صفحات ۶۷ - ۷۴
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۳، شماره ۴، زمستان ۱۳۹۷

بررسی بداهه‌پردازی در موسیقی ایرانی بر اساس پدیده‌شناسی استعلایی*

مهدی مختاری[۱]، نرگس ذاکرجعفری[۲]**

[۱] کارشناس رشته‌ی نوازندگی موسیقی ایرانی، دانشکده معماری و هنر، دانشگاه گیلان، رشت، ایران.
[۲] دانشیار گروه موسیقی، دانشکده معماری و هنر، دانشگاه گیلان، رشت، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۱۰/۲۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۶/۲/۲۶)

چکیده

بداهه‌پردازی، اجرایی در «لحظه» است که حداقل در قرن اخیر شیوه‌ی آفرینش غالب در اجراهای موسیقی ایرانی بوده است. تعاریف متعدد از بداهه‌پردازی، مجالی برای مفهوم‌پردازی آن به روش علمی میسر نساخته است. هدف از این پژوهش، رسیدن به تعریفی یکدست از فرایند بداهه‌پردازی با تکیه بر روش پدیده‌شناسی است. پدیده‌شناسی استعلایی، در مقام روش‌شناسی پژوهش، توصیف دقیقی از مراحلی که بداهه‌پرداز از ابتدا تا انتها طی می‌کند تا به خلق یک اثر موسیقایی ختم شود، مهیا می‌سازد. در این پژوهش، «ردیف» به‌عنوان الگوی مرسوم در موسیقی کلاسیک ایرانی مورد توجه است. ابتدا باور طیف سنت‌گرا به‌مثابه‌ی رویکردی که در پدیده‌شناسی از آن با عنوان رویکرد طبیعی یاد می‌شود، در نظر گرفته شد. سپس با به تعلیق درآوردن این رویکرد، راه برای تطبیق سایر مراحل پدیده‌شناسی با بداهه‌پردازی هموار گردید. در نتیجه‌ی این تطبیق، بستری فراهم شد تا بداهه‌پردازی به‌صورتی روش‌مند، مورد تحلیل قرار گیرد. از یافته‌های این تحقیق می‌توان گفت رسیدن به ذات ردیف - که فواصل مُدها، روند ملودی و ریتم را شامل می‌شود - نقش تخیّل را در آگاهی بداهه‌پرداز برجسته کرده و به تبع آن اجرایی آزادانه با تکیه بر خلاقیت هرچه بیشتر او رقم می‌خورد. این پژوهش به شیوه‌ی کیفی و با تکیه بر منابع کتابخانه‌ای تدوین گردیده است.

واژه‌های کلیدی

بداهه‌پردازی، ردیف موسیقی ایرانی، پدیده‌شناسی، هوسرل، اپوخه، زیست جهان.

* این مقاله برگرفته از پایان نامه کارشناسی نگارنده اول در رشته نوازندگی موسیقی ایرانی با عنوان: «بررسی بداهه‌پردازی در موسیقی ایرانی بر اساس پدیده‌شناسی استعلایی» است که به راهنمایی نگارنده دوم در دانشگاه گیلان به انجام رسیده است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۳۳۶۹۰۵۵۴ -۰۱۳، نمابر: ۳۳۶۹۰۵۵۳-۰۱۳، E-mail: nargeszakeri@guilan.ac.ir.

مقدمه

مواجهه با بداهه‌پردازی در موسیقی ایرانی به‌عنوان مرکزیت این پژوهش، چالش‌هایی را به همراه دارد که شاید مهم‌ترین دلیل شکل‌گیری آنها در ذهن نگارندگان، برخوردهای متعددی است که از سوی طیف‌های مختلف موسیقی ایرانی با مقوله‌ی بداهه‌پردازی صورت می‌پذیرد. این تکثر آراء در مقوله‌ی بداهه‌پردازی، ابهاماتی را ایجاد می‌کند که از یک‌طرف توانایی رسیدن به گفتمان مشترک بین موسیقی‌پژوهان را سلب و از طرف دیگر باعث سردرگمی مخاطب شده؛ و نمی‌توان تشخیص داد که در نهایت، چگونه اجرایی را می‌توان به‌عنوان بداهه‌پردازی (با اجماع حداکثری) به رسمیت شناخت.

منظور از بداهه‌پردازی در این مقاله، بداهه‌پردازی بر اساس ردیفِ موسیقی دستگاهی ایران است. برای روشن‌تر شدن این موضوع می‌توان به دسته‌بندی‌ای که ژان دورینگ درباره‌ی انواع مختلف بداهه‌پردازی در موسیقی ایران انجام داده است، اشاره نمود. وی بداهه‌پردازی را، بسته به نقش و حضورِ «ردیف» در اجرای آن، به چهار دسته تقسیم می‌کند:

۱. اجرای موبه‌موی ردیف، با اندکی امکان تغییر؛ ۲. اجرا بر اساس ردیف، که می‌توان در هر لحظه نام قسمت‌های مختلف را تشخیص داد (اجراکننده می‌تواند خلاقیت بسیار بکار ببندد)؛ ۳. اجرایی که در آن تنها برخی از عناصر را می‌توان تشخیص داد (هنرمند ردیف را فراموش کرده و تنها برخی ویژگی‌های فنی آن را به خاطر سپرده)؛۴. در آخرین مرحله، ردپای ردیف عملاً به طرح‌های ملودیک، گام‌ها و سبک تزیین تقلیل می‌یابد (دورینگ، ۱۳۸۶، ۱۷۳).

دسته‌بندی فوق نشان می‌دهد که طیف سنت‌گرا و پایبند به ردیف (دسته اول)، عدول از چارچوب‌ها و اسکلت کلی ردیف را جایز نمی‌داند، بااین‌حال اجرای ردیفِ صرف را به‌زعم خود، بداهه‌پردازی می‌انگارد و اصالت را به سنت، به‌عنوان یک امرِ حادثِ آنی و خدشه‌ناپذیر می‌دهند. درعین‌حال بر این عقیده‌اند که «سنت را نمی‌توان تجسمی از ایستایی دانست بلکه برعکس، مظهر تحول، نو به نو شدن و ابتکار اصیل است» (کیانی، ۱۳۹۳، ۲۳۹)، که این گفته، با چیزی که عملاً در آثار آنها اتفاق می‌افتد در تناقض است. چراکه لازمه‌ی تحول و نو به نو شدن، خلاقیت و ساختارشکنی است و نمی‌توان اجرای ردیفِ صرف را، به این دلیل که در هر اجرا متفاوت از اجراهای دیگر است، اجرایی بداهه به‌شمار آورد. با تدقیق در سه دسته‌ی دیگر می‌توان این‌گونه برداشت کرد که هرقدر از میزان پایبندی نوازنده/خواننده به ردیف کاسته می‌شود به تعریف مرسومِ آن، یعنی «آفرینندگی در لحظه، بر پایه‌ی انگاره‌های از پیش فراگرفته» (همان) نزدیک‌تر می‌شویم.

برخوردهای متفاوت با مقوله‌ی بداهه‌پردازی (که در برخی از آنها، ردپای تناقض با تعریف مرسومِ بداهه‌پردازی قابل جستجو است)، ضرورت این نکته را بر ما آشکار می‌سازد که بداهه‌پردازی به‌عنوان یک شیوه‌ی آفرینشِ عمومیت‌یافته در موسیقی ایرانی، باید در مسیری پرداخته شود که علاوه بر پایبندی به سنت (ردیف)، راهگشایی باشد برای بروز خلاقیتِ بداهه‌پرداز و اینکه در عمل، ردیف را نه به‌عنوان یک سنت، بلکه به‌عنوان عنصری پویا و منبعی الهام‌بخش در نظر داشت.

همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد، منظور از بداهه‌پردازی، اجرای بداهه‌ای است که بر اساس ردیف موسیقی دستگاهی ایرانی سامان‌یافته است. حال‌آنکه تعدد آرای برخوردها نسبت به مقوله‌ی بداهه‌پردازی، این نکته را بر ما آشکار می‌سازد که در میان بداهه‌پردازانِ موسیقی ایرانی، اتفاق‌نظری بر سر اینکه چگونه اجرایی را می‌توان به‌مثابه‌ی یک اجرای بداهه دانست، وجود ندارد. این امر می‌تواند پرسش‌هایی را برای هنرجویان و مخاطبین موسیقی ایرانی به همراه داشته باشد؛ حفظ و از بَر بودن ردیف تا چه اندازه در بداهه‌پردازی ضروریست؟ آیا اجرای موبه‌موی ردیف (با اندکی تغییر) را می‌توان به‌مثابه‌ی یک بداهه‌پردازی دانست؟ زیست جهان[1] هنرمند یا به‌عبارت‌دیگر، فرهنگ جغرافیایی که در آن تربیت و آموزش دیده، تا چه اندازه بر نوع ارائه‌ی اثر هنری‌اش (بداهه‌پردازی) تأثیر دارد؟ و سؤال‌هایی از این دست که قابل‌طرح است. به‌این‌ترتیب، ارائه‌ی تعریفی از بداهه‌پردازی (در موسیقی ایرانی) بر اساس یک متدولوژی یا روش‌شناسی، امری ضروری به‌نظر می‌رسد. ماحصل پرسش‌های مذکور را می‌توان در این پرسش خلاصه نمود که بداهه‌پردازی چیست؟ و یا به‌بیان‌دیگر، چگونه می‌توان بر اساس یک روش‌شناسی، تعریفی جامع از بداهه‌پردازی ارائه کرد؟

در این تحقیق، نقشِ بداهه‌پرداز به‌عنوان خالقِ اثر، بیشترین اهمیت را داراست و درواقع، فهم بداهه‌پردازی در بستر «فهم زیست جهانِ بداهه‌پرداز» است که صورت می‌پذیرد. و از آنجاکه فلسفه، بستری را فراهم می‌کند که چیستی، چرایی و فهمِ سامان یافته‌ی پدیده‌ها را در پی دارد، تلاش شده است تا با ورود فلسفه به عرصه‌ی موسیقی، گامی برای استحکام بخشیدن به مبانی نظری و علمی آن برداشته شود.

روش‌شناسی

پدیده‌شناسی استعلایی در وهله‌ی نخست ما را به خودِ پدیده ارجاع می‌دهد. این بازگشت به خود اشیاء، به فاعل شناسا کمک می‌کند تا توصیفی دقیق را از پدیده‌ی موردنظر ارائه دهد و به‌تبع آن به فهم هرچه بهتر یک پدیده نائل آید. «کار پدیده‌شناسی از

نظر هوسرل، توصیف، اکتشاف و تجزیه و تحلیل پدیده‌ها است» (اعرابی، ۱۳۹۰، ۳۲). در پدیده‌شناسی استعلایی، آگاهیِ فاعل شناسا، محلی است که پدیده در آن قوام می‌یابد و در آگاهی است که می‌توان برای پدیده، معانی متعددی متصور شد. این امر بیانگر این نکته است که ما با یک فرایند ذهنی مواجه هستیم و از آنجا که موسیقی، هنری است انتزاعی، به نظر می‌رسد پدیده‌شناسی روشی مناسب برای تبیین فرایند بداهه‌پردازی به‌حساب آید.

در مقاله‌ی پیش‌رو، بداهه‌پردازی به‌مثابه‌ی فرایندی در نظر گرفته‌شده است که بداهه‌پرداز به‌عنوان فاعل شناسا، آن را برای فهم ماهیت پدیده‌ای به نام «ردیف» به کار می‌گیرد. به‌بیان دیگر، بداهه‌پردازی روشی است در حیطه‌ی پدیده‌شناسی، برای توصیف و درک هرچه بهتر از ماهیت یک پدیده موسیقایی (ردیف). در این فرایند، بداهه‌پرداز با بهره‌گیری از ابزارهایی چون «فواصلِ» تعریف‌شده در موسیقی کلاسیک ایرانی، «ریتم» (این ریتم می‌تواند متر درونی و آزادِ ردیف در نظر گرفته شود)، «مُدگردانی» (با تکیه بر حوزه‌های مُدالِ موجود در دستگاه‌ها و آوازها)، «تکنیک»ها و مهارت‌های اجرایی، «زیست جهان» یا جغرافیای فرهنگی که در آن پرورش‌یافته است و در نهایت «فرایند بسط و گسترش[۲]»، می‌تواند اثری را خلق کند که هرچند ردپای ردیف در آن نمایان است، اما ردیفِ صرف نیست. بلکه اثری است خلاقه بر مبنای ردیف که توانایی‌های بداهه‌پرداز در گسترش افق‌های آگاهی‌اش نسبت به ردیف را به نمایش می‌گذارد.

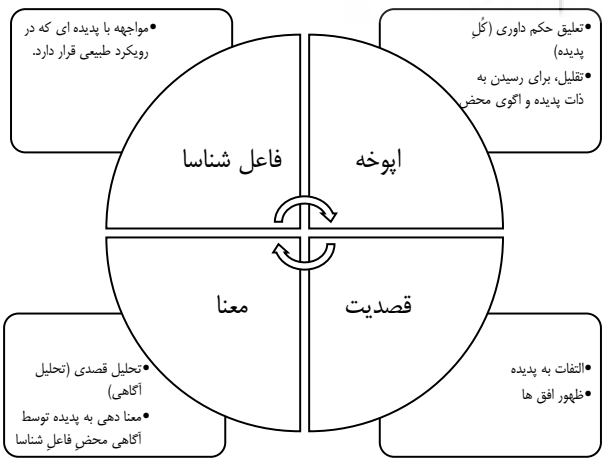
مفاهیم نظری

پدیده‌شناسی، همان‌طور که از نام آن برمی‌آید، تشکیل شده از دو واژه‌ی Phenome به معنای «پدیده» و logy به معنای «شناخت» و در وهله‌ی نخست به ما یادآوری می‌کند که با روشی سروکار داریم که هدفش شناخت پدیده‌هاست و این امر نیز در اعصار مختلف، یکی از مهم‌ترین دغدغه‌های فلاسفه بوده است. پدیده‌شناسی از «ریشه یونانی Phainein گرفته شده که به معنای خود را ظاهر ساختن است. بنابراین، فنومن آن چیزی است که خود را ظاهر و آشکار می‌کند» (ریخته‌گران، ۱۳۸۹، ۵). پدیده‌شناسی یک روش و به‌اندازه‌ی هر روش دیگری علمی است (شوتز، ۱۳۷۱، ۱۱). پدیده‌شناسی به‌عنوان یکی از مهم‌ترین نظریات فلسفیِ جهان غرب در قرن اخیر، در بسیاری از علوم انسانی و همچنین هنرها کاربردهای فراوانی داشته است. اگرچه پدیده‌شناسی را می‌توان در اندیشه‌ی فیلسوفانی چون کانت و هگل نیز مشاهده کرد، اما ادموند هوسرل (۱۸۵۹-۱۹۳۸)، فیلسوف اتریشی برای نخستین بار، پدیده‌شناسیِ استعلایی[۳] را مطرح می‌کند که به یکی از مفاهیم بنیادین اندیشه‌ی وی یعنی «منِ استعلایی» ارجاع دارد و ریشه‌ی آن به منِ اندیشنده‌ی دکارت بازمی‌گردد. «من استعلایی، بداهتاً برای خودش وجود دارد، ذاتاً و مستمراً خودش را چونان موجود بر می‌سازد. خویشتن خودش را نه‌تنها چونان حیاتی در جریان تجربیات بلکه به‌مثابه «من» درک می‌کند، «منی» که از ورای این یا آن می‌اندیشم (cogito) چون من واحد زندگی می‌کند» (کاکلمنز، ۱۳۷۱، ۱۵۷). در پژوهش حاضر، معیار و مبنای نگارندگان بر نظریات و پدیده‌شناسیِ استعلایی ادموند هوسرل استوار است. ازجمله موارد و مفاهیمی که در اندیشه‌ی هوسرل به آنها پرداخته می‌شوند و این قابلیت را دارا هستندکه برای شان در بداهه‌پردازی مصادیقی جستجو کرد، می‌توان به موارد ذیل اشاره نمود:

۱- رویکرد طبیعی[۴]، که همان باور طبیعی آدمیان به وجود جهان پیرامونشان- به مثابه‌ی امری واقعی - است (رشیدیان، ۱۳۸۸، ۱۴۲-۱۴۳)؛ ۲- اپوخه[۵] (تعلیق حکم داوری)؛ ۳- تقلیل[۶]، که به معنای فرو-کاستن است و به دو منظور صورت می پذیرد: الف) رسیدن به ذات پدیده ب) رسیدن به اگوی محض که همان آگاهی محض و بدون پیش فرضِ فاعل شناسا است؛ ۴- زیست جهان، «عرصه‌ی فراگیری که کل تجربه‌ی متناهی عینی ما را دربرمی‌گیرد و هر نوع تجربه‌ای، پیشاپیش درون این عرصه جای دارد» (دارتیگ، ۱۳۷۸، ۴۸)؛ ۵- قصدیت یا حیث التفاتی[۷]، فرایندی است که در آن، آگاهی محضِ فاعل شناسا به ذاتِ پدیده معطوف می‌شود؛ ۶- اُفق‌ها[۸]، نشان‌دهنده‌ی خصلت جدیدی از قصدیت هستند. برای مثال، هریک از زوایای «واقعاً» ادراک شده‌ی یک پدیده، به زوایایی ارجاع دارند که هنوز درک نشده‌اند. به بیان دیگر با روشن‌شدن یک افق، افقی دیگر پیش روی فاعل شناسا قرار می‌گیرد (نک. هوسرل، ۱۳۸۴، ۸۷). در نمودار ۱، می‌توان سیرِ شناسایی پدیده را توسط فاعل شناسا، از مواجهه با پدیده تا آشکار شدن افق‌ها و شکل‌گیری معنا در آگاهی فاعل شناسا، مشاهده نمود.

پیشینه‌ی تحقیق

هرچند هوسرل، رساله‌ی مستقلی در زمینه موسیقی ندارد، اما در برخی از نوشته‌های خود، اشارات مختصری به این هنر داشته است. برای مثال، هوسرل در تحلیل جزء و کل، ملودی را به‌عنوان یک واحد موسیقایی در نظر می‌گیرد، مثالی از یک کل که نغمه‌های مختلف، جزءهای آن هستند و خودِ آنها دارای جزءهایی ازجمله نواک، دیرش و غیره (صداقت کیش، ۱۳۹۵، ۱۸۵). رومان اینگاردن (۱۸۹۳-۱۹۷۰)، از جمله اندیشمندانی است که در زمینه پدیده‌شناسیِ موسیقی فعالیت داشته است. به گفته‌ی وی، تمرکز اصلی‌اش در پدیده‌شناسیِ



نمودار۱- فرایند شناسایی پدیده توسط فاعل شناسا.

موسیقی، به‌هیچ‌وجه بر فهم موسیقی نبود. او در عوض، بر مسئله‌ی تقابلِ واقع‌گرایی و ایدئالیسم در پدیده‌شناسی متمرکز بود و اثر هنری برایش فقط یک مورد آزمایشی بسیار مناسب به‌شمار می‌آمد. بروس الیس بنسن، استاد فلسفه دانشگاه ویتن در ایلینوی آمریکا، از دیگر اندیشمندانی است که در زمینه‌ی پدیده‌شناسیِ موسیقی مطالبی را به رشته تحریر درآورده است. وی هدف نهاییِ خود را در اصالت‌دادن به مخاطب قرار داده است. به اعتقاد وی، آهنگساز، اجراگر، یا شنونده‌ی ایدئال کسی است که به‌راستی آماده‌ی روبرو شدن با دیگری باشد (بنسن، ۱۳۹۴، ۱۹). برونو نتل، اتنوموزیکولوگ آمریکایی، که پژوهش‌های گسترده‌ای را در زمینه‌ی موسیقی ایرانی انجام داده است، با توجه به سه مبحث مرتبط: ۱- فرایندهای تاریخی ۲- فرایندهای شناخت و ۳- فرایندهای تعامل، به دو مقوله‌ی «بداهه‌پردازی، به‌مثابه‌ی فرایندی موسیقایی-فرهنگی» و «مطالعات فردی هنرمندان» انتظام دوباره‌ای بخشیده است (Net-tl, 1998). وی نظریات خود را مناسب حیطه‌ی موسیقی‌شناسی قومی می‌داند (Moridzadeh, 2000, 517). همان اسعدی، نظریه‌پرداز موسیقی ایرانی نیز برای اولین بار در برخی از مقالاتش، پدیده‌شناسی را مبنای کار خود قرار داد. وی پدیده‌شناسی را به مثابه‌ی روشی در نظر می‌گیرد که توصیف و تبیین پدیده‌ها را از طریق مواجهه‌ی مستقیم امکان‌پذیر می‌سازد و از این منظر به بررسی و تحلیل موسیقی کلاسیک ایران (آنچه که در حال حاضر به‌عنوان رپرتوار موسیقی ایرانی وجود دارد و مورد اجماع اهل فن است) می‌پردازد (اسعدی، ۱۳۸۲، ۴۳-۵۶). از جمله مقالات وی می‌توان به *جستاری در مفهوم موسیقایی زمان از منظری پدیدارشناختی* (اسعدی، ۱۳۸۴، ۸۳-۹۱) اشاره نمود. در پایان‌نامه‌های دانشجویان موسیقی ایرانی نیز، بداهه‌پردازی از موضوعاتی است که کم و بیش بدان پرداخته شده است. رویکردهایی که در این پایان‌نامه‌ها به‌کار گرفته شده، بیشتر با هدف تجزیه و تحلیل موسیقی ایرانی است که گاه به‌صورت بررسی تطبیقی آثار مختلفِ بداهه‌پردازی (تهذیبی، ۱۳۸۸) و گاه نیز رویکردی متفاوت اتخاذ شده و آگاه‌سازی نوازندگان، بر اصل اکتساب در بداهه‌نوازی و ارائه‌ی سوژه‌ای تحقیقی برای موسیقی‌دان‌های ایرانی مبنا قرار گرفته است (رحیم‌زاده ایلخچی، ۱۳۹۲). از دیگر منابع فارسی در حوزه‌ی فلسفه‌ی موسیقی می‌توان به کتاب موسیقی در *فلسفه و عرفان* اشاره کرد که ارتباط مستقیمی با مقوله‌ی پدیده‌شناسی ندارد. در این کتاب، موسیقی از سه نگاهِ کلامی، فلسفی و عرفانی بررسی شده، سپس در یک سلسله تحقیقات میدانی، میزانِ باورپذیری آرای متکلمان، فلاسفه و عرفا در زمینه‌ی موسیقی برای جوانان مورد توجه قرار گرفته و در آخر به چالش تفاوت نگاه جوان امروز ایرانی با دیدگاه‌های وارد شده از غرب پرداخته شده است (آزاده‌فر، ۱۳۹۵ الف).

۱- بداهه‌پردازی به مثابه‌ی اجرایی پدیده‌شناختی

مهم‌ترین ویژگی پدیده‌شناسیِ استعلاییِ هوسرل، شکل‌گیری معنا و معنادهی به پدیده‌ها در آگاهیِ فاعل شناسا است. «هوسرل، خود از اطلاق پدیدارشناسی به حوزه‌ی هنری خودداری کرده است ولی از آن حیث که پدیدارشناسی را همچون روش عرضه داشته است، امکان کاربرد آن را در تحلیل پدیدارهای هنری باز کرده است» (خاتمی، ۱۳۹۲، ۵۴). بنابراین روش پدیده‌شناسی را می‌توان در مورد هر پدیده‌ای به‌کار گرفت و بداهه‌پردازی (مشخصاً در موسیقی ایرانی) نیز مستثنی از این قاعده نیست. در یک نگاه کلی می‌توان به این نتیجه رسید که گویی بداهه‌پردازی، فارغ از هرگونه نگاه فلسفی، روندی پدیده‌شناسانه دارد. البته این نکته را باید در نظر داشت که بداهه‌پردازی از فرهنگی به فرهنگ دیگر متفاوت و متغیّر است و چه بسا در هر فرهنگی نیز ممکن است برداشت‌های متفاوتی از بداهه‌پردازی صورت گیرد. پیش‌تر به برداشت‌هایی که در موسیقی ایرانی از بداهه‌پردازی صورت می‌گیرد، اشاره شد، بنابراین سعی بر آن است تا به تعریفی نزدیک شویم که قرابت بیشتری با پدیده‌شناسی داشته باشد.

۱-۱- تعلیق رویکرد سنتی (به مثابه‌ی رویکرد طبیعی) در بداهه‌پردازی

هوسرل نخستین گام را در پدیده‌شناسیِ خود با به تعلیق درآوردن «رویکرد طبیعی» برمی‌دارد. این نگرش (رویکرد طبیعی)، ارتباط تنگاتنگی با پیشرفت‌های علمی و پیش‌فرض‌های[۹] انسان‌ها نسبت به جهان اطراف‌شان دارد. «در روش هوسرل، محقق قسمت‌های غیرضروری پدیده‌ی مورد مطالعه را در پرانتز[۱۰] می‌گذارد تا زمانی که بتواند به ماهیت آن برسد» (پرتوی، ۱۳۸۷، ۳۳). ما نیز اگر بخواهیم مصداقی برای رویکرد طبیعی در موسیقی ایرانی بیابیم، رویکرد طیف سنت‌گرا و مقیّد به اجرای مو به موی ردیف (با اندکی تغییر) در ارائه‌ی اثر هنری (بداهه‌پردازی) می‌تواند بهترین مصداق باشد، چرا که اندیشه و سبک اجرا در میان این طیف، خواسته یا ناخواسته، بداهه‌پردازی را با «پیش فرضی» تحت عنوانِ اصالت در اجرای ردیف روبرو می‌سازد، که هرگونه دخل و تصرفِ زیبایی‌شناسانه‌ی خارج از زیبایی‌شناسیِ قدما را مردود می‌شمارد و اصالت با اجرایی است که پیرو مکتب و سبک قدما باشد و این فرایند، خواه ناخواه، شخص بداهه‌پرداز را در چارچوب و قید و بندی قرار می‌دهد که آگاهیِ پویا و فعال وی را محدود به پدیده‌ای می‌کند که در زمان مشخصی (مثلاً در دوره‌ی قاجار) به‌وجود آمده و او مقیّد به تکرار آن است. ناگفته نماند که در گذر زمان و در اثر تکرار فراوان، کیفیتِ اجرایی یک نوازنده یا خواننده به سطح بالایی خواهد رسید و این امر، نوعی پویایی و تغییر را در اجرای رپرتوار مذکور به همراه خواهد داشت، اما با این حال، ردیف همان ردیف است و قطعه نیز همان و تغییرات یاد شده، فقط کیفیت نوازندگی فرد را در اجرا شامل می‌شود. به تعلیق درآوردن رویکردِ سنتی در بداهه‌پردازی را می‌توان مرحله‌ای دانست که بداهه‌پرداز، ردیف را فرا گرفته و با ظرایف آن کاملاً آشنا شده است. در این مرحله که از آن با عنوان تعلیقِ داوری یا اپوخه یاد می‌شود، فاعل شناسا (بداهه‌پرداز) باید پدیده (ردیف) را به صورت یک عین وارد «تعلیق»

کند. در واقع «اپوخه» روشی است که به وسیله ی آن، من خودم را به مثابه منِ محض درک می‌کنم (لیوتار، ۱۳۸۴، ۲۸). این امر، مقدمه‌ای است برای رهایی و پرهیز بداهه‌پرداز از رویکرد طبیعی، که همان تکرار صرفِ ردیف است. به باور اساتید سنت‌گرا، در تغییری که بر اثر تکرارِ ردیف صورت می‌پذیرد، حس و حالِ نوازنده/ خواننده نقشی محوری دارد و این نکته از جهاتی مورد اجماع است، اما گرایش فکریِ مذکور از این امر غافل است که تکرار مو به موی ردیف، آن را به صورتِ نُت نوشتی در ذهنِ اجراگر حک می‌کند و تغییر و نو به نو شدن که از آن یاد می‌کنند چه بسا ممکن است برای فردی که ردیف را از روی نُت اجرا می‌کند نیز اتفاق افتد.

۱-۲- تقلیل

اگر اپوخه را به معنای شکِ دکارتی و بین‌الهلاین نهادن جهان طبیعی بدانیم، اپوخه نخستین گام و کلید راهگشای روش پدیده‌شناسی و نیز مدخلی برای ورود به فرایند «تقلیل» است (رشیدیان، ۱۳۸۸، ۱۸۱). همان‌گونه که از معنای لغویِ تقلیل بر می‌آید، به معنی کاهش دادن و کاستن است. در پدیده‌شناسی نیز به فرایندی اطلاق می‌شود که در آن، معانی و اعتباراتِ از پیش تعیین شده برای پدیده (در تقلیل ایدتیک[۱۱]) و فاعل شناسا (در تقلیل پدیده‌شناختی[۱۲]) در معرضِ فروکاستن قرار می‌گیرند و هدف از این امر، رسیدن به «ذاتِ پدیده» و نیز «اگوی محض» در فاعل شناسا است. در اینجا باید به این نکته توجه داشت که فرایند تقلیل، صرفاً به این معنا نیست که ما چیزی از پدیده فرو می‌کاهیم، بلکه هدف از این عمل، رسیدن به ذات پدیده است و در واقع همان‌گونه که شاخ و برگ‌های اضافی پدیده را کنار می‌گذاریم، چیزهایی نیز به آن اضافه می‌کنیم. بنابراین می‌توان تقلیل را فرایندی در نظر گرفت که در آن، پدیده به چیز دیگری «تحویل» می‌شود[۱۳].

اگر به این نکته قائل باشیم که ذات و ماهیت هر پدیده‌ای دارای دو وجه عینی و ذهنی است، آن‌گاه درک فرایند تقلیل، ملموس‌تر خواهد شد. بدین صورت که، پدیده برای ما به دو حالت ظاهر می‌شود: الف) پدیده‌ای که در خارج از آگاهی ما و به صورت عینی وجود دارد و ب) پدیده‌ای که در ذهن و آگاهی ما شکل می‌بندد. بدین‌ترتیب، «تقلیل ایدتیک» متوجه پدیده‌ی خارج از ذهن است و ما را به سمت ذات و ماهیتش سوق می‌دهد و آگاهی فاعل شناسا نیز در معرض «تقلیل پدیده‌شناسی» قرار گرفته و از پیش فرض‌ها و داوری‌ها تهی می‌گردد.

۱-۲-۱- تقلیل اَیدتیک، رسیدن به ذات پدیده

در فرایند تقلیل اَیدتیک که در آگاهیِ بداهه‌پرداز شکل می‌گیرد، داده‌ها (ردیف) به تعلیق درمی‌آیند و از شاخ و برگ آنها کاسته می‌شود. این فرایند تا جایی ادامه می‌یابد که به ماهیت و ذات داده‌ها خدشه‌ای وارد نشود. اگر بخواهیم این موضوع را به‌صورت موسیقایی و ملموس‌تر بیان کنیم، فواصلِ تشکیل‌دهنده‌ی دانگ‌ها را می‌توان به عنوان ذات یک دستگاه یا آواز در نظر گرفت که اگر فواصل مورد نیاز برای تشکیل یک مُد[۱۴]، مهیا نگردد، ذات و ماهیت‌شان دچار نقصان و دگرگونی می‌شود[۱۵]. بنابراین در تقلیل ایدتیکِ یک «گوشه» از ردیف، باید کوشید تا به فواصل تشکیل‌دهنده‌ی آن (که تعیین کننده‌ی ماهیت اصلی گوشه هستند)، دست یافت. لازم به ذکر است که در ردیف گوشه‌هایی وجود دارد که «بنیانِ متریک نسبتاً موجزی دارند، مانند دوبیتی و بسته نگار و نیز گوشه‌هایی که فرم و طرح آنها در تمام دستگاه‌ها یا قسمت‌های مختلف یک دستگاه پیدا می‌شود، مانند کرشمه و نغمه که این دو، اساساً برداشت‌های ویژه‌ی ریتمیک از مصالح ملودیکی هستند که این مصالح ملودیک در حرکت موسیقایی خود، مستقل‌ترند» (نتل، ۱۳۹۴، ۶۶-۶۷) و به واسطه‌ی وزن و ملودی است که ذات آنها برای ما پدیدار می‌شود.

۱-۲-۱-۱- نقشِ خیال در دستیابی به ماهیت پدیده

در این مرحله که از آن با نام «روش تغییر خیالی» یاد می‌شود، ذات اصلی یک دستگاه یا آواز، دستخوش تغییراتی شده که «تخیلِ» بداهه‌پرداز در شکل‌گیری آن، نقشی محوری دارد. در پرتو همین خیال‌پردازی است که خلاقیت هرچه بیشتر بداهه‌پرداز، پرورش می‌یابد. بداهه‌پرداز، پس از قرار دادن ردیف در اپوخه (تعلیق)، به سمت تقلیل اَیدتیک یا رسیدن به ذات و ماهیت اصلی دستگاه حرکت می‌کند، سپس با استفاده از روش «تغییر خیالی»، امکانات بیشماری را برای ذاتِ دستگاه یا آواز مورد نظر (که در واقع همان فواصلی هستند که می‌توان به‌واسطه‌ی آنها دستگاه‌ها را از یکدیگر متمایز ساخت) فراهم می‌آورد. در این مرحله، «برای آنکه بتوانیم امر ناممکن را خیال کنیم و ناممکن بودن آن را بفهمیم، باید بتوانیم از چیزهایی که به آنها خو کرده‌ایم یعنی از چیزهایی که به طور معمول تجربه می‌کنیم، فراتر رویم» (ساکالوفسکی، ۱۳۸۴، ۳۰۹). روش تغییر خیالی، در واقع این امکان را در اختیار بداهه‌پرداز قرار می‌دهد تا بر اساس ذات و ماهیت اصلی یک دستگاه، آواز، گوشه و حتی یک موتیف کوچک، ذهن خود را به سمت هرآنچه با ذات پدیده‌ی مورد نظر همسو است، پیوند دهد.

۱-۲-۲- تقلیل پدیده‌شناختی، رهیافتی به منِ محضِ بداهه‌پرداز

«میان تقلیل اَیدتیک (دستیابی به ماهیت محض ابژه‌ها) و تقلیل دوم یعنی تقلیل پدیده‌شناختی (به معنی اخص کلمه یعنی رسیدن به اگوی محض) تلازمی بنیادین وجود دارد» (رشیدیان، ۱۳۸۸، ۱۹۳) و تقلیل پدیده شناختی، تکمیل‌کننده‌ی تقلیل ایدتیک است که در آن به ماهیت محض و عاری از هرگونه پیوندی با امر واقع[۱۶]، حتی در صورت انسانی آن، دست می‌یابیم. در این مرحله، اِگو نیز باید نگاهِ واقعیت‌بینِ خود را به نگاهِ ماهیت‌بین تبدیل کند (همان). خروجی تقلیل پدیده‌شناختی می‌بایست منِ محضی باشد که فارغ از قالب‌های تحمیل شده، در مواجهه‌ای بی‌طرفانه و عاری از هرگونه پیش داوری با پدیده قرار گیرد، گویی نخستین باری است که با این پدیده مواجه شده است. در این مرحله، بداهه‌پرداز، ذاتِ پدیده (ردیف) و حدود و ثغور آن را مشخص ساخته و این بار نوبت به خود اوست که در معرض تقلیل قرار گیرد و آگاهی خویش را از هر

گونـه رویکـرد طبیعـی رها سـازد و اینجا دقیقـاً همان جایی اسـت که می‌توان گفت بداهه‌پرداز، در یک فرایند شـهودی[۱۷] قرار گرفته و فارغ از هـر گونـه وابسـتگی به جهان خـارج، اگوی محض را بـا ذات پدیده در می‌آمیـزد و خلاقیـت خویـش را بـه منصـه‌ی ظهور می‌رسـاند و نیز توصیف‌های متعددی (جملات بِکر موسیقایی) از دلِ پدیده‌ی مورد نظر (ردیـف) ارائـه می‌دهد. البتـه این نکتـه را باید در نظر داشـت که تمامی این مراحل در آگاهی بداهه‌پرداز و به صورت سـوبژکتیو شـکل می‌گیرد، همچنین «تخیل»، مهم‌ترین بخش فرایندِ تقلیل محسوب می‌شـود و هنگامـی کـه سـخن از عدم وابسـتگی بـه جهان خـارج به میان می‌آید، به معنای خلق موسـیقی، «در لحظه» اسـت که مسلماً انگاره‌هـای از پیش فـرا گرفته‌ی بداهه‌پـرداز را دربرمی‌گیـرد. منتهی، در فراینـد تقلیـل پدیده‌شـناختی، پیـش فرض‌هـا یـا محفوظـات[۱۸] و آموزش‌هـای پیشـین بداهه‌پرداز برای دسـتیابی به اگـوی محض در معرض تقلیل قرار می‌گیرند، اما از آنها به‌کلی صرف‌نظر نمی‌شود. این پیش‌فرض‌ها یا به تعبیر دیگر، مهارت‌ها و دریافت‌های بداهه‌پرداز که به واسطه‌ی رویکرد طبیعی‌شان، به «تعلیق» درآمده بودند در تقلیل پدیده‌شـناختی به‌صورت جوشـشِ جملات موسیقی (در لحظه) خود را عیان می‌کنند. این امر، ما را متوجه موضوعی می‌کند و آن رابطه‌ی اِگو یا منِ محض است با زیسته‌هایش.

۱-۳- نقـش منِ محـضِ بداهه‌پـرداز و زیسـته‌هایش در بداهه‌پردازی

هوسـرل، در ایده‌هـا بـه ایـن نتیجـه می‌رسـد کـه در روش پدیده‌شـناختیِ خود، تمایزگذاشـتن میان منِ محـض و مُدرِکاتش امـری گریـز ناپذیر است. لذا در بررسـی و مطالعه‌ی بداهـه پردازی، اِعمـال چنین تفکیکی نیز ضروری به‌نظر می‌رسـد، یعنی علی‌رغم در هـم تنیدگی منِ محـضِ بداهه‌پرداز بـا مُدرکاتش (که برداشـت‌های قصـدی و پدیده‌شناسـانه‌ی بداهه‌پـرداز از ردیـف را در بـر می‌گیرد)، می‌بایسـت میـان آنهـا تمایـز قائـل شـد، امـا در عیـن حال بایـد این نکتـه را در نظـر داشـت کـه این تمایـز، تمایزی اسـت که بـه صورت سـوبژکتیو در آگاهی بداهه‌پرداز شـکل می‌گیرد. چراکه فاعل شناسا یـا بداهه‌پـرداز را نمی‌تـوان چیـزی جدا از زیسـته‌هایش کـه در واقع همـان دریافت‌هـای پیشـین وی در زمینـه‌ی موسـیقی (از جملـه فراگیـری موسـیقی نـزد اسـاتید، مهارت‌هـای اجرایـی او و غیـره) را شامل می‌شود، تصور کرد (نک. رشیدیان، ۱۳۸۸، ۲۲۳-۲۲۴).

ایـن نکتـه را نیز باید در نظر داشـت کـه افرادِ یک زیسـت‌جهان در هنـگام گفتگـو، علی‌رغـم اینکه ممکن اسـت هریـک بیان متفـاوت و متمایزی از دیگری داشـته باشـند، فهم مشـترک آنها از موضوع مورد بحـث، لازم و ضـروری اسـت. بدین‌ترتیـب، زیسـته‌های هنرمنـد یـا به‌عبارتی جغرافیای فرهنگی که هنرمند در آن پرورش می‌یابد، نقشی تعیین‌کننـده در ارائه‌ی اثر هنری وی ایفا می‌کنند، که بارزترین تجلی آن را در موسیقی ایرانی می‌توان در مکاتب موسیقی (مکتب اصفهان، تهـران، تبریـز و غیره) مشـاهده نمـود. به‌طور مثال اگـر در تمامی این مکاتب (و حتی کشـورهای همجوار)، «دستگاه سه‌گاه» اجرا شود، هر شنونده‌ی آگاه به موسیقی (که در زیست‌جهان مذکور پرورش یافته) می‌تواند به‌واسـطه‌ی فواصلِ سـه‌گاه (که به نوعی، ذات آن محسـوب می‌شـود) تشـخیص دهـد کـه موسـیقی ارائـه شـده در چـه دسـتگاه یـا مقامی اسـت. زیـرا همان‌گونه کـه در بخـش تقلیل اَیدتیـک به آن پرداخته شـد، ذوات[۱۹] (یا همان فواصـل و دانگ‌های تعیین‌کننده‌ی یـک گوشـه، آواز یـا دسـتگاه) غیرقابل «تقلیـل» هسـتند. بنابراین در مکاتب موسـیقی، ذواتِ مشـخص و مشـترکی وجود دارد اما بسته به جغرافیای فرهنگی و زیسته‌های پیروان آن مکاتب، با ارائه‌ی متفاوتی به لحاظ لحن، ادای جملات موسیقایی، ادای شعر، تحریرها و غیره مواجه هستیم (نک. پاورز، ۱۳۸۲، ۱۲۸-۱۲۹).

۱-۴- قصدیـــت و معنادهی به پدیده‌ی موســـیقایی در فرایند بداهه‌پردازی

قصدیـت یـا حیـث التفاتـی در بداهه‌پـردازی، در واقـع همـان معطوف شدن منِ محضِ بداهه‌پرداز است به پدیده‌ی مورد بررسی یا همان ردیف. این التفات یا معطوف شدن در یک عمل آگاهانه از سوی منِ محض شکل می‌گیرد و همانگونه که در بخش قبلی مورد توجـه قرار گرفت، زیسـته‌های بداهه‌پـرداز نیز در این عمـل آگاهانه نقشـی اساسـی دارند. «اصل و اسـاس حیث التفاتیت این اسـت که آگاهـی همـواره، آگاهـی از چیزی اسـت. آگاهـی فقط وقتـی آگاهی است که متوجه چیزی باشد» (دارتیگ، ۱۳۷۸، ۲۱).

در معطـوف شـدنِ اگـوی محـض بداهه‌پـرداز بـه سـمت یـک گوشـه از ردیـف (ذات گوشـه)، نخسـتین افـق (کـه همـان خوانش یا دریافـت اولیـه‌ی اِگـو از پدیـده‌ی مورد نظر اسـت) نمایان می‌شـود، امـا ایـن افـق، تنهـا یک بُعـد از ذاتِ یاد شـده اسـت که در پسِ آن، افق‌هـای بالقوه‌ی دیگری نهفتـه و به‌بیان دیگر هر افق، افقی جدید را پیـش روی هنرمنـد می‌گشـاید. «گرچـه رابطـه‌ی بیـن کارگان[۲۰] فراگرفتـه شـده و اجـرای خلاقانـه در مـورد گوشـه‌هایی که سـاختار نسـبتاً تعریف‌شـده‌ای دارند، تقریباً مستقیم است- معمولاً ملودیِ قابل‌تشـخیصی وجود دارد که به اجرا انتقال می‌یابد- اما این رابطه در مورد گوشـه‌های آزادتر، پیچیده‌تر اسـت و اجرا در موارد بیشـتری بـه انتزاع‌هـا و ترکیبـات مجـدد مـواد و اصـولِ آهنـگ شـناختیِ قبـلاً فراگرفته شـده، متوسـل می‌شـود» (نوشـین، ۱۳۸۶، ۲۰۱). بنابراین بـه هـر میـزان، اُلگوهایی کـه دسـتمایه‌ی بداهه‌پرداز بـرای اجرا قرار می‌گیرنـد، از سـاختاری آزادتـر برخـوردار باشـند، بسـتر مناسـب‌تری بـرای بـروز خلاقیت بداهه‌پرداز فراهم می‌شـود و به تبعِ آن افق‌های پیـش روی بداهه‌پـرداز گسـترش می‌یابنـد. ذاتی کـه در این مرحله پیشِ روی منِ محضِ بداهه‌پرداز قـرار دارد، می‌توانـد صورت‌های گوناگونـی از جملـه فواصـل، رونـد ملودیـک یـا الگـوی ریتمیک یک «گوشـه» را در برگیرد. در اینجا این سـؤال مطرح می‌گردد که چگونه می‌توان از افقِ پیش رو به سـمت افق‌های دیگر گام برداشـت؟ این سـؤال مـا را متوجـه فراینـدی در بداهه‌پـردازی می‌سـازد بـا عنـوان «بسـط و گسـترش» که شاید مهم‌ترین بخش از یک اجرای بداهه را شـامل می‌شود که در آن خلاقیت، تخیل و به‌نوعی تمامی امکاناتی کـه یـک بداهه‌پرداز در اختیـار دارد، به کار گرفته می‌شـوند. در عملِ بسـط و گسترش، بداهه‌پرداز می‌کوشد افق‌های جدیدی را کشف و

به عرصه‌ی ظهور برساند. به‌عبارت‌دیگر مادامی‌که نگاهِ اگو به‌سوی پدیده‌ای معطوف می‌شود، وارد فرایند قصدیت شده و معنادهی به پدیده آغاز می‌گردد. این فرایند، سرآغازی است برای ورود به مرحله‌ی تحلیل قصدی که در آن، افق‌های متعددی پیش روی بداهه‌پرداز قرار می‌گیرند.

مکعبی را در نظر بگیرید؛ زمانی که نگاهِ اگو متوجه یک بُعد از مکعب می‌شود، وجودِ تنها یک افق (که همان بُعدِ مورد التفات است) برای آن محرز می‌گردد. تحلیل قصدی به‌مثابه فرایندی که آگاهی را مورد تحلیل قرار می‌دهد، در اینجا نقشِ عیان‌کننده‌ی دیگر ابعاد مکعب را برای اگوی محض دارد.

«بسط و گسترش» در بداهه‌پردازی، دقیقاً نقشِ تحلیل قصدی را در عیان ساختن افق‌های یک پدیده‌ی موسیقایی برای بداهه‌پرداز ایفا می‌کند. در این فرایند، با نوعی دگرگون‌سازی[۲۱] مواجه هستیم که علاوه بر حفظ ذات و ماهیت ردیف، معانی متعددی که نشأت‌گرفته از خلاقیت هنرمند هستند به آن اضافه می‌شود. مواردی که در فرایند اپوخه به تعلیق درمی‌آیند (از جمله مهارت‌های نوازنده و محفوظات او)، در تحلیل قصدی به کمک بداهه‌پرداز آمده و او را در خلق بداهه یاری می‌رسانند. این پروسه، مصداقی است برای این جمله‌ی هوسرل، که می‌گفت: «رویکرد طبیعی دشمنی است که پدیده‌شناسی بیش از هر دوستی به آن نیازمند است».

نتیجه

بداهه‌پردازی در موسیقی کلاسیک ایرانی، علاوه بر برداشت‌هایی که از آنها یاد شد، با روش پدیده‌شناسی استعلایی که ادموند هوسرل پایه‌گذار آن بود، نیز اشتراکاتی دارد. در پژوهش حاضر، ابتدا باور طیف سنت گرا (اجرای مو به موی ردیف) به مثابه‌ی رویکردی که در پدیده‌شناسی از آن با عنوان رویکرد طبیعی یاد می‌شود، در نظر گرفته شد. سپس با به تعلیق درآوردن این رویکرد، راه برای تطبیق سایر مراحل پدیده‌شناسی با بداهه‌پردازی هموار گردید. رسیدن به ذات پدیده‌ی مورد نظر یعنی ردیف، ما را متوجه عناصری از جمله فواصل تشکیل‌دهنده، گردش ملودیک و الگوهای ریتمیک موجود در «ردیف» کرد که می‌توان به واسطه‌ی آنها، ذات یا ماهیت یک «گوشه» را عیان ساخت. در ادامه نیز بداهه‌پرداز در معرض تقلیل قرار گرفت و تمامی معانی و اعتبارات از پیش فراگرفته از او سلب شد. این فرایند، شرایطی را مهیا ساخت که بداهه‌پرداز بدون هیچ پیش فرضی و به گونه‌ای محض با ذاتِ ردیف روبرو شود. مرحله‌ی آخر (که در آن، پیوند بین عین و ذهن صورت می‌پذیرد) مواجهه‌ای است بین آگاهیِ محضِ بداهه‌پردازی که عاری از پیش فرض است با پدیده‌ای به نام ردیف. در این مواجهه است که افق‌هایی، به واسطه‌ی فرایند بسط و گسترش، برای بداهه‌پرداز عیان می‌شود و هر افق، افق‌های تازه‌ای را نیز در پی دارد. در واقع «بسط و گسترش» به مثابه‌ی بستری است برای بروز خلاقیت، که امکانات پیش روی بداهه‌پرداز را افزایش می‌دهد و بداهه‌پرداز را در کشف امکانات جدید یاری می‌رساند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها

1 Life World.

۲ از مهم‌ترین ابزارها در خدمت بسط و گسترش آثار موسیقی «تکرار» و «تقلید» است. می‌توان صرفاً با تکرار یک نت، بیان موسیقایی را گسترش داد (آزاده‌فر، ۱۳۹۵ ب، ۱۳۳).

3 Transcendental Phenomenology.

پدیده‌شناسی استعلایی، علمی است که موضوع آن ذهنیت استعلایی انضمامی است و به نحو ریشه‌ای با علوم عینی در تقابل می باشد (هوسرل، ۱۳۸۴، ۶۸).

4 Natural Attiude.

5 Epoché.

6 Reduction.

7 Intentionality.

8 Horizons.

9 Presupposition.

10 Bracketing.

11 Eidetic Reduction.

12 Phenomenological Reduction.

۱۳ برگرفته از درس گفتارهای محمود خاتمی در کلاس پدیده‌شناسی هوسرل، دانشگاه تهران، ۱۳۹۲.

۱۴ مُدالیته‌ی یک جزءِ موسیقایی، اساساً از طریق فواصل، در اشل صوتی مشخص می‌شود. اما هنگامی که ترتیب فواصل برای چندین مُد یکسان است، راه‌های تجربی دیگری، از جمله: بازگشت فرودهای معین، فراوانی درجات غالب معین و نُت پایانی، برای تشخیص مدالیته‌ی یک ملودی بخصوص وجود دارد (پاورز، ۱۳۸۲، ۱۲۳). در واقع، ساختار مُدال موسیقی ایرانی، از جمله عوامل مهمی است که باعث می‌شود بداهه‌پرداز، امکان‌های فراوانی را برای اجرا و بروز خلاقیت خویش در اختیار داشته باشد.

۱۵ این نکته را باید در نظر داشت که بر خلاف موسیقی غربی که «تنالیته» در آن نقشی محوری دارد، موسیقی ایرانی دارای ساختاری «مُدال» است که به واسطه‌ی دانگ اول دستگاه یا آواز مشخص می‌شود. برای مثال: با نغمه‌های (دو- ر- می کرن) می‌توان، همایون، چهارگاه، سه‌گاه، رهاب شور و غیره را اجرا کرد. بنابراین مایه‌های گوشه‌ها و حتی درآمدها، هریک مختصاتی دارند که نمی‌شود آنها را با تعریفِ تنالیته شناسایی کرد (ن.ک لطفی، ۱۳۸۸، ۲۲-۲۴).

۱۶ Fact، یا «امر واقع» در پدیده‌شناسی به‌مثابه قصدیت و معنادهی و در رویکرد طبیعی، پیشرفت‌های علمی و تکنولوژیک در نظر گرفته می‌شود.

۱۷ Intuition، هرچند تعاریف متفاوت با مضمون‌های گوناگونی درباره‌ی

شهود ارائه شده است، ولی قدر مشترک همه‌ی آنها بر این معنا دلالت دارد که شهود، یک شناخت یا ادراک غیر استنباطی در یک قضیه، مفهوم یا هستی است که مبتنی بر درک، حافظه یا درون‌نگری نمی‌باشد (آئودی در کلهر، ۱۳۸۱، ۳۸).

۱۸ مقصود از محفوظات، رپرتواری است که یک نوازنده/ خواننده در طول دوران فراگیری موسیقی اجرا نموده است.

19 Essences.

20 Repertoire.

۲۱ Variation، «اصول واریاسیون عبارت است از نمایشِ دفعات معینی از یک تِم که ورود آن، هر بار با تغییراتی از نظر ملودی، ریتم و هارمونی همراه است» (هودیه، ۱۳۸۹، ۱۴۵).

فهرست منابع

آزاده‌فر، محمدرضا (۱۳۹۵ الف)، *موسیقی در فلسفه و عرفان*، یک مقدمه‌ی کوتاه، نشر مرکز، تهران.

آزاده‌فر، محمدرضا (۱۳۹۵ ب)، *مبانی آفرینش ملودی در آهنگسازی*، نشر مرکز، تهران.

اسعدی، هومان (۱۳۸۲)، دستگاه به عنوان مجموعه‌ای چند مُدی، *فصلنامه ماهور*، شماره ۲۲، صص ۴۳-۵۶.

اسعدی، هومان (۱۳۸۴)، جستاری درمفهوم موسیقایی زمان از منظری پدیدارشناختی، *فصلنامه ماهور*، شماره ۲۸، صص ۸۱-۹۳.

اعرابی، سید محمد (۱۳۹۰)، استراتژی تحقیق پدیدارشناسی، *فصلنامه روش‌شناسی علوم انسانی*، شماره ۶۸، صص ۳۱-۵۸.

بنسن، بروس الیس (۱۳۹۴)، *پدیدارشناسی موسیقی*، ترجمه ی حسین یاسینی، ققنوس، تهران.

پاورز، هرولد (۱۳۸۲)، مُد به عنوان یک مفهوم موسیقی شناختی، ترجمه‌ی علی پاپلی یزدی، *فصلنامه ماهور*، شماره ۲۲، صص ۱۲۱-۱۴۳.

پرتوی، پروین (۱۳۸۷)، *پدیدارشناسی مکان*، فرهنگستان هنر، تهران.

تهذیبی، حسین (۱۳۸۸)، *بررسی تطبیقی چهار اثر بداهه‌نوازی در دستگاه نوا*، استاد راهنما: محمدرضا آزاده‌فر، دانشگاه هنر تهران.

خاتمی، محمود (۱۳۹۲)، *گفتارهایی در پدیدارشناسی هنر*، فرهنگستان هنر، تهران.

دارتیگ، آندره (۱۳۷۸)، *پدیدارشناسی چیست؟*، ترجمه‌ی محمود نوالی، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها، تهران.

دورینگ، ژان (۱۳۸۶)، بداهه پردازی در موسیقی هنری ایران، ترجمه‌ی ساسان فاطمی، *فصلنامه ماهور*، شماره ۳۷، صص ۱۷۱-۱۷۷.

رحیم‌زاده ایلخچی، قاسم (۱۳۹۲)، *ارائه‌ی راهکارهایی برای بداهه‌نوازی بامتر آزاد و ثابت برگرفته از آثار کلاسیک تارنوازی*، استاد راهنما: محمدرضا آزاده‌فر، دانشگاه هنر تهران.

رشیدیان، عبدالکریم (۱۳۸۸)، *هوسرل در متن آثارش*، نشر نی، تهران.

ریخته‌گران، محمدرضا (۱۳۸۹)، *پدیدارشناسی، هنر، مدرنیته*، ساقی، تهران.

ساکالوفسکی، رابرت (۱۳۸۴)، *درآمدی بر پدیدارشناسی*، ترجمه‌ی محمدرضا قربانی، گام نو، تهران.

شوتز، آلفرد (۱۳۷۱)، چند مفهوم اصلی پدیدارشناسی، ترجمه‌ی یوسف اباذری، *فصلنامه فرهنگ* (ویژه فلسفه)، شماره ۱۱، صص ۱۱-۳۲.

صداقت‌کیش، آروین (۱۳۹۵)، پیش درآمد- شرحی بر پدیدارشناسی موسیقی بنسن (اینگاردن)، *فصلنامه ماهور*، شماره ۷۱، صص ۱۷۹-۲۰۵.

کاکلمنز، جوزف (۱۳۷۱)، تفکرات کانت و هوسرل درباره منِ ناب، ترجمه‌ی امیرحسین رنجبر، تهران، *فصلنامه فرهنگ* (ویژه‌ی فلسفه)، شماره ۱۱، صص ۱۳۷-۱۷۵.

کلهر، رضا (۱۳۸۱)، پدیدارشناسی برنتانو، حیث التفاتی و شهودی، *نامه مفید*، شماره ۳۰، صص ۲۷-۴۸.

کیانی، مجید (۱۳۹۳)، *هفت دستگاه موسیقی ایران*، سوره، تهران.

لطفی، محمدرضا (۱۳۸۸)، چند باب در شناخت موسیقی رسمی، مجموعه *مقالات موسیقی*، کتاب سال شیدا، صص ۱۹-۳۸.

لیوتار، ژان فرانسوا (۱۳۸۴)، *پدیده‌شناسی*، ترجمه‌ی عبدالکریم رشیدیان، نشر نی، تهران.

نتل، برونو (۱۳۹۴)، *ردیف موسیقی دستگاهی ایران*، ترجمه‌ی علی شادکام، سوره مهر، تهران.

نوشین، لادن (۱۳۸۶)، بداهه‌پردازی به‌عنوان «دیگری»؛ خلاقیت، دانش و قدرت، مطالعه‌ی موردی موسیقی کلاسیك ایرانی، ترجمه‌ی ناتالی چوبینه، *فصلنامه ماهور*، شماره ۳۷، صص ۱۷۹-۲۲۸.

هودیه، آندره (۱۳۸۹)، *فرم‌های موسیقی*، ترجمه‌ی محسن الهامیان، نشر دنیای نو، تهران.

هوسرل، ادموند (۱۳۸۴)، *تاملات دکارتی*، ترجمه‌ی عبدالکریم رشیدیان، نشر نی، تهران.

Moridzadeh, Hafez (2000), In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation by Bruno Nettl: Melinda Russell, *Ethnomusicology*, Vol. 44, No. 3 (Autumn 2000), pp. 517 - 520. Published by University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology.

Nettl, Bruno (1998), *In the Course of Performance Studies in the World of Musical Improvisation*, Edited by Bruno Nettl, and Melinda Russell, Chicago Studies in Ethnomusicology, Chicago.

Improvisation in Iranian Classical Music based on Transcendental Phenomenology*

Mehdi Mokhtari[1], Narges Zaker Jafari[2]**
[1] B.A. in Music, Faculty of Architecture and Art, University of Guilan, Rasht, Iran.
[2] Associate Professor, Department of Music, Faculty of Architecture and Art, University of Guilan, Rasht, Iran.
(Received 10 Jan 2017, Accepted 16 May 2017)

Improvisation is a performance in the "moment" and without previous prediction which at least in the last century was the dominant form of Iranian classical music. However, existence of multiple versions and definitions of improvisation rob the opportunity of conceptualizing the scientific method. Thus, this study aims to reach a uniform definition of the concept. This study is based on the theories of the Austrian philosopher Edmund Husserl's transcendental phenomenology. This notion, as a research methodology, provides the steps in improvisation from start to finish leading to the creation of a musical work in details. In this study, the role of improvisation as a creator has the utmost importance, actually, the understanding of improvisation becomes possible on the basis of "Understanding of the Improviser's Life and World ". The findings of this study renders the "Radif" as the model of Iran's traditional classical music so as to improvisation is taken into consideration on the Radif. The aforementioned issues can be summarized in "what is improvisation?", or in other words, how can a comprehensive definition of improvisation be reached based on a methodology? For this purpose, the traditionalism's belief (meticulous performing of Radif) as an approach referred to as natural approach in phenomenology is taken into consideration. Then, with the help of a suspension of this approach, it paved the way for the implementation of other phases of phenomenology with improvisation. Reaching to the essence of the given phenomenon (Radif) in the process of Eidetic reduction, summons our attention to the elements such as constituent's intervals, melodic and rhythmic patterns in circulation of "Radif" that through them the essence or nature of a Goosheh is revealed. Then, the improviser was subjected to the phenomenological reduction and all meaning and validity of previously learned subject were taken away from him. This process provided a situation that improviser encounters the essence of the Radif in a pure sense, without any presupposition. The phenomenon appears to subject in two ways: a) something that is outside of our consciousness and is objective and b) something that shapes in our mind and consciousness. Thus, "eidetic reduction" phenomenon is rendered outside of the mind which leads us to its essence of nature. The consciousness of the subject is exposed to "phenomenological reduction", and is cleared of the assumptions and judgments. The final phase, in which subject and object are linked together, is an encounter between an effortless mastery of improvisation, free from any supposition, with a phenomenon known as Radif. It is in this encounter that horizons, due to the expansion and development process, is revealed to the improviser and each horizon is followed by a new horizon. In fact, the expansion and development is a platform for demonstrating creativity which increases the possibilities of the improviser and assist him in exploring new possibilities as well. As a result, the implementation of improvisation with concepts like: epoche, reduction, intentionality and other such elements provide a basis to explore the improvisation methodologically. This study is a qualitative method and has been conducted on library resources.

Keywords
Improvisation, Iranian Classical Music, Radif, Phenomenology, Husserl, Epoché, Life World.

* This Article is extracted from first author`s B.A. thesis entitled: "Exploring of Improvisation in Iranian Classical Music based on Transcendental Phenomenology" under supervision of second author.

** Corresponding Author: Tel: (+98-13)33690554, Fax: (+98-13)33690553, E-mail: nargeszakeri@guilan.ac.ir.