


Discourse analysis of good and evil in the representation of criminal courts in post-revolutionary Iranian cinema

Mohammad Ganjalishahi(Ph.D.)¹

 0000-0000-0000-0000

Abstract

Justice is one of the most common concepts in all disciplines and contemporary criminal justice systems. However, this common concept at the stage of implementation, in each particular discourse, is the subject of special controversies and arguments based on good and evil. The present study has chosen Laclau and Mouffe's approach for the critical, inclusive, and historical Features in analyzing these dualisms of discourse analysis. The results of the analysis show that the concept of justice as a central signifier of competing discourses has been influenced by unique political and social conditions, which has led to different dualisms in the representations of the pre-reform and post-reform era. Before 1997 cinematic courts have been represented in such a way as to counter the evil, which is an anti-Islamic element in this period, as an obstacle to justice. In this regard, the concept of crime and violation of justice has been patched up by the judicial system itself. After 1997, a social barrier, the patriarchal atmosphere, impedes achieving justice. In this period, good and evil are reduced to the dualities of men and women and In this regard, the function of the court is to reproduce the patriarchal atmosphere in a formal way And the concept of crime and violation of justice is linked to masculinity. As a result, post-revolutionary cinema criminal courts, under the influence of discursive constructions, have been incapable of achieving justice, and the expectation of justice has largely been introduced outside of the court.

Keywords: Justice, Good and Evil, Court, Pre-Reformed Cinema, Post-Reformed Cinema.

1- A Graduate of the Doctoral Course in Criminal Law and Criminology of Tarbiat Modarres University, Tehran, Iran
payamalishahi@gmail.com

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

نوع مقاله: پژوهشی

محمد گنج‌علیشاهی^۱

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۸/۱۵

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۱/۰۲

چکیده

عدالت از مفاهیم مورد اتفاق تمام گفتمان‌ها و نظام‌های عدالت کیفری معاصر است. با این حال 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 به عنوان 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، به عنوان مانع تحقق عدالت در برابر نیروی خیر انسان‌های انقلابی-اسلامی قرار می‌دهد. در این راستا 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 به منزله نهاد رسمی تأییدکننده این فضای اجتماعی است. در این راستا مفهوم جرم و نقض عدالت به مردانگی پیوند می‌خورد. بدین ترتیب دادگاه‌های کیفری سینمای پس از انقلاب تحت تأثیر 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.

۱- محمد گنج‌علیشاهی، دانش‌آموخته دوره دکتری حقوق کیفری و جرم‌شناسی دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
payamalishahi@gmail.com

مقدمه

عدالت به عنوان 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. با این حال 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 انتظارات 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، ۱۳۹۴، 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. از این رو 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^۱ 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

موضوع‌های اخلاقی، فرهنگی و سیاسی جامعه پرداخته‌اند^۱ و دادگاه را به‌عنوان نهاد داوری در خصوص این موضوع‌ها، صالح شناخته‌اند. با این حال هم سینمای ایران و هم ادبیات پژوهش در خصوص نمایش‌های دادگاهی به‌شدت فقیر هستند؛ هرچند آثار سینمایی وضع به مراتب بهتری نسبت به مطالعات علمی که در خصوص این آثار صورت گرفته است، دارند.

پژوهش حاضر بر آن است تا با تحلیل آثار سینمایی پس از انقلاب، کارکرد دادگاه را از خلال بازنمایی دوگانه خیر و شر تحلیل نماید؛ به‌بیانی دیگر هدف، بررسی داوری‌ها و جذب و طردهای گفتمانی از خلال آثار سینمایی است. باید توجه داشت که سینمای ایران هیچگاه نتوانسته است دادگاه را به‌عنوان محور فیلمنامه و داستان 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 است که از یک‌سو بنیان برساخت‌گرایانه آثار سینمایی را عیان سازد و از سوی دیگر ماهیت این برساخت را تبیین کند. تبیین بنیان برساخت‌گرایانه با پذیرش ماهیت بازنمایی‌گونه آثار سینمایی میسر می‌گردد و ماهیت این بازنمایی از خلال نظریه تقابل‌های دوگانه قابل فهم است.

۲-۱- 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 مسیحی در برابر آموزش علمی در سطح مدارس بوده است. فیلم کشتن مرغ مقلد (to kill a mockingbird: 1962) نمایشگر معضل حقوق سیاهان در برابر سفیدان در دادگاه بوده است. همچنین فیلم‌های فیلادلفیا (Philadelphia: 1993) یا متهم (The accused: 1988) به موضوع 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 امروزی 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. به تعبیری، 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^۱ و برساخت‌گرایانه^۲. 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 باز می‌تاباند 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. از این رو هال رویکرد دوم یعنی رویکرد نیت‌گرایانه را معرفی می‌کند. رویکرد نیت‌گرایانه که بسیار به نظریه مؤلف^۱ 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). از این رو است که بودریار در بیان خصیصه سطح وانمایی^۲، که جامعه پست‌مدرن در آن به سر 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 سراسر است و مستقیم نیست بلکه حاصل قراردادها و برداشت‌های ممکن از پدیده‌های اجتماعی است. از این رو مطالعات مرتبط با بازنمایی، به‌ویژه در سنت فکری مطالعات فرهنگی^۳ 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. در واقع 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 در نظر 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. ۲۱۶). این چنین نظرگاه‌هایی برخلاف رویکردهایی است که واقعیت بازنمایی شده را غیرقابل تغییر و فراتاریخی جلوه می‌دهند (راوودرا، 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 ساختارگرایی 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، ۱۳۹۶، صص. ۱۷۴-۱۷۷). 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 (میل و گیسن، ۱۳۹۶، ص. ۳۴۲).

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 (برسler، 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. با این حال تفاوت تحلیل‌های پساساخت‌گرایان 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/مکانی و تاریخمند هستند و نباید به آنها به‌صورت اموری حتمی نگاه کرد. بدین ترتیب 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 کیفی 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). در واقع دادگاه‌های کیفی 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 نامتعیین 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 به تبع آن، بازخوردهای اجتماعی) را حالتی ممکن در شرایطی ممکن و نه قطعی در نظر گرفتند. به تعبیر ویتگنشتاین و شارحان او، فرهنگ، جهان خاصی را برای انسان پدید می‌آورد که شیوه زیستی او را تحت تأثیر قرار می‌دهد (قمی، ۱۳۸۴، ص. ۶۷). این مرکززدایی از دانش مبتنی بر زبان در منسجم‌ترین شکل نظری خود، در نظریه گفتمان فوکو متجلی شد. به زعم فوکو حقیقت، سوژه‌ها و روابط میان سوژه‌ها در گفتمان خلق می‌شوند و راهی برای عبور یا گریز از گفتمان وجود ندارد (بورگنسن و فیلیس، ۱۳۹۷، ص. ۴۴). 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، ۱۳۸۶، ص. ۲۴). 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. ۴۰۷). بدین ترتیب گفتمان آن فضایی است که بازنمایی‌ها در آن زیست می‌کنند و در آن دست به انتخاب خوب و بد می‌زند از این رو تحلیل گفتمان می‌تواند این بازنمایی‌ها را عیان سازد.

از میان رویکردهای مختلف تحلیل گفتمان رویکرد ارنستو لاکلا^۱ و شانتال موف^۲ که به طور عمده در کتاب هژمونی و استراتژی سیاسی (۱۹۸۵) آنها تبیین شده است، به عنوان 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 به کار نمی‌گیرد بلکه به شیوه‌ای در زمانی گفتمان‌ها را تاریخ‌مند و در معرض تغییر می‌داند (سلطانی، ۱۳۹۶، صص. ۷۴-۷۵). لاکلا و موف تحلیل گفتمان انتقادی را از حوزه زبان به عالم سیاست و اجتماع وارد کردند (مقدمی، ۱۳۹۰، ص. ۹۶). 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 سوی 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^۱ صورت می‌پذیرد. هر گفتمان با طرد سایر نشانه‌های ممکن موجودیت خود را اعلام می‌نماید. در اینجا لاکلا و موف از مفهوم میدان گفتمان^۲ 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 به مثابه نمادی از شرافت مردان قانون، همواره مورد جدل، حذف‌ها و جذب‌های گفتمان‌های کیفی رقیب بوده است. برای تحلیل نشانگان 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 به منزله ایجاد معنی از طریق کنار گذاشتن بقیه واژگان عمل می‌کنند (کالر، ۱۳۹۰، ص. ۵۴). بدین ترتیب تحلیل جانشینی برای فهم میدان‌های گفتمانی مرتبط با حذف انگاره‌های رقیب عدالت بسیار راهگشاست چرا که تحلیل جانشینی به دنبال الگوی پنهان تقابل‌های نهفته در متن و سازنده معناست (راوودرا، ۱۳۹۱، ص. ۲۴۸).

از دیگر مفاهیم اصلی لاکلا و موف مفهوم گره‌گاه یا دال مرکزی^۳ است. گره‌گاه نشانه ممتازی است که سایر نشانه‌ها حول آن شکل می‌گیرند. در واقع 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 discursivity
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. بدین ترتیب 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^۱ می‌کند و سیلان این مدلول‌های شناور را متوقف می‌کند (ژیژک، ۱۳۹۳، ص. ۱۷۷). مفهوم حائز اهمیت دیگر در گفتمان لاکلا و موف مفصل‌بندی^۲ 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 (بورگسن و فیلیپس، ۱۳۹۷، ص. ۵۶) تا در زنجیره نشانگان به قدرتی مضاعف و قابل پذیرش نائل آید؛ به‌عنوان مثال 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. در این راستا تحقیق حاضر دو دوره را بررسی می‌کند. دوره اول که از سال ۱۳۶۰ شروع می‌شود و تا دوره اصلاحات یعنی بعد از سال ۱۳۷۶ ادامه می‌یابد. دوره دوم بعد از سال ۱۳۷۶ شروع می‌شود. از هر دوره دو فیلم انتخاب شده‌اند. پیش از دوره اصلاحات دو فیلم *خاک و خون* (۱۳۶۳) و *جدال بزرگ* (۱۳۶۹) بررسی شدند. هرچند فیلم‌های متضمن صحنه‌های دادگاهی جنایی دیگری با مضامین نسبتاً مشابه نظیر میراث من جنون (۱۳۶۰)، پرونده (۱۳۶۲)، دو سرنوشت (۱۳۶۸)، 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 ۶۰ و نیمه اول دهه هفتاد نیستند. به‌همین ترتیب 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) پایتال (۱۳۸۶) - *کمال عدل* (۱۳۸۸) - *هیس دخترها فریاد نمی‌زنند* (۱۳۹۲) - *خشم و هیاهو* (۱۳۹۴) فیلم‌های دیگر این دوره با مضامینی مشترک هستند.

در نهایت 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. ۲۰۴). بدین ترتیب پژوهش حاضر به دنبال 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 رفر 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 یک سو تحقق آن بتواند قدرت و صلاحیت قانون را به نمایش بگذارد و از سوی دیگر، عدم دستیابی به آن نمایانگر ناکارآمدی نظام قضائی و قانونی باشد. در این راستا 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؟ (بورگنسن 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^۱ 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 شر در فیلم‌های حاوی سکانس دادگاهی می‌پردازد تا نحوه و چرایی بازنمایی سینمایی این مقولات را تبیین کند.

۴- میدان‌های گفتمانی: دوئل خیر و شر

خیر و شر دو نظام ارزشی هستند که نشانگان خود را در متون متفاوت، می‌گسترانند. خیر و شر بیانی دیگر از تقابل‌های دوقطبی هستند که دریدا به آنها توجه کرده است. تقابل‌های دوقطبی نوع خاصی از دوگانگی است. این دوگانگی تنها به معنای تضاد یا تفاوت دو قطب نیست بلکه حامل سلسله‌مراتبی است که در آن یکی از دیگری برتر است (احمدی، ۱۳۹۶، ص. ۳۸۴). 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. با این حال همان‌طور که ژاک دریدا بیان می‌دارد روابط قدرت میان این دو قطب ایجاد شده قرار می‌گیرد (Hall, 1997, p.235). از این حیث، این دوگانه‌انگاری‌ها کارکردی ایدئولوژیک دارند. هدف از برساخت خیر، بیان ارزش‌های مورد قبول سیاسی و اجتماعی است. در مقابل، کنشگران شر و حتی نمایندگان این کنشگران (خواه به عنوان وکیل و خواه به عنوان قاضی یا دادستان) در فیلم‌های دادگاهی مذمت می‌شوند و بسان غیرخودی بازنمایی می‌گردند که البته وجودشان برای انسجام خودی‌ها کمک شایانی می‌کند.

شاید با نگاهی به فیلم‌های دادگاهی بلافاصله متوجه شویم که بازنمایی نبرد تن‌به‌تن در دادگاه از تم‌های عمده بازنمایی‌های دادرسی می‌باشد. بازیگران این نبردهای تن‌به‌تن در فیلم‌های مختلف دادرسی متفاوت هستند (Bergman and Asimow, 1996). عمدتاً در فیلم‌های دادرسی وکلای مدافع و دادستان‌ها رودرروی یکدیگر قرار می‌گیرند؛ اما مواردی دیگر نظیر دوئل وکیل و قاضی، وکیل و شهود^۱ نیز در سینمای دادرسی قابل مشاهده است. چنین نبردی خالی از جهت‌گیری اخلاقی نیست و یکی از طرفین دوئل، نقش خیر و دیگر نقش شر را بازی می‌کنند. رفتار به کلیشه شخصیت ظالم و عادل در فیلم‌های دادرسی

۱. بنابر دادرسی ترافعی و استنتاج 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). با این حال نباید گمان کرد که خیر و شر صرفاً در قالب کنشگران دادرسی جلوه‌گر می‌شوند. در واقع 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، به عنوان 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.

۵-۱- 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 می‌کشند، 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 سؤال 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 شمع 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 شر	طبقه خیر
وضع سکونت: شهری - مرفه با خدمه - باغ مجلل	وضع سکونت: روستایی - زندگی در طبیعت - با ساده زیستی
تفریح‌ها: قماربازی، سیگار کشیدن، بازی با سگ	تفریح‌ها: بازنمایی نمی‌شود و صرفاً کار و کوشش بازنمایی می‌شود
سبک ظاهر: کراوات - عینک دودی - ریش‌های	ظاهر: لباس‌های بومی و سنتی - دارای محاسن

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 جونشون وای نمیستن که تا دنیا رو از شر هرچی ستمگر و ظالمه پاک کنن». در دیالوگ دیگری کاک می‌گوید: «من رعیتم و از رعیت دفاع می‌کنم؛ از این قوم بلا دیده، از این قوم ستم کشیده...». بازنمایی سبک زندگی ساده و غیورانه کاک سبب می‌گردد تا برداشت ویژه او از عدالت بیش از هرچیز به جهان بینی نامدرنی وصله بخورد که جلوه مدرن عدالت یعنی دادگاه را همچون جلوه مدرن زندگی، با نشانگان کراوات، سگ، قمار و امثال آن، نفی می‌کند.

۲-۶- خلاصه فیلم جدال بزرگ (۱۳۷۱)

ناخدا اسود فرد زحمتکشی است که بر روی کشتی کار می‌کند. با ممانعت ناخدا بر سر موضوع قاچاق مواد مخدر با شریک ناخدا کشته می‌شود. قاضی شهر با نام ساتور که فردی مشهور به فساد و قاچاق مواد است این قتل را دسیسه‌چینی کرده است. قاضی به پزشکی قانونی می‌گوید جواز دفن صادر شود و قضیه را تمام کنند. فرزندان ناخدا عادل، جلیل و رافع به خوانخواهی پدر خود راه‌های متفاوتی را پیشنهاد می‌دهند (برادر بزرگتر) خواهان پیگیری مسئله قتل از طریق مرجع قانونی و دادگاه است و دو برادر کوچکتر به دنبال انتقام. فرایند ریش‌سفیدی و فصل نیز برای جلوگیری از خونریزی بیشتر میان دو قبیله (قاتل از قبیله دیگری بوده) صورت می‌گیرد؛ اما با حمله فرزندان مقتول به اقامتگاه‌های قبیله قاتل پرونده‌ای علیه برادران کوچک همزمان با پرونده قتل ناخدا در دادگستری مطرح می‌شود. دادگاه در نهایت قاتل را تبرئه می‌کند. اولیای دم که قانون را ناتوان از تحقق عدالت می‌بینند خود دست به کار شده ابتدا قاتل (حبیل) را در ساختمان 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 فضا و تلقی و برداشتی از عدالت ساخته می‌شود که قبلاً در خاک و خون شاهد بودیم؛ اما در این فیلم حد بالاتری از تقابل دوگانه میان خیر و شر را

شاهدیم. در این فیلم فساد سازمان یافته تری در نظام قضائی شاهنشاهی دیده می شود.

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 می شود	فرایند دادرسی در دادگاه محقق می شود
قتل را محصول فساد ریشه ای می داند	قتل را یک حادثه می داند
فرایند عدالت را شفاف و سراسر می خواهد	عدالت را در واژه های مغلط و راهروهای پُرپیچ و خم دادگستری پنهان می کند
روابط خویشاوندی پشتوانه قدرت است	قانون پشتوانه (حربه) قدرت است
عدالت با انتقام محقق می شود	عدالت با قانون محقق می شود

از منظر سبک زندگی، دوگانه پیش گفته در فیلم خاک و خون در این فیلم نیز تکرار می شود. جماعتی سخت کوش و ساده زیست در برابر نهادهای قدرت زمان شاهی قرار می گیرند که با سبک زندگی غربی خود سعی در به سلطه در آوردن این افراد صادق و سالم را دارند. همان طور که در جدول بالا ملاحظه می شود، تقابل های فیلم جدال بزرگ شباهت بسیاری به تقابل های فیلم خاک و خون دارد. با این حال جدال بزرگ به صورت مستقیم تری قانون و نهادهای قانونی، همچون دادگاه، پلیس و یا پزشکی قانونی را به عنوان شر و مانع عدالت بازنمایی می کند. در خاک و خون دادگاه واسطه و ابزار شر بازنمایی شده است؛ در حالی که در جدال بزرگ دادگاه و نهادهای قانونی خود شر و مانع عدالت بازنمایی می شوند. در این فیلم به کرات لفظ قانون و دادگاه با تمسخر و ناامیدی ذکر می شود. در دیالوگی برادر کوچک عادل می گوید: «عادل حالا می خواد خون پدرشو از دادگاه بگیره ... دادگاه.. هه . داماد ناخدا: عادل تازه اول دست اندازشه».

بازنمایی دادگاه خرمشهر با انبوه جمعیتی که مشکلاتشان در دادگاه لاینحل باقی مانده و در راهروهای شلوغ آن سردرگم شده اند احساس ناکارآمدی دادگاه را به مخاطب القا می کند. افراد ساده دل، امید به دادگاه می بندند در حالی که 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 سوی 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 سوژگانیش با ملاحظات منفی پرمی‌شوند. ملاحظات مثبتی 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.

۷- تحلیل آثار دوره دوم

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

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، ۱۳۹۴، ص. ۸۰۱). با این حال 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.

۷-۱- 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 چندانی 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 به جای 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.

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

در *من مادر هستم* مسیر فهم عدالت و دوگانه‌های برساننده آن تفاوت چشمگیری می‌کند که این امر، حاکی از گفتمانی جایگزین 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 محل 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 روابط 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 بازم 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 به عنوان 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 می‌شود که با ورود به مقطع قانون و دادگاه، خیر و شر مفاهیم ثانویه‌ای را برمی‌سازند که تقابل سنت و مدرنیته را معکوس می‌کند. اگر سبک زندگی مدرنیته شر و انسجام خانوادگی خیر بازنمایی می‌شود، در مقطع قانون و دادگاه سنت مفهوم شر را بازی می‌کند و مدرنیته شرایط مبتنی بر خیری است که باید جامعه سنتی آن را درک کند؛ اما موفق به آن نمی‌شود. این تعارض را باید در ناخودآگاه فیلم جستجو 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.

۷-۲. خلاصه فیلم دوم: مستانه (۱۳۹۳)

زنی به نام مستانه سوپرستار سینما است که طرفدارن زیادی دارد و کارهای خیر بسیاری نیز انجام می‌دهد. او برای خواهرش یک استاد پیانو به نام خسرو (با بازی میلاد کی مرام) می‌گیرد که در خانه به او درس می‌دهد. خسرو به مستانه علاقه‌مند است و طی اتفاقی‌هایی به او تجاوز می‌کند. مستانه علیه خسرو شکایت طرح می‌کند؛ اما به جهت دفاعیات وکیل خسرو، دادگاه خسرو را محکوم نمی‌کند و دست آخر این تقدیر است که گریبان خسرو را می‌گیرد.

۷-۲-۱. 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 پیشرفت 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
وکیش نسبت به موکل خود دارای دغدغه است	وکیش 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/روحي زن می‌داند. به این ترتیب دوگانه خیر و شر در سطح ناخودآگاه این دو فیلم 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 به مثابه امری فراحقوقی-فراقانونی خود را می‌نمایاند و تبدیل به نوعی مطالبه‌گری برای آینده می‌شود. دادگاه‌های سینمایی کیفی فضایی برای این مطالبه‌گری است. با این حال، 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 سال ۱۳۷۸ مفصل‌بندی خاصی را از عدالت ارائه می‌دهد و آن را به مفاهیمی چون ساده‌زیستی، سخت‌کوشی و به‌طور کلی مظلومیت وصله می‌زند و دال سیال دادرسی، به نفع دادرسی انقلابی تفسیر می‌شود. در مقابل، 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. از این رو 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.

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

مفاهیم خیر و شر را به مفهوم زن/مرد در راستای نقد پدرسالاری فروکاسته است. بدین ترتیب در این دوره دادرسی کیفری جولانگاه گفتمان فمینیستی می‌شود. به تعبیر رنتلن در این دست فیلم‌ها با نوعی جدید از دفاع در دادگاه سروکار داریم که به جای دفاع بر مبنای اصول یکسان‌نگر قانونی، پیش‌زمینه‌های فرهنگی افتراقی افراد خاص در پرونده، داخل در امر دادرسی می‌شوند (D'hondt, 2010, p.75). حاصل این امر تبدیل دادرسی قضائی 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 تصویر 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. بدین ترتیب دال مرکزی عدالت با مفصل‌بندی ویژه‌ای حقوق زنان و قانون برابر جنسیتی را عین عدالت می‌داند و درمقابل مفهوم جرم و نقض عدالت را به مفاهیمی چون مردانگی، ارتجاع پدرسالارانه و دادگاه اقتدارگرا و بعضاً جانبدار وصله می‌زند.

با توجه به اینکه به کمک سازوکارهای حذف و طرد گفتمان رقیب، یک گفتمان، مدلول خاصی را به دال مرکزی گفتمانی می‌چسباند و همزمان سعی می‌کند تا دال مرکزی گفتمان رقیب را منهدم کرده و مدلولش را از دالش جدا کند (سلطانی، 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 راستای ارزش‌های انقلابی معنا می‌کند. با شکل‌گیری گفتمان اصلاح‌طلب در برابر گفتمان اصولگرا، سینمای دادگاهی مدلول عدالت در گفتمان اصولگرایی متناظر با اقتدارگرایی و مردم‌سالاری به چالش می‌کشد و درمقابل دال مرکزی عدالت را قانونگرایی فمینیستی یا در وجهی ملایم‌تر دغدغه مند به حقوق زنان پیوند می‌زند.

حاصل و قصد نهایی تمامی بازنمایی‌های مورد بررسی یک چیز است و آن اینکه در دادرسی‌های گفتمان غیر، دادرسی عادلانه توان تحقق ندارد و در نقطه مقابل، گفتمان

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

منابع و مأخذ

- احمدی، بابک (۱۳۹۶). *ساختار و تأویل متن*. تهران: انتشارات مرکز.
- استوری، جان (۱۳۸۶). *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 ۴۳-۶۶.
- بشیریه، حسین (۱۳۹۴). *عقل در سیاست*. تهران: انتشارات نگاه معاصر.
- برسسر، چارلز (۱۳۸۶). *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 (۱۳۹۴). *گفتمان و جامعه*. تهران: نشر نی.
- راووداد، اعظم (۱۳۹۱). *جامعه‌شناسی سنمای ایران*. تهران: دانشگاه تهران.
- ژیژک، اسلاوی (۱۳۹۳). *عینیت ایدئولوژی*؛ ترجمه علی بهروزی. تهران: طرح نو.
- سلطانی، علی اصغر (۱۳۹۶). *قدرت گفتمان و زبان (سازوکارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی ایران)*. تهران: نشر نی.
- سوسور، فردینان (۱۳۹۶). *دوره زبان‌شناسی عمومی*؛ ترجمه کورش صفوی. تهران: هرمس.
- فوکو، میشل (۱۳۹۰). *تئاتر فلسفه*، ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهان‌دیده. تهران: نشر نی.
- قمی، محسن (۱۳۸۴). *تأثیر نظریه بازی‌های زبانی ویتگنشتاین بر فلسفه لیوتار*. مجله اندیشه دینی، شماره ۱۶، صص: ۶۱-۹۲.

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 ۶، صص: ۹۱-۱۲۴.

موران، برنا (۱۳۹۶). *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 (۱۳۹۶). *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*, Journal 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.