بداهه‌پردازی در موسیقی کلاسیک ایرانی: مفهوم، پیشینه و مؤلفه‌های تثبیت‌کننده

آماده انتشار هنرهای زیبا

چکیده

بداهه‌پردازی در موسیقی کلاسیک ایرانی، در جایگاه رکنی اساسیْ پذیرفته شده است و از نظر برخی فعالان این حوزه، عمرش به گذشته‌های دور بازمی‌گردد. این در حالی است که پژوهشِ مستقلی در این باب انجام نشده و ابعاد مفهومی و تاریخی آن ناشناخته است. این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی -ضمن بررسی گذشتهٔ بداهه‌پردازی- می‌کوشد به این پرسش پاسخ دهد که چه مؤلفه‌هایی زمینهٔ تثبیت بداهه‌پردازی از کنشی حاشیه‌ای به روالی اجرایی را فراهم آورده‌اند؟ در پژوهش حاضر با تفکیک حالت‌های اجرایی به سه سطح «بازاجرا»، «بداهه‌پردازی» و «بداهنگ‌سازی»، اصطلاح «بداهه‌پردازی» با توصیف اجرای بی‌نیاز از متن مشخص و ثابت استفاده می‌شود؛ تعریفی که در آن، متنِ موسیقایی(خواه شفاهی یا مکتوب) ملاک تمایز است. یافته‌ها نشان می‌دهد بداهه‌پردازی در گذشتهٔ موسیقی ایران‌زمین، در جایگاه روالی اجرایی برجسته نبوده و اغلب برای نمایش تسلط و در مواردی بداهنگ‌سازی استفاده می‌شده است. همچنین مؤلفه‌های تقابل موسیقایی با غرب، بداهه‌پنداری ناواردان، محدودیت کارگانی، مقدس‌انگاری، نمایش مهارت و علاقه به دوگانه‌سازی، زمینهٔ تثبیت بداهه‌پردازی به‌مثابه روالی اجرایی را سبب شده‌اند. در نتیجه بداهه‌پردازی در موسیقی کلاسیک ایرانی، ویژگی‌ای ذاتی و ازلی نیست و برساخته‌ای تاریخی است که تحت تأثیر شرایط اجتماعی، کارگانی و فراموسیقایی تثبیت‌شده و همواره مرتبه‌ای ممتاز از اجرا را نمایندگی نمی‌کرده است.

واژه‌های کلیدی: اجرای موسیقایی، بداهه‌پردازی، بداهنگ‌سازی، موسیقی کلاسیک ایرانی، متن موسیقایی.

مقدمه

بداهه‌پردازی ازجمله مفاهیمی است که در موسیقی کلاسیک ایرانی حضوری برجسته و در عین حال بحث‌برانگیز دارد. این گونهٔ اجرایی، اغلب در جایگاه یکی از ارکان بنیادین موسیقی موسوم به «سنتی» معرفی می‌شود و نشانه‌هایی نظیر اصالت و صیانت را بازتاب می‌دهد. با این حال، رواج این اصطلاح الزاماً به معنیِ شفافیتِ مفهومی‌اش نیست و همچنان در غباری از ابهام‌های نظری و تاریخی قرار دارد.

با رویکرد نظری، بداهه‌پردازی در تفکر رایجْ اغلب به‌منزلهٔ آفرینش موسیقی در لحظهٔ اجرا و در تقابل با آهنگ‌سازی توصیف می‌شود. بعضی نیز تقابلِ پیش‌گفته را به مکتوب بودن آهنگ‌سازی و نامکتوب بودن بداهه‌پردازی ارتباط می‌دهند و همین نکته را در جایگاه وجه تمایزشان می‌شناسند. تکثر چنین توصیف‌های ناهمگنی، نشان می‌دهد که بداهه‌پردازی بیش از اشاره به مفهومی مشخص، برساخته‌ای نظری با دلالت‌های متغیر است.

با رویکرد تاریخی نیز روایت‌ها متضادند. به باور شماری از صاحب‌نظران، گذشتهٔ بداهه‌پردازی به سده‌ها پیش بازمی‌گردد و در جایگاه روالِ اجراییِ مسجلی معرفی می‌شود؛ فی‌المثل فرهت (۱۴۰۴، ۸۵-۸۶) اجرای موسیقی در ایران را از گذشته بداهه‌پردازی می‌داند و در برابرش آهنگ‌سازی را گونه‌ای متأخر معرفی می‌کند و می‌گوید: «ایران هرگز آهنگ‌ساز نپرورانده بود، زیرا خلق موسیقی همیشه با اجرا پیوند خورده بود؛ اجرایی که بسیار بداهه است.» در برابر این خوانش تاریخی، رویکرد دیگری هست که باور دارد بداهه‌پردازی «آن‌قدرها هم که تصور می‌شود در موسیقی ایران بنیانی نیست» (دورینگ، ۱۳۸۶، ۱۷۱). لوکاس (۱۴۰۱، ۱۳۵) نیز در تبیین تاریخیِ نظام دوازده‌مقام در موسیقی ایران و ارتباطش با بداهه‌پردازی می‌نویسد: «بداهه‌پردازی در اجرای نظام دوازده مقام به‌عنوان مفهومی موسیقایی معنای مشخصی نداشت و چندان در مفاد ساختاری آن مقبول نبود». برخی هم اساساً مرز تاریخیِ پذیرفته‌شده‌ای، بین بداهه‌پردازی و آهنگ‌سازی نمی‌شناسند و مانند نوشین (2016, 37) معتقدند که از میانهٔ سدهٔ میلادی گذشته تفاوت میان آهنگ‌سازی و بداهه‌پردازی به‌تدریج در جایگاه تمایزی پذیرفته شد و به‌صورت فراگیر گسترش یافت.

شماری صاحب‌نظران با نگاهی فرهنگی به موضوع می‌نگرند و وجود بداهه‌پردازی آزاد -به‌مثابه روالی اجرایی- در گذشتهٔ ایران را منتفی می‌دانند و بحث از «بداهه‌ترسی» را پیش می‌کشند و همچون فاطمی باور دارند: «اجتناب از بداهه‌ی آزاد، این گرایش به دوری از خودانگیختگیِ کامل (این شاید، «بداهه‌ترسی») باز هم نشانه‌ی روشنِ دیگری است در تأیید این نکته که «پیش‌بینی‌شدگی» و «ازپیش‌حساب‌شدگی»، برخلاف آنچه که تصور می‌شود، از توقعات حتمیِ ایرانی‌ها در حوزه‌ی خلاقیتِ موسیقاییِ چند قرن اخیر بوده است» (فاطمی، ۱۳۸۶، ۲۴۲-۲۴۳). این موضع در کنار شواهد تاریخی مربوط به پرهیز استادانِ گذشته، از بکارگیری لفظ «بداهه» برای توصیف اجراهایشان، دلالت‌های گسترده‌تری می‌یابد و بازاندیشی در تلقی مسلط از بداهه‌پردازی را ضروری می‌سازد.[1]

این مقدمه نشان می‌دهد، حیات بداهه‌پردازی در گذشتهٔ موسیقیِ ایران چندان مشخص نیست؛ تحول و کارکرد این اصطلاح در دوره‌های متفاوت، بیش از آنکه مورد واکاویِ تاریخی قرار گرفته باشد، در غباری از بدیهی‌انگاری فرومانده است. به این ترتیب مسئلهٔ اصلی پژوهش حاضر این است که بداهه‌پردازی -فارغ از روایت‌های متناقض تاریخی- چگونه از یک کنش حاشیه‌ای، به جایگاه یک روال اجراییِ تثبیت‌شده تبدیل شده است؟ تحقیق حاضر طی بازخوانی تاریخی و مفهومیِ بداهه‌پردازی، تلقی‌های رایج را به پرسش می‌گیرد و آنچه را امروز به‌مثابه ویژگیِ ذاتی فهم می‌شود حاصل فرایندی تاریخی می‌داند و در پیِ شناخت مؤلفه‌های تثبیت‌کنندهٔ چنین تفکری می‌گردد.

روش پژوهش

تحقیق حاضر به روش توصیفی-تحلیلی و با رویکرد تاریخی انجام شده است. در این پژوهش سابقهٔ بداهه‌پردازی در موسیقی ایران‌زمین با تکیه بر منابع تاریخی و نظری بررسی می‌شود تا امکان بازشناسیِ جایگاه و همچنین تحول این مفهوم را در عمل موسیقایی فراهم آورد. با بهره‌گیری از روش ذکرشده، تحقیق حاضر بر سه مرحله استوار است:

۱. تبیین مفهوم بداهه‌پردازی. پژوهش‌گران در مواجهه با بداهه‌پردازیِ موسیقایی، مفاهیم متفاوتی از این واژه مراد می‌کنند. به همین دلیل، برای پرهیز از خلط‌های پژوهشی، در نخستین‌قدم از پژوهش حاضر، چیستیِ این اصطلاح به‌طور دقیق تبیین می‌شود.

۲. بازشناسیِ گذشتهٔ بداهه‌پردازی در موسیقی ایران. پس از تشریح دقیق این اصطلاح، باید کارکرد آن را در گذشتهٔ موسیقی ایران‌زمین بازشناخت. اهمیت این مرحله به این دلیل است که صرفِ وجود اشتراک لفظی و استفاده از «بداهه» و واژه‌های مرتبط با آن، شرطی کافی برای یکسان‌انگاری سابقهٔ این اصطلاح نیست.

۳. زمینه‌های شکل‌گیریِ تصورِ معاصر از بداهه‌پردازی. در این قسمت، پژوهش در جست‌وجوی آن است تا نشان دهد چگونه مجموعه‌ای از مؤلفه‌های کارگانی، اجتماعی و فراموسیقایی فهم امروزی از بداهه‌پردازی را صورت‌بندی کرده و آن را به‌مثابه بخشی از روال اجرای موسیقی کلاسیک ایرانی شناسانده است.

پیشینهٔ پژوهش

اخشابی و میثمی (۱۳۹۹) در پژوهش خود، ده شاخصه را در جایگاه مؤلفه‌های شکل‌دهندهٔ بداهه‌پردازی برمی‌شمارند. با توجه به اینکه نتایج این تحقیق، بر پایهٔ تکثر واژگان مرتبط با ۱۲ تعریف از بداهه، نزد صاحب‌نظران غیر ایرانی است، تعمیم یافته‌هایشان به موسیقی کلاسیک ایرانی با ملاحظاتی همراه می‌شود. بعلاوه نویسندگان در بخشی از مقاله -بی‌آنکه استدلال سنجش‌پذیری ارائه دهند- بر ضرورت همزمانیِ ده رکن برای تحقق بداهه‌پردازی تأکید می‌کنند. در پژوهشی دیگر، بالنده (۱۳۹۹) به بررسی رابطهٔ میان بداهه‌پردازی و رفتار اجتماعی می‌پردازد و میان این دو، رابطهٔ معناداری می‌یابد. او در بخشی از تحقیقش، بداهه‌پردازان را در قیاس با گروه‌نوازان قرار می‌دهد و نتایج حاصل را در دو جامعهٔ آماریِ استادان و دانشجویان تحلیل می‌کند. در این پژوهش، تک‌نوازان و بداهه‌پردازان در یک گروه قرار می‌گیرند که همین موضوع اعتبار نتایج را با پرسش‌هایی مواجه می‌سازد؛ همچنین نویسنده در بخشی از تحقیق خود به مطلبی از آزاده‌فر (۱۳۹۱) اشاره می‌کند و آن را دارای نمونهٔ آماریِ مشابهی دربارهٔ تک‌نوازی و بداهه‌نوازی می‌داند، حال آنکه صاحبان این قلم، نشانی از این موارد در اثر یادشده نیافتند.

قلمرو بحث صرفاً به تلاش‌های پژوهش‌گران داخلی محدود نمانده است و برخی پژوهش‌گران غربی هم به بداهه‌پردازی در موسیقی ردیف-دستگاهی علاقه نشان داده و آثاری به چاپ رسانده‌اند. برای نمونه نتل و فولتین در پژوهشی با پیشانی‌نوشت «چهارگاه از ردیف تا بداهه‌نوازی» شماری از اجراهای دستگاه چهارگاه را از جنبه‌هایی همچون گزینش گوشه‌ها، ترتیب اجرای آنها، شیوهٔ استفاده از انگاره‌ها طی اجرای درآمد و نیز مدت‌زمان اجرا بررسی کرده‌اند. آنها همچنین به مقایسهٔ اجراهای سازی و آوازی پرداخته و در بخشی دیگر، مجموعهٔ اجراهای یک نوازنده را در بازه‌ای پانزده‌ساله با اجرای نوازنده‌ای جوان به مقایسه گذاشته‌اند (نتل، ۱۳۹۴، ۹۱). یافته‌های ایشان نشان می‌دهد که اجرا اغلب با طرح انگاره‌ای آغاز می‌شود که شخصیت دستگاه را بازتاب می‌دهد، سپس انگارهٔ خاص درآمد ظاهر می‌شود و بداهه‌پردازی با بهره‌گیری از سازمایه‌های عام‌تر و کلی‌تر ادامه می‌یابد. در آخر نیز اغلب انگاره‌ای ظاهر می‌شود که بازگشت به انگارهٔ آغازین را تسهیل می‌کند (همان، ۹۷).

در تمام مقاله‌های فصل‌نامهٔ شمارهٔ ۳۷ ماهور (۱۳۸۶) نیز موضوعات مرتبط با بداهه‌پردازی به بحث گذشته شده است. این مجموعه در کنار بررسی بداهه‌پردازی در سنت‌ها و مناطق گوناگونِ موسیقایی، در باب بداهه‌پردازی در موسیقی کلاسیک ایرانی هم مطالبی ارائه می‌دهد. در بخش‌هایی از تحقیق حاضر، از مقاله‌های مندرج در فصل‌نامهٔ پیش‌گفته با قلم‌های دورینگ «بداهه در موسیقی هنریِ ایران»، فلدمن «منابع عثمانی درباره‌ی گسترش تقسیم»، نوشین «بداهه‌پردازی به‌عنوانِ «دیگری»: خلاقیت، دانش و قدرت مطالعه‌ی موردی موسیقی کلاسیک ایرانی» و فاطمی«بازنگری مفاهیم بداهه و آهنگسازی و اهمیت آنها در موسیقی ایرانی» استفاده می‌شود.

مبنای نظری پژوهش

در بحث‌های مرتبط با بداهه‌پردازیِ موسیقایی، اغلب بر جنبه‌های خلاقیت آنی و مواجههٔ ناگهانی در لحظه تکیه می‌شود، حال آنکه چنین توصیف‌هاییْ چیستیِ بداهه‌پردازی را به روشنی مشخص نمی‌کند. برای شفاف‌سازیِ هرچه بیشتر، در پژوهش حاضر مفهوم «بداهه‌پردازی» بر پایهٔ چگونگیِ ارتباطش با «متنِ» ازپیش‌مشخص توصیف می‌شود؛ متنی که به دو صورت مکتوب و ملفوظ در حافظهٔ موسیقایی از نسلی به نسل بعد انتقال می‌یابد و ویژگی‌های زیباشناختی را نمایندگی می‌کند.

این در حالی است که متن در موسیقی، ماهیتی اجرامحور دارد. به بیان دیگر، متن حین اجرا به فعلیت می‌رسد و بدون اجرا صرفاً به‌مثابه امکانی بالقوه می‌ماند؛ بنابراین نسبت بداهه‌پردازی و متن، فقط در ساحت اجرا تحقق می‌یابد. همچنین فهم چگونگیِ وابستگی بداهه‌پردازی به متن یا استقلال آن از متن، مستلزم شناخت مفاهیم مرتبط با اجرا و سنجه‌های توصیف آن است.

در این راستا، نخست باید به چیستیِ اجرا و برخی جنبه‌های توصیفی آن توجه کرد. به‌طورکلی در موسیقی، اجرا کنشی چندجانبه است که بسته به نحوهٔ بروز و ظهورش کارکردهای متفاوتی بازتاب می‌دهد و با سنجه‌های گوناگونی توصیف و دسته‌بندی می‌شود. شماری از سنجه‌های مرتبط با اجرا عبارت‌اند از: ۱. تعداد اجراگران: انفرادی، ارکستری و ... ۲. زمان‌مندی اجرا: ضبط‌شده، زنده، قدیمی و ... ۳. محل اجرا: صحنه‌ای، خیابانی، مجازی، رادیویی و ... ۴. کیفیت اجرا: بیانی، خلاق، منسجم و ... ۵. نحوهٔ بدن در اجرا: خمیده، نشسته، ایستاده و ... ۶. سبک اجرا: تجربی، کلاسیک اروپا، ردیف-دستگاهی و ... ۷. گونهٔ اجرا: آوازی، سازی و ... ۸. مخاطب اجرا: دانشجویی، عمومی، ارگانی و ... ۹. هدف اجرا: آموزشی، خیریه، آزمایشی و ... ۱۰. ارزیابی اجرا: ضعیف، عالی و ... در کنار موارد فوق‌الذکر، یکی از بنیانی‌ترین موارد مرتبط با «اجرا»، به چگونگیِ ارتباطش با «متنِ» موسیقایی (خواه کتبی و خواه شفاهی) مربوط می‌شود.

ارتباط مزبور در سه دسته‌بندی کلی می‌گنجد: ۱. بازاجرا (اجرای مطابق با متنِ مشخص و ثابت)، ۲. بداهه‌پردازی (اجرای بی‌نیاز از متنِ مشخص و ثابت)، ۳. بداهنگ‌سازی (تولید متنِ واجدِ بازاجرا حین اجرا). در بداهنگ‌سازی، اجراگر ضمن اجرا، متنی موسیقایی تولید می‌کند که تثبیت و بازاجرا می‌شود. فقدان دسته‌بندیِ پیش‌گفته، سبب بروز خطای شناختی می‌شود و یکسان‌انگاری مفاهیم متفاوتی همچون «بازاجرا» و «بداهنگ‌سازی» با «بداهه‌پردازی»، نتایج پژوهش‌های این حوزه را از اعتبار تهی می‌کند. بنابراین طی پژوهش حاضر بداهه‌پردازی نه صرفاً کنشی خلاق یا آنی، که بر پایهٔ چگونگیِ مواجهه با متن طی اجرا تعریف می‌شود.

بداهه‌پردازی در گذشتهٔ موسیقی ایران

احسان یارشاطر پیشینهٔ بداهه‌پردازی را به دورهٔ ساسانی می‌رساند و بر این باور است که در بارگاه ساسانیان، گوسان‌ها وقایع‌نامهٔ دربار را به آواز روایت می‌کردند و گاه ابیاتی به‌صورت بداهه می‌آوردند (Yarshater, 1974, 62, as cited in During et al., 1991, 154). با توجه به محدودیت منابع موجود، تأیید قطعی این دیدگاه دربارهٔ بداهه‌پردازی گوسان‌ها ممکن نیست. پس از استیلای اعراب نیز اشاره‌ها به بداهه‌پردازی نزد اهلِ موسیقی اندک است. برای نمونه محمد بن الحارث بن بُسْخُنْز[۲]ابوجعفر که ایرانی بود و ریشه‌اش به ری بازمی‌گشت طی خلافت مأمون عباسی، ابتدا «بدیهه‌سرایی» می‌کرد و پس از شاگردیِ ابراهیم موصلی ابتدا مِعْزَفه[۳]و کمی بعد از آن عود می‌نواخت. در پانویس این گزارش آمده است که فارمر «improvisation» را معادل «بدیهه‌سرایی» و «extemporization» را معادل «اقتراح» (در موسیقیِ سازی چیزی تقریباً معادل بدیهه‌نوازی) در نظر می‌گیرد (فارمر، ۱۳۶۶، ۲۳۲). به نظر می‌رسد با توجه به پیشنهٔ بُسْخُنْز، منظور نگارنده از بدیهه‌سرایی اشاره به «بداهه‌خوانی» باشد.

در میان متون منظوم نیز صحبت چندانی دربارهٔ بداهه‌پردازیِ موسیقایی به میان نمی‌آید و سر نخی از کارکرد آن به‌مثابه روالی موسیقایی را نشان نمی‌دهد. در متون مذکور، اگر جایی سخن از بداهه‌پردازی می‌شود، اغلب ناظر به توانایی سرودنِ آنی و حاضرجوابی شاعر است، نه بداهه‌پردازیِ مطربان. برای نمونه وقتی مسعود سعد سلمان از شعرای قرن پنجم و ششم، طی قصیده‌اش در مدح ثقة الملک طاهربن علی به «بدیهه» اشاره می‌کند و در کنارش از مطربان نام می‌برد، به بداهه‌نوازی/خوانی مطربان نمی‌پردازد و این اصطلاح را در پیوند با «مدح‌خوانی» شاعر می‌آورد (نک. سعد سلمان، ۱۳۳۹، ۴۵۳-۴۵۷).

این در حالی است که با وجود قلت، اما در برخی متون تاریخی و تذکره‌ایِ متأخرتر، صراحتاً اشاره به بداهه‌پردازی با کارکرد موسیقایی‌اش یافت می‌شود. فی‌المثل واصفی (۱۳۴۹ ج۲، ۲۱۹) در منزلت بداهه‌پردازی و حیرت اهل فن، از فضایل و هنر غیاث‌الدین محمد خراسانی سخن می‌گوید و می‌نویسد: «در علم موسیقی کمالش به مرتبه‌ای بود که در هر آهنگ و آواز و مقام و شعبه و صوت و نقش و عمل و قول که گفتندی کاری در بدیهه بربستی که استادان این فن را در دایرهٔ حیرت افکند». همچنین واصفی از جوانی موسیقی‌دان و آهنگ‌ساز با نام میرک زعفران طی ۸۹۹ قمری در شهر هرات یاد می‌کند و از حافظهٔ کم‌نظیر و محفوظات گستردهٔ شعری‌اش می‌گوید و متذکر می‌شود که میرک زعفران حدود شصت هزار بیت ازبر داشت؛ همچنین در علم ادوار و مهارت موسیقایی به مرتبه‌ای رسیده بود که «هر آهنگ که فرمودندی که صوتی یا عملی یا نقشی باید بست، در بدیهه

او را به نوعی ادا نمودی که استادان این فن از حلقه بگوشان او شدندی» (همان، ۳۴۵).

شواهد موجود نشان می‌دهد که بداهه‌پردازی تا دورهٔ تیموری مهارتی رایج نبوده است. نمونه‌های پیش‌گفته مشخص می‌کند که چنین افرادی از قریحه‌ای استثنایی و تسلطی خارق‌العاده بهره می‌بردند. چنان‌که واکنش دیگر اهل فنِ آن دوره نه «هم‌سطحی» که «حیرت» و «پیرویِ» ایشان بود. به این ترتیب بالانشینی در این حوزه نصیب کسانی می‌شد که در حافظهٔ شعری و تسلط بر ادوار و مهارت‌های موسیقاییْ خاص بودند. در اینجا «بداهه‌پردازی» به‌جای آنکه گونه‌ای موسیقایی را نشان دهد، نوعی نبوغ موسیقایی را بازتاب می‌دهد که فقط بعضی از آن بهره می‌بردند.

در پاره‌ای منابع، نبوغ پیش‌گفته صرفاً در سطح وصف باقی نمی‌ماند، بلکه در فرایند تولید متن موسیقی در لحظهٔ اجرا نمود می‌یابد. برای نمونه مراغی در تشریح دور «ضرب‌الربیع» و زمان آن که از بیست و چهار نقره به‌صورت: تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ است چنین می‌نویسد که سابقهٔ پیدایش این دور به مجلسی در باغِ دولت‌خانهٔ تبریز به میزبانیِ سلطان حسین جلایر مربوط می‌شده است. مطابق توصیف مراغی در اثنای مجلس، فرمانی صادر شد و دوری از ادوار ایقاعی -البته غیر از ادوار شناخته‌شده- طلب کردند. مراغی نیز دفعتاً به‌صورت بداهه آن را وضع کرد و در مجلس تصنیفی در همان دایره ساخت و چون فصل بهار بود آن را «ضرب‌الربیع» نامید (مراغی، ۱۳۷۰، ۳۷۶).

همچنین مراغی در پیدایش دور «شاهی» یا «شاه‌ضرب» که از سی نقره تشکیل می‌شود چنین شرح می‌دهد؛ روزی سلطان احمد جلایر هنگام سفر در کشتی، دوری درخواست کرد و مراغی زمانِ دور را بر عدد ملوانان (۳۰ نفر) در نظر گرفت و صورت آن را چنین سامان داد: تَنَنَنْ تَنَنْ تَنْ تَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنْ تَنْ تَنَنَنْ تَنَنْ تَنْ. در ادامه سلطان بر روی چهار بیت از شیخ جنید بغدادی تصنیفی درخواست کرد که به‌موجب فرمانش مراغی به‌صورت بداهه آن را ساخت (نک. مراغی، ۱۳۷۰، ۳۷۷).

