دامِ نامرئی (۱۳۵۷)؛ بازنمودی اُتوپیایی از جامعه‌ی نظارتی در حکومت پهلوی دوم

چکیده

مفهوم نظارت سراسربینانه در اندیشه‌ی میشل فوکو جایگاه ویژه‌ای داشته و در مطالعات اجتماعی به مثابه یکی از مولفه‌های اساسی برسازنده‌ی 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 اخیرا 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* نحوه‌ی بازنمایی نظارت را در این فیلم مورد مطالعه قرار دهد. *دام نامرئی* فیلم کمترشناخته‌شده‌ای در میان آثار سینمایی پیش از انقلاب است که به دستور نهاد امنیتی وقت در سال ۱۳۵۷ ساخته می‌شود. فیلم روایت‌گر ماجرای واقعی شناسایی و نظارت یکی از تیمساران ارتش شاه به نام احمد مقربی است که سال‌ها با افسران ک.گ.ب همکاری محرمانه داشته است. پژوهش حاضر این بحث را مطرح می‌سازد که در این اثر، ساواک سعی کرده است خود را همچون نهادی سراسربینانه بازنمایی کند که قادر است به شیوه‌ای مخفیانه همه‌ی شهروندان را در امور روزمره‌شان تحت نظارت قرار دهد. فیلم می‌کوشد بر مبنای الگوی نظارت سراسربینانه، بازنمودی اتوپیایی از جامعه‌ای تحت کنترل به دست دهد.

واژگان کلیدی:

دام نامرئی (۱۳۵۷)، نظارت سراسربینانه، میشل فوکو، قدرت انضباطی، جامعه نظارتی پهلوی

آماده انتشار هنرهای زیبا

مقدمه

نظارت سراسربینانه[1]مقوله‌ایست که نخستین بار توسط جرمی بنتام[2] فیلسوف انگلیسی قرن هجدهم، در طراحی نوع اساسا نوینی از زندان به‌کار گرفته شد. این زندان که سراسربین[3]نام داشت، از ساختار منحصربه‌فردی برخوردار بود که در آن ناظر زندان قادر بود بدون آنکه دیده شود از یک نقطه‌ی 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[4] مورخ و متفکر فرانسوی در قرن بیستم، الگوی نظارت در سراسربین را بدل به هسته‌ی اصلی گفتمان قدرت در دوران مدرن کرد. فوکو در کتاب *مراقبت و تنبیه؛ تولد زندان*[5] مولفه‌های ساختاری و سازوکارهای نظارتی در زندان سراسربین را بررسی و تشریح می‌کند و از رهگذر آن، نظارت سراسربینانه را به مثابه مشخصه‌ی بنیادین کنترل و مراقبت اجتماعی افراد در جوامع مدرن تبیین می‌کند. او همچنین از این مدخل به تشریح ظهور گونه نوینی از قدرت تحت عنوان قدرت انضباطی[6] از اروپای عصر کلاسیک می‌پردازد.

در طی دهه‌های اخیر مفهوم نظارت از چارچوب مطالعات اجتماعی فراروی کرده و به حوزه‌ی مطالعات سینمایی نیز ورود کرده است. نظریه‌پردازان این حوزه بر شیوه‌های بهره‌گیری مضمونی و فرمیک از ایده نظارت سراسربینانه در فیلم‌های سینمایی توجه نشان داده‌اند. در سینمای ایران نیز نمونه‌های معدود اما درخورتوجه‌ای را می‌توان یافت که از ایده نظارت سراسربینانه در ساحت روایت‌شان بهره جسته‌اند. با این حال کمتر پژوهش‌های اندکی به بررسی این مهم پرداخته است. فیلم *دام نامرئی (۱۳۵۷)* ساخته فریبرز صالح یکی از آثار کمتر شناخته‌شده‌ای در سینمای ایران به شمار می‌رود که ایده‌ی نظارت سراسربینانه را دست‌مایه‌ی بنیان روایی‌اش قرار داده است. این اثر که خود را سفارشی از سازمان ضدجاسوسی کشور (ساواک) معرفی می‌کند، درست در سالی تولید می‌شود که پایه‌های امنیتی حکومت پهلوی شدیدا متزلزل شده بود. «به گفته‌ی خود فیلمساز هدف ساواک از تهیه‌ی این فیلم، ارائه‌ی گزارشی تصویری به مقامات بالاتر به منظور نمایش کارایی دستگاه اطلاعاتی کشور بوده است»(حسینی، ۱۳۹۹، ۷۳۵). بااین‌حال 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 عالی‌رتبه‌ی ارتش شاهنشاهی است که سال‌ها جاسوس سازمان اطلاعات و امنیت شوروی موسوم به ک.گ.ب بوده است. پژوهش حاضر می‌کوشد با بهره‌گیری از دیدگاه فوکو درباب 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 امر روزمره‌ی شهروندان را نظارت کند و از این طریق تصویری مطلوب از کارایی سازوکارهای نظارتی‌اش در جامعه‌ای تحتِ کنترل و مراقبت برای تماشاگر برسازد.

روش تحقیق

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 اندیشه‌ی میشل فوکو، متفکر و مورخ فرانسوی، تبیین کند. در ادامه با وام‌گیری از بحث فوکو، فیلم *دام نامرئی* ساخته فریبرز صالح از منظر بهره‌گیری مضمونی از نظارت سراسربیانه 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 قابل‌توجه‌ای از سینمای نظارت در میان آثار سینمایی پیش از انقلاب در نظر می‌گیرد.

آماده انتشار هنرهای زیبا

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 صحه گذاشته‌اند. برای مثال 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 مفهوم نظارت وجود داشته است و این مفهوم نقشی کلیدی در پیدایش مدیوم سینما ایفا نموده است(Levin, 2002, 581). از این منظر کاترین زیمر[۹] بحث می‌کند که از اساس اشتراکات و پیوندهای متعددِ تکنولوژیکی، سیاسی، تاریخی و ساختاری میان فرم سینمایی و عمل نظارت وجود دارد»(Zimmer, 2015, 13). با مروری بر فیلم‌های سینمای متقدم خصوصا 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 به عنوان یکی از اولین فیلم‌های تاریخ سینما یاد می‌شود، دراصل نگاهِ نظارتی سرپرستی است که کارگرانش را حین خروج از کارخانه‌ی لومیرها ثبت و ضبط می‌کند. او می‌نویسد: «سینمای متقدم انباشته از خرده درام‌های 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 گوناگون کوشیده‌اند اشکال مختلف به‌کارگیری از مقوله‌ی نظارت را در آثار فیلم‌سازان مختلف واکاوی کنند. برای مثال لوین بحث می‌کند که از دهه‌ی 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 فرمیک و ساختاری از آن در فیلم‌ها هستیم. این گذار تا جایی پیش می‌رود که بعضا 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 حوزه‌ی پژوهش سینمای ایران اخیرا 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 (۱۳۵۱)*، نگارنده کوشیده است کیفیت نگاه سراسربینانه در فیلم *بلوچ* ساخته‌ی مسعود کیمیایی را از منظر دیدگاه میشل فوکو مورد بررسی قرار دهد. در پژوهشی دیگر با عنوان *نظارت سراسربینانه 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 سراسربین دوره پهلوی بر روی زنان ایرانی مورد بررسی قرار گرفته است. در مقاله *نگاه خیره همه‌جابین: واکاوی مفهوم نظارت در فیلم خداحافظ 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 مامور نظارت‌کننده، شخصیت‌های فیلم را زیر نظر می‌گیرد.

