

טיפול-מוסיקה: מטפורה חדשה בפסיכואנליזה?¹

אדוה פרנק-שוובל²

המוסיקה כמטפורה בשיח הפסיכואנליטי

הרצאה זו דנה בשימוש שעושה הספרות הפסיכואנליטית במושגים מוסיקליים כאמצעי לתאר את תהליך הטיפול האנליטי. אף כי השימוש במוסיקה כמטפורה נעשה כבר על ידי פרויד עצמו (Cheshire, 1996), נדמה כי התאוצה שחלה בשימוש זה בעשורים האחרונים, מצדיקה התייחסות אל המוסיקה כאל מטפורה חדשה בפסיכואנליזה ומזמינה בירור משמעותה של תופעה זו. השאלה המרכזית הנשאלת כאן היא האם המפגש הרעיוני בין שני התחומים, מוסיקה ופסיכואנליזה - מעניין ויצירתי ככל שיהיה - מצביע על חידוש מהותי המתרחש בתיאוריה הפסיכואנליטית. האם הופעת המוסיקה בזירה הפסיכואנליטית מרמזת על הרחבת אופקים תפיסתיים שלא ניתן היה להמשיגם קודם? ולחליפין, האם השימוש בה הוא רק לצרכים אילוסטראטיביים, ועונה על סגנון אישי ונטיות אידיאליסטיות או פואטיות של הכותבים עצמם, ואולי הפופולאריות שלה אף מעידה על מגמה אופנתית כלשהי בכתיבה הפסיכואנליטית היום?

במילים אחרות: מדוע דווקא מוסיקה? במה שונה השימוש בה מהשימוש בכל שדה אחר כמטפורה לטיפול (הטיפול כגינון, יציאה למסע, משחק כדור וכדומה - עוד בעניין זה ראה Stein, 2001)? האנלוגיה בין שני התחומים אולי מתבקשת, בשל בסיס הדמיות הרחב ביניהם, המתבטא בשימוש בקול (צליל) על ציר הזמן כאמצעי לביטוי אפקטיבי, לנוכח הקשבה מתכוונת ופרשנית. קול ומילה נמצאים גם על רצף התפתחותי ואף חולקים דמיון במימד הביצועי (performative). אך מעבר לאנלוגיה הצורנית, האם המפגש בין שני השדות מצביע על משהו עמוק ומהותי יותר?

רקע היסטורי ומושגי

הופעת המוסיקה בזירה הפסיכואנליטית מסקרנת במיוחד לאור מיעוט ההתייחסות של הפסיכואנליזה אל המוסיקה. העובדה כי טרם התגבשה תיאוריה פסיכואנליטית לכידה של אמנות המוסיקה היא כשלעצמה

¹הרצאה ניתנה בכנס: המורשת הפסיכואנליטית הפרוידיאנית: בין מדע לאמנות. האוניברסיטה העברית, 2006

²הרצאה זו היא חלק ממחקר לקראת תואר דוקטור הנערך במחלקה למוסיקולוגיה, האוניברסיטה העברית, בהנחיית פרופ' רות הכהן ופרופ' רחל בלס.

אינדיקטיבית. הזנחת המוסיקה על ידי הפסיכואנליזה בולטת בהשוואה לאמנויות אחרות, והסיבות האפשריות לכך נדונו מספר פעמים בספרות (Feder, 1998; Nass, 1989; Noy, 1966). רתיעתו התמוהה של פרויד מהמוסיקה, כשלעצמה תופעה מעניינת בהיותו רופא יהודי בווינה של המאה ה-19, היא מן המפורסמות, ויש הרואים בה את המקור ההיסטורי לדחיקת המוסיקה משדה החקירה הפסיכואנליטית. אך עמדתו של פרויד כנראה קשורה, יותר מאשר לסיבות של חיבה או נטייה אישית, למיאון האופייני של המוסיקה להתמסר לניתוח והבנה פרופוזיציונלית ודיסקורסיבית, והן לעובדה שבתקופתו של פרויד עוד לא בשלו לכך הכלים הרעיוניים הנחוצים, כפי שאנו למדים גם מהספרות המוסיקולוגית והאסתטית של התקופה.

Feder (1998) מציע כי נטייתו החזותית החזקה של פרויד עומדת בבסיס סגנון ההמשגה החזותי המובהק שלו וייתכן כי השפיעה על ממשכיו בכיוון זה. גם לגבי טענה זו יש עמדות נגד שמוכיחות כי פרויד לא חסר גם נטייה שמיעתית חזקה (Cheshire, 1996; Dolar, 2006), אשר אחרי הכל נמצאת בבסיס המצאת שיטת טיפול שהנה באופן מהותי אודיטורית, ובהמשגת הסופר-אגו כמוסד נפשי המאופיין על ידי קול.

ניסיונותיהם של ממשכיו פרויד להמשיג את המוסיקה הניבה ספרות לא מעטה (ראה למשל Feder et al. 1990, 1993, Noy, 1966; Nass, 1989). כאן ייאמר בקצרה כי ההתייחסויות של התיאוריה הקלאסית, ובהמשך פסיכולוגיית האני, אל המוסיקה כהתמרה סובלימטרית של דחפים וקונפליקטים לא מודעים, נמצאו על ידי כותבים מאוחרים יותר כרדוקציוניסטיות. תפיסת המוסיקה כתוצר של ניסיונות האגו לשליטה והתאמה למציאות לא הצליחה אף היא להסביר באופן משכנע את מהותה ועוצמתה הרגשית של המוסיקה, כמו גם לא את ערכה האסתטי. מאוחר יותר ההמשגות החשובות של היצירתיות משל Winnicott (1971), Bollas (1987), Milner (1989) ודומיהם, האירו את סוגיית המוסיקה באור אנליטי חדש אך מכיוון שהכותבים כמעט ולא התייחסו אליה באופן ייחודי, נותרה משמעותה הפסיכואנליטית לוטה במידה רבה בערפל.

רבת חשיבות היא העובדה שבמקביל אנו עדים להשמטה ממשית בהמשגה הפסיכואנליטית של ההיבטים ה'מוסיקליים' של המפגש האנליטי עצמו, דהיינו אותם היבטים קוליים-ריתמיים של הדיאלוג האנליטי. יוצאת דופן בעניין זה היא הפסיכואנליזה הצרפתית, אשר הציעה המשגות שונות של הקול (ראה למשל

Anzieu, 1979; Lecourt, 1990. גם לאקאן, קריסטבה, דרידה ובארת עוסקים במשמעות הקול³).
 ייאמר כי בשלושת העשורים האחרונים חלה התפתחות מסוימת בהמשגה הפסיכואנליטית את המוסיקה,
 כמו גם את ההיבטים הצליליים והריתמיים של השיחה האנליטית. התפתחות זו קשורה כנראה לכניסת
 תפיסות יותר בין-תחומיות באופיין, המשלבות מחקר התפתחותי ונוירולוגי ותיאוריות סמיוטיות
 ואסתטיות (ראה נוי, 1999; ; Feder, et al., 1990, 2006; Dolar, 2002; Beebe and Lachmann, 2002;
 1993; Knoblauch, 2000; Priel, 2003; Rose, 1993, 2004; Stein, 1999; Stern, 1996;
 1999-2000). אולם מאחר שאין בניסיונות אלה משום תיאוריזציה כוללת ולכידה של
 עולם השמיעה והצליל במוסיקה ובטיפול במונחים פסיכואנליטיים, הופעתה של המוסיקה כמטפורה
 בספרות אומרת דרשני.

ביטויי המוסיקה כמטפורה בשיח האנליטי

נתבונן עתה במספר דוגמאות אופייניות, המייצגות את האופנים בהם מתגלמת המוסיקה בספרות.
 אבחין בין שלושה שימושים עיקריים של מושגים:
 1. קטגוריה המתייחסת להיבט הבין-אישי בטיפול: המושגים הדהוד וכוונון (resonance, attunement)
 עוסקים בתקשורת הלא מילולית, ובהשפעה ההדדית של בני הזוג האנליטי, בין אם באופן מכוון ומודע או
 לא. מושגים אלה באים לתיאור תהליכים ותחושות של הזדהות, אמפתיה, הדדיות, קשב, סנכרון, שיתוף
 רגשי ועוררות רגשית הדדית אצל מטפל ומטופל. למשל:

"I suspect that therapy works, not because of any communication the therapist makes, as we ordinarily think of communication as transmission of information across an interpersonal space. It may... have more to do with the concept of interpersonal resonance. The patient has a great deal of stored data about his childhood, his present life, his fantasies, dreams, expectations. The patient does not take into himself something he learns from the therapist; more likely, his experience with the therapist resonates with his experience in his own life in all these other transformational dimensions. Out of the resonance, a patterning emerges. It is as though all the harmonic variations of the same melody suddenly light up; at that point, an "insight" happens." (Levenson, in Meares and Joseph, 1995, p.56.)

2. קטגוריה העוסקת בעיקר בתיאור איכות ההקשבה האנליטית (analytic listening), המדומה אצל
 מספר כותבים להאזנה או הקשבה למוסיקה. ההאזנה מתוארת כפעולה מנטאלית-רגשית פרשנית שעושה
 האנליטיקאי/מאזין במהלך ההקשבה למטופל/מוסיקה. לדוגמה:

³ Barthes, 1982; Derrida, 1967; Kristeva, 1986; Lacan, 1989.

"Guided by this understanding, for the past 10 years I have taught a seminar called "Listening" at the Institute for Contemporary Psychotherapy in New York City. I regard this seminar as a special sort of music appreciation class in which the music that we immerse ourselves in are the sounds and silences of psychoanalysis itself. The notes and voices play through all the senses. As Khan (1974) observed, we hear with the eyes, too. And in listening with what Reik (1948) referred to as the third ear, we are not limited to any one sense but follow the themes weaving in and out with all our senses, attending not just to narrative lines but to all sorts of registrations of transference, countertransference, enactment, somatic changes—all part of the interplay, conscious and unconscious, that composes each unique analytic duet." (Bass, 2000,p.876.)

