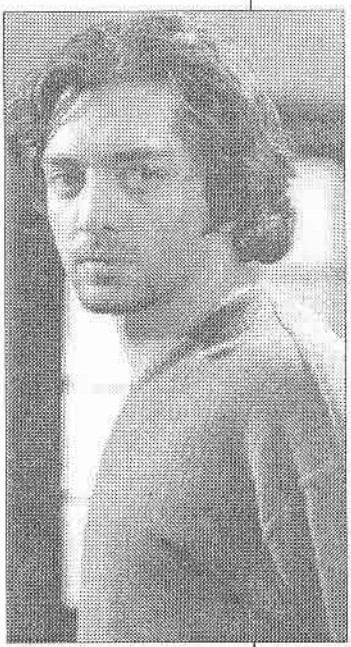
همهٔ راه‌ها به مرز بازرگان ختم می‌شود!

آواز قو

علیرضا داوودنژاد



خلاصهٔ داستان

پیمان فدایی و دختر مورد علاقه‌اش پرستو آرین، از سوی کمیتهٔ انضباطیِ دانشکده به لحاظ عدم رعایت شئون اخلاقی، اخراج می‌شوند. در شرایطی که پدر پیمان مراسم جشنی برپا کرده تا زمینهٔ ترغیب پسرش را برای رفتن به خارج از کشور فراهم کند، پیمان خانه را ترک می‌کند، به سراغ پرستو می‌رود و او را سوار اتومبیلش می‌کند تا دقایقی با هم باشند. در مسیر عبورشان، مأموران پست بازرسی به آنها مشکوک می‌شوند و به ادارهٔ مبارزه با مفاسد هدایتشان می‌کنند. در آنجا پیمان در حین پر کردن برگهٔ تعهد، با یکی از مأموران درگیر می‌شود و او را مضروب می‌کند و تحت نظر قرار می‌گیرد. در داخل بازداشتگاه، یک جوان خلافکار و سابقه‌دار به پیمان نزدیک می‌شود و او را تشویق به فرار از کشور می‌کند. روز بعد، پیمان در حین اعزام شدن نزد مقام قضایی، از فرصت استفاده می‌کند و از دست مأمور مراقبش می‌گریزد. سپس با شخصی که شماره تلفنش را جوان خلافکار داخل بازداشتگاه داده بود، تماس می‌گیرد. با پیشنهاد این شخص که در کار تهیه پاسپورت و ویزای جعلی است، پیمان و پرستو با هم ازدواج می‌کنند و با پاسپورت‌های جعلیِ تهیه‌شده‌شان، سوار اتوبوس می‌شوند و به مقصد ترکیه حرکت می‌کنند. این در حالی است که یک افسر دلسوز نیروی انتظامی به نام سرگرد فتاح حیدری، سایه به سایه آنها را تعقیب می‌کند تا از وخیم‌تر شدن وضعیت آنها جلوگیری کند. افسر یکی از پاسگاه‌های ایست بازرسیِ بین راه با چند پرسش و پاسخ از پیمان و ملاحظهٔ پاسپورتش، به او مظنون می‌شود و دستور می‌دهد تحت نظر قرار گیرد. سارا خودش را به پیمان می‌رساند و با فریب سرباز مراقب او، فراری‌اش می‌دهد، و هر دو مجدداً سوار اتوبوس می‌شوند. در قسمت بازرسی مرز بازرگان، یکی از افسران ترک متوجه جعلی‌بودنِ پاسپورت پیمان می‌شود و در صدد دستگیری او برمی‌آید. پیمان که همه چیز را از دست رفته می‌بیند، در یک تصمیم آنی اقدام به خلع سلاح یکی از مأموران ترک و گروگان‌گیری بعدی می‌کند. صحبت‌های سرگرد فتاح و پرستو با پیمان مؤثر واقع می‌شود، ولی او زمانی که می‌خواهد خودش را تسلیم کند، توسط مأموران مرزی ترکیه گلوله‌باران می‌شود.

□ □ □

«سینمای معترض اجتماعی»، یک حضور خودجوش و برخاسته از شرایط ملتهبِ دوران خودش دارد. در این نوع سینما لزوماً باید شاهد روان‌شناسی فردی و اجتماعیِ قابل باوری باشیم. رفتار آدم‌ها، کنش‌ها و واکنش‌ها، عصبیت‌ها و طغیان‌هایشان، ریشه در ناهنجاری‌های جامعهٔ پیرامونشان دارد و نتیجتاً باید تصویری درست و واقع‌بینانه از موقعیت فرد و جامعه ارائه شود. نگاه انتقادآمیزِ فیلمنامه‌نویس و فیلمساز نسبت به فرهنگ و رفتار عمومیِ جامعه و سیاست‌های جاری دولتمردان در زمینه‌های اقتصادی و اعمال روش‌های مستبدانه و غیردموکراتیک در جهت نظم و امنیت اجتماعی، می‌تواند شالودهٔ یک سینمای معترض را پی‌ریزی کند.

فیلم قیصر (ساختهٔ مسعود کیمیایی / ۱۳۴۸) از جهات و ابعادی گوناگون، به عنوان سنگ بنا و نقطهٔ شاخص این نوع سینما در تاریخ سینمای ایران به شمار می‌آید. شرایط اجتماعی، سیاسیِ آن دوران، جایگاه و ظرفیت طبقات تعیین‌کنندهٔ جامعه در قبال سیاست‌های سازشکارانه و سلطه‌پذیر حکومتِ وقت، شکل‌گیری تدریجیِ مبارزات چریکی و فرهنگ مهاجم وارداتی، بستر مناسبی را برای ساخت فیلمی در اندازه‌های قیصر از سوی فیلمسازی با پایگاه اجتماعیِ مسعود کیمیایی به وجود آوردند. اعتراض قیصر در شرایطی رقم زده می‌شود که او موقعیت فردی و کانون امن خانواده‌اش را در معرض تهاجم و آسیب‌پذیریِ کامل می‌بیند. این طبیعی است که قیصر اعتمادش را نسبت به مجریان قانون و برقرارکنندگان نظم و امنیت اجتماعی از دست داده باشد، زیرا ـ در غیاب خود ـ شاهد برخورد منفعلانهٔ آنها در برابر ظلم و هتک حرمتی که به خواهر و برادرش شده، بوده

است. کیمیایی با این پیش‌درآمد متقاعدکننده، زمینه‌ساز «دلسوزکشیدن» قهرمانش و طغیان و عدالتخواهی فردی او می‌شود. قبل از همان ابتدا که وارد خانهٔ مصیبت‌زده‌شان می‌شود، با نگاه و کلام و شخصیت‌پردازی درست کیمیایی، نشان می‌دهد که صاحب مرام و عقیده و دیدگاه است. وقتی شخصیت محوری فیلمی از این خصائل برخوردار باشد، طبیعی است که تنهایی و نگاه تراژیک و کین‌خواهی فردی‌اش به دل می‌نشیند و توی ذوق نمی‌زند. در این‌جا دیگر حتی این انسان معترض حق دارد که قانون را به شیوهٔ خودش اجرا کند و در برابر خان‌بابایی قدیمی‌اش بایستد و این‌گونه سعار بدهد و بیانیه صادر کند:

«من بچه‌ها را آورده خیلی‌ام بچه‌ام، واسه این که هر کسی تو گوشم یواشه می‌زنم تو گوشش... اما تو چی؟ دلت می‌خواد... تو گوشت که بزن بگی من بیلوندم. پیلوندم باش افتاده باشه. تو گوشش که می‌زدن سرشو بنداز پایین از کنار دیوار رد شه، شما اینو میگی پیلوندی...؟... بازه من به کسی کاری نداشتم. داشتم کاسبی می‌کردم، واسه خودم یه زن یار شده بودم... این نامرده که نامردی درست می‌کنه».

کیمیایی در فیلم‌های بلوچ و خاک نیز این نگاه معترضانه‌اش را ادامه می‌دهد و در گوزن‌ها به غنای تصویری و زبان تکامل‌یافته در این نوع سینما، می‌رسد. لحن و حوزهٔ دید وسیع اجتماعی کیمیایی در این فیلم را به جرأت می‌توان یک نمونهٔ استثناء در تمام آثار سینمای ایران به شمار آورد. روشنفکر آگاه و ناظر و نگران کیمیایی در این فیلم (قدرت)، در یک همدلی و هم‌نشینی با دوستی قدیمی (سید)، به دیدگاه معترضانه‌اش نسبت به موقعیت فرد و جامعه، عمق و وسعت می‌بخشد. درگیر شدن علی (امرالله صابری) با مأمورانی که به دنبال دوستش محمد (پرویز فنی‌زاده) آمده‌اند و با تیراندازی قدرت به سوی مأموران محاصره‌کنندهٔ خانه، نشانگر جامعهٔ ملتهبی است که در آن هیچ محمل و بستری برای آشتی و تفاهم وجود ندارد. کیمیایی در اینجا از کلام به تصویر پناه می‌آورد و اعتراضش را در تکیه دادن دو انسان هدفمند و اصولگرایش به هم، در گوشهٔ اتاق آن خانهٔ محاصره‌شده، و به مرگ خندیدنشان و در آن انفجار نهایی خانه می‌بیند. در نقطهٔ آرمانی دو انسان دل به‌هم سپردهٔ کیمیایی، جامعهٔ بهتری دیده می‌شود که در میان زبانه‌های آتش بنا شده و در آن نشانی از ظلم و تبعیض و بی‌عدالتی و نابرابری نیست. تجلی این نگاه معترضانه را در فیلم سفر سنگ، در یک حضور عمومی و همگانی می‌بینیم که به یک حرکت دوران‌ساز انقلابی منتهی می‌شود. کیمیایی در دوران بعد از پیروزی انقلاب نیز ـ به رغم آسیب‌پذیری سینمای خاصش ـ لحن معترضانهٔ خود را در خط قرمز، تیغ و ابریشم، دندان مار، گروهبان، سلطان و اعتراض از منظری دیگر تداوم بخشید تا همچنان حسرت‌خوار دنیای آرمانی و عدالتخواهانه‌اش باشد؛ «گفتند که یافت می‌نشود جسته‌ایم ما / گفت آن‌که یافت می‌نشود آنم آرزوست»

در کنار این نگاه پرشور و ماندگار مسعود کیمیایی، آثار دیگری در قبل و بعد از پیروزی انقلاب ساخته شده‌اند که همین مؤلفه‌های «سینمای اعتراض» را دارا بوده‌اند و نمونه‌های شاخصش را می‌توان در فیلم‌های آرامش در حضور دیگران و صادق کرده (هر دو ساختهٔ ناصر تقوایی)، تنگسیر و مرثیه (هر دو ساختهٔ امیر نادری)، دایرهٔ مینا(داریوش مهرجویی)، گزارش (عباس کیارستمی)، گاو (ابوالفضل جلیلی)، بازجویی یک جنایت (محمدعلی سجادی)، مادیان (علی زکان)، عروسی خوبان (محسن مخملباف)، خارج از محدوده، زرد قناری، پول خارجی، نرگس و زیر پوست شهر (همگی ساختهٔ رخشان بنی‌اعتماد)، مجنون، پناهنده و نسل سوخته (هر سه ساختهٔ رسول ملاقلی‌پور)، آژانس شیشه‌ای و موج مرده (ابراهیم حاتمی‌کیا) و سگ‌کشی (ساختهٔ بهرام بیضایی) مشاهده کرد.

به عنوان مثال در ابیزود سوم فیلم نسل سوخته، سرهنگ آن کلانتری در شرف تخلیه را می‌بینیم که زبان حال فیلمساز معترض این زمانهٔ ما می‌شود و یک‌تنه می‌خواهد عدالت را در حوزهٔ استحفاظی‌اش برقرار کند و نهایتاً ناامیدانه محیط کلانتری را ـ که سقفش لحظه به لحظه بیشتر فرو می‌ریزد ـ ترک می‌کند و ناامیدانه از دور به آنجا چشم می‌دوزد. یا در آژانس شیشه‌ای این حاج‌کاظم است که عدالت‌خواهی و آنارشیسم منطبق با این زمانه را به رخ می‌کشد.

□ □ □

● حال پس از ذکر این مقدمه، ببینیم فیلمی با مشخصه‌های آواز قو، وابسته به «سینمای معترض» است یا صرفاً در حد یک ژورنالیسم تاریخ‌مصرف‌دار و فاقد عمق باقی

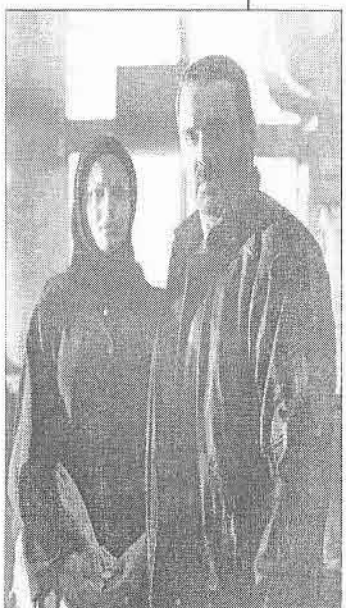
می‌ماند؟

ابتدا باید به این نکتهٔ مهم توجه داشته باشیم که اساساً فیلمسازِ اجتماعی‌نگر و متمایل به «سینمای معترض»، دارای نگاه و دغدغه‌های مشترک در کارش است. آیا می‌توان بین فیلم اول و دوم سعید اسدی در ایران (عشق گمشده و سیب سرخ حوا) با این فیلم آخرش، چنین وجوه مشترکی را پیدا کرد؟ در مورد عشق گمشده، که پاسخ قطعاً منفی است و در مورد سیب سرخ حوا نیز در اینجا و آنجا شنیده و خوانده‌ایم که خودش، آن را فیلم قابل دفاعی نمی‌داند. می‌رسیم به آواز تو که با نگاهی کاملاً حسابگرانه و منطبق بر روان‌شناسی «مخاطب عام» این زمانه ساخته شده است؛ مخاطبی که به تخلیه‌شدن نیاز دارد و اگر این رگ خوابش را خوب به دست آوری، می‌توانی با یک شعار دهان پرکن و یک عکس‌العمل آنی، او را تسکین بدهی و سر ذوق بیاوری.

با این حساب، آیا فیلمساز مسئول و کنش‌مندی که به سینمای معترض تعلق خاطر دارد، می‌تواند خودش را با این نوع حسابگری‌ها و دزدیدن قاپ تماشاگر احساسی و ظاهربین، تطبیق دهد؟

فیلم با یک حرکت دورانی دوربین در متن طبیعت شروع می‌شود و سپس عده‌ای دختر و پسر را می‌بینیم که دور از اجتماع خشمگین، بیست و دومین سال تولد یکی از دوستانشان (پرستو) را با نواختن گیتار و همسرایی جشن می‌گیرند. در خلال این مراسم، یکی از افراد حاضر (پیمان) از بقیه می‌خواهد که سکوت کنند، و سپس پرستو را به عنوان دختر مورد علاقه‌اش و کسی که قصد تشکیل زندگی با او دارد، معرفی می‌کند. پسر جوانی هم دوراندور، از این صحنه، پشت سر هم عکس می‌گیرد. بعد می‌فهمیم که این عکس‌ها به گزینش دانشکده‌ای که پیمان و پرستو در آنجا درس می‌خوانند ارائه شده و به لحاظ عدم رعایت شئون اخلاقی و مذهبی، حکم اخراج آن دو را صادر کرده‌اند.

اول ببینیم که آیا پیمان و پرستو، الگوهای اصلی و واقعیِ نسل جوانِ فعلی هستند تا زمینهٔ وسیع برای همذات‌پنداری را ایجاد کنند؟ اصلاً نمی‌خواهم با آن مأمور زنِ دایرهٔ مبارزه با منکرات هم‌صدا شوم و آنها را «مرفهین بی‌درد» بنامم، ولی واقعاً چند درصد از نسل جوانِ حاضر، این نوع دغدغه‌ها را دارند؟ پیمان و پرستو می‌خواهند «عشق بورزند» و شاد و بی‌خیال باشند و از جوانی‌شان لذتی وافر ببرند و آقا بالاسر



نداشته باشند. اما در همین ولایت با انبوهی از جوان‌ها مواجه هستیم که فقر و تنگدستی به آنها فرصت این عشق و عاشقی‌ها را نمی‌دهد و روز به روز بر کمبودها و عقده‌های درونی و طبقاتی‌شان افزوده می‌شود. فرض می‌کنیم که اساساً هدف فیلمنامه‌نویس و کارگردان این بوده که به همین طیف محدود از نسل جوان در جامعهٔ معاصر شهری بپردازند.

خوب؛ این به خودیِ خود هیچ اشکالی ندارد، زیرا هر جامعه‌ای متشکل از اقشار و طبقات مختلف اجتماعی است و نویسنده و فیلمساز نیز حق دارند که بر اساس خصائص فردی و خاستگاه طبقاتی خود، به یکی از این طیف‌های اجتماعی نزدیک شوند، اما آیا این منطقی است که ما دغدغه‌ها و منش و رفتار یکی از اقشار نه چندان فراگیر جامعه را تعمیم بدهیم و از افرادی چون پیمان و پرستو به عنوان الگوهای اصلیِ نسل جوانِ کنونی یاد کنیم؟ این دو جوانی که از دولتمردان و مجریان قانونیِ جامعهٔ خود مطالباتی دارند، دارای چه نکات برجسته فردی و شخصیتی و... هستند؟ آیا باید به آنها در حد یک شهروند عادی خیره شویم و حق حیات و برخورداری از آزادی فردی و اجتماعی را برایشان قائل شویم یا آنها را از طبقات برگزیده بدانیم و برایشان حسابی جدا باز کنیم؟

پیمان، پسر یک آدم نوکیسهٔ نان به نرخ روزخور است و پرستو، دختر یک پزشک واقع‌بین؛ ولی نه در پیمان نشانه‌هایی از یک حوزهٔ دید عمیق و فراتر از دیدگاه کاسبکارانهٔ پدرش را می‌بینیم و نه در پرستو سیر انتقالیِ آن واقع‌بینی و جامعه‌نگریِ تلخ پدرش را شاهدیم. هر دوی آنها بیشتر تابع احساسات آنیِ خود هستند و در هیچ مرحله از کنش‌ها و واکنش‌هایشان، تعقل و آگاهی و دوراندیشی دیده نمی‌شود. بله؛ پیمان در مجلس میهمانی پدرش شرکت نمی‌کند، ولی در کنار این واکنش نسبت به ریخت و پاش پدرِ تازه به‌دوران رسیده‌اش، با پرستو به وسیلهٔ chat اینترنتی، پرسش و پاسخ عاشقانه می‌کند. از سوی دیگر با پدر پرستو مواجهیم که این‌گونه تحلیل‌های اجتماعیِ شعاری و انتقادآمیز را ارائه می‌کند:

«تو مملکتی که مردم به نون شبشون محتاجند، با عاشورا خرج دادن و هر سال مکه رفتن، چی رو می‌خوان ثابت کنن؟ شیشه خلاف جهت تاریخ حرکت کرد.»

خوب؛ واقعاً چطور می‌شود که دختری با این پدر، پیمان را

انتخاب کرده است؟ پیمان با وجود فاصله‌گرفتن از پدری با آن خصوصیات دافعه‌آمیز و فرصت‌طلبانه، خودش از موقعیت فردیِ قابل دفاعی برخوردار نیست. او اعتراض را تنها در حاضر جوابی و قُدبازی می‌داند. حاضر جوابی در حد این که در پاسخ به آن مأمور نیروی انتظامی که او را «بچه سوسول» خطاب می‌کند، بگوید:

«اگه این چهارتا بچه سوسول نبودند که شماها مگس می‌پروندین»

و اعتراض در حد کله زدن توی صورت مأمور متکرات که کف زدن و سوت ممتد تماشاچیِ داخل سینما را به دنبال دارد؛ یک روان‌شناسی دم دست و یک نوع هم‌صدایی جعلی و سوپاپ اطمینانی! پیمان این کله را می‌زند تا زمینهٔ آشتی و مفاهمهٔ دیرهنگام در سرِ مرز بازرگان میان نسل بی‌آرمان و بی‌اعتماد و بی‌خط با طیف آرمانگرایی که می‌خواهد اشتباهات تاریخی‌اش را جبران کند، فراهم شود.

باز می‌گردم به همان حرف قبلی‌ام؛ واقعاً پیمان و پرستو از چه میزان فرهیختگی و جذابیت فکری و قابلیت‌های فردی و اجتماعی برخوردارند که با این بز بیاری‌های پشت سرِ هم، حس ترحم و غمخواری و همذات‌پنداریِ تماشاگر را با هر گونه تمهید و ترفندی موجب شوند؟

از اخراج شدن از دانشکده تا توی هچل افتادن جلوی پست «ایست بازرسی» خیابان و درگیری با مأمور نیروی انتظامی و... تعقیب و گریز و برملا شدن پاسپورت جعلی و درگیری گسترده با مأموران نوار مرزی ترکیه و گلوله‌باران شدن اسطوره‌ای و باقی قضایا. جالب این که، در طول مسیر عزیمت پیمان و پرستو به ترکیه، می‌بینیم که پرستو در اثر هم‌نشینی و هم‌کلامی با پیمان کم کم راه می‌افتد و مانند او موفق می‌شود تا سربازی را در محل پست «ایست بازرسی» گول بزند و با یک «تام کروز» گفتن به او، آب از لب و لوچه‌اش راه بیندازد و پیمان را فراری دهد.

هر قدر پیمان و پرستو ـ به لحاظ احساسات افراطی‌شان ـ برای الگوشدن دارای اشکال و تناقض هستند، متقابلاً در مورد شخصیت فتاح سعی شده که الگوپذیریِ درست و فکر شده‌ای انجام پذیرد. فتاح قرار است نقطهٔ مقابل و تعادل‌یافتهٔ آن تفکری باشد که وظیفه‌شناسی و برخورد با بزهکاری و ضدارزش‌ها را بر پایهٔ دیدگاه‌های عقیدتیِ خشک و انعطاف‌ناپذیر خود معنا می‌کند. این الگونمایی سمپاتیک، بوضوح در میزانسن خاصِ سعید اسدی در قسمت‌های مختلف فیلم، بازتاب یافته که بارزترین نمونه‌اش صحنه‌ای است که پیمان روی کف زمین ساختمانِ ادارهٔ مبارزه با مفاسد اجتماعی خوابانیده شده و دستانش از پشت با دستبند بسته شده و با بغض و گریه، پدرش را صدا می‌زند و در همین وضعیت، یکباره دست نوازشگرِ حاج فتاح داخل کادر می‌آید و به سر و موهای پیمان کشیده می‌شد!

در چارچوب اهداف تاکتیکی و استراتژیک فیلمنامه‌نویس، کارگردان و تهیه‌کنندهٔ آواز قو، حاج فتاح را می‌توان سفیر صلحی دانست که «برای وصل کردن» آمده است. او دیدگاه و روشی جدا از همکاران خشک و متعصب خود دارد و یک‌تنه در تئوری و عمل شعار می‌دهد؛ از سیگار انداختن برای پیمان به نیت جلب اعتمادش تا اداکردن چنین الفاظی:

«من قدمی برداشتم که باید ادامه بدم، درست یا غلطشم نمی‌دونم.

ـ ترک عادت، انگیزه‌های خوب می‌خواد!

ـ ما فکر می‌کردیم راهمون درسته، این شد. شما راهتون چیه؟»

می‌رسیم به فصل پایانی فیلم که از نظر شیوهٔ گروگان‌گیری و مبارزهٔ پیمان با مأموران امنیتی ترکیه و شعارپراکنی‌های او و فتاح، یک شاهکار است! ظاهراً قرار بوده یکی از تم‌های اصلیِ فیلم، «آشتی ملی» باشد. اگر این آشتی را باید در علاقهٔ پسر یک آدم نوکیسه با دختر یک پزشک آگاه و انعطاف‌پذیر جست‌وجو کنیم، پس چرا با چنین پایان تراژیکی، فاتحهٔ این سانتی‌مانتالیزم آبکی و آشتیِ خلق‌الساعه را خواندیم؟ و اگر سفیر و پیام‌آور این آشتی، حاج فتاح حیدری است و ریشه‌های آن در رابطهٔ پر سوءتفاهم پیمان و او بازتاب دارد، باز هم می‌بینیم که نیروهای غیر خودی نمی‌گذارند نطفهٔ این آشتیِ دیرهنگام در سرِ مرز بازرگان بسته شود! یعنی یکی از طرفین متمایل به آشتی (پیمان)، به آن شکل گلوله‌باران می‌شود و طرف دیگر (حاج فتاح) نیز با گلوله مضروب می‌شود و در آن نمای ثابت پایانی، به زانو درآمدنش را جار می‌زند. خوب؛ خداوکیلی این چه تحلیلی است؟ نه تنها سفرهٔ آشتی پهن نشد، بلکه نهایتاً سوءتفاهم‌ها در مورد هر دو طرف، بیشتر می‌شود.

از یک سو با رفتار تند و احساسیِ پیمان و آنارشیسم کور

و بی‌منطقش، این نوع نگاه غالب می‌شود که لزوماً باید چنین نسل عاصی و متکی به شور و احساس فاقد عمق را کنترل و مهار کرد تا این‌گونه اتفاقات ناگوار رخ ندهد. از سوی دیگر نیز دیدگاه مسالمت‌آمیز فتاح، به شکست منتهی می‌شود و این واقعیت را در آن حالتِ به زانو درآمدهٔ فتاح در نمای ثابت پایانی، به عینه می‌بینیم. در چارچوب این تحلیل و داوری متناقض، واقعاً چه تأثیری دارد که پیمان قبل از مرگ اسطوره‌ایِ خود، این‌گونه فتاح را مخاطب قرار دهد و دادخواهی کند:

«خاک من کجاست؟ خاکی که نوش عشق جرمه؟»

بله؛ تماشاگر عادی با این شعار دهان پرکن، حسابی ارضا و تحریک می‌شود ولی تأثیر به‌جا مانده در او، تا درِ خروجیِ سینماست. پیمان و فتاح و پرستو، حتی برای این نوع تماشاگر، شخصیت‌های ماندگاری نیستند.■

شناسنامهٔ فیلم آواز قو

کارگردان	سعید اسدی
فیلمنامه	پیمان معادی
با تشکر از	عبدالله اسفندیاری، سعید اسدی
مشاور کارگردان و مجری طرح	حسین فرحبخش
تدوین	محمدرضا موئینی
موسیقی	محمدرضا علیقلی
صداپرداران	ساسان باقرپور، بایک اخوان
طراح صحنه و دکور	حسین مجد
بازیگران	جمشید هاشم‌پور، بهرام رادان، ساره آرین، جمشید اسماعیل‌خانی، ثریا حکمت، داریوش مؤدبیان، افسانه ناصری، قاسم زارع
طراح چهره‌پردازی	عبدالله اسکندری
بازیگردان	آتیلا پسیانی
صداگذاری و میکس	فریدون خوشابافرد
برنامه‌ریز و دستیار اول کارگردان	محمد آهنگرانی
عکاس	اکبر اصفهانی
جلوه‌های ویژه	عباس شوقی
منشی صحنه	هنگامه فرازمند
چهره‌پردازان	منیژه حاتم‌آبادی، مسعود افشار
مدیر تولید	حسین چرمچی
دستیار تدوین	منصوره شهبازی
نورپرداز	فرید حیدری
استودیو صدا	مرکزی
استودیو تدوین	بیان فیلم
لابراتوار	مرکز خدمات صنایع فیلم ایران
دستیاران جلوه‌های ویژه	مهدی حجت، آرش آقابیگ، امیر آقابیگ، رضا پیر
قطع نگاتیو	دیگران تومانیان، داوود برجعلی
تهیه‌کنندگان	عبدالله علیخانی، حسین فرحبخش
سال تولید	۱۳۷۹-۸۰
مدت فیلم	۸۷ دقیقه
پخش	مؤسسه سینمایی پویا عصر فیلم

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی