تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۱/۲۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۴/۱۱
تاریخ چـــاپ مقاله: ۱۴۰۳/۰۶/۱۵

مسعود غفاری[۱]

امکان‌سنجی به‌کارگیری روان‌کاوی لکان برای موسیقی‌شناسی انتقادی

چکیده

موسیقی‌شناسی انتقادی که از آن با عنوان‌های دیگر هم مانند «موسیقی‌شناسی نو» و «موسیقی‌شناسی رادیکال» یاد می‌شود، به زمینه‌ای جدید در مطالعات موسیقی‌شناسی اطلاق می‌شود که از دهه‌ی هشتاد میلادی تاکنون رواج یافته است. از حیث روش‌شناسی، ویژگی منحصربه‌فرد موسیقی‌شناسی انتقادی، فاصله‌گیری آن از تحلیل‌های پوزیتیویستی و بینارشته‌ای بودن آن است. موسیقی‌شناسی انتقادی از انواع مطالعات فرهنگی، اجتماعی، جامعه‌شناسی انتقادی، مطالعات جنسیتی، فمینیسم، روان‌کاوی و گفتمان پست‌مدرنیسم برای تحلیل موسیقی بهره می‌جوید. از جنبه‌ی موضوعی، مشخصه‌ی موسیقی‌شناسی انتقادی، توجه هم‌زمان آن به موسیقی هنری و موسیقی مردم‌پسند و سیر تاریخی تحول این دو است.

در این مقاله، ابتدا به معرفی جریان موسیقی‌شناسی انتقادی می‌پردازیم. سپس ویژگی‌های موسیقی‌شناسی لکانی را بررسی می‌کنیم و حدود کاربرد آن را مشخص می‌کنیم. پس‌ازآن چهار دلیل برای موجه بودن به‌کارگیری نظریه‌ی لکان در موسیقی‌شناسی ارائه می‌کنیم. در ادامه، به دنبال پاسخ به این پرسش هستیم که «نظریه روان‌کاوی لکان چه امکاناتی برای موسیقی‌شناسی انتقادی فراهم می‌آورد؟» در این راه، ابتدا مفاهیم لکانی که بیشترین کاربرد را در موسیقی‌شناسی داشته‌اند را معرفی می‌کنیم و با بررسی آثاری که در زمینه‌ی موسیقی‌شناسی لکانی نوشته شده، نحوه‌ی کاربرد این مفاهیم در موسیقی‌شناسی لکانی را بررسی می‌کنیم. سپس به بررسی مزیت‌ها و محدودیت‌های موسیقی‌شناسی لکانی می‌پردازیم. در پایان مبحث اخلاق در موسیقی با رویکرد اخلاق لکانی در «اخلاق روان‌کاوی» را به‌عنوان طرحی برای پژوهش‌های آینده پیشنهاد می‌کنیم.

واژگان کلیدی: موسیقی‌شناسی، لکان، موسیقی‌شناسی لکانی، موسیقی‌شناسی انتقادی، فلسفه موسیقی

[۱] کارشناس ارشد فلسفه از دانشگاه فردوسی، مشهد، ایران

Email: masoudghaffarii@gmail.com

مقدمه

موسیقی‌شناسی در دهه‌های اخیر دچار تحولات وسیعی شده است. از دهه‌ی ۱۹۶۰ میلادی به‌دنبال جنبش‌های اجتماعی در اروپا و آمریکا، دیدگاه جدیدی در موسیقی‌شناسی به‌وجود آمد که منتقد به‌کارگیری روش‌های پوزیتیویستی در تحلیل موسیقی بود. این دیدگاه جدید که به‌مرور نام موسیقی‌شناسی انتقادی[1] به خود گرفت، موسیقی را به‌عنوان امری فرهنگی در نظر می‌گرفت و به نگاه فرمال، پوزیتیویستی و فنی به موسیقی انتقاد داشت. نظریه‌پردازان موسیقی‌شناسی انتقادی نگاه فرمال به موسیقی را لازم ولی ناکافی می‌دانند و بر این باور هستند که میان تحلیل فنی موسیقی و واقعیت‌های فراموسیقی همچون واقعیت‌های روان‌شناخت، فرهنگی و اقتصادی، نسبتی غیرقابل چشم‌پوشی برقرار است. در موسیقی‌شناسی انتقادی از لحاظ موضوع پژوهش، علاوه بر موسیقی هنری و کلاسیک، به بررسی سبک‌های موسیقی مردمی مانند جز[2]، پاپ[3] و راک[4] هم توجه شده است. علاوه بر این، در رویکرد موسیقی‌شناسی جدید علاوه بر بررسی ساختاری و تکنیکی موسیقی، به بررسی عوامل فراموسیقایی همچون نژاد، جنسیت و ویژگی‌های فرهنگی پرداخته است. از حیث روش‌شناختی، موسیقی‌شناسی جدید محدود به روش‌هایی مانند تحلیل نت‌نوشته‌ها، تحلیل ساختاری قطعات، بررسی تاریخی و مطالعات معطوف به بایگانی آثار و اسناد نیست بلکه از روش‌هایی مانند ساختارشکنی، تحلیل انتقادی متن، تحلیل جنسیتی، پدیدارشناسی، تحلیل پسااستعماری و هرمنوتیک بهره می‌برد. بنابراین موسیقی‌شناسی انتقادی بدل به زمینه‌ای بینارشته‌ای شده است که رابطه تنگاتنگی با دانش‌هایی مانند مطالعات فرهنگی، انسان‌شناسی، روان‌شناسی، فلسفه و علوم اجتماعی برقرار کرده است. موسیقی‌شناسی انتقادی با استفاده از رویکردی بینارشته‌ای توانایی طرح و بررسی مسائل و مفاهیمی را دارد که در گذشته در موسیقی‌شناسی قابل طرح و بررسی نبودند. مفاهیمی و مسائلی همانند سابجکتیویته، نقش جنسیت در موسیقی، نقش عوامل فرهنگی- سیاسی در موسیقی و تحلیل موسیقی از منظر نقد ادبی و نظریات فلسفی و روان‌شناسی.

به طور خلاصه، مهم‌ترین ویژگی‌های موسیقی‌شناسی انتقادی ازاین‌قرار است:

۱. به‌جای نگاه پوزیتیویستی، نگاه اجتماعی فرهنگی به موسیقی دارد.
۲. به‌جای توجه صرف به متن و اثر، به جنبه‌های فرامتنی و فراموسیقایی هم توجه دارد. مانند مسائل روان‌شناختی، فرهنگی، تاریخی، اقتصادی، سیاسی و جنسیتی.
۳. به‌جای توجه صرف به موسیقی کلاسیک، به موسیقی مردمی هم توجه دارد.
۴. از روشی بینارشته‌ای بهره می‌برد.

توجیه کاربرد نظریه روان‌کاوی لکان در موسیقی‌شناسی

در این بخش به این پرسش پاسخ می‌دهیم که «چرا کاربرد روان‌کاوی در موسیقی‌شناسی موجه است؟» و دلایل کاربرد روان‌کاوی در موسیقی‌شناسی را به ترتیب از عموم به خصوص ارائه می‌کنیم.

نخستین و واضح‌ترین توجیهی که برای مجاز بودن استفاده از روان‌کاوی برای موسیقی‌شناسی وجود دارد، سرشت بینارشته‌ای موسیقی‌شناسی انتقادی است. بینارشته‌ای بودن موسیقی‌شناسی انتقادی می‌تواند هر زمینه‌ای از علوم انسانی، علوم پایه، مهندسی و غیره را شامل شود. زیرا در موسیقی‌شناسی انتقادی عوامل فراموسیقایی که در تولید و تحلیل آثار موسیقی دخیل هستند، مورد توجه قرار می‌گیرد.

دومین توجیه برای بهره بردن از روان‌کاوی در موسیقی‌شناسی، سرشت احساسی و غیرمفهومی موسیقی است. اگر ملموس و مرئی بودن را معیار انضمامی بودن بدانیم، آن‌گاه موسیقی را می‌توان انتزاعی‌ترین هنر دانست. در موسیقی هیچ امر ملموس و قابل رویتی وجود ندارد. موسیقی دسترسی ویژه‌ای به احساسات انسان دارد. زیرا موسیقی مستقیم‌تر و بیش‌تر از سایر هنرها احساسات انسان را منقلب می‌کند و به وجد می‌آورد. اگر کلیت موسیقی را در سه روند تولید، اجرا و دریافت خلاصه کنیم، آنگاه احساسات نقش کلیدی در هر سه مرحله دارند. در مرحله‌ی تولید، موسیقی‌دان سعی می‌کند احساسات خود را در قالب نت‌ها ابراز کند. در مرحله‌ی اجرا، نوازنده سعی می‌کند احساسات خود را به‌وسیله ساز ابراز کند و در مرحله‌ی دریافت، موسیقی احساسات شنونده را برمی‌انگیزد. ازاین‌رو، هر گرایش مرتبط با روان‌شناسی تخصصی برای ورود به موسیقی‌شناسی موجه است.

سومین توجیه استفاده از روان‌کاوی در موسیقی‌شناسی کمی تخصصی‌تر از دو دلیل سابق است. به‌طورکلی انگیزش احساسی انسان را به دو نوع دسته‌بندی می‌کنیم. نوع اول را انگیزش پیدا می‌نامیم. انگیزش پیدا، زمانی است که عامل برانگیزاننده‌ی احساس مشخص است. مثلاً وقتی عزیزی را از دست می‌دهیم، غمگین می‌شویم. بر همه پیدا است که دلیل غم اکنون ما، خسران عاطفی است. یا مثلاً وقتی صحنه‌ای خشونت‌بار می‌بینیم، منزجر می‌شویم. عامل این احساس بر ما پیدا است. نوع دوم انگیزش پنهان است. مدت‌زمانی که با استنشاق رایحه‌ی یک عطر احساس حسرت می‌کنیم. دلیل این حس در وهله‌ی اول بر ما پیدا نیست، تا زمانی که به ریشه‌ی این احساس بیشتر تعمق کنیم و پی ببریم که این عطر ما را به سالیان گذشته و خاطره‌ی عشق ازدست‌رفته‌ای برده است. پس انگیزش نوع دوم انگیزشی است که دلیل آن مستقیم پیدا نیست. انگیزشی ناخودآگاه است که برای دست‌یابی به دلیل آن باید در محتویات ذهنی خود بیشتر کندوکاو کنیم. در موسیقی، انگیزش نوع دوم یا پنهان به‌وفور رخ می‌دهد. بارها تجربه کرده‌ایم که یک قطعه احساسی را در ما برمی‌انگیزد حال آن‌که دیگران چنین برانگیختگی احساسی را با آن قطعه تجربه نمی‌کنند. بسیاری از موسیقی‌دان‌ها آفرینش هنری خود را مدیون یک الهام می‌دانند که ناگهان به سراغ‌شان آمده است. ریشه‌ی تمامی این الهامات و انگیزش‌ها در ناخودآگاه است. روان‌کاوی دانشی است که به نحو اخص به تحلیل ناخودآگاه می‌پردازند بنابراین برای تحلیل و تفسیر جنبه‌ی پنهان انگیزش موسیقی بیش از هر دانش دیگری صلاحیت دارد. روان‌کاوی به ما می‌گوید که در پس هر احساسی چه امیال ناخودآگاهی وجود دارد. (Rose, 2004 P:157)

چهارمین توجیه برای کاربرد روان‌کاوی در موسیقی‌شناسی، بازهم تخصصی‌تر از سه مورد قبل است و آن این است که موسیقی از طرفی وابسته به ساختار است و از طرفی گسستی در ساختار. در ادامه، این گزاره را تشریح می‌کنیم. موسیقی از دیرباز، از زمان فیثاغورس امری ریاضیاتی قلمداد می‌شد. یکی از مهم‌ترین دلایل نزدیکی موسیقی به ریاضیات، سرشت ساختاری موسیقی است. اساس موسیقی نت است و نت‌ها چیزی جز نسبت‌های ریاضیاتی نیستند. نسبت‌ها و عناصر ریاضیاتی به‌خودی‌خود معنا و ارزشی ندارند، بلکه زمانی که در یک ساختار بنیادی تعریف می‌شوند ارزش و معنا پیدا می‌کنند. عدد ۲ فی‌نفسه نه معنایی دارد و نه ارزشی. زمانی که یک ساختار به نام اعداد صحیح تعریف می‌کنیم و جایگاه عدد ۲ را در آن ساختار مشخص می‌کنیم آن‌گاه ۲ دارای هویت و ارزش می‌شود. در موسیقی هم نت‌ها فقط در یک ساختار بنیادین ارزش و هویت پیدا می‌کنند. تنها زمانی که اصوات را برحسب طول موج به فواصل مختلف تقسیم می‌کنیم ارزش و جایگاه نتی مانند Do مشخص می‌شود. این سرشت ساختاری موسیقی کمابیش مانند زبان

است. زبان هم مانند ریاضیات و موسیقی، چیزی نیست به‌جز یک ساختار قراردادی که زیربنای آن قوانین بنیادین (یا نحو) است. هیچ واحد زبانی بدون این قوانین بنیادین نه دارای ارزش است و نه معنا. ولی همه بر سر این اصل توافق دارند که موسیقی، زبان و ریاضیات نیست. آن‌چیزی که موسیقی را از ریاضیات جدا می‌کند، تاریخ‌مندی و اراده‌مندی موسیقی است. (Smith *et.al.* 2003) موسیقی وابسته به یک برهه‌ی تاریخی است. مثلاً در قرن هفدهم صداهای بدون تونالیته[۵] را موسیقی برنمی‌شمردند حال آنکه در قرن بیستم موسیقی آتونال به رسمیت شناخته شد. قواعد، ریاضیاتی فراتاریخی است و برای تمامی دوران‌ها صادق است. آن‌چیزی که موسیقی را از زبان جدا می‌کند همان‌چیزی است که سوژه‌ی سخن‌گو را از زبان جدا می‌کند. در روان‌کاوی لکان، سوژه‌ی سخن‌گو یک وقفه یا سکته درون ساختار زبان است. موسیقی هم به همین شکل، یک وقفه در ساختار نت‌ها است نه دقیقاً سیر نظام‌مند نت‌ها.

پرکاربردترین مفاهیم نظریه لکان در موسیقی‌شناسی

نگاه خیره[۶]

نزد لکان، چشم همواره از جانب سوژه[۷] است. سوژه همواره بر چیزی چشم دارد. ولی نگاه خیره، همواره از جانب ابژه است. به‌عبارت‌دیگر، نگاه خیره به احساس تحت نظر بودن اطلاق می‌شود. ما همواره تنها از یک زاویه توان دیدن داریم ولی از همه‌ی زوایا در معرض دیده شدن هستیم. ما (به‌عنوان سوژه) همواره این احساس زیر نظر بودن را با خود داریم. گویا همواره از گوشه‌ای که در دیدرس ما نیست کسی یا چیزی به ما خیره شده است. به‌عبارتی، گویی همواره کسی وجود دارد که از زاویه‌ای که او را نمی‌بینیم به ما نگاه می‌کند. این نگاه خیره‌ی پنهان، درواقع چیزی جز خود سوژه نیست. نزد لکان، جدایی نگاه از چشم درواقع بیان‌گر دوپارگی سوژه است. این بخشی از وجود خود سوژه است که همواره نظاره‌گر خود است.

نظریه‌پردازان سینما با بهره‌گیری از مفهوم نگاه خیره‌ی لکان، سعی در تبیین رابطه‌ی بازیگر با دوربین، و تماشاگر با آپارات پخش فیلم دارند. نظریه‌پردازان موسیقی هم به‌نوعی از مفهوم نگاه خیره‌ی لکان بهره برده‌اند. لودویکا گراسی [۸] در کتاب آوای ناخودآگاه[۹] به این نکته اشاره می‌کند که در تاریخ تمدن همواره به دیدن تأکید شده، حال آنکه شاید جهان را از طریق شنیدن شناخت. او سپس به بررسی تفاوت نگاه کردن با شنیدن می‌پردازد. نگاه امری جهت‌دار، دوبعدی و خطی است. درحالی‌که شنیدن امری چندجهتی، سه‌بعدی و غیرخطی است. از سوی دیگر نگاه کردن عملی فعال است و شنیدن عملی منفعل. به دلیلی چندوجهی بودن و دربرگیرانه بودن امر صوتی و منفعل بودن عمل شنیدن، چندپارگی سوژه برای سوژه‌ی موسیقی، امری متفاوت از سوژه‌ی سینما است. (Grassi, 2021: p. 8) سوژه‌ی موسیقی خود را در فضای صوتی چندبعدی غرق می‌کند، بدون اینکه از هیچ نگاه خیره‌ای معذب باشد. چون درنهایت شنیدن امری منفعلانه است و سوژه‌ی شنوا بار مسئولیت یا نگاه و شرمی بر شانه‌های خود احساس نمی‌کند. به‌همین‌دلیل است که مخاطب موسیقی با فراغت بال بیشتری نسبت به مخاطب سایر هنرها تحت تأثیر موسیقی قرار می‌گیرد و احساسات خود را ابراز می‌کند. (Smith, 2018, p:141)

در نظریه موسیقی‌شناسی مفهوم شنیدن خیره [۱۰] با اقتباس از مفهوم نگاه خیره‌ی لکان وضع شده است. شنیدن خیره درواقع به فضایی گفته می‌شود که توسط موسیقی گسترده شده است. و همانند فانتزی که فضای ایجادشده برای در معرض دید قرار گرفتن ابژه‌ی میل است. شنیدن خیره فضایی است که مخاطب

اثر موسیقی در آن حس می‌کند مستقیماً توسط موسیقی مورد خطاب قرار می‌گیرد. (Schwarz, 1997, p:17) گویی موسیقی به او خیره شده و او را فرامی‌خواند.

کنت اسمیت[11] در تحلیل موسیقی فیلم «سرگیجه» هیچکاک از مفهوم نگاه خیره لکانی به همان نحوی بهره برده که لورا مالوی[12] در نظریه سینمایی این مفهوم را به‌کاربرده است. مالوی جایگاه نگاه خیره را به دوربین و اسمیت نگاه خیره را به تونالیته‌ی موسیقی نسبت می‌دهد و با الهام از جایگاهی که نگاه خیره در تبیین سابجکتیویته نزد لکان دارد، جایگاه تونالیته موسیقی را در خط روایی فیلم سرگیجه بررسی می‌کند. (Smith,2018, p:147)

ابژه‌ی a[13]

مفهوم ابژه‌ی a نزد لکان به ابژه‌ی میل گفته می‌شود. ابژه‌ی a آن چیز ناشناخته‌ای است که انگیزه‌بخش تمامی اعمال انسان است با اینکه خود فرد دقیقاً نمی‌داند آن‌چیز چیست. مثلاً وقتی عاشق کسی می‌شوید، نمی‌دانید دقیقاً به‌چه‌دلیل عاشق این فرد خاص شده‌اید. چیزی در آن فرد وجود دارد که برای شما ناشناخته (و به باور لکان علی‌الاصول غیرقابل شناخت) است ولی شما را به‌سمت معشوق‌تان جلب می‌کند. ابژه‌ی a باید همواره ناشناخته و غیرقابل دسترس باشد، اگر به آن دست یابید دیگر میل‌تان را به آن از دست خواهید داد. ابژه‌ی a درواقع نشان از یک فقدان در درون سوژه دارد. فقدانی که سوژه سعی می‌کند با چیزهای مختلفی آن را پر کند ولی هرگز موفق به این کار نمی‌شود. ابژه‌ی a احساس مداوم ما سوژه‌هاست مبنی بر اینکه چیزی از زندگی‌مان گم شده است. ما همواره به دنبال ارضا، دانش، دارایی، عشق و هرچیز دیگری هستیم و حتی اگر به آن برسیم باز چیز دیگری هست که احساس کمبود آن را داریم. ما قادر به تصاحب کامل ابژه‌ی a نیستیم. (هومر، ۱۳۸۸: ۱۲۲)

آنچه مفهوم ابژه‌ی a را به موسیقی مرتبط می‌کند، مفهوم صدا[14] نزد لکان است. نزد لکان، صدا با زبان و با صحبت و بیان متفاوت است. صدا امری ورای زبان است که از قواعد زبان پیروی نمی‌کند. صدا به نحو بلاواسطه به ابژه میل اشاره می‌کند. همانند مفهوم نگاه خیره که درواقع نگاه هیچ‌کس نیست بلکه ناشی از خلأ درونی سوژه است، مفهوم صدا هم فریاد یا صدای هیچشی بیرونی نیست، بلکه سکوت درونی سوژه است و نشان‌گر فقدان اوست. به‌عبارت‌دیگر، صدا، ابژه‌ی a است که سوژه را به‌سمت خود فرامی‌خواند.

