Sociological Cultural Studies, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Quarterly Journal, Vol. 17, No. 1, Spring 2026, 115-146
https://www.doi.org/10.30465/scs.2026.53587.3094

A Sociological Reflection on Hosein Nasehi's Flute Concerto:

Compositional Agency and Symbolic Violence from a Bourdieuusian Perspective

Shervin Abbasi[*]
Mina Kashfi[**]

Abstract

This research attempts to examine Hossein Nassehi's flute concerto with a sociological approach, relying on Pierre Bourdieu's field theory, and analyze the lack of attention paid to this historical work. Despite Nassehi's fundamental position in the history of modern Iranian music, the flute concerto has not been given the attention and importance it deserves in the critical, educational, and performance arenas for decades. This lack of attention can be analyzed in the form of a kind of "symbolic violence" in the field of Iranian music; from Bourdieu's perspective, "symbolic violence" in the field of works of art is a form of cultural domination that, without direct coercion, and through the tastes of the dominant class in society and the fields of artistic power, causes the work to be removed. This research shows how the structures of the Iranian classical music field, including educational institutions, taste judgments, dominant musical discourses, and the network of professional relationships, gradually caused the flute concerto to be removed from the cycle of analysis and performance. While this work has historical significance from an aesthetic and compositional perspective, the research has been conducted using a historical method.

* MA in Composition, Soore University, Tehran, Iran, Sherviiinabbasiii@gmail.com
** PhD in Art Research, Faculty of Art, Islamic Azad University, Tehran Central Branch, Tehran, Iran (Corresponding Author), Kashfi.mina@yahoo.com
Date received: 02/12/2025, Date of acceptance: 22/02/2026

Keywords: Hosein Nsehi, Pierre Bourdieu, Symbolic Violence, Musical Field, Cultural Field.

Introduction

The study of musical works cannot be limited to formal or aesthetic analysis alone, particularly when those works emerge within complex social and historical contexts. Modern sociology of art has emphasized that artistic production is inseparable from the structures of power, legitimacy, and symbolic recognition that shape cultural fields. Among contemporary theoretical frameworks, Pierre Bourdieu's theory of the field provides a powerful lens through which artistic works can be understood not merely as autonomous creations, but as socially situated practices embedded in networks of capital, habitus, and symbolic struggle.

Within the historical development of Iranian art music in the mid-twentieth century, composers trained in Western academic traditions attempted to introduce new compositional languages and formal structures. These efforts often unfolded in a musical field characterized by competing poles of legitimacy: on one side, the authority of traditional music, and on the other, the growing influence of media-driven popular forms. In this polarized environment, works that did not fully conform to either pole frequently occupied marginal positions, regardless of their structural or aesthetic innovation.

Hossein Nasehi's Flute Concerto represents a significant example of such a case. The work reflects a compositional approach grounded in modern academic techniques while simultaneously engaging rhythmic and expressive elements that resonate with local musical sensibilities. Yet its reception history suggests a form of symbolic marginalization shaped by the institutional and discursive dynamics of the Iranian musical field. From a Bourdieusian perspective, this marginalization cannot be understood simply as an issue of taste or visibility; rather, it reflects mechanisms of symbolic power that regulate what becomes recognized, performed, and historically remembered.

This study seeks to examine Nasehi's Flute Concerto through an integrated analytical framework that combines musicological analysis with Bourdieu's sociological concepts of field, habitus, and symbolic violence. By reconstructing the historical musical field in which the work emerged and analyzing the concerto as a symbolic action within that field, the research aims to reveal the dialectical relationship between musical structure and social structure. Ultimately, the article

argues that understanding the work requires recognizing both its internal musical logic and the broader social forces that shaped its reception and positioning within Iranian music history.

Materials and Methods

This study adopts a qualitative historical–analytical approach grounded in Pierre Bourdieu's theory of the field. Rather than using Bourdieusian concepts as purely interpretive metaphors, the research operationalizes the notions of field, habitus, and symbolic violence as analytical tools for examining both musical structure and its socio-historical context. The methodological framework is organized into four interconnected stages.

Stage 1: Reconstruction of the historical musical field

The first stage focuuses on reconstructing the structure of the Iranian musical field during the mid-twentieth century (approximately 1940s–1960s). Primary and secondary sources—including historical writings on Iranian music, archival materials, institutional records, and contemporary commentaries—were examined to identify dominant actors, institutional frameworks, and competing poles of legitimacy. Particular attention was given to the distribution of cultural, symbolic, and institutional capital that shaped the conditions of musical production and reception.

Stage 2: Analysis of the composer's historical habitus

In the second stage, Hossein Nasehi's habitus is analyzed as a historically formed system of dispositions shaped by education, professional positioning, and aesthetic orientation. Operational indicators include academic training background, compositional priorities, institutional affiliations, and patterns of professional engagement. This analysis situates the composer's artistic choices within broader structural tensions of the musical field rather than interpreting them as purely individual preferences.

Stage 3: Musicological analysis of the work as symbolic action

The Flute Concerto is examined through structural musicological analysis, focusing on form, rhythmic organization, harmonic language, and orchestration. These musical features are interpreted in relation to the dominant aesthetic norms of the historical field. The goal is to understand the work not only as an autonomous composition but as a symbolic intervention that negotiates and challenges prevailing conventions.

Stage 4: Identification of mechanisms of symbolic violence

The final stage evaluates the reception and positioning of the work within the musical field. Indicators of symbolic violence include patterns of institutional omission, absence from pedagogical repertoires, limited performance circulation, and marginal presence in historical narratives. These elements are analyzed to reveal how symbolic power structures influence artistic visibility and legitimacy.

Through the integration of historical reconstruction, sociological analysis, and musicological examination, the methodology establishes a dialectical framework that connects musical form with social structure. This multi-layered approach enables a comprehensive understanding of the concerto as both an artistic artifact and a socially situated cultural act.

Discussion and Result

The analytical findings indicate that Nasehi's Flute Concerto operates simultaneously as a structured musical composition and as a symbolic intervention within the Iranian musical field of its time. From a musicological perspective, the work demonstrates a strong commitment to formal coherence and structural clarity, reflecting academic compositional training. The concerto employs balanced formal sections, controlled thematic development, and rhythmic asymmetries that diverge from both dominant traditional idioms and commercially oriented musical forms. These characteristics suggest an aesthetic orientation toward autonomy and compositional discipline rather than immediate accessibility.

The rhythmic organization of the concerto reveals deliberate engagement with irregular metric groupings, producing tension between expectation and resolution. This structural feature can be interpreted as an intentional departure from stabilized rhythmic conventions prevalent in the dominant musical practices of the period. Similarly, the harmonic language avoids overt tonal predictability while maintaining internal logic, reinforcing the work's position within a modernist compositional framework.

When interpreted through Bourdieu's concept of habitus, these musical decisions reflect a historically formed disposition shaped by academic training and critical distance from prevailing aesthetic norms. The concerto embodies a compositional habitus oriented toward structural rigor and artistic autonomy, positioning the work outside the symbolic comfort zones of the dominant poles of the musical field. This structural positioning contributed to the work's ambiguous reception: it neither fully aligned with the legitimacy of traditional musical discourse nor conformed to the expectations of popular or media-driven production.

The reconstruction of the historical musical field suggests that such aesthetic positioning limited the institutional circulation of the work. Evidence of restricted performance history, marginal pedagogical presence, and limited incorporation into canonical narratives points to mechanisms of symbolic exclusion. Rather than explicit rejection, the concerto appears to have been subjected to forms of symbolic violence manifested through institutional silence and selective recognition. These mechanisms effectively constrained the accumulation of symbolic capital associated with the work.

Taken together, the findings demonstrate that the concerto's musical structure cannot be separated from its social positioning. The work functions as both an artistic artifact and a socially embedded act that negotiates legitimacy within the field. The tension between structural innovation and institutional reception illustrates a dialectical relationship in which musical form both reflects and challenges the power relations governing cultural recognition.

Conclusion

This study demonstrates that Hossein Nasehi's Flute Concerto can be meaningfully understood only when its musical structure is examined in relation to the social dynamics of the historical musical field in which it emerged. By integrating musicological analysis with Pierre Bourdieu's theoretical framework, the research reveals that the work is not merely an autonomous artistic object but a socially situated symbolic act shaped by tensions within the field of cultural production.

The findings indicate that the concerto's structural rigor, rhythmic experimentation, and compositional autonomy reflect a historically formed habitus grounded in academic training and critical distance from dominant aesthetic norms. This orientation positioned the work outside the principal poles of legitimacy in the Iranian musical field of the mid-twentieth century. Consequently, its reception was mediated by institutional mechanisms that limited its circulation and symbolic recognition. These dynamics exemplify how symbolic violence may operate through omission, selective visibility, and the reproduction of normative hierarchies rather than through explicit exclusion.

The dialectical relationship between musical form and social structure emerges as a central insight of this study. The concerto simultaneously reflects the constraints of its field and acts as a symbolic challenge to its established boundaries. In this sense, the work represents both the product of a particular historical configuration

and an intervention that exposes the power relations embedded in processes of artistic legitimation.

More broadly, the study underscores the importance of combining sociological theory with close musical analysis to avoid reductionism on either side. Understanding musical works as socially embedded practices enables a richer interpretation of artistic production, reception, and historical memory. Future research may extend this approach to other composers and repertoires in order to further illuminate the interaction between musical creativity and the structures that shape cultural recognition.

Bibliography

Adamiyat, Fereydoun. (1385). Amir Kabir and Iran. Tehran: Khwarazmi Publications. [in Persian]

Aryafar, Aydin. (1402). Constructing Authenticity. Tehran: Toranj Publications. [in Persian]

Stones, Rob. (1379). Key Sociological Thinkers. Translated by Mehrdad Mir-Damadi. Tehran: Markaz Publications. [in Persian]

Blaikie, Norman. (1390). Designing Social Research. Translated by Hassan Chavoshian. Tehran: Ney Publications. [in Persian]

Bourdieu, Pierre. (1388). Theory of Action: Practical Reason and Rational Choice. Translated by Morteza Mardihā. 5th ed. Tehran: Naghsh-o-Negar Publications. [in Persian]

Bourdieu, Pierre. (1390). Distinction. Translated by Hassan Chavoshian. 3rd ed. Tehran: Sales Publications. [in Persian]

Bourdieu, Pierre. (1381). Theory of Action: Practical Reason and Rational Choice. Translated by Morteza Mardihā. Tehran: Naghsh-o-Negar Publications. [in Persian]

Bourdieu, Pierre. (1384). Forms of Social Capital: Trust, Democracy and Development. Translated by Afshin Khakbaz & Hassan Pouyan. Tehran: Shirazeh Publications. [in Persian]

Bourdieu, Pierre. (1382). New Capital. Political-Economic Information Monthly, Tehran: Ettela'at Institute. [in Persian]

Tavasoli, Gholamabbas. (1383). "An Analysis of Bourdieu's Thought." Social Sciences Letter, Vol. 11, No. 23. [in Persian]

Jamshidihā, Gholamreza & Parastesh, Shahram. (1386). "Dialectic of Habitus and Field in Pierre Bourdieu." Social Sciences Letter, No. 30. [in Persian]

Jenkins, Richard. (1385). Pierre Bourdieu. Translated by Mohsen Chavoshian & Leila Javāfshani. Tehran: Ney Publications. [in Persian]

Khaleghi, Ruhollah. (1385). The History of Iranian Music. Tehran: Mahoor Publications. [in Persian]

Khanifar, Hossein. (1397). Principles and Foundations of Qualitative Research Methods. 2nd ed. Tehran: Negah-e Danesh Publications. [in Persian]

Khayati, Hassan. (1400). A Sociological Inquiry into the Autonomy of the Iranian Musical Field. Tehran: Soroud Publications. [in Persian]

Rahnama, Farideh. (1357). Negin Magazine, No. 157, pp. 37–38. Tehran. [in Persian]

Saroukhani, Bagher. (1388). Research Methods in Social Sciences, Vol. 1. Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies. [in Persian]

Tabatabaei, Javad. (1393). A Reflection on Iran, Vol. 1. Tehran: Minouye Kherad Publications. [in Persian]

Tabatabaei, Javad. (1387). The Decline of Political Thought in Iran. Tehran: Minouye Kherad Publications. [in Persian]

Fakouhi, Naser. (1396). Bourdieu and the Academic Field: Knowledge and University. Tehran: Institute for Cultural and Social Studies. [in Persian]

Katouzian, Mohammad Ali Homayoun. (1387). Iran: A Short-Term Society. Tehran: Ney Publications. [in Persian]

Katouzian, Mohammad Ali Homayoun. (1388). State and Nation Conflict: Theory of History and Politics in Iran. 6th ed. Tehran: Ney Publications. [in Persian]

Katouzian, Mohammad Ali Homayoun. (1387). State and Society in Iran. Tehran: Markaz Publications. [in Persian]

Kashfi, Mina; Sharifzadeh, Mohammadreza; & Khoei, Mahsa. (1401). “A Sociological Analysis of Classical Music Education in Iran from a Bourdieusian Perspective: The Case of Piano.” Scientific Quarterly, Vol. 13, No. 1, pp. 105–124. [in Persian]

Grenfell, Michael. (1393). Key Concepts: Pierre Bourdieu. Translated by Mohammadmehdi Labibi. 2nd ed. Tehran: Afkar Publications. [in Persian]

Mostofi, Abdollah. (1393). My Life Story. Tehran: Zavar Publications. [in Persian]

Momtaz, Farideh. (1383). “The Concept of Class in Bourdieu’s Theory.” Humanities Research Journal, No. 42–4. [in Persian]

Lockwood, Louis J. (2013). Music in the Renaissance.

Leaver, Robin A. (2007). Luther’s Liturgical Music.

جامعه‌پژوهی فرهنگی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
فصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ پژوهشی)، سال ۱۷، شمارهٔ ۱، بهار ۱۴۰۵

تاملی جامعه‌شناختی بر کنسرتو فلوت حسین ناصحی:
کنش آهنگساز و خشونت نمادین از منظر پیر بوردیو

شروین عباسی*
مینا کشفی**

چکیده

پژوهش حاضر سعی دارد کنسرتوفلوت حسین ناصحی را با رویکردی جامعه‌شناختی و با تکیه بر نظریه میدان پیر بوردیو مورد بررسی قرارداده و کم توجهی به این اثر تاریخی را مورد تحلیل قراردهد، با وجود جایگاه بنیادین ناصحی در تاریخ موسیقی نوین ایران کنسرتو فلوت در طی دهه‌ها آن گونه که شایسته بوده در فضای نقد، آموزش و اجرا دیده و اهمیت داده نشده‌است. این عدم توجه را می‌توان در قالب نوعی «خشونت نمادین» در میدان موسیقی ایران مورد تحلیل قرارداد؛ از دیدگاه بوردیو «خشونت نمادین» در حیطه آثار هنری شکلی از سلطه فرهنگی است که بدون اعمال اجبار مستقیم و به واسطه ذائقه طبقه مسلط جامعه و میدان‌های قدرت هنری باعث حذف، کمرنگ‌سازی یا بی‌اعتبار شدن اثر می‌شود. در این پژوهش نشان داده می‌شود که چگونه ساختارهای میدان کلاسیک موسیقی ایرانی اعم از نهادهای آموزشی، داوری‌های سلیقه‌ای، گفتمان‌های غالب موسیقایی و شبکه روابط حرفه‌ای به تدریج موجب شدند کنسرتو فلوت در حاشیه قرار گرفته و از چرخه تحلیل و اجرا خارج شود؛ در حالی که این اثر از منظر زیبایی‌شناختی و تکنیک‌های آهنگسازی دارای اهمیتی تاریخی است. پژوهش با روش تاریخی و با اتکا بر پارتیتور اثر، اسناد تاریخی و تحلیل مفهومی انجام شده است.

* کارشناسی ارشد آهنگسازی، دانشگاه سوره، تهران ایران، sherviiinabbasiii@gmail.com
** دکتری پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)، kashfi.mina@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۹/۱۱، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۲/۰۳

کلیدواژه‌ها: حسین ناصحی، پیر بوردیو، میدان موسیقی، خشونت نمادین، سرمایه فرهنگی.

۱. مقدمه

حسین ناصحی (۱۳۵۶-۱۳۰۴) از نخستین آهنگسازان ایرانی است که تلاش کرد زبان آهنگسازی مدرن غرب را با عناصر شنیداری موسیقی ایران پیوند دهد، وی در تهران زاده شد و از سال ۱۳۱۸ در هنرستان عالی موسیقی به تحصیل پرداخت. ساز تخصصی وی ترومبون بود و استاد وی در تهران یکی از موسیقدانان اهل چک به نام «ژوزف اسلاک» بود. ناصحی در سال ۱۳۲۲ برای تحصیل راهی ترکیه شد و در کنسرواتوار دولتی آنکارا در رشته آهنگسازی شروع به تحصیل کرد. آثار اولیه وی تحت تاثیر آهنگسازان غربی چون:

بلابارتوک ((Bela Bartok (1881-1945)، آرنولد شونبرگ (Arnold Schonberg (1874-1951) و گابریل اوربن فوررہ ((Gabriel Urbain Faure (1845-1924) بود، اما به تدریج تلاش کرد موسیقی مشرق زمین و ایران را نیز مورد مطالعه قرار دهد. از آثار وی می‌توان به: پوئم سمفونی شور برای ویلنسل و پیانو، کوارتت زهی در می مینور، حرمان (برای آواز و پیانو)، آواز بی‌گفتار برای ارکستر، گدا (برای پیانو)، رقص در بارگاه شاه سمنگان (برای آواز و ارکستر) و بسیاری قطعاتی دیگر که متأسفانه نت آن‌ها مفقود شده‌است اشاره کرد. در زمان مرگ ناصحی از «دکتر محمدتقی مسعودیه» (۱۳۰۶-۱۳۷۷) که در زمینه علم «اتنوموزیکولوژی» (Ethnomusicology) بررسی علمی موسیقی اقوام وملل را اصطلاحا اتنوموزیکولوژی می‌نامند). از پیشکسوتان موسیقی ایران است؛ در نشریه «موزیک ایران» به قلم »فریده رهنما» مطلبی نوشته شد به این شرح که: «حسین ناصحی را باید بحق یکی از نخستین آهنگسازان ایرانی دانست که با دانش بسیار از موسیقی غرب، در زمینه جمع‌آوری و بررسی موسیقی ایران تلاش فراوان کرد»(رهنما:۱۳۵۷، ۳۷). در واقع می‌توان گفت کار «اتنوموزیکولوژی» در ایران با حسین ناصحی آغازگردید بنابراین او نه تنها آهنگساز بود بلکه به جمع‌آوری و تحلیل موسیقی محلی ایران نیز توجه داشت و با تکیه بر این موضوع است که آثار وی تنها تقلیدی از آهنگسازی غربی نبود بلکه ترکیبی از ابزار و مصالح موسیقی غربی همراه با محتوای موسیقی ایرانی بود؛ و این یکی از دلایلی است که تمام کسانی که دست‌اندرکار موسیقی ایران هستند هرگز این شخصیت بزرگ موسیقی را فراموش نخواهند کرد؛ هر چند که متاسفانه وی در سکوت کامل خبری آن روزگار در روز ۶مهر ۱۳۵۶ در تنهایی مطلق درگذشت و هیچ بزرگداشتی در آن زمان برایش برگزار نشد.

بدیهی است که هنر و ادبیات هر دوره‌ای، متاثر از اوضاع و احوال اجتماعی و ملهم از روح حاکم بر آن دوره است؛ موسیقی نیز به همین صورت تحت تاثیر شرایط و جو فکری روزگاریست که آهنگساز در آن زندگی می‌کند. بر این اساس لازم است که برای شناخت حسین ناصحی، آشنایی ولو مجمل از اوضاع احوال دوران زندگی وی داشته باشیم، همچنین لازم است که ریشه‌های فکر و فرهنگ او را بشناسیم و بدانیم که از کدام آبشخورهای فرهنگی و فکری، مایه گرفته بوده‌است. در واقع آشنایی با دیدگاه و ذوق هر هنرمندی نه تنها مستلزم شناخت اوضاع و احوال دوران زندگی آن هنرمند است، بلکه در گرو آگاهی یافتن از ریشه‌های پنهان تفکر وی نیز هست، چیزی که شاید خود هنرمند نیز نتواند بر آن واقف گردد چرا که گذشته ما هرگز دست از سر ما برنخواهد داشت و باورها، ذوقیات و آموزه‌های اخلاقی کهن به طور نامحسوس و به طرق مختلف به نسل‌های بعدی می‌رسد و در ذهن و روان آن‌ها استوار می‌گردد و بسان یک نیروی ناپیدا، اما قدرتمند زمام آن‌ها را در دست می‌گیرد. در این مقدمه سعی بر این است که چشم‌اندازی کلی از اوضاع اجتماعی، سیاسی و فرهنگی آن زمان ارائه و به نمایش گذاشته شود.

چنان که می‌دانیم جامعه ایران از اواخر دوره قاجار و مشخصاً پس از امضای فرمان مشروطه توسط مظفرالدین شاه فراز و فرودهای فراوانی را تجربه کرده است از قبیل: جنگ‌های بین‌الملل، قحطی، بیماری‌هایی همچون وبا و طاعون که جمعیت را نزدیک به نصف می‌کند؛ نهضت مشروطه‌خواهی، تجدد، حکومت قانون، آزادی خواهی و تاثیر نسبتا پررنگ روشنفکران آن روزگار و تولید آثار ادبی و شعرایی همچون عارف قزوینی، محمدتقی بهار، علی اکبر شیدا، میرزاده عشقی، ایرج میرزا و.... همراه با پیامدهای جنگ جهانی اول همچون فروپاشی تزاریسم در روسیه و تاسیس اولین دولت سوسیالیستی (اتحاد جماهیر شوروی)، فروپاشی امپراطوری و خلافت عثمانی، همچنین فروپاشی رژیم سلطنتی در آلمان و پس از آن روی کار آمدن نازیسم در آلمان. بعد از جنگ جهانی دوم تغییرات اساسی در سیاست‌های دولت‌ها به چشم می‌خورد و بدین شکل بلوک شرق و غرب شکل می‌گیرد که در ایران نیز هنر و ادبیات ایران دهه بیست تا زمان کودتای ۱۳۳۲ متاثر از جریانات آن روزگار است. سال ۱۳۰۴ خورشیدی سال مهمی در تاریخ معاصر ایران است. یعنی سال به پایان رسیدن دودمان قاجار و شروع رسمی سلطنت رضا شاه. سال ۱۳۰۴ نیز هم زمان است با هفتمین سال فعالیت هنرستان موسیقی تهران، که در این زمان بعد از درگیری‌های متعدد در میان سنت‌گرایان و غرب‌گرایان به حالت نیمه تعطیل درآمد و

فعالیت مجدد خود را از ۱۳۰۷ شروع کرد. دعوای بین پرویز محمود و علینقی وزیری بر سر روش تدریس دانش آموزان آن روزگار، مثال بارزی از حضور و شدت فرنگی مابی و تقابل شدید آن زمان در حوزه موسیقی ایرانی و مشخصاً موسیقی دستگاهی ایران است.

درطول این یک قرن اصل مسئله عوض نشده ولی شیوه بیان هردو طرف تغییراتی کرده است و آن عبارت است از بحث بر سر رسیدن به یک زبان مشترک است که بعد از یک قرن چنان که می‌بینیم همچنان محل مناقشه و اختلاف است که موسیقی ایرانی را نمی‌توان نت نگاری کرد و اگر به رسم الخط فرنگی درآید نمی‌توانیم تمامی الحان آن را به طور دقیق به نگارش درآوریم زیرا بخش بسیار مهمی از روایت در موسیقی ایرانی به صورت شفاهی و بداهه‌نوازی بوده‌است.

مطالعه متون دوران مشروطه نظیر آثار طالبوف، آخوندزاده و دهخدا درک درست و همه جانبه‌ای از ویژگی‌های فرهنگی و سیاسی آن دوره به ما عرضه می‌دارد. در طول سالهای ۱۲۸۸ یعنی عزل و تبعید محمدعلی شاه قاجار تا پایان حکومت رضا شاه ما شاهد نگاهی یک دست از سوی نحبگان و سرآمدان فرهنگی و سیاسی ایران هستیم. افرادی که با توجه به آشنایی و تسلط بر زبان‌های اروپایی و خصوصا زبان فرانسوی (چنان که آن زمان معمول بود) سعی وافری در تغییر نظام آموزشی، فرهنگی ایران داشته‌اند. برای نمونه عبدالله مستوفی در کتاب «شرح زندگانی من» این گونه می‌نویسد: در زمان مخبرالسطنه هدایت رئیس الوزا و اعتمادالدوله قراگزلو، آن مرد هنردوست دانش پرور، وزیر معارف وقت بود و علینقی وزیری هم ریاست مدرسه موسیقی را داشت، وی از این وضعیت استفاده کرد آن‌ها را روزی به مدرسه دعوت کرد. وزیری از سال‌ها قبل به وزارت معارف پیشنهاد کرده بود که مانند ممالک دیگر، موسیقی و مخصوصاًخواندن سرودهای وطنی جزء برنامه مدارس شود، ولی توجهی به این امر نشده بود. وزیری آن روز نیز تجدید مطلع کرد و رئیس الوزرای موسیقی‌شناس به وزیر معارف هنردوست دستور داد که این پیشنهاد را عملی کند. مقدمات این کار فراهم شد و خواندن سرود در مدارس آغار گردید و بعدها در سال ۱۳۱۲ مفاد آن به تصویب شورای عالی فرهنگ رسید و اولین کتاب وزیری در این دوره تحت عنوان (فن سرود های مدارس) چاپ شد. مخبرالسلطنه به وزیر دستور داد که بر بودجه مدرسه اضافه شود و محل مناسبی برای آن تهیه گردد(مستوفی،۱۳۹۳:۸۴).

۱.۱ بیان مسئله

موسیقی را می‌توان پدیده‌ای دانست که هم در دل تاریخ ریشه دارد و هم خود تاریخ را بازتاب می‌دهد، هر ملودی، ریتم، شیوه شنیدن حاصل رسوب تجربه‌های جمعی، جابه‌جایی‌های اجتماعی، تغییرات زیبایی‌شناختی و تحولات سیاسی و فرهنگی یک جامعه است. در ایران نیز ناصحی به عنوان یک آهنگساز در دوره‌ای شروع به فعالیت کرد که کشور در حال دگرگونی عمیقی بود. از یک طرف با تلاش دولت برای نهادینه‌سازی هنرهای مدرن و از طرفی با مقاومت سنت‌های مردمی و ذائقه‌ها راجع به این تغییرات مواجه بود. اما باید در نظر داشت موسیقی تنها محصول تاریخ نیست، در این خصوص پیر بوردیو ((Pierre Bourdieu (1930-2002) جامعه‌شناس فرانسوی معتقد است برای درک تعامل یا برای تبیین واقعه یا پدیده‌ای اجتماعی کافی نیست موسیقی یا هر پدیده هنری را تنها از بعد تاریخی بررسی کنیم، درست است که موسیقی یکی از ژرف‌ترین نمودهای تجربه تاریخی است اما علاوه بر بستر تاریخی در قالب سلیقه موسیقایی مخاطب، لایه‌های رخدادهای سیاسی، دگرگونی‌های فرهنگی، تمایزات طبقاتی و حتی صورت‌بندی‌های معرفتی دوره‌های مختلف شکل گرفته‌است. موسیقی را می‌توان فضایی برای بازتاب هویت، موقعیت و سلیقه طبقاتی دانست(بوردیو:۱۳۹۳). بر این اساس این پژوهش در تلاش است پارتیتور کنسرتو فلوت ناصحی را به عنوان یک اثر ادبی و حتی فلسفی مورد تحلیل قرار دهد که به چه صورت از فضای جامعه و شرایط سیاسی و فرهنگی جامعه خود متاثر بوده است و بر این اساس اِلمان‌های زیبایی‌شناختی و تکنیکی که در دل اثر وجود دارد متاثر از کدام مسائل فرهنگی و تاریخی شکل گرفته است؟ علاوه بر این ناصحی با استفاده از «سرمایه‌فرهنگی» و «سرمایه‌اجتماعی» خود چگونه جایگاهی در «میدان موسیقی» ایران پیدا کرده و آیا سبک او بازتاب تغییرات «میدان هنر» در ایران بوده است؟ یا خیر صرفا پدیده‌ای متفاوت از این جریان است؟ بنابراین در این پژوهش می‌توان بستر جامعه‌ای چون ایران در دهه بیست و سی خورشیدی و ارتباطش با آهنگسازانی همچون حسین ناصحی را مورد بررسی قرار داد و در نهایت به نتیجه مشابهی از آهنگسازان دیگری چون پرویز محمود، فریدون فرزانه، امانوئل ملیک اصلانیان و... برسیم و بدانیم که در سال‌های بحران‌زده بین جنگ‌های جهانی اول و دوم در اروپا ایشان چگونه ارتباطی با جامعه خود داشته و چگونه از آن متاثر شده‌اند؟ به طور پیش‌فرض نگارنده در تحلیل خود بین آنچه مخاطب اصلی و مردم عادی است تفکیک قائل شده‌است، اما این به معنای جداسازی عام و خاص بودن و

ارزش‌گذاری آن‌ها نیست بلکه یک کیفیت و مشخصاً یک ویژگی است که تا بـه امـروز در مورد مخاطب اصلی «موسیقی پرسشگر» در ایران می‌توان شناسایی کرد.

۲. روش تحقیق

دستیابی به هدف‌های علم یا شناخت علمی میسر نخواهد بود مگر زمـانی کـه پـژوهش بـا «روش‌شناسی» درست صورت پذیرد؛ »روش‌شناسی» در اصل با روش‌های پژوهش تجربی نظیر آمارشناسی، مطالعه موردی، مصاحبه و غیره سرو کاری ندارد، بلکه «روش‌شناسی» بـه نوعی به فلسفه یا بینش در راه قوام روش‌ها اطلاق می‌شود. بنابراین «روش‌شناسی» راهـی است به منظور دستیابی بـه حقیقـت در علـوم مختلف(سـاروخانی، ۲۲:۱۳۸۸). «پـژوهش تاریخی» اغلب یک سرک به گذشته، پا در زمان حال و چشـمی بـه آینـده دوختـه اسـت. تاریخ، بایگانی کاملا دقیق و بامعنایی است از حوادثی کـه بشـر آن‌هـا را از سـرگذرانده و عبارت است از تعریف و توصیف وقایع گذشته و تجزیه و تحلیل انتقادی ایـن وقـایع، بـه نحوی که حقایق گذشته را روشن نماید. به این ترتیب تاریخ مطالعه تمام وقایع مربوط بـه انسان‌های گذشته را دربرمی‌گیرد. این مجموعه باید به صورت جریـانی از حـوادث، تبیـین گردد. زیرا تعریف و توصیف وقایع گذشته اگـر بـه صـورت جـدا از هـم صـورت گیـرد بیوگرافی خواهد بود نه تاریخ(خنیفر، ۲۳۱:۱۳۹۷). بنابراین «پژوهش تـاریخی» بـه بررسـی موضوعی معین که در گذشته و یک مقطع زمانی مشخص اتفاق افتـاده اسـت مـی‌پـردازد. تلاش پژوهشگر تاریخی بر آن است که حقایق گذشته را از طریـق جمـع‌آوری اطلاعـات، ارزشیابی و بررسی کرده سپس صحت و سقم اطلاعات را با دلایل مستدل تجزیه و تحلیل کرده و به صورتی منظم و عینی ارائه کند، که در نهایت نتایج پـژوهش قابـل دفـاعی را در ارتباط با فرض یا فرض‌های ویژه پژوهش ارائه کند. کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ یعنـی تقریبـا همزمان با دوره‌ای که ناصحی به ایران بازگشت چنان که می‌دانیم تاثیری عمیق در ادبیـات وتئاتر ایران دهه سی وچهل گذاشته است؛ بارزترین نمود تاثیر کودتای ۲۸ مرداد در شعر و ادب معاصر، گرایش به چپ از سوی شاعران و نویسندگان این دهه‌ها می‌باشد؛ چپ‌گرایی و انقلابی‌گری مذکور تا اواخر دهه پنجاه که با شدتی فزاینده ادامـه داشـت در نهایـت بـه حوزه موسیقی کشیده شد، به طوری که به جهات مختلف تاثیر خـود را در موسـیقی دهـه پنجاه نشان داد. چنان چه نوازندگان و آهنگسازانی چون محمدرضا لطفی، پرویز مشـکاتیان و امثال آن‌ها با شعر و تصنیف‌هایی از شاعرانی چون هوشنگ ابتهاج، شاهکارهایی به وجود

آوردند که به هیچ وجه نمی‌توان در تاریخ موسیقی ایران آن را نادیده گرفت. این جریان نه تنها در موسیقی ایرانی منشا تحولی نسبی گردید حتی در موسیقی پاپ نیز خود را با کسانی چون فرهاد مهراد، فریدون فروغی، پری زنگنه و... نشان داد. ولی بحث در اینجاست که با وجود این تغییر رویکرد در آثار آهنگسازان (منظور نگارنده از تغییر رویکرد گرایش به سمت ارکستراسیون غربی است) چندان بازخوردی در خلاقیت های هنری دست اندرکاران موسیقی دیده نمی‌شود.

در «تئوری میدان» بوردیو کنش‌های اجتماعی را در ساختار مورد کنکاش قرار می‌دهد و روابط علی و معلولی در ذات نمی‌تواند بیانگر امر حاکم زیست هنری هنرمند باشد. در این پژوهش سعی بر این است که فعالیت ناصحی در هنرستان موسیقی و بعد از آن در «میدان هنر» موسیقی ایرانی آن روزگار بر اساس نظریات بوردیو تعریف شود. بر این اساس روش تحقیق تاریخی برای این پژوهش انتخاب شده است که ذیل بررسی شرایط تاریخی سیاسی ایران با تیکه بر نظریه «میدان» پیر بوردیو بتوانیم این موضوع را مورد بررسی قراردهیم که چرا آثار حسین ناصحی در گفتمان رسمی آن روزگار قرار نگرفته و در حاشیه مانده است. بر این اساس «نظریه میدان» پیر بوردیو نه صرفاً به‌عنوان چارچوب تفسیری، بلکه به‌عنوان ابزار عملیاتی برای تحلیل داده‌ها به کار گرفته شده است. فرآیند تحقیق در چهار مرحله مشخص سامان یافته است:

مرحله نخست: بازسازی تاریخی میدان موسیقی ایران است که در این مرحله، ساختار میدان موسیقی ایران در بازه زمانی دهه‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۴۰ خورشیدی بازسازی شده است. داده‌ها شامل اسناد تاریخی، متون تاریخ‌نگارانه موسیقی، نشریات تخصصی، برنامه‌های رادیویی، و اطلاعات مربوط به نهادهای آموزشی و اجرایی موسیقی بوده‌اند. هدف این مرحله، شناسایی کنشگران اصلی، قطب‌های مسلط میدان و منطق توزیع سرمایه‌های فرهنگی، اجتماعی و نمادین در این دوره بوده است.

مرحله دوم: تحلیل «عادت‌واره» تاریخی حسین ناصحی را شامل می‌شود. در این مرحله، «عادت‌واره» ناصحی نه به‌عنوان ویژگی روان‌شناختی فردی، بلکه به‌مثابه برآیند تاریخی تجربه‌های زیستی، آموزشی و حرفه‌ای او تحلیل شده است. شاخص‌های عملیاتی »عادت‌واره» شامل: مسیر تحصیل موسیقایی، نوع آموزش (آکادمیک غربی)، فاصله از نهادهای رسانه‌ای، نوع انتخاب‌های زیبایی‌شناختی، و شیوه کنش حرفه‌ای در میدان موسیقی ایران بوده است.

مرحله سوم: تحلیل اثر به‌عنوان کنش نمادین؛ کنسرتو فلوت ناصحی به‌عنوان یک کنش نمادین در میدان موسیقی مورد تحلیل موسیقی‌شناختی قرار گرفته است. در این مرحله، عناصر ساختاری اثر (فرم، سازمان ریتمیک، زبان هارمونیک و ارکستراسیون) با منطق مسلط میدان موسیقی زمانه مقایسه شده‌اند تا نسبت میان زبان موسیقایی اثر و ساختار اجتماعی میدان مشخص شود.

مرحله چهارم: تحلیل «خشونت نمادین» در این مرحله، سازوکارهای اعمال «خشونت نمادین» شناسایی شده‌اند. شاخص‌های عملیاتی «خشونت نمادین» شامل: فقدان اجرا، غیبت در نظام آموزشی رسمی، حذف از تاریخ‌نگاری مسلط، و سکوت رسانه‌ای نسبت به اثر بوده است. این شاخص‌ها به‌عنوان نشانه‌های حذف نامرئی در میدان موسیقی تحلیل شده‌اند.

۳. چارچوب نظری

چنان چه گفته شد در مطالعه جایگاه و سرنوشت هر اثر هنری، تنها ویژگی‌های موسیقایی یا ساختاری اثر تعیین‌کننده نیست، بلکه شبکه‌ای از مناسبات قدرت، گفتمان‌های مسلط، ارزش‌های نمادین و سازوکارهای مشروعیت بخش نیز در شکل‌دهی و امکان دیده شدن یا نادیده ماندن آن نقش دارند. موسیقی در خلا تولید و دریافت نمی‌شود بلکه در بستر اجتماعی عمل می‌کند که در آن کنشگران، نهادها و جریان‌های هنری برای اعتبار و کسب مشروعیت با یکدیگر در تعامل و تبادل هستند. نظریه پیر بوردیو یکی از کارآمدترین رویکردها برای بررسی چنین مناسباتی است بوردیو با مفاهیمی چون: «سرمایه»، «میدان»، «عادت‌واره»، «کنش استراتژیک»، «خشونت نمادین» و... امکان نگریستن به هنر را نه صرفا به عنوان محصولی زیبایی‌شناختی بلکه به مثابه عرصه‌ای از رقابت و سلطه معرفی می‌کند. از این منظر تحلیل جایگاه کنسرتو فلوت ناصحی صرفا یک مطالعه موسیقایی نیست؛ بلکه واکاوی آن در میدان هنر ایران و بررسی نیروهایی است که به شکل نامرئی اما موثر بر امکان اجرای آن و ذکر در حافظه موسیقایی یا غیبت آن از روایت‌های رسمی تاثیر گذاشته‌اند. در ادامه بعضی از مفاهیم بوردیو را تعریف، و در نهایت مفهوم «خشونت نمادین» را به عنوان چارچوب اصلی تحلیل به کار می‌بریم.

۱.۳ سرمایه

سرمایه به طور معمول را ثروتی مولد یا منبعی که شخص می‌تواند برای ایجاد درآمد یا منبع اضافی دیگر به کاربرد نیز دانسته‌اند. دریافت بوردیو از «سرمایه»، وسیع‌تر از معنای پولی سرمایه در اقتصاد است. «سرمایه» در نظر بوردیو هر نوع منبع احتماعی ارزشمند است که جایگاه افراد در فضای اجتماعی را تعیین می‌کند و بر ذوق مصرف فرهنگی و سبک زندگی آن‌ها تاثیر می‌گذارد. بوردیو نشان می‌دهد نابرابری‌های اجتماعی نه فقط از جهت پول بلکه از میزان و نوع سرمایه‌هایی ناشی می‌شود که در اختیار افراد قرار دارد (بوردیو:۱۳۹۳).

سرمایه از نظر بوردیو به چهار بعد «سرمایه فرهنگی»، «سرمایه اقتصادی»، «سرمایه اجتماعی» و «سرمایه نمادین» تقسیم می‌شود:

«سرمایه اقتصادی»: آن جنبه از یک پدیده که مستقیما و فوراً قابل تبدیل به پول است «سرمایه اقتصادی» محسوب می‌گردد. لذا علاوه بر پول نقد و اعتبار بانکی، ارزش نقدی دارایی‌ها و تخصص‌ها نیز «سرمایه اقتصادی» محسوب می‌گردد(بوردیو،۱۳۸۴: ۲۴۴).

«سرمایه فرهنگی»: پیر بوردیو عقیده دارد که افراد در صورتی که در فرهنگ والا قابلیت‌هایی کسب کرده باشند دارای «سرمایه فرهنگی» هستند. می‌توان گفت «سرمایه فرهنگی» یکی از مهم‌ترین مفاهیم بوردیویی است؛ موضوعاتی از قبیل چگونگی مصارف فرهنگی، ذوق هنری، سبک زندگی، غذا، موسیقی و عادات روزمره در این مفهوم قرار می‌گیرد؛ که به سه شکل: «تجسم یافته» که شامل تربیت فرهنگی، ذوق مهارت‌های هنری، نحوه صحبت کردن و سلیقه می‌شود که با توجه با موضوع این پژوهش می‌توان گفت افرادی که از طبقه بالای فرهنگی هستند اغلب به اهمیت کنسرتو فلوت ناصحی واقف هستند. «سرمایه عینیت‌یافته» شامل دارایی‌های از قبیل کتاب، آثار هنری، سازهای موسیقی، اشیای فرهنگی هستند و در نهایت «سرمایه نهادینه‌شده» که مواردی از قبیل مدارک تحصیلی، جوایز فرهنگی را دربرمی‌گرد(بوردیو:۱۳۹۳)

«سرمایه اجتماعی»: درواقع همان موقعیت و شرایط افراد در گروه و رابطه‌ی فرد در شبکه اجتماعی را شامل می‌شود. «سرمایه اجتماعی»، حاصل جمع، منابع واقعی یا بالقوه‌ای است که در اثر عضویت در شبکه اجتماعی کنش‌گران یا سازمان‌ها به دست می‌آید(آنهیر، ۱۹۹۵: ۸۶۲). بنابراین «سرمایه اجتماعی» شبکه روابط، آشنایی‌ها با افراد مختلف، عضویت در گروه ها و محافل فرهنگی است که با توجه به موضوع پژوهش ما دسترسی به محافل

موسیقی، شبکه‌های حمایتی(مثل ارتباط با رادیو، وزارت ارشاد، ناشرها) را می‌توان از جمله سرمایه‌های اجتماعی یک موزیسین محسوب کرد.

«سرمایه نمادین»: سرمایه‌ای است که ریشه معرفتی دارد و متکی به شناخته شدن و به رسمیت شناختن است. هر سرمایه اقتصادی، فرهنگی، اجتماعی، دینی و آموزشی که عینیت‌ها را وارد جهان ذهنیات می‌کند، یعنی یک اعتبار نمادین به همراه دارد که «سرمایه نمادین» نامیده می‌شود. «سرمایه نمادین» با استفاده از نمادها، تعلق به سطوح متفاوت اجتماعی را مشروع جلوه می‌دهد(توسلی، ۱۳۸۳: ۱۲). بوردیو در «کتاب تمایز» «سرمایه نمادین» را از کلیدی ترین مفاهیم برای توضیح چگونگی تمایزات فرهنگی و مشروعیت اجتماعی می‌داند که این همان قدرت به رسمیت شناختن است یعنی اعتبار منزلت و مشروعیتی که در این پژوهش حسین ناصحی از دید مخاطبان موسیقی کسب می‌کند که باعث می‌شود کنسرتو فلوت اصیل یا برتر به نظر برسد یا بالعکس، و همین جریان است که باعث قدرت گرفتن یا بی‌توجهی به اثر می‌شود.

