



ردیابی جامعه شهری در سینمای مسعود کیمیایی و چند فیلمساز دیگر جواد طوسی

«زستم از این نفس و هوا، زنده بلا مُرده بلا
زنده و مُرده وطنم، نیست به جز فضل خدا
آینهام، آینهام، مرد مقالات نِه‌ام
دیده شود حال من آر چشم شود گوش شما»
مولانا جلال‌الدین بلخی خانه را در ذهن سیال و عارفانه‌اش، این‌گونه توصیف می‌کند:

«ای قوم به حج رفته کجا بید کجا بید؟
معشوق همین جاست، بیاید بیاید
معشوق تو همسایه و دیوار به دیوار
در بادیه سرگشته شما در چه هوایید؟
گر صورت بی‌صورت معشوق ببینید
هم خواجه و هم خانه و هم کعبه شما بید
ده بار از آن راه بدان خانه برفتید
یک بار از این خانه برین بام برآید
آن خانه لطفی‌ست، نشانه‌اش بگفتید
از خواجه آن خانه نشانی بنمایید»

آیا زندگی ما بدون اتکا به معماری، هویت دارد؟ ما به واسطه معماری، موجودیت خانواده را حس می‌کنیم. از سرپناه به جامعه‌ای وسیع‌تر پا می‌گذاریم و در مکانی دیگر حضور می‌یابیم و به شغل و حرفه‌ای مشغول می‌شویم. نقطه وصل و پیوندمان با هنرهای نمایشی در زیر سقف شکل می‌یابد.

همه این سرپناه‌ها چقدر ما را سر ذوق می‌آورند و به ما روحیه می‌دهند و چقدر در ما دلمردگی ایجاد می‌کنند؟ چقدر در آن‌ها احساس آرامش می‌کنیم و چقدر احساس خفقان؟ آیا معماری بی‌رونقی که فقر از سر و رویش می‌بارد، می‌تواند ما را در کانون محرومین یک جامعه قرار دهد و عقده‌ها را در وجودمان بارور کند و متقابلاً یک معماری مدرن و اشرافی می‌تواند زمینه‌ساز حسی برتری‌طلبانه در ما شود و از اصول و حصایل انسانی دورمان سازد؟ معماری، به طور اجتناب‌ناپذیر، طبقه و جایگاه فردی و اجتماعی ما را رقم می‌زند.

بخشی از این مقاله اختصاص به ردیابی جامعه شهری در تعدادی از آثار مسعود کیمیایی و نقش آشکار و نهان معماری در آن‌ها دارد. این اولویت قائل شدن نه از شر شیفتگی صرف بوده است، بلکه تلاش در بازنگری و تشریح وجهی از پیکره و صورت‌بندی آثار فیلمسازی است که دلسپرده جوهره و ذات سینماست و متأسفانه در گذشته و حال، آثار او از این منظر به‌خوبی دیده نشده‌اند. در امتدادش، این ویژگی را در چند اثر شاخص دیگر سینمای ایران که سازندگانشان آگاهانه و با نگاهی هدفمند به فضا و معماری پرداخته‌اند نیز مورد بررسی اجمالی قرار می‌دهیم.

در بسیاری از فیلم‌های دهه‌های سی و چهل، تعریف قصه و ترکیب ناهمگون ملودرام و موزیکال و کمدی و حادثه‌پردازی به حضور منطقی عناصر مستقلی چون معماری غالب بوده است. اما استفاده زیاد گرجی عبادیا از لوکیشن شهر تهران در فیلم *بیم و امید* محصول ۱۳۳۹ باعث شده که در حال حاضر این فیلم حکم یک سند تاریخی تصویری را داشته باشد. به دنبال جر و بحثی که میان احمد و همسرش در شب عید صورت می‌گیرد، همسر او خانه را ترک می‌کند. احمد که سابقه بیماری قلبی دارد، دچار حمله قلبی می‌شود. دختر نوجوانش نازی، نسخه پدرش را برمی‌دارد و روانه شهر می‌شود تا داروی او را تهیه کند و در ادامه، ماجراهای گوناگونی را پشت سر می‌گذارد. همان تصویر نوستالژیکی که عکس‌های سیدمحمود پاکزاد از تهران قدیم ارائه می‌دهد، در این فیلم مشاهده می‌شود. دوربین فریدون قوانلو به بهانه تردد نازی در سطح شهر تهران برای تهیه داروی پدرش، به مناطق مختلف این شهر از قبیل سبزه‌میدان، خیابان فردوسی، خیابان استامبول، میدان ۲۴ اسفند سابق (انقلاب فعلی) و... سر می‌کشد.

در عنوان‌بندی فیلم *جنوب شهر* ساخته فرخ غفاری محصول ۱۳۳۷، مردی به نام محمود که نسبت به همسرش از نظر اخلاقی سوءظن پیدا کرده، سوار تاکسی می‌شود تا به خانه دوستش فرهاد برود و با او و همسرش عفت در مورد طلاق زنش، صلاح و مصلحت کند. دوربین در طول مسیر با نشان دادن ساختمان‌های مرتفع و معماری مدرن شهر تهران، می‌خواهد بر این نکته تأکید داشته باشد که این‌گونه بحران‌ها دستاورد مناسبات جدید جامعه شهری است.

تیتراژ فیلم *گنج قارون* ساخته سیامک یاسمی محصول ۱۳۴۴، روی عمارت مجلل خانه قارون می‌آید. در شروع فصلی دیگر، نمایی رو به بالا از گلدسته مسجد شیخ لطف‌الله اصفهان می‌آید و در ادامه، حسن جفجغه (تقی ظهوری) را در کنار قارون چهره عوض کرده (آرمان) دور و بر سی‌وسه پل می‌بینیم که تصنیف جعفر پورهاشمی را می‌خواند. کاربردی معماری در فیلم *گنج قارون* تنها در این حد است که علی بی‌غم (محمدعلی فردین) در مستی شبانه‌اش در کنار حسن جفجغه و قارون (که حالا اسمال بی‌کله نام برده می‌شود) تکیه به دیوار سی‌وسه پل بدهد و چه‌چیزه بزند و بگوید: «گنج قارون نمی‌خوام، مال فراوون نمی‌خوام/ جام جمشید جهون، تاج فریدون نمی‌خوام/ بهر ما یک گوشه کوچیک این دنیا بسه / لقمه‌ای نان و گلیم پارهای ما را بسه» این شعار متظاهران و فریاده انسان فرودست بعد از انقلاب سفید پهلوی است که در کارخانه رؤیاپردازی آن دوران موفق می‌شود طبقه متمکن و اشرافی را سر سفره فقیرانه خود بنشانند و آشتی طبقاتی را جار بزنند. اما در ورای این رؤیا و فانتزی احماقانه، واقعیت در متن جامعه شهری به شکلی بی‌رحمانه و انعطاف‌ناپذیر جاری بود.

خشت و آینه ساخته ابراهیم گلستان محصول ۱۳۴۴، یکی از اولین فیلم‌هایی است که فضا و مکان و زمان در آن نقشی هویت‌مند دارد. نیمی از فیلم در تاریکی و شب می‌گذرد که این موقعیت با دنیای هاشم (زکریا هاشمی) و رفیق‌اش تاجی (تاجی احمدی) و هراس تاجی از تنهایی و تاریکی و نگرانی و تشویش مدام هاشم و توهم او نسبت به آدم‌ها و در و همسایه کنجکاو و فضول، همخوانی کامل دارد. در عنوان‌بندی اولیه فیلم، یکی از خیابان‌های اصلی و پررفت و آمد تهران را در هنگام شب می‌بینیم که سر در تون مغازه‌ها در گوشه و کنار قاب، تصویری عیان از یک جامعه مصرفی در حال گذار را نشان می‌دهد. نوع مواجهه دوربین با مکان‌هایی چون کلانتری، کاخ دادگستری، بیمارستان و حضور هاشم و تاجی و بچه سرراهی در این فضاها به گونه‌ای است که ما مجموعاً جامعه‌ای خالی از مهر و شفقت را در برابر خود می‌بینیم. در نگاه کنایه‌آمیز گلستان به این اجتماع ناهمگون، تنها یک راننده تاکسی مضطرب و یک زن کافه‌ای نیازمند عشق و عاطفه و گریزان از تاریکی و کودک تازه متولدشده‌ای بی‌خانمان، شایستگی جدی گرفته شدن و راهیابی فیلمساز به خلوت‌شان را دارند. در نمایی از فیلم در شرایطی که هاشم بچه سرراهی را به بغل گرفته و در قسمت راست پیشزمینه قاب ایستاده، پنجره‌های مشبک و بلند کاخ دادگستری، پسزمینه او را احاطه کرده‌اند و صدای بچه روی این نما می‌آید. در یکی از صحنه‌های خوب فیلم، شاهد جر و بحث کشمکش هاشم و تاجی در مقابل درِ امامزاده سیداسماعیل (در خیابان سیروس سابق) هستیم. در ادامه مسیر آن‌ها از بازار مسگرها، در به روی‌شان بسته می‌شود و سپس شاهد عبور آن‌ها از دیگر مناطق سبزه‌میدان و تیمچه حاجب‌الدوله و بازار و محله‌های قدیمی تهران هستیم. از نگاه گلستان عنصر جامعه‌ای که گذار منطقی و خودجوشی نداشته، تنهایی و تشویش و اضطراب و اندوه بی‌پایان، تقدیر محتوم آدم‌هاست. او به پشتوانه تفکر چپ قدیمی خود ترجیح می‌دهد این تنهایی و پریشان‌حوالی را متوجه افشار محروم و بی‌پناه جامعه شهری کند و نثر ادیبانه‌اش را در دهان آن‌ها بگذارد. آدم‌هایی از جنس هاشم و تاجی هنوز در کانون سنت قرار دارند و با ابزار مدرنیته محشور نشده‌اند.

در فیلم *قیصر* ساخته مسعود کیمیایی محصول ۱۳۴۸، عبور آرام قیصر از زیر بازارچه و نمای رو به بالا از او به شکلی است که گویی این فردیت معترض و شورشی، جزئی از پیکره این محیط سنتی است. در سکانس حمام، حس و حال فضا در خدمت موقعیت تعلیق‌آمیز قصه و حادثه در شرف وقوع است. اساساً در این صحنه، مکان (یعنی حمام نواب) هویتی مستقل پیدا می‌کند و کاملاً با ساختار بصری فیلم همراهی و همخوانی دارد. سنت (در یک مقطع تاریخی و جابه‌جایی فرهنگی) از سوی انسان معترض و ناسازگار همین جامعه سنتی مورد بازنگری قرار می‌گیرد. قیصر در شروع این فصل از پله‌های سنت پایین می‌آید تا در دل این جامعه و مناسبات ظاهری و فرمالیستی‌اش، اجرای

کنش‌مندان خود را داشته باشد. او قبل‌تر در یک محیط سنتی دیگر (قهوه‌خانه علی‌قصری) مناسک سنتی را به جا آورد و پاشنه کفشش را ور کشید و به ستیزه‌اندیشید. ستیز تقدیر محتوم و تراژیک این اسطوره گمنام جامعه سنتی است، زیرا او در این گذار بی‌ریشه و پرشتاب از سنت به مدرنیسم نمی‌خواهد از اصول و خصایص اخلاقی‌اش دست بردارد. قیصر با این‌گونه خصایص و جهان‌بینی غریزی، از سوی مسعود کیمیایی حق قصاص و تطهیر شدن دارد. مانیفست قیصر و حق‌طلبی او در زیر سقف خانه و کنار اعضای به‌جامانده خانواده‌اش ادا می‌شود. زمانی مهمان برای میزبان، جایگاه و ارج و قرب داشت. یا مکان حضورش در اتاق مهمانخانه از سوی میزبان پیشنهاد می‌شود یا خودش فروتنانه اتاق نشیمن را انتخاب می‌کرد (اشاره دارم به فصل آمدن قیصر به خانه اعظم). زمانی عشق و تمنا از قاب پنجره‌های مشبک و از پشت پرده در خلوت پنهان یک عاشق بداقبال به تصویر کشیده می‌شد. زمانی حیاط در تاریکی شب هویت داشت و محبوب با چرخاندن آتش چرخان، شررهای عشقی بی‌سرانجام را به نمایش می‌گذاشت. شهر نتون‌کاری‌شده برای قیصر در آن عبور شبانه هیچ جاذبه‌ای ندارد، گویی او سیاهی‌لشکر این جامعه هویت‌باخته است.

کیمیایی در فیلم **رضا موتوری** محصول ۱۳۴۹، با عبور دادن موتورسیکلت ضدقهرمان تنها و جدافتاده‌اش و آن رولزرویس غلطانداز از دل بازارچه، پته جامعه‌ای که با پشت کردن بدون تعقل به نشانه‌ها و مفاهیم سنتی، به پیشواز مدرنیته‌ای جعلی و بی‌ریشه رفته را بیشتر روی آب می‌اندازد. توقف اتومبیل رولزرویس در میدان بازارچه و نزدیک به امامزاده یحیی و بالا رفتن بچه‌های محروم و پاپتی زیر بازارچه از سر و کول اتومبیل رولزرویس، نمایشی انتزاعی و در عین حال عدالت‌خواهانه از سوی کیمیایی است.

کیمیایی سال‌ها بعد دوباره به سراغ این بازارچه می‌آید. این بار او در یک دوره تاریخی دیگر اسفندیارش را با یک مرسدس بنز روانه بازارچه می‌کند تا چند دوست صمیمی به هم ملحق شوند و سفر یک‌روزه‌ای را در متن شهر تجربه کنند. پایان این سفر برای اسفندیار این زمانه کیمیایی، وداع شبانه با دوستانش در کوچه باریک رفاقت است و بعد به آتش کشاندن رؤیای جنون‌آمیزش...

سالن تابستانی یا تراس، یادآور دورانی پرخاطره از تاریخ معاصر ماست که سینما در میان اقشار مختلف جامعه در دهه سی و چهل جایگاهی ویژه داشت. شوریده‌حالی چون حقیر از تراس سینماهای تهران، ایفل، دیانا، نیگارا، میهن، کریستال، مایاک (سه‌پیلای بعدی)، دنیا، مونت کارلو و درایوین سینمای ونک در مقاطع مختلف سنی‌اش خاطرات زیادی دارد که این خاطرات غبارگرفته می‌تواند وصف حال هم‌نسلان من باشد. کیمیایی یکی از صحنه‌های کلیدی فیلم **رضا موتوری** را در تراس متروکه سینما دیانا برگزار می‌کند. مواجهه و درگیری رضا موتوری با ممد الکی و نوجه‌هایش و زخم خوردن رضا در این لوکیشن رقم می‌خورد. رضا به عنوان ضدقهرمان تنهای کیمیایی در موقعیتی که حادثه را لمس کرده و نطفه تراژدی زندگی‌اش بسته شده، پنجه خونینش را به دیوار سفید آن سالن تابستانی از رده خارج شده می‌ساید. گویی او (در مقام یک «فیلم‌بزرگ») دارد بر گذشته و خاطراتش دست می‌کشد. خاطراتی که سینما زمینه و بسته شکل‌گیری‌شان بوده و... معماری واسطه‌ای محرم در جهت قد برافراشته شدن این دیوار در مقابل ما تا در میان «تاریکی‌های نورانی» و زیر سقف آسمان پرستاره شاهد تصاویری باشیم که عشق و خشونت و دوستی و مبارزه و امید و آرزو و مرگ را در دنیای کودکانه و ذهن رؤیاپرداز نوجوانی‌مان ثبت کرد.

شهر و معماری شهری در فیلم **بلوچ** محصول ۱۳۵۱، مظهر تمدنی حرامزاده است که بدویت بکر و اصیل را به لجن می‌کشد. کیمیایی در یک مقطع حساس تاریخی، نگاه عدالت‌خواهانه‌اش را در فیلم **گوزن‌ها** محصول ۱۳۵۳، متوجه جامعه‌ای ملتهب و در کانون نابرابری و تضادهای طبقاتی می‌کند. چریک زخمی و مبارز او به دوستی قدیمی پناه می‌آورد تا زیر سقف خانه محقرش مبارزه را به شکلی دیگر و در جهت تغییر چهره و ماهیت متزلزل و به انقال کشیده‌شده این مبصر قدیمی و ایجاد زمینه برای فاعلیت و زایش دوباره او ادامه دهد. اتاق سید به عنوان لوکیشن اصلی فیلم، واسطه‌ای می‌شود برای خیره شدن دوربین به گذشته‌های عاشقانه و نوستالژیک و نمایش نگاه معترض و بغض‌آلود روشنفکر مردمی کیمیایی از پشت پنجره به معصومیت‌های پیرپوشه و... جامعه‌ای لبریز از بحران و نابرابری. انگار آن قاب چو بی‌پنجره، بهترین جا برای برانگیخته شدن وجدان بیدار قدرت است. آن پیش‌بخاری ساده و دلنشین، آن شمایل امام علی (ع) و قاب عکس بزرگ فرشته‌ها، آن عکس‌های دوران جوانی سید و قدرت، آن آینه کهنه و رادیوی قدیمی، هویت و شناسنامه آدم‌های این خانه هستند. قدرت در حین بلند شدن و قدم زدن در داخل اتاق و شروع به خود آوردن سید، در برابر این پیش‌بخاری می‌ایستد و به آن شمایل مذهبی اقتدا می‌کند. کیمیایی برای این عادل مرگ آگاه آن قدر منزلت اسطوره‌ای قائل است که او را در نمایی رو به بالا در مقابل شمایل امام علی (ع) قرار می‌دهد. در صحنه به‌یادماندنی پهن شدن سفره عاشقانه این دو رفیق قدیمی، دوربین پس از آمیخته شدن خنده و گریه آن‌ها بالا می‌کشد و دوباره به همین پیش‌بخاری و عکس‌های دور و بر آن نزدیک می‌شود و تک‌تک آن‌ها را عاشقانه ثبت می‌کند. اتاق رنگ و رورفته سید در این طی طریق آکنده از مهر و همدلی، هویتی مستقل پیدا می‌کند و به آدم‌های زیر این سقف تشخص و تقدس می‌دهد. دیوار این اتاق، مکانی برای یک اجزای عاشقانه در اثبات به پا خاستن و توانستن می‌شود. آن مشت‌های کوبنده قدرت که به دیوار کوبیده می‌شود و تبعیت سید از او، نمایشی عاشقانه برای اثبات وجود و یادآوری یک دوران پرافتخار است. کیمیایی این‌گونه هنرمندان از معماری برای گستره نگاه اجتماعی و سیاسی‌اش وام می‌گیرد.

در فیلم **ندان مار** محصول ۱۳۶۸، معماری جنوب شهر و خیابان مولوی و سیروس (مصطفی خمینی فعلی) محملی برای نمایش نوعی حس و همدلی اجتماعی و نگاه عدالت‌خواهانه است. اما در اواخر فیلم، آن کاروانسرای محل انبار آقاعبدل در نگاه تأویل‌گر کیمیایی، تصویری از خرمنشهر به خون کشیده شده در دوران جنگ را تداعی می‌کند.

در فیلم **ردپای گرگ** محصول ۱۳۷۰، لوکیشن دربند یک عکس یادگاری فراموش‌نشده و پرکنتراست را ثبت می‌کند و خیابان و میدان فردوسی، مکانی برای نمایش اجرایی شالوده‌شکنانه و در عین حال نوستالژیک می‌شود. اسطوره گمنام این زمانه کیمیایی از مسیری عبور می‌کند که تنها نام و نشانی از آن اسطوره کلاسیک دارد.

در فیلم **ضیافت** (۱۳۷۴) یک مغازه قدیمی در ضلع جنوب غربی میدان شاپور (در مدخل خیابان مهدی موش)، مکان مناسبی برای جمع شدن چند دوست و بجه‌محل و قول و قرار گذاشتن آن‌ها برای دیدار ده سال بعدشان می‌شود. کافه ماطاوس در دوره‌های مختلف تاریخی/اجتماعی/سیاسی معاصر، جایی امن برای این روزه‌گیران رفاقت است تا گذشته و حال خود را شاهد و گواه باشند. باز در این‌جا معماری است که در گذر بر شتاب ایام، رنگ عوض می‌کند و نظاره‌گر پیوند و وصل آدم‌هاست.

و می‌رسیم به پناهگاه **سلطان** در دوران فترت این اسطوره گمنام کیمیایی. چه کنایه‌آمیز است این مکان که حکم تبعیدگاه را برای انسان تنها و جدامانده‌ای دارد که سال ۱۳۵۷ را به عنوان نقطه‌ای آرمانی در حافظه تاریخی‌اش ثبت کرده و نشانه این حس آرمانخواهانه (یعنی آن نارنجک دستی) را به دیوار اتاقش آویخته است. میدان تره‌بار شوش در زمانی پناهگاه سلطان شده که دیگر هیچ نشانی از آن رونق و جنب‌وجوش سابق خود ندارد؛ مکانی خفته در سکوتی مرگبار که دیگر نام و نشانی از طیب حاج‌رضایی‌ها ندارد... خلوت شبانه این میدان را تنها صدای موتورسیکلت سلطان می‌شکند.

بازارچه‌ای که در فیلم‌های کیمیایی دوره کردیم، از سوی بهرام بیضایی در فیلم **رگبار** محصول ۱۳۵۰، در خدمت مفهومی است که ریشه در جبر دارد تا اختیار. آقای حکمتی (پرویز فنی‌زاده) بر اساس واقع‌بینی شرقی بیضایی، پا به درون محیطی سراپا سستی می‌گذارد. بازارچه‌ای که او برای اقامت و شوریده‌حالی و دل‌کندن ناگزیر معلم مقاوم ولی شوربختش انتخاب کرده، کاملاً در خدمت سیر مهاجم سنت، نسبت به ضدقهرمان آسیب‌پذیر و شکننده‌ای است که گویی دنیایی جبری متولد شده و در اسارت نیروهای سرنوشت است. آقای حکمتی با آن‌که خودش با ظاهر و شمایل فاصله‌گرفته از یک جامعه سنتی تمام‌عیار وارد این محله می‌شود، اما ابزاری را که با خود حمل می‌کند، ریشه در سنت دارد. از سویی رقیب عشقی او (یعنی آقا رحیم قصاب)، همه ابزار و عوامل تحکیم و تثبیت خود در دنیای پیرامونش (اعم از قدرت و پول) را دارد. در نقطه مقابل، آقای حکمتی می‌خواهد با داستان خالی و صرفاً به اتکای سادگی و صداقت و غرورش در برابر آقا رحیم آشنا به قواعد بازی صف‌آرایی کند. اما این تلاش او به لحاظ تناقضات موجود در این فردیت عقیم، محکوم به شکست است.

خانم مهین بهرامی در مقاله‌ای خواندنی با عنوان «تهران در آثار بیضایی» (کتاب تهران — جلد دوم)، گذشته و حال تهران را در فیلم‌های **کلاغ** (۱۳۵۵)، **شاید وقتی دیگر** (۱۳۶۶) و **مسافران** (۱۳۷۱) با این نگاه نکته‌سنج و شاعرانه ردیابی می‌کند: «فیلم‌های **کلاغ** و **شاید وقتی دیگر** تصویری آشنا و نوستالژیک از تهران قدیم نشان می‌دهد. این تصاویر با امکانات صدا و زوایای دید دوربین و فن تدوین که بیضایی در آن به مهارتی استادانه رسیده، به آمیزه‌ای خاص تبدیل می‌شوند که بخش بزرگی از دید زیبایی‌شناسانه او را می‌رساند. تهران قدیم در آثار بیضایی، تهرانی ادبی است. تهران هنرمندان تهرانی است و دلبستگی عاطفی و ذهنی به دنیای از دست رفته عشرت‌های معصوم نوجوانی. در فیلم **کلاغ**، دوربین همراه با والسی شاد و حرکت مردمی خوش‌پوش در میدان و خیابان‌ها و گذرگاه‌ها می‌چرخد و بیننده را با خود به دنیایی زنده و چشم‌آشنا می‌برد که حقیقت و خیال تهران است. تهرانی که پیش از تولد بیضایی بوده و نوجوان محصل پرشور، سر راه خود به سوی خیابان لاله‌زار به شوق تماشای فیلم، شبح غبارگرفته آن را تماشا می‌کرده است. شاید از گفته‌های پدر که مردی ادیب بود و یا مادر که زنی هوشمند و استثنایی است، قصه‌هایی از شهر، از ساختمان‌هایی با شیروانی‌های آراسته و کلاه‌فرنگی‌هایی که از یان درختان کاج و چنار پیدا بود و شب‌های پرستاره دامنه البرز را با شب‌نشین‌های پرگفت‌وگو به سپیده می‌رساند، شنیده باشد. این تصاویر در ذهنیت مستعد و توانای او آن‌قدر منتظر ماند تا به شکل شفاف و زنده، ساخته‌های دوباره، از پوشش‌ها و رفتار مردم در محیطی رسید که این‌گونه با بیننده اخت و سازگار است. فضایی آراسته و شاد، مانند یک خاطره از گاردن‌پارتی در باغ کافه شهرداری».

مثل چرخ‌وفلکی که در باغ کافه شهرداری (تئاتر شهر در چهارراه مصدق) می‌چرخید و چشم اسب‌های چوبی‌اش مثل چشم آهو کشیده شده بود. چهارچرخه‌هایی پر از میوه و خوردنی‌های فصل که پوشیده از نقاشی عامیانه از صحنه‌های پهلوانی بود و بشک‌های آب شاهی که بالای مال‌بندش زنگوله‌ای آواز می‌داد و درشکه که به جای یک وسیله، دنیایی روان زیر روپوش آستر مخملی‌اش، منتظر مسافر بود. میان این‌همه، دختری با روپوش اورمک و یقه سفید، از مدرسه بازگشته، به سوی دوربین می‌آید، در حال اِکِر دو کِر، با دست و دهانش حرکتی مسخره و شوخی‌وار می‌کند و این خلاصه‌ای است از یک طنز بامعنا برای بیننده این روزگار... سکانس طولانی سپاه‌وسفید فیلم **شاید وقتی دیگر** در شمار موفق‌ترین آثار سینماست. بیش از هر دلیل برای این‌که در منطق حرکت داستان قرار دارد و به این دلیل که در تناسب با ساختار کلی فیلم است... ثبات قصه و شکل در ذهن او، دنیایی یکپارچه می‌سازد. آن کوچه‌های تنگ و ساختمان‌های محقر و به هم چسبیده، درهای بسته و دیوارهای فروریخته و مکان‌های غریب و متروک، از **رگبار** و **سفر** و **کلاغ** می‌گذرد و به دنیایی یک سر آشفته در **شاید وقتی دیگر** می‌رسد. این دنیای آشفته هنوز آن‌قدر امید باقی می‌گذارد که آدمی پرس‌وجوکننده و گلمند باشد...

داوری بیضایی در **مسافران** به اعتقادی متافیزیکی نزدیک می‌شود. تقابل حیات و مرگ، اینک موضوعی است در زمان. متفکر این تقابل را در برابر مباحث جاری زندگی می‌گذارد. در این زمان، او از ایده‌آل **سفر** و راه‌حل **رگبار** و اعتراض **شاید وقتی دیگر** و دعای **باشو**، به ذهنیت خویش بازمی‌گردد. **مسافران** نوعی پناهندگی است، پناهندگی روحی، با این‌که در تهران می‌گذرد، اما حالا تهران نمونه‌ای از یک دنیا است و از این آشفته‌گی فقط می‌توان به اعتقادی متافیزیکی پناه برد.

هر چقدر شهر برای آدم‌های بی‌پشتوانه رخشان بنی‌اعتماد در زرد قناری، پول خارجی، نرگس و زیر پوست شهر جای امنی نیست، هر چقدر در سگ‌کشی بهرام بیضایی با تصویری ناموزون و هولناک از جامعه شهری مواجه هستیم، متقابلاً مجید مجیدی بچه‌های آسمان‌اش را در کوچه پس‌کوچه‌های جنوب شهر تهران به دویدن وامی‌دارد تا فقر را با گوشت و پوست حس کنند و شمایل‌های واقعی عزت نفس و آزادی شوند. چه جایی بهتر از آن حوض کوچک قدیمی که میزبان و پذیرای پاهای خسته و کوفته علی سربلند باشد و چه ستایشی بهتر از بوسه‌باران شدن آن پاهای متبرک از سوی ماهی‌های قرمز در میان آب زلال... این به دنیای درونت برمی‌گردد که اجتماع و آدم‌های دور و برت را چگونه ببینی؟ یکی ترجیح می‌دهد تصویرگر عصیت جاری در دل تضادهای درونی و بیرونی اجتماع معاصر باشد و دیگری در بطن تضادهای درونی و بیرونی اجتماع نابرابر فعلی، به نقطه‌ای از انتخاب می‌رسد و می‌زانشن نهایی‌اش را با مهرورزی و عدالت‌خواهی پر می‌کند. مجیدی در فیلم قابل تعمق دیگرش باران یک ساختمان نیمه‌تمام را مکانی برای پوسته انداختن نوجوان برگزیده‌اش و راه‌یابی او به دنیایی پر از راز و رمز قرار می‌دهد. نوع مواجهه دوربین محمد داودی با این ساختمان، در خدمت زایشی غریب و عارفانه در ساحت غریزی یک نوجوان است. ما در امتداد این تکامل مرحله به مرحله، نمایشی هنرمندانه از یک سیر و سلوک درونی را می‌بینیم. لطیف در این طی طریق غریزی و پر از شوریدگی، از آن فردیت بدوی و زمخت فاصله می‌گیرد و بهت و وصل و هجرانی و تنهایی را تجربه و باور می‌کند. در سال‌های اخیر نمونه‌های عیان‌تر سرگشتگی فیلمساز این زمانه را در آثارشان می‌بینیم. دیگر برای آن‌ها شهر هویت‌باخته تهران در روابط و مناسبات فردی و اجتماعی معاصر، هیچ جاذبه‌ای ندارد. ساختمان‌ها و معماری بی‌هویت این دوران برای آن‌ها محمل اجرایی یک موقعیت بحرانی و تراژیک است. نگاه کنیم به فضا و معماری خانه سارا (باران کوثری) در ابتدای فیلم خون‌بازی ساخته رخشان بنی‌اعتماد و محسن عبدالوهاب و آن رقص جنون‌آمیز او با مادرش در حال آپارتمان، یا حضور سرگردان سارا در داخل آن پاساژ شلوغ میدان تجریش. در فیلم چهارشنبه‌سوری ساخته اصغر فرهادی، فضای داخلی آپارتمان مژده (هدیه تهرانی) و مرتضی (حمید فرخ‌نژاد)، کاملاً با دنیای پرتنش و ناآرام این زوج همخوانی دارد. آن آسانسور مدرن مستقر در دفتر کار مرتضی، در حرکت عمودی خود هیچ جلوه زیبای ظاهری ندارد. ما از داخل این نشانه مدرن، نگاه عصبی و خالی از مهر مردی را نسبت به همسر چهره عوض کرده‌اش در کنار خیابان می‌بینیم. زن در آن‌سو می‌خواهد به چهره و ماهیت واقعی شوهرش پی ببرد و مرد در این‌سو چهره مبدل زنش را شناسایی کرده است. حسی آمیخته با سوءظن و عدم اعتماد.

و در این‌سو کیمیایی در دنیای انتزاعی و دفرمه این زمانه‌اش، دیگر پناهگاه امنی به نام خانه و خانواده سراغ ندارد. حضور آدم‌های این زمانه او زیر سقف یک خانه، موقت و توأم با تشویش و اندوه و عدم اطمینان است. آن‌ها حتی در گذشته پرخاطره‌شان نیز شمایی خسته و از نفس افتاده و حضوری غریب و جدافتاده دارند. سینما رکن خاک‌گرفته با همه آن عکس‌های کهنه و به‌جامانده از فیلم‌های قدیمی به نمایش درآمده و «برنامه آینده» و «به‌زودی» و... نوارهای فیلم روی زمین افتاده، نمی‌تواند برای رضای از زمانه جامانده و دوست قدیمی‌اش سرهنگ، نقطه وصلی باشد. بی‌میلی و تلخ‌کامی فیلمساز دل‌خسته این اجازه را به آدم‌های قدیمی‌اش نمی‌دهد که حتی با یکدیگر هم‌آغوش شوند و بغض‌شان را بترکانند و نشان بدهند که هنوز گریه کردن را بلدند. اگر زمانی کیمیایی در همگامی با رئالیسم دوران‌اش آدرس می‌دهد و مثلاً در فیلم قیصر روی تابلوی «حمام نواب» یا نمای بیرونی امامزاده یحیی و ایستگاه راه‌آهن مکث می‌کند و در رضا موتوری دوباره از دل بازارچه نواب عبور می‌کند و به کوچه‌پس‌کوچه‌هایش سرک می‌کشد و نمای بیرون سینما دیانا را نشان می‌دهد و در گوزن‌ها دوربینش را متوجه لاله‌زار و تئاتر جامعه باربد و سرچشمه و تابلوی دبیرستان بدر و خیابان صفی‌علیشاه و کوچه میرزا محمود وزیر می‌کند، حالا گویی دیگر تمایل و انگیزه‌ای برای هم‌داستان شدن با رئالیسم معاصر زادگاهش ندارد و متقابلاً به شکل لجوجانه‌ای اصرار بر فاصله گرفتن از هر گونه رئالیسم کلاسیک دارد. او صادقانه و با انزجار می‌گوید که دیگر برایش شهر تهران جاذبه‌ای ندارد و بر این اساس، تعمداً به دنیایی ذهنی و استیلیزه پناه می‌آورد. این واقعیت تلخ را لااقل در مورد فیلمسازی چون مسعود کیمیایی نباید به حساب ادا و اصول روشنفکرانه بگذاریم. او نمی‌تواند خودش را گول بزند و با زبان بی‌زبانی می‌گوید که زمینه ارتباطی‌اش را با لوکیشن و معماری شهر تهران و رفتارشناسی اجتماعی حاکم بر آن از دست داده است.

و در آن‌سو داریوش مهرجویی در آخرین اثرش سنتوری ترجیح می‌دهد انسان برگزیده‌اش که نشانه عینی پارادوکس این دوران در گذر عقیم از سنت به مدرنیته است را به آن بیغوله بکشاند و همنشین بی‌خانمان‌ها کند. گویی گویی سنتوری او هیچ ابایی از جار زدن کوس رسوایی‌اش ندارد. دیگر شهر و معماری آن برای مهرجویی هیچ‌گونه محمل اجرایی و فلسفی ندارد. این تقدیر محتوم فیلمساز سرگشته‌ای است که از حمید هامون ره‌گم‌کرده و گریزان از جامعه شهری و پری‌جست‌وجوگر و پناه‌آورده به شبستان‌ها و محراب‌های آرامش‌بخش مسجد شیخ لطف‌الله و بانوی عبور کرده از پهنه تاریخ و سارای رخ نموده در سنتی فاعلانه و معترض، حالا به ذهنیتی بی‌قرار و جنون‌زده در سنتوری رسیده است. او در این طی طریق بی‌سرانجام و گذر از حوزه‌های سیاست و فلسفه، عشق و ایمان و کفر و حیرت، هنوز نمی‌داند قیای زنده‌اش را به کجای این شب تیره بیاویزد؟

معماری یعنی عشق، زندگی زیر یک سقف، ثبت خاطره‌ها، پیوند انسان با جوهره و ذات هنر و... زایش. از روزمرگی و فضای سیاست‌زده دور و برمان فاصله بگیریم و معماری را در ساحت هنرمندان‌اش معنا کنیم و برای این روزگار بی‌قواره و هویت‌باخته طرحی نو دراندازیم و نسخه‌ای بپیچیم که ثبت خاطره‌ها و نوستالژی نسل‌های بعد باشد. در این طی طریق دلخواه، سینما و معماری به سراغ هم می‌آیند و به نقطه وصل می‌رسند. شهرهای گم‌شده در خاطره‌ها و در قامت تاریخ قرار گرفته را مراقب باشیم و نگذاریم نشانه‌ها و هویت اصیل این

مکان‌ها رنگ ببازند و چهره‌ای جعلی و دافعه‌آمیز پیدا کنند. هنرمند بی‌انگیزه و بی‌حس و حال این زمانه، نیاز به چشم‌اندازی زیبا و بکر و اصیل برای روحیه گرفتن و تجدید قوا دارد. با حضور همدلانه و جریان‌ساز در عرصه فرهنگی جامعه، یک‌دیگر را شناسایی کنیم و روحی تازه به این تن رخوت‌زده بدهیم. نگذاریم هنرمند باذوق و متعهد و دلسوز ما در چشم‌اندازی در مه گم شود و تن به سترون شدن بدهد.

«رستم از این بیت و غزل، ای شه و سلطان ازل

مُفْتَعِلُنْ، مُفْتَعِلُنْ، مُفْتَعِلُنْ کُشت مرا

من خُمُشَم خسته مگو، عارف گوینده بگو

زان که تو داود منی، من چو کُهم رفته ز جا»