

## تحلیل جامعه‌شناختی آموزش موسیقی کلاسیک در ایران از نظرگاه پیر بوردیو مورد مطالعه: ساز پیانو

مینا کشفی\*

محمد رضا شریف‌زاده،\*\* مهسا خویی\*\*

### چکیده

امروزه در ایران یادگیری سازهای کلاسیک غربی، از جمله پیانو، رواج چشم‌گیری یافته است. می‌توان گفت یاددهی ساز پیانو علاوه بر بعد روشی، به بررسی جنبه‌های دیگری نیاز دارد که مدرس به هنگام آموزش باید در نظر داشته باشد. رویکردی که در این پژوهش بررسی شده رویکرد جامعه‌شناسانه است. از این منظر، پی‌یر بوردیو، جامعه‌شناس قرن بیستم، تأثیرات بسیاری در نظریه‌های اجتماعی و جامعه‌شناسی تعلیم و تربیت گذاشته و تحولاتی روش‌شناختی در این حوزه‌ها ایجاد کرده است. این پژوهش سعی دارد با تکیه بر نظریات بوردیو نشان دهد، فراتر از موضوع استعداد و هوش موسیقایی، مسائل متعددی وجود دارد که باعث می‌شود هنرجویی در اجرای قطعات عملکرد بهتری از دیگران نشان دهد. ضمن این‌که چگونه می‌توان به راه‌کارهایی دست یافت که علاوه بر آن‌که باعث رشد و

\* دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، تهران، ایران  
kashfi.mina@yahoo.com

\*\* استاد دانشکده هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، تهران، ایران (نویسنده مسئول)  
moh.sharifzade@iauctb.ac.ir

\*\*\* استادیار دانشکده هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، تهران، ایران  
mahsa.khoie@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۹/۳۰؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۱/۲۰



افزایش مهارت‌های نوازندگی هنرجویان شود، بازتولید تثبیت و هژمونی طبقه مسلط جامعه را مانع شود؟ در این پژوهش از روش تحلیل محتوا استفاده شده است.

**کلیدواژه‌ها:** بورديو، موسيقي، آموزش، فرهنگ، جامعه.

## ۱. مقدمه

در سال‌های اخیر، در جامعه ایران، به‌ویژه در طبقه متوسط شهری، علاقه بی‌اندازه‌ای به فراگیری سازهای غربی و موسیقی کلاسیک در سطح عملی (نوازندگی) مشاهده می‌شود. البته پی‌بردن به علت این علاقه در موضوع این پژوهش نیست، اما در حال علاقه عمومی و روزافزون به موسیقی کلاسیک (در این جا منظور از موسیقی کلاسیک، مجموعه‌ای از موسیقی دوره‌های مختلف تاریخی است که در نهایت به شکل تکامل یافته خود از دل اروپای بعد از رنسانس زاده شد) و کسب مهارت عملی در آن، امروزه، واقعیتی کاملاً ملموس است. هر ملتی موسیقی خاص خود را دارد، موسیقی‌ای که بیان روح آن ملت را با همه جنبه‌ها و جزئیات آن برعهده دارد؛ از این رو درک موسیقی هر ملتی و التذاذ از آن در گرو شناخت فرهنگ و تاریخ آن ملت است. به نظر می‌رسد نوازنده یا حتی شنونده هر نوعی از موسیقی باید از مسائلی آگاهی داشته باشد که بتواند با آن موسیقی ارتباط برقرار کند، از آن متأثر شود، و لذت ببرد. مثلاً آگاهی از کلیات وقایع تاریخی آن ملت، آشنایی با باورهای مذهبی، اسطوره‌ای و آداب و رسوم آن ملت، و همچنین اشراف بر مبانی یا کلیات زیبایی‌شناسی آن قوم یا ملت و در واقع نزدیک شدن به قلمرویی از فرهنگ و اندیشه که شنونده را تقریباً در مقام عضوی از آن ملت قرار دهد. مثلاً فردریک شوپن (Chopin 1810-1849)، که از تأثیرگذارترین آهنگ‌سازان دوره رمانتیک و به شاعر پیانو نیز ملقب بود، از زبان ملودیک ویژه‌ای الهام می‌گرفت که از آوازه‌ها و رقص‌های سرزمین بومی‌اش، لهستان، آموخته بود. این زبان ویژه در تمامی قطعاتش چون مازورکا (mazurka)، پولونز (polnaise)، نوکturn (nocturne)، بالاد (ballade)، و کنسرتو (concerto) نمایان است. موسیقی او حالت رمانتیک آواز بی‌کلام را داشت و احساسات تند میهن‌دوستانه‌اش را نشان می‌داد که از ژرفای دل سرچشمه می‌گرفت (فینکلشتاین ۱۳۸۱: ۱۰۹). شوپن نه تنها تحت تأثیر سنت‌های موسیقی و ادبی ملی‌اش بود، بلکه از جریان روشن‌گری نیز تأثیر پذیرفته بود (صارمی ۱۳۷۴: ۴۱۶). در واقع آشنایی با فرهنگ و اندیشه

آهنگ‌ساز تأثیر به‌سزایی در زمینهٔ آنس و آشنایی با موسیقی فراهم می‌کند. منظور از این آنس و آشنایی مأنوس بودن شنوایی انسان با اصوات، آواها، و فواصل موسیقایی است که نه‌تنها در ملت‌های مختلف متفاوت است، بلکه در طول تاریخ هر ملت نیز دست‌خوش تغییراتی می‌شود. آرنولد شوئنبرگ (۱۸۷۴-۱۹۵۱)، بنیان‌گذار موسیقی دوده‌کافونیک (dodecaphony) (دوازده‌تئی) یا موسیقی آتونال (atonal)، شیوهٔ تازه‌ای از برابری نت‌های گام‌های موسیقی را بیان کرد. موسیقی شوئنبرگ در چهارچوب عقب‌نشینی از تعهد اجتماعی و مأیوس شدن از تودهٔ انسان‌های هم‌نوع خویش بود. کیفیت ضربتی آثار وی زائیدهٔ کیفیتی انقلابی نبود، بلکه نتیجهٔ بیگانگی‌اش در میان انسان‌های دیگر و آگاهی بر این احساس بود که مردم به‌صورت جزیره‌های تک‌به‌تک در دنیایی آکنده از خصومت به‌سر می‌برند (فینکلشتاین ۱۳۸۱: ۱۵۳).

بنابراین با این‌که بسیاری از مردم موسیقی را خالص‌ترین هنر یا نوعی هنر انتزاعی می‌دانند که چندان از دنیای خارج، یعنی طبیعت، جامعه، و تاریخ، تأثیر نمی‌پذیرد، اما می‌بینیم که تاریخ موسیقی با این گفته مغایرت دارد. موسیقی از لحاظ سبک و شکل دست‌خوش تغییراتی شده است. در غرب رنسانس، باروک، روکوکو، کلاسیک، رمانتیک، و ... با تغییرات مشابهی در هنرهای دیگر قرین بوده است که این تغییرات با تحولات جامعهٔ اروپا کاملاً منطبق است (همان: ۹). فراتر از این افق باید بدین نکته اذعان داشت که نه‌تنها ملت‌ها به‌لحاظ پسندهای هنری خود از جمله پسند موسیقایی‌شان واجد تفاوت‌ها و تمایزهایی هستند که از میراث‌های تاریخی و وضعیت اجتماعی آن‌ها نشئت می‌گیرد، بلکه هر ملتی در درون خود دارای گروه‌ها و طبقاتی است که با ابتنا بر خُرده‌فرهنگ‌های اختصاصی خود، موسیقی مخصوص خود را دارد. مانند موسیقی محبوب لُمن‌ها، موسیقی محبوب دراویش در خانقاه‌ها، موسیقی مورد‌استفادهٔ هیئت‌های عزاداری مذهبی، موسیقی محلی جوامع روستایی، موسیقی محبوب جوانان شهری همراه با تعلقات طبقاتی‌شان، که همهٔ این‌ها از تمایزهای طبقاتی فرهنگی و اجتماعی افراد برخاسته می‌شود.

باید این نکته را مدنظر داشت که سازها و ساختار آن‌ها محصول موسیقی و تحولات سبکی آن هستند و نه برعکس؛ یعنی هر موسیقی‌ای ساز یا سازهای ویژهٔ خود را مطالبه می‌کند. بدین ترتیب است که موسیقی‌دانان و نوازندگان در پاسخ به الزامات فرمی و محتوایی قطعات سازهای مناسب را اختراع می‌کنند؛ یا این‌که دست به تکمیل و اصلاح سازهای موجود می‌زنند. همهٔ سازها با ویژگی‌ها و قابلیت‌های فنی خود از همین ره‌گذر پدید آمده‌اند؛ پیانو نیز بر همین اساس در روندی تکاملی پدید آمده است.

در سال ۱۷۰۹م اول بار بارتولومئو کریستوفری ایتالیایی در فلورانس طرح ساخت پیانو را براساس ساز هارپسیکورد (harpsichord) ریخت. در این ساز چکش‌هایی وجود داشت که با کلید به حرکت درمی‌آمد و سیم‌ها را به صدا درمی‌آورد. کریستوفری این ساز نوظهور را پیانوفورته (pianoforte) نامید. یعنی سازی که هم صدای نرم و ضعیف به مفهوم پیانو (piano) و هم صدای بلند و قوی به مفهوم فورته (forte) داشت. هرچند قبل از کریستوفری اشخاص دیگری در این زمینه کوشش‌هایی انجام داده بودند، با این حال کریستوفری را مخترع و سازنده پیانو می‌دانند. ایتالیا اگرچه سرزمین اختراع پیانو بود، خیلی زود آن را فراموش کرد و ساختن این ساز به دیگر کشورهای اروپا انتقال یافت (شونبرگ ۱۳۸۶: ۱۵). نخستین ساز پیانو که وارد ایران شد مربوط به سال ۱۸۰۵م است که پیش‌کشی از ناپلئون، امپراتور فرانسه، به فتحعلی‌شاه قاجار بود. این پیانو هیچ‌گاه استفاده نشد، فقط باعث شد ناصرالدین‌شاه با پیانو آشنا شود؛ به طوری که زمانی که پیانوهای مدرن دهه ۱۸۷۰ را در سفر فرنگ دید، فرمان داد چهار دستگاه پیانو برای ارسال به ایران خریداری شود. پس از رسیدن پیانوها به ایران، محمدصادق‌خان سرورالملک (ستورنواز دربار ناصری) با دست‌کاری در کوک یکی از آن‌ها، پیانو را برای نواختن در دستگاه شور به کار گرفت. بدین ترتیب نخستین نوازنده شناخته‌شده پیانو در ایران همین محمدصادق‌خان است. پس از آن دربار ناصرالدین‌شاه و پسرش مظفرالدین‌شاه پیانو را در کنار داریه و دمبک می‌نواختند. در ایران پیدایش نخستین نسل از پیانیست‌ها مربوط به آغاز قرن بیستم است و نخستین پیانیست‌هایی که قطعات کلاسیک غربی را می‌نواختند تقریباً هم‌زمان با رواج پیانو در عرصه عمومی پدیدار شدند (دوبال ۱۳۸۳: ۱۵).

## ۲. طرح مسئله

امروزه ثابت شده که افرادی که مرحله ورود بافت‌های نیورونی نخاعی هر دو نیم‌کره چپ و راست مغزشان بزرگ‌تر و قوی‌تر است، توانایی بیشتری در درک و اجرای آثار موسیقایی دارند و این افراد قادرند موسیقی را از زیر هفت‌سالگی شروع کنند. در واقع این موضوع نشان می‌دهد که عده‌ای از افراد به‌طور ژنتیک توانایی و استعداد بیشتری در یادگیری موسیقی از خود نشان می‌دهند (والین و دیگران ۱۳۸۸: ۲۶۶). اما فارغ از مقوله استعداد، مسائل دیگری نیز وجود دارد که در عملکرد هنرجو تأثیر بنیادینی دارد.

در درجه اول چنان‌که اشاره شد، باید در نظر داشت که پیانو نوعی ساز کلاسیک غربی است که مطابق با فرهنگ و اوضاع جامعه اروپایی پدید آمده است و فواصل آن براساس پرده و نیم‌پرده شکل گرفته که با فواصل موسیقی ایرانی، که در آن ربع‌پرده وجود دارد، کاملاً رنگ صوتی متفاوتی دارد. بنابراین هنگامی که هنرجویی ایرانی یادگیری پیانو را آغاز می‌کند، یادگیری سازی متفاوت با فرهنگ و گوش موسیقایی‌اش را شروع می‌کند. درک، پسند، و سلیقه موسیقایی هر هنرجو تحت تأثیر عواملی چون اوضاع فرهنگی، اجتماعی، طبقه، و ... به‌شیوه‌ای منحصربه‌فرد رشد و تکوین یافته است. بنابراین ناخودآگاه هنرجویان به‌دلیل زمینه‌های مختلفی که دارند، دربرابر رمزگشایی و اجرای قطعات عملکردهای متفاوتی از خود نشان می‌دهند. در درجه دوم باید در نظر داشت هنرجو در محیط آموزش پیوسته در معرض مقایسه‌شدن است. هنگامی که هنرجویی با «سرمایه فرهنگی» (cultural capital) پایین‌تر با وجود تلاش و تمرین، سطح نوازندگی خود را از دیگری ضعیف‌تر احساس می‌کند، خواه‌ناخواه به این نتیجه می‌رسد که استعداد لازم را ندارد؛ در نتیجه دچار یأس، نومیدی، و سرخوردگی می‌شود و حتی ممکن است ساز را برای همیشه رها کند.

پی‌یر بوردیو (۱۹۶۲-۲۰۰۲) معتقد است نهاد آموزش که می‌تواند با ترجیح‌دادن استعدادهای فردی بر امتیازات ارثی، نوعی شایسته‌سالاری را پی‌ریزی کند، در پی آن است که از طریق اتصال‌های مخفی میان استعداد تحصیلی و میراث فرهنگی، نوعی اشرافیت دولتی واقعی را تدارک کند که اقتدار و مشروعیت آن به‌وسیله عنوان تحصیلی تضمین شده است (بوردیو ۱۳۸۸: ۵۹). بنابراین «میدان آموزش» (education field) به «بازتولید» این امتیازات و حفظ وضع موجود کمک می‌کند (بوردیو ۱۳۹۰: ۱۷۷). به این معنا که هنر هم‌چنان در انحصار طبقه مسلط جامعه باقی می‌ماند و هنرجوی طبقه پایین به‌دلیل نداشتن سرمایه‌های لازم خودبه‌خود از «میدان هنر» حذف می‌شود.

بنابراین با این اوضاع، مدرس چگونه باید هنرجو را آموزش دهد که علاوه‌بر آن‌که بتواند هنرجویی تربیت کند که ساز کلاسیک را هم‌راه با استانداردهای لازم اجرا کند، درعین حال بتواند از «بازتولید اجتماعی» ممانعت کند؟

بوردیو معتقد است که درک و ارزیابی آثار موسیقایی به قصد هنرجو بستگی دارد. این نیز خود تابع هنجارهای عرفی حاکم بر نحوه برخورد وی با آثار موسیقایی در وضعیت تاریخی و اجتماعی معین و تابع توانایی هنرجو برای هم‌نواشدن با این هنجارهاست که از تربیت هنری او ریشه می‌گیرد. پس برای خروج از این تسلسل هنری، مدرس باید در نظر

داشته باشد که ادراک ناب هر اثر موسیقایی از بیان و شیوه تدریس صحیح سرچشمه می‌گیرد (بورديو ۱۳۹۰).

بر این اساس، در این نوشتار سعی بر این است که نشان دهیم مستعدبودن و تمرین تنها دلیل قوت یا ضعف هنرجو بر دیگری نیست، بلکه درکنار تمرین، استعداد، و هوش موسیقایی هنرجو مدرس باید به مسائلی چون طبقه و سرمایه‌های او نیز توجه داشته باشد. ضمن این‌که راه‌کارهایی برای بهترشدن آموزش موسیقی با تکیه بر نظریات بورديو ارائه کنیم تا در نتیجه از هنرجو عملکرد بهتری ببینیم.

### ۳. روش‌شناسی

یکی از شیوه‌های پژوهش، که محتوا را تحلیل می‌کند و از روش اسنادی بهره می‌برد و درعین حال در علوم اجتماعی کاربرد زیادی دارد، روش «تحلیل محتوا» است. این روش مناسبی برای پاسخ‌دادن به سؤالات درون و پیرامون محتوای «پیام» است. تحلیل محتوا مبتنی بر پارادایمی تفسیری است که می‌کوشد معنای محتوای متون در دست مطالعه را درک کند. فرد ان کرینجر (Fred N. Kerlinger)، یکی از صاحب‌نظران این روش، تحلیل محتوا را روش مطالعه و تجزیه و تحلیل ارتباطها به شیوه نظام‌دار و عینی معرفی می‌کند که پژوهش‌گر به منظور پاسخ به مقیاس‌ها، به جای مشاهده مستقیم رفتار افراد یا مصاحبه با آن‌ها، ارتباط‌هایی را انتخاب می‌کند که افراد ایجاد کرده‌اند و پاسخ پرسش‌هایش را در آن‌ها جست‌وجو می‌کند (خنیفر ۱۳۹۵: ۷۹).

رویکرد پژوهشی بورديو بر تحلیل مسائل اجتماعی در میانه عینیت و ذهنیت توجه دارد. از نظر بورديو مسائل اجتماعی پدیده‌هایی وابسته به زمینه‌اند، اما نه بدان معنا که جدای از نظریه قابلیت تحلیل و تفسیر داشته باشند؛ بلکه داده‌ها از زمینه‌ها به دست می‌آیند و با نظریه معنا و توصیف می‌شوند. بنابراین پژوهش بورديویی پژوهشی در لایه‌های رویین و عینیت‌یافته اجتماع است، اما در واقع همواره در تعامل میان ساخت زیرین و نماد رویین است. از دیدگاه بورديو سازه‌های اجتماعی برساخت‌هایی‌اند که نیازمند معنابخشی‌اند و این تعامل دوسویه همواره در پژوهش جریان دارد (بورديو و واکانت ۱۹۹۳).

بر این اساس، نگارنده پیام‌های مدنظر را در: ۱. شناخت و درک هنرجوی ایرانی از موسیقی کلاسیک، ساز پیانو، و ارتباطش با موضوع آموزش و ۲. طبقه و اوضاع فرهنگی و اجتماعی هنرجو، که سلیقه و «عادت‌واره‌هایش» (habitus) متأثر از آن است، مطالعه می‌کند.

درعین حال باید در نظر داشت از منظر بوردیو، پیوند نمادهای طبقه خاصی از جامعه با احترام و ارزش‌های اجتماعی به مشروعیت‌بخشی آن‌ها در جامعه منجر می‌شود و ازاین‌رو نیازمند واکاوی و تحلیل است. بر این اساس، پژوهش بوردیویی پژوهشی مبتنی بر عادت‌واره است و در نتیجه عادت‌واره مرکز تحقیق در جامعه‌شناسی آموزش است (گرنفل ۱۳۸۸: ۲۲۶).

در این پژوهش از روش تحلیل محتوای کیفی بهره برده شده است. در روش کیفی داده‌ها به صورت کلمه یا طرح ارائه می‌شوند که ترسیم، بازنمود، و تفسیر نتایج را ممکن می‌سازند. بنابر این روش فراوانی شاخص‌ها نشانه اهمیت آن‌ها محسوب نمی‌شود. لذا نحوه و محل قرارگرفتن «واحدهای معنا» دارای اهمیت‌اند.

خلاصه و حاصل تفصیلی که شرح آن گذشت از این قرار است که:

- الف. ابتدا با مطالعات کتاب‌ها و مقالات موجود نظریات بوردیو بررسی و سپس با استفاده از روش تحلیل محتوا سعی بر تفسیر و به‌دست‌آوردن نتیجه می‌شود.
- ب. داده‌ها به صورت تحلیل از محتوای نظریات بوردیو به دست می‌آید.
- ج. با استفاده از داده‌های به دست آمده و برطبق نظریات بوردیو تلاش می‌شود به فرضیات و پرسش‌های پژوهش پاسخ دهیم.

#### ۴. بحث

بوردیو سعی می‌کند در مطالعات خود میان فرهنگ و شیوه زندگی از یک سو و طبقات اجتماعی از سوی دیگر تعادل ایجاد کند. برای همین در بین هم‌عصران خود فردی متمایز است. تحلیل او از زندگی فرهنگی همیشه با تمرکز بر طبقه و اهمیت به طبقه انجام شده است. او طبقه اجتماعی را در بافت کلی اوضاع فرهنگی حاکم بر جامعه در نظر می‌گیرد. بوردیو طبقه اجتماعی را شامل افرادی می‌داند که نه از لحاظ «سرمایه اقتصادی» (economic capital)، درآمد، و دارایی، بلکه از نظر «سرمایه فرهنگی»، «سرمایه اجتماعی» (social capital)، «ذائقه»، و سبک زندگی وضعیت مشابهی دارند (گرنفل ۱۳۸۸).

بوردیو در آثار خود در حیطه آموزش و پرورش، به «بازتولید اجتماعی» از طریق نظام آموزشی می‌پردازد. از نظر وی سرمایه فرهنگی، که در برنامه درسی آموزشی به کار گرفته می‌شود، به بازتولید نابرابری‌های اجتماعی دامن می‌زند، چراکه برنامه‌های آموزشی عموماً به

تفاوت‌های فرهنگی بی‌توجه‌اند. بوردیو معتقد است که در جامعه، طبقات مختلف اقتصادی و فرهنگی وجود دارند که آموزش و پرورش این طبقات را بازتولید می‌کند، یعنی به‌جای تحول اجتماعی به تثبیت ساختارهای اجتماعی کمک می‌کند (عالی ۱۳۹۷).

بوردیو در عین حال به رابطه بین ساختارها با کنش‌ها نیز واقف بود؛ بدین معنا بعد عینی و ساختاری به‌تنهایی به تثبیت ساختارها کمک نمی‌کند، بلکه از بعد ذهنی نیز متأثر است. وی در بعد ذهنی مفهوم عادت‌واره را مطرح کرد. بوردیو «میدان» و عادت‌واره را دارای ارتباط متقابل می‌دید و «کنش اجتماعی» را برابری ترکیب مجموعه عوامل عینی و ذهنی (میدان و عادت‌واره) می‌دانست، به‌طوری‌که در این باره معادله «{عادت‌واره} \* (سرمایه) + میدان = کنش» را مطرح می‌کند (گرنفل ۱۳۸۸: ۱۰۶). در ذیل مفاهیم را یک‌به‌یک شرح می‌دهیم.