3. הקטגוריה השלישית כוללת את השימוש הכללי במושג 'מוסיקה', לרבות מרכיביה כגון קול, קצב, הרמוניה, פוליפוניה, כוונון, דיסוננס, אילתור, שקט, בהוראה תיאורית או מושגית בה משתמש הכותב על מנת לתאר ולאייך את ההוויה הכוללת של הטיפול האנליטי (אזורה, התרחשות דינאמית), להמחיש את איכות הדיאלוג הטיפולי, איכות הנוכחות או הפרסונה של המטופל או הישות של הזוג הטיפולי. במקרים רבים, ההתייחסות אינה רק מטפורית אלא גם קונקרטי ו'מקשיבה' לאיכויות הדיבור והקול, קצב הדיאלוג, וכדומה.

לדוגמה:

"Debussy felt that music is the space between the notes. Something similar might be said of psychoanalysis. Between the notes of the spoken words constituting the analytic dialogue are the reveries of the analyst and analysand. It is in this space occupied by the interplay of reveries that one finds the music of psychoanalysis."(Ogden, 1997, p.107)

ודוגמה נוספת:

"..I think of thirdness as akin to following a shared theme in musical improvisation...I see the third as something like the rhythmic structure or pattern that two or more partners simultaneously create and surrender to. Like transitional experience, it has the paradoxical quality of being invented and discovered. As in musical improvisation, there can be surprises, but there is a key and a rhythmicity..." (Benjamin, 2002, p.48.)

האנלוגיה בין מוסיקה לדיאלוג טיפולי

קריאה בדוגמאות לעיל ובאחרות מעוררת, כך נדמה, תחושה אינטואיטיבית כי הדימויים המוסיקליים אכן נוגעים באפקטיביות רבה במרחב הנמצא "בין תווי המילים המדוברות" של הטיפול האנליטי. הם עושים זאת אמנם באופן מעט עלום ומסתורי, ולא בכדי, כפי שנראה בהמשך.

נראה כי המוסיקה מופיעה באותן נקודות בהן יש נסיון של הכותב לתפוס איכויות מסוימות שאינן ניתנות למילול - ועל כן חומקות מהגדרה - של המפגש הפסיכואנליטי עצמו. קיים קשר בין הופעת מטפורת

המוסיקה לבין הניסיונות הפסיכואנליטיים של השנים האחרונות להמשיג את המימד הלא-מילולי של הטיפול. מושגים כגון *reverie* (Bion, 1984), העמדה האוטיסטית-מגעית, השלישי האנליטי (Ogden, 1994), *unmentalized experience* (Mitrani, 1995), ההעברה כסיטואציה טוטאלית (Joseph, 1985), *state* (Schwaber, 1998), מייצגים את המאמצים שעושים הכותבים לתפוס איכויות חווייתיות בלתי ניתנות למילול של המפגש הטיפולי. חלק מניסיונות המשגה אלה צומחים בתוך השיח הפסיכואנליטי של העשורים האחרונים, כגון פסיכולוגיית העצמי, והזרם ההתייחסותי והבין-סובייקטיבי, אשר ניסחו מודלים חדשים של נפש ושל טיפול. באזורים אנליטיים אלה אכן התפתח קשב מוגבר למימד הקשר הטיפולי וליסודות התהליכיים של הטיפול, תוך דחיקה מסוימת של האלמנטים העוסקים בתוכן אל שולי הבמה. נראה כי התפתחות זו עשויה להסביר את הריבוי בשימוש במטפורות מוסיקליות, שבהיותן לא פרופוזיציוניות, מיטיבות לתאר היבטים דינאמיים, איכותניים וצורניים של ההתרחשות האנליטית והקשר הטיפולי.

דוגמה לכך היא המושג כוונון (*attunement*), המייצג את הקטגוריה הראשונה שהוזכרה לעיל. המושג הוטבע על ידי Stern (1985) ואומץ באופן גורף על ידי כותבים מהאוריינטציות ההתייחסותית והבין-סובייקטיבית. מושג מוסיקלי זה התגבש תוך חקר הדיאדה הראשונית, שבה התקשורת מושתתת בחלקה הגדול על יסודות צליליים וריתמיים. כאן ניתן לראות את הזיקה שנוצרה במחקר ההתפתחותי בין תהליכי כינון הסובייקטיביות והבין-סובייקטיבית בדיאדה, לבין אופנויות התקשורת המוסיקלית (בעניין זה ראה גם Beebe and Lachmann, 2002; Trevarthen, 1999-2000). לכן אולי לא מפתיעה העובדה כי פסיכואנליטיקאים המדגישים את הכוח הקורטיבי של עצם הקשר הטיפולי, אימצו מונח זה, ובדומה לכך מונחים מוסיקליים נוספים. מנקודת ראות זו, מטפורת המוסיקה מעצימה את הזיקה אל המרכיבים הטרומ-מילוליים הראשוניים של יחסי האובייקט, ובכך משמשת גם כסמל אימפליציטי לאפקט המיטיב של הקשר והחווייה הטיפוליים, כפי שמשמעת מהמונחים כוונון, הרמוניה, והדהוד⁴.

פעלה של המטפורה המוסיקלית כפי שתואר עד כה נעוץ בדמיות שבין סוגי התקשורת ובמקורן ההתפתחותי המשותף. הן במוסיקה והן בדיבור, התקשורת מתחוללת באמצעות מרכיבים צליליים

⁴הקשר בין סימפטיה ואמפטיה, הד ומוסיקה, נמצא כבר במיתוס של נרקיס ואקו כמתואר ב-HaCohen, (2001)

וריתמיים המצויים במערכת דיאלוגית דינאמית. הדמיות במבנה שני אופני התקשורת, מהווה את ההקשר היותר מובן וברור-מאליו במטפורה, אך אין די בכך כדי להסביר הסבר עומק את משמעותה⁵. החיבור הטבעי בין מטפורת המוסיקה לשיח של התיאוריות הפסיכואנליטיות החדשות, מחדד את השאלה דווקא בדבר הרלוונטיות של המטפורה לפסיכואנליזה הקלאסית והנחות היסוד שלה. בהקשר זה אטען כי הופעתה של המוסיקה בשיח האנליטי אינה שרירותית או מקרית, ושורשיה עמוקים יותר מאותו הקשר של דמיות. יתר על כן, לנוכחות המוסיקה בזירה האנליטית משמעות חתרנית המפרה את האיזון בסדרי העולם האנליטיים. טענות אלה מחייבות בירור מעמיק יותר של משמעות המטפורה.

מאפייני המטפורה כאמצעי לשוני

נתבונן עתה בקצרה על תופעת המטפורה כאמצעי לשוני. כותבים שונים (ראה למשל זנדבנק, 2002; נוי, 1999; ובמיוחד Langer, 1970; Black, 1962, Lakoff and Johnson, 1980) טוענים כי המטפורה אינה טכניקה צורנית גרידא, אלא היא מתעצבת מחד מתוך תהליכים מנטאליים עמוקים, ומאידך היא משפיעה באופן מהותי על תפיסת המציאות. המפגש בין שני השדות היוצרים מטפורה מגלה אופקים תפיסתיים חדשים שהיו קיימים בתודעה באופן אינטואיטיבי, אך עדיין לא הומשגו מבחינה לשונית באופן ספציפי, והשימוש במטפורה מסייע לבטאם. נוי מביא את תפיסתה של לנגר (Langer, 1970), כי מטפורות חדשות נוצרות בלשון כאשר מסתמן חסר בשיח לציון חידוש שאותו רוצים לבטא, ושאינן עברו עדיין הכלים הלשוניים לכך. הוא מרחיב ואומר כי "המטפורה היא ... אמצעי ייצוג אשר כדי להמציאה יש לנטוש את המכאניות הכמעט אוטומטית של השפה ולהפעיל את מלוא הדמיון היוצר ולמצוא דימוי או תיאור מוחשי האנלוגי... לאותה המשמעות החסרה שהשפה לא הצליחה לבטאה." (נוי, 1999, עמ' 290). האמנות, בזכות היצירתיות והדמיון המאפיינים אותה, מצליחה ליצור מטפורות חדשות להבעה של מצבים רגשיים וחוויתיים, אשר את הדקויות שלהם מתקשה השפה המילולית לתאר.

⁵ בנקודה זו מתעורר גם הרושם כי חלק מן הכותבים מסתפק באפקט זה של דמיות, מה שאכן מוביל לשימוש מטפורי החשוד לעתים בהתייפיות אפנתית ובשטחיות.

אחת ההשלכות החשובות של היוצרות המטפורה היא כי היא מגדירה ומעצבת את המציאות מחדש. זנדבנק (2002) מתאר את משמעות המטפורה כ"מכוננת, מתוך פעילות גומלין בין שתי מחשבות, משמעות חדשה; וכך היא מתארת את העולם מחדש." (ע' 54) הוא טוען כי: "אותו מפגש גומלין בין מחשבות... הנקרא 'מטפורה', מוליד ושב ומוליד מחשבות לאין קץ, ושמחשבות אלה אי אפשר לבטאן בשום דרך אחרת..." (שם, עמ' 59).

דברים אלה נמצאים בבסיס טענתי כי הופעתה של המוסיקה כמטפורה בשיח האנליטי נובעת מהתעוררות של צורך לתאר ולאיך היבטים במפגש הטיפולי, אשר אין עוד דרך לתארם באמצעים הלשוניים המוכרים. בנוסף, נראה כי יש בכוח מטפורות אלה להגדיר את זירת המפגש האנליטי באופן חדש. מכאן, כי הבחירה במוסיקה כמטפורה אינה אקראית או אידיוסניקראטית, וקשורה קשר הדוק ליסודות האינהרנטיים של המוסיקה עצמה, כפי שאציג להלן.

משמעויות עומק של המוסיקה כמטאפורה

הניסיון למלל את החוויה או התובנה המוסיקלית באמצעים לשוניים מהווה את אחד התסכולים המרכזיים בחקר המוסיקה. מיאון המוסיקה להיות מומשגת באמצעות הלשון היא מתכונתיה המהותיות, ועל כך קיים דיון רחב בספרות המוסיקולוגית, האסתטית והסמיוטית. האבדן הכרוך במעבר מן החוויה המוסיקלית לרובד התובנה הלשונית הוא בלתי נמנע. מבחינה זו המוסיקה מגלמת בעצם מהותה את הפער שאיננו ניתן לגישור בין ההוויה המתקיימת במימד הזמן, 'הדבר עצמו', לבין הלשון המסמלת אותו.⁶

הפסיכואנליזה מושתתת למעשה על פער זה, במיוחד כפי שקיים בין הלא מודע והלשון, ומצאה דרכים להכיר את הלא מודע דווקא באמצעות הלשון – דרך פליטות הפה, האסוציאציות החופשיות, וסיפור החלום. אך כמו בדיבור אודות המוסיקה גם בטיפול; ה'וורבאטים' של השעה הטיפולית מייצג אפשרות אך חלקית ומוגבלת לתפוס את ההתרחסות של המפגש הטיפולי עצמו. הדבר מבליט את הפרדוקס

⁶ בשל היותה מופשטת ולא דיסקורסיבית, המוסיקה מייצגת באופן המובהק ביותר את הפער, למרות שהוא מצוי בהקשר זה במידה משמעותית גם ביחס לשאר האמנויות (אלא שבהבדל מן המוסיקה ומן הציור המופשט תכניהן ניתנים לפרפראזה מילולית ולא רק לתיאור המרכיבים).

המהותי שקיים בעצם המבנה של שיטת הטיפול הפסיכואנליטי, פרדוקס הטמון במתח שבין ההתבססות על הלשון כאובייקט ומדיום חקירה, לבין העובדה שאותה חקירה אנליטית נשענת על יסודות תהליכיים וחוויתיים - השונים רדיקלית ממבנה הלשון. במילים אחרות, אותו לא מודע המתגלה באמצעות הלשון, מוכרח לעשות זאת דרך ההנחות שלו בזמן-אמת, במימד החוויתי-המשכי והגופני על ציר הזמן⁷. המטפל האנליטי זקוק למימד הנוכחות והביצוע (performance) של ה'שעה' תוך הקשבה למרכיביה הצורניים והסגנוניים כפי שמתחוללים באופן ממשי.

ואמנם, הפסיכואנליזה הכירה בהזדקקותה זו למימד הממשי-תהליכי של הטיפול כדי לפעול את פעלה. הדבר ניכר בטכניקה שלה, שכוללת את השעה הטיפולית, את משמעות הרצף ותדירות הפגישות, את ההקשבה האנליטית כהקשבה ממשית, גופנית, המתקיימת בזמן אמת ואת הניתוק מהמבט. למרות זאת, נראה כי הפסיכואנליזה לא המשיגה מימד זה בצורה מספקת⁸. הכניסה של מטפורת המוסיקה לשיח האנליטי מתייחסת לסוגיה זו במספר אופנים השזורים זה בזה.

1. ראשית, כניסת המוסיקה כמטפורה בשיח האנליטי נוגעת בפער שבין ההווה והמילה, ובו בזמן מצביעה ומסמנת את החסר המושגי הקיים בעניין זה בפסיכואנליזה. בעצם הופעתה בשיח, המוסיקה מגלמת את הניגוד המהותי בין הפוזיציה החוויתית וזו המסמלת - בין הדבר עצמו והייצוג שלו. ניגוד אינהרנטי זה אופייני גם למצב הטיפולי וללא מודע. כאמור, השימוש המטפורי במוסיקה מצביע על ניגוד זה ובכך מהווה כעין אינדיקטור (index) עבור התודעה האנליטית כי השימוש בלשון, מתוכם ככל שיהיה, הוא חלקי וחסר, וכי תמיד קיים משהו נוסף מעבר (ולא רק מאחורי) המילים של הדיאלוג הלשוני. במובן זה מטפורת המוסיקה, כדברי נוי לעיל, מזמינה לנטוש את המכאניות הכמעט אוטומטית של החשיבה והלשון המוכרות ומפעילה את התודעה באופנים חדשים, העשויים לקרב אותנו לדבר החסר. בכך ה'מוסיקה' של הדיאלוג אינה מחליפה את מקומו של התוכן הלשוני, כפי שניתן אולי להסיק מטקסטים אנליטיים המציבים אספקטים תהליכיים במרכז הזירה הטיפולית. מטפורת המוסיקה אינה שואפת לוותר על החלקים המילוליים והתכניים של המפגש האנליטי, אלא להאירם מחדש בקונטקסט הרחב של ההווה הכוללת של המפגש האנליטי. המוסיקה כמטפורה מעוררת שאלות על הלשון, ובכך מתווה מחדש את גבולות הלשון

⁷ וויניקוט היטיב לגעת במימדים אלה באמצעות הסיומת ing בה הרבה להשתמש: playing, going on being
⁸ יצוין כי לא רק הפסיכואנליזה התקשתה להמשיג תהליכים חוויתיים רצפיים אלה, וכי גם בשדה הפילוסופיה, הסמיוטיקה והאסתטיקה מתמודדים עם שאלות דומות.

ומגבלותיה. אולם בו בזמן היא גם מרחיבה ומעשירה אותה: עצם השימוש המטפורי מצביע על השאיפה המתמדת של התודעה לשכלל את יכולותיה לייצג את ההווה.

2. שנית, השימוש במטפורות ודימויים מוסיקליים מייצג את נסיון הכותבים לתפוס את מכלול החוויה של המפגש הטיפולי - מעבר למימד הורבאלי-ליניארי של הדיאלוג. כותבים אלה מעוניינים להאיר את המפגש האנליטי כשדה רב ממדי של התרחשויות על רצף זמן; הסיטואציה האנליטית כמרקם 'פוליפוני' (לוי, 2002) הכולל בו את ההווה הלא מודעת, את מימד הגוף, ואת תהליך התחוללותם והיווצרותם של איי תודעה במפגש הבין אישי באמצעים מילוליים ולא-מילוליים. המוסיקה כמערכת סימנים הנמצאים בתהליך מתמיד של יצירת קשרים ויחסים, קונפיגורציות, תצורות, ומגמות דינאמיות, מציעה כעין 'תמונה אודיטורית' של ההווה בעת התרחשותה ובאופן מושאל - תמונה דינאמית של מורכבות הקונפיגורציה האנליטית המשתנה תדיר. בכך המוסיקה מתקרבת, יותר מאשר הלשון והאמנויות האחרות אל ייצוג תהליכי ההווה והלא מודע.

3. להופעת המוסיקה בזירה הפסיכואנליטית יש ערך מהותי נוסף. המוסיקה כאובייקט אסתטי, אך גם כשדה ידע שבאמצעותו מואר ומומשג הטיפול האנליטי, מציעה התבוננות חדשה על סוגיות פסיכואנליטיות מרכזיות. בכך, המוסיקה מאתגרת המשגות קיימות ומזמינה לשאול עליהן שאלות חדשות. במובן זה הפונקציה שלה בשיח פחות מטפורית ויותר רעיונית (במיוחד ראה בעניין זה Feder et al., 1993; Rose, 2004; Stein, 1999).

אחת הדוגמאות המרכזיות לכך היא סוגיית ההאזנה וההקשבה, שהנה מרכזית בשני התחומים⁹. המוסיקה מציעה המשגות באשר להאזנה פרשנית ודרכי יצירת נרטיבים ומשמעויות בשדה אודיטורי מופשט ולא מילולי. חוויית ההקשבה למוסיקה היא רב ממדית (לא רק לשונית-ליניארית) ומתייחסת לשדות מורכבים רב קוליים, הכוללים לעתים גם מילים - כמו למשל באופרה. מעבר לכך, חוויית ההאזנה למוסיקה ממחישה כי תהליכי הקשבה ויצירת משמעות כרוכים לא רק בפענוח קוד או תרגום של מערכת סימנים אחת לשניה (דבר המניח הפרדה ומובחנות בין אובייקט וסובייקט¹⁰), אלא יש בהקשבה ובתהליך יצירת

⁹מאחר ונושא זה נמצא בעיצומו של תהליך מחקרי, יודגמו כאן רק עיקרי הדברים.
¹⁰ הבחנה אשר אפיינה את פרויד ואת ראשית הפסיכואנליזה, מתוך מאמץ להציגה כמדע.

משמעות חזירה הדדית בין הסובייקט המאזין והאובייקט אליו מאזינים, היוצרת בהכרח טשטוש גבולות, התערבות בין ממשי וסימבולי, בין מודע ולא מודע¹¹.

סוגיה אחרת שנראית כבעלת עניין לפסיכואנליזה היא השימוש בהתחוללות המוסיקלית ובעיקר האלתור המוסיקלי, כמטפורות לתהליך יצירת התודעה בטיפול (ראה למשל הציטוט מתוך Benjamin לעיל). היחס הנוצר ומתקם תדיר בין תהליך ותוצר הוא אינהרנטי למוסיקה ומובהק לתהליך האלתור המוסיקלי, ועשוי להאיר אספקטים שונים במפגש האנליטי כישות תהליכית אשר יוצרת מוצרים (תכנים), אך *בו זמנית* מתבוננת בהם, ומתמסרת (surrenders) להשפעתם ביצירת המשכיות התהליך.

לבסוף, הזיקה בין המוסיקה והפסיכואנליזה מאפשרת לבחון מרכיבים ספציפיים בקונטקסט הטיפול האנליטי לאור הידע והתפיסות המוסיקליות. כך למשל, ניתן לחקור את משמעות השקט והשתקה בפסיכואנליזה לאור היחס אל השקט במוסיקה¹². באופן דומה, המשגת הקול במוסיקה עשויה לתרום לחשיבה האנליטית, בהציבה את המשמעויות הייחודיות של הקול במישור האפקטיבי התוך-אישי והבין-אישי, ולא רק כאמצעי להעברת משמעויות סמנטיות ופארא-לינגוויסטיות. גילום *זווית הזמן* במוסיקה, והתפיסות וההמשגות שלו כפי שהתגבשו בחקר המוסיקה עשויות להיות רלוונטיות אף הן לטיפול הפסיכואנליטי בכל הקשור לסוגיות של זיכרון, גילום משמעויות הזמן (עבר, הווה ועתיד) בשעה האנליטית ועוד.

סיכום

חקירת הופעתה של המוסיקה כמטפורה בשיח הפסיכואנליטי, מובילה להבחנה בין שתי רמות בהן היא פועלת. ברמה האחת, בולט קשר של דמיות ואנלוגיה בין שני התחומים, זאת בשל היבטים צורניים והתפתחותיים משותפים למוסיקה ולדיאלוג. דמיות זו מסבירה את השימוש בדימויים מוסיקליים לתיאור איכויות בהווה הטיפולית שאינן ניתנות למילול. ברמה השנייה, רמת עומק, מוצע כי המוסיקה כאובייקט אסתטי, כשפה וכגוף ידע, תורמת להעמקת והרחבת הפרספקטיבה הפסיכואנליטית במובן הבסיסי של חקירת ההווה, הלא מודע, והלשון וגבולותיה. ברצוני להדגיש כי שתי הרמות קשורות זו בזו. ניתן לראות את הרמה הראשונה כביטוי "סימפטומאטי" של הופעת המטפורה בשיח, המבססת את הקירבה

¹¹ הופעת המושגים של העברה נגדית והזדהות השלכתית מעידים על התפתחות בתפיסת הקשבה גם בפסיכואנליזה.
¹² בעוד המוסיקה קבעה קביעה חד משמעית בדבר ערכו המהותי של השקט ואף מצאה דרכים לייצגו באופן גרפי מדויק כבר בתקופת הרנסנס, הטיפול הפסיכואנליטי, לפחות בראשיתו, היה אמביוולנטי, אם לא מעבר לכך, לגבי ביטוייו אצל המטופל.

הקונקרטי בין התחומים, ואילו הרמה השנייה נוגעת בשורשים הרעיוניים של התופעה. בכוח המוסיקה כמטפורה ולא רק כמטפורה, לפרוץ תפיסות והגדרות פסיכואנליטיות מסוימות, ולהמשיג את השדה האנליטי באופנים חדשים. בכך היא מציעה גישה לידע אחר על מימד הקשב וההקשבה, על ההתחוללות הדינאמית של אלמנטים שונים (בתוכם השקט, הקול והזמן) בתוך מערכת תהליכית, על אופני היווצרות והתגבשות של תכנים ורעיונות תוך זרימת התודעה, ועל אופני ההתקמות של היחסים בין סובייקט ואובייקט, ובין עולם פנימי וחיצוני¹³.

ביבליוגרפיה:

- זנדבנק, ש. (2002). מזשיר. ירושלים: כתר.
 לוי, א. (2002). הקשבה פוליפונית. הוצג בכנס הקבוצה העצמאית של החברה הפסיכואנליטית הבריטית, מרץ, 2002.
 נוי, פ. (1999). הפסיכואנליזה של האמנות והיצירתיות. תל אביב: מודן.

- Anzieu, D. (1979). The sound image of the self. *International Review of Psycho-Analysis* 6:23-36.
- Bass, A. (2000). Psychoanalysis in a new key. *Psychoanalytic Dialogues*, 10:875-888.
- Barthes, R. (1982). *L'obvie et l'obtus*. Paris:Seuil
- Beebe, B. & Lachmann, F. M. (2002). *Infant Research and Adult Treatment* Hillsdale: The Analytic Press.
- Benjamin, J. (2002). The rhythm of recognition. *Psychoanalytic Dialogues*, 12:43-53.
- Bion, W. R. (1984). *Second Thoughts*. London: Karnac Books.
- Black, Max. (1962). *Models and metaphors: Studies in language and philosophy*, Itahaca: Cornell University Press.
- Bollas, C. (1987). *The Shadow of the Object*. New York: Columbia University Press.
- Cheshire, N.M. (1996). The empire of the ear: Freud's problem with music. *International Journal of Psychoanalysis*, 77:1127-1168.
- Cone, E. T. (1974). *The Composer's Voice*. Berkeley: University of California Press.

¹³הכרחי לציין כי הופעתה של המוסיקה בשדה הפסיכואנליטי אינה רק תוצאה של התפתחות בתחום הפסיכואנליזה, אלא קשורה באבולוציה רעיונית של העשורים האחרונים בפילוסופיה הכללית, האסתטיקה, והסמיוטיקה של המוסיקה. ההתפתחות הכללית של הרעיונות בתחומי חשיבה אלה, מאפשרת היום לדון ביתר חדות ובהירות במוסיקה כאובייקט וכשפה ובתרומתה לידע על הנפש. ראה Cone, 1974; Cumming, 2001; Kramer, 1988; Langer, 1970; Meyer, 1956; Storr, 1992

- Cumming, N. (2001). *The Sonic Self: Musical Subjectivity & Signification (Advances in Semiotics)*. Indiana University Press.
- Derrida, J. (1967). *La voix et le phenomene*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Dolar, M. (2006). *A Voice and Nothing More*. Cambridge: The MIT Press.
- Feder, S. (1998) . Freud and music. In M. Kelly, (Ed.). *The Encyclopedia of Aesthetics*, (Vol.2, pp. 253-255). Oxford: Oxford University Press.
- Feder, S., Karmel, R.L., & Pollock, G.H., (Eds.). (1990). *Psychoanalytic Explorations in Music*. Connecticut: International Universities Press.
- Feder, S., Karmel, R.L., & Pollock, G.H., (Eds.). (1993). *Psychoanalytic Explorations in Music, Second Series*. Connecticut: International Universities Press.
- HaCohen, R. (2001). The music of sympathy in the art of the Baroque; or, the use of difference to overcome indifference. *Poetics Today*, 22(3), 608-650.
- Joseph, B. (1985). Transference: the total situation. *International Journal of Psycho-Analysis*, 66, 447-54.
- Knoblauch, S.H. (2000). *The Musical Edge of Therapeutic Dialogue* .Hillsdale: The Analytic Press.
- Kramer, J. D. (1988). *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. New York: Schirmer.
- Kristeva, J. (1986). *The Kristeva Reader*. T. Moi (Ed.). New York: Columbia University Press.
- Lacan, J. (1989). *Ecrits: A Selection*. A. Sheridan (Ed. and trans.). London: Tavistock/ Routledge.
- Lakoff, G. and Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Langer, S. (1970). *Philosophy in a New Key: A study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. Cambridge, MA: Harvard University Press..
- Lecourt, E. (1990). The musical envelope. In D. Anzieu (Ed), *Psychic Envelopes* (pp.211-235). London: Karnac.
- Mearns, R., Joseph, M.A. (1995). The Form Of Play In The Shape And Unity Of Self. *Contemporary Psychoanalysis*, 31, 47-63.
- Meyer, L.B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University of

Chicago Press.

- Milner M. (1989). *The Suppressed Madness of Sane Men*. Brunner-Routledge.
- Mitrani, J.L. (1995). Towards an understanding of unmentalized experience. *Psychoanalytic Quarterly*, 95, 68-112.
- Nass, M.L. (1989). From transformed scream, through mourning, to the building of psychic structure. *Annual of Psychoanalysis*, 17, 159-181.
- Noy, P. (1966). The psychodynamics of music I. *Journal of Music Therapy*, 3, 126-134.
- Ogden, T.H. (1994). *Subjects of Analysis*. London: Karnac.
- Ogden, T.H. (1997). *Reverie and Interpretation*. Jason Aronson.
- Priel, B. (2003). Psychoanalytic interpretations: word-music and translation. *International Journal of Psychoanalysis*, 84, 131-142.
- Rose, G.J. (1993). On form and feeling in music. In S. Feder, L. Karmel and G.H. Pollock, (Eds.) *Psychoanalytic Explorations in Music* pp. 63-82. Madison, CT: International Universities Press.
- Rose, G.J. (2004). *Between Couch and Piano*. New York: Brunner-Routledge.
- Schwaber, E.A. (1998). The non-verbal dimension in psychoanalysis: 'state' and its clinical vicissitudes. *International Journal of Psycho-Analysis*, 79, 667-679.
- Stern, D.N. (1985). *The Interpersonal World of the Infant*. Basic Books.
- Stern, D.N. (1996). Temporal aspects of an infant daily experience: some reflections concerning music. Paper presented at the 2nd. International Congress of the World Federation of Music Therapy, Hamburg, Germany.
- Stein, A., (1999). Well-tempered bagatelles: A meditation on listening in psychoanalysis and music. *American Imago*, 56(4),387-416.
- Stein, A. (2001). The musical edge of therapeutic dialogue. *Psychoanalytic Psychology*, 18:597-601.
- Storr, A. (1992). *Music and the Mind*. New York: Ballantine.
- Trevarthen, C. (1999-2000). Musicality and the intrinsic motive pulse: evidence from human psychobiology and infant communication. In *Rhythms, Musical Narrative, and the Origins of Human Communication. Musicae Scientiae Special Issue*, pp.157-213. Liege: European Society for the Cognitive Sciences of music.
- Winnicott, D.W. (1971). *Playing and Reality*. London:Penguin.