

تحلیل ساختاری الگوی فرهنگی روایت در فیلم‌های دادگاهی هالیوود و سینمای ایران از جنبه قانون‌گرایی

محمد فرجیها^۱، محمد گنج علیشاهی^۲

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۴/۳۱ تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۸/۲۴

چکیده

موضوع پژوهش پیش‌رو، بررسی الگوی کلی روایت در فیلم‌های دادگاهی «کیفری - جنایی» از منظر فرهنگی و روش آن تحلیل روایت در فیلم‌های فوق‌الذکر است. بدین‌منظور از نظریات بازتاب و ساختارگرایی به‌منظور بنیان‌هایی استفاده شده است که می‌توانند نحوه و معنای چینش روایت را توضیح دهد. مدل اتخاذشده برای تحلیل ساختاری روایت، مدل ویکتور ترنر است که روایت را به چهار مقطع «نقض قاعده»، «بحران»، «چاره‌اندیشی» و «بازادغام» (نتیجه چاره‌اندیشی) تقسیم می‌کند. در «سینمای هالیوود» دوازده فیلم و در «سینمای ایران» نیز دوازده فیلم با این مدل تطبیق داده شده‌اند. نتایج پژوهش حاکی از آن است که «سینمای هالیوود» ساختار یکدستی از روایت‌های دادگاهی ارائه می‌دهد که مبتنی بر قانون‌محوری است؛ بدین‌معنا که این روایت‌ها با تأکید بر مقطع چاره‌اندیشی، دادگاه را نهاد صالح حل بحران به تصویر کشیده‌اند. در مقابل، «سینمای ایران» از ارائه روایت دادگاهی منسجم و قانون‌مدار ناتوان بوده است. سینمای ایران با تکیه بر قدرت مقطع بحران، یا همچون سینمای قبل انقلاب، به دادگاه و فرایند دادرسی کیفری قدرتی ناچیز داده است و همچون سینمای بعد انقلاب، دادگاه را نهاد ناشایست تحقق عدالت به تصویر کشیده است. به‌این‌ترتیب به نظر می‌رسد که علت عمده قانون‌مدار نشدن روایت در فیلم‌های ایرانی و عدم شکل‌گیری ژانر دادگاهی در سینمای ایران، حاکی از عدم باور به کارکرد نهاد دادگاه بوده است تا مواردی از قبیل ضعف فیلم‌نامه‌های دادگاهی یا ناتوانی از اقتباس مناسب فیلم‌های هالیوودی.

واژگان کلیدی

روایت، دادگاه، سینمای ایران، هالیوود، بحران، چاره‌اندیشی.

* این مقاله بر اساس نظر گروه دبیران و سردبیر فصلنامه، پژوهشی است.

۱. دانشیار حقوق کیفری و جرم‌شناسی، گروه حقوق کیفری و جرم‌شناسی، دانشکده حقوق، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
mohammadfarajih@gmail.com
۲. دانشجوی دکتری حقوق کیفری و جرم‌شناسی، گروه حقوق کیفری و جرم‌شناسی، دانشکده حقوق، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)
payamalishahi@gmail.com

مقدمه

نظام اجتماعی از سامانه‌های متنوعی تشکیل شده است که به پیروی از تالکوت پارسونز می‌توان سامانه اقتصاد، سیاست، حقوق و فرهنگ را کارکردی‌ترین سامانه‌های اجتماعی در نظر گرفت. در این بین فرهنگ، سیال‌ترین حوزه نظام اجتماعی است که در سامانه‌های دیگر در رفت‌وآمد است؛ چراکه امری نمادین و ذهنی است (ریترز، ۱۳۹۰: ۱۳۹). به‌رغم اهمیت فرهنگ، تحقیق کمتری در خصوص ارتباط فرهنگ با سامانه حقوق انجام گرفته است. علت این امر این است که از لحاظ علمی سامانه حقوق همواره سامانه‌ای ایستا فرض می‌شده است که جهانی خودبسنده و کاملاً بسته دارد. با این حال نمی‌توان در این امر تردید کرد که فرهنگ در کیهان حقوق در رفت‌وآمد است و آن را متأثر می‌سازد. هر فرهنگی روایت‌هایی معیار در خصوص وقایعی که در آن رخ می‌دهد را برمی‌سازد که میزان تعهد فرهنگی جامعه را نسبت به مقوله‌های اجتماعی عیان می‌سازد. بعلاوه ذهن انسان اساساً روایت محور است (ابوت، ۱۳۹۷: ۲۷). بدین معنا که انسان سعی می‌کند قضایای ممکن در جهان اجتماعی را با روایت‌های از پیش رسوب کرده و معیار در فرهنگ اجتماعی زمانه خود معنا کند و خلأهای موجود در این قضایا را با این روایت‌ها پر نماید. انسان‌ها مایل‌اند تا جهان پیرامون خود را به‌گونه‌ای معنا کنند تا بتوانند انسجام و نظم را در آن‌ها تشخیص دهند؛ تا جایی که امر حقیقی تنها زمانی واقعی می‌شود که بتوان نشان داد آن امر خصلت روایت‌مندی دارد (ابوت، ۱۳۹۷: ۹۳). سوژه انسانی در تعامل با پدیدارهای اجتماعی، آن‌ها را به شیوه‌ای منسجم و سامانمند در نظر می‌گیرند و به همین شیوه آن را به یکدیگر انتقال می‌دهند. از میان روایت‌ها، روایت‌های مقبول پسند جامعه به روایت‌هایی معیار تبدیل می‌شوند، روایت‌هایی که اجماع نظر عمومی بالایی نسبت به آن‌ها وجود دارد. این روایت‌های معیار اغلب از طریق نمادهای دیداری و شنیداری ثبت و بازتولید می‌گردند. سینما عرصه مهمی از تجلی روایت‌های معیاری است که عامه مردم در خصوص ارتباط با نهادهای اجتماعی برمی‌سازند. یکی از این نهادها دادگاه و روند کاری است که در این نهاد قانونی و رسمی انجام می‌پذیرد. روایت و دادرسی‌دگاهی پیوندی وثیق با هم دارند. این پیوند در پیشینه تاریخی این دو واژه نیز نهفته است؛ واژه دایجسیس^۱ که آن‌ها روایت ترجمه کرده‌اند، در زبان یونانی به‌طور خاص اشاره به یکی از بخش‌های الزامی آیین دادرسی قضایی داشته است که در آن ماوقع (بنابر اصل انسجام گفتار) برای دادگاه بازگو می‌شده است (متز، ۱۳۹۵: ۱۲۹). دادرسی در دادگاه بر انسجام اظهارات بر

مبنای منطق علیت استوار است و روایت نیز چیزی جز آن نیست. بدین جهت است که سینما جذب روایت‌های دادگاهی شده است، اما درک خاصی از دادرسی را بر مبنای روایت‌های معیار جامعه از این نهاد و سازوکار آن بر ساخته است.

هدف این پژوهش کشف کلان‌الگویی است که روایت‌های دادگاهی سینمایی، در آن زیست می‌کنند. الگویی که نشان دهد سازوکار نهاد دادگاه در سینما به‌عنوان بخشی از ذهنیت ثبت شده روایت‌مدار فرهنگی جامعه، چگونه تجلی یافته است. هرچند، مثال‌های معدودی برای نیل به این هدف انتخاب شده‌اند، اما هدف کلی‌تر، کشف منطق فراگیر سطح روایت دادگاهی در فرهنگ جامعه بوده است، بدین منظور از ورود به جزئیات آثار منتخب اجتناب شده است؛ و تنها به منطق روایت سینما در خصوص دادگاه توجه شده است تا چگونگی فهم فرهنگ عامه از کارکرد و نقش دادگاه تشخیص داده شود. بررسی این روایت‌ها راهنمای زیست جهان حقوق در پهنه فرهنگ است و از این رو اهمیت دارد که فهم و باور مردم را از این عرصه به نمایش می‌گذارد و به زیست جهان حقوقی جلوه‌ای دموکراتیک‌تر می‌دهد.

چارچوب نظری پژوهش

این پژوهش از رویکرد ساختارگرایی برای فهم خط پیرنگ اصلی فیلم‌های دادگاهی استفاده می‌کند و برای توضیح چرایی این پیرنگ در فیلم‌های دادگاهی، از رویکرد بازتاب استفاده می‌نماید. در این راستا فرض این تحقیق بر آن است که تجلیات فرهنگی جامعه به محتوای کلان‌ساختارهای روایت، تعیین می‌بخشند.

ساختارگرایی

«ساختارگرایی مبتنی است بر بررسی ساختارها در هر کجا که یافت شوند، اما ساختارها موضوعاتی نیستند که با آن‌ها بتوان مستقیماً روبه‌رو شد، بلکه آن‌ها نظاماتی از روابط پوشیده‌اند، بیشتر به ادراک می‌آیند تا به دریافت؛ نظام‌هایی که تحلیل یا عیان کردنشان به آن‌ها نمود روستاختی می‌دهد. تحلیلی که ضمن باور به اینکه آن‌ها را کشف می‌کنند آن‌ها را اختراع نیز می‌کند (ژنت، ۱۳۹۴: ۱۵۵-۱۵۴).» این تعریف از یک‌سو بر حیطه کاربرد ساختارگرایی و از سوی دیگر بر تلاش آن برای کسب معانی ضمنی تأکید می‌کند. همچنین ویژگی ممتاز این تعریف تأکید بر وجه سازنده رویکرد ساختارگرایی است که علاوه بر کشف معنا آن را خلق نیز می‌کند. درواقع

ساختارگرایی سامانه‌ای متأثر از یک انسجام درونی است و هنگامی به‌وجود می‌آید که پدیده‌های متفاوت مقایسه‌شونده مشخصه‌های مشابهی را در آن سامانه باز یابند (اکو، ۱۳۹۷: ۸۷).

به عقیده جاناتان کالر ساختگرایی زمانی به وجود آمد که مردم شناسان، منتقدان ادبی و سایرین دریافتند که زبان‌شناسی می‌تواند برای توجیه روش کارشان روشی مؤثر باشد (کالر، ۱۳۸۸: ۱۰۹). این امر بدین جهت است که زبان به‌عنوان نمونه‌ای اعلی از یک ساخت رابطه‌مند و خودبسنده است که بخش‌های سازنده آن هیچ معنایی ندارند مگر آنکه درون مرزهای این ساخت قرار بگیرند (هاوکس، ۱۳۹۴: ۳۹). چنین خصیصه‌ای در زبان مورد استفاده کسانی قرار گرفته است که سعی در تحلیل روایت به‌مثابه سازه‌ای جهت‌دار داشته‌اند. از این رو محور هم‌نشینی به‌عنوان یکی از مفاهیم ویژه زبان‌شناسی ساختارگرا در تحلیل گزاره‌های زبانی، جایگاهی ویژه در تحلیل متون ادبی - به‌ویژه آن‌هایی که به شیوه ساختاری قضایای خود را سامان می‌دهند - داشته‌است. تحلیل هم‌نشینی بر توالی رویدادها و نظم قرارگیری آن‌ها تأکید دارد. به تعبیر سوسور، واژه‌ها در گفتار به دلیل توالی‌شان روابطی را میان خود برقرار می‌کنند که خطی است و تکیه‌گاشان امتداد زمانی است. ارزش‌یابی ارکان این زنجیره، منوط به ارکان پس‌وپیش موجود این زنجیره است (سوسور، ۱۳۹۶: ۱۷۶). اگر هدف ساختارگرایی احاطه‌یابی بر بی‌کرانگی‌پاره‌گفتارها یا پارول‌ها^۲ به‌وسیله لانگ^۳ یا نظام زبانی است (بارت، ۱۳۹۲: ۱۰)، باید بتوان قاعده‌ای کلی و مرکزی را در روایت‌ها - به‌عنوان گونه‌ای هم‌نشین - به دست آورد؛ یعنی برای درک ساختاری روایت‌ها باید منطق هم‌نشینی آن‌ها را درک کرد. کاری که ولادیمیر پراپ تحلیلگر صورت‌گرای روس در مطالعات ادبی و ادبیات عامه‌پسند انجام داد. پراپ با بررسی قصه‌های پریان به این نکته پی برد که به‌رغم تکرر و تنوع ظاهری قصه‌های پریان، نحوه چپش این کارکردها و به عبارتی، توالی کارکردها در روایت و مناسبات هم‌نشینی آن‌ها محدود و مشخص است (پراپ، ۱۳۸۶: ۵۴). بدین‌سان پراپ در این دست آثار پی به ژرف‌ساختی برد که ساختمان و بنیاد روایت‌های عامه‌پسند را شکل می‌دهد.

1. Syntagmatic axis
2. Parole
3. langue

بازتاب

رویکرد ساختارگرایی برخلاف آنچه ممکن است در بادی امر به ذهن متبادر گردد، رویکردی خشک و بی‌روح نیست که ساختارها را فارغ از شرایط فرهنگی جامعه موردبررسی قرار دهد. یکی از ایراداتی که به رویکرد ساختارگرایی گرفته می‌شود، خطای فرمالیستی است که بر مبنای آن ساختارگرایی به معنا یا محتوای آثار ادبی بی‌توجه است. باین‌حال این ایراد تنها معطوف به بخشی از پروژه ساختارگرایی است که به‌ویژه به دوره فرمالیست‌های روس مربوط می‌شد.^۱ آن‌ها درصدد شناخت اجزای ظاهری و تکرارشونده روایت بودند. باین‌حال، ساختارگرایی اگر به‌درستی درک شود حوزه‌ای است که ارتباط وثیقی بافرهنگ دارد و در پی اکتشاف فرهنگ نهفته در ساختار است (اسکولز، ۱۳۹۳: ۲۸). به تعبیری، ساختارگرایی پدیده‌های فرهنگی را چنان فرض می‌کند که می‌توان ژرف‌ساخت‌های آن را کشف و تحلیل نمود (گوتر، ۱۳۹۵: ۱۲۹). چنین امکانی در ساختارگرایی ما را به نظریه بازتاب در مطالعات هنر رهنمون می‌کند. کمکی که ساختارگرایی به رویکرد بازتاب می‌کند عیان کردن ژرف‌ساخت‌هایی است که بازتاب درک هنرمندان یا خواست مخاطبان از یک ابژه فرهنگی - اجتماعی است.

رویکرد بازتاب در مطالعات سینمایی بر این مبنا استوار است که سینما بازتاب نظرگاه‌های فرهنگی، اجتماعی و سیاسی جامعه‌ای است که در آن حضور دارد. به تعبیر الکساندر هنر آینه جامعه است و توسط جامعه موجودیت می‌یابد (Alexander, 2003: 21). بر این تعریف ایراد گرفته شده است که هنر و زیرمجموعه آن، سینما، آینه نیست که بی‌کم‌وکاست به بازنمایی جامعه پردازد، بنابراین بکار بردن استعاره آینه صحیحبه نظر نمی‌رسد. باین‌حال منطق کلی این رویکرد قابل‌پذیرش است که هنر را ملهم از جامعه می‌داند (آزاد ارمکی و آرمین، ۱۳۹۲: ۸۴). در این راستا در این پژوهش سعی شده است تا علاوه بر بیان ساخت کلی روایت در فیلم‌های دادگاهی، مقاطع این ساخت در بافت اجتماعی قرار داده شود تا بتوان منطق اجتماعی چینش مقاطع روایت را در بافتی انضمامی‌تر درک کرد. از آنجایی که هر فرهنگ روایت‌هایی ویژه از نهادهای اجتماعی و کارکردهای آن برمی‌سازد، مطالعه ساختار جلوه‌های عامه‌پسند در خصوص این نهادها نیازمند مراجعه به بافت اجتماعی - فرهنگی است. با توجه به اینکه هدف این پژوهش، کشف الگوی فرهنگی موجود در ساختار روایت‌های دادگاهی سینمایی است، ناگزیر بایدتجلیات فرهنگی را در

۱. فرمالیسم روسی رویکردی است که به سال‌های ۱۹۱۴ تا ۱۹۳۰ مربوط می‌شود. تحقیقات چهره‌های سرشناس این رویکرد چون پراپ، شک洛夫سکی و یاکوبسن در زمینه مطالعات شعر و زبان‌شناختی تأثیرات عمیقی بر ساختارگرایی گذاشت.

ساخت‌بندی این روایت‌ها ردیابی کرد. در واقع از یک‌جهت می‌توان گفت پژوهش حاضر بیش از آنکه سویه هنری - ادبی داشته باشد سویه فرهنگی دارد، از این‌رو رویکرد بازتاب برای فهم چگونگی انعکاس امر فرهنگی در امر ساختاری روایت، انتخاب شده است.

روش پژوهش

روش تحقیق، تحلیل روایت خواهد بود که از انواع تحقیق کیفی است. در این روش پژوهشگر از پیش در مورد موضوع تحقیق ایده‌ای در مورد موضوع مطالعه و شیوه انتخاب آن دارد. بر این مبنا گزینش موضوعات تحقیق نمونه‌گزینی هدفمند و غیر احتمالی است (اسکندری و افخمی، ۱۳۹۶: ۸). استفاده از نمونه‌گزینی هدفمند لازمه بررسی ساختاری داستان است. علت این امر آن است که هر ساختار متعلق به دسته‌ای خاص از روایت‌ها و داستان‌ها است؛ بنابراین در انتخاب موضوعات بررسی، باید پیکره‌ای از داستان‌های همگن که نیت و فرمی مشابه دارند انتخاب شوند (اسکولز، ۱۳۹۳: ۱۳۶). در پژوهش پیش‌رو مبنای انتخاب فیلم‌های هالیوودی هم امتیاز فیلم‌ها که تا حدودی بیانگر اعتبار و عامه‌پسند بودن آن‌ها است بوده است و هم فیلم‌هایی که نمایندگان تأثیرگذار نمایش‌های دادگاهی در تحولات تاریخی این ژانر بشمار می‌رفته‌اند. در این راستا از میان ۲۶۵ فیلم^۱ که با عنوان‌های نمایش‌های دادگاهی^۲ و یا نمایش‌های حقوقی^۳ ذیل فیلم‌های گونه دادرسی قرار گرفته بودند، دوازده فیلم انتخاب شدند. علت انتخاب دوازده فیلم نیز آن بوده است که به جهت محدودیت کمی فیلم‌های با صحنه‌های دادگاهی در سینمای ایران، امکان انتخاب فیلم‌های بیشتری برای تطبیق با الگوی متناظر فیلم‌های هالیوودی نبوده است؛ بدین‌جهت فیلم‌های هالیوودی نیز به همین تعداد انتخاب شدند تا مطالعه تطبیقی ممکن گردد. نکته حائز اهمیت دیگر در محدودیت انتخاب فیلم‌ها، توجه به انتخاب فیلم‌هایی بوده است که دارای دادگاه کیفری (دست‌کم همچون فیلم‌های فیلادلفیا و حکمه که در ادامه خواهد آمد، تخلف قانونی) باشند؛ بدین‌ترتیب فیلم‌های مهمی همچون دوازده مرد خشمگین^۴ یا کریمر علیه کریمر^۵ به این جهت که اولی بازنمای دادگاه و کنشگران آن (نظیر شاک، متهم، وکیل و یا قاضی) در متن اصلی فیلم نیست و تنها اتاق هیئت منصفه را نمایش می‌دهد و دومی به این جهت که

1. www.imdb.com/list/ls027747060/

2. Courtroom drama

3. legal drama

4. 12 Angry Man

5. Kramer vs. Kramer

اساساً به دعوای کیفری نمی‌پردازد و دعوای حقوقی حضانت موضوع آن است، انتخاب نشدند. چهار فیلم متعلق به سینمای کلاسیک و به تعبیر نیکول رفر سنت قهرمانی^۱ فیلم‌های دادرسی و دادگاهی هستند که از اواسط دهه پنجاه تا پایان دهه شصت میلادی ادامه می‌یابند. این فیلم‌ها عبارت‌اند از آقای لینکلن جوان^۲، تشریح یک قتل^۳، باد را به ارث ببر (میراث باد)^۴ و کشتن مرغ مقلد^۵. چهار فیلم دیگر که طبق تقسیم‌بندی نیکول رفر متعلق به دوران افول سینمای دادگاهی می‌باشند فیلم‌های حکم^۶، دیوانه^۷، مظنون^۸ و متهم^۹ هستند (دفتر، ۲۰۰۱). چهار فیلم دیگر فیلم‌های جدیدتر و البته جسورانه‌تر و انتقادی‌تر سینمای دادگاهی هستند که رگه‌هایی از مفاهیم پست‌مدرن یا نگرش‌های نوین فرهنگ‌عامه به مسئله عدالت و دادگستری را به نمایش می‌گذارند. این فیلم‌ها پسرعموی من وینی^{۱۰}، فیلادلفیا^{۱۱}، فرصتی برای کشتن^{۱۲} و هیئت‌منصفه فراری^{۱۳} می‌باشند. بدین ترتیب چهارده فیلم از سه دوره نسبتاً متمایز سینمای هالیوود^{۱۴} انتخاب شدند.

علت انتخاب فیلم‌ها از دوره‌های مختلف نمایش‌های دادگاهی بررسی این امر بوده است که آیا به‌رغم تفاوت‌هاینگرشی که در طول تاریخ بر دادرسی‌های نمایشی وارد گشته است، می‌توان

1. Heroic Tradition

۲. Young Mr Lincoln: این فیلم در سال ۱۹۳۹ به کارگردانی جان فورد (John Ford) ساخته شده است.
۳. Anatomy of murder: این فیلم در سال ۱۹۵۹ به کارگردانی اتو پرمینگر (Otto Preminger) ساخته شده است.
۴. Inherit the wind: این فیلم در سال ۱۹۶۰ به کارگردانی استنلی کریمر (Stanley Kramer) ساخته شده است.
۵. to kill a mockingbird: این فیلم در سال ۱۹۶۲ به کارگردانی رابرت مولیگان (Rubert Muligan) ساخته شده است.
۶. The verdict: این فیلم در سال ۱۹۸۲ به کارگردانی سیدنی لومت (Sydney Lumet) ساخته شده است.
۷. Nuts: این فیلم در سال ۱۹۸۷ به کارگردانی مارتین ریت (Martin Ritt) ساخته شده است.
۸. Suspect: این فیلم در سال ۱۹۸۷ به کارگردانی پتیرییتس (Peter Yates) ساخته شده است.
۹. The accused: این فیلم در سال ۱۹۸۸ به کارگردانی جاناتان کاپلان (Jonathan kaplan) ساخته شده است.
۱۰. my cousin Vinny: این فیلم در سال ۱۹۹۲ به کارگردانی جاناتان لین (Jonathan Lynn) ساخته شده است.
۱۱. Philadelphia: این فیلم در سال ۱۹۹۳ به کارگردانی جاناتان دمی (Jonathan Demme) ساخته شده است.
۱۲. A time to kill: این فیلم در سال ۱۹۹۶ به کارگردانی جول شوماخر (Joel Schumacher) ساخته شده است.
۱۳. Runaway Jury: این فیلم در سال ۱۹۹۶ به کارگردانی گری فلدر (Gary Fleder) ساخته شده است.
۱۴. بدیهی است فیلم‌های دادگاهی مهمی همچون شهودی برای تعقیب (Witness for prosecution) یا به نام پدر (In the name of father) به جهت اینکه مربوط به سینمای هالیوود نیستند و به نظام دادرسی بریتانیا مربوطند، در انتخاب فیلم‌ها لحاظ نشدند.

چارچوب و ساختاری بنیادی در این آثار یافت که متضمن نگرش کلی در باب درک فرهنگ سینمایی از نهاد و کردوکار دادگاه و فرآیند دادرسی کیفری باشد؟ چهار فیلم اول (عمدتاً تا اواخر دهه شصت) نماینده دورانی هستند که عمدتاً در اعتبار قانون و کارکرد دادگاه تردیدی نبوده است و کنشگران دادگاهی قهرمان، با تحمل مشقت‌های فراوان عدالت را محقق می‌کرده‌اند. چهار فیلم دوم (دهه‌های هفتاد و هشتاد) نماینده دورانی هستند که قانون و سازوکارهای آن دچار خلأهایی در بازنمایی‌های سینمایی شده‌اند. در فیلم حکم و کیل الکلی و قاضی فاسد است و در فیلم متهم و کیل مدافع در ابتدای حق موکل خود ظلم می‌کند و جو مردسالارانه، فضای دادرسی را سنگین می‌کند، فیلم *مظنون زد* و بندهای سیاسی در نهاد قضاوت را نشان می‌دهد و فیلم *دیوانه* کلیشه‌های مجرمیت از سوی سیستم قضایی را موردنقد قرار می‌دهد. چهار فیلم سوم (پس از دهه ۹۰) نمایانگر دورانی هستند که عمدتاً گروه‌ها، زبان‌ها و سبک‌های زندگی به حاشیه رانده شده وارد دادرسی‌های سینمایی کرده‌اند. فیلم *پسر عمومی من* وینی به هجو زبان، پوشش و آیین رسمی در دادگاه می‌پردازد، فیلم *فیلا دلفیا* مسئله ایدز و حقوق اجتماعی بیماران آن را مورد توجه قرار داده و فیلم *فرصتی برای کشتن* ارتکاب جرائم نفرت موضوع خود قرار می‌دهد و دادگاه را وارد فضای مقابله به مثل گروه ضعیف‌تر اجتماعی (سیاه‌پوستان) با طبقه مسلط (سفیدپوستان) می‌گرداند.

در خصوص فیلم‌های ایرانی انتخاب فیلم‌ها دشوارتر بوده است، چراکه در سینمای ایران اساساً ژانری به نام ژانر دادگاهی یا دادرسی وجود ندارد. همچنین فیلم‌های مرتبط با رسیدگی‌های دادگاهی به‌طور مجزا دسته‌بندی نشده‌اند. به این جهت، انتخاب فیلم‌ها بر اساس جستجوی کلیدواژه‌ای دادگاه، حکم، وکیل، دادرسی و قاضی در خلاصه فیلم‌ها از سایت سوره سینما^۱ و همچنین کتاب سه‌جلدی جمال امید^۲ با عنوان *فرهنگ فیلم‌های سینمایی ایران* بوده است. حاصل این جستجو انتخاب ۳۳ فیلم بوده است که مرتبط با دادگاه و کنشگران آن بوده‌اند. از میان این ۳۳ فیلم دوازده فیلم که سکانس دادگاهی مهمی - هرچند نه عمده - در تناظر با دوازده فیلم انتخابی دادرسی هالیوودی داشته‌اند انتخاب شده‌اند. مبنای انتخاب این دوازده فیلم، سه دوره متمایز از سینمای ایران بوده است. چهار فیلم از سینمای قبل از انقلاب انتخاب شده‌اند.

1. www.sourehcinema.com/Default.aspx

۲. این کتاب‌ها را انتشارات نگاه به چاپ رسانیده است. جلد اول به دو کتاب تقسیم می‌شود که سال‌های ۱۳۰۹ تا ۱۳۵۰ را در بر می‌گیرد. جلد دوم به سال‌های ۱۳۵۱ تا ۱۳۶۵ مربوط می‌شود. جلد سوم از ۱۳۶۶ تا ۱۳۷۷ را شامل می‌شود و جلد چهارم از ۱۳۷۸ تا ۱۳۸۸ را شامل می‌گردد.

چهار فیلم از سینمای بعد از انقلاب و پیش از دوره اصلاحات انتخاب شده‌اند و چهار فیلم از دوران پس از اصلاحات انتخاب شده‌اند. علت چنین تقسیم‌بندی، فضای مسلط در هر یک از این سه دوره از حیث نقش نهاد دادگاه است که منجر به ساخت فیلم‌های مشابهی شده است.^۱ قبل از انقلاب، چهار فیلم محکوم^۲، نعره طوفان^۳، قسمت^۴ و جدال^۵ برای تحلیل روایت انتخاب شده‌اند. بعد از انقلاب و پیش از دوران اصلاحات چهار فیلم پرونده^۶، خاک و خون^۷، جدال بزرگ^۸ و گرگ‌های گرسنه^۹ انتخاب شدند. پس از دوره اصلاحات نیز چهار فیلم من مادر هستم^{۱۰}، مستانه^{۱۱}، همیس دخترها فریاد نمی‌زنند^{۱۲} و خشم و هیاهو^{۱۳} انتخاب شدند.

روایت

از روایت تعاریف متعددی شده است از جمله: «روایت به معنای بازنمایی یک رخداد یا مجموعه‌ای از رخدادهاست» (ابوت، ۱۳۹۷: ۴۱) «روایت را می‌توان بازنمایی واقعیت‌ها و رویدادهای واقعی یا تخیلی در یک گستره زمانی معین دانست» (پریس، ۱۳۹۱: ۸). تعریفی پیچیده‌تر مقرر می‌دارد: «روایت عبارت است از زنجیره‌ای از رویدادهای علی و واقع در زمان و فضا» (بوردول و تامپسون، ۱۳۹۶: ۷۳). این تعریف علاوه بر توالی رویدادها و گستره زمانی بر منطق علی و فضای

۱. پس از دوره اصلاحات دادگاه‌های سینمایی دگرگون می‌شوند و از دوره قبل از اصلاحات از دوجبهت متمایز شده‌اند: اولاً اینکه دیگر بازنمایی‌های دادگاه منحصر به دادگاه‌های قبل از انقلاب نیست و دادگاهها مربوط به بعد از انقلاب می‌باشد و ثانیاً در این دوره، معضلات اجتماعی زنان به طرز فراگیری وارد سینمای حاوی سکانس‌های دادگاهی می‌شود. این روند از فیلم‌های شماره (۱۳۷۸)، هزاران زن مثل من (۱۳۷۹) آغاز می‌شود و با فیلم‌هایی چون پایتال (۱۳۸۵)، کمال عدل (۱۳۸۸)، من مادر هستم (۱۳۸۹)، همیس... (۱۳۹۲) و مستانه (۱۳۹۳) ادامه می‌یابد.
۲. این فیلم محصول سال ۱۳۴۲ به کارگردانی فرح‌الله نسیمیاناست.
۳. این فیلم محصول سال ۱۳۴۸ به کارگردانی ساموئل خاچیکیان است.
۴. این فیلم محصول سال ۱۳۴۹ به کارگردانی امیر شروان است.
۵. این فیلم محصول سال ۱۳۵۵ به کارگردانی عزیزالله بهادری است.
۶. این فیلم محصول سال ۱۳۶۲ به کارگردانی مهدی صباغ‌زاده است.
۷. این فیلم محصول سال ۱۳۶۲ به کارگردانی کامران قدکچیان است.
۸. این فیلم محصول سال ۱۳۶۹ به کارگردانی علی اصغر شادروان است.
۹. این فیلم محصول سال ۱۳۷۰ به کارگردانی سیروس مقدم است.
۱۰. این فیلم محصول سال ۱۳۸۹ به کارگردانی فریدون جیرانی است.
۱۱. این فیلم محصول سال ۱۳۹۳ به کارگردانی محمد حسین فرح بخش است.
۱۲. این فیلم محصول سال ۱۳۹۲ به کارگردانی پوران درخشنده است.
۱۳. این فیلم محصول سال ۱۳۹۴ به کارگردانی هومن سیدی است.

این توالی تأکید می‌کند. پژوهش پیش‌رو بر تعریف اخیر استوار است و روایت را از منظر علی و توالی زمانی داستان بررسی می‌کند. در خصوص تحلیل ساختاری روایت چهار مقدمه برای ورود و تحدید بحث ضروری است:

- طبق یک تقسیم‌بندی، روایت‌ها را می‌توان به رویدادهای هسته‌ای و رویدادهای وابسته یا به تعبیر بارت^۱ به کارکردهای اصلی^۲ و کنش‌یارها^۳ تقسیم کرد. کارکردهای اصلی مسیر داستان را تعیین می‌کنند؛ درحالی‌که کنش‌یارها این‌گونه نیستند و نقششان در روایت فرعی است (بارت، پیشین: ۲۷). هسته‌ها یا کارکردهای اصلی مورد توجه این پژوهش بوده‌اند؛ چراکه هدف، کشف منطق کلی و کلان الگوی حاکم بر روایت‌های دادرسی در دادگاه است.

- از لحاظ کمی یا کیفی الگوی مشخصی برای تقطیع رویدادهای روایت وجود ندارد (صافی پیرلوجه، ۱۳۹۶: ۱۱۱). بدین ترتیب می‌توان از لحاظ کمی یک روایت را بسیار جزئی (مثلاً تحلیل دیالوگ‌ها) یا در حدی وسیع‌تر (مثلاً مجموعه رویدادها یا موقعیت‌ها) تحلیل نمود. از لحاظ کیفی، خوانش متن، انتخاب پرسش‌های مربوط از میان پرسش‌های متعدد و کنار گذاشتن باقی پرسش‌ها است (پربنس، ۱۳۹۱: ۱۱۳). در این راستا بنابر هدف تحقیق، بحران و عدالت کیفری مرکز خوانش روایت خواهند بود. با این حال تزوتان تودوروف در باب تحلیل حکایت دکامرون الگوی عامی را در تحلیل حکایت بیان می‌دارد که هم‌راستا با مسئله پژوهش است:

کوچک‌ترین پیرنگ‌ها که کامل هم باشد، برگذر از حالت تعادل اولیه به حالت تعادل دیگر استوار است. حکایتی که به نظر آرمانی است با وضعیت / موقعیت ثابتی شروع می‌شود که نیرویی آن را برهم می‌زند. حاصل این کار، برهم خوردن تعادل است؛ سپس نیرویی در جهت عکس وارد عمل و در نتیجه، تعادل بار دیگر برقرار می‌شود ... پس در هر حکایتی دو دسته ایزود داریم: نخست آن‌هایی که حالتی را توصیف می‌کنند (تعادل یا بی‌تعادلی) دوم آن‌هایی که گذر از حالتی به حالت دیگر را توصیف می‌کنند (تودوروف، ۱۳۹۷: ۷۳).

این نگرش به روایت با الگوی ویکتور ترنر^۴ از روایت‌های مبتنی بر بحران همگام است. مطابق تقسیم‌بندی ویکتور ترنر، اجزای مورد بررسی روایت به چهار مقطع تقسیم شده‌اند: نقض قاعده^۵ - بحران^۱ - چاره‌اندیشی^۲ - بازادغام یا جدایی^۳ (Turner, 1986: 35). نقض قاعده با

1. Barthes
2. Cardinals
3. Catalysers
4. Victor Turner
5. Breach of Regular norm

نیروی برهم زنده‌ای که تودوروف از آن یاد می‌کند هم‌راستا است همچنان که بحران حاصل برهم خوردن تعادل، چاره‌اندیشی همان وارد شدن نیرویی در جهت مخالف و بازادغام یا جدایی منطبق بر تعادل امکانی ثانویه هستند. پژوهش پیش‌رو مدل ترنر را به دو جهت اتخاذ کرده است: نخست با الگوی روایی ساده آغاز، میانه و پایان، آن‌چنان که ارسطو در فن شعر از تراژدی ذکر کرده، همخوان است و می‌تواند طرحی سهل‌الوصول در فهم فرهنگی حقوق ارائه کند و دوم اینکه با الگوی فرهنگی - سینمایی نمایش قانون در سینما که مبتنی بر جرم - محاکمه - عدالت/بی‌عدالتی است، منطبق می‌گردد و می‌تواند کلان‌الگویی از این حرکت روایی در سینما ارائه کند.

- مطابق یک تقسیم‌بندی، اجزای روایت را می‌توان به دو دسته آشکار و نهان تقسیم نمود: بارت این تمایز را میان کارکردها و نمایه‌ها^۴ می‌بیند^۵ و دیوید بوردول^۶ این تمایز را در بررسی حدود داستان و طرح و توطئه قائل می‌شود^۷. تقسیم‌بندی ترنر - به‌عنوان مبنای پژوهش پیش‌رو تأکید خود را بر روابط آشکار می‌گذارد. به‌عبارتی‌دیگر، این تقسیم‌بندی به اموری نظیر ذهنیت کنشگران، انگیزه‌ها یا شخصیت‌پردازی آنان، نخواهد پرداخت و توجه خود را معطوف به کنش‌های و واکنش‌های اصلی که پیش برنده داستان هستند می‌کند.

- در تقسیم‌بندی دیگری از روایت، جهان روایت را می‌توان به دو دسته کنش‌ها و موقعیت‌ها تقسیم کرد (Danto, 1985: 233). کنش‌ها همان کردوکارهای کنشگران است که روایت را به جلو می‌راند و موقعیت‌ها وضعیت‌هایی هستند که هم کنشگری منجر به ایجاد آن‌ها می‌شود و هم موجب و بستر کنشی مشخص می‌گردند. تودوروف کنش‌ها را فعل‌هایی می‌داند که گذار از حالتی به حالت دیگر را توصیف می‌کنند و موقعیت‌ها را صفت‌هایی معرفی می‌کند حالت تعادل یا

1. Crisis
2. Redressive Action
3. Reintegration or Schism of the Disturbed Social Group
4. Index

۵. منظور بارت از کارکردها واحدهایی است که به عمل ارجاع می‌دهند و منظور او از نمایه واحدهایی هستند که به فضاها یا جنبه‌های روان‌شناختی (به تعبیری به امور پنهان و ناملموس) ارجاع می‌دهند.

6. David Bordwell

۷. بوردول معتقد است داستان عنوانی عام است که هم روابط پیدا و هم روابط پنهان موجود در اثر را در برمی‌گیرد در حالی که طرح و توطئه تمرکز خود را بر رویدادهای آشکار می‌گذارد.

بی‌تعادلی را توصیف می‌کنند (تودوروف، ۱۳۹۷: ۷۴). بدین ترتیب بدنه طولی روایت مطابق دوگانه وضعیت (صفت)، کنش (فعل) در این مقاله این‌گونه خواهد بود: کنش (نقض قاعده)، وضعیت (بحران)، کنش (چاره‌اندیشی)، وضعیت (بازادغام - جدایی). این فرمول را می‌توان این‌گونه شرح داد:

۱. کنش (نقض قاعده) وضعیتی را سبب می‌گردد که همان بحران است. بحران هم امری فعلی است و هم بالقوه؛ بحران فعلی بیانگر شرایط سخت فعلی ناشی از نقض قاعده و بحران بالقوه نتیجه پایدار شدن بحران فعلی است که می‌توان آن را خطر احتمالی ماندن در وضعیت بحرانی نامید.

۲. وضعیت حادث‌شده نیازمند کنش است. این کنش همان چاره‌اندیشی است که بنابر فیلم‌های انتخابی، در دادگاه واقع می‌شود. چاره‌اندیش می‌تواند خود کسی باشد که متهم به نقض قاعده است و می‌تواند دیگری حرفه‌ای باشد؛ یعنی کسانی که به‌طور حرفه‌ای در دادگاه به فعالیت می‌پردازند. در فیلم‌های دادگاهی این افراد در غالب موارد وکلا هستند. همچنین مقطع ورود مدرسان یا چاره‌اندیش در فرآیند چاره‌اندیشی قانونی مهم است. چاره‌اندیشی در دادگاه می‌تواند در آغاز، میانه یا انجام روایت باشد.

۳. کنش واقع‌شده توسط چاره‌اندیش می‌تواند به وضعیتی جدید منجر شود. به تعبیری، یا بحران بالقوه (که در شماره یک گفته شد) از بین می‌رود و فعلیت می‌یابد. بر مبنای این مقدمات می‌توان دو جدول ترسیم کرد:

جدول ۱. مقطع‌های روایت دادگاهی در سینمای دادرسی هالیوود

عنوان فیلم (سال)	نقض قاعده	بحران (خطر بحران)	کنشگر/مقطع چاره‌اندیشی	شکست/موفقیت دادرسی
آقای لینکلن جوان (۱۹۳۹)	قتل	فشار افکار عمومی (محکومیت بی‌گناه)	وکیل/آغاز	موفقیت
تشریح یک قتل (۱۹۵۹)	قتل	قدرت جانبدارانه نهاد تعقیب (به دام افتادن بی‌گناه)	وکیل / آغاز	موفقیت
باد را به ارث ببر (۱۹۶۰)	نقض اصول آموزشی و انحراف جوانان	تعصبات مذهبی-اعمال فشار خارج از دادگاه (محکومیتی‌گناه)	وکیل / آغاز	موفقیت
کشتن مرغ مقلد (۱۹۶۲)	تجاوز به عنف	فشار افکار عمومی (محکومیت بی‌گناه)	وکیل / آغاز	شکست
حکم (۱۹۸۲)	نقض قواعد پزشکی- کلاهبرداری	نفوذ سرمایه‌داری (رهایی گناهکار)	وکیل/آغاز	موفقیت
دیوانه (۱۹۸۷)	قتل	تبعیض/عدالت جنسیتی (به دام افتادن بی‌گناه)	وکیل/آغاز	موفقیت
مظنون (۱۹۸۷)	قتل	تشریفات و مناسبات قدرت در دادرسی (محکومیت بی‌گناه)	وکیل-عضوهیئت منصفه/آغاز	موفقیت
متهم (۱۹۸۸)	تجاوز به عنف	نظام پدرسالار-تشریفات دادرسی (رهایی گناهکار)	وکیل/آغاز	موفقیت
پسر عموی من وینی (۱۹۹۲)	قتل	تشریفات دادرسی (محکومیت بی‌گناه)	وکیل/آغاز	موفقیت
فیلادفلیا (۱۹۹۳)	اخراج از شرکت به جهت بیماری ایدز	نبرد با صاحبان سرمایه (رهایی گناهکار)	وکیل/آغاز	موفقیت
فرستی برای کشتن (۱۹۹۶)	قتل به جهت تجاوز	تبعیض نژادی (محکومیت بی‌گناه)	وکیل/آغاز	موفقیت
هیئت منصفه فراری (۲۰۰۳)	قتل‌عام/فروش ناشی از بی‌میالاتی سلاح	نبرد با صاحبان سرمایه (رهایی گناهکار)	وکیل مدافع/ هیئتمنصفه (آغاز)	موفقیت

جدول ۲. مقطع‌های روایت دادگاهی در سینمای حاوی صحنه‌های دادگاهی ایران

عنوان فیلم (سال)	نقض قاعده	بحران (خطر بحران)	کنشگر/مقطع چاره‌اندیشی	شکست/موفقیت دادرسی
محکوم (۱۳۴۲)	سرقت و قتل	سلب اعتبار و حیثیت - گسست نهاد خانواده (به دام افتادن بی‌گناه)	متهم/انتها	موفقیت
نعره طوفان (۱۳۴۸)	قتل	از هم گسستن خانواده (محکومیت بی‌گناه)	متهم/انتها	موفقیت
قسمت (۱۳۴۹)	سرقت و قتل	گسست نهاد خانواده: (به دام افتادن بی‌گناه)	وکیل مدافع/انتها	موفقیت
جدال (۱۳۵۵)	تجاوز و قتل	از هم گسستن خانواده (محکومیت بی‌گناه)	متهم/انتها	موفقیت
پرونده (۱۳۶۲)	قتل	سیستم قضایی فاسد (اعمال نفوذآربازمین‌دار): به دام افتادن بی‌گناه	متهم/آغاز	شکست
خاک و خون (۱۳۶۳)	قتل	سیستم قضایی فاسد - اعمال نفوذآربازمین‌دار: (محکومیت افتادن بی‌گناه)	متهم/انتها	شکست
جدال بزرگ (۱۳۶۹)	قتل	سیستم قضایی فاسد: (به دام افتادن بی‌گناه)	متهم/انتها	شکست
گرگ‌های گرسنه (۱۳۷۰)	قتل	سیستم قضایی فاسد: (به دام افتادن بی‌گناه)	وکیل/میان‌ه	شکست
من مادر هستم (۱۳۸۹)	قتل به جهت تجاوز	عدالت مردسالار: (به دام افتادن بی‌گناه)	وکیل مدافع/انتها	شکست
هیس دخترها فریاد نمی‌زنند (۱۳۹۲)	قتل به جهت تجاوز	جامعه و عدالت مردسالار: (به دام افتادن بی‌گناه)	وکیل/آغاز	شکست
مستانه (۱۳۹۳)	تجاوز به عنف	عدالت مردسالار: (رهایبی گناهکار)	وکیل/میان‌ه	شکست
خشم و هیاهو (۱۳۹۴)	قتل	عدالت مردسالار: (رهایبی گناهکار)	متهمین/انتها	شکست

تحلیل مقطع‌های روایت

با توجه به دو جدول فوق می‌توان هر یک از مقطع‌های روایت را به نحو تطبیقی تحلیل نمود.

نقض قاعده

نقض قاعده که از آن با عنوان حادثه محرک نیز یاد شده است در فیلم‌های با موضوع دادگاه همان ارتکاب جرم است. نقض قاعده رویدادی هشداردهنده است که با نیروی تخریبی‌اش پیرنگ را به جریان می‌اندازد (لتوین و استاکدیل، ۱۳۹۷: ۵۱). همان‌طور که در جدول ۱ و جدول ۲ دیده می‌شود، چه در سینمای هالیوود و چه در سینمای ایران، روایت دادگاهی دست به‌گزینش نقض قاعده‌های خاصی می‌زند. روایت‌های دادگاهی توجهی به نقض قاعده‌های عادی و فراوان نظیر توهین، صدور چک بلامحل یا جرائم رانندگی نمی‌کنند چراکه این موارد به قدری جذاب نیستند که بسترهای مناسبی برای تعلیق در داستان ایجاد کنند (Bergman & Asimow, 1996: introduction). بعلاوه جرائم عادی حاوی ظرفیتی اندک برای پیام‌رسانی اخلاقی که هدفی مهم در فیلم‌های با محوریت موضوعات اجتماعی هستند، می‌باشد. قتل و تجاوز به جهت شدت جریحه‌دار کردن احساسات جامعه همواره موردتوجه سینمای دادگاهی بوده است. البته چنین نقض قاعده‌هایی لزوماً بازتاب جامعه نیستند. روایت‌های دادگاهی در سینما به قیمت جلب‌توجه مخاطب و یا پیام‌رسانی احساسی، دست به ساخت جهانی ترسناک می‌زنند که قتل و تجاوز را همواره در کمین جامعه به تصویر می‌کشد و مرتکبین این جرائم را افرادی هیولاصفت و شریر نشان می‌دهد. چنین امری در تئوری‌های هراس اخلاقی^۱ (Cohen, 1972) نظریه کاشت^۲ (باهنر: ۱۳۸۹) و نظریه جرم مخبره‌ای^۳ (Innes, 2012) بدین شکل بیان شده است که رسانه استنباط‌هایی ویژه و غیرواقعی از دنیا ارائه می‌دهد و دنیا را مکانی خشن‌تر و خطرناک‌تر از آنچه هست به تصویر می‌کشند. نتیجه این امر چیزی جز افزایش کنترل و محدودیت‌ها بر شهروندان یا مجرمین بالقوه نیست.

با این حال نباید گمان کرد که نقض قاعده همواره معطوف به خواستی یکسان است. نگاهی به جرم قتل در ادوار مختلف سینمای ایران نشان می‌دهد که قتل تابعی از نظام عقیدتی-فکری ویژه زمانه خود بوده است. درواقع آنچه اهمیت دارد قتل به‌مثابه جنایت نیست؛ بلکه قتل به‌مثابه

1. Moral Panic
2. Cultivation Theory
3. Signal Crimes

واقعه‌ای است که سوژه را در موقعیتی ویژه قرار می‌دهد. این موقعیت‌ها دلالت‌های فراحقوقی-جنایی دارند. به‌عنوان مثال قتل در فیلم‌های پیش از انقلاب در بافت سنتی خانواده محقق می‌شود و قتل به جهت حمله به ارزش‌های سنتی نفی می‌شود. فرمول کلی آن است که بر اثر حادثه‌ای خانواده‌ای پریشان و پراکنده می‌شود (اجلالی، ۱۳۸۳: ۲۸۵). در دو فیلم *خاک و خون* و *گرگ‌های گرسنه* قتل اعتراضی بر نظام پهلوی است و دو فیلم *مستانه* و *هیس ... قتل* را به امر جنسی پیوند می‌زند و باز هم قتل نشان اعتراض است، اما این بار اعتراضی به جامعه‌مردسالار.

بحران

بحران که از آن با عنوان موانع داستان نیز یاد می‌شود، مقطعی از روایت است که عواقب نقض قاعده را به تصویر می‌کشد.

هالیوود. از این مقطع به بعد مسیر روایت دادگاهی در سینمای ایران و هالیوود راه خود را از هم جدا می‌کنند. همان‌طور که در جدول شماره ۱ مشهود است، بحرانی که در فیلم‌های کلاسیک *آقای لینکلن جوان* و *کشتن مرغ مقلد* با ارتکاب قتل حادث می‌گردد خواست مردم برای مجازات فوری و شدید مرتکبین است. این سناریو در فیلم *باد را به ارث ببره* شکل خواست توده مردم برای کیفر معلم ضد مسیحی تکرار می‌شود. این خواست‌ها مارابه یاد دوران انتقام خصوصی و خواست غیرمتمدنانه اعمال خودمحور کیفر می‌اندازد. چنین بحرانی حاصل نگاهی است که رودرروی قانون‌گرایی که از آرمان‌های جامعه آمریکا است، قرار می‌گیرد. بحران مبتنی بر باور مذمت شده خودیاری در تحقق عدالت، در جدال با فرهنگ قانون‌مدار قرار می‌گیرد. از لحاظ تاریخی چنین بحرانی در فیلم‌های هالیوود تحت تأثیر دوره‌ای است که نیاز به فرهنگ‌سازی برای قانون‌گرایی و منع عدالت‌پارتیزانی احساس می‌شده است (White, 2014: 75). با این حال فیلم *تشریح یک قتل* در مرحله‌ای پیش‌تازتر، بحران قانون را نه در بیرون و نزد توده که در درون نهاد قانون و دادگاه بسته است: بحران ناشی از موضع سیاسی و زیاده‌خواهی مقام تعقیب که امری متداول در نمایش‌های دادرسی است.

هشت فیلم بعد نشانگر عبور از دغدغه بحران مبتنی بر قانون‌گرایی به بحرانی است که می‌توان آن‌ها را ذیل اندیشه‌های انتقادی قرار داد. در این فیلم‌ها، خود دادگاه می‌تواند تبدیل به مسئله دادرسی گردد. از این‌روست که رهایی گناهکار در قالب اخلاص‌گران عدالت، وارد ژانر دادرسی می‌گردد. پرسش مهم این است که آیا دادگاه آن نهاد والای تحقق عدالت هست؟

اهمیت این پرسش تا بدانجاست که گفته شده علت محبوبیت گسترده درام‌های دادگاهی نزد مردم بحران در نهادهای حکومتی است (لتوین و استاکدیل، ۱۳۹۷: ۷۴). نقد پدرسالاری تحت نفوذ نظریه‌های فمینیستی (در فیلم‌های متهم و دیوانه) و نقد نهادهای سرمایه‌داری تحت نفوذ نظریات مارکسیستی (در فیلم حکم یا هیئت منصفه فراری)، نقد مناسبات سیاسی در سیستم قضایی (در فیلم مظنون)، نقد سازوکارهای خشک و زبان انعطاف‌ناپذیر دادگاه، متأثر از نظریات پست‌مدرن (فیلم پسرعمومی من وینی) یا مسئله تبعیض نژادی در آرای پیشین دادگاه‌ها (فیلم فرصتی برای کشتن) بحران‌هایی هستند که دادگاه‌های سینمایی را جولانگاه عمیق‌ترین کشمکش‌های فلسفی و جامعه‌شناختی ساخته‌اند. دادگاه سینمایی محل موضوعات ساده که شاید اکثریت اوقات دادگاه را در عالم واقع به خود اختصاص می‌دهد نیست بلکه دادگاه اصولاً وارد مسائلی می‌شود که فضای جامعه نسبت به آن‌ها حساس شده است. در این دوره تنها امر فرهنگی - اجتماعی بدل به بحران دادگاهی نمی‌شود بلکه همان‌طور که در سه فیلم *مظنون*، *متهم* و *پسرعمومی من وینی* *پیداست*، تشریفات دست‌وپا گیر قانونی در اثبات بی‌گناهی یا گناهکاری معضلی است که توجه سینما را به خود جلب کرده است.

ایران - بحران در فیلم‌های قبل از انقلاب یکسان و معطوف به نهاد خانواده است. نقض قاعده، وضعیت بحرانی را در نهاد خانواده موجب می‌گردد که همان از هم گسستن نهاد خانواده است. در این فیلم‌ها ارتکاب جرم میان اعضای خانواده فاصله ایجاد می‌کند و چنانچه نهاد دادگاه مشکل را حل نکند، نهاد خانواده متلاشی می‌گردد. البته ترس از فروپاشی خانواده تنها منحصر به فیلم‌های دادگاهی نیست بلکه مضمون ازهم‌پاشیدگی خانواده از مضامین عمده سینمای این دوره است (اجلالی، ۱۳۸۳: ۱۴۹). که به چاره‌اندیشی‌های دادگاهی نیز نفوذ کرده است.

پس از انقلاب فیلم‌های با صحنه‌های دادگاهی حاصل تفکر انقلابی دهه شصت و اوایل دهه هفتاد هستند. این فیلم‌ها دادگاه را مرتبط با قبل از انقلاب نمایش می‌دهند و کنشگران آن را فاسد یا نالایق به تصویر می‌کشند. بدین ترتیب، بحران مترادف می‌شود با خود سیستم قضایی که مبنای آن تفکر غیریت‌ساز آن دوره است (حسینی، ۱۳۹۲: ۵۸). سیستم قضایی در فیلم‌های *خاک و خون* و *پرونده* به جهت ارتباط با زمین‌داران ظالم و در *گرگ‌های گرسنه* به جهت تحت سلطه نهادهای بیگانه بودن و در *جدال بزرگ* به جهت فساد اخلاقی - سیستمی مانعی بزرگ در مسیر عدالت تلقی می‌شود. این هشت فیلم، بار احساسی مبنی بر تقدس خانواده (قبل انقلاب) و تفکر

انقلابی (بعد انقلاب) را مبنای بحران قرار دادند، از این‌رو بر محکومیت بی‌گناه که عضوی شایسته از خانواده یا عضوی شایسته از نظرگاه انقلابی است، تأکید شده است.

پس از دوره اصلاحات دادگاه‌های سینمایی از دادگاه‌های قبل انقلاب به دادگاه‌های بعد از انقلاب روی می‌آوردند؛ و این امر با ورود مسائل اجتماعی به سینمای دادگاهی ایران همگام است. باین‌حال می‌توان گفت تنها یک جنبه از مسائل اجتماعی تبدیل به بحران دادگاهی می‌شود و آن مسئله زنان و نقد نظام مردسالار است. فیلم‌های دادگاهی پس از دوره اصلاحات به‌طور عمده دادگاه‌های حقوقی و جزایی را مکان به نمایش گذاردن تفاوت‌های جنسیتی در جامعه کرده‌اند.^۱ فیلم‌های من مادر هستم، مستانه، همیس دخترها فریاد نمی‌زنند، خشم و هیاهو بحران جامعه مردسالار و به‌تبع آن، دادگاه مردسالار را بحرانی عمیق در تحقق عدالت به تصویر کشیده‌اند. بحرانی که زنان را مجبور می‌سازد تا بیش از آنچه عادلانه است در فضای دادگاه تلاش نمایند. این بحران‌ها تعلیق را به جریان می‌اندازند. تعلیقی که مبتنی بر نگاه جستجوگر مخاطب بر دو امر است. یکی اینکه آیا عدالت محقق می‌شود و دیگری آنکه چه کسی قرار است این عدالت را محقق کند؟ پرسش‌هایی که پاسخ به آن‌ها در دو مقطع بعدی روایت آشکار می‌گردد.

چاره‌اندیشی

چاره‌اندیشی مقطع پاسخ به بحران و معلول آن است. همان‌طور که اشاره شد، چاره‌اندیشی از حیث کنشگر و زمان ورود سازوکار چاره‌اندیشی قابل‌بحث است. مقطع چاره‌اندیشی نقطه اوج روایت مبتنی بر دادرسی کیفری است؛ چراکه مقطع نقض قاعده معطوف به فرد (مجرم یا متهم) و مقطع بحران معطوف به اجتماع است و این مقطع چاره‌اندیشی است که قضایی است و کنشگری سهامداران عدالت کیفری را رسماً به جریان می‌اندازد.

هالیوود - نگاهی به فیلم‌های دادگاهی هالیوود نشان می‌دهد که کنشگر چاره‌اندیشی از سینمای کلاسیک تا دوران جدیدتر حرفه‌ای و قانونی بوده است. وکیل و در برخی موارد عضو هیئت منصفه، کنشگر اصلی نمایش‌های دادگاهی است که باید با نامالیقات اجتماعی و فرهنگی مبارزه کند. فیلم‌های کشتن مرغ مقلد و آقای لینکلن جوان دو وکیل باصلاطت را نشان می‌دهند که نه تنها باید بر بحران‌های درون دادرسی و دادگاه فائق آیند، بلکه باید اجتماع خشمگین و

۱. نمونه فیلم‌های حقوقی با محوریت مسائل خانوادگی که مبتنی بر بحران جامعه مرد سالار است در فیلم‌های قرمز (۱۳۷۹)، هزاران زن مثل من (۱۳۷۹)، همسر دلخواه من (۱۳۷۹)، رقص در غبار (۱۳۸۱)، پایتال (۱۳۸۵)، کمال عدل (۱۳۸۹) و دوران عاشقی (۱۳۹۳) دیده می‌شود.

خودسر اهالی منطقه را نیز مهار و آن‌ها را ضمن اندرز دادن به آرامش دعوت کنند. فیلم‌های تشریح یک قتل یا باد را به ارث ببر و کلای باهوش و باپشتکاری را نشان می‌دهد که با وجود آن‌ها نباید از بی‌عدالتی هراسان بود. چنین امری سبب گشته است تا این فیلم‌ها را ذیل دوران اوج و شکوفایی بازنمایی‌های دادرسی جای دهند (Rafter, 2001: 15). فیلم‌های بعد کنشگری و کلا را بیشتر به درون دادگاه برده‌اند اما هنوز خطابه‌های اخلاقی و اجتماعی‌شان برای جامعه در کنار استدلال‌ات حقوقی و قانونی بسیار مشهود است. در واقع وکلا از دیرباز در جامعه آمریکا جایگاه قدرتمند و بانفوذی داشته‌اند و این امر در داستان‌ها و نمایش‌های دادگاهی سبب اعطای نقشی پررنگ به آن‌ها شده است (Machura & Alberich, 2001).

مقطع شروع چاره‌اندیشی و کلا در تمامی نمایش‌های دادگاهی هالیوودی، آغاز داستان است. تمامی این فیلم‌ها در سریع‌ترین زمان ممکن، چالش اجتماعی یا اخلاقی را با چاره‌اندیشی قانونی پیوند زده‌اند، گویی تنها راهکار ممکن در دستان دادگاه و نیروهای حرفه‌ای آن است. بدین ترتیب مخاطب بلافاصله این موضوع را درک می‌کند که با یک درام دادگاهی طرف است و به‌طور ضمنی این باور به او القا می‌شود که فرآیندهای قانونی حل مسئله اولین و احياناً مؤثرترین، راه چاره‌اند.

ایران - فیلم‌های حاوی صحنه‌های دادگاهی در سینمای ایران نمایانگر وضع کاملاً متفاوتی هستند. در اکثر فیلم‌های قبل انقلاب کنشگر چاره‌اندیشی حرفه‌ای نیست بلکه متهم در پی دفاع از خود برمی‌آید^۱. بدین ترتیب دادگاه اساساً غیرحرفه‌ای برگزار می‌شود. در این فیلم‌ها دو ستاره سینما نقش وکیل را بر عهده می‌گیرند، اما کنشگری‌های آنان به وکلا شباهتی ندارد. در واقع قواعد ستاره‌پروری در سینمای قبل انقلاب که با دیالوگ‌های احساسی قصد دارد تا دل مخاطبان را نرم کند، مانع از شکل‌گیری یک دادرسی حرفه‌ای می‌شود. این فیلم‌ها فضای دادگاه را در انتهای فیلم وارد روایت کرده‌اند که این امر حاکی از نقش فرعی نهاد دادگاه در جهان داستان است. بدین جهت کارکرد دادگاه در این فیلم‌ها تصدیق‌دواری از پیش مقدر شده مخاطبان است تا نهادی که توان تأثیرگذاری اجتماعی مستقل را داشته باشد.

۱. این امر در فیلم قسمت بارزتر است. علی‌رغم اینکه داستان و وکیل تلاش‌های بسیاری می‌کند تا حقیقت مشخص شود اما این بیانات خود متهم است که در انتها باید عدالت را محقق کند؛ گویی تمام تشریفات و نمایش‌های قانونی پیش از سخنان خود متهم بیهوده بوده است.

پس از انقلاب و کلا به نحو گسترده‌تری وارد کنشگری قانونی شده‌اند. باین‌حال فیلم خاک و خون و دسته‌ای دیگر از فیلم‌هایی که در دهه شصت ساخته شده‌اند، هنوز وکیل را نهاد صالح برای احقاق حقوق خود نمی‌بینند^۱. از این‌رو خود متهم با شور انقلابی در برابر نظام ظلم که نهاد رسمی آن دادگاه است می‌ایستند. در فیلم *گرگ‌های گرسنه* هم که وکیل مدافع کنشگر فضای دادگاه است، تنها ظاهر و اسم وکیل را یکدک می‌کشد؛ اما در واقع رفتار و نحوه دفاع از موکل شبیه حرکت پرشور یک جوان انقلابی علیه نظام ظلم است تا دفاعی قانونی بر مبنای استدلالات و استنادات حقوقی که لازمه کار وکلای مدافع حرفه‌ای است.

پس از دهه هفتاد و به‌ویژه پس از دوره اصلاحات، با تأکیدی که بر قانون‌گرایی می‌شود، کنشگران قانونی و مهم‌تر از همه آن‌ها، وکلا وارد دادگاه‌های سینمایی می‌شوند^۲. همچنین در این فیلم‌ها مقطع چاره‌اندیشی دادگاهی زودتر آغاز می‌شود. دیگر دادگاه صرفاً نقش بازتصدیق‌کننده حکم پیشین مخاطب را ندارد، بلکه تصمیم دادگاه مستقلاً واجد اهمیت می‌گردد. این دو عامل - یعنی ورود وکلای حرفه‌ای و چاره‌اندیشی زودرس قانونی - دادگاه‌های سینمایی ایران را به‌ویژه پس از دوره اصلاحات حرفه‌ای‌تر و نزدیک‌تر به قواعد ژانری سینمای دادگاهی کرده است. در فیلم‌های *هیس...* و *مستانه* زنان به‌عنوان وکیل مدافع وارد کنشگری قانونی می‌شوند. کنشگری زنان در بحران‌های معطوف به زنان در جامعه مردسالار، این ایده را به ذهن می‌رساند که خود زنان کسانی هستند که باید برای دستیابی به عدالت مطلق بجنگند.

بازادغام/جدایی (شکست یا موفقیت دادرسی)

آخرین مقطع روایت حاصل چاره‌اندیشی در دادگاه است و نشان می‌دهد که آیا بحران بر قانون چیره گشته است یا قانون بحران را از بین می‌برد و قدرت خود را نشان می‌دهد.

هالیوود - با نگاهی جدول شماره ۱ بلافاصله مشخص می‌شود که هالیوود به‌طور کلی، دادگاه را نهادی صالح برای حل معضلات و بحران‌ها در نظر می‌گیرد. هرچند ممکن است مشکلاتی نظیر فشار افکار عمومی، تبعیض نژادی یا جنسیتی، نظام سرمایه‌داری یا امثال آن بحران‌هایی

۱. فیلم‌های پرونده (۱۳۶۲)، دوسرنوشت (۱۳۶۸) و یا جدال بزرگ (۱۳۶۹) نمونه‌هایی دیگر هستند که به کنشگری وکلا در دادگاه بی‌توجه بوده‌اند.

۲. به‌نظر می‌رسد که عدم ورود وکیل مدافع در فیلم *خشم و هیاهو* به جهت صبغه مستند گونه آن باشد؛ چرا که در پرونده‌ای که ظاهراً فیلم بر اساس آن ساخته شده متهمه (شهلا جاهد) رکن اصلی دفاع و دادرسی است و وکیل مدافع نقشی فرعی در روایت‌گویی آن پرونده دارد.

باشند که حل آن‌ها در عالم واقع ساده به نظر نرسد، اما دادگاه با یاری وکلای قهرمان این مواع را از سر راه برمی‌دارد. البته فیلم کشتن مرغ مقلد از این منظر تا حدودی متفاوت است. در این فیلم فرآیند دادرسی شکست می‌خورد، اما حقیقتاً این شکست پیامی مبتنی بر عدم کفایت فرآیندهای دادگاهی و قانونی برای حل معضلات اجتماعی را نمی‌رساند؛ بلکه بالعکس عوام‌گرایی و تأثیر منفی افکار عمومی است که دادرسی را به شکست می‌کشاند، امری که وکیل مدافع فیلم، آتیکوس فینچ، درصدد جلوگیری از آن به نفع دادرسی قانونی و بی‌طرف بود که البته موفق به انجام آن نشد.

از چنین موفقیتی دو تعبیر می‌توان داشت که یک تعبیر مثبت و تعبیر دیگر منفی است. در تعبیر مثبت، موفقیت دادگاه نمایانگر اعتماد فرهنگی به نهاد قانون و دادگاه است و به تعبیری، بازتاب قانون‌گرایی جامعه به حساب می‌آید. در تحقیقاتی که در سال ۱۹۹۸ انجام شد، به‌صورت اتفاقی هزار نفر از سن ۱۸ سال به بالا در سنین، جنسیت‌ها و طبقات اجتماعی متفاوت انتخاب شدند و ۸۰ درصد از آن‌ها درجه اعتماد بالایی را نسبت به نظام قضایی آمریکا ابراز داشتند (American bar association, 1999:6). این امر بیانگر بازتابی بودن موفقیت‌های سینمایی دادگاهی است. در تعبیری منفی و انتقادی چنین موفقیتی بازتولید قدرت رسمی در فضای رسانه‌ای و سینماست که تحقق عدالت را امری محتوم در نظر می‌گیرد (Silbey, 2003: 112). بدین ترتیب، نهاد قدرت با موقتی بازنمودن معضلات و بحران‌ها از طریق سینما خود را از بند مشکلات فعلی واقعی می‌رهاند و نوید عدالتی مقدرالوقوع را می‌دهد. این نقد تا آنجا پیش رفته است که این اعتقاد وجود دارد که بازنمایی قانون در فیلم به‌ندرت در جهت توصیف واقع‌گرایانه از آیین دادرسی قانونی بوده است و کمتر به انتقاد از قوانین موجود پرداخته است، از این رو چنین بازنمایی‌هایی کارکرد تبلیغاتی داشته‌اند (Drexler, 2001). با این حال در هر دو صورت یک‌چیز بازنمایی می‌شود و آن هم اقتدار و کارایی است که نهاد دادگاه در فضای سینمای هالیوود دارد.

ایران - فیلم‌های قبل انقلاب عاقبت چاره‌اندیشی در دادگاه را مثبت نمایش داده‌اند. دادگاه در حل بحران یعنی گسست خانواده موفق به بازادغام خانواده می‌گردد. در این فیلم‌ها چاره‌اندیشی منجر به بازادغام خانواده می‌شود و بدین ترتیب نهاد سنتی خانواده در نهاد مدرن دادگاه مجال آرامش می‌یابد. برخلاف ادبیات ملودرام ایران در خصوص داستان‌های عاشقانه یا شعرها که تمایل به پایان تراژیک دارند، سینمای ایران به پایان‌های خوش نظر دارد (Sadr, 2006: 88). نکته قابل توجه در این خصوص این است که کارکرد چنین پایان خوشی، برخلاف سینمای

هالیوود، نمی‌تواند بازتولید قدرت باشد؛ چراکه نهاد دادگاه هیچ‌گاه با هسته مرکزی روایت گره نمی‌خورد تا باز کردن گره مصداق قدرت‌نمایی دادگاه و دادرسی باشد. به نظر می‌رسد راضی نگاه‌داشتن مخاطبین و ملاحظات تجاری و قرار گرفتن بر روی موج فیلم‌های موفق پیش‌ساخته، علت عمده چنین پایان‌های خوشی بوده است. به‌طور کلی می‌توان گفت به هم رسیدن خانواده و پایان خوش پس از ناملايمات، بخشی از فضای رؤیایپرداز سینمای ایران بوده است (اجلالی، ۱۳۸۳: ۲۸۵).

پس از انقلاب اسلامی بدبینانه‌ترین نگاه، چه قبل و چه بعد از اصلاحات، نسبت به دادگاه و کارکرد اجتماعی آن پدیدار می‌شود. در هر هشت فیلم جدول شماره ۲ دادگاه شکست می‌خورد. علت این شکست در فیلم‌های پرونده، خاک و خون، گرگ‌های گرسنه و جدال بزرگ واضح است. همان‌طور که در مقطع بحران گفته شد، انزجار از نظام شاهنشاهی سبب می‌گردد تا نظام قضایی آن دوران هم فاسد و ناکارآمد نمایش داده شود. چنین ناکارآمدی در این دو فیلم سبب می‌گردد تا انتقام ارزشمند تلقی گردد و حل بحران به شیوه غیرمدرن و انتقام‌گونه مدح گردد.

فیلم‌های بعد از دوران اصلاحات، علی‌رغم تأکید بر فرآیندهای قانونی در حل بحران و چاره‌اندیشی‌های مبتنی بر اصول قانونی، باز هم دادگاه را ناتوان از تحقق عدالت به تصویر می‌کشند. مخالفت با کارکرد قانون در فیلم‌های من مادر هستم، مستانه و هیس ... به جهت سیستم قضایی فاسد نیست؛ بلکه به جهت سیستم قضایی ناکارآمد و ارتجاعی است که خودآگاه یا ناخودآگاه اصول سستی و مردسالار را بدون توجه به مقتضیات جامعه به اجرا درمی‌آورند. در این فیلم‌ها، بحران مردسالاری فضای دادگاه را تحت تأثیر قرار می‌دهد و کنشگری چاره‌اندیشان هیچ پیامدی برای آن‌ها و جامعه در پی ندارد. بدین ترتیب نباید گمان کرد که مبنای عدم دستیابی به عدالت در فیلم‌های قبل و بعد اصلاحات یکی است. اگر به تقسیم‌بندی جووت^۱ از کارکرد سینما در اجتماع توجه نماییم که کارکرد سینما را به شش مورد واقعیت‌گریزی یا گریزخواهی، اقناع یا متقاعدسازی، ایجاد نگرش‌های جدید، جامعه‌پذیری، همذات‌پنداری و نشان دادن واقعیت تقسیم می‌کند، (جووت به نقل از آزاد ارمکی و آرمین، ۱۳۸۸: ۱۱۰-۱۰۷). متوجه خواهیم شد که کارکرد عدم موفقیت در فیلم‌های دوره اول، جنبه تبلیغ و اقناع داشته است؛ بدین معنا که هدف، اقناع فکری مخاطبان در عدم صلاحیت نهادهای پیشانقلابی در تحقق عدالت است، درحالی‌که کارکرد عدم موفقیت در فیلم‌های دوره دوم نشان دادن واقعیت بوده است. واقعیتی در سطح

جامعه که زنان را ناتوان از احقاق حقوقشان در سطوح رسمی و قانونی کشور می‌داند.

بحث و نتیجه‌گیری

در پژوهش پیش‌رو، ۲۴ فیلم مرتبط با نمایش‌های دادگاهی مورد مطالعه ساختاری قرار گرفتند. شاید یافتن الگویی تماماً مشترک در روایت‌های مبتنی بر نمایش دادگاهی کاری ناممکن باشد، اما می‌توان شباهت‌هایی را در هر دوره تاریخی از نمایش‌های دادگاهی دید. این امر از آن‌رو است که سینمای دادگاهی علاقه‌مند به نمایش بحران‌هایی است که عمدتاً بازتاب نگرش‌ها و برداشت‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی جامعه است. چنین برداشت‌هایی سبب وضعیت‌ها و کردوکارهای مختلف پس از نقض قاعده می‌شوند. نقض قاعده (جرم) امری طبیعی است که در جوامع مختلف به وقوع می‌پیوندد؛ اما بحرانی که جرم ایجاد می‌کند، واکنشی که به بحران صورت می‌پذیرد و حاصلی که واکنش به بحران در پی دارد، امری است که تابع فهم، دریافت و انتظارات جامعه از سیستم قضایی یا فضای مسلط (ایدئولوژیک) فیلم‌سازی است.

سینمای دادگاهی هالیوود، کارکردی اجتماعی برای دادگاه قائل بوده است. کوزینا^۱ بیان می‌دارد که سینمای دادگاهی حتی قبل از جنگ جهانی اول علاقه‌مند به موضوعاتی بوده که معضل اجتماعی را وارد دادگاه نماید (2001:83). بحران ناشی از جرم، عمدتاً بحران کل اجتماع است. دادگاه به‌عنوان نهادی رسمی و قانونی باید این بحران را داوری نماید. در هر دوازده فیلم هالیوودی، پس از مقطع بحران، چاره‌اندیشی‌های وکلا نشان می‌دهد که حل بحران نیازمند کنشگران حرفه‌ای است که نماینده آگاه مردم در دست‌یابی به خواسته‌هایشان، از طریق رسمی هستند. درنهایت، موفقیت در دادرسی و حل بحران اجتماعی، پاداش اعتماد به قانون است. فیلم‌های انتخابی هالیوود از دوره‌های مختلف تاریخ سینما و با دغدغه‌های فرهنگی و اجتماعی مختلف انتخاب شدند، اما بدنه و ساختار روایت در آن‌ها نسبتاً ثابت است. به تعبیری بحران‌ها بازتاب شرایط اجتماعی در سینمای هالیوود بوده‌اند، اما چاره‌اندیشی و حاصل کار دادگاه یکسان بوده است^۲. به‌طور کلی می‌توان گفت روایت دادگاهی در فیلم‌های هالیوودی مورد بررسی چه

1. Kuzina

۲. با این حال این پژوهش مدعی آن نیست که تمامی فیلم‌های دادگاهی موفقیت دادگاه را نمایش داده‌اند، هر چند تردیدی نیست که عمده فیلم‌های دادگاهی، دادگاه را نهاد عدالت به تصویر کشیده‌اند. با این حال باید متوجه این موضوع بود که در بسیاری از موارد نیز که دادگاه ناموفق بوده اشتباهات دادگاهی به جهت اطلاعات فریبنده‌ای بوده که به دادگاه داده شده تا اینکه فساد یا ناکارآمدی خود دادگاه، نظیر فیلم‌های ایرانی، عامل اصلی تصمیم نادرست باشد؛ بدین ترتیب در این موارد هم دادگاه شکست نمی‌خورد بلکه کارشکنی افراد غرض‌ورز دستگاه عدالت کیفری را با اختلال مواجه می‌کند که در صورت نبود

از لحاظ کمی (میزان حضور نهادهای قانونی و دادگاه در فیلم) و چه از لحاظ کیفی (حاصل کار نهادهای قانونی و دادگاه) *قانون محور* است، قانونی که بحران‌ها را پس می‌زند و بی‌توجهی به آن برابر است با تحقق بی‌عدالتی. به این ترتیب اگر الگوی مقاطع چهارگانه ترنر را برای فهم کلان الگوی فیلم‌های دادگاهی بکار بگیریم، می‌توانیم حرکتی از نقض قانون و مهم‌تر از آن به خطر افتادن اعتبار حق و عدالت در جامعه را در مقطع بحران ملاحظه کنیم که با تلاش مضاعف و گاه اسطوره‌گونه حل و چاره‌اندیشی می‌شود. تلاشی که شکستش به معنای شکست در یک پرونده خاص نیست، بلکه شکست دادگاه و به یک معنا شکست عدالت است؛ اما عاقبت، فیلم‌های مورد بررسی و اغلب فیلم‌های دادگاهی هالیوود، به هر وسیله‌ای خواه تلاش و یا نبوغ فردی و یا به مدد فن نجات در آخرین لحظه و یا هر وسیله‌ای دیگر ولو نقض قواعد حقوقی و تشریفات دست و پاگیر قانونی، پرچم عدالت را برافراشته می‌دارند تا به مخاطب خود القاء نماید که دادگاه و رویه‌های موجود در آن در بزنگاه‌های حق و حقیقت تصمیم درست را خواهند گرفت. فیلم‌های ایرانی حاوی صحنه‌های دادگاهی، برخلاف سینمای دادرسی هالیوود الگوی روایی مشخصی در نقش و کارکرد نهاد دادگاه نداشته‌اند. علت این امر این است که روایت‌هایی که دادگاه در آن حضور داشته‌اند *بحران محور* و نه *قانون محور* بوده‌اند. بدین معنا که در هر دوره بحران تعیین می‌کند که اولاً چه کسی کنشگر دادگاهی باشد و ثانیاً آیا نهاد دادگاه کارکرد داشته باشد یا نه؟ در مقطع کنشگری، بحران خانوادگی، خود خانواده را برای تحقق عدالت به پیش می‌راند. در فیلم‌های پیش از دوره اصلاحات نظام فاسد قضایی کنشگر انقلابی و جنگجو را می‌طلبد. فیلم‌های پس از اصلاحات نیز زنان را کنشگر مبارزه علیه بحران مردسالاری در نظر می‌گیرد و چاره‌اندیشی در سایه کنشگری یا عدم کنشگری فرهنگی زنانه قرار می‌گیرد. از حیث بحران و حاصل کار دادگاهی نیز فیلم‌های قبل از انقلاب، بحران را در خانواده به تصویر می‌کشند، اما تقدس خانواده بحران را از پای درمی‌آورد. دو فیلم قبل از اصلاحات بحران را نظام قضایی فاسد در نظر می‌گیرند، تفکر انقلابی به چنین بحرانی اجازه پیروزی نمی‌دهد. دو فیلم پس از دوره اصلاحات نیز مناسبات نابرابر جنسیتی در جامعه را قوی‌تر از قانون ناکارآمد به تصویر

آنها دادگاه می‌توانست تصمیم عادلانه را اتخاذ کند. برای نمونه می‌توان به فیلم‌های ترس اصلی (Primal Fear)، تمام حقیقت (the whole truth) دلیل ملموس (Physical evidence) یا وکیل لینکلن (Lincoln Lawyer) اشاره کرد.

می‌کشند. بدین ترتیب اگر بخواهیم روایت فیلم‌های متضمن کنش دادگاهی را با مدل مقاطع چهارگانه ترنر منطبق نماییم می‌توانیم به نقش فرعی دادگاه و تصمیم‌گیری در باب مسائل اجتماعی و فردی را از لحاظ قانونی، دریابیم. اگر نقض قاعده و بحران را در یک‌سوی کفه ترازو و چاره‌اندیشی و تعادل و اعاده وضعیت بی‌تعادلی به تعادل را در کفه دیگر ترازوی روایت‌های دادگاهی ایرانی بگذاریم، به وضوح می‌توانیم به سنگینی کفه ترازوی نقض قاعده و بحران گواهی دهیم. هرچند اگر بخواهیم در سطحی وسیع‌تر به این مسئله بنگریم به حذف کلی مسئله کنش دادگاهی به مثابه پاسخی در برابر مشکلات اجتماعی بخواهیم خورد. تعداد فیلم‌های مبتنی بر نمایش‌های دادگاهی در خصوص معضلات عمده اجتماعی برخلاف سینمای هالیوود، به‌سختی به ده فیلم می‌رسد. به نظر می‌رسد چنین بی‌اعتنایی به چاره‌جویی دادگاهی در سینمای ایران، موارد بازنمایی سینمایی را چه از لحاظ کمی (قلت سکانس‌های دادگاهی) و چه از لحاظ کیفی (کارکرد مثبت داشتن دادگاه) تحت تأثیر قرار داده است.

چنین تمایزات روشنی میان سینمای ایران و سینمای هالیوود سبب می‌گردد تا در ایران ژانر دادگاهی اساساً بی‌معنا باشد، چراکه قانون و نهاد قانون که هسته مرکزی ژانر دادگاهی است، اهمیتی ثانویه و صرفاً صوری در فیلم‌های ایرانی دارد. دادگاه‌های سینمایی ایران در فیلم‌های مورد بررسی هیچ کارکردی جز بازتصدیق امر موجود (پیش از انقلاب) و پیچیده‌تر کردن روند دست‌یابی به عدالت (پس از انقلاب) نداشته‌اند. در فیلم‌های ایرانی دادگاه نه‌تنها مأمّن عدالت نیست بلکه نهادی است که یا غیرضروری است، مانند فیلم‌های قبل انقلاب؛ چراکه هیچ کنشگری عقلانی در آن محقق نمی‌گردد و دادگاه تنها دآوری‌های از پیش تعیین‌شده مخاطبان را تصدیق می‌کند، یا نهادی است ضد عدالت، مانند فیلم‌های پس از انقلاب و پیش از دوره اصلاحات که در آن‌ها خود دادگاه در نقطه مقابل عدالت قرار می‌گیرد و یا نهادی است ناکارآمد و تشدیدکننده معضل اجتماعی، نظیر فیلم‌های پس از دوره اصلاحات که دادگاه را وابسته به قانونی مردسالار می‌داند که نمی‌تواند معضل اجتماعی را در سازوکار قضایی حل و فصل نماید. می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که پیوند نخوردن دادگاه با عدالت و مفاهیم اجتماعی، در فیلم‌های با صحنه‌های دادگاهی مورد بررسی و به عبارتی قانون‌مدار نشدن روایت در این فیلم‌ها حاکی از عدم باور به کارکرد نهاد دادگاه بوده است تا مواردی از قبیل ضعف فیلم‌نامه‌های دادگاهی ایرانی یا ناتوانی از اقتباسی موفق از فیلم‌های هالیوودی که عمدتاً در دیگر ژانرها اتفاق افتاده است.

منابع و مأخذ

- ابوت، اچ پورتر (۱۳۹۷). **سواد روایت**، ترجمه‌روژیاپوراژر و نیما اشرفی، چاپ دوم، انتشارات اطراف.
- اسکندری، علی و حسینعلی افخمی (۱۳۹۶). «تحلیل‌ساختاری سینمای اسطوره‌ای دوران گذارانقلاب (۱۳۵۷-۱۳۶۰)؛ مطالعه موردی تحلیل روایتفیلیم «خونبارش»»، **مجله جهانی رسانه**، شماره ۲: ۱۹-۱.
- اسکولز، رابرت (۱۳۹۳). **درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات**، ترجمه‌فرزانه طاهری، چاپ سوم، انتشارات آگه.
- اجلالی، پرویز (۱۳۸۴). **دگرگونی اجتماعی و فیلم‌های سینمایی در ایران: جامعه‌شناسی فیلم‌های عامه‌پسند ایرانی (۱۳۰۹-۱۳۵۷)**، انتشارات فرهنگ و اندیشه.
- آزادارمکی تقی و آرمینامیری (۱۳۸۸). «بررسی کارکردهای سینما در ایران (ارزیابی سینمای سال‌های ۱۳۷۴ تا ۱۳۸۵ بر اساس توزیع کارکردی فیلم‌ها)»، **دو فصلنامه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات**، شماره ۲: ۱۳۰-۹۹.
- اکو، امبرتو (۱۳۹۷). **نشانه: تاریخ و تحلیل یک مفهوم**، ترجمه‌مرضیه مهرابی، انتشارات علمی فرهنگی.
- بارت، رولان (۱۳۹۲). **درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها**، چاپ دوم، انتشارات رخداد نو.
- باهنر، ناصر و طاهرهجعفری (۱۳۸۹). **تلویزیون و تأثیرات کاشتی آن بر هویت ایرانیان، فصلنامه تحقیقات فرهنگی ایران**، شماره ۴: ۱۵۶-۳۱.
- بوردول دیوید و کریستینتامپسون (۱۳۹۶). **هنر سینما**، ترجمه‌فتاح محمدی، چاپ چهاردهم نشر مرکز.
- پراپ، ولادیمیر (۱۳۸۶). **ریخت‌شناسی قصه‌های پریان**، ترجمه‌فریدون بدره‌ای، چاپ دوم، انتشارات توس.
- پرینس، جرال (۱۳۹۱). **روایت‌شناسی: شکل و کارکرد روایت‌ها**، ترجمه‌محمد شهبان، انتشارات مینوی خرد.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۹۷). **بوطیقای نثر (همراه با جستارهایی نو در باب حکایت)**، ترجمه‌کتایون شهیر راد، انتشارات نیلوفر.
- سوسور، فردینان (۱۳۹۶). **دوره زبان‌شناسی عمومی**، ترجمه‌کوروش صفوی، چاپ ششم، انتشارات هرمس.
- صافی پیرلوجه، حسین (۱۳۹۶). **درآمدی بر تحلیل انتقادی گفتمان روایی**، چاپ دوم، نشر نی.
- حسینی، مجید (۱۳۹۲). **تن دال: تحول فرهنگ سیاسی در سینمای پرمخاطب ایران**، انتشارات رخداد نو.
- ژنت، ژرار (۱۳۹۴). **ساختگرایی و نقد ادبی (مقاله در کتاب: ساختگرایی، پسا‌ساختگرایی و مطالعات ادبی)**، ترجمه‌محمود عبادیان، چاپ سوم، پژوهشکده فرهنگ و هنر اسلامی.
- کالر، جانانان (۱۳۸۸). **در جستجوی نشانه‌ها**، ترجمه‌لیلا صادقی و تینا امرالهی، نشر علمی.
- گوتر، آران (۱۳۹۵). **فرهنگ زیباشناسی**، ترجمه‌محمدرضا ابوالقاسمی، نشر ماهی.
- لتوین، دیوید. استاکدیل جووراین (۱۳۹۷). **معماری درام**، ترجمه‌امیر راکعی، چاپ دوم، نشر ساقی.
- متز، کریستین (۱۳۹۵). **نشانه‌شناسی سینما**، ترجمه‌روبرت صافاریان، نشر سینا.
- هاوکس، ترنس (۱۳۹۴). **ساختگرایی و نشانه‌شناسی**، ترجمه‌مجتبی پردل، نشر ترانه.

- ABA, American bar association (1999). **perception of the U.S justice system**
- Alexander, Victoria D. (2003). **Sociology of the Arts**. London: Blackwell publishing
- Bergman, Paul, Asimow Michael, (1996) **reel justice: courtroom goes to movies**, universal press syndicate company.
- Cohen, Stanley (1972). **Folk Devils and Moral Panics**, Routledge press
- Danto, A.C (1985). **Narration and knowledge**, New York: Columbia university press.
- Drexler, peter (2001). The German Courtroom Film During the Nazi Period: Ideology, Aesthetics, Historical Context, **Journal Of Law And Society**, Volume 28, Number 1.
- Innes, Martin (2012). Signal crimes and Signal Policing, Article in The **Police Journal**
- Machura, Stefan and Ulbrich, Stefan (2001). Law in Film: Globalizing the Hollywood Courtroom Drama, **Journal of Law And Society**, Volume 28, Number 1.
- Rafter, Nicole (2001). American Criminal Trial Films: An Overview of Their Development, 1930–2000, **Journal of law and society**, volume 28. 9-24
- Sadr, Hamidreza (2006). **Iranian cinema: a political history**, I.B.Tauris & Co.Ltd
- Silbey, Jessica (2003). Patterns of Courtroom Justice, **Journal of law and society**, volume 28. 97-116
- Turner, victor (1986). **the anthropology of performance**, New York, PAJ publications.
- White. G. Edward (2014). **American Legal History: A Very Short Introduction**, New York, Oxford University press.