نظریه‌پردازان موسیقی‌شناسی انتقادی به طریق مختلفی از مفهوم ابژه‌ی a لکان در تحلیل موسیقی بهره می‌برند: در مبحث انگیزش موسیقی و نحوه‌ی تأثیرگذاری موسیقی بر احساسات مخاطب و در مبحث سبک‌شناسی و اینکه چگونه طرفداران یک سبک به آن دل می‌بندند. اسکات ویلسن[15] با الهام از مفهوم صدا، مفهومی بنام amusical پیش کشیده است. امری فراموسیقی که سوژه را به‌سمت موسیقی فرامی‌خواند. (Wilson,2015: 48)

علاوه بر این گاه مفهوم ابژه‌ی a در تحلیل ساختاری قطعات موسیقی به‌کار برده می‌شود. به‌عنوان مثال کنت اسمیت در تحلیل قطعه‌ای از چارلز آیوز، ادعا می‌کند که آیوز تونیک را به‌نحوی به‌کار می‌برد که مشابه با مفهوم ابژه‌ی a لکان است. زیرا آکوردهای هفتم دومینانت به‌کاربرده‌شده در این اثر هم‌زمان هم احساس فقدان آکورد پایه‌ی تونیک را به ما می‌دهند و هم احساس مازاد ناشی از فراروی از آکورد پایه. درنتیجه خود تونیک همانند ابژه‌ی a امری است که تمام قطعه به‌سمت آن متمایل است ولی هرگز به‌دست نمی‌آید. (Smith, 2011:370)

برخی از نظریه‌پردازان، ازجمله سباستین لیکرت، جایگاه ابژه‌ی a لکانی را در تضاد میان نت‌ها و سکوت جست‌وجو می‌کند. به باور لیکرت، موسیقی یک بازی است که به‌نحو پایان‌ناپذیری تکرار می‌شود تا میل سوژه از رهگذر دوگانگی سکوت و صدا به جریان درآید. (Leikert,1998:32)

توماس راینر[۱۶] اصوات موسیقی را به‌عنوان دال در نظر می‌گیرد. و از این طریق سعی دارد جایگاه شنونده را طبق نظریه‌ی سابجکتیویته‌ی لکان، به‌عنوان سوژه‌ای که در میان دال‌ها می‌لغزد، تبیین کند. راینر همچنین بسیاری از عناصر موسیقایی را با مفاهیم لکانی تفسیر می‌کند، مثلاً لایتموتیف را برابر با صدا قرار می‌دهد. (Reiner,2018:98) تحلیل راینر به سرشت تکرارپذیر موسیقی اشاره دارد و به تحلیل این امر می‌پردازد که چرا ما تمایل داریم موسیقی مورد علاقه‌ی خود را بارها و بارها گوش کنیم و نه‌تنها این تکرار آزارمان نمی‌دهد بلکه از آن لذت هم می‌بریم. به باور راینر اصوات موسیقی نقش ابژه‌ی a را برای ذهن مخاطب ایفا می‌کنند. ما هیچ‌گاه نمی‌توانم یک قطعه موسیقی را به‌طور تمام‌وکمال تصاحب کنیم. موسیقی هیچ‌گاه به‌طور کامل به چنگ ما نمی‌آید. همین باعث می‌شود که هر بار که یک قطعه را گوش می‌کنیم تجربه‌ای جدید و نو از آن قطعه داشته باشیم و میل داشته باشیم این تجربه را بارها و بارها با همان قطعه تجدید کنیم.

سه ساحت خیالی، نمادین و واقع[۱۷]

لکان سه ساحت را برای روان انسان برمی‌شمرد. این سه ساحت هرچند با یکدیگر متفاوت هستند ولی ازهم جدایی‌ناپذیر، درهم‌پیچیده و در امتداد یکدیگر هستند.

ساحت خیالی جایگاه «من» و تصوری است که از خودمان داریم. این تصور به‌خودی‌خود شکل نمی‌گیرد بلکه در طی مرحله آینه‌ای[۱۸] بر اثر بازخوردهایی که از محیط و از والدین (و در یک کلام، از دیگری[۱۹]) دریافت می‌کنیم شکل می‌گیرد. بنابراین تصوری که از خودمان داریم قائم‌به‌ذات نیست بلکه به‌واسطه‌ی دیگری شکل گرفته است. این تصور آلوده به انواع توهمات، خودبینی، بزرگ‌بینی و حسادت است.

در تحلیل موسیقی، این اصل هویت‌یابی به‌واسطه‌ی دیگری نمودهای متفاوتی دارد. در فرایند آفرینش اثر هنری، همواره دیگری نقش تعیین‌کننده دارد. موسیقی‌دان موسیقی را به‌منظور شنیده‌شدن می‌آفریند. بنابراین همواره شنونده، تحلیل‌گران و جامعه‌ای که موسیقی بنا است در آن منتشر شود، همگی بخشی از هویت اثری هستند که موسیقی‌دان می‌آفریند. در این سطح، مخاطب اثر موسیقی، نقش دیگری را ایفا می‌کند. به‌عنوان مثال بخش عظیمی از تاریخ موسیقی غرب موسیقی دینی و معطوف به مناسک و باورهای مسیحی است. بسیاری از فرم‌های موسیقی مثل کانتات[۲۰] و مس[۲۱] هویت مذهبی دارند. باخ[۲۲] بر این باور بود که آثار موسیقی‌اش سرودهایی برای پرسش عظمت الهی هستند. در موسیقی قرن نوزدهم ملیت نقش پررنگی داشت. ریچارد واگنر[۲۳] در اپراهای خود در پی آن بود که عظمت را به هویت ملی آلمانی بازگرداند. البته این بدین‌معنی نیست که ما نمی‌توانیم از کائنات‌های باخ یا اپراهای واگنر بدون ارجاع به هویت مذهبی یا ملی آن‌ها لذت ببریم. بلکه بدین‌معنی است که در هر تحلیلی از این آثار، باید هویت مذهبی و ملی آن‌ها را مد نظر قرار داد. زیرا آثار موسیقی در خلأ و بدون ارجاع به پس‌زمینه‌ی فرهنگی به‌وجود نمی‌آیند.

در سطح دیگر، تاریخ موسیقی هم می‌تواند نقش دیگری داشته باشد. بسیاری از آثار موسیقی در دیالوگ با آثار مطرح تاریخ موسیقی ساخته شده‌اند. علاوه بر این، نوآوری‌های مهم موسیقایی بدون ارجاع به تاریخ موسیقی بی‌معنا هستند. مثلاً انقلاب آتونال شوئنبرگ[۲۴] در موسیقی بدون توجه به دو هزار سال تاریخ موسیقی تونال، امری بی‌معنا جلوه خواهد کرد. سطح دیگری از تحلیل وجود دارد که در آن دیگری در ساحت

اجتماعی و فرهنگی قرار دارد. در این سطح، موسیقی ملل دیگر، به‌عنوان دیگری در نظر گرفته می‌شوند و بر این نکته‌ی مهم تأکید می‌شود که موسیقی همواره امری فراملی و بدون مرز بوده و موسیقی ملل مختلف همواره متأثر از یکدیگر بوده‌اند (احمدی، ۱۳۸۹: ۱۵۷)

ساحت نمادین، جایگاه امور ساختارمند و قانونمند است. زبان از مهم‌ترین عناصر ساحت نمادین است. جامعه، زندگی اجتماعی انسان و قانون برساخته‌ی ساحت نمادین هستند. می‌توان گفت تمام حیات فرهنگی و اجتماعی ما و آن‌چیزی که انسان را تبدیل به موجودی ناطق و اجتماعی می‌کند، همه در ساحت نمادین هستند. پیدا است که ساحت نمادین توسط نظامی از دلالت‌ها کار می‌کند و چندوچون کارکرد آن از حیطه‌ی اختیار افراد انسانی خارج است. هیچ فرد یا گروه معدودی از افراد نمی‌توانند تصمیم بگیرند که زبان جدیدی اختراع کنند یا در زبان مادری خود دخل‌وتصرفی کنند. فرایند تغییر زبان محصول برهم‌کنش نیروها و عوامل اجتماعی در طی دهه‌ها و قرن‌ها است و نیازمند تطور فرهنگی است. بنابراین، به باور لکان، هرچند ما سوژه‌های فارسی‌زبان هستیم ولی اختیار و عنان زبان فارسی در دست ما نیست. به بیان لکان، ما به زبان فارسی صحبت نمی‌کنیم بلکه زبان فارسی از طریق ما صحبت می‌کند. (موللی، ۱۳۸۷: ۴۲) این حکم درباره‌ی تمام عناصر ساحت نمادین برقرار است. امور تاریخی، فرهنگی، اجتماعی، سیاسی، حقوقی و دینی امور کلانی هستند که ما به‌عنوان افراد انسانی در دل آن‌ها به دنیا می‌آییم و بر آن‌ها تسلط نداریم، بلکه همواره دانسته یا نادانسته تحت سلطه‌ی آن‌ها هستیم. به‌همین‌دلیل لکان این امور را دیگری بزرگ[۲۵] می‌نامد. دیگری بزرگ قوانین خود را از همان بدو تولد در ناخودآگاه ما حک کرده است. نکته‌ی بسیار مهم نزد لکان این است که هیچ دیگری بزرگ‌تری ورای دیگری بزرگ وجود ندارد. به‌عبارت‌دیگر افسار و عنان آن دست هیچ‌کس نیست. دیگری بزرگ محصول تعامل جمعی سوژه‌های انسانی و ملغمه‌ای از نیروها، امیال و غرایز متفاوت انسان‌ها است. هیچ فرد یا نهادی نمی‌تواند به‌تنهایی دیگری بزرگ را کنترل کرده و بر آن نظارت داشته باشد. از آنجا که موسیقی خود بخشی از ساحت نمادین است، در تحلیل ساختاری موسیقی می‌توان از نظریات مختلف در باب نسبت بین دال و مدلول بهره برد. بنابراین، نظریه‌ی لکانی دلالت، می‌تواند در تحلیل ساختاری موسیقی کاربرد مناسبی داشته باشد. به‌عنوان مثال در مبحث معنای اثر موسیقی، از تحلیل انقیاد سوژه‌ی لکانی می‌توان بهره برد. از آن‌جا که سوژه‌ی لکانی در برهم‌کنش با امر خیالی و امر نمادین محقق می‌شود، می‌توان معنای موسیقی را در تعامل میان ساختار یک فرم و محتوای فراموسیقایی آن جست‌وجو کرد. (Olivier, 2005:140) علاوه بر این، از حیث روابط نمادین، موسیقی می‌تواند همانند زبان تعبیر و تفسیر شود. با این تفاوت که معنا در موسیقی به‌اندازه‌ی زبان تثبیت‌شده و سرراست نیست زیرا موسیقی مملو از آرایه‌های استعاره، تمثیل و مجاز است. آرایه‌های موسیقایی که انواع تکنیک‌های هارمونی[۲۶] و کنترپوان[۲۷] هستند را می‌توان مترادف با مفهوم لکانی نقاط دوخت[۲۸] دانست. نقاطی که در آن‌ها دال به مدلول رجوع می‌کند و معنا زاده می‌شود. (Bloom, 2023:53)

در بحث موسیقی‌شناسی، مفهوم دیگری بزرگ در دو سطح مطرح می‌شود. نخست در سطح آفرینش موسیقی که در قالب کلیت فرهنگی جامعه، دولت، قانون و مذهب همواره در آفرینش موسیقایی دخیل بوده است. مثال‌های بارزی در همه‌ی این زمینه‌ها در تاریخ موسیقی یافت می‌شود. مثلاً مذهب را می‌توان دیگری بزرگ موسیقی باخ دانست. تمام کار هنری باخ در راستای باورهای مسیحی او است. برای بتهوون دیگری بزرگ کمی شخصی‌تر بود. پدر بتهوون نقش بسیار مهمی در تکوین موسیقایی او داشت. پدر بتهوون فردی بی‌قیدوبند و دائم‌الخمر بود و یادگیری موسیقی را از کودکی به بتهوون تحمیل کرده بود و او را در اتاق

حبس می‌کرد و وادارش می‌کرد تمرین‌های موسیقی خود را به بهترین نحو انجام دهد و در این راه از هیچ تنبیه خشونت‌آمیزی دریغ نمی‌کرد. به باور برخی از تحلیل‌گران احساس طغیانی که در آثار بتهوون[۲۹] وجود دارد ناشی از همین تجربه‌ی تلخ کودکی و طغیان علیه بدرفتاری‌های پدر است. (سالیوان، ۱۳۸۶: ۸۰) برای نمونه‌ی تأثیر سیاست به‌عنوان دیگری بزرگ در کار موسیقی‌دان می‌توان به شوستاکوویچ[۳۰] اشاره کرد. شوستاکویچ در شوروی تحت حکومت توتالیتر حزب کمونیست می‌زیست و او را به‌عنوان موسیقی‌دان حزب برگزیده بودند. تمام کار هنری شوستاکوویچ متأثر از فشارهایی است که دستگاه تبلیغاتی و سانسور حزب کمونیسم بر او و خانواده‌اش تحمیل می‌کرد. (ن.ک احمدی، ۱۳۸۸)

نکته‌ی حائز اهمیت در هر سه مثالی که بیان کردیم، این است که رابطه‌ی این موسیقی‌دان‌ها با قدرت مسلط رابطه‌ای سراپا تحمیلی، و یک‌طرفه نبود. باخ شیفته و عاشق کلیسای مسیحی بود. بتهوون عاشق موسیقی بود و شوستاکوویچ در مقاطعی طرفدار حزب بود. این رابطه‌ی دوگانه با دیگری بزرگ چیزی است که در تحلیل لکانی به‌خوبی توضیح داده می‌شود. بنا به نظریه‌ی لکان، نسبت سوژه و دیگری بزرگ این‌گونه نیست که ارباب و سوژه تماماً تحت انقیاد و سلطه‌ی او باشد. رابطه‌ی سوژه با دیگری بزرگ رابطه‌ای دوطرفه و تناقض‌آمیز است. سوژه از طرفی تحت انقیاد و زیر فشار آن است و از طرف دیگر سوژه دل‌بسته‌ی این انقیاد است و به‌هیچ‌وجه حاضر نیست خود را از زیر سایه‌ی دیگری بزرگ درآورد. به عبارت دیگر، سوژه سرسختانه شیفته‌ی وضعیت خود تحت انقیاد دیگری بزرگ است.

امر واقع مفهومی است که درک آن کمی دشوارتر از دو ساحت دیگر است. ساحت واقع در ورای ساحت نمادین و خیالی و به‌نوعی زیربنای آن‌ها است. امر واقع چیزی است که ساحت نمادین بر بنیان آن ساخته می‌شود، ولی خودش هرگز تن به نمادین شدن نمی‌دهد و هم‌زمان تهدیدکننده‌ی کلیت ساحت نمادین است. برای درک بهتر، می‌توان امر واقع را زمینی در نظر گرفت که بر روی آن خانه‌ای می‌سازیم. خانه امر نمادین است. زمین هرگز خودش به خانه تبدیل نشده است و هرلحظه می‌تواند گسل‌های آن باز شود و خانه را درهم فرو بریزد. ولی درنهایت هر خانه‌ای نیاز به زمین دارد که بر آن بنا شود. اگر نظم نمادین را مانند یک فرش تصور کنیم، نکته‌ی مهم نزد لکان این است که نظم نمادین هرگز کامل نیست و هرگز نمی‌تواند همه‌چیز را بپوشاند. این فرش هرچه‌قدر هم گسترده باشد، بازهم بخشی از امر واقع از آن بیرون می‌افتد و این بازمانده‌ی نمادین‌نشده‌ی امر واقع همواره تهدیدکننده‌ی کلیت امر نمادین است. اینکه امر نمادین قابل نمادین شدن نیست به این معنا است که قابل تصور، تفکر و به زبان درآوردن هم نیست. امر واقع امری ناممکن و بی‌معنا است. معنا متعلق به ساحت نمادین است و امر واقع آن‌جا خودش را نشان می‌دهد که در معنای امر نمادین خلل و خدشه‌ای وارد می‌شود. ابژه‌ی a، میل، فانتزی و ژوییسانس از مفاهیم لکانی هستند که همگی در ساحت واقع قرار دارند.

امر واقع را به طرق مختلف می‌توان در موسیقی نشان داد. لکان کارکرد هنر را پوشاندن ابژه‌ی a می‌دانست. (Smith, 2010:185) به عبارت دیگر، هنر همانند مابقی سازوکارهای مرتبط به ساحت نمادین، کارش پوشاندن امر واقع است. آن بخش از امر واقع که موسیقی مسئولیت پوشاندن آن را دارد، زمان است. زمان نه به‌معنای چیزی که در زندگی روزانه تجربه می‌کنیم یا در فیزیک به آن، زمان می‌گوییم. این زمان قابل تجربه را دراصطلاح زمان کیهانی می‌نامیم. زمان در ساحت واقع، به پیش‌بینی‌ناپذیر بودن رویارویی با امر واقع اشاره دارد. به باور لکان کار موسیقی این است که این ملاقات پیش‌بینی‌ناپذیر را در زمان منظم می‌کند و جنبه‌ی حادث بودن آن را از بین می‌برد و آن را بارها و بارها تکرار می‌کند. (Morris, 2012:140)

برخی از نظریه‌پردازان موسیقی‌شناسی عناصر مختلف غیرمنتظره‌ی موجود در موسیقی را به امر واقع نسبت می‌دهند. مثلاً شوارتز نویز گیتار در انتهای آهنگ I Want You از گروه بیتلز را جلوه‌ای از ظهور امر واقع در موسیقی برمی‌شمارد. (Schwarz, 1997:67) زیرا این نویز نه‌بخشی از آهنگ است و نه از قواعد تئوریک آهنگ طبیعت می‌کند و قرار نبوده که در آخر آهنگ ضبط شود بلکه ناشی از یک تصادف در هنگام ضبط آهنگ بوده است. البته این تحلیل شوارتز چندان دقیق نیست. امر واقع در نظریه‌ی لکان برسازنده و زیربنای امر نمادین است. اگر موسیقی (و این اثر گروه بیتلز) را امر نمادین در نظر بگیریم، آن‌گاه نمی‌توان گفت نویز امر واقع است زیرا نویز برسازنده و زیربنای موسیقی نیست. بلکه تنها یک اختلال در موسیقی است. علاوه بر این، چنان‌که در معرفی امر واقع بیان کردیم، امر واقع تهدیدکننده و برهم زننده‌ی نظم نمادین است. حال آنکه نویز مذکور برهم‌زننده‌ی ساختار آهنگ نیست بلکه فقط در انتهای آهنگ ظاهر می‌شود. ضمن آن‌که، امر واقع لکانی حاکی از یک فقدان است ولی نویز در این آهنگ تنها به‌عنوان بخش پایانی[۳۱] آهنگ ظاهر شده و بر هیچ فقدانی اشاره ندارد.

