خاستگاه ارسطویی نظریه تمایز بوردیو (تأملی در جامعه‌شناسی فلسفی هنر)

حسن بلخاری قهی[۱]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۲۱ دی ۱۴۰۳ □ پذیرش: ۲ بهمن ۱۴۰۳ □ صفحهٔ ۱۳-۷
Doi: 10.22034/rph.2025.2051333.1101

چکیده

پی‌یر بوردیو فرانسوی (۱۹۳۰-۲۰۰۲) یکی از برجسته‌ترین جامعه‌شناسان معاصر در کتاب مهم خود با عنوان *تمایز، نقد اجتماعی و قضاوت‌های ذوقی*، معتقد است همچنان که گروه‌های اجتماعی از نظر سرمایه اقتصادی با هم متفاوت‌اند از نظر سرمایه فرهنگی نیز با هم تفاوت دارند. وی این سرمایه فرهنگی را دانش درباره هنر، فرهنگ متعالی، فرهیختگی، دانش‌های فراوان و سخن‌های عالمانه می‌داند. سرمایه‌داران فرهنگی با برجسته کردن این تمایز تلاش می‌کنند مرزی نامرئی میان خود و طبقات پایین‌تر ترسیم نموده و بدین‌صورت تمایزهای طبقاتی را به صورت میان نسلی تداوم می‌بخشند. بوردیو با تأکید بر وجود میدان‌های فرهنگی متفاوت در جامعه، ذوق و سلیقه هنری صاحبان این میدان‌ها را متفاوت می‌داند. از دیدگاه او طبقه کارگر در انتخاب تابلوهای نقاشی، انتخاب موضوعاتی معمولی مانند منظره غروب و مواردی از این قبیل را مورد توجه قرار می‌دهد اما طبقات فرهنگی بالا از احساسات‌گرایی در باب موضوع‌های قراردادی پرهیز کرده و موضوعات چالش‌برانگیزی مانند تصادف اتومبیل را انتخاب می‌کنند. به‌عبارتی از دیدگاه این جامعه‌شناس برجسته فرانسوی دانش مردم در مورد هنر نسبت مستقیمی با سلیقه و طبقه اجتماعی آنها دارد و این دقیقاً همان چیزی است که از ۲۳۰۰ سال پیش ارسطو بدان اشاره کرده است. در متن مقاله نظرگاه ارسطو را دقیقاً بیان خواهیم کرد تا مشخص شود بنیاد فلسفی نظریه بوردیو چیست و چگونه در آرای ارسطو خانه دارد. این مقاله با بهره گرفتن از روش تحلیلی ـ تفسیری به تبیین ریشه‌های فلسفی نظریه تمایز بوردیو می‌پردازد تا نشان دهد چگونه تأملات فلسفی می‌تواند در ایده‌پردازی‌های جامعه‌شناختی نقش بازی کند و چگونه جامعه‌شناسی فلسفی با فاصله گرفتن از جامعه‌شناسی صرف، تحلیل جامع‌تر و کامل‌تری از مفاهیم اجتماعی ارائه می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: جامعه‌شناسی هنر، بوردیو، ارسطو، نظریه تمایز، فلسفه

۱. استاد گروه مطالعات عالی هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
Email: hasan.bolkhari@ut.ac.ir

استناد: بلخاری، حسن (۱۴۰۳)، خاستگاه ارسطویی نظریه تمایز بوردیو (تأملی در جامعه‌شناسی فلسفی هنر)، رهپویه حکمت هنر، ۳ (۲): ۱۳-۷.
doi: 10.22034/rph.2025.2051333.1101
https://rph.soore.ac.ir/article_720062.html

مقدمه

بگذارید در همین ابتدا سخن خود در باب نظریه تمایز بوردیو را با تفاوتی که او میان نظریه زیبایی‌شناسی کانت و نوعی زیبایی‌شناسی عامیانه می‌گذارد آغاز کنیم. نکته‌ای که در بخش‌های مختلف این تحقیق مفصل و مطول[1] او تکرار می‌شود. (به عنوان مثال در صفحات ۲۸ و ۷۳) از منظر بوردیو، کانت برای درک کیفیت خاص قضاوت زیبایی‌شناختی سعی داشت بین لذت و خوشنودی و یا به بیانی دیگر بی‌غرضی که یگانه خاص کیفیت خاص زیبایی‌شناختی است با تعلق خاطری که نیکی یا خیر ایجاد می‌کنند، تمایز گذارد. بوردیو نیز متأثر از این تمایز مایل است میان قضاوت‌های عامیانه در باب نقاشی‌ها (یا عکس‌ها) با دیدگاه زیباشناختی کانت تمایز گذارد زیرا بیان می‌کند قضاوت‌های عامیانه از نوعی زیبایی‌شناسی سرچشمه می‌گیرد که نقطه مقابل زیبایی‌شناسی کانتی است: «افراد طبقه کارگر از همه تصویرها، چه نقاشی و چه عکس انتظار دارند که صاف و پوست‌کنده کاری انجام دهند حتی اگر فقط کاری باشد که نشانه‌ها انجام می‌دهند و قضاوت‌های آنها نیز غالباً بر اساس هنجارهای اخلاق یا عرف صادر می‌شود. ارزیابی‌های آنها چه ستایش باشد چه سرزنش همیشه پایه و اساس اخلاقی دارد» (بوردیو، ۱۳۹۳: ۲۸). درحالی‌که این جامعه‌شناس برجسته فرانسوی بر اساس مطالعات میدانی و انجام مصاحبه‌ها و تکمیل پرسشنامه‌ها نشان می‌دهد طبقات فرادست جامعه قضاوت‌های خود در باب آثار هنری را نه بر بنیاد نظام اخلاقی بلکه اصالت یا به‌عبارتی مهارت هنری انجام می‌دهند. در ادامه از این معنا بیشتر سخن خواهیم گفت. از دیدگاه بوردیو فروکاستن آثار هنری به اشیاء زندگی توسط طبقه فرودست (مثلاً کاهش ارزش یک تابلوی هنری به چیزی که صرفاً دیوار را پر می‌کند، برخلاف طبقه فرادست که از سبک زندگی اثر هنری می‌سازند) از دیگر خصوصیات سلیقه عامیانه است. نکته‌ای که بوردیو در این باب مورد توجه قرار می‌دهد بسیار جالب‌توجه است یعنی تفاوت میان **ماهیت** بازنمایی در هنر و **موضوع** بازنمایی در آثار هنری. برای طبقه کارگر آنچه اهمیت دارد موضوع و مفهومی است که داستان حول آن شکل گرفته است (مثلاً داستان اتللو و قضاوت عجولانه او در باب همسر باوفایش) اما برای طبقه فرادست اصل بازنمایی اهمیت دارد و این دقیقاً همان چیزی است که مرز میان آثار هنری با آثار عامیانه را تعیین می‌کند. بوردیو به‌درستی تأکید می‌کند درحالی‌که روشنفکران به عنوان طبقه مقابل عامه مردم، به نفس بازنمایی در ادبیات، تئاتر و نقاشی بیش از موضوعات بازنمایی شده در این آثار اهمیت می‌دهند (و این خود نوعی ستایش هنر است) طبقه عامه از این زاویه به آثار نمی‌نگرند. برای قشر فرهنگی جامعه هنر از آن‌رو هنر است که استعدادی ژرف از قشری به نام هنرمند را به عینه نشان داده و کنشی قابل ستایش و ارزشمند و باعظمت را به تماشا می‌گذارد، اما عامه مردم کاری به قدرت بازنمایی هنرمندان در آثار هنری ندارند بلکه می‌خواهند آنچه قرار است در اثر هنری ارائه شود، صاف و ساده بازنمایی شده و به آنان منتقل شود. بوردیو با تبیین این تمایز ماهیت آن را تا حد مفاهیم تقدس و ضد تقدس فرا می‌برد. او با تمایز میان ذائقه حسی و ذائقه فکری، عوام را به پیروی از لذت سهل‌الوصول یعنی لذتی که به لذت حواس فرو کاسته می‌شود متصف می‌کند و این دقیقاً نقطه مقابل لذت ناب است. لذت نابی که می‌تواند برتری اخلاقی و محک استعداد تعالی‌جویی بوده و انسانیت راستین آدمی را تعریف کند: «فرهنگی که از این تقسیم‌بندی جادویی حاصل می‌شود مقدس است تقدیس فرهنگی به همه اشیا و اشخاص و وضعیت‌هایی که لمس کند، نوعی تعالی وجودی اعطا می‌کند که بی‌شباهت به استحاله نیست» (بوردیو، ۱۳۹۳: ۳۰). این استحاله فکری و ذهنی تا بدان‌جا فرا می‌رود که از دیدگاه قشر روشنفکر یا فرهنگی، غیراخلاقی‌ترین صحنه‌های تئاتر غیراخلاقی جلوه نمی‌کند بلکه برعکس بیان نوعی قدرت شگرف و نوعی استعداد هنر در بازنمایی وقایع و قصص است. از منظر این روشنفکران، قدرت هنر، تمامی صور و بازنمایی‌های غیراخلاقی را به حاشیه رانده و پنهان می‌کند و آنچه را به رخ می‌کشد قدرت هنر در بازنمایی حالات و کنش‌های متفاوت است نه موضوعی که بازنمایی می‌شود.

