Received: 2025/08/16
Accepted: 2025/09/29
Published: 2026/05/22

Surveillance Cinema: Representing the Panopticon Atmosphere under the Pahlavi Government in the Films of the First Decade after the Revolution

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 (Corresponding Author).

Abstract

In the context of the political and social transformations of the early years after the Islamic Revolution, a significant portion of cinematic productions focused on the struggles of revolutionary masses and the depiction of violence by the secret police of the Pahlavi regime. Some of these works lack structural coherence and aesthetic consistency, and due to the dominance of ideological concerns over artistic aspects, they are sometimes regarded as superficial. Consequently, they have often been overlooked in Iranian film studies. However, rereading these films can reveal their creative potential. This study, focusing on the representation of surveillance elements in the cinema of the first decade after the revolution, analyzes six key films of this period—Cry of the Mojahed (Faryad e Mojahed, 1979), From Shout to Assassination (Az Faryad ta Teror, 1980), The Executed (Edami, 1981), The Weak Point (Noqteh Za'f, 1983), Boycott (Baykot, 1985), and Firing Squad (Tirbaran, 1986). By reexamining these lesser-studied works, the research discusses their capacity to be interpreted through the lens of Panopticon surveillance as theorized by Michel Foucault. In Discipline and Punish: The Birth of the Prison, Foucault outlines the mechanisms of modern disciplinary power and, drawing on the Panopticon, introduces surveillance as a key element in maintaining order. The films under study depict and problematize surveillance from aesthetic, narrative, and psychological perspectives, within both urban settings and prison spaces. A major theme across these films is the omnipresent power of SAVAK and the pervasive surveillance atmosphere of pre-revolutionary society. In some works, this theme appears as fleeting references, while in others it constitutes a central structural element. Scene analyses reveal that elements such as the sound of a camera shutter, the alignment of cinematic and surveillance camera perspectives, individual files, photographic archives, and psychological mechanisms of observation play a pivotal role in representing the Panopticon atmosphere. In certain cases, these films, through visual techniques, blur the boundary between narrative and structural surveillance, employing the filmmaker's camera itself as a surveillance technology. The findings indicate that these works, as examples of surveillance cinema, offer a creative representation of disciplinary mechanisms and the visual culture of surveillance.

Keywords: Panopticon Surveillance, Michel Foucault, Post-Revolutionary Iranian Cinema, Surveillance Camera, Pahlavi Regime

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۰۵/۲۵
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۰۷/۰۷
تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۵/۰۳/۰۱

نسترن دره‌گیرائی [۱]، علیرضا صیاد [۲]

سینمای نظارت: بازنمایی اتمسفر سراسربینانه حکومت پهلوی در فیلم‌های دهه نخست پس از انقلاب*

چکیده

در بستر دگرگونی‌های سیاسی و اجتماعی سال‌های نخست انقلاب، بخش قابل توجهی از آثار سینمایی بر محور مبارزات توده‌های انقلابی و بازنمایی خشونت نهادهای امنیتی رژیم پهلوی شکل گرفت. این فیلم‌ها گرچه پاسخی به شور جمعی آن دوره بودند، اما ارزش‌های هنری برخی از آن‌ها به‌دلیل تأثیرپذیری از فضای هیجانی و سیاسی کمتر برجسته شده و اغلب در حاشیه‌ی مطالعات سینمای ایران باقی مانده‌اند. پژوهش حاضر با تمرکز بر بازنمایی مؤلفه‌های نظارت در سینمای دهه نخست پس از انقلاب، به تحلیل شش فیلم شاخص این دوره - فریاد مجاهد (۱۳۵۸)، از فریاد تا ترور (۱۳۵۹)، اعدامی (۱۳۵۹)، نقطه ضعف (۱۳۶۲)، بایکوت (۱۳۶۴) و تیرباران (۱۳۶۵) - می‌پردازد. این مطالعه با بازخوانی این آثار کمتربررسی‌شده، ظرفیت آن‌ها را برای تطبیق با نظریه نظارت سراسربینانه در اندیشه میشل فوکو مورد بحث قرار می‌دهد. فیلم‌های مورد بررسی، امر نظارت را از منظر زیبایی‌شناختی، روایی و روانی در بستر محیط شهری و فضای زندان به تصویر کشیده و مسئله‌مند می‌کنند. تحلیل صحنه‌ها نشان می‌دهد که استفاده از عناصری چون صدای شاتر دوربین عکاسی، هم‌پوشانی زاویه‌دید دوربین فیلم با دوربین نظارتی، پرونده‌های فردی، آرشیو عکس‌ها و مکانیسم‌های روانی نظارت، در بازنمایی اتمسفر سراسربینانه نقشی محوری دارند. در مواردی این فیلم‌ها با بهره‌گیری از تکنیک‌های بصری، مرز میان نظارت روایتی و نظارت ساختاری سینمایی را محو کرده و دوربین فیلم‌ساز را به‌مثابه یک فناوری نظارتی به‌کار می‌گیرند. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد این آثار، به‌عنوان نمونه‌هایی از سینمای نظارت، بازنمایی خلاقانه‌ای از سازوکارهای انضباطی و فرهنگ بصری نظارت ارایه می‌کنند.

واژگان کلیدی: نظارت سراسربینانه، میشل فوکو، سینمای بعد انقلاب ایران، دوربین نظارتی، حکومت پهلوی

[۱] کارشناسی ارشد سینما، گروه سینما، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

[۲] دانشیار گروه سینما، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)

Email: a.sayyad@art.ac.ir

* مقاله‌ی حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده‌ی اول با عنوان «بررسی زیباشناسانه مفهوم نظارت سراسربینانه در سینمای دهه‌ی پنجاه تا نود ایران با بهره‌گیری از آرای میشل فوکو» است که با راهنمایی نگارنده‌ی دوم در دانشگاه هنر ایران ارایه شده است.

مقدمه

انقلاب ۵۷ به‌مثابه تحولی عظیم در ساحت‌های سیاسی، فرهنگی و تاریخی، منجر به گسستی بنیادین در ساختارهای پیشین شد. این رخداد، نه‌تنها مناسبات قدرت بلکه نهادهای فرهنگی را نیز دگرگون ساخت و تأثیری عمیق بر سینمای ایران برجای گذاشت. سینمای ایران که در دوران پهلوی تحت نظام خاصی از تولید و عرضه شکل گرفته بود، با وقوع انقلاب دستخوش دگرگونی شد. به‌تبع این تغییرات، صنعت سینما با نوعی وقفه و سردرگمی مواجه شد و تولید آثار سینمایی، به‌ویژه در سال‌های اولیه پس از انقلاب، به‌شدت تحت تأثیر شرایط سیاسی، ایدئولوژیک و اجتماعی قرار گرفت. در این دوره، بخش قابل توجهی از تولیدات سینمایی به مضامین انقلابی اختصاص یافت و اغلب بازنمایی مبارزات گروه‌های انقلابی، خشونت ساختارهای سرکوب رژیم پهلوی و نقش ساواک در کنترل و نظارت جامعه پیش از انقلاب را مورد توجه قرار می‌دادند. برخی از این آثار به‌دلیل غلبه‌ی رویکرد ایدئولوژیک بر جنبه‌های هنری، از انسجام ساختاری و زیبایی‌شناسی قابل توجهی برخوردار نبودند و به‌عنوان آثاری سیاسی‌نما و شتاب‌زده تلقی شدند. به همین دلیل، پژوهش‌های سینمایی پیشین این آثار را اغلب نادیده گرفته‌اند، بااین‌حال بازخوانی و تحلیل آن‌ها می‌تواند ظرفیت‌های خلاقانه و امکانات بیان سینمایی را آشکار ساخته و درک عمیق‌تری از نحوه‌ی تعامل سینما با تحولات اجتماعی و سیاسی فراهم آورد. یکی از محورهای مهم این آثار، بازنمایی قدرت همه‌جابین ساواک و اتمسفر نظارتی حاکم بر جامعه پیش از انقلاب است؛ مفهومی که در برخی فیلم‌ها به شکل اشاره‌های گذرا و در برخی‌دیگر به‌عنوان یکی از مضامین اصلی و ساختاری فیلم ظاهر شده و اهمیت بررسی سینمایی آن را در چارچوب نظری و تحلیلی دوچندان می‌کند. پژوهش حاضر با تمرکز بر شش نمونه‌ی شاخص از فیلم‌های ساخته‌شده در سال‌های اولیه پس از انقلاب، شامل «فریاد مجاهد» (۱۳۵۸، مهدی معدنیان)، «از فریاد تا ترور» (۱۳۵۹، منصور تهرانی)، «نقطه ضعف» (۱۳۶۲، محمدرضا اعلامی)، «اعدامی» (۱۳۵۹، محمدباقر خسروی)، «بایکوت» (۱۳۶۴، محسن مخملباف) و «تیرباران» (۱۳۶۵، علی‌اصغر شادروان)، در پی تحلیل چگونگی بازتاب مکانیزم‌های نظارت سراسربینانه و اتمسفر نظارتی حاکم بر جامعه در این آثار است. چارچوب نظری این پژوهش بر پایه اندیشه‌های میشل فوکو[۱] و مفهوم نظارت سراسربینانه[۲] در شکل‌گیری جوامع انضباطی بنا شده است؛ مفهومی که نشان می‌دهد قدرت مدرن نه از طریق اعمال خشونت مستقیم، بلکه به‌واسطه‌ی نظارت و کنترل مستمر بر افراد اعمال می‌شود. از این منظر، تحلیل فیلم‌های مورد مطالعه امکان بررسی نحوه‌ی ترجمه‌ی مفاهیم نظارت، رصد و کنترل اجتماعی به زبان سینمایی را فراهم می‌آورد. پرسش اصلی پژوهش بر این استوار است که چگونه فیلم‌های مورد بررسی، با بهره‌گیری از زبان سینمایی، تکنیک‌های بصری و انتخاب‌های زیبایی‌شناختی، توانسته‌اند مشخصه‌ها و نشانه‌های ساختار نظارتی ساواک و فرهنگ گسترده‌ی نظارت پیش از انقلاب را بازتاب دهند. هدف این پژوهش تحلیل نحوه‌ی بازنمایی اتمسفر نظارتی فراگیر ساواک در فیلم‌ها، با تمرکز بر تمهیدات روایی و زبان سینمایی و بررسی رابطه‌ی میان فرم و ساختار سینمایی با انتقال مفاهیم اجتماعی و سیاسی مرتبط با فضای نظارتی است.

روش تحقیق

پژوهش حاضر با رویکردی توصیفی-تحلیلی و بر پایه مطالعات کتابخانه‌ای و تحلیل فیلم انجام شده است. در این پژوهش، مفهوم «نظارت سراسربینانه» در اندیشه‌ی میشل فوکو، تاریخ‌نگار فرانسوی، به‌عنوان چارچوب نظری مطرح شده و کتاب مراقبت و تنبیه: تولد زندان[۳] منبع اصلی این بخش به‌شمار می‌آید. نمونه‌های موردی به‌صورت هدفمند از میان فیلم‌های ساخته‌شده توسط فیلم‌سازان مختلف در دهه ۱۳۶۰ انتخاب شده‌اند، به‌گونه‌ای که در این آثار، ایده‌ی نظارت سراسربینانه به اشکال گوناگون نقشی اساسی دارد. بخش

تحلیل مقاله در چهار محور ساختاربندی شده است تا ایده‌های روایی و ساختاری فیلم‌ها بررسی و امکان مقایسه میان آن‌ها فراهم شود. این ساختار، مؤلفه‌های مختلف نظارت سراسربینانه را به‌صورت جداگانه و با تمرکز بر ویژگی‌های خاص هر اثر بررسی می‌کند.

چارچوب نظری

فوکو، سراسربین، و سینمای نظارت

میشل فوکو در کتاب خود، مراقبت و تنبیه: تولد زندان، با بهره‌گیری از ایده‌ی معمارانه جرمی بِنتام[۴] پیرامون زندان سراسربین از پدیده نظارت به‌مثابه نوعی تکنولوژی سیاسی یاد می‌کند که کنترل و نظم را در جوامع مدرن تضمین می‌کند. از منظر فوکو، در سازوکار سراسربین، «هر چیز بی‌وقفه قابل رؤیت و درنتیجه قابل شناسایی است»(فوکو، ۱۳۷۲: ۲۴). با الهام از ساختار سراسربین، فوکو فرد تحت نظارت را این‌چنین معرفی می‌کند: «همواره در معرض دید است، [اما] خود چیزی نمی‌بیند»(فوکو، ۱۳۷۲: ۲۵). مکانیزم سراسربین بر پایه‌ی کنترل بصری و «قوانین بینایی قدرت» عمل می‌کند (دریفوس و رابینو، ۱۳۷۹: ۲۷۳). به‌گونه‌ای که در این ساختار «میدان دید ناظر به قلمروی قدرت او» تبدیل می‌شود (اسمارت، ۱۳۸۵: ۱۱۴). فوکو معتقد بود که می‌توان الگوی نظارت سراسربینانه را «به شیوه‌ای انتشار یافته و چندگانه و چندظرفیتی در سرتاسر پیکر اجتماع به کار انداخت»(فوکو، ۱۳۷۸ :۲۶۰). در جوامع امروزی، این مفهوم به فراسوی ساختار معماری گذار کرده و به تمثیلی برای بسیاری از اعمال و فرم‌های نظاره‌گری که به جهان مدرن شکل داده‌اند، تبدیل شده است. سیستم‌های نظارتی کنونی که به طور گسترده در فضاهای کلان‌شهری حضور دارند، «بدون نیاز به دیوارها، پنجره‌ها، برج‌ها و نگهبان‌ها» مبتنی بر همان اصل سراسربینی عمل می‌کنند (Poster, 1990: 93). ادوارد سوجا[۵] اشاره می‌کند که در دنیای معاصر، «هر شهری تا درجه‌ای یک سراسربین است، به‌واسطه مجموعه‌ای از مدل‌های نظارتی که به‌منظور تحمیل و حفظ یک مدل ویژه از رفتار و انضباط مرتبط با بدن طراحی شده‌اند»(Soja, 1996: 235). متأثر از بحث فوکو، این مفهوم، به «مدل پیشروی تحقیقاتی یا استعاره‌ای برای تحلیل نظارت» در دوره معاصر مبدل شده است (Haggerty, 2006: 23). مطالعات نظارت، حیطه‌ی پژوهشی میان‌رشته‌ای و نوینی است که در سه دهه گذشته، به یک موضوع مهم در مباحث آکادمیک و عمومی تبدیل شده است (Lyon & al., 2012: 1). در این حوزه، پژوهش‌گرانی از رشته‌های مختلف همچون علوم سیاسی، جرم‌شناسی، مطالعات شهری، و غیره به تأمل و بحث در رابطه با ابعاد گسترش یابنده نظارت در جوامع معاصر می‌پردازند. (Klauser, 2016: 5) همچنین در سال‌های اخیر، مطالعات نظارت، بحث «سینمای نظارت[۶]»، به یکی از مباحث مهم مطالعات فیلم مبدل شده است (Zimmer, 2015: 13). در این رابطه، کاترین زیمر[۷] معتقد است از همان زمان پیدایش سینما، مفهوم نظارت نقشی کلیدی در مضمون و تکنیک فیلم‌ها داشته است. به‌زعم وی «تکنولوژی‌های بصری مرتبط با سینما ارتباط تنگاتنگی با عملکرد نظارتی و تولید دانش از طریق بینایی دارند، حتی اگر سینما از طبقه‌بندی به‌عنوان یک رسانه صرفاً بصری فراتر رود» (Ibid: 4). زیمر معتقد است «از ساده‌ترین روایت‌های سینمای اولیه تا پیچیده‌ترین کاوش‌های روان‌شناختی، زیبایی‌شناختی، فلسفی و سیاسی فیلم معاصر، روایت سینمایی و نظارت همچنان به شیوه‌های پویا و ساختاری تلاقی می‌کنند» (Ibid: 9). وی بر اهمیت بازنویسی «تاریخ نظارت و سینما»، به‌واسطه‌ی تلاقی‌های بی‌شمار «تکنولوژیکی، سیاسی، تاریخی و ساختاری بین فرم سینمایی و عملکرد نظارتی» تأکید می‌کند (Ibid: 13). نمی‌توان این نکته را از نظر دور داشت که توجه فزاینده به سینمای نظارتی در سال‌های اخیر با گسترش جوامع نظارتی در دنیای معاصر مرتبط است (Lefait, 2013: v). آن‌چنان‌که سباستین لفایت [۸]، در کتاب نظارت بر روی پرده: مانیتور کردن در تلویزیون و فیلم‌های معاصر[۹] بحث می‌کند، در جوامع معاصر «همزمان با اینکه نظارت به بخشی از سبک زندگی تبدیل می‌شود،

تأثیر قابل‌توجهی نیز بر زیباشناسی فیلم‌ها دارد» (Lefait, 2013: 44). توماس لوین[۱۰] به مشخصه‌ی «رتوریک نظارت» در سینمای معاصر، هم از نظر مضمونی و هم ساختاری، توجه دارد و بر این باور است که در این نوع سینما، تمرکز از بازنمایی مضمونی نظارت به‌سمت نمودهای ساختاری آن تغییر یافته است. (Levin, 2002: 582) از این منظر، در سال‌های اخیر، گرایشی به بازخوانی آثار کلاسیک تاریخ سینما به‌منظور ردیابی مشخصه‌های مضمونی و فرمی نظارتی در مطالعات فیلم شکل گرفته است. این گرایش، گاه آثاری را مورد توجه قرار می‌دهد، که به طور مستقیم به مضمون نظارت مرتبط نیستند اما لحظات و یا خرده‌روایت‌هایی را دربر می‌گیرند که می‌توان از منظر نظارت آن‌ها را بازخوانی کرد. ازاین‌رو، پژوهش حاضر می‌کوشد برخی از آثار سینمایی ساخته‌شده در دهه اول پس از انقلاب را مورد بررسی قرار دهد که مبارزات نیروهای مخالف رژیم پهلوی و تلاش نیروهای نظارتی و امنیتی حکومت (به‌خصوص ساواک) در شناسایی، کنترل و سرکوب آن‌ها را بازنمایی می‌کنند. پژوهش حاضر این بحث را مطرح می‌سازد که در فیلم‌های مورد مطالعه این پژوهش، هریک با بهره‌گیری از سازوکاری متفاوت، این اتمسفر نظارتی حکومت پهلوی را مورد اشاره قرار داده‌اند؛ گاه به شیوه‌ای مستقیم و گاه به شیوه‌ای نامحسوس. در این آثار لحظه‌هایی وجود دارد که دوربین خود به عنصری مهم در سازوکار نظارتی بدل می‌شود و شخصیت‌ها را تحت نظر می‌گیرد. از این منظر می‌توان بحث کرد، «دوربین به یک مشارکت‌کننده در راستای هدف قدرت انضباطی تبدیل می‌شود» و «رابطه میان دوربین فیلم‌ساز و نگاه (نظارتی) پلیسی» مورد اشاره قرار می‌گیرد (Kaes, 1993: 115). به تعبیر دیگر با وام‌گیری از بحث توماس لوین، می‌توان استدلال کرد که در این فیلم‌ها شاهد گذاری از به‌کارگیری مضمونی، به‌سوی درگیری ساختاری با مفهوم نظارت هستیم. این فیلم‌ها همچنین یکی از مهم‌ترین چالش‌های کلان‌شهرهای مدرن را مضمون خود تبدیل کرده‌اند؛ مشخصه ناشناخته بودن در میان جمعیت شهری، و درعین‌حال میل قدرت حاکم برای نظارت و زیر نظر گرفتن سوژه‌های شهری. والتر بنیامین[۱۱] در مباحث خود بر اهمیت امکان رؤیت‌ناپذیر بودن و ناشناس ماندن در میان فضاهای شهری مدرن تأکید می‌کند که به‌مثابه حفاظ و سپری است که فرد از در برابر نظارت بهره می‌گیرد. سوژه‌های شهری همچنین می‌تواند هویت‌های دیگر و جعلی اتخاذ کنند و زیر نقاب این هویت جدید پنهان شوند. ازاین‌رو به هنگامی‌که شهر مدرن امکان پنهان ماندن هویت فردی و ردای ناشناسی پوشیدن را مهیا می‌کند، قدرت انضباطی تلاش می‌کند با بهره‌گیری از تکنیک‌های شناسایی جدید، با کنار زدن نقاب ناشناسی امکان تشخیص هویت افراد را فراهم نماید (Gunning, 1995: 22).

پیشینه پژوهش

پژوهش‌گران متعددی به مشخصه‌ی سراسربینانه رژیم پهلوی به‌مثابه یک جامعه انضباطی و نظارتی پرداخته‌اند و بحث کرده‌اند که سازوکارهای نظارتی ساواک با ایجاد توهم حضور همه‌جایی، ترس از نظارت دایمی را در ذهن شهروندان نهادینه می‌کردند (Moallem, 2005: 73-74 & Afary, 2009). حمید نفیسی در کتاب تاریخ اجتماعی سینمای ایران[۱۲]، مشخصه پارانویا و هراس در برخی از آثار موج نوی سینمای ایران ازجمله بن‌بست (پرویز صیاد، ۱۳۵۸)، خشت و آینه (ابراهیم گلستان، ۱۳۴۴)، شب قوزی (فرخ غفاری، ۱۳۴۳)، رگبار (بهرام بیضایی، ۱۳۵۱) را مورد توجه قرار می‌دهد و آن را مرتبط با ترس از نظارت همه‌جاحاضر ساواک می‌داند. به‌زعم نفیسی: «هراس از ساواک، گسترده و عمیق بود و همه اقشار جامعه را در بر می‌گرفت، و شامل ترس از نظارت شنیداری و دیداری می‌شد» (Naficy, 2011: 361). نفیسی از میان موضوعات محبوب فیلم‌های سال‌های اولیه پس از انقلاب به جاسوسی و شکنجه توسط ساواک و مبارزه مسلحانه علیه شاه اشاره می‌کند و فیلم‌هایی مثل فریاد مجاهد (۱۳۵۸) و از فریاد تا ترور (۱۳۵۹) را به‌عنوان خرده‌ژانری موسوم به فیلم‌های ساواکی در نظر می‌گیرد.

دوربین سینمایی به‌مثابه تکنولوژی نظارتی

فیلم فریاد مجاهد (۱۳۵۸) به‌عنوان یکی از نخستین فیلم‌های داستانی تولیدشده پس از انقلاب شناخته می‌شود. آن‌چنان‌که حسن حسینی اشاره می‌کند: «فریاد مجاهد سرآغاز دوره‌ای کوتاه و کم‌دوام از تاریخ سینمای ایران است که از آن می‌توان به فیلم‌فارسی انقلابی در برابر سینمای دولتی (بعد از شکل‌گیری بنیاد فارابی) تعبیر کرد»(حسینی، ۱۳۹۹: ۷۶۶). فیلم روایت‌گر مبارزات انقلابی گروهی از نیروهای مذهبی است که پیرامون معلمی به نام علی نجاتی، همسر او، آهنگری به نام سیدمرتضی و دیگر همراهانش شکل گرفته‌اند. واقعه‌ی پانزده خرداد ۱۳۴۲ زمینه‌ساز اصلی شکل‌گیری این گروه مبارز است. پس از ترور رئیس شهربانی و برنامه‌ریزی برای یک کودتای نظامی، محل جلسات گروه لو می‌رود؛ برخی اعضا کشته یا دستگیر می‌شوند و در زندان‌های ساواک تحت شکنجه قرار گرفته و درنهایت به اعدام محکوم می‌شوند. در جریان روایت فیلم، با گسترش مبارزات انقلابی، گروه تصمیم به ورود به فاز مسلحانه می‌گیرد. در یکی از صحنه‌های فیلم، همسر علی که برای مشورت با برخی از مبارزان سرشناس به عراق رفته و در بازگشت اسلحه‌ای را مخفیانه به کشور وارد کرده، توسط سیدمرتضی، دوست علی، با خودرو به خانه بازگردانده می‌شود. در نمایی که خودروی سیدمرتضی مقابل خانه علی توقف می‌کند، دوربین در فاصله‌ای دور، پیاده شدن این دو نفر را در قاب می‌گیرد. درحالی‌که آن‌ها از ماشین خارج می‌شوند، صدای شاتر دوربین عکاسی، در چهار نوبت با فواصل کوتاه شنیده می‌شود. این صدا بدون آنکه منبع تصویری مشخصی داشته باشد، توهم حضور یک عکاس مخفی یا مخبر را ایجاد می‌کند. در ادامه‌ی فیلم به دوربین عکاسی که مرجع این صدا بوده، و اینکه چه‌کسی از این دو مبارز عکاسی می‌کرد، اشاره‌ای نمی‌شود. بااین‌حال، کمی پس‌ازاین صحنه، اعضای گروه هنگام تجمع در زیرزمینی به‌منظور آغاز عملیات، غافلگیرانه توسط نیروهای امنیتی محاصره و دستگیر یا کشته می‌شوند. به‌این‌ترتیب، صدای شاتر دوربین می‌تواند به‌عنوان نشانه‌ای از حضور پنهان نیروهای امنیتی و نظارتی تعبیر شود. که از قبل اعضای گروه را تحت نظارت قرار داده‌اند و با شناسایی اعضای گروه، در زمان گردهمایی آن‌ها را محاصره کرده‌اند. اما در سطحی فراتر، این صدا، در غیاب هرگونه نمای بیرونی از خودِ دوربین عکاسی، و در هم‌راستایی کامل با جایگاه دوربین سینمایی، می‌تواند دلالت بر هم‌ارزی جایگاه دوربین سینما و تکنولوژی نظارتی نیز داشته باشد. از این منظر نماهای نزدیکی که دوربین از مأموران ساواک که در پوشش شهروند عادی در داخل دادگاه حضور دارند، می‌گیرد نیز جنبه دیگر این نظارت را برجسته می‌سازد. در پایان فیلم، علی که در صحنه‌ی محاصره توسط نیروهای امنیتی مجروح و دستگیر شده بود، پس از تحمل شکنجه در زندان ساواک، در یک دادگاه نظامی به مرگ محکوم می‌شود. صحنه‌ی دادگاه، از منظر پرداخت به ایده نظارت، حائز اهمیت است. در جریان رسیدگی قضایی، آشکار می‌شود که روند دادگاه تحت نظارت و هدایت مقام‌های عالی‌رتبه‌ی امنیتی قرار دارد، و رأی نهایی پیشاپیش دیکته شده است. در لحظه‌ای که علی در حال دفاع از خود دربرابر اتهامات وارده است، دوربین به‌تدریج روی چهره‌ی او زوم می‌کند. سپس تصویر برش می‌خورد به نمایی از یک صفحه نمایش در اتاق یک مقام امنیتی بلندپایه که در حال تماشای مستقیم این صحنه است. این برش تصویری، رابطه‌ی مستقیم میان صحنه‌ی محاکمه و اتاق فرماندهی امنیتی را آشکار می‌سازد. اندکی بعد، هم‌زمان با اعلام ختم جلسه برای شور نهایی، دوربین به‌تدریج به‌سوی فضای بالای سر قاضی زوم می‌کند که در کنار تصویری از محمدرضا پهلوی، دوربین کوچکی به حالت دوربین‌های مداربسته، دیده می‌شود که در ارتفاع بالا، از فضای دادگاه فیلم می‌گیرد. (تصاویر ۱-۲) در ادامه، قاضی با ترک جلسه، مستقیم به اتاق مقام نظامی می‌رود و حکم اعدام علی را از سوی او دریافت می‌کند. این صحنه، از یک‌سو بر جنبه‌ی نمایشی این دادگاه نظامی تأکید می‌ورزد، و از سوی دیگر، با برجسته کردن نقش محوری دوربین مداربسته، دلالت به کنترل و نظارت همه‌جانبه‌ی ساختار امنیتی بر فرایند قضایی می‌تواند داشته باشد.

علاوه‌براین، دوربین فیلم‌ساز با ثبت نماهای نزدیکی از چهره‌ی مأموران ساواک که در پوشش شهروندان عادی در سالن دادگاه حضور دارند، نیز جنبه‌ی دیگر این نظارت را برجسته می‌سازد.

تصویر ۱ تصویر ۲
زوم بر گوشه‌ای تاریک در سمت چپ عکس شاه و آشکار شدن تدریجی دوربین نظارتی در جلسه دادگاه
مأخذ: (تصاویر برگرفته‌شده از فیلم فریاد مجاهد)

از فریاد تا ترور (۱۳۵۹) ساخته‌ی منصور تهرانی نیز از دیگر آثاری است که به روایت مبارزات انقلابی ضد رژیم پهلوی می‌پردازد. داستان درباره‌ی فردی به نام داوود است که پس از سال‌ها بی‌خبری از دوست قدیمی‌اش حسین، درمی‌یابد که او به اعتیاد دچار شده و در شرایطی نابسامان زندگی می‌کند. داوود که خود بیکار است، به‌عنوان راننده‌ی تیمسار، رییس دادرسی ارتش، استخدام می‌شود. اما توسط گروهی ناشناس ربوده می‌شود و مشخص می‌شود که رهبر این گروه، دیگر دوست قدیمی‌اش، رضا، است. اعضای گروه از مبارزان انقلابی هستند که در پی ترور تیمسار به‌دلیل نقش او در صدور احکام اعدام برای مبارزان در دادگاه‌هایی فرمایشی و غیرعادلانه هستند. رضا تلاش می‌کند داوود را به همراهی با گروه ترغیب کند. صحنه‌ی خروج رضا از خانه برای کمک به حسین، واجد کیفیتی معنادار است. این صحنه در یک پلان برداشت شده و از نمایی ثابت مقابل در خانه آغاز می‌شود. با باز شدن در و ظاهر شدن رضا، صدای شاتر دوربین عکاسی شنیده می‌شود و سپس تصویر متحرک سینمایی به تصویری ایستای عکاسانه، بدل می‌شود. (تصاویر ۳-۴) این فرآیند دو بار دیگر نیز در ادامه‌ی حرکت رضا در کوچه تکرار می‌شود: ابتدا صدای شاتر شنیده می‌شود و سپس تصویر به حالت عکس درمی‌آید. درنهایت، رضا از میدان دید دوربین خارج می‌شود و صحنه پایان می‌یابد. همانند فیلم فریاد مجاهد (۱۳۵۸)، در این نما نیز هیچ ارجاع مستقیمی به مرجع این نگاه، و اینکه چه‌کسی در حال عکاسی از رضا بوده است، نمی‌شود. بااین‌حال، در پایان فیلم، هنگامی‌که عملیات ترور لو رفته و گروه مبارزان در محاصره‌ی نیروهای امنیتی قرار می‌گیرد، روشن می‌شود که رضا و دیگران از پیش تحت نظارت بوده‌اند. از این منظر صدای شاتر و تبدیل تصویر متحرک به تصویر ایستا را می‌توان به‌مثابه بازنمایی عکس‌هایی دانست که نیروهای امنیتی برای شناسایی رضا گرفته‌اند. نکته‌ی قابل‌توجه آن است که زاویه‌ی دید دوربین سینمایی و دوربین فرضی عکاس، هم‌سو و منطبق‌اند. ازاین‌رو، می‌توان گفت که خودِ تصویر سینمایی نیز به‌نوعی در نظارت دخیل است و کارکردی نظارتی می‌یابد. در مقایسه با فیلم فریاد مجاهد (۱۳۵۸) که تنها صدای شاتر در آن شنیده می‌شد، این فیلم با افزودن لایه‌ی تصویری، یعنی تبدیل تصویر متحرک به عکس، کارکرد نظارتی تصویر را به‌وضوح بیشتری برجسته می‌کند. بااین‌حال، نباید از کیفیت پنهان و ابهام‌آلود دوربین در نمای مورد بحث در فیلم از فریاد تا ترور (۱۳۵۹) چشم‌پوشی کرد.

تصویر ۳ تصویر ۴
تصویر ایستای رضا و نمونه‌ای از دخیل‌شدن خودِ تصویر سینمایی در عمل نظارت
مأخذ: (تصاویر برگرفته‌شده از فیلم از فریاد تا ترور)

فیلم نقطه ضعف نخستین اثر سینمایی محمدرضا اعلامی است که در سال ۱۳۶۲ ساخته شده و بر اساس رمانی به نام «اشتباه[۱۳]» نوشته‌ی آنتونیس ساماراکیس[۱۴] اقتباس شده است. داستان، روایت بازداشت یکی از مخالفان رژیم پهلوی توسط ساواک است و تلاش دستگاه امنیتی برای به‌دست‌آوردن اطلاعات از او را دنبال می‌کند. دو مأمور ساواک، به فرمان مافوق خود، مأمور می‌شوند تا در جریان انتقال فرد مظنون به تهران، با تظاهر به اینکه خود نیز افراد دون‌پایه‌ای در سازمان هستند، به او نزدیک شده و اطلاعاتی کسب کنند. بر اساس نقشه، یکی از مأموران همراه مظنون در شهر گردش می‌کند تا از طریق ایجاد رابطه، اعترافاتی از او بگیرد. در این حین، مأمور دیگری همواره از دور آن‌ها را زیر نظر دارد. در پایان، این مأمور ناظر است که دچار تحول می‌شود و با مواجهه با فضای شهر، لایه‌های سرکوب‌شده شخصیت خودش را بازکشف می‌کند. فیلم به‌صورت تدریجی، تنش میان نقشه نظارتی و امکان رهایی را از خلال فضاسازی و میزانسن آشکار می‌سازد. پس از خروج مأمور و مظنون از آرایشگاه برای گردش در شهر، دوربین آن دو را در یک لانگ‌شات از انتهای راهرو نشان می‌دهد. وقتی از قاب خارج می‌شوند، دوربین ناگهان آن‌ها را رها می‌کند و به‌سمت راست پن می‌کند و روی شیشه‌ای که تصویر ساختمان‌ها و گیاهان اطراف را بازتاب می‌دهد، مکث می‌کند. با توجه به حرکت سریع دوربین و برش آن به نمای بعدی، دیدن دقیق عناصر داخل قاب دشوار است، اما این تصور شکل می‌گیرد که فردی پشت شیشه و گیاهان پنهان شده است. در ادامه‌ی گردش شهری، زمانی که آن دو در حال خرید هستند، دوربین از فاصله‌ای دور آن‌ها را دنبال می‌کند و به‌تدریج روی آن‌ها زوم می‌کند. عناصر بصری شهری در پیش‌زمینه قرار دارند، و مأمور و مظنون در پس‌زمینه، در حال خروج از سمت راست قاب‌اند. در این لحظه، ناگهان صورتی مبهم از سمت چپ قاب وارد می‌شود و با وضوح گرفتن آن، مشخص می‌شود فردی آن دو را زیر نظر دارد. دیالوگی در یک فلش‌بک معلوم می‌کند که مأمور سومی از ابتدا تا انتهای گردش در شهر آن‌ها را زیر نظر داشته است. در همین راستا، می‌توان برداشت کرد که حرکت پن دوربین روی شیشه‌ی بازتابنده نیز از زاویه‌ی دید همین مأمور سوم بوده، که در پشت گیاهان پنهان شده بود. بخش قابل‌توجهی از نماهای فیلم در سکانس گردش شهری، از فاصله‌ای دور ثبت شده‌اند، به‌طوری‌که عناصر شهری، خودروها و عابران، گاه مانع دیده‌شدن کامل مأمور و مظنون می‌شوند. در بعضی موارد، حتی دوربین در تلاش برای در قاب داشتن آن دو ناکام می‌ماند و آن‌ها را در دل شهر گم می‌کند. این ویژگی می‌تواند نشانه‌ای باشد از نگاه نظارتی مأمور سومی که در عین پنهان کردن خود در گوشه‌ای، تلاش دارد آن دو را زیر نظر بگیرد. یکی از صحنه‌های کلیدی فیلم در شهربازی رخ می‌دهد. مأمور و مظنون، روی صندلی پارکی می‌نشینند. دوربین در

لانگ‌شاتی آن‌ها را از دور در قاب می‌گیرد و سپس به‌تدریج زوم می‌کند. ناگهان عکاسی دوره‌گرد از سمت راست وارد قاب می‌شود و بی‌اجازه از آن‌ها عکس می‌گیرد. مأمور خشمگین واکنش تندی نشان می‌دهد، اما مظنون مداخله می‌کند، و مأمور آرام می‌شود. عکس گرفته‌شده توسط مظنون خریداری می‌شود و تصویر به اینسرت‌شاتی از آن عکس قطع می‌شود. سپس، در نمای نزدیک، مأمور را می‌بینیم که به بیرون قاب خیره است و در این لحظه، متوجه حضور مأمور سوم در دوردست می‌شود. محل ایستادن این مأمور به‌گونه‌ای است که می‌توان نتیجه گرفت نمای ابتدایی لانگ‌شات این صحنه، نقطه‌دید او بوده است. اما عمل عکس‌گرفتن خود معنای پیچیده‌تری پیدا می‌کند. عکاس می‌تواند خود یک مأمور امنیتی باشد که در پوشش جعلی، آن دو را زیر نظر داشته، و گرفتن عکس نیز می‌تواند به‌مثابه سندی برای ثبت فرایند مأموریت مأمور برای گزارش به مقامات بالاتر باشد. درعین‌حال، با توجه به مسیر درونی مأمور اصلی که طی این گردش از هویت امنیتی خود فاصله گرفته و خود کودکانه و سرکوب‌شده‌اش را بازکشف می‌کند، می‌توان گفت عکاس، ناخواسته تصویری از خودِ واقعی مأمور را ثبت کرده است. ازاین‌رو، عکس نیرویی برای بازشناسی چهره‌ی فراموش‌شده‌ی خویشتن می‌شود. به‌این‌ترتیب، نگاه دوربین عکاس نقشی دوگانه پیدا می‌کند: هم کارکرد نظارتی ساختار امنیتی را تداعی می‌کند، و هم به‌واسطه‌ی ناخودآگاه بودن سوژه‌ی ثبت‌شده، علیه خودِ نقش‌ها و نقشه‌های امنیتی عمل می‌کند. (تصاویر ۵-۶)

تصویر ۵ تصویر ۶
نماهای لانگ‌شات و موقعیت پنهان دوربین در سکانس گردش شهری
مأخذ: (تصاویر برگرفته‌شده از فیلم نقطه ضعف)

بازنمایی فضای زندان

بایکوت (۱۳۶۴) به کارگردانی محسن مخلباف، درباره مرد جوانی به نام واله است که از اعضای یک گروه مبارز مارکسیستی است که توسط ساواک دستگیر می‌شود. وی در زندان خاطرات خود از جریان مبارزاتش، و همچنین آشنایی‌اش با زوج مسلمانی که از مبارزین مذهبی هستند را به یاد می‌آورد و در این فرایند دچار تردیدهایی نسبت به ایدئولوژی مارکسیستی می‌شود. در انتها واله محکوم به اعدام می‌شود و هم‌بندان چپ‌گرایش می‌کوشند از وی یک مبارز معتقد را بازتاب دهند که تا آخرین‌نفس نسبت به آرمان‌های مارکسیستی‌اش یقین داشته است. حمیدرضا صدر اشاره می‌کند که: «بایکوت اولین فیلم سینمای ایران بود که گوشه‌ای از زندگی زندانیان سیاسی دهه پنجاه را ترسیم می‌کرد و به خلق فضای زندان‌ها نائل می‌آمد» (صدر، ۱۳۸۱: ۲۶۷). در بخش‌های ابتدایی فیلم، صحنه‌ی دستگیری واله توسط نیروهای ساواک به تصویر کشیده

می‌شود. او که در مسیر انتقال همسرش به بیمارستان است، خود را به خانه‌ی زوج مسلمان می‌رساند. اما خیلی زود مشخص می‌شود که خانه در محاصره مأموران ساواک قرار دارد. در پلان‌های آغازین، مأمورانی را می‌بینیم که با اتخاذ هویت‌های جعلی همچون تعمیرکار خودرو، کفاش، دست‌فروش یا روزنامه‌فروش، در اطراف خانه پراکنده شده‌اند و به شیوه‌ای پنهانی آن را تحت نظارت دارند. یکی از مأموران، درون خودرویش، عکس‌هایی از واله و زوج مسلمان در اختیار دارد که به‌عنوان اسناد شناسایی به کار می‌روند. آن‌ها با رصد عبور و مرور اطراف خانه، درصدد شناسایی و دستگیری افراد تحت نظرند. در یکی از نماهای کلیدی از زاویه‌ی دید دوربین، واله را می‌بینیم که از لحظه ورود به محله، زیر نگاه نیروهای امنیتی قرار گرفته است. در ادامه، از یک‌سو صحنه‌هایی نشان داده می‌شود که در آن‌ها مأموران به‌طور مخفیانه خانه را با دوربین تحت نظر دارند، و از سوی دیگر، فضای درون خانه به تصویر کشیده می‌شود که در آن مبارزان از پشت کرکره‌های پنجره، به فضای بیرونی چشم دوخته‌اند و نسبت به حضور مأموران مظنون شده‌اند. در این سکانس، تقابل نگاه‌ها به یکی از مضامین مرکزی تبدیل می‌شود: هم نیروهای امنیتی و هم مبارزان درگیر یک جدال بصری‌اند که نظارت را به‌مثابه تقابل میان دوگانه‌ی دیدن/دیده‌شدن مجسم می‌سازد. در ادامه، پس از دستگیری، واله در زندان با یکی از همراهان سابق خود مواجه می‌شود که از طریق او با مارکسیسم و مبارزه آشنا شده بود. درحالی‌که واله از اعتراف خودداری می‌کند، مبارز دیگر، نحوه‌ی آشنایی و ملاقات‌هایشان را شرح می‌دهد. یکی از این خاطرات، ملاقات آن‌ها در پارکی عمومی و گفت‌وگویی درباره‌ی ضرورت مبارزه انقلابی است. این صحنه، به‌شکلی متناقض‌نما، نه از زاویه‌دید راوی، بلکه از نقطه‌نظر مأموران ساواک بازنمایی می‌شود. خاطره با نمایی از یکی از مأموران ساواک آغاز می‌شود که پشت مجله‌ای که در مقابل صورتش گرفته پنهان شده و اطراف را زیر نظر دارد. در نمای نقطه‌نگاه این مأمور، عکاسی دوره‌گرد دیده می‌شود که در حال عکاسی از فضای پارک است. پس از لحظاتی واله و مبارز مارکسیست، درحالی‌که زیر نگاه‌های نظارت‌کننده مأمورین قرار دارند، وارد صحنه می‌شوند. عکاس بدون جلب توجه، دوربینش را به‌سوی آن دو می‌گیرد و از آن‌ها عکس‌هایی تهیه می‌کند و مشخص می‌شود که وی نیز یکی از مأموران اطلاعاتی است. در این لحظه، دوربین سینمایی با دوربین نظارتی عکاس یکی است. در ادامه‌ی بازجویی در زندان، همین عکس‌ها که در خلال بازگو کردن خاطره گرفته شده بودند، به‌عنوان مدرک انکارناپذیر مقابل واله قرار می‌گیرند. جالب این‌جا است اینکه مأموری که در صحنه پارک در نقش عکاس ظاهر شده بود، اکنون پشت پروژکتور ایستاده و عکس‌ها را به نمایش می‌گذارد. بدین‌ترتیب، گذار از خاطره به سند، از تجربه‌ی شخصی به مدرک امنیتی، و از مشاهده‌گری پنهان به نمایش رسمی و بازجویانه، همگی در پیوندی میان نگاه، سازوکارهای بازنمایی و مناسبات قدرت شکل می‌گیرند.

اهمیت مفهوم نگاه و نظارت در ادامه‌ی فیلم، در فضای زندان شکلی استعاری به خود می‌گیرد. پس از پایان بازجویی‌های اولیه، واله به بند عمومی منتقل می‌شود. در طول صحنه‌های حضور واله در این بند، پسرکی نیمه‌دیوانه هرازگاهی با مقوایی شبیه به دیافراگم دوربین، که به‌شکلی ابتدایی باز و بسته می‌شود، گه‌گاه به‌سمت واله نشانه می‌رود و وانمود به عکاسی از او می‌کند. این نماها از یک‌سو، تداوم فرایند نظارت در فضای محصور زندان را برجسته می‌سازد و از سوی دیگر، به درونی‌شدن نگاه نظارتی در روان سوژه‌های زندانی‌شده دلالت دارد؛ زندانیانی که حتی در غیاب ناظر رسمی، نگاه او را درونی کرده‌اند و همواره خود را در معرض دید و کنترل احساس می‌کنند. یکی از زندانیان با اشاره به پسرک می‌گوید: «اینو می‌بینی. همینجا دیوونه شده». در همین راستا، فوکو بر این باور است که زندانی نه‌تنها موضوع نگاه ناظر است، بلکه به‌تدریج خود به عامل نظارت خویش بدل می‌شود. به بیانی دیگر، در الگوی نظارتی سراسربین، «نظر بیرونی نگهبان به شکل سازوکاری درونی شده و خودتنظیم‌کننده درمی‌آید» (جِی، ۱۳۸۰: ۳۴۸). فوکو معتقد بود دیگر «نیازی

به اسلحه، خشونت فیزیکی یا محدودیت‌های مادی نیست. تنها یک نگاه؛ یک نگاه خیره‌ی کنکاش‌گرانه که هر فردی تحت فشار آن، درونی‌سازی را تا جایی پیش می‌برد که نظارت را بر علیه خود تمرین می‌کند» (Foucault, 1977: 155). از این‌رو، نگاه خیره ناظر مرکزی سراسربین، نگاهی برسازنده در رابطه با ادراک و سوبژکتیویته زندانی است. آن‌چنان که توماس السه‌سر[۱۵] و مالت هاگنر[۱۶] بحث می‌کنند: «بنا بر نظر او (فوکو) ما، نگاه خیره دیگران را درونی‌سازی می‌کنیم، و آن را در سوبژکتیویته خود ادغام می‌کنیم تا میزانی که دیگر نیازی برای هیچ فرد نظارت‌کننده‌ای وجود ندارد تا این سیستم را بر پا نگاه دارد» (Elsaesser, 117 :2009 & Hagener). از این منظر، زندان با حکاکی بیم و هراس در روان سوژه، زندانی را به زندان‌بان خود و دیگری تبدیل می‌کند. صحنه‌ی پسر دیوانه و دوربین مقوایی‌اش، بازتولید نمادینی از این وضعیت است؛ جایی که نگاه او از لابه‌لای میله‌ها سرک می‌کشد و با تقلید از فرآیند عکاسی، تأثیر نهایی و درونی‌شده‌ی سازوکار نظارتی را به تصویر می‌کشد. (تصاویر ۷-۸) در فضای زندان، نظارت تنها به حوزه‌ی دیداری محدود نمی‌شود، بلکه ابعاد شنیداری نیز می‌یابد. در صحنه‌ای که همسر و فرزند خردسال واله برای ملاقات به زندان می‌آیند، مأموران امنیتی مکالمه‌ی میان آن‌ها را به‌طور پنهانی شنود می‌کنند. فیلم‌ساز با جای‌دادن نماهایی از تجهیزات شنود و دستگاه‌های ضبط صدا در قاب، بر نقش کلیدی تکنولوژی‌های شنود در تکمیل سازوکار نظارتی تأکید می‌ورزد. بدین‌ترتیب، بعد بصری نظارت که پیش‌تر در فیلم برجسته بود، در این صحنه با بُعد شنیداری ترکیب می‌شود و دامنه‌ی مراقبت را فراگیرتر جلوه می‌دهد.

تصویر ۷ تصویر ۸
بازتولید نمادین نگاه سراسربینانه و درونی‌شدن سازوکار نظارت در فضای زندان
مأخذ: (تصاویر برگرفته‌شده از فیلم بایکوت)

ناشناس‌بودگی و هویت متکثر

فیلم تیرباران (۱۳۵۶) ساخته‌ی علی‌اصغر شادروان، بازنمایی مبارزات علی اندرزگو علیه رژیم پهلوی و تلاش نیروهای امنیتی برای دستگیری او است. از همان آغاز فیلم، با ترور حسنعلی منصور توسط اندرزگو و یارانش، نقش کلیدی تصاویر عکاسانه در فرایند شناسایی و کنترل به‌وضوح برجسته می‌شود. پس از تیرباران عاملان ترور (به‌جز اندرزگو)، تصویری مستند از صحنه‌ی اعدام واقعی آن‌ها نمایش داده شده و به‌تدریج با عکسی از چهره‌ی اندرزگو دیزالو می‌شود. همچنان که تصاویری از اندرزگو توسط دستگاه پروژکتور نمایش داده می‌شود، تیمسار مشخصات وی را خطاب به مأموری که مأموریت شناسایی و دستگیری اندرزگو به وی محول شده بیان می‌کند: «اسمش سید علی اندرزگو هست. از طراحان ترور حسنعلی منصور. عضو شاخه

نظامی جمعیت‌های موتلفه اسلامی». درحالی‌که تدوین موازی، اندرزگو را در حال نقشه‌ریزی برای عملیاتی تازه نشان می‌دهد. در ادامه تیمسار خطاب به سرگرد بیان می‌کند: «اطلاع حاصل کردیم که این شخص مدتی است که وارد ایران شده. متأسفانه تا الان به غیر از این عکس هیچ هویتی از این شخص نتونستیم به‌دست بیاریم. برای پی بردن به اهمیت این فرد به این جمله بسنده می‌کنم که منبع اطلاعات همه مخالفینه». این ساختار دوگانه بر تم مرکزی فیلم، یعنی مفهوم سیال هویت تأکید دارد: از یک‌سو، توانایی اندرزگو در تغییر چهره و پنهان‌ماندن و از سوی دیگر، تلاش مستمر دستگاه نظارتی برای تثبیت و تشخیص هویت او. فیلم بر نوعی نبرد میان سوژه‌ای که پیوسته در حال محو کردن ردپایش است، و نظامی نظارتی که از طریق سازوکارهای ردیابی و آرشیو چهره‌ها در پی تثبیت هویت است، استوار شده است. مهارت اندرزگو در پاک‌کردن هرگونه رد و نشان، او را به‌مثابه سوژه‌ای با هویتی لغزان و سیال در تقابل با نظم بصری رژیم تعریف می‌کند؛ سوژه‌ای که همواره یک گام جلوتر از نگاه نظارتی است و همین گریزپایی، اضطراب بنیادین سازوکار کنترل را برجسته می‌سازد. نباید این نکته را فراموش کرد که از شخصیت واقعی اندرزگو نیز به‌واسطه‌ی تبحرش در تغییر چهره و هویت به‌عنوان «مرد هزارچهره انقلاب» یاد می‌شود. فیلم یکی از مهم‌ترین چالش‌های کلان‌شهرهای مدرن را به‌عنوان مضمون اصلی خود برمی‌گزیند: جدال میان میل سوژه‌های شهری به ناشناس ماندن و رویت‌ناپذیر بودن در گستره‌ی شهر بزرگ، و تمایل قدرت انضباطی حکومتی به رویت‌پذیر کردن و تحت نظارت گرفتن افراد. درنتیجه، فیلم دو مشخصه توأمان و پارادوکسیکال را برجسته می‌کند؛ از یک‌سو امکان ناشناس بودن در میان انبوه جمعیت شهر مدرن، و از سوی دیگر تلاش متمرکز قدرت حاکم برای برقراری نظم از طریق نظارت مستمر بر سوژه‌های شهری. والتر بنیامین ریشه داستان‌های کارآگاهی مدرن را در «محو شدن رد پای فرد در میان جمعیت انبوه شهر بزرگ» می‌بیند (Gunning, 1995: 20). فرد با مخفی شدن در توده‌ی جمعیت و تبدیل‌شدن به یکی از آن‌ها، امکان اتخاذ هویت‌های جعلی و پوشاندن چهره واقعی خود را پیدا می‌کند. «او از ساختارهای شهر مدرن، ازجمله شبکه‌های جابه‌جایی و فناوری‌های نوین، بهره می‌گیرد تا از قانون بگریزد و هویت خود را مخفی نگه دارد» (Gunning, 2000: 94-105). در چنین شرایطی، شناسایی هویت مجرم و کنار زدن نقاب ناشناسی، وظیفه اصلی پلیس و کارآگاه محسوب می‌شود، تا جایی که تکنیک‌های شناسایی مجرمین به یکی از دغدغه‌های اصلی پلیس در قرن نوزدهم تبدیل شد. «در برابر تحرک و پویایی توده‌ی جمعیت شهری و فانتاسماگوریای هویت‌های جعلی، نام‌های مستعار و چهره‌های مبدل، قدرت‌ها سیستم محاسبه‌شده‌ای از بایگانی اطلاعات و تصاویر را به کار انداختند. چنین نظام‌هایی بر طبقه‌بندی و منضبط‌سازی بدن که عکاسی آن‌ها را ممکن کرده بود، استوار بودند»(Gunning,1995:41). درواقع پلیس نخستین نهادی بود که به تکوین یک بایگانی گسترده و فراگیر از تصاویر عکاسانه و اطلاعات شخصی افراد پرداخت؛ «بایگانی تصویری‌ای که تمامیت قلمرو اجتماعی را دربر می‌گرفت و درعین‌حال افراد را در همین قلمرو جای می‌داد»(سکولا، ۱۴۰۰: ۴۳). بنیامین معتقد است که عکاسی نقشی کلیدی را در این سازوکار جدید شناسایی و تشخیص هویت ایفا کرد؛ «اختراع عکاسی نقطه‌ی تحولی در تاریخ این فرآیند بود. این اختراع برای جرم‌شناسی همان اندازه مهم بود که اختراع ماشین چاپ برای ادبیات اهمیت داشت»(بنیامین، ۱۴۰۱: ۱۰۱). از همین منظر، جاناتان[۱۷] کراری معتقد است که عکاسی در کنار دیگر تکنولوژیکی‌های بصری قرن نوزدهم، از منظر نظارت و کنترل سوژه‌های مدرن، در «سازمان‌دهی بدن‌ها در فضا و تنظیم کردن فعالیت‌ها» نقشی مشابه سراسربین مورد بحث فوکو را ایفا می‌کردند. (Crary, 1990: 18) در طول فیلم، معدود دفعاتی که اندرزگو شناسایی می‌شود، موفق به فرار از مهلکه می‌شود. در یکی از صحنه‌های فیلم، به‌صورت تصادفی، خودروی تیمسار با اندرزگو که در خیابان در حال دوچرخه‌سواری است برخورد می‌کند. تیمسار به راننده‌اش دستور می‌دهد که اندرزگو را سوار ماشین کرده و به‌دلیل بی‌توجهی به نیروی پلیس تحویل دهد. در این لحظه،

صحنه‌ای مهم شکل می‌گیرد؛ اندرزگو با اسلحه تیمسار را تهدید می‌کند. درحالی‌که اندرزگو اسلحه‌اش را به‌سمت تیمسار نشانه می‌رود، نمای نزدیکی از چهره هراسان تیمسار به تصویر کشیده می‌شود. سپس تصویر برش می‌خورد به نمای نزدیکی از ورق خوردن صفحات گذرنامه‌ای که متعلق به روحانی جوانی است و روی صفحه‌ای که عکس، نام و مشخصات او درج شده متوقف می‌شود. تصویر دوباره کات می‌خورد به چهره‌ی مضطرب تیمسار در خودرو. این دو نما برای چند لحظه به طور متوالی تکرار می‌شوند. معلوم می‌شود این تصاویر، تداعی ذهنی تیمسار است که در لحظه‌ی شناسایی، شناسنامه اندرزگو را مشاهده کرده و اکنون با برقراری شباهت میان آن تصویر و مرد روبه‌رو، هویت واقعی او را فهمیده است. اگرچه به‌دلیل تبحر اندرزگو در تغییر ظاهر و پنهان کردن هویت، نظارت دیداری ساواک ناکام می‌ماند، اما این نظارت شنیداری است که درنهایت موجب شناسایی او می‌شود. مکالمه تلفنی اندرزگو که از یک باجه عمومی با یکی از دوستانش برقرار می‌کند، شنود می‌شود. فیلم‌ساز در این صحنه بر سازوکار تکنولوژی‌های نظارتی شنیداری تأکید می‌کند و از طریق این شنود، مکان ملاقات بعدی اندرزگو فاش می‌شود. درنهایت مأموران در محل مقرر مستقر شده و اندرزگو را محاصره می‌کنند.

بسیج تکنولوژیک در راستای شناسایی

در فیلم اعدامی (۱۳۵۹)، مردی نیمه‌دیوانه با تفنگ بادی و تخته‌نشانه‌اش در سطح شهر پرسه می‌زند و با درآمد ناچیزی که از این راه کسب می‌کند، زندگی خود را سپری می‌کند. او در خلوت اتاق محقر خود، با تفنگ بادی‌اش به چشمان شاه که بر اسکناس‌ها نقش بسته، نشانه می‌رود و شلیک می‌کند. با پراکنده شدن این اسکناس‌های سوراخ‌شده در سطح شهر، ساواک این رویداد را به‌منزله توطئه‌ای سازمان‌یافته تلقی می‌کند و ازاین‌رو تمام نیروهای خود را برای شناسایی و دستگیری عوامل احتمالی بسیج می‌کند. درنهایت، مرد نیمه‌دیوانه دستگیر و به مرگ محکوم می‌شود. ساواک به شاه گزارش می‌دهد که موفق به سرکوب شبکه‌ای از مخالفان شده است. در فیلم اعدامی (۱۳۵۹)، همچون فیلم مرثیه (۱۳۵۴) ساخته امیر نادری، حرکت مرد با تفنگ بادی و تخته‌نشانه‌اش در سطح شهر می‌تواند به‌منزله‌ی استعاره‌ای از قیام و مبارزه تلقی شود. فیلم، شبکه‌ی نظارتی گسترده‌ی ساواک را به تصویر می‌کشد؛ شبکه‌ای که مأمورانش در پوشش شهروندان عادی، نظیر گدای نابینا، فروشنده مغازه‌ای کوچک یا مشتری بانک، در سرتاسر شهر پراکنده‌اند و اطلاعات و گزارش‌هایی را به نهاد مرکزی امنیتی ارسال می‌کنند. در این شبکه هر گزارش و اطلاعات دریافت‌شده از مأمورین پراکنده‌شده در سطح شهر، به پرونده‌ای امنیتی به‌منظور بررسی در اتاق‌های سازمان مرکزی مبدل می‌شود. هر گزارش و اطلاعات دریافت‌شده از سوی این مأموران پراکنده در سطح شهر، به پرونده‌ای امنیتی به‌منظور بررسی در اتاق‌های سازمان مرکزی مبدل می‌شود. با افزایش تعداد اسکناس‌های سوراخ‌شده، حساسیت ساواک نسبت به موضوع نیز افزایش می‌یابد و پرونده‌ای که در ابتدا در اتاقی کوچک و با یک پوشه آغاز شده بود، به موضوع محوری جلساتی در سالن‌های بزرگ با حضور کارشناسان خبره و متخصصان امنیتی بدل می‌شود. فیلم‌ساز نماهایی از آرشیو پرونده‌های انبوه و بی‌شمار را نمایش می‌دهد که به‌منظور بررسی این موضوع تشکیل داده شده‌اند. در ادامه، با دستور مقامات عالی‌رتبه امنیتی، تمام نیروهای امنیتی و اطلاعاتی در سراسر شهر بسیج می‌شوند. فیلم‌ساز در نماهای متعددی، دستگاه‌ها و تکنولوژی‌های مدرنی را به تصویر می‌کشد که برای بسیج و سازمان‌دهی نیروها به‌منظور کنترل و نظارت بر کل شهر به‌کار گرفته می‌شوند. در یکی از این صحنه‌ها، مأموری که در اتاق فرمان مرکزی مستقر است، خطاب به نیروها اعلام می‌کند: «امریه تیمسار به تمام افراد در تهران و سراسر ایران؛ دستور سریع و اکید بدهید برای کشف موضوع اسکناس فوراً و با جدیت اقدام کنند. مواظب مرزهای زمینی، هوایی و دریایی باشید. افراد مشکوک

را به مرکز اعزام دارید. منتظر پیام بعدی باشید». این فراخوان، آغازگر شکل‌گیری «یک شبکه نظارتی متراکم» است؛ شبکه‌ای که هدف آن مرئی و قابل شناسایی ساختن عاملی است که ساواک او را تهدیدی امنیتی و جدی قلمداد می‌کند (Kaes, 1993: 114). ازاین‌رو فیلم، تصویری از «بسیج بدن‌ها، تکنولوژی‌ها و تمرین‌های نظارتی» در بطن کلان‌شهر مدرن ارایه می‌دهد (Dimendberg, 1997: 72). در نمایی دیگر، یکی از مأموران در اتاقی شبیه به مراکز کنترل دوربین‌های مداربسته نشسته و در مقابلش مجموعه‌ای از صفحه‌نمایش‌ها قرار دارد که تصاویر زنده‌ای از اتاق‌های بازجویی و شکنجه مظنونین پخش می‌کنند. او با استفاده از فناوری‌های نظارتی پیشرفته، به صداها و گفت‌وگوهای جاری در اتاق‌های مختلف گوش می‌دهد تا از خلال آن‌ها به راز یا اطلاعات مدنظر دست یابد. (تصاویر ۹-۱۲) در ادامه، هلیکوپترها بر فراز شهر به پرواز درمی‌آیند و از بالا تمام سطح شهر را تحت نظارت قرار می‌دهند. یکی از مأموران از داخل هلیکوپتر، با دوربین شهر را زیر نظر می‌گیرد. در این فرایند، شهر به فضایی انتزاعی بدل می‌شود که در آن هر اینچ از زمین، زیر نگاه‌های مراقب و کنترلی قرار دارد. فیلم شهری تحت نظارت و بسیج‌شده به‌منظور سرکوب هرگونه فعالیت مخالفی را نمایش می‌دهد. بااین‌حال، فیلم هم‌زمان با بازنمایی این سازوکار پیچیده نظارتی و صحنه‌هایی از اتاق‌های شیک و مدرن جلسات تخصصی تحلیل پرونده‌ها، نماهایی نیز از زندگی روزمره در سطح شهر و به‌ویژه در زاغه‌ها و ویرانه‌هایی که مرد نیمه‌دیوانه در آن‌ها ساکن است، نمایش می‌دهد. به‌این‌ترتیب، فیلم تضادی بنیادین را برجسته می‌سازد: از یک‌سو چشم‌انداز کلان، کنترل‌گر و از بالای نظام پهلوی که از طریق ابزارهای مدرن و شبکه‌های امنیتی اعمال قدرت می‌کند؛ و از سوی دیگر، واقعیت زیسته‌ی مردم عادی که در حاشیه‌ها زندگی می‌کنند. این تضاد میان نگاه از بالا و زیست از پایین، یکی از مؤلفه‌های محوری در ساختار روایت فیلم و در نقد آن از نظم سیاسی-امنیتی حاکم است.

تصاویر ۹-۱۲
کارکرد تکنولوژی‌های مدرن در ایجاد شبکه نظارتی
مأخذ: (تصاویر برگرفته‌شده از فیلم اعدامی)

نتیجه‌گیری

یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که فیلم‌های مورد بررسی، با بهره‌گیری از تکنیک‌های سینمایی و انتخاب‌های زیبایی‌شناختی، سازوکارهای نظارتی ساواک و اتمسفر نظارتی جامعه پیش از انقلاب را بازنمایی می‌کنند

و از این منظر با چارچوب نظری فوکو در باب سراسربینی هم‌خوانی دارند. تحلیل دقیق نماها، میزانسن‌ها، انتخاب‌های روایی و تکنیک‌های نشان می‌دهد که در این آثار مفهوم سراسربینی از یک ایده سیاسی به تجربه‌ای سینمایی تبدیل شده است. در فیلم‌های فریاد مجاهد (۱۳۵۸) و از فریاد تا ترور (۱۳۵۹)، استفاده از صدای شاتر دوربین عکاسی بدون نمایش منبع آن، حس حضور یک نگاه نامرئی و همه‌جاحاضر را ایجاد می‌کند که یادآور توهم نظارت دایمی در نظام‌های انضباطی است. در فیلم از فریاد تا ترور (۱۳۵۹)، این تکنیک با تبدیل تصویر متحرک به تصویر ایستا همراه می‌شود و کارکرد نظارتی تصویر برجسته‌تر می‌شود. نقطه ضعف (۱۳۶۲) با پرداخت به گردش شهری شخصیت‌ها و حضور مأمور سوم پنهان، به شکلی هوشمندانه به استعاره‌ای از نظارت فراگیر سراسربینانه در دوران پهلوی بدل می‌شود. فیلم‌های بایکوت (۱۳۶۴) و اعدامی (۱۳۵۹)، بعد دیداری و شنیداری نظارت را برجسته می‌کنند؛ نمایش نظارت دایمی در سطح شهر، شنود مکالمات، کنترل درون زندان و استفاده از آرشیوهای تصویری و هویتی، نمونه‌هایی از سازوکارهایی هستند که مناسبات قدرت را در سطح خرد زندگی روزمره اعمال می‌کنند. بایکوت (۱۳۶۴) در فصل‌های زندان به‌شکل استعاری فرآیند درونی‌سازی نظارت و کنترل روانی زندانیان را نیز نمایش می‌دهد. فیلم تیرباران (۱۳۵۶) با بازنمایی تلاش‌های علی اندرزگو برای مخفی ماندن و استفاده از هویت‌های متغیر، پارادوکس حضور فرد در جامعه مدرن و تلاش قدرت انضباطی برای کنترل و تثبیت هویت را برجسته می‌سازد؛ جدالی که در نظریه‌ی فوکو درباره میل قدرت به مرئی‌سازی کامل سوژه جایگاه محوری دارد. این اثر رابطه‌ی میان ناشناس بودن، هویت و سازوکارهای نظارتی را نشان می‌دهد و آشکار می‌سازد که فناوری‌های بصری مدرن همچون عکاسی در خدمت اشاعه‌ی مکانیسم نظارت قرار دارند. پرسش اصلی پژوهش، که به چگونگی بازتاب مشخصه‌ها و نشانه‌های ساختار نظارتی ساواک و فرهنگ گسترده‌ی نظارت پیش از انقلاب از طریق زبان سینمایی می‌پردازد، با شواهد تحلیل شده پاسخ داده می‌شود. نتایج نشان می‌دهد که هریک از آثار با بهره‌گیری از تمهیدات روایی، قاب‌بندی، میزانسن و تکنیک‌های بصری، حس نظارت سراسربینانه را در فیلم‌ها منتقل کرده‌اند. در برخی صحنه‌ها، دوربین نه‌تنها روایت‌گر کنش‌هاست، بلکه خود به بخشی از سازوکار نظارتی تبدیل می‌شود و نگاه قدرت انضباطی را بازتولید می‌کند. این هم‌پوشانی زاویه‌دید باعث می‌شود مرز میان دوربین فیلم‌ساز و دوربین ناظر درون داستان محو شود و به بیننده یادآوری شود که تماشای فیلم نیز نوعی مشارکت در فرآیند نظارت است. از منظر زیبایی‌شناسی، این فیلم‌ها با بهره‌گیری از میزانسن‌های فضایی مانند حضور عناصر مانع در پیش‌زمینه، قاب‌بندی از فاصله دور، بازتاب تصاویر و تدوین موازی، اتمسفری خلق می‌کنند که قدرت انضباطی در بافت تصویری بازنمایی می‌کند. از این منظر، این آثار فراتر از بازنمایی صرف مضمونی نظارت حرکت می‌کنند و سازوکارهای نظارتی را در قالب فرم سینمایی به تصویر درمی‌آورند. این تعامل میان فرم، روایت و تکنیک‌های سینمایی نشان می‌دهد که سینمای ایران دهه ۱۳۶۰ با بازآفرینی فضای ترس، کنترل و هراس، به‌شکلی خلاقانه نظارت سراسربینانه پیش از انقلاب را بازنمایی کرده است و شایسته‌ی تحلیل دقیق در مطالعات فیلم و جامعه‌شناسی فرهنگی است. تحلیل دقیق آن‌ها با تمرکز بر فرم، تکنیک و انتخاب‌های سینمایی نشان می‌دهد که سینما نقش مهمی در بازنمایی و فهم پیچیدگی‌های اجتماعی، سیاسی و روان‌شناختی جوامع انضباطی ایفا می‌کند. پژوهش حاضر اهمیت بازخوانی آثار کمترتحلیل‌شده پس از انقلاب را در درک عمیق‌تر تعامل میان سینما، قدرت و جامعه روشن می‌سازد و مسیر پژوهش‌های آینده در حوزه‌ی سینمای نظارتی و تحلیل جوامع انضباطی را هموارتر می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

1. Michel Foucault
2. Panopticon Surveillance

3. Discipline and Punish: The Birth of the Prison
4. Jeremy Bentham
5. Edward Soja
6. Surveillance Cinema
7. Catherine Zimmer
8. Sebastien Lefait
9. Surveillance on Screen: Monitoring Contemporary Films and Television Programs
10. Thomas Levin
11. Walter Benjamin
12. A Social History of Iranian Cinema
13. The Flaw
14. Antonis Samarakis
15. Thomas Elsaesser
16. Malte Hagener
17. Jonathan Crary

فهرست منابع

- اسمارت، بری (۱۳۸۵). میشل فوکو، ترجمه لیلا جوافشانی و حسن چاوشیان، تهران: نشر اختران.
- بنیامین، والتر (۱۴۰۱). زبان و شاعری: ادگار آلن‌پو، استفان مالارمه، ساموئل بکت، والتر بنیامین، ترجمه پیمان چهرازی، تهران: انتشارات آگه.
- بنیامین، والتر (۱۴۰۱). فلانور، در زبان و شاعری، ترجمه پیمان چهرازی، تهران: نشر آگه.
- جِی، 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.
- 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.
- سانتاگ، سوزان (۱۳۹۲). درباره عکاسی، ترجمه نگین شیدوش، و فرشید آذرنگ، تهران: حرفه نویسنده.
- سکولا، آلن (۱۴۰۰). بایگانی و تن؛ دو جستار در جامعه‌شناسی تاریخ عکاسی، ترجمه مهران مهاجر، تهران: نشر بان.
- صدر، حمیدرضا (۱۳۸۱). درآمدی بر تاریخ سیاسی سینمای ایران (۱۲۸۰-۱۳۸۰)، تهران: نشر نی.
- فوکو، میشل (۱۳۷۲). سراسربینی. ترجمه ناهید مویدحکمت. فرهنگ (ویژه علوم اجتماعی). ۱۵، ۱۵-۳۶.
- فوکو، میشل (۱۳۷۸). مراقبت و تنبیه: تولد زندان، ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، تهران: نشر نی.

- Crary, Jonathan. (1990). *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Mass: MIT Press.
- Dimendberg, Edward. (1997). From Berlin to Bunker Hill Urban Space, Late Modernity, and Film Noir in Fritz Lang's and Joseph Losey's M. Wide Angle. 19(4), 62-93.
- Fisher, Jaimey. (2005). Wandering in/to the Rubble-Film: Filmic Flânerie and the Exploded Panorama after 1945, The German Quarterly, Vol. 78, No. 4, Focus on Film (Fall), pp. 461-480.
- Gunning, Tom. (1995). *Tracing the Individual Body: Photography, Detectives, and Early Cinema*, In Cinema and the Invention of Modern Life, Edited by Leo Charney, Vanessa R. Schwartz, Los Angeles: University of California Press.
- Gunning, Tom. (2000). *The films of Fritz Lang: allegories of vision and modernity*, British Film Institute.
- Haggerty, Kevin D. (2006), *Tear Down the Walls: On Demolishing the Panopticon, in Theorizing Surveillance: The Panopticon and Beyond*, Edited by David Lyon, Willan Publishing.
- Klauser, Francisco. (2016). *Surveillance and Space*, SAGE Publications.
- 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]: Ctrl [Space]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother, Edited by Thomas Y. Levin, Ursula Frohne and Peter Weibel, Cambridge: The MIT Press, pp: 578-593.
- Lyon, David & Haggerty, Kevin D. & Ball, Kirstie. (2012). Introducing surveillance studies, In Routledge Handbook of Surveillance Studies, Kirstie Ball, Kevin D. Haggerty, David Lyon (Eds.), New York: Routledge.
- Moallem, Minoo. (2005). Between Warrior Brother and Veiled Sister: Islamic Fundamentalism and the Politics of Patriarchy in Iran. University of California Press.
- Poster, Mark. (1990). *The Mode of Information: Poststructuralism and social context*, Cambridge: Polity Press.
- Schwartz, Vanessa R. & Przyblyski, Jeannene M. (2004). *The Nineteenth-century Visual Culture Reader*, Psychology Press.
- Zimmer, C. (2015). *Surveillance Cinema*, New York and London: New York University Press.
- Naficy, Hamid. (2011). *A Social History of Iranian Cinema Volume 2: The Industrializing Years, 1941–1978*. Durham and London: Duke University Press.
- Afary, Janet (2009), *Sexual Politics in Modern Iran*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Soja ,Edward William .(1996) .*Thirdspace :Journey to Los Angeles and Other Real-and Imaginary Spaces*, Oxford: Blackwell.
- Foucault, Michel (1977). “The Eye of Power”, in *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings*, 1972–1977, ed. Colin Gordon, Brighton: Harvester Press.
- Elsaesser, Thomas & Hagener, Malte (2009), *Film Theory: An Introduction Through the Senses*, Routledge.