

بررسی استفاده از ایموژی در هنر معاصر بر مبنای آرای لیندا هاچن درباره پارودی^۱

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۱/۱۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۲/۱۸

سارا خندابی^۲
عفت السادات افضل طوسی^۳

چکیده

ایموژی ها تصویر-واژه های استاندارد شده ای هستند که به منظور تاکید بر لحن پیام، کارکردهای احساسی، گفتگوگشایی و انتقال وضعیت ذهنی پیام دهنده مورد استفاده قرار می گیرند. علاوه بر نقش گسترده ارتباطی ایموژی ها در شبکه های اجتماعی مجازی امروزه شاهد ورود تصاویر ایموژی به سایر زمینه های فرهنگی، تجاری و حتی هنرهای تجسمی هستیم. انتقال این تصاویر از متن فرهنگی به متن هنری و تقلید از آن ها چگونه می تواند پارودی ایجاد نماید؟ هدف نوشتار حاضر این است که، با در نظر گرفتن «نظریه پارودی لیندا هاچن»، استفاده از ایموژی ها در هنر معاصر و چگونگی ایجاد پارودی توسط آن ها را تحلیل و بررسی نماید. این پژوهش به لحاظ هدف پژوهشی بنیادین و بر اساس روش پژوهشی توصیفی-تحلیلی است. نوع داده و تجزیه و تحلیل آن کیفی است و در گردآوری داده ها از منابع کتابخانه ای استفاده شده است. این نوشتار به کمک نظریه پارودی لیندا هاچن به بررسی هشت نمونه از آثار (هنر تجسمی) پرداخته است که از تصاویر ایموژی استفاده کرده اند. بر مبنای آرای هاچن، وجود موقعیت آیرونیک در تقلید شرطی مهم در ایجاد پارودی است. او هم چنین، برای رابطه پارودی با متن اولیه و رمزگذاری و رمزگشایی آن اهمیت قایل است. نتایج بررسی نشان می دهند، انتقال تصاویر ایموژی از متن فرهنگی به متن هنری موقعیت آیرونیک ایجاد کرده است. این آثار رابطه ای شوخ طبعانه، بازی وار یا خنثی با متن اولیه خود دارند. هنرمند در رمزگذاری این آثار از کدهای متفاوت زیبایی شناسانه، فرهنگی، اجتماعی، روان شناسانه و... استفاده کرده است که مخاطب بنا بر پیشینه فرهنگی و اجتماعی خود قادر به رمزگشایی از آن ها خواهد بود.

واژه های کلیدی: لیندا هاچن، پارودی، آیرونی، ایموژی، هنر معاصر.

مقدمه

لیندا هاچن^۱ از برجسته‌ترین پژوهشگران و نظریه‌پردازان پست‌مدرن محسوب می‌شود. پست‌مدرنیسم هاچن پیوند عمیقی با بینامتنیت^۲ و پارودی^۳ دارد. پارودی از روابط بینامتنی بهره می‌برد و عبارت است از به‌کارگرفتن (آگاهانه) و آبرونیک^۴ یک الگوی (معمولاً و نه لزوماً) هنری دیگر. هاچن (۲۰۰۰)، در کتاب «نظریه پارودی: آموزه‌هایی از شکل‌های هنری سده بیستم» به تعریف پارودی، کارکرد آن، تفاوت و شباهت آن با سایر ژانرها (ادبی و هنری)، هم‌چنین، رمزگذاری و رمزگشایی و اهمیت رمزهای نهاده شده در متن و تفسیر آن از سوی مخاطب می‌پردازد. ایموچی‌ها تصویر-واژه‌های استاندارد شده‌ای هستند که به منظور تاکید بر لحن پیام، محقق کردن کارکردهای مختلف احساسی و گفتگوگشایی و انتقال وضعیت ذهنی پیام‌دهنده مورد استفاده قرار می‌گیرند. می‌توان آن‌ها را نوع جدیدی از «کد نوشتاری مصنوعی» در نظر گرفت که در سطح جهانی قابل استفاده است. علاوه بر نقش ارتباطی ایموچی‌ها در شبکه‌های اجتماعی و استقبال عمومی و جهانی از آن‌ها در ارتباطات مجازی، شاهد ورود تصاویر ایموچی^۵ به سایر حوزه‌های فرهنگی، تجاری و حتی هنرهای تجسمی نیز هستیم. ایموچی‌ها چگونه در آثار هنری به‌کار گرفته می‌شوند؟ انتقال و تغییر این تصاویر از شبکه‌های اجتماعی (متن فرهنگی) به متن‌های هنری و تکرار و تقلید آن‌ها چگونه اثری آبرونیک و در نتیجه، پارودی ایجاد می‌کند؟ نوشتار حاضر در نظر دارد با توجه به «نظریه پارودی لیندا هاچن» استفاده از ایموچی‌ها در هنر معاصر را تحلیل و بررسی نماید. در ابتدا، نکات اساسی نظریه هاچن درباره پارودی بیان می‌گردد. سپس، با استفاده از این نکات نمونه‌های متنوع از هنرهای تجسمی که از ایموچی استفاده نموده‌اند مورد مطالعه قرار خواهد گرفت و شرط‌های اصلی ایجاد پارودی در مورد هر یک از آثار بررسی خواهد شد.

روش پژوهش

این پژوهش، به لحاظ هدف پژوهشی بنیادین و بر اساس روش پژوهشی توصیفی-تحلیلی است. نوع داده و تجزیه و تحلیل آن از نوع کیفی است و درگردآوری داده‌ها از منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی استفاده گردیده است. جامعه آماری این پژوهش آثار هنری است که به نحوی از ایموچی‌ها بهره‌گرفته‌اند و نمونه‌های انتخاب شده هشت اثر هنری از هفت هنرمند معاصر است. در تحلیل آثار از «نظریه پارودی لیندا هاچن» استفاده شده است.

پیشینه پژوهش

در خصوص تعاریف پارودی، ارتباط آن با بینامتنیت (پارودی از روابط بینامتنی بهره می‌برد) و نظریات لیندا هاچن در خصوص پارودی پژوهش‌هایی انجام شده است که اکثر آن‌ها به حوزه نظری و ادبی تعلق دارند. هم‌چنین، پژوهش‌هایی در زمینه کاربرد این نظریات در تحلیل آثار هنری انجام گرفته است. نامور مطلق (۱۳۹۵)، در کتاب «بینامتنیت (از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم)» به نظریات لیندا هاچن درباره پارودی پرداخته است. لیندا هاچن (۱۳۹۷)، در مقاله «بینامتنیت، هجو (پارودی) و گفتمان‌های تاریخ» نظریات خود را در خصوص بینامتنیت و پارودی پسامدرن مطرح نموده است که ترجمه فارسی آن در کتاب «ادبیات پسامدرن- گزارش، نگرش، نقادی» آمده است. مباحث این کتاب‌ها کاملاً نظری بوده و به حوزه ادبی تعلق دارند که به‌عنوان منبع نظری پژوهش حاضر مورد استفاده قرار گرفته‌اند. سبزیان (۱۳۸۸)، در مقاله «نقد و معرفی کتاب نظریه نقیضه: آموزه‌هایی از شکل‌های هنری قرن بیستم» به معرفی کتاب نظریه پارودی هاچن پرداخته و درباره فصل‌های مختلف این کتاب توضیحاتی ارائه کرده است. صدریان (۱۳۸۸)، در مقاله «تعریف پارودی در دوران پسامدرن» تعاریف پارودی از زمان ظهور تاکنون را ارزیابی نموده و سعی داشته تعریف جامعی از پارودی ارائه نماید. سلطان کاشفی (۱۳۹۶)، در مقاله «بررسی ساختار بصری آثار موسوم به شام واپسین و تاثیرپذیری آن از پارودی» به بررسی و مقایسه ساختار بصری آثاری

با موضوع «شام واپسین» پرداخته و پارودی‌هایی را معرفی می‌نماید که از این موضوع و آثار، تقلیدهای طنزآمیز ارایه داده‌اند. طاهری و افضل‌طوسی (۱۳۹۶)، در مقاله «بازتولید نقیضه‌ای مونالیزا با شیوه آشنایی‌زدایی در گفتمان ساختارشکن هنر پسامدرن» با طرح این پرسش که، چگونه بازتولید نقیضه‌ای اثر هنری در عصر پسامدرن با مفاهیم آشنایی‌زدایی و ساخت‌شکنی منطبق است، به نمونه‌هایی از بازتولید تابلوی مونالیزا پرداخته‌اند. هم‌چنین، در مورد ایموجی و کارکردهای آن چند مقاله فارسی موجود است. مازندرانی (۱۳۹۷)، در مقاله «ایموجی‌ها، زبان مکمل» به موضوع استفاده ایموجی در شبکه‌های اجتماعی به‌عنوان مکمل زبان پرداخته است. امامی (۱۴۰۰)، در ترجمه مقاله «آن تصاویر پارودیک: نگاه اجمالی به هنر معاصر چین» نوشته شیایوپینگ‌لین، تحولات اخیر هنر آوانگارد چین را با نظریات پیرامون پست‌مدرنیسم و بینامتنیت مورد بررسی قرار داده است. تات و روحانی (۱۴۰۰)، در مقاله «خرده‌فرهنگ‌های دهه شصت و چگونگی بازنمایی پارودیک آن در سینمای دهه نود ایران (موردکاوی: نهنگ عنبر، مصادره، هزارپا)» از نظرات لیندا هاچن در تحلیل آثار سینمایی بهره برده است. پژوهش‌های غیر فارسی: لیندا هاچن (۲۰۰۰)، کتاب «نظریه پارودی: آموزه‌هایی از شکل‌های هنری سده بیستم» را به موضوع پارودی اختصاص داده است. هم‌چنین، هاچن (۱۹۸۸)، در فصل هشتم از کتاب «بوطیقای پست‌مدرنیسم» به موضوع پارودی می‌پردازد. از این کتاب‌ها در بخش نظری پژوهش حاضر، استفاده شده است. وجه تمایز پژوهش پیش‌رو با پژوهش‌های بخش پیشینه در این است که، هیچ‌یک از این پژوهش‌ها از نظریه پارودی لیندا هاچن و نکات اساسی آن برای تحلیل «آثار تجسمی» استفاده ننموده‌اند. هم‌چنین، پژوهشی در زمینه استفاده از ایموجی‌ها در هنر معاصر و تحلیل این آثار با نظریه پارودی لیندا هاچن انجام نگرفته است. این مقاله در صدد است، وجه پارودیک این آثار را با استفاده از نکات اساسی نظریه پارودی هاچن بررسی نماید.

پست‌مدرنیسم، بینامتنیت، پارودی

پست‌مدرنیسم پیکره پیچیده و درهم تنیده متنوعی از اندیشه‌ها، آرا و نظریاتی است که در اواخر دهه ۱۹۶۰ سربرآورد (برمن، ۱۳۹۲: ۳۶-۳۸). پست‌مدرنیست‌ها رویکرد شاخصی نسبت به هر آن‌چه ملاحظه می‌کنند - اعم از فیزیکی، اجتماعی، روان‌شناختی، نشانه‌شناختی (مربوط به نشانه‌ها)، یا معرفت‌شناختی - دارند؛ یعنی، معتقدند هر اُبژه‌ای به طرز علاج‌ناپذیر و پویا پیچیده است. پیچیدگی پدیده تمام‌شدنی نیست، بلکه زاینده است و هر شاکله مفهومی، هر تمایز بنیادین، هر قانون یا قاعده، قابل نقض است. (کهنون، ۱۳۹۸: ۳۳-۳۴). در نظر بسیاری از نظریه‌پردازان و منتقدان، عصر پسامدرن عصری است که در آن بازتولید بر تولید اصل تفوق می‌یابد (آلن، ۱۳۹۲: ۲۵۸). بینامتنیت به معنای شکل‌گیری معناهای متن‌ها به وسیله متن‌های دیگر است؛ نوعی خوانش یک متن در مقابل متن‌های دیگر که تاثیرات متنی و ایدیولوژیکی آن‌ها، و اصولاً همه متن‌ها را در بافتی از روابط نشان می‌دهد. در بینامتنیت یک متن نه واحدی خودمختار و مستقل از ایدیولوژی، سیاست، زندگی افراد و تاریخ، بلکه در پیوند فشرده با این منابع است (رشیدیان، ۱۳۹۴: ۱۴۰). نظریه‌های پست‌مدرن بیش از نظریه‌های ساختارگرا به بینامتنیت توجه داشته‌اند و بیش از آن‌ها نیز از بینامتنیت بهره برده‌اند. بینامتنیت، به‌عنوان یکی از ویژگی‌های اصلی ادبیات، هنر و اندیشه پسامدرن محسوب می‌شود (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۳۱۲). بینامتنیت به‌طور هم‌زمان، اصالت یک پارچه، خلاقیت مطلق، مالکیت قطعی و آگاهی کامل نسبت به متن را نفی می‌کند. پارودی از قدیمی‌ترین گونه‌ها یا زیرگونه‌های هنری به حساب می‌آید که از روابط بینامتنی بهره می‌برد. نظریه پست‌مدرن توجه‌ای ویژه به پارودی دارد. پارودی در معنای خاص و دقیق آن، عبارت است از به‌کارگرفتن آگاهانه و آیرونیک یک الگوی هنری دیگر (مکاریک، ۱۳۸۵: ۴۳۷).

تعریف پارودی از نظر لیندا هاچن

لیندا هاچن یکی از برجسته‌ترین پژوهشگران و نظریه‌پردازان پست‌مدرن محسوب می‌شود.

پست مدرنیسم‌هاچن پیوند عمیقی با بینامتنیت دارد. در نظر او پارودی (هجو) و بینامتنیت در دوره پسامدرن با هم پیوندی تنگاتنگ و تودرتو دارند. از دید منتقدانی چون هاچن ادبیات پسامدرن گستره وسیعی از اشکال معاصر و تاریخی را به کار می‌گیرد، و این کار را در راستای ثبت وابستگی خود به اشکال بازنمایی مقرر (هم‌سازه‌ها)، صورت می‌دهد. اما در عین ثبت این واقعیت، با هم‌نشین ساختن سبک‌ها و رمزگان‌ها، هم‌نشین ساختن اشکال بازنمایی متفاوت و گاه، ظاهراً متباین، در جهت به پرسش کشیدن، برهم‌زن، و حتی از بین بردن سلطه آن اشکال مستقر عمل می‌کند (آلن، ۱۳۹۲: ۲۶۹). پارودی در اصطلاحات نشانه‌شناختی، به عنوان بازنمایی معمولاً طنزآمیز از متنی ادبی یا هنری تعریف می‌شود؛ یعنی بازنمایی یک «واقعیت مدل‌سازی شده»، که خود از قبل بازنمایی خاصی از یک «واقعیت اصلی» است (Hutcheon, 2000: 49). فرض پارودی به عنوان گشایش تکثرمتنی، و نه فروبستگی آن، فرضی حایز اهمیت است. از جمله بسیاری موارد دیگر، که بینامتنیت پسامدرن آن‌ها را به چالش می‌کشد، بستار و معنای محوری واحد است. گذرا بودن خودخواسته و عامدانه این بینامتنیت اساساً متکی بر پذیرش رسوخ متنی و ناگزیر رویه‌های گفتمانی پیشین است. بینامتنیت نوعاً متناقض هنر پسامدرن، هم زمینه را مهیا کرده و هم به متزلزل ساختن آن منجر می‌شود. دلالت‌های متناقض و ایدئولوژیک پارودی، آن را به شکل شیوه مناسب نقادی پسامدرنیسم درمی‌آورد؛ پارودی با استقرار محافظه‌کارانه قراردادها و سپس، مخالفت اساسی با آن‌ها، وجهه‌ای ناسازه‌وارانه از خود به نمایش می‌گذارد (هاچن، ۱۳۹۷: ۲۸۱-۲۸۵).

لیندا هاچن (۲۰۰۰) در کتاب «نظریه پارودی: آموزه‌هایی از شکل‌های هنری سده بیستم» به تعریف پارودی، کارکرد آن و تفاوت و شباهت آن با سایر ژانرها، هم‌چنین، رمزگذاری و رمزگشایی و اهمیت تشخیص رمزهای نهاده شده در متن و تفسیر آن‌ها (توسط مخاطب) می‌پردازد. او در ابتدا، به ریشه کلمه پارودی اشاره می‌کند: «از نظر بیش‌تر نظریه‌پردازان پارودی، ریشه این واژه به کلمه یونانی پارودیا^۷ به معنای «ضدآهنگ» برمی‌گردد. با این

حال، پیشوند پارا^۸ دارای دو معنی است که، معمولاً، فقط یکی از آن‌ها ذکر می‌شود: «ضد» یا «مقابل». بنابراین، پارودی به تقابل یا تضاد بین متون تبدیل می‌شود: یک متن در مقابل متن دیگر با هدف تمسخر یا مضحک ساختن آن. با این حال، «پارا» در یونانی می‌تواند به معنای «کنار» نیز باشد و بنابراین، به جای تضاد، توافق یا صمیمیت را پیشنهاد می‌دهد» (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۳۰۶). تعریف لیندا هاچن وجه مشترک همه نظریه‌های پارودی برای همه اعصار را بیان می‌کند. با این تعریف، پارودی تکرار است؛ اما تکراری که شامل تفاوت است؛ آن تقلیدی با فاصله آیرونیک انتقادی^۹ است که آیرونی آن می‌تواند شمشیری دو لبه باشد و طیف خصیصه‌های پراگماتیک^{۱۰} (عمل‌گرایانه) آن از تمسخر تحقیرآمیز تا ادای احترام فروتنانه است. لذت آیرونی پارودی^{۱۱} نه از طنز، بلکه از میزان درگیری خواننده در جهش بینامتنی بین همراهی و فاصله ناشی می‌شود (Hutch- eon, 2000: 32). هاچن معتقد است، جدا کردن استراتژی‌های عمل‌گرایانه از ساختارهای فرمی هنگام صحبت از آیرونی یا پارودی بسیار دشوار است: یکی متضمن دیگری است. به عبارت دیگر، تحلیل کاملاً فرمی از پارودی به عنوان روابط متنی، پیچیدگی این پدیده‌ها را رعایت نمی‌کند. و هرمنوتیک (علم تاویل و تفسیر) صرف‌نیز در افراطی‌ترین شکل خود، پارودی را آن‌گونه که «خوانندگان و منتقدان و نه خود متون ادبی» خلق کرده‌اند، می‌بیند؛ در حالی که، عمل^{۱۲} و فرم پارودی شبیه به ادغام است؛ کارکرد آن جداسازی و تضاد است. پارودی مستلزم چیزی بیش از مقایسه متنی است. کل بافت بیانی در تولید و دریافت نوعی پارودی درگیر است که از آیرونی، به عنوان ابزار اصلی برجسته کردن و حتی ایجاد تضاد پارودی استفاده می‌کند. آیرونی و پارودی هر دو در دو سطح عمل می‌کنند: یک سطح اولیه، سطحی یا پیش‌زمینه و یک ثانویه، ضمنی یا پس‌زمینه. اما دومی (پارودی)، در هر دو مورد، معنای خود را از بافتی که در آن است، می‌گیرد. معنای نهایی آیرونی یا پارودی مبتنی بر تشخیص تلفیق این سطوح است. این دوگانگی هم در فرم و هم اثر یا خصیصه‌های^{۱۳} عمل‌گرایانه است که پارودی را به سبکی مهم از خود-

بازاندیشی مدرن در ادبیات، موسیقی، معماری، فیلم و هنرهای تجسمی تبدیل می‌کند (Hutcheon, 2000: 34-36). نامور مطلق به نقل از بنقوزی^{۱۴} می‌نویسد: برای هاچن پارودی کامل‌ترین فرم پست‌مدرن محسوب می‌شود. او پارودی را به مثابه یک تکرار در نظر می‌گیرد که نتیجه آن برانگیختن آیرونی در فضای شباهت است (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۳۱۰). از نظر هاچن، پارودی مبتنی است بر شباهت‌های آشکار میان متون که با تفاوت‌های آیرونیک مهمی همراه است. تفاوت‌هایی که بر فاصله ذهنی و هنری میان نسخه اصل و بدل دلالت دارند. او تأکید می‌کند که وارونه‌سازی آیرونیک ویژگی مشخص همه انواع پارودی است (مکاریک، ۱۳۸۵: ۴۳۹-۴۴۰). از نظر او، پارودی به معنای ویران کردن گذشته نیست. در واقع، پارودی هم ستایش گذشته و هم زیر سوال بردن آن است (Hutcheon, 1988: 126).

پارودی از آیرونی به عنوان یک راهبرد بلاغی استفاده می‌کند. آیرونی هم یک ویژگی معنایی و هم یک ویژگی کاربردی دارد. رویکرد عمل‌گرایانه‌ای که بر تأثیرات عملی نشانه‌ها تمرکز می‌کند. کارکرد عمل‌گرایانه آیرونی، یکی از ارزیابی‌های سیگنالینگ^{۱۵} (علامت‌دهنده) است که اغلب ماهیت تحقیرآمیز دارد. هر دوی این کارکردها - وارونگی معنایی و ارزیابی عمل‌گرایانه - در ریشه یونانی آیرونیا^{۱۶} دلالت دارند که حاکی از شبیه‌سازی و بازجویی است: هم تقابل معنایی وجود دارد، و هم یک قضاوت. اجازه دهید حالا به دو کارکرد آیرونی بازگردیم: «معنایی و متضاد»، «عمل‌گرایانه و ارزیابی‌کننده». کارکرد در سطح معنایی، آیرونی را می‌توان به عنوان نشانه‌ای از تفاوت در معنا یا به سادگی، به عنوان ضد عبارت تعریف کرد. به این ترتیب، به طور متناقض، از نظر ساختاری با روی هم قرار دادن (برهم‌گذاری)^{۱۷} زمینه‌های معنایی (آنچه بیان شده/آنچه مورد نظر است) ایجاد می‌شود. کارکرد دوم، ارزیابی عمل‌گرایانه آیرونی به ندرت، مورد بحث قرار گرفته است ولی اکثر نظریه‌پردازان موافقند که درجه تأثیر آیرونیک در یک متن با تعداد سیگنال‌های آشکار مورد نیاز برای دستیابی به آن اثر، نسبت معکوس دارد. اما سیگنال‌ها باید در داخل متن وجود داشته باشند،

تا به رمزگشا اجازه دهند تا هدف ارزیابی رمزگذار را استنباط کند (Hutcheon, 2000: 53-55). بنابراین، هاچن در توضیح کارکرد پارودی به مفهوم آیرونی و کارکرد عمل‌گرایانه آن توجه دارد. وی پارودی را جریانی کاربردشناختی و هرمنوتیکی می‌داند و مخاطب را در تاویل متن فعال و موثر تلقی می‌کند (طاهری و افضل طوسی، ۱۳۹۶: ۱۱).