مبانی نظری پژوهش

فوکو، قدرت انضباطی و نظارت سراسربینانه

میشل فوکو، مورخ و فیلسوف پساساختارگرای فرانسوی، در کتاب *مراقبت و تنبیه: تولد زندان* از رهگذر مطالعه‌ی بازآرایی سبک کیفری طی عصر کلاسیک، به تشریح پیدایش گونه‌ی نوینی از قدرت می‌پردازد که آن را قدرت انضباطی می‌نامد. فوکو سازوکارها و عملکردهای ویژه‌ی این قدرت نوظهور را در نسبت با قدرت شاهانه مورد قیاس قرار می‌دهد و مخصوصا بر نحوه برخورد این دو رژیم قدرت با سوژه‌هایشان توجه ویژه‌ای نشان می‌دهد. به زعم فوکو در رژیم پادشاهی، «قدرت چیزی بود که می‌بایست دیده می‌شد، که خود را نشان می‌داد و نمایان می‌کرد». اما در عین‌حال «کسانی که قدرت بر آنان اِعمال می‌شد نادیده گرفته شده و در تاریکی می‌ماندند»(فوکو، ۱۳۷۸، ۲۳۴). ازاین‌رو قدرت شاهانه بر نمودهای بیرونی سلطه مثل آیین‌ها و مراسم‌های باشکوه یا نمایش عمومی مجازات‌های بدنی خشونت‌بار استوار بود تا برتری نیروها و مناسبات قدرت را متجلی سازد. قدرت انضباطی اما این مناسبات دیده شدن را وارونه می‌کند. «در اینجا قدرت خود جویای ناپیدایی است و برعکس، موضوعات قدرت، که قدرت بر روی آن‌ها عمل می‌کند، بسیار قابل رویت می‌شوند. همین واقعیتِ مراقبت و رویت‌پذیری مستمر و دائمی است که راز تکنولوژی انضباطی را تشکیل می‌دهد»(دریفوس و رابینو، ۱۳۷۹، 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، ۱۳۷۸، ۲۳۴). درنتیجه قدرت انضباطی برای اِعمال شدن می‌بایست از ابزار مراقبتی دائمی، فراگیر و همه‌جانبه‌ای 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، ۲۶). قدرت انضباطی به جای کردارهای پرسروصدا و پرهزینه‌ای چون آیین‌های باشکوه و نمایش‌های شاهی و یا زدن داغ و نشان خود بر پیکر مجرمان، افراد را درون شبکه‌ای از اجبارهای ظریف و سازوکارهایی ابژه‌کننده به دام می‌اندازد. بنابراین درحالکیه 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 این شیوه عملکرد قدرت انضباطی را در طرح معمارانه جرمی بنتام، فیلسوف فایده‌گرای قرن هجدهم، برای زندان سراسربین 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 ناظرِ زندان بتواند تنها با یک نگاه بر همه چیز اشراف داشته باشد؛ که «هر جنبش اعضای بدن، هر عضله‌ی صورت زندانیان در برابر این نگاهِ مسلط آشکار شود» (Božovič, 2000, 115). سراسربین، ساختمانی استوانه‌ای در چهار تا شش طبقه است و شامل شمار زیادی سلول تک‌نفره و کاملا 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، ۱۳۷۲، ۲۴). برج مراقبت که در قلبِ سراسربین واقع است، «جایگاهی است برای دیدن از هر جانب و زاویه‌ای، برای نظارت بر زندانیان از یک دیدگاه «پانوپتیک» مرکزی که خود دیده نمی‌شود»(برنز، ۱۳۸۱، ۱۱۰). ناظران زندان که قادرند فضای درونی سلول‌ها را بی‌وقفه ببینند در تاریکی این برج مستقر می‌شوند. بدین منظور اتاق مراقبتِ برج مرکزی با پنجره‌های کرکره‌دار مشرف بر نمای داخلی ساختمان حلقه‌ای پوشیده شده است. «هر زندانی در جای خود، کاملا در یک سلول محبوس است که مراقب او را از روبه‌رو در آن‌جا می‌بینند» (فوکو، ۱۳۷۸، ۲۴۹). دیوارهای جانبی نیز به‌عنوان جداری نفوذناپذیر مانع از هر گونه تماسی بین زندانیان مجاور هم می‌شود. بدین‌ترتیب «سازوکار سراسربین، واحدهایی مکانی را سامان می‌دهد که مشاهده‌ی بی‌وقفه و شناسایی بی‌درنگ را امکان‌پذیر می‌کنند»(همان، ۲۴۹). آرایش‌های فضایی و تمهیدات نوری در سراسربین به گونه‌ای سامان یافته‌اند که درحالیکه ناظر برج مراقبت در تاریکی مخفی و ناشناس است، سلول‌های زندانیان پیوسته در روشنایی رویت‌پذیر باشند؛ درنتیجه زندانیان درون سلول‌های تک‌نفره‌شان پیوسته توسط قدرتی منتشر و بی‌نام‌ونشان رصد می‌شوند و اعمال و کردارهایشان توسط نگهبانان ثبت و ضبط می‌شود. از منظر فوکو ساختار سراسربین برای ناظر مرکزی به عنوان سوژه‌ای حاضر اما مخفی این قدرت را فراهم می‌کرد

که بتواند از نقطه‌ای امن و با یک نگاه، سوژه‌های تفردیافته را پیوسته درون سلول‌هایشان زیر نظر بگیرد. در جهان سراسربین ناظر همچون خدایی نامرئی می‌ماند که «نگاه خیره‌اش به چهارگوشه سلول می‌رسد، اما خود او برای ساکنان سلول‌ها نامرئی می‌ماند» (هان، ۱۴۰۲، ۱۵۴). به تعبیری در این طرح «میدان دید ناظر به قلمروی قدرت او بدل می‌شود»(اسمارت، ۱۳۸۵، ۱۱۴).

فوکو همچنین بحث می‌کند که نظام قدرت پادشاهی، سنجه‌ای برای تفاوت‌های فردی لحاظ نمی‌کند و همه‌ی تابع‌هایش را به چشم یک توده‌ی متحدالشکل واحد می‌بینند. «درواقع در این نوع جوامع سنتی، شخص در راس نظام هرچه بیشتر صاحب امتیاز یا قدرت باشد، بیشتر به منزله‌ی فرد برجسته و دیده می‌شود»(فوکو، ۱۳۷۸، 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). درنتیجه این قدرت، محور فردی‌سازی را وارونه می‌کند. به عبارتی «در رژیم انضباطی، فردیت در پایین ظاهر می‌شود؛ به همه‌ی کسانی که در معرض و موضوع کنترل هستند، از طریق مراقبت و نظارت دائمی، فردیت داده می‌شود»(دریفوس و رابینو،۱۳۷۹، ۲۷۷). از این مدخل فوکو به بررسی ظهور دانشی همبسته و همدست با قدرت می‌پردازد که «انسان را به منزله‌ی ابژه‌ی دانش برای گفتمانی با شان علمی مورد مطالعه و شناخت قرار می‌دهد»(فوکو، ۱۳۷۸، ۳۵). اصل دیگری که فوکو مورد توجه قرار می‌دهد این است که قدرت انضباطی نه تنها به‌واسطه‌ی معیارهای دانش سوژه‌هایی کاملا تفردیافته را برمی‌سازد و آن‌ها را در حوزه‌ی فزاینده‌ای از سازوکارهای مشاهده‌گر و نظارتی وارد می‌نماید، بلکه خصیصه‌های فردی آن‌ها را نیز درون شبکه‌ی 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 می‌کنند. سازوکاری دقیق که هر فرد را به خصیصه‌های منحصربه‌فردش سنجاق می‌کند. «پرونده‌ها این امکان را به مقامات دولتی می‌دهند که نظامی از علامت گذاری عینی برقرار سازند»(دریفوس و رابینو، ۱۳۷۹، ۲۷۷). همه‌ی جزئیات این اطلاعات فردی در جداولی مشخص طبقه‌بندی، دسته‌بندی و ذخیره‌سازی می‌شوند و در دفاتر اختصاصی و معینی جای می‌گیرند. در غایت این دستگاه نوشتاری عظیم، افراد را به منزله‌ی ابژه‌هایی وصف‌پذیر و تحلیل‌پذیر برمی‌سازد و امکان قیاس میان آن‌ها را میسر می‌سازد و بدین‌گونه منادی ظهور گونه نوینی از قدرت بر بدن‌های فردیت‌یافته و خصیصه‌یابی‌شده می‌شود.

«فوکو انضباط و نظارت را پدیده‌ای جدید می‌شمارد که در پایان قرن هجدهم تکامل یافت و در قرن نوزدهم بر کلیه‌ی نهادهای اجتماعی حاکمیت یافت»(ضمیران، ۱۳۸۷، ۳۰). به زعم او، اروپای عصر کلاسیک انضباط را تنها در مکان‌هایی بسته به کار انداخت، حال آنکه منظور و هدف بنتام از سراسربین این نکته مهم بود که «می‌توان انضباط‌ها را از حبس درآورد و آن‌ها را به شیوه‌ای انتشار یافته و چندگانه در سرتاسر پیکر اجتماع به کار انداخت»(فوکو، ۱۳۷۸، ۲۶۰). در حقیقت فوکو سراسربین را به منزله‌ی «الگویی تعمیم‌پذیر» و طرحی برای آینده خوانش می‌کند که در سطحی بسیار کلان، «مناسبات قدرت در زندگی روزمره‌ی انسان‌ها را تبیین می‌کند»(همان، ۲۵۵). «دیدنِ فرد بدون دیده شدن، اصل عملکرد مجموعه‌ای از روش‌های نظارت در جوامع مدرن است»(میلر، ۱۳۸۲، ۲۳۹). بر این مبنا او معتقد بود جوامع مدرن را می‌توان جوامع انضباطی خواند. از منظر فوکو نظارت سراسربینانه در طرح بنتام، استعاره‌ای محوری را به‌منظور تشریح مکانیسم‌های قدرت انضباطی در اینگونه جوامع فراهم می‌آورد. مولفه‌های الگوی سراسربین که بر سه اصل اساسی جداسازی، تفرد و نظارت سلسه‌مراتبی مبتنی است، مبنای خوانش نظری این پژوهش قرار گرفته است. در بخش‌های بعدی سعی شده برپایه‌ی این سه پارادایم نظارت سراسربینانه، سازوکارهای انضباطی ساواک به منظور کنترل و مراقبت سوژه‌ای امنیتی مورد تحلیل قرار گیرد.

دام نامرئی؛ روایت یک سراسربینی

فیلم در تاریکی شب با نظاره‌گری مخفیانه مردی شروع می‌شود که تلاش می‌کند ملاقاتی مشکوک را در محله‌ای مسکونی زیر نظر بگیرد. او به طور 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 خانه‌ی تحتِ سکونت مرد میانسال نمی‌شود. صحنه‌ی بعد با گزارشِ این تعقیب که به دست یکی از مقامات سازمان ضدجاسوسی کشور به نام سرهنگ نقره‌ای رسیده، شروع می‌شود و مرد ناظر به عنوان یکی از کارمندان ساواک معرفی می‌گردد. مامور 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 کاملا می‌دونم و قیافه‌اش هم آنی از نظرم دور نمیشه». با اتکا به این دیالوگ آنچه در رابطه با صحنه‌ی ابتدایی اهمیت می‌یابد، تلاش مامور 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 نقطه‌نظر است؛ نمایی از مرد ناظر که در تاریکی خود را مخفی می‌نماید و نمای نقطه‌نگاه وی که علیرغم تاریکی می‌کوشد فرد ناشناس را شناسایی نماید. ازاین‌رو سکانس افتتاحیه را می توان خلاصه‌ای از روند کلی روایت فیلم نیز در نظر گرفت؛ زیرنظر قراردادن سوژه‌ها در عین پنهان ماندن و تلاش برای شناسایی کردن از فراسوی تاریکی‌هایی که سوژه‌ها می‌توانند در آن مخفی شوند. نکته‌ای که در ادامه‌ی فرایند شناسایی و تحت نظارت قراردادن مرد میانسال، تداوم می‌یابد. از سوی دیگر با در نظر داشتن کیفیت محو و ابهام‌آلود نمای نقطه‌دید مامور ساواک و دیالوگ وی مبنی بر به خاطر سپردن چهره‌ی مرد ناشناس، نمی‌توان اشاره به اهمیت نگاه و نظاره‌گری را از همان شروع فیلم از نظر دور داشت. گزارش کارمند ساواک از محله‌ی مورد نظر(خیابان انوری) فورا توسط سرهنگ نقره‌ای ثبت و فایل‌بندی شده و به رئیس کل سازمان ضدجاسوسی، سرهنگ دادپور، ارائه می‌شود و نظرش را جلب می‌کند. از همان ابتدا اهمیت پرونده‌های فردی که در بحث فوکو مورد تاکید بود، برجسته می‌شود. ساواک می‌کوشد از یک گزارش ظاهرا مشکوک از مردی ناشناس، یک پرونده‌ی نظارتی بسازد. آنچه که از اینجا به بعد روایت بخش نخست فیلم را در برمی‌گیرد مبتنی است بر تشریح پرجزئیاتِ اقدامات عملیاتی ساواک به منظور شناسایی، مراقبت و به‌دام انداختن مرد مظنون. بدین منظور دادپور درابتدا دستورهایی به منظور هویت‌یابی سرنشینان خودروی سیاسی برپایه مشخصات ظاهری آن‌ها با رجوع به آرشیوهای ساواک، شناسایی کلیه‌ی ساکنین خیابان انوری و کوچه‌های اطراف و همچنین زیرنظر گرفتن تردد اهالی منطقه‌ی مورد نظر صادر می‌کند. با اجرای این فرمان روشن می‌شود که سرنشینان خودروی سیاسی، ماموران سازمان اطلاعات و امنیت شوروی موسوم به «ک.گ.ب» بودند که به منظور تماسی اطلاعاتی با مرد میانسال ملاقاتی محرمانه داشته‌اند. بااین‌حال هویت مرد ناشناس کماکان مجهول باقی می‌ماند.

دادپور با تفسیر و تحلیل این اطلاعات، سازوکارهای نظارتی را در محله‌ی تحت سکونت مرد ناشناس اِعمال می‌کند. او به منظور شناسایی چهره‌ی مرد فرمان می‌دهد دو پست مراقبتی در دو سوی خیابان انوری گمارده شود تا بدین طریق مخفیانه از ساکنین محل عکس‌برداری شود. گفتار دادپور بر روی تصاویر اجرای فی‌الفورِ این دستور توسط عوامل اجرایی شنیده می‌شود. دو کامیون سرپوشیده که مجهز به تجهیزات عکاسی هستند در دو سوی خیابان گمارده می‌شوند. ماموران ساواک که در اتاقک سرپوشیده‌ی کامیون مستقر شده‌اند، همچون ناظران برج مراقبت سراسربین در تاریکی پنهان‌اند و مخفیانه رفت‌وآمد رهگذران را زیر نظر می‌گیرند و از سوژه‌های مشکوک عکس‌برداری می‌کنند تا چهره‌ی فردی را که با چهره‌ی مرد ناشناس مطابقت دارد، شناسایی کنند. درواقع آنچه که عنوانِ فیلم معرفی می‌شود(دام نامرئی)، در این صحنه به صورت تاکتیکی شناساگر از طریق سازوکارهای ابژه‌کننده‌ی دوربین عکاسی بر روی شهروندان عادی اعمال می‌شود. در این صحنه می‌توان به گفته‌ی آلن سکولا[۱۷]مبنی بر نقش و عملکرد مدیوم عکاسی در اشاعه‌ی اصل سراسربینی در زندگی روزمره‌ی

افراد صحه گذاشت(سکولا، ۱۳۹۰، ۴۵). عابران بی‌خبر ابژه‌ی چشم نظارت‌گرِ 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 دارد. سانتاگ می‌نویسد:«چیزی شکارگرانه در کنش عکس گرفتن وجود دارد... دوربین آدم‌ها را به ابژه‌هایی بدل می‌کند که می‌توان آن‌ها را به نحوی نمادین تصاحب کرد»(سانتاگ، ۱۴۰۰، 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 ۱و ۲)

تصاویر ۱ و ۲. عکس‌برداری مخفیانه ماموران ساواک از رهگذران عادی خیابان
مأخذ:(تصاویر برگرفته‌شده از فیلم)

به موازات اینکه شهروندان عادی در امر روزمره‌ی خود تحت نظارتی پنهان واقع می‌شوند، ساواک به کمک شبکه‌ی از اسناد و بایگانی‌ها، پیشینه‌ی آن‌ها را نیز مورد واکاوی و تدقیق قرار می‌دهد. در صحنه بعد سرهنگ نقره‌ای عکس‌ها را به صورت اسلاید بر روی پرده‌ای بزرگ به مامور ساواک نشان می‌دهد تا چهره‌ی مرد مظنون را شناسایی کند. مجددا در میزانسنی که با صحنه‌ی گرفتن عکس‌های مخفیانه در اتاقک کامیون شباهت دارد، در این صحنه نیز ماموران در تاریکی قرار دارند و به عکس‌های پروژکت شده‌ی افراد بر روی پرده می‌نگرند. در نمایی که عکس مظنون نشان داده می‌شود، دوربین از نمای کلوزآپ مرد به آرامی زوم می‌کند تا چشم‌های مامور را که تیزبینانه بر روی نشان‌های نظامی یونیفرم مرد مظنون خیره شده است قاب بگیرد. مامور دقت می‌کند اما نمی‌تواند به درستی هویت مرد را تایید 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 پیشینه‌ی صاحبان آن‌ها برای دادپور گزارش می‌کند. او همچنین پرونده‌ی کاملی از سوابق و اطلاعات فردی و خانوادگی هر کدام از سوژه‌هایِ عکس‌برداری شده تهیه کرده تا در صورت لزوم و برای وارسی بیشتر در اختیار او نهد. این صحنه به خوبی بر فردی‌سازی سوژه‌ها در چنگ قدرت انضباطی صحه می‌گذارد. گستره‌ی سوژه‌های مظنونی که در این عملیات شناسایی و هویت‌یابی شده‌اند، از مستخدم خانه گرفته تا تیمسار درجه‌دار ارتش، به صورت ضمنی بر این مهم تاکید دارد که هیچ فرد یا شهروندی نیست که قدرت بر روی او عملیات و پژوهش های خود را اجرا نکرده باشد. کلیه‌ی 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 به‌حساب آورد؛ آرشیوهایی که به تعبیر فوکو «فرد را به منزله‌ی ابژه‌ای وصف‌پذیر و تحلیل‌پذیر برمی‌سازند» و فردیت‌های خصلت‌یابی‌شده را به حوزه‌ای از دانشِ همبسته با قدرت گره می‌زنند(فوکو، ۱۳۷۸، ۲۳۸). به نظر می‌رسد هدف ساواک از این صحنه بیشتر دادن گونه‌ای پیام یا هشدار به مخاطبان عام فیلم بوده است؛ که همگان باید در هر لحظه خود را زیر سایه‌ی این نگاه نظارت‌گر و مداخله‌جو احساس کنند؛ زیر سایه‌ی چشم پنهان قدرت که در هر نقطه ممکن است مخفی شده باشد. چشمی

که خود نامرئی می‌ماند اما اهدافش را مرئی می‌سازد. انذاری برای نهادینه‌سازی ترس از «نگاهی بی چهره که کل پیکر اجتماع را به میدانی برای مشاهده بدل می‌سازد»(فوکو، ۱۳۷۸، ۲۶۶). (تصاویر ۳ و۴)

تصاویر۳ و ۴. نمایش و آنالیز سوژه‌ها توسط مدیران ساواک.
مأخذ:(تصاویر برگرفته‌شده از فیلم)

نهایتا نقشه‌ی ساواک برای بیرون کشیدن اتفاقی فرد مظنون از خانه‌اش براساس میزانسنی از پیش‌تعیین‌شده عملی می‌شود. تصادفی ساختگی درست در مقابل خانه‌ی مظنون صحنه‌آرایی می‌شود تا بدین سبب او را ناگهانی به خیابان کشند و از او در لباس شخصی، مخفیانه عکس بگیرند. این صحنه‌ی به ظاهر ساده اما نکته‌ای درخور توجه دارد. فوکو به نقد از آنچه که گی دبور[۹]در نوشته‌ی معروفش در تحلیل سرمایه‌داری معاصر، جامعه‌ی نمایش می‌خواند، تاکید می‌کند که «جامعه‌ی ما جامعه‌ی نمایش نیست، جامعه‌ی مراقبت است؛ در زیر سطح تصویرها، بدن‌ها عمیقا در محاصره‌اند»(فوکو، ۱۳۷۸، ۲۷۰). بااین‌حال جاناتان کرری 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 دو رژیم قدرت می‌توانند با هم مقارنه داشته باشند» و در کلیتی واحد به ثمر رسند(کرری، ۱۳۹۹، ۴۴). با اتکا به این گفته‌ی کرری می‌توان ادعا کرد به نظر می‌رسد صحنه مذکور به خوبی توانسته با واقعیتِ این انطباق همساز شود. تئاتری خیابانی برپا می‌شود تا دامِ رویت‌پذیری گسترانده شود. با چنین نقشه‌ای فرد در دیدرس دوربینی پنهان قرار می‌گیرد که به‌دنبال شناسا کردنِ چهره‌ی او مدت‌ها در کمین نشسته است. نیتی شکارگرانه در این نمایش ساختگی از پیش مفروض بوده است.

پس از آماده‌سازی عکس‌ها، کارمند ساواک هویت مظنون را تایید می‌کند اما دادپور برای یقین کامل دستوری جدید می‌دهد. او طی نقشه‌ای جدید کارمند ساواک را با مرد مظنون رودررو می‌کند تا در پی این مواجه‌ی حضوری و بلاواسطه کوچک‌ترین شکی در تایید هویت مرد باقی نماند. در این صحنه مامور ساواک با تغییر چهره و اتخاذ ماسک هویتی جعلی، در میزانسنی از پیش صحنه‌آرایی شده با مظنون از نزدیک مواجه می‌شود و همین مواجهه‌ی چهره‌به‌چهره باعث یقین مامور در شناسایی مرد ناشناس می‌شود. با در نظر داشتن ایام تولید فیلم نمی‌توان دلالت‌های ضمنی این صحنه را نادیده انگاشت. صحنه از ماهیتی هشدار دهنده برای شهروندان برخوردار است؛ اینکه هر فردی می‌تواند به طور بالقوه یک مامور ساواک و هر برخوردی تصادفی یک نقشه‌ی سازماندهی‌شده در سیستم نظارتی حکومت باشد. با عملی ساختن این نقشه در نهایت روشن می‌شود 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 می‌شود و تمامی قوایش را فرامی‌خواند تا مقربی را به طور تمام وکمال تحت‌نظر بگیرد. بدین منظور فورا دستور داده می‌شود یک پایگاه نظارتی در مقابل خانه‌ی او ایجاد شود و کلیه‌ی رفت‌وآمدهای مقربی و دیگر سرنشینان خودروی سیاسی در سطح شهر کنترل شوند. سلسله نماهای بعدی فیلم گزارش مبسوطی از جزئیات این تعقیب و مراقبت بی‌وقفه است؛ زنجیره‌ای از نگاه‌های مشاهده‌گر که شبکه‌ای بدون خلا را پوشش

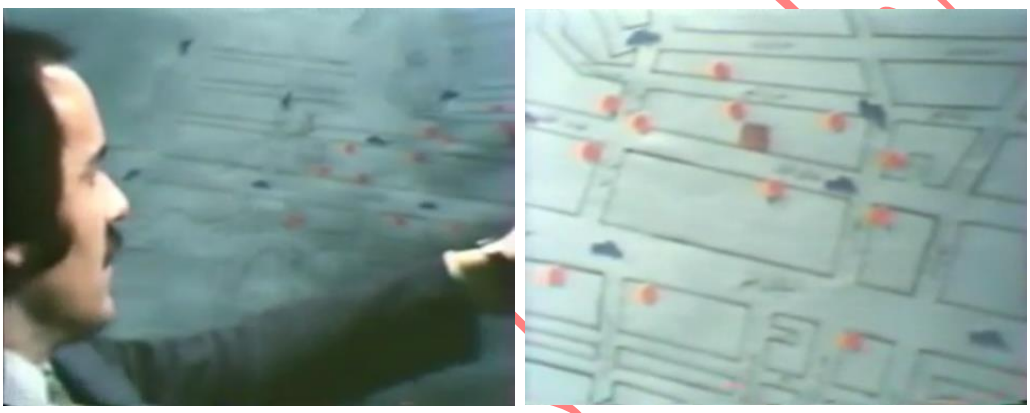
می‌دهند. نکته‌ی مهم در اینجا استوار بودن این مراقبت‌های دیداری برپایه‌ی گونه‌ای نظام ثبت دائمی است که توسط مامور نظارت مقابل منزل سوژه و سایر مراقبان حاضر در سطح شهر انجام می‌گیرد. در این نظامِ ردیابی کوچک‌ترین حرکتی کنترل و تمامی رفت‌وآمدها و برخوردهای احتمالی ثبت و یادداشت می‌شوند. (تصاویر ۵ و ۶)

تصاویر ۵ و ۶.گسترش نفوذ شبکه نظارتی به سطح شهر و ثبت دائمی گزارش‌ها.
مأخذ:(تصاویر برگرفته‌شده از فیلم)

این اطلاعات پیوسته به صورت داده‌هایی به مقر ساواک گزارش می‌شوند و درآنجا ثبت شده و توسط مدیران ارشد این نهاد تجزیه و تحلیل می‌شوند. اقداماتی که از طرف هسته‌ی مرکزی فرماندهی ساواک برنامه‌ریزی شده در قالب دستورهای اجرایی درآمده و برای بازوهای عملیاتی سازمان فرستاده می‌شوند تا در کلیتی منسجم، هماهنگ و پویا عامل بی‌نظمی را شناسایی و دستگیر کنند. نهاد ساواک در اینجا تصویری از عملکرد برج مرکزی سراسربین را القا می‌کند که از طریق اعزام ناظرانش به گستره‌ی مکان موردنظر، تاکتیک‌های سراسربینانه را در محله‌ای (به مثابه نمادی کوچک از جامعه) اعمال می‌کند. 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 «همه‌ی دستورها از آن‌جا بیاید، همه‌ی فعالیت‌ها در آن‌جا ثبت شود، و همه‌ی خطاها در آن‌جا دریافت شود و مورد قضاوت قرار گیرد»(همان، ۲۱۸). ایده‌ای مرکزگرا که می‌تواند مستقل از ساختاری هندسی باشد و اساسا شاید از این جهت است که سراسربین‌های امروزی از دیوار نهادهای انضباطی به درآمده‌اند و به شیوه‌ای سبک‌تر و زیرکانه‌تر در بطن زندگی روزمره افراد در جامعه نفوذ کرده‌اند. در طول فیلم نیز هیچگاه نمای خارجی‌ای از مقر ساواک به مثابه برج مراقبت این سراسربین وجود ندارد و با اینکه مامورانش 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 تاکید می‌کند. مقربی نیز با چشمان بسته به ساختمان ساواک برده می‌شود. 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 گردش است. بنتام نیز در پی‌نوشت‌هایش، سراسربین را در مقامِ یک بدن مصنوعی توصیف می‌کند که با «دقت و نظمی ساعت‌وار» عمل می‌کند. از دید او، «جایگاه ناظر در برج مرکزی همچون قلبِ سراسربین است که به این بدنِ مصنوعی حیات و پویایی می‌بخشد». خصیصه‌هایی که در کارکرد این بدن زنده بازنمود می‌یابند مشتمل‌اند بر:«قطعیت، فوریت و هماهنگی»(Božovič, 2000, 114-115).

درادامه‌ی فیلم دادپور خواستار پوشش دادن هر چه بیشتر منطقه با پایگاه‌های مراقبتی می‌شود؛ ازاین‌رو ساواک شبکه‌ی 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 نگاهِ سراسربینانه در نمایی متجلی می‌شود که مامور ساواک برای در اختیار گرفتن خانه‌ی یکی از همسایه‌ها اقدام می‌کند. دوربین در این نما از زاویه‌ای های‌انگل و مسلط بر خیابان، به چپ پن می‌کند تا حیاط خانه‌ای را که مامور به آن سر زده نشان دهد. با قرار گرفتن مامور ساواک و صاحب‌خانه در مرکز قاب، دوربین به آرامی بر روی آن دو زوم می‌کند تا مکالمه‌ی آن دو را تصویر کند. از طرفی‌شهروندانی که در این راستا، خانه‌های

خود را در اختیار ساواک قرار می‌دهند، به مثابه شهروندانی مطیع بازنمایی می‌شوند که در راستای برقراری نظم اجتماعی به دستورات ماموران ساواک عمل می‌کنند. جالب اینجاست که نوع موسیقی این سکانس حال‌وهوایی کاملا متفاوت با موسیقی سایر صحنه‌های فیلم دارد و از طنینی همدلانه برخوردار است که هارمونی اجتماعی و همبستگی میان شهروندان و نظام حاکم را تداعی می‌کند. همچنین صحنه یادآور این نقل‌قول از فوکو نیز می‌باشد که؛ «مکانیزم اعمال قدرت در سراسربین، در توزیع مناسب بدن‌ها، فضاها، نورها و نگاه‌ها ریشه دارد»(فوکو، ۱۳۷۲، ۲۷). به موازات استقرار تدریجی پایگاه‌های مراقبتی، ساواک سلطه‌اش بر منطقه‌ی موردنظر را با نشان‌هایی بر روی نقشه‌های جغرافیایی نشان می‌دهد. اهمیت این نقشه‌ها در سیستم‌های نظارتی معطوف به تحلیلی کردن توپولوژی شهر مدرن است که امکان ردیابی مختصات جغرافیایی سوژه‌ها را فراهم می‌آورند. «فوکو نیز در رابطه با جوامع مدرن انضباطی به انگاره‌ی نمودار اشاره می‌کند؛ جوامعی که در آن قدرت، کل عرصه را چارچوب‌بندی می‌کند و تا کوچک‌ترین جزئیات پیش می‌رود»(دلوز، ۱۳۹۲، ۶۲). (تصاویر ۷ و ۸)



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

درادامه با گزارش اطلاعات جدید معلوم می‌شود مقربی به منظور انجام ماموریتی نظامی برای مدتی عازم آمریکاست. از این رو ساواک به گماردن یک تیم جدید تعقیب و مراقبت دستور می‌دهد تا با زیر نظر گرفتن مسیر اتوموبیل حامل مقربی، لحظه به لحظه‌ی خروج او از درب منزل تا رسیدنش به فرودگاه را گزارش کنند. همچنین موظف می‌شود 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 خانه‌ی وی می‌کند تا نظارت وی افزون‌بر بعد دیداری، جنبه‌ی شنیداری نیز به خود بگیرد و ماهیت اقدامات محرمانه‌ی او در این اتاق معلوم شود. با بازگشت مقربی، عملیات محرمانه‌ی او با هدف قرائت مطالب امنیتی با صدای بلند به واسطه‌ی 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. کلیه‌ی پایگاه‌های مراقبت منطقه مجهز به تلفن و بیسیم می‌شوند تا هر گونه ورود و خروج مامورین ک.گ.ب را فورا گزارش و مخابره کنند. (تصاویر ۹ و ۱۰)

تصاویر ۹ و ۱۰. مراقبت همه‌جانبه‌ی مقربی (دیداری و شنیداری) توسط مامورین ساواک.
مأخذ:(تصاویر برگرفته‌شده از فیلم)

در این حین به هنگام شنود یکی از 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. ازاین‌رو دادپور سریعا دستور تخلیه‌ی خانه‌ی مذکور را می‌دهد. این صحنه از لحاظ مفهومی می‌تواند به واژگون شدن جایگاه سراسربینانه‌ی قدرت اشاره داشته باشد. چرا که امنیت مکانی که پنهانی و ناشناس‌بودگی را تضمین می‌کرد ممکن است مورد تهدید واقع شود. کنترل و نظارت مقربی که به گفته‌ی ساواک به مدت یک‌ونیم سال طول می‌کشد در نهایت طی عملیاتی منجر به دستگیری او حین ارسال پیام‌های محرمانه به مامورین ک.گ.ب می‌شود. سازوکارهای نظارتی اِعمال‌شده توسط ساواک به‌منظور کنترل و مراقبت محله‌ی تحت سکونتِ مقربی را می‌توان با پروتکل‌های انضباطی شهر طاعون‌زده که فوکو در مقدمه‌ی بخش سراسربینی به آن می‌پردازد، مورد تناظر قرار داد. «شیوه‌ی انضباطی شهر طاعون‌زده در فضا اجرا می‌شد و متضمن وارسی منطقه‌ای جغرافیایی، نظارت بر افراد، ایجاد سلسه‌مراتبی از اطلاعات، تصمیم‌گیری و تنظیم کوچکترین جزئیات زندگی روزمره بود» (دریفوس، ۱۳۷۹، ۳۱۹). فوکو شهر طاعون‌زده را شهری «بی‌حرکت و منجمد شده» می‌خواند که «پایگان‌بندی، مراقبت، نگاه و نوشتار سرتاسر آن را در می‌نوردد و نقطه‌به‌نقطه‌ی آن تحت کنترل و بازرسی است» (فوکو،۱۳۷۸، ۲۴۷). در این فیلم نیز ساواک علیه عامل بی‌نظمی قد علم می‌کند؛ محله‌ای را خانه‌خانه می‌کند؛ چشم و گوش قدرت در همه‌جا نفوذ می‌کند و سرک می‌کشد؛ بی‌حرکت و ساکن می‌کند و برای مدتی تصویر آرمانی‌اش از جامعه‌ی انضباطی کامل را در یک محله به مثابه تمامیت یک جامعه برمی‌سازد. از این منظر فیلم گام‌هایی مقتدرانه را در ترسیم زیباشناسانه‌ی منش انضباطی حکومت پهلوی برمی‌دارد و نوعی مانوور انضباطی تماما حساب‌شده را برای مخاطبانش به نمایش می‌گذارد؛ بازنمایی تصویری اُتوپیایی از شهرِ زیر سلطه.

احضار گذشته افراد به مثابه مدرک

با دستگیری مقربی روایت بخش دوم فیلم آغاز می‌شود که مبتنی است بر فلاش‌بک‌هایی از تاریخچه‌ی آشنایی او با مامورین اطلاعاتی شوروی و نحوه‌ی انجام عملیات‌های سِری و جاسوسانه‌ی بین آن‌ها. آنچه که ساختار روایی این بخش از فیلم را درخور تامل می‌کند، مسئله‌ی متوقف شدن ناگهانی فلاشبک‌هاست؛ «پرسش‌ها و اظهارنظرهای دادپور(صدایی که روی تصاویر فیکس شده می‌آید) اعترافات (فلاش‌بک‌های) مقربی را قطع می‌کنند و با پاسخ به آن‌ها، اعترفات از سرگرفته می‌شوند»(حسینی، ۱۳۹۹، ۷۳۶). به نظر می‌رسد هدف ساواک از این امر، شاید نمایش گونه‌ای قدرت انضباطی بر امکان بازیابی و احضار گذشته‌ی افراد به مثابه مدرک و یا مستندی ازپیش‌موجود در ید قدرت باشد. فیلم گذشته‌ی مقربی را همچون نواری از پیش ضبط‌شده بازنمایی می‌کند که مدیر ساواک قادر به پخش و قطع خودخواسته‌ی آن است. مسئله‌ی مهم دیگر معطوف به لحظه‌ی 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، صحنه‌ی پس از اولین ملاقات مقربی با سرکرده‌ی اطلاعاتی شوروی‌هاست؛ ملاقاتی که در طی آن پی‌می‌برد که برای حفظ موقعیتش در ارتش ناچار به همکاری با روس‌هاست. او به خانه می‌رود و در نمای بعد در جلوی آینه تصویر می‌شود. ناگهان گویی که صدایی شنیده باشد به گوشه‌ی بالای سمت راست آینه نگاه می‌اندازد و این درست لحظه‌ای است که تصویر فیکس شده تا دادپور سوالش 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. (تصاویر۱۱ و ۱۲)

تصاویر ۱۱ و ۱۲. نگاه مقربی به خارج از قاب.
ماخذ:(تصاویر برگرفته‌شده از فیلم)

مورد دوم مربوط به صحنه‌ی مرئی کردن نوشته‌های محرمانه‌ی روس‌ها توسط مقربی است. او در اتاق شخصی‌اش هست که بسته‌ی 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 نگاهی می‌اندازد تا از عدم ورود احتمالی فردی اطمینان حاصل کند. اینبار 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 سایه‌ی نظارتی‌اش را برای مخاطب یادآوری کند و بر ترس از وجود همیشگی نگاهی مراقبتی پشتِ کردارهای غیرقانونی افراد تاکید ورزد. ازاین‌رو این صحنه‌ها از معنایی استعاری برخوردارند و به صورت ضمنی بر این نکته تاکید دارند که ساواک با ادعای حضور همه‌جایی می‌تواند قدرت خود را اعمال ورزد. آنچنان که میران بوژوویچ[۱]نیز اشاره می‌کند، نگاه خیره‌ی سراسربینانه، نگاهی خداگونه است که سیطره و استیلای قدرت خود را می‌گستراند(Božovič,2000, 106). (تصاویر ۱۳ و ۱۴)

تصاویر ۱۳ و ۱۴. نگاه مقربی به خارج از قاب.
مأخذ:(تصاویر برگرفته‌شده از فیلم)

پس از اتمام اعترافات، مقربی با تشبیه ساواک به دستگاهی بصیر، هشیار و دقیق از عملکرد سنجیده آن‌ها در پیگیری اهداف نظارتی‌شان تمجید می‌کند. در پایان نیز «فیلم برای سندیت بخشیدن 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).

شهر مدرن و دیالکتیک مرئی و نامرئی بودن

از مدخل کلیدواژه نامرئی بودن می‌توان به نوشته‌ی آنتوان کائس[۲۲] تحت عنوان *نگاه خیره‌ی سرد؛ یادداشت‌هایی در باب بسیج جمعی و مدرنیته* در تحلیل فیلم *ام* (۱۹۳۱) ساخته‌ی فریتس لانگ ارجاع داد. کائس در این مقاله از اندیشه‌های ارنست یونگر[۲۳] نویسنده و نظریه‌پرداز جنگ آلمانی، وام می‌گیرد که بر این باور بود «تجربه‌ی مرکزی مدرنیته، همچون تجربه جنگ است و مفهوم جامعه‌ی مدرن با مفهوم جنگ قرابت دارد(Kaes, 1993,106) . همچنان که در جبهه‌ی جنگ سرباز برای حفظ جان و موقعیتش بایستی از میدان دید دشمن مخفی بماند، در جوامع مدرن نیز افراد در سایه‌ی همین نامرئی بودن است که قادرند آزادی‌های فردی‌شان را کسب کنند. از طرفی قدرت‌های مدرن نیز به دنبال رویت‌پذیرکردن سوژه‌هایشان هستند تا در این فرآیند نور تاباندن، بر اعمال و کردارهای آنان مسلط شوند و مجهز و مسلح شدن قدرت‌ها 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 چشمِ همه‌جاحاضر قدرت انضباطی، متضمن مقاومت فرد در انجام کردارهای غیرقانونی است. هر نقطه‌ی کوری از دید قدرت، جولان‌گاه آزادی‌های فردی خواهد بود. فوکو نیز بر این امر تاکید داشته و می‌نویسد:«رویت‌پذیری یک دام است»(فوکو، ۱۳۷۸، ۲۴۹). نکته‌ای که در فلاشبک‌های مقربی قابل توجه می‌شود، موضوع ازبین‌بردن هرگونه رد و نشانی از همکاری محرمانه‌ی 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 به‌کلی 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. تاکید دوربین بر این نما با حرکت زوم به جلو می‌تواند به گونه‌ای استعاری موکد تبلور غایی محو کردن رد و نشان‌های فردی باشد.(تصاویر ۱۵ و ۱۶)

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

در واقع او قدرت و موقعیتش را به عنوان سربازی از جبهه‌ی دشمن طی سال‌ها جاسوسی به‌واسطه‌ی 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 قدرت‌اند که در فصل فلاشبک‌ها مورد تاکید قرار می‌گیرند. تلاش ساواک نیز در طول فیلم بر مبنای همین شناسا کردن و از تاریکی درآوردن هویت و اَعمال محرمانه‌ی مقربی بوده است. چنان که در نمای اول فیلم هم تاکید می‌شود او مردی ناشناس است که در تاریکی شب پنهان است و همچون شبحی می‌ماند که مامور ساواک نمی‌تواند به درستی او را تشخیص دهد. در ادامه نیز با اینکه سرنشینان خارجی خودروی پلاک سیاسی خیلی زود شناسایی می‌شوند اما هویت مقربی کماکان در هاله‌ای از ابهام باقی می‌ماند. درحقیقت نیز مقربی در طی سال‌ها همکاری‌اش با روس‌ها هیچگونه ردِ مرئی و رویت‌پذیری از خود باقی نمی‌گذارد. علیرغم همه‌ی ادعاهای نظارتی ساواک مبنی بر حضور همه‌جایی که گستره‌ی جامعه را درنوردیده و با وجود به‌کارگیری تمامی تاکتیک‌های سراسربینانه برای شناسایی و نظارت مقربی، هیچ‌گاه نمی‌تواند مدرک و مستند قابل‌رویتی دال بر مجرمیت او پیدا کند. در نهایت مقربی شنیده می‌شود. صدای ضبط‌شده‌ی او حین فرستادن پیام رادیویی، دستش را رو می‌کند. مقربی نیز پس از دستگیری تنها زمانی که صدای ضبط‌شده‌ی‌اش را هنگام ارسال پیام محرمانه می‌شنود، ناگزیر به اعتراف به همکاری‌اش با روس‌ها می‌شود. از این منظر مقربی را می‌توان با کاراکتر فیلم *اِم* مورد تناظر قرارداد. در این فیلم نیز شخصیت قاتل زنجیره‌ای با وجود بسیج جمعیِ کلانشهر مدرن برای شناسا کردنش، هیچ‌گاه در دامِ رویت‌پذیریِ سازوکارهای نظارتی نمی‌افتد. در پایان فیلم مرد کوری که در شهر بادکنک می‌فروشد، قاتل را از صدای سوت زدنش تشخیص می‌دهد. او نیز در این بسیجِ چشم‌هایِ ناظر دست‌آخر شنیده می‌شود(Kaes, 1993,116). ازاین‌رو می‌توان در عنوان فیلم، که سازندگان سعی بر آن داشته‌اند پتانسیل نهفته در آن را یکجا به نفع خود تمام کنند، کمی درنگ کرد.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش فیلم *دام نامرئی*(۱۳۵۷) ساخته‌ی فریبرز صالح به مثابه نمونه‌ی 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 واقعی نظارت و دستگیری احمد مقربی ساخته شده است. مباحث مطرح شده 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 سوژه‌ها اعمال ورزد. در طول فیلم ساواک سعی می‌کند با تاکتیک‌های سراسربینانه فعالیت‌های محرمانه مقربی را تحت‌نظر بگیرد و رفت‌وآمدهای وی را پیوسته کنترل کند. ساواک بدین طریق

تمامی محله‌ی تحت سکونت وی را با کردارهای نظارتی رصد می‌کند و کنترل تمام ورود و خروج‌های آن را به دست می‌گیرد تا درنهایت در پی اِعمال این سازوکارهای مراقبتی، مقربی را دستگیر می‌کند. درنتیجه 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. ازاین‌رو فیلم می‌کوشد نمایشی قدرتمند از سازوکارهای نظارتی ساواک را برای مخاطب به تصویر کشد و بازنمودی اتوپیایی از جامعه‌ای تحت کنترل زیر نگاه پرنفوذ حاکم به دست دهد. با این حال روایت مقربی در بخش دوم فیلم به‌گونه‌ای متناقض‌نما، این تلاش را نقب می‌زند.

پی‌نوشت

[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 (1931)
[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] Miran Božovič
[22] Anton Kaes
[23] Ernst Jünger

منابع

- اسمارت، بری. (۱۳۸۵). *میشل فوکو*. ترجمه لیلا جوافشانی و حسن چاوشیان، تهران: نشر اختران.
- برنز، اریک. (۱۳۸۱). *میشل فوکو*. ترجمه بابک احمدی. تهران: نشر ماهی.
- حسینی، حسن. (۱۳۹۹). *راهنمای فیلم سینمای ایران*. تهران: نشر روزنه‌کار.
- دریفوس، هیوبرت، رابینو، پل. (۱۳۷۹). *میشل فوکو: فراسوی ساختارگرایی و هرمنوتیک*. ترجمه حسین بشیریه. تهران: نشر نی.
- دلوز، ژیل.(۱۳۹۲). *فوکو*. ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهاندیده. تهران: نشر نی.
- سانتاگ، سوزان (۱۴۰۰). *درباره‌ی عکاسی*. ترجمه مجید اخگر، تهران: نشر بیدگل.
- سکولا، آلن. (۱۴۰۰). *بایگانی و تن؛ دو جستار در جامعه‌شناسی تاریخ عکاسی*. ترجمه مهران مهاجر، تهران: نشر بان.
- صیاد، علیرضا. (۱۴۰۰). نگاه خیره نظارت‌کننده و شکل‌دهی به بدن مطیع مدرنیزه‌شده در فیلم بلوچ(۱۳۵۱). *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، شماره ۱۳(۲)، ۱۰۷-۱۳۰.
- ضیمران، محمد. (۱۳۸۷). *میشل فوکو: دانش و قدرت*. تهران: انتشارات هرمس.
- فوکو، میشل. (۱۳۷۸). *مراقبت و تنبیه: تولد زندان*. ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهاندیده. تهران: نشر نی.

آماده انتشار هنرهای زیبا

- کرری، جاناتان. (۱۳۹۹). *بینایی و مدرنیته*. ترجمه مهدی حبیب‌زاده. تهران: نشر بان.
- میلر، پیتر(۱۳۸۲). *سوژه، استیلا و قدرت در نگاه هورکهایمر، مارکوزه، هابرماس و فوکو*. ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، تهران: نشر نی.
- هان، بیونگ. (۱۴۰۲). *جامعه‌ی فرسودگی جامعه‌ی شفافیت*. ترجمه محمد معماریان. تهران: ترجمان علوم انسانی.

- Božovič, Miran. (2000). *An Utterly Dark Spot: Gaze and Body in Early Modern Philosophy*. Michigan :The University of Michigan Press. https://doi.org/10.3998/mpub.16640
- Burns, Eric. (2002). *Michel Foucault*. Babak Ahmadi (trans.). Tehran: Mahi Publishing. (In Persian)
- Crary, Jonathan. (2020). *Vision and Modernity*. Mehdi Habibzadeh (trans.). Tehran: Ban Publishing. (In Persian)
- 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, 63-78. https://doi.org/10.4324/9781315569192
- Deleuze, Gilles. (2010). *Foucault*. Afshin Jahandideh & Niko Sarkhosh (trans.). Tehran: Ney Publishing. (In Persian)
- Dreyfus, Hubert & Rabinow, Paul. (2000). *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Hossein Bashiriyeh (trans.). Tehran: Ney Publishing. (In Persian)
- Foucault, Michel. (1999). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Afshin Jahandideh & Niko Sarkhosh. Tehran: Ney Publishing. (In Persian)
- Han, Byung. (2023). *The Burnout Society*, *The Transparency Society*. Mohamad Memarian. Tehran: Tarjoman-e Olum-e Ensani Publishing. (In Persian)
- Hosseini, Hasan. (2020). *Manual of Iranian Cinema*. Tehran: Rowzane Publishing. (In Persian)
- Kaes, Anton. (1993). The Cold Gaze: Notes on Mobilization and Modernity. *New German Critique*. 59(Special Issue on Ernst Junger), 105-117.
- 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, 578-593.
- Miller, Peter. (2003). *Subject, Domination and Power: In thoughts of Horkheimer, Marcuse, Habermas and Foucault*. Niko Sarkhosh & Afshin Jahandideh (trans.). Tehran: Ney Publishing. (In Persian)
- Nematollahi, Javad. & Sayyad, Alireza. (2024). The Omnipresent Gaze: Exploring Surveillance in Amir Naderi’s Goodbye Friend (1971). *Journal of Film and Video*, 76(4).
- Sayyad, Alireza. (2022). The Supervising Gaze and the Shaping of the Docile Body in Baluch (1972), *Sociology of Art and Literature*, 13(2), 108-130. https://doi.org/10.22059/jsal.2022.328682.666061
- Sekula, Allan. (2021). *The Body and the Archive*. Mehran Mohajer (trans.). Tehran: Ban Publishing. (In Persian)
- Smart, Barry. (2006). *Michel Foucault*. Leila Joafshani & Hassan Chavoshian (trans.). Tehran: Akhtaran Publishing. (In Persian)
- Sontag, Suzan. (2021). *On Photography*. Majid Akhgar (trans.). Tehran: Bidgol Publishing. (In Persian)
- Sotoudeh, Milad., Sotoudeh, Sajad. & Sayyad, Alireza. (2021). Panopticon Surveillance on Iranian Women during the Pahlavi Era, with Concentration on the Visibility and Invisibility Paradigms: The Case of Dead End by Parviz Sayyad (1977). *Feminist MediaStudies*, 23(1), 329–343. https://doi.org/10.1080/14680777.2021.1963804
- Strathausen, Carsten. (2003). Uncanny Spaces: The City in Ruttmann and Vertov. In *Screening the City*, Mark Shiel & Tony Fitzmaurice (Eds.). London: Verso, 4-15.
- Zamiran, Mohamad. (2008). *Knowledge and Power*. Tehran: Hermes Publishing. (In Persian)

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

آماده انتشار هنرهای زیبا

Invisible Trap (1979): A utopian Representation of the surveillance society in the second Pahlavi government

Abstract

Panopticon surveillance is a concept that was first used by Jeremy Bentham, an English philosopher of the 18th century, in designing a fundamentally new type of prison. Michel Foucault, a French historian and thinker, returns to this concept in the 20th century and explains it as the new surveillance mechanisms of modern societies. Foucault believed that the disciplinary power to be applied should have a permanent, exhaustive and omnipresent means of surveillance that remains invisible while making everything visible. As a result, the new strategy of this power is based on hierarchical surveillance. In fact, Foucault reads the Panopticon as a generalizable model and a plan for the future

that explains power relations in the daily life of people on a very macro level. From his point of view, omniscient supervision in Bentham's plan provides a central metaphor to describe the mechanisms of disciplinary power in modern societies. As a result, he believed that modern societies can be called disciplinary societies.
During recent decades, this concept has transcended the framework of social studies and entered the field of cinema studies. By reviewing the works of early cinema, film scholars have confirmed the inherent links and affinities between surveillance and medium of cinema and have paid attention to thematic and structural ways of using it in films. This article seeks to analyze the way Panopticon surveillance is represented in the film *The Invisible Trap* (1979), borrowing from the ideas of Michel Foucault. The Invisible Trap is a lesser-known film in Iran's pre-revolutionary cinema, which was made by the order of the SAVAK security organization in 1979. Following the developments of the year of its production and the reluctance of its actors to talk about it, the film was forgotten and joined the list of abandoned films in the history of Iranian cinema. The film narrates the true story of identifying, monitoring and arresting one of the spies of the imperial army of the Pahlavi regime, named Ahmad Moqrabi, who has cooperated with KGB officers for many years. To this end, first, the surveillance mechanisms in Panopticon are examined, and then, in order to explain the concept of the Panopticon surveillance, Foucault's views are borrowed. Then, the concept of surveillance cinema is analyzed from the perspective of important theoreticians of this field, based on which the selected film in Iranian cinema is analyzed in the next section. At the end, a conclusion is drawn about the application of Panopticon surveillance in film *The Invisible Trap* (1979). The current research, which was carried out with a descriptive-analytical method and using library sources, raises the argument that in this work, SAVAK has tried to represent itself as a Panopticon institution that is able to to secretly monitor and take care of all citizens in their daily affairs. From this point of view, the film takes powerful steps in the aesthetic drawing of Pahlavi's disciplinary character and displays a completely calculated disciplinary maneuver for its audience; Creating a utopian image of the city under domination.

Keywords:

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