The Field of Vision as a Realm of Power; Representation of Police Surveillance Mechanisms in the Modern Metropolis (Case Study: The Devil's Day (1994) and The Devil's Hand (1981))[1]

Nastaran Doregiraei[2], **Alireza Sayyad**[3]

Receive Date: 22 May 2025, Accept Date: 05 August 2025
Doi: 10.22034/RPA.2025.2061462.1156

Abstract

Michel Foucault, the French thinker and historian, in his studies on the emergence of disciplinary power, examined how disciplinary mechanisms permeated the management methods of modern institutions by drawing on the surveillance model of the Panopticon prison. He identifies surveillance as one of the fundamental pillars of modern societies, ensuring the formation of docile and normalized individuals. Surveillance cinema, as an expanding field of academic inquiry, builds upon Foucault's theories to explore both the aesthetics of surveillance and the new logics of representation they generate. This study focuses on two Iranian films—The Devil's Day (1994) and The Devil's Hand (1981)—to analyze the portrayal of police surveillance and mechanisms of control in their narratives. First, the theoretical framework of surveillance discourse is outlined, drawing on Foucault's thought and the concept of the Panopticon. Then, the relationship between the cinematic medium and the phenomenon of surveillance is examined from multiple perspectives. Each film is subsequently analyzed to clarify how Panopticon surveillance is represented, how new technologies are employed, and how complex identity-related tensions are depicted. The findings indicate that these two works, as examples of surveillance cinema, portray the intricate relationship between technology, power, and identity within their specific socio-political contexts.

Keywords: The Devil's Hand, The Devil's Day, Police Surveillance, Michel Foucault, Panopticon, Cristina Vatulescu

1. This article is extracted from the first author's master thesis, entitled "The Aesthetics of Panopticon Surveillance in Iranian Cinema Based on Thoughts of Michel Foucault (2024)," under the supervision of the second author.

2. MA in Cinema Studies, Department of Cinema, Faculty of Cinema and Theatre, Iran University of Art, Tehran, Iran. Email: nastaran.dorr@gmail.com
3. Associate Professor, Department of Cinema, Faculty of Cinema and Theatre, Iran University of Art, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: a.sayyad@art.ac.ir

میدان دید به مثابه قلمروی قدرت؛ بازنمود سازوکارهای نظارت پلیسی در کلانشهر مدرن: نمونه موردی فیلم‌های روز شیطان (۱۳۷۳) و دست شیطان (۱۳۶۰)[۱]

نسترن دره‌گیرائی[۲]، **علیرضا صیاد**[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۳/۰۱، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۵/۱۴

DoI: 10.22034/RPA.2025.2061462.1156

چکیده

سینمای نظارت به عنوان یک مسیر مطالعاتی در حال گسترش در پژوهش‌های آکادمیک، با تکیه بر نظریات میشل فوکو، به بررسی زیباشناسی نظارت و منطق‌های جدید بازنمایی در سینما می‌پردازد. پژوهش حاضر با تمرکز بر دو فیلم *روز شیطان* (۱۳۷۳) و *دست شیطان* (۱۳۶۰) از سینمای ایران به بررسی بازنمود نظارت پلیسی و مکانیزم‌های کنترل در روایت این آثار می‌پردازد. برای این منظور در ابتدا، چهارچوب نظری گفتمان نظارت بر پایهٔ اندیشه‌های فوکو و مفهوم پان‌اپتیکون تشریح شده و سپس رابطهٔ میان مدیوم سینما و پدیدهٔ نظارت از زوایای گوناگون مورد بررسی قرار می‌گیرد. سپس هر فیلم به‌طور جداگانه مورد مطالعه قرار می‌گیرند با تمرکز بر نحوهٔ بازنمایی نظارت سراسربینانه، نقش فناوری‌های بصری، فضاهای کلانشهری و پیچیدگی‌های هویتی چالش‌برانگیز. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که این دو اثر به عنوان نمونه‌هایی از سینمای نظارت، رابطهٔ پیچیده میان فناوری، قدرت و هویت را در بستر سیاسی ـ اجتماعی به تصویر می‌کشند.

واژگان کلیدی: *روز شیطان*، *دست شیطان*، نظارت پلیسی، زندان سراسربین، میشل فوکو، کریستینا واتولسکو

---

۱. این مقاله برگرفته از پروژهٔ پایان‌نامه کارشناسی ارشد خانم نسترن دره‌گیرائی، با عنوان «بررسی زیباشناسانه مفهوم نظارت سراسربینانه در سینمای دهه پنجاه تا نود ایران با بهره‌گیری از آرای میشل فوکو» در رشتهٔ سینما دانشکدهٔ سینما و تئاتر دانشگاه هنر ایران با راهنمایی علیرضا صیاد در تاریخ بهمن ۱۴۰۲ دفاع شده است.

۲. کارشناسی ارشد، رشتهٔ سینما، دانشکدهٔ سینما و تئاتر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.
Email: nastaran.dorr@gmail.com

۳. دانشیار، گروه سینما، دانشکدهٔ سینما و تئاتر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: a.sayyad@art.ac.ir

مقدمه

در قرن هجدهم فیلسوف انگلیسی، جرمی بنتام[۱]، با پیشنهاد طرح معمارانهٔ یک زندان مدرن به نام سراسربین[۲]، تصویری ایدئال از نظارت مطلق ارائه داد. برخلاف دخمه‌های زیرزمینی، زندان سراسربین نظامی به دقت حساب شده از آرایش‌های فضایی و تمهیدات نوری بود که زندانیان را در معرض رویت‌پذیری یک ناظر مخفی قرار می‌داد. میشل فوکو[۳]، متفکر و تاریخ‌نگار فرانسوی، در پژوهش‌های تبارشناسانه‌اش پیرامون ظهور قدرت انضباطی، با الگوبرداری از مدل نظارت در زندان سراسربین، به بررسی نحوهٔ نفوذ سازوکارهای انضباطی در شیوه‌های مدیریت نهادهای مختلف جوامع امروزی پرداخت. او نظارت را به‌عنوان یکی از ارکان اصلی تشکیل‌دهندهٔ جوامع مدرن معرفی کرد که ضامن پرورشِ شهروندانی مطیع و به‌هنجار است (فوکو، ۱۳۷۸: ۱۷۲). گفتمانی که فوکو در دههٔ ۱۹۷۰ آغاز کرد، سال‌ها بعد و هم‌زمان با پیشرفت روزافزون تکنولوژی‌های نظارتی و به‌خصوص گسترش کاربرد آنها در محیط‌های کلانشهری به یکی از حوزه‌های مطالعاتی در رشته‌های مختلف علوم انسانی و هنر بدل شد (Lyon, 2006: 3). در دهه‌های اخیر، مطالعات آکادمیک در پی بررسی تلاقی‌های درهم‌تنیده امر نظارت با مرزهای درحال دگرگونی سینما بوده‌اند. در این زمینه نظریه‌پردازان از نقطه‌نظرهای گوناگون به این موضوع پرداخته‌اند و جنبه‌های مختلف آن را از خاستگاه تکنولوژیکی دوربین فیلمبرداری تا شیوه‌های تکامل روایت سینمایی مورد مطالعه قرار داده‌اند. در حوزهٔ پژوهش‌های مرتبط با سینمای ایران، مطالعات نظارتی به‌عنوان شاخه‌ای نوپا در حال شکل‌گیری است و پتانسیل قابل توجهی برای خوانش آثار سینمایی دارد. از این منظر، پژوهش حاضر با تمرکز بر دو فیلم *روز شیطان* (۱۳۷۳) و *دست شیطان* (۱۳۶۰) به بررسی بازنمود سازوکارهای نظارتی در روایت این فیلم‌ها می‌پردازد. فیلم *روز شیطان* (۱۳۷۳) به کارگردانی بهروز افخمی، اقتباسی آزاد از رمان پروتکل چهارم[۴] اثر فردریک فورسایت[۵] است و داستان شناسایی یک شبکه خرابکارانه در تهران را روایت می‌کند. فیلم *دست شیطان* (۱۳۶۰) به کارگردانی حسین زندباف و نویسندگی نادر ابراهیمی در سال ۱۳۶۰ به نمایش درآمد و «تنها اثر سینمایی سال‌های نخست پس از انقلاب است که هنوز هم دارای پروانهٔ نمایش است» (امید، ۱۳۸۲: ۸۰-۹۱). این پژوهش در پی آن است روایت نظارتی در دو فیلم مذکور را با تکیه بر گفتمان نظارت در بحث فوکو مورد مطالعه قرار دهد.

پیشینهٔ پژوهش

کتاب *کنترل‌اسپیس: بلاغت نظارت از بنتام تا برادر بزرگ‌تر*، برگرفته شده از یک نمایشگاه بین‌المللی و بینارشته‌ای به همین نام است که توسط توماس لوین[۶] و همکاران برگزار شده است. این نمایشگاه نخستین تلاش گسترده و نظام‌مند برای ترسیم تاریخ فرهنگی و هنری پدیدهٔ نظارت در آغاز قرن بیست و یکم بوده است که با رویکردی انتقادی، اشکال گوناگونِ نظارت در معماری، هنرهای تجسمی، سینما، رسانه‌های دیجیتال و تصویربرداری ماهواره‌ای را بررسی کرد. لوین در بخشی از این کتاب به پیوند میان نظارت و سینما می‌پردازد و نشان می‌دهد که چگونه نظارت، چه به‌عنوان مضمون و چه به‌عنوان ساختار فرمی در تولیدات سینمایی معاصر نقشی تأثیرگذار ایفا کرده است. کاترین زیمر[۷] در کتاب *سینمای نظارت*، با محور قرار دادن گسترش روزافزون فناوری‌های نظارتی، به بررسی نقش سینما در بازنمایی، بازتولید و حتی شکل‌دهی به منطق‌های نظارتی می‌پردازد. نویسنده مفهوم سینمای نظارتی[۸] را پیشنهاد می‌کند؛ مفهومی که در آن، فناوری‌های نظارتی و تکنیک‌های سینمایی در هم تنیده می‌شوند. کتاب نشان می‌دهد که چگونه سینما با ساختارها و مضامین نظارت هم‌راستا می‌شود و در شکل‌دهی به شیوه‌های نوین سوژگی، دیدن و قدرت، نقشی مؤثر ایفا می‌کند.

روش تحقیق

پژوهش حاضر با رویکرد توصیفی ـ تحلیلی و مبتنی بر مطالعات کتابخانه‌ای و تحلیل فیلم انجام شده است. نمونه‌گیری به شیوهٔ هدفمند صورت گرفته و دو فیلم *روز شیطان* (بهروز افخمی، ۱۳۷۳) و *دست شیطان* (حسین زندباف، ۱۳۶۰) از سینمای پس از انقلاب به‌عنوان نمونه‌های مورد بررسی انتخاب شده‌اند. انتخاب این دو فیلم بر اساس ظرفیت آنها در بازنمایی متفاوت و معنادار از ایده نظارت در بستر روایت سینمایی صورت گرفته است. این دو فیلم به دلیل بازنمایی سازوکارهای نظارت و کنترل اجتماعی در ساختار روایت، میزانسن، و کارکرد

Doi: 10.22034/RPA.2025.2061462.1156

شخصیت‌ها، امکان تحلیل در چهارچوب مفاهیم نظری میشل فوکو را فراهم می‌کنند. تحلیل کیفی فیلم‌ها با تمرکز بر مؤلفه‌هایی چون فضاهای کلانشهری، سازوکارهای نظارت پلیسی و فناوری‌های بصری انجام شده و هدف آن، استخراج الگوهای معنایی و تصویری مرتبط با ایدهٔ نظارت سراسربینانه است.

مبانی نظری پژوهش

سینما و نظارت

میشل فوکو در کتاب *مراقبت و تنبیه؛ تولد زندان*، با بازخوانی مشخصه‌های زندان سراسربین الگویی از نظارت را در کانون مباحثات خود قرار می‌دهد که مبتنی بر پارادایم‌های بصری است. سراسربین که در قرن هجدهم توسط جرمی بنتام ایده‌پردازی شده بود، طرح یک زندان مدور است که زندانیان را در سلول‌های تک‌نفرهِ روشن و پیوسته تحت مراقبت، محصور می‌سازد. ناظر زندان در عین‌حال که بر زندانیان تک‌افتاده اشراف بصری دارد، خود در تاریکیِ برج مراقبت پنهان است. ازاین‌رو، سراسربین «حول یک نگاه سلطه‌گر و نظارت‌کننده سازمان‌دهی شده است» (جِی، ۱۳۸۰: ۳۵۰). استعارهٔ این نگاه سلطه‌گر و چشم‌چرانانه، نقش کلیدی در بازاندیشی پیوندهای بین مدیوم بصری سینما و امر نظارت ایفا کرده است. چنانچه گفته شد، زندان سراسربین، محورِ رویت‌پذیری را وارونه و یک‌سویه می‌کند تا مناسبات سلطه‌ای دیده‌ورانه را بر سوژه‌هایش اعمال ورزد؛ و این یعنی رویت‌پذیر کردن جمع کثیری از زندانیان برای شمار اندکی از نگهبانان. از این منظر برخی نظریه‌پردازان، قرابت‌های میان تجربه نظاره‌گری سینمایی و مکانیزم سراسربین بنتام را مورد تأکید قرار داده‌اند. همچون ناظر مرکزی سراسربین، تماشاگر سینما نیز از فاصله‌ای امن، به رژیم بصری روی پرده می‌نگرد. او می‌بیند، بدون آنکه دیده شود. «در هر دو ساختار، ما با موقعیتی مواجه هستیم که در آن یک سوژه از مرکز صحنه، تمام آنچه اتفاق می‌افتد را زیر نظر می‌گیرد» (Casetti, 2008: 166-167). عده‌ای از نظریه‌پردازان، مفهوم نظارت را به صورت تماتیک و مضمونی نیز در سینما مورد مطالعه قرارداده‌اند. توماس لوین خرده درام‌های نظارتی موجود در آثار سینمای متقدم را مورد توجه قرار می‌دهد و از این منظر رابطه بین سینما و نظارت را امری طولانی و درهم‌تنیده می‌خواند. لوین با تعمق بیشتر در فرم فیلم‌های امروزی، از بلاغت نظارت در سینمای معاصر سخن می‌گوید و معتقد است این مفهوم ساختار زیباشناسانه فیلم‌ها را تحت تأثیر قرار داده است (Levin, 2002: 578). کریستینا واتولسکو[۹]، با بررسی آثار فیلم‌سازان اولیهٔ شوروی تشریح می‌کند که سینمای این دوره با تأثیرپذیری از فرهنگ پلیسی به نوعی دستگاه نظارتی شباهت دارد. به‌زعم واتولسکو، «این پلیس مخفی نبود که نخستین بار به قابلیت سینما در زمینهٔ پلیسی‌گری پی برد، بلکه برخی از خلاق‌ترین فیلم‌سازان جوان شوروی بودند» (Vatulescu, 2010: 78). فیلم‌ساز آوانگاردی چون ژیگا ورتوف[۱۰] در بیانیه‌ها و نوشته‌های نظری‌اش، سینما را با نظارت پلیسی پیوند می‌دهد و کار دوربین فیلمبرداری را با کار مأموران پلیس مخفی شوروی مقایسه می‌کند (Belenson, 2004 ,107). «او فیلم‌برداران خود را به عنوان مأموران شناسایی معرفی می‌کرد و بارها از عملکرد چشم سینمایی‌اش به‌عنوان مأموریت شناسایی دقیق دوربین یاد می‌کرد» (Vatulescu, 2010: 78). واتولسکو توضیح می‌دهد که در آثار فیلم‌سازان آوانگارد شوروی، زیبایی‌شناسی بازنمایی به‌طور هم‌زمان با مکانیسم‌های شناسایی، نظارت، و کنترل در هم‌آمیخته و ادغام می‌شود. در این زمینه، اولویت ورتوف به نمایش دست‌ها در برابر صورت سوژه‌های مجرم کاملاً با فرایند انگشت‌نگاری هم‌راستا است؛ همان نظام بازنمایی مجرمان که در آن زمان تازه توسط نهاد پلیس به‌کار گرفته می‌شد. دوربین نیز در این فیلم‌ها، تنها وسیلهٔ ثبت واقعیت نبود، بلکه چون اسلحه‌ای برای هدف‌گیری، نظارت، و افشاگری سوژه‌های مجرم در جامعه سوسیالیستی عمل می‌کرد. کاترین زیمر در کتاب *سینمای نظارتی*، تشریح می‌کند که چگونه در طول تاریخ سینما، از فیلم‌های ابتدایی تا آثار پیچیدهٔ معاصر، روایت‌گری و نظارت همواره به‌طور معناداری به هم گره خورده‌اند. او فیلم‌های جنایی اولیه مانند *سرقت بزرگ قطار*[۱۱] (۱۹۰۳) را مورد توجه قرار می‌دهد و بحث می‌کند که این آثار در عین حال فیلم‌هایی تعقیب‌محور بوده‌اند که منجر به توسعهٔ یکی از مشخصه‌های اصلی سینمای روایی یعنی تدوین تداومی شدند. «در این چهارچوب، تدوین تداومی که امکان انتقال روان میان فضاها را فراهم می‌سازد، صرفاً در خدمت ظرفیت‌های نظارتی سینما نیست؛ بلکه تداوم سینمایی، و در نتیجه خود روایت، بر پایهٔ جرم قابل رویت و

انضباط بنا شده است» (Zimmer, 2015: 9). زیمر معتقد است که «این فیلم‌های اولیه پیش‌درآمدی هستند بر اینکه چگونه تریلرهای اکشن معاصر، نظارت را به عنوان یکی از ابزارهای تداوم و پیش‌برندهٔ روایت وارد ساختار داستانی خود می‌کنند» (Zimmer, 2015: 9). آنچه در فیلم‌های ابتداییِ فاقد تدوین، تنها به شکل ثبت تصویری جرم و تعقیب ظاهر می‌شد، در آثار متأخر به شکل بهره‌گیری روایی از فناوری‌هایی چون ماهواره، سیستم‌های موقعیت‌یاب و دوربین‌های مداربسته درآمده است؛ عناصری که نه‌تنها برش‌های سریع و تدوین‌های متقاطع را ممکن و موجه می‌سازند، بلکه به خلق ساختارهای پیچیدهٔ روایی نیز کمک می‌کنند. ازاین‌رو، «مدت‌ها پیش از آن‌که فناوری‌های نظارتی چنین امکانی را فراهم کنند، توانایی ردیابی بصری افراد در بستر مکان و زمان، به عنوان قلمرو روایت سینمایی معرفی شده بود، و همین قابلیت بعدها دوباره در قالب سبک روایی به سینما بازگشت» (Zimmer, 2015: 9). زیمر از عبارت سینمای نظارت برای بررسی آثار مرتبط با این حوزه استفاده می‌کند و معتقد است که فیلم‌های مرتبط با نظارت، فراتر از آن‌که صرفاً بازتاب فرهنگی جامعهٔ نظارتی باشند، کارکردی ایدئولوژیک و عملی دارند: این فیلم‌ها با درهم‌تنیدن شکل و محتوای عمل نظارتی در ساختاری روایی، نظارت را روایت می‌کنند و هم‌زمان روایت را نظارتی می‌سازند. «در این روند، کنش‌های نظارتی به بازنمایی تبدیل می‌شوند، و کنش‌های بازنمایی خصیصه‌ای نظارتی پیدا می‌کنند، و در نهایت مرز میان این دو رفته‌رفته کم‌رنگ می‌شود» (Zimmer, 2015: 14). ازاین‌رو زیمر معتقد است که تکنیک‌های سینمایی ـ همچون حرکت دوربین یا تدوین تداومی ـ با فناوری‌های نظارتی ـ از دوربین مداربسته تا ردیاب‌های ماهواره‌ای ـ پیوند می‌خورند و مرز میان بازنمایی و نظارت را به چالش می‌کشند.

