

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

■ محمد گنج علیشاهی<sup>۱</sup>، محمد فرجیها<sup>۲</sup>، علی شیخ مهدی<sup>۳</sup>

### چکیده

وکلا در میان کنشگران عدالت کیفری برجسته ترین نقش را در فیلم های سینمایی مرتبط با دادرسی کیفری دارند. این امر تا حد زیادی حاصل برساخت و بازنمایی منحصر به فردی بوده که تحت تأثیر عوامل فرهنگی، سینمایی و سیاسی شکل گرفته است. طبق تقسیم بندی فیسک، این سه عامل را می توان به ترتیب به سه سطح واقعیت، بازنمایی و ایدئولوژی تقسیم کرد. در سطح واقعیت، عوامل فرهنگی، که عملکرد وکلا را مورد مناقشه قرار می دهند، بر نمایش وکلای سینمای ایران تأثیر گذاشته اند. 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 بوده اند که البته در این راه موفقیتی کسب نکرده اند. پس از سال ۱۳۷۶ وکلای زن به نحو گسترده ای با بازنمایی های مثبت وارد سینمای ایران شدند. وکلای زن در تلاش اند تا در نظام مردسالار قضایی، عدالت را برای زنان محقق کنند که البته این وکلا نیز در دستیابی به هدف خود ناکام می مانند. تحقیق حاضر بر آن است تا زمینه ها و چرایی چنین بازنمایی های متفاوتی از وکلا را در سینمای پس از انقلاب ایران ریشه یابی 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 جرم شناسی، دانشگاه تربیت مدرس تهران (نویسنده مسئول)

payamalishahi@gmail.com

۲. دانشیار گروه حقوق جزا و جرم شناسی، دانشکده حقوق، دانشگاه تربیت مدرس تهران

mohammadfarajiha@gmail.com

۳. دانشیار گروه انیمیشن و سینما، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس تهران

ali.sheikhmehdi@modares.ac.ir

## مقدمه

اشتیاق به فهم ویژگی‌های مشترک میان حقوق و فرهنگ عمومی جامعه زمینه‌ساز پژوهش‌های بسیاری درباره ارتباط حقوق و سینما بوده است (Greenfiled, 2001: 1). این امر از آن روست که در دنیای مدرن، منابع اطلاعاتی افراد جامعه بسیار به رسانه‌های جمعی وابسته است و فهم کامل موضوعات اجتماعی، از جمله حقوق، نیازمند مطالعه جلوه‌های فرهنگی مرتبط با این رشته است.

دادرسی‌های کیفری، به جهت برخورداری از عنصر جذابیت، درون مایه 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 کنشگران دیگر عرصه 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 بیشتر تصاویر ذهنی ایجاد شده از وکلا بر مبنای گونه‌های عامه‌پسندی چون ادبیات و سینما بوده است (Klapsa, 2012: 356). لذا توجه به چنین بازنمایی‌هایی 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 قانون محور نمی‌کند.

علت اصلی محبوبیت و در مرکز توجه قرار گرفتن وکلا در سینما قواعد دادرسی اتهامی یا ترافعی نظام‌های دادرسی انگلیسی-آمریکایی یا کامان لاس است. در این نظام، اصل ترافعی و یا تنازعی بودن دادرسی مهم‌ترین خصیصه دادرسی است که سبب کنشگری آزادانه 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 همه چیز بستگی به طرفین دعوا دارد که چگونه ادله را گزینش و ارائه کنند. گزینش و ارائه ادله میان طرفین نیز بر اصول جدلی استوار است. جدلی بودن دادرسی نیز به این معناست که طرفین دعوا یا وکلای آنان در برابر یکدیگر به مباحثه و دلیل‌آوری می‌پردازند تا حقیقت مطلب را برای دادگاه و یا هیئت منصفه روشن کنند. بدین ترتیب، خصیصه ترافعی بودن ضامن نقش پُررنگ وکلای طرفین در دعوا، و خصیصه جدلی بودن سبب جذابیت دادرسی‌های کیفری می‌شود و از این رو، این خصایص نظام 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 نحوه نمایش وکلای پس از انقلاب اسلامی ایران را بررسی کند.

این دوره از سال ۱۳۶۰ و با فیلم «میراث من جنون» آغاز می شود و تا سال ۱۳۹۴، که سال ساخت فیلم «دوران عاشقی» است، ادامه می یابد. در تحقیق حاضر سعی شده است تا در این بازه 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 نظرگاه های فرهنگی، اجتماعی و سیاسی جامعه ای است که در آن حضور دارد. به تعبیر الکساندر، هنر آینه جامعه است و به دست جامعه موجودیت می یابد (Alexander, 2003: 21). بر این تعریف این ایراد وارد شده است که هنر من جمله سینما آینه ای نیست که بی کم و کاست به بازنمایی جامعه بپردازد، بنابراین به کار بردن استعاره آینه صحیح به نظر نمی رسد. با این حال، منطق کلی این رویکرد قابل پذیرش است که هنر را ملهم از جامعه می داند (آزاد ارمکی و امیر، ۱۳۸۸: ۸۴). رویکرد بازتاب را می توان به نحوی به نظریه ساختارگرایی نیز نسبت داد، چرا که این رویکرد اثر هنری را به مثابه بازتاب ساختارهایی می داند که ناخودآگاه در اثر هنری متجلی می شوند. بدین ترتیب می توان ادعا کرد که رویکرد بازتاب بیش از آنکه توجه خود را معطوف به ذهنیت مؤلف کند، عینیت اثر را مورد توجه قرار می دهد. با این حال، به نظر می رسد که فهم یک اثر فرهنگی و هنری، علاوه بر درک بایسته های اجتماعی، نیازمند فهم قواعد دیگری است که تاحدودی مستقل از مناسبات اجتماعی و فرهنگی جامعه پیش می رود. چنین تفکری ما را به رویکرد نظری سیستم ها رهنمون می کند.

### نظریه سیستم ها

نظریه متأخر نیکولاس لومان<sup>۱</sup> در خصوص سیستم ها رویکردی است که می تواند نظریه بازتاب را تعدیل کند. لومان نقطه عزیمت خود را ماهیت جامعه مدرنی قرار می دهد که از لحاظ کارکردی تفکیک شده است. لومان معتقد است جامعه به عنوان یک کل از اجزایی تشکیل شده است که همان سیستم ها هستند. هنگامی که یک مفهوم خاص وارد این سیستم ها می شود، هر سیستم، بر مبنای حدود و ثغوری که برای خود تعیین کرده است، پردازش های منحصر به فردی را نسبت به این مفاهیم انجام می دهد. این سیستم ها هر کدام با گزاره هایی خاص سروکار دارند و با پردازش متفاوت معنا، مرزهای خود را از دیگر سیستم ها جدا می کنند (هریسون، ۱۳۷۹: ۲۴). بدین ترتیب اگر سینما

را، در بطن سیستم هنر، یک سیستم مستقل و خودارجاع در نظر بگیریم، باید قواعد منحصر به فردی را در آن بیابیم که منحصر به خود سینماست. به تعبیر لومان، هر برنامه رسانه‌ای برنامه رسانه‌ای دیگری را پیش فرض 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 تکرار شونده‌ای 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 یک سو، رویکرد بازتاب می‌تواند توضیح دهد که چگونه عوامل اجتماعی بر نمایش ابژه‌های سینمایی تأثیر می‌گذارند و از سوی دیگر، رویکرد سیستم‌ها استقلال حوزه سینما در نمایش این ابژه‌ها را توضیح خواهد داد که مورد اخیر را تحت عنوان قراردادهای سینمایی بازنمایی و کلا بررسی خواهیم کرد. در نتیجه تلفیق این دو رویکرد می‌توانیم به مفهوم استقلال نسبی اثر هنری دست یابیم که پیش فرض تحقیق حاضر نیز هست.

### روش پژوهش

تحقیق حاضر از نوع توصیفی-تحلیلی است و از این رو در دسته تحقیق‌های کیفی قرار می‌گیرد. واحد تحلیل محتوا در تحقیق حاضر شخصیت‌پردازی و کلا در نمایش‌های سینمایی است. برای این منظور از روش تحلیلی جان فیسک کمک گرفته‌ایم. فیسک از سه سطح 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 جامعه پیرامون جریان دارند. با این حال سطح اول برای فهم اثر سینمایی خام است و به تعبیر پیر بوردیو، هنگامی که میدان‌های خارجی (جامعه‌شناسی، سیاست، جرم‌شناسی و...) به میدان هنری و فرهنگی (از جمله سینما) وارد می‌شوند در حوزه هنری انعکاس نمی‌یابند، بلکه دچار انکسار می‌شوند (Bourdieu, 1991: 119). این امر بدین معناست که جامعه به طور مستقیم در سینما منعکس نمی‌شود؛ اینجاست که سطح دوم تحلیل روشنگر

1. Johnfske
2. Pierre Bourdieu

تفاوت واقعیت اجتماعی و واقعیت سینمایی خواهد بود. سطح بازنمایی بیانگر رمزگان و زبان متعارف سینمایی است که از یک سو 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 تشکیل می‌دهد (فیسک، ۱۳۹۴: ۱۲۸). سرانجام سطح سوم 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.

با این حال پژوهش حاضر، برای نمایش وضعیت‌های مؤثر بر بازنمایی وکلادر سینمای ایران، کاملاً مطابق نظریه جان فیسک به تحلیل فیلم‌ها نمی‌پردازد. تحلیل جان فیسک برای تحقیق‌های موردی و جزئی فیلم‌ها سودمند است، اما اگر بنا به استفاده از روش سه سطحی 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 مورد بررسی می‌جوید. تحقیق حاضر، برای اینکه بتواند به نحو بهتری به این مهم نایل آید، سطح واقعیت را به معنای بنیان‌های اجتماعی بازنمایی وکلادر نظر گرفته است. سطح بازنمایی به بنیان‌های سینمایی نمایش وکلا، و سطح ایدئولوژی به گفتمان‌های سیاسی‌ای که در بازنمایی وکلادر نقش داشته‌اند اختصاص یافته است. همچنین در سطح بازنمایی، قراردادهای سینمایی مؤثر بر بازنمایی وکلادر 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 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 بازنمایی شونده خود در زمینه دادرسی کیفری را به فرهنگ‌های مختلف کشورهای جهان صادر کرده است (Machura & Ulbrich, 2001: 118). از این رو فهم نمایش‌های دادگاهی در سینمای ایران تا حدودی نیازمند فهم ژانر دادگاهی هالیوود است و این امر در برخی موارد اشاره به این ژانر را ضروری می‌کند.

## بافت اجتماعی مؤثر در بازنمایی وکلا

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

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

### تقویت جنبه صنفی وکالت در برابر جنبه مدنی و اصلاح‌گر آن

نهاد وکالت هم‌زمان نهادی صنفی و مدنی است، باین‌حال واقعیت‌های مرتبط با صنفی شدن نهاد وکالت از معضلاتی است که در سطح واقعیت منبعی برای بازنمایی‌های سینمایی بوده است. این اعتقاد وجود دارد که نهاد وکالت در طول سال‌های تشکیل کانون وکلای دادگستری شأن خود را از دست داده و از لحاظ اجتماعی به نهادی اثری تبدیل شده و کانون وکلا از یک نهاد مدنی به یک نهاد صنفی صرف تقلیل یافته است.<sup>۱</sup> در تحقیقاتی که در خصوص شأن مشاغل گوناگون صورت گرفته، این نتیجه حاصل شده است که مردم به مشاغلی که ارتباط اقتصادی مستقیمی با آن‌ها دارند<sup>۲</sup> 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 تا حدودی توجیه می‌شود. گرایش‌های صنفی منبع مهم نمایش وکلای سینمایی بوده است. وکلای مرد از این جهت که بر امور اقتصادی بیش از امور مدنی و یا اصلاحات اجتماعی و عدالت تأکید می‌کنند مورد نقد واقع شده‌اند. در ادامه در خصوص تقابل وکلای مرد و وکلای زن در این باره توضیح بیشتری داده خواهد شد.

ریشه این امر تا حدودی در کارکرد نهادهای مستقل مدنی و فرهنگ حقوقی، قانونی نهفته است که وظایف وکلا را محدود به پرونده خاص می‌بیند و وظایف مدنی را عموماً به دولت و نهادهای سیاسی و رسمی وامی‌گذارند. نقل قول 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 تعیین شده بیشتر جنبه سیاسی یافته‌اند (عبداللهی، ۱۳۸۹: ۹۴).

در مقام مقایسه، وکلای نظام‌های کامان لا به جهت اختیار عمل بیشتر در طرح مسائل قضایی - 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: روزنامه 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 واسطه دولت می‌پردازند.

نظام مبتنی بر رویه قضایی آمریکا مسئله کنشگری وکلا و حقوق دانان را مسئله‌ای صرفاً قضایی نمی‌بیند، بلکه آن را به امر اجتماعی و سیاسی پیوند می‌زند. الکسی دو توکویل<sup>۱</sup> معتقد است در ایالات متحده هیچ مسئله سیاسی‌ای را نمی‌توان یافت که دیر یا زود به یک مسئله قضایی تبدیل نشود. طرز فکر حقوق دانان، که ابتدا در مدارس و محاکم تکوین می‌یابد، به تدریج از محیط خود فراتر می‌رود و به همه جنبه‌های اجتماعی نفوذ می‌کند (۱۳۹۶: ۳۷۵). سینمای ژانر دادگاهی هالیوود و سینمای ایران در موارد بازنمایی وکلا به وضوح چنین تغییری را به نمایش گذاشته‌اند. وکلای هالیوودی هرکدام به معضلی اجتماعی از معضلات جامعه خود واکنش نشان می‌دهند، درحالی‌که وکلای سینمایی ایران در مواردی که در صدد اصلاحات اجتماعی یا طرح معضل اجتماعی هستند با ایراد بی‌ربط بودن با پرونده مواجه می‌شوند. حاصل آنکه، جزئی شدن حیطة دفاعیات و استدلال‌های وکیل او را به مثابه کنشگری صنفی و کمتر مدنی می‌نمایند.<sup>۲</sup>

### کارآمدی و موفقیت وکلا

برای فهم این مؤلفه نیز لازم است تا وضعیت پایگاه اجتماعی وکلا در آمریکابه عنوان اصلی‌ترین نمایشگر دادگاه‌های سینمایی و وکلا بررسی شود تا پشتوانه اجتماعی بازنمایی سینمایی وکلا در سینمای ایران بهتر درک شود. در جامعه آمریکا دعاوی با سازوکارهای رسمی پیگیری می‌شوند. تحقیقات نشان داده است که مردم آمریکا بسیار به نظام 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، به صورت اتفاقی هزار نفر ۱۸ سال به بالا در جنسیت‌ها و طبقات اجتماعی متفاوت انتخاب شدند و ۸۰ درصد از آن‌ها درجه اعتماد بالایی را به نظام قضایی آمریکا ابراز داشتند (American Bar Association, 1999: 7). علی‌رغم اعتماد به نظام 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. نمونه بارز این امر در فیلم «مستانه» (۱۳۹۳) دیده می‌شود؛ درجایی که وکیل می‌خواهد از معضلی اجتماعی سخن بگوید و از مظلومیت قربانیان تجاوز جنسی بگوید، دادگاه به او اخطار می‌دهد که فقط در مورد موکلت حرف بزن و در مورد جامعه چیزی نگو. وضعیتی مشابه در فیلم «هیس! دخترها فریاد نمی‌زنند» (۱۳۹۲) نیز دیده می‌شود که دفاعیات وکیل مدافع در خصوص باورهای نامناسب اجتماعی درباره 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. به عنوان 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 یک‌تنه 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 جانانه 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. از لحاظ آماری نیز تنها ۱۴ درصد از پاسخ‌دهندگان تحقیق مذکور اعتماد زیادی به وکلا داشته‌اند که این میزان در رتبه‌ی یکی به آخرمانده‌ی اعتماد شهروندان به کنشگران قانونی است (ABA, 1999:7). استیو گرین فیلد در مقاله‌ی خود اذعان می‌دارد که آمریکایی‌ها همیشه نسبت به وکلای دادگستری احساسات و نظرهای بدبینانه‌ای داشته‌اند (Greenfield, 2001:26). با این حال، در فرهنگ آمریکایی از آنجایی که تقسیم‌کار و انجام وظایف به‌طور تخصصی تقریباً امری نهادینه شده است، وکلا مجری دستیابی مردم به مطالبات قانونی‌شان هستند. زیرکی و ذکاوت وکلا در گرفتن حق شهروندان به‌طور رسمی سبب می‌شود تا آن‌ها از این حیث مورد احترام باشند. حاصل این امر رابطه‌ی دوگانه و متناقض راجع به نظرگاه عمومی درباره‌ی وکلاست که به تعبیری، این رابطه بسیار پیچیده و متناقض است، بدین معنا که، از یک سو، 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 شایسته‌ی احترام‌اند. 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 همه‌ی موارد انتظار دارند تا به هدفشان برسند و اگر نرسند احساس می‌کنند که در حقشان ظلم شده است.<sup>۱</sup>

نکته‌ی مهمی که می‌تواند علت تفاوت فرهنگی پیش‌گفته مبنی بر باور به راهگشایی وکلا باشد نظام دادرسی تفتیشی و نقش قضاات در دادرسی‌های کیفری است؛ عملکرد خوب وکیل در نظام اتهامی (یا نظام کامان لا) حد بیشتری از موفقیت را در پرونده نسبت به نظام تفتیشی تضمین می‌کند، چرا که در صورت نمایش خوب وکیل در نظام اتهامی، بسیار محتمل است که هیئت منصفه تحت تأثیر دفاعیات وکیل قرار بگیرند و قضاات بر مبنای نظر آن‌ها رأی صادر کنند. اما در نظام‌هایی که قضاات نقش اساسی در دادرسی دارند، از آنجایی که قضاات به جهت مقام تخصصی‌شان و نگرش‌های تکنیکی صرف نسبت به هیئت منصفه سخت‌گیرتر هستند و دفاعیات اخلاقی وکلا را، که بسیار هیئت منصفه را تحت تأثیر قرار می‌دهد، به‌عنوان دفاع به‌شمار 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. مجله‌ی همشهری ماه، «مصاحبه با سراج»، تیرماه ۱۳۹۵: ۱۱۲.



خطابه های اخلاقی و استدلال های قانونی محکم و استواری را ایراد کند اما در دعوی پیروز نشود. در مقابل، وکلای بسیاری در سینمای بعد از انقلاب ایران هستند که علی رغم تلاش بسیار و طرح دفاعیات اخلاقی و اجتماعی، موفق به پیروزی در نبردهای دادگاهی نمی شوند.<sup>۱</sup>

### گزینش پرونده ها

گزینش پرونده ها نیز از موارد مهم در حرفه وکالت است که تأثیر زیادی بر نمایش های سینمایی گذاشته است. فرهنگ حقوقی کشورهای مدرن میان وکیل حرفه ای و اخلاقی تمایز قائل شده و وکیل حرفه ای را در اولویت قرار داده است. در این خصوص، اظهار نظر یکی از وکلای مجرب لس آنجلس قابل توجه است:

کار وکلای مدافع در اکثر مواقع چیست؟... ما می دانیم موکل آن کار را کرده است یا احساس می کنیم که آن کار را کرده است، با این حال موکل انجام آن کار را انکار می کند. حال سؤال اول این است که آیا طرف مقابل می تواند آن را اثبات کند. سؤال بعد این است که آیا می توان محکومیت او را تخفیف داد... این دو مسئله مهم ترین 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 تا حدودی متفاوت است. اکثریت جامعه و بعضاً وکلای مدافع از متهمان (به ویژه متهمان به تجاوز یا جنایت) را امری ناپسند، و وکیل این افراد را همدست آن ها می دانند (عبدی، ۱۳۸۹: ۱۴۲). قوانین راجع به وکالت نیز در این خصوص سکوت کرده اند. به تبع این واقعیت، تقریباً در تمامی فیلم های ایرانی که در آن ها وکیل مدافع حضور دارد، وکلای خوب وکلای بی گناهان و ستم دیدگان، و وکلای بد وکلای جانیان و گناهکاران بازنمایی شده اند.

### گفتن سیاسی حاکم بر بازنمایی وکلا

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

۱. وکلای فیلم های «گرگ های گرسنه» (۱۳۷۰)، «می خواهم زنده بمانم» (۱۳۷۲)، «مستانه» (۱۳۹۳)، «کمال عدل» (۱۳۸۱) و «هیس! دخترها فریاد نمی زنند» (۱۳۹۲) را می توان مثال هایی از وکلای دانست که علی رغم تلاش وافر موفقیتی کسب نمی کنند. در مقابل، وکلای اکثر فیلم های هالیوودی بعد از نبرد سخت طعم پیروزی را می چشند. وکلای هالیوودی آن قدر موفق بازنمایی شده اند که برخی از نویسندگان ژانر دادگاهی را زانری محافظه کار و بازتولیدگر نقش نهاد های قدرت در جامعه دانسته اند. مثلاً، ن. ک: (silbey, 2001: 112) و (Mooney, 2006: 71).

۲. منظور از وکلای حرفه ای وکلایی هستند که پایبند به قواعد حرفه ای در رابطه خصوصی با موکلشان هستند و در مورد سرزنش پذیری اخلاقی موکلشان نظری نمی دهند و صرفاً از کسی دفاع می کنند که حسب حرفه شان دفاع از او به آن ها سپرده شده است. در مقابل، وکلای اخلاقی سرزنش پذیری و میزان آن را عاملی مهم برای قبول وکالت موکلشان می دانند.

طبقه‌بندی کنیم: گروه اول وکلایی که پیش از سال ۱۳۷۶ بازنمایی شده‌اند؛ و گروه 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 تثبیت و ضد ارزش‌های خود را تعیین می‌کنند. استوارت هال معتقد است که چنین نگاه صفر یا صدی تقلیل‌گرا و بیش‌ازحد ساده‌گرایانه است و روابط قدرت میان این دو قطب ایجاد شده 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، در نتیجه، کنشگری غیر حرفه‌ای 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.

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

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

به جهت اینکه نهاد مدرن وکالت با شور انقلابی توده مردم ستم دیده در تحقق عدالت ناهمخوان است، وکیل حذف می شود و نقش او در دادگاه بر عهده این ستم دیدگان قرار داده می شود. نقش وکیل گونه این افراد سبب می شود تا بتوانیم آن ها را شبه وکلای این دوره بنامیم. دو فیلم «خاک و خون» (۱۳۶۲) و «جدال بزرگ» (۱۳۶۹) حاوی مضمون یاد شده هستند.

انگاره سوم عمدتاً بر ملاحظات و بازنمایی های سینمایی تکیه می کند. در واقع با نمایش وکلایی شبیه به وکلای هالیوودی، اولاً جذابیتی سینمایی با بازیگری وکلا در دادگاه به فیلم افزوده می شود و ثانیاً الگویی شسته رفته از سینمای هالیوود اقتباس می شود تا زحمت بازنمایی دادگاه ایرانی. انقلابی را که تجربه فیلم سازی ندارد به خود ندهد. دو فیلم «میراث من جنون» (۱۳۶۰) و «می خواهیم زنده بمانم» (۱۳۷۳) مصداق امر مذکور هستند.

در همه این فیلم ها، دادگاه پیش از انقلاب فضای تحقق عدالت نیست و کنشگری وکلا و شبه وکلا (یعنی همان نمایندگان پرشور و انقلابی) در آن به شکست می انجامد. وکلا و شبه وکلای سینمایی پس از انقلاب تا اواسط دهه هفتاد به حاصل طرز تفکر غیرت ساز در دوران ایدئولوژیک و فضای انقلابی این دوره هستند (حسینی، ۱۳۹۲: ۵۸) که دفاع آن ها به مثابه طرد تفکرات غیرانقلابی و مخالفت با نظام دادرسی پیش از انقلاب است. فساد سیستم قضایی به حدی است که وکلا و شبه وکلا قادر به دفاع در دستگاه قضایی نیستند و نظام قضایی شاهنشاهی اجازه دادرسی عادلانه را به آنان نمی دهد. تقابل خیر و شر در این دوره، برخلاف آنچه در بادی امر به نظر می رسد، شامل قربانی و مجرم و یا وکیل (کنشگر عدالت) و دادستان (کنشگر سیاست) نمی شود، بلکه نیروهای مبارز و مظلوم همراه با شور انقلابی در برابر نظام قضایی و دادرسی شاهنشاهی قرار می گیرند. مضمون عمده این فیلم ها شور انقلابی را در محاکمات دادگاهی بازآفرینی می کند.

### فیلم های پس از سال ۱۳۷۶

در این دوره تغییری ناگهانی در نمایش های دادگاهی سینمای ایران رخ می دهد. دادگاه های سینمایی دیگر مربوط به پیش از انقلاب نیستند. در این دوره، قانون به معنای دموکراتیک آن از لحاظ گفتمانی مورد توجه قرار می گیرد (سلطانی، ۱۳۹۶: ۱۵۳). گفتمان قانون گرایانه دوره اصلاحات سینما را تحت تأثیر قرار می دهد تا دادگاه به عنوان یک نهاد اجتماعی. قانونی موجود در جامعه و نه به عنوان یک نهاد مربوط به گذشته نمایش داده شود. باز شدن فضای مربوط به رسانه ها در این دوره با نگرش انتقادی

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

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 دوره اول بررسی هم بیشتر می‌شود و هم یکدست‌تر. علت نکته اول این است که گفتمان قانون‌گرایانه این دوره ایجاب می‌کند تا کنشگران حرفه‌ای دادگاه، یعنی وکلا، مورد توجه سینما قرار بگیرند. البته به‌طور استثنای در چند فیلم اساساً ضرورت وجود وکلای مدافع در دادگاه نفی می‌شود. مؤلفه دوم بازنمایی وکلا مبنی بر یکدست شدن نحوه بازنمایی آن‌ها به جنسیت وکلا مربوط می‌شود. با حرکت فیلم‌های ایرانی حاوی صحنه‌های دادگاهی از بازنمایی دادرسی‌های زمان شاه به دادرسی‌های زمان حال حاضر، چهره وکلای مرد تا حد زیادی دگرگون می‌شود و از سویی دیگر، وکلای زن وارد دادگاه‌های سینمای ایران می‌شوند.

در اواخر دهه هفتاد، تحت تأثیر تحولات سیاسی و فرهنگی آن دوره، زنان توانستند به‌عنوان نیروهای تعیین‌کننده اجتماعی خود را نشان بدهند و به بخشی از جامعه تبدیل شوند که می‌توانستند پایه‌ی مردان در معادله 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 انجام شده، کیفیت مشاغل، طبقه اجتماعی و میزان حضور زنان در فیلم‌های بعد از سال ۷۶ تفاوت چشمگیری با دوره قبل از آن داشته و توجه به مسائل کلان اجتماعی در بازنمایی این دوره قابل توجه بوده است (راووداد و زندی، ۱۳۸۵: ۲۴). از جمله حوزه‌هایی که خصایص مذکور در بازنمایی زنان را می‌توانستند در خود جمع کنند حرفه وکالت بود. بدین ترتیب، زنان وکیل با قدرت به عرصه دادرسی‌های سینمایی وارد شدند. تغییر کارکرد تازه 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 آینده بازنمایی‌های وکلای مردند. در فیلم «مردی از جنس بلور» (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 است که 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 حق الوکاله هستند تا عدالت و یا توجه به آثار اجتماعی اقداماتشان؛ انگاره‌ای که بعدها هم نمود آن در بازنمایی های 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 به مانند 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 بازنمایی های وکلای این دوره تفاوت میان وکلای زن و مرد را روشن می‌کند. فیلم «شراره» (۱۳۷۸) بازنمای وکلای زن سخت‌کوشی است که با ذکاوت، 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 از جنس بلور»، شاهد وکیل مردی هستیم که موکل خود را وادار به دروغ‌گویی می‌کند و به او می‌گوید به قتل غیر عمد اعتراف کند تا از اتهام قتل عمد تبرئه شود، اما از آنجایی که بازهم مانند فیلم «مردی از جنس بلور» متهم فردی صادق است، این پیشنهاد غیر اخلاقی 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 کلیشه وکیل زنی است که به نحوی نا عادلانه از سوی نزدیکان و خانواده درک نمی‌شود و همچنین کلیشه زنان وکیلی که در زندگی خصوصی شان با همسر و یا فرزندان، به همان دلیل یاد شده، درگیر مشکلاتی بزرگ هستند. فیلم «این زن حرف نمی‌زند» (۱۳۸۲) نیز به بخشی از سختی های کار وکلای زن و تهدیدهایی که پیش روی آن‌هاست می‌پردازد؛ سختی هایی نظیر برخورد با مردانی که قصد برقراری رابطه با وکیل را درازای همکاری دارند و یا سختی هایی که مرتبط با زندگی خصوصی وکلای زن است. در فیلم «پاپیتال» (۱۳۸۵) بازهم شاهد بازنمایی سختی های کار وکلای زنی هستیم که مورد حمله و آزار و اذیت محکوم علیه پرونده قرار می‌گیرند؛ بازهم وکیلی بازنمایی می‌شود که روابط خانوادگی نابسامانی دارد. فیلم «کمال عدل» (۱۳۸۸) هم وضعیت مشابه فیلم‌های قبل دارد؛ زن به واسطه 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 مدافع طرف دعوای خود را کتک می‌زند. فیلم «افسونگر» (۱۳۹۲) هم درباره وکیل مردی است که به تمام معنا می‌توان به او لقب «وکیل مدافع شیطان سینمای ایران» را داد. وکیل این فیلم از همه جهت شخصیتی منفی دارد؛ از لحاظ حرفه‌ای شئون وکالت را رعایت نمی‌کند و از لحاظ 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 استفاده 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) بازم به تصویر کلیشه‌ای وکلای زن پرمشغله، متعهد و موفق می‌پردازد که در زندگی خصوصی مشکلات عمده‌ای دارند.

بدین ترتیب 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 وافربه 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 پایمال شده است. گویی در فیلم‌های با صحنه‌های دادگاهی این دوره، وکلای زن و موکلان زن 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. در نتیجه، سینمای ایران پس از دهه 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 این دست فیلم‌ها با نوعی جدید از دفاع سروکار داریم که به جای دفاع بر مبنای اصول یکسان نگر 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. به این ترتیب، خلاصه مضامین مبتنی بر تقابل وکیل زن و وکیل مرد را می‌توان این‌گونه نشان داد:

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

وکیل مرد	وکیل زن
محرك حرفه‌ای اش حق الوکاله است.	محرك حرفه‌ای اش اصلاح اجتماع است.
فاصله خود را با موکل حفظ می‌کند و رابطه اش عمدتاً کاری است.	نیازهای موکل را نیازهای خود می‌داند و وارد تعامل عاطفی با او می‌شود.
استفاده 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.
حرفه وکالت از زندگی شخصی اش جداست.	حرفه وکالت سبب می‌شود تا در زندگی شخصی اش مشکلاتی پیش آید.

### بنیان‌های سینمایی نمایش وکلا در سینما

در این بخش، هدف 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-فرهنگی و صرفاً از منظر سینمایی به مثابه یک میدان منحصربه‌فرد، چه قوانین و قراردادهایی را برای بازنمایی وکلا به کار می‌گیرد. ژانر دادگاهی مانند ژانر جنایی، نوآر 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. از این رو به دنبال این هستند که فیلم خود را جذاب کنند. این جذابیت با شیوه نمایش

دادگاه‌های هالیوودی بسیار منطبق است، چراکه دادگاه‌های هالیوودی که در نظام دادرسی اتهامی ساخته می‌شوند بسیار به صحنه نمایش و تئاتر نزدیک‌ترند تا نظام تفتیشی یا مختلط که سری 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<sup>۱</sup> 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. بدین ترتیب 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 نکته تأثیرپذیری سینمای ایران از ژانر دادرسی هالیوود است، چرا که در ژانر دادرسی است که وکلا همه‌کاره دادگاه‌اند و با پرسش و پاسخ‌های خود جریان دادرسی را پیش می‌برند: (Rafter, 2000, 93) در فضای دادگاه بر عهده قاضی است<sup>۲</sup>.  
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 به طرز آزادانه در دادگاه است. این امور وکلای سینمایی را به گردانندگان دادگاه تبدیل می‌کند. 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. در این زمینه، قانون‌گذار در ماده 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».



وکلاي سينماي ايران از آن بهره مي گيرند. دو نمونه معروف از امر پيش گفته يكي نحوه اعتراض وکلا به جريان دادرسي است و ديگري نحوه پرسش وکيل از فرد احضار شده در مقام شاهد است. اين دو رکن بارزترين جلوه نمايش گفتاري وکلا در سينما هستند و قابل درک است که وارد فضاي کنشگري وکلاي سينمايي ايران نيز بشوند. نحوه اعتراض وکلا در سيستم هاي اتهامي در برابر سخنان طرف مقابل خود به اين شيوه است که وکيل مي گويد اعتراض دارم<sup>۱</sup> آقاي قاضي! و قاضي در جواب مي گويد: «اعتراض وارد است»<sup>۲</sup> يا «اعتراض وارد نيست»<sup>۳</sup>. علاوه بر مشهور بودن اين ديالوگ، چنين شيوه اعتراضی به اين دليل در سينماي ايران به کار گرفته مي شود که مي تواند بيانگر نقاط عطف دادرسي باشد. مثلاً وقتي وکيل مي گويد اعتراض دارم و قاضي اعتراض را نمي پذيرد، بحران وکيل در دفاعياتش محرز مي شود و در مقابل، پذيرش اعتراض بيانگر نزديک شدن وکيل به هدفش در دادرسي است. شايد با توجه به کوتاه و نافذ بودن اين ديالوگ، ديالوگ ديگري نتواند چنين کارکرد صريحي را در فضاي دادگاه به همراه داشته باشد، از اين رو فيلم سازان به کاربرد آن گرايش دارند.

نمونه معروف ديگر نحوه پرسش و پاسخ وکيل از شهود است که در نظام هاي دادرسي اتهامي مورد استفاده در ژانر دادرسي هاليوود معروف به استنتاج رُودرُو<sup>۴</sup> است که از آن به عنوان قلب نظام اتهامي ياد شده است (Gaines, 2016: 14). در اين شيوه، وکيل، به نحو ديالوگ وار، شاهد را در صحن علني دادگاه مورد بازجوبي و پرسش و پاسخ قرار مي دهد تا حقيقت را از زبان او بيرون بکشد. شايد ذکر است که در قوانين ايران چنين شيوه بازجوبي اي وجود ندارد، چرا که بازجوبي از شهود وظيفه قاضي است و پرسش از شهود را قاضي انجام مي دهد<sup>۵</sup>. با اين حال، سينماي دادگاهي براي افزودن تعلق و نمايشي کردن دادگاه از پرسش هاي مکرر و بعضاً گيج کننده وکيل، که خصيصه استنتاج رُودرُوست، استفاده مي کند.

در ميان فيلم هاي مورد بررسي پيش از سال ۱۳۷۸، «ميراث من جنون»، «گرگ هاي گرسنه» و «مي خواهم زنده بمانم» نمايشگر هاليوودي ترين مصاديق نمايش گفتار و رفتار وکلا هستند. در «ميراث من جنون»، وکيل قدم زنان از پرسش هاي مدام، کوتاه، سريع و هدفمند استفاده مي کند تا به هدف خود برسد. اختيارات، رفتار و گفتار آزادانه وکيل در فيلم «مي خواهم زنده بمانم» تا حدي پيش مي رود که دادستان به قاضي مي گويد:

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

۵. مستند به مواد ۳۲۷ و ۳۲۸ قانون آيين دادرسي کیفری مصوب ۱۳۹۲.

«اینجا [دادگاه] که محل شعبده‌بازی نیست». در «گرگ‌های گرسنه»، سکانس پایانی جولانگاه وکیلی است که فریادکشان قدم می‌زند و صحن دادگاه را در دستان خود می‌گیرد. دیالوگ ذیل از فیلم «میراث من جنون» نمایشگر وضعیت شبیه به وکیل هالیوودی در استنطاق ژودررُوست:

- 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 هیچ وقت 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 خنده 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 ازپیش‌آماده‌شده وکیل پیش می‌رود تا اینکه شاکیه را تسلیم می‌کند و درنهایت حکم به بی‌حقی او صادر می‌شود؛ شیوه 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 شیوه استنطاق ژودررُوست 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 وکلای نیز رسوخ کند و شاهد شکل ایرانی اداره دادگاه‌ها باشیم. بااین حال، 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 هیئت منصفه<sup>۱</sup> 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.

باین حال، فضای واقع‌گرایانه ناشی از توجه بیشتر به دادگاه‌های ایرانی در فیلم‌های جدیدتر دادگاهی نظیر «من مادر هستم»، «مستانه» و «هیس! دخترها فریاد نمی‌زنند» تأثیر خود را می‌گذارد و فضای 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 چهره وکلا بیشتر می‌شود و بدین ترتیب 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 ضعیف‌تر که بغض می‌کند (وکیل «هیس! دخترها فریاد نمی‌زنند»)<sup>۲</sup>، گریه می‌کند (وکیل فیلم «من مادر هستم»)، یا درمانده می‌شود (وکیل فیلم «مستانه») در سینمای ایران باقی مانده است. بدین ترتیب به نظر می‌رسد که جای وکلای خشمگین 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 منحصر به فردی از وکلا را نمایش داده‌اند. سینما، سیاست و فرهنگ اجتماعی هر کدام با قدرتی متفاوت وکلایی را خلق کرده‌اند که آن‌ها را تنها در سینما می‌توان دید. از این رو اهمیت مطالعه نحوه بازنمایی وکلانها از آن روست که نحوه اختیارات آن‌ها و اداره دادگاه‌ها را به ما نشان دهد، بلکه از آن روست 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، قراردادهای و باورهای اجتماعی ویژه زمانه خود هستند. گفتمان‌های سیاسی، باورهای اجتماعی و قراردادهای سینمایی هم‌زمان در وکیل متجلی

۱. شایان ذکر است که پرونده قتل در نظام دادرسی ایران بدون هیئت منصفه تشکیل می‌شود. اما به جهت سيطرة نظام هالیوودی که قتل در آن با حضور هیئت منصفه تشکیل می‌شود، وکیل نیز هیئت منصفه را در برابر خود فرض می‌کند.

۲. وکیل زن در پایان دادگاه می‌گوید: «برای دفاع آخر حرفی ندارم به جز گریه برای متهم».

می‌شوند. در مناسبات قدرت، وکلای کنشگران 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 منفی بازنمایی وکلا مؤثر بوده‌اند؛ وکلایی که یا حرفه‌ای نیستند یا مزد را برحق 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 جامعه ایران بوده است. از منظر گفتمانی، پیش از سال ۱۳۷۶ که تحکیم نظام جمهوری اسلامی و انقلاب در مرکز توجه و دغدغه 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 مسئله برابری در مقابل قانون است. برابری در مقابل قانون هم معنای ویژه‌ای در سینما پیدا می‌کند و آن حقوق زنان است. خواست محاکمه 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 جنبه نمایشی وکلا به تدریج 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 فیلم‌هایی بعد از ۱۳۷۶، مبارزه کارکردی انتقادی می‌یابد، چرا که وکلا برخلاف جهت گفتمان مردسالار حرکت می‌کنند. باین حال 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 سال های ۱۳۷۴ تا ۱۳۸۵ بر اساس توزیع کارکردی فیلم ها)»، *جامعه شناسی هنر و ادبیات*، شماره ۲: ۱۳۰-۹۹.
- آزمایش، علی (۱۳۹۰). «نقش وکلاد 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.
- راوودراد، اعظم و مسعود زندی (۱۳۸۵). «تغییرات نقش زن در سینمای ایران»، *مجله جهانی رسانه*، شماره ۲: ۲۷-۱.
- سبحانی نژاد، 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، علی اصغر (۱۳۹۶). *قدرت گفتمان و زبان (سازوکارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی ایران)*، چاپ پنجم، تهران: انتشارات نی.
- عبداللهی، محمد (۱۳۸۹). *علل و موانع قانون گرایي در ایران* از دیدگاه جامعه شناسی، چاپ شده در کتاب: *معمای حاکمیت قانون در ایران*، چاپ دوم، تهران: انتشارات طرح نو.
- عبدی، عباس (۱۳۸۹). *نارسایی های قانون و حقوق در فرهنگ عمومی*، چاپ شده در کتاب: *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 نظریه نظام های اجتماعی»، ترجمه یوسف ابادری، *فصلنامه ارغنون*، شماره ۱۷: ۴۹-۱۹.
- هولاب، رابرت (۱۳۹۳). *یورگن هابرماس: نقد در حوزه عمومی*، ترجمه 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). 'Lawyers bring 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) 'Law in 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

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی  
پرتال جامع علوم انسانی