مطالعهٔ نمود آزادی و تنهایی اگزیستانسیال در آلبوم بداهه‌نوازی *گریهٔ بید* اثر محمدرضا لطفی

فاطمه گلین‌مقدم[۱]

دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.

محمدرضا عزیزی[۲]

کاندیدای دکتری تخصصی پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم تحقیقات، تهران، ایران.

چکیده

موسیقی ایرانی[۱] از جمله نظام‌های موسیقایی است که بداهه‌پردازی در آن نقش به‌سزایی دارد. بداهه‌پردازی در موسیقی به‌گونه‌ای اجرا می‌شود که علاوه بر چهارچوب و ویژگی‌های این نوع موسیقی؛ یعنی توجه به ردیف و دستگاه موسیقی ایرانی[۲]، بافت زندگی اجراگر، تجربهٔ زیسته و آموخته و دریافت‌های شخصی‌اش در خلق اثر هنری تأثیرگذار است. مسئله‌ای که نظام فکری اگزیستانسیالیسم بیش از باقی مکاتب فلسفی، به آن پرداخته است. بداهه‌پردازی از این حیث که تماما تحت قواعد نظام خود عمل نمی‌کند، با آزادی و از این منظر که به تفرد و برداشت‌های منحصربه‌فرد و شخصی افراد می‌پردازد، با تنهایی در ارتباط است. اصالت و تقدم وجود بر ماهیت دغدغهٔ اصلی اگزیستانسیالیسم است که در مفهومی تحت عنوان «بازی در هنر» مطرح می‌شود. بازی عملی لحظه‌محور و بی‌واسطه که قوانین و ماهیت‌های زندگی را کنار می‌زند و با اصل زندگی و انسان بودن مواجه می‌شود. این پژوهش به روش تاریخی ـ تحلیلی و مطالعهٔ کتابخانه‌ای و اسنادی به بررسی اثری بداهه از محمدرضا لطفی [آلبوم گریه بید] با رویکرد اگزیستانسیالیسم می‌پردازد و قصد دارد نمودهایی از این نگرش فلسفی را در آن بیابد. در نتیجهٔ این پژوهش دریافتیم که آموخته‌ها، فرهنگ تاریخی، ویژگی‌های شخصیتی و دیگر ارکان هویتی هنرمند در اجرای بداهه‌اش نمود دارد و این‌ها به نوعی بیانگر آزادی و تنهایی اگزیستانسیال اوست. همان آزادی که مسئولیت‌پذیری را به همراه دارد و همان تنهایی که امکان همبستگی افراد را از حدی بیشتر ناممکن می‌سازد.

کلیدواژه‌ها: اگزیستانسیالیسم، موسیقی، تنهایی، آزادی، محمدرضا لطفی، ژان پل سارتر.

---

۱. fatemegm1997@gmail.com

2. maazizi4321@gmail.com

مقدمه

بداهه‌پردازی که از ارکان مهم موسیقی ایرانی است، در مقایسه با آهنگسازی، اجرا براساس رپرتوار موسیقی و حتی ردیف‌نوازی، آزادی عملی نسبی به اجراگر می‌دهد. نوازنده در بداهه‌پردازی نه تنها از سواد موسیقایی‌اش استفاده می‌کند؛ بلکه از آگاهی درونی‌اش، شناختش از اسطوره، تاریخ و فرهنگ کشوری که در آن زندگی می‌کند و همچنین ناخوداگاه جمعی که وی تحت تأثیر آن است، بهره می‌برد. علاوه بر دانش نظری که نوازنده آن را به کار می‌گیرد، می‌تواند مهارت‌های مختص به خود را هم در اجرایش استفاده کند که این مفهوم ذیل تعریف سونوریته[۳] مطرح می‌شود. در کنار همهٔ این نوآوری‌ها، موسیقی که نوازنده اجرا می‌کند باید دارای ویژگی‌های موسیقی ایرانی باشد و به گوش شنوندهٔ این سبک موسیقی، آشنا بیاید و قابل شناخت و تداعی‌گر ردیف موسیقی دستگاهی ایران باشد.

نخستین بار، فیلسوف کاتولیک فرانسوی گابریل مارسل در سال ۱۹۴۳ اصطلاح «اگزیستانسیالیسم» را در بیان عقاید خود به‌عنوان توضیح برخی شباهت‌های این عقاید با اندیشه‌های سارتر به کار برد (بابک احمدی، *سارتر که می‌نوشت*، ۱۶۰). بررسی مسائل مختلف زندگی یک انسان باتوجه به بافت زندگی‌اش در مکتب فکری اگزیستانسیالیسم که از اواخر قرن ۱۹ و اوایل قرن ۲۰ دستمایهٔ کار فیلسوفان بوده، بسیار پررنگ‌تر از سایر مکاتب و نظام‌های فکری است. فیلسوفان اگزیستانسیالیست، هستیِ انسان را به‌عنوان گونه‌ای متمایز از هستیِ دیگر هستندگان (حیوانات، ابژه‌های طبیعی، ابژه‌های ساخته شده و...) مورد دقت قرار می‌دهند و با دقت به این تمایز، هستیِ انسان را «وجود» یا «Existence» می‌خوانند (بابک احمدی، *سارتر که می‌نوشت*، ۱۵۹). سرچشمهٔ استفاده از لفظ «اگزیستانس» به نوشته‌های کیرکگارد بازمی‌گردد. او وجود را به معنای شکل و شیوهٔ بودنِ انسان و آن نوع هستی‌ای می‌دانست که ویژهٔ هستنده‌ای به نام انسان است. به نظر او انسان، نه فقط وجود دارد؛ بلکه متوجهٔ وجود خویش هم هست و به آن می‌اندیشد (همان، ۱۶۲). اگزیستانسیالیسم معتقد است که هستی هر شخص، واقعه‌ای منحصربه‌فرد و وجودش مقدم بر ماهیتش است (سارتر، *اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر*، ۲۵). در برابر این عقیده که ماهیت یا جوهر انسان، شخصیت و سرنوشت هر کسی را تعیین می‌کند و معتقد است که ماهیت یا ذات هر کسی، محصول تدریجی و دائم‌التغییر هستی او در جریان زمان است (هاجر فیضی، ۱۳۹۳، ۲). ماهیت انسان را مجموعهٔ گذشته‌اش شکل می‌دهد که در لحظه هم بر آن می‌افزاید. آزادی اگزیستانسیال به فرد اجازه می‌دهد قدمی فراتر از قواعد بگذارد و خود خالق و نگارندهٔ زندگی خود باشد (د یالوم. اروین، *رواندرمانی اگزیستانسیال*، ۳۱۱) نظر به اینکه آن روی سکهٔ این آزادی و اختیار، مسئولیت‌پذیری است. از طرف دیگر "تنهایی اگزیستانسیال" تعریفی متفاوت از "تنهایی" که ما در حالت عام از آن استفاده می‌کنیم، ارائه می‌کند. تنهایی اگزیستانسیال در میان جمع نبودن و یا در کنار افراد دیگر نبودن نیست. این تنهایی حالتی از وضعیت بشر در این خلقت است؛ به این معنی که انسان هرگز نمی‌تواند آمیختگی کاملی را با هرچیزی غیر از خود تجربه کند و همیشه حصاری ضمنی بین او و دیگر ابناء بشر وجود دارد.

مفهوم بداهه علی‌رغم آزادی عمل نسبی که به اجراگر می‌دهد، دقیقا در آن نقطه که نوازنده را متوجهٔ مسئولیتش در قبال ویژگی‌های موسیقی ایرانی می‌کند، با آزادی اگزیستانسیال مرتبط است. آزادی در مفهوم عامی خود به نوعی رهایی و چهارچوب‌زدگی را بیان می‌کند؛ اما آزادی اگزیستانسیال زمانی که انسان را نگارندهٔ زندگی خود می‌داند، او را متوجه آن روی سکه؛ یعنی مسئولیت‌پذیری می‌کند. آزادی، انتخاب، اختیار و... واژگانی هستند که در این مفهوم به کار می‌روند؛ اما در نهایت همهٔ آن‌ها باید از گلوگاه مسئولیت‌پذیری عبور کنند. در بحث بداهه هم به نوعی این روند طی می‌شود و نوازنده در نهایت در چهارچوب دستگاه حرکت کرده و دست به نوآوری می‌زند.

هدف از این پژوهش، بررسی نمود تنهایی و آزادی اگزیستانسیال در اثر بداهه، *گریهٔ بیدِ* محمدرضا لطفی، تبیین مفهوم بداهه در موسیقی ایرانی و همچنین مطالعهٔ تطبیقی تأثیر نظام فکری اگزیستانسیالیسم در موسیقی ایرانی است. این پژوهش قصد دارد به این پرسش‌ها پاسخ دهد که؛

۱- موسیقی ایرانی چیست و بداهه‌پردازی در موسیقی ایرانی چه ویژگی‌هایی دارد؟

۲- آزادی و تنهایی اگزیستانسیال چگونه در بداهه‌پردازی موسیقی ایرانی نمود پیدا می‌کند؟

۳- تجربیات شخصی اجراگر در زندگی به چه شکل در بداهه‌پردازی‌هایش نمود پیدا می‌کند؟

به‌طورکلی، غرب و شرق در طول تاریخ دارای رابطهٔ تأثیر و تأثری بودند؛ اما به دلیل روند تاریخی که پشت سر گذاشتند، در برخی موارد گفتمان ضعیفی بین نظام‌های فکری‌شان برقرار شده است. شرق و به‌طور خاصه ایران، در حدود قرون ۴ تا ۸ که مصادف با قرون وسطی در غرب بود، پیشرفت علمی و فرهنگی به‌سزایی داشته؛ اما غرب از دورهٔ رنسانس دچار تحولات بنیادین شد و به اومانیسم و فردیت انسان‌ها اهمیت ویژه‌ای داد. از آنجایی که طی قرون اخیر به‌خصوص از دوران مدرنیسم به بعد (بعد از قاجار در ایران)، شرق تحت تأثیر نظام‌های فکری سرچشمه گرفته از غرب قرار گرفت، نگارنده بر آن شد تا تأثیر این روند را در آثار هنری من جمله موسیقی که بسیار متأثر از تجربه، احساسات و افکار شخصی هنرمند است، بررسی کند. اگزیستانسیالیسم من جمله آن نظام‌های فکری است که به تفرد، خالق بودن هر فرد در زندگی‌اش و بافت زندگی افراد اهمیت داده و آن را مورد بررسی قرار می‌دهد.

بداهه‌پردازی در موسیقی ایرانی ارتباط تنگاتنگی با تجربهٔ زیسته و تفرد اجراگر دارد. بنابراین اگزیستانسیالیسم نگرشی است که می‌توان به‌واسطهٔ آن پلی بین تفکر شرقی و غربی زد و مطالعه‌ای تطبیقی در هنر موسیقی انجام داد. باشد که این جستار علمی، روند گفتمان شرق و غرب را بهبود بخشد و راهی برای تعامل فرهنگی ـ هنری ملل باشد.

در این پژوهش فرض را بر این می‌گیریم که؛

۱- مدرنیته در روند تفرد و در نتیجهٔ آن، پرداختن به بداهه‌پردازی، تأثیر به‌سزایی داشته است.

۲- انسان مدرن که هویت فردی‌اش حائز اهمیت است و در مبارزه برای دستیابی به آزادی است، این درخواستش در هر پدیده‌ای نمود پیدا می‌کند. از مبارزات و حقوق اجتماعی گرفته تا هنری که با آن آمیختگی تاریخی دارد.

۳- تمام تجربهٔ زیستهٔ انسان از تجربهٔ موسیقایی گرفته تا تجربیات دیگر در شکل‌گیری هویت و فردیت او تأثیرگذار است و بداهه‌پردازی جایی است که این تجربیات به منصه ظهور می‌رسند.

روش تحقیق

پژوهش پیش رو از حیث هدف بنیادی است. به روش تاریخی ـ تحلیلی مورد تحقیق قرار گرفته و تحلیل داده‌های موجود (متن و قطعه موسیقی) به روش کیفی با استفاده از داده‌های کتابخانه‌ای و اسنادی انجام خواهد شد.

پیشینهٔ تحقیق

محمود بالانده (۱۳۹۳) در مقالهٔ *بداهه‌پردازی در موسیقی دستگاهی ایران و ارتباط آن با شخصیت اجتماعی بداهه‌پرداز* به مطالعهٔ نسبت کنش‌های اجتماعی و رفتار نوازنده یا خوانندهٔ موسیقی با کیفیت و چگونگی بداهه‌پردازی او در حوزهٔ موسیقی می‌پردازد. این مقاله به رفتارشناسی نوازنده از منظر خود شخص پرداخته است. در نهایت فرضیه‌ای که در مقاله تأیید می‌شود، این است که بداهه‌پردازی، هنری ذاتی است و وابستگی شایان توجهی به ویژگی‌های شخصیتی نوازنده و خوانندهٔ موسیقی دارد.

مقاله *چگونگی نمود آزادی بشر ژان پل سارتر در آثار نقاشی ادوارد هاپر* با بررسی اگزیستانسیالیسم و سپس شناخت تفکر سارتر و تحلیل آثار نقاشی هاپر با استفاده از رویکرد سارتر، نشان می‌دهد تمام عناصر استفاده شده به انتقال مفهوم واژهٔ اگزیستانسیالیسم کمک می‌کنند و تنهایی انسان مدرن در عصر علم و تکنولوژی نشان داده می‌شود.

فیضی (۱۳۹۳) در مقالهٔ *اگزیستانسیالیسم در داستان بیگانهٔ آلبرکامو و مدیر مدرسهٔ جلال آل احمد* به‌صورت تطبیقی مفهوم اگزیستانسیالیستی «بیگانگی» را در دو اثر گفته شده بررسی می‌کند. نگارندهٔ مقاله با تعریف ویژگی‌های اگزیستانسیالیستی و تطبیق آن با بخش‌هایی از داستان ایرانی «مدیر مدرسه» جلال آل احمد و داستان فرانسوی «بیگانه» آلبر کامو سعی در نشان دادن نزدیکی هرچه بیشتر این دو اثر و نیز چگونگی به کارگیری این عناصر در دو داستان مذبور داشته است.

مقالهٔ *تأملی بر تجربهٔ موسیقایی همچون یک تجربهٔ وجودی؛ یک چرخش هستی‌شناختی* نوشتهٔ فردریک پیو، اویویند وارکوی و ترجمهٔ محمدرضا عزیزی (۱۴۰۱) به روندِ مربوط به تفکر مارتین هایدگر در مورد وجود انسان در جهان، آثار هنری و مفاهیمی مانند «هستی / Sein » و «فراموشیِ هستی/ Seinsvergessenheit » می‌پردازد. نویسندگان فکر می‌کنند که این «فراموشیِ هستی»، در ارتباط با گرایشاتِ سیاست‌های فرهنگی و آموزشی و نیز در تفکرِ آموزشِ موسیقی برای تمرکز بر سودمندیِ ابزاریِ یادگیریِ موسیقی قابل مشاهده است.

وفایی‌فرد و کزازی (۱۳۹۴) در مقالهٔ *مفهوم آزادی در اندیشهٔ حافظ و مولانا و تطبیق آن با تفکر اگزیستانسیالیسم*، آزادی و اختیار انسان را به‌عنوان مهم‌ترین حقیقت وجودی انسان مطرح می‌کنند. در این مقاله، نویسندگان به تبیین اهمیت آزادی در آثار و اندیشه‌های حافظ و مولانا می‌پردازند و از آن به‌عنوان عنصری اساسی در تفکر آنان یاد می‌کنند.

این پژوهش از حیث تلفیق هنر موسیقی با مفاهیم اگزیستانسیال و بررسی آزادی و تنهایی در آثار بداههٔ موسیقی ایرانی که تاکنون مانند آن مورد تحقیق قرار نگرفته است، با تحقیق‌های پیشین متفاوت است.

چهارچوب نظری

در این جستار برای تبیین مفاهیم اگزیستانسیال، نظر نگارنده به آراء فیلسوف قرن بیستم ژان پل سارتر و رواندرمانگر حاضر، اروین د. یالوم بوده است. مفهوم آزادی در منظر هردو و مفهوم تنهایی بیشتر در آراء یالوم مطرح شده است که لازمهٔ تحلیل در این جستار است.

- اگزیستانسیالیسم:

سارتر در مورد انسان در *اگزیستانسیالیسم گونه‌ای امانیسم است*، تأکید کرد که وجودش بر ماهیتش مقدم است (Sartre, l'Existentialisme est un humanism, 21). به‌گونه‌ای که هر شئ سوای از ویژگی‌های خود و هر شخص سوای عناوین سببی و نسبی، صرف وجود داشتن، دارای ارزش است. تقدم وجود بر ماهیت برای بشر به این معنی است که او ابتدا وجود می‌یابد، متوجهٔ وجود خود می‌شود، در جهان سر برمی‌کشد و سپس خود را می‌شناسد؛ یعنی تعریفی از خود به‌دست می‌دهد (همان، ۲۸).

به عبارتی اگزیستانسیالیسم نوعی سوبژکتیویسم[۴] است؛ یعنی اصالتِ «من» و ذهنیات من، اصالت سوژه و بشر. اصالت در اگزیستانسیالیسم مفهومی بنیادین است. اینکه ورای همه به‌اصطلاح تشریفات، معلولی به‌دلیل علت غایی انجام شود؛ اما این علت غایی، برساختهٔ ذهنیات سوژه است و نه اوبژه. اینکه انسان در باب موضوعی چگونه اندیشه و تفسیر می‌کند، اهمیت دارد. اصالت بشر که سارتر آن را مطرح می‌کند، درواقع تعیین ارزش را از بیرون (واجب‌الوجود) گرفته و آن را به انسان می‌دهد؛ یعنی تمام بار درست و غلط هرچیز به انسان بازمی‌گردد (همان، ۳۱). در واقع همه‌چیز به منِ انسانی بازمی‌گردد؛ بشر، پیش از هرچیز طرحی است که در درون‌گرایی خود می‌زید (همان، ۲۹). در پی تبیین اصالت بشر، درخواهیم یافت که بشر، آن مفهومی است که از خود می‌خواهد (همان، ۲۸) و همهٔ پدیدارهای پیرامون را به زعم خود تفسیر می‌کند. در این حالت است که بعد از اصالت بشر، اصالت سوژه مطرح می‌گردد و اگزیستانسیالیسم فلسفه‌ای سوبژکتیویست است.

اگزیستانسیالیسم قائم بر مفاهیم بنیادینی است که رفتار و اندیشهٔ انسان را هدایت می‌کند و چهارچوب تجربی زندگی او را می‌سازد. ساعق‌های «امکان ناضرور یا تصادفی بودن هستی (پوچی)، مرگ، آزادی، مسئولیت، تنهایی و اصالت که در این موضوع، ما به بررسی دو ساعق آزادی و تنهایی می‌پردازیم.

