دوفصلنامه
مطالعات فقه و حقوق رسانه
دانشکده غیردولتی – غیرانتفاعی رفاه

دوره ۵، شماره ۱ (پیاپی ۹)
بهار و تابستان ۱۴۰۲
صص: ۱۴۹-۱۷۵

تحلیل گفتمانی خیر و شر در بازنمایی دادگاه‌های کیفری سینمای پس از انقلاب ایران

نوع مقاله: پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۸/۱۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۱/۰۲

محمد گنج علیشاهی[۱]

چکیده

عدالت از مفاهیم مورد اتفاق تمام گفتمان‌ها و نظام‌های عدالت کیفری معاصر است. بااین‌حال این آرمان مشترک در مرحله اجرا، در هر گفتمان خاص، موضوع جدل‌ها و دوگانه‌انگاری‌هایی ویژه مبتنی بر خیر و شر می‌شود. پژوهش حاضر، برای تحلیل این دوگانه‌انگاری‌ها، از میان رویکردهای مختلف تحلیل گفتمان، رویکرد لاکلا و موف را به جهت وجه انتقادی، فراگیر و تاریخ‌مندش برگزیده است. نتایج تحلیل نشان می‌دهد که مفهوم عدالت به‌عنوان دال مرکزی مشترک گفتمان‌های رقیب، متأثر از شرایط منحصربه‌فردی سیاسی و اجتماعی بوده است و این امر سبب دوگانه‌انگاری‌های متفاوتی در بازنمایی‌های دوره پیش از اصلاحات و پس از آن شده است. پیش از سال ۱۳۷۶ دادگاه‌های سینمایی جبهه شر را که در این دوره عنصر ضدانقلابی-اسلامی است، به‌عنوان مانع تحقق عدالت در برابر نیروی خیر انسان‌های انقلابی-اسلامی قرار می‌دهد. دراین‌راستا مفهوم جرم و نقض عدالت به خود سیستم قضائی وصله می‌خورد. پس از سال ۱۳۷۶ مانعی اجتماعی یعنی فضای رسمی مردسالار مانع تحقق عدالت می‌گردد. در این دوره خیر و شر به دوگانه زن و مرد تقلیل می‌یابد و مانع تحقق عدالت، تفکرات مردسالار در فضای اجتماعی و دادگاه به‌منزله نهاد رسمی تأییدکننده این فضای اجتماعی است. دراین‌راستا مفهوم جرم و نقض عدالت به مردانگی پیوند می‌خورد. بدین‌ترتیب دادگاه‌های کیفری سینمای پس از انقلاب تحت‌تأثیر برساخت‌های گفتمانی، ناتوان از تحقق عدالت بازنمایی شده‌اند و امید به عدالت عمدتاً ناظر بر فضای عقیدتی یا جنسیتی خارج از دادگاه معرفی شده است.

واژگان کلیدی

عدالت، خیر و شر، دادگاه، سینمای پیش از اصلاحات، سینمای پس از اصلاحات.

۱ـ محمد گنج علیشاهی، دانش آموخته دوره دکتری حقوق کیفری و جرم‌شناسی دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
payamalishahi@gmail.com

مقدمه

عدالت به‌عنوان یک مفهوم انتزاعی، همواره آرمان دیرینه بشر بوده است و هیچ تردیدی وجود ندارد که حتی گروه‌ها، نهادها و گفتمان‌های متخاصم در این نکته اشتراک‌نظر دارند که طالب عدالت هستند. بااین‌حال هنگامی که عدالت به مرحله عمل و اجرا قدم می‌گذارد، از لحاظ مصداقی متکثر می‌گردد. این تکثر در نهادها و اندیشه‌های سیاسی-اجتماعی و یا حتی بازنمایی‌های ادبی-رسانه‌ای، خود را نشان می‌دهد. شاید بتوان عینی‌ترین و رسمی‌ترین پایگاهی را که عدالت در آن عینیت می‌یابد، دادگاه دانست. دادگاه‌ها در کنار رفع اختلاف‌های روزمره شهروندان، جایگاه داوری در خصوص عمیق‌ترین و بنیادی‌ترین ارزش‌ها و انتظارهای اجتماعی نیز هستند. تعیین تکلیف در خصوص این موارد حساس، هم بیانگر ارزش‌های رسمی جامعه و هم عرف‌های قانونی است که جامعه پایبند آنهاست.

اگر مطابق یک تعریف ساده، گفتمان را فرایندهایی اجتماعی برای تولید معنا بدانیم *(عضدانلو، ۱۳۹٤، ص. ۱۷)* کنش‌های قضائی و آرای دادگاه‌ها فرایندهای اجتماعی هستند که دست به خلق معنا می‌زنند. باید بپذیریم که وظیفه دادگاه‌ها صرفاً تطبیق قانون با پرونده خاص یا داوری درباره ادله ابرازی دادستان یا متهم نیست بلکه در سطحی مبنایی‌تر، دادگاه‌ها با صدور احکام خود، دست به داوری ارزشی و اخلاقی می‌زنند که منبع آن‌ها بیش از آنکه قانون باشد جامعه است (*Wringe, 2016, p. 34*). به جهت اینکه دادگاه‌ها از نهادهای رسمی قدرت در هر کشوری هستند، این داوری‌ها منبعث از گفتمان رسمی جامعه است. ازاین‌رو دادگاه جولانگاه ظهور و نبرد گفتمان‌های متفاوت برای رسمی شدن و تفوق یافتن هستند. در طول تاریخ دادگاه نهادی حامل گفتمان‌های گوناگون و گاه متخاصم عدالت بوده است که ظرفیت مناسبی را برای بازنمایی‌ها و اقتباس‌های هنری و ادبی فراهم آورده است. سینما نیز از جمله حوزه‌هایی است که دادگاه و فرایندهای تحقق عدالت را مورد توجه قرار داده است. اهمیت دادگاه برای سینما تا بدان حد بوده است که ژانری مستقل به نام نمایش دادگاهی[1] در سینما پدیدار گشته است و آثار این ژانر، موضوع مطالعات و نقدهای سینمایی متعددی قرار گرفته است. این آثار به عمیق‌ترین

1. Courtroom drama

موضـــوع‌های اخلاقی، فرهنگی و ســـیاســـی جامعه پرداخته‌اند[۱] و دادگاه را به‌عنوان نهاد داوری در خصـوص این موضـوع‌ها، صـالح شـناخته‌اند. بااین‌حال هم سـینمای ایران و هم ادبیات پژوهش در خصـــوص نمایش‌های دادگاهی به‌شـــدت فقیر هســـتند؛ هرچند آثار سینمایی وضع به مراتب بهتری نسبت به مطالعات علمی که در خصوص این آثار صورت گرفته است، دارند.

پژوهش حاضـر بر آن اسـت تا با تحلیل آثار سـینمایی پس از انقلاب، کارکرد دادگاه را از خلال بازنمایی دوگانه خیر و شـر تحلیل نماید؛ به‌بیانی‌دیگر هدف، بررسـی داوری‌ها و جذب و طردهای گفتمانی از خلال آثار سینمایی است. باید توجه داشت که سینمای ایران هیچگاه نتوانســته اســت دادگاه را به‌عنوان محور فیلمنامه و داســتان خود قرار دهد؛ اما سکانس‌های دادگاهی گرفته شده در فیلم‌های مختلف می‌توانند بیانگر ظرفیت‌های نمایشی دادگاه‌ها در سینمای ایران باشند.

۱- مبانی نظری

برای تحلیل گفتمان فیلم‌های دادگاهی نیاز به چهارچوبی اســت که از یک‌ســو بنیان برساخت‌گرایانه آثار سینمایی را عیان سازد و از سوی‌دیگر ماهیت این برساخت را تبیین کند. تبیین بنیان برســاخت‌گرایانه با پذیرش ماهیت بازنمایی‌گونه آثار ســینمایی میســر می‌گردد و ماهیت این بازنمایی از خلال نظریه تقابل‌های دوگانه قابل فهم است.

۱-۲- بازنمایی

۱ . به‌عنوان نمونه فیلم باد را به ارث ببر (Inherit the wind: 1960) نمایشگر بحران آموزشی و فرهنگی در جامعه غرب حول محور تقابل آموزش مسـیحی در برابر آموزش علمی در سـطح مدارس بوده اسـت. فیلم کشتن مرغ مقلد (to kill a mockingbird: 1962) نمایشگر معضل حقوق سیاهان در برابر سفیدان در دادگاه بوده اســت. همچنین فیلم‌های فیلادلفیا (Philadelphia: 1993) یا متهم (The accused: 1988) به موضــوع حقوق گروه‌های به حاشیه رانده شده در برابر اکثریت جامعه پرداخته‌اند. این فیلم‌ها تنها نمونه‌ای کوچک از طرح معضلات مهم جامعه در سینمای دادگاهی هستند. برای مطالعه بیشتر در خصوص بنیادهای اجتماعی نمایش‌های دادگاهی مراجعه کنید به: Kuzina, 2001.

اینکه رسانه‌ها، چه حدی از ارتباط را با موضوع نمایش خود برقرار می‌نمایند و ارتباط رسانه‌ها با جهان زیستی ما چگونه سامان می‌یابد، در عصر رسانه‌ای کنونی، بسیار حائز اهمیت است. رسانه‌ها عمده‌ترین منبع آگاهی امروزین بشر هستند که واقعیت را تحت تأثیر قرار می‌دهند. رسانه‌ای شدن عرصه معنا تا حدی پیش رفته که امروزه اعتقاد به محو شدن مرز تخیل و واقعیت وجود دارد *(Lane, 2000, p .86)*. بازنمایی فرایند و برآیندی است که این مرز را محو کرده است.

ریموند ویلیامز یکی از معانی بازنمایی را این‌گونه تعریف می‌کند: نمایانگر آن چیزی بودن که خود آن چیز حاضر نیست *(Williams, 1985, p.267)*. این تعریف متضمن فاصله گرفتن بازنمایی از واقعیت است؛ چرا که بازنمایی خود *آن* چیز نیست؛ اما بدان چیز توجه دارد چرا که نمایانگر آنست و به آن اشارت دارد. استوارت هال، بازنمایی را فرایندی می‌داند که طی آن معانی از طریق زبان به چیزها داده می‌شود و سپس این معانی میان افراد یک فرهنگ منتقل می‌گردد. این زبان شامل تصاویر، نشانه‌ها یا کلام می‌گردد. به‌تعبیری، بازنمایی راهی برای معنا کردن جهان است*(Hall, 1997, p. 15)*؛ بنابراین هال بازنمایی را نوعی فرایند میانجی‌گرایانه میان ذهن ما و موضوعی که ذهن قصد بیان آن را دارد، می‌داند.

استوارت هال معتقد است مطالعات مرتبط با بازنمایی در سه رویکرد قابل مطالعه است: رویکرد انعکاسی، نیت‌گرایانه یا تعمدگرایانه[1] و برساخت‌گرایانه[2]. در رویکرد انعکاسی فرض می‌شود که معنا از قبل در خود آنچه که بازنمایی می‌شود وجود دارد و وظیفه زبان آن است که آن را مانند آینه‌ای انعکاس دهد (*Hall, 1997, p. 24*). این رویکرد ریشه در نظرگاه محاکات یا تقلید دارد که دیرینه‌ترین نگاه به اثر هنری است و از زمان ارسطو تا نیمه سده هجدهم با قدرت به حیات خود ادامه داده است. این رویکرد بر این اعتقاد استوار است که اثر هنری با جهان خارج پیوند دارد *(موران، ۱۳۹۶، ص.۸۷)*. باید پذیرفت که هنر واقعیت را بسان آینه‌ای که ابژه خود را بازمی‌تاباند نیست؛ حتی در آثاری که سعی در رعایت بیشترین مشابهات و مشترکات دارند هنوز حدودی از عدم تطابق با

1. Intentional approach
2. constructionist approach

واقعیت عینی باقی می‌ماند. ازاین‌رو هال رویکرد دوم یعنی رویکرد نیت‌گرایانه را معرفی می‌کند. رویکرد نیت‌گرایانه که بسیار به نظریه مؤلف[1] نزدیک است بر این مبنا استوار است که سوژه‌ای که معنا را تولید می‌کند، معنا را در اختیار خود می‌گیرد و معنای خاصی را به بازنمایی خود می‌دهد (هال: پیشین)؛ بنابراین برخلاف رویکرد اول، که ابژه محور بود این رویکرد سوژه محور است. مهم‌ترین ریشه این نگاه را باید در آثار رمانتیک‌ها جست که معتقد بودند مهم‌ترین ویژگی یک اثر هنری انتقال عواطف هنرمند است *(موران، ۱۳۹۶، ص.۱۱۵)*. این رویکرد نیز نمی‌تواند به نحو صحیحی ماهیت بازنمایی را عیان کند؛ چرا که مانند رویکرد قبل، معنا را امری متقن و به دور از تأثیر و تأثرهای انسانی و اجتماعی در فرایند بازنمایی تصور می‌کند. هال رویکرد سوم را با عنوان رویکرد برساخت‌گرایانه بازنمایی را معرفی می‌کند. بر مبنای این رویکرد، بازنمایی هیچ‌گاه نمی‌تواند تمام واقعیت را بیان کند؛ چرا که هیچ‌گونه قطعیتی در باب آنچه که می‌خواهیم آن را بازنمایی کنیم وجود ندارد. این امر از آنجا ناشی می‌شود که هم بازنمایی و هم آنچه بازنمایی از روی آن صورت می‌پذیرد کاملاً قراردادی و انسان ساخته است (*Hall, 1997, p. 28*). ازاین‌رو است که بودریار در بیان خصیصه سطح وانمایی[2]، که جامعه پست‌مدرن در آن به‌سر می‌برد، معتقد است که تصویر هیچ‌گونه مناسبتی با واقعیت ندارد چراکه میان امر واقعی و احیاء مصنوعی آن یا امر خیالی تمییزی نیست *(بودریار، ۱۳۸۷، ص.۲۳)*.

با پذیرش رویکرد سوم بازنمایی که پژوهش حاضر نیز بنای خود را بر آن می‌گذارد، امکان دسترسی به واقعیت عینی نفی می‌گردد. بازنمایی فرایندی سرراست و مستقیم نیست بلکه حاصل قراردادها و برداشت‌های ممکن از پدیده‌های اجتماعی است. ازاین‌رو مطالعات مرتبط با بازنمایی، به‌ویژه در سنت فکری مطالعات فرهنگی[3] یا پسامدرن‌هایی

1. Author theory
2. Simulation
۳. رویکرد مطالعات فرهنگی در اواسط دهه ۷۰ میلادی الگویی تحلیلی از متن را ارائه داد که علایق سیاسی داشت و بر این باور بود که راهبردهای بازنمایی در راستای این علایق سیاسی عمل می‌کنند. درواقع این

نظیر لیوتار و بودریار، نگاهی انتقادی به مسئله واقعیت راستین پیدا می‌کند. وجه انتقادی مطالعات بازنمایی از آن جهت است که واقعیت را امری برساخته درنظر می‌گیرند و هدف خود را آشکارسازی این مهم می‌داند که آثار هنری بازتاب علایق و ارزش‌های گروه‌های مسلط در جامعه است. به‌زعم ترنر تنها راه دسترسی ما به واقعیت بازنمایی آن است و بازنمایی نیز سرشار از انباشت‌های ایدئولوژیک است *(ترنر، ۱۳۹۵، ص.۲۱٦)*. این چنین نظرگاه‌هایی برخلاف رویکردهایی است که واقعیت بازنمایی شده را غیرقابل تغییر و فراتاریخی جلوه می‌دهند *(راودراد،۱۳۹۱، ص.۲۱)*. در خصوص مسئله عدالت، سینما همواره تعبیری خاص بر اساس ملاحظات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی را بازنمایی می‌کند که بیش از آنکه به مفهوم عدالت ارجاع دهد، متضمن درک ویژه تاریخی-اجتماعی از مقوله انتزاعی عدالت است.

اگر بپذیریم که بازنمایی‌ها حامل گفتمان یا به تعبیری مفاهیم ارزشی و ایدئولوژیک هستند؛ مهم‌ترین شیوه‌ای که بازنمایی‌ها از طریق آن پیام ارزشی و ایدئولوژیک خود را به مخاطب می‌رسانند، قرار دادن تقابل‌های دوگانه میان اشیاء و مفاهیم است که سبب می‌گردد پیامی خاص با قدرت بیشتری خود را در برابر مخاطب نشان دهد.

۲-۲- نظریه تقابل‌های دوگانه

تقابل‌های میان مفاهیم از مبنایی‌ترین چهارچوب‌های مفهومی در ساختارگرایی است. سوسور در زبان‌شناسی ساختارگرای خود تفاوت و تقابل در واحدهای زبانی را عامل شناخت و تمییز آن‌ها می‌دانست. او معتقد بود عناصر زبانی در ذات خود معنا ندارند بلکه در تقابل با دیگر واحدهای زبانی واجد معنا می‌گردند *(سوسور، ۱۳۹٦، صص.۱۷٤-۱۷۷)*. شناخت ناشی از تفاوت‌ها بعدها در نظریه‌های لوی استروس انسان‌شناس ساختارگرا، نمود فرازبانی یافت. به عقیده استروس طبیعت تفکر آدمی بر مبنای دوگانگی و تقابل نظیر تقابل میان خیر و شر، شب و روز، خام و پخته و طبیعت و فرهنگ و غیره شکل گرفته

رویکرد متن‌های رسانه‌ای را برای آشکارسازی کارکردهای ایدئولوژیک بازنمایی مطالعه می‌کرد *(هیل و گیبسن، ۱۳۹٦، ص.۳٤۲)*.

است *(رضایی و جواری ، ۱۳۹۵، ص.۶۳)*.

به‌طورکلی ساختارگرایان اصلی‌ترین نظام دلالتی را نظام مبتنی بر تقابل‌هایی می‌دانند که خواننده با توجه به آنها متن را تفسیر می‌کند. این تفسیر متن، ارزشی است؛ یعنی یک سوی تقابل از سویه دیگر ارزشمندتر است *(برسلر، ۱۳۸۶، ص.۱۳۶)*. قرار گرفتن در دو سوی تقابل‌های دوگانه، کارکردی اجتماعی و سیاسی دارد. نشانگان موجود در یک گفتمان از طریق ساختن یک غیرخودی یا دشمن از این‌گونه تقابل‌ها برای خود هویت می‌سازند. یکی از مجاری این غیریت‌سازی‌های گفتمانی، رسانه‌ها هستند که دست به تولید و بازتولید چنین مفهوم‌سازی‌هایی می‌کنند *(سلطانی، ۱۳۹۶، ص.۱۱۱)*.

تحلیل تقابل‌های دوگانه در آرا و نظریه‌های پساساختگرایان نیز دیده می‌شود. بااین‌حال تفاوت تحلیل‌های پساساختارگرایان و ساختارگرایان در مورد تقابل‌های دوگانه در به چالش کشیدن تفوق یکی از دو سوی تقابل بر دیگری می‌باشد. در روش شالوده‌شکنی بر خلاف روش ساختارگرایی، تقابل‌ها و تمایزها امور آشکار و مسلم نیستند، این رویکرد بر این مبنا استوار است که دانسته‌های فرهنگی-ایدئولوژیک پذیرفته شده در جامعه *امکانی* و *تاریخمند* هستند و نباید به آنها به‌صورت اموری حتمی نگاه کرد. بدین‌ترتیب اگر ایدئولوژی را قرار دادن تقابل‌های دوگانه‌ای نظیر خیر و شر در نظر آوریم *(ترنر، ۱۳۹۵، ص.۱۸۳)* آنگاه هدف شالوده‌شکنی افشای این ایدئولوژی خواهد بود.

دادگاه‌های کیفری در سینما، در سطحی مبنایی، جایگاه دوگانه‌انگاری مبتنی بر خیر و شر هستند. خیر و شر سینمایی لزوماً متناظر به قربانی و مجرم نیست بلکه به‌طورخاص به عقیده، سبک زندگی و اندیشه بازمی‌گردد *(Kuzina, 2001, p. 95)*. درواقع دادگاه‌های کیفری سینمایی به پرونده خاص در مورد افراد مشخص کاری ندارند بلکه آنچه برایش مهم است بنیان‌های ارزشی است که پشت ارتکاب جرم و واکنش به آن وجود دارد.

۲- روش تحقیق

مفهوم انتقادی بازنمایی نیازمند روشی است که بتواند ماهیت برساخت‌گرایانه و نامتعین آثار هنری را در فضاهای مختلف اجتماعی و در موضوع تحقیق دادگاه، عیان سازد.

نظریه بازی‌های زبانی ویتگنشتاین امر بنیادین و جوهر یگانه را در ساحت زبان نفی کرد و مقدمه‌ای شد برای نظریه‌هایی که زبان (و به‌تبع آن، بازخوردهای اجتماعی) را حالتی ممکن در شرایطی ممکن و نه قطعی در نظر گرفتند. به‌تعبیر ویتگنشتاین و شارحان او، فرهنگ، جهان خاصی را برای انسان پدید می‌آورد که شیوه زیستی او را تحت تأثیر قرار می‌دهد (قمی، ۱۳۸٤، ص.٦٧). این مرکززدایی از دانش مبتنی بر زبان در منسجم‌ترین شکل نظری خود، در نظریه گفتمان فوکو متجلی شد. به‌زعم فوکو حقیقت، سوژه‌ها و روابط میان سوژه‌ها در گفتمان خلق می‌شوند و راهی برای عبور یا گریز از گفتمان وجود ندارد *(یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۷، ص.٤٤)*. اگر این خلق شدن را بازنمایی بنامیم، جایگاه بازنمایی را مشخص کرده‌ایم. از دیدگاه فوکو بازنمایی همیشه در یک گفتمان صورت می‌پذیرد و گفتمان تعیین می‌کند که درباره یک متن خاص چه می‌توان و چه نمی‌توان گفت *(استوری، ۱۳۸٦، ص.٢٤)*. به تعبیر استوارت هال، گفتمان مجموعه‌ای از گزاره‌هایی است که زبانی را برای صحبت کردن درباره نوع خاصی از دانش درباره موضوعی تجهیز می‌کند. گفتمان این امکان را فراهم می‌کند که موضوع به نحو خاصی ساخته شود و سایر شیوه‌های ساخته شدن محدود گردد *(هال، ۱۳۹۷، ص.٤٠٧)*. بدین ترتیب گفتمان آن فضایی است که بازنمایی‌ها در آن زیست می‌کنند و در آن دست به انتخاب خوب و بد می‌زند ازاین‌رو تحلیل گفتمان می‌تواند این بازنمایی‌ها را عیان سازد.

از میان رویکردهای مختلف تحلیل گفتمان رویکرد ارنستو لاکلا[1] و شانتال موف[2] که به‌طور عمده در کتاب هژمونی و استراتژی سیاسی (۱۹۸۵) آنها تبیین شده است، به‌عنوان روش تحلیل گفتمان در پژوهش حاضر انتخاب شده است. مدل لاکلا و موف ملهم از نظریه زبان‌شناسی سوسور است؛ اما این تفاوت را با نظریه سوسور دارد که مانند سوسور تحلیل همزمانی، که ذاتاً ایستا می‌باشد را به‌کار نمی‌گیرد بلکه به شیوه‌ای در زمانی گفتمان‌ها را تاریخ‌مند و در معرض تغییر می‌داند *(سلطانی، ۱۳۹٦، صص.٧٤-٧٥)*. لاکلا و موف تحلیل گفتمان انتقادی را از حوزه زبان به عالم سیاست و اجتماع وارد کردند *(مقدمی، ۱۳۹۰، ص.٩٦)*. بدین ترتیب علت انتخاب این رویکرد، نگاه انتقادی به مسئله قدرت،

1. Ernesto Lacla
2. Chantal Mouffe

ایدئولوژی و سیاست از یک‌سو و ذات تاریخ‌مند و تغییرپذیر آنها از سویی دیگر است که این امور خصیصه بازنمایی‌ها هستند.

گفتمان از دید لاکلا و موف کلیتی است که در آن نشانه‌ها تثبیت شده‌اند. این تثبیت از خلال فرایند طرد[1] صورت می‌پذیرد. هر گفتمان با طرد سایر نشانه‌های ممکن موجودیت خود را اعلام می‌نماید. در اینجا لاکلا و موف از مفهوم میدان گفتمان[2] استفاده می‌کنند. میدان گفتمان بیانگر تمام آن چیزهایی است که گفتمان آنها را طرد کرده است *(یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۷، ص.۵۸)*. گفتمان‌ها با طرد برخی مفاهیم و نشانه‌های رقیب، واقعیات اجتماعی را تقلیل داده و ساده‌سازی می‌کنند. در پژوهش حاضر میدان گفتمان حائز اهمیت است چرا که عدالت به‌مثابه نمادی از شرافت مردان قانون، همواره مورد جدل، حذف‌ها و جذب‌های گفتمان‌های کیفری رقیب بوده است. برای تحلیل نشانگانی که لاکلا و موف بر آن تأکید می‌کنند نیاز به تحلیل جانشینی عناصر گفتمانی داریم. سوسور عناصر جانشینی را برای فهم تباین اقلام واژگانی ضروری می‌بیند. عناصر جانشینی از طریق انتخاب یکی از واژگان به‌منزله ایجاد معنی از طریق کنار گذاشتن بقیه واژگان عمل می‌کنند *(کالر، ۱۳۹۰، ص.٥٤)*. بدین‌ترتیب تحلیل جانشینی برای فهم میدان‌های گفتمانی مرتبط با حذف انگاره‌های رقیب عدالت بسیار راهگشاست چرا که تحلیل جانشینی به‌دنبال الگوی پنهان تقابل‌های نهفته در متن و سازنده معناست *(راودراد، ۱۳۹۱، ص.۲٤۸)*.

از دیگر مفاهیم اصلی لاکلا و موف مفهوم گره‌گاه یا دال مرکزی[3] است. گره‌گاه نشانه ممتازی است که سایر نشانه‌ها حول آن شکل می‌گیرند. درواقع گفتمان از طریق تثبیت نسبی معنا حول این گره‌گاه‌های خاص شکل می‌گیرد. در گفتمان دادگاهی می‌توان گره‌گاه را عدالت در نظر گرفت. سایر نشانگان مرتبط با دادرسی حول محور مفهوم عدالت شکل می‌گیرند و داوری می‌شوند. در مقابل دال مرکزی دال شناور قرار دارد. دال شناور آن دالی است که مدلول‌های متفاوتی دارد. برحسب اینکه چه گفتمانی حاکم باشد مدلولی خاص از دال شناور اتخاذ می‌گردد *(مقدمی، ۱۳۹۰، ص.۹۹)*؛ مثلاً در موضوع تحقیق، *دادرسی*

1. Exclusion
2. The field of discursity
3. Nodal point

(از نوع سینمایی) دال شناوری است که مدلول یا مفهوم آن می‌تواند عرفی، شرعی و یا انقلابی باشد. دادرسی عرفی مبنا را قانون موضوعه قرار می‌دهد، دادرسی شرعی عقاید مذهبی را در مرکز توجه قرار می‌دهند و دادرسی انقلابی به دادرسی هیجانی مبتنی بر تهییج و تحرک توده‌ای استوار است. بدین‌ترتیب به‌عنوان نمونه، گفتمان انقلابی، دال شناور دادرسی را به شیوه منحصربه‌فردی نشانه‌گذاری و معنا می‌کند که با نشانه‌گذاری و معنابخشی دادرسی‌های عرفی و یا شرعی متفاوت است و معیاری ویژه را جهت محک عادلانه بودن دادرسی برمی‌گزیند که بر کنشگری بسیج‌وار در دادگاه استوار است و بدین‌وسیله به تعبیر لکانی، امر انقلابی، ساده‌زیستی و قناعت را ذیل مفهوم عدالت پرچ‌دوزی[1] می‌کند و سیلان این مدلول‌های شناور را متوقف می‌کند *(ژیژک، ۱۳۹۳، ص.۱۷۷)*. مفهوم حائز اهمیت دیگر در گفتمان لاکلا وموف مفصل‌بندی[2] است. منظور از مفصل‌بندی این است که یک گفتمان پدیده‌هایی را در کنار یکدیگر قرار می‌دهد که در حالت طبیعی این پدیده‌ها در کنار هم قرار ندارند. کارکرد مفصل‌بندی این است که گفتمان از این طریق هویتی تازه را بر می‌سازد *(یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۷، ص.٥٦)* تا در زنجیره نشانگان به قدرتی مضاعف و قابل پذیرش نائل آید؛ به‌عنوان‌مثال اینکه مفهوم جرم یا دادرسی عادلانه با طبقه، جنسیت یا مذهبی خاص در ارتباط دانسته شود، حاصل نوعی مفصل‌بندی گفتمانی است که هدفش خلق معانی و هویت‌های مجرمانه جدید است.

در پژوهش حاضر سعی شده است تا در دو گفتمان سینمایی مختلف که تحت تأثیر گفتمان‌های سیاسی و اجتماعی حاضر در جامعه ایران است، مفهوم عدالت کیفری مورد تحلیل قرار بگیرند. دراین‌راستا تحقیق حاضر دو دوره را بررسی می‌کند. دوره اول که از سال ۱۳٦۰ شروع می‌شود و تا دوره اصلاحات یعنی بعد از سال ۱۳۷٦ ادامه می‌یابد. دوره دوم بعد از سال ۱۳۷٦ شروع می‌شود. از هر دوره دو فیلم انتخاب شده‌اند. پیش از دوره اصلاحات دو فیلم *خاک و خون*(۱۳٦۳) و *جدال بزرگ*(۱۳٦۹) بررسی شدند. هرچند فیلم‌های متضمن صحنه‌های دادگاهی جنایی دیگری با مضامین نسبتاً مشابه نظیر میراث من جنون(۱۳٦۰)، پرونده(۱۳٦۲)، دو سرنوشت(۱۳٦۸)، گرگ‌های گرسنه(۱۳۷۰)،

1. Point de capition
2. Articulation

می‌خواهم زنده بمانم(۱۳۷۳) و یا مجازات(۱۳۷۳) در این دوره ساخته شده‌اند؛ اما هیچ یک از این فیلم‌ها به اندازه دو فیلم *خاک و خون* و *جدال بزرگ* حاوی عناصر گفتمانی آشکار دهه ٦٠ و نیمه اول دهه هفتاد نیستند. به‌همین‌ترتیب دو فیلم انتخاب شده پس از دوره اصلاحات یعنی *مستانه*(۱۳۹۲) و *من مادر هستم*(۱۳۸۹) دو فیلمی هستند که به بیشترین و صریح‌ترین حالت ممکن معضلات انگاره‌های دادگاهی کیفری را در این دوره نشان داده‌اند. فیلم‌های دیگری چون شراره(۱۳۷۸)- هزاران زن مثل من(۱۳۷۹) پاپیتال(۱۳۸٦)- کمال عدل (۱۳۸۸)- هیس دخترها فریاد نمی‌زنند(۱۳۹۲)- خشم و هیاهو(۱۳۹٤) فیلم‌های دیگر این دوره با مضامینی مشترک هستند.

درنهایت ذکر این نکته ضروری است که آن‌چنان که فوکو اشاره می‌کند مفهوم گفتمان از مسئله صدق و کذب گریزان است؛ اما با مسئله قدرت پیوند عمیقی دارد. در واقع گفتمان نه بازتاب که نبرد است(فوکو، ۱۳۹۰، ص.۲۰٤). بدین‌ترتیب پژوهش حاضر به‌دنبال این نیست که یک برداشت از عدالت را درست و برداشت دیگر را نادرست بداند بلکه هدف صرفاً تأکید بر نشان دادن تأثیر گزاره‌های مبتنی بر قدرت گفتمانی در بازنمایی‌های مختلف سینمایی است.

۳- امر غامض عدالت به‌مثابه دال مرکزی بازنمایی سینمایی

نیکول رفتر معتقد است که تقریباً تمام فیلم‌های حوزه دادرسی بر یک امر تمرکز دارند و آن سختی دستیابی به عدالت است *(Rafter, 2000, p.95)*. حول همین محور اصلی یعنی عدالت صعب‌الوصول است که هسته مرکزی روایت فیلم‌های دادرسی قوام یافته و موضوع‌های فرعی سامان می‌یابند. از جمله موضوع‌های فرعی می‌توان به محکومیت بی‌گناهان، دشواری در تعیین مجرم واقعی و همچنین اشتباه‌ها و نقص‌های سیستمی در فرایند دادرسی اشاره کرد که نمودهای عدالت صعب‌الوصول هستند. تمام این موارد، عدالت را امری بغرنج نشان می‌دهند. شاید در عالم واقع، بسیاری از پرونده‌هایی که وارد دادگاه می‌شوند پیچیدگی خاصی نداشته باشند؛ اما سینما به این موارد علاقه‌مند نیست چرا که چنین موارد ساده‌ای هم فاقد جذابیت برای مخاطبان و هم فاقد قابلیت پیام‌رسانی قوی در جامعه هستند؛ بنابراین در فیلم‌های دادگاهی دستیابی به عدالت باید آن‌قدر

دشوار باشد که از یک‌سو تحقق آن بتواند قدرت و صلابت قانون را به نمایش بگذارد و از سوی‌دیگر، عدم دستیابی به آن نمایانگر ناکارآمدی نظام قضائی و قانونی باشد. دراین‌راستا می‌توانیم دو حاصل برای نمایش‌های دادگاهی در نظر بگیریم که یا عدالت دشوار منتهی به بازتولید قدرت در دادگاه است و یا عدالت دشوار منتهی به نقد قدرت است. یکی از پرسش‌هایی که تحلیل گفتمانی باید به آن پاسخ دهد این است که آیا یک مفصل‌بندی خاص ابعاد موجود در گفتمان را به چالش می‌کشد یا آن را بازتولید می‌کند؟ *(یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۷، ص.۶۳)*. در این پژوهش هدف پاسخگویی به این پرسش است. می‌خواهیم ببینیم که آیا سینما در بازنمایی خود از دادرسی دادگاه، گفتمان رسمی جامعه را نقد کرده است یا آن را بازتولید کرده است.

چالش مهم در فیلم‌های دادرسی که مطالعه در ژانر دادرسی بر آن تأکید می‌کند، قضیه تأیید یا نقد قدرت و یا مشروعیت نهادهای قضائی است *(Silbey, 2001, p.98)*. علی‌الاصول این‌گونه بیان می‌شود که فیلم‌های دادرسی فیلم‌های محافظه‌کارانه‌ای هستند که بازتولیدکننده قدرت حاکم در نهادی رسمی، یعنی دادگاه هستند و چنان باور ذهنی را در مخاطب ایجاد می‌کنند که گویی جامعه و قانون همواره راهی، هرچند دشوار، برای دستیابی به عدالت دارند و ایجاد نظم از طریق قانون و نهادی وابسته به آن امکان‌پذیر است. مونی نیز در بیان خصیصه عمده نمایش‌های حقوقی[1] که از آن جمله می‌توان به نمایش‌های دادگاهی اشاره کرد می‌گوید: قدرت و عدالت ارکان تشکیل‌دهنده نمایش‌های حقوقی هستند که در قالبی واقع‌گرایانه عرضه می‌گردند. ما به‌عنوان یک بیننده نمایش‌های حقوقی انتظار داریم که با فرایند دیوان‌سالارانه قانونی، جزئیات فنی و مناسبات قدرت در فیلم‌های حقوقی مواجه باشیم. منظور از مناسبات قدرت همان ساختارهای استیلابخش در فرایند یک نمایش حقوقی است که از جمله می‌توان به مسئله جنسیت، نژاد و شرایط اقتصادی و اجتماعی اشاره کرد*(Mooney,2006 , p.71)*. حال باید دید که آیا دادگاه‌های سینمایی ایران نیز واجد چنین خصیصه‌ای هستند یا نه؟ پژوهش حاضر برای فهم جایگاه قواعد استیلابخش و جذب و طردهای مختص به نمایش‌های دادگاهی به تحلیل پیرامون

1. Legal dramas

مفاهیم خیر و شـــر در فیلم‌های حاوی ســـکانس دادگاهی می‌پردازد تا نحوه و چرایی بازنمایی سینمایی این مقولات را تبیین کند.

۴- میدان‌های گفتمانی: دوئل خیر و شر

خیر و شـر دو نظام ارزشـی هسـتند که نشـانگان خود را در متون متفاوت، می‌گسـترانند. خیر و شـــر بیانی دیگر از تقابل‌های دوقطبی هســـتند که دریدا به آنها توجه کرده اســـت. تقابل‌های دوقطبی نوع خاصـــی از دوگانگی اســـت. این دوگانگی تنها به‌معنای تضـــاد یا تفاوت دو قطب نیست بلکه حامل سلسله‌مراتبی است که در آن یکی از دیگری برتر است *(احمدی، ۱۳۹٦، ص.۳۸٤)*. نکته مهم که باید به آن توجه داشت این است که این دوگانه‌انگاری کارکردی مهم دارد و آن کارکرد نوعی شناسایی خودی و غیرخودی است. استوارت هال معتقد است چنین نگاه صفر یا صدی تقلیل‌گرا و بیش از حد ساده‌گرایانه است، بااین‌حال همان‌طور که ژاک دریدا بیان می‌دارد روابط قدرت میان این دوقطب ایجاد شـــده قرار می‌گیرد *(Hall, 1997, p.235)*. ازاین‌حیث، این دوگانه‌انگاری‌ها کارکردی ایدئولوژیک دارند. هدف از برسـاخت خیر، بیان ارزش‌های مورد قبول سـیاسـی و اجتماعی اسـت. درمقابل، کنشـــگران *شـــر* و حتی نمایندگان این کنشـــگران (خواه به عنوان وکیل و خواه به‌عنوان قاضـــی یا دادســـتان) در فیلم‌های دادگاهی مذمت می‌شـوند و بســـان *غیرخودی* بازنمایی می‌گردند که البته وجودشان برای انسجام *خودی‌ها* کمک شایانی می‌کند.

شـاید با نگاهی به فیلم‌های دادگاهی بلافاصـله متوجه شـویم که بازنمایی نبرد تن‌به‌تن در دادگاه از تم‌های عمده بازنمایی‌های دادرسـی می‌باشـد. بازیگران این نبردهای تن‌به‌تن در فیلم‌های مختلف دادرسی متفاوت هستند*(Bergman and Asimow,1996)*. عمدتاً در فیلم‌های دادرســـی وکلای مدافع و دادســـتان‌ها رودرروی یکدیگر قرار می‌گیرند؛ اما مواردی دیگر نظیر دوئل وکیل و قاضـی، وکیل و شـهود[۱] نیز در سـینمای دادرسـی قابل مشـاهده اسـت. چنین نبردی خالی از جهت‌گیری اخلاقی نیســـت و یکی از طرفین دوئل، نقش خیر و دیگر نقش شـر را بازی می‌کنند. رفتر به کلیشـه شـخصـیت ظالم و عادل در فیلم‌های دادرسـی

۱. بنابر دادرسی ترافعی و استنطاق شهود در نظام‌های اتهامی.

آمریکا اشاره می‌کند، از نظر او شخصیت ظالم شخصی است که باعث گسست از دستیابی به عدالت آرمانی می‌گردد و شخصیت عادل کسی است که در جهت از بین بردن این گسست کوشش می‌کند (*Rafter, 2000, p. 10*). بااین‌حال نباید گمان کرد که خیر و شر صرفاً در قالب کنشگران دادرسی جلوه‌گر می‌شوند. درواقع کنشگران حامل گفتمان‌هایی هستند که رودرروی یکدیگر قرار می‌گیرند؛ مثلاً دادستان می‌تواند حامل گفتمان محافظه‌کارانه نظم و امنیت در جامعه باشند و در طرف مقابل وکلا به دفاع از گفتمان حقوق فردی بپردازند. اینکه کدام‌یک در یک اثر سینمایی خیر و کدام یک شر تلقی گردد بستگی به مفصل‌بندی و گزینش خاصی دارد که هر یک از این گفتمان‌ها بدان متوسل می‌گردند؛ مثلاً اگر حقوق و آزادی‌های فردی، به‌عنوان یک دال سیال، به مدلول‌هایی چون بی‌بندوباری، افزایش فاصله طبقاتی و یا مفاهیمی چون قانون جنگل پیوند بخورد، نقش شر را در میدان گفتمانی خواهد داشت. در نقطه مقابل اگر نظم و امنیت به مدلول‌هایی چون سرکوب اجتماعی، نادیده گرفتن حقوق اقلیت‌ها و تنگ شدن حوزه حقوق شهروندی پیوند داده شود، نقش شر را این گفتمان بازی خواهد کرد و آزادی‌ها و حقوق فردی خیر تلقی می‌گردد.

۵- تحلیل آثار دوره اول

برای کشف تقابل‌های موجود در ابتدا خلاصه‌ای از فیلم‌های انتخابی آورده می‌شود و سپس در جدول مخصوص تقابل‌های دوگانه متناظر با یکدیگر آورده می‌شود. این تقابل‌ها ارتباط وثیقی با دو دوره جمهوری اسلامی دارند. نخستین ساخت‌بندی مفهوم عدالت از اوایل دهه شصت تا دوره اصلاحات ادامه پیدا می‌کند و بازنمای فضای عمدتاً انقلابی در عرصه عدالت است.

۱-۵- خلاصه فیلم اول: خاک و خون (۱۳۶۳)

کاک (با بازی مهدی فخیم‌زاده) فرد روستایی سخت‌کوشی است که برای تأمین معاش خانواده خود تلاش می‌کند. روزی اسد زمیندار بزرگ و قدرتمند روستا نزد کاک می‌آید و به او اطلاع می‌دهد که برای احداث جاده قصد تصاحب ملک او را دارد. کاک بر خلاف

سایر اعضای روستا حاضر نمی‌شود که ملک خود را به فردی زورگو که اهدافی شوم از تصاحب املاک روستاییان دارد، واگذار کند. اسد به کاک پیشنهاد استخدام در کارخانه‌اش را پس از فروش ملک می‌دهد؛ اما کاک نمی‌پذیرد. کاک سعی می‌کند از طریق گفتگو با *شازده* پدر اسد، مانع کار او شود؛ اما پس از کشته شدن پسرش به دست اسد بنای انتقام می‌گذارد و اسد را می‌کشد. پس از یک سلسله درگیری میان کاک و شازده (ارباب زمیندار) و دارودسته‌اش بالاخره کاک در روستا به دست پلیس دستگیر می‌شود و کارش به محاکمه می‌کشد، کاک به نمایندگی از مردم دادخواهی خود را طی خطابه‌ای در دادگاه بیان می‌دارد؛ اما در جریان محاکمه ارباب زمیندار اعمال نفوذ می‌کند و کاک محکوم به اعدام می‌شود. در مسیر برده شدن به سکوی اعدام کاک به کمک اهالی روستا از دست مأموران می‌گریزد و شازده که از این امر مطلع می‌شود به بیابان می‌گریزد. کاک پس از طی مسافت طولانی با پای پیاده جلوی خودروی شازده قرار می‌گیرد و در پاسخ به سئوال شازده که به او می‌گوید تو چه می‌خواهی در حالی که فریاد می‌زند *عدالت* تیری را به شازده شلیک می‌کند و او را از پای درمی‌آورد و با خوشحالی و شعف فراوان دوان به سمت اهالی روستا می‌رود و در سؤال آنها که می‌گویند چه شد پاسخ می‌دهد که تمام شد.

۱-۱-۶. تحلیل تقابل‌های دوگانه در سبک زندگی و عدالت کیفری

با نگاهی به *خاک و خون* می‌توان تمایزهای صریح و قاطعی را که مشخصه دوران ابتدایی انقلاب اسلامی، مبنی بر سبک زندگی اسلامی و غیراسلامی، ملاحظه کرد:

جدول ۱: تقابل دوگانه مربوط به سبک زندگی

طبقه خیر	طبقه شر
وضع سکونت: روستایی- زندگی در طبیعت- با ساده زیستی	وضع سکونت: شهری - مرفه با خدمه- باغ مجلل
تفریح‌ها: بازنمایی نمی‌شود و صرفاً کار و کوشش بازنمایی می‌شود	تفریح‌ها: قماربازی، سیگار کشیدن، بازی با سگ
ظاهر: لباس‌های بومی و سنتی - دارای محاسن	سبک ظاهر: کراوات - عینک دودی - ریش‌های

طبقه خیر	طبقه شر
بلند – تنومند – دست‌های پینه بسته	تراشیده – لاغراندام
خوراک: آب چشمه– نان و پیر	خوراک: الکل – میوه‌های رنگارنگ
اخلاقیات: دیگر دوست – بی‌توجه به مال دنیا – پایبند به نهاد خانواده– صادق – طرفدار ارزش‌های اصیل	اخلاقیات: خودپسند– مال‌اندوز– بی‌توجه به خانواده– ریاکار–طرفدار ارزش‌های جدید

جدول ۲: تقابل دوگانه مربوط به عدالت کیفری

طبقه خیر	طبقه شر
دادرسی را بر مبنای اصول فراقانونی پیش می‌برد	دادرسی را به شیوه حرفه‌ای–قانونی برگزار می‌کند
عدالت در صحرا محقق می‌شود	عدالت در دادگاه محقق می‌شود
کشتن به شیوه انتقام از ظالم سبب تحقق عدالت است	اعدام از طریق قانونی سبب تحقق عدالت است
پشتوانه عدالت وجدان و ارزش‌های سنتی است	پشتوانه عدالت قدرت و ثروت ارباب زمیندار است
مسئله جرم به جامعه روستایی مربوط می‌شود	دادگاه مسئله جرم را مسئله شخصی می‌داند

دو جدول بالا بسیار به یکدیگر مرتبط هستند. سبک زندگی پیوند وثیقی با درک راستین از عدالت دارد. در فیلم خاک و خون قسم عظیمی از زمان فیلم صرف بازنمایی سبک زندگی طبقه شر می‌گردد تا مفهومی دنیوی از عدالت نمایش داده شود، عدالتی که نهاد مجری آن پلیس، دادستان و دادگاه است؛ اما مشخص است که قانون در دست این گروه ابزاری برای اعمال قدرت طبقه ثروتمند و قدرتمند است. عدالت در طیف مقابل به طبیعت، سنت‌ها، ارزش‌های مذهبی–خانوادگی مربوط می‌شود که کارگزار آن نه نهادها و مقامات رسمی بلکه قوم ستم دیده و زحمتکش است. جرم، مجرم و واکنش به آن مقوله‌ای قانونی نیست بلکه میدانی برای جدال حق و باطل است. کاک در فیلم *خاک و خون* نقش منجی و اسطوره حق را بازی می‌کند که کلام و رفتارش قابلیت اقناع کردن مخاطب را دارد. علی‌رغم اینکه کاک فرزند خود را از دست می‌دهد؛ اما محرک اصلی او برای اقدامات انقلابی‌اش ریشه‌کن کردن ظلم بازنمایی می‌شود. کاک در دادگاه خطاب به قاضی می‌گوید:

«دفاع من[برای] اهانت به همه این مردمیه که این ظلم‌ها رو می‌بینن؛ اما تا پای جونشـــون وای نمیســتن که تا دنیا رو از شــر هرچی ســتمگر و ظالمه پاک کنن». در دیالوگ دیگری کاک می‌گوید: «من رعیتم و از رعیت دفاع می‌کنم؛ از این قوم بلادیده، از این قوم ســـتم کشیده...». بازنمایی سبک زندگی ساده و غیورانه کاک سبب می‌گردد تا برداشت ویژه او از عدالت بیش از هرچیز به جهان‌بینی نامدرنی وصــله بخورد که جلوه مدرن عدالت یعنی دادگاه را همچون جلوه مدرن زندگی، با نشـــانگان کراوات، ســـگ، قمار و امثال آن، نفی می‌کند.

۲-۶- خلاصه فیلم جدال بزرگ(۱۳۷۱)

ناخدا اسـود فرد زحمتکشـی اسـت که بر روی کشـتی کار می‌کند. با ممانعت ناخدا بر سـر موضـوع قاچاق مواد مخدر با شـریک ناخدا کشـته می‌شـود. قاضـی شـهر با نام *ساتور* که فردی مشـهور به فسـاد و قاچاق مواد است این قتل را دسیسـه‌چینی کرده است. قاضـی به پزشکی قانونی می‌گوید جواز دفن صـادر شود و قضیه را تمام کنند. فرزندان ناخدا عادل، جلیل و رافع به خوانخواهی پدر خود راه‌های متفاوتی را پیشـــنهاد می‌دهند عادل(برادر بزرگتر) خواهان پیگیری مســـئله قتل از طریق مرجع قانونی و دادگاه اســـت و دو برادر کوچکتر به‌دنبال انتقام. فرایند ریش‌سفیدی و *فصل* نیز برای جلوگیری از خونریزی بیشتر میان دو قبیله (قاتل از قبیله دیگری بوده) صـــورت می‌گیرد؛ اما با حمله فرزندان مقتول به اقامتگاه‌هـای قبیلـه قاتل پرونده‌ای علیه برادران کوچک همزمـان با پرونده قتل نـاخدا در دادگســـتری مطرح می‌شـــود. دادگاه درنهایت قاتل را تبرئه می‌کند. اولیای دم که قانون را ناتوان از تحقق عدالت می‌بینند خود دســـت به‌کار شـــده ابتدا قاتل(حبیل) را در ســـاختمان دادگستری از پای درمی‌آورند و پس از آن داماد خانواده، قاضی را با ضرب گلوله از پای درمی‌آورد.

۱-۲-۶. تقابل‌های دوگانه در سبک زندگی و عدالت کیفری

جدال بزرگ دقیقاً در همان فضـا و تلقی و برداشـتی ازعدالت سـاخته می‌شـود که قبلاً در خاک و خون شـاهد بودیم؛ اما در این فیلم حد بالاتری از تقابل دوگانه میان خیر و شـر را

شاهدیم. در این فیلم فساد سازمان‌یافته‌تری در نظام قضائی شاهنشاهی دیده می‌شود.

جدول ۳: تقابل دوگانه مربوط به عدالت کیفری

طبقه خیر	طبقه شر
مکان اجرای عدالت خیابان است	مکان اجرای عدالت دادگاه است
کارگزاران عدالت ستمدیدگان هستند	کارگزاران عدالت پلیس، قاضی و مأمور پزشکی قانونی هستند
فرایند دادرسی در خانواده و قبیله محقق می‌شود	فرایند دادرسی در دادگاه محقق می‌شود
قتل را محصول فساد ریشه‌ای می‌داند	قتل را یک حادثه می‌داند
فرایند عدالت را شفاف و سرراست می‌خواهد	عدالت را در واژه‌های مغلق و راهروهای پُرپیچ‌وخم دادگستری پنهان می‌کند
روابط خویشاوندی پشتوانه قدرت است	قانون پشتوانه (حربه) قدرت است
عدالت با انتقام محقق می‌شود	عدالت با قانون محقق می‌شود

از منظر سبک زندگی، دوگانه پیش‌گفته در فیلم *خاک و خون* در این فیلم نیز تکرار می‌شود. جماعتی سخت‌کوش و ساده‌زیست در برابر نهادهای قدرت زمان شاهی قرار می‌گیرند که با سبک زندگی غربی خود سعی در به سلطه درآوردن این افراد صادق و سالم را دارند. همان‌طور که در جدول بالا ملاحظه می‌شود، تقابل‌های فیلم *جدال بزرگ* شباهت بسیاری به تقابل‌های فیلم *خاک و خون* دارد. بااین‌حال *جدال بزرگ* به صورت مستقیم‌تری قانون و نهادهای قانونی، همچون دادگاه، پلیس و یا پزشکی قانونی را به‌عنوان شر و مانع عدالت بازنمایی می‌کند. در *خاک و خون* دادگاه واسطه و ابزار شر بازنمایی شده است؛ درحالی‌که در *جدال بزرگ* دادگاه و نهادهای قانونی خود شر و مانع عدالت بازنمایی می‌شوند. در این فیلم به کرات لفظ قانون و دادگاه با تمسخر و ناامیدی ذکر می‌شود. در دیالوگی برادر کوچک عادل می‌گوید: «عادل حالا می‌خواد خون پدرشو از دادگاه بگیره ... دادگاه.. هه . داماد ناخدا: عادل تازه اول دست‌اندازشه».

بازنمایی دادگاه خرمشهر با انبوه جمعیتی که مشکلاتشان در دادگاه لاینحل باقی مانده و در راهروهای شلوغ آن سردرگم شده‌اند احساس ناکارآمدی دادگاه را به مخاطب القا می‌کند. افراد ساده‌دل، امید به دادگاه می‌بندند درحالی‌که اولویت دادگاه منافع طبقه حاکم است. قاضی

ساتور فرد سلطه‌گری است که همچون ارباب فیلم *خاک و خون* قصد مسلط شدن بر رعیت را دارد؛ ابزار این تسلط دادگاه و قانون است به‌همین‌جهت قاضی می‌گوید: «قانون بهترین حربه است». در طیف مقابل نزد اولیا دم ستم‌دیده و در نهاد خانواده و قبیله، دادرسی موازی شکل می‌گیرد که در دوراهی حل اختلاف از طریق ریش‌سفیدی یا مشورت برای انتقام قرار دارد. درنهایت با کسب نوعی اجماع ناشی از ناامیدی از قانون، باز هم عدالت قائم به شخص و خصوصی، بی‌عدالتی را با یک حرکت انقلابی از میان برمی‌دارد.

حال با ملاحظه دو فیلمی که پیش از دوره اصلاحات ساخته شده‌اند و البته فیلم‌های مشابه[۱] می‌توان تا حدودی مؤلفه‌های گفتمانی مرتبط با مقوله عدالت و به تبع آن، خیر و شر را بازشناخت. در این فیلم‌ها دال مرکزی یا حوزه ایدئولوژیک عدالت باید با قدرت تمام دوگانه خیر و شر را برسازد تا بتواند گفتمان رقیب را از میدان به در کند و نشانگان خود را تثبیت کند. در خصوص مفهوم عدالت، تثبیت نشانگان از یک‌سو و طرد نشانگان از سویی دیگر، حوزه‌ای بسیار گسترده‌تر از قانون و نهادهای قانونی را شامل می‌شود. قانون و نهادهای قانونی بیانگر نظم رسمی متعلق به *دیگری* هستند که در جامعه زیست می‌کند؛ بنابراین، ابتدا این زیست باید نفی شود و میدان گفتمانی خارج از دادگاه ایجاد شود. همان‌طور که در جدول اول ملاحظه شد زیست *دیگری*، زیستی غربی-شاهنشاهی است که سوژگانش با ملاحظات منفی پرمی‌شوند. ملاحظات مبتنی بر عدم تعامل یا تعامل فاسد با انسان‌ها و زیست در جهان مادیات. در مقابل زیست سوژگان بومی-انقلابی با ساده‌زیستی و دیگر دوستی پیوند می‌خورد. این خصیصه سبکی-اعتقادی در روبنای قانون و نهادهای قانونی بازتولید می‌شوند و عدالت را با نگرشی خاص مفصل‌بندی می‌کند. بدین‌ترتیب دال شناور دادخواهی از منظر قانونیت نفی می‌گردد و با انقلابی‌گری به دال مرکزی عدالت پیوند می‌خورد.

---

۱ . می‌توان این دو فیلم را نماینده فیلم‌های دادگاهی مشابه این دوره نظیر پرونده(۱۳۶۲)، مجازات(۱۳۷۳) یا دو سرنوشت(۱۳۶۸) دانست.

۷- تحلیل آثار دوره دوم

دو فیلم دوره دوم فیلم‌هایی هستند که درون گفتمان فکری اصلاح‌طلبی ساخته شده‌اند. در این دوره خودآگاهی سیاسی- ایدئولوژیک با ضعف و گسست مواجه می‌گردد و زمینه برای بروز خودآگاهی‌ها و هویت‌های جایگزینی بر مبنای قومیت، سن، ملیت و جنسیت پدیدار می‌گردد (بشیریه، ۱۳۹٤، ص.۸۰۱) بااین‌حال تنها یکی از موارد و مصادیق این هویت‌های جایگزین در سینما پررنگ می‌شود و آن مسئله زن و عدالت است. دو فیلم انتخاب‌شده نماینده اوج این نگرش در سینمای پس از انقلاب ایران است.

۱-۷- خلاصه فیلم اول: من مادر هستم(۱۳۸۹)

سیمین پس از هفده سال از خارج برمی‌گردد و با ناصر، وکیل دادگستری، که دوست دوران جوانی‌اش است دیدار می‌کند. سیمین همسری دارد به نام سعید که رابطه چندان خوبی با او ندارد. ناصر دختری به نام آوا دارد که در کلاس موسیقی با پسری به نام پدرام فعالیت می‌کند و رابطه عاشقانه با هم دارند. سعید عاشق آوا می‌شود و از روابط نزدیک با او سوءاستفاده کرده و به او تجاوز می‌کند. آوا سعید را می‌کشد. سیمین وکالت در أخذ قصاص را از تنها ولی دم مقتول می‌گیرد. مادر آوا به‌جای او قتل را به گردن می‌گیرد؛ اما با اعتراف آوا، به پای میز محاکمه کشانده می‌شود و علی‌رغم دفاعیات وکیل (پدرش) به قصاص محکوم می‌شود.

۱-۱-۷- تقابل‌های دوگانه در سبک زندگی و عدالت کیفری

در *من مادر هستم* مسیر فهم عدالت و دوگانه‌های برسازنده آن تفاوت چشمگیری می‌کند که این امر، حاکی از گفتمانی جایگرین نسبت به گفتمان انقلابی عدالت است. در ادامه به بررسی این دوگانه‌ها در سبک زندگی و نظام عدالت کیفری خواهیم پرداخت.

جدول ۴: تقابل‌های مربوط به سبک زندگی

طبقه خیر	طبقه شر
با خانواده زندگی می‌کند	خارج از نهاد خانواده زندگی می‌کند
کانون خانواده‌اش به‌سردی گرائیده	در آستانه جدایی است

طبقه خیر	طبقه شر
روابط آزاد برایش بر مبنای اعتماد است	روابط آزاد برایش محمل سوءاستفاده جنسی است
هدف‌دار و ناظر به آینده زندگی می‌کند	مانع رسیدن به هدف و پیشرفت بازنمایی می‌شود
در فضای نسبتاً مرفه با تفریح‌ها و پوشش نوین زندگی می‌کند	در فضای نسبتاً مرفه با تفریح‌ها و پوشش نوین زندگی می‌کند

این دوگانه‌های مربوط به سبک و هدف زندگی، عدالت را وارد حوزه مسئله خانوادگی در زندگی نوین-غربی می‌کند. مسئله مربوط به فرزند آوردن (که سیمین و سعید در آن ناموفق هستند) روابط آزاد در فضای خانواده (که سبب اختلاف بر سر روبط آوا و نامزدش با خانواده و مهم‌تر از آن رابطه سعید با آوا می‌شود) و یا روابط پیش از ازدواج (مانند رابطه ناصر و سیمین) سبب شکل‌گیری مشکلاتی می‌شود که بازهم با شکلی استحاله یافته و شاید در سطحی ناخودآگاه تقابل سنت و مدرنیته را یادآوری می‌کند و جبهه شر را به نحوی در سبک زندگی نوین-غربی بازنمایی می‌کند. حقوق زنان مورد تأکید قرار می‌گیرد؛ اما زنانی که سبک زندگی خاصی داشته باشند. در این مقطع دادگاه به‌عنوان نهادی که البته دیگر در تقابل با زندگی سنتی، مانند دو فیلم پیش از اصلاحات، نیست و از این حیث جنبه‌ای خنثی دارد وارد می‌شود و دوگانه ویژه‌ای را برمی‌سازد.

جدول ۵: تقابل‌های مربوط به عدالت کیفری

مؤلفه‌های خیر	مؤلفه‌های شر
دادگاه را بازتولیدگر نظام مردسالار می‌داند	دادگاه را حافظ ارزش‌های سنتی می‌داند.
عدالت را مفهومی اجتماعی می‌داند	عدالت را مفهومی قانونی می‌داند
قتل را به عنوان دفاع در برابر شر(تجاوز) و در شرایط ویژه محکوم نمی‌کند	قتل را شر و تجاوز از حدود قانونی می‌داند و علت آن برایش مهم نیست
به دنبال حق ویژه برای زنان بر مبنای شرایط اجتماعی جدید است	حق ویژه‌ای برای زنان در شرایط اجتماعی جدید قائل نیست
نظام مردسالار اجتماعی-قانونی را ریشه جرم می‌داند	روابط ناشایست خانوادگی را ریشه جرم می‌داند

ملاحظه می‌شـود که با ورود به مقطع قانون و دادگاه، خیر و شـر مفاهیم ثانویه‌ای را برمی‌سازند که تقابل سنت و مدرنیته را معکوس می‌کند. اگر سبک زندگی مدرنیته شر و انسـجام خانوادگی خیر بازنمایی می‌شـود، در مقطع قانون و دادگاه سـنت مفهوم شـر را بازی می‌کند و مدرنیته شرایط مبتنی بر خیری است که باید جامعه سنتی آن را درک کند؛ اما موفق به آن نمی‌شـود. این تعارض را باید در ناخودآگاه فیلم جسـتجو کرد. این فیلم ارزش‌های غربی و نوین را ناخودآگاه بستر وقوع مشکل بازنمایی می‌کند؛ اما در سطح خودآگاه حل مشکل واقع شده را نیازمند درک مدرنیته توسط سنت(نهاد دادگاه) می‌داند و از این حیث دچار تناقض مفهومی می‌شود.

۲-۷. خلاصه فیلم دوم: مستانه(۱۳۹۳)

زنی به نام مسـتانه سـوپراسـتار سـینما اسـت که طرفدارن زیادی دارد و کارهای خیر بسیاری نیز انجام می دهد. او برای خواهرش یک استاد پیانو به نام خسرو (با بازی میلاد کی مرام) می‌گیرد که در خانه به او درس می دهد. خسرو به مستانه علاقه‌مند است و طی اتفاق‌هایی به او تجاوز می‌کند. مسـتانه علیه خسـرو شـکایت طرح می‌کند؛ اما به جهت دفاعیات وکیل خسرو، دادگاه خسرو را محکوم نمی‌کند و دست آخر این تقدیر است که گریبان خسرو را می‌گیرد.

۱-۲-۷. تقابل‌های دوگانه در سبک زندگی و عدالت کیفری

در این فیلم مؤلفه‌های مرتبط با سبک زندگی عیناً مشابه با *من مادر هستم* می‌باشد. باز هم دختری معصوم که در خانواده‌ای از لحاظ سنتی دچار بحران (بدون نظارت و توجه و بدون پدر) زندگی می‌کند و برای خود هدفی در زندگی دارد با جوانی آشنا می‌شود که مانع پیشـرفت او می‌گردد و حیثیت او را لکه‌دار می‌کند، چرا که بازهم روابط آزاد را به چشم مجوز برقراری روابط جنسی می‌بیند. بازهم تناقض پیش گفته در خصوص تقابل سنت و مدرنیته به چشم می‌خورد؛ روابط غیرسنتی منجر به بروز حادثه می‌شود؛ اما در دادگاه چاره‌اندیشی سنتی و مردسالار نقد می‌شود. مؤلفه‌های خیر و شر در فضای دادگاهی این فیلم را می‌توان اینگونه توصیف کرد.

جدول ۶: تقابل دوگانه مربوط به عدالت کیفری

مؤلفه‌های خیر	مؤلفه‌های شر
دادگاه را فضای احقاق حق می‌داند	دادگاه را مکان برد و باخت می‌بیند
عدالت را در معنای فراقانونی (حقوق زنان) مدنظر دارد	عدالت را از طریق قانون قابل تحقق می‌داند
وکیلش نسبت به موکل خود دارای دغدغه است	وکیلش حق الوکاله بگیر است
جرم ریشه در تعدی مردانه به زیست زنانه دارد	جرم ریشه در روابط آزاد زیست زنانه دارد
قاضی باید کنشگر اجتماعی برای رفع نابرابری باشد	قاضی با سکوت خود روابط موجود را بازتولید می‌کند
پرونده برایش یک موضوع حساس و اجتماعی است	پرونده برایش یک دادرسی معمولی روزمره است

بر خلاف فیلم‌های پیش از دوره اصلاحات، در دو فیلم *مستانه* و *من مادر هستم*، سبک زندگی‌های متفاوت به نحو بارز رودرروی یکدیگر قرار نمی‌گیرند؛ بلکه سبک زندگی یکسان است. هم خیر و هم شر در طبقه متوسط به بالای جامعه زندگی می‌کند و سبک زندگی مدرن با تفریحات ویژه (بیلیارد و موسیقی حرفه‌ای) این سبک زندگی را دارند؛ اما آنچه طیف خیر و شر را می‌سازد، سوتفاهم جنسیت‌محور نسبت به شرایطی است که در آن قرار گرفته‌اند. جنس مرد، شرایط مبتنی بر روابط آزاد را دلالتی بر ورود به شخصی‌ترین حریم زن و رابطه جنسی با او در نظر می‌گیرد؛ در حالی که زن روابط آزاد را بر «راحت بودن با یکدیگر» و یا روابط اجتماعی آزاد تعبیر می‌کند. گویی مرد در پی سلطه کامل بر جسم زن است و درمقابل زن رابطه آزاد و برابر را می‌خواهد. بااین‌حال، فضا برای ورود عنصر شر از خلال گسست در نهاد سنتی خانواده ممکن می‌گردد. هم در *من مادر هستم* و هم در *مستانه* ما شاهد روابط منسجم خانوادگی نیستیم و خانواده‌هایی ناقص (در معرض جدایی و یا بدون همسر در من مادر هستم و بدون پدر و همسر در مستانه) را می‌بینیم. این امر ناسازه‌ای را در برابر ما قرار می‌دهد که از لحاظ ایجابی به زن حق زیست آزاد و مدرن را می‌دهد؛ اما از لحاظ سلبی وجود همان سبک زندگی نوین را که معرف خانواده ناکامل بازنمایی می‌کند، سبب ورود عنصر شر و

تلاشی جسمی/روحی زن می‌داند. به‌این‌ترتیب دوگانه خیر و شر در سطح ناخودآگاه این دوفیلم می‌توانند درهم‌تنیده و یکسان شوند.

نتیجه‌گیری

با ملاحظه فیلم‌های مورد بررسی می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که عدالت سینمایی ترجمانی از باور و خواست گسترده سیاسی-اجتماعی است که به‌مثابه امری فراحقوقی-فراقانونی خود را می‌نمایاند و تبدیل به‌نوعی مطالبه‌گری برای آینده می‌شود. دادگاه‌های سینمایی کیفری فضایی برای این مطالبه‌گری است. بااین‌حال، توان تحقق این مطالبه‌گری توسط دادگاه‌های سینمایی با توجه به قدرت گفتمانی رقیب، که گفتمان حاکم نیز هست، با تردید بسیار روبه‌رو است.

گفتمان انقلابی حاکم بر دادرسی‌های سینمایی پیش از سال۱۳۷۸ مفصل‌بندی خاصی را از عدالت ارائه می‌دهد و آن را به مفاهیمی چون ساده‌زیستی، سخت‌کوشی و به‌طورکلی مظلومیت وصله می‌زند و دال سیال دادرسی، به نفع دادرسی انقلابی تفسیر می‌شود. درمقابل، مفهوم نقض عدالت با ثروت، قدرت و مهم‌تر از همه باور به ایدئولوژی زندگی غربی گره می‌خورد. سینمای دادگاهی این دوره بازنمای دادرسی انقلابی و پرشوری است که توسط افراد ساده‌زیست یا سخت‌کوش علیه نظام ظلم و استبداد محقق می‌گردد.

در فیلم‌های مورد بررسی، فساد نظام قضائی به حدی است که نظام قضائی شاهنشاهی اجازه دادرسی عادلانه را به آنان نمی‌دهد. دوگانه خیر و شر در این دوره، بر خلاف آنچه در ابتدا به ذهن متبادر می‌شود، شامل قربانی و مجرم نمی‌شود بلکه نیروهای مبارز و مظلوم همراه با شور انقلابی در برابر نظام قضائی و دادرسی شاهنشاهی قرار می‌گیرند. ازاین‌رو برآیند دو نهاد نوین وکالت و دادگاه در این دوره نفی می‌گردند؛ وکیل حذف و دادگاه فاسد بازنمایی می‌شود. حاصل آنکه، چاره کار برای تحقق عدالت چیزی نیست جز انتقام شخصی مظلومین از قدرتمندان ستمگر که خارج از فضای دادگاه محقق می‌گردد و یا فریادهای مظلومینی که در فضای دادگاه طنین‌انداز می‌شود.

درمقابل، سینمای ایران پس از دهه هفتاد تا حد زیادی عدالت را جنسیتی کرده است و

مفاهیم خیر و شـر را به مفهوم زن/مرد در راسـتای نقد پدرسـالاری فروکاسـته اسـت. بدین‌ترتیب در این دوره دادرسـی کیفری جولانگاه گفتمان فمینیسـتی می‌شـود. به تعبیر رنتلن در این دست فیلم‌ها با نوعی جدید از دفاع در دادگاه سروکار داریم که به‌جای دفاع بر مبنای اصول یکسان‌نگر قانونی، پیش‌زمینه‌های فرهنگی افتراقی افراد خاص در پرونده، داخل در امر دادرسـی می‌شـوند (*D'hondt, 2010, p.75*). حاصـل این امر تبدیل دادرسـی قضـائی به دادرسی فرهنگی است. می‌توان این‌گونه نتیجه‌گیری کرد که فیلم‌های دادرسی این دوره در خصوص هویت‌های جایگزین و اصول مردم‌سالاری، گزینشی عمل می‌کنند و زن را به‌عنوان هویتی جایگزین، هویتی به‌حق در مطالبات اجتماعی‌اش به تصـویر می‌کشند و مردم‌سالاری را به‌مثابه دال مرکزی اصلاحات به نحوی ناقص پذیرا می‌شود. این سینما مرد را نماد اصول ارتجاعی و پایمال شدن حقوق بازنمایی می‌کند و برداشتی ایدئولوژیک از عدالت را ارائه می‌دهد. بدین‌ترتیب دال مرکزی عدالت با مفصـل‌بندی ویژه‌ای حقوق زنان و قانون برابر جنسـیتی را عین عدالت می‌داند و درمقابل مفهوم جرم و نقض عدالت را به مفاهیمی چون مردانگی، ارتجاع پدرسـالارانه و دادگاه اقتدارگرا و بعضاً جانبدار وصله می‌زند.

با توجه به اینکه به کمک سـازوکارهای حذف و طرد گفتمان رقیب، یک گفتمان، مدلول خاصـی را به دال مرکزی گفتمانی می‌چسـباند و همزمان سـعی می‌کند تا دال مرکزی گفتمان رقیب را منهدم کرده و مدلولش را از دالش جدا کند *(سـلطانی، ۱۳۹۶، ص.۱۱۲)*، در دادرسی‌های سینمایی، سینمای پیش از اصلاحات، مدلول عدالت را از پهلویسم و اشرافیت جدا و منهدم می‌کند و عدالت را در راسـتای ارزش‌های انقلابی معنا می‌کند. با شـکل‌گیری گفتمان اصـلاح‌طلب در برابر گفتمان اصـولگرا، سـینمای دادگاهی مدلول عدالت در گفتمان اصولگرایی متناظر با اقتدارگرایی و مردسالاری به چالش می‌کشد و درمقابل دال مرکزی عدالت را قانونگرایی فمینیسـتی یا در وجهی ملایم‌تر دغدغه مند به حقوق زنان پیوند می‌زند.

حاصـل و قصـد نهایی تمامی بازنمایی‌های مورد بررسـی یک چیز اسـت و آن اینکه در دادرسـی‌های گفتمان غیر، دادرسـی عادلانه توان تحقق ندارد و در نقطه مقابل، گفتمان

خودی به کشف معنای راستین و انضمامی عدالت نائل شده است.

منابع و مآخذ

احمدی، بابک(۱۳۹٦). *ساختار و تأویل متن*. تهران: انتشارات مرکز.

استوری، جان(۱۳۸٦). *مطالعات فرهنگی درباره فرهنگ عامه*. ترجمه حسین پاینده. تهران: نشر آگه.

رضایی، مهناز و جواری، محمدحسین(۱۳۹۵). ساختار اسطوره و زبان، ساختار خویشاوندی و زبان در مردم‌شناسی ساختاری لوی استروس. دوماهنامه جستارهای زبانی. دوره ۷، شماره پنجم، صص-٤۳-٦٦.

بشیریه، حسین(۱۳۹٤). *عقل در سیاست*. تهران: انتشارات نگاه معاصر.

برسلر، چارلز. (۱۳۸٦). *درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی*؛ ترجمه مصطفی عابدینی فرد. تهران: نیلوفر.

بودریار، ژان(۱۳۸۷). *در سایه اکثریت‌های خاموش*؛ ترجمه پیام یزدانجو. تهران: انتشارات مرکز.

ترنر، گریم(۱۳۹۵). *سینما: کنش اجتماعی*؛ ترجمه علی سیاح. تهران: دنیای اقتصاد.

عضدانلو، حمید(۱۳۹٤). *گفتمان و جامعه*. تهران: نشر نی.

راودراد، اعظم(۱۳۹۱). *جامعه‌شناسی سنمای ایران*. تهران: دانشگاه تهران.

ژیژک، اسلاوی(۱۳۹۳). *عینیت ایدئولوژی*؛ ترجمه علی بهروزی. تهران: طرح نو.

سلطانی، علی‌اصغر(۱۳۹٦). *قدرت گفتمان و زبان (سازوکارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی ایران)*. تهران: نشر نی.

سوسور، فردینان(۱۳۹٦). *دوره زبان‌شناسی عمومی*؛ ترجمه کورش صفوی. تهران: هرمس.

فوکو، میشل(۱۳۹۰) تئاتر فلسفه، ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهاندیده. تهران:نشر نی.

قمی، محسن(۱۳۸٤). تأثیر نظریه بازی‌های زبانی ویتگنشتاین بر فلسفه لیوتار. مجله اندیشه دینی، شماره ۱٦، صص: ٦۱-۹۲.

کالر، جاناتان (۱۳۹۰) *فردینان دوسوسور*، ترجمه کورش صفوی، انتشارات هرمس.

مقدمی، محمدتقی(۱۳۹۰). نظریه تحلیل گفتمان لاکلا و موف و نقد آن، فصلنامه معرفت فرهنگی اجتماعی، شماره ٦، صص: ۹۱-۱۲٤.

موران، برنا(۱۳۹٦). *نظریه‌های ادبیات و نقد*؛ ترجمه ناصر داوران، تهران: نگاه.

هال، استوارت(۱۳۹۷)درآمدی بر فهم جامعه مدرن:کتاب یکم:صورت‌بندی‌های مدرنیته(غرب و بقیه:گفتمان قدرت) ترجمه محمود متحد، تهران: انتشارات آگه.

هیل، جان و گیبسن، پاملا چرچ(۱۳۹٦). رویکردهای انتقادی در مطالعات فیلم؛ ترجمه علی عامری مهابادی، تهران: پژوهشکده فرهنگ و هنر اسلامی.

یورگنسن، ماریان و فیلیپس، لوئیز. (۱۳۹۷). *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*؛ ترجمه هادی جلیلی، تهران: نشر نی.

Bergman, paul, asimow, Michael(1996) *reel justice: courtroom goes to movies*, a universal press syndicate company.

D'hondt, Sigurd(2010) The Cultural Defense as Courtroom Drama: The Enactment of Identity, Sameness, and Difference in Criminal Trial Discourse, *Law & Social Inquiry*, Volume 35, Issue 1. P:67-98.

Hall, Stuart(1997) *Representation: Cultural representations and signifying practices: the work of representation*, London: sage publication

Kuzina, Matthias (2001) *The Social Issue Courtroom Drama as an Expression of American Popular Culture*, Jouranal of law and society, volume 28,number 1.

Lane, Richard J.(2000) *Routledge critical thinkers: Jean Baudrillard*, London: Routledge publication

Mooney, Annabelle(2006) Images in Law(The Drama of the Courtroom) (1st ed.) Routledge .

Rafter, Nicole(2000) *shot in the mirror: crime Films and Society*, Oxford University Press.

Silbey, Jessica(2001) Patterns of Courtroom Justice, *journal of law and society*, volume 28.P: 97-116.

Williams, Raymond. (1985), A vocabulary of culture and society, New York: Oxford university press

Wringe, Bill(2016) An Expressive Theory of Punishment, Palgrave Macmillan publication.