Metaphysics
University of Isfahan E-ISSN: 2476-3276
Vol. 16, Issue 2, No. 38, Autumn and Winter 2024

(Research Paper)

Study of the Ontology of the Work of Music in the Phenomenology of Bruce Ellis Benson's Theory of The Improvisation of Musical Dialogue

Mohammadreza Azizi
PhD student in Art Research, Faculty of Civil Engineering, Architecture and Art, Islamic Azad University, Science and Research branch, Tehran, Iran
maazizi4321@gmail.com
Pouya Saraei –
Assistant Professor of Music Department, Faculty of Art and Architecture, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Tehran, Iran.
pouya.sarai@gmail.com
Hamideh Jafari
Assistant Professor, Department of Art, Faculty of Art and Architecture, Islamic Azad University, South Tehran Branch, Tehran, Iran
jafari.hamideh1@yahoo.com
HamidReza Shairi
Professor, Department of French Language and Literature, Faculty of Humanities, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran
shairi@modares.ac.ir
Parastoo Mohebi
Assistant Professor, Department of Art Research, Faculty of Civil Engineering, Architecture and Art, Islamic Azad University, Department of Science and Research, Tehran, Iran
pr_mohebi@yahoo.com

Abstract
Bruce Ellis Benson, in his phenomenological theory, "The Improvisation of Musical Dialogue", points out that in the creation and performance of a musical work, there is always a platform for improvisation that brings the composer, performer, and listener into a kind of discourse which is always open to any subsequent conversions or adjustments. Through hermeneutic phenomenology, he presents his theory in the context of Western classical music and jazz with an overview of musical traditions and applications. The purpose of this study was to explain the concepts proposed by Benson's concept of improvisation, including the ontology of the musical work, the originality, and the identity of the musical work. The improvisational theory of musical discourse is a poststructuralist theory and introduces the basis of music as improvisation, which always has an interpretive nature. Musical tradition and practice as a world are important for a dialogue in music. Instead of playing the composer as the sole creator of music, Benson considers the piece to have a fluid identity that always continues to exist with the performances and interpretations of an experienced performer familiar with the tradition and practice of that music. In this research, which is in the category of qualitative research, the research method has been applied in terms of purpose and descriptive-analytical in terms of method. All material is obtained through the library method.

Keywords: Ontology, Musical Work, The Improvisation of Musical Dialogue, Phenomenology, Bruce Ellis Benson.

This article is taken from the Ph.D. thesis entitled "Analysis of improvisation in Iranian classical music discourse based on Bruce Ellis Benson's The improvisation of musical dialogue theory" which was completed in the Islamic Azad University of Science and Research Department by the first author and the guidance of other authors of this article.

– Corresponding Author

This is an open access article under the CC-BY-NC-ND 4.0 License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

10.22108/mph.2024.138156.1490

دوفصلنامه علمی متافیزیک

دوره ۱۶، شماره دوم (پیاپی ۳۸)، پاییز و زمستان ۱۴۰۳ص ۱۲-۱

تاریخ وصول: ۱۴۰۲/۰۴/۰۷، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۰/۱۸

(مقالهٔ پژوهشی)

مطالعهٔ هستی‌شناسیِ اثر موسیقایی در نظریهٔ بداههٔ گفت و شنود موسیقایی نزد بروس الیس بنسن

محمد رضا عزیزی: دانشجوی دکتری تخصصی پژوهش هنر، گروه هنر، دانشکده عمران، معماری و هنر، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاداسلامی، تهران، ایران

maazizi4321@gmail.com

پویا سرایی[-] : استادیار گروه موسیقی، دانشکده هنر و معماری، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

pouya.sarai@gmail.com

حمیده جعفری: استادیار گروه هنر، دانشکده هنر و معماری، واحد تهران جنوب، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

jafari.hamideh1@yahoo.com

حمیدرضا شعیری: استاد گروه زبان فرانسه، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

shairi@modares.ac.ir

پرستو محبی: استادیار گروه هنر، دانشکده عمران، هنر و معماری، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

pr_mohebi@yahoo.com

چکیده

هستی‌شناسی اثر موسیقایی همواره مورد سؤال بسیاری از متفکران قرار گرفته است. بروس الیس بنسن در نظریهٔ خود با عنوان «بداههٔ **گفت و شنود** موسیقایی» به این مهم اشاره می‌کند که در خلق و اجرای اثر موسیقی، همواره بستری برای بداهه‌پردازی وجود دارد که آهنگ‌ساز، اجراگر و شنونده را وارد نوعی گفت و شنود می‌کند که بر هر گونه تبدیل و تعدیلِ بعدی گشوده است. او به روش پدیدارشناسیِ هرمنوتیکی، نظریهٔ خود را در بستر موسیقی کلاسیک با تکیه بر سنّت‌ها و کاربست‌های موسیقایی طرح می‌کند. هدف از انجام این پژوهش، تبیین مفاهیم هستی‌شناختیِ پیشنهادشده توسط بنسن در نظریهٔ بداههٔ گفت و شنود موسیقایی است؛ نظریه‌ای پساساختارگرا که اساسِ موسیقی را «بداهه» می‌داند و خود نیز همواره سرشتی تفسیری دارد. سنّت و کاربست موسیقایی به مثابهٔ یک جهان برای یک گفت و شنود در موسیقی دارای اهمیت است. بنسن به‌جای مفهوم «اثر» و «نقش آهنگ‌ساز» به عنوان تنها آفرینندهٔ آن، «قطعهٔ موسیقی» را معرفی می‌کند که دارای هویتی سیال است و همواره با اجراها و تفسیرهای اجراگرِ کارآزموده و آشنا به سنّت و کاربست به حیات خود ادامه می‌دهد. در این پژوهش که در ردهٔ پژوهش‌های کیفی قرار می‌گیرد، روش پژوهش از منظر هدف، کاربردی و از منظر شیوهٔ انجام، توصیفی - تحلیلی است و کلیهٔ مطالب به روش کتابخانه‌ای به دست آمده‌اند.

واژه‌های کلیدی: هستی‌شناسی، اثر موسیقایی، بداههٔ گفت و شنود موسیقایی، پدیدارشناسی، بروس الیس بنسن.

این مقاله برگرفته است از رساله دکتری با عنوان «تحلیل بداهه پردازی در گفتمان موسیقی کلاسیک ایرانی بر اساس نظریه‌ی بداهه‌ی گفتمان موسیقایی بروس الیس بنسن» که در واحد علوم و تحقیقات دانشگاه آزاد اسلامی به قلم نویسنده‌ی اول و راهنمایی سایر نویسندگان این مقاله (به ترتیب اساتید راهنما و مشاور) به انجام رسیده است.

- نویسنده مسئول

This is an open access article under the CC-BY-NC-ND 4.0 License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

10.22108/mph.2024.138156.1490

۱- مقدمه

بروس الیس بنسن[1] (متولد ۱۹۶۰م)، نظریه‌پرداز و فیلسوف معاصر، استاد فلسفهٔ کالج واترون و نویسندهٔ کتاب *بداههٔ گفت و شنود موسیقایی؛ یک پدیدارشناسی موسیقی*[2] است که آن را در سال ۲۰۰۳ منتشر کرد. وی نظریه‌ای مهم را در باب موسیقی در این کتاب به روش پدیدارشناسی هرمنوتیک با تأکید بر امر بداهه‌پردازی طرح کرده است که اساس تمامی فعالیت‌های موسیقایی را «بداهه» می‌شمارد. او با بیان مثال‌هایی از موسیقی کلاسیک غرب، موسیقی جاز و حتی موسیقی‌های شرقی و فورکلور، تأکید می‌کند آهنگ‌ساز، اجراگر و شنونده، همگی در یک چرخهٔ گفت و شنودی و در یک بستر موسیقایی (سنّت[3]) مشخص و البته گشوده، فعالیت موسیقایی را با سهمی یکسان انجام می‌دهند. از آنجا که روش پدیدارشناسی بنسن و اندیشهٔ وی در نظریهٔ «بداههٔ گفت و شنود» در موسیقی بسیار جامع می‌نمایند، به نظر می‌رسد می‌توانند مبنایی برای درک و دریافت موسیقی ملل به عنوان بستری مهم برای «بداههٔ گفت و شنودی» باشند؛ بستری که از منظر هستی‌شناختی اثر موسیقی را همواره دارای هویتی سیال و زنده می‌شمرد و تنها راهِ بقای آن را اجرا می‌داند؛ اجرایی که همواره شامل تغییراتی از سوی اجراگرانِ اثر نسبت به اجراهای پیشین یا نت‌نوشتِ آن اثر است و بنسن منشأ این تغییر را بر پایهٔ بداهه معرفی می‌کند.

از آنجا که بداهه‌پردازی به عنوان امری لحظه‌ای و آنی مورد توجه است، جای ابهام فراوانی نیز دارد؛ «بداهه‌پردازی، به علت سرشت آن – که اساساً ناپایدار است – یکی از موضوع‌هایی است که کمترین پژوهش تاریخی را به خود جلب کرده است» (Nettl, 2001, p. 94). البته، بنا بر تعریف بنسن از بداهه، نیز می‌توان گفت برخلاف تصورات موجود – که گاه بر پایهٔ مضامین عرفانی و عامیانه شکل گرفته‌اند مبنی بر اینکه بداهه از هیچ به وجود می‌آید – بداهه‌پردازی «پرداختی نو از چیزی موجود و تبدیل آن به چیزی است که ضمن ارتباط با موجودیت قبلی‌اش، هویتی نو می‌یابد» (بنسن، ۱۳۹۹، ص. ۶۹)؛ بنابراین، آنچه در این پژوهش دارای اهمیت فراوان است، لزوم درک و شناخت مفهوم بداهه به عنوان امری است که همواره در تمامی اجراها و فعالیت‌های موسیقایی، چه خودانگیخته و چه از روی نت‌نوشت، وجود دارد و بنسن آن را دارای سرشتی تفسیری[4] می‌داند و از منظر هستی‌شناسی تأکید می‌کند موسیقی فقط با اجرا هویت می‌یابد. (همان، ۱۶۸). در پایان پژوهش در صدد آن خواهیم بود که نکات مطرح‌شده توسط بروس الیس بنسن در نظریه بداههٔ گفت و شنودی وی را بررسی کنیم. بنسن باور دارد همواره در خلق آثار موسیقایی، یک گفت و شنود گشوده بر بستر سنّت و کاربست[5] آن موسیقی شکل می‌گیرد و اعلام می‌کند اثر موسیقی در این عرصه همواره هویتی سیال دارد که فقط با اجرای اجراگرِ کارآزموده و آشنا به سنّت موسیقی می‌تواند نشو و نمو داشته باشد و به حیات خود ادامه دهد. بنسن «بداهه» را پایه و اساس تمامی فعالیت‌های موسیقایی معرفی می‌کند؛ در نتیجه، لازم است با شناختی مناسب، مفاهیم هستی‌-شناختی مرتبط با موسیقی را از منظر بنسن شرح دهیم.

۲- پیشینهٔ پژوهش

مهم‌ترین کتابی که در راستای پژوهش حاضر باید به آن رجوع کرد، کتاب *بداههٔ گفت و شنود موسیقایی؛ پدیدارشناسی موسیقی* به قلم بروس الیس بنسن با ترجمهٔ

---

[1] Bruce Ellis Benson
[2] The Improvisation of Musical Dialogue; A Phenomenology of Music
[3] Traditions
[4] Interpretational
[5] Practice
این مفهوم از مکینتایر برداشت شده است که «کاربست را فعالیتی اجتماعی می‌داند که مقاصد و معیارها آن را هنجارمند کرده‌اند» (MacIntyre, 1981, p. 190) و بنسن فعالیت موسیقایی را به‌وضوح کاربستی چنین می‌داند. فوکو هم یادآور می‌شود «در هیچ کاربستی کسی در گفتن هر چیزی در زمان و موقعیت دلخواهش آزاد نیست» (Foucault, 1972, pp. 215-237).

حسین یاسینی است که در سال ۱۳۹٤ اولین‌بار توسط نشر ققنوس منتشر شد. علاوه بر اینکه بنسن نظریه‌اش را در این کتاب به طور کامل شرح داده است، مثال‌های فراوان از موسیقی ملل و جاز، تحلیل‌های نظری سایر اندیشمندان و نیز مقدمهٔ مترجم در این کتاب می‌تواند راه‌گشای بسیاری از مباحث هم‌سو با هدف این پژوهش و نیز تکمیل مباحث مورد بحث در این پژوهش باشد. علاوه بر این، شرح و تفسیرهای بسیاری در باب نظریهٔ بنسن مطالعه شدند که به زبان فارسی می‌توان به «*نقد کتاب پدیدارشناسی موسیقی اثر بروس الین بنسن*» نوشتهٔ سید شاهین محسنی، «پیش‌درآمد – شرحی بر پدیدارشناسی موسیقی بنسن (–اینگاردن)» نوشتهٔ آروین صداقت‌کیش که بخشی مهم از دریافت‌های هستی‌شناسانه در نظریهٔ بنسن در این پژوهش نیز برگرفته از این جستار هستند، «موسیقی از اساس بداهه است» *نوشتهٔ* سعید یعقوبیان و نیز در جستارهای به زبان انگلیسی می‌توان «بداهه‌پردازی گفتگوی موسیقی: بررسی پدیدارشناسی موسیقی» نوشتهٔ ملوین بکستروم[1] را نام برد.

در باب روش پژوهش و نگاهی کلی به پدیدارشناسی، کتاب *درآمدی بر پدیدار شناسی* اثر رابرت ساکالوفسکی[2] و ترجمهٔ محمدرضا قربانی و نیز در باب موضوع مهم بداهه‌پردازی، مقالات نشریهٔ *ماهور*[3] مطالعه شدند. از مقاله‌ها و منابعی دیگر نیز استفاده شده است که در این مقاله مجالی برای بیان همهٔ آن‌ها وجود ندارد[4].

۳- روش پژوهش

پدیدارشناسی در مرحلهٔ نخست، ما را به خود پدیده ارجاع می‌دهد. در نگرش‌های کنونی به امر بداهه‌پردازی، گستره‌ای از اعتقادات، مناسبات فرهنگی، سیاسی و دیگر مفاهیم، در آمیختگی با پدیدهٔ بداهه‌پردازی گرد آمده‌اند و درک صحیح آن را دشوار کرده‌اند؛ از این رو، به نظر می‌رسد مناسب‌ترین رویکرد برای مطالعهٔ این مفهوم، پدیدارشناسی باشد که در آن، در همان گام نخست، «هر تفهم و قضاوت و دانستنی کنار گذاشته می‌شود و پدیده

---

[1] Melvin Backstrom

[2] Robert Sapolsky

[3] مقاله‌هایی که در نشریهٔ ماهور (شمارهٔ ۳۷) با موضوع «بداهه‌نوازی» در پاییز ۱۳۸٦ منتشر شدند، عبارت‌اند از: «بداهه‌نوازی؛ مفاهیم و سنّت‌ها»، برونو نتل؛ «بداهه در موسیقی هنری ایران»، ژان دورینگ و ترجمهٔ ساسان فاطمی؛ «بداهه‌پردازی به عنوان دیگری»، لادن نوشین و ترجمهٔ ناتالی چوبینه؛ «بازنگری مفاهیم بداهه و آهنگ‌سازی و اهمیت آن‌ها در موسیقی ایران»، ساسان فاطمی.

[4] «بررسی بداهه‌پردازی در موسیقی ایران بر اساس پدیدارشناسی استعلایی»، مهدی مختاری و نرگس ذاکرجعفری، نشریهٔ علمی – پژوهشی هنرهای زیبا؛ نمایش و موسیقی، دورهٔ ۲۳، شمارهٔ ٤، ۱۳۹۷: در این مقاله تلاش بر این بوده است تا تعریفی جامع از پدیدارشناسی به دست آید که نگارندگان از روش پدیدارشناسی هوسرلی با معیار قرار دادن فواصل ساختاری تمام ردیف‌های موسیقی دستگاهی ایران و اپوخه کردن نگاه سنت‌گرایان در موسیقی ایرانی در آن بهره برده‌اند و در پیشینهٔ این پژوهش نیز اشاره‌ای کوتاه به کتاب و تعریف بنسن از بداهه داشته‌اند؛ «پدیدارشناسی بداهه‌پردازی در موسیقی اصیل ایرانی با رویکرد هرمنوتیک تفسیری»، مرضیه پیروای ونک و سجاد تاج‌کی، نشریهٔ علمی – پژوهشی هنرهای نمایشی و موسیقی، شمارهٔ ۲۰، ۱۳۹۹: این مقاله که برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد سجاد تاج‌کی با عنوان «فرایند بداهه‌پردازی در موسیقی اصیل ایرانی با رویکرد پدیدارشناسی» با راهنمایی دکتر مرضیه پیراوی‌ونک و دکتر صادق رشیدی در سال ۱۳۹۵ در دانشگاه هنر اصفهان در رشتهٔ هنر اسلامی است، با رویکردی پدیدارشناختی، عمل بداهه‌پردازی در موسیقی ایران را شرح داده و در بخش‌هایی نیز به نظریهٔ بنسن اشاره کرده است. در این پژوهش، بداهه‌پردازی و ویژگی‌های آن با نگاهی به آرای پدیدارشناسان مطرح حوزهٔ هنر با تأکید بر مفهوم آزادی، گشودگی، بازی و ... بررسی می‌شوند؛ مقالهٔ «هستی‌شناسی اثر موسیقایی و ادبی از نگاه رومن اینگاردن»، محمدرضا ابوالقاسمی، فصلنامهٔ حکمت و فلسفه، دورهٔ ١٤، شمارهٔ ٤، ۱۳۹۵: این مقاله تا حدی زیاد از نگاه پدیدارشناختی موضوع هستی‌شناسیِ موسیقی را بررسی کرده و نظریه‌های هوسرل و اینگاردن در این باب را تحلیل کرده است که می‌توانند مبنایی خوب برای ورود به بحث از دیدگاه بنسن را مهیا کنند؛ نویسندهٔ اول مقالهٔ حاضر، در مقاله‌ای برآمده از رسالهٔ دکتری خود، تحت عنوان «تبیین نظریهٔ بداههٔ گفت و شنود موسیقایی نزد بروس الیس بنسن»، در هشتمین کنفرانس بین‌المللی گردشگری، فرهنگ و هنر که به طور خلاصه در کنفرانس ارائه شده است، ارکان اساسیِ نظریهٔ بداههٔ گفت و شنود موسیقایی نزد بنسن را تبیین کرده و به طور مختصر سعی در طبقه‌بندی نظرات بنسن در نظریهٔ خود داشته است. اختلاف اساسی آن پژوهش با پژوهش حاضر را می‌توان در تمرکزِ این پژوهش بر مبحث هستی‌شناسیِ موسیقی و بیان نکات مهم از منظر بنسن دانست.

مجدداً به طور عینی، دست‌نخورده با تعلیق[۱] و با احساسی باز و وسیع، از منظر یک خود ناب یا متعالی بازبینی می‌شود» (Moustakas, 1994, p. 33). از آنجا که تعلیق کامل و کنار نهادنِ مطلق پیش‌فهم‌ها و پیش‌داوری‌ها امکان‌پذیر نیست و هرگز نمی‌توان از سنّت‌ها جدا شد (گادامر ۱۳۹۳، ص. ۲٤) و همچنین، از آنجا که بداهه-پردازی از منظر الیس بنسن باید در داخل سنّت و کاربست موسیقایی بررسی شود، به نظر می‌رسد از انواع روش‌های پدیدارشناسی، نوع هرمنوتیکی[۲] آن و به طور ویژه، هرمنوتیک فلسفی روشی مناسب برای این پژوهش باشد؛ زیرا از منظر بنسن، خود امر بداهه‌پردازی اساساً پدیداری تفسیری نیز هست. در این پژوهش که از جملهٔ پژوهش‌های کیفی است، روش پژوهش از منظر هدف، کاربردی و از منظر شیوهٔ انجام، توصیفی - تحلیلی با رویکرد پدیدارشناختی است و از روش تجزیه‌وتحلیل، با گام‌های پدیدارشناسی هرمنوتیک (تأویل و تفسیر) شامل خوانش بومی، تحلیل ساختاری و تفسیر کل، استفاده شده است. روش گردآوری اطلاعات نیز به صورت کتابخانه‌ای بوده است. روش پدیدارشناسی (که در آن، خودیتِ خودِ پدیده با پرانتزگذاری بررسی می‌شود) در نوعِ هرمنوتیک-اش، روشی را فدای روش دیگر نمی‌کند و یک روش گام‌به‌گام با شرایط تحلیلی ندارد. به طور کلی، در این روش که روش خود بروس الیس بنسن نیز هست، ویژگی‌هایی وجود دارند که باید به آن‌ها توجه کرد. برخی از این ویژگی‌ها عبارت‌اند از: عدم تحویل[۳] و تعلیق (اپوخه) مطلق نظرها، تلاش برای صریح ساختنِ فرضیه‌های ضمنی، روایت تفسیری از پدیده، توجه به جنبه‌های تاریخی و فرهنگی پدیده، توجه به دنیای زندگی واقعی یا تجربه‌های زیستهٔ انسانی، بررسی داستان‌ها و مصاحبه‌ها که حاوی تجربه‌های زیستهٔ مربوط هستند، توصیف پدیده از طریق نوشتن و بازنویسی کردن مداوم، آماده کردن خواننده برای ورود به دنیایی که متن‌ها نمایان می‌کنند، در نظر گرفتن کل و جزء و حاضر و غایب، مفاهیم کاربردی همچون نوئما[٤] و نوئسیس[٥] و نیز، تفسیر شخصیِ نگارنده بر اساس تجربه‌های حرفه‌ای زیسته که در زمینهٔ بداهه‌پردازی در موسیقی کلاسیک ایرانی کسب کرده است (امامی سیگارودی و همکاران، ۱۳۹۱، ص. ٦۰).

٤- بداههٔ گفت و شنود موسیقایی

بروس الیس بنسن، فیلسوف معاصر آمریکایی که تحصیلاتش را در حوزهٔ فسلفه و پدیدارشناسی عمومی به پایان رسانده است، نگاهی به مباحث فلسفی موسیقایی از منظر پدیدارشناختی داشته است و از آنجا که خود نیز نوازندهٔ غیرحرفه‌ای موسیقی جاز نیز بوده است (بنسن، ۱۳۹۹، ص. ۱٦۵؛ صداقت‌کیش، ۱۳۹۵، ص. ۱۸٤)، نظریهٔ «بداههٔ گفت و شنود موسیقایی» را با تأکید بر نقش بداهه‌پردازی در موسیقی طرح کرده است. او در طرح دیدگاه خود، با تکیه بر مضامین فلسفی جدید، تعریفی نو از بداهه را ارائه می‌دهد که در نوع خود جالب توجه می-نماید.

ریشهٔ کلمه «بداهه» در لغت‌نامهٔ دهخدا این‌گونه آمده است: «ناگاه و نااندیشه آمدن، استقبال کردن کسی را با کاری، بی‌اندیشه و بی‌تأمل سخن گفتن» (دهخدا، ۱۳۸۵)؛ از این رو، بداهه چیزی است که برای اولین‌بار و در آغاز به ذهن متبادر می‌شود. طبق تعریفی از بداهه در موسیقی نیز «بداهه‌پردازیِ موسیقایی به معنای آفرینش یک موسیقی است که پیش از لحظهٔ اجرای آن وجود نداشته است؛ ولی درعین حال، شکل‌گیری آن به یک چارچوب، یک مدل و مجموعه‌ای از قوانین از پیش تعریف‌شده بستگی دارد». به عبارتی، گویا بنسن نیز به دنبال اثبات چنین تعریفی از بداهه‌پردازی در نگاهی پدیدارشناسانه است: «بداهه، پرداختی نو از چیزی موجود و تبدیل آن به

[۱] Apoche
[۲] Hermeneutics
[۳] Reduction
[٤] Noema
[٥] Noesis

چیزی است که ضمن ارتباط با موجودیت قبلی‌اش، هویتی نو می‌یابد» (بنسن، ۱۳۹۹، ص. ٦٩). او بداهه را در ابتدا دارای دو ویژگی مهم معرفی می‌کند: یکی، بداهه به عنوان یک برساختهٔ آنی، چیزی مانند آهنگ‌سازی فوری و درجا و دیگری، تولید یا اجرای چیزی بدون آمادگی قبلی که در ریشه‌یابی این تعریف واژهٔ لاتین «improvises» را به معنای «پیش‌بینی‌نشده» می‌یابیم. هر دوی این ویژگی‌ها به آفرینش از هیچ اشاره می‌کنند (**همان**، صص. ٤٧ و ٤٨). او در ادامه با رد «بداهه‌پردازی از هیچ» تأکید می‌کند: «آهنگ‌سازی و اجرا، هر دو، به شیوه و درجه‌ای متفاوت با دیگری، سرشتی بداهه‌پردازانه دارند. آهنگ‌ساز هرگز از هیچ چیزی نمی‌آفریند، بلکه *بداهه‌پردازی* می‌کند: گاه با ملودی‌های موجود اما عمدتاً و مهم‌تر از آن، در چارچوب سنّت کاری خود» (**همان**، ص. ٤٩) و در ادامه، با این تعاریف نشان می‌دهد انواعی پرشمار از بداهه در موسیقی وجود دارند دارند و در واقع، در موسیقی «همه چیز بداهه است» (یعقوبیان، ١٣٩٤، ص. ٨٦).

بنسن تعریفی جدید از بداهه را با رویکرد تفسیر بر اساس مفهوم سُکنا[1] نزد مارتین هایدگر[2] ارائه می‌کند که با این تعریف، اثر هنری فراهم‌آورندهٔ عرصه‌ای برای سُکنا، نه فقط برای هنرمند، بلکه برای دیگران معرفی می‌شود. با این شیوه، اجراگر، شنونده و حتی آهنگ‌ساز ساکنان جهانی شمرده می‌شوند که آفریدهٔ اثر است. بنسن با اشاره به نزدیکی واژه‌های «improvise» و «improve» (بهبود بخشیدن)، سُکنا را نه فقط جاگیر شدن، بلکه مستلزم تغییر و تبدیل عرصهٔ سکونت معرفی می‌کند: «سرهم کردن چیزی با آنچه در دسترس است». در این صورت، «بداهه» و «بهبود»، هر دو، با آنچه در دسترس است انجام می‌شوند تا چیزی تازه آفریده شود (هایدگر، ۱۹۷۱ به نقل از بنسن، ۱۳۹۹، صص. ٥٥ و ٥٦). بنسن، با مثال‌ها و توضیحاتی فراوان که ارائه می‌کند، بداهه را واجد سرشتی اساساً «تفسیری» می‌داند و بر این اساس، هر اجرا را می‌توان یک تفسیر دانست؛ زیرا گویی اثری از پیش موجود را بازعرضه[3] می‌کند و اجرا «همیشه نه فقط بر نت‌نوشت، بلکه بر کل سنّت اجرایی وابسته به آن نیز تکیه دارد». پس، بداهه‌پردازی بسیار کمتر از آنچه شاید ابتدا تصور می‌شود، آنی و منحصر به موردهای ویژه و بسیار بیشتر از آنچه به نظر می‌آید، «تفسیرگرانه» است (همان، صص. ١٦٨–١٧١).

از دیدگاه بنسن، موسیقی‌دان بودن – خواه آهنگ‌ساز یا اجراگر – «نه فقط به دانستن چیزهای معین، بلکه مشروط به داشتن مهارت‌هایی است که درونی شده‌اند و فرد را قادر به عمل مانند یک موسیقی‌دان می‌کنند» (همان، ص. ١٦٤) که این نکته لزوم تبدیل شدن فرد به یک سوژهٔ فعال در فعالیت موسیقایی را می‌طلبد و راه تبدیل شدن به این مهم از منظر بنسن فرا رفتن از تقلید با کسب مهارتِ «آنی بودن»[4] است؛ یعنی توانایی تصمیم‌گیریِ فوری در لحظه که از بداهه‌پرداز انتظار می‌رود. در واقع، کار بداهه‌پرداز همواره با انتخاب گره خورده است؛ انتخاب بین آنچه باید بنوازد و راهی که باید پیش گیرد (همان، ص. ١٦٥). اجراگر کارآزموده از آنچه انجام می‌دهد تصوری کمابیش روشن دارد؛ اما «این آگاهی نه از نت-نوشت که از تجربه‌های او می‌آید» (همان، ص. ١٠٩). بداهه‌پردازی «با توازنی پیوسته متغیر بین موادِ طرح‌ریزی‌شده و بداهه‌سازیِ آنی سروکار دارد» و اگر موسیقی را به منزلهٔ نوعی گفت و شنود ببینیم، بعید است چنین چیزی مایهٔ تعجب ما شود (دورانت[5]، ۱۹۸۹ به نقل از همان، ١٦٦)

۵- هستی‌شناسیِ اثر موسیقایی در نظریهٔ بنسن

«آثار هنری به خاطر ویژگی‌های غیرعادی و تأمل

---

[1] Dwelling

[2] Martin Heidegger

[3] Represent

[4] آنی بودن از نظر بنسن، بیش از آنکه «کیفی» باشد، «کمی» است؛ اینکه چقدر از یک بداهه‌پردازی طرح‌ریزی شده است و چقدر از آن در لحظه رخ می‌دهد (بنسن، ١٣٩٩، ص. ١٦٦).

[5] Durant

برانگیزشان، همواره موضوع تفکر و تأملات فیلسوفان بوده‌اند» (ابوالقاسمی، ۱۳۹۵، ص. ۱۱). «بنسن برخلاف تمام رساله‌های پیش از خود که معطوف به موضوع‌هایی در متافیزیک سنتی بودند، به حقیقت روزمرهٔ فعالیت‌های موسیقایی نزدیک شد. او اثر و رابطه‌اش با اجراها و غیره یا تجربهٔ سوبژکتیو[۱]را تا حدی به حال خود گذاشت و به مطالعهٔ کنش موسیقایی مشغول شد. [...] بنسن روی به سوی چگونگیِ ایجاد دارد، آن هم نه به عنوان فرایندی در درون هنرمند، بلکه به رابطهٔ هستی‌شناختی اثر با روند تعیّن‌یافتگی یا تعیین‌یافته‌هایش[۲]. روی‌هم‌رفته، بیشتر مباحث دیگران به اثر یا سوژهٔ منفعل مربوط می‌شوند و کار بنسن دربارهٔ هستی‌شناسی اثر در پرتو سوژهٔ فعال است» (صداقت‌کیش، ۱۳۹۵، ص. ۱۸۷).

در باب هستی‌شناسی اثر هنری، بنسن در فصل اول کتابش، به دیدگاه‌های مهم در تاریخ فلسفهٔ موسیقی اشاره می‌کند؛ دیدگاه‌هایی که لیدیا گر[۳] تحت عناوین «افلاطونی»، «افلاطونی تغییریافته» و «ارسطویی» آن‌ها را از یکدیگر متمایز کرد و بنسن فصل مشترک همهٔ آن‌ها را داشتن خصلتی مثالی[۴] دانست؛ به طوری که ما معمولاً آثار موسیقایی را موجوداتی منفصل و خودسامان می‌شماریم. در پدیدارشناسی هوسرل[۵] نیز مطرح شده است که مصادیق مثالی ذاتاً موجوداتی معنوی هستند که وجودی نه واقعی، بلکه انگاره‌ای دارند. او این مصادیق را به یک «جهانِ فرهنگی» متعلق می‌داند که آفریدهٔ فعالیت انسان هستند. آن‌ها «بی‌زمان» و «همه‌زمانی» هستند؛ زیرا همه‌جا هستند و هیچ‌جا وجود عینی ندارند. از منظر هوسرل، نمایشنامه‌ها، رمان‌ها، مفاهیم و آثار موسیقایی، همه چنین قابلیتی دارند (بنسن، ۱۳۹۹، صص. ۳۰ و ۳۱).

رومن اینگاردن[۶]، شاگرد و منتقد هوسرل، بین اجرا و نت‌نوشت، اثر و اجرا و نیز، تجربهٔ شناسنده تمایز قائل می‌شود. از نظر او، تا زمانی که نت‌نوشت وجود دارد، هویتِ[۷] اثر قابل قبول و مشخص است؛ اما اینگاردن نت‌نوشت را در بهترین حالت نوعی طرحِ کلی می‌داند که در گذر زمان به وسیلهٔ عوامل بیرونی (مانند سنّت‌ها و شیوه‌های اجرایی) از محتوا انباشته می‌شوند (اینگاردن، ۱۹۸۹ به نقل از همان، صص. ۱۵۱ و ۱۵۲). بنسن، در نهایت، با بازگشت به نظریهٔ اینگاردن، می‌کوشد تا نشان دهد هستیِ اثر هنری یک هستی مثالی و انگاره‌ای نیست و همواره دارای «نقاط نامعین» است (همان، ص. ۹۰) که به وسیلهٔ اجراگر و در لحظهٔ اجرا با بداهه «پُر» می‌شوند. او برای اینکه به زیستِ موسیقایی نزدیک‌تر شود، اثر و اجراهایش را به نوعی با هم ترکیب می‌کند؛ بنابراین، اجراها و ویراست‌های متعدد از یک نت‌نوشت، دیگر هیچ‌گونه رابطهٔ عَرَضی و استنتاجی با اثر به مثابهٔ یک ابژهٔ[۸] مثالی ندارند. بنسن اثر و همهٔ تعین‌یافتگی‌های آن را در طول و عرض یکدیگر و محیط در دلِ اثر می‌داند (بنسن، ۱۳۹۹، ص. ۱۰۵؛ صداقت‌کیش، ۱۳۹۵، ص. ۱۹۱).

- اصالت اثر موسیقایی

از نظر بنسن، همواره دو انگاشت در تاریخ موسیقی جهان سرآمد بوده‌اند: ۱) پایبندی به اثر و ۲) آهنگ‌ساز به عنوان تنها آفرینندهٔ حقیقی اثر (بنسن، ۱۳۹۹، ص. ۲۸). او برای یافتن جایگزینی مناسب به‌جای هر دو انگاشت که ثمرهٔ همین تفکر حدود ۵۰ سال اخیر در موسیقی هستند، تلاش می‌کند. اولی، وفاداری بی‌چون و چرا به اثر، نت‌نوشت و آهنگ‌ساز را از اجراگر موسیقی می‌طلبد و دومی، آهنگ‌سازان را تنها تعیین‌کننده و خالق آثار می‌داند که اجراگران در آن فقط نقش بازتولید[۹]را به عهده دارند تا مقاصد آهنگ‌ساز را بی‌کم و کاست تحقق بخشند (که واضح است این اتفاق هرگز رخ نمی‌دهد) (همان، صص.

---

[۱] Subjective Experience

[۲] Determinations

[۳] Lydia Goehr

[۴] Ideal

[۵] Edmund Husserl

[۶] Roman Ingarden

[۷] Identity

[۸] Object

[۹] Represent

۳۲-۳۶). بحث اصالت[۱] و بازگشت به اصل اثر در موسیقی ملل مختلف همواره وجود داشته است؛ همان‌طور که یک گسست از منش «سنّت» به «بازسازی» در موسیقی دهه‌های اخیر رخ داد که نشان می‌دهد حساسیت به اصالت تاریخی فقط می‌تواند در بستری مطرح شود که آثار موسیقایی‌اش عمری طولانی دارند. در واقع، بازسازی عبارت است از نوعی تلاش برای برقراری ارتباط دوباره با سنّتی که به گسست یا نقصان دچار شده است. البته، از نظر بنسن، آنچه موسیقی «قدیم» شناخته می‌شود، بر مبنای میزان «ارتباط»[۲] ما با یک موسیقی سنجیده می‌شود نه بر حسب سال. امکان بازگشت به آثار موسیقی نیز به دو موضوع اساسی بستگی دارد: ۱) نوعِ وجود اثر و ۲) ارتباط اثر با سنّتی که آن را به ما رسانده است. در اینجا، سنّت تا حدودی آمیزه‌ای از انگاشته‌ها است. انگاشته‌هایی که بینشی نویافته را به طرزی ذخیره می‌کنند که همواره در آینده قابل بازیابی باشد؛ بنابراین، آثار موسیقی همواره می‌توانند از وجودِ پس از خودشان نیز تأثیر بپذیرند (همان، صص. ۱۲۲-۱۲۴)؛ چیزی که هوسرل از آن با عنوان «رسوب» یاد کرده است که همان تاریخ بداهه‌پردازی اثر موسیقایی است و اذعان می‌کند همواره «رسوب‌زدایی» ممکن خواهد بود و معانیِ اصلی همیشه می‌توانند دوباره «فعال» شوند (هوسرل، ۱۹۷۰ به نقل از همان، ص. ۱۲۴)؛ زیرا همواره هستهٔ بنیادینی همچنان زیر لایهٔ رسوب پابرجا است (هوسرل، ۱۹۷۰ به نقل از همان، ص. ۱۲۸).

حال ببینیم مقاصد آهنگ‌ساز که در حفظ اصالت مطرح می‌شوند، چیستند؟ رندل دیپرت[۳] بین مقاصد تمایز قائل می‌شود؛ مقاصد پایین‌سطح به جنبه‌هایی مانند سازهای به‌کاررفته و انگشت‌گذاری مربوط می‌شوند، مقاصد میان‌سطح به صدای مدنظر آهنگ‌ساز مرتبط هستند و مقاصد بالاسطح به محتوی یا تأثیرات موسیقایی بر شنونده یا اهداف آهنگ‌ساز از ساخت اثری معیّن می‌نگرند (Dipert, 1980, pp. 206-208). مقاصد پایین‌سطح و میان‌سطح «نصِّ» اثر و مقاصد بالاسطح «روح» آن را تشکیل می‌دهند و از منظر بنسن، با وجود اینکه در قرون پیشین به روح اثر بیشتر بها داده شده است (یعنی به مقاصد ویژهٔ آهنگ‌سازان)، اجرای ایده‌آل اجرایی است که در آن، همهٔ این مراتب هم‌تراز با یکدیگر تحقق یابند. البته، نواختن نت‌های مطلوب و آنچه آهنگ‌ساز سودایش را در سر دارد، بسیار دشوار است (بنسن، ۱۳۹۹، صص. ۱۲۸ و ۱۳۰). استفن دیویز[۴] تأکید می‌کند آنچه ما در واقع از اصالت می‌خواهیم «نه نوایی مطابق یک اجرا در گذشته، بلکه نوایی ایده‌آل است» (Davies, 1987, p. 42).

از منظر بنسن، هیچ دلیلی ندارد که اجراهای دارای اصالت تاریخی را بهتر از اجراهای امروزی بدانیم و اصلاً لزومی هم ندارد که یکی را برتر بشماریم؛ آثار موسیقی را همیشه می‌توان طوری دیگر اجرا کرد (بنسن، ۱۳۹۹، ص. ۱۳۸). آنچه پیروان اجرای آثار قدیم در راه اصالت به دنبالش هستند، رسیدن به شیوهٔ اجرای آثار به دست خودِ آهنگ‌ساز و معاصران او است که در این حالت، نیز نتیجهٔ کار رسیدن به تفسیری اجرایی مطابق سیاق زمان او است. در این حالت، گویی ما به گذشته بیشتر از سنّتی که این گذشته را برایمان محفوظ کرده است علاقه‌مند هستیم. این دیدگاه انکار بستر تاریخی را به همراه می‌آورد؛ یعنی جایگاهی که یک اثر با گذر زمان نزد ما یافته است. پس، سرگذشت اثر دست‌کم به اندازهٔ اجراهایش در زمان آن است و بازسازی باید گذشته را در بستری نو قرار دهد، نه اینکه حال را به گذشته تبدیل کند؛ به این ما همواره گذشته را بازآفرینی می‌کنیم (همان، صص. ۱۴۴-۱۴۶).

اینجا است که باید مراقب بود تا موسیقی به دامن تحجّر و تعصب نیفتد؛ زیرا به قول هوسرل: «تعصب‌ها تیرگی‌های برآمده از رسوب سنّت هستند» (Husserl, 1970, p. 72)؛ بنابراین، از دیدگاه بنسن، اجراگر همواره

---

[۱] Authenticity

[۲] Contact

[۳] Randall Dipert

[۴] Stephen Davies

در حال بداهه‌پردازی بر اثر است و دوشادوش آهنگ‌ساز، مشغول وضع و شکستن قواعد شکل‌دهندهٔ سنّتی است که او و آهنگ‌ساز، هر دو، به آن تعلق دارند. پس، اگر اثر و اجرای آن، هر دو، سبب تغییر و تبدیل گفت و شنودی می‌شوند که در آن جریان دارند، ناگزیر به این نتیجه می‌رسیم که هویت اثر موسیقایی نیز سیال است؛ زیرا این هویت آشکارا با بستر وجودی اثر گره خورده است؛ بنابراین، اثر همواره ساخته – پرداخته‌ای چندتکه و در جریان است که «شکل‌گیری‌اش پیش از آهنگ‌ساز آغاز شده است و تا مدت‌ها پس از کار او ادامه می‌یابد» (بنسن، ۱۳۹۹، ص. ۱٤۷).

- هویت اثر موسیقایی

در پدیدارشناسی، هویت یک ابژه از تمام وجه‌ها[۱] و جنبه[۲]ها و نماها[۳]یش مستقل است ولی از طریق همان‌ها است که به ما اهدا می‌شود. یک اثر موسیقی فقط یک اجرای آن نیست و از آن فراتر می‌رود؛ به طوری که دارای یک هستی کنش‌مند است (ساکالوفسکی، ۱۳۹۸، صص. ۷۷، ۸۰ و ۸۱). اینگاردن در پدیدارشناسیِ اثر موسیقی خود اشاره می‌کند: «آثار موسیقی [همواره] به حیات خود ادامه می‌دهند که این در وهلهٔ نخست، به معنای نواخته و شنیده شدن آن‌ها در اعصار موسیقاییِ جدید پیاپی و اجرای پیوستهٔ متفاوت آن‌ها، از جهات مختلف، در هر دورهٔ جدید است» (Ingarden, 1989, p. 104).

بنسن اما، با مثال‌های تاریخی و موسیقایی فراوان می‌کوشد تا نشان دهد – چنانچه اشاره شد – اولاً، آهنگ‌سازی فرایندی تکاملی است و ثانیاً، مرزی مشخص وجود ندارد که بگوییم «اثر در اینجا تمام شده است» (صداقت‌کیش، ۱۳۹۵، صص. ۱۹٤ و ۱۹۵)؛ بنابراین، از نظر بنسن، با تکیه بر کاربست موسیقایی و اهمیت اجرا، «هویت قطعهٔ موسیقایی فقط می‌تواند در سیر پدیداری و بازپدیداری آن دریافت شود» و از آنجا که قطعه‌های موسیقایی هرگز ایستا نیستند، هویت آن‌ها «هرگز به شکل نهایی و کامل تعریف‌پذیر نیست». در واقع، «هویت موسیقایی مبتنی بر یک چیز نیست، بلکه مجموعه‌ای پیچیده از عوامل است و تأثیر متقابل این عوامل بر یکدیگر آن را تشکیل می‌دهد». او در ادامه نیز تأکید می‌کند: «معنای هویت در هر موسیقی به‌شدت وابسته به گفت و شنودهایی مشخص است که حدود هویت را مشخص می‌کنند» (بنسن، ۱۳۹۹، صص. ۱۷۹ و ۱۸۱).

معنای هویت اثر موسیقایی را حتی می‌توان با مفهوم «شباهت خانوادگی» نزد لودویگ ویتگنشتاین[٤] نیز دریافت. به گفتهٔ او: «اعضای خانواده از جهاتی بسیار گوناگون با یکدیگر ربط دارند» (Wittgenstein, 2002, pp. 65, 67). بنسن نیز بر اساس همین نکته اعلام می‌کند بهتر است به‌جای استفاده از مفهوم «اثر» به عنوان چیزی خودبسنده و خودسامان، از واژهٔ «قطعه»[۵] استفاده کنیم که جزئی از یک کل منسجم‌تر به عنوان کاربست یا سنّت موسیقایی خاستگاه است و همواره فقط قطعه‌ها وجود داشته‌اند. به بیان دیگر، «برساخته‌هایی[٦] که آن‌ها را قطعه‌های موسیقایی می‌نامیم، صرفاً ساخته‌های خود عمل ایجاد موسیقی هستند» و نیز، «همیشه قطعه‌هایی وجود داشته‌اند و عمل موسیقایی همواره بر محور آن‌ها شکل می‌گرفته است و می‌گیرد» (بنسن، ۱۳۹۹، صص. ۱۸۵ و ۱۸٦). پس، هویت موسیقایی از منظر بنسن، نه یک «بوده» که یک «در شدن» است که اثر باید در آن «بازآفریده[۷]» شود نه «باز اجرا[۸]». بنسن بداهه‌پردازی را در جای آن مؤلفه‌ای از کنش موسیقایی قرار می‌دهد که بنا است «بوده» را به «در شدن» تراديسی دهد (صداقت‌کیش، ۱۳۹۵، ص. ۱۹۵).

---

[۱] Sides

[۲] Aspect

[۳] Profile

[٤] Ludwig Wittgenstein

[۵] piece

[٦] Constitutions

[۷] Re-Created

[۸] Re-Performed

تا اینجای بحث را می‌توان این‌طور جمع‌بندی کرد که: ۱) بداهه‌پردازی فقط در «نقاط نامعین» شکل می‌گیرد، ۲) دامنهٔ آن با «دامنهٔ بی‌ربطی[۱]» مهار می‌شود و ۳) محدودهٔ هر دو مورد قبل فقط در یک «کاربست» موسیقایی مشخص می‌شود. کاربست از آن دیدگاه، «مجموعه‌ای از داده‌ها و روش‌هایی است که در سنتی ویژه به شکل بیناذهنی[۲] وجود دارد و از طریق آموزش و غیره تداوم می‌یابد» (همان).

٦- گشودگی در گفت و شنود

با نگاهی به آنچه بیان شد، درمی‌یابیم اگر یک اثر نه یک موجود مثالی است و نه به شکل تمام‌شده و کامل توسط آهنگ‌ساز موجود می‌شود و اگر اثر بر اساس نظریهٔ بنسن توسط اجراگر در یک کاربست «هست» می‌شود، روابط دوگانهٔ آهنگ‌ساز – اجراگر دچار دگرگونی خواهند شد (همان، ص. ۱۹۸)؛ بدان معنا که اجراگر در طی اجرا تفسیر می‌کند و آنچه پیش رو داریم «یک فرایند تولید موسیقی است». اینجا است که بنسن از هرمنوتیک گادامر[۳] مفهومی را وام می‌گیرد تا نظریهٔ خویش را غنا بخشد: «گفت و شنود[٤]»؛ بر این اساس، گفت و شنود میان آهنگ‌ساز، اجراگر و شنونده، ایجادکنندهٔ موسیقی معرفی می‌شود. در این مرحله، کاربست بسیار اهمیت پیدا می‌کند؛ زیرا این سه هم در کاربست می‌زینند و هم آن را استمرار می‌بخشند یا دگرگون می‌کنند (بنسن، ۱۳۹۹، صص. ۳۹-٤۱). از نظر گادامر، این گفت و شنود «گشوده» است؛ یعنی اولاً گشایندهٔ چیزی است و یک شیوهٔ تفکر نو را ممکن می‌سازد و ثانیاً، اینکه خود گفت و شنود نیز گشوده است؛ زیرا در مرحلهٔ عدم قطعیت قرار دارد (Gadamer, 1989, pp. 362-363). گفت و شنود حقیقی ضمن آنکه از «آزادی جولان» برخوردار است، «قاعده‌مند» نیز هست و در عمل عرصه‌ای را می‌گشاید که گفت و شنود در آن هدایت شود (همان). پس، گفت و شنود تابع قواعدی انعطاف‌پذیر است که خود نیز بر تغییر و تبدیل‌های بعدی گشوده هستند.

بنا بر موارد گفته‌شده، تک‌گوییِ آهنگ‌ساز و بازگوییِ اجراگر به گفت و شنود هر دو تبدیل می‌شوند؛ به این ترتیب، آهنگساز – یا اثرش – صدای آن دیگریِ اجراگر را می‌شنود؛ حتی زمانی که آهنگ‌ساز در قید حیات نباشد (صداقت‌کیش، ۱۳۹۵، ۱۹۸). بنسن «اخلاق‌مداری» را سرلوحهٔ بداهه‌پردازی می‌داند (بنسن، ۱۳۹۹، ص. ۱٦۸) و می‌گوید: «آهنگ‌ساز، اجراگر و شنوندهٔ ایده‌آل کسی است که به‌راستی آمادهٔ روبه‌رو شدن با دیگری باشد» و این جدی گرفتن دیگری به معنای آن است که آزاد نیستیم تا هرچه خوشایندمان است را انجام دهیم (همان، ص. ۱۹۲)؛ دیگری که به گفتهٔ گادامر، «حریم خودمداری مرا می‌شکند و چیزی برای فهمیدن به من می‌دهد» (Gadamer, 1989, p. 46). در واقع، نوعی «حسن نیت» و «دوسویگی[۵]» لازمهٔ گفت و شنود است و فقط در صورتی ممکن می‌شود که از «من» شروع شود؛ بی‌آنکه بدانم دیگری نیز این منش را پی می‌گیرد یا خیر. این ارتباط هنگامی موفق خواهد بود که «افق»های شنونده، اجراگر، آهنگ‌ساز و سنّت با هم بیامیزند و به هر کدام از شرکت‌کنندگان امکانِ ابرازِ صدای حقیقی او را بدهند. از آنجا که این افق‌ها پیوسته در تغییر هستند، همواره آمیختن‌هایی نو و متفاوت رخ می‌دهند. البته، بنسن اشاره می‌کند هر کدام از شرکت‌کنندگانِ گفت و شنود باید دیگران را همواره مسئول و پاسخگو بدانند و همین «تنش»ها هستند که «آزادیِ» گفت و شنود را ممکن می‌کنند؛ این آزادی یک «آزادیِ ایجابی» است (بنسن، ۱۳۹۹، صص. ۱۹۲-۱۹٦).

---

[۱] Irrelevanzsphare

حدود اثر موسیقایی تا اندازه‌ای انعطاف‌پذیر است و برخی از دگرسازی‌های اجرایی هیچ ربطی به هویت اثر ندارند؛ زیرا خود اثر ورای این‌ها دست‌نخورده باقی می‌ماند (بنسن، ۱۳۹۹، ص. ۱۱۰، پانوشت).

[۲] Intersubjective

[۳] Gadamer

[٤] Dialogue

[۵] Reciprocity

در ادامه، بنسن امر اخلاقی را پاسدار هویت موسیقایی معرفی می‌کند؛ درست است که دامنهٔ بی‌ربطی تا حدی محدودهٔ یک فرایند موسیقایی را مشخص می‌کند، از منظر عملی، در نهایت، این تصمیم‌گیری است که دارای اهمیت است و انتخاب‌های اخلاق‌مدارانه «همیشه دشوار» هستند. در اینجا، امر اخلاقی، با وامی که بنسن از لویناس[۱] می‌گیرد، عامل متعادل‌کنندهٔ امر بینابینیِ اثر موسیقایی است. از دید بنسن، سنّت هرگز چیزی جدا از انسان نیست و احترام به سنّت با احترام به انسان گره خورده است و این «تعهد» در موسیقی برای ما الزام‌آور است. او اجراگر (و حتی آهنگ‌ساز) را نسبت به کلیهٔ چیزهایی که از دیگران در سیر تاریخی و در بستر سنت به آن‌ها رسیده است — و حتی آهنگ‌سازانِ آینده – «مسئول» می‌داند و اذعان می‌کند این‌ها «موهبت» هستند. موسیقی‌دانِ مسئول کسی است که آنچه به او سپرده‌اند را دست‌مایهٔ بداهه قرار دهد و به عبارتی، موجب بهبود حقیقی آن شود (همان، صص. ۱۹۶، ۲۰۰ و ۲۱۲). پس، از آنجا که انگاشت‌های اخیر در موسیقی کلاسیک غربی و رمانتیک فاعلیت تام را برای آهنگ‌ساز در نظر می‌گرفتند، بنسن آن را با طرح مفهوم «دیگری» به وسیلهٔ محدودیت‌های موجود درکاربست موسیقایی محدود می‌کند (صداقت‌کیش، ۱۳۹۵، ص. ۲۰۱)؛ کاربستی که متعلق به همهٔ اعضای گفت و شنود موسیقایی است و در انحصار هیچ کس نیست و بنا بر گفتهٔ کانت[۲]، بداهه‌پردازی بر قواعد حاکم بر کاربست موسیقایی می‌تواند راه‌حل نهایی باشد (بنسن، ۱۳۹۹، صص. ۲۱۴ و ۲۱۵).

در پایان این بخش و بنا بر مطالب گفته‌شده، بد نیست اگر اشاره کنیم که نظریهٔ بنسن از جملهٔ نظریات برساخت‌گرا[۳] است؛ تلاشی برای بازگشت به منابع اولیه و بازاندیشی دربارهٔ آن‌ها[۴]. او تفکر دوگانهٔ ساختارگرایی (در اینجا، آهنگ‌ساز و اجراگر) را می‌شکند و با نگاهی به نظریه‌های تفسیری، قطعهٔ موسیقی را به عنوان موجودی زنده معرفی می‌کند و حیات آن را در یک فرایند بالندگیِ همیشگی ممکن می‌شمارد. بداهه‌پرداز در این فرایند، نقش تفسیرگری با رفتار مسئولانه را دارا است که باید هم‌زمان و در حین توجه به جزئیاتِ اصل اثر و نیز، کاربستی که در آن حضور دارد، خلاقیت و جسارت را نیز چاشنیِ تفسیر خود کند[۵] (همان، صص. ۲۰۹ و ۲۱۰).

۷- نتیجه‌گیری

بروس الیس بنسن، فیلسوف معاصر آمریکایی، نظریهٔ «بداههٔ گفت و شنود موسیقایی» را با روش پدیدارشناسی هرمنوتیک در کتابی با همین عنوان شرح داده است. او در این نظریه که در زمرهٔ نظریه‌های پساساختارگرایی قرار دارد، مباحثی همچون هستی‌شناسی اثر موسیقی، هویت اثر موسیقی، اصالت در موسیقی، گفت و شنود و مفهوم آزادی و گشودگی در آن و رعایت مسئولیت اخلاقی در مواجهه با «دیگری» را مطرح می‌کند و «بداهه» را اساس تمامی فعالیت‌های موسیقایی در هماهنگیِ سه ضلع آهنگ‌ساز، اجراگر و شنونده برمی‌شمارد.

همچنین، بنسن موسیقی را موهبتی برای آیندگان می‌داند. لزوم مسئولیت‌پذیریِ در مواجهه با «دیگری» – که ممکن است همان سنّت تاریخی، آهنگ‌سازانِ دیگر، اجراگران و شنوندگان باشد – مبحثی دارای اهمیت در نظریه بنسن است. با توجه به تعاریفی از نوآوری و نبوغ در کنار توجه به سنّت‌ها و رعایت حرمت موسیقی به عنوان یک موهبت است که چرخهٔ سه‌وجهی آهنگ‌ساز،

---

[۱] Levinas

[۲] Kant

[۳] Deconstruction

[۴] این مفهوم اخذشده از destruction نزد هایدگر به معنای «ویران‌سازی» است که گذشته را می‌شکافد و ما را در بازیابیِ آنچه گذر زمان پوشانده است، یاری می‌کند (Heidegger, 1982, p. 23).

[۵] این نگاه بنسن برگرفته از نظریهٔ تفسیر متن ژاک دریدا است که پیشنهاد می‌کند به‌جای ترجمه از اصطلاح «تبدیل» استفاده کنیم (Derrida, 1981, p. 20).

اجراگر و شنونده در نظریهٔ بنسن رخ می‌دهد و او در مسیر تدوین نظریه‌اش از نظریه‌هایی مختلف از فیلسوفان دیگر با رویکردهای پدیدارشناختی، گفت و شنودی، زبان‌شناختی، زیباشناختی و ... بهره برده است.

در باب هستی‌شناسی در نظریهٔ بداههٔ گفت و شنود موسیقایی، نیاز به بازنگری در مفاهیمی همچون سنّت، اصالت، هویت و دیدگاه‌های عوامانهٔ آهنگ‌ساز به منزلهٔ تنها خالق اثر یا وفاداریِ اجراگر به پارتیتور (نت‌نوشت) و آثار نوازندگانِ قدیمی در موسیقی دارای اهمیت بسیار است. بنا بر نظر بنسن، آنچه در موسیقی به چشم می‌آید، «بداهه» است که سرشتی تفسیری و نقشی به‌سزا در خلق و کشف آثار موسیقی دارد؛ بنابراین، هویت اثر موسیقی در موسیقی نیز همواره سیال است و با هر اجرا و با خلاقیتِ اجراگرِ کارآزموده و آشنا به سنّت و کاربست موسیقی، می‌تواند نشو و نمو داشته باشد و به حیات خود ادامه دهد.

آهنگ‌سازان موسیقی همواره در خلق آثار موسیقایی خود وارد یک گفت و شنود گشوده بر بستر سنت و کاربست موسیقی می‌شوند. برخلاف تصور رایج که بداهه-پردازی و آهنگ‌سازی را خلق از هیچ می‌داند، آهنگ‌سازی در موسیقی نیز همیشه در بستری از سنّت، مضامین فرهنگی و آثار گذشتگان و حتی خود آهنگ‌ساز شکل می‌گیرد؛ بنابراین، بنسن پیشنهاد می‌کند برای درک بهتر این تعریف هستی‌شناختی، بهتر است به‌جای واژهٔ «اثر»، از واژهٔ «قطعه» استفاده شود که در واقع خود، جزئی از یک کل منسجم است؛ این بدان معنا است که آهنگ‌ساز یگانه خالق موسیقی نیست و ساخت یک قطعهٔ موسیقایی با حضور ارکان دیگرِ یک گفت و شنود، یعنی اجراگر و شنونده و نیز بر اساس گفت و شنود حاکم بر موسیقی و بر بستر کاربست موسیقی، از گذشته آغاز شده است و به وسیلهٔ اجراها تا آینده نیز ادامه خواهد یافت؛ به این معنا که به اندازهٔ تعداد اجراها، تفسیر از یک قطعهٔ موسیقی وجود دارد و قطعهٔ موسیقی نه یک نت‌نوشت، یا یک اجرا و تنظیم‌هایی مختلف از آن، بلکه همهٔ این‌ها و حتی اجراهایی است که در آینده بر آن قطعه رخ خواهند داد.

این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری با عنوان «تحلیل بداهه‌پردازی در گفتمانِ موسیقی کلاسیک ایرانی بر اساس نظریهٔ بداههٔ گفت و شنود موسیقایی بروس الیس بنسن» در واحد علوم و تحقیقات دانشگاه آزاد اسلامی، به قلم نویسندهٔ اول و راهنماییِ سایر نویسندگان این مقاله (به‌ترتیب اساتید راهنما و مشاور) است.

منابع

ابوالقاسمی، محمدرضا (۱۳۹۵). هستی‌شناسی موسیقی و اثر ادبی از دیدگاه رومن اینگاردن. *فصلنامهٔ حکمت و فلسفه، ۱٤*(٤)، ۷-۲۲.

امامی سیگارودی، عبدالحسین، دهقان نیری، ناهید، رهنورد زهرا، و نوری، سعید علی (۱۳۹۱). روش‌شناسی تحقیق کیفی: پدیدارشناسی. *نشریهٔ پرستاری و مامایی جامع‌نگر*، ۲۲ (۲(٦۸))، ٥٦-٦۳.

بنسن، بروس الیس (۱۳۹۹). *بداههٔ گفت‌وشنود موسیقایی؛ پدیدارشناسی موسیقی* (حسین یاسینی، مترجم). ققنوس.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۸۵). لغت‌نامهٔ دهخدا. دانشگاه تهران.

ساکالوفسکی، رابرت (۱۳۹۸). *درآمدی بر پدیدارشناسی* (محمدرضا قربانی، مترجم). گام نو.

صداقت‌کیش، آروین (۱۳۹۵). پیش‌درآمد - شرحی بر پدیدارشناسیِ موسیقی بنسن (-اینگاردن). *فصلنامهٔ ماهور، ۷۱*، ۲۰۵-۱۷۹.

گادامر، هانس گئورک (۱۳۹۳). *آغاز فلسفه* (عزت‌الله فولادوند، مترجم). هرمس.

محسنی، سید شاهین (۱۳۹٦). *نقد کتاب پدیدارشناسی موسیقی اثر بروس الین بنسن*. فصلنامهٔ نقد کتاب، ٤(۱۳و۱٤).

یعقوبیان، سعید (۱۳۹٤). موسیقی از اساس بداهه است. *ماهنامهٔ ادبیات هنرها، علم و فرهنگ (مرکز شهر کتاب)*، ٦، ۸٦.

Gadamer, H. G. (2013). *The beginning of philosophy* (E. Foladvand, Trans.). Hermes. [In Persian]

Heidegger, M. (1982). *The Basic Problems of Phenomenology* (A. Hofstadter, Trans.). Indiana University Press.

Husserl, E. (1970). *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology: An Introduction to Phenomenological Philosophy* (D. Carr, Trans.). North Western University Press.

Ingarden, R. (1989). *Ontology of the Work of Art: The Musical Work -The Picture- The Architectural Work- The Film* (R. Meyer & John T. Goldthwait, Trans.). Ohio University Press.

MacIntyre, A. (1981). *Notre Dame*. University of Notre Dame Press.

Mohseni, S. Sh. (2016). Review of the book Phenomenology of Music by Bruce Allen Bensen. *Book Review Quarterly, 4*(13, 14). [In Persian]

Moustakas, C. (1994). *Phenomenological Research Methods*. Sage Publications Inc.

Nettl, B. (2001). Improvisation: I. Concepts and practices. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Second Edition)* (S. Sadie, Ed.). Macmillan Publishers Limited.

Sokolowski, R. (2018). *An introduction to phenomenology* (M. R. Ghorbani, Trans.). Gam e No. [In Persian]

Wittgenstein, L. (2002). *Philosophical Investigation* (E. Anscombe, Ed.). Blackwell.

Yagoubian, S. (2014). Music is based on improvisation. *The Monthly Magazine of Literature, Arts, Science and Culture (Bookcity Center*), 6, 86. [In Persian]

References

bb oghassmni, ... 2211). moman Ingarden's Ontology of Music and Literary Work of Art. *Wisdom and Philosophy*, *12*(48), 7-22. [In Persian]

Backstrom, M. (2003). *The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music*. Cambridge University Press.

SadaqatKish, A. (2015). Introduction-a description of the phenomenology of Bensen's music (Ingarden). *Mahour*, *71*, 179-205. [In Persian]

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

Bensen, B. E. (2019). *Improvisation of musical dialogue; Phenomenology of music* (H. Yasini, Trans.). Qoqnoos. [In Persian]

Davies, S. (1987). Authenticity in Musical Performance. *British Journal of Aesthetics*, *27*(1).

Dehkhoda, A. A. (2005). *Dictionary of Dehkhoda*. University of Tehran. [In Persian]

Derrida, J. (1981). *Positions* (A Bass, Trans.). University of Chicago Press.

Dipert, R. (1980). The Composer's Intentions: An Examination of their Relevance for Performance. *Musical Quarterly, 66*, 2.

Emami, S. A., Dehghan Nayeri, N., Rahnavard, Z., & Nori Saeed, A. (2013). Qualitative Research Methodology: Phenomenology. *Journal of Holistic Nursing and Midwifery*, *22*(2(68)), 56-63. [In Persian]

Foucault, M. (1972). The Discourse on Language in Michel Foucault, *The Archeology of Knowledge* (A. M. Sheridan Smith, Trans.). Pantheon.

Gadamer, H. G. (1989). *Truth and Method* (J. Weinsheimer & Donald G. Marshal, Ed., Rev., & Trans.). Crssroad.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی