Criminal Law and Criminology Studies Online ISSN: 2588-5901

Journal of the Faculty of Law and Political Science Volume: 55, Issue:3

Homepage: https://clcs.ut.ac.ir Autumn 2025

Qisas-e nafs in the Cinematic Frame: A Qualitative Study Through the Lens of Cultural Criminology

Zahra Farhadi Alashti[1]✉

1. PhD. In Criminal Law & Criminology, Faculty of Law & Political Science, Ferdowsi University, Mashhad, Iran.
Email: z.farhadialashti@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Manuscript Received:
22 May 2025
Accepted:
21 November 2025
Published online:
21 December 2025

Keywords:
Representation,
Media Construction,
Cultural Criminology,
Film,
Qisas -e nafs,
Cinema,
Iran.

ABSTRACT

This article analyzes the cinematic construction of the of Qisas -e nafs in Iranian films produced over the past four decades, through the lens of cultural criminology. To this end, drawing on the anarchist methodology of cultural criminology, David Altheide's ethnographic content analysis is employed as the main analytical tool. Given the qualitative nature of the study, the sample was selected through non-probability purposive sampling, and ethnographic content analysis was conducted on thirty films. The findings indicate that the meaning of Qisas -e nafs, as a floating signifier, is reproduced across four interpretive spectra depending on narrative logic and representational patterns: legitimation, problematization, substitution, and semantic suspension. Furthermore, some critical filmmakers, by intervening in the meaning-making policies of the dominant discourse, challenge the hegemonic meaning of Qisas -e nafs and seek to destabilize official narratives of an order grounded in Qisas -e nafs. These representations are critically examined at three levels: structural victimization, collateral effects of Qisas -e nafs, and the wrongful convictions.

Cite this article: Farhadi Alashti, Zahra (2025). "Qisas-e nafs in the Cinematic Frame: A Qualitative Study Through the Lens of Cultural Criminology". *Criminal Law and Criminology Studies*, 55(3): 23-40.

DOI: https://doi.org/10.22059/JQCLCS.2026.411676.2073

© The Author(s). Publisher: University of Tehran Press.
https://doi.org/10.22059/JQCLCS.2026.411676.2073

مطالعات حقوق کیفری و جرم شناسی

مجله دانشکده حقوق و علوم سیاسی

https://clcs.ut.ac.ir

شاپا الکترونیکی: ۵۹۰۱-۲۵۸۸

دوره ۵۵، شماره ۳

پاییز ۱۴۰۴

قصاص نفس در قاب سینما: پژوهشی کیفی از دریچه جرم‌شناسی فرهنگی

زهرا فرهادی آلاشتی[۱]✉

۱. دانش‌آموختهٔ دکترای حقوق جزا و جرم‌شناسی، دانشکده حقوق و علوم سیاسی، دانشگاه فردوسی، مشهد، ایران.

رایانامه: z.farhadialashti@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:

مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۴/۰۳/۰۱

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۴/۰۸/۳۰

تاریخ انتشار:
۱۴۰۴/۰۹/۳۰

کلیدواژه‌ها:

بازنمایی،
برساخت رسانه‌ای،
جرم‌شناسی فرهنگی ،
فیلم،
قصاص نفس،
سینما،
ایران.

چکیده

این مقاله به تحلیل برساخت سینمایی کیفر قصاص نفس در آثار سینمایی چهار دهه گذشته ایران از دریچه جرم‌شناسی فرهنگی می‌پردازد. در این راستا، با استفاده از روش‌شناسی آنارشیستی جرم‌شناسی فرهنگی، از تحلیل محتوای مردم‌نگارانه فیلم دیوید الثید به‌عنوان ابزار اصلی تحلیل بهره گرفته شده است. با توجه به ماهیت کیفی پژوهش، نمونه‌ها از طریق روش غیراحتمالی نمونه‌گیری هدفمند انتخاب شدند و تحلیل محتوای مردم‌نگارانه بر روی سی فیلم سینمایی صورت گرفت. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که معنای قصاص نفس چونان دالی شناور، بسته به منطق روایی و الگوهای بازنمایی، در چهار طیف مشروعیت‌یابی، مسئله‌مندی، جایگزینی و تعلیق معنایی بازتولید می‌شود. همچنین برخی از سینماگران انتقادی با مداخله در سیاست‌های معناسازی صاحبان قدرت به بازنمایی پیچیدگی‌های عدالت کیفری مبتنی بر قصاص و تضعیف روایت‌های رسمی نظم مبتنی بر کیفر قصاص می‌پردازند. این بازنمایی‌ها در سه سطح بزه‌دیدگی ساختاری، اثر کمانه‌ای کیفر قصاص و محکومیت بی‌گناهان انجام شده است.

استناد: فرهادی آلاشتی، زهرا (۱۴۰۴). قصاص نفس در قاب سینما: پژوهشی کیفی از دریچه جرم‌شناسی فرهنگی. *مطالعات حقوق کیفری و جرم‌شناسی*، ۵۵(۳)، ۴۰-۲۳.

DOI: https://doi.org/10.22059/JQCLCS.2026.411676.2073

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

https://doi.org/10.22059/JQCLCS.2026.411676.2073

۱. مقدمه

به‌موازات انتقال اجرای کیفر قصاص از عرصه عمومی به درون زندان‌ها، ادراک عمومی از این کیفر بیش از آنکه از مواجهه مستقیم با آن ناشی شود، از خلال بازنمایی‌های رسانه‌ای شکل می‌گیرد. از این منظر، اگرچه که کیفر مرگ از طریق فرایندهای قانونی اعمال می‌شود، اما نمی‌توان آن را صرفاً به‌مثابه یک نهاد حقوقی درک کرد؛ چراکه به‌موازات قواعد رسمی، از خلال صورت‌های نمایشی معانی اجتماعی گسترده‌تری می‌یابد و به حیات اجتماعی خود ادامه می‌دهد (Garland, 2010:51). بدین ترتیب رسانه‌ها به‌مثابه سازکارهای میانجی میان واقعیت حقوقی و مخاطب قرار می‌گیرند و صرفاً کارکردی سرگرم‌کننده ندارند. رسانه‌ها «ذخیره‌ای از تصاویر و داستان‌ها درباره جرم و کنترل آن را برای بینندگان به ارمغان می‌آورند» (Rafter, 2006:264) و به کانون‌های اصلی عرضه و فروش دانش اجتماعی درباره کیفر مرگ در قالب کالایی فرهنگی مانند بازی‌های ویدئویی و فیلم‌ها تبدیل شده‌اند.

از این منظر در دنیایی که «نبردها بر سر تصویر، سبک و بازنمایی فرهنگی» (Hayward, 2010:5) است، جرم‌شناسان فرهنگی توجه ما را به «واقعیت ساخته‌شده فرهنگی»[1] (Ferrell, 2010:311) جرم و کنترل آن جلب می‌کنند. آنان بر این باور هستند که «تصاویر رسانه‌ای، برساخت و نه انعکاس‌دهنده، واقعیت هستند. در باور آنان رسانه‌ها در کنار سایر سازندگان معانی جرم و کنترل آن می‌توانند بر ادراک افراد از این امور تأثیر بگذارند» (فرهادی، ۱۴۰۲: ۱۶۰). ازاین‌رو جرم‌شناس فرهنگی برای فهم واقعیت جرم و کنترل آن باید علاوه بر پویایی‌های خرده‌فرهنگ‌های مجرمانه و نقش صاحبان قدرت در ساخت معنا، پویایی‌های رسانه‌های جمعی را نیز در نظر بگیرد و درصدد «کشف نقش رسانه‌های جمعی در ساخت واقعیت جرم و انحراف و ایجاد اشکال جدید کنترل اجتماعی و حقوقی» برآید (Ferrell,1999:396-397).

اگرچه که بازنمایی رسانه‌ای کیفر مرگ موضوع پژوهش‌های فراوانی قرار گرفته است (Altschuler, 2021; Austin et.al., 2014; Barak Maya, 2017; Christ, 2025; Donewald, 2022; Koslovsky-Golan, 2014; Robinson, 2018; Sarat, 2001)، لیکن هیچ اثری از دریچه جرم‌شناسی فرهنگی به این موضوع نپرداخته است. مطالعه کیفر قصاص بدون تحلیل نظام‌های بازنمایی آن به تقلیل این نهاد به یک واکنش کیفری می‌انجامد و نسبت آن با ساختارهای قدرت، ایدئولوژی و فرایندهای سوژه‌سازی را پنهان می‌سازد. در ایران معاصر، قصاص صرفاً یک حکم حقوقی نیست، بلکه نهادی است که معنایش در فرایندهای فرهنگی جامعه شکل می‌گیرد و محل منازعه گفتمانی است. سینما نیز فعالانه در ساخت معنای قصاص و استحقاق کیفر مرگ مداخله می‌کند. ازاین‌رو تحلیل بازنمایی‌های سینمایی قصاص یکی از ارکان اصلی فهم انتقادی واقعیت اجتماعی این کیفر است. در این راستا، این پژوهش با بهره‌مندی از رویکرد جرم‌شناسی فرهنگی، درصدد واسازی نقش برساخت‌های سینمایی در تولید و بازتعریف معنای اجتماعی کیفر قصاص در طول چهار دهه گذشته است.

۲. روش تحقیق

جرم‌شناسان فرهنگی بر این باور هستند که درک این جهان آمیخته از تصاویر و معانی ناپایدار، مستلزم استفاده از روش‌هایی است که امکان شناسایی جریان‌های سیال معانی، کشف الگوهای پنهان و تحلیل برهم‌کنش‌های درون‌متنی را فراهم آورند. ازاین‌رو آنان روش تحلیل محتوای مردم‌نگارانه[2] (Altheide, 1987,1996) را پیشنهاد می‌کنند. در این روش، معنا امری سیال و متن به‌مثابه «مصنوعی فرهنگی»[3] (Ferrell. et.al., 2015: 184) در نظر گرفته می‌شود. صحنه نمایش، عرصه قوم‌نگاری پژوهشگر است.