دامنه عملکرد پارودی از نظر هاچن

هاچن استدلال می‌کند برای فهمیدن این‌که پارودی چیست، باید کل عمل بیان، تولید و دریافت متنی متون را در نظر بگیریم. بنابراین، ما باید از آن مدل‌های متن/خواننده بینامتنی فراتر برویم، تا نیت و شایستگی نشانه‌های رمزگذاری شده و سپس، استنتاج شده را در برگیرد. در همین راستا، ما هم چنین، باید سعی کنیم دیدگاه‌گیرنده محور تعامل ارتباطی پارودی را گسترش دهیم. او از اصطلاح اتوس^{۱۸} (خصیصه) استفاده کرده است؛ اما با تأکید بیش‌تر بر فرآیند رمزگذاری. منظور او از خصیصه، پاسخ مورد نظر حاکم است که توسط یک متن ادبی (یا هنری) به دست می‌آید. هدف، توسط رمزگشا از خود متن استنتاج می‌شود. بنابراین، از برخی جهات، خصیصه، هم‌پوشانی بین اثر رمزگذاری شده (به دلخواه و مورد نظر سازنده متن) و اثر رمزگشایی (که توسط رمزگشا به دست می‌آید) است. بنابراین، منظور هاچن از اصطلاح خصیصه، احساسی است که رمزگذار می‌خواهد به رمزگشا اعطا کند (Hutcheon, 2000: 55).

هاچن برای درک بیش‌تر خصیصه پارودیک، خصیصه آیرونی را نیز مقایسه و معرفی می‌نماید:

۱. **خصیصه آیرونیک:** آیرونی کلامی و نه موقعیتی، یک استعاره است. اما آن نیز یک خصیصه دارد. خصیصه عموماً، پذیرفته شده آیرونی، رفتاری طنزآمیز است. بدون این خصیصه، آیرونی وجود نخواهد داشت، زیرا زمینه عمل‌گرایانه (رمزگذاری شده و رمزگشایی شده) چیزی است که درک فاصله یا تضاد بین زمینه‌های معنایی را تعیین

می‌کند. با این حال، این خصیصه در درون خود طیفی از درجات را شامل می‌شود، از پوز خندی سبک دل گرفته تا تلخی آبرونیک و خنده استهزا آمیز.

خصیصه پارودیک: به طور سنتی، پارودی نیز به داشتن یک خصیصه منفی در نظر گرفته شده است: تمسخر. اما بسیاری از پارودی‌های امروزی متون پس‌زمینه را به سُخره نمی‌گیرند؛ بلکه از آن‌ها به‌عنوان معیارهایی استفاده می‌کنند که بر اساس آن متن معاصر را زیر نظر قرار می‌دهند. با این حال، مهم است که در نظر داشته باشیم که این نوع پارودی احترام آمیز از یک جهت مهم مانند نوع تحقیر آمیز تر است: «به تفاوت بین متون اشاره می‌کند»؛ علاوه بر این رفتار احترام آمیز از پارودی، حداقل یک نشانه ممکن دیگر وجود دارد: یک نشانه خنثی‌تر یا بازیگوش، نزدیک به صفر درجه تهاجمی نسبت به متن پس‌زمینه یا پیش‌زمینه. در این جا، خفیف‌ترین تمسخرهایی که آبرونی قادر به انجام آن است، در سیگنال پارودی تفاوت دخیل است (Hutcheon, 2000: 61-57). بنابراین، همان‌طور که دیدیم خصیصه پارودی از رفتار احترام آمیز، رفتار بازیگوشانه و خنثی تار رفتار تمسخر آمیز متغیر است.

رمزگذاری و رمزگشایی پارودی

یکی از مهم‌ترین مسایل در تحلیل پارودی از نظر هاجن رمزگذاری و رمزگشایی پارودی است. رمزهایی که هم رمزگذار (نویسنده یا هنرمند) و هم مخاطب پارودی باید از آن آگاه باشند (تات و روحانی، ۱۴۰۰: ۲۹). او مخاطب را در تاویل متن فعال و موثر می‌داند. در الگوی هرمنوتیکی، کاربرد شناختی و تاثیرگرای هاجن ارتباطی دوسویه میان نویسنده (هنرمند) و مخاطب هست که در آن، بر این عوامل تاکید می‌شود: قصد نویسنده (هنرمند)، تاثیر بر مخاطب، توان و آگاهی نویسنده (هنرمند) در رمزگذاری و در مقابل توان مخاطب در رمزگشایی پارودی، عناصر بافتی موثر در درک پارودی. در این خوانش هرمنوتیکی، هاجن پارودی را جریانی می‌بیند که مستلزم خطاب‌گر، دریافت‌گر، زمان و مکان و گفتمان‌های متقدم و متاخر است (سبزیان، ۱۳۸۸: ۱۶۶-۱۶۷).

هر موقعیت پارودی و اصولاً هر موقعیت استدلالی، یک عنصر بیان‌کننده و رمزگذار و نیز یک دریافت‌کننده را شامل می‌گردد. پس نویسنده (هنرمند) را تنها به صورت جایگاهی در نظر می‌گیریم که در درون متن پر می‌شود، به عبارت دیگر جایگاهی که ما به‌عنوان خواننده آن را استنباط می‌کنیم. در این صورت استفاده از عنوان‌های «تولیدکننده» و «دریافت‌کننده» متن به معنای صحبت کردن از فرد فاعل نیست، بلکه می‌توان آن‌ها را «جایگاه فاعل» نامید که فرامتنی هم نیستند؛ بلکه در عوض عناصر ضروری تشکیل دهنده متن و به ویژه، متن پارودی هستند. رمزگذار پارودی کم‌تر به فرایند اصلی نوشتن (خلق) و بیش‌تر به بازنویسی فکر می‌کند. متن (اثر هنری) اصلی به متن موازی (جدید) تغییر می‌یابد. جایگاه فاعلی تولیدکننده پارودی مانند جایگاه یک عامل کنترل‌کننده است که کنش‌هایش شواهد متنی را شکل می‌دهد (Hutcheon, 2000: 87). اگر مخاطب کنایه پارودی را دریافت نکند، آن متن را صرفاً، مثل هر متن دیگری می‌خواند و یا زنجیره‌ای از انعکاس‌های بینامتنی برگرفته از خواندن خود را جای‌گزین آن می‌کند. بنابراین، هاجن به اهمیت تشخیص رمزهای نهاده‌شده در متن و تفسیر آن‌ها می‌پردازد؛ رمزهایی که هم پارودی‌پرداز و هم خواننده یا مخاطب پارودی باید از آن‌ها آگاهی داشته باشند. مهم‌ترین اقتضای این رمزگشایی، به تعبیر هاجن، همان ماهیت پارودی بودن اثر است؛ به عبارتی، باید خواننده بدانند که یک اثر خاص پارودی است. اگر خواننده تشخیص ندهد که اثری به پارودی‌پردازی از اثر یا آثار پیش از خود پرداخته، یک وجه مهم پارودی را از آن گرفته است: دوسویی آن. این دوسویی همان وجه تقلیدی و تفاوت آمیز اثر پارودی با آثار قبلی است (سبزیان، ۱۳۸۸: ۱۶۹). اگر مخاطب تشخیص ندهد که با یک متن پارودیک مواجه است، نمی‌توان وارد یک رابطه دوسویه با متن شده و رمزگان را تجزیه و تحلیل نماید (تات و روحانی، ۱۴۰۰: ۲۹).

هاجن سه صلاحیت را برای درک پارودی و آبرونی از سوی مخاطب لازم می‌داند: ۱) صلاحیت زبان‌شناختی: تشخیص آن چه به طور

ضمنی به آن اشاره شده و نیز آن چه که در اصل بیان شده است؛

۲) صلاحیت بلاغی یا عام: آگاهی مخاطب از هنجارهای بلاغی و ادبی (هنری) و امکان تشخیص انحراف از این هنجارها؛

۳) صلاحیت ایدئولوژیک: سومین نوع صلاحیت از همه پیچیده تر است و در معنای وسیع تر کلام می توان آن را ایدئولوژیکی نامید. بنابراین، می توان گفت پارودی، مانند آبرونی، به مجموعه مشخصی از ارزش های نهادینه شده -هم زیبایی شناختی (عام) و هم اجتماعی (ایدئولوژیکی)- نیاز دارد، تا بتواند درک شود یا حتی وجود داشته باشد. در رمزگذاری یک متن به صورت پارودی، تولیدکننده باید «مجموعه ای از کدهای فرهنگی و زبان شناختی مشترک» و نیز «آشنایی مخاطب با متن پارودی شده» (متن اولیه) را در نظر بگیرد. مخاطب اهمیت لفظی (غیرارجاعی یا غیرپارودی) آن چه را که نشانگر ارجاع نامیده می شود، درک می کند؛ سپس، آن را به صورت انعکاسی از یک منبع قبلی (چه درون متنی چه بینامتنی) تشخیص می دهد، متوجه می شود که «دگر تعبیری» نیاز است؛ پس، بنابراین، ابعادی از «منظور» متن منبع را به خاطر می آورد که می توان آن را به منظور کامل کردن معنای نشانگر، به متن کنایی یا پارودی ارتباط داد (Hutcheon, 2000: 94-97).

ایموجی

ایموجی نوعی پیکتوگرام^{۱۹} لوگوگرام^{۲۰} و ایدیوگرام^{۲۱} است که در متن قرار می گیرد و در پیام های الکترونیک و صفحات وب استفاده می شود. ایموجی ها انواع گوناگونی دارند؛ از جمله حالات چهره، اشیای معمولی، مکان ها و انواع آب و هوا و حیوانات. ایموجی ها شباهت بسیاری با اموتیکون ها^{۲۲} دارند. با این تفاوت که آن ها تصویر هستند، نه معادل های تایپی؛ کلمه ایموجی از زبان ژاپنی وارد انگلیسی شده است. «e» در ایموجی به معنای «تصویر» و «moji» مخفف «حرف، کاراکتر» است. بنابراین، «تصویر-واژه» تعریف ساده ای از ایموجی و توصیف نسبتاً دقیقی از آن است. اولین نمادهای ایموجی در حدود سال ۱۹۹۸ توسط یک کارگر مخابراتی ژاپنی

به اسم شیگتا کاکوریتا^{۲۳} طراحی شدند. کوریتا که خواننده پروپاقرص کتاب های مصور ژاپنی (مانگا) بود، با اقتباس از سبک تصویری جذاب مانگا، حالت گرافیکی تری را جایگزین اموتیکون نمود.

سده بیست و یکم شاهد توسعه عظیمی در بخش فناوری اطلاعات بود. به همین دلیل، رسانه های اجتماعی به عنوان محیطی جدید و موثر برای «بیان» ظهور یافتند. رسانه های جدید سبک های زندگی، ایدئولوژی ها و حتی ابزارهای ارتباط را تغییر دادند. ارتباط در رسانه های اجتماعی شبیه مکالمات متداول یا رودررو نیست؛ بلکه از نوع مجازی است. به دلیل ماهیت مجازی آن، در برخی موارد درک معنای واقعی یک پیام متنی چالش برانگیز و گمراه کننده می شود. ایموجی ها، تا حدی این موقعیت دشوار را خنثی می نمایند و بار عاطفی پیغام را انتقال می دهند (Jyoti Talukdar, 2021: 212).