مشحون نیز در توضیح وجه تسمیه دور «قُمریه» از توانایی مراغی در ساخت بداهه‌اش مطلب می‌آورد. به این صورت که وقتی در مجلسِ امیرزاده محمد سلطان، یک قمری آوازی می‌خواند، پادشاه به مراغی دستور می‌دهد که بر صوت مرغ دایرهٔ ایقاعی بسازد و سپس فی‌البداهه می‌گوید: بهر ما یک اصول خوب بساز / بعد از آنش بساز خوش بنواز. مراغی نیز دور را می‌سازد و امیر آن را «قُمریه» می‌نامد (مشحون، ج۱، ۱۳۷۳، ۲۱۹). در بخش خاتمهٔ رسالهٔ موسیقی *مقاصدالالحان* از مراغی (نسخهٔ دانشگاه لیدن) نیز به مورد مشابهی اشاره می‌شود؛ به این صورت که «جمعی گویندگان التماس عملی کردند که در بدیهه مؤلف گردد؛ در گواشت این عمل ساخته شد» (نک. خضرائی، ۱۳۹۷، ۲۱۹). روایت‌های پیش‌گفته نشان می‌دهد که «بدیهه» افزون بر معنای قریحه‌ای ممتاز، به مفهوم وضع و ساختِ آنی موسیقی نیز به کار می‌رفته است؛ مفهومی که در پژوهش حاضر، ذیل «بداهنگ‌سازی» صورت‌بندی می‌شود.

در کنار مطلب پیش‌گفته، مراغی به کارکرد دیگری از «بدیهه» نیز اشاره می‌کند که با توصیف نبوغِ موسیقایی همپوشانی ندارد. او هنگام دسته‌بندیِ اسامی و اصناف تصانیف و انواعشان در چهارده مورد (نک. مراغی، ۱۳۷۰، ۳۳۶) در تشریح «هوایی» ضمن سبُک‌ترین شمردنِ آن می‌نویسد: «اما هوایی آن چنان باشد که نقشی یا صوتی که در میان مردم هر مدّتی پیدا می‌شود و آنرا مردم‌زاد می‌خوانند و آنرا هر کسی چنانک خواهد در بدیهه بتراشد گاه باشد که قید کنند و گاه نکنند و آن اخفّ اصناف تصانیف است»[۴](همان، ۳۴۲). از توصیف مراغی چنین برمی‌آید که «بدیهه» در اینجا در نسبت با نوعی ساخت و پرداختِ آزادتر نغمه‌ها به کار می‌رفته است؛ تصنیف‌های مردم‌زادی که گاه در ساختاری مشخص مقید می‌شدند و گاه بی‌قید باقی می‌ماندند و از لحاظ ارزشمندی در زمرهٔ سبک‌ترین انواع تصنیف جای می‌گرفتند. همچنین منظور مراغی از هوایی، اجرای بی‌نیاز از متنی مشخص و ثابت نیست، بلکه نشان می‌دهد هوایی تصنیفی ساخته‌شده است. بعد از آنکه به‌صورت بداهه ساخته می‌شد، دیگران به همان شکل اجرایش می‌کردند.

البته در باب ادعای مراغی هم جای تردید وجود دارد، زیرا بنایی در رساله‌اش که اوایل قرن دهم هجری آن را به ترتیب با مقدمه، دو مقاله و خاتمه نگاشته است، بدون اشاره به ساختِ بداههٔ «هوایی» و در ذیل توضیح «صوت» می‌نویسد: «صوت لحنی بود مقرون بشعر و ان را یک خانه بود مکرر و بعضی آن را هواهی [هوایی؟] نیز گفته‌اند» (بنایی، ۱۳۶۸، ۱۲۶). به این ترتیب در توصیف بنایی «صوت» یا «همان هواهی و هوایی» لحنی موزون و همراه با شعر است که ساختاری مبتنی بر تکرار یک خانه دارد. توصیفی که حداقل در این روایت، کاتب آن را الزاماً با بداهه‌پردازی پیوند نمی‌دهد.

در رسالهٔ *کرامیه* منسوب به دورهٔ سفره‌چی که در اواخر قرن دهم هجری به نگارش درآمده و از رساله‌های مهم موسیقیِ

دورهٔ صفوی است، سفره‌چی به بداهه اشاره می‌کند. نگارندهٔ رساله که آن را در ساختاری به‌شکل دیباچه، سه فصل و خاتمه به قلم می‌آورد، در تشریح انواع تصنیف از «پیشرو» و «سربند» سخن می‌گوید و در بیان اهمیت بداهه‌پردازی نزد استادان می‌نویسد: «پیش رو و سربند هنر سازنده هاست و پیش رو را یک سرخانه و میان[خانه] و بازگوئی است. همه جا لازمه و تقریب لازمه بیک نوع سربند ریخته اصول است ترکیبات او بدیهه است هرگاه استادان با هم بوادی آزمایش درآیند سربند بمیان آرند و قدرت یکدیگر را از آن معلوم کنند» (دورهٔ سفره‌چی، بی‌تا). از نقل سفره‌چی چنین برمی‌آید که با وجود آنکه ساختار «سربند»[۵] چارچوبی مشخص (به‌مثابه ریخته) دارد، در ترکیباتش متکی بر «بدیهه» است. استادان موسیقی در موقعیت‌های رقابتی، با آوردن «سربند»، توانایی یکدیگر را محک می‌زدند.

کوکبی بخارایی از موسیقی‌دانان و شعرای اواخر قرن دهم در رساله‌ای با ساختار مقدمه، دوازده فصل و خاتمه، طی فصل یازدهم با پیشانی‌نوشتِ «در قسیم تصنیف بر اصنافی که به حسب اجزا از هم ممتازند» به «سربند» اشاره می‌کند و پس از معرفی «جرمی»، «بسیطی» و «خطی» می‌نویسد: «[...] و اگر تمامی آن تصنیف این ادوار معینه نباشد، بلکه بعضی از اجزا به اختیار گوینده و سازنده بود که به هر کیفیتی که خواهد به ترتیب کند، آن را «سربند» گویند» (کوکبی بخارایی، ۱۳۹۹، ۶۰). مطابق گزارهٔ فوق‌الذکر، کوکبی در توضیح «سربند» صرفاً به ساخت «دل‌بخواهی» اشاره می‌کند و از بداهه‌پردازی ذکری به میان نمی‌آورد. این در حالی است که سفره‌چی در شرحِ «سربند» به‌صراحت از نقش بداهه در ترکیبات آن سخن می‌گوید. تفاوت در نقل‌های سفره‌چی و کوکبی، شاید بیش از آنکه تفاوت در ماهیت «سربند» را نشان دهد، حاکی از تفاوت نگاه نظریِ رساله‌نویسان، به جایگاه مهارت اجرایی و نقش بداهه‌پردازی در موسیقی قرن دهم باشد.

طی سدهٔ بعدی (قرن یازدهم) نیز در میان مکتوبات قدیمیِ کشورهای همجوار -خاصه قلمرو عثمانی- اشاره‌های مشکوکی به بداهه‌پردازی در موسیقی ایران دیده می‌شود. برای مثال با توضیحاتی که کانتمیر در رساله‌اش از بداهه‌پردازی در ایران می‌آورد، فلدمن (نک. ۱۳۸۶، ۱۵۳) ضمن تحلیل نظرات او به نتایجی می‌رسد. فلدمن یادآور می‌شود که طی دورهٔ مورد بحث، روند بداهه‌پردازیِ ایرانی به‌خلاف بداهه‌پردازی‌های ترکی و عربی بر اجزاء ازپیش‌ساخته استوار بوده است، حال آنکه در «تقسیم» ترکی و عربی، استفاده از فرمول‌های مُدال به‌صورت مکانیکی در شکلی ثابت پذیرفته نمی‌شده و خصوصاً برای مُدگردی‌های غیرمعمولْ موسیقی‌دانان آزاد بوده‌اند. دیگر آنکه ایرانی‌ها آنچه کانتمیر تقسیم نامیده است از معلمانشان بخش‌بخش می‌آموختند، حال آنکه ترک‌ها برای نمایش تسلطشان از آن استفاده می‌کردند (همان). تفاوت در شیوهٔ آموزش و کارکرد اجرایی، این احتمال را تقویت می‌کند که کانتمیر در توصیف موسیقی ایران، پدیده‌ای را متفاوت با اصطلاح «تقسیم» و در چارچوب بداهه‌پردازیِ شناخته‌شدهٔ عثمانی فهم کرده باشد.

تمایز مذکور در شیوهٔ آموزش و کارکرد اجراییِ بداهه‌پردازی، زمینه را برای طرح دو ایراد اساسی به روایت کانتمیر فراهم می‌کند. نخست اینکه او برای توضیح «بداهه» در موسیقی ایران، اصطلاح «تقسیم» را می‌آورد. چنین اطلاقی، احتمال نوعی برچسب مفهومی یا ناسازگاری اصطلاح‌شناختی را برجسته می‌سازد، زیرا با وجود کارکرد گستردهٔ «تقسیم» در موسیقی‌های ترکی و عربی، این اصطلاح در موسیقی ایرانی با مفهوم «بداهه‌پردازی» رواج نداشته است. دوم اینکه کهن‌تر دانستن بداهه‌پردازیِ ایرانی نسبت به سنت عثمانی، با توجه به کمبود منابع صریح دربارهٔ بداهه‌پردازی در ایران، چنین ادعایی را در هاله‌ای از ابهام قرار می‌دهد. به‌طور کلی تفاوت‌های اصطلاحی و روایی مشخص می‌کند که بداهه‌پردازی در گذشتهٔ موسیقی ایران، یک روال ثابت تاریخی نبوده و از میان مواجهه‌های فرهنگی و دستگاه‌های نظری متفاوت و گاه مختلف سربرآورده و بازتعریف شده است.

طی دوره‌های بعدی نیز، رویه تغییر نمی‌کند و در میان رویکردِ میرزاها نوعی «بداهه‌ستیزی» یافت می‌شود. مطابق یافته‌ها، بازماندگان خاندان فراهانی -خصوصاً آقا حسینقلی- بداهه‌پردازی را حداقل در رویه‌های آموزشی نمی‌پسندیدند و در صورت مواجهه با این رفتار، هنرجو را سخت تنبیه می‌کردند. صفوت با گواه گرفتن تعدادی از شاگردان زندهٔ آقا حسینقلی، به روزی اشاره می‌کند که یکی از هنرجویان به دلیل فراموشی یا به دلیل تعجیل در رسیدن به مراحل عالیِ موسیقی، درسش را کمی تغییر می‌دهد. استاد برای اینکه ذهن شاگرد را برای همیشه متوجه نظم دقیق موسیقی به‌زعم او اصیل کند، چنان نوک مضراب را در بدن شاگرد فرومی‌برد که از جای آن خون بیرون می‌زند (نک. صفوت و کارُن، ۱۴۰۰، ۱۸۵). صفوت در جای دیگر، به رویکرد نسل بعدی‌هایی همچون صبا می‌پردازد و هنگام شرح دربارهٔ بداهه‌پردازی، با ذکر نصیحتی از او یادآور می‌شود: «اگر قرار است مثلا باندازهٔ یکربع ساعت برنامه‌ای اجرا کنید قبلا مطالبی را که میخواهید اجرا کنید خوب تمرین نموده بخاطر بسپارید که از صورت بدیهه نوازی خارج شود» (صفوت، ۱۳۳۷، ۳۶).

نتل طی آشنایی‌اش با برومند نیز متوجه همین رویکرد می‌شود. به گواه نتل، برومند به ارتباط ردیف با اجرا، چندان توجه نمی‌کرده و باور داشته است که در زمان‌های گذشته موسیقی‌دانان صرفاً ردیف را در برابر همگان اجرا می‌کردند و به طور کلی «بداهه‌پردازی» در ارتباط با ردیفْ موضوعی متأخر محسوب می‌شود (نک. نتل، ۱۳۹۴، ۲۷۸).

نتل همچین نقل می‌کند که برومند در آموزش بر اجرای از حفظ تأکید داشت؛ چنانکه در پاسخ به پرسش نتل در باب بداهه‌نوازیِ دانشجویان گفته بود: «دانشجویان باید از حفظ بنوازند» (نتل، ۱۳۸۴، ۱۲). برومند بداهه‌نوازی را آموزشی مستقل نمی‌دانست و معتقد بود با تسلط بر ردیف به‌صورت خودبه‌خود حاصل می‌شود؛ حتی با به کار بردن واژهٔ بداهه‌نوازی هم چندان راحت نبود (همان، ۲۲). فاطمی نیز در مقاله‌اش به پرهیز استادان قدیمی از بکارگیری اصطلاح بداهه‌پردازی اشاره می‌کند و یادآور می‌شود: «استادان قدیمی اصولاً از لفظِ «بداهه» به‌عنوان یک اصطلاحِ فنی برای اشاره به اجرای موسیقی‌های غیر ضربی استفاده نمی‌کرده و به گفتنِ اینکه فلان دستگاه یا آواز خوانده یا نواخته می‌شود اکتفا می‌کرده‌اند» (فاطمی، ۱۳۸۶، ۲۴۳).

حتی برخی بداهه‌پردازی را مشکل‌ساز می‌دانستند و در بابِ ایراداتش تذکر می‌دادند. برای نمونه صفوت، به عیب‌های بداهه‌پردازی در موسیقی ایرانی می‌پرداخت و متذکر می‌شد که با انجامش، نوازنده از تحصیل و مطالعهٔ منظم موسیقی بازمی‌ماند. همچنین او اعتقاد داشت که بداهه‌پردازی از دقت عمل اجرا می‌کاهد، به ضعف در حفظ و اجرای ضرب‌ها می‌انجامد و امکان دستیابی به مهارت فنی را غیر ممکن می‌کند (نک. صفوت، ۱۳۳۷، ۳۶). کیانی هم با پیچیده‌خواندنِ مشکلات ناشی از بداهه‌پردازی در موسیقی ایرانیْ بحث از «شیرین‌نوازی» را پیش می‌کشد و به نقد اجرای تفننی و القای آسان‌پسندی می‌پردازد (نک. کیانی، ۱۳۹۳، ۱۲۶-۱۲۵).

افرادی هم بودند که پی‌آمدهای بداهه‌پردازی را به مرتبهٔ عیب یا مشکل خلاصه نمی‌کردند و آن را در جایگاه یک خطر می‌پنداشتند. حتی آنها با به داوری کشاندن و به محاکمه نشاندن، در تدارک سازوکاری برای اعطای مجوز بداهه‌پردازی بودند. برای نمونه نکیسا (۱۳۴۵، ۳) از پیشنهادهایی همچون ممنوعیت بداهه‌پردازی و دادن مجوزِ بداهه‌پردازی سخن می‌گفت. او با برشمردن مواردی، آنها را برای صدور مجوز بداهه‌پردازی ضروری می‌دانست. فی‌المثل وی از اعتقاد و ایمان به اصالت موسیقی ایران به‌مثابه پیش‌شرطی یاد می‌کرد و تذکر می‌داد که ایمان مذکور در تمام ذراتِ وجودِ درخواست‌کنندگانِ مجوز ریشه دوانده باشد.

واکاویِ تحلیل‌ها نشان می‌دهد که رویکرد دیگری هم در مواجهه با بداهه‌پردازی وجود دارد. به این صورت که برخی از مفسرانْ وجود بداهه‌پردازی را در گذشتهٔ موسیقی ایران مفروض می‌دانند و با این انگاشت، به سراغ متون قدیمی می‌روند و با انواع روش‌ها به تفسیر مکتوبات می‌پردازند. فی‌المثل اگرچه فارابی در موسیقی کبیر از «بداهه» استفاده نمی‌کند، با این حال، برای درک بهتر و با مفروضِ پیش‌گفته، بخش‌هایی از آرای او بازخوانی می‌شود. فارابی در بحث از مراتب استعدادها، از مرتبه‌ای سخن می‌گوید که در آن انسان به پشتوانهٔ فطرت یا عادت، قدرتی می‌یابد که «الحان خوش و ناخوش، ملایم و ناملایم و نغمه‌های سازوار و ناسازوار را از یکدیگر تمیز دهد [...] و قوهٔ غریزی او، که به یاری آن اصوات را حس و تخیّل می‌کند، طبیعی انسان باشد تا مبادا آنچه را طبیعیِ انسان نیست خوش یابد و از آن لذت برد [...] اما معرفت و تخیّلی که شخص را در این درجه از استعداد ضروری است آن مقدار است که به مرتبهٔ آگاهی تعقلی نرسیده باشد» (فارابی، ۱۳۷۵، ۱۵-۱۶). همچنین در پی‌نوشتِ مرتبط با متن فوق‌الذکر تأکید شده «بی‌آنکه او درباره‌اش تعقل و قضاوت کند». سازگار دانستن این گزاره با مفهوم «بداهه‌پردازی»، تحلیلی دقیق نیست. در اینجا فارابی صرفاً دربارهٔ استعداد طبیعی تشخیص اصوات توضیح می‌دهد، نه اجرای بی‌نیاز از متنی مشخص و ثابت. این سنخ خوانش‌های تفسیری را می‌توان نوعی «مصادره به مطلوب» یا «تحصیل حاصل» دانست که از خلط میان سطوح متفاوتِ استعداد، متن و اجرا ناشی می‌شود. چه‌بسا اگر کاتبان رسالات قدیمی، معانی «بداهه» را به دلالت شواهد متعدد توسعه می‌دادند، مفسران بعدی با انواع انحرافات و اشتباهات مجبور به بازخوانی مرادشان نمی‌شدند.

مهم‌تر از همه اینکه «باور به بداهه‌پردازی» با «وجود بداهه‌پردازی» تفاوت می‌کند. این تمایز صرفاً ناظر به خوانش پژوهش‌گران از متون قدیمی نیست، بلکه به سطح عمل موسیقایی نیز مربوط می‌شود. ممکن است اجراگری کارش را بداهه‌پردازی بداند، حال آنکه اجرایش -آگاهانه یا ناآگاهانه- بر متنِ تثبیت‌شده‌ای استوار باشد. در چنین وضعیتی آنچه بداهه نامیده می‌شود، نه اجرایی بی‌نیاز از متن مشخص و ثابت، بلکه بازآرایی متنی تثبیت‌شده در حافظهٔ موسیقایی اجراگر است. بی‌توجهی به این تمایز، به انواع تعمیم‌های ناروا می‌انجامد و هر اجرا را در قلمرو بداهه‌پردازی قرار می‌دهد. امری که نمایی محدود و ناتمام از بداهه‌پردازی پیش می‌کشد و در مورد اقسام دیگر مواجهه با متن در موسیقی، به‌زحمت صدق می‌کند.

با کنارنهادن تفسیرهای ناهمخوان، گذشتهٔ بداهه‌پردازی در دو مورد خلاصه می‌شود: ۱. نشان‌دهندهٔ نوعی نبوغِ فردی (مطابق با آنچه واصفی اشاره می‌کند)، ۲. نشان‌دهندهٔ بداهنگ‌سازی (مطابق آنچه مراغی می‌آورد). نتیجه آنکه بداهه‌پردازی، دست‌کم در متون کهن، نه به‌منزلهٔ یک کنش اجراییِ تثبیت‌شده، بلکه یا برای اشاره به نبوغ فردی فهم شده است، یا در مفهوم بداهنگ‌سازیِ وابسته به نظام‌های ملودیک. ازاین‌رو، برای شناخت چگونگیِ شکل‌گیری بداهه‌پردازی به‌مثابه یک شیوهٔ اجرایی در موسیقی کلاسیک ایرانی، ناگزیر باید از سطحِ بررسیِ فوق‌الذکر فراتر رفت و به واکاویِ زمینه‌های اجتماعی، کارگانی و فراموسیقاییِ پیدایش آن پرداخت؛ امری که در بخش پیش رو دنبال می‌شود.

زمینه‌های تثبیت بداهه‌پردازی در جایگاه روالی اجرایی

مطابق آنچه از نظر گذشت، در جایگاه روالی اجراییْ سابقهٔ بداهه‌پردازی چندان دورودراز نیست. موضوعی که طی دورهٔ متأخر اتفاق می‌افتد و به‌مثابه روالی اجرایی تثبیت می‌شود. شناخت زمینه‌های ظهور و تداوم این شیوهٔ اجرایی، به درک روشن‌تری از بداهه‌پردازی در موسیقی ردیف-دستگاهی می‌انجامد. در ادامه و به‌صورت موردی، هرکدام از مؤلفه‌های مؤثر بر این موضوع به بحث گذاشته می‌شود.

۱. محدودیت کارگانی

محدودیت کارگانی موضوعی است که فعالان حوزهٔ ردیف-دستگاهی را به بداهه‌پردازی وامی‌دارد. در اینجا بداهه‌پردازی، نوعی پاسخ طبیعی به سازمایه‌های موسیقایی است. صفوت یکی از علل وجودِ بداهه‌پردازی در موسیقی ایران را یکنواختی و محدودیت می‌داند. از نظر او تعداد آهنگ‌های موجود، با برآورده نکردن احتیاجِ نوازندگان، آنها را به بداهه‌پردازی وامی‌دارد (صفوت، ۱۳۳۷، ۱۰). این برداشت از محدودیت و یکنواختی، صرفاً در سطح تحلیل نظری باقی نماند و آشکارا به گفتارِ اهل عمل نیز راه یافت؛ برای نمونه بهاری به همین موضوع اشاره می‌کند و تکرار ردیف را خسته‌کننده می‌داند و در باب بداهه‌پردازی می‌گوید: «اگر بداهه نباشد، موسیقی سنتی صورتی ندارد بار دوم، دیگر نمی‌توانید [آن را] گوش کنید» (میرمنتهایی، ۱۳۸۱، ۲۴۹). در اینجا، بداهه‌پردازی نه‌فقط پاسخی به محدودیت کارگانی، بلکه راهکاری برای مدیریتِ زمان اجرا و مواجهه با انتظار شنونده تلقی می‌شود؛ نکته‌ای که در برخی تحلیل‌ها به‌صراحت برجسته شده است.

فرهت زمینهٔ پیدایش بداهه‌پردازی در موسیقی ردیف-دستگاهی و فاصله‌گیری از نظام مقامی را به انتظار مخاطبان از نوازنده/خواننده ارتباط می‌دهد و متذکر می‌شود که «در گذشته از یک نوازنده یا خواننده انتظار می‌رفت که اجرایی درازمدت ارائه کند [...] برای اینکه این زمان مورد نیاز پر شود، نوازنده مجبور بود بداهه‌سازی‌های مختلف و مطولی را اجرا کند» (فرهت، ۱۴۰۱، ۸۷). فخرالدینی ضمن اشاره به اهمیت بداهه‌پردازی به‌مثابه گریزگاهی برای پرهیز از یکنواختیِ ردیف‌ها، از آزادی‌طلبیِ موسیقاییِ اجراگران سخن می‌گوید و معتقد است: «بداهه‌پردازی در موسیقی از اجرای یکنواخت ردیف‌های سنتی جلوگیری می‌کند و هنرمند خود را از قید و بند ردیف آزاد می‌یابد و به بیان احساس خود، آن‌گونه که مایل است می‌پردازد» (فخرالدینی، ۱۴۰۰، ۱۰۷).

نتل بحث در باب محدودیت کارگان، یکنواختی و موضوع انتظار مخاطب را با بیانی دیگر مطرح می‌کند و از شگفت‌زدگی سخن می‌گوید. او ضمن ارزشمند شمردنِ پیش‌بینی‌ناپذیری در بداهه‌پردازی می‌گوید: «در بداهه‌نوازی‌ها، موسیقی‌دانی که بدون عدول کردن از سیستم موسیقیایی بتواند دیگران را بیشتر شگفت‌زده نماید مورد تحسین بیشتری هم قرار می‌گیرد» (نتل، ۱۳۹۴، ۳۰۶). در همین چارچوب، پرهیز از تکرار را می‌توان یکی از راه‌های برانگیختن شگفتی در اجرا دانست، رویکردی که در روایت‌های مربوط به برخی اجراگران برجسته است؛ برای نمونه نورعلی برومند به عدم تکرار در اجراهای حبیب سماعی اشاره می‌کند و می‌گوید سماعی کمتر از سه ربعِ ساعت ساز نمی‌زد و به‌قدری در نواختن خلاق بود که هیچ تکراری در کارش نمی‌آورد و حتی یک نغمه را دو بار اجرا نمی‌کرد (بهروزی، ۱۳۷۲، ۲۱۲).

بررسی دیدگاه‌های نظری و گفتارِ اهل عمل نشان می‌دهد که محدودیت کارگانی، یکنواختیِ حاصل از تکرار و انتظار مخاطب برای اجراهای ممتد و غیرقابل پیش‌بینی، ازجمله عواملی بوده‌اند که بداهه‌پردازی را در موسیقی ردیف-دستگاهی به ضرورتی اجرایی بدل کرده‌اند. به این ترتیب، بداهه‌پردازی نه به‌مثابه کنشی آزاد و بی‌قاعده، بلکه همچون پاسخی ضروری به محدودیت‌های کارگانیِ موسیقیِ ردیف-دستگاهی تثبیت شده است.

