

Applying Improvisation in the Performance of Azerbaijani Ashiqs Based on Richard Schechner's Performance Theory¹

Hadi Valipour Gharehghiyeh², Mohammad Aref³, Abolfazl Davodi Roknabadi⁴

Receive Date: 19 August 2025, Accept Date: 04 October 2025

Doi: 10.22034/rpa.2025.2069391.1182

Abstract

Improvisation, as one of the most vital epistemological indicators within the realm of the arts, represents not merely a performative practice but a profound manifestation of human cognition and creativity. Beyond the realm of objective entities, improvisation is inherently tied to the subjective consciousness of the creator. It symbolizes the transformation of perception into artistic expression—a reflection of the artist's inner process rather than an external replication of the world. Historically, improvisation has occupied a central role in numerous artistic traditions, serving as a bridge between learned structures and spontaneous creation. Within the Azerbaijani Ashiq art, this tradition emerges as both a performative methodology and a cognitive act that embodies generations of cultural wisdom, oral heritage, and performative adaptability. The tradition of Ashiq art in Azerbaijan—a synthesis of music, poetry, and performance—has long been recognized as an organic art form deeply intertwined with folkloric narrative, communal expression, and spiritual creativity. Within this tradition, improvisation acts as the axis around which the performer's identity, emotional intelligence, and communicative competence revolve. It is both a method of creation and a philosophy of performance, reflecting the artist's capacity to respond to the dynamics of the audience, the fluidity of emotion, and the ever-changing

1. This article is derived from the doctoral dissertation project of Mr. Hadi Valipour Gharehghiyeh, entitled "An Analytical and Origin-Based Study of Ashiqs in Azerbaijani Folklore Based on Richard Schechner's Performance Theory." The dissertation is done in the field of Art Research at the Department of Art Research, Faculty of Arts, Kish International Campus, Islamic Azad University, under the supervision of Dr. Mohammad Aref and the consultancy of Dr. Abolfazl Davodi Roknabadi, and will be defended in 2026/2027.

2. PhD Candidate in Art Research, Department of Art Research, Kish International Campus, Islamic Azad University, Kish, Iran. Email: Hadi.valipour@gmail.com

3. Associate Professor, Department of Art Anthropology, Faculty of Arts, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. Email: m.aref@iauctp.ac.ir

4. Professor, Department of Textile Design, Faculty of Art and Architecture, Yazd Branch, Islamic Azad University, Yazd, Iran. Email: davodi@iauyazd.ac.ir

context of the performance event. The Ashiq does not merely reproduce learned forms; rather, he reinterprets them in real time, merging memory, intuition, and technical mastery. The present research centers on examining the phenomenon of improvisation as an ancient performative tradition specifically within Azerbaijani Ashiq practices, employing Richard Schechner's theory of performance art as the theoretical lens. Schechner's model identifies six learnable and trainable performer skills: restoration of behavior, transportation and transformation, training of concentration, management of physical energy, relationship to the audience, and interplay between ritual and play. This model provides a robust framework for viewing improvisation as a structured cognitive and embodied process, rather than a random or accidental act, cultivated through practice and education. The research question, therefore, seeks to explore how does the tradition of improvisation, when examined through Schechner's performance theory, become crystallized within Ashiq art as practiced in Azerbaijani folklore. This study employs a qualitative methodology with an applied purpose, adopting a descriptive-analytical approach while drawing upon extensive library resources, including scholarly articles, ethnographic records, and academic theses. The analysis proceeds in two stages: first, it identifies the ways in which improvisation manifests and operates in Ashiq performance; second, it interprets these occurrences in light of Schechner's theoretical framework. Through this dual approach, the research elucidates both the structural and the phenomenological dimensions of improvisation, presenting it as a performative model that integrates technical skill, spiritual awareness, and social interaction. Findings reveal that the practice of improvisation among Azerbaijani Ashiqs cannot be confined to a single artistic dimension. It rather represents a multifaceted synthesis of music, performance, dance, and literature, functioning as an adaptive mechanism that allows the artist to navigate between fixed forms and spontaneous innovation. Ashiqs begin their performances with learned repertoires derived from the *Dastan* (epic poetry) tradition, yet within the moment of enactment they continuously adjust the tone, rhythm, and verbal content of their performance according to the audience's emotional response, the spatial atmosphere of the gathering, and the interpersonal energies that unfold during the event. This dynamic responsiveness constitutes the essence of improvisation—an embodiment of creativity that is both learned and lived. From Schechner's perspective, the Ashiq's improvisation reveals the interplay between training and transformation. The performer's training provides a foundational grammar of behavior—mastery over narrative structures, musical modes (*makams*), prosody, and gestural expression. However, in real-time performance, this grounded knowledge transforms into a living and adaptive behavior, modulated by intuition and emotional resonance. The Ashiq thus becomes both a transmitter and a transformer of cultural memory, performing what Schechner terms the 'restored behavior,' where learned patterns

are revived, reinterpreted, and reactivated in the immediate present. The research also elucidates the educational and cognitive layers underlying improvisation. Ashiqs undergo a long-term apprenticeship that involves not only musical skill but also moral, emotional, and intellectual formation. This holistic process cultivates key performative dispositions such as trust in one's inner impulses, release from overcontrol, acceptance of uncertainty, attunement to audience feedback, and the courage to explore creative deviations. These dimensions, which correspond to psychological preparedness as much as technical readiness, align strongly with Schechner's six performative skills—particularly those concerning spontaneity, concentration, and nonverbal communication. Improvisation here becomes a reflection of what Schechner calls a 'double consciousness'—the ability of the performer to remain simultaneously within the flow of the act and aware of its formal control. Further findings demonstrate that improvisation in Ashiq performance operates within a context of communicative reciprocity. The Ashiq gauges the emotional temperature of the assembly (*majlis*), interpreting subtle nonverbal signals from listeners while adapting tone and tempo to maintain engagement. This constant feedback loop between performer and audience transforms each performance into a co-creative process. Moreover, improvisation acts as a narrative mechanism where story, melody, and gesture merge into a unified expressive act, allowing folkloric narratives to remain alive, fluid, and responsive to contemporary social experiences. The study highlights several key components that characterize Ashiqs' improvisational technique: 1. Trust and Release: The performer cultivates a state of psychological openness, trusting instinct and allowing spontaneous expression to emerge. 2. Acceptance and Adaptation: Improvisation thrives on the ability to embrace unplanned circumstances, including audience reactions or instrumental variations. 3. Active Listening and Attention: The Ashiq listens not only to the audience but also to his own rhythmic and emotional flow, practicing deep auditory awareness. 4. Narrative Fluency: Storytelling becomes an elastic form where lyrical and musical invention interact dynamically. 5. Nonverbal Communication: Gestural nuances, body movement, and eye contact play a crucial role in synchronizing the poetic and emotional layers of performance. By aligning these components with Schechner's theoretical skills, the study concludes that improvisation in Ashiq art should be understood as a disciplined spontaneity—not a break from structure but a sophisticated engagement with it. Improvisation functions as a meta-skill that synthesizes learned technique and creative intuition, mediating between the personal agency of the performer and the collective memory embedded in the art form. The implications of this research extend beyond the specific domain of Azerbaijani folklore. Given its composite nature, improvisation as practiced by Ashiqs can serve as a pedagogical model for performance education, encouraging adaptability, emotional intelligence, and embodied awareness in various artistic disciplines. Its po-

tential applications encompass performance training, artistic production, and comparative cultural studies, especially in contexts where oral traditions intersect with contemporary performative practices. The study thereby contributes to understanding improvisation not as mere ornamentation or contingency but as a fundamental epistemology of art-making—one that merges intellect, emotion, and body into a unified creative experience. In conclusion, the tradition of improvisation in Azerbaijani Ashiq art, when analyzed through Schechner's performance theory, embodies the living continuity of art as a process rather than a product. It exemplifies how performative knowledge is transmitted through experiential learning and situational responsiveness. The Ashiq becomes a living archive of social and aesthetic consciousness, transforming inherited structures into immediate acts of creation. Therefore, improvisation—blending trust, release, acceptance, attentiveness, storytelling, and nonverbal dialogue—can be conceptualized as both a model and a methodology for the education, production, and performance of the arts in broader cultural contexts.

Keywords: Ashiq, Azerbaijan, Improvisation, Performance Art, Richard Schechner

کاربست سنت بداهه‌سازی در اجراگری عاشیق‌های آذربایجان (مبتنی بر نظریه هنر اجرا از ریچارد شکنر)^۱

هادی ولی‌پور قره‌قیه^۲، محمد عارف^۳، ابوالفضل داودی رکن‌آبادی^۴

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۶/۱۸، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۷/۱۲

Doi: 10.22034/rpa.2025.2069391.1182

چکیده

بداهه‌سازی یکی از مهم‌ترین شاخص‌های معرفت‌شناسی در هنرها، بیش از عینیات، اشاره به ذهنیات آفریننده دارد. این سنت که به جنبه‌های مختلفی اعم از توانایی و تسلط هنرمند در گرایش هنری می‌پردازد، به عنوان یکی از سنت‌های هنر عاشیقی آذربایجان محسوب می‌شود. بداهه‌سازی در اجراگری عاشیق‌های آذربایجان ترکیبی چندوجهی از هنرهای نمایش، موسیقی، رقص و ادبیات است. چگونگی به‌کارگیری بداهت در هنر عاشیقی و توسعه آن در دیگر هنرها مسئله اصلی پژوهش حاضر است. اهمیت این موضوع از این‌روست که بداهت روشی در کسوت‌پوشی هنرمندان است و هرکسی بدان جایگاه نمی‌رسد. هدف این مقاله تحلیل بداهه‌سازی به عنوان سنتی قدیمی در اجراگری عاشیق‌های آذربایجان مبتنی بر نظریه هنر اجرا از ریچارد شکنر است. این نظریه مبتنی بر شش مهارت اکتسابی است. از این‌روی پرسش اصلی مقاله این است که سنت بداهه‌سازی مبتنی بر نظریه پرفورمنس‌آرت چگونه در هنر عاشیقی آذربایجان متبلور می‌شود؟ این پژوهش کیفی با هدف کاربردی به روش توصیفی-تحلیلی با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای ابتدا نحوه به‌کارگیری بداهه‌سازی در هنر عاشیقی را تحلیل و سپس ضمن تطبیق با مهارت‌های هنر اجرا آن را تفسیر می‌کند. یافته‌ها نشان می‌دهد عاشیق‌ها نسبت به فضای مجلس، نیاز و کشش مخاطب و الگوهای آموزش دیده، در قالب سوژکتیویته آنی به بداهه‌سازی می‌پردازند. نتایج بیان می‌کند که بداهه‌سازی عاشیق‌ها به جهت وجود شرایط آموزشی چندوجهی در آن با اعتماد کردن، رهایی، پذیرفتن پیشنهاد، گوش سپردن و دقت نظر، داستان‌گویی و برقراری ارتباط غیرکلامی آمیخته است و از این‌روی می‌تواند

۱. این مقاله برگرفته از پروژه رساله دکتری آقای هادی ولی‌پور قره‌قیه، با عنوان «بررسی تحلیلی و خاستگاه‌شناختی عاشیق‌ها در فولکلور آذربایجان بر اساس نظریه هنر اجرا از ریچارد شکنر» در رشته پژوهش هنر دانشکده هنر، گروه پژوهش هنر دانشگاه آزاد اسلامی واحد بین‌المللی کیش است که با راهنمایی دکتر محمد عارف و مشاوره دکتر ابوالفضل داودی رکن‌آبادی در حال انجام است.

۲. دانشجوی دکتری تخصصی رشته پژوهش هنر، گروه پژوهش هنر، واحد بین‌المللی کیش، دانشگاه آزاد اسلامی، کیش، ایران.
Email: Hadi.valipour@gmail.com

۳. دانشیار، انسان‌شناسی هنر، دانشکده هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Email: m.aref@iauctp.ac.ir

۴. استاد تمام، رشته طراحی پارچه، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد یزد، یزد، ایران.
Email: davodi@iauyazd.ac.ir

مهارت‌های روان‌شناختی و اجرایی شامل بازآفرینی رفتار، دگرگونی، تمرکز، انرژی، رابطه با مخاطب و تلفیق آیین و بازی آمیخته است. این ترکیب جامع، بداهه‌پردازی عاشیقی را به عنوان یک الگوی بهینه برای آموزش، تولید و اجرای هنرهای نمایشی و موسیقایی معاصر معرفی می‌کند.

واژگان کلیدی: عاشیق، آذربایجان، بداهه‌سازی، هنر اجرا، ریچارد شکنر

۱. مقدمه

بداهه‌سازی^۱ در عرصه‌های مختلف هنری اعم از نمایش، موسیقی، رقص و ادبیات به عنوان یکی از جنبه‌های معرفت‌شناختی ساختارمند در اجراگری محسوب می‌شود. این قاعده معمولاً زمانی عملیاتی می‌شود که هنرمند به مرحله پختگی و جوشش در آفرینشگری رسیده باشد. عاشیق‌های آذربایجان به عنوان هنرمندانی که از آغاز پاگذاری در این راه به واسطه آموزش‌های سنتی و مکتبی اساتید، با ادبیات، موسیقی هم در وادی نوازندگی و هم خوانندگی، رقص و روایتگری عجین شده، قد کشیده و رشد می‌کنند، بداهه‌پردازان قهاری هستند. اما اینکه چگونه آموزش دیده، رشد کرده و به مرتبه‌ای از جوشش ذوق می‌رسند که در سطوح بسیار بالایی از این سنت آفرینشگری بهره‌مند می‌شوند لازم به بررسی است. هدف این مقاله تجزیه و تحلیل بداهه‌سازی به عنوان سنتی قدیمی در اجراگری عاشیق‌های آذربایجان مبتنی بر نظریه هنر اجرا از ریچارد شکنر است. روش شکنر در اجراگری، ارتباط مستقیم با آموزش طریقت اجرا دارد و آموزش نیز خود جزو اجرا محسوب می‌شود.

«ما غربی‌ها به متمرکز ساختن توجه خود بر نوع خاصی از متن موسوم به درام (نمایشنامه) عادت کرده‌ایم. اما تئاتر آوانگارد در غرب و تئاترهای سنتی در دیگر نقاط جهان، توجه خود را دوباره بر جنبه‌های اجرایی متن و فراتر از متن به‌طور کامل بر تئاتر و اجرا متمرکز کرده‌اند» (شکنر، ۱۳۹۴: ۱۴۰).

مواجهه شکنر با تولید آثار نمایشی مبتنی بر خاستگاه‌شناسی نمایش تصریح این نکته است که برای دست یافتن به اجرا باید به ترتیب از قلمروی درام، متن و تئاتر فراتر رفت. می‌توان گفت که درام (نمایشنامه)، کوچک‌ترین

به‌عنوان الگویی در آموزش، تولید و اجراگری هنرها مورد استفاده قرار گیرد.

بداهه‌پردازی به عنوان یکی از اساسی‌ترین شاخصه‌های معرفت‌شناختی در هنرها، بازتابی از ذهنیت خلاق و ادراک سوژه آفریننده است، نه صرفاً عینیت محصول نهایی. این سنت هنری که تسلط و توانایی‌های اجرایی هنرمند را در گرایش تخصصی وی آشکار می‌سازد، در بستر فرهنگ عاشیقی آذربایجان جایگاهی محوری دارد. بداهه‌سازی در اجرای عاشیق، یک ساختار واحد نیست، بلکه ترکیبی چندوجهی و ارگانیک از هنرهای نمایش، موسیقی، رقص و ادبیات (شعر) است که در لحظه خلق و اجرا می‌شود. مسئله اصلی این پژوهش، چگونگی تبلور این بداهت در هنر عاشیقی و امکان توسعه آن به مثابه یک روش تحلیلی در دیگر گونه‌های هنری است؛ اهمیتی که از منزلت ویژه بداهه به عنوان پوشش اجرایی خاصی ناشی می‌شود که دستیابی به آن نیازمند تمرین عمیق است. هدف این مقاله، تحلیل پدیده بداهه‌سازی به عنوان سنتی دیرینه در اجرای عاشیق‌های آذربایجان، با اتکا به نظریه هنر اجرا از ریچارد شکنر است. چارچوب نظری شکنر بر پایه شش مهارت اکتسابی هنرمند بنا شده است که شامل اعتماد کردن، رهایی، پذیرفتن پیشنهاد، گوش سپردن و دقت نظر، داستان‌گویی و برقراری ارتباط غیرکلامی می‌باشد. بر این اساس، پرسش اصلی پژوهش به شرح زیر طرح می‌گردد: سنت بداهه‌سازی در هنر عاشیقی آذربایجان چگونه بر مبنای مؤلفه‌های نظریه پرفورمنس‌آرت تبلور و تحقق می‌یابد؟ این پژوهش با رویکردی کیفی و با هدف کاربردی، به روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای انجام شده است. فرایند تحلیل ابتدا نحوه به‌کارگیری بداهه‌سازی در اجراگری عاشیقی را از منظر میدانی مورد بررسی قرار داده و سپس، این یافته‌ها را به‌طور نظام‌مند با مهارت‌های شش‌گانه شکنر تطبیق داده و تفسیر می‌کند. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که عاشیق‌ها بداهه‌پردازی خود را نه در خلأ، بلکه در تعاملی پویا با متغیرهای محیطی انجام می‌دهند. این تعامل شامل توجه دقیق به فضای مجلس، سنجش نیاز و کشش مخاطب و بهره‌گیری از الگوهای آموخته‌شده سنتی است که همگی در قالب نوعی سوژکتیویته آنی (لحظه‌ای) شکل می‌گیرند. نتایج به‌روشنی نشان می‌دهد که بداهه‌سازی عاشیق‌ها، به دلیل ماهیت آموزشی چندوجهی‌شان، با مجموعه‌ای از

دایره است، متن رمزگان اصلی و پایه رویدادهاست و تئاتر، رویدادی است که گروه خاصی از اجراکنندگان نمایش می‌دهند؛ آنچه اجراگران عملاً در حین اجرا انجام می‌دهند و معمولاً بازنمایی نمایشنامه/متن است. اجرا، کل منظومهٔ رویدادها که بیشتر آنها با بی‌توجهی عبور می‌شود.

مرور سوابق تاریخی بداهت در هنرها که اغلب در نمایش، موسیقی و رقص بیش از سایر گونه‌ها خودنمایی می‌کند، فارغ از نشان می‌دهد از قدیم‌الایام بداهه‌سازی و بداهه‌پردازی یکی از مصادیق رشد و تعالی هنرمندان محسوب می‌گردد. در جهان نمایش

«از خلق و گسترش یک متن که بر اساس یک طرح دقیق و از پیش شناخته شده صورت می‌گیرد مانند کمپیا دل‌آرته... تا بداهه‌سازی بر اساس یک تم (موضوع) مانند کارهای آگوستو بوآل... و همچنین بداهه‌سازی به منظور خلق حرکات، ژست‌ها و کلمات بدون هیچگونه طرح و مدل قبلی مانند کارهای تجربی و آزمایشگاهی گروه گروتفسکی و همچنین گروه لیوپینگ تئاتر... و بالاخره، بداهه‌سازی به منظور کشف و ساخت زبانی جدید در تئاتر مانند آثار آنتونین آرتو» (خاکی، ۱۳۷۸: ۶۶ و ۶۷)

و در عین حال تمرینات خاص استانیسلاوسکی در بازیگری و «بداهه‌سازی برای درک بهتر شخصیت» (عزیزی و همکاران، ۱۳۹۸: ۱۳۳)، همه مصادیق بداهه‌سازی محسوب می‌گردند. از سویی بداهه‌سازی در موسیقی نیز نحله‌ای بسیار حساس و ژرف است که کوچک‌ترین لغزش در اجرا، گوش مخاطب بلد را آزار خواهد داد. هنگامی که نوازنده‌ای قصد بداهه‌نوازی می‌کند، دستگاه و گوشه‌های مختلف را متصور شده و نسبت به میزان تسلط خود تصمیم به نوازندگی می‌گیرد. مطابق بداهه‌سازی در نمایش، بداهه‌نوازی در موسیقی نیز دارای نظم مشخصی است.

«نظمی که به واسطهٔ آن گوشه‌ها به اجرا درمی‌آید از طریق سنت و عرف کاملاً مشخص شده در متون مختلف وجود دارد. این نظم اغلب منحنی‌گونه است که از پایین‌ترین قسمت تتراکورد یک دستگاه شروع و رفته‌رفته به بالاترین قسمت آن می‌رسد و در آخر اجرا نیز به شروع، فرود می‌آید» (منظمی، ۱۳۸۷: ۷۲).

همچنین اساس رقص نیز بنیاد بر بداهه دارد مگر اینکه از پیش مبتنی بر یک تمرین و طرح اجرایی باشد. عاشیق هنرمندی است که در عین داشتن طرحی برای اجراگری،

با بداهه‌نوازی در موسیقی، بداهه‌سازی در روایتگری نمایشی و بداهه‌پردازی در رقص، شعر بداهه نیز می‌سراید و به تنهایی پرفورمنسی ترکیبی و قدرتمند پدید می‌آورد. بنابراین آنچه هدف غایی این پژوهش است کاربست نظریهٔ پرفورمنس‌آرت^۲ در قالب بداهه‌سازی موجود در اجراگری عاشیق‌های آذربایجان است تا بتوان به صورت کاربردی به ویژگی‌های موجود در آن نگاه تحلیلی داشت و به عنوان مصداقی برای دیگر هنرهای مبتنی به بداهه به کار بست. بدین منظور مقاله در تلاش است به پرسش بداهه‌سازی عاشیق‌ها در فولکلور آذربایجان چگونه می‌تواند در دیگرهای هنرهای اجرایی به کار برده شود؟ پاسخ مناسبی بیاید.

۲. پیشینهٔ پژوهش

با توجه به میارشته‌ای بودن پژوهش حاضر، بحث بداهه‌سازی در حوزه‌های نمایش، موسیقی و ادبیات مورد بررسی پیشینه‌ای قرار می‌گیرند. بایستی افزود پایان‌نامه‌ها و مقالات متعددی با محتوای بداهه‌سازی، بداهه‌پردازی و بداهه‌نوازی در گونه‌های متنوع هنری موجود است که در زیر صرفاً به موارد مرتبط اشاره می‌گردد.

نیکمندان، ناصر (۱۳۹۶). جایگاه بداهه‌سازی در سیستم استانیسلاوسکی و متد اکتینگ: شاخصه‌ها، شیوه‌های بداهه‌پردازی و تحلیل تمرینات. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه تربیت مدرس.

در این پایان‌نامه به جایگاه بداهه‌سازی در سیستم استانیسلاوسکی و نظریات استادان متد اکتینگ: لی استراسبرگ، استلا آدلر و سنفورد مایزین پرداخته شده است و در نتیجه‌گیری پژوهش بر این نکته تأکید شده که بداهه‌سازی عنصری اساسی در کار بازیگر بوده و در سیستم استانیسلاوسکی و متد اکتینگ از مرحله کار روی خود تا مرحله کار روی نقش و بازی روی صحنه مورد استفاده قرار می‌گیرد.

آراسته‌نیا، آمنه (۱۴۰۱). بررسی شاخصه‌های بداهه‌پردازی در تئاتر تجربی با نگاهی به نظریات یرژی گروتفسکی. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. مؤسسه آموزش عالی نبی اکرم(ص). دانشکدهٔ هنر.

پایان‌نامهٔ حاضر یرژی گروتفسکی را به عنوان یکی از پیشگامان تئاتر تجربی مطرح کرده که در آزمایشگاه تئاتری خود تجربه‌ها و آزمایش‌های فراوانی بر روی شیوه‌های

بازیگری و همچنین اصول و قواعد بداهه‌پردازی انجام داده است. در تئاتر گروتسکی بداهه‌پردازی در پروسه تمرین‌ها و در مواجهه با ظرفیت‌های شخصی و درونی بازیگر و کارگردان خلق می‌شود. پژوهشگر معتقد است در بداهه‌پردازی او، نکات مهم بارها تکرار شده و سپس موارد غیرضروری حذف و ساختن انگیزش‌های زنده و قوی از امتیازات و شاخصه‌های هر بازیگر محسوب می‌شود.

عزیزی، محمود؛ رنجبران طباطبایی، سمیراسادات؛ علیزاده، حامی (۱۳۹۸). «مطالعه اصول بداهه‌پردازی بر اساس نظریه اجرا و چگونگی آن در تئاتر نان و عروسک». تئاتر.

این مقاله در پی یافتن چگونگی فرایند اجرایی بداهه‌پردازی گروه نان و عروسک بر اساس تفسیر شکر از نظریه اجرا است. گروه تئاتر نان و عروسک با استفاده از یک ایده خام، با قابلیت‌های فردی و گروهی به اهداف اجرایی خود می‌رسد. پیتیر شومان سرپرست این گروه با فرایندی خاص که اعتمادسازی به اجراگر است ابتدا با آزاد گذاشتن بازیگر در رسیدن به نقش و سپس نقش مستبدانه خود در شکل‌بخشی به آنچه در ذهن می‌پرورد به بداهه‌پردازی دست می‌زند.

این مقاله ضمن بازشناسی بداهه در تئاتر، روش آن را در نمایش‌های ایرانی مورد کنکاش قرار می‌دهد و معتقد است ظرفیت‌هایی همچون نقش سیاه، قابلیت‌های خیمه شب‌بازی، تخت‌حوضی با پیشینه‌های متصل به آیین‌های ایران شرایطی برای توسل به بداهه‌سازی را فراهم نموده و هنرپیشه را از افتادن در دام یکنواختی و کلیشه‌سازی می‌رهاند.

این مقاله در پی یافتن چگونگی فرایند اجرایی بداهه‌پردازی گروه نان و عروسک بر اساس تفسیر شکر از نظریه اجرا است. گروه تئاتر نان و عروسک با استفاده از یک ایده خام، با قابلیت‌های فردی و گروهی به اهداف اجرایی خود می‌رسد. پیتیر شومان سرپرست این گروه با فرایندی خاص که اعتمادسازی به اجراگر است ابتدا با آزاد گذاشتن بازیگر در رسیدن به نقش و سپس نقش مستبدانه خود در شکل‌بخشی به آنچه در ذهن می‌پرورد به بداهه‌پردازی دست می‌زند.

خاکی، محمدرضا (۱۳۷۸). «بداهه‌سازی در تئاتر». هنر.

این مقاله ضمن بازشناسی بداهه در تئاتر، روش آن را در نمایش‌های ایرانی مورد کنکاش قرار می‌دهد و معتقد است ظرفیت‌هایی همچون نقش سیاه، قابلیت‌های خیمه شب‌بازی، تخت‌حوضی با پیشینه‌های متصل به آیین‌های ایران شرایطی برای توسل به بداهه‌سازی را فراهم نموده و هنرپیشه را از افتادن در دام یکنواختی و کلیشه‌سازی می‌رهاند.

تاجکی، سجاد (۱۳۹۲). «مطالعه فرایند بداهه‌سازی در موسیقی اصیل ایرانی با رویکرد پدیدارشناسی». پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه هنر اصفهان، دانشکده ادیان.

پایان‌نامه حاضر در صدد است روشن نماید بداهه‌پردازی موسیقایی ایجاد آنی و «در لحظه» موسیقی با توجه به پیشینه شنیداری (و پیش‌داشته‌های موسیقایی) در لحظه اجرا است که بر اساس «شرایط موجود» و «احوال حاضر گشته» به اقتضای زمان و مکان و موقعیت، در چارچوبی مشخص و در قالب قواعد و قوانینی معین که بافت فرهنگی و سنت

تاجکی، سجاد (۱۳۹۲). «مطالعه فرایند بداهه‌سازی در موسیقی اصیل ایرانی با رویکرد پدیدارشناسی». پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه هنر اصفهان، دانشکده ادیان.

پایان‌نامه حاضر در صدد است روشن نماید بداهه‌پردازی موسیقایی ایجاد آنی و «در لحظه» موسیقی با توجه به پیشینه شنیداری (و پیش‌داشته‌های موسیقایی) در لحظه اجرا است که بر اساس «شرایط موجود» و «احوال حاضر گشته» به اقتضای زمان و مکان و موقعیت، در چارچوبی مشخص و در قالب قواعد و قوانینی معین که بافت فرهنگی و سنت

۳. روش‌شناسی

این مقاله یک پژوهش با هدف کاربردی با رویکرد کیفی است.

«پژوهش کیفی یک نگرش، شیوه‌ای ذهنی و سیستماتیک برای توصیف عمیق تجربیات زندگی و درک و تفسیر معنای آنها با استفاده از روش‌های متنوع است. پژوهش کیفی با داده‌هایی سر و کار دارد که واقعیت مورد مطالعه را به صورت کلامی، تصویری یا امثال آن نمایان کرده و مورد تحلیل قرار می‌دهد» (خنیفر و مسلمی، ۱۴۰۱: ۱۵).

در روند پژوهش حاضر، به جای توضیح روابط علت و معلولی، به تحلیل و تفسیر وقایع و پدیده‌ها در محیط عاشیقی پرداخت می‌شود. «در این پارادایم به فعالیت انسانی به عنوان یک واقعیت ملموس که باید کشف شود توجه نمی‌شود، بلکه به عنوان یک متن در نظر گرفته می‌شود که می‌توان آن را خواند، تفسیر، بازسازی و تحلیل نمود» (خنیفر و مسلمی، ۱۴۰۱: ۱۸). در مقاله پیش رو، ابتدا بداهه‌سازی به عنوان رکن پژوهش مورد بررسی معرفتی قرار

درونی خود در قالب اثر هنری را دارد. «چنانکه کاندینسکی با آفرینش‌های بداهه خود صراحتاً در مفهوم هنر، فعالیت زیبایی‌شناسانه یا هنر ناب را به جای تئوری نظام تاریخی هنر جایگزین نمود» (فدوی و کفشچیان مقدم، ۱۳۸۹: ۱۶).

افشای احساسات درونی هنرمند به‌طور رها و آزادانه که فردیت وی محسوب می‌شود مراتبی برای بداهه‌سازی ایجاد می‌نماید. حتی هنرمند نوپا نیز در زمان خلق (آموزش، تمرین یا اجرا) ممکن است متوسل به تخیل و بداهت شود، اما با توجه به اینکه هنوز بر تمامی الگوهای متنوع و تثبیت شده آموزشی احاطه ندارد و خلاقیت هنری نیز در وی به سطح متعالی خود نرسیده، اغلب بداهت او محدود به تخیل خام‌دستانه می‌شود و در صورتی که این روند با ممارست پیش برده شود، الگوها زمینه‌ای برای آفرینش‌های جدید خلاقانه فراهم می‌کند و تجارب و اسلوب شخصی نیز بدان افزوده شده و در نتیجه جذابیت در سطح بالا دربر خواهد داشت. برای رسیدن به مرتبه بداهه‌سازی، علاوه بر آموختن الگوهای ثابت، کنش‌های شخصی، خانوادگی، اجتماعی و موضوعی نیز بر کیفیت آن مؤثر است. ضمن اینکه بداهه‌سازی در آموزش، روشی برای تمرین و در اجرا مدلی نویند و متعالی قلمداد می‌شود. «هنر بداهه، خلاقیت، بی‌واسطه بودن، نوآوری و خودانگیختگی را به عنوان بخشی از فعالیت خود برجسته می‌کند و در این راستا هنرمند بداهه‌پرداز بسیار ماهرانه این وجوه را به کار می‌گیرد» (Bresnahan, 2015: 7).

۴.۱. بداهه‌سازی در نمایش

اساس بهره‌گیری از بداهه‌سازی در نمایش و در دوران معاصر، ارتباط مستقیم آن با بی‌هویت کردن متن نمایشی و تأکید بر تخیل و خلاقیت بازیگر دارد. بداهه‌سازی در تئاتر ظرفیت‌هایی فراهم می‌کند؛ «بازیگر گریزان از چارچوب بسته متن و قراردادهای تقریباً ثابت تکنیک، به سوی چیزی خارج از معیارها و موضوعات تکراری و کهنه گذشته» (خاکی، ۱۳۷۸: ۶۸) می‌شاید و این به معنی بازیگری در لحظه و بر مبنای دریافت‌های آنی است. شاید به نظر برسد این سنت و یا تکنیک منجر به افسارگسیختگی در روند اجرا شود و هر بازیگر در هر لحظه که دلش بخواهد اقدام به تصمیمات عجیب زند؛ برای کنترل این آشفتگی احتمالی در اجرا نیز راهکاری‌هایی وجود دارد تا اجرا تحت تأثیر تصمیمات آنی و شاید حتی اشتباه اجراگر قرار نگیرد.

گرفته و سپس نوع بداهت در هنر عاشیقی مبتنی بر چهار گونه هنری نمایش، موسیقی، ادبیات و رقص مورد تحلیل واقع شده و در نهایت برای درک واقعیت کیفی نهفته در مسئله اصلی، به قیاس بداهه‌سازی در هنر عاشیقی و نظریه هنر اجرا از ریچارد شکنر که پرداخت شده است. در جمع‌آوری داده‌ها ضمن مراجعه به بانک‌های پایان‌نامه‌ها، مقالات و کتب پژوهشی، مصاحبه مشارکتی با عاشیق‌های آذربایجان و ساکن تبریز از جمله عاشیق حسن اسکندری و عاشیق چنگیز مهدی‌پور که تسلط کامل بر مسئله بداهه‌سازی داشته‌اند نیز انجام شده است. تجزیه و تحلیل در پژوهش حاضر از نوع توصیفی - تحلیلی است تا تحلیل ساختارمند مبتنی بر رهیافت‌های کاربردی استوار گردد.

۴. بداهه و بداهه‌سازی

بداهه از ریشه بداهت به معنای «ناگاه درآمدن، بی‌اندیشه سخن گفتن و بی‌تأمل گفتن و نوشتن» (فرهنگ عمید، ۱۳۸۴) است. از این ریشه واژگانی همچون بداهه، بدیهه و تعدادی ترکیب مانند بداهه‌سازی، بداهه‌پردازی، بداهه‌نوازی، بدیهه‌گویی، بدیهه‌سرایی و غیره به وجود آمده است. روش زیست آدمی در تمام شئون آن یا مبتنی بر الگویی از پیش تعریف شده است و یا مبتنی بر جوشش آنی و یکباره؛ لذا می‌توان بداهه را نوعی روش برای زیست به حساب آورد. هنر و آنچه هویت ذاتی موجود در آن است نیز از این قاعده مستثنی نبوده و بداهه‌سازی یکی از روش‌های توسعه و دیگرگونه‌انگاری در مسیر آموزش، تمرین، اجرا، رشد و توسعه آن تلقی می‌شود. هنرمند در تمام ساحت‌های آفرینش، پس از در معرض آموزش قرار گرفتن و طی تمرین، تکرار و خلق، به مرحله‌ای می‌رسد که بدون تخطی از هویت و الگوی پیش‌ساخته، اقدام به خروج عامدانه در عین حفظ اصالت و مایه اصلی اثر می‌کند که شاید تنها عامل رسیدن به چنین مرتبه، فضای موجود و حال آن لحظه آفرینشگر باشد. این مرتبه را با نام تخیل در هنر می‌شناسیم. «ذات هنر بدون عنصر خیال متصور نیست، زیرا از یک سو هنرمند برای خلق اثر هنری خود، باید به قوه خیال متوسل شود و از سوی دیگر مخاطب در مقابل اثر هنری، ناخواسته به انگیزش خیال دچار می‌شود» (باوندیان، ۱۳۸۹: ۷۵). بداهه‌سازی ریشه در الگوهای آموزش دیده و تثبیت شده‌ای دارد که هنرمند به عنوان کاتالیزور، نقش تجسم‌بخش مکاشفات

سبک تزیین تقلیل می‌یابد» (دورینگ، ۱۳۸۶: ۱۷۳). در چنین فرایندی، نوازنده، اغلب ضمن حفظ ماهیت کلی به اضافه نمودن بزک‌هایی در ملودی، ریتم و یا خوانندگی دست می‌زند که با حفظ مایه اصلی، برای بار نخست بدان شکل شنیده می‌شود. البته که بدون درک کامل از زوایای الگوی اصلی امکان بداهه‌نوازی وجود ندارد. اجراگر موسیقی با تکنیک بسط و گسترش که بدون تخیل و لحاظ خلاقیت بی‌معناست با رجوع به نت‌ها و حالات روحی متعالی خود، آن مایه را جلا می‌بخشد. «در این فرایند، با نوعی دگرگون‌سازی مواجه هستیم که علاوه بر حفظ ذات و ماهیت ردیف، معانی متعددی که نشأت گرفته از خلاقیت هنرمند هستند به آن اضافه می‌شود» (مختاری و ذاکر جعفری، ۱۳۹۷: ۷۳). همچنین تأثیری که محیط بر هنرمند می‌گذارد نیز غیرقابل چشم‌پوشی است. چنانچه دقت شود، بداهه‌نوازی دارای سه مرحله «توانایی اجرای موسیقی (فنون نوازندگی - قواعد و اصول اجرا)، خصایص باطنی، توانمندی ذهنی و قدرت خلاقه اجراگر و در نهایت شرایط محیطی، فضا و بازخورد مخاطب» (Diggles, 2004: 10). بنابراین نوازنده در حال بداهه‌نوازی هم‌زمان چندین مسئولیت برعهده دارد: آهنگسازی، نوازندگی، رهبری اثر که تعلق در هر کدام ضعف اجرا را محسوب می‌شود.

۳.۴. بداهه‌سازی در ادبیات

بداهه‌سازی در ادبیات با دو شاه‌راه شعر و داستان که مبتنی بر گستره واژگان و تسلط بر آرایه‌های ادبی و قوالب شعری است به نسبت موسیقی که با جهان کاملاً تجریدی مواجه است، متفاوت به نظر می‌رسد. ابزار شعر و داستان واژگان هستند و هر واژه در پس خود معنا و مفهومی دارد که با ساختار زبانی مرسوم معنا می‌گردد. بداهه شعری و داستانی، با به‌کارگیری واژگان برای خلق موضوع و مفهومی نو انجام می‌گیرد. خلق شعر و داستان یا با ارجاع به رویدادی رخ داده و یا کاملاً تخیلی است. بدیهه‌گویی یا بدیهه‌سرایی آن است که «شاعر و خطیبی بی‌تأمل و اندیشه و تفکر قبلی و به مناسبت وضعیت، شعری بسراید و سخنی به موقع ادا کند یا خطبه‌ای یا نامه‌ای انشاء کند که مورد تحسین همگان واقع شده و دال بر استادی وی باشد» (نشاط، ۱۳۴۲: ۲۸۱).

در ادبیات، واژگان و آرایه‌ها پیش‌تر استفاده شده و ادیب بدان‌ها آشناست. جز نقل نخستین بار، ارجاعاتی که در اشعار

بداهه‌سازی در اجرا حتماً بر اساس یک ایده اولیه گسترش می‌یابد و بازیگر بداهه بایستی کنترل‌شده و در راستای توسعه آن هدف اقدام نماید. بداهه‌سازی در نمایش، ساختن مسیر به واسطه عناصری همچون شخصیت‌پردازی، آکسسوار، موقعیت و فضا، حرکت، اطوار، ماسک و غیره است. عناصر مذکور در قالب محرک برای شکل بخشیدن به ساختار روایی به کار گرفته می‌شوند. نمایش دارای دو شکل بداهه‌سازی است: مبتنی بر آماده‌نمایشی و مبتنی بر گسترش ایده مرکزی اجرا. در هر حالت، مهم‌ترین رکن بداهه‌سازی در نمایش بازیگر است. بازیگر بر مبنای معیاری که کارگردان در اختیار او می‌گذارد می‌تواند اقداماتی بداهه بر صحنه انجام دهد. معمول است که کارگردان اتودهایی به بازیگران می‌دهد و بازیگر بر اساس ظرفیت‌های خود در جهت شناخت شخصیت و یا موقعیت مد نظر به بداهه‌سازی دست می‌زند. حتی زمانی که متن نمایشی موجود است نیز کارگردان طی شرایطی میزانسن کلی را به بازیگر ارائه می‌کند و این بازیگر است که با بداهه‌سازی اقدام به اجرای آن میزانسن می‌نماید. در واقع حداصل میان ادای جملات و انجام کنش‌ها وقفه‌هایی موجود است که امکانی برای بازیگر فراهم می‌کند تا با آفرینش حالات ویژه هم به غنای اجرا بیفزاید و هم توانایی‌های واقعی خود را نشان دهد.

۲.۴. بداهه‌سازی در موسیقی

تعلیم ردیف و موسیقی مبتنی بر دستگاه یا مقام چه در نوازندگی و چه در خوانندگی در موسیقی ایرانی جنبه بداهه‌سازی ندارد. زیرا روند آموزش آن به صورت مکتبی و سینه‌به‌سینه است و هنرجو ملزم به تقلید و اجرای دقیق چیزی است که استاد به وی می‌آموزد. بنابراین بداهه‌نوازی در موسیقی پس از آموختن می‌تواند شکل بگیرد. در موسیقی مبتنی بر دستگاه و گوشه، چهار نوع بداهه‌نوازی قابل تشخیص است:

«۱- اجرای موبه‌موی ردیف، با اندکی امکان تغییر؛ ۲- اجرا بر اساس ردیف، که می‌توان در هر لحظه نام قسمت‌های مختلف را تشخیص داد (اجرا کننده می‌تواند خلاقیت بسیار به کار 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

رقص در ایام مدرن بدنال جهانی مستقل، آزاد، کشف در لحظه، خلق لحظات تصادفی و نیز ارجاع به ریشه‌ها و استخراج از آنهاست. از آنجایی که ریشه‌های آدمی بر زیست انفرادی و گروهی بنا شده، لذا رقص نیز در دو شکل تک‌نفره و گروهی اجرا می‌شود و نسبت به ریتم و هارمونی موجود در ملودی، سر، دست‌ها، سینه، کمر و پا قابل افشاندن و حرکت دادن است. بداهه‌سازی در رقص چنین است که ابتدا ریتم یا آهنگی شنیده می‌شود، اجزای بدن شروع به حرکت می‌کند و هر زمان که با چرخش ملودی یا ریتم، جزئی از بدن منطبق شده و با ترکیب صحیح و زیبا حرکت می‌کند، هنرمند آنرا تثبیت و به جزئی لا‌بتغیر بدل می‌کند.

۴.۵. بداهه‌سازی در هنر عاشیقی

هرکدام از هنرهای موسیقی، ادبیات، نمایش و رقص در قالب بداهه، سخنی تازه برای گفتن دارند و هنر عاشیقی ترکیبی از این هنرهاست. عاشیق به عنوان یک اجراگر با قرار گرفتن در فضای اجرا، بسته به موقعیت و با تکیه بر الگوهای آموزش دیده‌اش تلاش می‌کند تا در خلق اثر هنری با لحاظ بلاغت به بداعت دست زده و موقعیتی نو، خلاقه و زیبا رقم زند. در احوالات عاشیق عمران حیدری موسیقیدان و بدیهه‌نواز آذربایجان می‌خوانیم

«در پس بداهه‌نوازی و بداهه‌گویی بینشی وجود دارد. بینشی که بر نغمه‌ها افکنده می‌شود و به آن اعتلا و ارزش می‌دهد. آنچه در بداهه اتفاق می‌افتد دورشدن از ساخت از فرم و محتواست و ناپدیدشدن و مستحیل‌شدن همه این مجموعه در چیزی است که جاری است. آنچه جاریست موزون است و توجه را به نامعلوم و بی‌کرانه‌گی سوق می‌دهد. هنرمند پس از سلوکی که داشته و در لحظه شهود و ورود در حوزه ناخودآگاه ذهن می‌داند که چگونه لحظه‌ها را شکار کند و واکنش‌ها را در زمانی مناسب به همراه خود به سوی واقعیت‌های ملموس بکشد. در این لحظات بداهه‌نواز بازتاب حقیقی ازلی است که لحظه را به ابدیت پیوند می‌دهد» (آزادی‌ور، ۱۳۷۹: ۱۳۸).

عاشیق حافظه بسیار قوی دارد و زمانی که با بداهه‌سازی هم‌نشین می‌شود به ظرفیت‌های این خنیاگر محلی می‌افزاید. «زندگی او وقف مردم است و هنر او، هنر وقتی است برای مردم. او در مراسم جشن و سرور، سوگ و عزا، باران‌خواهی و برکت‌طلبی شرکت می‌کند و با هنرش به این جشن‌ها و سوگ

و داستان‌ها وجود دارد، پیش‌تر خلق شده و اشاره به آنها نیز ایرادی ندارد. اما هنرمند بدیهه‌سرا، با وجود آشنایی بر واژگان، با لایه‌های تودرتوی موجود در ادبیات مضامین بدیعی را خلق می‌کند: مواد تکراری با ریختاری نو. بر این اساس در شعر و داستان، نیندیشیده نمی‌توان سخن گفت در حالیکه اساس بداهه‌نوازی به تأثیر لحظه و اقدام نیندیشیده متکی است. به نظر اشتراک میان بداهه‌سازی هنرها، به دام انداختن در لحظه باشد؛ یعنی شاعر در ابتدا به بداهه‌سازی دست می‌زند و موضوع، فضا و واژگان را در آن لحظه به دام می‌اندازد. نکته اینکه او پس از نوشتن شعر بداهه، می‌تواند در آن دست برده و تصحیح‌اش نماید؛ اتفاقی که در موسیقی میسر نیست.

۴.۴. بداهه‌سازی در رقص

رقص عبارت از جنبیدن، پای‌کوبی کردن، دست افشاندن مبتنی بر ریتم و موسیقی است. نقش رقص در زندگی آدمی از دوران باستان همواره مبتنی بر کارکرد مشخص بوده است. «بیشتر رقص‌های ابتدایی به موجودات فرآانسانی و نادیدنی تقدیم می‌شده است و این امر به دو منظور طلب یک حاجت (مانند رقص یا دعای بارش باران) و خشنود کردن آنها انجام می‌شده است. هدف دیگری که انسان نخستین به زعم زاكس از رقصیدن داشته است تشویق و دادن اعتماد به نفس به خود در نبردها و مواقع شکار بوده است. زاكس معتقد است که اغلب این رقص‌ها قابلیت این را داشته‌اند که رقصندگان را به حالتی از سرمستی و وجد برسانند» (قره‌سو، ۱۳۹۳).

فارغ از قاعده رقص‌هراسی در ایران اسلامی (اسپراکن، ۱۳۷۹) که منتج از شرع و عرف است، به سبب برگزاری جشن‌ها، عزاداری‌ها و آیین‌ها که ریشه در فرهنگ غنی ایرانی دارد، حرکات موزون از جایگاه خاصی بین مردم برخوردار است. فارغ از رقص‌های ملی، رقص‌های بومی با هدف خاصی خلق شده‌اند: اعیاد و جشن‌های بومی، ملی و مذهبی، عزاداری‌ها، پیشه‌ها و مشاغل، کشاورزی (کاشت، داشت و برداشت)، آیین‌های گذار، رقص‌های بداهه و غیره. مسئله اصلی در آفرینش رقص، الگوگیری از طبیعت، بداهه‌سازی و تثبیت مبتنی بر موسیقی است. رقص و کارنوگرافی اغلب بر مبنای بداهه‌سازی رخ می‌دهد تا در فرم خاصی تثبیت شود. در این حالت، بدن در اختیار رقصنده نیست و به نوعی با لحاظ هویت ذهنی به یک ظرفیت اجتماعی بدل می‌شود.

ویراسیون، بیان، محدوده صوتی، کوک صدا، ریتم، لحن، تحریر، سلفژ و... در آواز عاشیق‌ها رعایت می‌شود و البته برخی ریزه‌کاری‌های مخصوص به خود نیز دارد. به عنوان مثال تحریرهای خاص بر لب و چانه‌گردانی از این دست تلقی می‌شود.

ادبیات داستانی عاشیقی نیز در خور توجه است. اساطیر، افسانه‌ها، تاریخ و خیال (اعم از قصه حیوانات یا کار و پیشه و معیشت) چهار حلقه اصلی داستان‌های عاشیقی هستند. بداهه‌پردازی ادبی عاشیق‌ها مبتنی بر مناسب‌خوانی با تلخیص یا بسط و گسترش موجب می‌شود زمان فیزیکی اجرای یک داستان که ممکن است در نود دقیقه خاتمه یابد، گاه تا پانزده روز طول کشیده و هر روز نود دقیقه تا سه ساعت از آن عرضه گردد. هنر عاشیقی هنری است که حتی با وجود متن آماده از پیش همچون منظومه‌های غنایی و حماسی، همچنان در اجرا به بداهه مبتنی است. گاهی نیز در سنت بداهه‌پردازی عاشیق‌ها، وی بدون هیچ آگاهی پیشین در شرایطی قرار می‌گیرد که نیاز به روایت پیش می‌آید. زمانی که اطوار با حرکات و مبتنی بر موسیقی همراه شود، رقص نیز در پیکره هنر عاشیقی تداعی می‌گردد.

۴.۶. بداهه‌سازی در نظریه اجرا از ریچارد شکنر

بداهه‌سازی در اجرا چیزی فراتر از آن چیزی است که در تک‌تک هنرهای موسیقی، رقص، ادبیات و... رخ می‌دهد. «اجرا اصطلاحی پرشمول است. تئاتر تنها یک گره در پیوستاری است که دامنه آن از آیینی‌سازی‌های حیوانات از جمله (انسان‌ها) تا اجراها در زندگی روزمره شامل خوشامدگویی‌ها، ابراز احساسات، صحنه‌های خانوادگی، نقش‌های حرفه‌ای و نظایر آن تا بازی، ورزش‌ها، تئاتر، رقص، مناسک، آیین‌ها (مراسم آیینی) و اجراهای عظیم گسترده است» (شکنر، ۱۳۹۴: ۸).

بر خلاف موقعیت اجراگر و تماشاگر در تئاتر دراماتیک ارسطویی که «تجاوز به مرز می‌تواند فضای تئاتر را به چیز دیگری تبدیل کند. تماشاگرانی که از این مرز عبور می‌کنند تبدیل به بخشی از صحنه می‌شوند. تئاتر مداخله‌گران را بر نمی‌تابد؛ یا آنها را دگرگون می‌کند یا جلوی آنان را می‌گیرد» (وودراف، ۱۳۹۴: ۱۴۸)، در نگاه شکنر اجرا دارای لایه‌های اجراگر، زمان، فضا، اشیا و موسیقی و خاصه جایگاه مشارکتی تماشاگر است. در نظریه اجرا، شاکله به گونه‌ایست

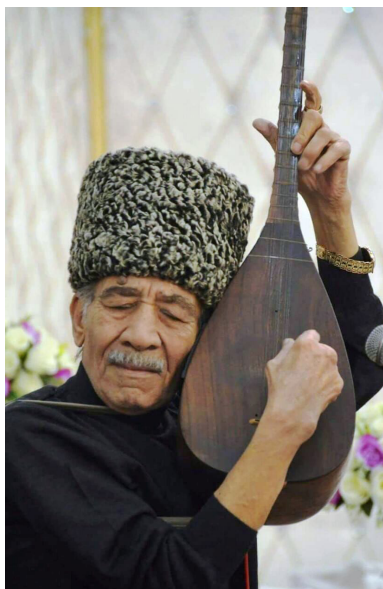
و اندوه‌ها معنی می‌بخشد» (عنصری، ۱۳۸۰: ۲۲۷). وابسته به همین شاخصه بداهه‌سازی عاشیق است که با لحاظ سن و سال، عملکرد اجتماعی، وسعت حرف‌شنوی از نظرات دیگر عاشیق‌ها و میزان ارتباط شخص وی با باری‌تعالی، در طول تاریخ مراتب و جایگاهی برای عاشیق‌ها حدگذاری شده است. «دوامچی»^۴ عاشیق‌ها هنرجویانی هستند که قدم در راه آموختن و اجرای اشعار و آهنگ‌های بزرگان و اساتید خود گذارده‌اند. با گسترش توانایی‌های عاشیق‌ها از هر لحاظ، وارد مرتبه «عرفانچی»^۵ عاشیق می‌شوند. عرفانچی عاشیق داستانی‌های بسیاری آموخته و کم‌کم راه و روش سرودن اشعار، ساخت آهنگ را می‌آموزد و خود را پخته‌تر می‌کند. مرتبه بالاتر «یارادچی»^۶ عاشیق است که نام آفریننده یا خالق را بر خود دارد. او در جایگاهی است که تجربه سال‌ها سرودن انواع شعری، آهنگسازی و داستان‌سرایی را با خود دارد و مهم‌ترین ویژگی‌اش، بداهه‌سازی در سرایش و نوازندگی است. مرحله بالاتر پس از یارادچی عاشیق، «حق عاشیقی» است که علاوه بر تبحر در خنیاگری، با جایگاه اجتماعی غیرموسیقایی و بیشتر دینی، فرهنگی و هویتی عاشیق‌ها نیز در ارتباط است. این عده، عاشیق‌هایی هستند که با حق و حقیقت در ارتباطند. «عاشیق‌هایی هستند که هنر عاشیقی به آنها در خواب از طرف حضرت خضر(ع)، حضرت علی(ع) و یا از طرف شخصی نورانی به نام سید، دده و یا درویش الهام شده است... از حق عاشیق‌های معروف می‌توان به عاشیق قوربانی، عاشیق عباس توفارقانلی، ساری عاشیق، خسته‌قاسم، عاشیق غریب، عاشیق اولولو کریمو... اشاره کرد» (وهاب‌زاده، ۱۴۰۱: ۶۰).

بالاترین مقام عاشیقی «دده» (بزرگ و پدر) نامیده می‌شود. رسیدن به جایگاه دده آن اندازه دشوار است که طول تاریخ آذربایجان تعداد دده‌ها در اندازه انگشتان دست می‌گنجد؛ دده قورقود^۷ هم‌زمان با صدراسلام، «دده یاداد قرن ۱۰ ه.ق، توراب دده قرن ۱۲، دده قاسم قرن ۱۳، کرم دده اشاره کرد» (زارع‌شاهمرسی، ۱۳۸۶: ۱۹).

عاشیق در مراسم‌های مختلف، ضمن بهره‌گیری از الگوهای آموزش دیده که همان هاوهای عاشیقی و گاه موسیقی دستگاهی و موعامات (مقام‌های) آذربایجانی است، بسته به فضای حاکم و حس و حال خود دست به بداهه‌سازی می‌زند. خوانندگی عاشیقی نیز دارای چند شاخصه‌ای است. قواعد خوانندگی اعم از تنفس صحیح،

اوست و لازم است شناختی دقیق از توانایی‌ها و مهارت‌های وی داشته باشد تا بهترین راه را پیش رویش قرار داده و وی را هدایت کند. اصطلاحاتی نظیر «ساز عاشیقی» که تبجرش در نوازندگی است و «سوز عاشیقی» که در عین نوازندگی به شعرخوانی، خوانندگی و روایت نیز دست می‌زند، دارای چنین رستگاری است. ظهور، بروز، رشد و توسعهٔ مهارت اعتماد در هنر عاشیقی از ایام آموختن آغاز می‌شود و این سنت به اندازه‌ای برای عاشیق‌ها مهم است که عاشیق حسن اسکندری معتقد است «گاهی در مراسمی رسمی، عاشیق استاد به بهانه‌ای مسئولیت اجرایش را بر عهدهٔ شاگردش که به توانایی‌هایش آگاه و به استعدادش اعتماد کامل دارد می‌گذارد» (اسکندری، ۱۴۰۳). علاوه بر تک‌نوازی (تصویر ۱) و تک‌خوانی، این قاعده در اجرای گروهی (تصویر ۲) نیز بسیار مؤثر است زیرا یکی از قوانین بداهه‌سازی کمک کردن برای یافتن بهترین شاکله در اجراست. مسئولیتی که عاشیق در لحظهٔ اجرا نسبت به هم‌گروهی‌هایش دارد در طول مسیر به اعتمادی همه‌جانبه بدل می‌شود و پس از گذر زمان به سنتی در هنگام اجراگری ختم می‌گردد.

بخشی از چرخهٔ اعتماد نیز به روحیهٔ خود عاشیق در زمان تمرینات خصوصی خود، میزان تعامل با ساز، ادبیات،



تصویر ۱. تک‌نوازی عاشیق عدالت نصیباف (Qazax) Xeyriyya) تصویر ۱. (İctimai Birliyi, 2019).

که تماشاگر (تک یا دسته‌جمعی) امکان تعامل با تک‌تک اعضای گروه را می‌یابد. بخشی از اجرا مربوط به جابه‌جایی نقش اجراگر و تماشاگر است که از تبادل فضا بین بازیگر و تماشاگر شکل می‌گیرد. «در اجرا، از تمامی فضای موجود استفاده می‌شود به این منظور که، وقتی محل نشستن ثابت و تقسیم اتوماتیکی فضا به دو قسمت، دیگر وجود نداشته باشد، روابط کاملاً جدیدی ممکن می‌شود» (Schechner, 1968: 63). این رویکرد ارتباط تنگاتنگی با روش اجرای آیین‌ها دارد. «آیین یکی از مهم‌ترین عناصرش از بین رفتن فاصله اجراگر از تماشاگر است. شرکت‌کننده با تیت دخالت در عین تسلیم بودن مدام به چگونگی موضع بدنی و ذهنی خود در داخل رویداد فکر می‌کند» (رحیمی، ۱۳۸۸: ۳۳) و این مهم‌ترین شاخصهٔ نظریه هنر اجرا می‌باشد. بداهه‌سازی در دیدگاه شکنر وابسته به آزادی و پابندی به اصول است که بیش از تئاتر خود را در آیین‌ها نشان می‌دهد. وظیفهٔ هنرمند شناخت و پیگیری تکانه‌های خلاق بوده و اساس خلاقیت و بداهه‌پردازی ایجاد شرایطی برای بروز و جهت‌دهی این تکانه‌هاست.

۵. بحث و تحلیل

برای پاسخگویی به پرسش اصلی پژوهش که سنت بداهه‌سازی مبتنی بر نظریهٔ پرفورمنس‌آرت چگونه در هنر عاشیقی در فولکلور آذربایجان متبلور می‌شود ابتدا بایستی با مهارت‌های بنیادینی که بداهه‌پردازان به آنها رجوع کرده و به پرورش‌شان می‌پردازند و هنر عاشیقی نیز با آنها بی‌نسبت نیست پرداخت. «۱- اعتماد ۲- رهایی ۳- پذیرفتن پیشنهادها ۴- گوش سپردن و دقت نظر ۵- داستان‌گویی ۶- ارتباط غیرکلامی» (حاجی‌ملاعلی، ۱۳۹۰: ۲۱) شش مهارت در پرورش بداهه‌سازی است که مراتب هنر عاشیقی سرشار از آنهاست. با نگاهی گذرا می‌توان دریافت در این روند شش مهارتی که بیشتر به قاعدهٔ آیین‌سازی مشابه است ژرف‌شدن در ریشه‌ها اصل اساسی در برساختن، بازآفرینی و بداهه‌سازی تلقی می‌گردد.

۵.۱. اعتماد

عاشیق در روند آموزش مکتب‌خانه‌ای خویش زیر نظر استادی رشد می‌کند که معتقد به اعتقادات اوست. در چنین رابطه‌ای اعتمادی دوسویه برقرار می‌شود و باعث بالا رفتن اعتماد به نفس شاگرد می‌گردد. استاد، اولین مخاطب هنر



تصویر ۲. گروه نوازی عاشیق های تبریز (عاشیق حسن اسکندری)، جشنواره موسیقی فجر ۱۳۹۸ (عبداللهی، ۱۳۹۸).

می گیرد. اغلب عاشیق های در هنگام روایت، اتفاقی که برای قهرمان اثر می افتد را با موضوعات دیگری که بر قهرمانان نام آشنا رخ داده مقایسه می کنند و حتی با موضوعات روزمره نیز ادغام کرده و به مخاطب عرضه می دارند. چنانچه عاشیقی اقدام به اختفای شخصیت خود کند راه رهایی را بسته و گرفتار بدیهیات خواهد شد. لذا در مراحل آموزش و خصوصاً به هنگام تمرین، تلاش می کنند تا تمام آنچه دارند را به منصه ظهور گذاشته و دچار خودسانسوری نشوند. از این روست که بازی بداهه با پرده های ساز پیش می آید، رقص خودبه خود شکل می گیرد، گاهی کاسه قیوز طبل می شود، گاهی ساز مصداق شمشیر و نیزه و گاه بدل به پاروی دست قهرمان می گردد. در این آفرینشگری که مظهر رهایی کامل است، عاشیق اگر در نواختن یا سرودن شعر و یا روایت اشتباهی نیز مرتکب شود، راهی جدید برای از سرگیری می یابد و اشتباه همچون دری برای خلق و خلاقیت های دیگر می شود.

در رهایی بایستی به سه مسئله بسیار مهم توجه نمود: ۱. آگاهی بر آنچه رخ می دهد، ۲. سادگی مسئله و ۳. بهره گیری از اشتباهات احتمالی (تصویر ۳). عاشیق به هنگام اجرا (روایت داستان، شعرخوانی و خوانندگی) صرفاً آکورد (تلفیق نت با زخمه زنی بر ساز که ریتم ایجاد می کند) می گیرد و ملودی را عیناً نمی نوازد که با دشواری همراه باشد. آگاهی بر آنچه انجام می دهد در این مرحله با ساده سازی

رقص و نمایش باز می گردد. در واقع عاشیق در خلوت خود به بداهه سازی دست می زند و برآیند تثبیت شده آن تمرینات است که خود را در زمان اجرا بروز می دهد. این امکان برای عاشیق ها فراهم است که الگوهای تثبیت شده زمان تمرینات شخصی را نیز در هنگام اجرای اصلی باز برچیده و دست به اقدامات بدیع تر نیز بزنند. در هر مراسمی که عاشیق مفری برای اجراگری دارد، از لحظه ای که نامش برده می شود و رفتار و سکناش زیر نظر مخاطب می رود تا زمانی که ساز از کیف بیرون بیاید و زخمه بر آن زده شود و در مسیر روایتی شکل بپذیرد تا اجرا خاتمه یابد، جز به اعتماد میسر نیست. حقیقت اجرا در نظریه شکنر، پوشش کل رویدادها توسط عاشیق است.

۲.۵. رهایی

اعتماد پله اول برای رها شدن از تمامی قید و بندهاست. برای رسیدن به رهایی ابتدا بایستی اعتماد وجود داشته باشد تا بدون نقد و ارزشیابی غیرمنطقی به پرورش ایده برای بداهه سازی اقدام نمود. عاشیق های آذربایجان به هنگام اجرا، با لحاظ تمام شئون لازم، با رها ساختن خیال خود تلاش می کنند بستری برای بداهه سازی فراهم نمایند. در این رهایی از قید و بند است که گاه بر ساز زخمه زده می شود، گاه شعری سروده می شود و گاهی با پادرمیانی عنصری نمایشی، روایتی شکل

باید بپذیرد و منطبق بر آنها پیش رود. اما پس از گذر زمان که شاگرد خود به مرحله بداهه‌سازی رسید، چون آگاه بر انجام امری است که در حال رخ دادن است، تلاش می‌کند بهترین بزرگ را به کارش بیفزاید. برای این کار، بسیاری از عاشیق‌ها نزد اساتید صاحب نام رفته و هنر خود را به بوته آزمایش می‌گذارند تا نظر آنها را بشنوند. بداهه‌سازی بهتر است با پذیرفتن پیشنهادها عجین باشد تا اشتباهات احتمالی و یا بزرگ‌های قابل افزایش یا نیاز به کاسته‌شدن، به سمت خلق اثری کم نقص حرکت نماید. این مسئله تلاشی است برای یافتن مسیر صحیح. زیرا «هر صحنه زمانی شروع می‌شود که سمت و سو پیدا کند» (حاجی ملاعلی، ۱۳۹۰: ۲۹). عاشیق استاد به هنگام اجراگری می‌داند چه می‌کند و هدف از انجامش چیست. لذا نسبت به حفظ جایگاه عرفی و هنری خود مستبد خواهد بود. «نگاه به کم‌کاری در تولید آثار هنری عاشیقی خصوصاً اساتید، گاهی نشان از ارتباط مستقیم این رفتار با سختگیری بر خود در اجراگری، کمال‌گرایی و البته اهمیت خلق اثری کاملاً بدیع و همه چیز تمام دارد» (مهدی‌پور، ۱۴۰۳). بر این مبنا، عاشیق در زمان بداهه‌سازی، تمام عناصر هنر اجرا در نگاه ریچارد شکنر، اعم از درام، متن، تئاتر و اجرا را یک‌ه و تنها پیش می‌برد.

۵.۴. گوش سپردن و دقت نظر

آنچه اجرا در اختیار مخاطب می‌گذارد دایره‌ای از اطلاعات، احساسات و اهداف است که مجموعه‌ای کامل از برآیند دیداری و شنیداری محسوب می‌شود. در این پروسه، مخاطب در تلاش است شنیده‌ها را به خوبی دریافت و با الگوهای موجود در ذهن خود توسعه بخشد و پس از برقراری ارتباط بین داده‌ها و پردازش آنها به تفکیک موارد مورد نیاز خود و نکات حاشیه‌ای بپردازد. در اجرای عاشیقی این اطلاعات از سوی خود عاشیق منتقل می‌شود. او در لحظه اجرا، از تمامیت احساسات و اطلاعات خود برای انتقال بهره می‌برد. (تصویر ۴) عاشیق‌ها در مرحله آموزش و تمرین است که از استاد آموخته و پس از تمرین و در اجرا با دقت نظر و گوش‌سپاری تلاش می‌کنند به بهترین شکل ممکن ایرادات را برطرف و اجرا را با زیبایی انجام دهد. به هنگام اجرا، گاهی عاشیق ممکن است بسته به شرایط حاکم بر مجلس از روایت بخشی از داستان صرف‌نظر کند؛ بنا به روایت عاشیق حسن اسکندری دیده شده که گاهی در

نوازندگی همراه می‌شود. چنانچه اشتباهی در هر بخش از اجرا رخ دهد نیز درک و برای رفع آن تلاش می‌کند. گاهی دیده شده عاشیق‌ها در روند روایتگری مخاطبان را نیز به هم‌آوازی فرا می‌خوانند و حتی با اشاراتی به آنها، در رقص و پیشبرد داستان اثر، سهم‌شان می‌کنند. اینجا اجرای عاشیق به برساختن آیینی دست می‌زند و هر کس به هر علتی در این فرایند حضور می‌یابد، رها شدن و در اختیار چرخه اجرا قرار گرفتن را تجربه می‌نماید؛ نوعی کارناوال شادی که پیتر شویمان نمونه مشابه در تئاتر را دورنمای تسلی بخش از طبیعت «نیروی خود احیاگر- حیات بخش- زندگی طبیعی» (عزیزی و همکاران، ۱۳۹۸: ۱۴۱ به نقل از میتر، ۱۳۹۱: ۲۱۶) می‌داند. چنین اتفاقی را اغلب در سیرک‌ها یا اجراهای نمایشی مشارکتی/شورایی که اجراگر به صورت مستقیم با مخاطب تعامل دارد می‌توان دید. در صورتی که مخاطبی کار به اشتباه انجام دهد، چون در درون گروه قرار دارد، دیگران خطایش را می‌پوشانند تا بستر پیشبرد آیین یا چرخه آیینی‌سازی تکمیل شود.

۵.۳. پذیرفتن پیشنهادها

هر هنر مکتبی، مبتنی بر سنت تبعیت از استاد است. این سنت که منجر می‌شود رسم کهن به عنوان میراثی ماندگار حفظ گردد و به عنوان فرهنگ معنوی قومی مد نظر باشد، از ظرفیت‌های هنر عاشیقی است. الگوهای از پیش تعریف شده سرمشق‌هایی برای خلق بدایع محسوب می‌شوند. بداهه‌سازی با اعتماد و رهایی آغاز می‌شود و با ایده‌ای پیشنهادی به سوی خلق شدن حرکت می‌کند. استاد برای اصلاح و یا بهتر شدن اجرای شاگرد، پیشنهاداتی دارد که



تصویر ۳. آموزش هنر عاشیقی (UNESCO, 2009).

می‌داند ماجرای منظومه را با چه ساختاری پیش ببرد؛ (تصویر ۵) ساختار مبتنی بر مقدمه، گره‌افکنی، اوج، گره‌گشایی و نتیجه است. با بررسی ساختار متون غنایی و حماسی عاشیقی می‌توان دریافت قصه با عرضه یک مقدمه از وضعیت گذشته و پیوندش به اوضاع فعلی آغاز شده، به زودی درگیری، کشمکش و ستیز عیان می‌شود و در یک روند فزاینده، ستیز به اوج می‌رسد و در نهایت پس از روشن شدن تکلیف، به سوی گره‌گشایی حرکت کرده و نتیجه حاصل می‌شود. مدل اوجگاهی، ملزومات روایت داستان توسط عاشیق و فراز و نشیب طی شده توسط قهرمان به عنوان نمونه متعالی از یک انسان عاشق‌پیشه (منظومه‌های غنایی)، یا دلاور (منظومه‌های حماسی) و یا عارف (منظومه‌های تعلیمی) را در بستری مشارکتی با مخاطب ترسیم می‌کند. «آیین رویدادی است که شرکت‌کنندگان بدان متکی‌اند؛ در مقابل تئاتر رویدادی است که به شرکت‌کنندگان خود متکی است» (شکنر، ۱۳۹۴: ۲۳۵). اجرا در نظر شکنر، یکی شدن با تماشاگر و مشارکت آنها در امر داستان‌گویی است که با شکل سنتی هنر عاشیقی منطبق است.

۵.۶. ارتباط غیرکلامی

یکی از جذابیت‌های هنر عاشیقی، به دست آوردن قلب مخاطب با بیانگری غیرکلامی است. عاشیق ساز به دست با زخمه‌ای بی‌کلام بر قوپوز، اولین ارتباط غیرکلامی خود با مخاطبش را برقرار می‌کند. عاشیق‌ها پیش از آغاز هر نوع روایت، به عنوان مقدمه، ساز می‌زنند و مهم است به سراغ کدام هاوا می‌روند زیرا روشنی‌ساز ادامه مسیر خواهد بود. آنها مانند بازیگران اصول برقراری ارتباط غیرکلامی که



تصویر ۵. عاشیق دهقان، داستان‌گویی در هنر عاشیقی (خبرگزاری جمهوری اسلامی، ۱۳۹۶).

چنین شرایطی مخاطب به عاشیق گوشزد کرده که از فلان قسمت داستان که روایت نکردی و این استثنا در آگاهی مخاطب نسبت به اجزای روایت است. عاشیق بداهه‌ساز بایستی با خوب گوش کردن و دقت نظر بالا نیاز مخاطب را هم در روایت داستان و هم در موقعیت‌سنجی برآورده کند. «مهارت‌هایی که بداهه‌پردازان پرورش می‌دهند، توانایی دریافت و تفسیر حجم زیادی از اطلاعات است که در لحظه آغازین یا نخست دریافت می‌کنند» (عزیزی و همکاران، ۱۳۹۸: ۱۴۴).

عاشیق با دریافت جو حاکم و تصمیم‌گیری لحظه‌ای، بخش وسیعی از داده‌های موجود در درام (نمایشنامه) را به رمزگان متن (رویدادها) بدل کرده و در فرایند ترجمه با حرکات و اطوار به تئاتر مبدل می‌کند؛ تفسیر اجرا، همان منظومه کامل رویدادها به شمار می‌رود که از حضور او در مجلس است تا پایان اجراگری‌اش را شامل می‌گردد.

۵.۵. داستان‌گویی

تمام چهار مهارت ذکر شده به روایت و داستان‌گویی کمک می‌کند. مخاطب علاقمند است قصه اشخاص داستان را بشنود، رفتار و برخورد آنها با مشکلات را بسنجد، با آنها همذات‌پنداری کند، شخصیت خود را تقویت نماید و هدف قهرمان را هدف متعالی خود فرض نماید. بداهه‌سازی کمک شایانی به داستان‌گویی و پیشبرد آن در جمع می‌کند. عاشیق‌ها اصولاً در خلوت خود داستان را مرور می‌کنند و در جمع تماشاگران آن را ایفا می‌نمایند. وجود جمع منجر به عرضه ظرافت‌های داستانی می‌شود. این جمع است که کمک می‌کند ابعاد ناب روایت کالبدشکافی شود. عاشیق



تصویر ۴. عاشیق چنگیز مهدی‌پور، غرق در احساسات و بداهه‌نوازی (خبرگزاری مهر، ۱۳۸۸).

نتیجه‌گیری

بداهه‌سازی به عنوان روشی در آفرینش اثر هنری، پایبند به مهارت‌هایی است که هر هنرمند نسبت به قرار دادن خود در آن موقعیت تلاش می‌کند در طی مسیر خلق اثر هنری به صورت خودآگاه یا ناخودآگاه از آنها بهره برد. این مهارت تنها یکی از روش‌های آفرینش اثر هنری در جهان هنرهای هفت‌گانه محسوب می‌شود. موسیقی، ادبیات، رقص، نمایش هنرهایی کامل هستند که اگر در یک پکیج بومی ارائه شوند، هنر عاشیقی چنین ظرفیتی را داراست. مهارت‌های اعتماد، رهایی، پذیرفتن پیشنهاد، گوش سپردن و دقت نظر، داستان‌گویی و برقراری ارتباط غیرکلامی فرایندی را پیش روی اجراگر قرار می‌دهد که در سه بخش آموزش، تمرین و اجرا می‌تواند مؤثر افتد. عاشیق‌های آذربایجان هنرمندانی هستند که هم در مراحل آموزش که به شکل مکتبی و استاد-شاگردی انجام می‌گیرد و هم در تمرین و هم هنگام اجرا اقدام به بداهه‌سازی می‌کنند. اما بخش داستان‌گویی و برقراری ارتباط غیرکلامی دو مهارت بداهه‌سازی در اجراگری است که در زمان پس‌آموزش و در مرحلهٔ تمرین و اجرا رخ می‌دهد. این روند منجر می‌شود تا بداهه‌سازی روشی برای برقراری ارتباط با مخاطب و تعامل و مشارکت با او را رقم زند. عاشیق با آگاهی از جو حاکم بر مجلس، با شناخت از روحیهٔ مخاطب، هر چند از پیش بسته‌ای برای اجرا آماده کرده باشد با درک صحیح و در آن واحد می‌تواند خود به عنوان تکنواز و یا با هم‌گروهی‌هایش دست به بداهه‌سازی زده و مسیر اجراگری را به سمتی سوق داده و آن بخش را فربه کند که نیاز مخاطب را برطرف نماید. لذا بداهه‌سازی به عنوان یک سنت آموزشی/تمرینی/اجرامحور در هنر عاشیقی به صورت دقیق موجود است. خاصه که مخاطب می‌تواند منجر شود تا اجرای یک‌سویهٔ عاشیق با مشارکت او به آیین بدل شده و مشارکت جمع را در بر داشته باشد؛ نکته‌ای که ریچارد شکنر در نظریهٔ اجرا بدان می‌پردازد و از چنین اجرایی به نمایشواره یا استحالتهٔ تئاتر به آیین یاد می‌کند.

مبتنی بر بدن، هماهنگی بدن با ذهن و شناخت موقعیت اجرا است را به تجربه می‌آموزند و در این راه بسیاری ایام با دیدن حرکت اشتباهی از کسی، بی‌آنکه دیگران متوجه شوند با آوردن روایتی کار وی را تقبیح کرده و او را آگاه می‌سازد. با توجه به اینکه عاشیق‌های سازنواز و نه متکلم، ابزار دستشان صرفاً همان ساز است، بهترین گزینه برای تبیین این بخش محسوب می‌شوند. این عده از عاشیق‌ها از ساز برای برقراری ارتباط بهره می‌برند. هاوایی که او برای اجرا انتخاب می‌کند زبان حالش است. لذا با انتخاب هاوا قدم در مسیر بداهه‌سازی می‌گذارد. این هاواها در چند دسته «نواها بر اساس کوک ساز، نواها بر اساس محتوا و نواها بر اساس قالب‌های شعری» (وهاب‌زاده، ۱۴۰۱: ۲۰۹-۲۱۰) قابل تقسیم‌اند. عاشیق اغلب با دوری کردن از تکلم، به نوازندگی و نمایشگری روی می‌آورد.

از دیگر ارتباطات شبکه‌ای بدون کلام در هنر عاشیقی، هماهنگی با اعضای گروه است. آنها در اجرا به واسطهٔ حرکات دست، سر، چشم و اشارات با یکدیگر در ارتباطند. بداهه‌سازی به گروه این امکان را می‌دهد که در میان اجرا با اشارات ضمنی به یکدیگر، گروه را از تغییر مسیر هماهنگ شده قبلی آگاه سازند. به عنوان مثال عاشیق و یا دیگر هم‌گروهی‌ها زمانی که تشخیص دهند مخاطبشان با تک‌نوازی در بین گروه‌نوازی لذت بیشتری می‌برند، شرایط اجرای بداهه را به گونه‌ای تنظیم می‌کنند که زمانی برای سولیستی هرکدام از اعضای گروه فراهم شود و این نکته‌ای است که اغلب در آن اجرا پیش می‌آید. گروه ملودی مشخصی را ایفا می‌کنند، در جایی به دایره‌زن مجاللی برای تک‌نوازی پیش می‌آورند، جمع مخاطب به وجد می‌آید، همه دست زده و هنرمند را تحسین می‌کنند و ادامهٔ اجرا مجدداً پی گرفته می‌شود. در این حالت، کلامی بین اجراگر و یا مخاطب رد و بدل نمی‌شود و تنها بداهه‌نوازی همه را به وجد وامی‌دارد.

پی‌نوشت‌ها

1. Improvisation
2. Ashiq
3. Performance art
4. Davamchi

5. Erfanchi
6. Yaradiji
7. Dede Korkut

فهرست منابع

- آراسته‌نیا، آمنه (۱۴۰۱)، بررسی شاخصه‌های بداهه‌پردازی در تئاتر تجربی با نگاهی به نظریات ریژی گروتسکی، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشکده هنر، مؤسسه آموزش عالی نبی اکرم (ص).
- آزادی‌ور، هوشنگ (۱۳۷۹)، *بدیهه‌سازی، شیوه بیان هنری*، تهران: مؤسسه فرهنگی انتشاراتی تبیان.
- اسپرکن، پال (۱۳۷۹)، بیم از رقص؛ رقص بداهه یک‌نفری در جهان ایرانی - نوشته آنتونی شی، *ایران‌شناسی*، سال ۱۲، ۴۴۸-۴۵۳.
- اسکندری، حسن (۱۴۰۳)، مصاحبه شخصی.
- بالانده، محمود (۱۳۹۴)، بداهه‌پردازی در موسیقی دستگاهی ایران و ارتباط آن با شخصیت اجتماعی بداهه‌پرداز، *مطالعات تطبیقی هنر*، دوره ۵، شماره ۹، ۱۳-۲۴.
- باوندیان، علیرضا (۱۳۸۹)، نقش خیال در آفرینش هنری، *اندیشه‌های نوین تربیتی*، شماره ۲۱، ۷۳-۹۴.
- تاجکی، سجاد (۱۳۹۲)، مطالعه فرایند بداهه‌سازی در موسیقی اصیل ایرانی با رویکرد پدیدارشناسی، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه هنر اصفهان، دانشکده ادیان.
- حاجی ملاعلی، علی (۱۳۹۰)، از بداهه‌پردازی تا اجرا، *نامه هنرهای نمایشی و موسیقی*، شماره ۹۰، ۲۱-۳۸.
- خاکی، محمدرضا (۱۳۷۸)، بداهه‌سازی در تئاتر، *مجله هنر*، شماره ۴۲، ۶۶-۷۱.
- خبرگزاری مهر (۱۳۸۸، ۹ مهر)، هنر «عاشیقی» آذربایجان ثبت جهانی شد. <https://mehrnews.com/xxBsX>
- خبرگزاری جمهوری اسلامی (۱۳۹۶، ۱ مهر)، هنر عاشیقی؛ نغمه سرای فرهنگ و تمدن آذربایجان. ایرنا. <https://irna.ir/xjrMkz>
- خنیفر، حسین؛ مسلمی، ناهید؛ زیدانی، حمیدرضا (۱۴۰۱)، *اصول و مبانی روش‌های پژوهش کیفی*، تهران: نگاه دانش جلد اول.
- دورینگ، ژان (۱۳۸۶)، بداهه‌پردازی در موسیقی هنری ایرانی، *ماه‌ور*، شماره ۳۷، ۱۷۱-۱۷۷ مترجم ساسان فاطمی.
- رحیمی، محمدرضا (۱۳۸۸)، جستاری در زیبایی‌شناسی و نقد پرفورمنس آرت، *کتاب صحنه*، شماره ۶۷، ۵۲-۶۴.
- زارع‌شاهمرسی، پرویز (۱۳۸۶)، *عاشیقی‌های آذربایجان*، تبریز: آناس.
- شکنر، ریچارد (۱۳۹۴)، *نظریه اجرا*، ترجمه مهدی نصرالله‌زاده، تهران: سمت چاپ سوم.
- عبداللهی، س. (۱۳۹۸، ۱ اسفند)، اجرای گروه «عاشیق‌های تبریز» و «راست موغام تبریز» - جشنواره موسیقی فجر، خبرگزاری برنا. <https://borna.0043Wx/news>
- عزیزی، محمود؛ رنجبران طباطبایی، سمیراسادات؛ علیزاده، حامی (۱۳۹۸)، مطالعه اصول بداهه‌پردازی بر اساس نظریه اجرا و چگونگی آن در تئاتر نان و عروسک، *تئاتر*، شماره ۷۶، ۱۲۹-۱۵۰.
- عمید، حسن (۱۳۸۴)، *فرهنگ عمید*، تهران: امیرکبیر چاپ ۳۱.
- عنصری، جابر (۱۳۸۰)، *مردم‌شناسی و روان‌شناسی هنری*، تهران: رشد.
- فدوی، سیدمحمد؛ کفشچیان‌مقدم، اصغر (۱۳۸۹)، بداهه‌سازی در هنر نقاشی و تصویرسازی، *هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی*، شماره ۴۴، ۱۵-۲۲.
- قره‌سو، مریم (۱۳۹۳)، رقص، سایت انسان‌شناسی و فرهنگ. بازپایی شده در تاریخ ۲۶ مرداد ۱۴۰۴. <https://anthropologyandculture.com/%D8%B1%D9%82%D8%B5-%D8%A8%D8%AE%D8%B4-%D9%86%D8%AE%D8%B3%D8%AA/>
- مختاری، مهدی؛ ذاکر جعفری، نرگس (۱۳۹۷)، بررسی بداهه‌پردازی در موسیقی ایرانی بر اساس پدیدارشناسی استعلایی، *هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی*، دوره ۲۳، شماره ۴، ۶۷-۷۴.
- منظمی، شهرام (۱۳۸۷)، آشنایی با هنر بداهه‌نوازی و بداهه‌سازی در موسیقی ایرانی، *کتاب ماه هنر*، شماره ۱۱۵، ۷۲-۷۵.
- مهدی‌پور، چنگیز (۱۴۰۳)، مصاحبه شخصی.
- نشاط‌زیدی، سیدمحمد (۱۳۴۲)، *زیب سخن*، تهران: مهرآیین.
- نیکمندان، ناصر (۱۳۹۶)، جایگاه بداهه‌سازی در سیستم استانیسلاوسکی و متد اکتینگ: شاخصه‌ها، شیوه‌های بداهه‌پردازی و تحلیل تمرینات، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه تربیت مدرس.
- وودراف، پال (۱۳۹۴)، *ضرورت تئاتر: هنر تماشا کردن و تماشاگری بودن*، ترجمه بهزاد قادری، تهران: مینوی خرد.
- وهاب‌زاده، علی (۱۴۰۱)، *دانشنامه هنر عاشیق‌لار*، تبریز: بهار دخت.

Bresnahan, A. W. (2015), *Improvisation in the arts*, Philosophy Faculty Publications.

DIGGELS, D. (2004) *IMPROVE FOR ACTORS*, ALLWORTH PRESS.

Kenn, A. (2007). *How to Improvise a Full-Length Play*. New York: Allworth Press.

Schechner, R. (1968), 6 Axioms for Environmental Theatre, *The Drama Review: TDR*, Vol. 12, pp. 41-64.

"Qazax" Xeyriyyə İctimai Birliyi. (2019, January 27). *Ustad aşıq Dədə Ədalətın 80 yaşı tamam oldu*. <https://qazaxib.az/2019/01/27/asiq-%C9%99dal%C9%99tin/>

UNESCO. (2009). Art of Azerbaijani Ashiq. *UNESCO Intangible Cultural Heritage*. <https://ich.unesco.org/en/RL/art-of-azerbaijani-ashiq-00253>