جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره ۱۳، شماره دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۰

# نگاه خیرهٔ نظارت‌کننده و شکل‌دهی به بدن مطیع مدرنیزه‌شده در فیلم *بلوچ* (۱۳۵۱)

علیرضا صیاد [۱]

## چکیده

*بلوچ* (۱۳۵۱) داستان انتقام مردی روستایی از دو مرد شهری قاچاقچی عتیقه‌جات است که به همسر وی تعرض کرده‌اند. در طول فیلم شخصیت امیر قدرت خود را از امکان نامرئی‌بودن و دیدن بدون دیده‌شدن، به‌دست می‌آورد. او ابتدا بلوچ را که در پی انتقام‌گیری است، از طریق سازوکارهایی به سوژهٔ مرئی خود مبدل می‌سازد و از این طریق وی را تحت نظارت خود قرار می‌دهد. بااین‌حال نگاه نظارت‌کنندهٔ امیر، از ظرفیت تأثیرگذاری برخوردار است و می‌تواند با حکاکی اصول خود بر بدن بلوچ، وی را به بدنی مطیع و منضبط مبدل سازد. در انتهای فیلم، اما چرخشی اساسی در جهت نگاه پدید می‌آید و با واژگونی مدل سراسربینانه، بلوچ نیز از قدرت نگاه برخوردار می‌شود و جایگاه نظارتی امن و نامرئی امیر از بین می‌رود. پژوهش حاضر که با روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای صورت گرفته است، با بهره‌گیری از آرای میشل فوکو در زمینهٔ سازوکار نظارتی قدرت انضباطی، می‌کوشد نگاه نظارت‌کنندهٔ امیر بر بلوچ و نقش این نگاه در تبدیل‌کردن بلوچ به بدن مطیع را بررسی کند. بحثی که در پژوهش مطرح می‌شود این است که تلاش امیر برای مطیع و مدرنیزه‌سازی بدن بلوچ، در مقایسه با نگاه انضباطی حکومت پهلوی و تلاش‌های این حکومت برای شکل‌دهی به پیکر اجتماعی منسجم قابل‌بررسی است. نگاه خیرهٔ همگن‌کننده‌ای که با نفی و ازبین‌بردن تفاوت‌ها، در پی شکل‌دهی به پیکر مطیع و همگن اجتماعی است.

**واژه‌های کلیدی:** بدن مطیع، *بلوچ*، پیکر منسجم اجتماعی، قدرت انضباطی، مدرنیزه‌کردن، نگاه نظارت‌کننده.

پرتال جامع علوم انسانی

---

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۵/۱۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۱/۲۹

[۱]. استادیار گروه سینما، دانشکدهٔ سینما تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، alirezasayyad@yahoo.com

## مقدمه

اصطلاح نظارت (Surveillance) از فعل فرانسوی Surveiller ریشه می‌گیرد که به مفهوم زیرنظرداشتن اشاره می‌کند. این اصطلاح به فرایندهایی دلالت می‌کند که در آن‌ها توجه ویژه‌ای به اعمال سوژهٔ تحت نظر صورت می‌گیرد. توجهی که فراتر از کنجکاوی صرف و بی‌هدف است و همواره با دستیابی به برخی اهداف مشخص در پیوند است: «[نظارت]...، توجهی متمرکز، سیستماتیک، پیوسته به جزئیات خصوصی به‌منظور اهدافی مانند تأثیرگذاشتن، مدیریت‌کردن، محافظت و هدایت‌کردن» است (Lyon, 2007: 14). با پیشرفت‌های فناورانه و فراگیرشدن شیوه‌های نوین نظاره‌گری، نظارت به یکی از ویژگی‌های اساسی جوامع مدرن مبدل شده است و مفهومی کلیدی در تجربهٔ شهری معاصر محسوب می‌شود (Levin, 2002: 578-579). در سال‌های اخیر به بحث «سینمای نظارت»، به‌مثابهٔ گسترهٔ مطالعاتی که «مطالعات فیلم را با حیطهٔ گسترش‌یابندهٔ مطالعات نظارت مرتبط می‌سازد»، بیش از پیش توجه شده است (Zimmer, 2015: 4). از نمونه‌های برجستهٔ سینمای نظارت، می‌توان به فیلم‌های *ام* (۱۹۳۱)، *پنجرهٔ عقبی* (۱۹۵۴)، *هزاران چشم دکتر مابوزه* (۱۹۶۰)، *تام چشم‌چران* (۱۹۶۰)، *اگرندیسمان* (۱۹۶۶)، *مکالمه* (۱۹۷۴)، *بزرگراه گمشده* (۱۹۹۷)، *پایان خشونت* (۱۹۹۷)، *نمایش ترومان* (۱۹۹۸)، *پنهان* (۲۰۰۵)، و *زندگی دیگران* (۲۰۰۶) اشاره کرد. در سینمای ایران نیز می‌توان نمونه‌های درخشانی از سینمای نظارت را یافت. پژوهش حاضر که با روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای صورت گرفته است، با بهره‌گیری از آرای میشل فوکو در زمینهٔ سازوکار نظارتی قدرت انضباطی می‌کوشد مفهوم نظارت در فیلم *بلوچ* (۱۳۵۱) اثر مسعود کیمیایی را بررسی کند. *بلوچ* داستان انتقام مردی روستایی از دو مرد شهری قاچاقچی عتیقه‌جات است که به همسر وی تعرض کرده‌اند. داستان شرح فراز و نشیب‌هایی است که بلوچ در این راه طی می‌کند. در طول فیلم شخصیت بلوچ دائما در میزانسن‌هایی قرار می‌گیرد که شخصیت امیر برای وی طراحی کرده است. از این مدخل، امیر که جایگاه نادیدنی را اتخاذ کرده است، بلوچ مرئی‌شده را تحت نظارت و کنترل خود قرار می‌دهد. این پژوهش می‌کوشد نگاه نظارت‌کنندهٔ شخصیت امیر بر بلوچ را از منظر آرای فوکو دربارهٔ قدرت انضباطی و شکل‌دهی به بدن مطیع تحلیل کند. در انتها کوشیده می‌شود به پیوند میان نگاه نظارت‌کنندهٔ امیر، و نظارت و کنترل

حکومتی دورهٔ پهلوی دوم اشاره شود. از این‌رو پژوهش این بحث را مطرح می‌سازد که تلاش امیر برای مطیع و مدرنیزه‌سازی بدن بلوچ، در ارتباط با نگاه انضباطی حکومت پهلوی و تلاش‌های این حکومت برای شکل‌دهی به پیکر اجتماعی منسجم و همگن قابل‌بررسی است.

## قدرت انضباطی، نگاه نظارتی و بدن مطیع نزد میشل فوکو

در کتاب *مراقبت و تنبیه: تولد زندان* (۱۹۷۵) میشل فوکو، فیلسوف پساساختارگرای فرانسوی، به بررسی ظهور زندان مدرن در اروپای قرون هفدهم و هجدهم به‌مثابهٔ بازتاب‌دهندهٔ تغییراتی در نحوهٔ اعمال قدرت روی افراد در جامعه می‌پردازد و بحث قدرت انضباطی را مطرح می‌سازد. فوکو به تغییرات الگوهای مجازات و کنترل اجتماعی در اروپای این ایام توجه می‌کند که با گذار از شکنجه و تنبیه فیزیکی، به سوی انضباط ذهنی و روش‌های اصلاح‌کننده توأمان بود. وی با تشریح دو الگوی متمایز تنبیه و انضباط، هریک را به‌عنوان بازنمایی‌کنندهٔ سبک کیفری دوره‌شان به‌ترتیب کلاسیک و مدرن معرفی می‌کند. درحالی‌که شیوه‌های کیفری سنتی با شکنجهٔ بدنی محکومان همراه بود، قدرت انضباطی با تحت نظارت قراردادن محکومان به‌طور مداوم، می‌کوشید آن‌ها را اصلاح کند و با بهنجارسازی و منطبق‌کردن آن‌ها با قواعد، سوژه‌هایی مطیع و رام پدید آورد. فوکو همچنین پیوند میان تکامل سیستم مجازاتی مدرن با سازمان‌دهی جامعه را در ابعاد وسیع‌تر بررسی می‌کند. از منظر وی، این تغییرات و روش‌های اصلاحی اعمال‌شده در زندان مدرن به جامعهٔ مدرن نیز منتشر گردید و به‌طور فزاینده‌ای تکنیک‌های انضباطی زندان در نهادهایی نظیر مدرسه، بیمارستان، دانشگاه، کارخانه و... به کار گرفته و اعمال شد. فوکو به تشریح جزئیات شیوهٔ عملکرد قدرت انضباطی می‌پردازد؛ درحالی‌که قدرت سنتی چیزی بود که دیده می‌شد، قدرت انضباطی نامرئی و نادیدنی است. نگاه و نظارت تضمین‌کنندهٔ عملکرد قدرت انضباطی و کنترل افراد است که با هدف‌قراردادن بدن عمل می‌کند. این قدرت بیش از آنکه امری سرکوب‌گر باشد، قدرتی شکل‌دهنده و برسازنده است. فوکو معتقد است انضباط «بدن‌هایی فرمانبردار و تمرین کرده، بدن‌هایی مطیع می‌سازد» (فوکو، ۱۳۷۸: ۱۷۲). بدن مطیع، بدنی است که «... قابل‌استفاده باشد، قابل‌تغییر و تکمیل باشد» (همان: ۱۷۱). بحث فوکو پیرامون قدرت انضباطی و شکل‌دهی به بدن، همچنین نشان می‌دهد نزد وی، بدن به‌مثابهٔ امری انعطاف‌پذیر، یک موجودیت ناتمام است که قابلیت و ظرفیت تغییرپذیری را دارد و می‌توان

مانند مجسمه‌ای آن را قالب‌بندی کرد و طبق مدل دلخواه شکل داد (Blackman, 2008: 26). به‌زعم فوکو، قدرت انضباطی، براساس معیار هنجار قضاوت می‌کند و آن را به‌عنوان استانداردی برای سنجش رفتار درنظر می‌گیرد (Beiner, 2014: 159). براساس این معیار، افراد به دو گروه بهنجار یا نابهنجار طبقه‌بندی می‌شوند (فوکو، ۱۳۷۸: ۲۴۸). «نگاه خیرهٔ بهنجار سازندهٔ» قدرت انضباطی (Hoffman, 2011: 32)، افراد را وامی‌دارد که خود را با معیارهای تعیین‌شده تطبیق دهند. فوکو اشاره می‌کند که این فرایند هنجارمندسازی مشخصه بنیادی همهٔ نهادهای جامعهٔ مدرن است.

فوکو نمونهٔ ایدئالی از شیوهٔ عملکرد قدرت انضباطی را در طرح معمارانهٔ جرمی بنتام، فیلسوف فایده‌گرای قرن هجدهم، برای زندان سراسربین می‌یابد و آن را نمادی برای «استراتژی‌های انضباطی دورهٔ روشنگری» معرفی می‌کند (De Champs, 2016: 63)؛ طرحی برای زندان که با تکنیک انضباطی نظارت بی‌وقفه و دائمی، زندانی را به فردی مطیع مبدل می‌سازد. این طرح معماری، با اعمال تغییرات و اصلاحاتی از قابلیت به‌کارگیری در عملکردهای دیگری نظیر، بیمارستان، مدرسه، و کارگاه نیز برخوردار بود:

«ساختمانی مدور، متشکل از بناهای زنجیره‌ای در پیرامون و برجی در مرکز با پنجره‌های عقبی مشرف بر نمای داخل ساختمان مدور. ساختمانی پیرامونی به سلول‌های دوبری تقسیم می‌شود که هریک پهنای ساختمان را طی کرده و از هردو طرف به پنجره‌ای منتهی می‌شوند؛ یکی رو به داخل و به‌موازات پنجرهٔ برج و دیگری رو به خارج تا آفتاب تمامی طول سلول را طی کند. حال، جهت نظارت بر فرد دیوانه، بیمار، زندانی، کارگر یا دانش‌آموز کافی است هریک از آن‌ها را در سلولی مجزا حبس کرد و ناظری را در برج مرکزی به نگهبانی بگماریم... مکانیزم سراسربین، واحدهای فضا را طوری سامان می‌دهد که هرچیز بی‌وقفه قابل‌رؤیت و در نتیجه قابل‌شناسایی است[1]» (فوکو، ۱۳۷۲: ۲۴).

در این راستا، بنتام برای برج مرکزی که زندانبان در آن قرار می‌گیرد، تمهیداتی اندیشید که وی در تاریکی مخفی باشد و امکان رؤیت او برای زندانیان وجود نداشته باشد. از منظر فوکو، این «نظام ناب معماری و بصری [اپتیک]» (فوکو، ۱۳۷۸: ۲۵۶)، برای مراقب برج مرکزی به‌عنوان سوژه‌ای نامرئی، این امکان را فراهم می‌آورد که در هر لحظهٔ دلخواه سلول‌ها را تحت

نظارت قرار دهد و به زندانیان نگاه کند؛ درحالی‌که آن‌ها نمی‌توانند وی را ببینند. به بیان دیگر، زندانی که «همواره در معرض دید است، خود چیزی نمی‌بیند» (همان: ۲۵) و این نکته، قدرت بی‌حدوحصر زندانبان را فراهم می‌کند. با القای حس همواره تحت نظاره‌بودن زندانی، کارکرد قدرت تضمین می‌شود. از آنجا که زندانی نمی‌تواند نگهبان را ببیند، سازوکار سراسربین این توهم و آگاهی کاذب را برای وی به‌وجود می‌آورد که به‌طور دائم تحت نظارت است. این توهم نظارت، حتی زمانی که ناظر نظارت نمی‌کند نیز قدرت خود را اعمال می‌کند؛ زندانی نمی‌تواند چشمان ناظر را ببیند، اما همواره نگاه خیرهٔ او را احساس می‌کند. قدرت نگاه ناظر نامرئی زندانی را مسخ نموده و به‌تدریج وی را به موجودی ازخودبیگانه مبدل می‌سازد. وی نگاه زندانبان را درونی‌سازی می‌کند و با خودمراقبتی، اصول و اخلاقیات مورد نظر زندانبان را بر بدن خود حکاکی می‌کند. برخی نظریه‌پردازان معتقدند که به‌عنوان «ماشین اتوپیایی بینایی»، سراسربین با هژمونی نگاه و «مزیت و برتری که عصر روشنگری برای بینایی به‌مثابهٔ ابزاری برای سازمان‌دهی و کنترل قائل بود»، در پیوند[۲] است (Jenks, 2003: 15; Lyon, 2006: 4-5). از این‌رو تحلیل فوکو از سراسربین را باید در چارچوب وسیع‌تر نقد او از سلطهٔ چشم، در فرهنگ غربی بررسی کرد (Flynn, 1993: 273-285). بحث فوکو، همچنین به نقش ذاتی معماری و استراتژی فضایی به‌مثابهٔ مؤلفه‌ای برسازنده در بحث نظارت اشاره می‌کند؛ لزوم توجه به این نکته که «آرایش‌های معمارانه، ترکیب‌بندی‌های خاصی را در روابط قدرت پدید می‌آورند» (میلز، ۱۳۸۹: ۸۱). پیکره‌بندی فضایی سراسربین را می‌توان به‌عنوان یک «آزمایشگاه قدرت» (فوکو، ۱۳۷۲: ۳۰)، درنظر گرفت که سازوکار اعمال قدرت در آن، در «توزیع مناسب بدن‌ها، فضاها، نورها و نگاه‌ها ریشه دارد» (همان: ۲۷). بخش سراسربینی در کتاب *مراقبت و تنبیه* با این عبارت به پایان می‌رسد: «چه جای تعجب اگر زندان به کارخانه‌ها، مدارس، سربازخانه‌ها و بیمارستان‌ها که همگی به زندان‌ها شبیه‌اند، شبیه است» (فوکو، ۱۳۷۸: ۲۸۱).

فوکو معتقد است که هدف بنتام از طرح سراسربین، این نکته بود که «می‌توان انضباط‌ها را از حبس در آورد و آن‌ها را به شیوه‌ای انتشاریافته و چندگانه و چندظرفیتی در سرتاسر پیکر اجتماع به‌کار انداخت» (فوکو، ۱۳۷۸: ۲۶۰). از این‌رو فوکو بحث بنتام را در ابعاد وسیع اجتماعی بسط می‌دهد و از الگوی سراسربین استفاده می‌کند تا سازوکارها و سیستم‌های نظارت و کنترل اجتماعی افراد در جوامع مدرن را تحلیل کند: «سراسربین باید به‌عنوان نمونهٔ تعمیم‌پذیر

عملکرد قدرت تلقی شود؛ یعنی به‌منزلهٔ شکل خاصی از تعریف رابطهٔ قدرت برحسب زندگی روزمرهٔ مردمان» (فوکو، ۱۳۷۲: ۳۱). قدرت انضباطی حکومتی مدرن از این تکنیک‌های نظارتی، به‌منظور کنترل بدن‌ها استفاده می‌کند تا به بدن‌های مطیع و مطلوب شکل دهد که از قواعد پیروی می‌کنند. این قدرت در دو جهت عمل می‌کند: نخست بر روی فرد، و سپس بر ارتباط وی با سایر افراد، و در نتیجه شکل‌دهی و کنترل پیکر اجتماعی (Martins & Muñoz, 2019: 3). میل برای هنجارمندکردن افراد، یکی از مشخصه‌های اساسی جامعهٔ انضباطی است. در این جامعه، نظارت و سنجش براساس معیار هنجار، در همهٔ ابعاد اجتماعی صورت می‌پذیرد: «کیفرمندی همیشگی نهادهای انضباطی... مقایسه می‌کند، تفاوت‌گذاری می‌کند، پایگان‌بندی می‌کند، همگن می‌کند، و طرد می‌کند... در یک کلام، این کیفرمندی، بهنجار می‌سازد» (فوکو، ۱۳۷۸: ۲۲۹). برای شکل‌دهی پیکر اجتماعی منسجم، هر آنچه ناهمگن و نابهنجار است، باید یا مطیع شود یا مطرود و سرکوب گردد.

## نگاه نظارت‌کننده و بلوچ

آنچنان که بحث شد، از منظر فوکو، نظارت تضمین‌کنندهٔ عملکرد قدرت انضباطی است. فوکو معتقد است «دستگاه انضباطی کامل امکان می‌دهد که بتوان با یک نگاه، همه چیز را پیوسته دید. نقطه‌ای مرکزی که هم منبع نور و روشن‌کنندهٔ همهٔ چیزها باشد و هم مکان هم‌گرایی هر آنچه باید دانسته شود؛ چشمی کامل که هیچ‌چیز از نظرش نمی‌گریزد...» (همان: ۲۱۸). در *بلوچ*، از ابتدای فیلم و در همان فصل آغازین، مفهوم نگاه و نظارت مورد توجه قرار می‌گیرد. در این فصل، در اولین نمایی که شخصیت امیر در قاب قرار می‌گیرد، فیلمساز به نگاه نظارت‌کنندهٔ وی اشاره می‌کند. وقتی که شخصیت خاله معصومه، دو قاچاقچی را که از شهر برای قاچاق اشیای عتیقه به زاهدان آمده‌اند، به‌سمت محل نگهداری کوزهٔ سکه‌ها هدایت می‌کند، امیر از دور آن‌ها را تحت نظر دارد. این دو قاچاقچی، در میزانسنی که امیر از پیش برایشان طراحی کرده است، قرار می‌گیرند. در نزاعی که صورت می‌گیرد، دو قاچاقچی جان خود را از دست می‌دهند و سکه‌ها به دست امیر و عبدالله می‌افتد. همچنین محل استقرار امیر در نخستین صحنهٔ معرفی‌اش، دخمه‌ای در زیرزمین، مجدداً از لحاظ استعاری بر پنهان‌بودگی و نادیدنی‌بودن وی تأکید می‌کند. او می‌تواند دیگران را زیر نظر داشته باشد؛ بدون آنکه دیده شود (تصاویر ۱ و ۲). پس از

به‌قتل‌رساندن دو قاچاقچی و تجاوز به همسر بلوچ، هنگامی که امیر و عبدالله قصد دارند دو جسد را در شهر خرابه مخفی کنند، بلوچ و امنیه‌ها در تعقیب این دو، به شهر خرابه می‌رسند. در این فصل، مجدداً این امیر است که میزانسی فریبنده را طراحی می‌کند تا بلوچ را که به‌دنبال انتقام است، مقصر جلوه دهد و امنیه‌ها وی را به‌عنوان قاتل قاچاقچی‌ها دستگیر کنند. در این صحنه نیز بر نگاه نظارت‌کنندهٔ امیر در نمایی شاخص تأکید می‌شود. وی که از بلندای شهر خرابه، نزدیک‌شدن مأمورها و بلوچ را زیر نظر دارد، در نمایی متوسط در قاب دیده می‌شود. ناگهان درحالی‌که جملهٔ «یه فکری... شاید شانس بیاریم» را بر زبان می‌آورد، دوربین به‌تدریج روی چهرهٔ او زوم می‌کند، و نمای نزدیکی از وی در حال نگریستن و زیرنظرداشتن امنیه‌ها و بلوچ به نمایش درمی‌آید. دوربین به نمای نقطهٔ دید وی برش می‌خورد که از ارتفاع، ابتدا دو مأمور را که به‌سمتشان می‌آیند و سپس در طرف دیگر شهر خرابه، بلوچ را زیر نظر دارد (تصاویر ۳ و ۴). در ادامه، امیر صحنه را به‌گونه‌ای طراحی می‌کند که بلوچ که با شلیک‌کردن به‌سوی آن‌ها در پی انتقام است، مسئول کشته‌شدن دو قاچاقچی نشان داده می‌شود. در اینجا نیز بلوچ اسیر میزانسنی می‌شود که امیر برایش طراحی کرده است. او تصور می‌کند که انتقام گرفته است، اما درواقع فریب خورده، و نادانسته صرفاً در نقشی که امیر برایش طراحی کرده بود، بازی می‌کند. براساس آنچه میزانسن امیر تداعی می‌کند، امنیه‌ها بلوچ را به اتهام کشتن دو قاچاقچی دستگیر می‌کنند.

**تصاویر ۱ و ۲. نگاه نظارت‌کنندهٔ امیر و جایگاه نامرئی او در فصل ابتدایی فیلم**

**منبع: فیلم**

**تصاویر ۳ و ۴. نگاه نظارت‌کنندهٔ امیر و قدرت وی در طراحی میزانسن‌ها**

**منبع: فیلم**

پس از صحنهٔ دستگیری بلوچ توسط امنیه‌ها در شهر خرابه، دو نما در پی هم به نمایش درمی‌آیند که از لحاظ منطق روایی تأمل‌برانگیز هستند. نمای اول از دو قلهٔ رفیع پوشیده از برف در دل کویر زاهدان که پیش‌تر در نمای معرفی همسر بلوچ در پس‌زمینهٔ تصویر دیده می‌شدند. سپس تصویر به نمایی از چهارراهی شلوغ در شهر تهران دیزالو می‌شود که از ارتفاع و با زاویه رو به پایین دوربین گرفته شده است (تصاویر ۵ و ۶) و در پی این دو تصویر، نمای بعدی درون زندان و حصارهایش است که بلوچ به آنجا منتقل شده است. با درنظرگرفتن این نکته که در نماهایی که از سایت زندان دیده می‌شود، این زندان در میان کویر و دور از مرکز شهر قرار دارد، از این‌رو نمای به نمایش درآمده از مرکز کلان‌شهر تهران از لحاظ روایی چندان توجیه‌پذیر نیست. در ادامهٔ فیلم نیز هیچ اشاره‌ای به این موضوع نمی‌شود که زندان در شهر تهران قرار دارد. با درنظرداشتن دو نمای پیاپی از کوه تفتان و فضای شهری، می‌توان از لحاظ روایی این برداشت را داشت که بلوچ به زندانی در حاشیهٔ شهر تهران منتقل شده است. بااین‌حال با درنظرگرفتن حوادثی که بلوچ در ادامهٔ داستان و پس از آزادی از زندان، در شهر با آن‌ها مواجه می‌شود، این نمای نابهنگام از کلان‌شهر مدرن، از اهمیت شایانی برخوردار می‌شود. این نما اهمیت خود را با تأکید و نقطه‌گذاری بر انتقال بلوچ از جهان پیشامدرن روستایی به‌سوی جهان مدرن کلان‌شهری پیدا می‌کند. از این‌رو محیط زندان را فراتر از روند روایی فیلم، باید به‌مثابهٔ دروازه‌ای برای آماده‌سازی بلوچ برای ورود به کلان‌شهر و جهان مدرن درنظر گرفت. معماری زندان نیز توجه ویژه‌ای می‌طلبد. خطوط صاف و قائم دیوارها، و حصارهای زندان، به‌نوعی تضاد نظم و

ساختارمندی مدرن با بدویت و بی‌نظمی خطوط کویر را برجسته می‌سازند و به‌طور استعاری، بر حکاکی نظم مدرن بر بدن بدوی بلوچ دلالت می‌کنند. نخستین نما از بلوچ در زندان نیز، این کارکرد و جنبهٔ استعاری محیط و معماری زندان را برجسته می‌سازد. بلوچ با لباس محلی سیاه و سفید خود، پشت به دوربین، در مقابل پس‌زمینه‌ای کاملاً تاریک ایستاده است. ناگهان دروازهٔ سفید اتوماتیک زندان از پشت وی می‌گذرد و بسته می‌شود. همین نما هنگام آزادی بلوچ از زندان نیز مجدداً تکرار می‌شود؛ با این تفاوت که این بار او رو به‌سوی دوربین دارد (تصاویر ۷ و ۸). با بسته‌شدن اتوماتیکی دروازهٔ زندان، بلوچ وارد «آزمایشگاه قدرت» (فوکو، ۱۳۷۲: ۳۰) زندان می‌شود.

تصاویر ۵ و ۶. گذار از جهان پیشامدرن روستایی به‌سوی جهان مدرن کلان‌شهری

منبع: فیلم

**تصاویر ۷ و ۸. ورود و خروج بلوچ از زندان**

**منبع: فیلم**

براساس عقیدهٔ فوکو، سیستم مجازاتی زندان مدرن به‌عنوان یک قدرت انضباطی، مبتنی بر تکنیک‌های نظارتی و کنترل‌کننده است. با تحت نظارت قرارگرفتن دائمی و بی‌وقفه، زندانی به‌تدریج نظارت را درونی‌سازی می‌کند و می‌کوشد خود را با قواعد منطبق سازد (فوکو: ۱۳۷۸). در همین راستا، فیلمساز در نماهای متعددی بر سازوکار نظارتی و پانوپتیکونی زندان تأکید می‌کند. در فصل زندان، بیش از آنکه بلوچ به تصویر کشیده شود، نماهایی از زندانبانان به نمایش درمی‌آیند که محیط زندان و زندانیان را تحت نظارت دارند. در یکی از نماها، این نگاه نظارتی جنبه‌ای نمادین پیدا می‌کند. در نمایی از ارتفاع برج مراقبت که به‌سوی حیاط زندان دید دارد، در پیش‌زمینهٔ تصویر، اسلحهٔ زندانبان و در کنار آن بلندگویی دیده می‌شود. این زاویهٔ دید متعلق به زندانبان است که حیاط زندان را تحت نظر دارد و در صورت مشاهدهٔ رفتارهای خارج از ضوابط، با خطاب قراردادن زندانی از طریق بلندگو به او هشدار می‌دهد. دوربین از این نقطه‌نگاه زندانبان ناگهان به جلو زوم می‌کند و در حیاط زندان لکهٔ سیاه متحرکی دیده می‌شود. زوم دوربین ادامه پیدا می‌کند و متوجه می‌شویم که لکهٔ سیاه‌رنگ متحرک، بلوچ است که این بار با لباس زندان در حیاط در حال حرکت است. در این نما، قدرت نگاه نظارت‌کنندهٔ زندانبان به بلوچ است که مؤکد می‌شود. مبتنی بر بحث فوکو، فرایند نظارت بی‌وقفه، به‌تدریج موجب خود نظارتی زندانی می‌شود که در نتیجهٔ آن، زندانی خود می‌کوشد اعمال و رفتارش را با خواست قدرت تطبیق دهد: «فردی که از انقیاد و تحت نظربودن خودآگاه است خودبه‌خود الزامات و محدودیت‌های قدرت را بر خود اعمال می‌کند. او به‌طور خودانگیخته این الزامات را بر خویش اعمال کرده و خود داغ رابطه قدرت را بر خویش می‌نهد؛ رابطه‌ای که در متن آن او، هم‌زمان نقش نگهبان و زندانی را ایفا می‌کند و در نتیجه خود عامل اصلی انقیاد خویش می‌شود» (فوکو، ۱۳۷۲: ۲۸). به‌زعم فوکو، انضباط مبتنی بر نظارت زندان، با هدف قراردادن بدن، «بدن‌هایی فرمانبردار و تمرین‌کرده، بدن‌هایی مطیع می‌سازد» (فوکو، ۱۳۷۸: ۱۷۲). به نظر می‌رسد که بلوچ پیش از ورود به شهر و جهان مدرن، در سیستم مبتنی بر نظارت، و تحت سازوکار کنترل و تأدیبی زندان، باید بدن خود را مطیع سازد. سپس به قلمروی شهر مدرن وارد شود (تصاویر ۹ و ۱۰).

**تصاویر ۹ و ۱۰. تأکید بر سازوکار نظارتی زندان**

**منبع: فیلم**

## شهر مدرن به‌مثابهٔ زندان وسیع و سازوکار نظارتی آن

پس از گذراندن دوران محکومیت و هنگام آزادی بلوچ از زندان، فیلمساز از نمایی از دیوارها و حصارهای زندان به نمایی از شهر تهران برش می‌زند. مجدداً این نما نیز مشابه نخستین نمایی که در فیلم از شهر به نمایش درآمد، از ارتفاع و با زاویهٔ رو به پایین دوربین فیلمبرداری شده است. نمی‌توان قرابت و ارتباط میان این زاویهٔ دید و زاویهٔ نگاه نظارت‌کنندهٔ زندانبان از ارتفاع در فصل زندان را از نظر دور داشت. به نظر می‌رسد زاویهٔ دید انتخاب‌شده در هردوی این نخستین نماها از شهر، به جایگاه و نگاه نظارت‌کننده به فضاهای شهری دلالت‌هایی داشته باشد. این نما به تصویر دیگری از شهر برش می‌خورد که بلوچ را در حال راه‌رفتن در شهر نشان می‌دهد. در پس‌زمینهٔ این نما، میدان آزادی به‌عنوان مظهر مدرنیتهٔ شهر تهران خودنمایی می‌کند. در پیش‌زمینهٔ تصویر، ردیف عمودی میله‌های آهنی که بلوچ از مقابل آن‌ها گذر می‌کند، از لحاظ بصری تداعی‌کنندهٔ میله‌های زندان هستند (تصویر ۱۱). در نمای بعدی نیز، دوباره ردیف میله‌هایی که در پیش‌زمینه خودنمایی می‌کنند، یادآور حصارهای زندان هستند. از این‌رو می‌توان گفت که شهر به‌مثابهٔ زندانی برای بلوچ عمل می‌کند، و بلوچ بار دیگر، به‌عنوان زندانی، در حصارهای این زندان بزرگ قرار می‌گیرد. بااین‌حال هنگامی که بلوچ با لباس بومی‌اش از کنار رهگذران شهری با پوشش‌های مدرن حرکت می‌کند، ناهماهنگی و ناهمگنی‌اش به چشم می‌آید. او از همین تصاویر ابتدایی از شهر، به‌عنوان یک بیگانه، غیرخودی در میان شهرنشینان مدرن ظاهر می‌شود. به نظر می‌رسد که برای حضور در جامعهٔ مدرن شهری، لازم است سازوکار

تأدیبی زندان، کماکان روی بدن بلوچ ادامه داشته باشد تا او بتواند در «بدن اجتماعی» ادغام شود. به‌عبارتی، فرایند مطیع‌سازی بدن بلوچ باید با شیوه‌ها و تکنیک‌های نظارتی جایگزینی تداوم یابد (تصویر ۱۲).

**تصویر ۱۱. شهر به‌عنوان زندانی وسیع‌تر برای بلوچ (منبع: فیلم)**

**تصویر ۱۲. دیگری‌بودگی بلوچ در جامعهٔ مدرن شهری ( منبع: فیلم)**

بلوچ در نخستین مرحله و تنها ساعاتی بعد از حضور در شهر، نسبتاً به سادگی، موفق به پیداکردن عبدالله می‌شود و انتقام خود را از وی می‌گیرد. در فروشگاه عتیقه‌فروشی عبدالله، بلوچ متوجه حضور پسربچه‌ای خردسال می‌شود که با اسلحهٔ اسباب‌بازی خود به بلوچ شلیک می‌کند. شلیک پسربچه با اسلحهٔ اسباب‌بازی، یادآور میزانسنی است که امیر در صحنهٔ شهر خرابه برای بلوچ طراحی کرده بود و در نتیجهٔ آن، بلوچ به قتل ناکرده، متهم و زندانی شد. شلیک‌های بلوچ نیز به‌سوی دو متجاوز، تفاوت چندانی با شلیک‌های این پسربچه نداشت، اما این بار بلوچ از سادگی اولیه و خامی کودکانه‌اش فاصله گرفته است. درحالی‌که در صحنهٔ شهر خرابه، او نقشی جز بازیگر فریب‌خورده در میزانسنی که امیر طراحی کرده بود، نداشت، این بار در مواجهه با عبدالله، خود وی به طراح میزانسن مبدل می‌شود. با مطرح‌کردن سکه‌های عتیقه‌ای که به‌همراه دارد و اجتناب از نشان‌دادن سکه‌ها در برابر دیدگان مشتریان، با عبدالله به زیرزمین می‌رود و انتقام خود را می‌گیرد. بلوچ پس از قتل عبدالله، صبحگاه در پی امیر در شهر حرکت می‌کند. در نمایی که از ارتفاع و با زاویهٔ رو به پایین دوربین گرفته شده است، بلوچ در حال عبور کردن از عرض خیابان دیده می‌شود. دوربین زوم‌اوت می‌کند و مأمور حکومتی بلوچ را به جرم رعایت نکردن مقررات دستگیر می‌کند. مأمور از وی می‌خواهد یا جریمه را بپردازد یا به بازداشتگاه برود. در همین صحنه است که فرنگیس وارد داستان می‌شود و با پرداخت جریمه، بلوچ را نجات می‌دهد. هنگام مداخلهٔ فرنگیس و پرداخت جریمه به مأمورها، مجدداً چند بار نماهایی از همین زاویهٔ دید به نمایش درمی‌آیند و بلوچ، فرنگیس و مأموران از ارتفاع و با زاویه دید رو به پایین دوربین دیده می‌شوند (تصاویر ۱۳ و ۱۴). در ادامهٔ نمایی که فرنگیس بلوچ را سوار ماشین خود می‌کند نیز با همین زاویهٔ دید گرفته شده است. این صحنه را می‌توان یکی از کلیدی‌ترین صحنه‌های فیلم درنظر گرفت. مکان و زاویهٔ نگاه دوربین در این صحنه، یادآور نگاه نظارت‌کنندهٔ امیر در صحنه‌های ابتدایی فیلم است که سپس در فصل زندان نیز بر روی آن تأکید شد. همان‌طور که بحث شد، از همین زاویهٔ دید، در دو نمای اولیه از شهر نیز استفاده شد. با درنظرگرفتن روند داستان و این نکته که فرنگیس اجیرکردهٔ امیر برای مطیع‌کردن بلوچ است، این زاویهٔ دوربین توجه بیشتری می‌طلبد. این صحنه، نخستین لحظه‌ای است که بلوچ در شهر، مجدداً نادانسته در شبکهٔ میزانسن‌های طراحی‌شدهٔ امیر قرار می‌گیرد. از این‌رو این صحنه را می‌توان به‌عنوان اولین میزانسن طراحی‌شدهٔ امیر برای به‌دام‌انداختن بلوچ درنظر گرفت. پس

جایگاه دوربین می‌تواند دلالتی به نگاه نظارت‌کنندهٔ امیر نیز داشته باشد. بااین‌حال شباهت این زاویهٔ نگاه، با زاویهٔ دید دوربین‌های نظارتی و کنترلی شهری، و همچنین حضور مأموران حکومتی در این اولین میزانسن طراحی‌شدهٔ امیر، به این صحنه معانی و دلالت‌های ویژه‌ای می‌بخشد. این نما می‌تواند دلالتی به نظارت و کنترل حکومتی بر شهروندان داشته باشد، و از همین منظر می‌توان پیوند میان نگاه نظارت‌کنندهٔ امیر و سازوکار نظارتی حکومت پهلوی را مورد توجه قرار داد. از این صحنه به بعد، نگاه نظارت‌کنندهٔ امیر در راستای مطیع‌کردن بلوچ تسری می‌یابد و در فضاهای داخلی و خارجی شهری منتشر می‌شود. به عبارت دیگر، کلان‌شهر به یک زندان سراسربین بزرگ مبدل می‌شود که بلوچ در همهٔ فضاهای آن، زیر نگاه و کنترل قرار می‌گیرد. به‌زعم فوکو، سازوکار اعمال قدرت زندان سراسربین، بر پایهٔ بصریت، مرئی بودن و نگاه خیره‌ای که بر بدن زندانی نفوذ می‌کند، عمل می‌کند. این سازوکار، با کنترل بصری به سوژه شکل می‌دهد و به‌عبارتی در این ساختار، «میدان دید به قلمروی قدرت» تبدیل می‌شود (اسمارت، ۱۳۸۵: ۱۱۴). با ورود فرنگیس، امکان ناشناختگی و نادیدنی‌بودن بلوچ در شهر از وی سلب می‌شود. امیر از طریق فرنگیس بلوچ را در میدان دید خود، و به تعبیری، در قلمروی قدرت خود قرار می‌دهد و او را به سوژه‌ای دیدنی و درمعرض‌نگاه مبدل می‌سازد.

**تصاویر ۱۳ و ۱۴. نگاه نظارت‌کنندهٔ شهری و قرارگرفتن بلوچ در میدان دید امیر (منبع: فیلم)**

## شبکهٔ روابط قدرت انضباطی در *بلوچ*

در ادامه، طبق نقشهٔ امیر، فرنگیس بلوچ را با خود به خانه‌اش می‌آورد و از وی می‌خواهد که به‌عنوان ملازم و محافظ برایش کار کند. در نخستین لحظات حضور بلوچ در خانهٔ فرنگیس، سرگردانی و حس گمگشتگی بلوچ در برابر عظمت و شکوه خانه مشابه احساسی است که در

مواجهه با فضاهای شهر مدرن تجربه کرده بود. خانهٔ فرنگیس را می‌توان فضای مینیاتوریزه‌شده‌ای از جغرافیای کلان‌شهری با جلوه‌های فریبنده‌اش درنظر گرفت. فرایند کنترل و نظاره‌گری سراسربینانه در فضای خانهٔ فرنگیس نیز تداوم می‌یابد. بلوچ در خانه، سوژه‌ای مرئی و همواره تحت نظارت و کنترل خواهد بود. در صحنه‌ای که فرنگیس بلوچ را با خود به باشگاه می‌برد، نگاه فرنگیس با نگاه امیر که در گوشه‌ای مخفی شده است، تلاقی می‌کند. نگاه نظارت‌کنندهٔ امیر در این فضاها نیز حضور دارد و بلوچ را تحت نظر دارد (تصاویر ۱۵ و ۱۶). پس می‌توان گفت این فضاها نیز میزانسن‌های طراحی‌شدهٔ امیر برای بلوچ هستند. در واقعیت، این بلوچ است که مجدداً نادانسته در حال بازی در میزانسن‌هایی است که امیر طراحی کرده است. نگاه امیر، مرکز ثقل مفهومی فیلم است؛ «چشم کاملی» است که درمورد بلوچ هیچ نکته‌ای از نظرش نمی‌گریزد؛ نگاهی که به‌عنوان مرکز، همه چیز را پیوسته زیر نظر دارد (فوکو، ۱۳۷۸: ۲۱۸). بلوچ در شهر به‌عنوان زندان، در خانهٔ فرنگیس و فضاهای مدرنی نظیر باشگاه و بوتیک، زیر نگاه نظارت‌کنندهٔ امیر قرار دارد. فوکو از «نگاه‌هایی که می‌بایست ببینند بی‌آنکه دیده شوند»، یاد می‌کند (همان: ۲۱۴) و امیر تبلور غایی این نوع نگاه در فیلم است. نسبت میان نگاه امیر و فرنگیس را نیز می‌توان با رجوع به آرای فوکو تحلیل کرد. از منظر فوکو، نگاه انضباطی می‌تواند «به عنصرهایی خرد تجزیه شود»، تا بتواند «کارکرد مولدش را افزایش دهد» (همان: ۲۱۸). نگاه فرنگیس را باید بسط و گسترشی از نگاه امیر، به‌منظور افزایش کارایی نظارت و کنترل بلوچ درنظر گفت. به تعبیر فوکو: «نهادهای انضباطی نظام کنترلی را تراوش کردند که همچون میکروسکوپ عمل کرده است، تقسیم‌بندی‌های ظریف و تحلیلی که نهادهای انضباطی تحقق بخشیدند، یک ماشین مشاهده و ثبت و تربیت را پیرامون انسان‌ها شکل داد. در این ماشین‌های مشاهده، چگونه نگاه به زیربخش‌ها تقسیم می‌شود» (همان: ۲۱۷–۲۱۸). خود فرنگیس که به‌عنوان ناظر جایگزین امیر وظیفهٔ نظارت و مراقبت از بلوچ را برعهده دارد، زیر نظارت و کنترل امیر قرار دارد و یک مراقب تحت مراقبت است. به بیان فوکو: «اگرچه مراقبت بر فردها استوار است، اما عملکرد آن عملکرد شبکه‌ای از روابط است... ؛ مراقبان همواره تحت مراقبت» (همان: ۲۲۲). در شهر مدرن، به‌تدریج شبکه‌ای از روابط و تکنیک‌های نظارتی پیرامون بلوچ را دربرمی‌گیرد. امیر به‌وسیلهٔ فرنگیس، بلوچ را به انقیاد خود درآورده و او را به سوژه‌ای مرئی مبدل کرده است؛ مانند زندانی سراسربین، بلوچ همواره زیر نگاه فرنگیس و در نتیجه، نظارت

امیر قرار می‌گیرد؛ بدون آنکه قدرت آن را داشته باشد که بتواند امیر را ببیند. فوکو درمورد سراسربین، اشاره می‌کند: «... در ساختمان پیرامونی آدمی به‌طور کامل دیده می‌شود؛ بی‌آنکه هرگز ببیند و برعکس، در برج مرکزی [زندانبان] همه‌چیز را می‌بیند؛ بی‌آنکه هرگز دیده شود» (فوکو، ۱۳۷۲: ۲۶). نگاه صرفاً برای مراقب برج مرکزی محفوظ می‌ماند و نگاه زندانی عقیم است؛ به این معنا که همواره در معرض دیدن و ناتوان از دیدن است. آنچنان‌که فوکو اشاره می‌کند: «اعمال انضباط، مستلزم سازوکاری است که به‌وسیلهٔ بازی نگاه مقید و ملزم می‌کند؛ دستگاهی که در آن تکنیک‌هایی که دیدن را امکان‌پذیر می‌کنند، اثرهای قدرت را القا می‌کنند و در مقابل، شیوه‌های اجبار موجب می‌شوند کسانی که این شیوه‌ها درموردشان به‌کار بسته می‌شوند، کاملاً قابل‌مشاهده گردند» (فوکو، ۱۳۷۸: ۲۱۴). از این‌رو بلوچ به بدنی همواره در معرض نگاه، مبدل و امیر نادیدنی و نامرئی می‌شود. کارکرد نگاه فرنگیس را باید به‌عنوان فیلتری برای نگاه امیر درنظر گرفت که از یک طرف نادیدنی‌بودن امیر را تضمین می‌کند و از سویی دیگر، در هر لحظه به بلوچ یادآوری می‌کند که در معرض نظارت است. قدرت نظارتی امیر، با مخفی و نادیدنی‌بودنش مؤثرتر عمل می‌کند.

**تصاویر ۱۵ و ۱۶. نظاره‌گری سراسربینانهٔ امیر در فضاهای داخلی و خارجی شهری (منبع: فیلم)**

## بلوچ به‌مثابهٔ بدن مطیع

خانه فرنگیس، سالن بوتیک، باشگاه تفریحی و فراتر از آن‌ها، فضاهای شهری به رصدگاه‌هایی مبدل می‌شوند که نگاه امیر بلوچ را تحت نظارت و کنترل قرار می‌دهد (همان: ۲۱۴). اهمیت این

سلسله‌فضاها و لوکیشن‌های مدرن نظیر بوتیک و باشگاه تفریحی، در حکاکی اخلاقیات مدرن شهری بر بدن بلوچ را نباید از نظر دور داشت. فوکو در بحث خود، اهمیت مسئلهٔ معماری را برجسته می‌سازد و از مطرح‌شدن گونه‌ای از معماری، در نتیجهٔ قدرت انضباطی یاد می‌کند که «کسانی را که در آن جا دارند، قابل‌مشاهده» می‌سازد (همان: ۲۱۶). این نوع از معماری «برای دگرگونی فردها، یعنی تأثیر بر کسانی که این معماری آنان را در خود جا می‌دهد، تسلط‌یافتن بر رفتار آنان، تجدیداثرهای قدرت در میان آنان، فراهم‌آوردن امکان شناخت آنان، و تغییر و اصلاح آنان»، می‌تواند عامل مؤثری باشد (همان: ۲۱۶). فوکو به صراحت بیان می‌دارد: «سنگ‌ها می‌توانند مطیع و شناخت‌پذیر کنند» (همان: ۲۱۶). نگاه خیرهٔ امیر نگاهی است که در همهٔ این فضاها منتشر می‌شود و بلوچ را تحت نظارت خود قرار می‌دهد. بااین‌حال نکتهٔ اساسی آن است که نگاه نظارت‌کننده صرفاً نمی‌نگرد، بلکه از قدرت سازندگی و شکل‌دهندگی برخوردار است. این نگاه می‌تواند قدرت خود را بر بدن فرد اعمال کند. زیر نگاه انضباطی امیر، بدن بلوچ به بدنی مطیع و «به چیزی ساخته‌شدنی» مبدل می‌شود (همان: ۱۶۸). نگاه خیرهٔ امیر نگاهی مدرنیزه‌کننده است که در تلاش است «جنبش‌ها، اطوار، حرکت‌ها، و رفتارها»ی بدن بلوچ را با معیارها و هنجارهای دلخواهش تطبیق دهد (همان: ۱۷۱). اولین فضایی که فرنگیس بلوچ را با خود به آنجا می‌برد، سالن بوتیک دژ است. در این مکان، به دستور فرنگیس، لباس بومی بلوچ، با کت و شلواری مدرن تعویض می‌شود و بلوچ ظاهری مشابه سایر شهروندان جامعهٔ مدرن به‌دست می‌آورد (تصویر ۱۷). دیگر از لحاظ ظاهری، او بیگانه و غیرخودی به نظر نمی‌رسد، و در پیکر اجتماعی مدرن، بدنی ناهمگن نیست. بعد از نزاع‌ها و درگیری‌هایی که میان بلوچ و جوان‌های شهری در بوتیک و باشگاه صورت می‌گیرد، فرنگیس او را مؤاخذه می‌کند و به وی می‌گوید: «مگه تو این لباس‌ها رو تنت نکردی که آدم بشی؟». درواقع می‌توان گفت بدن بلوچ «وارد دستگاهی از قدرت» می‌شود (همان: ۱۷۲)؛ دستگاهی که در پی حکاکی قواعد و اخلاقیاتش بر بدن وی است. این فرایند مطیع‌شدن در دومین باری که بلوچ به بوتیک می‌رود، آشکارتر می‌شود. پس از آنکه جوان‌های مزاحم بلوچ را آزار و اذیت می‌کنند، به دستور فرنگیس و تحت سلطهٔ نگاه خیره او، از خود دفاع نمی‌کند، و مورد تحقیر و استهزا قرار می‌گیرد. او اکنون به بدنی مطیع و رام تبدیل شده است. در انتهای فیلم، در مکالمهٔ پرتنشی که میان فرنگیس و امیر دربارهٔ بلوچ صورت می‌گیرد (و بلوچ به‌طور تصادفی آن را می‌شنود)، فرنگیس خطاب به امیر می‌گوید: «دیگه بسه! مگه یه آدمو چقدر می‌شه عوضش کرد. اون که می‌خوای شده...

ترسو. ابله. دیگه تو سرشم بزنی، برنمی‌گرده نگاه کنه». این دیالوگ که دلالتی به مطیع و رام‌شدن بلوچ دارد، از طرفی، آشکار می‌کند که از همان ابتدا، هدف امیر از تحت نظارت قراردادن و کنترل بلوچ، مبدل‌کردن او به موجودی مطیع بوده است و از سویی دیگر، معلوم می‌شود که نزاع‌های بوتیک هم میزانسن‌های طراحی‌شدهٔ امیر بوده تا به‌تدریج بدن بلوچ را رام و مطیع سازد. مجدداً در ادامهٔ این مکالمه، فرنگیس می‌گوید: بلوچ «دیگه خورد شده. عین یک نوکر شده... . اون دیگه اخته‌ست». از این‌رو می‌توان بحث کرد در *بلوچ* با بدنی مواجه هستیم که به تعبیر فوکو «دستکاری و اداره می‌شود، ساخته می‌شود، تربیت و رام می‌شود؛ بدنی که اطاعت می‌کند» (همان: ۱۷۰). براساس مدل سراسربینانه، تا این لحظه امیر جایگاه مخفی و نامرئی زندانبان را در اختیار داشت و از طریق نگاه فرنگیس می‌توانست بلوچ مرئی را به‌عنوان زندانی تحت نظارت داشته باشد. تاکنون نگاه بلوچ در مواجهه با امیر، نگاهی عقیم و ناتوان بود. در این صحنه، و با ورود تصادفی‌اش به اتاق، جهت نگاه تغییر می‌کند، و اکنون بلوچ از قدرت نگاه برخوردار می‌شود. در لحظه‌های آغازین ورود به اتاق، این بار او، برای امیر و فرنگیس نامرئی است. اکنون امیر جایگاه امن ناظر نامرئی را از دست داده و از قدرتی که با نگاه یک‌سویه‌اش به بلوچ از آن برخوردار بوده، محروم شده است. وقتی بلوچ قدرت نگاهش را به‌دست می‌آورد، نگاه‌های خیرهٔ بلوچ و امیر رودررو می‌شوند. در لحظهٔ واژگونی مدل سراسربینانه، بلوچ از محدودیت‌های بدن مطیع، آزاد و رها می‌شود و به یک بدن «تخطی‌کننده» مبدل می‌شود (تصویر ۱۸).

**تصویر ۱۷. مدرنیزه‌کردن بدن مطیع بلوچ (منبع: فیلم)**

**تصویر ۱۸. واژگونی مدل سراسربینانه در پایان فیلم (منبع: فیلم)**

## تعمیم بدن مطیع مدرنیزه‌شده به پیکر اجتماعی

پس از فصل انتقام‌گرفتن بلوچ از عبدالله، در نماهای شبانه‌ای که از شهر به تصویر کشیده می‌شود، منظرهای فانتاسماگوریایی و نورهای درخشندهٔ شهری در پس‌زمینهٔ بلوچ جلوه‌گری می‌کنند. بلوچ حیران و سرگردان به این جلوه‌های اغواگر و درخشان کلان‌شهری می‌نگرد. بااین‌حال این آرمان‌شهر رؤیایی، برای بلوچ مأمنی فراهم نمی‌کند و وی شب را در خیابان در مقابل یادمانی سپری می‌کند. این یادمان پرشکوه، شب‌هنگام برای بلوچ حتی سرپناهی برای خوابیدن نیز ایجاد نمی‌کند. صبح فردا مأمور حکومتی بلوچ را از خواب بیدار می‌کند و به او هشدار می‌دهد که هر چه زودتر این مکان را ترک کند (تصاویر ۱۹ و ۲۰). در نمای بعدی، بلوچ در خیابان در حال دورشدن است و یادمان صرفاً در پس‌زمینه مجدداً به‌عنوان منظری تماشایی جلوه‌گری می‌کند. با درنظرداشتن نقش یادمان‌ها در همگن‌کردن اجتماع، و ادغام‌کردن افراد در پیکر اجتماعی و ایجاد احساس تعلق در آن‌ها، این صحنه در ساختار کلی فیلم اهمیت فراوانی پیدا می‌کند. آنچنان‌که با دقت در طرح یادمان مشهود است، یادمان به معماری هخامنشی ارجاع می‌دهد و نقش‌های تخت جمشید روی نمای آن حکاکی شده است. با توجه به زمان ساخته‌شدن فیلم، نمی‌توان از دلالت ضمنی این صحنه به ایدهٔ «تمدن بزرگ» محمدرضاشاه و تلاش‌های وی برای مدرنیزه‌کردن ایران چشم‌پوشی کرد. شاه در مهرماه ۱۳۵۰، یک سال پیش از ساخت فیلم، سی‌امین سالگرد سلطنتش را در پاسارگارد جشن گرفت و ایدهٔ تمدن بزرگ را در

ذهن می‌پروراند؛ ایدهٔ شکل‌دهی به تصویری از ایران به‌مثابهٔ یک کشور مدرن که ریشه‌هایش را در تمدن پرشکوه گذشته‌اش بازمی‌یابد (Dareini, 1998: 138-143). در «گفتمان مدرنیزاسیون پهلوی، بدن نقشی کلیدی ایفا می‌کرد»، و «اقدامات انضباطی اعمال‌شده بر بدن...در دوران پهلوی»، به‌دنبال شکل‌دهی به بدنی مدرن و عقلانی بودند (Fakhrkonandeh, 2019, 232). در پی این هدف که بدن تخطی‌کنندهٔ فرد، به بدنی مدرنیزه، بهنجار و ادغام‌شدنی در پیکرهٔ منسجم اجتماعی تبدیل شود. در طول فیلم بارها افراد مدرن شهری بلوچ را به‌عنوان فردی غیرایرانی درنظر می‌گیرند و او را تحقیر می‌کنند. بلوچ تبلور «دیگری‌بودگی» است که باید تحت کنترل انضباط حکومتی مدرنیزه و متمدن شود. بدن وی بدن ناهمگنی است که مانند یک مانع برای شکل‌گیری تصویر تمدن بزرگ مدرن پهلوی ظاهر می‌شود. در پیکر اجتماعی مدرن دوران پهلوی دوم، برای افرادی نظیر بلوچ، جایی نیست. او یا باید طرد شود یا مطیع و همگن گردد؛ مضمونی که رویدادهای فیلم با آن معنا می‌یابد. همان‌طور که گفته شد، از منظر فوکو، نگاه خیرهٔ نظارتی، مؤلفهٔ کلیدی و بنیادی قدرت انضباطی است. فوکو اشاره می‌کند منظور و هدف بنتام از طرح سراسربین ممکن است این نکته نیز بوده باشد که «می‌توان انضباط‌ها را از حبس درآورد و آن‌ها را به شیوه‌ای انتشاریافته و چندگانه و چندظرفیتی در سرتاسر پیکر اجتماع به‌کار انداخت» (فوکو، ۱۳۷۸: ۲۶۰). از این‌رو فوکو از اصطلاح سراسربینی برای توصیف مشخصهٔ کلیدی «جامعهٔ انضباطی» بهره می‌گیرد (همان: ۲۶۰). از طریق نگاه نظارت‌کننده و مرئی‌سازی سوژه‌ها، جوامع انضباطی قدرت کنترل‌کنندهٔ خود را اعمال می‌کنند. به عقیدهٔ فوکو، نظام قدرت انضباطی در پی همگن‌سازی (همان: ۲۲۸–۲۲۹) و شکل‌دهی به یک کلیت منسجم است. هرچیزی که خارج از هنجارها باشد، به‌مثابهٔ منحرف، سرکوب و طرد می‌شود. به بیان دیگر، هدف غایی جامعهٔ انضباطی «بهنجارساختن کردارهای انحرافی و ازمیان‌بردن بی‌انضباطی اجتماعی و روانی و سرانجام تربیت انسان‌های مطیع و سودآور در جامعه» (ضیمران، ۱۳۸۷، ۳۰) و درنهایت، «همسانی، یکرنگ‌سازی، یکدست‌کردن» سوژه‌ها است (احمدی، ۱۳۷۳: ۲۲۴). در طول فیلم، بلوچ بارها یادآوری می‌کند که در زیر کوه تفتان زندگی آرام خود را داشت و به زندگی ساده‌اش قانع بود، اما او ناخواسته و به‌اجبار به شهر کشانده شد. این اجبار که در روایت فیلم با تجاوز امیر به حریم زندگی آرام بلوچ پدید می‌آید، می‌تواند به تحمیل فرایند مدرنیزاسیون به جامعه‌ای

که هنوز شرایط و مقدمات این روند برایش فراهم نشده بود، دلالت داشته باشد. از این منظر، نگاه نظارت‌کنندهٔ امیر[۳] را می‌توان تمثیلی برای نگاه نظارتی حکومتی دورهٔ پهلوی و همچنین بدن بلوچ را تمثیلی برای پیکرهٔ اجتماعی ایران در این دوران درنظر گرفت. نگاهی که به‌دنبال مدرنیزه‌کردن پیکر اجتماعی است؛ نگاه خیرهٔ همگن‌کننده‌ای که با نفی و ازبین‌بردن تفاوت‌ها، در تلاش برای شکل‌دهی به بدن مطیع و همگن اجتماعی است.

**تصاویر ۱۹ و ۲۰. نظام قدرت انضباطی و طرد دیگری‌ها از پیکر همگن اجتماعی**

**منبع: فیلم**

## نتیجه‌گیری

فیلم *بلوچ* را می‌توان به‌مثابهٔ نمونهٔ زودهنگامی از سینمای نظارت لحاظ کرد. همان‌طور که در این پژوهش بحث شد، علی‌رغم برخی تفاوت‌های جزئی، الگوی نگاه خیرهٔ امیر، از کیفیت سراسربینانه برخوردار است. در طول فیلم، همچون الگوی ناظر سراسربین، امیر برای بلوچ، نامرئی و نادیدنی است. امیر قدرت خود را از این نامرئی‌بودن و دیدن بدون دیده‌شدن به‌دست می‌آورد. او ابتدا بلوچ را به سوژهٔ مرئی خود مبدل می‌سازد و از این طریق وی را تحت نظارت خود قرار می‌دهد. بااین‌حال نگاه نظارت‌کنندهٔ امیر، به‌عنوان یک قدرت انضباطی، از قدرت تأثیرگذاری و این ظرفیت برخوردار است که با حکاکی اصول خود بر بدن بلوچ، وی را به بدنی مطیع و منضبط مبدل سازد، اما در انتهای فیلم چرخشی اساسی در جهت نگاه پدید می‌آید و بلوچ جایگاه امن امیر را به‌عنوان ناظر سراسربین، در معرض تهدید قرار می‌دهد. با واژگونی مدل یک‌سویهٔ نظارتی امیر، بلوچ نیز از قدرت نگاه برخوردار و نگاهش با نگاه خیره امیر مواجه می‌شود. در آن لحظه‌ای که امکان نظارت بدون دیده شدن امیر از سوی بلوچ مورد تخطی قرار

می‌گیرد، امیر جایگاه قدرت خود را از دست می‌دهد. در مقاله این بحث مطرح شد که نگاه خیرهٔ امیر را می‌توان تمثیلی از نگاه نظارتی حکومتی در دورهٔ پهلوی دوم درنظر گرفت که در پی شکل‌دهی به پیکر منسجم اجتماعی مدرن است. بااین‌حال بلوچ پس از انتقام‌گرفتن از امیر و پیداکردن همسرش، با او به روستایشان در زاهدان بازمی‌گردد. برخلاف نماهای ابتدایی فیلم، دیگر نمایی از شکوه و عظمت کوه تفتان به تصویر کشیده نمی‌شود. در صحنه‌های انتهایی فیلم، از محل زندگی بلوچ، صرفاً خرابه‌ها و ویرانه‌ها دیده می‌شوند. بلوچ و همسرش در میان این ویرانه‌ها قدم برمی‌دارند و متحیرانه و ناباور به اطراف می‌نگرند. کلمهٔ «پایان» روی تصویری از یک ویرانه ظاهر می‌شود و فیلم به اتمام می‌رسد. از این‌رو به نظر می‌رسد فیلمساز نگاه خوش‌بینانه‌ای به رویگردانی از فرایند مدرنیزاسیون نیز ندارد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

## منابع


۱. احمدی، بابک (۱۳۷۳). *مدرنیته و اندیشهٔ انتقادی*. تهران: نشر مرکز.

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

۳. ضیمران، محمد (۱۳۸۷). *میشل فوکو: دانش و قدرت*. تهران: انتشارات هرمس.

۴. فوکو، میشل (۱۳۷۲). «سراسربینی». ترجمهٔ ناهید مؤیدحکمت، *فرهنگ (ویژهٔ علوم اجتماعی)*، *۱۵*، ۱۵-۳۶.

فوکو، میشل (۱۳۷۸). *مراقبت و تنبیه: تولد زندان*. ترجمهٔ نیکو سرخوش و افشین جهاندیده. تهران: نشر نی. 5.

۶. میلز، سارا (۱۳۸۹). *میشل فوکو*. ترجمهٔ داریوش نوری. تهران: نشر مرکز.

7. Beiner, R. (2014). *Political Philosophy: What It Is and Why It Matters*, New York: Cambridge University Press.
8. Blackman, L. (2008). *The Body: The Key Concepts*, Oxford & New York: Berg Publication.
9. Božovič, M. (1995). An utterly dark spot: the fiction of God in Bentham's Panopticon. *Qui Parle*, 83-108.
10. Dareini, A. A. (1998). *The rise and fall of the Pahlavi dynasty: Memoirs of former General Hussein Fardust*. Motilal Banarsidass Publ.
11. De Champs, E. (2012). From 'Utopia'to 'Programme': Building a Panopticon in Geneva. *Beyond Foucault: New Perspectives on Bentham's Panopticon. Burlington: Ashgate*, 63-78.
12. Fakhrkonandeh, A. (2019). Towards a Somaesthetic Conception of Culture in Iran: Somaesthetic Performance as Cultural Praxis in Tehran. In *Bodies in the Streets: The Somaesthetics of City Life* (pp. 220-245). Brill.
13. Hoffman, M. (2011). Disciplinary power, In *Michel Foucault: Key Concepts*, Edited by Dianna Taylor, Durham: Acumen Publishing, pp: 27-41.
14. Chris, J. (2003). The Centrality of the Eye in Western Culture: An Introduction, in *Visual cultur*e, Edited by Chris Jenks, Routledge.
15. Levin, T. Y. (2002). Rhetoric of the temporal index: surveillant narration and the cinema of "real time". *CTRL [SPACE]: Rhetorics of surveillance from Bentham to Big Brother*, 578-593.
16. Lyon, D. (2006). *Theorizing Surveillance: The Panopticon and Beyond*, Devon: Willan Publishing.
17. Lyon, D. (2007). *Surveillance Studies: An Overview*, Cambridge: Polity Press.
18. Martins, C. J., & Muñoz, J. A. J. (2019). Modernity and the regulation of bodies: Elias meets Foucault. *Motriz: Revista de Educação Física*, *25*.
19. Zimmer, C. (2015). *Surveillance Cinema*, New York and London: New York University Press.

## پی‌نوشت

[۱]. البته علاوه بر پلان استوانه‌ای، طرح‌های دیگری از این ساختار نیز وجود داشت؛ «به شکل نیم‌دایره یا به شکل یک صلیب یا به شکل ستاره» (فوکو، ۱۳۷۸: ۳۱۰-۳۱۱)؛ برای نمونه آن فرایدبرگ ساختاری با پلان به دوازده‌وجهی اشاره می‌کند: «ساختمان سراسربین یک چندضلعی دوازده‌وجهی بود. با بهره‌گیری از آهن به‌عنوان اسکلت، پوستهٔ داخلی و خارجی‌اش از شیشه بود. برج مرکزی با پنجره‌هایی سوراخ شده بود که یک دید پانورامایی از سلول‌های حاشیه‌ای جدا از هم مهیا می‌کردند (Friedberg, 1993: 17).

[۲]. آنچنان که مارتین جی در امپراتوری نگاه: فوکو و خوارداشت «دید» در تفکر قرن بیستمی فرانسه اشاره می‌کند، «فوکو، به‌صورتی خاص، نسبت به خطرات مفروض چشم‌محوری حساس بوده» است (جی، ۱۳۸۰: ۳۵۴).

[۳]. در ابتدای فیلم، در مکالمه با عبدالله، امیر از تصمیم خود برای تغییر شغل از عتیقه‌فروشی و صرافی به تأسیس کاباره یاد می‌کند که آشکارا دلالت به میل او برای مدرن‌شدن دارد. عبدالله را می‌توان الگویی برای حکومت سنتی درنظر گرفت که به‌خصوص در تضاد با قدرت نگاه و اندیشهٔ امیر، بیشتر بر قدرت جسمانی متکی است. بلوچ به‌راحتی و در اولین روز حضورش در شهر موفق به انتقام و از سرراه‌برداشتن وی می‌شود، اما برای نابودی امیر، مسیر بسیار دشواری را پیش‌رو دارد. در ضمن دو تابلویی که در دو صحنهٔ انتقام (قتل عبدالله و قتل امیر) در پس‌زمینه قرار دارند، به‌خوبی ماهیت سنتی عبدالله و مدرن امیر را برجسته می‌سازند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی