جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره ۱۳، شماره دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۰

آماتوریسم به‌مثابهٔ کنشی اخلاقی و سیاسی در موسیقی
نگاهی به تحلیل نشانه‌شناختی موسیقی در آثار رولان بارت

محمد شله‌چی[۱]، حسام نقره‌چی[۲]

چکیده

این مقاله به بررسی مسئلهٔ تحلیل نشانه‌شناختی موسیقی از منظر رولان بارت می‌پردازد. مشکلی که تحلیل نشانه‌شناختی موسیقی دارد این است که موسیقی نظامی نشانه‌ای نیست. دلالت که مسئلهٔ اصلی نشانه‌شناسی است، در موسیقی غایب است. بررسی نشانه‌شناختی بارت از موسیقی، دستاوردهای مهمی برای موسیقی و نشانه‌شناسی دارد؛ زیرا از طرفی این رویکرد به تحلیل بدیعی از موسیقی منجر می‌شود و از سویی دیگر، توان نشانه‌شناسی را در بررسی تولیدات هنری گسترش می‌دهد. ما برای بررسی این مسئله، از شاخه‌های مختلف علوم انسانی نظیر فلسفه، روانکاوی و علوم اجتماعی یاری گرفته‌ایم. همچنین این مقاله با استفاده از منابع کتابخانه‌ای با رویکرد توصیفی تحلیلی نگاشته شده است. تمرکز رولان بارت در تحلیل‌های موسیقایی‌اش بیشتر بر آثار شومان و شوبرت است. بارت برای بررسی موسیقی از دو مفهوم آماتوریسم و نابهنگام استفاده می‌کند که در این مقاله شرح داده می‌شوند. از خلال این بررسی‌ها، پژوهش حاضر سعی دارد مسئلهٔ جدایی بین هنر مدرن و جامعه را بازاندیشی کند. با برجسته‌کردن مسئلهٔ بدن از طریق تحلیل موسیقی بارت، راه برون‌رفتی از این جدایی می‌یابد که نه به معنی بازگشت به گذشته و نه پافشاری بر منطق مدرن است. اگر موسیقی را از عالم ایده‌های ناب جدا کنیم و آن را با بدن پیوند زنیم، می‌توانیم به نوعی «منطق جسمانی هنر» دست یابیم که با توجه به یافته‌ها، بارت از آن به‌عنوان نیرویی برای رهاشدن از هنر نخبه‌گرای مدرن، بدون افتادن در دام تکرار کلیشه‌ها و باورهای جمعی استفاده می‌کرد.

واژه‌های کلیدی: آواز رمانتیک، آماتوریسم، بارت، پیانو، شومان، شوبرت، نابهنگام.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۰/۲۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۱/۲۹

[۱]. محمد شله‌چی، عضو هیئت علمی گروه موسیقی، دانشکدهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران (نویسندهٔ مسئول)، M.shelechi@ut.ac.ir

[۲]. حسام نقره‌چی، دکترای رشتهٔ ادبیات عام و تطبیقی، دانشگاه سوربون نوول، پاریس؛ استاد مدعو گروه هنرهای نمایشی و سینما، دانشکدهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران، h.noghrehchi@gmail.com

مقدمه

تحلیل‌های رولان بارت از آثار موسیقی کلاسیک از چند نظر مهم‌اند. از طرفی او راه را برای شیوه‌ای نوین و متفاوت، در بررسی آثار آهنگسازان رمانتیک، به‌ویژه شومان و شوبرت می‌گشاید و الهام‌بخش بسیاری از موسیقی‌شناسانی می‌شود که آثار این دو آهنگساز را مطالعه می‌کنند. از طرفی، نگاه بیرونی، اما بسیار دقیق بارت به موسیقی می‌تواند موسیقی‌دانان را یاری کند که کار خود را از زاویه‌ای دیگر بنگرند. این مسئله به‌خصوص در نگاه بارت به آماتوریسم و مسئلهٔ بدن در موسیقی پررنگ می‌شود. برای بارت رویکرد آماتور به موسیقی، چنان‌که در مقاله می‌بینیم، کنشی سیاسی در برابر اخلاق جامعهٔ مصرفی است و او با تحلیل آثار موسیقیایی قرن نوزدهم، در پی یافتن راه خروج از بن‌بستی است که به باور او، هنر مدرن به شکل عام و ورای موسیقی با آن روبه‌رو است.

اما نگاه بارت به موسیقی همچنان نگاه «نشانه‌شناس» است و این مسئله بر پیچیدگی تحلیل‌های او می‌افزاید. برای درک موضع بارت دربارهٔ موسیقی، رویکردی بینارشته‌ای لازم است؛هنرشناسی، از فلسفه، روانکاوی و علوم اجتماعی نیز برای توضیح نظریات خود استفاده می‌کند. در نتیجه برای تفسیر نوشته‌های بارت دربارهٔ موسیقی، نگارندگان کوشیده‌اند این آثار را در بستر روابط بینامتنی و بینارشته‌ای سازندهٔ آن قرار دهند. به این منظور در ابتدا مسئلهٔ نشانه‌ای‌نبودن زبان موسیقی طرح می‌شود؛ مسئلهٔ اصلی که ما در تحلیل آثار بارت دربارهٔ موسیقی به آن برمی‌خوریم. سپس روابط بینامتنی که می‌توانند ما را در درک تفکر موسیقایی بارت یاری کنند، توضیح داده می‌شوند و درنهایت ارتباط مفاهیم آماتوریسم و بدن با مسئلهٔ اخلاقی و سیاسی که به نظر بارت هنر مدرن در برابر جامعهٔ مصرفی با آن روبه‌رو است، از خلال تفسیر آثار شومان و شوبرت توضیح داده می‌شوند.

با توجه به اینکه این مقاله در سطحی نظری و با توجه به تفکر یکی از نظریه‌پردازان مهم ادبیات هنر و علوم انسانی در قرن بیستم نوشته شده، چارچوب نظری بحث، ناظر به نظریات نشانه‌شناختی رولان بارت است که آن را در ارتباط با بحث‌های نظری لکان در روانکاوی، نیچه در فلسفه و لوی استروس (و به شکل کلی‌تر جریان ساختارگرا) در علوم انسانی قرار می‌دهد.

بدین‌ترتیب راهی برای بررسی وضعیت هنر به شکل عام و موسیقی به شکل خاص در دوران معاصر می‌گشاید. روش تحقیق بر مطالعهٔ کتابخانه‌ای و بررسی اسناد مبتنی است.

برای درک ارتباط تفکر بارت با موسیقی تلاش‌های بسیاری انجام شده است که نقطهٔ اوج آن را می‌توان در همایشی دید که در سال ۲۰۱۵ در پاریس به همت کلود کست و سیلوی دوش برگزار و مجموعه مقالاتی که پس از این همایش به نام *بارت و موسیقی* منتشر شد. طبیعتاً ما از این مطالعات استفادهٔ بسیاری برده‌ایم، اما درنهایت این مسئلهٔ بنیادین که نشانه‌شناس چگونه می تواند به بررسی نظامی مطلقاً غیرنشانه‌ای بپردازد، در این مقالات به شکل کامل بررسی نمی‌شود. براساس یافتهٔ پژوه، برای درک مسئله باید به معضل سست‌شدن پیوند هنر معاصر با جامعه اندیشید. موسیقی برای بارت شاید همان کاری را می‌کند که ریاضیات برای لوی استروس می‌کرد؛ به این معنا که با حذف مدلول، این امکان را به‌وجود می‌آورد که وضعیت را در سطحی درآن‌واحد، ملموس‌تر و انتزاعی‌تر ببینیم و درنتیجه امکانی برای صورت‌بندی مسئله و یافتن راه‌حلی برای آن به‌دست بیاوریم.

اهمیت موسیقی در تفکر رولان بارت

رولان بارت آخرین جلسهٔ تدریسش در کلژ دو فرانس را با این جملات به پایان می‌برد: «بدین‌ترتیب به شکل طبیعی تمایز بین نو و قدیمی از بین می‌رود، مسیر مارپیچ ترسیم می‌شود و کلام شوئنبرگ[1]، پایه‌گذار موسیقی معاصر و بیرون‌کنندهٔ موسیقی کهن گرامی داشته می‌شود که می‌گفت هنوز می‌توان در اوت ماژور[2] موسیقی نوشت. برای تمام کردن بگویم که مقصود هوای[1]

[1]. Arnold Schönberg؛ (۱۸۷۴–۱۹۵۱) آهنگساز، معلم و نظریه‌پرداز برجست، اتریشی. او را یکی از تأثیرگذارترین آهنگسازان قرن بیستم می‌دانند. تفکرات نوآورانهٔ او، با جنبش اکسپرسیونیستی در شعر و هنر آلمان همراه بود که سبب به‌وجودآمدن مکتب دوم موسیقی وین شد. رویکرد شوئنبرگ به‌لحاظ هارمونی و دولوپمان، بسیاری از تفکرات موسیقی قرن بیستم را شکل داده است. بسیاری از آهنگسازان حداقل از سه نسل آگاهانه تفکر او را گسترش داده‌اند. او مبدع سیستم دوازده‌نتی در موسیقی است؛ یک روش ترکیبی تأثیرگذار که برای دستکاری یک سری منظم از تمام دوازده نت در گام کروماتیک به‌کار می‌رود. او همچنین اصطلاح توسعهٔ واریاسیون را ابداع کرد و اولین آهنگساز مدرنی بود که روش‌های توسعهٔ موتیف‌ها را بدون توسل به تسلط یک ایدهٔ ملودیک متمرکز توسعه داد.

