Shahid Bahonar University of Kerman

Journal of Prose Studies in Persian Literature

Online ISSN: 2821 - 1847

Homepage: https://jll.uk.ac.ir

An Analysis of "Colonized Subordination" in Selected Dramatic Prose Based on Gayatri Spivak's Theory*

Asma Mardovani[1] | Fateme Casi[2]✉

1. Master's Degree Graduate, Department of Persian Language and Literature, Payame Noor University of Tehran, Tehran, Iran. E-mail: Asmamardovani@gmail.com
2. Corresponding author, Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Payame Noor University of Tehran, Tehran, Iran. E-mail: fateme.casi@pnu.ac.ir

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received 28 July 2025

Received in revised form14 September 2025

Accepted 16 September 2025

Published online 2 November 2025

Keywords:

Persian dramatic prose,
Gayatri Spivak,
Colonial subordination,
Colonization,
Cultural resistance.

ABSTRACT

Purpose: Gayatri Spivak used the concept of subordination in postcolonial studies to refer to colonized subalterns, arguing that even the theories of critics such as Foucault and Derrida could not prevent the true voices of the subalterns from being heard. Therefore, the voice of the subordinate remains either confiscated or silenced.

Method and Research: This study, using a descriptive-analytical method and relying on Gayatri Spivak's theory of subalternity, analyzed three plays: *"Monsieur Jourdan"*, *"Setareganeh Faribkhordeh (The Deceived Stars)"*, and *"Jafar Khan az Farang Bargashteh (Jafar Khan Has Returned from Abroad)*". Through the deployment of elements of popular culture such as vernacular language, humor, rituals, and superstitious beliefs, these works reflect the plight of the underprivileged, whose voices are silenced or distorted in the dominant discourse. In these plays, women and the underprivileged classes are represented not as independent subjects, but as objects of power; However, through symbolic actions, allegorical language, and cultural resistance, a hidden and indirect agency emerges.

Findings and Conclusions: Data analysis indicated that popular culture in these texts plays a mediating role between domination and resistance. On the one hand, it reproduces the mechanisms of discursive domination and places the subordinates in a position of imposed silence. On the other hand, it allows for a kind of symbolic resistance and cultural defense from below. Thus, these plays, while criticizing colonial and patriarchal domination, highlight the capacity of popular culture to represent marginalized voices and micro-resistances.

*Cite this article: Mardovani, Asma., Casi, Fateme., (2026). An Analysis of "Colonized Subordination" in Selected Dramatic Prose Based on Gayatri Spivak's Theory). *Journal of Prose Studies in Persian Literature*, 28 (58), 1-18.
http//doi.org/DOI: 10.22103/jll.2025.25649.3208

© The Author(s).

Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman.
DOI: http//doi.org/DOI: 10.22103/jll.2025.25649.3208

EXTENDED ABSTRACT

1. Introduction

Constitutional dramatic prose, focusing on class challenges, provides a suitable context for reading within the framework of the theory of subordination. Spivak is a feminist and postcolonial critic who synthesizes Marxist, poststructuralist, feminist, and postcolonial approaches, drawing finer distinctions than others. Subaltern studies represent one of the key concepts in postcolonial theories. "The term subaltern was first used by Antonio Gramsci to describe those marginal groups who are deprived of access to the instruments of economic power and civil rights" (Spivak, 2018: 9). He applies the concept of subaltern and the idea of subalternity to those who do not have a defined identity in social hierarchies (ibid: 349).

2. Methodology

Based on Spivak's theory and employing a descriptive-analytical method, this study analyzed three plays: *"Setareganeh Faribkhordeh (The Deceived Stars)*" and *"Monsieur Jourdan*" by Akhundzadeh and "*Jafar Khan az Farang Bargashteh (Jafar Khan Has Returned from Abroad)*" by Hassan Moghadam, to show how mechanisms of cultural domination, relying on superstition, fatalism, and symbolic structures, keep the subordinate subject in marginality, and how these same subjects, symbolically respond to this domination sometimes through tools such as irony, magic, or rituals. This study examined the possibility of hearing the voice of the subaltern within the dramatic form and cultural context of the time.

3. Discussion

1- Symbolic Resistance of Subordinate Women

The play *"Monsieur Jourdan"*, written by Mirza Fathali Akhundzadeh, presents a satirical, critical story in a rural setting in the Karabakh region. This work reflects the conflict between tradition and modernity, the influence of Western culture, superstitious beliefs, and the status of women in traditional Iranian-Caucasian society.

In this play, women, despite apparent subservience and adherence to traditional frameworks, control the narrative process through informal and symbolic powers such as emotional arousal, magic, weeping, and deception. This form of female agency exemplifies cultural subordination; women function as objects of power while simultaneously using soft power to challenge dominance at the micro level. This indirect resistance of women against imposed modernity exemplifies the same subordinate voice that Spivak considers audible not in an overt form, but through symbolic actions and intermediaries. "In traditional dramatic literature, despite their passive appearance, women use informal power to manage social relations" (Nazarzadeh, 2010: 92).

2-Cultural Otherness of Inferior Others (Representatives of Native Tradition) Against Insiders (Imported Superficial Modernity)

The play *"Jafar Khan az Farang Bargashteh*" reflects a cultural and identity challenge in the face of the West, emphasizing the opposition between native tradition and superficial modernity, a situation paralleling the colonized inferior's encounter with dominant modern discourse, resorting to native cultural tools for defense. In this play, linguistic differences among characters reflect the same discursive hierarchy that Spivak emphasizes, wherein the language of the inferior (vernacular) resists the language of the superior (French-like). Vernacular in *"Jafar Khan az Farang Bargashteh*" functions as a factor of cultural resistance and identity formation. The play "*Setareganeh Faribkhordeh*" by Mirza Fathali Akhundzadeh exemplifies this approach clearly, as the characters' language and tone reflect hidden layers of popular culture, power structures, social classes, and even the intellectual contradictions of the era. The play *"Setareganeh Faribkhordeh*" is a symbolic and humorous work narrated in a historical context and at the court of Shah Abbas I. Nevertheless, beneath its surface lies a profound social, cultural, and political critique. Using humor, metaphor, and elements of popular culture, the play takes a satirical look at the state of power, superstition, corruption, and demagoguery.

2-3- Discursive Domination of Subordinates (Acceptance of Fate and Superstitious Beliefs)

In all three plays, rituals and superstitious beliefs constitute mechanisms of discursive domination that maintain subordinates in a state of acceptance of fate and imposed silence. These beliefs, arising from popular culture and collective fears, are often at odds with modern rationality; yet in practice, they represent the subordinate not as an active subject but as a submissive object.

2-4- Representation of the Subordinate as an Object of Power

In Akhundzadeh's "*Setareganeh Faribkhordeh*", the horseman experiences a temporary and fleeting reign. As a subaltern, he denies the possibility of speech and, as an object in the narrative of power, he can only silence his voice. According to Spivak, even when the subordinate attains apparent power (a temporary monarchy), he possesses no autonomous voice and is merely the spokesman for the power apparatus. The saddler exemplifies the objectification of the subordinate in Spivak's view; the subordinate, instead of speaking, is represented within the framework of domination's discourse, and his voice is confiscated. This engineering of power is the very mechanism that reduces the subordinate from the position of an independent subject to that of an object in the service of the structure of domination.

4. Conclusion

Analysis of the three plays, *"Monsieur Jourdan*", "*Setareganeh Faribkhordeh*", and "*Jafar Khan az Farang Bargashteh*", showed that popular culture in these works functions not only as a comedic or vernacular element, but also as a discursive field for representing the subaltern. As Spivak emphasizes, the subaltern's voice either remains silent or is audible only through the intermediaries of dominant discourse. Popular culture in these plays operates as a mediating role between domination and resistance. The marginalized employ language, rituals, superstitions, and humor as tools for expressing identity and cultural defense. The representation of the marginalized in these works reveals their persistent positioning within the gap between tradition and modernity, depicted as objects of power. Their resistance, yet symbolic and unconscious, challenges the norms of domination. This is the paradox that Spivak identifies: the subordinate remains in the position of object even in acts of protest. The dramatic stage in these three works becomes an arena that renders Spivak's paradox distinctly visible.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نثرپژوهی ادب فارسی
شاپا الکترونیکی: ۱۸۴۷-۲۸۲۱
Homepage: https://jll.uk.ac.ir

تحلیل «فرودستی استعمارزده» درنثرهای نمایشی برگزیده بر اساس نظریهٔ گایاتری اسپیواک *

اسما مردوانی[۱] ✉ | فاطمه کاسی[۲]

۱. دانش‌آموخته کارشناسی ارشد، بخش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران. رایانامه: Asmamardovani@gmail.com

۲. نویسنده مسئول، استادیار، بخش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران. رایانامه: fateme.casi@pnu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۵/۰۶
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۶/۲۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۶/۲۵
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۸/۱۱

کلیدواژه‌ها:
نثر نمایشی فارسی،
گایاتری اسپیواک،
فرودستی استعمارزده،
استعماز زدگی،
مقاومت فرهنگی.

چکیده

زمینه / هدف: گایاتری اسپیواک مفهوم فرودستی را در مطالعات پسااستعماری به معنای «فرودست استعمارزده» به کار گرفت؛ او معتقد بود نظریات منتقدانی چون فوکو و دریدا هم نمی‌تواند مانع شنیدن صدای واقعی فرودستان شود. از این‌رو صدای فرودست یا مصادره می‌شود یا به سکوت واداشته می‌شود.

روش/ رویکرد: این پژوهش با روش توصیفی- تحلیلی و با تکیه بر نظریه فرودستی گایاتری اسپیواک، به بازخوانی سه نمایشنامه «موسیو ژوردان»، «ستارگان فریب‌خورده» و «جعفرخان از فرنگ برگشته» می‌پردازد. این آثار با بهره‌گیری از عناصر فرهنگ عامه چون زبان عامیانه، طنز، مناسک آیینی و باورهای خرافی، بازتاب‌دهنده وضعیت فرودستانی‌اند که صدای آنان در گفتمان مسلط خاموش یا تحریف می‌شود. در این نمایشنامه‌ها، زنان و طبقات فرودست نه به‌مثابه سوژه‌ای مستقل، بلکه به‌عنوان ابژه قدرت بازنمایی می‌شوند؛ با این‌حال از خلال کنش‌های نمادین، زبان کنایه‌ای و مقاومت‌های فرهنگی، عاملیتی پنهان و غیرمستقیم بروز می‌یابد.

یافته‌ها / نتایج: نتایج تحلیل نشان می‌دهد که فرهنگ عامه در این متون نقش میانجی میان سلطه و مقاومت را ایفا می‌کند: از یک سو سازوکارهای سلطه گفتمانی را بازتولید می کنند و فرودستان را در موقعیت سکوت تحمیلی قرار می‌دهد و از سوی دیگر امکان نوعی مقاومت نمادین و دفاع فرهنگی از پایین را فراهم می‌سازد. بدین‌سان نمایشنامه‌های مورد بحث، ضمن نقد سلطه استعماری و مردسالارانه، ظرفیت فرهنگ عامه را برای بازنمایی صداهای به‌حاشیه‌رانده و مقاومت‌های خرد برجسته می‌کنند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

*استناد: مردوانی، اسما؛ کاسی، فاطمه؛ (۱۴۰۴). تحلیل «فرودستی استعمارزده» در نثرهای نمایشی برگزیده بر اساس نظریهٔ گایاتری اسپیواک. *نثرپژوهی ادب فارسی*، ۲۸ (۵۸)، ۱۸-۱.

http//doi.org/DOI: 10.22103/jll.2025.25649.3208

ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان.

© نویسندگان.

۱.مقدمه

مفهوم فرودست در ابتدا توسط گرامشی برای اشاره به گروه‌های بی‌صدا و بیرون‌مانده از ساختارهای قدرت به‌کار رفت، اما در خوانش پسااستعماری گایاتری اسپیواک معنای تازه‌ای یافت. اسپیواک فرودستی را وضعیت سوژه‌ای می‌داند که نه‌تنها تحت سلطه گفتمان استعماری قرار دارد، بلکه حتی در تحلیل‌های روشنفکران غربی نیز صدایش شنیده نمی‌شود. از این منظر، فرودست استعمارزده یا به جای دیگری سخن می‌گوید یا به سکوت واداشته می‌شود.

نمایشنامه‌های فارسی، به‌ویژه آثار دوران مشروطه، ظرفیت بالایی برای بررسی موقعیت‌های فرودست و شیوه‌های مقاومت فرهنگی دارند. این مقاله با تکیه بر نظریه اسپیواک، سه نمایشنامه «ستارگان فریب‌خورده» و «موسیو ژوردان» اثر آخوندزاده و «جعفرخان از فرنگ برگشته» اثر حسن مقدم را تحلیل می‌کند تا نشان دهد چگونه سازوکارهای سلطهٔ فرهنگی، با تکیه بر خرافات، تقدیرگرایی و ساختارهای نمادین، سوژهٔ فرودست را در موقعیت حاشیه‌ای نگه می‌دارند و چگونه همین سوژه‌ها، گاه از طریق ابزارهایی چون کنایه، جادو، یا مناسک آیینی، به شکل نمادین در برابر این سلطه واکنش نشان می‌دهند. این بررسی تلاش می‌کند امکان شنیدن صدای فرودست را در دل فرم نمایشی و بافت فرهنگی زمانه آشکار سازد.

۱.۱– بیان مسئله

نثرهای نمایشی فارسی، از ابتدا تا امروز تحولات اجتماعی، فرهنگی و سیاسی ایران را بازتاب داده است. بازنمایی جایگاه فرودستان در برابر ساختارهای قدرت، سلطه و تجدد وارداتی از ویژگی‌های مهم این آثار است. نثر نمایشی مشروطه با تمرکز بر چالش‌های طبقاتی، بستری مناسب برای خوانش در چارچوب نظریهٔ فرودستی فراهم می‌کند. اسپیواک از منتقدان فمینیستی و پسااستعماری است که رویکردی مارکسیستی، پساساخت‌گرایی، فمینیستی و پسااستعماری را در هم می‌آمیزد. او بیش از دیگران به تمایز رو می‌کند.... «رهیافت بنیادی اسپیواک رویارویی شخصیت «فرودست» در تقابل با شخصیت «برتر» در همه حوزه‌های تمایز است. این رهیافت برگرفته از اندیشه‌های مارکسیستی گرامشی است که در برابر آن برتری و سلطه (هژمونی) قرار می‌گیرد. «فرودست» ناچار است برتری طبقهٔ مقابل را بپذیرد. او نمی‌تواند سخن بگوید و صدایش را به گوش دیگران برساند» (تسلیمی، ۱۴۰۱: ۲۸۰).

نمایشنامه‌های ستارگان «فریب‌خورده و موسیو ژوردان» فتحعلی آخوندزاده و «جعفر خان از فرنگ برگشته» حسن مقدم شخصیت‌های ابژه‌شده قدرت چون زنان، پیشه‌وران و اقشار پایین‌دست را بازنمایی کرده‌اند؛ ابژه‌هایی که قدرت کنشگری خود را از دست داده‌اند. با این همه این آثار تنها به بازتاب سلطه و افراد حاشیه رانده نپرداخته‌اند؛ بلکه مقاومت فرهنگی این افراد را در قالب طنز، زبان عامیانه، باورهای خرافی و ... نمایش داده‌اند. پژوهش حاضر در نظر دارد به این پرسش‌ها پاسخ دهد:

۱. نمایشنامه‌های نامبرده چگونه فرودستی استعمارزده را بازنمایی کرده‌اند؟
۲. اشکال مقاومت فرهنگی، کنایه‌آمیز و نمادین در این آثار چگونه است؟

۲.۱– پیشینهٔ پژوهش

نظریهٔ فرودستی اسپیواک در مقالات و پایان‌نامه‌های زیادی تحلیل شده است که به آنها اشاره می‌شود:

مظفری‌نژاد، طوبی، نجار، اسماعیل، ۱۴۰۳، بازتاب مفهوم فرودست اسپیواک در نمایشنامه‌های نه بخش از میل هیدر رافو و مستانه، تاریخ فراموشان از نغمه ثمینی، زن در فرهنگ و هنر، ش ۴، صص ۵۴۱–۵۲۵. این مقاله بر نقش جنسیت و خاموشی زنان در آثار معاصر متمرکز شده است.

نجف‌زاده، رضا، ۱۴۰۱، اسپیواک و مطالعات فرودستان فراسوی فوکو: بررسی انتقادی کتاب آیا فرودست می‌تواند سخن بگوید؟ پژوهش‌نامهٔ انتقادی متون و برنامه‌ریزی علوم انسانی، ش ۸، صص ۳۶۹–۳۴۳. او در این مقالهٔ نظری به امان‌ناپذیری سخن‌گویی فرودستان اشاره کرده است.

محمد طاهری، مریم، حاجی‌بابایی، محمدرضا، ۱۴۰۳، بررسی فرادست و فرودست در رمان پیادهٔ بلقیس سلیمانی از منظر مطالعات میان‌رشته‌ای، پژوهش‌های میان‌رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی، ش ۲، صص۴۷-۲۷. نویسندگان در این مقاله میان‌رشته‌ای، جایگاه فرودستی را در رمان بررسی کرده‌اند.

وفا، امیرحسین،۱۴۰۰، در جستجوی سخن فرودست در ادبیات تطبیقی، مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی، ش ۲، صص۸۲-۶۳. نویسنده به بازتاب صدای فرودست در ادبیات تطبیقی پرداخته است.

امیری، جهانگیر، امیری، ربیع، خدادایان، ناهید،۱۴۰۱، واکاوی جلوه‌های «فرودست» گایاتری اسپیواک در رمان ریح‌الجنوب با مطالعهٔ موردی زنان، فصلنامهٔ لسان مبین(پژوهش‌های زبان و ادب عربی)، ش ۴۸، صص ۲۰-۱. نویسندگان به بررسی جلوه‌های فرودست در رمان عربی پرداخته‌اند.

ایقایی، متینه، ۱۴۰۰، تحلیل شخصیت‌پردازی در نمایشنامه‌های جلال تهرانی و بهمن فرسی در پرتو نظریهٔ «فرودست» اسپیواک (آثار نمونه: تک‌سلولی‌ها، مخزن، آرامسایشگاه و گلدان)، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد دانشگاه بین‌المللی سوره- دانشکدهٔ هنر، راهنما، فرزاد معافی غفاری. این پایان‌نامه شخصیت‌های معاصر ایرانی را با استفاده از نظریهٔ اسپیواک تحلیل کرده است.

مرور این آثار نشان می‌دهد که هنوز پژوهشی به تحلیل نثر نمایشی دورهٔ مشروطه با رویکرد نظریهٔ فرودست استعمارزده صورت نگرفته است. این پژوهش بر آن است تا این خلأ را پر کند.

۳.۱- اهمیت و ضرورت تحقیق

پژوهش حاضر با تکیه بر نظریه فرودستی گایاتری اسپیواک، می‌کوشد سازوکارهای بازنمایی و حذف سوژه‌های فرودست را در نثر فارسی واکاوی کند. اهمیت این مطالعه در آن است که با نگاهی پسااستعماری، لایه‌های پنهان قدرت و ایدئولوژی را در متن آشکار می‌سازد و امکان بازخوانی انتقادی نسبت میان زبان، سلطه و هویت را فراهم می‌کند. این رویکرد ضمن گسترش افق‌های نظری در مطالعات ادبی فارسی، به گفت‌وگویی میان ادبیات ملی و نظریه‌های انتقادی معاصر یاری می‌رساند.

۲. بحث

مطالعات فرودستان یکی از مفاهیم کلیدی مطالعات پسااستعماری است. «اصطلاح فرودست را نخستین بار آنتونیو گرامشی برای توصیف آن گروه‌های حاشیه‌ای به کاربرد که از دسترسی به ابزارهای قدرت اقتصادی و حقوق شهروندی محرومند» (اسپیواک، ۱۳۹۷: ۹).

«*Subaltern* ترکیبی است از دو واژه: *sub* به معنای «زیر» و *Alter* به معنای «دیگری». این کلمه به شخصی نظامی گفته می‌شود که درجهٔ پایینی دارد. امروزه برای تعریف سوژه‌های تحت استعمار و تبیین جایگاه و نقش آنها به عنوان مقابله‌گر یا مقاومت‌کننده استفاده می‌شود» (ابرامز و هرفم، ۱۳۹۴: ۳۴۳).

اسپیواک با انتشار مقالهٔ «آیا فرودست می‌تواند سخن بگوید؟» فراتر از نگرش اعضای گروه مطالعات فرودستان، به تعریف و نظریه‌ای جدید دربارهٔ فرودستان رسید (عضدانلو، ۱۴۰۰: ۳۵۵-۳۵۴).» او مفهوم فرودست و ایدهٔ فرودستی را دربارهٔ کسانی به کار می‌برد که در جایگاه‌های اجتماعی هویتی ندارند (همان: ۳۴۹). او همچنین در مقاله «آیا فرودست می‌تواند سخن بگوید؟» تاکید می‌کند که: «صدای کارگر یا زن درگفتمان سیاسی، اغلب از طریق یک میانجی سیاسی و یا یک نمایندهٔ منتخب بازنمایی می‌شود که از طریق این موکلان سخن می‌گوید. چنین گفتمان‌های سیاسی‌ای تمایل دارند تا این گروه‌های محروم را نمایندگی کنند؛ انگار که این محرومان به طور جمعی و به عنوان یک فرد سیاسی واحد سخن می‌گویند» (مورتون، ۱۳۹۳: ۵۴). وی معتقد است «صدای فرودستان شنیده نشده است؛ یعنی حکومت‌ها به نیازهای واقعی زنان، کارگران و کشاورزان طبقهٔ فرودست پاسخ نمی‌دهند. اسپیواک اصرار دارد که کلمهٔ «فرودست» را در مفهوم‌سازی‌های خود استفاده کند؛ زیرا از نظر وی «فرودست» کلمهٔ انعطاف‌پذیر و مفیدی

است که می‌تواند هویت مبارزاتی و اجتماعی زنان استعمارشده را نیز در خود جای دهد» (قنبری فریدی، قادری و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۰۵). او می‌گوید «افزون بر بودن طبقات فرادست و فرودست در جهان شرق، در خود فرودستان نیز تمایزهایی دیده می‌شود؛ بی‌خانمان‌ها، کارتون‌خواب‌ها، زنان، بیکاران، کشاورزان، تهیدستان و کارگران روزمزد» (تسلیمی، ۱۴۰۱: ۲۸۰). «همچنین تمایز زنان و مردان را بیان می‌کند و تمایزهایی را که در جهان غرب و جود دارد، تشریح می‌کند، به نوعی دیگر، می‌توان این‌گونه بیان کرد که عنوان برتر و مردانه مربوط به جهان غرب و عنوان فرودست و زنانه به جهان شرق نسبت داده می‌شود و در هر یک از این دو جهان، تمایز دیگری وجود دارد با عنوان مرد و زن و نیز سیاه و سفید» (برنتز، ۱۳۸۲: ۲۵۶).

«آنچه در کار تاریخ‌نگاران مطالعات فرودست به طور اساسی مورد اعتراض اسپیواک است، انگارهٔ فرودست به عنوان یک شهروند سیاسی مستقل و حاکم بر خویشتن است. اسپیواک مؤکد این نگاه را رد می‌کند؛ زیرا شهروند فرودست خود بسنده و مستقل را زاییدهٔ گفتمان غالب نخبه‌گرا می‌داند» (مورتون، ۱۳۹۲: ۸۱).

در این سه نمایشنامه سلطهٔ گفتمان تقدیر، ابژه‌شدگی و غبلهٔ فرهنگ استعماری از یک سو و مقاومت نمادین و دفاع فرهنگی فرودستان در برابر سلطه از سوی دیگر بازنمایی شده است.

۱.۲– مقاومت نمادین زنان فرودست

نمایشنامهٔ «موسیو ژوردان» که توسط میرزا فتحعلی آخوندزاده نوشته شده، داستانی طنزآمیز، انتقادی را در بستری روستایی در منطقهٔ قراباغ روایت می‌کند. این اثر بازتاب‌دهندهٔ تقابل سنّت و تجدد، نفوذ فرهنگ غربی، باورهای خرافی و جایگاه زنان در جامعهٔ سنتی ایرانی قفقاز است. داستان حول شخصیت شهبازبیک، جوانی روشنفکر و کنجکاو از یک خانوادهٔ سنتی می‌چرخد که شیفتهٔ فرهنگ و زبان فرانسه شده و تصمیم دارد همراه با مهمان فرنگی خانواده یعنی موسیو ژوردان، به پاریس سفر کند. اما این تصمیم با مخالفت شدید خانواده، به‌ویژه زن‌عمو (شهربانو خانم) و نامزدش (شرف‌نسا) روبه‌رو می‌شود. آنان که نگران از دست رفتن شهباز و نفوذ فرهنگ غربی هستند، از ابزارهای مختلفی چون تحریک احساسات، سنت‌های خانوادگی و در نهایت جادو برای جلوگیری از این سفر استفاده می‌کنند. مستعلی شاه، جادوگر قلابی منطقه، توسط خانواده استخدام می‌شود تا با توسل به نیروهای ماوراءالطبیعه مانع رفتن شهباز شود. او با اجرای نمایشی مضحک، ادعا می‌کند که شهر پاریس را با جادوی خود ویران کرده است. با ترفندهای خرافی و توسل به باورهای عامیانه، درویش موفق می‌شود شهبازبیک را از رفتن به پاریس بازدارد.

در این نمایشنامه، زنان گرچه ظاهراً تابع و در چارچوب سنّت هستند، اما از طریق قدرت‌های غیر رسمی و نمادین مانند تحریک احساسات، جادو، گریه و فریب، روند روایت را کنترل می‌کنند. این شکل از کنش‌گری زنان، مصداق فرودستی فرهنگی است؛ آن‌ها ابژه قدرت‌اند اما با استفاده از قدرت نرم، سلطه را در سطح خرد به چالش می‌کشند. این زنان (شهربانو خانم، خان پری، شرف‌نسا) تلاش می‌کنند با روش‌های غیرمستقیم، مانع سفر شهباز شوند. این مقاومت غیرمستقیم زنان در برابر تجدد تحمیلی، نمونه‌ای از همان صدای فرودستی است که اسپیواک آن را نه به شکل آشکار، بلکه در قالب کنش‌های نمادین و از خلال میانجی‌ها قابل شنیدن می‌داند. «زنان در ادبیات نمایشی سنتی، علی‌رغم ظاهر منفعل، از قدرت غیررسمی برای مدیریت روابط اجتماعی استفاده می‌کنند» (نظرزاده، ۱۳۹۹: ۹۲). در اینجا نیز، زن سنتی، حافظ فرهنگ و پیوندهای خانوادگی است. زنان اغلب با قدرت نرم شناخته می‌شوند؛ قدرتی که برخلاف قدرت رسمی مردانه، از طریق هیجان، احساس، زبان بدن، رمزها و باورهای عامیانه عمل می‌کند. در چارچوب نظریهٔ فرودستی، این کنش‌های غیررسمی نشان می‌دهند که زنان از خلال همین کنش‌های نمادین می‌توانند صدای خاموش خود را به گوش برسانند.

در نمایشنامهٔ «موسیو ژوردان»، این ویژگی به‌وضوح در شخصیت‌هایی مانند شهربانوخانم، شرف‌نسا و خان‌پری بازتاب یافته است. گریهٔ پنهان شرف‌نسا و انکار احساسی آن یکی از این موارد است. شرف‌نسا در همان ابتدای نمایشنامه، در اتاق دوم، در حال گریه کردن دیده می‌شود اما آن را انکار می‌کند؛ ابزاری که زنان در فرهنگ عامه برای مهار تصمیم مردان به کار می‌برند. شخصیت خان‌پری که در بخش دوم نمایشنامه ظاهر می‌شود، در واقع نماد زن عامی آشنا با خرافات و سحر است. او به درویش مستعلی‌شاه

توصیه می‌کند تا با اعمال قدرت ماورایی جلوی سفر شهباز را بگیرد. این شکل از کنش‌گری زنان، نمونه‌ای از فرودستی فرهنگی است که اسپیواک آن را مقاومت نرم و نامرئی می‌داند.

«ننه، بخدا گریه نمی‌کردم. الحمدالله پدرم زنده، مادرم زنده، برای چه دیگر گریه بکنم؟» (آخوندزاده، ۱۳۵۶: ۳۲۲).

این گریه نوعی ابزار عاطفی برای جلب توجه و مشروعیت دادن به رنج‌های زنانه است. او با انکار آشکار احساسات، در واقع احساساتش را رمزگذاری می‌کند، و این یک روش کلاسیک در بازنمایی زنان سنتی است (نظر زاده، ۱۳۹۹: ۹۲).

شهربانو از همان ابتدا با لحنی نگران، پرخاشگرانه و احساسی به شهباز اعتراض می‌کند که چرا می‌خواهد به فرنگ برود. او سفر شهباز را تهدیدی برای حفظ ساختار سنتی خانواده می‌بیند:

«من از شهباز می‌ترسم. روزی هزار خیال می‌کند... والله کاری بسرش می‌آرم راه آمد و شدش را گم کرده پاریس را هم فراموش کند» (آخوندزاده، ۱۳۵۶: ۳۲۵).

او برای مجاب کردن همسر، از ترس، تهدید و پیش‌بینی بدبختی آینده استفاده می‌کند، ابزار جادو، به عنوان عنصر بارز فرهنگ عامه، در ادبیات کلاسیک همیشه توسط زنان یا برای نجات از خطر به کار می‌رود.

در انتهای نمایشنامه بین شهربانو خانم و خان‌پری مکالمه‌ای رد و بدل می‌شود:

«شهربانوخانم:... عجب آن است که مردها همیشه به ماها می‌گویند ؛ به جادو باور نکنید. چگونه باور نمی‌توان کرد که آدم به چشم خود چنین کارها را می‌بیند!

خان پری: ایه خانم مردها اگر عقل دارند چرا ما آنها را در هر قدم هزار بار گول می‌زنیم، هر چه می‌خواهیم می‌کنیم» (همان: ۳۷۵).

اما کمی قبل‌تر شهبازبیک به شرف‌نسا می‌گوید: «... دیگر اگر مثل تو پری‌زاده‌ای بدهد پاریس را خراب کنند در آن گناهی نیست!» (همان: ۳۶۸). که نشان می‌دهد حتی شهبازبیک بر خلاف ظاهر عقل‌گرایانه‌اش، در برابر قدرت فرهنگی خرافه، دچار تردید می‌شود و این اقتدار ظاهری فرادستی را از درون به چالش می‌کشد.

این نمایش خرافی طراحی‌شده توسط زنان سنتی، عملاً داستان را به نفع سنت به پایان می‌رساند. زنانی که در ظاهر مطیع‌اند، در بطن روایت مهارکنندهٔ تغییرند.آنان با استفاده از ابزارهای کنش غیرمستقیم در برابر ساختارهای سلطه از مقاومت نمادین بهره می‌برند. این نوع مقاومت در زمانی استفاده می‌شود که فرودستان یا شخصیت‌های در حاشیه نمی‌توانند و یا نمی‌خواهند به صورت صریح مخالفت کنند و از کنایه برای انتقاد از وضع موجود یا سلطه استفاده می‌کنند. این همان صدای خاموشی است که اسپیواک از آن سخن می‌گوید؛ صدایی که مستقیم و آگاهانه نیست، اما سلطه را تضعیف می‌کند.

۲.۲– دفاع فرهنگی دیگری‌های فرودست (نمایندگان سنت بومی) در برابر خودی‌ها (تجدد سطحی وارداتی)

نمایشنامهٔ «جعفرخان از فرنگ برگشته»، بازتاب چالش فرهنگی و هویتی در مواجهه با غرب است و بر تقابل سنت بومی با تجدد سطحی تأکید دارد؛ این تقابل، همان وضعیت فرودست استعمارزده‌ای است که در مواجهه با گفتمان مسلط مدرن، به ابزارهای فرهنگی بومی برای دفاع متوسل می‌شود. جعفر خان نماد تجدد وارداتی و سطحی است که پس از بازگشت از فرنگ با گفتمان سنتی خانواده‌اش که در سطح زبان، لباس، مناسک و انتخاب همسر دچار تعارض می‌شود. در نخستین برخورد جعفر با خانواده، زبان، پوشش، رفتار و حتی نگاه او به جهان، بیگانه می‌نماید. مادر در واکنش به ژست‌های فرنگی‌مآبانهٔ او می‌گوید:

«خاک به گورم، این بچه سنگلجه و می‌گه ما پاریسی‌ها!» (مقدم، ۱۳۰۱: ۱۷).

زبان نمایشنامه بازتاب‌دهندهٔ جایگاه طبقاتی و هویتی شخصیت‌هاست. جعفر خان با زبان فرانسوی تصنعی در تقابل با زبان بومی، از اجتماع بیگانه می‌شود. این دوگانگی نه‌تنها مایهٔ طنز است، بلکه در چارچوب نظریه فرودستی، نمونه‌ای از مقاومت زبانی سنت در برابر سلطه گفتمان مدرن است.

زبان مادری و گویش محلی خانواده، نشانه‌ای از فرهنگ شفاهی و سنتی جامعه است. مادر از واژگان محاوره‌ای نظیر «واه خدا»، «جونم»، «خاک بر سرم» استفاده می‌کند و در برابر زبان فرانسهٔ جعفرخان، واکنشی عصبی نشان می‌دهد. این تفاوت زبانی، نشان‌دهندهٔ فاصلهٔ فرهنگی دو نسل و دو جهان است. در واقع زبان در نمایشنامه، نه فقط ابزار ارتباط، بلکه جبهه‌ای برای نمایش بحران هویت است (باقری، ۱۳۹۸: ۸۷).

جعفرخان نمایندهٔ مدرنیته‌ای تحمیلی، وارداتی و سطحی است؛ در حالی که خانوادهٔ او نمایندهٔ سنتی‌اند که در برابر این تغییرات مقاومت می‌کنند.

در این نمایشنامه، تفاوت زبانی شخصیت‌ها بازتاب همان سلسله‌مراتب گفتمانی است که اسپیواک بر آن تأکید می‌کند؛ جایی که زبان فرودستان (عامیانه) در برابر زبان فرادست (فرنگی‌مآب) مقاومت می‌کند. لهجهٔ فرنگی‌زده جعفرخان مانند: *Enfin* رسیدیم (مقدم، ۱۳۰۱: ۸)، یا *Ici Carotte*»(همان: ۹) و در تقابل با لهجهٔ ساده و کوچه‌بازاری خانواده‌اش مایهٔ طنز و نشانهٔ غربی‌زدگی سطحی اوست.

تقابل این دو سبک زبانی، هم جنبهٔ طنزآمیز ایجاد می‌کند (به تمسخر گرفتن لحن جعفرخان) و هم وجه انتقادی دارد؛ چرا که نمایانگر شکاف فرهنگی بین تازه‌وارد غرب‌زده و جامعهٔ سنتی است (باقری و همکاران، ۱۳۹۸: ۵۳). بدین‌ترتیب، زبان هر شخصیت تصویرگر جایگاه و نگرش اوست و به تقابل «خود» و «دیگری» در متن دامن می‌زند (همان). خرده‌فرهنگ فرهنگ عامه (سنت) در برابر فرهنگ فرنگی (تجدد سطحی وارداتی) مقاومت می‌کند.

تضاد زبانی نه تنها باعث گیجی و خنده می‌شود، بلکه انتقاد ضمنی اجتماعی نیز دارد؛ زبان فرنگی جعفر، نماد غرب‌زدگی و تجدد سطحی است و زبان عامیانه خانواده، ابزار مقاومت فرهنگی. جعفر با سؤال‌هایی مانند:

«دیگه چی بلدید؟ پیانو بازی می‌کنید؟...تنیس می‌کنید؟» (مقدم، ۱۳۰۱ : ۱۷) سنت را به چالش می‌کشد و پاسخ زینت:

«خدا نکرده مگه من رقاصم یا لوطیم؟» (همان: ۱۷). طنزی فرهنگی علیه تجدد سطحی است.

زبان عامیانه در «جعفرخان از فرنگ برگشته» به منزلهٔ عاملی برای ایستادگی فرهنگی و هویت‌بخشی عمل می‌کند. در این نمایشنامه نیز گویندگان عامیانه با زبان خود هویت بومی را بازسازی می‌کنند و در برابر پذیرش بی‌چون‌وچرای فرنگی‌زدگی موضع می‌گیرند. شمایل زبانی آنها، از اصطلاحات محلی «دوتائی دورمون به پلیکند» گرفته تا فریادهای تند «مرده‌شورشون ببره!» و «پدر فرنگی لعنت» حامل بار فرهنگی مقاومت است. «زبان ساده و صریح مردم در برابر لحن متکلف جعفرخان ایستادگی می‌کند و نوعی بیانی خودمانی و ملی‌گرایانه را به نمایش می‌گذارد» (باقری و همکاران، ۱۳۹۸: ۹). این همان چیزی است که اسپیواک آن را «کنش نمادین فرودست» می‌نامد؛ یعنی استفاده از ابزارهای فرهنگی حاشیه‌ای برای بازنمایی عاملیت. چنین مقاومتی با یادآوری رفتارها و ارزش‌های بومی (مانند نکوهش خوراک و رسوم عجیب غربی) صورت می‌گیرد. به این ترتیب، زبان عامه در قامت «زبان مقاومت» عمل کرده و پیام فرهنگی خود را در لابه‌لای طنز و گفتگوهای روزمره منتقل می‌کند (چهرقانی، ۱۳۹۵: ۱۸۶). بنابراین زبان عامیانه، در نقش مقاومت، تقابل میان خود فرهنگی و دیگری فرنگی را با طنزی انتقادی منعکس می‌کند.

نمایشنامهٔ «ستارگان فریب‌خورده» از میرزافتحعلی آخوندزاده، نمونه‌ای بارز از این رویکرد است که در آن زبان و لحن گفتاری شخصیت‌ها، لایه‌های پنهان فرهنگ عامه، ساختار قدرت، طبقات اجتماعی و حتی تضادهای فکری دوران را به‌خوبی بازتاب می‌دهند. نمایشنامهٔ «ستارگان فریب‌خورده» اثری نمادین و طنزآمیز است که در بستری تاریخی و در دربار شاه عباس اول روایت می‌شود، اما در لایه‌های زیرین آن، نقدی اجتماعی، فرهنگی و سیاسی نهفته است. این نمایشنامه با بهره‌گیری از طنز، استعاره و عناصر فرهنگ عامه، نگاهی کنایه‌آمیز به وضعیت قدرت، خرافه‌پرستی، فساد و عوام‌فریبی دارد. فردی بی‌نام و نشان از مردم کوچه و بازار به نام یوسف زین‌دوز (کفاشی ساده‌دل) برای فریب ستارگان انتخاب می‌شود تا در آن روز مشخص، به‌عنوان جانشین موقت شاه بر تخت بنشیندکه در نهایت کشته می‌شود. در پایان نمایشنامه، راوی با لحنی تند و کنایه‌آمیز از فریب خوردن ستارگان و قتل یک بی‌گناه انتقاد می‌کند. اما گزندگی اصلی نقد، متوجه مردمی و نظام قدرتی است که با نیرنگ و نمایش، فرودستی را بازتولید می‌کند.

در نمایشنامهٔ «ستارگان فریب‌خورده» شاهد استفاده از چند سطح زبانی متفاوت رسمی، محاوره‌ای و روشنفکر نمای متکلف هستیم. زبان رسمی و مصنوعی وابسته به طبقهٔ اشراف و کارگزاران دربار، زبان عامیانه و محاوره‌ای شخصیت‌های فرودست، فاصلهٔ قدرت و صدای نابرابر را نشان می‌دهد:

«این بندهٔ حقیر که از خویشان و نمک‌پروردگان جناب وزیر هستم و به لطف و عنایت معظم‌له به این منصب منصوب شده‌ام خود را از صمیم قلب مطیع و منقاد نیات حسنه و منویات عالیه مشارالیه می‌دانم، بدانسان که خاطر خطیر مستحضر است پرداخت حقوق و مواجب نفرات قشون و مأموران دولت طبق فرمان قبلهٔ عالم خطاب به حکام ولایات و پس از امضای حقیر صورت می‌گیرد....» (آخوندزاده، ۱۳۵۶: ۱۰-۹).

این مکالمه نمونهٔ زبان رسمی و متکلف طبقهٔ اشراف آن زمان است. به جز گفتگوهای شخصیت‌های نمایشنامه، متن نمایشنامه از زبان شبه‌ادبی و روشنفکرنما استفاده شده است.

ادبیات کوچه و بازاری در این نمایشنامه کمتر به چشم می‌خورد. شاید بتوان این دو جمله را نماینده این لحن دانست:

«عجب هالوهایی هستند این انگلیسی‌ها که کم مانده بود با چنین ملت خطرناکی شاخ به شاخ بشوند» (همان: ۴۳).

زبان طنزآمیز نیز از ویژگی‌های بارز این نمایشنامه است. آخوندزاده از طریق واژگان و اصطلاحاتی که لحن طنز و تمسخر دارند، نهادهای سنتی مانند روحانیت، حکومت و دستگاه طالع‌بینی را به سخره می‌گیرد. این طنز اغلب از طریق اصطکاک بین زبان رسمی و زبان مردمی حاصل می‌شود. نمونه‌ای از طنز کلامی در دیالوگ‌های نمایش، اشاره به شاه عباس و ستارگان دروغین است که با زبان طنز دربارهٔ تقلب در سلطنت صحبت می‌شود:

«عجب هالوهایی بودن این انگلیسی‌ها...» (همان: ۴۳). نمونه‌ای از طنز آیرونیک است که سلطهٔ استعمارگران را مضحک نشان می‌دهد. در نمایشنامهٔ «ستارگان فریب‌خورده»، یکی از تکنیک‌های برجستهٔ بیانی، به‌کارگیری زبان طنز آیرونیک است؛ یعنی استفاده از واژگان و موقعیت‌ها به‌گونه‌ای که معنا در ظاهر یک چیز است، اما در بطن، نقدی تند، گزنده و برعکس آن در حال انتقال است. واژهٔ «هالو» که برگرفته از زبان کوچه و بازار است، معنا را وارونه می‌سازد؛ آنچه را باید طرد کرد، مشروع وآنچه را باید ستود تمسخر می‌کند. استفاده از چنین زبانی، نه‌تنها به اثر بُعد انتقادی می‌بخشد، بلکه ساختار قدرت را ار درون می‌فرساید.

در جای دیگری، این طنز به‌شکلی حادتر و حتی فلسفی‌تر، در نقد نظام قدرت به‌ویژه «قدرت کیهانی» و نقش منجمان در فریب مردم، دیده می‌شود:

«حماقت از این بالاتر که ستارگان فریب ایرانیان را بخورند و یوسف زین‌دوز فلک‌زده و بی‌گناه را به کام مرگ بفرستند؟! در عوض چهل سال ازگار از آن بالا نظاره‌گر خونریزی‌ها و ستمگری‌های شاه عباس باشند و کاری به کار او نداشته باشند؟» (همان، ۴۱).

در اینجا، نویسنده با طنز تلخ، نظام کیهانی و الهیاتی‌ای را که به قربانی‌سازی فرودست مشروعیت می‌دهد، به چالش می‌کشد. طنز تلخ آخوندزاده را می‌توان در امتداد تحلیل اسپیواک دانست؛ جایی که فرودست (یوسف زین‌دوز) ابژه قربانی‌سازی قدرت می‌شود و حتی در لحظهٔ مرگ نیز صدایی ندارد. به‌ظاهر این جملات نوعی گلایه از ستارگان است، اما در واقع، ساختار قدرت دینی، استبدادی و خرافی را که سرنوشت مردم را به دست «طالع» می‌سپارد، به نقد می‌کشد. طنز آیرونیک، زبان فرودستان و خرافات عامه در این اثر، (نظیر هالو، فلک‌زده ...) ابزارهای مقاومت نمادین در برابر سلطهٔ گفتمان سلطنتی و استعمارند و صدای فرودستان نه از جایگاه قدرت بلکه از عمق فرودستی طنین‌انداز می‌شود.

در «موسیوو ژوردان»، تقابل آشکار میان دانش مدرن (نماد ژوردان) و خرافات عامیانه (نماد مستعلی‌شاه) نه صرفاً یک تضاد معرفتی، بلکه بازتابی از جدال قدرت میان غرب‌زدگی تحمیلی و مردم‌باوری بومی است. این جدال نه فقط معرفتی بلکه جدال قدرت و هویت فرهنگی است. در «موسیوو ژوردان»، این تقابل چهره‌ای طنزآلود و کاریکاتوری به خود می‌گیرد. ژوردان نماد مدرنیتهٔ غربی است، اما ورود او به بستر سنتی خانوادهٔ ایرانی و مواجهه با مفاهیم جادو، کفن‌پیچ و خرافه، تقابل عریان میان عقلانیت علمی و فرهنگ عامه را برملا می‌سازد. در این روایت، سنت به‌عنوان نیروی فرودست، سلطه مدرن را در سطح نمادین فرو می‌ریزد و نشان می‌دهد که حتی در وضعیت حاشیه‌ای، عاملیت فرودستان می‌تواند گفتمان مسلط را به چالش بکشد.

۳.۲– سلطه گفتمانی بر فرودستان (پذیرش تقدیر و باورهای خرافی)

در هر سه نمایشنامه، باورهای آیینی و خرافی بخشی از سازوکار سلطه گفتمانی‌اند؛ سازوکاری که فرودستان را در وضعیتی از پذیرش تقدیر و سکوت تحمیلی نگاه می‌دارد. این باورها برخاسته از فرهنگ عامه و ترس‌های جمعی، اغلب در تضاد با عقلانیت مدرن‌اند، اما در عمل موجب می‌شوند فرودست نه به‌مثابه سوژه‌ای کنشگر، بلکه در جایگاه ابژه‌ای مطیع بازنمایی شود.

این باورها با نگاه انتقادی مواجه‌اند (مانند «موسیوو ژوردان» و «ستارگان فریب‌خورده»)، نمایش خرافات همچون فال‌گیری، جادو، ذکرخوانی و مناسک ازدواج، بخشی از مردم‌شناسی فرهنگی آثار را تشکیل می‌دهد و سازوکارهای سلطه و مقاومت را در سطوح نمادین برملا می‌کند. در «موسیوو ژوردان»، خرافه‌گرایی به‌مثابه ابزاری بومی، در ظاهر شکل مقاومت دارد، اما در واقع فرودستان را در چارچوب همان سلطه بازتولید می‌کند. جادو و باورهای عامه به جای آنکه صدای مستقل فرودستان باشند، در منطق اسپیواک مصداقی از ابژه‌شدن صدای فرودست از خلال گفتمان خرافی هستند. فرهنگ خرافی مردم محلی، در برابر عقل ابزاری فرانسوی می‌ایستد و در نهایت آن را ناکارآمد می‌سازد. این پیام پنهان اثر، نوعی تأیید ضمنی بر کارکرد اجتماعی خرافات عامه است؛ چیزی که در فرهنگ رسمی طرد می‌شود، اما در فرهنگ مردم نجات‌بخش است. در نمایشنامه کمدی «جعفرخان از فرنگ برگشته»، تضاد گفتمان مدرن و سنتی از خلال آیین‌ها و تعویذها نشان می‌دهد که چگونه حتی رفتارهای روزمره (مانند واکنش به عطسه) در سطحی نمادین ابزار سلطه‌اند؛ زیرا فرودست را در وضعیتی از پذیرش تقدیر و بازتولید سکوت نگاه می‌دارند. این همان وضعیتی است که اسپیواک آن را "سکوت تحمیلی فرودست" می‌نامد. شخصیت جعفرخان که پس از هشت سال اقامت در فرانسه به دیار خود بازمی‌گردد، با باورهای عوامانه و رفتارهای فرودستانه خانواده و اهالی محل مواجه می‌شود.

تعدادی از باورها و رفتارها در متن به رفتارهای روزمره مربوط است که در فرهنگ عامه حکم خرافات را دارند. نمونهٔ بارز آن، واکنش خانواده به عطسه کردن است. پس از عطسه کردن مشهدی‌اکبر، همه فریاد می‌زنند: «صبر اومد! صبر اومد!» (مقدم،۱۳۰۱: ۲۹)

و حتی جلوی نوشیدن آب جعفرخان را می‌گیرند. این باور خرافی که در ادبیات عامیانه ذکر شده، نمونه‌ای از تعامل خرافه و زندگی روزمره است.

این نمایش‌ها نشان می‌دهند که خرافه، فراتر از عنصر کمدی، در ساختار قدرت و روابط اجتماعی نقشی تثبیت‌کنندهٔ سلطه گفتمانی ایفا می‌کند؛ زیرا به تعبیر اسپیواک، فرودست در چنین شرایطی نه کنشگر که ابژه‌ای در خدمت تداوم نظم مسلط می‌شود.

کارکرد دیگر این باورها، «پاسداری از سنت‌ها و نظم اجتماعی» است. با اجرای آیین‌های دینی (دعا، شمع روشن کردن) یا برگزاری رسوم گذشتگان (نذر، مشورت با ریش‌سفیدان)، جامعهٔ سنتی خود را به منبعی از معنویت و مشروعیت پیوند می‌زند. ارجاع خانوادهٔ جعفرخان به «عقد در عرش بسته شده»، نمونه‌ای از تقدیرگرایی مذهبی است که در چارچوب نظری اسپیواک، فرودست را در موقعیت سوژه‌ای رام‌شده و بی‌صدا قرار می‌دهد. چنین مفاهیمی نه تنها نظم خانوادگی، بلکه ساختار سلطه را بازتولید می‌کنند. «این‌گونه باورها انسجام گروهی را قوت می‌بخشند و فرد را موظف به تبعیت از هنجارها می‌کنند» (میرهاشمی ۱۴۰۲: ۵۱).

به‌علاوه، باورهای خرافی نقش «انتقادی–نظام‌سازی» نیز دارد. علی‌رغم ظاهر کمدیک، نمایش زنده‌کنندهٔ جدالی نمادین میان عقل و خرافه است. بسیاری از اندیشمندان مدرن از این‌گونه خرافات به‌عنوان «ابزاری ایدئولوژیک» یاد کرده‌اند که باعث می‌شود مردم از تعقل مستقل باز مانند و در برابر تغییرات برحسب هنجارهای قدیمی باقی بمانند (شاهنوشی، ۱۳۸۸: ۱۱۰). در نمایش، همین مؤلفه دیده می‌شود. باور به جادو و تقدیر، پیامدی غیرمستقیم از تحجّر خانوادگی است که باعث می‌شود خانواده حتی در برابر امور قابل توجیه نیز نگرش محافظه‌کارانه داشته باشد. دستاورد چنین تصویری در اثربخشی پیام اثر، برجسته کردن ضرورت نقد خرافات و پذیرش بینش جدید است.

جعفرخان، که نماد روشنفکری خارجی‌زده است، در ابتدا موضع منفعل‌گونه‌ای در برابر هنجارهای خرافی خانواده دارد؛ برای مثال وقتی مادرش به گردن او تعویذ آویزان می‌کند، او هیچ مقاومتی از خود نشان نمی‌دهد. با این حال حضور تدریجی او منطق مدرن را بر منطق سنتی غالب می‌کند. او خود در واکنش به حلقهٔ طلسم و تعویذ به طنز می‌گوید:

«خیال می‌کنند من اینو نگه می‌دارم... خوب ، این دو روز اول باید یک قدری به میل اینها رفتار کرد . بعد کم‌کم آدمشون می‌کنیم . دیپلوماسی تاله ران (*Talleyrand*) هم همین طور بود» (مقدم، ۱۳۰۱: ۲۸).

و بعد همهٔ تعویذات را روی میز می‌گذارد (همان، ۴۱). این صحنه، اقتدار جدید عقل‌گرایی را نمایش می‌دهد؛ جعفرخان خود آن ابزارهای خرافی را «مال خودتون» می‌نامد و به‌نوعی آزادی فردی غربی را به نمایش می‌گذارد.

به‌طور کلی در نمایشنامهٔ «جعفرخان از فرنگ برگشته» خرافات و آیین‌های سنتی به‌خوبی در روایت درام تنیده شده‌اند و زمینهٔ فهم دیدگاه‌های فرهنگی جامعهٔ ایران آن دوره را فراهم می‌آورند. این باورها انواع گوناگونی دارند: از دعا و نذر گرفته تا استفاده از طلسمات و تعویذ. کارکرد آنان در اثر هم چندگانه است: از تسکین اضطراب و توجیه تقدیری گرفته تا ترویج پیوندهای سنتی و حراست از نظم اجتماعی. نقد اثر حاکی از آن است که در مقابل این خرافات، تفکر نقاد و خردگرایی (نمایشگر دنیای مدرن) جایگاهی پیروز دارد. در پایان باید تأکید کرد که نمایشنامه با ارائهٔ تصویری طنزآمیز و عمیق، مخاطب را به بازنگری در جایگاه خرافات در فرهنگ عامه دعوت می‌کند؛ این نشانه‌ها «نقش مهمی در شکل دادن به چارچوب معنایی اثر» دارند (میرهاشمی، ۱۴۰۲: ۶۵).

نمایشنامهٔ ستارگان فریب‌خورده نوشتهٔ میرزا فتحعلی آخوندزاده (آخوندوف)، با زبانی تمثیلی و رویکردی انتقادی، جامعهٔ درباری و دستگاه سلطنتی ایران دورهٔ صفویه را دستمایهٔ طنز تلخ قرار می‌دهد و از خلال ماجرای سلطنت یوسف زین‌دوز، خوانش‌های عمیقی از سطح تفکر توده و ساحت فرهنگی مردم ارائه می‌دهد.

در ستارگان فریب‌خورده نیز خرافات، ابزاری برای مشروعیت‌بخشی به قدرت سیاسی است؛ جایی که شاه عباس تصمیمات خود را به چرخش ستارگان گره می‌زند. در اینجا، همان‌گونه که اسپیواک تأکید دارد، فرودستان (مردم عادی و قربانیانی چون یوسف زین‌دوز) صدایی ندارند و تنها در قالب ابژه‌ای قربانی به کار گرفته می‌شوند:

«گردش کواکب در این ایام دلالت بر این دارد که پانزده روز از نوروز گذشته، ستاره مریخ وارد برج عقرب می‌شود و این قران نحسین تأثیری شوم بر مشرق‌زمین خواهد داشت» (آخوندزاده، ۱۳۵۶: ۶)، خرافه‌باوری به‌وضوح در مرکز تصمیم‌گیری سیاسی قرار می‌گیرد. این‌گونه تعبیرها از حرکت سیارات، بازتاب دقیقی از نفوذ باورهای خرافی در ساختار قدرت است.

آخوندزاده با شناخت از این فضا، تصمیم‌گیری پادشاه را به توصیهٔ منجم و باورهای نجومی مشروط می‌سازد.

در «ستارگان فریب‌خورده» طالع‌بینی نه‌تنها به‌عنوان یک باور فرهنگی بلکه به‌صورت ابزاری برای طنز و انتقاد اجتماعی نیز به کار گرفته شده است. منجم‌باشی با قطعیت اعلام می‌کند که «ستارگان دلالت بر وقوع شری دارند»، اما نتیجهٔ این پیش‌بینی چیزی جز دروغ و اشتباه نیست. یوسف زین‌دوز، که در جایگاه سلطنت قرار می‌گیرد، قربانی خرافات ستاره‌بینان می‌شود و کشته می‌شود، چراکه تصور می‌شود ستارگان چنین تقدیر کرده‌اند. این مسئله در نمایشنامه به‌روشنی آمده است:

«شاه عباس با ستارگان سابقهٔ خصومت و عداوت شخصی نداشت، بلکه قصد ستارگان این بود که پانزده روز از عید نوروز گذشته یک نفر را از روی تخت سلطنت پایین بیاورند و سر به نیست کنند و در آن روز به جای پادشاه، یوسف زین‌دوز بر تخت شاهی نشسته بود و ستارگان آن نگون‌بخت را از تخت به زیر آوردند و به کشتن دادند» (همان: ۴۳).

آخوندزاده با طنز تلخ، منطق طالع‌بینی را به سخره می‌گیرد و نشان می‌دهد که چگونه قدرت سیاسی با بهره‌گیری از خرافات، تصمیمات را مشروع جلوه می‌دهد؛ تحلیلی که می‌توان آن را در امتداد نقد اسپیواک از سکوت تحمیلی فرودستان فهمید، زیرا فرودست حتی در لحظهٔ قربانی شدن (مانند یوسف زین‌دوز) نیز امکانی برای سخن گفتن نمی‌یابد.

در تاریخ ایران، به‌ویژه در دوره‌های پیشامدرن، حاکمان برای توجیه اقدامات خود یا خلق نمادهای اقتدار، از پدیده‌هایی همچون ستاره‌شناسی یا رؤیاهای آسمانی بهره می‌بردند. در این نمایش نیز شاه، به‌جای اتکا بر عقلانیت یا داده‌های سیاسی، از طریق منجم‌باشی و با توجیهات خرافی، مشروعیت اقدامات خود را کسب می‌کند. خرافات نقش ابزار قدرت داشتند و موجب می‌شد که پادشاهان خود را برتر از فهم عامه و مرتبط با نظم کیهانی و الهی نشان دهند (رحمانیان و حاتمی، ۱۳۹۱: ۱۲۷). این بهره برداری بازتولید گفتمان سلطه است که فرودستان را به سکوت وا می دارد و صدای آنان را در هیاهوی اسطوره و تقدیر محو می کند.

این تحلیل با صحنه‌هایی از نمایش منطبق است که در آن شاه، از طریق تعبیرات منجم‌باشی، تصمیم به تعویض افراد یا ایجاد تغییرات مهم می‌گیرد. یکی از نقدهای پنهان و مهم این اثر، حمله به ذهنیت سرنوشت‌باورانه در فرهنگ ایرانی است. آخوندزاده در دیالوگی دیگر این را چنین بیان می‌کند:

«این ایرانیان بودند که با حیله و نیرنگ از او پادشاه ساختند. حماقت از این بالاتر که ستارگان فریب ایرانیان را بخورند و یوسف زین‌دوز فلک‌زده و بی‌گناه را به کام مرگ بفرستند؟!» (آخوندزاده، ۱۳۵۶: ۴۲).

این جمله، طنز تلخی را بازتاب می‌دهد که فرهنگ عامه را متهم به فریب‌کاری و بازی گرفتن نیروهای کیهانی می‌کند. اما در واقع، خود فرهنگ است که قربانی جهل و باورهای بی‌پایه می‌شود. «در این معنا فرهنگ خرافه‌باور نه‌تنها عقلانیت را تضعیف، بلکه کنش جمعی را نیز فلج می‌کند» (کاتوزیان، ۱۳۸۷: ۹۸). این طنز نشان می‌دهد که فرودستان، حتی در مواجهه با سلطه، در چرخهٔ تقدیرگرایی و جهل اسیر می‌شوند و صدایشان به ابژه‌ای برای بازتولید قدرت بدل می‌شود.

شخصیت میرزا صدرالدین منجم‌باشی در نمایشنامه، تنها نماد یک منجم نیست بلکه در مقام نماد کلی روحانیت یا قشر مدعی دانایی نیز ایفای نقش می‌کند. او کسی است که با قطعیت، آینده را پیش‌بینی می‌کند، بدون آنکه پاسخی برای خطاهایش داشته باشد. به‌این‌ترتیب، آخوندزاده با بی‌اعتبارسازی او، در واقع به تزلزل مقام معنوی این گروه در فرهنگ ایران آن زمان اشاره دارد. «سقوط اقتدار معنوی روحانیت زمانی رخ داد که دیگر سخن آنان با تجربهٔ زندگی مردمان جور در نمی‌آمد» (پورجوادی، ۱۳۸۳: ۷۲).

نمایشنامه «ستارگان فریب‌خورده» بازتابی از جامعه‌ای است که تصمیم‌های بزرگش را نه بر مبنای عقل و تجربه، بلکه بر مبنای خرافات، اوهام و طالع‌بینی می‌گیرد. آخوندزاده با نگاهی دقیق و انتقادی، ریشه‌های فرهنگی این پدیده را در جامعه ایران به چالش می‌کشد. او نشان می‌دهد که چگونه فرهنگ عامه در سایهٔ باورهای خرافی، به ابزار قدرت بدل می‌شود، چگونه عقلانیت قربانی خرافه می‌شود و چگونه خرافات می‌توانند به ظلم و بی‌عدالتی مشروعیت ببخشند. در ستارگان فریب‌خورده سیاست و حکومت بیشتر بر پایهٔ تقدیر، طالع و فریب تبیین می‌شود. این نگرش تقدیرگرایانه یکی از بنیادهای فرهنگ عامه در حوزهٔ سیاست است. مردم در اثر، حکومت را امری الهی، خارج از ارادهٔ بشری، و تابع خواست ستارگان می‌دانند:

«... قصد ستارگان این بود که پانزده روز از عید نوروز گذشته یک نفر را از روی تخت سلطنت ایران پایین بیاورند و سر به نیست کنند» (آخوندزاده، ۱۳۵۶: ۴۳).

در اینجا، ستارگان نماد نیروهای قضا و قدری‌اند که سرنوشت شاهان را رقم می‌زنند. چنین نگاهی بازتابی از فرهنگ عامیانه‌ای است که در آن سیاست نه با عقل و اراده، بلکه با سرنوشت و بخت رقم می‌خورد.

اسطوره‌سازی از شاهان گذشته نیز بخشی از همان بازتولید گفتمان سلطه است که فرودستان را به جای سوژه‌های تاریخی، در مقام پیروان بی‌صدا تثبیت می‌کند. در شرایط نابسامان، جامعه برای تسکین روانی، به گذشته‌ای آرمانی و تخیلی پناه می‌برد. این درحالی است که در واقعیت تاریخی، شاه عباس نیز در اثر به خشونت و ظلم متهم می‌شود:

«از نمونه‌های بارز ستمگری‌های شاه عباس همین بس که یکی از پسرانش را کشت، دو تن را کور و یکی را سر به نیست کرد» (همان).

اما ذهن عامه با نادیده گرفتن این وقایع، شخصیت شاه عباس را تطهیر می‌کند.

۴.۲– بازنمایی فرودستان به مثابهٔ ابژهٔ قدرت

در نمایشنامه «ستارگان فریب خورده» آخوندزاده، زین‌دوز پادشاهی موقت و کوتاهی را تجربه می‌کند. او فرودستی است که امکان سخن‌گویی از او سلب می‌شود و به عنوان ابژه‌ای در روایت قدرت تنها می‌تواند کنش‌پذیر باشد و صدای خود را خاموش کند؛ طبق نظر اسپیواک، فرودست حتی وقتی به قدرت ظاهری می‌رسد (پادشاهی موقت)، صدای مستقل ندارد و سخنگوی دستگاه قدرت است. زین‌دوز نمونه روشن همان ابژه‌سازی فرودست در نگاه اسپیواک است؛ فرودستی که به جای سخن گفتن، در چارچوب گفتمان

سلطه بازنمایی می‌شود و صدایش مصادره می‌گردد. این مهندسی قدرت، همان سازو کاری است که فرودست را از موقعیت سوژه مستقل به ابژه‌ای در خدمت ساختار سلطه تقلیل می‌دهد.

«استاد یوسف، مشیت الهی چنین مقدر فرموده است که تو از امروز پادشاه ما باشی. اکنون تاج و تخت سلطنت ایران از وجود شاه عباس تهی است. جهت برگزاری مراسم تاج‌گذاری به دربار سلطنتی قدم‌رنجه فرموده و ما را قرین افتخار و سعادت فرماید» (آخوندزاده، ۱۳۵۶: ۲۴).

یوسف زین‌دوز، شخصیتی بی‌گناه و شریف، قربانی اشتباهی ساختاری می‌شود، درحالی‌که شاه و اطرافیان جاهل و چاپلوسش همچنان در رأس قدرت باقی می‌مانند.

آخوندزاده در «ستارگان فریب‌خورده» با استفاده از زبان طنزآمیز و آیرونیک ساختار ناعادلانه قدرت و سقوط اخلاقی را به‌چالش می‌کشد. طنز آیرونیک در اینجا همان چیزی است که اسپیواک آن را نمایندگی کاذب فرودست می‌نامد؛ یعنی فرودست به زبان دیگری سخن می‌گوید و صدای اصیل او خاموش می‌ماند و بی‌تفاوتی قدرت نسبت به سقوط زین‌دوز، در کنار ستایش دروغین از شاه، ساختار نمایشی را شکل می‌دهد که مخاطب را به تأمل انتقادی وا می‌دارد.

آخوندزاده با برکشیدن یک زین‌دوز به پادشاهی، درواقع درکی عامیانه و سطحی از سلطنت را بازتاب می‌دهد؛ جایی که سلطنت نه محصول فرهیختگی، اصالت یا تجربه، بلکه صرفاً حاصل آرایش ظاهری و تدبیر سیاسی اطرافیان است. این موضوع در صحنه‌هایی از نمایش به‌صراحت و با لحن هجوآمیز بیان می‌شود:

«استاد یوسف، شما در این ساعت قبلهٔ عالم و ولی نعمت ما، و ما بندهٔ جان‌نثار و سگ آستان شما هستیم» (همان: ۲۵).

در منطق نظریهٔ فرودستی، واگذاری سلطنت به فردی بی‌صلاحیت بیش از آنکه کنشی رهایی‌بخش باشد، بازتولید همان گفتمان سلطه است که فرودست را نه به‌مثابهٔ سوژه، بلکه به صورت ابژه‌ای مضحک بازنمایی می‌کند. فرودست حتی وقتی به تخت می‌رسد، ابزار نمایش است نه کنشگر. او نه سلطنت را به دست آورده و نه اختیار دارد؛ صرفاً «نماد» است. این صعود مقطعی دقیقاً همان وضعیتی است که اسپیواک از آن به‌عنوان «امکان‌ناپذیری سخن گفتن فرودست» یاد می‌کند؛ زیرا حتی در لحظهٔ اوج، صدای زین‌دوز از زبان دیگران روایت می‌شود. فرودست از سوژه به ابژه نمایشی تبدیل می‌شود؛ یعنی حتی در صعود هم صدای او به مالکیت گفتمان قدرت در می آید.

۳. نتیجه‌گیری

خوانش سه نمایشنامهٔ «موسیو ژوردان»، «ستارگان فریب‌خورده» و «جعفرخان از فرنگ برگشته» نشان داد که فرهنگ عامه در این آثار نه صرفاً به‌عنوان عنصر کمدی یا بومی، بلکه به‌مثابهٔ میدان گفتمانی بازنمایی فرودست عمل می‌کند؛ جایی که اسپیواک تأکید دارد صدای فرودست یا خاموش می‌ماند یا از خلال میانجی‌های گفتمان مسلط شنیده می‌شود. فرهنگ عامه در این نمایشنامه‌ها نقش میانجی میان سلطه و مقاومت را ایفا می‌کند. فرودستان به حاشیه رانده‌شده، از زبان و مناسک، باورهای خرافی و طنز به‌عنوان ابزارهایی برای ابراز هویت و دفاع فرهنگی بهره می‌گیرند و با کمرنگ کردن گفتمان‌های رسمی، موقعیت فرهنگی و اجتماعی خود را بازنمایی می‌کنند.

بازنمایی فرودستان در این آثار نشان می‌دهد که آنان همواره در شکاف سنت و تجدد گرفتارند و به‌مثابهٔ ابژه‌های قدرت به تصویر کشیده می‌شوند. با این حال، مقاومت‌هایشان هرچند نمادین و ناآگاهانه است، هنجارهای سلطه را به چالش می‌کشد. این همان تناقضی است که اسپیواک معتقد است فرودست حتی در کنش اعتراضی نیز در موقعیت ابژه باقی می‌ماند. صحنهٔ نمایش در این سه اثر به عرصه‌ای بدل می‌شود که تناقض اسپیواک را به‌خوبی عیان می‌سازد: فرودست نمی‌تواند سخن بگوید، اما از خلال زبان کنایی، طنز و مناسک عامیانه، حضور خود را به شکلی غیرمستقیم ثبت می‌کند. بدین‌گونه، اگرچه این صداها خاموش و پوشیده‌اند، اما عاملیت فرهنگی خود را نشان می‌دهند و گسست‌هایی در گفتمان سلطه ایجاد می‌کنند.

فهرست منابع

فهرست منابع

الف. منابع فارسی

۱. اسپیواک، گایاتری چاکراورتی. (۱۳۹۷). ***آیا فرودست می‌تواند سخن بگوید؟***. ترجمهٔ ایوب کریمی. تهران: فلات.

۲. ابرامز، مایر هوارد، هرفم، جفری گالت. (۱۳۹۴). ***فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی***. ترجمه سعید سبزیان مرادآبادی. چاپ دوم. ویراست نهم. تهران: رهنما.

۳. امیری، جهانگیر، امیری، ربیع و همکاران. (۱۴۰۱). «واکاوی جلوه‌های «فرودست» گایاتری اسپیواک در رمان ریح الجنوب با مطالعهٔ موردی زنان». ***فصلنامهٔ لسان مبین (پژوهش‌های زبان و ادب عربی)***، ش ۴۸، صص ۲۰-۱.

۴. ایقایی، متینه. (۱۴۰۰). «تحلیل شخصیت‌پردازی درنمایشنامه‌های جلال تهرانی و بهمن فرسی در پرتو نظریهٔ «فرودست» اسپیواک (آثار نمونه: تک‌سلولی‌ها، مخزن، آرامسایشگاه وگلدان)». فرزاد معافی. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد دانشگاه بین المللی سوره- دانشکده هنر. غفاری.

۵. آخوندزاده، میرزافتحعلی. (۱۳۵۶). ***تمثیلات***. ترجمهٔ محمدجعفر قراجه‌داغی. چاپ سوم. تهران: نشر خوارزمی.

۶. باقری، فارس، زاهدی، فریندخت و همکاران. (۱۳۹۸)، «رابطه «خود» و «دیگری» در آغاز عصر نوگرایی ایران، در نمایشنامه جعفرخان از فرنگ برگشته.» ***هنرهای زیبا – هنرهای نمایشی و موسیقی***، دورهٔ ۲۴(۳)، صص ۵-۱۲.

۷. برتنز، یوهانس ویلم. (۱۳۸۲). ***مقدمات نظریهٔ ادبی***. ترجمهٔ فرزان سجودی. تهران: آهنگ دیگر.

۸. تسلیمی، علی. (۱۴۰۱). ***نقد ادبی***. چاپ سوم. تهران: اختران.

۹. چهرقانی، رضا. (۱۳۹۵). «تحلیل جلوه‌های مقاومت در ادبیات عامیانهٔ کشورهای فارسی‌زبان». ***پژوهش زبان و ادبیات فارسی***. دورهٔ ۱۷، شمارهٔ ۴۳، صص ۱۷۵-۱۸۹.

۱۰. رحمانیان، داریوش و حاتمی، زهرا. (۱۳۹۱). «سحر و جادو، طلسم و تعویذ و دنیای زنان در عصر قاجار». **جستارهای تاریخی**. ***پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی***. سال سوم، شمارهٔ دوم، صص ۴۴-۲۷.

۱۱. شاهنوشی، مجتبی. (۱۳۸۸). «خرافات و برخی علل و زمینه‌های آن». ***پژوهشنامهٔ جامعه‌شناسی خرافات در ایران***. شمارهٔ ۴۱، صص۱۱۶-۱۰۱.

۱۲. عضدانلو، حمید. (۱۴۰۰). ***از استعمار تا گفتمان استعمار: دریچه‌ای به ادبیات و نظریه‌های پسا استعماری***. تهران: نی.

۱۳. قنبری فریدی، مجتبی، قادری و همکاران. (۱۴۰۰). «تحلیل رمان غدالیوم جدید اثر عبدالحمیدبن هدوقه از منظر فمنیسم پسا استعماری». ***لسان مبین (پژوهش زبان و ادب عربی)*** . ۱۳، شمارهٔ ۴۶، صص ۱۱۹-۱۰۱.

۱۴. کاتوزیان، محمدعلی. (۱۳۸۷). ***ایرانیان: تضاد دولت و ملت***. تهران: نشر مرکز.

۱۵. محمد طاهری، مریم، حاجی بابایی، محمدرضا. (۱۴۰۳). «بررسی فرادست و فرودست در رمان پیاده بلقیس سلیمانی از منظر مطالعات میان‌رشته‌ای». ***پژوهش‌های میان‌رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی***. ش ۲، صص۴۷-۲۷.

۱۶. مظفری‌نژاد، طوبی و نجار، اسماعیل. (۱۴۰۳). «بازتاب مفهوم فرودست اسپیواک در نمایشنامه‌های *نه بخش از میل* هیدر رافو و *مستانه، تاریخ فراموشان* از نغمه ثمینی». ***زن در فرهنگ و هنر***. شمارهٔ ۴، صص ۵۴۱-۵۲۵.

۱۷. مقدم، حسن. (۱۳۰۱). ***جعفرخان از فرنگ آمده***. تهران: انتشارات ایران جوان.

۱۸. میرهاشمی، طاهره. (۱۴۰۲). «نشانه‌شناسی اجتماعی نمایشنامهٔ «جعفرخان از فرنگ برگشته» بر اساس نظریه پیرگیرو». ***فصلنامه جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر***. دوره ۵، پیاپی ۱۸، صص ۶۷-۴۹.

۱۹. مورتون، استیون. (۱۳۹۲). ***گایاتری چاکراورتی اسپیواک***. ترجمهٔ نوید قابلی. تهران: بیدگل.

۲۰. نجف زاده، رضا. (۱۴۰۱). «اسپیواک و مطالعات فرودستان فراسوی فوکو: بررسی انتقادی کتاب آیا فرودست می‌تواند سخن بگوید؟». ***پژوهش‌نامهٔ انتقادی متون و برنامه‌ریزی علوم انسانی***. ش ۸، صص ۳۶۹-۳۴۳.

۲۱. نظرزاده، رسول. (۱۳۹۹). ***ادبیات نمایشی زنان ایران***. تهران: روشنگران ومطالعات زنان.

۲۲. وفا، امیرحسین. (۱۴۰۰). «در جستجوی سخن فرودست در ادبیات تطبیقی». ***مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی***. شمارهٔ ۲، صص ۸۲-۶۳.

References

Spivak, Gayatri C. (2018). ***Can the Subordinate Speak?*** Translated by Ayoub Karimi. Tehran: Flat.

Abrams, M.H, Herfam, J.G. (2015). ***A Descriptive Dictionary of Literary Terms***. Translated by Saeed Sabzian Moradabadi. Second edition. Ninth edition. Tehran: Rahnama. (in Persian)

Amiri, J, Amiri, R. (2013). "An Analysis of the Manifestations of Gayatri Spivak's "Subordinate" in the Novel Wind of the South with a Case Study of Women". ***Fazlnama Lisan Mobin (Studies in Arabic Language and Literature***), Vol. 48, pp. 1-20 doi: https://doi.org/10.30479/lm.2021.14931.3187. (in Persian)

Ighaei, M. (2013). "Analysis of Characterization in the Plays of Jalal Tehrani and Bahman Farsi in the Light of Spivak's "Subordinate" Theory (Examples: Unicellular, Reservoir, Aramsaysahgah and Goldan)". Farzad Moafi. Master's Thesis, Soorah International University - Faculty of Arts. Ghaffari. (in Persian)

Akhundzadeh, Mirzafatha, A. (1977). ***Allegories. Translated by Mohammad Jaafz Qarajehdaghi***. Third Edition. Tehran: Kharazmi Publishing House. (in Persian)

Bagheri, F, Zahedi, F. (2019), "The Relationship between 'Self' and 'Other' at the Beginning of the Modern Era of Iran, in the Play Jafar Khan Returns from the Farang." ***Fine Arts - Performing Arts and Music***, Volume 24(3), pp. 5-12. (in Persian)

Bertens, J. W. (2003). ***Introduction to Literary Theory***, Translated by Farzan Sojoodi. Tehran: Ahangeedir. (in Persian)

Taslimi, A. (1979). ***Literary Criticism***. Third Edition. Tehran: Akhtaran. (in Persian)

Chahraghani, R. (2016). "Analysis of the Manifestations of Resistance in the Popular Literature of Persian-Speaking Countries". ***Persian Language and Literature Research***, Volume 17, Issue 43, pp. 175-189. Doi: 139607231255558540 (in Persian)

Rahmanian, D. & Hatami, Z. (2012). "Magic, Talismans, Amulets, and the World of Women in the Qajar Era". Historical Essays. ***Institute for Humanities and Cultural Studies***. Year 3, Issue 2, pp. 44-27. https://historicalstudy.ihcs.ac.ir/article_653.html (in Persian)

Shahnoshi, M. (2009). "Superstition and Some of Its Causes and Backgrounds". Research Journal on the Sociology of Superstitions in Iran, Issue 41, pp. 101-116. (in Persian)

Azdanloo, H. (2011). ***From Colonialism to Colonial Discourse: A Window to Post-Colonial Literature and Theories***. Tehran: Nei. (in Persian)

Ghanbari Faridi, M, Ghaderi. (2021). "Analysis of the novel Ghadalium Jadid by Abdolhamid ibn Hadoqa from the perspective of post-colonial feminism". ***Lisan Mobin (Arabic Language and Literature Research)***, 13, No. 46, pp. 101-119. (in Persian)

Katouzian, M.A. (2008). ***Iranians: The Conflict of State and Nation***. Tehran: Markaz Publishing. (in Persian)

Taheri Md, M, Haji Babaei, M.R. (2024). "A Study of Superior and Subordinate in the Novel Pedah by Balqis Soleimani from the Perspective of Interdisciplinary Studies". ***Interdisciplinary Research in Persian Language and Literature***, Vol. 2, pp. 27-47.doi: 10.30479/IRPLI.2025.21000.1202 (in Persian)

Mozaffari Nejad, T. & Najjar, I. (2024). "Reflection of Spivak's concept of the inferior in the nine-part plays of Mil-Heider Rafo and Mastanah, the History of the Forgotten by Naghmeh Samini". ***Women in Culture and Art,*** Issue 4, pp. 541-525 http://noo.rs/Xmo3F. (in Persian)

Moghadam, H. (1982). ***Jafar Khan Has Returned from Abroad***. Tehran: Iran Javan Publications. (in Persian)

Mirhashemi, Tahereh. (1992). "Social Semiotics of the Play ‘Jafar Khan Has Returned from Abroad’ Based on the Theory of Pierre Guiroux". ***Quarterly Journal of Sociology of Culture and Art***. Volume 5, Series 18, pp. 49-67. Doi: 10.22034/SCART.2023.138014.1243 (in Persian)

Morton, S. (1993). ***Gayatri Chakravorty Spivak***. Translated by Navid Ghabeli. Tehran: Bidgol. (in Persian)

Najafzadeh, R. (1982). "Spivak and Subordinate Studies Beyond Foucault: A Critical Review of the Book Can the Subordinate Speak?" ***Critical Research Paper on Texts and Planning in the Humanities***, No. 8, pp. 369-343. (in Persian)

Nazarzadeh, R. (2010). ***Iranian Women's Dramatic Literature***. Tehran: Roshangaran and Women's Studies. (in Persian)

Vafa, A. H. (2021). "In Search of the Subordinate Speech in Comparative Literature". Interdisciplinary Studies in Literature, ***Art and the Humanities***. No. 2, pp. 82-63. Doi: 20.1001.1.27832740.1400.1.2.4.4 (in Persian)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی