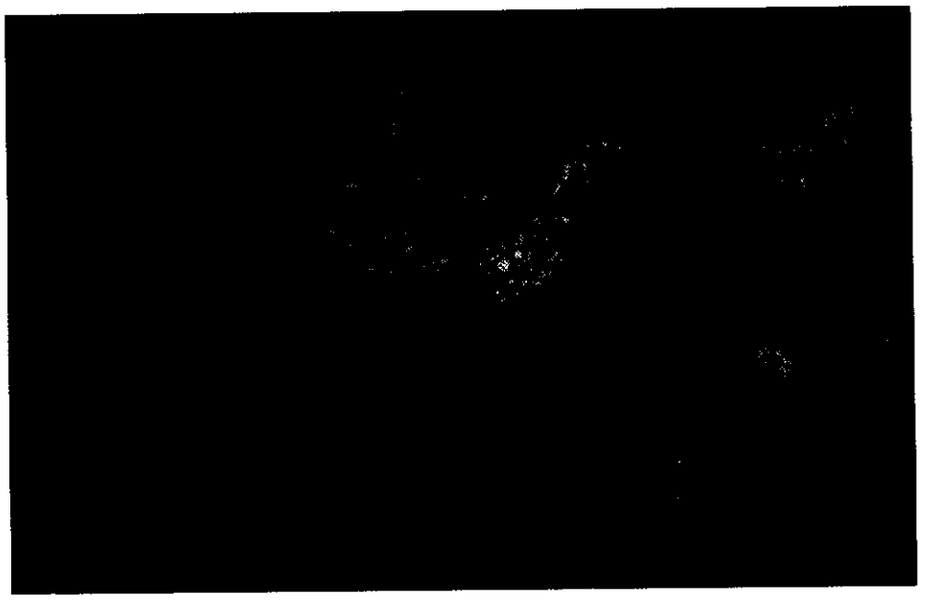
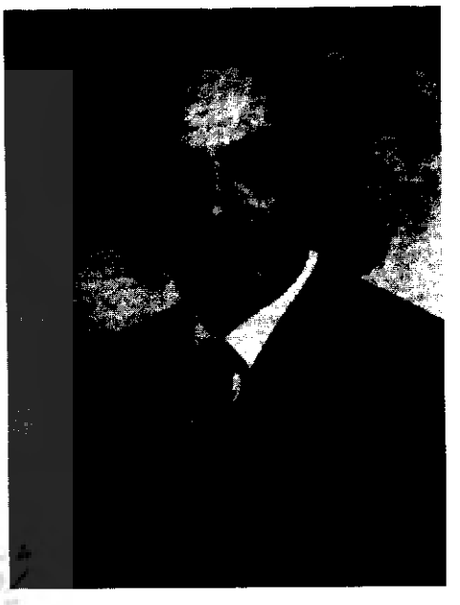




نیم‌رخ جعفر روحبخش

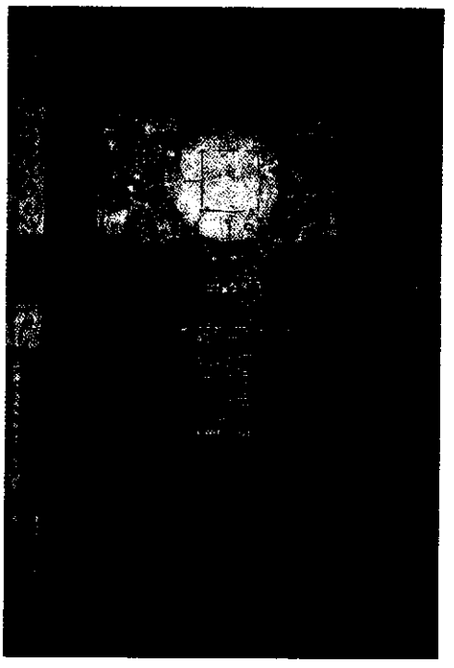
داریوش کیارس

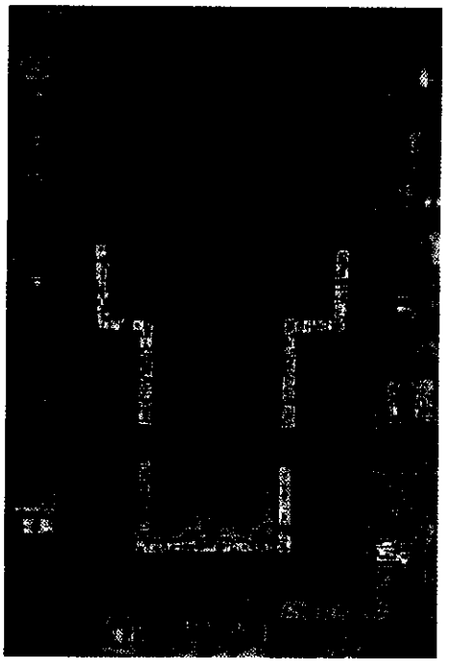
شرحی بر نیم‌رخ

همیشه از تمام‌رخ آدم‌ها ترسیده‌ام. همیشه از پس تاریکی، از پس روزنه‌ای، از پس دیواری یا شکاف کوچک کاغذی، نیم‌رخی از آدمی را دیده‌ام. ترس حضور در مقابل تمام‌رخ آدم‌ها؛ اما در رؤیت نیم‌رخ دقیقم کرد. دقیقم می‌کند. نیم‌رخ آدم‌های نقاش، تلاش می‌کند، آنان که از تمام‌رخ یک آدم می‌ترسند، در نیم‌رخی از او دقیق شوند. انگار همه از تمام‌رخ آدم‌ها در این سال‌ها ترسیده‌ایم و به چهرهٔ آنان نگاه نکرده‌ایم. نیم‌رخ می‌خواهد، کم اما طولانی، به چهره‌های گریخته‌شده از ما نگاه کند!

تا لحظهٔ مرگ، از تأثیر رنگ‌های مذهبی شهر زادگاهش (مشهد) جدا نشد. از خانوادهٔ «عینی»های معروف این شهر بود و چشم‌های عجیبی داشت. از نوجوانی، آن چشم‌های نفوذگر و زیبا را پشت عینکی ته‌استکانی و مُحدب پنهان می‌کرد. چشم‌های به شدت زیبایی داشت و شدّت؛ زیبایی را ترسناک می‌کند. ترسناک بود. نقوشی نیز می‌کشید ترسناک. آکرولیک‌های روی بومش، کمپوزیسیون‌هایی بود وهم‌انگیز و غریب. برگرفته از نقوش کولی‌وار و تصاویری که پیشتر از آنچه به وجود بیاورد، در نقش طلسم‌ها و رمل و اسطرلاب می‌دیدید؛ یعنی رنگ‌هایی می‌زد و بعد خط‌خطی‌شان می‌کرد و با ضرب در، به اضافه و خط‌هایی منهامانند، جورشان می‌کرد. عاشق رنگ‌های انگشتری بود. در اغلب تابلوهایش نگین‌های انگشتری دیده می‌شود. از سینه‌ریزهای هندی تا گردن‌بندهای کولیان و سرخپوست‌ها در کار او دیده می‌شود. با این که در اوج و درخشش نقاشی مدرن در ایران (در دههٔ چهل) در دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران درس می‌خواند اما سنتی هم بود. یعنی فکر می‌کرد و می‌گفت که هر چه بعد از سنت پیش بیاید از خود سنت بر می‌آید. در نتیجه با این‌که نقاشی آبستره شناخته می‌شد اما این توهم امپرسیونیستی نیز همیشه با مخاطبین و منتقدینش نیز بود. و این شروع تناقض سنت و مدرنیته در کار او بود. رفتاری که در اولین نمایشگاه انفرادی‌اش در سالن تلوزیون ایران (سال ۱۳۴۵) نیز دیده می‌شد؛ یعنی می‌دانستی که او شاگرد حسین بهزاد است و درس‌خواندهٔ مدرن‌ترین مرکز دانشگاهی در پایتخت! اتفاقاً، از پی درس‌آموزی از بهزاد، هیچ گاه هم نتوانست از کشیدن خطوط مینیاتوری رهایی یابد. ظرافت و ریزه‌نگاری‌های یک مینیاتور در آثارش به خوبی دیده می‌شود. اگر در مقطع فوق لیسانس وارد رشتهٔ معماری داخلی دانشکدهٔ هنرهای تزئینی نمی‌شد، شاید برای همیشه او را مینیاتوریست می‌شناختیم؛ چون در همین سال‌ها (۱۳۴۸ و ۱۳۴۹) شیفتگی عجیبی به کار با تکنیک شیشهٔ رنگی (ویترا) نشان داد و ویترا ناگزیر او را به خط‌های مینیاتوری کشاند. سالی که از دانشکدهٔ هنرهای تزئینی لیسانس گرفت (۱۳۴۶)، دو نمایشگاه انفرادی درخشان در گالری نگار و نگارخانهٔ شهر (در پایتخت) برپا کرد. از همین جا دیگر رد آثار او را، به عنوان یکی از نقاشان مدرن ایرانی، منتقدین و تاریخ هنرنویسان پی گرفته‌اند. نمایشگاه او یک سال بعد، در دانشکدهٔ هنرهای زیبا، او را به عنوان نقاشی سقاخانه‌ای معروف کرد؛ یعنی به اشتباه او را در زمرهٔ نسل دوم نقاشان سقاخانه‌ای قلمداد کردند. حال آن که؛ نقوش او نه مردمی و عوام‌پسند، بلکه بیشتر بر مبنای تاریخ و جغرافیا بود. امروزه با یک نگاه دقیق می‌توان به ردی از نقشه‌های جغرافی (علمی) در کار او دست یافت. گاهی از نقشه‌های هوایی تخت جمشید استفاده می‌کرد و گاهی از نقشه‌های هوایی (از بالا) آتشکده‌ها بهره می‌برد. زمانی که دقیق می‌شوید، می‌بینید که تابلوهای او را باید از بالا دید؛ یعنی نوع کار نقاشی (بوم را بر زمین یا میز می‌گذاشت و خود در بالای آن مسلط بود) باعث شده تا از روبه‌رو آنچه را باید، مخاطب نبیند؛ این مسأله از همان قضیهٔ جغرافیای هوایی می‌آید. نقشه‌های هوایی آتشکده‌های پیش از اسلام را جلو خود می‌نهاد و فضایی می‌ساخت از آنها برای بوم‌هایش. در حقیقت، می‌توان گفت: نگاه او به جهان یک نگاه جغرافیایی هوایی و یک نگاه ویترایی است. ویترا (نقاشی روی شیشه)، نقش را از متن اثر درمی‌آورد و حجمی قابل لمس به آن می‌دهد. در کارهایی از او، حباب‌های آب مثل بلور و دایره‌وار هزاران قطره را چون نقطه‌هایی ریزودرشت در سطح اثر می‌نشانند. توّهم سقاخانه‌ای بودن او از خطوط ریز فارسی و عربی می‌آید، که به نهایی‌ترین شیوهٔ ممکن آنها را به نقاشی تبدیل می‌کرد و بر بوم می‌نشاند. آنچنان با حروف کار می‌کرد و آنها را از معنی می‌انداخت و بعد که بی‌معنی می‌کرد، معنایی رنگی به آنها می‌داد؛ یعنی آن قدر از نقطه می‌گریخت و به حروف انحنا می‌داد که حرف را از معنی می‌انداخت. بعد که حرف تبدیل به خط شد، با خطوط کوفی و نستعلیق و چاق کردن حروف و پیچاندن‌شان در میان هم، توّهمی از خط ساخت. این تصور، بینندگان او را به گفتن این حرف

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی





واداشت که: وی نقاشی سقاخانه‌ای است! اما، او فقط از این کار قصد داشت حروف را ابروبادی کند. زمینهٔ همهٔ کارهای او، به خاطر همان جغرافیای هوایی، از مربع و مستطیل تشکیل شده است. دایره‌های کارهای او، در دل یک مستطیل یا مربع، میدانی از نقشهٔ یک شهر را نشان می‌دهد.

دانشجوی معماری داخلی؛ باعث شد تا در کارهای بعد از ۱۳۴۹، بیشتر به ترسیم نقشه در نقاشی رو بیاورد. حتا به کارهای بزرگ دیواری (فرسک) تمایل نشان داد و مدت مدیدی گرفتار یک تابلوی هشت متری و دیواری به نام «هفت خوان رستم» شد. اما همیشه به اشراقات و الهامات دربارهٔ نقاشی نیز اعتقاد داشت؛ یعنی می‌پنداشت: این روح هنرمند است که نقاشی را به انتهای نگاه او می‌رساند، نه تکنیک یا ابزار نقاشی. امروزه از دید ریکی و انرژی‌های شفابخش می‌توان از آثار روحبخش به عنوان کمپوزیسیون‌های رنگی آرام‌بخش استفاده کرد. تمامی آثاری که بر بوم نقش زده، از رنگ‌های چاکراهای بالایی (سه چاکرای بالای ناف تا پیشانی که از جنبهٔ انرژی مثبت‌اند) ساخته شده است. در نتیجه، در بوم‌های مربع او، یک نوع آرامش حضور و تم‌های آرام رنگ دیده می‌شود. خود، در جوانی و در اوج تلاش‌های کاری، وقتی اسماعیل خوئی در گفت‌وگویی پرسید، در آفرینش هنری به دنبال چه هستید؟، گفت: «من در نقاشی به آنچه می‌آفرینم، هرگز نمی‌اندیشم، طبیعت در آفریده‌های خویش به دنبال چیست! نمی‌دانم القای اندیشه به وسیلهٔ رنگ و بوم یعنی چه! من از نقاشی لذت می‌برم. در نقاشی تولد می‌یابم. در کار خود به نتیجه نمی‌اندیشم. حاصل کار نتیجه را نشان می‌دهد. برخی از بینندگان آثارم می‌گویند: تابلوها خیلی زیباست؛ آرامش می‌دهد؛ در این شرایطی که بعضی از ماشینیسم و سایر مظاهر تمدن امروزی دم می‌زنند، آدم در این تابلوها یک نوع امیدوار بودن و پویایی حس می‌کند؛ خوب، رسیدن به یک نوع زیبایی، که از نظر تکنیک و هماهنگی با تحولات سبکی تا آن حد موفق باشد و بتواند بینندهٔ امروز را این چنین برانگیزاند، می‌تواند هدف آفرینش هنری باشد.»[1]

ریشهٔ این آرامش‌بخشی اما بیشتر از آن دیده می‌شد. اغلب مفاهیم تابلوهای او را می‌توان در نقوش پارچه‌هایی دید که در زمان قاجار از روسیه به ایران می‌آمده. بعدتر، در نقوش لباس‌های ترکمنی نیز دیده شد. چارخانه‌هایی در میان هم، با گل‌وبته و پرندگانی بی‌شکل، که چون چاپ دستی بر هم ادغام شده‌اند. ریشهٔ آثار جعفر روحبخش را در نقوش ترمه‌های قاجاری و پارچه‌های مخمل دورهٔ پهلوی اول (هر دو نمونه از روسیه می‌آمد) به وضوح نیز می‌توان دریافت. اگر به تابلویی از او (کمپوزیسیون)، که در ۱۳۶۹ کشیده، دقت کنیم، با یکدست کردن و خنثا نمودن رنگ، به نقشهٔ جغرافیای تخت جمشید برمی‌خوریم! در کل، با خنثا کردن رنگ در کارهایش نقشه‌های عجیبی از دل آن بیرون می‌آید: نقشهٔ هوایی زیگورات چغازنبیل در شوش، نقشه محلهٔ سکتور پنج در شوشتر، و نقشهٔ پرستشگاه زرتشتیان در محلهٔ سرمسجد شهر مسجد سلیمان!

جعفر روحبخش، در ۱۳۵۳، بورسیه‌ای از دولت فرانسه (بنیاد مگ) گرفت و در زمینهٔ گراور- حکاکی و چاپ چیزهایی آموخت. در دو سالی که آنجا بود (۱۹۷۶-۱۹۷۴)، بهترین دورهٔ کاری عمر خود را در گالری سیروس و گالری بلشاس در پاریس نمایش داد. در همین سال‌ها زیبایی چشم‌هایش در معرض خطر قرار گرفت و او را روانهٔ بیمارستان کرد. در بازگشت از پاریس، بر خلاف همهٔ نقاشان ایرانی که بوزاری می‌شدند، حسین بهزادی شد؛ یعنی تمایلات نقوش سنتی در کارش هویدایی بیشتری یافت. حتا در آخر عمر، از پی ذهنیتی اشراقی که داشت به بهشت می‌رفت؛ گرفتار گل‌وبلبل و نقوش تزئینی شده بود. تا قبل از انقلاب (۱۳۵۷)، در نگارخانهٔ گلی مقتدر (لیتو) کارهایش را به نمایش گذاشت؛ اما انقلاب و جنگ، نگارخانه‌ها را بست و نقاشان را خانه‌نشین کرد. نمایش درخشان دیگری از او در ایران و در بعد از انقلاب دیده نشد.[2]

اما، خارج از ایران، تازه لُپ آثارش گل انداخت. هرچند چشم‌هایش دیگر جهان را نمی‌خواستند. گزارشی می‌گوید: در سال ۱۳۷۱، وی با خطر از دست دادن بینایی مواجه شد؛ عمل جراحی پیوند قرنیه با عدم موفقیت روبه‌رو شد و او مجبور به اقامت طولانی، تحت نظر پزشک معالج، در کشور سوئیس شد. اما، علی‌رغم مشکل جدی بینایی، در این دوره نیز به مطالعه و خلق آثار همت گماشت ...[3]

کجا و برای کی؟ سؤالی است برای پژوهندگان هنر نوین ایران در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ هجری شمسی؛ چون، او پس از انقلاب ۱۳۵۷، دیگر بیشتر معلم یا استاد رشته‌های طراحی، نقاشی و چاپ در دانشکده‌های هنری بود تا نقاش خاصی که رنگ در تابلوهایش انرژیک بودند.

عمر هنری جعفر روحبخش، سه دورهٔ عجیب دارد: ابتدا به شدت شرقی است (دههٔ ۴۰)؛ بعد به پاریس می‌رود و به شدت غربی باز می‌گردد (دههٔ ۵۰)؛ و دوباره در اواخر همین دهه به شرق تمایل می‌یابد. گویی، در دههٔ ۵۰، به حرف یکی از منتقدانش عمل کرده که دربارهٔ این دوره از آثارش می‌گفت: «آیا امکان دارد روحبخش در عناصر

تشکیل‌دهندهٔ فرم‌هایش گوشهٔ چشمی هم به عناصر سنتی ایرانی داشته باشد تا هنرش دربست غربی جلوه نکند؟ اگر به دنبال چنین تمایلی باشد، می‌توان گفت: آثار آیندهٔ این نقاش پلی خواهند بود از شرق باستانی به غرب مدرن.»[4]

گویی که ما (امروز)، در دیدار از آثار وی، به این گفتهٔ پرویز کلانتری نزدیک شده‌ایم!

جعفر روحبخش، متولد ۱۳۱۹ مشهد، در ۱۳۵۷، در میانهٔ دههٔ پنجم عمرش بود که مُرد. مرگ او ساده و مراسم یادمرگش معمولی برگزار شد. بر یک کاغذ قطع A٤، عکسی از او چاپ کرده و در بالای آن نوشته بودند: «بازگشت همه به سوی اوست.» در پایین آن نوشته بودند: «ضمناً، مراسم شب هفت آن مرحوم، در روز جمعه، ۱۳۷۵/۰۲/۱٤، از ساعت ٤/۵ الی ٦ بعد از ظهر، در بهشت‌زهرا، سالن ۱، برگزار می‌گردد.» در همان جا اضافه کرده بودند: «حضور سروران عزیز باعث شادی روح آن مرحوم و تسلی خاطر بازماندگان خواهد شد.»

وقتی که داشت می‌مرد هم چشم‌های به شدت زیبایی داشت و شدّت: زیبایی را ترسناک می‌کند.

پی‌نوشت

۱- مجلهٔ نگین. سی‌ویکم شهریور ۱۳۴۹. ص ۱۷.

۲- دو نمایش انفرادی البته داشت در ۱۳۶۲ (گالری کتابسرا) و در ۱۳۶۷ (نشر نقره).

۳- گزارش روزنامهٔ سلام. شماره ۱۵۲۱. به نقل از مجلهٔ کلک. تیر- مهر ۱۳۷۵. شماره‌های ۷۶-۷۹.

٤- نقد پرویز کلانتری بر آثار عرضه‌شدهٔ روحبخش در گالری لیتو (۱۳۵۶). نگاه کنید به: مجلهٔ جوانان رستاخیز. شماره ۷۰. آبان ۲۵۳۵. ص ٤٤.