تاریخ دریافت مقاله: ۲۹/ ۰۹/ ۱۳۹۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۰۲/ ۱۲/ ۱۳۹۶

مجید اخشابی[۱]، سید حسین میثمی[۲]

ارکان بداهه در موسیقی سنتی ایران

چکیده

بداهه شکلی از عالی‌ترین، بااهمیت‌ترین و شاخص‌ترین وجوه اجرا در موسیقی ایران است که علی‌رغم اهمیت و تأثیرگذاری چشمگیرش، تحقیقات بسیار اندک و محدودی را به خود معطوف داشته است. پژوهش‌های پیشین غالباً به معرفی و یا روایت جنبه‌های تاریخی بداهه اختصاص دارد که در آن‌ها پرداختن به جنبه‌های معرفت‌شناختی بداهه و نهایتاً تشخیص مؤلفه‌های شکل‌دهندهٔ بداهه، مغفول واقع شده است. این تحقیق به روش تحلیلی-توصیفی، بر مبنای تحلیل محتوای تحقیقات پیشین به گونه‌ای کیفی و با اتکا به تجارب شخصی صورت گرفته است، به گونه‌ای که ابتدا از طریق احصاء آرای صاحب‌نظران بداهه و تشخیص مستدل واژگان کلیدی متواتر در میان آن‌ها و البته بر اساس منابع عرفانی، فلسفی، قوم موسیقی‌شناسی و علمی، هشت شاخصه معرفی، تبیین و تدوین گردیده و سپس در راستای بسط و گسترش این مؤلفه‌ها در انطباق با موسیقی ایرانی، دو شاخصهٔ دیگر «معرفت» و «مخیله» نیز اضافه شده است که نهایتاً مقالهٔ حاضر منتج به استخراج و اثبات ارکان ده‌گانهٔ شکل‌دهندهٔ بداهه با عناوین ذیل شده است: نیت، مهارت، جلوت، بدعت، حالت، سنت، معرفت، حافظه، مخیله و در زمانی. جمع و حدوث یک‌جای این مؤلفه‌ها بداهه را برای بداهه‌پرداز میسور و جاری می‌سازد. آموزش، تعلیم و اشاعهٔ بداهه، از طریق تقویت و تکیه بر مؤلفه‌های مذکور امکان‌پذیر خواهد بود.

کلیدواژه‌ها: بداهه‌پردازی، معرفت‌شناسی، ارکان بداهه، موسیقی سنتی ایرانی.

[۱] دکتری موسیقی.
E-mail: majid@majidakhshabi.com
[۲] استادیار گروه موسیقی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
E-mail: meisami617@gmail.com

مقدمه

بداهه‌پردازی به علت سرشت آن -که اساساً ناپایدار است- یکی از موضوعاتی است که کمترین تحقیق تاریخی را به خود جلب کرده است (نتل، ۱۳۸۶، ۱۳). غالب این تحقیقات به معرفی بداهه و یا جنبه‌های تاریخی و روایت آن اختصاص داشته و در هیچ‌یک از آن‌ها از منظر معرفت‌شناسی، شناخت وجوه و ماهیت بداهه مورد بررسی قرار نگرفته است. تحقیق حاضر درصدد تشخیص، معرفی، تبیین و تثبیت قطعی بنیان‌ها، مؤلفه‌ها و شاخصه‌های ساختارساز و شکل‌دهندهٔ بداهه است تا براساس آن‌ها بتوان به تمام وجوهاتِ معرفت‌شناسی بداهه پی برد و در زمینه‌های اجرایی، آموزشی و کلیهٔ اموری که به بداهه مربوط می‌شود، از آن‌ها بهره گرفت.

سازوکار روش تحقیق در این مقاله تحلیلی-توصیفی بوده و تحلیل محتوای تحقیقات موجود به گونه‌ای کیفی، با اتکا به تجارب شخصی و استفاده از منابع عرفانی، فلسفی، قوم موسیقی‌شناسی، علمی و ویژگی‌های موسیقی ایرانی صورت گرفته است.

فرایند تشخیص و تشکیل شاخصه‌های بداهه

در ابتدا گزیده‌ای از ۱۲ تعریف علمی، مقبول و جامع مطرح در بداهه‌پردازی با هدف احصاء آراءِ صاحب‌نظران و بررسی و گزینش مفاهیم و تأکیدات مشترک آن‌ها ارائه می‌شود:

- «بداهه‌پرداز، نوازنده‌ای است که بتواند آهنگ‌هایی را که از پیش در ذهنش نقش نبسته است را فی‌البداهه بسازد و بنوازد» (فارابی، ۱۳۴۶، ۵۶).
- «بداهه‌پردازی عبارت است از ابداع آهنگ در حین اجرا، بدون فکر و نقشه قبلی» (صفوت، ۱۳۹۲، ۱۰۴).
- «بداهه‌پرداز باید قادر به عمل فی‌البداهه، توجه تمرکز بهینه، تفسیر، تصمیم‌گیری، پیش‌بینی (اعمال سایرین)، ذخیره حافظه و فراخوانی، تصحیح خطا و کنترل حرکتی باشد و مهم‌تر اینکه باید این مراحل را به صورت مجموعه‌ای یکپارچه و مطلوب از جملات موسیقایی درآورد که هم منجر به خلق اثری انحصاری شود و هم ظرفیت تأثیرگذاری بر شنوندگان را داشته باشد» (Pressing, ۱۹۹۸, ۵۱).
- «مفاهیمی چون عنصر خطر (ریسک)، حفظ تعادل میان نقل مصالح موسیقایی از روی حافظه و میزان دورشدگی از این مصالح، جنبه‌های ناگهانی بروز بداهه در حالت خلسه بداهه‌پرداز، صلاحیت، مهارت و استفاده مثبت از خطاها به‌عنوان وجوه تمایز بداهه از سایر اشکال موسیقی هستند» (نتل، ۱۳۸۶، ۱۵).
- «ظهور خودانگیختهِ عناصری در حین اجرا که هم تا حدی غیرقابل‌پیش‌بینی‌اند و هم محدودیت‌های خاصی دارند، خصیصه‌هایی که هر دو در بطن نظام موسیقاییِ مربوطه تعریف شده‌اند» (ژان دورینگ[۱]. لورتات-ژَکُب[۲]، ۱۳۸۶، ۱۰).
- «بداهه‌پردازی عبارت است از نیت خلق اظهاراتِ موسیقاییِ منحصربه‌فرد در هنگام اجرا» (جان بِیلی[۳]. لورتات-ژَکُب، ۱۳۸۶، ۱۰).
- «بداهه‌پردازی می‌تواند همچون تحقق صوتیِ جدل بین بازتولید و نوسازی یا بین «احیا» و «زندگی تازه بخشیدن» تلقی شود و پیامد غاییِ آن می‌تواند خلق و تثبیت اظهارات تازه، مدل‌ها و فرم‌های تازه باشد. به این معنا، بداهه‌پردازیِ همواره مستلزم نیتی پویاست» (فرانچسکو جانّاتّازیو[۴]. لورتات-ژَکُب، ۱۳۸۶، ۱۱).

- «مجموعهٔ راه‌های اظهار موسیقایی که نه تصادفی‌اند و نه متکی به حافظه و نوعی گفتمان موسیقایی به وجود می‌آورند که در همان لحظهٔ پخته‌شدنِ آن، در چارچوب‌های زمانی‌ای که از نظر اجتماعی تعریف شده‌اند، شکل می‌گیرد» (میشِل دُلَنوآ[۵]. لورتات-ژَکُب، ۱۳۸۶، ۱۱).
- «رفتاری خاص که بسته به فرهنگ‌ها و انواعِ موسیقی رشد کرده است و عناصر یک نظام موسیقایی را در لحظه نوسازی می‌کند» (لورتات-ژَکُب، ۱۳۸۶، ۱۲).
- «آفرینش یک موسیقی که پیش از لحظه‌ی اجرای آن وجود نداشته است؛ ولی در عین حال، شکل‌گیری آن به یک چارچوب، یک مدل و مجموعه‌ای از قوانینِ از پیش تعریف شده بستگی دارد» (مُنیک براندیلی[۶]. لورتات-ژَکُب، ۱۳۸۶، ۱۰).
- «آفرینش یک اظهار موسیقایی یا شکل نهایی یک اظهار موسیقاییِ از پیش ساخته شده، درست در زمان تحقق آن در اجرا. قوانین این تحقق تنها می‌توانند در چهارچوب یک فرهنگ موسیقایی معین تعریف شوند» (ویت اِرلمان[۷]. لورتات-ژَکُب، ۱۳۸۶، ۱۱).
- «بداهه‌پردازی، آهنگ‌سازی در زمان واقعی است. ایدهٔ آهنگ‌سازی مستلزم ازپیش‌تعیین‌شدگی است (جنبهٔ در زمانی). بداهه‌پردازی و آهنگ‌سازی در اجرا خود را نشان می‌دَهند و اجرا واقعیت موسیقاییِ قابل‌مشاهده است» (ریکاردو کانزیو[۸]. لورتات-ژَکُب، ۱۳۸۶، ۱۰).

در گام بعدی با تشخیص، استخراج و تفکیکِ کلمات کلیدی و یا مفاهیم متواتر معرفی شده در تعاریف فوق، جدول ویرایش شده ذیل از شاخصه‌های مشترک بداهه تشکیل می‌شود (جدول ۱).

جدول ۱- مفاهیم مشترک استخراج‌شده از تعاریف صاحب‌نظران

صاحب‌نظران بداهه	کلمات کلیدی								جمع شاخصه‌ها
	تصمیم و نیت	مهارت	اجرا و اظهار	نوآوری و تازگی	خودانگیختگی	نظام و سنت موسیقایی	ذهن و حافظه	لحظه اجرا	
ابونصر فارابی			√	√				√	۳
داریوش صفوت			√	√				√	۳
جف پرسینگ	√	√	√	√	√		√	√	۷
برونو نتل		√			√		√	√	۴
ژان دورینگ			√		√	√		√	۴
جان بِیلی	√		√	√				√	۴
فرانچسکو جاناتازیو	√		√	√		√		√	۵
میشِل دُلَنوآ			√			√		√	۳
بِرنارد لُرتات-ژَکُب				√	√	√		√	۴
مُنیک براندیلی			√	√		√		√	۴
ویت اِرلمان			√	√		√		√	۴
ریکاردو کانزیو			√					√	۲

در جدول ۱ برایند تمامی مفاهیم و مشخصه‌های مستتر و موجود در تعاریف بداهه، در هشت عنوان خلاصه گردیده است. همپوشانی و بسامدِ مفاهیم و خصلت‌هایِ مشترک، در حداقل ۲ (متعلق به کانزیو) و حداکثر ۷ (متعلق به پرسینگ)، بیانگر میزان جامعیت و فراگیری و دقت نظر به‌کاررفته در هر یک از تعاریف فوق است. با این پیش‌فرض که با توجه به مختصات موسیقی ایرانی شاخصه‌های تعیین‌شدهٔ فعلی کامل و کافی به نظر نمی‌رسند، الحاق عناصر مکمل دیگری به مؤلفه‌های فوق به‌عنوان نتیجهٔ ثانویهٔ این تحقیق ضروری، لازم و تکمیل‌کننده خواهد بود.

اثبات مستدلِ وجوب، تشریح و تبیینِ ارکان بداهه، علاوه بر ایجاد شناخت کامل و کافی از این گونهٔ مهم و خلاق اجرایی در هنر موسیقی، می‌تواند کارکردهای آموزشی‌ـتعلیمی و همچنین اصلاحی در روش‌ها و شیوه‌های فراگیری و تشویقی بداهه‌پردازی داشته و همچنین در زمینه‌های غنا و ارتقاء فن آهنگ‌سازی (شنکر[۹]. نوشین، ۱۳۸۶، ۱۹۰)، تقویتِ انگیزه‌های خلاقیت و نوآفرینی و پرورش حس جسارت و ماجراجویی و سایر بهره‌های احتمالی اثربخش باشد.

تشریح و تبیینِ ارکان بداهه

در راستای شمولیت، کفایت و نهایتاً تکمیلِ ارکان اصلیِ بداهه در موسیقی ایران، با اتکا به تجارب شخصی و تحقیقات جامع صورت گرفته، ضمن نام‌گذاریِ دقیق و بامسمای مؤلفه‌های معرفی‌شده، دو شاخصهٔ مهم دیگرِ «معرفت» و «مخیله» نیز به جمع آن‌ها ، اضافه و الحاق می‌شود: «مخیله» به‌عنوان ابزار کار اصلی وَ دستمایه‌ای مهم که هنرمند برای هرگونه خلق و آفرینشگری در تمامی عرصه‌های هنری به آن نیاز داشته و از آن گریز و گزیری ندارد؛ همچنین مؤلفهٔ «معرفت» که با توجه به ویژگی‌ها و گرایشات عرفانی موسیقی سنتی ایرانی، بنا بر شواهد تاریخیِ دورهٔ قاجار مبنی بر تأثیر عرفان به‌عنوان یکی از مهم‌ترین گفتمان‌های مؤثر در این نوع موسیقی، از عوامل بسیار بااهمیت و نقش‌آفرینی است که اساساً برای هر گونه تولید اثر هنری خصوصیتی لازم به شمار می‌رود.

با جمع‌بندی و نام‌گذاری دقیق‌ترِ نتایج حاصله و موارد فوق تا این مقطع از پژوهش، نهایتاً ارکان قطعی بداهه در موسیقی ایران، در جدول ذیل ارائه می‌گردد (جدول ۲) که در ادامه به روش استدلالی و تحلیلی به اثبات وجوب، لزوم و تشریح ویژگی‌های یکایک آن‌ها پرداخته می‌شود.

جدول ۲- ارکان بداهه در موسیقی سنتی ایران

ارکان بداهه در موسیقی سنتی ایران									
نیت	مهارت	جلوت	بدعت	حالت	سنت	معرفت	حافظه	مخیله	در زمانی

۱. نیت

نیت به مفهوم استوارکردن اراده برای انجام کار و مقصود درونی از انجام یک فعل می‌باشد. امام محمد غزالی عوامل مؤثر بر انجام فعل را دانایی، اراده (مترادف نیت) و قدرت معرفی کرده است (غزالی. نیکلاس، ۱۳۸۵، ۲). از این‌رو، نیت چه در باب معنای اسمی به مفهوم غایت فعل تا عمل، چه در باب معنای مصدری که فعل از آن مشتق می‌شود و چه در باب توجه و التفات و خطور ذهنی، در همهٔ اشکال نه‌تنها اولین و مهم‌ترین شرط برای انجام کار محسوب می‌شود، بلکه ارزش عمل نیز در گرو خلوص و راستی آن سنجیده می‌شود.

با تعمیم عملکرد نیت در هنرِ موسیقی و متعاقب آن بداهه‌پردازی، باید گفت هنرمند بسته به آنکه نیت و عزم بداهه‌پردازی دارد یا خیر، دو رویکرد متفاوت را پیش‌رو خواهد داشت:
الف) استفاده از محفوظات ذهنی براساس رپرتوار مشخص و از پیش تعیین، تثبیت و فراگرفته شده؛
ب) احتراز عامدانه در بهره‌گیری از محفوظات ذهنی به دلیل انتخاب شیوهٔ بداهه.
این دو مسیر در حقیقت تعیین‌کنندهٔ شکل‌گیری یا عدم شکل‌گیری و تحقق بداهه خواهند بود. در تعریف جان بیلی و فرانچسکو جانّاتّازیو از بداهه، اهمیت نیت به‌عنوان نقطهٔ آغازین حرکت به‌سوی بداهه‌پردازی مبرهن و مشهود است. به‌علاوه، «پیش‌بینی کاراکترهایی از قبیل ریتم، ملودی و هارمونی» در خلق ایده به منظور طراحی و تحقق بداهه می‌تواند قبل از نیت یا حتی هم‌زمان با آن مطرح باشد(نگاه کنید به,Pressing 1988, 135; Kenny and Gellrich, 2002, 117; Biasutti, 2015, 9).

۲. مهارت

مهارت از نظر گاتری قابلیتی است که با اطمینان معین و مصرف حداقل انرژی و زمان، کاری به نتیجه برسد (Guthrie, 1952, 61). بر اساس تعریف فوق مهارت را در بداهه‌پردازی می‌توان این‌چنین تعریف کرد: قابلیتی که در آن هنرمند با اطمینان معین، صرف حداقل انرژی و زمان، توانایی پیاده‌کردن آنچه در مخیله‌اش شکل می‌گیرد را با اجرا و برداشتی یکتا داراست. در همین راستا افلاطون واژهٔ تخنه[۱۰] را به معنای فن و دانش و به‌عنوان مهارتی که انجام کار هنری را میسر می‌سازد، معرفی می‌کند (Roochnik, ۱۹۹۶, ۸۹). در نظر افلاطون هنر به معنای امروزین کلمه همان تخنه است؛ منتها دایرهٔ معنایی آن شمول بسیار بیشتری نسبت به حوزهٔ هنر دارد. افلاطون از شاعری، موسیقی، نقاشی، آهنگری، خیاطی، نجاری و غیره تحت عنوان تخنه یاد می‌کند (همان، ۹۲).
از منظر روان‌شناسی و بر مبنای نظریهٔ گالتون[۱۱] سه عامل مهم در کسب مهارت عبارت‌اند از: توانایی ذاتی، انگیزه و تلاش. بر مبنای نظر اریکسون و چارنس[۱۲] اگر قرار باشد تأثیرات اصلی آموزش، مهارتی را نسبت به یک ویژگی ثابت با توان شخص توسعه دهد، پس توانایی ذاتی، عامل متمایزکننده عمده در ایجاد مهارت محسوب می‌شود (Pressing, 1998, 129). همان‌طوری که در تعاریف برونو نتل و پرسینگ از بداهه عنوان شده است داشتن مهارت، شرط لازم برای توانایی انجام و اجرای بداهه است؛ به‌طوری‌که بداهه‌پرداز لازم است به تمامی تکنیک‌ها، فنون و ابزار در بالاترین حد تسلط داشته و به بهترین شکل بتواند از مهارت یاد شده بهره‌گیری کند (Biasutti, 2015, 10).
از طرفی بداهه‌پردازی که یک تجربهٔ اساسی در زندگی حرفه‌ای هر هنرمندی محسوب می‌شود (Parncutt. Biasutti, 2015, 15) به او فرصت مواجهه و ارزیابی توانایی‌هایش را برای خلق اثر هنری می‌دهد؛ توانایی‌هایی از قبیل توجه و تمرکز بهینه، ابراز احساسات، تعامل با سایر هنرمندان در آنسامبل، بهره‌گیری از حافظه و غیره (McPherson, 1993, 17; Beaty, 2015, 12)، و مهم‌تر اینکه بداهه‌پردازی فرصتی است برای هنرمند که با آگاهی از توانایی‌های خود در ارائه اثر، مهارت‌هایش را در هنر موسیقی ارتقاء بخشد (Azzara, Biasutti, 2015, 15). بداهه‌پردازی در موسیقی ایرانی مهارت بسیار بالایی را در تسلط و احاطه به فن (تکنیک) برای هنرمند طلب می‌کند که لازمهٔ آن احراز مقام استادی اوست.

۳. جَلوت

«در موسیقی ایرانی هنگام بداهه‌پردازی، قطعاتی که به صورت سؤال و جواب در ناحیه‌های زیر و بم اجرا می‌شود «خفی و جلی» نامیده می‌شود. این اصطلاحات از عرفان وام گرفته شده‌اند[۱۳]. انتخاب این اصطلاح

برای آن طرز اجرای موسیقی، نشانی دیگر از تأثیر عرفان بر موسیقی ایرانی است» (صفوت، ۱۳۶۲، ۱۹۰). در همین راستا کلمهٔ جلوت[۱۴] به معنا و مفهوم اظهار و اجرا و به‌فعلیت‌درآوردن و متجلی‌ساختن نیتِ بداهه‌پردازی، با توجه به قرابت موضوعِ بداهه با مقولهٔ عرفان، در این مبحث انتخاب شده است.

در تعاریف جان بیلی و ویت ارلمان از بداهه، عمل اظهار موسیقی به‌عنوان شکل و صورت تجلی یافتن بداهه مطرح گردیده است. در عمل، بداهه زمانی تحقق پیدا می‌کند که هنرمند در لحظه[۱۵] آن را به اجرا درآورده[۱۶] و فرصت خطا و بازنگری برای ویرایشِ مجدد را، با حضور مخاطب یا هر طریقی که چنین حساسیتی را برانگیزد از خود بگیرد (Wopereis *et al*., 2013, 222). اساساً در خلوت و تنهایی هرگونه و هر شکل از خواندن و نواختن ولو موفق و بدیع، به‌هیچ‌وجه بداهه‌پردازی محسوب نمی‌شود. بداهه همواره در حضور جمع و یا شرایط مشابه که برداشت و اجرای یکتا و یگانه در آن مطرح باشد، شکل می‌گیرد (Monson, 1996, 73).

هنرمند هنگامی‌که در خلوت و تنهایی از این قوه بهره می‌برد، به آهنگ‌سازی منجر می‌شود و هنگامی‌که شکل نهایی اثرش را با حضور مخاطب یا شرایط مشابه، هم‌زمان ساخته و به اجرا در می‌آورد، بداهه‌پردازی کرده است. درحقیقت، تفاوت این دو رویکرد را شکل نهایی اثر تعیین می‌کند که در آهنگ‌سازی الهامِ بداهه‌گونه، طرحی از اجرایِ آینده را که ویرایش‌پذیر خواهد بود، به ذهن هنرمند خطور می‌دهد؛ ولیَ در بداهه‌پردازی شکل نهاییِ اثر بی‌کم‌وکاست در هنگام خلق بروز و ظهور پیدا می‌کند و تثبیت می‌شود (Nooshin and Widdess, 2006, 8).

۴. بدعت

به معنای امر نو و بی‌سابقه است (دهخدا، ۱۳۷۲). هدف و مقصود نهایی از به‌کارگیری شیوهٔ بداهه، شکل‌گیری بدعتی است که فرم و محتوایی نو پدید آورد. تمامی نظریه‌پردازان به‌صورت مستقیم و یا غیرمستقیم بر بدعت در بداهه‌پردازی تأکید داشته و آن را یک اصل و هدف مهم می‌دانند.

کانت[۱۷] حینِ توصیفِ نابغه و آفریده‌اش، به گونه‌ای بدعت و اثر بدیع را نیز به طورِضمنی معنا کرده است: او توانایی نگریستن به فراسوی محدودهٔ ایده‌های قدیمی و فراهم‌آوردن مجالی برای جولانِ آزادانه در تخیّل را نشانهٔ نبوغ عنوان کرده و کار نابغه را نه پیروی از قواعد، بلکه شکستن آن‌ها می‌داند. از نظر کانت آفریدهٔ نابغه:

الف) نوساخته است، یعنی پیشتر وجود نداشته؛

ب) سرمشق است و قواعد مقرر می‌کند تا دیگران از آن پیروی کنند؛

ج) در توصیف علمی نمی‌گنجد (Kant, 1987, 187).

مراحل خلق بداهه در موسیقی سنتی ایرانی شامل تقلید، همانندسازی و نهایتاً اجرای خلاقانه است (Berliner, 1994, 120) که در این مسیر، با توجه به محدودیت‌ها و ظرفیت‌هایی چون مواجهه با غیرمترقبه، بروز اتفاقات جدید حینِ اجرا، احتمال ریسک و بروز خطا، حرکت به سوی مسیر نامشخص و نامعین، حضور در صحنه‌ای که قرار است هم‌زمان در آن هم خلق صورت بگیرد و هم اجرا، درگاه وسیع و گسترده‌ای به سوی مکاشفه و خلاقیت پیش‌روی هنرمند بداهه‌پرداز گشوده می‌شود که می‌تواند منجر به بدعت در ارائه و اجرای او در هریک یا تمامیِ عناصر شکل‌دهنده موسیقیِ بداهه شامل ملودی، ریتم، هارمونی و شیوه اجرا شود.

۵. حالت

در بداهه‌پردازی شرایط روحی، ذهنی، حسی و جسمی هنرمند، به گونه‌ای‌که بهره‌گیری از تمام و یا حداکثر توان و بازدهی‌اش را میسر کند، موفقیت او را در ارتقاء سطح کیفی عملکردش رقم می‌زند (Csikszentmihalyi, 1990, 162; Chirico et al., 2015, 1) و احساس رضایت و لذت‌بخش بسیاری برای او به همراه خواهد داشت (Csikszentmihalyi and Rich. Biasutti, 2017, 9). حالات بداهه‌پرداز به شاخصه‌های مهمی چون تمرکز حداکثری، کنترل شرایط، اعتمادبه‌نفس، سرعت عمل و عکس‌العمل، تعلیق در زمان، قدرت فهم، ترجمه و تأویل و تفسیر هم‌زمان بستگی دارد که نهایتاً به خودانگیختگی و تجربهٔ درونی او مرتبط می‌شود (Biasutti, 2017, 9). خودانگیختگی، کنش و تأثیریافتگی بر اثر انگیزه‌های درونی و قطع ارتباط و عدم تأثیرپذیری از محرک‌های بیرونی است که در تعاریف دورینگ و نتل از بداهه‌پردازی بر آن تأکید شده است.

یکی از مهم‌ترین رویکردها و مناقشات انسانی در تمامی عرصه‌های تعاملات اجتماعی که در مقولهٔ هنر موضوعیتی اساسی پیدا می‌کند و لازم است در هنر بداهه‌پردازی بسیار مورد مداقه قرار گیرد، اهمیت همیشگی نیاز و یا میل به‌دست‌آوردن رضایت دیگران است که از مهم‌ترین عوامل تأثیرگذار در حالت هنرمند هنگام اجرای زنده به‌شمار آمده و نقش مستقیم و چشم‌گیری در بروز استرس و بر هم خوردن تمرکز او دارد.

استرس همواره به‌عنوان جزء لاینفکی از اجرا در بداهه مطرح است (Biasutti, 2011, 535) و در این میان حالت بداهه‌پرداز است که می‌تواند مواجهه و رویارویی موفقیت‌آمیز او را با عوامل بازدارنده و مخرب، میسر سازد. در این زمینه بهره‌گیری از روش‌های کارآمد و مؤثر، مبتنی بر علم روان‌شناسی می‌تواند راهگشا باشد.

نکتهٔ حائز اهمیت دیگر اینکه فقط در شیوهٔ اجرایی بداهه است که هنرمند مجاز است با دنیای خارج از خود به‌طورکل قطع ارتباط نموده، در حالت خودانگیختگی به اجرا بپردازد و از این حالات برای دستیابی به مکاشفه و خلق استفاده نماید؛ در تمامی انواع دیگر اجراها مانند ارکسترنوازی‌ها، برخلاف بداهه هنرمند لازم است در بیشترین هماهنگی با دنیای بیرون و همکارانش، لحظات را تعقیب نموده تا بتواند بهترین نتیجه را اخذ نماید (Biasutti, 2017, 2).

۶. سنت

هنری که به واسطهٔ فرد نابغه خلق می‌شود، نه تبعیت محض از سنت است و نه رهاکردن کامل آن، زیرا رهایی کامل از سنت برای هنرمند امکان‌پذیر نبوده و در افق و معیار سنت است که می‌تواند به ابداع و نوآوری دست یازد. بدیهی‌ست از آنجا که نابغه تابع قوانین موجود و ازپیش‌تعیین‌شده نیست، در سنت نیز می‌تواند به ابداع و نوآوری بپردازد (Maitland, 1992, 190). با توجه به این ارتباط میان هنر و سنت، در خصوص فرایند بداهه‌پردازی می‌توان گفت سنت از دو حیث بر بداهه تأثیرگذار است:

الف) به‌عنوان حدود و ثغور و عرصهٔ جولان هنرمند به لحاظ فضا و نظام موسیقایی که دارای قواعد و قراردادهای مشخص و تعریف‌شده‌ای است که نزد مخاطبین شناخته شده و قابل‌فهم و درک است. سنت موسیقایی هر قوم و اقلیمی متشکل از کارگان موسیقی تثبیت‌یافته، زیبایی‌شناسی متداول و مقبول شنیداری و نهایتاً آداب و رسوم و سیرهٔ اجرایی از حیث رفتار و منش است. در موسیقی ایرانی کارگان ردیف به‌عنوان معیار و الگویی بارز برای بهره‌گیری تمام و کمال و استفاده در بداهه‌نوازی موسیقی

سنتی به شمار می‌آید و بدیهی است هیچ بداهه‌ای در موسیقی سنتی خارج از چهارچوب‌ها و قواعد زیبایی‌شناسی و اصول معین و تثبیت‌یافته در این نوع موسیقی نمی‌تواند مطلوب و معقول باشد.
در ایران ردیف و تقسیمات بعدی آن، دستگاه و گوشه و... به‌عنوان نقطه شروع بداهه‌پردازی محسوب می‌شوند؛ به‌عبارتی، بداهه‌پردازان به‌عنوان دستمایه‌های اولیه، فواصل و گام‌های موسیقی، فیگورهای ریتمیک و ملودیک و کلیه آداب مرسوم و معمول حضور در صحنه و اجتماع را از نظام موسیقایی سنتی وام می‌گیرند (Nooshin and Widdess, 2006, 5; Nettle, 2009, 185).
ب) سنت بستری‌ست برای انتقال تعالیم به زمان حاضر به روش و شیوه‌ای که با خود به همراه دارد (مانند روش سینه به سینه). ابعاد تاریخی در سنت عامل افزون‌کننده جذابیت و جلب‌توجه برای مخاطبان است و موجب همسان‌سازی‌ها و انطباق‌های گسترده‌ای در سایر مؤلفه‌های اجرایی و صحنه‌ای از قبیلِ لباس، دکور، نورپردازی و... می‌گردد. در این راستا اکثر صاحب‌نظران از جمله لورتات-ژَکُب و مُنیک براندیلی بر اهمیت مقوله سنت در بداهه تأکید دارند.

۷. معرفت و شخصیت

به گفتهٔ افلوطین کسی که می‌خواهد نیکی و زیبایی را ببیند، نخست خود باید همانند خدا گشته، نیک و زیبا شود (افلوطین، ۱۳۶۶، ۱۲۱) و او در جایی دیگر گفته، تولید حاصل معرفت است؛ هنر نیز چون تولید است، حاصل معرفت است؛ «هرچه پدید می‌آید، چه محصول طبیعت چه حاصل صنعت، پدیدآورنده‌اش معرفت است و معرفت در همه‌جا رهبر آفرینش است و اصلاً وجود معرفت سبب می‌شود که وجود هنر و صنعت ممکن گردد» (افلوطین، ۱۳۶۶، ۷۶۳).
براساس موارد فوق اثر هنرمند تابعی از معرفت او و بالعکس معرفت او تأثیرگذار بر هنر اوست. رسیدن به بیان خاص، منحصربه‌فرد و شاخص، یقیناً از حالات معرفتی هنرمند سرچشمه می‌گیرد و بدیهی‌ست جنبه‌های معرفتی نیز اساس و ساختار شخصیت هنرمند را رقم می‌زند. مطالعهٔ موسیقی دوران قاجار و اساساً توانایی‌های بداهه‌پردازانهٔ هنرمندان آن دوره، بهره‌گیری از جنبه‌های عرفانی معرفت را به‌عنوان یکی از مهم‌ترین شاخصه‌های موسیقی سنتی ایران و به تبع آن بداهه‌پردازی اثبات می‌کند.
نتل (Nettl, 2009, 192) با توجه به سهم سنت و یادگیری ردیف به‌عنوان نقطه شروع و ارتقاء آن با اجرای خلاقانه در بداهه‌پردازی، به اهمیت «حال» به‌عنوان یکی از شاخص‌های پدید آورنده بداهه اشاره دارد. داریوش صفوت حال را چنین تفسیر کرده است: حال کیفیتی است ذهنی و درونی که باید در هنرمند به وجود آید تا بتواند هنر خود را با بیانی شیوا و گیرا عرضه کند. حال فقط با تجربهٔ شخصی درک می‌شود و نتیجهٔ آن لذت و ترفیع درونی است (صفوت، ۱۳۹۲، ۱۰۰). در موسیقی ایرانی عنصر «حال» بر «فن» تفوق دارد؛ به عبارت دیگر، تکنیک یا فن در خدمت حال است (همان، ۱۹۹). چهار چیز است که اگر در کسی باشد حالش اصیل و قابل‌اعتماد خواهد بود والا فلا. این چهار چیز عبارت‌اند از: پاکی، راستی، فروتنی (نیستی)، نوع‌دوستی (ردا). «حال» ثمرهٔ اصالت انسان است (همان). «حال» نزدیک‌ترین به بداهه است، اگرچه فراگرفتن آن در مراحل آموزش بداهه قرار ندارد، اما به نظر می‌رسد با همراهی افراد با گرایش مقدس، با مطالعهٔ شعر و عرفان قابل‌حصول باشد (Nettl, 2009, 192). از منظر دانش موسیقی با «طرب» در ارتباط است. هنرمندان ایرانی خصوصاً هنرمندانی که دیدگاه‌های عرفانی دارند، با بهره‌گیری از کیفیت «حال» درونی خود و دانش ردیف موسیقی ایران، بداهه‌پردازی می‌کنند (Ibid).

۸. حافظه

حافظه استعدادی‌ست ذهنی برای ذخیره، حفظ و به‌یادآوردن اطلاعات و تجربیات. اطلاعات در حافظهٔ کوتاه‌مدت کمتر از ۳۰ ثانیه و در حافظه بلندمدت از چند دقیقه تا چندین سال ذخیره می‌شوند. عملکرد حافظه دارای سه مرحله است: رمزگردانی[۱۸]، ذخیره‌سازی[۱۹] و بازیابی[۲۰] (Lutz and Huitt, 2013, 8–10). براساس تحلیل هارتلی[۲۱] از ذهن، مواد و اطلاعات موجود در خودآگاهی و ضمیر انسان عبارت‌اند از: نخست، حسّیات. دوم، تصورات یا تصویرهای ساده‌ای که رونوشت‌های همان حسّیات‌اند، یا حسّیاتی که پس از زائل‌شدنِ اعیان و موضوعات حسی‌ای که سبب پدیدآمدن آن‌ها شده‌اند، باقی می‌مانند. سوم، تصورات مرکب و پیچیده‌ای که از طریق پیوستن و مرتبط‌شدن تصورات ساده به‌وجود می‌آیند. این وضعیت منطبق است با سه مرحله حس، حافظه و تفکر (برت، ۱۳۹۵، ۲۲).

هابز[۲۲] در اثر خود با عنوان پاسخ به داونانت[۲۳] بیان می‌کند: «قدما که حافظه را مادر الهه‌های هنر قلمداد کرده‌اند، به راه خطا نرفته‌اند؛ زیرا حافظه جهان است؛ جهانی که در آن سنجش، این خواهر سختگیر و بدون گذشت، خود را درگیر بازبینی دقیق و توأم با جدیتِ تمام اجزای طبیعت می‌کند و از طریق ادبیات به ثبت نظم و نظام، علل و اسباب، کاربردها و کارکردها، تفاوت‌ها و شباهت‌های این اجزا می‌پردازد. با اتکا به همین نیروست که خیال، آن‌گاه که اثرِ هنری باید تحقق پذیرد و به‌وجود آید، مواد شکل‌دهندهٔ اثر را در دسترس خود و آماده استفاده، در اختیار دارد» (همان، ۱۳۹۵، ۱۱).

هابز در لِویاتان[۲۴] معتقد است: «تخیل و حافظه یکی هستند؛ اما در موقعیت‌های مختلف و به ملاحظات گوناگون، نام‌های متفاوتی دارند» (برت، ۱۳۹۵، ۲۲). هیوم[۲۵] نیز تخیل را چیزی بیش از شکلی از حافظه نمی‌داند: «تفاوت میان حافظه و تخیل در نیروی برتر و شور و نشاط حافظه نهفته است» (همان، ۲۵). در این تحقیق حافظه از خیال و تخیل جدا دانسته شده است؛ چراکه به زعم نگارندگان، حافظه بانک اطلاعاتی موجود و در دسترس آدمی‌ست؛ ولی خیال و تخیل، فرایندها و شیوه‌های به‌کارگیری و یا انبساط حافظه می‌باشند و به همین دلیل در دو سرفصل مجزا بررسی شده‌اند.

در علم و هنر موسیقی، هنرمند غالباً تمام اطلاعات صوتی، فنی و آموخته‌هایی را که طی سال‌های متمادی تمرین و تکرار به‌دست آورده است، در حافظه نگهداری می‌کند. معمولاً ظرفیت و توانایی حافظه در هنرمندان یکسان نیست و حافظه موسیقایی در باب اجزای موسیقی در اشخاص مختلف، متفاوت عمل می‌کند؛ برخی به‌خاطرسپردن و به‌یادآوردن ملودی‌ها و نغمات برایشان ساده و راحت است، برخی دیگر ریتم‌ها و فرم‌های مختلف وزنی را آسان حفظ می‌کنند و همیشه به یاد دارند، و عده‌ای ذهن و حافظه خود را بیشتر معطوف به هارمونی، آکوردها و فواصل موسیقایی می‌کنند. این دسته‌بندی‌ها در تعیین گرایشات و تخصص هنری هنرمندان بسیار نقش‌آفرین است. آنچه در تعریف برونو نتل و جف پرسینگ از بداهه به‌وضوح استنباط می‌شود این است که محتوای اجرای یک هنرمند از محتویات و محفوظات ذهنی او متفاوت نیست.

در امر بداهه اگرچه بداهه‌پرداز از محتویات ذهنی و حافظه‌اش به‌طور مستقیم و عیناً استفاده نمی‌کند، لیکن هرچقدر بانک ذهنی او مملو از انباشت ملودی‌ها، ریتم‌ها، موتیف‌ها، فضاهای صوتی و دستورالعمل‌های استفاده از آن‌ها باشد، اثری را که ارائه می‌کند از غناء و تکامل بیشتری برخوردار است (Norgaard *et al.* Biasutti, 2015, 5; Biasutti, 2017, 6–7). ازاین‌رو، بداهه‌پردازی با محفوظات ذهنی هنرمند رابطه مستقیم دارد. هنرمندی که در ذهن خود محفوظات اندکی دارد و صرفاً جهت اجرا از نت و سایر روش‌های واسط یادآوری استفاده می‌کند، یقیناً توان بداهه‌پردازی نداشته و درصورت اجرای بداهه از خلق زیبایی بدیع عاجز است.

۹. مخیله

خیال –در معنی عمومی و صرف‌نظر از وجوه افتراقش با تخیل– یکی از برترین و ویژه‌ترین توانایی‌های فکری–روحی انسان است که در عالم هنر، اصلی‌ترین درگاه برای آفرینش، درک الهام و شهود است. به روایت کُربن[۲۶] خیال، پیش‌نمایشی از جهان واقع است که به زعم وی و برخی از فلاسفه حتی حقیقی‌تر از عالم واقع است (لیمن، ۱۳۹۱، ۲۴۵). عالم خیال قدرتی‌ست برای تصور تمام غیرممکن‌هایی که بعد از تصورشان می‌توانیم وقوعشان را باور کنیم و به تحققشان کمک کنیم.

آدمی فقط با نیروی خیال است که می‌تواند به زمان غیر از لحظهٔ اکنون که در بند آن است، سیر کند و ارتباطش را با لحظهٔ حال قطع نماید. خیال تنها قدرت و امکان انسان برای دخل و تصرف در زمان است و بدونِ آن، آینده و گذشته برای آدمی معنا، مفهوم و عینیت محسوسی ندارد. خیال، پیش‌نمایشی از زندگی خودآگاه و ناخودآگاه آدمی‌ست و به دنبال خیال است که انسان برای تحقق آرزوها و آرمان‌هایش اهتمام می‌ورزد و برای وقوع آن‌ها تلاش می کند. در اینجا ضروری به نظر می‌رسد وجوه تمایز خیال و تخیل بر مبنای نظریه کالریج[۲۷] به دلیل تناسب و تطبیقی که با موضوع بداهه دارد، مدنظر قرار گیرد:

«خیال» فرایندی مبتنی بر تداعی است و «تخیل» فرایندی است خلاق. خیال برخلاف تخیل، به‌جز موادی ثابت و محدود چیزی در مقابل خود ندارد تا به تعامل و بازی با آن بپردازد. تخیل در عرصهٔ ادراک، شکل و نظم را بر مواد به‌دست‌آمده از راه حواس حاکم می‌کند و تا حدی آنچه را که درک می‌کند می‌آفریند، در عرصهٔ هنر نیز تخیل بر روی مواد خامِ ناشی از تجربه کار می‌کند و به آن‌ها شکل و هیأتی تازه می‌دهد. برای انجام این کار، تخیل باید قبل از بَازآفریدن این مواد، نخست آن‌ها را درهم شکند و به هم بریزد؛ زیرا تخیل آینه نیست بلکه اصل و نیرویی خلاق است. تخیلِ هنری جهان تازه‌ای می‌آفریند؛ جهانی که شبیه به جهانِ هرروزینه ادراک است اما از نو نظم و سامان دادَه شده و به جانب سطح عالی‌تری از کلیت و جهان شمولی در حرکت است (برت، ۱۳۹۵، ۶۱).

لاک[۲۸] به‌عنوان مبدع اصطلاح تداعی معانی، نظریه‌ای را دربارهٔ «تداعی معانی» پدید آورده و بسط داده است (همان، ۱۸). البته این موضوع که چگونه یک تصور و یک معنا، تصور یا معنای دیگری را در ذهن تداعی می‌کند، مسأله‌ای است که از زمان‌های بسیار دور و حتی از دوران ارسطو نیز مورد توجه بوده است. هابز در این زمینه موضوع تداعی را با فرایند خلاقیت و جریان تخیل مرتبط می‌کند؛ آن‌چنان‌که معتقد است قدرت و توان خیال، در ارتباط‌دادن تصویرها و انگاره‌های مشابه، از طریق یکی از عادت‌ها و خصلت‌های ذهنی دیگر ما تقویت و تشدید می‌شود و آن عبارت است از تداعی مبتنی بر مجاورت و نزدیکی؛ یعنی توانایی یک تصویر برای فراخواندن تصویری دیگر که قبلاً با آن پیوند داشته است. ازاین‌روست که استشمام رایحه یک گل می‌تواند تصویری را از مکانی به یاد ما بیاورد که زمانی را در آنجا سپری کرده‌ایم. این نوع تداعی آزاد، همچنان که هابز نیز به‌خوبی می‌دانسته است، بیشتر می‌تواند خصلت رؤیا و خواب و خیال باشد تا هنر (همان، ۱۹).

با توجه به موارد ذکرشده در تمایز خیال و تخیل و نقش‌آفرینی آن‌ها در عملکردهای هنری، در ربط آن به مبحث بداهه می‌توان گفت، بسته به بهره‌گیری هنرمند از خیال یا تخیل، عیار و درجه کیفی اثر بداهه‌اش رقم می‌خورد. هنگامی که با استفاده از مصالح موجود در حافظه‌اش، به کمک تداعی معانی جمله‌ای موسیقایی را در پی جمله‌ای دیگر به خاطر آورده، با آرایش مناسب و در پی هم اجرا نماید، اجرایی خیال‌پردازانه شکل خواهد گرفت. دراین‌صورت، اجزا و جزئیات عناصر موسیقایی براساس ملودی‌ها، ریتم‌ها، هارمونی‌ها و فرم‌های اجراییِ به‌کارگرفته‌شده و شنیده‌شدهٔ قبلی در قالب، پیکربندی و کالبدی نو و جدید ارائه می‌گردد و سطح قابل قبولی از بداهه پدید می‌آید.

درصورتی‌که هنرمند با اتکا و بهره‌گیری از قوهٔ تخیلش مبادرت به بداهه‌پردازی نماید، آن‌گاه می‌توان انتظار داشت چیزی راکه به اجرا درمی‌آورد، هم در جزئیات و هم در کلیات، بدیع بوده و در تمامی عناصر سازنده‌اش، شکل و حالت و بنیادی نو نمایان شود. در این شرایط مخاطب با بداهه‌ای مواجه است که هیچ شباهتی به شنیده‌های گذشته نداشته و از اساس خلاقانه و بدیع است و موجبات تحیر و غافلگیری و تحسین وی را فراهم می‌سازد.

۱۰. در زمانی (اکنون)

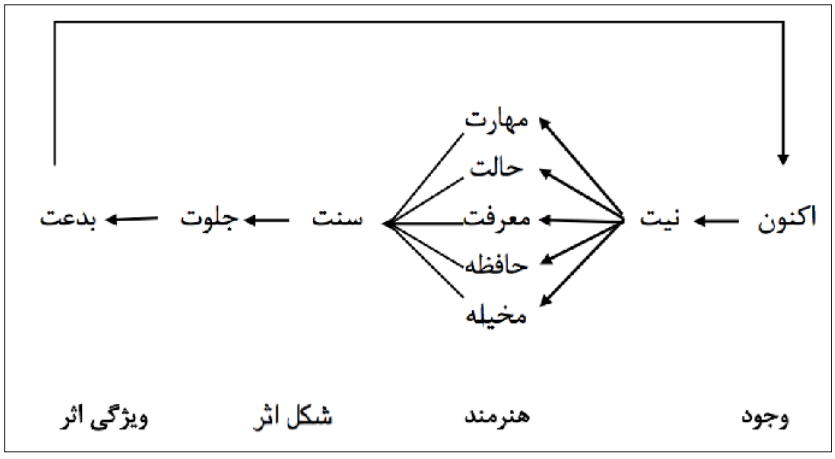
«آنچه یک اثر هنری را می‌سازد صورتِ آن نیست بلکه رخداد[۲۹] بودنِ آن است؛ یعنی جاری‌شدن در لحظهٔ اکنون و شکستنِ همهٔ افق‌های تاریخی، به گونه‌ای که همهٔ افق‌های تاریخ را به زمان حاضر منتقل و در همین زمان آن‌ها را درک و بازسازی می‌کند» (Gadamer, 2004, 108). وجود بدون زمان، معنا و مفهوم و موجودیت نداشته و اکنون حقیقتی‌ترین، محسوس‌ترین و ملموس‌ترین شکل و بی‌بازگشت‌ترین بعد زمان است. اکنون، بستهٔ کوچکِ حلول و ظهور و ثبوت زمان در فهم آدمی‌ست. موسیقی نیز مثل تمام پدیده‌های عالم که گریز و گزیر از زمان ندارد حاصل جمع اصوات و زمان است، پیونددهندهٔ تمام لحظات اکنونی‌ست که ظرف ذهن و درک آدمی را از زمان بسط داده و لحظات را یکپارچه به هم می‌تند. بداهه همخوان‌ترین و همسان‌ترین وجه موسیقی‌ست که با یکتایی و بی‌برگشتی تمام لحظات اکنون، هم‌راستا و منطبق است. بداهه شبیه‌ترین به زمان است.

در بداهه جریان اکنونِ زمان، با جریان سیال موسیقی هر دو بی‌تکراری و یکتایی را نفس به نفس تجربه می‌کنند (Coursil, 2015, 237) و درنهایت خود را به ناکجای ابدیت می‌رسانند. در بداهه می‌توان تعبیر خاصی از بازتاب در لحظهٔ اکنون را نیز مد نظر قرار داد؛ به این معنی که هنرمندِ تسلیم و رها در لحظهٔ اکنون، با دریافت سریع بازخورد و واکنش مخاطب و حتی با پایشی که خود در حین اجرا بدان مشغول است، تصمیمات و تغییرات لازم و مقتضی را به سرعت در اثر خود اعمال می‌کند. شاید اصطلاح سوار بر موج زمان شدن در کمترین عرض ممکن، مهم‌ترین و بامسماترین عنوان و رویکردی‌ست که بداهه‌پرداز در جریان بداهه با آن دست‌وپنجه نرم می‌کند (Monson, 1996, 73; Wopereis *et al*., 2013, 2–3; Biasutti, 2015, 1). انواع بازتاب که در جریان بداهه در تصحیح خطا و تصمیم‌گیری هنرمند نقش‌آفرین‌اند شامل بازتاب کوتاه‌مدت و بلندمدت، بازتاب درونی و بیرونی می‌باشند. بازتاب کوتاه‌مدت همراه با پیام لحظه‌ای مغز اتفاق می‌افتد؛ اما در بازتاب بلندمدت تامل و تصمیم و انتخاب شکل می‌گیرد (Pressing, 1988, 134). در بازتاب درونی، هنرمند به اجرای خود عکس‌العمل نشان می‌دهد و در بازتاب بیرونی تبادل اطلاعات میان هنرمند، شنوندگان و محیط برقرار می‌گردد که منجر به اصلاحاتی در عناصر شکل‌دهنده موسیقی (مثل ریتم، ملودی و هارمونی) و نهایتاً رفتار و اجرای هنرمند می‌شود (Biasutti and Frezza. Biasutti, 2015, 6). البته تمامی صاحب‌نظران بدون استثنا بر اهمیت مقوله در زمانی در بداهه تأکید داشته و آن را جزو سرشت و ماهیت بداهه می‌دانند.

نتیجه‌گیری

بداهه، عالی‌ترین، جذاب‌ترین و خاص‌ترین شکل اجرا در هنر موسیقی است. این تحقیق بر اساس منابع عرفانی، فلسفی، قوم‌موسیقی‌شناسی و علمی، به معرفی، تبیین و تثبیت قطعی این ارکان در خلق بداهه در موسیقی ایران منتج شده است: نیت، مهارت، جلوت، بدعت، حالت، سنت، معرفت، حافظه، مخیل، و در زمانی. هنرمند با تکیه بر این شاخصه‌ها است که اساساً می‌تواند بداهه‌پرداز شود. الحاق و افزایش دو مؤلفه

«مخیل» و «معرفت» به دایرهٔ واژگانیِ معرفی و تبیین بداهه نیز از دیگر نتایج این تحقیق است.
از جمع ارکان یادشده، پنج مورد آن با عناوین نیت، مهارت، حالت، معرفت، حافظه و مخیله، صرفاً به شخص هنرمند و درون او مرتبط بوده که با آموزش و تعلیم قابل فراگیری، به‌کارگیری و ارتقاء می‌باشد. مؤلفهٔ «در زمانی» نیز به‌عنوان یکی از جنبه‌های عمومی و فراگیر در حیات بشر، برای کلیه تحرکات، تحققات، فعلیت‌ها، نه‌تنها در بداهه بلکه در تمامی امور زندگی او جاری، مستتر و لازم‌الوجود می‌باشد؛ با این تفاوت که لحظهٔ اکنون و امتداد دیگر لحظه‌های اکنون در بداهه بی‌تکرار، بی‌بازگشت، یکپارچه، یکتا، غیرقابل‌دسترس برای هر گونه ویرایش خواهد بود. نتیجتاً لحظهٔ اکنون، لحظهٔ حدوثِ جلوت و نهایتاً وقوع تمام بداهه‌ها است.
رکن رکین باقیمانده «بدعت» نیز نتیجهٔ بداهه است، به اثر هنری مربوط می‌شود، ویژگی و خصلتی است که محصول الزاماً باید دارای آن باشد تا عیار و سازوکار بداهه را رقم بزند. کنش و تعامل ارکان شکل‌دهندهٔ بداهه به شکل زیر قابل ترسیم است.



تصویر ۱- تعامل مؤلفه‌های بداهه در تعریف بداهه

تفسیر خلاصهٔ دیاگرام فوق در قالب چند جمله کوتاه بدین شرح است: «هنرمند در لحظهٔ اکنون نیت می‌کند و با استفاده از مهارت، حافظه، قوای مخیله و معرفتی خود در بستر سنت با حالتی خودانگیخته به اجرایی می‌پردازد که بدیع و یکتا است و این سیرورت و پویایی در تمامی لحظات بداهه‌پردازی جریان دارد». عنوان کلی این سازوکار بداهه نام دارد.
بداهه به‌عنوان منشأ و نقطهٔ آغاز در تمامی اظهارات و اجراهای موسیقایی نقش دارد و می‌توان گفت که هیچ نوع اجرایی از موسیقی وجود ندارد که در فرایند آن بداهه سهمی نداشته باشد. پرورش مهارت بداهه‌پردازی مستقیماً بر روی خلاقیت و نهایتاً دستاوردهای هنری یک هنرمند اثرگذار است. هرگونه اقدام برای آهنگ‌سازی نیز با حال‌وهوا و موقعیت بداهه اتفاق می‌افتد؛ منتها شکل نهایی اثر و یا سایر موارد ارکان بداهه در آن بروز و ظهور نمی‌یابد. عدم توجه به بداهه‌پردازی زمینه‌ساز افول آهنگ‌سازی، تضعیف قدرت نوازندگی و نهایتاً افت کیفی محصولات و آثار موسیقایی به تدریج پس از دوره قاجار است. در موسیقی امروزی جای خالی بداهه‌پردازی، ترویج آن و تربیت بداهه‌پردازان بسیار محسوس است.

پی‌نوشت‌ها

1. Jean During
2. Lortat–Jacob
3. John Baily
4. Francesco Giannattasio
5. Michel De Lannoy
6. Monique Brandily
7. Veit Erlmann
8. Riccardo Canzio
9. Schenker
10. Techne
11. Galton
12. Ericsson and Charnoss

۱۳. «خفی» ذکری است که هر سالک در قلب خود می‌گوید و آن را جزء اسرار محفوظ می‌دارد و از این رازداری و عمل پنهان بهره‌های روحانی و تربیتی بسیار می‌برد. «جلی» ذکری است که جنبه عام داشته و در جمع با صدای بلند اجرا می‌شود.

14. Existence
15. Real time
16. Performance
17. Kant
18. Encoding
19. Storage
20. Retrieve
21. Hartley
22. Hobbes
23. D'Avenant
24. Leviathan
25. Hume
26. Corbin
27. Caleridge
28. Locke
29. Event

فهرست منابع

- افلوطین (۱۳۶۶)، *دوره آثار افلوطین*، ترجمهٔ محمد حسین لطفی، تهران، انتشارات خوارزمی.
- برت، ریموند لارنس (۱۳۹۵)، *تخیل*، ترجمهٔ مسعود جعفری، تهران، نشر مرکز.
- صفوت، داریوش (۱۳۶۲)، «عرفان و موسیقی ایران»، *ماهنامه علمی فرهنگی هدهد*، شماره ۳۴،۳۳۹–۳۵۹.
- صفوت، داریوش (۱۳۹۲)، *هشت گفتار دربارهٔ فلسفه موسیقی*، تهران، ارس، تهران.
- فارابی، ابونصر محمد (۱۳۴۶)، *الموسیقی الکبیر*، مصر، قاهره.
- لورتات–ژَکُب، برنارد (۱۳۸۶)، «بداهه‌پردازی: چهارده تعریف»، ترجمهٔ مریم قرسو، *فصلنامه موسیقی ماهور*، سال دهم، شمارهٔ ۳۷، ۵–۹.

- لیمن، اولیور (۱۳۹۱)، *درآمدی بر زیباشناسی اسلامی*، ترجمهٔ محمد رضا ابوالقاسمی، تهران، نشر ماهی.
- نتل، برونو (۱۳۸۶)، «بداهه‌پردازی: مفاهیم و سنت‌ها»، ترجمهٔ ناتالی چوبینه، *فصلنامه موسیقی ماهور*، سال دهم، شمارهٔ ۳۷، ۹-۱۳.
- نیکلاس، ال. هیر (۱۳۸۵)، «النیهٔ و الاخلاص و الصدق»، ترجمهٔ محمد عطاران، *فصلنامه حوزه و دانشگاه*، شمارهٔ ۳، ۲-۷.
- نوشین، لادن (۱۳۸۶)، «بداهه‌پردازی به‌عنوان دیگری»، ترجمهٔ ناتالی چوبینه، *فصلنامه موسیقی ماهور*، سال دهم، شماره ۳۷، ۱۷۱-۱۷۹.

- Beaty, R. E (2015), "The neuroscience of musical improvisation". *Neuroscience and Biobehavioral Reviews,* Vol. 51, 108–117.
- Berliner, P (1994): "Thinking in Jazz: the infinite art of improvisation", *Chicago Press,* pp 904.
- Biasutti, M (2011), "Flow and optimal experience", *Encyclopedia of Creativity,* (2nd eds) des M. A. Runco and S. R. Pritzker, San Diego, CA: Academic Press, Vol. 1, 522–528.
- ------- (2015), "Pedagogical applications of the cognitive research on music improvisation", *Frontiers in Psychology,* Vol. 6.
- ------- (2017), "Teaching Improvisation through Processes: Applications in Music Education and Implications for General Education", *Frontiers in Psychology.*
- Chirico, A., Serino, S., Cipresso, P., Gaggioli, A.., and Riva, G (2015), "When music "flows". State and trait in musical performance, composition and listening: a systematic review", *Frontiers in Psychology,* Vol. 6, pp 906.
- Coursil, J (2015), "Hidden principles of improvisation", *Sign Systems Studies,* Vol. 43, No. 2/3, 226–234.
- Csikszentmihalyi, M (1990), "Flow: The Psychology of Optimal Experience", New York, *Harper Perennial.*
- Gadamer, H. G (2004), *Truth and Method,* (Trans) W. Glen-Doepel, (Rev) Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall, New York, Crossroad.
- Guthrie, E. R (1952), "The Psychology of Learning", *Harper and Row,* pp 310.
- Kant, I (1987), *Critique of Judgement,* (Trans) Werner S. Pluhar, Indianapolis: Hackett.
- Kenny, B. J., and Gellrich, M (2002), "Improvisation", in: *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning,* (eds) R. Parncutt and G. E. McPherson, Oxford University Press, 117–134.
- Lutz, S., and Huitt, W (2003), "Information processing and memory: Theory and applications, Educational Psychology Interactive", Valdosta, GA: *Valdosta State University,* 1-17.
- Maitland, J (1992), "Ontology of Appreciation", In: *Immanuel Kant Critical Assessment.* London and NewYork, Vol. 3.
- McPherson, G (1993), "Evaluating improvisational ability of high school -instrumentalists", *Bull Council Res Music Educ,* Vol. 119, No. 4, 11-20.
- Monson, I (1996), "Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction", *University of Chicago Press,* pp 261.
- Nettl, B (2009), "On learning the Radif and improvisation in Iran", In: *Musical Improvisation: Art, Education, and Society,* (eds) G. Solis and B. Nettl, University of Illinois Press, 185–199.

- Nooshin, L. and Widdess, R (2006), "Improvisation in Iranian and Indian music". *Journal of the Indian Musicological Society,* Vol. 36, 104–119.
- Pressing, J (1988), "Improvisation: methods and models", In: *Generative Processing in Music: The Psychology of Performance, Improvisation and Composition,* (ed) J. A. Sloboda, Clarendon Press, 129–178.
- ––––––– (1998), "Psychological constraints on improvisational expertise and communication", In: *In the course of performance,* (eds) B. Nettl and M. Russell, University of Chicago Press. 47–67.
- Roochnik, D (1996), "Of Art and Wisdomn", *Platos understanding of techne.* pp 312.
- Wopereis, I. G. J. H., Stoyanov, S., Kirschner, P. A., and Van Merriënboer, J. J. G (2013), "What makes a good musical improviser? An Expert view on improvisational expertise", *psychomusicology music mind and brain,* Vol. 23, No. 4, 222–235.

Received: 2017/ 12/ 20
Accepted: 2018/ 02/ 21

Foundations of Improvisation in the Iranian Traditional Music

Majid Akhshabi, P.hD. in Music.
Sayid Hossein Meysami, Assistant Prof., Faculty of Music, University of Art, Tehran, Iran.

Abstract

Improvisation is a form of supreme, most important and distinguished way of performance in Iranian music on which subject there has been so little amount of research invested, despite its impressive importance and influence. The kind of research conducted so far has mostly been related to introducing or mentioning the historical aspects of improvisation. Dealing with the epistemological aspects of improvisation and hence contradistinction of its shaping components is a momentous subject that has been neglected until now. This research is assembled using the analytic–descriptive method, qualitative analysis of the previous research, and reliance on personal experience. Hence, initially, eight components are introduced, explained, and codified by collecting the opinions of the improvisation expertise and as such identification of the alternate key vocabulary among them. Thence, to extend these components in such a way that they can have sufficient universality for the Iranian music, the two components "episteme" and "imagination" are also added based on the mystic, philosophical, ethnic musicology, and scientific resources. As a result, the present article derives the following ten titles as the forming bases of the improvisation: intention, expertise, existence, creativity, flow, tradition, episteme, memory, imagination, and real–time. Altogether, these subjects make the improvisation possible for the improviser. Education, tutoring, and the dissemination of improvisation would be possible through reinforcement and reliance on the above–mentioned components.

Keywords: Improvisation, Epistemology, Foundations of improvisation, Iranian traditional music