- آزادی اگزیستانسیال: قلم در دست توست! سوژه در این حالت آفریننده و نگارندهٔ زندگی خویش است. شاید این دیدگاه در ابتدا حس رؤیایی آزادی را در ذهن تداعی کند؛ اما کمی بیشتر که تعمق کنیم، درخواهیم یافت آن روی سکهٔ این آزادی، «مسئولیت‌پذیری» است. مسئولیت به معنی مؤلف بودن است (اروین د.یالوم، *روان‌درمانی اگزیستانسیال*، ۴۹۹). یعنی انسان در هر شرایطی هم تصمیم‌گیرنده و مختار است و هم مسئول آن تصمیم است. مسئولیت در اگزیستانسیالیسم به معنی باعث و بانی یک امر نیست. مسئولیت به‌معنی حل‌کنندهٔ مسئلهٔ پیش‌آمده می‌تواند تلقی شود؛ یعنی شخصی که در هر شرایط، فاعلیت و قدرت تصمیم و تغییر دارد، فقط و فقط خود اوست. بشر مسئولیت کلی دارد و هستی بشر بسته به کوشش اوست (سارتر، *اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر*، ۳۰). انسان حتی در انتخاب موجودیت خود، آزادی دارد. انسان در هر لحظه از زندگی، وجود داشتن خود را انتخاب می‌کند. سارتر وقتی درمورد ساحت انتخاب و اختیار صحبت می‌کند، این تکلیف را برای انسان روشن می‌کند: «هنگامی که ما می‌گوییم بشر در انتخاب خود آزاد است، منظور این است که هر یک از ما، با آزادی، وجود خود را انتخاب می‌کنیم» (همان، ۳۱). در پی پذیرش تقدم وجود بر ماهیت، دیگر هیچ‌گاه نمی‌توان با توسل به طبیعت انسانی خداداد و متحجر، دیگر انسان‌ها و هرچیزی غیر از خود فرد، مسائل را توجیه کرد. به عبارت دیگر جبری وجود ندارد. بشر آزاد است. بشر آزادی است و در حقیقت بشر، محکوم به آزادی است (همان، ۴۰).

- تنهایی اگزیستانسیال: تنهایی ابناء بشر مسئله‌ایست که سال‌ها بشر را درگیر خود کرده است. انسان چه در میان جمع باشد چه نباشد، چه دوست و همدمی داشته باشد چه نداشته باشد، چه در اتاقی فقط خودش باشد یا شخص دیگری حضور داشته باشد، تنهاست. انسان گاه حتی با خود نیز، فاصله دارد. انسان به این دلیل از دیگر موجودات جدا شد که آگاهی کسب نمود و از پس‌زمینهٔ خلقت متمایز شد، دچار وانهادگی[۵] شد و خود را تنها یافت. جدایی میان فرد و دنیا، مغاکی که میان انسان و هر موجود دیگری دهان گشوده و پلی هم نمی‌توان بر آن زد (اروین د.یالوم، *روان‌درمانی اگزیستانسیال*،۴۹۶). تنهایی اگزیستانسیال یعنی انسان‌ها هرچقدر به هم نزدیک، نمی‌توانند تمامیت خود را با هم به اشتراک بگذارند. دو انسان هرچقدر از نظر ذهنی و فکری مشابه، باز هم درصدی از جهان‌های برساختهٔ ذهنی‌شان بر یکدیگر پوشیده است. هر انسان یک جهان معنایی منحصربه‌فرد است و نمی‌توان صددرصد تشابه را بین دو انسان به درستی تخمین زد. تجربهٔ زیستهٔ انسان‌ها باهم متفاوت و متمایز است. حتی تجربه حسی آن‌ها در یک اتفاق مشترک هم متمایز است. تفسیر هر شخص از مسائل، متفاوت از دیگری است. بنابراین تجربهٔ زیستهٔ هیچ دو انسانی شبیه نیست. وقتی سارتر صحبت از درون‌گرایی اگزیستانسیالیستی به میان می‌آورد؛ یعنی بشر تنهاست. آدمی از طریق «می‌اندیشم، پس هستم[۶]» مستقیما به وجود خود پی می‌برد و در عین حال وجود همهٔ افراد دیگر بشر را درمی‌یابد (سارتر، *اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر*، ۵۷). اما ساحت اندیشه، همان‌طور که بالاتر ذکر کردیم، بین هیچ دو انسانی، تماما منطبق نیست. بنابراین اگر انسان وجود خود را متصل به اندیشه‌اش می‌داند و به

واسطهٔ آن وجود خود را اثبات می‌کند، پس درخواهد یافت که تنهایی جزو لاینفک زندگی اوست.

- آزادی و تنهایی اگزیستانسیال: آگاهی از مؤلف بودن خویش، به معنای ترک این اعتقاد است که دیگری مرا آفریده و حفاظتم می‌کند. تنهایی عمیق از عمل خودآفرینندگی جدایی‌ناپذیر است و فرد به بی‌تفاوتی عظیم جهان آگاه می‌شود. اینجاست که لحظه حائز اهمیت شده و بداهه که عملی لحظه‌ایست، به اگزیستانسیالیسم متصل می‌شود.

مسئلهٔ دیگری که در اگزیستانسیالیسم مطرح است، حضور اینجایی و اکنونی است. لحظه و جرعه‌جرعهٔ زندگی در این فلسفه اهمیت خاصی دارد. از آنجایی که تقدم با وجود است، بنابراین اصالت با هرچیزی است که متضمن وجود است؛ مثل زندگی و لحظه. حضور اینجایی و اکنونی در هر موقعیتی؛ یعنی مزه‌مزه کردن لحظه. تجربهٔ تک تک اجزای حال و اکنون. امری که بنیان بداهه‌پردازی را می‌سازد، حضور اینجایی و اکنونی است. اجراگر، تمام تجربهٔ زیسته و آموزه‌هایش را با خود به صحنهٔ اجرا آورده و هر آن، تکه‌ای از آن را با «لحظه و حال» درآمیخته و ارائه می‌دهد (سارتر، همان).

- موسیقی ایرانی:

تاریخچهٔ این نوع موسیقی حدودا به دوران ساسانیان با نوازندگانی نظیر باربد و نکیسا بازمی‌گردد. در طول تاریخ موسیقی ایرانی دستخوش تغییراتی شد، نغمه‌ها و آواهایی به‌صورت سینه‌به‌سینه بین نسل‌ها منتقل شد تا اینکه در نهایت در دوران قاجار به کمک اساتیدی نظیر میرزا عبدالله و میرزا حسینقلی به شیوهٔ امروزی تدوین و گردآوری شد و به صورت ردیف درآمد. ردیف سرلوحهٔ آموزش و فراگیری این موسیقی شد و بستری برای آهنگسازی، بداهه‌پردازی و... قرار گرفت. کاربست ردیف، بن‌مایهٔ موسیقی ایرانی قرار گرفت و به‌عنوان ریشه‌ای برای درخت تنومند این موسیقی محسوب می‌شود.

- ردیف‌نوازی: ردیف موسیقی ایران یادآور سوگواری‌ها، ناکامی‌ها، جشن‌ها و دلخوشی‌های گذشته است. همهٔ این عوامل در سیر تکاملی آن قرار گرفته‌اند. بدیهی است در سیر تکاملی ردیف موسیقی ایران می‌توان به عوامل تاریخی، جغرافیایی، اجتماعی و... نیز توجه نمود تا به کشف نکات تازه‌ای در آن دست یافت (فرهاد فخرالدینی، *تجزیه، تحلیل و شرح ردیف موسیقی ایران*، ۱۱۶). ردیف‌نوازی که با ناخوداگاه جمعی و فردی و ارکان هویتی اجراگر ارتباط دارد، اجرای دقیق و صحیح گوشه[۷]های ردیف موسیقی ایرانی تعریف می‌شود. (داریوش صفوت، *هشت گفتار دربارهٔ فلسفهٔ موسیقی*، ۱۰۴).
- بداهه‌پردازی: نوازندگان و خوانندگان پس از فراگیری ردیف موسیقی ایران می‌توانند در اجرای آن از ذوق و سلیقه و نیروی خلاقهٔ خود با حفظ وحدت و یگانگی اجرا، به بسط و پرورش مطالب ردیف بپردازند (فرهاد فخرالدینی، *تجزیه، تحلیل و شرح ردیف موسیقی ایران*، ۱۰۷). در قدیم بداهه‌پردازی رویه‌ای بوده که به موسیقیدانان چنان قدرت و امکاناتی می‌داده که در حین اجرای موسیقی، چنانچه لازم می‌دیده‌اند به اقتضای حالت و کیفیت خود تغییراتی در آهنگ می‌دادند و این کار مخصوص اساتید و موسیقیدان‌های باتجربه بوده (داریوش صفوت، *هشت گفتار دربارهٔ فلسفهٔ موسیقی*، ۱۸۵) شناخت مایه‌ها، مقام‌ها و گوشه‌های ردیف موسیقی ایران و همچنین تاریخ، اسطوره و ادبیات و دیگر ارکان هویتی که این موسیقی از دل آن برآمده، از شروط بداهه‌پردازی است. ابداع یا خلق موتیف[۸]های تازه و متنوع و گسترش آن‌ها در گوشه‌ها، مقام‌ها و انتخاب شعرهای تازه و مناسب برای خوانندگان موجب ارائهٔ تازه‌تری از ردیف موسیقی ایرانی خواهد شد (فرهاد فخرالدینی، *تجزیه، تحلیل و شرح ردیف موسیقی ایران*، ۱۰۷). بداهه‌پردازی عرصه‌ای است که اجراگر با تکیه بر چهارچوب موسیقی ایرانی، دست به نوآوری می‌زند. نوآوری و خلاقیت دارای پیشینهٔ آموزشی، فرهنگی، اجتماعی و فردی است. اجراگر، احساسات و افکار خود را که حاصل تجربهٔ زیسته و منحصر به خود اوست، در هنرش پیاده می‌کند. بداهه اجرایی است که شاید روند کلی آن در ذهن اجراگر باشد؛ اما اشراف کاملی بر اثر، قبل از اجرا در صحنه وجود ندارد. لطفی در مصاحبه‌ای می‌گوید: «در اصل خود من هم آگاه به آنچه اتفاق خواهد افتاد نیستم؛ اما می‌شود تصور کرد که به هر حال این موسیقی ایرانی و دستگاهی است؛ ارتباط با تاریخ ایران دارد. با ادبیات ایران و حالات روحی مردم این سرزمین پیوند خورده و خیلی از پدیده‌های روانی در آن مؤثرند» (سحر سخائی، *نامه شیدا*، ۳). کشف اندیشه و احساسی که در ردیف موسیقی ایران نهفته است، کاری مشکل است و بداهه‌پرداز باید بتواند میان اندیشه و احساس خود و ردیف، پلی بزند و هردو را توامان در اجرایش

