خوانش معناشناسی پوشاک در فیلم با تکیه بر نظریه رولان بارت (مطالعه موردی: فیلم گبه)

مریم فارسی*[1]
بهنام زنگی[2]

چکیده:
مفهوم هویت از نقطه نظرهای متفاوت از معناشناسی تا انسان‌شناسی مورد واکاوی قرار گرفته است. نظام پوشاک به‌عنوان یکی از مهم‌ترین عناصر معناشناسی در درک هر چه بیشتر موقعیت‌های اخلاقی و روانی فردی در نظر گرفته می‌شود که توسط رولان بارت یکی از شاخص‌ترین نظریه‌پردازان حوزه‌ی معناشناسی مطرح گردیده شده است، به‌گونه‌ای که موضوع پوشاک به‌عنوان یک هویت اجتماعی – فرهنگی قابلیت بازتعریف هویت فردی را دارا می‌باشد. از سویی دیگر، کارکرد قابل توجه نظام پوشاک در جهت خلق شخصیت‌های یک فیلم موضوعی قابل توجه است که بایستی از منظر معناشناسی مورد بررسی قرار گیرد. از همین روی، پژوهش حاضر به تحلیل تاثیرات رنگ لباس گبه در شکل‌دهی حالات شخصیت اصلی فیلم در موقعیت‌های مختلف می‌پردازد. اهمیت این گونه از پژوهش‌ها در جهت حفظ هویت فرهنگی و قومی یک جامعه است که منتج به تاکید هر چه بیشتر نقش رنگ‌ها و یا طیف‌هایی متفاوت از یک رنگ در تعریف و تفسیر فضای حاکم بر فیلم می‌باشد، به‌طوری که هر کدام منجر به تغییر حالات متفاوت روحی کاراکترهای یک فیلم می‌شود. این مقاله از نقطه‌نظر معناشناسی پژوهشی کاربردی است که بر اساس منابع کتابخانه‌ای و به‌صورت توصیفی-تحلیلی انجام شده است.

واژگان کلیدی: معناشناسی، ارتباط تصویری، لباس، پوشاک قومی، هویت قومی.

[1] . کارشناسی ارشد فرش، دانشگاه هنر، تهران، ایران. (نویسنده مسئول) *Maryam.farsi87@gmail.com*
[2] . دکترای پژوهش هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران. *behnamzangi@yahoo.com*

مقدمه:

نشانه‌شناسی[3] یا مطالعه‌ی نشانه‌ها به‌ویژه در تئاتر و سینما نقش اصلی را در تحلیل دیدگاه نشانه‌ها ایفا می‌کند که می‌توان از آن به‌عنوان ابزاری در جهت کشف یک داستان قبل از تماشا یا خواندن در نظر گرفته شود. رولان بارت[4] یکی از نظریه پردازان برجسته‌ی نشانه‌شناسی است که گاه به‌عنوان یک پساساختارگرا تلقی می‌شد. بارت نظام‌های لباس، غذا، ماشین و کارهای خانه را با استفاده از زبان‌شناسی در ارتباطات غیرکلامی مانند منسوجات و غذاها از منظر جامعه شناختی و فرهنگی تشریح کرد (قاسمیان و دیگران، ۱۳۹۸، ۷۴).

در نظر بارت لباس اطلاعات را منتقل می کند و با توجه به اهمیت حفظ میراث فرهنگی می‌بایست به آن به‌عنوان یک متن نمادین که ایده‌ها و ارزش‌ها را نشان می‌دهد نگریست (*Curt, 2005: 101-114*). راتا[5] (*1997*) اشاره می‌کند که افراد متعلق به یک قوم خاص را می‌توان از طریق لباس‌های ثابت و نشانه‌های بدنی آن اشخاص یا اعضای غیر از آن قوم یا قبیله شناسایی کرد. با این حال، امروزه لباس‌های قومی و سنتی دستخوش تغییر شده و حفظ هویت متمایز لباس را نامشخص می سازد (*Maynard, 2004*). در این مقاله با الهام از نظریات بارت که می‌توان الگوهای مرتبط با زبان را با منسوجات مرتبط دانست، و با توجه به این مهم که علت انتخاب این فیلم وجود فضای قومیتی و لباس عشایری نمادی روشن از هویت اشخاص فیلم، رنگ‌های لباس افراد با تاکید بر شخصیت اصلی فیلم به‌عنوان یکی از ویژگی‌های اصلی فیلم گبه تحلیل می‌شود.

