

■ مقاله پژوهشی

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

محمدرضا عزیزی^۱ | پویا سرایی^{۲*} | حمیده جعفری^۳ | حمیدرضا شعیری^۴ | پرستومحبی^۵

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 دویخس 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 منتشر شده یا در دست انتشار برگرفته از این رساله، همپوشانی ندارد.

چکیده

پژوهش‌های پیشین نگارندگان درباره‌ی نظریه‌ی «گفتمان موسیقایی» بروس الیس بنسن، عمدتاً بر بُعد اصطلاح‌شناختی و نمونه‌های موردی بداهه‌پردازی در موسیقی کلاسیک ایرانی متمرکز بوده است. مقاله حاضر، که برگرفته از بخشی مستقل و تاکنون بررسی نشده از رساله دکتری نویسنده نخست است، به بُعدی متفاوت و کمتر کاویده از همان نظریه می‌پردازد: بنیاد اخلاقی بداهه‌پردازی، که بنسن آن را با وام‌گیری از فلسفه اخلاقی امانوئل لویناس و هرمنوتیک فلسفی هانس گئورگ گادامر صورت‌بندی می‌کند. برخلاف رویکردهای عمدتاً انتزاعی به این بُعد نظری، مقاله حاضر می‌کوشد آن را در دو بستر کاملاً ایرانی مستقر سازد: نخست، در نظام آموزش شفاهی و سینه‌به‌سینه ردیف و رابطه استاد و شاگرد که خود صورتی بومی از «مسئولیت در برابر دیگری» است؛ و دوم، در تحلیل موردی بداهه‌نوازی سنتور فرامرز پایور، به عنوان نمونه‌ای زنده از پاسخ‌گویی اخلاقی به سنت، حافظه جمعی و شنونده. یافته‌ها نشان می‌دهد که بداهه‌پرداز ایرانی هم‌زمان با چند سطح از دیگری-ردیف و سنت، روایت‌های گوناگون آن، هم‌نوازان، و شنوندگان حال و آینده در گفتمانی اخلاقی درگیر است که نه بر «وفاداری» صرف استوار است و نه بر «اختیار اجرایی» بی‌قید، بلکه بر مفاهیمی از «ترجمه»، «روایت» و «سرپرستی» تکیه دارد. این بُعد اخلاقی، که در پژوهش‌های پیشین درباره‌ی بداهه‌پردازی ایرانی کمتر صورت‌بندی نظری و کمتر با مصادیق مشخص همراه شده، می‌تواند چارچوبی برای بازاندیشی در آموزش و نقد بداهه‌پردازی به دست دهد که در آن مهارت فنی به تنهایی کافی نیست و مسئولیت‌پذیری اخلاقی نسبت به سنت و دیگران 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.



■ Research Article

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

Mohammad Reza Azizi¹ | Pouya Saraei^{2*} | Hamideh Jafari³ | Hamid Reza Shoiri⁴ | Parastoo Mohebi⁵

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

نظریه «گفتمان موسیقایی» بروس الیس بنسن (Benson, ۲۰۰۳)، که چارچوب نظری اصلی رساله حاضر را تشکیل می‌دهد، بر این پیش‌فرض استوار است که اثر موسیقایی نه موجودیتی مثالی و ازپیش‌تمام‌شده، بلکه فرآیندی بینادهنی است که در کاربست اجرا میان آهنگساز، اجراگر و شنونده «هست» می‌شود. پژوهش‌های پیشین نگارندگان که از همین رساله استخراج شده‌اند، این چارچوب را از دوزاویه به کار بسته‌اند: یکی با تمرکز بر تحلیل اصطلاح‌شناختی «بداهه‌پردازی» و بررسی موردی دواثر از حسین علیزاده (نینوا و ترکمن)، و دیگری با تمرکز بر نقد پسااستعماری اصطلاحات رایج در ادبیات بداهه‌پردازی ایرانی. آنچه در هر دو پژوهش کمتر بدان پرداخته شده، هسته فلسفی دیگری از نظریه بنسن است: بُعد اخلاقی گفتمان موسیقایی.

بنسن در تدوین این بُعد اخلاقی، آشکارا از فلسفه اخلاق امانوئل لویناس و از مفاهیمی چون «افق» گادامری و «گفت‌وگومندی» باختینی بهره می‌گیرد تا نشان دهد که مواجهه موسیقایی، پیش و بیش از آنکه رخدادی زیبایی‌شناختی باشد، مواجهه‌ای اخلاقی با دیگری است. اما ترجمه این صورت‌بندی، در نگاهی نخست فلسفی و کلی، به کاربست زنده موسیقی ایرانی نیازمند چیزی بیش از تطبیق انتزاعی مفاهیم است؛ نیازمند نشان دادن آن است که خود سنت ایرانی، پیش از آشنایی محققانش با بنسن یا لویناس، صورت‌هایی بومی از همین اخلاق مواجهه با دیگری را در نهاد آموزشی خود - رابطه استاد و شاگرد، انتقال سینه‌به‌سینه، روایت‌مندی ردیف - پرورانده است. از همین رو، مقاله حاضر، برخلاف رویکردی که صرفاً نظریه غربی را بر مصداق ایرانی «اعمال» کند، می‌کوشد نشان دهد که مفاهیم بنسن و لویناس، در بسیاری از نقاط، بازتاب‌دهنده چیزی هستند که در نظام آموزشی سنتی موسیقی ایران، از دیرباز، جاری بوده است.

برای این منظور، مقاله در دو گام پیش می‌رود. گام نخست، بازخوانی نظری نظام ردیف‌دستگاهی موسیقی ایران و سنت آموزش شفاهی آن (استاد و شاگردی، سینه‌به‌سینی، روایت‌های متعدد ردیف) از منظر اخلاقی هرمنوتیکی است. گام دوم، که تازگی اصلی این مقاله را نسبت به دواثر پیشین برگرفته از همین رساله رقم می‌زند، تحلیل موردی بداهه‌نوازی سنتور فرامرز پایور است؛ اثری که در رساله مبنا، به‌طور مستقیم و با استناد به لویناس، به‌عنوان مصداق از «پاسخ‌گویی به دیگری» تحلیل شده و در هیچ‌یک از دو مقاله پیشین بازتابی نیافته است.

پرسش اصلی پژوهش این است: مفهوم «مسئولیت در برابر

دیگری» که بنسن آن را قلب گفتمان موسیقایی می‌داند، در کاربست بداهه‌پردازی ایرانی - که آزادی تفسیری در آن به‌مراتب بیش از موسیقی کلاسیک غربی است - چگونه صورت‌بندی می‌شود؟ این «دیگری» در سنت ایرانی چه لایه‌هایی دارد (ردیف، روایت‌های آن، استاد، هم‌نوازان، شنونده)؟ و اجراگری مانند پایور، در سطح ملموس اجرا - در انتخاب سکوت‌ها، در تغییر ظریف شدت مضراب، در گذر از درآمد شور به گوشه شهناز - چگونه این مسئولیت را به‌جا می‌آورد؟

اهمیت پرداختن به این پرسش، تنها نظری نیست. در دهه‌های اخیر، با گسترش آموزش آکادمیک موسیقی ایرانی در قالب نظام دانشگاهی و کنسرواتواری، و نیز با تکثیر منابع صوتی و آموزشی برخط، رابطه سنتی استاد و شاگرد - که پیش‌تر عمدتاً رابطه‌ای رودررو و بلندمدت بود - در حال دگرگونی است. در چنین شرایطی، پرسش از اینکه بداهه‌پرداز، در غیاب حضور مستمر استاد، مسئولیت اخلاقی خود را نسبت به سنت چگونه تعریف کند، اهمیتی عملی نیز می‌یابد؛ اهمیتی که این مقاله می‌کوشد دست‌کم چارچوب نظری اولیه‌ای برای اندیشیدن به آن فراهم آورد.

۲. پیشینه پژوهش

رساله دکتری نویسنده نخست، با عنوان «تحلیل بداهه‌پردازی در گفتمان موسیقی کلاسیک ایرانی بر اساس نظریه بداهه گفتمان موسیقایی بروس الیس بنسن»، تاکنون زمینه‌ساز دو اثر منتشرشده و در دست انتشار بوده است: نخست، مقاله‌ای با محوریت تحلیل اصطلاح‌شناختی بداهه‌پردازی و بررسی موردی آلبوم‌های نینوا و ترکمن از حسین علیزاده که در نشریه هنرهای نمایشی و موسیقی (شماره ۳۶، بهار ۱۴۰۳) به چاپ رسیده است. دوم، مقاله‌ای انگلیسی‌زبان با محوریت نقد پسااستعماری اصطلاحات بداهه‌پردازی (بر پایه آرای لادن نوشین) که برای نشریه بین‌المللی Ethnomusicology Forum آماده شده است. مقاله حاضر، سومین اثر مستخرج از این رساله، به بخشی کاملاً مستقل از آن - مبحث اخلاق هرمنوتیکی در بداهه‌پردازی (فصل چهارم رساله) و تحلیل موردی بداهه‌نوازی پایور (بخشی دیگر از همان فصل) - می‌پردازد و در موضوع، چارچوب استدلالی و مصادیق تحلیلی، همپوشانی‌ای با دو اثر پیشین ندارد؛ نه آلبوم‌های نینوا و ترکمن در آن بازخوانی می‌شود و نه استدلال اصلی حول نقد اصطلاحی می‌گردد.

در ادبیات موجود درباره بداهه‌پردازی ایرانی، پژوهشگرانی چون ژان دورینگ و برونو نتل بر جایگاه حافظه شفاهی در تداوم سنت تأکید کرده‌اند: حافظه، در این سنت، نه صرفاً

تکیه بر نت‌نگاری دقیق یا تحلیل آماری پارامترهای صوتی، رویکردی پدیدارشناختی اتخاذ شده که در آن، عناصر اجرا - سکوت‌ها، تغییر شدت مضراب، گذر از یک گوشه به گوشه دیگر - نه در خلأ، بلکه در نسبت با مفاهیم نظری مسئولیت، افق و بدن‌مندی توصیف و تفسیر می‌شوند. این انتخاب روشی، با ماهیت نظریه بنسن که خود پدیدارشناسانه است، هم‌خوانی دارد.

در نهایت، برای تضمین عدم همپوشانی با دواثر پیشین برگرفته از همین رساله، محتوای این مقاله، پیش از نگارش، با محتوای آن دواثر مقایسه شد تا اطمینان حاصل شود که نه مصادیق موردی آن‌ها (نینوا و ترکمن‌علیزاده) و نه استدلال اصلی آن‌ها (نقد اصطلاح‌شناختی و نقد پسااستعماری) در این مقاله بازتولید نمی‌شود.

باید به یک محدودیت روش‌شناختی نیز از همین ابتدا اذعان کرد: تحلیل ارائه‌شده در بخش ۵-۶، بر اساس توصیف نوشتاری اجرا در متن رساله صورت گرفته، نه بر اساس گوش‌سپاری مستقیم نگارندگان به خود ضبط صوتی در حین نگارش این مقاله. این شیوه، اگرچه برای اهداف این مقاله - که عمدتاً نظری و تفسیری است، نه صرفاً توصیفی فنی - کفایت می‌کند، اما به معنای آن نیست که جزئیات ریز صوتی اجرا (مانند تغییرات دقیق کوک یا میکرو-ریتم) در این تحلیل به‌طور کامل بازتاب یافته است؛ پژوهش‌های آتی که مایل به بسط این چارچوب برای تحلیل فنی دقیق‌تر اجراها باشند، نیازمند بازگشت مستقیم به منبع صوتی و احتمالاً استفاده از ابزارهای تحلیل طیفی صدا خواهند بود.

۴. مبانی نظری

۴-۱. بنسن و وام‌گیری اخلاقی از لویناس

بنسن (Benson, ۲۰۰۳) با گسستن از دوگانه سنتی آهنگساز/اجراگر، تولید موسیقی را فرآیندی گفتمانی می‌داند که در آن اجراگر نیز به تفسیر دست می‌زند و آنچه پیش رو داریم، به گفته او، «فرایند تولید موسیقی» است، نه بازتولید صرف اثری از پیش موجود (بنسن، ۱۳۹۹، ۴۱-۳۹). در این چارچوب، بنسن مفهوم «اخلاق‌مداری» را سرلوحه بداهه‌پردازی می‌نشاند و تصریح می‌کند که آهنگساز، اجراگر و شنونده ایدئال کسی است که «به‌راستی آماده روبه‌رو شدن با دیگری» باشد (بنسن، ۱۳۹۹، ۱۹۲). این «دیگری»، در صورت‌بندی لویناسی بنسن، صرفاً فردی مشخص نیست، بلکه می‌تواند سنت، شنونده حاضر یا شنونده آینده باشد (Benson, ۲۰۰۳: ۹۸-۱۰۳). لویناس بر ضد گرایش فلسفه غربی به سرکوب دگرپویشی دیگری موضع می‌گیرد و آن را ریشه در میلی به خودسالاری

ابزار ذخیره‌سازی، بلکه بستر هستی‌شناختی خود موسیقی است (During, ۱۹۹۷: ۸۴; Nettl, ۱۹۸۷: ۱۳۶). لادن نوشین نیز ردیف را متنی «باز» با افق‌های تفسیری متعدد توصیف کرده است (Nooshin, ۲۰۰۵: ۲۵۸). صداقت‌کیش (۱۳۹۵) نیز، که خود بر نظریه بنسن تکیه دارد، عمدتاً به وجوه ساختاری و تفسیری بداهه پرداخته است. آنچه در این ادبیات کمتر یافت می‌شود، پیوند صریح این مفهوم حافظه جمعی و روایت‌مندی با فلسفه اخلاق لویناس از یک‌سو، و مستندسازی آن در تحلیل جزء به جزء یک اجرای مشخص (نه صرفاً در سطح کلی‌گویی نظری) از دیگر سو است. این خلأ دوگانه، ضرورت نگارش مقاله حاضر را روشن می‌سازد.

افزون بر این، پژوهش‌های موجود درباره اخلاق اجرا در موسیقی ایرانی، عموماً یا در چارچوب مطالعات جامعه‌شناختی نهاد استادشاگردی (که بیشتر به ابعاد اجتماعی و آیینی این رابطه می‌پردازند) یا در چارچوب نقد زیبایی‌شناسانه سبک‌های اجرایی (که به کیفیت هنری اجرا توجه دارند) صورت گرفته‌اند، بی‌آنکه میان این دو سطح - سطح نهادی و سطح فلسفی اخلاق مواجهه با دیگری - پیوندی نظری برقرار شود. مقاله حاضر می‌کوشد نشان دهد که این دو سطح، در واقع، دورویه یک سکه‌اند: آنچه در سطح نهادی به‌صورت رابطه استاد و شاگرد یا کثرت روایت‌های ردیف ظاهر می‌شود، در سطح فلسفی، همان چیزی است که بنسن، با وام‌گیری از لویناس و گادامر، آن را «مسئولیت در برابر دیگری» می‌نامد.

۳. روش پژوهش

این پژوهش از حیث رویکرد، کیفی و از نوع تحلیل اسنادی-تفسیری است. داده‌های اصلی پژوهش از دو منبع گردآوری شده‌اند: نخست، بخش نظری رساله دکتری نویسنده نخست (فصل سوم، درباره مبانی فلسفی نظریه بنسن) که در آن، بنیان اخلاقی این نظریه، با استناد به آثار اصلی بنسن، لویناس و گادامر، بازخوانی شده است؛ و دوم، بخش تحلیلی همان رساله (فصل چهارم) که به کاربست این مبانی در تحلیل اجراهای مشخص موسیقی کلاسیک ایرانی می‌پردازد. از میان مصادیق متعدد این فصل، آلبوم بداهه‌نوازی سنتور از فرامرز پایور، به دلیل آنکه در رساله به‌طور مستقیم و صریح با استناد به مفهوم لویناسی «پاسخ‌گویی به دیگری» تحلیل شده و در دومقاله پیشین برگرفته از این رساله بازتابی نیافته، به‌عنوان مطالعه موردی اصلی این مقاله انتخاب شد.

روش تحلیل، ترکیبی از تحلیل متنی فلسفی (برای بخش مبانی نظری) و تحلیل موسیقی‌شناختی تفسیری (برای بخش مطالعه موردی) است. در تحلیل موسیقی‌شناختی، به جای

می‌داند (Levinas, ۱۹۹۶: ۱۱)؛ در حالی که کانت آزادی فردی را در نبوغ رها شده از قیدوبند می‌جوید (Kant, ۱۹۸۷: ۱۸۷)، لویناس دقیقاً همان قیدی را که دیگری بر ما می‌نهد، شرط اخلاقی بودن می‌شمارد (Levinas, ۱۹۷۹: ۳۰۳). لویناس در جایی دیگر تصریح می‌کند که پاسخ‌گویی به دیگری، پاسخ به تمام تاریخی است که او با خود حمل می‌کند (Levinas, ۱۹۹۸: ۹۴)؛ نکته‌ای که در تحلیل موردی بخش پنجم این مقاله، معنایی کاملاً ملموس می‌یابد.

نکته ظریفی که در بازخوانی این وام‌گیری باید بدان توجه داشت، تفاوت لحن لویناس و بنسن است: لویناس، در نوشته‌های خود، عمدتاً بر مواجهه چهره‌به‌چهره دو انسان تمرکز دارد و «دیگری» نزد او، پیش از هر چیز، چهره انسانی دیگری است که با نگاهش، ادعای مطلق بودن سوژه را به چالش می‌کشد. بنسن، در تعمیم این ایده به قلمرو موسیقی، «دیگری» را از چهره انسانی منفرد فراتر می‌برد و آن را شامل نهادهایی چون سنت، ردیف و حتی شنوندگانی می‌داند که هرگز چهره‌به‌چهره ملاقات نخواهند شد. این گسترش مفهومی، اگرچه از دقت فلسفی صورت‌بندی اصلی لویناس می‌کاهد، اما دقیقاً همان چیزی است که امکان کاربرد این نظریه را برای پدیده‌ای مانند بداهه‌پردازی ایرانی - که در آن «دیگری» اغلب حضوری غایب و نهادهی دارد نه حضوری رودرو - فراهم می‌آورد.

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

بنسن برای تبیین سازوکار این مواجهه، از هرمنوتیک فلسفی گادامر مفهوم «گفتمان» را وام می‌گیرد؛ گفتمانی که هم «گشوده» است. یعنی شیوه تفکری نوراً ممکن می‌سازد و هم «قاعده‌مند»؛ به این معنا که در عرصه‌ای هدایت‌شونده جریان می‌یابد (Gadamer, ۱۹۸۹a: ۳۶۲-۳۶۳; Ibid: ۱۰۲). به باور گادامر، ارتباط اصیل تنها هنگامی شکل می‌گیرد که «حسن نیت» از هر دو سو، و نه صرفاً از یک سو، آغاز شود (Gadamer, ۲۰۰۴: ۵۵). استعاره «امتزاج افق‌ها»ی گادامر (Horizontverschmelzung) در این پژوهش کارکردی دوگانه می‌یابد: هم در سطح کلی نظری، برای فهم رابطه اجراگر و سنت، و هم در سطح مشخص تحلیل اجرا، آنجا که افق شنونده با افق نوازنده در همان لحظه‌ای که یک درآمد آغاز می‌شود درمی‌آمیزد. گادامر همچنین حافظه را حامل «افق‌های پیش‌فهم» می‌داند؛ افق‌هایی که در دل گفت‌وگو با لحظه اجرا به‌روزی می‌شوند (Gadamer, ۱۹۸۹a: ۲۶۹: ۲۰۴: ۳۰۴)، نکته‌ای که در تحلیل حافظه جمعی ردیف در بخش ۵-۳ بسط داده خواهد شد.

یکی از دلایل مناسب بودن هرمنوتیک گادامری، به‌جای مثلاً

رویکردهای ساختارگرایانه یا صورت‌گرایانه، برای فهم موسیقی ایرانی، آن است که گادامر از همان آغاز، فهم را نه دستیابی به معنایی ثابت و ازپیش‌موجود در متن، بلکه رخدادی می‌داند که در تلاقی متن و مفسر روی می‌دهد و هر بار، به واسطه افق متفاوت مفسر، صورت تازه‌ای می‌یابد. این توصیف، تصویر دقیقی از آنچه در اجرای ردیف رخ می‌دهد به دست می‌دهد: ردیف، به عنوان «متن»، معنایی ثابت و نهایی ندارد که هر بار صرفاً بازایی شود، بلکه در هر اجرا، از نو، در گفت‌وگو با افق اجراگر، معنا می‌یابد. این نکته، پایه‌ای می‌شود برای بحثی که در بخش ۵-۱ درباره «سکنای موسیقایی» و در بخش ۵-۳ درباره «روایت‌مندی ردیف» بسط خواهد یافت.

۴-۳. باختین: گفت‌وگومندی و چندصدایی

مفهوم «چندصدایی» یا پلی‌فنی میخائیل باختین - که خود از اصطلاحی موسیقایی وام گرفته شده - ابزار تحلیلی دیگری در اختیار می‌نهد: در متنی چندصدا، هیچ صدایی بر دیگر صداها غلبه ندارد و همگی به یک اندازه امکان ابراز می‌یابند (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۸۵-۸۱). این ایده، وقتی به کار بست موسیقی ایرانی تعمیم یابد، بستری تحلیلی برای فهم رابطه میان صدای ردیف، صدای سنت، صدای بداهه‌پرداز و صدای شنونده به دست می‌دهد. در ادامه این مقاله نشان داده خواهد شد که «چندصدایی» در کار بست ایرانی، صورت مشخصی نیز می‌یابد: تکثیر روایت‌های ردیف (روایت برومند، روایت دوامی، روایت پایور، و دیگران) که هیچ‌یک بر دیگری برتری مطلق ندارد و همگی در حافظه جمعی سنت حضور دارند.

باید افزود که استفاده از باختین در این مقاله، جنبه استعاری دارد و نه ادعای تطبیق مستقیم نظریه رمان چندصدا با کار بست موسیقایی ایرانی. آنچه از باختین وام گرفته می‌شود، صرفاً این ایده راهنماست که تکثیر صداها، به‌خودی‌خود، نشانه آشفتگی یا فقدان انسجام نیست، بلکه می‌تواند نشانه غنای یک سنت زنده باشد؛ در برابر نگاهی که تکثیر روایت‌های ردیف را نقص یا کاستی نظام آموزشی ایرانی می‌انگارد و در پی تدوین یک روایت «رسمی» و یگانه است. این تقابل - میان نگاه کثرت‌گرا و نگاه یگانه‌انگار به ردیف - خود بازتابی از همان دوگانه خودسالاری/مسئولیت‌دوسویه است که در بخش ۴-۱ بحث شد: تلاش برای تدوین روایتی واحد و نهایی از ردیف، به‌نوعی، تلاشی است برای فرونشاندن صداها و دیگر موجود در حافظه جمعی سنت به نفع یک صدای غالب.

۴-۴. بدن‌مندی نزد ملرو - پونتی و کنش موسیقایی اسمال

برای آنکه اخلاق مواجهه با دیگری صرفاً در سطح گزاره‌های فلسفی باقی نماند، این پژوهش دو مفهوم تکمیلی را نیز به

می‌زند: بداهه‌پرداز، چون ساکن این جهان است، در بهبود آن نیز مسئول است.

این ایده را می‌توان با نگاهی دقیق‌تر به رابطه سلسله‌مراتبی دستگاه و گوشه بسط داد. هر دستگاه، به گفته فرهنگ، از مجموعه‌ای گوشه تشکیل شده که برخی از آن‌ها - مانند درآمد - هویت خود را کاملاً از دستگاه میزبان می‌گیرند و بدون آن، معنایی مستقل ندارند، در حالی که برخی دیگر - مانند گوشه‌هایی که در چند دستگاه مشترک اند - هویتی نسبتاً مستقل‌تر دارند و می‌توانند در بیش از یک «جهان» سکنی گزینند. این تفاوت در درجه استقلال گوشه‌ها، از منظر این مقاله، دقیقاً همان طیفی را نشان می‌دهد که هایدگر میان «سکنی کامل» و «مرزنشینی» ترسیم می‌کند: گوشه‌ای که هویت مستقلی ندارد، ساکن کامل جهان دستگاه خویش است؛ و گوشه‌ای که در چند دستگاه حضور می‌یابد، همواره در وضعیت مرزنشینی به سر می‌برد و در هر اجرا، باید تصمیم بگیرد که به کدام «جهان» بیشتر تعلق دارد. بداهه‌پرداز، در انتخاب اینکه یک گوشه مشترک را در پیوند با کدام دستگاه اجرا کند، در واقع، تصمیمی اخلاقی درباره مرزهای جهانی می‌گیرد که در آن سکنی گزیده است.

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

در سنت فکری ایرانی نیز می‌توان بازتابی از همان دوگانه‌ای را یافت که میان کانت و لویئاس برقرار است: از یک سو نگرش صوفیانه که رهایی از تمامی تعلقات - از جمله تعلق به دایره دیگری - را شرط آزادی می‌داند، و از دیگر سو سنتی که در نظر گرفتن دیگری، حتی پیش از خود، را ارزشی بنیادین می‌شمارد. این دو نگرش در جهان موسیقی نیز بازتاب یافته‌اند: گروهی موسیقی را وسیله تخلیه درونی و رسیدن به مجرد فردی می‌دانند که اهمیتی به مخاطب نمی‌دهد، و گروهی دیگر - که این پژوهش با نظریه بنسن هم‌سو می‌داند - معتقدند مخاطب هرگز به‌طور کامل حذف‌شدنی نیست؛ چه، به گفته هیگینز، حتی شنونده منزوی با هدفون نیز موسیقی را نوعی ارتباط با دیگر انسان‌ها تجربه می‌کند (Higgins, ۱۹۹۱: ۱۵۱).

بنسن، با اشاره به سخن دیو بروبک که بداهه‌پردازی جز را «تنها قالب هنری‌ای می‌داند که در آن آزادی فردی بدون از دست رفتن پیوند با گروه ممکن است» (Berendt, ۱۹۹۲: ۱۶۱-۱۶۲؛ به نقل از Benson, ۲۰۰۳: ۱۶۳)، زمینه‌ای فراهم می‌آورد که می‌توان بداهه‌پردازی ایرانی را نیز، با احتیاط لازم در قیاس‌های میان فرهنگی، در همین افق قرار داد. مسئولیت بداهه‌پرداز در این میان چندلایه است: او هم در برابر هم‌نوازان حاضر، هم در برابر شنوندگان حال، و هم - به واسطه ماندگاری آثار ضبط‌شده در عصر رسانه‌های دیجیتال - در برابر بداهه‌پردازان و شنوندگان

کار می‌گیرد. نخست، مفهوم «بدن‌مندی» (embodiment) نزد موریس مرلو-پونتی، که بر این نکته تأکید دارد که بدن، پیش از آگاهی صریح، معنا را اجرا می‌کند؛ زیرا بدن، خود تجربه است (Ponty-Merleau, ۱۹۶۲: ۱۴۷؛ ۱۹۶۴). در موسیقی ایرانی، حرکت انگشتان، لرزش صدا، تپش مضراب و حتی نفس کشیدن در آواز، نه صرفاً عوامل فنی، بلکه اجزای شکل‌دهنده معنا هستند. دوم، مفهوم musicking نزد کریستوفر اسمال، که موسیقی را نه شیئی بیرونی، بلکه فعلی اجتماعی و بدن‌مند می‌داند: در لحظه اجرا، روابط فرهنگی اجراگر، شنونده و سنت، در عمل بازتولید می‌شوند (Small, ۱۹۹۸: ۹، ۱۳، ۲۳). این دو مفهوم، در کنار بنسن، گادامر و لویئاس، ابزار تحلیلی لازم برای بررسی موردی بخش ۵-۶ را فراهم می‌آورند.

۵. یافته‌ها و بحث: اخلاق هرمنوتیکی در بداهه‌پردازی ایرانی

۵-۱. سکنای موسیقایی: نظام ردیف دستگاهی به مثابه جهان

با تکیه بر ایده هایدگری «سکنی» (Dwelling)، می‌توان ردیف موسیقی ایرانی را عرصه‌ای دانست که بداهه‌پرداز، شنونده و حتی آهنگساز در آن سکنی می‌گزینند (Heidegger, ۱۹۷۱). برای آنکه این ایده انتزاعی نماند، باید به ساختار مشخص نظام ردیف دستگاهی نظر داشت: ردیف از مجموعه‌ای «گوشه» تشکیل شده که، به گفته فرهنگ، «انگاره‌های ملودی‌ای هستند که بر مبنای آن‌ها بداهه انجام می‌پذیرد» (فرهنگ، ۱۳۸۶: ۴۲). هر دستگاه نیز حول یک «مایه مادر» سازمان می‌یابد که نام خود را به دستگاه می‌دهد (همان). این ساختار سلسله‌مراتبی - دستگاه، آواز، گوشه - همان «جهانی» است که هایدگر از آن سخن می‌گوید: جهانی که نه مادی، بلکه جهان «عمل» است؛ عرصه‌ای که هم آفریده کنش موسیقایی است و هم آن کنش را ممکن می‌سازد.

بداهه‌پرداز در این عرصه هرگز صرفاً ساکنی منفعل نیست، بلکه، به تعبیر هایدگر، همواره «مرز نشین» است؛ زیرا سکنی‌گزیدن ذاتاً با افزودن، تعویض و جرح و تعدیل همراه است. در نظام دستگاهی ایران، این مرزنشینی به روشنی در رابطه گوشه با دستگاه میزبان دیده می‌شود: گوشه‌ای مانند شهناز، که در دل دستگاه شور جای می‌گیرد، هم متعلق به شور است و هم، در همان لحظه، افقی تازه در برابر شنونده می‌گشاید. بداهه‌پردازی از این منظر، شکلی از تکمیل ردیف است که آن را به راستی موجود می‌کند: ردیفی که هرگز به اجرا درنیاید، هرگز واقعی نمی‌شود. همین سکنای مرزی است که سرآغاز اندیشیدن به اخلاقیات در قبال جهان ردیف را رقم

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

آنچه این مسئولیت چندلایه را از سقوط به تک‌گویی یا تسلیم کامل در برابر خواست مخاطب باز می‌دارد، مفهوم گادامری «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 معرض همان مسئولیت از سوی دیگری حس کند. نبود این تنش، نه وجود آن، خطری است که گفتمان حقیقی را تهدید می‌کند.

این تنش را می‌توان در نسبت میان اجراگر ایرانی و مخاطب کنسرت نیز مشاهده کرد. در بسیاری از مجالس سنتی موسیقی ایرانی - که در آن‌ها مرز میان اجراگر و شنونده به اندازه سالن‌های کنسرت مدرن قاطع نیست - واکنش آنی مخاطب (آه، تحسین، سکوت همراه) خود بخشی از گفتمان در جریان است و بر تصمیم‌های لحظه‌ای نوازنده اثر می‌گذارد. این پدیده، که در ادبیات مردم‌شناسی موسیقی گاه با عنوان «حال مجلس» شناخته می‌شود، نمونه‌ای زنده از همان چیزی است که اسمال آن را در مفهوم musicking صورت‌بندی می‌کند: رابطه‌ای اجتماعی که در آن، شنونده، حتی در سکوت، مشارکتی فعال در تولید معنا دارد (Small, ۱۹۹۸: ۲۳). با این همه، اجراگر مسئول، به گفته این پژوهش، نباید اجازه دهد این واکنش آنی، جایگزین معیار درونی خودش برای وفاداری به سنت شود؛ او باید، هم‌زمان، هم شنوای این واکنش باشد و هم پاسدار انسجام ساختاری ردیف؛ دقیقاً همان تعادل دشواری که در بخش ۵-۴ با عنوان «حرکت میان دو حد افراط» از آن سخن رفت.

۳-۵. حافظه جمعی و روایت‌مندی ردیف: چندصدایی سنت شفاهی ایران

شاید ملموس‌ترین صورت بومی اخلاق مواجهه با دیگری در موسیقی ایرانی را باید در نظام آموزش شفاهی و سینه‌به‌سینه‌ی آن جست‌وجو کرد. موسیقی کلاسیک ایرانی سالیان سال به صورت شفاهی و سینه‌به‌سینه از تر و منتقل می‌شده و فقط در دوره‌ای متأخرتر - با فعالیت کسانی چون روح‌الله خالقی، علی‌نقی وزیری و ابوالحسن صبا در تدوین نت‌نویسی ردیف - به شکل مکتوب درآمده است. در این سنت، حافظه شنیداری نه تنها ابزار یادگیری، بلکه شیوه وجود خود موسیقی است؛ هنرجو با شنیدن، تقلید، تکرار و بازآفرینی، به تملک تدریجی ساختار دستگاه، گوشه‌ها و الگوهای اجرایی می‌رسد و حافظه، در این فرایند، نه ذخیره‌سازی بلکه بستر هستی‌شناختی موسیقی است (During, ۱۹۹۷: ۸۴).

نکته کلیدی برای بحث اخلاقی این مقاله آن است که این حافظه، هرگز حافظه‌ای فردی و بسته نیست، بلکه حافظه‌ای است که از دل گفت‌وگوی نسلی شکل می‌گیرد. هنرجو نه فقط ردیف را می‌آموزد، بلکه از خلال بازخوانی روایت‌های مختلف آن - روایت نورعلی برومند، روایت عبدالله دوامی، روایت فرامرز پایور، و دیگران - با حافظه جمعی موسیقایی مواجه می‌شود؛ مواجهه‌ای که در آن درمی‌یابد موسیقی ایرانی نظامی بسته و صلب نیست، بلکه متنی باز با افق‌های تفسیری متعدد است (Nooshin, ۲۰۰۵: ۲۵۸). دقیقاً همین جاست که مفهوم بینادهنیت (intersubjectivity) اهمیت می‌یابد: دانش موسیقایی در این سنت، نه در انفرادی‌ترین وجه ذهنی، بلکه در میدان اشتراک‌های ذهنی میان استاد و شاگرد، نسل‌ها، و روایت‌های مختلف شکل می‌گیرد.

تفاوت میان روایت‌های ردیف، خود نشانه‌ای از چندصدایی این حافظه است؛ چندصدایی‌ای که، به زبان باختینی، هیچ‌یک از صداهای آن (روایت برومند در برابر روایت پایور، برای نمونه) مجاز غلبه مطلق بر دیگری نیست. تداوم در این سنت، از راه تکرار همراه با خلاقیت ممکن می‌شود، چنان‌که در سنت‌های شفاهی شرق نیز دیده می‌شود (Nettl, ۱۹۸۷: ۱۳۶)؛ همین ویژگی است که سنت کلاسیک ایرانی را در برابر خطر تبدیل شدن به میراثی موزه‌ای حفظ کرده است. استادان گذشته، با آنکه به ردیف وفادار بودند، آن را به شکلی یکنواخت و مقدس اجرا نمی‌کردند، بلکه با تفسیر، تأکید، تغییر ترتیب گوشه‌ها و ترکیب‌های نو، روایت شخصی خود را وارد آن می‌کردند. رابطه استاد و شاگرد، در این معنا، خود صورتی از همان «مسئولیت دوسویه»‌ای است که در بخش ۴-۱ از آن سخن رفت: استاد در برابر شاگرد و در برابر سنتی که امانت‌دار آن است مسئول است، و شاگرد نیز، با پذیرش این امانت، مسئولیتی مشابه در برابر استاد، سنت و نسل‌های پس از خود می‌یابد.

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

دوگانه متعارف «وفاداری به متن» در برابر «اختیار اجرایی»، از منظر این پژوهش، دوگانه‌ای کاذب است؛ زیرا هر دوسویه این دوگانه می‌توانند راهی برای گریز از مسئولیت‌پذیری باشند. ادعای وفاداری محض، در واقع سلب مسئولیت از خود و فروکاستن نقش اجراگر به «واسطه» است؛ و اختیار بی‌قید نیز، به همان اندازه، از پاسخ‌گویی اخلاقی طفره می‌رود. بنسن با استناد به مفهوم «حیات پسین» نزد والتر بنیامین (Benjamin, ۱۹۶۸: ۷۳)، اجرای بداهه را نوعی «ترجمه» می‌داند: نه بازتولید اصل، بلکه تضمین بقا و رشد

معاصر نزد بنسن، واندیشه عرفانی ادبی ایرانی گرفته شود، نشان می‌دهد که چرا مفهوم «سرپرستی» برای توصیف مسئولیت بداهه‌پرداز ایرانی، مفهومی وارداتی و بیگانه نیست، بلکه با شهود فرهنگی موجود در این سنت هم‌خوانی دارد.

این نگرش سرپرستی‌محور، وقتی در کنار استعاره استراوینسکی «بازی» قرار گیرد - 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) - روشن می‌سازد که در کاربست ایرانی، که آزادی تفسیری در آن به‌مراتب فراخ‌تر از موسیقی کلاسیک اروپاست، این «موهبت» و مسئولیت ناشی از آن به همان نسبت سنگین‌تر و در عین حال، به همان نسبت، سرشارتر است.

۵-۶. مطالعه موردی: بداهه‌نوازی سنتور فرامرز پایور به‌مثابه پاسخ‌گویی اخلاقی به دیگری

برای آنکه صورت‌بندی اخلاقی فوق در سطح کلی‌گویی باقی نماند، این بخش به تحلیل موردی آلبوم بداهه‌نوازی سنتوراز فرامرز پایور (۱۳۸۸-۱۳۱۱ ه.ش.) می‌پردازد؛ اثری که در ساله مبنا، مستقیماً با استناد به لویناس تحلیل شده و در هیچ‌یک از دو مقاله پیشین برگرفته از این رساله بازتابی نیافته است. پایور، در عین وفاداری عمیق به سنت ردیفی، سبک بداهه‌پردازی ویژه‌ای ارائه کرد که در آن، وفاداری ساختاری به سنت و آزادی لحظه‌ای در تفسیر ملودیک به شکلی متعادل ترکیب شده است.

آلبوم با درآمدی ملایم و ساختارمند در دستگاه شور آغاز می‌شود. در این درآمد، پایور با دقتی هندسی و با استفاده از جمله‌های کلاسیک درآمد شور، فضا را برای ورود به گفتار بداهه آماده می‌کند، حافظه شنیداری شنونده را به میدان تفسیر فرامی‌خواند، و سنت را به‌مثابه متنی باز و آماده دیالوگ می‌سازد. مطابق نظریه گادامر، این آغاز، همان لحظه‌ای است که افق‌های سنت و افق تفسیرگر در هم تنیده می‌شوند (Gadamer, ۲۰۰۴: ۳۰۶). در سراسر بداهه‌پردازی، پایور با دقتی معمارانه جمله‌ها را می‌سازد و از حرکت‌های غیرضروری پرهیز می‌کند؛ هر تغییر در فاصله‌ها و درجات، در چارچوب عقلانیت بداهه پیش می‌رود. اینجا مفهوم «مسئولیت تفسیری» بنسن مصداق می‌یابد: اجراگر، در گفت‌وگو با سنت، مسئول خلق معنا و حفظ انسجام است (Benson, ۲۰۰۳: ۸۴).

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

آن راک دریدا نیز پیشنهاد می‌کند به جای «ترجمه» از اصطلاح «تبدیل» بهره گرفته شود (Derrida, ۱۹۸۵: ۱۲۲)، اصطلاحی که با فرآیند «ساختارگشایی» بازگشت به منابع اولیه برای بازاندیشی در آن‌ها، نه ویران‌سازی آن‌ها - هم‌خوان است (Heidegger, ۱۹۸۲: ۲۳).

در کاربست ایرانی، این مفهوم «ترجمه» را می‌توان به روشنی در نسبت میان «روایت» و ردیف مشاهده کرد: هر روایت (روایت برومند، روایت پایور...) خود نوعی ترجمه اجرایی از سنت است، نه رونوشتی مکانیکی از آن. ردیف موسیقی ایرانی، که بیش از آنکه متنی اجرایی باشد مدخلی آموزشی برای ورود به سنت است، نیازمند «ترجمی»/«راوی» است که روح آن را دریافته و توان بیان آن به زبان موسیقایی را داشته باشد؛ نه در پی تقلید محض، و نه در پی نوآوری گسسته از سنت. دریدا این تعادل را با تصویر «حفاظ ضروری» تفسیر توضیح می‌دهد: تفسیری که هم به سنت پای‌بند است و هم آن را در معرض خوانشی تازه قرار می‌دهد (Derrida, ۱۹۹۸: ۵۸؛ Derrida and Bennington, ۱۹۹۳: ۶-۷). دقیقاً همین توان حرکت میان دو حد افراط - بازگویی محض و گسست کامل از ردیف - است که، از دید این پژوهش، شاخص رفتار به‌راستی مسئولانه در بداهه‌پردازی ایرانی به شمار می‌آید.

۵-۵. مسئولیت سرپرستی: بداهه‌پرداز به‌مثابه امین سنت

واپسین لایه این صورت‌بندی اخلاقی، مفهوم «سرپرستی» است. بداهه‌پرداز، همچون مترجم یا راوی، وارث موهبتی است که نه اکتسابی است و نه قابل تملک؛ نه فقط ردیف از گوشه‌های موسیقی ایرانی، بلکه کل سنتی که این ردیف بدان تعلق دارد. این موهبت به‌تنهایی نیز به او ارزانی نشده است؛ او تنها یکی از دریافت‌کنندگان آن است. از همین رو، مسئولیت بداهه‌پرداز را می‌توان در سه‌سویه صورت‌بندی کرد: مسئولیت در برابر بخشنده موهبت (سنت، استادان و راویان آن)، مسئولیت در برابر خود موهبت (ردیف)، و مسئولیت از این حیث که این موهبت تنها به او سپرده نشده است (هم‌نوازان و آیندگان). حفظ حقیقی ردیف، از این منظر، تنها با میدان دادن به رشد آن ممکن می‌شود، نه با نگهداری منفعلانه؛ استعاره‌ای که این پژوهش آن را با مسئولیت دوگانه والدین در مراقبت و هم‌زمان رهاسازی فرزند برای رشد، قیاس‌پذیر می‌داند.

مفهوم «موهبت» که بنسن به کار می‌گیرد، در فرهنگ ایرانی نیز پژواکی آشنا دارد: سنت ادبی و عرفانی ایران، از دیرباز، هنر را نه دستاورد فردی، بلکه «عطیه»‌ای می‌داند که از نسلی به نسل دیگر و از استادی به شاگردی می‌رسد و شاگرد را در قبال آن «امانت‌دار» می‌سازد. این هم‌خوانی، اگرچه نباید به معنای یکسان‌انگاری کامل دو سنت فکری متفاوت (فلسفه تحلیلی

برای شنونده‌ای آگاه و سنت‌شناس می‌نوازد. اسمال در همین زمینه تأکید می‌کند که musicking همیشه در بستر یک رابطه اجتماعی انجام می‌شود (Small, ۱۹۹۸: ۲۳)؛ یعنی شنونده، حتی در غیاب، شریک تفسیری اجراست.

پایور، در این اثر، نه تنها استاد سنتور، بلکه شخصیت گفتمانی سنت ایرانی است: کسی که در لحظه، با سنت گفت‌وگو می‌کند، بدنش را به معنا بدل می‌کند، و مخاطب را، حتی در غیاب، وارد این کنش می‌سازد. این مطالعه موردی نشان می‌دهد که صورت‌بندی اخلاقی بنسن - مسئولیت در برابر بخشنده موهبت، در برابر خود موهبت، و در برابر دیگر دریافت‌کنندگان آن - نه انتزاعی، بلکه در سطح ملموس انتخاب یک سکوت یا تغییر یک زاویه مضراب، قابل ردیابی است.

انتخاب دستگاه شور به عنوان نقطه آغاز این بداهه‌نوازی نیز، از منظر این مقاله، بی‌معنا نیست. شور، در میان هفت دستگاه موسیقی ایرانی، به واسطه فراوانی گوشه‌ها و آوازهای وابسته به آن (ابوعطا، بیات ترک، افشاری، دشتی) و نیز به سبب جایگاهش به عنوان نقطه آغاز آموزش سنتی ردیف، اغلب به مثابه دری به سوی کل نظام دستگاهی توصیف شده است. آغاز کردن بداهه از این دستگاه را می‌توان، در پرتو بحث این مقاله، نوعی اعلام ضمنی ورود به گفتمانی دانست که پیش از این اجرای مشخص، سالیان سال میان نسل‌های متعدد نوازندگان جریان داشته است؛ گویی پایور، با انتخاب همین نقطه آغاز، شنونده را نیز به همان «درودی» فرامی‌خواند که خود، در کودکی، از آن به سنت راه یافته بود. گذار او به گوشه شهناز - گوشه‌ای که در برخی روایت‌ها به عنوان یادگاری نوازنده‌ای به همین نام شناخته می‌شود - خود نمونه‌ای است از همان «چندصدایی روایی» که در بخش ۵-۳ بحث شد: نام این گوشه، خود، رد حضور یک «دیگری» تاریخی مشخص را در دل ردیف حفظ می‌کند.

۵-۷. دلالت‌های آموزشی: رابطه استاد و شاگرد در پرتو اخلاقی هرمنوتیکی

اگر آنچه در بخش‌های ۵-۳ و ۵-۶ گفته شد بپذیریم، نتیجه‌ای مستقیم برای فهم نهاد آموزشی موسیقی کلاسیک ایرانی به دست می‌آید: رابطه استاد و شاگرد را نمی‌توان صرفاً رابطه‌ای انتقالی (از استاد دارنده به شاگرد فاقد) توصیف کرد، بلکه باید آن را نوعی کار بست اخلاقی دانست که در آن هر دو طرف، در سطحی نامتقارن اما دوسویه، در برابر سنت پاسخ‌گو هستند. استاد، در مقام نخستین امانت‌دار آشکار ردیف برای شاگرد، مسئولیتی دوگانه دارد: از یک سو باید ساختار ردیف را چنان دقیق و کامل منتقل کند که شاگرد بتواند در آینده،

معنای جمله‌ها را در لحظه اجرا می‌سازد. این کنترل زمان، از نظر مرلو-پونتی، نمونه‌ای از «زمان‌مندی بدن‌مند» است؛ بدن نوازنده، زمان موسیقایی را تولید و جهت می‌دهد (Merleau-Ponty, ۱۹۶۲: ۲۵۰). این سکوت‌ها، لحظاتی برای تأمل، برای آماده‌سازی جمله بعد، و برای ورود مشارکت ذهنی شنونده‌اند؛ چنان‌که گویی «سکوت، جزئی از زبان گفتمان موسیقایی است؛ زمینه‌ای که امکان پاسخ و معنا را فراهم می‌کند» (Benson, ۲۰۰۳: ۹۷). در همین راستا، تغییرات تدریجی در دینامیک و ریتم - در شدت مضراب، در انتخاب کوه‌های دقیق، در بازی وزنی آزاد - نمونه‌ای دقیق از آن چیزی است که اسمال آن را musicking می‌نامد: اجراگری که در دل عمل موسیقایی، روابطی پویا با سنت، ساز و شنونده برقرار می‌کند (Small, ۱۹۹۸: ۱۰).

گذار اثر از درآمد شور به گوشه شهناز - با مدولاسیونی لحظه‌ای و پاسخ‌دادن به حرکات ملودیک پیشین از راه تغییر شدت و ریتم - و بازگشت نهایی آن به فضای درآمد، نمونه‌ای از همان چندصدایی باختنی است که در بخش ۵-۳ از آن سخن رفت: بازگشتی تفسیری، نه تقلیدی، به جمله‌های ابتدایی، همراه با بازآفرینی فضای شور از رهگذر تحریرهای بداهه‌ای در دینامیک و مضراب. یکی از وجوه برجسته این بداهه‌نوازی، استفاده کاملاً بدن‌مند از تکنیک سنتورنوازی است: پایور نه تنها حرکات مضراب را از پیش طراحی نمی‌کند، بلکه در جریان اجرا، حرکات ریز و تصمیم‌های لحظه‌ای را از دل بدن خود بیرون می‌کشد. تنوع در زاویه و شدت برخورد مضراب، کنترل در انتقال میان سیم‌های سفید، زرد و پشت‌خرک، و سرعت پاسخ بدنی به ایده موسیقایی - که در آن فاصله میان آگاهی و اجرا از میان می‌رود - همگی مصداق سخن مرلو-پونتی‌اند که «بدن، پیش از آگاهی، معنا را اجرا می‌کند؛ زیرا بدن، خود تجربه است» (Merleau-Ponty, ۱۹۶۲: ۱۴۷).

اما آنچه این تحلیل فنی را به بحث اخلاقی این مقاله پیوند می‌زند، لایه عمیق‌تری است: پایور، در این اثر، با حافظه ردیفی سنت مواجه است، اما این حافظه صرفاً شخصی نیست؛ حافظه‌ای فرهنگی و جمعی است. اجرای او تلاشی است برای پاسخ‌گویی به این اجتماع شنیداری - به سنت، استادان، شاگردان، و حافظه موسیقی ایرانی. در نگاه لویناسی، این مواجهه با گذشته صرفاً بازی ذهنی نیست؛ وظیفه‌ای اخلاقی است: «پاسخ‌گویی به دیگری، پاسخ به تمام 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 به صورت تک‌نوازی ضبط شده منتشر شده، فضای اجرا کاملاً متکی به حضور ضمنی شنونده است: پایور، حتی در غیاب فیزیکی مخاطب،

در بداهه‌پردازی گروهی - چنان‌که در آلبوم‌هایی مانند داستان (با صدای محمدرضا شجریان و آهنگسازی پرویز مشکاتیان) یا فریاد دیده می‌شود - لایه دیگری از مسئولیت آشکار می‌شود: مسئولیت هم‌زمان در برابر هم‌نوازان حاضر. در این آثار، گفتمان فعال میان خواننده و گروه نوازندگان و حضور بدن‌مند اجراگران در تصمیم‌های لحظه‌ای موسیقایی، نشان می‌دهد که «دوسویگی» گادامری، در بداهه‌پردازی گروهی ایرانی، نه استعاره‌ای دوطرفه (اجراگر-سنت) بلکه شبکه‌ای چندسویه (میان تمامی هم‌نوازان حاضر در صحنه) است؛ نکته‌ای که پژوهش‌های آینده می‌توانند آن را به‌طور مستقل و با تحلیل موردی دقیق‌تر بسط دهند.

تفاوت میان مسئولیت فردی (چنان‌که در تک‌نوازی پایور دیده شد) و مسئولیت جمعی (چنان‌که در بداهه‌پردازی گروهی جریان دارد) را می‌توان چنین صورت‌بندی کرد: در تک‌نوازی، «دیگری» عمدتاً غایب و ضمنی است - سنت، استادان گذشته، شنونده فرضی - و اجراگر باید در نبود پاسخ بی‌واسطه از این دیگری، مسئولیت خود را از طریق حافظه و تخیل صورت‌بندی کند. در بداهه‌پردازی گروهی، اما، «دیگری» حضوری آنی و بی‌واسطه دارد: هم‌نواز حاضر در صحنه، در همان لحظه، به تصمیم موسیقایی فرد پاسخ می‌دهد یا آن را به چالش می‌کشد. این تفاوت، ضرورت آن را روشن می‌سازد که نظریه اخلاقی بداهه‌پردازی، برای کاربرد کامل خود در سنت ایرانی، هر دو صورت مسئولیت - مسئولیت در برابر دیگری غایب و مسئولیت در برابر دیگری حاضر - را هم‌زمان در نظر داشته باشد؛ چیزی که این مقاله، به دلیل محدودیت دامنه، تنها می‌تواند به آن اشاره کند و تحلیل کامل آن را به پژوهش‌های آینده وامی‌گذارد.

۵-۹. بحث تطبیقی: جایگاه این مقاله در کنار دواثر پیشین

برای آنکه استقلال موضوعی این مقاله از دو اثر پیشین برگرفته از همین رساله بیش از پیش روشن شود، مقایسه‌ای فشرده میان سه اثر می‌تواند سودمند باشد. مقاله نخست (نشریه هنرهای نمایشی و موسیقی، شماره ۳۶) عمدتاً پرسشی اصطلاح‌شناختی را دنبال می‌کند: بداهه‌پردازی، در ادبیات فارسی و انگلیسی، با چه واژه‌هایی توصیف شده و این واژه‌ها چه بار معنایی ضمنی‌ای حمل می‌کنند؟ مصداق تحلیلی آن، دواثر حسین علیزاده (نینوا و ترکمن) است که در آن‌ها، رابطه میان آهنگسازی و بداهه‌پردازی در سطح ساختاری قطعات بررسی می‌شود. مقاله دوم (در دست ارسال به Forum Ethnomusicology)، با تکیه بر نقد پسااستعماری لادن نوشین، پرسشی متفاوت را پی می‌گیرد: آیا اصطلاحات رایج نظریه موسیقی غربی (از جمله خود واژه

خود، به تفسیر مسئولانه دست یازد؛ و از دیگر سو، نباید ردیف را چنان «بسته» و «مقدس» بیاموزد که شاگرد را از همان آغاز از امکان روایت شخصی محروم سازد. این دقیقاً همان تنش سازنده‌ای است که در بخش ۵-۲، با استناد به گادامر، از آن با عنوان «تنش لازم برای گفتمان حقیقی» یاد شد؛ استادی که تنها به بازتولید دقیق خود در شاگرد می‌اندیشد، این تنش را از میان می‌برد و گفتمان را به تک‌گویی فرومی‌کاهد.

از سوی دیگر، آموختن هم‌زمان چند روایت از یک ردیف - چنان‌که در بسیاری از مکتب‌های سنتی ایرانی معمول است و شاگرد را با روایت استاد خود و نیز با روایت‌های دیگر در دسترس (برای نمونه، از طریق ضبط‌های صوتی برومند، دوامی یا پایور) آشنا می‌کند - می‌تواند از همان ابتدای آموزش، حساسیت شاگرد را نسبت به چندصدایی ردیف پرورش دهد. در این چارچوب، آموزشی ردیف نه انتقال یک نسخه واحد و نهایی، بلکه ورود به گفتمانی است که پیش‌تر میان نسل‌های متعدد استادان جریان داشته و شاگرد اکنون یکی از شرکت‌کنندگان تازه‌وارد آن است؛ شرکت‌کننده‌ای که، به محض آنکه توان شنیدن دقیق صداهای گوناگون این گفتمان را بیابد، خود مسئولیتی در قبال تداوم آن می‌یابد.

این خوانش، پیامدی انتقادی نیز برای آموزش رسمی و کنسرواتواری/دانشگاهی موسیقی ایرانی در دوره معاصر دارد. آنجا که آموزش، به دلایل عملی قابل فهم (محدودیت زمان کلاس، ضرورت ارزیابی استاندارد، و مانند آن)، به سمت آموزش یک روایت واحد و «صحیح» از ردیف میل می‌کند، خطر از دست رفتن همان چندصدایی زنده‌ای وجود دارد که، بنا بر استدلال این مقاله، خود شرط امکان بداهه‌پردازی اخلاقی است. به بیان دیگر، تقلیل ردیف به یک متن ثابت و قابل آزمون، در بلندمدت، همان کارکردی را دارد که در بخش ۵-۴ به عنوان «وفاداری محض» نقد شد: سلب مسئولیت تفسیری از شاگرد، به بهانه حفظ اصالت.

۵-۸. سایر مصادیق اجراگر-مفسر و مسئولیت گروهی

بررسی آثار برجسته اجراگران دیگر ایرانی نیز همین الگو را تأیید می‌کند. جلیل شهناز، محمدرضا لطفی و شهرام ناظری، هر یک، با وفاداری به ردیف، توانسته‌اند صدا و زبان شخصی خلق کنند: ناظری با تفسیر ویژه خود از آواز و پیوند آن با موسیقی کردی و عرفانی، و لطفی با ساختارهای ریتمیک بدیع و تأکید بر درونی‌سازی ساختار ردیف. اگر اجراگر صرفاً بازتولیدکننده باشد، سنت نمی‌زید؛ و اگر تنها خلاق باشد، سنت گسسته می‌شود؛ نقطه تعادل، در تفسیر مسئولانه است.

«بداهه‌پردازی» به عنوان ترجمه‌ای از improvisation) برای توصیف کاربست ایرانی کفایت می‌کنند، یا آنکه این ترجمه، خود، صورتی از سلطه معرفتی گفتمان غربی بر موسیقی غیرغربی است؟

مقاله حاضر، در برابر این دو، پرسشی هنجاری را مطرح می‌کند: صرف‌نظر از آنکه کدام اصطلاح با کدام چارچوب نظری برای توصیف بداهه‌پردازی ایرانی مناسب‌تر باشد، این کنش، از منظر اخلاقی، چه الزاماتی بر عهده کسی می‌گذارد که آن را انجام می‌دهد؟ به بیان دیگر، اگر مقاله نخست عمدتاً «چیستی» بداهه‌پردازی و مقاله دوم «نام‌گذاری» آن را به پرسش می‌گیرد، مقاله حاضر به «بایستگی» آن می‌پردازد؛ به این پرسش که بداهه‌پرداز، در قبال چه کسانی و به چه شکلی، مسئول است. این سه پرسش - چیستی، نام‌گذاری، و بایستگی - اگرچه به لحاظ روش‌شناختی مستقل از یکدیگرند، در کنار هم، تصویری کامل‌تر از نظریه بنسن و کاربرد آن در موسیقی ایرانی به دست می‌دهند؛ تصویری که هیچ‌یک از این سه مقاله، به تنهایی، قادر به ارائه آن نیست.

۶. نتیجه‌گیری

این مقاله، با بازخوانی بخشی مستقل از رساله دکتری نویسنده نخست که تاکنون در آثار پیشین برگرفته از آن رساله مطرح نشده بود، نشان داد که بُعد اخلاقی نظریه گفتمان موسیقایی بنسن - که ریشه در فلسفه لویناس و هرمنوتیک گادامر دارد - هنگام بومی‌سازی برای موسیقی کلاسیک ایرانی، نه تنها صورت‌بندی نظری روشنی می‌یابد، بلکه در دو بستر کاملاً ایرانی نیز مصداق ملموس پیدا می‌کند: نخست، در نظام آموزش شفاهی، سینه‌به‌سینه‌گی و روایت‌مندی ردیف، که خود صورتی بومی از «مسئولیت در برابر دیگری» است؛ و دوم، در تحلیل جزء‌به‌جزء بداهه‌نوازی سنتور فرامرز پایور، که در آن مفاهیم انتزاعی سرپرستی، پاسخ‌گویی و امتزاج افق‌ها، در سطح انتخاب یک سکوت یا مدولاسیونی به‌سوی گوشه شهناز، به‌طور مشخص قابل مشاهده‌اند.

بداهه‌پردازی، در این خوانش، نه صرفاً کنشی زیبایی‌شناختی یا فنی، بلکه مواجهه‌ای اخلاقی با لایه‌های متعدد دیگری است: ردیف و سنت، روایت‌های گوناگون آن، استاد، هم‌نوازان، و شنوندگان حال و آینده. این مواجهه، نه بر دوگانه کاذب وفاداری/اختیار، بلکه بر مفاهیم «ترجمه»، «روایت» و «سرپرستی» استوار است: بداهه‌پرداز، به مثابه امین موهبتی که نه از آن اوست و نه در ایجادش نقشی داشته، مسئول بقا و رشد آن است، بی‌آنکه حق حضور صدای خویش را نیز نادیده انگارد. این یافته، در کنار دو اثر پیشین برگرفته از همین رساله

یکی با محوریت تحلیل اصطلاح‌شناختی و موردی، و دیگری با محوریت نقد پسااستعماری. لایه هنجاری اخلاقی بحث را تکمیل می‌کند و نشان می‌دهد که سه اثر، در عین استقلال موضوعی، در مجموع تصویری چندوجهی از نظریه بنسن و کاربرد آن در موسیقی ایرانی به دست می‌دهند. از منظر کاربردی نیز، این صورت‌بندی اخلاقی می‌تواند در آموزش بداهه‌پردازی به کار آید: آموزشی که در آن، در کنار مهارت فنی، پرورش حساسیت اخلاقی نسبت به سنت، استاد، هم‌نوازان و شنونده، بخشی جدایی‌ناپذیر از تربیت بداهه‌پرداز مسئول به شمار آید. پژوهش‌های آینده می‌توانند این چارچوب را با مطالعات میدانی درباره نگرش اخلاقی خود نوازندگان ایرانی نسبت به سنت و مخاطب، و نیز با تحلیل موردی دقیق‌تر مسئولیت‌گروهی در بداهه‌پردازی‌های جمعی، محک بزنند. در پایان، باید به محدودیت‌های این پژوهش نیز اشاره کرد. نخست، تحلیل موردی ارائه‌شده، بر یک اثر منفرد (بداهه‌نوازی سنتور پایور) و بر منابع متنی موجود در رساله مبنا متکی است؛ گسترش این چارچوب به مصادیق بیشتر - به‌ویژه به آواز ایرانی، که در آن رابطه میان شعر و موسیقی لایه دیگری از مسئولیت را می‌افزاید - نیازمند پژوهش‌های مستقل آینده است. دوم، این مقاله، به دلیل ماهیت اسنادی خود، فاقد داده‌های میدانی (مانند مصاحبه با نوازندگان زنده) است که می‌توانست نشان دهد آیا خود اجراگران ایرانی، تجربه اجرای خود را در قالب مفاهیمی چون «مسئولیت» یا «پاسخ‌گویی به دیگری» صورت‌بندی می‌کنند یا آنکه این صورت‌بندی، صرفاً ابزاری تحلیلی است که از بیرون بر تجربه آنان اعمال می‌شود. با وجود این محدودیت‌ها، مقاله نشان داد که تلفیق نظریه گفتمان موسیقایی بنسن با جزئیات مشخص نظام ردیف‌دستگاهی ایران، می‌تواند خوانشی تازه از بداهه‌پردازی به دست دهد که در آن، بُعد اخلاقی، نه افزوده‌ای جانبی، بلکه رکنی سازنده از خود کنش موسیقایی است.

منابع

- بنسن، بروس الیس. (۱۳۹۹). بداهه گفتمان موسیقایی. ترجمه فارسی (مترجم بر اساس نسخه مورد استفاده در رساله).
- صداقت‌کیش، جمشید. (۱۳۹۵). آرای بروس الیس بنسن درباره بداهه‌پردازی موسیقایی. تهران.
- عزیزی، محمدرضا؛ سرایی، پویا؛ جعفری، حمیده؛ شعیری، حمیدرضا؛ محبی، پرستو. (۱۴۰۳). عنوان مقاله نخست برگرفته از رساله (نینوا و ترکمن). نشریه هنرهای نمایشی و موسیقی، شماره ۳۶.

- nomenology. 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.
 - فرهنگ، هرمز. (۱۳۸۶). *دستگاه در موسیقی ایرانی*. چاپ سوم. تهران: پارت.
 - پایور، فرامرز. (۱۳۷۹). *بداهه‌نوازی سنتور تهران: ماهور*. [آلبوم صوتی]
 - نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۰). *درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها*. تهران: سخن.
 - ویدنگرن، گئو. (۱۳۹۳). *صوفیه و درویشان*. ترجمه 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 (ascited insourcedissertation).
 - 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*.

نحوه ارجاع به این مقاله:

عزیزی، محمد رضا؛ سرائی، پویا؛ جعفری، حمیده؛ شعیری، حمیدرضا و محبی، پرستو (۱۴۰۵). بداهه‌پردازی به مثابه مواجهه اخلاقی: مسئولیت در برابر دیگری در گفتمان موسیقی کلاسیک ایرانی بر پایه نظریه بروس الیس بنسن. فصلنامه علمی مطالعات هنر و زیبایی‌شناسی، سال ششم، شماره ۱۹ (بهار ۱۴۰۵)، صص 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/>).