۲.۳ میدان

از نظر پیر بوردیو «میدان» یک عرصه‌ی اجتماعی نسبتاً مستقل است که در آن عاملان (افراد یا نهادها) برای دست‌یابی به منابع کمیاب مبارزه می‌کنند. واژه «میدان» در حیطه‌های ادبی، هنری، سیاسی، دینی، پزشکی و علمی به کار گرفته شده است. بر همین اساس می‌توان گفت جامعه از تعداد بی‌شماری «میدان» تشکیل شده است؛ میدان دانشگاهی، میدان هنری، میدان صنعت و تجارت، میدان حکومت، میدان رسانه‌ها و... از نظر بوردیو «میدان» جزئی از جهان اجتماعی است که به طور مستقل عمل می‌کند، یعنی قوانین و الزام‌های خاص خود را دارد، «میدان» در کار بوردیو به عنوان فضای ساختمندی از جایگاه‌ها به کار رفته‌است. به طور اساسی در جوامع پیشرفته، افراد با فضای اجتماعی یکپارچه روبه رو نیستند، بلکه مدرن شدن از نظر بوردیو تا حد زیادی به تفکیک و استقلال یابی میدان‌های اجتماعی بستگی دارد(جمشیدی ها و پرستش، ۱۳۸۶: ۲). «میدان موسیقی» به طور مثال شامل آهنگسازان، نوازندگان، منتقدان، آموزشگاه‌ها، نهادهای دولتی، ناشران، و مخاطبان است

۳.۳ عادت‌واره

سیستم نسبتا پایدار و منتقل شونده از گرایش‌ها، نگرش،ها و سلایق که افراد را هدایت می‌کند و رفتارشان را در زندگی روزمره شکل می‌دهد. در واقع «عادت‌واره» همان مجموعه‌ای از عادت‌ها و سبک‌های ذهنی و عملی است که نتیجه موقعیت اجتماعی فرد و ترکیب سرمایه‌هایش است. «عادت‌واره» محصول تجربه‌های اجتماعی است و معمولا با موقعیت‌های مشابه بازتولید می‌شود. ذوق هنری فرد از جمله علاقه به موسیقی کلاسیک ایرانی بازتاب «عادت‌واره» اوست یعنی انتخاب و تمایل به گوش دادن به نوع موسیقی خاص معمولا نه صرفا با انتخاب آگاهانه بلکه به صورت ناخوداگاه و متناسب با پیشینه اجتماعی و فرهنگی معمولا به گونه‌ای شکل می‌گیرد که با قواعد و منطق میدان اجتماعی هماهنگ باشد. ذوق موسیقای طبقه بالای فرهنگی اغلب گرایش به موسیقی فاخر یا حتی کلاسیک است و در مقابل طبقه پایین‌تر به موسیقی نازل یا حتی پاپ گرایش بیشتری نشان می‌دهد. این تفاوت ذوق صرفا انتخاب شخصی نیست، بلکه محصول «عادت‌واره‌های» شکل گرفته در تعامل با موقعیت اجتماعی و سرمایه‌هاست. «عادت‌واره» باعث بازتولید نابرابری و تمایز طبقات می‌شود؛ زیرا رفتارها و ذوق‌ها با موقعیت اجتماعی هم راستا هستند (بوردیو:۱۳۹۳). به طور مثال در میان جامعه موسیقی مجموعه‌ای از گرایش‌ها، ذائقه‌ها، منش‌ها و واکنش‌های درونی‌شده در فرد را می‌توان بخشی از «عادت‌واره» محسوب کرد، مثلاً آهنگسازی که در محیط مدرن غربی تحصیل کرده باشد، »عادت‌واره» متفاوتی دارد با کسی که در محیط سنتی موسیقی رشد کرده است. «عادت‌واره» کنش‌گر را هدایت می‌کند بدون آن‌که او لزوماً خودآگاه باشد.

۴.۳ کنش استراتژیک

بوردیو معتقد است کنش‌گران در «میدان» صرفاً تابع ساختار نیستند، بلکه استراتژیک عمل می‌کنند. مثلاً آهنگساز ممکن است با ساختن اثری «عامه‌پسند» به دنبال «سرمایه اجتماعی» یا «سرمایه اقتصادی» باشد؛ یا بالعکس، با ساختن اثر پیچیده به دنبال «سرمایه فرهنگی». بوردیو اساسا این مفهوم را در پیوند با «عادت‌واره»، «میدان» و «سرمایه»ها مطرح می‌کند و این را نیز عنوان می‌کند «کنش» انسان‌ها همیشه کاملا آگاهانه و عقلانی نیست اما این به معنای بدون استراتژی بودن «کنش» نیز نیست. رفتار هدفمند برآمده از «عادت‌واره» در یک «میدان» مشخص برای حفظ یا افزایش موقعیت نه کاملا آگاهانه است نه کاملا غریزی بلکه

افراد از طریق سلیقه‌های فرهنگی خود را از گروه‌های پایین‌ترمتمایز می‌کنند یا به گروه‌های بالاتر نزدیک می‌شوند. این رفتارها به ظاهر طبیعی هستند اما درواقع استراتژی «عادت‌واره» برای حفظ یا ارتقای موقعیت طبقه‌ای هستند(مردیها، ۱۳۹۶).

۵.۳ خشونت نمادین

«خشونت نمادین» خشونتی است که بالقوه وجود دارد اما بـه فعلیـت نمـی‌رسـد و همـین امکان‌پذیر بودنش باعث می‌شود به وسیله خود فرد اعمال و درونـی شـود، نـه بـه وسـیله عنصری بیرونی. وقتی شما از این بترسید که بر زبان آوردن سخنی در مکان خـاص باعـث می‌شود که موقعیت شما ارتقا پیدا نکند، خشونت بیرونی به خشونت درونی تبدیل می‌شود که خودتان نیز مسئول اجرای آن می‌شوید. طبق نظر بوردیـو سلسـله مراتـب و یـا اشـکال گوناگون نابرابری اجتماعی در جامعه امروز که موجبات رنج و محنت انسـان‌هـا را فـراهم می‌آورند، بیش از آن که مربوط به مناسبات اعمـال قـدرت باشـند، از اشـکال و مناسـبات نمادین سلطه نشات می‌گیرند؛ او حاصل این نوع سـلطه را «خشـونت نمـادین» مـی‌دانـد. درواقع مفهوم «خشونت نمادین» نتیجه پیامد فهم بوردیو از زبان است. بوردیو زبان را ابزار قدرت و «کنش» می‌داند و در واقع می‌توان گفت زبـان خـود شـکلی از سـلطه اسـت. در تحلیل جایگاه آثار هنری، تمرکز صرف بر ویژگی‌های درونی اثر اعـم از فـرم، تکنیـک یـا ارزش‌های زیبایی‌شناختی برای تبیین چرایی دیده‌شدن یـا نادیـده‌مانـدن آن کـافی نیسـت. بوردیو با طرح مفهوم «خشونت نمادین» نشان مـی‌دهـد کـه بسـیاری از اشـکال سـلطه در جوامع مدرن نه از طریق اجبار فیزیکی، بلکـه از رهگـذر سـازوکارهای نمـادین، نهادهـای مشروعیت‌بخش و درونی‌سازی هنجارها اعمال می‌شوند. خشونت نمادین شکلی از سـلطه است که به‌دلیل نامرئی‌بودن و طبیعی‌جلوه‌کردن، حتی از سوی کنشگران تحت سلطه نیز به رسمیت شناخته می‌شود. در میدان هنر و به‌طور خاص میدان موسیقی، خشونت نمـادین از طریق تعیین معیارهای «ارزش»، «مشروعیت» و «ذوق صحیح» عمل می‌کند. این معیارها نـه بی‌طرف‌اند و نه صرفاً حاصل ترجیحات فردی، بلکه بازتاب توزیـع نـابرابر انـواع سـرمایه به‌ویژه «سرمایه فرهنگی و نمادین» در میان کنشگران میدان هستند. آن‌چه به‌عنوان موسـیقی مهم، قابل آموزش یا شایسته اجرا شناخته می‌شود، نتیجه کنش نیروهایی است کـه قـدرت تعریف مشروعیت را در اختیار دارند. از منظر بوردیو، «خشونت نمادین» زمانی مؤثر واقـع می‌شود که حذف یا طرد یک اثر هنری به‌عنوان امری طبیعی، بدیهی یا ناگزیر پذیرفته شود.

در چنین وضعیتی، حذف نه به‌صورت سانسور آشکار، بلکه از طریق سکوت نهادی، فقدان اجرا، غیبت در نظام آموزشی و حذف از تاریخ‌نگاری رسمی اعمال می‌شود(گرنفل،۱۳۹۳).

۴. پیشینهٔ پژوهش

بررسی آثار و جایگاه حسین ناصحی در تاریخ موسیقی ایران تاکنون به‌صورت محدود و پراکنده انجام شده و اغلب پژوهش‌ها به اشاره‌های زندگینامه‌ای یا توصیفی بسنده کرده‌اند. در متون تاریخ‌نگارانه موسیقی ایران، از جمله نوشته‌های روح‌الله خالقی و برخی آثار مرجع منتشرشده پس از دهه ۱۳۵۰، نام ناصحی عمدتاً در مقام یکی از آهنگسازان تحصیل‌کرده خارج از کشور ذکر شده است، بی‌آنکه تحلیل مستقلی از آثار یا موقعیت او در «میدان موسیقی» ایران ارائه شود. این رویکرد باعث شده است نقش ناصحی در شکل‌گیری زبان موسیقی مدرن ایران کمتر مورد واکاوی قرار گیرد. در حوزه مطالعات موسیقی‌شناسی، برخی پژوهش‌ها به بررسی روند ورود موسیقی کلاسیک غربی به ایران و تلاش آهنگسازان نسل نخست برای تلفیق عناصر بومی با تکنیک‌های مدرن پرداخته‌اند. در این میان، نام ناصحی در کنار آهنگسازانی چون پرویز محمود، ثمین باغچه‌بان، مرتضی حنانه و امانوئل ملیک‌اصلانیان مطرح می‌شود، اما تمرکز این مطالعات بیشتر بر کلیت جریان مدرنیسم موسیقایی بوده و تحلیل ساختاری یا فرمی مشخصی از کنسرتو فلوت ناصحی ارائه نشده است. از این رو، آثار او اغلب در حاشیه روایت‌های کلان تاریخ موسیقی ایران باقی مانده‌اند.

از منظر جامعه‌شناسی موسیقی، کتاب «جستاری جامعه‌شناختی درباره استقلال میدان موسیقی ایرانی» نوشته حسن خیاطی یکی از معدود آثاری است که با بهره‌گیری از «نظریه میدان» پیر بوردیو، ساختار قدرت، نهادهای مشروعیت‌بخش و روابط میان کنشگران موسیقی ایران را تحلیل می‌کند. اگرچه این اثر بستری نظری برای فهم مناسبات «میدان موسیقی» فراهم می‌آورد، اما به‌طور خاص به تحلیل جایگاه حسین ناصحی یا بررسی نمونه‌ای عینی از آثار آوانگارد موسیقی ایرانی نمی‌پردازد. در نتیجه، پیوند میان «نظریه میدان» و تحلیل موردی یک اثر مشخص همچنان مغفول مانده است.

در حوزه‌ی مطالعات نظری پیر بوردیو نیز ترجمه‌ها و تفسیرهای متعددی از مفاهیمی چون «میدان»، «سرمایه»، «عادت‌واره» و «خشونت نمادین» در علوم اجتماعی ایران منتشر شده است. این متون اگرچه ابزار مفهومی لازم برای تحلیل هنر و موسیقی را فراهم می‌کنند،

اما کاربرد این مفاهیم در تحلیل موسیقی ایرانی، به‌ویژه در سطح تحلیل آثار آهنگسازی‌شده، بسیار محدود بوده است. به بیان دیگر، شکافی میان نظریه جامعه‌شناختی و تحلیل موسیقی‌شناختی در پژوهش‌های موجود دیده می‌شود. بر این اساس، می‌توان گفت که تاکنون پژوهشی که به‌طور هم‌زمان و منسجم به تحلیل موسیقی‌شناختی یک اثر مشخص از حسین ناصحی و بررسی جایگاه آن در «میدان موسیقی» ایران با تکیه بر نظریه پیر بوردیو بپردازد، انجام نشده است. پژوهش حاضر می‌کوشد با پر کردن این خلأ، کنسرتو فلوت ناصحی را نه صرفاً به‌عنوان یک متن موسیقایی، بلکه به‌مثابه کنشی اجتماعی در «میدان موسیقی» ایران تحلیل کند و سازوکارهای نمادینی را که به حاشیه‌نشینی این اثر انجامیده‌اند، آشکار سازد.

۱.۴ دوگانگی استقلال و وابستگی در میدان

میدان‌ها ممکن است «مستقل» یا «اتونوم» (Autonomy) باشند بدین معنی که ارزش‌های درونی خود را تعیین کنند، مانند نوآوری یا اصالت؛ یا «وابسته» یا «هیترونوم» (Heteronomy) باشند که تحت تأثیر بازار یا سیاست قرارمی‌گیرند. موسیقی آوانگارد و معاصر معمولاً «اتونوم» است؛ و موسیقی پاپ را می‌توان «هتیرونوم» خواند. موسیقی ناصحی در ایران برخلاف آثار چهره‌های تثبیت‌شده‌ای مانند علینقی وزیری و روح الله خالقی، در حاشیه‌ی «میدان موسیقی» رسمی و حتی تاریخ‌نگار آن باقی مانده است، از دیدگاه بوردیو نیروهای پنهان ساختار اجتماعی موسیقی رو متاثر قرارمی‌دهد. ناصحی به‌مثابه «عامل نیمه‌نامرئی» (Agent in low visibility) در «میدان» قرار داشت وی نه مانند خالقی که در دولت جایگاهی با ثبات داشت و نه در رسانه‌ای قوی همچون گل‌ها نفوذی داشت. در زبان بوردیو، او کاندیدای سرمایه‌گذاری نمادین نبود. همین موضوع باعث شد در تاریخ‌نگاری موسیقی ایران، حذف یا نادیده گرفته شود. درواقع سکوت درباره‌ی او، نتیجه کنش‌های میدان است، نه فقط تصادف تاریخی.

در حالی که در همان زمان آهنگسازان آوانگاردی مشابه ناصحی در کشورهای غربی مورد توجه قرار می‌گیرند چرا که شرایط اجتماعی و فرهنگی در آن جا کاملا متفاوت است. آن چه فرهنگ و هنرغربی را بعد از رنسانس یک پارچه می‌کند، نظام پرسشگر و هدفمند در کنار جدایی ساختار قدرت سیاسی از کلیساست که با تفکر پروتستان پیشروی می‌کند و تبدیل به یک سنت رو به جلو می‌شود. جدا شدن هنر کاربردی و سفارشی و تعریف

هنرمند مستقل بعد از انقلاب کبیر فرانسه و فردگرایی هنرمندان و آهنگسازان تبدیل به یک رویکرد در ساختار صدادهی این دوره تاریخی می‌شود دوران سلطه نظام تنالیته (Tonality) سیستم تنالیته به این مفهوم است که در آن یک نت و یک گام موسیقایی، مرکز شنیداری موسیقی را تشکیل می‌دهند). در حدود ۳۰۰ سال است ولی قبل از آن و در جریان انسجام و پاگیری نظام و کیش پروتستان، نکته‌ای که در سیر تاریخی موسیقی غرب مهم و حیاتی است تفاوت صدادهی کلیسای کاتولیک و پروتستان است، که تبدیل به یک اصل در سیستم هدفمند آموزشی آن روزگار می‌شود. تفاوت در صدادهی در کلیسای لوتری به یک اصل تبدیل می‌شود و آهنگسازان آن روزگار ملزم به رعایت این نکات در آثار خود به خصوص کرال‌های کلیسایی می‌شوند. هرچند با گذشت زمان این الزام برای آن‌ها کمرنگ می‌شود ولی به اصلی تبدیل می‌شود برای تفاوت، تفاوت در بیان جدید و گسترش موسیقی مکتوب. (منظور از تفاوت صدادهی در فرقه‌های مسیحیت درواقع شامل رویکردی در موسیقی است که باعث می‌شود مخاطب کلیسا این تفاوت را بسیار آگاهانه متوجه شود، بسیاری ازخطاهای رایج که در سیستم آموزش هارمنی فانکشنال آلمانی و فرانسوی بر آن تاکید می‌شده است. همچون نوشتن و تکرار فواصل پنجم، اکتاو موازی همراه با پرش در خط ملودی) علاوه بر این وجود عامل غیرموسیقایی در بسترکلیسای پروتستان وجود دارد که دستاورد آهنگسازانی است که در خدمت کلیسا بوده‌اند(lockwood:213). در حالی که در جامعه موسیقایی ایران رویکردی کاملا متفاوت را شاهد هستیم. ناصحی در این دوره از تاریخ معاصر ایران است که شروع به نگارش کنسرتو فلوت خود می‌کند.

۲.۴ میدان موسیقی در ایران دهه‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۴۰

طبق دیدگاه بوردیو، «میدان» ساختاری نسبتاً خودمختار است که در آن کنشگران (آهنگسازان، نهادهای آموزشی موسیقی، رسانه‌های موسیقایی و...) بر سر سلطه قطب خود مبارزه می‌کنند. «میدان موسیقی» در ایران بعد از رضاشاه را می‌توان به سه قطب تقسیم کرد: ۱.قطب سنت‌گرایان ملی‌گرا چون روح‌الله خالقی، علینقی وزیری و... که به «سرمایه فرهنگی» برگرفته از سنت موسیقی ایرانی وابسته بودند و پیوسته در تلاش برای بازتعریف آن در قالب آکادمیک بودند. ۲.قطب مدرنیست‌های غرب‌گرا همچون جسین ناصحی، ثمین باغچه‌بان و بعدها مرتضی حنانه که به «سرمایه فرهنگی» متکی بر آموزش خارجی و وابسته به زبان موسیقی کلاسیک غرب معتقد بودند. ۳.قطب پاپیولار و رسانه‌ای همچون رادیو،

موسیقی گل‌ها، نوازندگان پرطرفدار که به «سرمایه اقتصادی» و «سرمایه نمادین» ناشی از مخاطب‌سازی معتقد بودند.

ناصحی در «میدان موسیقی»، نه «سرمایه اقتصادی» قابل‌توجهی داشت، و نه «سرمایه اجتماعی» در نهادهای تثبیت‌شده‌ای چون رادیو و تلوزیون و وزارت فرهنگ را دارا بود؛ بنابراین او بیشتر در لایه‌هایی از «سرمایه فرهنگی» تثبیت شده خود عمل می‌کرد؛ یعنی دانش تئوریک موسیقی و توان آهنگسازی پیچیده، بدون حمایت رسانه‌ای یا جایگاه دولتی. در ذیل این موضوع باید در نظر داشته باشیم حافظه شنیداری ایرانیان در بیش از یکصد سال گذشته به شنیدن صداهای هموفونیک (Homophonic) بافتی صوتی است که در آن یک ملودی اصلی وجود دارد و بقیه صداها نقش همراهی کننده دارند) و پولیفونیک (Polyphonic) بافتی صوتی است که در آن چند ملودی مستقل و هم‌زمان اجرا می‌شوند) عادت پیدا کرده بوده است. لیکن این شنیدن تبدیل به تامل در شنیدن نشده‌است. دقیق‌تر آنکه کمتر سعی در درک و فهم موسیقی چندصدایی داشته است. هر چند نمونه‌های فراوانی در این نوع موسیقی نوشته و اجرا شده است که در دهه‌های پیش و پس از انقلاب ۱۳۵۷ قابل شناسایی هستند. اما موضوعی که تا مدت‌ها در بین نظریه پردازان موسیقی ایرانی مورد مناقشه بوده است چنین است که اساساً طرح این ماهیت در اولویت پرسشگری حافظه شنیداری ایرانیان در دوران معاصر چقدر اهمیت داشته تا سیر تاریخی فهم چند صدایی درک شود. آیا درک آن در روند تکامل هنری و زیست هنری و اجتماعی مخاطب در سده جدید می‌تواند راهگشا باشد؟ شاید بتوان بحث را به این شکل گسترش داد که چگونه می‌توان درکی جامعه شناختی در رویکرد تکنیکال موسیقی مکتوب داشت.

نوعی سلطه‌ی نادیدنی که از طریق ارزش‌گذاری‌های فرهنگی، حذف یا حاشیه‌نشین‌کردن برخی سبک‌ها یا افراد صورت می‌گیرد، به عنوان مثال حذف موسیقی آوانگارد یا نادیده‌گرفتن آهنگسازانی که «عامه پسند» نیستند، نوعی «خشونت نمادین» در میدان موسیقی است. تحلیل گفتمانی که چرا ناصحی در حافظه فرهنگی موسیقی ایران غایب است؟ با خوانش نظریه بوردیو می‌توان نشان داد که ناصحی چون خارج از قطب‌های مشروع «میدان» قرار داشت، در حافظه رسمی جامعه ایرانی نیز حذف شد. این حذف را باید به مثابه یک کنش نمادین تحلیل کرد؛ حذف ناصحی یعنی حذف یک امکانی که موسیقی ایران می‌توانست در آن مسیر گسترش یابد.

ناصحی تحصیل‌کرده در فضای مدرن و سکولار ترکیه‌ی آتاتورکی است. در سیستم آموزشی آکادمیک موسیقی ایران، به‌خصوص در حوزه آهنگسازی، جزو نسل نخست است. گرایش به ساختارگرایی موسیقایی دارد (فرم، کنترپوآن، تکنیک). خود را در تقابل با گفتمان موسیقی عوام‌پسند می‌بیند، اما لزوماً از آن نفرت ندارد؛ بلکه از آن فاصله می‌گیرد این مشخصات را می‌توان به عنوان آن چه بوردیو به عنوان «عادت‌واره» معرفی می‌کند دانست. عادت‌واره ناصحی، ترکیبی‌ست از سکوت، تقوا و تمرکز بر آفرینش موسیقایی آکادمیک و نوگرا به مثابه دانش نه نمایش.

در نتیجه چهار ویژگی را می‌توان در مورد ناصحی در «تئوری میدان» بوردیو مورد بررسی قرارداد:

۱. «میدان موسیقی» در ایران به صورت ساختاری قطبی‌شده. ۲.«عادت‌واره‌های» ناصحی.۳.«سرمایه فرهنگی» در برابر ذوق و سلیقه جامعه مخاطب ایرانی. ۴.«خشونت نمادین» و فراموشی سیستماتیک. جامعه‌شناسی بوردیو این امکان را به ما می‌دهد که هنرمند را در بستر تاریخی–اجتماعی‌اش ببینیم و تمرکز بر روابط قدرت شبکه و سلیقه در «میدان هنر» را بهتر درک کنیم. کنسرتو فلوت ناصحی از نخستین نمونه‌های جدی موسیقی سازی در ایران است که با ارکستراسیون حرفه‌ای و ساختاری مبتنی بر موسیقی کلاسیک غربی نوشته شده است. ناصحی در واقع نابغه‌ای است در عرصه‌ی موسیقی، که وی به صورت خودمختار در ساختار اجتماعی آن زمان که قوانین مخصوص به خود را داراست شروع به نوشتن کنسرتو فلوت خود می‌کند. این اثر در زمانی شکل گرفت که ارکستر سمفونیک تهران و تالار رودکی بستری برای اجرای آثار ارکسترال بودند. بنابراین کنسرتو فلوت ناصحی نه تنها از نظر موسیقایی اهمیت دارد، بلکه به لحاظ جامعه‌شناسی تلاشی برای جامعه روشنفکری آن زمان است برای ساختن هویت فرهنگی و هنری.

