تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۳/۱۲
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۱۲/۰۵
تاریخ چـاپ مقاله: ۱۴۰۳/۰۳/۰۱

محمدرضا عزیزی[۱]، پویا سرایی[۲]، حمیده جعفری[۳]، حمیدرضا شعیری[۴]، پرستو محبی[۵]

تحلیل بداهه در موسیقی کلاسیک ایرانی با تکیه بر نظریه‌ی بداهه‌ی گفت‌وشنود موسیقایی از بروس اِلیس بِنسِن

چکیده

بروس اِلیس بنسن در نظریه‌ی پدیدارشناختی خود با عنوان بداهه‌ی گفت‌وشنود موسیقایی به این مهم اشاره می‌کند که در خلق و اجرای اثر موسیقی، همواره بستری برای بداهه‌پردازی وجود دارد که آهنگ‌ساز، اجراگر و شنونده را وارد نوعی گفتمان می‌کند. او به روش پدیدارشناسی هرمنوتیک نظریه خود را در بستر موسیقی کلاسیک غرب و موسیقی جاز با نگاهی کلی به سنّت‌ها و کاربست‌های موسیقایی طرح می‌کند. در موسیقی دستگاهی ایران نیز، همواره بداهه‌پردازی جایگاه ویژه‌ای داشته است. هدف از انجام این پژوهش، بررسی مفاهیم مورد طرح بنسن در باب بداهه‌پردازی ازجمله هستی‌شناسی اثر موسیقی، اصالت و هویت اثر موسیقی، محدودیت‌های موجود در اجرای خلاقانه و چگونگی انتقال قصد آهنگ‌ساز به مخاطب برپایه‌ی ردیف موسیقی دستگاهی ایران بوده است. در این پژوهش که در رده‌ی پژوهش‌های کیفی قرار می‌گیرد، روش تحقیق از منظر هدف، بنیادی و از منظر شیوه‌ی انجام، توصیفی- تحلیلی با رویکرد پدیدارشناختی بوده است. مطالب به روش کتابخانه‌ای به‌دست آمده‌اند. نتایج نشان می‌دهند که در موسیقی دستگاهی ایران «ردیف» نقش مهمی را به‌عنوان کاربست و به‌مثابه یک جهان موسیقایی برای یک گفت‌وشنود ایفا می‌کند. بداهه در موسیقی ایرانی سرشتی تفسیری داشته و آهنگ‌سازان موسیقی دستگاهی ایرانی هم‌راستا با هستی‌شناسی در نظریه‌ی بنسن، همواره در خلق قطعه‌ی موسیقایی وارد یک گفت‌وشنود گشوده بر بستر کاربست موسیقی ایرانی می‌شوند. این قطعه‌ی موسیقی، که در جهان پدیداری موسیقی دستگاهی ایران سُکنا می‌گزینند، دارای هویتی سیال بوده که همواره با اجرا و تفسیر اجراگر کارآزموده و آشنا به سنّت و کاربست موسیقی ایرانی به حیات خود ادامه می‌دهد. همچنین لزوم مسئولیت‌پذیری اخلاقی هنرمندان موسیقی ایرانی در مواجهه و گفت‌وشنود با «دیگری» مبحثی مهم در نظریه‌ی بنسن است که لزوم گسترش آن در موسیقی ایرانی دارای اهمیت بوده و لازم است گفتمانی بین تمام کارگان‌ها در موسیقی ایرانی براساس نظریات گفتمان‌محوری مثل نظریه‌ی گفت‌وشنود بنسن شکل بگیرد تا بتوان به‌سوی پویایی بیشتر در این موسیقی گام برداشت.

واژگان کلیدی: بروس الیس بنسن، بداهه‌ی گفت‌وشنود موسیقایی، موسیقی کلاسیک ایرانی، بداهه‌پردازی، پدیدارشناسی هرمنوتیک.

[۱] دانشجوی دکتری تخصصی پژوهش هنر، گروه هنر، دانشکده عمران، معماری و هنر، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

[۲] دکترای پژوهش هنر /موسیقی، استادیار گروه موسیقی، دانشکده هنر و معماری، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. (نویسنده مسئول). Email: Pouya.sarai@gmail.com

[۳] دکترای فلسفه‌ی هنر، استادیار گروه هنر، دانشکده هنر و معماری، واحد تهران جنوب، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

[۴] دکترای نشانه‌معناشناسی، استادتمام گروه زبان فرانسه، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

[۵] دکترای پژوهش هنر /ادبیات نمایشی، استادیار گروه هنر، دانشکده عمران، هنر و معماری، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

[۶] این مقاله برگرفته است از رساله دکتری با عنوان «تحلیل بداهه‌پردازی در گفتمان موسیقی کلاسیک ایرانی بر اساس نظریه‌ی بداهه‌ی گفتمان موسیقایی بروس الیس بنسن» که در واحد علوم و تحقیقات دانشگاه آزاد اسلامی، به قلم نویسنده‌ی اول و راهنمایی سایر نویسندگان این مقاله (به‌ترتیب اساتید راهنما و مشاور) به انجام رسیده است.

مقدمه

بروس الیس بنسن[۱] (متولد ۱۹۶۰م) نظریه‌پرداز و فیلسوف معاصر، استاد فلسفه‌ی کالج واترون و نویسنده کتاب بداهه گفت‌وشنود موسیقایی؛ یک پدیدارشناسی موسیقی[۲] است که آن را در سال ۲۰۰۳ منتشر کرد. وی نظریه مهمی در باب موسیقی در این کتاب به روش پدیدارشناسی هرمنوتیک با تأکید بر امر بداهه‌پردازی طرح کرده که اساس تمام فعالیت‌های موسیقایی را «بداهه» می‌شمارد. او با ذکر مثال‌هایی از موسیقی کلاسیک غرب، موسیقی جاز و حتی موسیقی‌های شرقی و فولکلور، تأکید می‌کند که آهنگ‌ساز، اجراگر و شنونده در یک چرخه‌ی گفت‌وشنود و در یک بستر موسیقایی (سنّت) مشخص و گشوده، به فعالیت موسیقایی با سهمی یکسان می‌پردازند. ازآن‌جایی‌که روش پدیدارشناسی بنسن و اندیشه‌ی وی در نظریه‌ی «بداهه‌ی گفت‌وشنود» در موسیقی بسیار جامع می‌نماید؛ به نظر می‌رسد که می‌تواند مبنایی برای درک و دریافت موسیقی دستگاهی ایران به‌مثابه یک کارگان به‌عنوان یک بستر مهم برای «بداهه‌ی گفت‌وشنود» باشد. موسیقی ایرانی در جهان همواره با ویژگی‌های بداهه‌پردازانه شناخته شده و آن‌چنان که برونو نتل[۳] متذکر می‌شود: «پژوهش‌های موردی بداهه‌پردازی در رشته‌ی قوم‌موسیقی‌شناسی[۴] از آغاز بر سه کارگان متمرکز بوده‌اند: موسیقی ایرانی، جاز و موسیقی هنری هند» (Nettl, 2001: 95). ورود مفهومی به‌نام بداهه به ایران را می‌توان به تأثیر از غرب، در قرن بیستم دید و پیش از آن اگرچه شیوه‌ی اجرای بداهه در موسیقی ایران رونق داشته ولی با مفهومی که «خلاقیت در زمان واقعی» را به‌دنبال دارد را شامل نمی‌شده است (دورینگ، ۱۳۸۶: ۱۷۱).

ازآنجاکه بداهه‌پردازی به‌عنوان امری لحظه‌ای و آنی مورد توجه بوده، جای ابهام فراوانی نیز دارد؛ «بداهه‌پردازی، به علت سرشت آن -که اساساً ناپایدار است- یکی از موضوعاتی است که کمترین تحقیق تاریخی را به خود جلب کرده است» (Nettl, 2001: 94). البته بنا بر تعریف بنسن از بداهه نیز می‌توان گفت که برخلاف تصورات موجود -که گاه بر پایه‌ی مضامین عرفانی و عامیانه شکل گرفته که بداهه از هیچ به‌وجود می‌آید. بداهه‌پردازی «پرداختی نو از چیزی موجود و تبدیل آن به چیزی است که ضمن ارتباط با موجودیت قبلی‌اش، هویتی نو می‌یابد» (بنسن، ۱۳۹۹: ۶۹). بنابراین، آنچه در این پژوهش دارای اهمیت فراوان است، لزوم درک و شناخت مفهوم بداهه به‌عنوان امری که همواره در تمام اجراها و فعالیت‌های موسیقایی، چه خودانگیخته و چه از روی نت‌نوشت، وجود دارد و بنسن آن را دارای سرشتی تفسیری[۵] می‌داند و تأکید می‌کند که موسیقی تنها با اجرا هویت می‌یابد. (بنسن، ۱۳۹۹: ۱۶۸). و در پایان درصدد آن خواهیم بود که به بررسی نکات مورد طرح بروس الیس بنسن در نظریه بداهه‌ی گفت‌وشنود وی بپردازیم. او بر این باور است که همواره در خلق آثار موسیقایی یک گفت‌وشنود گشوده بر بستر سنّت[۶] و کاربست آن موسیقی شکل می‌گیرد و اثر موسیقی نیز در این عرصه همواره هویتی سیال داشته که تنها با اجرای اجراگر کارآزموده[۷] و آشنا به سنّت موسیقی می‌تواند نشو و نمو داشته باشد و به حیات خود ادامه دهد. بنسن بداهه را پایه و اساس تمام فعالیت‌های موسیقایی معرفی می‌کند که لازم است با شناختی مناسب، به بازتعریف این امر از منظر بنسن در موسیقی ایرانی بپردازیم. همچنین امر مسئولیت‌پذیری اخلاقی هنرمندان موسیقی در مواجهه با «دیگری» که می‌تواند سنّت تاریخی، آهنگ‌سازان دیگر، اجراگران و شنوندگان آن موسیقی باشند نیز مبحثی دارای اهمیت در نظریه‌ی بنسن است. در این پژوهش و با رویکرد پدیدارشناختی، امکان نمود مفاهیم مورد طرح بنسن در موسیقی ایرانی؛ به‌مثابه یک بستر مناسب بداهه گفت‌وشنود موسیقایی مورد

تحلیل و بررسی قرار می‌گیرند. ازآنجاکه کارگان موسیقی کلاسیک از بین کارگان‌های مختلف در موسیقی ایران (مثل موسیقی ملی، موسیقی سنّتی و موسیقی کلاسیک) برای این جستار به‌عنوان کارگان مرجع در نظر گرفته شده است (نک. خضرایی، ۱۳۹۷) و به‌نوعی درصدد خواهیم بود جامعیت نظریه‌ی بنسن را در موسیقی ملل با تأکید بر موسیقی کلاسیک ایرانی نشان داده و به این پرسش اساسی پاسخ دهیم که نظریه‌ی بنسن چگونه در پیشبرد اهداف نظام گفت‌وشنودی موسیقی کلاسیک ایرانی مؤثر بوده و چگونه می‌توان این تأثیرپذیری را با رویکرد پدیدارشناختی بنسن مورد تحلیل قرار داد؟ ضمن این‌که محور این تحقیق پاسخ‌هایی مهم به سؤالات ذیل نیز خواهد بود:

۱. مبنای اشتراکی نظریه‌ی بنسن با موسیقی ایرانی چیست و این نظریه چگونه و تحت چه شرایطی بر این موسیقی و شناخت ارکان هستی‌شناختی این موسیقی تأثیرگذار خواهد بود؟
۲. نتایج و دستاوردهای اثرپذیری موسیقی ایران از رویکرد پدیدارشناختی مورد طرح بنسن چیست‌اند و چگونه می‌توان آن‌ها را در این هنر مورد بررسی قرار داد؟

پیشینه‌ی تحقیق

پیش از هرچیز، لازم است به‌عنوان پیشینه مهم در تحقیقات مربوط با موسیقی ایرانی، کتب ردیف موسیقی دستگاهی ایران را مد نظر قرار دهیم؛ و ضمن اشاره به ردیف‌های متعدد و بسترهای تاریخی و شکل‌گیری ردیف‌ها، با روش اپوخه در پدیدارشناسی، ساختار کلی و اساسی ردیف‌ها که شامل نقش درجات و فواصل موسیقایی، سلسله‌مراتب، بستر فرهنگی و تاریخی، تفاوت‌های کلی و جزیی هستند را مورد تحلیل و بررسی قرار دهیم.

مهم‌ترین کتابی که در راستای پژوهش حاضر باید به آن رجوع کرد، کتاب بداهه‌ی گفت‌وشنود موسیقایی؛ پدیدارشناسی موسیقی به قلم بروس الیس بنسن با ترجمه حسین یاسینی است که در سال ۱۳۹۴ اولین‌بار توسط نشر ققنوس منتشر شد. علاوه بر این‌که بنسن نظریه‌اش را در این کتاب به طور کامل شرح داده، مثال‌های فراوان از موسیقی ملل و جاز، تحلیل‌های نظری سایر اندیشمندان و نیز مقدمه‌ی مترجم در این کتاب می‌تواند راه‌گشای بسیاری از مباحث هم‌سو با هدف این تحقیق و نیز تکمیل مباحث مورد بحث در این پژوهش باشد. علاوه‌براین، شرح و تفسیرهای بسیاری در باب نظریه بنسن مورد مطالعه قرار گرفتند که به زبان فارسی است. «نقد کتاب پدیدارشناسی موسیقی اثر بروس الین بنسن» نوشته‌ی سید شاهین محسنی در فصلنامه نقد کتاب، سال ۴، شماره (۱۳) و (۱۴)، در سال ۱۳۹۶، «پیش‌درآمد-شرحی بر پدیدارشناسی موسیقی بنسن (-اینگاردن)» نوشته‌ی آروین صداقت کیش در نشریه ماهور، شماره (۷۱)، در سال ۱۳۹۵ که بسیاری از دریافت‌های نظریه بنسن در این پژوهش نیز برگرفته از این جستارند، «موسیقی از اساس بداهه است»، سعید یعقوبیان، ماهنامه‌ی شهر کتاب، شماره (۶) و نیز به زبان انگلیسی نیز می‌توان «بداهه‌پردازی گفتگوی موسیقی: بررسی پدیدارشناسی موسیقی توسط ملوین بکستروم» - کمبریج: انتشارات دانشگاه کمبریج[۸]، در سال ۲۰۰۳ از آن جمله‌اند.

در باب روش پژوهش و نگاهی کلی به پدیدارشناسی، کتاب درآمدی بر پدیدارشناسی، اثر رابرت ساکالوفسکی و ترجمه محمدرضا قربانی، که چاپ چهارم آن به همت نشر گام نو در سال ۱۳۹۸ منتشر شده، و نیز در باب مسأله‌ی مهم بداهه‌پردازی در موسیقی ایران، مقالات نشریه ماهور[۹]، شماره ۳۷ که با

موضوع «بداهه‌نوازی» در پاییز ۱۳۸۶ با مقالات مهمی منتشر شد، مورد مطالعه قرار گرفتند:

- «بداهه‌نوازی؛ مفاهیم و سنّت‌ها»، برونو نتل.
- «بداهه در موسیقی هنری ایران»، ژان دورینگ، ترجمه: ساسان فاطمی.
- «بداهه‌پردازی به‌عنوان دیگری»، لادن نوشین، ترجمه ناتالی چوبینه.
- «بازنگری مفاهیم بداهه و آهنگ‌سازی و اهمیت آن‌ها در موسیقی ایران»، ساسان فاطمی.

سایر مقالات و جستارهای مرتبط نیز به شرح زیر اعلام می‌گردند:

- «بررسی بداهه‌پردازی در موسیقی ایران بر اساس پدیدارشناسی استعلایی»، مهدی مختاری و نرگس ذاکرجعفری، نشریه علمی- پژوهشی هنرهای زیبا؛ نمایش و موسیقی، دوره ۳۲، شماره (۴)، ۷۹۳۱: در این مقاله تلاش بر این بوده تا تعریفی جامع از پدیدارشناسی به‌دست آید که نگارندگان از روش پدیدارشناسی هوسرلی با معیار قراردادن فواصل ساختاری تمام ردیف‌های موسیقی دستگاهی ایران و اپوخه کردن نگاه سنّت‌گرایان در موسیقی ایرانی در آن بهره برده‌اند و در پیشینه این تحقیق نیز اشارتی کوتاه به کتاب و تعریف بنسن از بداهه نیز کرده‌اند.
- «پدیدارشناسی بداهه‌پردازی در موسیقی اصیل ایرانی با رویکرد هرمنوتیک تفسیری»، مرضیه پیروای ونک و سجاد تاج‌کی، نشریه علمی-پژوهشی نامه هنرهای نمایشی و موسیقی، شماره (۰۲)، ۹۹۳۱: این مقاله که برگرفته است از پایان‌نامه کارشناسی ارشد سجاد تاج‌کی با عنوان «فرایند بداهه‌پردازی در موسیقی اصیل ایرانی با رویکرد پدیدارشناسی» با راهنمایی مرضیه پیراوی‌ونک و صادق رشیدی در سال ۵۹۳۱ در دانشگاه هنر اصفهان در رشته‌ی هنر اسلامی، با رویکردی پدیدارشناختی به شرح عمل بداهه‌پردازی در موسیقی ایران پرداخته و در بخش‌هایی نیز به نظریه بنسن اشارتی کرده است. در این پژوهش بداهه‌پردازی و ویژگی‌های آن با نگاهی به آرای پدیدارشناسان مطرح حوزه‌ی هنر با تأکید بر مفهوم آزادی، گشودگی، بازی و... مورد بررسی قرار می‌گیرد.
- نویسنده‌ی دوم مقاله‌ی حاضر با راهنمایی نویسنده پنجم، در مقاله‌ای برآمده از رساله‌ی دکتری خود، تحت عنوان «تبیین نظریه بداهه‌ی گفت‌وشنود موسیقایی نزد بروس الیس بنسن» در هشتمین کنفرانس بین‌المللی گردشگری، فرهنگ و هنر که به طور خلاصه در کنفرانس ارایه شده است، به تبیین ارکان اساسی نظریه‌ی بداهه‌ی گفت‌وشنود موسیقایی نزد بنسن پرداخته و به طور مختصر سعی در طبقه‌بندی نقطه‌نظرات بنسن در نظریه‌ی خود داشته است.

در این تحقیق سعی بر این است که علاوه بر ارایه‌ی شناختی جامع از نظریه‌ی بنسن، جامعیت نظریه‌ی وی را در موسیقی ملل با تأکید بر موسیقی ایرانی نشان دهیم. یکی‌دیگر از تفاوت‌های مهم تحقیق پیش رو این خواهد بود که در بیشتر تحقیقات پیشین، مفهوم بداهه با آن نگرش گفت‌وشنودی‌اش نزد بنسن مورد بررسی قرار نگرفته و به جامعه‌آماری موردی و مثال‌هایی از موسیقی دستگاهی ایران به‌طور خاص نپرداخته است.

روش تحقیق

پدیدارشناسی در مرحله‌ی نخست، ما را به خود پدیده ارجاع می‌دهد. در نگرش‌های کنونی به امر بداهه‌پردازی گستره‌ای از اعتقادات، مناسبات فرهنگی، سیاسی و دیگر مفاهیم، درآمیختگی با پدیده‌ی بداهه‌پردازی گرد آمده و درک صحیح آن را دشوار ساخته‌اند. ازاین‌رو به‌نظر می‌رسد مناسب‌ترین رویکرد برای مطالعه‌ی این مفهوم، پدیدارشناسی باشد که در همان گام نخست «هر تفهم و قضاوت و دانستنی‌ای کنار گذاشته می‌شود

و پدیده مجدداً به‌طور عینی، دست‌نخورده با تعلیق[10] و با احساسی باز و وسیع، ازنقطه‌نظر یک خود ناب یا متعالی بازبینی می‌شود» (Moustakas, 1994: 33). ازآنجاکه تعلیق کامل و کنارنهادن مطلق پیش‌فهم‌ها و پیش‌داوری‌ها امکان‌پذیر نیست و هرگز نمی‌توان از سنّت‌ها جدا شد (گادامر، ۱۳۹۳: ۲۴) و هم ازآنجاکه بداهه‌پردازی از منظر الیس بنسن این مفهوم باید در داخل سنّت و کاربست[11] موسیقایی بررسی شود، به‌نظر می‌رسد از انواع روش‌های پدیدارشناسی، نوع هرمنوتیکی[12] آن و به‌طورخاص؛ هرمنوتیک فلسفی (گادامری) روش مناسبی برای این تحقیق باشد؛ چراکه از منظر بنسن، خود امر بداهه‌پردازی پدیداری تفسیری نیز هست. در این تحقیق که ازجمله پژوهش‌های کیفی است، روش تحقیق از منظر هدف، بنیادی و از منظر شیوه‌ی انجام، به‌صورت توصیفی- تحلیلی با رویکرد پدیدارشناختی بوده و روش تجزیه‌وتحلیل، با گام‌های پدیدارشناسی هرمنوتیک (تأویل و تفسیر) شامل خوانش بومی، تحلیل ساختاری و تفسیر کل شکل گرفته است. روش گردآوری اطلاعات نیز به‌صورت کتابخانه‌ای بوده است. روش پدیدارشناسی (که در آن خودیت خود پدیده با پرانتزگذاری مورد بررسی قرار می‌گیرد) در نوع هرمنوتیک‌اش، روشی را فدای روش دیگر نکرده و یک روش گام‌به‌گام با شرایط تحلیلی ندارد. در این روش، که روش خود بروس الیس بنسن نیز هست، ویژگی‌هایی وجود دارد که باید به آن توجه کرد؛ برخی از این ویژگی‌ها عبارت‌اند از: عدم تحویل[13] و تعلیق (اپوخه) مطلق نظرها و پیش‌زمینه‌ها، تلاش برای صریح ساختن فرضیات ضمنی، روایت تفسیری از پدیده، توجه به جنبه‌های تاریخی و فرهنگی پدیده، توجه به دنیای زندگی واقعی یا تجربه‌های زیسته‌ی انسانی، تجربه‌ی زیسته‌ی محقق، بررسی داستان‌ها و مصاحبه‌ها که حاوی تجربه‌های زیسته هستند، توصیف پدیده از طریق نوشتن و بازنویسی‌کردن مداوم، آماده‌کردن خواننده برای ورود به دنیایی که متن‌ها نمایان می‌کنند، درنظرگرفتن کل و جزء و حاضر و غایب، مفاهیم کاربردی چون نوئما[14] و نوئسیس[15] و نیز، تفسیر شخصی نگارنده بر اساس تجربیات حرفه‌ای که در زمینه‌ی موسیقی دستگاهی ایران کسب کرده است (نک Kafle, 2018: 181-197 و نیز امامی سیگارودی و همکاران، ۱۳۹۱: ۶۰).

بداهه‌ی گفت‌وشنود موسیقایی

بروس الیس بنسن، فیلسوف معاصر آمریکایی که تحصیلاتش در حوزه‌ی فلسفه و پدیدارشناسی عمومی به انجام رسیده، نگاهی به مسائل فلسفی موسیقایی از منظر پدیدارشناختی داشته و ازآنجاکه خود نیز نوازنده غیرحرفه‌ای موسیقی جاز نیز بوده (بنسن، ۱۳۹۹: ۱۶۵ ونیز، صداقت‌کیش، ۱۳۹۵: ۱۸۴)، نظریه «بداهه‌ی گفت‌وشنود موسیقایی» را با تأکید بر نقش بداهه‌پردازی در موسیقی طرح کرده است. او در طرح دیدگاه خود با تکیه بر مضامین فلسفی جدید، تعریفی نو از بداهه ارایه می‌دهد که به نوع خود جالب توجه می‌نماید.

- تعریف بداهه

ریشه کلمه «بداهه» در لغت‌نامه دهخدا این‌گونه آمده است: «ناگاه و نااندیشه آمدن، استقبال کردن کسی را باکاری، بی‌اندیشه و بی‌تأمل سخن گفتن» (دهخدا، ذیل واژه‌ی بداهه). ازاین‌رو بداهه چیزی است که برای اولین‌بار و در آغاز به ذهن متبادر می‌شود. طبق تعریفی از بداهه در موسیقی نیز «بداهه‌پردازی موسیقایی به معنای آفرینش یک موسیقی است که پیش از لحظه‌ی اجرای آن وجود نداشته است، ولی درعین‌حال، شکل‌گیری آن به یک چارچوب، یک مدل و مجموعه‌ای از قوانین ازپیش‌تعریف‌شده بستگی دارد» (لرتا-

ژکوب، ۱۳۸۶: ۱۰). به‌عبارتی گویا بنسن نیز به‌دنبال اثبات چنین تعریفی از بداهه‌پردازی در نگاهی پدیدارشناسانه است که گفته: «بداهه، پرداختی نو از چیزی موجود و تبدیل آن به چیزی است که ضمن ارتباط با موجودیت قبلی‌اش، هویتی نو می‌یابد» (بنسن، ۱۳۹۹: ٦۹). او بداهه را در ابتدا دارای دو ویژگی مهم معرفی؛ یکی بداهه به‌عنوان یک برساخته‌ی آنی، چیزی مثل آهنگ‌سازی فوری و درجا و دیگری، تولید یا اجرای چیزی بدون آمادگی قبلی (آکسفورد) که در ریشه‌یابی این تعریف واژه لاتینی «improvises» را به معنای «پیش‌بینی‌نشده» می‌یابیم. هردوی این ویژگی‌ها به آفرینش از هیچ اشاره می‌کنند (بنسن، ۱۳۹۹: ۴۷ و ۴۸). او در ادامه با رد «بداهه‌پردازی از هیچ» تأکید می‌کند که «آهنگ‌سازی و اجرا هردو، به شیوه و درجه‌ای متفاوت با دیگری، سرشتی بداهه‌پردازانه دارند. آهنگ‌ساز هرگز از هیچ‌چیزی نمی‌آفریند بلکه بداهه‌پردازی می‌کند: گاه با ملودی‌های موجود اما اغلب، و مهم‌تر از آن، در چارچوب سنّت کاری خود»(بنسن، ۱۳۹۹: ۴۹) و در ادامه با این تعاریف نشان می‌دهد که انواع پرشماری از بداهه در موسیقی وجود دارند و درواقع در موسیقی «همه‌چیز بداهه است» (یعقوبیان، ۱۳۹۴ الف: ۸۶).

بنسن تعریف جدیدی از بداهه با رویکرد تفسیر بر اساس مفهوم سُکنا[16] نزد مارتین هایدگر[17] ارایه می‌کند که با این تعریف؛ اثر هنری فراهم‌آورنده‌ی عرصه‌ای برای سُکنا، نه‌فقط برای هنرمند بلکه برای دیگران معرفی می‌شود. با این شیوه، اجراگر، شنونده و حتی آهنگ‌ساز ساکنان جهانی شمرده می‌شوند که آفریده‌ی اثر است. بنسن با اشاره به نزدیکی واژه «improvise» (بداهه‌پردازی) و «improve» (بهبود بخشیدن)، سُکنا را نه‌فقط جاگیر شدن، بلکه مستلزم تغییر و تبدیل عرصه‌ی سکونت معرفی می‌کند؛ «سرهم کردن چیزی با آنچه در دسترس است». در این صورت «بداهه» و «بهبود» هردو با آنچه در دسترس است انجام می‌گیرند تا چیزی تازه آفریده شود (Heidegger, ۱۹۷۱ نقل از بنسن، ۱۳۹۹: ۵۵ و ۵۶). بداهه از منظر بنسن، با مثال‌ها و توضیحات فراوانی که ارایه می‌کند، سرشتی «تفسیری» داشته و هر اجرا را می‌توان یک تفسیر دانست زیرا گویی اثری از پیش موجود را بازعرضه[18] می‌کند و اجرا «همیشه نه‌فقط بر نت‌نوشت بلکه بر کل سنّت اجرایی وابسته به آن نیز تکیه دارد». پس بداهه‌پردازی بسیار کمتر از آنچه شاید ابتدا تصور می‌شود آنی و منحصر به موردهای خاص و بسیار بیشتر از آنچه به نظر می‌آید «تفسیرگرانه» است (بنسن، ۱۳۹۹: ۱۶۸-۱۷۱).

از دیدگاه بنسن، موسیقی‌دان بودن -خواه آهنگ‌ساز یا اجراگر- «نه‌فقط به دانستن چیزهای معین بلکه مشروط به داشتن مهارت‌هایی است که درونی شده‌اند و فرد را قادر به عمل مانند یک موسیقی‌دان می‌کنند» (بنسن، ۱۳۹۹: ۱۶۴) که این نکته، لزوم تبدیل‌شدن فرد به یک سوژه‌ی فعال در فعالیت موسیقایی را می‌طلبد و راه تبدیل شدن به این مهم از منظر بنسن: فرارفتن از تقلید با کسب مهارت «آنی بودن»[19]؛ یعنی توانایی تصمیم‌گیری فوری در لحظه است که از بداهه‌پرداز انتظار می‌رود. درواقع کار بداهه‌پرداز همواره با انتخاب گره خورده؛ انتخاب بین آنچه باید بنوازد و راهی که باید پیش گیرد (بنسن، ۱۳۹۹: ۱۶۵). اجراگر کارآزموده از آنچه که انجام می‌دهد تصوری کمابیش روشن دارد، اما «این آگاهی نه از نت‌نوشت که از تجربیات او می‌آیند» (بنسن، ۱۳۹۹: ۱۰۹). بداهه‌پردازی «با توازنی پیوسته متغیر بین مواد طرح‌ریزی‌شده و بداهه‌سازی آنی سروکار دارد» (Durant, ۱۹۸۹: ۲۶۷ به‌نقل از بنسن، ۱۳۹۹: ۱۶۶) و اگر موسیقی را به‌منزله‌ی نوعی گفت‌وشنود دید بعید است که چنین چیزی مایه‌ی تعجب شود.

- **هستی‌شناسی اثر موسیقی**

به‌دلیل ویژگی‌های منحصربه‌فردی که اثر هنری در طول تاریخ داشته، فیلسوفان را بر آن داشته تا درباره‌ی

ماهیت و اساس آثار هنری به بیان تفکرات خود بپردازند (نک ابوالقاسمی، ۱۳۹۵: ۱۱). «بنسن برخلاف تمام رساله‌های پیش از خود، که مشغول مسائلی در متافیزیک سنّتی بودند، به حقیقت روزمره‌ی فعالیت‌های موسیقایی نزدیک شد. او اثر و رابطه‌اش با اجراها و غیره یا تجربه‌ی سوبژکتیو[۲۰]را تا حدی به حال خود گذاشت و به کنش موسیقایی پرداخت. [...] بنسن روی به‌سوی چگونگی ایجاد دارد، آن‌هم نه به‌عنوان فرایندی در درون هنرمند بلکه به رابطه‌ی هستی‌شناختی اثر با روند تعین‌یافتگی یا تعیین‌یافته‌هایش[۲۱]. بر روی‌هم، بیشتر آن دیگران درباره‌ی اثر و/یا سوژه‌ی منفعل‌اند و کار بنسن درباره‌ی هستی‌شناسی اثر در پرتو سوژه‌ی فعال» (صداقت‌کیش، ۱۳۹۵: ۱۸۷).

در باب هستی‌شناسی اثر هنری، بنسن در فصل اول کتابش به دیدگاه‌های مهم در تاریخ فلسفه موسیقی اشاره می‌کند؛ آنچه که لیدیا گر[۲۲]«افلاطونی»، «افلاطونی تغییریافته» و «ارسطویی» را از یکدیگر متمایز ساخت و بنسن فصل مشترک همه این‌ها را دارای خصلتی مثالی[۲۳] می‌شمارد. به طوری که ما معمولاً آثار موسیقایی را موجوداتی منفصل و خودسامان می‌شماریم. آنچه که در پدیدارشناسی هوسرل[۲۴] نیز مطرح شده که مصادیق مثالی را ذاتاً موجوداتی معنوی می‌داند که وجودی نه واقعی، بلکه انگاره‌ای دارند. او این مصادیق را به یک «جهان فرهنگی» متعلق می‌داند که آفریده‌ی فعالیت انسان‌اند. آن‌ها «بی‌زمان» و «همه‌زمانی» اند؛ زیرا همه‌جا هستند و هیچ‌جا وجود عینی ندارند. از منظر هوسرل، نمایشنامه‌ها، رمان‌ها، مفاهیم و آثار موسیقایی همه چنین قابلیتی دارند (بنسن، ۱۳۹۹: ۳۰ و ۳۱).

رومن اینگاردن[۲۵]، شاگرد و منتقد هوسرل، بین اجرا و نت‌نوشت، اثر و اجرا و نیز، تجربه‌ی شناسنده تمایز قائل می‌شود. از نظر او تا نت‌نوشت وجود دارد، هویت[۲۶] اثر قابل قبول و مشخص است اما اینگاردن نت‌نوشت را در بهترین حالت نوعی طرح کلی می‌داند که در گذر زمان به‌وسیله‌ی عوامل بیرونی (مانند سنّت‌های اجرایی و شیوه‌های اجرایی) از محتوا انباشته می‌شوند (Ingarden, 1989: 113 به نقل از همان: ۱۵۱ و ۱۵۲). بنسن درنهایت، با بازگشت به نظریه‌ی اینگاردن، می‌کوشد تا نشان دهد که هستی اثر هنری، هستی مثالی نیست و همواره دچار «نقاط نامعین» است (Ingarden, 1989:90) که به‌وسیله‌ی اجراگر و در لحظه‌ی اجرا با بداهه‌پردازی «پُر» می‌شوند. او برای اینکه به زیست موسیقایی نزدیک شود، اثر و اجراهایش را به‌ترتیبی جذب یکدیگر می‌کند. دیگر اجراها یا ویراست‌های متعدد نت‌نوشت نوعی رابطه‌ی عَرَضی استنتاجی با یک ابژه‌ی[۲۷] مثالی در جایگاه اثر ندارند. بنسن اثر و همه‌ی تعین‌یافتگی‌های آن را در طول و عرض یکدیگر و محیـط در دل اثر می‌داند. (بنسن، ۱۳۹۹: ۱۰۵ و نیز صداقت‌کیش، ۱۳۹۵: ۱۹۱).

- اصالت اثر موسیقایی

از نظر بنسن همواره دو انگاشت در تاریخ موسیقی جهان سرآمد بوده‌اند؛ ۱. پایبندی به اثر و ۲. آهنگ‌ساز به‌عنوان تنها آفریننده‌ی حقیقی اثر (بنسن، ۱۳۹۹: ۲۸). او برای یافتن جایگزینی مناسب به‌جای هر دو انگاشت که ثمره‌ی همین تفکر حدود ۵۰ سال اخیر در موسیقی هستند، تلاش می‌کند. اولی، وفاداری بی‌چون‌وچرا به اثر، نت‌نوشت و آهنگ‌ساز را از اجراگر موسیقی می‌طلبد و دومی، آهنگ‌سازان را تنها تعیین‌کننده و خالق آثار می‌داند که اجراگران تنها نقش بازتولید[۲۸]را برعهده دارند که مقاصد آهنگ‌ساز را بی کم‌وکاست تحقق بخشد (که واضح است این اتفاق هرگز رخ نمی‌دهد) (بنسن، ۱۳۹۹: ۳۲-۳۶). بحث اصالت[۲۹] و بازگشت به اصل اثر، در موسیقی ملل مختلف (ازجمله ایران) همواره وجود داشته است. همان‌طور که یک گسست از منش «سنّت» به «بازسازی» در موسیقی دهه‌های اخیر رخ داد که نشان می‌دهد

حساسیت به اصالت تاریخی فقط می‌تواند در بستری که آثار موسیقایی‌اش عمری طولانی دارند، مطرح شود. درواقع بازسازی تلاشی است برای برقراری دوباره با سنّتی که به گسست یا نقصان دچار آمده. البته از نظر بنسن آنچه که موسیقی «قدیم» شناخته می‌شود برمبنای میزان «ارتباط»[۳۰] ما با یک موسیقی سنجیده می‌شود نه برحسب سال. امکان بازگشت به آثار موسیقی نیز به دو موضوع اساسی بستگی دارد؛ ۱. نوع وجود اثر، ۲. ارتباط اثر با سنّتی که آن را به ما رسانده است. در این‌جا سنّت تاحدودی آمیزه‌ی انگاشت‌هایی است که یک بینش نویافته را به‌طرزی که همواره در آینده قابل بازیابی باشد ذخیره می‌کند. بنابراین، آثار موسیقی همواره می‌توانند از وجود پس از خودشان نیز تأثیرپذیرند (بنسن، ۱۳۹۹: ۱۲۲-۱۲۴). چیزی که هوسرل از آن با عنوان «رسوب» یاد کرده که همان تاریخ بداهه‌پردازی اثر موسیقایی است و اذعان می‌کند که همواره «رسوب‌زُدایی» ممکن خواهد بود و معانی اصلی همیشه می‌توانند دوباره «فعال» شوند (Husserl, 1970b: 27 نقل از همان: ۱۲۴) چراکه همواره هسته‌ی بنیادینی همچنان زیر لایه‌ی رسوب پابرجاست (Husserl, 1970a, 354 نقل از همان: ۱۲۸).

حال ببینیم که مقاصد آهنگ‌ساز که در حفظ اصالت مطرح می‌شوند، چیست‌اند؟ رندل دیپرت[۳۱] به تمایزی بین مقاصد می‌پردازد؛ مقاصد پایین- سطح به جنبه‌هایی مانند سازهای به‌کاررفته و انگشت‌گذاری می‌پردازد، مقاصد میان-سطح به صدای مورد نظر آهنگ‌ساز مربوط است، مقاصد بالا- سطح به محتوی یا تأثیرات موسیقایی بر شنونده یا اهداف آهنگ‌ساز از ساخت اثری معین می‌نگرد (Dipert, 1980: 206-208). مقاصد پایین- سطح و میان- سطح «نص» اثر و مقاصد بالا-سطح «روح» آن را تشکیل می‌دهند و از منظر بنسن باوجودی که در قرون پیشین به روح اثر بهای بیشتری داده شده (یعنی به مقاصد خاص آهنگ‌سازان)، اجرای ایدئال اجرایی است که در آن همه‌ی این مراتب هم‌تراز با یکدیگر تحقق یابند و البته، نواختن نت‌های مطلوب و آنچه آهنگ‌ساز سودایش را در سر داشته بسیار دشوار است (بنسن، ۱۳۹۹: ۱۲۸ و ۱۳۰). دیویز[۳۲] تأکید می‌کند آنچه ما به‌واقع از اصالت می‌خواهیم «نه نوایی مطابق یک اجرا در گذشته، بلکه نوایی ایدئال است» (Davies, 1987: 42).

از منظر بنسن، هیچ دلیلی ندارد که اجراهای دارای اصالت تاریخی را بهتر از اجراهای امروزی بدانیم و لزومی هم ندارد که یکی را برتر بشماریم؛ آثار موسیقی را همیشه می‌توان طور دیگری اجرا کرد (بنسن، ۱۳۹۹:۱۳۸). آنچه پیروان اجرای آثار قدیم در راه اصالت به دنبالش هستند رسیدن به شیوه‌ی اجرای آثار به دست خود آهنگ‌ساز و معاصرین اوست. که در این حالت نیز نتیجه‌ی کار، رسیدن به تفسیری اجرایی مطابق سیاق زمان اوست. در این حال گویی ما به گذشته بیشتر از سنّتی که این گذشته را برایمان محفوظ کرده علاقه‌مند هستیم. این دیدگاه، انکار بستر تاریخی را به‌همراه می‌آورد؛ یعنی جایگاهی که یک اثر با گذر زمان نزد ما یافته است. پس سرگذشت اثر دست‌کم به‌اندازه‌ی اجراهایش در زمان آن است و بازسازی، باید گذشته را در بستری نو قرار دهد نه اینکه حال را به گذشته تبدیل کند. بدین‌ترتیب ما همواره گذشته را بازآفرینی می‌کنیم (بنسن، ۱۳۹۹: ۱۴۴-۱۴۶).

این‌جا است که باید مراقب بود تا موسیقی به دامن تحجر و تعصب نیفتد چراکه به‌قول هوسرل: «تعصب‌ها تیرگی‌های برآمده از رسوب سنّت‌اند» (Husserl, 1970a: 72). همان‌طور که نزد هایدگر نیز اصالت درکنش دازاین معنا داشت؛ مثل «هرکس» رفتار نکردن، و به این اعتبار راهی شخصی را کشف کردن و پیمودن و کوشش در یافتن مسیر درست (احمدی، ۱۴۰۰: ۲۵۶). در پدیدارشناسی هرمنوتیک نیز در نظرگاه گادامر می‌توان دید که یک آزادی زیبایی‌شناسانه طرح می‌شود که در آن هنرمند فاصله‌ی اصل و بدل

را خود می‌سازد؛ «در بازیابی میان آنچه هست و آنچه بیان می‌شود، فاصله کشف می‌شود. مفهوم اصالت به‌گونه‌ای تناقض‌نما کشف فاصله است و نه این‌همانی» (احمدی، ۱۳۹۶: ۴۱۸). بنابراین، اجراگر همواره از دیدگاه هرمنوتیکی بنسن، در حال بداهه‌پردازی بر اثر است و دوشادوش آهنگ‌ساز، مشغول وضع و شکستن قواعد شکل‌دهنده‌ی سنّتی است که او و آهنگ‌ساز هردو به آن تعلق دارند. پس اگر اثر و اجرای آن، هردو سبب تغییر و تبدیل گفتمانی که در آن جریان دارند می‌شوند، ناگزیر به این نتیجه می‌رسیم که هویت[۳۳] اثر موسیقایی نیز سیال است؛ زیرا این هویت، آشکارا با بستر وجودی اثر گره خورده است. بنابراین، اثر همواره یک ساخته-پرداخته‌ای چندتکه و در جریان است که «شکل‌گیری‌اش پیش از آهنگ‌ساز آغاز شده و تا مدت‌ها پس از کار او ادامه می‌یابد» (بنسن، ۱۳۹۹: ۱۴۷).

- هویت اثر موسیقایی

در پدیدارشناسی، هویت یک ابژه از تمام وجه‌ها[۳۴] و جنبه‌ها[۳۵] و نماها[۳۶]یش مستقل است ولی از طریق همان‌ها است که به ما اهدا می‌شود. یک اثر موسیقی فقط یک اجرای آن نیست و از آن فراتر می‌رود که دارای یک هستی کنش‌مند است (ساکالوفسکی، ۱۳۹۸: ۷۷ و ۸۰ و ۸۱). اینگاردن، در پدیدارشناسی اثر موسیقی خود اشاره می‌کند: «آثار موسیقی [همواره] به حیات خود ادامه می‌دهند که این در وهله‌ی نخست به معنای نواخته و شنیده شدن آن‌ها در اعصار موسیقایی جدید پیاپی و اجرای پیوسته متفاوت آن‌ها، از جهات مختلف، در هر دوره‌ی جدید است» (Ingarden:1989 :104).

بنسن اما، با مثال‌های تاریخی و موسیقایی فراوان می‌کوشد تا نشان دهد که -چنان‌چه اشاره شد- اولاً آهنگ‌سازی یک فرایند تکاملی است و ثانیاً مرز مشخصی وجود ندارد که بگوییم «اثر در اینجا تمام شده است» (صداقت‌کیش، ۱۳۹۵:۱۹۴ و ۱۹۵). بنابراین از نظر بنسن، با تکیه بر کاربست موسیقایی و اهمیت اجرا، «هویت قطعه‌ی موسیقایی فقط می‌تواند در سیر پدیداری و بازپدیداری آن دریافت شود» و ازآنجاکه قطعه‌های موسیقایی هرگز ایستا نیستند، هویت آن‌ها «هرگز به شکل نهایی و کامل تعریف‌پذیر نیست». درواقع «هویت موسیقایی مبتنی بر یک‌چیز نیست بلکه مجموعه‌ای پیچیده از عوامل و تأثیر متقابل این عوامل بر یکدیگر آن را تشکیل می‌دهد». او در ادامه نیز تأکید می‌کند که «معنای هویت در هر موسیقی‌ای به‌شدت وابسته به گفتمان‌های مشخصی است که حدود هویت را مشخص می‌کنند» (بنسن، ۱۳۹۹: ۱۷۹ و ۱۸۱).

معنای هویت اثر موسیقایی را حتی می‌توان با مفهوم «شباهت خانوادگی» نزد ویتگنشتاین[۳۷] نیز دریافت کرد که به‌گفته‌ی او «اعضای خانواده از جهاتی بسیار گوناگون با یکدیگر ربط دارند» (Wittgenstein, 2002: nos: 65 and 67). بنسن نیز براساس همین نکته اعلام می‌کند که بهتر است به‌جای استفاده از مفهوم «اثر» به‌عنوان چیزی خودبسنده و خودسامان، بهتراست از واژه‌ی «قطعه»[۳۸] استفاده کنیم که یک کل منسجم‌تری به‌عنوان کاربست یا سنّت موسیقایی خاستگاه‌شان است و همواره فقط قطعه‌ها وجود داشته‌اند. به‌بیان‌دیگر، «برساخته‌هایی[۳۹] که آن‌ها را قطعه‌های موسیقایی می‌نامیم ساخته‌های خود عمل ایجاد موسیقی‌اند» و نیز، «همیشه قطعه‌هایی وجود داشته‌اند و عمل موسیقایی همواره بر محور آن‌ها شکل می‌گرفته و می‌گیرد» (بنسن، ۱۳۹۹: ۱۸۵ و ۱۸۶). پس هویت موسیقایی از منظر بنسن، نه یک «بوده» که یک «در شدن» است که اثر باید در آن «بازآفریده»[۴۰] شود نه «باز اجرا»[۴۱]. بنسن بداهه‌پردازی را در جای آن مؤلفه‌ای از کنش موسیقایی قرار می‌دهد که بنا است «بوده» را به «درشدن» ترادیسی دهد (صداقت‌کیش،۱۳۹۵: ۱۹۵). در نگاه بنسن، قطعات موسیقی تعریف‌شده نیستند و دچار فرایند بازتعریفی‌اند؛ این نظر برگرفته از «بی‌نهایت

معیوب»[۴۲] نزد گادامر است که می‌گوید هیچ نقطه‌ی کمالی برای قطعات موسیقی متصور نیستیم (بنسن، ۱۳۹۹: ۱۷۸). می‌توان این‌طور گفت که: ۱. بداهه‌پردازی تنها در «نقاط نامعین» شکل می‌گیرد، ۲. دامنه‌ی آن با «دامنه‌ی بی‌ربطی»[۴۳] مهار می‌شود و ۳. محدوده‌ی هر دو مورد قبل، تنها در یک «کاربست» موسیقایی مشخص می‌شود. کاربست از آن دیدگاه، «مجموعه‌ای از داده‌ها و روش‌هایی است که در سنّتی خاص به شکل بیناذهنی[۴۴] وجود دارد و از طریق آموزش و غیره تداوم می‌یابد» (صداقت‌کیش، ۱۳۹۵: ۱۹۵). درواقع «هویت موسیقایی مبتنی بر یک چیز نیست بلکه مجموعه‌ای پیچیده از عوامل و تأثیر متقابل این عوامل بر یکدیگر را شکل می‌دهد» (بنسن، ۱۳۹۹: ۱۷۹) و البته معنای هویت در هر نوع موسیقی به‌شدت وابسته به گفتمان‌های مشخصی است که حدود هویت را مشخص کرده‌اند (بنسن، ۱۳۹۹: ۱۸۱).

- گفت‌وشنود گشوده

با نگاهی به آنچه که گذشت، اگر که اثر نه یک موجود مثالی است و نه به شکل تمام شده و کامل توسط آهنگ‌ساز موجود می‌شود و اگر اثر براساس نظریه‌ی بنسن توسط اجراگر در یک کاربست «هست» می‌شود؛ روابط دوگانه‌ی آهنگ‌ساز- اجراگر دچار دگرگونی خواهد شد (بنسن، ۱۳۹۹: ۱۹۸). بدین‌معنی که اجراگر در طی اجرا به تفسیر پرداخته و آنچه پیش رو داریم «یک فرایند تولید موسیقی است». این‌جا است که بنسن از هرمنوتیک گادامر[۴۵] مفهومی را وام می‌گیرد تا نظریه‌ی خویش را غنا بخشد؛ «گفت‌وشنود»[۴۶]. براین‌اساس گفت‌وشنود میان آهنگ‌ساز، اجراگر و شنونده، ایجادکننده‌ی موسیقی معرفی می‌شود. در این مرحله، کاربست بسیار اهمیت پیدا می‌کند زیرا این سه هم در کاربست می‌زینند و هم آن را استمرار می‌بخشند یا دگرگون می‌سازند (بنسن، ۱۳۹۹: ۳۹-۴۱). این گفت‌وشنود از نظر گادامر، «گشوده» است؛ یعنی ابتدا گشاینده‌ی چیزی است و یک شیوه‌ی تفکر نو را ممکن می‌سازد و دوم اینکه خود گفت‌وشنود نیز گشوده است زیرا در مرحله‌ی عدم قطعیت قرار دارد (Gadamer, 1989a: 362-363). گفت‌وشنود حقیقی ضمن آنکه از «آزادی جولان» برخوردار است، «قاعده‌مند» نیز هست و در عمل عرصه‌ای را می‌گشاید که گفت‌وشنود در آن هدایت شود (Gadamer, 1989a: 102). پس گفت‌وشنود تابع قواعدی انعطاف‌پذیر است که خود نیز بر تغییر و تبدیل‌های بعدی گشوده است.

بنابر موارد گفته‌شده، تک‌گویی آهنگ‌ساز و بازگویی اجراگر به گفت‌وشنود هردو تبدیل می‌شود. بدین‌سان آهنگ‌ساز -ویا اثرش- صدای آن دیگری اجراگر را می‌شنوند؛ حتی وقتی آهنگ‌ساز در قید حیات نباشد (صداقت‌کیش، ۱۳۹۵: ۱۹۸). بنسن، «اخلاق‌مداری» را سرلوحه‌ی بداهه‌پردازی می‌داند (بنسن، ۱۳۹۹: ۱۶۸) و می‌گوید: «آهنگ‌ساز، اجراگر و شنونده ایدئال کسی است که به‌راستی آماده‌ی روبه‌رو شدن با دیگری باشد» و این جدی گرفتن دیگری به‌معنای آن است که آزاد نیستیم تا هرچه خوشایندمان است انجام دهیم (بنسن، ۱۳۹۹: ۱۹۲). دیگری‌ای که به قول گادامر «حریم خودمداری مرا می‌شکند و چیزی برای فهمیدن به من می‌دهد» (Gadammer, 1997: 46). درواقع نوعی «حسن نیت» و «دوسویگی»[۴۷] لازمه‌ی گفت‌وشنود است که فقط درصورتی ممکن می‌شود از «من» شروع شود؛ بی‌آنکه بدانم دیگری نیز این منش را پی می‌گیرد یا خیر. این ارتباط هنگامی موفق خواهد بود که «افق» شنونده، اجراگر، آهنگ‌ساز و سنّت باهم بیامیزند و به هرکدام از شرکت‌کنندگان امکان ابراز صدای حقیقی او را بدهند. ازآنجاکه این افق‌ها پیوسته در تغییرند، همواره آمیختن‌هایی نو و متفاوت رخ می‌دهند. البته بنسن اشاره می‌کند که هرکدام از شرکت‌کنندگان گفت‌وشنود باید دیگران را همواره مسئول و پاسخ‌گو بدانند و همین «تنش» هایند که «آزادی»

گفت‌وشنود را ممکن می‌سازند؛ این آزادی یک «آزادی ایجابی» است (بنسن، ۱۳۹۹: ۱۹۲-۱۹۶).
در ادامه، بنسن امر اخلاقی را پاسدار هویت موسیقایی معرفی می‌کند؛ درست است که دامنه‌ی بی‌ربطی تاحدی محدوده‌ی یک فرایند موسیقایی را مشخص می‌سازد، اما از منظر عملی درنهایت این تصمیم‌گیری است که دارای اهمیت است و انتخاب‌های اخلاق‌مدارانه «همیشه دشوار» اند. در این‌جا امر اخلاقی، با وامی که بنسن از لویناس[۴۸] می‌گیرد، عامل متعادل‌کننده‌ی امر بینابینی اثر موسیقایی است. از دید بنسن، سنّت هرگز چیزی جدا از انسان نیست و احترام به سنّت با احترام به انسان گره خورده است و این «تعهد» در موسیقی برای ما الزام‌آور است. او اجراگر (و حتی آهنگ‌ساز) را نسبت به چیزهایی که از دیگران در سیر تاریخی و در بستر سنّت به آن‌ها رسیده -و حتی آهنگ‌سازان آینده- «مسئول» می‌داند و اذعان می‌کند که این‌ها «موهبت» اند. موسیقی‌دان مسئول کسی است که آنچه به او سپرده‌اند را دستمایه‌ی بداهه قرار دهد و به‌عبارتی موجب بهبود حقیقی آن شود (بنسن، ۱۳۹۹: ۱۹۶ و ۲۰۰ و ۲۱۲). پس چون انگاشت‌های اخیر در موسیقی کلاسیک غربی و رمانتیک فاعلیت تام را برای آهنگ‌ساز درنظر می‌گرفتند، بنسن آن را با طرح مفهوم «دیگری» به‌وسیله‌ی محدودیت‌های موجود در کاربست موسیقایی محدود می‌کند (نک. صداقت‌کیش، ۱۳۹۵: ۲۰۱). کاربستی که متعلق به همه‌ی اعضای گفت‌وشنود موسیقایی است و در انحصار هیچ‌کس نیست و بنابر گفته‌ی کانت[۴۹] بداهه‌پردازی بر قواعد حاکم بر کاربست موسیقایی می‌تواند راه‌حل نهایی باشد (بنسن، ۱۳۹۹: ۲۱۴ و ۲۱۵).
جا دارد اضافه کنیم که بنسن در تفسیری که از مفهوم «نبوغ» نزد کانت صحبت می‌کند؛ اشاره می‌کند که در دیدگاه کانت همواره چیزی به‌عنوان «ذائقه» وجود دارد تا نبوغ را مهار کند و اگر قرار است دراین‌میان چیزی فدا شود، آن نبوغ است. یعنی نبوغ باید دست‌کم به برخی قواعد مقید باشد: زیرا ذائقه نیز ناگزیر برحسب قواعدی -هرچند متغیر- تعریف شود. اگر این قواعد را با مفهوم کاربست یکی بشماریم می‌بینیم که هنرمند کسی است که ضمن کار در چارچوب قواعد به جرح و تعدیل آن‌ها نیز می‌پردازد و نبوغ حقیقی در عدم افراط نبوغ نهفته است. پس حتی آنچه که به‌اصطلاح «الهام از هیچ» بر هنرمند نابغه خوانده می‌شود نیز نتیجه‌ی تأثیر کاربستی موسیقایی است که بستر ظهور الهام را فراهم می‌کند (Kant, 1987: 187-188 نقل از همان: ۷۶). بااین‌حال، اگر آهنگ‌ساز هم‌زمان به پیروی از قواعد و بداهه‌پردازی با آن‌ها بپردازد، آثار جدید او ناگزیر بر ذائقه‌ی عمومی تأثیر می‌گذارند؛ درواقع «آهنگ‌سازی، بداهه‌پردازی با موسیقی و گفتمان حاکم بر موسیقی است». از منظر بنسن، نشاندن «بداهه‌پردازی» به‌جای «آفرینش» تصویر پدیدارشناسانه‌ی بهتری از واقعیت ایجاد موسیقی به‌دست می‌دهد و باعث نگرشی متعادل‌تر به رابطه‌ی آهنگ‌ساز با جماعت پیرامون‌اش نیز می‌شود (بنسن، ۱۳۹۹: ۷۷-۷۵).
در پایان این بخش و بنابر مطالب گفته‌شده، بد نیست اگر اشاره کنیم که نظریه‌ی بنسن ازجمله نظریات برساخت‌گرا[۵۰]ست؛ تلاشی برای بازگشت به منابع اولیه و بازاندیشی درباره‌ی آن‌ها.[۵۱] او که تفکر دوگانه ساختارگرایی (در این‌جا آهنگ‌ساز و اجراگر) را می‌شکند و با نگاهی بر نظریات تفسیری، قطعه موسیقی را به‌عنوان یک موجود زنده معرفی کرده و حیات آن را در یک فرایند بالندگی همیشگی ممکن می‌شمارد. بداهه‌پرداز در این فرایند، نقش تفسیرگری به رفتار مسئولانه به‌سان رفتار با محیط زیست را دارا است که باید هم‌زمان و در حین توجه به جزییات اصل اثر و نیز کاربستی که در آن حضور دارد، خلاقیت و جسارت را نیز چاشنی تفسیر خود کند[۵۲] (بنسن، ۱۳۹۹: ۲۰۹ و ۲۱۰).

بداهه‌ی گفت‌وشنود موسیقایی در موسیقی کلاسیک ایرانی

موسیقی کلاسیک ایرانی، به‌مثابه یک کاربست کلان در قالب مجموعه‌ای تحت عنوان «ردیف»[۵۳]، دارای لایه‌های متعددی است که «دستگاه»[۵۴] نام دارد. شاید بتوان روابط متوالی میان دستگاه‌ها را روابط بین دستگاهی نام نهاد که به‌دلیل داشتن یک ساختار سلسله‌مراتبی، موجب اعتباربخشی به موجودیت موسیقی ایرانی می‌شود. ازاین‌حیث، هر دستگاه نیز دارای ساختار درونی است که متشکل از گوشه‌هاست؛ یعنی روابط متوالی بین گوشه‌ها نیز به‌عنوان متن، دارای ساختار سلسله‌مراتبی درونی دیگری هستند که همان روابط بین نت‌هاست (اسعدی، ۱۳۸۲: ۵۸). این نظام دستگاهی در موسیقی ایرانی را می‌توان متناسب با مفهوم کاربست نزد بنسن به‌عنوان بستری برای بداهه‌پردازی و تولید آثار موسیقایی دانست؛ در این موسیقی «هر یک از قطعات بر مبنای یک هسته‌ی مرکزی (درآمد) آفریده می‌شود، به این هسته‌ی اصلی "مایه‌ی مادر"[۵۵] گفته می‌شود که نام خود را به دستگاه می‌دهد» (فرهت، ۱۳۸۶: ۴۲).

- در باب بداهه

دسته‌بندی‌ای که ژان دورینگ[۵۶] درباره انواع مختلف بداهه‌پردازی در موسیقی دستگاهی ایران انجام داده، تا حد زیادی به دسته‌بندی بنسن از بداهه در فصل اول کتابش شباهت دارد. دورینگ بداهه‌پردازی را، بسته به نقش و حضور ردیف، به چهار دسته تقسیم می‌کند: ۱. اجرای موبه‌موی ردیف، با اندکی امکان تغییر؛ ۲. اجرا بر اساس ردیف، که می‌توان در هرلحظه نام قسمت‌های مختلف را تشخیص داد (اجراکننده می‌تواند خلاقیت بسیار به‌کار ببندد)؛ ۳. اجرایی که در آن تنها برخی از عناصر را می‌توان تشخیص داد (هنرمند ردیف را فراموش کرده و تنها برخی ویژگی‌های فنی آن را به خاطر سپرده)؛ ۴. در آخرین مرحله، ردپای ردیف به طرح‌های ملودیک، گام‌ها و سبک تزیین تقلیل می‌یابد (دورینگ، ۱۳۸۶: ۱۷۳). آنچه که در دهه‌های اخیر موسیقی ایران بیشتر بر آن تأکید شده، دسته‌ی اول این تقسیم‌بندی است؛ به طوری که حتی معیار برگزاری بسیاری از جشنواره‌ها و مسابقات موسیقی ایرانی، حفظ و اجرای موبه‌موی ردیف از جانب اجراگر است.[۵۷]چراکه طیف متعصب و سنّت‌گرا همواره عدول از چارچوب‌ها و اسکلت کلی ردیف را جایز نمی‌داند و بااین‌حال، اجرای ردیف صرف را به‌زعم خود، بداهه‌پردازی می‌انگارد و اصالت را -متناقض با نظر بنسن- به‌عنوان یک امر حادث آنی و خدشه‌ناپذیر تعریف می‌کند.

با تدقیق در سه دسته دیگر می‌توان این‌گونه برداشت کرد که گویی هرقدر از میزان پایبندی اجراگر به ردیف کاسته می‌شود به تعریف بداهه در پدیدارشناسی بنسن نزدیک‌تر می‌شویم. اینجا است که ضرورت این نکته بر ما آشکار می‌شود که بداهه‌پردازی را به‌عنوان یک شیوه‌ی آفرینش عمومیت‌یافته در موسیقی ایرانی، باید در مسیری پرداخته شود که علاوه بر پایبندی به سنّت و کاربست ردیفی، راهگشایی باشد برای بروز خلاقیت بداهه‌پرداز و این‌که باید در عمل، ردیف را به‌عنوان بستری پویا و منبعی الهام‌بخش در نظر گرفت نه یک عنصر محدودکننده.

اهمیت سنّت، اصالت و دیگری

بحث در باب مفهوم اصالت در موسیقی ایران همواره فرازونشیب‌های فراوانی را از سر گذرانده است. آنچه از «اجرای موبه‌مو» در ردیف از آن سخن رفت، یا «وفاداری به آثار» آهنگ‌سازان گذشته، در تاریخ موسیقی

ایرانی همواره مطرح بوده است. ریشه‌های این تفکر را می‌توان در تأسیس مرکز حفظ و اشاعه‌ی موسیقی در سال ۱۳۴۹ دید (نک. یعقوبیان، ۱۳۹۴ ب: ۵۲). داریوش صفوت[۵۸] که بنیان‌گذار این مرکز نیز بود، همواره تأکید داشت که «پدیده‌های فرهنگی هنگامی اصیل‌اند که بدون انگیزش‌های خارجی از عوامل فرهنگی ملی نشأت گرفته باشند» (صفوت، ۱۳۹۸ الف: ۱۱۱). در همان دوره بود که نورعلی‌خان برومند[۵۹] همه‌ی تلاش خود را به‌کار گرفت تا در مقابل تفکری که به‌زعم او غرب‌گرایی را در موسیقی ایران رواج می‌داد، بایستد.[۶۰] گویی برای او و استادان همراه با او در آن زمان، تنها آثار خانواده‌ی فراهانی (علی‌اکبر فراهانی، دو فرزندش، میرزا عبدالله و حسینقلی‌خان و فرزند وی، علی‌اکبرخان شهنازی) بودند که با هویت و اصیل شناخته می‌شدند و باقی کارگان‌های موسیقی مانند آنچه علینقی وزیری[۶۱] و شاگردش روح‌الله خالقی[۶۲] به‌نام موسیقی ملی ایران و به تأثیر از تئوری موسیقی غربی وارد موسیقی ایرانی کرده بودند، بی‌هویت و غیراصیل بودند (رک سراجی و فاطمی، ۱۴۰۰: ۴۴). این نگاه، نوعی مقابلـه با «دیگـری» بود و گسـترش تک‌صدایی و تک‌گویی را -که بنسن با آن مخالف است- در پی داشت.[۶۳]

تعریف برومند از موسیقی اصیل در نوع خود جالب است: «موسیقی اصیل به یک موسیقی گفته می‌شود که مانند هرچیز اصیل دارای صفات بسیار ممتاز است. ببخشید وقتی از یک اسب اصیل صحبت می‌کنیم یعنی اسبی که پدرش و جدش همه معلوم باشد و دارای صفات ممتاز. موسیقی ایرانی هم همین‌طور است» (فیاض، ۱۳۷۷: ۱۰۳). بدین‌ترتیب سبک‌های قاجاری و شیوه‌های اجرایی قدما در آن روزها احیا شد و ردیف‌نوازی اشاعه‌ی بیشتری یافت و هوای موسیقی در این دوران -حتی موسیقی پاپ- آکنده از عطر موسیقی قدیم شد؛ چراکه تفکری حاکم شد که در آن «خوب» یعنی آثار گذشته (فیاض، ۱۳۷۷: ۱۰۵). در این مورد، برومند از «اصل‌ونسب» موسیقی ایران با مثال اسب صحبت می‌کرد؛ باوجودی‌که منابع تاریخی پیش از موسیقی دوران قاجار بسیار دست‌نیافتنی هستند (فیاض، ۱۳۷۷: ۱۰۷). نتیجه‌ی این افزایش اصالت تاریخی که بنسن آن را «خشک و مقرراتی» می‌داند (بنسن، ۱۳۹۹: ۱۳۲)، کاهش اصالت هنری در موسیقی ایران بود. توجه به روح اثر (مقاصد بالا-سطح) و خلاقیت هنرمند بداهه‌پرداز، جای خود را به رعایت نص اثر (مقاصد پایین-سطح و میان- سطح) داده که نوآوری هم در تاریخ مورد بررسی قرار می‌گیرد. اجراگر با حس لحظه‌ی خود در «اکنون» اجرا می‌کند ولی ما ردپای اساتید گذشته‌ی آن ساز را -آن‌هم در صورت وجود- می‌ستاییم. این‌ها تعصباتی است که به‌قول هوسرل «درک و شنود اصیل اثر را تباه می‌کند» (بنسن، ۱۳۹۹: ۱۴۳).

البته این برداشت از اصالت که بیشتر در سال‌های اخیر رخ داده را به‌طور کامل نمی‌توان به منش برومند و همراهان وی نسبت داد؛ چراکه اقدام به جمع‌آوری ردیف توسط ایشان در زمان حیات‌شان اقدامی در راستای حفظ اصالت‌ها بوده، همان‌طور که مجید کیانی نیز اشاره می‌کند: «از منظر برومند، معنای واژه‌ی اصیل، موسیقی گذشته یا موسیقی بازسازی‌شده و احیاشده نیست، بلکه موسیقی ایرانی به‌معنی اثری است زنده و بانشاط که دارای صفات ممتاز است و درزمان امروز به‌صورت بداهه اجرا می‌شود و ازنظر ایشان، بداهه‌نوازی که از اصالت‌های موسیقی‌اش درست و به‌جا استفاده نمی‌کند بداهه‌نواز خوبی نیست» (رک. کیانی، ۱۳۹۷: ۱۵۲).

در ادامه‌ی همین تفکرات بود که واژه‌ی «اصیل» جای خود را به «سنّتی» داد تا تلاشی باشد در جهت قاعده‌بندی‌های خشک و تک‌قطبی (رک. فیاض، ۱۳۹۶: ۱۰۹ و ۱۱۰)، چنان‌چه که حسینعلی ملاح در تلاشی برای تفکیک معنای این دو واژه می‌آورد: سنّت «آیین، قاعده، قانون و روشی است که اهل فن آن‌ها را به‌کار بسته و با تعلیم به دیگران به دوام و بقای آن یاری کرده‌اند. این آیین‌ها و سنّت‌ها در ابتدای آفرینش

حکم بدعت را داشته و شاید هم پسند خاطر برخی خوگران به شیوه‌ی قدیمی‌تر نبوده است ولی رفته‌رفته بر دل‌ها نشسته» (ملاح، ۱۳۵۰: ۲). او در ادامه تأکید می‌کند: «تکیه بر سنّت و پافشاری بر حفظ آن نه‌تنها هماهنگ با جنبش انقلابی و رشد اقتصادی و صنعتی و از همه بالاتر منطبق با نیاز جامعه‌ی پرتحرک کشور ما نیست، بلکه بی‌پرده و دور از هرگونه تعصب و جانبداری باید گفت کمی هم جنبه‌ی ارتجاعی دارد» (ملاح، ۱۳۵۰: ۲).ملاح به ارایه‌ی تعریفی مجزا از واژه‌ی اصیل می‌پردازد: «عوامل یا پدیده‌هایی که در موسیقی اصل و اساس و پایه‌ی آهنگ‌ها به‌شمار می‌روند، رده‌های سازنده‌ی مقام‌ها یا دستگاه‌ها یا مُدهای موسیقی» هستند. بنابراین آنچه بر بنیاد این پایه‌ها آفریده می‌شود (خواه منطبق با آیین و رسم و سنّت متداول باشد یا نباشد) می‌تواند «موسیقی اصیل» نام بگیرد (ملاح، ۱۳۵۰، ۳).

براساس این مباحث و با توجه به اینکه عموماً جستارهای مربوط به موسیقی ایرانی بیشتر بر محور اصالت سنّت‌ها و گذرا بودن بداهه‌پردازی و نوآوری در این حوزه استوار بوده‌اند (رک. فیاض، ۱۳۷۷: ۱۱۰)، تجدید نظر بنیادین در رابطه با این مفاهیم ضروری است. هسته‌ی اصلی تفکر موسیقی ایرانی همواره با دودلی به نوآوری‌ها نگاه کرده و صفت ممتاز «اصیل» را معادل «سنّت» به‌کار برده است (رک. فیاض، ۱۳۷۷: ۱۱۱). بنابراین، اصالت موسیقی‌دان را در میزان وابستگی‌اش به سنّت نباید دید. اصالت از بیرون هنرمند؛ یعنی سنّت، به درون او راه نمی‌یابد؛ اصالت موسیقی‌دان باید از ذات او -که پیشتر با سنّت درآمیخته- بیرون بتراود و چیزی نو بر آن و کاربست موسیقی ایرانی اضافه کند. همان‌طور که در تعریف بنسن و مفهوم سُکنا نزد هایدگر نیز شاهد بودیم؛ اصالت در تلاش برای تثبیت فردیت در یک چرخه‌ی گفت‌وشنودی است و نباید با سیطره‌ی بینش یکسان‌انگاری «سنّت» و «اصالت» مانع هنرمندانی شد که به‌معنای واقعی «اصیل» اند و آنچه که در این‌جا براساس نظریه‌ی بنسن دارای اهمیت است، لزوم توجه به هردو مفهوم در موسیقی دستگاهی ایران است.

با گذر از مطالب ذکرشده، بهتر است در جهت زدودن تعصبات موجود در موسیقی ایران تلاش کرد و تفکرات دیگران در این موسیقی را مغتنم شمرد؛ سؤال اساسی این است که «نگاه تعصب‌آمیز و احساسی به داشته‌های خودمان و رد کردن کار و هنر دیگران چه راهی پیش پای [مان گذاشته است؟]» (یعقوبیان، ۱۳۹۴ ب: ۵۲) که اگر چنین تعصباتی نبود کار ارزشمند برومند و همراهان او در حفظ ردیف به انجماد و برخورد جزمی با آن منجر نمی‌شد و همانند اساتید قاجار، دستگاه‌ها همان پویای خود را حفظ می‌کردند. این عمل که صدای دیگری را نااصیل بشماریم درواقع تک‌صدایی و تک‌گویی است و حتی و چراکه اگر بررسی کنیم می‌بینیم که وزیری و خالقی هم -برای نمونه- دانسته‌هایشان از موسیقی ایرانی، به پیش از دوره‌ی قاجار نمی‌رسید (رک یعقوبیان، ۱۳۹۴ ب: ۵۳) پس چرا باید با اطمینان گفت که آن‌ها -و دیگران- حرف ارزشمند و اصیلی نداشته‌اند؟

- گشودگی در مواجهه با ردیف

«موسیقی ما آنگاه اصیل و ایرانی است که از مواریث گذشته‌ی ما و از ردیف‌ها و ترانه‌های بومی ملهم شده باشد، فواصل خاص موسیقی ایران [در ردیف] با ملایمت و حالت منحصربه‌خودی که دارد در آن به‌کار رفته و سبب پدیدآمدن روح و خصوصیت متمایز آن شده باشد» (کریمی، ۱۳۸۰: ۱۶). با نگاهی به تأثیرات موسیقی محلی ایران و نیز ردیف موسیقی دستگاهی، می‌بینیم که این کارگان ساختار «گشودگی» ای که در نظریه‌ی بنسن مطرح شد را داراست و همگی آن‌ها در عین یکسانی‌شان در ساختار و قواعد ضمنی،

فواصل[۶۴]، سلسله‌مراتب و زیباشناسی بنیادین (رک. عزیزی و سرایی، ۱۳۹۹: ۳۱۰)، دارای تفاوت‌های اساسی در جمله‌بندی، ملودی‌پردازی و شیوه‌ی بیان هستند؛ این نکته زمانی خود را بیشتر نشان می‌دهد که می‌بینیم این تفاوت‌ها در ردیف‌هایی که از درون خاندان موسیقایی فراهانی سر برآورده، با وجود بستر یکسان فرهنگی و آموزشی در آن دوره، همچنان مشهودند (رک. سپنتا، ۱۳۸۸: ۸۴-۶۷ و ۲۱۷). دراین‌صورت نیز باید اذعان داشت که عناصر مهمی که از ردیف نام بردیم نقش «زیرساخت» را داشته و شکل‌گیری ردیف‌های متعدد تنها «روساخت» ای بر این مضامین هستند.

در تعریفی از بداهه‌پردازی نیز نقش سنّت فرهنگی و کاربست ردیفی نمایان است؛ «بداهه‌پردازی یکی از ویژگی‌های اساسی موسیقی ایرانی است و آن روش و طریقه‌ای است که موسیقی‌دان یا نوازنده برپایه‌ی آهنگ‌های ازپیش فراگرفته به‌اقتضای شرایط زمان و مکان، به آفرینش و اجرای موسیقی می‌پردازد» (کیانی، ۱۳۶۸: ۲۳۷). علاوه‌براین، موسیقی‌دان آشنا به کاربست ردیف می‌تواند ساعت‌ها به بداهه‌پردازی با تغییرات ساختاری ملودیک، ریتمیک و تنوع بیشتر بپردازد؛ چنان‌چه داریوش صفوت نیز تأکید می‌کند: «ردیف نوعی اطمینان موسیقایی به موسیقی‌دان می‌دهد. کسی که ردیف را می‌شناسد به خود اعتماد دارد و می‌تواند در هرجایی و هرزمانی بنوازد. برعکس، موسیقی‌دانی که ردیف را نمی‌شناسد باید روی الهاماتی حساب کند که گاه می‌آیند و گاه نمی‌آیند. به‌این‌ترتیب چنین موسیقی‌دانی نمی‌تواند این اعتمادبه‌نفس را داشته باشد. این مسأله‌ای است که خود من آن را تجربه کرده‌ام» (صفوت، ۱۹۸۸ نقل از دورینگ، ۱۳۸۶: ۱۷۷). درواقع از نظر او، همان‌گونه که فارابی[۶۵] هم در موسیقی کبیر اشاره کرده که موسیقی‌دان اصیل و واقعی کسی است که بتواند بداهه‌پردازی کند (صفوت، ۱۳۹۸ ب: ۳۵) «آموختن ردیف وسیله است، نه هدف. بلکه باید به بداهه‌پردازی منتهی شود» (صفوت، ۱۳۹۸ ب: ۳۶) با این تفاسیر، می‌توان ارتباطی بین «بداهه‌ی گفت‌وشنود» نزد بنسن و جایگاه خلاقیت اجراگر در آن، با این گفته‌ی ژان دورینگ درباره‌ی نقش بداهه در موسیقی ایرانی پیدا کرد؛ چنان‌که به گفته‌ی دورینگ: کارکرد اصلی بداهه در موسیقی شرقی برقراری ارتباطی خاص میان اجراکننده، مخاطب، محتوای موسیقی و اجرا و نیز، میان هریک از این عوامل است. اجرای قطعات تثبیت‌شده آن‌قدر انعطاف ندارد که بتواند بازتاب درونیات اجراکننده و/یا شنوندگان باشد (دورینگ، ۱۳۸۶: ۱۷۷). بنابراین اجراکننده مجبور است تغییراتی در مدل بدهد، به‌نحوی که شکل را با موقعیت‌ها و حالات درونی هماهنگ کند.

با این تفاسیر، به‌نظر می‌رسد که بهتر است دست از تکرارهای مرسوم در موسیقی ایرانی برداشت و با انجام نوعی «اپوخه» در پدیدارشناسی به ماهیت اساسی روابط بین گوشه‌ها و فواصل‌شان در ردیف دست‌یافت و با مدنظر قراردادن تفاوت‌های بنیادین سنّت و اصالت، ضمن وفاداری به سنّت، اجازه‌ی رشد خلاقیت در جهت تکمیل فرایند سه‌ضلعی یک گفت‌وشنود به همه‌ی طرفین داده شود. هرکسی در هر جایگاهی (آهنگ‌ساز، اجراگر و حتی شنونده) در موسیقی کلاسیک ایرانی، باید رعایت اساس گفت‌وشنود را از خود آغاز کرده و در راستای تعالی و شنیدن صدای دیگری، در ضمن رعایت مسئولیت اخلاقی، نسبت به اعتلای این نوع موسیقی گام بردارد. باید بدانیم «نت‌نوشت» در موسیقی، تنها آغازی است بر فرایند شکل‌گیری موسیقی و این موسیقی‌دان کارآزموده است که باید بتواند «آزادی را در داخل تنگ‌ترین محدوده بیابد» (نوشین، ۱۳۸۷: ۱۸۷) و «نقاط نامعین» را معین کند و از «دامنه‌ی بی‌ربطی» در موسیقی‌اش آگاه باشد و البته «اخلاق» را نیز سرلوحه‌ی عمل موسیقایی خود قرار دهد تا به اصالت موجود در بطن این موسیقی پشت نکرده باشد.

- تحلیل یافته‌ها

با توجه به اینکه در ردیف «گوشه‌ها، بافت‌هایی موسیقایی هستند که به‌عنوان نمونه و الگویی قراردادی برای ایجاد خلاقیت موسیقایی و بداهه‌نوازی به‌کار می‌روند. بنابراین نمی‌توان آن‌ها را صرفاً یک ملودی تلقی کرد چون نقش زمینه‌سازی برای تأویل و تداعی بداهه‌نوازی و ساختن قطعات را برعهده دارند» (سپنتا، ۱۳۸۸: ۳۸۷)، در آهنگ‌سازی موسیقی ایرانی هم کاربست ردیفی نقش مهمی را ایفا می‌کند. آنچه که در آهنگ‌سازی این موسیقی به‌چشم می‌آید این است که گوشه‌های ردیف به‌عنوان مدل‌هایی برای آهنگ‌سازی با تفسیری بر آن‌ها صورت می‌گیرد.[۶۶] کلیت آهنگ‌سازی همانا تکمیل ایده‌های موسیقایی است و روشن است که بداهه‌پردزان طی سال‌ها اجرا مواد کاری خود را قالب‌ریزی و تکمیل می‌کنند (ق‌ک. نوشین، ۱۳۸۶: ۱۸۷). این نکته نسبتی مهم با آن نگاه بنسن دارد که آهنگ‌سازی همواره بر بستری از ملودی‌های خود، دیگران و کاربست هر موسیقی صورت می‌گیرد. برای مثال حسین علیزاده[۶۷] -که خود نیز در زمره‌ی هنرمندان خلاق در موسیقی ایرانی شناخته شده و برخی متعصبان آثار او را متناقض با مفهوم اصالت دانسته‌اند (رک. فیاض، ۱۳۷۷، ۱۱۱)- درباره‌ی اثر مهم خود، نی‌نوا همواره تأکید کرده که ملودی‌های ابتدایی آن منطبق بر ساختار دستگاه نواست (رک. روشن‌دل، ۱۳۹۲: ۱۹) و برخی ملودی‌های آن را سال‌ها پیش از آن که آلبوم را ضبط و منتشر کند در جشن هنر شیراز اجرا کرده بود (رک. علیزاده، ۱۳۸۳: ۷). او همچنین معتقد است که همواره ردی از فرهنگ و تاریخ کشور، تجربیات زندگی شخصی و آثار گذشته‌ی هنرمندان موسیقی در ساخته‌های موسیقی‌دانان وجود دارد (علیزاده، ۱۳۹۸: ۱) که نشان از گفته‌ی بنسن درباب آهنگ‌سازی بر بداهه‌های خود و دیگران در بستر سنّت دارد و این‌که علیزاده، همواره نبوغ خود را در خدمت کاربست موسیقی ایرانی قرار داده نکته شایان توجهی است.

بنسن در نظریه‌ی خود نشان می‌دهد که دو نوع آهنگ‌سازی را می‌توان از هم تفکیک کرد؛ شیوه‌ی بتهوون و رُسینی. اولی روشی است که آهنگ‌ساز هرگونه تعدی از نت‌نوشت را مجاز نمی‌داند و بر رعایت همه‌ی ریزه‌کاری‌های آن تأکید می‌ورزد، و دومی شیوه‌ای است که نت‌نوشت تنها یک دستورالعمل کلی اجرایی است که موسیقی را نه یک اثر، بلکه چیزی می‌داند که در لحظه‌ی اجرا موجود می‌شود و این شیوه به نظریه‌ی بنسن نزدیک‌تر است (بنسن، ۱۳۹۹، ۴۲-۳۹). در نی‌نوا نیز با نگاهی به نت‌نوشت آن و مقایسه‌ای اجمالی با نسخه‌ی صوتی درمی‌یابیم که علیزاده هم شیوه‌ای نزدیک به رُسینی را در دستور کار خود قرار داده و بسیاری از آرتیکولاسیون‌ها[۶۸] و تزیینات اجرایی را به‌عهده‌ی نوازنده گذاشته است (نک علیزاده، ۱۳۹۸) و البته نقش خلاقانه‌ی نوازندگان زهی آلبوم، همچون ارسلان کامکار و همین‌طور جمشید عندلیبی، نوازنده‌ی نی، به‌عنوان اجراگرانی کارآزموده و آشنا به موسیقی ایران را نباید نادیده گرفت؛ چراکه با شناخت‌شان از کاربست و دامنه‌ی بی‌ربطی موسیقی ایران، با بداهه‌ها و شیوه‌ی شخصی‌شان را در اجرای ارکستر و نی به‌کار بسته‌اند تا به‌نوعی نقش مکمل آهنگ‌سازی را در قالب یک گفت‌وشنود، با پر کردن نقاط نامعین نت‌نوشت ایفا کنند (رک. علیزاده، ۱۳۶۲). چیزی که در برخی آثار هنرمندان معاصر موسیقی ایرانی تا حدی نادیده گرفته شده و مسئولیت اخلاقی مورد طرح بنسن در اجرا نیز در گفتمان موسیقی ایرانی توسط برخی از این هنرمندان مغفول مانده است.[۶۹]

در نی‌نوا می‌توان گفت که هویت این موسیقی نه‌تنها آن نسخه‌ی صوتی، که حتی بنابر گفته‌ی بنسن تمام اجراهای این اثر را نیز شامل می‌شود؛ مانند اجرای ارکستر سمفونیک تهران به رهبری شهرداد روحانی در تابستان ۱۳۹۷ که متشکل از اجراگرانی متفاوت از آلبوم و تنظیمی نو بنابر تفکر رهبر ارکستر و همچنین،

حضور پاشا هنجنی به‌عنوان تک‌نواز نی در این اجرا (نی‌نوا، ۱۳۹۷)، یا اجرای زمستان ۱۳۹۴ ارکستر سمفونیک تهران به رهبری علی رهبری، بازهم با تفاوت‌هایی در اجراگران، شیوه‌های تنظیم تک‌نوازی نی سیامک جهانگیری، که تفاوت‌های مهمی با نسخه‌ی صوتی آلبوم در سونوریته[۷۰]، تمپو[۷۱] و تزیینات اجرایی داشته‌اند (نی‌نوا، ۱۳۹۴). همان‌طور که بنسن نیز تأکید دارد داشتن تجربه‌ی ناب از اجراهای یکسان به‌دست نمی‌آید و همواره غافلگیری و تغییر در اجرا لازم است و البته این مورد همیشه یک «انتخاب» است (رک بنسن، ۱۳۹۹: ۱۴۲). در این‌جا می‌توان گفت که نی‌نوا ساخته-پرداخته‌ای است که شکل‌گیری‌اش پیش از آهنگ‌ساز آغاز شده و تا مدت‌ها پس از پایان کار او با اجراهای مختلف ادامه خواهد یافت.

علیزاده همچنین سابقه‌ی انتشار اجراهای بداهه‌ی فراوانی را در کارنامه دارد. برای مثال آلبوم ترکمن اجرایی بداهه است در بخش اول کنسرت شورانگیز است و در سال ۱۳۶۷ منتشر شده است. دستگاه اصلی در این آلبوم راست‌پنج‌گاه است به‌عنوان دستگاهی چندوجهی در موسیقی ایرانی است که بداهه‌پردازی و مرکب‌نوازی در آن را امکان‌پذیرتر می‌کند. علیزاده به فرهنگ موسیقی ایرانی و بستر ردیفی در این اثر نیز وفادار بوده و بداهه‌های او در این آلبوم بر عرصه‌ی ردیف و حتی موسیقی محلی ایران و همچنین اجرای قطعاتی که پیشتر خود او آن‌ها را ساخته استوار است (مثل چهارمضراب ابوعطا و قطعه‌ی ترکمن که او بارها همین قطعات را در قالب اجراهای مختلف به نحوی دیگر اجرا کرده است) (نک. عزیزی و سرایی، ۱۳۹۹: ۳۵۴). در اجراهای مختلفی که علیزاده از ترکمن در داخل و خارج از ایران داشته نیز، با بداهه‌های در لحظه و خلاقانه به‌سان یک بداهه‌پرداز کارآزموده[۷۲] و آشنا با سنّت موسیقی ایرانی، نقش مکمل آهنگ‌سازی قطعات خودش را نیز ایفا می‌کند تا به‌نوعی تأییدی بر سیال بودن فرایند آهنگ‌سازی و هویت اثر موسیقی در نظریه‌ی بنسن باشد. ترکمن حتی سابقه‌ی اجرای ارکسترال را نیز با تنظیم و رهبری هوشیار خیام دارد (نک. ترکمن، ۱۳۸۷). بنابراین، به‌اندازه‌ی تعداد اجراها از هر قطعه‌ی موسیقی، تفسیر وجود داشته و نتیجه‌ی قطعی پیش از وقوع اجرا امکان‌پذیر نیست. پس بداهه نقش مهمی داشته و از همه مهم‌تر احترام و نگاه باگذشتی است که اعضای یک فرایند موسیقایی باید نسبت به یکدیگر و نیز، آن سنّت و کاربستی که موسیقی‌شان از آن برآمده، داشته باشند.

نتیجه‌گیری

بروس الیس بنسن، فیلسوف معاصر آمریکایی، نظریه‌ی «بداهه‌ی گفت‌وشنود موسیقایی» اش را با روش پدیدارشناسی هرمنوتیک در کتابی با همین عنوان شرح داده است. او در این نظریه، که در زمره‌ی نظریات پساساختارگرایی است، به طرح مباحثی چون هستی‌شناسی اثر موسیقی، هویت اثر موسیقی، اصالت در موسیقی، گفت‌وشنود و مفهوم آزادی و گشودگی در آن، رعایت مسئولیت اخلاقی در مواجهه با «دیگری» پرداخته و «بداهه» را اساس تمام فعالیت‌های موسیقایی در هماهنگی سه ضلع آهنگ‌ساز، اجراگر و شنونده برمی‌شمارد. در این تحقیق درصدد بودیم تا جامعیت نظریه‌ی بنسن را در موسیقی ملل با تأکید بر موسیقی کلاسیک ایرانی نشان داده و به این پرسش پاسخ دهیم که نظریه‌ی بنسن چگونه در پیشبرد اهداف نظام گفت‌وشنودی موسیقی کلاسیک ایرانی مؤثر بوده و چگونه می‌توان این تأثیرپذیری را با رویکرد پدیدارشناختی بنسن مورد تحلیل قرار داد؟

در پاسخ به پرسش اصلی تحقیق درباب ارتباط مفاهیم مورد طرح بنسن در موسیقی کلاسیک ایرانی،

می‌توان گفت «ردیف» نقش مهمی را به‌مثابه یک جهان موسیقایی برای گفت‌وشنود را ایفا می‌کند. البته برای درک بهتر این کارگان باید با روش «اپوخه» و حذف مناسبات سیاسی و سلیقه‌ای و تعصباتی که هوسرل از آن به‌عنوان «رسوب» یاد می‌کند، به کشف مباحث اساسی چون فواصل، زیبایی‌شناسی درونی، روابط بین گوشه‌ها و... پرداخت. درواقع ردیف وسیله‌ای است که باید به بداهه‌پردازی منتهی شود. ردیف همچون یک سنّت فرهنگی دارای چارچوبی است که عرصه‌ی گفت‌وشنود را مهیا کرده و خود نیز در این عرصه به ساخت‌وپرداخت‌های بعدی گشوده است. این امر هنگامی میسر خواهد شد که رپرتوار (کارگان) موسیقی کلاسیک ایرانی را همچون کاربست در نظریه‌ی بنسن درنظر بگیریم.

همچنین اشاره شد که نیاز به بازنگری در مفاهیمی چون سنّت، اصالت، هویت و دیدگاه‌های عوامانه‌ی آهنگ‌ساز به‌منزله‌ی تنها خالق اثر یا وفاداری اجراگر به نت‌نوشت و آثار نوازندگان قدیمی در موسیقی ایران دارای اهمیت بسیاری است. آنچه که در این موسیقی هم بنابر نظر بنسن به چشم می‌آید این است که بداهه سرشتی تفسیری داشته و نقش به‌سزایی در خلق و کشف آثار موسیقی دارد. هویت اثر موسیقی در موسیقی ایرانی نیز همواره سیال بوده و با هر اجرا و با خلاقیت اجراگر کارآزموده و آشنا به سنّت و کاربست موسیقی ایرانی می‌تواند نشو و نمو داشته باشد و به حیات خود ادامه دهد. همین امکان را نیز ردیف برای سُکنای بداهه‌پرداز در جهان موسیقی کلاسیک ایرانی به‌دست می‌دهد.

در پاسخ به سؤال دوم تحقیق نیز باید گفت در باب آنچه که در طول سالیان گذشته در ترکیب و خلط مفاهیم سنّت و اصالت در موسیقی ایرانی رخ داده، بنابر نظر بنسن، نباید به‌سمت تک‌گویی شدن و خشک شدن کشانده شود. دیدیم که سنّت به‌نوعی رسم و رسومات گذشتگان موسیقی ایرانی با تکیه بر آداب فرهنگی ایران است و اصالت، بیشتر به مفاهیمی چون ارتباط نظام دستگاهی، زیباشناسی در موسیقی، فواصل و ارتباط نغمات را شامی می‌شوند؛ یک موسیقی می‌تواند اصیل باشد، می‌تواند جهان پدیداری خود را بسازد، می‌تواند میان درونیات و تجربیات فردی اجراگر یا آهنگ‌ساز با کاربست موسیقایی و نگاه مخاطب ارتباط برقرار کند و درعین‌حال، از سنّت‌ها و آیین‌های فرهنگی و موسیقایی نیز پیروی کند.

آهنگ‌سازان موسیقی ایرانی همواره در خلق آثار موسیقایی خود وارد یک گفت‌وشنود گشوده بر بستر سنّت و کاربست موسیقی ایرانی می‌شوند و برخلاف تصور رایج که بداهه‌پردازی و آهنگ‌سازی را خلق از هیچ می‌داند؛ آهنگ‌سازی در موسیقی ایرانی نیز همیشه بر بستری از سنّت و آثار گذشتگان (ردیف، آثار قدما و حتی خود آهنگ‌ساز) شکل می‌گیرد و در موسیقی ایرانی نیز بهتر است به‌جای اثر، از واژه‌ی «قطعه» استفاده شود که درواقع جزیی از یک کل منسجم است. این بدین‌معنا است که آهنگ‌ساز، یگانه خالق موسیقی نیست و ساخت یک قطعه‌ی موسیقایی با حضور ارکان دیگر یک گفت‌وشنود، مثل اجراگر و شنونده، و نیز براساس گفتمان حاکم بر موسیقی بر بستر کاربست ردیفی، از گذشته آغاز شده و به‌وسیله‌ی اجرا تا آینده نیز ادامه خواهد یافت.

در پاسخ به سؤال سوم نیز باید گفت لزوم مسئولیت‌پذیری اخلاقی هنرمندان موسیقی ایرانی در مواجهه با «دیگری»، که می‌تواند همان سنّت تاریخی، کاربست فرهنگی، آهنگ‌سازان دیگر، اجراگران و شنوندگان باشد، مبحثی دارای اهمیت در نظریه بنسن است. با توجه به تعاریفی از نوآوری و نبوغ در کنار توجه به سنّت‌ها و نیز، رعایت حرمت موسیقی به‌عنوان یک موهبت (همچون محیط زیست در نگاه بنسن) است که لزوم گسترش آن در موسیقی ایرانی هم بسیار دارای اهمیت بوده است. در ادامه نیز به‌عنوان پیشنهاد تحقیق، لازم است گفتمانی بین تمام کارگان‌های موسیقی در موسیقی ایرانی براساس نظریات گفتمان‌محوری مثل

نظریه‌ی گفت‌وشنود الیس بنسن شکل بگیرد تا بتوان به‌سوی پویایی بیشتر در این موسیقی گام برداشت.

پی‌نوشت‌ها

3. Bruce Ellis Benson
4. The Improvisation of Musical Dialogue; A Phenomenology of Music.
5. Bruno Nettl
6. Musicology
7. Interpretational
8. Traditions

۹. اجراگری که به سان یک موسیقی‌دان عمل کرده و سنّت اجرایی و کاربست موجود در آن را به‌خوبی می‌شناسد و در کنار آن از قوهٔ خلاقیت و نبوغ خویش بهره می‌برد.

10. The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music Review by Melvin Backstrom - Cambridge: Cambridge University Press, 2003

۱۱. کلیه مقالات این شماره از نشریه ماهور در فهرست منابع ذکر شده‌اند.

12. Apoche
13. Practice: این مفهوم از مکینتایر برداشت شده که «کاربست را فعالیتی اجتماعی می‌داند که مقاصد و معیارها آن را (MacIntyre, 1981, 190) «هنجارمند کرده‌اند و بنسن فعالیت موسیقایی را به‌وضوح کاربستی چنین می‌داند. فوکو (Foucault, 1972, 215-237) «هم یادآور می‌شود که «در هیچ کاربستی کسی در گفتن هرچیزی در زمان و موقعیت دلخواهش آزاد نیست.
14. Hermeneutics
15. Reduction
16. Noema
17. Noesis
18. Dwelling
19. Martin Heidegger
20. Represent

۲۱. آنی بودن از نظر بنسن، بیش از آن که «کیفی» باشد، «کمی» است؛ اینکه چقدر از یک بداهه‌پردازی طرح‌ریزی‌شده و چقدر آن در لحظه رخ می‌دهد (بنسن، ۱۳۹۹، ۱۶۶).

22. Subjective Experience
23. Determinations
24. Lydia Goehr
25. Ideal
26. Edmund Husserl
27. Roman Ingarden
28. Identity
29. Object
30. Represent
31. Authenticity
32. Contact
33. Randall Dipert
34. Stephen Davies
35. Identity

36. Sides
37. Aspect
38. Profile
39. Ludwig Wittgenstein
40. piece
41. Constitutions
42. Re-Created
43. Re-Performed

۴۴. Bad infinite: گادامر این واژه را از هگل وام گرفته ولی آن را منفی نمی‌داند (بنسن، ۱۳۹۹، ۱۷۸ پانوشت).

۴۵. Irrelevanzsphare: حدود اثر موسیقایی تااندازه‌ای انعطاف‌پذیر است و برخی از دگرسازی‌های اجرایی هیچ ربطی به هویت اثر ندارند، زیرا خود اثر ورای این‌ها دست‌نخورده باقی می‌ماند. (بنسن، ۱۳۹۹، ۱۱۰ پانوشت)

46. Intersubjective
47. Hans-Georg Gadamer
48. Dialogue
49. Reciprocity
50. Emmanuel Levinas
51. Immanuel Kant
52. Deconstruction

۵۳. این مفهوم اخذشده از destruction نزد هایدگر به معنای «ویران‌سازی» است که گذشته را می‌شکافد و مارا در بازیابیِ آنچه گذر زمان پوشانده یاری می‌کند (Heidegger, 1982, 23).

۵۴. این نگاه بنسن برگرفته از نظریه تفسیر متن ژاک دریداست که پیشنهاد می‌کند به‌جای ترجمه از اصطلاح «تبدیل» استفاده کنیم (نک. Derrida, ۱۹۸۱, ۲۰).

۵۵. قطعاتی که تمامی موسیقی سنّتی ایران را شکل می‌دهند، انگاره‌های ملودی که بر مبنای آن‌ها بداهه انجام می‌پذیرد (فرهت، ۱۳۸۶، ۴۲).

۵۶. دستگاه یا آواز از مجموعه قطعات موسیقایی کوچکی ساخته شده است که به هر یک از آن‌ها اصطلاحاً گوشه گفته می‌شود (آزاده‌فر، ۱۳۹۷، ۸۶). موسیقی ایرانی از هفت دستگاه و پنج آواز تشکیل شده و این تقسیم‌بندی به اواسط دوره قاجار برمی‌گردد (سپنتا، ۱۳۸۸، ۳۸۷).

۵۷. «مایه یا مُد مادر که در درآمد دستگاه‌ها معرفی می‌شود، محل رجوع تمامی گوشه‌هاست و باعث یکپارچگی دستگاه یا آواز می‌شود» (علیزاده و دیگران، ۱۳۸۸، ۴۲).

58. Jean During

۵۹. با نگاهی کلی به فراخوان‌های جشنواره‌های ملی و استانی موسیقی در کشور در سال‌های اخیر می‌توان به این مهم پی برد.

۶۰. موسیقی‌دان و تئوری‌پرداز موسیقی ایرانی (درگذشته ۱۳۹۲ ه.ش.)

۶۱. موسیقی‌دان و ردیف‌دان ایرانی (درگذشته ۱۳۵۵ ه.ش.)

۶۲. در این مورد تأثیر موسیقی‌شناسان فرانسوی نظیر ژاک شایه و آلن دانیلو بر اندیشهٔ برومند قابل تأمل است.

۶۳. موسیقی‌دان و آهنگ‌ساز ایرانی (درگذشته ۱۳۵۸)

۶۴. موسیقی‌دان و آهنگ‌ساز ایرانی (درگذشته ۱۳۴۴)

۶۵. برای کسب اطلاعات بیشتر در این مورد رجوع کنید به: فیاض، محمدرضا (۱۳۷۷). «بازخوانی اصالت»، نشریه ماهور، شماره ۱، صص ۹۳-۱۱۲.

66. Interval

۶۷. ابونصر محمد بن محمد فارابی (۳۳۹-۲۵۹ ه.ق) از بزرگ‌ترین فلاسفه و دانشمندان ایرانی عصر طلایی اسلام.

۶۸. همین مفهوم نیمه‌بداهه-نیمه‌آهنگ‌سازی در موسیقی ایرانی است که هومان اسعدی با طنز و ترکیب واژه‌های «Composition» و «Improvisation» از آن با عنوان «Comprovisation» یا «بدآهنگ‌سازی» یاد می‌کند (نک صداقت‌کیش، ۱۳۹۴، ۱۱۱ پانوشت).

۶۹. موسیقی‌دان و آهنگ‌ساز معاصر ایرانی

70. Articulations

۷۱. نگارنده بحثی در همین راستا و تفاوت برخی نوآوری‌ها در موسیقی معاصر ایرانی و ارتباطشان با دامنهٔ بی‌ربطی و وفاداری به کاربست موسیقی ایرانی داشته است (نک عزیزی، ۱۴۰۰).

72. Sonority

73. Tempo

۷۴. در نگاهی از گادامر، کسی که پیشاپیش به آنچه می‌خواهد بنوازد فکر کرده و امکانات و حدود موسیقایی خویش و بستر موسیقی‌اش را می‌شناسد (نک. بنسن، ۱۳۹۹، ۱۶۷).

فهرست منابع

- آزاده‌فر، محمدرضا (۱۳۹۷). اطلاعات عمومی موسیقی، چاپ ششم، تهران: نشر نی.
- ابوالقاسمی، محمدرضا (۱۳۹۵). «هستی‌شناسی موسیقی و اثر ادبی از دیدگاه رومن اینگاردن»، فصلنامه حکمت و فلسفه، سال چهاردهم، شماره (۴)، صفحه‌های ۲۲-۷.
- احمدی، بابک (۱۴۰۰). سارتر که می‌نویسد، چاپ هفتم، تهران: مرکز.
- احمدی، بابک (۱۴۰۰). حقیقت و زیبایی، چاپ سی‌وسوم، تهران: مرکز.
- اسعدی، هومان (۱۳۸۲). «بنیادهای نظری موسیقی کلاسیک ایران: دستگاه به‌عنوان مجموعه‌ای چند مُدی»، نشریه ماهور، شماره (۲۲)، صفحه‌های ۵۷-۴۳.
- امامی سیگارودی، عبدالحسین؛ دهقان‌نیری، ناهید؛ رهنورد، زهرا؛ علی‌نوری، سعید (۱۳۹۱). «روش‌شناسی تحقیق کیفی: پدیدارشناسی»، نشریه پرستاری و مامایی جامع‌نگر، شماره (۶۸)، صفحه‌های ۶۳-۵۶.
- بنسن، بروس الیس (۱۳۹۹). بداهه‌ی گفت‌وشنود موسیقایی؛ پدیدارشناسی موسیقی، ترجمه: حسین یاسینی، چاپ دوم، تهران: ققنوس.
- پیراوی‌ونک، مرضیه؛ تاج‌کی، سجاد (۱۳۹۶). «پدیدارشناسی بداهه‌پردازی در موسیقی اصیل ایرانی با رویکرد هرمنوتیک تفسیری»، فصلنامه نامه‌ی هنرهای نمایشی و موسیقی، شماره (۲۰)، صفحه‌های ۸۸-۶۹.
- خضرایی، بابک (۱۳۹۷). «چرا می‌گوییم موسیقی کلاسیک ایرانی؟»، فصلنامه نگاه نو، شماره (۱۱۹)، پاییز ۱۳۹۷، صفحه‌های ۱۳۷-۸۱.
- دورینـــگ، ژان (۱۳۸۶). «بداهه‌پردازی در موسیقی هنری ایران»، ترجمه: ساسان فاطمی، نشریه ماهور، شماره (۳۷)، صفحه‌های ۱۷۱-۱۷۷.
- روشن‌دل، رامین (۱۳۹۲). «بررسی فرم و هارمونی قطعه‌ی نینوا»، فصلنامه هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی، دوره ۱۸، شماره (۱)، صفحه‌های ۲۲-۱۵.
- ساکالوفسکی، رابرت (۱۳۹۸). درآمدی بر پدیدارشناسی، ترجمه: محمدرضا قربانی، چاپ چهارم، تهران: گام نو.
- سپنتا، ساسان (۱۳۸۸). چشم‌انداز موسیقی ایران، چاپ اول، تهران: ماهور.
- سراجی، سپهر؛ فاطمی، ساسان (۱۴۰۰). «طبقه‌بندی مجموعه کارگان مرتبط با موسیقی کلاسیک ایرانی بر مبنای گفتمان‌های هویت در درون سنّت»، نشریه هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی، شماره (۴)، صفحه‌های ۵۱-۴۱.
- صداقت‌کیش، آروین (۱۳۹۵). «پیش‌درآمد-شرحی بر پدیدارشناسی موسیقی بنسن (-اینگاردن)»، فصلنامه ماهور، شماره (۷۱)، صفحه‌های ۲۰۵-۱۷۹.
- صفوت، داریوش (۱۳۹۸ الف). هشت گفتار درباره فلسفه‌ی موسیقی، جلد دوم، چاپ سوم، تهران: اَرس.
- صفوت، داریوش (۱۳۹۸ ب). هشت گفتار درباره فلسفه‌ی موسیقی، جلد پنجم، چاپ سوم، تهران: اَرس.
- عزیزی، محمدرضا (۱۴۰۰). «طرح یک گفتمان موسیقایی؛ تار ایرانی علی قمصری، بحران یا دغدغه‌ی تعالی»، فصلنامه‌ی علمی مطالعات هنر و زیباشناسی، شماره (۱)، صفحه‌های ۸۴-۷۸.

- عزیزی، محمدرضا؛ سرایی، پویا (۱۳۹۹)، تحلیل زیبایی‌شناسی موسیقی دستگاهی ایران، چاپ اول، تهران: نسل روشن.
- علیزاده، حسین (۱۳۹۸). نی‌نوا برای نی و ارکستر زهی، چاپ اول، تهران: تاروپود.
- علیزاده، حسین؛ اسعدی، هومان؛ افتاده، مینا؛ بیانی، علی؛ کمال‌پورتراب، مصطفی؛ فاطمی، ساسان (۱۳۸۸). مبانی نظری موسیقی ایرانی، چاپ سوم، تهران: ماهور.
- علیزاده، حسین (۱۳۸۳). نی‌نوا برای نی و ارکستر زهی، چاپ اول، تهران: ماهور.
- فرهت، هرمز (۱۳۸۶). دستگاه در موسیقی ایرانی، چاپ سوم، تهران: پارت.
- فیاض، محمدرضا (۱۳۷۷). «بازخوانی اصالت»، نشریه ماهور، شماره ۱، صص ۹۳-۱۱۲.
- کریمی، احمد (۱۳۸۰)، نورعلی برومند؛ زنده‌کننده‌ی موسیقی اصیل ایران، تهران: دوست.
- کیانی، مجید (۱۳۹۷). «بداهه‌نوازی در موسیقی دستگاهی ایران»، نشریه ماهور، شماره (۸۰)، صفحه‌های ۱۵۷-۱۴۵.
- کیانی، مجید (۱۳۶۸). هفت دستگاه موسیقی ایران. چاپ سوم. تهران: سوره مهر.
- گادامر، هانس گئورک (۱۳۹۳). آغاز فلسفه، ترجمه: عزت‌الله فولادوند، تهران: هرمس.
- لرتا-ژکوب، برنارد (۱۳۸۶). «بداهه‌پردازی: چهارده تعریف»، ترجمه: مریم قره‌سو، فصلنامه‌ی ماهور، شماره (۳۷)، صفحه‌های ۱۲-۹.
- مختاری، مهدی؛ ذاکرجعفری، نرگس (۱۳۹۷). «بررسی بداهه‌پردازی در موسیقی ایرانی براساس پدیده‌شناسی استعلایی»، نشریه هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی، شماره (۴)، صفحه‌های ۷۴-۶۷.
- ملاح، حسینعلی (۱۳۵۰). «موسیقی سنّتی و موسیقی اصیل»، مجله‌ی موسیقی، شماره (۱۳۴)، صفحه‌های ۴-۱.
- نوشین، لادن (۱۳۸۶). «بداهه‌پردزی به‌عنوان دیگری؛ خلاقیت، دانش و قدرت (مطالع موردی موسیقی کلاسیک ایرانی»، ترجمه: ناتالی چوبینه، نشریه ماهور، شماره (۳۷)، صفحه‌های ۲۳۷-۱۷۹.
- یعقوبیان، سعید (۱۳۹۴ الف). «موسیقی از اساس بداهه است»، ماهنامه‌ی ادبیات هنرها، علم و فرهنگ (شهر کتاب)، شماره (۶)، صفحه ۸۶.
- یعقوبیان، سعید (۱۳۹۴ ب). «درخدمت و خیانت اصالت‌گرایی»، ماهنامه‌ی ادبیات هنرها، علم و فرهنگ (شهرکتاب)، شماره (۶)، صفحه‌های ۵۳-۵۲.

منابع اینترنتی

- ترکمن (۱۳۸۷)، «ترکمن علیزاده و کلیدر درویشی در اجرای ارکسترال»، همشهری آنلاین، از اینترنت:
https://www.hamshahrionline.ir/news/66288/%D8%AA%D8%B1%DA%A9%D9%85%D9%86-%D8%B9%D9%84%DB%8C%D8%B2%D8%A7%D8%AF%D9%87-%D9%88-%DA%A9%D9%84%DB%8C%D8%AF%D8%B1-%D8%AF%D8%B1%D9%88%DB%8C%D8%B4%DB%8C-%D8%AF%D8%B1-%D8%A7%D8%AC%D8%B1%D8%A7%DB%8C-%D8%A7%D8%B1%DA%A9%D8%B3%D8%AA%D8%B1%D8%A7%D9%84.۱۴۰۰/۱۰/۱۰ تاریخ دریافت:
- نی‌نوا، (۱۳۹۷). اجرای ارکستر سمفونیک تهران، تهران: خبرگزاری برنا، تاریخ خبر ۱۳۹۷/۰۸/۲۵، از اینترنت:
https://www.borna.news/%D8%A8%D8%AE%D8%B4-%D9%81%D8%B1%D9%87%D9%86%DA%AF-%D9%87%D9%86%D8%B1-6/776118-%D8%B1%D9%88%D8%AD%D8%A7%D9%86%DB%8C-%D9%86%DB%8C-%D9%86%D9%88%D8%A7-%D8%B9%D9%84%DB%8C%D8%B2%D8%A7%D8%AF%D9%87-%D8%B1%D8%A7-%D8%A7%D8%AC%D8%B1%D8%A7-%DA%A9%D8%B1%D8%AF،۱۴۰۰/۰۹/۲۶ .تاریخ دریافت:
- نی‌نوا، (۱۳۹۴). اجرای ارکستر سمفونیک تهران، تهران: خانه موسیقی، تاریخ خبر ۱۳۹۴/۱۱/۱۵، از اینترنت:

http://www.iranhmusic.ir/view/6689/%D8%A7%D8%AC%D8%B1%D8%A7%DB%8C-%D9%86%DB%8C-%D9%86%D9%88%D8%A7-%D8%AA%D9%88%D8%B3%D8%B7-%D8%A7%D8%B1%DA%A9%D8%B3%D8%AA%D8%B1-%D8%B3%D9%85%D9%81%D9%88%D9%86%DB%8C%DA%A9-%D8%AA%D9%87%D8%B1%D8%A7%D9%86/، ۱۴۰۰/۰۹/۲۶ تاریخ دریافت:.

منابع صوتی

- علیزاده، حسین (۱۳۶۲). نی‌نوا، تهران: ماهور.
- علیزاده، حسین (۱۳۶۷). ترکمن، تهران: ماهور.

منابع انگلیسی

- Davies, Stephen (1987). "Authenticity in Musical Performance", *British Journal of Aesthetics*27.
- Derrida, Jacques (1981). Positions, trans. Alan Bass, Chicago: University of Chicago Press.
- Dipert, Randall (1980). "The Composer's Intentions: An Examination of their Relevance for Performance", *Musical Quarterly*, 66:2.
- Durant, Alan (1989). "Improvisation in the Political Economy of Music", in *Music and the Politics of Culture*, ed. Christopher Norris, New York: St. Martin's Press.
- Foucault, Michel (1972). "The Discourse on Language" in Michel Foucault, The Archeology of Knowledge, trans. A.M. Sheridan Smith, New York: Pantheon.
- Gadamer, Hans-Georg (1989a). Truth and Method, 2nd review. Ed., rev., trans, Joel Weinsheimer and Donald G. Marshal, New York: Crossroad.
- Gadamer, Hans-Georg (1997). "Reflections on My Philosophical Journey" in The Philosophy of Hans-Georg Gadamer, ed. Lewis Edwin Hahn, Chicago: Open Court.
- Heidegger, Martin (1982). The Basic Problems of Phenomenology, trans. Albert Hofstadter, Bloomington: Indiana University Press.
- Heidegger, Martin (1971). "The Origin of the Work of Art" in Poetry, Language, Thought, trans. Albert Hofstadter, New York: Harper and Row.
- Husserl, Edmund (1970a). The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology: An Introduction to Phenomenological Philosophy, trans. David Carr, Evanston, III.: NorthWestern University Press.
- Husserl, Edmund (1970b). "The Origin of Geometry", in The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology: An Introduction to Phenomenological Philosophy, trans. David Carr, Evanston, III.: NorthWestern University Press.
- Ingarden, Roman (1989). Ontology of the Work of Art: The Musical Work -The Picture- The Architectural Work- The Film, trans. Raymond Meyer with John T. Goldthwait, Athens: Ohio University Press.
- Kant, Immanuel (1987). Critique of Judgement, trans. Werner S. Pluhar, Indianapolis: Hackett.

- Kafle, Narayan Prasad. (2011), "Hermeneutic phenomenological research method simplified. Bodhi":
- *An Interdisciplinary Journal,* 5, 181-200.
- MacIntyre, Alastair (1981). After Virtue, 2nd ed., Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame Press.
- Moustakas, Clark (1994). Phenomenological Research Methods, First Edition, London: Sage
- Publications Inc.
- Nettl, Bruno (2001). "Improvisation: I. Concepts and practices". In The New Grove Dictionary
- of Music and Musicians (Second Edition). Edited by Stanley Sadie, Vol. XII London: Macmillan
- Publishers Limited.
- Wittgenstein, Ludwig (1980). Philosophical Investigations: Revised German-English Translation, ed. Elizabeth Anscombe, Oxford: Blackwell.

Received: 2023/06/02
Accepted: 2024/02/24
Published: 2024/05/21

Analysis of Improvisation in Iranian Classical Music Based on Bruce Ellis Benson's Theory of The Improvisation of Musical Dialogue

MohammadReza Azizi, PhD student in Art Research, Faculty of Civil Engineering, Architecture and Art, Islamic Azad University, Science and Research branch, Tehran, Iran.

Pouya Saraei, Assistant Professor of Music Department, Faculty of Art and Architecture, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Tehran, Iran.

Hamideh Jafari, PhD in Philosophy of Art, Assistant Professor, Department of Art, Faculty of Art and Architecture, Islamic Azad University, South Tehran Branch, Tehran, Iran.

Hamidreza Shairi, Full Professor, Department of French Language and Literature, Faculty of Humanities, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

Parastoo Mohebi, Assistant Professor, Department of Art Research, Faculty of Civil Engineering, Architecture and Art, Islamic Azad University, Department of Science and Research, Tehran, Iran.

Abstract

Bruce Ellis Benson, in his phenomenological theory The Improvisation of Musical Dialogue, points out that in the creation and performance of a musical work, there is always a platform for improvisation that brings the composer, performer, and listener into a kind of discourse. Through hermeneutic phenomenology, he presents his theory in the context of Western classical music and jazz with an overview of musical traditions and applications. Improvisation has always had a special place in Iranian classical music. The purpose of this study was to investigate the concepts of Benson's design on improvisation, including the ontology of the musical work, the originality and identity of the musical work, the limitations of creative performance and how to convey the composer's intention to the audience based on Iranian classical music. In this research, which is in the category of qualitative research, the research method has been applied in terms of purpose and descriptive-analytical in terms of methodology with a phenomenological approach. All material is obtained through the library method. The results show that in Iranian instrumental music, "Radif" plays an important role as a musical world for a dialogue. Improvisation has an interpretive nature in Iranian music and Iranian classical music composers, along with ontology in Benson's theory, always enter into an open dialogue on the application of Iranian music in creating a piece of music. In composing their musical works, Iranian instrumental music composers always enter into an open dialogue based on the tradition and application of Iranian music, and contrary to the common notion that improvisation and composition are created out of nothing; Composing in Iranian music is always based on the tradition and works of the past (Radif, ancient works and even the composer himself) and in Iranian music, it is better to use the word "piece" instead of the work, which is part of a coherent whole. This piece of music, which lives in the world of the emergence of Iranian classical music, has a fluid identity that always continues to live with the performance and interpretation of an experienced performer who is familiar with the tradition and application of Iranian music. Also, the need for moral responsibility of Iranian music artists in the face of and in dialogue with the "other" is an important issue in Benson's theory and it is important to expand it in Iranian classical music.

Keywords: Bruce Ellis Benson, The Improvisation of Musical Dialogue, Iranian Classical Music, Improvisation, Phenomenology.