

بررسی بداهه‌پردازی در موسیقی ایرانی بر اساس پدیده‌شناسی استعلایی*

مهدی مختاری^۱، نرگس ذاکر جعفری^{۲*}

^۱ کارشناس رشته‌ی نوازندگی موسیقی ایرانی، دانشکده معماری و هنر، دانشگاه گیلان، رشت، ایران.

^۲ دانشیار گروه موسیقی، دانشکده معماری و هنر، دانشگاه گیلان، رشت، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۱۰/۲۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۶/۲/۲۶)

چکیده

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

واژه‌های کلیدی

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

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

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۱۳۰۳۳۶۹۰۵۵۴، نمابر: ۰۱۳۰۳۳۶۹۰۵۵۳ - E-mail: nargeszakeri@guilan.ac.ir

مقدمه

کاسته می‌شود به تعریف مرسوم آن، یعنی «آفرینندگی در لحظه، بر پایه‌ی انگاره‌های از پیش فراگرفته» (همان) نزدیک‌تر می‌شویم. برخورد‌های متفاوت با مقوله‌ی بداهه‌پردازی (که در برخی از آنها، ردپای تناقض با تعریف مرسوم بداهه‌پردازی قابل جستجو است)، ضرورت این نکته را بر ما آشکار می‌سازد که بداهه‌پردازی به‌عنوان یک شیوه‌ی آفرینش عمومیت یافته در موسیقی ایرانی، باید در مسیری پرداخته شود که علاوه بر پایبندی به سنت (ردیف)، راهگشایی باشد برای بروز خلاقیت بداهه‌پرداز و اینکه در عمل، ردیف را نه به‌عنوان یک سنت، بلکه به‌عنوان عنصری پویا و منبعی الهام‌بخش در نظر داشت.

همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد، منظور از بداهه‌پردازی، اجرای بداهه‌ای است که بر اساس ردیف موسیقی دستگامی ایرانی سامان یافته است. حال آنکه تعدد آرای برخورد‌ها نسبت به مقوله‌ی بداهه‌پردازی، این نکته را بر ما آشکار می‌سازد که در میان بداهه‌پردازان موسیقی ایرانی، اتفاق نظری بر سرائیکه چگونه اجرایی را می‌توان به‌مثابه‌ی یک اجرای بداهه دانست، وجود ندارد. این امر می‌تواند پرسش‌هایی را برای هنرجویان و مخاطبین موسیقی ایرانی به همراه داشته باشد؛ حفظ و از بر بودن ردیف تا چه اندازه در بداهه‌پردازی ضروریست؟ آیا اجرای موبه‌موی ردیف (با اندکی تغییر) را می‌توان به‌مثابه‌ی یک بداهه‌پردازی دانست؟ زیست جهان هنرمند یا به‌عبارت دیگر، فرهنگ جغرافیایی که در آن تربیت و آموزش دیده، تا چه اندازه بر نوع ارائه‌ی اثر هنری اش (بداهه‌پردازی) تأثیر دارد؟ و سؤال‌هایی از این دست که قابل طرح است. به این ترتیب، ارائه‌ی تعریفی از بداهه‌پردازی (در موسیقی ایرانی) بر اساس یک متدولوژی یا روش‌شناسی، امری ضروری به نظر می‌رسد. ماحصل پرسش‌های مذکور را می‌توان در این پرسش خلاصه نمود که بداهه‌پردازی چیست؟ و یا به بیان دیگر، چگونه می‌توان بر اساس یک روش‌شناسی، تعریفی جامع از بداهه‌پردازی ارائه کرد؟

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

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

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

۱. اجرای موبه‌موی ردیف، با اندکی امکان تغییر؛ ۲. اجرا بر اساس ردیف، که می‌توان در هر لحظه نام قسمت‌های مختلف را تشخیص داد (اجراکننده می‌تواند خلاقیت بسیار بکار ببندد)؛ ۳. اجرایی که در آن تنها برخی از عناصر را می‌توان تشخیص داد (هنرمند ردیف را فراموش کرده و تنها برخی ویژگی‌های فنی آن را به خاطر سپرده)؛ ۴. در آخرین مرحله، ردپای ردیف عملاً به طرح‌های ملودیک، گام‌ها و سبک‌تزیین تقلیل می‌یابد (دورینگ، ۱۳۸۶، ۱۷۳). دسته‌بندی فوق نشان می‌دهد که طیف سنت‌گرا و پایبند به ردیف (دسته اول)، عدول از چارچوب‌ها و اسکلت کلی ردیف را جایز نمی‌داند، باین حال اجرای ردیف صرفاً به‌زعم خود، بداهه‌پردازی می‌انگارد و اصالت را به سنت، به‌عنوان یک امر حادث‌آنی و خدشه‌ناپذیر می‌دهند. در عین حال بر این عقیده‌اند که «سنت را نمی‌توان تجسمی از ایستایی دانست بلکه برعکس، مظهر تحول، نو به نو شدن و ابتکار اصیل است» (کیانی، ۱۳۹۳، ۲۳۹)، که این گفته، با چیزی که عملاً در آثار آنها اتفاق می‌افتد در تناقض است. چراکه لازمه‌ی تحول و نو به نو شدن، خلاقیت و ساختارشکنی است و نمی‌توان اجرای ردیف صرفاً را، به این دلیل که در هر اجرا متفاوت از اجراهای دیگر است، اجرایی بداهه به‌شمار آورد. با تدقیق در سه دسته‌ی دیگر می‌توان این‌گونه برداشت کرد که هر قدر از میزان پایبندی نوازنده / خواننده به ردیف

روش‌شناسی

می‌کند تا توصیفی دقیق را از پدیده‌ی مورد نظر ارائه دهد و به تبع آن به فهم هرچه بهتر یک پدیده نائل آید. «کار پدیده‌شناسی از

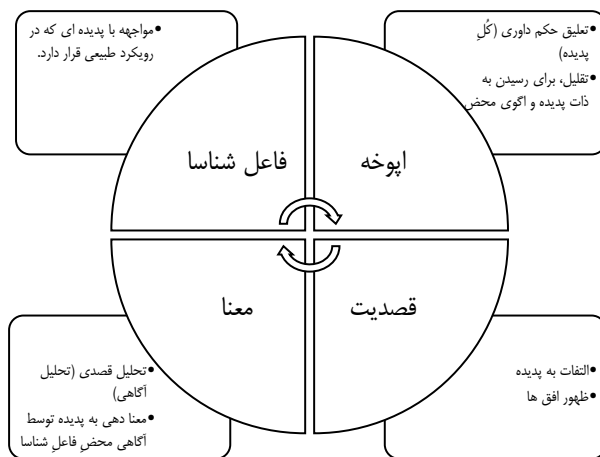
پدیده‌شناسی استعلایی در وهله‌ی نخست ما را به خود پدیده ارجاع می‌دهد. این بازگشت به خود اشیاء، به فاعل شناسا کمک

بر نظریات و پدیده‌شناسی استعلایی ادموند هوسرل استوار است. از جمله موارد و مفاهیمی که در اندیشه‌ی هوسرل به آنها پرداخته می‌شوند و این قابلیت را دارا هستند که برای شان در بداهه‌پردازی مصادیقی جستجو کرد، می‌توان به موارد ذیل اشاره نمود:

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

پیشینه‌ی تحقیق

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



نمودار ۱- فرایند شناسایی پدیده توسط فاعل شناسا.

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

در مقاله‌ی پیش‌رو، بداهه‌پردازی به مثابه‌ی فرایندی در نظر گرفته شده است که بداهه‌پرداز به عنوان فاعل شناسا، آن را برای فهم ماهیت پدیده‌ای به نام «ردیف» به کار می‌گیرد. به بیان دیگر، بداهه‌پردازی روشی است در حیطه‌ی پدیده‌شناسی، برای توصیف و درک هر چه بهتر از ماهیت یک پدیده موسیقایی (ردیف). در این فرایند، بداهه‌پرداز با بهره‌گیری از ابزارهایی چون «فواصل» تعریف شده در موسیقی کلاسیک ایرانی، «ریتم» (این ریتم می‌تواند متر درونی و آزاد ردیف در نظر گرفته شود)، «مُدگردانی» (با تکیه بر حوزه‌های مُدال موجود در دستگاه‌ها و آوازها)، «تکنیک»‌ها و مهارت‌های اجرایی، «زیست جهان» یا جغرافیای فرهنگی که در آن پرورش یافته است و در نهایت «فرایند بسط و گسترش»^۲، می‌تواند اثری را خلق کند که هر چند ردیفی در آن نمایان است، اما ردیف صرف نیست. بلکه اثری است خلاقه بر مبنای ردیف که توانایی‌های بداهه‌پرداز در گسترش افق‌های آگاهی اش نسبت به ردیف را به نمایش می‌گذارد.

