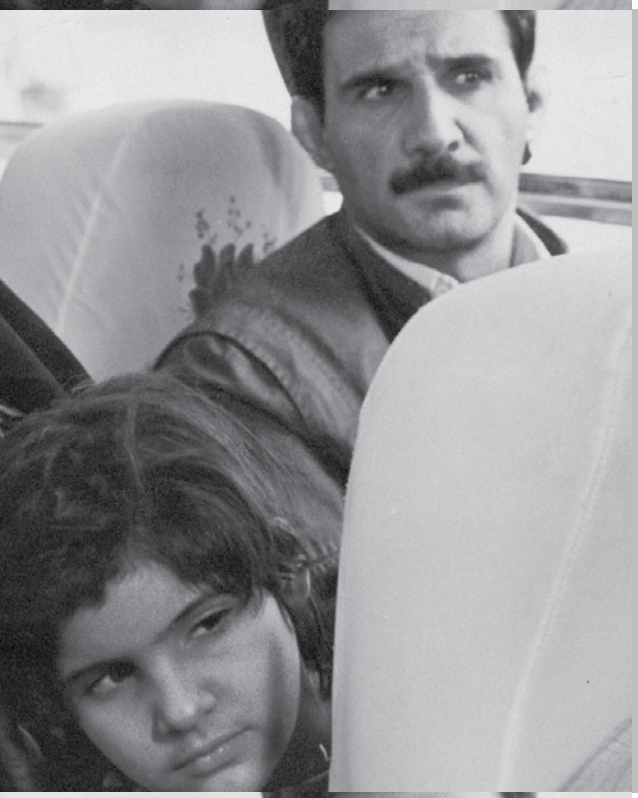
Mehrzad Danesh, “Cityscape in the Cinematic Works of Rakhshan Banietemad,”
Iran Nameh, 27:1 (2012), 162-172.

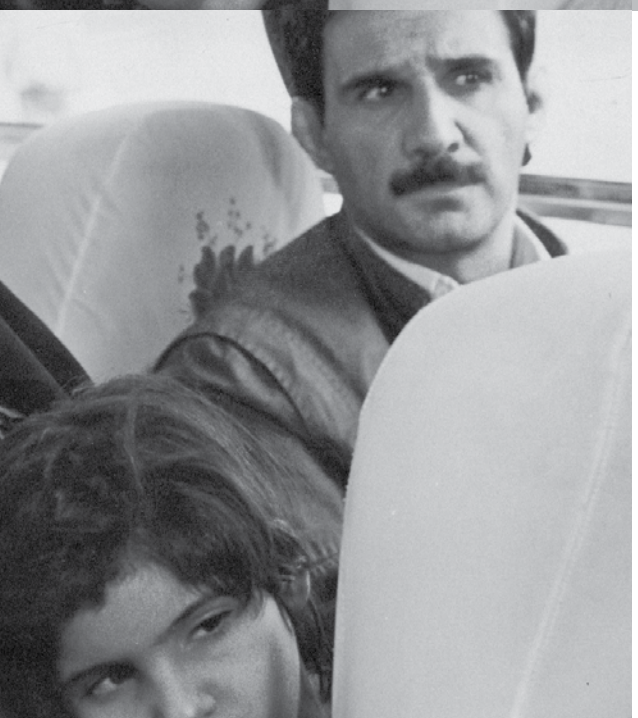


شهر، خانه و خانواده در سینمای ایران

تصویر شهر در سینمای رخشان بنی‌اعتماد

مهرزاد دانش
کارشناس ارشد علوم سیاسی، دانشگاه امام صادق

Mehrzad Danesh
mehnesh@gmail.com



مهرزاد دانش (زادهٔ ۱۳۵۰) کارشناس علوم سیاسی از دانشگاه امام صادق است. نقدهای سینمایی ایشان در نشریات فیلم، فیلم نگار، ادبیات و سینما، صنعت سینما، سینمای پویا، و شهروند امروز منتشر شده است.

ISSN 0892-4147 print/ISSN 2159-421X online/2012/27.1/162-172

زرد قناری (۱۳۶۷)

موضوع نوشتار حاضر بررسی چگونگی انعکاس نمودهای شهر و شهرنشینی در فیلم‌های رخشان بنی‌اعتماد، از سینماگران معتبر و فعال سینمای معاصر ایران است. در این مقاله ابتدا ضمن بازخوانی مفاهیم نظری دربارهٔ مفهوم شهر، روند انعکاس آن در آینهٔ سینمای قبل و بعد از انقلاب ایران به اجمال مرور خواهد شد و سپس در تحلیل این نمود در سینمای بنی‌اعتماد، ۸ محور، پایهٔ تحلیل قرار خواهند گرفت: حاشیه‌نشینی، شکاف طبقاتی، بزه‌های اجتماعی، اقتصاد ناسالم، پیچیدگی دیوان‌سالاری، سیاست زدگی، فزون شهری‌شدن، و گسست‌های خانوادگی و عاطفی. در پایان، به نگرش کلی فیلم‌ساز به شهر اشاره می‌شود.

مقدمه: مفاهیم و تاریخچه

جامعه‌شناسان در تعریف شهر به زیست‌گاهی اشاره کرده‌اند که بشر آن را در سایهٔ قدرت سیاسی مشخصی بنا نهاده است، با این قابلیت که جمعیتی کم و بیش پایدار را در درون خود جای دهد. این‌جا فضاهایی ویژه بر اساس تخصص‌های حرفه‌ای به وجود می‌آید و به دنبال آن تفکیکی معین و رو به گسترش میان بافت‌های مسکونی و شغلی شکل می‌گیرد که نهایتاً فرهنگی خاص از میان روابط درونی آن پدید می‌آید و خرده فرهنگ‌های دیگری از آن زاده می‌شود. شهر، مفهومی جدید است و به مثابه رسانه و فرهنگی مدرن جایگاهی ویژه در سینما دارد. موضوع بیش‌تر فیلم‌های سینمایی دنیا، در مناسبات و لوکیشن‌های شهری است و درام در پس‌زمینهٔ این فضا تکوین می‌یابد. پیچیدگی‌های روابط انسانی، شغلی، عاطفی، حقوقی، سیاسی، اقتصادی، جنایی و حتی تخیلی و مابعدالطبیعی با لایه‌بندی‌های ضخیم محیط شهری گره می‌خورد و مخاطب را در هزارتویی قرار می‌دهد. اما این روند در سینمای ایران چگونه طی شده است؟ آیا در ایران، نگاه این هنر رسانهٔ مدرن به فضای شهری، با نگاه معاصر جهانی هم‌سنخ است؟ یا اینکه شهر در سینمای ایران مفهومی دیگر یافته است؟

شهر در ایران در راستای ساحت فیزیکی‌اش که تابعِ ناهمگونی از مدل‌های جهانی است، واجد فرهنگِ

متناسب با شهرنشینی نیست. در این فضا ویژگی‌هایی مثل وادادگی، گروه‌گرایی، بی‌توجهی به حوزهٔ خصوصی دیگران، لجبازی با محیط پیرامون، دوری از عقلانیت ابزاری و توطئه‌اندیشی به شدت موج می‌زند و تداعی بخش حاکمیت روح روستایی و روستانشینی در کالبد شهر است. شهر در سرزمین ما، کم و بیش عبارت از روستاهایی بزرگ است که با خیابان‌های عریض و طویل و دیوارها و برج‌ها و غیره مزین شده و با مناسبات الکتریکی و الکترونیکی و دیجیتالی درآمیخته است. برخی از صاحب‌نظران معتقدند که کیفیت زندگی پیشینیان ما، متاثر از ۳ بحران اساسی (بحران طبیعت، یعنی خشک‌سالی؛ بحران داخلی، یعنی استبداد سیاسی؛ و بحران خارجی، یعنی استعمار و حملات بیگانگان) پیش‌زمینهٔ چنین وضعیتی است و برای همین اکنون نیز حضور و سکونت در شهر نمی‌تواند گریزی از سیطرهٔ این ذهنیت تاریخی باشد. طبعاً انعکاس تصویر شهر در سینمای ایران هم، از این هژمونی فرهنگی بری نیست، و از همین رو به شهر عمدتاً با دیدگاهی کم و بیش منفی و البته سطحی نگریسته شده است. اگرچه برخی فیلم‌سازان در بعضی از فیلم‌ها مسیری جدا از این دیدگاه غالب را پیموده‌اند، به هر روی، جلوهٔ عینی‌تر در این جریان حاکی از گونه‌ای شهرستیزی پنهان است.

پیشینهٔ سینمای شهری در دورهٔ پهلوی

دورهٔ پهلوی اول با شکل‌گیری سامان یافتهٔ سینما در ایران مقارن است. شهر در این دوره به دلیل رویکردی که رضاشاه در ایدئولوژی ترکیبی‌اش (مدرنیسم تحمیلی و سطحی، به علاوهٔ ناسیونالیسم باستان‌گرایانه و سکولاریسم غربی) تعقیب می‌کرد، جایگاهی سیاسی داشت و تمرکز بر شهر و شهرنشینی اصلی‌ترین رهیافت برای تبلیغ اقدامات و اندیشه‌هایش به شمار می‌آمد. فیلم دختر لر به عنوان اولین اثر ناطق سینمای ایران، پرجلوه‌ترین نمونه در این خصوص است. شهر تهران در این فیلم به منزلهٔ ساحت امنی است که غیر شهریان را به سمت خود فرا می‌خواند. با اینکه اثر چندانی از شهر در مناسبات دراماتیک فیلم در میان نیست، اما سیطرهٔ معنایی آن بر کل داستان سایه انداخته است تا سیاست تمرکزگرایی رضاخانی از رسانهٔ سینما تبلیغ شود. بی‌جهت نیست که سینما در آن روزگار، قبل از هر چیز وسیله‌ای بود برای ثبت نمودهای شهری–سیاسی، از قبیل افتتاح بانک ملی، راه آهن و غیره. بازتاب تصویر شهر در سینما در این برهه، بازتابی مدنی یا واقعی نبود، بلکه فراگردی سیاسی برای آوازه‌گری نظام حاکم به شمار می‌رفت و از همین رو بزرگ‌نمایی جلوه‌های شهری به شدت تصنعی می‌نمود و هرگز تداعی‌بخش مناسبات طبیعی این زیست‌گاه انسانی نبود.

این وارونه‌نمایی با سقوط رضاشاه فروریخت. حکومت پهلوی دوم آغازی سست‌تر و لرزان‌تر از آن داشت که بتواند سینما را همچون سابق در جعبه ابزارش قرار دهد. اما عمدهٔ تصاویر شهری بر نوعی ولنگاری معیشتی مبتنی بود که بعدها در قالب فیلم فارسی یا تیپ‌های جاهلی نمود یافت و سینما را تسخیر کرد. در این شمایل، شهر و انسان شهری نه بر حسب اقتضائات مدنی و مدرن، بلکه بر اساس فرهنگ رفتاری لُمپنی تصویر می‌شود بی‌آنکه لزوماً در تعریف خاص اصطلاح لمپنیسم بر مبنای اقتصادی آن قرار داشته باشد. قهرمانان سینمای ایران در دورهٔ پهلوی دوم عموماً از این جنس بودند. اینان تصویر شهر را به حواشی (ضد) فرهنگی آن محدود کرده بودند که حداقل نقش را در فرآیند علم آموزی، تولید، صنعت، خدمت و هنر ایفا می‌کرد. رفتار شهری از این منظر عبارت بود از ناموس پرستی‌های خشونت محور و محدود کننده، گذران اوقات فراغت با خروس بازی و ولگردی و همنشینی با فواحش و الواط، کَل‌کَل کردن با دیگران و نوچه‌پروری. بدیهی است که این حوزه کم‌ترین ارتباط را با کارکردهای اصیل شهری دارد. اما نگاه عوام‌زده و توده‌محورانهٔ حاکم بر سینما، در پی ترویج چنین انگاره‌ای از شهرنشینی بود. شهر در بخشی از مناسبات سینمایی آن دوره، که شاید با تسامح بتوان آن را خاستگاه گونهٔ روستایی در ایران انگاشت، به نوعی کانون شرارت بود، در مقابل روستا که محل صفا و صمیمیت و پاکی به شمار می‌رفت (مثل آثار مجید محسنی) و این نیز با سیاست‌های آن روزگار بی‌ارتباط نبود که بحث اصلاحات ارضی تازه داشت شکل می‌گرفت. در همین مناسبات، به سخره گرفتن روستائیان (مجموعه فیلم‌های صمد) آن روی دیگر این سکه بود و از تناقض‌های تأثیرپذیری سینما از ایده‌های حکومتی حکایت می‌کرد. در واقع سادگی روستایی هم به معنای صمیمیت و بی‌غل و غشی به کار می‌رفت، و هم در مفهوم ساده انگاری و بلاهت؛ و هر دوی اینها در برابر مفهوم شهر قرار داده می‌شد که در قبال آن سادگی‌ها هیچ پیچیدگی نداشت، مگر پیچیدگی‌های شرارت آمیز. این نگاه در فیلم‌های ارزشمندتر آن دوره نیز جریان داشت؛ آقای هالو (داریوش مهرجویی) از این دست است.

اینجاست که مفهوم شهر نزد سینماگران هنرمندتر آن زمان هم وجهه‌ای کم و بیش منفی به خود گرفت. مسعود کیمیایی به اسطوره سازی از حاشیه‌نشینان فرهنگی شهری (لمپن‌ها، و نه شهروندان به مفهوم مدرن) روی آورد، داریوش مهرجویی سراغ فساد همه‌گیر شهری رفت، علی حاتمی دل به تهران قدیم (و نه شهر مدرن) داد، بهرام بیضایی از شهر هویتی گمشده در آورد، امیر نادری از

سیاهی شهر در فیلم سیاه استفاده کرد و این چنین بود که شهر، حتی در دوربین کارگردانانی که به سینما جدی‌تر می‌نگریستند، بر محور پلیدی می‌گشت.

دورهٔ پس از انقلاب: حاشیه علیه متن

سال‌ها پس از انقلاب هم شهر نه تنها مورد عنایت قرار نگرفت که حتی از جهاتی مغضوب‌تر هم شد. انقلاب ایران گونه‌ای جنبش حاشیه (روستایی) متن (شهرنشین) به شمار می‌رفت و جلوهٔ عینی متن، شهر (تهران) بود. شهر از این زاویه محلی بود برای آنچه در ارزش‌های انقلابی جایی نداشت و البته پس از وقوع جنگ ایران و عراق، بر دامنهٔ این ضد ارزش بودن افزوده شد. بخشی از این روند، به رجحان روستا بر شهر برمی‌گشت. در پی این موج و جریان‌هایی از قبیل جهاد سازندگی، روستا به کانون سازندگی تبدیل شد و از همین رو در سال‌های اول انقلاب خیل آثار روستایی به بدنهٔ سینمای ایران الصاق شد. روستا، تجلی بارز اجحاف نظام پهلوی به مردم ایران بود و از این رو، تاکید بر آن می‌توانست این امر را در زیر مجموعهٔ شعارهای ایدئولوژیک رایج آن مقطع زمانی قرار دهد، البته به قیمت تقبیح شهر. این موضوع در ارتباط با بحث جنگ هم تکرار شد. محل جنگ جایی بسیار دورتر از شهرها بود و همین دوگانگی لوکیشنی، محیط جنگ و محیط پشت جبهه، به تدریج به سمت دوگانگی مفهومی گرایش پیدا کرد. شاید محسن مخملباف در عروسی خوبان از اولین فیلم‌سازانی بود که این دوگانگی را مقابل دوربین سینما آورد.

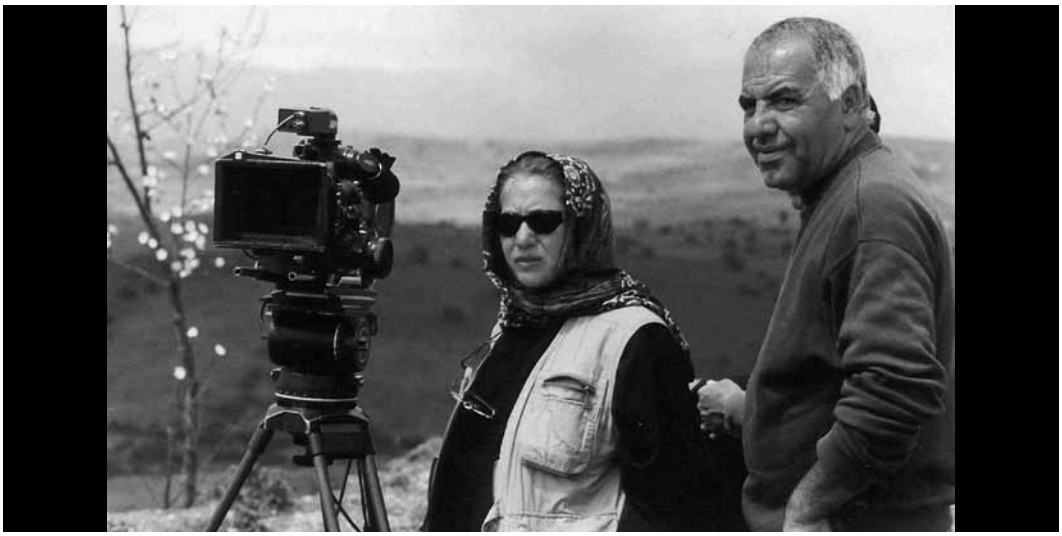
در آن فضا، شهر نمادی از سقوط ارزش‌های معنوی بود و هر آن‌چه رزمندگان به خاطرش جنگیده بودند، شهر در خود مضمحل می‌کرد. جبهه، تجلی آرمان‌ها بود و شهر نمود آرمان‌سوزی. بعدها این روند در آثار متعدد دیگری پی‌گرفته شد که شاید پاداش سکوت (مازیار میری) از جدیدترین آن‌ها باشد. شهر در این مسیر چنان بی‌رحم است که حتی برخی از رزمندگان سابق را هم در مناسبات پلید خود بلعیده و به فرصت طلبانی سرمایه‌جو و مادی‌گرا تبدیل کرده است. اما این فقط عرصهٔ جنگ نبود که دو قطبی شدن شهر/غیر شهر را دامن زد، بسیاری از فیلم‌های مذهبی هم (که از آن‌ها با عنوان کلی تر معناگرا یاد می‌شود) از این رویه تبعیت می‌کردند. شهر در این فیلم‌ها محل مناسبی برای تقرب به معنویت به شمار نمی‌رفت و خداوند و مسائل منسوب به او را فقط باید در روستا و بیابان جست‌وجو کرد. روستائیان در این آثار انسان‌هایی خداجو هستند که به دلیل دوری از رفاه‌طلبی و مصرف‌زدگی شهری، آلوده نشده‌اند و فطرت پاک‌تری برای درک معارف دینی دارند. از همین روست که در سینمای ما فیلم مذهبی عمدتاً با فضای دهات شناخته می‌شود. و اغلب این نوع آثار چه ارزشمند و چه غیر آن، به شدت روستازده هستند: یک تکه نان (کمال تبریزی،) قدمگاه (مهدی عسگرپور،) خیلی دور خیلی نزدیک (سیدرضا میرکریمی) و نظایر آن. گویی که خدا در این انگاره جایی در شهر ندارد.

می‌توان برای این جریان شهرستیز استثناهایی هم قائل شد. عموم آثار بعد از نقلاب داریوش مهرجویی از معدود فیلم‌هایی هستند که هویت بهنجار شهری در آنها موج می‌زند و حتی بر خلاف آثار قبل از انقلابش، از مفهوم شهر و نمود و آدم‌هایش جریانی روشنگر خلق می‌شود (مثل فیلم‌های بانو و بمانی) یا می‌توان فرهنگ رفتار شهری را در آنها جست‌وجو کرد. فضا در عمدهٔ آثار کیانوش عیاری با بافت واقعی شهر در تناسب بسیار است، و در سینمای رخشان بنی‌اعتماد هم تبیین معضلات شهری، فارغ از ماجرای شهرستیزی دنبال می‌شود. قطعاً می‌توان نام‌های دیگری به این فهرست افزود که برخی‌شان به ویژه از نسل جوان‌تر برآمده‌اند (رسول صدرعاملی، حمید نعمت‌الله، اصغر فرهادی، پرویز شهبازی، جعفر پناهی و چند تن دیگر) که می‌توان حضورشان را چالشی در برابر پارادایم موجود دانست؛ پارادایمی که در آن به شهر به عنوان سازه‌ای مدرن در روابط معاصر انسانی ما توجه نمی‌شود.

رخشان بنی‌اعتماد: شهر و سینما

رخشان بنی‌اعتماد از معدود فیلم‌سازان ایرانی است که در مجموعه آثارش این بازتاب را به ظرافت و دقت ترسیم کرده است. آثار این فیلم‌ساز را می‌توان به دو بخش کلی مستند و داستانی تقسیم کرد. این نوشتار فقط بر فیلم‌های داستانی او تاکید می‌ورزد و در این میان هم از دو فیلم کوتاه ننه گیلانه (از اپیزودهای فیلم روایت‌های سه‌گانه) و باران و بومی (از اپیزودهای فیلم داستان‌های جزیره) یادی نشده است؛ زیرا فیلم نخست بعداً در فیلمی بلند گسترش یافت و با افزوده شدن قسمتی دیگر، هویت مستقل‌تر به خود گرفت. فیلم دوم هم بر اساس مایه‌های بومی جزیرهٔ کیش شکل گرفته است و از نمودهای شهر تهران، شاید فقط شخصیت باران و مادرش در تقابل با بدویت پسرک بومی قرار می‌گیرند و بیش از آنکه ذهن خود را به زمینه‌های شهری معطوف کنند، حال و هوای گردشی خاطره انگیز و بعداً حسرت بار را در فضای آن جزیرهٔ جنوبی تداعی می‌کنند.

پرداختن به آثار داستانی بنی‌اعتماد، بدون پیش‌زمینه‌هایی مستند در کارنامهٔ فیلم‌سازی او امری عقیم به نظر می‌رسد. اغلب فیلم‌های بلند داستانی او در همین مستندها ریشه دارند و شخصیت‌هایی مثل کبوتر، طوبا،



گیلانه (۱۳۸۳)

حلیمی، عباس، ننه گیلانه و دیگران از دل تحقیقات بنی‌اعتماد در این کارها استخراج شده‌اند. شاید از همین رو باشد که نگاه اجتماعی بنی‌اعتماد به آدم‌ها و مناسبات پیرامونی‌شان تا این حد ملموس است، زیرا به واقعیت اجتماعی متکی است که آثار مستند به آنها شکل بخشیده است. این موضوع از قضا با بحث مد نظر این نوشتار نیز هم‌خوانی دارد. فضاسازی‌های بنی‌اعتماد از مایه‌هایی مثل فقر شهری، حاشیه‌نشینی، دیوان‌سالاری، اعتیاد، بزهکاری، سرقت، دختران فراری، قاچاق، تضاد طبقاتی، عشق‌های نافرجام، ضایعات جنگی و غیره با واقع‌بینی تناسب بسیار دارد که جز از نگرشی مستندوار به معضلات یاد شده حاصل نمی‌شود. البته ممکن است با زاویهٔ نگاه و پرداخت او در برخی از فیلم‌هایش موافق یا مخالف باشیم، اما تأثیری در قضاوت‌مان دربارهٔ عمق بینش اجتماعی و انسانی او ایجاد نمی‌کند. بنی‌اعتماد با این تحقیق‌ها توانسته است مختصات مختلف شهری را بشناسد و بشناساند، و این قبل از هر چیز، به دلیل موقعیتی است که به عنوان مستندساز خبره دارد. شاید از همین روست که هویت شهری در فیلم‌های او بسیار چشم‌گیر است و نام‌ها و نشانه‌هایی که از اماکن و فضاهای تهران و حواشی‌اش در اختیار می‌گذارد، به دلیل پیوستگی معنایی با درام فیلم، قابلیت ماندگاری فراوان در ذهن دارند و حتی گاه به شاخصه‌هایی برای تداعی شدن خود فیلم تبدیل می‌شوند. کوره قلعه خان نعمت آباد، امامزاده عبدالله (روسری آبی)؛ شهرک غرب و میدان‌های بوستان و گلستان، مجتمع آتی ساز، مترو کرج (در خون بازی)؛ دانشگاه تهران، راه آهن، بام تهران، مجتمع دریای نور، پارک ملت، تئاتر شهر، بزرگراه نواب (زیر پوست شهر)؛ سلطان آباد، بهشت زهرا، هتل اوین، مجتمع شهید قدوسی، کارخانهٔ چیت ری، و کوچه شهید سید حسین شکرابی منطقه ۳ تهران (بانوی اردیبهشت)؛ میدان آزادی، پل گیشا، میرداماد، لاله‌زار (زرد قناری)؛ روبه‌روی بیمارستان وحیدیه (گیلانه)؛ میدان ژاله و سینما حافظ و چهارراه مخبرالدوله (خارج از محدوده)؛ چهارراه نادری و منوچهری (پول خارجی) از جملهٔ این مصداق‌ها هستند که هویت‌شان چیزی بیش از یک اشارهٔ صرف به نام خیابان و کوچه یا مکانی خاص است و روح و معنای اجتماعی و انسانی مرتبط با درون مایهٔ هر یک از فیلم‌های یاد شده در آن‌ها جاری است.

عناوینی که از این درون‌مایه‌ها می‌توان استخراج کرد، بسیار متعدد و متنوع است؛ در اینجا فقط به آنهایی می‌پردازیم که با بستر شهرنشینی ارتباط بیش‌تری دارند. البته این عنوان‌ها هیچ‌کدام قالب انتزاعی ندارند و در تضاد با یکدیگر معنا می‌یابند، و اگر در این نوشتار از هم جدا شده‌اند، فقط به دلیل اقتضای تحلیل است.

۱. حاشیه نشینی

حاشیهٔ شهر، به پهنه‌ای پیرامونی شهر اطلاق می‌شود که زیر اقتدار آن قرار دارد و اغلب از شهرک‌هایی تشکیل شده است که به شهر مرکزی وابسته، اما از لحاظ اداری از آن متمایزند. بنی‌اعتماد در اغلب فیلم‌هایش به این گسترهٔ زائد شهری توجه نشان داده و مشکلاتی را در فیلم جای داده است که به ویژه بخش‌های فقیر این حاشیه‌ها به وجود آورده‌اند. تهران، مصداقی از شهری بزرگ در جامعه‌ای در حال توسعه است که در آن پدیدهٔ حاشیه نشینی به صورت پیراشهری یا روستاشهری ظاهر و وجود آلونک نشینان، زاغه‌نشینان، گودنشینان، زورآبادی‌ها، حلبی

خارج از محدوده (۱۳٦٦)

آبادی‌ها و غیره را سبب شده است. آن‌چه در نعمت آباد و کوره قلعه خان در فیلم روسری آبی می‌بینیم، نمود بارزی از این جریان است، و زمانی که همراه با رسول (عزت الله انتظامی) شبانه وارد آن‌جا و با مسخ شدگانی روبه‌رو می‌شویم که به او و اتومبیلش زل زده‌اند هیأت ناموزون این سازه‌های ناسازگار با بافت اصلی شهر را در می‌یابیم. بنی‌اعتماد در روسری آبی انواع بزه‌ها و معضلات انسانی را تصویری یا اشاره‌وار در این حاشیه‌ها مطرح کرده است. فیلم با نمایی دور، از کوره‌ای آغاز می‌شود که وسط بیابان برهوت سر به آسمان کشیده است تا با جلوه سازی نماد این بستر و آدم‌هایی که با هیاهو و صدای گریهٔ بچه در اطراف آن می‌خواهند سوار اتوبوس شوند، مفهوم حاشیه و حاشیه نشینی بیش‌تر به چشم بخورد. در زیر پوست شهر، بانوی اردیبهشت و خارج از محدوده این معنا گسترش یافته، اما با رویکردهایی دیگر که موجد درون مایه‌هایی مجزاست. در همهٔ این فیلم‌ها بیش از هر چیز دیگر تأکید بر عنصر تضاد جلوه‌گر است، تضادی که بحث اختلاف طبقاتی را در شئون مختلف اجتماعی و اقتصادی پیش می‌کشد.

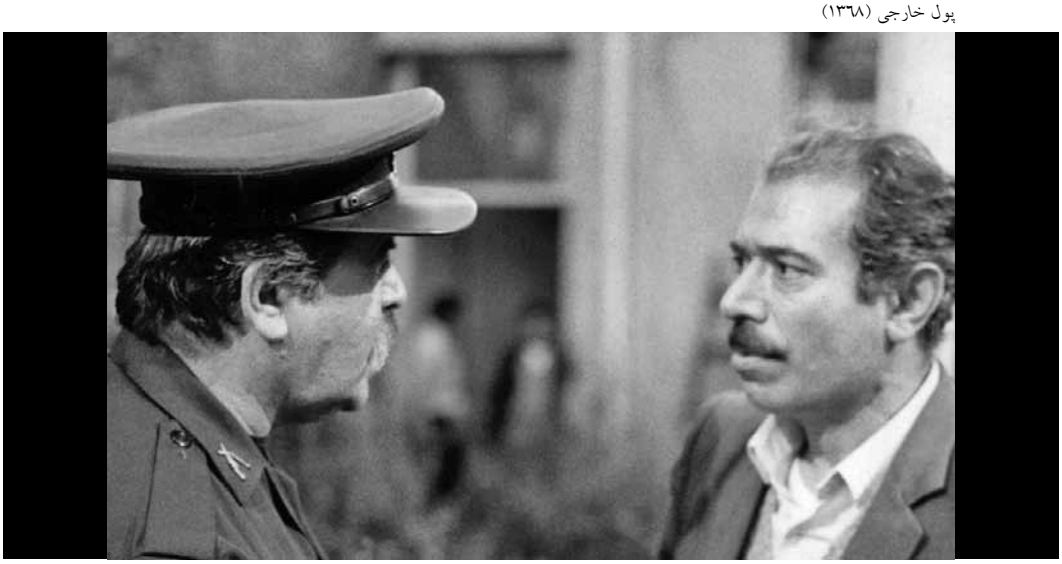
۲. شکاف طبقاتی

آن‌چه از مفهوم تضاد طبقاتی در کار بنی‌اعتماد به چشم می‌خورد، قبل از آن‌که از مفاهیم مارکسیستی نشأت بگیرد، در مفهوم جامعه‌شناختی «فرهنگ فقر» ریشه دارد که اصطلاحاً به مجموعه‌ای از ارزش‌ها و رفتارهای نسبتاً یکپارچه اطلاق می‌شود که در میان فقیران مشاهده می‌شود و از آن‌ها نوعی خرده فرهنگ به وجود می‌آورد. بنی‌اعتماد شاخص‌های این خرده فرهنگ را در ابعادی هم‌چون موقعیت شکنندهٔ اقتصادی، یأس در حوزهٔ سیاسی، فروپاشی خانواده و غیره جست‌وجو کرده است که در عنوان‌های بعدی به آن‌ها و به تفضیل اشاره خواهیم داشت. در فیلم‌های بنی‌اعتماد، با قرار گرفتن فقرا در کنار مکنت‌داران، این مفهوم شکل عینی به خود می‌گیرد. نوبر کردانی در کنار خانوادهٔ رسول (روسری آبی؛) حضور عباس و خانواده‌اش در پیتزا فروشی بالای شهر (استفادهٔ طوبا از واژهٔ چیتان پیتان در وصف این موقعیت) و یا تضاد موقعیتی‌شان با خانوادهٔ صاحب کار عباس (زیر پوست شهر؛) سرقت پایانی فیلم نرگس که تقابل موقعیت دزدها را با صدای موسیقی میهمانی صاحب خانه نشان می‌دهند؛ تقابل پیرزن شمالی و پسرش با آدم های تهرانی که در جاده توقف کرده‌اند و هر یک به نوعی بر تضاد خود با شخصیت‌های فیلم تأکید می‌کنند: یکی در کنار معشوقش در پی معاملات کلان است، دیگری بر سر پسر معتادش و خرید سربازی‌اش با همسر مشاجره دارد، و آن دیگران جمعی جوان که قانون سهمیهٔ جانبازان را به مسخره می‌گیرند (گیلانه؛) تقارن پسر فروغ با بچه‌های سوژه‌های آثار مستند مادرش در سلطان آباد (بانوی اردیبهشت،) همگی بر این شکاف عمیق تاکید دارند و البته هر کدام جلوهٔ بصری خاصی به خود می‌گیرند. مقایسهٔ محل زندگی نوبر کردانی با سبزی مزرعهٔ مجاور کارخانهٔ رب سازی و منزل بزرگ و اعیانی صاحب کارخانه، نمونه‌هایی از این تقابل است. خط آهنی که بین رسول و نوبر در فصل پایانی ترسیم می‌شود، مشابه خط آهنی است که فاصلهٔ زیست‌گاه خانوادهٔ طوبا با شهر در زیر پوست شهر است.

۳. بزه‌های اجتماعی

در جوامع کوچک، نظارت‌های غیررسمی مانع بروز بخش مهمی از انحراف اجتماعی، به خصوص در شکل عریان آن، می‌شوند؛ در حالی که یکی از ویژگی‌های جامعهٔ شهری کم‌رنگ شدن این کارکرد است. عدم تجانس و گوناگونی، بزرگی، گمنامی، و تنوع‌طلبی، زمینه را برای بروز رفتارهای هنجارشکنانه فراهم می‌کند. این مسأله، در کنار عواملی مثل حاشیه‌نشینی، فقر، شکاف طبقاتی، آسیب‌های خانوادگی، اقتصاد ناسالم و غیره، بزه‌های اجتماعی شهری نظیر اعتیاد، سرقت و فحشا را تسریع می‌کند. این بدان معنا نیست که مثلاً در روستاها از این قبیل مسائل رخ نمی‌دهد، اما شهر بستر مهیاتری برای این ناهنجاری‌هاست. شناخت بنی‌اعتماد از ویژگی‌های شهری، او را به سمت ترسیم این مسئله نیز هدایت کرده است. از اعتیاد شروع می‌کنیم که موضوع خون بازی، آخرین فیلم بلند اوست. چه مسأله‌ای موجب اعتیاد دختران جوان فیلم شده است؟ پاسخ را ظاهراً باید در گسیختگی روابط میان والدین متارکه‌کردهٔ او جست‌وجو کرد که خودش نوعی معضل شهری است و در جای خود به آن اشاره می‌کنیم. اما بنی‌اعتماد جدا از این دلیل دراماتیک، سعی دارد آن را تبیین زیبایی‌شناختی کند که بیش از هر چیز در نمودهای شهری متجلی است. فیلم با تصویری از ساختمان‌های بلند شهری در کانادا و در نوار ویدیویی آغاز می‌شود که نامزد دختر فرستاده است. این ساختمان‌ها البته حس غربت و تنهایی پسر جوان را مضاعف می‌کند، اما بعد که با ساختمان‌های آتی ساز و سایر بناها و مجتمع‌های مدرن مسکونی در تهران مواجه می‌شویم، به ارتباط اعتیاد دختر و فضای پیرامونی او بیشتر پی می‌بریم. آن ترافیک سنگین، دوندگی‌های خیابانی، آلودگی‌های صوتی حاشیه‌ای که بر متن سنگینی می‌کند، آن مجموعهٔ بوتیک‌ها و غیره، همگی بر همین رابطه دلالت دارند. خودکشی دختر پس از مصرف آخرین بستهٔ مخدر، از قضا در کنار محوطهٔ متروی کرج– تهران رخ می‌دهد: از بارزترین تجلی‌های شهری. صحنهٔ خرید مواد از پسر موادفروش در شهرک غرب (میدان گلستان و میدان بوستان) را نیز از یاد نمی‌بریم که به زمینه‌های فحشا هم اشاره دارد. درمانگاه دختر جایی بسیار دورتر از شهر است. آیا این بدان معناست که برای خروج از این معضلات، راه حل گریز از تهران را در نظر بگیریم؟ بحث اعتیاد در زیر پوست شهر هم تلویحاً مطرح می‌شود: پسر لاابالی همسایهٔ طوبا که با بدرفتاری‌اش موجب فرار خواهر نوجوانش شده است. زمینهٔ اعتیاد این پسر و مادر نوبر در روسری آبی، به حاشیه نشینی برمی‌گردد و با اعتیاد دختر در خون بازی تفاوت دارد؛ عارضه‌ای که از معضلات شهری به حساب می‌آید. خواهر پسر همسایهٔ طوبا که هم‌کلاسی دختر اوست، از دیگر قربانیان شهری است که با بحث دختران فراری پیوند می‌خورد. تمهید درخشان محمدرضا دلپاک (صدابردار و صداگذار فیلم) در استیلیزه کردن صدای اسکیت، هنگام حضور دختر فراری در پارک ملت و تعقیب او و همراهانش از سوی پلیس، به اندیشهٔ بنی‌اعتماد در شهری نمایاندن معضل دختر در زیر پوست شهر کمک فراوانی می‌کند و تمهید بعدی پارک و اسکیت را با جلوهٔ صوتی‌اش تکمیل می‌کند. عباس در همین فیلم نهایتاً به قاچاق مواد مخدر روی می‌آورد و از موقعیت شرافتمندانه‌اش به وضعیت یک بزهکار درمی‌آید. آنچه او را به اینجا رسانده است، باز ریشه در همان معضلات نابسامان اقتصادی و اجتماعی شهر دارد،

پول خارجی (۱۳۶۸)



شهری که ساختمان‌های بلندش، قهرمانان اصلی را احاطه کرده و بیش‌ترین جلوه‌اش مکانی است که عباس پس از آنکه پی می‌برد شرکت تقلبی ویزا، پولش را خورده است، در تونل در حال احداث بزرگراه نواب، سوار بر موتور، له‌شدگی خودش را فریاد می‌کشد.

جدا از اعتیاد و فحشا و قاچاق، سرقت از مهم‌ترین بزه‌ها در آثار بنی‌اعتماد، است. این موضوع در فیلم خارج از محدوده با طنز همراه و فضای شهری آن قدر بی‌در و پیکر ترسیم شده است که دزد حرفهٔ خود را بی‌محابا اعلام می‌کند و حتی پا به پای شاکی‌اش خیابان‌های تهران را در می‌نوردد و در این حین هم به جیب‌بری و سرقت از دیگران مشغول است. اما در نرگس چنین نیست و نگاه تلخ فیلم‌ساز به واقعیت اجتماعی زندگی سارقان داستان فیلم (مرد و زن عتیقه فروش،) فضایی به شدت تأثرآور خلق می‌کند. مرد سارق که شبانه در خیابان شهر قدم می‌زند، در قسمتی از فیلم به گربه‌ای ولگرد در کنار سطل آشغال برمی‌خورد و موقعیت خود را به گربه تشبیه می‌کند تا باز به نوعی دیگر پیوند شهر و ناهنجاری مطرح شود.

٤. اقتصاد ناسالم

شهر اصولاً با فراهم آمدن مجموعه‌ای از شرایط اقتصادی شکل می‌گیرد و به تدریج به مرکزی برای انباشت ثروت و مبادلهٔ آن تبدیل می‌شود. این تمرکز ثروت (در کنار تمرکز قدرت) اگرچه جذابیت و توانمندی شهری را بالا می‌برد، در عین حال موجد نابرابری‌های تنش‌زا نیز هست. در واقع همان تضادهای اجتماعی، شکاف‌های طبقاتی را در پی می‌آورد و به عدم سلامت اقتصادی می‌افزاید. از مهم‌ترین ابعاد منفی شهری در نگرش بنی‌اعتماد، به همین مناسبات نابهنجار اقتصادی برمی‌گردد که شاید بیش از همه در پول خارجی نمود پیدا کرده است، آنسان که مردی را در فرایند پیچیدهٔ خود به جنون و توهم می‌کشاند. الفت، شخصیت اصلی این فیلم، کارمند دولت است و به دلیل ناکافی بودن درآمدش، وسوسه می‌شود در چهارراه استانبول (نمادی دیگر از شهر) به فروش غیرقانونی ارز بپردازد، اما سرانجام در ازدحام شهری گرفتار می‌آید و سر و کارش به بیمارستان می‌کشد و سؤالی را که در آغاز از پزشکش کرده بود (راستی چی کار می‌شه کرد؟) با جنون خود پاسخ می‌دهد. الفت را در آغاز فیلم در اتوبوس می‌بینیم که از پس پنجره به خیابان‌های تهران می‌نگرد، شهری که با اقتصاد بیمارش او را به بیماری روانی دچار می‌کند و در این میان حتی از باجناق پلیسش (نماد اقتدار شهر) کاری برنمی‌آید. در واقع همین مناسبات است که بزه‌های بند قبلی را تقویت می‌کند. بی‌جهت نیست که نرگس و عادل در فیلم نرگس، خسته از گشت‌وگذار در تهران، سرانجام ناکام روی نیمکت ایستگاه اتوبوس مقابل «بانک ملت شعبهٔ انقلاب» می‌نشینند تا وضعیت اجتماعی و اقتصادی‌شان را با این مواجهٔ نمادین بیشتر عریان کنند. همین مناسبات است که عباس را در زیر پوست شهر مشتاق عزیمت به ژاپن می‌کند، اما سرانجام سر از قاچاق و فراری شدن در می‌آورد. او را بارها در آسانسوری می‌بینیم که ساختمان‌های بلند تهران از پشت جدار شیشه آنها نمایان است و عباس به موازات با این سازه‌های عمودی شکل، بالا و پایین می‌رود و در خیال معشوقی دست

خون بازی (۱۳۸۵)

روسری آبی (۱۳۷۳) و زیر پوست شهر (۱۳۷۹)

نیافتنی، یأس و امید را تجربه می‌کند که البته به فرجامی تلخ منتهی می‌شود: مال‌باختگی که به مراتب از تحقیرشدگی‌اش نزد صاحب کار در اوایل فیلم آفت بارتر است (او عملاً پادوی شخصی اربابش شده و خدمات همسر دوم او را انجام می‌دهد).

۵. پیچیدگی دیوان‌سالاری

درون مایهٔ خارج از محدوده، اولین فیلم بنی‌اعتماد، از همین معضل شهری گرفته شده است. او پیش از این فیلم، اثر کوتاه مستندی به نام تمرکز ساخت و در آن، چگونگی ایجاد دیوان‌سالاری را با تجمع امکانات در شهرهای بزرگ بررسی کرد. خارج از محدوده شکل بسط یافتهٔ این فکر بود که قالب داستانی آن از قصهٔ عزیز نسین الهام گرفته شده است. صحنهٔ آغازین خارج از محدوده دورنمایی از تهران را نشان می‌دهد که در پیش‌زمینه‌اش انبوهی آشغال و زباله دیده می‌شود؛ محلی به نام "هرت آباد" که مردم از ترس دزد، بالای منزل‌های شان سیم‌های خاردار کشیده‌اند. گم بودن این محله در نقشهٔ شهری، جدا از آنکه معضل حاشیه نشینی شهرهای بزرگ را یادآوری می‌کند، بهانه‌ای است تا همراه شخصیت اصلی فیلم، خیابان‌های تهران و کلانتری‌ها و وزارت کشور را گام به گام طی و تشریفات پیچیدهٔ اداری را در بالا و پایین رفتن‌های عمودی از این ساختمان‌ها تجربه کنیم. از این فرایند یکی از ضدشهری‌ترین فیلم‌های سینمای ایران به بار آمده است: ساختن جامعه‌ای خودجوش و خودگردان در حاشیهٔ کلان شهری که آدم‌هایش خود به تدوین قانون و اجرای آن مشغولند. این فکر که تا حد زیادی یادآور آموزه‌های آنارشیستی است (آنارشیستی به مفهوم دقیق سیاسی، نه برداشت عوامانه و هرج و مرج‌طلبانه از آن)، جامعه‌ای آرمانی را ترسیم می‌کند که به جای سیم خاردار، گل قرار گرفته و جای آشغال، گلزار و نهایتاً پرچمی سفید در مقابل چشم‌انداز تهران آشفته و شلوغ خودنمایی می‌کند که گرایش ضدشهری‌اش را مضاعف می‌سازد. بنی‌اعتماد نام این جامعه جدید را "نوآباد" گذاشته است که تأکیدی دگرباره بر لزوم بازسازی جوامع انسانی و زیست‌گاه‌هایشان است؛ بازسازی‌ای که البته جز با تخریب سنت‌های کهنهٔ شهری (با نماد همان بایگانی کافکایی) حاصل نمی‌آید.

۶. سیاست‌زدگی

بند قبلی البته به خودی خود حامل مفهومی سیاسی –هر چند فضایی و نشدنی– در مقابل غول آسایی اداری شهر بود، اما در این بند قصد بر آن است تا اشاره‌های واضح‌تر پیوند بین سیاست و شهر در آثار فیلمساز جست‌وجو شود. شهر اصولاً واقعیتی سیاسی– حقوقی است که نابرابری در روابط قدرت در آن متبلور و واژگانی از قبیل شهردولت (city state) از همین معنا گرفته شده است. شهر، نوعی حکومت است که در آن تنظیم قدرت بر یک پهنهٔ سیاسی صورت می‌پذیرد. در آغاز فیلم، نمایی از خیابان انقلاب و دانشگاه تهران از درون اتوبوس در حال حرکت نشان داده می‌شود که در فضاهای آن سیاست به شدت متبلور است: پلاکارد، پوستر، آدم های در حال تبلیغات، صدای سید محمد خاتمی که دارد از "جامعهٔ مدنی اسلامی" سخن می‌گوید، درگیری بین گروه‌های سیاسی و چیزهای دیگری که همگی بازتاب‌های سیاسی از فضای خیابان‌های تهران است. خیابان به خودی خود کارکردی سیاسی دارد، زیرا بیان عقاید در هیچ مکانی بهتر از آن محملی برای انعکاس نمی‌یابد. در این "صحنهٔ عمومی،" قدرت سیاسی با تظاهرات و سخنرانی و پخش بیانیه و غیره، به چالش کشیده می‌شود و باز در همین فضا، سرکوب‌های خیابانی بیش از هر جای دیگر کارکرد دارد. نگاه دقیق بنی‌اعتماد این نکته را به بهترین وجه در همین سکانس بازنمایانده است.

نهاد پلیس و کلانتری و مجتمع قضایی در اکثر فیلم‌های بنی‌اعتماد جایگاهی پرجلوه دارند که در مقابل شخصیت‌های فیلم‌های او قرار گرفته‌اند و بیش از آن‌که کارکردی متناسب با ایجاد نظم داشته باشند، اغلب حضوری خنثی و حتی مزاحم را رقم می‌زنند که از کارکرد معکوس (disfunction) آنها نشان دارد. این نیز نهایتاً جلوه‌ای سیاسی است که همچنان در نوع نگاه بنی‌اعتماد به مناسبات شهری ریشه دارد.

نرگس (۱۳۷۰)

۷. پدیدهٔ فزون شهری‌شدن

موتور رشد شهرها و جذب جمعیت در جوامع جهان سوم، نه نیازهای صنعتی در این شهرها، بلکه وضعیت نابسامان روستاهای آنهاست که تنها راه نجات را گریز به سوی شهرها نشان می‌دهد. این جریان، اصطلاحاً فزون شهری شدن (overurbanization) نام دارد و زردقناری پرجلوه‌ترین فیلم بنی‌اعتماد در این زمینه است. نصرالله که دار و ندارش را بر سر یک زمین کشاورزی و بر اثر کلاه‌برداری از دست داده است، از شهرستان راهی شهر می‌شود. بدو ورود نصرالله به شهر با صحنه‌ای از میدان آزادی – نماد تهران– شکل می‌گیرد و ازدحام و نظم گسیختگی حاکم بر خیابان‌های این ناحیه، نابسامانی موقعیت مهاجر به شهر را نشانه می‌گیرد. نصرالله که با تهران و خیابان‌هایش آشنا نیست، ناامید از یافتن کار، گرفتار باجناق حقه‌بازش می‌شود که در مغازه‌اش همه کار انجام می‌شود و گویای شغل‌های کاذبی است که تعدد آن‌ها در تهران از دیگر خصوصیات اقتصاد ناسالم شهری است. باجناقش اتومبیلی با رنگ زرد قناری به او می‌فروشد، که چند صاحب دیگر هم دارد. یکی دیگر از صاحبان آن، یک روستایی ساده دل است که کارش به دوره‌گری و فروش پوشاک کشیده است. تهران در زردقناری، شهری بی در و پیکر و مملو از بی‌اعتمادی و حیله‌گری است که با صداقت روستایی و شهرستانی آدم‌هایی مثل نصرالله همخوانی ندارد. او نه میرداماد و پل گیشا را بلد است تا با مسافرکشی امرار معاش کند و نه با لاله‌زار آشناست تا در خیابان و کوچه هایش گم نشود. راه حل چیست؟ در هم کوبیدن مغازه‌ای که نماد اختلال شهر در مناسبات روستایی است. از قضا اولین کسی هم که زمین کشاورزی نصرالله را از چنگش درآورده بود، تهرانی بود. باز در پایان ماجرا، مردی ظاهر می‌شود که زمانی سودای راه‌اندازی مرغداری در زمینی خارج از شهر را داشته، ولی با کلاه‌برداری باجناق کارش به جنون رسیده و به جای مرغ و خروس، خروس قندی و آدامس خروس نشان می‌فروشد.

مضمون مهاجرت روستاییان به شهر، البته با توجه به پدیدهٔ حاشیه‌نشینی، در بسیاری از آثار بنی‌اعتماد به چشم می‌خورد؛ ماجراهای گیلانه در منطقه‌ای روستایی رخ می‌دهد. داماد گیلانه در تهران است و دختر او می‌گل، که در دورهٔ جنگ ایران و عراق دل‌نگران همسرش در موشک باران‌هاست، جز رفتن به تهران به چیز دیگر نمی‌اندیشد. تهران از دیدگاه گیلانه، معادل غربت است، اما می‌شود به جای مهاجرت به آنجا، در همان منطقهٔ روستایی، رستورانی به راه انداخت و با سرویس "پلوکباب" امرار معاش کرد. سفر پیرزن و دخترش به تهران با صحنه‌هایی از آوارگی تهرانی‌ها به علت موشک باران همراه است که این غربت را تشدید می‌کند (در جایی از فیلم کسی پیشنهاد می‌کند که الآن بهترین موقع برای خریدن مسکن در تهران است). حضور می‌گل و مادرش در تهران، بر خلاف سایر آثار بنی‌اعتماد که با ازدحام و شلوغی همراه است، در خلوتی و سکون شکل می‌گیرد تا علاوه بر منطق دراماتیک داستان، که خالی شدن شهر به دلیل جنگ است، مایهٔ غربت نیز دوچندان جلوه می‌کند. در گیلانه، ضایعات جنگی فقط به مسائل انسانی و اجتماعی و خانوادگی محدود نمی‌شود، بلکه ساحت شهر هم با همهٔ معضلاتش گرفتار آن است.

۸. گسست‌های عاطفی و خانوادگی

چند فیلم از بنی‌اعتماد سراغ دارید که در آنها پیوندهای عاطفی یا خانوادگی با شکاف روبه‌رو نشده باشد؟ از هم پاشیدگی مثلث عادل- نرگس- آفاق در نرگس، ریل قطار، حد فاصل رسول و نوبر در روسری آبی، تنهایی پیرزن در گیلانه، چالش میان فروغ و پسرش در بانوی اردیبهشت، متارکهٔ والدین دختر معتاد در خون بازی، فروپاشی خانوادهٔ طوبا در زیر پوست شهر، و ماجراهای این فیلم‌ها هر یک به نوعی با مسائل شهرنشینی پیوند خورده‌اند. اگر گیلانه تنهاست، به این دلیل است که دختر و دامادش به تهران مهاجرت کرده‌اند و امکانات بهداشتی مجهزتری در این شهر در اختیار پسر جانباز آنهاست. اگر آن مثلث پیچیده در نرگس اضلاعش ناقص می‌شوند، به فرهنگ حاشیه‌نشینی و فقر شهری بر می‌گردد. اگر وصال زن جوان و مرد مسن در روسری آبی به فرجام نمی‌رسد (این موضوع بعدها در بانوی اردیبهشت از زبان دخترکی که سوژه تصویربرداری یک فیلم مستند است، به صراحت عنوان می‌شود) به دلیل تضاد طبقاتی میان آن دو است. البته نوبر و جوانی که در نعمت آباد او را دوست دارد، با همین گسستگی روبه‌رو هستند. متارکهٔ سیما و شوهرش در خون بازی، بر حسب اقتضائات روشنفکری‌شان، باز در مناسبات شهری ریشه دارد، چیزی که شاید تصویر آیندهٔ سارا و آرش باشد. مشابه این متارکه در بانوی اردیبهشت هم هست، مضاف بر این‌که پسر هم بحران عاطفی خانوادگی دیگری ایجاد کرده و آسایش عاطفی فروغ را در چنبرهٔ شهر محدودتر کرده است. به یاد بیاوریم زمانی را که فروغ در حال دور شدن از سازه‌های شهری است و هم‌زمان صدای دکتر کیا، محبوبش، را در حال خواندن قطعه‌ای عاشقانه می‌شنویم؛ انگار با گریز از این جهنم شهری می‌توان عاطفه را لمس کرد. شاید عمیق‌ترین گسست خانوادگی مربوط به زیر پوست شهر باشد. طوبا به عنوان مادر خانواده، به هر قیمتی تلاش می‌کند تا از خانه و خانواده‌اش مثل نهال نازکی که در باغچه‌اش کاشته، محافظت کند. اما چارچوب شهر بر حریم کوچک او سیطره می‌اندازد و آفات اقتصادی و اجتماعی، امید و آرزوی او را از بین می‌برد: هم بی‌خانمان می‌شود و هم پسر بزرگش فراری می‌شود که تجلی عینی آرزوهای اوست. منزلش که به معمار فروخته شده تا در زمینش بناهای مدرن و شهری احداث شود، سان قربانی شدن حریم عاطفه در راه غول‌آسا شدن حریم شهر است. این ویران شدگی در سکانسی بسار محسوس است که طوبا در پس‌زمینه‌های عملیات بنایی با معمار رو در رو می‌شود. فصل ماقبل پایانی که فرار پسر را از بام منزل و سقوط به کوچه را نشان می‌دهد، باز در پیوند با کوچه و پس‌کوچه‌ها و خانه‌های تو در تو، بحث مناسبات شهری را پیش می‌کشد. به این ترتیب است که نام فیلم عمق تراژدی را بیان می‌کند.

آنچه در این نوشته آمد، اشاره‌ای اجمالی به برخی نمودهای شهری در فیلم‌های رخشان بنی‌اعتماد بود که عمدتاً مختصات منفی شهر را نشانه گرفته است. شاید ذهنیت بنی‌اعتماد به نوعی از شهر سلب اعتماد کرده و محیط‌های شهری را بستری برای نابودی اصول اخلاقی، رشد آسیب‌های اجتماعی، محل بروز انواع نابرابری، سستی همبستگی‌ها و نظایر آن می‌انگارند (ژان- ژاک روسو از کسانی بود که تمدن جدید و گسترش شهرنشینی را موجب تباهی اصالت انسان می‌دانست،) اما وجود قرائنی در فیلم‌های او (مثلاً در زیر پوست شهر، رفتن دختران جوان به تئاتر شهر و کنسرت موسیقی) از آن نشان دارد که نوآوری، پیشرفت، آسایش، تجدد، رفاه و مانند آن را هم به شهر نسبت می‌دهد. بنابراین، می‌توان نتیجه گرفت که بنی‌اعتماد ضمن حفظ کردن نگرش بینابینی خود به شهر (اینکه خود شهر تبعات مثبت یا منفی ندارد، بلکه کیفیت و فرایند شهری شدن و چگونگی مدیریت شهری است که این تبعات را ایجاد می‌کند)، به دلیل غلبهٔ ابعاد ناهنجار زیستی- فرهنگی در شهر تهران تمرکز خود را بر همین بعد قرار داده است. اما آنچه مهم است، تصویر زندهٔ شهر، فارغ از جنبه‌های مثبت و منفی در آثار اوست که می‌تواند اعتبار خود را همچنان حفظ کند و نگاه عمیق و جست‌وجوگر سازنده‌اش را تداوم ببخشد.

فیلم‌شناسی

۱. خارج از محدوده (۱۳٦٦ش)
۲. زرد قناری (۱۳٦۷ش)
۳. پول خارجی (۱۳٦۸ش)
٤. نرگس (۱۳۷۰ش)
۵. روسری آبی (۱۳۷۳ش)
٦. بانوی اردیبهشت (۱۳۷٦ش)
۷. داستان‌های جزیره (اپیزود سوم، باران و بومی؛ ۱۳۷۷ش)
۸. زیر پوست شهر (۱۳۷۹ش)
۹. روزگار ما (مستند؛ ۱۳۸۰ش)
۱۰. روایت سه‌گانه (اپیزود سوم، ننه گیلانه؛ ۱۳۸۲ش)
۱۱. گیلانه (۱۳۸۳ش)
۱۲. خون بازی (۱۳۸۵ش)
۱۳. فرش ایرانی (کار گروهی؛ اپیزود دوم: فرش سه‌بعدی یا مشترک مورد نظر در دسترس نمی‌باشد؛ ۱۳۸۵ش)
۱٤. ما نیمی از جمعیت ایران هستیم (۱۳۸۸ش)

کتابفروشی پگاه * مجموعه‌ی بی‌نظیر از
بهترین کتاب‌های فارسی و انگلیسی مربوط
به ایران * هفت روز هفته * دوشنبه تا شنبه
ساعت ۱۱ تا ۲۱ (یکشنبه ساعت ۱۲ تا ۱۸)
باستان‌شناسی * فرهنگ و هنر * لغت‌نامه
اقتصاد * آموزش * جغرافیا * تاریخ * قانون
سخنرانی * ادبیات * خاطرات و زندگینامه
اسطوره‌شناسی * رمان و داستان * فلسفه
سیاست * روانشناسی * دین * جامعه‌شناسی
تصوف و عرفان * کودکان و تقویم . . .
شماره‌ی ۵۵۱۳ خیابان یانگ، تورنتو ۰۸۵۰-۲۲۳ (۴۱۶)

PEGAH . PERSIAN MAGAZINE & BOOK
5513 Yonge Street, Toronto, ON M2N 5S3 CANADA
T (416) 223-0850 * F (416) 223-3706
E pegahbookshop@yahoo.ca * www.pegahfarsibook.com