سال ششم، شماره دوم، پیاپی ۱۲
پاییز و زمستان ۱۴۰۵، صص ۱۲۰-۹۷
نوع مقاله: پژوهشی

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی

DOI: 10.22077/islah.2025.9843.1699

دریافت: ۱۴۰۴/۰۵/۰۷ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۰/۰۳

تحلیل میل تقلیدی، قربانی و خشونت در فیلم *بی‌همه‌چیز* با رویکرد انسان‌شناسی فلسفی ـ فرهنگی رنه ژیرار

توحید تیموری[۱]

چکیده

فیلم *بی‌همه‌چیز* (۱۳۹۹)، با الهام از نمایشنامهٔ *ملاقات بانوی سالخورده*، اثر فریدریش دورنمات، به روایت کشمکش‌های اجتماعی و خشونت ساختاری در یک روستای دورافتاده می‌پردازد که سرانجام به توافق جمعی برای قربانی‌کردن یکی از اهالی منجر می‌شود. این پژوهش با رویکرد انسان‌شناسی فلسفی ـ فرهنگی رنه ژیرار، به واکاوی دو سازوکار محوری نظریهٔ او، یعنی «میل تقلیدی» و «مکانیزم قربانی» در بستر داستان و فیلم می‌پردازد. چهارچوب تحلیلی مقاله بر ترکیب انسان‌شناسی، فلسفه، جامعه‌شناسی، اسطوره‌شناسی، روان‌شناسی اجتماعی و مطالعات سینما استوار است و ضمن ارجاع به نمونه‌هایی از ادبیات و اسطوره، به مقایسهٔ تطبیقی آن‌ها با وضعیت نمایش‌داده‌شده در فیلم پرداخته می‌شود. تحلیل نشان می‌دهد که چگونه میل تقلیدی در روابط میان شخصیت‌ها، به‌ویژه در جابه‌جایی جایگاه «واسطه» و «ابژه» میان لیلی و امیرخان، تنش اجتماعی را به نقطهٔ اوج می‌رساند و جامعه برای بازگرداندن نظم ظاهری، به مکانیسم کهن قربانی متوسل می‌شود. یافته‌ها حاکی از آن است که مکانیزم قربانی، هرچند در جوامع مدرن شکل ظاهری متفاوتی یافته، همچنان در سطح ناخودآگاه جمعی و رفتارهای سیاسی ـ اجتماعی حضور دارد و گاه به‌شیوه‌ای متمدنانه بازتولید می‌شود. این نتایج، ضرورت تحلیل میان‌رشته‌ای تولیدات فرهنگی را برای شناخت لایه‌های پنهان خشونت و الگوهای کهن رفتاری در جوامع معاصر برجسته می‌کند.

واژه‌های کلیدی: میل تقلیدی، مکانیزم قربانی، خشونت، ژیرار، *بی‌همه‌چیز*

۱. استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه زنجان، زنجان، ایران tohidteymouri@znu.ac.ir

ارجاع به این مقاله:
توحید تیموری. "تحلیل میل تقلیدی، قربانی و خشونت در فیلم بی‌همه‌چیز با رویکرد انسان‌شناسی فلسفی ـ فرهنگی رنه ژیرار". مطالعات بین رشته ای ادبیات، هنر و علوم انسانی، ۶، ۱۲، ۱۴۰۵، ۱۲۰-۹۷. doi: 10.22077/islah.2025.9843.1699

Copyright: © 2025 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

۱. مقدمه و طرح مسئله

فیلم *بی‌همه‌چیز* (۱۳۹۹) برداشتی سینمایی از نمایشنامهٔ *ملاقات بانوی سالخورده*[1] (۱۹۵۶)، اثر فریدریش دورنمات[2]، نمایشنامه‌نویس سوئیسی است. خلاصهٔ فیلم که تقریباً به‌طور کامل به داستان نمایشنامه پایبند بوده است، دربارهٔ لیلی ناظریان، زنی متمول است که به درخواست اهالی روستا به زادگاه خود برمی‌گردد تا مشکلات عدیده‌ای را که از آن رنج می‌برند، رفع کند. او به همهٔ درخواست‌های آن‌ها قول مساعد می‌دهد؛ اما در مقابل برآوردن این درخواست‌ها شرط می‌گذارد که باید یک نفر کشته شود. درخواستی که محور روایت را شکل می‌دهد (کشتن یک نفر در ازای نجات روستا از فقر)، در نگاه نخست غیرمنطقی و مخالف اصول اخلاقی به نظر می‌رسد؛ با این حال، هر دو اثر، یعنی نمایشنامه و فیلم، به‌شکلی دقیق و تدریجی نشان می‌دهند که چگونه چنین خواسته‌ای می‌تواند در ذهن جمعی مشروعیت بیابد و حتی «عقلانی» جلوه کند. زمانی‌که این مطالبه با مفاهیمی چون «عدالت» پیوند می‌خورد، امر ناموجه، رنگی از مشروعیت به‌خود می‌گیرد؛ گویی قربانی‌کردن فردی که به چشم مردم «گناهکار» یا «بدکار» است، در ازای دستیابی به پول، رفاه و رفع محرومیت، اقدامی موجه و قابل دفاع باشد؛ اما این عقلانی‌سازی، در بنیاد خود، بر یک مغالطهٔ مهم استوار است: بیشتر مردم روستا، از گذشته به خطای این فرد آگاه بوده و سال‌ها دربرابر آن سکوت کرده‌اند. اکنون نیز انگیزهٔ اصلی آنان از حذف او، نه جبران شرارت گذشته؛ بلکه رفع فقر و تنگدستی کنونی است که با سرنوشت جمع گره خورده است. به این‌ترتیب، منطق ظاهریِ توجیه قتل، نه از مسیر عدالت کیفری یا مسئولیت اخلاقی، بلکه از دل یک نیاز و فشار اقتصادی برمی‌خیزد و این همان نقطه‌ای است که مکانیزم قربانی‌سازی، در پوشش عقلانیت رخ می‌نماید.

مفهوم قربانی‌کردن موضوعی پیچیده و متناقض است که همیشه با خشونت همراه است. از یک طرف، کسی که قرار است قربانی شود، معمولاً مقدس محسوب می‌شود و نباید به او آسیب رساند؛ از طرف دیگر، اگر مقدس نباشد، اصلاً نمی‌تواند نقش قربانی را ایفا کند. این دوگانگی، پیچیدگی مفهوم قربانی را در فرهنگ‌ها و ادیان مختلف نشان می‌دهد. این نکته را هنری هوبرت و مارسل موس[3] در کتاب *قربانی: ذات و کارکرد آن*، مطرح کرده‌اند. خشونتی که در قربانی‌کردن وجود دارد، غیرمنطقی و غیرعقلانی است؛ اما به‌مرور دلایلی برای آن توجیه می‌شود که منطق هم ناکارآمد

1. The Visit
2. Friedrich Dürrenmatt
3. Henri Hubert and Marcel Mauss

می‌نماید. برای تماشاگران فیلم *بی‌همه‌چیز*، ایدهٔ قربانی‌کردن امیرخان منطقی و پذیرفتنی به نظر نمی‌رسد. با این حال، ورود لیلی به روستا و برانگیختن موجی از دشمنی‌ها و کینه‌های فروخفته، فضایی را شکل می‌دهد که در آن جامعه احساس نیاز به یافتن قربانی مشترک را ایجاد می‌کند؛ قربانی‌ای که حذف او بتواند خشونت پراکنده را متمرکز و از گسترش آن جلوگیری کند. در بسیاری از سنت‌ها و آیین‌های مذهبی، عمل قربانی‌کردن ماهیتی مقدس و آیینی دارد و یکی از ابزارهای اصلی برای جلب رضایت خدا یا خدایان شمرده می‌شود. این اقدام غالباً با هدف رفع بلا، دفع مصیبت یا ایجاد امنیت و آرامش برای جامعه صورت می‌گیرد. نمونهٔ بارز این باور را می‌توان در روایت دینی حضرت ابراهیم مشاهده کرد که در آن، مأموریت به قربانی‌کردن اسماعیل، درنهایت با جایگزینی یک گوسفند از سوی خداوند پایان می‌یابد. در جوامعی که به‌واسطهٔ تحولات اجتماعی و فرهنگی از ساختارهای سنتی و آیینی فاصله گرفته‌اند، الگوی قربانی‌سازی دچار دگرگونی شده است. مفهوم قربانی‌کردن که در گذشته غالباً صورتی نمادین داشت و در قالب قربانی‌کردن حیواناتی نظیر گوسفند، گاو یا پرندگان تحقق می‌یافت، در چهارچوب آیین‌ها و مناسک مذهبی یا فرهنگی معنا پیدا می‌کرد. این اعمال، کارکردی سمبلیک داشتند و هدف اصلی آن‌ها انتقال پیام‌های روحانی، اخلاقی یا اجتماعی بود؛ نه اعمال خشونت مستقیم بر انسان. با این حال، در برخی از این جوامع، تغییر ساختارهای آیینی موجب شده است که این مفهوم گاه ماهیتی خشن و مستقیم پیدا کند و متوجه انسان شود. این تحول نشان می‌دهد که اگرچه شکل بیرونی آیین‌ها و شیوه‌های اجرای آن‌ها تغییر می‌یابد، نیاز جمعی به فرایند قربانی‌سازی همچنان در لایه‌های عمیق فرهنگ و روان جمعی جامعه باقی می‌ماند.

قربانی‌کردن، در اصل، ابزاری برای پایان‌دادن به دشمنی‌ها و کینه‌های شکل‌گرفته در یک جامعه است. در گذشته‌های دور، اگر فردی از یک قبیله، گروه یا ملت کشته می‌شد، معمولاً شخصی از گروه مقابل به‌عنوان قربانی انتخاب می‌شد تا با این اقدام، از ادامهٔ خونریزی و تشدید خصومت جلوگیری شود. با رشد و تکامل تمدن‌ها، نظام‌های قضایی پدید آمدند تا چنین تعارضاتی را تحت چهارچوب قانون حل‌وفصل کنند. کارکرد این نظام‌ها نه حذف کامل انتقام‌گیری، بلکه هدایت آن به‌سوی مجازات فرد خطاکار براساس معیارهای قانونی بود. در جوامع بدوی یا مناطقی که فاقد حکومت و ساختار سیاسی منسجم بودند، به‌دلیل نبود دستگاه قضایی کارآمد، رسیدگی به منازعات و مسائل اجتماعی غالباً به‌شیوه‌های شخصی و غیررسمی انجام می‌گرفت. در چنین بسترهایی، مفهوم «عدالت شخصی»، جایگزین عدالت نهادی می‌شد و آیین قربانی‌کردن به‌عنوان یکی از سازوکارهای

اصلی برای تخلیهٔ خشونت و کاهش تنش‌های جمعی، مورداستفاده قرار می‌گرفت؛ به بیان دیگر، تازمانی‌که یک قدرت مرکزی و قانون‌محور شکل نگرفته باشد که بتواند کنترل خشونت و انتقام را بر عهده گیرد، این خشونت‌های فردی و جمعی معمولاً در قالب آیین‌های قربانی، نمود پیدا می‌کنند. در فیلم *بی‌همه‌چیز* نیز غیبت چنین قدرت و مرجع قانونی‌ای مشهود است. در این روستا، تنها محل رسیدگی به اختلافات، «خانهٔ انصاف» است که آن هم به دست دهدار، رئیس شهربانی، دکتر و معلم اداره می‌شود و جالب اینکه ریاستش را خود امیرخان برعهده دارد؛ بنابراین، عملاً راهی برای مراجعه به یک نظام حقوقی کارآمد و بی‌طرف وجود ندارد و زمینه برای تبدیل نزاع شخصی به یک قربانی‌سازی جمعی آماده است.

این پژوهش بر این فرض استوار است که پدیدهٔ خشونت و آیین قربانی، ریشه‌ای ژرف و فراگیر در تمامی فرهنگ‌ها و تمدن‌های بشری دارد. کهن‌الگوی قربانی در طول تاریخ، در هر جامعه، متناسب با بافت فرهنگی، نظام اعتقادی و شرایط اجتماعی آن، به‌شکلی خاص تجلّی یافته است. برخلاف دیدگاه رایجی که آیین قربانی را صرفاً به جوامع باستانی یا سنتی محدود می‌کند، شواهد تاریخی و اجتماعی نشان می‌دهد که حتی در جوامع مدرن و در زندگی روزمره، انسان‌ها ـ چه به‌صورت آگاهانه و چه ناخودآگاه ـ همچنان درگیر الگوها و رفتارهایی هستند که کارکردی مشابه آیین قربانی دارند. نکتهٔ بنیادین، آن است که میل تقلیدی و مکانیزم قربانی را نمی‌توان صرفاً از دریچهٔ یک رشتهٔ علمی تحلیل کرد؛ این مفاهیم در بستر فرهنگ‌ها شکل می‌گیرند و فهم آن‌ها مستلزم رویکردی میان‌رشته‌ای است. ازآنجاکه بازتاب چنین مضامینی را می‌توان در آثار متنوع هنری و فرهنگی یافت، تحلیل دقیق آن‌ها نیازمند مطالعه بر روی نمونه‌های چندرسانه‌ای و چندژانری ـ از اسطوره و ادبیات گرفته تا سینما ـ است. بر این اساس، مقالهٔ حاضر به بهره‌گیری از نظریه‌های رنه ژیرار[1] می‌پردازد؛ اندیشمندی که آثارش عمدتاً در حوزه‌های فلسفه، انسان‌شناسی و جامعه‌شناسی جای می‌گیرد و با وجود تمرکز بر اسطوره و ادبیات، بینشی تازه دربارهٔ روابط انسانی، خشونت و قربانی‌سازی ارائه می‌دهد. در این چهارچوب، فیلم *بی‌همه‌چیز* به‌عنوان مطالعهٔ موردی، انتخاب شده تا خوانشی فرهنگی از آن ارائه شود؛ خوانشی که نه‌تنها بر تحلیل روایی و محتوایی استوار است؛ بلکه با ارجاع به نمونه‌های مشابه در ادبیات و اسطوره، جایگاه این فیلم را در امتداد یکی از کهن‌ترین الگوهای رفتاری بشر روشن می‌کند.

این پژوهش با تلفیق دانش و رویکردهای متنوع از حوزه‌هایی همچون فلسفه، انسان‌شناسی، مطالعات فرهنگی، سینما، ادبیات، اسطوره‌شناسی و جامعه‌شناسی، به

1. René Girard

تحلیل فیلم *بی‌همه‌چیز* می‌پردازد و از این منظر، مطالعه‌ای میان‌رشته‌ای محسوب می‌شود. چهارچوب نظری تحقیق برمبنای آرای رنه ژیرار شکل گرفته است؛ نظریه‌ای که خود ترکیبی از بنیان‌های فلسفی ـ مانند واکاوی مقوله‌های میل و خشونت ـ و مبانی انسان‌شناختی ـ همچون مکانیزم قربانی و ساختارهای اجتماعی ـ را دربرمی‌گیرد. در این رویکرد، فیلم نه‌تنها به‌عنوان یک روایت داستانی، بلکه به‌مثابهٔ محصولی فرهنگی واکاوی می‌شود و در پیوند تطبیقی با نمونه‌هایی از ادبیات کلاسیک، اسطوره‌های کهن و تولیدات سینمایی معاصر قرار می‌گیرد. این تلفیق روش‌شناختی امکان می‌دهد تا مفاهیم انتزاعی‌ای، همچون میل تقلیدی و فرایند قربانی‌سازی، در بافت‌های تاریخی و فرهنگی متنوع ـ از جوامع باستانی تا بستر اجتماعی ایران معاصر ـ مورد بررسی قرار گیرد؛ همچنین، ارجاع به مباحث جامعه‌شناسی، به‌ویژه تحلیل بحران‌های اجتماعی، و روان‌شناسی، مانند پدیده‌های حسد و رقابت ناخودآگاه، چهارچوبی جامع برای فهم لایه‌های پنهان خشونت در جوامع امروزی ایجاد می‌کند؛ بدین‌ترتیب، مقاله با عبور از مرزهای یک رشتهٔ علمی واحد و بهره‌گیری از رویکرد میان‌رشته‌ای، به درکی ژرف‌تر از کهن‌الگوهای انسانی و بازتاب آن‌ها در تولیدات فرهنگی معاصر دست می‌یابد.

۲. پیشینهٔ تحقیق

درون‌مایه‌های بنیادین نمایشنامهٔ پرآوازهٔ فریدریش دورنمات، به‌ویژه در اثر شاخص او، *ملاقات بانوی سالخورده*، نه‌تنها در بازآفرینی سینمایی آن در فیلم *بی‌همه‌چیز*، بلکه در طیف گسترده‌ای از تولیدات فرهنگی، به‌خصوص آثار سینمایی، بازتاب و بازتولید یافته‌اند. مضامینی چون خشونت ساختاری، مکانیزم قربانی‌سازی و تجلّی امر شر، از عناصر ثابت و محوری این گونه آثار محسوب می‌شوند. بازنمایی این مضامین در قالب سینما اغلب با ترکیب لایه‌های روایی، نمادین و بصری همراه است و در بستری قرار می‌گیرد که همزمان امکان تفسیر اسطوره‌ای، جامعه‌شناختی و روان‌شناختی را فراهم می‌آورد.

به‌عنوان نمونه، در بسیاری از فیلم‌های ابرقهرمانانه، همچون سه‌گانهٔ *شوالیهٔ تاریکی*، به کارگردانی کریستوفر نولان[1]، قهرمان داستان ناگزیر می‌شود نقش «قربانی» را برعهده گیرد؛ گویی با پذیرش بار مسئولیتی که دیگران از آن شانه خالی می‌کنند، خود را سپر بلا و محل تخلیهٔ تنش‌های اجتماعی می‌کند. در این بستر، خشونت حالتی مسری پیدا می‌کند و از یک فرد به دیگری منتقل می‌شود (Cowdell et al., 2016: 61). نمونه‌ای دیگر، مجموعه‌فیلم‌های *بازی‌های گرسنگی* است که در آن،

1. Christopher Nolan

گروهی از جوانان برگزیده، در چهارچوبی ظاهراً آیینی و در فضایی مملو از شکوه و تشریفات، به‌سوی مرگ حتمی سوق داده می‌شوند. این وضعیت با سنت‌های قربانی‌سازی در آیین‌های باستانی سنخیت دارد؛ آیین‌هایی که در آن، قربانی جایگاه مقدسی داشت و پیش از حذف فیزیکی، با نوعی احترام و پرستش نمادین همراه می‌شد (MacDonald, 2016: 81). در ژانر وحشت روان‌شناختی نیز این کهن‌الگوها به چشم می‌خورند؛ برای مثال، در فیلم *درخشش*، ساختهٔ استنلی کوبریک[1]، خشونتی که به‌شکل چرخه‌ای تاریخی و گویی موروثی در مکان رخنه کرده، به نسل‌های بعدی و ساکنان جدید منتقل می‌شود. در حیطهٔ درام حقوقی، فیلمی نظیر *دوازده مرد خشمگین*، ساخت سیدنی لومت[2]، ضمن نمایش روند شکل‌گیری اجماع در یک هیئت‌منصفه، به‌ضرورت یا گاه اجتناب‌ناپذیری انتخاب یک قربانی به‌عنوان عنصر کلیدی در دستیابی به نظم اجتماعی اشاره می‌کند (Wilson, 2024: 319). این ایده که اجماع جمعی، حتی در ساختارهای دموکراتیک، گاه بر محور طرد یا حذف یک فرد شکل می‌گیرد، نشانگر پایداری مکانیزم قربانی در ذهنیت مدرن است. در سوی دیگر، آثاری چون *جایی برای پیرمردها نیست*، به کارگردانی برادران کوئن[3]، با نمایش خشونتی خودبنیاد و مهارنشدنی، تقابل میان حذف یک عنصر مزاحم و استمرار چرخهٔ خشونت را به پرسش می‌گذارند. پایان باز این اثر، مخاطب را در بلاتکلیفی رها می‌کند که آیا حذف یک نفر می‌تواند حقیقتاً نظم و آرامش را بازگرداند یا خیر (Alison & Palaver, 2017: 518-519).

ادبیات کلاسیک و مدرن نیز مملو از مصادیق مشابه است. رمان‌هایی چون *داغ ننگ*[4] (ناتانیل هاوثورن[5])، *کشتن مرغ مقلد*[6] (هارپر لی[7]) و داستان کوتاه «قرعه»[8] (شیرلی جکسون[9])، الگوی قربانی‌سازی را در قالبی ادبی و با کارکردی اجتماعی و اخلاقی بازآفرینی می‌کنند. این آثار نشان می‌دهند که چگونه جامعه، در مواجهه با بحران‌های اخلاقی یا اجتماعی، به سمت تولید قربانی و اسقاط بار مسئولیت جمعی بر دوش او سوق داده می‌شود. در عرصهٔ اسطوره نیز این الگو بارها تکرار شده است. شخصیت‌هایی چون سیاوش در حماسهٔ ملی ایران و پرومته در اسطورهٔ یونان

1. Stanley Kubrick
2. Sidney Lumet
3. Coen brothers
4. Scarlett Letter
5. Nathaniel Hawthorne
6. To Kill a Mocking Bird
7. Harper Lee
8. “Lottery”
9. Shirley Jackson

باستان، نمونه‌هایی برجسته از قهرمان ـ قربانی‌اند؛ چهره‌هایی که رنج و مجازاتشان به‌مثابهٔ ضرورتی برای حفظ نظم یا بقای جامعه توجیه می‌شود. آنچه در مورد این کهن‌الگو اهمیت مضاعف دارد، تداوم آن در طول تاریخ است. تصور غالب بر آن بوده که این مدل آیینی صرفاً به جوامع ابتدایی و آیین‌های باستانی تعلق دارد؛ اما شواهد و نمونه‌های متعدد در فرهنگ معاصر نشان می‌دهد که این سازوکار در جوامع امروز نیز حضور دارد، هرچند شکل و ابزارهای بروز آن تغییر کرده است.

از این منظر، *بی‌همه‌چیز* در امتداد یک سنت روایی ـ فرهنگی قرار می‌گیرد که از اسطوره تا مدرنیته، همچنان مسئلهٔ خشونت و قربانی‌سازی را در قالبی تازه، اما با همان بنیان‌های کهن، بازمی‌نمایاند. مطالعهٔ تطبیقی این فیلم با نمونه‌های یادشده، نه‌تنها تأثیرپذیری آن از میراث دورنمات را آشکار می‌کند؛ بلکه پیوستگی حیرت‌آور الگوی قربانی در طیف متنوعی از متون ادبی، اسطوره‌ای و سینمایی را به نمایش می‌گذارد.

۳. روش‌شناسی: رویکرد انسان‌شناسانهٔ ژیرار به فرهنگ و جامعه

رنه ژیرار به‌عنوان متفکر و نظریه‌پردازی شهرت دارد که به مسائل بنیادینی چون ریشه و کارکرد اجتماعی خشونت، منشأ امر مقدس[1]، ذات میل در انسان، آیین قربانی‌کردن و میل تقلیدی[2] می‌پردازد. او در ابتدا با کتاب *فریب، میل و رمان: خود و دیگری در ساختار ادبی*، یک نظریهٔ جدید درباب میل براساس تقلید معرفی کرد. همان‌طورکه ارسطو در کتاب *فن شعر* اشاره می‌کند، تقلید مهم‌ترین ویژگی انسان است که او را از بقیهٔ جانداران متمایز می‌کند. ازطریق همین تقلید است که انسان قادر است زبان ایجاد کند و توسعه دهد، آیینی تعریف کند و نظام‌هایی را به وجود آورد و درنهایت نظامی به نام فرهنگ را دارا باشد. نکتهٔ مهمی که ژیرار دربارهٔ تقلید به بحث می‌گذارد این است که میل انسانی همیشه متکی به پیروی از دیگران است و به‌نوعی میل، مسری است. این باور، تفکر رایج در بسیاری از نحله‌های انسانی را زیر سوال می‌برد که انسان موجودی مستقل است که براساس هویت درونی و خودساخته شکل می‌گیرد. به‌باور او، میل انسانی در یک مثلث قرار می‌گیرد. سوژه[3] فرد میل‌ورز یا کسی که خواهان چیزی است، ابژه[4] همان‌چیز یا شخصی که مطلوب است و میل به‌سوی او/ آن هدایت می‌شود و واسطه یا مدل[5] فرد یا الگویی است

1. sacred
2. Mimetic desire
3. Subject
4. Object
5. Mediator/Mode

که میل اولیه از او سرچشمه گرفته و سوژه با دیدن میل او به ابژه، خود به همان میل دچار می‌شود. میل در این مثلث نسبی است و همیشه در ارتباط با دیگران شکل می‌گیرد. انسان به‌محض اینکه نیازهای اولیه‌اش برآورده می‌شود، فرایند «میل‌ورزی» را آغاز می‌کند؛ اما در اغلب موارد آگاه نیست که باید به چه چیزی میل داشته باشد؛ درنتیجه، تمایلات خود را از دیگران اقتباس می‌کند و به پیروی از امیال آنان می‌پردازد (Palaver, 2011: 35). ژیرار در کتاب فوق‌الذکر به بررسی رمان‌هایی از سروانتس[1]، داستایفسکی[2]، استندال[3]، فلوبر[4] و پروست[5] می‌پردازد و در آن آثار نشان می‌دهد که میل، تقلیدی است؛ برای مثال، در رمان *دن‌کیشوت*، ژیرار به قهرمان داستان اشاره دارد که میل او تقلید صرف و کامل از شوالیه‌ای به نام آمادیس دوگولا[6] است. همین میل تقلیدی بر تمام رفتار، اعمال و بینش و جهان‌بینی قهرمان داستان تأثیر می‌گذارد. او این میل را براساس یک واسطهٔ بیرونی می‌داند. ژیرار در تحلیل خود از رمان *سرخ و سیاه* اثر استندال، نمونه‌ای روشن از «واسطهٔ درونی» را به‌عنوان محرک شکل‌گیری میل تقلیدی معرفی می‌کند. در این روایت، یکی از شخصیت‌ها صرفاً به این دلیل تصمیم به استخدام یک معلم خصوصی می‌گیرد که گمان می‌کند رقیبش نیز تمایل دارد همان معلم را به خدمت بگیرد؛ به بیان دیگر، انگیزهٔ اصلی این انتخاب، میل ذاتی یا ضرورت واقعی به استخدام معلم نیست؛ بلکه ناشی از الگوی رفتاریِ فردی دیگر است که نقش واسطه را ایفا می‌کند. این میل، برمبنای الگوبرداری و درِ واکنش به تصور تمایل رقیب شکل می‌گیرد؛ نه براساس نیاز یا ارزش ذاتیِ اُبژهٔ مورد نظر. در ادامه، رقیب نیز با مشاهده و آگاهی از این اقدام، برای دستیابی به همان معلم خصوصی به رقابت برمی‌خیزد. چنین فرایندی به‌وضوح سازوکار میل تقلیدی با واسطهٔ درونی را نشان می‌دهد؛ جایی‌که معیار تمایل افراد، نه خود اُبژه، بلکه رابطهٔ رقابتی و بازتاب میل دیگری است. در کتاب *خشونت و مقدس*، ژیرار نظریهٔ خود دربارهٔ میل تقلیدی را به بعد بزرگ‌تری، یعنی ساختار فرهنگ و جامعه بسط می‌دهد. ژیرار می‌نویسد که «میل در ذاتِ خود، تقلیدی است که به‌سوی اُبژه‌ای مطلوب نیل می‌کند» (۱۹۷۷: ۱٤٦). رقابت بر سر یک اُبژه زمانی شکل می‌گیرد که یک سوژه در تمنای ابژه‌ای است که رقیب او نیز همان را مطلوب می‌داند.

1. Cervantes
2. Dostoevsky
3. Stendhal
4. Flaubert
5. Proust
6. Amadis de Gaula

اساس میل تقلیدی در این است که اگر میل کسی به اُبژه‌ای متمایل شد و کس دیگری هم به تقلید از او همان میل را پیدا کرد، حلقهٔ میل تقلیدی ایجاد می‌شود و آن دو، رقیب هم می‌شوند و میلی که در دومی به وجود آمده؛ نه اساساً به‌خاطر میل باطنی و شخصی، بلکه به‌خاطر میلی است که دیگری داشته و این حلقه ازآنجاکه میل، مسری است، به دیگر افراد نیز تسری می‌یابد و رقابت بر سر آن اُبژه افزایش می‌یابد. هنگامی که یک اُبژه کانون رقابت تقلیدی بین دو یا چند آنتاگونیست می‌شود، سایر اعضای گروه تمایل دارند به آن بپیوندند و به این میل تقلیدی جذب می‌شوند. میل تقلیدی، جذاب است و می‌توان فرض کرد که در مراحل خاصی، حداقل در تکامل جوامع انسانی، رقابت تقلیدی می‌تواند به کل گروه گسترش یابد. جامعه تحت تأثیر رقابت تقلیدی به یک گروه متشنج تبدیل می‌شود. تقلیدی‌بودن میل همان‌طورکه اشاره شد مسری است و از دو انتاگونیست به سایر افراد جامعه بسط پیدا می‌کند؛ درنتیجه، یک اُبژه وجود دارد و چندین نفر در میل به‌سوی آن، که باعث می‌شود بین همهٔ این افراد رقابتی[1] به وجود آید. از اولین نظرات ژیرار این بوده که با به‌وجودآمدن میل تنش‌آمیز، سیر رفتاری به سمتی پیش می‌رود که آنچه را که باعث تفاوت و میل شده، حذف کند؛ چراکه این رقابت وخیم‌تر می‌شود و کسانی که برای به‌دست‌آوردن اُبژه‌ای مشترک مقابل هم بودند، به هم نزدیک و به‌گونه‌ای شبیه هم می‌شوند؛ یعنی رقابتی که براساس تفاوت شکل گرفته، به‌مرور تبدیل به شباهت می‌شود؛ اما در قالب رقابتی می‌ماند که به سمت خشونت میل می‌کند. این تفاوت‌زدایی را ژیرار با عنوان «بحران قربانی[2]» یاد می‌کند. برای او، نظم فرهنگی یک نظام از تفاوت‌هاست و «افراد جامعه از این تفاوت‌ها برای ایجاد هویت و روابط بینابینی خود استفاده می‌کنند» (۱۹۷۷: ٤۹). هرکسی در این چرخه تلاش می‌کند موانع موجود در راه خود برای رسیدن به اُبژهٔ موردنظر را از میان بردارد و اینجاست که خشونت بین افراد شکل می‌گیرد (ژیرار ۲۰۰۰: ۱۲ـ۹).

پس، خشونت از ذات و درون افراد سرچشمه نمی‌گیرد؛ بلکه محصول رقابت در میل تقلیدی است. صرف‌نظر از اندازه و ساختار، هیچ جامعه‌ای توان تحمل و جذب تنش‌ها و خشونت‌های ناشی از رقابت میل تقلیدی را ندارد و ناگزیر برای حفظ انسجام و بازتولید نظم اجتماعی، شیوهٔ مواجههٔ خود را تغییر می‌دهد. در چنین شرایطی، به‌جای حذف یا مهار مستقیم خشونت، جامعه تلاش می‌کند منبع یا کانون بروز آن، یعنی «ابژهٔ میل» را از میان بردارد. حذف ابژه به‌معنای ازمیان‌رفتن

1. Rivalry
2. Sacrificial crisis

محرک اصلی کشمکش است؛ بنابراین، احتمال ادامهٔ خشونت نیز کاهش می‌یابد. براساس دیدگاه ژیرار، این روند هرچند ممکن است به کاهش موقت درگیری‌ها بینجامد؛ اما ازآنجاکه میل تقلیدی ماهیتی مسری دارد، به‌سرعت در میان دیگر اعضای جامعه گسترش می‌یابد و به تنشی فراگیر و حل‌ناشدنی تبدیل می‌شود. در اوج چنین بحران اجتماعی‌ای، جامعه برای حفظ نظم و ساختار خود، از همان سازوکار خشونت به‌عنوان پاسخی به خشونت استفاده می‌کند. اینجاست که به‌طور ناخودآگاه و جمعی، سازوکار «مکانیزم قربانی» فعال می‌شود: جامعه فرد یا افرادی را برمی‌گزیند تا تمام تنش‌ها، شرارت‌ها و اختلافات بر او فرافکنی شود و درنهایت با قربانی‌کردن او، تعادل و آرامش نسبی بازیابی شود.

آیین قربانی، از دوران باستان تاکنون، به‌عنوان سازوکاری فرهنگی ـ آیینی برای انتقال و دفع شر از جامعه عمل کرده است؛ بدین‌معناکه با قربانی‌کردن یک موجود زنده، بلا، مصیبت و نیروهای شرور، از منظر نمادین، از بطن جامعه دور نگاه داشته می‌شد. درمعنای لغوی، «بز طلیعه» به یکی از دو بزی اطلاق می‌شود که در آیین‌های عبری باستان، گناهان مردم به‌طور نمادین بر آن انتقال می‌یافت و سپس به بیابان رانده می‌شد تا شر و گناه از شهر دور شود. در تفسیر انسان‌شناختی، جیمز فریزر[1] این مفهوم را به مجموعه‌ای از مراسم در فرهنگ‌های گوناگون مرتبط می‌کند که در آن‌ها باور بر این بوده است که می‌توان اشتباهات، گناهان و رنج‌های یک جامعه را به موجودی دیگر منتقل کرد تا او به‌جای جامعه تحمل کند؛ همان‌گونه که تصریح می‌کند: «این تصور که می‌توان گناه و رنج خود را به موجودی دیگر منتقل ساخت تا آن‌ها را برای ما متحمل شود، ریشه در ذهنیت ابتدایی بشر دارد» (Frazer 1963: 624). در بیشتر موارد، این قربانی یک حیوان بوده است؛ با این حال، روایت‌ها و اسطوره‌هایی، همچون آیین «فارماکوس» در یونان باستان، وجود دارند که در آن انسان به‌عنوان قربانی برگزیده می‌شده است. در این مراسم، فردی بیمار، ناتوان، بزهکار یا اخلال‌گر در شرایط بحرانی انتخاب و در روز نخست فستیوال آپولو در آتن؛ یا از شهر تبعید و یا کشته می‌شد. از منظر روانی ـ اجتماعی نیز، این الگو در روایت‌های ادبی، اسطوره‌ای و تولیدات فرهنگی قابل ردیابی است؛ در این موارد، فردی قربانیِ خشونتی ناعادلانه می‌شود و به‌جای گناهان دیگران تنبیه می‌شود (Girard 1987: 74-78). ژیرار تأکید می‌کند که این انتخاب، آگاهانه و حاصل تصمیم عقلانی نیست؛ بلکه فرایندی ناخودآگاه است که در ضمیر جمعی انسان‌ها شکل می‌گیرد؛ به بیان دیگر، قربانی نه ازطریق جست‌وجوی فعالانه؛ بلکه به‌تدریج در ذهن و تصور عمومی به‌عنوان گزینهٔ مناسب پدیدار می‌شود و تمامی افراد به‌شکلی

1. James Fraser

نانوشته بر آن توافق می‌کنند. ژیرار نکتهٔ مهم دیگری نیز می‌افزاید: آنچه ما در فرهنگ‌های مختلف به‌عنوان اسطوره می‌شناسیم، درواقع بازنویسی روایی همین مکانیزم قربانی است که در آن، جزئیات خشونت و دلایل واقعی شکل‌گیری آن اغلب حذف یا دگرگون شده‌اند. از این منظر، آیین قربانی را می‌توان در هستهٔ اکثر اسطوره‌ها، آیین‌ها و تولیدات فرهنگی یافت؛ چه در جوامع باستانی و چه در اشکال پیچیده و نمادین آن در جهان معاصر.

۴. بحث و بررسی: میل تقلیدی و مفهوم قربانی در فیلم بی‌همه‌چیز

۴ـ۱. میل تقلیدی و چرخه‌های قربانی‌سازی

در فیلم بی‌همه‌چیز، نکتهٔ قابل‌توجه این است که انگیزهٔ اصلی بازگشت لیلی به روستا و علت دعوت مردم از او، تأمین نیازهای اولیهٔ ساکنان است. از همان آغاز روایت، نشانه‌هایی از تغییر جهت میل جمعی اهالی آشکار می‌شود؛ به‌ویژه مردان روستا که با آراستن ظاهر خود، ناخودآگاه میل شخصی خویش را با میل لیلی هم‌سو می‌کنند. این الگوی میل تقلیدی در روابط میان شخصیت‌ها نیز مشهود است؛ برای مثال، اسدآقا، رانندهٔ وانت که پیشتر دلبستهٔ دختر امیرخان بود، پس از مشاهدهٔ رابطهٔ لیلی و امیرخان، ابژهٔ میل خود را تغییر داده و به‌جای آسیه، خودِ امیرخان را هدف قرار می‌دهد. دهدار نیز با ایراد نطق و واگذاری خانه‌اش برای اقامت لیلی، می‌کوشد دل او را به دست آورد. صحنهٔ ورود لیلی با قطار و نمایش عکسی از او در دست دکتر که پیشتر در مجلهٔ زن روز منتشر شده بود، نشان می‌دهد که لیلی پیش از آنکه در بستر روایت فیلم به «واسطهٔ میل» اهالی روستا بدل شود، در سطح ملی به‌عنوان یک چهرهٔ شاخص یا الگوی اجتماعی، شناخته شده بوده است. این پیش‌زمینه، جایگاه و تأثیر او را در تعاملات بعدی با جامعهٔ روستا برجسته‌تر می‌کند و به‌نوعی پیشاپیش نقش او را در نظام میل روستاییان تعیین می‌کند. در همان شب نخست، لیلی با درخواست‌های گستردهٔ مردم، از ساخت مدرسه و درمانگاه تا حل مشکلات کشاورزی، احیای معدن و ارائهٔ کمک‌های مالی، موافقت می‌کند؛ اما در مقابل شرطی می‌گذارد: «یکی رو باید بکشیم... اون قدیما یکی یه بلایی سرش آورده و گردن نگرفته، میگه باید بکشیمش» (۲۷:۱۹).

با توجه به پیشینهٔ رویدادهایی که پیش از زمان روایت فیلم رخ داده، می‌توان در داستان، دو چرخهٔ متمایزِ میل تقلیدی را شناسایی کرد. چرخهٔ نخست به گذشته‌ای بازمی‌گردد که در آن، امیرخان نقش «واسطه» را دارد و لیلی به‌واسطهٔ زیبایی‌اش، «ابژهٔ میل» جمعی مردان روستاست. در این نظام میل تقلیدی، تمرکز عمومی بر لیلی به‌عنوان منشأ تنش، سرانجام منجر به حذف او از بستر اجتماعی و طردش از روستا

می‌شود؛ وضعیتی که با سرنوشت تاریخی بسیاری از قربانیان در فرهنگ‌ها و جوامع گوناگون هم‌خوان است. در سنت‌های آیین قربانی، فرد برگزیده معمولاً از میان حاشیه‌نشینان جامعه انتخاب می‌شود؛ زن بدکاره، جادوگر، مجنون، فرد ناتوان یا سالخورده. در ابتدای فیلم، وقتی دهدار از امیرخان برای نوشتن نطق کمک می‌خواهد، امیرخان دربارهٔ لیلی می‌گوید: «یکی بوده مثل همه، باباش هم بنّا بود. خاطرخواه هم زیاد داشت» (۰۹:۲۲). این نوع معرفی نشان می‌دهد که لیلی و خانواده‌اش در گذشته فاقد جایگاه اجتماعی برجسته‌ای بوده‌اند و درشمار فرودستان جامعه قرار داشته‌اند. اگرچه رابطهٔ میان امیرخان و لیلی عاشقانه بوده؛ اما تحولات بعدی به‌گونه‌ای پیش می‌رود که قربانی‌کردن لیلی تنها زمانی در نظر مردم مشروعیت پیدا می‌کند که به او برچسب «بدکاره» زده شود. این برچسب‌گذاری، نه‌تنها آیین قربانی را برای مردم قابل‌پذیرش می‌کند؛ بلکه با واقعیت میل مشترک اهالی، ازجمله امیرخان به او گره می‌خورد و فرایند قربانی‌سازی را تقویت می‌کند.

چرخهٔ دوم به زمان حال روایت بازمی‌گردد؛ جایی‌که نقش‌ها جابه‌جا شده و این‌بار لیلی در جایگاه «واسطه» قرار دارد و امیرخان به «ابژهٔ میل» اهالی بدل شده است. در برخی سنت‌ها و آیین‌ها، حتی شخصیت‌های برجسته و سرآمد جامعه، ازجمله پادشاهان نیز قربانی می‌شوند. این امر ریشه در جایگاه نمادین پادشاه دارد؛ چراکه او به‌دلیل مقام و اقتدار سیاسی، به‌صورت اجتماعی فردی، جدا و منفک از تودهٔ مردم محسوب می‌شود. یکی از روشن‌ترین تجسم‌های این الگو را می‌توان در تراژدی *ادیپ شاه* دید: ادیپ با حل معمای ابوالهول، نجات‌بخش شهر تبای می‌شود و به تخت سلطنت می‌رسد؛ اما پس از شیوع طاعون، مردم او را مسئول مصیبت‌ها دانسته و قربانی می‌کنند. این روایت نشان می‌دهد فردی که زمانی قهرمان و نماد ثبات بوده، در شرایط بحران به‌دلیل همان جایگاه برتر، به هدف اصلی خشونت جمعی بدل می‌شود. سرنوشت امیرخان بازتاب همین الگوست. او روزگاری قهرمان روستا بود (حل مشکلات مردم، تثبیت نظم)؛ اما بحران هجوم ملخ‌ها و فقر، همراه با یادآوری گناه گذشته‌اش، جایگاه برترش را به نقطهٔ آسیب‌پذیری و هدف قربانی‌سازی تبدیل کرد. امیرخان، همانند «پادشاهِ بی‌پشتوانه» در آیین قربانی، فاقد قبیله، خانواده یا گروه سیاسی بود که پس از مرگش به خون‌خواهی برخیزند. این فقدانِ پشتوانه، او را به گزینه‌ای ایدئال برای قربانی‌شدن بدل می‌کند. در روایت فیلم، حتی معدود مخالفان این اقدام، مانند دختر و معلم روستا، پیشاپیش محل را ترک می‌کنند و فضای اجتماعی آمادهٔ اجرای کامل آیین قربانی‌سازی می‌شود.

فرایند قربانی‌کردن امیرخان، نه برپایهٔ قانون و نظام حقوقی رسمی، بلکه براساس منطقی فرهنگی ـ اسطوره‌ای شکل می‌گیرد که ریشه در ناخودآگاه جمعی

روستا دارد. در این منطق، میزان واقعی تقصیر، اهمیت کمی دارد؛ آنچه تعیین‌کننده است، تبدیل فرد به نماد شر و بحران و ریختن بار تمام ناکامی‌ها و گناهان جمعی بر دوش اوست. حذف او، چه از طریق مرگ و چه طرد اجتماعی، «راه‌حل نهایی» بازگشت نظم معرفی می‌شود. همان‌طورکه در داستان «ادیپ شاه»، مردم تبای با وجود آگاهی از نقش تقدیر، ادیپ را عامل مصیبت‌ها می‌دانند و قربانی می‌کنند. در این فیلم نیز امیرخان به‌دلیل رابطهٔ عاشقانه با لیلی و پیامدهای آن، یعنی خروج اجباری او از روستا و نسبت‌دادن برچسب زن بدکاره به لیلی، در مرکز اتهام قرار می‌گیرد. هرچند این خطا در گذشته رخ داده و نمی‌تواند بحران اقتصادی و فقر ساختاری روستا را توضیح دهد؛ اما در ذهنیت جمعی کافی است او را به‌عنوان «مسبب همهٔ بدبختی‌ها» تثبیت کند. نمادین‌ترین جلوهٔ این همدستی جمعی در حرفهٔ امیرخان به‌عنوان مغازه‌دار دیده می‌شود؛ گویی دیگران نیز از «سرمایهٔ گناه» او بهره‌مند می‌شوند. این اجماع نمادین به مردم امکان می‌دهد تا با دلایل ظاهراً عقلانی، مانند عدالت‌خواهی، جلوگیری از استمرار شر، یا فرار از فقر، خشونت را توجیه کنند؛ درحالی‌که بنیان آن کاملاً آیینی و غیرعقلانی است. تلاش معلم برای شکستن این اجماع و آشکارکردن بی‌منطقی قتل امیرخان نیز بی‌نتیجه می‌ماند؛ زیرا منطق اسطوره‌ای در لحظهٔ بحران، قدرتمندتر از استدلال عقلانی عمل می‌کند.

دو چرخهٔ میل تقلیدی در فیلم نشان می‌دهند که جایگاه «واسطه» و «ابژهٔ میل» نه ثابت است و نه ماهیت ذاتی دارد؛ بلکه در واکنش به تغییر شرایط اجتماعی و بروز بحران‌ها مدام جابه‌جا می‌شود. در چرخهٔ نخست، لیلی به‌عنوان ابژهٔ میل جمعی مردان، قربانی می‌شود تا تنش ناشی از رقابت آنان فروکش کند. در چرخهٔ دوم، امیرخان که زمانی واسطهٔ میل لیلی بود، خود به ابژهٔ میل و سپس قربانی تبدیل می‌شود تا بحران اقتصادی و اجتماعی روستا پایان یابد. مقایسهٔ این دو چرخه نشان می‌دهد آیین قربانی در بستر فرهنگی ـ اسطوره‌ای، الگویی بازتولیدشونده دارد؛ جامعه در لحظهٔ بحران، فردی را فارغ از واقعیت تقصیرش، به نماد شر بدل می‌کند و با حذف او، توهم بازگشت نظم را می‌سازد. فیلم با بازنمایی این چرخه‌ها، پیوند میان میل تقلیدی، فرافکنی جمعی و تداوم خشونت آیینی را در قالبی مدرن آشکار می‌کند.

۴ـ۲. مکانیزم قربانی‌سازی و هم‌گرایی انگیزه‌های متفرق

از همان آغاز روایت، کشمکش بر سر قربانی‌کردن گاو محبوب «نوری» شکل می‌گیرد که بیشتر جنبهٔ نمایشی دارد و هیچ‌یک از اهالی، قصد واقعی کشتن گاو را ندارند؛ بااین‌حال، صحنه‌ای که در آن لیلی پای بر خون گاو می‌گذارد، پیش‌آگهی‌ای آشکار از نیت اصلی او برای برپایی یک قربانی خونین ـ در اینجا، امیرخان ـ است. در طول فیلم، نمونه‌های متعددی از این کارکرد قربانی‌سازی دیده می‌شود: مرگ

فرزند نامشروع لیلی و امیرخان، قربانی‌شدن گاو نوری و تصمیم نهایی مردم روستا برای حذف امیرخان به‌عنوان راه رهایی از بدبختی جمعی. حتی امیرخان خود، در تلاش برای فرار، حاضر است دخترش را نیز قربانی کند؛ این امر نشان می‌دهد که در منطق بقا، انسان می‌تواند برای حفظ خود و نظم اجتماعی، حتی نزدیک‌ترین پیوندهای عاطفی را فدای یک آیین قربانی کند.

در مکانیزم قربانی‌کردن، اول اینکه بنا به‌دلایلی مانند بیماری، قحطی، فقر، بلایای طبیعی و... ، نظم و ساختار اجتماعی یک جامعه از هم پاشیده است. دوم اینکه فردی دست به کاری تابو یا پرهیزه زده است که می‌تواند ریشهٔ بی‌نظمی اجتماعی باشد. مورد بعدی اینکه این فرد باید پیدا شود و به‌عنوان قربانی در نظر گرفته شود تا نظم مجدد به جامعه بازگردد. چهارم اینکه مهم نیست آیا این فرد واقعاً دلیل اصلی بحران جامعه هست یا نه؛ او صرفاً به‌خاطر اینکه نشانه‌هایی با خود دارد که باید تنبیه شود، به‌عنوان قربانی در نظر گرفته می‌شود تا همه شر موجود در جامعه را با خود از جامعه خارج کند (ژیرار ۱۹۸۶: ۲٤). الگوی یادشده را می‌توان به‌وضوح در شخصیت امیرخان دید. در شرایطی که روستا با بحران و مصائبی چون هجوم ملخ‌ها دست‌به‌گریبان است، او مرتکب عملی تابوشکنانه و نقض‌کنندهٔ حرمت جمعی می‌شود؛ یعنی باردارکردن لیلی. افزون بر این، امیرخان در سلسله‌مراتب اجتماعی روستا بالاترین موقعیت را دارد و در مقام چهره‌ای معتمد و قهرمان نزد مردم شناخته می‌شود. ترکیب «ارتکاب عمل ممنوعه» با «جایگاه بلندمرتبهٔ اجتماعی»، او را به نمونه‌ای شاخص از قربانی مقدس ـ ملعون در چهارچوب نظریهٔ قربانی‌کردن بدل می‌کند.

قربانی‌کردن یا پدیدهٔ «بلاگردان» را نمی‌توان به‌طور کامل به‌عنوان کنشی آگاهانه و عقلانی ازسوی یک جامعه تلقی کرد؛ این عمل معمولاً بازتابی از شرایط، بافت فرهنگی و مجموعه‌ای از رویدادهای خاص است که در آن جامعه رخ می‌دهد. همراه با فرایند قربانی‌سازی، اغلب گونه‌ای از ناآگاهی، توهم و حتی جنون جمعی دیده می‌شود. در فیلم، مخاطب نمی‌تواند با انگیزهٔ انتقام‌جویانهٔ لیلی یا دلایل سایر اهالی روستا که همگی با هدف رهایی از فقر و بدبختی تصمیم به قربانی‌کردن امیرخان گرفته‌اند، هم‌ذات‌پنداری کند. هرچند مردم روستا برای اقدام خود، دلایل و توجیهاتی می‌یابند یا به‌تدریج آن‌ها را شکل می‌دهند؛ اما تماشاگر هرگز با چنین شکل سازمان‌یافته‌ای از خشونت همراه نمی‌شود؛ خشونتی که درنهایت کارکردی آیینی برای حذف قربانی و بازتعریف نظم اجتماعی دارد. توجیه‌سازی برای قربانی‌کردن امیرخان در میان اهالی روستا به‌تدریج شکل می‌گیرد؛ هرچند انگیزه‌ها تنوعی آشکار دارند: علاقهٔ شخصی دکتر به لیلی، تمایل سرکار دشتکی به حفظ نظم،

وابستگی نوری به‌خاطر ماجرای گاوش، خصومت برادر امیرخان به‌واسطهٔ گذشته و مسئلهٔ معدن، دلخوری رانندهٔ وانت و حتی انگیزه‌های دیگران که هر یک رنگ‌وبویی شخصی دارد. این مجموعه‌انگیزه‌ها، با گذر زمان، در ذهن هر فرد به‌نحوی عقلانی‌سازی می‌شود تا بتواند در قتل آیینی امیرخان مشارکت کند. در این میان، «قاسم»، برادر امیرخان، نقشی نمادین و همسان با «قابیل» برعهده می‌گیرد که برادر خود، «هابیل» را فدای منافع مربوط به معدن و جلب رضایت لیلی می‌کند. چنین فرایندی بیانگر مکانیزمی است که ژیرار آن را هم‌گرایی جمعی بر محور یک قربانی می‌داند؛ جایی‌که انگیزه‌های متفرق در سطح فردی، نهایتاً به اجماعی خشونت‌آمیز برای حذف فردی معین منجر می‌شود. درواقع، ترس، تعصب، عدم‌پذیرش، هوس، نفرت و احساسات دیگر که در ارتباط با امیرخان برای آن‌ها شکل گرفته، آن‌قدر پررنگ می‌شود که چنین عمل خشونت‌باری را منطقی جلوه می‌دهد. درواقع، همهٔ آن‌ها خشونتی را که در نهاد خود دارند، به یک خشونتِ فقط علیه یک نفر، محدود می‌کنند. اگر همهٔ خشونت‌های درون یک ملت بروز پیدا کند، ممکن است به واقعهٔ اسفناکی تبدیل شود. برای همین است که مردم به‌راحتی و با توجیهات خود، در آخر به قربانی‌شدن یک نفر رأی می‌دهند. بالاخره بار مسئولیت روزگار ناگوار مردم روستا متوجه امیرخان می‌شود؛ تاجایی‌که نهایتاً آن شرّی که او در گذشته و جوانی انجام داده، دلیل اوضاع بد مردم روستا معرفی می‌شود که اگر او قربانی نشود این شرایط ادامه‌دار خواهد بود.

۴ـ۳. از گاو تا انسان: تقارن نمادین قربانی‌سازی

گاو نوری نه‌تنها برای نوری، بلکه برای کل روستا اهمیت دارد؛ چراکه شیر و سایر محصولات شیری برای روستا از همین گاو تهیه می‌شود. همان‌طورکه ژیرار اشاره دارد که «جایگاه حیوان در گله بسیار شبیه انسان در قبیله است» (۱۹۷۷: ۳)، جایگاه گاو نوری برای روستا به‌عنوان گاو، همانند جایگاه امیرخان برای اهالی است که امیرخان امین و رئیس خانهٔ انصاف آن‌هاست. ابهام ماجرا جایی است که قربانی، نه به‌خاطر گناه و اشتباه و تباهی که به جامعه آورده، موضوع خشونت می‌شود؛ بلکه او کسی است که بیشتر از همهٔ افراد جامعه تلاش دارد جامعه را با نظم حفظ کند؛ چراکه اگر او نباشد، ثبات جامعه به‌هم‌می‌ریزد؛ اما با آمدن لیلی، این عنصر ثبات‌بخش، جایگاه خود را از دست می‌دهد و این کار را لیلی تعمداً انجام می‌دهد. او تمام چیزهایی را که باعث می‌شود اهالی روستا هنوز به امیرخان متکی باشند، از میان برمی‌دارد؛ معدن را می‌خرد و با دادن پول همهٔ اجناس مغازه، باعث می‌شود امیرخان دیگر نقطهٔ اتکا نباشد و مردم نیازی به او نداشته باشند. ژیرار در این‌باره می‌نویسد: «بین قربانی‌ها و جامعه یک خط ارتباطی اساسی گم شده است؛ برای همین آن‌ها

را می‌توان در معرض خشونت قرار داد؛ بدون اینکه از غرامت و جبران خبری باشد. مرگ آن‌ها به‌صورت خودکار منتج به انتقامی دیگر نمی‌شود» (۱۹۷۷: ۱۳). لیلی در ابتدا، خط ارتباطی نیاز جامعه به امیرخان را می‌بُرد و با کشته‌شدن امیرخان دیگر کسی به فکر جبران جای خالی او نمی‌افتد؛ هرچند در انتهای فیلم، بیننده شاهد است که وقتی همه از کشتن تکی امیرخان شانه خالی می‌کنند، دهدار پیشنهاد می‌دهد که: «باید دسته‌جمعی انجام بدیم گردن یک نفر نیفته» (۰۱:۳۸:۲۲) و از همهٔ اهالی روستا اثرانگشت می‌گیرد و اتمام‌حجت می‌کند که همه با قربانی‌کردن امیرخان موافق بوده‌اند؛ از طرف دیگر، قربانی‌کردن یک شخص در هر جامعه‌ای ریشه در اتحاد همان جامعه نیز دارد؛ بدین‌معنی که یک جامعه در برابر شر و مشکلات و رنج‌ها شخصی را انتخاب می‌کند تا قربانی کند و این قربانی درواقع دشمن این ملت است. زمانی دشمن مردم روستا لیلی بوده که دست به اقدام شنیعی زده است و اهالی باید در برابر او با هم متحد می‌شدند و حال امیرخان می‌تواند بهترین شخص برای قربانی‌کردن باشد و مردم او را دشمن ملت بدانند و دوباره با هم متحد شوند. امیرخان در ادامه می‌گوید: «فقط من اشتباه کردم؟ شما هیچ اشتباهی نکردین؟» (۰۱:۵۱:۰۰). نکتهٔ بسیار مهم قربانی دقیقاً همین‌جاست که همه اشتباه کردند و همه مقصر و گناهکارند؛ اما فقط یک نفر است که باید همهٔ این اشتباهات و گناهان را با کشته‌شدن خود از روستا دور کند.

۴ـ۴. نقش ساختار قدرت در انتخاب قربانی

لیلی به‌مرور نقشی خداگونه در نگاه مردم روستا پیدا می‌کند. او می‌تواند تمام مشکلاتی را که مردم با آن‌ها درگیر هستند، مرتفع کند؛ برای همین، مردم حاضر می‌شوند هر کار و دستوری را که از طرف او صادر می‌شود، برآورده کنند. در جایی از فیلم که نوری با کمک لیلی دوباره صاحب گاو شده است و پیاله‌ای از شیر آن گاو را به امیرخان تعارف می‌کند، امیرخان آن را دور می‌ریزد و در جواب نوری که می‌گوید: «نریز دور، خدا قهرش می‌گیره»، امیرخان به طعنه می‌افزاید که «خدا یا لیلی‌خانم؟» (۰۱:۰۷:۱۵). آنچه می‌توان دربارهٔ جامعهٔ روستایی در فیلم ادعا کرد، این است که ساکنان آن از فقدان یک نظام فکری منسجم و شخصیت اصیل رنج می‌برند. نبود اصول، معیارها و چهارچوب‌های مستقل در حوزهٔ اندیشه و احساس، آنان را به سوژه‌هایی شکل‌پذیر و منعطف بدل می‌کند که به‌سادگی به همان چیزی تبدیل می‌شوند که دیگران می‌خواهند یا از آن‌ها انتظار دارند. به همین دلیل می‌کوشند همان تصویری را از خود بسازند که فرد محبوب (لیلی) برای آنان مطلوب می‌داند. در شرایط فقدان فردیت و هویت اصیل، قابلیت تشخیص و قضاوت درست، از میان می‌رود و فرد می‌کوشد بنابر انتظارات دیگری عمل کند؛ نه براساس

ارزش‌ها و نیازهای درونی خود؛ درنتیجه، امیال چنین افرادی ریشه در شخصیت مستقل آنان ندارد؛ بلکه در مسیر میل فردی قرار می‌گیرد که در آغاز، موضوع کشش و اشتیاقشان بوده است؛ به بیان دیگر، این جامعه نمونه‌ای روشن از میل تقلیدی را به نمایش می‌گذارد؛ جایی‌که جهت و ماهیت میل، نه از خواسته‌های درونی، بلکه از الگو یا واسطه‌ای بیرونی ـ در اینجا لیلی ـ تعیین می‌شود. تفسیر دیگری نیز می‌توان از رفتار و جهت‌گیری امیال مردم روستا ارائه داد؛ امیال افرادی که فاقد اصالت و استقلال در خواسته‌های خود هستند، غالباً به‌سوی بازی قدرتی هدایت می‌شود که در سطوح بالادستی جامعه جریان دارد. زمانی امیرخان در رأس قدرت قرار داشت؛ او به‌عنوان برادرزادهٔ خان، نماد اقتدار و تصمیم‌گیری بود و از دید مردم، معقول‌ترین راه برای دستیابی به منافع، هم‌سوکردن میل خود با میل خان یا نزدیکان او بود. در چنین شرایطی، هنگامی که فاحشه‌خواندن لیلی درراستای خواست و منافع این ساختار قدرت قرار گرفت، اکثریت جامعه با آن هم‌سو شدند و حذف اجتماعی او را پذیرفتند؛ اما اکنون وضعیت تغییر کرده است؛ لیلی صاحب موقعیت قدرت شده؛ زیرا تنها فردی است که توانایی حل مشکلات و برآوردن خواسته‌های اصلی کنش‌گران کلیدی روستا، همچون دکتر، شهربانی، نوری و دیگر اهالی را دارد. این ظرفیت، جایگاه او را به منبع اصلی رفع نیازها بدل کرده و به‌تدریج باعث جلب اقبال عمومی به او شده است؛ بنابراین، جهت‌گیری امیال در این جامعه، نه‌تنها تابع روابط فردی، بلکه به‌شکلی عمیق متأثر از ساختار قدرت، محوریت سرمایه و شرایط اقتصادی است. میل به این‌ترتیب به‌صورت پویا و انعطاف‌پذیر، به‌سوی هر کانونی از قدرت و منابع که بتواند نیازها و علایق جمعی را برآورده کند، تغییر مسیر می‌دهد.

نیروهای جهان را می‌توان به دو قسم مقامات یا همان کسانی که در رأس قدرت هستند و تودهٔ مردم تقسیم کرد. در شرایط عادی، این صاحبان قدرت هستند که بر منابع و برتری اجتماعی تسلط دارند؛ اما در مواقع بحران یا دگرگونی‌های اجتماعی و سیاسی، این تودهٔ مردم‌اند که نقش و نفوذ تعیین‌کننده پیدا می‌کنند (ژیرار ۱۹۸٦: ۱۱۵). زمانی که خان‌زادگی و زمین‌داریِ خانی بود، این امیرخان بود که در لحظهٔ بحرانی، از تودهٔ مردم استفاده کرد تا با یک قربانی، تنش موجود در روستا را به سرانجام برساند. بازگشت دوبارهٔ لیلی به روستا در بستر روایت فیلم، حاکی از آن است که ساختار قدرت سنتی مبتنی بر «خان‌سالاری» رو به زوال نهاده است؛ چراکه امیرخان که پیشتر به‌واسطهٔ خویشاوندی با خان از جایگاه ممتاز اجتماعی برخوردار بود، اکنون به یک دکاندار عادی تبدیل شده و در تعاملات روزمره، همانند سایر اهالی روستا عمل می‌کند. درمقابل، لیلی به نظر می‌رسد

که به یکی از اعضای یک طبقهٔ اجتماعی نوظهور و متمول بدل شده که اکنون اهرم‌های قدرت را در دست دارد. ازمنظر جامعه‌شناختی، این تغییر توازن نیروها نشان‌دهندهٔ یک «دورهٔ گذار قدرت» است؛ مرحله‌ای که در آن افول نفوذ یک گروه مسلط و ظهور نیروی جدید، نیاز به یک کنش نمادین برای تثبیت نظم تازه را پدید می‌آورد. آیین قربانی‌کردن ـ به‌عنوان یک رفتار هم‌زمان اجتماعی و نمادین ـ در چنین برهه‌هایی، کارکردی دوگانه دارد: نخست، به‌مثابهٔ ابزاری است برای تخلیهٔ تنش‌های ناشی از تغییر ساختار قدرت و دوم، به‌عنوان رویدادی نمایشی که آگاهی جمعی را نسبت به این جابه‌جایی در هرم قدرت برمی‌انگیزد. در چهارچوب روایت فیلم، این نقش به امیرخان واگذار می‌شود. انتخاب او به‌عنوان قربانی، صرفاً ناشی از جایگاه پیشینش در ساختار سنتی روستا نیست؛ بلکه به این دلیل است که حذف نمادین او می‌تواند در ذهن و حافظهٔ جمعی اهالی، گذار از نظم قدیم به نظم جدید را مشروعیت بخشد؛ بدین‌ترتیب، فرایند قربانی‌سازی در این مقطع نه‌تنها کارکرد فردی دارد ـ یعنی حل‌وفصل منازعات و تنش‌های برآمده از گذشته ـ ؛ بلکه واجد ابعاد کلان‌تر و ساختاری است. این فرایند به بخشی جدایی‌ناپذیر از انتقال قدرت در بافت اجتماعی اثر تبدیل می‌شود و نقش آیینی آن، تثبیت نظام جدید و حذف نمادهای نظام پیشین را هم‌زمان در سطح نمادین و روانی ممکن می‌کند.

۴ـ۵. تمایززدایی و دوگانگی عشق و نفرت

در ساختار میل تقلیدی که به بروز تنش‌های اجتماعی منجر می‌شود، عنصر «دوگانگی» نقشی محوری ایفا می‌کند. منظور از دوگانگی در این زمینه، فرایند تمایززدایی[1] است که در پی تشدید کنش‌های تقلیدی شکل می‌گیرد؛ به این معنا که میل تقلیدی، هرچند در آغاز برپایهٔ تفاوت‌ها و تمایزهای فردی شکل می‌گیرد، به‌تدریج موجب افزایش تقارن و شباهت میان آنتاگونیست‌ها می‌شود (Cowdell et al., 2014: 167). در آغاز روایت، امیرخان واجد تمایزهای قابل‌توجهی با سایر اهالی و حتی با خود لیلی است؛ او معتمد روستا و رئیس «خانهٔ انصاف» است؛ در مقام داور به حل‌وفصل اختلافات می‌پردازد؛ مایحتاج روستا را تأمین می‌کند و به‌عنوان ریش‌سفید محل، مرجعیت اجتماعی تثبیت‌شده‌ای دارد. با ورود لیلی، این جایگاه با چالش جدی مواجه می‌شود؛ زیرا میل تقلیدی که ازسوی لیلی آغاز شده و سپس توسط دیگران پذیرفته می‌شود، انگیزه‌ای ایجاد می‌کند که سایرین خود را در جایگاه جانشین امیرخان ببینند. هرچند این میل رقابت‌آمیز در شخصیت‌های متعددی چون قاسم (برادر امیرخان)، نوری، دهدار و دکتر نیز آشکار است؛ اما نهایتاً در شخص لیلی است که «دوگانگی» به اوج می‌رسد؛ چراکه او با تأمین مالی نیازهای اساسی مردم،

1. undifferentiation

نفـوذ کاملـی بـر جامعـه می‌یابـد و دسـتوراتش بی‌چون‌وچـرا اجـرا می‌شـود؛ علاوه‌بـر ایـن، لیلـی در مقـام قاضـی، حکـم مـرگ امیرخـان را صـادر می‌کنـد. ایـن فراینـد، تمایزهـای اولیـه را به‌تدریـج از میـان می‌بـرد و رابطـهٔ میـان امیرخـان و لیلـی را بـه وضعیتـی مبتنی‌بـر مشـابهت و برابـری می‌رسـاند. در چنیـن شـرایطی، تنهـا راه حفـظ نظـم اجتماعـی آن اسـت کـه یکـی از ایـن دو حـذف شـود تـا سـاختار سلسـله‌مراتبی در جامعـه حفـظ شـود.

ایـن دوگانـه ریشـه در «عشـق و نفـرت» دارد کـه به‌خاطـر «توجـه و جـذب دو چیـز مشـابه اسـت» (ژیـرار ۱۹۷۷: ۱٦٤ـ۱٦۳). چرخـش از طرفـداری امیرخـان بـه سـمت قربانی‌کـردن او اولین‌بـار بـا نـوری رخ می‌دهـد کـه بـه مـردم روسـتا می‌گویـد «آی ملـت بیاییـد امیرخان‌تونـو بشناسـید» (۳۰:۵۲) و ادعـا می‌کنـد امیرخـان آن قهرمانـی کـه می‌شناسـند نیسـت و بدقولـی او مسبوق‌به‌سـابقه اسـت. پـس از آن، قاسـم، بـرادر امیرخـان، اقـدام بـه جمع‌آوری امضـای اهالـی روسـتا می‌کنـد؛ اقدامـی کـه می‌تـوان آن را شـکلی از «برائت‌جویـی» و فاصله‌گـذاری عمومـی از امیرخـان دانسـت. ایـن حرکـت، درواقـع نوعـی جلـب مشـروعیت جمعـی بـرای حـذف اوسـت و نشـان می‌دهـد فراینـد قربانی‌سـازی به‌تدریـج بـه اجماعـی اجتماعـی تبدیـل می‌شـود. قاسـم در رویارویـی بـا بـرادرش صراحتـاً بیـان می‌کنـد: «ببیـن بـرای مـن ادای آدم خوب‌هـا رو درنیـار، ذات تـو رو مـن می‌شناسـم» (۳۸:٤٦). ایـن گفتـه نه‌تنهـا نشـانگر انـکار ارزش‌هـا و اعتبـار فـردی امیرخـان از سـوی نزدیک‌تریـن خویشـاوند اوسـت؛ بلکـه بـر ایـن واقعیـت دلالـت دارد کـه فراینـد اتهام‌زنـی و طـرد اجتماعـی، زمانـی بـه اوج مشـروعیت می‌رسـد کـه حتـی حلقه‌هـای خویشـاوندی ـ به‌عنـوان پایدارتریـن پیوندهـای حمایتـی ـ وفـاداری خـود را نفـی و پیوندهـای خانوادگـی را عمـلاً منحـل کننـد. ایـن گسسـت خویشـاوندی، حـذف نمادیـن قربانـی را از سـطح فـردی فراتـر می‌بـرد و بـه اجماعـی کامـل در سـطح جمعـی بـدل می‌کنـد؛ اجماعـی کـه انجـام آییـن قربانـی را از هرگونـه مقاومـت اجتماعـی مصـون مـی‌دارد. در چنیـن بسـتری، میـل تقلیـدی کـه پیشـتر در میـان فـرد و جمـع شـکل گرفتـه بـود، بـا پشـتوانهٔ نمادیـن تأییـد عمومـی بـه نقطـه‌ای می‌رسـد کـه طـرد کامـل و قربانی‌سـازی را اجتناب‌ناپذیـر می‌کنـد. دوسـتان نزدیـک امیرخـان، یعنـی دهـدار، دکتـر و دشـتکی هـم بـه ایـن مـوج مـردم می‌پیوندنـد؛ هرچنـد از همـان اول هـم به‌ماننـد امیرخـان از لیلـی خوششـان می‌آمـد. صحنـه‌ای کـه امیرخـان قصـد دارد همـراه زن و دختـرش بـا قطـار فـرار کنـد، از مهم‌تریـن بخش‌هـای فیلـم اسـت؛ از طرفـی نشـان‌دهندهٔ دوگانگـی و دودلـی مـردم روسـتا بـرای قربانی‌کـردن امیرخـان اسـت و از طـرف دیگـر نمایانگـر ایـن اسـت کـه مـردم روسـتا تصمیـم گرفته‌انـد از کسـی کـه عامـل شـر در روسـتا بـوده رهـا شـوند. در ایـن صحنـه اسـت کـه دیگـر بیننـده مطمئـن می‌شـود مـردم انتخـاب خـود را کرده‌انـد و بـه تقلیـد از میـل و درخواسـت لیلـی رو آورده‌انـد.

فرایند عقلانی‌سازی خواسته‌ها و غلبهٔ انگیزه‌های طمع و منفعت‌طلبی بر ارزش‌های انسانی و بشردوستانه، درنهایت جامعهٔ روستایی را به نقطه‌ای سوق می‌دهد که به‌منظور دستیابی به رفاه مالی، دست به ارتکاب یک «قتل آیینی» می‌زند. در این میان، نفرتی که لیلی با پایداری و سرسختی در طول زمان حفظ کرده، معطوف به فردی است که روزگاری «ابژهٔ میل» او بوده است. چنین نفرتی غالباً از لحظه‌ای شکل می‌گیرد که مانعی در مسیر تحقق میل فرد پدیدار می‌شود؛ به بیان دیگر، در بطن هر نفرتِ عمیق، الگوی نهفته‌ای از تحسین یا جاذبهٔ اولیه وجود دارد. در روایت فیلم، امیرخان در زندگی لیلی جایگاهی دوگانه دارد: از یک‌سو، آغازگر شکل‌گیری میلی در او بوده و از سوی دیگر، خود به مانعی برای تحقق همان میل تبدیل شده است. این تضاد بنیادین، بذر نفرتی ماندگار را در روان لیلی پرورانده و انگیزهٔ او برای حذف امیرخان را از سطح یک کنش صرفاً انتقام‌جویانه فراتر برده است. در این چهارچوب، حذف امیرخان به‌عنوان کنشی آیینی ـ نمادین، معنا می‌یابد؛ عملی که در خدمت بازگرداندن نظمی است که لیلی آن را مطلوب و مطابق دیدگاه و منافع خود می‌انگارد. انگیزهٔ اصلی خصومت لیلی با امیرخان، لزوماً به باردارکردن او در جوانی محدود نمی‌شود؛ بلکه بیش از آن، به رد و انکار عشقی بازمی‌گردد که لیلی نسبت به او داشته؛ عشقی که خود امیرخان نیز در شکل‌گیری آن نقش داشته است(۱). لیلی همین احساس را نسبت به امیرخان دارد. امیرخان محبوب روستا بوده و هست و به اعتراف همهٔ ساکنین، به مردم روستا خیلی کمک کرده و این چیزی است که لیلی می‌خواهد دربارهٔ امیرخان و اهالی روستا به چالش بکشد و نابود کند.

۵. نتیجه

تحلیل فیلم *بی‌همه‌چیز* برپایهٔ نظریهٔ «میل تقلیدی» و «مکانیزم قربانی» رنه ژیرار نشان داد که منطق حاکم بر آیین قربانی‌کردن، برخلاف تصور رایج، نه بر بنیانی حقوقی یا علمی، بلکه عمدتاً بر ساختاری اسطوره‌ای و فرهنگی استوار است. در این چهارچوب، فرد قربانی اغلب هم‌زمان واجد دوگانگی «قدسی ـ ملعون» است؛ از یک‌سو دارندهٔ منزلت و جایگاهی اجتماعی است که ارزشمندش می‌کند و از سوی دیگر، با انجام عملی تابوشکنانه، واجد قابلیتِ حذف و طرد می‌شود. در فیلم، امیرخان به‌عنوان معتمد و قهرمان پیشین روستا، پس از بازگشت لیلی و فعال‌شدن مکانیزم میل تقلیدی، در محور خصومت و خشونت جمعی قرار می‌گیرد و به بلاگردانی بدل می‌شود که جامعه، تمام بحران‌ها و شرارت‌های نهفته‌اش را به او فرافکنی می‌کند. فرایند شکل‌گیری اجماع بر سر قربانی‌کردن امیرخان به‌روشنی سازوکار خشونت برای مهار خشونت را که ژیرار توصیف می‌کند، بازنمایی می‌کند. مردم روستا با

انگیزه‌هایی متکثر ـ از منفعت‌طلبی و ترس تا رشک و انتقام ـ دست به عقلانی‌سازی یک عمل غیرعقلانی می‌زنند و درنهایت، حاضر می‌شوند برای احیای ظاهری نظم و رفاه، یک قتل آیینی را صورت دهند. این روایت نشان می‌دهد که حتی در جوامع مدرن یا نیمه‌مدرن، ساختارهای کهن اسطوره‌ای و الگوهای باستانی خشونت، هرچند در پوشش‌های جدید، همچنان فعال‌اند. از منظر فرهنگی و انسان‌شناسانه، *بی‌همه‌چیز* تنها یک داستان انتقام یا بحران اخلاقی نیست؛ بلکه بازنمایی دقیق مکانیسمی است که در آن میل تقلیدی به شکل مسری تنش می‌آفریند؛ تمایزات اجتماعی را تخریب می‌کند و نهایتاً با حذف یک فرد، نوعی صلح موقت برقرار می‌کند؛ بدین‌ترتیب فیلم، هم آینه‌ای است برای مشاهدهٔ ریشه‌های ناآگاهانهٔ خشونت در فرهنگ و هم هشداری که نشان می‌دهد اسطورهٔ قربانی، فراتر از گذشته‌های دور، همچنان در تاروپود روابط انسانی حضور دارد.

کارکرد آیین‌های قربانی برای پایین‌آوردن میزان خشونت در جوامع بدوی بوده است تا از مشکلات و تنش‌های بیشتر پیشگیری کند و یک نفر قربانی خشونتی می‌شد که ممکن بود عمومی شود. در جوامع امروزی یا معاصر، چنین آیین‌هایی دور از ذهن است و اغلب دیده نمی‌شود که انسانی قربانی شود؛ اما این بدین معنی نیست که قربانی‌کردن و خشونت موجود در این آیین‌ها کلاً در این جوامع یافت نمی‌شود؛ بلکه تنها چنان تلطیف شده که انسان متوجه آن نیست؛ برای مثال، گاهی دیده می‌شود که براساس دموکراسی و رأی‌گیری همگانی، کسی برای مقام و جایگاهی انتخاب می‌شود؛ اما این جایگاه گاهی چنان خطرناک است که فرد باید در لبهٔ تیغ حرکت کند. برای جامعه‌ای که در معرض خطرات مختلف است و بسیاری از نیازهای آن تأمین نمی‌شود، این فرد انتخاب می‌شود تا جامعه را نجات دهد که اگر در این امر موفق شود، می‌تواند قهرمان آن ملت باشد؛ اما آن‌سوی ماجرا هم عدم‌موفقیت این فرد است که ممکن است او به‌عنوان کسی که نتوانسته نیازهای یک ملت را برآورده کند قربانی انتخاب مردم شود؛ به بیانی، گاهی خیلی متمدنانه کسی را همه انتخاب می‌کنند تا قربانی شود؛ ازاین‌رو، موضوع میل تقلیدی نسبت به یک فرد و سپس قرارگرفتن او در موقعیت قربانی در یک جامعه، شایستهٔ تأمل جدی است؛ زیرا مشارکت در چنین آیین‌هایی، در بسیاری از موارد نه آگاهانه، بلکه به‌صورت ناخودآگاه از سوی افراد جامعه صورت می‌گیرد. ریشهٔ این رفتار جمعی را می‌توان در لایه‌های عمیق آیین‌ها، اسطوره‌ها و ساختارهای فرهنگی همان جامعه جست‌وجو کرد. میل تقلیدی، قربانی‌کردن و خشونت توأم با آن‌ها باید موضوع مطالعاتی فرهنگی باشد. مطالعهٔ فرهنگ به‌صورت میان‌رشته‌ای و با توجه به رویکرد فلسفه، جامعه‌شناسی و اسطوره‌شناسی به این موضوعات کمک می‌کند

جامعه، درک بهتری از برخی رفتارهای ناآگاهانه داشته باشد؛ از طرفی هم باید همهٔ تولیدات فرهنگی یک ملت را از رشته‌های مختلف در نظر گرفت تا اینکه نگاه جهان‌شمول‌تری به دست بدهد. این مقاله با توجه به تولیدات فرهنگی غربی و ایرانی کوشید به این موضوع در فیلم *بی‌همه‌چیز* بپردازد و ترسی را که انسان با تماشای این فیلم در خود احساس می‌کند، روشن‌تر کند.

پی‌نوشت‌ها:

۱. این ارتباط را می‌توان در یک اثر دیگر که از نگاه ژیرار بحث قربانی‌کردن را دارد نیز دید؛ نمایشنامهٔ *ژولیوس سزار* اثر ویلیام شکسپیر. دلیل نفرت بروتوس از سزار، مسائل سیاسی نیست. برخی این نفرت را با این تفسیر توجیه می‌کنند که بروتوس یک جمهوری‌خواه است و محبوبیت سزار ممکن است به جمهوری روم آسیب وارد کند؛ اما درحقیقت دلیل اصلی نفرت بروتوس از سزار به‌خاطر علاقهٔ قلبی‌ای است که به سزار دارد و او را به‌نوعی یک سیاستمدار و رهبر نمونه می‌داند. روم، سزار را بی‌نهایت دوست دارد و او را بهترین خود می‌داند و بروتوس به این رشک می‌برد.

منابع

قرایی، محسن (۱۳۹۹). *بی‌همه‌چیز* [فیلم]. مؤسسهٔ فرهنگی امید اخباری.

Alison, James and Palaver, Wolfgang. (Eds). (2017). *The Palgrave Handbook of Mimetic Theory and Religion*. New York: Palgrave Macmillan.

Cowdell, Scott, Fleming, Chris, and Hodge, Joel (Eds.). (2014). *Violence, Desire, and the Sacred: Life, Love, and Literature*. vol. *2*, London and New York: Bloomsbury.

Cowdell, Scott, Fleming, Chris, and Hodge, Joel (Eds). (2016). *Mimesis, Movies, and Media: Violence, Desire, and the Sacred*. vol. *3*, London and New York: Bloomsbury.

Crockett, Roger A. (1998). *Understanding Friedrich Durrenmatt*. University of South Carolina Press.

Dumouchel, Paul (2014). *The Ambivalence of Scarcity and Other Essays*. Michigan State University Press.

Frazer, J. G. 1922 (1963). *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*. New York: Oxford University Press.

Gharaie, Mohsen (2020). *Bi Hameh Chiz (Without Everything)*. Omid Akhbari Cultural Institute.

Girard, René (1965). *Deceit, Desire, and the Novel: Self and Other in Literary Structure*. Translated by Yvonne Freccero. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.

Girard, René (1977). *Violence and Sacred*. Trans. by Patrick Gregory. Baltimore: John Hopkins University Press.

Girard, René (1986). *Scapegoat*. Trans. by Yvonne Freccero. Baltimore: John Hopkins University Press.

Girard, René (1987). "Generative Scapegoating" in *Violent Origins*. Stanford: Stanford University Press.

Girard, René (1999). "Collective Violence and Sacrifice in Shakespeare's Julius Caesar." Salmagundi, No. 88/89, *25th Anniversary Issue*, pp. 399-419.

Girard, René (2000). *The Girard Reader*. Edited by James G Williams. New York: The Crossroad Publishing Company.

Hubert, Henri and Mauss, Marcel (1981). *Sacrifice: Its Nature and Functions* Revised. Edited and Trans. by W. D. Halls. University of Chicago Press.

Palaver, Wolfgang (2011). *René Girard's Mimetic Theory*. Trans. by Gabriel Borrud. Michigan State University.

Wilson, Eric M. (2024). *Rene Girard, Law, Literature, and Cinema: The Legal Drama of the Scapegoat*. Singapore: Springer Nature.

Vol.6, No.12
Fall & Winter 2026
Research Article

Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities

DOI: 10.22077/islah.2025.9843.1699

Received: 29/07/2025 **Accepted: 24/12/2025**

Mi Mimetic Desire, Scapegoat, and Violence in *Bi Hameh Chiz* (*Without Everything*) in the Shadow of Rene Girard's Philosophical-Cultural Anthropology

Tohid Teymouri[1]

Accepted / Not Edited

Abstract

Bi Hameh Chiz (*Without Everything*) is a film about social tension and violence in a remote village, which ultimately results in the scapegoating of one of the residents. Lili Nazarian is a rich woman who returns to her village at the request of the people to save them from poverty and misery. In exchange for fulfilling their requests, she asks the villagers to sacrifice one person. This article attempts to examine this film based on the theory of memetic desire and scapegoating by the French thinker René Girard. The people of the village agree to Lili's request so that by killing Amirkhan, the evil and calamity can be removed from the village. As in many ancient, and even some modern cultures, the scapegoat has been used as a means of removing or neutralizing the evil believed to arise from the sins of the community. Along with the theoretical analysis of the film through the lens of this theory, various forms of mimetic desire and sacrificial rituals in literature and cinematographic productions are briefly mentioned and compared to the film.

Keywords: mimetic desire, scapegoat, violence, *Bi Hameh Chiz* Rene Girard

1. Assistant Professor of English Langauge and Literature, University of Zanjan, Zanjan, Iran
tohidteymouri@znu.ac.ir

How to cite this article:
Tohid Teymouri. "Mi Mimetic Desire, Scapegoat, and Violence in Bi Hameh Chiz (Without Everything) in the Shadow of Rene Girard's Philosophical-Cultural Anthropology". Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities, 6, 12, 2026, 97-120. doi: 10.22077/islah.2025.9843.1699

Copyright: © 2025 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).