

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

مینا کشفی*

محمدرضا شریف‌زاده**، مهسا خویی**

چکیده

امروزه در ایران یادگیری سازهای کلاسیک غربی از جمله پیانو، رواج قابل توجهی یافته‌است. می‌توان گفت یاددهی ساز پیانو علاوه بر بعد تکنیکال، نیازمند بررسی از جنبه‌های دیگر است که به هنگام آموزش، مدرس باید در نظر داشته باشد. رویکردی که در این پژوهش مورد بررسی قرار گرفته، رویکرد جامعه‌شناسانه است. از این منظر، پیر بوردیو جامعه‌شناس قرن بیستم تأثیرات قابل توجهی بر تئوری‌های اجتماعی و جامعه‌شناسی تعلیم و تربیت گذاشته و تحولاتی روش‌شناختی در این حوزه‌ها ایجاد کرده‌است. 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 یک هنرجو نسبت به دیگری در اجرای قطعات عملکرد بهتری از خود نشان دهد. ضمن این که چگونه می‌توان به راهکارهایی

* 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



Copyright © 2018, This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose.

دست یافت که علاوه بر آن که باعث رشد و بالابردن مهارت‌های نوازندگی هنرجویان شود؛ مانع از بازتولید تثبیت و هژمونی طبقه مسلط جامعه گردد؟ در این پژوهش از روش تحقیق، تحلیل محتوا استفاده شده است.

کلیدواژه‌ها: بوردیو، موسیقی، آموزش، فرهنگ، جامعه

۱. مقدمه

در سال‌های اخیر، در جامعه ایران به خصوص در طبقه متوسط شهری، علاقه‌ی قابل توجهی به فراگیری سازهای غربی و موسیقی کلاسیک در سطح عملی (نوازندگی)، مشاهده می‌شود. که البته پی بردن به علت این علاقه، در موضوعیت این پژوهش نیست؛ اما در هر حال علاقه عمومی و روزافزون نسبت به موسیقی کلاسیک (در این جا منظور از موسیقی کلاسیک، مجموعه‌ای از موسیقی دوره‌های مختلف تاریخی که در نهایت به شکل تکامل یافته خود از دل اروپای بعد از رنسانس زاده شد، می‌باشد) 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 تمام جنبه‌ها و جزئیات آن برعهده دارد؛ و بدین ترتیب درک موسیقی هر ملتی و التذاذ از آن در گرو شناخت فرهنگ و تاریخ آن ملت است. به نظر می‌رسد که نوازنده یا حتی شنونده هر نوع موسیقی، باید نسبت به مسائلی آگاهی داشته باشد تا بتواند با آن موسیقی ارتباط برقرار نموده، از آن متأثر شده و لذت ببرد. به عنوان مثال 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 درواقع نزدیک شدن به قلمرویی از فرهنگ و اندیشه که شنونده را تقریباً در مقام عضوی از آن ملت قرار دهد. به عنوان مثال فردریک شوپن (1810-1849) (FerdricChopin) به عنوان یکی از تأثیرگذارترین آهنگسازان دوره رومانیک که به شاعر پیانو نیز ملقب بود؛ از زبان ملودیک ویژه‌ای، که وی از آوازاها و رقص‌های سرزمین بومی‌اش لهستان، آموخته بود مایه می‌گرفت. این زبان ویژه در تمامی قطعاتش چون مازورکاها (Mazurka)، پولونزها (Polnaise)، نوکتورن‌ها (Nocturne)، بالادها (Ballade) و کُنسرتوها (concerto) نمایان است. موسیقی او حالت رومانیک آواز بی کلام را داشت و احساسات تند میهن‌دوستانه‌اش، که از ژرفای دل، سرچشمه می‌گرفت را نشان می‌داد (فینکلشتاین، ۱۳۸۱: ۱۰۹). شوپن نه تنها از سنت‌های

موسیقی و ادبی ملی‌اش متأثر بود، بلکه تحت تأثیر جریان روشنگری نیز بود (صارمی، ۱۳۷۴: ۴۱۶). در واقع آشنایی با فرهنگ و اندیشه آهنگساز تأثیر به‌سزایی در زمینه‌ی 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 نه تنها در ملت‌های مختلف متفاوت است، بلکه در طول تاریخ هر ملت نیز دستخوش تغییراتی می‌شود. آرنولد شوئنبرگ (1874-1951) به‌عنوان بنیانگذار موسیقی دوده‌کافونیک (Dodecaphony) (دوازده نُتی) یا موسیقی آتونال (Atonal)، بیان تازه‌ای از برابری نت‌های گام‌های موسیقی را بیان کرد. موسیقی شوئنبرگ در چارچوب عقب‌نشینی از تعهد اجتماعی و مایوس شدن از توده‌ی انسان‌های هم‌نوع خویش بود. کیفیت ضربتی آثار وی زاینده کیفیتی انقلابی نبود، بلکه نتیجه بیگانگی‌اش در میان انسان‌های دیگر و آگاهی بر این احساس، که مردم به صورت جزیره‌های تک به تک در دنیایی آکنده از خصومت به سر 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 شده‌است، در غرب رنسانس، باروک، روکوکو، کلاسیک، رومانیک و... با تغییرات مشابهی در هنرهای دیگر قرین بوده‌است، که این تغییرات با تحولات جامعه اروپا کاملاً منطبق است (همان: ۹). فراتر از این آفق باید بدین نکته اذعان داشت که نه تنها ملت‌ها به لحاظ پسندهای هنری خود از جمله: پسند موسیقایی‌شان واجد تفاوت‌ها و تمایزهایی هستند که از میراث‌های تاریخی و وضعیت اجتماعی آن‌ها نشأت می‌گیرد، بلکه هر ملتی در درون خود دارای گروه‌ها و طبقاتی است که با ابتنا بر خُرده فرهنگ‌های اختصاصی خود، موسیقی مخصوص خود را دارد. مانند موسیقی مورد علاقه‌ی لُمن‌ها، موسیقی مورد علاقه‌ی دراویش در خانقاه‌ها، موسیقی مورد استفاده‌ی هیأت‌های عزاداری مذهبی، موسیقی محلی جوامع روستایی، موسیقی مورد علاقه‌ی جوانان شهری همراه با تعلقات طبقاتی‌شان، که همه این‌ها از تمایزهای طبقاتی فرهنگی و اجتماعی افراد برخاسته می‌شود.

باید این نکته را مد نظر دانست که سازها و ساختار آن‌ها محصول موسیقی و تحولات سبکی آن هستند و نه بالعکس؛ یعنی هر موسیقی، ساز یا سازهای ویژه خود را مطالبه

می‌کند. و 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. همه سازها با ویژگی‌ها و قابلیت‌های تکنیکال خود، از همین رهگذر پدید آمده‌اند؛ پیانو نیز بر همین اساس در یک روند تکاملی، پدید آمده‌است.

در سال ۱۷۰۹ م اول بار بارتولومئو کریستوفری ایتالیایی در فلورانس طرح ساخت پیانو را بر اساس ساز هارپسیکورد (Harpisichord) ریخت، در این ساز چکش‌هایی وجود داشت که توسط 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. هر چند قبل از کریستوفری اشخاص دیگری در این زمینه کوشش‌هایی انجام داده بودند، اما با این حال کریستوفری را مخترع و سازنده پیانو می‌دانند. ایتالیا اگرچه سرزمین اختراع پیانو بود ولی به زودی 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 ۱۸۰۵ م است؛ که پیشکشی از سوی ناپلئون، امپراتور فرانسه به فتحعلی‌شاه قاجار بود. این پیانو هیچ‌گاه مورد استفاده قرار نگرفت بلکه تنها تأثیری که از خود به جای گذاشت چنین بود که باعث شد ناصرالدین‌شاه با پیانو آشنا شود؛ به طوری که زمانی که پیانوهای مدرن دهه‌ی ۱۸۷۰ را در سفر فرنگ دید، فرمان صادر کرد که چهار دستگاه پیانو برای ارسال به ایران خریداری شود. پس از رسیدن پیانوها به ایران محمدصادق‌خان سرورالملک (سستورنواز دربارناصری) با دستکاری در کوک یکی از آنها، پیانو را برای نواختن در دستگاه شور به کار گرفت. بدین ترتیب نخستین نوازنده شناخته شده پیانو در ایران همین محمدصادق‌خان است. و پس از آن در دربار ناصرالدین‌شاه و پسرش مظفرالدین‌شاه پیانو را در کنار داریه و دمبک می‌نواختند. در ایران پیدایش نخستین نسل از پیانیست‌ها مربوط به آغاز سده بیستم است و نخستین پیانیست‌های که قطعات کلاسیک غربی را می‌نواختند تقریباً هم‌زمان با رواج پیانو در عرصه‌ی عمومی پدیدار شدند (دوبال، ۱۳۸۳: ۱۵).

۲. طرح مساله

امروزه ثابت شده که افرادی که مرحله ورود بافت‌های نیورونی نخاعی هر دو نیمکره چپ و راست مغزشان بزرگتر و قوی‌تر است، توانایی بالاتری در درک و اجرای آثار موسیقایی دارند و این افراد قادرند موسیقی را از زیر ۷ سالگی شروع کنند. در واقع این موضوع نشان می‌دهد که به طور ژنتیک عده‌ای از افراد توانایی و استعداد بالاتری در یادگیری موسیقی از خود نشان می‌دهند (والین، بیورن و استیون، ۱۳۸۸: ۲۶۶). اما فارغ از مقوله استعداد؛ مسائل دیگری نیز وجود دارد که در عملکرد هنرجو تأثیر بنیادینی دارد.

در درجه اول چنان که اشاره شد باید در نظر داشت که پیانو یک ساز کلاسیک غربی است که مطابق با فرهنگ و شرایط جامعه اروپایی پدید آمده است. و فواصل آن بر اساس پرده و نیم پرده شکل گرفته که با فواصل موسیقی ایرانی که در آن ربع پرده وجود دارد کاملاً رنگ صوتی متفاوتی دارد. بنابراین هنگامی که یک هنرجوی ایرانی به یادگیری پیانو به عنوان ساز کلاسیک می‌پردازد؛ نه تنها شروع به یادگیری یک ساز متفاوت از فرهنگ و گوش موسیقایی اش می‌کند، بلکه درک، پسند و سلیقه‌ی موسیقایی هر هنرجو به خودی خود تحت تأثیر عواملی چون شرایط فرهنگی، اجتماعی، طبقه و... به طور منحصر به فردی رشد و تکوین یافته؛ بنابراین ناخودآگاه هنرجویان به دلیل زمینه‌های مختلفی که دارا هستند، در برابر رمزگشایی و اجرای قطعات عملکردهای متفاوتی از خود نشان می‌دهند. در درجه دوم باید در نظر داشت هنرجو در محیط آموزش پیوسته در معرض مقایسه شدن است. هنگامی که هنرجویی با «سرمایه فرهنگی» (Cultural Capital) پایین‌تر علی‌رغم تلاش و تمرین، سطح نوازندگی خود را نسبت به دیگری ضعیف‌تر احساس می‌کند؛ خواه ناخواه به این نتیجه می‌رسد که از استعداد لازم برخوردار نیست؛ در نتیجه دچار یأس، نومیدی و سرخوردگی شده و حتی ممکن است ساز را برای همیشه رها کند.

پیر بوردیو (Pierre Bourdieu) (1962-2002) معتقد است: نهاد آموزش که می‌تواند با ترجیح دادن 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، یک اشرافیت دولتی واقعی را تدارک کند که اقتدار و مشروعیت آن به وسیله عنوان تحصیلی تضمین شده است (بوردیو، ۱۳۸۸: ۵۹). بنابراین «میدان آموزش» (Education Field) به «بازتولید» این امتیازات و حفظ وضعیت موجود کمک می‌کند (بوردیو، ۱۳۹۰: ۱۷۷). به این معنا که هنر

همچنان در انحصار طبقه مسلط جامعه باقی می‌ماند و هنرجوی از طبقه پایین به دلیل عدم داشتن سرمایه‌های لازم خود به خود از «میدان هنر» حذف می‌شود.

بنابراین با شرایط مذکور مدرس چگونه باید هنرجو را آموزش دهد که علاوه بر آن که بتواند هنرجویی تربیت کند که ساز کلاسیک را همراه با استانداردهای لازم اجرا کند، در عین حال بتواند از «بازتولید اجتماعی» ممانعت کند؟

بورديو معتقد است که درک و ارزیابی آثار موسیقایی به قصد هنرجو بستگی دارد، که 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 هم‌نوا شدن با این هنجارها است؛ که از تربیت هنری او ریشه می‌گیرد. پس برای خروج از این تسلسل هنری، مدرس باید در نظر داشته باشد که ادراک ناب یک اثر موسیقایی، از بیان و شیوه تدریس صحیح سرچشمه می‌گیرد (بورديو، ۱۳۹۰).

بر این اساس در این نوشتار سعی بر این است که نشان دهد، مستعد بودن و تمرین تنها دلیل قوت یا ضعف یک هنرجو نسبت به دیگری نیست. بلکه در کنار تمرین، استعداد و هوش موسیقایی؛ مدرس باید به مسائلی چون طبقه و سرمایه‌های هنرجو نیز توجه داشته باشد. ضمن این که راهکارهای جهت بهتر شدن آموزش موسیقی با تکیه بر نظریات بورديو ارائه کرده تا در نتیجه از هنرجو عملکرد بهتری را داشته باشیم.

۳. روش‌شناسی

یکی از شیوه‌هایی پژوهش که به تحلیل و آنالیز محتوا پرداخته و از متد اسنادی بهره می‌برد، و در عین حال در علوم اجتماعی کاربرد قابل ملاحظه‌ای دارد، روش «تحلیل محتوا» است. این روش از شیوه‌های مناسبی است که جهت پاسخ دادن به سوالات درون و پیرامون محتوای یک «پیام» به کار می‌رود. «تحلیل محتوا» مبتنی بر پارادایمی تفسیری است، که سعی بر درک معنای محتوای متون در دست مطالعه را دارد. فردان کرینجر (Fred N. Kerlinger) یکی از صاحب‌نظران این روش، «تحلیل محتوا» را روش مطالعه و تجزیه تحلیل ارتباطها به شیوه نظام‌دار و عینی معرفی می‌کند که به جای مشاهده‌ی مستقیم رفتار افراد یا انجام مصاحبه با آنها، به منظور پاسخ به مقیاس‌ها، پژوهشگر ارتباط‌هایی را که افراد ایجاد کرده‌اند انتخاب نموده، و سوالاتش را در آنها جستجو می‌کند (خنیفر، ۱۳۹۵: ۷۹).

در رویکرد پژوهشی بوردیو توجه بر تحلیل مسائل اجتماعی در میانه عینیت و ذهنیت است. از نظر بوردیو مسائل اجتماعی پدیده‌هایی وابسته به زمینه هستند؛ اما نه بدان معنا که فارغ از نظریه قابلیت تحلیل و تفسیر داشته باشند؛ بلکه داده‌ها از زمینه‌ها به دست می‌آیند و با نظریه، معنا و توصیف می‌شوند. بنابراین پژوهش بوردیویی اگرچه پژوهشی در لایه‌های رویین و عینیت یافته اجتماع است، اما در واقع همواره در تعامل میان ساخت زیرین و نماد رویین در سیلان است. از دیدگاه بوردیو سازه‌های اجتماعی برساخت‌هایی هستند که نیازمند معنابخشی هستند و این تعامل دوسویه همواره در پژوهش جریان دارد (بوردیو و واکانت، ۱۹۹۳).

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

در عین حال باید در نظر داشت از منظر بوردیو، پیوند نمادهای طبقه خاصی از جامعه با احترام و ارزش‌های اجتماعی به مشروعیت بخشی آن‌ها در جامعه منجر می‌شود و از اینرو نیازمند واکاوی و تحلیل است. براین 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. در روش کیفی داده‌ها به صورت کلمه یا طرح ارائه می‌شوند؛ که ترسیم، باز نمود و تفسیر نتایج را ممکن می‌سازند. بنا به این روش فراوانی شاخص‌ها نشانه اهمیت آن‌ها محسوب نمی‌شود. لذا نحوه و محل قرارگرفتن «واحد‌های معنا» دارای اهمیت هستند.

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

الف. ابتدا با مطالعات کتب و مقالات موجود به بررسی نظریات بوردیو پرداخته سپس با استفاده از روش تحلیل محتوا سعی بر تفسیر و به دست آوردن نتیجه می‌شود.

ب. داده‌ها به صورت تحلیل از محتوای نظریات بوردیو به دست می‌آید.

ج. با استفاده از داده‌های به دست آمده و بر طبق نظریات بوردیو سعی بر پاسخ دادن به فرضیات و سوالات پژوهش می‌شود.

۴. بحث

بورديو سعي مي‌کند در مطالعات خود رابطه بين فرهنگ و شيوه زندگي از يک سو و طبقات اجتماعي از سوي ديگر تعادل ايجاد نمايد، و بدین جهت در بين هم‌عصران خود فردي متمايز است. تحليل او از زندگي فرهنگي هميشه با تمرکز بر طبقه و اهميت به طبقه انجام شده‌است. او طبقه اجتماعي را در بافت کلي شرايط فرهنگي حاکم بر جامعه در نظر مي‌گيرد. بورديو طبقه اجتماعي را شامل افراي مي‌دانست که نه از لحاظ «سرمایه اقتصادي» (Economic Capital)، درآمد و دارايي بلکه از نظر «سرمایه فرهنگي»، «سرمایه اجتماعي» (Social Capital)، «ذائقه» و سبک زندگي وضعيت مشابهي دارند (گرنفل، ۱۳۸۸).

بورديو در آثار خود در حيطه آموزش و پرورش، به «بازتوليد اجتماعي» از طريق نظام آموزشي مي‌پردازد. از نظر وي «سرمایه فرهنگي» که در برنامه درسي آموزشي به کار گرفته مي‌شود، به «بازتوليد» نابرابري‌هاي اجتماعي دامن مي‌زند؛ چرا که برنامه‌هاي آموزشي عموماً به تفاوت‌هاي فرهنگي بي توجه‌اند. بورديو معتقد است که در جامعه، طبقات مختلف اقتصادي و فرهنگي وجود دارند که آموزش و پرورش اين طبقات را «بازتوليد» مي‌کند. اين بدان معناست که در واقع به جای تحول اجتماعي، به تثبيت ساختارهاي اجتماعي کمک مي‌کند (عالي، ۱۳۹۷).

بورديو در عين حال به رابطه‌ي بين ساختارها با کنش‌ها نیز واقف بود؛ بدین معنا که بعد عيني و ساختاري به تنهائي به تثبيت ساختارها کمک نمی‌کند، بلکه از بعد ذهني نیز متأثر است. وي در رابطه با بعد ذهني، مفهوم «عادت‌واره» را مطرح نمود. بورديو «ميدان» (Field) و «عادت‌واره» را دارای ارتباط متقابل مي‌داند؛ و «کنش اجتماعي» را محصول برآيند ترکيب مجموعه عوامل عيني و ذهني (ميدان و عادت‌واره) مي‌دانست. بطوریکه در اين راستا معادله‌ي {عادت‌واره} * {سرمایه} + ميدان = کنش را مطرح مي‌کند (گرنفل، ۱۳۸۸: ۱۰۶). که در اين جا مفاهيم را يک به يک شرح مي‌دهيم.

۱.۴ ميدان

يکي از مفاهيم کليدي که بورديو در امر آموزش نیز از آن بهره برده، «ميدان» است. از ديدگاه بورديو جامعه مدرن، جامعه‌اي است که در آن وحدت اوليه موجود جامعه سنتي بر اثر عوامل بيروني تقسيم کار و تخصصي شدن از بين رفته و به فضاهاي خرد بي‌شماري تجزيه

شده، که هر کدام بر محور یک سرمایه قرار گرفته‌اند؛ و قوانین و کارکرد خاص خود را دارند. بورديو این فضاهاى خرد را «میدان» می‌نامد. بورديو در نظریات خود میدان‌های متعددی را مطرح می‌کند که از جمله می‌توان به «میدان قدرت»، «میدان هنر»، «میدان آموزش» و... اشاره کرد» (محمدی، ۱۳۹۸). در این راستا در رابطه با آموزش موسیقی، «میدان» فضای محدودی است، که منطق خاص خود را دارد و عاملان اجتماعی بر اساس حجم و ترکیب سرمایه‌ای که دارند در جایگاه مدرس و هنرجو قرار گرفته‌اند. بر اساس دیدگاه بورديو مدرس و هنرجو ضمن پذیرش منطق و یادگیری «میدان آموزش»، در «میدان» به فعالیت می‌پردازند و این امر موجب می‌شود که «میدان» از پویایی و کارآمدی برخوردار باشد.

در این جا باید در نظر داشت بورديو نگاهی دو بُعدی به «میدان آموزش» دارد: ۱. رویکرد کارکردگرایی ۲. رویکرد تضادگرایی

در رویکرد کارکردگرایی بورديو بر «سرمایه‌ی فرهنگی» تاکید دارد و «میدان آموزش» را به مثابه یکی از میدان‌های جامعه مدرن می‌داند؛ که بر اساس فرآیند تقسیم کار و تخصصی شدن از میدان تفکیک نشده جامعه سنتی، تفکیک شده و برای رفع یکی از نیازهای جدید جامعه، کارکرد تخصصی ارتقای دانش، مهارت، علم‌آموزی و جامعه‌پذیری را برعهده گرفته، و با هماهنگی سایر میدان‌ها زمینه‌های تعادل و توسعه و نظم جامعه را فراهم می‌آورد. در این نگاه، بورديو به «میدان آموزش» نگاه مثبتی دارد و معتقد است که «میدان آموزش» از یک سو، با انتقال ارزش‌ها و هنرهای جامعه به نسل جدید، جامعه را از بی‌ثباتی حفظ کرده و از سوی دیگر، با تربیت نیروی انسانی باسواد، متخصص و آموزش‌دیده شرایط ارتقا و توسعه جامعه را به لحاظ فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و سیاسی فراهم می‌آورد (همان). از دیدگاه کارکردگرایی در حیطه آموزش موسیقی ما نیز در جامعه ایرانی همچنین با نکات مثبتی مواجه هستیم، همچون تربیت نوازندگانی که به طور تخصصی در ساز پیانو تحصیل کرده‌اند؛ و همین‌طور تأسیس مراکز آموزشی که به طور حرفه‌ای در حیطه موسیقی به فعالیت می‌پردازند. که در نتیجه باروری، رشد و تخصصی شدن هنر موسیقی را به همراه خواهد داشت.

اما در بعد تضادگرایی بورديو بر «عادت‌واره» تاکید داشته و «میدان آموزش» را به مثابه میدانی می‌داند که در راستای حفظ منافع طبقه مسلط و «بازتولید» وضعیت موجود فعالیت می‌کند. از این دیدگاه «میدان آموزش»، میدانی است که تحت سلطه عاملان اجتماعی مسلط

قرار گرفته و عاملان مسلط با استفاده از آن، موقعیت خود را در میدان «بازتولید» کرده و با اعمال نوعی «خشونت نمادین» بر عاملان اجتماعی تحت سلطه آن‌ها را از رقابت بازمی‌دارند؛ به عبارت دیگر، عاملان اجتماعی مسلط از طریق «میدان آموزش» نابرابری اجتماعی را در جامعه «بازتولید» می‌کنند (بورديو، ۱۳۹۰: ۵۹). «خشونت نمادین» اشکال گوناگون نابرابری‌های اجتماعی است که موجبات رنج و محنت انسان‌ها را به وجود می‌آورد؛ که این نابرابری‌ها نشأت گرفته از اشکال و مناسبات نمادین سلطه است (گرنفل، ۱۳۸۸: ۲۷۱). در این راستا او بر این باور است که «میدان آموزش» علاوه بر کارکرد تکنیکی، دارای کارکرد اجتماعی نیز می‌باشد که این کارکرد در سایه کارکرد تکنیکی آن پنهان شده است (محمدی، ۱۳۹۸). در دیدگاه تضادگرایی موروثی بودن هنر در میان طبقه مسلط را نشان می‌دهد.

۲.۴ سرمایه

از دیدگاه بورديو سرمایه مفهومی متمایز از ثروت یا درآمد است. سرمایه حالتی پویا دارد و می‌توان آن را انباشتی از امکانات دانست که خود منجر به ایجاد امکانات دیگری می‌شود. او هدف از داشتن سرمایه را کسب سرمایه بیشتر می‌داند. از نظر بورديو افراد دارای چهار سرمایه هستند: «سرمایه اقتصادی»، «سرمایه فرهنگی»، «سرمایه اجتماعی» و «سرمایه نمادین» (گرنفل، ۱۳۸۸: ۱۲۹).

به طوری که «سرمایه اقتصادی» از دیدگاه بورديو حالت بنیادی دارد، و بر سطح سایر سرمایه‌ها نیز موثر واقع می‌شود. به سخن دیگر 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» به نوعی وابسته به شبکه اجتماعی است که فرد در آن به اجبار 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 بورديو به تمرکز و انباشت انواع مختلف کالاهای فرهنگی، توانایی در اختیار گرفتن این کالاها و همچنین استعداد و ظرفیت افراد در شناخت و کاربرد کالاهای فرهنگی اشاره دارد (ترابی و افروغ، ۱۳۸۹: ۱۶). بر این اساس بورديو سه نوع

تحلیل جامعه‌شناختی آموزش موسیقی کلاسیک ... (مینا کشفی و دیگران) ۱۲۱

«سرمایه فرهنگی» را نشان می‌دهد که عبارتند از: ۱. «سرمایه عینی»، ۲. «سرمایه نهادی شده» و ۳. «سرمایه متجسد».

«سرمایه فرهنگی عینی» به مواردی چون کتاب‌ها، نقاشی‌ها و ... مربوط می‌شود. «سرمایه فرهنگی نهادی شده» به مدارک تحصیلی یا مدارک مهارتی مربوط می‌شود که نشان دهنده اطلاعات یا مهارت فرد در یک زمینه است.

«سرمایه فرهنگی متجسد» اما 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. در این راستا بوردیو معتقد است که «ذائقه» و «سلیقه‌ی» موسیقایی فرد شخصی نیست، بلکه به طوری کاملاً عمیق از طبقه اجتماعی که در آن زندگی می‌کند متأثر شده است.

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

۳.۴ عادت‌واره

یکی دیگر از مفاهیم کلیدی 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 خود است (همان: ۱۰۶). در واقع بر اساس 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؛ و می‌توان گفت اگر این جایگاه فرد در جهان اجتماعی تغییر کند، ساختمان ذهنی و بنابراین علائقش نسبت به 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؛ تلوزیون، رادیو و رسانه‌های ملی چگونه موسیقی را پخش

می‌کرده‌اند؟ باعث ساخته شدن «ذائقه موسیقایی» فرد می‌شود. در واقع «عادت‌واره‌ها» کمک می‌کنند که تحولی ذهنی در درک ما از جهان اجتماعی ایجاد کنند.

چنانچه قبلاً ذکر شد از نظرگاه بوردیو از ترکیب «میدان»، «عادت‌واره» و «سرمایه» است که «کنش» به دست می‌آید، عملکرد هنرجو در فراگیری پیانو «کنش» است که در واقع محصول رابطه‌ای گنگ و دو پهلو 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 مورد بررسی قرار می‌دهیم:

۴.۴ تأثیرات سرمایه

بوردیو در مطالعات آماری نشان می‌دهد که در جامعه فرانسه نواختن یا گوش سپردن به پیانو بیشتر جز سرگرمی‌های طبقه مسلط جامعه است؛ در حالی که قطب مقابل نواختن و شنیدن سازهای مانند آکاردئون را بیشتر ترجیح می‌دهد. در عین حال نشان می‌دهد میان حوزه‌هایی چون سلاقی هنری، لباس، غذا، ادبیات و از یک سو وضعیت اجتماعی افراد روابط منطقی وجود دارد (بوردیو، ۱۳۹۰). مشابه این موضوع را در آموزشگاه‌های موسیقی ایران می‌توان مشاهده کرد. هنگامی که هنرجویان مختلف جهت ثبت‌نام به آموزشگاه‌ها مراجعه می‌کنند، از شیوه و سلیقه لباس پوشیدن و طرز صحبت کردنشان تا حدود قابل توجهی می‌توان حدس زد که این هنرجو جهت ثبت نام چه سازی مراجعه کرده و به شنیدن چه نوع موسیقی علاقه‌مند است. تنبک؟ گیتار؟ تار و سه تار؟ یا سازهای غربی و کلاسیک چون پیانو ویولن ویولنسل؟ باید در نظر داشت گروه‌ها یا قشرهای هر طبقه در عین وحدت، دستخوش تشت‌اند؛ که تمایلات متعارض قشرهای هر طبقه در یک دوره واحد موجد تنوعاتی در هنر آن‌ها می‌شود. در واقع 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 قرار گرفتن در میدان‌های اجتماعی گوناگون است. به باور بوردیو همه آن‌چه سلیقه فرهنگی، انتخاب هنری و... نامیده می‌شود که ممکن است کاملاً طبیعی و ناشی از قریحه ذاتی افراد

تحلیل جامعه‌شناختی آموزش موسیقی کلاسیک ... (مینا کشفی و دیگران) ۱۳۳

شمرده شود، رابطه مستقیم و اثبات شدنی با وضعیت و موقعیت اجتماعی آن‌ها دارد (فکوهی، ۱۳۹۶: ۱۰۴). همچنین بورديو 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 (بورديو، ۱۳۹۰: ۲۵).

براین اساس برای ورود به «میدان هنر» باید با فرهنگ آن زبان آن و ارزش‌های آشنا بود، داشتن «سرمایه فرهنگی» عملاً پیش شرط ورود به «میدان» است و آن‌ها که از این سرمایه‌ها محرومند، هرچند که از «سرمایه اقتصادی» برخوردار باشند، در این میدان مورد «خشونت نمادین» قرار می‌گیرند (شریعتی، ۱۳۸۸).

۱.۴.۴ تاثیر سرمایه اجتماعی

بورديو معتقد است سرمایه اجتماعی به مهارت‌ها، عادات، الگوهای زبانی و علائقی مربوط می‌شود که فرد آن‌ها را در نتیجه استفاده از منابع اقتصادی بدست می‌آورد. یعنی این ما هستیم که به شیوه‌ای 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 یک اثر موسیقایی به حدود شناخت کلی شنونده نسبت به قوانین زندگی، هنر و ستیزهای جهان پیرامون وی بستگی دارد؛ به عنوان مثال اگر هنرجو از پدر یا مادری موزیسین متولد شده باشد، یا در محیطی پرورش یافته باشد که اطرافیان او با موسیقی و نوازندگی آشنا باشند سرمایه و امکانات بالاتری را نسبت به یک هنرجو که عملاً هیچ‌گونه پیش‌زمینه‌ای با موسیقی نداشته را داراست. اعم از این که «سرمایه اجتماعی» در بسیاری از اوقات باعث می‌شود فرد با افراد مشهور و صاحب نام این رشته آشنا شده یا امکان حشر و نشر با آنان برایش ممکن شود. همچنین به اقتضای «سرمایه اجتماعی» هنر و موسیقی را جدی‌تر قلمداد کرده و به اهمیت تلاش و تمرین در موسیقی برای پیشرفت واقف هستند و بدین ترتیب بدیهی است که تمریناتشان هدفمندتر خواهد بود؛ در حالی که بسیار دیده می‌شود طبقات پایین‌تر کلاس‌های موسیقی را صرفاً به عنوان یک سرگرمی و نه

به عنوان یک تخصص جدی در نظر می‌گیرند. که بدیهی است با وجود داشتن چنین نگاهی مقوله تمرین کردن نیز چندان جدی تلقی نمی‌شود.

۲.۴.۴ تاثیر سرمایه فرهنگی و عادت‌واره‌ها

در رابطه با تاثیر «سرمایه فرهنگی» می‌توان مثال جالبی را نشان داد فرض کنید یک کنسرتو پیانو که می‌تواند در همان ابتدا شنونده‌ایی را شیفته خود کند، ممکن است در شنونده‌ی دیگر موجب دل‌زدگی گردد؛ درواقع آن چه در این مورد بیشترین اهمیت را داراست، تجربه اصیل خود شنونده و میزان درک و توانش فرهنگی وی است. همان‌طور که زمانی که 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 مأنوس بودن و قابل پیش‌بینی بودن موسیقی را برایش لذت‌بخش می‌کند. در مورد 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 (Beethoven) که بر بسیاری از اسباب‌بازی‌های موزیکال استفاده شده نیز وضع به همین منوال است. همین آشنایی، نه تنها شنیدن یا نواختن آن را برایش جذاب می‌کند بلکه به هنگام اجرا توانایی بهتری در انجام آرتیکلاسیون (Articulation) قطعه از خود نشان می‌دهد. بر اساس دیدگاه بوردیو یک اثر موسیقایی برای هنرجویی معنا و جذابیت دارد که دارای توانش فرهنگی است؛ یعنی هنرجو رمزهایی در اختیار دارد که قدرت درک اثر را برای وی ممکن می‌سازد. 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 قابل تصور است که هنرجویی که «سرمایه فرهنگی» لازم را جهت یادگیری هنر موسیقی داراست از لحاظ اجرا عملکرد بسیار بهتری از خود نشان خواهد داد.

۳.۴.۴ تاثیر سرمایه اقتصادی هنرجو

هنرجویانی که «سرمایه اقتصادی» بالاتری دارند امکان خرید ساز با کیفیت‌تر، شرکت در کلاس اساتید خبره‌تر و در نهایت اوقات فراغت بیشتر که امکان تمرین بهتری را به هنرجو می‌دهد را دارا هستند. در مقابل هنرجویان با «سرمایه اقتصادی» پایین‌تر، گاهی اوقات به

پیانوی دیجیتال و یا گاهی به سازهای مشابهی چون ارگ بسنده می‌کنند و این خود به خود، آموزش را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. چرا که هنرجو امکان تمرین بر کلاویه‌های پیانو آکوستیک را دارا نخواهد بود و همین موضوع باعث می‌شود که در زمان اجرا از خود ضعف نشان دهد. و در عین حال در قطب منفی در گاهی از اوقات دیده می‌شود که پیانو به عنوان سازی گران قیمت، در خانواده‌هایی از اقشار مرفه جامعه به عنوان نمادی برای فخرفروشی و در چارچوبی برای متمایز ساختن خود، در سالن پذیرایی به نمایش گذاشته می‌شود و برای این که صدایی دلنشین از پیانوی کذایی بیرون بیاید و حجت را تمام کنند، فرزندشان را در کلاس‌های آموزشی ثبت نام می‌کنند. بنابراین هنرجو «سرمایه اقتصادی» را داراست اما از «سرمایه فرهنگی» و ذوق لازم برخوردار نیست، به شکل رفتارهای مختلفی از یادگیری سرباز می‌زند. البته باید در نظر داشت از دیدگاه بوردیو هر فرد دارای «سرمایه»‌های متفاوتی است، بطوریکه تمامی افراد دارای حجم خاصی از سرمایه هستند و این سرمایه ترکیبی خاص دارد. مثلاً در بین 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 با این همه چنان چه گفته شد در زمینه آموزش موسیقی «سرمایه فرهنگی» بر «سرمایه اقتصادی» ارجحیت دارد. چرا که تجربه‌های نگارنده به عنوان یک مدرس بیان‌گر آن است که اگر حتی هنرجو امکان تهیه خرید ساز گران قیمتی چون پیانو را نداشته باشد ولی «سرمایه فرهنگی» لازم را داشته باشد باز همچنان می‌تواند در این زمینه شکوفا شود.

۴.۴.۴ تاثیر سرمایه معلم بر عملکرد هنرجو

در حیطه تدریس موسیقی علاوه بر شرایط و طبقه هنرجو، معلم به عنوان یکی از عوامل اجتماعی «میدان» تأثیر به سزایی بر 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 مدرسین بر اساس میزان «سرمایه‌ها» و «عادت‌واره‌های» خود نیز شیوه‌های متفاوتی جهت تدریس این ساز ارائه می‌کنند. عده‌ای که در محیط‌های آکادمیک رشد کرده و از جهان‌بینی لازم جهت یاددهی ساز پیانو به عنوان سازی غربی برخوردارند. اما در مقابل عده‌ای دیگر ممکن است در ظاهر مهارت‌هایی را در نوازندگی پیانو کسب کرده باشند، اما عمق و بینش

لازم را به عنوان مدرس ساز کلاسیک دارا نیستند. به طور مثال نوازنده‌ای که در ابتدا در مجالس عروسی و ... به نوازندگی می‌پرداخته و بعد از مدتی بدون داشتن صلاحیت لازم، در حیطه تدریس پیانو مشغول به کار می‌شود.

۵. راهکار آموزشی با تکیه بر نظرات پیر بوردیو

بوردیو برای بهتر شدن شرایط 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 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 او تحلیل را از نظر 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 بوده 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 در این رابطه در واقع می‌تواند «عادت‌واره‌ها» و «سرمایه‌هایی» از هنرجو را مورد شناسایی قرار دهد که در عمل و رفتارهای هنرجو بازنمایی می‌شود؛ رفتارهایی از قبیل سکوت هنرجو در برابر مدرس، شرم و خجالت، لرزش دست‌ها، عدم اعتماد به نفس و با توجه به این قبیل رفتارها شیوه منحصر به فردی برای آموزش وی در نظر داشته باشد.

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 مورد سنجش قرار می‌گیرد. 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. و سپس با در نظر گرفتن فاکتورهای فوق به تدریس بپردازد. بورديو معتقد است برای تعیین طبقه و میزان سرمایه فرهنگی افراد بهترین سوال پرسیدن راجع به سلیقه موسیقایی افراد است چرا که به صورت خطاناپذیری اشخاص را طبقه‌بندی کند (بورديو، ۱۳۹۰: ۴۵). بنابراین معلم با سوال از هنرجو راجع به این که اغلب به چه قطعاتی گوش می‌دهد؟ یا تمایل دارد چه قطعاتی را برای نواختن فرا بگیرد؟ تا حدود قابل توجهی می‌تواند میزان «سرمایه» و طبقه وی را تشخیص بدهد. (هر چند که امروزه در میان مدرسین موسیقی کلاسیک بسیار دیده می‌شود که هنرجو را به دلیل علاقه‌مندی به قطعاتی که نازل می‌دانند مورد تمسخر قرار می‌دهند؛ حتی می‌توان گفت فرهنگ موسیقی کلاسیک در ایران به نوعی فرهنگ فخرفروشی است که حتی شاید بتوان گفت از یک خود کم‌بینی تاریخی ناشی می‌شود و چنانچه هنرجو به قطعات غیر موسیقی کلاسیک علاقه نشان دهد مورد ریشخند قرار می‌گیرد. در واقع باید در نظر داشت که موسیقی کلاسیک یک نوع موسیقی است نه اهرمی برای تحقیر) بنابراین مدرس پیوسته باید در نظر داشته باشد پرسیدن سوال چه موسیقی را گوش می‌کنی؟ از آن جهت است که طبقه و سرمایه هنرجو را ارزیابی کند نه آن که هنرجو را مورد «خشونت نمادین» قرار دهد، و از طریق دانستن سلیقه وی می‌تواند با وی همراه شود قطعات مورد علاقه‌اش را وی تمرین کند و سپس بعد از دادن زمان لازم به وی کم کم او را برای بالا بردن سلیقه‌ی موسیقایی‌اش هدایت کند.

۳.۵ مداخله در تعامل تربیتی بر حسب تفاوت‌های اجتماعی

مدرس با در نظر گرفتن سرمایه هنرجویان، به انحصار رپرتوار آموزشی متناسب با درک هر هنرجو، و همچنین قطعاتی که هنرجو باید به آن‌ها گوش سپرد را انتخاب کند، تا هنرجو بتواند «عادت‌واره‌ها» و «سلیقه موسیقایی» خود را متناسب با استانداردهای نوازندگی هماهنگ کند. و علاوه بر آن مدرس در کنار رپرتوار کلاسیک، به آموزش قطعات عامیانه‌تر 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. چرا که آن‌ها قادرند به عنوان محرک اساسی برای حفظ علائق و غلبه بر برخی پسرقت‌ها در روند تمرین روزانه هنرجو عمل کنند، تا هنرجو در نهایت بتواند به سمت فراگیری قطعات سطح بالاتر حرکت

کند. (آگای، بی تا: ۲۳۲). و همچنین به طور کلی از شنیدن و آموزش قطعات پیچیده تر خودداری کنند زیرا تجربه نشان می دهد عواملی مانند: ریتمیک بودن، ساده یا روان بودن موجب زودجوشی شنونده با موسیقی کلاسیک می شود. باید در نظر داشت موسیقی ایرانی بافت پلی فونی (Polyphony) ندارد به این معنی که بیشتر تک صدایی و ریتمیک است، بنابراین پیچیدگی های موسیقی کلاسیک را دارا نیست. هر چه ساختار قطعه ای که به هنرجو توصیه می شود در ابتدا به وی آشناتر باشد راحت تر می تواند با آن کنار آمده و در نهایت راحت تر می تواند از آن لذت ببرد.

۴.۵ تبیین محتوای آموزشی

برنستاین معتقد است که آن چیزی که موسیقی چایکوفسکی (Tchaikovsky) را به گوش روسی، موسیقی وردی (Verdi) را ایتالیایی و موسیقی گرشوین (Gershwin) را آمریکایی می نماید ریشه در موسیقی و ترانه های محلی و ریتم (Rhythm) و تکیه زبان آن قوم یا ملت دارد (برنستاین، ۱۳۷۳: ۱۶۰). در واقع چنان که در سطور بالا ذکر شد شناخت تاریخ و فرهنگ آن ملت نیاز اساسی برای یادگیری موسیقی آن ملت است. کتاب های آموزشی که امروزه در ایران برای یادگیری پیانو در دسترس است کتاب های غربی بوده و جهت یادگیری تکنیک های موسیقی کلاسیک نوشته شده، بنابراین چنانچه هنرجو زمینه های التذاذ از موسیقی کلاسیک را نداشته باشد با چیزی غریب و نا آشنا مواجه می شود که نه تنها لذتی برای وی در پی ندارد، بلکه ملول و خسته کننده نیز به نظر می رسد. پس بنابراین مدرس با آشنا نمودن هنرجو با جهان بینی و تاریخ موسیقی غرب می تواند دریچه های دیگری را به روی وی باز کند. این که قطعه چه چیزی را روایت می کند و تحت تأثیر کدام جریان ها پدید آمده است؟ چه کاراکتری داراست؟ قرار است چگونه صدا بدهد؟ سبک و حال و هوای اثر چیست؟ تمپو (Tempo)، نوانس (Nuance)، شیوه پدال گیری، آرتیکولاسیون و... نشأت گرفته از چه عواملی است؟ علاوه بر این 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 شکل های مختلف تکرار آن چون بسط و گسترش و ... بتواند زوایای پنهان قطعات را برای هنرجو روشن کند تا علاوه بر تکنیک، دانش و

اطلاعات هنرجو را نسبت به قطعات افزایش داده و از دریچه‌ی دیگری مهارتش را افزایش دهد.

۶. نتیجه‌گیری

این پژوهش با محوریت «سرمایه فرهنگی» و «سرمایه اجتماعی» سعی بر این دارد که نشان دهد، میزان آگاهی، اطلاع و پیش‌زمینه قبلی نسبت به هنر و موسیقی تاثیر بنیادینی در روند آموزشی هنرجو دارد. در واقع تمرین و هوش موسیقایی تنها دلیل برتری یک هنرجو نسبت به دیگری نیست، بلکه میزان حجم و ترکیب سرمایه‌های متعدد هنرجو، در روند آموزش یک فاکتور اساسی به شمار می‌رود. به دیگر سخن در واقع با توجه به این‌که هر هنرجو به خودی خود دارای حجم و ترکیب متفاوتی از سرمایه نسبت به دیگر است، مدرس برای جلوگیری از حذف هنرجوی با «سرمایه» پایین‌تر و ممانعت از «بازتولید» و موروثی بودن هنر در طبقه مسلط، پیوسته باید این موضوع را در نظر داشته باشد هر هنرجو نیازمند شیوه منحصر به فردی برای آموزش است؛ و علاوه بر این مدرس برای تربیت صحیح هنری لازم است که در نظر داشته باشد فقط یاددهی تکنیک‌های نوازندگی راهگشای 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 لهجه‌ی نامناسبی اجرا می‌شوند، به عنوان مثال سمفونی پنجم بتهوون با لهجه‌ی موسیقی ایرانی و دستگاهی اجرا می‌شود، که این موضوع فقط متأثر از ضعف در تکنیک‌های نوازندگی یا رهبری نیست بلکه «سرمایه فرهنگی» و «عادت‌واره» نوازندگان نیز تأثیر کلیدی بر اجرا دارد؛ که در این پژوهش با بررسی و تحلیل جامعه‌شناختی فضای تربیتی موسیقی کلاسیک و ارائه راهکارها، از منظر پیر بوردیو سعی بر روشن کردن و حل مشکلات این حوزه داشته‌است.

کتاب‌نامه

آریان‌پور، امیرحسین (۱۳۹۱)، جامعه‌شناسی هنر. (چاپ ششم)، تهران: نشر گستره.

۱۳۰ جامعه پژوهی فرهنگی، سال ۱۳، شماره ۱، بهار ۱۴۰۱

- آگای، دینز(بی‌تا)، هنر تدریس پیانو. ویراستار ماکان نیکبین، ترجمه گروه اودسا، (ویرایش دوم)، نسخه پی‌دی‌اف
- بوردیو، پیر(۱۳۹۰)، تمایز. ترجمه حسن چاوشیان، (چاپ سوم)، تهران: نشر ثالث
- بوردیو، پیر(۱۳۸۸)، نظریه کنش: دلایل عملی و انتخاب عقلانی. ترجمه مرتضی مردیها، (چاپ پنجم)، تهران: انتشارات نقش و نگار.
- برنستاین، لئونارد(۱۳۷۳)، تجزیه و تحلیل موسیقی برای جوانان. ترجمه مصطفی کمال پورتراب، (چاپ اول)، تهران: نشر چشمه.
- ترابی، سیدمصطفی، افروغ، عماد(۱۳۸۹)، راهبرد سرمایه فرهنگی در هدایت نسل جوان. فصلنامه مطالعات راهبردی دفاعی، سال یازدهم، شماره صد و دوازدهم
- جنکینز، ریچارد(۱۳۸۵)، پی‌یر بوردیو. ترجمه محسن چاوشیان و لیلا جوافشانی، (چاپ اول) تهران: نشر نی
- خنیفر، حسین(۱۳۹۷)، اصول و مبانی روش‌های پژوهش کیفی. (چاپ دوم)، تهران: انتشارات نگاه دانش.
- دوبال، دیوید(۱۳۸۳)، هنر پیانو. ترجمه علیرضا سیداحمدیان، (چاپ اول)، تهران: نشر موسسه فرهنگی هنری ماهور.
- شارپ، رابرت آگوستوس(۱۳۹۹)، درآمدی بر فلسفه موسیقی. ترجمه حسن خیاطی، (چاپ اول)، تهران: نشر بان.
- شریعتی، سارا(۱۳۸۸)، تأملی در موانع پنهان آموزش جامعه‌شناسی هنر در ایران با تکیه بر جامعه‌شناسی پیر بوردیو. نشریه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، سال اول، شماره اول، از ۷ تا ۲۲
- شریعتی، سارا، سالاری، مریم، هاشمی، راهله(۱۳۹۳)، نقد رابطه میان سرمایه تحصیلی و ایتوس هنری. نشریه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره ششم، شماره دو، از ۱۶۴ تا ۱۸۶
- شریعتی، سارا، مهدوی‌مزده، سعید(۱۳۹۹)، بررسی جامعه‌شناختی زمینه‌های تحول موسیقی در ایران دهه ۵۰ شمسی. نشریه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره دوازدهم، شماره اول
- شونبرگ، هرلود(۱۳۸۶)، سرگذشت پیانو. ترجمه پرتو اشراق. (چاپ دوم)، تهران: انتشارات ناهید.
- عالی، مرضیه(۱۳۹۷)، بوردیو و تحلیل مسائل اجتماعی در پژوهش تربیتی. نشریه روش‌شناسی علوم انسانی، سال بیست و چهار، شماره نود و شش، از ۱۰۵ تا ۱۱۷
- فکوهی، ناصر(۱۳۹۶)، بوردیو و میدان دانشگاهی دانش و دانشگاه، (چاپ اول)، تهران: انتشارات پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

تحلیل جامعه‌شناختی آموزش موسیقی کلاسیک ... (مینا کشفی و دیگران) ۱۳۱

فینکلشتاین، سیدنی (۱۳۸۱)، بیان اندیشه در موسیقی. ترجمه محمدتقی فرامرزی. (چاپ دوم)، تهران: انتشارات نگاه.

گبهارد، هاینریش (۱۳۹۹)، هنر پدال‌گیری. ترجمه علی ستارزاده. (چاپ اول)، تهران: نشر نای و نی گرنفل، مایکل (۱۳۸۸)، مفاهیم کلیدی پیر بوردیو. ترجمه محمدمهدی لیبی، (چاپ دوم)، تهران: نشر افکار.

لین، جرمی اف (بی تا)، ترجمه مهسا رضوی، نقد و بررسی میدان‌های هنری پیر بوردیو؛ هنر چه زمانی هنر می‌شود. فصلنامه هنر، شماره هفتاد و هشت، از ۱۱۶ تا ۱۳۸

محمدی، فردین (۱۳۹۸)، تحلیل جامعه‌شناختی ساختارهای اجتماعی میدان آموزش؛ مورد مطالعه میدان آموزش ایران. فصل‌نامه مطالعات میان رشته‌ای در علوم انسانی، ۱۱(۲)، از ۳۱ تا ۶۳

محمدی، فردین (۱۳۹۸)، دیدگاه بوردیو در باب میدان آموزش: فراسوی دیدگاه‌های تضاد و کارکردگرایی. مجله پژوهش‌نامه مبانی تعلیم و تربیت، سال نه، شماره اول، از ۵ تا ۲۵

مدیری، محسن (۱۳۶۷)، هنر شنونده بودن گامی به سوی موسیقی کلاسیک، نشریه چیستا، شماره پنجاه‌وسه و پنجاه‌وچهار، از ۹۵ تا ۹۳

مشایخی، نادر (۱۳۸۷)، فرهنگ فخر فروشی موسیقی کلاسیک ایران، نشریه آینه خیال، شماره هفت، از ۱۴۰ تا ۱۴۱

نیلز والین، مرکز بیورن، براون استیون (۱۳۸۸)، ریشه‌های موسیقی. ترجمه پرتو اشراق، (چاپ اول)، تهران: انتشارات ناهید.

دایره‌المعارف موسیقی جهان برگردان از فرهنگ موسیقی لاروس، (۱۳۷۴) ترجمه کتابیون صارمی، (چاپ اول)، تهران: انتشارات پیشرو.

Pang, B. & Soong, H. (2016). Teachers experiences in teaching Chinese Australian student in health and physical education. *Teaching and Teacher Education*, 56, 84-93.

Savage, M. & Siva, E. B. (2013). Field Analysis in cultural sociology. *Cultural Sociology*, 7 (2), 111- 126.

Bourdieu, P., & Wacquant, L., (1993), "From ruling class to field of power", *Theory, Culture & Society*, 10 (1), 19-

Lingard, B., & Rawolle, S., (2009), "Understanding quality and equity of schooling in Scotland: locating educational traditions globally", *Education in the North: The Journal of Scottish education*, 1 (17), 1-17.