فصلنامه علمی مطالعات فرهنگ ـ ارتباطات
شماره ۵۴/ سال ۲۲/ شماره مسلسل ۸۶ / تابستان ۱۴۰۰/ ۲۹۶ ـ ۲۷۵
Scientific Quarterly of Culture Studies – Communication
Vol. 22, Series. 86, No. 54, Spring 2021/ 275 - 296
http://www.jccs.ir DOI: 10.22083/JCCS.2020.183541.2788
Scientific-Research Article علمی ـ پژوهشی

# تحلیل فراگیر عوامل موثر بر نمایش سینمایی نقش وکلا در دادرسی‌های کیفری پس از انقلاب اسلامی ایران (سال‌های ۱۳۶۰-۱۳۹۴)

■ محمد گنج علیشاهی[۱]، محمد فرجیها[۲]، علی شیخ مهدی[۳]

## چکیده

وکلا در میان کنشگران عدالت کیفری برجسته‌ترین نقش را در فیلم‌های سینمایی مرتبط با دادرسی کیفری دارند. این امر تا حد زیادی حاصل برساخت و بازنمایی منحصربه‌فردی بوده که تحت تأثیر عوامل فرهنگی، سینمایی و سیاسی شکل‌گرفته است. طبق تقسیم‌بندی فیسک، این سه عامل را می‌توان به‌ترتیب به سه سطح واقعیت، بازنمایی و ایدئولوژی تقسیم کرد. در سطح واقعیت، عوامل فرهنگی، که عملکرد وکلا را مورد مناقشه قرار می‌دهند، بر نمایش وکلای سینمای ایران تأثیر گذاشته‌اند. در سطح بازنمایی، سینمای هالیوود بر مبنای نظام دادرسی اتهامی تأثیر بسزایی در شکل دفاع و اختیارات وکلا در فضای دادگاه داشته است. در سطح ایدئولوژیک نیز تصویر وکلا حاصل بخشی از گفتمان راجع به فضای فکری است که گاهی نقشی همگام و گاهی مخالف با ایدئولوژی و قدرت حاکم داشته است. وکلای پیش از سال ۱۳۷۶ عمدتاً کنشگران مبارزه با نظام فاسد قضایی شاهنشاهی بوده‌اند که البته در این راه موفقیتی کسب نکرده‌اند. پس از سال ۱۳۷۶ وکلای زن به نحو گسترده‌ای با بازنمایی‌های مثبت وارد سینمای ایران شدند. وکلای زن در تلاش‌اند تا در نظام مردسالار قضایی، عدالت را برای زنان محقق کنند که البته این وکلا نیز دردستیابی به هدف خود ناکام می‌مانند. تحقیق حاضر بر آن است تا زمینه‌ها و چرایی چنین بازنمایی‌های متفاوتی از وکلا را در سینمای پس از انقلاب ایران ریشه‌یابی کند.

## واژگان کلیدی

وکیل زن، وکیل مرد، بازنمایی، سینمای ایران، گفتمان.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۲/۰۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۲/۱۹

۱. دانشجوی دکتری حقوق جزا و جرم‌شناسی، دانشگاه تربیت مدرس تهران (نویسندهٔ مسئول)
payamalishahi@gmail.com

۲. دانشیار گروه حقوق جزا و جرم‌شناسی، دانشکدهٔ حقوق، دانشگاه تربیت مدرس تهران
mohammadfarajiha@gmail.com

۳. دانشیار گروه انیمیشن و سینما، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس تهران
ali.sheikhmehdi@modares.ac.ir

**مقدمه**

اشتیاق به فهم ویژگی‌های مشترک میان حقوق و فرهنگ عمومیِ جامعه زمینه‌ساز پژوهش‌های بسیاری دربارۀ ارتباط حقوق و سینما بوده‌است (Greenfiled, 2001:1). این امر ازآن‌روست که در دنیای مدرن، منابع اطلاعاتی افراد جامعه بسیار به رسانه‌های جمعی وابسته است و فهم کامل موضوعات اجتماعی،ازجمله حقوق، نیازمند مطالعۀ جلوه‌های فرهنگی مرتبط با این رشته است.

دادرسی‌های کیفری، به جهت برخورداری از عنصر جذابیت، درون‌مایۀ اغلب نمایش‌های سینمایی دادرسی را تشکیل می‌دهند. سینما با تمرکز بر دادرسی‌های جذاب کیفری توانسته است مخاطبان گسترده‌ای را جذب کند. در میان چنین نمایش‌هایی، وکلا بیش از کنشگرانِ دیگرِ عرصۀ عدالت کیفری مورد تأکید و توجه بازنمایی‌های سینمایی بوده‌اند.در پاسخ به دو پرسش: نخستین تصویر ذهنی شما از وکلا چیست؟ آن تصویر از کجا آمده است؟ می‌توان گفت که بیشترِ تصاویر ذهنی ایجادشده از وکلا برمبنای گونه‌های عامه‌پسندی چون ادبیات و سینما بوده است (Klapsa, 2012:356). لذا توجه به چنین‌بازنمایی‌هایی برای فهم منشأ دریافت فرهنگ جامعه از نظام قضایی و وکلا ضروری به نظر می‌رسد. چنین نگاهی حاصل پذیرش جنبه‌های مردم‌سالار مطالعات حقوقی است که عوامل گسترده‌تر اجتماعی را برای درک علم حقوق ضروری می‌داند و آن را منحصر به مطالعات تخصصی و فنی قانون‌محور نمی‌کند.

علت اصلی محبوبیت و در مرکز توجه قرارگرفتن وکلا در سینما قواعد دادرسی اتهامی یا ترافعی نظام‌های دادرسی انگلیسی ـ آمریکایی یا کامان لاست. در این نظام، اصلِ ترافعی و یا تنازعی بودنِ دادرسی مهم‌ترین خصیصۀ دادرسی است که سبب کنشگری آزادانۀ طرفین دعوا و وکلای آن‌ها می‌شود. اصل ترافعی بودن بر این امر دلالت دارد که حقیقت‌یابی قضات در این سیستم خنثی و منفعل است و همه‌چیز بستگی به طرفین دعوا دارد که چگونه ادله را گزینش و ارائه کنند. گزینش و ارائۀ ادله میان طرفین نیز بر اصول جدلی استوار است. جدلی بودن دادرسی نیزبه این معناست که طرفین دعوا یا وکلای آنان در برابر یکدیگر به مباحثه و دلیل‌آوری می‌پردازند تا حقیقت مطلب را برای دادگاه و یا هیئت‌منصفه روشن کنند. بدین‌ترتیب، خصیصۀ ترافعی بودن ضامن نقش پُررنگ وکلای طرفین در دعوا، و خصیصۀ جدلی بودن سبب جذابیت دادرسی‌های کیفری می‌شود و ازاین‌رو، این خصایصِ نظامِ اتهامی خوراک مناسبی برای بازنمایی‌های سینمایی خواهند بود. سینمای ایران، علی‌رغم اینکه فاقد نمایش‌های دادرسی به‌عنوان ژانر یا زیرژانر است، بعضاً به قابلیت‌های نمایشی و اجتماعی وکلا توجه نشان داده است. تحقیق حاضر بر آن است تا نحوۀ نمایش وکلای پس از انقلاب اسلامی ایران را بررسی کند.

این دوره از سال ۱۳۶۰ و با فیلم«میراث من جنون»آغاز می‌شود و تا سال ۱۳۹۴، که سال ساختِ فیلم «دوران عاشقی» است، ادامه می‌یابد. در تحقیق حاضر سعی شده است تا در این بازهٔ زمانی ۳۴ ساله فضای کلی مؤثر بر بازنمایی سینمایی نقش وکلا تحلیل شود.

## مبانی نظری پژوهش

### رویکرد بازتاب

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 آینهٔ جامعه است و به دست‌جامعه موجودیت می‌یابد(Alexander,2003:21). بر این تعریف این ایراد واردشده است که هنرمن‌جمله سینما آینه‌ای نیست که بی‌کم‌وکاست به بازنمایی جامعه بپردازد، بنابراین به کار بردن استعارهٔ آینه صحیح به نظر نمی‌رسد. بااین‌حال، منطق کلی این رویکرد قابل پذیرش است که هنر را ملهم از جامعه می‌داند(آزاد ارمکی و امیر،۱۳۸۸: ۸۴). رویکرد بازتاب را می‌توان به‌نحوی به نظریهٔ ساختارگرایی نیز نسبت داد، چرا که این رویکرد اثر هنری را به‌مثابهٔ بازتاب ساختارهایی می‌داند که ناخودآگاه در اثر هنری متجلی می‌شوند. بدین‌ترتیب می‌توان ادعا کرد که رویکرد بازتاب بیش از آنکه توجه خود را معطوف به ذهنیت مؤلف کند، عینیت اثر را مورد توجه قرار می‌دهد. بااین‌حال،به نظر می‌رسد که فهم یک اثر فرهنگی و هنری، علاوه بر درک بایسته‌های اجتماعی، نیازمند فهم قواعد دیگری است که تاحدودی مستقل از مناسبات اجتماعی و فرهنگی جامعه پیش می‌رود. چنین تفکری ما را به رویکرد نظری سیستم‌ها رهنمون می‌کند.

### نظریهٔ سیستم‌ها

نظریهٔ متأخر نیکولاس لومان[1] در خصوص سیستم‌ها رویکردی است که می‌تواند نظریهٔ بازتاب را تعدیل کند. لومان نقطهٔ عزیمت خود را ماهیت جامعهٔ مدرنی قرار می‌دهد که از لحاظ کارکردی تفکیک شده است. لومان معتقد است جامعه به‌عنوان یک کل از اجزایی تشکیل شده است که همان سیستم‌ها هستند. هنگامی که یک مفهوم خاص وارد این سیستم‌ها می‌شود، هر سیستم، بر مبنای حدود و ثغوری که برای خود تعیین کرده است، پردازش‌های منحصربه‌فردی را نسبت به این مفاهیم انجام می‌دهد. این سیستم‌ها هرکدام با گزاره‌هایی خاص سروکار دارند و با پردازش متفاوت معنا، مرزهای خود را از دیگر سیستم‌ها جدا می‌کنند (هریسون، ۱۳۷۹: ۲۴). بدین‌ترتیب اگر سینما

1. Nikolas Luhmann

را، در بطن سیستم هنر، یک سیستم مستقل و خودارجاع در نظر بگیریم، باید قواعد منحصربه‌فردی را در آن بیابیم که منحصر به خود سینماست. به تعبیر لومان، هر برنامهٔ رسانه‌ای برنامهٔ رسانه‌ای دیگری را پیش‌فرض خود قرار می‌دهد تا نمایش ساده‌ای از جهان را محور خود قرار دهد(Luhmann, 2001: 11). چنین امری توضیح می‌دهد که چرا ابژه‌های فرهنگی فارغ از کیفیات سیاسی و اجتماعی از بعضی جهات نمایش‌های ویژه‌ای دارند. از منظر تحقیق حاضر، می‌توان دریافت که چرا نمایش‌های سینمایی حقوقی تفاوت‌های تکرارشونده‌ای با عالم حقوقی در واقع دارند. بار دیگر تأکید می‌شود که تحقیق حاضر قصد ترکیب رویکرد بازتاب با رویکرد سیستم‌ها را دارد. علت تعدیل رویکرد سیستم‌ها آن است که برخلاف مرزهای عینی و جسمانی، مرز سیستم‌های اجتماعی قابل تعیین و تشخیص نیست(هولاب، ۱۳۹۳: ۱۵۳). حاصل آنکه، از یک‌سو، رویکرد بازتاب می‌تواند توضیح دهد که چگونه عوامل اجتماعی بر نمایش ابژه‌های سینمایی تأثیر می‌گذارند و از سوی دیگر، رویکرد سیستم‌ها استقلال حوزهٔ سینما در نمایش این ابژه‌ها را توضیح خواهد داد که مورد اخیر را تحت عنوان قراردادهای سینمایی بازنمایی وکلا بررسی خواهیم کرد. در نتیجهٔ تلفیق این دو رویکرد می‌توانیم به مفهوم استقلال نسبی اثر هنری دست یابیم که پیش‌فرض تحقیق حاضر نیز هست.

## روش پژوهش

تحقیق حاضر از نوع توصیفی .تحلیلی است و ازاین‌رو در دستهٔ تحقیق‌های کیفی قرار می‌گیرد. واحد تحلیل محتوا در تحقیق حاضر شخصیت‌پردازی وکلا در نمایش‌های سینمایی است. برای این منظور از روش تحلیلی جان فیسک کمک گرفته‌ایم. فیسک از سه سطحِ رمزگان برای تحلیل آثار تلویزیونی بهره می‌برد: سطح نخست به واقعیت می‌پردازد؛ سطح دوم به بازنمایی مربوط می‌شود؛ و سطح سوم سطح ایدئولوژیک است. سطح واقعیت وجه مشترک آثار فرهنگی، و حاوی رمزهای اجتماعی و فرهنگی است و بر این فرض مبتنی است که اثر سینمایی متأثر از واقعیاتی است که در جامعهٔ پیرامون جریان دارند. بااین‌حال سطح اول برای فهم اثر سینمایی خام است و به تعبیر پیر بوردیو[2]، هنگامی‌که میدان‌های خارجی (جامعه‌شناسی، سیاست، جرم‌شناسی و...) به میدان هنری و فرهنگی (ازجمله سینما) وارد می‌شوند در حوزهٔ هنری انعکاس نمی‌یابند، بلکه دچار انکسار می‌شوند(Bourdieu, 1991: 119). این امر بدین معناست که جامعه به‌طور مستقیم در سینما منعکس نمی‌شود؛ اینجاست که سطح دوم تحلیل روشنگر

1. Johnfiske
2. Pierre Bourdieu

تفاوت واقعیت اجتماعی و واقعیت سینمایی خواهد بود. سطح بازنمایی بیانگر رمزگان و زبان متعارف سینمایی است که از یک‌سو رمزگان فنی و دوربینی، نظیر زوایای دوربینی یا نورپردازی، را شامل می‌شود و از سوی دیگر، رمزهای معنایی سینما نظیر روایت، کشمکش، انتخاب بازیگران و گفت‌وگوهای آنان را تشکیلمی‌دهد (فیسک، ۱۳۹۴: ۱۲۸). سرانجام سطح سومِ رمزگان سطح ایدئولوژیک است که به کارکرد دو نوع رمز یادشده در جامعه می‌پردازد و بیش از دو سطح پیشین حاوی پیام‌های اخلاقی و عقیدتی ضمنی و پنهان است.

بااین‌حال پژوهش حاضر، برای نمایش وضعیت‌های مؤثر بر بازنمایی وکلا در سینمای ایران، کاملاً مطابق نظریهٔ جان فیسک به تحلیل فیلم‌ها نمی‌پردازد. تحلیل جان فیسک برای تحقیق‌های موردی و جزئی فیلم‌ها سودمند است، اما اگر بنابه استفاده از روش سه‌سطحی جان فیسک در فیلم‌های متعدد از یک دوره باشد، این شیوه به جهت تفصیل و تطویل پاسخ‌گوی تحقیق حاضر نخواهد بود. بدین منظور، تحقیق حاضر سه سطح واقعیت، بازنمایی و ایدئولوژی را نه در تک‌تک فیلم‌ها بلکه در تمامی فیلم‌های موردِ بررسی می‌جوید. تحقیق حاضر، برای اینکه بتواند به نحو بهتری به این مهم نایل آید، سطح واقعیت را به معنای بنیان‌های اجتماعی بازنمایی وکلا در نظر گرفته است. سطح بازنمایی به بنیان‌های سینمایی نمایش وکلا، و سطح ایدئولوژی به گفتمان‌های سیاسی‌ای که در بازنمایی وکلا نقش داشته‌اند اختصاص یافته است. همچنین در سطح بازنمایی، قراردادهای سینمایی مؤثر بر بازنمایی وکلا تحلیل شده‌اند و رمزگان فنی و دوربینی، به جهت اینکه موضوع پژوهشی جدا هستند، بررسی نشده‌اند.

برای تحلیل فیلم‌های انتخابی، بعضاً مؤلفه‌های سینمایی و اجتماعی فیلم‌های ژانر دادرسی یا نمایش‌های دادگاهی[1] هالیوود بررسی شده‌اند، چرا که سینمای هالیوود مهم‌ترین منبع نمایش‌های دادگاهی است که قواعد عامی را برای فیلم‌سازان فیلم‌های دادگاهی در سرتاسر جهان تثبیت کرده است. تحقیقات نشان داده که سینمای هالیوود مؤلفه‌های بازنمایی‌شوندهٔ خود درزمینهٔ دادرسی کیفری را به فرهنگ‌های مختلف کشورهای جهان صادر کرده است(Machura & Ulbrich, 2001: 118). ازاین‌رو فهم نمایش‌های دادگاهی در سینمای ایران تاحدودی نیازمند فهم ژانر دادگاهی هالیوود است و این امردر برخی موارد اشاره به این ژانر را ضروری می‌کند.

### بافت اجتماعی مؤثردر بازنمایی وکلا

برخی مسائل فرهنگی و اجتماعی در خصوص وکلا بر نمایش سینمایی آن‌ها تأثیر مستقیمی

1. Courtroom Drama

داشته‌اند. با بررسی این موارد می‌توان بخشی از مبنا و منطق این نمایش‌های سینمایی را دریافت.

**تقویت جنبهٔ صنفی وکالت در برابر جنبهٔ مدنی و اصلاح‌گر آن**

نهاد وکالت هم‌زمان نهادی صنفی و مدنی است، بااین‌حال واقعیت‌های مرتبط با صنفی‌شدن نهاد وکالت از معضلاتی است که در سطح واقعیت منبعی برای بازنمایی‌های سینمایی بوده است. این اعتقاد وجود دارد که نهاد وکالت در طولسال‌های تشکیل کانون وکلای دادگستری شأن خودرا ازدست‌داده و ازلحاظ اجتماعی به نهادبی‌اثری تبدیل‌شده وکانون وکلا از یک نهاد مدنی به یک‌نهاد صنفی صِرف تقلیل یافته است[1]. در تحقیقاتی که در خصوص شأن مشاغل گوناگون صورت گرفته، این نتیجه حاصل‌شده است که مردم به مشاغلی که ارتباط اقتصادی مستقیمی با آن‌ها دارند[2] اعتماد کمتری دارند (سبحانی‌نژاد و دیگران، ۱۳۸۹: ۳۹). اگر این نتیجه‌گیری را بپذیریم، با تقویت جنبه‌های صنفی نهاد وکالت و ارتباط اقتصادی مستقیم مردم با این صنف، اعتماد پایین مردم نسبت به وکلا تاحدودی توجیه می‌شود. گرایش‌های صنفی منبعِ مهم نمایش وکلای سینمایی بوده است. وکلای مرد ازاین‌جهت که بر امور اقتصادی بیش از امور مدنی و یا اصلاحات اجتماعی وعدالت تأکید می‌کنند موردنقد واقع شده‌اند. در ادامه در خصوص تقابل وکلای مرد و وکلای زن در این باره توضیح بیشتری داده خواهد شد.

ریشهٔ این امر تاحدودی درکارکرد نهادهای مستقل مدنی و فرهنگ حقوقی .قانونی نهفته است که وظایف وکلا را محدود به پروندهٔ خاص می‌بینند و وظایف مدنی را عموماً به دولت و نهادهای سیاسی و رسمی وامی‌گذارند. نقل‌قول زیر در سطحی وسیع‌تر مشکل پیش‌گفته را بیان می‌دارد:

> ... در ایران نارسایی و ضعف نهادهای مستقل مدنی، چون انجمن‌های علمی شوراهای اجتماعی، احزاب سیاسی و اتحادیه‌های صنفی و شکاف و خلأ بین گروه‌های کوچک غیررسمی و گروه‌های رسمی مانع تنظیم قواعد حرفه‌ای و رشد اخلاق کار شده‌اند. در ایران چون این خلأ را عملاً دولت پر می‌کرده است، لذا اهداف و قوانین تعیین‌شده بیشتر جنبهٔ سیاسی یافته‌اند (عبداللهی، ۱۳۸۹: ۹۴).

در مقام مقایسه، وکلای نظام‌های کامان لا به جهت اختیار عملِ بیشتر در طرح مسائل قضایی ـ اجتماعی در دادگاه‌ها بیشتر توانسته‌اند وارد چاره‌جویی در خصوص معضلات و تحولات اجتماعی شوند و رسالت مدنی خود را به‌عنوان نهادی مردم‌سالار ادا کنند.

---

۱. در این خصوص ن.ک: روزنامهٔ قانون، «انفعال اجتماعی در کانون وکلا»، ۹۶/۱۲/۱۵.

۲. منظور مشاغلی است که مردم، مطابق قرارداد و یا عرف، دستمزد صاحبان این مشاغل را مستقیماً و بدون واسطهٔ دولت می‌پردازند.

نظام مبتنی بر رویهٔ قضایی آمریکا مسئلهٔ کنشگری وکلا و حقوق‌دانان را مسئله‌ای صرفاً قضایی نمی‌بینند، بلکه آن را به امر اجتماعی و سیاسی پیوند می‌زنند. الکسی دوتوکویل[1] معتقد است در ایالات‌متحده هیچ مسئلهٔ سیاسی‌ای را نمی‌توان یافت که دیر یا زود به یک مسئلهٔ قضایی تبدیل نشود. طرز فکر حقوق‌دانان، که ابتدا در مدارس و محاکم تکوین می‌یابد، به‌تدریج از محیط خود فراتر می‌رود و به همهٔ جنبه‌های اجتماعی نفوذ می‌کند (۱۳۹۶: ۳۷۵). سینمای ژانر دادگاهی هالیوود و سینمای ایران در موارد بازنمایی وکلا به‌وضوح چنین تغییری را به نمایش گذاشته‌اند. وکلای هالیوودی هرکدام به معضلی اجتماعی از معضلات جامعهٔ خود واکنش نشان می‌دهند، درحالی‌که وکلای سینمایی ایران در مواردی که درصدد اصلاحات اجتماعی یا طرح معضل اجتماعی هستند با ایراد بی‌ربط بودن با پرونده مواجه می‌شوند. حاصل آنکه، جزئی‌شدن حیطهٔ دفاعیات و استدلال‌های وکیل او را به‌مثابهٔ کنشگری صنفی و کمتر مدنی می‌نمایاند[2].

## کارآمدی وموفقیت وکلا

برای فهم این مؤلفه نیز لازم است تا وضعیت پایگاه اجتماعی وکلا در آمریکا ـ به‌عنوان اصلی‌ترین نمایشگر دادگاه‌های سینمایی و وکلا ـ بررسی شود تا پشتوانهٔ اجتماعی بازنمایی سینمایی وکلا در سینمای ایران بهتر درک شود. درجامعهٔ آمریکا دعاوی با سازوکارهای رسمی پیگیری می‌شوند. تحقیقات نشان داده است که مردم آمریکا بسیار به‌نظام قضایی حاکم بر آمریکا اعتماد دارند و باور دارند که بهترین نظام قضایی موجود در جهان نظام قضایی آمریکاست. در این تحقیقات که در سال ۱۹۹۸ انجام شد، به‌صورت اتفاقی هزار نفر ۱۸ سال به بالا درجنسیت‌ها و طبقات اجتماعی متفاوت انتخاب شدند و ۸۰ درصد از آن‌ها درجهٔ اعتماد بالایی را به نظام قضایی آمریکا ابراز داشتند (American Bar Association,1999:7). علی‌رغم اعتماد به‌نظام قضایی آمریکا، طبق یافته‌های این تحقیقات، وکلا کسانی هستند که بیش از هر چیز به دنبال منافع شخصی خود هستند

1. Alexis de Tocqueville

۲. نمونهٔ بارز این امر در فیلم«مستانه» (۱۳۹۳) دیده‌می‌شود؛ درجایی که وکیلی‌خواهد از معضلی اجتماعی سخن بگوید و از مظلومیت قربانیان تجاوز جنسی بگوید، دادگاه به او اخطار می‌دهد که فقط درمورد موکلت حرف بزن و درمورد جامعه چیزی نگو.وضعیتی مشابه در فیلم «هیس! دخترها فریاد نمی‌زنند» (۱۳۹۲) نیز دیده می‌شود که دفاعیات وکیل مدافع در خصوص باورهای نامناسب اجتماعی دربارهٔ تابوهای جنسی مورد توجه دادگاه قرار نمی‌گیرد و حکم به محکومیت قربانی تجاوز داده می‌شود. در مقابل، فیلم‌های هالیوودی وکلا را کنشگری مدنی به تصویر می‌کشند که دفاعیات آن‌ها در دادگاه در اصلاحات مدنی و قضایی مؤثر واقع می‌شود. به‌عنوان نمونه،فیلم«آقای لینکلن جوان» (Young Mr. Lincoln - 1939) بازنمای دفاع تمام‌عیار وکیل در برابر تعصبات قومی است؛«کشتن مرغ مقلد» (To Kill A Mockingbird-1962) بحث دفاع یک‌تنهٔ وکیل در برابر تعصبات نژادی را پیش می‌کشد؛«باد را به ارث ببر» (Inherit the wind-1960) بحث تعارض علم و مذهب را در نظام آموزشی به تصویر می‌کشد که در آن، دفاع جانانهٔ وکیل مدافع تعصبات مذهبی مسیحی را به چالش می‌کشد. در این نمونه‌ها و نمونه‌های بسیار دیگر، وکیل کنشگری خود را معطوف به معضلی اجتماعی می‌کند و روابط صنفی و مالی در حاشیه قرار می‌گیرند.

تا منافع موکل و جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنند. ازلحاظ آماری نیز تنها ۱۴ درصد از پاسخ‌دهندگان تحقیق مذکور اعتماد زیادی به وکلا داشته‌اند که این میزان در رتبهٔ یکی به آخرماندهٔ اعتماد شهروندان به کنشگران قانونی است (ABA,1999:7). استیو گرین فیلد در مقالهٔ خود اذعان می‌دارد که آمریکایی‌ها همیشه نسبت به وکلای دادگستری احساسات و نظرهای بدبینانه‌ای داشته‌اند (Greenfield, 2001:26). بااین‌حال، در فرهنگ آمریکایی ازآنجایی‌که تقسیم‌کار و انجام وظایف به‌طور تخصصی تقریباً امری نهادینه‌شده است، وکلا مجری دستیابی مردم به مطالبات قانونی‌شان هستند. زیرکی و ذکاوت وکلا درگرفتن حق شهروندان به‌طور رسمی سبب می‌شود تا آن‌ها از این حیث مورداحترام باشند. حاصل این امر رابطه‌ای دوگانه و متناقض راجع به نظرگاه عمومی دربارهٔ وکلاست که به تعبیری، این رابطه بسیار پیچیده و متناقض است، بدین معنا که، از یک‌سو، در باور مردم اعتماد کافی به وکلا وجود ندارد و، از سوی دیگر، وکلا در فرهنگ آمریکایی و در عمل افرادی راهگشا هستند که با نبوغ و توانمندی‌های خود شایستهٔ‌احترام‌اند. اما در فرهنگ ایرانی نه اعتماد عمومی بالایی به وکلا وجود دارد (آزمایش، ۱۳۹۰: ۱۴۱) و نه در باور مردم وکلا آن نیروهای متخصص و راهگشایی هستند که بتوانند به‌درستی حقوق موکلشان را بستانند. بخشی از نارضایتی مردم از وکلا در این خصوص برگرفته از فرهنگ عمومی است که در همهٔ موارد انتظار دارند تا به هدفشان برسند و اگر نرسند احساس می‌کنند که در حقشان ظلم شده است[1].

نکتهٔ مهمی که می‌تواند علت تفاوت فرهنگی پیش‌گفته مبنی بر باور به راهگشایی وکلا باشد نظام دادرسی تفتیشی و نقش قضات در دادرسی‌های کیفری است؛ عملکرد خوب وکیل در نظام اتهامی (یا نظام کامان لا) حد بیشتری از موفقیت را در پرونده نسبت به‌نظام تفتیشی تضمین می‌کند، چراکه در صورتِ نمایش خوب وکیل در نظام اتهامی، بسیار محتمل است که هیئت‌منصفه تحت تأثیر دفاعیات وکیل قرار بگیرند و قضات بر مبنای نظر آن‌ها رأی صادر کنند. اما در نظام‌هایی که قضات نقش اساسی در دادرسی دارند، ازآنجایی‌که قضات به جهت مقام تخصصی‌شان و نگرش‌های تکنیکی صِرف نسبت به هیئت‌منصفه سخت‌گیرتر هستند و دفاعیات اخلاقی وکلا را، که بسیار هیئت‌منصفه را تحت تأثیر قرار می‌دهد، به‌عنوان دفاع به شمار نمی‌آورند، تضمین کافی برای نتیجه گرفتن دفاعیات وکلا وجود ندارد. این امر سبب می‌شود تا توان راهگشایی آن‌ها در پرونده‌های کیفری با چالش مواجه شود. این مسئله نیز در تصویرسازی وکلا در سینمای ایران و هالیوود نقش پررنگی داشته است. اغلب در سینمای دادگاهی هالیوود وکلای سخت‌کوش پیروز نبرد دادگاهی نیز هستند و کمتر وکیلی را می‌توان یافت که

۱. در این خصوص ن.ک: مجلهٔ همشهری ماه، «مصاحبه با سراج»، تیرماه ۱۳۹۵: ۱۱۲.

خطابه‌های اخلاقی و استدلال‌های قانونی محکم و استواری را ایراد کند اما در دعوی پیروز نشود. در مقابل، وکلای بسیاری در سینمای بعد از انقلاب ایران هستند که علی‌رغم تلاش بسیار و طرح دفاعیات اخلاقی و اجتماعی، موفق به پیروزی در نبردهای دادگاهی نمی‌شوند[1].

## گزینش پرونده‌ها

گزینش پرونده‌ها نیز از موارد مهم در حرفهٔ وکالت است که تأثیر زیادی بر نمایش‌های سینمایی گذاشته است. فرهنگ حقوقی کشورهای مدرن میان وکیل حرفه‌ای و اخلاقی[2] تمایز قائل شده و وکیل حرفه‌ای را در اولویت قرار داده است. در این خصوص، اظهارنظر یکی از وکلای مجرب لس‌انجلس قابل‌توجه است:

> کار وکلای مدافع در اکثر مواقع چیست؟... ما می‌دانیم موکل آن کار را کرده است یا احساس می‌کنیم که آن کار را کرده است، بااین‌حال موکل انجام آن کار را انکار می‌کند. حال سؤال اول این است که آیا طرف مقابل می‌تواند آن را اثبات کند. سؤال بعد این است که آیا می‌توان محکومیت او را تخفیف داد... . این دو مسئله مهم‌ترین نکات برای وکیل هستند و کاری است که یک وکیل باید انجام دهد (Neubauer, 2018: 205).

در مقابل، فرهنگ حول محور کنش وکالت در ایران از این حیث تاحدودی متفاوت است. اکثریت جامعه و بعضاً وکلا دفاع از متهمان (به‌ویژه متهمان به تجاوز یا جنایت) را امری ناپسند، و وکیل این افراد را همدست آن‌ها می‌دانند (عبدی، ۱۳۸۹: ۱۴۲). قوانین راجع به وکالت نیز در این خصوص سکوت کرده‌اند. به‌تبعِ این واقعیت، تقریباً در تمامی فیلم‌های ایرانی که در آن‌ها وکیل مدافع حضور دارد، وکلای خوب وکلای بی‌گناهان و ستم‌دیدگان، و وکلای بد وکلای جانیان و گناهکاران بازنمایی شده‌اند.

## گفتمان سیاسی حاکم بر بازنمایی وکلا

برای فهم گفتمان حاکم بر بازنمایی وکلای سینمایی پس از انقلاب باید وکلا را به دو گروه

---

۱. وکلای فیلم‌های «گرگ‌های گرسنه» (۱۳۷۰)، «می‌خواهم زنده بمانم» (۱۳۷۳)، «مستانه» (۱۳۹۳)، «کمال عدل» (۱۳۸۱) و«هیس! دخترها فریاد نمی‌زنند» (۱۳۹۲) را می‌توان مثال‌هایی از وکلایی دانست که علی‌رغم تلاش وافر موفقیتی کسب نمی‌کنند. در مقابل، وکلای اکثر فیلم‌های هالیوودی بعد از نبردی سخت طعم پیروزی را می‌چشند. وکلای هالیوودی آن‌قدر موفق بازنمایی شده‌اند که برخی از نویسندگان ژانر دادگاهی را ژانری محافظه‌کار و بازتولیدگر نقش نهادهای قدرت در جامعه دانسته‌اند، مثلاً، ن.ک: (silbey,2001:112) و (Mooney,2006: 71).

۲. منظور از وکلای حرفه‌ای وکلایی هستند که پایبند به قواعد حرفه‌ای در رابطهٔ خصوصی با موکلشان هستند و درمورد سرزنش‌پذیری اخلاقی موکلشان نظری نمی‌دهند و صرفاً از کسی دفاع می‌کنند که حسب حرفه‌شان دفاع از او به آن‌هاسپرده‌شده است. در مقابل، وکلای اخلاقی سرزنش‌پذیری و میزان آن را عاملی مهم برای قبول وکالت موکلشان می‌دانند.

طبقه‌بندی کنیم؛گروه اول وکلایی که پیش از سال ۱۳۷۶ بازنمایی شده‌اند؛ وگروه دیگر وکلایی که بعد از این سال موضوع دادگاه‌های سینمایی قرار گرفته‌اند. هریک از این دوره‌ها بر مبنای گفتمانی خاص بازنمایی ویژه‌ای از وکلا داشته‌اند. شیوه‌ای که گفتمان‌ها با آن مفاهیم و ارزش‌های خود را سامان می‌دهند بر طرد و جذب مبتنی است، بدین معنا که گفتمان‌ها، با قرار دادن تقابل‌های مفهومی میان امور واقع، برخی مفاهیم را جذب و برخی دیگر را طرد می‌کنند؛ برخی را خیر و برخی را شر معرفی می‌کنند. گفتمان‌ها از این طریق ارزش‌های خود را تثبیتو ضدِارزش‌های خود را تعیین می‌کنند. استوارت هال معتقد است که چنین نگاه صفر یا صدی تقلیل‌گرا و بیش‌ازحد ساده‌گرایانه است و روابط قدرت میان این دوقطب ایجادشده قرار می‌گیرد (Hall, 1997: 35). در این بخش، هدف این است که طرد و جذب‌های گفتمانی مرتبط با بازنمایی وکلا کنکاش شوند.

**فیلم‌های پیش از سال ۱۳۷۶**

در فیلم‌های اوایل انقلاب تا ۱۳۷۶، دادگاه‌های سینمایی غالباً مربوط به قبل از انقلاب هستند. نقش و کارکرد وکلا در این نظام فاسد قضایی را می‌توان به سه دسته تقسیم‌بندی کرد:

- وکیل قهرمان است، چون در جست‌وجوی عدالت در نظام قضایی فاسد است و تنها رکن کنشگری قانونی است که می‌تواند فریاد دادخواهی در برابر ظلم قضایی را سر دهد.

- وجود وکیل ضرورتی ندارد و وکیل حذف می‌شود، درنتیجه، کنشگری غیرحرفه‌ای وکیل جامعه‌ای می‌شود که خود او هم ستم‌دیده است.

- وکیل کاملاً بیگانه با فضای دادگاهی ایران است و در قالب و شمایل وکیل هالیوودی ظاهر می‌شود.

انگارۀ اول و دوم بنیان‌های ایدئولوژیک قوی‌تری دارند، چرا که با دلالت صریح‌تری گفتمان قضایی رقیب را فاسد بازنمایی می‌کنند. در انگارۀ اول، وکیل نمایندۀ قانونی علیه نظام قضایی ظلم بازنمایی می‌شود. قدرت و اعتبار وکیل ناشی از سنتی است که بازنمایی‌های سینماییِ قبل انقلاب و هالیوود برای وکلا تثبیت کرده‌اند. در این فیلم‌ها، وکلا دوشادوش قضات در مسیر عدالت گام برنمی‌دارند، بلکه برعکس، وکلا و مقامات قضایی رودرروی یکدیگر قرار می‌گیرند. دو فیلم«گرگ‌های گرسنه» (۱۳۷۰) و«پرونده»(۱۳۶۲) نمونه‌هایی از این نوع فیلم هستند.

انگارۀ دوم بر این باور مبتنی است کهستم‌دیدگان و مظلومان با شوری انقلابی خود باید در برابر نظام استبداد، که جلوه‌ای از آن در دادگاه است، بایستند. به عبارتی،

به‌جهت اینکه نهاد مدرن وکالت با شور انقلابی تودهٔ مردم ستم‌دیده در تحقق عدالت ناهمخوان است، وکیل حذف می‌شود و نقش او در دادگاه بر عهدهٔ این ستم‌دیدگان قرار داده می‌شود. نقش وکیل‌گونهٔ این افراد سبب می‌شود تا بتوانیم آن‌ها را شبه‌وکلای این دوره بنامیم. دو فیلم«خاک وخون» (۱۳۶۲) و «جدال بزرگ» (۱۳۶۹) حاوی مضمون یادشده هستند.

انگارهٔ سوم عمدتاً بر ملاحظات و بازنمایی‌های سینمایی تکیه می‌کند. درواقع با نمایش وکلایی شبیه به وکلای هالیوودی، اولاً جذابیتی سینمایی با بازیگری وکلا در دادگاه به فیلم افزوده می‌شود و ثانیاً الگویی شسته‌رفته از سینمای هالیوود اقتباس می‌شود تا زحمت بازنمایی دادگاه ایرانی .انقلابی را که تجربهٔ فیلم‌سازی ندارد به خود ندهد[1]. دو فیلم «میراث من جنون» (۱۳۶۰) و «می‌خواهم زنده بمانم» (۱۳۷۳) مصداق امر مذکور هستند.

در همهٔ این فیلم‌ها،دادگاهِ پیش از انقلاب فضای تحقق عدالت نیست و کنشگری وکلا و شبه‌وکلا (یعنی همان نمایندگان پرشور و انقلابی) در آن به شکست می‌انجامد. وکلا و شبه‌وکلای سینمایی پس از انقلاب تا اواسط دههٔ هفتاد به حاصل طرز تفکرغیریت‌ساز در دوران ایدئولوژیک و فضای انقلابی این دوره هستند (حسینی، ۵۸:۱۳۹۲) که دفاع آن‌ها به‌مثابهٔ طرد تفکرات غیرانقلابی و مخالفت با نظام دادرسی پیش از انقلاب است. فساد سیستم قضایی به حدی است که وکلا و شبه‌وکلا قادر به دفاع در دستگاه قضایی نیستند و نظام قضایی شاهنشاهی اجازهٔ دادرسی عادلانه را به آنان نمی‌دهد. تقابل خیر و شر در این دوره، برخلاف آنچه در بادی امر به نظر می‌رسد، شامل قربانی و مجرم و یا وکیل (کنشگر عدالت) و دادستان (کنشگر سیاست) نمی‌شود، بلکه نیروهای مبارز و مظلوم همراه با شور انقلابی در برابر نظام قضایی و دادرسی شاهنشاهی قرار می‌گیرند. مضمون عمدهٔ این فیلم‌ها شور انقلابی را در محاکمات دادگاهی بازآفرینی می‌کند.

### فیلم‌های پس از سال ۱۳۷۶

در این دوره تغییری ناگهانی در نمایش‌های دادگاهی سینمای ایران رخ می‌دهد. دادگاه‌های سینمایی دیگر مربوط به پیش از انقلاب نیستند. در این دوره، قانون به معنای دموکراتیک آن از لحاظ گفتمانی مورد توجه قرار می‌گیرد (سلطانی، ۱۵۳:۱۳۹۶). گفتمان قانون‌گرایانهٔ دورهٔ اصلاحاتْ سینما را تحت تأثیر قرار می‌دهد تا دادگاه به‌عنوان یک نهاد اجتماعی .قانونی موجود در جامعه و نه به‌عنوان یک نهاد مربوط به گذشته نمایش داده شود. باز شدن فضای مربوط به رسانه‌ها در این دوره با نگرش انتقادی

۱. در این خصوص، ذیل نظام سینمایی بازنمایی وکلا توضیحات بیشتری ارائه می‌شود.

سینما به عدالت همگام است.

علاوه بر تغییر فضای دادگاه، تغییر دیگر در فیلم‌های این دوره به وکلا مربوط می‌شود. بازنمایی وکلا در دادگاه به نسبت فیلم‌های دورهٔ اولِ بررسی هم بیشتر می‌شود و هم یکدست‌تر. علت نکتهٔ اول این است که گفتمان قانون‌گرایانهٔ این دوره ایجاب می‌کند تا کنشگران حرفه‌ای دادگاه، یعنی وکلا، مورد توجه سینما قرار بگیرند. البته به‌طور استثنا در چند فیلم اساساً ضرورت وجود وکلای مدافع در دادگاه نفی می‌شود. مؤلفهٔ دوم بازنمایی وکلا مبنی بر یکدست شدن نحوهٔ بازنمایی آن‌ها به جنسیت وکلا مربوط می‌شود. با حرکت فیلم‌های ایرانیِ حاوی صحنه‌های دادگاهی از بازنمایی دادرسی‌های زمان شاه به دادرسی‌های زمان حال حاضر، چهرهٔ وکلای مرد تا حد زیادی دگرگون می‌شود و از سویی دیگر، وکلای زن وارد دادگاه‌های سینمای ایران می‌شوند.

در اواخر دههٔ هفتاد، تحت تأثیر تحولات سیاسی و فرهنگی آن دوره، زنان توانستند به‌عنوان نیروهای تعیین‌کنندهٔ اجتماعی خود را نشان بدهند و به بخشی از جامعه تبدیل شوند که می‌توانستند پابه‌پای مردان در معادلهٔ قدرت در جامعه سهیم شوند. طبیعی است که سینمای این دوره نیز، تحت تأثیر قدرت تازه‌ای که زنان در اجتماع یافته بودند، نمایش‌های متفاوتی را برای زنان رقم زد که برخلاف سینمای قبل از انقلاب زنانی فریب‌خورده یا منحرف و برخلاف سینمای بعد از انقلاب چیزی بیش از یک همسر فداکار و مادری دلسوز بودند. طبق تحقیقات انجام‌شده، کیفیت مشاغل، طبقهٔ اجتماعی و میزان حضور زنان در فیلم‌های بعد از سال ۷۶ تفاوت چشمگیری با دورهٔ قبل از آن داشته و توجه به مسائل کلان اجتماعی در بازنمایی این دوره قابل‌توجه بوده است (راودراد و زندی، ۱۳۸۵: ۲۴). از جمله حوزه‌هایی که خصایص مذکور در بازنمایی زنان را می‌توانستند در خود جمع کنند حرفهٔ وکالت بود. بدین‌ترتیب، زنان وکیل باقدرت به عرصهٔ دادرسی‌های سینمایی وارد شدند. تغییر کارکرد تازهٔ زنان در اجتماع تا حد زیادی با بدبینی نسبت به مردان و نظام پدرسالاری در فضای دادگاه همراه شد و گفتمان اصلاحات فضای مخالفت با ایدئولوژی مردسالارانه را فراهم کرد.

در اوایل این دوره شاهد دیالوگ‌هایی هستیم که بیانگر آیندهٔ بازنمایی‌های وکلای مَردَند. در فیلم«مردی ازجنسبلور» (۱۳۷۷)، متهم به قتل که بسیجی و جبهه‌رفته است وکیلی دارد که از او می‌خواهد تا در دادگاه دروغ بگوید و وانمود کند که در زمان جنایت صرع داشته است، اما متهم در دادگاه برخلاف این خواست عمل می‌کند و خطاب به وکیل می‌گوید: «زمانی که تو داشتی درس وکالت می‌خوندی من داشتم [در جبهه] درس دیگری می‌خوندم». این دیالوگ به نحو صریحی بیانگر این استکه فریب‌کاری درس وکالت بوده است. در فیلم «چتری برای دونفر» (۱۳۷۹) نیز وکیل مرد می‌گوید: «وکلا

حرف مفت زیاد می‌زنند ولی مفت حرف نمی‌زنند». چنین دیالوگی این قالب ذهنی را می‌رساند که وکلای مرد بیشتر به فکر حق‌الوکاله هستند تا عدالت و یا توجه به آثار اجتماعی اقداماتشان؛ انگاره‌ای که بعدها هم نمود آن در بازنمایی‌های سینمایی دیده می‌شود. در فیلم «هزاران زن مثل من» (۱۳۷۹) وکیل زن در ابتدای فیلم دیالوگی دارد که می‌گوید مشکل اصلی قانون است که بین زن و مرد تبعیض قائل شده است، سپس در انتهای فیلم همین وکیل می‌گوید که در دادگاه که دفاع می‌کند انگار از خودش دفاع می‌کند. کنار هم گذاشتن این دو دیالوگ به ما می‌فهماند که وکلای زن مظلوم‌اند و باید حقوق آنان به‌مانند موکلان زن آن‌ها احیا شود. همچنین در فیلم «این زن حرف نمی‌زند» (۱۳۸۲) وکیل زن می‌گوید: «یک وکیل مرد کافی است تا وکیل خوبی باشد، اما یک وکیل زن جز تبحر خیلی چیزها را باید ثابت کند».

نگاهی به آثار سینمایی مرتبط با بازنمایی‌های وکلای این دوره تفاوت میان وکلای زن و مرد را روشن می‌کند.فیلم«شراره» (۱۳۷۸) بازنمای وکلای زن سخت‌کوشی است که باذکاوت، تجربه و همچنین جسارت در راستای تحقق عدالت گام برمی‌دارند. این فیلم وکلای زن را وکلایی حساس به پیامدهای اجتماعی قوانین و مجازات‌ها به تصویر می‌کشد که در حد رویه و قوانین موجود نمی‌مانند. در «تکیه بر باد» (۱۳۷۸)، مانند فیلم«مردی ازجنس بلور»، شاهد وکیل مردی هستیم که موکل خود را وادار به دروغ‌گویی می‌کند و به او می‌گوید به قتل غیرعمد اعتراف کند تا از اتهام قتل عمد تبرئه شود، اما ازآنجایی‌که بازهم مانند فیلم «مردی از جنس بلور» متهم فردی صادق است، این پیشنهاد غیراخلاقی وکیل را نمی‌پذیرد. فیلم «هزاران زن مثل من» (۱۳۷۹) وکیل زنی را در کانون توجه خود قرار می‌دهد که اسیر بی‌عدالتی قضایی شده؛ این فیلم آغازگر کلیشهٔ وکیل زنی است که به نحوی ناعادلانه از سوی نزدیکان و خانواده درک نمی‌شود و همچنین کلیشهٔ زنان وکیلی که در زندگی خصوصی‌شان با همسر و یا فرزندان، به همان دلیل یادشده، درگیرمشکلاتی بزرگ هستند. فیلم «این زن حرف نمی‌زند» (۱۳۸۲) نیز به بخشی از سختی‌های کار وکلای زن و تهدیدهایی که پیش روی آن‌هاست می‌پردازد؛ سختی‌هایی نظیر برخورد با مردانی که قصد برقراری رابطه با وکیل را درازای همکاری دارند و یا سختی‌هایی که مرتبط با زندگی خصوصی وکلای زن است. در فیلم«پاپیتال» (۱۳۸۵) بازهم شاهد بازنمایی سختی‌های کار وکلای زنی هستیم که موردحمله و آزار و اذیت محکوم‌علیه پرونده قرار می‌گیرند؛ بازهم وکیلی بازنمایی می‌شود که روابط خانوادگی نابسامانی دارد. فیلم«کمال عدل» (۱۳۸۸) هموضعیتیمشابه فیلم‌های قبل دارد؛ زن به‌واسطهٔ ذکاوت و هوش سرشار وکیلی موفق و سخت‌کوش است که مشکلات عدیده‌ای با همسرش دارد. هدف وکیل در این فیلم اصلاح جامعه و سیستم قضایی به

نفع زنان از طریق دادخواهی‌های موردی در دادگاه‌های خانواده است. در فیلم «من مادر هستم» (۱۳۸۹) دو وکیل مرد که هر دو بازنمایی منفی دارند در فیلم حضور دارند. یک وکیل با وکالت تجارت می‌کند و پول می‌گیرد تا حکم قصاص را از دادگاه بگیرد و چیز دیگری برایش مهم نیست و وکیل دیگر فردی غیرمسئول، شراب‌خوار و البته نامتعادل است که وکیل مدافعِ طرف دعوای خود را کتک می‌زند. فیلم«افسونگر» (۱۳۹۲) هم دربارهٔ وکیل مردی است که به‌تمام‌معنا می‌توان به او لقب «وکیل مدافع شیطان سینمای ایران» را داد. وکیل این فیلم از همه جهت شخصیتی منفی دارد؛ ازلحاظ حرفه‌ای شئونات وکالت را رعایت نمی‌کند و ازلحاظ اخلاقی هم، چه در حرفه و چه در زندگی شخصی، فردی بی‌اخلاق است و بیان می‌کند که او یک حق‌الوکاله‌بگیر است. در مقابل، همکار او زنی پایبند به اصول حرفه‌ای و اخلاقی وکالت است. در فیلم«مستانه» (۱۳۹۳) نیز شاهد وکیل مردی هستیم که از شرع استفادهٔ ابزاری می‌کند تا نظر قاضی دادگاه را جلب کند. در مقابل، وکیل زن فردی حقیقت‌جو و مصلح اجتماعی بازنمایی می‌شود.فیلم «هیس! دخترها فریاد نمی‌زنند» (۱۳۹۲) نیز بازنمای وکیل زنی است که ظاهراً سطح تعامل گسترده‌ای با افراد جامعه دارد و اصلاح جامعه محرک او در وکالت است. «دوران عاشقی» (۱۳۹۴) بازهم به تصویر کلیشه‌ای وکلای زن پرمشغله، متعهد و موفقی می‌پردازد که در زندگی خصوصی مشکلات عمده‌ای دارند.

بدین‌ترتیب از زمانی که وکلای زن وارد سینمای ایران شدند هیچ‌گاه شخصیت‌پردازی آن‌ها منفی نبوده و در مقابل، وکلای مرد هرکدام با نقص‌های حرفه‌ای و اخلاقی، که مهم‌ترین آن‌ها ریاکاری و توجه وافر به حق‌الوکاله بوده است،بازنمایی شده‌اند.

بازنمایی مثبت زنان در فیلم‌های دادگاهی تنها در خصوص وکلای زن صادق نبوده، بلکه در خصوص موکلان این وکلا هم صادق است. در تمامی فیلم‌هایی که ذکرشان رفت، اولاً وکلای زن از حقوق زنان دفاع می‌کرده‌اند و وکیل زن موکل زن داشته است؛ ثانیاً موکلان زن همواره برحق هستند و حقوق آن‌ها از سوی مردان پایمال‌شده است. گویی در فیلم‌های با صحنه‌های دادگاهی این دوره، وکلای زن و موکلان زنِ آن‌ها همه یک هدف دارند و پیروزی وکیل جدای از پیروزی موکل نیست و به عبارتی، پیروزی حقیقی همان دستیابی به حقوق زنان است که فراتر از مناسبات حرفه‌ای وکیل و موکل به تصویر کشیده می‌شود. به همین جهت است که در فیلم«هزاران زن مثل من» وکیل زن می‌گوید: «در دادگاه که دفاع می‌کنم انگار از خودم دفاع می‌کنم». این فیلم‌ها میان وکیل خوب و موکلی که متهم بی‌گناه یا شاکی محق است پیوندی ناگسستنی برقرار می‌کنند. درنتیجه، سینمای ایران پس از دههٔ هفتاد تا حد زیادی عدالت را جنسیتی کرده است. مفاهیم خیر و شر به مفهوم زن/مرد در راستای نقد پدرسالاری فروکاسته

شده‌اند. به تعبیری، در این‌دست فیلم‌ها با نوعی جدید از دفاع سروکار داریم که به‌جای دفاع بر مبنای اصول یکسان‌نگر قانونی، پیش‌زمینه‌های فرهنگی افتراقی افراد خاص در پرونده، وارد امر دادرسی می‌شوند (D'hondt, 2010: 75). حاصل این امر تبدیل دادرسی قضایی به دادرسی فرهنگی است.

به‌این‌ترتیب، خلاصهٔ مضامینِ مبتنی بر تقابل وکیل زن و وکیل مرد را می‌توان این‌گونه نشان داد:

**جدول ۱. مؤلفه‌های تقابل‌گونهٔ وکلای زن و مرد از منظر سینمای بعد از سال ۱۳۷۶**

| وکیل مرد | وکیل زن |
|---|---|
| محرک حرفه‌ای‌اش حق‌الوکاله است. | محرک حرفه‌ای‌اش اصلاح اجتماع است. |
| فاصلهٔ خود را با موکل حفظ می‌کند و رابطه‌اش عمدتاً کاری است. | نیازهای موکل را نیازهای خود می‌داند و وارد تعامل عاطفی با او می‌شود. |
| استفادهٔ ابزاری از قانون را برای پیروزی در پرونده مجاز می‌داند. | قانون و دادرسی را عادلانه می‌خواهد و حاضر نیست برای منافع موکلش قانون را زیر پا بگذارد. |
| حرفهٔ وکالت از زندگی شخصی‌اش جداست. | حرفهٔ وکالت سبب می‌شود تا در زندگی شخصی‌اش مشکلاتی پیش آید. |

## بنیان‌های سینمایی نمایش وکلا در سینما

در این بخش، هدفْ بررسی بنیان‌های منحصربه‌فرد سینمایی است که در نمایش وکلا یا شبه‌وکلا در سینمای پس از انقلاب مؤثر بوده‌اند. به عبارتی دیگر، مسئله این است که سینما، فارغ از تأثیرپذیری‌های سیاسی (گفتمانی) و اجتماعی ـ فرهنگی و صرفاً از منظر سینمایی به‌مثابهٔ یک میدان منحصربه‌فرد، چه قوانین وقراردادهایی را برای بازنمایی وکلا به کار می‌گیرد. ژانردادگاهی مانند ژانرجنایی، نوآر[1] یا کمدی متضمن قراردادهایی است که این قراردادها مختص سینمایند و لزوماً مابه‌ازای اجتماعی یا سیاسی ندارند. سینمای ایران نیز در نمایش‌های دادگاهی به این قراردادهای سینمایی دادگاهی که بنیان آن‌ها در ژانر دادرسی هالیوود بنا نهاده شده است در اغلب موارد پایبند بوده است. علت چنین تأثیرپذیری ژانری در دو عامل مهم نهفته است:

اول اینکه، فیلم‌سازان به دنبال گیشه و فروش قابل قبول فیلم خود هستند. ازاین‌رو به دنبال این هستند که فیلم خود را جذاب کنند. این جذابیت با شیوهٔ نمایش

1.Noir

دادگاه‌های هالیوودی بسیار منطبق است، چراکه دادگاه‌های هالیوودی که در نظام دادرسی اتهامی ساخته می‌شوند بسیار به صحنهٔ نمایش و تئاتر نزدیک‌ترند تا نظام تفتیشی یا مختلط که سرّی و غیرنمایشی‌اند. این شباهت تا حدی است که در نظام‌های اتهامی، فضای دادگاه را به تئاتر تشبیه کرده‌اند و دادگاه را تئاتر واقعی یا رسمی[1] نامیده‌اند (Brion, 2014: 343). بنابراین، فیلم‌سازان به فضای هالیوودی ژانر دادرسی روی می‌آورند تا موفقیت محصول خود را تضمین کنند.

دومین عامل که سبب می‌شود تا فیلم‌سازان ایرانی به مؤلفه‌های ژانر دادرسی هالیوودی پناه ببرند دانش مبتنی بر بازنمایی فیلم‌سازان از نظام قضایی است. بدین معنا که شاید بسیاری از افراد و فیلم‌سازان درگیر دادگاه واقعی نشده باشند اما حتماً، به‌ویژه اگر فیلم‌بین حرفه‌ای باشند، فیلمی راجع به دادگاه‌های سینمایی ژانر دادرسی دیده‌اند. بدین‌ترتیب منبع دانش ایشان از دادرسی دادگاهی همواره نه دادگاه‌های واقعی بلکه بازنمایی دادگاه‌های سینمایی است و این فیلم‌ها بر بازنمایی‌های آنان تأثیر می‌گذارد.

در خصوص وکلا به جرئت می‌توان گفت که وکلا بیش از سایر کنشگران دادرسی، چون قضات، دادستان یا بازپرس، مورد توجه سینمای ایران بوده‌اند. در اکثر فیلم‌های مورد بررسی، وکلا، اگر در دادگاه وجود داشته باشند، کنشگر اصلی دادگاه هستند و قضات و دادستان با سکوت خود با وکیل همراهی می‌کنند. همین امر اولین نکتهٔ تأثیرپذیری سینمای ایران از ژانر دادرسی هالیوود است، چرا که در ژانر دادرسی است که وکلا همه‌کارهٔ دادگاه‌اند و با پرسش و پاسخ‌های خود جریان دادرسی را پیش می‌برند (Rafter, 2000: 93)، درحالی‌که در دادگاه‌های کشورمان چنین امری صادق نیست و اساساً اختیار عمل در فضای دادگاه بر عهدهٔ قاضی است[2].

در نظر گرفتن اختیارات فوق‌العاده برای وکلای سینمایی متضمن رفتار و گفتار ویژه برای وکلای سینمایی ایران است. منظور از رفتار قدم زدن در فضای دادگاه و همچنین خطاب قرار دادن مخاطبان به اختیار، فریاد کشیدن و بیان احساسات و عواطف خود به‌طرز آزادانه در دادگاه است. این امور وکلای سینمایی را به گردانندگان دادگاه تبدیل می‌کنند. اگر قرار است که سکانس دادگاهی موفق باشد، لازم است تا وکلا مخاطبان را با شور و هیجان، احساسات و خطابه‌های خود به وجد آورند و از خلال این شور و هیجان، مخاطبان را در جایگاه داور بنشانند و آنان را درگیر پیام فیلم کنند.

منظور از گفتار ویژه بیان سخنانی است که مختص به وکلای هالیوودی است اما

1. Formal-Real Theater

۲. دراین زمینه، قانون‌گذار در مادهٔ ۳۶۲ قانون دادرسی کیفری مصوب ۱۳۹۲ می‌گوید: «دادگاه [منظور قاضی دادگاه است] ... هرگونه تحقیق یا اقدامی را که برای کشف حقیقت لازم است... انجام می‌دهد».

وکلای سینمای ایران از آن بهره می‌گیرند. دو نمونهٔ معروف از امر پیش‌گفته یکی نحوهٔ اعتراض وکلا به جریان دادرسی است و دیگری نحوهٔ پرسش وکیل از فرد احضارشده در مقام شاهد است. این دو رکن بارزترین جلوهٔ نمایش گفتاری وکلا در سینما هستند و قابل درک است که وارد فضای کنشگری وکلای سینمایی ایران نیز بشوند. نحوهٔ اعتراض وکلا در سیستم‌های اتهامی در برابر سخنان طرف مقابل خود به این شیوه است که وکیل می‌گوید اعتراض دارم[1] آقای قاضی! و قاضی در جواب می‌گوید: «اعتراض وارد است»[2] یا «اعتراض وارد نیست»[3]. علاوه بر مشهور بودن این دیالوگ، چنین شیوهٔ اعتراضی به این دلیل در سینمای ایران به کار گرفته می‌شود که می‌تواند بیانگر نقاط عطف دادرسی باشد. مثلاً وقتی وکیل می‌گوید اعتراض دارم و قاضی اعتراض را نمی‌پذیرد، بحران وکیل در دفاعیاتش محرز می‌شود و در مقابل، پذیرش اعتراض بیانگر نزدیک‌شدن وکیل به هدفش در دادرسی است. شاید با توجه به کوتاه و نافذ بودن این دیالوگ، دیالوگ دیگری نتواند چنین کارکرد صریحی را در فضای دادگاه به همراه داشته باشد، ازاین‌رو فیلم‌سازان به کاربرد آن گرایش دارند.

نمونهٔ معروف دیگر نحوهٔ پرسش و پاسخ وکیل از شهود است که در نظام‌های دادرسی اتهامیِ مورد استفاده در ژانر دادرسی هالیوود معروف به استنطاق رُودَررُو[4] است که از آن به‌عنوان قلب نظام اتهامی یاد شده است(Gaines, 2016: 14). در این شیوه، وکیل، به نحوِ دیالوگ‌وار، شاهد را در صحن علنی دادگاه مورد بازجویی و پرسش و پاسخ قرار می‌دهد تا حقیقت را از زبان او بیرون بکشد. شایان ذکر است که در قوانین ایران چنین شیوهٔ بازجویی‌ای وجود ندارد، چرا که بازجویی از شهود وظیفهٔ قاضی است و پرسش از شهود را قاضی انجام می‌دهد[5]. بااین‌حال، سینمای دادگاهی برای افزودن تعلیق و نمایشی‌کردن دادگاه از پرسش‌های مکرر و بعضاً گیج‌کنندهٔ وکیل، که خصیصهٔ استنطاق رُودَرروست، استفاده می‌کند.

در میان فیلم‌های مورد بررسی پیش از سال ۱۳۷۸، «میراث من جنون»، «گرگ‌های گرسنه» و «می‌خواهم زنده بمانم» نمایشگر هالیوودی‌ترین مصادیق نمایش گفتار و رفتار وکلا هستند. در«میراث من جنون»، وکیل قدم‌زنان از پرسش‌های مدام، کوتاه، سریع و هدفمند استفاده می‌کند تا به هدف خود برسد. اختیارات، رفتار و گفتار آزادانهٔ وکیل در فیلم «می‌خواهم زنده بمانم» تا حدی پیش می‌رود که دادستان به قاضی می‌گوید:

1. Objection
2. Objection Sustained
3. Objection Overruled
4. Cross Examination

۵. مستند به مواد ۳۲۷ و۳۲۸ قانون آیین دادرسی کیفری مصوب ۱۳۹۲.

«اینجا [دادگاه] که محل شعبده‌بازی نیست». در «گرگ‌های گرسنه»، سکانس پایانیِ جولانگاه وکیلی است که فریادکشان قدم می‌زندو صحن دادگاه را در دستان خود می‌گیرد.

دیالوگ ذیل از فیلم «میراث من جنون»نمایشگر وضعیت شبیه به وکیل هالیوودی در استنطاق رُودَررُوست:

-وکیل [درحالی‌که روبه‌روی شاکیه مدام قدم می‌زند و دست‌هایش را پشتش قرارداده، با کلماتی سریع از او می‌پرسد]:چند وقت است که متهم را می‌شناسید؟- یک سال.

- تو این مدت آیا هیچ‌وقت متهم مزاحم شما شده بود؟- بله. همیشه.

- چطوری مزاحم می‌شد؟- خب، با اداهایی که از خودش درمی‌آورد آبروی منو می‌برد.

- آبروی شما رو می‌برد؟ مگه چکار می‌کرد؟ - هر کاری که از دستش برمی‌آمد.

- مثلاً چکار می‌کرد؟ سر راهتون رو می‌گرفت؟ - نه. -تهدیدتون می‌کرد؟ - نه. - بهتون حرف بد می‌زد؟ - نه. -پس چکار می‌کرد؟- همیشه به من نگاه می‌کرد.

-نگاهتون می‌کرد! -منظورم اینه که بدجوری منو نگاه می‌کرد.

- اگر کسی به شما بدجوری نگاه کنه آبروتون می‌ریزه؟ [با خندهٔ آرامی] چه نجابتی خب بگذریم... شما چند وقت با امیرخان (نامزد شاکیه) نامزدید؟

- دو سه سال میشه. -دو یا سه سال؟ - دو سال. -ظرف این دو سال امیرخان رو زیاد می‌دیدید؟ - بله. -ایشون ماشین شخصی هم دارند؟ - بله. -تا حالا سوار شدین؟ - بله. -هر روز؟- بله. -یعنی در حقیقت با ماشین ایشون می‌رفتید منزل؟ - بله. -[نمای کلوزآپ از وکیل] آبروتون نمی‌رفت؟ - بله؟ - پرسیدم خانم آبروتون نمی‌رفت؟

این سکانس با پرسش‌های مسلسل‌وار و ازپیش‌آماده‌شدهٔ وکیل پیش می‌رود تا اینکه شاکیه را تسلیم می‌کند و درنهایت حکم به بی‌حقی او صادر می‌شود؛ شیوهٔ معروفی که وکلای هالیوودی برای به زانو درآوردن طرف مقابل خود در مقام ادای شهادت از آن استفاده می‌کنند. نکته‌ای که باید بدان توجه داشت این است که شیوهٔ استنطاق رُودَررُو صرفاً یک امر شکلی و صوری نیست، بلکه نشانگر قدرت ذهنی و نکته‌سنجی وکلای سینمایی در دادگاه است.

پس از سال ۱۳۷۸، با توجه به اینکه دادگاه‌ها به زمان حاضر (یعنی پس از انقلاب) مربوط می‌شوند و سعی می‌شود به وجه اجتماعی دادگاه‌ها بیشتر توجه شود، انتظار می‌رفت که واقع‌گرایی در شکل کنشگری وکلا نیز رسوخ کند و شاهدشکل ایرانی ادارهٔ دادگاه‌ها باشیم. بااین‌حال، اولین فیلم دادگاه کیفری این دوره یعنی «شراره» (۱۳۷۸) نشان می‌دهد که فضای هالیوودی دادگاه جزء جدایی‌ناپذیر دادگاه‌های ایرانی شده

است. در این فیلم، وکیل مدافع که خود را برای دفاع در دادگاه آماده می‌کند می‌گوید: «من از آقایان هیئت‌منصفه[1] تقاضا می‌کنم به این نکته خوب توجه کنند که بچه‌ها بی‌گناه‌اند». استنطاق از شاهد در دو فیلم «سیب سرخ حوا»و«تکیه بر باد»(هر دو ۱۳۷۹) تکرار می‌شود.

بااین‌حال، فضای واقع‌گرایانهٔ ناشی از توجه بیشتر به دادگاه‌های ایرانی در فیلم‌های جدیدتر دادگاهی نظیر«من مادر هستم»، «مستانه» و «هیس! دخترها فریاد نمی‌زنند» تأثیرخود را می‌گذاردوفضای دادگاه و همچنین کنشگری وکلا از آن شور و هیجان هالیوودی‌اش می‌افتد. در این سه فیلم، دیگر خبری از قدم زدن و استنطاق‌های همیشگی وکلا نیست، بلکه وکلا اغلب در جای خود ثابت هستند و توضیحات خود را خطاب به قضات ارائه می‌دهند. نماهای نزدیک و ثابت از چهرهٔ وکلا بیشترمی‌شود و بدین‌ترتیب جذابیت سینمایی جای خود را به پیام‌رسانی اخلاقی وکلا با نماهایی بسته و تأثیرگذار می‌دهد که حاکی از غلبه یافتن نظام گفتمانی کنشگری وکلا بر نظام قراردادی سینمایی است. البته نباید گمان کرد قراردادهای سینمایی هالیوود به‌طور کامل از دادگاه‌های سینمایی ایران میدان خالی کرده‌اند، بلکه همچنان تک‌گویی وکلا در فضای دادگاه هرچند به‌عنوان کنشگری آرام‌تر و ضعیف‌ترکه بغض می‌کند(وکیل«هیس! دخترهافریاد نمی‌زنند»[2])، گریه می‌کند (وکیل فیلم«من مادر هستم»)، یا درمانده می‌شود (وکیل فیلم«مستانه») در سینمای ایران باقی مانده است. بدین‌ترتیب به نظر می‌رسد که جای وکلای خشمگینِ پیش از سال ۷۶ را وکلای غمگینی گرفته‌اند که امیدی به پیروزی ندارند.

## بحث و نتیجه‌گیری

نمایش وکلا در سینمای پس از انقلاب ایران حاصل به هم پیوستن نظام‌های مختلفی است که تصویر منحصربه‌فردی از وکلا را نمایش داده‌اند. سینما، سیاست و فرهنگ اجتماعی هرکدام با قدرتی متفاوت وکلایی را خلق کرده‌اند که آن‌ها را تنها در سینما می‌توان دید. ازاین‌رو اهمیت مطالعهٔ نحوهٔ بازنمایی وکلا نه ازآن‌روست که نحوهٔ اختیارات آن‌ها و ادارهٔ دادگاه‌ها را به ما نشان دهد، بلکه ازآن‌روست که به ما می‌فهماند که وکلا از منظر سینمایی کنشگرانی هستند که بیش از آنکه حقوقی رفتار کنند و قانون را معیار کار خود قرار دهند، حامل گفتمان‌ها، قراردادها و باورهای اجتماعی ویژهٔ زمانهٔ خود هستند. گفتمان‌های سیاسی، باورهای اجتماعی و قراردادهای سینمایی هم‌زمان در وکیل متجلی

۱. شایان ذکر است که پروندهٔ قتل در نظام دادرسی ایران بدون هیئت‌منصفه تشکیل می‌شود. اما به‌جهت سیطرهٔ نظام هالیوودی که قتل در آن با حضور هیئت‌منصفه تشکیل می‌شود، وکیل نیز هیئت‌منصفه را در برابر خود فرض می‌کند.

۲. وکیل زن در پایان دادگاه می‌گوید:«برای دفاع آخرم حرفی ندارم به‌جز گریه برای متهم!».

می‌شوند. در مناسبات قدرت، وکلا کنشگرانِ حمله به قوانین فاسد شاهنشاهی (پیش از سال ۱۳۷۶) و یا مردسالار(پس از سال ۱۳۷۶) به تصویر کشیده شده‌اند و تقابل‌های گفتمانی را نشان داده‌اند. باورهای اجتماعی اغلب در وجه منفیِ بازنمایی وکلا مؤثر بوده‌اند؛ وکلایی که یا حرفه‌ای نیستند یا مزد را بر حق ترجیح می‌دهند یا فرجام کار آن‌ها شکست است. در وجه سینمایی، قراردادهای ژانر دادرسی بر شکل دفاع و کنشگری وکیل تأثیر بسزایی گذاشته است، این در حالی است که ماهیت دفاع ملهم از برخی دغدغه‌ها و مسائل جامعهٔ ایران بوده است. از منظر گفتمانی، پیش از سال ۱۳۷۶ که تحکیم نظام جمهوری اسلامی و انقلاب در مرکز توجه و دغدغهٔ فضای قدرت در ایران بوده است، کارکرد وکلا و شبه‌وکلا ایستادن در برابر ظلم و ستاندن حق مظلومان از نظام شاهنشاهی بوده است. پس از سال ۱۳۷۶، گفتمان قانون‌گرایی در بازنمایی دادگاه‌ها مؤثر می‌افتد و شکل دادگاه را واقعی‌تر می‌کند. اما وکلای این دوره بخشی از گفتمان قانون‌گرایی را مورد تأکید قرار می‌دهند و آن مسئلهٔ برابری در مقابل قانون است. برابری در مقابل قانون هم معنای ویژه‌ای در سینما پیدا می‌کند و آن حقوق زنان است. خواست محاکمهٔ عادلانه و برابر برای زنان رسالتی است دشوار که بر دوش وکلای زن این دوره قرار می‌گیرد.

تحولات راجع به نهاد وکالت در سینمای پس از انقلاب ایران بیانگر این مسئله است که از لحاظ شکلی جنبهٔ نمایشی وکلا به‌تدریج جای خود را به وجه دراماتیک و تاحدودی واقع‌گرایانه‌تر می‌دهد. از لحاظ ماهوی، وکلا، بیش از آنکه نمایندگان حقوقی ستاندن حقوق موکلان خود باشند، در مقیاسی وسیع، نمایندگان مبارزه با بی‌عدالتی هستند. این مبارزه در فیلم‌های پیش از سال ۱۳۷۶ سبب ساخت فیلم‌های محافظه‌کاری شده که در راستای گفتمان قدرت حرکت می‌کنند. برعکس در فیلم‌هایبعد از ۱۳۷۶، مبارزه کارکردی انتقادی می‌یابد، چرا که وکلا برخلاف جهت گفتمان مردسالار حرکت می‌کنند. بااین‌حال در تمام این مبارزات نتیجه یکسان است و آن شکست وکلا در هر دو دوره است که نشان می‌دهد وکلای سینمایی مسیر عدالت را فهمیده‌اند، اما ابزار تحقق آن را در دست ندارند.

## منابع و مأخذ


آزادارمکی، تقی و آرمین امیر (۱۳۸۸). «بررسی کارکردهای سینما در ایران (ارزیابی سینمای سال‌های ۱۳۷۴ تا ۱۳۸۵ بر اساس توزیع کارکردی فیلم‌ها)»، **جامعه‌شناسی هنر و ادبیات**، شماره ۲: ۱۳۰-۹۹.

آزمایش، علی (۱۳۹۰). «نقش وکلا در تحقق عدالت اجتماعی»، **فصلنامه وکیل مدافع**، شماره ۲: ۱۴۴-۱۳۲.

توکویل، الکسی (۱۳۹۶). **تحلیل دموکراسی در آمریکا**، چاپ چهارم، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

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

راودراد، اعظم و مسعود زندی (۱۳۸۵). «تغییرات نقش زن در سینمای ایران»، **مجلهٔ جهانی رسانه**، شماره ۲: ۲۷-۱.

سبحانی‌نژاد، مهدی؛ محترم قبادی و جواد فعلی (۱۳۸۹). «بررسی میزان اعتماد اجتماعی ایرانیان نسبت به صاحبان مشاغل و اصناف کشور»، **پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی**، شماره ۶۱: ۳۳-۱.

سلطانی، علی‌اصغر (۱۳۹۶). **قدرت گفتمان و زبان (سازوکارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی ایران)**، چاپ پنجم، تهران: انتشارات نی.

عبداللهی، محمد (۱۳۸۹). علل و موانع قانون‌گرایی درایران ازدیدگاه جامعه‌شناسی، چاپ‌شده درکتاب: **معمای حاکمیت قانون در ایران**، چاپ دوم، تهران: انتشارات طرح نو.

عبدی، عباس (۱۳۸۹). نارسایی‌های قانون وحقوق در فرهنگ عمومی، چاپ‌شده درکتاب: **معمای حاکمیت قانون در ایران**، چاپ دوم، تهران: انتشارات طرح نو.

فیسک، جان (۱۳۹۴). «فرهنگ تلویزیون»، **فصلنامه ارغنون**، شماره ۱۹: ۱۴۲-۱۲۵.

هریسون، پل (۱۳۷۹). «نیکولاس لومان و نظریهٔ نظام‌های اجتماعی»، ترجمهٔ یوسف اباذری، **فصلنامه ارغنون**، شمارهٔ ۱۷: ۴۹-۱۹.

هولاب، رابرت (۱۳۹۳). **یورگن هابرماس: نقد در حوزهٔ عمومی**، ترجمهٔ حسین بشیریه، چاپ هشتم، تهران: نشر نی.

Alexander, V. D. (2003). **Sociology of the Arts**. London: Blackwell publishing.

American bar association report (1999). **perception of the U.S justice system**.

Bourdieu, P. (1991). **The love of art: European art museums and their publics**. Cambridge: polity.

Brion, D.J. (2014). **The Criminal Trial as Theater: The Semiotic Power of the Image**. Springer ScienceBusiness Media Dordrecht publication.

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

Gaines, P. (2016).**From Truth to Technique at Trial: A Discursive History of Advocacy Advice Texts**.Oxford University Press.

Greenfield, S. (2001). 'Hero or Villain?Cinematic Lawyers and the Delivery of justice', **journal of law and society**,: 25-39

Hall, S. (1997).**Representation: Cultural representations and signifying practices: the work of representation**. London: sage publication.- Klapsa, K. L. (2012). 'Lawyersbring big screen drama to the courtroom',**Barry Law Review**, 18(2): 355-388.

Luhmann, N. (2001).**The reality of mass media**, translated by Kathleen Cross. Stanford university press.

Machura, S.& Ulbrich, S. (2001) 'Lawin Film: Globalizing the Hollywood Courtroom Drama', **journal of law and society**, 28:117-132.

Mooney,A. (2006).**The Drama of the Courtroom**. London: Routledge.

Neubauer, D. (2018).**America's Courts and the Criminal Justice System**. Cengage Learning, Inc - Rafter,Nicole (2000) shot in the mirror: crime Films and Society , Oxford University Press

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