[2]. منظور از اوت ماژور، تونالیتهٔ دو ماژور است. در نظام سولمیزاسیون (Solmisation) که سیستمی برای نسبت‌دادن یک هجای متمایز به هر نت در یک گام موسیقایی است، از هجای اوت برای نت دو استفاده می‌شود. در سیستم سلفژ (solfège) که رایج‌ترین کنوانسیون نام‌گذاری نت موسیقی است، از حرف C (نت دو) استفاده می‌شود.

من در این است: نوشتن اثری در اوت ماژور (Barthes, 2003 : 384)، قطعاً اشاره به موسیقی در اینجا تا حدودی استعاری است، اما تنها تا حدودی (و این استعاره خود بی‌اهمیت نیست). می‌توان پنداشت که منظور بارت از نوشتن قطعه‌ای در اوت ماژور، نوشتن به شکلی ساده و مردم‌پسند یا نوشتن به شکلی است که با سنت قطع رابطه نمی‌کند. بااین‌حال می‌دانیم که استعاره هرگز با تفسیر و تبدیل‌شدن به معنایی ثانوی، کاملاً از بین نمی‌رود. به‌طور تصادفی آخرین متنی که بارت در زمان حیاتش هم به پایان برده، متن کوتاهی دربارهٔ موسیقی است: «پیانو–خاطره». به همین شکل اگر به *رولان بارت*، زندگینامهٔ خودنوشت او، اثر رولان بارت مراجعه کنیم، در پاراگراف معروفی به نام «دوست دارم، دوست ندارم»، تعدد ارجاعات به موسیقی می‌تواند متحیرمان کند: ۱. در بخش دوست دارم، «گلن گولد[۲]، هندل[۳]، پیانو، همهٔ موسیقی رمانتیک»؛ ۲.در بخش دوست ندارم: «کلاوسن، آرتور روبینشتاین[۴]، ساتی[۵]، بارتوک[۶]، ویوالدی[۷]، کر کودکان، کنسرتوهای شوپن، ارگ». اگر این اشارات، جایگاه موسیقی را در زندگی او نشان می‌دهند، چندین مقاله‌ای که در دههٔ پایانی عمرش دربارهٔ موسیقی نوشته، بیانگر آن است که موسیقی بسیار بیشتر از دل‌مشغولی شخصی برای بارت، تبدیل به دغدغه‌ای نظری نیز می‌شود. البته رولان بارت با موسیقی به طرق مختلف آشنا است. وی نزد عمه‌اش در کودکی پیانو آموخت، مدتی شاگرد آواز شارل پانزرا[۸] خوانندهٔ باریتون بود (Samoyault, 2015: 374) و حتی در جوانی حدود پانزده قطعهٔ موسیقی نوشته است[۹]، اما این اشارات زندگینامه‌ای پاسخی برای مسئله‌ای که نوشته‌های بارت درمورد موسیقی ما را با آن مواجه می‌کنند، ندارند. مسئله این است

---

[۱]. غالباً کلمهٔ désir به «میل» برگردانده می‌شود. ما معتقدیم که میل بار این کلمه را به‌درستی منتقل نمی‌کند و آن را به چیزی بسیار پیش‌پاافتاده تقلیل می‌دهد. در مقابل، به نظر ما کلمهٔ «هوا» که در ادب کهن فارسی استفادهٔ بسیاری دارد، به‌درستی معنای کلمهٔ désir را با تمام قدرتی که در این واژه هست، می‌رساند. برای توضیح بیشتر ر.ک «حسام نقره‌چی، مقدمه بر ترجمهٔ *درس* اثر رولان بارت».

[2]. Glenn Gould (1932-1982)

[3]. George Frideric Handel (1685-1759)

[4]. Arthur Rubinstein (1887-1982)

[5]. Erik Satie (1866-1925)

[6]. Béla Bartók (1881-1945)

[7]. Antonio Vivaldi (1678-1741)

[8]. Charles Panzéra (1932-1982)

[۹]. این قطعات به تازگی به همت کلود کست و سیلوی دوش اجرا شده است (Coste/Douche, 2015 :27-53).

که بارت چگونه می‌تواند دربارهٔ موسیقی سخن بگوید. به بیانی دقیق‌تر، چگونه کسی که مصرانه تلاش کرده نشانه‌شناس باشد، دست‌کم در نگاه اول می‌تواند دربارهٔ چیزی سخن بگوید که بیرون از حیطهٔ دلالت قرار می‌گیرد؛ زیرا همهٔ ظرافت برخورد بارت با موسیقی در این نهفته است که او می‌تواند موسیقی را تبدیل به ابژه‌ای برای نشانه‌شناسی کند؛ بدون اینکه آن را به نظامی دلالت‌گر فروکاهد. الزام به تقلیل‌ندادن موسیقی به معنی، در عین تحلیلی نشانه‌شناختی، ثمره‌ای مضاعف دارد و هم به غنای تحلیل موسیقی و هم به گستردگی و ظرافت کار نشانه‌شناسی کمک می‌کند. پس برای درک نگاه بارت به موسیقی، تحلیل و تدقیق روش کار او اهمیت بسیاری دارد. برخورد بارت با موسیقی از کلیت تفکر او جدایی‌پذیر نیست؛ زیرا دقیقاً شیوهٔ منحصربه‌فرد برخورد او با نشانه‌شناسی است که امکان چنین انعطافی را به‌وجود می‌آورد.

مقالهٔ «پیانو–خاطره» همان‌گونه که از نامش پیدا است، گوشه‌چشمی به پروست[1] دارد. اریک مرتی[2] در مقاله‌ای به نام «بارت و موسیقی: در مقابل و به‌همراه پروست» به تحلیل این موضوع می‌پردازد. پیش‌کشیدن مسئلهٔ خاطره، خصوص اگر مؤلف فرانسوی باشد، خواه‌ناخواه مارسل پروست را به یاد می‌آورد، اما بارت که این مسئله را در بستر خاطرات کودکی و به شکلی مشخصاً پروستی پیش می‌برد، ناگهان با اشاره‌ای ظریف مسیر خود را از پروست جدا می‌کند: «می‌شد گفت که پیانو آماده می‌شود که به خاطره بدل گردد؛ زیرا هر بار که من از دور صدای تمرین پیانوی کسی را می‌شنوم، همهٔ کودکی‌ام، خانه‌مان در بایون[3]، و حتی نور جنوب غربی فرانسه ناگهان در حسانیتم رخنه می‌کنند. برای این عقب‌رفتن در زمان، این غرق‌شدن در تأثر، من نیاز به جملهٔ کوچکی مثل جملهٔ ونتوی ندارم؛ یک گام کافی است». (Barthes V, 2002: 898). اشارهٔ بارت به جملهٔ ونتوی در *عشق سوان* است که تبدیل به «سرود ملی» رابطهٔ عاشقانهٔ شارل سوان و اودت دو کرسی می‌شود و سپس در جلدهای بعدی رمانِ *در جستجوی زمان ازدست‌رفته* به کرات بازمی‌گردد. به‌خاطرسپردن یک جملهٔ موسیقی و یک ملودی که به هر دلیل ذهن ما را درگیر کرده، چیز عجیبی نیست، اما گام[4]: در گام نه ملودی، نه ریتم و نه هیچ‌کدام از

---

1. Marcel Proust (1871-1922)
2. Éric Marty (1955-)
3. Bayon

۴. در تئوری موسیقی، گام به مجموعه‌ای از نت‌های موسیقی گفته می‌شود که براساس فرکانس یا زیروبمی صدا در مقایسه با نت پایه مرتب شده‌اند. گامی که با افزایش زیر و بمی صدا مرتب می‌شود، یک گام صعودی و بلعکس است و گامی که با کاهش زیر و بمی صدا مرتب می‌شود، یک گام نزولی است.

عناصر سازندهٔ موسیقی به‌استثنای توالی چند نت، وجود ندارد و در این پیوند گام با خاطره است که می‌توان یکی از کلیدهای ورود به تحلیل موسیقیایی بارت را یافت و این کلید در ارتباط موسیقی با بدن قرار دارد. به‌عبارتی، برای بارت موسیقی مسئله‌ای صرفاً جسمانی است. به گفتهٔ مرتی، در مقابل جدایی افلاطونی روح و جسم که در طول بیش از دو هزار سال در فرهنگ غربی موسیقی را همیشه به پدیده‌ای در زمینهٔ روح و در نتیجه وابسته به جهان «ایده‌های ناب» تبدیل کرده است، بارت تلاش می‌کند موسیقی را صرفاً در ارتباط با بدن بفهمد (Coste/Douche, 2015: 280). در همین مقالهٔ «پیانو–خاطره» می‌خوانیم: «نواختن، لمس‌کردن است و به فعالیتی جسمانی بازمی‌گردد. نیم ساعت تمرین پیانو در روز در من همان توازن عضلانی را ایجاد می‌کند که ورزش برای دیگری». (Barthes V, 2002 : 899). و در پایان پاراگراف‌های نقل‌شده از *رولان بارت* اثر رولان بارت: «دوست دارم، دوست ندارم. این موضوع برای هیچ‌کس هیچ اهمیتی ندارد. این موضوع در ظاهر هیچ معنایی ندارد، اما همهٔ این‌ها به این معنی است که من بدنی دارم که با بدن شما یکی نیست» (Barthes IV, 2002: 692).

آماتوریسم و نابهنگام

دو مفهوم، یکی برگرفته از فلسفهٔ نیچه[1] و دیگری از اندیشهٔ خود بارت، در تحلیل‌های موسیقایی او نقش تأثیرگذاری دارند: نابهنگام و آماتوریسم. و این دو، در بحث دربارهٔ موسیقی و از طریق مسئلهٔ بدن به یکدیگر متصل می‌شوند. بارت این دو مفهوم را، به‌ویژه در بحث دربارهٔ شومان[2] و شوبرت، دو آهنگسازی که بیش از همه به آن‌ها پرداخته است[3]، به طرق مختلف به کار می‌گیرد؛ برای مثال، در مقاله‌ای به نام «آواز رمانتیک[4]» می‌نویسد: «آواز رمانتیک امروز موضوع هیچ بحث

---

[1]. Friedrich Nietzsche (1844-1900)

[2]. Robert Schumann (1810-1856)

[3]. Franz Schubert (1797-1828)

[4]. اسم جمع آلمانی Lieder مفرد (Lied) به‌معنای آهنگ است؛ هر نوع آهنگ، اما برای افرادی که به موسیقی کلاسیک علاقه دارند. این کلمه به به‌معنای آهنگ‌هایی با همراهی پیانو در بین سال‌های ۱۸۰۰–۱۹۰۰ است. تولد فرمی که هم‌زمان با ظهور طبقهٔ متوسط اروپایی در پی انقلاب فرانسه بود که از شعر لذت می‌بردند. آهنگسازان بزرگ قرن هجدهم مانند هایدن، موتزارت و بتهوون لیدهائی نوشته بودند، اما این فرانتس شوبرت جوان در وین بود که بیش از ششصد لید را در طول عمر کوتاه خود ساخت و بیش از دویست لید تنها در سال ۱۸۱۵ زمانی که

مهمی نیست؛ هنر آوانگارد نیست که باید برایش جنگید؛ هنری دور، بیگانه و ناشناخته هم نیست که باید برای احیایش تلاش کنیم. نه مد است و نه کاملاً از مد افتاده است. می‌توان به‌سادگی گفت که نابهنگام است» (Barthes V, 2002: 303). باید دید که بارت اصطلاح نابهنگام را در چه معنایی به‌کار می‌برد. *تأملات نابهنگام* چهار رسالهٔ پیوسته است که نیچه آن‌ها را در فاصلهٔ سال‌های ۱۸۷۳ تا ۱۸۷۶ نوشته است. هرچند موضوعات این چهار رساله در ظاهر با یکدیگر متفاوت‌اند، دغدغهٔ اصلی نیچه را می‌توان در همهٔ آن‌ها مشاهده کرد؛ برای مثال، او در رسالهٔ دوم با نقد علم تاریخ، به این مسئله می‌پردازد که تاریخ با بزرگ‌داشتن بیش از حد گذشته، مانع «ساختن تاریخ» به‌معنای عمل‌کردن در زمان حال به‌منظور خلق آینده می‌شود. از نظر نیچه تنها کسی که خالق آینده است، می‌تواند گذشته را ارزش‌یابی کند. در نتیجه مسئلهٔ زمان حال را

هجده سال داشت، نوشت. همهٔ آوازها دارای شعر هستند، اما در بسیاری از موارد در آن‌ها موسیقی حرف اول را می‌زند. درمورد لید برعکس است: شعر معمولاً هم‌وزن موسیقی و اغلب در نوع خود یک اثر هنری عالی است که بدون موسیقی شناخته شده است و دوست داشته می‌شود. وظیفهٔ آهنگساز این است که از طریق بینش و مهارت تخیلی خود به این شعر موجودیت بیشتری بخشد. درست‌خواندن ملودی و ادای صحیح شعر به‌عهدهٔ خواننده است، ولی علاوه بر آن، یک همراهی (اکومپانیمان) پیانو، ظریف و گاهی بسیار پیچیده است که با هارمونی و ساختارمندکردن اثر، به کل لید شخصیت می‌بخشد. بزرگ‌ترین آهنگسازان لید در آثار خود با استفاده از ترکیب کلمه و لحن، و با به‌کارگیری ابزارهای تقریباً مینیمالیستی -که می‌تواند نفس شنونده را بند بیاورد- تنوع شگفت‌انگیزی از روایت‌ها، حالات و فضاها را تداعی می‌کنند. هنگام اجرای لید، اجراکنندگان باید به کلمات استفاده‌شده در شعر بسیار آگاه باشند. یک لید ممکن است قبل از هرچیز یک قطعهٔ موسیقی فراموش‌نشدنی باشد، اما شعری که در درون ساختارش نفس می‌کشد، نیروی حیات آن است. تعداد بسیار کمی از هزاران آهنگسازی که لید نوشتند، به اوج این فرم رسیدند. پس از شوبرت، رابرت شومان، یوهانس برامس، هوگو ولف، گوستاو مالر و ریچارد اشتراوس از آهنگسازان مهم این فرم موسیقایی به‌حساب می‌آیند. به‌زودی کشورهای دیگر ایدهٔ لید را می‌پذیرند و آن را با سبک‌ها و سلیقه‌های مختلف ملی خود تطبیق می‌دهند. آهنگسازانی مانند فوره، دبوسی و پولنک از جمله آهنگسازان بزرگ لید فرانسوی (French art song) هستند که اشعار هوگو، بودلر، ورلن و آپولینر را به‌جای گوته، هاینه، آیشندورف و موریک قرار می‌دهند. به‌دنبال آن، مکاتب مختلف آواز هنری در روسیه، بریتانیا و آمریکا معاصر با شاعران بزرگی نظیر پوشکین، شکسپیر و امیلی دیکنسون تأسیس شد. سرزمین‌های نوردیک، اسپانیا و ایتالیا نیز در این حوزه سهم بسزایی داشتند، اما در کل ایدهٔ لید در کشورهای آلمانی‌زبان متولد شد. افرادی که شعر را به‌خودی‌خود می‌شناختند و دوست داشتند، وقتی شنیدند که چگونه نابغه‌ای مانند شوبرت می‌تواند با جادوی موسیقی‌اش شعری را که قبلاً به آن احترام می‌گذاشتند، به اوج برساند، لذت مضاعفی نصیبشان شد.

درک کند؛ برای ،ه را در موسیقی واگنر[1] می‌بینیم که رسالهٔ چهارم به آن می‌پردازد. واگنر خالق آینده است؛ زیرا هم می‌داند چه چیزی از گذشته باید باقی بماند و هم مشکل ملت آلمان در زمان حال را درک می‌کند. «واگنر، به نظر نیچه سؤال اصلی را طرح می‌کند: چه چیز سبب شده که موسیقی دوران ما تا این حد برای عظمت نامناسب باشد؟... انسان‌های دوران مدرن دیگر نمی‌توانند از زبان برای بیان دردها و تجاربشان استفاده کنند. آنان فردیتشان را در جنون مفاهیم انتزاعی از دست داده‌اند؛ تا جایی که دیگر نمی‌توانند به کمک کلمات احساسات واقعی‌شان را بیان کنند، بلکه تنها از طریق موسیقی موفق به این کار می‌شوند» (Pütz, 1993: 147).

در نگاه اول، دریافت بارت از نابهنگام، با توضیح نیچه اندکی متفاوت است. گویی برای بارت نابهنگام نه‌تنها ارتباطی با آینده ندارد، بلکه به چیزی اطلاق می‌شود که نه کاملاً متعلق به زمان حال و نه کاملاً به گذشته است. باید گفت که بارت در این دوران زمان تاریخی را بیشتر با تکیه بر تفسیری شخصی از فلسفهٔ ویکو[2] می‌فهمد (Raulet, 2017: 273-297). اگر به اولین نقل‌قول ذکرشده در این مقاله بازگردیم، گزارهٔ «مسیر مارپیچ ترسیم می‌شود»، برای توضیح نگاه بارت به تاریخ، به کمکمان می‌آید. اصطلاح مارپیچ را البته خود ویکو به کار نبرده، اما این استعاره، فلسفهٔ تاریخ او را به‌خوبی خلاصه می‌کند: مسائل تاریخی بازمی‌گردند، اما همیشه در جایی دیگر. پس مسئلهٔ آینده نیست، بلکه بازگشت دشوار گذشته در فضای حال است. اشارهٔ دیگری از بارت در همین مقاله، مسئله را روشن‌تر می‌کند. او در توضیح این مسئله که ارزیابی تاریخی پدیدارشدن لید رمانتیک کار ساده‌ای نیست می‌نویسد: «دشواری پاسخ شاید از این تناقض می‌آید که تاریخ در لید ابژه‌ای تولید می‌کند که همیشه نابه‌گاه است. لید این نابهنگامی را از احساس عاشقانه می‌گیرد که خود بیان نابش است» (Barthes V, 2002: 307) و کمی جلوتر در توضیح نابهنگامی احساس عاشقانه بیان می‌کند: «شور عاشقانه، این پدیدهٔ *بینابین* (آن‌گونه که افلاطون می‌نامیدش)، شاید مات‌بودن تاریخی‌اش را از این می‌گیرد که در طی قرون، تنها در سوژه‌ها و گروه‌های حاشیه‌ای پدیدار می‌شود که تاریخ به آن‌ها تعلق ندارد، با جامعهٔ جمع‌گرا و نیرومندی که دورشان را گرفته، تحت فشارشان می‌گذارد، حذفشان می‌کند، بیگانه‌اند و از هر قدرتی دورند» (Barthes V: 2002: 308). بارت در همان زمان یکی از کتاب‌های مشهورش،

[1]. Richard Wagner (1813-1883)
[2]. Giambattista Vico (1688-1744)

پاره‌های سخن عاشقانه، را منتشر کرده است. در ابتدای این کتاب نیز می‌خوانیم: «ضرورت این کتاب از درنظرگرفتن این مسئله می‌آید که سخن عاشقانه امروز درنهایت تنهایی است. شاید هزاران سوژه به آن سخن می‌گویند (که می‌داند؟)، اما هیچ‌کس از آن دفاع نمی‌کند. لسان‌های اطراف آن را کاملاً رها کرده‌اند یا نادیده می‌گیرندش. یا حقیر می‌شمارندش یا به سخره‌اش می‌گیرند. [سخن عاشقانه] نه‌تنها از قدرت که همین‌طور از مکانیسم‌های آن (علوم، دانش‌ها، هنرها بریده شده است. زمانی که سخنی به این شکل به واسطهٔ نیروی خودش به کژ راه نابهنگام کشیده شده است، از هر جمع‌گرایی تبعید شده است، تنها چیزی که برایش می‌ماند این است که مکانِ، هرچند تنگِ، ایجاب باشد. این ایجاب در کل موضوع کتابی است که آغاز می‌شود». (Barthes V, 2002: 27)

پس نابهنگام، برای بارت سخنی است که در دوران معاصر در وضعیت حاشیه‌ای قرار می‌گیرد و متفکر تلاش می‌کند آن را تبدیل به ابزاری برای ارزش‌یابی زمان حال کند؛ به این معنا که هر سخن حاشیه‌ای لزوماً نابهنگام نیست. بارت نیز مانند نیچه نابهنگام را در مقابل جمع‌گرایی جامعهٔ مدرن به‌کار می‌گیرد. و به این صورت ایدهٔ نابهنگام به آماتوریسم پیوند می‌خورد.

بحث درمورد آماتوریسم که تبدیل به نوعی ارزش می‌شود، در بیشتر نوشته‌های بارت دربارهٔ موسیقی به چشم می‌خورد؛ برای نمونه به آغاز مقالهٔ «موزیکا پرکتیکا[1]» که برای شماره‌ای از مجلهٔ *آرک*[2] در بزرگداشت بتهوون[3] نوشته شده، بنگریم: «دو نوع موسیقی وجود دارد (دست‌کم من همیشه این‌طور اندیشیده‌ام): موسیقی که گوش می‌کنیم و موسیقی که می‌نوازیم. این دو موسیقی دو هنر مطلقاً متفاوت‌اند که هرکدام تاریخ، جامعه‌شناسی، زیبایی‌شناسی و اروتیک خاص خود را دارد. یک مؤلف واحد می‌تواند کم‌اهمیت باشد؛ زمانی که [به آثارش] گوش می‌کنیم و بسیار بزرگ زمانی که [آن را] اجرا می‌کنیم (حتی بد): مثل شومان» (Barthes III, 2002: 447). در مقالهٔ «دوست‌داشتن شومان» که در ابتدا به‌عنوان مقدمه‌ای بر کتاب *موسیقی برای پیانوی شومان* اثر مارسل بوفیس[4] (۱۹۷۹) منتشر شده است، بارت این ایده را بسط می‌دهد. او در توضیح کم‌شدن علاقهٔ عمومی به آثار شومان می‌نویسد: «شومان به‌شدت

[1]. Musica Practica
[2]. L'Arc
[3]. Ludwig van Beethoven (1770-1827)
[4]. Marcel Beaufils (1899-1985)

موسیقیدان پیانو است، اما پیانو به‌عنوان ساز اجتماعی (و هر سازی از لوت گرفته تا کلاوسن و ساکسیفون ایدئولوژی دربردارد)، از یک قرن پیش دچار تحول تاریخی شده که شومان قربانی آن است. سوژهٔ انسانی تغییر کرده است و فضای درونی، خلوت و تنهایی ارزش خود را از دست داده‌اند. فرد بیش از پیش جمع‌گرا شده است. او موسیقی جمعی، توده‌ای و غالباً پاروکسیست[۱] می‌خواهد: بیان ما بیش از بیان من است، اما شومان واقعاً موسیقیدان خلوت تنهایی است، موسیقیدان روح عاشق و محبوسی که با خود سخن می‌گوید (دلیل کثرت پارلاندوها[۲] در آثار او همین است) (Barthes V, 2002: 721). همان‌طور که می‌بینیم، آماتوریسم به شکل مشخصی، در برابر جمع‌گرایی دوران معاصر قرار می‌گیرد و به‌این‌ترتیب به نابهنگام پیوند می‌خورد. در دوران معاصر، به باور بارت نوازنده و شنوندهٔ حرفه‌ای بسیار است، اما آماتور در مقابل بسیار کم شده است. مشکل این است که به نظر او موسیقی شومان تنها برای کسی معنی دارد که آن را می‌نوازد. در مقابل، شنیدن اجرایی از شومان، آن را به شکل خاصی فقیر می‌کند؛ زیرا «موسیقی شومان بسیار فراتر از گوش می‌رود، وارد بدن می‌شود، وارد عضلات می‌شود» (Barthes V, 2002 : 722). موسیقی شومان به‌خاطر «ضربات» ریتمش، به‌دلیل حالت آوازینش، هر بار با بدن کسی که آن را می‌نوازد، درگیر می‌شود. در مقالهٔ «آواز رمانتیک» این موضوع به شکل دیگری توضیح داده شده است. در مقابل آواز اپرا[۳] که برای نشان‌دادن ویرتوزیته[۴]، بدن را در حالت‌های نهایتش قرار می‌دهد (فوق‌العاده زیاد، بسیار کم، و تحریرهای

---

[1]. Paroxiste

[۲]. Parlando؛ اصطلاح پارلاندو بیشتر در موسیقی اپرا به‌ویژه در رچیتاتیو استفاده می‌شود. پارلاندو درواقع نوعی آهنگ گفتاری است که بدون چارچوب ریتمیک دقیق اجرا می‌شود. به نظر می‌رسد اشارهٔ بارت به پارلاندو، توجه به سویهٔ آزاد و روان آن در موسیقی است.

[۳]. Opera؛ اپرا فرمی موسیقایی از ترکیب موسیقی و تئاتر است.

[۴]. Virtuosité؛ واژه‌های ویرتوز و ویرتوزیته هردو به‌طور گسترده امروزه در ادبیات علمی و عامه برای توصیف برتری فردی –مهارت فوق‌العاده و توانایی تکنیکال بالا– آن دسته از نوازندگانی استفاده می‌شوند که آن را دارند. استفاده از دو اصطلاح ویرتوز و ویرتوزیته، به ایتالیا قرن شانزدهم بازمی‌گردد. این اصطلاحات به‌طور مستقیم منعکس‌کنندهٔ جریان فکری رایج در دوران رنسانس بودند؛ جایی که داشتن فضیلت (virtù) به‌معنای تمایل به اعمال خیر اخلاقی و نوعی اثربخشی یا قدرت بود (Wiener, Philip P. "Virtú in and since the Renaissance"–۱۹۷۳). هنرمند باهوش به اهداف تحسین‌برانگیزی می‌پرداخت و در عین حال از قدرت و ذکاوت لازم –

ظریف و پیچیده)، لید رمانتیک تنها در حالتی معنا می‌یابد که من بتوانم آن را برای خود بخوانم. «تسیتورا[1] فضای محقری از اصوات است که هرکدام از ما می‌تواند تولید کند و در حدود آن می‌تواند وحدت اطمینان‌بخش بدنش را به شکل فانتسمتیک[2] ببیند. هر موسیقی رمانتیکی چه آوازی باشد چه سازی، این آواز بدن طبیعی را می‌گوید» (Barthes V, 2002: 305). به همین دلیل شنیدن اجرای این‌گونه از موسیقی همیشه مأیوس‌کننده است. این شرط لازم را، بسیاری از اجراهای مدرن رعایت نمی‌کنند: «بیش از حد سریع، بیش از حد فردی که از طریق آن‌ها، تحت پوشش روباتو[3] بدن نوازنده به شکل ناخوشایندی جای بدن مرا می‌گیرد و تنفسش و احساسش را می‌رباید (Rubare)؛ زیرا آوازخواندن در معنای رمانتیک یعنی لذت‌بردن به شکل فانتسمتیک از بدن وحدت‌یافته‌ام» (همان: ۳۰۵).

تحلیل نشانه‌شناختی موسیقی

در اینجا مسئلهٔ بدن به شکل ظریفی به تحلیل‌های نشانه‌شناختی پیوند می‌خورد. یکی از مهم‌ترین مقالاتی که بارت در مورد موسیقی نوشته، «راش[4]» است که در اصل در مجلدی در بزرگداشت امیل بنونیست[5]، زبان‌شناس، منتشر شده است. بارت در مقالهٔ «راش»، در حین تحلیلی دقیق از کرایسلریانای[6] شومان می‌نویسد: «نشانه‌شناسی کلاسیک به مرجع توجهی نداشت. این کار ممکن

ذهنی یا جسمی- برای رسیدن به نتیجهٔ مطلوب برخوردار بود. Brossard تعریف مشابهی را ارائه می‌دهد و به این مسئله که عنوان ویرتوز در آن زمان اغلب برای «موسیقیدانان تراز اول» محفوظ بود، اشاره می‌کند (Sébastien de Brossard, 248–249 ; Paris: C. Ballard, 1703).

[1]. Tessitura؛ در موسیقی به‌معنای قابل‌قبول‌ترین و راحت‌ترین محدودهٔ صوتی برای یک خواننده و همچنین با کاربرد کمتر برای آلات موسیقی است. محدوده‌ای که در آن بهترین صدا –به‌لحاظ تمبر صوتی- قابل‌ارائه است.

[2]. Fantasmatique

[3]. Rubato؛ از ریشهٔ ایتالیاییrubar، «دزدیدن»، در موسیقی، نوعی تکنیک نوازندگی رمانتیک است. تکنیکی برای جمله‌بندی و بیان موسیقایی که نوازنده با دستکاری‌های ظریف ریتمیک برای بیان بیشتر، جملات خاصی را کشیده و برخی دیگر را فشرده می‌کند.

[4]. Rasch؛ به آلمانی به‌معنای سریع است.

[5]. Émile Benveniste (1902-1976)

[6]. Kreisleriana؛ کریسلریانا اپوس ۱۶ یکی از آثار بسیار مهم ربرت شومان برای پیانو است که به گفتهٔ خودش آن را در طول چهار روز در آوریل ۱۸۳۸ ساخته است. اثری بسیار دراماتیک که برخی از منتقدان آن را یکی از بهترین ساخته‌های شومان می‌دانند.

(و احتمالاً لازم) بود؛ زیرا پردهٔ مدلول همیشه بر متن اداشده قرار می‌گیرد، اما در موسیقی که حیطهٔ دلالت‌مندی[1] است، نه نظام نشانه‌ها، مرجع غیر قابل فراموشی است؛ زیرا مرجع در اینجا بدن است. بدن بدون هیچ واسطهٔ دیگری جز دال[2] وارد موسیقی می‌شود.» (Barthes IV, 2002: 838). برای توضیح این مسئله، او در چند صفحه جلوتر، از بنونیست کمک می‌گیرد: «بنونیست در متن مشهوری دو نظام دلالت را در مقابل یکدیگر قرار می‌دهد: *نشانه‌شناختی*[3] نظم نشانه‌های اداشده که هرکدام معنایی دارد (مثل زبان طبیعی) و *معنی‌شناختی*[4]، نظم سخنی که هیچ‌کدام از اعضایش به‌خودی‌خود دلالتی ندارد، اما مجموعش واجد دلالت‌مندی است. بنونیست می‌گوید که موسیقی به سطح معنی‌شناختی تعلق دارد (و نه نشانه‌شناختی)؛ زیرا اصوات نشانه نیستند، (هیچ صدایی به‌تنهایی معنی ندارد)، اما باز هم بنونیست می‌گوید موسیقی زبانی است که نحو خود را دارد (هرچند نشانه‌شناسی ندارد)» (Barthes IV, 2002: 837-838). مفهوم دلالت‌مندی در اینجا نیاز به توضیح دارد؛ زیرا بارت آن را در معنای مشخصی به‌کار می‌برد. او در مدخلی که در سال ۱۹۷۳ به نام «متن (نظریه)» برای *آنسیکلوپدیا اونیورسالیس*[5] نوشته، دلالت‌مندی را به این شکل توضیح می‌دهد: «می‌توان به متن دلالتی واحد و به‌نوعی کانونی نسبت داد. این کاری است که به‌طورکلی فقه‌اللغه و نقد تفسیری سعی در انجام آن دارند که می‌خواهند نشان دهند که متن مدلولی کلی و پنهان دارد... زمانی که متن به شکل بازی متحرک دال‌ها نوشته یا خوانده می‌شود، بی‌آنکه ارجاعی به یک یا چند مدلول ثابت ممکن باشد، لازم می‌شود دلالت را که به سطح محصول، گزاره و ارتباط تعلق دارد، از کار دلالت که متعلق به سطح تولید، بیان و نمادمندسازی است، جدا کنیم. این کار است که *دلالت‌مندی* می‌نامیم...پس دلالت‌مندی کاری است و این چیزی است که آن را بلافاصله از دلالت جدا می‌کند، اما نه کاری که به‌واسطهٔ آن سوژه (دست‌نخورده، بیرونی) تلاش می‌کند بر زبان مسلط شود (مثلاً به واسطهٔ سبک)، بلکه این کار رادیکال (که هیچ‌چیز را دست‌نخورده به‌جا نمی‌گذارد) که از خلال آن سوژه این را می‌کاود که چگونه زبان به‌محض اینکه واردش می‌شود، او را تغییر می‌دهد و از هم فرومی‌پاشد» (Barthes IV, 2002: 449-450).

---

1. Signifiance
2. Signifiant
3. Sémiotique
4. Sémantique
5. Encyclopédie Universalis

پس بارت نشانه‌شناس از طریق دلالت‌مندی موسیقی را تحلیل می‌کند و آن‌گونه که دیدیم، این کار را از طریق تبدیل‌کردن بدن به مدلول غیرقابل‌اجتناب قطعهٔ موسیقی انجام می‌دهد. حرکت از دلالت‌مندی به بدن، نیاز به واسطهٔ دیگری نیز دارد که این بار از تفکر ژک لکان[1] به عاریت گرفته می‌شود. به عبارت دیگر، از یک اصطلاح در تفکر او: «دال». البته می‌دانیم که لکان خود اصطلاح دال را از فردینان دو سوسور[2]، زبان‌شناس سوییسی وام می‌گیرد و نیز می‌دانیم که در بین متفکران فرانسوی قرن بیستم، او تنها کسی نیست که این کار را می‌کند، اما خوانش لکان از این مفهوم بسیار منحصربه‌فرد است.

در دههٔ شصت، مفهوم دال تحت تأثیر لوی استروس و یاکوبسن[3]، اهمیت بیشتری در تفکر لکان می‌یابد. به همان شکل که لوی استروس سعی کرده بود از ساختار زبان برای توضیح روابط اجتماعی استفاده کند، لکان نیز به این نتیجه می‌رسد که «ناخودآگاه مانند لسانی ساختاریافته»، اما در شکل لکانی تحلیل، دال کاملاً از مدلول جدا می‌شود. از یک طرف دال برای لکان معنایی وسیع می‌یابد که دیگر به سطح نمادین و زبان مربوط نیست و از سویی دیگر، آنچه در دال اهمیت می‌یابد، طبیعت یا معنایش نیست، بلکه کارکرد آن است. جملهٔ معروف لکان «دال چیزی است که سوژه را برای دالی دیگر بازنمایی می‌کند»، به‌خوبی این کارکرد را نشان می‌دهد. دال هرقدر بی‌معناتر باشد، مقاوم‌تر است. تحلیل لکان از داستان «نامهٔ ربوده‌شده» اثر ادگار آلن‌پو[4]، به‌خوبی کارکرد دال را نشان می‌دهد. در این داستان ملکه نامه‌ای دریافت می‌کند که اگر به‌خصوص شوهر تاجدارش آن را کشف کند، می‌تواند موجب دردسر بسیاری شود. درست در لحظه‌ای که او می‌خواهد نامه را پنهان کند، شاه وارد می‌شود و او تنها می‌تواند نامه را برعکس، به شکلی که جلب‌توجه نکند، روی میز بیندازد، اما در این لحظه وزیر از راه می‌رسد و با چشمان تیزبینش اضطراب ملکه را می‌بیند و علت آن را حدس می‌زند. او نامهٔ دیگری از جیبش بیرون می‌آورد، آن را روی میز می‌اندازد و به هنگام رفتن، نامهٔ ملکه را برمی‌دارد. ملکه همه‌چیز را می‌بیند، اما در حضور شوهرش نمی‌تواند عکس‌العملی نشان دهد. داستان، ماجرای بازپس‌گرفتن نامه به کمک کارآگاهی خصوصی است که دوباره آن را با نامهٔ دیگری جابه‌جا

[1]. Jacques Lacan (1901-1981)
[2]. Ferdinand de Saussure (1857-1913)
[3]. Roman Jakobson (1896-1982)
[4]. Edgar Allan Poe (1809-1849)

می‌کند. سرتاسر داستان، این نامه‌ها با هم جابه‌جا می‌شوند و از یک دست به دست دیگری می‌روند؛ بی‌آنکه راوی دربارهٔ محتوایشان چیزی بگوید؛ زیرا آنچه اهمیت دارد، محتوای دال نیست، بلکه همان‌طور که اشاره کردیم، کارکرد آن است.

در این دوران بارت با دقت پژوهش‌های لکان را تعقیب می‌کند. با فاصله‌گرفتن از جریان ساختارگرا، او دال را بیشتر در معنای لکانی آن به‌کار می‌برد و شاید به همین دلیل است که می‌تواند از این مفهوم در تحلیل موسیقی استفاده کند. البته مفاهیم لکان غالباً به شکلی تعمدی، گنگ باقی می‌مانند، اما این برای بارت که به معنای پیشنهادی متفکران دیگر به مفاهیمی که می‌سازند، کاملاً وفادار نیست، مشکلی به‌وجود نمی‌آورد. در این شکل برخورد با موسیقی به‌عنوان دال بدون مدلول، تصویر وحدت‌یافتهٔ بدن فرد اهمیت بسیاری می‌یابد. در اینجا نیز ردپای لکان دیده می‌شود. بارت درمورد شومان می‌نویسد که موسیقیِ او «در آن واحد پراکنده و یگانی است که پیوسته به سایهٔ مشعشع مادر پناه می‌برد. (لید که اینقدر در آثار شومان پرتعداد است، به نظر من، بیان این وحدت مادرانه است» (Barthes V, 2002: 724-725). اصطلاح یگانی[۱] که بارت از ریاضیات وام می‌گیرد، به‌معنای منتسب‌کردن عنصر یکتایی از یک مجموعه به عنصر دیگری از همان مجموعه است؛ نمونهٔ آن مجذور اعداد حقیقی است. به‌این‌ترتیب فانتسم[۲] وحدت جسمانی، زیر سایهٔ مادر، تبدیل به یگانه‌مرجع دالی می‌شود که موسیقی شومان بیانگر آن است. در ابتدای همین مقاله، بارت با اشاره به کرایسلریانای ششم، آن را بیان حالت کودکی می‌بیند که هیچ پیوندی جز با مادر ندارد. لکان در مقالهٔ «مرحلهٔ آینه» توضیح می‌دهد که نوزاد در مرحله‌ای از رشد فکری، حدود شش‌ماهگی، کم‌کم می‌تواند تفاوت خود را با محیط اطرافش درک کند. به این صورت، سطح «تصوری[۳]» در روان او شکل می‌گیرد. او در آغوش مادر، در مقابل آینه، متوجه تصویر خود می‌شود و کلام مادر این مواجهه را همراهی می‌کند و شکل می‌دهد: ببین! این تویی. این مرحلهٔ نارسیسیم آغازین در سوژهٔ انسانی است که به کمک کلام دیگری، بدن او تبدیل به کلی یکپارچه و متمایز از جهان اطرافش می‌سازد.

---

5. Unaire
6. Fantasme
3. Imaginaire

بارت در توضیح لیدهای شوبرت بیان می‌کند: «من در درون خود تصویری را مخاطب قرار می‌دهم: تصویر معشوق که من در آن گم می‌شوم و از آنجاست که تصویر خودم به من بازمی‌گردد: رهاشده» (Barthes V, 2002: 306) و بارت مشخصاً در توضیح این تصویر به «نارسیس[1]» ارجاع می‌دهد. بدین‌ترتیب موسیقی تبدیل به دالی می‌شود که مانند دال لکان، نه در سطح نمادین، بلکه در سطح تصوری کار می‌کند.

در نتیجهٔ این رویکرد، موسیقی در چند سطح در آثار بارت تحلیل می‌شود. به بیان دقیق‌تر، سطح نشانه‌شناختی تحلیل موسیقی ابعاد متفاوتی می‌یابد. به خوانش او از کرایسلریانا نگاه کنیم. «در کرایسلریانای شومان، حقیقتاً، من هیچ نت، هیچ مضمون، هیچ طرح، هیچ گرامر، هیچ معنایی نمی‌شنوم؛ هیچ‌چیزی که به من اجازه دهد ساختار قابل‌درک اثر را بازسازی کنم. نه، آنچه می‌شنوم ضربات‌اند: آنچه در بدن می‌زند، آنچه بدن را می‌زند یا بهتر بگوییم: بدنی که می‌زند»[2] (Barthes IV, 2002: 827). می‌بینیم که دلالت‌مندی در موسیقی چگونه کار می‌کند. حالات خلقی بدن آفریننده، بدون نیاز به معنا، گرامر و حتی مدلول، برای دیگری بازنمایی می‌شود، اما این بازنمایی به‌دلیل اینکه نیازی به سطح مفاهیم انتزاعی ندارد، به‌طور مستقیم از طریق بدن درک می‌شود. در این حالت، احساس نزدیکی با حالات خلقی دیگری است که ارتباط با اثر او را ممکن می‌کند. «می‌شنوم که می‌گویند: شومان قطعات کوتاه نوشته؛ زیرا بسط‌دادن بلد نبوده. نقد سرکوبگر. کاری که شما از انجامش سر باز می‌زنید، تبدیل به کاری می‌شود که نمی‌دانید. حقیقت بیشتر این است: بدن شومان قرار ندارد؛ بدنی تأمل‌گر نیست. [...] بدنی رانه‌ای است، که هل می‌دهد، پس می‌زند، سراغ چیز دیگری می‌رود، به چیز دیگری می‌اندیشد [...] دلیل میل (معنای فیزیولوژیک این کلمه را نگه‌داریم) او به اینترمتزو[3] همین است» (Barthes IV, 2002:)

---

[1]. 1896-1982

[2]. فعل زدن battre در زبان فرانسه نیز، نظیر فارسی، معانی متعددی دارد که دو مورد آن با فارسی یکی است: ۱. به‌معنای «کتک‌زدن»؛ ۲. «تپیدن» به‌معنای زدن قلب. بارت در اینجا بیشتر معنای دوم را به شکل استعاری به‌کار می‌برد.

[3]. انترمتزو یک قطعهٔ ارکستری کوتاه است که اغلب در بین اجراهای یک اپرا شنیده می‌شود. واژهٔ ایتالیایی intermezzo به‌معنای «در وسط» است. اولین نشانهٔ استفاده از انترمتزوها را می‌توان در تئاترهای درباری ایتالیا در قرن پانزدهم یافت. انترمتزوها کارکردی بسیار عملی داشتند؛ تغییرات صحنه را هموار می‌کردند یا به تماشاگر کمک می‌کردند تا نمایش‌ها (پرده‌ها) را از یکدیگر تشخیص دهند، اما در قرن نوزدهم انترمتزو به‌ویژه در رپرتوار پیانو

827-828). آیا بارت با این گفته به منتقدان خودش نیز پاسخ می‌دهد؟ به کسانی که «پاره‌نویسی» او را ضعف می‌انگارند؟ شاید این‌طور باشد. آنچه روشن است این است که توصیف به توصیف او از خودش به هنگام کار بسیار شبیه است (Barthes IV, 2002: 650).

آماتوریسم در موسیقی و جامعهٔ مصرفی

این موضع‌گیری ارتباط مستقیمی با اخلاقیات بارت دارد. دغدغهٔ اصلی نشانه‌شناسی بارت، از آغاز، درک سازوکاهای طبیعی‌سازی عناصر فرهنگی است که جامعهٔ سرمایه‌داری به کمک آن، ارزش‌های خود را به‌عنوان ارزش‌های «طبیعی» و در نتیجه اجتناب‌ناپذیر، تحمیل می‌کند. بارت در سال‌های پایانی زندگی، این مبارزهٔ طاقت‌فرسا را به شکل نبرد با جمع‌گرایی که تکثر فردیت ها را به رسمیت نمی‌شناسد، تفسیر می‌کند. به همین خاطر باید در برابر شکل طبیعی‌شدهٔ نوشتار موضع گرفت و به همین دلیل است که نابهنگامی تبدیل به نیرویی ارزشمند می‌شود. اهمیت آماتوریسم نیز به همین موضع اخلاقی و سیاسی برمی‌گردد. بارت می‌گوید: «آماتوربودن نوعی آزادی است. من می‌توانم تقریباً بگویم آزادی از تمدن یا پیوستن به آرمان‌شهری از نوع فوریه؛ تمدنی که مردم در آن بی‌دغدغهٔ تصویری که به دیگران می‌دهند عمل می‌کنند» (بارت: ۱۳۹۳، ۱۰۹). کمی بعد در ارتباط بین موسیقی و آماتوریسم می‌افزاید: «آماتور مصرف‌کننده نیست. برخورد بین جسم آماتور و هنر، برخوردی بالفعل و بسیار نزدیک است. همین است که زیباست و آینده اینجاست، اما در این زمینه ما به مشکلی در تمدن برمی‌خوریم. پیشرفت فنی، فرهنگ عامه، جدایی بین اجراگر و مصرف‌کننده را بسیار زیاد می‌کند. اگر بخواهیم با استریوتیپ‌ها بازی کنیم، باید بگوییم که ما جامعه‌ای مصرفی هستیم نه جامعه‌ای آماتوری» (بارت: ۱۳۹۳: ۱۱۰). آماتور، سنتز بین ویرتوز و مصرف‌کننده نیست، بلکه نقطهٔ سومی است که بارت در برابر این دوگانه تعریف می‌کند. ویرتوزیته خود در طول تاریخ تغییر کرده است. بارت این موضوع را به این شکل توضیح می‌دهد که با اختراع و رواج صفحهٔ گرامافون، شامل به‌وجودآمدن امکان ضبط

معمولاً به شکل قطعات ساده، روان و کوچکی بود که در میان قطعات بزرگ‌تر قرار می‌گرفت؛ برای مثال، انترمتزوهایی که رابرت شومان، فرانتس شوبرت و یوهانس برامس ساخته‌اند (مدخل Britannica, 2021: intermezzo).

موسیقی، ویرتوز از شکل هیستریکی که برای مثال، برای فرانتز لیست[1] داشت، خارج می‌شود[2]. صفحهٔ گرامافون سبب می‌شود که تصویر نوازندهٔ ویرتوز بسیار بیشتر، تبدیل به تصویر نوعی کمال فنی شود که هیچ تصادفی را برنمی‌تابد و بر همه‌چیز مسلط است. با به‌وجودآمدن امکان ضبط، اجرای خوب اجرای بی‌نقص است (Barthes V, 2002: 721)، اما آماتور کسی است که از منطق هوای خود پیروی می‌کند. کسی که اثر هنری را صرفاً به شکل منفعل دریافت نمی‌کند، بلکه آن را در اینجا و اکنون بدن خود درک می‌کند. در *رولان بارت اثر* رولان بارت بخشی به نام «پشت پیانو، انگشت‌گذاری[3]...» وجود دارد که در آن بارت بر این رابطه پافشاری می‌کند. انگشت‌گذاری «شیوه‌ای اندیشیده است که تبدیل به اتوماتیسم می‌شود». نوازنده برای اینکه

---

[1]. Franz Liszt (1811-1886)

[2]. لیست، شکل اجرای عمومی را متحول کرد. به گفتهٔ رابرت گرینبرگ، موسیقی‌شناس آمریکایی، فرانتس لیست الگوی هر کنسرت پیانیستی از دههٔ ۱۸۴۰ بود. لیست اولین نوازنده و آهنگسازی بود که به‌تنهایی و بدون همراهی با نوازندگان دیگر روی صحنه آمد و کنسرت برگزار کرد؛ اتفاقی که همگان را شگفت‌زده می‌کرد. او حتی نام جدید «تک‌گویی» را برای این اجراهای انفرادی پیدا کرد. لیست به یکی از دوستانش گفت: «نمی‌دانم نام دیگری برای این اختراعاتم بگذارم... . تصور کنید که من جرئت کرده‌ام یکسری کنسرت را به‌تنهایی برگزار کنم که سبک لویی چهاردهم (منظور موسیقی مجلسی و اجراهای گروهی متداول دربار در آن زمان) را تحت تأثیر قرار دهد و... با لجاجت به مردم بگویم: «Le concert c'est moi». «کنسرت من هستم».

لیست همچنین اولین کسی بود که درکنسرت‌هایش پیانو را به شکل قائم روی صحنه قرار داد و با بازگذاشتن در پیانو، امکان پروجکت صدا به‌سمت شنوندگان را افزایش داد. رسیتال‌های لیست، مخاطبان زیادی را به خود جلب کرد؛ برای مثال، بیش از سیصد نفر در میلان و سنت پترزبورگ سالن‌های کنسرت را پر می‌کردند. هیچ پیانیستی برای چنین جمعیت عظیمی ننواخته بود. اجراهای لیست فقط کنسرت نبودند، بلکه آن‌ها نمایش هم بودند. لیست تا آنجا پیش رفت که گفت او فقط موسیقی نمی‌نوازد، بلکه اتاق (سالن) را می‌نوازد». رسیتال‌های فرانتس لیست، شبیه صحنه‌های هیستری ستارگان راک بود؛ با طرفدارانی که لباس‌ها و موهای او را پاره می‌کردند و ته‌سیگار لیست یا سیم‌های پارهٔشدهٔ پیانویی را که او روی آن کنسرت داده بود می‌گرفتند. این پدیده‌ای بود که شاعر بزرگ آلمانی، هاینریش هاینه، به آن لقب «لیستومانیا» داد. رسیتال‌های امروزی هیچ شباهتی به صحنه‌های برانگیختهٔ کنسرت‌های لیست ندارند، اما او دنیای اجرای کنسرت را برای همیشه تغییر داد (Greenberg, 2002 : 3).

[3].منظور از انگشت گذاری روی پیانو این است که کدام انگشت روی کدام کلاویه (شستی) قرار بگیرد. انگشت‌گذاری و تکنیک‌های انگشت‌گذاری پیشرفته روی ساز پیانو از مسائل بسیار مهم برای نوازندگان پیانو است. لیست و بتهوون با رویکرد پوزیسیونل و توجه به فرم طبیعی قرارگرفتن دست روی شستی‌های پیانو، تأثیر بسیار مهمی در پیشرفت تکنیک انگشت‌گذاری داشتند.

اشتباه نکند، پس از آنکه شیوهٔ مناسبی برای انگشت‌گذاری یافت، همان را تکرار می‌کند تا جایی که دیگر به آن نیندیشد، اما بارت، به‌عنوان نوازندهٔ آماتور، هرگز از انگشت‌گذاری نوشته‌شده پیروی نمی‌کند و به همین دلیل هرگز نمی‌تواند بی‌اشتباه بنوازند. دلیل این امر، به باور وی، این است که او در پی لذتی آنی است و ملال تمرین را تاب نمی‌آورد. «قطعه در کمال صوتی‌ای که برای آن تصور می‌کنیم بی‌آنکه هرگز به آن برسیم، مانند تکه‌ای از فانتسم عمل می‌کند، من شادان از فرمان فانتسم پیروی می‌کنم: «همین الان». هرچند این کار به قیمت ازدست‌رفتن قابل‌توجه واقعیت باشد». (Barthes IV, 2002: 649). در همین کتاب، پاره‌نوشتهٔ دیگری به نام آماتور بارت بی‌هدف‌بودن کار آماتور را برجسته می‌کند. او به شکلی بی‌واسطه در دال، در مادهٔ اثر هنری، قرار می‌گیرد و کارش هیچ حاصل قابل‌استفاده‌ای برای جامعهٔ مصرفی ندارد. به همین دلیل است که او «هنرمند ضد–بورژوا» است (Barthes IV, 2002: 632).

موسیقی شومان برای هیچ‌کدام از دو تصور ویرتوزیته مناسب نیست؛ نه به این دلیل که قطعات او دشوار نیستند. موسیقی شومان، به باور بارت، در برابر اجرای حرفه‌ای مقاومت می‌کند؛ زیرا اجرای آثار او نیاز به «معصومیتی در تکنیک» دارد که کمتر نوازنده‌ای می‌تواند به آن دست یابد. اجرای شومان «تجربه‌ای وجودی است؛ بیش از آنکه اجتماعی یا اخلاقی باشد» (Barthes V, 2002: 722). موسیقی شومان، پشت ظاهر «عاقلش» که تابع قواعد تونالیته[1] است، موسیقی بسیار رادیکالی است. جنونی در آثار او «در نطفه» است و به همان نسبت که موسیقی «ساخته می‌شود» شومان «خود را ویران می‌کند». (همان: ۷۲۲). بارت در توضیح کتاب مارسل بوفیس می‌نویسد این جنون به شکل قطع ارتباط با واقعیت در شومان ظاهر نمی‌شود؛ برعکس شومان دست‌کم در نام آثارش به‌طور دائم به واقعیت‌های مادی جهان بیرونی ارجاع می‌دهد، اما مسئله این است که هیچ‌چیزی مدتی طولانی پایدار نمی‌ماند. کوتاه‌بودن فرم قطعات و استفاده از *اینترمتزو* موجب می‌شود واقعیت‌ها به شکل سرگیجه‌آوری جای خود را به واقعیت دیگری

[1]. Tonality؛ تونالیته نوعی چیدمان صوتی بر اساس زیر و بمی صداها یا ارتباط آکوردها در یک اثر موسیقائی است که در سلسله‌مراتبی از روابط درک‌شده، ثبات‌ها، جاذبه‌ها و جهت‌گیری‌های صوتی شکل می‌گیرد. در این سلسله‌مراتب، یک نت واحد یا یک آکورد تریاد که بیشترین ثبات صوتی–شنیداری را دارد، تونیک (tonic) می‌نامیم.

بدهند. به‌این‌ترتیب ردی از جنون پشت ظاهر عاقل آثار شومان به چشم می‌خورد. «اگر *آلبوم برای جوانان* [1] را پشت سر هم مثل یک چرخه اجرا کنیم، دیگر آنقدر عاقل که به نظر می‌آید، نیست» (Barthes V, 2002: 723).

در این میان، در آثار شومان دردی وجود دارد که جنون را در معنای واقعی‌اش بیشتر بازمی‌نماید؛ دردی که موسیقی نمی‌تواند آن را بیان کند؛ زیرا به گفتهٔ بارت، موسیقی تنها، توان منتقل‌کردن تصویر اجتماعی درد را دارد، اما دردی که در آثار شومان هست، جوهر درد است؛ درست مانند درد دیوانه ابژه ندارد. در شومان از این تصویر بیرونی درد خبری نیست. بارت به شکل جالبی از این نظر، شومان را به موسیقی مدرن نزدیک می‌کند. «تونالیتهٔ شومانی ساده و محکم است. در آن اثری از فرهیختگی خیرکننده‌ای که موسیقی شوپن با آن خود را می‌آراید، دیده نمی‌شود، اما دقیقاً سادگی‌اش نوعی اصرار است. برای بسیاری از قطعات شومان، گسترهٔ تونال ارزش صدای واحدی را دارد که بی‌نهایت مرتعش می‌شود تا ما را دیوانه کند» (Barthes V, 2002 : 724). دلیل نزدیکی شومان به موسیقی معاصر این است که موسیقی معاصر درمی‌یابد که شنواندن یک صدای خالص، حرکت موسیقیای کاملی است.

این «جنون» تنها ویژگی شومان نیست. بارت آن را به‌طورکلی در حالت نابهنگام سوژهٔ عاشق که در لید رمانتیک بیان می‌شود، می‌بیند. «به همین دلیل است که علی‌رغم ظاهر خلوت‌گرا و عاقل این موسیقی، می‌توان آن را، بدون توهین، در ردیف هنرهای رادیکال قرار داد. کسی که اینجا خود را بیان می‌کند، سوژه‌ای منفرد است، نابهنگام، می‌شد گفت مهجور، مجنون، اگر با ظرافتی نهایی نقاب پرافتخار جنون را پس نمی‌زد» (Barthes V, 2002: 308).

اما دلیل این تأکید بر وجه رادیکال و جنون‌آمیز موسیقی رمانتیک (به‌ویژه شومان و شوبرت) در عین پایبندی‌شان به موسیقی تونال چیست؟ چرا کسی مانند رولان بارت که سال‌ها مدافع سرسخت ادبیات آوان‌گارد بوده، در موسیقی تا این حد بر ذوق قرن نوزدهمی خود تأکید می‌کند؟ تنها متنی که بارت درمورد موسیقی معاصر نوشته، گزارش مختصری از جلسه‌ای است که به پیشنهاد پیر بولز[2] در گفت‌وگوی بین متفکران و آهنگسازان معاصر برگزار شده و در آن

---

[1]. Album für die Jugend؛ آلبوم برای جوانان اثری برای پیانو ساختهٔ رابرت شومان در سال ۱۸۴۸است که از چهل‌وسه قطعه کوتاه تشکیل شده است.

[2]. Pierre Boulez (1925-2016)

بولز برای کسانی نظیر بارت، فوکو[1] و دلوز[2] دربارهٔ موسیقی خود صحبت کرده و تلاش کرده است آنان را به واکنش نظری در این مورد وادارد. هرچند گفتهٔ بارت درمورد بولز ستایش‌آمیز است، شیفته‌وار نیست. او برای بولز احترام قائل است، اما در خلوت خود شومان می‌نوازد.

بن‌بست هنر معاصر و راه‌حل موسیقایی

از خلال اشاره‌هایی که بارت در سال‌های پایانی عمرش به وضع هنرهای معاصر (و به‌ویژه ادبیات) دارد، می‌تواند به این نکته پی برد که او بیش از پیش گسست بین ذوق عامه و هنر آوانگارد را به‌عنوان معضلی واقعی جدی می‌گیرد. هنر معاصر توانایی ارتباط‌برقرارکردن با مردم را از دست داده است. از طرفی، نوشتن به شکلی که مورد قبول عامه واقع شود، به‌معنای تن‌دادن به ارزش‌های اجتماعی پذیرفته‌شده‌ای است که بارت می‌خواهد با آن‌ها مبارزه کند. چه باید کرد؟ اما کم‌کم مسئله به شکل اعترافی سهمگین درمی‌آید: آیا حتی سوژهٔ روشن‌فکر، در خلوت تنهایی خود، درمورد جسمش که اثر را به‌عنوان تجربه‌ای وجودی می‌زید، توان دفاع از هنر آوان‌گارد را دارد؟ بارت در یادداشتی اعتراف‌گونه، در *شب‌نشینی‌های پاریس* می‌نویسد: «کمی آخرین نوور[3] را کردم (اندکی بهتر از بقیهٔ آثارش)... این‌ها مثل تکلیف است. دینم که ادا شد [...] کتاب را می‌بندم و با دل راحت به سراغ *مناظرات پس از مرگ*، کتاب واقعی، می‌روم. باز هم این فکر: اگر مدرن‌ها اشتباه کنند چه؟ اگر آن‌ها استعداد نداشته باشند؟» (Barthes V, 2002: 980).

مشخص نیست که بارت قصد انتشار این نوشته را داشته یا نداشته است، اما درهرحال دغدغهٔ او در آن به‌خوبی معلوم است. در اینجا می‌توانیم به اولین نقل‌قول متن بازگردیم: نوشتن قطعه‌ای در اوت ماژور بازگشت به گذشته نیست، اما کنارگذاشتن وسواس هنر مدرن، در ساختن اثری است که فرمش مانع امکان ایجاد رابطه‌ای مبتنی بر لذت با آن می‌شود. این چیزی است که بارت در ظاهر عاقل، اما واقعیت رادیکال و همیشه نابهنگام موسیقی شومان و شوبرت می‌یابد. بدن منطق خود را دارد که با منطق پذیرفته‌شدهٔ جامعهٔ مدرن یکی نیست؛ برای نمونه

---

[1]. Michel Foucault (1926-1984)

[2]. Gilles Deleuze (1925-1995)

[3]. Yves Navarre (1940-1994)

منطق بدن تناقض را پس نمی‌زند. در بخش نقل‌شدهٔ «دوست دارم/دوست ندارم» این تناقضات به‌سرعت به چشم می‌خورند؛ برای مثال، «دوست دارم، همهٔ موسیقی رمانتیک، دوست ندارم، کنسرتوهای شوپن». به کمک منطق بدن است که نابهنگام می‌تواند به مسیر مارپیچ پیوند بخورد و باز راه سومی در مقابل هنر بگشاید که نه بازگشت به گذشته و نه ادامه‌دادن منطق مدرن است، بلکه ساختن چیزی است که بدن به شکل صادقانه در آن احساس لذت می‌کند؛ بی‌آنکه ارزش‌های غالب جامعهٔ بورژوا که تا حدود زیادی در هنر قرن نوزدهم ساخته می‌شوند، در آن تکرار شود.

نتیجه‌گیری

تبدیل‌شدن موسیقی به ابژه‌ای برای نشانه‌شناسی، افقی جدید در نگاه به موسیقی می‌گشاید که آن را از تحلیل‌های زیبایی‌شناختی مطلقاً متمایز می‌کند. اثر موسیقایی در این شکل نگاه دیگر تنها به‌عنوان محصول، یا آفریدهٔ خالق آن درک نمی‌شود. نگاه نشانه‌شناختی (البته از نوع بارت) هم‌زمان سه عنصر را در نظر می‌گیرد: ۱. آفریننده؛ ۲. اثر؛ ۳. مخاطب. درنتیجه دو زمان–مکان متفاوت، متجلی در دو بدن دور از هم، با اثر درگیر می‌شوند: ۱. زمان–مکان آهنگساز؛ ۲. زمان ـ مکان مخاطب، اما با تبدیل‌شدن مخاطب به «آماتور» زمان–مکان دوم حالت خنثی و انفعالی خود را از دست می‌دهد و تبدیل به تجربه‌ای رادیکال می‌شود. به این صورت دلالت‌مندی در مقابل دلالت اهمیت می‌یابد؛ زیرا دلالت‌مندی با تبدیل‌کردن مخاطب به عنصری فعال در فرایند تولید و درک اثر هنری، از طرفی اثر را به پدیده‌ای باز و به‌طور دائم در حال تغییر تبدیل می‌کند و ازسویی دیگر، زمان–مکان دریافت اثر هنری را از حالت تعلیق بیرون می‌آورد. بارت در ابتدا سعی کرده بود این وضعیت را در ادبیات به شکل نظری و عملی توضیح دهد (نمونهٔ عملی آن را می‌توان در کتاب *اس/زد* مشاهده کرد)، اما در مطالعات ادبی تصور نیت مؤلف به‌عنوان مرجع معنای اثر چنان قدرتمند است که همواره تبدیل به مانعی صعب در راه درک نظریهٔ رولان بارت می‌شود. در مقابل، این خصلت موسیقی که همیشه برای درک‌شدن نیازمند اجرا است، به بارت امکان می‌دهد که شیوهٔ برخوردش با اثر هنری را به شکلی روشن‌تر و ملموس‌تر تشریح کند. در عین حال این مسئله که او در حیطهٔ موسیقی، برخلاف ادبیات، حقیقتاً آماتور است، موجب می‌شود بتواند در اینجا مسئلهٔ نظری آماتوریسم را به شکل بهتری صورت‌بندی کند و از آن

ابزاری برای ساختن شکل بدیعی از رویکرد سیاسی به هنر بیرون بکشد. موضع بارت از این نظر در بین متفکران قرن بیستم بی‌مانند است که او اصل لذت را به نوعی تعهد هنری و شیوه‌ای از کنش اخلاقی و سیاسی تبدیل می‌کند. بارت از علاقهٔ شخصی خود به آثار شومان و شوبرت بهره می‌گیرد تا نظریه‌ای دربارهٔ موسیقی بسازد و عین حال، به شکلی رهایی‌بخش به ما می‌آموزد که چگونه می‌توانیم موسیقی را به‌طور مستقیم به شکل جسمانی درک و این درک مستقیم را به شکل نظری بیان کنیم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

۱. بارت، رولان (۱۳۹۳). *درس*، ترجمهٔ فارسی حسام نقره‌چی. تهران: انتشارات نیلوفر.

۲. نیچه، فریدریش (۱۳۹۹). *تأملات نابهنگام*. ترجمهٔ فارسی حسن امین. تهران: نشر جامی.

3. Barthes, R. (2002). *Œuvres Complètes,* Tomes III, IV, V, nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Seuil, Paris.
4. Barthes, R. (2003). *La Préparation du roman I et II,* cours et séminaire au Collège de France, 1978-1979, 1979-1980, texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger, Seuil, Paris.
5. Greenberg, R. (2002). *Great Masters: Liszt - His Life and Music*, The Teaching Company, United States
6. Ferrris, D. (2014). *Robert Schumann, Composer of Songs*, Wiley
7. Encyclopedia Britannica (2021), UK.
8. Douche, S. (2018). *Barthes et la musique*. C. Coste, & S. Douche (Eds.). Presses universitaires de Rennes.
9. Davison, A. (2006), *Franz Liszt and the Développent of 19th-Century Pianism: A Re-Reading of the Evidence*, Musical Times Publications Ltd, UK
10. Samoyault, T. (2015), *Roland Barthes*, Seuil, Paris.
11. Nietzsche, F. (1993), *Œuvres Complètes I et II,* présentation Peter Pütz, Robert Lafont, Paris.
12. Raulet, C. (2017), « Considérer ce qui revient », in Jean-Pierre Bertrand (dir.), *Roland Barthes, continuités*, acte de colloque de Cerisy 2016, Cristian Bourguois, Paris.
13. Lacan, J. (1966), *Écrits I,* Seuil, Paris.
14. Juignet, P. (2003/2), « Lacan, le symbolique et le signifiant », *Cliniques méditerranéennes*, n° 68, pp. 131-144.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی