بررسی تطبیقی آرای جامعه‌شناختی امیل دورکیم در دو نمایش‌نامه یرما و خانه برناردا آلبا نوشته فدریکو گارسیا لورکا

سپیده باقری لویه [نویسنده مسوول]

ناهید احمدیان

تاریخ دریافت مقاله ۱۳۹۴/۰۲/۱۶ | تاریخ پذیرش نهایی ۱۳۹۴/۰۵/۱۹

بررسی تطبیقی آرای جامعه‌شناختی امیل دورکیم در دو نمایش‌نامه یرما و خانه برناردا آلبا نوشته فدریکو گارسیا لورکا

سپیده باقری لویه دانشجوی دکترای ادبیات انگلیسی، پردیس بین المللی کیش دانشگاه تهران

ناهید احمدیان دکترا، استاد مدعو ادبیات انگلیسی، پردیس بین المللی کیش دانشگاه تهران

چکیده

امیل دورکیم یکی از نظریه‌پردازان برجسته جامعه‌شناسی است که مطالعاتش در این حوزه سبب شده است این رشته، در شمار یکی از مهم‌ترین زیرشاخه‌های علوم‌انسانی قرار بگیرد. در بخشی از آرای دورکیم، او واقعیت‌های اجتماعی، یا ارزش‌های مشترک، را وجدان جمعی مردمان یک جامعه ابتدایی می‌نامد و بر این باور است که تمرین خواسته یا ناخواسته این ارزش‌ها ازسوی اعضای جامعه، به حفظ همبستگی آن جامعه می‌انجامد. فدریکوگارسیا لورکا، نمایش‌نامه‌نویس اسپانیایی در آثار نمایشی‌اش، با دقتی موشکافانه به بازنمود سنت‌ها و آداب زادگاه خود پرداخته و تلاش کرده تصویری باورپذیر از جوامع سنتی و بسته جامعه اسپانیا در اوایل قرن بیستم ارایه کند. مقاله حاضر به بررسی نظریات دورکیم در مورد نوع همبستگی جوامع و انواع آن‌ها، در دو نمایش‌نامه لورکا، یرما و خانه برناردا آلبا، که روایتگر پیوندهای عمیق مردمان جنوب اسپانیا با سنت‌هایشان است می‌پردازد و نشان می‌دهد چگونه فراساختارهای غیرمادی جامعه‌ای که لورکا به‌تصویر می‌کشد به تمرین آنچه دورکیم نظم و انسجام اجتماعی در جوامع بدوی می‌نامد، انجامیده است. بررسی حاضر به دنبال نشان دادن امکان ارایه یک تحلیل جامعه‌شناختی از آثار نمایشی و به‌تَبَعِ آن ارایه یک تحلیل تطبیقی است که می‌تواند به بسترسازی علمی و مدون در مطالعات ادبی بیانجامد.

واژگان کلیدی: امیل دورکیم، فدریکو گارسیا لورکا، یرما، خانه برنادا آلبا، جامعه‌شناسی، اسپانیا

مقدمه

امیل دورکیم (۱۹۱۷–۱۸۵۸)، جامعه‌شناس، روان‌شناس اجتماعی و فیلسوف فرانسوی، یکی از چهره‌های موثر در تغییر روش‌شناسی پژوهش‌های علوم‌انسانی است. مهم‌ترین سهم او در مطالعات جامعه شناختی، رویکرد علم‌محور وی در این مطالعات است. او که درکودکی و نوجوانی به فراگیری اصول خاص مذهب یهود پرداخته بود، بعدها، با انتقاد صریح از چنین آموزش‌های عمومی بر به‌کار بستن "اصول و مبانی علمی" تاکید کرد و خواهان تجدیدنظر در برنامه درسی مدارس، که در آن‌زمان بیشتر بر ادبیات و زیبایی‌شناسی تاکید می‌کرد؛ شد (ریتزر، ۲۰۱۱: ۸۷). پرداختن به مفاهیم مدون علمی در پژوهش‌های جامعه‌شناختی در آثاری چون تقسیم کار اجتماعی (۱۸۹۳) و قواعد روش جامعه‌شناسی (۱۸۹۵) و نقش تعیین‌کننده‌ای که دورکیم با پرداختن به آن‌ها تحولات بزرگی را در مطالعات جامعه‌شناختی به‌وجود آورده، سبب شده امروزه از او با عنوان پدر جامعه‌شناسی یاد کنند.

دورکیم به‌عنوان یک اثبات‌گرا بر این باور است که بررسی علمی حقایقِ جامعه‌شناختی تنها برون‌رفت از شرایط موجود و راهکاری برای "هدایت اخلاقی جامعه" است (ریتزر، ۲۰۱۱: ۸۷). او موضوع اصلی جامعه‌شناسی را مطالعه دقیق پدیده‌هایی می‌داند که آن‌ها را "واقعیات اجتماعی" می‌نامد (ریتزر، ۲۰۱۱: ۱۹). دورکیم این واقعیات را "چیز" تلقی می‌کند و بر این باور است که آن‌ها، در عین موجودیت مستقل خود، در سراسر یک جامعه معین، عام هستند (علاقه بند، ۱۳۸۴: ۱۶۴). هم‌چنین واقعیات اجتماعی، نیروها و ساختارهایی هستند که خارج از اراده فرد و به‌صورت "تحمیلی" بر او عمل می‌کنند (ریتزر، ۲۰۱۱: ۱۹). این واقعیت‌های اجتماعی به‌صورت "عینی" سیطره‌ی خود را بر تمام افراد جامعه اعمال می‌کنند و وسیله توضیح رفتار اجتماعی انسان‌ها هستند (ریتزر، ۲۰۱۱: ۷۸). ازمنظری خُردنگرانه، دورکیم این واقعیات اجتماعی را به دو نوع "مادی" و "غیرمادی" تقسیم می‌کند. نخست، واقعیت‌های مادی (مانند قانون و بوروکراسی) که به‌صورت مستقیم قابل‌مشاهده هستند (ریتزر، ۲۰۱۱: ۷۷) و دوم واقعیت‌های غیرمادی مثل نهادهای فرهنگی و اجتماعی (ریتزر، ۲۰۱۱: ۲۰). دورکیم "قوانین، اصول اخلاقی، ارزش‌ها، عقاید مذهبی، سنت‌ها، مدها، جشن‌ها و مراسم و مجموعه قوانین فرهنگی و اجتماعی حاکم بر زندگی اجتماعی" را از مصادیق این واقعیات اجتماعی غیرمادی می‌داند (استولی، ۲۰۰۵: ۲۳). او تاثیر واقعیات مادی مانند قانون و بوروکراسی را بدیهی می‌داند و آنچه برای او ازمنظر جامعه‌شناسی قابل‌توجه است، واقعیات غیرمادی و نوع و نحوه تاثیر آن‌ها در پیشبرد روابط انسانی در انواع مختلف جوامع است. دورکیم در ادامه نشان می‌دهد که چگونه چنین واقعیاتی "نظم اجتماعی" را در جامعه هدایت می‌کند و به آن "انسجام" یا "همبستگی اجتماعی" می‌دهد –انسجامی که توسط فراساختارهایی

چون سنت، فرهنگ، مذهب و باورهای اخلاقی ایجاد می‌شود و بسته‌به میزان بدویت و یا تمدن جوامع و نوع زیست انسانی آن‌ها، در روابط اجتماعی افراد تمرین می‌شود، قوام می‌یابد و تثبیت می‌شود.

فدریکو گارسیا لورکا (۱۹۳۶–۱۸۹۸) شاعر و نمایش‌نامه‌نویس بنام اسپانیایی است که حضور پررنگ و ملموس تصاویر بومی و سنت‌های فکری و آیینی مردمان اسپانیا جان‌مایه آثار او هستند. او در شهر کوچکی در نزدیکی گرانادا زاده شد، جایی‌که زندگی در نزدیکی طبیعت و آشنایی با سنت‌های کهن مردم روستا تاثیری عمیق بر او گذاشت. اشعار و نمایش‌نامه‌های لورکا، آکنده از تصاویری هستند که او از طبیعت بکر گرانادا و فرهنگ غنی ساکنانش وام گرفته بود. او در کارنامه ادبی خود شاعرانگی را با نمایش‌نامه‌نویسی تلفیق کرده و ازاین‌رهگذر توانسته آینه تمام‌نمایی از باورها، ارزش‌ها و آیین مردم اسپانیا ارایه کند. بااین‌وجود باید به خاطر نیز داشت که طرحی که لورکا از جامعه اسپانیای اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم می‌زند، در عین پایبندی به بازنمایی آنچه درمیان مردمانش به‌عنوان "واقعیات اجتماعی" می‌گذرد، رویکردی انتقادی نیز دارد. چنان‌که، به باور بونادیو، اگرچه نمی‌توان او را یک نویسنده سیاسی به‌شمار آورد، اما او هرگز نسبت به وقایع اطرافش "بی‌تفاوت و یک نظاره‌گر صرف" نبوده است (دنیس،۲۰۰۷: ۱۷۰). او این حساسیت لورکا را بیش از هرچیز مرهون بزرگ شدن در خانواده‌ای می‌داند که گرچه خود به طبقات میانی جامعه تعلق داشتند اما هرگز نسبت به سرنوشت زیردستان خود بی‌تفاوت نبودند (دنیس،۲۰۰۷: ۱۷۱). ثمره این پیشینه خانوادگی برای لورکا فراتر از فراگیری "دانشی بدون‌واسطه و احترام نسبت به طبقه کارگر روستایی، شرایط زندگی و سنت‌های فرهنگی شان" و بیش از هرچیز کسب "وجدانی اجتماعی" بود (دنیس،۲۰۰۷: ۱۷۲). با وجود پرداخت‌های نمایشی لورکا بر پایه چنین "وجدان اجتماعی"، کارهای او در پرداخت فرم اثر فقط تابع سنت رئالیسم میانه قرن نوزدهم نیستند. ردپای تاثیرات سمبولیسم (دلگادو، ۲۰۰۸: ۸۶) سوررئالیسم (دلگادو، ۲۰۰۸: ۱۴۰) و اکسپرسیونیسم (دلگادو، ۲۰۰۸: ۷۵) نیز به‌روشنی در آثار او قابل‌مشاهده‌اند. بااین‌حال لورکا در مصاحبه‌ای یکی از دو دغدغه مهم درآثارش را مسایل اجتماعی عنوان می‌کند (دلگادو، ۲۰۰۸: ۱۳۹). از دید لورکا یک اثر ادبی باید در عین شاعرانه بودن، زندگی را به‌تصویر بکشد: شخصیت‌های روی صحنه نمایش باید " لباس شعر به تن کنند" اما درعین‌حال، تماشاگر باید "خون و استخوان شان" را حس کند (دلگادو، ۲۰۰۸: ۱۳۹). از میان نمایش‌نامه‌های لورکا که شاعرانگی‌های سمبولیسم را با ادبیات نمایشی درآمیخته‌اند، می‌توان به **مردم** (۱۹۳۰–۱۹۲۹)، **وقتی پنج سال می گذرد** (۱۹۳۱) و **فیلم‌نامه سفر به ماه** (۱۹۲۹) اشاره کرد. آثار بنام‌تر او بستری واقع‌گرایانه دارند که از آن‌جمله می‌توان به **طلسم شیطانی پروانه** (۱۹۲۰–۱۹۱۹)، **خیمه شب‌بازی دُن کریستوبل**

(۱۹۲۳)، **عروسی خون** (۱۹۳۳)، **یرما** (۱۹۳۴) و **خانه برناردا آلبا** (۱۹۳۶) اشاره کرد. این آثار، چه آن‌هایی که با رویکردهای نمادگرایانه نوشته شده اند و چه آن‌هایی که به سنت رئالیسم میانه قرن نوزدهم نزدیکند، مملو از عناصر فرهنگ منحصربه‌فرد مردمان زادگاهش گرانادا (غرناطه) هستند و او در آن‌ها آواها، نواها، قصه‌ها، افسانه‌ها و آداب‌ورسوم مردمان این ناحیه را جان‌مایه پرداخت‌های نمایشی خود قرار می‌دهد تا ازاین‌رهگذر روابط اجتماعی مردمان سرزمینش را بر پایه باورهای دینی و قومی‌شان به نمایش بگذارد. از میان آثار هنری معروف او **عروسی خون**، **یرما** و **خانه برناردا آلبا**، تریلوژی روستایی خوانده می‌شوند. در این سه اثر، لورکا با به‌تصویر کشیدن سنت‌ها و رسوم مردمان گرانادا و نشان دادن دایره بسته روابط اجتماعی آن‌ها، نقدی آگاهانه نسبت به فضای بسته جامعه اسپانیای آن دوران ارایه می‌کند. آنچه پس از این می‌آید بررسی نگاه انتقادی لورکا به این بستر فرهنگی در دو نمایش‌نامه **یرما** و **خانه برناردا آلبا**، در سایه آرای جامعه‌شناختی امیل دورکیم است. در ابتدا پیشینه ای پژوهشی درباره میزان و نحوه دریافت دورکیم و لورکا در ایران ارایه شده است. به‌دنبال آن، مفاهیم نظری لورکا می‌آید و درنهایت تلاش شده است دو نمایش‌نامه یادشده در سایه مبانی نظری بحث شده، تحلیل شوند.

پیشینه پژوهشی:

امیل دورکیم چهره شناخته‌شده‌ای در ایران است. از میان کتاب‌های او که به فارسی ترجمه شده‌اند، می‌توان به **درباره تقسیم کار اجتماعی** (۱۳۶۹)، **قواعد روش جامعه‌شناسی** (نخستین‌بار ۱۳۵۵)، **جامعه شناسی و فلسفه تعریف پدیده های دینی** (۱۳۹۱)، **تربیت اخلاقی** (۱۳۹۱)، **تربیت و جامعه‌شناسی** (۱۳۹۰) و **خودکشی** (۱۳۷۸) اشاره کرد. علاوه‌بر کتاب‌هایی که درباره دورکیم و آرای او به فارسی ترجمه شده‌اند ، مقالات و رساله‌های متعددی نیز با محوریت آرای دورکیم در ایران نوشته شده‌اند. بااین‌حال، قریب‌به‌اتفاق آثار چاپ‌شده در مورد دورکیم محدود به رویکردهای دینی، آموزشی و (در بهترین و البته کم‌ترین حالت) حقوقی است و تقریبا هیچ اثری به بررسی آرای دورکیم در حوزه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات نپرداخته است. این درحالی است که به‌سبب اهمیتی که دورکیم برای پژوهش در حوزه روابط اجتماعی سنت و فرهنگ قایل است، بازخوانی آثار ادبی که به این مولفه‌ها می‌پردازند، در سایه نظریات او نه‌تنها در گشایش افق‌های معنایی بسیاری برای متن کارسازند بلکه می‌تواند ابعاد جدیدتری را نیز بر مطالعات علوم‌اجتماعی بگشاید. ازسوی‌دیگر، لورکا نویسنده‌ای است که اشعارش بیش از نمایش‌نامه‌هایش موردتوجه مترجمان ایرانی قرار گرفته است. از میان پانزده مجموعه اشعار لورکا، شش مجموعه با نام‌های **آوازهای کولی** (۱۳۵۳)، **اشعار برگزیده فدریکو گارسیا لورکا** (۱۳۸۸)، **فصلی در غرناطه** (۱۳۸۶)، **قصیده مجروح آب** (۱۳۸۲)، **مرغ عشق میان دندان های تو** "**ترانه های عشق و مرگ**"

(۱۳۸۱)و **آن ستاره عاشق پیشه: عاشقانه های فدریکو گارسیا لورکا** (۱۳۹۲) به فارسی ترجمه شده‌اند. نخستین ترجمه‌های لورکا در دهه چهل وارد ایران می‌شوند. از میان هفده نمایش‌نامه او، **خانه برناردا آلبا** نخستین‌بار در سال ۱۳۴۸ و **یرما** و **عروسی خون** در سال ۱۳۴۷ توسط احمد شاملو ترجمه می‌شوند. تا دهه هفتاد لورکا فقط با این سه نمایش‌نامه در ایران شناخته شده است. در دهه هشتاد است که اندک اقبالی نسبت به دیگر نمایش‌نامه‌های او نشان داده می‌شود و دوشیزه رزیتا (۱۳۸۳)، **ماریانا پیندا** (۱۳۹۱) و گردش باستر کیتون (هشت نمایش‌نامه کوتاه) (۱۳۹۳) ترجمه می‌شوند. تعداد پایان‌نامه‌های نوشته‌شده درباره لورکا نیز به تعداد انگشتان یک دست نمی‌رسند که ازاین‌میان یکی بر روی اشعار لورکا و دو تای دیگر به بررسی مضمونی با دریافت‌های زن‌محور در نمایش‌نامه‌های لورکا است . مقاله‌نویسی درباره لورکا نیز به همین‌اندازه مهجور مانده است. از میان سه مقاله دانشگاهی که درباره لورکا نوشته شده‌اند، یکی درباره اشعار لورکا، دیگری به آرا و مجموعه نظریات وی و تنها یکی از آن‌ها درباره یکی از نمایش‌نامه‌های اوست. فقدان پژوهش‌های علمی درباره لورکا در مطالعات دانشگاهی ایران بسیار چشمگیر است. این کمبود با توجه به انبوه کتاب‌ها، مقاله‌ها و رساله‌هایی که هرساله در خارج از ایران درباره لورکا به تحریر درمی‌آیند نیز کاملا محسوس است. به‌نظر می‌رسد به‌دلیل پرداختن به جامعه سنتی اسپانیا و آداب‌ورسوم توده‌ای عصر خودش، لورکا تصویری از جامعه‌ای را به نمایش می‌گذارد که می‌تواند قرابت‌های جامعه‌شناختی و فرهنگی نزدیک با جامعه سنتی ایران داشته باشد. ضرورت پرداختن به نمایش‌نامه‌های او، به‌ویژه، ازآن‌لحاظ حایزاهمیت است که نگاه انتقادی و تحلیل آسیب‌شناختی منحصربه‌فرد او از جامعه بسته اسپانیای آن‌روزها، می‌تواند دست‌کم شمایی از ضرورتی که در پرداختن به مشکلات جامعه‌شناختی محیط‌های کوچک‌تر و بسته‌تر جامعه ایرانی احساس می‌شود، به‌دست دهد. حال اگر چنین رویکردی با عطف به مطالعه تحلیلی و هدفمند رشته‌ای چون جامعه‌شناسی انجام گیرد، ره‌آوردی دوچندان دارد: نخست آنکه به‌این‌وسیله می‌توان توانِ بالقوه متون نمایشی را در بازنمایی آسیب‌شناسانه و تحلیلی جوامع انسانی به تماشا نشست و دوم آنکه به ضرورت و نیز سودمندی مطالعات میان‌رشته‌ای و تطبیقی در علوم‌انسانی پرداخت. پژوهش‌هایی که می‌توانند بسترساز آگاهی و فهم عمیق‌تری از روابط انسانی باشند. علت انتخاب نمایش‌نامه‌های **یرما** و **خانه برناردا آلبا**، اشتراک آن‌ها در دو مولفه است. یکی رویکرد متفاوت سه‌گانه‌ی **عروسی خون**، **یرما** و **خانه برناردا آلبا** در مقایسه با دیگر نمایش‌های لورکاست. کثلین که این رویکرد را سلبی می‌داند بر این باور است که این سه نمایش‌نامه در برخورد با مقوله تاتر نسبت به نمایش‌های مقدم لورکا جداسرند. سلبیت این نمایش‌نامه‌ها، آن‌ها را به تئاتر مدرن آیرونیک نزدیک‌تر می‌کند. "نفی، هم در مقام یک اصل و هم به مثابه یک تمهید آیرونیک، وزنه

ای قدرتمند برای پرداختن به تاثیرات بصری این نمایش نامه ها به شمار می رود" (کتلین، ۱۹۸۰: ۵۱۲). مولفه دیگر، لحاظ مشترکات جامعه‌شناختی این دو اثر است. بررسی الگوهای رفتاری مشترک در بستر جوامع و فرهنگی‌هایی که ویژگی‌های زیست‌شونده همسانی دارند، هم به درک بهتر این الگوها می‌انجامد و هم ازمنظری زیبایی‌شناختی و تحقیقی بررسی این الگوها را در دو یا چند اثر به‌طورهم‌زمان ممکن می سازد. با این تفاسیر، مقاله حاضر به بررسی این دو نمایش‌نامه از نگاه آرای جامعه‌شناختی امیل دورکیم می‌پردازد. در ادامه، مبانی نظری و به دنبال آن تحلیل دو نمایش‌نامه با عطف به این آرا ارایه می‌شود.

مبانی نظری:

دورکیم تدوام و بقای جوامع انسانی را در همبستگی می‌داند، "یعنی، پیدایی این احساس در مردم که آنان "اعضای یک پیکرند" و با یکدیگر پیوند دارند" (علاقه‌بند، ۱۳۸۴: ۱۶۶). این پیوند بسته به نوع روابط و مدنیت افراد جامعه می‌تواند به دو شکل به‌وجود آید: "همبستگی مکانیکی (ماشینی) " و " همبستگی ارگانیک (اندام‌وار) " . دورکیم عامل اتحاد افراد در جوامع ابتدایی را اعتقاد آن‌ها به اصول اخلاقی مشترک می‌داند. او این جوامع را دارای "همبستگی (انسجام) مکانیکی" معرفی می‌کند. در نقطه‌مقابل او از جوامع دارای " همبستگی ارگانیک" نام می‌برد و معتقد است که انسجام افراد در جوامع مدرن بیش از هرچیز از "تقسیم کار" در میان آن‌ها به‌وجود می‌آید (ریتزر، ۲۰۱۱: ۸۵). مساله مهم این‌جاست که دورکیم اتحاد افراد در جوامع سنتی را مرهون "اشتراکات" یا "همانندی" آن‌ها تلقی می‌کند. علاقه‌بند به نقل از آرون می‌نویسد: "هنگامی که این شکل از همبستگی بر جامعه مسلط باشد، افراد جامعه چندان تفاوتی با یکدیگر ندارند، آنان که اعضای یک اجتماع واحد هستند به هم می مانند و احساسات واحدی دارند زیرا به ارزش های واحدی وابسته اند و مفهوم مشترکی از تقدس دارند. جامعه از آن رو منسجم است که افراد آن هنوز تمایز اجتماعی پیدا نکرده اند" (علاقه‌بند، ۱۳۸۴: ۱۶۶). در نقطه‌مقابل، همبستگی اعضای یک جامعه مدرن را باید در "تفاوت ها و تمایزات" آن جست‌وجو کرد (ریتزر، ۲۰۱۱: ۸۵). این نوع همبستگی بر رابطه پیچیده‌ای استوار است که به‌جای آنکه بر احساس ساده تعلق داشتن به یکدیگر استوار باشد (چیزی که در جوامع ابتدایی می‌بینیم) بر تعقل و قانون استوار است. علاقه‌بند به نقل از گیدنز می‌نویسد: "همبستگی اندامواز یا ارگانیک- یعنی، بستگی متقابل افراد با گروه ها به یکدیگراز طریق مناسبات مبادله ای نظم- تنها زمانی به شکل بارز ظاهر می شود که تخصصی شدن تولید پدید آمده باشد؛ زیرا پیش فرض همبستگی ارگانیک، رشد تفاوت های میان افراد است نه شباهت شان به یکدیگر" (علاقه‌بند، ۱۳۸۴:۱۶۷). جامعه مبتنی بر همبستگی ارگانیک جامعه‌ای نامتجانس است که تفاوت‌ها نه شکل متخاصم بلکه رابطه‌ای مکملی با یکدیگر دارند و کار افراد

در سایه تعاون و آگاهی از وابستگی اندام‌وار به دیگر حرفه‌ها شکل می‌گیرد. چنین جامعه‌ای مدام درحال‌تحول، بازاندیشی و تبسیط است و روابط هوشمندانه و حسابگری می‌طلبد. این در حالی است که در جوامع بسته و ابتدایی، پایبندی به فراساختارهای آیینی و ماورایی، اساس تجمیع افراد آن جامعه است. یکی از این رویکردهای فراساختارگرایانه در جوامع ابتدایی، پایبندی اعضای آن‌ها به اصول اخلاقی مشترکی است که دورکیم با عنوان "وجدان جمعی قدرتمند" از آن یاد می‌کند (ریتزر، ۲۰۱۱: ۲۰). تعریف دورکیم از " وجدان جمعی" از این قرار است: "مجموعه اعتقادات و تمایلات مشترک در بین میانگین افراد یک جامعه که نظامی معین و مستقل را تشکیل می دهد...]و[کاملا با وجدان های فردی متمایز اند" (ریتزر، ۲۰۱۱: ۸۱). از ویژگی‌های این وجدان جمعی، متجانس‌سازی افراد و نیز جبرگرایی آن‌ها در تحمیل انقیاد کورکورانه نسبت به اعتقادات، ارزش‌ها و آیین مرسوم آن‌هاست. محل تمرین این اجبارها و نیز تحکیم آن‌ها در گروه‌های خویشاوندی، قومی و قبیله‌ای است و همین تمرکزگرایی کلون‌وار، کانون فعالیت‌های نیمه‌اجتماعی، و نامتنوع آن‌هاست. ازنظر دورکیم گریز از این وجدان اجتماعی غیرممکن است: "تمام افراد باید خود را با فرمان های اخلاقی صادر شده از سوی جامعه هماهنگ نمایند، در غیر این صورت، قدرت قهریه گروه های مردمی، افراد را به اطاعت واداشته، آنها را در ارزش های اخلاقی، مطیع خود می نماید" (محمدی، ۱۳۸۶: ۴۱). دورکیم قانون حاکم بر جوامع دارای همبستگی مکانیکی را قانونی "سرکوب‌گر " می خواند : " به دلیل اینکه در این نوع جوامع مردم دارای تشابهات بسیارند و به اصول اخلاقی مشترک پایبند هستند، هرگونه عدول نسبت به نظام ارزشی مشترکشان برای اکثریت آنها مسئله ساز خواهد بود...یک خطا کار برای هر عملی که نظام اخلاقی جمعی را خدشه دار کند، به شدت تنبیه خواهد شد" (ریتزر، ۲۰۱۱: ۹۰). درواقع در جوامع مکانیکی "نقض هنجارها گناهی عظیم" به‌شمار می‌رود زیرا "قانون و نظام حقوقی بسیار سختگیر است" (یوسفیان، ۱۳۶۹: ۵) .

تصویرپردازی لورکا از اسپانیای عصر خودش، بر چنین جامعه‌ای استوار است. بستر حوادث قصه‌های **یرما** و **خانه برناردا آلبا** جوامع بسته‌ای هستند که به‌دنبال تمرین و تثبیت همبستگی‌های مکانیکی خود فاجعه می‌آفرینند. لورکا نشان می‌دهد که چگونه این فجایع، نتیجه گریزناپذیر انقیاد بی‌چون‌وچرا به شبکه‌ای از روابط آیینی و سنتی است که به‌جای میدان دادن به تفاوت‌های فردی، با سرکوب این تفاوت‌ها به‌دنبال بقای بدوی جمعی است. شاید به‌تعبیری این فجایع علاوه برآنکه نشانی از طغیان های فردی در برابر سرکوب‌های جمعی باشد، آغاز گذر این جوامع از فضای بسته‌شان و دخول به زیست‌های گروهی متمدن‌تر و مبتنی بر انسجام ارگانیک نیز هست. اما در هرچه باشد این روند، گذر "جهانی" است " که خسته است و پیر است و خون جوان می طلبد." آنچه در ادامه می‌آید تحلیل این جوامع بدوی، روابط محتوم و نیز واکنش‌های طغیانی برخی از

چهره‌های داستان، بر اساس آرای دورکیم و تحلیل و برداشت او از چنین جوامعی است.

بحث و بررسی:

یرما داستان زندگی زنی جوانی به همین نام در یکی از روستاهای گرانادا است. اوکه نامش در لغت به‌معنای "نازایی وسترونی" است)دلگادو، ۲۰۰۸: ۸۶)، در حسرت داشتن فرزند روزگار می‌گذراند اما به‌نظر می‌رسد شوهرش، خوان ، چندان از این شرایط ناراضی نیست. خوان چوپان از زندگی انتظار زیادی ندارد و کشمکش و بی‌تابی یرما برای داشتن فرزند او را کلافه کرده است: "از این آه و ناله دایمی طاقتم تاق شده. به خاطر چیزهای پا در هوا، به خاطر هیچ و پوچ" (لورکا، ۱۳۹۲: ۷۲). یرما اما، طور دیگری فکر می‌کند. چیزی‌که برای خوان "هیچ و پوچ" است، برای او حیاتی است: "من، تو نیستم. مردا تو زندگی خیلی چیزا دارن. گله، زمین، معاشرت، ولی ما زن ها فقط بچه داریم" (لورکا، ۱۳۹۲: ۴۴). او برای صاحب فرزند شدن دست به هر کاری می‌زند: از مشورت کردن با زنان کهنسال ده (لورکا، ۱۳۹۲: ۲۰)، تا پناه بردن به جادو (لورکا، ۱۳۹۲: ۵۵) و دخیل بستن به یک زیارتگاه (لورکا، ۱۳۹۲: ۶۳)– اقداماتی که باوجود مخالفت شدید شوهرش و ترس او از بدنامی‌شان، هم‌چنان توسط یرما ادامه پیدا می‌کند. نمایش‌نامه پایانی تراژیک دارد: یرما که ازیک‌سو به‌شدت مستاصل شده و ازسوی‌دیگر از بدبینی‌ها و مراقبت‌های شبانه‌روزی خوان به ستوه آمده، دست به قتل او می‌زند.

خانه برناردا آلبا هم‌چون **یرما** در شهری کوچک می‌گذرد. برناردا آلبا که به‌تازگی شوهرش، آنتونیو بناویدس ، را ازدست داده و با پنج دختر و مادر پیرش زندگی می‌کند. او مادرسالارانه، خانه را با مشت آهنین اداره می‌کند و منفور اهالی خانه است. خدمتکاران و دیگر اهالی خانه از او می‌ترسند و او را شیطانی می‌دانند که می‌تواند یک سال تمام مرگ را در چشم‌های آدم ببیند و لبخند سردش را از صورتش جمع نکند (لورکا، ۱۳۹۳: ۱۱). باوجود رفتارهای مقتدرانه و سلطه‌طلبش، برناردا، هم سنت‌گراست و هم بسیار دغدغه حرف مردم را دارد. دراین‌میان مردی جوان به نام په په ال رومانو به خواستگاری بزرگ‌ترین دختر، آگوستیاسِ ۳۹ساله، ثروتمندترین و نازیباترینِ خواهران، می‌آید. رقابتی سخت و تلخ بین دختران برناردا بر سر تصاحب په په آغاز می‌شود. رقابتی که سند آزادی آنان از سلطه برنادا و نیز تنها معنای زندگی دختران (شوهر کردن) است. دراین‌میان، په په که تنها به‌خاطر ثروت آنگوستیاس می‌خواهد با او ازدواج کند، رابطه عاشقانه ای با آدلا ، کوچک‌ترین خواهر، آغاز می‌کند. این مساله حسادت شدید یکی‌دیگر از خواهران به نام مارتیریو را به‌دنبال دارد. درنهایت، او که از حضور په په در خانه، برای ملاقاتی پنهانی با آدلا، آگاه شده، موضوع را به برناردا اطلاع می‌دهد. برناردای خشمگین به سمت طویله، محل اختفای په په، می‌رود و تیری به سمت او شلیک می‌کند. مارتیریو خبر می آورد که: "دیگه از په په ال رومانو

خبری نیست" (لورکا، ۱۳۹۳: ۹۵). دقایقی بعد آدلا ، که تلویحا اشاره‌ای هم به احتمال حاملگی او شده، به تصور اینکه په په کشته شده، دست به خودکشی می‌زند. عکس‌العمل برناردا پیش از آنکه نشانی از تاسفی انسانی باشد آینه‌دار سلطه سنتی است که فاجعه‌آفرینانه، به‌دنبال تثبیت بقای خود است: " در برابر مرگ باید قوی بود! ... وقتی تنها هستید گریه کنید. ما حالا باید خودمون رو غرق عزاداری کنیم، جوان ترین دختر برناردا آلبا باکره مرد. شنیدید چی گفتم؟ ساکت، گفتم ساکت!" (لورکا، ۱۳۹۳: ۹۶).

همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، دورکیم "وجدان جمعی مشترک" را یکی از مولفه‌های قوام‌بخش و فراساختارگرایانه در جوامع مکانیکی می‌داند. در یرما نقش پررنگ وجدان جمعی (مجموعه اعتقادات و تمایلات مشترک در بین افراد) انسجام‌بخش هویت جمعی اهالی روستا است. این وجدان جمعی به اشکال متفاوتی به‌منصه‌ظهور رسیده و جولانگاه آن نه فقط افکار مردم روستا که حتی بدن آن‌هاست. زنان اجازه حضور بیرون از خانه را چون مردان ندارند و خروج آن‌ها از نظام تعریف‌شده، می‌تواند تمرین‌های کنترلی شدیدی چون تحمیل گماشتگی بر آن‌ها به‌همراه داشته باشد: "خوان: هر چی دوست داری بگو برات فراهم می کنم. می دونی که دوست ندارم از خونه بری بیرون." (لورکا، ۱۳۹۲: ۹) و در چنین جامعه سنتی، نقش زن‌ومرد به‌وضوح تفکیک شده، حدومرزها کاملا مشخص است:

"خوان: باید به گله برسم. خودت می دونی که این، کار ارباب خونه ست.

یرما: می دونم، لازم نیست تکرار کنی.

خوان: مرد کار خودشو داره.

یرما: و زن هم کار خودشو...

خوان: مگه تو اخلاق منو نمی دونی؟ گله تو آخور، زن تو خونه. تو زیاد بیرون می ری، مگه من صد دفعه بهت نگفتم؟"(لورکا، ۱۳۹۲: ۴۲)

تمنای داشتن فرزند پسر هم یکی‌دیگر از این وجدان‌های جمعی تمرین‌شونده در میان اهالی روستاست. داستان یرما داستان سترونی اوست و تقلایی که او برای خروج از این شرایط دارد. دلگادو می‌نویسد: " در جامعه ای که زنان آزادی اقتصادی کمی دارند...[داشتن] بچه به معنای هدف اجتماعی، امنیت، و مهم تر از همه [احساس رضایت] است"(دلگادو، ۲۰۰۸: ۸۷). فرزندار شدن یکی از ارزش‌های تمرکزگرایانه منطقه گرانادا، وتنها تمرین عملی ممکن برای حضور موثر و معنادار زن در چنین جامعه بسته‌ای است. نکته قابل‌توجه در استمرار و تداوم ارزش‌های جامعه‌ای که همبستگی مکانیکی دارند، قوام‌بخشی به این ارزش‌ها توسط خود کسانی است که فردیت آن‌ها قربانی این ارزش‌ها شده‌است. یرمای لورکا، هم کارگزار عملی این وجدان جمعی است و هم

قربانی آن. بدن زنانه‌ی او بستر این سرکوب‌گری است. تمام فکر و ذکر او داشتن یک "پسر" است و زمانی‌که ناامید می‌شود، احساس استیصال می‌کند: "یرما: چه طور غصه نخورم؟ وقتی می بینم تو و زن های دیگه مرتب غنچه می دین و من بین این همه زیبایی بی ثمر مونده ام" (لورکا، ۱۳۹۲: ۴۸). این سرکوب‌گری خودآگاهانه تا به آن‌جا پیش می‌رود که او خود را علت نازایی خود می‌داند و تقریبا تا پایان داستان احتمال این نازایی را ازسوی خوان نمی‌داند. یرما با بدن زنانه خود بیگانه است و با آن، ستیزجویانه، نه به‌مثابه "خود" بلکه چون "دیگری" که سد راه خوشبختی اوست، رفتار می‌کند. وقتی زنی به او می‌گوید که بدن او تهی است، پاسخ می‌دهد: " نه، تهی نیستم. من پر از نفرت از خودمم. بهم بگو، تقصیر منه؟" (لورکا، ۱۳۹۲: ۲۲) او حتی برای مادر شدن حاضر است به بدن خود آسیب بزند: "باید به من بگی چی کار کنم، و من انجامش می دم؛ حتی اگه بگی سوزن فرو کنم تو حساس ترین جای چشم هام، این کار رو می کنم" (لورکا، ۱۳۹۲: ۲۱). این تمرین سرکوب‌گری نه‌فقط ازسوی یرما و بر بدن خود که در سطحی بالاتر ازسوی خوان و اهالی روستا بر او تحمیل می‌شود. حضور غایب نانوشته اما کاملا محسوس وجدانی که محصول زیستی مکانیکی است، و هدایت‌کننده رفتارها و گفتار اهالی روستا، به نگرشی می‌انجامد که تخطی از آن "حرف مردم" را به‌دنبال دارد. مردمان روستای کوچکی که در نمایش‌نامه توصیف می‌شوند، نگرشی بسیار محافظه‌کارانه و سنتی دارند وکوچک‌ترین تخطی از شیوه مرسوم زندگی‌شان را غریب و غیرقابل‌قبول تلقی می‌کنند. برای آن‌ها اصول و عقایدشان " نه به‌منزله ارزش‌های نسبی" که "به‌عنوان [هنجارهای] درونی‌شده" موجودیت پیدا می‌کند (سوینج وود، ۲۷۶:۱۳۸۰). ازهمین‌روست که خوان همواره در حال بیم دادن به یرما است:

"خوان: باز این جا چه کار می کنی؟

یرما: حرف می زدم.

خوان: باید می رفتی خونه...

یرما: به آواز پرنده ها گوش می دادم

خوان: بارک الله. کاری بکن تا مردم پشت سرمون حرف بزنن" (سوینج وود، ۲۸:۱۳۸۰).

درواقع "حرف مردم" در این‌جا یکی از مظاهر سرکوب فردیت‌هایی است که از ضوابط فراساختارهای مکانیکی روستا سربر می‌تابند و به‌دنبال تمرین خواسته‌ها و آروزهای خود در خارج از چارچوب تعریف‌شده‌ی سنت‌اند. درراستای متجانس‌سازی و تحمیل انقیاد نسبت به اعتقادات و ارزش‌ها، دست‌یازی به مفهوم "آبرو" نیز از همین کیفیت سرکوب‌گر برخوردار است. لورکا یرما را "یک تراژدی بر مبنای آبرو" توصیف می‌کند (دلگادو، ۲۰۰۸: ۸۵) و نقش آن در جامعه‌ای که به‌دنبال کسب وجهه از طریق تمرین سنت مشترک است را یکی از مولفه‌های قوام‌بخش در

همبستگی‌های مکانیکی می‌داند. حفظ آبرو در گرانادا تنها با حفظ وجدان جمعی امکان‌پذیر است و سرپیچی از آن بی‌آبرویی و متعاقبا طردشدگی به‌همراه دارد:

"خوان: من دیگه قدرت تحمل این چیزارو ندارم. وقتی کسی خواست با تو حرف بزنه، لب هاتو به هم بدوز و فکر کن که زن شوهر داری هستی.

یرما: (با بهت) شوهردار.

خوان: هر خانواده ای آبرو داره و آبرو باری یه که هممون باید به دوش بکشیمش.... مسئولیتی که اهریمنی و بی روح تو رگ های ما جاری یه". (لورکا، ۱۳۹۲: ۴۵)

بنادیو می‌نویسد: " در جامعه ای که مادر بودن یک هنجار است، نازایی به یک عصیان تبدیل می شود" (رایت، ۲۰۰۷: ۵۹) . در این بستر از اجتماع، نازایی یک زن امری غیرطبیعی به نظر رسیده از او موجودی "مشکوک" (دلگادو، ۲۰۰۸: ۸۷)، "بیمار" (دلگادو، ۲۰۰۸: ۸۷) و در نهایت یک "غریبه"(دلگادو، ۲۰۰۸: ۸۸) می‌سازد .زنان ده، حتی یرما را به‌عنوان یک تهدید به‌شمار می‌آورند:

"رختشوی ششم: از بس کله شقه. به جای این که تور ببافه یا پخت و پز کنه، بی مقدمه می ره پشت بوم، یا سر می ذاره بیابون، یا این که راه می افته توی رودخونه.

رختشوی اول: به چه حقی این طور حرف می زنین؟ بچه ش نمی شه، گناه نکرده.

رختشوی چهارم: اگه کسی بچه بخواد، بچه دار می شه". (لورکا، ۱۳۹۲: ۳۳–۳۲)

یا درجای‌دیگر، به باور یرما، زنی که بچه‌دار نمی شود از دید مردم "یه مشت خار" و حتی "اهریمن" (لورکا، ۱۳۹۲: ۴۸) پنداشته می شود.

به‌نظر می‌رسد، حضور غایبِ نیرویی نامریی در میان اهالی گرانادا که به شایعات و متعاقبا "حرف مردم" دامن می‌زند، و بی‌آبرویی را به‌دنبال دارد، حضور تثبیت‌شده موجودیتی ذهنی است: وجدانی جمعی که ناخواسته و باوجود باور خود تمرین‌کنندگان آن مبنی بر غلط بودنش، همواره حضوری قانون‌گذارانه داشته است. این حضور وهم‌آلود که دامن‌گیر و حتی تعیین‌کننده‌ی شرایط زیست‌شونده مردمان گراناداست در قالب شایعاتی رخ می‌نماید که صحت آن را کس به چشم خود ندیده اما حضور آن همیشه تایید شده است:

"زن رختشوی چهارم: ... هر کی اسم و رسم خوب می خواد/ باید همون طور هم زندگی کنه.

زن رختشوی پنجم: ما این طوری می گیم.

زن رختشوی اول: اما هیچی معلوم نیست.

زن رختشوی چهارم : این که دیگه معلومه که شوهرش هر دو تا خواهراشون آورده، باهاشون زندگی کنن....

زن رختشوی اول: مگه تا حالا تو اون]یرما[رو با کسی دیدی؟

زن رختشوی چهارم : من نه، اما کسایی هستن که دیدن.
زن رختشوی اول : همیشه "کسایی" هستن!
زن رختشوی پنجم: می گن دو جا، دیدنش". (لورکا، ۱۳۹۲: ۳۳).

باوجود این حضور ناپیدا، همواره طغیانی ازسوی فردیت‌های سرکوب‌شده برای تامین آزادی و خروج از چارچوب قوائد تعریف‌شده دیده می‌شود. یرما با دیگر زنان روستا تفاوت دارد: او بارها از "دستور" شوهرش برای در خانه ماندن سرپیچی می‌کند و اهمیت "حرف مردم" را نادیده می‌گیرد:

"خوان: بارک الله. کاری بکن تا مردم پشت سرمون حرف بزنن.
یرما: (خشن) خوان، منظورت چیه؟
خوان: منظورم تو نیستی، ولی آخه مردم...
یرما: مردم برن به جهنم". (لورکا، ۱۳۹۲: ۲۸).

یرما تن به تسامح نمی دهد. او به شوهرش که به او فرمان تسلیم داده است، چنین پاسخ می‌دهد: " من اومدم تو این چهار دیواری که تسلیم نشم. وقتی چونه ی منو بستن و کفن پیچم کردن، اون وقت تسلیم می شم نه حالا" (لورکا، ۱۳۹۲: ۴۴). روحیه عصیان‌گر او تلاش می‌کند تا در برابر جامعه و سنت‌هایش مقاومت کند: " یرما: مثل تخت سنگ های تو رودخونه هستن، ولی خبر ندارن که من اگه اراده کنم، مثل سیل اون ها رو از جا می کنم" (لورکا، ۱۳۹۲: ۴۹). یرما اعتقادش به ارزش‌های جامعه را ازدست داده است، بااین‌حال، درنهایت، به آن‌ها تن می‌دهد. در پاسخ به فرمان شوهرش که او را به سکوت فرا می‌خواند، می‌گوید: " این تقدیر منه. من به جنگ اقیانوس ها نمی رم. ساکت شو. ساکت شو" (لورکا، ۱۳۹۲: ۶۲). مقاومت یرما برای او نتیجه‌ای دربر ندارد: "یرما نمایش نامه ای درباره فرار است: درباره فراتر رفتن ازدسته بندی های جنسیتی... از دسته بندی های جسمی و غیر جسمی. و برای یرما چنین فراری به نحو تراژیکی غیر ممکن است" (مک درمید، ۲۰۰۷: ۱۶۸).

در **خانه برناردا آلبا** نیز شرایط به‌همین‌منوال است. این نمایشنامه هم‌چون **یرما** در جامعه‌ای استوار بر همبستگی‌های مکانیکی بنا شده است و در تلاش برای تصویرپردازی یک جامعه سنتی، نشان می‌دهد که چگونه ساکنان یکی از خانه‌های آن، مجبور به تبعیت از وجدان‌های جمعی هستند که به قربانی شدن و حذف فردیت آنان می‌انجامد. **خانه برناردا آلبا** پیش از هرچیز داستان " زندگی زنانی است که سنت ها آنها را اسیر، و صدایشان را خاموش کرده است" (نقل شده در پریام، ۲۰۰۷: ۱۵۸). برناردا نه به‌عنوان یک زن، بلکه هم‌چون ناظری بر چگونگی اجرای ارزش‌های حاکم برجامعه، در میان فرزندانش، ایفای نقش می‌کند. او کارگزار تمرین این وفاق اخلاقی در خانه خودش است: با خشونتی مردانه و با عصایی که نمادی از حاکمیتی خشن و سرکوبگر است

بر دوام و ابقای همانندی‌ها اصرار دارد. او نماینده بلامنازع مدیریتی مبتنی بر همبستگی مکانیکی است– دیکتاتوری فرد بر جمع درراستای همگون‌سازی آن‌ها: "برناردا: (با عصایش به کف اتاق می کوبد.) اینقدر احمق نباشید که خیال کنید می تونید با من در بیافتید. تا وقتی که تابوتم از این خونه بیرون نرفته، برای خودم و همه شما من تصمیم می گیرم!" (لورکا، ۱۳۹۳: ۳۹) حق روستا بر این باور است که سوءمدیریت مادر خانواده سبب شده تفکر در این خانه ممنوع شود و همین به ایجاد محیطی خفقان‌آور انجامیده که "علاوه بر محدود شدن در دنیای فیزیکی"، "دنیای درون و اندیشه های چهره ها" را نیز محدود و کوچک کرده است (حق روستا، ۱۳۸۴: ۶). در چنین مدیریت توده‌ای و همه‌گیری، حریمی برای تصمیم‌گیری و سرنوشت‌سازی‌های فردی وجود ندارد و همین سبب می‌شود که به کلام آمیلیا، "هرچه به سر یکی مون بیاد، سر همه مون می آد" (لورکا، ۱۳۹۳: ۳۶). یکی‌دیگر از ویژگی‌های مدیریتی مبتنی بر حفظ ارزش‌های مکانیک جمعی درهمین‌راستا تضییع حریم خصوصی افراد است. در **خانه برناردا آلبا**، در سطحی کلان، او همه را می‌پاید و در سطحی خُرد اعضای خانه یکدیگر را:

"پوسینا: ما پیرها پشت دیوارها رو هم می بینیم. شب ها که بیدار می شی کجا می ری؟

آدلا: کاشکی چشم هات کور بود!

پوسینا: اما کله و دست های من پر از چشم ان. مخصوصا وقتی پای این جور چیزها وسط باشن". (لورکا، ۱۳۹۳: ۴۹).

درجامعه خانه **برناردا آلبا**، مانند **یرما**، خطوط پررنگی بین زنان و مردان وجود دارد– که این خود نشانی از تقسیم وظایف اقتصادی در جامعه‌ای مبتنی بر همبستگی مکانیکی است: زن‌ها، خصوصا "در طبقات بالای جامعه" محکوم به ماندن در خانه هستند. در چنین محیطی است که هرگونه عاملیتی از آن‌ها سلب شده، به مردان تفویض می‌شود:

"ماگدالنا: ... من می دونم که عروسی نمی کنم. از خدا می خوام که کیسه گندم کول کنم ببرم به آسیاب. هر کار شد، بکنم اما روزها رو همین طور توی این اتاق تاریک ننشینم.

برناردا: زن کارش همینه.

ماگدالنا: بر هر چه زنه لعنت.

برناردا: توی این خانه باید هر چی من دستور می دهم اطاعت کنی... نخ و سوزن مال زن هاست، شلاق و قاطر مال مردها.

برای کسی که تو یه خانواده دارا و آبرومند به دنیا آمده باشد، راه زندگی همینه (لورکا، ۱۳۹۳: ۲۲).

درراستای همین تفکیک وظایف بر مکانیسمی سنتی و همگن‌ساز است که برناردا همواره از

دخترانش "احترام به ارزش‌ها و اصول" را طلب می‌کند: وقتی از دخترش بادبزنی می‌خواد و آدلا بادبزنی رنگی به او می‌دهد بادبزن را به کف اتاق پرتاب می‌کند: "برناردا: (بادبزن را بر کف اتاق پرت می کند.) این بادبزن رو آدم به یک زن شوهر مرده می ده ؟ یک بادبزن سیاه به من بده و یاد بگیر که چه طوری باید به روح پدرت احترام بذاری (لورکا، ۱۳۹۳: ۳۷). یا در جایی‌دیگر می‌خوانیم: "برناردا: چه طور جرئت کردی پودر به صورتت بزنی؟ چه طور جرئت کردی روز فوت پدرت صورتت رو بشویی؟...آخه حجبی گفته اند، حرمتی گفته اند!" (لورکا، ۱۳۹۳: ۳۷–۳۸).

هم‌چون یرما، حفظ آبرو و اجتناب از "حرف مردم" یکی از اهرم‌های سرکوب‌گری و حفظ همبستگی مکانیکی است: "ماگدالنا: رفتم از این اتاق به اون اتاق، فقط برای اینکه یه خرده راه برم. همه توی خانه می پوسیم فقط از ترس اینکه مبادا مردم برامون حرف در بیارن" (لورکا، ۱۳۹۳: ۳۱). برناردا کاملا نسبت به اینکه چطور "حرف مردم" می‌تواند، به بیان دورکیم، به‌مثابه "قدرت قهریه گروه های اجتماعی" عمل کند، آگاه است . قدرتی که اگرچه فیزیکی نیست اما بسیار کارآمد و قلندرانه عمل می‌کند و باوجود گذر زمان، ولو در پس صورتکی تازه، هم‌چنان باقی می‌ماند: "ماگدالنا: اون وقت ها... بدگویی این قدر رواج نداشت... عروس های اینجا مثل عروس های توی شهر تور سفید می ندازن، و ما شراب های بطری شده می خوریم، ولی همه توی خونه می پوسیم فقط از ترس اینکه مبادا مردم برای مون حرف دربیارن" (لورکا، ۱۳۹۳: ۳۱). **به‌سیاق یرما**، در **خانه برناردا آلبا** مصداق‌های روشنی برای قانون‌های اجتماعی "سرکوب‌گر" و سازوکار بسیار "سخت‌گیرانه" آن‌ها وجود دارد. همان‌طور که گفته شد، ازنظر دورکیم، در جوامع ابتدایی، همبستگی شدیدی (مکانیکی) در بین همه افراد برای "حفظ ارزش‌های مشترک" وجود دارد: "جامعه بر اعضای خود فشار می آورد تا از بروز هرگونه جدایی در افکار و اندیشه های بنیادی جلوگیری کند و حتی اگر در ذهن خود بکوشیم از قید این مفهوم های بنیادی رها شویم، در آنجا نیز چیزی در ما و بیرون ما وجود دارد که چنین اجازه ای را به ما نمی دهد (محمدی، ۱۳۸۶: ۷)

پاسخ مردم به دختری که بدون ازدواجی رسمی صاحب فرزندی شده و از ترس "رسوایی" او را کشته است، چیزی جز مجازات حداکثری نیست زیرا همان‌طورکه دورکیم می‌گوید: در یک جامعه ابتدایی "یک خطا کار برای هر عملی که نظام اخلاقی جمعی را خدشه دار کند، به شدت تنبیه خواهد شد" (ریتزر، ۲۰۱۱: ۹۰). این در کلام برناردا نمود پیدا می‌کند، وقتی می‌گوید: "برناردا: بله بذار همه شان با ترکه زیتون و دسته بیل بیان... بذار بیان اون رو بکشن! ...هرکس که نجابتش را لکه دار کنه باید مکافاتش را ببینه." (لورکا، ۱۳۹۳: ۷۱)

بااین‌وجود و باوجود تهدیدها و محدودیت‌های اعمال‌شده، همواره عصیانی هست که با حضور طیغانی خود، ولو به بهای پایانی تراژیک، تلاش در ایجاد آشوب در دل چنین نظام‌مندی‌های

تحمیلی دارد. آدلای خانه **برناردا آلبا** چون یرما شخصیت عصیان‌گری است. جوان‌ترین دختر برناردا آلبا، برخلاف خواهرانش ابایی از هنجارشکنی ندارد: "آدلا: ...من نمی تونم محبوس بشم! دلم نمی خواد بدنم مثل بدن شماها بپوسه. من نمی خوام عمر خودم را توی این اتاق ها تلف کنم و پیر بشوم. فردا پیرهن سبزم رو می پوشم و می رم تو خیابون ها می گردم. دلم می خواد برم بیرون! (لورکا، ۱۳۹۳: ۳۶) یا در بخشی دیگر از نمایش‌نامه می‌خوانیم:"آدلا: ... دیگه نمی تونم توی این خونه وحشتناک بمونم. .. مردم این جا می تونن همه دشمن من بشن و با انگشت های آتشی شون داغ ننگ به من بزنن. همان هایی که ادعا می کنند نجیب هستند، شکنجه ام بکنند، و من جلو چشم همه شون تاج خار به سرم می ذارم، همان تاجی که روی سر معشوقه یک مرد زن دار می گذارن"(لورکا، ۱۳۹۳: ۹۱). آدلا با شکستن عصای مادرش که به‌نوعی نماد اقتدار اوست، قدرت خود را به‌رخ می‌کشد و با برقراری رابطه با په په ال رومانو تیر خلاصی به ارزش‌های حاکم بر خانواده و جامعه‌اش می‌زند:

"برناردا: (خشمگین به طرف آدلا می رود.) خوابیدن روی کاه و علف کار زن های گناهکار و خرابه!

آدلا: (با او فرو می افتد.) ما دیگه نمی خواهیم اینجا صدای زندانبان بشنویم! (آدلا عصای مادرش را از دستش بیرون می کشد و آن را می شکند.) این کاری یه که من با چوب یک قلدرستمگر می کنم. یک قدم هم جلوتر بیا. هیچ کس غیر از په په نمی تونه به من حکم کنه! ". (لورکا، ۱۳۹۳: ۹۳-۹۴).

داستان اما به این‌جا ختم نمی‌شود؛ برناردا دست به اسلحه می‌برد واز حریم خانه اش در برابر په په حفاظت می‌کند. تیرش، البته، به خطا می‌رود و این آدلاست که به تصور اینکه په په کشته شده ، دست به خودکشی می‌زند. پس از طغیانی نافرجام، دوباره ابتکار کار به دستان برناردا سپرده می‌شود. برای او مهم‌ترین اصل "حفظ آبروی دخترانش" است، پس فرمان می‌دهد که: "دخترم باکره مرد. ببریدش توی یک اتاق دیگر و مثل یک باکره بهش لباس بپوشانید. هیچ کس نباید از این بابت حرفی بزند! او باکره مرد. بروید کلیسا بگویید صبح ناقوس ها را دو بار به صدا در بیاورند... ساکت باشید! ..وقتی تنها هستید، گریه کنید...شنیدید چی گفتم؟ ساکت، ساکت، گفتم ساکت" (لورکا، ۱۳۹۳: ۹۶). نهایت امر آنکه، همان‌گونه که جامه گرمی می‌نویسد، **خانه برناردا آلبا** "تراژدی دردناک زنان در اجتماعی مردسالار است؛ زنانی که به اجبار و به رغم نیاز های طبیعی خود به تمام معیارهایی که آنها را پشت دیوار های سنت زندانی می کند، تن می دهند" (جامه گرمی، ۱۳۸۱: ۴۷). آخرین کلام برناردا، که "نماینده یک جامعه بزرگتر" (دلگادو، ۲۰۰۸: ۱۰۵) است، در نمایش‌نامه (که آخرین کلام نمایش‌نامه نیز هست) همین فرمان به سکوت و تسلیم است، همان‌طور

که اولین کلام او هم دستور به خاموشی و انقیاد بود (لورکا، ۱۳۹۳: ۱۶).

نتیجه‌گیری:

دورکیم، به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین متفکران جامعه‌شناسی، نقش بی‌بدیلی در تکوین جامعه‌شناسی مبتنی بر روش‌شناسی علمی داشته است. نظریات او در زمینه‌هایی چون رابطه فرد و اجتماع، انواع مختلف قانون‌گذاری، اشکال مختلف جامعه از نمونه‌های ابتدایی تا مدرن، همواره از تاثیرگذارترین و درعین‌حال مناقشه‌برانگیزترین مباحث جامعه‌شناسی بوده است. فحوای مطالعات او بر این پایه استوار است که فرد همواره در تقابل با جامعه‌ای قرار دارد که درراستای تاثیرپذیری از آن، وارد تعاملات و روابط پیچیده‌ای در قالب سنت‌ها، آیین و رسوم آن جامعه می‌شود. یکی از جوامعی که او برمی‌شمارد، جامعه مبتنی بر همبستگی‌های مکانیکی است. چنین جوامعی ارزش‌هایی بنیادین را برای خود تعیین می‌کنند و سرسختانه به آن پایبندند. دورکیم این ارزش‌های بنیادین را وجدان جمعی افراد جامعه می‌خواند. در این مقاله، تلاش شد از آرای او در بررسی دو نمایش‌نامه مطرح فدریکو گارسیا لورکا، **یرما** و **خانه برناردا آلبا** استفاده شود. دو نمایش‌نامه‌ای که روایت‌گر پیوند به‌ظاهر ناگسستنی روستاییان جنوب اسپانیا با آداب و سنن محیط اطرافشان است. داستان این دو نمایش‌نامه به جوامعی می‌پردازد که با همبستگی مثال‌زدنی، و تعهدشان به اصولی مشترک، هرچند کهنه، تلاش می‌کنند تا هویت مشترک خود را که از نسل‌های گذشته به میراث مانده حفظ و ابقا کنند. در نگاهی جامعه‌شناختی ازمنظر آرای دورکیم، تلاش شد تا نشان داده شود که چگونه وجدان جمعی جوامعی ازاین‌دست، درراستای همگون‌سازی، درگیر فرازونشیب‌هایی می‌شود که می‌تواند در تحکیم این هویت سنتی و یا به‌چالش کشیدن آن، افق معانی تازه‌ای به‌روی خواننده بگشاید. درنهایت هدف پژوهش حاضر، بر آن بود که با نگاهی جامعه‌شناختی، رویکردی آسیب‌شناسانه به جوامعی ازاین‌دست داشته باشد و ازاین‌رهگذر نگاهی نو با امکان حضور و بررسی جدی‌تر آثار هنری را فراهم آورد.

■ فهرست منابع

۱– Delgado, Maria M. (2008), ***Federico Garcia Lorca,*** New York, Routledge.

۲– Dennis, Nigel (2007), Politics, ***A Companion to Federico Garcia Lorca***. Ed. Federico Bonaddio, Woodbridge, Tamesis.

۳– Dolan, Kathleen (1980), Time, Irony, and Negation in Lorca's Last Three Plays, ***Hispania***, 3, 514-522.

۴– McDermid, Paul (2007), ***Love, Desire and Identity in the Theater of Federico Garcia Lorca***, Woodbridge, Tamesis.

۵– Perriam, Chris (2007), Gender and Sexuality, ***A Companion to Federico Garcia Lorca,*** Ed. Federico Bonaddio, Woodbridge, Tamesis.

۶– Ritzer, George (2011), ***Sociological Theory***, New York, McGraw- Hill.

۷– Stolley, Kathy S. (2005), ***The Basics of Sociology***, West Port, Green Wood Press.

۸– Wright, Sarah (2007), Theater, ***A Companion to Federico Garcia Lorca***, Ed. Federico Bonaddio, Woodbridge, Tamesis.

۹– جامه گرمی، ترانه (۱۳۸۱)، **نگاهی بر آثار و اندیشه های فدریکو گارسیا لورکا**، ماهنامه صحنه، (۱۰): ۴۷–۴۴.

۱۰– حق روستا، مریم (۱۳۸۴)، **خانه برناردا آلبا: تقابل سنت با آزادی**، **مجله پژوهش ادبیات معاصر جهان**،(۲۵): ۱۹–۵.

۱۱– سوینج وود، آلن (۱۳۸۰)، تحلیل فرهنگی و نظریه سیستم ها؛ مفهوم فرهنگ مشترک: از دورکیم تا پارسونز، ترجمه محمد رضایی، **ماهنامه ارغنون**، (۱۸): ۲۹۱–۲۷۵.

۱۲– علاقه بند، علی (۱۳۸۴)، **جامعه شناسی آموزش و پرورش**. تهران، نشر روان.

۱۳– گیبسن، یان (۱۳۷۸)، قتلگاه شاعر، ترجمه فریده حسن زاده، **شعر** ،(۲۶):۱۰۹–۱۰۷.

۱۴– لورکا، فدریکو گارسیا (۱۳۹۳)، **خانه برناردا آلبا**، ترجمه محمود کیانوش، تهران، نشر قطره.

۱۵– لورکا، فدریکو گارسیا (۱۳۹۲)، **یرما**، ترجمه پری صابری، تهران، نشر قطره.

۱۶– محمدی، مسلم (۱۳۸۶)، **دین و اخلاق در جامعه گرایی دورکیم و نقد آن**، **فصلنامه اندیشه دینی دانشگاه شیراز**،(۲۵): ۲۰–۳.

۱۷– یوسفیان، جواد (۱۳۶۹)، **آشنایی با بزرگان جامع شناسی؛ امیل دورکیم**، **رشد آموزش علوم اجتماعی**،(۳): ۷–۴.

■ پی‌نوشت‌ها

۱– Emile Durkheim
۲– The Division of Labour in Society
۳– The Rules of Sociological Method
۴– social facts
۵– thing
۶– social order
۷– social solidarity

۸–از مجموعه آثار منظوم او می‌توان به **تاثیرات و مناظر** (Impresiones y paisajes) (۱۹۱۸)، **دفتر اشعار** (Libro de poemas) (۱۹۲۱)، **آوازهای کولی** (Romancero gitano) (۱۹۲۱)، **شاعر در نیویورک و غزل‌های عشق اهریمنی** (Sonetos del amor oscuro) (۱۹۸۳) اشاره کرد. رویکرد لورکا در بسیاری از اشعارش چون **ترانه‌های کولی و شاعر** در نیویورک سورئال هستند. مکتبی که او حضورش را هم در اشعار و هم برخی نمایش‌نامه‌هایش مرهون دوستی نزدیکش با لویی بونوئل و سالوادور دالی است.

۹–همین دغدغه اجتماعی لورکا بود که سبب ترور او در سال ۱۹۳۶ و در گیرودار جنگ داخلی اسپانیا شد. اسپانیایی که تفکرات فاشیستی به‌شدت در آن رخنه کرده بود و جایی برای رویکردهای انتقادی و ضدتوتالیرتاری نازیسم نداشت. گیبس از حضور اسطوره ای او در راه مبارزه با فاشیسم به‌عنوان "شهید راه جمهوری" (گیبسن، ۱۰۹:۱۳۷۸) یاد می‌کند.

۱۰– El público
۱۱– Así que pasen cinco años
۱۲– Viaje a la luna
۱۳– El maleficio de la mariposa
۱۴– Bodas de sangre
۱۵– Yerma
۱۶– La casa de Bernarda Alba

۱۷– از میان این آثار برای نمونه می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:
گورویچ ، ژرژ (۱۳۹۰) **آگاهی جمعی در جامعه شناسی دورکیم** ، ترجمه: فریدون سرمد، تهران، نشر کند و کاو
• بریث ناچ ، سیموس (Seamus Breathnach)، (۱۳۸۶)، **جرم و مجازات از نظرگاه امیل دورکیم**، ترجمه و تحقیق: محمد جعفر صادق، تهران، نشر خرسندی
•ارمکی، قی آزاد(۱۳۹۳)، **درس گفتارهایی درباره جامعه شناسی امیل دورکیم و ماکس وبر** ، تهران، نشر علم
•محمدی اصل، عباس(۱۳۸۷)، **دورکیم و صور اولیه حیات دینی**، رشت، نشر حق شناس
۱۸– از میان این مقالات می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:
•سولیدو ، سپکو (۱۳۸۵) "دورکیم، خودکشی و مذهب"، ترجمه: یحیی علی بابایی، **نامه علوم اجتماعی**، شماره(۲۹)
•مقدم، سعید/ خان محمدی،کریم (۱۳۹۰) "نقد و بررسی زمینه های معرفتی و وجودی نظریه کارکردگرایی دورکیم" ، **معرفت فرهنگی اجتماعی**، شماره(۳)ا
•همتی، همایون (۱۳۷۷) "دورکیم و کتاب شکل های ابتدایی زندگی دینی" ،**کتاب ماه دین**، شماره (۱۱)
•قادری ، مهدی/ غریبی، حسن(۱۳۸۷) "تعلیم و تربیت در اندیشه فارابی و دورکیم "، **معرفت**، شماره (۳۰)
۱۹– از میان این پایان نامه ها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:
•بررسی کفایت تبیینی نظریات امیل دورکیم و پیتر ال برگر در مورد رفتار های مذهبی به خصوص مراسم عاشورای شهر رشت در محرم ۱۳۸۳(۱۳۸۵) راهنما: محمد مهدی رحمتی/ دانشجو: وحید قربانعلی پور
•بررسی آرای علی شریعتی درباره خاستگاه و نقش اجتماعی دین در طول تاریخ و مقایسه آن با آرای دورکیم و وبر(۱۳۸۶) راهنما: غلامعباس توسلی/ دانشجو: امیر همایون زرشکیان
•بررسی مقایسه ای آرای امیل دورکیم و کلیفورد گیرتز در باب پدیده دین (۱۳۹۰) راهنما: رستم شامحمدی/ دانشجو: فاطمه پاسالاری بهجانی
•بررسی فلسفه اجتماعی و فلسفه تربیت از دیدگاه امیل دورکیم و جان دیویی(۱۳۹۰) راهنما: یحیی قایدی/ دانشجو:

۲۰– این سه پایان نامه به شرح زیر است:

•زن، عشق و سنت در آثار فدریکو گارسیا لورکا (با تاکید بر سه نمایش نامه یرما، عروسی خون، خانه برناردا آلبا) (۱۳۹۳) راهنما: مهتاب مبینی/ دانشجو: آسیه میر حسینی

•بررسی رویکرد های فمینیستی در سه اثر فدریکو گارسیا لورکا(۱۳۸۶)راهنما: شیرین بزرگمهر/ دانشجو: نوا رمضانی

•بررسی تطبیقی سروده های فدریکو گارسیا لورکا و احمد شاملو در حوزه ادبیات مقاومت (۱۳۹۲) راهنما: علی محمد شاه سنی/ دانشجو: سیده زهرا سادات

۲۱– این سه مقاله به شرح زیرند:

•حق روستا ، مریم (۱۳۸۴) "خانه برناردا آلبا: تقابل سنت با آزادی" ، **پژوهش زبان های خارجی**، شماره (۲۵)

•گیبسن ، یان (۱۳۸۷)"قتلگاه شاعر"، ترجمه: فریده حسن زاده، **شعر** ، شماره (۲۶)

•جامه گرمی، ترانه (۱۳۸۱)"نگاهی بر آثار و اندیشه های فدریکو گارسیا لورکا"، **ماهنامه صحنه**، شماره (۱۰)

۲۲– mechanical solidarity

۲۳– organic solidarity

۲۴– repressive

۲۵– درمقابل در جوامع مدرن که دارای انسجام ارگانیک هستند قانون "جبرانی " حاکم است. به‌این‌معنا که متجاوزان به قانون باید دست به جبران عمل خود بزنند. "در چنین جوامعی جرم بیشتر از آنکه اقدامی بر علیه نظام اخلاقی تلقی شود، به منزله ی اقدام بر علیه یک فرد معین و یا بخشی از جامعه خواهد بود"(ریتزر،۲۰۱۱: ۸۹).

۲۶– اشاره‌ای به سه‌گانه **شب هزار و یکم**، داستان نخست، نوشته بهرام بیضایی، ۱۳۸۲. این جمله را ارنواز خطاب به خواهرش در رویاروی‌شان با ضحاک برزبان می‌آورد.

۲۷– Juan

۲۸– Bernarda Alba

۲۹– Antonio Benavides

۳۰– Pepe el Romano

۳۱– Angustias

۳۲– Adela

۳۳– Martirio

۳۴– بعضی از منتقدین هم علت احتمالی رفتارهای "دیکتاتورمآبانه" برناردا در برابر دخترانش را "یک خواست به‌انحراف‌کشیده برای حفاظت از آن‌ها درمقابل یاوه‌گویی‌های مردم شهر" عنوان می‌کنند (نقل‌شده در رایت، ۲۰۰۷ : ۵۹): "برناردا: خودم می دانم چه طوری ته و توی قضیه را در بیاورم. اگر مردم این جا بخواهند برای ما حرف در بیاورند، باید بدانند که من مثل کوه این جا ایستاده ام! هیچ کدام تان از این بابت صحبتی نکنید! بعضی وقت ها مردم سعی می کنن یک سیل کثافت راه بیندازند تا ما را توش غرق کنند" (لورکا، ۱۳۹۳: ۶۹–۶۸).