The article's unique identifier (DOI) will be added here shortly after it is assigned

مقالهٔ پژوهشی

بداهه‌پردازی به‌مثابه مواجهه‌ی اخلاقی: مسئولیت در برابر دیگری در گفتمان موسیقی کلاسیک ایرانی بر پایه‌ی نظریه‌ی بروس الیس بنسن

محمدرضا عزیزی[1] | پویا سرایی[2*] | حمیده جعفری[3] | حمیدرضا شعیری[4] | پرستو محبی[5]

۱. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده عمران، معماری و هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران.
۲. استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکده عمران، معماری و هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران (استاد راهنما و نویسنده مسئول).
۳. استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکده عمران، معماری و هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران (استاد راهنما).
۴. استاد تمام گروه زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (استاد مشاور).
۵. استادیار گروه پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران (استاد مشاور).

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۱۱/۲۲
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۵/۰۱/۲۲
صفحات: ۵۰ - ۶۱

این مقاله برگرفته از دو بخش مستقل رساله دکتری نویسنده نخست، شامل اخلاق هرمنوتیکی در بداهه‌پردازی و تحلیل موردی بداهه‌نوازی سنتور فرامرز پایور است و از نظر موضوع و مصادیق تحلیلی با دیگر آثار منتشرشده یا در دست انتشار برگرفته از این رساله، همپوشانی ندارد.

چکیده

پژوهش‌های پیشین نگارندگان دربارهٔ نظریهٔ «گفتمان موسیقایی» بروس الیس بنسن، عمدتاً بر بُعد اصطلاح‌شناختی و نمونه‌های موردیِ بداهه‌پردازی در موسیقی کلاسیک ایرانی متمرکز بوده است. مقالهٔ حاضر، که برگرفته از بخشی مستقل و تاکنون بررسی‌نشده از رسالهٔ دکتری نویسندهٔ نخست است، به بُعدی متفاوت و کمترکاویده از همان نظریه می‌پردازد: بنیادِ اخلاقیِ بداهه‌پردازی، که بنسن آن را با وام‌گیری از فلسفهٔ اخلاقِ امانوئل لویناس و هرمنوتیک فلسفیِ هانس‌گئورگ گادامر صورت‌بندی می‌کند. برخلاف رویکردهای عمدتاً انتزاعی به این بُعد نظری، مقالهٔ حاضر می‌کوشد آن را در دو بستر کاملاً ایرانی مستقر سازد: نخست، در نظامِ آموزشِ شفاهی و سینه‌به‌سینهٔ ردیف و رابطهٔ استاد و شاگرد که خود صورتی بومی از «مسئولیت در برابر دیگری» است؛ و دوم، در تحلیلِ موردیِ بداهه‌نوازیِ سنتورِ فرامرز پایور، به‌عنوان نمونه‌ای زنده از پاسخ‌گویی اخلاقی به سنّت، حافظهٔ جمعی و شنونده. یافته‌ها نشان می‌دهد که بداهه‌پرداز ایرانی هم‌زمان با چند سطح از دیگری ـ ردیف و سنّت، روایت‌های گوناگونِ آن، هم‌نوازان، و شنوندگان حال و آینده ـ در گفتمانی اخلاقی درگیر است که نه بر «وفاداری» صرف استوار است و نه بر «اختیارِ اجراییِ» بی‌قید، بلکه بر مفاهیمی از «ترجمه»، «روایت» و «سرپرستی» تکیه دارد. این بُعد اخلاقی، که در پژوهش‌های پیشین دربارهٔ بداهه‌پردازی ایرانی کمتر صورت‌بندی نظری و کمتر با مصادیق مشخص همراه شده، می‌تواند چارچوبی برای بازاندیشی در آموزش و نقدِ بداهه‌پردازی به‌دست دهد که در آن مهارتِ فنی به‌تنهایی کافی نیست و مسئولیت‌پذیریِ اخلاقی نسبت به سنّت و دیگرانِ گفتمان، رکنی سازنده از خلاقیت موسیقایی به شمار می‌آید.

واژگان کلیدی: بداهه‌پردازی، اخلاق هرمنوتیکی، دیگری، بروس الیس بنسن، امانوئل لویناس، ردیف موسیقی ایرانی، فرامرز پایور، گفتمان موسیقایی.

The article's unique identifier (DOI) will be added here shortly after it is assigned

Research Article

Improvisation as an Ethical Encounter: Responsibility toward the Other in the Discourse of Iranian Classical Music

Mohammad Reza Azizi [1] | Pouya Saraei [2*] | Hamideh Jafari [3] | Hamid Reza Shoiri [4] | Parastoo Mohebi [5]

1- Ph.D. Candidate in Art Research, Faculty of Civil Engineering, Architecture and Art, Islamic Azad University, Science and Research Branch, Tehran, Iran.

2- Assistant Professor, Department of Art Research, Faculty of Civil Engineering, Architecture and Art, Islamic Azad University, Science and Research Branch, Tehran, Iran (Supervisor and Corresponding Author).

3-Assistant Professor, Department of Art Research, Faculty of Civil Engineering, Architecture and Art, Islamic Azad University, Science and Research Branch, Tehran, Iran (Supervisor).

4- Professor, Department of Linguistics and Semiotics, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran (Advisor).

5- Assistant Professor, Department of Art Research, Islamic Azad University, Tehran, Iran (Advisor).

Receive Date: 2026/02/11

Accept Date: 2026/04/11

Pages: 50 - 61

This article draws on two independent sections of the first author's doctoral dissertation and does not overlap with other published or forthcoming works from the dissertation.

Abstract

Previous studies by the authors on Bruce Ellis Benson's theory of "musical dialogue" have primarily focused on terminological issues and specific cases of improvisation in Iranian classical music. This article examines the less explored ethical dimension of Benson's theory, drawing on Emmanuel Levinas's ethics and Hans-Georg Gadamer's philosophical hermeneutics. It investigates this dimension in two Iranian contexts: the oral, chest-to-chest (sineh-be-sineh) transmission of the radif and the master–disciple (ostad-shagird) relationship, as well as Faramarz Payvar's santur improvisation as an instance of ethical engagement with tradition, collective memory, and the listener. The findings show that the Iranian improviser bears responsibility toward multiple forms of the "Other," including the radif, its diverse narrations, fellow performers, and listeners. This responsibility is grounded neither in strict fidelity nor unrestricted freedom, but in the concepts of translation, narration, and stewardship. Such an ethical perspective provides a basis for rethinking the pedagogy and criticism of Iranian improvisation, emphasizing that ethical responsibility, alongside technical skill, is integral to musical creativity.

Keywords: Improvisation, Hermeneutic Ethics, the Other, Bruce Ellis Benson, Emmanuel Levinas, Iranian Radif, Faramarz Payvar, Musical Discourse.

۱. مقدمه

نظریهٔ «گفتمان موسیقایی» بروس الیس بنسن (Benson, ۲۰۰۳)، که چارچوب نظریِ اصلیِ رسالهٔ حاضر را تشکیل می‌دهد، بر این پیش‌فرض استوار است که اثر موسیقایی نه موجودیتی مثالی و ازپیش‌تمام‌شده، بلکه فرآیندی بیناذهنی است که در کاربستِ اجرا میان آهنگساز، اجراگر و شنونده «هست» می‌شود. پژوهش‌های پیشین نگارندگان که از همین رساله استخراج شده‌اند، این چارچوب را از دو زاویه به کار بسته‌اند: یکی با تمرکز بر تحلیل اصطلاح‌شناختیِ «بداهه‌پردازی» و بررسی موردیِ دو اثر از حسین علیزاده (نینوا و ترکمن)، و دیگری با تمرکز بر نقد پسااستعماریِ اصطلاحات رایج در ادبیات بداهه‌پردازیِ ایرانی. آنچه در هر دو پژوهش کمتر بدان پرداخته شده، هستهٔ فلسفیِ دیگری از نظریهٔ بنسن است: بُعد اخلاقیِ گفتمان موسیقایی.

بنسن در تدوین این بُعد اخلاقی، آشکارا از فلسفهٔ اخلاقِ امانوئل لویناس و از مفاهیمی چون «افقِ» گادامری و «گفت‌وگومندیِ» باختینی بهره می‌گیرد تا نشان دهد که مواجههٔ موسیقایی، پیش و بیش از آنکه رخدادی زیبایی‌شناختی باشد، مواجهه‌ای اخلاقی با دیگری است. اما ترجمهٔ این صورت‌بندی، در نگاهی نخست فلسفی و کلی، به کاربستِ زندهٔ موسیقی ایرانی نیازمند چیزی بیش از تطبیقِ انتزاعیِ مفاهیم است؛ نیازمند نشان‌دادنِ آن است که خودِ سنّتِ ایرانی، پیش از آشناییِ محققانش با بنسن یا لویناس، صورت‌هایی بومی از همین اخلاقِ مواجهه با دیگری را در نهادِ آموزشیِ خود ـ رابطهٔ استاد و شاگرد، انتقالِ سینه‌به‌سینه، و روایت‌مندیِ ردیف ـ پرورانده است. از همین‌رو، مقالهٔ حاضر، برخلافِ رویکردی که صرفاً نظریهٔ غربی را بر مصداقِ ایرانی «اعمال» کند، می‌کوشد نشان دهد که مفاهیمِ بنسن و لویناس، در بسیاری از نقاط، بازتاب‌دهندهٔ چیزی هستند که در نظامِ آموزشیِ سنّتیِ موسیقی ایران، از دیرباز، جاری بوده است.

برای این منظور، مقاله در دو گام پیش می‌رود. گامِ نخست، بازخوانیِ نظریِ نظامِ ردیف‌دستگاهی موسیقی ایران و سنّتِ آموزشِ شفاهیِ آن (استاد و شاگردی، سینه‌به‌سینگی، روایت‌های متعددِ ردیف) از منظرِ اخلاقِ هرمنوتیکی است. گامِ دوم، که تازگیِ اصلیِ این مقاله را نسبت به دو اثرِ پیشین برگرفته از همین رساله رقم می‌زند، تحلیلِ موردیِ بداهه‌نوازیِ سنتورِ فرامرز پایور است؛ اثری که در رسالهٔ مبنا، به‌طور مستقیم و با استناد به لویناس، به‌عنوان مصداقی از «پاسخ‌گویی به دیگری» تحلیل شده و در هیچ‌یک از دو مقالهٔ پیشین بازتابی نیافته است.

پرسش اصلیِ پژوهش این است: مفهومِ «مسئولیت در برابرِ دیگری» که بنسن آن را قلب گفتمان موسیقایی می‌داند، در کاربستِ بداهه‌پردازیِ ایرانی ـ که آزادیِ تفسیری در آن به‌مراتب بیش از موسیقی کلاسیک غربی است ـ چگونه صورت‌بندی می‌شود؟ این «دیگری» در سنّت ایرانی چه لایه‌هایی دارد (ردیف، روایت‌های آن، استاد، هم‌نوازان، شنونده)؟ و اجراگری مانند پایور، در سطحِ ملموسِ اجرا ـ در انتخابِ سکوت‌ها، در تغییرِ ظریفِ شدتِ مضراب، در گذر از درآمدِ شور به گوشهٔ شهناز ـ چگونه این مسئولیت را به‌جا می‌آورد؟

اهمیتِ پرداختن به این پرسش، تنها نظری نیست. در دهه‌های اخیر، با گسترشِ آموزشِ آکادمیکِ موسیقیِ ایرانی در قالبِ نظامِ دانشگاهی و کنسرواتواری، و نیز با تکثیرِ منابعِ صوتی و آموزشیِ برخط، رابطهٔ سنّتیِ استاد و شاگرد ـ که پیش‌تر عمدتاً رابطه‌ای رودررو و بلندمدت بود ـ در حالِ دگرگونی است. در چنین شرایطی، پرسش از اینکه بداهه‌پرداز، در غیابِ حضورِ مستمرِ استاد، مسئولیتِ اخلاقیِ خود را نسبت به سنّت چگونه تعریف کند، اهمیتی عملی نیز می‌یابد؛ اهمیتی که این مقاله می‌کوشد دست‌کم چارچوبِ نظریِ اولیه‌ای برای اندیشیدن به آن فراهم آورد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

رسالهٔ دکتریِ نویسندهٔ نخست، با عنوان «تحلیل بداهه‌پردازی در گفتمانِ موسیقی کلاسیک ایرانی بر اساس نظریهٔ بداهههٔ گفتمان موسیقایی بروس الیس بنسن»، تاکنون زمینه‌ساز دو اثر منتشرشده و در دست انتشار بوده است: نخست، مقاله‌ای با محوریتِ تحلیل اصطلاح‌شناختی بداهه‌پردازی و بررسی موردیِ آلبوم‌های نینوا و ترکمن از حسین علیزاده که در نشریهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی (شمارهٔ ۳۶، بهار ۱۴۰۳) به چاپ رسیده است. دوم، مقاله‌ای انگلیسی‌زبان با محوریتِ نقد پسااستعماریِ اصطلاحات بداهه‌پردازی (بر پایهٔ آرای لادن نوشین) که برای نشریهٔ بین‌المللی Ethnomusicology Forum آماده شده است. مقالهٔ حاضر، سومین اثر مستخرج از این رساله، به بخشی کاملاً مستقل از آن ـ مبحث اخلاق هرمنوتیکی در بداهه‌پردازی (فصل چهارم رساله) و تحلیلِ موردیِ بداهه‌نوازیِ پایور (بخشی دیگر از همان فصل) ـ می‌پردازد و در موضوع، چارچوب استدلالی و مصادیقِ تحلیلی، هم‌پوشانی‌ای با دو اثر پیشین ندارد؛ نه آلبوم‌های نینوا و ترکمن در آن بازخوانی می‌شود و نه استدلالِ اصلی حولِ نقدِ اصطلاحی می‌گردد.

در ادبیات موجود دربارهٔ بداهه‌پردازیِ ایرانی، پژوهشگرانی چون ژان دورینگ و برونو نتل بر جایگاهِ حافظهٔ شفاهی در تداومِ سنّت تأکید کرده‌اند: حافظه، در این سنّت، نه صرفاً

ابـزارِ ذخیره‌سـازی، بلکـه بسـترِ هستی‌شـناختیِ خـودِ موسـیقی اسـت (During, ۱۹۹۷: ۸۴؛ Nettl, ۱۹۸۷: ۱۳۶). لادن نوشـین نیـز ردیـف را متنـی «بـاز» بـا افق‌هـای تفسـیریِ متعـدد توصیـف کـرده اسـت (Nooshin, ۲۰۰۵: ۲۵۸). صداقت‌کیش (۱۳۹۵) نیـز، کـه خـود بـر نظریـهٔ بنسـن تکیـه دارد، عمدتـاً بـه وجـوهِ سـاختاری و تفسـیریِ بداهـه پرداختـه اسـت. آنچـه در ایـن ادبیـات کمتـر یافت می‌شـود، پیونـدِ صریـحِ ایـن مفهـومِ حافظـهٔ جمعـی و روایت‌منـدی بـا فلسـفهٔ اخـلاقِ لویـنـاس از یک‌سـو، و مستندسـازیِ آن در تحلیـلِ جزءبه‌جـزءِ یـک اجـرای مشـخص (نـه صرفـاً در سـطحِ کلی‌گویـی نظری) از دیگرسـو اسـت. ایـن خـلأ دوگانـه، ضـرورتِ نـگارش مقالـهٔ حاضـر را روشـن می‌سـازد.

افـزون بر ایـن، پژوهش‌هـای موجود دربـارهٔ اخـلاقِ اجرا در موسـیقیِ ایرانـی، عمومـاً یـا در چارچـوبِ مطالعـاتِ جامعه‌شـناختیِ نهـادِ استادشـاگردی (کـه بیشـتر بـه ابعـادِ اجتماعـی و آیینـیِ ایـن رابطـه می‌پردازنـد) یـا در چارچـوبِ نقـدِ زیبایی‌شناسـانهٔ سـبک‌های اجرایـی (کـه بـه کیفیـتِ هنـریِ اجـرا توجـه دارنـد) صـورت گرفته‌انـد، بی‌آنکـه میـانِ ایـن دو سـطح ـ سـطحِ نهـادی و سـطحِ فلسـفیِ اخـلاقِ مواجهـه بـا دیگـری ـ پیونـدی نظـری برقـرار شـود. مقالـهٔ حاضـر می‌کوشـد نشـان دهـد کـه ایـن دو سـطح، در واقـع، دو رویـهٔ یـک سـکه‌اند: آنچـه در سـطحِ نهـادی به‌صـورتِ رابطـهٔ اسـتاد و شـاگرد یـا کثـرتِ روایت‌هـای ردیـف ظاهـر می‌شـود، در سـطحِ فلسـفی، همـان چیـزی اسـت کـه بنسـن، بـا وام‌گیـری از لویـنـاس و گادامـر، آن را «مسـئولیت در برابـرِ دیگـری» می‌نامـد.

۳. روش پژوهش

ایـن پژوهـش از حیـثِ رویکـرد، کیفـی و از نـوعِ تحلیـلِ اسنادی‌ـتفسـیری اسـت. داده‌هـای اصلـیِ پژوهـش از دو منبـع گـردآوری شـده‌اند: نخسـت، بخـشِ نظـریِ رسـالهٔ دکتـریِ نویسـندهٔ نخسـت (فصـلِ سـوم، دربـارهٔ مبانـیِ فلسـفیِ نظریـهٔ بنسـن) کـه در آن، بنیـانِ اخلاقـیِ ایـن نظریـه، بـا اسـتناد بـه آثـارِ اصلـیِ بنسـن، لویـنـاس و گادامـر، بازخوانـی شـده اسـت؛ و دوم، بخـشِ تحلیلـیِ همـان رسـاله (فصـلِ چهـارم) کـه بـه کاربسـتِ ایـن مبانـی در تحلیـلِ اجراهـای مشـخصِ موسـیقیِ کلاسـیکِ ایرانـی می‌پـردازد. از میـانِ مصادیـقِ متعـددِ ایـن فصـل، آلبـومِ بداهه‌نـوازیِ سـنتور از فرامـرز پایـور، بـه دلیـلِ آنکـه در رسـاله به‌طـور مسـتقیم و صریـح بـا اسـتناد بـه مفهـومِ لویناسـیِ «پاسـخ‌گویی بـه دیگـری» تحلیـل شـده و در دو مقالـهٔ پیشـینِ برگرفتـه از ایـن رسـاله بازتابـی نیافتـه، به‌عنـوانِ مطالعـهٔ مـوردیِ اصلـیِ ایـن مقالـه انتخـاب شـد.

روشِ تحلیـل، ترکیبـی از تحلیـلِ متنـیِ فلسـفی (بـرای بخـشِ مبانـیِ نظـری) و تحلیـلِ موسیقی‌شـناختیِ تفسـیری (بـرای بخـشِ مطالعـهٔ مـوردی) اسـت. در تحلیـلِ موسیقی‌شـناختی، به‌جـای تکیـه بـر نت‌نـگاریِ دقیـق یـا تحلیـلِ آمـاریِ پارامترهـای صوتـی، رویکـردی پدیدارشـناختی اتخـاذ شـده کـه در آن، عناصـرِ اجـرا ـ سـکوت‌ها، تغییـرِ شـدتِ مضـراب، گـذر از یـک گوشـه بـه گوشـهٔ دیگـر ـ نـه در خـلأ، بلکـه در نسـبت بـا مفاهیـمِ نظـریِ مسـئولیت، افـق و بدن‌منـدی توصیـف و تفسـیر می‌شـوند. ایـن انتخـابِ روشـی، بـا ماهیـتِ نظریـهٔ بنسـن کـه خـود پدیدارشناسـانه اسـت، هم‌خوانـی دارد.

در نهایـت، بـرای تضمیـنِ عـدمِ همپوشـانی بـا دو اثـرِ پیشـینِ برگرفتـه از همیـن رسـاله، محتـوای ایـن مقالـه، پیـش از نـگارش، بـا محتـوای آن دو اثـر مقایسـه شـد تـا اطمینـان حاصـل شـود کـه نـه مصادیـقِ مـوردیِ آن‌هـا (نینـوا و ترکمـنِ علیـزاده) و نـه اسـتدلالِ اصلـیِ آن‌هـا (نقـدِ اصطلاح‌شـناختی و نقـدِ پسااسـتعماری) در ایـن مقالـه بازتولیـد نمی‌شـود.

بایـد بـه یـک محدودیـتِ روش‌شـناختی نیـز از همیـن ابتـدا اذعـان کـرد: تحلیـلِ ارائه‌شـده در بخـشِ ۵-۶، بـر اسـاسِ توصیـفِ نوشـتاریِ اجـرا در متـنِ رسـاله صـورت گرفتـه، نـه بـر اسـاسِ گوش‌سـپاریِ مسـتقیمِ نگارنـدگان بـه خـودِ ضبـطِ صوتـی در حیـنِ نـگارشِ ایـن مقالـه. ایـن شـیوه، اگرچـه بـرای اهـدافِ ایـن مقالـه ـ کـه عمدتـاً نظـری و تفسـیری اسـت، نـه صرفـاً توصیفـیِ فنـی ـ کفایـت می‌کنـد، امـا به‌معنـایِ آن نیسـت کـه جزئیـاتِ ریـزِ صوتـیِ اجـرا (ماننـدِ تغییـراتِ دقیـقِ کـوک یـا میکرو-ریتـم) در ایـن تحلیـل به‌طـورِ کامـل بازتـاب یافتـه اسـت؛ پژوهش‌هـای آتـی کـه مایـل بـه بسـطِ ایـن چارچـوب بـرای تحلیـلِ فنـیِ دقیق‌تـرِ اجراهـا باشـند، نیازمنـدِ بازگشـتِ مسـتقیم بـه منبـعِ صوتـی و احتمـالاً اسـتفاده از ابزارهـای تحلیـلِ طیفـیِ صـدا خواهنـد بـود.

۴. مبانی نظری

۴-۱. بنسن و وام‌گیریِ اخلاقی از لویناس

بنسـن (Benson, ۲۰۰۳) بـا گسسـتن از دوگانـهٔ سـنّتیِ آهنگسـاز-اجراگر، تولیـد موسـیقی را فرآینـدی گفتمانـی می‌دانـد کـه در آن اجراگـر نیـز بـه تفسـیر دسـت می‌زنـد و آنچـه پیـش رو داریـم، به‌گفتـهٔ او، «فراینـد تولیـد موسـیقی» اسـت، نـه بازتولیـد صـرف اثـری ازپیش‌موجـود (بنسـن، ۱۳۹۹، ۴۱-۳۹). در ایـن چارچـوب، بنسـن مفهـوم «اخلاق‌مـداری» را سـرلوحهٔ بداهه‌پـردازی می‌نشـاند و تصریـح می‌کنـد کـه آهنگسـاز، اجراگـر و شـنوندهٔ ایدئـال کسـی اسـت کـه «به‌راسـتی آمـادهٔ روبـه‌رو شـدن بـا دیگـری» باشـد (بنسـن، ۱۳۹۹، ۱۹۲). ایـن «دیگـری»، در صورت‌بنـدیِ لویناسـیِ بنسـن، صرفـاً فـردی مشـخص نیسـت، بلکـه می‌توانـد سـنّت، شـنوندهٔ حاضـر یـا شـنوندهٔ آینـده باشـد (Benson, ۲۰۰۳: ۹۸-۱۰۳). لویـنـاس بـر ضـدّ گرایـشِ فلسـفهٔ غربـی بـه سـرکوبِ دگربـودِ دیگـری موضـع می‌گیـرد و آن را ریشـه در میلـی بـه خودسـالاری

می‌داند (Levinas, ۱۹۹۶: ۱۱)؛ در حالی‌که کانت آزادیِ فردی را در نبوغِ رهاشده از قیدوبند می‌جوید (Kant, ۱۹۸۷: ۱۸۷)، لویناس دقیقاً همان قیدی را که دیگری بر ما می‌نهد، شرطِ اخلاقی‌بودن می‌شمارد (Levinas, ۱۹۷۹: ۳۰۳). لویناس در جایی دیگر تصریح می‌کند که پاسخ‌گویی به دیگری، پاسخ به تمامِ تاریخی است که او با خود حمل می‌کند (Levinas, ۱۹۹۸: ۹۴)؛ نکته‌ای که در تحلیلِ موردیِ بخشِ پنجمِ این مقاله، معنایی کاملاً ملموس می‌یابد.

نکتهٔ ظریفی که در بازخوانیِ این وام‌گیری باید بدان توجه داشت، تفاوتِ لحنِ لویناس و بنسن است: لویناس، در نوشته‌های خود، عمدتاً بر مواجههٔ چهره‌به‌چهرهٔ دو انسان تمرکز دارد و «دیگری» نزدِ او، پیش از هر چیز، چهرهٔ انسانیِ دیگری است که با نگاهش، ادعای مطلق‌بودنِ سوژه را به چالش می‌کشد. بنسن، در تعمیمِ این ایده به قلمروِ موسیقی، «دیگری» را از چهرهٔ انسانیِ منفرد فراتر می‌برد و آن را شاملِ نهادهایی چون سنّت، ردیف و حتی شنوندگانی می‌داند که هرگز چهره‌به‌چهره ملاقات نخواهند شد. این گسترشِ مفهومی، اگرچه از دقتِ فلسفیِ صورت‌بندیِ اصلیِ لویناس می‌کاهد، اما دقیقاً همان چیزی است که امکانِ کاربردِ این نظریه را برای پدیده‌ای مانند بداهه‌پردازیِ ایرانی ـ که در آن «دیگری» اغلب حضوری غایب و نهادی دارد نه حضوری رودررو ـ فراهم می‌آورد.

۴-۲. گادامر: گفت‌وگو، افق و امتزاجِ افق‌ها

بنسن برای تبیینِ سازوکارِ این مواجهه، از هرمنوتیک فلسفیِ گادامر مفهومِ «گفتمان» را وام می‌گیرد؛ گفتمانی که هم «گشوده» است ـ یعنی شیوهٔ تفکری نو را ممکن می‌سازد ـ و هم «قاعده‌مند»، به این معنا که در عرصه‌ای هدایت‌شونده جریان می‌یابد (Gadamer, ۱۹۸۹a: ۳۶۲-۳۶۳؛ Ibid: ۱۰۲). به باور گادامر، ارتباطِ اصیل تنها هنگامی شکل می‌گیرد که «حسن نیت» از هر دو سو، و نه صرفاً از یک‌سو، آغاز شود (Gadamer, ۲۰۰۴: ۵۵). استعارهٔ «امتزاجِ افق‌ها»ی گادامر (Horizontverschmelzung) در این پژوهش کارکردی دوگانه می‌یابد: هم در سطحِ کلیِ نظری، برای فهمِ رابطهٔ اجراگر و سنّت، و هم در سطحِ مشخصِ تحلیلِ اجرا، آنجا که افقِ شنونده با افقِ نوازنده در همان لحظه‌ای که یک درآمد آغاز می‌شود درمی‌آمیزد. گادامر همچنین حافظه را حاملِ «افق‌های پیش‌فهم» می‌داند؛ افق‌هایی که در دلِ گفت‌وگو با لحظهٔ اجرا به‌روز می‌شوند (Gadamer, ۱۹۸۹a: ۲۶۹؛ ۲۰۰۴: ۳۰۴)، نکته‌ای که در تحلیلِ حافظهٔ جمعیِ ردیف در بخشِ ۵-۳ بسط داده خواهد شد.

یکی از دلایلِ مناسب‌بودنِ هرمنوتیکِ گادامری، به‌جای مثلاً رویکردهای ساختارگرایانه یا صورت‌گرایانه، برای فهمِ موسیقیِ ایرانی، آن است که گادامر از همان آغاز، فهم را نه دستیابی به معنایی ثابت و ازپیش‌موجود در متن، بلکه رخدادی می‌داند که در تلاقیِ متن و مفسر روی می‌دهد و هر بار، به‌واسطهٔ افقِ متفاوتِ مفسر، صورتِ تازه‌ای می‌یابد. این توصیف، تصویرِ دقیقی از آنچه در اجرای ردیف رخ می‌دهد به دست می‌دهد: ردیف، به‌عنوانِ «متن»، معنایی ثابت و نهایی ندارد که هر بار صرفاً بازیابی شود، بلکه در هر اجرا، از نو، در گفت‌وگو با افقِ اجراگر، معنا می‌یابد. این نکته، پایه‌ای می‌شود برای بحثی که در بخشِ ۵-۱ دربارهٔ «سکنای موسیقایی» و در بخشِ ۵-۳ دربارهٔ «روایت‌مندیِ ردیف» بسط خواهد یافت.

۴-۳. باختین: گفت‌وگومندی و چندصدایی

مفهومِ «چندصدایی» یا پُلی‌فُنی میخائیل باختین ـ که خود از اصطلاحی موسیقایی وام گرفته شده ـ ابزار تحلیلیِ دیگری در اختیار می‌نهد: در متنی چندصدا، هیچ صدایی بر دیگر صداها غلبه ندارد و همگی به یک اندازه امکانِ ابراز می‌یابند (نامورمطلق، ۱۳۹۰، ۸۵-۸۱). این ایده، وقتی به کاربستِ موسیقی ایرانی تعمیم یابد، بستری تحلیلی برای فهمِ رابطهٔ میان صدای ردیف، صدای سنّت، صدای بداهه‌پرداز و صدای شنونده به دست می‌دهد. در ادامهٔ این مقاله نشان داده خواهد شد که «چندصدایی» در کاربستِ ایرانی، صورتِ مشخصی نیز می‌یابد: تکثرِ روایت‌های ردیف (روایتِ برومند، روایتِ دوامی، روایتِ پایور، و دیگران) که هیچ‌یک بر دیگری برتری مطلق ندارد و همگی در حافظهٔ جمعیِ سنّت حضور دارند.

باید افزود که استفاده از باختین در این مقاله، جنبهٔ استعاری دارد و نه ادعای تطبیقِ مستقیمِ نظریهٔ رمانِ چندصدا با کاربستِ موسیقاییِ ایرانی. آنچه از باختین وام گرفته می‌شود، صرفاً این ایدهٔ راهنماست که تکثرِ صداها، به‌خودی‌خود، نشانهٔ آشفتگی یا فقدانِ انسجام نیست، بلکه می‌تواند نشانهٔ غنای یک سنّتِ زنده باشد؛ در برابرِ نگاهی که تکثرِ روایت‌های ردیف را نقص یا کاستیِ نظامِ آموزشیِ ایرانی می‌انگارد و در پیِ تدوینِ یک روایتِ «رسمی» و یگانه است. این تقابل ـ میانِ نگاهِ کثرت‌گرا و نگاهِ یگانه‌انگار به ردیف ـ خود بازتابی از همان دوگانهٔ خودسالاری/مسئولیتِ دوسویه است که در بخشِ ۴-۱ بحث شد: تلاش برای تدوینِ روایتی واحد و نهایی از ردیف، به‌نوعی، تلاشی است برای فرونشاندنِ صداهای دیگرِ موجود در حافظهٔ جمعیِ سنّت به نفعِ یک صدای غالب.

۴-۴. بدن‌مندی نزد مرلو-پونتی و کنشِ موسیقاییِ اسمال

برای آنکه اخلاقِ مواجهه با دیگری صرفاً در سطحِ گزاره‌های فلسفی باقی نماند، این پژوهش دو مفهومِ تکمیلی را نیز به

کار می‌گیـرد. نخسـت، مفهـومِ «بدن‌منـدی» (embodiment) نـزدِ موریـس مرلو-پونتـی، کـه بـر ایـن نکتـه تأکیـد دارد کـه بـدن، پیـش از آگاهـیِ صریـح، معنـا را اجـرا می‌کنـد؛ زیـرا بـدن، خـود تجربـه اسـت (Ponty-Merleau, ۱۹۶۲: ۱۴۷؛ ۱۹۶۴). در موسـیقی ایرانـی، حرکـتِ انگشـتان، لـرزشِ صـدا، تپـشِ مضـراب و حتـی نفس‌کشـیدن در آواز، نـه صرفـاً عوامـلِ فنـی، بلکـه اجـزای شـکل‌دهندهٔ معنـا هسـتند. دوم، مفهـومِ musicking نـزدِ کریسـتوفر اسـمال، که موسـیقی را نـه شـیئی بیرونـی، بلکـه فعلـی اجتماعـی و بدن‌منـد می‌دانـد: در لحظـهٔ اجـرا، روابـطِ فرهنگـیِ اجراگـر، شـنونده و سـنّت، در عمـل بازتولیـد می‌شـوند (Small, ۱۹۹۸: ۹، ۱۳، ۲۳). ایـن دو مفهـوم، در کنـارِ بنسـن، گادامـر و لوینـاس، ابـزارِ تحلیلـیِ لازم بـرای بررسـیِ مـوردیِ بخـشِ ۵-۶ را فراهـم می‌آورنـد.

۵. یافته‌ها و بحث: اخلاق هرمنوتیکی در بداهه‌پردازیِ ایرانی

۵-۱. سکنای موسیقایی: نظامِ ردیف‌دستگاهی به‌مثابهٔ جهان

بـا تکیـه بـر ایـدهٔ هایدگـریِ «سـکنی» (Dwelling)، می‌تـوان ردیف موسـیقی ایرانـی را عرصـه‌ای دانسـت کـه بداهه‌پـرداز، شـنونده و حتـی آهنگسـاز در آن سـکنی می‌گزینند (Heidegger, ۱۹۷۱). بـرای آنکـه ایـن ایـده انتزاعـی نمانـد، بایـد بـه سـاختارِ مشـخصِ نظـامِ ردیف‌دسـتگاهی نظـر داشـت: ردیـف از مجموعـه‌ای «گوشـه» تشـکیل شـده کـه، به‌گفتـهٔ فرهـت، «انگاره‌هـای ملـودی‌ای هسـتند کـه بـر مبنـای آن‌هـا بداهـه انجـام می‌پذیـرد» (فرهـت، ۱۳۸۶، ۴۲)؛ هـر دسـتگاه نیـز حولِ یـک «مایـهٔ مـادر» سـازمان می‌یابـد کـه نـامِ خـود را بـه دسـتگاه می‌دهـد (همـان). ایـن سـاختارِ سلسـله‌مراتبی ـ دسـتگاه، آواز، گوشـه ـ همـان «جهانـی» اسـت کـه هایدگـر از آن سـخن می‌گویـد: جهانـی کـه نـه مـادی، بلکـه جهـانِ «عمـل» اسـت؛ عرصـه‌ای کـه هـم آفریـدهٔ کنـشِ موسـیقایی اسـت و هـم آن کنـش را ممکـن می‌سـازد.

بداهه‌پـرداز در ایـن عرصـه هرگـز صرفـاً سـاکنی منفعـل نیسـت، بلکـه، به‌تعبیـر هایدگـر، همـواره «مرزنشـین» اسـت؛ زیـرا سـکنی‌گزیدن ذاتـاً بـا افـزودن، تعویـض و جرح‌وتعدیـل همـراه اسـت. در نظـامِ دسـتگاهی ایـران، ایـن مرزنشـینی به‌روشـنی در رابطـهٔ گوشـه بـا دسـتگاهِ میزبـان دیـده می‌شـود: گوشـه‌ای ماننـد شـهناز، کـه در دلِ دسـتگاه شـور جـای می‌گیـرد، هـم متعلـق بـه شـور اسـت و هـم، در همـان لحظـه، افقـی تـازه در برابـرِ شـنونده می‌گشـاید. بداهه‌پـردازی از ایـن منظـر، شـکلی از تکمیـلِ ردیـف اسـت کـه آن را به‌راسـتی موجـود می‌کنـد: ردیفـی کـه هرگـز بـه اجـرا درنیایـد، هرگـز واقعـی نمی‌شـود. همیـن سـکنای مـرزی اسـت کـه سـرآغازِ اندیشـیدن بـه اخلاقیـات در قبـالِ جهـانِ ردیـف را رقـم می‌زنـد: بداهه‌پـرداز، چـون سـاکنِ ایـن جهـان اسـت، در بهبـودِ آن نیـز مسـئول اسـت.

ایـن ایـده را می‌تـوان بـا نگاهـی دقیق‌تـر بـه رابطـهٔ سلسـله‌مراتبیِ دسـتگاه و گوشـه بسـط داد. هـر دسـتگاه، به‌گفتـهٔ فرهـت، از مجموعـه‌ای گوشـه تشـکیل شـده کـه برخـی از آن‌هـا ـ ماننـد درآمـد ـ هویـتِ خـود را کاملاً از دسـتگاهِ میزبـان می‌گیرنـد و بـدونِ آن، معنایـی مسـتقل ندارنـد، در حالی‌کـه برخـی دیگـر ـ ماننـد گوشـه‌هایی کـه در چنـد دسـتگاه مشـترک‌اند ـ هویتـی نسـبتاً مسـتقل‌تر دارنـد و می‌تواننـد در بیـش از یـک «جهـان» سـکنی گزیننـد. ایـن تفـاوت در درجـهٔ اسـتقلالِ گوشـه‌ها، از منظـرِ ایـن مقالـه، دقیقـاً همـان طیفـی را نشـان می‌دهـد کـه هایدگـر میـانِ «سـکنیِ کامـل» و «مرزنشـینی» ترسـیم می‌کنـد: گوشـه‌ای کـه هویـتِ مسـتقلی نـدارد، سـاکنِ کامـلِ جهـانِ دسـتگاهِ خویـش اسـت؛ و گوشـه‌ای کـه در چنـد دسـتگاه حضـور می‌یابـد، همـواره در وضعیـتِ مرزنشـینی بـه سـر می‌بـرد و در هـر اجـرا، بایـد تصمیـم بگیـرد کـه بـه کـدام «جهـان» بیشـتر تعلـق دارد. بداهه‌پـرداز، در انتخـابِ اینکـه یـک گوشـهٔ مشـترک را در پیونـد بـا کـدام دسـتگاه اجـرا کنـد، در واقـع، تصمیمـی اخلاقـی دربـارهٔ مرزهـای جهانـی می‌گیـرد کـه در آن سـکنی گزیـده اسـت.

۵-۲. مواجهه با دیگری: از خودسالاری تا مسئولیتِ دوسویه

در سـنّت فکـری ایرانـی نیـز می‌تـوان بازتابـی از همـان دوگانـه‌ای را یافـت کـه میـان کانـت و لوینـاس برقـرار اسـت: از یک‌سـو نگـرشِ صوفیانـه کـه رهایـی از تمامـیِ تعلقـات ـ از جملـه تعلـق بـه داوریِ دیگـری ـ را شـرطِ آزادی می‌دانـد، و از دیگرسـو سـنّتی کـه درنظرگرفتـنِ دیگـری، حتـی پیـش از خـود، را ارزشـی بنیادیـن می‌شـمارد. ایـن دو نگـرش در جهـانِ موسـیقی نیـز بازتـاب یافته‌انـد: گروهـی موسـیقی را وسـیلهٔ تخلیـهٔ درونـی و رسـیدن بـه تجـردِ فـردی می‌داننـد کـه اهمیتـی بـه مخاطـب نمی‌دهـد، و گروهـی دیگـر ـ کـه ایـن پژوهـش بـا نظریـهٔ بنسـن هم‌سـو می‌دانـد ـ معتقدنـد مخاطـب هرگـز به‌طـور کامـل حذف‌شـدنی نیسـت؛ چـه، به‌گفتـهٔ هیگینـز، حتـی شـنوندهٔ منـزوی بـا هدفـون نیـز موسـیقی را نوعـی ارتبـاط بـا دیگـر انسـان‌ها تجربـه می‌کنـد (Higgins, ۱۹۹۱: ۱۵۱).

بنسـن، بـا اشـاره بـه سـخنِ دیـو بروبـک کـه بداهه‌پـردازیِ جـز را «تنهـا قالـب هنـری‌ای می‌دانـد کـه در آن آزادی فـردی بـدون ازدسـت‌رفتنِ پیونـد بـا گـروه ممکـن اسـت» (Berendt, ۱۹۹۲: ۱۶۱-۱۶۲؛ به‌نقـل از Benson, ۲۰۰۳: ۱۶۳)، زمینـه‌ای فراهـم مـی‌آورد کـه می‌تـوان بداهه‌پـردازیِ ایرانـی را نیـز، بـا احتیـاطِ لازم در قیاس‌هـای میان‌فرهنگـی، در همیـن افـق قـرار داد. مسـئولیتِ بداهه‌پـرداز در ایـن میـان چندلایـه اسـت: او هـم در برابـر هم‌نـوازانِ حاضـر، هـم در برابـر شـنوندگانِ حـال، و هـم ـ به‌واسـطهٔ مانـدگاریِ آثـارِ ضبط‌شـده در عصـرِ رسـانه‌های دیجیتـال ـ در برابـر بداهه‌پـردازان و شـنوندگانِ

آینده مسئول است؛ اجرای کنونیِ او بر بداهه‌پردازی‌های آینده اثر می‌گذارد، حتی اگر خود از چگونگیِ این تأثیر آگاه نباشد.

آنچه این مسئولیتِ چندلایه را از سقوط به تک‌گویی یا تسلیمِ کامل در برابرِ خواستِ مخاطب باز می‌دارد، مفهومِ گادامریِ «تنش» است: گفتمان تنها هنگامی برقرار می‌ماند که هر یک از دو سو دیگری را «در تنش» نگاه دارد؛ یعنی او را مسئول و پاسخ‌گو بداند و هم‌زمان خود را نیز در معرضِ همان مسئولیت از سوی دیگری حس کند. نبودِ این تنش، نه وجودِ آن، خطری است که گفتمانِ حقیقی را تهدید می‌کند.

این تنش را می‌توان در نسبتِ میانِ اجراگرِ ایرانی و مخاطبِ کنسرت نیز مشاهده کرد. در بسیاری از مجالسِ سنّتیِ موسیقیِ ایرانی ـ که در آن‌ها مرزِ میانِ اجراگر و شنونده به‌اندازهٔ سالن‌های کنسرتِ مدرن قاطع نیست ـ واکنشِ آنیِ مخاطب (آه، تحسین، سکوتِ همراه) خود بخشی از گفتمانِ درجریان است و بر تصمیم‌های لحظه‌ایِ نوازنده اثر می‌گذارد. این پدیده، که در ادبیاتِ مردم‌شناسیِ موسیقی گاه با عنوانِ «حالِ مجلس» شناخته می‌شود، نمونه‌ای زنده از همان چیزی است که اسمال آن را در مفهومِ musicking صورت‌بندی می‌کند: رابطه‌ای اجتماعی که در آن، شنونده، حتی در سکوت، مشارکتی فعال در تولیدِ معنا دارد (Small, ۱۹۹۸: ۲۳). با این همه، اجراگرِ مسئول، به‌گفتهٔ این پژوهش، نباید اجازه دهد این واکنشِ آنی، جایگزینِ معیارِ درونیِ خودش برای وفاداری به سنّت شود؛ او باید، هم‌زمان، هم شنوایِ این واکنش باشد و هم پاسدارِ انسجامِ ساختاریِ ردیف؛ دقیقاً همان تعادلِ دشواری که در بخشِ ۵-۴ با عنوانِ «حرکت میانِ دو حدِ افراط» از آن سخن رفت.

۵-۳. حافظهٔ جمعی و روایت‌مندیِ ردیف: چندصداییِ سنّتِ شفاهیِ ایران

شاید ملموس‌ترین صورتِ بومیِ اخلاقِ مواجهه با دیگری در موسیقی ایرانی را باید در نظامِ آموزشِ شفاهی و سینه‌به‌سینه‌ی آن جست‌وجو کرد. موسیقی کلاسیک ایرانی سالیانِ سال به‌صورت شفاهی و سینه‌به‌سینه ازبَر و منتقل می‌شده و فقط در دوره‌ای متأخرتر ـ با فعالیتِ کسانی چون روح‌الله خالقی، علی‌نقی وزیری و ابوالحسن صبا در تدوینِ نت‌نویسیِ ردیف ـ به شکلِ مکتوب درآمده است. در این سنّت، حافظهٔ شنیداری نه‌تنها ابزارِ یادگیری، بلکه شیوهٔ وجودِ خودِ موسیقی است: هنرجو با شنیدن، تقلید، تکرار و بازآفرینی، به تملکِ تدریجیِ ساختارِ دستگاه، گوشه‌ها و الگوهای اجرایی می‌رسد و حافظه، در این فرایند، نه ذخیره‌سازی بلکه بسترِ هستی‌شناختیِ موسیقی است (During, ۱۹۹۷: ۸۴).

نکتهٔ کلیدی برای بحثِ اخلاقی این مقاله آن است که این حافظه، هرگز حافظه‌ای فردی و بسته نیست، بلکه حافظه‌ای است که از دلِ گفت‌وگوی نسلی شکل می‌گیرد. هنرجو نه‌فقط ردیف را می‌آموزد، بلکه از خلالِ بازخوانیِ روایت‌های مختلفِ آن ـ روایتِ نورعلی برومند، روایتِ عبدالله دوامی، روایتِ فرامرز پایور، و دیگران ـ با حافظهٔ جمعیِ موسیقایی مواجه می‌شود؛ مواجهه‌ای که در آن درمی‌یابد موسیقی ایرانی نظامی بسته و صلب نیست، بلکه متنی باز با افق‌های تفسیریِ متعدد است (Nooshin, ۲۰۰۵: ۲۵۸). دقیقاً همین‌جاست که مفهومِ بیناذهنیت (intersubjectivity) اهمیت می‌یابد: دانشِ موسیقایی در این سنّت، نه در انفرادی‌ترین وجهِ ذهنی، بلکه در میدانِ اشتراک‌های ذهنی میانِ استاد و شاگرد، نسل‌ها، و روایت‌های مختلف شکل می‌گیرد.

تفاوتِ میانِ روایت‌های ردیف، خود نشانه‌ای از چندصداییِ این حافظه است؛ چندصدایی‌ای که، به‌زبانِ باختینی، هیچ‌یک از صداهای آن (روایتِ برومند در برابرِ روایتِ پایور، برای نمونه) مجازِ غلبهٔ مطلق بر دیگری نیست. تداوم در این سنّت، از راهِ تکرارِ همراه با خلاقیت ممکن می‌شود، چنان‌که در سنّت‌های شفاهیِ شرق نیز دیده می‌شود (Nettl, ۱۹۸۷: ۱۳۶)؛ همین ویژگی است که سنّتِ کلاسیکِ ایرانی را در برابرِ خطرِ تبدیل‌شدن به میراثی موزه‌ای حفظ کرده است. استادانِ گذشته، با آنکه به ردیف وفادار بودند، آن را به‌شکلی یکنواخت و مقدس اجرا نمی‌کردند، بلکه با تفسیر، تأکید، تغییرِ ترتیبِ گوشه‌ها و ترکیب‌های نو، روایتِ شخصیِ خود را وارد آن می‌کردند. رابطهٔ استاد و شاگرد، در این معنا، خود صورتی از همان «مسئولیتِ دوسویه»ای است که در بخشِ ۴-۱ از آن سخن رفت: استاد در برابرِ شاگرد و در برابرِ سنّتی که امانت‌دارِ آن است مسئول است، و شاگرد نیز، با پذیرشِ این امانت، مسئولیتی مشابه در برابرِ استاد، سنّت و نسل‌های پس از خود می‌یابد.

۵-۴. بداهه‌پردازی به‌مثابهٔ ترجمه و روایت: میان وفاداری و اختیار

دوگانهٔ متعارفِ «وفاداری به متن» در برابرِ «اختیارِ اجرایی»، از منظرِ این پژوهش، دوگانه‌ای کاذب است؛ زیرا هر دو سویهٔ این دوگانه می‌توانند راهی برای گریز از مسئولیت‌پذیری باشند. ادعای وفاداریِ محض، در واقع سلبِ مسئولیت از خود و فروکاستنِ نقشِ اجراگر به «واسطه» است؛ و اختیارِ بی‌قید نیز، به همان اندازه، از پاسخ‌گوییِ اخلاقی طفره می‌رود. بنسن با استناد به مفهومِ «حیاتِ پسین» نزد والتر بنیامین (Benjamin, ۱۹۶۸: ۷۳)، اجرای بداهه را نوعی «ترجمه» می‌داند: نه بازتولیدِ اصل، بلکه تضمینِ بقا و رشدِ

آن. ژاک دریدا نیز پیشنهاد می‌کند به‌جای «ترجمه» از اصطلاحِ «تبدیل» بهره گرفته شود (Derrida, ۱۹۸۵: ۱۲۲)، اصطلاحی که با فرآیندِ «ساختارگشایی» ـ بازگشت به منابعِ اولیه برای بازاندیشی در آن‌ها، نه ویران‌سازیِ آن‌ها ـ هم‌خوان است (Heidegger, ۱۹۸۲: ۲۳).

در کاربستِ ایرانی، این مفهومِ «ترجمه» را می‌توان به‌روشنی در نسبتِ میانِ «روایت» و ردیف مشاهده کرد: هر روایت (روایتِ برومند، روایتِ پایور و...) خود نوعی ترجمهٔ اجرایی از سنّت است، نه رونوشتی مکانیکی از آن. ردیفِ موسیقیِ ایرانی، که بیش از آنکه متنی اجرایی باشد مدخلی آموزشی برای ورود به سنّت است، نیازمندِ «مترجمی»/«راوی»ای است که روحِ آن را دریافته و توانِ بیانِ آن به زبانِ موسیقایی را داشته باشد؛ نه در پیِ تقلیدِ محض، و نه در پیِ نوآوریِ گسسته از سنّت. دریدا این تعادل را با تصویرِ «حفاظِ ضروری» تفسیر توضیح می‌دهد: تفسیری که هم به سنّت پای‌بند است و هم آن را در معرضِ خوانشی تازه قرار می‌دهد (Derrida, ۱۹۹۸: ۱۵۸؛ Derrida and Bennington, ۱۹۹۳: ۶-۷). دقیقاً همین توان حرکت میان دو حدِ افراط ـ بازگویی محض و گسستِ کامل از ردیف ـ است که، از دیدِ این پژوهش، شاخصِ رفتارِ به‌راستی مسئولانه در بداهه‌پردازیِ ایرانی به شمار می‌آید.

۵-۵. مسئولیتِ سرپرستی: بداهه‌پرداز به‌مثابهٔ امینِ سنّت

واپسین لایهٔ این صورت‌بندیِ اخلاقی، مفهومِ «سرپرستی» است. بداهه‌پرداز، همچون مترجم یا راوی، وارثِ موهبتی است که نه اکتسابی است و نه قابلِ تملّک: نه فقط ردیفی از گوشه‌های موسیقیِ ایرانی، بلکه کلّ سنّتی که این ردیف بدان تعلق دارد. این موهبت به‌تنهایی نیز به او ارزانی نشده است؛ او تنها یکی از دریافت‌کنندگانِ آن است. از همین‌رو، مسئولیتِ بداهه‌پرداز را می‌توان در سه‌سویه صورت‌بندی کرد: مسئولیت در برابرِ بخشندهٔ موهبت (سنّت، استادان و راویانِ آن)، مسئولیت در برابرِ خودِ موهبت (ردیف)، و مسئولیت از این حیث که این موهبت تنها به او سپرده نشده است (هم‌نوازان و آیندگان). حفظِ حقیقیِ ردیف، از این منظر، تنها با میدان‌دادن به رشدِ آن ممکن می‌شود، نه با نگهداریِ منفعلانه؛ استعاره‌ای که این پژوهش آن را با مسئولیتِ دوگانهٔ والدین در مراقبت و هم‌زمان رهاسازیِ فرزند برای رشد، قیاس‌پذیر می‌داند.

مفهومِ «موهبت» که بنسن به کار می‌گیرد، در فرهنگِ ایرانی نیز پژواکی آشنا دارد: سنّتِ ادبی و عرفانیِ ایران، از دیرباز، هنر را نه دستاوردِ فردی، بلکه «عطیه»ای می‌داند که از نسلی به نسلِ دیگر و از استادی به شاگردی می‌رسد و شاگرد را در قبالِ آن «امانت‌دار» می‌سازد. این هم‌خوانی، اگرچه نباید به معنای یکسان‌انگاریِ کاملِ دو سنّتِ فکریِ متفاوت (فلسفهٔ تحلیلیِ معاصر نزدِ بنسن، و اندیشهٔ عرفانی‌ـادبیِ ایرانی) گرفته شود، نشان می‌دهد که چرا مفهومِ «سرپرستی» برای توصیفِ مسئولیتِ بداهه‌پردازِ ایرانی، مفهومی وارداتی و بیگانه نیست، بلکه با شهودِ فرهنگیِ موجود در این سنّت هم‌خوانی دارد.

این نگرشِ سرپرستی‌محور، وقتی در کنارِ استعارهٔ استراوینسکیِ «بازی» قرار گیرد ـ که در آن آهنگساز، اجراگر و شنونده هر سه صرفاً «شرکت‌کنندگانی مدعو» در بازی‌ای هستند که قواعدش را هیچ‌یک از آنان به‌تنهایی تعیین نکرده (Stravinsky, ۱۹۴۷: ۱۳۷) ـ روشن می‌سازد که در کاربستِ ایرانی، که آزادیِ تفسیری در آن به‌مراتب فراخ‌تر از موسیقیِ کلاسیکِ اروپاست، این «موهبت» و مسئولیتِ ناشی از آن به همان نسبت سنگین‌تر و در عینِ حال، به همان نسبت، سرشارتر است.

۵-۶. مطالعهٔ موردی: بداهه‌نوازیِ سنتورِ فرامرز پایور به‌مثابهٔ پاسخ‌گوییِ اخلاقی به دیگری

برای آنکه صورت‌بندیِ اخلاقیِ فوق در سطحِ کلی‌گویی باقی نماند، این بخش به تحلیلِ موردیِ آلبومِ بداهه‌نوازیِ سنتور از فرامرز پایور (۱۳۸۸-۱۳۱۱ه.ش.) می‌پردازد؛ اثری که در رسالهٔ مبنا، مستقیماً با استناد به لویناس تحلیل شده و در هیچ‌یک از دو مقالهٔ پیشین برگرفته از این رساله بازتابی نیافته است. پایور، در عینِ وفاداریِ عمیق به سنّتِ ردیفی، سبکِ بداهه‌پردازیِ ویژه‌ای ارائه کرد که در آن، وفاداریِ ساختاری به سنّت و آزادیِ لحظه‌ای در تفسیرِ ملودیک به شکلی متعادل ترکیب شده است.

آلبوم با درآمدی ملایم و ساختارمند در دستگاهِ شور آغاز می‌شود. در این درآمد، پایور با دقتی هندسی و با استفاده از جمله‌های کلاسیکِ درآمدِ شور، فضا را برای ورودِ به گفتمانِ بداهه آماده می‌کند، حافظهٔ شنیداریِ شنونده را به میدانِ تفسیر فرامی‌خواند، و سنّت را به‌مثابهٔ متنی باز و آمادهٔ دیالوگ می‌سازد. مطابقِ نظریهٔ گادامر، این آغاز، همان لحظه‌ای است که افق‌های سنّت و افقِ تفسیرگر در هم تنیده می‌شوند (Gadamer, ۲۰۰۴: ۳۰۶). در سراسرِ بداهه‌پردازی، پایور با دقتی معمارانه جمله‌ها را می‌سازد و از حرکت‌های غیرضروری پرهیز می‌کند؛ هر تغییر در فاصله‌ها و درجات، در چارچوبِ عقلانیتِ بداهه پیش می‌رود. اینجا مفهومِ «مسئولیتِ تفسیری» بنسن مصداق می‌یابد: اجراگر، در گفت‌وگو با سنّت، مسئولِ خلقِ معنا و حفظِ انسجام است (Benson, ۲۰۰۳: ۸۴).

یکی از ظریف‌ترین جنبه‌های این بداهه‌نوازی، سکوت‌ها و کشش‌های کنترل‌شده است: پایور با مکث‌های سنجیده،

معنای جمله‌ها را در لحظهٔ اجرا می‌سازد. این کنترلِ زمان، از نظر مرلو-پونتی، نمونه‌ای از «زمان‌مندیِ بدن‌مند» است؛ بدنِ نوازنده، زمانِ موسیقایی را تولید و جهت می‌دهد (Merleau-Ponty, ۱۹۶۲: ۲۵۰). این سکوت‌ها، لحظاتی برای تأمل، برای آماده‌سازیِ جملهٔ بعد، و برای ورودِ مشارکتِ ذهنیِ شنونده‌اند؛ چنان‌که گویی «سکوت، جزئی از زبانِ گفتمانِ موسیقایی است؛ زمینه‌ای که امکانِ پاسخ و معنا را فراهم می‌کند» (Benson, ۲۰۰۳: ۹۷). در همین راستا، تغییراتِ تدریجی در دینامیک و ریتم ـ در شدتِ مضراب، در انتخابِ کوک‌های دقیق، در بازیِ وزنِ آزاد ـ نمونه‌ای دقیق از آن چیزی است که اسمال آن را musicking می‌نامد: اجراگری که در دلِ عملِ موسیقایی، روابطی پویا با سنّت، ساز و شنونده برقرار می‌کند (Small, ۱۹۹۸: ۱۰).

گذارِ اثر از درآمدِ شور به گوشهٔ شهناز ـ با مدولاسیونی لحظه‌ای و پاسخ‌دادن به حرکاتِ ملودیکِ پیشین از راهِ تغییرِ شدت و ریتم ـ و بازگشتِ نهاییِ آن به فضای درآمد، نمونه‌ای از همان چندصداییِ باختینی است که در بخشِ ۵-۳ از آن سخن رفت: بازگشتی تفسیری، نه تقلیدی، به جمله‌های ابتدایی، همراه با بازآفرینیِ فضای شور از رهگذرِ تحریرهای بداهه‌ای در دینامیک و مضراب. یکی از وجوهِ برجستهٔ این بداهه‌نوازی، استفادهٔ کاملاً بدن‌مند از تکنیکِ سنتورنوازی است: پایور نه‌تنها حرکاتِ مضراب را از پیش طراحی نمی‌کند، بلکه در جریانِ اجرا، حرکاتِ ریز و تصمیم‌های لحظه‌ای را از دلِ بدنِ خود بیرون می‌کشد. تنوع در زاویه و شدتِ برخوردِ مضراب، کنترل در انتقالِ میانِ سیم‌های سفید، زرد و پشت‌خرک، و سرعتِ پاسخِ بدنی به ایدهٔ موسیقایی ـ که در آن فاصلهٔ میانِ آگاهی و اجرا از میان می‌رود ـ همگی مصداقِ سخنِ مرلو-پونتی‌اند که «بدن، پیش از آگاهی، معنا را اجرا می‌کند؛ زیرا بدن، خود تجربه است» (Merleau-Ponty, ۱۹۶۲: ۱۴۷).

اما آنچه این تحلیلِ فنی را به بحثِ اخلاقیِ این مقاله پیوند می‌زند، لایهٔ عمیق‌تری است: پایور، در این اثر، با حافظهٔ ردیفیِ سنّت مواجه است، اما این حافظه صرفاً شخصی نیست؛ حافظه‌ای فرهنگی و جمعی است. اجرای او تلاشی است برای پاسخ‌گویی به این اجتماعِ شنیداری ـ به سنّت، استادان، شاگردان، و حافظهٔ موسیقیِ ایرانی. در نگاهِ لویناسی، این مواجهه با گذشته صرفاً بازیِ ذهنی نیست؛ وظیفه‌ای اخلاقی است: «پاسخ‌گویی به دیگری، پاسخ به تمامِ تاریخی است که او با خود حمل می‌کند» (Levinas, ۱۹۹۸: ۹۴). پایور با دقت در دینامیک، با ساخت‌گرایی در ملودی، و با تعلیق‌های آگاهانه، این پاسخ را می‌آفریند. گرچه آلبوم به‌صورت تک‌نوازیِ ضبط‌شده منتشر شده، فضای اجرا کاملاً متکی به حضورِ ضمنیِ شنونده است: پایور، حتی در غیابِ فیزیکیِ مخاطب، برای شنونده‌ای آگاه و سنّت‌شناس می‌نوازد. اسمال در همین زمینه تأکید می‌کند که musicking همیشه در بسترِ یک رابطهٔ اجتماعی انجام می‌شود (Small, ۱۹۹۸: ۲۳)؛ یعنی شنونده، حتی در غیاب، شریکِ تفسیریِ اجراست.

پایور، در این اثر، نه‌تنها استادِ سنتور، بلکه شخصیتِ گفتمانیِ سنّتِ ایرانی است: کسی که در لحظه، با سنّت گفت‌وگو می‌کند، بدنش را به معنا بدل می‌کند، و مخاطب را، حتی در غیاب، وارد این کنش می‌سازد. این مطالعهٔ موردی نشان می‌دهد که صورت‌بندیِ اخلاقیِ بنسن ـ مسئولیت در برابرِ بخشندهٔ موهبت، در برابرِ خودِ موهبت، و در برابرِ دیگر دریافت‌کنندگانِ آن ـ نه انتزاعی، بلکه در سطحِ ملموسِ انتخابِ یک سکوت یا تغییرِ یک زاویهٔ مضراب، قابلِ ردیابی است.

انتخابِ دستگاهِ شور به‌عنوانِ نقطهٔ آغازِ این بداهه‌نوازی نیز، از منظرِ این مقاله، بی‌معنا نیست. شور، در میانِ هفت دستگاهِ موسیقیِ ایرانی، به‌واسطهٔ فراوانیِ گوشه‌ها و آوازهای وابسته به آن (ابوعطا، بیات ترک، افشاری، دشتی) و نیز به‌سببِ جایگاهش به‌عنوانِ نقطهٔ آغازِ آموزشِ سنّتیِ ردیف، اغلب به‌مثابهٔ دری به‌سوی کلِّ نظامِ دستگاهی توصیف شده است. آغازکردنِ بداهه از این دستگاه را می‌توان، در پرتوِ بحثِ این مقاله، نوعی اعلامِ ضمنیِ ورود به گفتمانی دانست که پیش از این اجرای مشخص، سالیانِ سال میانِ نسل‌های متعددِ نوازندگان جریان داشته است؛ گویی پایور، با انتخابِ همین نقطهٔ آغاز، شنونده را نیز به همان «درِ ورودی» فرامی‌خواند که خود، در کودکی، از آن به سنّت راه یافته بود. گذارِ او به گوشهٔ شهناز ـ گوشه‌ای که در برخی روایت‌ها به‌عنوانِ یادگاریِ نوازنده‌ای به همین نام شناخته می‌شود ـ خود نمونه‌ای است از همان «چندصداییِ روایی» که در بخشِ ۵-۳ بحث شد: نامِ این گوشه، خود، ردِ حضورِ یک «دیگری» تاریخیِ مشخص را در دلِ ردیف حفظ می‌کند.

۵-۷. دلالت‌های آموزشی: رابطهٔ استاد و شاگرد در پرتوِ اخلاقِ هرمنوتیکی

اگر آنچه در بخش‌های ۵-۳ و ۵-۶ گفته شد بپذیریم، نتیجه‌ای مستقیم برای فهمِ نهادِ آموزشیِ موسیقیِ کلاسیکِ ایرانی به دست می‌آید: رابطهٔ استاد و شاگرد را نمی‌توان صرفاً رابطه‌ای انتقالی (از استادِ دارا به شاگردِ فاقد) توصیف کرد، بلکه باید آن را نوعی کاریستِ اخلاقی دانست که در آن هر دو طرف، در سطحی نامتقارن اما دوسویه، در برابرِ سنّت پاسخ‌گو هستند. استاد، در مقامِ نخستین امانت‌دارِ آشکارِ ردیف برای شاگرد، مسئولیتی دوگانه دارد: از یک‌سو باید ساختارِ ردیف را چنان دقیق و کامل منتقل کند که شاگرد بتواند در آینده،

خود، به تفسیرِ مسئولانه دست یازد؛ و از دیگرسو، نباید ردیف را چنان «بسته» و «مقدس» بیاموزد که شاگرد را از همان آغاز از امکانِ روایتِ شخصی محروم سازد. این دقیقاً همان تنشِ سازنده‌ای است که در بخشِ ۵-۲، با استناد به گادامر، از آن با عنوانِ «تنشِ لازم برای گفتمانِ حقیقی» یاد شد؛ استادی که تنها به بازتولیدِ دقیقِ خود در شاگرد می‌اندیشد، این تنش را از میان می‌برد و گفتمان را به تک‌گویی فرومی‌کاهد.

از سوی دیگر، آموختنِ هم‌زمانِ چند روایت از یک ردیف ـ چنان‌که در بسیاری از مکتب‌های سنّتیِ ایرانی معمول است و شاگرد را با روایتِ استادِ خود و نیز با روایت‌های دیگر در دسترس (برای نمونه، از طریق ضبط‌های صوتیِ برومند، دوامی یا پایور) آشنا می‌کند ـ می‌تواند از همان ابتدای آموزش، حسّاسیتِ شاگرد را نسبت به چندصداییِ ردیف پرورش دهد. در این چارچوب، آموزشِ ردیف نه انتقالِ یک نسخهٔ واحد و نهایی، بلکه ورود به گفتمانی است که پیش‌تر میانِ نسل‌های متعددِ استادان جریان داشته و شاگرد اکنون یکی از شرکت‌کنندگانِ تازه‌واردِ آن است؛ شرکت‌کننده‌ای که، به‌محضِ آنکه توانِ شنیدنِ دقیقِ صداهای گوناگونِ این گفتمان را بیابد، خود مسئولیتی در قبالِ تداومِ آن می‌یابد.

این خوانش، پیامدی انتقادی نیز برای آموزشِ رسمی و کنسرواتواری/دانشگاهیِ موسیقی ایرانی در دورهٔ معاصر دارد. آنجا که آموزش، به‌دلایلِ عملیِ قابل‌فهم (محدودیتِ زمانِ کلاس، ضرورتِ ارزیابیِ استاندارد، و مانند آن)، به‌سمتِ آموزشِ یک روایتِ واحد و «صحیح» از ردیف میل می‌کند، خطرِ ازدست‌رفتنِ همان چندصداییِ زنده‌ای وجود دارد که، بنا بر استدلالِ این مقاله، خودِ شرطِ امکانِ بداهه‌پردازیِ اخلاقی است. به‌بیانِ دیگر، تقلیلِ ردیف به یک متنِ ثابت و قابلِ آزمون، در بلندمدت، همان کارکردی را دارد که در بخشِ ۵-۴ به‌عنوانِ «وفاداریِ محض» نقد شد: سلبِ مسئولیتِ تفسیری از شاگرد، به بهانهٔ حفظِ اصالت.

۵-۸. سایر مصادیقِ اجراگر-مفسر و مسئولیتِ گروهی

بررسیِ آثارِ برجستهٔ اجراگرانِ دیگرِ ایرانی نیز همین الگو را تأیید می‌کند. جلیل شهناز، محمدرضا لطفی و شهرام ناظری، هر یک، با وفاداری به ردیف، توانسته‌اند صدا و زبانِ شخصیِ خلق کنند: ناظری با تفسیرِ ویژهٔ خود از آواز و پیوندِ آن با موسیقیِ کردی و عرفانی، و لطفی با ساختارهای ریتمیکِ بدیع و تأکید بر درونی‌سازیِ ساختارِ ردیف. اگر اجراگر صرفاً بازتولیدکننده باشد، سنّت نمی‌زید؛ و اگر تنها خلاق باشد، سنّت گسسته می‌شود؛ نقطهٔ تعادل، در تفسیرِ مسئولانه است.

در بداهه‌پردازیِ گروهی ـ چنان‌که در آلبوم‌هایی مانند دستان (با صدای محمدرضا شجریان و آهنگسازیِ پرویز مشکاتیان) یا فریاد دیده می‌شود ـ لایهٔ دیگری از مسئولیت آشکار می‌شود: مسئولیتِ هم‌زمان در برابرِ هم‌نوازانِ حاضر. در این آثار، گفتمانِ فعال میانِ خواننده و گروهِ نوازندگان و حضورِ بدن‌مندِ اجراگران در تصمیم‌های لحظه‌ای موسیقایی، نشان می‌دهد که «دوسویگی» گادامری، در بداهه‌پردازیِ گروهیِ ایرانی، نه استعاره‌ای دوطرفه (اجراگر-سنّت) بلکه شبکه‌ای چندسویه (میانِ تمامیِ هم‌نوازانِ حاضر در صحنه) است؛ نکته‌ای که پژوهش‌های آینده می‌توانند آن را به‌طور مستقل و با تحلیلِ موردیِ دقیق‌تر بسط دهند.

تفاوتِ میانِ مسئولیتِ فردی (چنان‌که در تک‌نوازیِ پایور دیده شد) و مسئولیتِ جمعی (چنان‌که در بداهه‌پردازیِ گروهی جریان دارد) را می‌توان چنین صورت‌بندی کرد: در تک‌نوازی، «دیگری» عمدتاً غایب و ضمنی است ـ سنّت، استادانِ گذشته، شنوندهٔ فرضی ـ و اجراگر باید در نبودِ پاسخِ بی‌واسطه از این دیگری، مسئولیتِ خود را از طریقِ حافظه و تخیل صورت‌بندی کند. در بداهه‌پردازیِ گروهی، اما، «دیگری» حضوری آنی و بی‌واسطه دارد: هم‌نوازِ حاضر در صحنه، در همان لحظه، به تصمیمِ موسیقاییِ فرد پاسخ می‌دهد یا آن را به چالش می‌کشد. این تفاوت، ضرورتِ آن را روشن می‌سازد که نظریهٔ اخلاقِ بداهه‌پردازی، برای کاربردِ کاملِ خود در سنّتِ ایرانی، هر دو صورتِ مسئولیت ـ مسئولیتِ در برابرِ دیگریِ غایب و مسئولیتِ در برابرِ دیگریِ حاضر ـ را هم‌زمان در نظر داشته باشد؛ چیزی که این مقاله، به‌دلیلِ محدودیتِ دامنه، تنها می‌تواند به آن اشاره کند و تحلیلِ کاملِ آن را به پژوهش‌های آینده وامی‌گذارد.

۵-۹. بحثِ تطبیقی: جایگاهِ این مقاله در کنارِ دو اثرِ پیشین

برای آنکه استقلالِ موضوعیِ این مقاله از دو اثرِ پیشینِ برگرفته از همین رساله بیش‌ازپیش روشن شود، مقایسه‌ای فشرده میانِ سه اثر می‌تواند سودمند باشد. مقالهٔ نخست (نشریهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی، شمارهٔ ۳۶) عمدتاً پرسشی اصطلاح‌شناختی را دنبال می‌کند: بداهه‌پردازی، در ادبیاتِ فارسی و انگلیسی، با چه واژه‌هایی توصیف شده و این واژه‌ها چه بارِ معناییِ ضمنی‌ای حمل می‌کنند؟ مصداقِ تحلیلیِ آن، دو اثرِ حسین علیزاده (نینوا و ترکمن) است که در آن‌ها، رابطهٔ میانِ آهنگسازی و بداهه‌پردازی در سطحِ ساختاریِ قطعات بررسی می‌شود. مقالهٔ دوم (در دستِ ارسال به Forum Ethnomusicology)، با تکیه بر نقدِ پسااستعماریِ لادن نوشین، پرسشی متفاوت را پی می‌گیرد: آیا اصطلاحاتِ رایجِ نظریهٔ موسیقیِ غربی (از جمله خودِ واژهٔ

«بداهه‌پـردازی» به‌عنـوانِ ترجمـه‌ای از improvisation) بـرای توصیفِ کاربستِ ایرانی کفایت می‌کنند، یا آنکه این ترجمه، خود، صورتی از سلطهٔ معرفتیِ گفتمانِ غربی بر موسیقیِ غیرغربی است؟

مقالهٔ حاضر، در برابرِ این دو، پرسشی هنجاری را مطرح می‌کند: صرف‌نظر از آنکه کدام اصطلاح یا کدام چارچوبِ نظری برای توصیفِ بداهه‌پردازیِ ایرانی مناسب‌تر باشد، این کنش، از منظرِ اخلاقی، چه الزاماتی بر عهدهٔ کسی می‌گذارد که آن را انجام می‌دهد؟ به‌بیانِ دیگر، اگر مقالهٔ نخست عمدتاً «چیستیِ» بداهه‌پردازی و مقالهٔ دوم «نام‌گذاریِ» آن را به پرسش می‌گیرد، مقالهٔ حاضر به «بایستگیِ» آن می‌پردازد؛ به این پرسش که بداهه‌پرداز، در قبالِ چه کسانی و به چه شکلی، مسئول است. این سه پرسش ـ چیستی، نام‌گذاری، و بایستگی ـ اگرچه به‌لحاظِ روش‌شناختی مستقل از یکدیگرند، در کنارِ هم، تصویری کامل‌تر از نظریهٔ بنسن و کاربردِ آن در موسیقیِ ایرانی به دست می‌دهند؛ تصویری که هیچ‌یک از این سه مقاله، به‌تنهایی، قادر به ارائهٔ آن نیست.

۶. نتیجه‌گیری

این مقاله، با بازخوانیِ بخشی مستقل از رسالهٔ دکتریِ نویسندهٔ نخست که تاکنون در آثارِ پیشینِ برگرفته از آن رساله مطرح نشده بود، نشان داد که بُعدِ اخلاقیِ نظریهٔ گفتمانِ موسیقاییِ بنسن ـ که ریشه در فلسفهٔ لویناس و هرمنوتیکِ گادامر دارد ـ هنگامِ بومی‌سازی برای موسیقیِ کلاسیکِ ایرانی، نه‌تنها صورت‌بندیِ نظریِ روشنی می‌یابد، بلکه در دو بسترِ کاملاً ایرانی نیز مصداقِ ملموس پیدا می‌کند: نخست، در نظامِ آموزشِ شفاهی، سینه‌به‌سینه‌گی و روایت‌مندیِ ردیف، که خود صورتی بومی از «مسئولیت در برابرِ دیگری» است؛ و دوم، در تحلیلِ جزء‌به‌جزءِ بداهه‌نوازیِ سنتورِ فرامرز پایور، که در آن مفاهیمِ انتزاعیِ سرپرستی، پاسخ‌گویی و امتزاجِ افق‌ها، در سطحِ انتخابِ یک سکوت یا مدولاسیونی به‌سوی گوشهٔ شهناز، به‌طور مشخص قابلِ مشاهده‌اند.

بداهه‌پردازی، در این خوانش، نه صرفاً کنشی زیبایی‌شناختی یا فنی، بلکه مواجهه‌ای اخلاقی با لایه‌های متعددِ دیگری است: ردیف و سنّت، روایت‌های گوناگونِ آن، استاد، هم‌نوازان، و شنوندگانِ حال و آینده. این مواجهه، نه بر دوگانهٔ کاذبِ وفاداری/اختیار، بلکه بر مفاهیمِ «ترجمه»، «روایت» و «سرپرستی» استوار است: بداهه‌پرداز، به‌مثابهٔ امینِ موهبتی که نه از آنِ اوست و نه در ایجادش نقشی داشته، مسئولِ بقا و رشدِ آن است، بی‌آنکه حقِّ حضورِ صدای خویش را نیز نادیده انگارد. این یافته، در کنارِ دو اثرِ پیشینِ برگرفته از همین رساله ـ یکی با محوریتِ تحلیلِ اصطلاح‌شناختی و موردی، و دیگری با محوریتِ نقدِ پسااستعماری ـ لایهٔ هنجاریِ اخلاقیِ بحث را تکمیل می‌کند و نشان می‌دهد که سه اثر، در عینِ استقلالِ موضوعی، در مجموع تصویری چندوجهی از نظریهٔ بنسن و کاربردِ آن در موسیقیِ ایرانی به دست می‌دهند. از منظرِ کاربردی نیز، این صورت‌بندیِ اخلاقی می‌تواند در آموزشِ بداهه‌پردازی به‌کار آید: آموزشی که در آن، در کنارِ مهارتِ فنی، پرورشِ حسّاسیتِ اخلاقی نسبت به سنّت، استاد، هم‌نوازان و شنونده، بخشی جدایی‌ناپذیر از تربیتِ بداهه‌پردازِ مسئول به شمار آید. پژوهش‌های آینده می‌توانند این چارچوب را با مطالعاتِ میدانی دربارهٔ نگرشِ اخلاقیِ خودِ نوازندگانِ ایرانی نسبت به سنّت و مخاطب، و نیز با تحلیلِ موردیِ دقیق‌ترِ مسئولیتِ گروهی در بداهه‌پردازی‌های جمعی، محک بزنند.

در پایان، باید به محدودیت‌های این پژوهش نیز اشاره کرد. نخست، تحلیلِ موردیِ ارائه‌شده، بر یک اثرِ منفرد (بداهه‌نوازیِ سنتورِ پایور) و بر منابعِ متنیِ موجود در رسالهٔ مبنا متکی است؛ گسترشِ این چارچوب به مصادیقِ بیشتر ـ به‌ویژه به آوازِ ایرانی، که در آن رابطهٔ میانِ شعر و موسیقی لایهٔ دیگری از مسئولیت را می‌افزاید ـ نیازمندِ پژوهش‌های مستقلِ آینده است. دوم، این مقاله، به‌دلیلِ ماهیتِ اسنادیِ خود، فاقدِ داده‌های میدانی (مانند مصاحبه با نوازندگانِ زنده) است که می‌توانست نشان دهد آیا خودِ اجراگرانِ ایرانی، تجربهٔ اجرای خود را در قالبِ مفاهیمی چون «مسئولیت» یا «پاسخ‌گویی به دیگری» صورت‌بندی می‌کنند یا آنکه این صورت‌بندی، صرفاً ابزاری تحلیلی است که از بیرون بر تجربهٔ آنان اعمال می‌شود. با وجودِ این محدودیت‌ها، مقاله نشان داد که تلفیقِ نظریهٔ گفتمانِ موسیقاییِ بنسن با جزئیاتِ مشخصِ نظامِ ردیف‌ـدستگاهیِ ایران، می‌تواند خوانشی تازه از بداهه‌پردازی به‌دست دهد که در آن، بُعدِ اخلاقی، نه افزوده‌ای جانبی، بلکه رکنی سازنده از خودِ کنشِ موسیقایی است.

منابع

- بنسن، بروس الیس. (۱۳۹۹). بداههٔ گفتمان موسیقایی. ترجمهٔ فارسی (مترجم بر اساس نسخهٔ مورداستفاده در رساله).
- صداقت‌کیش، جمشید. (۱۳۹۵). آرای بروس الیس بنسن دربارهٔ بداهه‌پردازی موسیقایی. تهران.
- عزیزی، محمدرضا؛ سرایی، پویا؛ جعفری، حمیده؛ شعیری، حمیدرضا؛ محبی، پرستو. (۱۴۰۳). عنوان مقالهٔ نخستِ برگرفته از رساله (نینوا و ترکمن). نشریهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی، شمارهٔ ۳۶.

اعلام عدم تعارض منافع: نویسنده/نویسندگان اعلام می‌دارند که در انجام این پژوهش هیچ گونه تعارض منافعی برای ایشان وجود نداشته است.

– فرهـت، هرمـز. (۱۳۸۶). دسـتگاه در موسـیقی ایرانـی. چـاپ سـوم. تهـران: پـارت.

– پایـور، فرامـرز. (۱۳۷۹). بداهه‌نوازی سـنتور. تهران: ماهـور. [آلبوم صوتی]

– نامورمطلـق، بهمـن. (۱۳۹۰). درآمـدی بـر بینامتنیـت: نظریه‌هـا و کاربردهـا. تهـران: سـخن.

– ویدنگرن، گئو. (۱۳۹۳). صوفیه و درویشان. ترجمهٔ فارسی.

- Benjamin, W. (1968). Illuminations. New York: Harcourt, Brace & World.

- Bennington, G., & Derrida, J. (1993). Jacques Derrida. Chicago: University of Chicago Press.

- Benson, B. E. (2003). The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music. Cambridge: Cambridge University Press.

- Berendt, J. E. (1992). The Jazz Book. New York: Lawrence Hill Books.

- Derrida, J. (1985). The Ear of the Other. New York: Schocken Books.

- Derrida, J. (1998). Of Grammatology. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

- During, J. (1997). The Rhythmic Repertoire of Persian Music. Tehran/Paris (as cited in source dissertation).

- Gadamer, H.-G. (1989a). Truth and Method. New York: Crossroad.

- Gadamer, H.-G. (2004). Truth and Method (2nd rev. ed.). London: Continuum.

- Heidegger, M. (1971). Poetry, Language, Thought. New York: Harper & Row.

- Heidegger, M. (1982). The Basic Problems of Phenomenology. Bloomington: Indiana University Press.

- Higgins, K. M. (1991). The Music of our Lives. Philadelphia: Temple University Press.

- Kant, I. (1987). Critique of Judgment. Indianapolis: Hackett.

- Levinas, E. (1979). Totality and Infinity. The Hague: Martinus Nijhoff.

- Levinas, E. (1996). Basic Philosophical Writings. Bloomington: Indiana University Press.

- Levinas, E. (1998). Entre Nous: On Thinking-of-the-Other. New York: Columbia University Press.

- Merleau-Ponty, M. (1962). Phenomenology of Perception. London: Routledge & Kegan Paul.

- Merleau-Ponty, M. (1964). The Primacy of Perception. Evanston: Northwestern University Press.

- Nettl, B. (1987). The Radif of Persian Music: Studies of Structure and Cultural Context. Champaign: Elephant & Cat.

- Nooshin, L. (2005). Improvisation as «Other»: Creativity, Knowledge and Power —The Case of Iranian Classical Music. Journal of the Royal Musical Association.

- Schutz, A. (1964). Collected Papers II: Studies in Social Theory. The Hague: Martinus Nijhoff.

- Small, C. (1998). Musicking: The Meanings of Performing and Listening. Middletown: Wesleyan University Press.

- Stravinsky, I. (1947). Poetics of Music. Cambridge, MA: Harvard University Press.

نحوه ارجاع به این مقاله:

عزیـزی، محمدرضـا؛ سـرایی، پویـا؛ جعفـری، حمیـده؛ شـعیری، حمیدرضـا و محبـی، پرسـتو (۱۴۰۵). بداهه‌پـردازی به‌مثابـه مواجهـهٔ اخلاقـی: مسـئولیت در برابـر دیگـری در گفتمـان موسـیقی کلاسـیک ایرانـی بـر پایـهٔ نظریـهٔ بـروس الیـس بنسـن. فصلنامـهٔ علمـی مطالعـات هنـر و زیبایی‌شناسـی، سـال ششـم، شـمارهٔ ۱۹ (بهـار ۱۴۰۵)، صـص ۵۰–۶۱.

©Authors, Published by **Art and Aesthetics Studies Quarterly**. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license: http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).