روزنامه شرق

هنر

سال‌های طلایی اقتصاد زیر سایه محمد مصدق صفحه ۱۰
از ایران برای مبارزه با داعش کمک خواسته‌ایم صفحه ۱۱
خطر آلوده‌شدن تحقیقات علمی به محتوای سطحی صفحه ۱۲

خسرو شکیبایی در نمایی از فیلم هامون

گفت‌وگو با «رضا مهاجر»، عکاس سینما

«هامون» در قاب «مهاجر»

بهناز شیربانی: عکاسی فیلم حرفه عجیبی در سینمای ایران است. شاید بیشتر از این جهت که در طول سالیان این حرفه هیچ‌گاه آن‌طور که باید جایگاهش را پیدا نکرد و هنرمندان این عرصه همیشه در پی احقاق حقشان بوده‌اند. اگر در گذشته تعداد انگشت‌شماری از هنرمندان این کشور، در پشت‌صحنه بسیاری از فیلم‌های تاریخ سینمای ایران قاب‌هایی را ثبت کرده‌اند که جاودانه شده، امروز طیف فعالان این عرصه بیش از گذشته است و طبعا مشکلات و گرفتاری‌هایشان هم بیش از گذشته. محمدرضا حسنی‌داوبجانی که بعد از ورود به سینما نام مستعار رضا مهاجر را برای خود انتخاب کرد، از قدیمی‌های عرصه عکاسی فیلم است؛ هنرمندی که عکس‌های بسیاری از فیلم‌های مطرح سینمای ایران مثل «هامون»، «سارا»، «دو نیمه سیب» و... را عکاسی کرده است. مهاجر معتقد است با تمام گرفتاری‌هایی که عکاسی فیلم از گذشته تاکنون با آن دست‌وپنجه نرم می‌کرده، باز هم در دورانی که او کارش را آغاز کرده، سینما روال منظم‌تری داشته و ورود به سینما به‌راحتی امروز نبوده. مهاجر از روزهای آغازین حضورش در سینما و عکاسی فیلم و روزهای اوج و درنهایت کنارگذاشتن عکاسی فیلم برایمان گفت.

زمانی که عکاسی فیلم را آغاز کردید، متداول بود که در سینما اسم مستعار داشته باشید یا این تغییر اسم دلیل دیگری داشت؟

من از ۱۵سالگی وارد سینما شدم. پدرم قهوه‌خانه داشت و روبه‌روی قهوه‌خانه پدرم، خانه حسین امیرفضلی، بازیگر تلویزیون و گوینده رادیو، بود و او چند مستأجر هم داشت. مثل نصرت‌الله محتشم که از دوبلورهای بی‌نظیر آن زمان بود، محسن فرید که او هم در رادیو فعال بوده و علی کارلو که عکاس اسم‌ورسم‌داری در سینما بود. اتفاقا فیلم «گنج قارون»را هم او عکاسی کرد. به دلیل نزدیکی قهوه‌خانه پدرم به خانه امیرفضلی، با او رفت‌وآمد داشتم. روزی اتفاقی من را صدا زد و یک چهارپایه زیر پایم گذاشت و دو تا چراغ روشن کرد و یک دوربین هم ته اتاق گذاشت و به من گفت چشمم را پشت ویزور بگذارم و هر وقت او را در قاب دیدم، کلید را بزنم و تازه آنجا فهمیدم او در حال بازی در فیلمی است که بخش کوچکی از آن را در خانه خودش فیلم‌برداری می‌کند و البته سهمی هم در تهیه‌کنندگی فیلم داشت و قرار بود بخش کوچکی از فیلم را در خانه‌اش فیلم‌برداری کند و برای این کار از من کمک گرفت. فکر می‌کنم اسم فیلم هم «ستاره چشمک‌زن» بود. بدون اینکه شناختی از سینما داشته باشم، این کار را انجام دادم و برایم لذت‌بخش بود. این فضا ناخودآگاه در من تأثیر گذاشت. بعد از آن امیرفضلی من را به علی کارلو معرفی کرد. وقتی وارد استودیو عصر طلایی شدم، متوجه شدم نام من برای تیتراژ فیلم که آن زمان معمولا خیلی بزرگ اول فیلم دیده می‌شد، زیادی طولانی بود. بنابراین اسم مستعار رضا مهاجر را برای خودم انتخاب کردم و از آن زمان تا به امروز نام من رضا مهاجر شده که البته با نام شناسنامه‌ای من متضاد است.

یعنی به محض اینکه با علی کارلو آشنا شدید، عکاسی فیلم را شروع کردید؟

نه، وقتی به علی کارلو معرفی شدم در لاله‌زار عکاسی داشت. زمان‌هایی که سر فیلم‌برداری بود عمده کارهایش در آتلیه را من انجام می‌دادم. آن زمان عکس‌های شش مدلی مد بود و علی کارلو از هنرپیشه‌ها این عکس‌ها را می‌گرفت و در لاله‌زار حسابی معروف بود. معمولا هنرپیشه‌های معروف عکس‌هایی با ژست‌های مختلف و با نورهای شکسته سایه‌روشن می‌گرفتند که به عکس‌های جنایی معروف بود. وقتی هم که مشتری به آتلیه می‌آمد بیشتر درخواست عکس جنایی می‌داد و درواقع تا مدتی من عکس جنایی می‌گرفتم. (خنده)

برایم جالب است که دیدگاه اهالی سینما نسبت به عکاسی فیلم در آن زمان چه بود و چقدر با حال حاضر به لحاظ جایگاه هنری در سینما متفاوت بود؟

همین‌قدر بگویم نقش عکاسی فیلم از نقش یک فیلم‌بردار برای یک تهیه‌کننده مهم‌تر بود. آن هم به این دلیل که رابطه تنگاتنگی با فروش فیلم داشت. فرهنگ مردم در آن زمان به این‌صورت بود که قبل از دیدن فیلم در سینما با دیدن عکس‌هایش در ویترین، سناریویی از فیلم در ذهن می‌ساختند. ویترین هم مثل الان نبود که فقط شش فریم عکس در آن‌جا قرار بگیرد، ویترین‌های سینما معمولا نزدیک به ۶۰ عکس نمایش می‌داد. به دلیل همین اهمیت نقش عکس بود که تعداد عکاسان سینما هم انگشت‌شمار بودند و فقط تعداد محدودی مثل امیر نادری، عزیز ساعتی، کامبیز درمبخش، رضا بانکی و... در سینما عکاسی می‌کردند.

اما برخی از عکاسان سینما در آن زمان، منحصرا عکاسان فیلم‌های خاصی بودند و مثلا مشخص بود امیر نادری چه نوع فیلم‌هایی را عکاسی می‌کند... .

بله، عکاسان سینما در آن دوران در دو بخش کار می‌کردند؛ یک بخش آنهایی بودند که برخی فیلم‌های غیرمتعارف آن زمان را عکاسی کردند و معمولا داریوش مهرجویی و مسعود کیمیایی یا بهرام بیضایی ازجمله همین کارگردان‌ها بودند. بخش دیگر فیلم‌های تجاری بودند و برخی از عکاسان هم در آن طیف فعالیت می‌کردند.

شما کدام بخش را انتخاب کردید؟

زمانی که وارد سینما شدم، نمی‌توانستم عضو هیچ‌کدام از این طیف‌ها شوم. به این دلیل که اصلا راه نفوذی نبود و فضا به‌شدت بسته بود. برخی از عکاسان به‌طور ثابت با برخی دفاتر کار می‌کردند و بنابراین عکاس دیگری به مجموعه راه پیدا نمی‌کرد. شاید در آن زمان جوان‌ترین عکاسی بودم که با سن کم توانستم یک فیلم سینمایی را عکاسی کنم. قبل از ورود رسمی‌ام به سینما، پشت سینماهای متحد تهران در تاریک‌خانه‌ای کار می‌کردم که عکس‌های فیلم‌های هندی را برای سینماها کپی می‌کردم، چراکه آن زمان از هندوستان یک‌سری عکس همراه فیلم به ایران می‌آمد و لازم بود تا کپی عکس‌ها از فیلم در سینماهای مختلف وجود داشته باشد. همان دوران بود که با نفوذ آقای رئیس‌دانا عکاس فیلمی شدم که آقای صابر رهبر، تهیه‌کننده آن بود که فکر می‌کنم نامش «سه‌نخاله در ژاپن» بود. اوایل تقریبا همه چیز رضایت‌بخش بود تا هفته آخر که فیلم‌برداری تمام می‌شد. بعد از پایان روز کاری باید عکس‌های صحنه‌ای مهم از فیلم را ظاهر می‌کردم. وقتی وارد تاریک‌خانه شدم و شروع به چاپ عکس‌ها کردم، هر چقدر منتظر ماندم اتفاقی نیفتاد و هر چهار حلقه فیلم نگاتیو من سفید بود و نمی‌دانستم جواب تهیه‌کننده و کارگردان را چه دهم. فردا صبح، سر فیلم‌برداری حقیقت را گفتم و اخراج شدم و نیم ساعت نشد که عکاس دیگری جای من به پروژه ملحق شد و بعد متوجه شدم همه‌چیز برنامه‌ریزی‌شده بود و ظاهرا زمانی که تاریک‌خانه نبودم کسی به جای داروهای چاپ عکس من، آب گذاشته بود. بعد از آن، سرخورده شدم و فیلم‌هایی را عکاسی می‌کردم که به‌اصطلاح بی‌صاحب بودند و روی آنها حساسیت‌هایی وجود نداشت. به‌نوعی مجبور بودم این فیلم‌ها را برای امرار معاش عکاسی کنم اما بعد از اینکه به استودیو عصر طلایی رفتم، مسیر زندگی‌ام تغییر کرد و توانستم فیلم‌هایی را عکاسی کنم که بازیگران صاحب‌نامی داشت.

امروز بسیاری از سینماگران ما تعریف درستی از عکاسی فیلم ندارند و فکر می‌کنند چرا باید پولی به عکاس داد و از او استفاده کرد. می‌توان یک عکاس آماتور و غیرمتخصص را برای فیلم در اختیار داشت یا نهایتا از فریم‌های فیلم عکس گرفت و به‌نوعی کار را راه انداخت. برای همین بیشترین توصیه من به عکاسان جوان این است که سعی کنید همواره زاویه نگاهتان را از پلان فیلم و زاویه نگاه کارگردان جدا کنید

اما چیزی که آن زمان در ارتباط با کار در سینما جذاب بود، این بود که کار هیچ‌کس با دیگری تداخل نداشت. هر کسی نمی‌توانست به‌راحتی کارگردان شود. اینکه قصه‌ها ضعیف یا قوی بودند، بحث دیگری است اما این‌قدر سینما سروسامان داشت که اگر می‌شنیدیم کسی به جمع کارگردانان سینما اضافه شده، می‌دانستیم هفت‌خان رستم را رد کرده است. خاطرم هست زمانی که برای عکاسی فیلم «شب غریبان» معرفی شدم با اینکه حدود ۲۰ فیلم کار کرده بودم علی عباسی تهیه‌کننده فیلم قبول نمی‌کرد عکاس فیلم شوم و چون همیشه با درمبخش کار کرده و حساسیتش در مورد عکس فیلم بالا بود، به‌راحتی اعتماد نمی‌کرد و بالاخره هر طور شد با سماجت کارگردان من عکاس فیلم شدم. حتی آقای عباسی بعد از کلیدخوردن فیلم، جواب سلام من را هم نمی‌داد و به کارم اعتماد نداشت تا اینکه بعد از ۱۶ روز که عکس‌ها را چاپ کردم، نمونه کارهایم را دید و کلی با هم رفیق شدیم و فیلم‌های دیگری در سینما با هم کار کردیم و فکر می‌کنم تجربه عکاسی همان فیلم‌هایی که برایم باارزش نبود باعث شد در عکاسی فیلم آدم باتجربه‌ای شوم.

آقای مهاجر، هنوز هم این بحث میان عکاسان سینما وجود دارد که اساسا فریم‌های عکاسی‌شده یک فیلم سینمایی باید به‌گونه‌ای باشد که قبل از دیدن فیلم، بتواند حس‌وحال و بخشی از اثر را برای مخاطب توضیح دهد و برخی دیگر قایلند به اینکه باید تعلیق داستان در عکس‌ها نیز حس شود. از نظر شما کارکرد عکاسی فیلم چیست؟

عکاسی مثل امیر نادری عادت داشت حس بازیگر و حرکت او را در صحنه ثبت کند اما من آن زمان متوجه این اتفاق نمی‌شدم و نمی‌دانستم چرا به بازیگران برای عکس پُز می‌دهند. وقتی در صحنه به بازیگر میزانسن می‌دادند از او می‌خواستم مثلا مشتی که به بازیگر مقابلش می‌زند، واقعی باشد. همیشه معتقدم به اینکه مهم‌ترین رسالت عکاس فیلم، بُعد تبلیغاتی اثر است تا بتواند مخاطب انبوه را جذب کند. شاید به این دلیل بود که هیچ‌وقت در سینمای ایران برای هیچ جشنواره‌ای کاندیدا نشدم و جایزه‌ای نگرفتم با اینکه می‌توانستم طوری عکاسی کنم که منظور داوران بود. اما همیشه به نگاهم در عکاسی احترام گذاشتم. در عکس‌هایم هیچ وقت قصه فیلم را شرح ندادم و مخاطب را همیشه در تعلیق گذاشتم. من خبرنگار نیستم و کارم عکاسی خبری نیست وگرنه می‌توانستم طوری عکس بگیرم که از روی عکس دقیقا بتوان فهمید در این سکانس چه اتفاقی می‌افتد. بعد از اینکه کارم در سینما به‌اصطلاح گرفت و پیشنهادهای زیادی از کارگردان‌های خوب گرفتم، یقین پیدا کردم حتما تفکری که در عکاسی دارم، درست است و برای ویترین کارم را درست انجام می‌دادم. جایم را در عکاسی پیدا کرده بودم. حتی سر فیلم‌برداری هم می‌دانستم باید کجا بایستم که مزاحم کارگردان و فیلم‌بردار نشوم و عکس‌های دلخواهم را ثبت کنم.

یکی از مجموعه آثار خوب شما متعلق به فیلم «دو نیمه سیب» و همکاری با کیانوش عیاری است. کارکردن با عیاری با توجه به اینکه حساسیت زیادی هم روی عکس دارد، چطور بود؟

دو فیلم با کیانوش عیاری کار کردم. «روز باشکوه»، «دو نیمه سیب» که هر دو تجربه‌های فوق‌العاده‌ای بودند. حتی در مصاحبه‌ای از کیانوش عیاری خواندم در مورد من گفته بود اصلا نمی‌دانم مهاجر کجا می‌ایستد و عکسش را می‌گیرد! و عکس‌های خوبی هم ثبت می‌کند. کارهای کیانوش عیاری را دوست دارم و از نظر من او آدم منحصربه‌فرد و صادقی است. زمانی که «دو نیمه سیب» را با هم کار می‌کردیم، سکانسی داشتیم دخترهایی که شبیه هم بودند؛ یکی در اتوبوس و دیگری در ماشین نشسته است و وقتی که دختر سرش را از پنجره اتوبوس بیرون می‌آورد، نیمی از صورت دختری که در ماشین هست روی پنجره اتوبوس دیده می‌شود و من از این پلان عکس گرفتم؛ پلانی که برای فیلم نیست. بعد از اینکه آقای عیاری این عکس را دید گفت حتما این عکس باید پوستر فیلم باشد. جالب است با اینکه تجهیزات در خدمتش بود و چنین پلانی را دوست داشت سعی نکرد آن را تکرار کند که جزئی از فیلم شود، چراکه فکر می‌کرد این صحنه حاصل فکر من است.

برسیم به فصل طلایی زندگی هنری شما که کار با داریوش مهرجویی و عکاسی فیلم «هامون» است؛ فیلمی که عکس‌هایش هم به‌نسبت فیلم سروصدا کرد. چطور با داریوش مهرجویی آشنا شدید؟

از طریق تورج منصوری با داریوش مهرجویی آشنا شدم، زمانی که برای ساخت فیلم «هامون» آماده بودیم. داریوش مهرجویی برای تهیه سرمایه اولیه فیلم، سناریو را به چند نفر نشان داده بود و هیچ‌کس حاضر به سرمایه‌گذاری روی چنین فیلمی نشد. مهرجویی هم که دید دارد زمان را از دست می‌دهد با سرمایه اندکی فیلم را کلید زد. بعد از ۲۰ روز فیلم‌برداری، عکس‌های فیلم را چاپ کردم و در اختیار آقای مهرجویی گذاشتم و در این مرحله با عکس‌های فیلم با تهیه‌کنندگان مختلف صحبت کرد. «هامون» با عکس‌هایش قرارداد تهیه بست. حقیقتا جایگاه عکاسی فیلم درحال‌حاضر با گذشته قابل مقایسه نیست. امروز بسیاری از سینماگران ما تعریف درستی از عکاسی فیلم ندارند و فکر می‌کنند چرا باید پولی به عکاس داد و از او استفاده کرد. می‌توان یک عکاس آماتور و غیرمتخصص را برای فیلم در اختیار داشت یا نهایتا از فریم‌های فیلم عکس گرفت و به‌نوعی کار را راه انداخت. برای همین بیشترین توصیه من به عکاسان جوان این است که سعی کنید همواره زاویه نگاهتان را از پلان فیلم و زاویه نگاه کارگردان جدا کنید و عکس خودتان را ثبت کنید. به‌هرحال، عکاسی فیلم «هامون» برای من افتخار بزرگی بود و کارکردن با داریوش مهرجویی تجربه‌های من را بیشتر کرد. «هامون» فیلم عمیقی است، آن‌قدر عمیق که فکر می‌کنم تا به امروز هم کسی نتوانسته عمق آن را با واژه‌ها بیان کند و از نظر من بهترین فیلم داریوش مهرجویی تا به امروز است.

شما موقعیت خوبی در عکاسی فیلم داشتید. چرا به سمت فیلم‌برداری رفتید؟

زمانی موقعیت عکاسی به لحاظ مالی خوب نبود و به‌ناچار مجبور شدم فیلم‌برداری را انتخاب کنم که به لحاظ درآمد بهتر از عکاسی بود. همیشه عکاسی را بیشتر از فیلم‌برداری دوست داشتم و کار عکاس فیلم را از خیلی جهات با فیلم‌بردار متفاوت می‌بینم. از نظر من، عکاس بسیار بیشتر از یک فیلم‌بردار نیاز به تفکر و خلاقیت دارد. عکاسان فیلم بیش از عوامل دیگر صحنه حواسشان به همه چیز است. اینکه پلان بعدی چیست؟ چطور فیلم‌برداری می‌شود؟ چه کسانی حضور دارند؟ از چه زاویه‌ای عکس بگیرند که عکس خوبی باشد و همه اینها باعث می‌شود عکاس فیلم مدام در حال برنامه‌ریزی و انجام کار بهتر باشد.

به‌هرحال، بازیگران، ازجمله کسانی هستند که با عکاسان رابطه بهتری دارند. شما با کدام بازیگر رابطه بهتری داشتید؟

من بخش بیشتر عکس‌هایم را در حرکت می‌گرفتم و نیازی نبود که بازیگر کاملا در اختیار من باشد اما بهروز وثوقی ازجمله بازیگرانی است که همیشه در ذهنم هست که چقدر به کار عکاس احترام می‌گذاشت.

و عکسی که همیشه در ذهنتان ماندگار شده؟

دو فیلم و چند فریم عکس است که همیشه به آنها فکر می‌کنم. اولی در فیلم «سارا» که داریوش مهرجویی هم این عکس را خیلی دوست دارد؛ فریمی که نیکی کریمی جلو در خانه ایستاده است و خسرو شکیبایی داخل خانه می‌شود و اطراف خانه آنها پرسپکتیو خوبی داشت و فریم دیگر برای فیلم «هامون» و سکانس دادگاه است که خیلی دوستش دارم.

بوم خاکستری

نگارخانه «اثر» در آرت‌فراستانبول

شرق: نگارخانه اثر در اطلاعیه‌ای سه خبر و فعالیت تازه خود را به‌طور رسمی اعلام کرده است: پیوستن یک هنرمند با رویکردی متفاوت به جمع هنرمندانش، حضور در یک بی‌ینال بین‌المللی و نخستین نمایشگاه این گالری بعد از پایان تعطیلات تابستانی. در این اطلاعیه آمده است: نگارخانه اثر، پیوستن «پیام مفیدی»، نقاش، انیماتور و فیلم‌ساز ویدئو را به جمع هنرمندان اثر به اطلاع می‌رساند.

پیام مفیدی، متولد ۱۳۵۹ در تهران و ساکن مونترال کانادا است. ویدئوهای این هنرمند جوان با فیلم‌برداری با عکاسی، صحنه‌پردازی شده و با طراحی روی هر فریم و بازگرداندن دوباره فریم‌ها به فیلم خلق می‌شوند.

پیام مفیدی در سال ۱۳۸۴ مدرک کارشناسی خود را در رشته گرافیک از دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی دریافت کرد و در سال ۱۳۸۸ از دانشکده هنرهای تزئینی پاریس (لکول ناسیونال سوپریور) فارغ‌التحصیل شد».

براساس این گزارش، نگارخانه اثر در آرت‌فر بین‌المللی استانبول (آرت اینترنشنال استانبول) که از ۱۳ تا ۱۵ شهریور (چهارم تا ششم سپتامبر) در مرکز کنگره خلیج استانبول برگزار می‌شود، حضور خواهد داشت، «اثر» در این آرت‌فر با آثاری از جمعی از هنرمندان خود: ایمان افسریان، مجتبی تاجیک، رضا عظیمیان، سمیرا علیخانزاده، احمد مرشدلو و پیام مفیدی شرکت می‌کند.

در پایان این اطلاعیه هم آمده است: «نگارخانه اثر با نمایش‌های الهه حیدری با عنوان حوالی اجسام، جمعه سوم مهرماه فعالیت خود را از سر خواهد گرفت. این نمایش تا ۳۰ مهر ادامه دارد». نشانی نگارخانه اثر، خیابان برفروشان، روبه‌روی خانه هنرمندان، پلاک ۱۶ است.

نمایشگاه خوشنویسی ایرانی در پاکستان

شرق: نمایشگاه خوشنویسی و خط‌نقاشی‌های حجت امانی بار دیگر در پاکستان در کنار خوشنویسان پاکستانی به نمایش گذاشته می‌شود. این نمایشگاه از سوم شهریور در گالری چاکندی سند پاکستان آغاز و به‌مدت ۱۴ روز ادامه خواهد داشت. نمایشگاه مذکور شامل خط‌های تعلیق و مرغ‌های بسمل حجت امانی است که در سال‌های اخیر خلق کرده است. علاوه بر وجوه مشترک فرهنگی میان کشور ما و پاکستان، خطوط ایرانی به‌لحاظ ساختاری شباهت‌های بسیاری به خطوط پاکستانی دارد. این هنرمند پیش‌تر نمایشگاه‌هایی از آثار نقاشی خود را در پاکستان به نمایش گذاشته و همچنین با همکاری دانشکده هنرهای اسلامی کارگاه‌های خوشنویسی برگزار کرده است.

مکعب سفید

درباره نمایشگاه «تهران، حقیقی یا مجازی» در گالری آران

مجاز پرده از حقیقت کنار زده است

حسین گنجی: مسعود کوثری، دانشیار ارتباطات دانشگاه تهران، در گفت‌وگویی با «شرق» می‌گوید: مرزبندی بین فضای واقعی و مجازی دیگر وجود ندارد؛ البته نه اینکه بگوییم هرچه در فضای مجازی است، واقعی است یا هرچه در فضای واقعی است، مجازی است بلکه نحوه ارتباط و لینکی که بین آنها به وجود آمده، از آنها یک فضای یکپارچه ساخته است. او به‌درستی خبر از اتفاقی می‌دهد که گویی دیگر پشت سر ما قرار دارد. این مسئله به‌خصوص در هنر به‌خوبی خود را نشان می‌دهد و هویداست. یعنی جایی که هنر به آن داخل شود دیگر بازگشتی نیست. هنر به دلیل همراه‌داشتن آیتم‌های زیبایی و ماندگاری و چشم‌نوازی همواره با در خاطره تصویری جمعی می‌ماند یا اینکه می‌آید تا اتفاقی را، روزها و روزگارانی را برای همیشه برای ما مانا و زنده نگاه دارد. این ماجرا زمانی بسیط‌تر می‌شود که پا از دنیای واقعی فراتر می‌گذارد و طعم شیرین «شیر» و «لایک» به خود می‌گیرد. آنگاه دیگر نمی‌توانی جلوی نشر را بگیری، همان‌طورکه دیگر نمی‌توانی ممیزی قرار دهی و نمی‌توانی جلوی دیده‌شدن و یادآوری آن اتفاق یا آن زیبایی یا آن زشتی که اکنون به شکل هنرمندانه و زیبا به نمایش عموم درآمده، بگیری. اتفاقات همواره و به شکل سحرآمیزی وابسته به مکان و زمان هستند. یعنی در مکانی خاص و زمانی خاص اتفاقی افتاده که یا برای زمان‌های بعد و در ذهن انسان به صورت زنده مدام در حال نمایش است یا اینکه برای همیشه مرده است. خوشبخت اتفاقاتی است که هنرمندان به‌نحوی از انحا به سراغشان رفته‌اند و یاد و خاطره آن را زنده کرده‌اند. یا خطی در جهت تبیین و تعریف و توضیح آن برداشته‌اند. این می‌تواند له یا علیه آن ماجرا باشد. شهر تهران با حافظه ۲۰۰ ساله در پایتخت‌گزینی و با هزاران رویداد تاریخی و فرهنگی و اجتماعی یکی از مهم‌ترین بسترهایی است که فضای مجازی حقیقت آن را بهتر نمایش داده است و به‌خصوص در این سال‌ها توانسته حقیقت این شهر را بهتر و بیشتر از هر دوره تاریخی برملا کند. این روزها این دست نامرئی

آدام اسمیت‌وار از گالری آران بیرون آمده است و پروژه شش سال معطل‌مانده را به نمایش عمومی گذاشته است. آثاری که هرکدام از منظر خود بخشی و تکه‌ای از این شهر هزاران قصه و اتفاق و روایت و خرده‌ماجرا را به نمایش گذاشته است.

چه آنجا که از گودال و درپوش فاضلاب‌های شهری در خیابان‌ها تصویر و ماکتی به نمایش در آمده است، چه آنجایی که عکاس (زروان روح‌بخشان) چهره‌های مشغول و درحال گذر مردمان را در سطح شهر در زمانه کنونی به نمایش گذاشته است. دروغ نیست اگر بگوییم همان دو عکس ساده دادبه بصیر یا نقاشی‌های بهرنگ صمدزادگان یا کارهای ساده و شاعرانه امیر موسوی یا کارهای روایت ازدحام و اجتماع تهرانِ کامیار کفایی یا نگاه بیرونی میریام کویل یا خرده‌روایت‌های تاریخی و ابری اساره عکاشه یا آثار حجمی و چوبی یاشار آذر امدادیان یا تایپوگرافی‌های شکارشده فرهاد فزونی هزار ماجرای روایی و تاریخی و اجتماعی و سیاسی و فرهنگی پشت خود نهان دارند و هرکدام پرده از یک ماجرای واقعی و روزمره تهران امروز کنار می‌زنند. تهران امروز دیگر پا را از واقعیت فراتر گذاشته است و خود و اتفاقات خود و ماجراهای خود را به دنیای مجازی نیز کشانده است؛ آنجا که شاید در هنر تنها سورئالیسم می‌توانست نفوذ کند و روایت‌گرش باشد. این شهر همان‌طور که شاعرانی داشته است که لب از گفتن در آن بسته‌اند، مردمان عادی داشته است و همان‌طور که در نقاشی‌های رومیصا سکاکی که از منظر درونی خانواده روایت می‌کند، یا در عکس‌های دادبه بصیر یا در کارهای بهرنگ صمدزادگان می‌توان دید، لب به گفتن نتوانستند باز کنند. مردمان بسیاری که زیبایی، زشتی، اندوه و شادی را دیدند و بی‌آنکه بتوانند لب باز کنند، یا در فضای دیگر برای همیشه تاریخ چیزی بنویسند یا ثبت کنند، از دنیا رفتند. اکنون فضای مجازی آنچنان به روزمره نزدیک شده و آن‌قدر خود را به حال کشانده است و چنان روایت‌گری تاریخ را بر دوش می‌کشد که دیگر نمی‌توان به آن فضای مجازی گفت و به سادگی از کنارش گذشت.

از آثار به نمایش درآمده رضا قاسم‌لو تا کارهای کهنگی‌زده و پرقصه ناصر بخشی به‌خوبی می‌توان روایت‌های چندگانه را به گوش دل نشست و شنید. جایی که هرکدام از هنرمندان بخشی از تهران را دست‌مایه کار خود قرار داده‌اند و دوره، حالت و شکلی را و تاریخ و زمان و ظرفی را به نمایش گذاشته‌اند و جالب آنکه در این میان روایت که تغییر می‌کند سبک نیز تغییر می‌کند. نمایشگاه «تهران، حقیقی یا مجازی» به‌خوبی توانسته پرده از رازآلودگی تهران بردارد و این شهر را آن‌طور که هست و نه آن‌طور که ما باور داریم یا می‌پسندیم به مخاطب نشان دهد و به خوبی با یاد هنرمند و شاعری برگزار شده است که نامش در تهران بود خود یک روایت‌گر نامحسوس این شهر درون‌پرده بود. اکنون هنرمندان سعی دارند پرده از مجاز کنار زده و حقیقت این شهر و مردمان و روایت‌های نگفته و در گلو مانده را، آنجا که گلوی شاعر یاری نکرد یا شاعر خودسانسوری کرد و لب گزید، نشان دهند.