1. Culturally Constructed Reality
2. Ethnographic Content Analysis
3. Cultural Artcraft

«پژوهشگر به‌جای تحلیل تجربیات زیسته سوژه‌ها از طریق درگیر شدن در زندگی آنها، به بررسی متون رسانه‌ای به‌عنوان محصولات فرهنگی می‌پردازد. از این منظر، متون رسانه‌ای محیطی نمادین هستند که نگرش‌ها، عقاید، طرز فکر و هویت افراد در آن ساخته می‌شود» (فرهادی آلاشتی، ۱۴۰۳: ۷۸). در همین راستا، داده‌ها به‌عنوان کنش‌های معنادار فرهنگی درک می‌شوند و جرم‌شناس «درعین‌حال که قدرت شناسایی الگوهای متنی را دارد، امکان شناسایی پویایی‌های بینامتنی و بیناذهنی که این الگوهای در آن شکل می‌گیرند را نیز خواهد داشت» (Ibid: 189).

نظر به ماهیت کیفی پژوهش، برای تعیین فیلم‌های سینمایی از روش غیراحتمالی نمونه‌گیری هدفمند[1] استفاده شد. جامعه مورد بررسی شامل فیلم‌های سینمایی تولیدشده پس از انقلاب اسلامی ایران در سینمای رسمی است که به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم به جرم قتل عمد مستوجب قصاص نفس پرداخته‌اند، بدین معنا که یا در سطح روایت به نهاد حقوقی قصاص نفس ارجاع داده شده یا در جریان بازنمایی عمل ارتکابی به‌عنوان قتل عمد مستوجب قصاص صورت‌بندی شده است. نمونه پژوهش شامل سی فیلم سینمایی می‌خواهم زنده بمانم (۱۳۷۳)، سام و نرگس (۱۳۷۹)، رنگ شب (۱۳۸۰)، این زن حرف نمی‌زند (۱۳۸۱)، شهر زیبا (۱۳۸۲)، دم صبح (۱۳۸۴)، محاکمه (۱۳۸۵)، دل خون (۱۳۸۷)، آدمکش (۱۳۸۸)، کیفر (۱۳۸۸)، سوت پایان (۱۳۸۹)، در انتهای خیابان هشتم (۱۳۸۹)، دهلیز (۱۳۹۲)، هیس، دخترها فریاد نمی‌زنند (۱۳۹۲)، همه‌چیز برای فروش (۱۳۹۲)، یادم تو را فراموش (۱۳۹۴)، شب اول هجده‌سالگی (۱۳۹۷)، جان‌دار (۱۳۹۷)، شنای پروانه (۱۳۹۸)، من مادر هستم (۱۳۸۹)، روز روشن (۱۳۹۱)، خشم و هیاهو (۱۳۹۴)، یلدا (۱۳۹۷)، قسم (۱۳۹۷)، عنکبوت (۱۳۹۸)، قصیده گاو سفید (۱۳۹۸)، طلاخون (۱۳۹۹)، زنبور کارگر (۱۳۹۸)، حدود هشت صبح (۱۴۰۱) و بی‌بدن (۱۴۰۲) است.

به‌منظور شناسایی الگوهای متنی و پویایی‌های بینامتنی از مدل عمومی چهار مرحله‌ای دنزین (Denzin, 2004: 241-242)استفاده شده است. در گام نخست، فیلم‌ها، مشاهده و احساس شدند. در این مرحله، برداشت‌ها، پرسش‌ها و شبکه‌های معانی آشکار یادداشت گردید. در گام دوم، با توجه به پرسش‌های پژوهش، ساخت روایت، فضاسازی‌ها و شیوه‌های بازنمایی لحظات سرنوشت‌ساز[2] رمزگشایی شدند. در گام سوم، با مشاهده دوباره فیلم‌ها، تحلیل به متن بازگشت. در این مرحله، الگوهای برجسته‌سازی، حذف و شیوه‌های ساخت موقعیت اخلاقی شخصیت‌ها در مرکز توجه قرار گرفت و دال‌های محوری شناسایی شدند. همچنین از لغزش معنایی نشانه‌ها، شناسایی گفتمان‌های رقیب، «توجه به ساخت اجتماعی مداوم معنا و غوطه‌ور شدن در فرایندهای فرهنگی که معنا به‌وسیله آنها شکل می‌گیرد»(Ferrell, 2013:265) غفلت نشد.

نظر به ماهیت انعکاسی[3] تحلیل محتوای مردم‌نگارانه، در تمامی مراحل تلاش شد نکات و مضامین جدیدی شناسایی شوند، چراکه در تحلیل محتوای مردم‌نگارانه «اجازه داده می‌شود و انتظار می‌رود سایر مقوله‌ها و مضامین در طول پژوهش ظاهر شوند» (Altheide, 1987: 68). سپس در گام چهارم، تمام شبکه‌های معانی یافت‌شده با یکدیگر مقابله شدند و تحلیل نهایی ارائه گردید. برای اطمینان از اعتبارپذیری پژوهش از راهبردهای پیشنهادی کرسول (Creswell, 2013: 250)یعنی مشاهده پیوسته، ارتباط طولانی‌مدت با موضوع پژوهش و مثلث‌سازی استفاده شد. قابلیت اعتماد نیز از طریق برگه راهنمای تحلیل، تهیه فهرست مقوله‌های استنتاج شده از داده‌ها و استفاده از آثار پژوهشگران سنجیده شد.

1. Purposeful Sampling
2. Decisive Moments
3. Reflexive Movement

۳. چهارچوب نظری

استوارت هال[1] بازنمایی را بخش اساسی فرایند تولید و تبادل معنا می‌داند. از نظر وی، هیچ معنای ثابت یا نهایی وجود ندارد و انسان‌ها در جامعه و فرهنگ‌های انسانی به امور معنا می‌بخشند (Hall, 1997: 61). هال بر این باور است که هدف بازنمایی تولید معنا است و منشأ معانی در نظام‌های بازنمایی[2] نهفته است (Ibid: 61). نظام‌های بازنمایی به فرایندهای اجتماعی اشاره دارند که از طریق آنها، معنای پدیدارها در جریان برهم‌کنش اجتماعی در بستر تاریخی و جغرافیایی خاص ساخته می‌شود. او این نظام‌ها را به سه رویکرد بازتابی،[3] تعمدی[4] و برساخت‌گرا[5] تقسیم می‌کند. در رویکرد بازتابی، رسانه‌ها واسطه‌هایی خنثی تلقی می‌شوند که واقعیت را بازتاب می‌دهند. در مقابل، در رویکرد تعمدی، معنا حاصل اراده و نیت سازنده دانسته می‌شود و بازنمایی عرصه اعمال قدرت تفسیری کنشگران رسانه‌ای به شمار می‌رود. رویکرد برساخت‌گرا، برخلاف دو رویکرد پیشین، بازنمایی را سازکاری گفتمانی می‌داند که در بستر تاریخی و فرهنگی و در چهارچوب روابط نابرابر قدرت، معنا را تولید و تثبیت می‌کند و به آن مشروعیت می‌بخشد.

جرم‌شناسان فرهنگی نیز همسو با هال، جرم و کنترل آن را برساخته نظام‌های بازنمایی می‌دانند و بر این باورند که «تصاویر رسانه‌ای برساخت واقعیت هستند» (Ferrell & Sanders, 1995: 308). آثار فرهنگی، ازجمله تصاویر رسانه‌ای، انعکاس‌دهنده واقعیت نیستند. «هنر و زیرمجموعه آن، سینما، آینه نیست که بی‌کم‌وکاست به بازنمایی جامعه بپردازد، بنابراین به کار بردن استعاره آینه صحیح به نظر نمی‌رسد» (فرجی‌ها و گنج‌علیشاهی، ۱۳۹۹:۱۳۵). ازهمین‌رو جرم‌شناسان فرهنگی از استعاره تالار آینه‌های مداخله‌شده[6] برای توصیف جریان سیال ساخت معانی رسانه‌ای استفاده می‌کنند. جهان امروز همچون تالاری است که از آینه‌های کوچک و بزرگ بی‌شماری ساخته شده است. همان‌گونه که کوچک‌ترین حرکتی در تالار آینه‌ها منجر به بازنمایی متفاوت سوژه می‌شود، در اثر هجوم تصاویر رسانه‌ای نیز جهان امروز از تصاویر[7] و تصاویرِ تصاویر[8] پوشانیده شده است. امروزه «تصاویر بی‌وقفه یکی پس از دیگری پرش می‌کنند» (Ferrell, 1999: 397) و به پدیده‌ها معنا می‌بخشند.

درواقع تالار آینه‌های مداخله‌شده، بیان نمادینِ همان منطق بازگشتی و بینامتنی است که جرم‌شناسی فرهنگی آن را در قالب دو سازکار حلقه‌زنی رسانه‌ای[9] و ارجاع، مفهوم‌پردازی می‌کند. «حلقه‌زنی رسانه‌ای، به دوباره به تصویر کشیدن یک تصویر، عمل رسانه‌ای رایج و شاید ضروری در اخبار، ورزش‌ها، بازی‌ها یا برنامه‌های گفتگومحور اشاره می‌کند» (Manning, 1998:211). حلقه‌های رسانه‌ای، اعم از ساده یا پیچیده،[10] بخشی از تصاویر انعکاس‌یافته در آینه‌های این تالار را تشکیل می‌دهند. به‌علاوه ارجاع رسانه‌ای امکان صورت‌بندی روابط بینامتنی[11] معنا را فراهم می‌سازد. روابط بینامتنی به معانی اشاره دارد که در متون دیگر وجود دارند و به‌عنوان ارجاعات صریح یا ضمنی به دیگر بازنمایی‌های غالب فرهنگی اشاره می‌کنند. بدین ترتیب به تعبیر بارت، «هر متنی یک بینامتن است، دیگر متن‌ها در سطوح متغیر و با شکل‌های

---

1. Stuart Hall
2. Systems of Representation
3. Reflective
4. Intentional
5. Constructivist
6. Mediated Hall of Mirrors
7. Images
8. Images of Images
9. Media Loops

۱۰. منظور از حلقه‌های رسانه‌ای ساده، استفاده دوباره از متون رسانه‌ای پیشین بدون تغییر ژانر آنها است؛ اما حلقه‌های رسانه‌ای می‌توانند آن‌چنان درهم‌تنیده شوند که ژانرها و اشکال گوناگون حلقه‌های رسانه‌ای را با هم درمی‌آمیزند و لزوماً قابل تشخیص نیستند.