طبقات اجتماعی، سلیقه و ذوق زیبایی‌شناختی

این معنا را شاید بتوان یکی از بنیادی‌ترین مبانی نظری حاکم بر اندیشه جامعه‌شناسانه هنر بوردیو دانست وی صرفاً همچون ارسطو نسبت مستقیم میان آثار هنری و ذائقه عمومی را مورد توجه قرار نمی‌دهد، بلکه به تحلیل جامعه‌شناختی آن نیز می‌پردازد. من‌جمله همین نکته‌ای که در سطور فوق ذکر کردیم یعنی تبیین دقیق نظری تفاوت میان کسانی که هنر را از آن رو که هنر است ستایش می‌کنند و کسانی که موضوع هنر برای آنها مهم است. البته ضمن احترام به رأی دقیق بوردیو باید متذکر شویم این تمایز یک تمایز مطلق محسوب نمی‌شود چه‌بسا کسانی که از منظر او در طبقه عوام قرار گیرند اما قدرت اثر هنری و نبوغ بازیگر و هنرمند مورد توجه آنان باشد و نیز روشنفکرانی که در عین ادراک کامل قدرت اثر هنری، موضوع نیز برای آنها مهم است. شاید همین نکته سبب شده باشد بوردیو در ادامه و روند تحقیق خود از دو سطح اجتماع به سه سطح برسد. سه سطحی که تحت عنوان سلایق سه‌گانه بیان کرده است. وی بر بنیاد تحقیقات خود که مبتنی بر یک جامعه‌شناسی عمیق و نیز مصاحبه‌های مطالعات میدانی است سه حوزه ذوقی در جامعه را متناظر با سطوح تحصیلی طبقات اجتماعی مورد بیان و توجه قرار می‌دهد. یعنی سلایق: مشروع، میان‌مایه و عامیانه. سلیقه مشروع از آن کسانی است که سرمایه تحصیلی بیشتر و غنی‌تری

Doi: 10.22034/rph.2025.2051333.1101

دارند اینان آثار موسیقایی چون کلاویه خوش‌آهنگ[۲]، هنر فوگ[۳] یا کنسرتو برای دست چپ[۴] را ترجیح می‌دهند و در نقاشی، آثار هنرمندانی چون بروگل[۵] و گویا[۶] را. اما دارندگان سلیقه میان‌مایه از نظر تحصیلی پایین‌تر از قشر روشنفکر قرار داشته و آثار کوچک هنری اصلی مانند راپسودی آبی[۷] و راپسودی مجاری[۸] و در نقاشی آثار اوتریلو[۹]، بوفه[۱۰] و حتی رنوار[۱۱] را ترجیح می‌دهند و نهایت سلیقه عامیانه که آثاری اصطلاحاً سبک یا آثار کلاسیکی که به واسطه عوام‌زدگی‌شان کم‌ارزش پنداشته می‌شود (همچون دانوب آبی[۱۲] و لاتراویاتا[۱۳] و خصوصاً انتخاب آوازهایی مانند آوازهای لوییس ماریانو[۱۴] و...) را برمی‌گزینند.

جالب است بدانیم از دیدگاه بوردیو هیچ سلیقه‌ای چون سلیقه موسیقایی نمی‌تواند طبقه اجتماعی کسی را به‌وضوح معلوم نموده یا به صورت قطعی و خطاناپذیر مشخص کرده و به یک عبارت اشخاص را طبقه‌بندی کند: «زیرا هیچ عملی بیش از رفتن به کنسرت یا نواختن یک ساز فاخر (فعالیت‌هایی که در شرایط مساوی کم‌تر از رفتن به تئاتر، موزه یا حتی بازدید از گالری‌های هنر مدرن رواج دارند) برای طبقه‌بندی سازگار نیست» (بوردیو، ۱۳۹۳: ۴۴).

این نقش مهم موسیقی به دلیل کمیاب بودن شرایط حصول طبع قریحه‌های مربوطه است و نیز تمایل به تفاخر فرهنگ موسیقایی فرهنگی که در نمایش‌های فرهنگی دیگر نیست: «فرهنگ موسیقایی به لحاظ تعریف اجتماعی‌اش چیزی فراتر از قدری دانش و تجربه همراه با توانایی سخن گفتن در باب آنهاست موسیقی معنوی‌ترین هنر در میان هنرهای معنوی است و عشق به موسیقی ضامن معنویت است فقط کافی است به این بیندیشیم که این روزها به کمک صورت‌های غیردینی (مثلاً روانکاوانه) زبان دینی چه ارزش فوق‌العاده‌ای به مجموعه واژگان مربوط به گوش دادن می‌دهند همان‌طورکه تنوع بی‌شمار روح موسیقی و «موسیقی روح» شهادت می‌دهد موسیقی با ژرف‌ترین درونیات پیوند دارد. و همه کنسرت‌ها مقدس‌اند. در دنیای بورژواهایی که رابطه خویش با عامه مردم را جونان رابطه روح و جسم تلقی می‌کنند بی‌اعتنایی به موسیقی بدون شک بازنمود نوعی زمختی و نافرهیختگی ماده‌پرستانه به شمار می‌آید ولی این همه ماجرا نیست موسیقی به معنای واقعی کلمه ناب و محض است. موسیقی چیزی نمی‌گوید و چیزی برای گفتن ندارد و درواقع هرگز هم کارکرد ابرازگری ندارد. موسیقی نقطه مقابل نمایش است که حتی در پالوده‌ترین شکل‌های خود همچنان حاوی پیام اجتماعی است که فقط بر اساس آشنایی مستقیم با ارزش‌ها و چشم‌داشت‌های مخاطبانش می‌تواند این پیام را برساند» (بوردیو، ۱۳۹۳: ۴۵).

همچنین بوردیو در فصل اشراف‌سالاری فرهنگی، دو طبقه کارگر و بخش‌هایی از طبقه متوسط را در مسئله ذوق و زیبایی‌شناختی مقابل طبقات بالای اجتماع قرار می‌دهد، امری که در کلام ارسطو نیز صراحت کامل دارد. وی معتقد است نقش طبقه کارگر در مواضع زیبایی‌شناختی نقش مرجع منفی است که به عنوان محک و معیار عمل می‌کند: «زیبایی‌شناسی طبقه کارگر و بخش‌هایی از طبقات متوسط که به لحاظ فرهنگی محروم‌تر از بقیه‌اند با بی‌اعتنایی یا جهل به اسلوب و سبک، همه چیزهایی را خوب، جذاب، دوست‌داشتنی (به جای زیبا) تعریف می‌کنند که قبلاً به همین عنوان در زیباشناسی تقویم‌ها و کارت‌پستال‌ها تعریف شده‌اند: غروب خورشید، دختر کوچکی که با گربه‌ای بازی می‌کند، رقص قومی، استادکار پیر، عشاء ربانی، رژه کودکان، تلاش و تقلا برای تشخص با زیباپرستی خرده‌بورژوایی که از همه جایگزین‌های ارزان برای اجناس و کارهای شیک (ماسه‌های رنگی، اشیای حصیری و الیافی، صنایع دستی و عکس‌های هنری) خوشش می‌آید رواج همه‌گیر پیدا می‌کند» (بوردیو، ۱۳۹۳: ۹۵). اما برعکس طبقه فرادست اجتماعی یا اشراف سالاران فرهنگی که در تلاش‌اند حتی فن زندگی خود را به یکی از هنرهای ظریف تبدیل کنند، هماره ذائقه خود در برابر ذائقه طبقات کارگر تعریف می‌کنند این اشراف سالاران که با این تأکید و تصریح در طرد و انکار ذائقه طبقه فرودست، به‌نوعی مرزی پنهان میان خود و آنان می‌کشند، به دنبال نوعی سلطه فرهنگی هستند.

خلاصه این‌که از دیدگاه بوردیو نسبت بسیار مستقیم و آشکاری میان سطح تحصیل و فرهنگ طبقات مختلف مردم با ذائقه هنری و زیبایی‌شناختی آنان برقرار است. هرچه این سطح بالاتر رود به همان اندازه انتخاب هنری و زیبایی‌شناختی آنان نسبت به طبقات فرودست جامعه تغییر می‌یابد: «به همین سیاق گوش دادن به ایستگاه‌های رادیویی «وزین» و روشنفکری چون فرانس موزیک و فرانس کلتور و برنامه‌های موسیقی و فرهنگی، داشتن دستگاه پخش صوت، گوش دادن به صفحه یا نوار موسیقی (بدون مشخص کردن نوع آن که به همین دلیل تفاوت‌ها به حداقل می‌رسد)، بازدید از گالری‌های هنری و آشنایی با نقاشی (ویژگی‌هایی که همبستگی زیادی با هم دارند) تابع همان منطق است و با همبستگی نیرومندی که با سرمایه تحصیلی دارد، طبقات و پاره طبقه‌ها را در سلسله‌مراتب واضح و دقیقی قرار می‌دهد (با توزیعی معکوس برای گوش دادن به برنامه‌های واریته) در مورد فعالیت‌هایی همچون هنرهای بصری یا نواختن سازهای موسیقی که پیش‌فرض آن معمولاً کسب سرمایه فرهنگی از بیرون نظام آموزشی و نسبتاً مستقل از سطح مدرک تحصیلی است، همبستگی با طبقه اجتماعی، که البته باز هم قوی‌تر است، به کمک دنبال کردن خط سیر اجتماعی محرز می‌شود و موقعیت خاص خرده‌بورژوازی نو را نیز توضیح می‌دهد. هرقدر به حوزه‌های مشروع‌تری مانند موسیقی و نقاشی نزدیک‌تر شویم

یا درون این حوزه‌ها که بر اساس میزان مشروعیت مرسومشان مراتبی پیدا می‌کنند به ژانرها یا آثار مشخصی نزدیک‌تر شویم تفاوت در سرمایه فرهنگی رابطه قوی‌تری با تفاوت‌های عمده میان ژانرها مانند اپرا و اپرت یا کوارتت و سمفونی، میان دوره‌های تاریخ هنر مانند معاصر و کلاسیک و میان آهنگسازان و آثار هنری پیدا می‌کند» (بوردیو، ۱۳۹۳: ۳۹).

بوردیو در طول تحقیق مفصل و طولانی خود که دائم با جداول آماری و استنتاجات مطالعات میدانی تحلیل و تأیید می‌شود در پی اثبات تمایز ذوق هنری و زیبایی‌شناختی بر اساس سرمایه فرهنگی افراد جامعه است؛ نکته‌ای که در فصل هشتم کتاب *سیاست* ارسطو چیزی نزدیک به ۲۳۰۰ سال پیش به طرز بسیار جالب‌توجه و دقیقی مورد مداقه قرار گرفته است این شرح مطول بوردیو چیزی جز تفصیل همان نکته ارسطو نیست. مطالعه کامل کتاب *تمایز* که در اینجا فقط برجسته‌ترین بخش‌های آن مورد توجه‌اند این معنا را کاملاً نشان می‌دهد.

ارسطو، موسیقی و تمایز

ارسطو در کتاب بسیار مهم *سیاست*، بند دوم کتاب هشتم، را با بحث در باب موسیقی آغاز می‌کند. معلم اول ضمن قبول اتفاق همگان در این معنا که ورزش، کودکان را شجاعت و دلیری می‌آموزد، موسیقی را در این باب محل شک و تردید و نیازمند گفت‌وگو می‌داند. وی معترض روزگار خویش است که «موسیقی را فقط برای خوشگذرانی می‌آموزند ولی دلیل راستین و آغازین آموختن موسیقی همراه با مواد دیگر آموزشی چیزی برتر از اینها بود» (ارسطو، ۱۳۴۹: ۳۳۱). اهمیت این بحث به‌ویژه مرتبط با موضوع این مقاله تأکید کامل بر تربیت کودکان است. بر بنیاد نظامی اخلاقی که ارسطو بنیاد می‌گذارد، کودکان باید شرافت و آزادگی را فرا گیرند و در این میان موسیقی از دیدگاه او مهم‌ترین ابزار برای پرورش کودکان آزاده است. ارسطو شاهد مثال خود در باب نقش مهم موسیقی در تربیت انسان‌های آزاده را برخی ابیات هومر قرار می‌دهد: «موسیقی را بهترین مایه آسایش آزادگان برشمرده‌اند و اشاره هومر در ابیاتش به آزادگان است آنجا که در آغاز می‌گوید «فقط آن‌کسان را به این بزم دل‌افروز فرامی‌خوانیم که بر این صفت [آزادگی] باشند» (ارسطو، ۱۳۴۹: ۳۳۲). ارسطو همچنان با تأکید بر اینکه فراگرفتن هرگونه فن و حرفه‌ای باید نتیجه‌ای اخلاقی و سودمند برای انسان داشته باشد، آموختن فن نقاشی را نه صرفاً حفظ مردم از ارتکاب خطا در خریدهای خصوصی خویش یا ایمن داشتن آنان از نیرنگ فریبکاران در خریدوفروش کالاها که «بیشتر این است که مردمان دیده‌ای زیباشناس بیابند و از زیبایی ذوق برگیرند.» (ارسطو، ۱۳۴۹: ۳۳۲) این توجه ویژه ارسطو به غایت خلق آثار هنری با غرض و غایت صرفاً زیبایی‌شناختی در دوهزار سال بعد می‌توانست بن‌مایه دیدگاه فیلسوفانی چون شافستبری[۱۵]، برک[۱۶]، هیوم[۱۷] و ایمانوئل کانت[۱۸] گردد.

ارسطو آنگاه ضمن بحث در باب بازی و اینکه بازی ذهن آدمی را از زحمت می‌رهاند و لذت آن مایه آرامش خاطر می‌شود، آسایش را از مقوله دیگری می‌داند. او شادی را آنگاه سعادت‌زا می‌داند که پس از انجام کاری باشد. از دیدگاه ارسطو نسبتی میان لذت و سعادت وجود دارد و این البته بازمی‌گردد به شخصیت و منش افراد: «برترین لذت‌ها که انگیخته گرانمایه‌ترین علل و اسباب باشد فقط از آن با فضیلت‌ترین مردمان است» (ارسطو، ۱۳۴۹: ۳۳۲) نکته پنهان در این جملات، تلاش ارسطو در ایجاد نسبت میان انواع مردم یا به تعبیری طبقات اجتماعی با مفاهیمی چون هنر و زیبایی‌شناسی است. امری که در ابواب بعدی با ایجاد تمایزی روشن و آشکار در طبقات اجتماعی مردم و برشمردن مقام‌های موسیقیایی منحصر به هرکدام، بنیاد نظریه تمایز در جامعه‌شناسی هنر می‌گردد. احکامی که ارسطو بالصراحه بیان می‌کند رسماً تجویزی است و نه چون جامعه‌شناسانی چون بوردیو، توصیفی. فیلسوف برخلاف جامعه‌شناس که صرفاً توصیف می‌کند و حداکثر تلاش خود را به کار می‌گیرد تا احکام تجویزی صادر نکند، رسماً فلسفه را در خدمت همین تجویز می‌خواهد و در این میان افلاطون و ارسطو رویکردی کاملاً تجویزی دارند.

بحث فوق مقدمه ورود ارسطو به جایگاه و اهمیت موسیقی است. موسیقی در اوقات آسایش مورد استفاده قرار می‌گیرد اما نه‌فقط به دلیل ایجاد لذت بلکه به عنوان عاملی در جهت پرورش ذهن. از این‌رو وی موسیقی را دانشی از مقوله هدف می‌داند و به همین دلیل معتقد است نیاکان ما موسیقی را جزئی از تربیت قرار دادند نه به دلیل لزوم موسیقی بلکه از این‌رو که بتواند ذهن آدمی را در اوقات آسایش پرورش دهد: «پس تنها یک سود برای موسیقی می‌ماند و آن پرورش ذهن آدمی در اوقات آسایش است و علت روایی آن نیز در زمره موارد آموزشی بی‌گمان جز این نیست. نکته بسیار جالب‌توجه در این باب عدم توجه ارسطو به رویکرد فیثاغوریان در باب نظام معنوی و متافیزیکی موسیقی و به‌ویژه نقش آن در ارتباط با جهان مابعدالطبیعه و افلاک است دقیقاً از این‌رو که ارسطو به تئوری موسیقیایی فیثاغوریان هیچ اعتقادی ندارد. در فلسفه اسلامی نیز فلاسفه‌ای چون فارابی و ابن‌سینا هم دقیقاً همین موضع را در باب نظام معنوی موسیقی نزد فیثاغوریان دارند.[۱۹]

معلم اول در بخش سوم کتاب هشتم *سیاست* با تذکر این مطلب که تبیین ماهیت موسیقی آسان نیست به طرح سؤالی بنیادی در باب ماهیت موسیقی می‌پردازد. آیا موسیقی یک امر تفننی و صرفاً از برای آسایش و سرگرمی است (به تعبیر او چون خفتن و باده نوشیدن) یا پرورنده فضیلت است؟: «زیرا می‌تواند

Doi: 10.22034/rph.2025.2051333.1101

که اندیشه آدمی را بپرورد و به لذت‌های راستین خو دهد» (ارسطو، ۱۳۴۹: ۳۳۶) و سپس اضافه می‌کند «و یا موسیقی دارای شق سومی است» یعنی می‌تواند واجد هر دو جنبه باشد هم لذت برانگیزی و هم پرورش روح.

ارسطو در باب بعدی (ب ۱۳۳۹) ترجیح می‌دهد با نگاهی اجماعی موسیقی را هم تربیت، هم سرگرمی و هم عاملی برای لذت و التذاذ بداند ولی برای شخصی چون او که نگاه و نظری فیلسوفانه و مصلحانه دارد وجه تربیتی و اخلاقی موسیقی بسیار ارجح است و ازاین‌روست که به شرح تأثیرات اخلاقی موسیقی می‌پردازد. وی این مبحث بسیار مهم را با مثالی از دو هنرمند برجسته عصر خویش در حوزه نقاشی و پیکره‌تراشی یعنی پولیگنوت[۲۰] و پوزون[۲۱] آغاز می‌کند. ارسطو با ترجیح آثار پولینگوت بر پوزون در نگارگری و پیکره‌تراشی آثار هنرمند نخستین را بیانگر خصائص اخلاقی برشمرده و به جوانان توصیه می‌کند که امثال این آثار را ببینند.

این بحث، مقدمه ورود ارسطو به بیان تأثیرات الحان موسیقی بر نفوس شنوندگان است به‌عنوان مثال ارسطو تأثیر الحان میکسولیدی[۲۲] را تندخویی مخاطب و اندوهگین کردن او می‌داند از دیدگاه او «برخی دیگر، چون الحان و مقام‌های نرم، اندیشه را سست می‌کنند و پاره‌ای نیز خوی معتدل و ثابت در شنونده پدید می‌آورند و این خاصیت ظاهراً از الحان دوری[۲۳] است نواهای فریجی[۲۴] شور برمی‌انگیزند» (ارسطو، ۱۳۴۹: ۳۳۹) این تأکید ارسطو بر تفاوت نواهای فریجی و دوری در ابواب بعد مبنای ظهور اندیشه تمایز وی در باب مخاطبان و طبقات مختلف اجتماعی مردم است.

بحث بعدی ارسطو در باب سن تربیت و آموزش موسیقی است. شرح تفصیلی این مسئله مقصد این مقاله نیست فلذا خوانندگان را به قرائت کتاب هشتم *سیاست* ارسطو ارجاع می‌دهیم اما نکته مهم او در این باب تأمل بر انتخاب دقیق سازهای موسیقی در تعلیم و آموزش موسیقی است. وی آموزش نی و چنگ را مناسب برای آموزش موسیقی نمی‌داند زیرا هم نیازمند مهارت فراوان است و هم بر هوش آموختگان موسیقی نمی‌افزاید ضمن این که آلات موسیقایی چون نی از این‌رو که بسیار مهیج است نمی‌تواند اثر اخلاقی نیکو داشته باشد. ذکر این افسانه که ارسطو آن را در باب نفی نی مورد توجه قرار می‌دهد قابل تأمل است: «و نیز آن افسانه که پیشینیان می‌گویند که آتنا چگونه نی را اختراع کرد و سپس آن را به دور انداخت، معنایی دارد این پندار ایشان بد نبود که آتنا نی را دوست نداشت چون چهره را زشت می‌کرد اما به دلیل قوی‌تر می‌توانیم گفت که این رب‌النوع از آن‌رو نی را ناخوش می‌داشت که آموختن آن چیزی بر اندیشه نمی‌افزود زیرا که آتنا را خداوند دانش و هنر می‌دانیم» (ارسطو، ۱۳۴۹: ۳۴۲).

ارسطو در تأکید بر ناچیز بودن ارزش تربیتی آموزش نی، پیشینیان را در منع آموزش این افزار موسیقایی برای جوانان و آزادمردان، محق می‌داند و البته تأکید می‌کند بزرگان تنها یک‌بار اجازه آموزش نی را دادند آنگاه‌که «به برکت ثروت، آسایش بیشتری یافتند و معانی عالی‌تر فضیلت را دریافتند و نیز چون از باده پیروزی پیش و پس از جنگ‌های با ایران سرمست شدند، در پی آموختن همه گونه‌های دانش برآمدند» (هم ارسطو، ۱۳۴۹: ۳۴۲) ارسطو در گام بعد با پذیرش رأی برخی فیلسوفان (چون فیثاغورس و افلاطون، بدون آنکه از آنها نامی ببرد) که نواها را به نواهای اخلاقی، عملی، شورانگیز و الهام‌بخش تقسیم نمودند آموزش موسیقی را نه‌فقط به‌منظور بهره‌برداری یک‌سویه از آن‌که چند سویه چون تربیت، پیراستگی[۲۵]، لذت ذهنی و تفرج و تفریح پس از کار می‌داند. وی سپس یک گزارش روان‌شناختی از تأثیرات موسیقی بر نفوس مختلف مردم ارائه می‌دهد که بسیار جالب‌توجه است: «در تربیت، نواهای اخلاقی برتری دارند اما می‌توان به نواهای عملی و شورانگیزی که دیگران می‌نوازند گوش داد زیرا احساساتی چون رحم و ترس یا نشاط در نهاد برخی نیروی فراوان دارند و کم‌وبیش در دیگران نفوذ می‌کنند. کسانی که شور مذهبی در سر دارند، از شنیدن نواهای روحانی مسحور می‌شوند؛ از آن‌رو که این نواها پیراسته‌گر و درمان‌بخش روانند. آنان که گرفتار رحم یا ترس و یا عواطف دیگرند نیز به چنین حالی دچار می‌شوند. دیگران بر حسب وضع خود از نوایی به شور می‌آیند که به‌ویژه بر ایشان اثر کند و همه یکسان پیراسته می‌شوند و روان‌شان روشن و شاد می‌گردد نواهای پیراسته‌گر نیزلذتی بی‌گناه به آدمیزاد می‌بخشند. برای نواختن چنین نواهایی باید خنیاگران را در تئاتر به مسابقه فراخواند» (ارسطو، ۱۳۴۹: ۳۴۳).

ارسطو آنگاه به تقسیم سطوح اجتماعی مخاطبان می‌پردازد که به نظر ما همان ریشه ارسطویی دیدگاه تمایز بوردیو است. ارسطو مخاطبان و شنوندگان موسیقی را به دو دسته تقسیم می‌کند: یک دسته مردم آزاده و با فرهنگ و دسته دیگر گروه عامی که مرکب از صنعتگران، کارگران و امثال آنان است. این تأکید او نخستین نگرش جامعه‌شناختی به هنر و تقسیم افراد جامعه بر بنیاد ذوق هنری و زیبایی‌شناسی است. ارسطو چنان که در سطور بالا اشاره کردیم تربیت کودکان در مسیر آزادگی و شرافت را از طریق موسیقی ممکن می‌داند و این بدان معناست که از منظر او موسیقی نسبتی تام و تمام با پرورش انسان‌های فاضل و آزاده دارد و این البته شامل تمامی مقام‌های موسیقی نمی‌شود بلکه برخی از آنها. این معنا در ادامه کلام او بیشتر روشن می‌شود. وی در باب عامه مردم معتقد است باید برای آنان مسابقه‌ها و نمایش‌هایی برگزار کرد و موسیقی‌های سطحی و عامه‌پسند برای آنها نواخت. این نگره ارسطو در باب عامه مردم بسیار آزارنده و از فیلسوفی چون او بعید و قبیح است. به نظر می‌رسد استدلال تلخی که در پی خواهد آمد

و نشان کاملی از تفکر تمایزگرای اوست، برخاسته از تفکر آریستو کرات یا اشراف‌منشانه ارسطو باشد: «برای سرگرمی دسته دوم [عامه مردم] نیز باید مسابقه‌ها و نمایش‌هایی برگزار کرد. نواهای بد با نهاد ایشان سازگار خواهد افتاد زیرا به همان گونه که نهاد ایشان از حال طبیعی برگشته، مقام‌های [موسیقایی] تباهی‌یافته و مبالغه‌آمیز [نیز] خود عین برگشتگی و تباهی‌اند. هر کسی از چیزی لذت می‌برد که مناسب نهادش باشد و از این رو باید به خنیاگران رخصت داد که این گونه پست‌تر نواها را برای مردم پست‌تر بنوازند» (ارسطو، ۱۳۴۹: ۳۴۴). بنابر این ارسطو معتقد به دو نوع موسیقی و دو قشر اجتماعی مردم است که هر دسته موسیقی خاص خود را می‌پسندد. وی برخی مقام‌ها را شایسته مردمان آزاده و با فرهنگ و دیگر مقام‌ها را شایسته مردمان پست می‌داند؟!

ادامه کلام این فیلسوف یونانی که لحن و توصیفی تلخ از عامه مردم دارد بحث در باب تربیت موسیقایی و اشاره به مقام‌ها و نواهایی است که اخلاقی‌اند. ارسطو مقام‌های دوری را از جمله مقام‌های اخلاقی می‌داند (و البته هر مقام و نوای دیگری که فیلسوفان موسیقی‌دان پسندیده‌اند) وی سپس با محکوم کردن رأی سقراط در کتاب *جمهوری* که مقام فریجی را با مقام دوریایی یکسان دانسته[۲۶] مقام فریجی را موسیقی پست و مقام دوریایی را برتر و اخلاقی‌تر می‌داند. کاملاً مشخص است ارسطو در مقایسه دو مقام دوری و فریجی، موسیقی فریجی را از برای طبقات پست جامعه و مقام دوری را مناسب برای طبقات بالای جامعه یا به تعبیر او آزاده و با فرهنگ می‌داند و تأکید می‌کند: «سقراط در جمهوریت[۲۷] خطا می‌کند که فقط مقام فریجی را با مقام دوریایی پسندیده می‌داند، خاصه که نی را ساز بدی می‌داند، زیرا مقام فریجی در میان مقام‌ها همچون نی است در میان سازها (یعنی هر دو شورانگیز و هیجان آمیزند). گواه این معنی شاعران‌اند زیرا شور میخوارگی و عواطف همانندِ آن، بانی وصف می‌شود و مقام فریجی از هر مقام دیگر برای آنها مناسب‌تر است مثلاً دیثی رامپ[۲۸] وابسته به مقام فریجی است و اهل خبره در اثبات آن دلایل بسیار یاد می‌کنند از جمله می‌گویند فیلوکسنوس[۲۹] کوشید که داستان‌های خود را به عنوان دیثی رامپ در مقام دوری بسراید اما آن را ممکن ندید، پس مقام مناسب‌تر فریجی را برگزید. همگان متفق‌اند که موسیقی دوریایی خشن‌ترین و مردانه‌ترین موسیقی‌هاست ولی چون گوییم که باید از افراط پرهیز کرد و میانه را برگزید و مقام دوریایی به قیاس با مقام‌های دیگر فریجی و لیدی حد میانگین است پس روشن است که باید به جوانان موسیقی دوریایی آموخت» (ارسطو، ۱۳۴۹: ۳۴۵). ارسطو در ادامه کلام خود و در آخرین پاراگراف کتاب *سیاست* متذکر می‌شود دو اصل را باید مدنظر داشت آنچه ممکن است و آنچه شایسته است و هدف هر کس باید چیزهای شایسته باشد گرچه این امور شایسته با سن نیز بستگی دارند مثلاً پیرانی که نیروی خویش را از دست داده‌اند نمی‌توانند مخاطب آوازهای خشن باشند. آخرین کلام وی آن است که «تربیت در موسیقی باید بر پایه سه اصل استوار باشد: امکان، میانه‌روی و شایستگی، و این است آن سه». کتاب *سیاست* این‌گونه پایان می‌پذیرد.

نتیجه‌گیری

نتیجه این که ارسطو از نخستین کسانی است که در بحث هنر و زیبایی، جایگاه جامعه‌شناختی آن را نیز مورد توجه قرار داده و بالصراحه از نسبت آثار هنری و به‌ویژه موسیقی با طبقات اجتماعی سخن گفته است و این همان مسئله اساسی و بنیادی نظریه تمایز بوردیو است که در یک متن ۸۰۰ صفحه‌ای با قرائن و شواهد بسیار بسط و تفصیل یافته است. نمی‌خواهم بگویم بوردیو آن را از ارسطو برگرفته و از ارجاع به این فیلسوف یونانی عامدانه گریخته (گرچه متعجب هستم که محقق برجسته‌ای چون او که در تمامی کتاب مهم *تمایز* دو بار به ارسطو اشاره کرده[۳۰] از این تحلیل بسیار مهم وی در باب موسیقی و طبقات اجتماعی غفلت کرده است) بلکه می‌خواهم تأکید کنم بن‌مایه نظریه تمایز بوردیو همان بحث ارسطو است با این تفاوت که بحث بوردیو توصیفی و بحث ارسطو کاملاً تجویزی است و این یکی از تفاوت‌های مهم جامعه‌شناسی با فلسفه است.

پی‌نوشت‌ها

۱. این اثر در چاپ انگلیسی چاپ دانشگاه هاروارد چیزی در حدود ۶۴۰ صفحه دارد و در ترجمه فارسی چیزی نزدیک به ۸۵۰ صفحه با یک صفحه بندی بسیار مقتصدانه و ریز. مشخصات متن انگلیسی کتاب بوردیو چنین است:
Distinction, A Social Critique of the Judgement of Taste, Pierre Bourdieu, Translated by Richard Nice, Harvard University press, 1987.

۲. کلاویهٔ خوش آهنگ یا کلاویهٔ خوش کوک (به آلمانی: Das Wohltemperierte Klavier) (BWV 846 - 893) مجموعه‌ای از دو سِری پرلود و فوگ (هر سِری شامل ۲۴ قطعه) اثر یوهان سباستیان باخ، آهنگساز بزرگ دورهٔ باروک است که برای سازهای شستی‌دار (هارپسیکورد، کلاویکورد یا ارگ) ساخته شده و تمام تونالیته‌های ماژور و مینور را پوشش می‌کند.

۳. مفهوم فوگ در موسیقی، یک فرم با ساختاری کنترپوانتیک است که در دو یا چند صدا و بر اساس یک درونمایه (سوژه) ساخته می‌شود.

۴. در طی جنگ جهانی اول بسیاری از افراد به خدمت اجباری سربازی اعزام شدند. در میان آنها تکنواز پیانو پل ویتگنشتاین دست راست خودش را از دست داد. بعد از جنگ از دوستان آهنگسازش درخواست کرد قطعاتی مخصوص دست چپ برایش بنویسند که معروفترین آنها از موریس راول بود.

۵. پیتر بروگل (۱۵۶۹-۱۵۲۵) نقاش هلندی دوران رنسانس است که به جهت نقاشی کردن از مناظر طبیعی و زندگی روستایی شهرت دارد.

۶. فرانسیسکو خوزه گویا یا فرانسیسکو خوسه گویا) اسپانیایی (زاده ۳۰ مارس ۱۷۴۶ - درگذشته ۱۶ آوریل ۱۸۲۸) نقاش و چاپگر سبک رمانتیسیسم اسپانیایی بود. وی مهم‌ترین هنرمند اسپانیایی اواخر قرن ۱۸ و اوایل قرن نوزدهم به حساب می‌آید و در طول زندگی طولانی خود مفسر دوران خود بوده است.

۷. راپسودی آبی (به انگلیسی: Rhapsody in Blue)، یک قطعه موسیقی است که جرج گرشوین آن را در سال ۱۹۲۴ برای پیانوی سولو و گروه جاز نوشته است.

۸. راپسودی‌های مجار لیست ۱۹ قطعه پیانو هستند که تماماً در تم‌های محلی مجار نوشته شده‌اند.

۹. موریس اوتریلو (۲۶ دسامبر ۱۸۸۳ - ۵ نوامبر ۱۹۵۵) نقاش اهل فرانسه بود.

Doi: 10.22034/rph.2025.2051333.1101

تخصص اصلی وی چشم‌انداز شهرها و حومه آنها بود.

۱۰. برنار بوفه (ژوئیه ۱۹۲۸ - ۴ اکتبر ۱۹۹۹) نقاش و طراح اکسپرسیونیست اهل فرانسه بود.

۱۱. پیر آگوست رنوآر (۲۵ فوریه ۱۸۴۱ - ۳ دسامبر ۱۹۱۹) نقاش فرانسوی است. آثار رنوار به آثار تابستانی معروف است و از شفافیت و نور و سایه‌روشن‌های روزهای تابستان برخوردار است.

۱۲. دانوب آبی نام والسی از آهنگساز اتریشی یوهان اشتراوس پسر است. این والس ساختهٔ سال ۱۸۶۶ است. امروزه دانوب آبی یکی از معروف‌ترین آثار این آهنگساز به شمار می‌رود.

۱۳. لا تراویاتا اپرایی در سه پرده که توسط جوزپه وردی ساخته شده است. اپرانامه آن را فرانچسکو ماریا پیاوه، اپرانامه‌نویس و شاعر ایتالیایی، بر اساس نمایش‌نامه خانم کاملیا (۱۸۵۲ میلادی) اقتباس شده از رمانی اثر الکساندر دوما (پسر)، نوشته است. این اپرا در تاریخ ۶ مارس ۱۸۵۳، با نام ویولتا – شخصیت اصلی داستان – برای نخستین بار در خانه اپرای لا فنیچه ونیز به روی صحنه رفت.

۱۴. لوئیس اوزه بیو گونزالس ای گارسیا (۱۳ آگوست ۱۹۱۴ – ۱۴ ژوئیه ۱۹۷۰) که با عنوان لوئیس ماریانو نیز شناخته می‌شود، خواننده تنور محبوب اسپانیایی با اصالت باسکی بود که در سال ۱۹۴۶ با اپرت (زیبای کادیس) اثر فرانسیس لوپز به شهرت رسید.

۱۵. آنتونی اشلی کوپر، سومین ارل شافتسبری از سال ۱۶۷۱ تا ۱۷۱۳ میلادی زندگی کرد. او یکی از برجسته‌ترین فیلسوفان عصر خویش به شمار می‌رفت و تاثیری عظیم بر سراسر قرون هجده و نوزده میلادی در بریتانیا و اروپا پیرامون مباحثات اخلاقی، زیبایی‌شناسی و دین بر جای گذاشت.

۱۶. ادموند برک (به انگلیسی: Edmund Burke) (زاده ۱۲ ژانویه ۱۷۲۹ در دوبلین - درگذشته ۹ ژوئیه ۱۷۹۷ در باکینگهام‌شایر، انگلیس) سیاست‌مدار، نظریه‌پرداز فلسفه سیاسی و سخنور ایرلندی بود.

۱۷. دیوید هیوم (به انگلیسی: David Hume؛ ۱۷۱۱ - ۱۷۷۶)] از فیلسوفان دوران روشنگری اسکاتلند، تاریخ‌نگار، اقتصاددان، نظریه‌پرداز، کتابدار[۲] و جستارنویس اسکاتلندی بوده است. هیوم به دلیل اختلاف نظر فلسفی با اکثر فیلسوفان و ذهنیت متفاوت خود در حوزه‌های فلسفی از قبیل تجربه‌گرایی، شک‌گرایی و طبیعت‌گرایی متافیزیکی مشهور است.

۱۸. ایمانوئل کانت (به آلمانی: Immanuel Kant) (۱۷۲۴ - ۱۸۰۴) فیلسوف سرشناس آلمانی در عصر روشنگری و کارساز در فلسفه جدید بود. او یکی از فیلسوفان کلیدی عصر روشنگری است و فلسفه‌اش از اندیشه‌های چیره بر نیمهٔ نخست سدهٔ نوزدهم است

۱۹. در این باب رجوع کنید به مقاله «فارابی و نقد موسیقی افلاک»، حسن بلخاری قهی. نشریه *حکمت نامه مفاخر*، شماره ۱۴، بهمن ۱۴۰۰ انتشارات انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

۲۰. Polygnotus نقاش مشهور یونانی اواسط قرن پنجم قبل از میلاد که بین سال‌های ۴۷۵ تا ۴۵۰ آثار مهمی در نقاشی آفرید. پلوتارک از مورخان و شاعری چون ملانتیوس گواهی می‌دهند که پولیگنوتوس برای پول نقاشی نمی‌کرد، بلکه بیشتر به خاطر مردم و برای کمک‌های خیریه به مردم آتن تلاش می‌کرد. در تالار ورودی آکروپولیس آثاری از او وجود داشت.

۲۱. PAUSON نقاش یونانی قرن چهارم قبل از میلاد که ارسطو هم در این بخش کتاب *سیاست* و هم در باب دوم *بوطیقا* آثار او را پست می‌داند: «اما کسانی که شاعران را وصف می‌کنند یا از حیث سیرت آنها را برتر از آن چه هستند توصیف می‌کنند یا فروتر از آنچه هستند و یا آنها را به حد میانه وصف می‌کنند و در این باب شاعران نظیر نقاشانند. چنانچه پولیگنوت فی‌المثل مردم را بهتر از آنچه هستند تصویر می‌کرد و پوزون آنها را بدتر از آنچه هستند تصویر می‌نمود» (*بوطیقا*، ۱۱۵). مورخان هنر آثار پوزون را بیشتر کاریکاتور می‌دانند.

۲۲. Mixolydian آهنگ‌های حزن انگیز.

۲۳. Dorian بیشتر نوازندگان غربی عمدتاً از هفت حالت معتبر استفاده می‌کنند که عبارتند از حالت‌های دوریان، فریجی، لیدیایی، میکسولیدی، بادی و لوکری. اینها هفت حالت پرکاربرد در موسیقی غربی هستند.

۲۴. Phrygian از انواع موسیقی یونانی.

۲۵. منظور همان کاتارسیس است. البته ارسطو کاتارسیس را بیشتر در *بوطیقا* و ذیل تراژدی مطرح می‌کند اما در اینجا نیز آن را مورد توجه قرار داده است. حال کاتارسیس یعنی چه؟ کاتارسیس عبارت است از «پایان بخشیدن» به نیروهای عاطفی نمایش‌نامه، مثلاً در نمایش‌نامه‌ای تراژیک، کاتارسیس پایان‌یابی ترس است و بهبود ترحم. این نیروهای عاطفی قبل از آن‌که در تماشاگر مؤثر افتند، باید در نمایش‌نامه وجود داشته باشند؛ و وقتی این عواطف یا هر آن عاطفه‌ای که نمایش‌نامه خود به منزله نیرو از آن برخوردار است در نمایش‌نامه به پایان رسید، پس در تماشاگر نیز به پایان رسیده است.کاتارسیس را ارسطو یکی از نتایج لذت بردن از اثر هنری می‌داند و عمدتاً آن را در تراژدی مطرح می‌کند. سراینده تراژدی واقعه‌ای را از زندگی قشرها نیک جامعه که دستخوش اشتباه شده‌اند به تصویر می‌کشد که برای اشتباهی که دامنگیرشان شده کفاره‌ای بیش از آنچه که مستوجب آن بوده‌اند پرداخته‌اند.

۲۶. عین کلام سقراط در *جمهوری* چنین است: «بدین ترتیب جز آهنگ‌های دوریایی و فریجی چیزی باقی نمی‌ماند» (افلاطون، ۱۳۸۰: ۹۰۸).

۲۷. منظور ارسطو کتاب *جمهوری* افلاطون است و اگر نام سقراط را می‌برد (در حالی که *جمهوری* از آن افلاطون است) از این روست که در اکثر آثار افلاطون این سقراط است که سخن می‌گوید.

۲۸. دیترامب یا دیتیرامبیک نوعی ترانه که در یونان باستان برای ستایش دیونیسوس ساخته و خوانده می‌شد. از قرار معلوم، دیترامب که پیش از تراژدی وجود داشته، پایه آن نیز بوده است، پس از پیدایش تراژدی، دیترامب تکامل یافت.

۲۹. شاعر قرن چهارم ق م و استاد در سبک دیثی رامپ.

۳۰. یکی در پایان فصل چهارم با عنوان سلیقه‌های طبقاتی و سبک‌های زندگی: «همان طور که ارسطو گفته است چون همه اجسام رنگ دارند ما می‌توانیم دریابیم که رنگ بعضی متفاوت با بعضی دیگر است» (بوردیو، ۱۳۹۳: ۳۵۴). و دیگری تکرار همین معنا در بخش (پی نوشت: به سوی نقد عوامانه نقدهای محض): «ارسطو تعلیم می‌داد که چیزهای متفاوت خود را از طریق آن چه مایه شباهت آنهاست متمایز می‌کنند یعنی با یک ویژگی مشترک و همگانی» (همان: ۶۶۷) در هر دوجا بوردیو در تأکید بر تمایز که روح اصلی کتاب خویش است به ارسطو اشاره می‌کند اما نه تحلیل ارسطو را در باب تمایز آثار هنری بر بنیاد تقسیم طبقات اجتماعی.

فهرست منابع

ارسطو (۱۳۴۹)، *سیاست*، ترجمه حمید عنایت، نشر شرکت سهامی کتابهای جیبی.

ارسطو (۱۳۶۹)، *فن شعر (بوطیقا)*، ترجمه عبدالحسین زرین‌کوب، مؤسسه انتشارات امیرکبیر.

افلاطون (۱۳۸۰)، *دوره آثار افلاطون*، ترجمه محمدحسن لطفی، انتشارات خوارزمی.

بوردیو، پی‌یر (۱۳۹۳)، *تمایز، نقد اجتماعی قضاوتهای ذوقی*، ترجمه حسن چاوشیان، نشر ثالث.

بلخاری قهی، حسن (۱۴۰۰)، فارابی و نقد موسیقی افلاک، نشریه *حکمت‌نامه مفاخر*، شماره ۱۴، انتشارات انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

Bourdieu Pierre, *Distinction, A Social Critique of the Judgement of Taste* (1987), Translated by Richard Nice, Harvard University press.

OPEN ACCESS

دوفصلنامهٔ رهپویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Aristotelian Origin of Bourdieu's Theory of Distinction (A Research in Philosophical Sociology of Art)

Hasan Bolkhari Ghehi[1]

Type of article: original research
Receive: 10 January 2025, Accept Date: 21 January 2025
DOI: 10.22034/rph.2025.2051333.1101

Extended abstract

Pierre Bourdieu (August 1930 – 23 January 2002) was a French sociologist and public intellectual. Bourdieu's contributions to the sociology of education, the theory of sociology, and the sociology of aesthetics have greatly influenced several related academic fields (e.g., anthropology, media and cultural studies, education, popular culture, and the arts). During his academic career, he was primarily associated with the School for Advanced Studies in the Social Sciences in Paris and the College de France. Bourdieu's work explored societal power dynamics, focusing on the subtle mechanisms through which power is transferred, and social order is maintained across generations. In conscious opposition to the idealist tradition of much Western philosophy, his work often emphasized the corporeal nature of social life. It stressed the role of practice and embodiment in social dynamics.

The book Distinction: A Social Critique of the Judgements of Taste contains three basic concepts considered the most fundamental of her theory of Distinction. These three concepts are habitus, field, and capital, especially cultural capital.

In sociology, habitus is how people perceive and respond to the social world they inhabit through their personal habits, skills, and character disposition. People with a common cultural background (social class, religion, nationality, ethnic group, education, and profession) share a habitus as the way that group culture and personal history shape the mind of a person; consequently, the habitus of a person influences and shapes the social actions of the person.

According to Bourdieu, a field is where agents and their social positions are located. The position of each particular agent in the field results from interaction between the specific rules of the field, the agent's habitus, and the agent's capital (social, economic, and cultural). Fields interact with each other and are hierarchical: most are subordinate to the larger field of power

1. Professor, Department of Advanced Art Studies, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: hasan.bolkhari@ut.ac.ir

and class relations.

In sociology, cultural capital comprises the social assets of a person (education, intellect, style of speech, style of dress, social capital, etc.) that promote social mobility in a stratified society. Cultural capital functions as a social relation within an economy of practices (i.e., a system of exchange) and includes the accumulated cultural knowledge that confers social status and power; thus, cultural capital comprises the material and symbolic goods, without distinction, that society considers rare and worth seeking. There are three types of cultural capital: (i) embodied capital, (ii) objectified capital, and (iii) institutionalized capital.

Pierre Bourdieu and Jean-Claude Passer coined and defined cultural capital in the essay "Cultural Reproduction and Social Reproduction" (1977). Bourdieu then developed the concept in the essay "The Forms of Capital" (1985). In the book The State Nobility: Élite Schools in the Field of Power (1996), Bourdieu explains that a person's education (knowledge and intellectual skills) provides social mobility in achieving a higher social status. Of course, what is important for Bourdieu is symbolic cultural capital.

Distinction proposes that people with much cultural capital — education and intellect, style of speech and style of dress, etc. — participate in determining what distinct aesthetic values constitute good taste within their society. Circumstantially, people with less cultural capital accept as natural and legitimate that ruling-class definition of taste, the consequent distinctions between high culture and low culture, and their restrictions upon the social conversion of the types of economic capital, social capital, and cultural capital.

All these concepts can create a new perspective on social classes and tastes. The concept that Bourdieu expressed under distinction arose from these issues. The book we mentioned (Distinction, A Social Critique of the Judgments of Taste) proposes that people with much cultural capital — education and intellect, style of speech and dress, etc. — participate in determining what distinct aesthetic values constitute good taste within their society. Circumstantially, people with less cultural capital accept as natural and legitimate that ruling-class definition of taste, the consequent distinctions between high culture and low culture, and their restrictions upon the social conversion of the types of economic capital, social capital, and cultural capital.

This prominent French sociologist, whose works received much attention worldwide, believes that social groups differ from each other in terms of economic capital in terms of cultural capital; they are also different. He considers this cultural capital to be knowledge about art, sublime culture, education, abundant knowledge, and scholarly words. By highlighting this distinction, cultural capitalists try to draw an invisible border between

themselves and the lower classes, thus perpetuating class distinctions between generations. Emphasizing the existence of different cultural fields in society, Bourdieu considers the artistic tastes of the owners of these fields to be different. From his point of view, the working class pays attention to choosing ordinary subjects such as the sunset view and such things when choosing paintings. However, the high cultural classes avoid emotionalism about contractual issues and choose challenging issues such as car accidents. In other words, from the point of view of this prominent French sociologist, people's knowledge about art is directly related to their taste and social class, precisely what Aristotle mentioned 2300 years ago. In the text of the article, we will express Aristotle's point of view precisely so that it is clear what the philosophical foundation of Bourdieu's theory is and how it has a home in Aristotle's opinion. This article explains the philosophical roots of Bourdieu's distinction theory by using the analytical-interpretive method to show how philosophical reflections can play a role in sociological ideas and how sociology, by distancing himself from mere sociology, Philosopher presents a more comprehensive and complete analysis of social concepts.

Keywords: Sociology of Art, Pierre Bourdieu, Aristotle, Theory of Distinction, Philosophy

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

OPEN ACCESS

This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)