نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی • دوره ۱۸ • شماره ۱ • بهار و تابستان ۱۳۹۲

بررسی متقابل ساختار ذهنی آهسته گام در فضای معماری و سینما از منظر ژاک لاکان*

نمونه موردی: فیلم دودسکادن کوروساوا

فرشاد مفاخر[1]**، مصطفی مختاباد امرئی**[2]**، غلامعلی افروز**[3]

[1] دکترای معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، گروه معماری، تهران، ایران.
[2] دانشیار دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
[3] استاد دانشکده روانشناسی و علوم تربیتی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۱۲/۱۳، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۲/٤/۸)

چکیده

توجه به نیازهای روحی و فکری آهسته گام ها که همان عقب‌ماندگان ذهنی هستند، همیشه جزء لاینفک طراحی برای آهسته گام‌ها بوده است. این پژوهش به تحلیل فضاهای معماری فیلم دودسکادن ساخته سال ۱۹۷۰ به کارگردانی کوروساوا می‌پردازد و بر مبنای سه نظم بنیادین ژاک لاکان: امر خیالی، نمادین و واقعی از منظر آهسته گامی به نام روکوچان به تحلیل فضاهای معماری صحنه های این فیلم می‌پردازد. به عنوان روشی مناسب جهت ایجاد ارتباط بین آنچه روکوچان تصور می کند و نمادهایی که در ذهن افراد جامعه‌اش بوجود می‌آید. کوروساوا بر اساس ذهن بیمار و دیوانه و عقب‌مانده زاغه نشینان از منظر سه نظم بنیادین لاکانی امر واقعی، خیالین و نمادین را با واقعیت‌هایی که در جامعه کوچک زاغه‌نشینی در فقر و هراس و مرگ هستند را با تقابل روکوچان و جامعه‌اش در سرتاسر فیلم در فضاهای خاص معماری به تصویر می کشد. روش تحقیق در این پژوهش بصورت تحلیلی، توصیفی با ترکیبی از روش تحقیق کمی (از تئوری به نمونه)و روش تحقیق کیفی (از نمونه به تئوری) است. کوروساوا در ارائه فضاهای معماری بر اساس سه نظم بنیادین، امر خیالی، نمادین و واقعی عموماً موفق عمل نموده بجز بخش هایی که به امر خیالی مربوط می شود، که بصورت تصنعی شکل گرفته است.

واژه‌های کلیدی

معماری، دودسکادن، ژاک لاکان، سه نظم بنیادین، آهسته گام.

* این مقاله برگرفته از رساله دکترای معماری نگارنده اول تحت عنوان" تدوین اصول و معیارهای معماری با رویکرد به الگوی رفتاری کودکان و نوجوانان آهسته گام" می‌باشد که در سال ۱۳۹۱ در دانشگاه آزاد واحد علوم و تحقیقات، دانشکده هنر و معماری به انجام رسید.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۳۸۳۱۹۵۰، نمابر: ۰۲۱-۲۲۰۸۱۷۹۰، E-mail: Pr_mafakher@yahoo.com .

مقدمه

این پژوهش به بررسی فضاهای معماری فیلم دودسکادن[۱] بر اساس روانکاوی ژاک لاکان[۲] می‌پردازد. ژاک لاکان روانشناس فرویدیسم[۳]، یکی از بزرگ‌ترین روانکاوانی است که در عرصه‌های پزشکی، روانکاوی، فلسفه، سینما، عرفان و سایر علوم پیوندهای روانکاوانه‌ای ارائه می‌دهد. چرا که نقد روانکاوانه یک نقد عمیق و کاربردی است. این فیلم چکیده‌ای از تجارب یک کارگردان معروف جهانی است که نوجوانی عقب مانده ذهنی، به نام روکوچان[۴] است (در فرهنگ جدید جهانی به عقب ماندگان ذهنی آهسته‌گام[۵] خطاب می‌شود)، در فیلم دودسکادن، کوروساوا[۶] روکوچان را در ارتباط با جامعه‌ای کوچک و زاغه نشین در اطراف ژاپن نشان می‌دهد. کوروساوا همانند یک معمار و روانکاو، سینما را به چالش می‌کشد. او که با درایت تمام صحنه‌های فیلمش را طراحی می‌کند، به تمام نکات توجه می‌کند و بارها فیلم نامه را در صحنه‌های مختلف مورد نقد قرار می‌دهد و بدون هیچ گونه حشو و زائده‌ای تروکاژهای صحنه های فیلم را می‌سازد. در این روند نیاز به آن است تا با دیدگاه های اولیه ساخت این فیلم از نظر روانکاوی آشنا شد. کوروساوا الگوها و روش هایی در فیلم ارائه می‌دهد که شخصیت روکوچان را بصورت خیلی ساده نشان دهد روکوچان از میان زاغه نشینان عبور می‌کندو باعث خواهد شد جلوه‌های پنهانی که بصورت حس ناخودآگاه در متن فیلم بوجود می‌آمده است را در دسترس بیننده قرار گیرد و با استناد به فیلم دودسکادن وخوانش لاکانی شخصیت روکوچان و شخصیت‌هایی که در ارتباط با جامعهٔ روکوچان هستند را از دیدگاه معماری مورد تحقیق قرار گیرد وبا تحلیل فضاهای معماری زاغه نشنیان و آهسته گام ها به خصوصیاتی فضای معماری خاص آهسته گام ها دست یافت. فضاهایی که کوروساوا از این مجموعهٔ کامل و بهم پیوسته بوجود می‌آورد، ارتباط مستقیم با جلوه‌های روحی و روانی و ناخودآگاهی است که لاکان در سه امر بنیادین معرفی می‌کند.

فیلم دودسکادن ماجرای یک جامعه از زاغه نشینان است که فردی آهسته‌گام بنام روکوچان راوی این داستان است او که مانند قطار و رانندهٔ قطار کلمهٔ دودسکادن را برگرفته از صدای قطار تکرار می‌کند از خانه‌اش حرکت می‌کند و به درون زاغه نشنیان می‌رود و ماجرا را برای بیننده بازگو می‌کند و در نهایت به خانهٔ خودش بر می‌گردد. در این ماجرا وقایعی که برای این زجر کشیده‌های جامعه اتفاق می‌افتد را کارگردان در فرم ساده‌ای به تماشاگر نشان می‌دهد و فضاهای زاغه‌نشین، فضاهای تخیلی و اوهامی و فضاهای ذهنی که در ناخودآگاه افراد بوجود می‌آیند را با دیدی عمیق نه سطحی و ظاهری نشان می‌دهد. این دیدگاه نزدیک به تئوری های لاکان است که بطور خلاصه، امر خیالی و آینه‌گی، امر واقعی و نمادین را در دوران اولیهٔ تفکراتش ارائه می‌دهد. سوال اصلی جایگاه تفکر لاکان در فضاهای حاکم بر فیلم و تاثیر آن بر معماری است و هدف شناخت ناخودآگاه انسان‌ها جهت طراحی معماری مناسب آهسته گام هاست.

روش تحقیق

روش تحقیق در این پژوهش بصورت تحلیلی- توصیفی است و تلفیقی از قیاس[۷] به استقراء[۸] و استقراء به قیاس است.

لذا در این زمینه ارائه مدل ابداعی تحقیق مورد نیاز است. روش تحقیق در این پژوهش بصورت تحلیلی، توصیفی وتلفیقی از روش کیفی (از نمونه به تئوری) و کمی (از تئوری به نمونه) است و به علت پرسش و مصاحبه از صاحب نظران از روش پدیدار شناسی[۹] نیز استفاده شده است که در این پژوهش مدل منطقی پیرس[۱۰]، پایه پژوهش است.

در این منطق، استنتاج به روش تجزیه قیاس- از کل به جز رفتن- و ترکیب استقرا - از جز به کل رفتن- صورت می‌گیرد. در ابتدا روند تحقیق از نظریه به نمونه بوده که قیاسی است و سپس از نمونه به نظریه که استقرایی است(جری،۱۳۸۸)، در حالت اول روش تحقیق حالت کمی داشته و در حالت دوم بصورت کیفی است. در ادامه این روش در نمودار ۱ منطق پیرس به صورت دنباله دار از نظریه اول به نمونه اول و به همین ترتیب ادامه دارد:

نظریه ۱ به صورت روش تحقیق کمی به ۱ نمونه می رسد (روش قیاسی)، سپس از ۱ نمونه به صورت روش تحقیق کیفی به نظریه ۲ می‌رسد (روش استقرایی) و به همین ترتیب می‌تواند تحقیق تا بی نهایت ادامه یابد.

نمودار ۱- منطق پیرس به صورت دنباله دار.

کلیات

در این بخش در ابتدا به تفکرات لاکان پرداخته سپس فیلم و فضاهای معماری حاکم بر آن را شرح خواهیم داد.

(ژاک لاکان ۱۹۸۱-۱۹۰۱)

لاکان، روانکاو فرانسوی، بی شک پس از فروید[۱۱]، از بحث‌انگیزترین روانکاوان بوده است. او همچنین مقتدرانه‌ترین و چشم‌گیرترین تأثیرات را بر متفکران درون و برون حوزه‌ی

روانکاوی گذاشته، موجب پیشرفت هایی در نقادی ادبی، فلسفه، فمینیسم[۱۲] و نظریهٔ سینما شده است (پین، ۱۳۸۳، ۵۴۷). لاکان دیدگاه لوی- استروس[۱۳] (۱۹۴۹) را در ترسیم نظریهٔ زبان به عنوان یک نظام نمادین مورد استفاده قرار می‌دهد. زبان، عنصری است که معرف سوبژکتیویته[۱۴] است. زیرا کاربست آن همواره حاکی از ارجاع به دیگری است. امر نمادین نیز نظمی نقش بسته بر عرصهٔ طبیعت است که متضمن هیچگونه نسب نامه یا نظام خویشاوندی نیست. ژاک لاکان تلاش می‌کند تا با استفاده از روش دیالکتیکی[۱۵] هگل[۱۶] و زبان‌شناسی فردیناند دو سوسور[۱۷]، آرای فروید را به نحوی بازنویسی کند که روانکاوی، در تحلیل تمام عرصه‌های حضور انسان مشارکت و همکاری داشته باشد. او به نحوی این‌کار را انجام می‌دهد و شکل می‌بخشد که به شکل شگرفی، مرزهای رشتهٔ خود یعنی روانکاوی را پشت سر گذاشته و روانکاوی را با سیاست، فلسفه، ادبیات، علم، مذهب و تقریباً تمام دیگر رشته‌های آموزشی درمی‌آمیزد (ژیژک،۱۳۸۵، ۳۷). او در رسیدن به آنچه از روانکاوی می‌خواهد و انتظار دارد، اقدام به پی‌ریزی سه نظم یا بنیان می‌کند که عبارتند از: امر خیالی[۱۸]، امر نمادین[۱۹] و امر واقعی[۲۰].

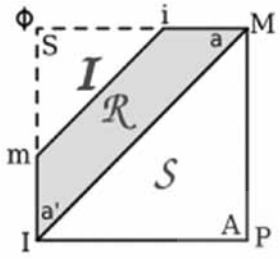
سه نظم بنیادین[۲۱]

امر خیالی

نمودار ۲- کارکرد حالت آیینه‌ای: M آیینه، A دیگری، گلدان من متفاخر و گلدان وارون کالبد کودک است.
ماخذ: (از ویکی‌پدیا، دانشنامهٔ آزاد http://fa.wikipedia.org)

امر خیالی(I)، نشانگر جست‌وجویی بی‌پایان در پی خود است. لاکان اشاره می‌کند که انسان به صورت نارس به دنیا می‌آید. به این معنا که تا چند سال پس از تولد نمی‌تواند حرکاتش را باهم هماهنگ کند. وقتی کودک به حدود شش ماهگی می‌رسد، سعی می‌کند این همذات‌پنداری و هماهنگی را به دست بیاورد. او با دیدن تصویر خودش در آینه (مراد از آینه، هم می‌تواند آینهٔ واقعی باشد و هم آینهٔ فردی دیگر) است که بر این مشکل غلبه می‌کند. تصویر آینه[۲۲] به کودک آرامش می‌دهد زیرا او از خودش تصور کاملی ندارد. او هرپاره از خودش را متعلق به دیگری می‌داند. تصویر آینه باعث می‌شود تا کودک تصویر کاملی از خودش به دست بیاورد. او با نگاه کردن به آینه افراد دیگر، و توجه به حرکات آنها، سعی می‌کند مثل آنها بتواند حرکاتی منظم و با قاعده و دقیق داشته باشد. در نتیجه مثل آنها کامل باشد. این تلاش باعث پیدایی من یا نفس در کودک می‌شود. «نفس از نظر ساختاری از هم گسسته است و میان خودش و تصویر خودش دوپاره است. از همین رو است که همواره خواهد کوشید تا دیگری (تصویر در آینه یا فرد دیگری که دیده است) را با خود یکی کند». در واقع من مطلوب، هستهٔ اصلی امر خیالی است. تصویری است اغراق‌آمیز که فرد از وجود خود ساخته و مبتنی بر آرزومندی اوست (داریان، ۱۳۷۸، ۱۶۹). امر خیالی نظمی است که لاکان آن را خوار می‌شمارد. او اشاره می‌کند که دوران مدرن نمایندهٔ اوج امر خیالی بشر است زیرا مشغول خود و تسخیر جهان به دست خود یا آفریده‌های خود است.

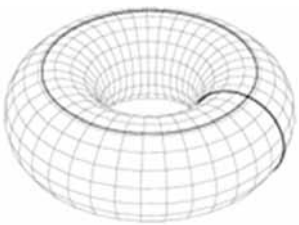
امر نمادین



نمودار۳ - تصویر شماتیک سه نظم بنیادین.
ماخذ: (از ویکی‌پدیا، دانشنامهٔ آزاد http://fa.wikipedia.org)

امر نمادین(S) شامل تمام چیزهایی است که معمولاً واقعیت نامیده می شود. از زبان گرفته تا قانون و تمام ساختارهای اجتماعی. امر نمادین حوزه‌ای است که در آن به عنوان بخشی از جامعهٔ انسانی قرار می‌گیرید. انسان‌ها حتی پیش از تولدشان در درون امر نمادین گرفتارند. آنها متعلق به قومیت، کشور، زبان، خانواده‌ای خاص و گروهی اجتماعی و اقتصادی و حتی جنسیتی هستند. حتی گاهی پیش از تولد برای آنها نامی هم انتخاب شده است. به نظر لاکان، آن‌چه امر نمادین را برپا می‌کند، زنجیرهٔ دلالت یا به تعبیر خودش قانون دال است. لاکان این اصطلاح (دال) را از زبان‌شناس سویسی فردیناند دو سوسور وام گرفته است. سوسور معتقد بود که زبان نظامی از نشانه‌هاست و هرنشانه از دو بخش دال و مدلول تشکیل شده است. دال تصویر ذهنی از صورت نشانه است و مدلول مفهوم مرتبط با آن صورت. سوسور همچنین معتقد بود که زبان نظامی رابطه‌ای[۲۳] و یا تفاوتی[۲۴] است. یعنی هیچ نشانه‌ای را نمی‌توان فارغ از نشانه‌ای دیگر تفسیر و تعریف کرد.

امر واقعی



نمودار ۴- رابطهٔ فرد با مطلوب گمشده.
(ماخذ: از ویکی‌پدیا، دانشنامهٔ آزاد http://fa.wikipedia.org)

امر واقعی(R)، معرف حیطه‌هایی از زندگی است که نمی‌توان شناخت. درواقع امر واقعی، همان جهان است پیش از آن‌که زبان تکه تکه‌اش کند. یعنی امر واقعی چیزی است که تن به نمادین‌شدن نمی‌دهد و در نتیجه وارد زبان نمی‌شود تا قابل شناسایی باشد. به عنوان مثال و به زبان ساده، ایدز نمونهٔ خوبی از چنین چیزی است. بعضی آن‌را کیفری برای همجنس‌گراها می‌دانند و سزای انحراف از شیوهٔ زندگی مسیحی. بعضی نقشهٔ سازمان سیا برای کاهش جمعیت آفریقا و بعضی دیگر نتیجهٔ مداخلهٔ بشر در طبیعت. تمام این تعابیر مختلف به این خاطر است که این بیماری زبان‌بسته است. بیماری‌ای که به دلایلی که برایش می‌آورند، بی‌تفاوت است. یعنی ایدز هجومی از سوی امر واقعی است و این کوشش‌ها که می‌خواهند آن‌را نمادین کنند و وارد حیطهٔ زبان کنند، ناکام می‌مانند. می‌کوشند پیامی را در امر واقعی بیابند که در آن نیست. چراکه امر واقعی نامفهوم و بی‌معنی است. و معنا تنها در امر نمادین وجود دارد. در تصویر روبرو، دو نوع حرکت با رنگ قرمز مشخص شده‌اند. حرکت اول، حرکتی است که محور آن‌را محیط استوانه تشکیل می‌دهد و حرکت دوم، حرکت محیط استوانه است به دور سوراخ مرکزی. جستجوی تمناهای مختلف در دنیای نمادین را می‌توان شبیه به حرکت اول دانست اما این حرکت، مطلوب گمشده را از حرکت اصلی پیرامون سوراخ مرکزی غافل می‌کند. به بیان دیگر، خواستن هر مطلوبی لاجرم به خواستن مطلوب گمشده بازمی‌گردد(http://fa.wikipedia.org).

بحث و بررسی مفاهیم لاکان در فیلم

لاکان در نظریهٔ فاز آینه در موجودات زنده عادت شناختی از محیط را به تقلید حیوانات از محیط می‌داند و روانشناسی کودک و نگره اجتماعی را به صورت خیال اسیر یک تصویر خارجی از کودک که خود در آینه می‌بیند، توضیح می‌دهد. این تضاد درونی و همسان پنداری با طرف دیگر دچار تحول و بالندگی است. پذیرش تصویر بیرونی کودک از خود و خود پنداریِ درونی احساسی به فرد می‌دهد که می‌تواند کارهایی را که قبلاً قادر به انجام آنها نبوده انجام دهد (ریچی، ۱۳۷۹، ۲۵۶). روکوچان همان کودک است که تصویر دنیای پیرامون را که ایستگاه قطار است به تقلید از آن می‌پذیرد و راوی داستان می‌شود. او با مادرش زندگی می‌کند و سعی می‌کند چیزی باشد که به گمانش مادر فاقد آن است چیزی که آن را لاکان احلیل[۲۵] می‌نامند (داریان، ۱۳۷۸، ۲٤)، که نه میل است نه هوس و همین باعث می‌شود در دنیای خیالی همپای مادر خواسته مادر را دعا کند. از دیدگاه لاکان با عدم حضور پدر برای این کودک قدرت در پی احلیل بودن کودک نسبت به مادر بیشتر می‌شود. روکوچان از طریق مادر در این شبکه نمادین که فراتر از خیال است، در ارتباط بین خودش و مادر درمی‌یابد و نقش پدر حذف می‌شود و پدر بزرگ حکم راهنما را دارد. به عقیدهٔ لاکان زیربنای اسارت کودک در دام تصویر، همذات پنداری است که خیال نامیده می‌شود (مفاخر، ۱۳۹۱،۲۳٦). آینه در این فیلم برای روکوچان همان قطار است روکوچان خودش را قطار می‌بیند و رُلی که بازی می‌کند راننده قطار است که خود پنداری را برایش بوجود می آورد. لاکان به اهمیت دال به معنای زبان و حرکت‌های بدنی که تولید پیامی می‌کنند اشاره دارد (داریان، ۱۳۷۸، ٤۰). دال‌ها را که زنجیره‌ای پیوسته در جامعه می‌داند توسط روکوچان بیان می شود. این دال‌ها تأثیرگذار بر جامعه است؛ وجه اشتراک کوروساوا و لاکان در همین است که هر دو جوابی را نمی‌خواهند بیان کنند بلکه سامان یابی نمادین از جامعهٔ زاغه نشینان از دیدگاه فردی عقب مانده بعنوان دیوانه در جامعه و فردی عالم بنام تومپا که ناخودآگاه‌ها و جلوه‌های پنهانی را آشکار می‌سازد. دو شخصیت تأثیرگذار بر تفکرات مثبت اندیشی و امیدوارکننده نوجوان آهسته‌گام، روکوچان و پدر بزرگش که صنعتگر است، می‌باشند. آنها پلی بین آشکار و پنهان‌اند و ساختار محتوایی و ظاهری فیلم را می‌سازند. بطور خلاصه می‌توان این دو شخصیت فیلم را مکمل هم دانست که در جدول ۱ این ارتباط نشان داده شده است(مفاخر، ۱۳۹۱ ، ۲۳٦).

جدول ۱ - بررسی تطبیقی روکوچان و تامپا.

جایگاه	روکوچان	تامپا
رُل بازیگر	آهسته گام	عالم
جایگاه در فیلم	نام فیلم دودسکادن را تکرار می‌کند خود تظاهر و راننده قطار زندگی است.	جلوه‌های پنهان فیلم و قطار زندگی را به بیننده نشان می‌دهد.
از نظر کوروسارا	چرا سندرم[۲۶] یا آهسته‌گام. بیننده جوابش را می‌دهد.	قهرمان است نه مثل ریش قرمز و یا هفت سامورایی شمشیر زن.
مذهب	ارتباط با بودا[۲۷]	اجرای قوانین بودا. نه قوانین جنگ و خون ریزی
تحلیل گرانهٔ فیلم	معرفی شخصیت‌های فیلم	همدلی و تعامل با دیگران
روانکاوانهٔ لاکان	جلوهٔ آشکار و نمادین و ظاهری شخصیت	مضامین پنهان و دور از چشم
نقش در اجتماع	جایگاه دیوانه در جامعه دارد.	جایگاه عالم و راهنما را دارد.
شخصیت درونی	مهربان و با محبت	همه را دوست دارد و رنج و ناملایمات را چنان تصور می کنند که آنجا خیلی درد دارد باید با آنها با محبت و همدلی رفتار کرد.
اجتماع	تفکرات غالب بر اجتماع	نقش شکستن تفکرات غلط یا غیر عمیق را هویدا می کند

جدول ۲ - جایگاه سه نظم بنیادین لاکان (امرخیالی، امر نمادین و امر واقعی) در فیلم.

نمادین	خیالی	واقعی
شخصیت‌های فیلم، دارای معنی، ان چیزی که معمولا واقعی است.	جلوهٔ آشکار شخصیت که برای همه نمایان است و خیال و وهم و اوهام بوجود می اورد . یک شناخت سطحی است ، تصویری اغراق آمیز از فرد که مبتنی بر ارزوی اوست .	شخصیت پنهان، واقعیت آنچیزی است که کوروساوا پس از گذر از خیال با تحلیلی عالمانه به بیننده نشان می دهد.
روکوچان	آهسته گام – راوی	عاشق – بی‌محبت
تومیا[۲۸]	عالم	عاشق – با محبت
مرد تشنجی	مشکل زندگی با زن بد اخلاق و با وجدان خودش دارد.	دوستدار زن
زن مرد تشجی	نا مهربان و خشن	مهربان و رئوف
زن های رخت شوی	پرکار و سرگرم بودن به کارشان	تجسس در کار دیگران
زن ها و مردان بی بند وبار در مشروب خوردن	هم پیمان	نداشتن پیمان
مرد نا امید	دیدگاه منفی به زندگی و تنهایی خودش دارد. از دنیا بریده به سوی خود کشی می رود.	عشق به زنده ماندن با خاطرات زن و بچه‌اش
مرد شانه ساز	ناپدری	پدری مهربان
زن بی بند و بار و مرد شانه ساز	از هر کس بچه‌دارد.	با یک نفر زندگی می کند و به مردان دیگر بی تفاوت است.
مرد گدای دیوانه	فقیر و درمانده، خانه ای زیبا در ذهن درهای خانه های زیبای در تخیل، دیوانگی ، دور از واقعیت	بی ارزشی دنیا ، مانند بودا که بر روی گل می نشیند ، مرگ بچه اش را می پذیرد.
بچه مردگدا	قوی و زنده، دزد، گرسنه، با هوش، سالم، زندگی با پدر	مرگ ،از دنیا می رود ، دور از مذهب
دزدی که به خانه تامپا می‌آید	دروغ گو ، دزد	واقعیت، راستی، درمانده، کمک می خواهد، بیچاره زندگی
مرد تنها	بی احساس	در دنیای درون، عاشق زنش
زن مرد تنها	منتظر	عاشق درمانده

جایگاه نظرات لاکان در فیلم

کورساوا در این فیلم از کلمات نامفهوم با جامعه و مفهوم با دنیای ناخودآگاه و مشابه واقعیت استفاده می‌کند واگر زبان دارای ساختار باشد گفتار یک کنش است که تولید معنا می کند و به گوینده هویت می بخشد (داریان، ۱۳۷۸، ٦۰) . ساختار فیلم را برحسب تکنولوژی ژاپن، سنت، زبان و روانکاوی بسیار دقیقی از گفتار و زبان بر اساس آوای دودسکادن طراحی می‌کند. آدم هایی که برای تحمل شرایط سخت زندگی به ناچار به رویاهایی دور از تصور تکیه می کنند(ریچی، ۱۳۷۹، ۲۵٦). آنها در دام تصویری هستند که به از خود بیگانگی منجر می‌شود که در اصل، از خود بیگانه و بیرون از خودشان است (داریان، ۱۳۷۸، ۲٤). این عامل بیرونی، همان شخصیت آشکاری است که در فیلم نشان داده شده است و جامعه زاغه نشینان روکوچان را عقب مانده و دیوانه می نامند و تامپا را عالم و مرد مهربانی که همسر زن ناهنجار با بچه‌های ناخلف است را آن جامعه تحت تاثیرات عوامل بیرونی ناپدری می داند که در دنیای واقعی عاشق و دوست دار بچه هایی است که پدرشان را نمی شناسد. در صورتی که ناپدری احساس پدری واقعی نسبت به بچه ها دارد. این نگرش خاص کوروساوا حاکم بر تمام فیلم است.

کوروساوا براساس نظرات لاکان اعتقاد دارد، وهم و خیال برای معنا بخشیدن به جهان تهدید کننده است. دنیایی که قابل نظام بخشیدن است. ولی دلالت‌های بنیادی یا دال‌های آن غایب و پنهان هستند. روحیهٔ زاغه نشینان زجر کشیده نمونه‌ای از یک جامعهٔ بزرگ از ژاپنی است.که با تمام مشکلات و خصوصیات فرهنگی سنتی و مدرن ژاپن در محدودهٔ جامعه‌ای کوچک ترسیم می‌شود و بر ضعف‌ها و ناملایمات این تقابل فرهنگی سنت و مدرن دست می‌گذارد. زاغه نشینان روان پریش بر دلالت‌های وهمی تصمیم می گیرند و اوهام را جایگزین دلالت معیار و استاندارد زندگی واقعی قرار می دهند که فروید آن را دلالت ادیپی می‌نامد.

کارکردهای نمادین در این فیلم بسیار است. حتی پدر بعقیدهٔ لاکان امری نمادین است. کوروساوا در این فیلم، شخصی که با زن بی بند و بار و بچه‌های متعددی زندگی می‌کند را از دیدگاه پدر واقعی نشان می دهد. بچه از جامعه سرزنش می شود که ناپدری دارد ولی ناپدری به بچه ها می گوید که با گفتن کلمه"پدر به من" پدرتان خواهم شد (ریچی،۱۳۷۹، ۲۵۷). از نگاه لاکان واقعیت یک شخص به یک کارکردی نمادین می رسد. تمایز میان واسطهٔ واقعیت پدر بودن از نطفهٔ اسپرم و امر نمادین کارکردی پدر

بودن بوجود می‌آید. نام پدر فراتر از واقعیت زیست شناختی مرد است و لاکان مثال مریم عذرا را می‌آورد که بدون رابطهٔ جنسی فرزندی بدنیا می آورد. آبستن شدن زنی در مکان مقدس، وجه تمایز جدایی پدر واقعی و وجه نمادین وجود دارد. در این فیلم، برخلاف سایر فیلم های کوروسارا، موضوع یک شبکه نمادین افرادی است که در خیال خود بسر می‌برند. شخصیت‌ها می‌توانند جهان دیگری را ترک کنند و در عالم بزرگ‌تر جهان نمادین برای خود جایی باز کنند. از این نقطه نظر دیدگاه های متفاوتی را می‌توان مطرح کرد. سه دیدگاه، مطرح در این فیلم وجود دارد.

۱- فروید: دیدگاه خود درمانی را برای فرد روان پریش با ساخت الگوهای خیالی می‌داند.

۲- لاکان: کوشش برای معنی بخشیدن به الگوها و شکل‌های اولیه.

۳- کلرامبوا [۲۹]: این خیال پردازی را امری تحمیلی می‌داند که روان پریش را به دنبال تلقی او از پندارها و اوهام می‌کشاند و واقعیت‌ها را به سلسله‌ای از هزیان گویی تبدیل می سازد. به عقیدهٔ لاکان، در ذهن روان پریش، سلسله‌ای دقیق و وسواس آمیز از منطق شکل می‌گیرد که تجلی آن را در حالت روح دیوانه‌ای می‌بینیم که بدنش در حال احتضار است. او در خیال خود برای بچه سرگردانش خانه‌ای با استخر بزرگ می‌سازد. در صحنه‌ای دیگر، دیوانگی را به شکل عشق می‌بینیم: دختری که عاشق جوانی خوب و مهربان و کمک کننده است. منطق روان‌پریش در اینجا به او حکم می‌کند تا برای جاویدان نگه داشتن عشق او در خاطرش قصد به کشتن جوان کند برای آن که جوان عاشق را با همان حس خوب عاشق شدن نگه دارد، حتی در حالی که او مرده است. درک معانی غیرمنطقی در روان رنجور و غیرمنطقی، امری کاملاً منطقی و کشف شده تلقی می‌شود. لاکان باز به شناخت کودک از آن چیزی که آوای کودک است، توجه می‌کند. کودک چیزی را بوجود می‌آورد که به خارج از کودک می‌رود، در حالی که شنیدن آن صدا در همان زمان برای کودک گیج کننده است. در فرد روان‌پریش، همان اصوات و گفتارها از طریق خیال شنیده می‌شوند، لذا تفکرات ناخودآگاهی به اشکال گوناگون درشخصیت‌های فیلم در جلوی دوربین را بیان کننده آن چیزی می داند که فرد درباره‌اش تصمیم می‌گیرد و لاکان چنین اعتقاد داردکه به دلیل آن که زبان از ساختارهای رسانه‌ها و دیگران طراحی شده و شنیده می‌شود هویت واقعی فرد را مشخص نمی‌کند، چون کلمات متعلق به خود درونی‌اش نیستند. در این فیلم، با بازگویی این ناخودآگاه که جنبه‌های منطق فرد روان پریش را بیان می‌کند، سبب از خود بیگانگی شده است. در حالی که کوروساوا در صحنه‌ای که دوستان مرد کارمند تشنجی دارند این خود بیگانگی را در یک تبادل اظهار نظر در مورد زنش به او انتقال می‌دهند به نمایش می‌گذارد. دوستان مرد می‌گویند که زنش بد اخلاق است و رفتار او با الگوهای یک زن خوب سازگار نیست و در ادامه به او توصیه می کنند تا زنش را طلاق بدهد. کوروساوا در اینجا نشان می‌دهدکه صرفاً برای فرد روان پریش نیست که تعابیری غیرمنطقی دارد، بلکه الگوهای اجتماعی و تاثیر آنها بر معیارها و ارزش‌های فردی هم موجب ارائه راه حل‌های غیر منطقی خواهد شد. لاکان همین امر را در کلمهٔ دوستت دارم خاطر نشان می‌کند.آیا این کلمات از جای دیگری بوجود آمده است و یا شخصی به فرد دیگری گفته است و هویت بخش زبانی فردی است که فرد خاص دیگری به همسرش گفته است. مرد زن را دوست دارد چرا که در ناملایمات این زن بداخلاق با او زندگی کرده است. تماشاگر را هم شرمنده می‌کند که چرا تعبیری ناسنجیده و سطحی از زن در ذهن داشته است.

کوروساوا به همین شیوه در فیلم ریش قرمز فرد طبیبی را به تصویر کشیده بود. در دودسکادن عالمی را می‌نمایاند که با درمان‌های روحی سروکار دارد و او تامپا است که همهٔ زاغه‌نشینان را دوست دارد. روش تامپا مانند روش یک روانکاو است. نظر لاکان دربارهٔ پیامدهای روحی روان پریشی و خیال‌پردازی فرد آن است که نباید به او به عنوان یک بیمار اطلاعاتی داد تا در دنیای هوس و میل و در عالمی از مجهولات غرق شود. باید به روان پریش کمک نمود تا افکار فاجعه آمیزش را به دور افکند. مانند فردی که می‌خواهد خودکشی کند تامپا همراه اوست ولی هیچ‌گونه رهنمودی به او نمی‌دهد تا خودش به آن نقطه می‌رسد که زندگی چقدر زیبا است. دو دیدگاه از نظر لاکان در فیلم را می‌توان مورد بررسی قرار داد.

- موضعی که هدفش خیر و نیکی است.
- موضعی که هراس آور است.

تمام جامعهٔ زاغه نشینان به جز تامپا و روکوچان در حوزهٔ هراس آور قرار می‌گیرند و تامپا و روکوچان ناجی خیر و نیکی هستند. تعامل بین شخصیت‌های فیلم کلیت ساختاری شخصیت روکوچان را مشخص‌تر می‌کند (نمودار ۵).

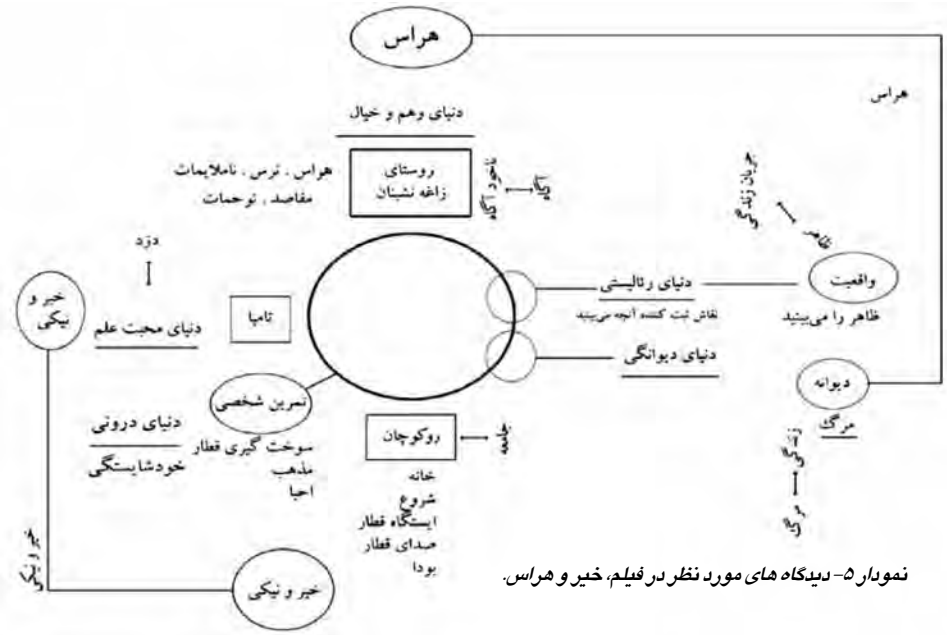
روکوچان آهسته گام، با شبکه‌ای از یک جامعهٔ کوچک زاغه‌نشین از جنبه‌های اجتماعی، فرهنگی و زبانی به دنیا آمده است. به عقیدهٔ لاکان از لحظهٔ قبل از تولد زبان در کودک شکل گرفته است. انعکاس این موضوع در روکوچان و بچهٔ گدا هم دیده می‌شود. اما در اینجا دال های روکوچان در پدیدهٔ آینه‌گی لاکان به صورت قطار در شخصیت دوران بچه‌گی‌اش شکل می‌گیرد و در کودک گدا با توهمات پدرش عجین شده است. روکوچان در ابتدای فیلم به ساعتش نگاه می‌کند و آمادهٔ حرکت می‌شود و در یک فضای کودکانه و ساکت تنها شروع به خودپنداری می‌کند و از طریق واژگان خود را با تقلید از حرکت قطار و نام‌ها و تصاویر ذهنی‌اش با جامعهٔ زجر کشیدهٔ زاغه نشین پیوند می‌دهد. پس از حرکت به ایستگاه می‌رسد و توقف می‌کند. در اینجا عالم صنعت‌گر تامپا است که به روکوچان تاکید و تلقین می‌کند که تو با بودا در ارتباط هستی. دعاهایی که روکوچان برای کمک به مادرش از بودا می‌خواند هویتی واقعی به شخصیت روکوچان می‌دهد و جامعه ای که او را دیوانه می‌نامد و بچه‌هایی که به او سنگ می‌زنند در ساختار درونی‌اش که توسط مادرش پرورش داده شده است جایی ندارند. دعاهایی که برای بودا می‌خواند و امر آرمانی را با ناخودآگاه کودک در هم می‌آمیزد. همان طور که کودک، رشد می‌کند. ناخودآگاه کودک تصویر ساخته شدهٔ او را

با آنچه پدر و مادر پیش بینی کرده‌اند بوجود می‌آورد. ارتباط با تصاویر ذهنی و نقاشی‌های او از طریق گفتار دودسکادن عنصری است آرمانی که ساختار و جای پای روکوچان را مشخص می‌کند. دیگری بزرگ یا دیگران هستند که رابطه روکوچان را با بیرون می‌سازند. عامل اصلی این ارتباط محل قرارگیری خانه اوست که در کنار ایستگاه قطاری قرار دارد که در آن قطار دیده نمی‌شود ولی صدای آن شنیده می‌شود. این موضوع به نوعی در فاز آیینه‌ای لاکان تعبیر می‌گردد و از نظر معماری یک فضای دیگر[۳۰] یا هتروتوپیاست[۳۱]. این شبکه‌های نمادین و سازمان یافته در فکر کودک با هم ترکیب می‌شوند و از طریق ناخودآگاه کودک حرف می‌زنند. خود آرمانی و خود روکوچان دو الگوی متمایزند خود آرمانی راننده قطار و قطار است، ولی خود روکوچان همان بوداست. آنچه که لاکان از تعبیر قطار ارائه می‌کند این است که قطار ساعت ۱۰/۳۰ حتی اگر دیر حرکت کند باز قطار ۱۰/۳۰ است. حتی اگر واگون‌های قطار را عوض کنیم باز قطار ۱۰/۳۰ است. محتوای قطار نیست که اهمیت دارد، بلکه جایگاه قطار است. در یک نظام کلی این همان تعبیری است که از زندگی زاغه نشینان اطراف توکیو می توان نمود و در این تعبیر جایگاه انسان‌ها در جامعه کوچک نشان داده می‌شود. بنابراین شناخت شخصیت‌های دیگر جامعه در روکوچان مستتر است. مفهوم قطار در این فیلم ارزش خاصی دارد زیرا قطار عنصری است در نظامی از تفاوت‌ها که بر مبنای زبان شناسی ساختارگرائی معرفی می‌شود و از دو جنبه قابل بررسی است. یکی لفظ کلمهٔ دودسکادن است که ارزش آوایی دارد و بیانگر نظام تفاوت‌های فردی و شخصیتی شخصیت‌های فیلم است. دیگری این است که روکوچان ابتدا از مادرش دعای بودا را فرا می‌گیرد و بعد به خودپنداری و خودشناسی الگوی قطار می‌رسد و در جلوی خانه تامپا به ایستگاه فرامین دینی و اخلاقی می‌رسد. روکوچان این پیام را به بیننده به صراحت می‌رساند که جامعه باید حرکت قطار و محل ریل قطار را بداند، در جائی که روکوچان از میان دهکده عبور می‌کند و نقاشی رئالیستی[۳۲] در تفکرات خودش از یک منظره غرق شده است روکوچان مسیر قطار را طی می‌کند و به شکلی نقاش را وادار می‌کند خودش و ابزارش را از مسیر قطار کنار برد و با اعتراض به او می‌گوید:"چرا سد راه قطار شده‌ای". منظور از قطار، فضای زندگی است. از نظر ساختار فیلم، روکوچان قطاری است که شخصیت‌های فیلم مانند واگن‌های آن هستند، ولی خود این واگن‌ها هم قطارهای دیگری هستند که هویتشان متفاوت است و ساعت ورود و خروج متفاوتی دارند. به قول لاکان، امر خیالی خود بر یک ناپیوستگی جدی آزار دهنده استوار است. در این مورد نیز کوروساوا راه حلی ارائه نمی‌دهد، او فقط محبت و همدلی و مذهب را به انسان پیشنهاد می‌کند. ناخود آگاه‌ها و نشانه‌های پنهانی که تامپا با رمزگشایی نمادین دقیقی از آنها پرده بر می‌دارد از طریق جامعهٔ زاغه نشینان به بدترین اخلاقیات ممکن در جامعهٔ ژاپن اشاره می‌کند. تامپا با هدیه دادن اموالش به دزد بیشتر یک جامعهٔ منسجم را متصور می سازد. برای تامپا مهم نیست چه چیزی را دزد بدزدد یا او خود به دزد بدهد. همه چیز در خانه تامپا ارزشی یکسان برای هدیه دادن به دزد را دارد و با هدیه به دزد معنا پیدا می‌کند. تامپا حتی به دزد می‌گوید در صورت نیاز باز هم می‌تواند برگردد، این مهم نیست که چه چیزی را می‌برد بلکه مهم آن است که نیازش را از این طریق برطرف می‌کند. تامپا توجه به ارزش‌های دنیای مادی را مشکل و دردی بالاتر از آنچه دزد می‌پندارد ارزیابی می‌کند. تامپا به دزد کمک می‌کند تا فشار این درد و رنج را کاهش دهد. مفاهیم زبان و گفتار در نظریات لاکان بسیار متفاوت اند. آنگاه که مردی می‌خواهد خود را بکشد ناامید می‌شود. مرد از احساس هراس زاغه نشینی به نا امیدی می‌رسد و تصمیمی به منطق بیمار زاغه‌نشینی غیر معقول می گیرد و جایگاه اجتماعی خودش را به عنوان فردی ناامید معرفی می‌کند، ولی این گفتار با زبان در تناقض است. زبان او ساختاری است امیدبخش و خاطره انگیز از زن و بچه‌های قربانی دوران جنگ و این تناقض او را از حیطهٔ زبان به گفتار می‌کشاند. لاکان گفتار را کنشی می‌انگارد که دربرگیرندهٔ ذهن عامل و دیگری است که در ارتباط با کشته شدن زن و فرزندانش در زمان جنگ نوعی هویت بخشی به فرد است، ولی زبان ساختاری است که از نظامی صوری از تفاوت‌ها تشکیل شده است. او با یادآوری خاطرات خود، تخیلاتی از دوران خوش زندگی در معرض از خودبیگانگی در حیطه‌ی زبان قرار می‌گیرد. زبان "گفتگوی شخص با خودش" است و گفتار "ارتباط با دیگری" است. مفهوم زبان وقتی وارد گفتار می‌شود همه چیز عوض می‌شود. مرد میل به خودکشی دارد به شرط آنکه زهر بخورد تا بمیرد و او این گونه وارد رابطه ای از عرضه-تقاضا می‌شود. اما شرایط و جزئیات روحی انسانی وارد حیطه میل می‌شوند. دوران خوش زندگی که آکنده از خنده‌ها، لبخندها و نمادها و جزئیات خاطره‌انگیز از تصاویر و عکس های زیبا و خاطرات لبخندها و اشیاء و مسائل انسانی بدانجا می‌رسد که این میل در تناقض با پدیدهٔ گفتار و زبان قرار گیرد و منجر به آن می‌شود تا میل تغییر کند و به زبان معطوف شود و تنش میان تقاضای سم و میل به زندگی را برطرف کند و تبدیل به تقاضای پادزهر و میل به زندگی کند. فقدان محبت زن و بچه او را به تنشی دیگر بین میل و تقاضا می‌کشاند و کشف ناگفته‌ها به تامپا این امکان را می‌دهد تا ناگفته‌ها را بگوید و با تشریح ناگفته‌ها سبب شود تا مرد از عرصهٔ تقاضای گفتاری به ناخودآگاه زندگی و پرده‌های پنهانی آن پی ببرد و تمنای پادزهر کند. کوروساوا در این صحنه مانند فیلمی کمدی تصویر مرد را به شیوه‌ای طنزآلود و کنایه‌آمیز در حالی که در خانه مصرانه به دنبال پادزهر می‌گردد، نمایش می دهد.

میل ⟸ رویا ⟸ نا خودآگاه و آرزو ⟸ خود آگاه ⟸ آگاهانه

رویا را، کوروساوا از دیدگاه مرد دیوانهٔ رویاپرداز نشان می‌دهد. مردی دیوانه که گرسنه است و در محل نامناسب انبار ماشین‌های خارج از رده با بچه‌اش زندگی می‌کند. او درهای خانه‌های مجللی را در رویاهایش می‌بیند که در فیلم بسیار تصنعی

ارائه گردیده اند. وی از واقعیت‌های زندگی حتی مرگ فرزندش دور است. او به فرزند خود می‌گوید نباید ماهی را سرد شده خورد و حتماً باید گرم باشد تا قابل خوردن باشد و اوست که باعث مرگ فرزندش می‌شود. در زمان مرگ فرزند نیز تصویری از یک استخر بزرگ را به احترام و سوگ او تصور می‌کند. کوروساوا با دیدی بسیار ظریف به تفاوت‌های فاحش موجود میان میل و هوس می‌پردازد. خودبیگانگی‌ای که در فیلم در جامعهٔ هراس‌آور دیده می‌شود در انواع مختلفی از شخصیت‌ها انعکاس می‌یابد. در فیلم آشوب کوروسارا تمام خصلت‌های بد و شرور یکجا به نمایش گذاشته می‌شوند. در این فیلم تمام خصوصیات فرد هراس‌آور زاغه نشین و زجر کشیده را می‌بینیم.



نمودار ۵- دیدگاه های مورد نظر در فیلم، خیر و هراس.

نکته دیگر فضای فمینیستی حاکم بر فیلم است، بر اساس نظریه لاکان پدر در مثلث ادیپ[۳۳] منسوب به فروید به صورت نام پدر تغییر یافته و سپس به یک پدر نمادین مبدل می شود.

روکوچان با مادرش زندگی می‌کند و سعی می‌کند چیزی باشد که به گمانش مادر فاقد آن است، چیزی که آن را لاکان احلیل می‌نامد، چیزی که نه میل است و نه هوس و همین موضوع باعث می‌شود تا در دنیای خیالی همپای مادر برای خواسته مادر دعا کند. از دیدگاه لاکان با عدم حضور پدر برای این کودک قدرت در پی احلیل بودن کودک نسبت به مادر بیشتر می‌شود. روکوچان شبکه‌ای نمادین را که فراتر از خیال است در ارتباط بین خود و مادر درمی‌یابد و بنابراین نقش پدر حذف می‌شود. این موضوع در زن نا هنجار و زن بد اخلاق نیز دوباره اتفاق می افتد که در نمودار۶ نشان داده شده است.

نتیجه

کوروساوا دائماً نقش خیال، وهم و اوهام را در واقعیت‌ها، دردها و خوشی‌ها به تصویرمی کشد. تصورات ذهنی شخصیت‌های گوناگون فیلم را در واقعیت‌های زندگی‌شان و در جامعه‌ای کوچک نشان می‌دهد. تجلی جلوه‌های پنهان و آشکار فیلم دودسکادن را در تقابل خیال و واقعیت در سرتاسر فضاهای فیلم به بیننده نشان می‌دهد.

بر اساس تحلیل های صورت گرفته در این مطالعه، فضاهای معماری حاکم بر فیلم را بر اساس نظرات لاکان به‌صورت زیر می‌توان طبقه‌بندی نمود (جدول ۳).

فضای محیطی روکوچان در چهار پی رنگ[۳۴]؛ نقاشی ها، حرکت تسلسلی، سکون و فاز آیینه ای قابل تامل است:

۱-در فضای نقاشی‌های روکوچان؛ امر نمادین؛ نقاشی‌های ذهن بیمار است که بر امر خیالی تاثیرگذار است. لاکان آن را شخصیت‌های درونی انسان‌ها می‌داند. کوروساوا نقش درونی روکوچان را بودای کوچک معرف می‌کند و امر واقعی را در نقش‌هایی اجتماعی می بیند که همان نقش‌هایی هستند که زاغه‌نشینان در تبادلات اجتماعی‌شان بر عهده دارند. تامپای پزشک را رهبر نجات دهنده های مردم زاغه‌نشین معرفی می‌کند. بودای بزرگ از درون مردم برای مردم ناجی می شود و روکوچان نجات دهنده کوچک در جوار بودای بزرگ است. اتاق روکوچان مملو از نقاشی‌هایی از قطارهای رنگی است همانطور که لباس‌های رنگی معرف و نماد شخصیت‌های متفاوت زاغه نشینان‌اند. در این پی‌رنگ مفاهیم فضای معماری، بصورت‌هایی چون اتاقی پر از نقاشی، فضای مجازی انیمیشین، فضای فانتزی، طنز تلخ، فضای اکسپرسیونیستی[۳۵] (بیان هیجانات و احساسات) مطرح می شود.

نمودار ۶- لایه های پنهان فیمنیستی فیلم.

جدول ۳- دیدگاه لاکان، فضای معماری فیلم دودسکادن.

	پی رنگ	فضای معماری	امرنمادین	امرخیالی	امر واقعی	مفهوم فضای معماری
روکوچان	نقاشی		نقاشی های ذهنی بیمار	شخصیت های واقعی فیلم	فضای اجتماع [۴۶]	اتاقی پر از نقاشی ، فضای مجازی انیمیشین فضای فانتزی- طنز تلخ- فضای اکسپرسیونسی (بیان هیجانات و احساسات)
	حرکت تسلسلی		راوی داستان آهسته گام دیوانه	مسیر قطار زندگی حرکت	دگرآرماشهر	حرکت قطار ، معماری دگر آرما نشهر، معماری دینامیک، استفاده از معماری بدون حس مکان، (فولدو ماکرومگا) ، همچون خانه های ایلیاتی در تئوری دلوز (خانه ای که نمی ایستد، تا می خواهد به حس مکان برسد حرکت می کند) فضای دیگری است که اتفاقات روزمره ندارد لذا دگر آرمانشهر است . ریزوم وار[۴۷] – ماکرومگا
	سکون		نیایشگر بیمار کوچک	نجات دهنده بودای کوچک	آرمانشهر	فضای مقدس- اسطوره ای استفاده از جهان اسطوره است، که پیش از جهان فلسفه بوده...در جهان اسطوره بشر سوال نمی کند و پاسخ سوال هایش را در اسطوره ها همچون بودا می یابد، لذا از بودا می پرسد و منتظر حاجتش می ماند.
	فاز آینه ای		حرکت قطار	روح دیگری	دیگری در جامعه، تصویر عالم مثال افلاطون	عالم مثال افلاطون، معماری مجازی تصویر جهان حقیقت بر جهان موجود، معماری دیگر، همزمانی در فضا
تاسا			بیمار بزرگ پزشک	نجات دهنده بودای بزرگ (عابد)	رهبر نجات دهنده همراه از جنس مردم	هندسه فرکتال خودمانا، فضای اشوب[۴۸]، کودک و عابد بزرگ، بیمار کوچک + بیمار بزرگ = فولد (بودای کوچک + بودای بزرگ) فضای افقی- فیلم فمنیستی و زن گرا ، نقطه شاخص وجود ندارد ، نجات دهنده بزرگ و کوچک در فضای فراکتال روی هم فولد شده و خود مانا است.
مرد فقیر			انسان فقیر	ثروتمند	جستجوگر دنبال اتوپیا	اتوپیا از درون دستوپیا

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۲- در فضای حرکتی تسلسلی از امر نمادین، راوی داستان یک آهسته‌گام دیوانه است. امر خیالی مسیر قطار، زندگی و حرکت است و در عین حال هتروتوپیایی است. در این پی‌رنگ در بررسی مفاهیم فضای معماری، حرکت قطار، نمادی از معماری دگرآرمانشهر و معماری دینامیک[۳۶] و پویا می‌باشد. استفاده از معماری بدون حس مکان (فولد[۳۷] و ماکرومگا [۳۸])، همچون خانه‌های کوچ‌گردان در نظریه ژیل دلوز [۳۹] (خانه‌ای که ثابت و ساکن نیست، تا می‌خواهد حس مکان پیدا کند، حرکت آغاز می‌کند). فضای دیگری است که اتفاقات و رویدادهای روزمره آن را نمی سازد، لذا هتروتو پیا ست. ریزوم وارو ماکرومگا است.

۳- در فضای سکون، امر نمادین به‌صورت نیایشگری بیمارگونه و دیوانه تظاهر می‌یابد. امر خیالی همچون بودایی کوچک رهایی‌بخش است و امر واقعی نشان‌گر فضای آرمانشهر[۴۰]. در این پی رنگ بررسی مفاهیم فضای معماری، فضای مقدس و اسطوره ای است. به تصویرکشیدن جهان اسطوره‌ای است که پیش از جهان فلسفه وجود داشته است. برای بشر در جهان اسطوره‌ای پرسشی مطرح نمی شود، لذا پاسخ پرسش‌ها را در اسطوره‌هایی برآمده از دل فرهنگ اجتماعی دیرینه‌اش جستجو می‌کند. اسطوره‌هائی چون بودا ، بنابراین انسان از بودا پرسش می‌کند و از او می‌طلبد و منتظر حاجتش می ماند.

٤- در فضای فاز آینه ای لاکان، امر نمادین، حرکت قطار است. امر خیالی، روح دیگری، همچون بودای کوچک و امر واقعی فضای جامعه دیگری و تصویر عالم مثل افلاطون[۴۱] است. در این پی رنگ در بررسی مفاهیم فضای معماری، عالم مثل افلاطون، معماری مجازی است که تصویر جهان حقیقی بر جهان موجود طرح می شود و معماری دیگری را بوجود می آورد.

نقش تامپا نیز در ارائه فضای معماری قابل تامل است: امر نمادین در نقش تامپا همزمان بیمار بزرگ و پزشک است. امر خیالی نجات دهنده ای، همچون بودای بزرگ، تامپا است و امر واقعی، رهبر نجات دهنده همراه از جنس مردم است. در این پی‌رنگ در بررسی مفاهیم فضای معماری، هندسه فراکتال[۴۲] بصورت خودمانا[۴۳] حاکم است، فضای آشوب، کودک و عابد، بیمارکوچک و بیمار بزرگ، بودای کوچک و بودای بزرگ روی هم فولد شده اند. در بخش هایی از فیلم دودسکادن، کوروساوا اندیشه فمنیستی و زن گرا را در جوامع مدرن با تصویری در جامعه زاغه نشین نشان می دهد. اما نقطه شاخصی را ارائه نمی‌دهد به مانند نجات دهنده بزرگ و کوچک که در فضای فراکتال روی هم فولد شده و خود ماناست, نقش مرد فقیر نیز در ارائه فضای معماری قابل تامل است: امر نمادین انسان فقیر است. امر خیالی، ثروتمند و امر واقعی، جستجو گر اتوپیا[۴۴] است. در این پی رنگ در بررسی مفاهیم فضای معماری، اتوپیایی از درون دیستوپیا[۴۵] است.

این پژوهش به تحلیل فضاهای معماری فیلم دودسکادن، ساخته کوروساوا بر مبنای سه نظم بنیادین لاکانی، امر خیالی، نمادین و واقعی پرداخته است. در فرایند تحقیق که بر اساس مدل ارائه شده می باشد، خوانش لاکانی شخصیت روکوچان و شخصیت‌هایی که در ارتباط با جامعهٔ روکوچان هستند و فضای معماری موجود در فیلم در رابطه با آنها شکل گرفته، چنین نتیجه‌گیری گردید که مجموعه فضاهائی که کوروساوا به شکل پیوستاری از فضاهای گوناگون در فیلم نمایش می‌دهد ارتباط مستقیمی با جلوه‌های روحی و روانی و ناخودآگاهی انسان دارند که پیش از آن در نظریه روان‌کاوانه لاکان معرفی شده‌اند. در این فیلم در یک جامعهٔ زاغه نشین فردی آهسته‌گام بنام روکوچان راوی داستان می‌شود و او فضای زاغه نشین، فضای تخیلی و اوهامی و فضاهای ذهنی‌ای که در ناخودآگاه افراد بوجود می‌آیند را با نگرشی ژرف و پیچیده روایت می‌کند. این نگرش نزدیک به نظریات دوران اولیهٔ اندیشه‌های ژاک لاکان است که به طور خلاصه به شکل سه‌گانه امر خیالی و آینه‌گی، امر واقعی و نمادین ارائه شده بودند.

این پژوهش، به این نتیجه دست یافته است که کوروساوا سعی بر طراحی فیلم بر اساس امر واقعی، خیالی و نمادین لاکان داشته و در طراحی میزانسن، معماری داخلی، منظر و حس مکان، تحت تاثیر نظرات وی بوده است. وی در فضاهای مربوط به روکوچان، در نقاشی‌ها، فضای حرکت تسلسلی، فضای سکون و همچنین در فضای فاز آینه‌ای، به سه نظم بنیادین لاکان، امر نمادین، امر خیالی و امر واقعی پرداخته و در این پی رنگ ها در بیان مفاهیم فضای معماری، گاهی به‌صورت فضای مجازی انیمیشین، فضای فانتزی، طنز تلخ، فضای اکسپرسیونیستی (بیان هیجانات و احساسات)، گاهی معماری دگرآرمانشهر، معماری دینامیک، معماری بدون حس مکان (فولد و ماکرومگا) و در جایی نیز فضای مقدس و اسطوره ای و گاهی نیز عالم مثال افلاطون، معماری مجازی، تصویر جهان حقیقت بر جهان موجود، معماری دیگر را بیان می سازد. در فضاهای مربوط به تامپا نیز به امر نمادین، خیالی و واقعی پرداخته و در بیان مفاهیم فضای معماری، هندسه فرکتال بصورت خودمانا، فضای آشوب، فضای فیمنیستی و زن گرا را ارائه داده است. در فضاهای مربوط به مرد فقیر نیز جلوه‌ای از ایجاد اتوپیا از درون دیستوپیا ارائه گردیده است. این فضا که به‌صورت اتوپیا معرفی گردیده بسیار تصنعی به نظر می‌رسد.

ارائه فضاهای معماری بر این اساس عموماً موفق عمل نموده بجز بخش هایی که به امر خیالی مربوط می شود، که بصورت تصنعی شکل گرفته است.

پی نوشت ها

1 Dodes Ka-Den.
2 Jacques Lacan.
3 Freudism.
4 Rokkuchan.
5 Slow-pace.
6 Kurosawa Akira.
7 Inductive.
8 Deductive.
9 Phenomenological.
10 Pierce's Logical Model.
11 Sigmund Freud.
12 Feminism.
13 Claude Lévi-Strauss.
14 Subjectivity.
15 Dialectic.
16 Friedrich Hegel.
17 Saussure, Ferdinand de.
18 The Imaginary.
19 The Symbolic.
20 The Real.
21 The three Orders.
22 Mirror Stage.
23 Relational.
24 Differential.
25 Falus.
26 Syndrome.
27 Buda.
28 Tamba .
29 Koramba.
30 Other Space.
31 Heterotopies.
32 Realistic .
33 Edip Triangle.
34 Plot.
35 Expressionist.
36 Dynamic Architecture .
37 Fold.
38 Macromega.
39 Delves Theory.
40 Holy Mythic Space.
41 Plato.
42 Fractal Geometry.
43 Self- Similarities.
44 Utopia.
45 Dystopia.
23 Relational.
24 Differential.
25 Falus.
26 Syndrome.
27 Buda.
28 Tamba .
۲۹ koramba استاد مورد علاقه ژاک لاکان در زمان تحصیلش.
30 Other Space.
31 Heterotopies.
32 Realistic .
33 Edip Triangle.
34 Plot.
35 Expressionist.
36 Dynamic Architecture .
37 Fold.
38 Macromega.
39 Delves Theory.
40 Holy Mythic Space.
41 Plato.
42 Fractal Geometry.
43 Self- Similarities.
44 Utopia.
45 Dystopia.
46 Social Space.
47 Like Rhizome.
48 Space Chaos.

فهرست منابع

پین، مایکل (۱۳۸۳)، فرهنگ اندیشه انتقادی، بخش لکان، نوشته میسی، ترجمه پیام یزدانجو، نشر مرکز، تهران.

جری، ادیث(۱۳۸۸)، برنامه ریزی برای معماری ـ از حیطه نظری تا عملی، ترجمه شهناز پور ناصر، نشر مرکز مطالعاتی و تحقیقاتی شهرسازی و معماری وزارت مسکن و شهرسازی، تهران.

ریچی، دونالد(۱۳۷۹)، فیلم های آکیرا کوروساوا، ترجمه مجید اسلامی، حمید رضا منتظری، نشر نی، تهران.

ژیژک، اسلاوی (۱۳۸۵)، مایرز، تونی، ترجمه احسان نوروزی، نشر مرکز، تهران.

لیدر، داریان (۱۳۷۸)، گام به گام با جهان فلسفه مدرن لاکان، ترجمه محمدرضا پرهیزگار، نشر نظر، تهران.

مفاخر، فرشاد (۱۳۹۱)، تدوین اصول و معیارهای معماری با رویکرد به الگوی رفتاری کودکان و نوجوانان آهسته گام، رساله دکتری معماری، دانشگاه آزاد واحد علوم و تحقیقات، دانشکده هنر و معماری، تهران.

موللی، کرامت (۱۳۸۹)، مبانی روان کاوی فروید- لکان، نشر نی، تهران.

Evans, Dylan. (1996), *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. ISBN 0415135230.

Holland, Norman N. (1998), *The Trouble(s) With Lacan.*

Lewis, Michael, Jeanne Brooks-Gunn, and John Jaskir(1985), Individual Differences in Visual Self-recognition as a Function of Mother-infant Attachment Relationship, *Developmental Psychobiology* 21.6 , 1181-87 .

Tallis, Raymond (1988), *Not Saussure: A Critique of Post-Saussurean Literary Theory*, Macmillan, 1988, p. 133.

Webster, Richard (2002), *The cult of Lacan: Freud*, Lacan and the mirror stage, http://fa.wikipedia.org.

Wikipedia contributors, "Jacques Lacan", Wikipedia, The Free Encyclopedia, http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Jacques_Lacan&oldid=223665837 (accessed July 6, 2008.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی