بر مطالب گفته شده، به تحلیل اثر غم‌نومه فریدون می‌پردازیم.

### تحلیل غم‌نومه فریدون

غم‌نومه فریدون روایتی محاوره و موزون به سبک و سیاق

قصه‌های کوچکی از یک آبادی است که در آن خندیدن ممنوع می‌شود. در پی این رویداد فریدون جوان خنده‌روی آبادی به دلیل عشقش به لبخندهای معشوقه خود «هیچا» به اعتراض می‌ایستد و بر علیه «آمیزش‌شم»<sup>۳</sup>، حاکم مستبد در این روایت، قیام می‌کند. این اثر ترکیبی موزون از موسیقی و نمایش است که در هفت فصل به اجرا و ضبط رسیده است (نک. علیزاده و قدیمی، ۱۳۹۶). نویسنده این اثر پیمان قدیمی<sup>۴</sup> است و آهنگ‌سازی این اثر را حسین علیزاده<sup>۵</sup> (متولد ۱۹۵۰) برعهده داشته است. در کار آهنگ‌سازی و ساخت اثر هنری، نوعی الهام اسطوره‌ای نیز وجود دارد که در بیان اثر هنری می‌توان به آن اشاره کرد (نک. مخبر، ۱۳۹۸: ۱۷۹). علیزاده خود به صراحت بر امکان بیان صریح در موسیقی نسبت به سایر هنرها با توجه به انتزاع آن تأکید می‌کند و این انتزاع را یکی از خصوصیات همه هنرها می‌داند که هر نگاهی به زندگی از دید هنر، در نهایت به این حالت انتزاعی منجر می‌شود (شهرنازدار، ۱۳۸۴: ۵۰). به این ترتیب می‌توان ماهیتی تصویری نیز برای آثار علیزاده قائل بود. یعنی صدا، معادل تصویری نیز پیدا کرده یا لاقبل با این ذهنیت شکل گرفته است. وی می‌گوید: «همیشه قبل از اینکه صدا بشنوم، تصویر می‌بینم و بعد آن را به صورت تبدیل می‌کنم» (همان، ۱۲۰).

از میان نویسندگانی که معتقدند در اسطوره‌های روایی و قهرمانی هم‌دوره‌های رشد فردی و هم نمود هویت اجتماعی را می‌توان دید، جوزف ال هندرسون<sup>۳</sup> را می‌توان نام برد که یونگ<sup>۴</sup> به نقل از او می‌گوید: «به نظر من، [اسطوره] قهرمان هم برای فرد که می‌کوشد شخصیت خود را کشف و محرز کند دارای معنی است و هم برای جامعه‌ای که به همان اندازه محتاج تثبیت هویت اجتماعی خویش است» (یونگ، ۱۳۵۹: ۱۶۸)؛ بنابراین، غم‌نومه فریدون می‌تواند نمودی از هویت اجتماعی دوره نویسنده آن و شاید به زعم نگارنده، بیانی از دوران معاصر کشورمان را نیز در برگیرد (قک. امینی، ۱۳۸۱: ۵۷).

بدیهی است که در تحلیل این اثر، باید با انعطافی

۱- نویسنده و کارگردان معاصر ایرانی.

۲- موسیقی‌دان معاصر ایرانی.

3- Joseph L. Henderson (1903-2007)

4- Carl Gustav Jung (1875-1961)

جنازه‌های مردها      رو دوش مادراشون  
پیرها کمر شکستن      کمون شده قداشون»  
(غم‌نومه فریدون، فصل اول).

فضای سوگ‌آلود و غم‌انگیز سردی در اثر به چشم می‌خورد که مقدمه داستان را آغاز می‌کند. در این بخش موسیقی ارکسترالِ علیزاده به یک لایه‌ی غمناک تبدیل گشته و به بیانِ غم اجتماعی مردم این داستان می‌پردازد. در ادامه نیز می‌آید:

«یه وقتی بود تو این ده      دلا پر از امید بود  
پیرهن آسمونش      تنگ شبها هم سفید بود  
رسم و مرام مردمش      یه رنگی بود، یه رنگی  
هرکی مثل خودش بود      نه رنگی بود نه رنگی»  
(همان).

حسرت روزهای خوش گذشته و سردی و غم و درد و اندوهی که گویی فرود اهریمن و دیوهای پلیدی چون ساوول و اکومن که پیش‌تر شرحشان رفت، دلیل این ماجراست:

«آوخ از اون باغ و بهار و مستی  
آوخ از اون شبای می‌پرستی  
آوخ از اون شبا که تا سر صبح  
پای چراغ آسمون نشستیم  
آوخ از داش‌های مست میدون  
آوخ از اون نعره آق فریدون  
آوخ از اون جیک جیک خیس گنجشک  
لای تـرانه‌های صبح بارون  
آوخ از اون خنده خوب «هیچا»  
آوخ از اون پرسه کوچه‌مردا» (همان).

موسیقی در این بخش با تک‌نوازی کمانچه در چهارگاه همراه شده که به نوعی امید و ناامیدی توأمان را در ساختار خود بیان می‌کند. «چهارگاه در مراسم رثا و مصیبت‌خوانی‌ها و تعزیه‌ها و در شرح فراق کاربرد و

از سوی تحلیلگر در جهت ارتباط فضاهای مختلف اثر با عناصر اسطوره‌ای همراه باشد؛ چرا که اسطوره قلمرو نمادهاست و به زبان پیچیده و چندسویه با ما سخن می‌گوید و به رمززدایی برای کشف و آشکارسازی نهفته‌هایش نیاز فراوان دارد (کزازی، ۱۳۷۲: ۱۶۲).  
فصل اول اثر با مقدمه ساز شورانگیز در دستگاه شور، روی یک دور تکرار شونده آغاز می‌گردد. صدای راوی می‌آید و می‌خواند:

«یتل متل یه قصه، یه قصه از رو غصه  
یتل متل فریدون، خونه‌ش کجا؟ تو میدون  
قصه ما دروغ نیست دیس کباب و دوغ نیست  
قصه ما راسته دوری نون و ماسته»  
(غم‌نومه فریدون، فصل اول).

در همین ابتدای این اثر شباهت فراوانی در راستی و درستی داستان، البته با بیانی کوچک‌بازاری، با آغاز داستان فریدون در شاهنامه وجود دارد؛ راستی‌ای که در جهت خودآگاهی و کسب معرفتی در داستان نهان است. در شاهنامه آمده:

«تو این را دروغ و فسانه مدان  
به یک‌سان روش در زمانه مدان»  
(فردوسی، ج ۱، ۱۳۶۳: ۹).

در ادامه نیز با همراهی موسیقی ارکسترال، این شعر توسط راوی خوانده می‌شود که:

«کلاغ پرشکسته      توک درخت نشسته  
بازم خبر آورده      یه مرد دیگه مرده  
چه دلخوشی؟ نمونده      خوشی رو غم سوزونده  
از اون همه ستاره      حالا سیاهی مونده  
زخم‌های دل‌م‌بسته      رو گرده‌مون نشسته  
هرکی بخنده می‌گن      یا دیوونه‌است یا مسته  
سکوت سرد کشتار      هوا تو لک زمین هار  
هرکی بخنده انگار      بایست بره توک دار

ظهور دارد؛ چنان‌که اثر مصیبت‌نامه‌ها و احزان مذهبی و فراق‌نامه‌های عشقی را در این دستگاہ می‌خوانند» (خاتمی، ۱۳۹۳، ۲۵۵).

در انتهای فصل اول، شعر زیر صراحتاً موضوع اصلی داستان که درد اجتماعی مردم ولایتی است که در داستان هست، را بیان می‌کند:

«قصه غصه این ولایته  
درد آبادی و این رعیته  
قصه فریدون و آمیزقشم  
قصه مرگ خوشی  
تو چنگ غم»  
(غم‌نومه فریدون، فصل اول).

فصل دوم اثر، با فضای موسیقایی در دستگاہ سه‌گاہ آغاز می‌شود که به معرفی شخصیت «فریدون» می‌پردازد:

«یکی بود یکی نبود  
زیر این طاق کبود  
توی آبادی ما  
یه مردی بود چه مردی  
که دردی داشت تو سینه‌اش  
همیشه تنه‌ها می‌نشست  
وقتی که بغضش می‌گرفت  
پسته خندون رو دیدی  
انگاری که اون رو دیدی»  
(غم‌نومه فریدون، فصل دوم).

در اینجا فریدون، قهرمان داستان و نماد یک منجی در جامعه این قصه است و این نحوه معرفی به نوعی ما را به یاد فریدون شاهنامه می‌اندازد که شجاعت و تنهایی و مردانگی از نشانه‌های شاخصش بود:

«خجسته فریدون ز مادر بزاز  
جهان را یکی دیگر آمد نهاد  
جهان را چو باران به بایستگی  
روان را چو دانش به شایستگی  
بسر بر همی گشت گردان سپهر

شده رام با آفریدون سپهر  
همان گاوگش نام پرمایه بود  
زگاووان ورا برترین پایه بود»  
(فردوسی، ۱۳۶۳: ۴۰).

در ادامه این بخش، شخصیت «هیچا» معرفی می‌گردد که معشوقه فریدون داستان است و با تعاریفی که از او می‌شود، نشاط و شادی و عشق و خنده از او می‌تراود و اینجا نیز شاهد قرابتی معنایی بین «هیچا» ایزد ناهید- ایزد عشق و باروری ایرانی- هستیم. در پایان این فصل هم به شخصیت ضحاک‌گونه داستان به نام «آمیزقشم» هم اشاره‌ای کوتاه می‌رود که چون به «هیچا» نرسیده و توسط فریدون و خنده‌های اهالی روستا از او دور شده، از این ولایت نفرت دارد و در صدد اشاعه غم و ممنوعیت خنده در این ولایت برمی‌آید (رک غم‌نومه فریدون، فصل دوم).

در فصل سوم، صدای زوزه باد در یک صبح سرد آغازکننده داستان است. موسیقی در این بخش با متر چهارضربی و فضایی مه‌آلود با فضا سازی چندلایه تمبک و هم‌خوانی در محدوده صدایی بم آغاز می‌شود. ورود «آمیزقشم» نماد رنج و درد و سوگ، با این شعر در رعب و وحشت ملودی‌های دستگاہ چهارگاہ اعلام می‌شود:

«یه صبح سرد پاییزی  
میون چندتا تبریزی  
باد مثل سگ دویید و زوزه کشید  
برگای باغ رو جوید و زوزه کشید  
روز سبزه‌یاه از اون دوره‌ها  
یه مرد چاق و قلچماغ  
شکم پاتیل و سردماغ  
گردن کلفت و بدنگر  
کله کچل، پاپاخ به سر  
با قبق قلمبه  
عین یه تیکه دُمبه  
نشسته بود ترک خرش  
ملازم‌ها دور و برش  
تو کوه‌چه‌ها جار می‌زدن  
رو در و دیوار می‌زدن هوار هوار  
آی آدمای بیرون بیرون از خونه‌ها  
آمیزقشم شم اومده  
خوف جهنم اومده  
بالاپاشین بلندشین  
هرچی ایشون می‌گن شین»

۱- دستگاہ یا آواز از مجموعه قطعات موسیقایی کوچکی ساخته شده است که به هر یک از آن‌ها اصطلاحاً گوشه گفته می‌شود (آزاده‌فر، ۱۳۹۷: ۸۶).

## همان، فصل سوم).

ضحاک داستان در اینجا، همان «آمیزقشم شَم» است که این‌گونه ورودش باترس و ناامیدی و وحشت اعلام می‌شود:

«تالاب تالاب غم اومد آمیزقشم شَم اومد» (همان).

غم آمد، اهریمن آمد، خنده رخت بریست و شادی ممنوع شد: آمیزقشم در اینجا فریاد می‌زند:

«هیچکی نبایست بخنده خوشی باید بگنده  
خنده و منده کشکه خدای بنده کشکه  
از این به بعد حکم همه دست آمیزقشم شمه  
هرکی که ایمون نیاره آخرتش جهنمه» (همان).

قرابت این بخش را نیز مجدداً می‌توان در شاهنامه یافت که در شرحی از ضحاک آمده:

«چو ضحاک شد بر جهان شهریار  
برو سالیان انجمن شد هزار  
سراسر زمانه بدو گشت باز  
برآمد برین روزگار دراز  
نهان گشت کردار فرزنانگان  
پراگنده شد کام دیوانگان  
هنر خوار شد جادویی ارجمند  
نهان راستی آشکارا گزند  
شده بر بدی دست دیوان دراز  
به نیکی نرفتی سخن جز به راز  
دو پاکیزه از خانه جمشید  
برون آوردند لِرزان چو بید  
که جمشید را هر دو دختر بدند  
سر بانوان را چو افسر بدند  
ز پوشیده رویان یکی شهرناز  
دگر پاکدامن به نام ارنواز  
به ایوان ضحاک بردندشان  
بران اژدهافشن سپردندشان

پیروردشان از ره جادویی  
بیاموختشان کژی و بدخویی  
ندانست جز کژی آموختن  
جز از کشتن و غارت و سوختن»  
(فردوسی، ۱۳۶۳: ۳۵).

در اینجا است که فریدون همچون قهرمان عصیانگر، در برابر آمیزقشم می‌ایستد و بلند می‌خندد و به تمسخر او می‌پردازد. مردم ترسیده و حتی کدخدای ولایت هم به چاپلوسی آمیزقشم می‌پردازد:

«هوار و خیـرمقدم اومد آمیزقشم شَم  
از اون به بعد تو این ده هیچکی خوشی ندیده  
انگاری مرغ خنده از رو لبا پریده»  
(غم‌نومه فریدون، فصل سوم).

موسیقی غمگین، با سوز خاصی در دستگاه همایون که ساختار این دستگاه ایرانی سوز و سوگ خاصی دارد (نک. خالقی، ۱۳۹۰، ۲۰۹). شعر زیر را همراهی می‌کند که:

«حالا همه اسیر شدن  
با دسته بسته پیر شدن  
آبادی ویرونه شده  
کدخدا دیوونه شده» (همان).

این فضای غم‌آلود، به نوعی یادآور شرح فردوسی از حال و روز دوران فریدون در شاهنامه هم هست:

«فراوان نبود آن زمان پرورش  
که کمتر بود از گشتنی‌ها خورش  
جز از رُستنی‌ها نخوردند چیز  
زهرچه از زمین سربرآورد نیز  
پس اهرمن بدگنیش رای کرد  
بدل کشتن جانور جای کرد»  
(فردوسی، ۱۳۶۳: ۳۱).



با ورود سازهای بادی، فضای ترس و وحشت، هم‌نوازی سازهای کوبه‌ای و سنج‌های جنگی، ورود سیاه‌پوشان اهریمنی آمیز قشَم اعلام می‌شود و از این حرکت با «غم‌نومه خوانی» نام برده می‌شود. عزادار و قتل و کشتار رونق گرفته و ستم به اوج خود می‌رسد و مردم ولایت سوگوار این ظلم هستند:

«تو دالونا پرسه مرگ

تو هر عزا از آسمون

خون می‌زنه مثل تگرگ

وقتی لب‌ها رو دوختن پروانه‌ها رو سوختن

رخت عزا خریدن ساز و صدا فروختن»

(غم‌نومه فریدون، فصل سوم).

موسیقی این بخش به نوعی دعوت به همراهی مردمی است و از هم‌خوانی‌های گروه آوازی استفاده شده است. بیانی است از اینکه «هیچا» هم دیگر نمی‌خندد و ناامید شده و گویی در اینجا ایزد خنده و شادی مغلوب توطئه‌های اهریمنی گشته و به سان جنگ اهورامزدا و اهریمن، سیاهی بر سپیدی غلبه نموده است (نک. آموزگار، ۱۳۹۱: ۵۱).

در آغاز فصل چهارم، خنده و شادی برای لحظاتی هم که شده از طریق گاریچی‌های خنده وارد ولایت می‌شود. «آبادی آی آزادی» سر می‌دهند و موسیقی با متر دوضربی و سرعت بالا وارد می‌شود:

«آی آدمای خسته پشت درها نشسته

پاشین درها رو وا کنین هم‌دیگه رو صدا کنین

برقصین و شادی کنین کیف خدادادی کنین

گاری چی‌ها خنده دارن عیش برازنده دارن»

(غم‌نومه فریدون، فصل چهارم).

اما پاسخی از هیچ‌کس بر نمی‌خیزد و تنها فریدون است که به آن‌ها می‌پیوندد. اشاره تلویحی در این قسمت به «حسین‌قلی»، همان مردی که لب‌نداشت در داستان‌های ایرانی (رک. شاملو، ۱۳۹۲)، که تنها کسی است که قصد خنده دارد ولی لبی برای خندیدن ندارد. با ورودش در بیات

اصفهان آواز سر می‌دهد:

«گاری چیا دستم به دومن شما

والله که من خنده

دارم نگاه به آینه‌ده دارم

اما برای خنده‌ها چون شما لب ندارم

لب ندارین امونتی

بهم بیدین چند ساعتی؟

باهاش برم شادی کنم،

کیف خدادادی کنم» (همان).

فریدون در پاسخ با او همدلی می‌کند و می‌گوید که ما همه باهم برابریم. موسیقی در دستگاه نوا که خود دارای لحنی نصیحت‌آمیز است (نک. خالقی، ۱۳۹۰: ۱۴۹) وارد می‌شود، هم‌آوایان از زبان فریدون می‌خوانند:

«خنده که لب نمی‌خواد، اصل و نسب نمی‌خواد

بایست ساده بخندی بار غم رو ببندی» (همان).

خنده‌های فریدون در برابر غم و اندوهی که جامعه را فراگرفته یادآور بخش «اخلاقی» اسطوره‌های ایرانی است. وقتی بُن و ریشه عالم امکان و عالم وجود دو گوهر باشد ضرورتاً یکی نیک و یکی بد است. اگر هر دو نیک یا هر دو بد باشند، با یکدیگر این همان هستند و وحدت دارند در بود و نمود و در ذات و ظهور، یک چیز می‌شوند. محض قبول "دو بُن" قبول تضاد و مقابله آن‌ها با یکدیگر است؛ اگر یکی نور باشد دیگری تاریکی است و اگر یکی نیک باشد دیگری بدی است. پس اساطیر ایران ذاتاً "اخلاقی" است؛ یعنی شالوده و ساخت عالم امکان و عالم وجود در اساطیر ایران به نحوی است که ضرورتاً به مفهوم و دریافتی اخلاقی می‌انجامد. اخلاق، نتیجه چنان تصویری از هستی است (مسکوب، ۱۳۹۸: ۶۵).

در ادامه، کدخدا به مانند پیام‌آور اهریمنی آمیز قشَم سر می‌رسد و دستور بازداشت فریدون را صادر می‌کند و او را به زندان می‌برند و سیاه‌پوش‌ها گاریچی‌ها را از شهر

شبهات دارد. در آنجا مقاومت آشکار و ایستادگی بی‌باکانه یوسف (قهرمان داستان) در برابر بیگانگان، سبب می‌شود انگلیسی‌ها کمر به قتل او ببندند و سرانجام یوسف در این منازعه کشته می‌شود. اما آرمان یوسف میان نزدیکان و مردم پخش می‌شود و آنها را آگاه و عزمشان را برای مقاومت بیشتر جزم می‌کند. (رضایتی و دیگران، ۱۳۹۳: ۱۹).

در فصل ششم، آمیزش دستور اعدام فریدون را صادر می‌کند و «میرغضب» برای این اقدام مأمور می‌شود. میرغضب از سوابق اعدام‌های خود برای فریدون می‌گوید و از تمامی قهرمانان ایرانی که در راه عدالت‌خواهی و درستی جان‌شان را فدا کرده‌اند نام می‌برد؛ اسامی‌ای چون سیاوش، حلاج و شیخ اشراق را در این میان می‌شنویم که یادآور عناصر اسطوره‌ای ایرانی است و نشان از آگاهی نویسنده اثر از شخصیت‌های اسطوره‌ای و داستان‌های کهن ایرانی دارد (غم‌نومه فریدون، فصل ششم).

اما در فصل هفتم است که شبانه فریدون را به دار می‌آویزند. حتی در این لحظات هم از خنده دست نداشته و یاد عشقش «هیچا» با وی بود. نامه فریدون به دست هیچا می‌رسد که:

«سلام هیچا»

نگاه کن کوه دردم  
گموم دارم که پیشت برنگردم  
که من فردا خروس خون سربدارم  
می‌رم بالا که خورشید رو بیارم»  
(همان، فصل هفتم).

موسیقی در این قسمت با فواصل هارمونیک سازهای زهی پوشش داده می‌شود. در ادامه نامه از دلایل این رشادت قهرمانانه و نصیحتی در جهت خودآگاهی اجتماعی صحبت به میان آمده:

«نگاه آبادی بی‌خنده‌مون رو  
نگاه کن رو درخت‌ها رد خون رو  
آگه مرده‌های این ده  
دست تودست شن  
تموم مردمونش دل پرست شن  
بلند شن خنده‌شونو پس بگیرن

بیرون می‌کنند و این تلاش برای رواج خنده نیز با سرکوب مواجه می‌گردد. خواننده در فضای سرد و غم‌آلود دشتی با همراهی سازهای زهی (نک. همان: ۱۴۳) آواز سر می‌دهد:

«نه دود از کومه‌ای برخاست در ده  
نه چوپانی به صحرا دم به نی داد  
نه گل رویید نه زنبور پر زد  
نه مرغ کدخدا برداشت فریاد  
به هیچ ارابه‌ای اسبی نبستند  
کسی خویشی نبرد از ده به مزرع  
سگ گله به عوعو در نیومد»  
(غم‌نومه فریدون، فصل چهارم).

در این بخش، غم و سیاهی بر جامعه چیره شده و کسی به فریاد کسی نمی‌رسد. مرغ خنده جایش را به بوف کور داده و فریدون هم در بند آمیزش گرفتار است تا در فصل پنجم، محاکمه فریدون را می‌شنویم. فریدون هم که «سروش بالا و خندون» جواب می‌دهد که قرار نیست از موضع خود عقب‌نشینی کند. با خنده‌های فراوان پاسخ می‌دهد که تن به ذلت نمی‌دهد و با وجود آمیزش نمی‌تواند به زندگی بی‌شرافت در آن جامعه تن نمی‌دهد. موسیقی با ساز قانون و صدای باران همراهی می‌کند و لحنی حماسی به صدای فریدون داده است (غم‌نومه فریدون، فصل پنجم).

این ایستادگی فریدون و تن ندان به ذلت در برابر آمیزش، یادآور بخش «حماسی» اساطیر ایران و جنگ ناگزیر نیکی و بدی است. اگر هستی دارای دورپشه و شالوده متضاد و متقابل یعنی «نیک و بد» و «روشن و تاریک» باشد، جنگ میان آن دو مقدر و ناگزیر است و گریزی از جنگ نیست، زیرا اگر اهورامزدا، اهریمن را بپذیرد یا حتی به خود واگذارد، دیگر نمی‌تواند «نور» و «خیر محض» باشد و خود نیز اهریمن می‌شود. عکس آن نیز در مورد اهریمن صادق است. همچنان که از آغاز به اهورامزدا حمله می‌برد و خواستار نابودی اوست (مسکوب، ۱۳۹۸: ۶۵). پس اساطیر ایران ضرورتاً «حماسی» نیز هست. این تصور از ساخت عالم وجود، به ناچار با پیدایش و درگیر شدن جنگ توأم است (همان). در این قسمت نوعی دگردیسی اسطوره‌ای رخ می‌دهد. قهرمان داستان این بار به نوعی به اسطوره «سووشون»

## همه از بوی شادی مست مست شن بازم و یرونه مون آبادی میشه چراغ کومه هامون شادی میشه» (همان).

علیزاده در این قسمت برای موسیقی، فضای مارش عزا و سوگواری را با سازهای تمبک، سنج، کمانچه و نی تنظیم کرده و خواننده، با آوازی در آواز دشتی متن نامه فریدون به هیچا را می خواند:

«نبینم دل هراسون باشه هیچا  
سیاه پوش فریدون باشه هیچا  
کلید قفل آبادی رولب های توعه هیچا  
سرود صبح آزادی رولب های توعه هیچا  
بخند هیچا که دنیا مون یه جای بهتری باشه  
که با خنده ات طلسم قصه مون وا شه» (همان).

موسیقی لایلی سوگواری در این قسمت مجدداً با توجه به هدف «تکرار» برای انتقال معنی پخش می شود. هیچا اما بنابه درخواست فریدون، رخت عزارا از سر برداشت و سراغ گنجه رفته و پیرهن گل بنفشه تن کرد و با دستمال و شال آبی به میان جماعت رفت و در آن میان بلند بلند خندید و بنابر متن داستان کلید شادی را در میان غصه چرخاند (همان). موسیقی هم در این بخش ریتمی شاد به خود گرفته و ساز تار علیزاده با سازهای کوبه ای، رنگ و بویی رقص برانگیز و شادی به فضای داستان می دهد.

داستان در اینجا با تکرار موسیقی آغازین به اتمام می رسد. در این بخش، چنانچه اشاره شد، دگردیسی ای در قهرمان داستان رخ می دهد که به نوعی می توان آن را قهرمان اسطوره باروری دانست که با مرگش باعث خودآگاهی و کسب هویت اجتماعی در آبادی شان گشت و مردم توانستند خواسته های مهم شان (با موضوع شادی در این داستان) را مجدداً بازپس گیرند. با اینکه در روایت اسطوره ای شاهنامه، فریدون بر ضحاک پیروز می گردد و اورا زندانی می کند (ق ک فردوسی، ۱۳۶۳، ضحاک و فریدون)، در این روایت اما؛ فریدون با مرگش به پیروزی می رسد.

عصیان و طغیان محوری ترین کنشی است که در روایات اسطوره ای ایران رخ می دهد و رمان در دامنه کنش عصیان گسترده می شود. عصیان یکی از وضعیت های مرزی است که انسان در آن از هستی اصیل خود آگاه می شود. به باور آلبر کامو عصیان با «نه» آغاز می شود. عصیانگر کسی است که روی برمی گرداند و مانند فریدون در این روایت «نه» می گوید (کامو، ۱۳۸۷: ۲۴-۲۳). به عبارت دیگر، عصیانگر (در تقابل با نظمی که او را سرکوب می کند، حقی را قرار می دهد که بنابر آن، نباید فراتر از آنچه می تواند بپذیرد، سرکوب شود) (همان: ۲۴). از این رو، عصیان مقدمه ای بر خودآگاهی است؛ «آگاهی همراه با عصیان پدیدار می شود» (همان: ۲۵). انسان در هر طغیانی ناگهان از بخشی از حقایق وجودی سرکوب شده خود آگاه می شود و آن را درک و تأیید می کند و از متجاوز می خواهد آن حقیقت را در او ببیند و حرمت بگذارد و به رسمیت بشناسد و اگر بنا باشد از حرمت منحصر به فرد محروم شود، آخرین مرحله زوال، یعنی مرگ را می پذیرد (همان: ۲۷).

مرگ قهرمان در این روایات چون مرگ قهرمان اسطوره باروری، تولدی دوباره است. قهرمان خدای گیاهی چون گیاه که در فصل پاییز می پژمرد و برگ ها و دانه های آن در دشت و دمن برای زایش دوباره پراکنده می گردد، بار دیگر به زندگی برمی گردد. «او منبع حیات و سرچشمه زندگی بی مرگ و منشأی است که انسان بدان می گراید و روی می آورد، زیرا دیدگاهش، امید به بی مرگ بودن و فناپذیری را بر حق جلوه می دهد» (الیاده، ۱۳۸۵: ۲۷۰). مرگ فریدون در غم نومه فریدون نیز آغازی دوباره است. او هر چند به ظاهر می میرد، اما شور زندگی از خون اوست که می جوشد و مرگ شجاعانه آنها در خاطره جامعه زنده می ماند و در پایان منجر به کنش گری اجتماعی می گردد.

قهرمان در این روایت چون قهرمان اسطوره باروری، با افتخار و آگاهانه مرگ را می پذیرد و با عزمی راسخ به استقبالش می رود. فریدون در این روایت شنیداری، از آنجاکه شرافتش را به زندگی مرجح می داند، گزینه مرگ با عزت را برمی گزیند. مرگ دیگر خواهانه و آگاهانه قهرمان هر چند فضایی تراژیک بر داستان حاکم می کند، همان گونه که مرگ قهرمان اسطوره باوری و نیز تراژدی، نابودی و شکست نیست، بلکه زمینه های تحول فکری و روحی و روانی، به

امید، کنش‌گری و خودآگاهی اجتماعی را به ارمغان آورده و شباهت خاصی با روایت سووشون نیز دارد. موسیقی در غم‌نومه فریدون با بهره‌گیری از عناصر مهم اسطوره‌ای در تکیه به ردیف موسیقی دستگاهی ایران با حالات خاص و منحصر به فردش، مؤثر واقع شده است. به هر روی بدون در نظر گرفتن موسیقی به عنوان یک عنصر پویای حیات فردی، اجتماعی و فرهنگی، خودآگاهی و دریافت هویت جامعه به امری محال بدل می‌گردد. چنانچه که دیدیم، در بخش‌هایی که نیاز به انتقال فضای غم‌انگیز و سوگ‌آلود وجود داشته، از نقشی حالات دستگاه‌ها یا آوازهایی چون شور، دشتی و همایون استفاده شده، و در بیان نصایح و دعوت به امید و کنش‌گری در جامعه، از چهارگاه، سه‌گاه و نوا استفاده شده است. تکرارهای ملودیک و دوره‌های ریتمیک نیز در جهت انتقال معنی اسطوره‌ای و همراهی با اثر شایان توجه است. همچنین حضور هر دو صفت بارز اخلاقی و حماسی اسطوره‌های ایرانی به وضوح در این اثر نمود پیدا می‌کند و نشانه‌های واضح مبارزه نیکو و بدی اخلاقی بودن این مبارزه به مخاطب منتقل می‌گردد.

در همان ابتدای مواجهه با این اثر، اسطوره‌ای در ایران باستان به نام «فریدون و ضحاک» در ذهن مخاطب نقش می‌بندد. در آن داستان هم «فریدون» قهرمان است و در برابر ظلم و ستم «ضحاک» به اعتراض دست می‌زند. در غم‌نومه فریدون اما، موضوع به شکل دیگری دنبال گشته و دگردیسی‌های فراوانی را در ارتباط با اسطوره‌های ایرانی و نظریات مرتبط با روایات اسطوره‌ای در این اثر شاهد هستیم. به طوری که پیروزی در این اثر، برخلاف داستان شاهنامه در باب «فریدون»، با مرگ قهرمان به عنوان اسطوره باروری رخ می‌دهد و به نوعی به اسطوره «سیاوش» ارتباط پیدا می‌کند. اینجاست که قهرمان، در زمان معاصر می‌زید و مخاطب اثر نیز از زمان تقویمی خارج شده و اسطوره‌روایی-موسیقایی داستان، هستی خود را در زمان حال بازمی‌یابد.

#### 1- Catharsis.

قول ارسطو کاتارسیس<sup>۱</sup> را برای تماشاگران فراهم خواهد آورد، مرگ آن‌ها نیز جامعه را متحول و بسترهای هماهنگی و همدلی و اتحاد را در جریان‌های اجتماعی، سیاسی و طبقات و لایه‌های جامعه فراهم خواهد نمود و شکست و مرگ ظاهری آنها، طلیعه پیروزی خواهد بود. «باور اساسی در پس این‌گونه مرگ و رستاخیز این بود که چنین مرگی، هر چند اندوه‌بار و سوگ‌آور، می‌توانست سبب گشایش، گستردگی و نیرو گرفتن بیش از پیش آن امری در آینده شود که خدای قهرمان‌میرنده یا شهیدشونده، حافظ و حامی آن بوده و به سبب آن جان باخته بود» (بهار، ۱۳۸۷: ۴۲۹).

#### نتیجه‌گیری

اسطوره در ایران بخش عمده تاریخ کهن ایران را تشکیل داده است. به شهادت شاهنامه حکیم فردوسی، در باور ایرانیان از چنان استحکام و قوامی برخوردار بوده است که جزء لاینفک فرهنگ ایرانی است، گرچه امروز به دلایل عدیده‌ای این منابع، کم‌رنگ شده است اما از روزه‌ها و دریچه‌هایی چون فرهنگ و هنر می‌توان اسطوره را رصد کرد که نگارنده در این مقاله بر آن بوده تا با بهره‌گیری از یک روایت موسیقایی، جایگاه و اهمیت اسطوره - خصوصاً اساطیر ایرانی - را مورد مطالعه قرار دهد.

هدف از انجام این تحقیق پاسخ به این پرسش اساسی و مهم بود که عناصر اسطوره‌ای در اثر غم‌نومه فریدون به عنوان یک اثر روایی-موسیقایی چگونه نمود پیدا کرده‌اند و این اثر چه قرابت‌هایی با اساطیر ایرانی دارد. دیدیم که عناصر اسطوره‌ای مطرح شده، در بطن اثر غم‌نومه فریدون نمود پیدا کرده‌اند و موسیقی نیز باتکیه بر مفاهیم این عناصر به درک هرچه بهتر فضای اثر کمک شایانی می‌نماید. این اثر به نوعی با روزگار معاصر پدیدآورندگان نیز همسو بوده و در این روایت، فریدون به عنوان قهرمان در این اثر معرفی شده که در جهت اعتراض به نابسامانی‌های موجود به استقبال مرگ می‌رود تا نمونه‌ای از قهرمان باروری باشد که با مرگش

## منابع و مآخذ

- آزاده فر، محمدرضا، ۱۳۹۷، اطلاعات عمومی موسیقی، چاپ ششم، تهران: نشر نی.
- آموزگار، ژاله، ۱۳۹۹، تاریخ اساطیری ایران، چاپ بیستم، تهران: پژوهشکده تحقیق و توسعه علوم انسانی.
- اخوت، احمد، ۱۳۷۱، دستور زبان داستان، اصفهان: فردا.
- اسماعیل پور مطلق، ابوالقاسم، ۱۳۷۹، اسطوره، هنر، ادبیات ۱۰، مجله هنر شعر بهار، شماره ۲۸، ص ۶-۱۵.
- استروس، لوی: ستاری، جلال، ۱۳۸۶، اسطوره و موسیقی، مجله مقام موسیقایی، دوره مرداد و شهریور و مهر، شماره ۴۱، ص ۸-۱۱.
- الیاده، میرچا، ۱۳۸۵، رساله در تاریخ ادیان، ترجمه جلال ستاری، تهران: سروش.
- امینی، محمدرضا، ۱۳۸۱، تحلیل اسطوره قهرمان در داستان ضحاک و فریدون بر اساس نظریه یونگ، مجله علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز، دوره ۱۷، ش ۲، ص ۶۵-۵۳.
- ایرانی صفت، زهرا، ۱۳۹۰، نقد هنری، تهران: مهر سبحان.
- بلخاری قهی، حسن، ۱۳۸۹، حکمت هنر و زیبایی، چاپ سوم، تهران: فرهنگ اسلامی بهار، مهرداد، ۱۳۸۱، از اسطوره تا تاریخ، تهران: چشمه.
- بهار، مهرداد، ۱۳۸۷، پژوهشی بر اساطیر ایران (پاره نخست و پاره دویم)، تهران: آگه.
- پورد اوود، ابراهیم، ۱۳۸۴، گات ها کهن ترین بخش اوستا، چاپ دوم، تهران: اساطیر.
- تسلیمی، علی؛ نیکویی، علیرضا؛ بخشی، اختیار، ۱۳۸۴، نگاهی اسطوره شناختی بر داستان ضحاک و فریدون بر مبنای تحلیل عناصر ساختاری آن، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد (علمی پژوهشی)، ش ۱۵۰، ص ۱۷۶-۱۵۷.
- تولان، مایکل، ۱۳۸۶، درآمدی نقادانه-زبان شناختی بر روایت، ترجمه ابوالفضل حرّی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- حسین زاده، حمزه، ۱۳۸۴، ضحاک از اسطوره تا واقعیت، تهران: ترنند.
- خالقی، روح الله، ۱۳۹۰، نظری به موسیقی ایرانی، چاپ ششم، تهران: رهروان پویش.
- خاتمی، محمود، ۱۳۹۳، پیش درآمد فلسفه ای برای هنر ایرانی، چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر.
- داودی مقدم، فریده، ۱۳۹۴، تحلیل روایت اسطوره ای منظومه آرش کمانگیر، ادب پژوهی، ش ۳۲، ص ۱۴۹-۱۲۷.
- رضایتی کیشه خاله، محرم؛ برکت، بهزاد؛ جلاله نوند؛ مجید، (۱۳۹۳)، اسطوره مرگ و باززایی در سووشون و کلیدر، نشریه ادب پژوهی، ش ۲۷، ص ۹-۴۰.
- شاملو، احمد، ۱۳۹۲، قصه مردی که لب نداشت، چاپ ششم، تهران: خانه ادبیات.
- شاهین، شهناز، ۱۳۸۲، جایگاه تکرار و لزوم بازنویسی، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، دوره ۴۶، ش ۱۸۹، ص ۱۳۳-۱۴۶.
- شهرنازدار، محسن، ۱۳۸۴، گفت و گو با حسین علیزاده درباره موسیقی ایران، تهران: نشر نی.

- فردوسی، ابوالقاسم، ۱۳۶۳، شاهنامه، به تصحیحی ژول مول، چاپ سوم، تهران: کتاب‌های جیبی.  
 کامو، آلبر، ۱۳۸۷، عصیانگر، ترجمه مهستی بحرینی، تهران: نیلوفر.  
 کراپ، الکساندر، ۱۳۷۷، درآمدی بر اسطوره‌شناسی؛ جهان اسطوره‌شناسی ۱، ترجمه جلال ستاری، تهران: مرکز.  
 کزازی، میرجلال‌الدین، ۱۳۷۲، رؤیا - حماسه - اسطوره، تهران: مرکز.  
 کوپ، لارنس، ۱۳۸۴، اسطوره، ترجمه محمد دهقانی، تهران: علمی و فرهنگی.  
 گریمال، پیر، ۱۳۷۶، اسطوره‌های خاورمیانه، ترجمه مجتبی عبدالله نژاد، مشهد: ترانه.  
 فریزر، جیمز جرج، ۱۳۸۶، شاخه زرین (پژوهشی در جادو و دین)، ترجمه کاظم فیروزمند، تهران: آگاه.  
 علیزاده، حسین؛ قدیمی، پیمان، ۱۳۹۶، غم‌نومه فریدون، تهران: جوان.  
 مسکوب، شاهرخ، ۱۳۹۸، درآمدی به اساطیر ایران، چاپ سوم، تهران: فرهنگ جاوید.  
 نورانی، محسن؛ اسماعیلی، احمدرضا، ۱۳۹۷، واکاوی بنیان‌های ادبی و فلسفی در اپراهای واگنر، نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی، دوره ۲۳، ش ۱، ص ۳۴-۲۵.  
 واحد دوست، مهوش، ۱۳۸۹، رویکردهای علمی به اسطوره‌شناسی، تهران: سروش.  
 هرمن، دیوید، ۱۳۹۳، عناصر بنیادین در نظریه‌های روایت، ترجمه حسین صافی پیرلوجه، تهران: گام نو.  
 یاحقی، محمدجعفر، ۱۳۷۵، فرهنگ اساطیر و انتشارات داستانی در ادبیات فارسی، چاپ دوم، تهران: سروش.  
 یونگ، کارل گوستاو، ۱۳۵۹، انسان و سمبل‌هایش، ترجمه ابوطالب صارمی، چاپ دوم، تهران: پایا.