11. Intertextuality

کمابیش قابل شناسایی در آن حضور دارند» (Barthes, 1988: 37).

بااین‌حال جرم‌شناسان فرهنگی، برخلاف بودریارد (Baudrillard,1988:166)، قائل به انحصار بازنمایی‌ها به حادواقعیت‌ها[1] نیستند. از دیدگاه آنان، در جهان معاصر که رسانه‌ها آن را اشباع کرده‌اند، انسان‌ها هم با واقعیت‌ها و هم با حادواقعیت‌ها[2] مواجه هستند. آنان همانند فیسک، توجه پژوهشگران را به معانی مازاد نشانه‌شناختی[3] متون جلب می‌کنند. از نظر فیسک، «باوجود استیلای ایدئولوژیک، هنوز هم مازاد معنایی وجود دارد که از کنترل غالب‌ها در امان است و در اختیار فرودستان فرهنگی قرار دارد تا آن را در راه منافع فرهنگی ـ سیاسی‌شان به کار گیرند» (Fiske, 1986: 403). ازاین‌رو جرم‌شناس فرهنگی درصدد درک زمینه‌های چندصدایی و کشاکش گفتمان‌های رقیب موجود در متن برمی‌آید و «به دنبال مسئله‌مند کردن تصویر، معنا و بازنمایی جرم است» (فرجیها و اله‌وردی، ۱۳۹۶: ۸۶).

در این راستا، جرم‌شناسان فرهنگی به واسازی[4] متون رسانه‌ای می‌پردازند، چراکه امروزه «حقیقت و معنا به صحنه مبارزه بین مواضع سیاسی اساساً متضادی تبدیل شده است که چشم‌اندازهای کاملاً متفاوتی از جرم، جرم‌انگاری، عدالت کیفری و زندگی روزمره را نشان می‌دهند» (Ilan, 2019:5). جرم‌شناس فرهنگی باید با نگرشی انتقادی منافع صاحبان قدرت از ساخت چنین تصاویری را آشکار سازد. از این دریچه، «جرم و کنترل آن را تنها می‌توان به‌عنوان یک مارپیچ مداوم از بینامتنیت تصویرمحور درک کرد» (Laughlin & Muncie, 2019:133). این شبکه بینامتنی، محصول تعامل پیچیده رسانه‌ها، صاحبان قدرت و کنش مخاطبان با یکدیگر است. البته معانی ارائه‌شده سیال هستند و «دریافت‌کنندگان محصولات فرهنگی لزوماً منفعل نیستند، بلکه ممکن است با معانی ارائه‌شده مخالف باشند و آن را به چالش بکشند» (Lu, 2021: 23)؛ بنابراین معنای جرم و کنترل آن پیوسته «در فرهنگ عامه، خرده‌فرهنگ مجرمانه، رسانه‌ها و همین‌طور نظام حقوقی و تصویری برساخته می‌شود؛ این تصویر برساخته‌شده از سوی کنشگران و حتی برساخت‌کنندگان آن دوباره و شاید به‌صورت متفاوتی، مصرف می‌شود» (اله‌وردی، ۱۳۹۳: ۵۶). این رابطه دیالکتیک منجر به ایجاد مارپیچ‌هایی[5] از معانی جدید می‌شود، مارپیچ‌هایی که چه‌بسا با معانی ارائه‌شده همسو نباشند و ساخت‌های جدیدی ارائه دهند.

۴. یافته‌ها

بازنمایی قصاص در سینمای ایران پس از انقلاب، از خلال هم‌نشینی و بازآرایی تدریجی چند منطق فرهنگی هم‌زمان شکل گرفته است. این بازنمایی‌ها ضمن تثبیت یا به چالش کشیدن مرزهای مشروعیت قصاص، این امکان را برای مخاطبان فراهم می‌آورند تا در بازتفسیر تجربه‌های زیسته، ارزیابی ارزش‌های اخلاقی و بازاندیشی درباره کیفر قصاص مشارکت کنند. در همین راستا، یافته‌های پژوهش حول دو محور سازمان‌بندی شده‌اند. در محور نخست به شناسایی و تحلیل نظام‌های معنایی بازنمایی قصاص در سینما پرداخته می‌شود و سپس در محور دوم، ظرفیت سینما به‌عنوان ساحتی برای مداخله فرهنگی و طرح خوانش‌های انتقادی مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

۴. ۱. صورت‌بندی معنا: نظام‌های معنایی بازنمایی قصاص

بنابر یافته‌های پژوهش، قصاص دال شناوری است که بسته به نحوه روایت، معنا می‌یابد. ازاین‌رو

---

۱. از نظر بودریار، حادواقعیت‌ها اموری بسیار شبیه به واقعیت هستند که علی‌رغم اینکه ارتباطی با واقعیت ندارند، واقعی‌تر از واقعیت می‌نمایند و با استفاده از فنون حلقه‌زنی درصدد ایجاد احساس بازنمایی واقعیت هستند.

2. Hyperreality
3. Semiotic Excess
4. Deconstruction
5. Spirals

بازنمایی سینمایی قصاص در قالب چهار نظام معنایی سامان یافته است. نظام‌های معنایی شناسایی‌شده نمونه‌ای عینی از سیاست‌های بازنمایی رسانه‌ای هستند، چراکه معنای قصاص ذاتی نیست، بلکه در بستر روایت و زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی برساخته می‌شود. علاوه بر این، این الگوها در بسیاری از متون سینمایی در قالب فرایندی تنش‌آمیز معناآفرینی می‌کنند و از خلال این تنش‌ها، چهارچوب‌های تفسیری مسلط شکل می‌گیرد. در ادامه، هر یک از این نظام‌هایی معنایی را تحلیل خواهیم نمود.

۴. ۱. ۱. قصاص به‌مثابه حق مشروع

فیلم‌های جنایی، توانایی شگرفی در شکل‌بخشی تصورات ما در مورد ماهیت، گستره و اهمیت جرم دارند (Rafter, 2006:264). این تصورات بر نحوه تفکر ما درباره مجازات تأثیر می‌گذارند، چراکه «نحوه تفکر ما در مورد مجازات، تاحدودی تابع آن چیزی است که در مورد جرائمی که منجر به آن می‌شوند، می‌دانیم» (Sarat, 2001:163). سینما از طریق انتخاب نوع جرم و نحوه روایت زندگی بزه‌دیده و بزهکار، نقش چشمگیری در شکل‌دهی گستره افق تخیل کیفری مخاطب درباره خشونت قانونی قابل تحمل ایفا می‌کند. بنابر یافته‌های پژوهش نیز بازنمایی قصاص به‌مثابه حق مشروع، پیوند نزدیکی با نحوه بازنمایی بزهکار و اقدامات مجرمانه وی دارد. در این آثار قاتل در جایگاه «دیگریِ مطلق[1]» بازنمایی می‌شود؛ بدین معنی که علی‌رغم حضور فیزیکی در جامعه، از حیث اخلاقی بیرون از آن قرار دارد (Greer & Jewkes, 2005: 20). بازنمایی قصاص در این آثار حول دو محور قتل‌های زنجیره‌ای و قتل‌های بی‌رحمانه صورت می‌گیرد که در ادامه به تبیین هر یک از آنها پرداخته می‌شود.

۴. ۱. ۱. ۱. قاتلان زنجیره‌ای: ضدقهرمانان معروف پسامدرن

امروزه به‌واسطه رشد شدید علاقه عمومی به محتوای جرم واقعی[2] و بازنمایی‌های مکرر رسانه‌ای، قاتلان زنجیره‌ای جایگاه برجسته‌ای در صنعت سرگرمی، ازجمله فیلم، بازی‌های ویدیویی و کتاب‌های جنایی، یافته‌اند. تمرکز روایت‌ها بر ذهن، هوش و اخلاقیات شخصی این گروه از بزهکاران، خشونت را به‌مثابه محصولی فرهنگی عرضه و مصرف‌پذیر می‌سازد و «سبب لذت بردن ما از مصیبت، مرگ و تباهی می‌شود به‌گونه‌ای که خود، درد، غم و ترس را به‌عنوان سرگرمی انتخاب می‌کنیم» (آقایی، ۲۲۳:۱۳۹۷). به‌علاوه فیلم‌هایی با موضوع قتل‌های زنجیره‌ای، این امکان را برای مخاطبان فراهم می‌کنند تا با «جنایتکاران، جزئیات شنیع و شخصیت‌های ضدقهرمانی» (Sherrill, 2020, 2) آنها آشنا شوند. همچنین این فیلم‌ها «هم‌زمان به‌عنوان مثال‌های اخلاقی عمل کرده» (Gaynor, 2024, 4) و مخاطبان را قادر می‌سازند تا اعمال مرتکبان را در نسبت با ارزش‌ها و هنجارهای جامعه تحلیل و قضاوت کنند. سینمای ایران نیز با استفاده از منطق رسانه‌ای و روایت‌های شناخته‌شده، قتل‌های زنجیره‌ای سعید حنایی و مهین قدیری را در قالب فیلم‌های عنکبوت و طلا و خون به بازار عرضه کرده است. مؤلفان با تصویرسازی انگیزه قاتل، روحیات و شرایط زندگی وی، بدن‌های آسیب‌دیده بزه‌دیدگان، نحوه ارتکاب قتل، هراس عمومی و الگوهای تکرارشونده خشونت، بزه‌دیدگان را به یک «ما»ی نمادین و مجرم را به «دیگریِ»[3] رادیکال تبدیل کرده‌اند. البته آنان با آشکارسازی زمینه‌های اجتماعی و نهادی وقوع جرم، مخاطب را به فهمی پیچیده‌تر از قتل زنجیره‌ای سوق می‌دهند. در این سطح، سینما با تولید نوعی تخیل جرم‌شناختی[4] (Young, 2011) مخاطب را از منطق سرزنش فردی

1. Absolute Others
2. True Crime
3. Outsider
4. Criminological Imagination

فراتر می‌برد و جرم را به‌عنوان پیامد ساختارهای آسیب‌زا و ناکارآمدی نظام‌های حمایتی معرفی می‌کند. به بیان دیگر، روایت سینمایی حامل دلالت انتقادی شکست سازکارهای پیشگیرانه اجتماعی و وضعی نیز هست. شکست خانواده، نظام آموزشی، سیاست‌های رفاهی، نظام سلامت و نهادهای مداخله‌گر، همگی در پس‌زمینه روایت بزهکاری مهین قدیری و سعید حنایی حضور دارند و به‌موازات بازنمایی آزادی اراده سوژه، قصاص نیز به‌مثابه پیامد نهایی این زنجیره ناکامی‌های نهادی بازنمایی می‌شود. به‌بیان‌دیگر، قصاص در قالب تراژدی اجتماعی بازنمایی می‌شود، چراکه بزه‌دیدگان جان خود را از دست داده‌اند، مرتکب محصول ساختارهای آسیب‌زا است و خانواده‌ها دچار فروپاشی شده‌اند.

۴. ۱. ۱. ۲. قتل‌های بی‌رحمانه: تعلیق منطق شفقت

یکی از مضامین اصلی یافته‌های این بخش از پژوهش، تعلیق منطق شفقت در بازنمایی قتل‌های بی‌رحمانه است. منظور از قتل بی‌رحمانه، وضعیتی است که قاتل با خشونتی آشکار و بی‌وقفه بزه‌دیده را از پای درمی‌آورد و کوچک‌ترین اثری از ترحم یا تردید در رفتار او دیده نمی‌شود. فیلم‌سازان با بهره‌مندی از پلان‌های بسته بر چهره مرتکب، تدوین موازی صحنه‌های انگیزه و پیامد جرم، نورپردازی متضاد برای تفکیک بزهکار و بزه‌دیده و نمایش جزئیات و آثار خشونت پیشین بزهکار، سابقه شرارت وی را برجسته می‌کنند و مشروعیت قصاص را به شکل ضمنی و تحلیلی در ذهن مخاطب تثبیت می‌سازند. این مشروعیت تابع ارزیابی مخاطب از شدت جرم، پیشینه کیفری، تهدید نظم اجتماعی و ویژگی‌های رفتاری و روان‌شناختی مرتکب است. به‌عنوان نمونه، در شنای پروانه علی‌رغم طرح الگوی رضایت و بخشش، عدم رضایت اولیای دم با نگاهی انتقادی بازنمایی نمی‌شود، بلکه به‌عنوان پیامد طبیعی شدت شرارت مرتکب در نظر گرفته می‌شود. پژوهش‌های میدانی نیز نشان می‌دهند که شدت صدمات وارده بر بزه‌دیده باعث می‌شود که برخی از اولیای دم حاضر به مصالحه نشوند (فرجیها و مرادی، ۱۴۰۲: ۳۶)؛ بنابراین معانی ارائه‌شده از کیفر قصاص در این آثار، تعامل دیالکتیکی با تجربه زیسته اجتماعی دارند و از منطق فرهنگی تغذیه می‌کنند که پیشاپیش در جامعه وجود دارد. در چنین آثاری، به تعبیر جرم‌شناسان فرهنگی «خیابان، پرده سینما و پرده سینما، خیابان را به تصویر می‌کشد» (Hayward & Young, 2004: 259).

۴. ۱. ۲. مسئله‌مندسازی مشروعیت حق قصاص

به موازات شدت گرفتن منازعات عمومی پیرامون مشروعیت کیفر مرگ، مجموعه‌ای از آثار عامه‌پسند در فرهنگ بصری تولید شده‌اند که به‌عنوان سازکار اصلی تولید، بازتولید و تثبیت گفتمان عمومی درباره مشروعیت یا نقد حق سلب حیات نقش‌آفرینی می‌کنند (Caldwell, 2009; Christ, 2025; Koslovsky -Golan, 2014; Sarat, 2001; Till et al., 2021). بنابر یافته‌های پژوهش ما نیز برخی آثار سینمایی حق سلب حیات محکوم به قصاص نفس را به چالش می‌کشند.

۴. ۱. ۲. ۱. قاتلان ترحم‌انگیز: از بزه‌دیدگان جنسی تا قتل

ژانر تجاوز ـ انتقام[1] که از دهه ۱۹۷۰ تاکنون تکامل یافته، اغلب حول دو محور اصلی بزه‌دیده‌ای که مورد سوءاستفاده جنسی قرار گرفته (معمولاً زن) و خشونت علیه متجاوزان روایت می‌شود (Dethero, 2023:9). ورود این ژانر به سینمای ایران از دهه ۱۳۸۰، با آثاری فمینیستی مانند «این زن حرف نمی‌زند»، «هیس! دخترها فریاد نمی‌زنند»، «سوت پایان» و «من مادر هستم» آغاز شد که نشان‌دهنده تلاش سینماگران ایرانی برای بازنمایی تجربه بزه‌دیدگان جنسی و نقد برساخت قانونی

1. Rape-Revenge Genre

قتل عمد مستوجب قصاص است. روایت فیلم‌ها بر محور بازنمایی بزه‌دیدگی جنسی قاتل یا یکی از نزدیکان وی و انگیزه انتقام و یا نجات بزه‌دیدگان دیگر از بزه‌دیدگی تجاوز شکل می‌گیرد. به‌منظور ملموس ساختن اضطراب و دلهره قاتل، به‌جز سوت پایان، در مابقی آثار در هنگام روایت انگیزه قتل، صحنه‌های تجاوز به‌صورت غیرخطی تدوین شده‌اند و سکوت قاتل در فرایند تحقیقات مقدماتی در نیمه نخست روایت، به‌عنوان تکنیکی برای بازنمایی مفهوم آبرو استفاده شده است.

در همین راستا، سازندگان این آثار با امتناع از بازنمایی قصاص قاتل زن (بزه‌دیده تجاوز یا نزدیکان وی) به‌مثابه واکنش مشروع قتل متجاوزان جنسی، پیرنگ داستان را بر مبنای بازآرایی معنای قتل طراحی کرده‌اند. آنان تجربه زیسته قاتل، هیجان‌های سرکوب‌شده و بدن و روح آسیب‌دیده بزه‌دیده جنسی (اعم از قاتل یا نزدیکان وی) را، جایگزین منطق پدرسالارانه حقوق کیفری کرده و قاتل بزهکار جنسی را مستحق قصاص نمی‌دانند. ازاین‌رو علی‌رغم اجرای قصاص در سه فیلم از چهار فیلم مذکور، سیر روایی این فیلم‌ها بر اساس منطق «زنان به‌مثابه بزه‌دیده تجاوز»، «ساخت همدلی با بزه‌دیده» و «زنان به‌مثابه پیروز اخلاقی» طراحی شده است.

برای نیل به این هدف، برخی از سینماگران با تحریف واقعیت حقوقی، مارپیچی از معانی جدید در جامعه ایجاد کرده‌اند. به‌عنوان نمونه برخلاف اصرار کارگردان برای تسریع در اجرای حکم قصاص قاتل در صورت نبود ولی دم در فیلم «هیس دخترها فریاد نمی‌زنند»، مطابق ماده ۳۵۶ قانون مجازات اسلامی، ولایت مقتول فاقد ولی دم با مقام رهبری است و رئیس قوه قضاییه در صورت موافقت ایشان، اختیار حق قصاص را به دادستان مربوطه تفویض کند. در رویه قضایی نیز معمولاً حکم این دسته از محکومان شتاب‌زده اجرا نمی‌شود و حتی دادستان‌ها تمایل به دریافت دیه و نه اجرای قصاص دارند. مؤلف با ایجاد حادواقعیت، واقعیت قانونی را تحریف کرده و با استفاده از این تصاویر، تجربه فرهنگی ساختگی در قالب فیلم عرضه کرده است و مارپیچ‌هایی از معانی جدید ایجاد کرده است. مارپیچ‌هایی که به تعبیر جرم‌شناسان فرهنگی (Ferrell. et.al., 2004: 4) همچون نوار موبیوس[1]، رابطه بین درون و بیرون را وارونه می‌کنند و می‌توانند مبنای ساخت معنای قصاص قرار بگیرند.

۴. ۱. ۲. ۲. مشروعیت‌زدایی از نظم مبتنی بر کیفر قصاص

برخی آثار سینمایی از طریق جزئیات روایی و برخی دیگر در سطح ساختار کلی روایت، اصل حق سلب حیات را به چالش می‌کشند. روایت‌ها به‌گونه‌ای سامان می‌یابند که مخاطب به‌جای طرح پرسش‌هایی مانند «حق با کیست؟»، با پرسش بنیادین «آیا اساساً ستاندن جان دیگری امری اخلاقی است؟» مواجه می‌شود. در این سطح، نقد از سطح افشای خطای اجرایی نظام عدالت کیفری فراتر می‌رود و به لایه‌ای عمیق‌تر منتقل می‌شود، چراکه مسئله اصلی تصوری است که از تحقق عدالت از طریق اجرای حق قصاص ساخته شده است. بدین ترتیب آنچه در روایت سینمایی بازنمایی می‌شود، بازآرایی میدان معنا و تغییر زاویه دید به‌منظور آشنایی‌زدایی از برساخت‌های پیشین و ایجاد فرصتی برای بازاندیشی درباره نظم موجود است.

در این سطح، در فیلم‌هایی چون «قصیده گاو سفید» و «محاکمه»، صحبت از عدم صلاحیت اولیای دم برای ستاندن جان قاتل است. پرسش «کی گفته ما حق داریم جون آدما رو بگیریم؟» (محاکمه) که در همان بستر مفهومی اشتباه قضایی، به شکلی دیگر در قصیده گاو سفید تکرار می‌شود، متوجه منطق حق قابل معامله قصاص است. حق قصاص، حقی بدیهی تلقی نمی‌شود، بلکه به‌عنوان محصول قدرت، تاریخ و ساختارهای اجتماعی و فرهنگی جامعه بازنمایی می‌شود. از منظر جرم‌شناسی فرهنگی، در این لحظات گسست معنایی ایجاد می‌شود. قانون، حقی قابل معامله را به

1. Möbius Strip

اولیای دم اعطا کرده است که اساساً به نظر سازنده معنا، اختیار اعطای آن را ندارد. در این لحظات، سینما چونان آیینه معوجی است که به‌جای تثبیت نظم مبتنی بر حق قصاص، اختلال می‌آفریند. البته برخی از سینماگران انتقادی با برجسته‌سازی ماهیت سیاسی قانون، تبعات عدول از گفتمان حاکم را نیز یادآور می‌شوند. به‌عنوان نمونه در قصیده گاو سفید جمله «فکر می‌کنی می‌تونی با هزینه نظام قاضی بشی و بعد خوشت نیاد بری؟ این نامه چیه نوشتی؟ فعال حقوق بشر شدی؟» نقطه تقاطع قدرت قضایی و قدرت گفتمانی را عریان می‌کند، چراکه قاضی دادگاه کیفری یک با یادآوری هزینه‌های نهادی و سیاسی استعفا مهار می‌شود.

۴. ۱. ۳. اخذ رضایت اولیای دم

در این ساختارها قصاص از طریق جایگزین آن، یعنی تلاش برای مصالحه با اولیای دم، شناخته می‌شود. پیرنگ داستان حول دال مرکزی اخذ رضایت اولیای دم شکل می‌گیرد. الگوی پیش‌برنده پیرنگ، الگوی تحقق هدف است و سفر قهرمان یا ضدقهرمان برای نیل به این الگو آغاز می‌شود. اگرچه که پیرنگ داستان با ملاقات‌های پیوسته شبکه اطرافیان قاتل با اولیای دم برای اخذ رضایت گسترش می‌یابد، لیکن روایت رضایت به بازتولید خام گفتمان رسمی یا ایدئولوژیک تقلیل داده نمی‌شود و با واقعیات موجود در پرونده‌های قتل ارجاع می‌دهد، بدین معنی که شبکه اطرافیان قاتل برای اخذ رضایت از ابزارهای مشروع و یا غیرمشروع بهره می‌برند و گره‌های داستانی نیز بر همین مبنا طراحی می‌شوند.

۴. ۱. ۳. ۱. عدالت ترمیمی: مصالحه در چهارچوب قانون

در نوع اول، فرایند ترمیمی تلاش قاتل و شبکه اطرافیان وی برای اخذ رضایت اولیای دم بازنمایی می‌شود. ابراز ندامت قاتل، تلاش وی برای کاستن آلام اولیای دم، فقدان سبق تصمیم ارتکاب جرم و نقش مقتول و یا ساختارهای اجتماعی در ارتکاب جرم از مؤلفه‌های اساسی برجسته‌سازی این روایت هستند. مؤلف با بازنمایی واقعیت‌های زندگی روزمره، شخصیت‌هایی دارای ابعاد انسانی می‌آفریند که در اثر اشتباهی سهمگین مرتکب جرم شده‌اند. «افزودن ابعاد به شخصیت‌ها، آنها را قابل درک‌تر می‌کند و حمایت از مرگ را دشوارتر می‌سازد» (Donewald, 2022:104). در همین راستا، وی با دراماتیزه‌سازی تلاش‌های ترمیمی قاتل و شبکه اطرافیان وی، درصدد برقراری پیوند عاطفی میان مخاطب و شخصیت‌های مرکزی برمی‌آید و دال مرکزی روایت را تقویت می‌کند، چراکه «کسانی که با بزهکاران همذات‌پنداری می‌کنند، بیش از آنکه بر مجازات تلافی‌جویانه تأکید کنند، بر بازپروری و اصلاح تأکید خواهند داشت» (Gutu, 2025: 20).

۴. ۱. ۳. ۲. وقتی رضایت به جرم می‌انجامد!

همان‌گونه که در پژوهش میدانی نیز مشاهده شده است (فرجیها و مرادی، ۱۴۰۳: ۴۴)، فرایند اخذ رضایت اولیای دم می‌تواند منجر به ارتکاب جرم علیه آنها (الف) یا دیگران (ب) گردد. در حالت نخست، احتمال بزه‌دیدگی اولیه یا ثانویه اولیای دم به سبب اعمال حق قصاص، موضوع خلق گره‌های داستانی قرار می‌گیرد. به‌عنوان نمونه تهدید و گروگان‌گیری فرزند مقتول برای کسب رضایت اولیای دم در «حدود هشت صبح» و «آدم‌ربایی» نمونه بارز بزه‌دیدگی اولیای دم است. در حالت دوم، اخذ رضایت اولیای دم مستلزم انجام اموری است که از طریق قانونی نیل به آنها دشوار یا غیرممکن است. در این‌گونه موارد، قهرمان داستان با گزینش ارتکاب جرم، درصدد نیل به مقصود اولیای دم و اخذ رضایت برمی‌آید. به‌عنوان نمونه توقیف و ضرب و شتم افراد برای یافتن انتشاردهنده فیلم مقتول

در «شنای پروانه» به‌عنوان شرط ولی دم برای بخشش قاتل و تن‌فروشی خواهر قاتل در مهمانی شبانه به‌عنوان آخرین راه‌حل تهیه مبلغ مازاد دیه در «انتهای خیابان هشتم» گره‌های داستانی مجرمانه‌ای هستند که از بطن پیرنگ اخذ رضایت اولیای دم بیرون می‌آیند.

۴. ۱. ۴. هزارتوی تعلیق معنا

از اوایل دهه نود به بعد، فیلم‌هایی مانند «یادم تو را فراموش»، «بی‌بدن» و «خشم و هیاهو» با الهام گرفتن از پرونده‌های مشهور جنایی، فضای تعلیق اخلاقی را به مرکز روایت آوردند. فیلم‌سازان با گنجاندن بخش‌هایی از پرونده‌های واقعی به‌مثابه پیش‌متن در پیرنگ اثر، مخاطب را در شبکه‌ای از روابط بینامتنی قابل تمییز درگیر کرده و صورت‌بندی‌های تعلیقی متفاوتی را به وجود آورده‌اند. در ساختار پیرنگ این آثار، قهرمان مطلقی وجود ندارد و علی‌رغم اجرای قصاص، قصاص یا بخشش کاملاً تأیید یا نفی نمی‌شود. مخاطب با رجوع پیوسته به متون بیرونی و بر مبنای برداشت خود از واقعیت، پیام‌های ارسالی را رمزگشایی می‌کند و امکان استنباط بیش از یک برداشت وجود دارد.

«خشم و هیاهو» نماینده برجسته این ساختارگرایی باز است. مؤلف با تکیه بر شیوه چند روایتی فاکنر (۱۹۲۹) و با ارجاع به سبک میشائیل هانکه[1]، کارگردان شهیر اتریشی، زوایای پنهان داستان را از نگاه راوی بازنمایی می‌کند. او با حلقه‌زنی رسانه‌ای به مطبوعات و فیلم‌های منتشرشده از گفتگوهای شهلا جاهد و ناصر محمدخانی در دادگاه، سیر روایی داستان را مبنای معما طراحی کرده است. مؤلف برای برجسته ساختن دال مرکزی داستان به‌صورت توأمان از شکل و محتوا بهره می‌گیرد و معناآفرینی می‌کند، چراکه در رویکردهای پست‌مدرنیستی «شکل، محتوا است. سبک، جوهره است» (Ranaweera, 2022: 36). ازاین‌رو روایت اپیزودیک فیلم با تونالیته رنگ‌های تند، به‌ویژه قرمز، آغاز می‌گردد و از اواسط فیلم، رنگ‌ها نیز سیاه‌وسفید می‌شوند. بازی با رنگ‌ها و نورها و محتوای داستان همگی در خدمت دال مرکزی پیرنگ داستان، یعنی همان جمله فاکنر در ابتدای فیلم است، «زندگی به من آموخت هیچ‌چیز از هیچ‌کس بعید نیست».

ازاین‌رو اگرچه که در واقعیت قاتل، خانواده وی یا اولیای دم از واقعیت مطلع هستند، لیکن مخاطب همچون سایر افراد جامعه بین حقیقت و خیال معلق است. سازندگان این آثار «بر نامعین بودن روایت‌ها تکیه می‌کنند و از تمایل جامعه برای مشارکت در تصمیم‌گیری‌های مردمی، دموکراتیک و منصفانه درباره گناه و مجازات جرائم بهره می‌برند» (McCracken, 2017: 57). ابهام پرونده‌ها به مخاطب امکان می‌دهد با تفسیر خود وارد جریان داستانی شود و مارپیچ‌هایی جدید از معانی ایجاد کند. به‌علاوه این وضعیت ابهام‌آلود به سازکارهای اقتصادی و هیجانی سینما برای جذب تماشاگر نیز نیرو می‌بخشد، چراکه «به‌عنوان یک قاعده، هرچه فیلم پیام جرم‌شناسانه مبهم‌تر یا پیچیده‌تر داشته باشد، فیلم بهتری است. مردم دوست دارند در مورد فیلم صحبت کنند» (Rafter, 2006: 265).

۴. ۲. قصاص و پیچیدگی تحقق عدالت: سینما به‌مثابه کارناوال

جرم‌شناسان فرهنگی همسو با نظریه‌پردازان مطالعات فرهنگی، ازجمله هال (۱۹۸۰) و هال و جفرسون (۱۹۷۶)، بر نقش فعال سوژه‌ها در بازتعریف معانی و مقاومت در برابر هژمونی حاکم تأکید می‌کنند. آنان، برخلاف فوکو، سوژه را کنشگرانی فعال به شمار می‌آورند که توانایی مقاومت در برابر معانی ارائه‌شده توسط صاحبان قدرت دارد. در چنین چهارچوبی، سینما می‌تواند به ساحت کنش

1. Michael Haneke

نمادین تبدیل شود. سینماگران انتقادی با مداخله در سیاست معناسازی صاحبان قدرت، فرصتی برای بازاندیشی در گزاره‌های هژمونی حاکم ایجاد می‌کنند. بازنمایی انتقادی پیچیدگی‌های مربوط به حکم قصاص، شکلی از مداخله در این گزاره‌ها است. این بازنمایی‌ها، به تعبیر پرسدی[1] واجد خصلتی کارناوالی هستند؛ به این معنا که هژمونی تک‌صدایی حاکم را که مبتنی بر نظم خوب[2] و مبتنی بر حق قابل مصالحه قصاص است، تضعیف کرده و امکان بازنمایی اندیشه‌هایی را فراهم می‌کنند که در روایت رسمی عدالت کیفری به حاشیه رانده شده‌اند (Presdee, 2000). در همین راستا، در این قسمت به تحلیل تلاش‌های سینماگران انتقادی برای بازنمایی پیچیدگی‌های عدالت کیفری مبتنی بر قصاص پرداخته می‌شود.

۴. ۲. ۱. برابری صوری و بزه‌دیدگی ساختاری

بخشی از گفتمان مسلط در بازنمایی سینمایی قصاص بر افشای بنیان نابرابری‌هایی که در قالب دوگانه دیه/قصاص صورت‌بندی شده، متمرکز است. ناتوانی اولیای دم در تأمین فاضل دیه مرد، دشواری تهیه وجه‌المصالحه از سوی شبکه اطرافیان قاتل و دسترسی نابرابر کنشگران به سرمایه‌های اقتصادی، اجتماعی و نمادین برای ورود به فرایند مصالحه، همگی نشانه‌های نابرابری تابعان قانون در دسترسی به عدالت کیفری هستند. در همین راستا، سینماگران با بازنمایی تقلای اقشار فرودست برای تأمین مبلغ دیه نشان می‌دهند که توزیع نامتقارن منابع، امکان کنش حقوقی را محدود می‌کند. در چنین ساختاری، اقشار کم‌درآمد محرومیت ساختاری و ناکامی در دستیابی به عدالت را تجربه می‌کنند، درحالی‌که گروه‌های برخوردار امکان تبدیل منازعه کیفری به فرایند مذاکره و بخشش را دارا هستند.

این نقد ساختاری اغلب از طریق صحنه‌هایی تکان‌دهنده قاب‌بندی می‌شود. برای مثال، تلاش تراژیک دوست قاتل برای تأمین دیه از طریق شرکت در مسابقه غیرقانونی مشت‌زنی و تن‌فروشی خواهر مقتول در حاشیه شهر در «انتهای خیابان هشتم»، تلاش پیوسته پدر فقیر و آبرومند مقتول برای تهیه مازاد دیه قاتل دخترش در «شهر زیبا» یا اقدام دختر قاتل برای فروش کلیه و تن‌فروشی در «سوت پایان»، ساختارها را به چالش می‌کشند. در این بازنمایی‌ها اولیای دم و شبکه‌های حامی بزهکار ناگزیر هستند هزینه‌های مادی و اخلاقی نظم را با بدن، حیثیت یا سرمای اجتماعی خود بپردازند. این بازنمایی‌ها میانجی واقعیت ساختاری هستند و به تجربیات زیسته یأس از تأمین وجه‌المصالحه یا عدم موافقت با پرداخت فاضل دیه توسط دادگستری و حلقه‌های رسانه‌ای ساده و پیچیده متعدد ارجاع می‌دهند.

ازاین‌رو سینماگران انتقادی توجه مخاطبان را به این نوع از بزه‌دیدگی ساختاری[3] (Fattah, 1991:7) جلب می‌کنند. «بزه‌دیدگی ساختاری که با ساختار اجتماعی و مناسبات قدرت موجود در جامعه مرتبط است، به ظهور بزه‌دیدگانی اشاره می‌کند که بزه‌دیدگی آنها ریشه در نظام‌های طبقاتی، ارزش‌ها و نهادهای موجود در جامعه دارد» (Rahmawati1 & Dermawan, 2021: 458). از این دریچه، شبکه حامی بزهکار یا اولیای دم به‌واسطه رفتارهای فردی در معرض بزه‌دیدگی قرار نگرفته‌اند، بلکه تحت تأثیر ساختارهای اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی بزه‌دیده شده‌اند. نظامی که اقشار مختلف جامعه را از نظر مالی در یک طبقه قرار می‌دهد و نابرابری ساختاری را نادیده می‌گیرد، در عمل به ابزار تثبیت سلطه اجتماعی و قمار بر سر جان افراد تبدیل می‌شود. ازاین‌رو سازندگان معنا تلاش می‌کنند منطق مشروعیت‌بخش گزاره «برابری همگان در برابر قانون» را نقد کنند. سینماگران با برجسته‌سازی شکاف

1. Presdee
2. Good Order
3. Structural Victimization

میان برابری صوری و نابرابری واقعی نشان می‌دهند که یکسان بودن قواعد حقوقی الزاماً به معنای عدالت نیست، بلکه در شرایط نابرابر اجتماعی می‌تواند به بزه‌دیدگی ساختاری بینجامد.

۴. ۲. ۲. اثر کمانه‌ای کیفر مرگ: از فرد به شبکه اجتماعی

کیفر مرگ صرفاً یک واکنش فردمحور نیست، بلکه آثار آن در سطوح مختلف روابط اجتماعی منتشر می‌شود. از حیث نظری، گسترش پیامدهای اجتماعی و روانی مجازات از شخص محکوم به شبکه اطرافیان وی و نظام عدالت کیفری ذیل مفهوم اثر کمانه‌ای کیفرها[1] بررسی می‌شود. «اثر کمانه‌ای کیفرها اغلب نامرئی و در بسیاری از موارد تا پایان عمر ماندگار هستند» (Tripkovic, 2017: 18). فشار روانی، تعارض‌های اخلاقی، تغییر روند زندگی شخصی و حرفه‌ای کنشگران ازجمله شبکه اطرافیان قاتل، کارآگاهان، وکلا، قضات و زندانبانان از مهم‌ترین نمونه‌های اثر کمانه‌ای کیفرها هستند.

برخی از سینماگران اجتماعی ایران با تمرکز بر فرسایش روانی خانواده قاتل، تلاش آنها برای کسب رضایت اولیای دم و فشارهای اجتماعیِ ناشی از کیفر قصاص، نوعی جابه‌جایی معنایی در مفهوم کیفر ایجاد کرده‌اند و تجربه کیفر را از سطح فردی به جمعی، شبکه‌ای و بیناذهنی منتقل ساخته‌اند. از بازنمایی فروپاشی خانواده در «دهلیز»، «جاندار» و «انتهای خیابان هشتم» تا اضمحلال رابطه‌های عاطفی در «شهر زیبا»، همگی ترجمان سینمایی اثر کمانه‌ای کیفرها هستند. در این‌گونه آثار، کیفر قصاص به‌مثابه یک واکنش حقوقی بی‌ثبات‌کننده نظم شبکه‌های ارتباطاتی اطرافیان بزهکار بازنمایی می‌شود. درنتیجه کیفر مرگ به‌جای آنکه کنشی محدود به حذف فیزیکی بزهکار باشد، به سازکاری برای بازتولید طرد اجتماعی، ترومای نهادی و حتی در برخی از موارد خشونت نمادین تبدیل می‌شود. در این سطح، فیلم‌ها صرفاً روایتگر نیستند، بلکه مداخله‌گر هستند و تلاش می‌کنند با تولید همدلی و مشروعیت عاطفی، منطق شخصی بودن کیفر قصاص را تضعیف یا نقد کنند.

۴. ۲. ۳. محکومیت بی‌گناهان: بازنمایی خطا

محکومیت نادرست[2] به مواردی اطلاق می‌شود که فردی علی‌رغم بی‌گناهی واقعی، به سبب اقرار کذب، سوء رفتار مقامات رسمی، خطا در شناسایی شهود، شهادت دروغ یا طرح اتهام واهی محکوم شده است (Zakirova, 2018: 8). رسانه‌ها با برجسته ساختن این خطاها، روایت‌های رسمی را درباره کیفر گناهکاران به چالش می‌کشند. روایت‌های انتقادی «زندگی و داستان‌های شخصی مجرمان را به نقطه‌ای برای مقاومت در برابر روایت‌های معمول و کلیشه‌ای جامعه درباره جرم و عدالت تبدیل» (Buozis, 2017: 255; Stratton, 2019: 180) و بستری برای انتقاد از تبعات جبران‌ناپذیر محکومیت بی‌گناهان ایجاد می‌کنند. بنابر یافته‌های این پژوهش، محکومیت بی‌گناهان حول دو محور الف) مسئله‌مندسازی ادله اثبات دعوی و ب) سوءرفتار مقامات قضایی سامان یافته است.

در محور نخست، سینماگران انتقادی با روایت تأثیر استفاده از شهادت شهود و قسامه در محکومیت افراد بی‌گناه، مشروعیت استفاده از آنها را به چالش می‌کشند. به‌عنوان نمونه تهدید شهود به عدم ادای شهادت به بی‌گناهی محکوم به قصاص در فیلم‌های «دم صبح»، «روز روشن» و «محاکمه»، نقدی عمیق بر پیچیدگی‌های اخلاقی و نهادی شهادت شهود به‌عنوان ادله اثبات جرم وارد می‌کنند. به‌علاوه در «قصیده گاو سفید» پیرنگ روایت بر مبنای بازنمایی سوگواری بی‌پناهی نهادی زنی جوان که همسرش قربانی عدم تشخیص شهادت کذب توسط قضات گردیده، شکل گرفته است. کشف بی‌گناهی پس از اجرای حکم قصاص صرفاً یک پیچش داستانی نیست، بلکه لحظه‌ای

1. Collateral Effects
2. Wrongful Convictions

است که در آن مشروعیت کاربست کیفر قصاص زیر سؤال می‌رود. فیلم به‌جای نمایش فنون حقوقی، نتیجه خطا را به شکل فروپاشی معنا، گسست اعتماد و تنهایی سوژه در برابر نظامی که دیگر پاسخگو نیست و مرگ را تقدیر و مشیت الهی می‌داند، نشان می‌دهد. «وقتی همه قضات با هم اشتباه کردن، خدا خواسته. حکمت بوده. ما نمی‌تونیم مردم رو از حقشون محروم کنیم».

همچنین در «قسم» مؤلف با ارجاع رسانه‌ای غیرمستقیم به تعلیق اخلاقی آثاری مانند «دوازده مرد خشمگین»، بی‌ثباتی اخلاقی عاقله برای اجرای قسامه را نشان می‌دهد. او با انتخاب ساختار روایی تدریجی و با تمرکز بر تحلیل شخصیت‌ها، امیال درونی و خطاهای شناختی آنان نشان می‌دهد که اعتماد صرف به قطعیت ظاهری شخصیت‌ها، بدون علم واقعی یا شواهد معتبر، زمینه قضاوت‌های اشتباه و اجرای کیفر قصاص را فراهم می‌کند. در این‌گونه آثار، مؤلف همچون برخی از دیگر از آثار سینمای بین‌الملل، «از مردم می‌خواهد که درباره این پرسش بیندیشند که آیا می‌توان از یک نهاد طراحی‌شده توسط انسان که هزاران پرونده را بررسی می‌کند، انتظار داشت که این کار را بدون حتی یک خطا به‌طور کامل انجام دهد؟» (Dardis et. Al, 2008: 133-134). پاسخ منفی احتمالی مخاطبان مشروعیت اجرای کیفر مرگ را زیر سؤال می‌برد. بدین ترتیب، این گروه از سینماگران لزوماً درصدد تغییر گزاره‌های بنیادین ابقاگرایان نیستند، بلکه با اشاره به احتمال رخنه خطای انسانی و تأثیر این خطا بر زندگی محکوم، شبکه اطرافیان وی و جامعه، منطق اجرای کیفر مرگ را تضعیف می‌کنند.

در محور دوم، اقرار از مقام دلیل اثباتی حقیقت به محصول رژیم قدرت تنزل می‌یابد. سینماگران با نمایش فرایند بازجویی، تهدید، القای گناه و فرسایش روانی متهم، اقرار را نتیجه عدم توازن قدرت و نه اراده آزاد سوژه، می‌دانند. به‌بیان‌دیگر به تعبیر فوکو حقیقت کشف نمی‌شود، بلکه قدرت در بطن مناسبات انضباطی آن را می‌سازد (Foucault, 1979:194). به‌عنوان نمونه در فیلم «محاکمه»، سکانس‌های مربوط به اعمال فشار روانی دادستان بر جوان افغان در جلسه دادرسی، اقرار کذب وی به قتل و پیامد نهایی آن یعنی خودکشی، نمونه‌ای از بازنمایی رسانه‌ای تولید نهادی حقیقت است. حقیقت قضایی از خلال فروپاشی سوژه و در هم شکستن ظرفیت مقاومت او در برابر فناوری‌های قدرت تولید می‌شود. در این‌گونه موارد، نظام عدالت کیفری به‌عنوان نهادی حقیقت‌کاو معرفی نمی‌شود، بلکه به‌مثابه دستگاهی حقیقت‌ساز بازنمایی می‌شود، دستگاهی که از طریق مدیریت رنج، تولید ترس و تنظیم عواطف (اضطراب، درماندگی و ترس) سوژه را به پذیرش روایت دادستان سوق می‌دهد.

باوجوداین برخی از سینماگران، آگاهانه یا ناآگاهانه، فهم عمومی از محکومیت‌های نادرست را با برجسته‌سازی[1] برخی ابعاد و بدنمایی[2] ابعاد دیگر تحریف می‌کنند و زمینه‌ساز ایجاد مارپیچی از معانی اشتباه در جامعه می‌شوند. تحریف واقعیت حقوقی در فیلم «قسم» نمونه‌ای از چگونگی تبدیل رسانه به تالار آیینه‌های مداخله‌شده است. دال مرکزی روایت بر اثبات قتل از طریق تکرار قسم توسط سی‌وهفت نفر از اقوام نسبی، ازجمله چند زن، بنا شده و شخصیت راضیه که در تماس مستمر با وکیل نمایش داده می‌شود، تکرار قسم را راه‌حلی برای کمبود افراد واجد شرایط می‌داند. این تصویرسازی به‌گونه‌ای است که مخاطب تصور می‌کند آنچه می‌بیند واقعیت حقوقی است، حتی اگر انتخاب تصویری‌اش ناقص، گزینشی یا نمایشی باشد. درحالی‌که مؤلف با تغییر واقعیت (محدودسازی قسامه به اقوام نسبی، تکرار قسم برای اثبات قتل و پیش‌بینی قسم‌خورندگان زن) و تکرار پیوسته آن، معانی ترجیحی درباره قسامه می‌آفرینند. این تحریف رسانه‌ای، دیالکتیکِ روایی خاصی خلق می‌کند که واقعی‌تر از خود واقعیت است و ادراک اجتماعی از قسامه را شکل می‌دهد.

1. Highlighting
2. Misrepresentation

۵. نتیجه و پیشنهادها

سینما، به‌عنوان یکی از ساحت‌های اصلی ساخت معنا در فرهنگ عامه، نقش برجسته‌ای در شکل‌دهی به فهم عمومی و برجسته‌سازی تنش‌های حقوقی، اجتماعی و فرهنگی موجود درباره کیفر مرگ دارد. ازاین‌رو تحلیل بازنمایی کیفر مرگ به معنای تحلیل صرف تصویر نیست، بلکه مطالعه نحوه ساخته شدن معنای کیفر مرگ در سطح فرهنگ عامه است. به همین دلیل قصاص تنها یک واکنش کیفری صرف نیست؛ بلکه همواره در تعامل با روایت‌ها، بازنمایی‌ها و بازخوردهای مخاطبان معنا و مشروعیت خود را بازتولید می‌کند و همواره در معرض نقد و بازخوانی فرهنگی قرار دارد. شیوه بازنمایی روایت محکوم، اولیای دم، خانواده‌های آنان و نظام عدالت کیفری همگی در شکل‌دهی ادراک مخاطب تأثیرگذار هستند و تا ظهور خوانش‌های رقیب در سطح فرهنگی تثبیت می‌شوند.

بازنمایی قصاص در سینمای ایران پس از انقلاب نشان می‌دهد که این کیفر بیش از آنکه صرفاً یک واکنش حقوقی باشد، محصول شبکه‌های پیچیده نظام‌های معنایی است. بازنمایی قصاص محصول هم‌نشینی و بازآرایی نظام‌های معنایی مختلف است که بسته به مورد مشروعیت، کیفر قصاص را تثبیت، تعلیق یا مسئله‌مند می‌کنند. در این آثار، قصاص به‌عنوان دالی شناور بازنمایی می‌شود که بسته به‌شدت جرم، پیشینه بزهکار و زمینه‌های اجتماعی و نهادی می‌تواند مشروعیت یابد یا نقد شود. به‌علاوه سینماگران با بازنمایی انتقادی کیفر قصاص، درصدد مقابله با نظام حقیقت‌سازی هژمونی حاکم برمی‌آیند. آنان با برجسته ساختن نابرابری‌های ساختاری، محدودیت دسترسی به عدالت را آشکار می‌کنند و حتی در برخی از موارد، مشروعیت حق سلب حیات را زیر سؤال می‌برند. سینما در این سطح مداخله‌گر است و با نقد ساختارهای حقوقی و اجتماعی، زمینه بازاندیشی و تردید در منطق اجرای قصاص را فراهم می‌آورد.

از این منظر، پژوهش حاضر نقطه آغاز تحلیل ساختارهای پیچیده سازنده معنای کیفر قصاص در ایران است. چنین رویکردی امکان طراحی پژوهش‌های آتی برای درک چگونگی ساخت معنای قصاص در تعامل با برساخت‌های بالایی و پایینی را فراهم می‌آورد، چراکه جرم و کنترل آن در درون فرهنگ مصرفیِ جریان غالب تولید می‌شوند و درک معانی آنها مستلزم انجام پژوهش‌های فراوان برای واسازی این برساخت‌ها است. از همین رو، پژوهش‌های آتی می‌توانند با تحلیل واکنش‌های اجتماعی نسبت به فیلم‌ها، بررسی نقش خوانش‌های ارائه‌شده توسط مخاطبان در اینترنت برای بازتولید یا نقد معانی بازنمایی‌شده و سنجش اثرات روایت‌های سینمایی بر ادراک عمومی از این کیفر، نقش چشمگیری در تحلیل شبکه‌های پیچیده ساخت معنی کیفر و تحلیل مارپیچ‌های معانی جدید ایفا کنند. چنین مطالعاتی، علاوه بر تقویت ادبیات جرم‌شناسی فرهنگی درباره ساخت معنای کنترل جرم می‌توانند راهکارهای عملی فراوانی برای بهره‌گیری از سینما برای شکل‌بخشی به فهم اجتماعی و فرهنگی از کیفر قصاص ارائه دهند.

منابع

الف) فارسی

۱. آقایی، سارا. (۱۳۹۷). *تحلیل جرم در جرم‌شناسی فرهنگی*. تهران: میزان.

۲. الهوردی، فرهاد. (۱۳۹۳). *رویکرد جرم‌شناسی فرهنگی به عدالت کیفری جوانان*. رساله دکترای حقوق جزا و جرم‌شناسی، تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

۳. فاکنر، ویلیلام. (۱۴۰۳). *خشم و هیاهو*، صالح حسینی، تهران: نیلوفر.

۴. فرهادی آلاشتی، زهرا. (۱۴۰۲). *جرم‌شناسی فرهنگی اینترنتی*. تهران: میزان.

۵. فرجیها، محمد و الهوردی، فرهاد. (۱۳۹۳). «رویکرد جرم‌شناسی فرهنگی به تغییر الگوی مصرف مواد مخدر در میان جوانان». آموزه‌های حقوق کیفری، ۱۱(۷)، صص. ۸۳-۱۰۶.

۶. فرجیها، محمد و گنج علیشاهی، محمد. (۱۴۰۰). «تحلیل ساختار روایت در نمایش دادگاه‌های کیفری در سینما؛ مطالعه تطبیقی سینمای ایران و هالیوود»، *مجله جهانی رسانه - نسخه فارسی*، ۱۵(۲۹)،صص. ۱۳۱-۱۵۴.

۹. فرجیها، محمد و مرادی، عباس. (۱۴۰۲). «چالش‌های پیش روی اولیای دم در اعمال حق بر قصاص»، *آموزه‌های حقوق کیفری*، ۲۰(۲۶)، صص. ۲۹-۷۴.

ب) انگلیسی

1. Altheide, D. (1987). Ethnographic content analysis. *Qualitative Sociology*, 10 (1), pp. 65-77.

2. Altheide, D. (1996). *Qualitative Media Analysis.* California: Sage Publications.

3. Altschuler, B. E. (2021). The Changing Face of Capital Punishment Films: Just Mercy and Clemency. *Journal of Popular Film and Television*, 49(1), pp. 30–39.

4. Barak Maya, P. (2017). Popular Media and the Death Penalty, A Critical Discourse Analysis of the Death Penalty in Film, in *Routledge Handbook on Capital Punishment*, New York: Routledge.

5. Barthes, R. (1988). Theory of the Text. In *Post Structuralism*. Pretoria: UNISA.

6. Baudrillard. J (1988). *Selected Writings*, (Ed. Mark Poster). Stanford; Stanford University Press.

7. Buozis, M. (2017). Giving Voice to the Accused: Serial and the Critical Potential of True Crime. Communication and Critical/Cultural Studies, 14(3), pp. 1–17.

8. Caldwell, R. (2009). Less human than human: American crime dramas' influence on capital punishment. *Interactions*, 18(2). pp.1-25.

9. Christ, B. (2025), *Imagining the American Death Penalty: The Cultural Work of Popular Visual Representations*. Oxford: Oxford university pres.

10. Creswell, J. W. (2013). *Qualitative Inquiry & Research Design: Choosing among Five Approaches*, 3rd ed., California: SAGE.

11. Dardis, F., Baumgartner, F., Boydstun, A., & De Boef, S. (2008). Media framing of capital punishment and its impact on individuals' cognitive responses. *Mass Communication & Society*, 11, pp. 115–140.

12. Denzin, N. K. (2004). Reading Film: Using films and videos as empirical social science material. In, *A Companion to Qualitative Research*. London: SAGE.

13. Donewald, L. (2022). *As Seen on Screen: American Ambivalence Shown through Death Penalty and Vigilante Films*. University of Connecticut.

14. Fattah, E. A. (1991). *Understanding criminal victimization: An introduction to theoretical victimology*. Canada: Prentice-Hall Canada.

15. Ferrell, J. & Sanders, C. (1995). *Cultural Criminology*. Boston: Northeastern University press.

16. Ferrell, J. (1999). Cultural Criminology. *Annual Review of Sociology*, 25, pp.395-418.
17. Ferrell, J. (2010). Cultural criminology: The loose can (n) on. In *SAGE Handbook of Criminological Theory*. London: SAGE.
18. Ferrell, J. (2013). Cultural Criminology and the Politics of Meaning. *Critical Criminology: An International Journal*, 21(3), pp. 257–271.
19. Ferrell, J., Hayward, K., Morrison,W & Presdee. M. (2004), *Cultural Criminology Unleashed*. UK: Taylor & Francis.
20. Ferrell, J., Hayward, K., & Young, J. (2015). *Cultural Criminology: An Invitation.* Thousand Oaks: Sage.
21. Fiske, J. (1986). Television: Polysemy and Popularity, *Critical Studies in Mass Communication*, 3, pp. 391–405.
22. Foucault, M. (1979). *Discipline and punish: The birth of the prison.* New York: Doubleday.
23. Garland, D. (2010). *Peculiar institution: America's death penalty in an age of abolition*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
24. Gaynor, S. M. (2024). 'Bones Are Life!' True-Crime Podcasting, Self-Promotion and the Vernaculars of Instagram with Cult Liter. *Popular Communication*, 22(1). pp. 1–16.
25. Greer, C. & Jewkes, Y. (2005). Extremes of Otherness: Media Images of Social Exclusion. *Social Justice*, 32. pp. 20-31.
26. Gutu. M. (2025). *Crime in the Spotlight: The Impact of True Crime Entertainment in Shaping Public Attitudes Toward Criminal Justice and Punishment*. BSc Thesis. Faculty of Behavioral, Management and Social Sciences, University of Twente.
27. Hall, s. & Gefferson. T (1976). *Resistance through rituals: youth sub-culture in postwar Britain*. London: Hutchinson.
28. Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications & Open University.
29. Hall, S. (1980). Cultural studies: two paradigms. *Media, Culture & Society*, 2(1), pp. 57–72.
30. Hayward, K. J., & Young, J. (2004). Cultural Criminology: Some Notes on the Script: Some Notes on the Script. *Theoretical Criminology*, 8(3), pp. 259-273.
31. Hayward, K, (2010). Opening the lens: Cultural criminology and the image. In *Framing Crime: Cultural Criminology and the Image*. Oxford, UK: Routledge.
32. Ilan, J. (2019). Cultural Criminology: The Time is Now. *Critical Criminology*, 27, pp. 5–20.
33. Koslovsky-Golan, Y. (2014). *The Death Penalty in American Cinema: Criminality and Retribution in Hollywood Film (Cinema and Society)*, London: I.B. Tauris.
34. Laughlin, E.& Muncie, J. (2019). *The SAGE Dictionary of Criminology*. UK: SAGE Publications.
35. Lu, Z. (2021). A Response to Stuart Hall: Towards a Creative Decoding. *Signs and Media*, 2(1-2), pp. 23–33.
36. Manning, P. (1998). Media loops. In K. Hayward. (Ed.), *Cultural Criminology*. Oxford: Routledge.
37. McCracken, E. (2017). The Serial Commodity: Rhetoric, Recombination, and Indeterminacy in *The Digital Age., The 'Serial' Podcast and Storytelling in the Digital Age*. New York: Routledge.
38. Presdee, M. (2000). Cultural Criminology and the Carnival of Crime. London: Routledge.
39. Rafter, N. (2006). *Shots in the Mirror: Crime Films and Society*, 2nd ed, New York: Oxford University Press.

40. Ranaweera, K. (2022). Cultural spotlight to the stage of criminology: a bibliometric brief on cultural criminology. *Dera Natung Government College Research Journal*, 7(1), pp. 32–45.
41. Rahmawati, E. & Dermawan, M. (2021). Miscarriages of Justice in Indonesia: Marginalized Groups, Structural Victimization, and Formal Social Control. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research, volume 592*. pp. 456-466.
42. Robinson, M. (2018). *Media and Capital Punishment, in Routledge Handbook on Capital Punishment*, New York: Routledge.
43. Sarat, A. (2001). *When the State Kills: Capital Punishment and the American Condition*. Princeton: Princeton University Press.
44. Stratton, G. (2019). Wrongful Conviction, Pop Culture, and Achieving Justice in the Digital Age. In *Crime, Deviance and Popular Culture*. Cham: Palgrave Macmillan.
45. Sherrill, L. A. (2020). The 'Serial Effect' and the True Crime Podcast Ecosystem. *Journalism Practice*, 16 (7). pp.1473–1494.
46. Till, B., & Vitouch, P. (2012). Capital punishment in films: The impact of death penalty portrayals on viewers 'mood and attitude toward capital punishment. *International Journal of Public Opinion Research*, 24 (3), pp. 387–399.
47. Till, B., Arendt, F., & Niederkrotenthaler, T. (2021). The Relationship Between Crime-Related Television Viewing and Perceptions of the Death Penalty: Results of a Large Cross-Sectional Survey Study. *Frontiers in psychology*, 12, pp.1-10.
48. Tripkovic, M. (2017). Collateral Consequences of Conviction: Limits and Justifications. *Criminology, Criminal Justice, Law & Society*, *18*, 18-21.
49. Young. J. (2011). *The Criminological Imagination*. Cambridge: Polity Press.
50. Zakirova, E. (2018). *Media Framing of Wrongful Convictions*. John Jay College of Criminal Justice, City University of New York.