ایموجی ها، تصویر-واژه های استاندارد شده ای هستند که هم کارکرد تصویرنگاشتی و هم کارکرد واژه نگاشتی (جایگزینی کلمه) را دارا هستند. و عموماً، در پیام های غیررسمی و به منظور اضافه کردن تفاوت های معنایی ظریف، تاکید بر لحن و محقق کردن کارکردهای مختلف احساسی و گفتگوگشایی^{۲۴} مورد استفاده قرار می گیرند؛ گفتمان کارکرد گفتگوگشایی به استفاده از زبان برای مقاصد اجتماعی و روانی-عاطفی اشاره دارد. صحبت گفتگوگشا بعد بسیار مهمی از آیین پیوند و ابزاری است برای ارایه «وجه اجتماعی مثبت» در تعامل ارتباطی. سه مورد از متداول ترین کارکردهای گفتگوگشای ایموجی ها، عبارتند از: (۱) گشودن گفتار؛ (۲) پایان دادن به گفتار؛ (۳) اجتناب از سکوت. هم چنین، کارکرد گفتمانی اولیه برخی ایموجی ها یا حتی بیش تر آن ها اصطلاحاً، «کنترل عواطف» و «انتقال وضعیت ذهنی فرد (عقیده، قضاوت، نگرش، دیدگاه، احساسات و...)» است (Danesi, 2017: 18-23).

ایموجی ها به خودی خود به نشانه های ارتباطی^{۲۵} تبدیل نمی شوند؛ بلکه ما از طریق نمادگرایی و با اهداف ارتباطی به آن ها معنای بخشیم (Ibid: 41-61). زمانی آیکن به نماد تبدیل می گردد که ردی از آن در فرهنگی نمایان شود. یعنی، فرهنگ آن نشانه را بازسازی می نماید و آن را در موقعیتی متفاوت قرار

می‌دهد که خوانش‌های متفاوتی را هم می‌پذیرد (شعیری، 2008: 1397، 2020: 70). کاراکترهای ایموچی از همان ابتدا، به‌عنوان نماد^{۲۶} به‌کار می‌رفتند (Albert, 2020: 75).

ایموچی در هنر معاصر

علاوه بر نقش ارتباطی ایموچی‌ها در شبکه‌های اجتماعی و استقبال عمومی و جهانی از آن‌ها در ارتباطات مجازی، شاهد ورود تصاویر ایموچی به حوزه‌های دیگر (فرهنگی، تجاری و...) نیز هستیم. امروزه، از تصاویر ایموچی در تبلیغات تجاری، کالاهای مصرفی روزمره، مُد، تولیدات فرهنگی، بازی‌های رایانه‌ای، انیمیشن و... نیز استفاده می‌شود. به این ترتیب، دامنه استفاده از آن بسیار گسترده‌تر از شبکه‌های اجتماعی است. پس اگر واژه‌نامه ایموچی^{۲۷} شبکه‌های اجتماعی را متنی «فرهنگی-تصویری» در نظر بگیریم، کاربرد ایموچی در سایر حوزه‌ها به نوعی تقلید (مستقیم یا غیر مستقیم) از این واژه‌نامه خواهد بود. ایموچی‌ها، چگونه در آثار هنری به‌کار گرفته می‌شوند؟ آیا انتقال این تصاویر از شبکه‌های اجتماعی (متن فرهنگی) به متن‌های هنری و تقلید از آن‌ها می‌تواند موقعیتی کنایه‌آمیز و آبرونیک ایجاد کند و پارودی تولید کند؟ چگونه می‌توان با توجه به «نظریه پارودی لیندا هاچن»، استفاده از ایموچی‌ها در هنر معاصر را بررسی و تحلیل نمود؟ ورود این تصاویر به حوزه هنرهای تجسمی را نیز می‌توان با توجه به جهت‌گیری‌های هنر معاصر در دهه‌های اخیر و استفاده از کلیشه‌ها در هنر -به‌ویژه، نزد هنرمندان پاپ^{۲۸} و نت‌پاپ^{۲۹} - توجیه نمود. حال، برای تحلیل آثار به نکات اساسی که در نظریه پارودی هاچن به آن اشاره شد، توجه می‌کنیم. همان‌طور که گفته شد، از نظر هاچن پارودی تکرار است، اما تکراری که شامل تفاوت است. تقلیدی است با فاصله آبرونیک انتقادی. در واقع، پارودی از آبرونی به‌عنوان ابزار اصلی بر جسته‌کردن و حتی ایجاد تضاد استفاده می‌کند. بنابراین، بررسی احتمال وجود موقعیت آبرونیک در تقلید شرطی مهم در تشخیص پارودی از نظر هاچن است. از طرف دیگر،

همان‌طور که هاچن اشاره می‌کند، خصیصه پارودی از رفتاری احترام‌آمیز، خنثی، بازی‌گوشانه تا رفتاری تمسخرآمیز و استهزاآمیز متغیر است. بنابراین، درجه پارودی بودن یک متن (هنری) با توجه به درجه (شدت) وجه آبرونیک آن متنوع است. بنابراین، در تحلیل آثار این نوشتار می‌توان درجه پارودی را نیز بررسی کرد و به این ترتیب، مشخص نمود که هر اثر چه رفتاری با متن فرهنگی اولیه (ایموچی‌ها) دارد. مساله‌سومی که در نظریه هاچن حایز اهمیت است، رمزگذاری و رمزگشایی پارودی است. هاچن به اهمیت تشخیص رمزهای نهاده شده در متن و تفسیر آن‌ها می‌پردازد. در رمزگذاری یک متن به صورت پارودی، تولیدکننده (رمزگذار/هنرمند) باید مجموعه‌ای از کدهای فرهنگی و زبان‌شناختی مشترک و نیز آشنایی مخاطب با متن پارودی شده (اولیه) را در نظر بگیرد. پارودی به مجموعه مشخصی از ارزش‌های نهادینه شده زیباشناختی و اجتماعی (ایدئولوژیکی) نیاز دارد، تا بتواند درک شود. بنابراین، در بررسی آثار باید به رمزگذاری هنرمند و رمزهایی که در اثر می‌گذارد و هم‌چنین، رمزگشایی مخاطب با توجه به پیشینه فرهنگی و هنری و زمینه آشنایی او با رمزهای نهاده شده، توجه شود.

حال به این پرسش مهم می‌پردازیم: انتقال تصاویر ایموچی از شبکه‌های اجتماعی (متن فرهنگی) به متن‌های هنری و تقلید از آن‌ها چگونه می‌تواند موقعیتی کنایه‌آمیز و آبرونیک ایجاد نموده و پارودی تولید کند؟ هاچن در کتاب نظریه‌ای در باب اقتباس^{۳۰} درباره مفهوم کلی اقتباس (نه لزوماً تقلید آبرونیک و پارودی) می‌نویسد: «نه محصول و نه فرآیند اقتباس در خلا قرار ندارند. همگی آن‌ها دارای بافت هستند و به زمان، مکان، جامعه و فرهنگی مشخص تعلق دارند. هنگامی که متن مورد اقتباس از بافت آفرینش خود عزیمت می‌کند و به بافت دریافت اثر رهسپار می‌شود، وقوع تغییر در آن، حتی بدون به‌روز کردن آگاهانه و یا تغییر فضا امری اجتناب‌ناپذیر است» (هاچن، ۱۴۰۰: ۸). جابه‌جایی اثر از رسانه‌ای به رسانه دیگر همیشه به معنای صورت‌بندی مجدد است. یعنی، جابه‌جایی از یک نظام نشانه‌ای به نظام نشانه‌ای دیگر (همان: ۳۵). بنابراین، انتقال تصاویر

ایموجی از متن فرهنگی «واژه‌نامه ایموجی» به متن هنری و تغییر رسانه و نظام نشانه‌ای خود می‌تواند موقعیت آبرونیک ایجاد نماید. زیرا ایموجی‌ها در قلمرو فضای مجازی به عنوان عناصر گفتگوگشا، انتقال دهنده لحن پیام، انتقال دهنده احساسات و... عمل می‌کنند. اگرچه در عملکردشان (بهبود ارتباطات) شوخ‌طبعانه و بازی‌گوشانه جلوه می‌کنند، ولی جنبه آبرونیک، کنایه‌آمیز و نقادانه ندارند و در آن چه می‌نمایند (احساسات، لحن و...)، صادق هستند. بنابراین، با عزیمت به رسانه دیگر، کارکرد ارتباطی‌شان را از دست می‌دهند (می‌توانند به معانی‌شان ارجاع داشته باشند، ولی دیگر همان کارکرد قبلی را ندارند)؛ و در فضای هنری هم متن فرهنگی نخستین را تایید می‌کنند و هم با آن فاصله نقادانه دارند. موارد مطرح شده برای تمام آثار مورد بررسی صدق می‌کند و تمامی آن‌ها به سبب این انتقال از رسانه‌ای به رسانه دیگر، جنبه آبرونیک دارند. حال تعدادی از آثار هنری را که از ایموجی استفاده کرده‌اند، با توجه به موارد یاد شده در نظریه پارودی هاچن بررسی می‌نماییم:

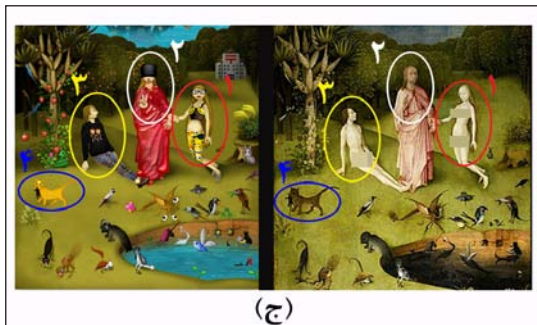
تجزیه و تحلیل آثار بر مبنای نظریه پارودی لیندا هاچن

۱. کار لاگانیس^{۳۱} در اثر باغ لذت‌های ایموجی^{۳۲} به تقلید آبرونیک از تابلوی سه‌لته باغ لذت‌های زمینی^{۳۳} هیرونیموس بوش^{۳۴} پرداخته است.^{۳۵}

وجه آبرونیک: تابلوی بوش چند داستان مربوط به کتاب مقدس را به تصویر می‌کشد: وضعیت اولیه و بی‌گناهی انسان (آدم و حوا) در باغ عدن (سمت چپ)، از دست رفتن معصومیت اولیه و روی آوردن انسان به لذت‌های دنیوی (وسط) و سرانجام مجازات انسان در جهنم (سمت راست) به تصویر کشیده شده است (تصویر ۱-الف). بازنمایی بهشت، جهنم و لذت‌های دنیوی در تابلوی بوش جنبه طنزآمیز دارد (طنز تلخ و انتقادی). کار لاگانیس با تقلید آبرونیک از تابلوی بوش و جای‌گزین کردن عناصر تصویری با ایموجی‌ها، هم تابلوی بوش و هم «متن فرهنگی - تصویری» ایموجی را پارودی می‌کند؛ و این ارتباط دوسویه است و هر دو متن بر وجه آبرونیک یک‌دیگر می‌افزایند و در

یک قاب قرار می‌گیرند (تصویر ۱-ب).
درجه پارودی: متن اولیه (تابلوی بوش)، اگرچه دارای وجه طنزآمیز (طنز تلخ و انتقادی) است، ولی وقتی با جای‌گزینی ایموجی‌ها در تابلوی پارودی می‌شود، جنبه شوخ‌طبعانه و بازی‌گوشانه به خود می‌گیرد.

رمزگذاری و رمزگشایی: هنرمند از یکی از مشهورترین تابلوهای تاریخ هنر استفاده کرده است. مخاطبی که تابلوی بوش را می‌شناسد به آسانی وجه آبرونیک اثر گانیس را دریافت می‌کند. کثرت عناصر تصویر در متن اولیه، به هنرمند اجازه می‌دهد که ایموجی‌ها را به صورت گسترده و متنوع در آن به کار برد. در واقع، ایموجی‌ها تک‌تک کدهای به کار رفته در مورد هر عنصر در تابلوی بوش را درگگون کرده و کدهای جدیدی به وجود آورده‌اند. این کدها با زندگی امروز متناسب بوده و توسط مخاطب معاصر قابل رمزگشایی است. برای مثال، آدم و حوا به دو جوان امروزی با سرهای ایموجی تبدیل گشته‌اند و جنبه مذهبی تصویر کاملاً از بین رفته است (تصویر ۱-ج).



تصویر ۱-الف) باغ لذت‌های زمینی، ۱۵۰۵، هیرونیموس بوش (URL7)؛
 ب) باغ لذت‌های ایموجی، ۲۰۱۴، کار لاگانیس (URL12)؛
 ج) مقایسه جزئیات تصویرهای الف و ب.



تصویر ۲- الف) نیکه ساموتراس، ۲۰۰ ق.م. (URL8)؛ ب) مجموعه اسکالپتموجیز (یکی از آثار مجموعه)، ۲۰۱۸، بن فرنلی (URL9).

وجه آبرونیک: علاوه بر انتقال از متن فرهنگی-تصویری «واژه‌نامه ایموجی»، به متن هنری-که خود می‌تواند موقعیت آبرونیک ایجاد کند- قرار گرفتن ایموجی‌ها و رنگ آن‌ها اشاره به گفتمان‌های پیرامون شادی^{۴۲} و مثبت‌اندیشی دارد. در این جا، چهره متبسم و شاد با رنگ زرد درخشان در بالاترین قسمت ستون قرار دارد و سبکی و شادی و درخشندگی را تداعی می‌کند. در حالی‌که چهره اخمو و غمگین آبی تیره در پایین‌ترین قسمت ستون قرار گرفته است. و بقیه حالت‌ها و رنگ‌ها بین این دو قرار دارند. در دهه‌های اخیر شاهد اهمیت یافتن مقوله «شادی» هستیم. روان‌شناسی مثبت‌گرا در واقع، مطالعه علمی عملکرد بهینه انسان است و هدف آن تشدید بی‌پایان و کلی وضعیت فراگیر شادی است (Binkley, 2014: 1-2). مجسمه فوق به‌عنوان مجسمه محیطی با نشان دادن چهره خندان زرد در بالاترین مرتبه و چهره آبی غمگین در پایین‌ترین مرتبه، به نوعی این گفتمان را یادآوری کرده و در عین حال آن را نقد می‌کند و موقعیت آبرونیک ایجاد می‌نماید.

درجه پارودی: متن حاضر (مود) هم مجموعه ایموجی‌ها را تایید می‌کند و هم با آن فاصله آبرونیک دارد.

رمزگذاری و رمزگشایی: هنرمند از رنگ‌ها (جنبه روان‌شناسانه آن‌ها)، حالات چهره ایموجی‌ها و سلسله‌مراتب‌شان در ستون کدهایی می‌سازد و

۲. در مجموعه اسکالپتموجیز^{۴۶} هنرمند و طراح سه‌بعدی بن فرنلی^{۴۷} با ترکیب مجسمه‌های سنتی و ایموجی‌ها، آثار هنری جدی را پارودی می‌کند. در این جا، با دو متن مواجه ایم: متن هنری «شاهکار هنر هلنیستی-نیکه ساموتراس»^{۴۸} و ایموجی «چهره متبسم با هاله آبی» (که نشان‌دهنده فرشته و رفتار فرشته‌وار است) (تصویر ۲).

وجه آبرونیک: کنار هم قرار دادن دو متن متضاد، تندیس فاخر و جدی (متن هنری)-که اوج هنر هلنیستی محسوب می‌گردد- در کنار ایموجی ساده (متن فرهنگی) و آشنا برای همگان در دوره معاصر، وجه آبرونیک اثر را تضمین می‌کند. هنرمند در واقع، به شوخی با هنر جدی و رسمی پرداخته است. ایموجی فرشته با هاله دور سر به‌عنوان سر این تندیس بی‌سر انتخاب شده که با بال‌های الهه هماهنگی دارد؛ ولی در عین حال، باعث ایجاد فاصله آبرونیک با اثر اولیه می‌شود. عنوان «اسکالپتموجیز» نیز از ترکیب اسکالپتچر^{۴۹} به معنای مجسمه و «ایموجی» به وجود آمده است. که بر جنبه آبرونیک اثر می‌افزاید.

درجه پارودی: استفاده از ایموجی «فرشته» و ترکیب آن با «تندیس الهه» در کنار تضادی که ایجاد می‌کند، تاییدی نیز به همراه دارد (با تداعی یک فرشته کودکانه). بنابراین، پارودی حاصل، بازی‌گوشانه و سرگرم‌کننده به نظر می‌رسد.

رمزگذاری و رمزگشایی: هنرمند از دو متن کاملاً شناخته شده استفاده کرده است و مجموعه‌ای از کدهای فرهنگی و اجتماعی مشترک و نیز آشنایی مخاطب با متن‌های اولیه (مجسمه و ایموجی) را در نظر گرفته است. بنابراین، رمزگشایی مخاطب را آسان نموده است. تشخیص آبرونیک و کنایه‌آمیز بودن اثر برای مخاطبی که تا حدودی با تاریخ هنر و فضای مجازی آشنا باشد، آسان است. و پارودی بودن متن را تشخیص خواهد داد.

مجسمه مود^{۴۰} تونی تاسیت^{۴۱} ستونی متشکل از پنج کره به شکل ایموجی‌هایی با چهره‌های متفاوت از متبسم تا غمگین در پنج رنگ متفاوت زرد، نارنجی، قرمز، بنفش و آبی است که به ترتیب روی یک‌دیگر قرار گرفته‌اند (تصویر ۳).

هستند. عباراتی مانند: «من بسیار بامزه هستم»، «من خوش شانس هستم»، «متاسفم» و... (تصویر ۴).

وجه آبرونیک: می‌توان به این موارد اشاره کرد: جای‌گزینی عبارات ساده احساسی به جای حالت چهره ایموجی‌ها و وجه آبرونیک دارد. نحوه آرایه آثار و این‌که توپ‌های بادکنکی بر روی سکوها در دو صف قرار گرفته‌اند (تغییر جایگاه از شبکه‌های اجتماعی به جایگاه هنری)؛ هم‌چنین، شباهت اتاق پراز توپ‌های بادکنکی (ایموجی) به اتاق‌های توپ شهر بازی‌ها و احاطه شدن مخاطب توسط ایموجی‌ها، که کنایه‌ای است به فضای مجازی، همه بر جنبه طنزآمیز و کنایه‌ای اثر می‌افزایند. بنابراین، پارودی حاصل می‌گردد.

درجه پارودی: به نظر می‌رسد در این جا، متن فرهنگی «واژه‌نامه ایموجی» مورد شوخی قرار گرفته و در عین حال تایید می‌گردد.

رمزگذاری و رمزگشایی: هنرمند از چه کدهایی استفاده کرده است؟ هنرمند از عبارات احساسی کوتاه، که به شکل اجزای صورت طراحی شده‌اند، استفاده کرده است. در حالی‌که، ممکن است حالتی که این حروف در صورت تک ایجاد می‌کند با مفهوم جمله هم‌خوانی کامل نداشته باشد و برداشت اولیه مخاطب با برداشت او پس از رمزگشایی از نوشته (روی توپ بادکنکی) متفاوت باشند. بنابراین، مخاطب درگیر بازی (دریافت معنا) می‌شود.

به این ترتیب، هم‌متن فرهنگی تصویری مجموعه ایموجی‌ها را پارودی می‌کند و هم‌گفتمان مثبت‌اندیشی را. مخاطب برای درک پارودی به آگاهی از ارزش‌های اجتماعی و فرهنگی نیاز دارد. به طور مثال، آگاهی مخاطب از روان‌شناسی مثبت‌گرا و روان‌شناسی رنگ‌ها و هم‌چنین، معنای استاندارد هر ایموجی برای رمزگشایی اثر مهم است. قرار گرفتن مجسمه در محیط باز نیز امکان تعامل با اثر را برای مخاطب زیاد می‌کند؛ همچون مواجهه روزانه مخاطب با پیام‌های مثبت‌اندیشانه و کنایه‌ای نیز به آن دارد.

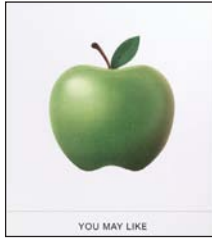


تصویر ۳-مود، ۲۰۱۷، تونی تایت (URL3).

۴. کیس میکوس ^{۴۳} طراح و هنرمند تجسمی مجارستانی است که در زمینه‌های زیادی از جمله طراحی داخلی، هنرهای زیبا، طراحی گرافیک و طراحی سبک حروف کار می‌کند. در آثار هنری و چیدمان‌های او اغلب، هنر زیبا، تایپوگرافی و طراحی داخلی با هم ترکیب می‌شوند. چیدمان سالن رقص-سلام اموگرام ^{۴۴} در سال ۲۰۱۹ در غرفه اصلی دوسالانه طراحی گوانگجو ^{۴۵} کره جنوبی، به نمایش درآمد. در این چیدمان، از توپ‌های بادکنکی زردی استفاده شده که شبیه ایموجی‌های شبکه‌های اجتماعی مجازی هستند. با این تفاوت که، هنرمند به جای استفاده از طرح ایموجی‌های استاندارد از عبارات کوتاه انگلیسی، که به شکل اجزای صورت طراحی شده‌اند، استفاده کرده است؛ که شامل ۱۳ عبارت ساده مختلف درباره «احساسات»



تصویر ۴-چیدمان سالن رقص-سلام اموگرام، ۲۰۱۹، دوسالانه طراحی گوانگجو-کره جنوبی (URL5).



تصویر ۶- «آدم در آن نبود (آدم به آن علاقه نداشت)» جان بالدساری، ۷۱/۱*۸۳/۸ سانتی‌متر، چاپ روی بوم (URL2).

یونگ جیک^{۴۷} هنرمند تجسمی و خواننده رپ است که در حیطه هنر دیجیتال کار می‌کند. او پرتره‌هایی هایپررئالیستی^{۴۸} از بازیگران و افراد مشهور، با تکنیک نقطه‌گذاری خلق می‌کند که تماماً از ایموجی ساخته شده است (تصویر ۷).

وجه آبرونیک: هنرمند از ایموجی‌ها به جای نقاط رنگی مختلف و سایه روشن‌ها در کل پرتره استفاده کرده است. در این جا، با تایید و هم‌چنین، فاصله آبرونیک با «واژه‌نامه ایموجی» و «عکس اصلی چهره بازیگر» مواجه هستیم. پارودی حاصل، پرتره‌ای - معمولاً از افراد مشهور - است که به سبب قرارگیری ایموجی‌ها به جای رنگ، هم خود ایموجی‌ها و کاربرد ارتباطی شان و هم وجهه و شهرت فرد مشهور را به بازی می‌گیرد.

درجه پارودی: رابطه متن جدید با متن‌های اولیه رابطه‌ای شوخ‌طبعانه، سرگرم‌کننده و بازی‌وار است.

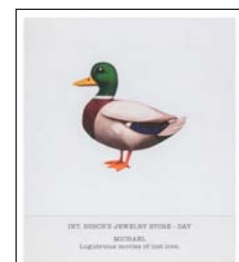
رمزگذاری و رمزگشایی: هنرمند از چهره افراد مشهور و شناخته‌شده استفاده کرده است. چینش پازل وار و تصادفی ایموجی‌ها کنار هم، و ترکیب آن‌ها (ترکیب عناصر آشنا برای مخاطب) برای ایجاد این چهره، کدهای لازم را برای تشخیص پارودی و رمزگشایی در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. در واقع، تصویری که هنرمند ارائه می‌کند، شبیه هزاران تصویری است که در فضای مجازی با آن مواجه ایم. با این تفاوت که این تصویر توسط مجموعه‌ای از ایموجی‌ها مربوط به خود فضای مجازی ساخته شده است. یعنی «تصاویر، تصویر را ساخته‌اند» که می‌تواند کنایه‌ای باشد به شهرت و وجهه افراد و وابستگی آن به شبکه‌های اجتماعی و فضای مجازی. مخاطب برای درک پارودی به آگاهی از ارزش‌های اجتماعی و ایدئولوژیکی نیز نیاز دارد.

۵. جان آنتونی بالدساری^{۴۶} هنرمند مفهومی آمریکایی، از اواسط دهه ۱۹۶۰ شروع به گنجاندن متن و تصویر در بوم‌های نقاشی خود کرد. او چندین اثر خلق کرد که پتانسیل روایی تصویر و قدرت مشارکت زبان در محدوده آثار هنری را نشان می‌دهند. در آثار پیش‌رو، هنرمند تصاویر ایموجی را در ابعادی بزرگ چاپ کرده و در زیر هر تصویر متنی آمده است. هنرمند در این آثار، توجه مخاطب را به تفکیک بین تصویر، کلمات و معانی و کاربردهای مرسوم آن‌ها جلب می‌کند. هنگامی که یک ایموجی و یک متن با عنوان «از هم گسیخته» (اغلب دیالوگ‌هایی از فیلم‌نامه‌ها و...) کنار یکدیگر قرار می‌گیرند، در حالی که بیننده تلاش می‌کند معنا بسازد، تفاسیر و ابهامات زیادی در ارتباط ایجاد می‌شود (URL6) (تصاویر ۵ و ۶). دو مجموعه از تصاویر ایموجی توسط هنرمند ارائه گشته یکی مجموعه حیوانات و دیگری میوه‌ها. هنرمند از حالات چهره ایموجی و بیانگری آن استفاده نکرده است در عوض از تصاویر حیوانات و میوه‌ها استفاده کرده که اثر اخنثی و آرام می‌کند و امکان بر خورد احساسی با آن از بین می‌رود.

وجه آبرونیک: وجه آبرونیک این تصاویر از ارایه آن‌ها در ابعاد بزرگ در گالری، و تناقض بین تصویر و متن حاصل می‌شود. چاپ تصویر در ابعاد بزرگ باعث می‌گردد ایموجی‌ها با دقت بیش‌تری دیده شوند. و جنبه طراحی اولیه آن‌ها که اغلب فراموش می‌شود - به نمایش گذاشته شود.

درجه پارودی: رابطه متن جدید با متن اولیه، رابطه‌ای خنثی با فاصله آبرونیک است.

رمزگذاری و رمزگشایی: هنرمند از طریق تقابل و بازی بین کلمات و تصاویر آشنا، روند دریافت معنی توسط مخاطب را به یک بازی تبدیل می‌کند. و دریافت معنا را به تعویق می‌اندازد.



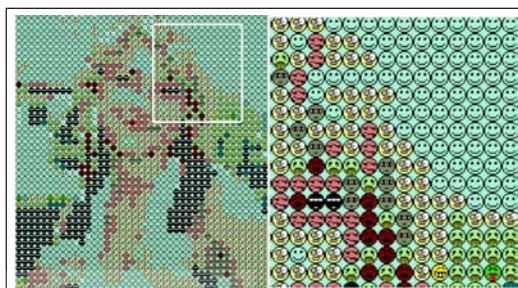
تصویر ۵- «جواهر فروشی بین‌المللی بوش - روز - میشل - فیلم‌های غم‌انگیز عشق گمشده» ۲۰۱۸، جان بالدساری ۲۸*۲۰۳۷/۲*۱۵۸/۸ سانتی‌متر، چاپ روی بوم (URL10).

درجه پارودی: رابطه متن جدید با متن اولیه (تصویر مورد نظر مخاطب)، رابطه‌ای شوخ‌طبعانه، سرگرم‌کننده و بازی‌وار است.

رمزگذاری و رمزگشایی: مخاطب از طریق برنامه با اثر هنری در تعامل است و تصویر اولیه را خودش انتخاب می‌کند. بنابراین، با اثری مواجه‌ایم که حاصل مشارکت برنامه‌ای طراحی شده و مخاطب است و مخاطب خود می‌تواند در قسمتی از رمزگذاری مشارکت نماید و خروجی آن می‌تواند بسیار گوناگون باشد.



تصویر ۷- پرتره ویل اسمیت، یونگ جیک، هنر دیجیتال (URL1).



تصویر ۸- خروجی برنامه یاتا (ماتریس آیکن‌های متحرک)، امیلیو گوماریز-کیم آسندورف (URL11).

۷. مدونا^{۴۹} متشکل است از دو هنرمند به نام‌های امیلیو گوماریز^{۵۰} و کیم آسندورف^{۵۱} که مسئول برنامه یاتا^{۵۲} هستند. برنامه‌ای که می‌تواند یک نسخه ایموجی از هر فایل تصویری ایجاد کند. مخاطب می‌تواند تصویری از دسکتاپ کامپیوتر خود درگ کند تا به ماتریسی از آیکن‌های متحرک تبدیل گردد. آن‌ها به دنبال ترکیب زیبایی‌شناسی و فناوری، برای ایجاد تجربه‌های جدید و ایجاد پل‌های بیش‌تر بین هنر دیجیتال و هنر سنتی هستند (URL11) (تصویر ۸).

وجه آبرونیک: در این جا، با یک تعامل یا بازی مواجه هستیم. خروجی برنامه تصویری است که با تقلید آبرونیک از تصویر اولیه و با فاصله آبرونیک با آن (به سبب جای‌گزینی اجزای تصویر با آیکن‌های متحرک) به وجود می‌آید. هم‌چنین، برنامه هم‌چون برنامه‌های دیگر در فضای مجازی ارایه می‌گردد و مرز هنر و غیر هنر را برهم می‌زند؛ و می‌توان وضعیت کنایه‌آمیز و طنزآمیز ایجاد کند.

جدول ۱. تجزیه و تحلیل آثار بر مبنای نظریه پارودی لینداهاچن (نگارندگان).

اثر هنری	متن های مورد استفاده هنرمند	چگونگی استفاده از متن ها برای ایجاد وجه آیرونیک پارودی	کدهای زیبایی شناسانه، فرهنگی و اجتماعی به کار رفته جهت رمز گذاری و رمز گشایی پارودی	رابطه متن جدید با متن اولیه (درجه پارودی)
تصویر ۱	استفاده از دو متن: متن تابلوی «باغ لذت های زمینی» بوش و متن «مجموعه ایموجی ها»	تلفیق دو متن و ایجاد تناقض از طریق هم نشینی آن ها.	تابلوی «باغ لذت های زمینی» بوش برای مخاطب آشنا به تاریخ هنر قابل شناسایی خواهد بود (کدهای زیبایی شناسانه)؛ استفاده از مجموعه ایموجی ها برای کاربران فضای مجازی آشناست (کدهای فرهنگی).	شوخی طبعانه - با فاصله آیرونیک
تصویر ۲	استفاده از دو متن: متن مجسمه «نیکه ساموتراس» و متن «مجموعه ایموجی ها»	تلفیق دو متن و ایجاد تناقض از طریق هم نشینی آن ها.	مجسمه «نیکه ساموتراس» برای مخاطب آشنا به تاریخ هنر قابل شناسایی است (کدهای زیبایی شناسانه)؛ استفاده از ایموجی با معنای شناخته شده (کدهای فرهنگی).	شوخی طبعانه - با فاصله آیرونیک
تصویر ۳	استفاده از سه متن: متن گفتمان «شادی» و «روان شناسی مثبت گرا»، متن «مجموعه ایموجی ها» و روان شناسی رنگ ها	استفاده هم ارز از معنای ایموجی ها و روان شناسی رنگ ها و تلفیق آن ها؛ ایجاد پیامی مثبت اندیشانه (در ظاهر) و ایجاد موقعیت آیرونیک (در واقع).	گفتمان مثبت اندیشی آشنا برای مخاطب امروز (کدهای فرهنگی - اجتماعی - روان شناسی)؛ مطالب مربوط به روان شناسی رنگ ها (کدهای فرهنگی - روان شناسی)؛ استفاده از ایموجی ها با معنای شناخته شده (کدهای فرهنگی).	خنثی - با فاصله آیرونیک
تصویر ۴	استفاده از دو متن: متن «عبارات ساده و حروف به شکل اجزای صورت» و متن «مجموعه ایموجی ها»	تلفیق دو متن و جانشینی اجزای صورت ایموجی با عبارات ساده (حالات ایجاد شده در چهره توسط بازی با حروف لزوماً با معنای عبارت هم خوانی ندارد).	از عبارات ساده و جملات کوتاه روزمره که از صفات مختلف خوب، بد، بامزه، خونسرد، تنبل و... استفاده می کنند (کدهای فرهنگی - اجتماعی)؛ استفاده از ایموجی ها (کدهای فرهنگی)؛ قرار گیری در جایگاه اثر هنری (کدهای زیبایی شناسانه)؛ قرار گیری در جایگاه مشابه محوطه توپ شهر بازی ها (کدهای فرهنگی - اجتماعی).	شوخی طبعانه و بازی وار - با فاصله آیرونیک
تصاویر ۵ و ۶	استفاده از دو متن: متن «نوشته های گسسته و بی معنا» و متن «مجموعه ایموجی ها»	هم نشینی دو متن تصویری و نوشتاری بی ارتباط به هم و ایجاد تناقض.	استفاده از جملات اتفاقی و بی ارتباط (کدهای فرهنگی)؛ قرار گیری در جایگاه اثر هنری (کد زیبایی شناسانه)؛ استفاده از ایموجی ها (کدهای فرهنگی).	خنثی - با فاصله آیرونیک
تصویر ۷	استفاده از دو متن: «تصاویر افراد مشهور» و متن «مجموعه ایموجی ها»	چینش پازل وار ایموجی ها در متن تصویر افراد مشهور - کنایه به شهرت آن ها.	استفاده از تصاویر افراد مشهور (بازیگر، خواننده و...) (کدهای فرهنگی - اجتماعی)؛ استفاده از متن «مجموعه ایموجی ها» (کدهای فرهنگی).	سرگرم کننده و بازی وار - با فاصله آیرونیک

<p>سرگرم‌کننده و بازی‌وار - با فاصله آبرونیک</p>	<p>استفاده از برنامه کامپیوتری تعاملی (کد فرهنگی-علمی)؛ استفاده از مجموعه ایموجی‌ها (کد فرهنگی).</p>	<p>خروجی برنامه تصویری است که با تقلید آبرونیک از تصویر اولیه و با فاصله آبرونیک با آن (به سبب جایگزینی اجزای تصویر با آیکن‌های متحرک) به وجود می‌آید.</p>	<p>استفاده از دو متن: متن «تصویر آپلود شده توسط مخاطب» و متن «مجموعه ایموجی‌ها»</p>	<p>تصویر ۸</p>
--	--	--	---	----------------

نتیجه‌گیری

کاسته و رابطه‌ای دوپهلوی با متن اصلی در پیش گرفته است، که هم تائیدی ضمنی و هم به نوعی نقد آن است (نقدی شوخ‌طبعانه). در انتها نیز رمزگذاری و رمزگشایی هر یک از آثار مورد بررسی قرار گرفت. از نظر هاچن، اولین شرط در این باره، آشنایی مخاطب با متن اولیه است. او معتقد است رمزگذار (هنرمند)، مجموعه‌ای از کدهای زیبایی‌شناسانه، فرهنگی، اجتماعی، ایدئولوژیکی و... را در اثر خود به کار می‌برد که رمزگشا تنها با شناسایی آن‌ها قادر به درک پارودی خواهد بود. آثار مورد نظر این نوشتار از کدهای مختلفی جهت رمزگذاری بهره برده‌اند که بنا بر جدول ۱، عبارتند از: کدهای زیبایی‌شناسانه، فرهنگی، اجتماعی، روان‌شناسی و علمی... و مخاطب بنا بر پیشینه فرهنگی، اجتماعی و... قادر به رمزگشایی خواهد بود. پس سه شرط اصلی مورد نظر هاچن در مورد این آثار صادق بوده و هنرمندان از روش‌های متنوعی برای ایجاد پارودی استفاده کرده‌اند.

لیندا هاچن از برجسته‌ترین پژوهشگران در زمینه پست‌مدرنیسم و پارودی است. او در پژوهش‌های خود به بازتعریف پارودی و ارتباط آن با آبرونی و کارکرد و درجات آن و هم‌چنین، روش‌های رمزگذاری و رمزگشایی پارودی در آثار ادبی و هنری پرداخته است. هدف نوشتار حاضر این بود که، با بهره‌گیری از نظرات هاچن، استفاده از ایموجی‌ها در هنر معاصر و چگونگی ایجاد پارودی توسط آن‌ها را تحلیل و بررسی نماید. از این رو، با در نظر گرفتن شرط‌های اساسی ایجاد پارودی (از نظر هاچن) هشت نمونه از آثار (هنر تجسمی) که به روش‌های متنوعی از ایموجی‌ها استفاده کرده‌اند، مورد بررسی قرار گرفت. در ابتدا، به وجه آبرونیک آثار پرداخته شد؛ زیرا وجود موقعیت آبرونیک در تقلید، شرطی مهم در تشخیص پارودی است. همان‌طور که مشاهده شد، انتقال تصاویر ایموجی از متن فرهنگی «واژه‌نامه ایموجی» به متن هنری و تغییر رسانه و نظام نشانه‌ای خود می‌تواند فاصله آبرونیک ایجاد نماید. افزون بر این در هر یک از آثار معرفی شده روش خاصی برای ایجاد موقعیت آبرونیک به کار رفته است (جدول ۱). نکته دوم که در نظریه هاچن حایز اهمیت است، عملکرد، خصیصه و درجه پارودی است که ارتباطی مستقیم با وجه آبرونیک آن دارد و از رفتاری احترام‌آمیز، خنثی، بازی‌گوشانه تا رفتاری استهزاآمیز متغیر است. در خصوص آثار مورد بررسی این نوشتار، پارودی حاصل رابطه‌ای دوپهلوی با متن اصلی است. همان‌طور که در جدول ۱، دیده می‌شود، این رابطه شوخ‌طبعانه، سرگرم‌کننده، خنثی یا بازی‌وار است. ولی به هیچ عنوان استهزاآمیز و تخریب‌کننده نیست. با این حال، پارودی فاصله آبرونیک خود را با متن اولیه حفظ می‌کند. پارودی معاصر از شدت وجه انتقادی خود

پی‌نوشت

۲۹. Neo-pop art.
۳۰. A theory of Adaptation.
۳۱. Carla Gannis.
۳۲. The Garden of Emoji Delights.
۳۳. The Garden of Earthly Delights.
۳۴. Hieronymus Bosch.
۳۵. او در این پروژه از چاپ دو بُعدی، تصویر متحرک، چاپ سه بُعدی و تجربه واقعیت افزوده استفاده کرده است.
۳۶. Sculptmojis.
۳۷. Ben Fearnley.
۳۸. Nike of Samothrace.
۳۹. Sculpture.
۴۰. Mood.
۴۱. Tony Tasset.
۴۲. Happiness.
۴۳. Kissmiklos.
۴۴. Ball.Room. Hello emograms.
۴۵. South korea's gwangju design biennale.
۴۶. John Baldessari.
۴۷. Yung Jake.
۴۸. Hyper realistic.
۴۹. Maadonna.
۵۰. Emilio Gomariz.
۵۱. Kim Asendorf.
۵۲. YATTA.
- Linda Hutcheon. .۱
- Intertextuality. .۲
- Parody. .۳
۴. آیرونیک (Ironic). آیرونی به معنای نوعی سخن است که در آن معنای مورد نظر خلاف آن چیزی است که در واژه‌ها به کار رفته است؛ و اغلب ماهیتی طنزآمیز دارد (بنا بر نظر هاجن آیرونی طیفی از درجات را شامل می‌شود، از پوز خندی سبک گرفته تا خنده استهزاآمیز) (رشیدیان، ۱۳۹۴: ۴۱۸).
۵. Emoji.
۶. Intertextuality, Parody and Discourses of History (1988).
۷. Parodia.
۸. Para.
۹. Critical ironic distance.
۱۰. Pragmatic.
۱۱. Parody's irony.
۱۲. Act.
۱۳. Ethos.
۱۴. Pierre-Jean Benghozi.
۱۵. Signaling.
۱۶. Eironeia.
۱۷. Superimposition.
۱۸. اتوس (Ethos)، روح مشخصه یک فرهنگ، عصر یا جامعه که در باورها و آرزوهای آن متجلی می‌شود.
۱۹. پیکتوگرام (Pictogram) یا پیکتوگراف یک نماد گرافیکی است که معنای خود را از طریق شباهت تصویری به یک شی فیزیکی انتقال می‌دهد.
۲۰. لوگوگرام (Logogram) یا لوگوگراف، در زبان نوشتاری، یک کاراکتر نوشتاری است که یک کلمه یا تکواژ را نشان می‌دهد.
۲۱. ایدیوگرام (Ideogram) یک نماد گرافیکی است که مستقل از هر زبان، کلمه یا عبارت خاصی، یک ایده یا مفهوم را نشان می‌دهد.
۲۲. اموتیکون‌ها (Emotion icon)، اموتیکون (Emoti-con) کوتاه شده نمایش تصویری حالت چهره با استفاده از کاراکترهاست.
۲۳. Shigetaka Kurita.
۲۴. Phatic functions.
۲۵. Communicative signs.
۲۶. Symbol.
۲۷. Emoji lexicon.
۲۸. Pop art.

منابع

- آلن، گراهام (۱۳۹۲). **بینا مننیت**، ترجمه پیام یزدانجو، چ. چهارم، تهران: مرکز.
- امامی، مونا (۱۴۰۰). آن تصاویر پارودیک: نگاهی اجمالی به هنر معاصر چین، نوشته شیائوپینگ لین، **مطالعات هنرهای زیبا**، دوره ۲، شماره ۶، ۴۵-۵۶.
- برمن، مارشال (۱۳۹۲). **پست مدرنیته و پست مدرنیسم (تعاریف، نظریه‌ها و کاربردها)**، ترجمه حسینعلی نودری، چ. چهارم، تهران: نقش جهان.
- تات، جعفر و روحانی، سیدعلی (۱۴۰۰). خرده فرهنگ‌های دهه شصت و چگونگی بازنمایی پارودیک آن در سینمای دهه نود ایران (موردکاوی: نهنگ عنبر، مصادره، هزارپا)، **رهپویه هنرهای نمایشی**، دوره ۱، شماره ۱، ۲۷-۳۷.
- رشیدیان، عبدالکریم (۱۳۹۴). **فرهنگ پسامدرن**، چ. دوم، تهران: نی.
- سبزیان، سعید (۱۳۸۸). نقد و معرفی کتاب: نظریه نقیضه: آموزه‌هایی از شکل‌های هنری قرن بیست. **نقد ادبی**، دوره

- Glimpse of Contemporary Chinese Art. *Fine Arts Studies*, 2(6), 45-56. (Text in Persian).
- Hutcheon, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism*. Routledge. New York and London. ISBN 9780415007061.
- Hutcheon, L. (2000). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. University of Illinois Press. Dd. Urbana and Chicago 2nd. <https://www.press.uillinois.edu/books/?id=p069383>
- Hutcheon, L. (2018). *"Intertextuality, parody, and the discourses of history" in "Postmodern literature: report, attitude, criticism"*, Translated by Payam Yazdanjoo, 6th ed, Tehran: Markaz. (Text in Persian).
- Hutcheon, L. (2021). *A theory of adaptation*, 2nd ed, Translated by Mahsa Khodakarami, Tehran: Markaz. (Text in Persian).
- Jyoti Talukdar, A. (2021). *Analysing Emoji used in Social Media as Signs on the basis of Peirce theory of Semiotics*. Journal of Xi'an University of Architecture & Technology. Volume XIII, Issue I. 212-227. ISSN No:1006-7930.
- Makaryk, I.R., (2006). *Encyclopedia of contemporary literary theory: approaches, scholars, terms*, Translated by Mehran Mohajer and Mohammad Nabavi, 2nd ed, Tehran: Agah. (Text in Persian).
- Mazandarani, H. (2018). Emojis, complementary language. *Media Management*, 6(40), 77-86. (Text in Persian).
- Namvar Motlagh, B., (2016). *Intertextuality: from structuralism to postmodernism*, 1st ed, Tehran: Sokhan. (Text in Persian).
- Rashidian, A., (2015). *Postmodern culture*, 2nd ed, Tehran: Ney. (Text in Persian).
- Sabzian, S., (2009). Criticism and Introduction of the Book: A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms, *Literary Criticism*. 2(7), 163- 171. (Text in Persian).
- Sadrian, M.R., (2009). Definition of parody in the postmodern era. *Literary thoughts*. 1(1), 45 – 69. (Text in Persian).
- Shairi, H.R., (2019). *Visual semiotics, theory and application*, 2nd ed, Tehran: Sokhan. (Text in Persian).
- Soltan Kashefi, D. (2018). Visual Analysis of 'The Last Supper' Artworks & Parody's Effect on Them. *Theoretical Principles of Visual Arts*, 2(2), 33-52. doi: 10.22051/jtpva.2018.3984
- Taheri, M., Afzal tusi, E. (2018). "Mona Lisa's Controversial Reproduction with the Understanding Method in Postmodern Art Deconstruction Discourse". *Journal of Visual and Applied Arts*, 10(20), 5-26. doi: 10.30480/vaa.2018.611. (Text in Persian).
- Tat, J., Rouhani, S. (2021). "The subcultures of the 1990s and how they are parodically represented in the Iranian cinema of the 2020s (Case study: Sperm Whale1, confiscation, millipede)". *Rah-pooye Honar/Performing Arts*, 1(1), 27-37. doi: 10.22034/rpa.2021.249197. (Text in Persian).
- ۲، شماره ۷، ۱۶۳-۱۷۱.
- سلطان کاشفی، جلال الدین (۱۳۸۸). بررسی ساختار بصری آثار موسوم به شام و اسپین و تاثیر پذیری آن از پارودی، *مبانی نظری هنرهای تجسمی*، شماره ۳۳۴-۵۲.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۷). *نشانه معناشناسی دیداری (نظریه و تحلیل گفتمان هنری)*، چ. دوم، تهران: سخن.
- صدریان، محمدرضا (۱۳۸۸). تعریف پارودی در دوران پسامدرن، *اندیشه‌های ادبی*، دوره ۱، شماره ۱، ۴۵-۶۹.
- طاهری، محبوبه و افضل طوسی، عفت السادات (۱۳۹۶). بازتولید نقیضه‌های مونالیزا با شیوه آشنایی زایی در گفتمان ساختار شکن هنر پسامدرن، *نامه هنرهای تجسمی و کاربردی*، شماره ۲۰، ۵-۲۶.
- کهن، لارنس. یی (۱۳۹۸). *متن‌های برگزیده از مدرنیسم تا پست مدرنیسم*، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، چ. سیزدهم، تهران: نی.
- مازندرانی، حبیب‌الله (۱۳۹۷). ایموژی‌ها، زبان مکمل، *مدیریت رسانه*، دوره ۶، شماره ۴۰، ۷۷-۸۶.
- مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۵). *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه مهرا مہاجر، محمد نبوی، چ. دوم، تهران: آگاه.
- نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۵). *بینامتنیت (از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم)*، تهران: سخن.
- هاچن، لیندا (۱۳۹۷). *ادبیات پسامدرن-گزارش، نگرش، نقادی (بینامتنیت، هجو (پارودی) و گفتمان‌های تاریخ)*، ترجمه پیام یزدانجو، چ. ششم، تهران: مرکز.
- هاچن، لیندا (۱۴۰۰). *نظریه‌ای در باب اقتباس*، ترجمه مهسا خدکرمی، چ. دوم، تهران: مرکز.