۳.۴ آنالیزی بر کنسرتو فلوت و خشونت نمادین اعمال شده بر آن

ناصحی در سال ۱۳۲۹ به ایران بازمی‌گردد و تاریخ اتمام قطعه در اکتبر ۱۹۵۹ یعنی حدود پاییز ۱۳۳۸ و نزدیک به حدود ده سال پس از بازگشت وی به ایران؛ به نوشته‌ی «کیاوش صاحب نسق» در مقدمه‌ی «مجموعه گنجینه‌ی نت نوشته‌های رودکی» چون اسامی سازها و نام قطعه به ایتالیایی نوشته شده است احتمال دارد که این قطعه برای سفارش و یا شرکت

در مسابقه‌ی آهنگسازی در ایتالیا باشد. باید درنظر داشت در ساختار سنت کنسرتونویسی غرب، معمولا کنسرتو در سه موومان یا بخش نوشته می‌شده‌است. ولی ناصحی آن را در دو بخش بزرگ ارائه کرده است، کنسرتو در ایتالیا با آهنگسازانی همچون «آرکانجلو کورلی» ((Arcangelo corelli (1553-1713) و «آنتونیو لوچو ویوالدی» (Antonio lucio Vivaldi (1678-1741) برای گسترش تکنیک نوازندگی و در تقابل با آثار صرفا آوازی در تکامل رپرتوار سازها و بیشتر سازهای زهی نوشته شده است. هرچند در همان دوره و در کشورهای دیگر اروپایی که با مکاتب متفاوتی آهنگسازی می‌کردند فلوت یکی از سازهای مورد استفاده با قابلیت تکنیکی فراوان بوده‌است. فلوت در اوایل قرن نوزدهم و تثبیت سیستم انگشت‌گذاری بوهم (Bohem System) اهمیت دوچندانی گرفت. در کنسرتو فلوت، در قسمت اول آن با یک سری دوازده‌تنی (Dodecaphony / Twelve-Tone technique) سروکار داریم که برای زمان خود اثری بدیعی نیست؛ ولی برای یک آهنگساز ایرانی در آن روزگار کاملا تکنیکی جدید و تازه به شمار می‌آید و با آثار غالبی که در ایران آن روزگار نوشته می‌شده است فاصله ماهوی فراوانی دارد. کنسرتو فلوت در آغاز با طرحی به ظاهر دودکافونیک یا دوازده نیم پرده مساوی شروع شده است ولی با شروع آکوردهای سازهای زهی این چیدمان تغییر می‌کند. سری اول شامل «سل»، «لابمل»، «می بمل»، «سی»، «لابکار»، «سل بمل»، «سی بمل»، »فا» ،«ربمل»، «دو»، «می» و نت «ر»، نگاشته شده‌است. در جمله بعدی با فرض گرفتن نت انتهایی «ر» در انتهای سری فرضی آغازین و نت آغازین سری فرضی فلوت نت «سی» تکرار شده یا باقی می ماند و این بار ۱۱نت از ۱۲ نت نوشته می‌شود و این شاید در مقدمه کوتاه نسخه چاپی اثر اشتباهی رخ داده باشد و نت «سی» در همان ابتدا قرار داشته تا توالی ۱۲ نتی ما کامل شود؛ و با توجه به رویکردی که «آرنولد شونبرگ» در سریال نویسی دارد که سری دوازده نتی همراه پرش است، که ناصحی نیز از این تکنیک استفاده کرده‌است.

چیزی که در طول اثر کامل مشخص است عدم التزام و پیروی ناصحی از قوانین مکتب دوم وین است و در طراحی‌های خود بیشتر شبیه به نئوکلاسیک‌های نیمه اول قرن بیستم همچون: «ایگور استراوینسکی» ((Igor Stravinsky (1882-1971)، «پل هیندمیت» ((Paul Handemith (1895-1963) و حتی «بلابارتوک» می‌شود. شاید کنتراست ایجاد شده در ساختار هموفونیک و پلیفونیک بخش اول و دوم این نکته را بیشتر برای ما روشن می‌کند که ناصحی شناختی قابل توجه در موسیقی نواحی مختلف ایران و مشخصا موسیقی

سیستان و بلوچستان و موسیقی بختیاری داشته‌است و حال این آگاهی را در زبان آهنگسازی خود و در به کارگیری الگوهای ریتمیک کنسرتو و خصوصا بخش دوم بسیار بیشتر نمایان می‌کند. چیزی که تا آن زمان برای تقسیم‌بندی ریتم و متر با توجه به تحقیق‌های آن روزگار در نظر گرفته می‌شده است. اساس ضرب‌ها را بر ضرب قوی و ضعیف در نظر می‌گرفته‌اند که بسیاری از آن‌ها عملا ریتم‌های لنگ بوده است. از آنجا که این رویکرد برای نوازندگان شهری و در کل جامع موسیقی ایران کمتر شناخته شده بوده است، این اثر یکی از اولین کاربردهای ریتم‌های نامتقارن در آهنگسازی ارکسترال در چیدمان کنسرتو است.

تاریخ به ما یادآور می شود که بسیاری از کنسرتوهای معروف تاریخ موسیقی به سفارش نوازنده‌ای ویرتئوز (Virtuoso) به نوازنده‌ای گفته می‌شود بسیار ماهر، تکنیکی و دارای بیان هنری بالا باشد) نوشته شده است . ناصحی این ویژگی تاریخی و تکنیکال را در اثر خود بومی سازی کرده و سیکل‌های ریتمیک نامتقارن در چارچوبی ساختارمند به همراه ارکستراسیونی جذاب و متداول با آثار روزگار خود بوده‌است. در بخش دوم تکرار فیگورهای ریتمیک همراه اندک تغییراتی است و در تغییر الگو ریتم شاهد تغییر چیدمان ارکستر هم نیز هستیم. رویکرد ناصحی را در آثار آهنگسازان بعد او همچون باغچه‌بان ،احمد پژمان و بسیاری دیگر از شاگردانش می‌توان دید. کنتراست ایجاد شده در هر دو بخش به نوعی در تکامل هم معنا می‌دهند بدین صورت که در بخش اول ما شاهد رویکردی سیال و کنترپوانتیک به خط فلوت به نسبت سازهای دیگر هستیم.در قسمت کادانزا (Cadenza کادانزا در موسیقی بخشی تکنیکی است که معمولا در پایان یک جمله یا بخشی از یک قطعه ویژه در کنسرتوها نواخته می‌شود).

کوتاه کنسرتو نیز رویکرد به ریتم ملودی در تکامل با شروع قطعه است. تکنیک ریترنلویی (Ritovnello technique) که در سنت کنسرتونویسی در غرب از دوره ی باروک رواج پیدا کرده است. در بخش دوم نیز رویکرد الگووارههای ریتمیک در سیکل های لنگی طراحی شده است که در تکرارهای خود جمله اصلی با کمی تغییر ارائه می‌شود. ارکستراسیون در بخش دوم پر حجم‌تر از قسمت اول است و در انتهای قطعه از یک آکمپانیمان (Accompaniment همراهی هارمونیک، ریتمیک یا بافتی که در پس زمینه قرار می‌گیرد تا ملودی اصلی بهتر شنیده شود) به جریان اصلی فرآیند آهنگسازی تغییر می‌کند و در اوج به پایان می‌رسد. بر این اساس است که انقطاع نسل بین آهنگسازان جوان ایرانی و

آثار آهنگسازان در طی یک قرن گذشته به طور فزآینده‌ای بیشتر می‌شود.در عین حال باید دانست کنسرتو فلوت ناصحی را نمی‌توان صرفاً به‌عنوان یک متن موسیقایی مستقل یا بازتابی منفعل از شرایط اجتماعی زمانه‌اش در نظر گرفت. در چارچوب نظری بوردیو، این اثر را باید کنشی نمادین دانست که در دل میدان موسیقی ایران شکل گرفته و هم‌زمان در نسبت دیالکتیکی با آن میدان عمل می‌کند. از منظر جامعه‌شناسی بوردیو، «عادت‌واره» ناصحی که برآمده از آموزش آکادمیک، تجربه زیسته در فضای مدرن موسیقایی و گرایش به نظم ساختاری و تفکر انتقادی است در زبان موسیقایی کنسرتو فلوت عینیت یافته است. این «عادت‌واره» نه صرفاً در انتخاب تکنیک‌های آهنگسازی، بلکه در پرهیز از زبان موسیقایی غالب، استفاده از ساختارهای ریتمیک نامتقارن و فاصله‌گیری از قالب‌های تثبیت‌شده موسیقی ملی بازتاب یافته است. بدین ترتیب، اثر موسیقایی به عرصه‌ای تبدیل می‌شود که در آن، «عادت‌واره» آهنگساز با قواعد مسلط میدان وارد تنش می‌شود. در سطح اجتماعی، میدان موسیقی ایران دهه‌های میانی قرن چهاردهم خورشیدی، ظرفیت محدودی برای پذیرش چنین کنش‌هایی داشت. سلطه گفتمان‌های سنت‌گرا و رسانه‌محور، همراه با ضعف نهادهای مستقل موسیقی آکادمیک، موجب شد کنش نمادین ناصحی نه به‌عنوان نوآوری مشروع، بلکه به‌مثابه امری حاشیه‌ای تلقی شود. این ناسازگاری میان منطق درونی اثر و منطق مسلط میدان، زمینه اعمال «خشونت نمادین» را فراهم آورد؛ خشونتی که در قالب سکوت نهادی، فقدان اجرا و حذف تدریجی از حافظه موسیقایی بروز یافت. در اینجا پیوند دیالکتیکی میان موسیقی و جامعه آشکار می‌شود: از یک‌سو ساختار اجتماعی میدان موسیقی، امکان دیده‌شدن اثر را محدود می‌کند؛ و از سوی دیگر، خود اثر با ارائه زبانی متفاوت، مرزهای این ساختار را به چالش می‌کشد. اگرچه این چالش در کوتاه‌مدت به حذف نمادین اثر انجامیده است، اما در بلندمدت امکان بازخوانی و بازتعریف تاریخ موسیقی ایران را فراهم می‌آورد. بدین معنا، کنسرتو فلوت ناصحی نه فقط قربانی میدان، بلکه سندی از تنش‌های درونی آن میدان است

۵. نتیجه‌گیری

ناصحی یکی از چهره‌های مهم اما کمتر شناخته شده در موسیقی ایران است که به دلیل ناسازگاری «سرمایه‌ها» و «عادت‌واره‌هایش» با ساختار مسلط «میدان موسیقی» از مسیر تثبیت رسمی حذف شد. کنسرتو فلوت وی نمونه‌ای از «خشونت نمادین» در زمینه هنری

ایران است. درواقع این اثر، با اتکا بر زبان آهنگسازی مدرن، نه با ذائقه مسلط سنت‌گرایانه همخوان بود و نه با منطق موسیقی رسانه‌ای سازگاری داشت. در نتیجه، اثر در معرض نوعی «خشونت نمادین» قرار گرفت که نه در قالب مخالفت صریح، بلکه در شکل بی‌اعتنایی ساختاری و حذف تدریجی از چرخه آموزش، اجرا و نقد اعمال شد. از این منظر، «خشونت نمادین» علیه ناصحی صرفاً به حذف یک آهنگساز محدود نمی‌شود، بلکه حذف یک امکان تاریخی برای گسترش زبان موسیقی مدرن در ایران است. تحلیل این فرایند نشان می‌دهد که چگونه میدان موسیقی ایران، از طریق بازتولید هنجارهای مشروع، برخی مسیرهای خلاقیت را تثبیت و برخی دیگر را به حاشیه می‌راند. در ذیل این موضوع باید در نظر داشت از مختصات مهم این دوره این است که اکثریت مردم ایران روستایی یا حتی عشایری هستند که با فرهنگ و آداب و رسوم زندگی شهری نسبتا بیگانه می‌باشند و در شهرها نیز اغلب مردم فراتر از چارچوب سنت نمی‌اندیشیدند و ذوقیات آن‌ها نیز در قالب‌های سنتی شکل گرفته بود. از طرفی اشرافیت نیز از نفود فوق العاده برخوردار بود و کلیه سازمان‌های دولتی تحت سیطره اشرافیت قرار داشت؛ گفتنی است که اشرافیت مذکور از خانواده‌های زمین‌دار و فئودال تشکیل یافته است، همچنین باید دانست که این اشرافیت پیوندهای مستحکمی در وجوه دادو ستدهای سیاسی و حتی وصلت های خویشاوندی با راس هرم یعنی خاندان سلطنتی دارد. امر آموزش منحصرا در اختیار روحانیت است و چه در شیوه‌های اجرا و چه در محتوا از سنت پیروی می‌کند با انقلاب مشروطه و حتی اندکی پیش از آن نخستین طلیعه‌های تغییر در آموزش به ظهور رسید ولی در نقاط روستایی و شهرهای کوچک چندان بروزی نداشت. با وجود این شرایط نوآوری‌های ناصحی برای چه کسانی بود؟ و مخاطبین و شنوندگان این نوع موسیقی متعلق به کدام گروه های اجتماعی بودند؟ با اندکی تامل می‌توانیم بگوییم که شنوندگان این موسیقی قطعا کسانی بودند که با فرهنگ جدید آشنایی داشتند و این فرهنگ جدید از اروپا سرچشمه می‌گرفت و این نوع فرهنگ و تفکر از ضرورت‌های دوران بورژوایی است که مقوله‌ای جهان شمول می‌باشد لذا بدیهی است که طرفدارن این نوع موسیقی باید دارای خصایص ذیل باشند: ۱.دارای شغلی غیر از مشاغل سنتی باشند مشاغل این گروه چنان است که آن ها را در طیف های تکنوکرات قرار می‌دهد. ۲. با زبان‌های اروپایی آشنایی داشته باشند ۳. به تبع آشنایی یا تسلط با زبان‌های اروپایی رمان خوانده باشند ۴. با مبانی فلسفه غرب آشنایی داشتنه باشند. چنان چه پیش‌تر گفته شد ناصحی ناشناخته است و به جز تعداد اندکی از اهل فن کسی او

را نمی‌شناسد. اتفاقا نکته بسیار مهم این پژوهش نیز در همین است؛ از این قرار که با شناختی ولو مختصر از اوضاع و احوال فرهنگی و اجتماعی آن دوره می‌توانیم بفهمیم که شنوندگان این نوع موسیقی بر اساس معیارهای چهارگانه فوق، در ایران آن زمان بسیار اندک بودند. هر چند با روی کار آمدن رضا شاه دستگاه آموزشی و محتوای آن به طور ناگهانی و همه جانبه تغییر کرد اما وضعیت موسیقی در شرایطی قرار داشت که کار موسیقی عمدتا به عهده نوازندگان و خوانندگانی بود که در واقع عمله ی طرب دربارهای کوچک و بزرگ بودند و این دسته از نوازندگان و خوانندگان هرگز نتوانستند از چارچوب سنت خارج شوند.

ارزش ناصحی به عنوان یک هنرمند و موسیقیدان مشخصا در این است که او مطابق با ضرورت های روز دست به آفرینش هنری زده است. علاوه بر این وی با درک نیازهای زمانه خود توانست از مرزهای سنت عبور کند و به فضاهای دست یابد که ضرورت دوره و زمانه جدید است این را بدین جهت می‌گوییم که او در موسیقی غربی تحصیل کرده بود آن را می‌شناخت و دگر آن که از سازهای غربی استفاده می‌کرد. فراموش نشود که از نظر استادان سنتی استفاده از سازهای غربی کاری بس ناروا بود. و در انتها آن چه که بسیار قابل تامل است این مطلب است که چرا جامعه‌ی ایران چه در دوران اساطیری خود و چه در دوران پس از اسلام و چه حال حاضر درک درست از افرادی که می‌توانند خلاقیت و حوزه متفاوتی را حداقل در تجربه به ما گوشزد کنند را دارا نیست. لیکن شاید این یک روی سکه باشد که اصولا واکاوی در امر نو ممکن است در مسیر آهنگسازی در حوزه‌ی جغرافیایی و بعد افرادی که در آن پرورش یافته‌اند و بعدتر مهاجرت می کنند به وجود آید. «خشونت نمادین» در جامعه موسیقی در برخورد با این رویکرد گویی راهی به غیر از حذف شدن از مدار اصلی آهنگسازی را به همراه ندارد. بدین معنا که طرد شدن، حذف شدن، نادیده گرفتن و در نهایت فراموشی سیستماتیک جامعه راه دیگری را جلوی پای ناظران بر تاریخ جامعه شناختی آهنگسازی آکادمیک در ایران را ندارد. استفاده بوردیو از واژه «سیستم» شاید نتواند شرح دقیقی بر فرهنگ تودرتو و سراسر عارف مسلکی زیست موسیقی ایران در یکصد سال گذشته بدهد. ولی می‌تواند مخاطب این پژوهش را به این پرسش وادار کند که براستی چگونه فراموشی را فراموش کنیم و چرا در جنگ رسانه‌ای از ورود رادیو تا سوشال مدیا همچنان در یک نقطه ایستاده ایم و در عین حال به خاطر داشته باشیم تحلیل موسیقی بدون در نظر گرفتن مناسبات قدرت، سرمایه و عادت‌واره ناقص خواهد بود؛ همان‌گونه که

جامعه‌شناسی هنر بدون توجه به منطق درونی اثر هنری، به تقلیل‌گرایی می‌انجامد. بنـابراین پیوند دیالکتیکی موسیقی و جامعه‌شناسی بوردیو ایـن امکـان را فـراهم مـی‌سـازد کـه اثـر موسیقایی نه‌تنها به‌مثابه محصول جامعه، بلکه به‌عنوان کنشـی فعـال در بازتولیـد یـا تزلـزل ساختارهای اجتماعی هنر فهم شود.

کتاب‌نامه

آدمیت، فریدون(۱۳۸۵)، *امیرکبیر و ایران*، تهران: انتشارات خوارزمی.

آریافر، آیدین (۱۴۰۲)، *برساخت اصالت*، تهران: نشر ترنج.

استونز، راب، (۱۳۷۹)، *متفکران بزرگ جامعه شناسی*، ترجمه مهرداد میر دامادی، تهران: نشر مرکز.

بلیکی، نورمن، (۱۳۹۰)، *طراحی پژوهش های اجتماعی*، ترجمه حسن چاوشیان، تهران: نشر نی.

بوردیو، پیر(۱۳۸۸)، نظریه کنش: *دلایل عملی و انتخاب عقلانی*، ترجمه مرتضی مردیها، (چاپ پـنجم)، تهران: انتشارات نقش و نگار.

بوردیو، پیر(۱۳۹۰)، *تمایز*، ترجمه حسن چاوشیان، (چاپ سوم)، تهران: نشر ثالث

بوردیو، پیر، (۱۳۸۱)، *نظریه کنش دلایل عملی وانتخاب عقلانی*، ترجمه مرتضی مردیها، انتشارات نقش و نگار، تهران.

بوردیو، پیر،(۱۳۸۴)، *شکل‌های سرمایه اجتماعی*، اعتماد، دموکراسی و توسعه، ترجمه افشین خاکبـاز و حسن پویان، شیرازه، تهران.

بوردیو،پیر،(۱۳۸۲)، *سرمایه جدید*، ترجمه مرتضی مردیها، ماه نامه اطلاعات سیاسی–اقتصادی موسسـه اطلاعات تهران.

توسلی، غلامعباس(۱۳۸۳) *تحلیل از اندیشه ی بوردیو*، نامه علوم اجتماعی، سال یازدهم، شماره ۲۳

جمشیدی‌ها، غلامرضا و پرستش، شهرام،(۱۳۸۶)، *دیالکتیک منش و میدان در نظر پیر بوردیو*، نامه علوم اجتماعی، شماره ۳۰.

جنکینز، ریچارد(۱۳۸۵)، *پی‌یر بوردیو*. ترجمه محسن چاوشیان و لیلا جوافشـانی، (چـاپ اول) تهـران: نشر نی.

خالقی، روح الله(۱۳۸۵)، *سرگذشت موسیقی ایران*، تهران: انتشارت ماهور.

خنیفر، حسین(۱۳۹۷)، *اصول و مبانی روش‌های پژوهش کیفـی*. (چـاپ دوم)، تهـران: انتشـارات نگـاه دانش.

خیاطی، حسن(۱۴۰۰)، *جستاری جامعه شناختی درباره استقلال میدان موسیقی ایرانی*، تهران: انتشـارات سرود.

رهنما، فریده(۱۳۵۷)، *مجله نگین*، شماره ۱۵۷، از ۳۷ تا ۳۸، تهران.

ساروخانی، باقر(۱۳۸۸)، *روش تحقیق در علوم اجتماعی*. (جلد اول). تهران: انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

طباطبایی، جواد(۱۳۹۳)، *تاملی بر ایران*، (جلد اول)، تهران: انتشارات مینوی خرد.

طباطبایی،جواد(۱۳۸۷)، *زوال اندیشه سیاسی در ایران*، تهران: انتشارات مینوی خرد.

فکوهی، ناصر(۱۳۹۶)، *بوردیو و میدان دانشگاهی دانش و دانشگاه*. (چاپ اول)، تهران: انتشارات پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

کاتوزیان، محمدعلی همایون(۱۳۸۷)، *ایران جامعه کوتاه مدت*، تهران: نشر نی.

کاتوزیان، محمدعلی همایون(۱۳۸۸)، *تضاد دولت و ملت: نظریه تاریخ و سیاست در ایران*، (چاپ ششم)، تهران: نشر نی.

کاتوزیان، محمدعلی همایون(۱۳۸۷)، *دولت و جامعه در ایران*، تهران: نشر مرکز.

کشفی، مینا، شریف‌زاده، محمدرضا و خویی، مهسا(۱۴۰۱) *تحلیل جامعه شناختی آموزش موسیقی کلاسیک در ایران از نظرگاه پیر بوردیو. مورد مطالعه: ساز پیانو*. فصل‌نامه علمی، سال ۱۳، شماره ۱، از ۱۰۵ تا ۱۲۴.

گرنفل، مایکل(۱۳۹۳)، *مفاهیم کلیدی پیر بوردیو*. ترجمه محمدمهدی لبیبی، (چاپ دوم)، تهران: نشر افکار.

مستوفی، عبدالله(۱۳۹۳)، *شرح زندگانی من*، تهران: نشر زوار.

ممتاز، فریده، (۱۳۸۳)، *معرفی مفهوم طبقه از دیدگاه بوردیو*. پژوهشنامه علوم انسانی، شماره ۴۲-۴

Lochwood, Louis J, (2013), Music in the Renaissance

Leaver, Robin A,(2007), Luthers Liturgical, Music