Global Media Journal
The Global Network of Communication Scholars
UNIVERSITY OF TEHRAN ISSN 2008-0468 PERSIAN EDITION
مجله جهانی رسانه – نسخه فارسی
دانشگاه تهران

دوره ۱۵، شماره ۱، صفحات ۱۳۱ تا ۱۵۴
منتشر شده در بهار و تابستان ۹۹
تاریخ دریافت: ۹۹/۰۳/۰۴
تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۶/۱۶

تحلیل ساختار روایت در نمایش دادگاه‌های کیفری در سینما؛

مطالعه تطبیقی سینمای ایران و هالیوود

محمد فرجیها، دانشیار دانشگاه تربیت مدرس تهران، دانشکده حقوق – گروه حقوق جزا و جرم‌شناسی.

محمد گنج علیشاهی(نویسنده مسئول)، دانشجوی دوره دکتری دانشگاه تربیت مدرس تهران، دانشکده حقوق- گروه حقوق جزا و جرم‌شناسی.

چکیده

موضوع تحقیق حاضر بررسی ساختار کلی روایت در فیلم های دادگاهی است که دادرسی کیفری را در خود گنجانده‌اند. روش تحقیق، تحلیل روایت در فیلم‌های فوق الذکر است. بدین منظور از نظریات بازتاب و ساختارگرایی بعنوان بنیان‌هایی استفاده شده است که می‌توانند نحوه و معنای چینش روایت را توضیح دهد. مدل اتخاذ شده برای تحلیل ساختاری روایت، مدل ویکتور ترنر است که روایت را به چهار مقطع نقض قاعده، بحران، چاره اندیشی و بازادغام (یا نتیجه چاره اندیشی) تقسیم می‌کند. در سینمای هالیوود شش فیلم و در سینمای ایران نیز شش فیلم با این مدل تطبیق داده شده‌اند. نتایج تحقیق حاکی از آنست که سینمای هالیوود ساختار یکدستی از روایت‌های دادگاهی ارائه می‌دهد که مبتنی بر قانون‌محوری است؛ بدین معنا که این روایت‌ها با تاکید بر مقطع چاره‌اندیشی، دادگاه را نهاد صالح حل بحران به تصویر کشیده‌اند. در مقابل، سینمای ایران از ارائه روایت دادگاهی منسجم و قانون مدار ناتوان بوده است. سینمای ایران با تکیه بر قدرت مقطع بحران، یا همچون سینمای قبل انقلاب، به دادگاه و فرآیند دادرسی کیفری قدرتی ناچیز داده است و یا همچون سینمای بعد انقلاب، دادگاه را نهاد ناشایست تحقق عدالت به تصویر کشیده است.

واژگان کلیدی: روایت، دادگاه های کیفری در سینما، مطالعه تطبیقی

مقدمه

انسان‌ها ذاتا موجوداتی روایت‌محور هستند، بدین معنا که 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. انسان‌ها مایلند تا جهان پیرامون خود را به گونه‌ای معنا کنند تا بتوانند انسجام و نظمی را در آن‌ها تشخیص دهند؛ تا جایی که امر حقیقی تنها زمانی واقعی می‌شود که بتوان نشان داد آن امر خصلت روایت‌مندی دارد (ابوت[۱]،۱۳۹۳:۹۷). 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 دادرسی دادگاهی پیوندی وثیق با هم دارند. این پیوند در پیشینه تاریخی این دو واژه نیز نهفته است؛ واژه *دایجسیس*[۲]که آن را 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[۳]،۱۳۸۶:۱۲۹). 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 برساخته است.

هدف تحقیق حاضر کشف الگویی 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 جامعه، چگونه تجلی یافته است. هرچند مثال‌های معدودی برای نیل به این هدف انتخاب شده‌اند، اما هدف کلی‌تر، کشف منطق روایت در فیلم‌های دادگاهی، برای فهم چگونگی درک عامه از کارکرد و نقش دادگاه بوده است. بدین

منظور از ورود به جزئیات آثار منتخب اجتناب شده و تنها به منطق روایت سینما پیرامون فیلم‌های دادرسی توجه شده است.

چارچوب نظری تحقیق

تحقیق حاضر از رویکرد ساختارگرایی برای فهم خط داستانی و پیرنگ فیلم‌های دادگاهی استفاده می‌کند و برای توضیح چرایی پیرنگ‌های متفاوت در فیلم‌های دادگاهی، از رویکرد بازتاب استفاده می‌نماید.

۱- ساختارگرایی

«... ساختارگرایی ... مبتنی است بر تحلیل ساختارها در هر کجا که یافت شوند، اما ساختارها موضوعاتی نیستند که با آن‌ها بتوان مستقیما روبه‌رو شد، بلکه آن‌ها نظاماتی از روابط پوشیده‌اند، بیشتر به ادراک می‌آیند تا به دریافت؛ نظام‌هایی که تحلیل یا عیان کردن‌شان به آن‌ها نمود روساختی می‌دهد. تحلیلی که ضمن باور به اینکه آن‌ها را کشف می‌کند آن‌ها را اختراع نیز می‌کند (ژنت[۴]،۱۳۹۴،۱۵۴-۱۵۵)». 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 علاوه‌بر کشف معنا آن را خلق نیز می‌کند.

به عقیده جاناتان کالر[۵] ساختگرایی زمانی به وجود آمد که مردم‌شناسان، منتقدان ادبی و سایرین دریافتند که زبان‌شناسی می‌تواند برای توجیه روش کارشان روشی مؤثر باشد (کالر، ۱۰۹:۱۳۸۸). این امر بدین جهت است که زبان به‌عنوان نمونه‌ای اعلی از یک ساخت رابطه‌ای خودبسنده است که بخش‌های سازنده آن هیچ معنایی ندارند مگر آنکه درون مرزهای این ساخت قرار بگیرند (هاوکس[۶]،۳۹:۱۳۹۴). چنین خصیصه‌ای در زبان مورد استفاده کسانی قرار گرفته است که سعی در تحلیل روایت به مثابه سازه‌ای جهت‌دار داشته‌اند. از این‌رو

محور همنشینی[۷] به‌عنوان یکی از مفاهیم ویژه زبان‌شناسی ساختارگرا در تحلیل گزاره‌های زبانی، جایگاهی ویژه در تحلیل متون ادبی - به ویژه 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[۸]، واژه‌ها در گفتار به دلیل توالی‌شان روابطی را میان خود برقرار می‌کنند که خطی است و تکیه گاه‌شان امتداد زمانی است. ارزش‌یابی ارکان این زنجیره، منوط به ارکان پس و پیش موجود این زنجیره است (سوسور، ۱۷۶:۱۳۹۶).

اگر هدف ساختارگرایی احاطه یابی بر بیکرانگی پاره گفتارها یا پارول‌ها[۹] به‌وسیله لانگ[۱۰] یا نظام زبانی است (بارت[۱۱]، ۱۰:۱۳۹۲)، باید بتوان قاعده‌ای کلی و مرکزی را در روایت‌ها - به‌عنوان گونه‌ای همنشین - به‌دست آورد؛ یعنی برای درک ساختاری روایت‌ها باید منطق همنشینی آن‌ها را درک کرد. کاری که ولادمیر پراپ[۱۲] تحلیلگر صورتگرای روس در مطالعات ادبی و ادبیات عامه پسند انجام داد. پراپ با مطالعه قصه‌های پریان به این نکته پی برد که علی‌رغم تکثر و تنوع ظاهری قصه‌های پریان، نحوه چینش این کارکردها و به عبارتی، توالی کارکردها در روایت و مناسبات همنشینی آن‌ها محدود و مشخص است (پراپ،۲۱:۱۹۶۸-۲۳). بدین‌سان پراپ در این دست آثار پی به ژرف‌ساختی برد که ساختمان و بنیاد روایت‌های عامه پسند را شکل می‌دهد.

۲- 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 در نظر بگیرد. یکی از ایراداتی که به رویکرد ساختارگرایی گرفته می‌شود، *خطای فرمالیستی* است که برمبنای آن ساختارگرایی به معنا یا محتوای آثار ادبی بی‌توجه است. با این‌حال این ایراد تنها معطوف به بخشی از پروژه ساختارگرایی است که به‌ویژه به دوره فرمالیست‌های روس مربوط می‌شد[۱۳]. آن‌ها در صدد شناخت اجزای ظاهری و تکرار شونده روایت بودند. با این‌حال، ساختارگرایی اگر به درستی درک شود حوزه‌ای است که ارتباط وثیقی با فرهنگ دارد و در پی اکتشاف

فرهنگ نهفته در ساختار است (اسکولز[۱۴]، ۲۸:۱۳۹۳) به تعبیری، ساختارگرایی پدیده‌های فرهنگی را چونان فرض می‌کند که می‌توان ژرف‌ساخت‌های آن را کشف و تحلیل نمود (گوتر[۱۵]،۱۲۹:۱۳۹۳). چنین امکانی در ساختارگرایی ما را به نظریه بازتاب در مطالعات هنر رهنمون می‌کند. کمکی که ساختارگرایی به رویکرد بازتاب می‌کند عیان کردن ژرف ساخت‌هایی 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[۱۶] هنر آینه جامعه است و توسط جامعه موجودیت می‌یابد (الکساندر،۲۱:۲۰۰۳). بر این تعریف ایراد گرفته‌شده است که هنر و زیرمجموعه آن، سینما، آینه نیست که بی‌کم‌وکاست به بازنمایی جامعه بپردازد، بنابراین به‌کار بردن استعاره آینه صحیح به نظر نمی‌رسد. با این‌حال منطق کلی این رویکرد قابل پذیرش است که هنر را ملهم از جامعه می‌داند (آزاد ارمکی و آرمین، ۱۳۹۲: ۸۴).

در راستای تلفیق دو وریکرد فوق، در تحقیق حاضر سعی شده است تا علاوه‌بر تحلیل ساخت کلی روایت در فیلم‌های دادگاهی برمبنای منطق همنشینی مقاطع روایت، ساخت روایت در بافت اجتماعی قرار داده شود تا بتوان منطق اجتماعی چینش مقاطع روایت را به نحو انضمامی‌تر درک کرد.

روش تحقیق

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 غیراحتمالی است (اسکندری و افخمی،۸:۱۳۹۶). استفاده از نمونه‌گزینی هدفمند لازمه تحلیل ساختاری داستان است. علت این امر آن‌ست که هر ساختار متعلق به دسته‌ای خاص از روایت‌ها و

داستان‌ها می‌باشد. بنابراین در انتخاب موضوعات مورد تحلیل، باید پیکره‌ای از داستان‌های همگن که نیت و فرمی مشابه دارند انتخاب شوند (اسکولز، ۱۳۶:۱۳۹۳). در تحقیق حاضر مبنای انتخاب فیلم‌های هالیوودی دو عامل بوده است:

۱- امتیاز فیلم‌ها، که تا حدودی بیانگر اعتبار و عامه پسند بودن آن‌ها می‌باشد. در این راستا فیلم‌هایی با بالاترین نمره یعنی نمره بالای هفت در سایت آی‌ام‌دی‌بی[۱۷] انتخاب شده‌اند.

۲- فیلم‌هایی که در ژانر دادرسی و دادگاهی برجسته بوده‌اند و به عبارتی، نمایندگان تاثیرگذار نمایش‌های دادگاهی درتحولات تاریخی این ژانر بشمار می‌رفته‌اند.

در این راستا از میان ۲۶۵ فیلم[۱۸] که با عنوان‌های نمایش‌های دادگاهی[۱۹]و یا نمایش‌های حقوقی[۲۰] ذیل فیلم‌های گونه دادرسی قرار گرفته بودند، شش فیلم انتخاب شدند. دو فیلم متعلق به سینمای کلاسیک و به تعبیر نیکول رفتر[۲۱] سنت قهرمانی[۲۲] فیلم‌های دادرسی و دادگاهی هستند که از اواسط دهه پنجاه تا پایان دهه شصت میلادی ادامه می‌یابند. فیلم اول فیلم کشتن مرغ مقلد[۲۳] و فیلم دوم باد را به ارث ببر[۲۴] می‌باشد. دو فیلم دیگر که طبق تقسیم‌بندی نیکول رفتر متعلق به دوران افول سینمای دادگاهی می‌باشند، فیلم‌های حکم[۲۵]و فیلم متهم[۲۶]هستند (رفتر،۲۰۰۱). دو فیلم دیگر فیلم‌های جدیدتر و البته جسورانه‌تر و انتقادی‌تر سینمای دادگاهی هستند که رگه‌هایی از سینمای پست مدرن را به نمایش می‌گذارند. فیلم اول پسرعموی من وینی[۲۷] فیلم دیگر فرصتی برای کشتن[۲۸]می‌باشد.

علت انتخاب فیلم‌ها از دوره‌های مختلف نمایش‌های دادگاهی، تحقیق در این امر بوده است که آیا علی‌رغم تفاوت‌های نگرشی، که در طول تاریخ بر دادرسی‌های نمایشی وارد گشته است، می‌توان 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؟ دو فیلم اول نماینده دورانی هستند که در اعتبار قانون و نهادهای قانونی تردیدی

نبوده است و کنشگران دادگاهی قهرمان، با تحمل مشقت‌های فراوان عدالت را محقق می‌کرده‌اند. دو فیلم دوم نماینده دورانی هستند که قانون و سازوکارهای آن دچار خلأهایی در بازنمایی‌های سینمایی شده‌اند. در فیلم *حکم* وکیل الکلی و قاضی فاسد است و در فیلم *متهم* وکیل مدافع در حق موکل خود ظلم می‌کند و فضای مردسالارانه، فضای دادرسی را سنگین می‌کند. دو فیلم سوم نمایانگر دورانی هستند که گروه‌ها، زبان‌ها و سبک‌های زندگی به حاشیه رانده شده وارد دادرسی‌های سینمایی گشته‌اند. فیلم *پسر عموی من وینی* به هجو زبان، پوشش و آیین رسمی در دادگاه می‌پردازد و فیلم *فرصتی برای کشتن* ارتکاب جرایم نفرت را موضوع خود قرار می‌دهد و دادگاه را وارد فضای مقابله‌به‌مثل گروه ضعیف‌تر اجتماعی (سیاه‌پوستان) با طبقه مسلط (سفیدپوستان) می‌گرداند.

در خصوص فیلم‌های ایرانی انتخاب فیلم‌ها دشوارتر بوده است، چراکه در سینمای ایران اساسا ژانری به نام ژانر دادگاهی یا دادرسی وجود ندارد. همچنین فیلم‌های مرتبط با رسیدگی‌های دادگاهی به‌طور مجزا دسته‌بندی نشده‌اند. بهاین جهت، انتخاب فیلم‌ها بر اساس جستجوی کلیدواژه‌های دادگاه، حکم، وکیل، دادرسی و قاضی در خلاصه فیلم‌ها از سایت سوره سینما[۲۹] و همچنین کتاب سه جلدی جمال امید[۳۰] با عنوان *فرهنگ فیلم‌های سینمایی ایران* بوده است. حاصل این جستجو انتخاب ۳۳ فیلم بوده است که دادگاه سکانس مهمی - اگر نگوییم سکانس عمده - در فیلم بوده است. از میان این ۳۳ فیلم شش فیلم در تناظر با شش فیلم انتخابی دادرسی هالیوودی انتخاب شده‌اند. مبنای انتخاب این شش فیلم، سه دوره متمایز از سینمای ایران بوده است. دو فیلم از سینمای قبل از انقلاب انتخاب شده‌اند. دو فیلم از سینمای بعد از انقلاب و پیش از دوره اصلاحات انتخاب شده‌اند و دو فیلم از دوران پس از اصلاحات انتخاب شده‌اند. علت چنین تفکیکی، فضای مسلط در هر یک از این سه دوره از حیث نقش نهاد دادگاه است که منجر به ساخت فیلم‌های مشابهی شده است[۳۱]. قبل از انقلاب، دو فیلم *نعره طوفان*[۳۲] و *جدال*[۳۳] برای تحلیل روایت انتخاب شده‌اند. بعد از انقلاب و پیش از دوران

اصلاحات دو فیلم *خاک و خون*[۳۴] و *گرگهای گرسنه*[۳۵] انتخاب شدند. پس از دوره اصلاحات نیز دو فیلم *مستانه*[۳۶] و *هیس دخترها فریاد نمی‌زنند*[۳۷] انتخاب شدند.

یافته‌های پژوهش

روایت

از روایت تعاریف متعددی شده است از جمله «روایت به معنای بازنمایی یک رخداد یا مجموعه‌ای از رخدادهاست» (ابوت، ۱۳۹۷: ۴۱) یا «روایت را می‌توان بازنمایی واقعیت‌ها وریدادهای واقعی یا تخیلی در یک گستره زمانی معین دانست» (پرینس[۳۸]، ۱۱۳۹۱: ۸). تعریفی پیچیده‌تر مقرر می‌دارد: «روایت عبارت است از زنجیره‌ای از رویدادهای علی واقع در زمان و فضا» (بوردول و تامپسون[۳۹]،۷۳:۱۳۹۶). این تعریف علاوه‌بر توالی رویدادها و گستره زمانی بر منطق علّی و فضای این توالی تأکید می‌کند. تحقیق حاضر بر تعریف اخیر استوار است و روایت را از منظر علی و توالی زمانی داستان، به شیوه روایت خطی، تحلیل می‌کند. در خصوص تحلیل ساختاری روایت چهار مقدمه برای ورود و تحدید بحث ضروری است:

- از لحاظ کمی یا کیفی الگوی مشخصی برای تقطیع رویدادهای روایت وجود ندارد (پیرلوجه، ۱۱۱:۱۳۹۶). بدین‌ترتیب می‌توان از لحاظ کمی یک روایت را بسیار جزیی (مثلا تحلیل دیالوگ ها) یا در حدی وسیع‌تر (مثلا مجموعه رویدادها یا موقعیت‌ها) تحلیل نمود. از لحاظ کیفی، خوانش متن، انتخاب پرسش‌های مربوط از میان پرسش‌های متعدد و کنار گذاشتن باقی پرسش‌ها است (پرینس، ۱۱۳:۱۳۹۱). در این راستا بنابر هدف تحقیق، بحران و عدالت کیفری مرکز خوانش روایت خواهند بود که با تقسیم‌بندی ویکتور ترنر[۴۰] سازگاری قابل توجهی دارد. مطابق تقسیم‌بندی ویکتور ترنر، اجزای روایت به چهار مقطع تقسیم شده‌اند: نقض قاعده[۴۱]- بحران[۴۲]- چاره اندیشی[۴۳]- بازادغام[۴۴] (ترنر، ۱۳۹۸۶: ۳۵).

- مطابق یک تقسیم‌بندی، اجزای روایت را می‌توان به دو دسته آشکار و نهان تقسیم نمود: بارت این تمایز را میان کارکردها و نمایه[۴۵]ها می‌بیند[۴۶] و بوردول این تمایز را در تحلیل حدود داستان و طرح و توطئه قائل می‌شود[۴۷]. تقسیم‌بندی ترنر - به‌عنوان مبنای تحقیق حاضر - تأکید خود را بر روابط آشکار می‌گذارد. به‌عبارتی دیگر، این تقسیم بندی به اموری نظیر ذهنیت کنشگران، انگیزه‌ها یا شخصیت‌پردازی آنان، نخواهد پرداخت.

- طبق یک تقسیم‌بندی، روایت‌ها را می‌توان به رویدادهای هسته‌ای و رویدادهای وابسته یا به تعبیر بارت به کارکردهای اصلی[۴۸] و کنش یارها[۴۹] تقسیم کرد. کارکردهای اصلی مسیر داستان را تعیین می‌کنند؛ درحالی‌که کنش یارها این‌گونه نیستند و نقش‌شان در روایت فرعی است (بارت، ۱۳۹۲: ۲۷). تحقیق حاضر توجه خود را معطوف به هسته‌ها یا کارکردهای اصلی می‌کند؛ چراکه هدف، کشف منطق کلی حاکم بر روایت‌های دادرسی در دادگاه می‌باشد.

- در تقسیم‌بندی دیگری از روایت، جهان روایت را می‌توان به دو دسته کنش‌ها و موقعیت‌ها تقسیم کرد (دانتو، ۱۹۸۵: ۲۳۳). 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. بدنه طولی روایت مطابق دوگانه وضعیت - کنش در تحقیق حاضر این‌گونه خواهد بود: کنش (نقض) - وضعیت (بحران) - کنش (چاره اندیشی) - 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 به وجود آمده 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 حادث شده، یا همان بحران، 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 یا می‌تواند دیگریِ حرفه‌ای‌باشد. همچنین مقطع ورود مددرسان یا چاره‌اندیش در فرآیند چاره‌اندیشی قانونی مهم است. چاره اندیشی در دادگاه می‌تواند در آغاز، میانه یا انجام روایت باشد.

۳- کنش واقع شده توسط چاره‌اندیش می‌تواند به وضعیتی جدید منجر شود. به تعبیری، یا بحران بالقوه (که در شماره یک گفته شد) از بین می‌رود و یا فعلیت می‌یابد.

بر مبنای این مقدمات می‌توان دو جدول در سینمای هالیوودو ایران ترسیم کرد:

جدول۱. مقطع‌های روایت دادگاهی در سینمای دادرسی هالیوود

عنوان فیلم (سال)	نقض قاعده	بحران (خطر بحران)	کنشگر/ مقطع چاره اندیشی	شکست/ موفقیت دادرسی
آقای لینکلن جوان (۱۹۳۹)	قتل	فشار افکار عمومی (محکومیت بیگناه)	وکیل/آغاز	موفقیت
کشتن مرغ مقلد (۱۹۶۲)	تجاوز به عنف	فشار افکار عمومی (محکومیت بیگناه)	وکیل / آغاز	موفقیت
حکم (۱۹۸۲)	نقض قواعد پزشکی	نفوذ سرمایه‌داری (رهایی گناهکار)	وکیل/آغاز	موفقیت
متهم (۱۹۸۸)	تجاوز به عنف	نظام پدرسالار (رهایی گناهکار)	وکیل/آغاز	موفقیت
پسر عموی من وینی (۱۹۹۲)	قتل	تشریفات دادرسی (محکومیت بیگناه)	وکیل/آغاز	موفقیت
فرصتی برای کشتن (۱۹۹۶)	قتل به جهت تجاوز	تبعیض نژادی (محکومیت بیگناه)	وکیل/آغاز	موفقیت

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

عنوان فیلم (سال)	نقض قاعده	بحران (خطر بحران)	کنشگر / مقطع چاره اندیشی	شکست/ موفقیت دادرسی
نعره طوفان (۱۳۴۸)	قتل	ازهم گسستن خانواده (محکومیت بیکناه)	متهم/انتها	موفقیت
جدال (۱۳۵۵)	تجاوز و قتل	از هم گسستن خانواده (محکومیت بیگناه)	متهم/انتها	موفقیت
خاک و خون (۱۳۶۳)	قتل	سیستم قضایی فاسد- اعمال نفوذارباب زمیندار: (محکومیت افتادن بیگناه)	متهم/انتها	شکست
گرگ‌های گرسنه (۱۳۷۰)	قتل	سیستم قضایی فاسد: (به دام افتادن بیگناه)	وکیل/میانه	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: (رهایی گناهکار)	وکیل/میانه	شکست

تحلیل مقطع‌های روایت

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

۱-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، ۵۱:۱۳۹۷). همان‌طورکه در جدول ۱ و جدول ۲ دیده می‌شود، چه در سینمای هالیوود و چه در سینمای ایران، روایت دادگاهی دست به گزینش نقض‌های قاعده خاصی می‌زند. روایت‌های دادگاهی توجهی به

نقض قاعده‌های عادی و فراوان نظیر توهین، صدور چک بلامحل یا جرایم رانندگی نمی‌کنند چراکه این موارد به‌قدری جذاب نیستند که بسترهای مناسبی برای تعلیق در داستان ایجاد کنند (برگمن و آسیمو، ۱۹۹۶: مقدمه). به‌علاوه جرایم عادی حاوی ظرفیتی اندک برای پیام‌رسانی اخلاقی که بخشی از هدف فیلم‌های با محوریت موضوعات اجتماعی هستند. قتل و تجاوز به جهت شدت جریحه‌دار کردن احساسات جامعه همواره مورد توجه سینمای دادگاهی بوده‌اند. نکته قابل توجه اینجاست که چنین نقض قاعده‌هایی لزوما بازتاب جامعه نیستند. روایت‌های دادگاهی در سینما به قیمت جلب توجه 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 جرایم را افرادی هیولاصفت و شریر نشان می‌دهد. چنین امری در تئوری‌های هراس اخلاقی[۵۰] (کوهن[۵۱]، ۱۹۷۲)، نظریه کاشت[۵۲] (باهنر، ۱۳۸۹) و نظریه جرم مخابره‌ای[۵۳](اینز[۵۴]، ۲۰۰۳) بدین‌شکل بیان شده است که رسانه استنباط‌هایی ویژه و غیرواقعی از دنیا ارائه می‌دهد و دنیا را مکانی خشن‌تر و خطرناک‌تر از آنچه هست به‌تصویر می‌کشند. نتیجه این امر چیزی جز افزایش کنترل و محدودیت بر جامعه نیست.

۲- بحران

بحران یا موانع داستان، مقطعی از روایت است که عواقب نقض قاعده را به تصویر می‌کشد. از این مرحله به بعد، روایت دادگاهی در سینمای ایران و هالیوود مسیر خود را از هم جدا می‌کنند.

هالیوود – همان‌طورکه در جدول شماره ۱ مشهود است، بحرانی که در دو فیلم کلاسیک *آقای لینکلن جوان* و *کشتن مرغ مقلد* با ارتکاب قتل حادث می‌گردد، خواست مردم برای مجازات فوری و شدید مرتکبین است. این خواست یادآور دوران انتقام خصوصی و خواست غیرمتمدنانه اعمال خودمحور کیفر است. چنین بحرانی در تضاد با قانونگرایی، که از آرمان‌های جامعه آمریکا است، می‌باشد. بحران مبتنی‌بر باور مذمت شده خودیاری در تحقق عدالت توسط توده مردم، در جدال با قانونمداری وکلای قهرمان قرار می‌گیرد و سبب ایجاد تعلیق در داستان

می‌گردد. از لحاظ تاریخی چنین بحرانی در فیلم‌های هالیوود زمانی رخ می‌نمایاند که نیاز به فرهنگ‌سازی برای قانونگرایی و نفی انتقام خصوصی احساس می‌شده است (وایت[۵۵]، ۷۵:۲۰۱۴).

چهار فیلم بعد، نشانگر عبور از دغدغه بحران مبتنی‌بر قانونگرایی به بحرانی است که می‌توان آن‌ها را ذیل اندیشه‌های انتقادی قرار داد. در این فیلم‌ها، خود دادگاه می‌تواند تبدیل به مسئله و مانع دادرسی گردد. از این‌روست که رهایی گناهکار در قالب اخلاگران عدالت، وارد ژانر دادرسی می‌گردد. در این فیلم‌ها چالش فکری 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، ۷۴:۱۳۹۷). نقد پدرسالاری تحت نفوذ نظریه‌های فمینیستی (در فیلم متهم) و نقد نهادهای سرمایه‌داری تحت نفوذ نظریات مارکسیستی (در فیلم حکم)، نقد سازوکارهای خشک و زبان انعطاف‌ناپذیر دادگاه، متأثر از نظریات پست مدرن (فیلم پسرعموی 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.

ایران – بحران در دو فیلم قبل از انقلاب یعنی *نعره طوفان* و *جدال* یکسان و معطوف به نهاد خانواده است. نقض قاعده، وضعیتی بحرانی را در نهاد خانواده را موجب می‌گردد که همان از هم گسستن خانواده است. در هر دو فیلم ارتکاب جرم میان شوهر و همسر 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 از هم پاشیدگی خانواده از مضامین عمده سینمای پیش از انقلاب است (اجلالی، ۱۴۹:۱۳۸۳) که به چاره‌اندیشی‌های دادگاهی نیز نفوذ کرده است.

بعد از انقلاب و پیش از دوره اصلاحات، دو فیلم *خاک و خون* و *گرگهای گرسنه* حاصل تفکر انقلابی دهه شصت و اوایل دهه هفتاد هستند. این فیلم‌ها مربوط به دادگاه‌های قبل از انقلاب هستند و کنشگران دادگاهی را فاسد یا نالایق به تصویر می‌کشند. بدین‌ترتیب، بحران مترادف می‌شود با خود سیستم قضایی که مبنای آن تفکر غیریت‌ساز آن دوره، به معنای طرد تمام وجوه نظام اجتماعی پیش از انقلاب، از جمله دادگاه، در برابر خلوص انقلابی است (حسینی، ۱۳۹۲: ۵۸). سیستم قضایی در فیلم *خاک و خون* به جهت ارتباط با زمینداران ظالم و در *گرگهای گرسنه* به جهت تحت سلطه کشورها و نهادهای بیگانه بودن، مانعی بزرگ در مسیر عدالت تلقی می‌شود. چهار فیلم ایرانی پیش از دوره اصلاحات، جنبه‌های 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 دوران اصلاحات دادگاه‌های سینمایی از دادگاه‌های قبل انقلاب به دادگاه‌های بعد از انقلاب روی می‌آورند. این امر با ورود مسائل اجتماعی به سینمای دادگاهی ایران همگام است. با این‌حال می‌توان گفت تنها یک جنبه از مسائل اجتماعی تبدیل به بحران در نمایش‌های دادگاهی می‌شود و آن مسئله زنان و نقد نظام مردسالار است. فیلم‌های دادگاهی پس از اصلاحات به‌طور عمده دادگاه‌های حقوقی و جزایی را مکان به نمایش گذاردن تفاوت‌های جنسیتی در جامعه کرده‌اند[۵۶]. فیلم‌های *مستانه* و *هیس دخترها فریاد نمی‌زنند* بحران جامعه مردسالار و به تبع آن، دادگاه مردسالار را بحرانی عمیق در تحقق عدالت به تصویر کشیده‌اند.

۳- چاره اندیشی

چاره‌اندیشی، مقطع پاسخ به بحران و معلول آن‌ست. همان‌طورکه اشاره شد، چاره‌اندیشی از حیث کنشگر و زمان ورود سازوکار چاره اندیشی قابل بحث است. مقطع چاره‌اندیشی نقطه اوج روایت مبتنی‌بر دادرسی

کیفری است؛ چراکه مقطع نقض قاعده معطوف به فرد (مجرم)، و مقطع بحران معطوف به اجتماع است و این مقطع چاره‌اندیشی است که قضایی است و کنشگری سهامداران عدالت کیفری را سبب می‌گردد.

هالیوود - نگاهی به شش فیلم دادگاهی هالیوود نشان می‌دهد که کنشگران چاره‌اندیشی از سینمای کلاسیک تا دوران جدیدتر حرفه‌ای و قانونی بوده‌اند. وکیل، یگانه کنشگر نمایش‌های دادگاهی است که باید با ناملایمات اجتماعی و فرهنگی مبارزه کند. فیلم‌های *کشتن مرغ مقلد* و *آقای لینکلن جوان* دو وکیل با صلابت را نشان می‌دهند که نه تنها باید بر بحران‌های درون دادرسی و دادگاه فائق آیند بلکه باید اجتماع خشمگین و خودسر اهالی منطقه را نیز مهار و آن‌ها را ضمن اندرز دادن به آرامش دعوت کنند. چنین امری سبب گشته است تا این فیلم‌ها را ذیل دوران اوج و شکوفایی بازنمایی‌های دادرسی جای دهند (رفتر، ۲۰۰۱: ۱۵). چهار فیلم بعد کنشگری وکلا را به درون دادگاه برده‌اند اما هنوز خطابه‌های اخلاقی و اجتماعی شان برای جامعه در کنار استدلالات حقوقی و قانونی بسیار مشهود است.

مقطع شروع چاره‌اندیشی وکلا 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.

ایران - فیلم‌های حاوی صحنه‌های دادگاهی در سینمای ایران نمایانگر وضعیت کاملا متفاوتی هستند. در دو فیلم قبل انقلاب کنشگر چاره‌اندیشی حرفه‌ای نیست بلکه خود متهم در پی دفاع از خود برمی‌آید. بدین‌ترتیب دادگاه اساسا غیرحرفه‌ای برگزار می‌شود. در این دو فیلم دو ستاره سینما نقش وکیل را برعهده 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 دو فیلم 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 تصدیق داوری از پیش مقدر شده مخاطبان است تا نهادی که قرار است بر اجتماع تأثیر بگذارد.

پس از انقلاب، وکلا به‌نحو گسترده‌تری وارد کنشگری قانونی شده‌اند. با این حال فیلم *خاک و خون* و دسته‌ای دیگر از فیلم هایی که در دهه شصت ساخته شده‌اند، هنوز وکیل را نهاد صالح برای احقاق حقوق خود نمی‌بینند[۵۷]. ازاین رو خود متهم با شور انقلابی در برابر نظام ظلم که نهاد رسمی آن دادگاه است می‌ایستد. در فیلم *گرگهای گرسنه* هم که وکیل مدافع کنشگر فضای دادگاه است، تنها ظاهر و اسم وکیل را یدک می‌کشد و رفتار و نحوه دفاع وکیل 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. همچنین در این فیلم‌ها مقطع چاره‌اندیشی دادگاهی زودتر آغاز می‌شود. دیگر دادگاه صرفا نقش بازتصدیق‌کننده حکم پیشین مخاطب را ندارد، بلکه تصمیم دادگاه مستقلا 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 دو فیلم *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 تنها خود زنان کسانی هستند که باید برای دست‌یابی به عدالت بجنگند.

۴- 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 مشخص می‌شود که هالیوود، دادگاه را نهادی صالح برای حل معضلات و بحران‌ها در نظر می‌گیرد. هر چند ممکن است مشکلاتی نظیر فشار افکار عمومی، تبعض نژادی یا جنسیتی، نظام سرمایه داری یا امثال آن بحران‌هایی باشند که حل آن‌ها در عالم واقع ساده به نظر نرسد، اما دادگاه با یاری وکلای قهرمان، این موانع را از سر راه بر می‌دارد. 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 (کانون وکلای آمریکا[۵۸]،۱۹۹۹:۶). این امر بیانگر بازتابی بودن موفقیت‌های سینمایی دادگاه 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 (سیلبی[۵۹]،۲۰۰۱:۱۱۲). بدین‌ترتیب، 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. به تعبیری دیگر، با تحقق آرمانی عدالت در سینما، مخاطبان دچار توهمی می‌شوند که جهان خارج را ادامه‌ی صاف و ساده آن جهانی می‌پندارند که بر پرده، نمایش داده می‌شود (آدورنو و هورکهایمر[۶۰]، ۱۳۸۹:۲۱۹). با این‌حال حاصل یک چیز است: اقتدار و کارایی نهاد دادگاه که در فضای سینمای هالیوود جریان دارد.

ایران - دو فیلم قبل انقلاب یعنی *جدال* و *نعره طوفان* عاقبت چاره‌اندیشی در دادگاه را مثبت نمایش داده‌اند. دادگاه در حل بحران یعنی گسست خانواده، موفق به بازادغام خانواده می‌گردد. بدین‌ترتیب، 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 این دوره ایران به پایان‌های خوش نظر دارد (صدر[۶۱]،۲۰۰۶:۸۸). 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 نگاه داشتن مخاطبین و ملاحظات تجاری و قرار گرفتن بر روی موج فیلم‌های موفق پیش‌ساخته، علت عمده چنین پایان‌های خوبی بوده است.

پس از انقلاب اسلامی بدبینانه‌ترین نگاه، چه قبل و چه بعد از اصلاحات، نسبت به دادگاه و کارکرد اجتماعی آن پدیدار می‌شود. در هر چهار فیلم جدول شماره ۲ دادگاه شکست می‌خورد. علت این شکست در دو فیلم *خاک و خون* و گرگ‌های گرسنه واضح است؛ انزجاز از نظام شاهنشاهی سبب می‌گردد تا نظام قضایی آن دوران هم فاسد و ناکارآمد نمایش داده شود. دو فیلم بعد از دوران اصلاحات نیز علی‌رغم تأکید بر فرآیندهای قانونی، در حل بحران و چاره اندیشی‌های مبتنی بر اصول قانونی، باز هم دادگاه را ناتوان از تحقق عدالت به تصویر می‌کشند. مخالفت با کارکرد قانون در دو فیلم *مستانه* و *هیس ...* به جهت سیستم قضایی فاسد نیست بلکه به جهت سیستم قضایی ناکارآمد و مرتجع است که خودآگاه یا ناخودآگاه اصول سنتی و مردسالار را بدون توجه به مقتضیات جامعه به اجرا در می‌آورند. در این دو فیلم، بحران مردسالاری کارکرد دادگاه را در خود مستحیل می‌کند و کنشگری چاره‌اندیشان بی‌ثمر نمایش داده می‌شود. حاصل آن‌که،نباید گمان کرد که مبنای عدم دست‌یابی به عدالت در دو فیلم *گرگ‌های گرسنه* و *خاک و خون* با فیلم‌های *مستانه* و *هیس ...* یکی است. اگر به تقسیم‌بندی جووت[۶۲] 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، ۱۳۸۸:۱۰۷-۱۱۰)، متوجه خواهیم شد که کارکرد عدم موفقیت در دو فیلم اول، جنبه تبلیغ و اقناع داشته است؛ بدین معنا که هدف، اقناع فکری مخاطبان در عدم صلاحیت نهادهای پیشاانقلابی در تحقق عدالت است، درحالی‌که کارکرد عدم موفقیت در دو فیلم *مستانه* و *هیس...* نشان دادن واقعیت بوده است. واقعیتی در سطح جامعه که زنان را ناتوان از احقاق حقوقشان در سطوح رسمی و قانونی کشور می‌داند.

نتیجه‌گیری

سینمای دادگاهی هالیوود کارکردی اجتماعی برای دادگاه قائل است. کوزینا[۶۳] بیان می‌دارد سینمای دادگاهی حتی قبل از جنگ جهانی اول علاقه‌مند به موضوعاتی بوده که معضل اجتماعی را وارد دادگاه نماید (کوزینا،۲۰۰۱: ۸۳). بدین‌ترتیب، بحران ناشی از جرم، بحران کل اجتماع به تصویر کشیده می‌شود. دادگاه به‌عنوان نهادی رسمی و قانونی باید این بحران را داوری نماید. در هر شش 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 باشند. درنهایت، موفقیت در دادرسی و حل بحران اجتماعی، پاداش اعتماد به قانون به تصویر کشیده می‌شود. شش فیلم انتخابی هالیوود از دوره‌های مختلف تاریخ سینما و با دغدغه‌های فرهنگی و اجتماعی مختلف انتخاب شدند، اما بدنه و ساختار روایت در آن‌ها ثابت است. در واقع، بحران‌ها بازتاب شرایط اجتماعی در سینمای هالیوود بوده‌اند اما چاره‌اندیشی و حاصل کار دادگاه یکسان بوده است. به‌طورکلی می‌توان گفت روایت دادگاهی در فیلم‌های هالیوودی، چه از لحاظ کمی (یعنی 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 معضلات اجتماعی را حل می‌نماید.

در مقابل، فیلم‌های ایرانی الگوی روایی مشخصی درنقش و کارکرد نهاد دادگاه نداشته‌اند. علت این امر این است که روایت‌هایی که دادگاه در آن حضور داشته‌اند *بحران‌محور* بوده‌اند و نه قانون‌محور. بدین معنا که در هر دوره بحران تعیین می‌کند که اولا چه کسی کنشگر دادگاهی باشد و ثانیا آیا نهاد دادگاه کارکرد داشته باشد یانه؟ در مقطع کنشگری، بحران خانوادگی خود خانواده را برای تحقق عدالت به پیش می‌راند (در هر دو فیلم جدال و نعره طوفان شوهر نقش وکیل را بازی می‌کند). در دو فیلم پیش از دوره اصلاحات نظام فاسد قضایی کنشگر انقلابی و جنگجو را می‌طلبد. دو فیلم پس از اصلاحات نیز زنان را کنشگر مبارزه علیه بحران مردسالاری

در نظر می‌گیرد و نقش حرفه‌ای مبتنی بر وکالت در سایه کنشگری زنانه قرار می‌گیرد. از حیث بحران و حاصل کار دادگاهی نیز دو فیلم قبل از انقلاب، بحران را در خانواده به تصویر می‌کشند، 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 می‌کشند.

چنین تمایزات روشنی میان سینمای ایران و سینمای هالیوود سبب می‌گردد تا در ایران ژانر دادگاهی اساسا بی‌معنا باشد، چراکه قانون و نهاد قانون که هسته مرکزی ژانر دادگاهی است، اهمیتی ثانویه و صرفا صوری در فیلم‌های ایرانی دارند. دادگاه‌های سینمایی ایران، در شش فیلم انتخابی، هیچ کارکردی جز بازتصدیق امر موجود (پیش از انقلاب) و پیچیده‌ترکردن روند دست‌یابی به عدالت (پس از انقلاب) نداشته‌اند حال آنکه دادگاه‌های سینمایی هالیوود اغلب جولانگاه آشتی فرهنگی و اجتماعی در خصوص معضلات اجتماعی بوده‌اند.

پی‌نوشت‌ها

[۱] Abbott
[۲] Diegesis
[۳] Metz
[۴] Genette
[۵] Jonathan Culler
[۶] Hawkes
[۷] Syntagmatic axis
[۸] Saussure
[۹] parole
[۱۰] langue
[۱۱] Barthes
[۱۲] Vladimir Propp
[۱۳] فرمالیسم روسی رویکردی است که به سال‌های ۱۹۱۴ تا ۱۹۳۰ مربوط می‌شود. مطالعات چهره‌های سرشناس آن چون پراپ، شکلوفسکی و یا یاکوبسن در زمینه مطالعات شعر و زبان شناختی تاثیرات عمیقی بر ساختارگرایی گذاشت.
[۱۴] Scholes
[۱۵] Guter
[۱۶] Alexander
[۱۷] IMDB
[۱۸] www.imdb.com/list/ls۰۲۷۷٤۷۰٦۰/
[۱۹] Courtroom drama
[۲۰] legal drama
[۲۱] Nicole Rafter
[۲۲] Heroic tradition
[۲۳] to kill a mockingbird: این فیلم در سال ۱۹۶۲ به کارگردانی رابرت مولیگان (Rubert Muligan) ساخته شده است.
[۲۴] Young Mr lincoln: این فیلم در سال ۱۹۳۹ به کارگردانی جان فورد (John Ford) ساخته شده است.
[۲۵] The verdict: این فیلم در سال ۱۹۸۲ به کارگردانی سیدنی لومت (Sydney lumet) ساخته شده است.
[۲۶] The accused: این فیلم در سال ۱۹۸۸ به کارگردانی جاناتان کاپلان (jonathan kaplan) ساخته شده است.
[۲۷] my cousin vinny: این فیلم در سال ۱۹۹۲ به کارگردانی جاناتان لین (jonathan lynn) ساخته شده است.
[۲۸] A time to kill: این فیلم در سال ۱۹۹۶ به کارگردانی جول شوماخر (Joel Schumacher) سا خته شده است.
[۲۹] www.sourehcinema.com/Default.aspx
[۳۰] این کتاب‌ها را انتشارات نگاه به چاپ رسانیده است. جلد اول به دو کتاب تقسیم می‌شود که سال‌های ۱۳۰۹ تا ۱۳۵۰ را دربرمی‌گیرد. جلد دوم به سال‌های ۱۳۵۱ تا ۱۳۶۵ مربوط می‌شود. جلد سوم از ۱۳۶۶ تا ۱۳۷۷ را شامل می‌شود و بالاخره جلد چهارم از ۱۳۷۸ تا ۱۳۸۸ را شامل می‌گردد.
[۳۱] پس از دوره اصلاحات دادگاه های سینمایی دگرگون می‌شوند و از دوره قبل از اصلاحات از دوجهت متمایز شده اند: اولا اینکه دیگر بازنمایی‌های دادگاه منحصر به دادگاههای قبل از انقلاب نیست و دادگاه‌ها مربوط به بعد از انقلاب می‌باشد و ثانیا در این دوره، معضلات اجتماعی زنان به طرز فراگیری وارد سینمای حاوی سکانس‌های دادگاهی می‌شود. این روند از فیلم‌های شراره (۱۳۷۸)، هزاران زن مثل من (۱۳۷۹) آغاز می‌شود و با فیلم‌هایی چون پاپیتال (۱۳۸۵)، کمال عدل (۱۳۸۸)، من مادر هستم (۱۳۸۹)، هیس... (۱۳۹۲) و مستانه (۱۳۹۳) ادامه می‌یابد.
[۳۲] این فیلم محصول سال ۱۳۴۸ به کارگردانی ساموئل خاچیکیان است.
[۳۳] این فیلم محصول سال ۱۳۵۵ به کارگردانی عزیزالله بهادری است.
[۳۴] این فیلم محصول سال ۱۳۶۲ به کارگردانی کامران قدکچیان است.
[۳۵] این فیلم محصول سال ۱۳۷۰به کارگردانی سیروس مقدم است.
[۳۶] این فیلم محصول سال ۱۳۹۳ به کارگردانیمحمد حسین فرح بخش است.
[۳۷] این فیلم محصول سال۱۳۹۲ به کارگردانی پوران درخشنده است.
[۳۸] Prince
[۳۹] Bordwell and Thompson

[۴۰] Victor Turner
[۴۱] Breach of regular norm
[۴۲] Crisis
[۴۳] Redressive action
[۴۴] reintegration or schism of the disturbed social group
[۴۵] Index
[۴۶] 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.
[۴۷] بوردول معتقد است *داستان* عنوانی عام است که هم روابط پیدا و هم روابط پنهان موجود در اثر را دربرمی‌گیرد درحالی‌که طرح و توطئه تمرکز خود را بر رویدادهای آشکار می‌گذارد.
[۴۸] Cardinals
[۴۹] Catalysers
[۵۰] Moral panic
[۵۱] Cohen
[۵۲] Cultivation theory
[۵۳] Signal crimes
[۵۴] Innes
[۵۵] White
[۵۶] نمونه‌های این فیلم‌ها در پانوشت ۳۳ معرفی شدند.
[۵۷] فیلم های پرونده (۱۳۶۲)، دو سرنوشت (۱۳۶۸) و یا جدال بزرگ (۱۳۶۹) نمونه‌هایی دیگر هستند که به کنشگری وکلا در دادگاه بی‌توجه بوده‌اند.
[۵۸] American bar association
[۵۹] Silbey
[۶۰] Horkheimer And Adorno
[۶۱] Sadr
[۶۲] Jowett
[۶۳] Kuzina

منابع فارسی

ابوت، اچ پورتر، (۱۳۹۷)، *سواد روایت*، ترجمه رویا پورآذر و نیما اشرفی، تهران: انتشارات اطراف، چاپ دوم.

آدورنو، تئودور، هورکهایمر، ماکس، (۱۳۸۴)، *دیالکتیک روشنگری*، ترجمه مرادفرهادپور و امید مهرگان، تهران: انتشارات گام نو، چاپ چهارم.

اسکندری، علی، افخمی، حسینعلی، (۱۳۹۶)، *تحلیل ساختاری سینمای اسطورهای دوران گذار انقلاب (۱۳۵۷-۱۳۶۰)؛مطالعه‌موردی‌تحلیل روایت‌فیلم «خونبارش».مجله جهانی رسانه*، دوره ۱۲ شماره ۲، ۱۹-۱.

اسکولز، رابرت، (۱۳۹۳)، *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، ترجمه فرزانه طاهری، انتشارات آگه، چاپ سوم.

اجلالی، پرویز، (۱۳۸۴)، *دگرگونی اجتماعی و فیلم های سینمایی در ایران: جامعه شناسی فیلم های عامه پسند ایرانی(۱۳۰۹-۱۳۵۷)*، تهران: انتشارات فرهنگ و اندیشه.

آزاد ارمکی، تقی و امیری، آرمین، (۱۳۸۸)، «*بررسی کارکردهای سینما در ایران (ارزیابی سینمای سال‌های ۱۳۷۴ تا ۱۳۸۵ بر اساس توزیع کارکردی فیلم‌ها)*»، *دو فصلنامه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، دوره ۱، شماره ۲، ۱۳۰-۹۹.

بارت، رولان، (۱۳۹۲)، *درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها*، تهران: انتشارات رخداد نو، چاپ دوم.

باهنر، ناصر. جعفری، طاهره، (۱۳۸۹)، «تلویزیون و تأثیرات کاشتی آن بر هویت ایرانیان»،*فصلنامه تحقیقات فرهنگی ایران*، دوره ۳ شماره ۴. ۱۵۶-۱۳۱.

بوردول دیوید و تامپسون، کریستین، (۱۳۹۶)*هنر سینما*، ترجمه فتاح محمدی، تهران:نشرمرکز، چاپ چهاردهم.

پرینس، جرالد، (۱۳۹۱)، *روایت شناسی*، ترجمه محمد شهبا، تهران: انتشارات مینوی خرد.

سوسور، فردینان، (۱۳۹۶)، *دوره زبان‌شناسی عمومی*، ترجمه کورش صفوی، تهران:انتشارات هرمس، چاپ ششم.

صافی پیرلوجه، حسین، (۱۳۹۶)، *درآمدی بر تحلیل انتقائی گفتمان روایی*، تهران: نشر نی، چاپ دوم.

حسینی، مجید، (۱۳۹۲)، *تن دال: تحول فرهنگ سیاسی در سینمای پرمخاطب ایران*، تهران: انتشارات رخدادنو.

زنت، ژرار، (۱۳۹۴)، *ساختگرایی و نقد ادبی(مقاله در کتاب: ساختگرایی، پساساختگرایی و مطالعات ادبی)*، ترجمه‌ی محمود عبادیان، تهران: پژوهشکده فرهنگ و هنر اسلامی، چاپ سوم.

کالر، جاناتان، (۱۳۸۸)، *در جستجوی نشانه‌ها*، ترجمه لیلا صادقی و تینا امرالهی، تهران: نشر علمی.

گوتر، آران (۱۳۹۵)، *فرهنگ زیباشناسی*، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، نشر ماهی.

لتوین، دیوید و استاکدیل جووراییین، (۱۳۹۷)، *معماری درام*، ترجمه امیر راکعی، تهران: نشر ساقی،چاپ دوم.

هاوکس، ترنس، (۱۳۹۴)، *ساختگرایی و نشانه شناسی*، ترجمه مجتبی پردل، مشهد: نشر ترانه.

منابع لاتین

ABA, American bar association (۱۹۹۹*), perception of the U.S justice system*

Bergman, paul, asimow michael,(۱۹۹۶) reel justice: courtroom goes to movies, a universal press syndicate company.

Cohen, Stanley (۱۹۷۲*) Folk Devils and Moral Panics*, Routledge press.

Danto, A. C (۱۹۸۵) Narration and knowledge , New York: Columbia university press.

Propp ,V.(۱۹۶۸) Morphology of the Folktale, second edition, University of Texas Press.

Innes, Martin (۲۰۱۲) *Signal crimes and Signal Policing*, Article in The Police Journal.

Kuzina,Matthias (۲۰۰۱) *The Social Issue Courtroom Drama as an Expression of American Popular Culture*, Journal of law and society, volume ۲۸,۷۹-۹٦.

Rafter,Nicole (۲۰۰۱) *American Criminal Trial Films: An Overview of Their Development, ۱۹۳۰–۲۰۰۰*, Journal of law and society,volume ۲۸.

Sadr, hamidreza (۲۰۰۶) *Iranian cinema: a political history*, I.B.Tauris & Co. Ltd

Silbey, Jessica (۲۰۰۳) *Patterns of Courtroom Justice*, Journal of law and society, volume ۲۸. ۹۷-۱۱۶

Turner, victor (۱۹۸۶) the anthropology of performance, New York, PAJ publications.

WhiteG. Edward (۲۰۱۴) *AmericanLegal History: A Very Short Introduction*, New York, Oxford University press.