

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶ / ۰۱ / ۱۵

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۶ / ۰۷ / ۲۸

مرضیه پیراوی و نک<sup>۱</sup>، سجاد تاج‌کی<sup>۲</sup>

## پدیدارشناسی بداهه‌پردازی در موسیقی اصیل ایرانی با رویکرد هرمنوتیک فلسفی

### چکیده

بداهه‌پردازی در کاربست و سنت موسیقی ایران جایگاه ویژه‌ای دارد. مفهوم بداهه‌پردازی همواره مبهم و ناشناخته بوده و در آمیختگی با اعتقادات و نگرش‌های سنت‌گرایانه و عرفان‌گرایانه قرار داشته است. پژوهش حاضر یک مطالعه پدیدارشناختی با رویکرد هرمنوتیک فلسفی روی این پدیده خاص صورت داده که برخی وجوه ناشناخته و زوایای پنهان آن را شناسانده است. این نوشتار پس از بررسی پیش‌داوری‌ها و پیش‌فهم‌های پدیده، به تبیین مفهوم بداهه‌پردازی، ویژگی‌های آن و نیز مقایسه آن با پدیده‌های مشابه پرداخته و در ادامه مفاهیم آزادی‌کانت، بازی‌گادامر و سکنا‌های‌ایدگر در پدیده پیگیری شده و در نهایت بداهه‌پردازی به عنوان یک عمل تفسیری مورد بررسی قرار گرفته است. بداهه‌پردازی همچون گفت‌و شنودی گشوده است؛ در عین آزادی دارای محدودیت و همچون بازی دارای عناصر خیال، نمایش و آنی‌بودن است که تاحدودی از آهنگ‌سازی متمایز می‌شود. بداهه‌پردازی ایجاد و اجرای هم‌زمان موسیقی است که در لحظه متناسب با شرایط موجود و به اقتضای زمان و مکان و موقعیت شکل می‌گیرد، از قواعد و قوانین تبعیت کرده و به اصول زیبایی‌شناختی سنت و کاربست، پایبند است. بداهه‌پردازی تفسیری از ردیف، سنت و کاربست موسیقی ایران، و همچنین تفسیری از قطعات از پیش ساخته شده و بداهه‌پردازی‌های پیشین است و به آنچه تفسیر می‌کند هویت می‌بخشند. بداهه‌پرداز، ساکن جهان بداهه‌پردازی، و آن نیز ساکن جهان ردیف و آن هم ساکن جهان سنت و کاربست موسیقی ایران است.

**کلیدواژه‌ها:** بداهه‌پردازی، موسیقی اصیل ایرانی، پدیدارشناسی، هرمنوتیک فلسفی.

<sup>۱</sup> دانشیار گروه پژوهش هنر دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

E-mail: mpiravivanak@gmail.com

<sup>۲</sup> کارشناس ارشد هنر اسلامی دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران (نویسنده مسئول).

E-mail: s.tajkey@yahoo.com

<sup>۳</sup> مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد سجاد تاج‌کی با عنوان "مطالعه فرایند بداهه‌پردازی در موسیقی اصیل ایرانی با رویکرد پدیدارشناسی" به راهنمایی دکتر مرضیه پیراوی و نک.

## مقدمه

یکی از عناصر مهم فرهنگی در ایران، موسیقی و از مقولات مهم آن، بداهه‌پردازی است. موسیقی اصیل ایرانی در جهان با ویژگی بداهه شناخته شده و از این جهت پرداختن به این پدیده در ایران از اهمیت بالایی برخوردار است، چنانکه برونو نتل متذکر می‌شود: «پژوهش‌های موردی بداهه‌پردازی در رشته قوم‌موسیقی‌شناسی<sup>۱</sup> از آغاز بر سه کارگان متمرکز بوده‌اند: موسیقی ایرانی، جاز و موسیقی هنری هند» (Nettl, 2001, 95). طبق تعریفی از مَنیک براندیلی: «بداهه‌پردازی موسیقایی به معنای آفرینش یک موسیقی است که پیش از لحظه اجرای آن وجود نداشته است، ولی در عین حال، شکل‌گیری آن به یک چارچوب، یک مدل و مجموعه‌ای از قوانین از پیش تعریف شده بستگی دارد» («بداهه‌پردازی: چهارده تعریف»، ۱۳۸۶، ۱۰). به عبارتی پدیدارشناسانه «بداهه، پرداختی نو از چیزی موجود و تبدیل آن به چیزی است که ضمن ارتباط با موجودیت قبلی‌اش، هویتی نو می‌یابد» (بنسن، ۱۳۹۴، ۶۹). از آنجاکه بداهه یک «اثر یا برساخته‌آنی» (Oxford) و «لحظه‌ای» است و بدون آمادگی قبلی شکل می‌گیرد (Ibid)، لذا جای ابهام بسیار 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).

با مرور نقل قول‌های شرق‌شناسان، می‌توان به ضرورت پژوهش در باب بداهه‌پردازی در موسیقی ایرانی، پی برد: «(در ایران) همه اهمیت بداهه را به رسمیت می‌شناسند، ولی کمتر تلاشی برای کاوش در این گفتمان‌ها، برای بررسی نحوه پیدایش و رشد آن، یا ساختارزدایی از دلالت‌های فرهنگی و عقیدتی آن می‌کنند» (Nooshin, 2003, 265). «موسیقی دانان ایرانی هنوز هم به‌طور کلی یا نمی‌توانند - شاید تا حدی به دلیل کمبود واژگان مناسب - یا نمی‌خواهند درباره جنبه‌های دقیق اجرا صحبت کنند. این دومی شاید تا حدی ریشه در تمایل به حفظ تصویر آرمانی موسیقی به صورت "یک چیز پاک و رها از جسمیت که سرزده از قلمرو جان می‌آید" داشته باشد، و مطمئناً بسیاری از موسیقی دانان ایرانی مشتاق حفظ این هاله عرفانی که گردآگرد اجرای به اصطلاح خودانگیخته را گرفته است هستند» (Ibid).

از پیشینه‌های این تحقیق کتابی با عنوان *بداهه گفت و شنود موسیقایی: پدیدارشناسی موسیقی نوشته بروس الیس بنسن* است که در آن نویسنده تلاش دارد اثبات نماید تمام فعالیت‌های موسیقایی سرشتی بداهه‌پردازانه دارند و آهنگ‌ساز، اجراگر و شنونده، هر سه با مشارکت در گفت و شنودی موسیقایی و بداهه‌پردازانه در پیشبرد اهداف موسیقایی نقش دارند. از طرفی تمامی اجراها، چه خودانگیخته و چه از روی نت نوشت، همه کم‌وبیش درجه‌ای از بداهه را در خود دارند. ضمن قابل تأمل بودن این جنبه‌ی دقیق نگرش، معنایی که بنسن از «بداهه» در نظر دارد اندکی متفاوت با مفهوم بداهه در موسیقی ایرانی بوده و متمرکز بر موسیقی کلاسیک غرب در مقابل موسیقی جز می‌باشد. لذا نیازمند بازنگری در مفاهیم است. از دیگر پیشینه‌های این تحقیق کتب و مقالات قوم‌موسیقی‌شناختی درباره موسیقی اصیل ایران است از جمله: مقاله برونو نتل با عنوان «بداهه‌پردازی: مفاهیم و کاربردها» (۲۰۰۱) در فرهنگ موسیقی گروو و همچنین دیگر مقاله‌های او درباره بداهه‌پردازی مانند «اندیشه‌ها در بداهه‌پردازی» (۱۹۷۴)، مقاله لادن نوشین با عنوان «بداهه‌پردازی به عنوان دیگری» (۲۰۰۳)، بخشی از نوشته ژان دورینگ در این حوزه با عنوان «بداهه در موسیقی هنری ایران» (دورینگ، ۱۳۸۶)، و همچنین فصلنامه شماره ۳۷ ماهور می‌باشد که ویژه بداهه‌پردازی است و در آن مقاله‌های مهمی در باب بداهه «ترجمه» شده است. رویکرد کلی این فصلنامه آن است که بداهه‌پردازی در موسیقی ایرانی اهمیت کمتری نسبت به آهنگ‌سازی داشته و پدیده‌ای متأخر است، از این رو خود دچار نوعی پیش‌داوری است. این مقاله‌ها ابتدا پدیدارشناسانه نبوده و سپس مصداق‌هایی که به عنوان بداهه‌پردازی در موسیقی ایرانی مورد مطالعه قرار داده‌اند، آثار درجه

دوم و سوم هستند؛ لذا گاهاً خود به خطا رفته و یا دقت لازم را ندارند. پژوهش حاضر در راستای تکمیل پژوهش‌های پیشین به رفع کاستی‌های آنان خواهد پرداخت، به وجوه و جنبه‌های دیگری از پدیده توجه نموده و زوایای تازه‌ای بر مطالعه این پدیده خواهد افزود.

هدف از تحقیق پیش‌رو، ارائه تعریفی از بداهه‌پردازی در موسیقی ایرانی با توجه به ویژگی‌های آن در مسیر مطالعه پدیده، مشاهده گذرای تاریخی بداهه، نگاهی اجمالی به آغاز آن، همچنین آگاهی از برخی پیش‌فهم‌ها، پیش‌فرض‌ها و پیش‌داوری‌های پیرامون بداهه‌پردازی، شناخت بیشتر پدیده در مقایسه با پدیده‌های مشابهی چون آهنگ‌سازی و بداهه‌سرایی، بررسی مفاهیم گشودگی، آزادی، بازی و سکنی در رابطه با بداهه‌پردازی و جایگاه پدیده در کاربست<sup>۲</sup> و سنت موسیقی اصیل ایرانی است.

### روش تحقیق

در نگرش‌های کنونی به بداهه‌پردازی - چنان‌که خواهد آمد - گستره‌ای از اعتقادات، مناسبات فرهنگی، سیاسی و دیگر مفاهیم، در آمیختگی با پدیده بداهه‌پردازی گرد آمده و درک صحیح آن را دشوار ساخته‌اند. از این‌رو به‌نظر می‌رسد مناسب‌ترین رویکرد برای مطالعه این مفهوم، پدیدارشناسی باشد که در همان گام اول با پوخته<sup>۳</sup> «هر تفهیم و قضاوت و دانستنی کنار گذاشته می‌شود و پدیده مجدداً به‌طور عینی، دست‌نخورده و با احساسی باز و وسیع، از نقطه‌نظر یک خود ناب یا متعالی بازبینی می‌شود» (Moustakas, 1994, 33). از آنجاکه تعلیق کامل و کنار نهادن مطلق پیش‌فهم‌ها و پیش‌داوری‌ها امکان‌پذیر نیست و هرگز نمی‌توان از سنت‌ها جدا شد (گادامر، ۱۳۹۳، ۲۴)، و هم از آنجاکه بداهه‌پردازی باید در داخل سنت بررسی شود، به‌نظر می‌رسد از انواع پدیدارشناسی، نوع هرمنوتیکی آن و به‌طور خاص هرمنوتیک فلسفی روش مناسبی برای این تحقیق باشد، چراکه خود بداهه‌پردازی اساساً پدیداری تفسیری است. روش یافته‌اندوزی کتابخانه‌ای بوده و روش تجزیه و تحلیل، گام‌های پدیدارشناسی هرمنوتیک (تأویل و تفسیر) شامل خوانش بومی، تحلیل ساختاری و تفسیر کل است. هرمنوتیک روشی را فدای روش دیگر نکرده و یک روش گام‌به‌گام یا شرایط تحلیلی ندارد، اما به‌طور کل در روش هرمنوتیک ویژگی‌هایی وجود دارد که می‌بایست به آن توجه نمود. برخی از این ویژگی‌ها عبارتند از: عدم تحویل و تعلیق مطلق نظرها، تلاش برای صریح‌ساختن فرضیات ضمنی، روایت تفسیری از پدیده، توجه به جنبه‌های تاریخی پدیده، توجه به دنیای زندگی واقعی یا تجربه‌های زیسته انسانی، بررسی داستان‌هایی که حاوی تجربه‌های زیسته مربوط هستند، توصیف پدیده از طریق نوشتن و بازنویسی کردن، آماده‌کردن خواننده برای ورود به دنیایی که متن‌ها نمایان می‌کنند، در نظر گرفتن کل و جزء و غیره (Kafle, 2011, 181-197؛ همچنین نک. تاج‌کی، ۱۳۹۵، ۷-۲۲).

### ریشه‌شناسی و تعریف

بداهه واژه‌ای است عربی که ریشه در «بَدَه» دارد. «ب د ه» به اول هر چیز دلالت می‌کند و آنچه از آن به ناگاه می‌آید<sup>۴</sup> (ابن فارس، ۱۴۰۴، ۲۱۲؛ ابن منظور، ۱۴۱۴، ۴۷۵). چنان‌که از منابع برمی‌آید، «بَدَه»، «بَدَّه»، «بَدَّو» و «بَدَّی» یکی بوده و حرف آخر آن‌ها بدل شده است (فراهیدی، ۱۴۰۹، ۸۳؛ حمیری، ۱۴۲۰، ۴۵۴). هر سه این‌ها به یک معنی دلالت دارند و آن آغاز و ابتدا است. سه حرف باء دال و همزه به افتتاح و آغاز کردن دلالت دارد (ابن فارس، ۱۴۰۴، ۲۱۲؛ ابن سیده، ۱۴۲۱، ۴، ج ۲۷۱؛ جوهری، ۱۳۷۶، ۲۲۲۶). بَدَاهَه: ناگاه و نااندیشیده آمدن، استقبال کردن کسی را با کاری، بی‌اندیشه و بی‌تأمل سخن گفتن و بی‌اندیشه آمدن سخن است (دهخدا). از این‌رو بداهه‌پردازی بیان آن چیزی است که اولین بار و در آغاز به

ذهن متبادر می‌شود. بداهه‌پرداز هر آنچه را که به‌طور ناگهانی به ذهنش می‌آید بیان کرده و از اولین چیزی که به ذهنش می‌رسد، استقبال می‌کند. بداهه‌پرداز به آن چیز از قبل فکر نکرده و نیندیشیده است، لذا به ناگاه و به‌سرعت اندیشیده، تصمیم گرفته و عمل می‌کند.

بارزترین مثال بداهه‌پردازی را در گفت‌وگوها و گفت‌وشنودهای روزمره می‌توان یافت که طرفین آن از قبل نمی‌دانند چه چیز گفته و شنیده خواهد شد، لذا به آن فکر نکرده‌اند؛ بنابراین دوطرف به اقتضای موضوع بحث و متناسب با جمله‌ای که می‌شنوند، اولین مطلب - یا یکی از اولین مطالبی - را که به ذهنشان خطور می‌کند بیان می‌کنند. واضح است که این جملات به‌سرعت بیان می‌شود و فرصت برای اندیشیدن و فکر کردن درباره آن بسیار اندک است. در واقع آن‌ها از قبل موقعیت‌های مشابهی را تجربه کرده‌اند؛ به عبارت پدیدارشناسانه، این گفت‌وشنودها را سال‌ها زیسته‌اند. لذا بنابه تجربه‌ای که در زندگی کسب نموده‌اند، در گفت‌وگو - به نسبت میزان و نوع تجربه و نیز توانایی‌های ذهنی - روان و قوی شده‌اند. با این مثال می‌توان مفهوم بداهه‌پردازی در موسیقی را بهتر درک کرد. بداهه‌پردازی موسیقایی، ایجاد آنی موسیقی در لحظه اجرا است (اجرا می‌تواند به‌صورت نوشتاری نیز باشد) که بنابر پیشینه شنیداری، پیش‌داشته‌ها و تجربه موسیقایی و براساس «شرایط موجود» و «احوال حاضرگشته» به اقتضای زمان و مکان و موقعیت، در چارچوبی مشخص و در قالب قوانینی معین با رعایت اصول زیبایی‌شناختی سنت و کاربست موسیقی شکل می‌گیرد (تاج‌کی، ۱۳۹۵، ۳۵).

### گفت‌وشنود گشوده

اینجا نخست گفت‌وشنود میان دو یا چند بداهه‌پرداز (مانند بداهه‌پردازی‌های گروهی همچون برنامه گل‌های رادیو و تک‌نوازان) مطرح است. لیکن این گفت‌وشنود می‌تواند در تأویلی آزادانه میان بداهه‌پرداز، بداهه‌پردازان و موسیقی‌دانان پیشین، مخاطبان، قطعات موسیقی، ردیف، سنت و کاربست موسیقی ایرانی و تمام اعضای این گفتمان مطرح باشد.

ویژگی گفت‌وشنود ایدئال از نظر گادامر چیزی است که او آن را «ساختار منطقی گشودگی» می‌نامد؛ چراکه در «وضعیت عدم قطعیت» قرار دارد (Gadamer, 2004, 362-363). برای آنکه گفت‌وشنودی تمام‌عیار رخ دهد، نتیجه نمی‌تواند از پیش مقرر باشد. گفت‌وشنود حقیقی بدون درجه‌ای از «آزادی جولان» ممکن نیست. گفت‌وشنود در عین گشودگی قاعده‌مند است. همین قواعدند که وقوع گفت‌وشنود را ممکن می‌کنند. آن‌ها در عمل عرصه‌ای را می‌گشایند که گفت‌وشنود می‌تواند در آن هدایت شود (Ibid). مک‌اینتایر کاربست را فعالیتی اجتماعی می‌داند که مقاصد و معیارها آن را هنجارمند کرده‌اند (MacIntyre, 1981, 190). البته کاربست‌ها به شیوه‌های گوناگونی هنجارمند می‌شوند. فوکو یادآور می‌شود که در هیچ کاربستی، کسی در گفتن هر چیزی در زمان و موقعیت دلخواهش آزاد نیست. (نک، Foucault, 1972, 215-237). با این همه، گرچه قواعد حتی برای صرف وجود گفت‌وشنود آشکارا لازم‌اند، می‌توانند محدودکننده یا نسبتاً انعطاف‌پذیر باشند. گفت‌وشنودهای گشوده تابع قواعدی انعطاف‌پذیرند - قواعدی که خود نیز بر تغییر و تبدیل‌های بعدی گشوده‌اند. ناگفته پیداست که کاربست موسیقی اصیل ایرانی که به بداهه‌پردازی اهمیت می‌دهد گفت‌وشنودی گشوده دارد؛ برای مثال در بداهه‌نوازی‌های گروهی هیچ‌گاه مفاد و نتیجه گفت‌وشنود و جملاتی که ردوبدل خواهد شد، از قبل مشخص نیست و مطالب و جمالت متناسب با آنچه در گروه مطرح می‌شود ایجاد و اجرا می‌گردند.

## آغاز بداهه‌پردازی موسیقایی

گادامر در کتاب آغاز فلسفه به سه معنای «آغاز» اشاره می‌کند که دو معنا در این مجال قابل بررسی است؛ معنای تاریخی-زمانی و معنایی که شاید از محتمل‌ترین و اصیل‌ترین مفهوم آغاز حکایت کند و آن آغازی است که از قبل نمی‌داند در چه طریقی پیش خواهد رفت (گادامر، ۱۳۹۳، ۱۸). شالوده نظریه هوسرل دربارهٔ ابژه‌های انگاره‌ای<sup>۶</sup> این است که آن‌ها ذاتاً تاریخ‌مندند، یعنی یک نخستین وقوع *Erstmaligkeit* یا نقطهٔ به‌وجود آمدن دارند (Husserl, 1970, 359). از جنبهٔ تاریخی-زمانی، احتمالاً آغاز بداهه‌پردازی موسیقایی به آغاز فعالیت بشر در عرصهٔ موسیقی مربوط می‌شود؛ این فرض بسیار محتمل‌تر است که آغازین فعالیت‌های موسیقایی بشر بداهه بوده باشد تا اجرای قطعات از پیش ساخته. اگر حتی فرض دوم مطرح باشد، این قطعات حین بداهه‌پردازی‌های اولیه ساخته شده‌اند. آندره هاس در بررسی آراء ارسطو دربارهٔ تراژدی و بداهه به‌خوبی اشاره می‌کند که «اگر هنر در بداهه آغاز می‌شود، اگر تراژدی از بدیهه‌گویی‌ها نشئت می‌گیرد، به این دلیل است که منشأ انجام و ایجاد هنر، بداهه است» (Haas, 2015, 116).

به‌طور خاص می‌توان نشانه‌های قدیمی بداهه‌پردازی را با توجه به شواهد موجود - هرچند اندک - در موسیقی ایران باستان پیگیری کرد. پرفسور مری بویس، در کتاب خنیاگری و موسیقی ایران، به ذکر شواهدی مبنی بر فعالیت گوسان‌ها (در پهلوی: خنیاگر) در ایران باستان می‌پردازد. گوسان کسی بوده که هم در زبان‌های مختلف، هم در شعر و شاعری، هم در نوازندگی و هم در خوانندگی تبحر و استادی داشته است (بویس و فارمر، ۱۳۶۸، ۴۶-۴۷). شواهدی مبنی بر حضور ویژگی‌های بداهه در فعالیت گوسان‌ها و خنیاگران وجود دارد که قابل اشاره است: در متن ویس و رامین از یک گوسان نایی سخن به میان می‌آید که رامین و شهنشهر کدام از او می‌خواهند در لحظه، متناسب با موقعیت مدنظر آنان اجرا کند (گرگانی، ویس و رامین). بزم ساختن موبد در باغ و سرود گفتن رامشگر گوسان). مری بویس نیز داده‌هایی در اختیار می‌دهد که گوسان‌ها و خنیاگران اجراهای متناسب با شرایط موجود در جشن‌ها و سوگواری‌ها و مراسمات مختلف داشته‌اند (همان، ۴۴). به‌گفتهٔ وی: «... [گوسان] رویهٔ خویشتن را در برخورد با عواطف و اوضاع و احوال عاطفی می‌شناسد...» (همان، ۴۶). نکتهٔ حائز اهمیت دیگر حضور تئاتر و نمایش - که واجد عناصر بداهه‌اند - در فعالیت‌های آنان است (همان، ۳۷). شاهد دیگر می‌تواند گروه‌هایی چون «اوزان»ها و «عاشیق»های آذربایجان، «بخشی»های خراسان، «چاوش»ها و «شایه»های کرد باشد که ویژگی‌ها و فعالیت‌هایی شبیه گوسان‌ها و خنیاگران دارند و این گمان می‌رود که احتمالاً بخشی از سنت‌های آنان را هنوز ادامه می‌دهند؛ یکی از این سنت‌ها، بداهه‌پردازی و اجرای متناسب موقعیت در شرایط مختلف است و یکی دیگر تغییر، جرح و تعدیل و اضافه‌و کم کردن مدام کارگانی است که اجرا می‌کنند. با توجه به سنت شفاهی و غیرمکتوب گوسان‌ها و خنیاگران، حتی اگر بر فرض بعید تمام اجراهای گوسان‌ها و خنیاگران اجرای دقیق بخشی از یک کارگان شفاهی در نظر گرفته شود، می‌توان احتمال داد دست‌کم همان‌گونه که در «اجرا از روی نت نوشت» اجراگر در برخی نقاط نامتعیین آزادی عمل دارد - و می‌تواند در آن نقاط بداهه‌پردازی کند - گوسان و خنیاگر نیز در اجرای دوبارهٔ محفوظات خود به‌همان‌شیوه بداهه‌پرداز بوده باشد. با این حال هرچند هنوز ادله و شواهد کافی در این زمینه در دست نیست، لیکن - همان‌طور که خود مری بویس گوسان‌ها و خنیاگران را بداهه‌پرداز خطاب می‌کند - قائل بودن درجه و مرتبه‌ای از بداهه‌پردازی برای آنان منطقی به نظر می‌رسد (نک. تاج‌کی، ۱۳۹۵، ۴۲-۴۷).

جنبهٔ بعدی آغاز - با فرجام نامشخص - می‌تواند ردیف موسیقی ایران باشد که در دورهٔ قاجار روی کار آمد؛ همان جنبه از آغازی که گادامر اشاره می‌کند پایان و هدف آن دانسته نیست، هنوز جوان است و خام و بی‌تجربه، اما امکاناتی برای رشد و بالندگی پیش رو دارد (گادامر، ۱۳۹۳، ۱۵). این قیاس

از وجود حرکتی حکایت می‌کند که نخست پذیرای امکانات است و هنوز تثبیت نشده، ولی پیوسته مشخص تر می‌شود و به نحو ملموس تر در جهتی خاص می‌افتد (و بعد به دوره شکوفایی یعنی دوره گل‌ها می‌رسد). به عقیده گادامر، باید از آغازی که این‌گونه شروع می‌شود به این معنا سخن گفت: «در ایشان جست‌وجو می‌بینیم بدون اینکه بدانند سرمنزل نهایی و هدف این فیضان سرشار از امکانات چیست» (همان). این جست‌وجوی موسیقایی در تاریخ موسیقی ایران، پس از پیدایش ردیف در دوره قاجار مشهود است. چارچوب و قوانین بداهه‌پردازی را ردیف مشخص می‌کند و برای بداهه‌پرداز شدن و اصلاً برای هرگونه فعالیت موسیقایی اعم از نوازندگی، خوانندگی، آهنگ‌سازی و... فراگیری ردیف در بدو امر الزامی است. یعنی خودِ ردیف در موسیقی ایرانی به نوعی «آغاز» فعالیت موسیقایی است (مجاز از دوره قاجار). در نهایت این جوان در دوره بعد به میان‌سالی و پیری و پختگی رسیده، شکوفا شده و به ثمر می‌نشیند (بداهه‌پردازی؛ مجاز از دوره پهلوی). دوره بعد همان دوره پهلوی (دوره گل‌ها) است که اهمیت بسیاری در بداهه‌پردازی ایران دارد و دوره اوج و شکوفایی بداهه‌پردازی در موسیقی اصیل ایرانی است. مهم‌ترین دلیل رونق بداهه‌پردازی در این دوره وجود امکانی به نام رادیو و برنامه‌های موسیقی آن است؛ همچنین امکان ضبط قطعات بداهه‌پردازی شده، اجرا در محافل خصوصی موسیقی، اجرا در برنامه‌های هفتگی رادیو، مردمی شدن موسیقی و انتشار عام آن در جامعه، نهضت رماتیک دوره گل‌ها، اجراهای بسیار زیاد در شرایط مختلف و... از دلایل این رونق و شکوفایی است.

آغاز بداهه‌پردازی از وجه دیگری نیز قابل بررسی است. به گفته هوسرل باید به خود چیزها برگشت. لذا می‌توان به ایده یا «انگاره» ای که در هنگام بداهه‌پردازی در ذهن بداهه‌پرداز شکل می‌گیرد و بداهه‌پرداز آن را به اجرا درمی‌آورد، پرداخت. از نظر هوسرل نخستین کورسوی یک ابژه خام انگاره‌ای، به صورت تجربه‌ای آنی - یک ایده یا بینش - به ذهن خطور می‌کند. ویژگی این بینش، وضوح و «خودآشکاری» آن است. اما این دریافت آنی ممکن است به نهایت گذرا باشد و به‌رحال وجودی ماندگار ندارد. از همین روست که قدم‌های بعدی (حافظه، گفتار، ثبت نوشتاری، و نیز خوانندگی و نوازندگی) برای متبلور ساختن ایده به صورت یک انگارگی، چیزی قابل انتقال به دیگران، ضروری می‌شود (Husserl, 1970, 359). از این رو می‌توان گفت در بداهه‌پردازی ابتدا یک ایده موسیقایی به ذهن بداهه‌پرداز خطور می‌کند، سپس بی‌درنگ آن را اجرا می‌کند. با نگاهی هوسرلی می‌توان گفت که این اجرا نیز ایده‌ای در ذهن او شکل می‌دهد و باز به اجرا درمی‌آید. شکل گرفتن ایده و اجرای آن، تقدم و تأخر نداشته و هم‌زمان صورت می‌گیرد. به‌طور خلاصه عناصری که این ایده را شکل می‌دهند، از دانش موسیقایی - غیرموسیقایی - و نیز اندوخته‌ها و تجربه‌های پیشین بداهه‌پرداز نشئت می‌گیرد که آن نیز تاریخی است.

### پیش‌فهم‌ها و پیش‌داوری‌ها

برخی مناسبات سیاسی همواره در شیوه برخورد و طرز تفکرها و چگونگی عقیده‌ها درباره بداهه‌پردازی نقش داشته‌اند. این امر به دلیل نابرابری نواستعماری قدرت در روابط ایران و غرب در بخش بزرگی از قرن بیستم و به تبع آن تقلید گسترده از اندیشه‌های غربی و نیز مرجعیت نوشته‌های پژوهشگران شرق‌شناس، از جمله موسیقی‌شناسان در ایران شکل گرفت (Nooshin, 2003, 244). ظهور یک موسیقی‌شناسی تازه پسامدرن در روزگار اخیر آگاهی بالنده‌ای نسبت به میزان شکل‌پذیری تفکر موسیقی شناختی از سلسله کاملی از دوگانه‌ها به همراه آورده است (Kramer, 1995, 34). این دوگانگی‌ها بر تفکر ایرانیان تأثیرگذارند و «آهنگ‌سازی» و «بداهه‌پردازی» را در مقابل هم قرار داد: دوگانه‌های غرب-شرق،

خودی-بیگانه، عقلایی-غیرعقلایی، رشدیافته-ابتدایی، اندیشیده-ناندیشیده، مکتوب-شفاهی و ... که دوگانه آهنگ‌سازی-بداهه‌پردازی نیز در این-خلال به وجود آمد (Nooshin, 2003, 245-251). زمانی که شرق‌شناسی‌های کهنه بداهه‌پردازی را ابتدایی و فکرنشده و فرودست می‌پنداشته و آن را در مقابل آهنگ‌سازی که اندیشیده و حساب‌شده و فکرنشده و پیشرفته و بالادست بود ناچیز می‌شمردند، به تأثیر از آن در ایران نیز چنین نگرش‌هایی به وجود آمد: آهنگ‌سازی را بسیار برتر از بداهه‌پردازی می‌پنداشتند و در گفتمان تجدد و غرب‌زدگی، موسیقی اصیل به نماد روش زندگی سنتی تبدیل شد و روی هم‌رفته فرودست‌تر از موسیقی غربی، که اغلب با عنوان موسیقی علمی به آن اشاره می‌کردند، به شمار می‌رفت (Ibid, 261). بعدها از اوایل دهه ۱۹۶۰ تغییر جهت شاخصی در شرق‌شناسی‌ها رخ داد و بداهه‌پردازی به عنوان محور تمرکز جدی پژوهش آکادمیک به چشم آمد، به‌ویژه در حوزه مطالعات مربوط به قوم‌موسیقی‌شناسی و جز (Ibid, 250). در این شرق‌شناسی‌های نو که رویکردها درباره بداهه‌پردازی تغییر کرد، به دلایل سیاسی مانند آزادی‌خواهی سیاهان آمریکا، بداهه‌پردازی در موسیقی‌هایی مانند جز، دیگر ارزش به حساب آمد و آن را به عنوان فرمی هنری پذیرفتند. بداهه‌پردازی به نمادی از آزادی و اصالت چه موسیقایی و چه اجتماعی تبدیل شد، به‌ویژه در بستر جنبش حقوق شهروندی آمریکا و رشد خودآگاهی سیاسی سیاهان در این کشور (Monson, 1998, 161)؛ به تاسی از این نگرش تازه، در ایران نیز بداهه‌پردازی بارزش شمرده شد و این‌بار موسیقی اصیل ایرانی را از موسیقی کلاسیک اروپا برتر می‌دانستند (تاج‌کی، ۱۳۹۵، ۸۸-۹۵).

اکنون نگرش‌ها و گفتمان‌هایی که راجع به بداهه‌پردازی در ایران جریان دارد را می‌توان در چند دسته بررسی نمود. دسته اول گفتمان سنت‌گرا و عرفان‌گرا به تأثیر از شرق‌شناسی‌های نو است که «بر کیفیت درونی و روحانی موسیقی ایرانی و فرآیند مکاشفه‌آمیز عمل آن تأکید دارند و معتقدند موسیقی ایرانی با عوالمی سروکار دارد که موسیقی غربی به کلی با آن بیگانه است، درمقابل مادی‌گرایی موسیقی غربی مانع از نفوذ آن به این عوالم شده و این موسیقی صرفاً "فنی" و انسان‌محورانه را که اساساً بر تمایل متکبرانه به اظهار توانایی بشری در ترکیب ماهرانه اصوات استوار است، از راه‌یابی به درونیات انسانی باز می‌دارد. برعکس، موسیقی شرقی، به‌ویژه موسیقی ایرانی، با اجتناب از دامی که گرایش به بروز مغرورانه مهارت‌های بشری در برابر نفس انسان گسترده است، خاضعانه و فروتنانه در خود فرو می‌رود و با مکاشفه‌ای درونی، از بحر شگرف وجود انسانی، گهرهای گران‌بها صید می‌کند» (فاطمی، ۱۳۸۶، ۲۴۱). گفتمان بعدی رویکردی روشن‌فکرانه و تاریخ‌نگرانه دارد که می‌گوید در سنت ایرانی آهنگ‌سازی بیشتر اهمیت داشته و بداهه‌پردازی اساساً ذاتی موسیقی ایرانی نیست و با رجوع به تاریخ (به‌ویژه دوره ایلخانی و تیموری)، می‌توان دریافت که در موسیقی ایرانی به آهنگ‌سازی بیشتر بها داده می‌شد تا بداهه‌پردازی (همان، ۲۴۲-۲۴۵). در واقع بداهه‌پردازی، مفهومی غربی و متأخر است (Nooshin, 2003, 244). گفتمان دیگری با رویکرد غرب‌گرایانه معتقد است بداهه‌پرداز حقیقی غربی‌ها هستند که در بداهه‌پردازی هم‌زمان چندین ملودی می‌سازند، اما بداهه‌پردازان ایرانی تنها یک ملودی ایجاد می‌کنند. عده‌ای دیگر نوگرا بوده و معتقدند تلفیق شیوه‌های مختلف بداهه‌پردازی می‌تواند مفید باشد. ویژگی‌های مثبت فرمال از هر گونه بداهه را می‌توان با هم تلفیق کرد و گونه‌ای نو ارائه داد. عده‌ای نیز معنی‌گرایی پیش‌گرفته و بر این عقیده‌اند که آنچه اهمیت دارد محتوا و پیام موسیقی است؛ مراد پیام و محتوایی است که موسیقی‌دان در نظر دارد از طریق موسیقی انتقال دهد، مهم نیست کدام نوع بداهه یا در چه قالبی (از پیش ساخته‌شده) باشد. آگاهی از همه این نگرش‌ها می‌تواند در روند دست‌یابی به نتیجه کم‌خطا تر تحقیق مفید باشد.

## مفهوم آزادی در بداهه‌پردازی

در ابتکار، ابداع و آفرینش هنری، میزان و نوع آزادی، در چارچوب قوانین قابل تعریف است. به عقیده کانت هنر نابغه نه تبعیت محض از سنت است (چرا که در این صورت دیگر خلاق نیست) و نه رهاکردن کامل آن، زیرا اولاً رهایی کامل از سنت امکان‌پذیر نیست، به این دلیل که انسان خواه‌ناخواه در فضای سنت به سر می‌برد و سنت به او داده شده است، علاوه بر آن در افق سنت است که می‌توان ابداع و نوآوری داشت، اما نابغه تابع قوانین موجود و از پیش تعیین شده نیست بلکه او در سنت به ابلاغ و نوآوری می‌پردازد. هنر، نمایش تمرین متأصل آزادی متناهی انسان است، هنر بیان و ابزار خود متأصل (خود اخلاقی) است (Maitland, 1992, 190). این توضیح در بداهه‌پردازی موسیقایی نیز همچون دیگر مصادیق هنر صادق است.

آزادی در بداهه‌پردازی نسبت به «اجرا از روی نت نوشت» بیشتر است، چراکه اجراگر می‌بایست تاحدی که نت نوشت نقاط متعین دارد پیرو آن باشد، اما بداهه‌پرداز نت‌نوشتی در اختیار ندارد و قطعه از پیش ساخته‌ای را اجرا نمی‌کند که بخواهد به آن پایبند باشد. باین وجود بداهه‌پرداز در عین آزادی محدودیت‌های بسیاری دارد که در حین اجرا دامن‌گیر اوست. این محدودیت‌ها با محدودیت‌های اجرا از روی نت نوشت و نیز آهنگ‌سازی متفاوت است. در بسیاری از موارد آهنگ‌ساز به مراتب آزادی بیشتری دارد. مهم‌ترین محدودیتی که بداهه‌پرداز بیش از آهنگ‌ساز با آن روبه‌روست، زمان اجرا و پردازش ایده‌ای است که به ذهن خطور می‌کند. بداهه‌پردازی می‌بایست متناسب با شرایط موجود و احوال حاضرگشته و به اقتضای زمان و مکان و موقعیت باشد؛ به‌ویژه در بداهه‌پردازی‌های گروهی (مانند برنامه‌های گل‌ها و تک‌نوازان رادیو که دو یا چندبداهه‌پرداز در کنار هم اجرا می‌کنند). لذا - همچون یک گفت‌وشنود - بداهه‌پردازی می‌بایست متناسب با محتوای نوازندگی جمع بوده و جملاتی که هر شخص اجرا می‌کند، باید متناسب با - و در پاسخ - جملاتی باشد که دیگران اجرا می‌کنند (به عبارتی ساختن او در راستای ساختن دیگران باشد). از طرفی بداهه‌پرداز می‌بایست در چارچوب ردیف اجرا کرده و قواعد و قوانین موسیقی‌سازی و اصول زیباشناختی کاربست و سنت موسیقی اصیل ایرانی را رعایت کند. همچنین حفظ ریتم، حفظ گام، محدودیت‌های ساز، امکانات صدابرداری، رعایت احوال مخاطب و دیگر بداهه‌پردازان همراه، اصول اخلاقی و... همگی از محدودیت‌هایی است که بداهه‌پرداز با آن روبه‌رو است. باین همه بداهه‌پرداز در عین محدودیت آزاد است - در چارچوب مشخص - بی‌نهایت موسیقی ایجاد کند. این آزادی هیچ‌گاه کامل نبوده، نسبی و مقید به قیود است. چنین آزادی‌ای را آهنگ‌ساز نیز دارد و در چارچوب مشخص می‌تواند هر آنچه می‌خواهد بسازد؛ لیکن این آزادی در زمینه‌هایی متفاوت است از جمله: مقیدبودن به شرایط و اقتضای زمان و مکان و موقعیت و همچنین در بداهه‌پردازی‌های گروهی پایبندبودن به فرم و محتوای جمله‌ای که شخص اول آغاز کرده و نیز مایه و دستگاه و ریتمی که گروه در آن به بداهه‌پردازی می‌پردازد و نیز اخلاق گروهی در بداهه‌پردازی که آن را از آهنگ‌سازی بسیار محدودتر می‌کند.

## بداهه‌پردازی و مفهوم بازی نزد گادامر

گادامر در بخشی از کتاب حقیقت و روش مبنای اصلی برای تجربه هنری را در زندگی انسان آزادی می‌داند (Gadamer, 2004, 102). از نظر گادامر تجربه هنری در ساحت خیال انجام می‌گیرد و خیال هم عرصه آزادی است. چنانچه این خیال در وهله اول لحاظ شود، چیزی جز بازی نیست؛ یک بازی که براساس قواعدی شکل می‌گیرد؛ بازی نیز اجرای همان قاعده‌ها است. اما هنر فقط بازی نیست بلکه هنر گذر از قاعده‌های بازی و دگرگون‌ساختن آن هم هست (Ibid, 102-110). این مفهوم - همچون هنرهای دیگر -



بسیار نزدیک به مفهوم بداهه‌پردازی موسیقایی است. آزادی عمل در عین پابندی به قواعد و تجربه‌گری در ساحت خیال از ویژگی‌های مشترک بداهه‌پردازی و بازی - و همچنین آهنگ‌سازی - است. بازی در عین حال نمایش هم هست. نمایش دومین مرحله از تحقیق هنر در ساحت خیال است؛ هنر به شکل نمایش، چیزی جز از خود برون‌شدن نیست. به وسیله بازی و نمایش، اثر هنری به ساحتی از آزادی واصل می‌شود که در آن ارتباط ایجاد می‌شود (Ibid, 106). از این جهت نیز بداهه‌پردازی در مرحله اجرا، همچون نمایش است که می‌تواند وجه تمایز آن با آهنگ‌سازی باشد. در مرحله اول ایده‌های موسیقایی در ذهن بداهه‌پرداز شکل می‌گیرد، و در مرحله بعد به اجرا و نمایش در می‌آید. این دو مرحله هم‌زمان بوده و دائماً در گردش هستند. ایده‌ها منجر به اجرا می‌شوند و اجرا مسبب شکل‌گیری ایده‌های نو.

بازی در هنر نه خودنمایان‌گری صرف است، نه بازنمایی صرف که بازی‌گر کاملاً در بازی مستغرق شده باشد، بلکه بازی باز نمود یا نمایش برای کسی است. جهت‌مندی خاص تمام بازی‌ها اینجا به ظهور می‌رسد و قوام‌بخش هستی هنر است (Ibid, 105). به این ترتیب می‌توان گفت بداهه‌پردازی باز نمود یا نمایش سنت و ردیف برای مخاطب است، اما نه باز نمود صرف آن. از نظر گادامر شرکت بازی‌گر در بازی آن را به نمایش تبدیل می‌کند، به همین ترتیب اثر هنری از چشم‌انداز هنرمند بازی است و از چشم‌انداز تماشاگر نمایش و این سحر اثر هنری است. اثر هنری همچون بازی سیال و پویاست (Ibid, 104-108). بداهه‌پرداز مشغول بازی موسیقایی خود و شنونده نمایشی را شاهد است. اینجا ادراک نمایش - عمدتاً - شنیداری است و شنونده از طریق گوش بازی اصوات و ریتم‌ها و ملودی‌ها را می‌شنود (هرچند در برخی موارد ویژگی‌های دیداری نیز در ارتباط با ویژگی‌های شنیداری اهمیت می‌یابد).

گادامر در مقاله‌ای که به بازی و هنر می‌پردازد، مشخصاً به وحدت هرمنوتیک بداهه‌پردازی اشاره می‌کند؛ «با آنکه ملودی‌های ساخته و اجرا شده در بداهه‌پردازی مانا نیست و اجرای دوباره آن، آن‌گونه که بود حتی برای خود بداهه‌پرداز امکان‌پذیر نیست، اما در مورد کیفیت آن می‌توان نظر داد، لذا این وحدت یک اثر را می‌رساند که پیش‌روی ماست؛ زیرا فهم و داوری چیزی مستلزم شناسایی و تشخیص آن است و این وحدت به تنهایی قوام‌بخش معنای اثر است» (Gadamer, 1986, 25). به گفته گادامر: «آنچه یک اثر هنری را می‌سازد صورت آن نیست بلکه "رخداد" بودن آن است. یعنی برقرار شدن در "اکنون"، و شکستن همه افق‌های تاریخی. بدین معنی که همه افق‌های تاریخ را به زمان حاضر منتقل و در این زمان آن‌ها را درک و بازسازی می‌کند» (Gadamer, 2004, 108). از این جهت نیز بداهه‌پردازی شایان توجه است و در تمایز با آهنگ‌سازی اهمیت می‌یابد؛ چراکه بداهه‌پردازی به معنی اصیل کلمه رخدادی آنی است، در اکنون رخ می‌دهد و ایجاد و اجرای آن در لحظه است.

### بداهه‌پردازی ادبی و موسیقایی

در مرحله‌ای از توصیف پدیده، به دنبال شهود پدیدارشناسانه، «در مقام کوشش برای درک یکتایی پدیدارهای خاص می‌توان از مقایسه آن‌ها با پدیدارهای مرتبط و بذل توجه خاص به شباهت‌ها و تفاوت‌ها یاری گرفت» (اسپیگلبرگ، ۱۳۹۱، ۹۸۶). در این راستا بداهه‌نوازی با بداهه‌سرایی قابل مقایسه است: ایجاد و اجرای هم‌زمان موسیقی همچون ایجاد و اجرای هم‌زمان شعر است، با تفاوت در مواد و مصالح و اجزای آن؛ که در یکی نغمات و الحان و در دیگری حروف و کلمات است. بداهه‌نواز / بداهه‌سرا باید به گونه‌ای تربیت شده باشد که بتواند در شرایط گوناگون، متناسب با شرایط موجود و احوال حاضر گشته، به اقتضای زمان و مکان و موقعیت یک موسیقی / شعر صحیح در لحظه ایجاد و هم‌زمان اجرا کند که از قبل - دست‌کم به این شکل - وجود نداشته است. در عین اینکه قواعد، قوانین و اصول زیبایی‌شناختی ایجاد را رعایت

کند، به طوری که این اثر هم تراز با آثار از پیش ساخته‌ای باشد که در طول زمان طولانی‌تری ساخته و پرداخته شده است. در یک بداهه‌نوازی علاوه بر صحیح بودن ریتم، جمله‌بندی و رعایت اصول کلی موسیقی ایرانی، باید آرایه‌های موسیقایی به کار برده شوند. همان‌گونه که در شعر آرایه‌ها و صنایع ادبی از «کلام»، «شعر» می‌سازند- حتی اگر بی‌وزن باشد- آرایه‌های موسیقایی نیز ارزش هنری قطعه را مشخص می‌کنند. هم آرایه‌های معنوی و هم آرایه‌های لفظی در موسیقی وجود دارند؛ با تفاوت در شیوه بیان، نوع آرایه و تفاوت در نوع به‌کاربری آن (نک. تاج‌کی، ۱۳۹۵، ۱۳۵-۱۹۰).

با مطالعه حکایات، داستان‌ها و روایاتی که در تاریخ ادبیات از بداهه‌پردازی ادبی موجود است، می‌توان ویژگی‌های ذاتی پدیده را - که در تمام آن‌ها مشترک است - استخراج کرد. این ویژگی‌ها عبارت‌اند از: سرعت قابل توجه در ایجاد و ارائه (در لحظه بودن / پیش ساخته‌نبودن)، سرعت بالای اندیشیدن و فکرکردن برای ایجاد و اجرا، دانش و تجربه بسیار، مطابق بودن با قواعد و قوانین، زیبایی، متناسب با شرایط و به اقتضای مقام و موقعیت بودن، هدف‌مندی و تأثیرگذاری (نک. همان). این ویژگی‌ها را به سنت بداهه‌پردازی موسیقایی در ایران نیز می‌توان تعمیم داد.

### آهنگ‌سازی، بداهه‌پردازی و اجرا از روی نت‌نوشت

به سادگی نمی‌توان مرز مشخصی بین آهنگ‌سازی و بداهه‌پردازی قائل شد. لادن نوشین نشان می‌دهد که وجود تمایز میان آهنگ‌سازی و بداهه‌پردازی در کاربست موسیقی ایرانی - و هندی - بر اثر تأثیرات فرهنگ غربی و پیش‌فرض‌ها و پیش‌فهم‌های وارد شده از کاربست موسیقی غرب است (Nooshin & Widdess, 2006, 112). او همچنین نشان می‌دهد در سنت ایران - و هند - بداهه‌پرداز در فرایند بداهه‌پردازی از فنون و استراتژی‌های آهنگ‌سازانه بهره می‌گیرد و هنگام بداهه‌پردازی در واقع مشغول آهنگ‌سازی است (Ibid, 109-112). اساساً «در موسیقی اصیل ایرانی بداهه‌پردازی و آهنگ‌سازی گرد هم می‌آیند» (Nooshin, 2003, 279). نوشین عنوان می‌کند «در جریان پژوهش‌های مستمر خود، به تعدادی "همسانی" بین انواع ساختارهای موسیقایی موجود در موسیقی اصیل [ایرانی] و سایر انواع موسیقی از جمله سنت‌های عمدتاً مکتوب برخورددم» (Ibid). به گفته نتل بداهه‌پردازی بسیار سازمان‌یافته‌تر از چیزی است که به نظر می‌آید (Nettl, 1974, 2-11). اینجا بداهه‌پردازی به مرزهای آهنگ‌سازی نزدیک می‌شود. بداهه‌پردازی از این نظر که با سرهم کردن ایده‌های موسیقایی سروکار دارد نوعی آهنگ‌سازی است، و آهنگ‌سازی بداهه‌پردازی مستمر بر ایده‌ها است.

از طرف دیگر آهنگ‌سازی به مرزهای بداهه‌پردازی نزدیک می‌شود؛ اگر این مسئله در کاربست موسیقی غربی - که بسیار سازمان‌یافته‌تر است - پیگیری شود، نتیجه متقن‌تر است: «بسیاری از آهنگ‌سازان مشهور غربی - از بوکسته‌هوده و باخ گرفته تا موتسارت و بتهوون و سپس هومل و لیست - بداهه‌نوازی پرآوازه نیز بودند... در واقع، شواهدی پر شمار در دست است که بر اساس آن‌ها می‌توان منشأ بسیاری از آثار باخ را بداهه‌نوازی بر ساز شستی‌دار دانست؛ بداهه‌هایی که به نوبه خود سپس دستمایه بداهه‌پردازی پر دامنه‌تری [یعنی آهنگ‌سازی] می‌شدند» (بنسن، ۱۳۹۴، ۷۹: Britanica). فرایند گزینش مرحله‌به‌مرحله شکل می‌گیرد و فرایند آهنگ‌سازی به فرایندی بداهه‌پردازانه گرایش پیدا می‌کند؛ کار با ایده‌ها یا تم‌هایی معین آغاز و با آن‌ها بداهه‌پردازی می‌شود تا چیزی به دست آید (بنسن، ۱۳۹۴، ۸۰: Britanica). سوزان لنگر نخستین مرحله آهنگ‌سازی را به صورت «تشخیص کمابیش آنی شکل کلی اثری که قرار است حاصل شود» توصیف می‌کند، این شکل همان اثری است که آهنگ‌ساز حس می‌کند برای پروراندن آن فراخوانده شده است (Langer, 1953, 121).

همچنین به راحتی نمی‌توان نقطه پایانی برای این فرایند بداهه‌پردازانه مشخص نمود، زیرا بسیاری آهنگ‌سازان بزرگ از جمله بتهوون بعد از نگارش قطعه، بارها به ویرایش آن پرداخته و نسخه‌های مختلف از یک قطعه دارند که در برخی موارد نمی‌توان یکی را برتر و کامل‌تر از دیگری دانست؛ بلکه صرفاً گزینه‌هایی متفاوت‌اند (بنسن، ۱۳۹۴، ۸۹). واقعیت این است که دلیل اتمام فرایند ساخت قطعه توسط آهنگ‌ساز در اغلب موارد چیزی جز نداشتن مجال کار بیشتر بر آن‌ها نیست. «از قرار معلوم، آثاری که امروزه شاهکار کامل دانسته می‌شوند از نظر بتهوون پر از عیب و نقص بودند و گاه نیازمند بازبینی جدی؛ تنها دلیل عدم انجام این بازبینی‌ها مشغولیت شدید او به کارهای دیگر بود» (Cooper, 1990, 174). «با وجود تمایزی که بین اثر تمام و اثر ناتمام قائل می‌شویم، این تمایز - دست‌کم تا اندازه‌ای، اگر نه بیشتر - مبتنی بر قراردادهای یک کاربست معین است» (بنسن، ۱۳۹۴، ۹۱). چنین تمایزی در کاربست موسیقی ایرانی به فرض وجود، چندان مهم نیست.

نکته مهم دیگر اینجا آغاز می‌شود که قطعه ساخته شده به اجرا درآید. «وقتی قطعه از پیش ساخته شده توسط آهنگ‌ساز به طور کامل نت‌نویسی می‌شود، همیشه عناصری نامتعیین دارد؛ مانند سایه روشن‌ها، تزیینات<sup>۹</sup> و دگرش‌ها<sup>۱۰</sup> که طی اجرا به وسیله اجراگر به قطعه اضافه می‌شوند و امروزه موسیقی دانان با عنوان بداهه‌پردازی از آن یاد می‌کنند» (Nettl, 1974) (به نقل از Nooshin & Widdess, 2006, 104). به گفته اینگاردن آنچه در اجرا می‌شنویم همواره بسیار بیشتر از چیزی است که نت‌نوشت بر آن دلالت دارد، به گونه‌ای که قطعه فقط به صورت یک طرح‌واره و تنها با مشخص ساختن برخی عوامل تعیین‌کننده تعریف می‌شود (Ingarden, 1989, 115). «قطعه موسیقی هر قدر که با وسواس و دقت نت‌نویسی شده باشد ... همیشه عناصری نهفته دارد که قابل تعریف نیستند ...» (Stravinsky, 1974, 127-128). وُن ویلیامز به طرز اغراق آمیزی می‌گوید: «نت‌نوشت همان قدر به موسیقی ربط دارد که جدول برنامه‌ریزی حرکت قطارها به تجربه مسافرت با قطار» (Vaughan Williams, 1987, 124). از این رو پُرکردن این نقاط نامتعیین در نت‌نوشت به عهده اجراگر است، هر چند ممکن است او اجرای این نقاط را از قبل تمرین کرده باشد، اما نهایتاً بخشی از اجرای او بداهه خواهد بود؛ از این رو درجه‌ای از بداهه‌پردازی را در هر اجرا می‌توان تصور کرد. این درحالی‌ست که ردیف موسیقی ایران یک کارگان شفاهی بوده و تنها چندسالی‌ست که به نت درآمده است. این نت‌ها در مقایسه با قطعات موسیقی غرب همچون یک طرح کلی خام هستند که نیازمند رنگ آمیزی و حتی تغییراتی در طرح می‌باشند. از این جهت روایت‌های مختلف ردیف را نیز می‌توان رنگ آمیزی‌های شخصی ردیف دانست.

در سنت و کاربست موسیقی ایرانی، آهنگ‌سازی و بداهه‌پردازی هر دو یک فرایند مشابه هستند که در زمان و مدت شکل‌گیری تفاوت دارند. دو عمل همانند هستند، با این تفاوت که بداهه‌پردازی در لحظه و آنی، بنابه شرایط موجود و به اقتضای زمان و مکان و موقعیت صورت می‌گیرد؛ اما آهنگ‌سازی، در زمان طولانی‌تر انجام شده و فرصت تجدیدنظر و ویرایش در آن بسیار است، همچنین اقتضای شرایط در آن متفاوت است. با این همه پس از ایجاد و نوشته شدن - به فرض همسطح بودن هر دو به لحاظ ساختاری - دیگر به سختی می‌توان تشخیص داد که این اثر مکتوب، بداهه‌پردازی بوده یا از پیش ساخته شده است. «به نظر می‌رسد برخی موسیقی دانان بداهه‌های خود را حفظ می‌کنند و همواره به اجرای همین دگرسازی‌های شخصی خود می‌پردازند» (Nettl, 2001, 95). بسیاری از بداهه‌پردازان دست‌کم متیف‌ها و جملاتی را که در بداهه‌پردازی اجرا می‌کنند، از قبل در تمرینات خود ساخته‌اند و بداهه‌های پیشین خود را تکرار می‌کنند. برخی نیز مدل‌های یکسانی برای جمله‌پردازی، دگرش و تزیینات در بداهه‌پردازی دارند که از قبل تمرین شده است. در واقع «برداشت عموم از بداهه‌پردازی به عنوان "اجرای بدون آمادگی

قبلی "از بنیان گمراه کننده است. در حقیقت پشت هر ایده‌ای که بداهه پرداز اجرا می‌کند عمری آماده‌سازی و دانش قرار دارد" (Berliner, 1994, 17). باین حال حتی اگر یک بداهه‌پرداز تمام اجرای خود را از پیش ساخته باشد نیز درجه‌ای از بداهه‌پردازی در اجرای خود دارد؛ زیرا هیچ‌گاه دو اجرا تماماً عین هم نمی‌تواند باشد و نقاط متغیر همیشه وجود دارند.

آهنگ‌ساز می‌تواند قطعه‌ای بسازد که هیچ‌گاه به اجرا در نیاید اما بداهه‌پرداز در همان لحظه ساخت اجرا می‌کند. باین وجود اگر آهنگ‌ساز، یک قطعه موسیقی را همان لحظه که به ذهنش می‌رسد، بنویسد و بر کاغذ بیاورد، و پس از نوشتن دیگر ویرایشی در آن صورت ندهد، در آن صورت با تعریف مدنظر، بداهه‌پردازی کرده است هرچند هیچ‌گاه به اجرا در نیاید. البته در واقعیت لزومی ندارد او دیگر ویرایشی در نوشته خود انجام ندهد. به عبارت دیگر او پس از بداهه‌پردازی آنی، می‌تواند بر نوشته خود بارها بداهه‌پردازی کند. به ویژه در کاربست موسیقی ایرانی می‌توان آهنگ‌سازی را بداهه‌پردازی مستمر دانست و بداهه‌پردازی را آهنگ‌سازی سریع و در لحظه.

### بداهه‌پردازی عملی تفسیری

بداهه‌پردازی سرشتی اساساً تفسیری دارد (بنسن، ۱۳۹۴، ۱۶۸). در تفکر گادامر، هر دو جنبه هستی‌شناختی و هرمنوتیکی اهمیت اساسی دارند. اجرای موسیقی در نظر او دارای همان بنیاد ساختاری تفسیرگرانه‌ای است که در خواندن متن یا تماشای اثر تجسمی دیده می‌شود (Gadamer, 2004, xxxi). به بیان دیگر، خواندن متن عملاً چیزی جز «اجرا» نیست زیرا متن فقط با خوانده شدن وجود واقعی می‌یابد و به نظر می‌رسد گادامر به درستی بر این خصلت اجرایی تفسیر تأکید می‌کند. به گفته آدورنو «تفسیر زبان یعنی: فهم زبان؛ تفسیر موسیقی یعنی: ایجاد موسیقی» (Adorno, 1973, 73). با وجود شباهت‌های اساسی ساختاری، تفاوتی مهم نیز در اینجا هست؛ خواندن متن یا رویارویی با اثر تجسمی می‌تواند در سکوت رخ دهد اما نتیجه اجرای موسیقی می‌بایست شنیداری باشد. اجرای موسیقایی ناشنیدنی ممکن نیست.

همان‌گونه که اجرای قطعات از پیش ساخته شده، تفسیری از قطعات هستند، بداهه‌پردازی ایرانی نیز، تفسیری از ردیف / سنت / کاربست موسیقی ایران و نیز تفسیری از قطعات از پیش ساخته شده و بداهه‌پردازی‌های پیشین است؛ باین تفاوت که بداهه‌پردازی تفسیری آزادتر است. اجرای ردیف تفسیر ردیف است، این تفسیر می‌تواند در مراتب و درجاتی قرار بگیرد. روایت‌های مختلف ردیف (میرزا عبدالله، میرزا حسین قلی، ابوالحسن صبا و...) هر کدام تفسیرهایی از ردیف هستند. ردیف لزوماً احتیاج به تفسیر دارد، زیرا اگر اجرا نشود، شنیده نشده و اصلاً وجود ندارد. در اجرا و تفسیر است که ویژگی‌های نقاط نامتعیین ردیف مشخص می‌شود. ردیفی که تا چندی پیش انتقال آن سینه‌به‌سینه بوده و فقط در اجرا موجودیت می‌یافته است. اکنون نیز حتی اگر یک نت‌نوشت دقیق از یکی از روایت‌های ردیف تهیه شود، باز بسیار کلی بوده و مستلزم تفسیر است. «یک نت‌نوشت هر چند دقیق باشد فقط برخی ویژگی‌های کلی را دربر می‌گیرد» (Ingarden, 1989, 115). بداهه‌پردازی، تفسیر آزادتر ردیف است. هر تفسیری برخی قابلیت‌های ردیف را آشکار و نمایان می‌سازد. ردیف قابلیت‌ها و ویژگی‌های بالقوه‌ای دارد که تفسیر آن‌ها را بالفعل می‌کند. هویت واقعی ردیف موسیقی ایران از طریق تفاسیر و بداهه‌پردازی‌ها آشکار و حفظ می‌شود.

### هویت ردیف موسیقی ایران

از نظر اینگاردن «اثر» مقدار ثابتی امکانات متعلق به خود دارد. پس، به معنایی، ذاتاً کامل است. به این ترتیب،

فرایند تاریخی‌ای که تبدیل اثر موسیقایی نامیده می‌شود در واقع فقط فرآیند کشف و تحقق امکانات همواره تازه صورت‌های بالقوه طرح اثرند. چنین امکاناتی در حقیقت افزوده‌های اجراگران به اثر نیستند بلکه اجراگران آن‌ها را کشف می‌کنند (Ibid, 114). به همین ترتیب با این دیدگاه می‌توان گفت ردیف موسیقی ایرانی ذاتاً کامل است، فرایند بداهه‌پردازی در واقع کشف و تحقق (بالفعل کردن) امکانات بالقوه ردیف است. از چنین دیدی، ردیف در واقع دگرگون نمی‌شود بلکه جنبه‌های گوناگونش با گذر زمان آشکار می‌شود. از دیدگاهی دیگر، شاید بتوان ادعا کرد که گوشه‌های ردیف فقط طرح‌واره‌هایی‌اند که در گذر زمان به وسیله عوامل تأثیرگذار بیرونی (مانند سنت‌های اجرایی و شیوه‌های کاربرد این آثار) از محتوا انباشته می‌شوند. می‌توان دو دیدگاه پیشین را تلفیق کرد و به این نتیجه رسید که ردیف موسیقی ایران به‌واقع ذخیره‌ای از امکانات دارد که آن را شکل می‌دهند؛ ذخیره‌ای که سپس، طی دوران حیات اثر هنری، امکاناتی دیگر به آن پیوست می‌شود.

انتخاب دیدگاه اول، در واقع چیزی نیست مگر انتخاب دیدگاهی افلاطونی زیرا اگر ردیف در بردارنده مجموعه امکاناتی است که برای بداهه‌پرداز و آهنگ‌ساز ناشناخته اما در واقع ذاتی آن‌اند، پس بداهه‌پردازی و آهنگ‌سازی فقط به صورت کشف آنچه از پیش وجود داشته به درستی قابل توصیف است. اگر این گونه باشد، بداهه‌پرداز به‌واقع تفسیری از آنچه در عالم دیگر درک کرده است را ارائه می‌دهد. آنچه شنیدنی شده است، آنی نیست که در آن عالم بوده بلکه تفسیر بداهه‌پرداز - با محدودیت‌های موجود - از آن است؛ حتی اگر این عالم دیگر، ذهن او باشد. این‌نگاردرن درست به همین نکته اذعان دارد: «ما هرگز با اثر موسیقایی به منزله یک ابژه انگاره‌ای زیبایی‌شناختی به معنای دقیق کلمه آشنا نمی‌شویم». به این ترتیب، از دید این‌نگاردرن، خود اثر چیزی است که هرگز شنیده نمی‌شود (Ibid, 108). واقعیت آن است که با قاطعیت نمی‌توان در مورد تاریخی یا فراتاریخی بودن در موسیقی ایرانی نظر داد. شاید دست‌کم بتوان گفت بخشی از ردیف، تاریخی و بخشی از آن فراتاریخی است، که بداهه‌پرداز در پی کشف خصلت‌های هر دو سو به ایجاد موسیقی می‌پردازد.

به همان معنایی که مرلوپونتی می‌گوید بیان در هر موقعیتی خلاق است (Merleau-Ponty, 1962, 391)؛ بداهه‌پردازی، هم پیام‌رسان ردیف می‌شود و هم معرف بخشی از هویت آن. در نتیجه هویت ردیف موسیقی - یا هر قطعه موسیقی دیگری - فقط می‌تواند در سیر پدیداری و بازپدیداری آن دریافته شود. هویت ردیف موسیقی نه در آغاز این سیر بلکه در پایان آن دست‌یافتنی می‌شود. از آنجاکه ردیف هرگز ایستا نیست، هویت آن - مانند هر موجود زنده و بالنده‌ای - هرگز به شکل نهایی و کامل تعریف‌پذیر نیست. نیچه به درستی می‌گوید «فقط آنچه تاریخ ندارد تعریف‌پذیر است» (Nietzsche, 1998, 53). در عمل، بداهه‌های یک ردیف می‌توانند همسان نباشند اما هویت ردیف را به طرز قابل‌شناسایی بروز دهند. ردیف بی‌تردید در بداهه دگرگون می‌شود اما هویتش معمولاً تا حدی که برای شناسایی عملی آن کفایت کند محفوظ می‌ماند. به‌واقع، شگفت‌انگیزترین نکته شاید این باشد که ردیف می‌تواند - خواسته یا ناخواسته - بسیار دست‌کاری شود و هنوز کمابیش قابل‌شناسایی بماند. گوشه‌های ردیف در تمام بداهه‌پردازی‌ها قابل‌شناسایی هستند.

## سُکنای موسیقایی

در زبان هایدگری، دازاین<sup>۱</sup>، «هستنده-در-جهان» است؛ زیرا در جهان خود سُکنا دارد. این هستنده و جهان چنان به یکدیگر گره خورده‌اند که هستی یکی بدون دیگری هرگز ممکن نیست؛ در واقع جهان

عرصه وجود<sup>۱۲</sup> را برای هستنده فراهم می‌کند و هستنده عرصه ظهور را برای جهان (Heidegger, 1988). به نظر مارتین هایدگر، آفرینش یک اثر هنری در عمل مانند پی‌ریزی یک جهان است. گرچه هایدگر در سرآغاز اثر هنری ایده پی‌ریزی یک جهان را در وهله نخست به واسطه بودمندی<sup>۱۳</sup> تعریف می‌کند، این ایده را می‌توان با نظر به مفهوم سکنی<sup>۱۴</sup> در اندیشه‌های او نیز بازخوانی کرد (نک: Heidegger, 1971). به بیان دیگر، اثر هنری فراهم آورنده عرصه‌ای برای سکنی است؛ عرصه‌ای نه فقط برای خود هنرمند بلکه نیز برای دیگران. با به‌کارگیری این ایده در حیطه موسیقی ایرانی می‌توان گفت یک شیوه تفکر آن است که ردیف موسیقی ایران فراهم آورنده جهانی برای وقوع ایجاد موسیقی تلقی شود. بداهه‌پرداز، آهنگ‌ساز و حتی شنونده در واقع ساکنان جهانی شمرده می‌شوند که آفریده ردیف و سنت موسیقی ایرانی است و شیوه سکناي آنان به بهترین نحو با بداهه‌پردازی توصیف می‌شود.

اگر ردیف موسیقی دری به یک جهان می‌گشاید، این نکته می‌بایست روشن باشد که جهان ردیف جهانی مستقل نیست؛ جهانی در بطن یک جهان دیگر و عرصه‌ای موسیقایی است که در بطن یک کاربست موسیقایی بزرگ‌تر و از آن آفریده شده است. علاوه بر این، ردیف نیز، درست مانند جهان دازین، نه یک جهان مادی بلکه یک جهان عمل است؛ «عرصه‌ای که هم آفریده عمل موسیقایی است و هم این عمل را ممکن می‌کند. به این ترتیب، بداهه‌پرداز، ساکن جهان بداهه‌پردازی، جهان ردیف، و جهانی است که سنت موسیقی ایرانی آفریده است. اما از آنجا که جهان‌هایی نو که به عنوان قطعه‌های موسیقایی (بداهه‌پردازی شده) شناخته شده‌اند در بطن دیگر جهان‌های موسیقایی هستی می‌یابند (و این جهان‌ها پرشمارند)، بداهه‌پردازان در برقراری ارتباط با این جهان‌های نو نقشی ویژه دارند. وجود عرصه‌ای که آفریده ردیف موسیقی است، همان‌قدر بر بداهه‌پردازی متکی است که بر حافظ آن (بداهه‌پرداز). هایدگر حفاظت از این عرصه گشوده موسیقایی را با تعبیر جای‌گیری در گشودگی یعنی در عرصه‌ای که قطعه موسیقی [اینجا ردیف] می‌آفریند، توصیف می‌کند (Heidegger, 1971, 66, 47).

می‌توان گفت بداهه‌پردازی در موسیقی ایرانی، در عرصه‌ای که ردیف آفریده، سکنی می‌گزیند و ردیف، خود در کاربست و سنت موسیقی ایرانی سکنی گزیده است، و به همین ترتیب قطعه بداهه‌پردازی شده، در ایده‌های بداهه‌پردازانه. از راه حرکت بداهه‌پردازانه تکمیلی است که می‌توان گفت ردیف موسیقی بر فزوده می‌شود و به این معنا بهبود می‌یابد. گرچه اجرا سبب تحقق صوتی ردیف می‌شود، راه برای بازنگری این تحقق در اجراها و بداهه‌های بعدی همچنان گشوده می‌ماند. به بیان دیگر، به نظر می‌رسد ردیف موسیقی هرگز کاملاً تعریف شده نیست و همواره دچار فرایند بازتعریف است. به این ترتیب آیا می‌توان ردیف موسیقی را با چیزی که گادامر (به پیروی از هگل) یک «بی‌نهایت معیوب»<sup>۱۵</sup> می‌نامد (یعنی زنجیره‌ای - دست‌کم اصولاً - بی‌نهایت که هیچ مقصد و نقطه کمالی برایش قابل تصور نیست) توصیف کرد؟ اجرا (بداهه‌پردازانه)، ردیف را از جنبه‌ای مهم به کمال حقیقی‌اش می‌رساند: پس از اجرا، ردیف دیگر فقط موسیقی بالقوه نیست و نقاط نامتعیین آن - گرچه شاید نه همگی - بنا به ضرورت، تعیین یافته‌اند. اما این کمال به هیچ وجه نهایی و همیشگی نیست. به این ترتیب، ردیف موسیقی همواره دچار فرایند تکمیل است اما نقطه کمال در این فرایند نهایی نیست و هر بار جایش را به نقطه کمال بعدی می‌دهد.

### اخلاق بداهه‌پردازی

علاوه بر اینکه سکنی خود مسئولیت ایجاد می‌کند، «ایجاد موسیقی ناگزیر با همراهی دیگران - حاضر یا غایب - انجام می‌شود و از همین روست که گفت‌وشنود موسیقایی سرشتی اساساً اخلاقی دارد. برای برقراری گفت‌وشنودی حقیقی، نه آهنگ‌ساز(ها)، نه اجراگر(ها) و نه شنونده(ها) هیچ‌کدام نمی‌توانند

نقشی چنان غالب داشته باشند که سبب غفلت از صدای دیگری شوند» (بنسن، ۱۳۹۴، ۱۸۸). بداهه‌پرداز به لحاظ اخلاقی نسبت به بداهه‌پردازان دیگر، بداهه‌پردازان پیش از خود، بداهه‌پردازان بعد از خود، مخاطبان و شنوندگان، همچنین نسبت به ردیف موسیقی، سنت موسیقی ایران و نیز کل تاریخ موسیقی مسئول است. در گفت و شنودها می‌بایست، اجازه گفتن یا شنیده شدن به هم‌نواز خود بدهد و به همان اندازه که می‌گوید، به همان اندازه بشنود. باید، هم حقوق ردیف و سنت را به‌جا بیاورد و هم حقوق مخاطبین را. بداهه‌پرداز می‌بایست نه مخاطب را کاملاً نادیده گرفته و در ایجاد موسیقی فقط خود را در نظر بگیرد، و نه کاملاً به سلیقه مخاطب توجه کرده و هرچه او می‌خواهد بسازد و پیرو او باشد (در این صورت حقوق خود را ادا نکرده است). او نه باید فقط ردیف را بنوازد و نه باید کاملاً از ردیف خارج شود. به‌طورکل در همه امور باید بینابین، میانه و متعادل حرکت کرده و حقوق همه را ادا کند. همچنین نسبت به ودیعه‌هایی که به او داده شده، همچون استعداد و توانایی و حتی اساتید و شرایط و امکاناتی که در اختیار اوست، و نیز سنت و کاربستی که در آن قرار دارد و اجازه تفسیر آزاد به او می‌دهد، احساس مسئولیت کند. در واقع، هم اخلاق فردی و هم اخلاق اجتماعی و گروهی از لازمه‌های بداهه‌پردازی حقیقی است.

### نتیجه‌گیری

بداهه از ریشه «بَدَه» گرفته شده که با «بَدَاء» و «بَدَو» یکی بوده و هر سه به آغاز و ابتدای هر چیز دلالت دارند. لذا به‌صورت ضمنی بداهه به اولین چیزی که به ذهن رسیده و بیان می‌شود اشاره دارد. این چیز سریع و ناگهانی ارائه شده و بنابه تجربه‌های پیشین در شرایط مشابه می‌تواند در درجاتی ارائه گردد. بداهه‌پردازی موسیقایی ایجاد و اجرای هم‌زمان موسیقی با توجه به «شرایط موجود» و «احوال حاضرگشته» است که در لحظه، به اقتضای زمان و مکان و موقعیت و نیز در چارچوب قواعد و قوانینی مشخص و پیرو اصول زیبایی‌شناختی‌ای که سنت و کاربست موسیقایی مشخص کرده - به‌نحوی تأثیرگذار - شکل می‌گیرد. از وجه تاریخ‌زمانی می‌توان فرض کرد اولین فعالیت موسیقایی بشر بداهه بوده است. طبق شواهد موجود، گوسان‌ها و خنیاگران ایران باستان دست‌کم در برخی فعالیت‌های خود درجه‌ای از بداهه‌پردازی را دارا بوده‌اند. از جنبه آغازی که فرجام آن مشخص نیست، می‌توان به ردیف موسیقی ایرانی اشاره کرد که در دوره قاجار پدیدار شد و آغازی برای فعالیت‌های موسیقایی است. از وجه دیگر آغاز بداهه‌پردازی ایده‌هایی است که در ذهن شکل می‌گیرد و آن نیز به پیش‌داشته‌های موسیقایی بداهه‌پرداز برمی‌گردد. در ایران همواره تحت تأثیر عوامل سیاسی، فرهنگی، اجتماعی و... نگرش‌های گوناگون متغیری راجع به بداهه‌پردازی شکل گرفته است. زمانی که شرق‌شناسان آهنگ‌سازی را برتر و بداهه‌پردازی را بی‌ارزش می‌دانستند، در ایران نیز این نگرش حاکم بود و زمانی هم که شرق‌شناسان برای بداهه‌پردازی ارزش قائل شدند، در ایران نیز این‌گونه شد و این‌بار آن را از آهنگ‌سازی برتر می‌دانستند. اکنون نگرش‌ها و گفتمان‌های مختلف سنت‌گرا، عرفان‌گرا، تاریخ‌گرا، واقع‌گرا، غرب‌گرا، معنی‌گرا و نو‌گرا در رابطه با بداهه‌پردازی موسیقایی در ایران وجود دارند که یک پژوهشگر می‌بایست با آگاهی کامل از این‌ها به پژوهش بپردازد تا در مسیر تحصیل نتیجه به خطا نرود.

در بداهه‌پردازی، آزادی مقید به قیود و نسبی است. میزان آزادی در آهنگ‌سازی بیشتر از بداهه‌پردازی و در آن نیز بیشتر از اجرا از روی نت‌نوشت بوده و نوع آزادی در این سه متفاوت است. اجراگر مقید به نقاط متعین نت‌نوشت است و در نقاط نامتعین آزادی عمل دارد. آهنگ‌ساز و بداهه‌پرداز در عین اینکه در ایجاد موسیقی آزادند، با محدودیت‌های بسیاری روبه‌رو هستند: عمل در چارچوب ردیف، رعایت قواعد و قوانین ایجاد و اجرای موسیقی و اصول زیبایی‌شناختی سنت و کاربست موسیقی ایران، محدودیت‌های

ساز، امکانات و غیره. بداهه‌پرداز محدودیت‌هایی نیز فراتر از آهنگ‌ساز دارد، از همه مهم‌تر، زمان اجرا (پردازش و ویرایش)، در نظر داشتن شرایط موجود و اقتضای زمان و مکان و موقعیت و همچنین رعایت احوال مخاطبین و دیگر بداهه‌پردازان و نیز سایر اصول اخلاقی به‌ویژه در بداهه‌پردازی‌های گروهی.

بداهه‌پردازی، از این جهت که دارای قواعدی است، در خود آزادی دارد، در لحظه رخ می‌دهد، وحدت دارد و همچنین عناصر خیال و گذر از قاعده‌ها در آن مشهود است، به مفهوم «بازی» نزد گادامر نزدیک است که هنر را به آن تشبیه کرد. بداهه‌پردازی برای بداهه‌پرداز یک بازی موسیقایی و برای مخاطب یک نمایش موسیقایی است. از این نظر بداهه‌پردازی در عناصر نمایش (اجرا) و آنی بودن از آهنگ‌سازی جدا می‌شود و در عنصر خیال و گذر از قاعده‌ها با آن مشترک است.

بداهه‌پردازی ادبی با بداهه‌پردازی موسیقایی قابل قیاس است؛ چنانکه ایجاد و اجرای هم‌زمان موسیقی همچون ایجاد و اجرای هم‌زمان شعر است؛ با تفاوت در اجزا و عناصر آن. هردو در چارچوب قواعد و قوانین خاصی شکل می‌گیرند و به یک دانش و مهارت خاصی نیازمندند. آرایه‌های ادبی در موسیقی نیز قابل پیگیری است. در مقایسه‌ای دیگر، آهنگ‌سازی و بداهه‌پردازی هردو عمل ساختن موسیقی هستند با این تفاوت که بداهه‌پردازی در لحظه و زمانی بسیار کوتاه و به اقتضای شرایط انجام می‌گیرد، اما آهنگ‌سازی در زمان طولانی‌تر و در شرایط متفاوت صورت می‌پذیرد. اگر آهنگ‌سازی هم در لحظه و بدون ویرایش صورت بگیرد، آن نیز بداهه‌پردازی است. آهنگ‌سازی با بداهه‌پردازی‌های مستمر بر یک ایده یا تم اولیه صورت می‌گیرد و بداهه‌پردازی نیز آهنگ‌سازی‌ای است که در لحظه ایجاد می‌شود و فرصت ویرایش و بداهه‌پردازی دوباره وجود ندارد. در بداهه‌پردازی، آهنگ‌سازی و اجرا به صورت هم‌زمان گرد هم می‌آیند. اغلب در بداهه‌پردازی اجرای متیف‌ها و جملاتی صورت می‌گیرد که از پیش توسط بداهه‌پرداز ساخته شده‌اند که در آن صورت درجه و نوع بداهه‌پردازی متفاوت است. در اجرا از روی نت‌نویس نیز مقدار و درجه‌ای از بداهه‌پردازی را می‌توان قائل بود.

بداهه‌پردازی تفسیری از سنت، کاربست و ردیف موسیقی ایران و نیز تفسیری از قطعات از پیش ساخته‌شده و بداهه‌پردازی‌های پیشین است. این تفسیر نیز در جاتی دارد. ردیف لزوماً نیاز به تفسیر دارد تا شنیده شود و موجودیت یابد. روایت‌های مختلف ردیف هر کدام تفسیرهایی از ردیف هستند. هویت ردیف در طول تاریخ با بداهه‌ها و تفسیرها شکل می‌گیرد. هویت بداهه‌ها و تفسیرها نیز وابسته به ردیف است. با توجه به اندیشه‌های دیگر می‌توان گفت، بداهه‌پرداز، ساکن جهان بداهه‌پردازی، و آن هم ساکن جهان ردیف و آن نیز ساکن جهان سنت و کاربست موسیقی ایران است. همچنین اثر بداهه‌پردازی‌شده، ساکن جهان ایده‌های بداهه‌پردازانه و آن نیز ساکن جهان ردیف است. این سکنی با جرح و تعدیل همراه است و مسئولیت‌هایی را به همراه دارد.

بداهه‌پردازی در موسیقی ایرانی به تعبیر گادامر همچون یک گفت‌وگوشنود گشوده است که پایان آن مشخص نیست و طرفین گفت‌وگوشنود هرگز از آنچه گفته و شنیده خواهد شد، از پیش آگاه نیستند. این گفت‌وگوشنود به‌ویژه در بداهه‌پردازی‌های گروهی میان دو یا چند بداهه‌پرداز صورت می‌گیرد و می‌تواند میان بداهه‌پرداز، بداهه‌پردازان و موسیقی‌دانان پیشین، قطعات موسیقی، ردیف، سنت و کاربست موسیقی ایرانی، مخاطبان و تمام اعضای این گفتمان نیز مطرح باشد. این یک گفت‌وگوشنود حقیقی و مستلزم اخلاقیاتی است که در آن می‌بایست طرفین به یک اندازه به یکدیگر اجازه گفتن و شنیدن بدهند. بداهه‌پرداز نسبت به بداهه‌پردازان پیش از خود و پس از خود، مخاطبان حال و آینده، همچنین نسبت به سنت، کاربست و ردیف موسیقی ایران مسئول است. او باید هم حقوق خود و هم حقوق دیگران را



رعایت کند. نه خود را کامل صرف مخاطب کند و نه کاملاً او را نادیده بگیرد. به عبارتی از همه جهت در مسیری بینابین و میانه فعالیت کند.

## پی‌نوشت‌ها

1. Ethnomusicology
2. Practice
3. Epoche
۴. الباء و الدال و الهاء أصلٌ واحدٌ يدلُّ على أوَّلِ الشئِ و الذی یفاجئُ منه.
۵. موضوع واکنش سریع انسان به محرک‌های گوناگون در شرایط و موقعیت‌های مختلف در مطالعات ژنتیک و اپی‌ژنتیک هم قابل بررسی است.
6. logical structure of openness
7. Ideal
8. nuances
9. ornamentation
10. variations
۱۱. Dasein آنجا بودگی انسان هستند در جهان؛ مفهومی نزد هایدگر که به نحوه هستن انسان و جایگاه او در جهان هستی می‌پردازد.
12. Existance
13. truth
14. Dwelling
15. Bad infinit

## فهرست منابع

### منابع فارسی

- اسپیکلبرگ، هربرت (۱۳۹۱)، جنبش پدیدارشناسی: درآمدی تاریخی. ترجمه مسعود علیا. جلد اول و دوم. تهران، مینوی خرد.
- «بداهه‌پردازی: چهارده تعریف» (۱۳۸۶)، ادیتور: لرتا-ژکب، ترجمه مریم قرسو، فصلنامه موسیقی ماهور ۳۷، پاییز ۸۶، موسسه فرهنگی-هنری ماهور، تهران، ۹-۱۲.
- بنسن، بروس الیس (۱۳۹۴)، بداهه گفت‌وشنود موسیقایی: پدیدارشناسی موسیقی، ترجمه حسین یاسینی، تهران، ققنوس.
- بویس، مری و فارمر، هنری جورج (۱۳۶۸)، دوگفتار درباره خنیاگری و موسیقی ایران، ترجمه بهزاد باشی، تهران، آگاه.
- تاج‌کی، سجاد (۱۳۹۵)، مطالعه فرایند بداهه‌پردازی در موسیقی اصیل ایرانی با رویکرد پدیدارشناسی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته هنر اسلامی دانشگاه هنر اصفهان.
- دورینگ، ژان (۱۳۸۶)، «بداهه در موسیقی هنری ایران»، ترجمه ساسان فاطمی. فصلنامه موسیقی ماهور ۳۷، پاییز ۸۶، موسسه فرهنگی-هنری ماهور، تهران، ۱۷۱-۱۷۷.
- فاطمی، ساسان (۱۳۸۶)، «بازنگری مفاهیم بداهه و آهنگ‌سازی و اهمیت آن در موسیقی ایرانی». فصلنامه موسیقی ماهور ۳۷، پاییز ۸۶، موسسه فرهنگی-هنری ماهور، تهران، ۲۳۹-۲۴۷.
- گادامر، هانس گئورگ (۱۳۹۳)، آغاز فلسفه، ترجمه عزت الله فولادوند. تهران، هرمس.
- لغت‌نامه دهخدا. ذیل واژه‌ی بداهه، بداهت <http://www.vajehyab.com/dehkhoda> / بداهه

## منابع عربی

- ابن سیده، علی بن اسماعیل (۵۱۴۲۱ق)، *المحکم و المحيط الأعظم*، محقق: عبدالمجید هندای. بیروت: دار الکتب العلمیه.
- ابن فارس، أحمد بن فارس (۵۱۴۰۴ق)، *معجم مقاییس اللغة*، جلد ۱، قم، مکتب الاعلام الاسلامی.
- ابن منظور، محمد بن مکرم (۵۱۴۱۴ق)، *لسان العرب*، جلد ۱۳، بیروت، دار الفکر للطباعة و النشر و التوزیع - دار صادر.
- جوهری، اسماعیل بن حماد (۱۳۷۶)، *الصحاح: تاج اللغة و صحاح العربیة*، جلد ۶، بیروت، دارالعلم-للملایین.
- حمیری، نشوان بن سعید (۵۱۴۲۰ق)، *شمس العلوم ودواء کلام العرب من الکلام*، جلد ۱، بیروت، دارالفکر المعاصر.
- فراهیدی، خلیل بن أحمد (۵۱۴۰۹ق)، *کتاب العین*، جلد ۸، قم، نشر هجرت.

## منابع لاتین

- Adorno, Theodor W. (1973), *Fragment "uber Musik und Sprache, in Sprache, Dictung, Musik*, ed. Jakob Knaus T"ubingen, Max Niemeyer.
- Berliner, Paul (1994), *"Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation"*. Chicago.
- Britanica, *Encyclopædia Britannica*, "Improvisation (Music)", March 02, 2012 <https://www.britannica.com/art/improvisation-music>.
- Cooper, Barry (1990), *Beethoven and the Compositional Process*. Oxford, Clarendon Press.
- Foucault, Michel. (1972), in *The Archaeology of Knowledge*, trans. A. M. Sheridan Smith. New York, Pantheon.
- Gadamer, Hans-Georg (1986), "The Relevance of the Beautiful: Art as play, symbol, and festival", trans. Nicholas Walker, ed. Robert Bernasconi.
- Gadamer, Hans-Georg (2004), *Truth and Method*. trans. rev. Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall. New York, Crossroad.
- Haas, Andrew (2015), "On Aristotle's Concept of Improvisation". *Journal of Aesthetics and Phenomenology*, 2:1, 113-121.
- Husserl, Edmund. (1970), *The Origin of Geometry, in The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology: An Introduction to Phenomenological Philosophy*, trans. David Carr. Evanston, Ill.: Northwestern University Press.
- Heidegger, Martin. (1971), *The Origin of the Work of Art, in Poetry, Language, Thought*, trans. Albert Hofstadter. New York, Harper & Row.
- \_\_\_\_\_ (1988), *Being and Time*. Trans, John Macquarie and Edward Robinson. Oxford.
- 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.
- Kafle, Narayan Prasad. (2011), "Hermeneutic phenomenological research method simplified. Bodhi": *An Interdisciplinary Journal*, 5, 181-200.
- Kramer, Lawrence. (1995), *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley.
- Langer, Susanne K. (1953), *Feeling and Form*. New York, Charles Scribner's Sons.
- MacIntyre, Alastair. (1981). *After Virtue*, 2nd ed. Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame Press.
- Maitland, Jeffrey. (1992), *Ontology of Appreciation, in: Immanuel Kant Critical Assessment*. Vol. III. London and NewYork.

- Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of perception*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Monson, Ingrid (1998). "Oh Freedom: George Russell, John Coltrane, and Modal Jazz", In the Moustakas, Clark (1994). *Phenomenological Research Methods*, First Edition, London: Sage Publications Inc.
- Nettl, Bruno (1974). "Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach". *Musical Quarterly*. Vol. LX, No. 1. 1-19.
- \_\_\_\_\_ (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.
- Nietzsche, Friedrich. (1998) *On the Genealogy of Morality*, trans. Maudmarie Clark and Alan J. Swensen Indianapolis: Hackett, Second Treatise.
- Nooshin, Laudan (2003). "Improvisation as Other: Creativity, Knowledge and Power- The Case of Iranian Classical Music". In *Journal of the Royal Musical Association*, no. 128, pp 242-296.
- Nooshin, L. & Widdess, R. (2006). "Improvisation in Iranian and Indian Music". *Journal of the Indian Musicological Society*, 36/37, pp. 104-119.
- *The Oxford English Dictionary*, Second edition, improvisation.
- Stravinsky, Igor (1947). *Poetics of Music*, trans. Arthur Knoedel and Ingolf Dahl. New York: Vintage.
- Vaughan Williams, Ralph (1987). *The Letter and the Spirit, in National Music and Other Essays*. Oxford: Oxford University Press.

Received: 2017/ 04/ 04

Accepted: 2017/ 10/ 20

## A Phenomenology of Improvisation in Iranian Classical Music with Philosophical Hermeneutic Approach

**Marzieh Piravi Vanak**, Associate Prof., Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.

**Sajad Tajki**, M.A in Islamic Art, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.

### Abstract

Improvisation has a particularly important position in the practice and tradition of Iranian classical music. In Iran, it is one of the critical areas of improvisation, which has been rarely researched. Musicians cannot explain their improvisation process. The concept and process of Improvisation have always been vague and unknown. It has been mixed with beliefs, mysticism, and traditional attitudes. This paper is a Phenomenological study in a philosophical hermeneutic approach that has introduced some unknown aspects and hidden angles of this specific phenomenon. At first, this research studies pre-concepts, pre-understandings, and prejudices around the phenomenon, then tries to explain and determine the concept of improvisation, its features, and the way to process it. This matter has done by having a historical view of the origin of musical improvisation and finding the inherent characteristics and diversity of the phenomena and examines its similarities and differences with similar phenomena such as composition and literary improvisation. By paying attention to the etymology of the word and the best instances in the history of Iranian music, as well as the stories and anecdotes in the history of Iranian literature relating to musical and literary improvisation, the concept of freedom in improvisation has been studied. This phenomenon has been reviewed with a glimpse of Gadamer's "play" concept, and the idea of Dwelling has been followed in improvisation by considering Heidegger's thought. Finally, improvisation has been studied as an interpretation act. Improvisation is similar to an open dialogue that the interlocutors don't know beforehand what will be said and heard. This dialogue is following some rules; the interlocutors are limited so that they can't say everything, even though they are free in expression. Musical improvisation is the concurrent creation and performance of music; and as concurrent creation and performance of poetry, compliances with the rules and principles of aesthetic tradition and practice also should be compatible with "existing conditions" and "prepared statuses" and appropriate to the time, place and situation where the improviser is. Requirements of becoming an Iranian musical improviser are the genius and necessary mental abilities, learning the techniques and the rules, memorizing Radifs (A repertory of Iranian music) and pieces of Iranian music, development of artistry, musical taste and musical knowledge, thinking about what is learned and analysis of what is memorized and ultimately a lot of effort, practice, endeavor, and experience. Improvisation is an interpretation of Radif, tradition, and practice of Iranian music as well as an interpretation of pre-made pieces and previous improvisations. These are interpretations that give identity to what is interpreted. Improviser dwells within the improvisation world, and it also dwells within the Radif world which, itself dwells within the world of tradition and practice of Iranian music. Dwelling inherently involves adding on, replacing, and altering. Dwelling and interpretation create responsibilities. Musical dialogue is fundamentally ethical in nature so that improvisers must be committed to this ethics.

**Keywords:** Improvisation, Iranian Classical Music, Phenomenology, Philosophical Hermeneutic.