خوانش روانکاوانه‌ی نمایشنامه‌ی «سیندرلا» با تکیه بر نظریات ژک لکان

سیده غزل نعیمی

دانشجوی دکتری پژوهش هنر دانشگاه تهران

Ghazal.naeemi@gmail.com

فریندخت زاهدی

دانشیار گروه هنرهای نمایشی دانشگاه تهران

farinzahedi@gmail.com

حسن بلخاری قهی

استاد گروه مطالعات عالی هنر دانشگاه تهران

Hasan.bolkhari@ut.ac.ir

چکیده

مطالعه‌ی بینارشته‌ای همواره راه را برای درک بهتر جهان متن فراهم می‌کند. خوانش روانکاوانه‌ی آثار ادبی- هنری یکی از شیوه‌های مطالعات بینارشته‌ای است. ژک لکان از نظریه‌پردازان این امر است. او با نگاهی به آرای فروید تعاریف جدیدی از مسائل روان‌شناختی را ارائه داده است. «سیندرلا»، نوشته‌ی جلال تهرانی یکی از نمایشنامه‌های معاصر ایرانی است که دارای ویژگی‌های قابل تاملی از منظر روانکاوانه است. این پژوهش به صورت توصیفی- تحلیلی و با استناد به اصول نقد لکانی به نگارش در آمده است. در این مقاله ساحت‌های سه‌گانه‌ی نفسانی، نام پدر، سوبژکتیویته، زبان، فانتزی و ... در نمایشنامه‌ی «سیندرلا» خوانش شده است. طبق نتیجه‌ی تحقیق ژنرال قابل تعمیم به پدر نخستین است و خرس توتم او است. آدم‌های نمایشنامه تحت فشار دیگری بزرگ (روابط نظامی_ اداری) سوبژکتیویته‌ی خود را از دست داده‌اند و سیندرلا تنها کسی است که امکان مقابله با ساحت نمادین (شایعه) را می‌یابد. امر خیالی در نقش‌های همزادی گروهبان/ تیمسار و سروان/ بازپرس قابل مشاهده است و گره برومه در عدم امکان تشخیص واقعیت و خیال نمود یافته است.

واژگان کلیدی: سیندرلا، جلال تهرانی، ژک لکان، روانکاوی، نقد ادبی.

این مقاله در راستای رساله‌ی دکتری نگارنده‌ی اول تحت عنوان *بازنمایی ناخودآگاه خانواده در نمایشنامه‌های معاصر ایران (بررسی موردی با شش نمایشنامه)* به راهنمایی نگارندگان دوم و سوم به نگارش در آمده است.

مقدمه

ژک لکان[1] روانکاو فرانسوی است. او با بازخوانی روانکاوی فروید[2] و رجوع به زبان‌شناسی سوسور[3] نظریات خود را بیان کرده است. از آرای او نه تنها در روان‌درمانی بالینی که در حیطه‌ی نقد ادبی استفاده می‌شود.

«سیندرلا» نوشته‌ی جلال تهرانی از متون نمایشی معاصر ایرانی است که در دهه‌ی ۹۰ به نگارش در آمده است. در این اثر شایعه‌پردازی نقشی کلیدی در به وقوع پیوستن حوادث دارد. چنانچه تمیز دادن واقعیت از شایعه غیر ممکن است. روابط و رفتار افراد در چارچوب قوانین اداری- نظامی تعریف می‌شود و آدم‌ها تهی از سوبژکتیویته هستند. به طور کلی متن قابلیت خوانش روانکاوانه را دارد. از همین روی در این پژوهش اصطلاحات لکانی در نمایشنامه‌ی «سیندرلا» خوانش شده است.

پیشینه‌ی تحقیق

در زمینه‌ی نقد روانکاوانه‌ی آثار ادبی- هنری جهان پژوهش‌های بسیاری موجود است و درباره‌ی خوانش لکانی نمایشنامه‌های ایرانی پایان‌نامه‌ها و مقالاتی به نگارش در آمده است. «بررسی نمایشنامه‌های دهه‌ی ۱۳۸۰ با اتکا بر مفاهیم و نظریات ژاک لکان» نوشته‌ی حمزه ابراهیم‌زاده، «نقد لاکانی پدر استریندبرگ و ملودی شهر بارانی رادی» نوشته‌ی شاهین دهقان، «بررسی جنسیت و ساختار جنسی در ادبیات نمایشی دهه‌ی هشتاد بر اساس رهیافت ژاک لکان» نوشته‌ی سپیده قائمی و «بررسی عقاید ژاک لاکان در نمایشنامه‌ی از پشت شیشه‌ها اثر اکبر رادی» به نویسندگی عطاالله کوپال و اکرم علی‌نیا از آن جمله هستند.

درباره‌ی نقد روانکاوانه‌ی نمایشنامه‌ی «سیندرلا» تحقیقی یافت نشد. اما در پایان‌نامه‌ی نسیم بنی‌اسدی تحت عنوان «نشانه‌شناسی مکان در تئاتر معاصر ایران با تاکید بر اجراهای جلال تهرانی» به بررسی اجرای نمایش از منظر نشانه شناسانه پرداخته شده است. همچنین مقاله‌ای مستخرج از پایان‌نامه‌ی مذکور با همکاری استاد راهنما (فرزان سجودی) نیز به نگارش در آمده است. چند یادداشت و مصاحبه نیز در باب متن و اجرای اثر موجود است. رامتین شهبازی یادداشتی تحت عنوان «نشانه‌شناسی گفتار در تئاتر سیندرلا اثر جلال تهرانی» را نوشته و حسین مهکام یادداشت کوتاهی تحت عنوان «سیندرلای جلال» را به نگارش درآورده است. از مصاحبه‌های منتشر شده درباره‌ی اثر هم می‌توان به گفتگوی جلال تهرانی با روزنامه‌های شرق، اعتماد و بهار اشاره کرد.

روش تحقیق

این پژوهش به روش نقد روانکاوانه، با استناد به نظریات ژک لکان و به صورت توصیفی- تحلیلی به نگارش در آمده است. در نگارش مقاله از منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی استفاده شده و همچنین به اجرای نمایش «سیندرلا» که در شهریور ۱۳۹۲ در سالن اصلی تئاتر شهر اجرا شد، نیز رجوع شده است.

چارچوب نظری

نقد روانکاوانه شکلی از نقد ادبی است که برخی از شیوه‌های روانکاوی را در متون ادبی اعمال می‌کند و تفسیرهایی از این متون به دست می‌آورد (پاینده، ۱۳۸۱: ۲۶). ژک لکان به عنوان یکی از نظریه‌پردازان این روش، در تبیین آرای خود از واژگان تخصصی استفاده می‌کند. جهت مطالعه‌ی متن از منظر لکان نیاز به معرفی این کلمات است.

ساختمان نفسانی

لکان ساختمان نفسانی را به سه ساحت خیالی، نمادین و واقعی تقسیم می‌کند. او ارتباط این سه را به عنوان گره برومه توصیف می‌کند: زنجیره‌ای متشکل از سه حلقه به نحوی که اگر یکی از حلقه‌ها را از آن جدا کنیم، دو حلقه‌ی دیگر از هم باز شده و تشکل خود را از دست می‌دهند (موللی، ۱۳۹۱: ۶۸).

ساحت خیالی[۴]

در ساحت خیالی من[۵] به وجود می‌آید. این ساحت با امرآینه‌ای[۶] در ارتباط است. کودک در مرحله‌ی آینه به کشف تصویر خود نائل می‌گردد. تصویر کودک در آینه تصویری است که برای نخستین بار شکلی هماهنگ و کلی از کالبدش به دست می‌دهد. اخذ یک چنین تصویری کلی و هماهنگ القا کننده‌ی احساس تسلط نزد کودک است. ولی این احساس با واقعیت تعارض دارد. چرا که تمامی وجود طفل در این سن در اتکا و وابستگی به دیگران خلاصه می‌شود (همان: ۱۵۱- ۱۵۲). در این مرحله، دیگری (آینه) نقش مهمی را در شکل‌گیری سوبژکتیویته‌ی فرد ایفا می‌کند. مرحله‌ی آینه‌ای اساسا با دوگانگی همراه است. دوگانگی بین فرد و دیگری.

ساحت نمادین[۷]

این ساحت با زبان پیوند دارد و به عرف‌ها، نهادها، قوانین، رسوم، هنجارها، آداب، آیین‌ها، قواعد، سنت‌ها و فرهنگ‌های جوامع و اموری از این دست نیز اشاره می‌کند (جانستون، ۱۳۹۶: ۳۱). ساحت نمادین، ساحت آموزش است و تعریف آن با نام پدر[۸] گره خورده است. نام پدر به خانواده، قوم، یا جامعه تعین تاریخی می‌بخشد (موللی، ۱۳۹۱: ۱۰۶).

ساحت واقعی[۹]

ساحت واقعی در مقابل ساحت نمادین قرار دارد و از تن دادن به قوانین و زبان خودداری می‌کند. امر واقعی به دو حالت اولیه و ثانویه وجود دارد. امر واقعی اولیه به تدریج در جریان زندگی کودک نمادسازی می‌شود و رفته رفته کاهش می‌یابد اما هرگز تخلیه نشده و همواره تهنشستی از آن به صورت امر واقعی ثانویه باقی می‌ماند (فینک، ۱۳۹۷: ۷۶-۷۷). لکان امر واقعی را با روان‌ضربه[۱۰] پیوند می‌زند. او معتقد است که روان‌ضربه هیچ‌گاه به زبان نمی‌آید و نمادین نمی‌شود. پس در امر واقع جای دارد (هومر، ۱۳۹۸: ۱۱۶).

میل[۱۱]

در چارچوب اندیشه‌ی لکانی چیزی به نام میل بدون زبان وجود ندارد. چرا که میل بر اساس میل دیگری تعریف می‌شود (فینک،۱۳۹۷: ۳۹). میل به معنی دقیق دارای موضوع مشخصی نیست، هیچ گاه برآورده نمی‌شود و فقط از یک دال به دال دیگر حرکت می‌کند. تنها به میانجی فانتزی است که سوژه در مقام فاعل میل، در مقام موجودی خواهش‌گر، قوام می‌یابد. از طریق خیال‌پردازی است که یاد می‌گیریم چگونه میل بورزیم (ژیژک، ۱۳۹۸: ۲۲).

فانتزی[۱۲]

فانتزی صحنه‌ای خیالی است که سوژه در آن قهرمان است (هومر، ۱۳۹۸: ۱۱۹). فانتزی ساحتی است که میل را تحریک می‌کند و وعده‌ی پر کردن فقدان را در دیگری بزرگ می‌دهد. فقدان معلول اختگی و مدخلیت یافتن زبان و قانون نمادین است. فانتزی در مقام دفاعی در برابر اختگی نیز وارد عمل می‌شود. فانتزی نقشه‌ای است که فقدان دیگری بزرگ را که معلول اختگی است، مخفی می‌کند (استاوراکاکیس، ۱۳۹۸: ۹۲).

ابژه‌ی میل[۱۳]

وقتی که فرد به فقدان دیگری پی می‌برد، یا کودک متوجه می‌شود که میل مادر متوجه دیگری (پدر) است، ابژه‌ی میل ظاهر شده و سعی در جبران این فقدان دارد. اما ناکام می‌ماند و تنها توهم یک‌پارچگی را ایجاد می‌کند. ابژه‌ی میل تنها برای مدتی کوتاه می‌تواند خلا را پر کند. به محض برآورده کردن یک میل، میل بعدی بروز پیدا کرده و خلا دوباره پدیدار می‌شود. نقش ابژه در میل‌ورزی بسیار مهم است. ابژه به صورت باقی‌مانده‌ی سوژه‌ی افسانه‌ای و گم‌شده‌ی ژوئیسانس[۱۴] ظاهر می‌شود (lacan, ۲۰۰۶: ۱۶۵).

دیگری بزرگ[۱۵]

دیگری بزرگ نماینده‌ی امر نمادین یا به عبارت دیگر همان جامعه است. جامعه‌ای که به عنوان نظم نمادین از آن اسم برده می‌شود، باعث می‌شود که ما وارد نظم و سیستم دلالت شویم و از تمام قوانین تبعیت کنیم و بتوانیم خودمان را از طریق زبان بیان کنیم (Booker, ۱۹۹۶: ۳۷).

خوانش روانکاوانه

فانتزی

نام نمایشنامه‌ی «سیندرلا» به یکی از قصه‌های معروف کودکان اشاره دارد که در فرهنگ‌های متفاوت با نام‌های مختلف از آن یاد شده است[۱۶]. معروف‌ترین نسخه به برادران گریم[۱۷] نسبت داده می‌شود و آن‌چه امروز در ذهن اغلب مخاطبان به یاد مانده، انیمیشنی است که در سال ۱۹۵۰ توسط کمپانی دیزنی[۱۸] تولید شده است. در این قصه تعریفی منفعلانه از زن ارائه شده و ازدواج با یک شاهزاده/ ثروتمند عامل خوشبختی است[۱۹].

در نمایشنامه‌ی تهرانی شاهد بازنمایی فانتزی «سیندرلا» از نگاه شخصیت مرد داستان هستیم. سیندی در ساعت ۱۲ شب تیمسار را ترک می‌کند[۲۰]. او از جلوی چشمان تیمسار می‌رود و دیگر برنمی‌گردد. ترومای حاصل از این شکست عاطفی منجر به تولد «سیندرلا» می‌شود. تیمسار این نام را برای او می‌گذارد. تیمسار که تحمل نقش فاعلانه‌ی سیندی را ندارد، او را از واقعیت جدا کرده و با خیال پیوند می‌زند.

سروان: اولین بار تیمسار گفت؛ ... سیندرلا... تو رو می‌گفت (تهرانی، ۱۳۹۱: ۸۴).

به واسطه‌ی شایعه‌ی تیمسار، سیندی تبدیل به ابژه‌ی خیالی (سیندرلا) می‌شود. اگر آن‌چه سوژه‌ها در خیال‌پردازی‌هاشان بیش از هر چیز دیگری آرزویش را دارند در واقعیت به آن‌ها داده شود، آن‌ها با وجود همه‌ی اشتیاق‌شان از آن فرار خواهند

کرد (Freud, ۱۹۶۳: ۱۰۱) از همین روی پس از این که رابطه با سیندرلا –نه سیندی- شکل می‌گیرد، خیانت اتفاق می‌افتد. سیندی نیز به این امر واقف است: ***منو برای خیانت میخوای*** (تهرانی، ۱۳۹۱: ۶۰).

ساحت خیالی

در اجرای نمایش به کارگردانی تهرانی، سطحی بالاتر از صحنه در سمت چپ قرار دارد که شخصیت راوی با لباس و پیشبند خدمتکاری (شبیه به سیندرلای دیزنی قبل از ازدواج با شاهزاده) بر روی آن ایستاده و هم‌چون او مشغول آب و جارو است. این منطقه قابل ارجاع به ساحت خیالی است. چرا که قصه‌ی «سیندرلا» رویاپردازانه است و سیندرلا در مواجهه با دیگری آینه‌ای (شاهزاده) قادر به پیدا کردن هویت خود می‌شود. سینروو معتقد است عدم تمایل به عبور از خیال و نگاهی اجمالی به واقعیت و همچنین شواهدی از عدم وجود روابط جنسی در این قصه وجود دارد (Sinervo, ۲۰۱۱: ۲). حضور سیندرلای قصه در ارتفاع اشاره به نقش خیالی سیندرلا به مثابه ابژه‌ی میل در ذهن مردان قصه دارد.

بازتاب ساحت خیالی را در روابط آینه‌ای شخصیت‌های متن نیز می‌توان جست. در توضیح صحنه‌ی نمایشنامه چنین نوشته شده است:

سروان: مردی‌ست که بازپرس را هم بازی می‌کند.

گروهبان: مردی‌ست که تیمسار را هم با یک عینک ته استکانی بازی می‌کند (تهرانی، ۱۳۹۱: ۷).

نویسنده با تاکید بر بازی کردن دو شخصیت توسط یک بازیگر به ویژگی‌های مشترک آن نقش‌ها اشاره کرده است. چنان‌چه اهداف و رفتارهای مشترک این شخصیت‌ها در متن قابل تامل است. پس این رابطه قابل تعمیم به نقش همزاد است و با امر آینه‌ای ارتباط دارد. سرهنگ بارها بازپرس را به نام سروان صدا می‌کند.

بازپرس: من یه بازپرسم.

سرهنگ: این طور به نظر نمی‌آد. تو بیشتر یه سروانی (همان: ۷۲).

بازپرس نیز در مقابل سیندرلا به این شباهت اشاره می‌کند: ***من هم سروانم. من و سروان از همون اول، دوتا مرد متفاوت عینِ هم بودیم*** (همان: ۵۹). و سیندرلا نیز در نهایت او را سروان خطاب می‌کند: ***تو درستو از بری سروان. فقط کسی نیست ازت امتحان بگیره*** (همان: ۶۱).

از شباهت‌های این دو می‌توان به عملکردشان در ساختار اداری اشاره کرد. هر دو شخصیت تئوری‌پردازی می‌کنند، سعی در تغییر شرایط دارند و نگاهشان به امور اداری اعتراض‌آمیز است. چنان‌چه در دو دیالوگ ذیل به آن اشاره می‌شود.

تیمسار: اون اعتراف اصلی رو وقتی کرد که اداری شد.

سرهنگ: اون اعتراف نبود اعتراض بود (همان: ۳۲).

بازپرس: اگه این اعتراف منو کسی غیر از تو بشنوه، بعد از سروان نوبت اعدامِ منه (همان: ۶۱).

از طرفی سروان و بازپرس هر دو در اداره غریبه‌اند و نسبت خانوادگی با سایرین ندارند. حال آن‌که سرهنگ/ سیندرلا و تیمسار/ گروهبان/ کمرنگه دارای روابط خویشاوندی هستند.

درباره‌ی شخصیت‌های گروهبان و تیمسار نیز می‌توان شباهت‌ها را برشمرد. هر دو شخصیت از نزدیکان کمرنگه هستند. گروهبان همسر او و تیمسار برادرش است. هر دو از شایعات مرتبط با خانواده احساس ناراحتی می‌کنند. هر دو ابژه‌های میل خود را از دست داده‌اند. سیندرلا تیمسار را رها کرده و با سروان وارد رابطه شده و کمرنگه با ژنرال رابطه دارد. تیمسار و گروهبان هر دو در دادن گزارش علیه سروان نقش دارند. تیمسار عکس سیندرلا و لنگه‌کفش را ضمیمه‌ی پرونده کرده و سروان و سیندرلا را مورد تعقیب قرار داده است. گروهبان نیز در کافه نظاره‌گر آن‌ها بوده و علیه سروان شهادت داده است.

نام پدر

در «توتم و تابو» آمده که جمیع بدویان از این حیث به هم شبیه‌اند که در هر گروه، تنها یک فرد ذکور دیده می‌شود. وقتی طفل ذکور بزرگ شد، با دیگران برای احراز تسلط وارد مبارزه می‌شود و قوی‌ترین فرد، پس از کشتن یا راندن تمام رقبا، سرکرده‌ی گروه می‌شود. یک روز برادران رانده شده، به گرد هم می‌آیند و پدر را کشته و او می‌خورند و با این‌کار، جماعت پدری را از میان برمی‌دارند. آن‌ها از پدر که به شدت در برابر قدرت طلبی و تمایلات جنسی آن‌ها مخالفت می‌ورزیده، متنفر بودند (فروید، ۱۳۹۷: ۱۲۲- ۱۳۸).

طبق روایت بالا پدر استعاره‌ای است از شخصی سلطه‌جو که میل فرزندان را سرکوب می‌کند. در ادامه فروید توضیح می‌دهد که زنان قبلیه که از فرزندان دریغ شده‌اند، در دسترس پدر قرار دارند. در نمایشنامه شخصیت ژنرال به عنوان کسی که در جایگاه قدرت است و بالاترین مقام نظامی را دارد، با همه‌ی زنان نمایشنامه (سیندرلا، کمرنگه، فاحشه) در رابطه است. او قابل تطبیق با پدر نخستین است که توسط فرزندان (زیردستان) کشته می‌شود. از طرفی پس از مرگ ژنرال، خرس او به زنان حمله می‌کند و قربانی می‌گیرد. خرس تجلی قدرت، شهوت و انتقام است که پس از مرگ، جایگاه ژنرال را حفظ می‌کند. خرس قابل تطبیق با توتم است. چنان‌چه فروید شرح می‌دهد که پدر- خدای خشمگین به شکل یک حیوان ظاهر می‌شود و فرزندان را دچار اختگی می‌کند (همان: ۱۴۶). در «سیندرلا» خرس ژنرال با آسیب‌رساندن به ابژه‌های میل مردان انتقام می‌گیرد. قربانی کردن یکی از آیین‌هایی است که برای توتم‌ها انجام می‌شود. قربانی کردن زنان نشانه‌ی اخته کردن مردان و جلوگیری از رابطه‌ی جنسی است. در متن چند بار به قبیله‌ی اجدادی ماتائو اشاره می‌شود. اشاره به فضای قبیله‌ای نیز تطبیق نظریه‌ی توتم و تابو با متن را قابل تامل می‌کند.

از منظر لکان، پدر نه تنها فقط نقش کارگزار قانون نمادین را ایفا نمی‌کند، بر انحراف و کژروی کثیرالاشکال ما قبل ادیپی حد نمی‌گذارد و آن را تابع قانون تناسل نمی‌سازد، بلکه خود ریشه‌ای‌ترین شکل انحراف[۲۱] است (ژیژک، ۱۳۹۸: ۵۸). خرس همچون پدر دارای کارکردی دو گانه است. از طرفی به سیندرلا عشق می‌ورزد و از طرفی دیگر متجاوز است.

سیندی: اون خرس تنها عاشق منه. البته غیر از بابام (تهرانی، ۱۳۹۱: ۵۸).[۲۲]

هم‌نشینی «خرس» و «بابا» در کنار هم تاکیدی است بر رابطه‌ی خرس و توتم پدر. در اجرای نمایش به کارگردانی نمایشنامه‌نویس، پله‌ی مارپیچی در سمت راست صحنه قرار دارد که در ارتفاع بلندی قرار گرفته است. سرهنگ در ابتدای نمایش در بالای پله‌ها قرار دارد. او به مرور پایین آمده و در نهایت سیندرلا جایش را می‌گیرد. سرهنگ که در ابتدا شخصیتی قدرتمند و کاریزماتیک دارد، رفته رفته دچار لرزش اندام می‌شود. سرهنگ پدر سیندی است و نقش نمادین پدر شکست‌خورده را ایفا می‌کند. پدری که دخترش به قوانین او پشت کرده و او را ترک کرده است.

در زمینه‌ی رابطه‌ی سرهنگ و سیندرلا می‌توان به نقش پدر به عنوان عامل اختگی نیز توجه کرد. سرهنگ اساسا با مردان زندگی سیندرلا رابطه‌ی خوبی ندارد. دیالوگ‌های ذیل این گزاره را تایید می‌کنند.

سیندی: مطمئن بودم بابام ابلهی مثلِ سروانو نمی‌پسنده (همان: ۵۹).

سرهنگ: من اگه بودم، اگه به اندازه‌ی سروان مطمئن بودم که بعداً قتل‌و به گردن می‌گیرم؛ خودم اون ژنرال گوساله رو می‌کشتمش. اون حرومزاده (عصبی شده و اوج می‌گیرد) اون بی‌ناموس اون عیاش بی‌پدرمادر آبروی این اداره رو برده بود. سگ پدر یازده سال خون به جیگر این اداره کرد (همان: ۳۴).

زبان

دیگری بزرگ به وسیله‌ی زبان و قانون ساحت نمادین را کنترل می‌کند و در مواجهه با ساحت نمادین موقعیت‌های زمانی و مکانی به طور مشخص تعریف می‌شود. اما در نمایشنامه‌های جلال تهرانی هیچ‌گاه با یک اقلیم خاص مواجه نیستیم. در نمایشنامه‌ها موقعیت مکانی مورد نظر در بطن داستان ساخته می‌شود و خواننده-مخاطب هیچ‌گاه نمی‌داند که این مکان از نظر جغرافیایی در کجا قرار دارد (بنی‌اسدی و سجودی، ۱۳۹۴: ۲۷). در «سیندرلا» نیز به جای اشاره‌ی مستقیم به مکان، فضا بازگو کننده‌ی جغرافیا است. فضایی مردانه، نظامی و خشونت‌زده که در کشوری فقیر و غیراروپایی قرار دارد. چرا که ***واحد پولش یورو نیست و پنج یورو به پول رایج کشور خیلی می‌شود.***

زبان به عنوان یکی از نشانه‌های جهان نمادین در نمایشنامه از اهمیت فراوانی برخوردار است. متن «سیندرلا» دیالوگ‌محور است و مخاطب از طریق گفتار متوجه وقایع نمایشنامه می‌شود. از طرفی آدم‌ها در ارتباط سالم کلامی با هم نیستند و همان‌طور که زبان از ابتدا با اختگی همراه است، در متن نیز حامل سترونی است. چنان‌چه رامتین شهبازی می‌گوید: شخصیت‌ها در دام زبان گرفتار آمده‌اند و ارتباط‌های ساده میان آن ها به بن‌بست می‌رسد (شهبازی، ۱۳۹۲). زبان در معرفی موقعیت نمایش نیز نقش مهمی را ایفا می‌کند. کنایه‌های سیاسی، اشارات جنسی، پرسش‌هایی که تاکید می‌شود در فضای اداری قدغن است و ... از کاربردهای زبان جهت بیان موقعیت نمایشنامه هستند.

زبان نمایشنامه خشونت‌آمیز است. چنان‌چه حسین مهکام معتقد است که جلال تهرانی نشانه‌های سیندرلای ساخته در ذهن تماشاگرش را به مثابه امری دارای جایگاه، به لحاظ رمانس به بازی خشنی می‌گیرد (مهکام، ۱۳۹۲: ۱۲). تحقیر آدم‌ها، عدم اجازه برای پرسش، اشاره به قتل، اعدام، تجاوز و ... از نشانه‌های خشونت در متن است. زبان در اثر دارای جلوه‌های ابزورد نیز هست. چنان‌چه در بسیاری مواقع دیالوگ‌ها بی‌ربط و ابلهانه به نظر می‌رسند و شاهد بازی‌های زبانی هستیم که قواعد جهان نمادین را به سخره می‌گیرند. به مثال زیر در این باب توجه کنید:

سروان: توی فالت با اسلحه‌ای که از من گرفتی شلیک هم کردی؟

سیندی: آره همه چی دودیه.

سروان: وقتی فال می‌گرفتی عینک داشتی. دودی.

سیندی: نه دود عینک نیست. دود کمه. مثل دود تیانچه.

سروان: مثلِ دود این پیپ.

سیندی: آره. مثلِ همین.

سروان: توی دستت پیپ بود (تهرانی، ۱۳۹۱: ۱۸).

از دیگر بازی‌های زبانی که در متن به آن اشاره می‌شود، ماجرای خیانت سروان است. سروان با ترجمه‌ی غلط جمله‌ی فرانسوی سعی بر پنهان‌کاری دارد. تهرانی دیالوگ‌های این صحنه را چنان به نگارش در آورده که مخاطب را مدام غافلگیر کند. او در پی هر پاسخ قانع‌کننده، از حقیقتی جدید پرده بر می‌دارد که قطعیت پیشین را زیر سوال می‌برد. تهرانی همواره به ما یادآوری می‌کند که هر چیزی می‌تواند بازی جهان نمادین و دیگری بزرگ و یا به عبارتی شایعه باشد.

سرهنگ: برای من ادای اپوزیسیون در نیار سروان تو ابلهی. تویی که با افتخار شایعه می‌کنی که حقیقت یه چیزه ــ که حقیقت مطلقه ــ هرگز نفهمیدی که فقط با همین شایعه‌ی مضحکت، داری صحنه رو برای فاجعه‌ای که در پیشه آب و جارو می‌کنی (همان: ۷۵).

گره برومه

در نمایشنامه آمده که ***سروان با یک کلمه کل نظریات فوکو[۲۳] را تحلیل می‌کند***. اشاره به فوکو در کنار ماجرای بازی با زبان در حمام، پیشنهاد استفاده از پیپ به عنوان یکی از نمادهای شایعه در توضیح صحنه، دیالوگ طنازی که پیش‌تر گفته شد و به هم‌نشینی پیپ، دود و اسلحه اشاره داشت، در کنار عدم قطعیت در جهان متن، می‌تواند ارجاعی باشد به مقاله‌ی فوکو تحت عنوان «این یک پیپ نیست[۲۴]» که در باب نقاشی «خیانت تصویر[۲۵]» به نگارش در آمده است. همچنین در دیالوگ ذیل به طور مشخص به این بحث اشاره شده:

سرهنگ: عکسِ سیندرلا هنوز تو کشوشه. این اسمو تو روش گذاشتی. تو گفتی «سیندرلا». این طوری به من نگاه نکن.

تیمسار: من گفتم «سیندرلا» چون همه می‌گن. این عکس هم ربطی به زنِ ژنرال نداره. این عکسِ سیندرلای واقعیه.

سرهنگ: سیندرلای واقعی هم از اون حرف‌هاست (همان: ۳۱).

در دیالوگ بالا شاهد بازنمایی گره برومه‌ی لکانی هستیم. در جاهای دیگری نیز به این امر اشاره می‌شود. به طور مثال سرهنگ از دوستان و دشمنان مجازی و واقعی می‌گوید. که قابل خوانش به عنوان امر واقع و امر نمادین است. مرز شایعه و حقیقت در اثر چنان مخدوش شده، که امکان تشخیص دادن آن‌ها از هم ناممکن است. چنان‌چه سیندی در مواجهه با واقعه‌ی خیانت سروان به واقعیت آن شک می‌کند و تماشاگر هیچ‌وقت نمی‌تواند مطمئن باشد که حقیقت کدام است. در اجرای نمایش چندبار صدای امواج دریا پخش می‌شود و حرکات بدن بازیگران جوری‌ست که گویی برسطحی شناور – مثلا کشتی- ایستاده‌اند. همچنین در برخی صحنه‌ها صدای دزدگیرماشین می‌آید و در برخی دیگر صدای رد شدن کالسکه شنیده می‌شود که در تضاد با هم هستند. استفاده از این تمهیدات اجرایی به آشفتگی و عدم ثبات وقایع صحنه تاکید می‌کند.

چیز/ شی

در توصیف صحنه نوشته شده: ***صحنه انباشته از چیزی؛ از یک چیز؛ مثلاً پیپ، یونجه، سبیل، ماتیک، نعلبکی، آدامس. هرچه هست؛ کم‌حجم باشد و فراوان تکرار شود؛ مثل شایعه*** (تهرانی، ۱۳۹۱: ۹). این اشیا یادآور مفهوم چیز/ شی[۲۶] فرویدی یا ابژه a لکانی هستند. چیز عبارت از نه- چیز است و تنها به وسیله‌ی میل سوژه به چیزی بدل می‌شود. میل به پر کردن خلا یا حفره‌ی موجود در دل سوبژکتیویته و امر نمادین است که چیز را خلق می‌کند، در مقابل فقدان چیز اصیل که میل به یافتن آن را ایجاد می‌کند (هومر، ۱۳۹۸: ۱۱۹). کاربرد شایعه در متن دقیقا این‌گونه است. آدم‌ها برای پر کردن

فقدان خود به آن پناه می‌برند. خلا آن‌ها پر نمی‌شود. و دقیقا نه- چیز است. تهرانی نیز بر این امر تاکید می‌کند: ***اگر ممکن باشد تکرارِ هیچ چی*** (تهرانی، ۱۳۹۱: ۱۰).

نگاه

نگاه دارای دو وجه قدرت و سترونی است. نگاه در آن واحد هم به معنای قدرت است، زیرا ما را قادر می‌سازد بر وضعیت تسلط یابیم و جایگاه ارباب یا مهتر را اشغال کنیم. هم به معنای سترونی است و در مقام حاملان نگاه ناچاریم به ایفای نقش شاهدان منفعل کنش خصم تن دهیم. نگاه تجسم تمام و کمال ارباب سترون است (ژیژک، ۱۳۹۸: ۱۵۰). این مفهوم به طور مشخص در نمایشنامه قابل بررسی است. بارها به مشکل بینایی تیمسار اشاره می‌شود. او قادر به دیدن بیش از سه متر نیست و سترون است. اما در عین حال همه را تحت نظر دارد. او که در نقش سلطه‌گر تعریف می‌شود، پس از رفتن سیندی اختگی را دوباره تجربه می‌کند. در متن بیان می‌شود که سیندرلا دوربین تیمسار را با خود می‌برد. این نکته تاکید دیگری است بر فقدان و تجربه‌ی اختگی مجدد تیمسار. سرهنگ به همین دلیل از زنان کینه به دل می‌گیرد. مفهوم ارباب سترون در این دیالوگ قابل تامل است: ***تو عینک نمی‌زنی که بهتر ببینی، عینک می‌زنی که کلا نبینی*** (تهرانی، ۱۳۹۱: ۲۵).

سوبژکتیویته

نخستین‌بار فیلسوف فرانسوی، رنه دکارت[۲۷] به طور مشخص از سوژه سخن گفته است: این حقیقت کـه من می‌اندیشم، پس هستم، چنان قطعی و یقینی اسـت کـه قـوی‌تـرین شـک‌هـای مفـروض نمی‌تواند به آن خللی وارد کند. من این حکم را بدون هیچ تردیدی بـه عنـوان اولـین اصـل قرار می‌دهم (Descartes, ۱۹٦۲: ۱۰۱). لکان در نظریات خود نگاه دکارت را به چالش کشید و با اشاره به نقش دیگری در شکل‌گیری سوبژکتیویته‌ی فرد، بنیان تفکر دکارتی را زیر سوال برد. از منظر او دیگری در جایگاه قانون و زبان نمود یافته و بر زندگی فرد تاثیر بسزایی می‌گذارد.

عدم تعقل و تفکر نشانه‌ی عدم سوبژکتیویته است. در نمایشنامه بارها به این امر اشاره می‌شود. چنان‌چه در توضیح صحنه آمده: ***علت سکوت‌ها و مکث‌ها و تکرارها، هنگ کردنِ مخ‌هاست. در این متن کسی فکر نمی‌کند*** (تهرانی، ۱۳۹۱: ۱۰). یا سرهنگ می‌گوید: ***سال‌ها است تو این اداره کسی فکر نکرده*** (همان: ۲۹). و بیان می‌شود که تفاوتی بین وجود سروان و جارو وجود ندارد. اساسا در جامعه‌ی درون متن نقش فاعلانه‌ی افراد حائز اهمیت نیست و همه تنها باید در راستای اهداف اداری- نظامی رفتار کنند.

سیندی در جامعه‌ی مردانه و زیر نگاه آن‌ها زندگی می‌کند. چنان‌چه به جز او سایر نقش‌های نمایشنامه را مردان ایفا می‌کنند. مردانی که تنها بر اساس درجه‌ی نظامی خود تعریف می‌شوند. آن‌ها دارای سوبژکتیویته نیستند و حتی اسمی برای خودشان ندارند. نام اگر چه به انتخاب دیگری (خانواده) تعیین شده، اما بخشی از هویت شخصی هر فرد را تشکیل می‌دهد.

سیندی تنها کسی است که دارای اسم است. هرچند که اسم او تنها در توضیح صحنه‌ی نمایشنامه و پیش از دیالوگ‌ها جهت مشخص کردن نقش نوشته شده است. دیگران سعی در نادیده‌گرفتن نقش فاعلانه‌ی او دارند و هیچ‌کس او را به نام خودش صدا نمی‌زند. در ساختار زبانی مردانه‌ی جامعه، افراد نام او را تغییر داده‌اند و او را سیندرلا می‌خوانند. لکان معتقد است که زن احتمالا در فانتزی مرد به ابژه‌ی a تقلیل داده می‌شود و تا جایی که از چشم‌انداز فرهنگ مردانه دیده شود، احتمالا به چیزی بیش از مجموعه ابژه‌های فانتزی مرد که ملبس به قوانین فرهنگی‌اند، تقلیل داده نخواهد شد (فینک، ۱۳۹۷: ۲۳۵). سیندرلا نیز سیندی تقلیل داده شده به ابژه‌ی میل مردان نمایشنامه است.

در توضیح صحنه آمده: ***سیندی: زن است*** (تهرانی، ۱۳۹۱: ۹). این تاکید بر جنسیت در دیالوگ‌ها و رفتار آدم‌های نمایشنامه نیز وجود دارد. آن‌ها زن را به مثابه فمفتال[۲۸] می‌نگرند. چنان‌چه تیمسار می‌گوید: ***زن بی‌گناه نمی‌شه*** (همان: ۲۶). در جای دیگری از توضیح صحنه بیان شده: ***او هرگز فاحشه نیست*** (همان: ۱۰) این گزاره بر عدم خواست سیندی در ایفای نقش ابژکتیو تاکید می‌کند. بر اساس شایعات و به وسیله‌ی زبان به عنوان ابزار جهان نمادین و سلطه‌ی دیگری برچسب به او زده شده است. دیگری بزرگ (قوانین اداری- نظامی) چنان در پیش‌برد وقایع نقش دارد که گزارش انگشت‌نگاری هم طبق خواسته‌ی او و کاملا غیر مرتبط با انگشت‌نگاری به نگارش در می‌آید.

> ***سرهنگ: (برگه‌ی انگشت‌نگاری را می‌خواند) سروان به زن ژنرال علاقه داشت. تو همه‌ی این یازده سال چیزی از علاقه‌ش به اون زن کم نشده بود. سروان اخیراً سربه‌هواتر هم بود. ادای آدم‌هایی رو درمی‌آورد که دارن فکر می‌کنن...*** (همان: ۳۰)[۲۹].

در اجرای نمایش بازیگران بدون احساس دیالوگ‌هایشان را ادا می‌کنند. این نیز تاکیدی است بر عدم سوبژکتیویته‌ی شخصیت‌های نمایش. آن‌ها نه تنها از نیروی تعقل که از عاطفه هم تهی هستند.

از دیگر نشانه‌های نقش دیگری بزرگ (روابط اداری- نظامی) در اثر می‌توان به درجه‌ی نظامی تیمسار که بدون تجربه‌ی لازم به دست آورده، اشاره کرد: ***از همه‌ی ما جوون‌تری، درجه‌ت از همه‌ی ما بالاتره. من سرهنگ بودم که تو اومدی. هنوز هم سرهنگم*** (همان: ۴۰).

در پایان نمایشنامه سیندی کسی است که سوبژکتیویته‌ی خود را باز می‌یابد. با مرگ نمادین سیندرلا -چنان‌چه خودش بیان می‌کند: ***الان می‌دونم با اعدامِ تو من هم می‌میرم و از این بابت احساس خوبی دارم*** (همان: ۶۸)- این امر تحقق می‌یابد. چنان‌چه در صحنه‌ی آخر سروان بارها بر بیداری سیندی تاکید می‌کند و در نهایت او را با امر واقع که فراتر از جهان نمادین است، پیوند می‌زند: ***تو الان یه چیزِ دیگه‌ای. تو یه ساحت دیگه‌ای! جایی که سقفی نداره*** (همان: ۸۶).

نتیجه‌گیری

در نمایشنامه‌ی «سیندرلا»، نوشته‌ی جلال تهرانی، دیگری بزرگ در قالب روابط نظامی- اداری بر شخصیت‌ها سلطه می‌کند. چنان‌چه آدم‌ها حتی اسم مشخصی ندارند و با توجه به درجه‌ی نظامی‌شان هویت می‌یابند. فضای نمایشنامه مردانه است و زنان در نقش ابژه‌های میل تعریف می‌شوند. شخصیت ژنرال قابل تعمیم به پدر نخستین است. چنان‌چه با تمام زنان نمایشنامه (سیندی، کمرنگه و فاحشه) در رابطه است و به همین دلیل کشته می‌شود. خرس استعاره‌ای از توتم پدر است که بازمی‌گردد تا انتقام بگیرد. شایعه در نمایشنامه عنصر پیش‌برنده‌ی قصه است. شایعه از کارکردهای زبان است و قابل تعمیم به امر نمادین که در ساختار زبانی تعریف می‌شود. سیندرلا نیز بر اساس شایعه متولد شده است. او بازنمایی فانتزی تیمسار است. شخصیت‌های سروان/ بازپرس و گروهبان/ تیمسار دارای ویژگی آینه‌ای هستند. چرا که هم در توضیح صحنه به یکی بودن بازیگر نقش آن دو اشاره شده و هم ویژگی‌های مشترک شخصیتی دارند. در انتهای اثر سیندی کسی است که جلوی دیگری بزرگ می‌ایستد.

پانوشت

[1] Jacques Lacan

[2] Sigmund Freud

[3] Ferdinand de Saussure

[4] The Imaginary

[5] Ego

[6] Mirror Stage

[7] The Symbolic

[8] Name of the Father در فرآیند نمادین شدن، کودک به فقدان خود و فقدان دیگری (مادر) پی می‌برد. و متوجه می‌شود میل مادر متوجه دیگری (پدر) است. نام پدر در فرآیند اختگی نمادین، وقتی به عنوان مانعی بر سر راه رسیدن به میل اولیه‌ی کودک (مادر) می‌ایستد، او را وارد جهان نمادین می‌کند. منظور لکان از نام پدر، جنسیت مردانه یا پدر واقعی نیست. مقصود از نام پدر، همان آموزش دهنده و یادآوری کننده‌ی قوانین و امیال دیگری بزرگ است.

[9] The Real

[10] Trauma

[11] Desire

[12] Phantasy

[13] Object of desire (object pettit a)

[14] Jouissance ژوئیسانس را هم دارای دلالت‌های ضمنی جنسی معرفی می‌کنند و هم آن را مشابه تجربه‌های وجدآور مذهبی- عرفانی می‌دانند. ژوئیسانس مانند رانه‌ی مرگ Death Drive ورای اصل لذت است (جانستون، ۱۳۹۶: ۶۲)

[15] The Other

[16] قصه‌ی «ماه پیشونی» در فرهنگ ایرانی دارای شباهت‌های بسیار با داستان «سیندرلا» است.

[17] Jacob Ludwig Karl Grimm and Wilhelm Carl Grimm

[18] The Walt Disney Company

[19] اشاره به عقده سیندرلا Cinderella complex

[20] در روایت دیزنی در ساعت ۱۲ جادوی پری از بین رفته و سیندرلای به ظاهر اشرافی دوباره تبدیل به همان دختر فقیر می‌شود. او به همین دلیل جشن شاهزاده را ترک می‌کند. در نمایشنامه‌ی تهرانی چند بار دیگر به ساعت ۱۲ اشاره می‌شود. سیندرلا بیان می‌کند که در ساعت ۱۲ کسی قصد جانش را خواهد کرد، ژنرال در ساعت ۱۲ به قتل می‌رسد و سروان در ساعت ۱۲ اعدام می‌شود.

[21] او این ویژگی پدر را تحت عنوان نسخه‌ی برگردان Version- pere بیان می‌کند.

[22] اشاره به عقده‌ی الکترا

[23] Michel Foucault

[24] This is not a pipe

[25] The Treachery of Images

[26] Das/ Ding

[27] Rene Descartes

[28] femme fatale به معنای زنان مرگ‌آفرین و کنایه از زن فتان. زنی برآمیخته از زیبایی، اغواگری، سنگ‌دلی و قدرت‌طلبی (ژیژک، ۱۳۹۸: ۴۰).

منابع

استاوراکاکیس، یانیس (۱۳۹۸)، ***لاکان و امر سیاسی***، محمد علی جعفری، تهران: ققنوس.

بنی‌اسدی، نسیم و سجودی، فرزان، ***نشانه‌شناسی مکان در تئاتر معاصر ایران با تاکید بر سیندرلا***، نامه هنرهای نمایشی و موسیقی، شماره ۱۱، پاییز ۱۳۹۴، ۲۳- ۳۸

پاینده، حسین ، ***بیگانه آشنا: روانکاوی در نقد ادبی***، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شماره ۵۹، شهریور ۱۳۸۱، ۲۶-۳۷.

تهرانی، جلال (۱۳۹۱)، ***سیندرلا***، تهران: مکتب تهران.

جانستون، ایدرین (۱۳۹۶)، ***ژاک لکان***، هیمن برین، تهران: ققنوس.

ژیژک، اسلاوی (۱۳۹۸)، ***کژ نگریستن***، مازیار اسلامی و صالح نجفی، تهران: نشر نی.

فروید، زیگموند (۱۳۹۷)، ***توتم و تابو***، محمدعلی خنجی، تهران: نگاه.

فوکو، میشل (۱۳۹۷)، ***این یک چپق نیست***، مانی حقیقی، تهران: نشر مرکز.

فینک، بروس (۱۳۹۷)، ***سوژه‌ی لاکانی بین زبان و ژوئیسانس***، محمد علی جعفری، تهران: ققنوس.

کوپال، عطاالله و علی‌نیا، اکرم ، ***بررسی عقاید ژاک لاکان در نمایشنامه‌ی «از پشت شیشه‌ها» اثر اکبر رادی***، تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی، دوره۶، شماره ۱۹، بهار ۱۳۹۳، ۳۱- ۵۰.

موللی، کرامت (۱۳۹۱)، ***مبانی روانکاوی فروید- لکان***، تهران: نشر نی.

هومر، شون (۱۳۹۸)، ***ژاک لاکان***، محمد علی جعفری و سید محمد ابراهیم طاهایی، تهران: ققنوس.

منابع دیداری

تهرانی، جلال (نویسنده و کارگردان)، (۱۳۹۶). ***سیندرلا*** (تئاتر)، سالن اصلی تئاتر شهر.

پایان‌نامه‌ها

ابراهیم‌زاده، حمزه، «بررسی نمایشنامه‌های دهه‌ی ۱۳۸۰ با اتکا به مفاهیم و نظریات ژاک لکان»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر، ۱۳۹۰.

بنی‌اسدی، نسیم، «نشانه‌شناسی مکان در تئاتر معاصر ایران با تاکید بر اجراهای جلال تهرانی»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر، ۱۳۹۲.

دهقان پارچینی، شاهین، « نقد لاکانی پدر استریندبرگ و ملودی شهر بارانی: یک بررسی تطبیقی»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده زبان‌ها و ادبیات خارجی، دانشگاه تهران، ۱۳۹۱.

قائمی، سپیده، « بررسی جنسیت و ساختار جنسی در ادبیات نمایشی دهه‌ی هشتاد بر اساس رهیافت ژاک لکان»، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر، ۱۳۹۲.

منابع لاتین

Booker, Keith (1996). A Practical Introduction to Literary Teory and Criticism.USA: Langman Publishers USA.

Descartes, Rene. (1962). The Philosophical Works of Descartes. tr . E. Haldane ,& R. ross. Cambridge university press.

Freud, Sigmond (1963). Dora an Analysis of a Case of Hysteria, New Yourk: Macmillian.

Gray, Martin (1985). A Dictionary of Literary Terms. Hong Kong: Longman, York Press.

Lacan, Jacques (2006), **Ectits**: *The First Complete Edition in English*, Bruce Fink, New York, Norman and Company.

منابع اینترنتی

آشقته، رضا (۱۳۹۳/۷/۲) «گفتگویی با جلال تهرانی نویسنده و کارگردان نمایش سیندرلا»، www.maktabetehran.com/ipaper/۴۶-theater-paper/۲۷۰-articles-interview-jalal_tehrani-cinderella-bahar-۱۳۹۲-۰۷-۰۲، ۴/۱۰ /۱۴۰۰.

اکرمی، مهدخت و حجارزاده، احمدرضا (۹۲/۶/۳۱)، «به خاطر کیفیت‌ها مجبور شدم کارگردانی کنم»، www.maktabetehran.com/ipaper/۴۶-theater-paper/۲۷۱-articles-interview-jalal_tehrani-cinderella-etemad-۱۳۹۲-۰۶-۳۱ ، ۱۴۰۰/۴/۹.

سیادت، امیرحسین (۹۲/۷/۴) «در تئاتر آن‌که راست می‌گوید، حداقل همان فیل شهر قصه است» www.maktabetehran.com/ipaper/۴۶-theater-paper/۲۷۲-articles-interview-jalal_tehrani-cinderella-shargh-۱۳۹۲-۰۷-۰۴، ۱۴۰۰/۴/۹.

شهبازی، رامتین «نشانه‌شناسی گفتار در تئاتر سیندرلا، اثر جلال تهرانی»، www.maktabetehran.com/ipaper/۴۶-theater-paper/۲۶۹-articles-articles-about-jalal_tehrani-ramtin_shahbazi-cinderella، ۱۴۰۰/۴/۱۰.

مهکام، حسین (۹۲/۶/۲۵) «سیندرلای جلال»، www.maktabetehran.com/ipaper/۴۶-theater-paper/۲۸۴-articles-about-jalal_tehrani-hosein_mahkam-cinderella، ۱۴۰۰/۴/۱۰.

Sinervo, kalervo (۲۰۱۱), “Animating Desire Lacan, Deleuze and Disney Erotica”, Microsoft Word - ENGL ٦٤٨ Disney desire term paper.docx (squarespace.com), ٦/٧/٢٠٢١.