به کار گیرد. بداهه‌پرداز ارکان هویتی خود و جامعه‌اش را اعم از فردیت، تاریخ، ادبیات، اسطوره، وقایع اجتماعی و... در قالب موسیقی ایرانی می‌ریزد و به آن رنگ‌وبویی تازه می‌بخشد. بداهه‌پردازی بسان چشمه‌ای جوشان و اجرای مقام‌ها و گوشه‌ها به شیوهٔ سنتی مثل حوض یا چشمه‌ای با آب ساکن است. نغمات ردیف موسیقی با بداهه‌پردازی جذاب‌تر و زیباتر می‌شوند (همان، ۱۰۷).

بداهه‌پردازی عبارت است از؛

۱. خلق گوشه‌ها و قطعات ضربی یا غیرضربی جدید بالبداهه؛ یعنی در ضمن اجرا و بدون تمرین یا نقشهٔ قبلی.

۲. ایجاد برخی تغییرات جزئی یا کلی در وزن یا آهنگ یک گوشه از ردیف.

۳. بسط و توسعهٔ یک گوشه به نحوی که مثلا گوشه‌ای که دو سه دقیقه طول می‌کشد، آن‌قدر بسط و توسعه پیدا کند که حتی تا ۲۰ دقیقه ادامه یابد بی‌آنکه از مایه خارج شده باشد.

۴. گاه یک گوشه با وزن آزاد را به‌صورت ضربی درمی‌آوردند و بالعکس.

۵. ضرب قطعات را عوض می‌کردند بی‌آنکه حالت آن از بین برود.

۶. مرکب‌خوانی: تعریف مرکب‌خوانی به نقل از استاد ابوذری چنین است: «در یک مایه اشاره‌هایی سریع به مایه‌های دیگر بشود و این امر چنان ملایم و لطیف انجام شود که به گوش شنونده، محسوس یا نامطبوع نباشد و تصور تغییر مایه هم به وجود نیاید» (داریوش صفوت، *هشت گفتار دربارهٔ فلسفهٔ موسیقی*، ۱۸۶).

- آزادی ذاتی موسیقی ایرانی: آزادی در موسیقی ایرانی به دو صورت جلوه می‌کند؛ آزادی در وزن و بدیهه‌پردازی (داریوش صفوت، *هشت گفتار دربارهٔ فلسفهٔ موسیقی*، ۱۸۵). به تفضیل به شرح بدیهه یا بداهه‌پردازی در بالا پرداختیم؛ اما قسمت اساسی موسیقی ایرانی از نظر وزن، دارای ریتم آزاد است که با اصطلاح «آواز» آن را می‌شناسیم. این آزادی حالتی است که اجازهٔ انعکاس احوالات اجراگر را در موسیقی می‌دهد. از نظر تئوری آوازها را نمی‌توان طبق قاعدهٔ نت‌نویسی اروپایی میزان‌بندی نمود و به‌اصطلاح در قالب‌های دوضربی و سه‌ضربی و... قرار داد (همان، ۱۸۳). بنابراین موسیقی ایرانی به‌صورت ماهوی دارای آزادی است.
- آهنگسازی و تفاوت آن با بداهه‌پردازی: وُلتِرزتُرف معتقد است آهنگسازی عمل گزینش ویژگی‌هایی است که اثر را شکل می‌دهند (بروس الیس بنسن، *پدیدارشناسی موسیقی*، ۲۶) و آن را فعالیتی می‌داند که در آن آهنگساز به گزینش ویژگی‌های صدا برای کاربرد آن‌ها به‌منزلهٔ معیار داوری دربارهٔ درستی اجرا می‌پردازد (همان،۳۳). درواقع آهنگسازی به معنی گزینش مجموعه‌ای معین از *لازمه‌های* اجرای درست در نت‌نویسی است (همان، ۲۶). اثر موسیقی هنگام بداهه‌پردازی در لحظه در جریان است و درواقع اثری [منظور اثر موسیقایی است] هنوز وجود ندارد و بعد از آن هم لزوما وجود نخواهد داشت. گرچه آهنگسازی می‌تواند ذیل مفهوم بداهه‌پردازی قرار می‌گیرد؛ اما تفاوت‌های اندکی این دو را از هم متمایز می‌کند. آهنگسازی وفاداری به نت‌نوشت را ملزم می‌داند؛ اما در بداهه اجراگر می‌تواند در لحظه دست به خلق بزند. به نوعی می‌توانیم بگوییم که بداهه در لحظه جاری است و آهنگسازی یا نت‌نوشت، در زمان. طبق نظر ولترزترف اثر آهنگسازی شده ماهیتی هنجارگونه دارد و برای پیروی است (همان، ۳۳). آهنگسازی در جهت حفظ اثر گام برمی‌دارد و آن را تثبیت می‌کند (همان، ۳۴). در ایجاد موسیقی، آهنگساز نقش آفریننده دارد و اجراگر نقش بازتولیدکننده (همان، ۳۴) اما در بداهه، آفرینش در لحظه به اجرا تبدیل شده و تمام این مراحل توسط اجراگر انجام می‌شود. دانلد جی‌گراوت موسیقی‌شناس، مقاله‌ای دربارهٔ اجرا را چنین آغاز می‌کند: «اگر بخواهیم برخی بدیهیات را بگوییم، نخستین آن‌ها این خواهد بود که اجرای ایده‌آل اجرایی است که مقاصد آهنگساز را بی‌کم‌وکاست تحقق بخشد» (همان، ۳۶). او اجرا را منحصر به آهنگسازی می‌داند حال آنکه در بداهه، حال، تجربهٔ زیسته، ارکان فرهنگی ـ ملیِ اجراگر است که چندوچون اجرا را تعیین می‌کند.

مفهومِ بازی در بداهه و ارتباط آن با اگزیستانسیالیسم

به زعم گادامر بازی آنچنان برای ساختار اگزیستانسیال بشر، جهان‌شمول است که می‌توان به درستی بی‌واسطگی و قرابت بازی را ملاحظه کرد که به‌طور خاص انسانی باشد (هانس گئورک گادامر، *هنر: بازی، نماد، فستیوال*، ۶۷). این بی‌واسطگی به نوعی یادآور اصالت

وجودی که در اگزیستانسیالیسم مطرح است نیز هست؛ یعنی مواجهه بدون واسطه، پرداختن به اصل و وجود سوای هر ماهیتی. پرداختن وجودی به هر مسئله، رویکردی اگزیستانسیال است. به نوع بازی کردن کودکان توجه کنید؛ آن‌ها تمام حواسشان پی بازی است و لحظه را به تمامی تجربه و اکتشاف می‌کنند. در بازی قواعد رسمی و موجود زندگی واقعی به هم می‌ریزند، از این حیث است که با بداهه مرتبط می‌شود.

در قسمت‌هایی از این اثر، لطفی به نوعی مانند کودکی که با اسباب‌بازی‌اش بازی می‌کند، با ساز بازی می‌کند. ریتم‌ها و ملودی‌های تکرارشونده و شیطنت‌آمیز که در موسیقی ما به ندرت شنیده می‌شود، نمودی از این امر است. بازی مفهومی اگزیستانسیال است. در لحظه جاری است و منوط به احوالات بازی‌گردان به راحتی تغییر می‌کند و جوش و خروش دارد.

شیلر از اهمیتِ بازی یاد می‌کند و می‌نویسد: «در میانِ همهٔ حالت‌های انسان، فقط بازی است که او را کامل می‌کند و به طبیعتِ دوگانه‌اش [ماده و روح] غنا می‌بخشد. انسان صرفا آنجا بازی می‌کند که به تمامِ معنا انسان است و او تنها وقتی به تمامِ معنا انسان است که بازی می‌کند (بابک احمدی، *موسیقی شناسی فرهنگِ تحلیلیِ مفاهیم*، با گزینش از مدخل پوئتیک).