روز شیطان (۱۳۷۳)

در نخستین نماهای فیلم، یک چشم باز بزرگ بر روی پوسترهای شهری دیده می‌شود که حضور نظارت‌کننده خود را به تماشاگر یادآور می‌شود. دو دزد خرده‌پا که ماشینی را ربوده‌اند، با نامه‌ای از یک نهاد امنیتی مواجه می‌شوند. یکی از سارقان با دیدن عنوان نامه، پاکت را به صندوق پست می‌اندازد و کمی بعد مأموران امنیتی ـ میرمحمد و همکارش ـ برای پیگیری سرنخ‌ها به آزمایشگاه جرم‌شناسی شهربانی مراجعه می‌کنند. از همان ابتدا، ابزارها، تکنیک‌ها و فناوری‌های جرم‌شناسانه در خدمت کارکرد نظارتی و امنیتی پلیس مخفی، برای شناسایی و تشخیص هویت سوژه‌ها به کار گرفته می‌شود و این روند در طول فیلم نیز استمرار می‌یابد. در جریان روایت، موقعیت و مقر تیم پلیس مخفی به‌طور ویژه‌ای جلب توجه می‌کند. مأموران در طبقهٔ فوقانی یک ساختمان مرتفع مستقر شده‌اند؛ جایی که شیشه‌های سرتاسری عریض، از سقف تا کف، امکان دیدی پانورامایی به سراسر شهر را فراهم کرده است. علاوه‌بر این، آنها دوربین‌های تلسکوپی‌ای نصب کرده‌اند که مسلط بر فضای شهری هستند. در این ساختار، نظارت با ادراکِ فناورانهٔ تکنولوژی‌های بصری پیوند خورده، به‌گونه‌ای که «میدان دید به قلمروی قدرت» تبدیل شده است (اسمارت، ۱۳۸۵: ۱۱۴). چشم مصنوعی دوربین، به ابزاری برای نفوذ به لایه‌های پنهان و تاریک فضا تبدیل می‌شود و به قلمروهایی دست می‌یابد که برای چشم انسان غیرقابل دسترس هستند (Kaes, 1993: 106). ازاین‌رو به نظر می‌رسد که مأموران نه‌فقط شهروندان بلکه خود شهر را نیز به مثابه یک مظنون در تیررس دوربین‌های خود دارند. بااین‌حال، ماهیت این استیلا بر شهر بیشتر جنبه‌ای استعاری دارد تا رئالیستی. این نمایش قدرت نظارتِ پلیس مخفی، از نقطه‌ای رفیع و با دقتی همسنگِ تلسکوپ‌های نجومی، سعی دارد به مخاطب القا کند که هر چیزی به صورت بالقوه می‌تواند به یک ابژه کنترل بدل شود. در عین حال، این مکان قرابتی آشکار با برج مراقبت زندانِ سراسربین دارد و همان استعارهٔ نظارت همه‌جابین را به ذهن متبادر می‌کند. چنانچه اشاره شد، «مکانیزم سراسربین، واحدهای فضا را طوری سامان می‌دهد که هر چیز بی‌وقفه قابل رویت و در نتیجه قابل شناسایی باشد» (فوکو، ۱۳۷۲: ۲۴). البته اگر در طرح بنتام، برج مراقبت در تاریکی محصور بود، در اینجا مقر پلیس مخفی به‌گونه‌ای طراحی شده که به عنوان یک رصدخانهٔ شیشه‌ای عمل می‌کند. این جایگاه در چنان ارتفاعی قرار دارد که در یکی از نماهای فیلم پنجره‌های آن رو به آسمان گشوده شده‌اند. ازاین‌رو موقعیت آن کور و به کلی نادیدنی است درعین حال که قادر به رویت‌پذیر کردن است. (تصویرهای ۱ و ۲).

Doi: 10.22034/RPA.2025.2061462.1156

تصویرهای ۱ و ۲. مرکز کنترل پلیس با ساختاری سراسربینانه (تصاویر: برگرفته از فیلم).

در صحنه بعد، مأموران امنیتی، به صورت پیاده یا در پوشش رانندهٔ تاکسی، مظنون را در سطح شهر تعقیب کرده و گزارش‌های لحظه‌ای به تیم فرماندهی ارسال می‌کنند. با حرکت اتومبیل در خیابان، چشم‌انداز شهری از خلال قاب شیشه جلو، قابل نظارت می‌شود؛ در این گذار، «نگاه خیره اتومبیلیزه‌شده» جایگزین نقطه‌دید تلسکوپیِ از بالا می‌گردد و شکلی از نظارت زمینی و متحرک را پدید می‌آورد (Di-mendberg, 1997: 82). تیم فرماندهی که به هدایت میرمحمد در مقر مرتفع خود مستقر شده، عملیات نظارت را کنترل و دستورات اجرایی لازم برای پیشبرد تعقیب در لایه‌های شهری صادر می‌کند. شیوه‌های تعقیب و مراقبت در نسبت با خوانایی فضای شهر مدرن از طریق نقشه‌ها و داده‌های مکانی اعمال می‌شوند که امکان مختصات‌یابی سوژه‌های شهری را فراهم می‌آورند. طی این فرایند، اعضای تیم، پیشاپیش از روی نقشه‌های جغرافیایی، نقاط پنهان فضاهای شهری را پیدا می‌کنند و به مأموران مراقبت اطلاعاتی دربارهٔ کوچه‌های بن‌بست، فرعی‌های میان‌بُر و مسیرهای مؤثر تعقیب ارائه می‌دهند. بدین ترتیب، نظارت بر مظنون در دو سطح به‌طور هم‌زمان انجام می‌شود: سطحی از بالا، با بهره‌گیری از نقطه‌دید های‌انگلِ چشم تلسکوپی، و سطحی درون خیابان، به موازات تعقیبِ میدانی در فضاهای شهری. در انتهای این صحنه، در حالی که میرمحمد دستورات لازم را دربارهٔ ادامهٔ تعقیب به نیروها می‌دهد، حرکت دوربین به شکلی قابل توجه عمل می‌کند. در این نما، میرمحمد کنار شیشه ایستاده و گسترهٔ شهری در پس‌زمینه نمایان است. در آخرین دیالوگ، او دستور می‌دهد که خشک‌شویی را تحت نظر بگیرند. به هنگام خروج میرمحمد از قاب، دوربین تا لحظاتی بر روی چشم‌انداز شهری ثابت می‌ماند درحالی که بازتاب سایهٔ در حال دور شدن او بر روی همان شیشه به چشم می‌خورد. در این لحظه پیچیدگی خاصی در رابطهٔ میان پلیس مخفی و تماشاگر شکل می‌گیرد. تعلیق این صحنه ما را از لحاظ احساسی به سمت پلیس مخفی می‌کشاند. وقتی که میرمحمد نگاه خود را برمی‌گیرد، درواقع این ما هستیم که همچنان با دلهره منظرهٔ شهر را می‌پاییم که مبادا مظنون فرار کند. اما تنها اندکی بعد دوربین به چپ پن می‌کند و بر روی مأمور دیگری که با تلسکوپ شهر را زیر نظر دارد متوقف می‌شود. این نما استعاره‌ای از نگاه نظارت‌گری است که هرگز متوقف نمی‌شود و همواره، در حال رصد و کنترل است. نظارت، بی‌وقفه در طول شبانه‌روز ادامه می‌یابد و مأمورین حاضر در سطح شهر، به‌طور مستمر گزارش‌های خود را به تیم فرماندهی ارسال می‌کنند. در حالی که یکی از اعضای تیم در مقر فرماندهی مشغول مکالمهٔ تلفنی با نیروهای میدانی است، دوربین به آرامی حرکت می‌کند و میرمحمد را در قاب می‌گیرد که اوضاع را زیر نظر دارد. کمی بعد، در نمای بسته‌ای، مأمور دیگری را می‌بینیم که صفحات روزنامه‌ای را ورق می‌زند و بر روی صفحه‌ای متوقف می‌شود که تصویری از یک چشم بزرگ، مشابه چشمان نظارت‌گرِ پوسترهای خیابانی ابتدای فیلم، دیده می‌شود. ازاین‌رو، مفهوم نظارت سراسربینانه مجدد به شیوه‌ای استعاری برجسته می‌شود. در اینجا، تلفن به مثابه یک تکنولوژی نظارتی عمل می‌کند که امکان اتصال و هماهنگی میان مرکز فرماندهی و نیروهای پراکندهٔ شهری را فراهم می‌آورد. کمی

بعد، شنود نیز وارد عمل می‌شود: تیم پلیس مخفی با استفاده از تجهیزات مخصوص، مکالمهٔ میان مظنونین را استراق سمع می‌کند. بدین‌ترتیب، پلیس مخفی خود را همچون قدرتی سراسربینانه بازنمایی می‌کند که می‌بیند و می‌شنود بی‌آنکه دیده یا شنیده شود. فوکو نیز معتقد بود که بنتام با ایده سراسربین «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). در خانهٔ میرمحمد نیز تصویری از چشم نظارت‌گر دیده می‌شود. تکرار نشانه‌های بصری مرتبط با این چشم در سراسر فیلم، این تصور را تثبیت می‌کند که در شهر مدرن «نگاه و نظارت تضمین کننده نظم و کنترل» هستند (Kaes, 1993: 115). چنانچه فوکو تأکید می‌کند، آپاراتوس انضباطی کامل دستگاهی است که به یک نگاه واحد امکان دهد تا همه چیز را به‌طور پیوسته زیر نظر داشته باشد (فوکو، ۱۳۷۸: ۲۱۸). (تصاویر ۳-۴)

در یکی از صحنه‌های فیلم، مأموران برای شناسایی اصوات شنود شده، به آزمایشگاه جرم‌شناسی شهربانی می‌روند. دوربین با حرکت تراولینگ به موازات میزی که

تصویرهای ۳ و ۴. تصویر تکرارشونده چشم به مثابه نمادی از نظارت و کنترل بر شهر (تصاویر: برگرفته از فیلم).

تکنولوژی‌های علمی شناسایی و تشخیص سرنخ بر روی آن قرار دارند، حرکت می‌کند و هر یک از این ابزارها را به دقت به نمایش می‌گذارد. حرکت دوربین در انتهای میز متوقف می‌شود و در پس‌زمینه، میرمحمد و کارشناسان متخصص دیده می‌شوند که با استفاده از تجهیزات خاص، امواج مکالماتِ شنود شده را نقشه‌برداری می‌کنند. مجدداً فیلمساز نماهای بسته‌ای از دستگاه آنالیز می‌گیرد. این دستگاه، بخشی از صدای ضبط‌شده مظنونین را به صورت امواج سینوسی در یک نوار تصویری، نشان می‌دهد. از این طریق کارشناس می‌تواند همانند پروسه تشخیص اثر انگشت، با قیاس بصری و موشکافی در افتراق بین خطوط، صداهای مختلف را شناسایی کند. این سکانس یادآور صحنه تشخیص اثر انگشت در فیلم *اِم*[۱۲] (فریتز لانگ[۱۳]، ۱۹۳۱) است. ادوارد دایمنبرگ[۱۴] معتقد است در فیلم لانگ، نماهای مربوط به اثر انگشت که بخش‌بندی و آنالیز شده‌اند، در پیوند با نقشه‌های شهری در اداره پلیس قرار دارند که به منظور کنترل دقیق‌تر به بخش‌های کوچک‌تر تقسیم شده‌اند (Dimendberg, 1997: 74). کارشناس با بررسی دو مکالمه جداگانه که در ابتدا به نظر می‌رسد از دو شخص مختلف باشد، تشخیص می‌دهد که هر دو صدا درواقع به یک نفر تعلق دارند. ازاین‌رو روند شناسایی در هم‌راستایی با دانش و تکنیک‌های علمی تشخیص هویت به نمایش درمی‌آید. قابل ذکر است که در قرن نوزدهم، دستگاه پلیس به‌طور نظام‌مند به توسعهٔ روش‌هایی برای شناسایی فردیِ مجرمان پرداخت؛ رویکردی که با بهره‌گیری از فناوری‌های نوظهور، نظیر عکاسی، فهرست‌نگاری اعضای بدن بر پایهٔ انسان‌سنجی و انگشت‌نگاری، به دنبال ثبت و بایگانی داده‌های فیزیولوژیک و ظاهری بود. بدین‌ترتیب، هویت فردی در قالب مجموعه‌ای از نشانه‌های فنی و قابل ضبط بازتعریف شد و به یکی از محورهای اصلی پروژهٔ مراقبت و کنترل بدل گشت. تام گانینگ[۱۵] می‌نویسد: «این سازوکار فناورانه و دولتی برای ردیابی و ثبت هویت فردی، به تولد ژانر کارآگاهی انجامید؛ ژانری که صحنه‌آرایی‌اش بر مبنای ردگیری جرم و هویت است، و در عین حال، واکنش متقابل مجرمان برای حفظ نامرئی‌بودن‌شان را نیز به تصویر می‌کشد» (Gunning, 2000: 129). میرمحمد به کمک شواهد بدست آمده، رئیس را در جریان اطلاعات جدید قرار می‌دهد. فیلم‌هایی که او با دستگاه تلویزیون پخش

Doi: 10.22034/RPA.2025.2061462.1156

می‌کند، نشان می‌دهد که نظارت بی‌وقفه با دوربین مخفی از فروشگاه خشک‌شویی همچنان ادامه دارد و رفت‌وآمدها در آنجا به‌دقت کنترل می‌شود. سپس، او به شنود و ضبط تمام مکالمات انجام شده در خط تلفن مکان مورد نظر اشاره می‌کند و دستگاه پخش صوتی را که همراه دارد، روشن کرده و صدای فردی که به آن شک دارند را پخش می‌کند. در این صحنه، نظارت دیداری و شنیداری به‌طور هم‌زمان و در تکمیل یکدیگر عمل می‌کنند. فیلم‌ساز با استفاده از نماهایی از دستگاه پخش صوتی که صدای فرد مظنون را پخش می‌کند و دستگاه تلویزیون که فیلم‌های ضبط شده از مکان تحت‌نظر را نشان می‌دهد، پیوستگی عملکرد این دستگاه‌های نظارتی را به تصویر می‌کشد. در نمایی از این صحنه، میرمحمد بر دیواری در دفتر رئیس تکیه زده و نقشه بزرگی از شهر که بر روی آن قرار دارد، در پس‌زمینه دیده می‌شود. این نقشه می‌تواند به عنوان نماد کنترل و نظارت بر شهر از طریق این تکنولوژی‌های نظارتی تفسیر شود. میرمحمد سپس به نتیجهٔ بررسی‌های آزمایشگاه جرم‌شناسی اشاره می‌کند که تأیید کرده است دو تماس شنود شده به یک نفر تعلق دارند. رئیس بر اساس این اطلاعات، جمع‌بندی می‌کند: «رنجبر مدارک را به صاحب خشکشویی رد کرده، صاحب خشکشویی هم اونا را گذاشته تو جیب لباس رابط و فرستاده به آدرسش، رابط بعد از تحویل گرفتن اسناد، به رنجبر تلفن زده». در ادامه میرمحمد نتیجه می‌گیرد: «تلفن اشتباهی علامت دریافت اسناد بوده». در این فرایند استنتاج، هویت فرد رابط به عنوان مظنون آشکار می‌شود؛ «علی اکبر آشتیانی، واردکننده لوازم آرایش، یه پاش اینجاست و یه پاش فرانسه». دوربین در این لحظه نقطه اوج شناسایی را با یک نمای بسته از گذرنامه مظنون قاب می‌گیرد. دیالوگ مهم میرمحمد که مظنون را معرفی می‌کند، همراه با نمای بسته‌ای از عکس‌های پرسنلی او، نوعی بازنمایی سینمایی از ماگ‌شات[۱۶] پلیسی خلق می‌کند. ابداع عکاسی در قرن نوزدهم، اهمیتی تاریخی در سازوکار جدید شناسایی و تشخیص هویت ایفا کرد. به دلیل دقت خطاناپذیر و ماهیت غیرقابل‌تردید، تصاویر عکاسانه به عنوان «قطعی‌ترین چیرگی بر هویت فرد ناشناس» قلمداد می‌شدند (بنیامین، ۱۴۰۱: ۱۰۱). ازاین‌رو خیلی زود در مقام مدارکی صریح، بی‌آلایش و مستدل رسمیت یافتند و در واحدهای جرم‌شناسی دستگاه‌های پلیسی و قضایی کاربرد پیدا کردند.

از طرفی استفاده از عکاسی به عنوان ابزاری برای شناسایی هویت، وابسته به قرار دادن آن در آرشیوی از پرونده‌های فردی است که امروزه به ابزار اصلی کنترل در جوامع مدرن بدل شده‌اند (Gunning, 1995: 29). به موازات اِعمال سازوکارهای مراقبتی در داخل کشور، نظارت مأموران بر جلسه محرمانه مخالفان در پاریس نشان داده می‌شود. در اتاقی نیمه‌تاریک فیلم‌هایی که به‌طور مخفیانه با دوربین روی دست از شرکت‌کنندگانِ جلسه گرفته شده، بر روی پرده‌ای بزرگ در حال نمایش است. مأموری که این فیلم‌ها را گرفته، بر روی تک‌تک اعضای شرکت‌کننده اشراف اطلاعاتی دارد و گزارشات آنها را به مافوقش می‌دهد. در این جلسه، سرهنگ ویسی جزئیات یک عملیات براندازی به نام دماوند را تشریح می‌کند که طبق آن یک انفجار اتمی در تهران رخ می‌دهد. فردی به نام میشل گنج‌بخش، اجرای عملیات را برعهده می‌گیرد و مسئول می‌شود با مونتاژِ قطعات مختلف یک بمب اتمی کوچک نقشه خرابکارانه را پیاده کند. تحت فشار دولت فرانسه، پدر میشل به راه‌اندازی این طرح اعتراف می‌کند و مخفیگاه پسرش را در یک مجتمع مسکونی لو می‌دهد. با ورود ویسی به ایران، مأموران در اتاقک پنهان در موتورخانه‌ی این مجتمع با تماشای تصاویر دوربین‌های مداربسته بر روی نمایشگرها، مظنون را تحت‌نظر می‌گیرند. مجدداً موقعیت مأموران به واسطهٔ مخفی بودن در نقطه‌ای امن و در عین‌حال تسلط بصری کامل بر قسمت‌های مختلف ساختمان، در شباهت با جایگاه ناظر ناپیدا در برج مراقبت زندان سراسربین است؛ موقعیتی که امکان دیدن بدونِ دیده شدن را فراهم می‌کند «که اصل عملکرد مجموعه‌ای از روش‌های نظارت در جوامع مدرن است» (میلر، ۱۳۸۲: ۲۳۹).

صحنهٔ رهسپار شدن ویسی به سمت محل اقامت میشل در کرج، قابلیت تعمیم عملکرد زندان سراسربین به مکانیسم‌های کنترل در فضاهای شهری را نشان می‌دهد. بنتام پس از تکمیل ایده سراسربین، آن را به بدنی زنده تشبیه کرد که با نظمی ساعتی و مکانیکی کار می‌کند. از نظر او، برج مراقبت در قلب این مجموعه قرار دارد و ناظر به کمک مشاهده سلسله‌مراتبی و صدایی که از طریق لوله‌های صوتی ـ که حکم شریان‌ها و اعصاب این بدن را دارند ـ منتقل می‌شود، کنترل کامل بر این بدن مصنوعی دارد (Božovič, 2000: 114-115). جایگاه برج مراقبت

در نوشته‌های فوکو نیز از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. او این جایگاه را مرکزی می‌داند که در آن «تمامی رویدادها ثبت می‌شود، کوچک‌ترین حرکات کنترل می‌شوند و همه دستورات از آن‌جا می‌آیند» (فوکو، ۱۳۷۸: ۲۱۸ و ۲۴۵). استعارهٔ بدن در معماری سراسربین را می‌توان به پیکره شهر نیز تعمیم داد و مبتنی بر آن می‌توان استدلال کرد که چگونه عملکرد نظارتی سراسربین می‌تواند از چهارچوب مکان‌های انضباطیِ بسته فراروی کند و به مثابه الگویی کلان انگاشته شود که قابلیت پیاده‌سازی در محیط‌های آزاد کلانشهری را دارد. در این رابطه، ژیل دلوز[۱۷] بحث می‌کند که عده‌ای فوکو را محدود به اندیشمندِ حبس کرده‌اند؛ به این معنا که او فقط به سامانه‌های محصور مانند زندان، بیمارستان و اردوگاه نظامی پرداخته است. برای مثال، «پل ویرلیو[۱۸] خود را مخالف فوکو می‌پندارد هنگامی که تأکید می‌کند که مسئله‌ی جوامع مدرن و مسئله‌ی پلیس مسئله حبس نیست، بلکه مسئله بزرگراه‌ها، سرعت یا شتاب، کنترل سرعت‌ها، مسیرها و چهارچوب‌بندی‌ها در فضای باز است» (دلوز، ۱۳۹۲: ۷۲). با این‌حال دلوز معتقد است که این انگاره نادرست مانع از درک پروژه فراگیر فوکو می‌شود چراکه سراسربینی «دلالت دارد بر کارکردی منعطف و متحرک و بر کل شبکه‌ای که محیط‌های آزاد را نیز در بر می‌گیرد» (دلوز، ۱۳۹۲: ۷۳). فوکو نیز بارها اشاره کرده است که هدف بنتام از طرح سراسربین، این نکته بوده است که «می‌توان انضباط‌ها را از حبس درآورد و آنها را به شیوه‌ای انتشار یافته و چندگانه و چندظرفیتی در سرتاسر پیکر اجتماع به کار انداخت» (فوکو، ۱۳۷۸: ۲۶۰). در طول این صحنه، نگاه‌های نظارتی در شریان‌ها و خیابان‌های شهر، ویسی را تحت‌نظر می‌گیرد. همچنین تیم کنترل عملیات مجدداً در طبقه فوقانی ساختمان شیشه‌ای مستقر می‌شوند. در شباهت با سراسربین، مرکز کنترل در ساختمان شیشه‌ای، مغز پردازشگرِ شبکه نظارتی است. این مرکز از طریق اعصابی که در سرتاسر بدن شهری گسترانده، اطلاعات را لحظه‌به‌لحظه دریافت می‌کند و برپایه آنها دستورات نظارتی جدید را تنظیم و به هر بخش صادر می‌کند. یک شبکه پویا و خودسامان که مبتنی بر استقرار و آرایش نگاه‌های نظارتی در سطح شهر، دریافت گزارش‌های محیطی، پردازش اطلاعات و اعمال مکانیسم‌های نظارتی عمل می‌کند. در نمایی، دوربین رئیس را در حال صدور آخرین دستورات برای زیر نظر گرفتن ویسی نشان می‌دهد، در حالی که در پس‌زمینهٔ نقشه‌های شهری بر دیوارها چسبانده شده‌اند. سپس دوربین به سوی میرمحمد پن می‌کند که کنار پنجره ایستاده است. حرکت پن دوربین ادامه می‌یابد و امتداد نگاه وی را دنبال می‌کند که بر چشم‌انداز شهر تهران دوخته شده است؛ نگاهی نظارتی و از بالا که بر شهر سایه می‌اندازد. تصویر برش می‌خورد به نمایی از سطح خیابان، جایی که مأمورین در حال تعقیب ویسی در شهر هستند. صدای مأمورین بر روی این نماها شنیده می‌شود که گزارش‌های خود را از موقعیت ویسی به تیم کنترل عملیات منتقل می‌کنند. مبتنی بر گزارش‌هایی که هر یک از نیروهای تعقیب در سطح خیابان می‌دهند، در تیم فرماندهی به نیروهای دیگر دستوراتی داده می‌شود تا ویسی را تحت نظر داشته باشند. این گذار از خیابان به نگاه از بالا، و سپس نگاه از بالا به سطح خیابان، نشان‌دهنده سازوکاری فراگیر است که مراقبت را در تمام زوایا گسترش می‌دهد. به این ترتیب، نظارت پلیسی در قالب کارکرد سراسربین در فضاهای شهری اعمال می‌شود. از سوی دیگر، نحوه بازنمایی عملکرد زنجیره‌وار این شبکه و به‌خصوص شیوه رسوخ نگاه‌های کنترل‌گر به جزئیات زندگی روزمره، به نوعی زیباشناسانه کردن امر نظارت است. نکته کلیدی در این سکانس، نظارت از بالا است که نه‌تنها بر جریان فیزیکی تحرکات ویسی نظارت می‌کند، بلکه به شکلی استعاری بر تمام شهر و تمامی حرکت‌ها و جزئیات آن نظارت دارد. این نگاه نظارتی در بخش دیگری از فیلم نیز خود را نمایان می‌کند، زمانی که میرمحمد سوار بر هلیکوپتر است. فیلمساز با برش از نمای چهرهٔ او که در حال نگاه کردن از هلیکوپتر است، به نمای نقطه‌دید او برش می‌زند و این را در ادامه نیز تکرار می‌کند. شناسایی هوایی با هلیکوپتر، «با ایده نگاه سرد، شکاری، دور و در عین حال نفوذگر در پیوند است؛ نگاهی تسلط‌جویانه و خداگونه که به معنای کنترل و تسلط بر فضا است» (Quagliat, 2020: 93). در نمایی مهم در اتاق عملیات، دوربین حرکتی رو به جلو را به سوی یکی از مأمورین شروع می‌کند که پس از دریافت گزارش از نیروها در مورد موقعیت ویسی، اطلاعات لازم را به نیروی دیگر جهت ادامه تعقیب می‌دهد. در ادامه این روند، دوربین کماکان به حرکت رو به جلوی خود تا رسیدن به نقشه شهر در پس‌زمینه ادامه می‌دهد و به‌طور تقریبی موقعیت فعلی ویسی را بر روی نقشه مکان‌یابی می‌کند. بدین‌ترتیب خود

Doi: 10.22034/RPA.2025.2061462.1156

دوربین هم با تکنیک زوم به بخشی از سازوکار شناسایی پلیس تبدیل می‌شود و در عملیات مختصات‌یابی سوژه مشارکت می‌کند. در طول این سکانس، تعقیب و گریز در بستر فضاهای شهری ادامه پیدا می‌کند؛ فضایی که تناقضی را در بطن خود جای می‌دهد؛ جدال بین آزادی سوژه‌های شهری و میل قدرت به شناسا کردن و ردیابی آن‌ها» (Strathausen, 2003: 25). برای یافتن دوباره ویسی در شهر و پیشبرد روند نظارت طبق برنامه، میرمحمد میزانسنی از پیش طراحی‌شده ترتیب می‌دهد. آنها با صحنه‌سازی یک تصادف ساختگی، بزرگراه را مسدود می‌کنند تا جریان حرکت خودروها را کند و محدود سازند. به این ترتیب، پهنهٔ وسیع بزرگراه به گذرگاهی باریک و قابل کنترل تبدیل می‌شود. این تمهید، نقش تعیین‌کنندهٔ آرایش‌های فضایی را در فرایندهای فردی‌سازی و مراقبت برجسته می‌سازد. از نظر فوکو، «اعمال کنترل بر فضا یکی از عناصر اصلی تشکیل دهنده تکنولوژی [انضباطی]» سراسربین بوده است (دریفوس و رابینو، ۱۳۷۹: ۲۷۰). در ادامه، رئیس پس از شناسایی ویسی، شماره پلاک خودروی او را به میرمحمد اطلاع می‌دهد و میرمحمد نیز این اطلاعات را در اختیار سایر نیروها قرار می‌دهد. فیلم با کشته شدن میشل و ویسی، دفع خطر بمب هسته‌ای، و بازگشت امنیت و آرامش به شهر به پایان می‌رسد. در انتهای فیلم، نمایی از زندگی عادی مردمان شهر به تصویر کشیده می‌شود و تصویر برش می‌خورد به نمایی از میرمحمد که به‌تدریج چشمان خود را می‌بندد. این بستن چشمان، دلالت به اهمیت چشمان باز نظارتی وی که استعاره‌اش را در تصویر چشم نظارتی در طول فیلم تکرار می‌کرد پیدا می‌کند که تنها با اتمام مأموریت نظارتی و دفع خطر بسته می‌شوند.

دست شیطان (۱۳۶۰)

در سکانس آغازین فیلم با ورود جاسوس به تهران، او تحت شناسایی و کنترل پلیس مخفی بازنمایی می‌شود. طبق نقشه، جاسوس خودروی موردنظر را پیدا می‌کند، اما خیلی زود به تلهٔ نظارتی پی می‌برد و درمی‌یابد که راننده، مأمور امنیتی‌ای است که جای رابط اصلی را گرفته است. در واکنش، به راننده شلیک می‌کند و با ماشین می‌گریزد. با وجود اطلاع تیم امنیتی از ورود جاسوس به کشور، آنها از جزئیات عملیات و نقشه اجرایی او بی‌خبرند. مأموران تنها موفق شده‌اند راننده اصلی جاسوس را شناسایی کرده و فرد دیگری را جایگزین او کنند. همچنین، از روی کیفی که قرار بوده رانندهٔ اصلی به جاسوس تحویل دهد، یک نمونهٔ بدلی و جایگزین ساخته‌اند. محتویات این کیف شامل یک میکروفیلم، نقشه‌ای از شهر تهران و مقداری پول است. در نیمه نخست فیلم و تا پیش از معلوم شدن چهره و ماهیت عملیات محرمانه جاسوس، روایت برپایه درام کارآگاهی پیش می‌رود. تام گانینگ فرم روایی داستان‌های کاراگاهی را مورد توجه قرار می‌دهد که به‌طور مستقیم به تجربه شهری مرتبط است. در این داستان‌ها، مجرم از مشخصه‌های شهر مدرن، همچون سیستم‌های حمل و نقل، تکنولوژی‌های نوین، و انبوه توده جمعیت شهری به منظور گریز از قانون و ناشناس ماندن بهره می‌گیرد و کاراگاه از هوش و دانش و تجربه‌ای بهره‌مند است که می تواند «گوشه‌های تاریک سیستم چرخه شهری» را کشف کند و مجرم را شناسایی و نظم را احیا سازد (Gunning, 1995: 15-16). در طول فیلم، مأموران گام‌به‌گام محتویات کیف را رمزگشایی می‌کنند و برپایه آن فعالیت‌ها و اقدامات احتمالی جاسوس را پیشبینی می‌کنند. جاسوس که به عنوان استاد زبردست تغییر چهره معرفی می‌شود، بزرگ‌ترین چالش شناسایی در فیلم را ایجاد می‌کند. محمود در پاسخ به یکی از نیروها که می‌پرسد چرا هیچ اطلاعاتی درباره ظاهر این فرد نداده‌اید، می‌گوید: «مسئله اینه که این جور آدما هیچ وقت شکل خودشون نیستند، حتی قد خودشون هم نیستند. اگه بخواهیم دنبال قد و قیافه بریم باید یه عمر بدویم». بلافاصله در صحنه بعد، آنچه محمود گفته بود در دلِ تصویر به نمایش درمی‌آید. نمایی از هتل را می‌بینیم که دوربین به‌تدریج روی نیمهٔ تاریک سمت راست تصویر زوم می‌کند و جاسوس با چهره‌ای جدید از دل تاریکی ظاهر می‌شود. ناتوانی پلیس در شناسایی چهره‌های مختلف جاسوس، او را به فیگوری رازآلود بدل می‌سازد که در هر لحظه و هر مکان می‌تواند با تغییر شمایل و اتخاذ نقاب هویتی، پنهان یا آشکار شود؛ یک نیروی بی‌بدن و تقریباً همه‌جا حاضر. او هر بار هویتی را برمی‌گزیند که با موقعیت جدیدش همخوان باشد. در طول فیلم او در شمایل مهمان هتل، پیرمرد مسن، استاد دانشگاه و توریست عکاس ظاهر می‌شود. این خصیصه، یادآور کاراکتر اصلی فیلم *دکتر مابوزه قمارباز*[۱۹] (۱۹۲۲، فریتز لانگ) که دائما هویت خود را تغییر می‌دهد. ویژگی

منحصربه‌فرد دکتر مابوزه به عنوان استاد نقش‌بازی در همان نخستین نمای فیلم در قالب دستی که چند کارت در اختیار دارد به تصویر کشیده می‌شود. این کارت‌ها مجموعه‌ای از ژست‌ها و نقاب‌های مختلف را نشان می‌دهند. مابوزه یک کارت را انتخاب می‌کند و از آرایشگرش می‌خواهد که او را شبیه به این شمایل گریم کند. گانینگ اشاره می‌کند: «تصویر دستی که تمام کارت‌ها را در دست دارد، بی‌شک نمادی از کنترل و قدرت است. آنچه مابوزه کنترل می‌کند، هویت چندلایه و متکثرِ خودش است» (Gunning, 2000: 100). در ادامه فیلم *دست شیطان*، در حالی‌که مأموران در تلاش‌اند تا از محتوای کیف سر درآورند، جاسوس مجدد با تغییر چهره ظاهر می‌شود و به سراغ راننده اصلی، که همچنان بیهوش در بیمارستان بستری است، می‌رود. او شیئی را از درون چشم راننده بیرون می‌کشد که بعدتر مشخص می‌شود یک میکروفیلم حاوی اطلاعات محرمانه بوده است. در این حین تیم امنیتی برای مشاهده میکروفیلم جاسازی شده در کیف جاسوس، به اتاقی تاریک منتقل می‌شوند و با استفاده از دستگاه پروجکشن، آن را روی دیوار نمایش می‌دهند. اسلایدی ظاهر می‌شود که تنها یک جمله با فونتی درشت و تأکیدشده بر آن نوشته شده است: «زمان پیروزی» (تصویر ۵). محمود که معتقد است اصلی‌ترین سرنخ عملیات در اسلاید رمزنگاری شده است می‌گوید: «یه آدم بی‌کس‌وکار با کمک اینا وارد دهلیزی میشه که همه چی توش آماده هست؛ برنامه کارش، وسایل زندگی‌ش و هر چیزی که به اون احتیاج داره». از طرفی موقعیت مردان در تاریکی اتاق نمایش خیره به معمای بصری اسلاید، یادآور شباهت بین کارآگاه و منتقد هنری در بحث گانینگ است.

تصویر ۵. جایگاه مأموران در اتاق تاریک (تصویر: برگرفته از فیلم).

به زعم گانینگ، «کارآگاه نه‌تنها باید افکار پنهان مجرمان را حدس بزند، بلکه مانند یک منتقد پست‌مدرن، باید برخلاف جریانِ آنچه بلاواسطه قابل رؤیت است، خوانش کند» (Gunning, 2005: 76). در این صحنه، محتویات بصری اسلاید به صورت یک اثر هنری انتزاعی بر روی پرده نمایش نقش می‌بندد که بایستی با مکانیسم فکری، رازی از دلش بیرون کشیده شود. ازاین‌رو، فرایند مداقه بصری به صورت هم‌زمان به پروسه‌ای از خوانش و تفسیر لایه‌های معنایی تبدیل می‌شود. گانینگ معتقد است فرایند تحقیق در درام کاراگاهی نه صرفاً مبتنی بر مشاهدهٔ مستقیم و آنی، بلکه بر مبنای استنتاج از نشانه‌ها و سرنخ‌های باقی‌مانده صورت می‌گیرد. او با ارجاع به سنت‌های غیب‌گویانه، به الگوی تفسیری‌ای نزدیک می‌شود که در آن، معنای نهفته در نشانه‌ها از طریق حدس، تفسیر و رمزگشایی به دست می‌آید. «پروسه تحقیق نه‌فقط به عنوان یک فرایند بصری، بلکه به عنوان یک دیالکتیک بین بینایی و معنا صورت می‌گیرد؛ فرایندی که به همان اندازه که به نگاه کردن متکی است، نیازمند خواندن نیز هست»(Gunning, 2005: 75). محمود که مغز متفکر تیم است، از روی شباهت حالت دست‌هایش هنگام سیگار کشیدن به علامت پیروزی در پوسترهای جنگی رزمندگان پی می‌برد که این ژست به نماد پیروزی اشاره دارد و نه زمان پیروزی. او استدلال می‌کند که «مهم‌ترین وظیفه این کیف و این اسلاید، اینه که قرار ملاقات را معین کند و جای ملاقات را و زمان ملاقات را». یکی دیگر از مأموران استنباط می‌کند که سکه‌های دوهزاری که در کیف جاسازی شده‌اند به این دلیل است که جاسوس با تلفن عمومی با رابطش تماس بگیرد و ازاین‌رو احتمالاً فقط شب‌ها از مخفی‌گاهش بیرون می‌آید.

در دومین مداقه بصری تیم بر روی اسلاید، آنها به نشانه‌ای پنهان‌تر پی می‌برند: زمینهٔ اسلاید، برخلاف تصور اولیه، سطحی صاف نیست بلکه لکه‌دار و مشکوک به نظر می‌رسد. چنانچه در طول این صحنه اتفاق می‌افتد، سرنخ اصلی آن چیزی نیست که در نگاه اول به نظر می‌رسد، بلکه معنایی نهفته است که بایستی با استنباط لایه‌های مختلف تصویر همچون کار یک منتقد هنری خوانش شود. با انداختن نقشهٔ شهر روی اسلاید و اتصال لکه‌های پراکنده، تیم متوجه می‌شود که این نقاط تصادفی نیستند، بلکه طرح پنهان علامت «V»، یا همان نشان پیروزی را تشکیل

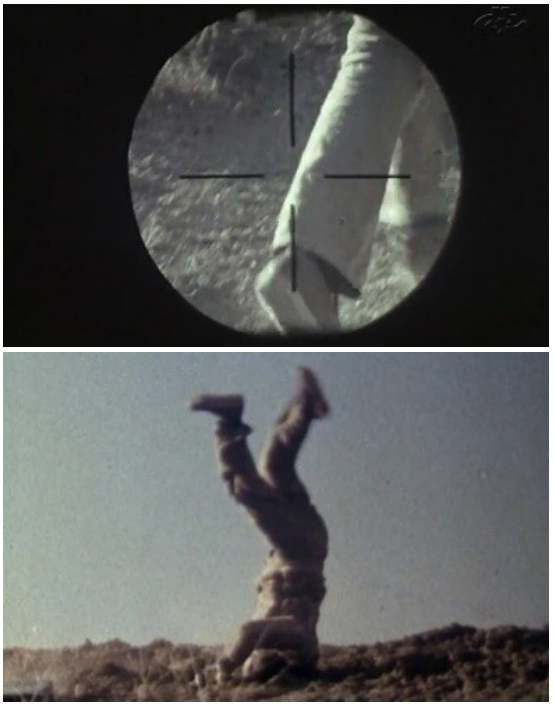
Doi: 10.22034/RPA.2025.2061462.1156

می‌دهند. نقطهٔ پایه‌ی این علامت نیز دقیقاً به بلوار کشاورز اشاره دارد؛ جایی که مکان ملاقات جاسوس را مشخص می‌کند. با مراجعه مأموران به این مکان، مشخص می‌شود که محل ملاقات درواقع استودیویی مجهز شامل تجهیزات پیشرفتهٔ عکاسی و دستگاهی ویژه برای خواندن میکروفیلم است. جاسوس در پوشش یک فرد عادی برای خواندن میکروفیلم به کتابخانهٔ دانشگاه تهران مراجعه می‌کند. مأموران امنیتی نیز پیش‌تر در این مکان مستقر شده‌اند و با جاسازی دوربینی مخفی در میان قفسه‌های کتاب، جاسوس را به‌طور نامحسوس تحت نظر دارند. (تصویرهای ۶ و ۷) این اولین باری است که چهره واقعی جاسوس پس از بدل‌پوشی‌های متوالی آشکار می‌شود و در دوربین‌ها ثبت می‌گردد. این لحظه به نوعی نقطه عطفی در روایت است که نشان‌دهنده شکسته شدن مرزهای پنهان‌کاری و نمایش چهره حقیقی شخصیت جاسوس است. در جریان این صحنه، یکی از مأموران وارد گفت‌وگو با جاسوس می‌شود و با لحنی کنایه‌آمیز، اشتباه او در تاریخ روز هفته را یادآور می‌شود. این اشارت ظاهراً ساده، حساسیت جاسوس را برمی‌انگیزد و او را متوجه می‌سازد که تحت مراقبت و تعقیب قرار گرفته است. با ثبت و آشکار شدن چهرهٔ مظنون، روایت از ساختار معمای کاراگاهی به سوی درام پلیسیِ مبتنی بر کنش و تعقیب میدانی تغییر مسیر می‌دهد. تا پیش از این لحظه، نیروهای امنیتی در مقام رمزگشایانِ نشانه‌ها و کدهای بصری ـ اسلاید میکروفیلم و محتویات کیف ـ در فضای بسته و تاریک، مشغول بازیابی طرح جاسوس بودند. اما با افشای هویت تصویری مظنون، روایت وارد فاز جدیدی می‌شود؛ نیروهای امنیتی از موقعیت تحلیلی و رمزگشایانهٔ خود خارج شده و به عرصهٔ نظارت میدانی و مواجههٔ مستقیم با جاسوس در بطن فضای شهری وارد می‌شوند.

با افشای محل ملاقات، مأموریت جاسوس نیز فاش می‌شود: او در پوشش یک عکاس به کشور فرستاده شده تا از مکان‌های احتمالی نگهداری گروگان‌های آمریکایی عکس‌برداری کند. در یکی از صحنه‌ها، فیلمساز در چند نمای متوالی با برش از نمایی از جاسوس در حال عکاسی به نمایی از شلیک او با اسلحه، رابطه‌ای استعاری و معنادار میان دوربین و اسلحه برقرار می‌سازد. در این صحنه، صدای شاتر دوربین و صدای شلیک گلوله پشت‌سر هم در فضا پژواک می‌یابند؛ تلفیقی صوتی که معنایی مضاعف به تیتراژ آغازین فیلم می‌بخشد: نمایی بسته از دستی با دستکش چرمی که اسلحه‌ای را در تاریکی شلیک می‌کند. دوربین عکاس، جاسوسی می‌کند و این کارکرد افشاگرانه به مثابه اسلحه‌ای تصویر می‌شود که لوله‌اش به سوی هدف نشانه رفته است. با وام‌گیری از ارنست یونگر[۲۰] می‌توان گفت، دوربین در اینجا واجد ماهیتی نظامی است. «یونگر معتقد بود که تکنولوژی و سلطه به هم مرتبط‌اند ازآن‌رو که هر ابزار و وسیله تکنیکی حاوی یک خصلت نظامی پنهان یا آشکار است» (هرف، ۱۴۰۰: ۱۴۳). در این نسبت، دوربین نه‌تنها ابزار ثبت واقعیت، بلکه ابزاری تهدیدآمیز و مداخله‌گر در قلمرو امنیت و نظارت تلقی می‌شود. به تعبیر سوزان سانتاگ[۲۱]: «در هر نوع استفاده از دوربین نوعی تجاوز و تعرض نهفته است و همواره چیزی شکارگرانه در کنش عکس گرفتن وجود دارد» (سانتاگ، ۱۴۰۰: ۱۴). در صحنه‌ای دیگر از فیلم، جاسوس با استفاده از دوربینی کوچک که در کمربندش جاسازی شده، از محیط پیرامون خود تصویربرداری می‌کند. این ابزار

تصویرهای ۶ و ۷. نظارت بر اعمال جاسوس و دوربین پنهان شده در قفسه کتاب (تصاویر: برگرفته از فیلم)

نظارتی پنهان، به او امکان می‌دهد بدون جلب توجه، به شناسایی مکان‌های مورد نظر بپردازد. از طرفی، دکمهٔ شاتر که مانند ماشهٔ اسلحه در دست جاسوس پنهان شده، با فشردن فعال می‌شود. در اینجا دوربین مانند اسلحه‌ای شکاری است که «تا حد ممکن خودکار شده و به اشاره‌ای فعال می‌شود» (سانتاگ، ۱۳۹۲: ۳۸). خاستگاه تکنولوژیکی دوربین فیلم‌برداری نیز چنین نسبتی را تأیید می‌کند. پژوهشگران، یکی از زمینه‌های اختراع دوربین را تفنگ عکاسی اتین-ژول مارِی[۲۲] می‌دانند؛ ابزاری که برای ثبت پی‌درپی حرکت پرندگان و به دام انداختن تصاویر آنها طراحی شده بود. «این اختراع در ادامهٔ تلاش‌های ادوارد مایبریج[۲۳] برای ثبت حرکت، تکنیک‌های شلیک بصری را گسترش داد. از این منظر، ماشین جنگی در ریشه‌های نشانه‌شناختی سینما ردپایی به‌جا گذاشته است؛ نشانه‌ای که هنوز هم در زبان سینما باقی است، آنگاه که از فیلم‌برداری یک فیلم (shooting a film) سخن می‌گوییم» (Bruno, 2002: 78). تلاقی دوربین و اسلحه در صحنه پایانی فیلم به اوج می‌رسد. در نماهای پایانی، اسلحه پلیس، گریز جاسوس را به ما نشان می‌دهد. تصویر سینمایی با حاشیه‌های سیاهی که دور چهارچوب قاب نقش بسته به ما می‌گوید که هم اکنون از دریچه دوربین اسلحه، منظره پیش‌روی را تماشا می‌کنیم. در این نما، دوربین فیلمساز و اسلحه پلیس هم‌زمان در یک قاب مشترک، مجرم را نشانه می‌گیرند. با شلیک گلوله، تصویر جاسوس در حالتی معلق و وارونه متوقف می‌شود؛ فریز فریمی که بدن او را در قامت تصویر عکاسانه قاب می‌گیرد و بدل به واپسین قاب فیلم می‌شود. این پایان‌بندی در سطحی استعاری، بازتابی از مأموریت خود اوست: سوژه‌ای که با هدف تصویربرداری و جاسوسی از مکان‌گروگان‌ها به ایران آمده بود، اکنون خود به ابژه تصویری بدل شده است. توقف تصویر جاسوس در حین فرار، به مثابه نوعی بازداشت پلیسی در اپاراتوس سینما عمل می‌کند. از سوی دیگر، شکل فیزیکی بدن او در لحظه توقف تصویر، با حالتی که به علامت «V» یا نشانهٔ پیروزی شباهت دارد، معنادار می‌شود. در همین لحظه، دیالوگ محمود شنیده می‌شود: «زمان پیروزی، اما نه برای تو و آدم‌هات، برای ما». به این ترتیب، بدن وارونهٔ جاسوس نه‌تنها به مثابه تصویری مجازات‌شده قاب می‌شود، بلکه از طریق هم‌زمانی با دیالوگ محمود، معنای سیاسی و ایدئولوژیکی پیروزی را نیز به تصویر می‌کشد. (تصویرهای ۸ و ۹)



تصویرهای ۸ و ۹. تلاقی دوربین فیلمساز و اسلحه پلیس در هدف قراردادن سوژه (تصاویر: برگرفته از فیلم)

نتیجه‌گیری

با گسترش تکنولوژی‌های نظارتی و تأثیر آنها بر نظم اجتماعی، مطالعهٔ بازنمایی سازوکارهای نظارت در سینما به موضوعی مهم در مطالعات فرهنگی و رسانه‌ای بدل شده است. در این میان، سینمای ایران به‌رغم زمینه‌های تاریخی-سیاسی خاص خود، هنوز کمتر از منظر نظریهٔ نظارت فوکویی مورد واکاوی قرار گرفته است. این پژوهش با هدف پاسخ به این پرسش انجام شد که سازوکارهای نظارت پلیسی چگونه در فیلم‌های روز شیطان و دست شیطان بازنمایی می‌شوند. در این راستا، نحوهٔ انعکاس این سازوکارها در ساختار روایی این دو فیلم مورد بررسی قرار گرفته و ارتباط آنها با مفاهیم پان‌اپتیکون و درام کارآگاهی تحلیل شده است. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که فیلم *روز شیطان* (۱۳۷۳) با بهره‌گیری از زبان سینمایی، سازوکارهای نظارت و کنترل در شهر مدرن را بازنمایی می‌کند. در این فیلم، نظارت به مثابه یک رژیم دیداری-شنیداری تصویر می‌شود که در لایه‌های

Doi: 10.22034/RPA.2025.2061462.1156

مختلف فضا، از فراز شهر تا درون خیابان، جریان دارد. تکرار موتیف چشم نظارت‌گر در فضاهای مختلف فیلم، وجود یک قدرت نظارتی همه‌جابین که مشخصه بنیادین الگوی سراسربینانه قدرت در بحث فوکو است را تقویت می‌کند. دوربین‌های تلسکوپی به نمایش گذاشته‌شده در مقر پلیس مخفی، بر گسترهٔ شهری اشراف بصری دارند و در پی القای این تصور هستند که هر چیزی در این میدان رؤیت‌پذیری می‌تواند تحت کنترل درآید. ترکیب نگاه تلسکوپی، شنود صوتی، فناوری‌های جرم‌شناسانه و حضور مأموران نظارتی، مؤید حضور پیوسته و بی‌وقفه پلیس مخفی است. این سیستم نظارتی، مطابق با تصور فوکویی از آپاراتوس سراسربینانه، به‌گونه‌ای عمل می‌کند که در آن قدرت نه با نمایشِ آشکارِ خشونت، بلکه از طریق سازمان‌دهی نگاه و فضا، هویت سوژه‌ها را شناسایی می‌کند. در طول فیلم، فضاهای شهر مدرن به عرصه‌ای برای ردیابی و کنترل بدل می‌شوند؛ فضاهایی که با مداخله مستقیم نیروهای امنیتی، به آرایش‌های نظارتی ساماندهی می‌شوند. در نیمه نخست فیلم *دست شیطان* (۱۳۶۰) نظارت پلیسی از خلال فرایند تفسیر و رمزگشایی بصری شکل می‌گیرد؛ روندی که آن را به یک درام کاراگاهی پیچیده بدل می‌سازد. برخلاف فیلم روز شیطان که در آن تکنولوژی ابزار شناسایی است، در این فیلم تأکید بر رمزگشایی نشانه‌ها است، که ماهیت نقشهٔ مجرم را فاش می‌کند. شخصیت جاسوس با قدرت تغییر چهره و تسلط بر ظاهر خود، به فیگوری غیرقابل تشخیص بدل شده و چالشی اساسی برای فرایند شناسایی در طول روایت ایجاد می‌کند. او از چهارچوب‌های استانداردشده شناسایی می‌گریزد و با هر بار تغییر هویت، قدرت خود را در فریب نگاه دیگری تثبیت می‌کند. نقطه عطف روایت، در لحظهٔ آشکار شدن چهرهٔ جاسوس و ثبت آن توسط دوربین‌های نظارتی رخ می‌دهد. در این مقطع، نظارت پلیسی از موضع تفسیری به جایگاه عملیاتی انتقال می‌یابد، و مسیر روایت از تأویل و رمزگشایی به کنش و تعقیب سوق می‌یابد. بنابراین، فیلم دست شیطان نظارت را نه به عنوان امری صرفاً فناورانه یا عینی، بلکه به مثابه سازوکاری نشانه‌شناختی، تحلیل‌گر و چندلایه بازنمایی می‌کند. به بیان دیگر این پژوهش نشان داد که فیلم‌های *روز شیطان* و *دست شیطان* هر یک به شیوه‌ای متمایز، سازوکارهای نظارت پلیسی را بازنمایی می‌کنند؛ *روز شیطان* بر کارکردهای فناوری و دیداری نظارت تأکید دارد، در حالی که *دست شیطان* بیشتر بر فرایندهای رمزگشایی نظارتی تمرکز می‌کند. بدین ترتیب، این دو اثر سینمایی با بازنمایی چندوجهی نظارت، تنوع و گستردگی تجربه‌های قدرت و کنترل در جامعه مدرن را به تصویر می‌کشند.

پی‌نوشت‌ها

1. Jeremy Bentham
2. Panopticon
3. Michel Foucault
4. The Fourth Protocol
5. Frederick Forsyth
6. Thomas Levin
7. Catherine Zimmer
8. Surveillance Cinema
9. Cristina Vatulescu
10. Dziga Vertov
11. The Great Train Robbery
12. M
13. Fritz Lang
14. Edward Dimendberg
15. Tom Gunning
16. Mug Shot
17. Gilles Deleuze
18. Paul Virilio
19. Dr. Mabuse, the Gambler
20. Ernst Junger
21. Susan Sontag
22. Etienne-Jules Marey
23. Eadweard Muybridge

فهرست منابع

اسمارت، بری (۱۳۸۵)، *میشل فوکو*، ترجمهٔ لیلا جوافشانی و حسن چاوشیان، تهران: نشر اختران.

امید، جمال (۱۳۸۲)، *تاریخ سینمای ایران (۱۳۵۸-۱۳۶۹)*، تهران: روزنه.

بنیامین، والتر (۱۴۰۱)، *زبان و شاعری: ادگار الن پو، استفان مالارمه، ساموئل بکت، والتر بنیامین*، ترجمهٔ پیمان چهرازی، تهران: انتشارات آگه.

جِی، مارتین (۱۳۸۰)، امپراتوری نگاه: فوکو و خوارداشت دید در تفکر قرن بیستمی فرانسه، *فوکو در بوته نقد*، دیوید کورنز هوی و دیگران، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.

دریفوس، هیوبرت، رابینو، پل (۱۳۷۹)، *میشل فوکو: فراسوی ساختارگرایی و هرمنوتیک*، ترجمهٔ حسین بشیریه، تهران: نشر نی.

دلوز، ژیل (۱۳۹۲)، *فوکو*، ترجمهٔ نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، تهران: نشر نی.

سانتاگ، سوزان (۱۴۰۰)، *درباره‌ی عکاسی*، ترجمهٔ مجید اخگر، تهران: نشر بیدگل.

سونتاگ، سوزان (۱۳۹۲)، *درباره عکاسی*، ترجمهٔ نگین شیدوش و فرشید آذرنگ، تهران: نشر حرفه نویسنده.
فوکو، میشل (۱۳۷۲)، سراسربینی، ترجمهٔ ناهید مویدحکمت، *فرهنگ (ویژه علوم اجتماعی)*، شماره ۱۵، صص ۱۵-۳۶.
فوکو، میشل (۱۳۷۸)، *مراقبت و تنبیه: تولد زندان*، ترجمهٔ نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، تهران: نشر نی.
میلر، پیتر (۱۳۸۲)، *سوژه، استیلا و قدرت در نگاه هورکهایمر، مارکوزه، هابرماس و فوکو*، ترجمهٔ نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، تهران: نشر نی.
هرف، جفری (۱۴۰۰)، *مدرنیسم ارتجاعی: تکنولوژی، فرهنگ و سیاست در دوره وایمار و رایش سوم*، ترجمهٔ محمد هدایتی، تهران: نشر ناهید.

Belenson, A. (2004). “Kino-Eye by Dziga Vertov” in *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties*, ed. Yuri Tsivian. Presented at the 23rd edition of Le Giornate del Cinema Muto.

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

Bruno, G. (2002). *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. London & New York: Verso.

Casetti, F. (2008). *Eye of the Century: Film, Experience, Modernity, Columbia University Press*. New York.

Dimendberg, E. (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.

Gunning, T. (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, T. (2000). *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity*. London, UK: British Film Institute.

Gunning, T. (2005). Lynx-Eyed Detectives and Shadow Bandits: Visuality and Eclipse in French Detective Stories and Films before WWI. *Yale French Studies*, No. 108, pp. 74-88. https://doi.org/10.2307/4149299

Kaes, A. (1993). “The Cold Gaze: Notes on Mobilization and Modernity”. *New German Critique*, No. 59, Special Issue on Ernst Junger (Spring - Summer, 1993), 105-117. https://doi.org/10.2307/488225

Levin, Thomas. (2002). Rhetoric of the temporal index: surveillant narration and the cinema of real time. In *Ctrl [Space]: Rhetoric of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Thomas Y. Levin, Ursula Frohne & Peter Weibel (Eds.). Cambridge: The MIT Press, 578-593.

Lyon, D. (2006). *Theorizing Surveillance: The Panopticon and Beyond*. USA, Canada: Willan Publishing.

Quagliati, N. (2020). Training the Eye: Production and Reception of Aerial Photography during the World Wars. *AUC Geographica*, 55(1), 93–111. https://doi.org/10.14712/23361980.2020.6

Strathausen, C. (2003). “Uncanny Spaces: The City in Ruttmann and Vertov,” in M. Shiel and T. Fitzmaurice (eds.), *Screening the City*. London: Verso, 15–40.

Vatulescu, C. (2010). *Police Aesthetics: Literature, Film, and the Secret Police in Soviet Times*. California: Stanford University Press.

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