نسبت به فرزندی که سراغ هنر می‌رفت.

همین‌طور است. کسی که ادامه‌ی کمال‌الملک را یاد می‌گرفت، در بازار یا خیابان منوچهری دکانی باز می‌کرد و یک نفر عکس پدرش را می‌برد و می‌گفت: «برای من بزرگ کن». فاجعه‌ای که بعداً اتفاق افتاد این بود که کمال‌الملک ـ که نقاش بزرگی بود ـ به فرانسه رفت و لوور را دید، اما یک استنباط سراپا غلط از هنر کلاسیک اروپا کرد؛ فکر کرد این‌ها طبیعت را کپی کرده‌اند.

برای ما نقاشی‌ای سوغات آورد که هنوز وبال گردن هنر ایران است؛ نقاشی خیابان منوچهری درواقع این که سیب بکشی و مثل عکس، یک قطره آب رویش باشد. درحالی که کلاسیسیزم ایتالیا و اروپا اصلاً این‌طور نبود. تعجب می‌کنم چطور کمال‌الملک آن پرداخت‌ها را دید، اما مثلاً مجسمه‌ی موسی که دو شاخ روی سرش است و نشان قدرت برای سامی‌هاست را ندید؛ دیوها و فرشته‌ها را در کلیساها ندید. هنر، تخیل است؛ نه کپی طبیعت. اشتباه دید و آنچه برای ما آورد، هنوز سلیقه‌ی اکثریت مردم ایران است.

کسانی که نقاشی قهوه‌خانه‌ای داشتند ـ که روایتگر و جادویی است ـ از فقر و بی‌اعتنایی مردند و به‌جایش، آفتابه آمد. ببینیم در اروپا چه کردند؛ پاپ‌آرت آمد، کوکاکولا یا مرلین مونرو را بولد کردند؛ ما هم خط را ناخوانا بنویسیم، به خط بی‌احترامی کنیم یا آفتابه را به‌عنوان مجسمه بگذاریم. این مشکلات در دهه‌ی ۴۰ پیش آمد.

شما جایی اظهار داشته‌اید که «ترجیح می‌دهم با وفاداری به فرهنگ و سلیقه، نگاه تازه‌ای به جهان داشته باشم و فعالیتم را در این خط ادامه بدهم». این رویکرد در شیوه‌ی ایده‌یابی و روند شکل‌گیری آثار هنری شما چگونه منعکس می‌شود؟ از لحظه‌ای که جرقه‌ی یک ایده در ذهن‌تان زده می‌شود تا زمانی که آن ایده روی بوم به یک اثر کامل تبدیل می‌شود، چه مراحلی را طی می‌کنید؟

اولین آن طراحی است. دست شما باید آن‌قدر تمرین کرده باشد که مثل دست یک استاد تار، چشم‌بسته روی سیم‌ها برقصد. دست شما باید بتواند شکلی را که می‌خواهید طراحی کند، نه این‌که طبیعت را کپی کند. هربار که می‌خواستیم به الخاص طراحی نشان دهیم، اگر کمتر از ۲۰۰صفحه بود، قبول نمی‌کرد و من و دو، سه نفر دیگر را وادار به این کار می‌کرد.

یعنی بخشی از تأکیدش بر پرکاری و تمرین بسیار بود.

اگر بخواهید تار یا سه‌تار بنوازید یا طراحی کنید، دست شما فقط از راه پرکاری قوی می‌شود. چشم شما در نقاشی باید با انگشتانتان یکی شود. در مورد نوازنده‌ی تار یا سه‌تار، گوش و دست یکی می‌شوند و این فقط از راه پرکاری به دست می‌آید؛ هیچ راه دیگری وجود ندارد. در کنار این، شما باید ادبیات و شعر را بشناسید؛ نه‌فقط ایران، هر جای جهان را. هنر جهان را نگاه کنید؛ چین چقدر جادویی است، هند کجاست و... همه‌ی این‌ها ممکن است تو را بسازد؛ و البته آن باور اولیه و نیاز درونی که «جز این کار، کار دیگری برای من در جهان جذاب نیست». این دوام است.

پس به‌طور خلاصه؛ اول طراحی و بعد دوام و استمرار کاری.

بله. همچنین دیدن. هر جایی ممکن است چیزی به‌دست بیاید؛ از هر کتاب یا سفری. در معبدهای هند، اندام‌های جادویی و تراش‌هایی که گاهی فکر می‌کنی آیا واقعاً کار انسان است؟ یا در چین، آفریقا و... این‌همه جادویی که در هنر هست، باید شناخته و درک شود. وقتی طراحی را شروع می‌کنی، حافظه‌ات خودبه‌خود می‌گوید هند چطور طراحی کرده.

طراحی فقط رنسانس ایتالیا نیست؛ سفال‌های مارلیک و سیلک را ببینید که سه‌هزار سال قبل، با چه شکوهی با چند خط، جغد یا بز یا اسب را طراحی کرده‌اند. همه‌ی این‌ها نشانِ شناخت طراحی، انتخاب سلیقه، خلاقیت و کار است.

به این معنا، طراحی شبیه نت‌هایی است که یک آهنگساز برمی‌دارد یا فلش‌هایی که یک پژوهشگر ثبت می‌کند؛ شما آن طراحی‌ها را که انجام می‌دهید، بعد تصمیم می‌گیرید کدام را روی بوم ببرید، درست است؟

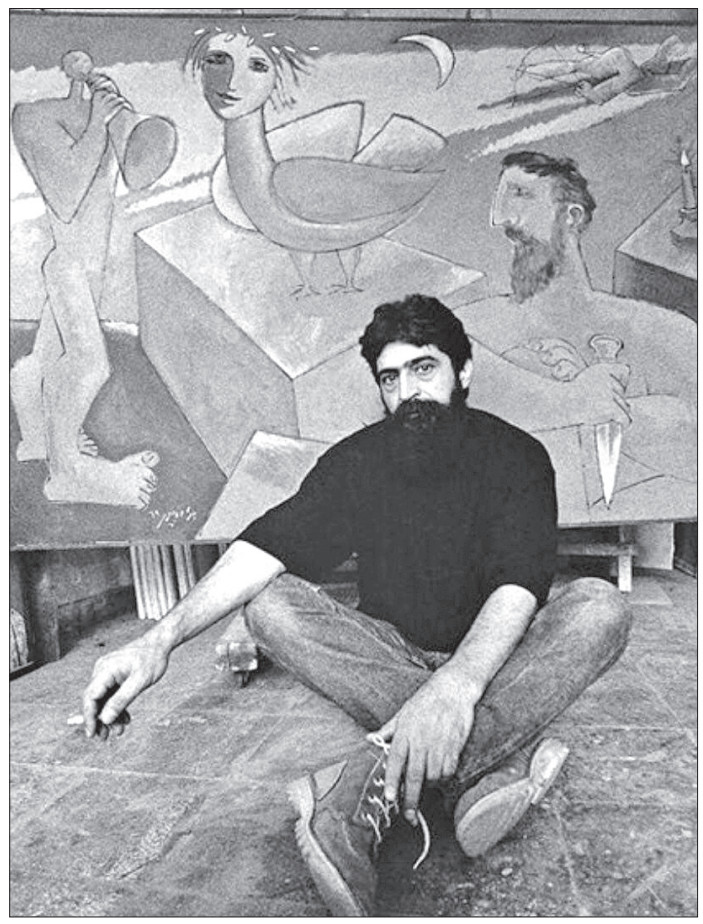
نه به این شکل. آن‌ها را داری، ولی «تصمیم» نمی‌گیری. آن‌ها تبدیل می‌شوند به جزئی از تصمیم و نگاه تو. تو دوباره به آن‌ها نگاه نمی‌کنی؛ آن‌ها در تو هستند.

یعنی چیزی که روی بوم می‌رود، تصمیم دیگری است.

کاملاً. درواقع تصمیم ندانسته است. بعد از ۵۰سال نقاشی، وقتی بوم را روی سه‌پایه می‌گذارم واقعاً هرگز نمی‌دانم چه چیزی خواهم کشید؛ اما آن خط در دست من است، درک از نور و رنگ ـ که سلیقه‌ی من است و برایش کار کرده‌ام ـ در من هست و خودبه‌خود می‌آید. ولی من هرگز تصمیم نگرفته‌ام که روی بوم چه اتفاقی قرار است بیفتد؛ با یک لکه رنگ و خط شروع می‌شود و ندانسته می‌رود تا جایی که به خودت می‌گویی: «خوب است، امضاء کن.»

باور کنید هنر، «جادو» است. جادو کلمه‌ی دست‌نیافتنی‌ای نیست؛ همه‌ی ما در زندگی‌مان احساس‌اش می‌کنیم. وقتی به یک رهگذر نگاه می‌کنی و عاشق می‌شوی، از کجا اتفاق می‌افتد؟ کدام خاطره‌ی قومی، کدام مفهوم از چشم یا نگاه در وجود تو هست که ناگهان می‌بینی‌اش، بی‌آن‌که دنبال‌اش گشته باشی.

از منظر تکنیکی، آثار شما به بهره‌گیری هنرمندانه از رنگ‌های پویا، ساده‌سازی فرم‌ها و خطوط بیانگر، شهرت دارند. همچنین با رسانه‌ها و مواد متنوعی کار کرده‌اید؛ از نقاشی با رنگ‌روغن و اکریلیک گرفته تا سرامیک، فرش نمد، گبه و قطعات فلزی. هنگام آغاز یک اثر، چگونه درباره‌ی انتخاب مدیوم تصمیم می‌گیرید؟ مثلاً چه عاملی تعیین می‌کند که ایده‌ای را با رنگ‌روغن اجرا کنید یا با اکریلیک. این انتخاب چه تأثیری بر بافت، رنگ‌گذاری و حال‌وهوای نهایی اثر می‌گذارد؟



آن‌چه با رنگ‌روغن می‌توانی بیان کنی یک‌چیز است و با اکریلیک چیز دیگر.

یعنی این ایده است که به شما می‌گوید کدام متریال برای کدام ایده بهتر است؟

دقیقاً. این‌که مثل خیام بخواهی جهان‌ات را در یک رباعی بگویی یا مثل مثنوی در ۱۰ صفحه؛ هرکدام از این انتخاب‌ها متناسب است با آن‌چه می‌خواهی بگویی. خیام بیش از یکی، دو مصراع لازم نداشته؛ همان کافی بوده. درنتیجه این‌که تو غزل، قصیده یا رباعی می‌گویی، متناسب است با چیزی که می‌خواهی بگویی. با رنگ‌روغن چیزی را می‌شود گفت، با اکریلیک چیز دیگری، با فلز یک چیز، با سرامیک چیز دیگر و...

چون به ادبیات هم علاقه‌مند هستید این سوال را می‌پرسم؛ درواقع اگر بخواهم اثر عاشقانه خلق کنم، در ادبیات سراغ غزل می‌روم و اگر بخواهم پند و اندرز بدهم، به قصیده می‌پردازم؛ آیا مدیوم در هنر هم به‌همین‌صورت است؟

نه با این جزئیات، ولی بله، همین‌طور است. وقتی با اکریلیک کار می‌کنید، هر اتفاقی بیفتد باید همان را ادامه دهید؛ اما با رنگ‌روغن روی یک تابلو، پنج بار می‌توانید کار کنید و لایه‌لایه اضافه کنید. اتفاقی که با اکریلیک شروع می‌کنید از همان ابتدا یک «هیجان» است و توانایی وقتی است که وقتی قلم را می‌گذاری، همان لحظه درست باشد؛ آن را دیگر نمی‌توانی تصحیح کنی. کارهای طراحی من ـ که این اواخر هم بسیار ساده و یک‌خطی شده‌اند ـ کوچک‌ترین لغزش یک سانتی‌متری اگر داشته باشند، باید کنار گذاشته شوند و نمی‌شود درست‌شان کرد. باید از اول درست باشند.

در انتخاب پالت رنگی هم همین است؟ بداهه‌کاری می‌کنید یا پالت از قبل انتخاب می‌شود؟

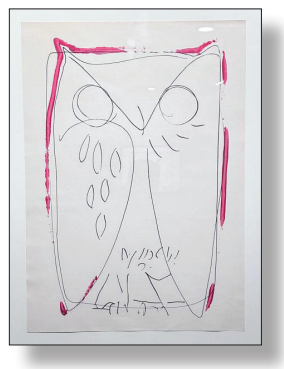
بداهه است و بداهه، خودش پالت رنگی را انتخاب می‌کند. در ذهن تو امروز چه می‌گذرد، چه چیزی را می‌خواهی بگویی؛ کدام نگاه و لبخند را، کدام پیکر و شکوه اندام زن را، کدام تندی یک مرد را یا شکوه گردن اسبی که برگشته، نگاه یک اسب و... مهم‌ترین چیز خط است. خط، بنیاد خلقت است. درخت اگر درخت است چون طراحی‌شده، شتر اگر شتر است چون طراحی شده و اسب اگر اسب است چون طراحی شده.

بر توانایی طراحی، درک شکل، فرم، اندازه و حالت‌ها تأکید می‌کنم. اگر این‌ها را داشته باشی و بخواهی اسب بکشی، قلمت برایت اسب می‌کشد، بی‌آن‌که لازم باشد دوباره تصحیح‌اش کنی. در رنگ‌روغن این فرصت هست، چون جُرم دارد که رویش را بپوشانی و عوض کنی. اما کارهای ۱۵-۱۰ سال گذشته‌ی من فقط یک‌بار اتفاق افتاده‌اند و هرگز چیزی در آن‌ها تصحیح نشده؛ هرچه از اول اتفاق افتاده، ناچار همان بوده و مانده است.

این موضوع را در ادبیات هم داریم. از منابع مختلف شنیده‌ام که حافظ مرتب خودش را تصحیح می‌کرد، ولی مولانا هیچ‌وقت تصحیح نمی‌کرد و هرچه گفته بود را ادامه می‌داد.

درست است. شاید بتوانید بگویید حافظ، رنگ‌روغن کار می‌کرده و مولانا، طراحی. هرچه جاری شده، همان آمده. تصور کنید بخواهید مثنوی را تصحیح کنید؛ سه برابر یک عمر وقت می‌خواهد. جاری شده و گفته. گاهی لغت‌ها بسیار عوامانه هستند؛ مسئله در مولانا «بیان موضوع» است. بعضی غزل‌ها هست که بسیار عاشقانه، عشوه‌گرانه و کامل است اما مثنوی را که می‌خوانید، جریان سیالی است که ایده و بیان، ریتم و آهنگ را می‌گوید؛ جزئیات لغات، این‌که چقدر سر جایشان هستند، چقدر فاخر یا عوامانه‌اند برایش مهم نیست. ولی حافظ جواهرسازی می‌کند، چون غزل می‌گوید؛ کوچک‌ترین تونالیته‌ی یک صدا، یک آوا، یک «آ، ا، اُ» غزل را ویران می‌کند.

به‌نظرم جهان‌بینی یک پنجره‌ی تنگ نیست؛ پنجره‌ای است که جهان را می‌بیند. من در شیراز بزرگ شده‌ام؛ گل‌مرغ‌های روی کاشی بناها را دیده‌ام، رنگ‌های جادویی کاشیکاری‌های شیراز و باغ‌هایش را دیده‌ام، تخت‌جمشید و نقش‌رستم و کوزه‌ها و سفال‌ها را دیده‌ام. درنتیجه اصطلاح «نو» و «کهنه» را خیلی نمی‌فهمم. هنر، جریانی شبیه یک رودخانه است. هنرمند کسی است که چیزی را می‌بیند و چیزی را بیان می‌کند که دیگران نمی‌بینند و توانایی بیان‌اش را ندارند؛ به این فرد می‌گوییم هنرمند



تأثیرپذیری شما از دو سرچشمه‌ی فرهنگی در آثار هنری‌تان مشهود است؛ ازیک‌سو به میراث هنر سنتی ایران توجه دارید و برای یافتن بیانی نو در نقاشی معاصر، به مطالعه‌ی نقاشی‌های آیینی مانی و مکتب نگارگری شیراز پرداخته‌اید. ازسوی‌دیگر در سال‌های آغازین فعالیت‌تان از آثار نقاشان بزرگ غرب همچون پیتر بروگل الهام گرفته‌اید. این تأثیرات گوناگون چگونه در جهان‌بینی و سبک کاری شما به‌هم می‌رسند؟ چگونه این دو جریان (سنت ایرانی و مدرنیسم غربی) را در یک بیان شخصی، یکپارچه کرده‌اید به‌گونه‌ای که حاصل کارتان نه‌صرفاً شرقی و نه‌صرفاً غربی، بلکه بازتاب‌دهنده‌ی دیدگاه منحصربه‌فرد خودتان باشد؟

فکر می‌کنم این‌ها به هم رسیده‌اند. بیان‌ها و فرم‌ها متفاوت‌اند، اما در یک هماهنگی نهایی می‌توانند کنار هم قرار بگیرند. می‌خواهم بگویم «لغت‌ها» مرزهای ما را محدود می‌کنند. مثلاً من فکر می‌کنم پیکاسو ـ در روش کوبیسم و طراحی‌های تند و خشن ـ یک کار کلاسیک کرده است. برای من مفهوم کلاسیک فقط رامبرانت یا میکل‌آنژ نیست. وقتی هنر مدرن خودش قانونمند می‌شود، کلاسیک می‌شود.

کسانی که می‌خواهند تاریخ هنر بنویسند یا در مدرسه درس بدهند، برای این که قابل‌فهم باشد، فرمول‌هایی پیشنهاد می‌کنند که لابد اجتناب‌ناپذیر است؛ ولی به‌نظرم این‌طور نیست و من مرزی بین این‌ها نمی‌شناسم. در کارهای رامبرانت نیز آثاری می‌بینم که با قلم‌های درشت و تند کار شده‌اند و پرداخت به آن معنا که در نقاشی کلاسیک می‌بینیم، ندارند؛ یک شور شعله‌ور رنگ در کارش هست.

درنتیجه ماجرا به‌جای این اسامی و سبک‌ها ـ که در مرحله‌ی شروع، مدرسه‌ای برای دانشجو لازم است ـ در یک نگاه کلی این‌طور نیست. مثلاً بزی که روی سفال سیلک است، آیا کار پیکاسو است؟ آیا این‌دو به یک‌اندازه مدرن نیستند؟ ما مدام دوره‌بندی می‌کنیم؛ این کاری است که اهالی تاریخ هنر برای مدون کردن انجام می‌دهند، اما هنر سرکش‌تر از آن است که در این قالب‌ها بماند، که بگوییم «مدرن» هستم یا «کلاسیک». همه‌اش هست؛ هیچ دیواری بین این‌ها نیست.

نقاشی یک جنون و اتفاقی است که تو نمی‌دانی چگونه رخ داده. حتی اگر تلاش کرده باشم یکی از کارهای خودم را کپی کنم، برایم غیرممکن است؛ چون در یک لحظه اتفاق افتاده. اهمیت ماجرا این است که تو تمام تدارکات اجرا را آموخته باشی و دستت آماده باشد. فرض کنید لطفی برای شما تار می‌زند؛ یک سه‌گاهی که قبلاً شنیده‌اید، اما می‌بینید ساز لطفی صدای دیگری یا حس و بیان دیگری دارد؛ دستگاه همان است، اما ریتم و ضربه، عاطفه‌ی لطفی را بیان می‌کند که کاملاً با فرهنگِ شریف فرق می‌کند.

موضوع «مکتب‌ها» یک حرف است که باید دانست، اما تمام حرف نیست. هنر چیزی است که درنهایت نمی‌توانی توضیح بدهی چیست چون خودت هم نمی‌دانی چه‌کار کرده‌ای. آگاهی تو در تدارک توانایی‌هاست؛ طراحی اندام انسان کار بسیار سختی است، به‌خصوص دست که در حد جادو است و اسب هم همین‌طور. تو باید هزاربار طراحی کنی تا بفهمی اسب چه انحنا و حرکتی دارد. این یک مرحله است. مرحله‌ی بعد این است که اسب چه رنگی است، در چه ابعادی و چه ارتباطی با بقیه‌ی عناصر دارد؛ این‌ها را نمی‌توانی آگاهانه تا آخر کنترل کنی.

حتی نقاشی کلاسیک که می‌خواهد انجیل را نقاشی کند، ایده‌هایش روشن است؛ اما اجرایی که میکل‌آنژ می‌کند با رافائل زمین تا آسمان فرق دارد؛ درحالی که هر دو روایت انجیل، مریم، مسیح‌اند و کلاسیک‌اند، اما دو دنیای کاملاً متفاوت‌اند. این‌جاست که موضوع «فردیت خلاق» لغت مهمی می‌شود. مگر غزلسرا کم داشتیم که همه تکنیک‌ها را بلد بودند؛ اما حافظ کجا و بقیه کجا. ماجرا فردیت است که تعیین‌کننده‌ی نهایی است.

شما مجموعه ارزشمندی را از میان آثار پنج‌دهه فعالیت خود انتخاب و به موزه هنرهای معاصر اهدا کرده‌اید. این آثار انتخاب‌شده چه گستره‌ای از دوره‌های مختلف کاری شما را دربرمی‌گیرند و معیار شما برای انتخاب آن‌ها چه بوده است؟ فکر می‌کنید این مجموعه، به‌عنوان یک کل، چه روایت یا تصویری از سیر هنری شما به مخاطبان ارائه می‌دهد؟

نمی‌توانم بگویم نمای کاملی از من است. همان‌طور که اشاره کردم، یکی، دو نمونه از هر دوره اهدا کرده‌ام. فعلاً خیالم راحت است که محل درستی برای چنین گنجینه‌ای در چشم‌انداز من وجود دارد و هروقت ضرورت باشد، می‌توانم بیشتر در اختیار آن سیستم ـ که اموال ملی است ـ بگذارم.

اهدای چنین مجموعه‌ای از آثار ـ شامل نقاشی، طراحی، پوستر، چاپ و اسناد آرشیوی ـ اقدامی نادر در میان هنرمندان به‌شمار می‌آید. آیا در انجام این کار با تردید یا دشواری عاطفی مواجه شدید؟ احساس شما از سپردن بخشی قابل‌توجه از دستاوردهای هنری‌تان به یک نهاد عمومی چیست؟

به‌هیچ‌وجه. کاملاً برعکس؛ زمانی که کارها را خیلی حرفه‌ای صورت‌جلسه کردند، انگار باری از دوشم برداشته شد و امانت را به صاحب‌اش سپردم. یک هنرمند برای جامعه، تاریخ و ملت‌اش کار می‌کند؛ چه در زبان، چه در چشم‌انداز، معماری، سینما، تئاتر و...

خیالم راحت شد، چون همیشه نگران بودم که پس از من سرنوشت این کارها چه خواهد شد. البته این نگرانی همچنان باقی است، چون آن‌چه نزد من مانده بیش از این حرف‌هاست. ۵۰سال جز نقاشی هیچ کار دیگری نکرده‌ام و طبیعتاً حجم بزرگی از انواع دوره‌های کاری‌ام ـ نوشته‌ها، طراحی‌ها و نقاشی‌ها ـ نزد من است. آن‌چه الان به موزه رفته، درصد کمی و فقط نمونه‌وار است. شاید در فرصت‌های دیگر ناچار باشم تعدادی دیگر را هم به‌عنوان «اموال مردم»، به موزه بسپارم.

نقاش فیگور

به‌بهانه نمایشگاه آثار بهرام دبیری در موزه هنرهای معاصر

فاروق مظلومی
منتقد

عدم‌توجه به تاریخ چندهزارساله رسم و رسامی و نگارگری در فلات ایران و واردات نقاشی در دوران صفویه و قاجار، ازجمله توسط محمد زمان و محمد غفاری، باعث شد ایرانی با زبان انگلیسی با نقاشی مواجه شود. کلمه painter که به‌معنای ساختن با رنگ است، نقاش ترجمه شد و در فلات ایران نقش [شکل] را به ساختار [فرم] اولویت داد. همچنین کلمه فیگور که ریشه‌یابی آن به «ساختن» می‌رسد، شکل و پیکره ترجمه شد. حالا مجبوریم در مورد یک نقاش صددرصد ایرانی با کلمات غیرایرانی حرف بزنیم. ساختار هر نقاشی، امری بدنی و مربوط به دست و چشم نقاش است، به‌همین لیل منحصربه‌فرد یعنی منحصر به همان نقاش است که ما آن را با امر ذهنی و عمومی فیگوراتیو جابه‌جا کردیم. ما از این جابه‌جایی‌های تاریخی تاریک، زیاد داشته‌ایم. زعفران را با گوجه‌فرنگی و ظرف‌های چینی گلسرخی را با ملامین عوض کرده‌ایم. نقاشی فیگوراتیو وابسته به موضوع و وظیفه‌اش است، یعنی بازنماینده است. پیشوند باز، نشانه امر دست دوم و جعل از اصل است. درخت سرو که اصل‌اش در باغ است، با رنگ و لعاب، نشانه آزادی و فلان و بهمان به‌شکل دست دوم در نقاشی فیگوراتیو بازنمایی می‌شود.

اما نقاشی درخت سرو اگر فیگور باشد به‌رغم تشابه با شکل درخت سرو، حتی به‌عنوان درخت هم به‌چشم بیننده نمی‌آید؛ به این وضعیت آبستراکسیون می‌گوییم. فیگور سرو، یک میدان حسی در برابر بیننده می‌شود که کمترین توجهی به سرو ندارد و با گذشت زمان این میدان حسی به تکامل تدریجی مستمر و بی‌پایان می‌رسد. یعنی موضوع در خدمت امر نقاشانه و نقاش قرار می‌گیرد؛ نه بالعکس. الزامی برای وجود یک شکل قابل‌شناسایی مثل انسان یا حیوان در نقاشی فیگور وجود ندارد. نقاش فیگوراتیو، یک مخاطب نقاشی است؛ نه نقاش. با مواد حاضر، یک ذهنیت را خلق می‌کند و بعد از ارتباط ذهنی یعنی کالبدشکافی، رمزگشایی و تفسیرهای متعدد، کار نقاش و بیننده تمام می‌شود و می‌توانند بنشینند کنار همان نقاشی، چای بخورند و از قیمت دلار حرف بزنند. اما نقاشی بدنمند فیگور، یک میدان حسی مستمر و بی‌پایان دارد، آدم را راحت نمی‌گذارد و حتی شاید ناراحت کند. در نقاشی فیگور اینکه این نقاشی چیست و چه‌شکلی را یاد ما می‌آورد، اهمیتی ندارد؛ چون این یادآوری اتفاق نمی‌افتد؛ چون موضوع برای نقاش و نقاشی بهانه‌ای برای تولید یک وضع جدید است؛ نقاش واضع است. ایجاد این وضع جدید و یگانه نیازمند یک ساختار منحصربه‌فرد است؛ این ساختار توسط دست و چشم نقاش ساخته می‌شود چون ذهن امر منحصربه‌فرد ایجاد نمی‌کند، همه می‌توانند یک موضوع مشخص را در ذهن‌شان داشته باشند اما وقتی توسط بدن تبدیل به نقاشی می‌شود [نقاشی اصیل، نه بازنمایی] شخصیت و یگانگی توسط ساختار اجرا به نقاشی تزریق می‌شود. پس در فیگور، چگونگی نقاشی مهم‌تر از چیستی آن است و در نقاشی فیگوراتیو، چیستی بر چگونگی مقدم می‌شود. بهرام دبیری، نقاش فیگور است، نه فیگوراتیو. چون به‌راحتی با چگونگی [ساختار اجرا] می‌تواند زن‌بودن، درخت‌بودن و کلاً، بودن را فعال کند. منتقد معروفی در مورد کارهای سزان می‌گوید: سزان سیب، نقاشی نمی‌کند بلکه انرژی سیب‌بودن را قابل حس می‌کند. انتقال حس زن‌بودن، مهمتر از بازنمایی زن است. نقاش اصیل، هستی و بودگی موضوع را انتقال می‌دهد چون اصل چیستی موضوع در بیرون از نقاشی وجود دارد. اگر هدف، بازنمایی درخت باشد یک‌چیز دست دوم تولید کرده‌ایم ولی هستی درخت در نقاشی یک پدیدار دست اول است. حالا به عنصر خط در نقاشی‌های بهرام دبیری می‌پردازم. توجه ایشان به عنصر خط، ردپایی از رسم و رسامی در فلات ایران دارد. گاهی فکر می‌کنم اگر نقاشی ایران به‌جای واردات فرنگی ادامه همان رسم و رسامی بود، حالا با چه تابلوهایی مواجه بودیم. نقاشی‌های دبیری این حسرت را در من زنده می‌کند؛ صدالبته اگر منتقدان بگذارند خود نقاشی، تکلیف مواجهه با خودش را مشخص می‌کند.