ایمانوئل کانت مفهومِ بازی را به آفرینشِ هنری و داوریِ زیبایی‌شناختی مرتبط کرد. پس از او، این اندیشه شکل گرفت که هنر به مثابهٔ گونه‌ای بازیِ خودانگیخته، آزادانه و لذت‌بخش است. بحثِ مهمی دربارهٔ بازی در کتاب‌های فریدریش نیچه آمده است. او بازی را شیوه‌ای مؤثر برای در هم شکستنِ برتری‌ها و پایگان‌های فرهنگی می دانست و می‌گفت که بازی و هنر، یک سان ما را از دنیای واقعیت بیرون می‌برند و پایگان‌های رسمی و موجود را به هم می‌ریزند. بازی در فلسفهٔ هنرِ سدهٔ بیستم نقشِ مهمی یافت. زیگموند فروید در مقالهٔ *نویسندگانِ آفریننده*، هنر را گونه‌ای بازی معرفی کرد. او نوشت که برای نویسنده‌ای بالغ، بازیِ کودکانه لذتی است از دست رفته و او آن را با آفرینشِ هنری جایگزین می‌کند. لذتِ هنری همچون لذتِ تداومِ بازی برای کودک، گونه‌ای مکاشفه است. کوشش در کسبِ این لذت پس از سنینِ کودکی به آفرینشِ هنری منتقل می‌شود (همان).

در بازی، فعالیتِ ارادیِ انسان با محدودیت‌هایی روبه‌رو می‌شود. این محدودیت‌ها ناشی از قراردادهایی هستند که رعایتِ آن‌ها در این بازی ضروری است. روشن است که این قراردادها عام نیستند؛ بلکه شاملِ بازیِ خاصی می‌شوند. از سوی دیگر، بازی کرداری است شادمانه و پُر تنش، متوجهِ هدف و خواهانِ دستیابی به مقصود. در جریانِ بازی به خوبی آگاهیم آنچه می‌گذرد، چیزی است غیر از زندگیِ معمولی. اگر به جای واژهٔ «بازی» در جمله‌های بالا، واژهٔ «موسیقی» را قرار دهیم، معنایی تفکربرانگیز از آن به دست می‌آید (همان).

محمدرضا لطفی

محمدرضا لطفی ردیف‌دان، موسیقیدان و آهنگساز ایرانی، نوازندهٔ برجستهٔ تار، سه‌تار و کمانچه و نیز پژوهشگر و مدرس موسیقی ایرانی بود. اهل گرگان و متولد دی ماه ۱۳۲۵ بود. در تهران به تحصیل موسیقی پرداخت، به خدمت اساتید بزرگی چون نورعلی برومند، علی‌اکبر شهنازی، عبدالله دوامی و... درآمد و به حفظ و اشاعهٔ این هنر والا همت نهاد.

لطفی از کودکی عشق به موسیقی را در خود یافت و این‌گونه این سفر دشوار در موسیقی را تاب آورد. او در مصاحبهٔ روزنامهٔ گلشن مهر ۱۳۸۶ از خاطرات خود این‌چنین می‌گوید: «من در این شهر عاشق موسیقی شدم. نمی‌دانم آن روز چه روزی بود، تنها یادم می‌آید که معلم ورزشی داشتیم به نام آقای ملک که از ما خواست ترانه‌ای را حفظ کرده و سر کلاس بخوانیم. من به کمک خواهر بزرگ‌ترم دو آهنگ را یاد گرفتم و این‌گونه ذوق خود را دریافتم و جلوی همکلاسی‌هایم خواندم. آن روز احساس کردم که واقعا نغمات موسیقی را دوست دارم. با اینکه آن روزها موسیقی پاپ با صدای ویگن، منوچهر و نوری پخش می‌شد؛ اما من به‌صورت یک گرایش طبیعی از فواصل موسیقی ایرانی لذت بیشتر می‌بردم. شاید هم نطفهٔ عشق به موسیقی را خداوند در دل من کاشته بود. من در دوران طفولیت هیچ‌گاه فکر نمی‌کردم و بیشتر حس می‌کردم. عاشق طبیعت بودم و مدت‌ها بدون اینکه خانواده‌ام بدانند، در جنگل ناهارخوران و رودخانهٔ زیبای آن در جست‌وجوی عشق بودم و بیشتر تمرکز من بر روی پدیده‌های طبیعی مانند درختان، حیوانات، گل‌ها و ذرات کوچکی بود که در میان انبوه جنگل‌ها می‌یافتم. صدای طبیعت روح مرا آرام می‌کرد و صداهای مضر؛ از جمله صدای قیل‌وقال خانواده‌ام مرا چنان آزار می‌داد که از خانواده دوری می‌کردم و حتی سر سفرهٔ غذا حاضر نمی‌شدم و اگر هم از روی اجبار می‌آمدم، زود کناره می‌گرفتم و اصلا اشتهای غذا خوردن نداشتم. دلم خیلی زود می‌گرفت و تنها نغمات موسیقی به‌خصوص در نیمه‌های شب که از رادیو پخش می‌شد، مرا به دنیای دیگری می‌برد. من هنوز هم در همین دنیا سیروسفر می‌کنم و این دنیای غیرمادی و عاشقانه را دوست دارم». این خاطره و تجربهٔ زیستهٔ کودکی لطفی، نشان از این دارد که او زودتر از هر انسان دیگری، تنهایی اگزیستانسیال را لمس کرده و مرزی میان خود و اطرافیانش احساس کرده. این تنهایی راه او را به موسیقی کشانده و او به خوبی توانسته از دل این تنهایی مسیر خود را بیابد. لطفی در سنین کودکی حصاری ضمنی بین خود و دیگر ابناء بشر احساس می‌کرده و آن را به رسمیت شناخته است. تجربهٔ اندک در مواجهه با موسیقی، او را به سمت موسیقی رهنمون شده و این مواجهه‌ای با اصالت

است. وجود او با وجود موسیقی ایرانی در طبیعت شهرش گره خورد. تجربه‌ای که سه رکن دارد؛ انسان، طبیعت، موسیقی و در پی آن عشق. این تجربه به نوعی رقم خورده است که هیچ واسطه‌ای میان این سه وجود ندارد و وجود هر سه رکن را مقدم از ماهیت و مبرا از آن می‌داند. این تجربهٔ اگزیستانسیال لطفی از کودکی است که در بزرگسالی‌اش چنین بداهه‌هایی را رقم می‌زند.

لطفی از نظر شخصیتی فردی مقتدر و عارف‌مسلک بود. شخصیتی که در دوران انقلاب ۵۷ در آثارش با مردم همراه شد و این نوع تجارب به‌نوعی از او شخصیتی مستحکم ساخت. در دوران رادیو ملی نیز حکم او ملزم به اجرا بود و مدام تحت تأثیر این شرایط با مدیر رادیو تلویزیون ملی به چالش می‌خورد. در طول سال‌های فعالیت هنری‌اش، با وزارت ارشاد در نزاع بود. او در مصاحبه‌اش با ربکا جلیلی می‌گوید: «لطف کنید و بروید تمامی مجوزهای وزارت ارشاد را نگاه کنید. انگار کسی یا کسانی آگاهانه تمایل داشتند که شیرازهٔ فرهنگ درونی این کشور را ویران کنند. من به‌عنوان هنرمند انتظار داشتم که موسیقی در بستر دولت و طرفدار ملیت و جهانی شدن ایران، به شکوفایی برسد (ربکا جلیلی، *ماهنامه داخلی شیدا*، ۴). نمود این روحیه او را در کنسرت‌های بداهه‌اش می‌توان یافت. جایی که تنها به روی سن می‌رفت و تمام هنر و احوالاتش را یکه‌تازانه با یک ساز به اجرا می‌گذاشت. آدمی سرسخت که با وجود تمام موانعی که بر سر راهش قرار می‌گرفت، مسیر خود را آزادانه به سمت استعلای هدفش پیش می‌برد. او فردیتی پررنگ داشت. شاید به همین دلیل در دورانی از چاووش با دوست دیرین خود، محمدرضا شجریان به چالش خورد و نتیجه این شد که برای مدتی دست از همکاری با یکدیگر کشیدند. لطفی مسیر خود را می‌رفت و بر نظر دیگران وقعی نمی‌نهاد. از نوع پوشش گرفته تا تکنیک و اجرا، همه و همه او را از دیگران متمایز می‌ساخت. پوششی درویش‌وار به همراه یک ساز، نشان از آزادی و منحصربه‌فردی او بود. اصالت در اثرش موج می‌زد. تکنیک‌های اجرایی او در حین سادگی و به اصطلاح سنتی و دستگاهی بودن، چنان تأثیری بر عمق جان مخاطب می‌گذارد که نمونه‌اش در آثار هنرمندان دیگر، کمتر پیدا می‌شود.

«حال» در بداههٔ او خروشان است. لطفی در مصاحبه‌ای در حاشیهٔ برگزاری کنسرت تیرماه در کاخ نیاوران گفته: «وقتی صحبت از حال متفاوت می‌کنیم به‌خصوص در هنر بداهه‌پردازی که من بسیار به آن عشق می‌ورزم و اصلا مرا از نظر روحی به نحوی احیا می‌کند، تمام احساسات جمع شده در وجودم را بیرون می‌ریزد» (سحر سخائی، *نامه شیدا*، ۳). لحظه در بداههٔ لطفی پررنگ بود، به‌گونه‌ای که حافظ را می‌گشود و همان لحظهٔ اجرایی با شعر ارائه می‌داد. در کنسرت شعرها اکثرا فی‌البداهه است. دستگاهی که نواخته می‌شود و ترتیب آمدن گوشه‌ها کاملا بداهه است و باید یک اتفاق خاص روی صحنه به‌وجود بیاید که هنرمند بتواند یک کار جدید خلق کند. از خصوصیات بداهه‌پردازی این است که قابل بازگشت نیست (همان). بداهه‌پردازی مستلزم ارتباط متقابل هنرمند و مخاطب است. وقتی هردوی این‌ها در لحظه حضور دارند و قطعه به‌واسطهٔ احوالات این هردو شکل می‌گیرد، پس بداهه لزوم ارتباط این دو را طلب می‌کند. باید به مردم موسیقی‌ای را معرفی کرد که در آن فرهنگ و احساس آشنا به تاریخ کشورشان حضور دلی و آرمانی دارند (ربکا جلیلی، *ماهنامه داخلی شیدا*، ۳). این نوعی دیگر از مسئولیت‌پذیری است که هنرمند دارد؛ یعنی توجه به حال و هوا و ارزشمندی شنونده و مخاطب. داستان موسیقی از آنجا شروع می‌شود که «حال» و صفای موسیقی قادر باشد خود را به گوش جان شنونده برساند (همان). این مسئولیت هنرمند است که با حال شنونده همراه شود. حال‌وهوای اجرای لطفی چنان منحصربه‌فرد است که تنهایی اگزیستانسیال را می‌توان به خوبی در آن دید. حس‌هایی نظیر گم‌گشتگی، فراق، عشق، وانهادگی و... در آثار لطفی باعث شد تا در این جستار، یکی از آثار او مورد مطالعهٔ اگزیستانسیالیسم قرار گیرد.

تحلیل اثر *گریهٔ بید*

این آلبوم از دو بخش تشکیل شده است؛ بخش اول در آواز اصفهان[۹] بداهه‌پردازی شده و قسمت بعدی در دستگاه سه‌گاه[۱۰]. این آلبوم با تار و سه‌تار لطفی و تنبک محمد قوی‌حلم اجرا شده است.

در بخش اولِ اصفهان، درآمد را می‌شنویم که لطفی عادت داشت کمی به درجات بالاتر هم اشاره کند (گوش کنید به قطعهٔ اول تا دقیقهٔ ۳:۵۰). پیش‌درآمد، رویه‌ای دارد (اشاره به گوشه‌های اصلی آن مایه، در اینجا بیات اصفهان) که لطفی آن را با ضربی سنگین نزدیک به فرمِ پیش‌درآمد اجرا می‌کند. در دقیقهٔ ۶:۰۵ لطفی آواز را آغاز می‌کند که برگرفته از ضربی‌نوازان قدیم است که تنبک‌نوازها بر مبنای ریتم نوازنده این کار را می‌کردند. این نوع آواز با تار و سه‌تار را اولین بار لطفی به‌طور رسمی به اجرای خود پیوند زد و به نوعی رسم تنبک‌نوازن را شخصی‌سازی کرد. در ادامهٔ اثر که چهارمضراب است، لطفی بر مبنای ریتم ثابت، پایه ضربی را عوض می‌کند و به نوعی ریتم را می‌شکاند (گوش کنید به ۸:۵۰ قطعهٔ اصفهان). ضربی‌های لطفی ریتم‌های ادواری و عروضی دارد و به نوعی براساس اتانین شعر فارسی است. اساسا ریتم‌های ادواری، ریتم‌هایی هستند که موسیقی شرق بر مبنای آن ساخته شده و در قالب نت‌نوشت موسیقی غرب درنمی‌آید و یا به سختی درمی‌آید. دورهای منظم و نامنظم موجود در ریتم‌ها باعث تنوع پایه‌ای

زیادی می‌شود که لطفی از این امر به خوبی آگاه است و از یک فیگور ثابت، چندین مدل پایه اجرا می‌کند. این روندی است که در اجراهای لطفی معمول است و تقریبا منحصر به اوست. لطفی از ضدضرب‌ها هم بهره می‌برد که این کار تنبک‌نواز را دشوار می‌کند. به همین دلیل در بداهه‌های لطفی اکثرا محمد قوی‌حلم[11] به‌عنوان نوازندهٔ تنبک حضور دارد که سال‌هاست با منش اجرایی لطفی آشناست و در اجراهایش، بیشتر ریتم مطرح است تا تکنیک. اثر با اشاره‌های مکرر به بیات راجع[12]، عشاق[13] و در نهایت گذر از آن‌ها، به مرور وارد شور[14] می‌شود. در ۱۸:۵۰ به‌نظر می‌رسد شور رو به اتمام است، درحالی‌که اشاراتی به ابوعطا[15] دارد. البته این اشارات در چهارچوب موسیقی مقامی[16] است و شورهای لطفی حالتی خراسانی و مقامی دارد و چندان قابلیت تفکیک به مایه‌ها را ندارند. از طرف دیگر، چند سیم زدن و ضربی‌خوانی هم برگرفته از دوتارنوازهای خراسانی است. در این قطعه، در چند مورد دیدیم که لطفی از آموزه‌های خود استفاده کرده و آن را با موسیقی ایرانی تلفیق کرده و به اجرا گذاشته است. این نوع از اجرا مختص خود اوست و نزدیکی محل زندگی او (گرگان) به خراسان، احتمالا دلیل این تأثیرپذیری است. محل زندگی او از کودکی تا جوانی بخشی از تجربه‌زیستهٔ او تلقی می‌شود. چه بسا موسیقی محلی گلستان نیز به دلیل نزدیکی جغرافیایی، شباهت ویژه‌ای به موسیقی خراسان داشته باشد و لطفی این را در بداهه‌پردازی‌اش به خوبی منعکس کرده است.

بخش دوم اثر در سه‌گاه می‌کرن است که واخوان فا کوک است. شاید به همین دلیل است که صدایی متمایز شنیده می‌شود. تا دقیقهٔ ۲:۴۶ در فضای درآمد هستیم که یک لحظه لطفی به اکتاو بالاتر؛ یعنی مغلوب اشاره می‌کند و فرود می‌آید و بعد از آن وارد زابل[17] می‌شود. تا انتهای چهارمضراب در زابل اجرا شده و تنوع پایه و در عین حال استفاده از جملات ردیف را داریم. یکی از کارهای منحصربه‌فردی که لطفی می‌کند، در دقیقهٔ ۶:۱۰ به گوش می‌رسد؛ سیم اول پایه ثابت است و روی سیم دوم نت‌های مختلفی اجرا می‌شود. لطفی با ساز بازی می‌کند. در ۶:۵۰ در زابل چند درجه‌ای بالا رفته به شور اشاره می‌کند. حدود دو دقیقه‌ای در این محدوده بازی می‌کند. از دقیقهٔ ۹ به بعد، به مرور وارد مخالف می‌شود. در ۱۲:۱۵ ضربی مخالف در حالت مثنوی مخالف اجرا می‌شود که در ادامه در ۱۴:۴۳ خوانشی شاهکار و عرفانی از شعر صائب آملی[18] به گوش می‌رسد. این اجرا چه به لحاظ کوک و چه تلفیق شعر و موسیقی اثری فاخر به حساب می‌آید و از بهترین ضربی‌خوانی‌هاست. از حالت آوازی شروع شده و به ضربی رفته و کم‌کم حالتی تصنیفی پیدا می‌کند. لطفی در این قسمت در جواب‌هایی که به خوانش خود می‌دهد، از تغییرات پایه‌ای زیادی استفاده می‌کند. در حدود ۱۸:۱۹ ریزهایی را می‌شنویم که منحصر به لطفی است و مضراب چپ در آن قوی‌تر شنیده می‌شود. این حالت مضراب تا حدودی تحت تأثیر اجرای لطف‌الله مجد[19] است. شخصی که لطفی در این دوره از نوازندگی‌اش بسیار تحت تأثیر او بوده. تا قبل از این ریزِ لطفی پر و دارای راست و چپ‌های محکم و استوار و به‌اصطلاح زرپنجه‌ای بوده. در ۲۲:۳۰ لطفی در عملی به ظاهر متناقض عینا گوشهٔ حزین[20] ردیف را به‌صورت ضربی اجرا می‌کند و عنصر بداهه را از این طریق به ردیف اضافه کرده و مختص خود می‌کند. در ادامه دوباره شور را به میان سه‌گاه می‌آورد. روی نت دو سیم اول پایه را نگه می‌دارد و روی سیم دوم نت‌های مختلفی را اجرا می‌کند. به این طریق ضربی وارد شور می‌شود. کمی بعد از مخالف پایین آمده، روی زابل اجرا می‌کند و گریزهایی هم به شور می‌زند. در ۲۶:۲۰ اشاراتی به زنگ شتر صبا می‌کند و در نهایت هم به درآمد فرود آمده و می‌ایستد.

به‌طورکلی، شیوهٔ نوازندگی لطفی می‌تواند به سه دوره تقسیم شود؛ دورهٔ اول، دوران رادیو، چاووش و متأثر از آقاحسینقلی و سرعت و تکنیک شهنازی است. دورهٔ دوم، دورهٔ پختگی اوست که بیشتر تحت تأثیر لطف‌الله مجد است و دورهٔ سوم هم شاید بهتر باشد نامش را دورهٔ لطفی بگذاریم که با مترهای آزادتری نسبت به مجد و دورهٔ قبل از خود اجرا می‌کند؛ مانند کار «بال در بال».

لطفی امروزه بیشتر به‌عنوان بداهه‌پرداز شناخته می‌شود. عوالم مختص به او در نوازندگی‌اش به خوبی نمود دارد. لطفی به‌عنوان یک هنرمند همیشه به تاریخ و فرهنگ ایران توجه داشته و موسیقی را توسط اساتید سرتاسر ایران و نوازندگان قوم‌های مختلف ایران فراگرفته است. مطالعات او نه تنها در حوزهٔ موسیقی؛ بلکه عرفان، تاریخ، ادبیات و... در اجرایش به خوبی بازنمایی می‌شود. شخصیت یکه‌تاز و شاید به نوعی خودمحور اوست که ایجاب می‌کند تنهایی به روی صحنه رفته و برای تعداد زیادی مخاطب اجرا کند. در اجرای گریهٔ بید فقط از تنبک به‌عنوان همراه استفاده می‌کند. او می‌داند که دیگر سازها در کنار او توانایی بازنمایی و به اشتراک‌گذاری حال او را ندارند. تنبک فقط می‌تواند با ریتم اجرای لطفی همراه شود و نه بیشتر. او با انتخاب این نوع اجرا، تنهایی اگزیستانسیالش را فریاد می‌زند و حصاری ضمنی بین خود و دیگر ابناء بشر مجسم می‌کند. نمود آزادی اوست که علی‌رغم تمام نقدها، با اینکه صدای آوازی خوبی ندارد، دست به آواز می‌زند و درونیات خود که دیگر ساز توان استخراج آن را ندارد، برون‌ریزی می‌کند.

نتیجه‌گیری

به‌طور قطع هر نوازنده و هنرمندی از دانش اساتید برجستهٔ خود بهره برده و حداقل برای مدتی کوتاه تحت تأثیر آنان اجرا کرده است. همان‌طور که بالاتر نیز اشاره شد، تمام آموزه‌های اجراگر در اثر بداهه‌اش نمود دارد و علاوه بر آن، اجراهای منحصربه‌فردی هم در این میان به گوش می‌رسد. همین ترکیب است که اثری را بداهه می‌کند. بداهه خلق از هیچ نیست؛ بلکه اجرایی متأثر از آموزه‌هایی عمیقا درک شده و به کار گرفته شده همراه با الهامات خود هنرمند و تجربهٔ زیستهٔ اوست. در این میان، الهامات خود هنرمند بعد آزادانه‌ای به اجرا داده و آن را منحصربه‌فرد می‌کند. اگزیستانسیالیسم به دنبال آزادی انسان است. تقدم وجود بر جوهر یا ماهیت را ارج می‌نهد و معادل اصالت وجود است.

بداهه‌پرداز قواعد ردیف را تا حدی کنار می‌زند و به اصل می‌پردازد. اصالت چیزی است که هنرمند بداهه‌پرداز از اگزیستانسیالیسم به ارث برده است. پس از غوطه خوردن در چهارچوب‌ها و قواعد، حالا نوبت آن می‌رسد که هنرمند ته‌نشین آموخته‌هایش را به اجرا درآورد. زمانی که مفهومی به‌صورت وجودی در جان آدمی بنشیند، دیگر نه از یاد می‌رود و نه دستخوش تغییر می‌شود. کاملا اصیل و متناسب با احوالات رخ می‌نماید و ظهور می‌کند. مسئولیت که مدام همنشین آزادی است در اینجا بروز دارد و به معنی حفظ اصالت در دنیای آزادی‌خواه امروزی است. اینجاست که انسان آزادی را به معنای واقعی کلمه لمس می‌کند؛ زیرا هرچه دارد، ذات، اصل و وجود است که متبلور شده است.

گریهٔ بید، اثری است بسیار ساده و بی‌تکلف. یک تار یا سه‌تار و یک تنبک دارد. گاهی این‌ها از انتقال معنا بازمی‌مانند و کلام هم وارد می‌شود. این خلوت در اجرا، این خلق توسط یک هنرمند، این مواجههٔ اصیل با موسیقی، تنهایی اگزیستانسیال را فریاد می‌زند. محوریت اجرا با لطفی است. ساز، شعر، حافظ، مخاطب و حتی نوازندهٔ تنبک به گرد دنیایی که لطفی ساخته، آمده‌اند و از دور او را مشاهده و همراهی می‌کنند. هرچند کنار یکدیگر نشسته باشند و در یک فضا؛ اما هیچ‌کس از حدی بیشتر نمی‌تواند وارد دنیای لطفی شود. کسی نیست که ادعا کند تمام احوالات اجراگر را فاهمه و ادراک می‌کند؛ اما در عین حال می‌تواند با آن ارتباط برقرار کند.

در گریهٔ بید، به‌خوبی آزادی و تنهایی اگزیستانسیال نمود دارد. بلاشک تجربهٔ زیستهٔ هر انسانی نه فقط هنرمند در اجرایش؛ بلکه هر انسانی در هر جایگاهی، در زندگی و کارش نمود دارد. بنابراین این دو می‌توانند عناصری لاینفک از زندگی و کار انسان‌ها باشند.

پی‌نوشت

۱. موسیقی ایرانی: لازم به توضیح است، منظور از موسیقی ایرانی، موسیقی دستگاهی، کلاسیک یا سنتی ایران و فرم‌هایی است که در این رپرتوار قرارمی‌گیرند. به گفتهٔ محمدی، پیشوند قرار دادن این اصطلاحات، هرکدام در بیان موسیقی ایرانی خللی ایجاد کرده و گویای چنین موسیقی گسترده‌ای که در طی هزاران سال به تکامل رسیده و نمایی از ایران فرهنگی است را شامل نمی‌شود. برای مطالعهٔ بیشتر ر.ک. به: (محمدی ۱۳۹۹، ۸۷–۱۰۹) و (فاطمی ۱۳۹۲، ۷۹–۱۱۵). لذا در این مقاله از به‌کار بردن موسیقی کلاسیک، سنتی، اصیل، دستگاهی و غیره که پیشوند موسیقی ایرانی قرار گرفته باشد، خودداری و تنها به ذکر عبارت موسیقی ایرانی اکتفا شده است تا از اختلاف آراء در این خصوص جلوگیری شود و نشان‌دهندهٔ یک موسیقی با هویتی واحد باشد (روزبه میرزایی، فاطمه شاهرودی، ۱۴۰۱، ۱).

۲. دستگاه موسیقی ایرانی: دستگاه از دو واژهٔ «دست» و «گاه» ترکیب یافته است. در موسیقی قدیم ایران، «گاه» به معنی پرده ساز بوده است. بنابراین دستگاه یعنی چگونگی قرار گرفتن انگشتان دست بر روی پرده‌های ساز که در هر مقامی شکل خاص خود را پیدا می‌کند؛ مثلاً وضع قرار گرفتن انگشتان دست در مقام «ماهور» با مقام «شور» متفاوت خواهد بود و هر یک شکل یا مد خاص خود را خواهد داشت (فرهاد فخرالدینی، *تجزیه، تحلیل و شرح ردیف موسیقی ایران*، ۳۶).

۳. سونوریته: بیان و لحن شخصی هر نوازنده که نوای ساز او را از دیگر نوازندگان متمایز می‌کند.

۴. سوبژکتیویسم(Subjectivism): که در فارسی از آن به ذهن‌گرایی، درون‌گرایی و یا خودبنیادی یاد می‌شود، عبارت است از: دخالت دادن گرایش و ذهنیت‌های شخصی در داوری و شناخت جهان.

۵. وانهادگی: هنگامی که از وانهادگی، اصطلاح خاص هایدگر، سخن به میان می‌آید، مراد ما فقط این است که بگوییم در این مکتب اگر واجب‌الوجود نباشد، باید همهٔ آثار مترتب بر آن را از ابتدا تا انتها پذیرفت (سارتر، *اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر*، ۳۸).

۶. «می‌اندیشم پس هستم»: این شعار دکارت، فیلسوف فرانسوی قرن ۱۷ در عصر روشنگری است. فلسفهٔ او بر پایهٔ اندیشه و خرد شکل گرفته است و راه شناخت جهان و اثبات وجود انسان را اندیشه می‌داند.

۷. گوشه: نغمه‌ای که به نوعی کوچک‌ترین جزء ساخت ردیف محسوب می‌شود.

۸. موتیف: کوچک‌ترین واحد دارای مفهوم در موسیقی است. همان‌طور که در زبان‌شناسی، هر جمله از چند کلمه تشکیل شده، در موسیقی هر جمله دربردارندهٔ چند موتیف است.

۹. آواز اصفهان: آواز یا بیات اصفهان از مقام همایون مشتق گردیده و دارای درجات مشترکی با آن است. تونیک یا شاهد آن درجه چهارم همایون است که محور یا مرکز ملودی در مایهٔ اصلی بوده و خود نت ایست نیز محسوب می‌شود (فرهاد فخرالدینی، *تجزیه، تحلیل و شرح ردیف موسیقی ایران*، ۳۰۳).

۱۰. دستگاه یا مقام سه‌گاه: عبدالقادر مراغی در شرح کتاب ادوار صفی‌الدین ارموی در بیان «شعبات بیست و چهارگانه» می‌نویسد: «اما شعبه ثانی (گوشه دوم) سه‌گاه است و چون بر دوگاه بعد مجنب اضافت کنند، سه‌گاه شود». (عبدالقادر مراغی، *شرح ادوار به اهتمام تقی بینش*، ۳۰۴، ۱۳۷۰ به نقل از: فرهاد فخرالدینی، *تجزیه، تحلیل و شرح ردیف موسیقی ایران*، ۳۲۳).

۱۱. محمد قوی‌حلم: زادهٔ ۳۱ شهریور ۱۳۳۰ در تهران و نوازندهٔ سازهای کوبه‌ای اهل ایران است. او کنسرت‌هایی متعدد و آلبوم‌هایی به‌همراه محمدرضا لطفی در داخل و خارج از ایران برگزار و منتشر کرده‌است.

۱۲. بیات راجع (راجه): این گوشه حالتی شبیه به بیداد همایون دارد. شاهد و ایست آن در درجهٔ پنجم همایون (درجهٔ دوم اصفهان) و خاتمهٔ آن بنا به اختیار خواننده یا نوازنده در درجهٔ پنجم یا چهارم همایون (درجهٔ دوم یا تونیک اصفهان) است.

۱۳. عشاق (اوج): این گوشه در بیات اصفهان در اوج اجرا می‌شود. شاهد آن درجهٔ هشتم همایون (پنجم اصفهان) و ایست آن در درجهٔ پنجم و یا در درجهٔ چهارم همایون (درجهٔ دوم یا تونیک اصفهان) است (فرهاد فخرالدینی، *تجزیه، تحلیل و شرح ردیف موسیقی ایران*، ۳۰۸).

۱۴. شور: از دستگاه‌های موسیقی ایران است که توسط بسیاری مهم‌ترین دستگاه موسیقی ایرانی دانسته می‌شود. این دستگاه منشأ چند آواز مهم در ردیف موسیقی ایرانی است (ابوعطا، بیات ترک، افشاری و دشتی) و دانگ اصلی آن، جزو دانگ‌های پایه در موسیقی ایرانی دانسته می‌شود. برخلاف برخی دیگر از دستگاه‌ها، دستگاه شور همنام یکی از مقام‌های قدیم موسیقی ایرانی نیست. درجات شور با مقام حسینی مطابقت دارند. اگرچه برخی از گوشه‌ها با فواصل مقام فرعی جان‌فزا تطبیق دارند. در ردیف‌های مختلف موسیقی، گوشه‌های مختلفی برای این دستگاه برشمرده؛ اما مهم‌ترین گوشه‌هایی که در بیشتر این ردیف‌ها آمده‌اند؛ شامل شهناز، گریلی، ملا نازی، بزرگ و رهاب می‌شود.

۱۵. آواز ابوعطا: یکی از آوازهای موسیقی ایرانی است و از ملحقات دستگاه شور دانسته می‌شود. این آواز بر محوریت دستگاه شور است؛ اما شروع آن از درجهٔ دوم شور است و نت شاهد آن درجهٔ چهارم شور است. گوشهٔ حجاز در آواز ابوعطا نقشی کلیدی دارد و اوج آواز ابوعطا در این گوشه اجرا می‌شود. اجرای آواز ابوعطا معمولاً با فرود به محور اصلی دستگاه شور خاتمه می‌یابد.

۱۶. موسیقی مقامی: مقام به معنی مرتبه، جا و مکان است؛ یعنی جا و محل صداها یا پرده‌های ساز را در هر آهنگ مشخص می‌کند. به احتمال زیاد «دستگاه» از واژه‌هایی است که از زمان قاجار در موسیقی ایران معمول شده و جایگزین واژهٔ «مقام» گردیده است (فرهاد فخرالدینی، *تجزیه، تحلیل و شرح ردیف موسیقی ایران*، ۳۶).

۱۷. زابل: از گوشه‌های مهم دستگاه سه‌گاه که در چهارگاه نیز وجود دارد و در هردو دستگاه روی درجهٔ سوم متمرکز است.

۱۸. صائب آملی: از شاعران بزرگ پارسی و طبری سرا سدهٔ یازدهم قمری است. او در ریاضیات، نجوم، حکمت و عرفان دستی قوی داشته، یکی از تواناترین شاعران سبک هندی است.

۱۹. لطف‌الله مجد: او نوازندهٔ تار است و از آغاز تأسیس انجمن موسیقی ملی ایران یکی از نوازندگان با ارزش ارکستر آن هنرستان بود و دو عدد از آهنگ‌های او که یکی در مایهٔ همایون و دیگری در مایهٔ سه‌گاه ساخته بود و شهرت فراوان یافت، با همکاری این انجمن اجرا کرد. بعد از نوازندگان دورهٔ اول چون درویش‌خان و مرتضی نی‌داوود، لطف‌الله مجد و فرهنگ شریف و جلیل شهناز و فریدون حافظی ادامه دهندهٔ راه و نوازندگان برتر تار در رادیو ایران بودند.

۲۰. حزین: در واقع یک نوع ملودی است که در تمام دستگاه‌ها قابل اجراست. این گوشه در دستگاه نوا پس از گوشهٔ بیات راجه، در دستگاه شور پس از گوشهٔ قجر، در سه‌گاه و چهارگاه پس از گوشهٔ مغلوب و در دستگاه ماهور و راست‌پنج‌گاه پس از قسمتی بدون متر گوشهٔ عراق اجرا می‌شود. گوشهٔ حزین موزون است (متر مشخص دارد) و معمولاً با تکرار سریع یک نت شروع می‌شود و پس از آن درجهٔ بعدی تکرار می‌شود، نت اصلی دوباره تکرار می‌شود و تدریجاً این نت‌های تکراری ادامه می‌یابند و به درجات پایین‌تر می‌روند تا جایی که به نت پایه دستگاه برسند. این گوشه معمولاً ملایم و غمگین نواخته می‌شود.

فهرست منابع

کتب:

- هانس گئورگ، گادامر. (۱۳۹۳). *هنر: بازی، نماد، فستیوال*؛ ترجمهٔ عبدالله امینی، آبادان: پرسش.
- بروس الیس، بنسن. (۱۳۹۴). *بداههٔ گفت‌وشنود موسیقایی-پدیدارشناسی موسیقی*؛ تهران: ققنوس.
- سارتر، ژان پل. (۱۹۶۵). *اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر*؛ ترجمهٔ مصطفی رحیمی، تهران: نیلوفر.
- فخرالدینی، فرهاد. (۱۳۹۲). *تجزیه و تحلیل و شرح ردیف موسیقی ایران*؛ تهران: معین، موزه موسیقی.
- فلین، توماس. (۱۴۰۰). *درآمدی بر اگزیستانسیالیسم*؛ تهران: فرمهر.
- داریوش صفوت. (۱۳۹۳). *هشت گفتار دربارهٔ فلسفهٔ موسیقی*؛ تهران: ارس.
- یالوم، اروین. (۱۹۸۰). *روان‌درمانی اگزیستانسیال*؛ ترجمهٔ سپیده جبیب، تهران: نی.
- احمدی، بابک. (۱۳۸۴). *سارتر که می‌نوشت*؛ چاپ هفتم، تهران: مرکز.

مقالات:

- پیو. فردریک، وارکوری. ایویند. (۲۰۱۲). *تأملی بر تجربهٔ موسیقایی همچون یک تجربهٔ وجودی؛ یک چرخش هستی‌شناختی*؛ ترجمهٔ محمدرضا عزیزی، Indiana University Press
- خوشنود، یونس. (۱۴۰۰). *بداهه‌پردازی در معماری، شعر و موسیقی*، یزد، اندیشمندان یزد.
- صمدپور، علی. (۱۳۸۵). *این بداهه است-مصاحبه با محمدرضا لطفی*، ماهنامه هفت، شماره ۲۹.
- میری، نسرین. (۱۳۸۲). *بداهه، جوهر موسیقی ایرانی*، کتاب ماه هنر، بهمن و اسفند، شماره ۶۵ و ۶۶.
- بالانده، محمود. (۱۳۹۳). *بداهه‌پردازی در موسیقی دستگاهی ایران و ارتباط آن با شخصیت اجتماعی بداهه‌پرداز*، مطالعات تطبیقی هنر، سال پنجم، شمارهٔ نهم.
- محمدشاهی. شیرین. (۱۳۹۹). *چگونگی نمود آزادی بشر ژان پل سارتر در آثار نقاشی ادوارد هاپر*، پژوهش در هنر و علوم انسانی، سال پنجم، شماره ۸.
- جلیلی، ربکا. (۱۳۹۰). *ماهنامه داخلی شیدا*.
- سخائی، سحر. (۱۳۸۶). *نامه شیدا*.

The study of the manifestation of existential freedom and loneliness in the improvisational album *Gerye-ye Bid* by Mohammad Reza Lotfi

Fateme Galyan Moghadam

Master's student in art research, Al-Zahra University, Tehran, Iran. Email: fatemegm1997@gmail.com

Mohammad Reza Azizi

PhD Candidate in Art Research, Islamic Azad University, Research and Science branch, Tehran, Iran. Email: maazizi4321@gmail.com

Abstract:

Iranian music is one of the musical systems in which improvisation plays a significant role. Improvisation in music is performed in such a way that in addition to the framework and characteristics of this type of music, i.e., paying attention to the row and device of Iranian music, the context of the performer's life, lived and learned experience, and his perceptions are influential in creating an artistic work. A problem that the existentialist thought system has dealt with more than the rest of the philosophical schools. Improvisation is related to freedom in the sense that it does not operate entirely under the rules of its system, and in the sense that it deals with the individuality and unique and personal perceptions of people, it is related to loneliness. The originality and precedence of existence over nature is the main concern of existentialism, which is raised in a concept called "play in art". A practical and immediate moment-oriented game that ignores the rules and essences of life and confronts the essence of life and being human. This research examines an improvised work by Mohammad Reza Lotfi [The Willow Weeping Album] with the approach of existentialism through historical-analytical method and library and document study and intends to find manifestations of this philosophical attitude in it. As a result of this research, we found that the learned, historical culture, personality traits, and other elements of the artist's identity are reflected in his improvisation, and these somehow express his freedom and existential loneliness. The same freedom that brings responsibility and the same loneliness that makes the possibility of people's solidarity even more impossible.

Keywords: existentialism, music, loneliness, freedom, Mohammadreza Lotfi, Jean–Paul Sartre