صفحات ۱۳-۲۵ (علمی-پژوهشی)
نشریه رهپویه هنر/هنرهای تجسمی ● دوره ۴ ● شماره ۴ ● زمستان ۱۴۰۰

تأثیر نقاشی دیجیتال بر آثار نسل جدید هنرمندان انقلاب اسلامی باتوجه به آرای والتر بنیامین؛ مطالعهٔ موردی: حسن روح‌الامین، دانیال فرخ، میکائیل براتی

محمدرضا وحیدزاده[۱]، سید رضا حسینی*[۲]

[۱] دانشجوی دکتری پژوهش هنر، گروه پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.
[۲] استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۱۲/۲۳، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۴/۰۶)

چکیده

امروزه با رشد پرشتاب فناوری و تأثیر آن بر دستآوردهای فنی نوپدید، عرصهٔ تولید آثار هنری هم دستخوش تحولات بسیاری شده است. از جملهٔ این تغییرات می‌توان به توسعهٔ کمک ابزارها و امکانات رایانه‌ای در زمینهٔ طراحی و تصویرپردازی‌های هنری اشاره کرد. نقاشی دیجیتالی نمونهٔ یکی از همین دستآوردهای جدید است که تحولاتی را در هنر امروز رقم زده است. مقالهٔ حاضر قصد دارد به بررسی این تأثیرات بر شاخه‌ای از هنر معاصر ایران به نام نقاشی انقلاب با تمرکز بر آثار نسل جدید هنرمندان آن بپردازد. این مقاله می‌کوشد تا به این پرسش پاسخ گوید که نسل جدید نقاشان انقلاب اسلامی چگونه از تکنیک‌های نقاشی دیجیتال در آثار خود بهره گرفته اند؟ و بهره گیری از تکنیک‌های نقاشی دیجیتال چه تأثیری بر آثارشان داشته است؟ چارچوب نظری این مقاله آرای والتر بنیامین از متفکران مکتب فرانکفورت در مقالهٔ «هنر در عصر تکثیر مکانیکی» و نگاه انتقادی او به هنر سنتی و چالش‌های پیش روی آن در دورهٔ گسترش دستآوردهای صنعتی و تکنولوژیک است. نوع پژوهش بنیادی نظری است و روش مورد استفاده توصیفی تحلیلی و شیوهٔ گردآوردی اطلاعات براساس مطالعات کتابخانه‌ای، اسنادی و مشاهده است. ابزار گردآوری اطلاعات فیش‌برداری، مشاهدهٔ آثار و نیز ابزار پویشگری نوین بوده و روش تحلیل آثار به‌صورت کیفی است. این مقاله با بررسی ویژگی‌های نقاشی دیجیتال، از منظر انتقادی بنیامین، به چالش‌های استفاده از تکنیک‌های نقاشی دیجیتال در آثار نسل جدید نقاشان انقلاب اسلامی می‌پردازد و نتیجه می‌گیرد که هنرمندان نسل جدید نقاشی انقلاب به رغم این چالش‌ها توانسته‌اند از وضعیت جدید پیش رو و شرایطی که نقاشی دیجیتال برای ایشان فراهم آورده، در جهت نیل به سوی اهداف هنری و آرمانی خویش بهره بجویند. ازاین‌رو با وجود دیدگاه‌های انتقادی مطرح، تأثیر نقاشی دیجیتال را بر این آثار، باید هم‌سو با اهداف و سیاست‌های پدیدآورندگان آن‌ها و به‌طور کلی مثبت ارزیابی کرد.

واژگان کلیدی

هنر انقلاب اسلامی، نسل جدید نقاشان انقلاب، نقاشی دیجیتال، حسن روح‌الامین، دانیال فرخ، میکائیل براتی.

*نویسندهٔ مسئول، تلفن: ۰۹۱۲۳۲۷۰۸۱۱، تلفکس: ۰۲۱-۵۱۲۱۳۵۶۴، E-mail: rz.hosseini@shahed.ac.ir.

مقدمه

دنیای امروز شاهد تغییر و تحولات شگفتی در عرصهٔ ارتباطات و فن‌آوری است؛ آن‌گونه که بسیاری از ساحت‌های زندگی انسان معاصر را باید دستخوش این دگرگونی‌ها دانست. طبیعتاً عرصهٔ هنر نیز به‌عنوان یکی از عمیق‌ترین و ریشه‌دارترین جنبه‌های وجودی انسان نمی تواند خود را از این تلاطمات بر کنار بدارد. از همین رو امروزه باید از تأثیر فناوری‌های دیجیتالی و نسل جدید رسانه‌های مجازی بر جریان‌ها و صورت‌های مختلف هنری سخن گفت. نقاشی انقلاب اسلامی نیز یکی از همین صورت‌های هنری است. در این پژوهش منظور از نقاشی انقلاب اسلامی آثاری است که در عصر انقلاب اسلامی به دغدغه ها، رویدادها، مضامین، نگرش ها، باورها و در یک کلمه عناصر هویتی انقلاب اسلامی پرداخته و به رغم محوریت جنبه‌های محتوایی در شکل‌گیری هویت اصلی آن، در طی این سال‌ها توانسته به مؤلفه‌های سبک‌شناختی مشخصی چون صراحت، اسلوب‌گری، بیان‌گری، واقع‌گری، نمادگری و پراکنده زینی نیز دست یابد.

اکنون و در دههٔ چهارم انقلاب اسلامی به نظر می‌رسد نسل جدید نقاشان انقلاب، با استفاده از ظرفیت‌هایی که فناوری‌های رایانه‌ای در اختیار ایشان قرار داده و افزودن آن‌ها به تجارب پیشین هنر انقلاب اسلامی، توانسته‌اند متناسب با شرایط روز جامعه و اقتضائات بیان هنری در این بستر تحول‌یافته، آثار قابل توجهی را خلق کنند؛ چنان‌که امروزه می‌توان از هنرمندان جوان، اثرگذار، فعال و پرکاری در عرصهٔ هنر انقلاب نام برد که آثار هریک با توجه به ویژگی‌های سبک شناختی فردی و عمومی و ارتباط با مسائل خود، زمینهٔ بررسی‌های تخصصی بیشتری را فراهم آورده است. این در حالی است که آثار نسل جدید نقاشی انقلاب تاکنون کم‌تر مورد تحلیل و بررسی علمی گرفته و ویژگی‌ها و مختصات آن‌ها با توجه به تحولات اجتماعی و فرهنگی و اقتضائات هر دوره، از سنجش‌های لازم دور مانده است.

در اینجا مراد از نسل جدید نقاشان انقلاب اسلامی، مشخصاً هنرمندان و تصویرپردازان متولد دههٔ شصت و هفتاد شمسی همچون حسن روح‌الامین، دانیال فرخ و میکائیل براتی است؛ که برای تولید آثار هنری خود به شکل نقاشی، در کنار روش‌های سنتی از روش‌های جدیدتری چون نقاشی دیجیتال[1] نیز بهره می‌برند. منظور از نقاشی دیجیتال، هنری نوظهور است که در دسته‌بندی هنرهای دیجیتال در شاخهٔ تصاویر دوبُعدی پذیرفته شده است و موازی با همان شکل‌های عمدهٔ سنتی نقاشی در جهان هنر است. نقاشی دیجیتال در واقع روش ایجاد یک شیء هنری (نقاشی) به‌صورت دیجیتالی است. نقاشی دیجیتال البته با دیگر اشکال هنر دیجیتال، به‌ویژه هنرهای کامپیوتری، متمایز است. در نقاشی دیجیتال هنرمند تکنیک‌های نقاشی را به‌طور مستقیم بر روی رایانه اعمال می‌کند. در این شیوه تلاش می‌شود همهٔ ابزارهای سنتی نقاشی، به‌صورت رایانه‌ای بازسازی شوند.

ازاین‌رو مسألهٔ اصلی در این پژوهش بررسی نقش فناوری‌های رایانه‌ای در نحوهٔ عملکرد هنرمندان جوان انقلاب اسلامی و تغییراتی است که از این رهگذر در شیوهٔ کار و آثار ایشان پدیدار شده است. براین أساس پرسش‌های پژوهش عبارتند از: ۱. نسل جدید نقاشان انقلاب اسلامی چگونه از تکنیک‌های نقاشی دیجیتال در آثار خود بهره گرفته‌اند؟ ۲. بهره‌گیری از تکنیک‌های نقاشی دیجیتال بر آثار نسل جدید نقاشان انقلاب اسلامی چه تأثیری داشته است؟

این مقاله در بخش چارچوب نظری با طرح آرای والتر بنیامین[2] از متفکران مکتب فرانکفورت در مقالهٔ «هنر در عصر تکثیر مکانیکی»[3] و نگاه انتقادی او به هنر سنتی و چالش‌های پیش روی آن در دورهٔ گسترش دستآوردهای صنعتی و تکنولوژیک، به چالش‌های استفاده از تکنیک‌های نقاشی دیجیتال در آثار نسل جدید نقاشان انقلاب اسلامی می‌پردازد. پژوهش حاضر در بخش تحلیل و یافته‌ها با بررسی آثار انتخابی جامعه پژوهش، برآن است که از آن‌ها با توجه به ویژگی‌های شکلی و نیز شرایط تولید، جهت بررسی مباحث طرح‌شده در بخش یافته‌های تحقیق، بهره جوید. در اینجا لازم به تأکید است که این پژوهش قصد نقد فنی آثار مذکور وارزیابی آکادمیک و معمول آن‌ها را ندارد وتنها به جنبه‌هایی از این آثار می‌پردازد که در پیوند با موضوع مقاله باشد.

روش پژوهش

نوع پژوهش در این مقاله بنیادی نظری است. روش مورد استفاده در آن توصیفی-تحلیلی براساس رویکرد تحلیل محتوا است و شیوهٔ گردآوردی اطلاعات با مطالعات منابع کتابخانه‌ای، اسنادی و مشاهده است. جامعهٔ پژوهش این مقاله متشکل از ۹ نمونه از آثار ۳ تن از نقاشان جوان انقلاب به نام‌های حسن روح‌الامین، دانیال فرخ و میکائیل براتی (از هر هنرمند سه اثر) است که به روش انتخابی (غیر احتمالی) گرد آمده است.

ابزار گردآوری اطلاعات فیش‌برداری، مشاهدهٔ آثار و نیز ابزار پویشگری نوین بوده و روش تحلیل آثار به‌صورت کیفی است.

پیشینه پژوهش

تاکنون دربارهٔ «نقاشی انقلاب» و «نقاشی دیجیتال» هریک به‌صورت جداگانه، پژوهش‌های فراوانی صورت گرفته است. به‌عنوان مثال در موضوع نقاشی انقلاب، مرتضی گودرزی در کتاب خود با عنوان «نقاشی انقلاب» در انتشارات فرهنگستان هنر، تفصیلاً به تبیین و تشریح جوانب مختلف مسأله، همت گمارده است. او در این کتاب ضمن تأمل در ماهیت انقلاب و ارزیابی موانعی که بر سر راه بررسی نقاشی منتسب به آن وجود دارد، کوشیده است مسائل مختلف نقاشی انقلاب در ایران را همچون زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی شکل‌گیری آن، هویت هنر دینی دوران انقلاب، چالش سنت و مدرنیسم در نقاشی انقلاب و نسبت هنر با جامعهٔ انقلابی، مورد بررسی قرار دهد. کتاب «نقاشی انقلاب» به جهت موضوع و زمینهٔ کاری خود اثر مهمی است که مقدمات خوبی در توجه به جوانب مختلف مسأله و گردآوری داده‌ها و مستندات فراوان در این حوزه فراهم آورده است. اما به لحاظ انسجام ساختاری و دقت علمی،

ضعف‌ها و پریشانی‌هایی هم به آن راه یافته است

علاوه بر این گودرزی در آثار دیگری چون «جست‌وجوی هویت در نقاشی معاصر ایران» و «تاریخ نقاشی ایران» نیز به موضوع نقاشی انقلاب پرداخته است. گودرزی در کتاب «جست‌وجوی هویت در نقاشی معاصر ایران» در انتشارات علمی و فرهنگی، پس از درآمدی بر موضوع و تبیین دنیای مثالی نقاشی ایرانی و پرداختن به رویکردها و جریان‌هایی چون سبک قهوه‌خانه‌ای و مکتب سقاخانه در نقاشی معاصر، در فصل نقاشی انقلاب با مروری بر تاریخچه و زمینه‌های شکل‌گیری نقاشی انقلاب، آن را تلاشی برای بازیابی ریشه‌های هویت دینی و ملی در عرصهٔ هنرهای تجسمی دانسته است. جست‌وجوی هویت در نقاشی معاصر ایران، کتابی با رویکرد بیشتر گزارشی و مناسب جهت آشنایی علاقه‌مندان این عرصه با جریان‌های مختلف نقاشی معاصر از جمله نقاشی انقلاب است.

گودرزی در کتاب «تاریخ نقاشی ایران: از آغاز تا عصر حاضر» در انتشارات سمت، به شکلی تفصیلی‌تر و البته با رویکردی آموزشی به معرفی نقاشی ایرانی همت گمارده است. او با تفکیک نقاشی انقلاب از نقاشی جنگ، دیگر گرایش‌ها و گروه‌ها و نیز مسائل مرتبطی چون بی‌ینال‌ها، نمایشگاه‌های مستقل و دوسالانه‌ها را نیز مورد تحلیل قرار داده است. او البته با اشاره به بنیان‌های نظری نه‌چندان مستحکم هنر انقلاب، به طرح نکاتی در نقد و آسیب‌شناسی آن نیز پرداخته است.

علاوه بر این نقاشی انقلاب در مجموعه‌هایی مانند «خیال شرقی» و به قلم نویسندگان و صاحب‌نظرانی چون مصطفی گودرزی، زهرا رهنورد، محمدعلی رجبی، مرتضی آوینی و یوسفعلی میرشکاک و دیگران مورد بررسی، تحلیل و ارزیابی قرار گرفته است. به‌عنوان مثال زهرا رهنورد در مقالهٔ «هنر انقلاب اسلامی»، ضمن مطالعه و تحقیقی که بر روی هنر تجسمی انقلاب اسلامی به‌عنوان سبک خاصی از هنر معاصر انجام داده، کوشیده است تفاوت‌ها و اشتراکات هنر اسلامی و هنر انقلاب اسلامی را بررسی نماید. در این مجموعه گذشته از مصاحبه‌های متعدد با هنرمندان و نقاشان انقلاب، یادداشت‌هایی از محمدعلی رجبی، عضو هیأت علمی دانشگاه شاهد، سید مرتضی آوینی و یوسفعلی میرشکاک هم به چاپ رسیده است که بیش از نگاه فنی و هنری، رنگ‌وبوی حکمی و فلسفی و از موضوع پژوهش حاضر دور است.

نگارنده نیز در کتابی با عنوان «سبک‌شناسی هنر انقلاب اسلامی» در نشر سوره، کوشیده است به احصاء و تبیین مؤلفه‌های سبک‌شناختی هنر انقلاب بپردازد. این اثر با بررسی تطبیقی سبک نقاشی و شعر دورهٔ انقلاب در آرای بسیاری از صاحب‌نظران، هفت مؤلفهٔ سبک‌شناختی «نفی فرمالیسم»، «پراکنده‌گزینی»، «اسلوب‌گرایی»، «صراحت و قطعیت»، «بیان‌گرایی»، «واقع‌گرایی» و «نمادگرایی» را مؤلفه‌های شاخص و تکرارشوندهٔ شعر و نقاشی دورهٔ انقلاب دانسته است. با این‌همه باید اذعان کرد در هیچ‌یک از این آثار تاکنون به نسل جدید نقاشان انقلاب و آثار ایشان اشاره‌ای نشده و عمدهٔ مباحث دربارهٔ آثار سال‌های آغازین انقلاب یا دوران دفاع مقدس بوده است.

هم‌چنین در زمینهٔ نقاشی دیجیتال و مباحث مرتبط با آن نیز در نشریات علمی کشور مقالاتی به چاپ رسیده است که از آن میان می‌توان به «تأثیر رسانه‌های نوین بر تعاملی‌شدن هنر جدید» از زهرا رهبرنیا و فاطمه مصدری، اشاره کرد. این مقاله در پی مطالعهٔ تأثیر رسانه‌ها بر چگونگی عرضهٔ هنر در عصر حاضر با بهره‌گیری از آرای والتر بنیامین است و نتایج آن نشان می‌دهد که هنر جدید از رسانه‌های نوین تأثیر پذیرفته و تبدیل به هنری تعاملی[۴] شده و هنرمند امروز نیز با کمک فناوری‌های جدید رسانه‌ای، مترصد آن است که به مخاطبان خود نقشی پویا و فعال در فرایند خلق و سودمندی اثر اعطا کند. این پژوهش ضمن بررسی نمونه‌هایی از هنر دیجیتال به تحلیل ویژگی‌های تعاملی آن‌ها می‌پردازد، اما مشخصا دربارهٔ نقاشی دیجیتال نظر مستقیمی ندارد.

مقالهٔ دیگری که در همین زمینه می‌توان از آن نام برد «تحلیلی بر هنر دیجیتال و تأثیر آن بر تکنولوژی رسانه‌های تعاملی» از محمد معین‌الدینی و محمدرضا خلیلی زیدانلو است. این پژوهش نیز مانند مقالهٔ پیشین در صدد معرفی هنر دیجیتال و تأثیر آن برفناوری نوین رسانه‌های تعاملی است. مقالهٔ حاضر بر دگرگونی فعالیت‌هایی مانند نقاشی، رسم، مجسمه‌سازی، هنرهای صوتی و موسیقی در عصر حاضر تأکید دارد و بر این باور است که انقلاب دیجیتال سبب رشد سریعی در صنعت و تکنولوژی الکترونیک و رایانه گردیده است. نویسندگان مقاله به‌رغم آنکه با سؤال خود دربارهٔ این‌که «تکنولوژی چگونه توانسته است هنر را متحول؟»، تا حدود زیادی به مسألهٔ اصلی پژوهش پیش رو نزدیک شده‌اند، با تمرکز بر جنبه‌های تعاملی هنر جدید، نقاشی دیجیتال را صرفاً در حد مروری بر تاریخچهٔ شکل‌گیری و تحولات فنی آن مطمح نظر قرار داده‌اند.

«هنر رسانه‌ای جدید: سنجش سطح تعامل و مشارکت آثار سومین نمایشگاه هنر دیجیتال تهران» از معصومه تقی‌زادگان، چاپ‌شده در مجلهٔ «جامعه‌شناسی هنر و ادبیات»، مقالهٔ دیگری در همین زمینه است که با اشاره به نقش تحولات تکنولوژیک و ظهور و گسترش رسانه‌ها در تغییر تجربهٔ انسان در جهان، هنر رسانه‌ای را یکی از نخستین و پررنگ‌ترین میدان‌های اثرگذار بر این تغییرات می‌داند. این پژوهش بنا دارد با استفاده از مقولاتی چون «محیط رابط کاربردی»، «عناصر طراحی»، «نوع مواجهه» و «گام تعاملی»، به مقیاسی جهت ارزیابی آثار هنر رسانه‌ای دست یابد و سپس از طریق مقیاس طراحی‌شده و روش مشارکتی، به ارزیابی آثار به نمایش‌درآمده در سومین نمایشگاه هنر دیجیتال تهران (تاداکس)[۵] در سال ۱۳۹۲ بپردازد. این پژوهش نیز با وجود ارائهٔ الگویی کاربردی و ارتباط با آثار هنری معاصر و در دسترس، ارتباط مستقیمی با نقاشی‌های دیجیتال هنرمندان امروز کشور ندارد.

پژوهش دیگری که می‌توان از آن نام برد «نقاشی دیجیتال زمان واقعی با استفاده از قلموی مجازی مبتنی بر تکنیک‌های پردازش تصویر و بینایی ماشین *MVIP2010*» نوشتهٔ محسن دره‌کی، کاوه کاویانپور، محمدباقر منهاج و سعید شیری قیدار است. این مقاله در صدد ارائهٔ روشی جدید برای طراحی و ساخت یک قلموی مجازی است که در مقایسه با سایر قلم‌ها از مزایایی چون طراحی بر روی صفحهٔ نمایشگر معمولی کامپیوتر و هم‌چنین استفاده از یک سنسور دوربین دیجیتال به‌جای ترکیبی از

سنسورها جهت کاهش پیچیدگی، بهره می‌برد. پژوهش حاضر بیشتر جنبهٔ فنی و کاربردی دارد و در آن به مسائل نظری و راهبردی حوزهٔ نقاشی دیجیتال توجه چندانی نشده است.

علاوه بر این با موضوع پیش‌گفته آثار مکتوبی چند نیز به چاپ رسیده است. «هنر در عصر دیجیتال» نوشتهٔ بروس وندز[۶] و ترجمهٔ مهدی مقیم‌نژاد و محمدعلی مقصودی، در نشر سوره از آن جمله است. در این کتاب نویسنده ضمن ارائهٔ اطلاعاتی کلی دربارهٔ گذشته و چیستی و طبقه‌بندی‌های هنر دیجیتال، در فصل‌هایی مجزا به تشریح مجسمه‌های دیجیتالی، چیدمان‌های دیجیتال، پرفورمنس و هنرهای صوتی دیجیتال، پویانمایی و ویدئوی دیجیتال، بازی‌های یارانه‌ای، شبکه و نیز آیندهٔ هنر دیجیتال پرداخته وکوشیده است با ذکر مثال‌ها و ارائهٔ نمونه‌های تصویری متعدد، تعریف مشخصی از هنر دیجیال به دست دهد. کتاب «هنر در عصر دیجیتال» به لحاظ دقت در دسته‌بندی‌ها و ترتیب گذاری‌ها و هم‌چنین سخت گیری در انتخاب هنرمندان شاخص و نمونه‌هایی از آثار و نقل قول‌های گویای ایشان، کار قابل ملاحظه‌ای است.

«بافت‌سازی و نقاشی دیجیتال» نوشتهٔ اوئن دیمرس[۷]، ترجمهٔ حسین میرزاپور در انتشارات دانشگاه صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران، کتابی دربارهٔ نقاشی دیجیتال است. این کتاب، اثری کاربردی در جهت آشنایی بیشتر علاقه‌مندان و فعالان حوزهٔ طراحی گرافیکی، با امکانات و قابلیت‌های نقاشی دیجیتال و مشخصاً با تمرکز بر موضوع بافت‌سازی است. این کتاب، دارای رویکرد مهارتی است و با وجود عنوان «نقاشی دیجیتال»، عملاً ارتباطی با موضوع پژوهش حاضر ندارد.

کتاب «تصویرگری دیجیتال» نوشتهٔ لارنس زیگن[۸] و ترجمهٔ حسین شهرابی در انتشار یساولی اثر دیگری با موضوع نقاشی دیجیتال است. این اثر نیز بیش از توجه به جنبه‌های تئوریک مسأله، در صدد معرفی هنرمندان شاخص و ارائهٔ نمونه آثاری از ایشان جهت آشنایی هرچه بیشتر مخاطب با تصویرگری دیجتال، با هدف کاربست عملی این تجارب است.

در مجموع می‌توان گفت، با وجود تحولات عصر جدید و شتاب روزافزون آن و اهمیتی که بررسی مسائل هنر امروز در نسبت با شرایط پیش رو جهت شناخت هرچه بهتر وضعیت هنر و فرهنگ کشور دارد، تاکنون دربارهٔ موضوع کار این پژوهش و تأثیرات فناوری‌های جدید بر آثار نقاشان ایرانی و به تبع آن هنرمندان انقلاب اسلامی، کتاب یا پژوهش مستقلی انجام نپذیرفته است.

مبانی نظری پژوهش

با گذشت چهار دهه از پیروزی انقلاب، هنر انقلاب اسلامی همگام با تاریخ انقلاب، فرازونشیب‌های فراوانی را از سر گذرانده و در این مسیر توانسته است به هویتی مستقل، پایا و پویا دست یابد. هنر انقلاب اسلامی و به تبع آن نقاشی انقلاب طبق تعریف کتاب «سبک‌شناسی هنر انقلاب اسلامی» هنری است که در عصر انقلاب اسلامی به دغدغه‌ها، رویدادها، مضامین، نگرش‌ها، باورها و در یک کلمه عناصر هویتی انقلاب اسلامی پرداخته است» (وحیدزاده، ۱۳۹۶: ۱۱۵). برای این نوع از نقاشی که متأثر از فضای فکری و فرهنگی دورهٔ انقلاب به سبکی مختص به خویش نائل گردیده می‌توان چند ویژگی متمایز برشمرد که پراکنده‌گزینی، اسلوب‌گرایی، صراحت، بیان‌گرایی، واقع‌گرایی و نمادگرایی از جملهٔ آن‌هاست. این ویژگی‌ها مؤلفه‌های شاخص و تکرارشونده‌ای هستند که به گفتهٔ منتقدان و صاحب‌نظران در نقاشی انقلاب اسلامی متبلور شده‌اند (همان: ۲۷۹).

این سبک از نقاشی در طی این سال‌ها هم‌چنین به تجربه‌های هنری مختلفی دست یازیده و همگام با تحولات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی این دوران همزیستی معناداری با همهٔ این تحولات داشته است؛ آن‌سان که پیرو دسته‌بندی و تحلیل برخی از پژوهشگران، نقاشی انقلاب را می‌توان به دوره‌هایی چون سال‌های پیش از انقلاب، سال‌های پیروزی تا شروع جنگ، سال‌های دورهٔ نخست جنگ، سال‌های دورهٔ دوم جنگ، سال‌های پس از جنگ و سال‌های اخیر تقسیم کرد و برای هر یک از این دوره‌ها ویژگی‌ها و شرایط متفاوتی را برشمرد (گودرزی، ۱۳۹۵: ۱۴۰). گذشته از این‌ها بی گمان یکی دیگر از تجربه‌های ویژه‌ای که نقاشی انقلاب در سال‌های اخیر با آن روبه‌رو بوده، رشد پرشتاب فناوری‌های ارتباطی و ظهور دستآوردهای فنی نوپدید و بی‌سابقه در زمینهٔ تولید آثار هنری با بهره گیری از کمک‌ابزارها و امکانات تکنولوژیک جدید است. این شرایط خاص به اعتقاد بسیاری از صاحب‌نظران و منتقدان تأثیراتی بر هنر این دوران برجای گذاشته که عمق و گسترهٔ آن را باید فراتر از جنبه‌های سادهٔ فنی و ابزاری صرف ارزیابی کرد.

به اعتقاد برخی از پژوهشگران امروزه ارتباطات و رسانه‌ها نقشی بسیار محوری در دنیای جدید بر عهده دارند و موجب تغییر ماهیت زندگی انسان معاصر شده‌اند. این نوع از رسانه‌ها به دلیل برخورداری از صفاتی چون فناورانه‌بودن، سرعت بالا، قابلیت عام، در دسترس همگان‌بودن و سهولت استفاده، در لایه‌های عمیقی از زندگی انسان معاصر رخنه کرده و ابعاد ارتباطات انسانی را به اشکال نو و دیگرگونی هدایت کرده‌اند. بالطبع هنر معاصر و برخی صورت‌های آن نیز به‌عنوان یکی از ابزارهای ارتباطی انسان معاصر، از این تأثیرپذیری رسانه‌ای بی‌بهره نبوده است. (رهبرنیا، ۱۳۹۴: ۲۲۲). هم‌چنین هنری جنکینز[۹] معتقد است که تحولات تکنولوژیک و ظهور و گسترش رسانه‌های جدید سبب نزدیک‌شدن دو حوزهٔ تولید و مصرف رسانه‌ای و مبهم‌شدن هرچه بیشتر مرزهای درک‌شده و پذیرفته‌شده میان تولیدکننده و مصرف‌کننده گردیده است. او بر این باور است که در چنین شرایطی، نیازمند ابزارهای تحلیلی و مفاهیم نظری تازه‌ای هستیم تا شرایط کنونی را تحلیل کنیم (تقی‌زادگان، ۱۳۹۴: ۱۷۰).

بی‌گمان یکی از همین تحولات مرتبط با فناوری‌های نوپدید، اقبال نقاشان و هنرمندان در سال‌های اخیر به «نقاشی دیجیتال» بوده است؛ ابزاری جدید در عرصهٔ هنرهای رایانه‌ای که امکانات فنی و هنری فراوانی را پیش روی نقاشان و تصویرگران معاصر قرار داده است. نقاشی دیجیتال همانا روشی برای ایجاد اثر هنری (نقاشی) به‌صورت دیجیتال یا تکنیکی برای ساخت هنرهای دیجیتال در رایانه است. این روش که

مستقیماً از هوش مصنوعی کامپیوتر و برنامه‌نویسی آن منشأ می‌گیرد، یک قابلیت تکنیکی پیشرفته است برای بروز و ظهور هر نوع خلاقیت هنری نقاشان که برای این منظور همهٔ نیازهای فنی هنرمند را به شکل مجازی پیش روی او قرار می‌دهد.

نقاشی دیجیتال در واقع به‌عنوان یک تکنیک تصویرگری به امکانی در جهت تولید اثر رایانه‌ای اشاره دارد که از بوم دیجیتالی، جعبهٔ رنگ دیجیتالی و قلموها، رنگ‌ها و دیگر ابزارهای رایانه‌ای استفاده می‌کند. این جعبهٔ دیجیتالی حاوی ابزارهای بسیاری است که در خارج از کامپیوتر وجود خارجی ندارند و به نقاشی دیجیتال، ظاهر و حس متفاوتی نسبت به اثر هنری سنتی و می‌دهند. در این شیوهٔ کار طراحی و نقاشی، به‌جای روی بافت واقعی کاغذ، در محیط رایانه‌ای و روی بافت شبیه‌سازی‌شده و مجازی کاغذ و به وسیلهٔ ابزارهایی چون قلم‌های نوری و موشواره، انجام می‌پذیرد. در واقع همهٔ آنچه در این محیط دیده می‌شود، صرفاً ترکیباتی از کدهای صفر و یک هستند که با بازتولید مجازی ابزارها و امکاناتی چون مداد، ذغال، پاستل، گواش، آبرنگ، رنگ روغن و رنگ اکریلیک، این دستورات رمزگذاری‌شده را برای کاربر قابل فهم و آشنا می‌سازد. این کدها از این طریق می‌توانند هرچیزی را که برای طراحی و نقاشی نیاز است، شبیه‌سازی کنند.

علاوه بر این نقاشی دیجیتال با استفاده از برنامه‌های رایانه‌ای اختصاصی و افکت‌های مختلفی که این برنامه‌ها ارائه می‌کنند، قادر است شرایط استفاده از انواع قلموها را برای کاربر فراهم سازد و حتی به او اجازهٔ ساخت قلموهایی با شرایط و ویژگی‌های جدید بدهد. در واقع نقاشی دیجیتال نه تنها کار با ابزارهای قدیمی را ممکن می‌سازد، بلکه روش‌های جدید و بی‌نظیری را برای طراحی فراهم می‌آورد (وندز، ۱۳۹۴: ۵۰). قابلیت استفاده از ابزارهای مختلف و انواع قلموهای نقاشی می‌تواند به آسانی هنرمند را در ایجاد سبک‌های مختلف هنری یاری برساند. از طریق نقاشی دیجیتال می‌شود اندازهٔ هایلایت و روشنایی را به راحتی در تصاویر مدیریت کرد؛ امکاناتی که در شرایط معمول دستیابی به آن‌ها نیازمند طی فرآیندهای طولانی و پیچیده‌ای خواهد بود. با نقاشی دیجیتال می‌توان به هر رنگ دلخواهی دسترسی داشت و چه بسا با ترکیب و تنظیم آن‌ها به دنیایی از رنگ‌ها راه یافت. بازگشت در مراحل گوناگون کار و انتخاب پس‌زمینه‌ها و ایجاد بافت‌های مختلف برای محیط نقاشی از دیگر موهبت‌های نقاشی دیجیتال است.

هم‌چنین با نقاشی دیجیتال می‌توان رنگ‌دانه‌ها را به وسیلهٔ نرم‌افزارهایی که کار هدایت رُبات‌های صنعتی یا دستگاه‌های اداری (چاپگرها) را نیز بر عهده دارند، روی حامل‌های سنتی مانند پارچهٔ بوم، کاغذ، پلی‌استر و غیره اعمال کرد. در اینجا، انتخاب برنامه (یا یک ویژگی خاص در یک برنامه) تعیین خواهد کرد که خروجی کار چه خصوصیات و شرایط فنی خاصی را دارا باشد. در نتیجه باید اذعان کرد که نقاشی دیجیتال نه صرفاً یک ابزار کار فنی، بلکه منظری نو به همهٔ ابزارهای موجود به همراه ویژگی‌های جدید دیگر است. نقاشی دیجیتال البته با گونه‌های دیگر هنر دیجیتال، از جمله با هنر شبیه‌سازی تفاوت‌های عمده‌ای دارد؛ زیرا پرداخت رایانه‌ای در آن از یک الگوی مشخص ناشی نمی‌شود. هنرمند در نقاشی دیجیتال تکنیک‌های نقاشی را برای خلق اثر مستقیماً روی رایانه پیاده می‌کند و هم‌چنین برای کار با ابزارها و قلم‌های مختلف و استفاده از انواع بافت‌ها و شکل‌ها، حق انتخاب دارد.

سابقهٔ نقاشی دیجیتال را همانا باید با نخستین ظهورات هنر دیجیتال در نیمهٔ قرن بیستم میلادی مرتبط دانست. در این تاریخ دنیا شاهد سر برآوردن پدیده‌ای جدید و شگفت بود؛ چنانکه در سال ۱۹۴۵ ماهنامهٔ *آتلانتیک* مقاله‌ای را به قلم دانشمند نظامی، واناوار بوش[۱۰] تحت عنوان «آن‌گونه که ممکن است بیندیشیم» به چاپ رساند و در آن از اختراعی جدید سخن به میان آورد. پیش‌بینی‌های بوش در این مقاله البته چندان به حقیقت نپیوست، اما گفته‌های او تأثیر عمیقی بر تاریخچهٔ کاربرد رایانه برجای گذاشت. سال‌های بعد، این اختراع نتایج خود را بیشتر نشان داد. آن‌گونه که به اعتقاد بسیاری، دههٔ ۶۰ میلادی به دهه‌ای مهم در تاریخ فناوری‌های دیجیتال بدل شد و طی آن مقدمات کار برای اکثر فن‌آوری‌های امروزین و فعالیت‌های هنری مربوط به آن پی‌ریزی شد. در آغاز این دهه تئودور نلسون[۱۱] آمریکایی نظرات واناوار بوش را به سطح پیشرفته‌تری برد و کلمات ابرمتن[۱۲] و ابررسانه[۱۳] را برای شرایط جدیدی از ارتباطات وضع کرد (کریستین، ۱۳۸۵: ۳۰).

در سال ۱۹۶۳ اولین برنامهٔ طراحی گرافیکی با نام ***Sketchpad*** به دنیای هنر عرضه شد. این برنامه به کاربر اجازه می‌داد تا اشیاء را بر روی یک مانیتور ***CRT*** دستکاری کند. این برنامه در نهایت منجر به تولید تبلت رَند (***Rand***) در سال ۱۹۶۸ شد و این‌گونه اولین تبلت به تولید رسید. دیگر تبلت‌ها یا دیجیتایزرها از نظر تجاری موفق‌تر بودند و در برنامه‌های طراحی به کمک کامپیوتر، مورد استفاده قرار گرفتند. اما اولین برنامهٔ تجاری‌ای که به کاربران قابلیت طراحی، کشیدن و دستکاری اشیا را می‌داد، ***MacPaint*** نام داشت. اولین نسخهٔ این برنامه در سال ۱۹۸۴ معرفی شد. قابلیت نقاشی با دست آزاد و ایجاد تصاویر گرافیکی، این برنامه را به بهترین برنامه در نوع خود تبدیل کرد. یکی دیگر از اولین برنامه‌های دستکاری تصویر ***Adobe Photoshop*** بود و در سال ۱۹۸۷ در دانشگاه میشیگان به‌عنوان یک برنامهٔ نمایش تصویر سیاه و سفید ساخته شد. سپس نرم‌افزار ***Illustrator*** استفاده از منحنی‌های ***Bezier*** را معرفی کرد که به کاربر اجازه می‌داد در طراحی وکتور بسیار دقیق عمل کند (فریدونی، ۱۳۸۷: ۳۱۷).

در سال ۱۹۸۸، کریگ هیکمن[۱۴] یک برنامهٔ نقاشی به نام ***Kid Pix*** ساخت که استفاده از ***MacPaint*** برای کودکان را ساده‌تر می‌کرد. این برنامه در ابتدا به‌صورت سیاه و سفید ساخته شده بود و پس از چندین تجدید نظر، در سال ۱۹۹۱ به‌صورت رنگی عرضه شد. با اینکه ***Kid Pix*** برای کودکان ساخته شده بود، اما تبدیل به ابزاری مفید برای آشناکردن بزرگسالان با کامپیوتر هم شد. در مجموع دههٔ ۹۰ میلادی شاهد توسعهٔ فناوری با سرعتی پیش‌بینی‌نشده در قالب دیجیتال بود؛ یعنی همان اتفاق تاریخی معروفی که از آن با نام انقلاب دیجیتال یاد می‌شود. به هر روی درحالی که شالودهٔ بسیاری از فناوری‌های دیجیتال از شصت

سال پیش پی‌ریزی شده بود، این تکنولوژی‌ها در دهۀ آخر قرن بیستم به وضوح حضوری همه‌جانبه یافت. سخت‌افزارها و نرم‌افزارها کارایی بیشتری یافتند و خوش‌ساخت‌تر شدند و ظهور شبکه جهانی[۱۵] در اواسط دهۀ ۹۰، سطح ارتباطات و اتصالات جهانی را وارد مرحلۀ تازه‌ای کرد (قاسمی، ۱۳۸۵: ۳۰).

بعد از ظهور نسل نخست نقاشی دیجیتال که با مایه‌گیری از انیمیشن دوبُعدی و نزدیک به «گرافیک بُرداری» به یاری هنرمندان برخاسته بود، در سال‌های بعد گونۀ دوم نقاشی دیجیتال نیز بر اساس معیارهای هنری و نه «هنرکالا»، به میدان آمد. این شیوۀ هنری، چنانکه پیش از این اشاره شد، همۀ تکنیک‌های نقاشی سنتی را در خود جمع کرد و کلیۀ ابزارهای مورد نیاز برای خلق اثر هنری را در اختیار هنرمند قرار داد. علاوه بر این، موشواره این امکان را به هنرمندان داد تا با حرکات دست بتوانند درست، به دقت و سرعت طراحی واقعی با مداد کار کنند. آن‌ها اکنون می‌توانستند همان حرکت‌های قلم و قلمو را بر سطح کار خود با کمک موشواره اعمال کنند؛ زیرا حساسیت بالای مکان‌نمای موشواره به آن‌ها برای انتخاب گزینه‌ها و حرکت روی سطح، امکان فوق‌العاده‌ای می‌داد؛ چنان‌که امروزه می‌توان از مکان‌نماهایی با هزار سطح متمایز از تراکم حساسیت سخن گفت (فریدونی، ۱۳۸۷: ۳۱۵). نقاشی دیجیتال در این مرحله توانست به روشی خودجوش و نوآورانه‌تر دست یابد.

یکی دیگر از مزیت‌های مهم نقاشی دیجیتال، غیر خطی‌بودن فرایند نقاشی در آن است. این بدان معناست که هنرمند می‌تواند مراحل مختلف کار خود را در لایه‌های متعددی پیش ببرد و در صورت نیاز، به ویرایش هرکدام از آن‌ها، منفک از لایه‌های دیگر بپردازد. امکان لغو و انجام مجدد حرکت‌ها در لایه‌های مختلف، قابلیت دیگری است که موجب فاصله گرفتن نقاشی دیجیتال از فرایندهای خطی می‌شود. به بیان دیگر در نقاشی سنتی، لایه‌های رنگی به‌صورت یک‌به‌یک قرار می‌گیرند و به‌طور جداگانه قابل دسترسی نیستند. از این رو، فرآیند نقاشی با اضافه کردن رنگ‌ها بر روی یکدیگر تکمیل می‌شود. اما نقاشی دیجیتال در این زمینه شرایط کاملاً جدیدی را مطرح می‌کند که همانا لایه‌های تخصصی نام دارد. در کار با لایه‌های تخصصیِ نقاشی دیجیتال، کاربر می‌تواند یک لایه را به طرح، یک لایه را به خطوط هنری، یک لایه را به رنگ، یک لایه را به سایه‌ها، یک لایه را به جلوه‌های ویژه و لایه‌های دیگر را نیز به موارد دیگر اختصاص دهد؛ به نحوی که هیچ‌یک از آن‌ها هم نیازمند پوشش لایه‌های دیگر نباشد (همان: ۳۱۴).

با این‌همه نقاشی دیجیتال در این‌که تکنیک‌ها را چگونه به کار ببرد و به جهت در اختیار نداشتن ابزارهای فیزیکی، دارای محدودیت است و از سوی نقاشی سنتی به دلیل تفاوت‌های ظاهری و فقدان جسمیت، به چالش کشیده می‌شود (همانجا). از همین روی برخی بر این باورند که نقاشی دیجیتال در قیاس با نقاشی سنتی چیزی کم دارد؛ چیزی مانند روح هنر که در روش نقاشی سنتی و در حین استفاده از ابزارهای فیزیکی، به خوبی ملموس است (دره‌کی، ۱۳۸۹: ۱). هم‌چنین برخی‌ها معتقدند که چیزهایی در نقاشی دیجیتال از یاد رفته است؛ چیزهایی مانند ذات یکتا و منحصربه‌فردی که در یک اثر واقعی وجود دارد. گاهی نیز گفته می‌شود آثار هنری دیجیتال در حوزۀ نقاشی کم‌دوام‌اند (معینی‌الدینی، ۱۳۹۴: ۸). گفتگو دربارۀ چگونگی منحصربه‌فردبودن یک اثر هنری و تشخیص نسخۀ اصل از کپی و این‌که یک اثر تا چه اندازه نمایانگر ابراز درونی هنرمند است و هم‌چنین حق مالکیت معنوی در آثار دیجیتال هم از دیگر بحث‌های مطرح‌شده در این زمینه است و البته گفتگوها دربارۀ مزیت‌ها و محدودیت‌های نقاشی دیجیتال همچنان میان هنرمندان ادامه دارد.

با این‌همه باید به یاد داشت نخستین فردی که با نگاه انتقادی خود به این مسائل موجب طرح چالش‌های بنیادین در ساحت مطالعات نظری هنر در عصر حاضر گردید، والتر بنیامین بود. او با نگارش مقالۀ تأثیرگذار خود با نام «اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی» در سال ۱۹۳۵، یعنی سه دهه پیش از آنکه نخستین بارقه‌های هنر دیجیتال نمایان شود، پرسش‌های مهمی را دربرابر وضعیت هنر در عصر حاضر قرار داد. او در این مقاله با توصیف شرایط جدیدی که در آن آثار هنری قابلیت تکثیر مکانیکی یافته‌اند، از جهشی نو با شدتی فزاینده در زمینۀ بازتولید انبوه آثار خبر داد (بنیامین، ۱۳۸۰: ۱۵۲). او با درنگ در مختصات این شرایط جدید، به طرح آرای انتقادی خود پرداخت. وی بر این باور بود که حتی کامل‌ترین نسخه‌بدل‌های اثر هنری هم فاقد یک عنصر است، و آن همانا حضور اثر هنری در زمان و مکان و هستی یگانۀ اثر هنری در مکان اصلی آن است (همان: ۱۵۳).

بنیامین معتقد بود با تکثیر آثار هنری، مفهوم «اصالت»[۱۶] که پیش از این یکی از بنیادی‌ترین مفاهیم مرتبط با هنر شمرده می‌شد، زیر سؤال رفت. او چالش اصلی را همان خدشه‌دارشدن مفهوم «کیفیت حضور»[۱۷] در شرایط جدید می‌دانست و تصریح می‌کرد که فراوردۀ تکثیر مکانیکی در موقعیت‌هایی قرار می‌گیرد که گرچه بر خود اثر هنری تأثیر چندانی ندارند، اما به هرحال همیشه از کیفیت حضور آن می‌کاهد (همان: ۱۵۴). او تأکید داشت که تکثیر مکانیکی حساس‌ترین هستۀ اثر هنری یعنی اصالت آن را مورد تعرض قرار می‌دهد. وی با طرح مفاهیمی چون «شهادت تاریخی»[۱۸] و «تجلی»[۱۹] برای آثار هنری در دورۀ سنت که همانا موجب یگانگی آن‌ها و تمایزشان از آثار غیر هنری می‌گردید، تکثیر مکانیکی را تهدیدی علیه اقتدار شیء هنری و تجلی آن می‌خواند. بنیامین بر این گمان بود که این شرایط شیء تکثیرشده را از حوزۀ سنت جدا می‌کند و تکثیر زیاد، تعداد بی‌شماری نسخۀ بدل را جانشین هستی‌ای یگانه می‌کند (همانجا).

مفهوم دیگری که بنیامین در این زمان به طرح آن پرداخت «بنیان آیینی» آثار هنری بود. او معتقد بود که اولین محمل بروز هنر، آیین ستایش خدایان بوده و نخستین آثار هنری در مراسمات آیینیِ جادوگری و مذهبی عرضه شده است. وی تأکید داشت که تا پیش از این دوران اثر هنری و تجلی آن هرگز از کارکرد آیینی‌اش به تمامه رهایی نیافت و همواره ارزش یگانۀ اثری هنری اصیل، ریشه در همین ارزش کاربردی آغازین آن یعنی آیین داشته است. او ارزش آیینی و پرستشی آثار را سبب گرایش آن‌ها به پنهان‌ماندن و در پرده بودنشان دانست. بر همین اساس

وی تکثیر مکانیکی را عاملی مهم برای از بین‌رفتن ارزش آیینی آثار خواند. با این‌همه بنیامین به جهت گرایش‌های فکری و فلسفی خاصی که داشت، این اتفاق را امری خجسته می‌انگاشت و از آن استقبال می‌کرد. او تصریح داشت که «تکثیر مکانیکی، اثر هنری را از زندگی انگلی[۲۰] آن در کنار آیین، رهایی بخشید» (همان: ۱۵۶). او بنا به نگاه انتقادی‌اش بر این باور بود که با تکثیر مکانیکی آثار، می‌توان از سایهٔ اشرافیت سنت و آیین بیرون آمد و برای آثار هنری ارزش مستقل و واقعی در نظر گرفت.

بنیامین با طرح مفهوم «هاله»[۲۱] و تقدسی که در پی آن به اثر هنری اعطا می‌شد و میان اثر و مخاطب فاصله ایجاد می‌کرد، امکان بازتولید آثار و همگانی‌شدن هنر را موجب از بین‌رفتن هاله‌ای می‌دانست که در هنر پیشین، به خواص تعلق داشت و حالا زوال آن، هنر را از جایگاه امری غیرقابل دسترس، به میان توده‌های مردم می‌آورد و آن را به اشتراک و تعامل می‌گذارد (رهبرنیا، ۱۳۹۴: ۲۲۴). او به تصریح می‌گفت در لحظه‌ای که معیار اصالت دیگر به کار تولید هنری نیاید، کارکرد کلی هنر معکوس می‌شود. دیگر هنر به‌جای تکیه بر مراسم آیینی، براساس رسم دیگری، یعنی سیاست یا همان کنشگری فعالانه و واقع استوار می‌شود. (بینامین، ۱۳۸۰: ۱۵۶). او هنر جدید را در صورت‌های تازه‌اش واجد امکاناتی می‌دید که تا پیش از این، فاقد آن‌ها بوده است؛ امکاناتی که اکنون به آن اجازه می‌دهد از برج عاج‌نشینی خود فاصله بگیرد و کنش هنری را از امری زیبایی‌شناسانه به پراکسیسِ سیاسیِ مترقیانه‌ای تبدیل کند (کمالی، ۱۳۸۷: ۱۴۵).

در مجموع آنچه او در مقالهٔ «اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی» از آن تحت عنوان «انقلاب رسانه‌ای» یاد می‌کند، تلاشی است برای نشان‌دادن مختصات یک دوران جدید که در آن بر خلاف گذشته دیگر اهمیت یک اثر هنری به ارزش آیینی، جایگاه قدسی و یگانگی وجودی آن وابسته نیست و یکتایی و شکوه آثار را بی‌همانندی و دوربودن آن‌ها از دسترس عموم، تضمین نمی‌کند و هم‌چنین حذف فاصلهٔ میان مخاطب و اثر، در نهایت شیء تکثیرشده را به فعلیتی دوباره خواهد رساند. بولتر[۲۲]، مکلنتایر[۲۳]، گاندی[۲۴] و شویتزر[۲۵] در تبیین دیدگاه بنیامین دربارهٔ نزدیکی اثر هنری به مخاطب در شرایط جدید توضیح می‌دهند که این نزدیکی می‌تواند به امکان ارزش‌گذاری هرچه بهتر مخاطب بینجامد و ویژگی‌های برساخته‌ای چون یگانگی و هالهٔ مقدس، دیگر مانعی بر سر راه این ارتباط سالم نباشد (رهبرنیا، ۱۳۹۴: ۲۲۵).

اکنون می‌توان گفت بسیاری از آرایی که بنیامین دربارهٔ شرایط بازتولید مکانیکی آثار طرح کرد، به بازتولید دیجیتالی آثار نیز قابل تعمیم است؛ چنانکه اگر روزگاری او خصلت تکثیرپذیری مکانیکی را به سه دلیلِ از بین‌رفتن هالهٔ یگانهٔ اثر هنری، مخدوش‌شدن تفاوت میان هنرمندمخاطب و دگرگونی ادراک اثر هنری، عامل تبدیل‌کنندهٔ ارزش آیینی تصویر به ارزش نمایشی دانسته بود، اینک در گذر از تکثیر مکانیکی به شبیه‌سازی الکترونیکی، می‌توان از تبدیل ارزش نمایشی به ارزش درون‌بود سخن گفت (مقیم‌نژاد، ۱۳۸۸: ۲۳۳). نکتهٔ اخیر و روی‌هم‌رفته نظرات متفاوت و بحث‌برانگیز بنیامین دربارهٔ هنر و شرایط جدیدی که بر آن حاکم شده است، برخی‌ها را به این نتیجه رسانده که «بنیامین برخلاف دیدگاه‌های ارتجاعی که اساساً ماهیت تکنولوژی را مخرب زندگی و وجود انسانی می‌دانند و هنری که از پی آن می‌آید را نیز وقعی نمی‌نهند، جایی برای ارادهٔ انسانی باز می‌گذارد؛ اراده‌ای که باید از خشونت‌ورزی تکنولوژی جلوگیری کند» (کمالی، ۱۳۸۷: ۱۴۳).

ضمن توجه به قابل طرح‌بودن آرای بنیامین در زمینهٔ مسائل هنر انقلاب اسلامی، باید یادآور شد که دربارهٔ نسبت تکنولوژی و هنر، برخی از اندیشمندان انقلاب اسلامی نیز سخن گفته‌اند. از آن جمله محمد مددپور در کتابی تحت عنوان «ماهیت تکنولوژی و هنر تکنولوژیک» به تفصیل دیدگاه‌های خود را در این زمینه تبیین کرده است. او در فصل دوم این کتاب، ضمن طرح آرای فلسفی هایدگر دربارهٔ هنر تکنولوژیک، با تأیید نظر او و توجه به دشواری‌های عبور از سیطرهٔ تکنیک در عصر حاضر تصریح می‌کند: «نه چنان است که نتوان راهی برای وارستگی از آن [سیطره] بیابیم. ما می‌توانیم از اسباب تکنولوژی بهره گیریم و با این بهره‌گیری صحیح، خود را از قید آن آزاد نگاه داریم. تا آنجا که هرگاه خواستیم از بند آن خلاص شویم و آن را به‌کل ترک کنیم. بدین طریق صنعتی که مقتضی نسبت دیگری با وجود است، در کار می‌آید» (مددپور، ۱۳۸۷: ۱۱۶).

سید مرتضی آوینی نیز اندیشمند دیگری است که در این زمینه نظرات مهمی را طرح کرده است؛ چنانکه بسیاری با استناد به نظرات آوینی در نقد تکنولوژی غربی و در عین حال اشتغال وی به تکنولوژیک‌ترین هنر عصر حاضر یعنی فیلم‌سازی، به تشریح دیدگاه او در خصوص امکان تصرف در عالم تکنیک پرداخته‌اند. اما فارغ از این خوانش صحیح، آوینی در آثار خود نیز بر این قول آشکارا صحه گذاشته و به تصریح از ضرورت خرق حجاب و تصرف در تکنولوژی و رخنه در عالم تکنیک سخن گفته است. او در نوشته‌های خود تأکید دارد که قالب‌های هنری غربی را نمی‌توان بدون مقدمه پذیرای هر پیامی دانست و هر که در صدد به تصویرکشیدن عوالم غیبی و حال‌وهوای معنوی انسان‌ها در این قالب‌هاست «باید بر تکنیک بسیار پیچیدهٔ این وسایل غلبه کند» (آوینی، ۱۳۹۱، ج. ۱: ۱۱۶). او بر این باور است که محتوای قالب‌های هنر جدید غرب تنها در صورتی به سوی حق متمایل خواهد شد که تکنیک آن‌ها یعنی مجموعهٔ روش‌ها و ابزارهای مرتبط با هنر جدید، به مثابه حجابی در برابر حق، خرق شود (همان: ۱۵۷). وی تأکید می‌کند که باید تکنیک و تکنولوژی هنر جدید غرب را که همواره مانع و حجاب تقرب است، «اهلی» کرد و این اهلیت اگرچه با مهارت‌های فنی نسبتی غیرقابل انکار دارد، اما بیش از هر چیز به نسبتی رجوع دارد که هنرمند با عالم وجود برقرار می‌کند (آوینی، ۱۳۹۱، ج. ۳: ۱۸۰).

اگرچه در مجموع این آرا اشارات مستقیم و دقیقی به «نقاشی دیجیتال» و تأثیر آن بر نحوهٔ عملکرد هنرمندان این عصر نمی‌توان جست، اما با بازخوانی چارچوب فکری آن‌ها می‌توان ادعا کرد که اقتضائات و امکانات جدید نقاشی دیجیتال، چه بسا در تغییر کارکرد و رویکرد نقاشی جدید و در موضوع این مقاله، نقاشی انقلاب تأثیر بسزایی داشته است.

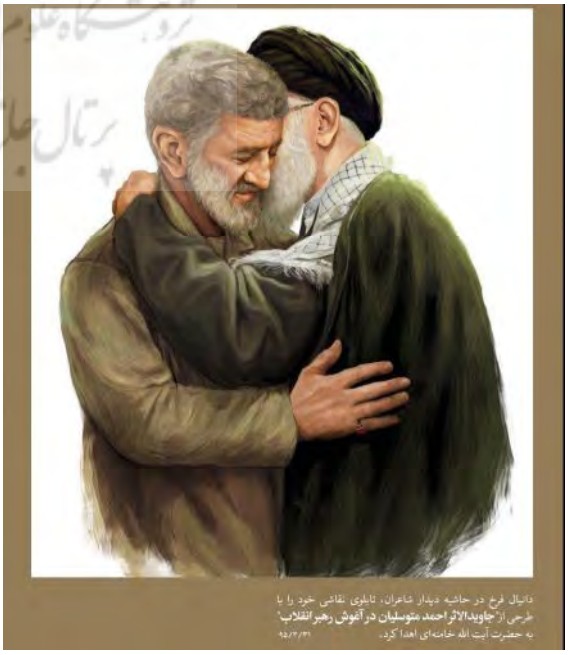
به‌عنوان مثال و چنان‌که پیش از این هم اشاره شد، ابزارها و تکنیک‌های موجود در نقاشی دیجیتال، به همراه امکاناتی که رسانه‌های جدید تعاملی و شبکه‌های اجتماعی مجازی در اختیار هنرمندان قرار داده‌اند، شرایطی را پیش آورده‌اند که ارتباط نزدیک‌تر هنرمند با مخاطب و واکنش سریع‌تر او به اتفاقات اجتماعی، از جملهٔ نتایج آن است. در ادامه با عطف توجه به ویژگی‌های بنیادین هنر انقلاب اسلامی که در ابتدای مقاله به آن اشاره شد، تلاش می‌شود نحوهٔ تعامل هنرمند انقلاب اسلامی با اقتضائات و امکانات شیوهٔ جدیدی از هنر تکنولوژیک همچون نقاشی دیجیتال و تأثیری که بر هنر نسل جدید نقاشان انقلاب بر جای نهاده، با توجه به آرای والتربنیامین و با استناد به نه اثر از سه هنرمند جوان، بررسی و تحلیل شود:

ارتباط مستقیم‌تر با مسائل اجتماعی

نقاشی دیجیتال به جهت گسترهٔ امکانات فنی و ابزارهایی که به کاربر ارائه می‌کند و نیز سهولت کار با آن در نتیجهٔ انعطاف بالا و هم‌چنین اختیار عمل فراوانی که با شبیه‌سازی قلم‌ها و تکنیک‌های مختلف نقاشی در آن فراهم آمده، می‌تواند حوزهٔ فعالیت هنرمند را به‌صورت چشمگیری گسترش دهد. نتیجهٔ این امر بی‌گمان بازبودن دست هنرمند در پرداخت مستقیم به موضوعات و مضامین مختلف است. شرایط مذکور برای هنرمند انقلاب اسلامی که تعهد و مسئولیت‌پذیری اجتماعی از جمله اصول اولیهٔ کار هنری او محسوب می‌شود و اساساً ویژگی بارز آثارش را باید داشتن تعهدات اجتماعی و دینی دانست (گودرزی ۱۳۸۰: ۱۷؛ وحیدزاده ۱۳۹۶: ۱۲۸)، این فرصت را فراهم می‌سازد تا با اتفاقات پیرامون خود ارتباط پیوسته و مستقیم‌تری برقرار سازد. این موضوع را می‌توان مرتبط دانست با دیدگاه‌های بنیامین در خصوص امکان بازتولید آثار و همگانی‌شدن هنر در شرایط جدید و تأثیر آن بر زوال هاله‌ای که هنر را منحصر به خواص می‌کرد اما اینک به‌جای غیرقابل دسترس بودن، با توده‌های مردم و مسائل اجتماعی آنان پیوند می‌خورد (رهبرنیا، ۱۳۹۴: ۲۲۴).

به‌عنوان مثال در نمونه‌آثار انتخاب‌شده در مقالهٔ حاضر، ارتباط نزدیک با مسائل اجتماعی و دغدغه‌های عمومی جامعه نقشی محوری دارد. از آن میان تصاویر (۱) از حسن روح‌الامین، (۲) از دانیال فرخ و (۳) از میکائیل براتی به خوبی نشان‌دهندهٔ نحوهٔ ارتباط‌گیری هنرمندان جوان انقلاب با دغدغه‌ها و مسائل اجتماعی خود با بهره‌گیری از ظرفیت‌های نقاشی دیجیتال است؛ چنانکه در تصویر (۱) روح‌الامین با تمرکز بر تصویری آشنا برای مخاطب، پاسخی هنرمندانه به دغدغه‌های ذهنی مردم و نیازهای عاطفی اجتماع داده است. در تصویر (۲) فرخ یکی از آرزوها و تصورات ذهنی مردم کشورش را در خصوص بازگشت قهرمان مفقودالاثر دوران دفاع مقدس به وطن، با پرداختی هنری به تصویر کشیده است و در تصویر (۳) براتی به سراغ موضوعی فراگیر و مهم برای عموم جامعه، یعنی فداکاری نیروهای آتشنشان رفته است.

تصویر ۱. نقاشی دیجیتال حسن روح‌الامینی با موضوع شهادت شهید حججی.
منبع: (http://farhikhtegandaily.com/news/44292)



تصویر ۲. نقاشی دیجیتال دانیال فرخ با موضوع بازگشت حاج‌احمد متوسلیان.
منبع: (https://www.tasnimnews.com/fa/news/1395/04/03/1112034)

تصویر ۳. نقاشی میکائیل براتی با موضوع فداکاری قهرمانان آتش‌نشان.
منبع: (http://roozplus.com/fa/news/23346)

واکنش سریع به اتفاقات

از جمله ویژگی‌های نقاشی دیجیتال، قابلیت خلق سریع و کوتاهی زمان تولید آثار در آن با توجه به امکانات فنی خاصی است که این شیوه در اختیار نقاش قرار می‌دهد. این امر خود موجب افزایش امکان تسریع در کنش‌گری به‌موقع و چابک‌ترشدن هنرمندان در نسبت با اتفاقات پیرامون آن‌هاست. نظر به آن‌که هنرمند انقلاب همواره خود را در ارتباط با اجتماع دیده و همراهی با مردم و مسائل آن‌ها را عمده‌ترین هدف خویش تلقی کرده (رهنورد، ۱۳۸۸: ۴۶) و پهنهٔ بوم تبدیل به محل تجلی تعهدات اجتماعی و دینی او شده است (گودرزی، ۱۳۸۸: ۹۰)، شرایط خاص نقاشی دیجیتال می‌تواند تسهیل‌کنندهٔ اهداف هنرمند انقلاب اسلامی و یاری‌رسان او جهت زمان‌آگاهی و حضور به‌موقع در صحنه‌های اجتماعی باشد. این نکته با آرای بنیامین دربارهٔ ناکارآمدی اصالت در امر تولید هنری و معکوس‌شدن کارکرد کلی هنر در شرایط جدید که طی آن هنر بر کنشگری فعالانه و واقع استوار است، نیز قابل تطبیق است (بینامین، ۱۳۸۰: ۱۵۶).

به‌عنوان مثال در نمونه‌آثار ارائه‌شده، زمان مناسب عرضهٔ برخی از نقاشی‌ها، نسبتی تنگاتنگ با میزان توفیق و مقبولیت آن‌ها دارد. از این میان تصاویر (۴) از حسن روح‌الامین، (۵) از دانیال فرخ و (۳) از میکائیل براتی، آثاری هستند که عمدهٔ اهمیت و اثرگذاری آن‌ها وامدار زمان انتشار آن‌ها بوده است؛ چنانکه تصویر (۴) کاری بود که روح‌الامین به فاصلهٔ یک روز پس از خبر شهادت سردار سلیمانی در شبکه‌های اجتماعی منتشر کرد و با استقبال گستردهٔ مخاطبان خود همراه شد. تصویر (۴) از فرخ نیز کاری بود که هم‌زمان با شرایط سیاسی ویژهٔ کشور و تحولات مهمی که در سطح روابط خارجی در جریان بود، انتشار یافت و دایرهٔ اثرگذاری وسیعی یافت. تصویر (۳) از میکائیل براتی نیز اثری بود که هم‌زمانی انتشار آن با شرایط اجتماعی خاص کشور در ماجرای آتش‌سوزی ساختمان پلاسکو، موجب نقش‌آفرینی بسزای این اثر در آن برحه از زمان شد.

تصویر ۴. نقاشی دیجیتال حسن روح‌الامینی با موضوع شهادت سردار قاسم سلیمانی.
منبع: (https://iqna.ir/fa/news/3868741)

تعامل با طیف گسترده‌تری از مخاطبان

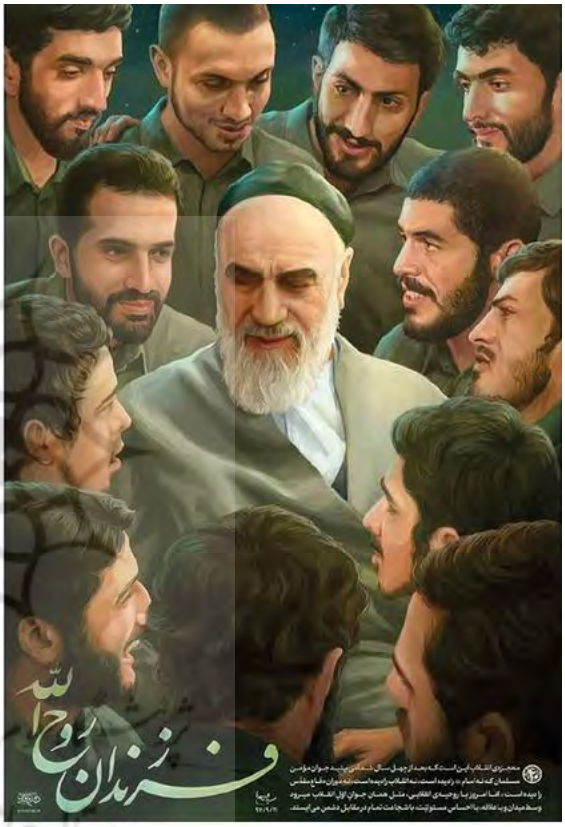
اگرچه شرایط رسانه‌های نوپدید و ظرفیت‌هایی که در نسل جدید رسانه‌های تعاملی و شبکه‌های اجتماعی مجازی فراهم است، خود نیازمند تحلیل و پژوهشی مجزاست، لازم به تأکید است که ارتباط دوسویهٔ این رسانه‌ها با هنرهای دیجیتال از جمله نقاشی دیجیتال و یاری‌رسانی‌های آن دو به یکدیگر، محمل بروز اتفاقاتی نو در هنر معاصر شده است. یکی از این اتفاقات، چنان‌که پیش از این در بحث آرای بنیامن به آن اشاره شد، تکثیر اثر هنری در گستره‌ای وسیع و ارتباط با طیف‌های متنوعی از مخاطبان است. این شرایط، اگرچه پیش از این می‌توانست تهدیدی برای یکتایی و آن هالهٔ مقدس دور از دسترس اثر هنری باشد، برای هنر انقلاب اسلامی که مردم‌گرایی و ارتباط گسترده با مخاطبان از جمله اصول اولیهٔ هنری آن محسوب می‌شود و خود بر جهت مردمی‌بودن آثار خویش تأکید می‌ورزد (صادقی، ۱۳۸۸: ۲۱۷؛ قدیریان، ۱۳۷۲: ۹۰)، فرصتی مغتنم و ارزشمند است. ازاین‌روست که نشر فراگیر یک اثر و تعاملات وسیع آن با مخاطبان خویش برای نسل جدید نقاشان انقلاب اسلامی به مثابه مزیتی نسبی است.

این امر با نظرات بنیامین در خصوص نزدیکی اثر هنری به مخاطب در شرایط جدید و امکان ارزش‌گذاری هرچه بهتر مخاطب با رفع موانع برساخته‌ای چون یگانگی و هالهٔ مقدس در این شرایط (رهبرنیا، ۱۳۹۴: ۲۲۵)، در پیوند است. به‌عنوان مثال در نمونه‌آثار ارائه‌شده، تصاویر (۴ و ۱) از حسن روح‌الامین، تصویر (۶) از دانیال فرخ و تصویر (۷) از میکائیل براتی آثاری هستند که پس از انتشار در رسانه‌های مجازی به شهرتی فراگیر دست یافتند؛ چنانکه بسیاری از کاربران شبکه‌های اجتماعی با بازنشر آن‌ها همراه با اشعار و نوشته‌های عاطفی و حتی انتخاب این آثار به‌عنوان تصویر نمایهٔ کاربری خود، در تکثیر هرچه‌بیشتر این تصاویر مشارکت جستند.

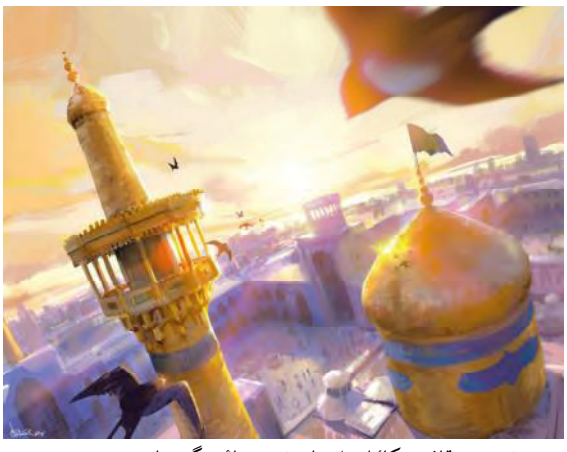
تصویر ۵. نقاشی دیجیتال دانیال فرخ با موضوع سپاه یزدیان. منبع: (http://yanondesign.com/1393/08/know-your-time-evil-khat)

کاهش هزینه‌های تولید و واسطه‌های نمایش و نشر آثار

در شرایطی که تولید آثار هنری ولو در حد یک نقاشی سنتی، با توجه به هزینهٔ مواد اولیه و زمان و انرژی صرف‌شده، نیازمند حمایت‌های مالی یا تأمین هزینه‌ها از طریق فروش این آثار است، نقاشی دیجیتال این امکان را برای هنرمندان فراهم می‌سازد تا با صرف کم‌ترین هزینهٔ ممکن دست به خلق آثار هنری خویش بزنند. هم‌چنین به رغم وجود نهادهای مختلفی که همواره واسطهٔ هنرمند سنتی و مخاطبان او برای ارائه و معرفی آثارش بوده‌اند، مانند گالری‌ها، موزه‌ها، بینال‌ها، ناشران



تصویر ۶. نقاشی دیجیتال دانیال فرخ با موضوع امام (ره) در حلقهٔ یاران.
منبع: (https://etemadonline.com/content/309918)



تصویر ۷. نقاشی میکائیل براتی با موضوع حملهٔ جنگنده‌های سعودی به یمن.
منبع: (https://snn.ir/fa/news/703977)

آثار مکتوب و دست‌اندرکاران تولید و عرضهٔ نسخه‌های باکیفیت از آثار هنری و حتی شبکه‌های تلویزیونی، نقاشی دیجیتال و امکان بازنشر آن در رسانه‌های مجازی این فرصت را به هنرمند این عصر داده است تا با حذف نهادهای واسطه و کنارگذاشتن هزینه‌های اضافی، به‌صورت مستقیم و بی‌معونه به عرضهٔ آثار خویش بپردازد. این وضعیت برای هنر انقلاب اسلامی که از جمله ویژگی‌های اصلی آن را می‌توان بی‌تکلفی دانست (گودرزی، ۱۳۹۵: ۵۷۹)، بستر مناسبی فراهم می‌آورد تا با دوری از تکلفات معمول در مناسبات هنری، به‌صورت بی‌واسطه و با کم‌ترین هزینه‌های ممکن، آثار هنری خود را در جهت آرمان‌ها و دغدغه‌های انقلابی خویش عرضه کند.

مسألهٔ اخیر را می‌توان با آرای بنیامین هم در زمینهٔ توسعهٔ امکانات هنر در صورت‌های تازهٔ خود و فاصله‌گرفتن از برج عاج‌نشینی و تبدیل‌شدن به یک پراکسیس سیاسی مترقیانه، در ارتباط دانست (کمالی، ۱۳۸۷: ۱۴۵). به‌عنوان مثال در نمونه‌آثار ارائه‌شده، تصاویر (۴) از حسن روح‌الامین، (۲) از دانیال فرخ و (۸) از میکائیل براتی از جمله آثاری هستند که هنرمندانشان کم‌ترین هزینهٔ تولید را صرف آفرینش آن‌ها کرده‌اند و به سادگی و بدون هیچ محدودیتی در فضای مجازی منتشر شده‌اند.

حذف امضای هنرمند از پای اثر

چنانکه در مرور آرای بنیامین اشاره شد، تکثیر آثار هنری همواره تهدیدی جدی علیه اصالت و یکتایی آثار بوده است و در خصوص هنر دیجیتال نیز سادگی امکان تکثیر آثار، چالش‌های بسیاری را در زمینهٔ اصالت چاپ و تعداد نسخه‌های موجود مطرح ساخته است؛ به نحوی که برخی از هنرمندان برای مقابله با این مشکل، اقدام به تهیهٔ نسخه‌های

تصویر ۸. نقاشی میکائیل براتی با موضوع کبوتری در آسمان حرم.
منبع: (https://rahyafteha.ir/61381)

محدودی از آثار خود می‌کنند و برخی نیز در صدد اعمال محدودیت‌های فنی برای مقابله با نسخه‌برداری از آثار خویش‌اند (وندز، ۱۳۹۴: ۵۲). این خطر در دورهٔ تکثیر دیجیتالی حتی می‌تواند به مسألهٔ حذف نام و امضای مؤلف نیز بینجامد. به بیان دیگر در زمینهٔ هنر دیجیتال، به جهت سهولت امر بازنشر و امکان پیش افتادن خود اثر از شخصیت مؤلف، گاهی مسألهٔ نام و امضای هنرمند نیز به حاشیه می‌رود و مخاطب فراتر از بحث اصل‌بودن یا نبودن نسخه‌های درسترس، بی‌اعتنا به نام هنرمند اقدام به برقراری ارتباط با اثر منتشره می‌کند.

این مسأله برای هنرمند انقلاب که از سویی همواره معترض به جنبه‌های نفسانی و مادی هنر غرب است (طاهری، ۱۳۷۰: ۹) و اومانیسم ریشه‌دار در این هنر را مایهٔ خودپرستی هنرمند می‌پندارد (آوینی، ۱۳۹۱ ج.۱۱: ۷۶) و از سوی دیگر در صدد رهایی هنر از آن خودپرستی و تنگناهای نظری و نیز هر تعلق دیگر است (همان، ۷۷) می‌تواند شرایط متفاوتی را رقم بزند. در واقع حذف امضای مؤلف برای هنرمندی که گاه خویش‌انکاری و آرمان‌خواهی از جملهٔ برخی وجوه کار وی محسوب می‌شود، نه یک تهدید، بلکه فرصتی برای طرح راحت‌تر دغدغه‌ها و اهداف هنری است.

این مسأله را می‌توان با نظرات بنیامین نیز در ارتباط دانست که می‌گفت بر خلاف گذشته اهمیت یک اثر هنری دیگر به ارزش آیینی، جایگاه قدسی و یگانگی وجودی آن وابسته نیست و یکتایی و شکوه آثار را بی‌همانندی آن‌ها [که امضای هنرمند نشانه‌ای برای آن است]، تضمین نمی‌کند. به‌عنوان مثال در نمونه‌آثار ارائه‌شده، تصاویر (۹) از حسن روح‌الامین و (۵ و ۶) از دانیال فرخ از جمله آثاری هستند که به جهت اهمیت مضمون هنری آن‌ها در زمان انتشار نامی از مؤلفانشان به میان نیامد و تا مدت‌ها (و گاه هنوز هم) مخاطبانشان اطلاع و البته توجهی به هویت خالق این آثار نداشته‌اند.

تمرکز احساس و افزایش چگالی عاطفه

نقاشی دیجیتال با توجه به سهولت کار با ابزارها و امکانات فنی موجود در آن و به جهت سرعت عمل بالایی که در اختیار کاربر قرار می‌دهد بستر مناسبی برای بیان هیجانی عواطف و احساسات هنرمند است؛ چنانکه به اذعان هنرمندان فعال این عرصه می‌توان به کمک آن، آثاری را که به‌طور معمول نیازمند صرف زمانی در حدود چند روز کاری است، در طی تنها چند ساعت خلق کرد. این قابلیت برای هنر انقلاب اسلامی که بیانگری، به معنای ابراز تپشمند و داغ عواطف،

تصویر ۹. نقاشی دیجیتال حسن روح‌الامینی با موضوع ظهور.
منبع: (https://www.tasnimnews.com/fa/news/1393/11/18/647287)

ویژگی بارز آثار هنرمدانش محسوب می‌شود (مددپور، ۱۳۸۳: ۲۴۲؛ طاهری، ۱۳۸۸: ۴۴۸)، یک فرصت مغتنم است. در این شرایط هنرمند قادر است کنش هیجانی و عاطفی خود را در برابر مسائل مهم و برانگیزانندهٔ خود، بی‌آنکه نیازمند گذشت زمانی طولانی و رسیدن به احوالاتی متغیر باشد، به‌صورت متمرکز و تکانشی بیان دارد. این امر را همانا می‌توان افزایش چگالی عاطفی هنرمند در زمان خلق اثر نامید. مسألهٔ مذکور با دیدگاه‌های بنیامین مبنی بر رسیدن اثر هنری به فعلیتی دوباره در پی حذف فاصلهٔ میان مخاطب و اثر و این‌که بر خلاف گذشته دیگر اهمیت یک اثر هنری به ارزش آیینی و یکتایی و دوربودن آن از دسترس عموم نیست، مرتبط است.

به‌عنوان مثال در نمونه‌آثار ارائه‌شده، تصاویر (۴) از حسن روح‌الامین، (۲) از دانیال فرخ و (۳) از میکائیل براتی به خوبی نشان‌دهندهٔ شرایط مذکورند؛ چنانکه در این تصاویر پیداست، پرداخت شتابزده و سردستی به قسمت‌های حاشیه‌ای‌تر اثر و حتی نیمه‌کاره گذاشتن برخی قسمت‌های غیر ضرور و در عوض تمرکز بیشتر بر روی قسمت‌های اصلی کار و تکمیل جزئی‌نگارانهٔ این بخش‌ها، حکایت از تلاش هنرمند برای تمرکز عواطف و هیجانات خود بر روی موضوع اصلی دارد. ازاین‌روی اتکای روح‌الامین در تصویر (۴) بر فرم اثر و نمایش تأثربرانگیز چهرهٔ قهرمان به‌جای پرداختن به جزئیات و تکرار این شرایط در تصویر (۲) و هم‌چنین تأکید براتی بر بازسازی التهاب و هیجان جاری در صحنه و عبور از جزئی‌نگری‌های تصویرپردازانه در تصویر (۳) را باید از همین زاویه مورد بررسی قرار داد.

بهره‌گیری توأمان از تکنیک‌ها و شیوه‌های هنری مختلف

چنانکه در توضیح ویژگی‌های نقاشی دیجیتال گذشت، استفاده از ابزارها و الگوهای متنوع نقاشی از جمله قابلیت‌های مهمی است که نقاشی دیجیتال در اختیار کاربران خود قرار می‌دهد. برخی‌ها با انتقاد از این شیوهٔ کار، شرایط اخیر را سبب دورشدن آثار هنری از اصالت و جوهرهٔ هنری خود دانسته‌اند؛ این در حالی است که «اقتباس و پراکنده‌گزینی» به تأکید بسیاری از منتقدان و هنرمندان از جمله مؤلفه‌های سبک‌شناختی نقاشی انقلاب محسوب می‌شود. (گودرزی ۱۳۸۰: ۲۰۱ و آوینی ۱۳۸۷: ۶۶). از مجموع این دو فرض می‌توان نتیجه گرفت، نقاشی دیجیتال با امکانات فنی متعدد خود، به‌رغم آنچه برخی از منتقدان می‌پندارند نه عامل فروکاهندهٔ ارزش‌های هنری، بلکه فرصتی مغتنم برای هنرمند انقلاب اسلامی است تا در صورت نیاز و به اقتضای شرایط، ضمن بهره‌گیری از تکنیک‌ها و شیوه‌های هنری مختلف به بیان ایده‌ها و دغدغه‌ها و آرمان‌های هنری خود بپردازد. این مسأله نیز با دیدگاه‌های بنیامین دربارهٔ رهایی اثر هنری از زندگی انگلی[۲۶] در کنار آیین و بیرون آمدن از زیر سایهٔ اشرافیت سنت و آیین و در نتیجه دستیابی به ارزش مستقل و واقعی، در ارتباط است.

به‌عنوان مثال در نمونه‌آثار ارائه‌شده به خوبی می‌توان شاهد بهره‌گیری صاحبان این آثار از تکنیک‌ها و ابزارهای فنی مختلف بود. از این میان تصویر (۴) از حسن روح‌الامین، (۵) از دانیال فرخ و (۸) از

میکائیل براتی به شکل بارزتری این مسأله را نشان می‌دهند؛ چنانکه در تصویر (۱)، روح‌الامین برای خلق اثر خود به سراغ یک عکس خبری رفته و با ترکیبی از فوتومونتاژ و طراحی، کار خود را به پایان رسانده است. در تصویر (۵) فرخ ضمن به‌کارگیری فیلترهای دیجیتالی مختلف جهت ایجاد یک ترکیب[۲۷] رنگی مناسب، در تکمیل کار خود از عکس واقعی کاخ سفید استفاده کرده است. در تصویر (۸) نیز براتی از امکاناتی چون افکت‌های نوری و هم‌چنین دستکاری تصویر پرنده جهت القای حس حرکت در نمونه‌عکس‌های مشابه، به شکل آزادانه‌ای بهره جسته است.

نتیجه‌گیری

چنان‌که اشاره شد هدف از این تحقیق شناخت دقیق‌تر رابطهٔ هنر امروز با تحولات عصر جدید و مشخصاً نقاشی دیجیتال با آثار نسل جدید نقاشان انقلاب بود. این پژوهش قصد داشت با تکیه بر آرای والتر بنیامین و با بررسی نمونه‌هایی از نقاشی انقلاب اسلامی در دههٔ نود خورشیدی چون آثار حسن روح‌الامینی، دانیال فرخ و میکائیل براتی و تحلیل نتایج تأثیر فناوری‌های جدیدی مانند نقاشی دیجیتال بر آثار این گروه از نقاشان، به تبیین دقیق‌تر این رابطه و تشریح ویژگی‌ها و شرایط پدیدآمده در کار این گروه از هنرمندان دست یازد. در واقع احصای تغییرات ایجادشده در کار این گروه از نقاشان جوان انقلاب و توضیح جداگانهٔ هریک از این تغییرات، هدف فرعی مقالهٔ حاضر بوده است.

بر این اساس پژوهش حاضر هنر انقلاب را هنری با ویژگی‌های سبک‌شناختی مشخص می‌داند که علاوه بر آن، به جهت رویکرد کلی نیز هنر انقلاب در نسبتی مستقیم با انقلاب اسلامی و متأثر از ماهیت آن، به اذغان عموم منتقدان و صاحب‌نظران هنری متعهد، مردم‌گرا، آرمان‌خواه، زمان‌آگاه، خویش‌انکار، سهل‌گیر و تپشمند است؛ چنان‌که در توضیح این ویژگی‌ها باید گفت هنر انقلاب اسلامی هنری است باورمند و مسئول در برابر تعهدات اجتماعی و کنشمند نسبت به اتفاقات پیرامون خود. این هنر در الهام‌گیری، بیان‌گری، مضمون‌پردازی و حتی شیوهٔ ارتباطی خود عمیقاً مردم‌گراست و حیات خویش را وابسته به تعامل واقعی با توده‌های جامعه می‌داند. هنر انقلاب هویتی آرمان‌خواهانه دارد و در معنا و صورت خویش همواره ایده‌آل‌گراست. پاسخ به موقع به مسائل و موضوعات زمانهٔ خود را مهم می‌پندارد و چیزی مانع کنشگری به‌هنگام آن نمی‌شود. هنر انقلاب اسلامی به ارزش‌ها و آرمان‌های خویش بیش از خویش و حتی بقای نام و نشانش اهمیت می‌دهد و ابایی از گمنامی و دورماندن از اعتبارات حرفه‌ای عرصهٔ هنر به بهای ادای تکالیف ضروری خود ندارد. در بند محدودیت‌های برساخته و اضافی فنی و صنفی و اجتماعی مرتبط با حوزهٔ کاری خود نیست و از تبرج و تکلف و تصنع، به اسم شأن کار هنری و دگربودگی‌های مرتبط با این عالم پرهیز دارد. ساحت خلاقیت‌ها و آفرینش‌گری‌های هنری در آن در نسبتی وثیق با حال و احوالات درونی هنرمند قرار دارد و از خلجان‌ها و نوسانات عمیق روحی او سرچشمه می‌گیرد. در مجموع هنر انقلاب هنری برآمده از انقلاب اسلامی و در پیوندی ناگسستنی با هویت انقلاب و متّصف به صفات و ویژگی‌های ذاتی آن است.

با توجه به این ویژگی‌ها و تحلیل‌هایی که از اقتضائات و شرایط نقاشی دیجیتال و انطباق آن‌ها با نمونه‌آثار منتخب ارائه شد، مشخص گردید به‌رغم چالش‌های بنیادینی که هنر این‌روزگار در پی رشد فزایندهٔ تکنولوژی در عصر رسانه، با آن‌ها روبه‌روست، نقاشی انقلاب در برخی زمینه‌ها، چنانکه بنیامین در تشریح شرایط هنر جدید در عصر تکثیر مکانیکی بیان می‌دارد، توانسته تهدیدات پیش روی را مبدل به فرصت‌هایی مغتنم در مسیر خود سازد. تکثیر مکانیکی هنر که یکی از جلوه‌های جدی و جدید آن را باید هنر دیجیتال نامید، همان‌گونه که به گفتهٔ بنیامین منجر به از میان‌رفتن هالهٔ مقدس هنر و ارزش‌های آیینی آن گردیده و مسألهٔ اصالت آثار و نسبت مخاطب با آن را با دگرگونی‌های اساسی روبرو ساخته، بر برخی از تولیدات نسل جدید نقاشان انقلاب، تأثیرات مثبتی بر جای گذاشته و زوال یکتایی و بی‌همانندی هنر، در خدمت آرمان‌ها و ارزش‌های انقلابی آنان درآمده است.

در واقع این تحولات در خصوص نقاشی انقلاب به جهت ماهیت متعهد، آرمان‌خواه، مردم‌گرا، زمان‌آگاه، خویش‌انکار، سهل‌گیر و تپشمند آن، منجر به خلق آثاری گردیده که با بهره‌مندی از امکانات فنی گسترده و متنوع نقاشی دیجیتال، اقدام به برقراری ارتباط مستقیم‌تر با مسائل اجتماعی، واکنش سریع به اتفاقات خود، تعامل با طیف گسترده‌تری از مخاطبان، کاهش هزینه‌های تولید و واسطه‌های نمایش و نشر آثار، حذف امضای هنرمند از پای اثر، تمرکز احساس و افزایش چگالی عاطفه و هم‌چنین بهره‌گیری توأمان از تکنیک‌ها و شیوه‌های هنری مختلف، می‌نماید. به بیان دیگر باید گفت این گروه از هنرمندان توانسته‌اند از وضعیت جدید پیش رو و شرایطی که امکانی چون نقاشی دیجیتال برای ایشان فراهم آورده، در جهت نیل به سوی اهداف هنری و آرمانی خویش بهره جویند. از این رو با توجه دیدگاه‌های انتقادی والتربنیامین، تأثیر نقاشی دیجیتال را بر این آثار می‌توان هم‌سو با اهداف و سیاست‌های پدیدآورندگان آن‌ها و به‌طور کلی مثبت ارزیابی کرد.

پی‌نوشت‌ها

1. Digital Painting.
2. Walter Benjamin.
3. Art In The Age of Mechanical Reproduction.
4. Interactive Art.
5. (Tehran Annual Digital Art Exhibition) Tadaex.
6. Bruce Wands.
7. Owen Demers.
8. Lawrence Zeegen.
9. Henry Jenkins.
10. Vannever Bush.
11. Theodour Holm Nelson.
12. Hypertext.
13. Hypermedia.
14. Craig Hickman.
15. www (Word Wide Web)
16. Authenticity.
17. Quality of Presence.
18. Historical Testimony.
19. Manifestations.
20. Parasitical Dependence.
21. Aura.
22. Bolter.
23. Maclntyre.
24. Gandy.
25. Scweitzer.
26. Parasitical Dependence.
27. Composition.

فهرست منابع فارسی

آوینی سید محمد (۱۳۸۷)، *«خلاقیت و تجربهٔ معنوی» تجدید میثاق*، تهران: موزهٔ هنرهای معاصر، صص ۶۶-۶۷.

آوینی، سید مرتضی (۱۳۹۱)، *مجموعه آثار* (ج. ۱)، تهران: واحه.

آوینی، سید مرتضی (۱۳۹۱)، *مجموعه آثار* (ج. ۱۱)، تهران: واحه.

آوینی، سید مرتضی (۱۳۹۱)، *مجموعه آثار* (ج. ۳)، تهران: واحه.

بنیامین، والتر(۱۳۸۰)، «اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی»، ترجمه شیرین‌دخت دقیقیان، *زیباشناخت*، شمارهٔ ۵، صص ۱۵۱-۱۶۶.

تقی‌زادگان، معصومه (۱۳۹۴)، « هنر رسانه‌ای جدید: سنجش سطح تعامل و مشارکت آثار سومین نمایشگاه هنر دیجیتال تهران»، *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، دورهٔ ۷، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان، صص ۱۶۷-۱۸۳.

دره‌کی، محسن؛ کاویانپور، کاوه؛ منهاج، محمدباقر، و شیری قیداری، سعید (۱۳۸۹)، «نقاشی دیجیتال زمان واقعی با استفاده از قلموی مجازی مبتنی بر تکنیک‌های پردازش تصویر و بینایی ماشین ***MVIP2010***»، *ششمین کنفرانس ماشین بینایی و پردازش تصویر*، اصفهان، دانشگاه اصفهان، کد COI مقاله: ICM VIP06_131, https://www.civilica.com/Paper-ICMVIP06-ICMVIP06_131.html

دیمرس، اوئن (۱۳۹۳)، *بافت‌سازی نقاشی دیجیتال*، ترجمه حسین میرزاپور، تهران: دانشگاه صدا و سیما.

رهبرنیا، زهرا؛ مصدری، فاطمه (۱۳۹۴)، «تأثیر رسانه‌های نوین بر تعاملی‌شدن هنر جدید» مجلهٔ جهانی *رسانه (نسخه فارسی)*، پاییز و زمستان، دورهٔ ۱۰، شمارهٔ ۲، صص ۲۲۱-۲۳۵.

رهنورد، زهرا (۱۳۸۸)، «ذهنیت‌گرایی و هنر در دههٔ گذشته»، *خیال شرقی*، به کوشش گودرزی مصطفی، تهران: فرهنگستان هنر، ج. ۴، ص ۴۶.

زیگن، لارنس (۱۳۸۸)، *تصویرگری دیجیتال*، ترجمه حسین شهرابی، تهران: یساولی.

صادقی، حبیب‌الله (۱۳۸۸)، «جوانه‌زدن هنر انقلاب از درون حرکت مردمی»، *خیال شرقی*، به کوشش مصطفی گودرزی مصطفی، تهران: فرهنگستان هنر، ج. ۴، ص ۲۱۷.

طاهری غلامعلی (۱۳۸۸) «وقتی به قطعهٔ شهدا می‌روم»، *خیال شرقی*، به کوشش مصطفی گودرزی، تهران: فرهنگستان هنر، ج. ۴.

طاهری، غلامعلی (۱۳۷۰)، «سرچشمهٔ هنر، مذهب است»، *ادبستان فرهنگ و هنر*، شمارهٔ ۱۸، صص ۹-۱۱.

فریدونی، فرانک (۱۳۸۷)، «درآمدی بر دانش واژگانی هنرهای دیجیتال»، فصلنامه هنر، شمارهٔ ۷۸، صص ۲۹۶-۳۲۰.

قدیریان، عبدالحمید (۱۳۷۷)، «خاطراتی که می‌میرند، خاطراتی که زنده می‌شوند»، *مطالعات هنرهای تجسمی*، شمارهٔ ۱، صص ۹۰-۹۵.

کریستین، پائول (۱۳۸۵)، «تاریخچهٔ هنر دیجیتال»، ترجمهٔ امیرعلی قاسمی، *تندیس*، شماره ۷۹، صص ۳۰-۳۳.

کمالی، زهرا؛ اکبری، مجید (۱۳۸۷)، «والتر بنیامین و هنر بازتولیدپذیر»، *پژوهش‌های فلسفی*، شمارهٔ ۱۴، زمستان، صص ۱۲۵-۱۴۶.

گودرزی، مرتضی (۱۳۸۰)، *جست‌وجوی هویت در نقاشی معاصر ایران*، تهران: علمی و فرهنگی.

گودرزی، مرتضی (۱۳۹۵)، *تاریخ نقاشی ایران*، تهران: سمت.

گودرزی، مرتضی (۱۳۹۵)، *هنر انقلاب*، تهران: سوره.

گودرزی، مرتضی (۱۳۹۷)، *نقاشی انقلاب*، تهران: فرهنگستان هنر.

مددپور، محمد (۱۳۸۳)، «کوشش نو برای ظهور هنر انقلابی-اسلامی»، *بیناب*، شماره ۷.

مددپور، محمد (۱۳۸۸)، *ماهیت تکنولوژی و هنر تکنولوژیک*، تهران: سوره.

معین‌الدینی، محمد؛ خلیلی زیدانلو، محمدرضا (۱۳۹۴)، «تحلیلی بر هنر دیجیتال و تأثیر آن برتکنولوژی رسانه‌های تعاملی»، *دومین کنفرانس بین‌المللی پژوهش در علوم و تکنولوژی*، ترکیه- استانبول، مؤسسهٔ سرآمد همایش کارین، کد COI مقاله: CRSTCONF02_386.

مقیم‌نژاد، سیدمهدی (۱۳۸۸)، «تصویرپردازی دیجیتال و بازنمایی عکاسانه»، فصلنامهٔ هنر، شمارهٔ ۸۰، صص ۲۲۵-۲۵۵.

وحیدزاده، محمدرضا (۱۳۹۶)، *سبک‌شناسی هنر انقلاب اسلامی*، تهران: سوره.

وندز، بروس (۱۳۹۴)، *هنر در عصر دیجیتال*، ترجمه مهدی مقیم‌نژاد و محمدعلی مقصودی، تهران: نشر سوره.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

The E ect of Digital Painting on the Works of the New Generation of Artists of the Islamic Revolution by Focusing on Walter Benjamin's Views; Case Study: Hassan Rouholamin, Mikael Barati and Danial Farrokh

Mohammadreza Vahidzadeh[1], Seyed Reza Hoseini[*2]

[1]Ph.D Student of Art Research, Department of Art Research, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran.
[2] Assistant Professor, Department of Painting, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran.

(Received: 13 Mar 2021, Accepted: 27 Jun 202)

Today's world has witnessed many changes in the eld of communication and technology. Many areas of contemporary human life have also been a ected by these developments. Naturally, the eld of art, as one of the deepest and most original aspects of human life, has not been far from these changes. Therefore, today we must pay attention to the impact of digital technologies and the new generation of virtual media on various artistic currents and forms. Painting of the Islamic Revolution is one of these artistic forms. In this research, the painting of the Islamic Revolution refers to works that have dealt with the concerns, events, themes, attitudes, beliefs and identity elements of the Islamic Revolution in the period of the Islamic Revolution. These works - in addition to the role of intellectual issues in the formation of their original identity - have been able to achieve certain stylistic components. The present article intends to examine these e ects on a branch of contemporary Iranian art called revolutionary painting, focusing on the works of the new generation of digital artists. This article tries to answer the question that how new generation of painters of the Islamic Revolution have used digital painting techniques in their works? And what are the e ects of using digital painting techniques on their work? The theoretical framework of this article is the views of Walter Benjamin, one of the thinkers of the Frankfurt School, in his article "Art in the Age of Mechanical Reproduction" and his critical view of traditional art and the challenges it faces in expanding industrial and technological achievements. The type of research is fundamental-theoretical and the method is descriptive-analytical and the method of gathering information is documentary and observational. The data collection tool is ling and observing the works and also the new scanning tool and the method of analyzing is qualitative. The young artists whose work this article examines are Hassan Rouhalamin, Daniel Farrokh, and Mikael Barati. This article examines the characteristics of digital painting, from Benjamin's critical point of view, to the challenges of using digital painting techniques in the works of the new generation of painters of the Islamic Revolution and concludes that the artists of the new generation of revolutionary painting have been able to overcome the new situation and they use digital painting in order to achieve their artistic and ideal goals. Some of their goals are more direct communication with social issues, quick reaction to events, Interaction with a wider audience, reducing production costs, eliminating intermediaries for displaying and publishing works, removal of artists' signatures from the work, focusing and increasing emotion, and using di erent artistic techniques. Therefore, this group of artists have been able to take advantage of the new situation and conditions of digital painting and use it to achieve their artistic goals. Therefore, according to Walter Benjamin's critical views, the e ect of digital painting on these works can be considered in line with the goals and policies of their creators and can be evaluated as generally positive.

Keywords
Art of the Islamic Revolution, New Generation of Revolutionary Painters, Digital Painting, Hassan Rouhalamin, Daniel Farrokh, Mikael Barati.

[*]Corresponding author: Tel: (+98-912) 3270811, Fax: (+98-21) 5123564, Email: rz.hosseini@shahed.ac.ir