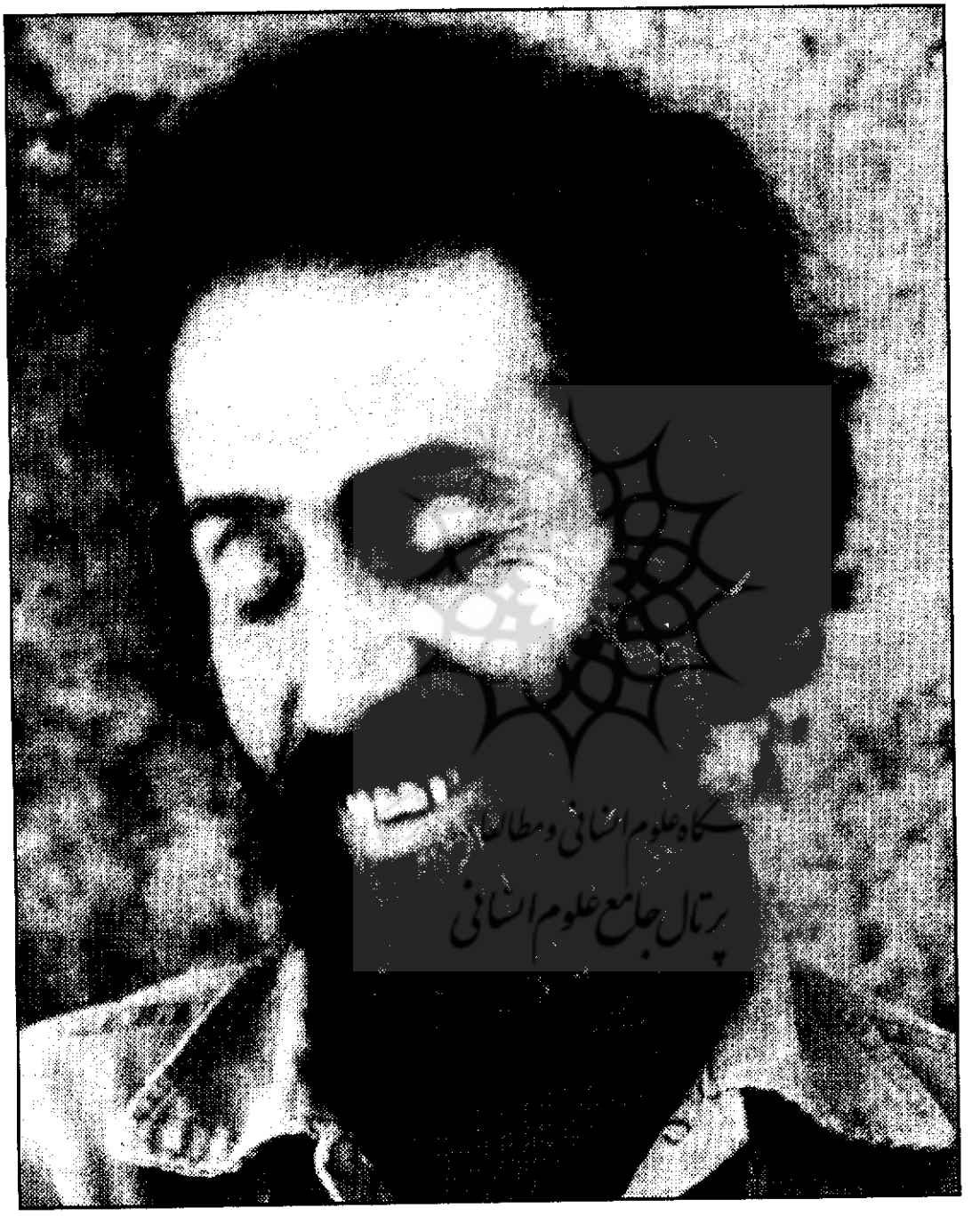
پرونده

علی‌اصغر قره باغی

نگاهی تازه به نقاشی‌های سهراب سپهری

تردیدهای تجسمی



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

آثار بسیاری از هنرمندان را پس از درگذشتشان بهتر می‌توان بررسی کرد و رها از پیوندها و رودربایستی‌ها و مسامحه‌ها، از تهوتوی کارشان سر درآورد اما چنین به نظر می‌آید که سهراب سپهری در این میان یک استثنا است. تا وقتی که زنده بود به‌راحتی می‌شد با او گفت‌وگو کرد و خوب و بدکارش را برشمرد اما پس از درگذشتش، به‌ویژه از زمانی که هنرش مصادره شد و در اختیار گروهی خاص قرار گرفت، صدها مدعی ریز و درشت پیدا کرد. هر کس سلام‌وعلیک و مختصر نشست و برخاستی با او داشته، یا نداشته، از سر تعصب او را در بقعهٔ قداست و جایگاهی دست‌نیافتنی قرار داده و خود را متولی و وکیل و وصی او انگاشته است. با تأسف باید گفت که این کار در سرزمین ما، رفته‌رفته شکل یک رسم و آیین گریزناپذیر را به خود می‌گیرد. پیشتر با صادق هدایت و آل‌احمد هم همین‌کار را کردند و هرکس خواست حرفی دربارهٔ آنان به میان آورد، به تریج قبای متولیان برخورد و بلافاصله نویسنده و گوینده را به ایراد گرفتن و انگلولک کردن متهم کردند. ذات و ماهیت هنر ایجاب می‌کند که هنگام بررسی آن، دوستی‌ها و ملاحظات کنار گذاشته شود و با فاصله گرفتن از هنرمند و رها از احساسات، به اثر هنری پرداخته شود نه خالق اثر. در غیراین صورت، آن چه لطمه می‌بیند فرهنگ و هنر انسانی است. پیش از پرداختن به نقاشی سپهری و پیش از آن‌که سوءتفاهمی دست دهد، این را بگویم که شاعر بودن سپهری، حساس بودن او، فروتن بودنش، مهربان بودنش و بالاتر از همه انسان بودنش ربطی به ارزیابی نقاشی او ندارد و باید در نقد و سنجش هنری حساب‌ها را از هم جدا کرد.

سپهری هنگامی به نقاشی روی آورد که نوعی هرج و مرج گریبان‌گیر هنرهای تجسمی ما بود. هر کس می‌خواست شکل یک الگو نقاشی کند و خودش را به یک مکتب و مشرب هنری بچسباند. سپهری در این بلبشو به دیدهٔ یک سیستم ناگزیر می‌نگریست، یک چند به قواعد بازی این سیستم تن داد و نمایشگاهی هم از آثار خود برپا کرد. بعدها برای آن‌که خود را از این بند برهاند به اروپا و امریکا سفر کرد. نقاشی مدرن را از نزدیک در بی‌ینال‌ها و موزه‌ها دید و آن طور که خودش می‌گفت، از این که نقاشی ایران با چشم و گوش بسته خود را وامدار نقاشی اروپایی کرده بود احساس حقارت می‌کرد. امیدوار بود که روزی این وام‌ها باز پرداخته شود. سپهری پس از چندی راهی ژاپن شد، در آن‌جا با شکلی از نقاشی آشنایی یافت که گویا با زمینه‌های فکری و مشرب عارفانه و ذهن شعراندیش او سازگارتر می‌نمود. هویت و زبان خاص نقاشی‌های خاور دور او را به سوی خود می‌کشید و در این گمان می‌انداخت که بهره‌گیری از ویژگی‌های این شیوه می‌تواند میان‌بر مطمئنی باشد برای به دست آوردن سبک و زمانی باهویت‌تر و نزدیک‌تر به فرهنگ و سنت‌های شرقی خود او، حالت فرازمانی و فراتاریخی این نقاشی‌ها برایش پرجاذبه بود. در نقاشی خاور دور حضورهایی را می‌دید که بیشتر ذهنی بود تا عینی و همین چیرگی ذهنیت، نمونهٔ نقاشی آرمانی او را فراهم می‌آورد. سپهری پس از بازگشت به ایران به شکل‌های گوناگون و بیشتر شعرگونه نقاشی کرد اما از آن‌جا که مجال تامل و مطالعهٔ دقیق و شناختن درست و ریشه‌یی مبانی هیچ کدام را نیافته بود، گرفتار سرگشتگی شد، همواره دو دل بود و همین تردید بر بیشتر آثارش سایه افکند. در دههٔ چهل، بیش از هر زمان دیگر، شعر بر فضای فرهنگی و هنری ما مسلط شده بود و شعرگونگی هوادار بسیار داشت. نه تنها نقاشی که نثر و تئاتر و گه‌گاه عکاسی و سینما نیز به شعر تکیه داشت و در آن به دیدهٔ ایمن‌گاهی مطمئن می‌نگریست. گروهی که شعر سپهری را دوست می‌داشتند، بر آن بودند که چون خوب شعر می‌گوید، لابد خوب هم نقاشی می‌کند. آن‌چه در این میان مردم را می‌فریفت این گفته‌های نوشنیده بود که: «شعرش را نقاشی می‌کند و نقاشی‌اش را می‌سراید.» اما نمی‌دانستند که شعر و شعارهایی از این دست را صد و چهل پنجاه سال پیش، شارل بودلر ساخته و در هواداری از نقاشی‌های رومانتیک‌ها سر زبان‌ها انداخته بود. در روزگاری که سپهری نقاشی می‌کرد دوران این گونه نگرش‌های بالزاکی نسبت به هنرمند به سر آمده بود اما انگار همیشه در سرنوشت فرهنگی ما بوده است که صدسالی از جهان عقب باشیم. به هر حال، امروز آن خلسهٔ سی‌سال پیش از سر تماشاگر آثار سپهری پریده است و به جای آن، تردیدها و دودلی‌ها نقاش چهرهٔ خود را می‌نمایاند. سپهری از همان آغاز، این را پذیرفته بود که زبان شعر و نقاشی را در هم بیامیزد. هنر مدرن از هنرمند می‌خواهد که تا حد امکان از موضوع فاصله بگیرد و با آن درنیامیزد، حال آن‌که سپهری دودلانه خودش از موضوع فاصله می‌گرفت اما شعرش را با آن در می‌آمیخت. سپهری اجازه داد که شعرگونگی، بدنهٔ نقاشی او را در حاکمیت خود قرار دهد و به نقاشی پرده‌هایی پرداخت که نه مبتنی بر زبان و ساختار تجسمی، بلکه متکی به شعر بود، آن هم شعری که به دلیل حذف عناصر دینامیک و زندهٔ زندگی از آن، در سطح و بر کنار حرکت می‌کرد. می‌خواست همین روحیه را در نقاشی‌های خود هم تصویر کند و هر جا که ضرورتی یافت، نقاشی را قربانی شعر کند. گواه درستی این حرف، هم شعر اوست و هم نقاشی او. در شعرش، نقاشی سهمی یاری‌دهنده دارد و در نقاشی‌اش از آن‌جا که به خود پاینده نیست، شعرگونگی تمامی اثر را به تباهی می‌کشد.

از آن‌جا که در سیر هنر سپهری چندین گرایش عمده دیده می‌شود، بد نیست که هر یک را جداگانه بررسی کنیم:

۱. نخستین ویژگی آثار سپهری همین آمیزش زبان شعر و نقاشی است. به تأثیر از این گرایش است که ته‌رنگی خاکستری و کدر فضای نقاشی‌هایش را غبارآلود می‌کند. اگر سپهری این واقعیت را در ایران درنیافته بود، می‌باید دست‌کم در اروپا درمی‌یافت که از صد سال پیش به این سو، تلاش نقاشانی همچون سزان، ماتیس، پیکاسو، موندریان و دیگرانی که سپهری به عنوان پیشتازان هنر نو می‌شناخت، همه این بوده است که احساسات‌گرایی نقاشی‌های خود را به حداقل و واقعیت بصری آثارشان را به حداکثر برسانند. از همان سال‌ها مشاجره‌یی در گرفته بود میان نقاشانی که آثارشان به سوی بصریت ناب پیش می‌رفت و آنان که هنوز با ارجاعات بیرونی پیوند داشتند و از آن توش و توان می‌گرفتند. اصولاً در سیر تاریخ هنر، پیوستگی میان هنرهای تجسمی و هنرهای دیگر و حتی رابطهٔ میان شاخه‌های گوناگون هنرهای تجسمی همواره شکلی ناپایدار و تغییرپابنده داشته است. هرگاه هنری در فرم و ساخت و بینش، به کشف و دستاوردی تازه که بتواند پاسخگوی برخی حساسیت‌های معاصر خود باشد دست یافته، بر هنرهای دیگر نیز تأثیر گذاشته و آن‌ها را به دنبال خود کشانده است. در روزگار یونانیان باستان، نقاشی به شکلی آشکار به معماری وابسته بود. همان نظریه‌های همارایی و تناسب‌هایی که فیثاغورث معین کرده بود بر هنر نقاشی فرمان می‌راند و این پیوند تا بدانجا بود که معماران و نقاشان در یک کارگاه آموزش می‌دیدند. در اوایل دوران رنسانس، این سیطره به تناسب در ترکیب‌بندی محدود شد. در اوج رنسانس و بخشی از دوران باروک، پیکره‌سازی بر نقاشی چیرگی یافت و در روزگار ما اگر نگوییم پیکره‌سازی زیر سیطرهٔ نقاشی قرار گرفته است باید بپذیریم که نقاشی در بسیاری موارد راهگشای مجسمه‌سازی بوده است. در روزگار رومانتیک‌ها شعر بر نقاشی سایه افکند اما از نیمه‌های سدهٔ نوزدهم سایه‌ها کنار رفت و نقاشی چهره‌یی روشن‌تر یافت. از اواخر سدهٔ نوزدهم و آغاز سدهٔ بیستم شمار نقاشانی که از شعر تأثیر می‌پذیرفتند رو به کاهش گذاشت چرا که حساسیت مدرن، در نقاشانی که از شعر الهام می‌گرفتند و یا آن را دستمایهٔ پرده‌های خود می‌کردند به دیدهٔ هنرمندانی ارتجاعی و سانتی‌مانتال نگریست. سپهری بی‌گمان از این تغییرات و شعرزدایی آگاهی داشت اما دودل بود، چرا که در زمانی که او نقاشی

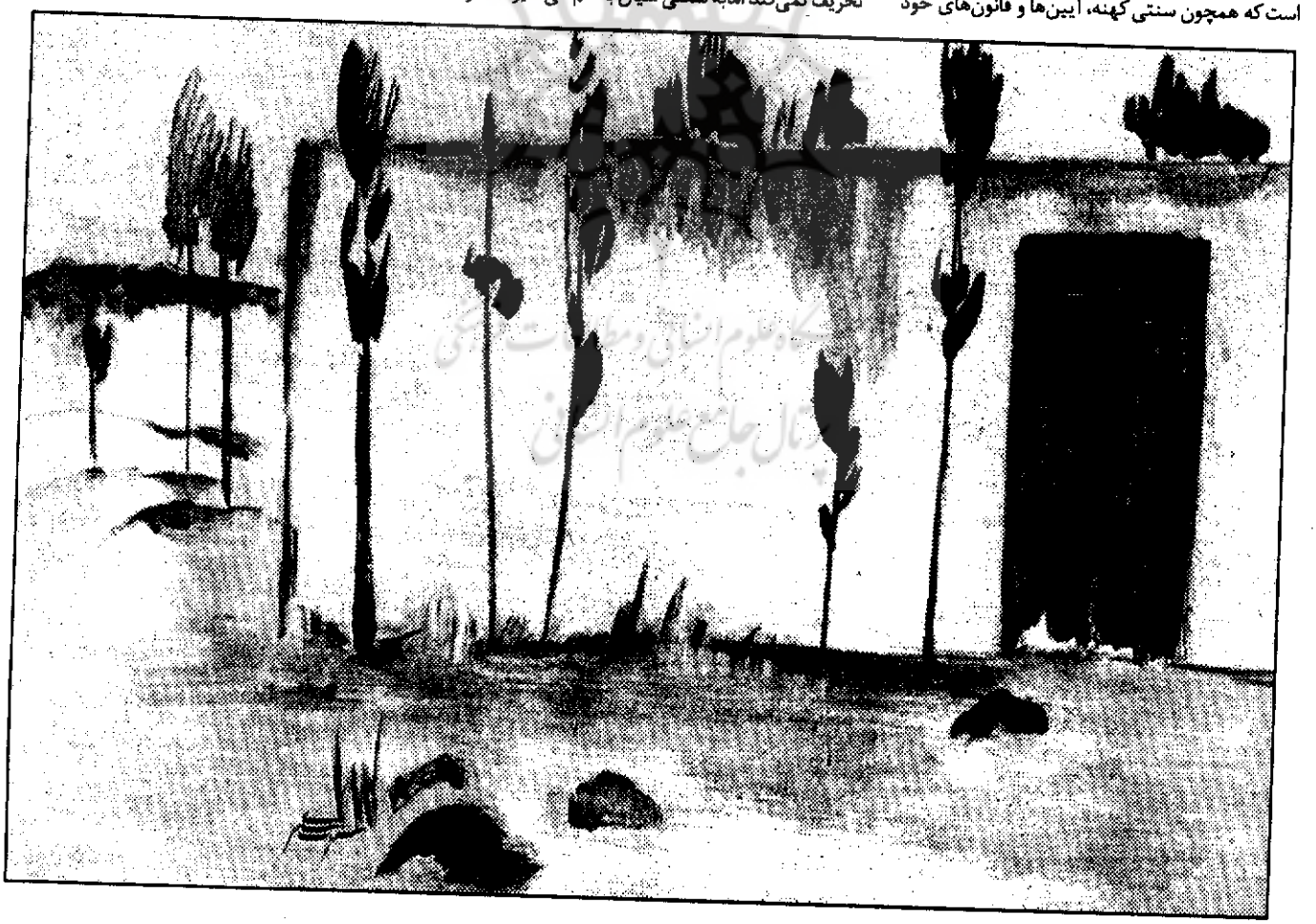
می‌کرد، شعر بر روحیات و احساسات مردم انگشت تأثیر کشیده بود و هنرهای دیگر را به دنبال خود می‌کشید. سپهری هم به تأثیر از این فضا، گرایش‌های تجسمی معاصر خود رانادیده انگاشت و سر در پی گرایش‌های حسی و عاطفی نهاد.

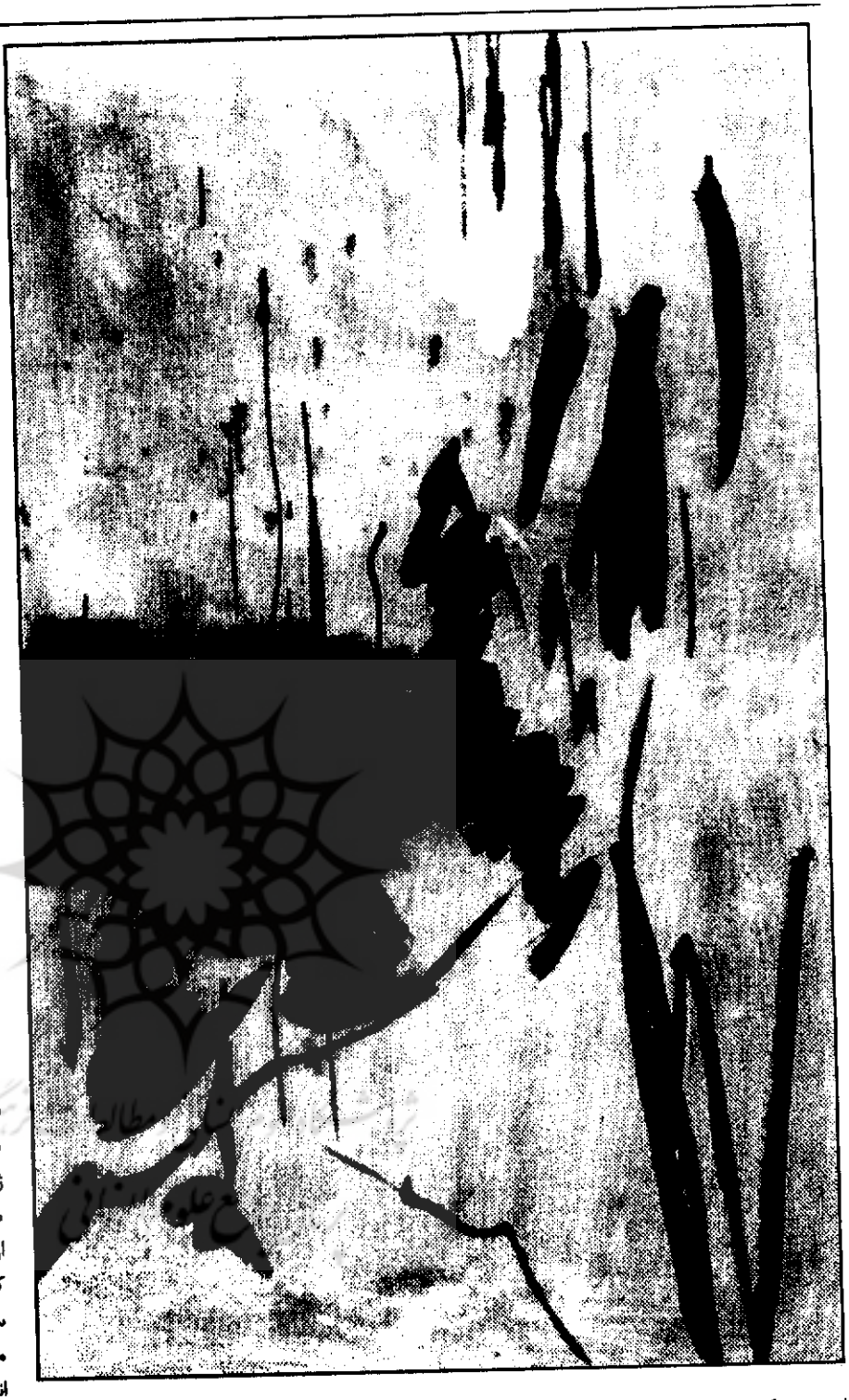
۲. یکی دیگر از ویژگی‌های نقاشی سپهری شبه‌ژاپنی بودن آن‌هاست. برخی از شیفتگان هنر سپهری منکر این واقعیت‌اند که او در مرحله‌یی از سیر نقاشی خود از هنر خاور دور تأثیر پذیرفته بود، می‌خواست به همان شیوه نقاشی کند و بسیاری از نقاشی‌هایش لحن چینی دارد. تأثیرپذیری‌هایی از این گونه، در هنر بسیاری از هنرمندان دیگر نیز دیده شده است و عیب و عار هم نیست. به عنوان نمونه هنر مودیلیانی، هم از استیلیزاسیون تندیس‌های قبایل آفریقایی تأثیر می‌گیرد و هم از سوداسری‌های نقاش هم‌وطنش بوتیچلی، هم از استادان نوکلاسیک فرانسوی بهره می‌گیرد و هم از نقاشان هم روزگار خود، هم به سبک و سیاق انقلابی سزان نظر دارد و هم به هنر تولوز لوترک. اما عامل اصلی در هنر مودیلیانی هیچ یک از این عوامل تأثیرگذار نیست، از آمیزهٔ آن‌ها تصویری تازه در کیمیاگرخانهٔ ذهن او ساخته می‌شود و از آن همه شیوه‌های نامتجانس، هنری فردی و با هویت پدید می‌آورد که شباهتی به هیچ یک از عناصر شکل‌دهندهٔ آن ندارد. بارها منتقدان، مودیلیانی را به سبب نمایش خط‌های صریح و مصمم کناره‌نمایی که گویی در فضا نیز شیار انداخته است با سیمونه مارتینی، پیزانلو، بوتیچلی، پولایوئولو و پارمیجانینو مقایسه کرده‌اند اما هیچ یک کار او را تقلید از این هنرمندان ندانسته‌اند و نتوانسته‌اند بر شباهت‌های آشکار انگشت بگذارند. نقاشان نوگرای اروپا، از مانه به این سو بیش از همه از هنر خاور دور و سطوح صاف و مستوی آن بهره گرفتند اما این تأثیرات را درونی و گواردهٔ خود کردند، نقاشی‌های آنان به هیچ رو شکل نقاشی خاور دور را پیدا نکرد و به تقلید نسخه‌بردارانه از آن نمی‌مانست. این نقاشان از ویژگی‌ها و مایه‌های هنر خاور دور سود جستند اما چون مبانی آن را می‌شناختند، مقهور آن نشدند. کدام سبک و هنری را می‌توان نام برد که پیکاسو به شکلی آن را نیازموده و از آن تأثیر نپذیرفته باشد؟ بنابراین تأثیرپذیری نه تنها ناپسند نیست که بسیار مثبت و پسندیده نیز هست و همواره نمودار پویایی هنر، جست‌وجوگری هنرمند و نشانهٔ دل نبستن به دست یافته‌های فردی و اندک بوده است. به شرط آن که درونی و نهادی اثر هنری بشود و با آن در ترکیبی ارگانیک و اندام‌وار در آمیزد. اما مسألهٔ سپهری این بود که بدون آشنایی با سلوک و عرف نقاشی خاور دور، از سر ذوق‌زدگی و شیفتگی از سنت نقاشی چینی و ژاپنی برای خود بتی ساخته بود صاحب کرامات بی‌حساب اما آن چه را ید و بیضا می‌انگاشت چیزی نبود جز چند شگرد استوار بر یک ذهنیت خاص و تمرین و مهارت یافتگی. سپهری در هنر خود مناسباتی با نقاشی آن دیار یافته بود و می‌خواست چیزی مانند هایکوهای ژاپنی، غزل‌گونه و روان و یک دست نقاشی کند اما آن‌چه در این میان می‌لنگید هم ذهنیت بود و هم تکنیک. به بیان دیگر، سپهری بدون آشنایی با مبانی و آداب و بنیادهای این شکل از نقاشی، تنها به برخی از جلوه‌های ظاهری و آرمان‌گرایی‌های عارفانه‌یی که در انتزاع نقاشی چینی و ژاپنی می‌دید دل‌بسته بود و می‌خواست با عرفان و نگرش معطوف به ذهنی کردن جهان، خودرا به ظاهر نقاشی خاوردور قائل و قانع کند. از همین رهگذر هم بود که تأثیرپذیری و تقلید سپهری

از نقاشی چینی و ژاپنی به ظاهر و صورت محدود ماند و به همین بسنده کرد که با رنگ‌های رقیق نقاشی کند و فرم‌های سیال و رنگمایه را در هم دویده بنمایاند، چنان که گویی سنت نقاشی خاوردور چیزی جز رنگ دواندن در بر نداشته است.

این که به ظاهر نقاشی‌های سپهری می‌پردازیم برای آن است که تماشاگر همواره به ظاهر پرده توجه دارد. حتی نگاه منتقد و تاریخ نگار هم اول ظاهر را می‌بیند و ایرادی هم نیست چرا که تنها چهره و ظاهر پرده است که رو به برون و اجتماع دارد و ارزیابی می‌شود. جنبه‌های درونی آن بر فلسفه و نظریهٔ نقاش و پیش‌فرض‌ها و پیش‌پنداشت‌های او استوار است. اما بد نیست که به این جنبه درونی نقاشی سپهری هم نگاهی بیندازیم. سپهری بی‌خود و بی‌جهت پای خود را روی پوست خربزه گذاشته و عرصه‌یی دشوار را برگزیده بود و چاره‌یی هم نداشت جز آن که به ظاهر نقاشی خاوردور بسنده کند. او توان تأثیرپذیری از کلیت و ماهیت و درون‌مایهٔ آن شکل از نقاشی را نداشت. برای اثبات این ناتوانی، باید اول با شیوهٔ نقاشی خاوردور آشنا شد و مؤلفه‌های آن را برشمرد.

نقاشی خاوردور در امتداد خطاطی آن سرزمین است که همچون سنتی کهنه، آیین‌ها و قانون‌های خود را دارد. چینی‌ها و ژاپنی‌ها در طول تاریخ دراز خود بیشتر با قلم‌مو نوشته‌اند تا با قلم. قلم‌مو در امتداد زندگی و ادامهٔ دست نقاش خاوردور است. تا همین چندی پیش اگر کسی خط خوش می‌داشت بی‌تردید خوب هم نقاشی می‌کرد. این مهارت بر اثر سال‌ها تمرین و ممارست به دست می‌آمد و بر سنتی دیرینه استوار بود، به بیان دیگر، خطاطی نخستین گام نقاشی خاور دور بود و گفتن ندارد که سپهری در همین گام نخست در می‌ماند. در هنر خاوردور، نقاشی و شاعری با هم رشد کرده‌اند اما در سیر تکامل هنر و فرهنگ این اقوام، همواره نقاشی هنر مسلط بوده است. چیرگی نقاشی بر شعر تا بدان‌جاست که شعر گه‌گاه خود را به یک لحظهٔ خاص از نقاشی محدود می‌کند، در بسیاری موارد یا همان محدودیت‌های نقاشی را می‌پذیرد و یا بر جزییات بصری تأکید می‌کند. نقاش چینی هم شاعر بود و هم خطاط، هم خطابه‌سرا و هم فیلسوف. قلم‌موی او چه هنگامی که نقش‌های لطیف و ظریف می‌زد و چه هنگامی که با خط‌های درشت و متهورانه می‌نوشت ابزاری برای بیان حسیات بود و همواره ذهنیات بود که بر هر چیز دیگر سیطره داشت. نقاشی خاوردور همواره متأثر از باورهای بودایی بوده است، فرم‌ها را چندان تحریف نمی‌کند امابه شکلی سیال به هم می‌آمیزد. هنر خاوردور به رغم هنر سده‌های میانه و هنر کلیسایی رنسانس که وظیفه و تعهدی جز تشدید احساسات مذهبی برای خود نمی‌شناخت، دل نگران بیانیهٔ و کارکرد خاصی نبوده است و بیشتر به عنوان ابزاری برای دراندیشیدن (مدیتیشن) کارآیی داشته است. هنگامی که نقاش خاوردور کوه و درخت و سبزه و آب را نقاشی می‌کرد، هوای آموختن درسی خاص یا رساندن پیامی آشکار را در سر نمی‌پروراند، هدفش آراستن دیوارها نیز نبود بلکه بیشتر به فکر آن بود که ابزاری برای درست اندیشیدن فراهم بیاورد. برخی از نقاشی‌های زیبا و ارزنده، به شکل تومارهای ابریشمین در محفظه‌های نفیس و گران‌بها نگهداری می‌شد. تنها در لحظاتی خاص آن‌ها را همچون ادعیهٔ مقدس بیرون می‌آوردند و همان گونه که به شعر یا نثری زیبا در کتابی مقدس مراجعه می‌شود، در برابر آن زانو می‌زدند و به آن می‌نگریستند. بدین‌سان چشم‌اندازی از طبیعت، اعتباری همسان شمایل قدیسان می‌یافت. نقاشی خاوردور همواره ناظر بر روحانیت و انکار جسمانیت بوده است، حضور آن جسمانی و «این جهانی» نیست، عناصر آن نیز بیشتر به بخار روبه‌بالا شباهت داشته است تا ماده‌یی که استوار بر زمین بنشیند و به همین سبب است که نوعی مه‌گونگی فضای نقاشی‌های ژاپنی

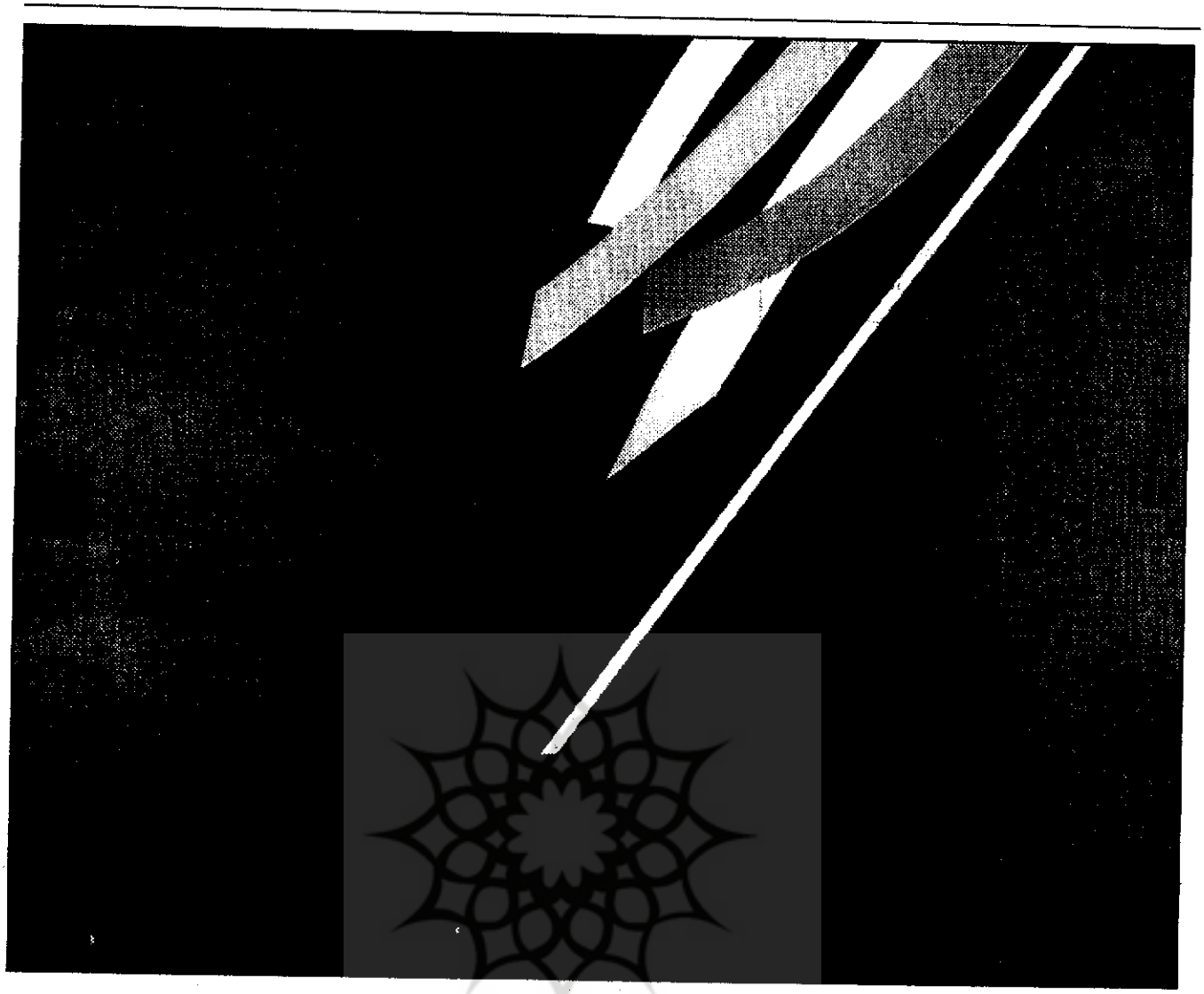




را در بر می‌گیرد. در نقاشی خاوردور نشانه‌یی از زندگی واقعی مردم و روابط افراد با جامعه و یا هر چیز دیگر که نشانی از واقعیت در آن باشد دیده نمی‌شود و هر چه هست در مه و ابهامی از رازوارگی سیال می‌شود.

نقاش خاوردور شش آیین و آدابی را که هسیه‌هو، نقاش مشهور چینی برای نقاشی معین کرده بود رعایت می‌کرد و این آداب سنگ زیربنای نقاشی او بود. شانزده روش برای نقاشی کوه معتبر شناخته شده بود و تصویرگری عناصر دیگر طبیعت نیز روش هایی خاص‌خود را داشت و هر نقش برآمده از مهارت و کارآزمودگی بود. این ربطی به ناتورالیسم نداشت و آنچه نقاش برمی‌نگاشت بیشتر به نمادهای منظره و چشم‌انداز می‌مانست تا خود عناصر طبیعت. اصولاً شکل نقاشی ژاپنی نوعی ژرف اندیشی بود. نقاش خاوردور سال‌ها تمرین می‌کرد تا بتواند درخت کاج را نقاشی کند و هنگامی که در این کار ورزیدگی می‌یافت به نقاشی سنگ می‌پرداخت. سپس به ابر و کوه روی می‌آورد و این همه را نه از روی طبیعت که از روی آثار استادان پیشین می‌آموخت. پس از یافتن مهارت در نقاشی این عناصر، تازه اجازه می‌یافت که به نظارهٔ طبیعت بنشیند و به زیبایی کلی آن بیندیشد، پس از بازگشت به کارگاه صورخیالی را که در ذهن انباشته بود با هم در می‌آمیخت و آن‌ها را همچون شاعری که واژه‌ها را برکاغذ آورد نقش می‌زد. این طور هم می‌توان گفت که نقاش در واقع سواد تصویری داشت و می‌توانست واژگان تصویری خود را بر کاغذ آورد. به هیچ رو سر آن نداشت که دستکار خود را با طبیعت مقایسه کند و دربند شباهت‌های ظاهری باشد. تلاشش همه آن بود که در آن‌چه می‌آفرید، ردپایی از شوق و جذبهٔ هنری دیده شود. هسیاکویی، یکی از نقاشان پرآوازهٔ چین بر این باور بود که ذات بودا در همهٔ عناصر طبیعت تجلی دارد: «شاخه‌های درخت در مه خاکستری، رنگ‌های بال پروانه‌یی که برشکوفه می‌نشیند و گدایی که از کوی و برزن می‌گذرد همه و همه بودا هستند.» و می‌خواست همین روح را در نقاشی خود بدمد.

نقاش خاوردور نمی‌توانست در انسان و طبیعت جدا از باورهای فلسفی که ذهن او را احاطه کرده بود نگاه بکند. نقاشی آن دیار معلول عرفان و نحلهٔ فکری و فلسفی خاصی بود که بر همه چیز سایه می‌انداخت و نقاش نیز همین باورها و کلیت را نقاشی می‌کرد. این عرفان جدا از عرفان ایرانی بود، چیزی نبود که هفت شهر عشق را از پاشنه درکرده باشد و از کوچهٔ رندانی همچون حافظ و عطار و مولانا گذشته باشد. عرفان خاوردور عرفانی ذهنی بود که بندناف خود را از واقعیت بریده بود و ناگزیر از درون خود تغذیه می‌کرد و تمام دل مشغولی آن بازگشت به درون بود. کمتر نقاش چینی و ژاپنی دیده شده است که مکانی خاص را با جزییات مأنوس آن تصویر کرده باشد. نقاش بخش جدایی‌ناپذیر از طبیعت می‌شد و طبیعت خود و طبیعت طبیعتی را که نقش می‌زد یک جا می‌نمایاند. تکنیکی که طی سال‌ها تمرین به دست آورده بود همراه با باورهای مذهبی، او را از احساساتیگری بازمی‌داشت وهمه در اندیشهٔ نمایاندن نوعی تمامیت و تقوا بود. تکنیک او به وی اجازهٔ دورشدن از وقاری اندیشگون را نمی‌داد. حتی در چهره‌نگاری هم دست و پای خود را در پوست گردوی نمایش ویژگی‌های چهره‌یی خاص قرار نمی‌داد و تنها دل نگرانی نمایش روحیات را داشت. به بیان دیگر آن‌چه نقاش می‌دید از صافی نگرش و اندیشهٔ فلسفی او می‌گذشت و آن‌چه می‌ماند چکیده و عصارهٔ چیزها بود. از همین رو آن‌چه نمایش می‌داد تماشاگر را به



اندیشیدن وامی‌داشت اما هرگز برانگیزنده و تکان‌دهنده نبود. نقاشی خاوردور هرگز بازتاب اندیشهٔ خلاق هنرمند شمرده نمی‌شد. یک درون مایه بارها و به تکرار نقاشی می‌شد و ان‌چه اهمیت می‌یافت، کیفیت بیان و اجرا بود. همان توانی که همانندهای آن را می‌توان در نواختن یک قطعه موسیقی آشنا نشان داد. به همین اعتبار، معیار سنجش هنر نقاش، محتوا و پیام اثر نبود بلکه کیفیت بهره‌گیری از قلم‌مو و گردش آزاد آن بود که ارزش اثر را معین می‌کرد. گردش قلم می‌باید به گونه‌یی باشد که هم شخصیت نقاش را بازگوید و هم مهارت و کاردیدگی او را. این‌ها همان ویژگی‌هایی بود که در هنر خطاطی نیز اعتبار می‌یافت و رعایت می‌شد. خطاطی چینی و ژاپنی تنها انتقال کلمات بر کاغذ نیست. هر سبک و شیوهٔ خطاطی معنای خاص خود را دارد و پشت سر آن عمری تجربه و کارآزمودگی نهفته است. در خطاطی چینی، شکل نوشتن هر واژه مانند لحن کلام گوینده تغییر می‌کند. مانند گویش هنرپیشه‌یی است که کلام نمایش را به زبان می‌آورد و هر کلمه را با تأکید یا مکثی مشخص ادا می‌کند. ناگفته نماند که این شیوهٔ نقاشی بری از لغزش و خطر هم نبود، چرا که خود را به مضامین و انگیزه‌های ساده و عناصر اندک محدود می‌کرد و همان گونه که دیدیم ژاپنی‌ها هر شاخ و برگ نی را به صد شکل نقاشی کردند، عرصهٔ نقاشی را به نمایش مهارت‌های خود محدود کردند و در گذر قرن‌ها به تکرار خود پرداختند. این همان محدودیت مضمونی است که سپهری هم به گونه‌یی از آن تن داد و کار نقاشی خود را نه تنها به همسانی، که به تک معنایی و تکرار هم کشاند.

درباره ویژگی‌های نقاشی خاوردور بیش از این‌ها می‌توان گفت و نوشت کرد اما همین اندازه باید روشن کرده باشد که سپهری هرگز نمی‌توانست آن همه تجربه را از سر بگذراند و به آفرینش آثاری بپردازد که به ادراک و دریافت همه سویهٔ این معیارها موکول است. پس نشان دادن این همه تعصب از سوی برخی از هواداران او و پافشاری بر این که سپهری همانند نقاشان خاوردور نقاشی نمی‌کرد یک سره بیهوده است. این نیازی به قسم و آیه ندارد و به دلایلی که برشمردیم، اگر هم می‌خواست نمی‌توانست از عهدهٔ چنین کاری برآید. این کار بدون رسم و راهی درست پیش رفتنی نبود و راهی نیز برای چیره شدن بر این ناتوانی وجود نداشت جز آن‌که سپهری در ژاپن چند قرن پیش به دنیا آمده باشد، با آن فرهنگ زندگی کرده و بار آمده باشد و دست را به آن شکل از نقاشی آموخته باشد. برخورد سپهری باعرفان و نقاشی خاوردور درست مثل برخورد هیپی‌گری دههٔ ۱۹۶۰ با عرفان شرق بود که بدون هیچ آشنایی ژرف و ریشه‌یی به سطح و ظاهر محدود ماند و شکل نوعی تظاهر روشنفکرانه را به خود گرفت. سپهری می‌توانست از ظاهر نقاشی هنرمندان چین و ماچین تقلید کند و شیفتهٔ هنرنمایی‌های هوش‌ربای نقاشان آن دیار باشد. حق مسلم او بود که این شیوه را دوست بدارد و از رنگ‌های رقیق و فرم‌های سیال کله گنده‌های نقاشی

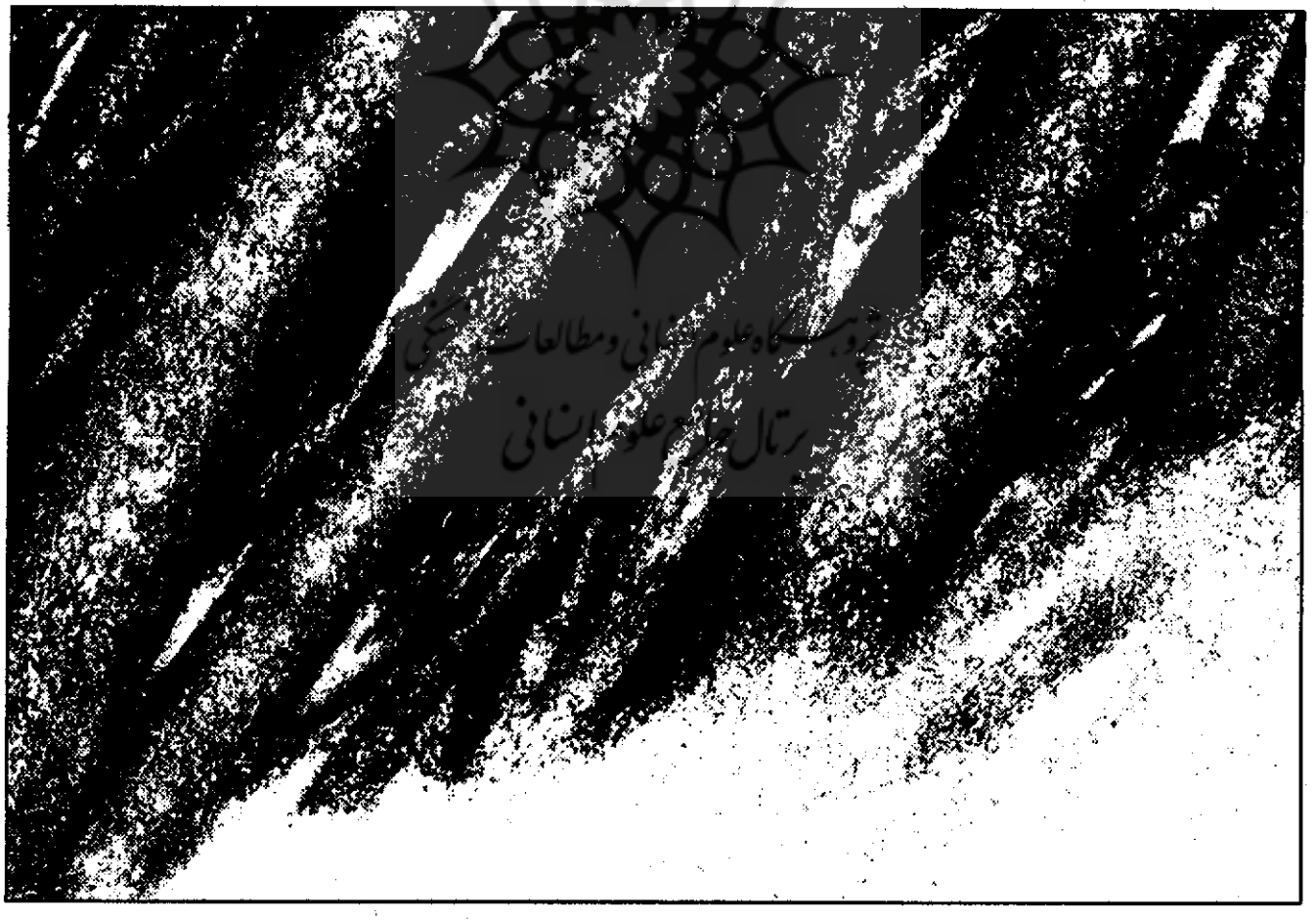
ژاپنی، از هاسه‌گاوا گرفته تا آثار قرن بیستمی لی‌کویان تقلید کند و باز حق او بود که رنگ‌هایش را به همان شیوه در هم بدواند و آخر سر هم به همین عنصر عاریتی ناچیز اکتفا کند، اما تماشاگر نقاشی‌های او نیز این حق را دارد که این شیوهٔ نقاشی را نپسندد.

سپهری یک چند به این شکل نقاشی کرد. خود را زیر بال هنری برده بود که گروهی از معتقدان به عرفان و باورهای منسوخ را در سال‌های دور و مرده در آن سر دنیا به اندیشیدن واداشته بود و هرگز در قید آن نبود که این هنر چه تأثیری می‌تواند بر آدم‌های زنده هم روزگار او داشته باشد. حتی به این نیز نمی‌اندیشید که آیا از این هنر برمی‌آید که گذشته را به امروز و آینده پیوند زند؟ زمانی که سپهری نقاشی می‌کرد آن نقاشان و آن آدم‌ها هفت کفن پوسانده بودند. اعقابشان طلسم هزارسالهٔ رازوارگی و جادوزدگی خود را گشوده بودند و به عصر تکنولوژی گام می‌نهادند. سپهری در روزگاری به نقاشی ژاپنی روی آورد که خود ژاپنی‌ها در باورهای نیاکان خود به تردید می‌نگریستند و امپراتوری قدرتمندی را بنیاد می‌نهادند که می‌باید چندسال بعد آغازگر عصر ارتباطات باشد و یکی از «آفتاب‌گردان»های ون‌گوگ را به ۳۹,۶۷۴,۲۵۰ دلار در حراج ساتبی بخرد.

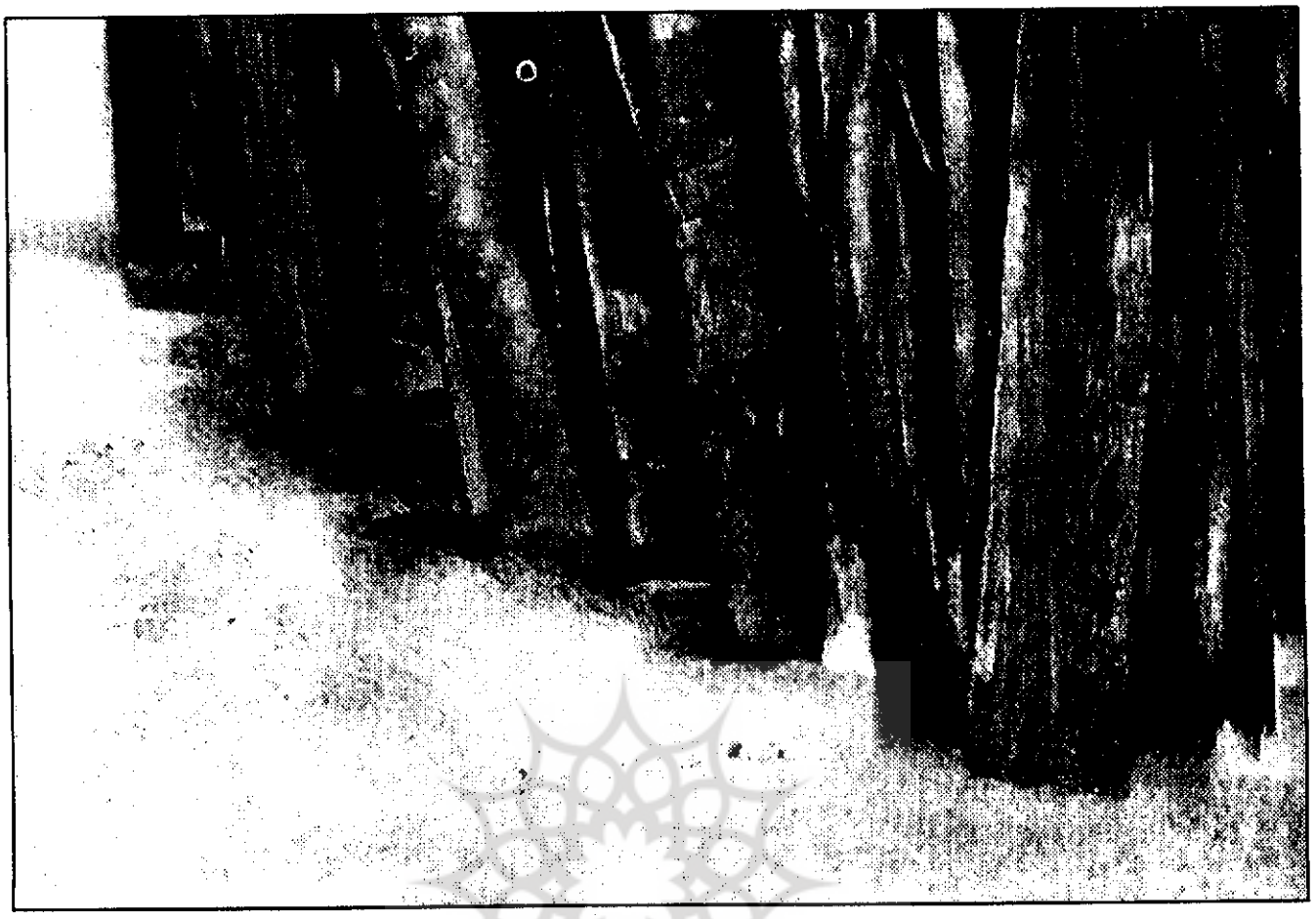
سپهری به هر حال شیفتهٔ نقاشی شبه ژاپنی خود بود، این زبان را برای بیان حالت «معلق» خود مناسب یافته بود و چنان که گذشت به گفتهٔ هوادارانش «نقاشی‌هایش را می‌سرود» اما این غزل‌واره‌ها، آکنده از واژگان ناآشنا و نامفهوم بود و ناگفته پیداست که سرودن شعری که سرایندهٔ آن از معنای واژگان شعر خود آگاهی نداشته باشد نیاز به مراقبهٔ چندانی ندارد. ستایشگران این آثار نیز نمی‌دانستند چه چیز را می‌ستایند و در داوری‌های خود به یک سلسله معیارهای حسی و ذهنی (مثل این که نقاش شاعر هم هست)، بسنده می‌کردند. سپهری در این شکل نقاشی هم دودل بود و نمی‌دانست با شیوه‌یی که به آن دل‌باخته بود چه کند. می‌کوشید تا چشم‌اندازهای کمابیش ارگانیک خود را با نوعی کیفیت عرفانی درآمیزد و از این رو آثارش بیش از آن‌که تصویر واقعیت باشد نشان‌دهندهٔ رسم و سنتی بیگانه بودو در آن ادراک روشنی از اقتضاهای این شیوه دیده نمی‌شد. گه‌گاه می‌خواست با افزودن رنگ‌های تند و تابناک به نقاشی‌های بی‌بهره از ساختار و همارایی، هم نوعی لذت بصری و زیبایی‌شناسانه پدید آورد و هم از سنت نقاشی خاوردور فاصله بگیرد. این جا و آن‌جا، لاله‌هایی در کنار جویبارهایش می‌رویید اما افزودن رنگ، شکل نوعی حساسیت نسبت به رنگ تند را به خود می‌گرفت و در نهایت به شکل تناقض‌های ثابت و صوری در برابر رنگ‌های تیره و در هم دویدهٔ او می‌نشست. در تمام این پرده‌ها آشکار بود که تردید دارد و هیچ‌گاه حرف آخر را نمی‌زند. حتی طبیعت بی‌جان‌هایش نیز آن تمامیت طبیعت بی‌جان‌های کوبیست‌ها را نداشت. این پذیرفتنی است که هر نقاش می‌تواند واژگان بصری پردهٔ خود را بیافریند و یا حتی محدودهٔ مفاهیم کهنه و آشنا را گسترش دهد اما این کار باید شکل ضرورت و گریز از تنگنا را به خود بگیرد، به منظور نفی یا همگامی با یک تفکر خاص پدید آید و در شرایطی شناخته، جای چیزی را بگیرد که پیشتر نبوده و کمبودش زیانبار بوده است. شرایط شناخته در هنر، همواره واژگان توصیف کنندهٔ خود را داشته است، که اگر نمی‌داشت آن وقت «شرایط شناخته» نامیده نمی‌شد. همین تفاوت میان واژگان ضروری و واژگان ناآشنا و نامفهوم است که به نقاشی سپهری شکلی نامأنوس و نامفهوم می‌دهد و یا در نهایت خوشبینی بگوییم که شکلی تخصصی می‌دهد، به نقاشی او شکل پدیده‌یی را می‌دهد که برآمده از شرایطی خاص و یک سره ناآشناست، چیزی است شبیه چهچه پرندگان که کسی معنای آن را

نمی‌داند اما زیبایی آن را ستایش می‌کند. به هر حال جاذبه‌های مشرب شبه‌عارفانه‌یی که سپهری بدان روی آورده بود او را بر آن می‌داشت که شرایط خاص و ناشناخته و شخصی خود را بیافریند و به دور از ضرورت‌های شناخته و تعهدآمیز معاصر خود نقاشی کند. آثاری که سپهری پدید آورد چیزی نبود که بر زمانه‌اش گواهی دهد و حاضر و ناظر بر جریان‌های روز باشد، حال آن‌که در زمان و مکانی که او در آن می‌زیست، نقاشی نکردن زمان و مکانی که در آن می‌زیست، نوعی مصلحت‌اندیشی و عافیت‌نشینی بدمنظر بود. او بی‌خود و بی‌جهت خود را در این گمان انداخته بود که هنرمند بودن و نقاشی کردن، یعنی دست شستن از فعالیت‌های سیاسی و اجتماعی.

۳. سپهری سرانجام در محدودهٔ سال‌های ۱۳۴۷ و ۴۸ بر آن شد تا از این باریکه راه درگذرد. از شیوه‌یی که در آن فرم‌ها و عناصر سیال و شبه ارگانیک بر هر چیز دیگر سیطره داشت جدا شد و به نقاشی یک سلسله تنه‌های درختان و سپس سطوح هندسی مسطح روی آورد. درختان سپهری ساخت و سازی استوارتر و معماری‌گونه‌تر دارد و ارزنده‌ترین کارهای او را باید در میان این رده کارها جست‌وجو کرد. تنهٔ درخت شکلی از انتزع و سادگی و گریز از کل به جزء را برای او فراهم می‌آورد. از درختان به عنوان تک واژگانی سود می‌جست که پس از پیوند با یک دیگر تصویری واحد پدید می‌آوردند. این بار رنگ نیست که سیال است بلکه سیالیت میان حجم و سطح است. چندین تنهٔ درخت را مانند نقاشی کلاژ کنار هم می‌گذاشت و ضرباهنگی را تکرار می‌کرد که گویی تا ابد ادامه دارد. بیشتر این نقاشی‌ها چنان به هم شباهت دارند که بیشتر ادامه یافتن یکی در روال دیگری را به ذهن متبادر می‌کند. تنه‌ها را تا حاشیهٔ بالای پرده ادامه می‌داد و با نمایش حجم‌های تنومند، ژرفای پرده را به پیش می‌کشید. سپهری در این سلسله نقاشی‌ها نیز چهره‌یی تردیدآمیز دارد و نمی‌خواهد کلک کار را در یک پردهٔ واحد بکند و رها کند. برخی از تنه‌های او سطحی رنگی است، پاره‌یی دیگر درختی است حجم‌پردازی شده و سومی چیزی بینابین این دو. این کار یعنی بازگشت به پیچیدگی فضای تصویر و بر هم زدن وحدت و یکپارچگی آن. سپهری در این سلسله نقاشی‌ها، هم می‌خواهد عارفانه محو و نابوده باشد و هم حضور داشته باشد. در تنه‌های مسطح همه چیز حتی حضور نقاش را نفی می‌کند و در حجم‌پردازی شده‌ها نه تنها حضور دارد که بر حضوری خردگرایانه تأکید می‌ورزد. چرا سپهری این قدر دودل بود و درختان را این گونه نقاشی می‌کرد؟ اگر نگاهی به تاریخ هنر و گذشته‌های دور بیندازیم و سدهٔ هفدهم را شاخص بگیریم، می‌بینیم که از روزگار ولاسکز تا زمان حاضر، نقاشی به تدریج مسطح‌تر شده است و امروزه بسیار دوبعدی‌تر از سدهٔ هفدهم است. اگر به همین شکل به سه قرن پیش از سدهٔ هفدهم بازگردیم باز هم می‌بینیم که نقاشی سدهٔ هفدهم در سنجش با آثار نقاشانی همچون پیرو دلافرانچسکا که خود استاد ژرفانمایی بود بسیار سه بعدی‌تر است. با این سنجش ساده، نقاشی سدهٔ هفدهم در اوج منحنی سه بعدی نمایی و سده‌های چهاردهم و بیستم در فرودهای این منحنی قرار می‌گیرند. این منحنی در واقع نمودار توهم‌گرایی و توهم‌نمایی نیز هست که در باروک به اوج می‌رسد. اما پرسش این است که آیا در این منحنی باید به دیدهٔ نمودار رشد نگریست یا منحنی سقوط و انحطاط. هنر مدرنی که سپهری از آن تأثیر پذیرفته بود و با آن آشنایی داشت بر آن بود که نقاشی صاف و مستوی همگانی‌تر و جهان شمول‌تر

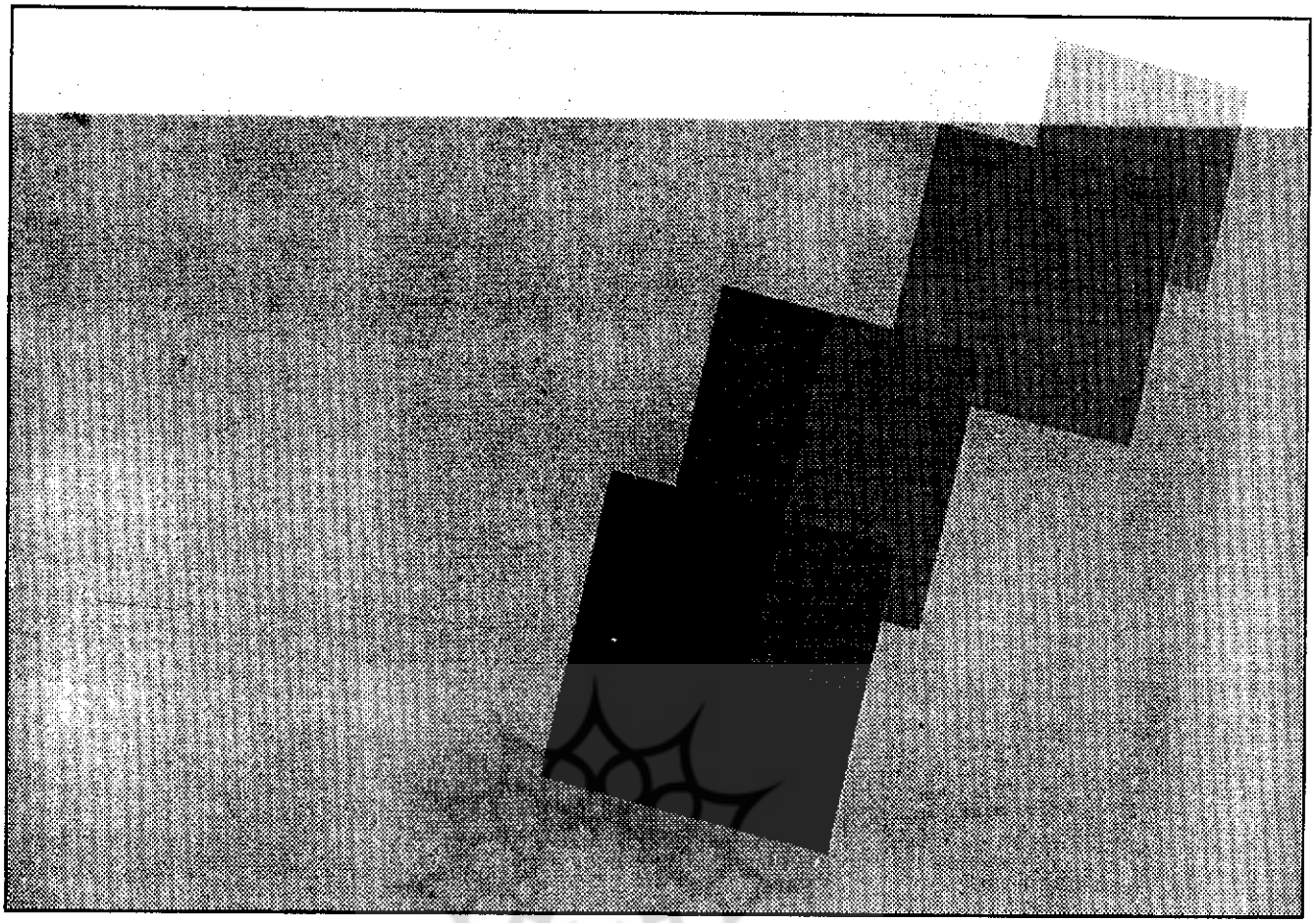


پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



این حرکت تاریخی به سوی کم‌ژرفانمایی به عنوان نشانه‌های بصری و فرمال تغییرات درونی نقاشی انگشت می‌گذاشت. همین تغییرات بود که سپهری را مردد می‌کرد، هم می‌خواست مدرن باشد و هم به شیوهٔ قدما خردگرایانه نقاشی کند. تصادفاً با همین درخت‌ها هم بود که پنداشت سبک خود را یافته است و از آن پس کاری جز گفتن و پالودن و تکرار ندارد اما زود دریافت که دارد خود را تکرار می‌کند و «شاهکارهای مشابه» می‌آفریند. تفاوت چندانی میان یک پرده و پردهٔ دیگر دیده نمی‌شد. درخت‌ها به آسانی می‌توانستند جای یک دیگر را بگیرند بی‌آن‌که به هیچ جای تابلو بر بخورد، فقط درخت‌ها را کمی این ور و آن ور کرده و به عنوان ترکیب‌بندی تازه ارائه می‌کرد. او به نقاشی تابلوهایی تن داده بود که به آسانی می‌شد آن‌ها را با تلفن هم سفارش داد و تنها کافی بود که درازا و پهنای پرده مشخص شود.

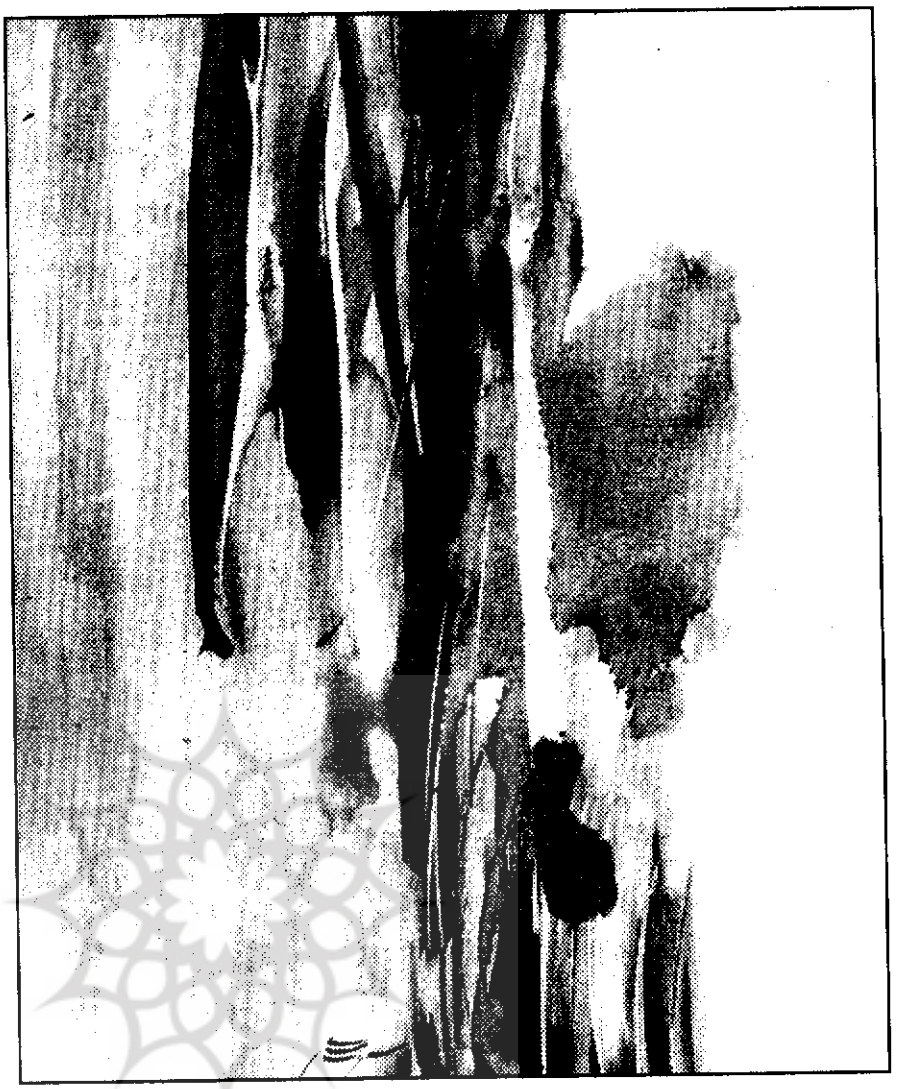
۴. هنگامی که تب‌وتاب نقاشی شبه ژاپنی و درخت‌های همسان فرونشست، سپهری به این فکر افتاد که بر



تردید دیرپای خود چیره شود و به بیانی خالص‌تر دست یابد. از این رو به سطوح صاف و شکل‌های راستگوشه و انتزاع هندسی روی آورد. می‌خواست یک چند در نقاشی به دیدهٔ پدیده‌یی قائم به ذات و رها از ارجاعات بیرونی نگاه کند. اما چشم امید به طلسم و تعویذی بسته بود که دیگر کهنه و ناهمزمان و نخ‌نما شده بود، نه از آن برمی‌آمد که نقاشی را احیا کند و نه می‌توانست دست کم چوب زیربغل آن باشد. به رنگ و رسانه و فیزیک نقاشی نزدیک شد و بر سطح تأکید ورزید اما به سبب همان دودلی دیرینه، آثاری پدید آورد که نشانه‌های شبه عرفان انتزاعی و حتی سمبولیزم در آن نمایان بود و این بار اگر نه توهم‌آمیز، که سخت کنایی جلوه می‌کرد. شکل‌های ناب‌تر این شیوه را در آغاز سدهٔ بیستم ماله‌ویچ و موندریان آزموده بودند. موندریان هنر و نظمی نو - تجسمی پدید آورده بود و با آن درهای نقاشی را به کهکشانی تازه گشوده بود. برخی از هواداران او در آن زمان این شیوه را تنها راه نجات نقاشی می‌دانستند اما زود دریافتند که این گونه نقاشی تهی و مکانیکی، بیشتر با معماری مدرن سازگار است تا با حسیات انسانی. ماله‌ویچ اما به رغم موندریان که همهٔ سطوح خود را راستگوشه می‌نمایاند، برخی زوایا را تیزتر کرد و فرم‌های خود را اریب بر گستره‌یی سفید می‌پراکند، اما این شیوه نیز زمانی که سپهری بدان روی آورد به تاریخ پیوسته بود و سپهری نقاشی روبه زوالی را سرمشق خود قرار داده بود که غرب، سال‌ها پیش، خسته و بیزار، از آن دل بریده بود. سپهری با بهره‌جویی از شیوه‌های عارف راستین و مدرنی چون موندریان و پژوهشگری چون ماله‌ویچ به نقاشی پرداخت اما هنوز دودل بود. می‌دانست که این شکل نقاشی نوآفرینی نیست. آیا سپهری می‌خواست اعتبار این راه‌حل‌ها را دوباره محک بزند؟

تجربه‌های انتزاعی مطلق سپهری در سنجش با پیش‌زمینهٔ ذهنی او سخت تصنعی و پرسش‌انگیز به نظر می‌آمد. چگونه نقاشی که همهٔ فرم‌های خود را سیال نشان می‌داد و رنگ‌ها را در هم می‌دواند و آن قدر بر شعر گونگی نقاشی و سیالیت فرم و بداهه‌سرایی تصویری تعصب می‌ورزید می‌توانست با این باریکه‌های رنگ و سطوح سادهٔ پیش‌اندیشیده کنار بیاید؟ چگونه چند فرم ساده و تاش رنگ می‌توانست تنها وجه بیان و گزارهٔ جهان نقاش باشد؟ آیا این سطوح صاف و مستوی می‌توانست جای خالی لاله‌هایی را که در کنارهٔ جویبارهای او می‌روییدند پر کند؟ پیدا بود که سپهری این نظم را بیش از آن‌که بر نقاشی خود تحمیل کرده باشد، بر روح خود تحمیل کرده است. می‌دید که بی خود و بی‌جهت خود را ملزم به آن کرده است که مطابق احکام و هنجارهای پیش اندیشیدهٔ دیگران نقاشی کند و خود را وامدار مکتب و مشربی کرده است که هم از آن او نیست و هم کهنه و منسوخ است. او هم مانند بسیاری از نقاشان این قرن واقعاً نمی‌دانست که آیا این تجربه‌ها و نوآوری‌ها برای دست یافتن به نقاشی ناب است یا برای آفریدن نوعی «حماسهٔ نو» یا «رئالیسم چشم‌های معصوم» و ترویج این باور که: «تماشاگر اگر بخواهد و بکوشد، خواهد دید.» آفرینش این «معصومیت بصری» چیزی بود شبیه لحظه‌هایی از جذبهٔ عارفانه و پذیرش این باور که گذر خطی اریب بر سطحی تیره همچون شهابی زودگذر تمامی انسجام واقعیت را در خود دارد.

نقاشی‌های انتزاعی سپهری شکل هنری شبه‌مذهبی را به خود می‌گرفت که ارجاعات بیرونی آن به همان محتویات درونی پرده محدود می‌ماند. پرده‌هایش سخت خالی به نظر می‌آمد اما این تهی بودن خلاء مجادله‌آمیز و عمدی مینی‌مالیسم نبود و سبب می‌شد تا آثارش بیشتر سوگوارانه به نظر بیاید تا



موجز. می‌خواست این تردید مدرن را تا پایگاه یک اسطوره اعتلا دهد به شکلی که اگر در روزگار شمایل‌پردازی زندگی می‌کرد می‌توانست یک نقاش مذهبی باشد اما عمر آن دورهٔ هنری سپری شده بود. تمام رابطه‌های میان اسطوره، جزم‌اندیشی، نمادپردازی و الهام‌های فردی خاص نقاشان مذهبی را به کار گرفت اما چون از کارکرد آن مطمئن نبود همه را در نیمهٔ راه رها کرد. می‌دید که این معیارها هر کاری که دلشان بخواهد با ذهنیت و نقاشی او می‌کنند. این نقاشی‌ها در درون کارگاه سپهری همان اندازه جدی بود که یک محراب‌نگارهٔ سدهٔ پانزدهم و همان معنایی را می‌یافت که رمان در ادبیات سدهٔ نوزدهم روسیه داشت. امیدوار بود که میان مردم هم مخاطبان خود را پیدا کند اما هنگامی که بیرون کارگاه به تماشا گذاشته می‌شد آن دم مسیحایی را نداشت و مانند نامهٔ پررمزورازی که به نشانی اشتباه فرستاده شود، یا تلفنی که شمارهٔ آن اشتباه بیفتد، کارکرد نداشت. می‌دید که این شکل نقاشی در روزگاری که در آن می‌زیست، نه سر پیاز است و نه ته پیاز. تماشاگر، به اعتبار شاعری سپهری می‌کوشید تا در لابه‌لای کیفیت‌های صوری این پرده‌ها پی‌توازی‌ها و معادل‌های احساسی بگردد، ردپایی از محتوای حسی در آن‌ها پیدا کند و مانند «درختان»، به‌پرده‌های دیگر تعمیم دهد. همیشه همین محتوای حسی بود که بر این سلسله نقاشی‌های انتزاعی سپهری سایه می‌انداخت حال آن که در اصل هدف او از این شکل نقاشی، کاهش محتوای حسی و افزودن به کیفیت‌های بصری بود.

۵. سرانجام عمر این تجربه‌ها هم سرآمد و سپهری باردیگر به طبیعت بازگشت. این بار هم می‌خواست در همان حال و هوای نقاشی خاوردور، چیزی معادل هایکوهای ژاپنی و شعرگونه‌یی روان و یک دست تصویر کند. با نگاهی نوستالژیک و با اصراری آشکار در مبهم نمایاندن فضای نقاشی، به چشم‌اندازهای مأنوس پیرامون زادگاه خود و آبادی‌های کنارهٔ کویر پرداخت. اما سنت نقاشی ژاپنی را چنان بر گردهٔ نقاشی خود سوار کرده بود که آن‌چه پدید می‌آورد شبیه چیزهایی بود که گویی پیشتر در سرزمینی دور و دیگر پدید آمده بود. انگار که باد بذر نقاشی‌های تاهاکو و چشم‌اندازهای موچی را به کارگاه او آورده بود و همه چیز بر همان رسم و نهاد می‌رویید. برای آن‌که از شباهت‌ها بکاهد این بار به جای لاله و رنگ‌های تند، سقف‌های گنبدی و برخی عناصر بومی دیگر را بر پرده‌هایش تحمیل کرد. می‌خواست به ضرب و زور عناصر تحمیلی و نقش‌های بومی و خودی، نقاشی خود را ایرانی و این جایی جلوه دهد اما نمی‌شد. هویت باید در ساختار و ذات نقاشی باشد نه در هیات عناصر محلی و بومی که به شکل باری تحمیلی بر گردهٔ نقاشی نهاده شود. این بار هم همه چیز همچنان بر مدار یک کلیشه و فرمول خاص می‌گشت، فرم‌ها در هم می‌دویدند و رنگ‌ها از فیلتر خاکستری شعرگونگی نقاشی او می‌گذشتند و در هم نشست می‌کردند اما با این شگردها بار به منزل نمی‌رسید و نقاشی او آن وحدت و سامانی را که باید، پیدا نمی‌کرد. در آثارش ته‌مایه‌های ژاپنی در کنار عناصر بومی ایرانی دیده می‌شد و فیلی را می‌مانست که یاد هندوستان کرده باشد. چیزی بود مانند نشاندن موسیقی سنتی ایرانی بر یک صحنهٔ کارتون ژاپنی، بار و ارزش عاطفی که بر دوش عناصر بومی می‌گذاشت نه تنها با فضای نقاشی او جفت و جور نمی‌شد بلکه با پیش‌زمینه‌های فرهنگی تماشاگر نیز مأنوس نبود، توی ذوق می‌زد و نقاشی را از ریخت می‌انداخت. بدین سبب هم بود که تابلوهایش اندکی از محدودیت‌های آن‌چه به نقاشی آن تن داده بود فراتر می‌رفت و همین فراروی به آثارش شکلی ملودراماتیک می‌داد. انگار در حین روایت افسانه‌یی محلی و ایرانی، از واژگان و عبارات ژاپنی استفاده می‌کرد، با همان مکث‌ها و فاصله‌گذاری‌ها و علامت‌ها. به همین سبب، بخش‌هایی از تصویرهای او نشان از جایگاهی داشت که نه خود او آن را می‌شناخت و نه برای تماشاگر آشنا بود.

سپهری نمی‌توانست بر تضادی که میان اهداف نقاشی خود و کارکرد بیرونی آن‌های می‌دید چیره شود اما به هر حال این شکل نقاشی برای گروهی از جوانان جاذبه داشت و جمعی را به دنبال خود کشاند. اندک شماری که در آن روزها و آن جمع محدود نقد هنری می‌نوشتند وبه ظاهر ستایشگر هنر او بودند و استعداش را می‌ستودند یا ادبیات می‌بافتند و یا چیزهایی سرهم می‌کردند که نه خود از آن سر در می‌آوردند و نه نقاش. در یکی از این ستایش‌گونه‌ها آمده است که: «آنان که

غالباً برآمدن روز و ریختن روشنی سپیده‌دم را بر بام خانه‌های کوتاه در یک واحد حیاط مرکزی مشاهده کرده‌اند و از دقایق زیبایی سپیده‌دم حظ برده‌اند فقط می‌دانند که بیان سپهری تا چه اندازه درست است...» بی‌گمان آفرین‌گویی‌ها و تعریف‌هایی از این دست بس بود تا سپهری را نه تنها از نقاشی شبه‌ژاپنی، که از زندگی هم بیزار کند.

به هر حال سپهری از آن دست هنرمندانی است که چه در نقاشی و چه در شعر، شمار مقلدانش بیش از پیروان اوست. از میان شکل‌های گوناگون نقاشی او، آن‌چه بیشتر مقلد یافت، نقاشی‌های شبه ژاپنی و رنگ دواندن‌های بی‌حساب و کتاب بود. نقاشی‌های بی‌بو و خاصیت مشتی از مقلدان او و نمایش عناصر بومی و ایرانی با فرم‌های سیال و رنگ‌های درهم دویده در فضاهای خاکستری و مه‌آلود که به شکل یک بازی لوس و بی‌مزه، گریبان‌گیر برخی از نقاشان جوان ما شده، ثمرهٔ سرودی است که سپهری یاد مستان داده است. این نقاشان هستی و نیستی و عنان نقاشی نوپای خود را به دست حادثه و تصادف می‌سپارند و به نقاشی پرده‌هایی می‌پردازند که بیشتر بر لولای رنگ دواندن و آبکی نقاشی کردن می‌گردد و انگار قرار است که مال نقاش دیگری باشد نه خود آنان. با هیچ منطقی هم زیر بار نمی‌روند که اگر باری به هر جهت بودن و تکیه کردن بر تصادف اعتباری می‌داشت، دادائیسم به آن زودی کارش به ورشکستگی نمی‌کشید و سوررئالیسم بر ویرانه‌هایش قد علم نمی‌کرد. رنگ دواندن و ترکیب‌های تصادفی پدیدآوردن می‌تواند یک بازی و سرگرمی باشد، می‌تواند تجربه‌گری باشد، می‌تواند مشغولیات بی‌آزار و از سر بی‌کاری باشد، می‌تواند از پی هزار درد بی‌درمان باشد اما بی‌تردید نمی‌تواند هنر و نقاشی باشد. این کار تنها هنگامی می‌تواند هنر شمرده می‌شود که شعور نقاش، باری تمثیلی یا نمادین بر دوش آن بگذارد و آن را نشانهٔ یک موقعیت خاص عاطفی و روانی بگیرد.

در پایان این را هم گفته باشم که این شکل رنگ دواندن و سرسری گرفتن طراحی و نقاشی چند حسن دارد: نخست آن‌که می‌تواند یک پز روشنفکری به حساب آید و نقاش را متجدد و نوآور جلوه می‌دهد. دوم آن‌که چون به ظاهر حضور و ضرورت هر گونه مراقبه را نفی می‌کند و بیشتر بر ذهنیات و ادبیات و شبه عرفان تکیه دارد تا بر معیارها و ارزش‌های تجسمی، میدانی فراهم می‌آورد برای آفرینش شاهکارهای فوری که فرایند «سری‌دوزی» و تولید انبوه آن‌ها نیازمند دانش و مهارت نیست.