

Invisible Trap* (1979): A Utopian Representation of the Surveillance Society in the Second Pahlavi Government

Abstract

Dam-e Namari (*The Invisible Trap*, 1979) directed by Fariborz Saleh is a lesser-known film that was produced in the last year of the second Pahlavi government at the behest of the SAVAK, the intelligence organization of the time. Following the Islamic Revolution and the subsequent sociopolitical transformations in society, the film was buried in the Iranian film archive. With the recent unearthing of the film, the history of Iranian cinema has uncovered one of the earliest cinematic productions made by a security agency, which can be considered a pioneering example of surveillance cinema in Iran. *Dam-e Namari* narrates the story of identification and surveillance of Ahmad Mogharebi, a Major General of the Imperial Iranian Army who was a highly influential spy for the Soviet Union's security organization, known as the KGB. Throughout the narrative, SAVAK agents attempt to uncover the mysterious identity of Mogharebi and secretly monitor his covert actions using surveillance tactics. To this end, SAVAK expands its surveillance network across the entire neighborhood where the Mogharebi resides, employing a hierarchical observation strategy. It establishes a hidden watchtower in every house with a strategic view, aiming to control and track all movements within the entire region. Turning Mogharebi's neighborhood into a disciplined area could be seen as a geographical metaphor, suggesting that SAVAK aimed to expand this approach from a segmented city to a broader surveillance society. This serves as an allegory for a political will focused on total control and occupation of space, which, from Michel Foucault's perspective, finds its highest expression in the design of the Panopticon model. Panopticon is an architectural idea introduced by the 18th-century English philosopher Jeremy Bentham. This modern prison was designed so that inmates were always under the gaze of a central authority. The spatial arrangements and lighting setups in the Panopticon are organized in such a way that, while the central observer remains hidden in the darkness, the prisoners' cells are continuously visible in the light. As a result, the prisoners in their cells are constantly monitored by an anonymous power. Michel Foucault, a French philosopher, interprets the mechanism of power in this model as a generalizable framework capable of explaining power relations in the everyday lives of individuals in modern societies. From

Received: 12 Mar 2024


Received in revised form: 4 May 2024

Accepted: 9 June 2024

Nastaran Doregiraei ¹ 

Master of Cinema, Department of Cinema, Faculty of Cinema and Theatre, Iran University of Art, Tehran, Iran.

E-mail: nastaran.dorr@gmail.com

Alireza Sayyad ^{**2}  (Corresponding Author)

Associate Professor, Department of Cinema, Faculty of Cinema and Theatre, Iran University of Art, Tehran, Iran.

E-mail: a.sayyad@art.ac.ir

DOI: <https://doi.org/10.22059/jfadram.2024.373864.615863>

his view, modern powers utilize the hierarchized surveillance present in Bentham's design to control individuals and maintain social order. Aligned with the prevailing ideology, the film aims to promote the government's Panopticism slogan by depicting the disciplinary order of the Pahlavi regime through the individualization and visibility of subjects via disciplinary and surveillance mechanisms. In this film, SAVAK attempts to represent itself as a virtual Panopticon, secretly capable of extending its invisible trap to render all citizens visible and therefore implicitly suggesting to the audience that they too might be under surveillance. Set on the brink of the Islamic Revolution, the film provides a powerful depiction of SAVAK's surveillance mechanisms and offers a utopian representation of a perfectly governed society under the pervasive gaze of the ruling power..

Keywords

Invisible Trap (1979), Panopticon Surveillance, Michel Foucault, Disciplinary Power, Pahlavi Surveillance Society

Citation: Doregiraei, Nastaran; Sayyad, Alireza (2024). *Invisible Trap* (1979): A utopian representation of the surveillance society in the second pahlavi government, *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, 29(4), 27-39. (in Persian)



© The Author(s).

Publisher: University of Tehran Press

*This article is extracted from the first author's master thesis, entitled: "the Aesthetics of panopticon surveillance in Iranian cinema based on thoughts of Michel Foucault (1402)", under the supervision of the second author at the Iran University of Art.

دام نامرئی (۱۳۵۷)؛ بازنمودی اتوپییایی از جامعه نظارتی در حکومت پهلوی دوم*

چکیده

مفهوم نظارت سراسر بینانه در اندیشه میشل فوکو جایگاه ویژه‌ای داشته و در مطالعات اجتماعی به مثابه یکی از مؤلفه‌های اساسی بر سازنده جوامع مدرن همواره مورد بررسی بوده است. فوکو معتقد بود قدرت‌های مدرن به منظور برقرار نظم در جامعه از سازوکارهای نظارتی سود می‌جویند. از طرفی این مفهوم اخیراً به حوزه مطالعات سینمایی نیز ورود کرده است و

توجه قسمی از نظریه‌پردازان این حوزه را به نحوه بهره‌گیری از این مضمون در آثار سینمایی جلب کرده است. این مقاله می‌کوشد با تمرکز بر فیلم دام نامرئی نحوه بازنمایی نظارت را در این فیلم مورد مطالعه قرار دهد. دام نامرئی فیلم کم‌تر شناخته‌شده‌ای در میان آثار سینمایی پیش از انقلاب است که به دستور نهاد امنیتی وقت در سال ۱۳۵۷ ساخته می‌شود. فیلم روایت‌گر ماجرای شناسایی و نظارت یکی از تیمساران ارتش شاه مخلوع به نام احمد مقربی است که سال‌ها با افسران کا.گ.ب همکاری محرمانه داشته است. پژوهش حاضر که به روش توصیفی تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای انجام گرفته است این بحث را مطرح می‌سازد که در حالی که ساواک می‌کوشد با انتفاع از مکانیسم‌های مراقبتی الگوی نظارت سراسر بینانه، بازنمودی بی‌نقص از جامعه نظارتی به دست دهد، روایت مقربی از چگونگی پیشبرد فعالیت‌های جاسوسانه‌اش، تصویر ایده‌ال حکومت پهلوی را مخدوش می‌سازد.

واژه‌های کلیدی

فیلم دام نامرئی (۱۳۵۷)، نظارت سراسر بینانه، میشل فوکو، قدرت انضباطی، جامعه نظارتی پهلوی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۲/۲۲

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۲/۱۵

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۰۳/۲۰

نسترن دره‌گیری^۱: کارشناس ارشد سینما، گروه سینما، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.
E-mail: nastaran.dorr@gmail.com

علیرضا صیاد^{۲*} (نویسنده مسئول): دانشیار گروه سینما، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.
E-mail: a.sayyad@art.ac.ir

DOI: <https://doi.org/10.22059/jfadram.2024.373864.615863>

استناد: دره‌گیری، نسترن؛ صیاد، علیرضا (۱۴۰۳)، دام نامرئی (۱۳۵۷)؛ بازنمودی اتوپییایی از جامعه نظارتی در حکومت پهلوی دوم، نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی، ۲۹(۴)، ۲۷-۳۹.

مقدمه

کند. در ادامه با وام‌گیری از بحث فوکو، فیلم *دام نامرئی* ساخته فریبرز صالح از منظر بهره‌گیری مضمونی از نظارت سراسربینانه مورد خوانش قرار می‌گیرد و این بحث مطرح می‌شود که در فیلم، حکومت پهلوی برای شناسایی مقربی از تکنیک‌های نظارتی و سراسربینانه بهره می‌گیرد و در راستایی بازنمایی نوعی سراسربین نامرئی پیش می‌رود. از این منظر این پژوهش فیلم *دام نامرئی* را نمونه قابل توجه‌ای از سینمای نظارت در میان آثار سینمایی پیش از انقلاب در نظر می‌گیرد.

پیشینه پژوهش

سینما به‌عنوان یک مدیوم بصری پیشینه‌ای طولانی و درهم‌تنیده با مفهوم نظارت دارد. نظریه‌پردازان این حوزه با مرور آثار سینمای متقدم بر پیوندها و قرابت‌های ذاتی بین نظارت و مدیوم سینما صحنه گذاشته‌اند. توماس لوین^۷، از نظریه‌پردازان مهم سینمای نظارت^۸، بیان می‌کند که از همان آغازین روزهای پیدایش سینما رابطه‌ای دوطرفه و تعاملی میان سینما و امر نظارت وجود داشته است و این مفهوم نقشی کلیدی در پیدایش مدیوم سینما ایفا نموده است (Levin, 2002, 581). کاترین زیمرا^۹، دیگر پژوهشگر این حوزه، بحث می‌کند که اساساً اشتراکات و پیوندهای متعدد تکنولوژیکی، سیاسی، تاریخی و ساختاری میان فرم سینمایی و عمل نظارت وجود دارد (Zimmer, 2015, 13). با مروری بر فیلمهای سینمای متقدم خصوصاً میتوان، نمونه‌ها و شواهد فراوانی از این پیوند و قرابت ذاتی مفهوم نظارت و مدیوم سینما را یافت. برای مثال لوین معتقد است که فیلم *خروج کارگران از کارخانه لومیر*^{۱۰} به سال ۱۸۹۵ که از آن به‌عنوان یکی از نخستین فیلم‌های تاریخ سینما یاد می‌شود، دراصل نگاه نظارتی سرپرستی است که کارگزارانش را حین خروج از کارخانه لومیرها ثبت و ضبط می‌کند. او می‌نویسد: «سینمای متقدم انباشته از خرده‌درام‌های نظارتی بود که در آن‌ها مردم عادی در فضاهای عمومی از طریق تکنولوژی‌های تصویری و صوتی مدرن ثبت و دنبال می‌شدند» (Levin, 2002, 581). با مروری بر فیلم‌های مهم تاریخ سینما می‌توان نمونه‌های برجسته‌ای را یافت که نظارت را بدل به مضمون اصلی روایت خود کرده‌اند. فیلم‌هایی چون *ام*^{۱۱} (فریتز لانگ^{۱۲}، ۱۹۳۱)، *پنجره عقبی*^{۱۳} (آلفرد هیچکاک^{۱۴}، ۱۹۵۴)، *مکالمه*^{۱۵} (فرانسیس فورد کاپولا^{۱۶}، ۱۹۷۴). در سال‌های اخیر بحث سینمای نظارت در مطالعات سینمایی توجه قسمی از نظریه‌پردازان را به پتانسیل‌های این موضوع جلب کرده است. نویسندگان کوشیده‌اند اشکال متنوع به‌کارگیری از مقوله نظارت را در آثار فیلم‌سازان مختلف واکاوی کنند. در این رابطه لوین معتقد است که از دهه ۱۹۹۰ میلادی به بعد موضوع نظارت بر روی زیبایی‌شناسی فیلم‌ها نیز ردی به‌جای گذاشته است؛ به گونه‌ای که شاهد گذاری از تمرکز بر بهره‌گیری مضمونی از نظارت به سوی به‌کارگیری‌های فرمی و ساختاری از آن در بنیان زیباشناسانه فیلم‌ها هستیم. این گذار تا جایی پیش می‌رود که بعضاً در فیلم‌ها نظارت به نوعی فرم بیان سینمایی بدل می‌شود. لوین با این رویکرد به کارکرد نظارتی دوربین در اینگونه فیلم‌ها توجه نشان می‌دهد (Levin, 2002, 582).

در حوزه سینمای ایران اخیراً چند مورد به بررسی فیلم‌های ایرانی از منظر سینمای نظارت پرداخته‌اند. در مقاله‌ای تحت عنوان «نگاه خیره نظارت‌کننده و شکل‌دهی به بدن مطیع مدرنیزه‌شده در فیلم *بلوچ*» (۱۴۰۰) نگارنده کوشیده است کیفیت نگاه سراسربینانه در فیلم *بلوچ*

نظارت سراسربینانه^۱ مقوله‌ایست که نخستین بار توسط جرمی بنتام^۲، فیلسوف انگلیسی قرن هجدهم، در طراحی نوع اساساً نوینی از زندان به‌کار گرفته شد. این زندان که سراسربین^۳ نام داشت، از ساختار منحصربه‌فردی برخوردار بود که در آن ناظر زندان قادر بود بدون آنکه دیده شود از یک نقطه مرکزی تاریک و تنها با یک نگاه، بر اعمال و رفتار زندانیان که در سلول‌هایی پیوسته روشن محصور بودند، نظارتی بی‌وقفه داشته باشد. میشل فوکو^۴، مورخ و متفکر فرانسوی در قرن بیستم، الگوی نظارت در سراسربین را بدل به هسته اصلی گفتمان قدرت در عصر مدرن کرد. فوکو در کتاب *مراقبت و تنبیه؛ تولد زندان*^۵ مؤلفه‌های ساختاری و سازوکارهای نظارتی در زندان سراسربین را بررسی و تشریح می‌کند و از رهگذر آن، نظارت سراسربینانه را به مثابه مشخصه بنیادین کنترل و مراقبت اجتماعی افراد در جوامع مدرن تبیین می‌کند. همچنین او از این مدخل به تشریح ظهور گونه نوینی از قدرت تحت عنوان قدرت انضباطی^۶ از اروپای عصر کلاسیک می‌پردازد.

در طی دهه‌های اخیر مفهوم نظارت از چارچوب مطالعات اجتماعی فراروی کرده و به حوزه مطالعات سینمایی نیز ورود کرده است. نظریه‌پردازان این حوزه بر شیوه‌های بهره‌گیری مضمونی و فرمی از ایده نظارت سراسربینانه در فیلم‌های سینمایی توجه نشان داده‌اند. در سینمای ایران نیز نمونه‌های معدود اما درخور توجه‌ای را می‌توان یافت که از ایده نظارت سراسربینانه در ساحت روایی‌شان بهره جستند. با این حال پژوهش‌های اندکی به بررسی این مهم پرداخته است. فیلم *دام نامرئی* (۱۳۵۷) ساخته فریبرز صالح یکی از آثار کم‌تر شناخته‌شده‌ای در سینمای ایران است که ایده نظارت سراسربینانه را دست‌مایه بنیان روایی‌اش قرار داده است. این اثر که خود را سفارشی از سازمان ضدجاسوسی وقت (ساواک) معرفی می‌کند، در سالی تهیه شده که پایه‌های اقتدار و امنیت حکومت پهلوی شدیداً متزلزل بود. «به گفته خود فیلمساز هدف ساواک از تهیه این فیلم، ارائه گزارشی تصویری به مقامات بالاتر به منظور نمایش کارایی دستگاه اطلاعاتی کشور بوده است» (حسینی، ۱۳۹۹، ۷۳۵). با این حال فیلم به دنبال تحولات اجتماعی و سیاسی سال تولیدش و با بی‌میلی دست‌اندرکارانش به سخن گفتن از آن به فراموشی سپرده شد و به فیلم‌های مهجور تاریخ سینمای ایران پیوست (همان، ۷۳۶). *دام نامرئی*، روایت‌گر ماجرای واقعی شناسایی و دستگیری احمد مقربی، از مقامات عالی‌رتبه ارتش شاهنشاهی است که سال‌ها جاسوس سازمان اطلاعات و امنیت شوروی موسوم به کا.گ.ب بوده است. پژوهش حاضر می‌کوشد با بهره‌گیری از دیدگاه فوکو در باب مفهوم قدرت انضباطی این بحث را مطرح سازد که فیلم *دام نامرئی* در راستای ایدئولوژی سازنده‌اش می‌کوشد ساواک را همچون نهادی سراسربینانه بازنمایی کند که قادر است به کمک تکنولوژی‌های بصری مدرن، امورات روزمره شهروندان را نظارت کند و از این طریق تصویری مطلوب از کارایی سازوکارهای نظارتی‌اش از جامعه‌ای تحت کنترل برسازد.

روش پژوهش

پژوهش حاضر که به روش توصیفی تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای صورت گرفته است، در ابتدا می‌کوشد مفهوم نظارت سراسربینانه را از منظر اندیشه میشل فوکو، متفکر و مورخ فرانسوی، تبیین

(۱۳۵۱) ساخته مسعود کیمیایی را از منظر دیدگاه میشل فوکو مورد بررسی قرار دهد. در پژوهشی دیگر با عنوان «نظارت سراسریبانه بر زنان ایرانی در دوران پهلوی» (۲۰۲۱) به نگارش میلاد و سجاد ستوده و علیرضا صیاد با مطالعه موردی فیلم بن‌بست (پرویز صیاد، ۱۳۵۶) از منظر آرای فوکو و با تمرکز بر پارادایم‌های مرئی و نامرئی بودن، نظارت سراسریبانه حکومت پهلوی بر روی شهروندان زن مورد بررسی قرار گرفته است. در مقاله «نگاه خیره همه‌جایی: واکاوی مفهوم نظارت در فیلم *خدا حافظ* رفیق امیر نادری» (۲۰۲۴)، نگارندگان این بحث را مطرح می‌سازند که در این اثر، دوربین سینمایی در راستای سازوکار نظارتی عمل می‌کند و به‌مثابه یک مأمور نظارت‌کننده، شخصیت‌های فیلم را زیر نظر می‌گیرد.

مبانی نظری پژوهش

فوکو، قدرت انضباطی و نظارت سراسریبانه

میشل فوکو، مورخ و فیلسوف پسا‌ساختارگرای فرانسوی، در کتاب *مراقبت و تنبیه: تولد زندان* از رهگذر مطالعه بازاریابی سبک کفیری طی عصر کلاسیک، به تشریح ظهور گونه نوینی از قدرت می‌پردازد که آن را قدرت انضباطی می‌نامد. فوکو سازوکارها و عملکردهای ویژه این قدرت نوین را در نسبت با قدرت شاهانه مورد قیاس قرار می‌دهد و به‌ویژه بر نحوه برخورد این دو رژیم قدرت با سوژه‌هایشان توجه ویژه‌ای نشان می‌دهد. به اعتقاد او در رژیم پادشاهی، «قدرت چیزی بود که می‌بایست دیده می‌شد، که خود را نشان می‌داد و نمایان می‌کرد» اما در عین حال «کسانی که قدرت بر آنان اعمال می‌شد نادیده گرفته شده و در تاریکی می‌ماندند» (فوکو، ۱۹۷۵، ۲۳۴). قدرت شاهانه بر نمودهای بیرونی سلطه مانند آیین‌ها و مراسمات شکوهمند یا نمایش عمومی مجازات‌های بدنی خشونت‌بار استوار بود تا برتری نیروها و مناسبات قدرت را متجلی سازد. قدرت انضباطی اما این مناسبات دیده‌شدن را وارونه می‌کرد. «در اینجا قدرت خود جویای ناپیدایی است و برعکس، موضوعات قدرت، که قدرت بر روی آن‌ها عمل می‌کند، بسیار قابل رویت می‌شوند. همین واقعیت مراقبت و رویت‌پذیری مستمر و دائمی است که راز تکنولوژی انضباطی را تشکیل می‌دهد» (دریفوس و رابینو، ۱۹۸۲، ۲۷۶). اگر در شیوه‌های قدیمی‌تر، این حاکمان و صاحبان قدرت بودند که می‌بایست توانمندی و نیروی عمل خود را به نمایش عموم بگذارند، «در انضباط این افراد (یا سوژه‌ها) هستند که باید دیده شوند» (فوکو، ۱۹۷۵، ۲۳۴). در نتیجه «قدرت انضباطی برای اعمال شدن می‌بایست از ابزار مراقبتی دائمی، فراگیر و همه‌جا حاضری برخوردار می‌شد که در عین رویت‌پذیر ساختن همه‌چیز، خود نامرئی باقی می‌ماند. استراتژی جدید این قدرت مبتنی بر نظارت سلسله‌مراتبی و تجسس است؛ «هزاران چشم مستقر در همه‌جا» (همان، ۲۶۶). قدرت انضباطی به جای کردارهای پرسروصدا و پرهزینه‌ای چون آیین‌های باشکوه و نمایش‌های شاهی و یا زدن داغ‌ونشان خود بر پیکر مجرمان، آنان را درون شبکه‌ای از اجبارهای ظریف و سازوکارهای ابژه‌کننده به دام می‌اندازد. در نتیجه در حالی که قدرت پادشاهی می‌کوشد به بیشترین میزان ممکن خودش را به رخ بکشد، قدرت انضباطی به بهترین شکل خودش را مخفی و نامرئی می‌سازد.

فوکو نمونه کمال‌یافته‌ای از شیوه عملکرد قدرت انضباطی را در طرح معمارانه جرمی بنتام، فیلسوف فایده‌گرای قرن هجدهم، در طرح زندان سراسریبانه می‌یابد و آن را نمادی برای «استراتژی‌های انضباطی دوره

روشنگری» معرفی می‌کند (De Champs, 2016, 63). این زندان از معماری نوینی برخوردار بود که در آن ناظر زندان بتواند تنها با یک نگاه بر همه چیز اشراف داشته باشد؛ که «هر جنبش اعضای بدن، هر عضله‌ی صورت زندانبان در برابر این نگاه مسلط آشکار شود» (Božovič, 2000, 115). سراسریبانه، ساختمانی استوانه‌ای در چهار تا شش طبقه است و شامل شمار زیادی سلول تک‌نفره و کاملاً مجزا می‌باشد. سلول‌ها به صورت دایره‌ای یا چندضلعی پیرامون برج نظارت مرکزی تعبیه شده‌اند و «از هر دو طرف به پنجره‌ای منتهی می‌شوند، یکی رو به داخل و به موازات پنجره برج و دیگری رو به خارج تا آفتاب تمامی طول سلول را طی کند» (فوکو، ۱۹۷۵، ۲۴). برج مراقبت که در قلب سراسریبانه واقع است، «جایگاهی است برای دیدن از هر جانب و زاویه‌ای، برای نظارت بر زندانبانان از یک دیدگاه پانوپتیک مرکزی که خود دیده نمی‌شود» (برنز، ۱۹۸۳، ۱۱۰). ناظران زندان که قادرند فضای درونی سلول‌ها را بی‌وقفه ببینند در تاریکی این برج مستقر می‌شوند. بدین منظور اتاق مراقبت برج مرکزی با پنجره‌های کرکره‌دار مشرف بر نمای داخلی ساختمان حلقه‌ای پوشیده شده است. «هر زندانی در جای خود، کاملاً در یک سلول محبوس است که مراقب او را از روبه‌رو در آن جا می‌بیند» (فوکو، ۱۹۷۵، ۲۴۹). دیوارهای جانبی نیز به‌عنوان جداری نفوذناپذیر مانع از هرگونه تماسی بین زندانبانان مجاور هم می‌شود. بدین ترتیب «سازوکار سراسریبانه، واحدهایی مکانی را سامان می‌دهد که مشاهده بی‌وقفه و شناسایی بی‌درنگ را امکان‌پذیر می‌کنند» (همان، ۲۴۹). آرایش‌های فضایی و تمهیدات نوری در سراسریبانه به گونه‌ای سامان یافته‌اند که در حالیکه ناظر برج مراقبت در تاریکی مخفی و ناشناس است، سلول‌های زندانبان پیوسته در روشنایی رویت‌پذیر باشند؛ در نتیجه زندانبان درون سلول‌های تک‌نفره‌شان پیوسته توسط قدرتی منتشر و بی‌نام‌ونشان رصد می‌شوند و اعمال و کردارهایشان توسط نگهبانان ثبت و ضبط می‌شود. تنها چیزی که زندانبان می‌بینند، سایه بلند برج مرکزی است که از آنجا مخفیانه تحت نظر هستند. از منظر فوکو ساختار سراسریبانه برای ناظر مرکزی به‌عنوان سوژه‌ای حاضر اما مخفی این قدرت را فراهم می‌کرد که بتواند از نقطه‌ای امن و با یک نگاه، سوژه‌های تفریدیافته را پیوسته درون سلول‌هایشان زیر نظر بگیرد. در جهان سراسریبانه ناظر همچون خدایی نامرئی می‌ماند که «نگاه خیره‌اش به چهارگوشه سلول می‌رسد، اما خود او برای ساکنان سلول‌ها نامرئی می‌ماند» (همان، ۲۰۱۲، ۱۵۴). به تعبیری در این طرح «میدان دید ناظر به قلمروی قدرت او بدل می‌شود» (اسمارت، ۱۹۸۸، ۱۱۴).

فوکو همچنین بحث می‌کند که نظام قدرت پادشاهی، سنجه‌ای برای تفاوت‌های فردی لحاظ نمی‌کند و همه توابعش را به چشم یک توده متحدالشکل واحد می‌بیند. «درواقع در این نوع جوامع سنتی، شخص در رأس نظام هر چه بیشتر صاحب امتیاز یا قدرت باشد، بیشتر به منزله فرد برجسته و دیده می‌شود» (فوکو، ۱۹۷۵، ۲۴۰). «قدرت انضباطی اما متشکل از سازوکارهایی است که توزیع‌ها و فاصله‌ها و ترکیب‌ها را تحلیل و مجزا می‌کنند و از ابزارهایی برای رویت‌پذیر کردن و ثبت و تفاوت‌گذاری و مقایسه کردن استفاده می‌کنند» (همان، ۲۵۹). در نتیجه این قدرت، محور فردی‌سازی را وارونه و نزولی می‌کند. به عبارتی «در رژیم انضباطی، فردیت در پایین ظاهر می‌شود؛ به همه کسانی که در معرض موضوع کنترل هستند، از طریق مراقبت و نظارت دائمی، فردیت

صحنه بعد با گزارش این تعقیب که به دست یکی از مقامات سازمان ضدجاسوسی کشور به نام سرهنگ نقره‌ای رسیده، شروع می‌شود و مرد ناظر به‌عنوان یکی از کارمندان ساواک معرفی می‌گردد. مأمور ساواک در گزارش خود بیان می‌کند:

خیلی سعی کردم که با رعایت حفاظت کامل، مرد تماس را تعقیب و منزلش را شناسایی کنم ولی چون مرتب پشت سرش را چک می‌کرد و من هم برای دیده نشدن تلاش می‌کردم، در نتیجه موفق نشدم. ولی حدود محل او را کاملاً می‌دونم و قیافه‌اش هم آنی از نظرم دور نمیشه.

با اتکا به این دیالوگ آنچه در رابطه با صحنه ابتدایی اهمیت می‌یابد، تلاش مأمور ساواک برای پنهان ماندن در تاریکی شبانه و نامرئی ماندن نسبت به سوژه‌ای است که تحت نظارت دارد. دکوپاژ صحنه منطبق بر اصل نما/نمای نقطه نظر است؛ نمایی از مرد ناظر که در تاریکی خود را مخفی می‌سازد و نمای نقطه‌نگاه وی که علی‌رغم تاریکی می‌کوشد فرد ناشناس را شناسایی کند. از این رو سکانس افتتاحیه را می‌توان خلاصه‌ای از روند کلی روایت فیلم نیز در نظر گرفت؛ تحت نظر قراردادن سوژه‌ها در عین پنهان ماندن و تلاش برای شناسایی کردن از فراسوی تاریکی‌هایی که سوژه‌ها می‌توانند در آن مخفی شوند. نکته‌ای که در ادامه فرایند شناسایی و تحت نظارت قراردادن مرد میانسال نیز تداوم می‌یابد. از سوی دیگر با در نظر داشتن کیفیت محو و ابهام‌آلود نمای نقطه‌دید مأمور ساواک و دیالوگ وی مبنی بر به خاطر سپردن چهره مرد ناشناس، نمی‌توان اشاره به اهمیت نگاه و نظاره‌گری را از همان شروع فیلم از نظر دور داشت. گزارش کارمند ساواک از محله مورد نظر (خیابان انوری) فوراً توسط سرهنگ نقره‌ای ثبت و فایل‌بندی شده و به رئیس امور ضدجاسوسی، سرهنگ دادپور، ارائه می‌شود و نظرش را جلب می‌کند. از همان ابتدا اهمیت پرونده‌ها و اسناد که در بحث فردی‌سازی قدرت انضباطی مورد تأکید بود، برجسته می‌شود. ساواک می‌کوشد از یک گزارش ظاهراً مشکوک از مردی ناشناس، یک پرونده نظارتی بسازد. آنچه که از اینجا به بعد روایت بخش نخست فیلم را در برمی‌گیرد مبتنی است بر تشریح جزئیات اقدامات عملیاتی ساواک به منظور شناسایی، مراقبت و به‌دام‌انداختن مرد مظنون. بدین منظور دادپور در ابتدا دستورهایی به منظور هویت‌یابی سرنشینان خودروی سیاسی برپایه مشخصات ظاهری آن‌ها با رجوع به آرشیوهای ساواک، شناسایی کلیه ساکنین خیابان انوری و کوچه‌های اطراف و همچنین زیرنظرگرفتن تردد اهالی منطقه مورد نظر صادر می‌کند. با اجرای این فرمان روشن می‌شود که سرنشینان خودروی سیاسی، مأموران سرویس امنیت اتحاد جماهیر شوروی معروف به «کا.گ.ب» بودند که به منظور تماسی اطلاعاتی با مرد میانسال ملاقاتی محرمانه داشته‌اند. با این حال هویت مرد میانسال کماکان مجهول باقی می‌ماند.

دادپور با تفسیر و تحلیل این اطلاعات، سازوکارهای نظارتی را در محله تحت سکونت مرد ناشناس اعمال می‌کند. او به منظور شناسایی چهره مرد فرمان می‌دهد دو پست مراقبتی در دو سوی خیابان انوری گمارده شود تا مخفیانه از ساکنین محله عکس‌برداری شود. گفتار دادپور بر روی تصاویر اجرای فی‌الغور این دستور توسط عوامل اجرایی شنیده می‌شود. دو کامیون سرپوشیده که مجهز به تجهیزات عکاسی هستند در دو سوی خیابان گمارده می‌شوند. مأموران ساواک که در اتاقک سرپوشیده کامیون مستقر شده‌اند، همچون ناظران برج مراقبت سراسرین در

داده می‌شود» (دریفوس و رابینو، ۱۹۸۲، ۲۷۷). از این مدخل فوکو به بررسی ظهور دانشی همبسته و همدست با قدرت می‌پردازد که «انسان را به منزله ابژه دانش برای گفتمانی با شأن علمی مورد مطالعه و شناخت قرار می‌دهد» (فوکو، ۱۹۷۵، ۳۵). اصل دیگری که فوکو مورد توجه قرار می‌دهد این است که قدرت انضباطی نه تنها به واسطه معیارهای دانش سوژه‌هایی کاملاً تفردیافته را برمی‌سازد و آن‌ها را در حوزه فزاینده‌ای از سازوکارهای مشاهده‌گر و نظارتی وارد می‌نماید، بلکه خصیصه‌های فردی آن‌ها را نیز درون شبکه گسترده و استانداردشده‌ای از اسناد و نوشته‌ها، ثبت و بایگانی می‌کند. فوکو نقش این اسناد و بایگانی‌ها را به مثابه «قطعه‌ای اساسی در چرخ‌دنده‌های انضباط» برمی‌شمرد (همان، ۲۳۶). بایگانی‌های جامع و دقیقی که هویت افراد را تثبیت و تسخیر می‌کنند و ریزترین ویژگی‌ها و سنجه‌های فردی را ثبت و انباشت. سازوکاری دقیق که هر فرد را به خصیصه‌های منحصر به فردش سنجاق می‌کند. «پرونده‌ها این امکان را به مقامات دولتی می‌دهند که نظامی از علامت‌گذاری عینی برقرار سازند» (دریفوس و رابینو، ۱۹۸۲، ۲۷۷). همه جزئیات این اطلاعات در جداولی مشخص طبقه‌بندی و ذخیره‌سازی می‌شوند و در دفاتر اختصاصی و معینی جای می‌گیرند. در غایت این دستگاه نوشتاری عظیم، افراد را به منزله ابژه‌هایی وصف‌پذیر و تحلیل‌پذیر برمی‌سازد و امکان قیاس میان آن‌ها را میسر می‌سازد و بدین گونه منادی ظهور گونه نوینی از قدرت بر بدن‌های فردیت‌یافته و خصیصه‌یابی شده می‌شود. «فوکو انضباط و نظارت را پدیده‌ای جدید می‌شمارد که در پایان قرن هجدهم تکامل یافت و در قرن نوزدهم بر کلیه نهادهای اجتماعی حاکمیت یافت» (ضمیران، ۱۳۸۷، ۳۰). به‌زعم او، اروپای عصر کلاسیک انضباط را تنها در مکان‌هایی بسته به کار انداخت، حال آنکه منظور و هدف بنیادین از سراسرین این نکته مهم بود که «می‌توان انضباط‌ها را از حبس در آورد و آن‌ها را به شیوه‌ای انتشار یافته و چندگانه در سرتاسر پیکر اجتماع به کار انداخت» (فوکو، ۱۹۷۵، ۲۶۰). در حقیقت فوکو سراسرین را به منزله «الگوی تعمیم‌پذیر» و طرحی برای آینده خوانش می‌کند که در سطحی بسیار کلان، «مناسبات قدرت در زندگی روزمره انسان‌ها را تبیین می‌کند» (همان، ۲۵۵). «دیدن فرد بدون دیده شدن، اصل عملکرد مجموعه‌ای از روش‌های نظارت در جوامع مدرن است» (میلر، ۱۹۸۷، ۲۳۹). بر این مبنا او معتقد بود جوامع مدرن را می‌توان جوامع انضباطی خواند. از منظر فوکو نظارت سراسرینانه در طرح بنیادین، استعاره‌ای محوری را به‌منظور تشریح مکانیسم‌های قدرت انضباطی در اینگونه جوامع فراهم می‌آورد. مؤلفه‌های الگوی سراسرین که بر سه اصل اساسی جداسازی، تفرّد و نظارت سلسله‌مراتبی مبتنی است، مبنای خوانش نظری این پژوهش قرار گرفته‌اند. در بخش‌های بعدی سعی شده برپایه این سه پارادایم نظارت سراسرینانه، سازوکارهای انضباطی ساواک به منظور کنترل و مراقبت سوژه‌ها مورد تحلیل قرار گیرد.

دام نامرئی؛ روایت یک سراسرینی

فیلم در تاریکی شب با نظاره‌گری مخفیانه مردی شروع می‌شود که تلاش می‌کند ملاقاتی مشکوک را در محله‌ای مسکونی زیر نظر بگیرد. او به‌طور اتفاقی، سرنشینان خودرویی با پلاک سیاسی را در حال صحبت با مردی میانسال می‌بیند. اما به‌دلیل تاریکی و رعایت اصول حفاظتی، موفق به شناسایی دقیق چهره و خانه تحت سکونت مرد میانسال نمی‌شود.

می‌دهد تا چهره مرد مظنون را شناسایی کند. مجدداً در میزانشنی که با صحنه گرفتن عکس‌های مخفیانه در اتاقک کامیون شباهت دارد، در این صحنه نیز مأموران در تاریکی قرار دارند و به عکس‌های پروژکت شده افراد بر روی پرده می‌نگرند. در نمایی که عکس مظنون نشان داده می‌شود، دوربین از نمای کلوزآپ مرد به آرامی زوم می‌کند تا چشم‌های مأمور را که تیزبینانه بر روی نشان‌های نظامی یونیفرم مرد مظنون خیره شده است قاب بگیرد. مأمور دقت می‌کند اما نمی‌تواند به درستی هویت مرد را تأیید کند؛ از این رو ترتیبی داده می‌شود تا از مرد مظنون در لباس شخصی عکس‌برداری شود. همچنین دلالت استعاری این صحنه را نمی‌توان از نظر دور داشت که چگونه جایگاه و موقعیت سیاسی مرد ناشناس به مثابه نقاب و پوششی برای پنهان ساختن هویت واقعی وی عمل می‌کند. در ادامه سرهنگ نقره‌ای عکس‌ها را با شرحی از پیشینه صاحبان آن‌ها برای دادپور گزارش می‌کند. او همچنین پرونده کاملی از سوابق و اطلاعات فردی و خانوادگی هر کدام از سوژه‌های عکس‌برداری شده تهیه کرده تا در صورت لزوم برای واریسی بیشتر در اختیار او نهد.

این صحنه به خوبی بر هویت‌شناسی سوژه‌ها در چنگ قدرت انضباطی صحنه می‌گذارد و مصداق همان فردی‌سازی نزولی در ادبیات سیاسی فوکو می‌باشد. کلیه این عکس‌ها و فایل‌بندی‌های فردی که امکان نظارت و ردیابی را میسر می‌کنند را می‌توان به مثابه مصادیقی از تصاحب نمادین افراد در دست صاحبان قدرت در جوامع مدرن به حساب آورد؛ آشیوهایی که به تعبیر فوکو «فرد را به منزله ابژه‌ای وصف‌پذیر و تحلیل‌پذیر برمی‌سازند» و فردیت‌های خصلت‌یابی شده را به حوزه‌ای از دانش همبسته با قدرت گره می‌زند (فوکو، ۱۹۷۵، ۲۳۸). از طرفی دیگر در حین این مکالمه به سوابق پزشکی یکی از شهروندان اشاره‌ای گذرا می‌شود که این امر خود مبین به‌کارگیری سازوکارهای علمی انضباطی‌ای است که به‌زعم فوکو «تکنولوژی نوین قدرت و کالبدشناسی سیاسی دیگری از بدن را به هم می‌آمیزد» (همان، ۲۴۱). به نظر می‌رسد هدف ساواک از این صحنه بیشتر دادن گونه‌ای پیام یا هشدار به مخاطبان فیلم بوده است؛ که همگان باید در هر لحظه خود را زیر سایه این نگاه نظارت‌گر و مداخله‌جو احساس کنند؛ زیر سایه چشم پرنفوذ قدرت که در هر سو می‌تواند نهفته شده باشد. اندازی برای نهادینه‌سازی ترس از «نگاهی بی‌چهره که کل پیکر اجتماع را به میدانی برای مشاهده بدل می‌سازد» (همان، ۲۶۶) (تصاویر ۳-۴).

نهایتاً نقشه ساواک برای بیرون کشیدن اتفاقی فرد مظنون از خانه‌اش براساس میزانشنی از پیش چیده شده عملی می‌شود. تصادفی ساختگی درست در مقابل خانه مظنون صحنه‌آرایی می‌شود تا بدین سبب او را ناگهانی به خیابان کشند و از او در لباس شخصی، مخفیانه عکس بگیرند. این صحنه به ظاهر ساده اما نکته‌ای در خور توجه دارد. فوکو به نقد از آنچه که گی دبور^{۱۹} در نوشته معروفش در تحلیل سرمایه‌داری معاصر، جامعه نمایش می‌خواند، تأکید می‌کند که «جامعه‌ما جامعه‌نمایش نیست، جامعه مراقبت است؛ در زیر سطح تصویرها، بدن‌ها عمیقاً در محاصره‌اند» (فوکو، ۱۹۷۵، ۲۷۰). از طرفی جانانان کرری^{۲۰} در این رابطه بحث می‌کند که تقابل رادیکالی که فوکو میان نظارت و نمایش برقرار ساخته، سبب غفلت از این مهم شده است «که چگونه اثرات این دورژیم قدرت می‌توانند با هم مقارنه داشته باشند» و در کلیتی واحد به ثمر رسند (۱۹۹۰، ۴۴). با اتکا

تاریکی پنهان‌اند و مخفیانه رفت‌وآمد رهگذران را زیر نظر می‌گیرند و از سوژه‌های مشکوک عکس‌برداری می‌کنند تا چهره فردی را که با چهره مرد ناشناس مطابقت دارد، شناسایی کنند. در واقع آنچه که عنوان فیلم معرفی می‌شود (دام نامرئی)، در این صحنه به صورت تاکتیکی شناساگر به واسطه سازوکارهای ابژه‌کننده دوربین عکاسی بر روی شهروندان عادی اعمال می‌شود. در این صحنه می‌توان به گفته آلن سکولا^{۱۸} مبنی بر نقش و عملکرد مدیوم عکاسی در اشاعه اصل سراسربینی در زندگی روزمره تکیه کرد (۲۰۱۸، ۴۵). عابران بی‌خبر ابژه چشم نظارت‌گر پنهان در اتاقک تاریک کامیون می‌شوند؛ در معرض نگاه خیره، سرد و مسلط دوربین. همچنین کارکرد عکاسی در این صحنه را می‌توان با گفته‌ای از سوزان سانتاگ^{۱۸} نیز مورد بحث قرار داد. سانتاگ می‌نویسد: «چیزی شکارگرانه در کنش عکس‌گرفتن وجود دارد... دوربین آدم‌ها را به ابژه‌هایی بدل می‌کند که می‌توان آن‌ها را به نحوی نمادین تصاحب کرد» (۱۹۷۷، ۱۹۹). در این صحنه نیز دوربین از نقطه‌ای کور از هر رهگذر خیابان یک ابژه می‌سازد که برای نهاد امنیتی ساواک، موردی برای شناخت، داده‌ای برای کندوکاو و هدفی برای نظارت است (تصاویر ۱-۲).



تصاویر ۱-۲. عکس‌برداری مخفیانه مأموران ساواک از رهگذران عادی خیابان. مأخذ: (تصاویر برگرفته شده از فیلم)

به موازات اینکه شهروندان عادی در امر روزمره خود تحت نظارتی پنهان واقع می‌شوند، ساواک به کمک شبکه از اسناد و بایگانی‌ها، پیشینه آن‌ها را نیز مورد واکاوی و تدقیق قرار می‌دهد. در صحنه بعد سرهنگ نقره‌ای عکس‌ها را به صورت اسلاید بر روی پرده‌ای بزرگ به مأمور ساواک نشان

به طور تمام و کمال تحت نظر بگیرد. بدین منظور فوراً دستور داده می شود یک پایگاه نظارتی در مقابل خانه او ایجاد شود و کلیه رفت و آمدهای مقربی و دیگر سرنشینان خودروی سیاسی در سطح شهر کنترل شوند. سلسله نماهای بعدی فیلم گزارش مبسوطی از جزئیات این تعقیب و مراقبت بی وقفه است؛ زنجیره ای از نگاه های مشاهده گر که شبکه ای بدون خلأ را پوشش و بسط می دهند. نکته مهم در اینجا استوار بودن این مراقبت های دیداری بر پایه گونه ای نظام ثبت دائمی است که توسط مأمور نظارت مقابل منزل سوژه و سایر مراقبان حاضر در سطح شهر انجام می گیرد. در این نظام ردیابی کوچک ترین حرکتی کنترل و تمامی رفت و آمدها و برخوردهای احتمالی ثبت و یادداشت می شوند (تصاویر ۵-۶).



تصاویر ۵-۶. گسترش نفوذ شبکه نظارتی به سطح شهر و ثبت دائمی گزارش ها. مأخذ: (تصاویر برگرفته شده از فیلم)

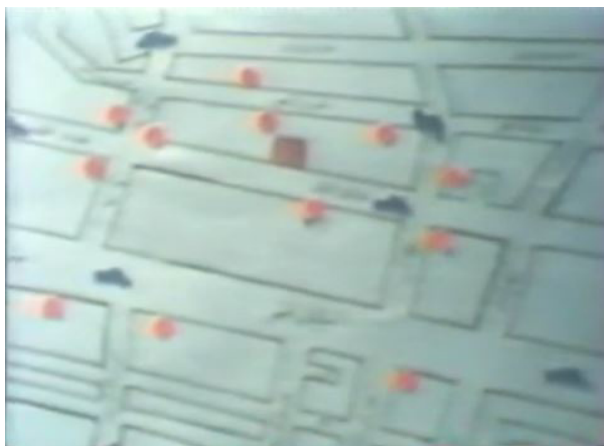
این اطلاعات پیوسته به صورت داده هایی به مقر ساواک گزارش می شوند و در آنجا ثبت شده و توسط مدیران ارشد این نهاد تجزیه و تحلیل می شوند. بنام در پی نوشت سراسر بین^{۲۱}، این مجموعه را در مقام یک بدن مصنوعی توصیف می کند که با «دقت و نظم ساعت وار» عمل می کند. از دید او، «جایگاه ناظر در برج مرکزی همچون قلب سراسر بین است که به این بدن مصنوعی حیات و پویایی می بخشد». خصیصه هایی که در کارکرد این بدن زنده بازنمود می یابند، مشتمل اند بر: «قطعیت، فوریت و هماهنگی» (Božovič, 2000, 114-115). از طرفی اقداماتی که از طرف هسته مرکزی فرماندهی ساواک برنامه ریزی شده در قالب دستوره های اجرایی درآمده و برای بازوهای عملیاتی سازمان فرستاده می شوند تا در



تصاویر ۳-۴. نمایش و آنالیز سوژه ها توسط مدیران ساواک. مأخذ: (تصاویر برگرفته شده از فیلم)

به بحث کرری می توان ادعا کرد که به نظر می رسد صحنه مذکور به خوبی توانسته با واقعیت این انطباق همساز شود. تئاتری خیابانی برپا می شود تا دام رویت پذیری گسترانده شود. با چنین نقشه ای فرد در دیدرس دوربینی پنهان قرار می گیرد که به دنبال شناسا کردن چهره او مدت ها در کمین نشسته است. نیتی شکارگرانه در این نمایش ساختگی از پیش مفروض بوده است. پس از آماده سازی عکس ها، کارمند ساواک هویت مظنون را تأیید می کند اما دادپور برای یقین کامل دستوری جدید می دهد. او طی نقشه ای جدید کارمند ساواک را با مرد مظنون رودرو می کند تا در پی این مواجهه حضوری و بلاواسطه کوچک ترین شکمی در تأیید هویت مرد باقی نماند. در این صحنه مأمور ساواک با تغییر چهره و اتخاذ ماسک هویتی جعلی، در میزانشنی از پیش صحنه آرایبی شده با مظنون از نزدیک مواجه می شود و همین مواجهه چهره به چهره سبب یقین مأمور در شناسایی مرد ناشناس می شود. با در نظر داشتن ایام تولید فیلم نمی توان دلالت های ضمنی این صحنه را نادیده انگاشت. صحنه از ماهیتی هشدار دهنده برای شهروندان برخوردار است؛ اینکه هر فردی می تواند به طور بالقوه یک مأمور ساواک و هر برخوردی تصادفی یک نقشه سازماندهی شده در سیستم نظارتی حکومت باشد. با عملی ساختن این نقشه در نهایت روشن می شود که مرد مظنون، سرلشگر احمد مقربی، جانشین رئیس اداره پنجم ستاد بزرگ ارتشداران شاه، بوده است. با آشکار شدن این رسوایی سیاسی، ساواک وارد فاز نظارتی می شود و تمامی قوایش را فرامی خواند تا مقربی را

چارچوب‌بندی می‌کند و تا کوچک‌ترین جزئیات پیش می‌رود» (دلوز، ۱۹۸۶، ۶۲) (تصاویر ۷-۸).



تصاویر ۷-۸. شبکه‌بندی و تسلط بر منطقه از طریق نقشه‌های جغرافیایی. مأخذ: (تصاویر برگرفته شده از فیلم)

در ادامه با گزارش اطلاعات جدید معلوم می‌شود مقربی به منظور انجام مأموریتی نظامی برای مدتی عازم آمریکاست. از این رو ساواک به گم‌کردن یک تیم جدید تعقیب و مراقبت دستور می‌دهد تا با زیر نظر گرفتن مسیر اتومبیل حامل مقربی، لحظه به لحظه خروج او از درب منزل تا فرودگاه را گزارش کنند. همچنین موظف می‌کند عکس‌های جدیدی از او گرفته شود تا روشن شود در این حین با چه کسانی برخورد داشته است. در نبود مقربی، ساواک اقدام به جاسازی دستگاه شنود در اتاق شخصی خانه وی می‌کند تا نظارت وی افزون بر بعد دیداری، جنبه شنیداری نیز به خود بگیرد و ماهیت فعالیت‌های محرمانه‌ی او در این اتاق معلوم شود. با بازگشت مقربی، عملیات محرمانه او با هدف قرائت مطالب امنیتی، به واسطه تجهیزات شنود به کاررفته در اتاق شخصی‌اش لو می‌رود. شک ساواک مبنی بر ارسال رادیویی این مطالب توسط مقربی به افسران اطلاعاتی شوروی منجر به تشدید عملیات شبانه‌روزی مراقبت و کنترل می‌شود. کلیه پایگاه‌های مراقبت منطقه مجهز به تلفن و بیسیم می‌شوند تا هر گونه ورود و خروج مأمورین کا.گ.ب را فوراً گزارش و مخابره کنند (تصاویر ۹-۱۰).

کلیتی منسجم، هماهنگ و پویا عامل بی‌نظمی را شناسایی و دستگیر کنند. از این جهت می‌توان گفت فیلم تلاش می‌کند ساواک را همچون یک بدن یا ارگان زنده بازنمایی کند که به شیوه‌ای فعال و پویا در بطن روابط زندگی روزمره در گردش و فعالیت است. نهاد ساواک در اینجا تصویری از عملکرد برج مرکزی سراسربین را القا می‌کند که از طریق اعزام ناظرانش به گستره مکان موردنظر، تاکتیک‌های سراسربینانه را در محله‌ای (به مثابه نمادی کوچک از جامعه) اعمال می‌کنند. بنتام نیز در طرحش ساختمانی را در نظر گرفته بود که در عین استقرار در دل تاریکی، مرکز گزارش‌های لحظه‌به‌لحظه‌ای باشد که از واحدهای نورانی می‌رسد. مرکزی همیشه هوشیار و گوش به‌زنگ که «همه دستورها از آن جا بیاید، همه فعالیت‌ها در آن جا ثبت شود، و همه خطاها در آن جا دریافت شود و مورد قضاوت قرار گیرد» (فوکو، ۱۹۷۵، ۲۱۸). در طول فیلم نیز هیچ‌گاه نمای خارجی‌ای از مقر ساواک به مثابه برج مراقبت این سراسربین وجود ندارد و با اینکه مأمورانش در سطح شهر حضوری فراگیر دارند اما ساختمانش هیچ بازنمودی ندارد. فیلم از نماهای داخلی به مقر ساواک ورود می‌کند و بر مخفی بودن آن تأکید می‌ورزد. مقربی نیز با چشمان بسته به ساختمان ساواک برده می‌شود.

در ادامه فیلم دادپور خواستار پوشش دادن هرچه بیشتر منطقه با پایگاه‌های مراقبتی می‌شود؛ از این رو ساواک شبکه نظارتی‌اش را بر کل منطقه تحت سکونت مقربی گسترش می‌دهد و از هر خانه‌ای که دید بهتری را بر منطقه ممکن می‌سازد، یک دیده‌بان نظارتی می‌سازد. شمایل این نگاه سراسربینانه در نمایی متجلی می‌شود که مأمور ساواک برای در اختیارگرفتن خانه یکی از همسایه‌ها اقدام می‌کند. دوربین در این نما از زاویه‌های انگل ۲۲ و مسلط بر خیابان، به چپ پن می‌کند تا حیاط خانه‌ای را که مأمور به آن سرزده نشان دهد. با قرارگرفتن مأمور ساواک و صاحب‌خانه در مرکز قاب، دوربین به آرامی بر روی آن دو زوم می‌کند تا مکالمه آن دو را تصویر کند. از طرفی شهروندانی که در این راستا، خانه‌های خود را در اختیار ساواک قرار می‌دهند، به مثابه شهروندانی مطیع بازنمایی می‌شوند که در راستای حفظ نظم اجتماعی به دستورات مأموران ساواک عمل می‌کنند. جالب اینجاست که نوع موسیقی این سکانس حال و هوایی کاملاً متفاوت با سایر صحنه‌های فیلم دارد و از طنینی وحدت‌بخش و همدلانه برخوردار است که می‌کوشد هارمونی اجتماعی و همبستگی میان شهروندان و نظام حاکم را القا کند. همچنین صحنه یادآور این نقل قول از فوکو نیز می‌باشد که «مکانیزم اعمال قدرت در سراسربین، در توزیع مناسب بدن‌ها، فضاها، نورها و نگاه‌ها ریشه دارد» (فوکو، ۱۹۷۵، ۲۷). به موازات استقرار تدریجی پایگاه‌های مراقبتی، ساواک سلطه‌اش بر منطقه موردنظر را با نشان‌هایی بر روی نقشه‌های جغرافیایی نشان می‌دهد. اهمیت این نقشه‌ها در سیستم‌های نظارتی معطوف به تحلیلی کردن توپولوژی کلانشهر مدرن است که امکان ردیابی مختصات مکانی سوزده‌ها را فراهم می‌آورد. این خود می‌تواند حاکی از استعاره‌ای جغرافیایی باشد که ساواک سعی دارد با تعمیم آن از شهر نقشه‌بندی شده به یک جامعه نظارتی در ابعادی وسیع‌تر دلالت ورزد؛ تمثیلی از اراده سیاسی معطوف به تسلط و تصرف کامل فضا که عالی‌ترین نمونه اجرایی‌اش در طرح سراسربین بنتام متجلی بود. «فوکو نیز در رابطه با جوامع مدرن انضباطی به انگاره نمودار اشاره می‌کند؛ جوامعی که در آن قدرت، کل عرصه را

می‌کند؛ بی‌حرکت و ساکن می‌کند و برای مدتی تصویر آرمانی‌اش از جامعه انضباطی کامل را در یک محله به مثابه تمامیت یک جامعه برمی‌سازد. از این منظر فیلم گام‌هایی مقتدرانه را در ترسیم زیباشناسانه منش انضباطی حکومت پهلوی برمی‌دارد و نوعی مانور انضباطی تماماً حساب‌شده را برای مخاطبانش به نمایش می‌گذارد؛ بازنمایی تصویری اُتوپییایی از شهر زیر سلطه. با دستگیری مقربی، ساواک او را قبل از بازجویی یک شب در اتاق بازداشت نگه می‌دارد که به لحاظ معمارانه کارکردی سراسربینانه دارد. در قسمت بالای ضلع یکی از دیوارهای این اتاق، نواری از پنجره‌های شیشه‌ای و شفاف تعبیه شده که زندانی را از هر گوشه قابل‌رویت می‌سازد. همچنین لامپ همیشه روشن این سلول در طول شب، امکان مشاهده بی‌وقفه را فراهم کرده است. همچون زندانیان محبوس در سلول‌های تک‌نفره سراسربین که دیده می‌شوند بی‌آنکه چهره نگهبان را ببیند، مقربی نیز در چنین وضعیتی از قدرت گرفتار آمده است. از طرفی دیگر این اتاقک اصل رویت‌پذیری قدرت را نیز فراهم کرده است که از اصول بنیادین طرح سراسربین است. مطابق با این اصل زندانی می‌بایست پیوسته کانونی را که از آن‌جا تحت نظارتی مخفیانه قرار دارد، در میدان دید خود داشته باشد. این اصل بر یک مکانیسم روانی استوار است که مبتنی بر آن افراد در بند در هر لحظه تصور کنند که تحت نظارت قرار دارند تا نگاه خیره ناظر را در ذهن‌شان درونی‌سازی کنند. این فرایند به تدریج به یک خودنظارتی فردی می‌انجامد که طی آن زندانی می‌کوشد اعمال و رفتارش را با خواست و اراده قدرت تطبیق دهد. در اتاقک ساواک، رویت‌پذیری قدرت به واسطه نگهبانی که پشت پنجره در حال گشت‌زنی است امکان‌پذیر شده است. گشت‌زنی مأمور که چهره‌اش نیز از درون سلول آشکار نمی‌شود، کارکرد همان سایه بلند برج مرکزی (نقطه کور مراقبت) در طرح سراسربین را دارد که زندانیان را از حضور پیوسته ناظر در پشت کرکره‌های کشیده برج مراقبت آگاه می‌سازد. دکوپاژ صحنه نیز به گونه‌ای سامان یافته که نمای‌های انگل نقطه‌دید پاسبان از پشت پنجره که مشرف بر تک‌افتادگی مقربی درون سلول است به نمایی لوانگل^{۲۳} از درون سلول که بازنمود نقطه‌دید مقربی است، برش می‌خورد و بر برهم‌کنش این دو نما در القای سراسربینی صحنه می‌گذارد. از طرفی دیگر اصل رویت‌پذیری قدرت در اینجا کارکردی مضاعف یافته و از میدان دیداری به حوزه شنیداری نیز ارتقا یافته است. این امر به واسطه صدای گام‌های ممتد و منظم مأمور که پشت پنجره در حال گشت‌زنی است نمود یافته است. این صدا در تمام طول این سکانس شنیده می‌شود و حضور همیشگی ناظر ناشناس را یادآوری می‌کند (تصاویر ۱۱-۱۲).

احضار گذشته به مثابه مدرک

با دستگیری مقربی روایت بخش دوم فیلم آغاز می‌شود که مبتنی است بر فلاش‌بک‌هایی از تاریخچه آشنایی او با مأمورین اطلاعاتی شوروی و نحوه انجام عملیات‌های سری و جاسوسانه بین آن‌ها. آنچه که ساختار روایی این بخش از فیلم را درخور تأمل می‌کند، مسئله متوقف‌شدن ناگهانی فلاشبک‌هاست؛ «پرسش‌ها و اظهارنظرهای دادپور (صدایی که روی تصاویر فیکس شده می‌آید) اعترافات (فلاش‌بک‌های) مقربی را قطع می‌کنند و با پاسخ به آن‌ها، اعترافات از سر گرفته می‌شوند» (حسینی، ۱۳۹۹، ۷۳۶). به نظر می‌رسد هدف ساواک از این امر، شاید نمایش گونه‌ای قدرت انضباطی بر امکان بازیابی و احضار گذشته افراد به مثابه



تصاویر ۹-۱۰. مراقبت همه‌جانبه مقربی (دیداری و شنیداری) توسط مأمورین ساواک. مأخذ: (تصاویر برگرفته شده از فیلم)

در این حین به هنگام شنود مکالمات مقربی معلوم می‌شود که او ممکن است به زودی به ملاقات یکی از همسایه‌ها برود که از قضا ساکن یکی از همان خانه‌هایی است که به تصرف پایگاه نظارتی ساواک درآمده است. از این رو دادپور سریعاً دستور تخلیه خانه مذکور را می‌دهد. این صحنه از لحاظ مفهومی می‌تواند به واژگون شدن جایگاه سراسربینانه قدرت اشاره داشته باشد؛ چرا که امنیت مکانی که پنهان‌بودگی و ناشناس ماندگی را تضمین می‌کرد ممکن است مورد تهدید واقع شود. کنترل و نظارت مقربی که به ادعای ساواک به مدت یک‌ونیم سال طول می‌کشد در نهایت طی عملیاتی شبانه منجر به دستگیری او حین ارسال پیام‌های محرمانه به مأمورین کا.گ.ب می‌شود. سازوکارهای نظارتی اعمال شده توسط ساواک به‌منظور کنترل و مراقبت محله تحت سکونت مقربی را می‌توان با پروتکل‌های انضباطی شهر طاعون‌زده که فوکو در مقدمه بخش سراسربینی به آن می‌پردازد، مورد تناظر قرار داد. «شیوه انضباطی شهر طاعون‌زده در فضا اجرا می‌شد و متضمن واریسی منطقه‌ای جغرافیایی، نظارت بر افراد، ایجاد سلسله‌مراتبی از اطلاعات، تصمیم‌گیری و تنظیم کوچک‌ترین جزئیات زندگی روزمره بود» (دریفوس، ۱۹۸۲، ۳۱۹). فوکو شهر طاعون‌زده را شهری «بی‌حرکت و منجمد شده» می‌خواند که «پایگان‌بندی، مراقبت، نگاه و نوشتار سرتاسر آن را در می‌نوردد و نقطه‌به‌نقطه آن تحت کنترل و بازرسی است» (فوکو، ۱۹۷۵، ۲۴۷). در این فیلم نیز ساواک علیه عامل بی‌نظمی قد علم می‌کند؛ محله‌ای را خانه‌خانه می‌کند؛ چشم‌وگوش قدرت در همه‌جا سرک می‌کشد و نفوذ



تصاویر ۱۱-۱۲. نظارت مستمر مقربی از خلال پنجره‌های شیشه‌ای در بازداشتگاه ساواک. مأخذ: (تصاویر برگرفته شده از فیلم)

تصاویر ۱۳-۱۴. نگاه مقربی به خارج از قاب. مأخذ: (تصاویر برگرفته شده از فیلم)

اتاقی نگاهی می‌اندازد تا از عدم احتمالی فردی اطمینان حاصل کند. این بار نیز درست در این لحظه است که صدای دادپور تصویر او را قطع می‌کند؛ لحظه‌ای که مقربی مضطرب از حضور نگاهی مخفیانه به پشت سرش نگاه می‌کند. به بیانی دیگر به نظر می‌رسد انتخاب چنین لحظه‌هایی شاید بر این اساس بوده که ساواک قصد داشته سایه نظارتی‌اش را برای مخاطب یادآوری کند و بر ترس از وجود همیشگی نگاهی مراقبتی پشتِ کردارهای غیرقانونی افراد تأکید ورزد. از این رو این صحنه‌ها از معنایی استعاری برخوردارند و به صورت ضمنی بر این نکته تأکید دارند که ساواک با ادعای حضور همه‌جایی می‌تواند قدرت خود را اعمال ورزد. آنچنان که میران بوژوویچ^{۲۴} نیز اشاره می‌کند، نگاه خیره سراسربینانه، نگاهی خداگونه است که سیطره و استیلای قدرت خود را می‌گستراند (Božovič, 2000, 106).

پس از اتمام اعترافات، مقربی با تشبیه ساواک به دستگاهی بصیر، هشیار و دقیق از عملکرد سنجیده آن‌ها در پیگیری اهداف نظارتی تمجید می‌کند. در پایان نیز «فیلم برای سندیت‌بخشیدن به روایت خود از تصاویر مستند آخرین دادگاه مقربی (در تاریخ ۲۷ آذر سال ۱۳۵۶ که به اعدام او در چهارم دی‌ماه همان سال انجامید) بهره می‌گیرد» (حسینی، ۱۳۹۹، ۷۳۶).

مردِ نامرئی؛ کلانشهر مدرن و دیالکتیک رویت‌پذیری

از مدخل کلیدواژه نامرئی بودن می‌توان به نوشته آنتوان کائس^{۲۵} تحت

مدرک و یا مستندی از پیش موجود در ید قدرت باشد. فیلم گذشته مقربی را همچون نواری از پیش ضبط‌شده بازنمایی می‌کند که مدیر ساواک قادر به فراخوانی و قطع خودخواسته آن است. مسئله مهم دیگر معطوف به لحظه توقف فلاش‌بک‌هاست؛ در چند مورد ساواک درست لحظه‌ای را برای فیکس کردن نشانه می‌گیرد که آگاهی اضطراب‌آلود مقربی از مشاهده شدن، نگاه او را به گوشه‌ای خارج از قاب هدایت کرده است. به فراخور تشریح بیشتر دو مورد از این صحنه‌ها را بررسی می‌کنیم. مورد نخست، صحنه پس از اولین ملاقات مقربی با سرکرده اطلاعاتی روس‌هاست؛ ملاقاتی که در طی آن پی‌می‌برد که برای حفظ موقعیتش در ارتش ناچار به همکاری با کا.گ.ب است. او به خانه می‌رود و در نمای بعد در جلوی آینه تصویر می‌شود. ناگهان گویی که صدایی شنیده باشد به گوشه بالای سمت راست آینه نگاه می‌اندازد و این درست لحظه‌ای است که تصویر فیکس شده تا دادپور سواک را مطرح سازد؛ در واقع از آنجا که صدای دادپور اندکی قبل از نگاه او به خارج از قاب شنیده می‌شود به نظر می‌رسد با شنیدن این صداست که ناگاه توجه مقربی به آن جلب شده و به خارج از قاب نظر می‌اندازد (تصاویر ۱۳-۱۴).

مورد دوم مربوط به صحنه مرئی کردن نوشته‌های محرمانه روس‌ها توسط مقربی است. او در اتاق شخصی‌اش هست که بسته روزنامه‌ای را برایش می‌آورند. درون پاکت روزنامه کارت پستالی جاسازی شده که او می‌بایست با گرد مرئی‌کننده، مطلب نوشته‌شده در زیر جای تمبر کارت پستال را خوانا کند. او قبل از اقدام به مرئی کردن نوشته، به سمت در اتاق



تصاویر ۱۵-۱۶. امحای رد و نشان‌های مرئی توسط مقربی.
مأخذ: (تصاویر برگرفته شده از فیلم)

تلاش ساواک نیز در طول فیلم بر مبنای همین شناسا کردن و از تاریکی درآوردن هویت و اعمال محرمانه مقربی بوده است. چنان که در نمای اول فیلم هم تأکید می‌شود او مردی ناشناس است که در تاریکی شب پنهان است و همچون شبی می‌ماند که مأمور ساواک نمی‌تواند به درستی چهره او را تشخیص دهد. در ادامه نیز با آنکه سرنشینان خارجی خودروی پلاک سیاسی خیلی زود شناسایی می‌شوند اما هویت مقربی کماکان در هاله‌ای از ابهام باقی می‌ماند. در حقیقت مقربی در طی سال‌ها همکاری‌اش با روس‌ها هیچ‌گونه رد مرئی و رویت‌پذیری از خود باقی نمی‌گذارد. چرا که به‌زعم فوکو: «رویت‌پذیری یک دام است» (فوکو، ۱۹۷۵، ۲۴۹). در واقع علی‌رغم همه ادعاهای نظارتی ساواک مبنی بر حضور همه‌جایی که گستره جامعه را درنوردیده و با وجود به‌کارگیری تمامی تاکتیک‌های سراسری‌بنا به منظور شناسایی و رصد مقربی، نمی‌تواند مدرک و مستند قابل‌رویتی دال بر مجرمیت او پیدا کند. در نهایت مقربی شنیده می‌شود. صدای ضبط‌شده او حین فرستادن پیام رادیویی، دستش را رو می‌کند. مقربی نیز پس از دستگیری تنها زمانی که صدای ضبط‌شده‌اش را هنگام ارسال پیام محرمانه می‌شنود، ناگزیر به اعتراف به جاسوسی برای روس‌ها می‌شود. از این منظر مقربی را می‌توان با کاراکتر اصلی فیلم *ام* مورد تناظر قرارداد. در این فیلم نیز شخصیت قاتل زنجیره‌ای با وجود بسیج جمعی کلانشهر مدرن برای شناسا کردنش، هیچ‌گاه در دام رویت‌پذیری سازوکارهای نظارتی نمی‌افتد. در پایان فیلم مردی کور که در شهر بادکنک می‌فروشد، قاتل را از صدای سوت‌زدنش تشخیص

عنوان «نگاه خیره سرد؛ یادداشت‌هایی در باب بسیج جمعی و مدرنیته» در تحلیل فیلم *ام* (۱۹۳۱) ساخته فریتس لانگ ارجاع داد. کائس در این مقاله از اندیشه‌های ارنست یونگر^{۲۶}، نویسنده آلمانی و نظریه‌پرداز جنگ، وام می‌گیرد که بر این باور بود «تجربه مرکزی مدرنیته، همچون تجربه جنگ است و مفهوم جامعه مدرن با مفهوم جنگ قرابت دارد (Kaes, 1993, 106). همچنان که در جبهه جنگ سرباز برای حفظ جان و موقعیتش بایستی از میدان دید دشمن مخفی بماند، در جوامع مدرن نیز افراد در سایه همین نامرئی بودن است که قادرند آزادی‌های فردی‌شان را کسب کنند. از طرفی قدرت‌های سیاسی مدرن نیز به دنبال رویت‌پذیر کردن سوژه‌هایشان هستند تا در این فرآیند نور تابانند، بر اعمال و کردارهای آنان مسلط شوند؛ مجهز و مسلح شدن قدرت‌های انضباطی به تکنولوژی‌های بصری مدرن نیز از همین سیاست نشئت می‌گیرد. از این منظر «کلان‌شهر مدرن تناقضی را در بطن خود مستتر می‌کند؛ جدال بین آزادی سوژه‌های شهری و میل قدرت به رویت‌پذیر کردن و ردیابی آن‌ها» (Strathausen, 2003, 25). نامرئی بودن در شهر مدرن از چشم همه‌جا حاضر قدرت انضباطی، متضمن مقاومت فرد در انجام کردارهای غیرقانونی است. هر نقطه‌ی کوری از دید قدرت، جولان‌گاه آزادی‌های فردی خواهد بود. از این منظر نکته‌ای که در فلاشبک‌های بخش اعتراف مقربی درخور توجه می‌شود، موضوع از بین بردن هرگونه رد و نشانی از همکاری محرمانه او با روس‌هاست که جز وظایف بی‌چون‌وچرای او در سازمان بوده است. او برای پنهان ماندن از چشم قدرت مجبور بوده در تاریکی شب در اطراف جاده‌های پرت علائم قراردادی ملاقاتش با روس‌ها را امحا کند و یا هرگونه مدرک فیزیکی از آن‌ها را به کلی منهدم سازد. در یکی از این صحنه‌ها، مقربی دست‌نوشته‌های محرمانه را می‌سوزاند. دوربین در نمایی بسته، فروکشیده شدن تکه‌های کاغذ سوخته و خاکستر شده به درون گرداب آبی که به چاهک حمام می‌ریزد را تصویر می‌کند. تأکید دوربین بر این نما با حرکت زوم به جلو می‌تواند به گونه‌ای استعاری مؤکد تبلور غایی محو کردن ردونشان‌های فیزیکی به منظور پنهان کردن هویت فردی باشد (تصاویر ۱۵-۱۶).

تشریح سوابق کاری مقربی در ابتدای این فصل نیز حائز اهمیت است. بنا بر آنچه در پرونده نظارتی‌اش گزارش شده او در اوایل دوران خدمتش در ارتش به مدت سه سال عضو یک شبکه نظامی مرتبط با حزب توده بوده که در نهایت با کشف و انحلال این شبکه توسط ساواک، دستگیر و بازداشت می‌شود. بعدها اما به علت فقدان مدرکی علیه او پس از هفت‌ماه تهرئه و آزاد می‌شود. این امر مؤکد این است که او از جوانی در شمایل مردی نامرئی در پنهان کردن ردیابی فعالیت‌های جاسوسانه‌اش تبحر داشته و ماهرانه قادر بوده عوامل ساواک را در ردیابی اقداماتش ناکام گذارد. در واقع او قدرت و موقعیتش را به‌عنوان سربازی از جبهه دشمن طی سال‌ها جاسوسی به‌واسطه همین نامرئی کردن فعالیت‌هایش از چشم حکومت اتخاذ می‌کرده است. حکومتی که ادعای حضور و نفوذ همه‌جایی را بین شهروندان داشته بود. مقربی به خوبی دریافته بود که در راستای حفظ موقعیتش بایستی به کلی خود را از چشم قدرت پنهان سازد. ملاقات‌های شبانه در مکان‌هایی دورافتاده، انهدام رد و نشان‌های فردی و ارتباط‌های مخفیانه همگی به مثابه نمونه‌هایی از تلاش‌های مقربی برای نامرئی ماندن از چشم قدرت است که در فصل فلاشبک‌ها مورد تأکید قرار می‌گیرند.

ساواک سعی می‌کند با تاکتیک‌های سراسربینانه فعالیت‌های محرمانه مقربیی را تحت نظر بگیرد و رفت‌وآمدهای وی را پیوسته کنترل کند. ساواک بدین طریق تمامی محله تحت سکونت وی را با کردارهای نظارتی رصد می‌کند و کنترل تمام ورود و خروج‌های آن را به دست می‌گیرد تا در نهایت در پی اعمال این سازوکارهای مراقبتی، مقربیی را دستگیر می‌کند. در این فیلم نهاد امنیتی ساواک همچون یک سراسربین نامرئی بازنمایی می‌شود که به شیوه‌ای مخفیانه دام نامرئی‌اش را برای هدف نظارتی مورد نظرش می‌گستراند. از این رو فیلم می‌کوشد نمایشی قدرتمند از سازوکارهای نظارتی ساواک را برای مخاطب به تصویر کشد و بازنمودی اتوپییایی از جامعه‌ای تحت کنترل زیر نگاه پرنفوذ حاکم به دست دهد. با این حال روایت مقربیی در بخش دوم فیلم به گونه‌ای متناقض‌نما، این تلاش را نقب می‌زند.

می‌دهد. او نیز در این بسیج چشم‌های ناظر دست‌آخر شنیده می‌شود (Kaes, 1993, 116). از این رو می‌توان در عنوان فیلم، که سازندگان سعی بر آن داشته‌اند پتانسیل نهفته در آن را یکجا به نفع خود تمام کنند، کمی درنگ کرد.

نتیجه

در این پژوهش فیلم *دام نامرئی* (۱۳۵۷) ساخته فریبرز صالح به مثابه نمونه کمال‌یافته‌ای از سینمای نظارت در تاریخ سینمای پیش از انقلاب ایران، مورد بررسی قرار گرفت. فیلم که خود را محصولی از ساواک معرفی می‌کند، برمبنای ماجرای ظاهراً واقعی نظارت و دستگیری احمد مقربیی ساخته شده است. مباحث مطرح‌شده در این پژوهش آشکار می‌سازد که *دام نامرئی* در راستای ایدئولوژی سفارش‌دهنده‌اش با هدف القای شعار سراسربینی حکومت پهلوی می‌کوشد، قدرت انضباطی‌اش را از طریق فرایند فردی‌سازی و رویت‌پذیر ساختن سوزدها اعمال ورزد. در طول فیلم

۱۳۰. <https://doi.org/10.22059/jsal.2022.328682.666061>.

ضیمران، محمد (۱۳۸۷)، *میشل فوکو: دانش و قدرت*، تهران: انتشارات هرمس.
 فوکو، میشل (۱۹۷۵)، *مراقبت و تنبیه: تولد زندان*، ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهان‌دیده (۱۳۷۸)، تهران: نشر نی.
 کرری، جانانان (۱۹۹۰)، *بینایی و مدرنیته*، ترجمه مهدی حبیب‌زاده (۱۳۹۹)، تهران: نشر بان.
 میلر، پیتز (۱۹۸۷)، *سوزده، استیلا و قدرت در نگاه هورکهایمر، مارکوزه، هابرماس و فوکو*، ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهان‌دیده (۱۳۸۲)، تهران: نشر نی.
 هان، بیونگ (۲۰۱۲)، *جامعه فرسودگی جامعه شفافیت*، ترجمه محمد معماریان (۱۴۰۲)، تهران: ترجمان علوم انسانی.

Božovič, Miran (2000). *An Utterly Dark Spot: Gaze and Body in Early Modern Philosophy*. Michigan: University of Michigan Press.

De Champs, Emmanuelle (2012). From 'Utopia' to 'Programme': Building a Panopticon in Geneva. in *Beyond Foucault: New Perspectives on Bentham's Panopticon*. Anne Brunon-Ernst (Ed.). Burlington: Ashgate Publishing.

Kaes, Anton (1993). The Cold Gaze: Notes on Mobilization and Modernity. *New German Critique*. 59(Special Issue on Ernst Junger), 105-117. <https://doi.org/10.2307/488225>

Levin, Thomas (2002). Rhetoric of the temporal index: surveillant narration and the cinema of real time. In *Ctrl [Space]: Rhetoric of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Thomas Y. Levin, Ursula Frohne & Peter Weibel (Eds.). Cambridge: The MIT Press.

Nematollahi, Javad, & Sayyad, Alireza (2024). The Omnipresent Gaze: Exploring Surveillance in Amir Naderi's Goodbye Friend (1971). *Journal of Film and Video*, 76(4). <https://doi.org/10.5406/19346018.76.4.03>

Sotoudeh, Milad; Sotoudeh, Sajad., & Sayyad, Alireza (2021). Panopticon Surveillance on Iranian Women during the Pahl-

پی‌نوشت‌ها

1. Panopticon Surveillance.
2. Jeremy Bentham.
3. Panopticon.
4. Michel Foucault.
5. Discipline and Punish: The Birth of the Prison.
6. Disciplinary Power.
7. Thomas Levin.
8. Surveillance Cinema.
9. Catherine Zimmer.
10. Workers Leaving the Lumière Factory.
11. M.
12. Fritz Lang.
13. Rear Window.
14. Alfred Hitchcock.
15. The Conversation.
16. Francis Ford Coppola.
17. Allan Sekula.
18. Susan Sontag.
19. Guy Debord.
20. Jonathan Crary.
21. Postscript to the Panopticon.
22. High Angle Shot.
23. Low Angle Shot.
24. Miran Božovič.
25. Anton Kaes.
26. Ernst Jünger.

فهرست منابع

- اسمارت، بری (۱۹۸۸)، *میشل فوکو*، ترجمه لیلا جوافشانی و حسن چاوشیان (۱۳۸۵)، تهران: نشر اختران.
 برنز، اریک (۱۹۸۳)، *میشل فوکو*، ترجمه بابک احمدی (۱۳۸۱)، تهران: نشر ماهی.
 حسینی، حسن (۱۳۹۹)، *راهنمای فیلم سینمای ایران*، تهران: نشر روزنه‌کار.
 دریفوس، هیوبرت؛ رابینو، پل (۱۹۸۲)، *میشل فوکو: فراسوی ساختارگرایی و هرمنوتیک*، ترجمه حسین بشیریه (۱۳۷۹)، تهران: نشر نی.
 دلوز، ژیل (۱۹۸۶)، *فوکو*، ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهان‌دیده (۱۳۹۲)، تهران: نشر نی.
 سانتاگ، سوزان (۱۹۷۷)، *درباره عکاسی*، ترجمه مجید اخگر (۱۴۰۰)، تهران: نشر بیدگل.
 سکولا، آلن (۲۰۱۸)، *بایگانی و تن: دو جستار در جامعه‌شناسی تاریخ عکاسی*، ترجمه مه‌رمان مهاجر (۱۴۰۰)، تهران: نشر بان.
 صیاد، علیرضا (۱۴۰۰)، *نگاه خیره نظارت‌کننده و شکل‌دهی به بدن مطیع مدرنیته*، در *فیلم بلوچ* (۱۳۵۱)، *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۱۳(۲)، ۱۰۷-۱۰۷

Ruttman and Vertov. In *Screening the City*, Mark Shiel & Tony Fitzmaurice (Eds.). London: Verso Books.

Zimmer, Catherine (2015). *Surveillance Cinema*. New York and London: New York University Press.

avi Era, with Concentration on the Visibility and Invisibility Paradigms: The Case of Dead End by Parviz Sayyad (1977). *Feminist Media Studies*, 23(1), 329-343. <https://doi.org/10.1080/14680777.2021.1963804>

Strathausen, Carsten (2003). *Uncanny Spaces: The City in*