تحلیلِ جایگاهِ آثار سمفُنیک سفارشی در جامعهٔ معاصر ایران

پویا سرایی[1]

استادیار دانشگاه ، موسیقی‌دان، منتقد و پژوهشگر

چکیده

ارکستر سمفُنیک تهران همواره آثار سفارشی متعددی را اجرا می‌کند. به همین بهانه، این موضوع در این مقاله واکاویِ آسیب‌شناختی شده‌است تا مبادی و زمینه‌های سازنده و مخربِ آن تبیین گردد. در این واکاوی، فرصت‌ها و تهدیدهایی که پدیدهٔ خلقِ آثارِ سمفُنیک در جامعهٔ معاصرِ ایران می‌تواند مسبب آن‌ها باشد، مورد اشاره و تبیین قرار گرفته است.

بر این اساس، چنانچه موسیقیِ سمفُنیک با فرهنگ‌سازیِ صحیح از سوی سیاست‌گذاران و مدیرانِ ارشدِ فرهنگیِ کشور به جامعهٔ ایران عرضه شود، می‌تواند فرصتی برای ارتقای فرهنگیِ مخاطبین به‌حساب بیاید. در غیر این‌صورت، خلقِ آثارِ سمفُنیک می‌تواند به اقتصادِ موسیقی، سلیقهٔ مخاطبان و مدیران در پذیرشِ آثار سفارشی و حتی به مبانیِ راستینِ سمفُنی در طول تاریخِ فرهنگِ موسیقایی نیز ضربه خواهد زد. به‌خصوص در جامعهٔ فعلیِ ایران که بسیاری از اساتیدِ موسیقیِ دستگاهی و نواحی در سایهٔ موسیقی‌های سفارشیِ غیرایرانی بسیار کم‌فروغ و مهجور مانده‌اند.

در پایان، راهکارهایی موجز برای تبدیلِ هرچه بیشترِ پدیدهٔ خلقِ آثارِ سمفُنیک از تهدید به فرصت ارائه شده است.

واژگان کلیدی: آسیب‌شناسی، آثارِ سمفُنیک، فرهنگ، موسیقیِ سفارشی.

[1] . Pouya.sarai@gmail.com

طرح مسئله

در جامعهٔ موسیقیِ معاصر ایران؛ مانند همهٔ جوامعِ امروزین، تنوع در ارائه و تولیدِ محصولات حرف اول را می‌زند. آثار می‌بایست نسبت به قبل، متنوع شوند؛ خواه این تنوع در حوزه‌هایی فرمالِ آثار باشد و چه در ابعاد محتوایی، چه سازبندیِ آن تغییر کند چه میزانِ نسبتِ آن با سنت‌های متداولِ گذشته یکسان باشد. به هر ترتیب، آثار جدید چنانچه خواهان اقبال و توجه عموم باشند، ناگزیر از اقناعِ تنوع‌طلبیِ بی مرزِ مخاطبینِ امروز هستند.

با این پیش‌خورد، هنرمندانِ موسیقی بازخوردهای متفاوتی از خود بروز می‌دهند؛ برخی همچنان به سنت‌های گذشته وفادار مانده و از شهرت و ثروتِ تولیدِ موسیقی‌هایِ نوگرا دست می‌کشند. برخی دیگر به عکس گروهِ پیشین، به تولیداتی مبتنی بر سلیقهٔ عام روی آورده و گروه دیگر موضعی بیناخطی اتخاذ می‌کنند. بدین معنی که مسئلهٔ تغییر در محتوا و صورتِ موسیقیِ ایرانی را با حفظ خطوط قرمزهایی پذیرفته و در عین‌حال به تأثیرپذیریِ از فضای ذوق و اندیشهٔ عمومی برای تولیدِ موسیقی اهمیت قائل هستند؛ اما وجود ژانرهای مختلف به‌غیر از آنکه تنوع‌طلبیِ مخاطبین را اقناع می‌کند؛ اما ضربه‌هایی جبران‌ناپذیر نیز به بدنهٔ موسیقی وارد خواهد آورد. ازآنجاکه گونه‌ای همواره بر گونهٔ دیگر سایه خواهد افکند. سایه‌ای که نه صرفاً در ابعادِ موسیقایی و چه بسا در ابعاد فراموسیقایی سایه‌ای سرکوب‌کننده و مخدوش‌کننده برای فرهنگ به‌حساب بیاید. یکی از مصادیقِ آن شاید همین *خلقِ آثارِ سمفُنیک* است.

پرسشی که این مقاله در پی پاسخ به آن است، سایه‌افکنیِ *خلقِ آثارِ سمفُنیک* است بر موسیقیِ ایران؛ چیستی و چراییِ آن در رویکردی آسیب شناختی.

پرسش‌ها و روشمندی

رویکردِ نگارنده، توصیفی-تحلیلی بر مبنای شناخت‌شناسیِ پدیدارشناسی و رهیافتِ تجزیه‌وتحلیلِ این مقاله، تحلیل محتواست. باتوجه به رشد زایدالوصفِ *خلقِ آثارِ سمفُنیک* در ایران، آسیب‌شناسی این حوزه می‌تواند در ارزیابی و در نهایت پیشبردِ این گونهٔ نسبتاً جدیدِ موسیقایی (در ایران) مؤثر واقع شود. با این فرض این سؤالِ بنیادین، قابل طرح و بررسی است: *خلقِ آثارِ سمفُنیک* متضمنِ چه فرصت و تهدیدهایی در جامعهٔ فرهنگیِ ایران است؟ اثرگذاریِ مثبتِ خلقِ یک اثر *سمفُنیک* در چه ابعادِ فرهنگی تسری دارد؟ اثرگذاریِ منفیِ آن در چه ابعادی اثرگذار است؟

مروری مفهوم‌شناختی به *سمفُنی* با تکیه بر *آثار سمفُنیک ایران*

الف) *سمفُنی*

سمفُنی عبارت است از یک اثر بزرگ ارکسترال که معمولاً دارای چهار موومان است و در واقع سوناتی است که برای ارکستر نوشته می‌شود. موومان اول معمولاً به فرم سونات است، موومان دوم آهسته و تغزلی بوده و گاهی به فرم ترانه و گاهی به فرم تم و واریاسیون است.

سمفُنی در رایج‌ترین مفهوم کلمه، سوناتی است که برای ارکستر بزرگ نوشته شده باشد. *سمفُنی* به مفهوم امروزی، شاید بتوان گفت که اولین بار به سال ۱۷۵۹ توسط هایدن نوشته شد (برخی، «ژوف هایدن» را پدر *سمفُنی* نامیده‌اند) و از آن تاریخ کم‌وبیش تمام آهنگسازان بزرگ قطعات *سمفُنی* نوشته‌اند. یکی از تفاوت‌های مهم *سمفُنی* نسبت به سونات در این است که دومی غالباً در سه موومان و اولی در چهار موومان نوشته می‌شود. طی تاریخ موسیقی، این اصطلاح چه از نظر مفهوم و چه حتی از نظر املای کلمه تغییرات فراوانی حاصل کرده است؛ مثلاً کلمه Sinfonia در دورهٔ ماقبل کلاسیک و اوائل کلاسیک مفهومی تقریباً برابر با قطعه‌ای بیش از دو بخشی و با روش کنترپوانیک داشت (زندباف، ۱۳۸۳ : ۵۳-۵۴ ، نیز قس کیمی‌ین ۱۳۸۱ : ۱۱۵).

سمفُنی‌ها در ابتدا به‌عنوان مقدمه (Overture) در کنسرت‌ها و کانتات‌ها (نوعی موسیقی آوازی) استفاده می‌شدند؛ اما به‌مرور زمان خودشون به فرم مستقلی تبدیل گشتند. *سمفُنی*‌های اولیه (فرم ایتالیایی *سمفُنی*) تنها شامل سه قطعه (موومان) بودند که به فرم سریع- کند- سریع تصنیف می‌شدند که از این نمونه می‌توان به *سمفُنی*‌های اولیهٔ موزارت آهنگساز مشهور اتریشی که در کودکی تصنیف شده‌اند، اشاره کرد. فرم تکامل‌یافته (۴ قسمتی) *سمفُنی* را می‌توان در *سمفُنی*‌های آخر موزارت و هایدن مشاهده نمود.

فرم *سمفُنی* با آثار بتهوون متحول شده و به یکی از فرم‌های اساسی موسیقی تبدیل می‌شود. در آغاز *سمفُنی*‌ها صرفاً شامل موسیقی‌سازی می‌شدند؛ اما بتهوون با *سمفُنی* مشهور شماره ۹ آواز را وارد *سمفُنی* می‌کند که توسط بسیاری از آهنگسازهای دیگر دنبال و تکمیل می‌گردد. *سمفُنی*‌های اولیه شامل برنامهٔ خاصی (موضوع) نبودند و صرفاً یک قطعه موسیقی به‌شمار می‌رفتند؛ اما بتهوون با *سمفُنی* عظیم خود (شماره ۳ موسوم به قهرمانی) طرح را وارد *سمفُنی* کرده و با *سمفُنی*‌های مشهور ۵ ، ۶ و ۹ به آن استحکام می‌بخشد که بعداً توسط فرانتس لیست آهنگساز مجارستانی باعث ابداع فرم جدید در موسیقی کلاسیک به‌عنوان *سمفُنی* شاعرانه (پوئم *سمفُنی*) می‌گردد. تاکنون هایدن، آهنگساز اتریشی با ۱۰۴ *سمفُنی* رکورددار تصنیف *سمفُنی* است (همو، کیمی‌ین: همان).

ب) آثار *سمفُنیک* در ایران

از زمان بنیاد گرفتن شعبهٔ موسیقی در مدرسهٔ دارالفنون و ارتباط نوازندگان ایرانی با موسیقی اروپایی، شماری از آهنگسازان ایرانی که عموماً در خارج از ایران به تحصیل موسیقی پرداخته بودند، به ساخت کارهایی با الهام از موسیقی ملی و محلی ایران در فرم‌های موسیقی غربی پرداختند. ظاهراً نخستین آثار در این زمینه، آثاری است از غلامحسین مین‌باشیان و غلامحسن مین‌باشیان که در حدود سال‌های ۱۳۱۰ ساخته شده‌اند. در بروشورهای برجای مانده از دوران فعالیت ارکستر هنرستان موسیقی در تهران، نام اثری به نام «رقص ایرانی» به چشم می‌خورد که به رهبری غلامحسن مین‌باشیان اجرا شده است. (صفایی، ۵۵ به نقل از مدخلِ موسیقی سمفُنیک ایرانی در ویکیپدیای پارسی).

چندی بعد، مستقل از جریان در ایران، امین الله حسین در فرانسه، در شیوهٔ خاص خود به آفرینش آثاری مشغول بود؛ مانند «خرابه‌های پارسه (The Ruins of Persepolis) و «مینیاتورهای ایرانی Persian)

(Miniatures که ظاهراً بیشتر از بابت الهام برای ساخت اثر تحت تأثیر تاریخ ایران باشد تا موسیقی ایرانی.

در ایران اما ساخت آثار سمفُنیک ایرانی توسط پرویز محمود، روبیک گریگوریان، مرتضی حنانه و کمی بعد توسط ثمین باغچه‌بان، امانوئل ملیک اصلانیان، هوشنگ استوار، هرمز فرهت و حسین ناصحی دنبال شد؛ از آهنگسازان سال‌های اخیر نیز باید به احمد پژمان، حسین دهلوی، محمدتقی مسعودیه، علیرضا مشایخی و شاهین فرهت اشاره کرد (همو).

ج)آغازه‌های *خلقِ* موسیقی سمفُنیک

آنچنانکه در سطور فوق اشاره گردید، موسیقی سمفُنیک ایرانی قدمتی نزدیک به یک سده دارد. در این میان، بسیاری از آهنگسازان به تولید و خلق موسیقی سمفُنیک در فرم‌های خارج از *سمفُنی* با فرم‌هایی نظیر کنسرتینو، اُراتوریو، فانتزی، مینیاتور و یا سوییت پرداخته‌اند. بی شک این‌گونه از موسیقی برای هر فرهنگی ضروری است؛ اما به‌خصوص در سال‌های اخیر، بسیاری از آهنگسازان به نوشتنِ *سمفُنی* (فرم *سمفُنی*) علاقهٔ زیادی نشان داده‌اند. به‌عبارتی دیگر، تلاش آهنگسازان برخلافِ گذشته، نه در جهت تولیدِ محصولی سمفُنیک که به‌طور خاص، خلقِ یک *سمفُنی* است.

خلقِ آثارِ سمفُنیک، فرصت‌ها:

برای گونهٔ موسیقایی سمفُنیک می‌توان نقاط منحصربه‌فرد و ویژه‌ای برشمرد که هم آن را متمایز از دیگر گونه‌ها کرده و هم توجیهاتی قابل قبول برای تولیدِ این گونهٔ موسیقایی رقم زده است. این موارد جایگاه رفیعی به موسیقی سمفُنیک در هر فرهنگی داده است:

أ. موسیقیِ سمفُنیک، جهانی است. این به معنای این است که مخاطبین بسیاری با این گونهٔ موسیقایی ارتباط برقرار می‌کنند. زبانِ موسیقیِ سمفُنیک زبانی جهانی است که دلالتِ معناییِ آن تقریباً در همهٔ کشورها و فرهنگ‌ها پذیرفته شده است. تولید موسیقی در این زمینه حداقل این حُسن را دارد که طیِ طریقی است در راهی که سال‌هاست توسط هنرمندانِ بسیاری هموار شده و آزمون خود را پس داده است. مخاطبین نیز این گونهٔ موسیقایی را همه روزه به صد طُرُق شنیده‌اند؛ چه در فیلم‌ها و سریال‌ها چه در رادیو و تلویزیون و چه در فضای مجازی. این به معنای این است که موسیقی سمفُنیک بهترین زبان برای بیان و ابرازِ مفاهیم و موضوعاتِ بشری نظیر صلح است.

ب. آهنگساز در خلق موسیقیِ سمفُنیک، ابزارِ بسیار بیشتری را برای تجلیِ اندیشه و مکنوناتِ خود دارد. ارکستر سمفُنیک با دارا بودن طیف وسیعی از سازها با گستره‌ها و رنگ‌ها و افکت‌های مختلف و رنگارنگ امکان بسیار ویژه‌ای به آهنگسازان می‌دهد تا آنچه در سر دارند را روی کاغذ پارتیتور بیاورند. امکانِ شبیه‌سازی یا بیانِ موضوعات، عواطف، احساسات و حتی اشیاء در سازهای ارکستر سمفُنیک فراهم است.

این امکان تقریباً در هیچ گونهٔ موسیقاییِ دیگر، بدین شکل فراهم نیست. ارکستر یا آنسامبل‌های دیگر، به‌خصوص آنسامبلِ رایج در موسیقی دستگاهی توانِ بازنماییِ بسیاری از این حالات را ندارد و این خود جذابیتی بزرگ برای آهنگسازانی است که در دورهٔ معاصر سودای خلقِ موسیقی حماسی، ملانکولیک، تغزلی و یا موسیقی‌های بیانگر (موسیقی متن) در سر دارند.

ج) برخلاف انتظارِ عموم، در شرایط کنونی، تولید موسیقی سمفُنیک در مقایسه با موسیقیِ دستگاهی، به‌صرفه‌تر است. دستمزدِ نوازندگان یک ارکستر به‌مراتب پایین‌تر از سولیست‌هایِ موسیقیِ دستگاهی برای حضور در یک آنسامبلِ ایرانی است. ارکستر حتماً نیاز به تمرینِ جمعی دارد؛ فلذا نوازندگان اشراف بیشتری نسبت به قطعات دارند. در مقابل ضبط آثار موسیقیِ ایرانی با تمرینِ از قبل آنچنان مرسوم نیست. به همین علت، نوازندگانِ سمفُنیک عموماً سریع‌تر و کم‌هزینه‌تر از سایر نوازندگان از عهدهٔ ضبط آثار برخواهند آمد.

از سویی، نوازندگانِ سمفُنیک با مقولهٔ نت‌نوازی بیش از نوازندگان غیرسمفُنیک، راحت هستند. این به معنایِ هزینهٔ کمتر استودیو است. سازهای سمفُنیک در استودیو، عموماً از آکوستیک بسیار مطلوب‌تری نسبت به سازهای غیرسمفُنیک برخوردار هستند. این نیز منتج به هزینهٔ کمترِ میکس و نتیجهٔ بهتر در خروجیِ اثر است.

د. اثر سمفُنیک قابلیت انتقال در اجرا دارد و بدین جهت عرضهٔ گسترده‌تر و ساده‌تری دارد. به این معنا که می‌توان پارتیتورِ یک اثرِ سمفُنیک که چنانچه گفته شد، به زبانی جهانی است را به آن سوی دنیا فرستاد تا آن اثر برای بار اول ضبط و یا برای بار چندم اجرا شود، بدون صرف هزینه‌ای برای جابه‌جایی نوازندگانِ داخل کشور. مسلم است که این امکان برای هیچ‌گونهٔ موسیقاییِ دیگر فراهم نیست.

حتی در خودِ کشور نیز می‌توان بدون هیچ تعهد یا دغدغه‌ای در اجراهای متفاوت از نوازندگان متفاوتِ سمفُنیک بهره برد. چنین قابلیتی به هیچ عنوان در عرضهٔ اثری در حوزهٔ موسیقیِ ایرانی پذیرفته نیست.

ه. موسیقیِ سمفُنیک برای تودهٔ جامعهٔ ایران، دربردارندهٔ مفاهیمی مانند روشنفکر بودن، با فرهنگ‌تر بودن و درنتیجه، حائزِ امتیازِ بسیار بالا در سبدِ محصولاتِ موسیقاییِ اجتماع است. این نیز شاید بازمی‌گردد به حجیم بودنِ ارکستر سمفُنیک و شکوه‌مند بودنِ آن در نظر توده، جهانی بودنِ آن و یا حتی نحوهٔ آشناشدنِ توده با این موسیقی که عموماً از رهیافتِ سریال‌ها و فیلم‌های غربی است. به هر ترتیب، آن‌گونه که همهٔ دست‌اندرکارانِ تولید موسیقی به‌وفور از بازخوردهایِ اجتماعِ کنونیِ ایران دریافته‌اند، رغبت و اقبالِ تودهٔ جامعه از تولید آثار. به تعبیری عام، فاخر بودن

برای اجتماعِ کنونی ایران، مساوی است با اثری شکوه‌مند و حجیم با ساختار سمفُنیک.

خلقِ آثارِ سمفُنیک؛ تهدیدها:

مقولهٔ *خلقِ آثارِ سمفُنیک* در ایران جایِ فرصت‌ها، می‌تواند متضمن تهدیدهایی نیز باشد که در این بخش به آن پرداخته می‌شود:

أ. تولیدِ آثار سفارشیِ بی کیفیت: مهم‌ترین تهدیدِ *خلقِ آثارِ سمفُنیک* باتوجه به ارزش و اهمیتِ آن، می‌تواند آثار سفارشی باشد که به سفارشِ ارگان‌ها یا مراکز تولید می‌شود. البته که هیچ ممانعتِ ذاتی برای نوشتنِ یک *سمفُنی* برای یک ارگان نمی‌توان متصور شد؛ بلکه حتی در مقابل، نهادی که سفارش تولید یک اثر سمفُنیک می‌دهد را می‌توان نهادی فرهنگ‌دوست و متعالی نیز قلمداد کرد؛ فلذا با وجود این، تهدید زمانی حادث می‌شود که بودجه‌ای هنگفت برای تولیدِ کاری با کیفیتِ نه‌چندان بالا، نه آن‌قدر که *سمفُنی* در همه‌جای دنیا با عقبهٔ تاریخی و فرهنگیِ خود از آن بهره می‌برد، اختصاص داده شود.

عموماً مراکز و نهادها، فاقد شورای ارزیابیِ تخصصیِ آثارِ موسیقایی هستند. اگر هم شورا یا مجمعی برای بررسی کیفیتِ این آثار وجود دارد، در موارد بسیار نادری این شورا متشکل از مطلعین و نخبگانِ فعال در موسیقیِ سمفُنیک است. به همین جهت، اگر سفارشی صورت می‌گیرد، عموماً ارزیابیِ نهایی روی کیفیتِ آن نمی‌تواند وجود داشته باشد. بدین‌جهت یکی از تهدیدهایِ جدی برای *خلقِ آثارِ سمفُنیک*، نگاشتن آثاری است که بی دلیل پایین بودنِ سطح کیفی نمی‌تواند امتیازاتِ موسیقی سمفُنیک (اعم از اجراپذیری‌های متفاوت آن یا ارائهٔ جهانیِ آن را) تأمین کند.

ب. صرفِ بودجه‌های هنگفت برای آثار بی‌کیفیت: یکی از مهم‌ترین تهدیدهای موسیقی سمفُنیک در جامعهٔ معاصر ایران، صرف‌شدن بودجه‌های کاملاً قابلِ توجه برای تولید یک *سمفُنی* است. آن‌طور می‌دانیم هر مؤلفی پیش از انجام آثار سفارشی، می‌بایست طرح توجیهیِ آن اثر را به مراکز یا نهادهای ذیربط ارائه کند. در این طرح، مهم‌ترین مسئله، برآوردِ دستمزدهای تولید اثر است.

در این حال، برآوردِ آثار موسیقی ایرانی نمی‌تواند خیلی بالا باشد و به همین دلیل امکان یا مقدارِ سوءاستفادهٔ مالی در این بین بسیار پایین است. در مقابل موسیقیِ سمفُنیک، ازآنجاکه به تعداد بالایی از عوامل انسانی و تجهیزات برای تولید نیاز دارد، دارایِ برآوردِ مالیِ بسیار بالا و به‌فراخورِ همین، متأسفانه طرح‌های توجیهیِ سمفُنیک زمینهٔ مناسب‌تری برای سوءاستفاده‌های مالی هستند. بدین ترتیب، بودجه‌ای که می‌بایست یک سال صرف مبادی فرهنگی و هنریِ یک سازمان یا نهادِ فرضی باشد، به یکباره به شخصی واگذار می‌شود تا اثری را تولید کند که عموماً هیچ شورایِ فنی فرایند تولید یا نتیجهٔ آن را بررسی نمی‌کند. در این موارد، صرفاً ساختاری سمفُنیک انتخاب شده است تا بتوان برآورد هزینه‌ها را بالا نشان داد و سود بیشتری عاید شود. جالب اینکه این سودِ غیرقانونی و نامشروع، بعضاً نه به آهنگساز تعلق می‌گیرد و نه عموماً به خواننده و نه نوازندگان و استودیو؛ بلکه در مناسباتِ پشتِ پردهٔ برخی از عوامل درون سازمانی جابه‌جا می‌شود. این موضوع می‌تواند جدی‌ترین تهدید برای روندِ *خلقِ آثارِ سمفُنیک* در هر کشور تلقی شود.

ج. تغییر افق انتظار نهادها: مدیرانِ فرهنگی هر نهاد عموماً اشخاصی هستند که با مشورت با سایر عواملِ فرهنگی آن سازمان (در صورت وجود) دستور به تولید یا اجرای آثارِ موسیقایی را صادر و یا اثری موسیقایی را به شخصی سفارش می‌دهند. در واقع این مدیران هستند که نقش به‌سزایی در گونهٔ موسیقاییِ سفارشی تعیین می‌کنند؛ پاپ، سمفُنیک یا ایرانی بودنِ آثار در گروِ تصمیم و سلیقهٔ ایشان است. در این میان، هرچند موسیقیِ سمفُنیک با اقبالِ عمومی همراه است؛ اما تأکیدِ ویژه بر تولیدِ آثار سمفُنیک، گوشِ همهٔ مدیران و کارکنان و مخاطبینِ آثارِ سفارشی را به سمت موسیقیِ سمفُنیک سوق می‌دهد و این می‌تواند تهدیدی جدی برای موسیقیِ ایرانی باشد. با وجود این، پس از مدتی، هیچ نهاد دولتی تمایل به استفاده از متریال‌ها، سازها و مؤلفه‌هایی از موسیقیِ ایرانی نخواهد داشت؛ کما اینکه طیفِ وسیعی از تولیداتِ سفارشیِ این روزهای نهادهای دولتی و خصوصی فرسنگ‌ها با موسیقیِ ایرانی فاصله دارند.

موضوع در این مورد از این هم فراتر خواهد بود. مدیرانِ فرهنگی در این فضا، دست‌خوشِ گونه‌ای چشم‌وهم‌چشمی با دیگر نهادها در تولیدِ آثار سمفُنیک هم خواهند شد و این تسریِ موسیقیِ سفارشیِ سمفُنیک در همهٔ سازمان‌ها و نهادها و دور شدنِ واضح از فرهنگِ موسیقاییِ ایرانی است.

د. تغییر افق انتظار مخاطبین: مخاطبین نیز متعاقب با تغییر ذوقِ مدیران و نهادها، از موسیقیِ ایرانی فاصله خواهند گرفت؛ چراکه موسیقیِ سفارشی هیچ‌گونه نسبتی با مؤلفه‌های فرهنگیِ ایرانی ندارد. آنچه مسلم است اینکه برای بسیاری از اقشارِ اجتماعِ کنونی ایران، هدیه‌های موسیقایی یا بسته‌های تبلیغاتیِ موسیقایی (تولید شده از سوی نهادها و مراکز) می‌توانند نقشی تعیین‌کننده در ادراکِ زیبایی‌شناختیِ آن‌ها و نیز انتظارِ آن‌ها از موسیقی ایفا کند. در شرایطی که تقریباً هیچ اثر سفارشی به غیر از غیرسمفُنیک یا پاپ تولید نمی‌شود، چگونه می‌توان انتظار داشت: تودهٔ مردمی که بستهٔ فرهنگی–تبلیغاتی را از مرکزی دریافت کرده و می‌پندارند که تولید چنین اثری لزوماً با دقیق‌ترین ارزیابی‌های فرهنگی–هنری است، به موسیقیِ ایرانی روی خوش نشان دهند؟

ه. استیلایِ تفکر "شکوهمند، زیباست": آنچنان که گفته شد، موسیقیِ سمفُنیک با حجم و بافتِ ویژه‌ای که دارد بیش از هرگونهٔ دیگر متبادرکنندهٔ شکوه یا عظمت است؛ اما در نظر بسیاری از غیرموزیسین‌ها و حتی برخی از موزیسین‌ها، هرچیزِ شکوهمند لزوماً زیباتر از گونه‌های دیگرِ هنری است.

این آسیب به این معنا است که اگر اثری خلوت باشد، تنها با چند ساز تدوین شده باشد و بدتر از همه اگر ارکسترال نباشد، زیبا نیست! برای جامعه‌ای که بخواهد بدون شائبه و یا ممیزیِ فنی تنها مخاطبین را مرعوبِ شکوهِ آثار سمفُنیک کند، *خلقِ آثارِ سمفُنیک* آن هم به شکل سفارشی، تهدیدی کاملاً جدی به‌حساب خواهد آمد، آن هم در زمانه‌ای که بسیاری از موزیسین‌ها در پیِ فرهنگسازیِ جامعه در جهتِ رشد و بالندگیِ موسیقیِ بی‌کلام هستند.

و. استیلای تفکر "غیرایرانی، زیباست" : خاستگاهِ *سمفُنی* و موسیقیِ سمفُنیک قطعا ایرانی نیست؛ محصولِ آن نیز چندانکه گفته شد، محصولی بینافرهنگی است. بدین ترتیب، هرچقدر هم که یک *سمفُنی* از تم‌ها و سایر عناصرِ بومی بهره‌مند باشد، *سمفُنی* غیرایرانی است. یکی از مهم‌ترین کارکردهای آن نیز در آثار سفارشی، استفاده از همین زبانِ عام و متداولِ معناشناختی در القای مفاهیم یا تحقق اهدافِ خاصی است.

اگر همواره آثار سفارشی را سمفُنیک ببینیم و یا اگر مخاطبان یا مدیرانِ سازمان‌ها و نهادهای دولتی و خصوصی به این رویه دامن بزنند، الیناسیُنِ جامعهٔ آسیب‌پذیری همانند جامعهٔ معاصر ایران، بیش از پیش تسریع خواهد شد. این "ازخودبیگانگی"، به زبانی ساده‌تر همین شعار است که غیرایرانی، فاخر است و زیبا. به‌خصوص که چندانکه گفته شد، بسیاری از روشنفکرانِ اجتماع نیز موسیقیِ سمفُنیک را فاخرترین گونهٔ موسیقاییِ کشور می‌دانند.

در این شرایط شکوه‌مندی یا فاخر بودن یا متعالی بودنِ موسیقی، در گروِ سمفُنیک بودنِ آن است و در مقابل موسیقی دستگاهی یا موسیقیِ نواحی کاملاً مهجور و ضعیف خواهد شد.

برآیندِ تحلیل، نتایج و آثار:

چنانکه بررسی شد پدیدهٔ *خلقِ آثارِ سمفُنیک* در ایران، به‌طور بالقوه می‌تواند حائزِ امکانات، فرصت‌ها و در مقابل زمینه‌سازِ تهدیدها یا آسیب‌هایی باشد.

اگر ممیزیِ فنی یا ارزیابیِ دقیق و کارسازی از روندِ تولید یک *سمفُنی* وجود داشته باشد، *سمفُنی*‌نویسی حتی در زمانی که غایتِ آن کاملاً تبلیغاتی یا سفارشی است نیز می‌تواند امری فرهنگی و شایسته باشد. به‌عبارت دیگر، اگر چنانچه اثری با فرمِ *سمفُنی* یا ساختاریِ سمفُنیک تولید شود که هم از سویی بتواند نیازهای تبلیغاتیِ مرکز یا نهادِ سفارش‌دهنده را تأمین کرده و از سوی دیگر، اثری باکیفیت باشد، این تولید، تولیدی به‌جا و این محصول، محصولی فرهنگی است؛ *سمفُنی* و موسیقیِ سمفُنیک در این شرایط، فرصت است.

به همین ترتیب، اگر اثری سمفُنیک تولید شود که نخواهد بودجهٔ فرهنگیِ یک سازمان را به یک‌باره با برآوردی غیرواقعی ببلعد، مسلماً این سنخ *خلقِ آثارِ سمفُنیک* مذموم نخواهد بود و یا اگر مدیران یا مخاطبین نخواهند مرعوبِ این گونهٔ موسیقاییِ شکوهمند و فاخر شده، به شکلی که خط بطلانی بر موسیقیِ دستگاهی و موسیقیِ نواحی بکشند، *خلقِ آثارِ سمفُنیک* امری فرهنگی و حتی ضروری است.

در مقابل اگر *خلقِ آثارِ سمفُنیک* به‌نحوی پیش رود که منجر به مهجوریتِ موسیقیِ دستگاهی و نواحی ایران پیش رود، این *خلقِ آثارِ سمفُنیک* مهم‌ترین تهدید برای سلامتِ فرهنگِ اجتماعِ معاصر خواهد بود.

آنچه مهم است اینکه تصمیم‌گیری‌ها و آموزه‌های فرهنگی در سطوح کلانِ مدیریتیِ کشور مهم‌ترین عامل برای نقش و کارکردِ *خلقِ آثارِ سمفُنیک* در اجتماعِ ایران خواهد بود. باید توجه داشت، در شرایطی که همواره از رسانه‌ها، اخباری مبتنی بر نیاز مالی و یا حتی تأمین نبودنِ نیازهای اولیهٔ زندگی هنرمندانِ موسیقیِ نواحی به گوش می‌رسد، پرداختن به *خلقِ آثارِ سمفُنیک*، آن هم در شکلِ کاملاً سفارشی، نمی‌تواند اقدامی فرهنگی و صحیح قلمداد شود. به‌خصوص که بسیاری از *سمفُنی*‌های سفارشی در سال‌های اخیر حتی یک‌بار هم در طول سال اجرا نشده‌اند و در حقیقت به شکل کاملاً صوری به سازمان یا نهادی ارائه شده‌اند.

بایسته است بر مسئولین و مدیرانِ ارشدِ فرهنگ و موسیقیِ کشور که با ارزیابیِ دقیق‌تر و عمیق‌ترِ *خلقِ آثارِ سمفُنیک* در ایران، بر آسیب‌شناسیِ آن بکوشند. بی‌شک تمهیداتی از این دست می‌تواند برای فرصت تلقی‌شدنِ *سمفُنی* و *خلقِ آثارِ سمفُنیک* در ایران مؤثر واقع شود:

أ. فرهنگسازیِ اجتماع در همهٔ سطوح اعم از سطحِ مدیرانِ سفارش‌دهنده تا مصرف‌کنندگانِ آثارِ سفارشی در جهتِ زدودنِ تلقی‌های بی مبنا و کاذب از موسیقیِ سمفُنیک در مقابل موسیقی‌های بومیِ کشور.

ب. توجه به تبعاتِ عرضه و سایه‌افکنی‌های موسیقیِ سمفُنیک بر دیگر گونه‌های رایجِ موسیقی

ج. توجه کامل به توزیع عادلانه و معقولِ سهمِ اقتصادیِ موسیقی در تولیدِ همهٔ گونه‌های موسیقی حتی با کاربرد تبلیغاتی یا سفارشی، بالاخص موسیقی‌های هنری و نه تفننی (نظیر موسیقیِ دستگاهی و موسیقی نواحی ایران).

منابع

اطلاعات و تحلیل‌های نویسنده برگرفته از تجزیه و تحلیل آثار و تجربیات ارکستر سمفونیک تهران و ارکستر ملی ایران، ۱۴۰۰–۱۳۹۵.

راجر، کیمی‌ین. (۱۳۸۱)، *درک و دریافت موسیقی*، ترجمهٔ حسین یاسینی، تهران: چشمه.

زندباف، شهاب. (۱۳۸۳)، *فرم و ساختار در موسیقی کلاسیک غرب*. تهران: چشمه.

صفایی، ابراهیم. (۱۳۵۵)، *تاریخچهٔ هنرستان عالی موسیقی و هنرستان عالی موسیقی*، تهران: وزارت فرهنگ و هنر.

گزارش‌ها و بروشورهای منتشره از ارکستر هنرستان موسیقی تهران.