تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۲/۰۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۴/۳۱
تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۳/۰۹/۰۱

نسترن دره‌گیرانی[۱]، علیرضا صیاد[۲]

از سوژه‌ی ناظر تا ابژه‌ی تحت‌نظر؛ نظارت به‌مثابه‌ی فرم زیباشناسانه در فیلم‌های «به رنگ ارغوان» (۱۳۸۳) و «ماجرای نیم‌روز» (۱۳۹۵)[۳]

چکیده

میشل فوکو، متفکر و مورخ فرانسوی قرن بیستم، در کتاب مراقبت و تنبیه با تکیه بر ایده‌ی زندان سراسربین مفهوم نظارت سراسربینانه را مورد واکاوی قرار می‌دهد. سراسربین که از معماری ویژه‌ای برخوردار است، زندانیان را به‌صورت پیوسته در معرض رویت‌پذیری یک ناظر مرکزی که در تاریکی مخفی است، واقع می‌کند. فوکو مکانیسم‌های مراقبتی در زندان سراسربین را به‌منزله‌ی سازوکارهای نظارتی قدرت‌های سیاسی مدرن به‌منظور برقراری نظم اجتماعی در جامعه تشریح می‌کند. در سال‌های اخیر گفتمان نظارت سراسربینانه متأثر از اندیشه‌های میشل فوکو، مورد توجه نظریه‌پردازان سینما قرار گرفته و بحثی را در باب سینمای نظارت در مطالعات فیلم گشوده است. اندیشمندان این حوزه با تأکید بر قرابت میان عمل نظارت و فرم سینمایی، کوشیده‌اند شیوه‌های بهره‌گیری از این مفهوم در آثار سینمایی را مورد مطالعه و تحلیل قرار دهند. در این رویکرد آن‌ها بر گذار از بهره‌گیری مضمونی از ایده‌ی نظارت سراسربینانه به رواج کاربرد رویکردهای فرمال در بنیان زیباشناسانه فیلم‌ها توجه نشان داده‌اند. از طرفی در سینمای ایران می‌توان نمونه‌های قابل‌توجه‌ای را مورد بحث قرار داد که ایده‌ی نظارت سراسربینانه را دستمایه‌ی بنیان روایی و ساختار فرمی خود قرار داده‌اند. بااین‌حال تاکنون هیچ پژوهشی در سینمای ایران انجام نشده است که بر بازنمود نظارت در فرم زیباشناسانه فیلم‌ها تمرکز کرده باشد. پژوهش حاضر در ابتدا می‌کوشد به چیستی مفهوم نظارت سراسربینانه از منظر اندیشه میشل فوکو بپردازد و در گام بعد رویکردهای تحلیلی نظریه‌پردازان حوزه‌ی مطالعات فیلم در تبیین مفهوم سینمای نظارت را مورد مطالعه قرار دهد. در انتها نیز با تمرکز بر دو فیلم «به رنگ ارغوان» (ابراهیم حاتمی‌کیا، ۱۳۸۳) و «ماجرای نیم‌روز» (محمدحسین مهدویان، ۱۳۹۵) چگونگی بهره‌گیری مضمونی و فرمی از نظارت در این دو اثر را مورد بررسی قرار دهد. یافته‌های این پژوهش آشکار می‌سازد این دو اثر به شیوه‌های مختلف از فرم سینمایی به‌منظور بازتاب ایده‌ی نظارت سراسربینانه بهره جسته‌اند.

واژگان کلیدی: نظارت سراسربینانه، میشل فوکو، سینمای نظارت، به رنگ ارغوان (۱۳۸۳)، ماجرای نیم‌روز (۱۳۹۵)

[۱] کارشناسی ارشد سینما، گروه سینما، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Email: nastaran.dorr@gmail.com

[۲] دانشیار گروه سینما، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.

[۳] مقاله‌ی حاضر برگرفته از پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد نگارنده‌ی اول با عنوان «بررسی زیباشناسانه مفهوم نظارت سراسربینانه در سینمای دهه پنجاه تا نود ایران با بهره‌گیری از آرای میشل فوکو» است که با راهنمایی نگارنده‌ی دوم در دانشگاه هنر ایران ارائه شده است.

مقدمه

میشل فوکو [۱]، متفکر و مورخ فرانسوی قرن بیستم، مفهوم نظارت سراسربینانه [۲] را با وام‌گیری از ایده‌ی زندان سراسربین جرمی بنتام [۳]، فیلسوف انگلیسی قرن هجدهم، واکاوی می‌کند. زندان سراسربین از طرح معمارانه‌ی ویژه‌ای منتفع بود که در آن زندانیان توسط یک ناظر مرکزی بی‌وقفه تحت مراقبت واقع می‌شدند. در این طرح زندانیان درون سلول‌های تک‌نفره‌ِ پیوسته روشنی محصورند و ناظر زندان که خود در تاریکی مخفی و ناشناس است آن‌ها را تحت‌نظر می‌گیرد و اعمال آن‌ها را رصد می‌کند. فوکو در کتاب مراقبت و تنبیه؛ تولد زندان [۴] به این طرح ارجاع می‌دهد و مؤلفه‌های ساختاری و مناسبات قدرت در زندان سراسربین را بازخوانی می‌کند. او معتقد است سازوکارهای نظارتی در سراسربین قابل تعمیم به شیوه‌های مراقبت و کنترل افراد در جوامع امروزی هستند. به‌زعم او قدرت‌های مدرن در راستای شکل‌دهی به نظم سیاسی‌اجتماعی جامعه از سازوکارهای انضباطی و نظارتی سراسربینانه سود می‌جویند. گفتمان نظارت در سال‌های اخیر به حیطه‌ی پژوهش‌های سینمایی نیز ورود کرده است و توجه نظریه‌پردازان این حوزه را به ظرفیت‌های این موضوع معطوف کرده و بحث سینمای نظارت را پایه‌ریزی کرده است. اندیشمندان این حوزه با بررسی آثار سینمای متقدم کوشیده‌اند، پیشینه‌ی درهم‌تنیده میان امر نظارت و مدیوم سینما را مورد مطالعه قرار دهند. از طرفی نیز عده‌ای از آن‌ها افزون‌بر توجه به بهره‌گیری مضمونی از این ایده در فیلم‌های مهم تاریخ سینما، بر شیوه‌های به‌کارگیری این مفهوم در بعد زیباشناسانه نیز تأمل کرده‌اند. در این رویکرد بر پتانسیل دوربین در ایفای کارکرد و نقش نظارتی هم‌راستا یا مستقل از ناظر درون داستان تأکید می‌شود. در پاره‌ای از این فیلم‌ها، نظارت به امضای فرمی فیلم بدل می‌شود و در راستای رسیدن به‌نوعی ساختار زیباشناسانه میل می‌کند.

باوجود اهمیت روزافزون نظارت در حوزه‌ی مطالعات سینمایی و هم در بافت اجتماعی‌سیاسی جامعه ایران تاکنون اما کمتر پژوهش سینمایی‌ای به این مهم پرداخته است. این در حالی است که می‌توان شاهد نمونه‌های قابل‌توجه‌ای در سینمای ایران بود که از ایده‌ی نظارت در روایت و بنیان زیباشناسانه خود به‌گونه‌ای آگاهانه بهره جسته‌اند. پژوهش حاضر که به روش توصیفی- تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای صورت گرفته، این پرسش را مطرح می‌سازد که فیلم‌سازان ایرانی از طریق چه رویکردهای زیباشناسانه‌ای موفق به بازتاب ایده‌ی نظارت سراسربینانه در فیلم‌هایشان شده‌اند. به‌منظور نیل به این مقصود، مقاله در ابتدا مفهوم نظارت سراسربینانه را در اندیشه میشل فوکو بررسی می‌کند. سپس به تبیین مفهوم سینمای نظارت از دیدگاه نظریه‌پردازان مهم این حوزه می‌پردازد و چگونگی بهره‌گیری مضمونی و فرمی از این ایده را تشریح می‌کند. در آخر با تمرکز بر دو فیلم «به رنگ ارغوان» (۱۳۸۳) و «ماجرای نیم‌روز» (۱۳۹۵)، نحوه بازنمود نظارت در مضمون روایی و ساختار فرمی دو اثر بررسی می‌شود.

روش پژوهش

در این پژوهش روش تحقیق به‌صورت توصیفی-تحلیلی است و شیوه‌ی گردآوری اطلاعات به کمک داده‌ها و منابع کتاب‌خانه‌ای و تماشای فیلم‌ها صورت پذیرفته است. نمونه‌گیری به شیوه‌ای هدفمند انجام شده است؛ به‌گونه‌ای که دو فیلم انتخابی از سینمای ایران شامل به رنگ ارغوان (ابراهیم حاتمی‌کیا، ۱۳۸۳) و ماجرای نیم‌روز (محمدحسین مهدویان، ۱۳۹۵) هرکدام به شیوه‌ای متفاوت از ایده‌ی نظارت سراسربینانه در بنیان روایی و یا ساختار زیباشناسانه خود بهره جسته‌اند. پژوهش حاضر می‌کوشد هرکدام از فیلم‌ها را

به‌صورت جداگانه با مفاهیمی که ذیل عنوان سینمای نظارت در بخش چارچوب نظری تشریح می‌شود، مورد بررسی قرار دهد.

پیشینه تحقیق

۱. توماس لوین (۲۰۰۲). روایت نظارتی و سینمای همزمان، در کتاب کنترل‌اسپیس: بلاغت نظارت از بنتام تا برادر بزرگ‌تر، نشریه ام‌آی‌تی، ۵۷۸-۵۹۳.

توماس لوین [۵] در فصل هشتم این کتاب، نظارت سراسربینانه را در قالب روایت و مشخصه ساختاری فیلم‌های برجسته‌ای چون «مکالمه» [۶] (فرانسیس فورد کاپولا [۷]، ۱۹۷۴)، «چشمان مار» [۸] (برایان دی‌پالما [۹]، ۱۹۹۸)، «نمایش ترومن»[۱۰] (پیتر ویر [۱۱]، ۱۹۹۸) و غیره تشریح می‌کند. از آرای لوین در باب افتراق بین نظارت درون‌داستانی و برون‌داستانی این پژوهش وام‌گرفته شده تا چگونگی بهره‌گیری فرمی از الگوی نظارت در ساختار زیباشناسانه‌ی فیلم‌ها تشریح شود.

۲. کاترین زیمر (۲۰۱۵). سینمای نظارت، انتشارات دانشگاه نیویورک.

کاترین زیمر [۱۲] در کتاب سینمای نظارت [۱۳]، چگونگی گردهمایی توأمان تکنولوژی و ایدئولوژی در فرم سینمایی را به‌منظور ایفای نقشی کاربردی در سیاست‌های نظارتی بررسی می‌کند و کلیشه‌های روایتی و سبکی در فیلم‌ها و سریال‌های نظارت محور را با جزییات تحلیل می‌کند.

۳. صیاد، علیرضا (۱۴۰۰)، نگاه خیره نظارت‌کننده و شکل‌دهی به بدن مطیع مدرنیزه‌شده در فیلم «بلوچ» (۱۳۵۱)، جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره ۱۳، شماره (۲)، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، صفحه‌های ۱۰۷-۱۳۰

نگارنده در این پژوهش ایده‌ی سراسربینی در فیلم «بلوچ» (۱۳۶۱) ساخته‌ی مسعود کیمیایی را از منظر دیدگاه میشل فوکو مورد ارزیابی قرار داده و این بحث را مطرح کرده است که نگاه خیره کاراکتر ناظر درون داستان را می‌توان به‌گونه‌ای استعاری به‌مثابه تمثیلی از نگاه نظارت‌گر حکومت پهلوی دوم در نظر گرفت که در پی شکل‌دهی به پیکر منسجم اجتماعی مدرن بود.

مبانی نظری پژوهش

فوکو و نظارت سراسربینانه

سراسربین نام زندانی مدرن است که در قرن هجدهم توسط جرمی بنتام، فیلسوف فایده‌گرای انگلیسی، پیشنهاد شد. این طرح مشتمل بود بر «ساختمانی مدور، متشکل از بناهای زنجیره‌ای در پیرامون و برجی در مرکز. ساختمان پیرامونی به سلول‌های دوبری تقسیم می‌شود که از هر دو طرف به پنجره‌ای منتهی می‌شوند؛ یکی رو به داخل و به‌موازات پنجره برج و دیگری رو به خارج، تا آفتاب تمامی طول سلول را طی کند»(فوکو، ۱۳۷۲: ۲۴). سراسربین تکنیک ویژه‌ای از شبکه‌بندی فضایی را به کار می‌بندد که در آن ازدحام و جمعیت فشرده، که مشخصه‌ی دخمه‌های سنتی و قدیمی بود، جای خود را به مجموعه‌ای از فردیت‌های مجزا و پیوسته رویت‌پذیر می‌دهد. تکنیکی که آرایش یا توزیع حساب‌شده‌ای از «بدن‌ها، نورها و نگاه‌ها را در فضا میسر می‌سازد»(فوکو، ۱۳۷۲: ۲۷). «در ساختمان حلقه‌ای پیرامونی، همه کاملاً دیده می‌شوند بی‌آنکه هرگز

چیزی ببینند؛ در برج مرکزی، همه را می‌توان ببینند بی‌آنکه هرگز دیده شوند»(فوکو، ۱۳۷۸: ۲۵۱). تمایز بین مرکز و پیرامون که نقشی برجسته و کاربردی در سراسربین دارد، نوعی ناموازنه و عدم تقارن را رقم می‌زند که رابطه‌ی یک‌سویه مبتنی‌بر نظارت را بر سوژه‌های تک‌افتاده تحمیل می‌کند. درحقیقت بنتام در طرحش بر اهمیت اصلِ شفافیت صحه می‌گذارد. اما مرئیتی که او سرسختانه بر اِعمالش تأکید می‌ورزد، «حول یک نگاه سلطه‌گر و نظارت‌کننده سازمان‌دهی می‌شود»(جی، ۱۳۸۰: ۳۵۰). او که پیوسته در میدان دیدِ نگهبان رویت‌پذیر است، خود چیزی نمی‌بیند. این ناهم‌ترازی ضامن سلطه‌ی نظرورزانه‌ی قدرت بر زندانیان است؛ آن‌جا که میدان دید ناظر بدل به قلمرو قدرت و استیلای او می‌شود. «در پی‌نوشت سراسربین [۱۴] که در سال ۱۷۹۱ میلادی منتشر شد، بنتام ساختار نظارت در طرح اولیه را با وسواس‌های مراقبتی فزون‌تری به کمال رساند. او سیستم ناب‌تری را ارائه داد که به‌واسطه‌ی آن، سراسربین به یک دستگاه انضباطی کامل بر سازوکارهای خودش بدل می‌شد؛ این یعنی اِعمال گونه‌ای سلسله‌مراتب در فرایند نظارت»(Kaschadt, 2002:114). به‌نحوی که از خلال شبکه‌ای از نگاه‌های کنترل‌گر، نگهبانان نیز توسط یک مقام مافوق مورد مراقبت واقع می‌شدند. درنتیجه در سراسربین امر نگاه به زیربخش‌هایی تقسیم می‌شود و «هرکس، بسته به جایگاهش، توسط همه یا افراد ویژه‌ای دیده می‌شود»(Foucault,1977:158).

میشل فوکو در بخش سراسربینی کتاب مراقبت و تنبیه؛ تولدِ زندان، به الگوی زندان سراسربین بازمی‌گردد تا بحث خود پیرامون ظهور و رواج تکنیک‌ها و رویه‌های نظارتی و انضباطی طی عصر کلاسیک و مدرن را بسط دهد. او با تشریح ریزنگارانه‌ی سازوکارهای نظارتی در طرح بنتام، بر شیوه‌ها و تمهیداتی تأکید می‌ورزد که به‌واسطه‌ی آن‌ها سوژه‌های انسانی (زندانیان) تبدیل به ابژه‌های مشاهده شدند. وی معتقد بود که «بنتام رویای ایجاد شبکه جدیدی از سازوکارهای انضباطی را داشت که در هرجا حاضر و گوش‌به‌زنگ باشد و بدون هیچ وقفه‌ای سراسر جامعه را درنوردد»(فوکو، ۱۳۷۲: ۳۵). فوکو تکنیک‌های انضباطی و نظارتی در طرح بنتام را در ابعاد مختلف سیاسی و اجتماعی بسط می‌دهد تا با تکیه بر آن‌ها شیوه‌ها و رویه‌های کنترل و نظارت افراد در جوامع مدرن را تحلیل کند. او معتقد است «رسالت سراسربین آن بود که به کارکردی تعمیم‌یافته در پیکر اجتماع بدل شود»(فوکو، ۱۳۷۲: ۲۵۸). ازاین‌رو فوکو از جوامع مدرن به‌مثابه جوامع انضباطی [۱۵] یاد می‌کند. دغدغه و حساسیت فوکو نسبت به امر نگاه و قدرت ابژه‌ساز آن در تشریح طرح بنتام به سرحد یک «فن‌آوری دیده‌وارنه‌ی نوین از قدرت» می‌رسد (جی، ۱۳۸۰: ۳۴۸). به عبارتی فوکو سراسربین را در مقام یک تکنولوژی نظارتی مرتبط با مدرنیته مورد تحلیل قرار می‌دهد. ازاین‌حیث، می‌توان نسبت میان تکنولوژی‌های بصری مدرنیته، همچون عکاسی و سینما، با سراسربین را مورد بررسی قرار داد. تکنولوژی‌هایی که به‌زعم جاناتان کرری [۱۶] به همان اندازه‌ی «سراسربین بنتام متضمن آرایش بدن‌ها در فضا، تنظیم فعالیت‌ها و مستقر ساختن بدن‌های فردی بودند»(کرری، ۱۳۹۹: ۴۵).

سینمای نظارت

امر نظارت با مدیوم بصری سینما رابطه‌ای پیچیده و درازمدت دارد. اندیشمندان حوزه‌ی مطالعات فیلم کوشیده‌اند با بررسی آثار سینمای متقدم، این رابطه‌ی درهم‌تنیده را کشف کنند. آن‌ها معتقدند حتی پیش از آنکه روایت بر تولیدات سینمایی غلبه کند، نظارت در فیلم‌های اولیه به‌صورت تماتیک وجود داشته است. برای نمونه‌ی فیلم «خروج کارگران از کارخانه لومیر» [۱۷](۱۸۹۵) به‌عنوان فیلمی با درون‌مایه‌ی نظارت

بر محیط کار شناخته می‌شود (Levin, 2002: 581). به اعتقاد کاترین زیمر، نویسنده کتاب سینمای نظارت، جدایی‌ناپذیری تکنولوژی و ایدئولوژی در سینما و مقوله‌ی نظارت، مبین این نکته است که ظهور تاریخی سینما بر ساخت جهانی قابل رؤیت دلالت می‌ورزد که این خود به‌گونه‌ای فزاینده به‌مثابه ظهور یک فرهنگ جهانی مدرن که در پیوند با مقوله‌ی نظارت است، به رسمیت شناخته می‌شود (Zimmer, 2015: 6). از نمونه‌های شاخص سینمای نظارت می‌توان به فیلم‌هایی چون: «پنجره عقبی» [۱۸](۱۹۵۴)، «تام چشم‌چران» [۱۹](۱۹۶۰)، «مکالمه» (۱۹۷۴)، «بزرگراه گمشده» [۲۰](۱۹۹۷)، «نمایش ترومان» (۱۹۹۸)، «پنهان» [۲۱](۲۰۰۵) و «زندگی دیگران» [۲۲](۲۰۰۶) اشاره کرد. در میان این فیلم‌ها، «پنجره عقبی» ساخته آلفرد هیچکاک[۲۳] از جایگاهی متمایز برخوردار است. عکاسی (جفری) که به‌دلیل فلج‌شدگی ناشی از سانحه، توانایی راه‌رفتن را از دست داده، مجبور است در آپارتمانش بر روی صندلی چرخ‌دار بنشیند. او در این مدت از روی کنجکاوی با دوربینش به تماشای زندگی همسایه‌های آپارتمان روبه‌روی خانه‌اش می‌پردازد. در این‌جا نیز همانند الگوی بنتام، ناظر برای سایر همسایه‌ها نامرئی است. او نیز قدرت خود را از این نامریی بودن و دیدنِ بدون دیده شدن است که به‌دست می‌آورد. هنگامی‌که این امکان مورد تخطی قرار بگیرد، وی جایگاه قدرت خود را از دست می‌دهد. آن‌چنان که استیون جاکوبز [۲۴] بحث می‌کند، باوجود برخی تفاوت‌های جزیی، الگوی بنیادین نگاه خیره در پنجره عقبی از کیفیت سراسربینانه برخوردار است: «فضای پنجره عقبی یک فرم خیالی مخروطی را اتخاذ می‌کند که رأس آن با اتاق نشیمن و یا (سر) جفری شکل می‌گیرد و به‌سوی خارج به سمت پایه‌اش در حیاط بسط می‌یابد. همان‌گونه که سراسربین منظر تماشایی را با نظارت ترکیب می‌کند، هیچکاک نیز تمام فضا را سوژه نگاه خیره تماماً دربرگیرنده‌ای قرار می‌دهد که محیط را به منظر خود مبدل می‌سازد»(Jacobs, 2007, 292). (تصاویر ۱ و ۲)

تصویر ۱ **تصویر ۲**

شباهت جایگاه ناظر داستان با نگهبان برج مرکزی سراسربین

مأخذ: (تصاویر برگرفته‌شده از فیلم)

توماس لوین، اندیشمند برجسته‌ی این حوزه، معتقد است که در پاره‌ای از این فیلم‌ها، نظارت صرفا به‌صورت دغدغه‌ای مضمونی و روایی به‌کار می‌رود. به این معنی که تنها با نظارت درون‌داستانی [۲۵] مواجه هستیم؛ یعنی نظارتی که به‌واسطه‌ی ناظران فیلم که معمولاً کاراکترهای اصلی داستان هستند بر سوژه‌های تحت‌نظر اِعمال می‌شود. در این‌گونه فیلم‌ها در صحنه‌هایی که کاراکتر ناظر داستان، سوژه‌ای را زیر نظر می‌گیرد، فیلم به‌صورت خاص بر نمای نقطه‌نظرِ نظارتی ناظر تأکید می‌کند و آن را متمایز می‌سازد. این تمایزگذاری به‌واسطه‌ی اشارت‌های متنوعی مانند گرین‌فیلم، قابِ چارچوب‌بندی‌شده و مشخص

منظریاب، موقعیت جغرافیایی نمای نقطه‌نظر و یا صدای کشیده شدن نوار فیلم دوربین آنالوگ ناظر، برای مخاطب قابل تشخیص می‌شود. درنتیجه تماشاگر درمی‌یابد که این نقطه‌دید نظارتیِ ناظر درون فیلم است که در این لحظات با نقطه‌دید دوربین منطبق و هم‌سو شده است. برای مثال اگر در صحنه‌ای ناظر درون داستان بخواهد از پشت پنجره‌ی اتاقی سوژه‌ای را تحت‌نظر بگیرد، دکوپاژ معمول بر این الگو استوار است که در ابتدا یک نمای باز از موقعیت ناظر در پشت پنجره نشان داده می‌شود که دوربینش را مقابل چشم‌هایش می‌گیرد. نمای بعد، نقطه‌دید ناظر را نشان می‌دهد که سوژه را زیر نظر گرفته است. این الگوی نما/نمای نقطه‌نظرِ ناظر در اکثر صحنه‌های نظارتی حاکم می‌شود. اما نکته مهم در این است که خود دوربین با تکنیکی خاص در نظارت سوژه‌ی درون داستان مداخله و اصطلاحا چشم‌چرانی نمی‌کند. درنتیجه نظارت در این فیلم‌ها دغدغه‌ای صرفاً تماتیک و مضمونی باقی می‌ماند. (تصاویر ۳ و ۴)

تصویر ۳: نمای کلوزآپ از ناظر با دوربینش

تصویر ۴: نمای نقطه‌دید ناظر

نظارت درون داستانی- انطباق نقطه دید دوربین بر نظرگاه ناظر درون داستان

مأخذ: (تصاویر برگرفته‌شده از فیلم «تام چشم‌چران»)

مضاف‌براین لوین معتقد است که قابلیت تمایزبخشی بین نظارت درون‌داستانی و آنچه که او نظارت برون‌داستانی[۲۶] می‌نامد در دهه‌های بعد در سینمای آمریکا به طرز فزاینده‌ای رو به تضعیف می‌نهد تا آنجا که در اواخر دهه‌ی ۱۹۹۰ میلادی روایت سینمایی در بسیاری موارد با بیان و ساختار نظارتی هم‌سو و آمیخته می‌شود. درواقع «به موازات اینکه مقوله نظارت با توسعه و فراگیری فرم‌ها و شیوه‌های کنترل و نظاره‌گری در جوامع مدرن امروزی به یک سبک زندگی مبدل می‌شود، به طور همزمان بر روی زیباشناسی فیلم‌ها نیز تأثیر می‌گذارد»(Lefait, 2013: 44). به‌گونه‌ای که می‌توان «شاهد گذاری از تمرکز بر بهره‌گیری مضمونی از نظارت، به‌سوی به‌کارگیری ساختاری از آن در سینما هستیم»(Levin, 2002: 582). از نمونه‌های برجسته گذار از بهره‌گیری مضمونی به‌سوی به‌کارگیری فرمی از ایده‌ی نظارت در آثار سینمایی می‌توان به سکانس پایانی فیلم مکالمه (۱۹۷۴) ساخته‌ی فورد کاپولا اشاره کرد. کاپولا در این فیلم، آلترناتیو دیگری از کنترل و نظارت را ارائه می‌کند. درحالی‌که غالب فیلم‌ها بر الگوی بصری نظارت تمرکز می‌کنند، کاپولا نظارتی شنیداری را مورد توجه قرار می‌دهد. آن‌چنان که کاترین زیمر بحث می‌کند «از منظر جنبه‌هایی چون استفاده تاریخی از تکنولوژی‌های نظارت، شکل‌گیری موقعیت‌های سوژه و به‌کارگیری تم‌های روایی سینمای نظارت، مکالمه فیلمی کلیدی در مطالعات مربوط به این حوزه است»(Zimmer, 2015: 18). فیلم حول تلاش‌های یک کارآگاه خصوصی، به نام هَری، برای سر درآوردن از راز یک مکالمه‌ی ضبط‌شده می‌چرخد. در این فیلم برای کاراکتر اصلی، گوش کردن به اصوات (و نه قدرت نگریستن) است که جایگاه

مراقب مرکزی را فراهم می‌کند. انتهای فیلم اما چرخشی اساسی پدید می‌آید و جایگاه امن سوژه مرکزی (هری) در معرض تهدید قرار می‌گیرد (همچون پنجره عقبی). او شک می‌کند که خودش در آپارتمانش در حال شنود است. در آخرین صحنه‌ی فیلم، هری برای یافتن ابزار نظارتی جاسازی‌شده نقطه‌به‌نقطه‌ی آپارتمانش را خراب می‌کند تا اینکه دست‌آخر ناامید و مستأصل از یافتن آن، در میان ویرانه‌های فضای خصوصی‌اش می‌نشیند. اما درست در این لحظه است که یک نمای های‌انگل با حرکت پن به‌آرامی محیط ویران خانه‌ی مرد را می‌پیماید. این نمای نابه‌هنگام که از گوشه‌ای خالی شروع می‌شود به آهستگی به‌سمت چپ پن می‌کند تا مرد را که در حال نواختن ساکسوفون است، در قاب خود بگیرد و سپس از روی تصویر مرد رد می‌شود تا به گوشه‌ی مقابل برسد و بعد تندوتیز همین مسیر را برمی‌گردد تا همین حرکت را تکرار می‌کند. (تصاویر ۵ و ۶) درست همان‌گونه که صدای این صحنه ترکیبی از موسیقی درون داستانی فیلم (نوای ساکسوفون مرد) و موسیقی برون‌داستانی (صدای پیانو که او را همراهی می‌کند) است ساختار این نما نیز گونه‌ای ادغام و محوشدگی مشابه را در امضای فرمی خود بازنمود می‌دهد و حرکت مکانیکی پن دوربین خود را به‌مثابه ابزار نظارتی که مرد به‌دنبالش است، نمایان می‌کند.

تصویر ۵

تصویر ۶

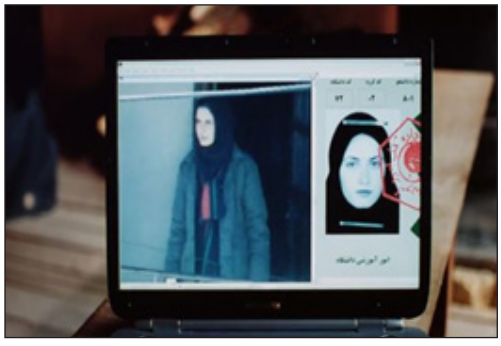
نظارت برون‌داستانی؛ دوربین در مقام یک کاراکتر نظارتی
مأخذ: (تصاویر برگرفته‌شده از فیلم)

این وسیله‌ی نظارتی مسلماً نمی‌تواند درون آپارتمان هری بوده باشد چراکه در این صورت متخصص کارکشته‌ی داستان حتماً می‌توانست پیدایش کند. درحقیقت نیز هری هرگز دوربین نظارتی را پیدا نخواهد کرد چراکه آن به‌نحوی استعاری در فضایی واقع شده است که به لحاظ داستانی برای مرد غیرقابل دسترس است. در این‌جا به نظر می‌رسد حوزه‌ی نظارت از فضای درون‌داستان به فضای برون‌داستان چرخش پیدا کرده است. نظارت در این‌جا به امضای فرمی روایت مبدل می‌شود. درواقع همین ابهام بین نظارت به‌عنوان موضوع روایت یعنی به‌عنوان دغدغه‌ای مضمونی و نظارت به‌مثابه ساختار روایت است که به طرز چشم‌گیری مشخصه‌ی سینمای دهه‌ی ۱۹۹۰ میلادی می‌شود (Levin, 2002: 582-583). به طور خلاصه می‌توان گفت رویکرد زیباشناسانه در فیلم‌های سینمای نظارت، معطوف به نقطه‌دید و رفتارهای دوربین است. این مهم که در موقعیت نظارتی فیلم، نظرگاه دوربین منطبق بر اعمال مراقبتی ناظرِ درون داستان است و یا اینکه مستقل از کاراکتر ناظر اما همگام با او به فرمی مجاب‌کننده برای بازنمایی هدفِ نظارتی صحنه دست‌می‌یابد و یا اینکه در وضعیتی کلان‌تر در مقام یک کاراکتر مستقل و جست‌وجوگر به شیوه‌ای سبک‌شناختی و فرمال، سایه‌اش را بر کل جهان داستانی درون فیلم انداخته و از آغاز تا پایان تمام کاراکترها (ازجمله خود ناظر) و

وقایع را تحت نظر می‌گیرد. به‌عبارتی‌دیگر نقطه‌دید راوی فیلم یا از همان اول منطبق بر الگویی نظارتی است که با فرمی مشخص جهان درون‌داستان را زیر نظر می‌گیرد یا اینکه نقطه دید راوی الگوی نظارتی منسجمی ندارد و تنها در صحنه‌های تعقیب و مراقبت بر نقطه‌دید ناظر درون داستان منطبق شده و یا همپای او، در نظارت سوژه مداخله و چشم‌چرانی می‌کند.

به رنگ ارغوان (۱۳۸۳)

مردی که تا لحظه رسیدنش به روستایی شمالی، چهره‌اش را نمی‌بینیم کاراکتر اصلی فیلم است. او که خودش را با نام مستعار هوشنگ ستاری در هیبت دانشجوی نوورود دانشگاه جازده در اصل مأموری امنیتی برای تحت‌نظر گرفتن دختری به نام ارغوان است که خانه‌اش درست در مقابل اتاق کرایه‌ای مرد در قهوه‌خانه قرار دارد. مرد به‌محض رسیدن به‌سمت پنجره‌ی اتاق می‌رود تا موقعیت خانه‌ی دختر را ارزیابی کند. او سپس پرده‌های تمام پنجره‌ها را می‌کشد و با تغییر وسایل اتاق، جایگاه مخصوص نظارتش را مهیا می‌سازد. طی سلسله نماهایی متوالی، شاهد آماده‌سازی تجهیزات مراقبت توسط مرد هستیم. او دوربینی کوچکی را درون کارتونی در بالکن اتاق جاسازی می‌کند که تحت اراده‌ی او در تمام جهات حرکت می‌کند تا بر کل محیط بیرونی خانه‌ی دختر و پنجره‌ی اتاق او از زاویه‌ای مسلط، اشراف کامل داشته باشد. تدوین موازی این صحنه نیز درخور توجه است. در این صحنه نماهای بسته‌ای از چیدمان تجهیزات نظارتی به نماهای نزدیکی از پاها، سر و دست‌های مرد در حال وضو و طهارت برش می‌خورند و به نظر می‌رسد ماهیت آیینی و مقدس‌گون امر نظارت را نزد مأمور در راستای حفظ نظم و امنیت جامعه برجسته می‌سازند. جایگاه مرد از کیفیتی سراسربینانه برخوردار است؛ همچون ناظر نامرئی برج مرکزی سراسربین، او نیز در تاریکی اتاقش مخفی شده و به‌واسطه‌ی دوربینی پنهان، اعمال دختر را تحت نظر می‌گیرد؛ او می‌بیند بی‌آنکه دیده شود. (تصاویر ۷ و ۸)



تصویر ۷ **تصویر ۸**

تشابه جایگاه نظارتی مرد با ناظر برج مرکزی سراسربین.

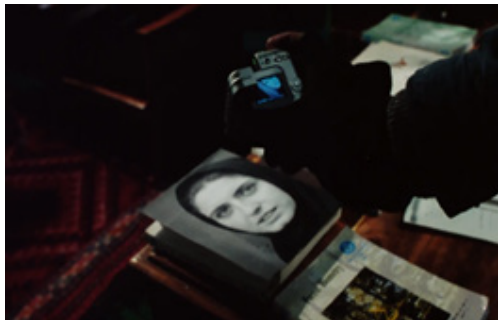
مأخذ: (تصاویر برگرفته‌شده از فیلم)

با ورود دختر به خانه‌اش، مرحله‌ی نخست مأموریت مرد شروع می‌شود. او با کنترل حرکت دوربین پنهان، دختر را از لحظه‌ی رسیدنش به جلوی درب خانه در دیدرس می‌گیرد تا درست در لحظه‌ای که چهره‌ی دختر در برابر نگاه دوربین رویت‌پذیر شود، او را شناسایی کند. او فریم به فریم تصاویر دختر را فیکس کرده و با تصویر کارت دانشجویی‌اش که پیشتر به‌عنوان اطلاعاتی محرمانه در اختیارش بوده تطبیق می‌دهد. با انطباق

چهره‌ی دختر، او گزارشی محرمانه را مبنی بر شناسایی و هویت‌یابی سوژه به‌صورت کدهای رمزی درآورده و با نام مستعار شهاب ۸، برای سازمان ارسال می‌کند. در ادامه مرد مخفیانه به خانه‌ی دختر وارد می‌شود تا تجهیزات دستگاه شنود را در اتاق او جاسازی کند. این صحنه به‌خوبی بر کارکرد نظارتی حرکت دوربین صحه می‌گذارد. در ابتدای سکانس مذکور، دوربین از پیش درون خانه‌ی دختر حضور دارد و مخفیانه از گوشه‌ای پشت پنجره، ورود مردی که چهره‌اش ناپیداست را ثبت می‌کند. اندکی بعد با شنیده شدن صدای ورود مرد به خانه، دوربین به عقب و همزمان به‌سمت چپ حرکت کرده و برای لحظه‌ای بسیار کوتاه مکث می‌کند و نمای داخلی خانه را قاب می‌گیرد. این مکث بسیار گذرا، لحظه‌ی انطباق نقطه‌دید دوربین و مرد را رقم می‌زند. از این لحظه به بعد، مرد نقطه‌نظر دوربین را تصاحب کرده و هر دو در میلی چشم‌چرانانه در سرک‌کشی به اتاق خصوصی دختر، هم‌سو می‌شوند. با گشتی در خانه، مرد با دوربینی کوچک از تصاویر شخصی دختر عکس می‌گیرد و سپس به‌سمت اتاق خواب او می‌رود. در این حین است که ناگهان با ورود کامل مرد از گوشه‌ی سمت راست قاب، نقطه‌دید مرد و دوربین از هم جدا می‌شوند. حال معلوم می‌شود مرد ناشناسی که تاکنون چهره‌اش دیده نمی‌شد، همان مأمور نظارت بر دختر بوده است. اکنون دوربین با بازگشت به موقعیت اولش- مستقل از مرد اما همگام با او- در کنکاش حریم خصوصی دختر همدست می‌شود. (تصاویر ۹ تا ۱۲)

تصویر ۹: نگاه مخفیانه دوربین به مرد

۱۰: لحظه‌ی انطباق نقطه‌نظر دوربین و مرد



تصویر ۱۱: هم‌سویی نگاه نظارتی مرد و دوربین

تصویر ۱۲: ورود ناگهانی مرد به درون قاب عملکرد نظارتی دوربین
مأخذ: (تصاویر برگرفته‌شده از فیلم)

با راه‌اندازی دستگاه شنود، قلمروی نظارتی مرد افزون بر محیط بیرونی، به حریم داخلی خانه‌ی دختر نیز گشوده می‌شود. پس‌ازاین مرد گزارشی مبنی بر تحت کنترل بودن کامل دختر ارسال می‌کند. در طی داستان مرد به‌مرور به دختر دل می‌بندد. او کم‌کم درحالی‌که مخفیانه تصویر دختر را از پشت پنجره اتاقش دید می‌زند و به صدای زنانه او گوش می‌دهد، مسحور منظر پیش رویش می‌شود و این امر او را در انجام مأموریت نظارتی‌اش دچار تردید می‌کند. در یکی از شب‌هایی که مرد مشغول شنود مکالمات تلفنی دختر است، به دیالوگی مشکوک پی‌می‌برد. دختر که در حال صحبت با یکی از هم‌کلاسی‌هایش به نام محسن است، مصرانه از او می‌خواهد که رازش را فاش نکند. پسر اما او را تهدید می‌کند و برای ترساندش به رنگ حوله‌ای که بر سر دختر است اشاره می‌کند. دختر ناگهان پی‌می‌برد از نقطه‌ای نامعلوم زیر نظر محسن است. مأمور متعجب می‌شود که جایگاه امن نظاره‌گرانه، صرفاً به خودش تعلق ندارد و فرد دیگری نیز از این موقعیت برخوردار است. آنچه در این صحنه اهمیت می‌یابد، لحظه‌ای است که مرد متأثر از موقعیتی که دختر در آن قرار گرفته به لب پنجره می‌رود و با کنار زدن پرده مستقیماً به او نگاه می‌کند. نمای بعد، نقطه‌نظر مرد را از همین زاویه نشان می‌دهد. در این لحظه مرد از جایگاه نظارتی‌اش فاصله گرفته و با کنار گذاشتن نگاه سردِ کنکاشانه‌ی تکنولوژی مراقبتی، مسحور منظر خود می‌شود. او دیگر نه در هیبت یک مأمور نظارتی با نگاهی مسلح و خیره، بلکه به چشم یک دلداده به او می‌نگرد. در ادامه با ورود دو غریبه به خانه‌ی دختر، او از دستورات سازمان سرپیچی کرده و برای نجات جان دختر مستقیماً مداخله می‌کند. دستوری که در متن آن درج شده: «به‌هیچ‌عنوان دخالت نکنید، فقط نظارت کنید». سازمان خواستار حفظ فاصله‌ی ناظر از سوژه

تحت‌نظر و استمرار در همان موقعیت سراسربینانه است. چراکه دقیقاً همین فاصله است که کارایی و بازدهی ساختار سراسربین را تضمین می‌کند. دخالت مرد در این صحنه، تخطی از جایگاه امن و نادیدنی ناظر محسوب می‌شود. بااین‌حال به‌واسطه دلبستگی عاطفی مرد به دختر، این فاصله خدشه‌دار شده و کارکردش دچار آسیب می‌شود. تبلور و بازنمود غایی این گذار اندکی بعد از مداخله مرد در نجات دختر و مجروح شدن خود او نمود پیدا می‌کند. وی که از درد شدیدی رنج می‌برد، شب هنگام بیش از آنکه در پی ادامه مأموریت نظارتی‌اش باشد، به دختر فکر می‌کند و تصاویر خاطره‌ای از ارغوان را در خیال خود متصور می‌شود. این صحنه با یک فانتزی به پایان می‌رسد که در آن مرد خود را مجدد در هیبت مأموری ناشناس با چهره‌ای پوشانده‌شده مجسم کرده است. در طی این مأموریت موقعیتی که مرد در نسبت با سوژه‌ی تحت مراقبتش دارد به‌گونه‌ای استعاری در حاشیه‌های شروع گزارش‌های ارسالی در قالب اسامی الهی نمود می‌یابد. در گزارش‌های نخست پس از تفوق کامل دیداری و شنیداری بر دختر از عبارت‌های هو القادر، هو الکاشف و هو العالم استفاده می‌کند که می‌تواند استعاره‌ای از جایگاه خداگونه‌ی نظارتی‌اش در نسبت با دختر نیز باشد. در میانه‌ی مأموریت زمانی که پی‌می‌برد سوژه‌ی تحت مراقبتش، دانشجوی معمولی و ساده‌ای است که نیاز به تعقیب و مراقبت ندارد با درخواستی عادلانه تقاضای بازگشت از ماموریتش را گزارش می‌کند و آن را با کد هو العادل ارسال می‌کند. به‌مرور با شکل‌گیری علاقه‌ی مرد نسبت به دختر، او در انجام مسئولیتش دچار تزلزل می‌شود و آخرین کدی که تحت عنوان هوالحبیب گزارش می‌کند، دستش را برای مافوقش رو می‌کند. با پیام سازمان، مرد درمی‌یابد که سوژه‌ی اصلی این مأموریت در اصل پدر ارغوان است که از اعضای گروهکی سیاسی است و به‌زودی قصد دارد برای ملاقات دخترش به او بپیوندد. شبی ارغوان با تماس پدرش پی‌می‌برد که نه‌تنها مکالماتش شنود می‌شده بلکه در تمام طول این مدت نیز از خانه‌ی روبه‌رو تحت‌نظر بوده است. او در این لحظه به پنجره‌ی اتاق مرد خیره شده و ناظرش را شناسایی می‌کند. در این صحنه نمایش‌گر لپ‌تاپ مرد که عکسی از چهره ارغوان را در صفحه پس‌زمینه دارد، بر چشم‌های دختر فوکوس کرده است. میزانسن صحنه نیز به‌گونه‌ای چیده شده که گویی چشمان دختر در تصویر به‌سوی مرد خیره شده‌اند. در این‌جا نگاهِ زنانه‌ی دختر است که در حریم خانه‌ی مرد از قدرت نفوذ و تأثیرگذاری برخوردار شده و موقعیت سراسربینانه‌ی ناظرش را به چالش می‌کشاند و توأمان عواطف و اخلاقیاتش را درون این فضا می‌گستراند. حرکت دوربین نیز در این نما از تصویر چشمان دختر شروع شده و به آهستگی به‌سوی مرد امتداد می‌یابد و به نظر می‌رسد ردِ نگاه دختر را به‌سوی مرد می‌کشاند و نافذ می‌کند. از طرفی مرد درحالی‌که با شنود مکالمه ارغوان و پدرش به خدشه‌دار شدن جایگاه امن نظاره‌گری‌اش پی‌می‌برد، در کنج تاریک اتاق جای گرفته و می‌کوشد با دستانش تااندازه‌ای چهره‌اش را بپوشاند. به نظر می‌رسد پناه گرفتن مرد در تاریکی می‌تواند استعاره‌ای از میلش برای حفظ جایگاه ناظرِ نادیدنی و پنهان نگاه‌داشتن هویتش باشد. جالب این‌جا است که در انتهای صحنه بازی نور و سایه بر روی صورت مرد، مدام او را پنهان و آشکار می‌کند. درست بعد از این نما است که نگاه ارغوان در صبح روز بعد به‌سمت اتاق سراسربینانه مرد دوخته می‌شود. درنهایت هویت ناظر نامرئی برملا می‌شود و نقطه‌ی کور مراقبت او از تاریکی به روشنایی درمی‌آید. (تصاویر ۱۳ و ۱۴)

تصویر ۱۳ **تصویر ۱۴**
نگاه دختر به خانه‌ی مرد و از بین‌رفتن جایگاه امن نظارتی ناظر
مأخذ: (تصاویر برگرفته‌شده از فیلم)

در نماهای بعدی، ارغوان را می‌بینیم که در مکان‌های مختلف، از هراس زیر نگاه بودن، پشت سرش را چک می‌کند. این نماها حاکی از اثرگذاری ذهنی سراسربین و نهادینه کردن نگاه خیره ناظر توسط ارغوان است. درواقع این صحنه‌ها بر این امر اشاره دارند که چگونه کنش نظارت قدرت خود را حکاکی می‌کند و دختر خود را در هرجا و هرزمان در قلمرو رویت‌پذیری ناظر و زیر نگاه نظارت‌گرانه او احساس می‌کند. فوکو معتقد بود مکانیسم سراسربین، تلقینِ ذهنیِ زیرنظربودن را امکان‌پذیر می‌کند و موجب شکل‌گیری «رابطه‌ای خیالی» میان ناظر و زندانی می‌شود (فوکو، ۱۳۷۲: ۲۷). زندانی، نگاه سراسربینانه‌ی ناظر را نهادینه می‌کند و به‌مرور خود را پیوسته زیر سایه‌ی این نگاه مخفی بازمی‌یابد. این توهم زیر نظر بودن، حتی زمانی که کنش نظارت توسط ناظر صورت نمی‌گیرد نیز قدرت خود را اعمال می‌کند. از سوی دیگر این نماها آشکارکننده جنبه مهم‌تری هم هستند؛ اینکه سازوکار سراسربین مستقل از ناظر مرکزی هم عمل می‌کند و یک تکنولوژی خودمختار و غیرفردی است. درحالی‌که ناظر (مأمور) واله و شیدای منظر خود شده، سراسربین کماکان کارکرد خود را اعمال می‌کند. (تصاویر ۱۵ و ۱۶)

تصویر ۱۵ **تصویر ۱۶**
اثرگذاری ذهنی سراسربین و توهم حضور همه‌جایی ناظر
مأخذ: (تصاویر برگرفته‌شده از فیلم)

در ادامه سازمان از ستاری می‌خواهد که از ماموریتش دست بکشد چراکه دیگر صلاحیت ادامه دادن آن را ندارد. مرد در ابتدا قبول نمی‌کند اما درنهایت او را می‌بینیم که تجهیزاتش را جمع می‌کند و اتاقش را پس می‌دهد. در همین حین ارغوان نزد مرد می‌رود و از او می‌خواهد در روزی که پدرش برای ملاقاتش می‌آید

از او محافظت کند. روایت اما قبول یا ردِ این درخواست از طرف مرد را نشان نمی‌دهد. درنتیجه سکانس روز بعد نکته‌ای درخور توجه دارد. در این سکانس دو گروه به‌دنبال پدر ارغوان (با نام مستعار شفق) هستند. گروهی ناشناس که برای فاش نشدن اطلاعات محرمانه‌شان می‌خواهند شفق را از پای درآورند و دیگر گروه امنیتی حکومت که اتفاقاً برای دست‌یابی به همین اطلاعات شفق را زنده می‌خواهند. چنان‌که گفته شد فیلم، مخاطب را در این ابهام می‌گذارد که آیا ستاری برخلاف ضوابط امنیتی برای کمک به ارغوان در این روز مداخله‌ای مسلحانه می‌کند یا اینکه از دستورات پیروی کرده و ماموریتش را ترک می‌کند. این تعلیق تا پیش از میانه‌های سکانس که برای مدتی کوتاه حضور فیزیکی مرد را نشان می‌دهد، به قوت خود باقی می‌ماند. درواقع در طول این سکانس هیچ نمایی از حضور فیزیکی و مسلح مرد نشان داده نمی‌شود بلکه جایگزینی استعاری برای آن به‌کار می‌رود. نماهایی که از دوربین مخفی مرد در طول این سکانس می‌بینیم، به‌گونه‌ای نمادین حضور مسلح مرد در این عملیات را بازنمایی می‌کنند. روند تقطیع نماهای مربوط به دوربین نیز بر پایه‌ی الگوی کل به‌جز است؛ به این صورت که در ابتدا نماهایی بازتر از چرخش دوربین به نمای بسته‌یِ اینسرت‌شات از لنز ثابت آن می‌رسد. این نمای اینسرت‌شات به لحاظ شباهت ظاهری‌اش به اسلحه‌ی مرد گونه‌ای استعاره را تداعی می‌کند؛ اینکه مرد نه‌تنها در طول این مدت در نزاع حضور داشته بلکه به‌صورت مسلح در گوشه‌ای پنهان بوده است. درواقع از آن‌جا که مرد به دوربینِ سراسر بینش مسلح است، این برتری را دارد که بتواند در هر گوشه‌ی دلخواه مخفی شود و درعین‌حال بتواند نمایی کامل از محل درگیری را ببیند. کمی بعدتر از این نمای بسته، فیلم بالاخره از حضور مسلح مرد در ورودی راه‌پله‌یِ خانه‌ی دختر رونمایی می‌کند. این جایگزینی استعاری را می‌توان با گفته‌ای از سوزان سانتاگ [۲۷] مورد تناظر قرار داد. سانتاگ کارکرد دوربین به‌مثابه اسلحه را مورد اشاره قرار می‌دهد و می‌نویسد: «دوربین مدرن شکل والایش یافته‌ی اسلحه است... درواقع اسلحه‌ها به دوربین استحاله یافته‌اند»(سانتاگ، ۱۴۰۰: ۲۵). (تصاویر ۱۷ و ۱۸)

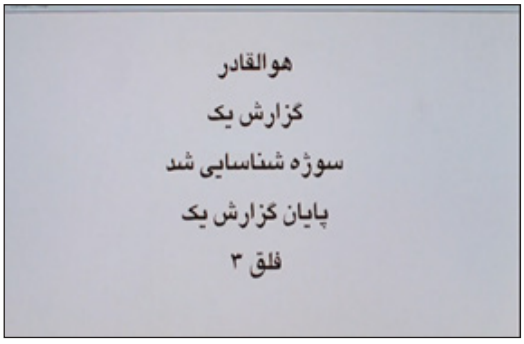
تصویر ۱۷

تصویر ۱۸

شباهت اسلحه‌ی مرد به لنز دوربینش
مأخذ: (تصاویر برگرفته‌شده از فیلم)

پس‌ازاین نما مرد ناپدید می‌شود و تا پایان سکانس هیچ ردی از او دیده نمی‌شود. با غیب شدن مرد دوربینش نیز خاموش می‌شود؛ درواقع او پیش از رفتن اطلاعات هاردش را برای سازمان به‌جای می‌گذارد. در پایان این نزاع پدر ارغوان کشته می‌شود و دختر نیز توسط نیروهای امنیتی دستگیر می‌شود. سکانس پایانی اما چرخشی را در روایت رقم می‌زند. در این سکانس که ظاهراً چندین سال از ماجرای قبلی گذشته، ارغوان را می‌بینیم که در اعتراضی به قطع درختان جنگل شرکت کرده است. کمی بعد او متوجه حضور ستاری

می‌شود که در هیبت خبرنگاری با دوربین فیلم‌برداری در جمع آن‌ها حاضر شده است. در حین اینکه آن‌ها همدیگر را با لبخند نگاه می‌کنند، دوربینِ فردی ناشناس که پشت درختان پنهان شده، آن دو را زیر نظر می‌گیرد و مخفیانه عکس‌هایی از آن‌ها تهیه می‌کند. آخرین پلان فیلم، در نمایی نزدیک دستان مأمور زنی را نشان می‌دهد که در حال نگارش گزارش شناسایی سوژه‌ی تحت‌نظر است. این نما ارجاعی است به اولین پیام محرمانه‌ای که ستاری مبنی بر شناسایی ارغوان ارسال کرده بود. در پایان فیلم سوژه ناظری که در آغاز برای نظارت عازم شده بود و هیچ‌گاه نام واقعی‌اش نیز در طول فیلم معلوم نشد، به ابژه نظارت مأمور ناشناس دیگری بدل می‌شود. ازاین‌رو فیلم بر چرخه‌ی تکرارشونده واژگونی جایگاه ناظر و منظر تأکید می‌ورزد. درواقع «مرد از پشت دوربین به جلوی دوربین می‌رود. فیلم با نظاره کردن آغاز و با نظاره شدن تمام می‌شود. همه‌چیز در فاصله‌ی بین دیدن و دیده شدن رخ می‌دهد»(صدر، ۱۳۸۸: ۶۲). (تصویر ۱۹ و ۲۰)



تصویر ۱۹ **تصویر ۲۰**
نظارت مرد توسط مأموری دیگر و گزارش شناسایی هویت او
مأخذ: (تصاویر برگرفته‌شده از فیلم)

ماجرای نیم‌روز (۱۳۹۵)

در فیلم ماجرای نیم‌روز (۱۳۹۵) ایده‌ی نظارت از یک موقعیت استراتژیکِ خاص روایتی فراروی کرده و به بنیان ساختار زیباشناسانه‌ی فیلم بدل شده است. در این فیلم به موازات نظارت درون‌داستانی، یعنی نظارتی که به‌واسطه‌ی تیم تعقیب و مراقبت ناظران حکومت بر اعضای مشکوک سازمان مجاهدین خلق اِعمال می‌شود، با نوعی نظارت برون‌داستانی نیز مواجهیم که از موقعیتی فرادست، تمام وقایع و کاراکترهای فیلم ازجمله خود ناظران را تحت‌نظر می‌گیرد. این نظارت برون‌داستانی که خودش را از همان ابتدای فیلم به رخ می‌کشد، به‌واسطه‌ی حرکات و رفتارهایی که دوربینِ روی دست و پرتحرک فیلم به کارمی‌بندد، بازنمود می‌یابد. به بیانی دیگر دوربین در این فیلم به کاراکتری مستقل و جست‌وجوگر بدل می‌شود که می‌کوشد از گوشه‌ای پنهان بر جهانِ درون داستان، گونه‌ای تجسس را اعمال ورزد. نقطه‌نظر این دوربین به هیچ سوژه‌ی متعینی در روایت قابل ارجاع نیست؛ یعنی نمی‌توان گفت چه‌کسی این نقطه‌دید را اتخاذ کرده و مخفیانه دارد در امور همه‌ی کاراکترها از دور سرک می‌کشد. از این منظر می‌توان گفت امر نظارت در این فیلم به‌نوعی فرم سینمایی میل می‌کند. برای تشریح بیشتر سکانس نخست فیلم را بررسی می‌کنیم. در سه نمای ابتدایی فیلم دوربین بر فراز نقطه‌ای نامعلوم واقع شده و می‌کوشد در شلوغی خیابان، رهگذران و سوژه‌های شهری را زیر نظر بگیرد. (تصاویر ۲۱ و ۲۲)

تصویر ۲۱ **تصویر ۲۲**

دو نمای نخست فیلم و موقعیت دوربین از زاویه‌ی های‌انگل

مأخذ: (تصاویر برگرفته‌شده از فیلم)

سپس هم‌سطح رهگذران خیابان می‌شود و اقشار مختلف عابران (از کاسب و دانشجوی معترض تا مأمورین پلیس) را رصد می‌کند. در یکی از نماهایی که دوربین از پشت شاخ‌وبرگ درختان درحال دیدزنی است، گروهی از افراد پلاکارد به دست را در قاب می‌گیرد. دوربین سریع به جلو زوم می‌کند تا از میان شلوغی جمعیت فردی را شناسایی کند و سپس همراه با او به‌سمت راست قاب پن می‌کند. این فرد که پیراهن قرمز و دوربینی به دست دارد، درواقع یکی از ناظران اصلی داستان به‌نام حامد است که برای عکاسی از سوژه‌های مشکوک سیاسی با لباسی مبدل به خیابان آمده است. دوربین حرکات او را نیز زیر نظر می‌گیرد. درواقع شخصیت ناظر فیلم از همان ابتدا خود ابژه‌ی نظارت دوربین به‌عنوان سوژه‌ای مستقل است. در طول این صحنه پس از قرائت اطلاعیه‌ای سیاسی از سوی دو عضو از حزب مجاهدین خلق، نزاعی بین مردم رخ می‌دهد و فضا ملتهب می‌شود. دوربین اما کماکان از دور و در کنجی پنهان به تجسس مخفیانه‌ی خود ادامه می‌دهد و فعالیت سیاسی افرادی را که سرووضعی تشکیلاتی دارند، تحت نظر می‌گیرد. (تصاویر ۲۳ و ۲۴)

تصویر ۲۳ **تصویر ۲۴**

ناظر حکومتی و سوژه‌های سیاسی در قاب نظارتی دوربین

مأخذ: (تصاویر برگرفته‌شده از فیلم)

الگوی نظارتی دوربین بر سراسر روایت فیلم حاکم می‌شود و در غالب نماهای فیلم قابل ردیابی است. به نظر می‌رسد دوربین مدام سعی می‌کند در عین مخفی کردن خود در گوشه‌ای، سر از کارِ کاراکترهای داستان درآورد. درواقع در بیشتر صحنه‌هایی که مأمورین حکومت در دفتر سازمان یا در محیط بیرونی در حال نقشه‌ریزی برای اقدامات عملیاتی هستند، دوربین پا به فضای درون‌میزانسنی صحنه نمی‌گذارد بلکه در

فضای برون‌میزانسنی (درگوشه‌ای پشت کرکره‌های پنجره یا در کنجی کنار چارچوبِ در) قایم شده و سوژه‌ها را از دور با تکنیک زوم یا پن دید می‌زند. (تصاویر ۲۵ تا ۲۸)

تصویر ۲۵

تصویر ۲۶

تصویر ۲۷

تصویر ۲۸

موقعیت دوربین در فضای برون‌میزانسنی در صحنه‌های مختلف
مأخذ: (تصاویر برگرفته‌شده از فیلم)

نظارت درون‌داستانی مأموران در سکانس‌های گشت‌زنی شهری با تاکسی درخور توجه است. در یکی از این صحنه‌ها مأموران در پوشش مبدل، طاهره (زن تواب) را سوار می‌کنند و او را به آدرس محله‌های مشکوک و خانه‌های سفید می‌برند تا اعضای مجاهدین را شناسایی کند. مشابه الگوی مراقبتی‌ای که ادوارد دایمنبرگ [۲۸] از فیلم اِم [۲۹] (۱۹۵۱) ساخته جوزف لوزی [۳۰] پیشنهاد می‌دهد، در این‌جا نیز با نگاه نظارت‌کننده اتوموبیلیزه شده مواجه هستیم (Dimendberg, 1997: 82)). نگاهی که در سطح شهر می‌چرخد و یکایک سوژه‌های شهری را زیر نظر قرار می‌دهد و شناسایی می‌کند اما خودش در پناه جداره شیشه ماشین، محفوظ و پنهان می‌ماند. این الگوی حرکت با ماشین در شهر و نظارت اتوموبیلیزه شده یک بار دیگر هم در فیلم تکرار می‌شود. صحنه گشت‌زنی و تحت نظارت قرار دادن رهگذران شهری و شناسایی اعضای سازمان، با دیگر عضو دستگیرشده از آن، وحید، نیز از همین فرم تبعیت می‌کند. از طرفی تسلط بر جغرافیای شهری در طول فیلم چندین بار به‌واسطه‌ی زوم دوربین بر نقشه‌ها و نمودارهای الصاق شده در دفتر مأموران امنیتی برجسته می‌شود. تصاویر روسای حزب مجاهدین نیز در کنار این یادداشت‌ها سنجاق شده است. همچنین سلسله عکس‌هایی از نواحی مختلف شهر و فعالیت افراد مرتبط با سازمان مجاهدین نیز دیده می‌شود و در کنار آن نقشه‌ای از شهر که نقاط مختلف آن با خطوطی به رنگ‌های مختلف مکان‌نگاری شده. بدین‌گونه جغرافیای شهر به مختصات یک نقشه قابل‌کنترل مبدل می‌شود که هر گوشه‌وکنار آن به‌منظور شناسایی سوژه‌ها بایستی زیر نظر قرار گیرد و شبکه‌بندی شود. درست همان‌گونه که زندان سراسربین نیز با هدف کنترل و نظارت بر

اصل مهم آرایش و توزیع‌های فضایی محاسبه‌شده مبتنی بود. (تصاویر ۲۹ و ۳۰)

تصویر ۲۹ **تصویر ۳۰**

شبکه‌بندی و تسلط بر جغرافیای شهری به کمک نقشه
مأخذ: (تصاویر برگرفته‌شده از فیلم)

نظارت برون‌داستانی دوربین در روایت نیز تلویحاً مورد اشاره قرار می‌گیرد. در میانه‌های فیلم، یکی از اعضای تیم تعقیب‌ومراقبت به نام صادق به فردی مشکوک می‌شود. او برای پیگیری پرونده‌ها به اتاق تیم شنود می‌رود. مسئول تیم شنود اما به بهانه‌ی محرمانه بودن، به او اجازه دسترسی به نوارهای صوتی ضبط‌شده را نمی‌دهد. صادق که به این کار او شک می‌کند، نزد اعضای تیم مخابرات رفته و از آن‌ها می‌خواهد که تلفن اتاق شنود را دستکاری کنند. کمی بعد او با خبری شوکه‌کننده پیش باقی اعضای تیم می‌رود. صادق با نشان دادن گزارش ردیابی تلفن سازمان، ادعا می‌کند که در تمام طول این مدت مسئول تیم شنودِ خطوط تلفن، نفوذی مجاهدین بوده است. اعضای تیم از ادعای صادق جا می‌خورند. در این لحظه دیالوگی بسیار مهم ردوبدل می‌شود. رحیم که بیش از هر چیز، از اقدام شکاکانه‌ی صادق در ردیابی مسئول تیم شنود متعجب شده، خطاب به او می‌گوید: «واسه منم به‌پا گذاشتی؟». صادق جواب می‌دهد: «واسه خودمم به‌پا گذاشتم.» این دیالوگ به‌خوبی بر زیر نظر بودنِ خود مأمورین نظارتی صحه می‌گذارد. از طرفی می‌توان رفتار و نقطه‌نظر دوربین را به این «به‌پایِ ناشناس» که هیچ‌گاه هویتش در طول فیلم معلوم نمی‌شود، نسبت داد و یا می‌توان متأثر از بحث لوین در باب نظارت برون‌داستانی، آن را به نقطه‌دید خود دوربین که در پیوند با رویکردی نظارتی است، مرتبط دانست. به‌هرحال اما آنچه اهمیت می‌یابد این مهم است که به نظر می‌رسد فیلم‌ساز سعی در به چالش کشاندن نظارت مخفیانه ناظران درون داستان را داشته؛ که آن‌ها نیز بی‌آنکه خود بدانند تحت‌نظر هستند و ازاین‌رو الگوی نظارت برون‌داستانی را به‌کار گرفته است. برای تشریح این مهم، نقطه‌نظر دوربین در سکانس مذکور را بررسی می‌کنیم. در ابتدای این صحنه دوربین پشت پنجره‌ای شیشه‌ای مخفی شده و کاراکتر مسعود را در قاب گرفته است. سپس به‌سمت باقی اعضای تیم که در حال دیدن اخبار تلویزیون هستند، پن می‌کند. در ادامه‌ی همین نما صادق وارد می‌شود. نمای بعد او را از یک موقعیت گوشه‌ای در فضای برون‌میزانسنی قاب می‌گیرد. او توجه بقیه را به گفتن حرفش جلب می‌کند و مکالمه‌ی صحنه پیش می‌رود. آنچه در این‌جا اهمیت می‌یابد این نکته است که در طول این صحنه هیچ‌گاه نمای نقطه‌نظری از صادق یا باقی اعضا گرفته نمی‌شود و دکوپاژ صحنه مبتنی بر نقطه‌دید نظارتی خود دوربین از همان موقعیت گوشه‌ای پیش می‌رود. آخرین نمای این صحنه بر کاراکتر رحیم زوم می‌کند. درست همان کسی که به صادق مشکوک شده است که برایش به‌پا گذاشته است. (تصاویر ۳۱ و ۳۲)

تصویر ۳۱: شروع صحنه و موقعیت دوربین پشت پنجره

تصویر ۳۲: ورود صادق به اتاق پیش‌روی صحنه با موقعیت نظارتی دوربین
مأخذ: (تصاویر برگرفته‌شده از فیلم)

این الگو بر غالب سکانس‌های گفت‌وگوی بین مأموران آشکارا قابل ردیابی است. درواقع باید توجه کرد که دوربین در سراسر فیلم به‌جز در چند نمای بسیار معدود که آن‌هم به نظر می‌رسد به ضرورت موقعیت جغرافیایی بوده، بر نقطه‌نظر مأموران منطبق نمی‌شود و درعوض جهان نظارتی فیلم را از نقطه‌دید خودش بازنمایی می‌کند؛ از نخستین نمای فیلم تا انتها. از این منظر نمای پایانی فیلم نیز درخور توجه است. در سکانس پایانی مأمورین برای دستگیری موسی خیابانی، در ساختمانی متروک کمین می‌کنند. پس از انجام موفقیت‌آمیز عملیات در آخرین نمای فیلم که از زاویه‌ای های‌انگل گرفته شده است مأمورین برای همراهی حامد تا آمبولانس به کوچه می‌آیند و سپس دورهم جمع می‌شوند این نما که در ابتدا مأمورین را در مرکز قاب گرفته، کم‌کم زوم‌بک می‌کند تا موقعیتِ مسلط دوربین را از فراز نقطه‌ای نامعلوم پشت شاخ‌وبرگ درختان نمایان کند. تیتراژ پایانی نیز بر روی همین نما می‌آید و تا انتهای فیلم ادامه می‌یابد. باآنکه مأموریت نظارتی تیم حکومت با کشتن خیابانی به اتمام رسیده است اما به نظر می‌رسد قاب نظارتی دوربین کماکان آن‌ها را زیر نظر دارد. با این نمای‌پایانی فیلم بار دیگر بر استقلال و عاملیت نظارتی خود دوربین در مقام ناظری برون‌داستانی صحه می‌گذارد. از طرفی با در نظر داشتن نمای پایانی فیلم و کودکی که در آغوش شخصیت کمال دیده می‌شود، شاید بتوان گونه‌ای حلقه‌ی ارتباط بین دو فیلم لحاظ کرد و مبنی بر آن حوادث فیلم ماجرای نیمروز را به‌مثابه فلش بکی برای حوادث فیلم به رنگ ارغوان در نظر گرفت. (تصاویر ۳۳ و ۳۴)

تصویر ۳۳ تصویر ۳۴
موقعیت سراسربینانه‌ی دوربین در نمای پایانی فیلم
مأخذ: (تصاویر برگرفته‌شده از فیلم)

نتیجه‌گیری

یافته‌های این پژوهش آشکار می‌سازد که در سینمای ایران می‌توان شاهد نمونه‌هایی قابل‌توجه بود که از ایده‌ی نظارت سراسربینانه نه‌تنها در هسته روایی داستان بهره برده‌اند بلکه در بسط آن در فرم زیباشناسانه‌ی فیلم نیز موفق عمل کرده‌اند. فیلم به رنگ ارغوان (۱۳۸۳) از این ایده در ساحت روایی خود بهره جسته است. در ابتدای فیلم کاراکتر ناظر درون داستان از موقعیتی سراسربینانه در نظارت سوژه دختر برخوردار است اما به‌مرور با چرخش روایت، از جایگاه امن نظارتی‌اش فاصله گرفته و درنهایت خود به ابژه‌ی نظارت بدل می‌شود. بااین‌وجود فیلم تنها به بهره‌گیری مضمونی از ایده‌ی نظارت اکتفا نکرده و در چندین صحنه کلیدی کوشیده است، آن را در فرم سینمایی خود نیز توسعه دهد. در این صحنه‌ها دوربین، همگام با ناظر درون داستان در نظارت سوژه مداخله می‌کند. در فیلم ماجرای نیمروز (۱۳۹۵) امر نظارت به‌نوعی فرم سینمایی بدل می‌شود. فیلم از نمایش نظارت درون‌داستانی فراتر رفته و ساختار زیباشناسانه‌ی خود را در قالب نظارت برون داستانی بنا می‌نهد. در این فیلم با الگوی کاملی از نظارت برون‌داستانی مواجهیم که از ابتدای فیلم تا انتها، جهان درون‌داستانی را رصد می‌کند و بر فرم نظارت‌گر فیلم صحه می‌گذارد. دوربینِ روی دستِ این فیلم عامدانه بر موقعیت سراسربینانه‌اش به‌مثابه یک ناظر مخفی و مستقل تأکید می‌ورزد و می‌کوشد از گوشه‌ای پنهان، کاراکترهای ناظر درون داستان را زیر نظر بگیرد. شیوه‌ی دکوپاژ غالب صحنه‌ها نیز بر قوت و استمرار نقش نظارتی دوربین تأکید مضاعف می‌ورزد؛ به‌گونه‌ای که دوربین در سکانس‌های مختلف دیالوگ بین کاراکترها، به فضای درون‌میزانسنی وارد نمی‌شود و روایت را تنها از نقطه‌دید خودش در فضای برون‌میزانسنی بازنمایی می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

1. Michel Foucault
2. Panopticon Surveillance
3. Jeremy Bentham
4. Discipline and Punish: The Birth of the Prison
5. Thomas Levin

6. The Conversation
7. Francis Ford Coppola
8. Snake Eyes
9. Brian De Palma
10. The Truman Show
11. Peter Weir
12. Catherine Zimmer
13. Surveillance Cinema
14. Postscript to the Panopticon
15. Disciplinary Society
16. Jonathan Crary
17. Workers Leaving the Lumiè re Factory
18. Rear Window
19. The Peeping Tom
20. Mulholland Drive
21. Caché
22. The Lives of Others
23. Alfred Hitchcock
24. Steven Jacobs
25. Diegetic surveillant gaze
26. Extra-diegetic surveillant
27. Susan Sontag
28. Edward Dimendberg
29. M
30. Joseph Losey

فهرست منابع

- جی، مارتین (۱۳۸۰)، امپراتوری نگاه: فوکو و خوارداشت «دید» در تفکر قرن بیستمی فرانسه، در فوکو در بوته نقد، دیوید کورنز هوی و دیگران، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.
- سانتاگ، سوزان (۱٤۰۰)، درباره‌ی عکاسی، ترجمه مجید اخگر، تهران: نشر بیدگل.
- صدر، حمیدرضا (۱۳۸۸)، «نان و تپانچه»، ماهنامه سینمایی فیلم، شماره (٤۰۷)، اسفند ۱۳۸۸.
- صیاد، علیرضا (۱٤۰۰)، «نگاه خیره نظارت‌کننده و شکل‌دهی به بدن مطیع مدرنیزه‌شده در فیلم بلوچ» (۱۳۵۱)، جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره ۱۳، شماره (۲)، پاییز و زمستان ۱٤۰۰، صفحه‌های ۱۰۷-۱۳۰.
- فوکو، میشل (۱۳۷۲)، «سراسربینی»، ترجمه ناهید مویدحکمت، فرهنگ (ویژه علوم اجتماعی)، شماره (۱۵)، صفحه‌های ۱۵-۳٦.
- فوکو، میشل (۱۳۷۸)، مراقبت و تنبیه: تولد زندان، ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، تهران: نشر نی.
- کرری، جاناتان (۱۳۹۹)، بینایی و مدرنیته، ترجمه مهدی حبیب‌زاده، تهران: نشر بان.
- Dimendberg, Edward (1997). "From Berlin to Bunker Hill: Urban Space, Late Modernity and Film Noir in F. Lang and J. Losey, M", *Wide Angle*, 19(4): 62-93.

- Foucault, Michel (1977), "The Eye of Power", in *Power/Knowledge*: *Selected Interviews and Other Writings*, 1972-1977, ed. Colin Gordon, Brighton: Harvester Press.
- Jacobs, Steven (2007), *The Wrong House*: *The Architecture of Alfred Hitchcock*, 010 Publishers: Rotterrdam.
- Kaschadt, katrin (2002), "Jeremy Bentham: The Penitentiary Panopticon or Inspection House", in *Ctrl [Space]*: *Rhetoric of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Edited by Thomas Y. Levin, Ursula Frohne and Peter Weibel, The MIT Press, 114-119.
- Lefait, Sebastien (2013), *Surveillance on Screen*: *Monitoring Contemporary Films and Television Programs*, Rowman & Littlefield.
- Levin, T. Y. (2002). "Rhetoric of the temporal index: surveillant narration and the cinema of real time". *Ctrl [Space]*: *Rhetoric of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Edited by Thomas Y. Levin, Ursula Frohne and Peter Weibel, The MIT Press, 578-593.
- Zimmer, Catherine (2015), *Surveillance Cinema*, NewYork University Press.

Received: 2024/04/20
Accepted: 2024/07/20
Published: 2024/09/05

From the Surveilling Subject to the Surveilled Object; Surveillance as an Aesthetic Form in *The Color Purple* (2010) and *Midday Adventures* (2017)

Nastaran Doregiraei, M.A. in Cinema Studies, Department of Cinema, Faculty of Cinema & Theatre, Iran University of Art, Tehran, Iran.

Alireza Sayyad, Associate Professor, Department of Cinema, Faculty of Cinema & Theatre, Iran University of Art, Tehran, Iran.

Abstract

The present article analyzes the representation of surveillance in *The Color Purple* (2010) and *Midday Adventures* (2017) with an aesthetic approach. Regarding the idea of Panopticon surveillance, the selected movies for case study are two notable films in post-revolutionary Iranian cinema. Michel Foucault, the French thinker and historian of the 20th century, in his book, *Discipline and Punish: the Birth of the Prison,* based on the idea of the Panopticon prison, analyzes the concept of Panopticon surveillance. The Panopticon, a fundamentally new type of prison, was designed in the 18th century by Jeremy Bentham, an English utilitarian philosopher. This modern prison exposes the cells of prisoners to a supervisor who is hidden in the darkness of central tower. Foucault describes the surveillance mechanisms in the Panopticon as the surveillance mechanisms of modern political powers in order to maintaing sociopolitical order in society. In recent years, the discourse of surveillance influenced by the thoughts of Michel Foucault has formed a discussion about surveillance cinema in film studies. By reviewing the works of early cinema, the theoreticians of this field 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. Also they have studied the ways of using this concept in movies by emphasizing the affinity between the surveillance and the cinematic form. In this approach, they have paid attention to the moving from a thematic concern to structural engagement of surveillance in the aesthetic foundation of films. In Iranian cinema, one can find significant examples that have used the idea of Panopticon surveillance in an considerable way. The present research first tries to examine the idea of Panopticon surveillance in Michel Foucault's thought and in the next step to study the analytical approaches of film scholars in explaining the concept of surveillance cinema. At the end, by focusing on the selected films, the structural application of surveillance in these two works is examined. The findings of this research reveal that these two works have used structural elements in different ways to reflect the idea of surveillance in their aesthetic forms.

Keywords: Panopticon Surveillance, Michel Foucault, Surveillance Cinema, *The Color Purple* (2010), *Midday Adventures* (2017)