۲. نمایش مهارت

یکی دیگر از زمینه‌های تثبیت بداهه‌پردازی در موسیقی کلاسیک ایرانی، به نمایش مهارت مربوط می‌شود. در اینجا برخی نوازندگان و خوانندگان با برجسته کردن توانایی‌های فنی‌شان، بداهه‌پردازی را به عرصه‌ای برای نمایش مهارت بدل کردند. فی‌المثل به خلاف رویهٔ رایج میان نوازندگانِ فعال در دههٔ ۱۳۳۰ خورشیدی، پایور در اواسط بیست‌سالگی‌اش ساعت‌های بسیاری به تمرین می‌پرداخت (نک. فرهت، ۱۴۰۴، ۲۸۵). او به اجرای قطعات نمایشی علاقه نشان می‌داد و بداهه‌پردازی‌هایش را در قالب چهارمضراب‌ها ارائه می‌کرد و در مواردی چارچوب‌های عرفی را تغییر می‌داد. فرهت در توصیف مهارت فنی پایور طی بداهه‌پردازی‌هایش مطلب‌ها می‌نویسد و از رفت‌وبرگشت‌های سریع، استفاده از آرپژ، اجرای آکورد و حتی فواصل سوم موازی طی بداهه‌پردازی‌هایش سخن می‌گوید (همان).

صفوت هم بحث از مهارت‌های فنی در نوازندگی/خوانندگی را پیش می‌کشد و نشان می‌دهد که هرچه تکنیک در نوازندگی ارتقا یابد در نتیجه‌اش بداهه‌پردازی دشوارتر می‌شود (صفوت، ۱۳۳۷، ۱۰). او در جای دیگری هم به همین موضوع اشاره می‌کند و معتقد است: «برای این که یک موسیقیدان ایرانی سزاوار بدیهه‌پرداز شود، باید همزمان همه‌ی ویژگی‌های یک نوازنده (یا خواننده)ی چیره‌دست، یک نظریه‌پرداز آگاه و یک خلّاق هنری را در خویش گرد آورده باشد» (صفوت و کارُن، ۱۴۰۰، ۴۵). کیانی (۱۳۹۳، ۲۳۸) نیز به موضوع قدرت خلاقه در بداهه‌پردازی اشاره می‌کند و در باب اجرای اهل فن می‌نویسد که آنها از بداهه‌پردازی برای تنوع و نمایش قدرت خلاقهٔ هنری استفاده می‌کردند.

شماری از فعالان حوزهٔ موسیقی کلاسیک ایرانی ارزش بداهه‌پردازی را به‌مراتب بالاتر از آهنگ‌سازی می‌پندارند و بداهه‌پردازی را همچون امتیازی در تولید اثر قلمداد می‌کنند. حتی برخیْ تمایز مورد اشاره را در پیشانی‌نوشتِ تولیداتشان برجسته می‌سازند و از توانایی بداهه‌پردازی برای تبیین چگونگی تولید آلبوم‌هایشان بهره می‌برند. در این حالت بداهه‌پردازی صرفاً شیوهٔ اجرا نیست، بلکه سنجهٔ ارزش در نظام تولید و عرضهٔ اثر است و به طور ضمنی با مفاهیمی همچون تسلط و اعتبار پیوند می‌خورد. در ادامه به پنج نمونه از این آلبوم‌ها اشاره می‌شود:

۱. کیانی‌نژاد، محمدعلی (۱۴۰۳). بداهه[آلبوم]. آوای باربد.

۲. کامکار، پشنگ (۱۳۹۴). شورم را (مجموعه بداهه‌نوازی‌ها) لوح دوم[آلبوم]. ساز خورشید.

۳. کردمافی، سعید و کاظمی، علی. (۱۳۹۱). بداهه‌سازی[آلبوم]. ماهور.

۴. بسطامی، ایرج و بابایی، بهداد (۱۳۸۶). بداهه‌خوانی و بداهه‌نوازی[آلبوم]. نواگر.

۵. علیزاده، حسین و خلج، مجید (۱۳۸۴). بداهه‌نوازی در راست‌پنجگاه[آلبوم]. ماهور.

فاطمی نیز در دوره‌های رشد و اعتلای گذشتهٔ موسیقی، نقش بداهه‌پردازی را در مهارتِ اجرایی خلاصه می‌کند و می‌نویسد: «[در گذشته] بزرگیِ یک موسیقیدان با مهارتِ او در تصنیفِ تصانیف سنجیده می‌شده و آنچه امروز بداهه‌پردازی نامیده می‌شود فقط ملاکی برای سنجیدنِ میزانِ توانایی اجراکننده، اعم از خواننده و نوازنده، بوده است» (فاطمی، ۱۳۸۶، ۲۴۲). با چنین دیدگاهی، موسیقی‌دانان صرفاً هنگام جلوه‌فروشی به سراغ بداهه‌پردازی می‌رفتند و خواص نیز سنجهٔ ارزیابی‌شان را به تصنیفِ تصانیف منوط می‌کردند و به تعبیری آهنگ‌سازی را مهم‌تر می‌شمارند. به این ترتیب می‌توان گفت نمایش مهارت، یکی از زمینه‌های مهم تثبیت بداهه‌پردازی در موسیقی کلاسیک ایرانی بوده است؛ چه در قالب جلوه‌گری‌های فنی و چه به‌مثابه معیاری برای تمایز و برتری هنری. این در حالی است که پیوند میان بداهه‌پردازی و مهارت، در عمل همواره شفاف و قاعده‌مند باقی نمانده و همین امر، گاه به گسست ارتباط میان توانایی واقعی و برچسبِ بداهه‌پرداز انجامیده است.

در پی این شرح باید افزود، تفسیر بداهه‌پردازی به‌مثابه مرتبه‌ای عالی از مهارت، همواره در عمل با واقعیت‌های میدان موسیقایی هم‌خوان نیست. در اینجا بحث دربارهٔ تغییر معیارهای زیباشناسی یا بهره‌مندی از بیانی متفاوت یا حتی پیروی از انواع رویکردهای فلسفی نیست، بلکه کشمکش دربارهٔ تزلزلِ نظامِ شایسته‌سالاری در میان مدعیان بداهه‌پردازی است که به نوعی «بداهه‌فریبی» می‌انجامد. پیامد چنین وضعیتی آن است که تمایز میان بداهه‌پردازیِ مبتنی بر احاطهٔ تمام‌عیار و ضعف فنی مخدوش می‌شود. در ارتباط با آنچه بداهه‌فریبی توصیف شد دورینگ معتقد است: «بعضی از هنرمندان نامدار بر هیچ ردیف آزاد یا ضربی احاطه ندارند، و به بداهه‌نوازی در زمینه‌یی که از ساختار نوین دستگاهها فهمیده‌اند، اکتفا می‌کنند یا به بسط یک ردیف ساده شده می‌پردازند بی آن‌که هیچ نوآوری در کار باشد، و باقی آنان نه طبق تعلیمی مشخص می‌نوازند و نه برای همراهی با

آواز بلکه به اسم نوازندگان سنتی معروف می‌شوند زیرا که قادر به بداهه‌نوازی هستند» (دورینگ، ۱۳۸۳، ۴۹). در چنین وضعیتی، بداهه‌پردازی از یک‌سو مرتبه‌ای والا از مهارت قلمداد می‌شود و از سوی دیگر، به‌سبب ناپایداری معیارها، می‌تواند به ابزاری برای مصونیت از نقد و بازتولید نابرابری‌های میدانی بدل شود.

۳. تقابل موسیقایی با غرب

نفوذ شتاب‌زدهٔ فرهنگ غرب در ایران که مانع از طیِ روندی ارگانیک شد، جامعه را در موضعی چندصدایی قرار داد. به این ترتیب که تقابل ارزش‌های مبتنی بر سنت با پارادایم موسیقی غربی، زمینهٔ بروز کشمکش میان تجددطلبان و صیانت‌گرایان را فراهم آورد. در نتیجه برخی نمایندهٔ ترویج دستاوردهای موسیقاییِ مغرب‌زمین در ایران شدند. در این بین، شماری در پیِ برابری با غرب برآمدند و بحث‌هایی از ویژگی‌های مشترک به میان آوردند (نک. فرهت، ۱۴۰۴، ۳۱۴). در تلاطمات فرهنگی، افرادی هم «هَل مِن مبارز» گفتند و بر کوس رقابت کوفتند و در پی برتری گشتند. برای نمونه هدایت معتقد بود که اروپاییان مقام‌های مشرق‌زمین را نقد می‌کنند و از سوی دیگر، مشرق‌زمینیان از ملودیِ اروپاییان لذت نمی‌برند. او همچنین باور داشت «الحان اروپائیان در پرده‌های ایرانی بگنجد[،] لکن عکس قضیّه صورت نگیرد و علمای عامل خود معترفند» (هدایت، ۱۳۱۷، ۱۸۴-۱۸۵).

در این میان صیانت‌گرایانی که حیات موسیقی ردیف-دستگاهی را در خطر می‌دیدند به فکر چاره افتادند و «بداهه‌پردازی» را جوهر موسیقی ایرانی معرفی کردند و در برابر تفکر غرب‌گرا ایستادند. برای نمونه، هدایت در *مجمع‌الادوار* چندین مرتبه به اهمیت «بالبداهه» و «بدیهه» اشاره می‌کند و می‌نویسد: «در حسن و قبح امور[،] احساسات طبیعی انسان حکومت دارد و استفاده از مستظرفات آنگاه در حدّ کمال خواهد بود که تکلّف نیاورد و بالبداهه در ذهن پذیرفته شود. لطیف‌تر اقسام کلام منثور و منظوم بدیهه است [...] تألیف نیکو آنست که خاطر مستمع را بالبداهه خوش کند و حاجت میزان و مکیال بکاربردن نباشد» (هدایت، ۱۳۱۷، ۱۸۶). همین نکته نوعی برتری‌جویی هدایت، در مواجهه با موسیقی کلاسیک اروپا را نشان می‌دهد. او به‌صراحت در باب تألیفات موسیقیِ مغرب‌زمین باور داشت: «آنچه تألیف کنند و او بطبقات برند یک چیز است باندک تفاوت» (همان، ۱۸۴).

آنچه هدایت به‌مثابه برتریِ موسیقی ایران صورت‌بندی می‌کرد، تلاش برای بازتعریف گفتمانِ غالبی بود که از پشت عینک موسیقی غربی می‌نگریست و اثرِ تألیف‌شده در چارچوب موسیقی کلاسیک اروپا را در جایگاه سنجهٔ اعتبار قرار می‌داد. هدایت با برجسته‌سازی مفاهیمی همچون «بدیهه» و «احساسات طبیعی» مترصد تغییر معیار بود و اعتبار مدنظرش را نه در ویژگی‌های فنی و نوشته‌شده، بلکه در بداهت و بحث‌های احساسی می‌جست.

این در حالی بود که موسیقی کلاسیک اروپا با بهره‌گیری از سلطه‌جویی‌های سیاسی به‌صورتی جهانگیر امکان رواجِ هرچه بیشتر می‌یافت و در کنار اشاعهٔ ویژگی‌های فنی، نظام ارزشیِ تازه‌ای رواج می‌داد؛ نظامی که در آن بداهه‌پردازی و فاقد نت‌نگاری به شیوهٔ اروپایی، بدوی و مجریانش تعلیم‌ندیده معرفی می‌شد. پیروان این تفکر، اثری را آهنگ‌سازی می‌دانستند که در چارچوب نت‌نویسی اروپا تثبیت شده باشد، به همین دلیل نت‌نگاری به شیوهٔ غربی، ذاتیِ عملِ آهنگ‌سازی قلمداد شد. در برابر این تفکر، صیانت‌گرایان که موسیقی ایرانی را «شفاهی» می‌دانستند، با آوردن دلایلیْ نت‌نگاری به روش اروپایی را نمی‌پسندیدند. به این ترتیب، حیاتِ روشِ شفاهی در موسیقی مورد بحث، مختص به طبقه‌ای ماند که نت‌نگاری را نشانهٔ نفوذ فرهنگ غرب در شرق می‌پنداشت، آن را نارسا می‌دانست و اساساً از عهدهٔ خواندن و نوشتنش برنمی‌آمد.