ژوییسانس[۳۲]

نزد لکان، ژوییسانس مفهومی متناقض است که به‌معنای درد و لذت است. یا به بیان دیگر، لذت بردن از درد. (هومر، ۱۳۸۸: ۱۲۳) آدمی در عین حال که در پی لذت خود است، حیطه‌ی این لذت را محدود می‌کند ولی همواره وسوسه‌ی آن را دارد که از محدوده‌های این حیطه فراتر برود. ولی این فرایند به مازاد لذت نمی‌انجامد چراکه فرد تاب تحمل آن را ندارد. همین حالت غیرقابل تحمل لذت است که لکان آن را ژوییسانس می‌نامد (کلرو، ۱۳۹۶: ۷۲) بنابراین انسان وضعیت بیماری را دارد که از بیماری و رنج خود لذت می‌برد و همواره در پی بالا بردن این لذت است ولی این لذت هرگز به‌اندازه‌ی کافی ارضا نمی‌شود. این وضعیت به روشن‌ترین شکل در معتادان دیده می‌شود. ولی به باور لکان ژوییسانس ویژگی ذهنی تمام انسان‌ها است. ژوییسانس مربوط به امر واقع است یعنی امری ناممکن است. همین وجه ممتنع ژوییسانس است که لذت تمام‌وکمال را برای انسان محال می‌کند.

در موسیقی ژوییسانس به‌عنوان لذت همراه با درد در زمینه‌ی نوازندگی تجربه می‌شود. نوازندگی تجربه‌ای توأم با درد است زیرا فرد نوازنده بدن خود را به‌نوعی قربانی می‌کند. ولی هم‌زمان چیزی که از این درد به‌دست می‌آید اصواتی است که بسیار لذت‌بخش هستند (Leikert,1998:52). وجه ناممکن بودن لذت ژوییسانس بیشتر توسط مخاطب موسیقی تجربه می‌شود. مخاطبان همواره دوست دارند بیشتر و بیشتر از موسیقی مورد علاقه خود لذت ببرند ولی این حس هیچ‌گاه ارضا نمی‌شود بلکه مخاطبان همواره احساس عدم لذت کافی از یک اجرای موسیقی دارند. همین امتناع ارضای لذت است که مشتاقان موسیقی را به‌سوی اموری ورای موسیقی می‌کشاند. مثلاً تلاش می‌کنند هرچه‌بیشتر به موسیقی‌دان مورد علاقه‌ی خود نزدیک شوند، از او یک بت می‌سازند. طرز لباس پوشیدن و ظاهر او را تقلید می‌کنند و مسائل بی‌اهمیت زندگی شخصی او را با اشتیاق دنبال می‌کنند. این فقط مخاطبین نیستند که درگیر گردش بی‌حاصل ژوییسانس می‌شوند بلکه خود موسیقی‌دان هم به‌مرور از شهرت خود لذت کافی را نمی‌برد و در پی لذت بیشتر، تعادل روانی خود را از دست می‌دهد و به مسائل دردناکی همچون اعتیاد یا اعمال خشونت‌آمیز روی می‌آورد.

از زاویه‌ی دید نظریه‌ی لکان تمام این ناهنجاری‌ها قابل پیش‌بینی و قابل درک است.

فانتزی[۳۳]

حیات روانی انسان مملو از امیال و غرایز پنهان است. به‌دلیل واقعیت‌های بیرونی و زندگی اجتماعی، همه‌ی این امیال توان ارضا و یا حتی توان بروز ندارند. علاوه بر این، چنان‌که در بخش ابژه‌ی a گفتیم، لکان پویایی روانی انسان را جست‌وجویی بی‌پایان در پی امری می‌داند که هرگز به‌دست نمی‌آید. همین به‌دست‌نیامدنی‌بودن آن است که آن را برای ما مطلوب می‌کند. این روند همانند چرخشی مدام حول یک خلأ است. سوژه برای این‌که این روند طاقت‌فرسا را برای خود قابل تحمل سازد، دست به ابداع چیزی می‌زند که لکان آن را فانتزی می‌نامد. فانتزی نزد لکان صحنه‌ای خیالی است که در آن سوژه قهرمان داستان است. (هومر، ۱۳۸۸: ۱۲۰) فانتزی داستانی است که ذهن سوژه برای او درباره‌ی زندگی می‌سازد تا زندگی را معنادار کند. عشق، حماسه، سیاست، وطن، افتخار، شهرت، موفقیت و جنسیت انواع فانتزی‌های برساخته‌ی سوژه هستند که البته برای ادامه‌ی زندگی سوژه ضروری هستند چراکه به زندگی انگیزه و معنا می‌بخشند و به‌اصطلاح لکان، میل را جهت‌دهی می‌کنند.

فانتزی از پرکاربردترین مفاهیم لکانی در تحلیل هنری است. ارتباط دادن اثر هنری به فانتزی کار دشواری نیست. به‌راحتی می‌توان نشان داد که یک فیلم، تابلوی نقاشی یا یک چیدمان، صحنه‌ای است که هنرمند ساخته‌وپرداخته و ناخودآگاه بسیاری از امیال و غرایز درونی خود را در آن جای داده است. ردیابی این امیال ناخودآگاه هنرمند در اثرش، نوعی روان‌کاوی فرد هنرمند است. رویکرد چنین نقدی معطوف به شخص هنرمند است و نه خود اثر هنری یا ارتباط اثر با مخاطب. کنت اسمیت با همین رویکرد یکی از اپراهای زملینسکی[۳۴] را با رجوع به مفهوم فانتزی لکانی تحلیل کرده است. تفسیر اسمیت بر این باور استوار است که اپرا جلوه‌ای از فانتزی موسیقی‌دان است که خیلی بیشتر و صریح‌تر از نقاشی بازنمای میل ناخودآگاه او است. زیرا اپرا هنری چندگانه است. هم از نقاشی، صحنه‌آرایی و چیدمان بهره می‌برد، هم از شعر، هم از موسیقی و هم از هنر نمایش و بازیگری (Smith, 2015:100).

بررسی مزیت‌های موسیقی‌شناسی لکانی

۱. تحلیل فرایندهای ناخودآگاه دخیل در آفرینش موسیقی

روان‌کاوی تنها دانشی است که به تحلیل فرایندهای ناخودآگاه روانی انسان می‌پردازد. از سویی، آفرینش هنری در بسیاری موارد امری خودآگاه نیست بلکه ناشی از انواع الهامات و تداعی‌های ناخودآگاه است. بنابراین، تحلیل این سویه‌ی ناخودآگاه آفرینش هنری تنها توسط دانشی مانند روان‌کاوی امکان‌پذیر است. اینکه چنین تحلیلی، چه اهمیتی برای نقد و ارزش‌یابی هنری دارد، محل بحث این مقاله نیست. ادعای نویسنده این است که هیچ تحلیلی از اثر هنری بدون تحلیل فرایندهای ناخودآگاه دخیل در روند آفرینش، تحلیل کاملی نیست. در موسیقی این وجه ناخودآگاه آفرینش، وجهی متمایز و قابل رؤیت است. به‌عنوان مثال بداهه‌نوازی در موسیقی، بالاخص در سبکی مانند جز[۳۵]، بسیار نزدیک به همان تکنیکی است که در روان‌کاوی به آن تداعی آزاد می‌گویند. (Moore, 2016:5)

۲. دامنه‌ی تحلیلی وسیع

روان‌کاوی دانشی است که ادعای همه‌شمول دارد. یعنی جلوه‌های فردی و اجتماعی را دربر می‌گیرد.

این‌که این ادعا برحق است یا نه، محل بحث این مقاله نیست. به‌هرروی، نظریه‌ی روان‌کاوی توان تبیین بسیاری از رویدادها هم در ساحت فردی و هم در ساحت اجتماعی را دارد. ادعای نویسنده این نیست که این تبیین بهترین تبیین موجود است. ولی در بسیاری موارد تبیینی راه‌گشا و کارساز است. در ساحت نقد هنری و موسیقی‌شناسی، تمام مباحثی که به نحو سنتی در موسیقی‌شناسی مطرح بوده است را می‌توان توسط نظریه‌ی لکان تحلیل کرد. مثلاً مبحث هستی‌شناسی موسیقی، یا این پرسش‌ها که موسیقی چیست؟ اثر موسیقی چه اثری است؟ مرزهای اثر موسیقی کجاست؟ اثر موسیقی از چه عناصری تشکیل شده و این عناصر چه نسبت و رابطه‌ای باهم دارند؟ موسیقی‌شناسی لکانی توان پرداختن به تمام این سؤالات را دارد.

در مبحث آفرینش هنری، با توسل به نظریه لکانی می‌توان تبیین بدیعی از عوامل مؤثر در آفرینش اثر موسیقایی به دست داد.

در مبحث دریافت موسیقی و رابطه‌ی مخاطب با موسیقی، مفاهیم لکانی کاربرد دارند و می‌توانند زوایایی از رابطه‌ی مخاطب با اثر را فاش کنند که پیش‌ازاین توسط هیچ رویکردی دیده نشده است. همین‌طور در مبحث رابطه‌ی موسیقی با جامعه و فرهنگ نظریه لکانی توان تبیینی بالایی دارد و در تحلیل ساختاری موسیقی، بعضی از مفاهیم لکانی می‌توانند کاربرد داشته باشند.

۳. گشودن زمینه‌های تازه‌ی پژوهش موسیقی

بخش قابل توجهی از علوم انسانی قرن بیستم به‌نحوی متأثر از نظریات لکان بوده است. نظریه‌ی لکان ازجمله در نقد ادبی، مطالعات جنسیتی، جامعه‌شناسی و نظریه انتقادی تأثیرگذار بوده است. موسیقی‌شناسی لکانی این امکان را دارد که از تمام این زمینه‌ها در تحلیل موسیقی بهره ببرد. مثلاً در مطالعات جنسیتی، بسیاری از نظریه‌پردازان فمینیسم مدرن ازجمله جودیت باتلر[۳۶]، جولیا کریستوا[۳۷]، لوس ایریگاری[۳۸] از دیدگاه‌های لکان متأثر بوده‌اند. موسیقی‌شناسی انتقادی این امکان را دارد که به‌واسطه‌ی لکان از این نظریات در تحلیل موسیقی بهره ببرد.

۴. توان تشخیص و تبیین تأثیر امور فراموسیقی بر موسیقی

موسیقی‌شناسی لکانی بسیاری از مفاهیمی که در موسیقی‌شناسی به‌کار برده می‌شد را تدقیق کرده و وجه تازه‌ای از رابطه‌ی موسیقی با فرد و با جامعه به ما نشان می‌دهد. مثلاً در موسیقی‌شناسی لکانی، سه فعل شنیدن گوش سپردن و دریافت کردن اعمال متمایزی هستند که در هریک فرایند متفاوتی در جریان است. شنیدن عملی منفعل است، گوش سپردن عملی آگاهانه است که قصدمند و مختار است. دریافت کردن عملی است که بخشی از آن آگاهانه و به‌واسطه‌ی دانش و پیشینه‌ی آشنایی ما با موسیقی است و بخشی از آن ناخودآگاه و ناشی از تأثیری است که موسیقی بر فرایندهای ناخودآگاه ذهنی ما می‌گذارد. علاوه بر این، موسیقی‌شناسی لکانی این امر مهم را به ما نشان می‌دهد که دریافت کردن عملی بدون واسطه و مختص سوژه‌ی مخاطب موسیقی نیست. بلکه دریافت همواره به‌واسطه‌ی دیگری روی می‌دهد. دریافت همواره امری بیناسوژه‌ای است. به‌عبارتی همواره امری فرهنگی است. (Blum, 2023:158)

۵. توان آسیب‌شناسی موسیقی

موسیقی‌شناسی لکانی از معدود رویکردها در موسیقی‌شناسی است که می‌تواند خلل‌ها و نقصان‌های موجود در تئوری و در اجرای موسیقی را تبیین کند. این توانایی بیشتر از هرچیز، به کمک مفهوم امر واقع لکانی امکان‌پذیر است. بنا به نظریه‌ی لکان امر نمادین هیچ‌گاه کامل و بی‌نقص نیست و همواره بخشی از امر واقع به‌عنوان خلل و نقصان امر نمادین خود را نمایان می‌کند. ازاین‌رو، موسیقی هم به‌عنوان موجودیتی نمادین، هرگز نمی‌تواند کامل باشد. روان‌کاوی لکانی این نکته را به پژوهش‌گران موسیقی گوشزد می‌کند که رؤیای واگنر[۳۹] مبنی بر آفرینش هنری کامل، رؤیایی کودکانه است. که نه‌تنها هیچ‌گاه محقق نمی‌شود بلکه اساساً متناقض و بی‌معناست. موسیقی تا آن‌جا یک هنر است که توان تحول، نوزایی و خلاقیت در آن وجود داشته باشد و این‌همه به یمن وجود نقصان محقق می‌شود. به‌عبارتی، همین نقصان بنیادین موجود در دل موسیقی، چیزی است که آن را واجد پویایی و نوآوری می‌کند و آن را از صداهای طبیعی جدا کرده و تبدیل به یک هنر می‌کند. صداهای طبیعت، همانند خروش امواج دریا، صدای طوفان یا غرش رعد، در خود کامل هستند. همان‌چیزی هستند که هستند. ولی موسیقی صدایی ناقص است و در جهت جبران این نقصان همواره خود را متحول می‌کند و همواره از نو زاده می‌شود.

محدودیت‌های موسیقی‌شناسی لکانی

۱. عدم استدلال

موسیقی‌شناسی لکانی بیشتر بر تمثیل و توصیف تکیه دارد. ازاین‌نظر، همان نقدی که متوجه نظریه‌ی فرهنگی لکانی است، شامل موسیقی‌شناسی لکانی هم می‌شود. موسیقی‌شناسی لکانی در بیشتر تحلیل‌ها، به‌دنبال یافتن تشابهات بین یک عنصر یا رویداد موسیقایی با یک مفهوم لکانی است. در بسیاری موارد این تشابهات یا ناشی از سوءبرداشت از نظریه لکانی است یا در بهترین حالت ناشی از یک شباهت صرفاً صوری. مثلاً اینکه در یک اثر موسیقی نقش یک دسته آکوردهای خاصی همانند نقش ابژه‌یa در نظریه‌ی لکان در نظر گرفته می‌شود، در بهترین حالت یک توصیف ناشی از یک شباهت صوری است. استدلال مبنایی و متقن‌تری در پشت این ادعاها نیست. علاوه بر این، کارساز بودن این توصیف را هم می‌توان به پرسش کشید. و می‌توان پرسید که چنین توصیفی چه کمکی به درک آن ساختار موسیقایی می‌کند؟

۲. عدم دسترسی مستقیم به نظریه

نظریه‌پردازان موسیقی‌شناسی لکانی به نظریات لکان دسترسی ندارند و این امر همواره بر تحلیل آن‌ها سایه‌ای از شک و بدبینی می‌اندازد. این عدم دسترسی را در سه سطح می‌توان برشمرد:

نخست این‌که، روان‌کاوی دانشی صرفاً نظری نیست. ازاین‌رو با بسیاری از دسپلین‌های آکادمیک تفاوت دارد. بخش بزرگی از روان‌کاوی وابسته به کار بالینی و درمانی است و فقط زمانی می‌توان مفاهیم روان‌کاوی را به‌خوبی درک کرد که در روند تخصصی و بالینی درگیر باشیم. درنهایت فقط یک روان‌کاو می‌تواند مفاهیم نظریه‌ی روان‌کاوی را به‌خوبی درک کند.

دوم این‌که، خواندن آثار لکان بسیار دشوار است. لکان عامدانه زبانی غیرصریح و دوپهلو در آثار خود

به‌کار می‌برد. به‌همین‌دلیل برای رجوع به نظریه‌ی لکان ناچاریم به قول شارحین لکان قناعت کنیم. تمام موسیقی‌شناسان لکانی، لکان را از شارحین او فراگرفته‌اند.
سوم اینکه، به‌دلیل دشواری متون لکان و سرشت عملی روان‌کاوی، تفاسیر متفاوتی از نظریات او وجود دارد. به‌نحوی‌که وقتی از لکان صحبت می‌کنیم باید روشن کنیم که منظورمان کدام لکان است. به‌عبارتی، لکان به تفسیر کدام شارح. (Smethurst, 2015:7)
این عوامل مانع از دسترسی اصیل و دست‌اول به نظریات لکان می‌شود و کار نظریه‌پردازان لکانی را در معرض شک و بدبینی قرار می‌دهد.

۳. عدم امکان ارائه یک زیبایی‌شناسی

روان‌کاوی بنا به اقتضای موضوع و روش آن، نمی‌تواند رویکردی عقلانی و فلسفی داشته باشد. هم فروید و هم لکان به سرشت غیرفلسفی و غیرعلمی روان‌کاوی تأکید کرده‌اند و اصرار بسیاری داشتند که مفاهیم روان‌کاوی را از مفاهیم عقلی و منطقی فلسفی جدا کنند. این سرشت غیرفلسفی روان‌کاوی، مانع از این است که بتوانیم یک زیبایی‌شناسی بر اساس نظریه روان‌کاوی تقریر کنیم. زیرا زیبایی‌شناسی امری فلسفی است که با تعریف زیبایی و تبیین آن بر اساس مقولات فلسفی سروکار دارد. روان‌کاوی به ما هیچ تعریفی برای امر زیبا نمی‌دهد. و هیچ معیاری برای سنجش زیبایی در اختیار ما قرار نمی‌دهد.

۴. عدم امکان ارزش‌یابی و رتبه‌بندی موسیقی

روان‌کاوی نه‌تنها معیاری برای سنجش زیبایی به ما نمی‌دهد، بلکه اساساً هیچ معیار ارزشی به ما معرفی نمی‌کند. بنابراین موسیقی‌شناسی لکانی نمی‌تواند هیچ معیاری برای ارزیابی اثر موسیقی داشته باشد. سایر رویکردهای موسیقی‌شناسی انتقادی می‌توانند معیار داشته باشند. مثلاً در رویکرد جامعه‌شناختی می‌توان تأثیر اجتماعی موسیقی و میزان قدرت آن برای ایجاد تحولات اجتماعی را معیاری برای ارزش‌یابی و سنجش انواع موسیقی در نظر گرفت. در موسیقی‌شناسی فمینیستی، می‌توان توان یک اثر موسیقی در بیان امر جنسیتی را معیار ارزشیابی آن در نظر گرفت. در موسیقی‌شناسی پسااستعماری، معیار ارزشیابی آثار موسیقی را توان یک اثر در بازنمایی ارزش‌های بومی و عناصر فرهنگی ضداستعماری در نظر می‌گیرند. ولی در موسیقی‌شناسی لکانی هیچ معیاری برای ارزشیابی یک اثر موسیقایی و رتبه‌بندی آثار در دست نداریم. در رویکرد لکانی به موسیقی باید بپذیریم که موسیقی بازنمای امیال ناخودآگاه انسان‌ها است و در این راه هر اثر موسیقی و هر عنصری از عناصر موسیقی، اهمیت و جایگاه منحصربه‌فردی دارد.

مبحث پیشنهادی برای پژوهش‌های آینده در زمینه‌ی موسیقی‌شناسی لکانی

یکی از مباحث مطرح در موسیقی‌شناسی بررسی رابطه‌ی اخلاق با موسیقی است. رابطه‌ی موسیقی و اخلاق از دو جهت قابل بررسی است: ۱) آثار موسیقی که در آن‌ها به مباحث اخلاقی اشاره شده است. بدین‌صورت که یا تعارضات دیدگاه‌های مختلف اخلاقی را روایت کرده‌اند، مانند اپرای لابوهم[۴۰] اثر جاکومو پوچینی[۴۱] ۲) آثار موسیقی که ارائه‌ی آن‌ها به جامعه به دلایل اخلاقی با دشواری مواجه شده است. مانند نخستین اجرای اپرای حلقه نیبلونگ‌ها[۴۲] اثر واگنر. (احمدی ۱۳۹۸: ۳۲) در این میان، مکاتب اخلاقی متفاوت

ازجمله اخلاق وظیفه‌گرا، عمل‌گرا، غایت‌شناسانه و غیره هرکدام بر تحلیل آثار موسیقی تأثیر گذاشته‌اند. مثلاً یک اثر موسیقی را می‌توان از جنبه‌ی اخلاق وظیفه‌گرا مورد نقد و بررسی قرار داد و یا پیامدهای اخلاقی یک سبک از موسیقی بر جامعه و بر هواداران آن سبک را از منظر یک دیدگاه اخلاقی بررسی کرد.

دیدگاه لکان درباره‌ی اخلاق دیدگاهی منحصربه‌فرد است. او اخلاقی مبتنی بر میل پیشنهاد کرده است که از جهتی در تضاد با اخلاق قانون‌مدار و وظیفه‌گرای کانتی است. به باور لکان، از آن‌جا که میل انسان او را پیوسته از یک مطلوب به مطلوبی دیگر می‌کشاند، نشان‌دهنده‌ی آن است که چندان در پی مطلوبات نیست بلکه از این راه کاری به‌جز جست‌وجوی ذات خود نمی‌کند. (کلرو، ۱۳۸۵: ۱۱۴) اخلاق وظیفه‌گرا می‌تواند به‌طور کامل در خدمت اخلاق مبتنی بر میل قرار بگیرد. احساس گناه ناشی از قصور در تبعیت از میل، به‌مراتب از احساس گناه ناشی از تخطی از قوانین شدیدتر است. در این‌جا این نکته را باید مد نظر داشت که مفهوم میل لکانی را مترادف با هوس و امیال زودگذر ندانیم. همان‌طور که در بخش ابژه‌ی a مرور شد، مطلوب میل آدمی چیزی است که به تمام زندگی او معنا می‌بخشد. اخلاق مبتنی بر میل به انسان حکم می‌کند که مسئولیت میل خود را به‌طور کامل و بدون هیچ بهانه‌ای بپذیرد. بنا به اخلاق مبتنی بر میل، بخت و اتفاق وجود ندارد و آن‌چه بر انسان می‌گذرد محصول خواست ناخودآگاه خود او است. هرچند آدمی همواره در پی آن است که دیگران را مقصر بداند و یا خود را قربانی بخت و اقبال بداند. روان‌کاوی لکان این نکته را گوشزد می‌کند که سوژه نه‌تنها در قبال کردار و انتخاب‌هایش مسئول است بلکه حتی در قبال امیال ناخودآگاه و تمام چیزهایی که ظاهراً به‌نحو تصادفی برای او رخ می‌دهند نیز مسئول است و نمی‌تواند مسئولیت هیچ بخشی از زندگی‌اش را بر عهده‌ی دیگری بیندازد.

در موسیقی‌شناسی، در زمینه‌ی رابطه موسیقی و اخلاق از منظر لکان، کاری انجام نشده است.

نتیجه‌گیری

موسیقی‌شناسی لکانی، مانند هر رویکرد نظری دیگری، امکانات، محدودیت‌ها، گشودگی‌ها و تنگ‌نظری‌های خود را دارد. ازجمله امکانات این رویکرد، توانایی تحلیل سویه‌های ناخودآگاه دخیل در آفرینش و دریافت هنری، وسعت دامنه‌ی پوشش نظری، امکان پژوهش بینارشته‌ای با سایر زمینه‌های مطالعات فرهنگی، توان تشخیص و تبیین عوامل فراموسیقایی دخیل در موسیقی و امکان ارائه‌ی آسیب‌شناسی موسیقی را بررسی کردیم و از محدودیت‌های موسیقی‌شناسی لکانی مواردی همچون سرشت غیراستدلالی روان‌کاوی، عدم دسترسی آسان به اصل نظریه، عدم امکان ارائه‌ی ضوابطی برای یک زیبایی‌شناسی فلسفی و عدم امکان ارزش‌یابی و رتبه‌بندی موسیقی بر مبنای رویکرد روان‌کاوی را برشمردیم.

یکی از مهم‌ترین چالش‌های موجود برای پژوهش‌گری که علاقه‌مند به کار درزمینه‌ی موسیقی‌شناسی لکانی است و مخاطبی که یک اثر موسیقی‌شناسی لکانی را تورق می‌کند، مسئله‌ی وفاداری است. به بیان دیگر، در مواجهه با هر اثر موسیقی‌شناسی لکانی می‌توان سه پرسش اساسی به میان آورد: نخست اینکه، این اثر تا چه اندازه به موسیقی‌شناسی و مباحث تئوری و تکنیکال موسیقی وفادار است؟ تا چه اندازه در مرزهای تخصصی موسیقی‌شناسی جای دارد؟ دوم اینکه، این اثر تا چه حد به نظریات روان‌کاوی اصیل لکان وفادار است؟ سوم اینکه، این اثر تا کجا به گفتمان فلسفی وفادار است؟ آیا این اثر را باید یک اثر فلسفی دانست؟ این سه سؤال در یک عبارت خلاصه می‌شود: این اثر به چه‌چیزی وفادار است؟

در این مقاله سعی شد، بدون اشاره مستقیم به این مبحث، دو نکته نشان داده شود: نخست این‌که،

موسیقی‌شناسی لکانی به هیچ‌یک از سه گفتمان مذکور (گفتمان روان‌کاوی، گفتمان نظریه موسیقی، گفتمان فلسفی) وفاداری تام و تمام ندارد. دوم این‌که، یک رویکرد بینارشته‌ای مانند موسیقی‌شناسی لکانی، برای توجیه کارایی خود، الزاماً نیاز به وفاداری تام به این سه گفتمان ندارد. موسیقی‌شناس لکانی می‌تواند به‌عنوان یک گفتمان مستقل وجود داشته باشد و تحلیل‌های قابل دفاع و عمیقی ارائه دهد، بدون این‌که الزاماً خود را در ادامه‌ی گفتمان‌های دیگر تعریف کند. موسیقی‌شناسی لکانی نه یک نظریه‌ی روان‌کاوی است، نه یک نظریه مختص تحلیل فنی موسیقی و نه یک نظریه در فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی، بلکه یک رویکرد نظری مستقل است که از گفتمان‌های مذکور بهره می‌برد تا حقایقی نو و بدیع را بیان کند. این حقایق از زاویه‌ی دید رویکردهای دیگر قابل رؤیت نیستند. در این مقاله تلاش شد این حقایق به‌ویژه در بخش‌های «پرکاربردترین مفاهیم لکانی در موسیقی‌شناسی» و «مزیت‌های موسیقی‌شناسی لکانی» به‌اختصار مرور شوند. بنابراین در پاسخ به پرسشی که در بالا مطرح شد می‌توان گفت: موسیقی‌شناسی لکانی فقط به وجود این حقایق وفادار است و به امکان تبیین آن‌ها و به این اصل که موسیقی روایتی سمعی از دنیای روانی انسان‌ها است.

موسیقی‌شناسی لکانی زمینه‌ای نوظهور در موسیقی‌شناسی است که بیش از دو دهه از عمر آن نمی‌گذرد و آثاری که در این زمینه نوشته شده، بسیار محدود است. هرچند این زمینه می‌تواند برای پژوهش‌های موسیقی‌شناسی مباحث بسیار زیادی را مطرح سازد. نظریه روان‌کاوی لکان همان‌طور که در نقد فرهنگی، نقد مطالعات جنسیتی، مطالعات سیاسی، نقد ادبی و نظریه‌ی سینما استفاده‌ی فراوانی داشته و مکاتب زیادی تحت تأثیر این رویکرد شکل گرفته‌اند، در موسیقی‌شناسی هم می‌تواند جریان‌ساز باشد.

پی‌نوشت‌ها

1. Critical Musicology
2. Jazz
3. Pop
4. Rock
5. Atonal
6. Gaze
7. Subject
8. Ludovica Grassi
9. The Sound of the Unconscious
10. Listening Gaze

۱۱. Kennet Smith پروفسور موسیقی‌شناسی دانشگاه لیورپول، از مطرح‌ترین نظریه‌پردازان در موسیقی شناسی لکانی است. از مهم‌ترین آثار او در این زمینه می‌توان به کتاب اخیر او با عنوان گوش سپردن به ناخودآگاه اشاره کرد:
Listening to the Unconscious: Adventures in Popular Music and Psychoanalysis. Bloomsbury,2023.

۱۲. Laura Mulvey فیلم‌ساز، نظریه‌پرداز فیلم و صاحب کرسی مطالعات رسانه و فیلم در دانشگاه بیرکبک لندن. مالوی یکی از پیشگامان نظریه فیلم معاصر است که در نظریاتش مفاهیم روان‌کاوی را در نقد آثار سینمایی به‌کار برده است.

13. Object petit a
14. Voice

۱۵. Scott Wilson پروفسور رسانه و مطالعات روان‌کاوی مرکز تحصیلات تکمیلی دانشگاه کینگستون لندن و ویراستار مجله پژوهش‌های فرهنگی است. او از نظریه‌پردازان موسیقی‌شناسی لکانی است که علاوه بر سنت موسیقی کلاسیک اروپایی، آثار بسیاری را در تحلیل و نقد موسیقی‌های مردمی مانند راک نوشته است.

16. Thomas Reiner استاد موسیقی‌شناسی دانشگاه موناش استرلیا است. از جمله مهم‌ترین آثار او در زمینه نظریه

Semiotics of Musical Time. NY.Peter Lang Publishing, 2000: موسیقی می‌توان به کتاب نشانه‌شناسی زمان موسیقایی اشاره کرد

17. The Imaginary, The Symbolic, The Real
18. Mirror Stage
19. The Other

۲۰. Cantata فرمی موسیقایی متشکل از ساز و آواز است که معمولاً از چندین موومان (بخش) تشکیل شده است. در دوره باروک و به‌ویژه در زمانه‌ی باخ، اکثر کانتات‌ها حاوی سروده‌هایی با محتوای مذهبی بود و برای مناسبت‌های مختلف مسیحی مانند کریسمس و ایستر سروده می‌شد.

۲۱. Mass یک فرم از موسیقی مقدس مسیحی که منشأ آن سروده‌ها و ادعیه کلیسایی در قرون وسطی است.

۲۲. J.S. Bach یوهان سباستین باخ (۱۶۸۵_۱۷۵۰) آهنگساز آلمانی دوره باروک و یکی از تاثیرگذارترین موسیقیدانان تاریخ غرب است. او نوآوری‌های زیادی در تئوری موسیقی، هارمونی و کنترپوان داشت، تا جایی که او را پدر موسیقی کلاسیک غربی می‌دانند. باخ مسیحی معتقد بود و آثار او جنبه روحانی و معنویت قوی برخوردار است. از مهم‌ترین دستاوردهای او در موسیقی گسترش و تکامل فرم فوگ (Fugue) است.

۲۳. Richard Wagner ریچارد (ریشارد) واگنر (۱۸۱۳_۱۸۸۳) آهنگساز رهبر ارکستر و کارگردان تئاتر مشهور آلمانی بود. نوآوری‌ها و بدعت‌های تئوریک او در موسیقی راه‌گشای مکتب پسارمانتیک در تاریخ موسیقی بود که درنهایت به انقلاب پساتنال در قرن بیستم ختم شد. شهرت واگنر مدیون اپراهای او است که در آن‌ها با روایت اساطیر اقوام باستانی آلمانی سعی در تجدید هویت فرهنگی آلمان داشت.

۲۴. Arnold Schoenberg آرنولد شوئنبرگ (۱۸۷۴_۱۹۵۱) موسیقی‌دان آلمانی که پرچم‌دار انقلاب پساتنال در موسیقی قرن بیستم بود. او علاوه بر اینکه برای نخستین‌بار در تاریخ موسیقی قطعاتی بدون تونالیته نوشت، مبدع روش‌های جدید برای آهنگ‌سازی از جمله روش سریالیزم بود. او به همراه شاگردانش آلبان برگ و آنتون وبرن، مکتب موسیقی معروف به «مکتب وین» را بنیان نهاد.

25. The Big Other

۲۶. Harmony یک فن موسیقایی است که شامل قواعد ترکیب نتها و تشکیل آکوردها است و همچنین نحوه‌ی ارتباط خطی مابین آکوردهایی که به‌دنبال یکدیگر می‌آیند. به بیان کلی، هارمونی را می‌توان دانش ترکیب اصوات و تشکیل اصوات جدید از دل این ترکیب دانست.

۲۷. Counterpoint یک فن موسیقایی برای ترکیب خطوط مختلف ملودی و تشکیل بافت موسیقایی است. کنترپوان ارتباط تنگاتنگی با هارمونی دارد. اگر موسیقی را به هنر قالی‌بافی تشبیه کنیم، هارمونی را می‌توان ترکیب رنگ و کنترپوان را می‌توان معادل بافت دانست.

28. Point de Caption
29. L.W.Beethoven
30. Dmitri Shostakovich
31. Outro
32. Jouissance
33. Fantasy

۳۴. Alexander von Zemlinsky زملینسکی (۱۸۷۱_۱۹۴۲) موسیقی‌دان اتریشی.

35. Jazz
36. Judith Butler
37. Julia Kristeva
38. Luce Irigaray
39. Richard Wagner
40. La Boheme

۴۱. Giacomo Puccini پوچینی (۱۸۵۸_۱۹۲۴) موسیقی‌دان ایتالیایی خالق اپراهای مشهوری مانند لابوهم، توسکا و پروانه.

42. Der Ring des Nibelungen

فهرست منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸۸) ترس و تنهایی، کوارتت‌های شاستاکوویچ، تهران: نشر مرکز.
- احمدی، بابک (۱۳۸۹) موسیقی‌شناسی. فرهنگ تحلیلی مفاهیم، تهران: نشر مرکز.
- سالیوان، جان (۱۳۶۸) سلوک روحی بتهوون، تهران: نشر آگاه.
- کلرو، پیر (۱۳۹۶) واژگان لکان، ترجمه: کرامت موللی، تهران: نشر نی.
- هومر، شون (۱۳۸۸) ژاک لاکان، ترجمه محمدعلی جعفری و دیگران، تهران: نشر ققنوس.

- Blum, Adam et al. (2023), Here I'm Alive: The Spirit of Music in Psychoanalysis. Columbia University. 2023
- Grassi, Ludovica (2021), The Sound of The Unconscious. Psychoanalysis as Music. Routlege. NY.2021
- Leikert, Sebastian (1998), The Object of Jouissance in Music. SUNY. NY. 1998
- Moore, Jackson (2016) Lacanian Musicology in http://jacksonmoore.net › lacanian-musicology
- Morris, Jacob (2012), Listening Awry: Lacan and the Electric Guitar at the Intersection of Music, Technology, and Identity. Pursuit. Volume 3. Issue 2 Spring 2012
- Olivier, Bert (2005), Lacan and Critical Musicology. IRASM 36, 2005:1. PP: 135-158Wilson, Scott (2015), Stop making Sense. Music From The Perspective of the Real. Karnac Books Ltd. London.2015
- Reiner, Thomas (2018), The Composer, the Musicologist, His Wife, and Her Lover: on Lacan's Relevance to Music. Directions of New Music. Volume 1. Issue 2 May 2018
- Rose, Gilbert. J (2004), Between Couch and Piano: Psychoanalysis, Music, art and Neuroscience. Routlege. NY.2004
- Schwarz, David (1997), Listening Subjects: Music, Psychoanalysis, Culture. Duke University. 1997
- Smethurst, Reilly (2015), Say No to Lacanian Musicology: A Review of Misnomers. International Journal of Zizekian Studies,Volume 11, No.3
- Smith, Kenneth (2010), Skryabin's Revolving Harmonies, Lacanian Desire, and Riemannian *Funktionstheorie*. twentieth-century music / Volume 7 / Issue 02 / September 2010, pp 167 - 194
- Smith, Kenneth (2011), The Tonic Chord and Lacan's Object a in Selected Songs by Charles Ives. Journal of the Royal Musical Association, 136:2, 353-398
- Smith, Kenneth (2018), Vertigo's Musical Gaze. Music Analysis, 37/i (2018)
- Smith, Kenneth (2015), Lacan, Zemlinsky, and "Der Zwerg": Mirror, Metaphor, and Fantasy. Perspectives of New Music, Volume 48, Number 2, Summer 2010, pp. 78-11
- Smith, Kenneth et.al. (2003), Listening to the Unconscious: Adventure in Popular Music and Psychoanalysis. Bloomsbury. NY. 2003
- Wilson, Scott (2015), Stop Making Sense: Music From the Perspective of the Real. Kornac. London. 2015.

Received: 2024/02/09
Accepted: 2024/06/21
Published: 2024/09/05

Lacanian Musicology: A feasibility Study

Masoud Ghafari, Master of Art in Philosophy, Ferdowsi University, Mashhad, Iran.

Abstract

Critical musicology, which is also referred to by other terms such as "new musicology" and "radical musicology", is a new field in musicology studies that has been popular since the 1980s. In terms of methodology, the unique feature of critical musicology is its distance from positivist approaches and its interdisciplinary feature. Critical musicology uses a variety of fields such as cultural studies, social studies, critical sociology, gender studies, feminism, psychoanalysis, and post-modernism discourse for the study of musicology. In terms of subject of research, Critical musicology considers both artistic and popular music and analyzes the historical evolution of them. In this article, first critical musicology is introduced. Then the features of Lacanian musicology are analyzed and limitations of its application are discussed. After that, four reasons for the justification of using Lacan's theory in musicology are presented. These reasons include "the interdisciplinary nature of musicology", "emotional and non-conceptual nature of music", "contribution of unconscious elements to the creation and reception of music" and "structural analysis of music". Additionally, this research aims to answer the question, "What possibilities does Lacan's theory of psychoanalysis provide for critical musicology?" In this way, first Lacan's concepts that have been most used in musicology are introduced, including "gaze", "object petit a", "three orders of imaginary, symbolic, real", "jouissance" and "fantasy". By investigating works written in the context of Lacanian musicology, the application of these concepts in Lacanian musicology is tested. Then the advantages and limitations of Lacanian musicology are discussed. In summary, the most important advantages of Lacanian musicology are "the possibility of analyzing the unconscious processes involved in the creation and reception of music", "the wide analytical scope of Lacan's theory", "opening new fields of social/cultural, literary and gender research for musicology", "the ability to explain the impact of "extra-musical elements on music" and "pathology of music". Nevertheless, the limitations of Lacan's musicology are also taken into consideration, the most important of which are "the non-argumentative feature of psychoanalysis", "the openness of Lacan's theories to different interpretations", "the impossibility of providing a unique aesthetic theory" and "the inability to provide a criterion for evaluating and measuring musical works".. At the end, the topic of ethics in music with the approach of Lacanian ethics in "psychoanalytic ethics" is suggested as a plan for future researches.

Keywords: Musicology, Critical Musicology, Lacan, Lacanian Musicology