



## Contrasting Discourse of Femininity and Masculinity in Beyzai Cinema (Case Study of Killing Mad Dogs)

Hafize Mahdian <sup>1</sup> 

1. Director of the Communication Department of the Shenakht Institute. Email: [hafizemahdiyan@yahoo.com](mailto:hafizemahdiyan@yahoo.com)

---

---

### Article Info

#### Article type:

Research Article

#### Article history:

Received 15 November 2020

Received in revised form 13

April 2021

Accepted 29 November 2022

Published online : 12 March  
2023

### ABSTRACT

Discourse analysis is to go beyond the visible forms of language and reach social contexts and discover the mutual relationship between language and social processes. This article tries to investigate the discourse of femininity and masculinity in Killing Mad Dogs movie, and what kind of gender perspective is reproduced by the oval cinema and what is the effect and impression of the author's perspective on the cultural society of the late 60's and early 70's. For this purpose, it is tried to analyze the "textual", "intertextual" and "textural" layers of the film using the discourse analysis method. The results claim that by accepting the foundations of social feminism, Killing Mad Dogs considers femininity in opposition to masculinity and represents women under the oppression of two systems, "patriarchy" and "capitalism". In this film, truth, culture, love, morality, suffering and commitment are the peripheral signifiers of the female discourse, which are in opposition to the peripheral signifiers of the male discourse, namely deception, economy, sex, violence, power and betrayal. Finally, it must be said that the woman fails in the society that Killing Mad Dogs represents and leaves the male world and returns to the her original county.

#### Keywords:

Discourse analysis,  
femininity,  
masculinity,  
Beyzai Cinema,  
Killing Mad Dogs.

---

---

Cite this article: Mahdian, H. (2022). Contrasting Discourse of Femininity and Masculinity in Beyzai Cinema (Case Study of Killing Mad Dogs). *Sociological Review (Social Science Letter)*, 29 (2), 113-132.

---

---

## تقابل گفتمان زنانگی و مردانگی در سینمای بیضایی (مطالعه موردی سگ‌کشی)

حفیظه مهدیان<sup>۱</sup>

۱. مدیر گروه ارتباطات موسسه شناخت. رایانامه: hafizemahdian@yahoo.com

اطلاعات مقاله	چکیده
<p>نوع مقاله: مقاله پژوهشی</p> <p>تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۸/۲۵</p> <p>تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۰۱/۲۴</p> <p>تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۹/۸</p> <p>تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۱۲/۲۱</p> <p><b>کلیدواژه‌ها:</b> تحلیل گفتمان، زنانگی، مردانگی، سینما بیضایی، کشتن سگ‌های دیوانه</p>	<p>تحلیل گفتمان، فراتر رفتن از صورت‌های قابل‌رویت زبان و رسیدن به زمینه‌های اجتماعی و کشف رابطه متقابل میان زبان و فرایندهای اجتماعی است. این مقاله سعی دارد با بررسی گفتمان زنانگی و مردانگی در فیلم سگ‌کشی، به این مساله پردازد که سینمای بیضایی، چه دیدگاه جنسیتی را بازتولید می‌کند و تاثیر و تاثر دیدگاه مولف فیلم با جامعه فرهنگی اواخر دهه ۶۰ و اوایل دهه ۷۰ چگونه است. بدین منظور سعی می‌شود با استفاده از روش تحلیل گفتمان، لایه‌های «متنی»، «بینامتنی» و «بافتی» فیلم تحلیل شود. نتایج براین مدعاست که سگ‌کشی با پذیرفتن مبانی فمینیسم سوسیال، زنانگی را در تقابل با مردانگی می‌داند و زن را تحت‌ستم دو نظام «پدرسالاری» و «سرمایه‌داری» بازنمایی می‌کند. در این فیلم، صدق، فرهنگ، عشق، اخلاق، رنج و تعهد، دال‌های پیرامونی گفتمان زنانه‌اند که در تقابل با دال‌های پیرامونی گفتمان مردانه یعنی فریب، اقتصاد، سکس، خشونت، قدرت و خیانت قرار دارند. درنهایت باید گفت زن در جامعه سگ‌کشی شکست می‌خورد و دنیای مردانه را رها کرده و به شهرستان بازمی‌گردد.</p> <p>کلیدواژه‌ها: تحلیل گفتمان، زنانگی، سگ‌کشی، سینمای بیضایی، مردانگی.</p>

استناد: مهدیان، حفیظه (۱۴۰۱). تقابل گفتمان زنانگی و مردانگی در سینمای بیضایی (مطالعه موردی سگ‌کشی). مطالعات جامعه‌شناختی (نامه علوم اجتماعی)، ۲۹ (۲)، ۱۱۳-۱۳۲.

## ۱. مقدمه

گفتمان بواسطه مفاهیم و دیدگاه‌های منظم، چگونگی فکر و عمل کردن درون یک بافت مشخص و همچنین بواسطه تاثیر رفتارها می‌تواند بوجود آید (سجودی، ۱۳۸۸: ۱۱۵). از این منظر می‌توان فرض کرد سلسله‌ای از گفتمان‌ها به جنس زن یا جنس مرد تعلق دارند. این چارچوب گفتمانی مرزهای موجود درون جامعه را تعیین می‌کنند و به‌این ترتیب، گروهی جنس مرد و گروهی جنس زن نامیده می‌شوند (همان). سینما نقش مهمی در برساخت این فرهنگ جنسیتی و ارائه آن به عنوان فرهنگ غالب در جامعه دارد. باید توجه داشت که سینماگر بر اساس مبانی فکری خود، پدیده‌های جنسیتی را بازنمایی می‌کند، بنابراین برساخت‌های رسانه‌ای لزوماً، منطبق بر حقیقت خارجی نیستند. حال درباره بازنمایی‌های رسانه‌ای می‌نویسد: نظام‌های بازنمایی، نظام‌های معنایی هستند که ما از رهگذر آن جهان را برای خود و دیگران بازنمایی می‌کنیم. از این منظر، معرفت ایدئولوژیک، نتیجه عملکردهایی مشخص است که در کار تولید معنا درگیر هستند و معنا انعکاس شفاف جهان در زبان نیست (Hall, 1982: 101). بحث ایدئولوژیک بودن بازنمایی در نظریه هال، شباهت بسیاری به بحث اسطوره‌شناسی رولان بارت دارد. بارت معتقد است، فرهنگ چیزی جز اسطوره نیست و اسطوره همان نظام نشانه‌شناسانه مرتبه دوم است که بواسطه اغراض ایدئولوژیک ساخته شده که نقش آن‌ها «تبدیل تاریخ به طبیعت است» (Barthes, 1973: 140). براین مبنا، جهانی که رسانه‌ها ترسیم می‌کنند مبتنی بر فرایندی ایدئولوژیک است و منبع قدرتمندی درباره جهان اجتماعی است، چراکه جریان مداوم بازنمایی رسانه‌ای به طرز قوی بر ادراک‌ها و کنش‌های مخاطبان تاثیر می‌گذارد و این بازنمایی عین واقعیت انگاشته می‌شود (مهیدی‌زاده، ۱۳۸۷: ۵۱-۵۴).

فیلم سگ کشی یکی از جریان‌سازترین محصولات سینمای دهه ۷۰ است. خرده‌جریان فمینیستی در سینمای ایران اگرچه در اوائل دهه ۶۰ بسیار کم رنگ بود، اما با شروع دولت سازندگی، رگه‌های این خرده‌جریان آشکار می‌شود و در دوران اصلاحات به اوج خود می‌رسد. زن مدرن، در سینما ظاهر می‌شود و به‌دنبال تثبیت هویت خود و نزاع با جامعه مردسالار قرار می‌گیرد. جیرانی درباره هویت زن مدرن در سینمای ایران می‌گوید: \_ در این دوره- تقابل دو تفکر سنت و مدرنیته، در سینما عیان می‌شود و قهرمان مدرن به وجود می‌آید. به همین دلیل هم زن مدرن که در جامعه به وجود می‌آید در سینما هویت پیدا می‌کند. تا قبل از این زن مدرن تقریباً در فیلم مهرجویی است و یک مقدار هم در فیلم‌های حاتمی‌کیا مثل بوی پیراهن یوسف، برج مینو و از کرخه تا راین است، ولی در این فیلم‌ها زن مدرن، فعال و اکتیو به عنوان قهرمان نیست. از دوم خرداد به بعد زن مدرن قهرمان خیلی فیلم‌ها می‌شود (اسماعیلی، مصاحبه با جیرانی، ۱۳۹۵). فیلم سگ کشی از اولین نمونه‌هایی است که پس از انقلاب، با بازنمایی گفتمان زنانه و مردانه، نوعی تقابل اسطوره‌ای را بین این دو جنس به تصویر می‌کشد و زن ایرانی را، تحت‌ستم و سلطه نظام فراگیر پدرسالاری بازنمایی می‌کند. این مقاله سعی دارد، با تحلیل لایه‌های گفتمانی فیلم، دو گفتمان زنانه و مردانه در فیلم را بازشناسی کند و دال‌های پیرامونی هر یک از این دو گفتمان را مشخص سازد.

## ۲. چارچوب نظری

### ۲-۱- فمینیسم رادیکال

رادیکال فمینیست‌ها می‌گویند فرهنگ، دانش و درک ذهنی زنان، همگی از سوی مردان انکار شده است (Abbott, Wallace, 1990: 301). در این دیدگاه، تلقی خامی از مردان وجود دارد مبنی بر اینکه هر مرد، دست‌کم بر یک زن اعمال قدرت می‌کند و همگی مردان بدون استثنا در برخورداری از مزایای یک نظام اجتماعی مبتنی بر چیرگی مردانه، سهیم‌اند (مهیدی‌زاده، ۱۳۸۹: ۱۴۷). از نظر رادیکال‌ها فرد مردان از تسلط بر زنان سود می‌برند. بنابراین در فمینیسم رادیکال، شاهد تقابل و دشمنی دو جنس

تحت‌عنوان طبقه ستمگر (مردان) و ستم‌دیده (زنان) هستیم (رودگر، ۱۳۸۸: ۸۵). از نظر آنان اگرچه ستمگری در همه‌جا به چشم می‌خورد، بنیادی‌ترین ساختار ستمگری به جنسیت تعلق دارد که همان نظام پدرسالاری است؛ به این معنا که ستم‌های اجتماعی نیز بازنمایی پدرسالاری است؛ نظامی که همواره مردان را بهتر، رئیس و صاحب‌اختیار معرفی می‌کند. پدرسالاری نه‌تنها از نظر تاریخی نخستین ساختار تسلط و انقیاد به‌شمار می‌آید، بلکه به شکل همه‌جایی‌ترین و ماندگارترین نظام نابرابری تداوم یافته و به صورت بنیادی‌ترین الگوی اجتماعی تسلط درآمده است (ریتزر، ۱۳۸۷: ۴۸۹).

## ۲-۲-۲- فمینیسم مارکسیستی

همان‌گونه که مارکسیسم در ریشه‌یابی هر مسئله، تحلیلی اقتصادی عرضه می‌کند، نظریه فمینیستی-مارکسیستی نیز عوامل نظام اجتماعی سرکوبگرانه را در برابر زنان، عوامل اقتصادی می‌شمارد (علاسوند، ۱۳۹۰: ۱۷۲) فمینیسم مارکسیستی انتقاد ویرانگرانه‌ای از نظام سرمایه‌داری به عمل می‌آورد (چراغی‌کوتیانی، ۱۳۸۹: ۵۰) و تحلیل طبقاتی مارکسیستی را به اعتراض اجتماعی فمینیسم پیوند می‌زند. این ترکیب، نه‌تنها نظریه ستمگری تشدیدشده‌ای را بیان می‌کند، بلکه به‌گونه‌ای بی‌سروصداتر، نابرابری جنسی را نیز مطرح می‌نماید (ریتزر، ۱۳۸۷: ۴۷۷). بنابراین هرچند فمینیسم مارکسیست نیز مانند فمینیسم لیبرال، بر این اعتقاد است که زنان در وضعیت نابرابر و تبعیض‌آمیزی زندگی می‌کنند، ولی موقعیت فرودست زنان، برخلاف تصور عامه، ناشی از ویژگی‌های زیستی و طبیعی آن‌ها نیست، بلکه ریشه در عوامل اقتصادی دارد؛ چه‌بسا تغییر شیوه‌های تولیدی در طول تاریخ و پدید آمدن اصل مالکیت، که امتیازی مردانه به‌شمار می‌آمد، باعث وابستگی اقتصادی زن به مرد و در نتیجه، تابعیت او شد و موقعیت فرودست او را رقم زد (رودگر، ۱۳۸۸: ۷۷).

## ۲-۳-۲- فمینیسم سوسیالیستی

فمینیسم سوسیالیست از ترکیب دو دیدگاه مارکسیسم فمینیسم و رادیکال فمینیسم پدید آمده (سوزان، ۱۳۸۲: ۳۲۳) و معتقد است در هر توجیهی که برای ستم بر زنان ارائه شود «جنسیت» و «طبقه» کمابیش سهمی مساوی دارند (Tong, 1998: 73). به عبارت دیگر از دیدگاه فمینیسم سوسیالیستی، نظام دوگانه‌ای متشکل از عناصر اقتصادی (سرمایه‌داری) و جنسیتی (پدرسالاری)، موسوم به سرمایه‌داری پدرسالارانه، علت سرکوب زنان تلقی می‌شود (رودگر، ۱۳۸۸: ۹۵). این ایده باعث شکل‌گیری نظریه نظام‌های دوگانه شد که بر اساس آن، سرمایه‌داری و پدرسالاری به عنوان نظام‌های ستم جداگانه، مرتبط و گاه متضاد عمل می‌کنند (Barrett, 1980). به تعبیر یانگ، شکل فعلی پدرسالاری را جایگاه آن در درون سرمایه‌داری تعیین می‌کند (McLaughlin, 2003: 95) و بنابراین آزاد نبودن زنان، محصول کنترلی است که در قلمروهای عمومی و خصوصی بر آنان اعمال می‌شود، و رهایی زنان، فقط در صورتی تحقق می‌یابد که تقسیم کار جنسی در همه قلمروها از میان برود. این به معنای پایان دادن به شکلی از روابط اجتماعی است که مردم را به کارگر و سرمایه‌دار و به زن و مرد تقسیم می‌کند (Abbott, Wallace, 1990: 302).

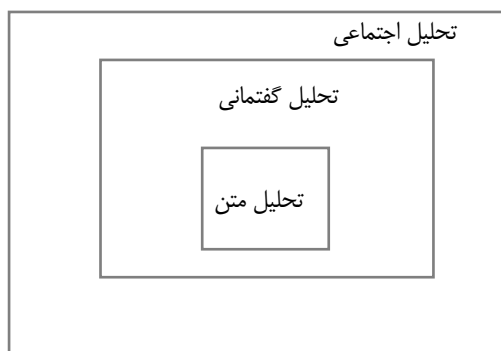
## نتیجه

می‌توان چنین برداشت کرد که نظریه فمینیسم سوسیال که ترکیبی از فمینیسم رادیکال و فمینیسم مارکسیسم است، در لایه‌های مختلف فیلم جریان دارد. در این فیلم، نظامی پیچیده در دو عنصر «پدرسالاری» و «سرمایه‌داری»، زن را به نهایت استیصال کشیده و تمام مردان داستان هر یک به عنوان پایه‌ای از این دو نظام سلطه‌گر، زن را به بردگی می‌کشند. در نهایت، زن با وجود تلاش سرسختانه‌ای که می‌کند، بازهم مهره‌ای فریب‌خورده است که در این نظام دوگانه، محکوم به شکست است.

### روش‌شناسی: تحلیل گفتمان فرکلاف

نظریه‌پردازان تعاریف متعددی از گفتمان ارائه کرده‌اند، اما بطور کلی می‌توان مدعی شد گفتمان، پدیده‌ای متکثر است که به هنگام به‌کارگیری زبان در عرصه اجتماعی بوجود می‌آید (فاضلی، ۱۳۸۳: ۸۹). ون‌دایک معتقد است مطالعات گفتمانی، بررسی گفتگو و متن در چارچوب زمینه یا بافت است (ون‌دایک، ۱۳۸۷: ۲۰) و از نگاه یاورسکی و کاپلان گفتمان عبارت است از کاربرد زبان در رابطه با صورتبندی‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی-زبانی که بازتاب‌دهنده نظم اجتماعی است و در عین حال به نظم اجتماعی و کنش متقابل افراد شکل می‌دهد (Jaworski, Coupland, 1999: 3 به نقل از فاضلی، ۱۳۸۳).

نورمن فرکلاف در مقایسه با دیگر تحلیل‌گران انتقادی، منسجم‌ترین و پرتعدادترین نظریه را در تحلیل انتقادی گفتمان تدوین کرده است (سلطانی، ۱۳۹۱: ۶۲). از نظر فرکلاف، زبان یک کردار اجتماعی است. این تفکر دربردارنده چند مفهوم ضمنی است: ۱- زبان بخشی از جامعه است و خارج از آن نیست. ۲- زبان فرایندی اجتماعی است. ۳- زبان یک فرایند مشروط به سایر بخش‌های غیرزبانی جامعه است (Fairclough, ۱۹۸۹: ۲۲، به نقل از آقاگل‌زاده، ۱۳۸۶: ۴۱). از منظر فرکلاف، گفتمان مجموعه‌ای پیچیده درهم است که از سه عنصر متن، عمل گفتمانی و عمل اجتماعی تشکیل یافته و بنابراین برای فهم یک گفتمان خاص، لازم است هر یک از این سه محور و روابط میانشان تحلیل شود (Fairclough, ۱۹۹۵: ۹۷-۹۸). اسماعیلی (۱۳۹۶) با پیاده‌سازی این الگو در تحلیل فیلم و انطباق رمزگان فنی و اجتماعی فیلم بر هر یک از مراحل به شکل ذیل رسیده است:



شکل ۱. لایه‌های تحلیل گفتمان فرکلاف در فیلم (Fairclough, 1989: 25; اسماعیلی، ۱۳۹۶: ۱۰۷)

فرضیه فرکلاف این است که پیوندی معنادار میان ویژگی‌های خاص متون، شیوه‌هایی که متون با یکدیگر پیوند می‌یابند و ماهیت عمل اجتماعی وجود دارد. بنابراین فرکلاف به سه مرحله جهت تحلیل انتقادی گفتمان اشاره می‌کند:

- ۱- توصیف متن

- ۲- تفسیر رابطه بین متن و تعامل

- ۳- تبیین رابطه‌ی بین تعامل و بافت اجتماعی (همان: ۱۶۸).

لازم به ذکر است که روش فرکلاف ابهام دارد و روند مشخصی را جهت تحلیل متن ارائه نمی‌دهد. به همین جهت بسیاری از محققان در تحلیل متن به سراغ روش‌های مختلف نشانه‌شناسی می‌روند. به عنوان مثال اسماعیلی در «بررسی انتقادی جریان‌های فرهنگی سینمای پس از انقلاب» برای تحلیل متن، از تحلیل رمزگان فنی جان فیسک، استفاده کرده است. سجودی در «تحلیل انتقادی گفتمانی فیلم روسری‌آبی»، در بخش تحلیل متن، با شمارش کمی کنش‌های جنسیتی زنان و مردان و تفسیر آن، به ارائه

تحلیل مبادرت کرده است و سلطانی در «نشانه‌شناسی یک جدایی»، در بخش تحلیل متن، به تحلیل هویت شخصیت‌های داستان از طریق نظام دال و مدلولی می‌پردازد. در ادامه، چگونگی روش تحلیل این مقاله در سه لایه متن، بینامتن و اجتماعی بیان می‌شود:

### تحلیل متن

با توجه به این که موضوع مقاله گفتمان زنانه و مردانه در فیلم است، برای تحلیل متن با استفاده از نشانه‌شناسی دال و مدلولی سوسور، دال‌های کنش‌های گفتاری-رفتاری زنانه و مردانه انتخاب می‌شود و مضامین اصلی نظام رفتاری این دو گفتمان استخراج شده و توصیف می‌شود. مدل سوسور به مدل دوبخشی نشانه موسوم است:

دال: شکلی که نشانه می‌گیرد.

مدلول: مفهومی که بازنمایی می‌کند.

نشانه، کلیتی است که از اجتماع دال و مدلول حاصل می‌شود (Saussure, 1966: 67).

### تحلیل بینامتن

بر پایه اصل بینامتنیت، هیچ متنی بدون پیش‌متن نیست و همواره متن‌ها بر پایه متن‌های گذشته بنا می‌شوند (ضمیران، ۱۳۸۲: ۱۷۴). در فیلم‌های سینمایی بینامتنیت نقش اساسی دارد. این که چه عواملی در خارج از فیلم می‌تواند به تحلیل فیلم موردنظر کمک کند و یا ارتباط فیلم‌های گذشته کارگردان با این فیلم چیست؟

اسماعیلی (۱۳۹۶) برای تحلیل بینامتن، سه عنصر «انتخاب بازیگر»، «عناوین» و «سابقه کارگردان» را به کار می‌گیرد:

### الف. انتخاب بازیگران

بازیگران، شخصیت‌هایی در رسانه‌ها هستند که برای بینندگان وجود بینامتنی دارند و معانی حضورشان نیز بینامتنی است. آنها نه فقط باقی‌مانده نقش‌های دیگر را که پیش‌تر بازی کرده‌اند، با خود به همراه دارند، بلکه معانی‌شان از متن‌های دیگر را نیز می‌آورند (فیسک، ۱۳۸۰: ۱۳۲). به عبارت دیگر هر بازیگر با توجه به فیلم‌هایی که قبلاً بازی کرده است، مجموعه انتظاراتی را با خود به همراه می‌آورد و بیننده، ذهنیتی از او در ذهن خود دارد و کارگردان با توجه به همین ذهنیت، آنان را برمی‌گزیند (اسماعیلی، ۱۳۹۶: ۱۲۰)

### ب. عناوین

عناوین دارای دو بخش اصلی است: «عنوان فیلم» یک عنصر بینامتنی است، زیرا کارگردان، عنوان را براساس تفکری خارج از متن فیلم انتخاب می‌کند و تلاش دارد تمام هویت فیلم، در عنوان باشد. «نام بازیگران» نیز معنای شخصیت را حمل می‌کند و بار بینامتنی دارد. (همان).

### ج. سابقه کارگردان

هر کارگردانی براساس تفکر فردی و اجتماعی خود، فیلم‌های متفاوتی می‌سازد. این فیلم‌ها اکثراً دارای سیر مشخصی است که باید این سیر در تحلیل، مد نظر باشد و ارتباط فیلم با دیگر فیلم‌های فیلمساز تحلیل شود. گاهی هم ذهنیت کارگردان به صورت ناخودآگاه نقاط مشترکی در فیلم‌های خود به جا گذاشته است که نشانه تفکر اصلی او است و از جمله عناصر مهم تحلیل بینامتنی فیلم است (همان).

### تحليل اجتماعي (بافتی)

در مدل فرکلاف، این مرحله، مرحله تبیین است که به تعامل اثر با محیط اجتماعی می‌پردازد. این که چگونه فرایندهای تولید و تفسیر تحت‌تأثیر اجتماع قرار دارند. این مرحله ارتباط میان رویدادهای اجتماعی با ساختارهای اجتماعی را بیان می‌کند که بر این رویدادها تأثیر می‌گذارند و نیز از آن‌ها تأثیر می‌پذیرند (آقاگل‌زاده، ۱۳۸۶: ۴۳). بنابراین در این بخش به بافت فرهنگی - سیاسی زمان تولید فیلم اشاره می‌شود و تأثیر این بافت محیطی بر فرایند تولید فیلم تبیین می‌شود.

### ۳. یافته‌های پژوهش: تحليل گفتمانی فیلم سگ کشی

همانطور که در بخش روش بیان شد برای تحلیل گفتمانی فیلم، سگ کشی در سه لایه متن، بینامتن و اجتماعی بررسی می‌شود:

#### ۳-۱- خلاصه فیلم

گلرخ به خاطر شکی که به همسرش و فرشته دارد، او را ترک می‌کند. پس از یک سال گمان می‌کند شکش بی‌مورد بوده و به تهران بازمی‌گردد. او متوجه می‌شود همسرش در یک شراکت بزرگ اقتصادی از سوی شریکش فریب خورده و گیر طلبکاران افتاده است. گلرخ تمام سعی خود را می‌کند تا چک‌های طلبکاران را با باقیمانده پولی که برای همسرش مانده با قیمت‌های پایین‌تر از قیمت واقعی چک بخرد و همسرش را از زندان آزاد کند. پس از توهین و تحقیر و ضرب و شتم و تجاوز از سوی طلبکاران بالاخره همسرش از زندان آزاد می‌شود. گلرخ از طریق شریک همسرش متوجه می‌شود که همه این‌ها نیرنگی از سوی همسرش بوده و از ابتدا تمام سرمایه در دست او بوده است و قصد دارد با پولی که دارد به همراه معشوقه‌اش فرشته، به خارج از ایران برود. گلرخ، مخفیگاه معاصر را به طلبکاران لو می‌دهد و از او انتقام می‌گیرد.

#### ۳-۲- تحليل متن

در بخش تحلیل متنی، با استفاده از نشانه‌شناسی دال و مدلولی، نظام رفتاری دو گفتمان مردانه و زنانه مقایسه می‌شود و در انتها، مضامینی که از این نظام دال و مدلولی استخراج شده تحلیل شده و صورتبندی گفتمان زنانه و مردانه در فیلم ترسیم می‌شود.

#### ۳-۲-۱- نظام دال و مدلولی گفتمان مردانه و زنانه

جدول ۱. نظام رفتاری مردان

مدلول	دال
فریب: کشگری مردان بر پایه‌ی فریب است	- بزرگترین فریب داستان، فریب خوردن گلرخ توسط همسرش ناصر معاصر است. معاصر، از گلرخ به عنوان مهره استفاده می‌کند و او را قربانی زیاده‌خواهی خود می‌کند. - گلرخ برای خرید چک همسرش، نزد سنگستانی (طلبکار) حاضر می‌شود. سنگستانی، به دروغ چک جعلی را به جای چک واقعی به گلرخ می‌دهد. - تاجر کامپیوتر نیز برخلاف قرار قبلی، تحویل چک و رضایتنامه را منوط به حضور گلرخ در خانه‌اش می‌کند. او نیت سوئی نسبت به گلرخ دارد.
خیانت: مردان از اختیارات خود سوءاستفاده می‌کنند.	- معاصر از اعتماد گلرخ سوءاستفاده می‌کند. او در زندان به خاطر تلاش‌های گلرخ، وعده هدیه‌ای بزرگ به او می‌دهد ولی درواقع، منظورش از هدیه، طلاقنامه است. - استراق سمع مسئول هتل از تماس‌های گلرخ - استراق سمع مامور زندان از صحبت تلفنی گلرخ و معاصر

مدلول	دال
	<p>- تاج‌وردی (یکی از طلبکاران) مرده است و گلرخ برای رضایت گرفتن، با وکیل تاج‌وردی صحبت می‌کند. وکیل با خیانت به اعتماد ورثه، جلسه با گلرخ را در غیاب ورثه برگزار می‌کند تا بتواند بخشی از مبلغ توافقی را مخفیانه برای خود بردارد.</p>
اقتصاد: محور کنش‌های مردان، سرمایه است	<p>- مردان فیلم، همه چیز را فدای رسیدن به سرمایه بیشتر می‌کنند. معاصر در دیالوگی به گلرخ می‌گوید: «باید شمردن یاد بگیری گلرخ! به کمی حساب کتاب. این داستان‌هایی نیست که تو می‌نویسی.»</p>
سکس: غالب مردان، نگاه سوء جنسی به گلرخ دارند	<p>- گلرخ برای خرید چک معاصر، نزد حاج‌نقدی (یکی از طلبکاران) می‌رود. حاجی نقدی، به گلرخ پیشنهاد ازدواج موقت می‌دهد. - طلبکار دیگر و همکارش وقتی مطمئن می‌شوند، گلرخ تنهاست پس از دریافت پول، به او تجاوز می‌کنند. - تاجر کامپیوتر نیت سوئی نسبت به گلرخ دارد و از گلرخ می‌خواهد برای تحویل چک با او به خانه‌اش برود.</p>
قدرت: مردان به خاطر پول، قدرت و اختیاراتی که دارند، توان سلطه دارند	<p>- مامور زندان برای سردرآوردن از کار معاصر و فهمیدن راز سرمایه بزرگ معاصر و خلاصی یافتن از شغل زندانبانی، همه جا به دنبال گلرخ است و او را تعقیب می‌کند - تماس‌های گلرخ در هتل (محل زندگی‌اش) توسط هتل‌دار و نیز در زندان توسط مامور دولت مورد استراق‌سمع واقع می‌شود. مردان با توجه به اختیارات خود، اعمال قدرت می‌کنند. به عنوان نمونه، هتل‌دار از روی عقربه ماشین گلرخ، میزان دور شدن او از هتل را به شریک معاصر، اطلاع می‌دهد. - گلرخ در مقابل معاصر در موقعیت فرودست است. رمز فنی دوربین، این فرودستی را به‌خوبی بازنمایی می‌کند. در اولین دیدار گلرخ و معاصر، زاویه دوربین سربالا متعلق به معاصر است که سلطه او را بر گلرخ بازنمایی می‌کند و زاویه سرپایین متعلق به گلرخ است که او را تحت کنترل نمایش می‌دهد</p>
خشونت: رفتار مردان همراه با خشونت و وحشی‌گری است	<p>- گلرخ توسط نیروهای افرندی، محاصره، ربوده و شکنجه می‌شود - گلرخ توسط یکی از طلبکاران و همکارش، مورد ضرب‌وشتم و تجاوز قرار می‌گیرد - گلرخ چندین بار از مردان می‌خواهد بدون فریاد زدن صحبت کنند.</p>
مذهب: مردان هم در دسته مذهبی و هم غیرمذهبی جای دارند	<p>- مردان فیلم در هر دو دسته مذهبی و غیرمذهبی جای دارند. حاج‌نقدی و تاجر فرش در دسته مذهبی‌ها جا دارند. تاجر فرش با این که شخصیتی خشن و فریبکار دارد، اما در حرام و حلال بودن پول گلرخ، شبهه وارد می‌کند.</p>

## جدول ۲: نظام رفتاری زنان

مدلول	دال
صدق: گلرخ صادقانه برای کمک به معاصر پیش قدم می‌شود.	<p>- گلرخ با همسرش یکرو است و صادقانه تمام تلاش خود را برای رهایی او به کار می‌گیرد. وقتی معاصر از او می‌خواهد چک‌هایش را بازخرید کند به او می‌گوید: «کار خیلی خیلی سختیه» و گلرخ در پاسخ می‌گوید: «هر چی سخت‌تر بهتر، بذار جبران کنم.»</p>
تعهد: گلرخ، در تعاملات خود خیانت نمی‌کند و مسئولیت‌پذیر است.	<p>- هرچند طلبکاران با فریب و خیانت، گلرخ را می‌آزارند، اما او مبلغ مورد توافق را بی‌کم‌وکاست پرداخت می‌کند. برای نمونه، وقتی روی تاجر کامپیوتر اسلحه می‌کشد تا او را مجبور کند طبق توافق قبلی، رضایت‌نامه را امضا کند، مبلغ مورد توافق را روی میز می‌گذارد و سپس فرار می‌کند.</p>
فرهنگ: گلرخ از اهالی فرهنگ است.	<p>- فیلم در صحنه‌هایی بر نویسنده بودن گلرخ و کتاب‌های چاپ شده یا توقیفی‌اش تاکید می‌کند.</p>
عشق: وجه بارز کنشگری گلرخ عشق است. او بی‌چشم‌داشت برای نجات همسرش می‌جنگد.	<p>- تمام کنش‌های رفتاری و گفتاری گلرخ نشان‌دهنده انتظاری عاشقانه برای ارتباط با معاصر است. برای نمونه او به هتل‌دار می‌گوید: «هر ساعتی تلفن کرد، وصل کنید. من نصفه شیم بیدارم» - او برخلاف مردان فیلم از جمله حاجی‌نقدی، تاجر کامپیوتر، برادرخانم منتسب، جاهل متجاوز و البته معاصر، به همسرش وفادار می‌ماند. هرچند برای این وفاداری، مرارت بسیار می‌کشد.</p>
رنج: گلرخ در برابر قدرت مردانه، محکوم به رنج است.	<p>- نگاه‌های جنسی مردان به او، تحقیر بابت زن بودن توسط حاج‌نقدی، مورد ضرب‌وشتم قرار گرفتن توسط شرکت افرندی و در آخر، تجاوز، از جمله رنج‌هایی است که گلرخ در مواجهه با هریک از مردان فیلم متحمل شده است.</p>



مدلول	دال
اخلاق: گلرخ فردی اخلاق مدار است.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- معاصر زبان به ناسزا درباره شریک فراری اش باز می‌کند و گلرخ با اشاره دست، او را از ناسزاگویی منصرف می‌کند.</li> <li>- زیردست افرندی، گلرخ را مورد ضرب و شتم قرار می‌دهد. پس از این که افرندی با گلرخ مذاکره می‌کند، گلرخ باز خرید چک معاصر را منوط به انتقام گرفتن از مرد ضارب می‌کند. در آخر، از انتقام منصرف می‌شود و می‌گوید: تو قابل زدن نیستی... تو بدبخت تر از اونی که بفهمی چی به سرت اومده.</li> </ul>
غیرمذهبی: نشانه‌ای از مذهب در کنشگری گلرخ نیست.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- گلرخ نشانه‌ای از مذهبی بودن ندارد. نوع پوشش او نیز در آن زمان، او را در جرگه زنان غیرمذهبی قرار می‌دهد.</li> <li>- گلرخ در صحنه‌ای، پس از دریافت چک از طلبکار، دست دراز می‌کند تا با او دست دهد، اما پشیمان می‌شود و می‌گوید: «ببخشید که نمی‌تونیم با هم دست بدیم». این سخن ناشی از قوانین جنسیتی در جامعه است که گلرخ آن‌ها را قبول ندارد.</li> </ul>

### ۳-۲-۲- توصیف لایه متنی

#### - مردسالاری

جامعه‌ی فیلم سگ‌کشی، ساختاری مردانه دارد و زن در آن جامعه آن‌قدر تحت فشار است که به سختی می‌تواند کنشگری کند. هیچ‌یک از افعال او از نگاه مردان پوشیده نیست. فیلم با استفاده از نمادهایی این محصور بودن زن را نشان داده است. مثل استراق تمام تلفن‌های او توسط مسئول هتل و یا اقامت در اتاقی با پنجره‌های بزرگ و مشرف به ساختمان‌های غول‌آسایی - سرمایه‌داری - که مردان در حال بالا بردن و ساختن آن هستند. بیضایی در این باره می‌گوید: «در نظر من هیچ سرکشی در کودک و زن نیست که علتش اعتراض به استبداد قوانین جامعه مردسالار نباشد. نظمی در هزاران سال چنان برآورده که به نظر می‌رسد در هر کوششی برای نفوذ به آن سر به سنگ می‌خورد، مگر آن که ناهماهنگی ذرات درونی خودش سبب شود که ترک بردارد» (شرکا، ۱۳۸۰: ۸۰ به نقل از بیضایی در گفتگو با بهرام بیضایی: ۴۳). این دیدگاه بیضایی به خوبی در فیلم اشراب شده است. گلرخ زنی جنگنده و پرتکاپوست اما در نهایت، چنان مهره‌ای سوخته در این بازی مردانه، شکست می‌خورد.

#### - غلبه اقتصاد بر فرهنگ

از دیگر دال‌های پیرامون گفتمان مردانه فیلم که منشعب از فمینیسم سوسیال است، اقتصاد لیبرال و تفوق پول بر ارکان جامعه و نابودی فرهنگ است. در این فضا است که زن تحت‌ستم طبقاتی، به استضعاف کشیده می‌شود. گلرخ، زنی نویسنده، روشنفکر و از خانواده‌ای فرهنگی است. معاصر در دیالوگی می‌گوید: «باید شمردن یاد بگیری گلرخ. یه کمی حساب کتاب. این داستان‌هایی نیست که تو می‌نویسی». به قول معاصر، بازی سرمایه و اقتصاد خیلی از عالم فرهنگی گلرخ دور است. پدر گلرخ انتشارات دارد و به خاطر بی‌توجهی جامعه سرمایه‌مدار به فرهنگ، ورشکست شده است: «بهتون دلخوشی می‌دم پدر بدبخت من که سی‌ساله برای فرهنگ این کشور کار می‌کنه برای همه چیزش لنگه. از کاغذ و مرکب تا چاپ و پخش و اجازه‌ی تک تک کلمات. اما امثال شما هیچ دشمنی ندارید». وضعیت گلرخ و پدرش که نماد فرهنگ در فیلم هستند، بازنمای ورشکستگی فرهنگی ایران است که زیر چرخ سرمایه‌داری خورد شده است. در واقع در مواجهه اقتصاد و فرهنگ، این فرهنگ است که دست زیرین است. دیالوگ زیر، تفوق پول بر فرهنگ را به خوبی نشان می‌دهد:

«زندانبان: تازگیا کتابی هم چاپ کردین؟»

گلرخ: «نامه‌ای در راه». خوندین؟

زندانبان: هیچ وقت.

گلرخ: معلومه! چون هیچ وقت منتشر نشده. این پولو به من می‌دن که چیزی چاپ نکنم.  
زندانبان: مته این که شما با همه سر دعوا دارین. زورتون نمی‌رسه!  
گلرخ: دلخوری م از همینه».

بنابراین بازی سرمایه همه چیز را در دست گرفته و با نابودی فرهنگ، انواع فریب در جامعه را گسترش داده است. دیگر فرقی بین حاجی‌بازاری قالی‌فروش که حرف از حرام و حلال می‌زند و طلبکار متجاوز و یا تاجر لاابالی کامپیوتر نیست. منطق همه پول است. فیلم نشان می‌دهد، که فرهنگ نمی‌تواند در مقابل دنیای مخوف سرمایه‌داری و اقتصاد، قد علم کند. به عبارتی فرهنگ متأثر از اقتصاد است، چنان‌که زن، مغلوب مرد.

### - قدرت مردانه

در نظم پیچیده مردانه فیلم، قدرت حرف اول را می‌زند. ربودن گلرخ توسط افرندی، سوءقصد توسط طلبکار متجاوز، تعقیب توسط زندانبان و استراق سمع تلفن‌های خصوصی توسط کارگزار مقدم، همگی وجوه مختلف قدرت را در مردان نمایش می‌دهند. جامعه‌ی مردانه فیلم با دسترسی به قدرت، روابط و پول، کار خود را پیش می‌برد و گلرخ تنها تلاشی بی‌ثمر انجام می‌دهد. طلبکاران ناصر معاصر، هر کدام وجهی از چهره قدرت مردانه را بازنمایی می‌کنند که وقتی در کنار هم قرار می‌گیرند، چهره دهشتناک مردسالار جامعه، کامل می‌شود. قدرتی که زن را در موضع انفعال قرار می‌دهند و زن برای رهایی از این قدرت همه‌گیر نیاز به عزمی سترگ دارد. البته باید گفت بیضایی برای نمایش قدرت مردانه، نقش ساختار اجتماعی، دولت، نهادهای وابسته به دولت و نیز طبقه متوسط را در نظر نگرفته است و فیلم از این جهت دچار نوعی تقلیل‌گرایی است که در بخش تحلیل اجتماعی به آن پرداخته خواهد شد.

### - زن؛ سوژه جنسی

وجه دیگر این جامعه مردانه، بی‌اخلاقی جنسی و سوژه‌بودگی زن در این محیط ناامن است. حاج‌نقدی، تاجر کامپیوتر، طلبکار متجاوز، برادرزن منتسب، همه به گلرخ چشم طمع دارند و در این سیل بی‌اخلاقی، بالاخره گلرخ مورد آسیب قرار می‌گیرد. نگاه جنسی به زن، آن هم در رسمی‌ترین ملاقات‌های اقتصادی، نشان از وضعیت فاسد مردان جامعه دارد. از منظر فیلم، زن در «جامعه» در تیررس هوس‌های جنسی مردان است و در «خانواده» مورد خیانت همسر خود واقع می‌شود و بنابراین در هر دو حیطه اجتماعی و خانوادگی در معرض ناامنی فراگیر قرار دارد. گلرخ در جامعه هم از سوی مرد مذهبی سنتی در معرض آسیب جنسی است و هم از طرف مرد غرب‌گرای مدرن. و بالاخره از سوی مردی عقب‌مانده مورد تجاوز قرار می‌گیرد. از منظر فیلم، جامعه‌ایران به‌گونه‌ای است که زن در مناسبات اجتماعی و خانوادگی‌اش به سوژه‌ای جنسی تبدیل شده و از سوی مردان تحقیر می‌شود.

### - خشونت مردانه

خشونت و سلطه، دال دیگری است که پیرامون گفتمان مردانه قرار دارد. افرندی و زیردستانش، طلبکار متجاوز و نیز سنگستانی، نمایندگان خوبی برای نمایش چهره خشن و قلدرمآب پدرسالاری هستند. طلبکار متجاوز، پس از اطمینان از تنها بودن گلرخ، وحشیانه به وی تجاوز می‌کند. زیردستان افرندی نیز، گلرخ را می‌ربایند و با فریاد و شکنجه، او را می‌آزارند. گلرخ از آن‌ها می‌خواهد بدون فریاد، خواسته‌شان را بیان کنند، تا گلرخ همکاری کند اما در پاسخ مورد ضرب‌وشتم قرار می‌گیرد. سنگستانی نیز همین روند را پی می‌گیرد. او نیز مانند طلبکار متجاوز، سعی دارد گلرخ را به داخل دفتر ببرد، اما این بار گلرخ نمی‌پذیرد. گلرخ می‌داند مردان خشونتی غیرقابل کنترل دارند و برای در امان ماندن از گزندشان باید در ملأعام با آن‌ها ملاقات کرد. گلرخ این بار با نقشه‌ای که از قبل

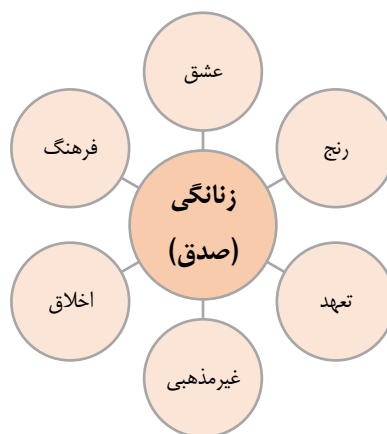
کشیده، خود را برای فرار آماده کرده و می‌تواند از چنگ آن‌ها بگریزد. تاجر قالی نیز با این که متشرع است و نسبت به حلال یا حرام بودن پول گلرخ دغدغه دارد، از این که گلرخ به صداقت او اعتماد کرده و به تنهایی برای معامله آمده، تعجب می‌کند: «چطور جرأت می‌کنی؟ آگه پولو می‌گرفتم و چک رو نمی‌دادم؟» و گلرخ به دروغ می‌گوید: «محافظمو صدا می‌کردم». بنابراین مردان آنقدر متوحش هستند که زن برای برقراری یک ملاقات کاری با آن‌ها احتیاج به محافظ دارد. محافظی که مردان را ملزم کند به تعهدشان پایبند بمانند و یا صدمه نزنند. اگر زن محافظ نداشته باشد، بسته به اقبالش می‌تواند در امان بماند و یا نماند. چنان که گلرخ توانست بی‌محافظ از گزند این فرد در امان بماند، اما در ملاقات بعدی مورد حمله وحشیانه قرار گرفت.

### – فریبکاری

وجه غالب فریب در مردان بازنمایی شده است. مردان هم در خانواده و هم در جامعه، فریبکارند و برای رسیدن به سرمایه‌ی بیشتر از هیچ نیرنگی فروگذار نمی‌کنند. برگترین فریب فیلم، فریب دوگانه‌ای است از سوی ناصر معاصر. او از سویی در حیطه زندگی خانوادگی، همسرش را فریب می‌دهد و از سویی در حیطه اجتماع، قانون و طلبکارانش را می‌فریبد و برای نجات یافتن از مخمصه، همسرش را وارد بازی خطرناکی می‌کند. این همان حیطه سرمایه‌داری است که معاصر را وادار می‌کند برای کسب سود بیشتر، همسرش، قانون و دیگر طلبکاران را بفریبد. در این نظام دوگانه‌ی خانوادگی و اقتصادی، گلرخ به عنوان نماینده زنان، مهره‌ای است که در زمین مردانه بازی می‌کند و در انتها، توسط معاصر کنار گذاشته می‌شود.

### ۳-۲-۳- گفتمان مردانه و زنانه در نظام متنی

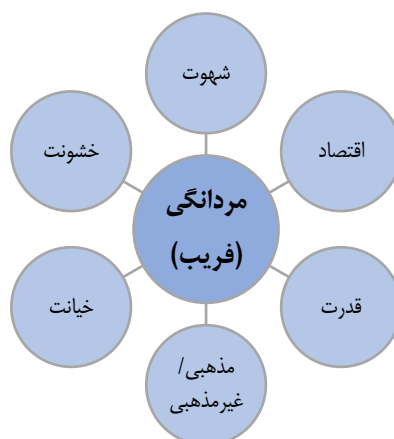
در این فیلم، مردانگی و زنانگی، دال‌های مرکزی برای دو گفتمان متخاصم هستند که هر یک سعی دارد بر دیگری پیروز شود. در لحظه لحظه فیلم، شاهد نزاع دائمی گلرخ برای فائق آمدن بر رقبای مرد دیده می‌شود. دال‌های پیرامونی هر گفتمان، دیدگاه بیضایی نسبت به مردانگی و زنانگی را نمایش می‌دهند که کشف آن‌ها می‌تواند به فهم ریشه‌های فمینیستی فیلم کمک کند.



شکل ۲. گفتمان زنانه در فیلم

در سگ‌کشی، زن در مقابل مرد به تصویر کشیده شده است. زن وجه صداقت است و با فرهنگ، اخلاق، عشق، تعهد و رنج هم‌نشین شده است. در مقابل، مرد، وجه فریب است که با اقتصاد، شهوت، خشونت، خیانت و قدرت هم‌نشین شده است. گلرخ نماینده

زن ایده‌آلی است که با تمام وجود برای نجات همسرش می‌جنگد. اما مردان در فیلم، افرادی فرومایه و سوءاستفاده‌گر هستند که برای رسیدن به سرمایه همه چیز را زیر پا می‌گذارند: اخلاق، قانون، صداقت و حتی ناموس را. بازنمایی تقابل خیر و شر در قالب تقابل زن و مرد، نشانگر نگاه رادیکال فمینیسم است که در فیلم جریان دارد.



شکل ۳. گفتمان مردانه در فیلم

### ۳-۲-۴- تقابل دال‌های گفتمانی زنانه و مردانه

اگر دقت شود، هر کدام از دال‌ها در گفتمان زنانه با دال دیگری از گفتمان مردانه در تقابل است:



شکل ۴: تقابل دال‌های گفتمانی زنانگی با دال‌های گفتمانی مردانگی

- گلرخ صادقانه برای کمک به همسرش گام برمی‌دارد، در مقابل بزرگترین فریب را از سوی همسرش می‌خورد. او در تمام مراوداتش با مردان به تعهدی که در قبال پرداخت پول برای دریافت چک همسرش دارد پایبند می‌ماند، حتی زمانی که اسلحه در دست دارد، مقدار توافقی را پرداخت می‌کند، اما مردان همگی اهل خیانت و زیرپا گذاشتن توافقی هستند.
- گلرخ کمالی، پایبند به اخلاق است و همانطور که از نام خانوادگی‌اش هویداست، برای رسیدن به کمال انسانی تلاش می‌کند. در مقابل، اخلاق مردان، توخاست و خشونت بخشی از رفتار و تفکر و شیوه زیست آنهاست.

- گلرخ، نویسنده کتاب و از اهالی فرهنگ است و در فیلم بر جنگ نابرابر اقتصاد و فرهنگ تاکید می‌کند. در مقابل مردان، تنها به پول فکر می‌کنند و برای رسیدن به سرمایه بیشتر از هیچ ستمی فروگذار نمی‌کنند.
- گلرخ عشق خود به همسرش را در جای جای فیلم به نمایش می‌کشد و عاشقانه برای نجات او خود را به مشقت می‌اندازد. اما مردان فیلم تنها به سکس می‌اندیشند، همسر خود را نادیده می‌گیرند و برای ارضای شهوات خود، زنی بی پناه را سوژه جنسی می‌کنند. بارزترین نمونه، ناصر معاصر است که همسر خود را قربانی زیاده‌خواهی‌اش می‌کند و با فرشته، منشی شرکت قرار ازدواج می‌گذارد.
- گلرخ در برابر قدرت نظام یافته مردان چه در خانواده و چه در جامعه در رنج است و باید برای نجات از این رنج، از بازی مردانه خارج شود. قدرت مردانه در همه جا جاری است و گلرخ در مواجهه با همه مردان، رنجی را متحمل می‌شود. چهره زنانه گلرخ در ابتدای فیلم به تدریج تغییر شکل می‌دهد و به چهره‌ای رنجور، کبود، و پر از درد تبدیل می‌شود.

### ۳-۳- تحلیل بینامتنی

#### ۳-۳-۱- انتخاب بازیگران

مژده شمسایی قبل از فیلم سگ‌کشی، در فیلم‌های «مسافران» (۱۳۷۰) و «گفتگو با باد» (۱۳۷۷) برای بیضایی بازی کرده است. همچنین در تئاترهای طرب‌نامه، گزارش ارداویراف، آرش، جانا و بلادور، افرا یا روز می‌گذرد، بانو آتویی و... با بیضایی همکاری کرده است. در فیلم «گفتگو با باد»، زنی بومی در جزیره کیش مدرن در خیابان بر مردی که پول می‌شمارد ظاهر می‌شود و او را به یاد گذشته دور می‌اندازد. تصاویر گذشته می‌گذرد. مرد هر بار چیزی به یاد نمی‌آورد و به کار روزمره خود می‌شتابد. در پایان، مرد، چیزی از گذشته‌ها به یاد نیآورده و همچنان پول می‌شمارد. در این فیلم نیز، زن مظهر فرهنگ و اصالت است و بر مرد که مظهر اقتصاد و پول است وارد می‌شود ولی نمی‌تواند بر آن غلبه کند. این بازیگر با توجه به فیلم‌هایی که بازی کرده، انتخاب خوبی است برای شخصیت گلرخ، که نماد فرهنگ در فیلم است و در آخر نمی‌تواند خود را بر اقتصاد مردانه، غالب کند و زمین بازی را رها کرده و برمی‌گردد.

#### ۳-۳-۲- عناوین

«سگ‌کشی» اشاره به جامعه بیماری است که به خاطر سرمایه‌اندوزی، تمام کمالات انسانی‌اش را از دست داده است. بیضایی درباره وجه تسمیه فیلم می‌گوید: نام سگ‌کشی برای من بیشتر تداعی‌کننده تصویری از جامعه است که در این سال‌ها می‌دیدم تحت‌تاثیر پول، سودای پول و دعوای پولی، از نظر اخلاقی هار شده... این هاری موضوع فیلم است (بیضایی، ۱۳۸۰: ۱۱۷).

«ناصر معاصر»، انسان معاصری است که در جامعه هار سگ‌کشی، رشد می‌کند و همه خصوصیات اخلاقی-رفتاری‌اش منطبق بر سرمایه‌اندوزی است. استفاده از نام معاصر برای این شخصیت، تأکیدی است بر جامعه معاصر-سال ۷۱- ایران که طی تحولات سیاسی، اجتماعی و اقتصادی دهه ۶۰ و ۷۰، انسان‌هایی را تولید کرده که همچون معاصر در حال بازتولید فریب، ثروت‌اندوزی و هاری هستند.

«گلرخ کمالی» نامی است که برای تنها شخصیت سفید داستان انتخاب شده است. این نام، شبیه به نام ماهرخ است که این شخصیت در فیلم مسافران، ساخته بیضایی، نقش آن را بازی کرده است. نام «گلرخ» اشاره به لطافت طبع این شخصیت دارد و

«کمالی»، اشاره به مسیر او دارد. مسیری که راه کمال است و او را تبدیل به تنها انسان جامعه سگ‌کشی کرده است. زنی فرهنگی، اخلاق‌مدار، عاشق و متعهد که در تمام سختی‌ها و مرارت‌ها، همچنان بر اصول انسانی خود پایبند می‌ماند. نام‌گذاری سایر مردان داستان نیز منطبق بر رمزگان ایدئولوژیک فیلم یا همان مردستیزی است که اشاره‌هایی به قدرت، پول‌پرستی و سلطه پدرسالارانه دارد:

«حاج‌نقدی» دلالت بر پول‌محوری شخصیت دارد.

«منتصب» در فرهنگ دهخدا به معنای «برپاخواسته» و به عبارتی قائم و افراشته است. این نام دالی است که بر قدرت مردانه دلالت دارد.

«افرنندی» در فرهنگ معین به معنی «فرّ و شکوه» است. این نام نیز دلالت بر قدرت مردانه دارد.

«سنگستانی» اشاره به سنگدلی و ظالم بودن شخصیت دارد.

همانطور که مشاهده می‌شود، عناوین انتخابی توسط فیلم، عناوینی هستند که مردان را در نظر مخاطب منفور جلوه می‌دهند و در مقابل، مخاطب را همدل با تنها شخصیت مثبت فیلم یعنی گلرخ می‌کنند.

### ۳-۳-۳- دیگر آثار بیضایی

زن به عنوان عنصری دراماتیک همواره نقش مهمی در آثار بیضایی داشته است. زن قدرتمند و قاطع در محیطی مردانه که همواره به او اجازه داده نشده درباره زندگی خود تصمیم بگیرد (شرکا، ۱۳۸۰: ۸۰). بیضایی غالباً در آثارش به خانواده‌ای متلاطم می‌پردازد که در آن، زنی اسطوره‌ای به عنوان شخصیت سفید داستان، به سختی می‌خواهد، شرایط را تغییر دهد. بیضایی می‌گوید: «آسیب دیدن خانواده تحت‌هجوم و فشار بیرونی را در «مرگ یزدگرد» دیده‌ایم. در تصویر خانواده‌ی درگیر و در مواجهه با دگرگونی عظیم تاریخ، خانواده در «باشو غریبه کوچک» با هجوم ویران‌گر جنگ درگیر است. در «شاید وقتی دیگر» با هجوم گذشته و در «مسافران» با هجوم باورهای ستایش مرگ. در «سگ‌کشی» عصر سوداگری است که به خانواده هجوم آورده است. خانواده در این فیلم با نابودی مرد می‌باشد که مثل سگی کشته می‌شود و زن که پیش از آن توسط مرد، سگ‌کُش شده و کم‌کم ظرافت و زیبایی و حتی صدای زنانه‌اش را در فیلم می‌بازد و گرچه در پایان زنده می‌ماند، به نظر می‌رسد زنانگی‌اش محو شده یا عاطفه‌اش به تاراج رفته است (بیضایی، ۱۳۸۰: ۱۱۷). با این حال او قدم برمی‌دارد و با هر قدم هویت خود را جستجو می‌کند، بیش از آن که در پی تثبیت موقعیت خویش در جامعه‌ای مردانه باشد. همین است که ما را به برداشتی اساطیری از زن در آثار بیضایی وا می‌دارد. زن بارور در «شاید وقتی دیگر» و مادر زمین در «باشو غریبه کوچک» و نیز عروس «مسافران»، وقتی با حضور سفیدپوش خود در مجلس سیاه سوگواری، روح زندگی به کالبد عزیزان از دست‌رفته می‌دهد. در «سگ‌کشی» نیز زن، اسطوره‌ای‌تر از همیشه با دفع درونی که در خود پرورانده و با تدبیر پنهان خود تعالی - هرچند ناچیز - به خشونت جهان می‌بخشد (شرکا، ۱۳۸۰: ۸۰ به نقل به مضمون از گفتگوی قوکاسیان با بیضایی، ۱۳۷۱). البته دیدگاه بیضایی مورد نقد برخی جامعه‌شناسان واقع شده است. به عنوان مثال اباذری معتقد است خانواده نهاد مجزایی نیست که مورد هجوم بیگانگی چون سوداگری قرار گیرد بلکه خود در دیالکتیک سرمایه‌داری سهیم است، همان‌طور که زنان در تداوم مردسالاری سهیم‌اند (مصاحبه با اباذری، ۱۴۰۰).

### ۳-۴- تحلیل اجتماعی

سگ کشی در تابستان ۷۱ نوشته شد و هفت هشت سال بعد اجازه ساخت یافت (بیضایی، ۱۳۸۰: ۱۱۶). داستان مربوط به تهران قبل از پایان جنگ و سال اول بعد از آن است (همان: ۱۱۷). بنابراین برای تحلیل اجتماعی (بافتی) فیلم، لازم است نگاهی به جامعه ایران در اواخر دهه ۶۰ و اوایل دهه ۷۰ داشته باشیم.

از آغاز سال ۱۳۶۸ شاهد روی دادن اتفاقات سیاسی تأثیرگذاری هم در ایران و هم در سطح بین‌المللی هستیم. در سطح بین‌الملل، دنیای تک‌قطبی شده‌ای ایجاد شده است که با شکست آرمان‌شهر عدالت‌خواهانه‌ی سوسیالیستی، یگانه راه پیشرفت را در احیای کامل اقتصاد سرمایه‌داری و روابط بازار می‌بیند. (Harvey, 2005: 76) در ایران نیز حرکت به سوی تعدیل همه‌جانبه اقتصاد کلان، تقویت بخش خصوصی و حذف تدریجی قیدوبندهای اقتصادی آغاز شد که شروعی برای حرکت به سوی لیبرالیسم اقتصادی محسوب می‌شود (نعمانی، ۱۳۸۶، به نقل از اسماعیلی، ۱۳۹۶: ۲۶۹). خرداد ۱۳۶۸ آغاز دوره‌ای است که با سیاست حرکت به سوی «بازسازی اقتصادی» مطابق نسخه بانک جهانی مشخص می‌شود. هدف این سیاست اعمال لیبرالیسم اقتصادی در مجموعه فعالیت‌های بازار است. بورژوازی با درک اینکه در روند عادی‌سازی وضع اقتصادی امیدی برای رشد آن نیست، مبارزه‌اش را به میدان سیاست می‌کشاند و پرچم لیبرالیسم اقتصادی را بلند می‌کند و خواستار خصوصی کردن صنایع و مقررات‌زدایی از بازار می‌شود (همان: ۹۳). تک‌نرخی کردن ارز، خصوصی‌سازی شرکت‌های دولتی، حذف یارانه‌ها بخشی از سیاست‌های اقتصادی آن سال‌هاست که البته با این وجود، همچنان تا سالیان بعد، دولت و بنیادهای وابسته به آن، بازیگر اصلی در عرصه اقتصاد به شمار می‌آیند (اسماعیلی، ۱۳۹۸: ۲۶۴). در این میان، نکته‌ای که در فیلم مغفول است، ساختارها و مکانیسم‌های اجتماعی و اقتصادی مشخصی است که سلطه بر زنان را تشدید می‌کند، به عبارت دیگر انواع مناسباتی که جنسیت با ساختار نظام سرمایه‌داری پیدا می‌کند، نمایش داده نشده و به این نکته اشاره نمی‌شود که کنش‌های گلرخ به عنوان نمادی از جنسیت زن و طلبکاران به عنوان نمادهایی از جنسیت مرد، چگونه در شکل‌گیری روابط ساختاری طبقات فرادست و فرودست اجتماعی موثر است، زیرا ساختار طبقاتی توسط روابط و مناسبات اجتماعی درگیر در اقتصاد است که ایجاد می‌شود و «نه به تنهایی بلکه در کنش متقابل با مناسبات جنسیتی، منشاء مهم رابطه قدرت، نابرابری، تمایز، تفکیک و قشر بندی قرار می‌گیرد» (مصاحبه با اباذری، ۱۴۰۰).

درواقع فیلم «بدون ارجاع به دولت و طبقات متوسط و بدون برج‌گذاشتن ردی از تنش فردی در بازنمایی مردان سلطه‌گر و فریب‌کار نمی‌تواند حامی چندان‌ی برای جنبش فمینیستی باشد. ضمن اینکه سوسیالیسم در تمام اشکال آن نیازمند تحلیل نهادها و ساختارهای سلطه و نابرابری است و این امر نیازمند تحلیل پیچیده‌ی تنش‌های انسان‌های واقعی است و نه نمادهای زر و زور و تزویر». (همان)، چنانچه که بیضایی نتوانسته فراتر از نمادهای مردانه‌ی ثروت و قدرت [معاصر، سنگستانی، افرندی، ...] نقش ساختار اجتماعی و اقتصادی سرمایه‌داری نوپا و نهادهای وابسته به آن در کشور را در نسبت با مساله زنان بازنمایی کند. نادیده گرفتن این مهم باعث شده فیلم به جای سخن راندن حول امکان‌رهایی از سلطه، صرفاً ترس از موقعیت بوجود آمده را برای مخاطب درونی کند.

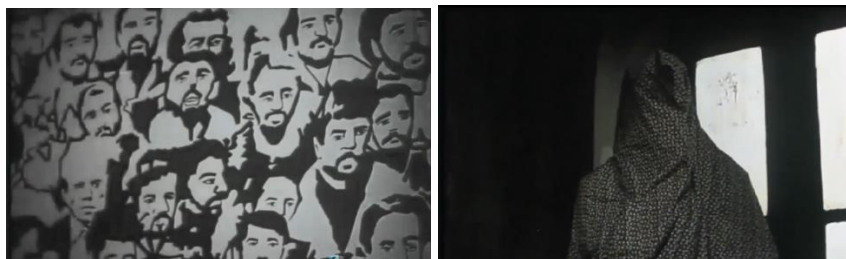
علاوه بر بی‌توجهی به نقش دولت و نهادهای وابسته به آن در بازنمایی لیبرالیسم ضد زن، دیگر نقطه‌خلاف فیلم، نادیده گرفتن طبقه متوسطی که در آن سال‌ها تحت‌تأثیر سرمایه‌داری و تغییر ساختارهای اقتصادی و نیز فرهنگی کشور، در حال پوست‌اندازی است. «این طبقه به طرزی خاص در دهه پس از انقلاب رشد کرد. به عنوان مثال تعداد کارکنان طبقه متوسط بخش خصوصی ۳۷/۲ درصد کم شد و تعداد کارمندان دولت ۸۸/۸ درصد افزایش یافت. افزایش در اندازه طبقه متوسط به دلیل افزایش در تعداد کارکنان حرفه‌ای و فنی دولت بود که ۹۰ درصد کل طبقه متوسط را در ۱۳۶۵ شامل می‌شدند» (نعمانی، بهداد، ۱۳۸۶: ۹۴). نادیده گرفتن

این طبقه در فیلم باعث شده، زن همچون عنصر تنهایی به تصویر کشیده شود که تنها راه رهایی از سلطه را در یک کنش رادیکال پی می‌گیرد و نه در کلنجار با ساختار سلطه و یک مواجهه خردمندانه.

مساله دیگر در فضای اجتماعی ایران دهه ۶۰ و ۷۰، نفوذ لیبرالیسم اقتصادی به حوزه فرهنگ است. عقلانی کردن نئولیبرالیستی اقتصاد و خصوصی‌سازی به خصوص از دولت دوم سازندگی با جدیت بیشتری پی‌گیری می‌شود. تغییرات حوزه اقتصاد در دیگر حوزه‌های نظام اجتماعی نفوذ می‌کند و از همه مهمتر سبب تحول در نظام فرهنگی و ارزشی جامعه می‌شود. پیرو توسعه و نوسازی کشور پس از جنگ، رفته‌رفته نظام فرهنگی و ارزشی جدیدی در جامعه شکل می‌گیرد که با ارزش‌ها و هنجارهای نظام سیاسی کشور هماهنگی ندارد (رفیع‌پور، ۱۳۷۸: ۴۷). استمرار این وضعیت همراه با اتمام پروژه‌ی جنگ بیش از پیش ساختارهای گفتگمانی جنگ را در جریان انتقاداتی که در دانشگاه‌ها و مطبوعات می‌شد، به پرسش می‌گرفت و هر روز زمینه‌های مقبولیت گفتگمانی پدیدار می‌شد که خود را با عنوان گفتمان دنیامحوری و عقلانی نمایان می‌کرد. گفتگمانی که در سال‌های پایانی جنگ ظاهر شده بود و ادامه‌ی آن را نامعقول می‌شمرد، در نتیجه پایان جنگ را نقطه عزیمت چالش و دیالکتیک فرهنگی دو گفتمان فرهنگی تبدیل کرد (حسینی، ۱۳۹۲: ۸۶-۸۹). فیلم سگ‌کشی در چنین فضایی به نگارش درآمد و چند سال بعد ساخته شد. فیلم، جامعه سال ۶۶ و ۶۷ را نمایش می‌دهد. آشوب، ناآرامی و شلوغی مانند خون در شریان فیلم جریان دارد. این آشوب با رمزهای خاصی در متن داستان حضور دارد و وضعیت بحرانی گلرخ را غلظت می‌بخشد. سربازان اسلحه به‌دست که در همه‌جا حتی داخل هتل حضور دارند، گاهی رژه می‌روند، گاهی به دنبال چیزی می‌گردند، گاهی کیسه‌های شن سنگرها را جابجا می‌کنند، گاهی با موتور مانور می‌دهند و گاهی در خیابان می‌دوند. نقاشی‌های دیواری از شهدا و یا مردمی که در حال تظاهرات‌اند. جملات «از پذیرفتن بانوان بدحجاب معذوریم» و «جنگ جنگ تا پیروزی»، نشانه‌هایی هستند برای ایدئولوژی مربوط به انقلاب، دفاع مقدس و حواشی پیرامون آن. فیلم، فریب و دروغ را در این بستر سیاسی اجتماعی روایت می‌کند و بنابراین می‌توان گفت ریشه فریب و زن‌ستیزی را به حوادث مربوط به انقلاب ارجاع می‌دهد. گلرخ فضای آلوده جامعه را چنین برای پدر توصیف می‌کند: «دیگه نمی‌کشم [سیگار]. ترکش کردم. دود اینجا زیادی هم هست. شروع کردم به ورزشایی مثل دویدن و تمرکز. باید حواسم باشه». تصاویر ذیل، نمونه‌هایی تصویری از مطالب بالاست:







مساله مهم ديگري که بايد در تحليل اجتماعي اين دوره مورد توجه قرار داد، خرده جريان فمينيستي است که اگرچه در اوائل دهه ۶۰ بسيار کم رنگ بود، اما با شروع دولت سازندگي، رگه هاي اين خرده جريان آشکار مي شود و در دوران اصلاحات به اوج مي رسد (اسماعيلی، ۱۳۹۶: ۲۷۴). هويت زن مدرن در سينماي فمينيستي به موازات رشد سينماي روشنفکري و آميخته با آن رشد کرد. جريان روشنفکري در اين دوره با فيلم هامون ساخته داريوش مهرجويي هويت يافت. «هامون اولين فيلمي است که ادبيات جامعه مدرن را به داخل فيلم مي آورد. اگرچه از سال ۱۳۷۱ به بعد مهرجويي سعي مي کند تفکرش را در شکل و شمایل تازه ي زن چادري فيلم «سارا» دنبال کند اما زن [در فيلم] «سارا» در عين حال که چادر سرش هست و در عين حال که به شوهرش کمک مي کند، [اما] وقتي مي فهمد شوهرش کمک هایش را درک نکرده، ترکش مي کند و اين ترک از تفکر مدرن است. يا در فيلم «ليلا» با اينکه جامعه سنتي دو زني را مي پذيرد و ليلا مي پذيرد که شوهرش زني ديگر بگيرد، ولي در نهايت نمي تواند تحمل کند و خانه را ترک مي کند» (اسماعيلی، مصاحبه با جبرانی، ۱۳۹۵). با کنار هم قرار دادن اين آثار مي توان گفت در سينماي اين دوره، مهرجويي نگاه واقع بينانه تري نسبت به مساله زن در جامعه ايران داشته است و «آگاهي عميق تري از مکانيسم هاي واقعي سلطه بروز مي دهد. او از یک سو در هامون دعوای فمينيسم ليبرال حول حقوق فردي زنان را با ارجاع به کليت اقتصادي سرمايه دارانه نقد مي کند و از سوي ديگر در سارا سنت بورژوايي شده ي طبقاتي از جامعه را خصوصاً در دوران بعد از انقلاب تحليل مي کند. ضمن اينکه مردان را تماماً سلطه گر معرفي نمي کند، بلکه آن ها نيز در جريان خودآگاهي زنان و ترک خانه امکاني براي شناخت پيدا مي کنند. در ليلا نيز تصوير مردسالارانه از زن به صحنه ي واقعيت اجتماعي روزمره آورده مي شود و با رسيدن به نهايت منطقي آن فرو مي پاشد (مصاحبه با ابادري، ۱۴۰۰). ابادري در تفاوت مقاومت زنانه ي شخصيتي همچون ليلا با شخصيت گلرخ معتقد است که «ليلا برخلاف زن قهرمان فيلم سگ کشي، کنش راديکالي انجام نمي دهد بلکه با ترکيبي از شجاعت و خرد، ايماژ سنتي از زن را که با وجود تغيير شرايط همچنان پا برجاست (و يکي از مهم ترين ميانجی هاي تداوم سلطه بر زنان است)، فرا مي خواند و به شکل واقعي با آن کلنجار مي رود تا در نهايت تناقضات آن را براي همگان آشکار سازد. در اين فيلم هاست که مهرجويي فمينيسم سوسيال را تجربه و براي مخاطبان تجربه پذير مي کند» (همان).

مشخصه ديگر سينماي روشنفکري در اين دوره اين است که تلاش کرد از خط قرمزها عبور کند. در اين دوره فيلم هايي ساخته مي شد که صراحتاً به سنت و مذهب حمله مي کرد و مدعي رويکرد جديد در ميان مردم و جوانان بود (ناظمي قره باغ، ۱۳۹۱: ۶). جبرانی در اين باره مي گويد: «در سينماي اين دوره، فيلم هاي معترض به وجود مي آيد. اين فيلم ها تلاش مي کنند براي اولين بار پس از انقلاب نقد از قدرت و حاکميت را نهادينه کنند. بنا بر اين از دل اين فيلم هاي معترضي به وجود مي آيد که يک جور مدرنيته معترض به شرايط است (اسماعيلی، مصاحبه با جبرانی، ۱۳۹۵). در سگ کشي نيز اعتراض به فضاي پساانقلابي ايران ديده مي شود. سکانس ابتدایي فيلم، قصد دارد فضايي خاص از جامعه ي آن زمان را باز نمايي کند. فضايي به شدت امنيتي که خفقان را بازتوليد مي کند. ديوارنوشته هايي چون «مرگ بر بي حجاب» و «بحث سياسي ممنوع» در سراسر فيلم، نمود اين خفقان هستند. ايست هاي بازرسي در خيابان، حضور

گسترده نیروهای کمیته، صحنه‌سازی‌های معاصر راجع به شنود تلفن توسط ماموران و نمایش ترس و تهدید از سوی نظام و... همگی نشان‌دهنده این معناست که در آن سال‌ها به خاطر بی‌ثبات بودن حاکمیت، بگیر و ببندهای سیاسی یا مالی بدون دقت قانونی صورت می‌گرفته است. چنانچه مقدم می‌گوید: «با صحنه‌سازی‌های اون من خیال کردم واقعا تحت تعقیب برای جرمی هستم که ازش بی‌خبرم». این جمله نشانه تسویه حساب‌های شخصی نظام به بهانه قانون است که از منظر فیلم در جامعه آن سال‌ها رخ می‌داده است و بنابراین، افراد انتظار داشتند به دلایل واهی در مظان اتهام قرار بگیرند، حتی اگر جرمی مرتکب نشده باشند. معاصر نیز با توجه به ذهنیت افراد نسبت به این فضای مشوش است که می‌تواند صحنه‌سازی‌های خود را برای مقدم، قابل‌باور کند. بیضایی در این باره می‌نویسد: در زمان جنگ وقتی متوجه می‌شدی مدام تحت نظر و تعقیبی، احساس می‌کردی اگر گرفتار شوی فرصت اثبات بی‌گناهی یا خلاص‌شدنی در کار نیست. سیل مهاجرت‌های آن سال‌ها به همین دلیل بود. رفتن ناگهانی جواد مقدم که در شرایط بمباران تهران احساس می‌کند تحت تعقیب است و راهی جز فرار ندارد (بیضایی، ۱۳۸۰: ۱۱۷). این مصاحبه نشان می‌دهد که نگاه خود بیضایی به جامعه‌ی آن روز چگونه است و طبیعتاً این احساس ناامنی درونی را در فیلم خود نیز سرایت داده است.

#### ۴. نتیجه‌گیری

سینما باتوجه به ظرفیت فرهنگ‌سازی خود، نوع خاصی از زنانگی و مردانگی را بازتولید کرده و به گفته رولان بارت، برای مخاطب، طبیعی و خدشه‌ناپذیر جلوه می‌دهد. باتوجه به اهمیت هویت جنسیتی در جامعه ایران، این مقاله با بررسی فیلم سگ‌کشی به‌عنوان یکی از مهم‌ترین فیلم‌های سینمای دهه ۷۰، به این مساله پرداخت که سینمای فمینیستی بیضایی، چه نگاهی نسبت به زنانگی و مردانگی دارد. با بررسی لایه‌های سه‌گانه فیلم این نتیجه حاصل می‌شود که بیضایی با پذیرش فمینیسم سوسیال که در واقع ترکیبی از رادیکال فمینیسم و مارکسیسم فمینیسم است، زنان در ایران را تحت انقیاد دو نظام پدرسالاری و سرمایه‌داری بازنمایی می‌کند و تنها راه نجات را در اضمحلال این دو نظام می‌داند. نظام پدرسالار که ریشه در مذهب و فرهنگ ایرانی دارد، و نظام سرمایه‌داری که پس از رحلت امام، به تدریج در ایران شروع به ریشه دواندن کرده است. از دیدگاه بیضایی هم‌افزایی این دو نظام باعث شده است، زن در چنگال مردانگی سنتی و سرمایه‌سالاری نوین، راه نجاتی جز پاک کردن صورت مساله یعنی کشتن مرد نیابد.

چیزی که در سگ‌کشی و تقابل گفتمان زنانگی و مردانگی‌اش شاهدیم، همان ایده منسوخ فمینیسم رادیکال است که زن را جنس برتر معرفی می‌کند و دنیای متعالی را جهانی می‌داند که در آن مردان، شبیه به زنان شده باشند. به این خاطر است که در فیلم تمام صفات انسانی به زن نسبت داده شده، و فریب به عنوان دال مرکزی مردانگی معرفی شده است و در نهایت، قدرت زنان‌هف مرد خائن را به نابودی می‌کشاند.

بیضایی در این فیلم همچون دیگر آثار فمینیستی خود، با نگاهی بدبینانه به فرهنگ و سنت ایرانی، جامعه را به زن‌ستیزی متهم می‌کند و تعالی زنانه را در برآشتن نظم موجود جستجو می‌کند، حال آن که تعالی زنان نه در جنگیدن با مردان، بلکه در تفهم و به کارگیری عقلانیت ارتباطی حاصل می‌شود.

## ۵. منابع

- اسماعیلی، رفیع‌الدین (۱۳۹۶). بررسی انتقادی جریان‌های فرهنگی سینمای پس از انقلاب اسلامی ایران، رساله دکتری، به راهنمایی نعمت‌الله کرم‌اللهی، قم: دانشگاه باقرالعلوم، دانشکده علوم اجتماعی.
- اسماعیلی، رفیع‌الدین (۱۳۹۸). سینما، دین و سیاست، قم: بوستان کتاب.
- آقاگل‌زاده، فردوس و غیاثیان، مریم (۱۳۸۶). رویکردهای غالب در تحلیل گفتمان انتقادی، *زبان و زبان‌شناسی*، ۳ (۵)، ۵۴-۳۹.
- رفیع‌پور، فرامرز (۱۳۸۷). وسایل ارتباط جمعی و تغییر ارزش‌های اجتماعی، تهران: آفرینه.
- رودگر، نرجس (۱۳۸۸). فمینیسم: تاریخچه، نظریات، گرایش‌ها، تهران: مطالعات و تحقیقات زنان.
- سلطانی، سیدعلی‌اصغر (۱۳۹۱). قدرت، گفتمان و زبان، تهران: نی.
- ضمیران، محمد (۱۳۸۲). درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر، تهران: قصه.
- فاضلی، محمد (۱۳۸۴). گفتمان و تحلیل گفتمان انتقادی، *پژوهشنامه علوم انسانی و اجتماعی*، ۴ (۱۴)، ۸۱-۱۰۷.
- فرکلاف، نورمن (۱۳۷۹). تحلیل انتقادی گفتمان، ترجمه گروه مترجمان، تهران: مطالعات و توسعه رسانه‌ها.
- گفتگو با بهرام بیضایی (۱۳۸۰). تجربه شخصی، مساله اجتماعی، فیلم، ۲۹ (۲۷۹).
- مهیدی‌زاده، سیدمحمد (۱۳۸۷). رسانه‌ها و بازنمایی، تهران: مطالعات و توسعه رسانه‌ها.
- ناظمی‌قره‌باغ، مهدی (۱۳۹۱). پدیدار سینمای دولتی، ققنوس، کارنامه سینمایی دولت نهم و دهم، شماره ۱، ۱۰-۴.
- نعمانی، فرهاد و بهداد، سهراب (۱۳۸۶). طبقه و کار در ایران، ترجمه محمود متحد، تهران: آگه.
- ون‌دایک، تئون‌ای (۱۳۸۷). مطالعاتی در تحلیل گفتمان، ترجمه پیروز یزدانی و دیگران، تهران: مطالعات و توسعه رسانه‌ها.

- Abbott, Pamela & Wallace, Claire (1990). *An introduction to sociology: feminist perspectives*, London New York: Routledge
- Aghagolzadeh, Ferdous and Ghiathian, Maryam (۱۳۸۶). Dominant Approaches in Critical Discourse Analysis, *Language and Linguistics*, 3(5), 39-54. (inPersian)
- Barthes, Roland (1973). *Mythologies*, London: Paladin Books.
- Conversation with Bahram Beyzai (1380). Personal experience, social issue, *film*, 29 (279). (inPersian)
- Fairclough, Norman (1989) *Language and Power*, London: Logman.
- Fairclough, Norman (1995). *Critical Discourse Analysis*. Boston: Addison Wesley.
- Hall, Stuart (1982). *The rediscovery of 'ideology': return of the repressed in media*, London: Routledge.
- Harvey, David (2005) *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford: Oxford University.
- Ismaili, Rafiuddin (1396). *Critical review of the cultural currents of cinema After the Iranian Islamic Revolution*, Ph.D. Thesis, Under the guidance of Nematullah Karamollahi, Qom: Bagheral Uloom University, Faculty of Social Sciences. (inPersian)
- Ismaili, Rafiuddin (۱۳۹۸). *Cinema, religion and politics*, Qom: Bostan Kitab. (inPersian)
- Jaworski, Adam & Coupland, Nicolas (1999). *The Discourse Reader*, London: Routledge.
- Mahdizadeh, Seyyed Mohammad (1387). *Media and Representation*, Tehran: Media Studies and Development. (inPersian)
- McLaughlin, Janice (2003). *Feminist Social and Political Theory*, London: Bloomsbury.
- Nazmi Karabagh, Mahdi (2011). *Phenomenon of state cinema*, Phoenix, 1 (1), 4-10.
- Nomani, Farhad and Behdad, Sohrab (1386). *Class and work in Iran*, translated by Mahmoud Tahid, Tehran: Age. (inPersian)

- Rafipour, Faramarz (1387). *Means of mass communication and change of social values*, Tehran: Afarineh. (inPersian)
- Saussure, Ferdinand de (1966). *Course in General Linguistics*. New York: McGraw-Hill.
- Society and the Media. London: Routledge: 56–90
- Soltani, Seyyed Ali Asghar (1391). *Power, Discourse and Language*, Tehran: Ney. (inPersian)
- studies*, in M. Gurevitch, T. Bennett, J. Curran and J. Woollacott (eds) *Culture*,
- Tong, Rosemarie (1998). *Feminist Thought: A More Comprehensive Introduction*, Colorado: Westview Press.
- van Dijk, Teun A (1387) *Studies in discourse analysis*, translated by Pirouz Yazdani and others, Tehran: Media Studies and Development. . (inPersian)
- Zamiran, Mohammad (1382). *An introduction to the semiotics of art*, Tehran: Qeseh. (inPersian)