بسیاری از اهل فن موسیقی ردیف-دستگاهی، نت‌نگاری را رقیبی برای بداهه‌پردازی می‌دانستند و ثبت قطعی را مانع بداهه‌پردازی قلمداد می‌کردند. صفوت ضمن اشاره به اینکه آقا حسینقلی سخت با نت‌نویسی مخالف بود، دیدگاه خود را دربارهٔ تأثیر نت‌نویسی بر بداهه‌پردازی در موسیقی ردیف-دستگاهی چنین بیان می‌کند: «کاملاً مشخص است که حس بداهه‌نوازی به‌موازات گسترش نت‌نویسی دچار رکود و پَس‌روی شده است» (صفوت و کارُن، ۱۴۰۰، ۲۳۶). مشحون نیز در توضیح همین موضوع، مخالفت استادان پیشین برای نت‌نگاری را نارساییِ نت ذکر می‌کند و از سلب بداهه‌پردازی و خلاقیت سخن می‌گوید و نسبت به افتادن در ورطهٔ نوازندگیِ خشک و بی‌روح هشدار می‌دهد و از کاهش جذابیت و تأثیرگذاری مطلب می‌نویسد (نک. مشحون، ۱۳۷۳، ج۲، ۶۰۶). یکی از پیامدهای مستقیمِ غلبهٔ سازوکار نت‌محور، دگرگونی در فهم نقش‌ها و عناوین حرفه‌ای در موسیقی ایران بود.

تا پیش از آن نه‌فقط در ایران بلکه در اغلب فرهنگ‌های غیر غربی، آهنگ‌سازی به سیاقِ اروپایی چندان مهم شمرده نمی‌شد

و نگارش اصوات به شیوهٔ غربی، پدیده‌ای متأخر به‌حساب می‌آمد. با رویکرد موسیقی کلاسیک اروپا، آهنگ‌سازی به پیدایش اثرِ تثبیت‌شده‌ای اطلاق می‌شد که به اتمام رسیده و به خط نت درآمده و بخش اعظمش در اجراهای مکرر ثابت مانده بود. به این ترتیب در ایران واژهٔ «آهنگ‌ساز» به مفهوم اروپایی‌اش رواج یافت و به افرادی اطلاق شد که ایده‌هایشان را بر کاغذ می‌آوردند و برای اجرا به ارکسترهایی با سازآرایی غربی می‌سپردند و اغلب از اصول چندصدایی بهره‌می‌بردند. حتی «آهنگ‌سازان» کارشان را از دیگرانی که صرفاً از طریق گوش آموزش می‌دادند، علمی‌تر می‌پنداشتند. آخرالامر در چنین بستری، گسترش مفهوم آهنگ‌ساز به معنای اروپایی آن، نه‌تنها به بازتعریف سلسله‌مراتب حرفه‌ای انجامید، بلکه به‌تدریج واکنش‌های صیانت‌گرایانه را نیز برانگیخت؛ واکنش‌هایی که در قالب تأکید بر اصطلاحاتی چون «بداهه‌نواز» و «بداهه‌خوان» و در تقابل با الگوی آهنگ‌سازیِ نت‌محور صورت‌بندی شد.

در نتیجه تقابل موسیقایی با غرب را می‌توان یکی از مهم‌ترین زمینه‌های تثبیت بداهه‌پردازی در موسیقی کلاسیک ایرانی دانست. در مواجهه با الگوی نت‌محور، اثرِ تثبیت‌شده و آهنگ‌سازمحورِ موسیقی کلاسیک اروپا، بداهه‌پردازی نه‌تنها به‌مثابه شیوهٔ اجرایی، بلکه در جایگاه نشانهٔ هویت، معیار اعتبار و ابزار تمایزِ فرهنگی صورت‌بندی شد. این رویکرد، در بستر واکنش‌های صیانت‌گرایانه و در پی دگرگونی‌های آموزشی و حرفه‌ای، به‌تدریج از سطحِ گرایش فردی فراتر رفت و در مقام یک روال اجرایی مشروع و حتی برتر تثبیت شد.

۴. بداهه‌پنداری ناواردان

ناواردی به روند اجرای موسیقی ایرانی، سبب بروز «بداهه‌پنداری» از جانب اروپایی‌های ساکن ایران شد. به این صورت که آنها صراحتاً در مکتوباتشان به بداهه‌پردازی اشاره کردند و بخشی از اجرای موسیقی ایرانی را بداهه‌پردازی پنداشتند. برای نمونه دیولافوا در بخشی از سفرنامه‌اش، حال کارگران عرب در ایران را به تصویر کشیده و ارجِ فرهنگشان را کم‌بها نشان داده و رقصشان را شهوت‌انگیز و موسیقی‌شان را گوش‌خراش دانسته و درباره‌شان نوشته است: «این شعرای ما بداههٔ و برحسب تخیلاتشان شعر می‌گویند و این سرچشمه الهام همیشه به فراوانی از میان لبهای برنزی‌شان جریان دارد» (دیولافوا، ۱۳۷۶، ۱۱۲).

اگرچه دیولافوا، کارِ اجراگران را بداهه معرفی کرد، اما میزان آشنایی او با روالِ اجراییِ موسیقیِ کارگران عرب مشخص نیست. چنین سوءبرداشتی صرفاً به سفرنامه‌نویسان محدود نمی‌شود، بلکه از سازوکار عمومیِ مواجههٔ ناظرِ ناآشنا با یک سنت شفاهی حکایت دارد. باید این احتمال را در نظر گرفت که بداهه‌پنداریِ کارشان، به ناواردیِ راوی مربوط شود. فارغ از نظر دیولافوا، چنان‌چه در مواجهه با یک موسیقی‌دانِ تعلیم‌ندیده در نظامی رسمی، از او خواسته شود تا شعر قطعه‌ای را بخواند، چه‌بسا برای به یادآوردنش ابتدا ملودی را زمزمه کند و سپس شعر را بخواند.

مفسران کشورهای همجوار هم به شرح ایضاً. این نوع بداهه‌پنداری، فقط به گزارش سیاحان اروپایی محدود نماند؛ مطابق آنچه دربارهٔ تفسیر کانتمیر صحبت شد، در برخی مکتوباتِ سرزمین‌های همجوار -خصوصاً قلمرو عثمانی- اشاره‌هایی به بداهه‌پردازی در موسیقی ایران یافت می‌شود که بنا به دلایل پیش‌گفته، با سازوکارهای موسیقی ایرانی سازگار به نظر نمی‌رسند.

طی دهه‌های بعد چنین توصیف‌هایی با نقد مواجه شد و شماری از پژوهش‌گران به بداهه‌پنداری ناواردان -خاصه اروپایی‌ها- ایراداتی وارد کردند. برای نمونه نوشین (۱۳۸۶، ۱۸۱) اشتباهِ شناختیِ اروپاییان را متذکر می‌شود و موسیقی بدونِ نت‌نویسی و ظاهراً خودانگیختهٔ ایرانی را از چشم کسانی بداهه‌پردازی می‌داند که با کارگان آموزشی این موسیقی آشنایی نداشتند. با گسترشِ تلقیِ ناواردان، ایرانی‌ها با این اصطلاح آشنا می‌شوند و سرانجام اوایل قرن بیستم «بداهه‌نوازی» در جایگاه برابرنهادِ «improvisation» به قلمرو موسیقی ایران راه می‌گشاید.

در کنار این نقدِ شناختی، برخی پژوهش‌گران کوشیده‌اند با ارجاع به شواهد تاریخی، دورهٔ تثبیت بداهه‌پردازی در موسیقی ایران را بازخوانی کنند. دورینگ با مرجع قراردادن اصطلاح «تقسیم» در منطقهٔ خاور نزدیک و نیافتنِ معادلی برای آن در موسیقی ایران، بر نقش «آهنگ‌سازی» به‌مثابه پیش‌نیازی برای ورود موسیقی‌دانان به دربار تأکید می‌کند و بر همین اساس، بداهه‌پردازی را پدیده‌ای متأخر می‌داند که تحت تأثیر غرب و از قرن بیستم به موسیقی ایران راه یافته است (نک. دورینگ، ۱۳۸۶، ۱۷۱). چه‌بسا سفرنامه‌نویسان و موسیقی‌پژوهان ناشی، وقتی مفاهیمی مانند «تقسیم» را در جهان عرب و ترک شناختند، این تصور در ذهنشان شکل گرفت که موسیقیِ شرق -به‌ویژه خاورمیانه- عمدتاً «بداهه‌پردازی» است.

در غیاب واکاویِ انتقادیِ منابع بومی و نیز اتکا به روایت‌های بیرونی، بداهه‌پنداری به میان اهل عملِ ایرانی نفوذ کرد. به این ترتیب برخی صاحبان فن، بدون مراجعه به شواهد تاریخی و اهمیت آهنگ‌سازی در گذشتهٔ موسیقی ایران، با ترویج خوانشِ غربی‌ها، حتی بداهه‌پردازی را هستهٔ اصلی موسیقی ایران‌زمین از دیرباز دانستند. نتل به همین موضوع اشاره می‌کند و پیدایش مفهوم بداهه‌پردازی را به آشنایی با تفکر غربی نسبت می‌دهد و آن را متأخر می‌داند. او می‌گوید: «در نوشته‌های فارسی کمتر به این مبحث [بداهه] پرداخته شده، و خود مفهوم نیز به نظر می‌رسد در دوران اخیر توسط موسیقیدانان آشناشده با تفکر غربی به بیان لفظی درآمده باشد» (نتل، ۱۳۸۱، ۳۰).

اطلاق «بداهه‌پردازی» به کار موسیقی‌دانان ایرانی در نوشته‌های غربی‌ها، از تحلیلِ روال‌های اجرایی و نظام‌های آموزشی پدید نیامد، بلکه حاصلِ بداهه‌پنداریِ ناظران ناآشنا، انتقال مفهومی برگرفته از دیگر سنت‌های موسیقایی و فقدان واکاوی انتقادیِ سازوکارهای بومی بود. در نتیجه با اطلاق «بداهه‌پردازی» به اجرای موسیقی ایرانی از جانب ناواردان، این باور در میان اهل فنِ ایرانی پدید آمد که کارشان بداهه‌پردازی است؛ باوری که در ادامه، در قالب گفتمان‌های زیباشناختی و هویتی، تکثیر و تثبیت شد.

۵. مقدس‌انگاری

در ارتباط با موسیقی ردیف-دستگاهی، شماری از اهل فن منشأ آن را از ماوراءالطبیعه می‌دانند. حتی پیدایش موسیقی را از جانب اهل معنا و خداپرستان می‌پندارند و فایدهٔ اصلی‌اش را خدمت به دینداری و خداشناسی معرفی می‌کنند و هنگام پرداختن به ویژگی‌های این موسیقی از موارد روحانی و معنوی سخن می‌گویند. به اعتقاد صفوت «منشاء موسیقی یا به عبارت مناسب‌تر فایده و هدف موسیقی، معنوی و روحی است» (صفوت، ۱۳۹۰، ۵۱). او در جایگاه یکی از شناخته‌شده‌ترین افراد در این قلمرو، در باب «بداهه» می‌نویسد: «بداهه‌پردازی در واقع مستلزم دریافت الهام قلبی است و «حال» می‌خواهد» (همان، ۱۴۴). صفوت در ادامه، در باب «حال» مطلب‌ها می‌آورد و دلایلش را یکی‌یکی برمی‌شمارد و با باورمندانِ چنین تفکری به اشتراک می‌گذارد. لطفی هم از رویکرد عرفانی هنرمندان گذشته می‌گوید و بحث در باب وحدت وجود را پیش می‌کشد و در ارتباط با بداهه‌پردازی می‌گوید: «در هنر موسیقی قدیم، از آن‌جاکه جهان‌بینی بیش‌تر هنرمندان عرفانی بود، و توجه به «وحدت وجود و موجود» در غایت اهمیت قرار داشت [...] به‌هرحال موسیقی باید از این مرز بگذرد تا هنر بداهه به‌صورت طبیعی به رشد خلاق «آنی» گیرا و گیرنده تبدیل شود» (لطفی، ۱۳۸۶، ۲۶).

این خوانشِ معنوی از بداهه‌پردازی، محدود به رویکردِ درونیِ موسیقی کلاسیک ایرانی نمی‌ماند و در نوشته‌های برخی از پژوهش‌گران غربی نیز با بیانی دیگر بازتولید می‌شود. دورینگ قدما را به دلیل بهره‌مندی از زندگی «پاک‌تر» و «صافی‌تر»، از بهترین بداهه‌پردازان معرفی می‌کند و با اشاره به اجرای موسیقی در هم‌نشینیِ گذشتگان، موسیقی‌شان را نتیجهٔ نوعی فورانِ خودجوش می‌داند که بر مبنای سبک زندگی‌شان پدید می‌آید (دورینگ، ۱۳۸۳، ۲۸۴). چنین روایت‌هایی که بداهه‌پردازی را برآمده از زیستِ روحانی و کیفیت‌های ماورایی معرفی می‌کند، به‌تدریج از سطح توصیف فراتر می‌رود و به‌شکل‌گیریِ نوعی منطق مقدس‌انگار می‌انجامد که بداهه‌پردازی را واجد خاستگاهی معنوی و فراتجربی می‌داند.

در ادامهٔ آنچه راجع‌به چگونگیِ تقابل موسیقایی با غرب از نظر گذشت، باید افزود که مقدس‌انگاریِ بداهه‌پردازی، در برابر رویکردهای مادیِ برآمده از غرب موضعی برتر قلمداد شد. به این ترتیب مواجهه با غرب به‌گونه‌ای اتفاق افتاد که یک جبهه غرب را نمایندهٔ عقلانیت، پیشرفت، شایستهٔ جهان‌شمولی و ارزش معرفی کرد و در مقابلش، جبهه‌ای سنتی قرار گرفت که خلقیات عاطفی، لایتغیر، باستانی و تکراری را واجد توجه و پاسداری دانست و خلق فی‌المجلس و برآمده از دنیای روحانی را مروارید این صدف پنداشت. فاطمی (۱۳۸۶، ۲۴۱-۲۴۲) به چنین ایده‌ای می‌تازد و متذکر می‌شود که هیچ‌چیز غیر تاریخی‌تر و غیر واقعی‌تر از این تفکر نیست که «قالب‌های ازپیش‌ساخته‌شده فنی و بشری‌اند و قالب‌های خلق‌الساعه هنری و روحانی؛ به‌عبارت‌دیگر، آهنگسازی یک پدیده‌ی غربی است و بداهه‌پردازی یک پدیده‌ی شرقی یا ایرانی.»

۶. علاقه به دوگانه‌سازی

تثبیت بداهه‌پردازی در موسیقی کلاسیک ایرانی صرفاً با رویکرد اجرا، تقابل با غرب یا توجه به موارد فرامادی رخ نداد، بلکه در سطح زبان و ادبیات موسیقایی نیز صورت‌بندی شد؛ همان جایی که مفاهیم، ارزش‌ها و مرزگذاری‌ها از طریق سازوکارهای گفتمانی

شکل می‌گیرد. به این ترتیب یکی دیگر از مهم‌ترین زمینه‌های تثبیت بداهه‌پردازی در جایگاه یک روال اجرایی، به کارکرد «دوگانه‌ها» در ادبیات موسیقی ایران‌زمین مربوط می‌شود. در ادبیات موسیقیِ ایران، مجموعه‌ای از مفاهیم وجود دارد که هرکدامشان در واژه‌ای می‌گنجد و اغلب در برابر متضادی سر برمی‌آورد. نمونه‌هایی از آن همچون: غربی/شرقی، سنتی/مدرن، گسسته/پیوسته، شفاهی/کتبی، اصیل/جعلی، راست‌کوک/چپ‌کوک، هنری/بازاری، داخلی/خارجی، قدیمی/جدید، خلاق/تقلیدی، شهری/روستایی، مردمی/کلاسیک، سازی/آوازی، ایرانی/غیر ایرانی، علمی/غیرعلمی، عقلی/احساسی، اکثریت/اقلیت و مردانه/زنانه فراوان دیده می‌شود.

این دوگانه‌ها صرفاً تمایزهای توصیفی نیستند، بلکه اغلب حامل بار ارزشی‌اند و یکی از سویه‌ها را بر دیگری برتری می‌بخشند. بحث بر سر دوگانه‌ها گاهی تا آنجا شدت می‌یابد که رنگ‌وبوی ایدئولوژیک می‌گیرد و اختلافاتی سبب می‌شود. حتی بخش‌هایی از «گفتمان‌های بداهه‌پردازی» در پیِ همین دوگانه‌ها شکل می‌گیرند و هواداران و مخالفانی پدید می‌آورند.

تحلیل‌ها نشان می‌دهد طی سدهٔ اخیر، برخی «بداهه‌پردازی» را در برابر «آهنگ‌سازی» قرار می‌دادند و آن را نمایندهٔ هر ویژگیِ پایین می‌دانستند و انگ‌هایی مانند «موقت»، «ساده» و «غیرعلمی» به آن می‌چسباندند و بداهه‌پردازی را آفریدهٔ هوسی زودگذر و برآمده از ذهنی بدوی قلمداد می‌کردند. در برابر دیدگاه‌های اشاره‌شده، گروهی نیز موسیقی ایرانی را صرفاً بداهه‌پردازی می‌دانستند و جایگاهش را بالاتر از آهنگ‌سازی قرار می‌دادند و اهلش را بیشتر می‌ستودند. به باور نوشین با همین رویکرد، خطی میان آهنگ‌ساز/آهنگ‌سازی و اجراگر/بداهه‌پردازی کشیده می‌شود و موسیقی کلاسیک ایرانی به دسته‌بندیِ تازه‌ای با نام «فی‌البداهه» تنزل می‌یابد (Nooshin, 2018, 219). احتمالاً نوشین این تنزل را در مقایسه با جایگاه آهنگ‌ساز به مفهوم جدیدش طرح می‌کند. همان مفهومی که قشر آشنا با موسیقی کلاسیک اروپا، در سایه‌اش پناه می‌گرفتند و به بداهه‌پردازان فخر می‌فروختند.

با توضیح فوق‌الذکر، بداهه‌پردازی به واژه‌ای تبدیل می‌شود که مفاهیم گوناگونی نمایندگی می‌کند و کارکردهای متفاوتی بازتاب می‌دهد. با رویکرد دوگانه‌ای و تضادِ میانِ بداهه‌پردازی/آهنگ‌سازی، دوگانه‌های دیگری همچون آزاد/مقید، عقلی/حسی، آگاهانه/ناآگاهانه، پیش‌بینی‌پذیری/پیش‌بینی‌ناپذیری و غیره سربرمی‌آورد. دوگانه‌سازی را می‌توان یکی از سازوکارهای مهم گفتمانی دانست که بداهه‌پردازی را از سطح یک رویهٔ اجرایی به مقوله‌ای ارزشی تغییر می‌دهد. در چارچوب این دوگانه‌ها، بداهه‌پردازی گاه در جایگاه امری فروتر و غیرعلمی و گاه در مرتبه‌ای والاتر و اصیل‌تر از آهنگ‌سازی قرار می‌گیرد. چنین نوسانی، نه حاصل ویژگی‌های ذاتی بداهه‌پردازی، بلکه برآمده از منطق‌های تقابلیِ حاکم بر ادبیات موسیقایی ایران است؛ منطق‌هایی که در تثبیت و بازتولید مفهوم بداهه‌پردازی نقشی تعیین‌کننده ایفا می‌کنند.

نتیجه‌گیری

بداهه‌پردازی در گذشتهٔ موسیقی ایران مفهومی ثابت نبوده و به‌مثابه برساخته‌ای تاریخی و نظری، در دوره‌های متفاوت دلالت‌های گوناگونی پذیرفته است. همین امر ضرورت تمایز میان اشتراک لفظی و هم‌ارزی مفهومی را برجسته می‌سازد، موضوعی که در پرتو تبیینِ دقیقِ مفهوم بداهه‌پردازی آشکار می‌شود. بر پایهٔ نتایج به دست آمده، برای پرهیز از انواع خطاهای شناختی، نخست باید اختلاف این مفهوم را با دیگر مفاهیم مشخص کرد. به همین منظور، ابتدا باید انواع حالت‌های اجرایی را با مدنظر قراردادن «متنِ» موسیقایی (خواه شفاهی و خواه مکتوب) بازشناخت. در نتیجهٔ این رویکرد اجرا به سه سطح تقسیم‌بندی می‌شود: ۱. بازاجرا، ۲. بداهه‌پردازی و ۳. بداهنگ‌سازی. در اینجا مقصود از بداهه‌پردازی، اجرای بی‌نیاز از متنِ مشخص و ثابت است.

بررسی تاریخی نشان‌گر آن است که با توجه به مفهوم پیش‌گفته، گذشتهٔ این اصطلاح در موسیقی ایران چندان طولانی نیست. آنچه از مکتوبات سده‌های گذشته در ارتباط با بداهه‌پردازی یافت می‌شود، معدودی روایت‌های ناهمخوان است که کارکردی نظام‌مند را بازتاب نمی‌دهد. با کنار نهادن توصیف‌های پراکنده، اصطلاح بداهه‌پردازی در گذشتهٔ موسیقی ایران صرفاً دو کارکرد را بازنمایی می‌کند: ۱. دلالت بر نوعی نبوغِ فردی و ۲. نشان‌دهندهٔ بداهنگ‌سازی (تولید متنِ واجدِ بازاجرا حین اجرا).

بخش دیگری از پژوهش نشان می‌دهد که وجود شرایطی، امکان تثبیت بداهه‌پردازی در جایگاه روالی اجرایی را فراهم آورده است. همزمانیِ مواردی همچون: تقابل موسیقایی با غرب، بداهه‌پنداری ناواردان، محدودیت کارگانی، مقدس‌انگاری، نمایش مهارت، و همچنین علاقه به دوگانه‌سازی فضایی به وجود آورد که بداهه‌پردازی را به بخشی مهم از روال اجرایی موسیقی کلاسیک ایرانی تبدیل کرد. همچنین بررسی میدان موسیقایی مشخص می‌کند که خوانش بداهه‌پردازی به‌مثابه مرتبه‌ای والا از مهارت، همواره با

واقعیت‌های عملی انطباق ندارد؛ زیرا در برخی موارد، تزلزلِ سنجه‌های شایسته‌سالاری در میان مدعیان این شیوهٔ اجرایی، به پیدایش نوعی «بداهه‌فریبی» می‌انجامد و لفظ بداهه‌پردازی را به پوششی موجه برای ضعف‌های فنی تبدیل می‌کند.

به این ترتیب، بداهه‌پردازی در موسیقی کلاسیک ایران، نه ویژگی ذاتی و ازلی، بلکه برساخته‌ای تحول یافته است که تحت تأثیر مؤلفه‌های اجتماعی، کارگانی و فراموسیقایی پدید آمده است و در این میان همواره مرتبه‌ای ممتاز از اجرا را نمایندگی نمی‌کند. این نتیجه می‌تواند آغازگاهی برای بازاندیشی در باب تلقی‌های رایج و سلیقه‌ای، و نیز قدمی در قلمرو شیوه‌های اجرا در موسیقی ایران‌زمین باشد.

فهرست منابع

اخشابی، مجید و میثمی، حسین. (۱۳۹۹). ارکان بداهه در موسیقی سنتی ایران. *نامه هنرهای نمایشی و موسیقی*. ۱۱(۲) (پیاپی ۲۱)، تابستان. صص ۹۷-۱۱۱. https://doi.org/10.30480/dam.2020.1238.1297

آزاده‌فر، محمدرضا. (۱۳۹۱). *اقتصاد و موسیقی*. پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

بالنده، محمود. (۱۳۹۴). بداهه‌پردازی در موسیقی دستگاهی ایران و ارتباط آن با شخصیت اجتماعی بداهه‌پرداز. *نشریه علمی مطالعات تطبیقی هنر، ۵(۱) (پیاپی ۹)، بهار و تابستان*. صص ۱۳-۲۴.

بنایی، علی بن محمد معمار (۱۳۶۸). *رساله در موسیقی*، زیر نظر نصرالله پورجوادی. مرکز نشر دانشگاهی.

بهروزی، شاپور (۱۳۷۲). *چهره‌های موسیقی ایران چاپ دوم*. کتابسرا.

خضرائی، بابک. (۱۳۹۷). جستجو و طبقه‌بندی اوزان عروضی و ایقاعی آشکار و پنهان در موسیقی کلاسیک ایران، [رسالهٔ دکتری، دانشکدهٔ علوم نظری و مطالعات عالی هنر دانشگاه هنر]. تهران.

دورینگ، ژان. (۱۳۸۳). *سنت و تحول در موسیقی ایرانی*. ترجمهٔ سودابه فضائلی. توس. (چاپ اثر اصلی ۱۹۸۴)

دورینگ، ژان. (۱۳۸۶). بداهه در موسیقی هنری ایران، ترجمهٔ ساسان فاطمی، فصل‌نامهٔ موسیقی *ماهور*، ۱۰(۳) (پیاپی ۳۷)، پاییز. صص ۱۷۱-۱۷۷. (چاپ اثر اصلی ۱۹۸۷) https://www.magiran.com/volume/37754

دورهٔ سفره‌چی. (بی‌تا). *رسالهٔ کرامیه*. کتابخانهٔ دانشگاه تهران. شمارهٔ ۱۹۹. [نسخهٔ خطی] تاریخ کتابت: ۱۲۸۷هق.

دیولافوا، مادام ژان. (۱۳۷۶). *سفرنامه خاطرات کاوشهای باستان‌شناسی شوش ۱۸۸۴ – ۱۸۸۶*. ترجمهٔ ایرج فره‌وشی، چاپ چهارم. دانشگاه تهران. (چاپ اثر اصلی ۱۹۶۷)

سعد سلمان، مسعود (۱۳۳۹). *دیوان مسعود سعد سلمان*. به تصحیح رشید یاسمی. پیروز.

صفوت، داریوش (۱۳۹۰). *هشت گفتار دربارهٔ فلسفه موسیقی ۲*. ارس.

صفوت، داریوش و کارُن، نِلی. (۱۴۰۰). *موسیقی ملی ایران*. ترجمهٔ سوسن سلیم‌زاده. ارس. (چاپ اثر اصلی ۱۹۶۷)

صفوت، داریوش. (۱۳۳۷). بدیهه‌نوازی در سنتور، *مجلهٔ موزیک ایران*، ۶(۱۱) (پیاپی ۷۱)، فروردین. صص ۱۰-۱۱ و ۳۷.

فارابی، ابونصر محمد. (۱۳۷۵). *موسیقی الکبیر*. ترجمهٔ آذرنوش آذرتاش. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. (چاپ اثر اصلی ۱۹۶۷)

فارمر، هنری جورج. (۱۳۶۶). *تاریخ موسیقی خاور زمین: ایران بزرگ و سرزمین‌های مجاور*. ترجمهٔ بهزاد باشی. آگاه. (چاپ اثر اصلی ۱۹۶۷)

فاطمی، ساسان. (۱۳۸۶). بازنگری مفاهیم بداهه و آهنگسازی و اهمیت آنها در موسیقی ایرانی، فصل‌نامهٔ موسیقی *ماهور*، ۱۰(۳) (پیاپی ۳۷)، پاییز. صص ۲۳۹-۲۴۷. https://www.magiran.com/volume/37754

فخرالدینی، فرهاد. (۱۴۰۰). *تجزیه و تحلیل و شرح ردیف موسیقی ایران*، چاپ هفتم. معین.

فرهت، هرمز. (۱۴۰۱). *دستگاه در موسیقی ایران*. ترجمهٔ مهدی پورمحمد. پارت. (چاپ اثر اصلی ۱۹۹۰)

فرهت، هرمز. (۱۴۰۴). *گذشتهٔ حاضر: یادداشت‌هایی از زندگی یک آهنگ‌ساز*. مترجم تهمینه فرهت. بنیاد تسلیمی.

فلدمن، والتر. (۱۳۸۶). منابع عثمانی درباره‌ی گسترش تقسیم. ترجمهٔ ساسان فاطمی، فصل‌نامهٔ موسیقی *ماهور*، ۱۰(۳) (پیاپی ۳۷)، پاییز، صص ۱۴۲-۱۷۰. (چاپ اثر اصلی ۱۹۹۳) https://www.magiran.com/volume/37754

کوکبی بخارایی، نجم‌الدین. (۱۳۹۹). *سه رسالهٔ موسیقی قدیم ایران* به کوشش منصوره ثابت‌زاده چاپ دوم. انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

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

لطفی، محمدرضا. (۱۳۸۶). بداهه‌نوازی در موسیقی سنتی ایران، هشتمین و نهمین کتاب سال شیدا. مؤسسه فرهنگی هنری *شیدا*، صص ۹-۳۸.

لوکاس، ان ایی. (۱۴۰۱). *موسیقی هزارساله تاریخ جدید سنت‌های موسیقایی ایران*. ترجمهٔ سهند سلطاندوست. مرکز. (چاپ اثر اصلی ۲۰۱۹)

مراغی، عبدالقادر بن غیبی حافظ. (۱۳۷۰). *شرح ادوار (با متن ادوار و زوائد الفوائد)* به اهتمام تقی بینش. مرکز نشر دانشگاهی.

مشحون، حسن. (۱۳۷۳). *تاریخ موسیقی ایران جلدهای اول و دوم*. فاخته.

میرمنتهایی، سید مجید. (۱۳۸۱). *سنت و مدرنیسم در موسیقی ایران: گفت‌وگوهایی با موسیقی‌دانان معاصر ایران*. فرزان.

نتل، برونو. (۱۳۸۱). موسیقی کلاسیک ایرانی در تهران: فرآیندهای دگرگونی. ترجمهٔ حمیدرضا ستار، فصل‌نامهٔ موسیقی *ماهور*، ۴(۲) (پیاپی ۱۶)، تابستان. صص ۹-۴۹. (چاپ اثر اصلی ۱۹۷۸) https://www.magiran.com/volume/8330

نتل، برونو. (۱۳۸۴). *گردآورنده‌ی چهارگاه*. ترجمهٔ پیام روشن، فصل‌نامهٔ موسیقی *ماهور*، ۷(۱) (پیاپی ۲۷)، بهار. صص ۲۶-۳۶. (چاپ اثر اصلی ۲۰۰۲) https://www.magiran.com/volume/25891

نتل، برونو. (۱۳۹۴). *ردیف موسیقی دستگاهی ایران*. ترجمهٔ علی شادکام، چاپ دوم. سوره مهر. (چاپ اثر اصلی ۱۹۸۷)

نکیسا، داور (۱۳۴۵). خطر بدیهه نوازی برای موسیقی ایران» *مجلهٔ موزیک ایران*، (۱) (پیاپی ۱۴۳)، فروردین و اردیبهشت. صص ۳ و ۱۴.

نوشین، لادن. (۱۳۸۶). بداهه‌پردازی به‌عنوانِ دیگری: خلاقیت، دانش و قدرت مطالعه‌ی موردی موسیقی کلاسیک ایرانی. ترجمهٔ ناتالی چوبینه، فصل‌نامهٔ موسیقی *ماهور*، ۱۰(۳) (پیاپی ۳۷)، پاییز. صص ۱۷۹-۲۳۷. (چاپ اثر اصلی ۲۰۰۳) https://www.magiran.com/volume/37754

واصفی، زین‌الدین محمود. (۱۳۴۹). *بدایع‌الوقایع*. تصحیح الکساندر بلدروف، جلد دوم. انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

هدایت، مهدی‌قلی. (۱۳۱۷). *مجمع‌الادوار: نوبت اول (احوال النغم)*. تهران: کتابخانهٔ مجلس سنا. شمارهٔ ۱۴۲۴. [نسخهٔ خطی].

During, J. et al. (1991). *The Art of Persian Music*, Washington DC.

Nooshin, L. (2016). *Iranian Classical Music: The Discourses and Practice of Creativity*, Routledge.

Nooshin, L. (2018). *(Re-)Imagining improvisation: Discursive positions in Iranian music from classical to jazz.* In: Clarke, E. F. & Doffman, M. (Eds.), Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music. (pp. 214-235). Oxford Press. https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/18840/

Yarshater, E. (1974). *"Affinities between Persian Poetry and Music"* Studies in Art and Literature of the Near East, edited by P. Chelkowski. New York University Press.

منابع صوتی

بسطامی، ایرج و بابایی، بهداد (۱۳۸۶). بداهه‌خوانی و بداهه‌نوازی[آلبوم]. نواگر.

علیزاده، حسین و خلج، مجید (۱۳۸۴). بداهه‌نوازی در راست‌پنجگاه[آلبوم]. ماهور.

کامکار، پشنگ (۱۳۹۴). شورم را (مجموعه بداهه‌نوازی‌ها) لوح دوم[آلبوم]. ساز خورشید.

کردمافی، سعید و کاظمی، علی. (۱۳۹۱). بداهه‌سازی[آلبوم]. ماهور.

کیانی‌نژاد، محمدعلی (۱۴۰۳). بداهه[آلبوم]. آوای باربد.

Improvisation in Persian Classical Music: Concept, History, and Institutionalizing Factors

Improvisation is widely regarded as a fundamental component of Persian classical music, and some scholars and practitioners trace its origins to the distant past. Despite its prominence, however, the concept has rarely been examined as an independent subject of historical and theoretical inquiry. Existing studies generally regard improvisation as an inherent feature of Persian classical music without adequately addressing its conceptual ambiguity, historical development, or emergence as a recognized performance practice. Moreover, scholarly accounts present conflicting interpretations of both its meaning and its historical origins. While some authors regard improvisation as an ancient and essential characteristic of Iranian musical culture, others question this assumption and argue that its significance has been overstated or historically reconstructed. These contradictions call for a critical re-examination of the concept before evaluating its historical status.

This study investigates improvisation in Persian classical music through a descriptive–analytical method with a historical approach. Rather than defining improvisation primarily in terms of spontaneity or creativity during performance, it proposes that the relationship between performance and musical text provides a more precise analytical criterion. In this study, the musical text—whether transmitted orally or preserved in written form—serves as the basis for distinguishing different modes of performance. Accordingly, performance is classified into three categories: text-based performance, which relies on a fixed and identifiable musical text, whether oral or written; improvisation, defined as performance independent of a predetermined musical text; and comprovisation, referring to the creation of a new musical text during performance that may subsequently become reproducible. This distinction provides a consistent framework for avoiding confusion among performance practices in previous scholarship.

The study was conducted in three stages. First, the concept of improvisation was clarified through theoretical analysis in order to distinguish it from related concepts. Second, historical evidence concerning improvisation in Persian music was re-examined to determine whether the historical use of the term corresponds to its contemporary meaning. Finally, the study analyzed the musical, social, institutional, and extra-musical factors that contributed to the emergence and consolidation of improvisation as a recognized performance practice in Persian classical music.

Unlike many previous studies that primarily discuss improvisation as a performative skill or an aesthetic ideal, the present research approaches it as a historical and conceptual category whose meaning has changed over time. By integrating conceptual clarification with historical analysis, the study distinguishes historically contingent interpretations from the musical practices to which they refer. This perspective enables a critical evaluation of competing historical narratives without assuming that contemporary understandings of improvisation remained constant. It thus offers a framework for examining improvisation in Persian classical music and reassessing its historical significance.

The historical evidence indicates that, according to the conceptual definition adopted in this study, improvisation has not functioned as a stable or dominant performance practice throughout the history of Persian music. Historical sources contain only a limited number of scattered and often inconsistent references to improvisation, none of which demonstrate the existence of a systematic performance tradition comparable to its contemporary understanding. A distinction must therefore be made between the historical occurrence of the term and the historical existence of the concept itself. References to improvisation in earlier periods generally fulfilled two functions: they either described exceptional individual ingenuity and virtuosity or referred to the spontaneous creation of musical material during performance—that is, what this study identifies as comprovisation. Neither usage corresponds to improvisation as defined here, namely performance independent of a fixed and identifiable musical text.

The study further demonstrates that the current understanding of improvisation emerged through a gradual historical process rather than through uninterrupted continuity. Several interacting factors contributed to its institutionalization as a characteristic performance practice in Persian classical music. These include the cultural confrontation between Persian and Western musical traditions, the tendency of non-specialists to interpret Persian performance as inherently improvisatory, the structural limitations of the traditional repertoire (radif), the sanctification of musical tradition, the professional importance attached to the public display of virtuosity, and a broader tendency toward binary oppositions such as

improvisation versus composition. Together, these musical and extra-musical factors transformed improvisation from an occasional performance possibility into a central discourse within Persian classical music.

The findings also challenge the widespread assumption that improvisation necessarily represents the highest level of musical achievement. Contemporary musical practice suggests that this perception does not always correspond to professional reality. In certain cases, the weakening of merit-based standards has allowed claims of improvisation to function as a means of legitimizing technical shortcomings, producing what may be described as improvisational deception. Consequently, improvisation should not automatically be regarded as evidence of artistic superiority but rather as one possible mode of musical performance whose value depends upon its musical realization. These findings suggest that improvisation in Persian classical music is best understood as a historically contingent construct rather than an inherent characteristic of the tradition.

Key Words: Improvisation, Comprovisation, Persian Classical Music, Musical Text, Musical Performance.

آماده انتشار هنرهای زیبا

پی‌نوشت‌ها

[1] برای نمونه نتل از اکراه برومند برای استفاده از لفظ «بداهه» می‌نویسد (نک. نتل، ۱۳۸۴، ۲۲).

[2] یا بُسْخُنَر

[3] قانون؟

[4] بینش در یادداشت مربوط به این مطلب چنین می‌آورد: «زاد گویند و آنرا هر کس چنانک خواهد ببافد و بتراشد ... و آن اخفّ توالیف باشد» و در ادامه متذکر می‌شود که این فرم، «کوچه‌باغی» را به ذهن متبادر می‌کند.

[5] «سربند»، «زخمه» یا «بی‌بیتی» گونه‌هایی‌اند که یک خانه را تکرار می‌کنند و بی‌قاعده‌اند، همچنین به‌صورت سازی، با الفاظ و نقرات اجرا می‌شوند.

[6] پیمانه

آماده انتشار هنرهای زیبا