یک متن چگونه می‌تواند با استفاده از ترفندهای بی‌شماری از جمله اسطوره‌ی معاصر دست به اتخاذ برخی از گفتمان‌ها زده و آن‌ها را تثبیت کرده و یا چگونه برخی دیگر از گفتمان‌ها را به حاشیه براند. سگ‌کشی به خودی خود به عنوان یک متن فیلمیک و به سبب بهره‌مندی از تکنولوژی سینمایی واجد تأثیری ایدئولوژیک بر تماشاگر است. «سینما به دلیل طبیعت بی‌خللش یک آپاراتوس ایدئولوژیک است. ما نمی‌بینیم که سینما چگونه معنا تولید می‌کند. سینما آن را نامرئی می‌سازد، آن را طبیعی‌سازی می‌کند» (هیوارد، ۱۳۸۱، ۱۴). سگ‌کشی علاوه بر سینمابودگی و خصلت آپاراتوس گونه‌اش هم‌چنین ویژگی متنی آن یعنی اتخاذ انواع گفتمان‌ها با استفاده از ترفندهای بلاغی همچون اسطوره، دارای ویژگی سومی نیز می‌باشد که خوانش این فیلم را مستلزم یک نگاه انتقادی می‌کند. این ویژگی سوم همان توجه منتقدان و تماشاگران است که در ابتدای مقاله به اشاره کردیم. این گونه التفاتات در طول زمان، هاله‌هایی از قداست را پیرامون متون مورد نظر شکل می‌دهد. این هاله‌های قداست زمانی کار منتقد را سخت‌تر می‌کند که سایه‌ی مؤلفی چون بهرام بیضایی بر متن می‌افتد. مؤلفی که فعالیتش به‌خصوص در سینمای بعد از انقلاب با توقیف‌های مکرر، منع و محدودیت بسیار مواجه می‌شود و به این ترتیب گفتمان بیضایی به مرور زمان، به‌عنوان نمونه‌ای از پاد گفتمان در کل تلقی شده و اجازه‌ی بررسی‌های جزئی‌تر را نمی‌دهد. در نگاه مبتنی بر عام، گویا گفتمان مرکزی این فیلم پیشاپیش دارای نظامی از ارزش‌ها بوده و از هرگونه گفتمان انتقادی بی‌نیاز و مبرا می‌باشد.

در چنین شرایطی که:

۱- سایر خوانش‌ها مجذوب ترفندهای بلاغی متن فیلمیک می‌شوند.

۲- و یا گفتمان اتخاذی فیلم، پیشاپیش مورد قبول، ارزش و تعصب واقع می‌شود.

در این مقاله تلاش کرده‌ایم تا با اتخاذ رویکرد نشانه‌شناسی گفتمان انتقادی، فیلم سگ‌کشی را هم‌چون یک متن فیلمیک با نظامی از نشانه‌ها مورد بررسی قرار داده و سپس در یک خوانش تنگاتنگ، بر اساس نظریه‌ی نشانه‌شناسانه‌ی بارت و با استفاده از مفهوم اسطوره‌ی معاصر در دستگاه فکری او به این مهم بپردازیم که در این متن چه اسطوره‌ای تولید و یا بازتولید شده است؟ نقش این اسطوره در موضع‌گیری‌های گفتمانی فیلم چیست؟ حول پیرامون گفتمان مرکزی فیلم، کدام گفتمان‌ها تثبیت شده و کدام‌یک مورد تردید قرار گرفته و یا به طور کلی به حاشیه رفته‌است؟

• لازم به ذکر است که در نقد و بررسی فیلم سگ‌کشی، رویکرد نشانه‌شناسی گفتمان انتقادی تنها یکی از رویکردهایی بوده است که این متن به کمک آن خوانده شده ودلالت‌های موجود در لایه‌های زیرین متن به کمک آن بررسی می‌شود، بنابرین بدیهی است که با اخذ سایر رویکردها می‌توان گزاره‌هایی به کلی متفاوت با این مقاله طرح و تبیین کرد.

• در این رویکرد تنها به بررسی یکی از گفتمان‌های اصلی متن پرداخته می‌شود و این به این معنا نیست که سایر گفتمان‌های موجود در متن از جمله تقابل‌هایی چون فرهنگ و واسطه‌گری در بازار (سوداگری) از اهمیت یا ارزش کم‌تری برخوردارند.

• در تدارک این مقاله اصل را بر فیلم سگ‌کشی به نویسندگی و کارگردانی بهرام بیضایی، در مدت زمان ۲:۲۵ دقیقه گذاشته‌ایم و نه فیلم‌نامه‌ی که توسط انتشارات روشنگران و مطالعات زنان در سال ۱۳۸۰ چاپ شده است.

مختصری از روایت فیلم:

ناصر معاصر و جواد مقدم هر دو از سهام‌داران یک شرکت اقتصادی در دهه‌ی ۶۰ هستند. ابتدای فیلم، ناصر معاصر به خانه‌ی شریکش آمده و او را از وجود عده‌ای آگاه می‌کند که به دنبالش هستند. در ادامه می‌بینیم که جواد مقدم با وحشتی که به او غلبه شده تصمیم به فرار از کشور می‌گیرد. بعد از آن گلرخ کمالی روایت فیلم را آغاز می‌کند. او که حدود یک سال پیش با ظن خیانت شوهرش با منشی شرکت، تهران و شوهرش را ترک کرده حالا متوجه خطایش شده و برگشته تا زندگی عاشقانه‌اش با ناصر معاصر را ادامه دهد، اما متوجه می‌شود که همه چیز در این مدت تفاوت کرده‌است. کسی در فرودگاه منتظر او نیست. خانه‌اش فروخته شده و مجبور است به هتلی برود. بالاخره شوهر فراری خود را در باغستانی خارج از تهران ملاقات می‌کند و او برایش بازگو می‌کند که در این یک سال شریکش سرمایه شرکت را برداشته به بهانه‌ی این که عده‌ای دنبال او هستند از کشور فرار کرده و حالا او مانده است با کلی بدهی و طلب‌کار. راهکار معاصر این است که چند ماهی به زندان برود و در این چند ماه با مبلغی که از فروش خانه، ماشین و سایر دارایی‌های شخصی‌شان به دست آورده، چک‌های طلب‌کارانش را به یک سوم اصل قیمت چک‌ها بازخرید کرده و از این مهلکه نجات یابد. گلرخ پیشنهاد می‌دهد که خودش دست به کار شده و چک‌ها را بازخرید کند و این می‌شود سرآغازی برای حضور گلرخ در بازار دلالان و جامعه‌ای که مردان آن را ساخته و از آن خود کرده‌اند.

بارت قائل به دو گونه نشانه است: نشانه‌های سطح اول و نشانه‌های سطح دوم. تعریف او از نشانه‌های سطح اول در واقع همان تعریف عام نشانه در آثار سوسور است. مطابق با این تعریف، دال همراه با مدلولی که با آن تداعی می‌شود، مجموعاً یک نشانه را به وجود می‌آورد

اسطوره در نگاه بارت

خود مفهوم «اسطوره» در دستگاه نشانه‌شناسی بارت با آنچه به صورت روزمره یا حتی در نظام فکری انسان‌شناس ساختارگرایی چون لوی استروس به‌کار رفته، متفاوت است. ما معمولاً اسطوره را به معنای افسانه‌هایی از خدایان و قهرمانان به‌کار می‌بریم، اسطوره‌ها در معنای روزمره باورهایی هستند که واقعیت ندارند، حال آنکه «اسطوره» از نظر بارت یک مفهوم است که بیش از هرچیز در ادامه‌ی معناهای ضمنی نشانه‌ها می‌آید و نه تنها واقعیت داشته بلکه ایدئولوژی‌های غالب زمانه هستند.

«بارت قائل به دو گونه نشانه است: نشانه‌های سطح اول و نشانه‌های سطح دوم. تعریف او از نشانه‌های سطح اول در واقع همان تعریف عام نشانه در آثار سوسور است. مطابق با این تعریف، دال همراه با مدلولی که با آن تداعی می‌شود، مجموعاً یک نشانه را به وجود می‌آورد. ... اما نشانه‌ی سطح دوم در واقع همان چیزی است که بارت آن را مصداق «اسطوره» در زمانه‌ی حاضر می‌داند. در این نوع نشانه، دال پیشاپیش نشانه‌ای کامل (متشکل از دال و مدلول) است که مدلول جدیدی به آن افزوده شده است» (پاینده، ۱۳۹۷، ۲۸۳).

در این‌جا خواهیم دید که چگونه نشانه‌های سطح اول و نشانه‌های سطح دوم متناظر هستند با دلالت مستقیم و دلالت ضمنی. چندلر می‌گوید: «دلالت مستقیم و دلالت ضمنی اغلب به مثابه‌ی سطوح بازنمایی یا سطوح معنا توصیف می‌شوند. رولان بارت این دیدگاه لویی یلمزلف را پذیرفت که مراتب دلالتی متفاوتی وجود دارد. (بارت، ۱۹۵۷؛ یلمزلف ۱۱۴ و صفحات بعد ۱۹۶۱) مرتبه‌ی اول، دلالت مستقیم است: در این سطح، نشانه شامل یک دال و یک مدلول می‌باشد. دلالت ضمنی دومین مرتبه‌ی دلالتی است که نشانه‌های (دال‌ها و مدلول‌های) مستقیم را به عنوان دال خود در نظر می‌گیرد و یک مدلول اضافی به آن‌ها