#### ۱.۴ میدان

میدان یکی از مفاهیم اصلی است که بوردیو در امر آموزش نیز از آن بهره برده است. از دیدگاه بوردیو جامعه مدرن جامعه‌ای است که در آن وحدت اولیه موجود جامعه سستی در اثر عوامل بیرونی تقسیم کار و تخصصی شدن از بین رفته و به فضاهای خرد بی‌شماری تجزیه شده که هر کدام بر محور نوعی سرمایه قرار گرفته‌اند و قوانین و کارکرد خاص خود را دارند. بوردیو این فضاهای خرد را میدان می‌نامد. بوردیو در نظریات خود میدان‌های متعددی را مطرح می‌کند که از جمله می‌توان به «میدان قدرت»، «میدان هنر»، «میدان آموزش»، و ... اشاره کرد (محمدی ۱۳۹۸). بر این اساس میدان در حوزه آموزش موسیقی فضای محدودی است که منطق خاص خود را دارد و عاملان اجتماعی براساس حجم و ترکیب سرمایه‌ای که دارند در جایگاه مدرس و هنرجو قرار گرفته‌اند. براساس دیدگاه بوردیو، مدرس و هنرجو ضمن پذیرش منطق و یادگیری میدان آموزش، در میدان فعالیت می‌کنند و این امر موجب می‌شود که میدان از پویایی و کارآمدی برخوردار باشد. در این جا باید در نظر داشت بوردیو نگاهی دو بُعدی به میدان آموزش دارد: ۱. رویکرد کارکردگرایی؛ ۲. رویکرد تضادگرایی.

در رویکرد کارکردگرایی بوردیو بر سرمایه فرهنگی تأکید دارد و میدان آموزش را به‌مثابه یکی از میدان‌های جامعه مدرن می‌داند که براساس فرایند تقسیم کار و تخصصی شدن از میدان تفکیک نشده جامعه سستی تفکیک شده است. او معتقد است میدان



آموزش برای رفع یکی از نیازهای جدید جامعه کارکرد تخصصی ارتقای دانش، مهارت، علم‌آموزی، و جامعه‌پذیری را بر عهده گرفته و با هماهنگی دیگر میدان‌ها زمینه‌های تعادل و توسعه و نظم جامعه را فراهم می‌آورد. در این نگاه، بوردیو به میدان آموزش نگاه مثبتی دارد و معتقد است که میدان آموزش از یک سو با انتقال ارزش‌ها و هنجارهای جامعه به نسل جدید جامعه را از بی‌ثباتی حفظ می‌کند و از سوی دیگر، با تربیت نیروی انسانی باسواد، متخصص، و آموزش دیده زمینه ارتقا و توسعه جامعه را به لحاظ فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی، و سیاسی فراهم می‌آورد (همان). از دیدگاه کارکردگرایی در حیطه آموزش موسیقی نیز در جامعه ایرانی با نکات مثبتی مواجهیم، هم‌چون تربیت نوازندگانی که به‌طور تخصصی در ساز پیانو تحصیل کرده‌اند و همین‌طور تأسیس مراکز آموزشی که به‌شیوه‌ای حرفه‌ای در حیطه موسیقی فعالیت می‌کنند که در نتیجه باروری، رشد، و تخصصی‌شدن هنر موسیقی را به‌هم‌راه خواهد داشت.

اما در بعد تضادگرایی، بوردیو بر عادت‌واره تأکید دارد و میدان آموزش را به‌مثابه میدانی می‌داند که برای حفظ منافع طبقه مسلط و بازتولید وضع موجود فعالیت می‌کند. از این دیدگاه میدان آموزش میدانی است که تحت سلطه عوامل اجتماعی مسلط قرار گرفته و عوامل مسلط با استفاده از آن موقعیت خود را در میدان بازتولید می‌کنند و با اعمال نوعی خشونت نمادین بر عوامل اجتماعی تحت سلطه آن‌ها را از رقابت بازمی‌دارند. به‌عبارت‌دیگر، عوامل اجتماعی مسلط از طریق میدان آموزش نابرابری اجتماعی را در جامعه بازتولید می‌کنند (بوردیو ۱۳۹۰: ۵۹). خشونت نمادین اشکال گوناگون نابرابری‌های اجتماعی است که رنج و محنت انسان‌ها را در پی دارد. این نابرابری‌ها نشئت گرفته از اشکال و مناسبات نمادین سلطه است (گرنفل ۱۳۸۸: ۲۷۱). از این‌رو، او بر این باور است که میدان آموزش علاوه‌بر کارکرد تکنیکی، کارکرد اجتماعی نیز دارد که این کارکرد در سایه کارکرد تکنیکی آن پنهان شده است (محمدی ۱۳۹۸). در دیدگاه تضادگرایی موروثی‌بودن هنر در میان طبقه مسلط نشان داده می‌شود.

#### ۲.۴ سرمایه

از دیدگاه بوردیو سرمایه مفهومی متمایز با ثروت یا درآمد است. سرمایه حالتی پویا دارد و می‌توان آن را انباشتی از امکانات دانست که خود به ایجاد امکانات دیگری منجر می‌شود. او

هدف از داشتن سرمایه را کسب سرمایه بیش‌تر می‌داند. از نظر بوردیو افراد چهار نوع سرمایه دارند: اقتصادی، فرهنگی، اجتماعی، و نمادین (گرنفل ۱۳۸۸: ۱۲۹).

از دیدگاه بوردیو سرمایه اقتصادی حالت بنیادی دارد و در سطح سایر سرمایه‌ها نیز تأثیر می‌گذارد. به‌سخن‌دیگر، می‌توان گفت سرمایه اقتصادی سرمایه اولیه فرد است که شامل سرمایه‌های مالی، میراث منقول و غیرمنقول، دارایی‌های گوناگون، و غیره می‌شود (فکوهی ۱۳۹۶: ۱۰۳).

سرمایه اجتماعی به‌نوعی وابسته به شبکه اجتماعی است که فرد در آن به‌اجبار زندگی می‌کند و به افرادی که می‌شناسد مربوط می‌شود. در واقع سرمایه اجتماعی چیزهایی نیستند که شما می‌دانید، بلکه کسانی هستند که شما می‌شناسید؛ توزیع این سرمایه کاملاً به طبقه‌ای که در آن هستید مربوط می‌شود (گرنفل ۱۳۸۸: ۳۳۳).

سرمایه فرهنگی از نظر بوردیو به تمرکز و انباشت انواع مختلف کالاهای فرهنگی، توانایی در اختیار گرفتن این کالاهای، و همچنین استعداد و ظرفیت افراد در شناخت و کاربرد کالاهای فرهنگی اشاره دارد (ترابی و افروغ ۱۳۸۹: ۱۶). بر این اساس، بوردیو سه نوع سرمایه فرهنگی را نشان می‌دهد که عبارت‌اند از: ۱. سرمایه عینی، ۲. سرمایه نهادی‌شده، و ۳. سرمایه متجسد.

سرمایه فرهنگی عینی به نمونه‌هایی چون کتاب‌ها، نقاشی‌ها، و... مربوط می‌شود. سرمایه فرهنگی نهادی‌شده به مدارک تحصیلی یا مدارک مهارتی مربوط می‌شود که نشان‌دهنده اطلاعات یا مهارت فرد در هر زمینه‌ای است.

سرمایه فرهنگی متجسد در دیدگاه بوردیو جایگاه خاصی دارد؛ این همان سرمایه‌ای است که عادت‌واره فرد را می‌سازد، در جسم فرد وجود دارد، و عملکرد خود را تحت عنوان ذائقه نشان می‌دهد. بوردیو معتقد است که ذائقه و سلیقه موسیقایی فرد شخصی نیست، بلکه عمیقاً از طبقه اجتماعی که در آن زندگی می‌کند متأثر شده است.

بوردیو سرمایه نمادین را قابلیت می‌داند که از طریق آن از نمادها به‌صورتی استفاده می‌کنید که بتوانید آن‌ها را به واقعیت اجتماعی تبدیل کنید. رابطه روشنی میان سرمایه نمادین و سرمایه فرهنگی وجود دارد. وقتی از سرمایه نمادین سخن می‌گوییم در واقع زمینه‌ای نمادین ایجاد کرده‌ایم که در آن سرمایه فرهنگی هم قابلیت حضور پیدا می‌کند (گرنفل ۱۳۸۸: ۳۳۳).

### ۳.۴ عادت‌واره

یکی دیگر از مفاهیم اصلی بوردیو، که در این نوشتار از آن بهره گرفته شده، عادت‌واره است. بوردیو معتقد است عادت‌واره‌ها تمایلاتی هستند که هم با وضعیت «بودن» ساخته شده‌اند، هم خود مولد کنش‌ها، باورها، تمایلات، و احساسات در تطابق با ساختار حاکم بر خودند (همان: ۱۰۶). در واقع براساس دیدگاه بوردیو افراد از طریق عادت‌واره هنر را درک و ارزش‌گذاری می‌کنند. بنابراین موسیقی، که بخشی از ساختمان ذهنی فرد را شکل می‌دهد، متأثر از جهان اجتماعی فرد است. می‌توان گفت اگر این جایگاه فرد در جهان اجتماعی تغییر کند، ساختمان ذهنی و بنابراین علاقه‌هایش از دنیای موسیقی نیز متحول خواهد شد (بوردیو ۱۳۹۰). این که در کودکی چه قطعاتی را شنیده‌ایم و والدین در منزل چه موسیقی را گوش می‌کرده‌اند و تلویزیون، رادیو، و رسانه‌های ملی چه موسیقی‌ای پخش می‌کرده‌اند، باعث می‌شود ذائقه موسیقایی فرد ساخته شود. در واقع عادت‌واره‌ها کمک می‌کنند که تحولی ذهنی در درک ما از جهان اجتماعی ایجاد شود.

چنان‌که قبلاً ذکر شد، از نظرگاه بوردیو «کنش» از ترکیب میدان، عادت‌واره، و سرمایه به‌دست می‌آید. عملکرد هنرجو در فراگیری پیانو نوعی کنش است که محصول رابطه‌ای گنگ و دوپهلو بین عادت‌واره، سرمایه، و میدان است. بوردیو بر این امر تأکید دارد که جامعه‌شناسی باید در مطالعه حیات اجتماعی هم به ساختار و هم به کنش‌های فردی و ذهنی توجه کند (جنکینز ۱۳۸۵: ۱۲۰). بر این اساس، تأثیرات سرمایه، عادت‌واره، و میدان را بر هنرجو بررسی می‌کنیم:

### ۴.۴ تأثیرات سرمایه

بوردیو در مطالعات آماری نشان می‌دهد که در جامعه فرانسه نواختن یا گوش‌سپردن به پیانو بیش‌تر جزو سرگرمی‌های طبقه مسلط جامعه است؛ درحالی‌که قطب مقابل، طبقه ضعیف، نواختن، و شنیدن سازهایی مانند آکاردئون را بیش‌تر ترجیح می‌دهند. درعین‌حال نشان می‌دهد میان حوزه‌هایی چون سلايق هنری، لباس، غذا، ادبیات و وضعیت اجتماعی افراد روابط منطقی وجود دارد (بوردیو ۱۳۹۰). مشابه این موضوع را در آموزشگاه‌های موسیقی ایران می‌توان مشاهده کرد. هنگامی که هنرجویان مختلف برای ثبت‌نام به آموزشگاه‌ها مراجعه می‌کنند، از شیوه و سلیقه لباس پوشیدن و طرز صحبت‌کردنشان تا

حدود زیادی می‌توان حدس زد که این هنرجو برای ثبت‌نام چه سازی مراجعه کرده و به شنیدن چه نوع موسیقی‌ای علاقه‌مند است؛ تنبک، گیتار، تار، و سه‌تار یا سازهای غربی و کلاسیک چون پیانو، ویولن، و ویولن سل. باید در نظر داشت گروه‌های هر طبقه، در عین وحدت، دست‌خوش تشتت‌اند که تمایلات متعارض قشرهای هر طبقه در دوراه‌های واحد موجد تنوعاتی در هنر آن‌ها می‌شود؛ به این معنی که در میان علاقه‌مندان به یک ساز حتی با وجود اشتراکات مذکور هم‌چنان «تمایز» (distinction) وجود دارد. تمایز از دیدگاه بوردیو به معنی مجموعه تفاوت‌هایی است که در رفتار و سبک زندگی افراد جامعه ظاهر می‌شود؛ دلیل این تفاوت‌ها موقعیت‌های متفاوت افراد از لحاظ سرمایه و قرارگرفتن در میدان‌های اجتماعی گوناگون است. به‌باور بوردیو همه آن‌چه سلیقه فرهنگی و انتخاب هنری، و ... نامیده می‌شود، که ممکن است کاملاً طبیعی و ناشی از قریحه ذاتی افراد شمرده شود، رابطه مستقیم و اثبات‌شدنی با وضعیت و موقعیت اجتماعی آن‌ها دارد (فکوهی ۱۳۹۶: ۱۰۴). هم‌چنین بوردیو معتقد است:

مواجهه با یک اثر هنری، برخلاف تصور عموم، چیزی هم‌چون عشق در نگاه اول نیست و عمل هم‌دلی، که پایه و اساس لذت هنردوستان است، پیش‌فرضی دارد که همانا عمل شناخت است؛ یعنی نوعی عملیات رمزگشایی که حاکی از کاربست آموخته‌های شناختی یا رمزهای فرهنگی است (بوردیو ۱۳۹۰: ۲۵).

بر این اساس، برای ورود به میدان هنر باید با فرهنگ آن زبان آن و ارزش‌های آشنا بود. داشتن سرمایه فرهنگی عملاً پیش‌شرط ورود به میدان است و آن‌ها که از این سرمایه‌ها محروم‌اند، هرچند از سرمایه اقتصادی برخوردار باشند، در این میدان با خشونت نمادین مواجه می‌شوند (شریعتی ۱۳۸۸).

#### ۱.۴.۴ تأثیر سرمایه اجتماعی

بوردیو معتقد است سرمایه اجتماعی به مهارت‌ها، عادات، الگوهای زبانی، و علایقی مربوط می‌شود که فرد آن‌ها را در نتیجه استفاده از منابع اقتصادی به دست می‌آورد؛ یعنی این ما هستیم که به‌شیوه‌ای خاص حرف می‌زنیم و عمل می‌کنیم و سعی می‌کنیم خودمان را از دیگران متمایز کنیم و این‌ها همه نتیجه طبقه‌ای است که در آن هستیم (گرنفل ۱۳۸۸). بر این اساس، میزان درک هر اثر موسیقایی به حدود شناخت کلی شنونده از قوانین زندگی، هنر، و ستیزهای جهان پیرامون وی بستگی دارد؛ مثلاً اگر هنرجو از پدر یا مادری

موسیقی دان متولد شده باشد، یا در محیطی پرورش یافته باشد که اطرافیان او با موسیقی و نوازندگی آشنا باشند، سرمایه و امکانات بیش‌تری از هنرجویی دارد که درعمل هیچ‌گونه پیش‌زمینه‌ای با موسیقی ندارند. اعم‌از این‌که سرمایه اجتماعی در بسیاری از اوقات باعث می‌شود فرد با افراد مشهور و صاحب‌نام این رشته آشنا شود یا امکان حشرونشر با آنان برایش فراهم شود. هم‌چنین به‌اقتضای سرمایه اجتماعی هنر و موسیقی را جدی‌تر قلمداد می‌کند و به اهمیت تلاش و تمرین در موسیقی برای پیشرفت واقف است و بدین ترتیب بدیهی است که تمریناتش هدف‌مندتر خواهد بود؛ درحالی‌که بسیار دیده می‌شود طبقات پایین‌تر کلاس‌های موسیقی را صرفاً نوعی سرگرمی و تخصصی جدی در نظر می‌گیرند. بدیهی است باوجود داشتن چنین نگاهی مقوله تمرین نیز چندان جدی تلقی نمی‌شود.

#### ۲.۴.۴ تأثیر سرمایه فرهنگی و عادت‌واره‌ها

در تأثیر سرمایه فرهنگی می‌توان مثال جالبی زد: فرض کنید کنسرتوی پیانویی که در همان ابتدا شنونده‌ای را شیفته خود می‌کند، ممکن است در شنونده‌ای دیگر موجب دل‌زدگی شود؛ آن‌چه در این باره بیش‌ترین اهمیت را داراست، تجربه اصیل خود شنونده و میزان درک و توانش فرهنگی وی است. وقتی هنرجوی ایرانی به قطعات موسیقی ایرانی گوش می‌دهد، حتی اگر از قبل آن را نشنیده باشد، می‌تواند حدس بزند که این قطعه به کجا خواهد رفت، چگونه به اوج و چگونه به انتها می‌رسد؛ همین مأنوس‌بودن و پیش‌بینی‌پذیربودن آن موسیقی را برایش لذت‌بخش می‌کند. درباره قطعات کلاسیک مشهوری چون ترکیش مارش (Turkish March) موتزارت (Mozart)، که در رسانه‌های ملی حتی با سازهای ایرانی نواخته و پخش می‌شود، یا فورالیز (Fure Elize) بتهوون، که برای بسیاری از اسباب‌بازی‌های موزیکال استفاده شده، نیز وضع به همین منوال است. همین آشنایی نه‌تنها شنیدن یا نواختن آن را برایش جذاب می‌کند، بلکه موجب می‌شود هنگام اجرا توانایی بهتری در آرتیکلاسیون (articulation) قطعه از خود نشان دهد. براساس دیدگاه بوردیو، اثر موسیقایی‌ای برای هنرجو معنا و جذابیت دارد که توانش فرهنگی داشته باشد؛ یعنی هنرجو رمزهایی در اختیار داشته باشد که قدرت درک اثر را برای وی ممکن سازد. هنرجویی که رمزهای لازم را در اختیار ندارد، احساس می‌کند در آشوب صداها، ضرب‌آهنگ‌ها، رنگ‌ها، و خطوطی سردرگم شده که معنی و مفهومی ندارد (بوردیو ۱۳۹۰: ۲۵). بر این اساس، کاملاً تصورپذیر است که هنرجویی که سرمایه فرهنگی لازم را برای یادگیری هنر موسیقی داراست، از لحاظ اجرا عملکرد بسیار بهتری از خود نشان خواهد داد.

#### ۳.۴.۴ تأثیر سرمایه اقتصادی هنرجو

هنرجویانی که سرمایه اقتصادی بیش‌تری دارند امکان خرید ساز باکیفیت‌تر، شرکت در کلاس استادان خبره‌تر، و اوقات فراغت بیش‌تری دارند که امکان تمرین بهتری به هنرجو می‌دهد. درمقابل هنرجویان با سرمایه اقتصادی پایین‌تر، گاهی اوقات به پیانوی دیجیتال یا گاهی به سازهای مشابهی چون ارگ بسنده می‌کنند و این، خودبه‌خود، آموزش را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد، چراکه هنرجو نمی‌تواند بر کلاویه‌های پیانوی آکوستیک تمرین کند و همین موضوع باعث می‌شود در زمان اجرا از خود ضعف نشان دهد. درعین‌حال در قطب منفی گاهی از اوقات دیده می‌شود که پیانو به‌منزله سازی گران‌قیمت در خانواده‌هایی از گروه‌های مرفه جامعه به‌صورت نمادی برای فخرفروشی و در چهارچوبی برای متمایزساختن خود در سالن پذیرایی به‌نمایش گذاشته می‌شود و برای این‌که صدایی دل‌نشین از پیانوی کذایی بیرون بیاید و حجت را تمام کنند، فرزندشان را در کلاس‌های آموزشی ثبت‌نام می‌کنند. بنابراین هنرجو سرمایه اقتصادی دارد، اما سرمایه فرهنگی و ذوق لازم را ندارد، ازاین‌رو به شکل‌های مختلفی از یادگیری سرباز می‌زند. البته باید در نظر داشت از دیدگاه بورديو هر فرد سرمایه‌های متفاوتی دارد، به‌طوری‌که تمامی افراد حجم خاصی از سرمایه دارند و این سرمایه ترکیبی خاص دارد. مثلاً دربین ثروتمندان کسانی هستند که سرمایه آن‌ها از نظر اقتصادی بیش‌تر است و کسان دیگری که سرمایه آن‌ها از نظر فرهنگی بیش‌تر است (گرنفل ۱۳۸۸: ۱۵۴). ولی باین‌همه چنان‌که گفته شد در زمینه آموزش موسیقی سرمایه فرهنگی بر سرمایه اقتصادی ارجحیت دارد، چراکه تجربه‌های نگارنده به‌عنوان مدرس بیان‌گر آن است که حتی اگر هنرجو امکان تهیه ساز گران‌قیمتی چون پیانو را نداشته باشد، ولی سرمایه فرهنگی لازم را داشته باشد باز هم می‌تواند در این زمینه شکوفا شود.

#### ۴.۴.۴ تأثیر سرمایه معلم در عملکرد هنرجو

در حیطه تدریس موسیقی علاوه‌بر موقعیت و طبقه هنرجو، معلم نیز، که از عوامل اجتماعی میدان است، تأثیر به‌سزایی در روند رشد و پرورش هنرجو دارد. بسته به این‌که معلم در چه فضایی رشد کرده و خود دارای چه سطحی از سرمایه فرهنگی، ذائقه، و سلیقه موسیقایی است، تربیت هنری هنرجو را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. بدیهی است که مدرسان براساس میزان سرمایه‌ها و عادت‌واره‌های خود شیوه‌های متفاوتی برای تدریس این ساز ارائه

می‌دهند. عده‌ای در محیط‌های دانشگاهی رشد کرده‌اند و از جهان‌بینی لازم برای یاددهی پیانو، که سازی غربی است، برخوردارند، اما درمقابل عده‌ای دیگر ممکن است درظاهر مهارت‌هایی را در نوازندگی پیانو کسب کرده باشند، اما عمق و بینش لازم را در جایگاه مدرس ساز کلاسیک ندارند. مانند نوازنده‌ای که در ابتدا در مجالس عروسی و ... نوازندگی می‌کرده و بعد از مدتی بدون داشتن صلاحیت لازم، در حیطه تدریس پیانو به‌کار مشغول می‌شود.

### ۵. راه‌کار آموزشی با تکیه بر نظریات پی‌یر بوردیو

بوردیو برای بهتر شدن وضعیت میدان آموزش چهار راه‌کار ارائه کرده است: ۱. واکاوی واقعیت‌های تجربی تربیت فرد در فضای عمل؛ ۲. تمایز پایگاه اجتماعی؛ ۳. مداخله در تعامل تربیتی برحسب تفاوت‌های اجتماعی؛ و ۴. تبیین محتوای آموزشی از منظر نمادهای فرهنگی و هژمونی حاکم بر آن (عالی ۱۳۹۷).

#### ۱.۵ واکاوی واقعیت‌های تجربی فرد در فضای عمل

از نظر بوردیو پژوهش در مسائل تربیتی در حوزه عمل انجام می‌شود. بوردیو از نظام عقاید و نگرش‌ها آغاز نمی‌کند، بلکه تحلیل را از منظر متجسم در نمادهای رفتاری آغاز می‌کند و سپس به تحلیل و معنادگی به آن می‌پردازد (لینگارد و راول ۱۳۸۹: ۱۷). از نظر بوردیو عمل، از بسیاری جهات، عنصر اصلی زندگی اجتماعی است و در روند و اجرای عملی است که جنبه‌های دیگر زندگی اجتماعی، مانند انحصار و محرومیت طبقه‌بندی و مبارزه، در آن نمایان می‌شود (عالی ۱۳۹۷). مدرس می‌تواند عادت‌واره‌ها و سرمایه‌هایی از هنرجو را شناسایی کند که در عمل و رفتارهای هنرجو بازنمایی می‌شود؛ رفتارهایی از قبیل سکوت هنرجو در برابر مدرس، شرم و خجالت، لرزش دست‌ها، نداشتن اعتمادبه‌نفس، و باتوجه‌به این قبیل رفتارها شیوه منحصربه‌فردی برای آموزش وی در نظر بگیرد.

#### ۲.۵ تحلیل تمایز پایگاه طبقاتی هنرجویان

مدرس موسیقی، که در نظام تربیتی با رویکرد بوردیو وارد عمل می‌شود، باید توجه خود را بر معیارهایی بگذارد که بر طبق آن هنرجو را می‌سنجند؛ از قبیل میزان آشنایی و پیش‌زمینه

موسیقایی هنرجو، سطح سلیقه موسیقایی وی، گوش موسیقایی وی، و ... که از طریق آن بتواند در پله اول هنرجو را ارزیابی کند، سپس با در نظر گرفتن عامل های فوق تدریس کند. بورديو معتقد است برای تعیین طبقه و میزان سرمایه فرهنگی افراد بهترین سؤال پرسیدن راجع به سلیقه موسیقایی افراد است، چراکه به صورت خطاناپذیری اشخاص را طبقه بندی می کند (بورديو ۱۳۹۰: ۴۵). بنابراین معلم با پرسش از هنرجو درباره این که اغلب به چه قطعاتی گوش می دهد یا تمایل دارد چه قطعاتی را برای نواختن فراگیرد تا حدود زیادی می تواند میزان سرمایه و طبقه وی را تشخیص بدهد (هرچند که امروزه در میان مدرسان موسیقی کلاسیک بسیار دیده می شود که هنرجو را به دلیل علاقه مندی به قطعاتی که نازل می دانند مسخره می کنند؛ حتی می توان گفت فرهنگ موسیقی کلاسیک در ایران به نوعی فرهنگ فخر فروشی است که شاید از خود کم بینی تاریخی ناشی می شود و چنانچه هنرجو به قطعات غیر موسیقی کلاسیک علاقه نشان دهد ریشخند می شود. در واقع باید در نظر داشت که موسیقی کلاسیک فقط نوعی موسیقی است نه اهرمی برای تحقیر). بنابراین مدرس پیوسته باید در نظر داشته باشد پرسیدن این که «چه موسیقی ای گوش می کنی» از آن روست که طبقه و سرمایه هنرجو را ارزیابی کند، نه آن که با هنرجو با «خشونت نمادین» رفتار کند. با دانستن سلیقه هنرجو می تواند با او هم راه شود؛ قطعات مورد علاقه اش را تمرین کند؛ و سپس بعد از دادن زمان لازم به وی کم کم او را برای افزایش سلیقه موسیقایی اش هدایت کند.

### ۳.۵ مداخله در تعامل تربیتی بر حسب تفاوت های اجتماعی

مدرس باید با در نظر گرفتن سرمایه هنرجویان رپرتوار آموزشی (مجموعه قطعه های موسیقی) متناسب با درک هر هنرجو و همچنین قطعاتی را که هنرجو باید به آن ها گوش کند برگزیند، تا هنرجو بتواند عادت واره ها و سلیقه موسیقایی خود را متناسب با معیار های نوازندگی هماهنگ کند. علاوه بر آن مدرس لازم است در کنار رپرتوار کلاسیک به آموزش قطعات عامیانه تر و مورد علاقه هنرجو نیز توجه کند؛ یعنی قطعاتی را در کنار قطعات کلاسیک به وی بدهد که قابلیت درک و رمزگشایی آن برای هنرجوی ایرانی ممکن باشد. چراکه این دسته از قطعات مانند محرک اساسی برای حفظ علایق و غلبه بر برخی پس رفت ها در روند تمرین روزانه هنرجو عمل می کنند و هنرجو در نهایت می تواند به سمت فراگیری قطعات سطح بالاتر حرکت کند (آگای بی تا: ۲۳۲). هم چنین به طور کلی از شنیدن



و آموزش قطعات پیچیده‌تر خودداری کند، زیرا تجربه نشان می‌دهد عواملی مانند ریتمیک بودن و ساده یا روان بودن موجب زودجوشی شنونده با موسیقی کلاسیک می‌شود. باید در نظر داشت موسیقی ایرانی بافت پلی‌فونی (polyphony) ندارد؛ به این معنی که بیش‌تر تک‌صدایی و ریتمیک است، بنابراین پیچیدگی‌های موسیقی کلاسیک را دارا نیست. هرچه ساختار قطعه‌ای که در ابتدا به هنرجو توصیه می‌شود برای او آشنا تر باشد، راحت‌تر می‌تواند با آن کنار بیاید و در نهایت راحت‌تر می‌تواند از آن لذت ببرد.

#### ۴.۵ تبیین محتوای آموزشی

برنستاین معتقد است آن چیزی که موسیقی چایکوفسکی (Tchaikovsky) را روسی، موسیقی وردی (Verdi) را ایتالیایی، و موسیقی گرشوین (Gershwin) را آمریکایی می‌کند ریشه در موسیقی و ترانه‌های محلی و ریتم (rhythm) و تکیه زبان آن قوم یا ملت دارد (برنستاین ۱۳۷۳: ۱۶۰). در واقع چنان‌که در سطور بالا گفته شد، شناخت تاریخ و فرهنگ هر ملت نیاز اساسی برای یادگیری موسیقی آن ملت است. کتاب‌های آموزشی‌ای که امروزه در ایران برای یادگیری پیانو در دست‌رس است کتاب‌های غربی است و برای یادگیری شگردهای موسیقی کلاسیک نوشته شده، بنابراین چنان‌چه هنرجو زمینه‌های التذاذ از موسیقی کلاسیک را نداشته باشد با چیزی غریب و ناآشنا مواجه می‌شود که نه تنها لذتی برای وی در پی ندارد، بلکه ملول و خسته‌کننده نیز به نظر می‌رسد. بنابراین مدرس با آشنا کردن هنرجو با جهان‌بینی و تاریخ موسیقی غرب می‌تواند دریچه‌های دیگری را به روی وی باز کند: این‌که قطعه چه چیزی را روایت می‌کند و تحت تأثیر کدام جریان‌ها پدید آمده است، چه مشخصه‌ای دارد، قرار است چگونه صدا بدهد، سبک و حال‌وهوای اثر چیست، تمپو (tempo)، نوانس (nuance)، شیوه پدال‌گیری، آرتیکولاسیون، و ... نشئت‌گرفته از چه عواملی است. علاوه‌براین مدرس با آنالیز کردن قطعه از لحاظ متر (metre)، ریتم، تنالیت (tonality)، و تغییراتی که در طول قطعه ممکن است در تنالیت به وجود بیاید، هم‌چنین پیدا کردن موتیف (motif) و شکل‌های مختلف تکرار آن چون بسط و گسترش و ... بتواند زوایای پنهان قطعات را برای هنرجو روشن کند. در نتیجه علاوه‌بر تکنیک، دانش و اطلاعات هنرجو را درباره قطعات افزایش می‌دهد و از دریچه دیگری مهارتش را می‌افزاید.

## ۶. نتیجه گیری

این پژوهش با محوریت سرمایه فرهنگی و سرمایه اجتماعی سعی بر این دارد که نشان دهد میزان آگاهی، اطلاع، و داشتن پیش زمینه از هنر و موسیقی تأثیر بنیادینی در روند آموزشی هنرجو دارد. در واقع تمرین و هوش موسیقایی تنها دلیل برتری هنرجویی بر دیگری نیست، بلکه میزان حجم و ترکیب سرمایه های متعدد هنرجو در روند آموزش عاملی اساسی به شمار می رود. به دیگر سخن، با توجه به این که هر هنرجویی حجم و ترکیب سرمایه هایش با دیگری تفاوت دارد، مدرس برای جلوگیری از حذف هنرجوی کم سرمایه و ممانعت از بازتولید و موروثی بودن هنر در طبقه مسلط، پیوسته باید این موضوع را در نظر داشته باشد با هر هنرجو شیوه منحصر به فردی برای آموزش در پیش گیرد. علاوه بر این مدرس برای تربیت صحیح هنری لازم است که در نظر داشته باشد فقط یاددهی شگردهای نوازندگی راه گشای آموزش پیانو و موسیقی کلاسیک به هنرجوی ایرانی نیست، بلکه هنرجو از زوایایی مختلفی باید با این موسیقی آشنا شود تا امکان رمزگشایی و درک قطعات برایش حاصل شود. امروزه یکی از مشکلات ارکسترهای موسیقی کلاسیک در ایران این است که قطعات کلاسیک با لهجه نامناسی اجرا می شوند؛ مثلاً سمفونی پنجم بتهوون با لهجه موسیقی ایرانی و دستگاهی اجرا می شود. این موضوع فقط متأثر از ضعف در شگردهای نوازندگی یا رهبری نیست، بلکه سرمایه فرهنگی و عادت واره نوازندگان نیز تأثیر عمده ای در اجرا دارد. در این پژوهش با بررسی و تحلیل جامعه شناختی فضای تربیتی موسیقی کلاسیک و ارائه راه کارها، از منظر پی بروردیو، سعی بر روشن کردن و حل مشکلات این حوزه داشته ایم.

## کتاب نامه

- آریان پور، امیرحسین (۱۳۹۱)، جامعه شناسی هنر، تهران: گستره.
- آگای، دینز (بی تا)، هنر تدریس پیانو، ویراستار ماکان نیک بین، ترجمه گروه اودسا، (ویراست دوم)، نسخه پی دی اف.
- بوردیو، پی بر (۱۳۸۸)، نظریه کنش: دلایل عملی و انتخاب عقلانی، ترجمه مرتضی مردیها، تهران: نقش و نگار.
- بوردیو، پی بر (۱۳۹۰)، تمایز، ترجمه حسن چاوشیان، تهران: ثالث.

## تحلیل جامعه‌شناختی آموزش موسیقی کلاسیک ... (مینا کشفی و دیگران) ۱۲۳

برنستاین، لئونارد (۱۳۷۳)، *تجزیه و تحلیل موسیقی برای جوانان*، ترجمه مصطفی کمال پورتراب، تهران: چشمه.

ترابی، سیدمصطفی و عماد افروغ (۱۳۸۹)، «راه‌برد سرمایه فرهنگی در هدایت نسل جوان»، فصل‌نامه مطالعات راه‌بردی دفاعی، س ۱۱، ش ۱۱۲.

جنکینز، ریچارد (۱۳۸۵)، *پی‌یر بوردیو*، ترجمه محسن چاوشیان و لایلا جوافشانی، تهران: نی.

خنیفر، حسین (۱۳۹۷)، *اصول و مبانی روش‌های پژوهش کیفی*، تهران: نگاه دانش.

دوبال، دیوید (۱۳۸۳)، *هنر پیانو*، ترجمه علیرضا سیداحمدیان، تهران: مؤسسه فرهنگی - هنری ماهور.

شارپ، رابرت آگوستوس (۱۳۹۹)، *درآمدی بر فلسفه موسیقی*، ترجمه حسن خیاطی، تهران: بان.

شریعتی، سارا (۱۳۸۸)، «تأملی در موانع پنهان آموزش جامعه‌شناسی هنر در ایران با تکیه بر جامعه‌شناسی پی‌یر بوردیو»، *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، س ۱، ش ۱.

شریعتی، سارا، مریم سالاری، و راهله هاشمی (۱۳۹۳)، «نقد رابطه میان سرمایه تحصیلی و ایتوس هنری»، *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، دوره ۶، ش ۲.

شریعتی، سارا و سعید مهدوی‌مزده (۱۳۹۹)، «بررسی جامعه‌شناختی زمینه‌های تحول موسیقی در ایران دهه ۱۳۵۰ شمسی»، *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، دوره ۱۲، ش ۱.

شونبرگ، هرلود (۱۳۸۶)، *سرگذشت پیانو*، ترجمه پرتو اشراق، تهران: ناهید.

صارمی کتابیون (مترجم) (۱۳۷۴)، *دایرةالمعارف موسیقی جهان*، برگردان از فرهنگ موسیقی لاروس، تهران: پیش‌رو.

عالی، مرضیه (۱۳۹۷)، «بوردیو و تحلیل مسائل اجتماعی در پژوهش تربیتی»، *روش‌شناسی علوم انسانی*، س ۲۴، ش ۹۶.

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

فینکلستاین، سیدنی (۱۳۸۱)، *بیان اندیشه در موسیقی*، ترجمه محمدتقی فرامرزی، تهران: نگاه.

گبهارد، هاینریش (۱۳۹۹)، *هنر پدال‌گیری*، ترجمه علی ستارزاده، تهران: نای‌ونی.

گرنفل، مایکل (۱۳۸۸)، *مفاهیم کلیدی پی‌یر بوردیو*، ترجمه محمد مهدی لیبی، تهران: افکار.

لین، جرمی اف. (بی‌تا)، «نقد و بررسی میدان‌های هنری پی‌یر بوردیو؛ هنر چه زمانی هنر می‌شود»، ترجمه مهسا رضوی، فصل‌نامه هنر، ش ۷۸.

محمدی، فردین (۱۳۹۸)، «تحلیل جامعه‌شناختی ساختارهای اجتماعی میدان آموزش؛ مورد مطالعه میدان آموزش ایران»، فصل‌نامه مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی، دوره ۱۱، ش ۲.

محمدی، فردین (۱۳۹۸)، «دیدگاه بوردیو درباب میدان آموزش: فراسوی دیدگاه‌های تضاد و کارکردگرایی»، مجله پژوهش‌نامه مبانی تعلیم و تربیت، سال ۹، ش ۱.  
مدیری، محسن (۱۳۶۷)، «هنر شنونده‌بودن گامی به سوی موسیقی کلاسیک»، چیستا، ش ۵۳ و ۵۴.  
مشایخی، نادر (۱۳۸۷)، «فرهنگ فخرفروشی موسیقی کلاسیک ایران»، آینه خیال، ش ۷.  
نیلز والین، بیورن مرکر، و استیون براون (۱۳۸۸)، ریشه‌های موسیقی، ترجمه پرتو اشراق، تهران: ناهید.

- Bourdieu, P. and L. Wacquant (1993), "From Ruling Class to Field of Power", *Theory, Culture & Society*, vol. 10, no. 1.
- Lingard, B. and S. Rawolle (2009), "Understanding Quality and Equity of Schooling in Scotland: Locating Educational Traditions Globally", *Education in the North: The Journal of Scottish education*, vol. 1, no. 17.
- Pang, B. and H. Soong (2016), "Teachers Experiences in Teaching Chinese Australian Student in Health and Physical Education", *Teaching and Teacher Education*, vol. 56.
- Savage, M. and E. B. Siva (2013), "Field Analysis in Cultural Sociology", *Cultural Sociology*, vol. 7, no. 2.