نشر لِگا

سرشناسه: فیشباخ، فرانک . عنوان و نام پدیدآور: سینمای نقد اجتماعی . نویسنده: فرانک فیشباخ . مترجم: کیانوش اخباری
شابک: ۷-۹۸-۸۹۸۷-۶۰۰-۹۷۸ . وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت: عنوان اصلی: La critique sociale au cinema
موضوع: سینما -- جنبه‌های اجتماعی
شناسه افزوده: اخباری، کیانوش، ۱۳۶۴ -
رده‌بندی کنگره: PN ۱۹۹۵/۹ . رده‌بندی دیویی: ۳۰۲/۲۳۴۳
شمارهٔ کتاب‌شناسی ملی: ۷۵۶۸۹۴۲

کینو-آگورا

سینمای نقد اجتماعی

La critique sociale au cinema

فرانک فیشباخ

کیانوش اخباری (برگردان از زبان فرانسه)

سرپرست و دبیر مجموعه : مازیار اسلامی

نشر لگا

کینو-آگورا

سینمای نقد اجتماعی

نویسنده: فرانک فیشباخ

مترجم: کیانوش اخباری . سرپرست و دبیر مجموعه: مازیار اسلامی

چاپ اول . پاییز ۱۴۰۲ . ۵۰۰ نسخه . طراح جلد: سامان نیک‌پور

تهران . خیابان انقلاب . چهارراه کالج . ساختمان ۴۰۰ . طبقهٔ دوم . واحد ۵

تلفن تماس: ۹۹ ۶۵ ۹۶ ۶۶ (۰۲۱)

«کلیهٔ حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است.»

فروشگاه آنلاین نشر لِگا: www.legapress.ir

اینستاگرام لِگا: lega.press

The Publisher undertakes to print on the cover of each copy of the Translation the full name of the Author and the title of the translated Work. He shall also print on each copy of the Translation, in the proper place, the original copyright of the Owner, as follows:

La critique sociale au cinema
© Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 2012
http://www.vrin

فهرست مطالب

مقدمهٔ دبیر مجموعه ۷
دیباچه ۹
۱. نقد اجتماعی چیست؟ ۱۵
۲. نقد اجتماعی یک ژانر سینمایی نیست ۲۹
۳.سینمای سیاسی و نقد اجتماعی ۴۱
نقد اجتماعی و نقد سیاسی ۴۱
فیلمسازی از نظر سیاسی و فیلمسازی از نظر اجتماعی ۴۸
حقیقت اجتماعیِ سیاست ۵۵
رنج اجتماعی ٦٤
٤. تمثال‌های نقد اجتماعی در سینما ٦٩
نقد سیاست ٦٩
مرئی کردن ۷۳
ضعیف، قربانی، طردشده، حاشیه‌ای ۷٤
کودک ۷۸
رابطهٔ پدر/پسر ۸۲
سالخورده ۸۵
مقاومت‌کننده ۸٦
کار و نقد کار ۸۸
دَوَران ۸۹
نتیجه‌گیری ۹۳
پی‌نوشت‌ها ۹۵
نمایه ۹۹

«از آقای کیانوش اخباری نهایت تشکر را دارم و صمیمانه از ایشان سپاسگزارم که با ترجمهٔ خود این امکان را فراهم کردند تا این کتاب به دست فارسی‌زبانان برسد. برای من افتخار بزرگی است که کارم به‌لطف آقای اخباری در اختیار این زبان و تمدنِ بافرهنگ والا قرار می‌گیرد.»

ـ فرانک فیشباخ
استاد دانشگاه پاریس ۱ـ پانتئون، سوربن

این ترجمه
با مهر
به نسرین درخشان‌زاده

‘‘Le loriot entra dans la capitale de l’aube.
L’épée de son chant ferma le lit triste.
Tout à jamais prit fin.’’ - René Char

ـ کیانوش اخباری

مقدمهٔ دبیر مجموعه

ریک آلتمن در یادداشت ستایش‌آمیز آمیخته با حسرت که برای معرفی نشر کابوز (caboose) می‌نویسد، از دورانی ازدست‌رفته در فضای نشر روشنفکری یاد می‌کند که ایدهٔ ناشر/متخصص امکان حیات داشت. به‌تعبیر خودش، «تنها در پاریس ده‌ها کتاب‌فروش- ناشر وجود داشتند که به‌شکل تخصصی در یک حوزهٔ خاص کتاب منتشر می‌کردند و می‌فروختند». گرچه، چند دهه‌ای است که این ناشران کوچک در رقابت با ناشر/صنعتگران عظیم از بین رفته‌اند، اما نشر کابوز به‌لطف مدیر سینماشناس‌اش، منتقد و مترجم متون سینمایی، تیموتی بارنار، با چاپ کتاب‌های سینمایی، قصدِ تکرار آن ایدهٔ ازدست‌رفته را دارد. از ترجمه‌های جدید انگلیسی، از نوشته‌های آندره بازن تا ترجمهٔ انگلیسی کتاب مقدمه‌ای بر تاریخ حقیقی سینما و تلویزیون ژان‌لوک گدار و البته مجموعهٔ فوق‌العادهٔ کینو- آگورا (Kino - Agora) که زیرنظر کریستین کیتلی ارائه می‌شود.

مجموعهٔ کینو- آگورا کوششی بدیع است برای تدقیق مفاهیم و اصطلاحات مهم مطالعات سینمایی. عنوان مجموعه، ارجاع یا شاید هم ادای دینی است به اصطلاحِ «کینو- پراودا» ژیگا ورتوف، یا همان «سینما- حقیقت» که به‌زعم ورتوف به قدرت

پدیدارشناختی، مادی و مشاهده‌گرانهٔ دوربین سینماتوگرافی اشاره داشت. اما در اینجا «کینو» به «آگورا» می‌پیوندد، واژه‌ای برگرفته از یونان باستان، به‌معنای «مکان گردهم‌آیی»، همان مکان مشهوری که تفکر در آنجا متولد شد؛ در کنار دیگر کنش‌های زندگی روزمره، از جمله ورزش، خرید و سرگرمی. ازاین‌رو، مجموعهٔ کینو-آگورا بر سویهٔ تفکربرانگیز سینما انگشت می‌گذارد.

مجموعهٔ کینو-آگورا کم‌گوی اما عمیق، متواضع اما شخصی، و ساده اما بحث‌برانگیز است و در کنه خویش، هم به جست‌وجوی حقیقت ورتوف وفادار است و هم به خصلت جمعیِ تفکر سقراط.

پس بگوییم، تا برود... .

مازیار اسلامی

«دیباچه»

- روشن‌ساختن یک گمراهی[۱]

«اغلب در خصوص چهارگانهٔ مردگانِ زندهٔ رومرو، بحث نقد اجتماعی را پیش می‌کشند. این‌ها احکامی سطحی و پیش‌پاافتاده‌اند که هیچ جذبه‌ای ندارند: به این تعبیر همهٔ فیلم‌های آمریکایی در سال‌های ۶۸ و پس از آن، انتقادی از جنگ ویتنام است و به‌طور کلی همهٔ فیلم‌ها نقد اجتماعی‌اند»[۲]. اگر دنبالهٔ حرف اریک دوفور را پی بگیریم، پس اختصاص‌دادنِ پژوهشی دربارهٔ نقد اجتماعی در سینما به‌لحاظ عملی معنایی ندارد زیرا موضوع پژوهش بسیار گسترده می‌شود: [بدین طریق] نقد اجتماعی و سینما در اصل یک چیز و مشابه هم خواهند بود. چه این امر را مستقیماً به‌عنوان موضوع خود در نظر بگیریم یا نگیریم، تمامی فیلم‌ها در واقع چیزی از جامعه می‌گویند؛ و چه آگاهانه یا ناآگاهانه، تمامی فیلم‌ها در ساخت و طرز کار همان جامعه یا به‌بیان دقیق‌تر پی‌ریزی و تثبیت خیالی آن شریک‌اند. قبول، اما «چیزی از جامعه‌گفتن» و نقدکردن جامعه دو چیز متفاوت است. این حقیقتی مسلم است که همهٔ فیلم‌ها چیزی از جامعه بیان می‌کنند، نه‌تنها از جامعه‌ای که بر پرده نمایش می‌دهند، بلکه از جامعه‌ای که درون آن و برای آن نوشته، فیلم‌برداری و تهیه شده‌اند، حتی زمانی که موضوع فیلم هیچ ربطی به آن جامعه نداشته باشد. باید افزود که از میان تمام هنرها سینما مسلماً اجتماعی‌ترین است، بدین معنا که از بین تمام آن‌ها به فوری‌ترین شکل در جامعه حک و ثبت می‌شود، هم به این دلیل که برخی فیلم‌ها در زمان کوتاهی به دست جمعیت عظیمی از عموم مردم می‌رسند که

هیچ‌کدام از آثار هنری دیگر هرگز نمی‌توانند بدین‌گونه در دسترس باشند و هم به این دلیل که تولید و ساخت یک فیلم در ذات خود، پروسه‌هایی کاملاً اجتماعی و اقتصادی هستند.

از این منظر، به‌ویژه معنادار است که در حال حاضر فیلمی که به‌عنوان نخستین فیلم تاریخ سینما در نظر گرفته شده (هرچند که این در واقع بیشتر بحثی‌ست در تاریخ سینماتوگرافی تا تاریخ سینما) [۳] فیلمی است که یک رویداد اجتماعی را به‌عنوان موضوع خود انتخاب می‌کند، یعنی خروج از کارخانه [٤]. نخستین واقعیتِ فیلمبرداری‌شده می‌توانست یک چشم‌انداز طبیعی باشد، یا صحنه‌ای از زندگی خصوصی و فضای شخصی: اما نه، عدسی دوربین پیش از هرچیز صحنه‌ای از فضای عمومی را مصادره می‌کند، صحنه‌ای از زندگی اجتماعی. در زمان کوتاهی، تمام امکاناتِ نوین بازتولید حرکت، خود را از انحصار نمایش اسبی در حال تاخت رها کردند[۱] و به‌جای نشان‌دادن دریاها و ابرها بی‌درنگ حرکت یک جمعیت را به نمایش گذاشتند. آن حرکتی که هنر از دیرباز رؤیای نشان‌دادنش را در سر داشت به‌راستی حرکت یک جمعیت بود، یعنی حرکت اجتماعی به‌جای حرکت طبیعی و سرانجام سینما تحقق این پروژه (نشان‌دادن حرکت اجتماعی ـ م) را ممکن ساخت.

به این معنا، مسلماً قسمی تبانیِ فوری و زودهنگام بین سینما و امر اجتماعی وجود دارد، سینما بی‌شک می‌تواند همچون هنری در نظر گرفته شود که تولدش هم‌عصر ابداعی اجتماعی است. اما تکرار می‌کنیم که این رابطهٔ خصوصی میان سینما

۱. اشارهٔ فیشباخ به عکسبرداری‌های ادوارد مایبریج عکاس انگلیسی از اسب در حال تاخت در میدان اسب‌سواری است. مایبریج در سال ۱۸۷۲ به سفارش للاند استنفورد دست به آزمایشی زد تا ثابت کند که یک اسب در حال تاخت در لحظاتی هر چهار پایش از زمین جدا می‌شود. او در کنار میدان اسب‌سواری ۱۲ دوربین قرار داد و نخ‌هایی را که به دکلانشور دوربین بسته بود در مسیر اسب قرار داد. اسب هنگام عبور از میدان، نخ‌ها را پاره کرد و دکلانشور دوربین‌ها بدین طریق فعال شده و از اسب عکس گرفتند. مایبریج آزمایش خود را طی سال‌های ۱۸۷۸ تا ۱۸۸٤ زمانی که هنوز سینما متولد نشده بود ادامه داد و تکمیل کرد. تلاش‌های او در واقع جزو نخستین گام‌ها برای رسیدن به تصویر سینماتوگرافی بود زیرا او اولین کسی بود که حرکت را به تصاویر متوالی تجزیه کرد.

و امر اجتماعی در بطن خود، چیزی از کارکرد[1]محتمل نقد اجتماعی که سینما می‌تواند در اختیار بگیرد بازنمی‌گوید. حتی می‌توانیم نگران باشیم که آنچه از سینما یک هنر اجتماعی می‌سازد دقیقاً همان چیزی باشد که آن را از همهٔ کارکردهای نقد اجتماعی دور می‌کند. زیرا آنچه سینما را هنری اجتماعی می‌کند همان چیزی است که از آن یک هنر عامه‌پسند حتی یک هنر جمعی می‌سازد، اگرچه منظورمان هنر عصر توده‌ها نیست. با این حال از همان آغاز، «بقای اقتصادی سینما تماماً به مصرف عموم مردم بستگی داشت» [۵]، و بدین سبب بود که فیلم‌ها (به‌ویژه در چشم طبقات مرفه و نخبگانِ اجتماعی و فرهنگی) همچون «تولیدات انبوه ارزان‌قیمت» [۶] به نظر می‌رسیدند. نباید این واقعیت را نادیده گرفت که هیچ هنری به‌اندازهٔ سینما چنین تبار پست و سطح پایینی ندارد و نباید از یاد برد که سالن‌های تاریک جدیدِ بلوارهای بزرگ در سال‌های نخستین شلوغ نشدند مگر فردای جنگ جهانی اول که «عامهٔ مردم برای تماشای این هنر بدلی و تقلیدی شتابان هجوم بردند، هنری که برای مردمان "فرهیخته" که هنوز اپرا، تئاتر، کنسرت‌ها، سالن‌های ادبی و گالری‌ها را ترجیح می‌دادند خوشایند و موردپسند نبود» [۷]. بدین قرار اگر دوربین از آغاز چنان سهولتی در فیلمبرداری از جمعیت‌ها و سپس توده‌ها داشت ـ نزد آیزنشتاین (اکتبر) و پودوفکین (پایان سن‌ـ پترزبورگ) و همچنین به‌لحاظ سیاسی در جبههٔ مقابل نزد ریفنشتال (پیروزی اراده، ۱۹۳۵)ـ قطعاً به این سبب بود که فیلم در آغاز، جمعیت‌ها و توده‌ها را موردخطاب خود قرار می‌داد؛ با وجود این تا حدی مسلم است که در اوضاع کنونی، به‌صورت دسته‌جمعی و گروهی برای فیلم دیدن به سینما نمی‌رویم و مسلماً قصدمان از سینما رفتن نقد اجتماعی هم نیست... .

بنابراین می‌توانیم به همان اندازه نگران باشیم که فیلم‌های نقد اجتماعی نتوانند چیز دیگری جز فیلم‌های مهجور با وجهه‌ای نخبه‌گرایانه باشند: سینما در وهلهٔ اول هنری عامه‌پسند جلوه می‌کند که برای مصرف توده‌ها و به‌صورت انبوه در نظر گرفته شده و بخصوص هنری که کارکرد بازتولید، تکثیر و تقلید از واقعیت را تا حد اعلایش

1. fonction

پیش می‌برد، به‌طوری که کارکرد نقد واقعیت اجتماعی تنها می‌تواند در حاشیه و در تضاد با آن باشد. لذتی که سینما تولید می‌کند پیش از هرچیز ناشی از تماشای تقلید واقعیت است، لذتی که در دیدن واقعیتی که آزادانه بازتولید می‌شود وجود دارد: بی‌گمان شکلی از لذت وجود دارد که با تحقق کارکرد انتقادی همواره در معرض هدررفتن قرار می‌گیرد. کم‌وبیش در تلاشم تا بگویم در بدو امر به سینما می‌رویم برای آشتی کردن با جهان و واقعیت اجتماعی به همان شکلی که هست، و نه برای اینکه ببینیم جهان و واقعیت اجتماعی مورد انتقاد قرار می‌گیرند: انتقاد از واقعیت اجتماعی‌ای که هر روزه به‌ویژه سر کار و پیرامون محیط آن، به‌اندازهٔ کافی انجامش می‌دهیم تا دیگر مجبور نباشیم هنگامی که برای گذراندن لحظه‌ای خوب یا فرح‌بخش به سینما می‌رویم آن را بر دوش کشیم. و از همین رو به‌سختی می‌توان باور کرد فیلمی که در واقع کارکرد نقد اجتماعی را به اجرا می‌گذارد بتواند به یک موفقیت تجاری با میلیون‌ها بلیت رسید.

می‌خواهم به آخرین موفقیت بزرگ عمومی در سینمای فرانسه اشاره کنم: دست‌نیافتنی‌ها![1] این فیلم مطلقاً هیچ شکلی از نقد اجتماعی را تحقق نمی‌بخشد و اساساً از کارکردِ تولید لذت در و از طریق آشتی با واقعیت اجتماعی چنان‌که هست، بهره می‌برد. این به‌لحاظ تیپیک ژانر فیلم‌هایی است که تنها می‌توان از آن‌ها خوشبخت، تسکین‌یافته و در صلح با جهان فارغ شد[۸]: درست خلاف چیزی که فیلمِ نقد اجتماعی تولید می‌کند که از آن با آگاهی از روبه‌راه‌نبودنِ واقعیت اجتماعی چنان‌که هست بیرون می‌آییم؛ گهگاه شورشی، گهگاه تلخ و گهگاه نومید می‌شویم هنگامی که این آگاهی را کسب می‌کنیم که تحولات اجتماعی می‌توانند سازش‌ناپذیر و مهلک باشند. بنابراین تمامی دشواری برای کارگردانی که تصمیم می‌گیرد یک فیلم نقد اجتماعی بسازد این است که باید فیلمی خوشایند برای دیدن ارائه کند، فیلمی که لذتی حتمی برای کسانی که آن را می‌بینند فراهم کند؛ و باید اذعان کرد کسانی که به این امر دست می‌یابند نادرند. ازاین‌رو بایستی سؤال‌هایی در

1. Intouchables (The Intouchables), Éric Toledano, Olivier Nakache, 2011.

خصوص ظرفیت‌هایی بپرسیم که یک سینه‌آست[۱] برای تدارک لذتِ تماشاگر در اختیار دارد در حالی که کارکردِ به‌خودی‌خود ناخوشایندِ نقد اجتماعی را به اجرا می‌گذارد. بدون شک جواب این است که نقد اجتماعی به‌راستی یک ژانر سینمایی نیست (که تنها فیلم‌های ملال‌آور تولید می‌کند)، بلکه کارکردی است که برخی فیلم‌ها در برخی از سکانس‌هایشان در میان و افزون بر دیگر کارکردهای خوشایند اِعمال می‌کنند. چاپلین که بهتر از دیگران توانست کارکرد نقد اجتماعی و دیگر کارکردهای فیلم را به‌صورتی هماهنگ تطبیق دهد، از همین طریق دست به سرگرم‌کردن تماشاگر زد.

برای آنکه بدانیم این کارکرد نقد اجتماعی دقیقاً شامل چه‌چیزی می‌شود در نخستین فصل نشانه‌هایی مشخص‌تر ارائه کرده‌ام، اما پیش از آن می‌خواهم این مسئله را پیش بکشم که معنای نقد در عملِ عیان‌کردنِ وضعیت‌ها و/یا فرایندهای اجتماعی نهفته است و برای کسانی که این وضعیت‌ها و فرآیندها را کشف و/یا زندگی می‌کنند پیامدهای آسیب‌شناختی دارد، پیامدهایی که شامل تشویش‌ها، رنج‌ها و اختلالات می‌شود. نقد، مشتمل بر ابراز و افشای چنین وضعیت‌ها و فرایندهایی است زیرا با گذران زندگی اجتماعی که می‌تواند برای انسان رضایت‌بخش باشد ناسازگارند. بنابراین بایستی میان ماهیت اجتماعی یک فیلم (به‌معنای تعلقش به ژانر فیلم اجتماعی) و کارکرد نقد اجتماعی‌اش تفاوتی قائل شویم: گفتهٔ اریک دوفور که در آغاز نقل‌قول کردیم ناظر بر این است که او تمایز میان فیلم‌هایی را که آگاهانه کارکرد نقد اجتماعی را اِعمال می‌کنند و فیلم‌هایی که ناخواسته و ناآگاهانه نقد اجتماعی می‌کنند می‌پذیرد؛ یعنی فیلم‌هایی هستند که می‌توانند به‌طور کامل یک داستان اجتماعی را روایت کنند اما این کار را با شیوه‌ها و ظرفیت‌های سینماتوگرافیکی

۱. سینه‌آست (cinéaste) اصطلاحی است که حوالی سال‌های ۱۹۲۰ توسط لوئی دُلوک از پیشگامان نظریه‌پردازی سینما ضرب شد. او از این طریق می‌خواست تفاوتی اساسی میان «سینمای تجاری» و «سینمای هنری» برقرار سازد، ازاین‌رو اصطلاح سینه‌آست بیشتر به خلق فیلم توسط یک فرد اشاره دارد که در دههٔ ۱۹۲۰ درخور کارگردانان آوانگاردی مثل فرنان لژه، آبل گانس، مَن ری و دیگرانی از این دست بود. سینه‌آست که بدین قرار بر حضور قاطعانهٔ یک فرد در مقام خالق دلالت دارد در مقابل کارگردان (réalisateur) قرار می‌گیرد که متکی بر خلق اثر از طریق تقسیم وظایف است. این اصطلاح که امروزه عموماً درمورد هرکسی که در حوزهٔ سینما فعالیت می‌کند به کار می‌رود در فارسی به «سینماگر» ترجمه می‌شود.

انجام نمی‌دهند که می‌تواند چنین داستانی را آگاهانه در خدمت نقد اجتماعی قرار دهد. بدین قرار مادامی که به نقد اجتماعیِ غیرارادی بسنده کنیم و مفهوم نقد را در ضعیف‌ترین معنایش به کار بندیم، اریک دوفور در اشتباه نخواهد بود اگر بگوید که همهٔ فیلم‌ها دست به نقد اجتماعی می‌زنند، بدین معنا که چیزی دربارهٔ واقعیت اجتماعی روایت می‌کنند که می‌تواند همچون فرمولاسیون نقدی در نسبت با این واقعیت در نظر گرفته شود. دست‌کم باید گفت علت اصلی بررسی‌کردن جداگانهٔ نقد اجتماعی و یکی ندانستن «فیلم اجتماعی» و «نقد اجتماعی» این است که فیلم اجتماعی با محتوای اجتماعی تعریف می‌شود (در حالی که نقد، فرم‌پردازی این محتوا را برجسته می‌سازد) و خطا نخواهد بود اگر فرض کنیم که در معنای گسترده فیلمی وجود ندارد که محتوایش به هر صورتی اجتماعی نباشد ـ به قسمی که همهٔ فیلم‌ها به این معنا فیلمی اجتماعی‌اند. اما بسیار نادرند فیلم‌هایی که نقد اجتماعی را تحقق می‌بخشند یا فیلم‌هایی که به‌سادگی چیزی درباره یا پیرامون جامعه نمی‌گویند بلکه آن را به‌روشی که معنای نقد اجتماعی را دربربگیرد بیان می‌کنند.

در اینجا می‌خواهم از تزهایی دفاع کنم که عنوانِ فصل‌های کتاب هستند: ایده‌ای که در ابتدا پی خواهم گرفت این است که نقد اجتماعی یک ژانر سینمایی نیست بلکه کارکردی سینمایی میان دیگر کارکردهایی است که فیلم می‌تواند در اختیار داشته باشد و گاهی آن را با کارکردهای دیگر به‌صورت هم‌زمان به کار بندد؛ در وهلهٔ دوم، این ایده را پیش می‌کشم که نقد اجتماعی باید از نقد سیاسی متمایز گردد و چیزی که این تمایز را جایز می‌دارد بخصوص این حقیقت است که نقد اجتماعی مستلزم شکلی از نقد سیاست است. این‌چنین است که یک فیلم (با کارکرد) نقد اجتماعی ضرورتاً فیلمی نیست که از ژانر «سینمای سیاسی» برخاسته باشد، وانگهی این ژانر نباید در ذات خود با سینمای میلیتانت هم اشتباه گرفته شود[۹]. سرآخر، بحث بر سر تلاش برای گردآوری ظرفیت‌های اصلی سینماتوگرافیک است که فیلم برای اجرای کارکرد نقد اجتماعی در اختیار دارد: بنابراین تلاش خواهم کرد تا فهرستی از برخی از تمثال‌های سینماتوگرافیکِ نقد اجتماعی ارائه دهم.

۱

نقد اجتماعی چیست؟

- پایان، دیگر یک حدّ یا فرجامی نیست که باید به آن رسید: فرایندی فعال از تغییرشکل وضعیت موجود است.[۱۰]

پس برای من در اینجا بررسی نقد اجتماعی در سینما بررسی کارکرد نقد اجتماعی است، به‌مثابهٔ یکی از کارکردهایی که سینما می‌تواند در میان کارکردهای دیگرش با توسل به ظرفیت‌های مخصوص به خودش آن را بر عهده بگیرد. اما چنین پژوهشی، پیش از هرچیز فرض می‌گیرد که ما از معنا و منظور «نقد اجتماعی» آگاهیم. حال آنکه نقد اجتماعی مسلماً در سینما و در تئوری سینماتوگرافی ریشه ندارد: نقد اجتماعی در بدو امر به‌مثابهٔ کارکرد تئوری در معنای وسیعش تلقی می‌شد، و مشخص‌تر به‌مثابهٔ تئوری (یا فلسفه)ی موسوم به اجتماعی. زیرا به‌درستی این کارکرد جدیدی از فلسفه بود که به‌لحاظ تاریخی برای اولین بار نقد اجتماعی را مطرح می‌کرد و متن‌های بنیانگذار در این زمینه نشان مارکس را دارند و ما اغلب دیده‌ایم که همهٔ آثار بزرگ (منتشرشده یا نشده، کامل‌شده یا نشده) در عنوان یا عنوان فرعی‌شان اصطلاح نقد را به کار برده‌اند: نقد فلسفه حق هگل، نقد نقد انتقادی (عنوان فرعی خانوادهٔ

مقدس)، نقد متأخرترین فلسفهٔ آلمانی (عنوان فرعی ایدئولوژی آلمانی)، نقد اقتصاد سیاسی (عنوان فرعی سرمایه). یقیناً مارکس تنها فیلسوفی نیست که اصطلاح نقد را بدین‌گونه در عنوان‌های آثار اصلی‌اش به کار برده است: همه می‌دانند که کانت این کار را پیش از او کرده بود و شاید بتوان گفت مارکس دست‌کم سهمی از نقد فلسفی‌ای که کانت برنامه‌اش را بر آن استوار ساخت، به ارث برده است. اما نزد مارکس، نقد فلسفی دیگر تنها به مفهوم بررسیِ به‌طور کلیِ (en général) شرایطِ امکان‌های یک گفتار (به‌عنوان مثال گفتار علم) نیست، بلکه او آن را در معنای خاص شرایط اجتماعیِ امکان‌های گفتاری و عملی به کار می‌بندد: این‌چنین است که مارکس به‌طور متوالی شرایط اجتماعی امکان‌های گفتاری و عملیِ مذهب، پس از آن سیاست و در نهایت اقتصاد سیاسی را موردبررسی قرار می‌دهد. در عین حال، نقد فلسفی که بدین‌سان فهمیده شد، مارکس را ناگزیر به‌سوی فلسفه سوق داد تا این نقد را به کار گیرد و بنابراین بررسیِ شرایط اجتماعیِ فلسفه را بدین طریق انجام دهد. می‌توان تصور کرد که دقیقاً همین بررسی است که مارکس را به‌سوی مفهوم خاص نقدَش می‌کشانَد، از این قرار که او را به فهم نقد اجتماعی به‌معنای نقد از خود جامعه و نقدی که اکیداً نباید تئوریک بماند و باید در عملِ انتقادی تداوم و گسترش یابد سوق می‌دهد، در عملِ تغییرشکلِ اجتماعی که خودش را با چشم‌انداز رهایی از همهٔ فرم‌های سلطه سامان داده است.

نقطه اتصالِ دو معنای نقد در تز مشهوری که برمبنای آن «نمی‌توانید فلسفه را بدون تحقق‌بخشیدن آن رفع دیالکتیکی کنید» («ihr könnt die philosophie nicht aufheben, ohne sie zu verwirklichen») [۱۱] قرار دارد. این بدان معناست که فلسفه تا بدین‌جا جایگاهی داشت که در آن و فرمی داشت که تحت آن آدمیان ذات خود، به‌ویژه ذات خود به‌عنوان موجودات اجتماعی را درمی‌یافتند و این ذاتی که بیشتر به‌لحاظ فلسفی قابل دریافتن بود، می‌فهمید که شرایط تاریخی در تضاد با تحقق اجتماعی این ذات قرار دارد. پس در اینجا با نقد اجتماعی فلسفه البته به مفهوم موردنظر مارکس سروکار داریم، یعنی این دعوی که شرایط اجتماعی (یا عدم