بارت در کتاب خود، سیستم مد (۱۹۶۷) با پیکربندی نظام لباس و تحلیل آن، رابطه‌ی بین مد زنانه و جامعه را مورد تبیین قرار می دهد. کی‌یر[6] (*2001*) بر اهمیت نقش مهم نشانه‌شناسی در تئاتر و گریم تاکید می‌کند، و مومیوند (۱۳۸۷) توضیح می‌دهد که عملکرد سیستم نشانه‌شناختی لباس به عوامل انتخاب و ترکیب‌بندی بستگی دارد. وویکوویچ (*2020*) عناصر نشانه‌شناختی لباس‌های فیلم را در جهت القای احساسات نهایی خاص در بیننده می‌داند. اوکادیوو[7] (*2021*) اشاره می‌کند که رسانه‌ی فیلم به طور غیرمستقیم با صنعت فرهنگی مرتبط شده است. اینکه طیف‌های متعلق به یک رنگ چه کارکردی به‌عنوان مضمون اصلی فیلم در جهت شناخت مفاهیم یک روایت دارد، و مشخصا در فیلم گبه رنگ قالب آبی چگونه با رنگ‌ها و عناصر دیگر مرتبط است، دو پرسش اصلی خواهند بود که این پژوهش در صدد پاسخگویی به آنان است.

هویت:

در حالی که مفهوم هویت[8] در حال حاضر از منظر اجتماعی و شخصی به کار می‌رود، به‌گونه‌ای که در آن هویت فردی با نامی خاص با یک شخص مشخص مرتبط است (*Fearon, 1999: 1-30*)، هویت قومی اما یک ساختار وابسته است که در آن فرد توسط خود و دیگران متعلق یک گروه قومی یا فرهنگی خاص در نظر گرفته می‌شود، حال این وابستگی می‌تواند تحت تأثیر عوامل فرهنگی چون نژادی، اصل و نسب، خویشاوندی و نمادین باشد (*Cheung, 1993: 1209-1226*). این عوامل می‌تواند خواه به وطن یا خانه اجدادی اشاره داشته باشد و یا خاستگاه افراد، والدین، خویشاوندان، و عوامل نمادین شامل آن دسته از عواملی است که نمونه یا نمونه یک گروه قومی مانند تعطیلات، غذاها، پوشاک و مصنوعات (*Trimble and Dickson,2000: 197-222*).

---

[3] . *Semiotics*
[4] . *Rolan Barthes*
[5]. *Ratha S. N.*
[6] *Elam Keir*
[7] . *Mary Okadigwe*
[8] . *Identity*

تعریف هویت شخصی بطور قریبی مرتبط با فرهنگ و آداب و رسومی است که فرد در آن زیست می‌کند و در تعامل باشد. لباس به‌عنوان یک تفاوت و تنوع فرهنگی می‌بایست عنصری هویتی قلمداد گردد که از طریق الگوهای اجتماعی و فرهنگی مشترک در مورد کیفیات منحصر به‌فرد ارتباط برقرار می‌کند (*Tajfell, 1974 : 65-93*)، و ارزش‌ها و هنجارهای یک ملت را نگاه دارد، می‌تواند معرف عنصر بیان، تصویر و کاراکتر یک جامعه باشد.

از آنجا که آداب و رسوم؛ عرف و عادات، و سبک زندگی هر منطقه با مناطق دیگر متفاوت است، بنابراین تنوعی بسیار گسترده در سبک پوشاک هر منطقه نیز شاهد خواهیم بود و سبک پوشش هر فرد متاثر از عوامل زیادی چون فرهنگ، ارزش‌های متعلق به خانواده، جامعه، رسانه‌ها، گرایش‌های مد و ویژگی‌های شخصیتی است (*Fatjri,2019: 20-25*). اقوام و عشایر ایران به‌ویژه بختیاری و قشقایی نیز که از این قاعده مستثنی نیستند هویت خود را از طریق پوشاک به‌عنوان اولین نشانه حفظ کرده‌اند و بدین طریق در نظر گرفته می‌شوند. نکته‌ی جالب توجه دیگر در مورد پوشش اقوام در آن است که این نوع از لباس‌ها قابلیت تقلید و همگانی شدن در سطح یک جامعه را ندارند، چرا که حاوی عقبه‌ای طولانی هستند و این خود شناسه‌ای مهم در تایید اصالت پوشاک قومی است.از رهیافت این پژوهش تلاش می‌گردد تا به دیگر سوالات که آیا عشایر از چگونگی هویت خود آگاه هستند و لباس به‌عنوان نمادی از هویت آنان تا چه میزان در این فیلم در نظر گرفته شده است، نیز پرداخته شود.

لباس ابزاری در جهت ارتباطات تصویری:

از زمان‌های اولیه لباس همراه با منسوجات، پارچه و تزیینات آن در بخش مهمی از مطالعات فرهنگ مادی در حوزه‌ی انسان‌شناسی مطرح بوده است (*Dhar et als, 2018: 296*)، هم‌چون اقوام مختلف در سراسر جهان چون پوشاک فلسطینی و یا البسه‌ی ژاپنی[9] که منعکس‌کننده‌ی میراث مادی و معنوی، اصالت و تعلقات آنان از نقطه نظر رنگ و طرح بوده است، پوشاک اقوام ایرانی نیز شامل کدها و اطلاعات مرتبط با هویت‌های اجتماعی و فرهنگی آنان است. این ارتباط به این دلیل که لباس منبعی از نشانه‌ها به شمار می‌رود و می‌تواند شامل مواد، رنگ‌ها و طرح‌های گوناگون باشد، به‌نحوی‌که تفاوت در طرح و رنگ با سطوح مختلف اجتماعی در ارتباط مستقیم است (بنی‌اسدی، سجودی، ۱۳۹۷: ۳۴).

از ابتدای تاریخ بشریت، آگاهیِ تصویری انسان فاکتوری اصلی و دائمی در ارتباطات در نظر گرفته می‌شده است، به‌گونه‌ای که اطلاعات بازمانده از طریق نوشته‌ها و تصاویر نمادین بر روی دیواره‌ی غارها حامل مشخصاتی روشن‌گر و عمیق از هنرمند و فرهنگی که در آن تولید شده‌اند، بوده است (*Ryder, 2005: 1-18*). تزیینات لباس‌ها نیز به‌عنوان ابزاری سیستماتیک و هدفمند نقش به‌سزایی در حوزه‌ی انسان‌شناسی با هدف شناسایی زبان و ویژگی‌های شخصیتی افراد داشته است (*Schwars, 1979: 20-40*). از همین روی، ارتباطات روندی جهان‌شمول و ضروری محصور در روش‌هایی چون نوشتن، خواندن، شنیدن، گفت و گو، علائم گرافیکی و نشانه‌ها، و رفتارهای غیرکلامی است و چه از طریق نوشتار و چه تصویر مسیری در جهت ارسال و انتقال پیام بین انسان‌ها تعریف می‌شود (*Ryder, 2005: 3-15*).

ابزار تصویری نه تنها به معنای قرار گرفتن در معرض بصری بدن انسان چون لباس، مو، و لوازم جانبی است، بلکه به معنای درک آن همانند تصویر خود و یا تصویر درک شده از دیگران است(*Luca, 2006: 100-103*). ارائه‌ی کد و اطلاعات هم‌چون سن، جنسیت، ویژگی‌های شخصیتی، موقعیت‌های اجتماعی و اقتصادی، و ارزش‌ها می‌توانند توسط پوشاک به‌عنوان ابزاری غیر کلامی فراهم گردد (*Howlett, et als, 2013: 38-48*). سجودی بر این باور است که شخص خود فضایی دلالتی است از رمزگان‌های اجتماعی از جمله جنسیت، سن، میزان تحصیلات، طبقه‌ی اجتماعی، باورهای دینی، و باورهای سیاسی. به عبارت دیگر، می‌توان شخص را هم‌چون یک رسانه یا ابزار بسیار پویا در نظر گرفت که خود پیوسته حاصل لایه‌های متنی است، لایه‌هایی مانند لایه‌ی پوشاک، و لایه‌ی متعلقات فردی (بنی‌اسدی، سجودی، ۱۳۹۴: ۲۷). از سویی دیگر، انسان‌ها آگاهانه یا ناخودآگاه، بیشترین اطلاعات از جهان اطراف را از طریق دیدن به‌دست می‌آورند و از زبان غیر کلامی و یا تصاویر رمزگذاری شده به جای پیام‌های کلامی استفاده می‌کنند که از طریق ژست‌ها، تقلیدها، فضا یا قلمرو، و تصاویر انجام می‌شود (*Indreica, 2009: 99-102*).

---

9. Noh

نشانه‌شناسی رولات بارت:

به طور عمومی، کاربرد نظام‌دار نشانه‌شناسی در هنرهای دیداری به فردینان سوسور و چارلرز سندرس پیرس باز می‌گردد. در ساختارگرایی مدل سوسر دو-انگاری زبان-گفتار وجود دارد، بدین مفهوم که زبان از آن‌رو که نمی‌تواند توسط افراد جامعه دگرگونی یابد امری اجتماعی است و گفتار بدان جهت که به کنش هر فرد بستگی دارد امری فردی است. از سویی دیگر، دال و مدلول دو روی یک سکه را تشکیل می‌دهند. دال به عنصر گفته شده یا نوشته شده یا به تصویر کشیده‌ی یک واژه اشاره دارد و مدلول ادراک آن واژه است. بنابراین دال جنبه‌ی ظاهری یک نشانه است که محتوای ذهنی آن مدلول است. برآیند این دو عنصر دلالت نام دارد (آدامز، ۱۳۹۲: ۱۶۴-۱۹۱).

اگرچه بارت مهم‌ترین اندیشمندی است که نشانه‌شناسی را به‌عنوان یک دانش مورد بررسی قرار داد، اما در ابتدا متاثر از سوسور بود. به باور او تمامی نشانه‌ها وابسته به نظام کلی نشانه‌ها یک تصویر را می توان از سطوح دلالت تفسیر کرد (*Brownell et al., 1984: 253-265*). معنای دلالتی یا زبان‌شناسیک نخستین پیام یک نشانه است. برای مثال ترکیب حروف ر-خ-ش با مفهوم اسب و ساختن یک نشانه یا دلالت است. این سطح از توصیف معنای لغوی و آشکار نشانه است (*Song, Xinzhu, 2015: 20-29*). دومین پیام نشانه‌ای آشکار نشانه‌های اشاره‌ای ضمنی یا بلاغی یا بیانگرانه است که به معانی ضمنی با تداعی عاطفی و فرهنگی اشاره دارد (*Brownell et al., 1984: 253-265*). هنگام تجزیه و تحلیل، باید توصیف ایدئولوژیکی کاملی را پیش‌بینی کرد که کل سیستم‌ها را در زمان تحلیل پوشش می دهد. پس از مشاهده‌ی دال و مدلول، مشاهده‌ی سوم، مرحله‌ی پایانی است که به مطابقت نظام‌های مختلف دال‌ها با مدلول‌ها اشاره دارد. این مدلول‌ها را می‌توان با توجه به فرهنگ‌های مختلف و دانش مخاطب به‌طور متفاوتی رمزگشایی کرد (*Hatam, Muwafaq, 2021: 473-476*). به دیگر سخن، بارت پیام زبان-شناسیک را حلقه‌ی اتصال با تصویر می‌داند که منجر به دو عملکرد «منزل دادن» و «راه انداختن» می‌شود. اشاره‌ی آشکار مرتبط با منزل دادن و یا دال است، در حالی‌که عملکرد راه اندازی در پی‌آیند اشاره‌ی ضمنی حاصل می‌شود. به زعم او «بلاغت و بیانگری به صورت جنبه‌ی دلالت‌گری ایدئولوژی آشکار می‌شود» (آدامز، ۱۳۹۲: ۱۸۷). نشانه-شناسی در هر فیلم با تمامی بخش‌های تاثیرگذار آن در ارتباط است که منجر به رمزگشایی و به عبارتی دیگه عقده‌گشایی[10] توسط ادراک مخاطب از شاعرانگی نویسنده می‌شود (*Bruzzi, 1997: 1-8*) که خود می‌تواند نسبت به فرد فرد جامعه متفاوت باشد.

بارت، نظام خوراک و پوشاک فرانسه را به صورت دو نظام نشانه‌شناختی برساخت، به‌گونه‌ای که واژه‌ی تن‌پوش زبان و انواع لباس مثل کت و شلوار یا بلوز و دامن که می‌تواند امری سلیقه‌ای و متفاوت باشد را گفتار در نظر می‌گیرد (آدامز، : ۱۸۵). پوشاک در فیلم دارای اهمیت نشانه‌شناختی بسیاری است و با زبانی تصویری بر شرایط اجتماعی فرهنگی غالب بر فیلم تاثیر مضاعف می‌گذارد، به‌نحوی که تبدیل به لباس‌هایی نمادین می‌شوند. از آن‌جا که فیلم شامل تصاویری در حال حرکت است، تمامی بخش‌های آن دارای نشانه‌های تصویری می‌باشد و می‌توان همه‌ی ارزش‌های موجود در آن را در پوشاک یافت، به شکلی که نقش و کارکرد لباس را روایت‌گر تصویری پنداشت (*Vojkovic, 2020: 95-98*)، چنان‌که به باور بارت «سینما عکاسی متحرک و جاندار نیست، در این هنر آن‌چه وجود می‌داشته است از بین می‌رود و جای خود را به آن‌چه وجود دارد می‌دهد». به دیگر سو، «مخاطب عکس بی‌حرکت را به‌صورت پیام بی‌رمز یا یک گزارش می‌آزماید، اما در سینما خودفرافکنی می‌کند و به تعلیق واقعیت می‌پردازد و به‌نوعی خود را با روایت داستان یکی می‌سازد» (آدامز، ۱۳۹۲: ۱۸۸).

---

[10] . *catharsis*

رنگ در پوشاک عشایر:

لباس های پوشیده شده توسط هر فرد معانی و پیام‌های پنهانی دارد. لباس‌ها دیگر نه تنها به عنوان محافظ عمل می‌کنند، بلکه جایگاه اجتماعی خود را در جامعه نشان می‌دهند. با نگاهی به سنت‌ها و آداب و رسوم مناطق مختلف، شاهد رشد پوشاک و کارکرد آن هستیم، یعنی لباس‌هایی که برای فعالیت‌های روزمره استفاده می‌شوند و لباس‌هایی که در مراسم‌های خاص پوشیده می‌شوند، حاوی پیام‌های نهان بر روی لباس هستند. قوانین پوشاک[11] علمی است که به این موضوع می پردازد که چگونه یک فرد می تواند با پیروی از فرصت‌ها، شرایط، زمان و هنجارهایی که در جامعه اعمال می‌شود، در مورد مدل، رنگ، نقش یا انگیزه‌ی لباس، نگرش مناسبی داشته باشد (*Ryder, 2005: 1-18*).

بدیهی است که رنگ‌ها در هر قومی نقشی غالب را ایفا می‌کنند، بنابراین با تماشای مجموعه رنگ‌هایی خاص می‌توان کیفیتی متغیر و هویتی متمایز را بازشناخت. رنگ در پوشاک اقوام قشقایی علاوه بر این‌که پارامترهای سن و شرایط عمومی مثل مجالس عزا، عروسی، جشن‌ها و مهمانی‌های خاص در آن مؤثر است در بر گیرنده‌ی برخی از اعتقادات و باورهایی است که شاخص‌های مهم فرهنگی نیز می باشند. برای مثال رنگ سرخ نماد الهه‌ی آسمان یا خورشید، رنگ سبز پس از ورود اسلام و به دلایل مذهبی مورد استفاده قرار می گیرد، و رنگ سفید نشانی از خدای زندگانی و خدای روی زمین است. لباس‌های رنگین مخصوص نوعروسان است، چنان‌که در فیلم گبه می‌توان دخترانی را دید که برخلاف شخصیت اصلی فیلم پوشاکی شاد به تن دارند. از سویی دیگر اما اگر دختری بیوه شود تا آخر عمر لباس سیاه می‌پوشد. تقدس لباس زنان در ایل به اندازه‌ای است که گاها به عنوان پرچم صلح از آن استفاده می گردد، اگر جنگی عشیره‌ای راه بیفتد و شیر زن عشایر به میانجی‌گری برخاسته و چارقد از سر بردارد، جنگ خاتمه پیدا می‌کند (رشیدوش و زحمتکش، ۱۳۹۸: ۵۱-۵۸).

بحث و تحلیل فیلم گبه:

این بخش از منظر نشانه‌شناسی بارت که حاوی رابطه‌ای میان معنای هر عنصر با عناصر دیگر است، سعی دارد لباس شخصیت اصلی فیلم گبه را در مقایسه با زنان دیگر و مولفه‌های استعاری طبیعت را با لباس دختر نشان دهد. این فیلم ایرانی به کارگردانی محسن مخملباف در سال ۱۳۷۵ ساخته شد و موسیقی فولکلور آن ساخته‌ی حسین علیزاده به عنوان بهترین فیلم خارجی زبان هفتادمین دوره جایزه اسکار انتخاب شد. نام فیلم و دختر از نوعی قالی قشقایی به نام گبه الهام گرفته شده است و داستان توسط بافت برخی نقوش مانند دو اسب سوار به معنای دختر و عشق او در هنگام فرار از ایل خود، و گوسفندانی در دشتی سبز که ملهم از زندگی واقعی بداهه بافی شده است. این فیلم شاعرانه و استعاری داستان را با نشانه‌ها و استعاره‌های بصری زیادی به کار می‌گیرد که باید درک شوند. دختری که عاشق شده است نمی تواند با توجه به برخی از رسومات و الویت‌های عشایری متعارف مانند ازدواج عمویش پیش‌تر از خود و یا زایمان مادرش ازدواج کند. لباس دختر با تک رنگ آبی و حالات او احساساتی مانند حسرت، اندوه و ناامیدی را از اولین سکانس تا آخرین سکانس منتقل و القا می‌کند. در حالی‌که او یک لباس آبی رنگ هماهنگ با آسمان پوشیده است، دختران دیگر لباس‌های رنگی بسیار شاد به تن دارند. زوزه گرگ مظهر عشق اوست و بال شاهین در آسمان خاکستری که نمادی از شر و خیر، مرگ و تولد و شادی و پشیمانی است، دختر را پیش از وقوع اتفاقات آگاه می‌کند.

---

[11] . *Dress ethics or codes*

تصویر ۱. تاکید بسیار بر روی تزیینات روی لباس و رنگ در هماهنگی با رنگ‌ها و نقوش روی گبه که حکایت از افکار درونی دختر مثل آرزوها و حسرت‌هایش و همچنین اشاره به ملهم بودن عشایر از طبیعت را دارد.
منبع: فیلم گبه

نتیجه‌گیری:

از پوشاک یا لباس می توان به عنوان روشی اصیل در جهت ارتباطات غیرکلامی بهره برد. در فیلم گبه باور به این‌که باید راویتگر داستانی قومی در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ شمسی باشد، نقش روی لباس‌ها و پارچه‌های به‌کار برده شده قابلیت بازنمایی آن را دارند. اگرچه لباس آبی رنگ دختر به عنوان شخصیت اصلی بدون تغییر از ابتدا تا انتهای فیلم یکسان است، بسته به فضای شاد یا غم‌انگیز به کمک دوربین و نورپردازی شاهد طیف‌هایی گسترده‌ی آبی از تیره تا روشن هستیم. از سوی دیگر، داستان با بافتن قالی‌ها (گبه) در بین زنان روایت می‌شود و مطابق پیام‌های شادی یا حزن، رنگ‌های لباس، مبلمان نرم و منجوق‌دوزی‌ها و مهره‌های به‌کار رفته بر روی پوشاک پررنگ و براق یا کم‌رنگ و محو می‌شوند. بنابراین به نظر می‌رسد قالی‌ها - این عنصر حیاتی هویت قومی – به کمک لباس‌ها می‌آید و چنان‌که فرش‌های ذهنی این عشایر ملهم از طبیعت است، تاکیدی مستقیم و قابل درک بر ارتباط بین لباس و عناصر موجود در طبیعت هم‌چون آسمان، رودخانه، خاک، پرنگان و حیوانات دارند. در فیلم، می‌توان بازنمایی مفاهیمی چون مرگ، زندگی و تولد را توسط بافتن گبه توسط زنان را شاهد بود که با تغییر رنگ لباس دختر به آبی تیره و روشن تاکیدی مضاعف اعمال می‌شود.

مقاله حاضر با تمرکز بر نشانه‌شناسی رولان بارت نشان می‌دهد که لباس به عنوان یک نظام نشانه‌شناختی و رنگ‌ها به‌عنوان یک نظام فرعی نشانه‌شناسی با عناصر و اجزای موجود در محیط ارتباط دارد، به‌گونه‌ای که دریافت پیام از طریق لباس با تنها یک رنگ بدون درک دیگر نشانه‌ها تنها دلالت بر یک لباس قومی به رنگ آبی را دارد که همان پیام آشکار است، اما زمانی که لباس را در قیاس با دیگر عناصر می‌بینیم به مفاهیم ضمنی آن پی می‌بریم. برای مثال شستن قالی در آب رودخانه در «اشاره‌ی آشکار» تنها به عمل شستن قالی پس از پایان فرآیند عمل بافتن اشاره دارد، اما چنان‌که بارت کنش را به مثابه‌ی جا دادن معناهای مشخص می‌داند - و تنها در سینما و نه تصویر بدون حرکت یافت می‌شود- زمانی‌که به تاکید ی که به دستان دختر با لباسی به رنگ آبی و نگاه دختر به سمت آسمان آبی، نقش روی قالی با دو اسب، و زوزه‌ی گرگ یا بال زدن شاهین می‌شود، توجه کنیم، به مفاهیم آزادی، گذر عمر، حسرت، مرگ و تولد ی می‌بریم که با اتفاقات در سکانس‌های بعدی به وقوع می‌پیوندند.

به باور بارت، رنگ همانند هر عنصر دیگری- در اینجا آبی در فیلم گبه – به دو معنای اولیه (ظاهری یا زبان) و ثانویه (ضمنی یا گفتار) اشاره دارد. در ابتدا تنها یک رنگ را می‌بینیم که قابل دگرگونی توسط جامعه نیست، اما در سطح عمیق‌تر حاوی پیام‌هایی نهان است که توسط هر فرد از جامعه می‌تواند متفاوت باشد و نکته‌ی ثابت در این است که رنگ آبی در رویارویی با رنگ ها و عناصر دیگر است که در موقعیت های مختلف مفاهیم و ادراکات متفاوتی را به ذهن متبادر می‌کند. هم‌چنین در این‌که گفته می‌شود خلق پیام نهان در ذهن هر فرد می‌تواند متفاوت باشد، یادآور خلق بافته‌های عشایری با الهام از عامل «تجربه دیداری» است. به‌طور کلی عشایر به هویت خود واقف هستند تا بتوانیم هویت قومی جمعی را در همه ابعاد سبک قشقایی ببینیم. و خودآگاه یا ناخودآگاه به آنها شکل می دهد.
عشایر و اقوام مختلف رنگ‌ها و نقوش موجود بر روی لباس‌ها را آگاهانه و گاهی ناخودآگاه به‌کار می‌برند، هرچند استمرار سنت‌ها، باور به معنای هر رنگ مثل آبی و بنفش که نشانی از خان و بزرگان یک ایل دارد را نمی‌توان تنها به صرف عادت به سنت‌ها دانست و به نوعی آگاهی از کیفیات هویت خود اشاره دارد حتی اگر آگاهانه واقف به این امر نباشند.

منابع داخلی:

آدامز، لوری، ۱۳۹۲، روش‌شناسی هنر، ترجمه علی معصومی، موسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر، تهران، ایران.

بنی‌اسدی، نسیم، سجودی، فرزان، ۱۳۹۴، نشانه‌شناسی مکان در تئاتر معاصر ایران با تاکید بر اجرای سیندرلا، نامه: هنرهای نمایشی و موسیقی، دوره ۶، شماره ۱۱، صص ۲۳-۲۸

رشیدوش، وحید ، زحمتکش، جواد، ۱۳۹۸، تحلیل مردم شناختی پوشاک عشایر استان فارس(مطالعه موردی: قشقایی‌های فیروزآباد)، نشریه علمی تخصصی شباک، سال ۵، شماره ۴۹.

کهنمویی، ژاله، ۱۳۸۶، بارت و نشانه‌های تصویری، از مجموعه مقالات هم‌اندیشی بارت و دریدا، فرهنگستان هنر، تهران.

References:

Barthes, Roland (1967). The Fashion system, translated by Matthew Ward and Richard Howard, University of California Press.

Brownell, H., Potter, H., Michelow, D., & Gardner, H. (1984). Sensitivity to Lexical Denotation and Connotation in Brain-damaged Patients: A Double Dissociation?, Brain and language, Vo. 22(2), pp. 253-265.

Bruzzi, Stella, 1997, Undressing Cinema: Clothing and identity in the movies: Clothes, Identities, Films.

Chandler, D., (2007). Semiotics: The Basics, 2nd edition, London: Routledge.

Cheung, Y. W. (1993). Approaches to ethnicity: Clearing roadblocks in the study of ethnicity and substance abuse. International Journal of Addictions, 28(12), 1209-1226.

Curta, F. (2005). Female dress and "Slavic" bow fibulae in Greece. Hesperia, 74(1), 101-14

Dhar, Nabanita, Das, Abhijit, & Mondal, Jaydeep, 2018, Dress in Culture: An Ethnographic Study in Academic Institutions in Rural and Urban Areas of North 24 Parganas, West Bengal, International Journal of Research in Social Sciences.

Fatjri, Nur Tajuddin, (2019). Cultural and Social Identity in Clothing Matters "Different Cultures, Different Meanings, European Journal of Behavioral Sciences.

Fearon, James, D, (1999). What Is Identity: As We Now Use the Word, Stanford University

Hatam, Sara, Muwafaq Al Qhabra, Iman M. M, 2021, Barthes' semiotic theory and Iterpretation of Signs, http://doi.org/10.37648/ijrssh.v11i03.027

Herre, Rom, (2003). The Self and Others: Positioning Individuals and Groups in Personal, Political, and Cultural Contexts, Greenwood Publishing Group

Howlett, N,Pine, K, Orakcioglu, I & Fletcher, B, (2013). the Influence of Clothing on First Impressions, Journal of Fashion Marketing and Management , pp. 38-48

Indreica, Simona Elena, (2009). Artistic Language in Non-Verbal Communication, Social Sciences and Law, Bulletin of the Transilvania University of Brasov, Vol. 2 (51).

James D Fearon, What Is Identity (As We Now Use the Word, (1999). Stanford University

Moumivand, Bijan (2008). Daily Semiotics by Relying on the costume, Etemaad Journal, NO. 5, PP. 44-45

Okadigwe, Mary, (2021). Semiotic Reading of Costumes in Nigerian Video Films: African Bride as a Paradigm, https://www.researchgate.net/publication/350439254

Elam, Keir, (2005). The Semiotics of Theatre and Drama, 2nd Edition, Published in the Taylor & Francis e-Library.

Leeuwen T, Kress G., (2017). Reading Images - the grammar of Visual Design, https://www.researchgate.net/publication/322105004_READING_IMAGES_-_THE_GRAMMAR_OF_VISUAL_DESIGN.

Luca, M.R. (2006). Comunicarea organization. (Organizational Communication) Brasov: Ed. Infomarket.

Robinson, Andrew, (2016). An A to Z Theory: Roland Barthes and Semiotics, An A to Z of Theory Roland Barthes and Semiotics | Ceasefire Magazine.

Ratha, S. N. (1997). Contemporary society: Identity, intervention and ideology in tribal India and beyond, 7. G. Pfeffer, & D. K. Behera.

Ryder, Carroll, (2005), Visual Communication in Fashion and Textile Design, Liverpool John Moores University. (Eds.).www.conceptpub.com. Maynard, M. (2004). Dress and globalization. Manchester: Manchester UP.

Schwars, Ronald, A. 1979, Uncovering the Secret Vice: Toward an Anthropology of Clothing, doi: 1515/9783111631523.23

Song, Xinzhu, (2015). Investigating Clothing Code and Relationship between Clothing and Identity in Workplace.

Stimson, A. (2011). Traditional Palestinian costume: Origins and evolution/threads of identity: Preserving Palestinian costume and heritage. The Washington Report on Middle East Affairs, 30(8), 70.

Tajfell, H, (1974). Social Identity and Intergroup Behavior, Social Science Information, doi:10.77/053901847401309204.

Trimble, Joseph E. Dickson, Ryan, Applied developmental science: An encyclopedia of research, policies, and programs. Thousand Oaks: Sage, Western Washington University in C. B. Fisher & Lerner, R. M. (Eds.; in press).

Updike, R. (2010). Patters of long ago: Reflections of China in Japanese Noh costume. Ornament, 33, 24-25, 10.

Vojkovic, Jelena, (2020). film Costume as a Visual Narrative Element; Defining the Abstract Emotions of the Film Viewer via Plutchik's Wheel of Emotions, Doi: 10.31881/TLR.2019.34