برساخت سینمایی جرم و مجرمان در فیلم‌های ایرانی[1] (سال‌های ۱۳۹۴-۱۳۸۰)

مهدی سلطانی گردفرامرزی[2]، همایون مرادخانی[3]، علی‌اصغر اسماعیل‌زاده[4]

چکیده

هدف این مقاله بررسی تصویری است که سینمای ایران از مسئله جرم و مجرم شدن به دست می‌دهد. سوال اصلی این بوده است که فیلم‌های سینمایی ایرانی مسائل مربوط به جرم را چگونه بازنمایی کرده‌اند؟ این پرسش در چارچوب نظریه بازنمایی مطرح و براساس آن، ۵۷ فیلم اکران شده مابین سال‌های ۱۳۸۰ تا ۱۳۹۴ که موضوع محوری آنها جرم و پیامدهای آن بوده، به روش تحلیل محتوای کمی مورد بررسی قرار گرفته است. فرض نظری پژوهش ما این بوده است که فیلم‌های سینمایی، نوعی شناخت و دانش عامه پسند درباره جرم در دسترس مخاطبان قرار می‌دهند و درباره علل آنها نظریاتی را مطرح می کنند. نتایج پژوهش حاضر، این فرض را تأیید می‌کند. فیلم‌های ایرانی، هم اطلاعاتی زمینه‌ای همچون ترکیب سنی و جنسی، طبقه اجتماعی، وضعیت شغلی مجرمان ارائه می‌کنند و هم اطلاعات مختلفی درباره روابط اجتماعی و خانوادگی آنها به دست می‌دهند. همچنین فیلم‌های مورد بررسی، اغلب آسیب‌های اجتماعی مربوط به مجرمان و خانواده آنها را به تصویر کشیده و درباره آنها داستان‌سرایی کرده‌اند و کوشیده اند در خلال گفتار و روایت خود، از مجرم شدن شخصیت‌های خود تبیین به دست دهند.

واژه‌های کلیدی

بازنمایی، جرم، جرم‌شناسی اکادمیک، سینما، تحلیل محتوا

تاریخ دریافت: ۹۵/۱۱/۰۹ تاریخ پذیرش: ۹۶/۰۳/۰۱

[1]. این مقاله براساس دستاوردهای پژوهشی تحت عنوان «بررسی چگونگی بازنمایی جرایم و آسیب‌های اجتماعی در فیلم‌های سینمایی ایرانی» تدوین شده است. حمایت و پشتیبانی مالی برای انجام پژوهش مذکور توسط معاونت اجتماعی و پیشگیری از وقوع جرم قوه قضاییه صورت گرفته و اجرای آن‌را ‹‹گروه آسیب‌شناسی اجتماعی جهاد دانشگاهی واحد البرز›› بر عهده داشته است.

[2]. عضو هیئت علمی جهاد دانشگاهی واحد البرز (نویسنده مسئول) m.soltani55@gmail.com

[3]. استادیار گروه جامعه‌شناسی، عضو هیئت علمی دانشگاه رازی ho.moradkhani@gmail.com

[4]. عضو هیئت علمی جهاد دانشگاهی واحد البرز a_smaelzadeh@yahoo.com

۱. مقدمه

مسائل مربوط به جرم و مجرم شدن، یکی از سوژه‌هایی بوده که همواره در سینمای جهان مطرح و محور داستان فیلم‌ها قرار گرفته است. شمار زیادی از فیلم‌های برتر تاریخ سینمای جهان، بر محور این سوژه شکل گرفته‌اند. فیلم‌هایی که نام «فیلم‌های جنایی» به خود گرفته‌اند و مجموعه‌ای از ژانرها همچون فیلم‌های اجتماعی، فیلم‌های کاراگاهی، فیلم‌های پلیسی، فیلم‌های مربوط به زندان و درام‌های دادگاهی را در برمی‌گیرند. در سینمای ایران نیز مسئله جرم یکی از سوژه‌های قدیمی بوده و مجرمان از شخصیت‌های همواره مطرح فیلم‌های جنایی محبوب و عامه‌پسند ایرانی چه پیش و چه پس از انقلاب بوده‌اند. فیلم‌هایی همچون قیصر، طوقی، رضا موتوری، کندو، قرمز، بوتیک، سالاد فصل، سگ‌کشی، حکم، سربازهای جمعه، باج‌خور، رئیس و ... . و هر ساله فیلم‌های متعددی از این دست در سینمای ایران تولید می‌شود. در همه این فیلم‌ها، مسئله جرم و پیامدهای آنها محور داستان بوده و تبیین‌های مختلفی درباره آنها مطرح و باورها و اندیشه‌های گاه‌گاه متضادی درباره این موضوع ارائه شده است.

در دو دهه گذشته، جامعه‌شناسان در حال مطالعه این مسئله بوده‌اند که رسانه‌ها چگونه بر جامعه تأثیر می‌گذارند و دپارتمان‌های عدالت قضایی، شروع به ارائه دوره‌های آموزشی درباره جرم و رسانه کرده‌اند. پژوهشگران مدرسه اقتصاد لندن در حال کار بر روی یک مطالعه بزرگ تاریخی درباره تغییر ژانرهای فیلم و تناسب آنها با متون جنایی هستند. به‌طور واضح، فیلم‌های جنایی در حال تحمیل خود به‌عنوان یک حوزه مطالعاتی هستند. به‌طوری که دانشمندان در رشته‌های مختلف توجه‌شان را به این مسیر معطوف کرده‌اند (رفتر[1]، ۲۰۰۶: ۵).

بر همین اساس، توسعه جدیدی در حوزه جرم‌شناسی رخ داده است: آگاهی فزاینده‌ای درباره اینکه فیلم‌ها در فهم جرم سهیم هستند و در نتیجه، انباشت پیوسته‌ای از مطالعات تحلیلی درباره فیلم‌های جنایی به وجود آمده است. برخی از این مطالعه‌ها، روی فیلم‌های خاصی تمرکز دارند (ابرایان[2] و دیگران، ۲۰۰۵: درباره گانگسترهای نیویورک)، در حالی که دیگران، فیلم‌های جنایی را به‌طور کلی مورد بررسی قرار می‌دهند (تزاللی[3] و دیگران، ۲۰۰۵؛ رفتر، ۲۰۰۶). برخی یک ژانر خاص یا خرده‌ژانری از فیلم‌های جنایی را مطالعه می‌کنند (کینگ[4]، ۱۹۹۹: درباره کنش پلیس، رفتر، ۲۰۰۵: درباره فیلم‌های روانشناختی)؛ دیگران

1. Rafter
2. O'Brien
3. Tzanelli
4. King

فیلم‌های جنایی را در متن پدیده‌های جرم‌شناختی گسترده‌تر بررسی می‌کنند، پدیده‌هایی همچون بحران زندان در ایالات متحده (براون[1]، ۲۰۰۳)، جنبش جنگجویان غیرنظامی (چرمک[2]، ۲۰۰۲)، یا برساخت اجتماعی آدمکشی سریالی (جنکینز[3]، ۱۹۹۴)، چنین تحلیل‌هایی متفاوت از آثار مربوط به حوزه مطالعات فیلم است که مقولات مجرمانه را به صورتی ذهنی بکار می‌گیرند تا خرده‌ژانرهایی همچون فیلم‌های گانگستری (مانبی[4]، ۱۹۹۹) یا فیلم‌های روسپیگری (کمبل[5]، ۲۰۰۵) را منحصر به تحلیل سینمایی کنند. در عوض کتاب‌ها و مقاله‌هایی که بدان‌ها اشاره شد، از طریق چشم‌اندازهایی که درباره پلیس‌ها، فروشندگان مواد مخدر، سارقان، زندانیان، قاتلان زنجیره‌ای، قربانیان و ... فراهم می‌کنند، با پتانسیل فیلم‌ها برای داشتن یک سهم ذاتی در نظریه جرم‌شناسی مربوط می‌شوند (رفتر، ۲۰۰۷).

بدین‌ترتیب، جرم شناسان فیلم‌های سینمایی را به‌منزلهٔ منبع فرهنگی مهمی در درک ماهیت و علل انحرافات اجتماعی و جرم بازشناخته‌اند و برآنند که آنها تبیین ویژه‌ای از جرم و انحرافات اجتماعی را مورد تأیید قرار می‌دهند و مباحث ملی (و حتی بین‌المللی) درباره علل جرم را برای بینندگان نمایش می‌دهند (رفتر، ۲۰۰۶: ۴۷). از این رویکرد، فیلم‌های جنایی تصورات ما درباره مسائل بنیادین اجتماعی، اقتصادی و سیاسی را بازنمایی می‌کنند و به شیوه‌هایی که ما درباره این مسائل می‌اندیشیم، شکل می‌دهند (رفتر، ۲۰۰۶: ۵). زیرا از منظر جامعه‌شناسی هنر، «سینما ـ همچون دیگر هنرها ـ با زمینه اجتماعی‌اش رابطه تنگاتنگی دارد» (دووینیو، ۱۳۷۹: ۶) و یکی از مفروضات بنیادین جامعه‌شناسی سینما این است که مضامین فیلم‌های هر دوره بازتاب شرایط اجتماعی حاکم در آن دوره هستند (نگاه کنید به هواکو، ۱۳۶۱).

با این اوصاف، به نظر می‌رسد که سوژه بازنمایی جرم در فیلم‌های سینمایی از نظر جامعه‌شناختی قابل بررسی است. فیلم‌های سینمایی بازنمایی کننده جرم، فرهنگ و سیاست فرهنگی خاصی را در مورد این مسئله رواج می‌دهند و مسائل خاصی را درباره آن برجسته می‌سازند و از این طریق می‌کوشند بر مخاطبان و سوژه‌های انسانی تأثیر بگذارند. مطالعه همه‌جانبه این موضوع در سینمای ایران می‌تواند فواید زیادی به‌خصوص برای سیاستگزاران

1. Brown
2. Chermak
3. Jenkins
4. Munby
5. Campbel

عرصه سینما داشته باشد که مهم‌ترین آنها، جهت بخشیدن به طرح این‌گونه سوژه‌ها در فیلم‌ها، در راستای اهداف متعالی و ارزشی انقلاب باشد. به‌خصوص اینکه یکی از مهم‌ترین سیاست‌های نظام جمهوری اسلامی ایران، تلاش برای کاهش جرم و تعداد مجرمان و آسیب‌دیدگان اجتماعی بوده است و یکی از عرصه‌هایی که طرح و بازنمایی درست مسئله جرم در آن می‌تواند سیاستگذاران نظام را در این هدف ارزشی یاریگر باشد فیلم‌های سینمایی هستند که از قدرت بیانگری و نفوذ بالایی برای مردم برخوردارند. تجربه جامعه‌شناختی نیز این مسئله را تأیید می‌کند که سینما تأثیر گسترده‌ای بر رفتار و نگرش مخاطبانش دارد و دولت‌ها و گروه‌های مسلط می‌توانند از طریق آن گفتمان خود را اشاعه دهند (بنیامین[1] ۱۹۷۳، استریناتی ۱۳۸۰، بنت،۱۳۸۶؛ راودراد، ۱۳۸۲؛ فیسک، ۱۳۸۶).

با در نظر گرفتن این دغدغه‌ها و ضرورت‌ها، مطالعه حاضر که در حیطه مطالعات فرهنگی و جامعه‌شناسی سینما قرار می‌گیرد، با هدف بررسی چگونگی بازنمایی جرم در فیلم‌های سینمایی می‌کوشد به این پرسش اساسی پاسخ دهد که در فیلم‌های سینمایی ایرانی، مسائل مربوط به جرم و مجرمان چگونه بازنمایی شده است؟

۲. رویکرد نظری

۲-۱. رسانه‌های جمعی و بازنمایی جرم

متون رسانه‌ای همچون فیلم‌های سینمایی، برساخته‌هایی هستند که بر مبنای مکانیسم بازنمایی عمل می‌کنند. امروزه مفهوم بازنمایی در مطالعات رسانه‌ای از جایگاه برجسته‌ای برخوردار است. این مفهوم با تلاش‌هایی که برای ترسیم واقعیت صورت می‌گیرد، رابطه‌ای تنگاتنگ دارد. بازنمایی را به اختصار، تولید معنا از طریق نشانه‌ها و چارچوب‌های مفهومی و زبانی تعریف می‌کنند (میلنر، ۱۳۸۵: ۳۳۳). جریان مداوم و مکرر بازنمایی رسانه‌ها از جهان واقع، به طرز قوی بر ادراکات و کنش‌های مخاطبان تأثیر می‌گذارد زیرا در نزد مخاطبان فرض بر این است که این بازنمایی‌ها عین واقعیت است. اما محور اساسی در نظریه‌های بازنمایی این است که برخلاف ظاهر؛ بازنمایی، عین واقعیت نیست؛ بلکه فرایند «گزینش» واقعیت است؛ در بازنمایی‌های رسانه‌ای معمولاً با سه پرسش مواجه می‌شویم؛ چه کسی، کدام گروه را به چه شیوه‌ای بازمی‌نمایاند (استریناتی، ۱۳۸۰). به دنبال چنین سؤالاتی است که موضوع رابطه میان

1. Benjamin

«بازنمایی»، «قدرت» و «ایدئولوژی» مطرح می‌شود؛ به این معنا که بازنمایی، احتمالاً با اهداف و ارزش‌های گروه‌های خاصی گره خورده است (مهدی‌زاده، ۱۳۸۷).

در این میان، رمزگان‌های فرهنگی و اجتماعی بازنمایی‌شده در سینما هرچند به مثابه صدایی اخلاقی، جمعی، بی‌نام و بی‌طرف عمل می‌کنند تا قدرت تأثیرگذاری خود را افزایش دهند، اما این رمزگان‌ها، نمایانگر نظام تثبیت شده ارزش‌ها و ایدئولوژی‌هایی مشخص‌اند که توسط سازندگان آنها برساخت و القاء می‌شوند تا مخاطبانی با ایده‌ها و افکار دلخواه خویش تولید کنند (ون لیون[1]، ۲۰۰۲: ۹۲ و دانسی[2]، ۲۰۰۴: ۱۷). بنابر نظریه بازنمایی این سیاستِ نمایش دهنده در رسانه‌هاست که تعیین می‌کند شیوه‌های تصویر کردن گروه‌های خاص چگونه باید به انجام رسد. عمل بازنمایی می‌تواند بر چگونگی شکل‌گیری تجارب گروه‌ها در جهان و چگونگی فهمیده شدن آنها یا وضع قانون توسط دیگران (برای این گروه‌ها) تأثیرات ملموس و واقعی داشته باشد. این امر تا حدی به اهمیت رسانه‌های جمعی در داشتن قدرت بازنمایی بر می‌گردد؛ چراکه از این طریق برخی از تصاویر و فرض‌ها و گمان‌ها را بیشتر باز می‌نمایاند و برخی دیگر از آنها را به غیاب می‌راند و عرصه تعامل با آنها را محدود می‌کند تا نتوان با آنها ارتباط برقرار نمود.

نظریه جدید بازنمایی که از نظرات فوکو الهام می‌گیرد، بازنمایی‌های رسانه‌ای را با «مناسبات متحول‌شونده قدرت» (استوری، ۱۳۸۶: ۲۴) پیوند می‌دهد. از منظر فوکویی، «بازنمایی همیشه در یک گفتمان صورت می‌پذیرد و گفتمان تعیین می‌کند که درباره یک متن خاص چه می‌توان گفت و چه نمی‌توان گفت»(همان). در اینجا، دانش و قدرت به هم پیوند می‌خورند. آن کسانی که به سبب برخورداری از قدرت می‌توانند شیوه‌های خودشان برای شناخت جهان را به طرزی گفتمانی اشاعه دهند، انگاره‌های غالب برای شناخت جهان(یا معنادار ساختن آن) را ایجاد می‌کنند و همین انگاره‌ها موجد «رژیم‌های حقیقت» می‌شوند. این رژیم‌ها سپس به مرجعی برای نحوه تفکرو رفتار ما تبدیل می‌گردند (فوکو، به نقل از استوری، ۱۳۸۶: ۲۴).

ایدئولوژیک بودن بازنمایی البته بیش از هر مورد دیگر در نحوه برخورد بازنمایی‌های فرهنگی و رسانه‌ای با گروه‌های اجتماعی از جمله مجرمان و آسیب‌دیده‌گان اجتماعی نمود می‌یابد. از نظر ریچارد دایر «نحوه برخورد با گروه‌های اجتماعی در بازنمایی فرهنگی، بخشی از این نکته است که با آنها در زندگی واقعی به چه نحو برخورد شود. چراکه فقر، آزار و اذیت و تبعیض توسط

1. Van Leeuwen
2. Danesi

بازنمایی استحکام می‌یابد و نهادینه می‌شود» (مهدی‌زاده، ۱۳۸۷: ۱۷).

در این میان، یکی از سوژه‌هایی که گفتمان حاکم بر بازنمایی‌های رسانه‌ای کوشیده است بدان‌ها شکل دهد، سوژه جرم و آسیب‌های اجتماعی بوده است. پژوهشگران برآنند که رسانه‌های جمعی، مسایل اجتماعی را تعریف و به متن تبدیل می‌کنند و درباره مواد مخدر، ماهیت اعتیاد، اخلاق، مجرم شدن، مصرف‌کنندگان، قاچاقچیان و تولیدکنندگان مواد، جرایم سازمان یافته، اجرای قانون، عدالت قضایی و تنبیه ایده ارائه می‌دهند. همچنین، روایت‌های رسانه‌ای فرصتی را برای تحلیل این مسئله فراهم می‌کنند که چطور تلاقی نژاد/ قومیت، جنسیت، طبقه و فرهنگ، گفتمان رسانه‌ها و سیاست موادمخدر را شکل می‌دهند. از نظر این پژوهشگران، مقالات و متون رسانه‌ای که جرم و مسایل اجتماعی را تعریف و قرینه‌سازی می‌کنند، ایده‌هایی را نیز درباره میدان این مسایل مطرح می‌کنند و به تصورات درباره شیوه‌های مناسب تعدیل رسمی و غیررسمی این مسایل شکل می‌دهند (بوید و کارتر، ۲۰۱۰: ۲۲۲-۲۲۳).

رینارمن[1] و دوسکین[2] (۱۹۹۹) در تحلیل شان از مواد مخدر و رسانه‌ها، به فرایند شی‌واره شدنی[3] اشاره می‌کنند که در داستان‌های خبری مربوط به مواد مخدر غیرقانونی دیده می‌شود؛ داستان‌ها و عکس‌های خبری، اشخاص و وقایع را از متن اجتماعی‌شان جدا می‌سازند و معتادآن‌را به صورت افرادی تصویر می‌کنند که دیوانه‌وار تحت فرمان وابستگی‌شان به مواد مخدر هستند و در نتیجه نمی‌توانند به‌عنوان سوژه‌های اخلاقی عمل کنند. همچنین آنها نمی‌توانند بهترین علائق خود را اجرایی کنند. از نظر تیپیکال، این شکل از گزارش‌های خبری بدترین اثرات احتمالی مواد مخدر را به نمایش می‌گذارند.

بدین‌ترتیب، رسانه‌های جمعی به‌خصوص فیلم‌ها به شکل‌گیری نوعی رژیم حقیقت درباره جرم، مسائل و آسیب‌های اجتماعی کمک می‌کنند. رژیم حقیقتی که می‌کوشد جرم، آسیب اجتماعی و امر بهنجار و نابهنجار را تعریف و تبیین کند. رژیم حقیقتی که درباره این مسائل ادعاسازی می‌کند و ویژگی‌های خاصی را به افراد درگیر، نسبت می‌دهد. رسانه‌های جمعی به شکل‌گیری و رواج یافتن «دعاوی حقیقی نوظهور» (بوید[4] و کارتر[5]، ۲۰۱۰: ۲۲۲) درباره جرم و آسیب‌های اجتماعی کمک می‌کنند.

1. Reinarman
2. Duskin
3. Objectification
4. Boyd
5. Caeter

رابرت رینر[1] (۲۰۰۲) جمع‌بندی خود از تحلیل‌های محتوایی درباره بازنمایی جرم در رسانه‌های جمعی را بدین شکل صورت‌بندی می‌کند:

اخبار و روایت‌های رسانه‌ای درباره جرم در همه رسانه‌ها حضوری برجسته دارند. در حالی که شواهدی از افزایش توجه به جرم در برخی رسانه‌ها وجود دارد، در کل سوژه جرم در سراسر تاریخ رسانه جذابیت مستمر داشته است.

اخبار و داستانهای جنایی رسانه‌ها به شکلی تمام‌عیار روی جرایم بسیار خشن بر افراد، البته با برخی تغییرات برحسب رسانه و بازار، تمرکز دارند. نسبت جرایم مختلف بازنمایی شده در رسانه‌ها برعکس آمارهای رسمی است.

نیمرخ دموگرافیک مجرمان و قربانیان در رسانه‌های جمعی، دارای موقعیت مسن‌تر و بالاتری از نیمرخ قربانیان و مجرمان گرفتار در سیستم عدالت قضایی را بازنمایی می‌شود.

مخاطرات جرم هم به صورت کمی و هم کیفی به نسبت تصاویر ثبت شده در آمارهای رسمی در رسانه‌ها جدی‌تر نمایش داده می‌شوند. گرچه رسانه‌ها در مورد نمایش احتمال شایع قربانی جرایم مالی شدن با محافظه‌کاری عمل می‌کنند.

رسانه‌ها عموماً یک تصویر بسیار مثبت از موفقیت و یکپارچگی پلیس و سیستم عدالت قضایی ارائه می‌دهند. اگرچه هم در اخبار و هم داستان‌های رسانه‌ای، تمایل آشکاری برای نقد فرایند اعمال قانون، هم برحسب اثرگذاری آن و هم عدالت و درستکاری آن، وجود دارد.

بدین‌ترتیب، کارکرد رسانه‌های جمعی در نمایش و بازنمایی جرم از چنان گستردگی و اهمیتی برخوردار بوده که نه تنها محور مطالعات پژوهشگران و نظریه‌پردازان قرار گرفته، بلکه به‌عنوان منبعی برای مطالعات جرم‌شناختی به حساب آورده شده است.

نیکول رفتر(۲۰۰۵، ۲۰۰۶، ۲۰۰۷) در سلسله پژوهش‌های خود درباره جرم‌شناسی و فیلم‌های عامه‌پسند، فیلم‌های جنایی را به عنوان عرصه‌ای برای مطالعات جرم‌شناسی در نظر می‌گیرد و معتقد است که آنها از طریق بازنمایی نظریات جرم‌شناختی برای مخاطبان می‌کوشند جرم و مجرم‌شدن را تبیین کنند. او بر این مسئله تأکید می‌کند که فیلم‌های جنایی، نظریات جرم‌شناختی، به خصوص نظریات معاصر خود را منعکس می‌کنند و منبع مفیدی برای مطالعات جرم‌شناسانه هستند. از نظر رفتر فیلم‌های جنایی ابزار ایده‌آلی برای جست‌وجوی ماهیت و علل انحراف هستند و می‌توانند انگیزه‌های رفتار یک مجرم را بررسی کنند. این مسایل می‌تواند

1. Reiner

به صورت نمایش اعمال مجرمانه در خیابان، یا نمایش ترومای دوران کودکی که دورنمای یک شخصیت را منحرف می‌کند، در فیلم‌ها ظاهر شود. همچنین فیلم‌های جنایی از طریق نمایش شرایط اجتماعی، می‌توانند استدلال کنند که پلیدی، هرج و مرج و خشونت اطرافیان، جنایتکاری را برمی‌انگیزد. آنها می‌توانند به ما عقلانیت آرام متخلفانی را نشان دهند که با خونسردی تخلفاتشان را مورد محاسبه قرار می‌دهند و همچنین ممکن است لغزش یک زندانی به ناحق محکوم‌شده را به سوی روش‌های مجرمانه نمایش دهند(رفتر، ۲۰۰۶: ۴۷). با این حال، رفتر به این مسئله اشاره می‌کند که تبیین فیلم‌ها درباره جرم اگرچه گرایش به هماهنگی با نظریه‌های جرم‌شناسی معاصر خود دارند، اما آنها قدرت ماندگاری بیشتری نسبت به نظریه‌های جرم‌شناختی دارند. جرم‌شناسان نظریه‌های بی‌اعتبار شده را کنار می‌نهند، اما فیلم‌ها، آنها را دوباره به جریان می‌اندازند. تبیین یک فیلم از جرم در زمانی خاص ظاهر می‌شود و دوباره بدون در نظر گرفتن اعتبار علمی آن بکار برده می‌شود (رفتر، ۲۰۰۶: ۴۸).

از نظر او، فیلم‌ها مجرم‌شدن را به دامنه وسیعی از عوامل نسبت می‌دهند، اما آنها معمولاً از سه تبیین اساسی طرفداری می‌کنند. برخی از فیلم‌ها، مجرم‌شدن را به بیولوژی فرد ارتباط می‌دهند. این فیلم‌ها که از دیدگاه زیست‌شناسانی همچون لومبروزو ایده می‌گیرند، شخصیت‌هایی را نشان می‌دهند که به صورت مادرزاد گرایش به جرم دارند. البته این دیدگاه امروزه دیگر نه مورد تأیید جرم‌شناسان و نه فیلم‌سازان است. با این حال گه‌گاه، از طریق شکل دادن به یک بنیاد تبیینی مهم برای درک رابطه فیلم‌های جنایی و جرم مورد تاکید هر دو گروه قرار می‌گیرد. مجموعهٔ دوم از فیلم‌ها بر عوامل محیطی و جامعه‌شناختی تاکید می‌کنند و نشان می‌دهند که چطور خرده‌فرهنگ‌های مجرم یا عوامل موقعیتی دیگر ممکن است افراد را به سوی جرم سوق دهند. در این نوع فیلم‌ها (در تقابل شدید با فیلم‌های دارای تبیین بیولوژیک)، مجرمان ذاتاً افرادی طبیعی هستند. متخلفان ممکن است در پایان کار به ناهمنوایان سختی تبدیل شوند، اما در آغاز آنها مثل هر فرد بهنجار دیگر هستند، فیلم‌هایی از این نوع به‌طور کلی جبرگرا[1] هستند و استدلال می‌ورزند که فرار از سرنوشت موقعیتی فرد، غیرمحتمل و غیرممکن است. آنها شخصیتی را نشان می‌دهند که شیوه‌های کنش اندکی برای جایگزینی دارند و به‌صورتی تراژیک در دام جرم می‌افتد. دسته سوم از فیلم‌های جنایی بر آسیب‌های روانی یا بیماری‌های روانی،

1. Determinist

با نشان دادن این مسئله که نابهنجاری روان‌شناختی، منشاء رفتار مجرمانه است، تأکید می‌کنند. مجرمان در فیلم‌های روان‌شناختی از آسیب‌های روانی رنج می‌برند. برخی از آنها عقده‌ای، برخی خود ــ دگرآزار (سادومازوخیست)، برخی خودشیفته و برخی آدمکشانی دیوانه هستند. بسیاری از فیلم‌های آلفرد هیچکاک از این دسته هستند. آرزوی زندگی بهتر (پول بیشتر، هیجان بیشتر و فرصت بیشتر برای ترقی در ساختار طبقاتی) در چهارمین مجموعه از مجرمان فیلم‌های جنایی غلبه دارند، در این دسته از فیلم‌ها، جرم به اشتیاق و آرزو نسبت داده می‌شود: جاه‌طلبی، رویا، شهوت یا یک ملال ساده. مجرمان در فیلم‌های اشتیاق ـ آرزو، همچون مجرمان فیلم‌های دارای تبیین جامعه‌شناختی، موجودات انسانی بهنجاری هستند که با انگیزه‌های دنیوی نیاز و حرص بسوی جرم سوق پیدا می‌کنند، با این تفاوت که آنها گزینه‌های بیشتری در اختیار دارند. این در حالی است که در فیلم‌های جامعه‌شناختی، شخصیت‌ها، گزینه‌های کمی برای انتخاب در اختیار دارند. استدلال فیلم‌های نوع جامعه‌شناختی این است که رفتار شخصیت‌هایشان توسط نیروهای بیرونی تعیین می‌شود. اما فیلم‌های اشتیاق ـ آرزو، مجرمان را دارای ارادهٔ آزاد در نظر می‌گیرند. شخصیت‌های این‌گونه فیلم‌ها، شرایط را بررسی و تصمیم به ارتکاب جرم می‌گیرند. این تصمیمات، راه‌حل‌هایی عقلانی ـ منطقی برای مسایل پیش‌رو هستند. فیلم‌های زانر نووار از نظر رفتر از این دسته‌اند (رفتر، ۲۰۰۶: ۴۹).

بدین‌ترتیب، رفتر میان موضوعات فیلم‌های جنایی با جرم‌شناسی آکادمیک همپوشانی می‌بیند: «اگر ما جرم‌شناسی را به‌عنوان تلاشی برای فهم جرم و مجرمان تعریف کنیم، بنابراین فیلم‌ها می‌توانند موضوعات جرم‌شناختی را تولید کنند. موضوعات فیلم‌های جنایی با جرم‌شناسی آکادمیک همپوشانی دارند؛ اما فیلم‌های جنایی با موضوعاتی فراتر از دامنه جرم‌شناسی آکادمیک سروکار دارند. از نظر فلسفی، آنها پرسش‌هایی درباره طبیعت خوب و بد را برمی‌انگیزند. از نظر روان‌شناختی، آنها بینندگان را تشویق می‌کنند تا با قربانیان و مجرمان سکسوالیته‌ها، آسیب‌پذیری‌ها و اخلاقیات که ممکن است کاملاً ناشناخته باشند، آشنا شوند. از نظر اخلاقی، آنها موقعیت‌های اخلاقی پرشوری را به خود می‌گیرند که خارج از مکان تحلیل‌های آکادمیک است. فیلم‌های جنایی نوعی گفتمان متفاوت از جرم‌شناسی آکادمیک را تشکیل می‌دهند، گفتمانی با نوع ویژه‌ای از حقیقت و الزامات آن» (رفتر، ۲۰۰۷: ۴۱۵).

رفتر بدین‌ترتیب، پیشنهاد می‌کند گفتمان حاکم بر فیلم‌های جنایی را «جرم‌شناسی عامه‌پسند[1]» نامگذاری کنیم. او، جرم‌شناسی را به‌منزله مقوله‌ای چترگونه می‌بیند که هم جرم‌شناسی آکادمیک و

1. Popular Criminology

هم عامه‌پسند را در بر می‌گیرد. او تضادی میان این دو نوع جرم‌شناسی نمی‌بیند: «یکی با عقل مربوط می‌شود و دیگری با احساس، یکی از سر ناشی می‌شود و دیگر از قلب، یکی سخت است و دیگری نرم» (رفتر، ۲۰۰۷: ۴۱۵). بدین‌ترتیب، رفتر برترپنداری شناخت علمی را رد می‌کند و به جای آن معرفت‌شناسی برابری طلبانه‌ای را پیشنهاد می‌کند که براساس آن هر دو شیوه شناخت (آکادمیک و عامه‌پسند) همچون شرکایی در کار تبیین جرم تعریف و ادراک می‌شوند.

۳. روش پژوهش

در این تحقیق، برای بررسی چگونگی بازنمایی مسائل مربوط به جرم و مجرمان در فیلم‌های سینمایی، از روش «تحلیل محتوای کمی[1]» و ابزار «پرسشنامه معکوس» استفاده شده است. در فرایند تحلیل فیلم نیز واحد تحلیل یا شمارش در برخی متغیرها همچون میزان مصرف مواد مخدر در فیلم، «صحنه» بوده است. صحنه بنابر تعریف، به مجموعه نماهایی گفته می‌شود که در فیلم در یک مکان و یک زمان اتفاق می‌افتد. در برخی دیگر از متغیرها نظیر ویژگی‌های دموگرافیک یا فراوانی جرایم، واحد تحلیل، شخصیت بوده و شخصیت‌های موجود در فیلم برحسب تعداد مورد شمارش و محاسبه قرار گرفته است. البته در هنگام تحلیل یافته‌ها و صورت‌بندی جداول متاطع، محققان برای جلوگیری از مشکل تحلیلی ـ روشی، توجه داشته‌اند که متغیرهایی را بکار بگیرند که با یک واحد تحلیل سنجیده شده است. در مرحلهٔ بعد، پس از انجام تحلیل محتوای فیلم‌ها از طریق پرسشنامه معکوس، داده‌های تحقیق توسط بستهٔ نرم‌افزاری علوم اجتماعی(spss) تحلیل شده است.

برای ارزیابی اعتبار پرسشنامه تحلیل محتوا، از روش اعتبار صوری استفاده شده است. بدین‌صورت که یک فیلم توسط سه داور تحلیل و نتایج آنها با نتایج تحلیل محقق از همان فیلم مقایسه گردیده است. به این روش، نقص‌های پرسشنامه اصلی برطرف شده و در موارد لزوم، تعاریف عملیاتی تحقیق برای مرحلهٔ اصلی تحلیل محتوا دقیق‌تر شده است. نتایج ارزیابی داوران نشان داد که ۸۵ درصد توافق بین آنها وجود داشته است و بنابراین، پرسشنامه تحقیق از اعتبار قابل قبول برخوردار بوده است. برای سنجش پایایی ابزار اندازه‌گیری نیز از «ضریب اسکات» برای شاخص‌ها استفاده شده. که البته در این مورد ضریب هیچ متغیری کمتر از ۰/۷ نبوده است.

جامعه آماری در این پژوهش، کل فیلم‌های اجتماعی سال‌های ۱۳۸۰ تا ۱۳۹۴ بوده‌اند که

1. Quantitative Content Analysis

محور اصلی روایت‌شان موضوعات مربوط به جرم، علـل و پیامـدهای آن بـوده و بـرای انتخـاب فیلم‌ها نیز، از روش نمونه‌گیری هدفمند استفاده شده است. بدین‌صورت کـه فـیلم‌هـایی انتخـاب شده‌اند که در آنها شخصیت‌های اصلی دست به جرم می‌زنند و فیلم نیز درباره علل و پیامـدهای جرم آنها پیام دارد. این نمونه‌گیری هدفمند، مشروط بوده است به این که فیلم‌ها حداقل یکـی از این شرایط را داشته باشند؛ اینکه فیلم‌ها یا جزء صد فیلم پرفروش سال‌های مورد بررسی باشند یا دارای سابقه داشتن جوایز ملی یا بین‌المللی باشد.

سپس، در مرحله نمونه‌گیری، ابتدا صد فیلم پرفروش و همچنین دارای سابقه داشتن جوایز ملـی و بین‌المللی مابین سال‌های ۱۳۸۰ تا ۱۳۹۴ لیست شدند و سپس از میان آنهـا، ۵۷ فـیلم بـا موضـوعات جنایی جهت تحلیل محتوا مورد انتخاب قرار گرفت. در مرحله تحلیل محتـوا، کلیـت روایـت فـیلم‌هـا، صحنه‌ها و شخصیت‌ها مورد بررسی قرار گرفتند و از میان آنها نمونه‌گیری صورت نگرفت.

اسامی فیلم‌های مورد بررسی عبارتند از:

خانه روی آب (۱۳۸۰)، شام آخر (۱۳۸۰)، من ترانه ۱۵ سال دارم (۱۳۸۰)، آواز قو (۱۳۸۰)، آب و آتـش (۱۳۸۰)، زندان زنان (۱۳۸۰)، شب‌های تهـران (۱۳۸۰)، شـب یلـدا (۱۳۸۰)، پـارتی (۱۳۸۰)، زهـر عسـل (۱۳۸۱)، دنیا (۱۳۸۱)، ارتفاع پست (۱۳۸۱)، بوتیک (۱۳۸۲)، مارمولک (۱۳۸۲)، کما (۱۳۸۲)، شمعی در باد (۱۳۸۲)، شهر زیبا (۱۳۸۲)، دوئل (۱۳۸۲)، سگ کشی (۱۳۸۲)، سالاد فصل (۱۳۸۳)، آکواریم (۱۳۸۳)، زن زیادی (۱۳۸۴)، تله (۱۳۸۴)، چهارشنبه سوری (۱۳۸۴)، پارک وی (۱۳۸۵)، تسویه حساب (۱۳۸۶)، سنتوری (۱۳۸۶)، دایره زنگی (۱۳۸۶)، همیشه پای یک زن در میان اسـت (۱۳۸۶)، سوپراسـتار (۱۳۸۷)، انعکـاس (۱۳۸۷)،)، محاکمه در خیابان (۱۳۸۷)، دعوت (۱۳۸۷)، نیش زنبور (۱۳۸۸)، افراطی ها (۱۳۸۸)، مـن مـادر هستم (۱۳۸۹)، جدایی نادر از سیمین (۱۳۸۹) مرهم (۱۳۸۹)، اسب حیوان نجیبی اسـت (۱۳۸۹)، شـیش و بش (۱۳۹۰)، زندگی خصوصی (۱۳۹۰)، قصه‌ها (۱۳۹۰)، دربند (۱۳۹۱)، خوابم میاد (۱۳۹۰)، گشت ارشـاد (۱۳۹۱)، رسوایی (۱۳۹۱)، به خاطرپونه (۱۳۹۱)، آرایش غلیظ (۱۳۹۲)، دهلیز (۱۳۹۲)، هیس دخترها فریاد نمی‌زنند (۱۳۹۲)، کلاشینکف (۱۳۹۲)، امروز(۱۳۹۲)، سعادت آباد (۱۳۸۹)، خـط ویـژه (۱۳۹۲)، اسـتراحت مطلق (۱۳۹۳)، سیزده (۱۳۹۳)، رخ دیوانه (۱۳۹۳).

٤. یافته‌های پژوهش

در این پژوهش، تعداد ۵۷ حلقه فیلم ساخته شده مابین سال‌های ۱۳۸۰ تا ۱۳۹۴ مورد تحلیل محتـوا

قرار گرفته است که تعداد ۳۸ فیلم از آنها متعلق بـه سـال‌هـای ۱۳۸۰ تـا ۱۳۸۹ و ۱۹ فـیلم متعلـق بـه سال‌های ۱۳۹۰ تا ۱۳۹۴ بوده است. بنابراین به‌طور میانگین در هر سال ۳/۸ فیلم تحلیل شده است.

٤-۱. ویژگی‌های دموگرافیک مجرمان در فیلم‌های سینمایی

در مطالعات جرم‌شناختی، نخستین اطلاعاتی که عموماً درباره مجرمان جمع‌آوری می‌شود، اطلاعـات زمینه‌ای و جمعیت‌شناختی آنها است. در مطالعه حاضر، ویژگی‌هـای دموگرافیـک مجرمـان نقـش اصـلی فیلم‌ها به تفکیک سن، تاهل، وضعیت طبقاتی و تحصیلات مورد سنجش قـرار گرفـت کـه نتـایج آن در جدول شماره ۱ به تفکیک جنسیت نشان داده شده است.

بنابر داده‌های جدول ۱، به‌طور کلی ۲۱۸ مجرم نقش اصلی در ۵۷ فیلم مورد بررسی نمـایش داده شده، که ۱۴۴ نفر آنها مرد(۶۶ درصد) و ۷۴ نفر آنها زن (۳۴ درصد) بوده‌اند. به لحاظ سـنی، بیشترین تعداد مجرمان فیلم‌ها متعلق به گروه سنی ۳۱ تا ۴۰ سال با فراوانی ۲۹/۸ درصد و پس از آن متعلق به سنین ۲۱ تا ۳۰ سال با فراوانی ۲۴/۷ درصد بوده است. به لحاظ جنسـیتی، زنـان مجرم فیلم‌ها بیشتر به گروه سنی ۲۱ تا ۳۰ سال تعلق داشته‌اند (۳۹ درصد)، در حالی که مـردان مجرم فیلم‌ها بیشتر در سنین ۳۱ تا ۵۰ سال قرار داشته‌اند.

به لحاظ وضعیت تأهل، ۴۱ درصد مجرمان فیلم‌هـا مجـرد، ۲۷ درصـد متاهـل و ۱۳ درصـد مطلقه بوده‌اند. بنابراین، فیلم‌ها عامل تجرد را نزد مجرمان بیشتر برجسته کرده‌اند و ایـن مسـئله هم در زنان و هم مردان مجرم فیلم‌ها مصداق داشته است. البته درصد قابل توجهی از مجرمـان فیلم‌ها نیز وضعیت تأهل مشخصی نداشته‌اند.

از نظر وضعیت پایگاه طبقات اجتماعی و اقتصادی، در مجموع مجرمـان دو جـنس فـیلم‌هـا، اکثریت نسبی ۴۱ درصدی متعلق به «طبقه پایین» جامعه بوده‌اند. به تفکیک جنسیتی اما، مردان مجرم فیلم‌ها با اختلاف اندک یک نفر، بیشتر متعلق به طبقه بالا بوده‌اند. در حـالی کـه اکثریـت ۴۷درصدی زنان مجرم فیلم‌ها متعلق به طبقه پایین بوده‌اند. از این نظر، فیلم‌ها بیشتر گرایش به نمایش جرایم مردان طبقات بالا و زنان طبقات پایین داشته‌اند.

از نظر وضعیت تحصیلی، فیلم‌ها گرایش به نمایش مجرمان دارای تحصیلات پایین داشته‌اند. بدین‌گونه که بیش از ۵۰ درصد مجرمان فیلم‌ها دیپلم و زیر دیپلم بـوده‌انـد. ۲۳/۸ درصـد دارای مدرک دانشگاهی بودند. تقریباً به همین میزان هم وضعیت تحصیلات آنها «نامعلوم» بود (۲۳ درصـد). به لحاظ جنسیتی تفاوت معناداری میان سطح تحصیلات زنان و مردان مجرم وجود نداشت.

به لحاظ وضعیت شغلی، فیلم‌ها بیشتر گرایش به نمایش مجرمان مرد شاغل و مجرمـان زن غیرشاغل داشته اند. به‌طوری که ۵۷ درصد مردان مجرم فیلم‌ها شاغل بوده‌اند، در حالی که بیش از ۶۴ درصد زنان مجرم فیلم‌ها غیرشاغل و بیکار بوده‌اند. در مجموع اما، فیلم‌ها چندان بر عامـل اشتغال یا بیکاری چندان اهمیتی در تبیین جرم در فیلم‌ها نداشته است.

جدول شماره ۱. ویژگی‌های دموگرافیک مجرمان نقش اصلی به تفکیک سن، تاهل، وضعیت طبقاتی و تحصیلات

متغیرهای دموگرافیک	شاخص‌ها	شخصیت نقش اصلی				جمع کل	
		مرد		زن			
		فراوانی	درصد	فراوانی	درصد	فراوانی	درصد
سن	زیر ۲۰ سال	۱۵	۱۰/۱	۹	۱۲	۲۴	۱۱
	۲۱ تا ۳۰ سال	۲۵	۱۷/۴	۲۹	۳۹	۵۴	۲۴/۷
	۳۱ تا ٤٠ سال	۴۳	۳۰	۲۲	۳۰	۶۵	۲۹/۸
	٤١ تا ۵۰ سال	۴۳	۳۰	۶	۸	۴۹	۲۲/۴
	۵۰ سال به بالا	۱۸	۱۲/۵	۸	۱۱	۲۶	۱۱/۹
	جمع کل	۱۴۴	۱۰۰	۷۴	۱۰۰	۲۱۸	۱۰۰
تاهل	مجرد	۵۸	۴۰	۳۲	۴۳	۹۰	۴۱
	متاهل	۴۷	۳۳	۱۲	۱۶	۵۹	۲۷
	مطلقه	۱۴	۱۰	۱۳	۱۷	۲۷	۱۳
	سایر و نامعلوم	۲۵	۱۷	۱۷	۲۳	۴۲	۱۹
	جمع کل	۱۴۴	۱۰۰	۷۴	۱۰۰	۲۱۸	۱۰۰
وضعیت طبقاتی	طبقه بالا	۵۵	۳۸	۱۷	۲۳	۷۲	۳۳
	طبقه متوسط	۳۵	۲۴	۲۲	۳۰	۵۷	۲۶
	طبقه پایین	۵۴	۳۸	۳۵	۴۷	۸۹	۴۱
	جمع کل	۱۴۴	۱۰۰	۷۴	۱۰۰	۲۱۸	۱۰۰
وضعیت تحصیلات	زیر دیپلم	۳۷	۲۶	۲۳	۳۱	۶۰	۲۷/۵
	دیپلم	۳۸	۲۷	۱۸	۲۴	۵۶	۲۵/۷
	دانشگاهی	۳۳	۲۳	۱۹	۲۵	۵۲	۲۳/۸
	نامعلوم	۳۶	۲۵	۱۴	۱۹	۵۰	۲۳
	جمع کل	۱۴۴	۱۰۰	۷۴	۱۰۰	۲۱۸	۱۰۰
وضعیت شغلی	شاغل	۸۲	۵۷	۱۹	۲۵٫۶	۱۰۱	۴۶
	بیکار	۵۴	۳۷/۵	۴۸	۶۴/۸	۱۰۲	۴۶/۸
	نامعلوم	۸	۵/۵	۷	۹/۶	۱۵	۶/۷
	جمع کل	۱۴۴	۱۰۰	۷۴	۱۰۰	۲۱۸	۱۰۰

٤-۲. وضعیت سکونت و زندگی شخصیت‌های نقش اصلی مجرم

وضعیت محل سکونت و زندگی شخصیت‌ها از جمله عناصر مهم روایت در فیلم‌های سینمایی است که اطلاعات هویتی شخصیت‌های فیلم‌ها درون آنها رمزگذاری می‌شوند. در این پژوهش اطلاعات مربوط به این دو مقوله در مورد شخصیت‌های مجرم فیلم‌ها مورد بررسی قرار گرفت. نتایج بررسی‌های ما نشان داد که شهر در فیلم‌های سینمایی، محلی مناسب برای اعمال مجرمانه تصویر شده است. بنابر یافته‌های پژوهش، محل سکونت ۸۹ درصد مجرمان فیلم‌ها «شهر»، ۴ درصد در حومه شهر، ۳ درصد در روستا و ۴ درصد نیز «نامعلوم» بوده است.

به لحاظ وضعیت مسکن، یافته‌ها نشان داد که ۱۷/۷ درصد مجرمان فیلم‌ها دارای «خانه قدیمی و کوچک»، ۱۷ درصد دارای «خانه ویلایی بزرگ»، ۱۱/۵ درصد دارای آپارتمان بزرگ و ۶٫۸ درصد نیز دارای آپارتمان کوچک است. وضعیت منزل مسکونی ۴۷ درصد مجرمان نیز «نامعلوم» بوده است. از سوی دیگر، یافته‌های حاصل از توصیف منطقه محل سکونت شخصیت‌های نقش اصلی مجرم در فیلم‌ها نشان می‌دهد که ۳۷ درصد مجرمان فیلم‌ها در منطقه فقرنشین زندگی می کرده‌اند. ۳۲ درصد در منطقه مرفه نشین، ۲۲ درصد در منطقه متوسط و ۹ درصد نیز وضعیت زندگی آنها در فیلم‌ها «نامعلوم» بود. بدین‌ترتیب فیلم‌ها بیشتر گرایش به نمایش مجرمان در مناطق متوسط به بالا داشته‌اند.

به لحاظ نمایش وضعیت زندگی شخصیت‌های نقش اصلی مجرم در فیلم ها، یافته‌ها نشان داد که تقریبا نیمی (۴۴ درصد) از مجرمان فیلم‌ها، دارای زندگی مجردی و تنهایی بوده‌اند، همچنین ۲۴ درصد آنها دارای زندگی خانوادگی همراه با همسر و فرزندان و ۱۱ درصد زندگی با والدین نمایش داده شده‌اند. وضعیت زندگی خانوادگی ۲۱ درصد مجرمان فیلم‌ها نیز نامعلوم بوده است. بدین‌ترتیب فیلم‌ها بیشتر گرایش به بازنمایی مجرمان مجرد و تنها داشته‌اند و از این نظر تأثیر عامل تنهایی بر ارتکاب جرم را برجسته ساخته‌اند.

٤-۳. نوع روابط خانوادگی

بازنمایی روابط خانوادگی مجرمان و اعضای خانواده اعم از همسر و فرزندان از موضوعاتی بوده است که در فیلم‌های سینمایی همواره در دستور کار قرار داشته و در این پژوهش با سه مولفه روابط صمیمانه، معمولی و خصمانه مورد سنجش قرار گرفته است. با توجه به نتایج

تحقیق، در ۲۰ فیلم از ۵۷ فیلم مورد بررسی، هیچگونه روابط خانوادگی مجرمان نشان داده نشده است. در ۳۷ فیلم دیگر، ۲۵۲ صحنه رابطه میان مجرم و اعضای خانواده‌اش مشاهده شد که در ۳۷/۶ درصد صحنه‌ها روابط آنها معمولی، در ۳۱/۳درصد روابط صمیمانه و در ۳۱/۱درصد روابط صمیمانه بوده است. بدین‌ترتیب، فیلم‌ها در بیش از یک سوم موارد، روابط خانوادگی مجرمان را خصمانه نشان داده‌اند. اما در عوض، روابط خانوادگی مجرمان را عاری از روابط صمیمانه نیز نشان نداده‌اند و تقریباً روابط صمیمانه برابر با میزان روابط خصمانه آنها بوده است. بر این اساس، می‌توان نتیجه گرفت که فیلم‌ها گرایش به عادی و معمولی جلوه دادن روابط خانوادگی مجرمان داشته اند. هر چند روابط خصمانه در این میان از درصد بالایی برخوردار بوده است، اما حدود هفتاد درصد روابط خانوادگی مجرمان در فیلم‌ها، معمولی یا صمیمانه بوده است.

جدول شماره ۲. رابطه مجرم نقش اول با اعضای خانواده (برحسب تعداد صحنه)

نوع رابطه	تعداد صحنه	
	فراوانی	درصد
صمیمانه	۷۹	۳۱,۳
معمولی	۹۵	۳۷,۶
خصمانه	۷۸	۳۱,۱
کل	۲۵۲	۱۰۰
رابطه وجود ندارد (تعداد فیلم)	۲۰	

٤-٤. فراوانی جرایم شخصیت‌های نقش اصلی و نوع جرم

در این پژوهش، جرایم شخصیت‌های نقش اصلی به تفکیک جنسیت مجرم (زن و مرد) و همچنین نحوه ارتکاب جرم (برنامه‌ریزی شده و اتفاقی) مورد بررسی قرار گرفت که بنابر داده‌های جدول ۳، در مجموع ۳۲۱ مورد ارتکاب جرم در فیلم‌ها شناسایی شد که موارد جرایم عبارت بودند از:

خرید و فروش مواد مخدر، قتل، ضرب و جرح، خیانت زناشویی، مشروب خوری، اجبار همسر به تن‌فروشی، روابط جنسی نامشروع، تن‌فروشی، تجاوز جنسی، جعل سند، سرقت، اخاذی، کلاهبرداری، شرکت در پارتی، نصب ماهواره، وندالیسم و رفتارهای بزهکارانه، سقط جنین، آدم‌ربایی، قاچاق انسان، قاچاق کالا، کیف‌قاپی، مزاحمت خیابانی، تهدید کردن، بستن دست بیمار، چک برگشتی، تیراندازی، هم‌خانگی، تشکیل باند فساد، جرم سیاسی، خرید اموال سرقتی، ضرب و شتم پلیس، قتل پلیس، خلع سلاح پلیس، فساد اقتصادی، اخلال در نظم بانکی، فراری دادن مجرم، فساد اقتصادی، اخلال در نظم بانکی، هک کردن سایت، پناهندگی سیاسی و اقدام به قتل.

به لحاظ آماری، در هر فیلم ۵/۶ جرم نمایش داده شده و بیشترین میزان جرایم بازنمایی شده در فیلم‌ها مربوط به جرایم جنایی با فراوانی ۳۱/۷ درصد و سپس جرایم جنسی با فراوانی ۲۴/۹ درصد و جرایم اقتصادی و مالی با ۲۴/۶ بوده است. به لحاظ مقایسه دو جنس اما، آمار مردان به وجه معناداری در جرایم مالی و جنایی از زنان بیشتر بوده است.

بنابر داده‌های جدول ۴، از این میان ۶۶/۶ درصد جرایم توسط مردان و مابقی توسط زنان اتفاق افتاده است. ۶۳/۵ درصد جرایم به صورت برنامه ریزی شده و ۳۶/۵ درصد نیز بصورت «اتفاقی» رخ داده است. به عبارتی تقریباً دو سوم از جرایم بصورت برنامه‌ریزی شده بوده است. زنان تقریبا نیمی از جرایم را به‌صورت اتفاقی و نیم دیگر را برنامه‌ریزی شده انجام داده‌اند. در حالی که ۶۷ درصد جرایم توسط مردان به‌صورت «برنامه‌ریزی شده» بوده است.

به لحاظ نوع جرایم، فیلم‌ها گرایش بسیاری به نمایش برنامه‌ریزی شده جرایم جنسی و اخلاقی داشته‌اند. در جرایم مالی و اقتصادی نیز، فیلم‌ها به همین‌گونه گرایش به نمایش برنامه‌ریزی شده آنها داشته‌اند. در مورد جرایم جنایی اما، فیلم‌ها بیشتر گرایش به نمایش اتفاقی آنها داشته‌اند. به‌طوری که ۵۵ درصد جرایم جنایی اتفاقی بوده و در مورد خاص جرم قتل، ۶۱ درصد قتل‌ها در فیلم‌های سینمایی اتفاقی بوده‌اند. در حالی که در مورد جرایم جنسی و اخلاقی فقط ۱۵درصد جرایم اتفاقی بوده‌اند.

جدول شماره ۳. فراوانی جرایم شخصیت‌های نقش اصلی و جنسیت مجرم

نوع جرم		جنسیت مجرم				فراوانی	درصد
		مرد		زن			
		برنامه‌ریزی شده	اتفاقی	برنامه‌ریزی شده	اتفاقی		
خرید و فروش مواد مخدر		۷	۰	۳	۲	۱۲	۳/۵
جرایم اخلاقی	شرکت در پارتی	۳	۰	۰	۰	۱۱	۳/۴
	همخانگی با نامحرم	۳	۰	۵	۰		
جرایم جنسی	خیانت زناشویی	۱۰	۰	۱۰	۱	۸۰	۲۴/۹
	اجبار همسر به تن فروشی	۳	۰	۰	۰		
	روابط جنسی نامشروع	۱۸	۶	۷	۹		
	تن فروشی	۰	۰	۰	۲		
	تجاوز جنسی	۷	۴	۱	۱		
	تشکیل باند فحشا	۰	۰	۱	۰		

ادامهٔ جدول شماره ۳. فراوانی جرایم شخصیت‌های نقش اصلی و جنسیت مجرم

نوع جرم		جنسیت مجرم				فراوانی	درصد
		مرد		زن			
		برنامه‌ریزی شده	اتفاقی	برنامه‌ریزی شده	اتفاقی		
جرایم جنایی	قتل	۱۷	۱۹	۱	۹	۱۰۲	۳۱/۷
	ضرب و جرح	۱۶	۱۴	۳	۱		
	اقدام به قتل	۱	۰	۰	۰		
	آدم ربایی	۱	۲	۱	۱		
	قاچاق انسان	۱	۰	۱	۰		
	سقط جنین	۲	۰	۲	۷		
	بستن دست پیمار	۰	۰	۰	۱		
	تیراندازی	۰	۰	۰	۱		
	خلع سلاح پلیس	۰	۱	۰	۰		
جرایم مالی و اقتصادی	جعل اسناد	۱	۰	۱	۰	۷۹	۲۴/۶
	سرقت و کیف قاپی	۱۱	۱۳	۶	۵		
	اخاذی	۸	۱	۵	۱		
	کلاهبرداری	۱۱	۰	۲	۰		
	قاچاق کالا	۴	۱	۰	۰		
	چک برگشتی	۰	۰	۲	۰		
	اختلاس و فساد اقتصادی	۱	۰	۰	۰		
	اخلال در نظم بانکی	۴	۰	۱	۰		
	خرید اموال سرقتی	۱	۰	۰	۰		
جرایم امنیتی و سیاسی	عضو گروهک ضد انقلاب	۰	۰	۱	۱	۳	۰/۹
	پناهندگی سیاسی	۰	۰	۱	۰		
جرایم عمومی	مشروبخواری	۸	۲	۲	۱	۳۴	۱۰/۵
	نصب ماهواره	۱	۰	۱	۰		
	وندالیسم و رفتارهای بزهکارانه	۲	۷	۱	۴		
	مزاحمت خیابانی	۱	۰	۰	۰		
	تهدید کردن	۰	۰	۱	۰		
	فراری دادن مجرم	۱	۰	۱	۰		
	هک کردن سایت دولتی	۱	۰	۰	۰		
جمع فراوانی		۱۴۴	۷۰	۶۰	۴۷	۳۲۱	۱۰۰

٤-٥. فراوانی آسیب‌های اجتماعی شخصیت‌های نقش اصلی مجرم

در این پژوهش، آسیب‌های اجتماعی مربوط به شخصیت‌های مجرم فیلم‌ها بررسی شد. نتایج پـژوهش نشـان داد کـه از تعـداد ۲۱۸ شخصـیت مجـرم فـیلم‌هـا، ۱۱۰ نفـر (۵۰/۴ درصـد)، شخصیت‌های دارای آسیب اجتماعی نیز بوده‌اند. بیشترین مورد آسیب اجتماعی آنهـا مربـوط بـه اعتیاد به مواد مخدر با فراوانی ۲۰ درصد بوده است. در مجموع اما آسیب‌های مربوط بـه خـانواده در میان مجرمان فیلم‌ها فراگیر بوده است به‌طوری که ۱۶/۳ درصد آنها تجربه طلاق داشـته‌انـد، ۱۹ درصد آنها بی‌سرپرست یا بدسرپرست، ۲/۷ درصد دارای خانواده ناقص و تک سرپرسـت، ۱/۸ درصد تجربه فرار از خانه، ۳/۶ درصد ازدواج ناخواسته و ۱/۸ درصـد طـرد از خـانواده داشـته‌انـد. بدین‌ترتیب فیلم‌ها، در نیمی از موارد، جرایم شخصیت‌های خود را در پیوند با آسیب‌های اجتماعی آنها به‌خصوص آسیب‌های خانوادگی بازنمایی و تبیین کرده‌اند.

جدول شماره ٤. نوع آسیب‌های اجتماعی شخصیت‌های نقش اصلی

نوع آسیب اجتماعی	مجرم			
	مرد	زن	جمع کل	
طلاق	۱۳	۵	۱۸	۱۶/۳
اعتیاد به مواد مخدر	۱۵	۷	۲۲	۲۰
بی‌سرپرستی و بدسرپرستی	۵	۱۶	۲۱	۱۹
فقر	۷	۴	۱۱	۱۰
خشونت خانگی	۵	۴	۹	۸/۱
بیکاری	۸	۱	۹	۸/۱
خانواده ناقص	۲	۱	۳	۲/۷
فرار از خانه	۱	۱	۲	۱/۸
خودکشی	۲	۰	۲	۱/۸
ازدواج ناخواسته	۰	۴	۴	۳/۶
فرزند طلاق	۱	۱	۲	۱/۸
کارتن‌خوابی	۱	۲	۳	۲/۷
طرد از خانواده	۲	۰	۲	۱/۸
مورد تجاوز واقع شدن	۰	۱	۱	۰/۹
رمالی	۰	۱	۱	۰/۹
جمع	۶۲	۴۸	۱۱۰	

٤-٦. نحوه کشف جرم در فیلم‌های سینمایی

در این پژوهش، نحوه کشف جرم مجرمان در فیلم‌های سینمایی مورد بررسی قرار گرفت. بنابر نتایج جدول ۶، در فیلم‌های مورد بررسی تنها جرایم ۹۶ نفر از ۲۱۸ شخصیت مجرم فیلم‌ها کشف می شود (۴۴ درصد) و جرایم مابقی مجرمان کشف نشده باقی می‌ماند. از ۹۶ شخصیت مجرمی که جرایم‌شان در فیلم‌ها کشف می‌شود، بیشترین موارد با فراوانی ۴۴/۷ درصد توسط پلیس بوده است. سایر موارد عبارت بوده اند از گزارش قربانی با ۱۹/۷ درصد، گزارش مجرم به پلیس با ۴/۱درصد، گزارش شاهدان با ۱۵/۶ درصد، گزارش والدین قربانی با ۱۱/۴درصد و گزارش زندانیان با ۲ درصد بوده است.

جدول شماره ۵. نحوه کشف جرم شخصیت‌های مجرم نقش اصلی

نحوه کشف جرم	تعداد شخصیت مجرم			
	مرد	زن	جمع	درصد
گزارش قربانی	۱۶	۳	۱۹	۱۹/۷
گزارش مجرم به پلیس	۱	۳	۴	۴/۱
توسط پلیس	۳۰	۱۳	۴۳	۴۴/۷
گزارش شاهدان و دیگر مردم	۷	۸	۱۵	۱۵/۶
گزارش والدین قربانی	۱۱	۲	۱۳	۱۱/۴
گزارش زندانیان	۱	۱	۲	۲
جمع کل	۶۶	۳۰	۹۶	۱۰۰

٤-۷. شیوه تبیین جرم

در این پژوهش، تبیین فیلم‌های سینمایی از جرم و مجرم شدن شخصیت‌ها در چهار مقوله «تبیین بیولوژیک»، «تبیین روان‌شناختی»، «تبیین جامعه‌شناختی» و «تبیین براساس نظریه انتخاب عقلانی» مورد تحلیل قرار گرفتند. براساس یافته‌های پژوهش، فیلم‌های ایرانی بیشتر گرایش به این مسئله داشته‌اند که مجرم شدن شخصیت‌های خود را براساس میل و آرزوی آنها برای رسیدن به پول و رفاه تبیین کنند. بنابر آمار جدول ۷، تقریباً نیمی از جرایم شخصیت‌ها در فیلم‌های مورد بررسی، براساس نظریه انتخاب عقلانی تبیین شده است (۴۹ درصد). براساس این نظریه افراد دست به جرم می‌زنند تا به آرزوهایشان برای رسیدن به پول و رفاه جامه عمل بپوشانند. از سوی دیگر، هیچ یک از فیلم‌ها مجرم شدن را تبیین بیولوژیک نکرده‌اند. در عوض ۲۶ درصد جرایم تبیین روان‌شناختی و ۲۴ درصد تبیین جامعه‌شناختی شده‌اند.

جدول شماره ٦. شیوه تبیین جرم و آسیب در فیلم(برحسب تعداد شخصیت)

نوع تبیین(فراوانی)	فراوانی	درصد
تبیین بیولوژیک	۰	۰
تبیین روانشناختی	۲۷	۲۶
تبیین جامعه شناختی	۲۵	۲۴/۵
تبیین براساس نظریه انتخاب عقلانی (آرزو برای پول و رفاه)	۵۰	۴۹
جمع	۱۰۲	۱۰۰

٤-۸. نقش‌های روایتی شخصیت‌های اصلی

نقش‌ها از جمله کلیدی‌ترین اجزای روایت در فیلم‌های سینمایی هستند. پژوهش‌های پیشین بر گرایش فیلم‌های جنایی هالیوودی برای ارائه چهره‌های مثبت از شخصیت‌های مجرم به خصوص مجرمان نقش اول تأکید دارند (رفتر، ۲۰۰۶). در این پژوهش، نقش‌های روایتی شخصیت‌های نقش اصلی مجرم در قالب سه مفهوم قهرمان، ضد قهرمان و خنثی مورد بررسی شد. نتایج جدول ۸ نشان می‌دهد که شخصیت‌های مجرم در فیلم‌های ایرانی مورد بررسی بیشتر به‌صورت شخصیت‌های ضد قهرمان نمایش داده شده‌اند (۳۹/۹ درصد). همچنین ۲۶/۱ درصد مجرمان فیلم‌ها به‌صورت شخصیت‌های قهرمان و ۳۴ درصد نیز خنثی به تصویر کشیده شده‌اند.

جدول شماره ۷. نقش روایتی شخصیت‌های نقش اصلی مجرم

نقش روایتی شخصیت	تعداد شخصیت	
	مجرم	درصد
قهرمان	۵۷	۲۶/۱
ضد قهرمان	۸۷	۳۹/۹
نقش خنثی	۷۴	۳۴
کل	۲۱۸	۱۰۰

٤-۹. بستر شکل‌گیری جرم

بستر و زمینه شکل‌گیری جرم از جمله اطلاعات اساسی و مهمی است که جرم‌شناسان در قالب نظریه‌ها و پژوهش‌های خود تلاش بر تحلیل‌شان دارند. در این مطالعه، بستر شکل‌گیری جرم در مورد شخصیت‌های مجرم فیلم‌ها مورد بررسی قرار گرفت. به لحاظ آماری، از ۲۱۸ مجرم شناسایی شده در فیلم‌ها، فقط بسترهای جرم ۱۷۹ نفر آنها مشخص بوده است. در این میان، یافته‌های پژوهش نشان از آن دارند که فیلم‌های ایرانی بیشتر گرایش به این مسئله دارند که

بسترهای خانوادگی و جمع دوستان به‌عنوان بسترهای شکل‌گیری جرم بازنمایی کنند و در این قضیه تفاوت معناداری میان زنان و مردان مجرم فیلم‌ها وجود نداشته است. بنابر داده‌های جدول ۹، بسترهای خانوادگی و جمع دوستان بیش از ۶۰ درصد جرایم شخصیت‌های نقش اصلی را شکل داده‌اند. سایر بسترهای شکل‌گیری جرم در فیلم‌ها عبارت بوده‌اند از بستر و زمینه شغلی، بستر قبیلگی، بستر همسایگی، بستر روابط عاشقانه.

جدول شماره ۸. بستر شکل‌گیری جرم در فیلم‌های سینمایی

بستر شکل‌گیری جرم	تعداد شخصیت				جمع	
	مرد		زن			
	فراوانی	درصد	فراوانی	درصد	فراوانی	درصد
بستر جمع دوستان	۳۰	۲۳/۴	۱۳	۲۴/۳	۴۳	۲۴
بستر خانوادگی	۴۷	۳۶/۷	۲۰	۳۷/۷	۶۷	۳۷/۴
بستر و زمینه شغلی	۲۷	۲۱/۱	۹	۱۶/۹	۳۶	۱۶/۵
بستر و زمینه قبیلگی	۱۰	۷/۸	۳	۵/۶	۱۳	۷/۲
بستر و زمینه همسایگی	۵	۳,۹	۴	۷,۵	۹	۵
بستر روابط عاشقانه	۲	۱/۵	۳	۵/۵۶	۵	۲/۷
اتفاقی	۵	۳/۳,۹۹	۱	۱/۸	۶	۳/۳
جمع	۱۲۸	۱۰۰	۵۳	۱۰۰	۱۷۹	۱۰۰

٤-۱۰. سرنوشت شخصیت‌های نقش اصلی مجرم در فیلم‌های مورد بررسی

سرنوشت شخصیت‌های مجرم از آن دست اطلاعاتی است که روایت‌های سینمایی تعلق خاصی به صورت‌بندی آنها داشته‌اند. در این پژوهش، تلاش شد تا این مسئله در مورد شخصیت‌های اصلی مجرم فیلم‌های سینمایی ایرانی مورد بررسی قرار گیرد. بنابر داده‌های پژوهش، از ۲۱۸ مجرم شناسایی شده در فیلم‌ها، فقط عاقبت کار ۱۰۰ مجرم مشخص بوده است. در این میان، یافته‌ها بر گرایش اکثریت فیلم‌های ایرانی برای بازنمایی سرنوشت و عواقب بد برای مجرمان نقش اصلی دلالت داشته‌اند. بنابر داده‌های جدول ۱۰، سرنوشت یا عاقبت کار ۳۰ درصد مجرمان فیلم‌های مورد بررسی، مرگ، کشته شدن یا اعدام بوده و ۱۹ درصدشان نیز توسط پلیس دستگیر شده و به زندان افتاده‌اند. سایر سرنوشت‌ها و عواقب بد و نامطلوب مجرمان عبارت بوده‌اند از خودکشی، بیماری ایدز، طلاق و فروپاشی خانواده، مجروح شدن، از دست دادن فرزند و .... . البته فیلم‌ها سرنوشت‌ها و عواقب خوب را هم برای مجرمان فیلم‌ها متصور شده‌اند.

از جمله توبه کردن و مشغول به کار شدن، تبرئه و آزادی از زندان یا رضـایت گـرفتن از خـانواده قربانی، که البته این موارد به نسبت موارد قبلی بسیار کم بوده است.

جدول شماره ۹: سرنوشت شخصیت‌های نقش اصلی مجرم

سرنوشت	تعداد شخصیت	درصد
به قتل رسیدن/ مرگ / اعدام	۳۰	۳۰
دستگیری توسط پلیس و رفتن به زندان	۱۹	۱۹
تبرئه/ آزادی از زندان	۹	۹
مهاجرت به خارج	۶	۶
رضایت گرفتن از خانواده مقتول	۵	۵
فرار از زندان/ کشور	۵	۵
مشغول به کار شدن	۵	۵
خودکشی	۴	۴
طلاق/ فروپاشی خانواده	۲	۲
بیماری روانی	۱	۱
شفا یافتن/ توبه کردن	۲	۲
مجروح شدن	۲	۲
ترک مواد مخدر	۱	۱
تنهایی/ سرگشتگی	۲	۲
به جرم خود ادامه دادن	۱	۱
طرد از خانواده/ ترک خانه	۲	۲
رسیدن به هدف	۱	۱
ازدواج با فرد مورد علاقه	۱	۱
از دست دادن فرزند	۱	۱
پناهندگی به خارج کشور	۱	۱
بیماری مقاربتی ایدز	۱	۱
جمع	۱۰۰	۱۰۰

٤-۱۱. شخصیت‌پردازی

در این پژوهش، چگونگی شخصیت‌پردازی مجرمان نقش اول فیلم‌ها مورد بررسی قرار گرفته اسـت. شخصیت‌پردازی یکی از اجزای جدایی‌ناپذیر و اصلی هر نوع ساختار روایت گونه از جمله فیلم‌های سینمایی روایی است. شیوهٔ سنجش شخصیت‌پردازی مجرمان نقش اول، براساس ساختن یک طیف اوزگود (بـرش قطبین) از برخی ویژگی‌های شخصیتی و نمـره دهـی از ۱ تـا ۷ براسـاس شـدت آن ویژگـی‌هـا در ایـن شخصیت‌های بوده است. برای مثال ویژگی فعالیت شخصیت براساس مدل زیر بررسی شده است:

فعال ۷ ۶ ۵ ۴ ۳ ۲ ۱ منفعل

در جدول ۱۰، میانگین نمرات ویژگی‌های شخصیتی مجرمان نقش اول فیلم‌ها آورده شده و مورد مقایسه قرار گرفته است. براساس داده‌های جدول زیر، مجرمان نقش اول فیلم‌ها به لحاظ برخی ویژگی‌های شخصیتی همچون استقلال، فعال بودن، اقتدار، اعتماد به نفس، اجتماعی بودن، سلطه‌گری، هوش، داشتن رفتار پر خطر و استعداد انجام جرم، دارای میانگین بالای ۵ بوده‌اند که میانگین بالایی محسوب می‌شود. در عوض آنها در برخی ویژگی‌های کلیدی دیگر همچون مسئولیت‌پذیری، منطقی بودن، ثبات قدم در عقاید، انعطاف‌پذیری، مثبت بودن، پایبندی به اخلاق و قول، میزان مهربانی و احساس نسبت رنج دیگران از میانگینی پایین‌تر از حد متوسط برخوردار بوده‌اند. بدین‌ترتیب، فیلم‌ها عموماً شخصیت‌های مجرم را با ویژگی‌های اقتدارگرا اما دارای خودکنترلی پایین بازنمایی کرده‌اند.

جدول شماره ۱۰: نمرات شخصیت‌پردازی شخصیت‌های نقش اول مجرم در فیلم‌های مورد بررسی

ویژگی‌های شخصیتی	میانگین نمره شخصیت مجرم نقش اول
مستقل بودن	۶/۱۶
پشتکار در اقدام	۵/۹۳
هوش	۵/۹۳
فعال بودن	۵/۸۶
میزان استعداد در انجام جرم	۵/۵۶
رفتار پرخطر داشتن	۵/۵۴
اعتماد به نفس	۵/۴۷
سلطه‌گری	۵/۴۴
اجتماعی بودن	۵/۳۳
اقتدار	۵/۱۴
جذابیت و محبوب بودن	۴/۰۴
خلق مهربان یا عصبی	۳/۴۳
مثبت بودن	۳/۴۰
ثابت قدم در عقاید	۳/۳۳
منطقی بودن	۳/۲۶
مسئولیت‌پذیری	۳/۲۳
پایبند به اخلاق و قول در قبال دیگران	۲/۹۸
با احساس نسبت به رنج دیگران	۲/۹۱
انعطاف پذیری	۲/۵۸

بحث و نتیجه‌گیری

هدف ما در این مقاله بررسی تصویری بوده است که سینمای ایران از مسئله جرم و مجرم شدن به دست می‌دهد. سؤال اصلی پژوهش این بوده است که فیلم‌های سینمایی ایرانی مسائل مربوط به جرم را چگونه بازنمایی کرده‌اند؟ این پرسش در چارچوب نظریه بازنمایی مطرح شده است. در چارچوب این رویکرد و برای پاسخ به پرسش اصلی پژوهش، ۵۷ فیلم ساخته شده مابین سال‌های ۱۳۸۰ تا ۱۳۹۴ که شخصیت‌های اصلی آنها را مجرمان تشکیل داده و موضوع محوری آنها جرم و پیامدهای آن بوده است، به روش تحلیل محتوا مورد بررسی قرار گرفت. فرض نظری پژوهش این بوده است که فیلم‌های سینمایی، نوعی شناخت و دانش عامه‌پسند درباره جرم و آسیب‌های اجتماعی در دسترس مخاطبان قرار می‌دهند و درباره علل آنها نظریاتی را مطرح می‌کنند.

نتایج پژوهش حاضر، این فرض را تأیید می‌کند. فیلم‌های ایرانی، هم اطلاعاتی زمینه‌ای همچون ترکیب سنی و جنسی، طبقه اجتماعی، وضعیت شغلی مجرمان ارائه می‌کنند و هم اطلاعات مختلفی درباره روابط اجتماعی و خانوادگی آنها به دست می‌دهند. همچنین فیلم‌های مورد بررسی ما، اغلب آسیب‌های اجتماعی مربوط به مجرمان و خانواده آنها را به تصویر کشیده و درباره آنها داستان‌سرایی کرده و اغلب کوشیده‌اند در خلال گفتار و روایت خود، از مجرم شدن و آسیب‌دیدگی شخصیت‌های خود تبیین به دست دهند.

جمع‌بندی نتایج پژوهش نشان می‌هد که فیلم‌های سینمایی ایرانی در سال‌های مورد بررسی، بیشتر گرایش به نمایش مجرمان جوان و مجرد، مرد طبقه بالا یا زن طبقه پایین، دارای تحصیلات اغلب پایین، مرد شاغل یا زن غیر شاغل دارند. همچنین، شهرها به‌خصوص مناطق متوسط یا بالای آنها به عنوان مکان غالب وقوع جرم در این فیلم‌ها تصویر شده‌اند. فیلم‌ها گرایش به عادی و معمولی نشان دادن روابط خانوادگی مجرمان داشته و پیوند خاصی میان مصرف مواد مخدر و جرم و شخصیت مجرمان برقرار نکرده‌اند. فیلم‌های ایرانی، گرایش اندکی به نمایش مجرمان معتاد به مواد مخدر داشته و آنها از این نظر پاک و سالم تصویر شده‌اند. فیلم‌ها همچنین داستان زندگی مجرمان فاقد سابقه زندان را سوژه روایت‌های خود کرده‌اند. بررسی‌ها نشان داد که فیلم‌های ایرانی، جرایم جنایی را بیشتر اتفاقی تصویر کرده، اما جرایم جنسی و اقتصادی را برنامه‌ریزی‌شده نشان داده‌اند. همچنین، فیلم‌ها بیشتر آسیب‌های خانوادگی شخصیت‌های مجرم را برجسته کرده‌اند. آنها همچنین عموماً مجرمان را در قالب شخصیت‌های

اقتدارگرا و دارای خودکنترلی پایین به نمایش گذاشته‌اند. شخصیت‌هایی که عموماً به لحاظ روایی ضدقهرمان محسوب می‌شوند و اغلب سرنوشت‌های فاجعه‌آمیزی همچون مرگ را در برابر خود دارند.

بدین‌ترتیب، نتایج پژوهش نشان می‌دهند که ما در فیلم‌های ایرانی شاهد یک نوع «جرم‌شناسی عامه پسند» به تعبیر «نیکول رفتر» هستیم که با جرم شناسی آکادمیک همپوشانی‌هایی هم دارد. همپوشانی جرم‌شناسی عامه‌پسند فیلم‌ها و جرم‌شناسی آکادمیک به‌خصوص در نمایش و نوع تبیین جرایم شخصیت‌های نقش اصلی نهفته است. فیلم‌های سینمایی ایرانی تقریباً انواع مختلف جرایم اعم از جرایم جنایی، امنیتی، اقتصادی، سیاسی، جنسی را به تصویر کشیده و درباره مهم‌ترین آنها تبیین نیز ارائه داده‌اند. فیلم‌های ایرانی همچنین رویکرد نظری انتخاب عقلانی جرم را در تبیین جرایم شخصیت‌های خود بر دیگر تبیین‌های جامعه‌شناختی و روانشناختی برتری داده‌اند.

با این حال اما فیلم‌های ایرانی در نمایش و تبیین جرایم، تفاوت‌های قابل توجهی با جرم‌شناسی آکادمیک دارند. بدین‌صورت که آنها گرایش به نمایش درهم‌تنیده جرایم و آسیب‌های اجتماعی دارند و چندان میان آنها در وجود شخصیت‌های اصلی خود تمایز قائل نمی‌شوند. فیلم‌های ایرانی گاه آسیب‌های اجتماعی را به‌عنوان مقدمه‌ای برای ارتکاب جرم تصویر و گاه برعکس جرایم را مقدمه‌ساز آسیب‌های اجتماعی تلقی می‌کنند. در فیلم‌های ایرانی یک شخصیت آسیب‌دیده براحتی به شخصیتی مجرم بدل می‌شود یا یک مجرم به‌راحتی به ورطه آسیب‌های اجتماعی می‌افتد. برای مثال در فیلم سنتوری، علی شخصیت اول فیلم یک آسیب‌دیده اجتماعی به‌دلیل اعتیاد و طلاق است که البته در صحنه‌های خشونت بر همسر خود یا خرید مواد مخدر به مجرم بدل می‌شود. بنابراین، برخلاف جرم‌شناسی اکادمیک، جرم‌شناسی عامه‌پسند موجود در فیلم‌های ایرانی مرزی میان آسیب اجتماعی و جرم قائل نمی‌شود.

از سوی دیگر، فیلم‌های ایرانی ـ چنانچه در نمونه‌های مورد بررسی قابل مشاهده است ـ چندان در بند جنبه‌های حقوقی و قانونی مستتر در قوانین مدنی ایران در تعریف جرایم نیستند. در حقیقت برخی از اعمال و رفتارهایی که طبق قوانین ایران جرم محسوب می‌شوند در فیلم‌های ایرانی تنها به‌منزلهٔ اموری عادی و روزمره به نمایش گذاشته می‌شوند. برای مثال، روابط عاشقانه و جنسی خارج ازدواج میان زنان و مردان در روایت فیلم‌های سینمایی ایرانی دهه هشتاد

بدین سو فقط هنگامی تقبیح می‌شوند که به شکل خیانت زناشویی، فحشا، سوءاستفاده یا تجاوز جنسی بروز پیدا کنند و در سایر موارد اغلب روابط خارج از ازدواج میان زنان و مردان به صورتی عادی‌شده و گه‌گاه مشروع و مقبول نمایش داده می‌شود. در مواردی حتی مثل فیلم سنتوری، خیانت زناشویی همسر علی سنتوری، تقبیح نیز نمی‌شود، بلکه به او حق نیز داده می‌شود که شوهر معتادش را ترک کند و با مرد دیگری ارتباط برقرار کند. از این نظر، فیلم‌های ایرانی در بازنمایی روابط خارج از ازدواج از گفتمانی پیروی می‌کنند یا گفتمانی را رواج می‌دهند که روابط خارج از ازدواج زنان و مردان را به عنوان جرم شناسایی نمی‌کنند.

بدین‌ترتیب، آن‌چه از مباحث نظری طرح شده در این پژوهش آموختیم این بود که فیلم‌های سینمایی عمدتاً به ارائه درکی عامه پسند از جرم و مجرم شدن می‌پردازند که هرچند ممکن است متفاوت از دریافت آکادمیک باشد اما با این حال، شباهت‌هایی نیز با همین درک و دریافت دارند؛ چه در رویکردهایی که این فیلم‌ها اتخاذ می‌کنند و چه در تأکید بر مؤلفه‌ها و عناصری که خاص این‌گونه دریافت‌ها هستند. اما اگر بخواهیم به درک و فهم آن چیزی نائل آییم که خاص فیلم‌های ایرانی در حوزه برساخت مسائل مربوط به جرم است شاید لازم باشد بحث را در عرصه‌ای پی بگیریم که به جای مقایسه صوری فیلم و نظریه و برشمردن شباهت‌ها یا تفاوت‌های آنها، از ماهیت اساساً متفاوت این دو پرده بردارد؛ امری که خود می‌تواند درآمدی بر طرح بحث‌هایی جدی‌تر در این عرصه باشد. می‌دانیم که ابزارهای ثبت آن چه قرار است در هر دوی این عرصه‌ها بکار گرفته شود متفاوت است. در سینما به کمک تصویر، این ثبت ممکن می‌گردد و در عرصه نظریه‌پردازی به لطف مفاهیم. پس نباید انتظار داشت که آن چه به تصویر درمی‌آید، همانی باشد که به بیان در می‌آید. چراکه در یکی پای تجربه‌ای حسانی و عاطفی در میان است و در دیگری سخن از دقت و شرح و تفصیلی است که شایسته این نوع از مفهوم‌پردازی است. شاید از همین رو است که مسئله بازنمایی آن‌گونه که در حوزه نظریه‌پردازی نمایان می‌شود، در حوزه فیلم و سینما متفاوت ظاهر گردد؛ چراکه سینما ابژه‌اش را به شیوه‌ای کاملاً بدیع و متفاوت از نظریه‌پردازی آکادمیک خلق و جعل می‌کند و آن‌را تنها از طریق مواجهه‌ای گزینشی با واقعیت عیان نمی‌سازد. می‌دانیم که سینما در پی آن است تا انتظار مخاطب را در سطوح متفاوت برآورده سازد، یعنی هم او را درگیر تجربه‌ای عاطفی و احساسی کند و هم او را از درغلتیدن به مسائل پیچیده شناختی در فهم واقعیت دور کند. به عبارت دیگر،

عامه‌پسند بودن ادراک سینمایی از مسائل مربوط به جرم، ذاتی این رسانه است و نه عارضی آن. بنابراین، سینما از آن جهت که در پی «معماری ادراکِ» مخاطب به شیوه‌ای کاملاً تازه است، به تکنیک‌هایی توسل می‌جوید که ناگزیر از عامه‌پسند شدن فیلم نزد مخاطب است. هر چند این تقسیم‌بندی خود حاصل نوع نگاه رایجی است که آکادمی به فیلم دارد. منظور این است که چون در آکادمی اولویت با مفاهیم است. بنابراین، منزلت فروتری برای تصویر در نظر گرفته می‌شود. گویا این فیلم است که باید قابلیت آن‌را داشته باشد تا خود را در یک دستگاه مفهومی و چارچوب تئوریک جا دهد. شاید از این رهگذر مشروعیتی آکادمیک کسب کند و مورد توجه قرار گیرد. از این‌رو اگرچه ما نیز قائلیم که پرداختن به مسائل مربوط به جرم در سینما، در مقایسه با نظریه‌پردازی‌های آکادمیک وجهی عامه‌پسند دارد. اما در سطحی دیگر از تحلیل می‌توان از منزلت سینما دفاع کرد و نحوه برساخت آن از واقعیت را تماماً متفاوت ارزیابی کرد. به دیگر سخن، درست است که در سینما نیز از مقولات و دسته‌بندی‌هایی سخن به میان می‌آید که خاص بازی زبانی علوم اجتماعی و مشخصاً جامعه‌شناسی است، اما نحوه بروز و ظهور این مقولات، یعنی مقولاتی چون جنسیت، طبقه، تحصیلات، شغل و بسیاری مقولات دیگر، در سینما و فیلم‌های مربوط به مسائل جرم کاملاً متفاوت است و سطحی دیگر از درگیر شدن در فیلم را می‌طلبد که الزاماً قابل تقلیل به مقولات شناختی نیست. در زمینه مورد مطالعه ما حتی می‌توان گفت که برساخت سینمایی مسائل مربوط به جرم و مجرم شدن سطح جدیدی از واقعیت را می‌سازد که عیناً در واقعیت بیرونی مابه‌ازایی ندارد. اما درست از طریق همین فاصله‌گیری پارادوکسیکال است که امکان درک همین واقعیت فراهم می‌آید. نشان دادن تصاویری حیرت‌آور و تأثربرانگیز از هیجانات، اضطراب‌ها، تعلق خاطرها، عواطف، مصائب، شرارت‌ها، حسادت‌ها و جاه‌طلبی‌ها و حضور همزمان گذشته‌های زخمی و اکنون مصیبت دیده در چهره و رفتار مجرمان و قربانیان، کاری است که فقط از سینما برمی‌آید و از قضا، این نظریه است که باید از سینما بیاموزد.

این استدلال‌ها البته هیچ چیزی از رسالت فیلمسازان کم نمی‌کند. یک فیلم خوب و ایده‌آل، همچنان‌که ژیل دلوز(۱۳۹۴) بر آن اشاره دارد، نباید تنها در سطح بازنمایی جهان خارج عمل کند، بلکه باید حامل اندیشه و نظری باشد که اثرات مثبت در جهت دگرگون‌سازی جهان دارد. رسیدن به چنین هدفی، البته نیازمند پیوند فیلم‌ساز و نظریه‌پرداز است. همین جاست که نقش سیاستگذار نمودار می‌شود. یک سیاستگذاری خوب در این زمینه، فراهم ساختن شرایط امکان چنین پیوندی است.

منابع و مأخذ

استریناتی، دومینیک (۱۳۸۰). **مقدمه‌ای بر نظریه‌های فرهنگ عامه**، ترجمه ثریا پاک نظر، تهران: گام نو.

استوری، جان (۱۳۸۶). **مطالعات فرهنگی درباره فرهنگ عامه**، ترجمه حسین پاینده، تهران: نشر آگه

بنت، اندی (۱۳۸۶). **فرهنگ و زندگی روزمره**، ترجمه لیلا جوافشانی و حسن چاوشیان، تهران: نشر اختران.

بودریار، ژان (۱۳۸۹). **جامعه مصرفی**، ترجمه پیروز ایزدی، تهران: نشر ثالث.

دلوز، ژیل (۱۳۹۴). **سینما ۱**، ترجمه مازیار اسلامی، تهران: نشر مینوی خرد.

دووینیو، ژان (۱۳۷۹). **جامعه‌شناسی هنر**، ترجمه مهدی سحابی، تهران: نشر مرکز.

راودراد، اعظم (۱۳۸۲). **نظریه‌های جامعه‌شناسی هنر و ادبیات**، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

ضیمران، محمد (۱۳۸۲). **درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر**، تهران: نشر قصه.

فیسک، جان (۱۳۸۶). **درآمدی بر مطالعات ارتباطی**، ترجمه مهدی غبرایی، تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.

مهدی‌زاده، سیدمهدی (۱۳۸۷). **رسانه‌ها و بازنمایی**، تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.

میلنر، آندرو (۱۳۸۵). **درآمدی بر نظریه فرهنگی معاصر**، ترجمه جمال محمدی، تهران: نشر ققنوس.

ولف، جانت (۱۳۶۷). **تولید اجتماعی هنر**، تهران: نشر مرکز.

هواکو، جورج (۱۳۶۱). **جامعه‌شناسی سینما**، بهروز تورانی، تهران: نشر آیینه.

Benjamin, W.(1973***)*** *'The work of art in the age of mechanical reproduction'*, in Illuminations, London, Fontana.

Boyd, susan & Carter, Connie I. (2010), *'Methamphetamine Discourse: Media, Law, and Policy'*, Canadian Journal of Communication Vol 35 (2010) 219-237.

Brown, Michelle (2003) *'Penological Crisis in America: Finding Meaning in Imprisonment Post-Rehabilitation'*, PhD diss., Indiana University, Dept of Criminal Justice and American Studies Program.

Campbell, Russell (2005) *Marked Women: Prostitutes and Prostitution in the Cinema*. Madison, WI: University of Wisconsin Press.

Chermak, Steven (2002) *Searching for a Demon: The Media Construction of the **Militia** Movement*. Boston, MA: Northeastern University Press.

Hall, Stuart (2003),*"the spectacle of the other"*, in Stuart Hall(ed), Representation cultural& signifying practices. London: Sage.

Danesi, M. (2004). *Messages, Signs and Meanings*, Toronto, University of Toronto Press.
Fiske, J. & Hartley, J. (2003). *Reading Television*, Oxford, Routledge.
Hall, S. (2003). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage Publication.
Jenkins, Philip (1994) *Using Murder: The Social Construction of Serial Homicide*. New York: Aldine de Gruyter.
King, Neal(1999) *Heroes in Hard Times: Cop Action Movies in the U.S*. Philadelphia, PA, Temple University Press.
Munby, Jonathan (1999) *Public Enemies, Public Heroes: Screening the Gangster from Little Caesar to Touch of Evil*.Chicago, IL: University of Chicago Press.
Rafter,Nichole(2007), *"Crime, film and criminology: Recent sex-crime movies"*, Theoretical Criminology, Vol. 11(3): 403–420.
O'Brien, Martine, Rodantti Tzanelli, Majid Yar and Sue Penna (2005), ***"The spectacle of fearsome Acts"*:** Crime in Melting P(1)ot in Gangs of New York', Critical Criminology 13(1): 17-35
Rafter, Nicole (2006***)*** *Shots in the Mirror: Crime Films and Society (2nd edn)*. New York: Oxford University Press.
Reiner, Robert (2002) *Media made criminality: The representation of crime in the mass media.* In: Reiner, Robert, Maguire, Mike andMorgan, Rod, (eds.) The Oxford Handbook of Criminology. Oxford University Press, Oxford, UK, pp. 302-340. ISBN 9780199256099
Reinarman, Craig, & Duskin, Ceres. (1999***).*** *Dominant ideology and drugs in the media*. In J. Ferrell & N. Websdale (Eds.), Making trouble: Cultural constructions of crime, deviance, and control (pp. 73-87). New York, NY: Aldine de Gruyter.
Tzanelli, Rodantti, Majid Yar and Martine O'Brien(2005), "Con me if you can: Exploring crime in the American Cinematic Imagination", Theoretical Criminology 9(1): 97-117.
Van Leeuwen, T., & Jewitt, C. (2002). Handbook of Visual Analysis, London, Sage Publication.