مفاهیم نظری

پدیده‌شناسی، همان‌طور که از نام آن برمی‌آید، تشکیل شده از دو واژه‌ی Phenome به معنای «پدیده» و logy به معنای «شناخت» و در وهله‌ی نخست به ما یادآوری می‌کند که با روشی سروکار داریم که هدفش شناخت پدیده‌هاست و این امر نیز در اعصار مختلف، یکی از مهم‌ترین دغدغه‌های فلاسفه بوده است. پدیده‌شناسی از «ریشه یونانی Phainein گرفته شده که به معنای خود را ظاهر ساختن است. بنابراین، فنومن آن چیزی است که خود را ظاهر و آشکار می‌کند» (ریخته‌گران، ۱۳۸۹، ۵). پدیده‌شناسی یک روش و به اندازه‌ی هر روش دیگری علمی است (شوتز، ۱۳۷۱، ۱۱). پدیده‌شناسی به عنوان یکی از مهم‌ترین نظریات فلسفی جهان غرب در قرن اخیر، در بسیاری از علوم انسانی و همچنین هنرها کاربردهای فراوانی داشته است. اگرچه پدیده‌شناسی را می‌توان در اندیشه‌ی فیلسوفانی چون کانت و هگل نیز مشاهده کرد، اما ادموند هوسرل (۱۸۵۹-۱۹۳۸)، فیلسوف اتریشی برای نخستین بار، پدیده‌شناسی استعلایی^۳ را مطرح می‌کند که به یکی از مفاهیم بنیادین اندیشه‌ی وی یعنی «من استعلایی» ارجاع دارد و ریشه‌ی آن به من‌اندیشنده‌ی دکارت بازمی‌گردد. «من استعلایی، بداهتاً برای خودش وجود دارد، ذاتاً و مستمراً خودش را چونان موجود برمی‌سازد. خویشتن خودش را نه تنها چونان حیاتی در جریان تجربیات بلکه به مثابه «من» درک می‌کند، «منی» که از ورای این یا آن می‌اندیشم (cogito) چون من واحد زندگی می‌کند» (کاکلمنز، ۱۳۷۱، ۱۵۷). در پژوهش حاضر، معیار و مبنای نگارندگان

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

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

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

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

۱- بداهه‌پردازی به مثابه‌ی اجرایی پدیده‌شناختی

مهم‌ترین ویژگی پدیده‌شناسی استعلایی هوسرل، شکل‌گیری

و ماهیت‌شان دچار نقصان و دگرگونی می‌شود.^{۱۵} بنابراین در تقلیل ایدتیک یک «گوشه» از ردیف، باید کوشید تا به فواصل تشکیل‌دهنده‌ی آن (که تعیین‌کننده‌ی ماهیت اصلی گوشه هستند)، دست یافت. لازم به ذکر است که در ردیف گوشه‌هایی وجود دارد که «بنیان متریک نسبتاً موجزی دارند، مانند دوبیتی و بسته نگار و نیز گوشه‌هایی که فرم و طرح آنها در تمام دستگاه‌ها یا قسمت‌های مختلف یک دستگاه پیدا می‌شود، مانند کرشمه و نغمه که این دو، اساساً برداشت‌های ویژه‌ی ریتمیک از مصالح ملودیکی هستند که این مصالح ملودیک در حرکت موسیقایی خود، مستقل‌ترند» (نتل، ۱۳۹۴، ۶۶-۶۷) و به واسطه‌ی وزن و ملودی است که ذات آنها برای ما پدیدار می‌شود.

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

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

۱-۲-۲-۱- تقلیل پدیده‌شناختی، رهیافتی به من محض بداهه‌پرداز

«میان تقلیل ایدتیک (دستیابی به ماهیت محض ابژه‌ها) و تقلیل دوم یعنی تقلیل پدیده‌شناختی (به معنی اخص کلمه یعنی رسیدن به آگوی محض) تلازمی بنیادین وجود دارد» (رشیدیان، ۱۳۸۸، ۱۹۳) و تقلیل پدیده‌شناختی، تکمیل‌کننده‌ی تقلیل ایدتیک است که در آن به ماهیت محض و عاری از هرگونه پیوندی با امر واقع^{۱۶}، حتی در صورت انسانی آن، دست می‌یابیم. در این مرحله، آگو نیز باید نگاه واقعیت‌بین خود را به نگاه ماهیت‌بین تبدیل کند (همان). خروجی تقلیل پدیده‌شناختی می‌بایست من محضی باشد که فارغ از قالب‌های تحمیل شده، در مواجهه‌ای بی‌طرفانه و عاری از هرگونه پیش‌داوری با پدیده قرار گیرد، گویی نخستین باری است که با این پدیده مواجه شده است. در این مرحله، بداهه‌پرداز، ذات پدیده (ردیف) و حدود و ثغور آن را مشخص ساخته و این بار نوبت به خود اوست که در معرض تقلیل قرار گیرد و آگاهی خویش را از هر

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

۲-۱-۲- تقلیل

اگر اپوخه را به معنای شک دکارتی و بین‌الهلین نهادن جهان طبیعی بدانیم، اپوخه نخستین گام و کلید راهگشای روش پدیده‌شناسی و نیز مدخلی برای ورود به فرایند «تقلیل» است (رشیدیان، ۱۳۸۸، ۱۸۱). همان‌گونه که از معنای لغوی تقلیل بر می‌آید، به معنی کاهش دادن و کاستن است. در پدیده‌شناسی نیز به فرایندی اطلاق می‌شود که در آن، معانی و اعتبارات از پیش تعیین شده برای پدیده (در تقلیل ایدتیک^{۱۷}) و فاعل شناسا (در تقلیل پدیده‌شناختی^{۱۸}) در معرض فروکاستن قرار می‌گیرند و هدف از این امر، رسیدن به «ذات پدیده» و نیز «آگوی محض» در فاعل شناسا است. در اینجا باید به این نکته توجه داشت که فرایند تقلیل، صرفاً به این معنا نیست که ما چیزی از پدیده فرو می‌کاهیم، بلکه هدف از این عمل، رسیدن به ذات پدیده است و در واقع همان‌گونه که شاخ و برگ‌های اضافی پدیده را کنار می‌گذاریم، چیزهایی نیز به آن اضافه می‌کنیم. بنابراین می‌توان تقلیل را فرایندی در نظر گرفت که در آن، پدیده به چیز دیگری «تحویل» می‌شود.^{۱۹} اگر به این نکته قائل باشیم که ذات و ماهیت هر پدیده‌ای دارای دو وجه عینی و ذهنی است، آن‌گاه درک فرایند تقلیل، ملموس‌تر خواهد شد. بدین صورت که، پدیده برای ما به دو حالت ظاهر می‌شود: الف) پدیده‌ای که در خارج از آگاهی ما و به صورت عینی وجود دارد و ب) پدیده‌ای که در ذهن و آگاهی ما شکل می‌بندد. بدین ترتیب، «تقلیل ایدتیک» متوجه پدیده‌ی خارج از ذهن است و ما را به سمت ذات و ماهیتش سوق می‌دهد و آگاهی فاعل شناسا نیز در معرض «تقلیل پدیده‌شناسی» قرار گرفته و از پیش فرض‌ها و داوری‌ها تهی می‌گردد.

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

در فرایند تقلیل ایدتیک که در آگاهی بداهه‌پرداز شکل می‌گیرد، داده‌ها (ردیف) به تعلیق درمی‌آیند و از شاخ و برگ آنها کاسته می‌شود. این فرایند تا جایی ادامه می‌یابد که به ماهیت و ذات داده‌ها خدشه‌ای وارد نشود. اگر بخواهیم این موضوع را به صورت موسیقایی و ملموس‌تر بیان کنیم، فواصل تشکیل‌دهنده‌ی دانگ‌ها را می‌توان به عنوان ذات یک دستگاه یا آواز در نظر گرفت که اگر فواصل مورد نیاز برای تشکیل یک مُد^{۱۴}، مهیا نگردد، ذات

می تواند به واسطه‌ی فواصل سه‌گانه (که به نوعی، ذات آن محسوب می شود) تشخیص دهد که موسیقی ارائه شده در چه دستگاه یا مقامی است. زیرا همان‌گونه که در بخش تقلیل آیدتیک به آن پرداخته شد، ذات^{۱۶} (یا همان فواصل و دانگ‌های تعیین‌کننده‌ی یک گوشه، آواز یا دستگاه) غیرقابل «تقلیل» هستند. بنابراین در مکاتب موسیقی، ذات مشخص و مشترکی وجود دارد اما بسته به جغرافیای فرهنگی و زیسته‌های پیروان آن مکاتب، با ارائه‌ی متفاوتی به لحاظ لحن، ادای جملات موسیقایی، ادای شعر، تحریرها و غیره مواجه هستیم (نک. پاورز، ۱۳۸۲، ۱۲۸-۱۲۹).

۱-۴- قصیدیت و معنادگی به پدیده‌ی موسیقایی در فرایند بداهه‌پردازی

قصیدیت یا حیث التفاتی در بداهه‌پردازی، در واقع همان معطوف شدن من محض بداهه‌پرداز است به پدیده‌ی مورد بررسی یا همان ردیف. این التفات یا معطوف شدن در یک عمل آگاهانه از سوی من محض شکل می‌گیرد و همانگونه که در بخش قبلی مورد توجه قرار گرفت، زیسته‌های بداهه‌پرداز نیز در این عمل آگاهانه نقشی اساسی دارند. «اصل و اساس حیث التفاتیت این است که آگاهی همواره، آگاهی از چیزی است. آگاهی فقط وقتی آگاهی است که متوجه چیزی باشد» (دارتیک، ۱۳۷۸، ۲۱).

در معطوف شدن آگوی محض بداهه‌پرداز به سمت یک گوشه از ردیف (ذات گوشه)، نخستین افق (که همان خوانش یا دریافت اولیه‌ی آگواز پدیده‌ی مورد نظر است) نمایان می‌شود، اما این افق، تنها یک بُعد از ذات یاد شده است که در پس آن، افق‌های بالقوه‌ی دیگری نهفته و به بیان دیگر هرافق، افقی جدید را پیش روی هنرمند می‌گشاید. «گرچه رابطه‌ی بین کارگان^{۲۰} فراگرفته شده و اجرای خلاقانه در مورد گوشه‌هایی که ساختار نسبتاً تعریف شده‌ای دارند، تقریباً مستقیم است - معمولاً ملودی قابل تشخیصی وجود دارد که به اجرا انتقال می‌یابد - اما این رابطه در مورد گوشه‌های آزادتر، پیچیده‌تر است و اجرا در موارد بیشتری به انتزاع‌ها و ترکیبات مجدد مواد و اصول آهنگ شناختی قبلاً فراگرفته شده، متوسل می‌شود» (نوشین، ۱۳۸۶، ۲۰۱). بنابراین به هر میزان، آگوهایی که دستمایه‌ی بداهه‌پرداز برای اجرا قرار می‌گیرند، از ساختاری آزادتر برخوردار باشند، بستر مناسب‌تری برای بروز خلاقیت بداهه‌پرداز فراهم می‌شود و به تبع آن افق‌های پیش روی بداهه‌پرداز گسترش می‌یابند. ذاتی که در این مرحله پیش روی من محض بداهه‌پرداز قرار دارد، می‌تواند صورت‌های گوناگونی از جمله فواصل، روند ملودیک یا الگوی ریتمیک یک «گوشه» را در برگیرد. در اینجا این سؤال مطرح می‌گردد که چگونه می‌توان از افق پیش رو به سمت افق‌های دیگر گام برداشت؟ این سؤال ما را متوجه فرایندی در بداهه‌پردازی می‌سازد با عنوان «بسط و گسترش» که شاید مهم‌ترین بخش از یک اجرای بداهه را شامل می‌شود که در آن خلاقیت، تخیل و به نوعی تمامی امکاناتی که یک بداهه‌پرداز در اختیار دارد، به کار گرفته می‌شوند. در عمل بسط و گسترش، بداهه‌پرداز می‌کوشد افق‌های جدیدی را کشف و

گونه رویکرد طبیعی رها سازد و اینجا دقیقاً همان جایی است که می‌توان گفت بداهه‌پرداز، در یک فرایند شهودی^{۱۷} قرار گرفته و فارغ از هر گونه وابستگی به جهان خارج، آگوی محض را با ذات پدیده در می‌آمیزد و خلاقیت خویش را به منصفه‌ی ظهور می‌رساند و نیز توصیف‌های متعددی (جملات بکر موسیقایی) از دل پدیده‌ی مورد نظر (ردیف) ارائه می‌دهد. البته این نکته را باید در نظر داشت که تمامی این مراحل در آگاهی بداهه‌پرداز و به صورت سوبژکتیو شکل می‌گیرد، همچنین «تخیل»، مهم‌ترین بخش فرایند تقلیل محسوب می‌شود و هنگامی که سخن از عدم وابستگی به جهان خارج به میان می‌آید، به معنای خلق موسیقی، «در لحظه» است که مسلماً انگاره‌های از پیش فرا گرفته‌ی بداهه‌پرداز را در برمی‌گیرد. منتهی، در فرایند تقلیل پدیده‌شناختی، پیش فرض‌ها یا محفوظات^{۱۸} و آموزش‌های پیشین بداهه‌پرداز برای دستیابی به آگوی محض در معرض تقلیل قرار می‌گیرند، اما از آنها به کلی صرف نظر نمی‌شود. این پیش فرض‌ها یا به تعبیر دیگر، مهارت‌ها و دریافت‌های بداهه‌پرداز که به واسطه‌ی رویکرد طبیعی‌شان، به «تعلیق» درآمده بودند در تقلیل پدیده‌شناختی به صورت جوش جملات موسیقی (در لحظه) خود را عیان می‌کنند. این امر، ما را متوجه موضوعی می‌کند و آن رابطه‌ی آگوا یا من محض است با زیسته‌هایش.

۱-۳- نقش من محض بداهه‌پرداز و زیسته‌هایش در بداهه‌پردازی

هوسرل، در ایده‌ها به این نتیجه می‌رسد که در روش پدیده‌شناختی خود، تمایز گذاشتن میان من محض و مُدرکاتش امری گریزناپذیر است. لذا در بررسی و مطالعه‌ی بداهه‌پردازی، اعمال چنین تفکیکی نیز ضروری به نظر می‌رسد، یعنی علی‌رغم در هم تنیدگی من محض بداهه‌پرداز با مُدرکاتش (که برداشت‌های قصدی و پدیده‌شناسانه‌ی بداهه‌پرداز از ردیف را در بر می‌گیرد)، می‌بایست میان آنها تمایز قائل شد، اما در عین حال باید این نکته را در نظر داشت که این تمایز، تمایزی است که به صورت سوبژکتیو در آگاهی بداهه‌پرداز شکل می‌گیرد. چراکه فاعل شناسا یا بداهه‌پرداز را نمی‌توان چیزی جدا از زیسته‌هایش که در واقع همان دریافت‌های پیشین وی در زمینه‌ی موسیقی (از جمله فراگیری موسیقی نزد اساتید، مهارت‌های اجرایی او و غیره) را شامل می‌شود، تصور کرد (نک. رشیدیان، ۱۳۸۸، ۲۲۳-۲۲۴).

این نکته را نیز باید در نظر داشت که افراد یک زیست‌جهان در هنگام گفتگو، علی‌رغم اینکه ممکن است هریک بیان متفاوت و متمایزی از دیگری داشته باشند، فهم مشترک آنها از موضوع مورد بحث، لازم و ضروری است. بدین ترتیب، زیسته‌های هنرمند یا به عبارتی جغرافیای فرهنگی که هنرمند در آن پرورش می‌یابد، نقشی تعیین‌کننده در ارائه‌ی اثر هنری وی ایفا می‌کنند، که بارزترین تجلی آن را در موسیقی ایرانی می‌توان در مکاتب موسیقی (مکتب اصفهان، تهران، تبریز و غیره) مشاهده نمود. به طور مثال اگر در تمامی این مکاتب (و حتی کشورهای همجوار)، «دستگاه سه‌گانه» اجرا شود، هر شنونده‌ی آگاه به موسیقی (که در زیست‌جهان مذکور پرورش یافته)

«بسط و گسترش» در بداهه‌پردازی، دقیقاً نقش تحلیل قصدی را در عیان ساختن افق‌های یک پدیده‌ی موسیقایی برای بداهه‌پرداز ایفا می‌کند. در این فرایند، با نوعی دگرگون‌سازی^{۱۱} مواجه هستیم که علاوه بر حفظ ذات و ماهیت ردیف، معانی متعددی که نشأت‌گرفته از خلاقیت هنرمند هستند به آن اضافه می‌شود. مواردی که در فرایند ابوخه به تعلیق درمی‌آیند (از جمله مهارت‌های نوازنده و محفوظات او)، در تحلیل قصدی به کمک بداهه‌پرداز آمده و او را در خلق بداهه یاری می‌رسانند. این پروسه، مصداقی است برای این جمله‌ی هوسرل، که می‌گفت: «رویکرد طبیعی دشمنی است که پدیده‌شناسی بیش از هر دوستی به آن نیازمند است».

به عرصه‌ی ظهور برسند. به عبارت دیگر مادامی که نگاهِ آگو به سوی پدیده‌ای معطوف می‌شود، وارد فرایند قصدیت شده و معنادهی به پدیده آغاز می‌گردد. این فرایند، سرآغازی است برای ورود به مرحله‌ی تحلیل قصدی که در آن، افق‌های متعددی پیش روی بداهه‌پرداز قرار می‌گیرند.

مکعبی را در نظر بگیرید؛ زمانی که نگاهِ آگو متوجه یک بُعد از مکعب می‌شود، وجود تنها یک افق (که همان بُعد مورد التفات است) برای آن محرز می‌گردد. تحلیل قصدی به مثابه فرایندی که آگاهی را مورد تحلیل قرار می‌دهد، در اینجا نقش عیان‌کننده‌ی دیگر ابعاد مکعب را برای آگوی محض دارد.

نتیجه

بداهه‌پرداز در معرض تقلیل قرار گرفت و تمامی معانی و اعتبارات از پیش فراگرفته از او سلب شد. این فرایند، شرایطی را مهیا ساخت که بداهه‌پرداز بدون هیچ پیش فرضی و به گونه‌ای محض با ذات ردیف روبرو شود. مرحله‌ی آخر (که در آن، پیوند بین عین و ذهن صورت می‌پذیرد) مواجهه‌ای است بین آگاهی محض بداهه‌پردازی که عاری از پیش فرض است با پدیده‌ای به نام ردیف. در این مواجهه است که افق‌هایی، به واسطه‌ی فرایند بسط و گسترش، برای بداهه‌پرداز عیان می‌شود و هراقق، افق‌های تازه‌ای را نیز در پی دارد. در واقع «بسط و گسترش» به مثابه‌ی بستری است برای بروز خلاقیت، که امکانات پیش روی بداهه‌پرداز را افزایش می‌دهد و بداهه‌پرداز را درکشف امکانات جدید یاری می‌رساند.

بداهه‌پردازی در موسیقی کلاسیک ایرانی، علاوه بر برداشت‌هایی که از آنها یاد شد، با روش پدیده‌شناسی استعلایی که ادموند هوسرل پایه‌گذار آن بود، نیز اشتراکاتی دارد. در پژوهش حاضر، ابتدا باور طیف سنت گرا (اجرای مو به سوی ردیف) به مثابه‌ی رویکردی که در پدیده‌شناسی از آن با عنوان رویکرد طبیعی یاد می‌شود، در نظر گرفته شد. سپس با به تعلیق درآوردن این رویکرد، راه برای تطبیق سایر مراحل پدیده‌شناسی با بداهه‌پردازی هموار گردید. رسیدن به ذات پدیده‌ی مورد نظر یعنی ردیف، ما را متوجه عناصری از جمله فواصل تشکیل‌دهنده، گردش ملودیک و الگوهای ریتمیک موجود در «ردیف» کرد که می‌توان به واسطه‌ی آنها، ذات یا ماهیت یک «گوشه» را عیان ساخت. در ادامه نیز

پی‌نوشت‌ها

هوسرل، دانشگاه تهران، ۱۳۹۲.

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

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

۱۶ Fact، یا «امرواقع» در پدیده‌شناسی به مثابه قصدیت و معنادهی و رویکرد طبیعی، پیشرفت‌های علمی و تکنولوژیک در نظر گرفته می‌شود.

۱۷ Intuition، هرچند تعاریف متفاوت با مضمون‌های گوناگونی درباره‌ی

1 Life World.

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

3 Transcendental Phenomenology.

پدیده‌شناسی استعلایی، علمی است که موضوع آن ذهنیت استعلایی انضمامی است و به نحوریشه‌ای با علوم عینی در تقابل می‌باشد (هوسرل، ۶۸، ۱۳۸۴).

- 4 Natural Attitude.
- 5 Epoché.
- 6 Reduction.
- 7 Intentionality.
- 8 Horizons.
- 9 Presupposition.
- 10 Bracketing.
- 11 Eidetic Reduction.
- 12 Phenomenological Reduction.

۱۳ برگرفته از درس گفتارهای محمود خاتمی در کلاس پدیده‌شناسی

بامتر آزاد و ثابت برگرفته از آثار کلاسیک تارنوازی، استاد راهنما: محمدرضا آزاده‌فر، دانشگاه هنر تهران.

رشیدیان، عبدالکریم (۱۳۸۸)، هوسرل در متن آثارش، نشر نی، تهران.
ریخته‌گران، محمدرضا (۱۳۸۹)، پدیدارشناسی، هنر، مدرنیته، ساقی، تهران.

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

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

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

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

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

کیانی، مجید (۱۳۹۳)، هفت دستگاه موسیقی ایران، سوره، تهران.
لطفی، محمدرضا (۱۳۸۸)، چند باب در شناخت موسیقی رسمی، مجموعه مقالات موسیقی، کتاب سال شیدا، صص ۱۹-۳۸.

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

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

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

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

هوسرل، ادmond (۱۳۸۴)، تأملات دکارتی، ترجمه‌ی عبدالکریم رشیدیان، نشر نی، تهران.

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

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

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

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

19 Essences.

20 Repertoire.

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

فهرست منابع

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

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

اسعدی، هومان (۱۳۸۲)، دستگاه به‌عنوان مجموعه‌ای چندمُدی، فصلنامه ماهور، شماره ۲۲، صص ۴۳-۵۶.

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

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

بنسن، بروس الیس (۱۳۹۴)، پدیدارشناسی موسیقی، ترجمه‌ی حسین یاسینی، ققنوس، تهران.

پاورز، هرولد (۱۳۸۲)، مُد به‌عنوان یک مفهوم موسیقی شناختی، ترجمه‌ی علی پایلی یزدی، فصلنامه ماهور، شماره ۲۲، صص ۱۲۱-۱۴۳.

پرتوی، پروین (۱۳۸۷)، پدیدارشناسی مکان، فرهنگستان هنر، تهران.
تهذیبی، حسین (۱۳۸۸)، بررسی تطبیقی چهار اثر بداهه‌نوازی در دستگاه

نوا، استاد راهنما: محمدرضا آزاده‌فر، دانشگاه هنر تهران.
خاتمی، محمود (۱۳۹۲)، گفتارهایی در پدیدارشناسی هنر، فرهنگستان

هنر، تهران.
دارتیگ، آندره (۱۳۷۸)، پدیدارشناسی چیست؟، ترجمه‌ی محمود نوالی،

سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها، تهران.
دورینگ، ژان (۱۳۸۶)، بداهه‌پردازی در موسیقی هنری ایران، ترجمه‌ی

ساسان فاطمی، فصلنامه ماهور، شماره ۳۷، صص ۱۷۱-۱۷۷.
رحیم‌زاده ایلخچی، قاسم (۱۳۹۲)، ارائه‌ی راهکارهایی برای بداهه‌نوازی