References

- Albert, G. (2020). *"Beyond the binary: Emoji as a challenge to the image-word distinction" in "Visualizing digital discourse: interactional, institutional and ideological perspectives"*. Edited by Thurlow, Crispin; Dürscheid, Christa; Diémoz, Federica (2020). Berlin, Boston: De Gruyter Mouton. DOI: <https://doi.org/10.1515/9781501510113>
- Allen, G. (2013). *Intertextuality*, 4th ed, Tehran: Markaz. (Text in Persian).
- Berman, M. (2013). *"Postmodernism" in "Postmodernism: definitions, theories and applications"*, Translated by Hossein Ali Nouzari, 4th ed, Tehran: Naghshe Jahan. (Text in Persian).
- Binkley, S. (2014). *Happiness as Enterprise (An Essay on Neoliberal Life)*. New York: SUNY Press.
- Cahoone, L.E. (2019). *From modernism to postmodernism: an anthology*, Translated by Abdolkarim Rashidian, 13th ed, Tehran: Ney. (Text in Persian).
- Danesi, M. (2017). *The Semiotics of Emoji*. Bloomsbury Academic An imprint of Bloomsbury Publishing Plc. ISBN: HB: 978-1-4742-8199-7 <https://www.bloomsbury.com/us/semiotics-of-emoji-9781474282000/>
- Emami, M. (2022). Those Parodic Images: A

URLs

- URL1. <https://www.artsupplies.co.uk/blog/3-artists-giving-a-different-perspective-on-celebrity-portraits/> date access: 10/1/2023
- URL2. <https://www.artsy.net/artwork/john-baldessari-adam-wasnt-into-it-4/> date access: 10/1/2023
- URL3. <https://www.artsy.net/artwork/tony-tas-set-mood-sculpture-7/> date access: 10/1/2023
- URL4. <https://avantgallery.com/lina-condes/> date access: 10/1/2023
- URL5. <https://www.designboom.com/art/kissmiklos-ball-room-emograms-gwangju-design-biennale-south-korea-09-11-2019/> date access: 10/1/2023
- URL6. https://en.wikipedia.org/wiki/John_Baldessari/ date access: 10/1/2023
- URL7. https://en.wikipedia.org/wiki/The_Garden_of_Earthly_Delights#/media/File:The_Garden_of_earthly_delights.jpg/ date access: 10/1/2023
- URL8. https://en.wikipedia.org/wiki/Winged_Victory_of_Samothrace#/media/File:Victoire_de_Samothrace_-_Musee_du_Louvre_-_20190812.jpg/ date access: 10/1/2023
- URL9. <https://www.itsliquid.com/sculptmojis-ben-fearnley.html/> date access: 10/1/2023
- URL10. <https://news.artnet.com/art-world/john-baldessari-emoji-1161443/> date access: 10/1/2023
- URL11. <https://rhizome.org/editorial/2012/nov/06/prosthetic-knowledge-picks-web-toys> date access: 10/1/2023
- URL12. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/80/Garden_of_Emoji_Delights_-_Carla_Gannis.jpg/ date access: 10/1/2023



A Study on Emoji Usage in Contemporary Art with an Approach to Linda Hutcheon's Opinions on Parody ¹

Sara Khandabi ²

Effatolsadat Afzaltousi ³

Received: 2023-02-03

Accepted: 2023-05-08

Abstract

Introduction: The term "emoji" is an anglicized adaptation of the Japanese words "e" (meaning "picture") and "moji" (meaning "letter" or "character"). So, the definition of emoji is, simply, a "picture-word" accurately encapsulating its essence.. The primary function of an emoji is to fill in emotional cues otherwise missing from typed conversation. Emojis exist in various genres, including facial expressions, common objects, places, types of weather, and animals. Emojis are standardized pictographs used to emphasize the emotional tone of the message, indicate emotions, open conversations, and convey the mental state of the message sender While emojis are a cornerstone of social network interactions, their influence extends to other domains, such as culture and commerce.. Nowadays, emojis are used in commercial ads, consumer goods, cultural productions, computer games, animations, etc. Therefore, they have a much broader application scope besides social networks. The global obsession with these images, their recurrent use in everyday life, and their positive role in communication have turned these symbols into common and familiar tools for everyone. Emojis have also been applied to contemporary art. The incorporation of these images in visual arts might be explained by recent inclinations of contemporary art and the use of clichés in works of art (especially in pop and neo-pop art). Thus, if we take the "emoji lexicon" on social networks as a "cultural-visual" text, then the use of emojis in other areas might be considered a form of (direct or indirect) imitation from this lexicon.

This study seeks to investigate the incorporation of emojis in contemporary art and explore the possibility of creating parodies using Linda Hutcheon's framework on parody. Specifically, it aims to address the following questions:

How are emojis integrated into contemporary art?

1. DOI: 10.22051/JJH.2023.42808.1927

2- MA., Department of Art Research, Faculty of Arts, Alzahra University, Tehran, Iran.

Email: sarakhandabii@gmail.com

3- Professor, Department of Art Research, Faculty of Arts, Alzahra University, Tehran, Iran, Corresponding Author.

Email: afzaltousi@alzahra.ac.ir

How do artists imitate emojis within the realm of visual arts?

Can the adaptation of emojis from their cultural context into the realm of art, along with their imitation, give rise to an ironic situation or parody? The objective of the present study is to analyze the application of emojis to contemporary art to create parodies using Linda Hutcheon's "A Theory of Parody". The present study was done with the objective of fundamental research using the descriptive-analytic method. Qualitative data analysis was used in conducting the research. Data were collected using library and digital resources. The research population consisted of works of art that used emojis. Eight out of ten works of art were selected as samples. Linda Hutcheon's "A Theory of Parody" was used to analyze the works of art.

Linda Hutcheon is known as one of the most prominent postmodern researchers and theoreticians. The postmodernism of Hutcheon is deeply linked with intertextuality and parody. Parody is considered one of the oldest forms or sub-forms of art which entails intertextuality. Postmodernism pays special attention to parody. Parody is defined as making (conscious) or ironic use of another (often, not necessarily) art pattern. In semiotics, parody is defined as a humorous representation of a literary text or a work of art. In other words, it is the representation of a "modelled reality" that is itself a representation of an "original" reality. In her book "A Theory of Parody: The Teachings of the Twentieth Century Art Forms", Hutcheon defines parody and its function, its similarity to other (literary and art) genres, coding and decoding, the importance of the codes embedded in the text and their interpretation by the reader.

According to Hutcheon, parody is repetition, but repetition with a difference, imitation with critical ironic distance. Parody uses irony as the main tool to signify or even create contrast. Therefore, exploring whether imitation contains an ironic situation or not is an important marker in identifying parody (from Hutcheon's point of view). Thus, the first element to analyze in a work of art is its ironic edge. As mentioned before, it is the ironic edge of a parody that helps create distance from the original text and imitation alone does not create a difference. Hutcheon also argues that to understand what a parody is, we should consider the entire act of enunciation, production, and context of reception about a text. She uses the word "ethos" to explain this concept. According to Hutcheon, ethos is a feeling conveyed to the decoder by the encoder. The ethos of a parody might range from respectful, neutral, or playful to mocking and ridiculing. Therefore, the degree to which an (artistic) text is parodic might depend on the extension (intensity) of its ironic edge. According to Hutcheon, parody is not just a humorous imitation, but a broad range of ethos. Thus, the intensity of the parody is another element to analyze in a work of art to recognize how each work alters the original cultural text (emojis). The third element to consider in Hutcheon's theory is the importance of encoding and decoding a parody. Hutcheon refers to the importance of encoding the signs embedded in the text and interpreting them. In encoding a text as a parody, the author (encoder/artist) should consider a group of shared cultural and linguistic codes and the reader's familiarity with the parodied original text. Just like irony, parody demands embedding a certain group of aesthetic and social (ideological) values in the text to enable comprehension. Thus, to analyze a work of art, one must pay attention to the author's encoding and the codes they place in the work (in a text with a familiar culture, codes might be embedded in social and cultural discourses and even emojis) and also the reader's decoding based on their cultural and artistic background and familiarity with the codes embedded in the text.

Regarding the objective of the present study and essential elements used in creating a parody from Hutcheon's point of view, eight visual works of art that applied emojis were analyzed. The results of the study showed that conveying emojis from the cultural context of the "emoji lexicon" into the work of art and altering its sign system and

medium could itself create an ironic edge since emojis are used to open conversations and convey the sender's message tone, feelings, and mental state. Although emojis are humorous and playful, they lack an ironic or critical edge and often refer to what they signify. Therefore, they lose their communicational function by moving to another medium, they can refer to what they signify but they lose their previous function. In the artistic setting, they both legitimize the original cultural text and include critical distancing. In addition to this, each work uses a special method to create an ironic situation. The second point in Hutcheon's theory is the function, ethos, and intensity of the parody which is directly linked to the ironic edge and ranges from respectful, neutral, and playful ethos to a ridiculing one. The parody created from the analyzed works of art has a double relationship with the original text. This relationship is humorous, amusing, neutral, or playful, but not ridiculing or destructive at all. However, the parody keeps its ironic distance from the original text. Finally, the encoding and decoding of each work of art were analyzed. From Hutcheon's point of view, the first condition is the reader's familiarity with the original text. She believes the encoder (artist) embeds a group of aesthetic, cultural, social, and ideological codes in his/her work and the decoder can only understand the parody by identifying them. The three main elements in Hutcheon's theory apply to these works and the artists have used different methods to create parody. The results showed that the artworks had ironic elements, a prerequisite to parody in Linda Hutcheon's views, and the resulting parodies have a double-edged relationship. They have an affirmative tone while maintaining an ironic distance. Also, it would seem that due to the diverse encoding methods applied to the artworks, most of them have recognizable pictures and socio-cultural elements that the common people can easily understand which makes the decoding process much easier.

Keywords: Linda Hutcheon, Parody, Irony, Emoji, Contemporary Art.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی