نقد الثقافة الجماهيرية وإنسان البعد الواحد لدى مدرسة فرانكفورت :
أدورنو نموذجاً

Criticism of mass culture and the one dimensional men of the Frankfurt

School : Adorno as a model

خولة بوجنوي^{1*}، العربي حجام²

¹ جامعة باجي مختار عنابة - الجزائر ، khaoula.philo90@gmail.com

² جامعة الشاذلي بن جديد - الطارف - الجزائر ، larbi19m@yahoo.fr

تاريخ النشر: 2024/01/30

تاريخ القبول: 2023/12/31

تاريخ الاستلام: 2023/03/05

ملخص:

يرموا هذا المقال إعطاء قراءة متأصلة عن الفكر الفلسفي الغربي المعاصر، لاسيما وأنه شهد ظهور العديد من الإتجاهات والتيارات الفكرية التي إهتمت بالمشاكل التي يعاني منها الإنسان الغربي مند بدايات القرن العشرين، في ظل التطور التكنولوجي، و من أشهر المنظرين الذين عايشوا تلك الحقبة أمثال : " ثيودور أدورنو"، "ماكس هوركهايمر"، "هيربرت ماركوز" و"ولتر بنيامين" ...، الذين قدموا أعمالاً فكرية ونظرية مشتركة جمعت بينهم تحت نواة المدرسة والتي كانت تسمى: "معهد الدراسات الاجتماعية" بمدينة فرانكفورت الألمانية، وقد قدم - أدورنو- والذي هو محل إنشغال هذا المقال، النقد و الإدانة للمجتمع الغربي الحديث، بإعتباره مجتمعا تكنولوجيا تحكيميا و قمعيا، تسوده العقلنة الأداة الصارمة ويعمه التشيؤ. وما ميز فكره عن باقي النخبة الألمانية التي ثارت وأدانت المجتمع التكنولوجي الحديث، تمجيده الفن بإعتباره منبع إحتجاج ونموذج كل جدل سلبي، وبالتالي تحميل الفن بمهام حضارية كبرى تتمثل في تفكيك آليات المجتمع التحكيمي، وتعرية الوجه الأخر للحدثة الأداة، وبالتالي فضح آليات الصناعة الثقافية التي تركز لإنسان ذو البعد الواحد.

كلمات مفتاحية: الثقافة، الثقافة الجماهيرية، الإنسان ، مدرسة فرانكفورت، ادورنو

Abstract

This article intends to give an in-depth reading of contemporary Western Philosophical Thoughts. Especially since, it witnessed the emergence of many intellectual trends and currents, which were concerned with the problems that Western people suffer from since the

* المؤلف المرسل: حجام العربي

beginning of the twentieth century. In light of technological development, and among the most famous theorists who lived through the era, such as : "Theodor Adorno", "Max Horkheimer" , "Herbert Marcuse" and "Walter Benjamin" ...,who presented joint intellectual and theoretical works that brought them together under the nucleus of the school, which was called : "Institute for Social Studies" in Frankfurt, Germany. Adorno, who is the subject of this article, presented criticism and condemnation of modern Western society. Considering it a controlling and oppressive technological society dominated by strict instrumental rationalization and pervasive objectification. Moreover,what distinguish his idea from the rest of the German elite, which revolted and condemned the modern technological society; is his glorification of art as a source of protest and a model for all negative controversy. Thus, loading art with major civilized tasks represented in dismantling the mechanisms of controlling society, exposing the other face of instrumental modernity, and thus exposing the mechanisms of the cultural industry that devote for a one-dimensional person

Keywords: Culture, Mass Culture, Human, Frankfurt School, Adorno.

1. مقدمة:

عرف الفكر الفلسفي الغربي المعاصر، ظهور العديد من الإتجاهات والتيارات الفكرية التي إهتمت بالمشاكل التي يعاني منها الإنسان الغربي مند بدايات القرن العشرين، في ظل التطور التكنولوجي، و من أشهر الفلاسفة الذين عنوا بهذه الإشكالية في الفكر الغربي المعاصر، ما أصطلح عليه في أدبيات الفكر بالنظرية النقدية أو مدرسة فرانكفورت وذلك للدلالة على تلك المجموعة من الفلاسفة و المفكرين من أمثال : "ثيودور أدورنو" ، "ماكس هوركهايمر" ، "هربرت ماركوز" و"ولتر بنيامين" وغيرهم، الذين قدموا أعمالاً فكرية ونظرية مشتركة تجمع فيما بينهم تحت نواة المدرسة التي كانت تسمى: "معهد الدراسات الاجتماعية" الذي تأسس بمدينة فرانكفورت الألمانية.

حيث أخذ هؤلاء المفكرين على عاتقهم صياغة نظرية نقدية للمجتمع، قصد الدفع بالتححرر الإنساني إلى مداه المأمول، وفي كل أبعاده الإجتماعية والسياسية والثقافية، قصد

تجاوز تلك الصراعات والتناقضات التي عرفتها المجتمعات الغربية المعاصرة. لذلك إنصبت جهودهم الفكرية على القيام بنقد جذري لهذه الصراعات والتناقضات الإجتماعية، وما إرتبط بها من مظاهر الإغتراب والتشيؤ التي عرفتها هذه المجتمعات في ظل تحكم العقل، الذي كان وسيلة للتحرر فتحول إلى أداة سيطرة كلية ليس على الطبيعة فقط و إنما على الإنسان أيضا .

وعليه إتخذ " أدورنو" والذي يمثل محل إنشغال هذا البحث، النقد و الإدانة للمجتمع الغربي الحديث، بإعتباره مجتمعا تكنولوجيا تحكيميا و قمعيا، تسوده العقلنة الأداةية الصارمة ويعمه التشيؤ، و لكن ما يميز فكر " أدورنو" عن باقي النخبة الألمانية التي ثارت وأدانت المجتمع التكنولوجي الحديث، خاصة بعد فظائع الحرب العالمية الثانية، أن "أدورنو" يمجّد الفن بإعتباره منبع إحتجاج و نموذج كل جدل سلبي، وبالتالي تحميل الفن بمهام حضارية كبرى تتمثل في تفكيك آليات المجتمع التحكيمي ومحو آثار التشيؤ الشامل والفيتيشية المعممة، و تعرية الوجه الأخر للحدائثة الأداةية، وكذا فضح آليات الصناعة الثقافية التي تركز لإنسان ذا بعد واحد .

وعليه فما هي الآليات التي إستخدمها أدورنو في نقده لمجتمع الإستهلاك والبعد الواحد ؟

2- حول المشروع الفلسفي لمدرسة فرانكفورت :

يمكن الحديث حول بداية المشروع العلمي لمدرسة فرانكفورت مع نشأة معهد البحوث الإجتماعية الذي مارس نشاطه بمدينة فرانكفورت في بداية فبراير 1923 و أفتتح رسميا في يونيو 1924 و تكون كحلقة فكرية أو حركة طلابية عبر المناقشات الجماعية لمؤسسيه الذين عايشوا صعود اليسار الألماني وإنتكاسه وتشاركوا في رفض المشروع الثقافي الغربي "التنوير" (بوتنور، 2004، ص 16) والذي عبر عنه أحد أقطاب الفكر التنويري إيماونيل

كانط في ما هي الأنوار؟

حيث يقول: "إن بلوغ الأنوار هو خروج الإنسان من القصور الذي هو مسؤول عنه والذي يعين عجزه عن إستعمال عقله دون إرشاد الغير تجرأ على أن تعرف ، كن جريئاً في إستعمال عقلك أنت ذاك هو شعار الأنوار " (كانط ، 2005، ص 85)، حيث رفض كل من أدورنو وهوركهايمر مشروع الأنوار بحكم أن وعود التنوير بتحرير الإنسان من جميع السلطات المتحكمة فيه والمهيمنة عليه لم يعد من الممكن تحقيقه في ظل العقلانية و لا سيما أن هذه العقلانية أصبحت أدواتية و بهذا المعنى إرتد العقل وحطم نفسه وإنتهى إلى التحول إلى الأسطورة أي اللاعقل (بومنير، 2010، ص 17).

حيث توخى المعهد في التفكير في أزمة الفكر الماركسي و سبب إخفاق ثورة 1918 في ألمانيا ، و تعبيد الطريق أمام البحث النظري للمساهمة في الإنتقال من الرأسمالية إلى الإشتراكية " (مصدق ، 2005 ، ص 135) كما جاءت المدرسة النقدية بهدف الدعوة إلى الممارسة و الإبتعاد عن النظرية بحكم أن الفلسفة الألمانية مشبعة بالمثالية وصولاً إلى كانط و هيغل بحكم أنها إهتمت بالنظرية مما أبعدتها عن الواقع، و لكن بهجرة أصحاب المدرسة إلى الولايات المتحدة الأمريكية و رؤيتهم لإستغراق الفلسفة الأمريكية في الممارسة -البراغماتية- أبعدهم هذا نوعاً ما عن الممارسة و دعوا للعودة إلى النظرية، " و مع إنتهاء الحرب العالمية الثانية بدأ أصحاب المدرسة تحليلاً جدياً للمجتمع الرأسمالي الذي رأوا نمط صعوده الجديد في الولايات المتحدة الأمريكية خاصة مع تنامي المعجزة الإقتصادية التي كونت رأسمالية قوية حالت دون فعالية الطبقة العاملة في تحقيق أهدافها.

وهو ما يفسر توجه بحوث المعهد هناك إلى قضايا عديدة في هذا المجتمع كقضية السيطرة الشاملة و القضاء على قيمة الفردية والقهر التقني و صناعة الثقافة" (حماد. 2003 ، ص 110) و هو مما عبر عنه هوركهايمر في قوله : "إن الإستقلال الظاهر لمسلسل العلم الذي يفترض في سيره أن يستخلص من جوهر محايث لموضوعه يوازي الحرية الظاهرة لا غير للذوات الإقتصادية في المجتمع البورجوازي، فهذه الذوات تعتقد أنها تتصرف بناء على قرارات فردية والحال أنها ليست حتى في أكثر حساباتها تعقيدا سوى أكثر الدوايب بروزاً في

ميكانيزم سوسيولوجي تغيب عنها رؤيتها رؤية شاملة (هوركهايمر، 1990، ص 17)، " ومع حصار الغربية لأصحاب المدرسة وعدم إندماجهم مع البنى الإجتماعية الأمريكية وإعتماد اليسار الجديد وحركة تحرير السود هناك لسياسات براغماتية محسوسة أكثر من التنظير تضافرت جميعها في إبتعادهم عن الممارسة و إنكفاءهم أو إلتزامهم بالتجديد النظري وهو ما رآه البعض سببا مهما في خصوبة أعمالهم النظرية ولقد عاد معهد البحوث الإجتماعية مرة أخرى عام 1951 إلى موقعه الأصلي في مدينة فرانكفورت تحديدا لتكوينه الجديد كمدرسة نقدية ليشهد عام 1960 حله ونهايته " (حماد، 2003، ص 111) .

فقد مرت مدرسة فرانكفورت بالعديد من المراحل أو المحطات التي جعلت المدرسة تتميز بطابع فكري يختلف من مرحلة إلى أخرى: "حيث أنه في المرحلة الأولى التي ظهرت فيها المدرسة على شكل معهد من 1923 إلى غاية 1930 وهي الفترة التي تولى فيها جروبنج إدارة المعهد وإتسمت هذه المرحلة بطابع ماركسي ثوري والإهتمام بنقد الإقتصاد السياسي كما تبدت في أعمال هنريش غروسمان H grossmon . وكان يطلق على مشروعها النظرية الإقتصادية للمجتمع أو المادية، وقد شهدت هذه المرحلة محاولة تطوير علم نفس إجتماعي ماركسي " (حماد، 2003، ص 99) وبعد هذه المرحلة جاءت الفترة التي تولى فيها هوركهايمر إدارة المعهد فعرفت معه المدرسة إنتقالا جذريا في الأفكار والسمات أو الخصائص العامة التي تميزت بها أفكار الجيل الأول لمدرسة فرانكفورت هي تحول نقد أصحاب المدرسة من الإكتفاء بنقد عدم المساواة الإقتصادية وما يرتبط بها من إستغلال إلى التركيز على الجانب الثقافي وما يرتبط به من قهر ثقافي للفرد في ظل الثقافة الجماهيرية و ظهر ذلك عند كل من هوركهايمر وأدورنو في مقولة التشيؤ والإغتراب وهي نواة مركزية يدور حولها الجانب الأكبر في مناقشاتهم (أرن، 2010، ص 3). فالإنسان وقع تحت ضغط الآلات التي تفرض عليه ألوانا من السلوك النمطي الرتيب.

وتسد عليه منافذ المبادرة الشخصية الحرة، وتعوق تحديده لذاته وتخنق فعاليته الخلاقة حيث أن ماركيز يقول بهذا الصدد في كتابه الإنسان ذو البعد الواحد : " التقدم التقني

يرسخ نظام كامل من السيطرة والتنسيق، وهذا النظام يوجه بدور التقدم ويخلق أشكالاً للحياة والسلطة تبدو وكأنها منسجمة مع نظام القوى المعارضة وتبطل بالتالي جدوى كل احتجاج بإسم الأفاق التاريخية وبإسم تحرر الإنسان" (ماركيوز، ص28. 2004) وقد تتبع ممثلي النظرية النقدية وبخاصة أدورنو وهوركهايمر تأثير ظاهرة الإغتراب والتشيؤ على الفن و الإبداع، وبينوا كيف إنحط العمل الفني في ظل المجتمع الصناعي وظروف صناعة الثقافة إلى حضيض السلعة في سوق الإستهلاك، (مكاوي، 1993، ص 26) لم يعد العمل الفني يقاس بجذته و إبداعه بل يقاس العمل الفني بعدد بيع اللوحات أو نسبة تحميل الأغاني من مواقع الإنترنت.

كما درس الجيل الأول للمدرسة العقل الأدياتي أو العقلانية التقنية حيث يقول هوركهايمر و أدورنو: "إن التقنية قد أصبحت في المجتمعات الغربية المعاصرة جوهرًا أو أساس المعرفة العلمية برمتها إذ لم تعد ترمي إلى إنشاء مفاهيم و تصورات نظرية مثلما كان الشأن بالنسبة إلى العلم القديم، بل للأداء الوظيفي و للمنهجية الفاعلة التي تحقق نجاحات من الناحية العملية و هذا الطابع الأدياتي هو ما أصبح يميز العقلانية الغربية" (هوركهايمر، أدورنو، ص 24)؛ أما الجيل الثاني للمدرسة من ممثليه هابرماس الذي يعد من ألمع رواد مدرسة فرانكفورت في علم الإجتماع النقدي في ألمانيا حيث أخذ المدرسة إلى مرحلة متقدمة من الشمول و الإنفتاح على العلوم الأخرى (الحيدري. 2012، ص236)، لقد عمل هابرماس على تجاوز الإنسداد الذي وقع فيه الجيل الأول المتمثل في عجزهم عن إيجاد بديل عملي و ملموس للعقلانية الأدياتية: " كما أنه ينقض العقلانية الأدياتية الخاصة بالتقنية و الأنساق التي لا تعرف إلا منطق الحساب و الوظيفة، ويقدم لها بديل العقلانية التواصلية التي تكفل شروط التفاعل السليم و الحوار المتبادل، بغية تأهيل الإنسان لحماية عالمه من التقنية على نحو يعيد التوازن بين عالمه المعيش و عالم الأنساق و يكون ذلك في المجالات الأخلاقية و الجمالية و السياسية" (مصديق 2005، ص 120).

وعليه حاول هابرماس إخضاع النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت للتعديل وإعادة صياغتها من جديد مثلما حاول تعديل نظرية ماركس عن الرأسمالية و نظريته عن فائض القيمة، وكذلك تقويم نظرية ماركس فيبر عن العقلانية (كابان، دورتيه، 192. 2010)، كما وجه هابرماس إهتمام النظرية النقدية إلى نوعية العلاقات والإتصالات الرمزية وتوضيح أهمية القوى الخارجية الضاغطة والسلطة التي تمارسها التكنولوجيا على الإنسان عن طريق الكشف عن وعي جديد يتخذ في نهاية الأمر صورة " عقلانية تكنولوجيا " غير أنه ،إذا ما تحرر الإنسان من الوعي التقني و إستعاد وعيه الذاتي المستلب فسوف يكتسب في الأخير مكانته الحقيقية. أما الجيل الثالث لمدرسة فرانكفورت فيمثلته أكسل هونيث اليوم Axel honneth و سيليا بنحبيب Sila benhabib ممثلة للنظرية النقدية النسوية (الحيدري. 2012،ص 238)

ليس هناك ما يجمع بين أعلام الجيل الثالث للنظرية النقدية إذ لا يتوحدون في إطار روابط وطنية و جغرافية أو حتى لسانية و لا يتقاسمون الإلتزام السياسي . ولكن تجربة الجيل الثالث تشكلت في خضم أحداث الحركة الطلابية بفرنسا 1968 كما واكب صعود حركات إجتماعية جديدة 1970 المناهضة لكل أشكال القهر الإجتماعي :

- قضايا المرأة مشكلة البيئة، إنتشار الأسلحة النووية ،نقد أساسيات الدستور الديمقراطية الكونية، وهذا المنحى الجديد للجيل الثالث يتميز عن الجيل الأول و الثاني بالرغم من حضور خيوط ناظمة تجمع الأجيال الثلاثة في إطار مشترك نظري يخص رفض المقاربات الفلسفية التقليدية الأخلاقية ونقد الميتافيزيقة التقليدية لكن ما يميز النظرية النقدية للجيل الثالث هو المكانة التي باتت تحتلها النظرية النسائية كإرث تاريخي فلسفي يشكل إضافة نوعية للمدرسة و تعتبر سيليا بن حبيب أحد أعلام هذا الإتجاه والسبب يرجع إلى جعل إشكالية المرأة بؤرة إهتماماتها في النظرية النقدية و في هذا الصدد تدافع بن حبيب عن نزعة نسائية تمثل تيار ما بعد الحداثة تقوم أطروحتها حول موت الإنسان والتاريخ و الميتافيزيقا (الهلال، 2010،ص 158).

3- أحادية بعد الإنسان المعاصر : من خلال التحليل والنقد للذات سلطت بهما مدرسة فرانكفورت الضوء على واقع المجتمعات الغربية خاصة منها الدول الرأسمالية والإستراتيجية أي ذات الأنظمة الشمولية إستطاعت أن تكشف لنا بذلك عن خبايا المعاناة التي يعيشها الإنسان المعاصر في ظل هذه الأنظمة التي تفتشت من ورائها مشاعر الإغتراب وإنتشار الأعباء النفسية حيث فشلت هذه الحضارة في نظر منظريها من هم ماركيز وأدورنو في إتاحة الفرصة للإنسان ليحقق قواه وإمكاناته الخلاقة إذ حولته إلى كائن غريب عن نفسه وعن عالمه الخارجي، لذا نجد ماركيز يعبر عنه بعبارة "الإنسان ذو البعد الواحد" وهو العنوان الرئيسي لكتابه الشهير الذي كتبه عام 1964 ، و يقصد منه أن تركيب المجتمع الإستهلاكي الحديث قد أخضع الفرد للإستبداد الإجتماعي كي يتمكن من تلبية حاجات الإستهلاك المتضخمة بفعل التكنولوجيا التي هي فن غزو الطبيعة والتغلب على مقاومتها عن طريق تحويل الأشياء (أشياء الطبيعة) إلى أدوات مروضة، مسيطر عليها بهدف إستغلالها لأغراض إجتماعية وحضارية. (ماركيوز. 2004، ص 90)

أصبح الفرد في المجتمع الحديث ذا بعد واحد هو الموافقة و الإذعان وغياب عنصر الرفض، فالإنسان إستغنى عن التحرر بوهم الحرية، أي يتوهم أنه حر لمجرد كونه يستطيع أن يختار بين تشكيلة كبيرة من البضائع و الخدمات التي يكفلها له المجتمع لتلبية حاجاته، ومن ثم كان هذا المجتمع تربة خصبة و مناخا ملائما لظهور العديد من المشكلات والتناقضات والتي كان من أبرزها وأوضحها الشعور بالإغتراب والعجز على مقاومة معطيات الواقع الراهن.

إن المجتمع الصناعي المتقدم واللاعقلانية التي ينطوي عليهما التطور التكنولوجي يكرس كل مجهوداته في تصفية العناصر المعارضة للنظام القائم، و يعمل جاهدا على تشكيل إنسان متطابق مع أنماط الحياة المغتربة دون أن يكون له وعي بإغترابه، لأنه يسعى لمنح الأفراد ضميرا مرتاحا وسعيدا في كل جوانب حياته ليحوّله إلى إنسان أحادي البعد في ثقافته وفكره ولغته. (عبد اللطيف. 2003، ص 90).

ونجد أدورنو هو الآخر ينتقد حضارة البعد الواحد التي تحول فيها الفن و الفكر والثقافة إلى أدوات لممارسة السيطرة و تخدير وعي الإنسان المعاصر بشتى الطرق، لأن هذه المفاهيم قد تجردت من مضامينها الحقيقية وابتعدت عن تأدية وظائفها التاريخية التي عرفت بها من قبل، والمتمثلة في النقد والرفض و الإحتجاج، بحجة أن العقلانية التكنولوجية قد وفرت كل أشكال السعادة والحرية التي يتوهمها حيث يطالب أدورنو بأن يسترجع الفن قدرته النقدية وهالته السحرية التي أفقدته إياها العقلانية الأداة التكنولوجية و هذا ما دع إليه الأخير في مشروعه الجمالي .

4- المشروع الجمالي لدى أدورنو ونقده للثقافة الجماهيرية :

تشهد بداية القرن العشرين في الفلسفة عدة منعطفات إلا أن إحدى أهم الإنعطافات هي من دون شك الإنعطافة الجمالية للفلسفة، بمعنى أن مختلف أشكال التفكير هذه تلتقي في هذه اللحظة أو تلك من تطورها بمسألة الفن، وبمشكلة الثقافة عموما، وتحديدًا بمشكلة نهائيتها ودورها في المجتمع المعاصر، ومن بين الفلاسفة الذين اهتموا بالجمالية قطب من أقطاب مدرسة فرانكفورت ومن مؤسسيها " ثيودور أدورنو " حيث يأتي المشروع الجمالي لأدورنو كنتيجة لمشروعه الفلسفي " ففي تحليله النقدي للفكر الفلسفي والمؤسسات الإجتماعية والسياسية، إنتقل إلى دراسة النتاج الثقافي، وخلص إلى أن الفن كممارسة هو ضرورة على المستوى الأنطولوجي للخروج من أسر " العقل الأداة ". وقد إنتقل أدورنو من نقد الفلسفة والمجتمع إلى دراسة الجماليات بوصفها تجسيدا ليوتوبيا الإنتاج الثقافي في المجتمع المعاصر، والمقصود بالجماليات لديه دراسة أنماط التعبير الجمالي في الفنون المختلفة، وركز بشكل خاص على الأدب والموسيقى وركز أيضا على تقديم تحليله النقدي لمكانة الفن في المجتمعات التي بلغت مرحلة متقدمة من الإستهلاك، وربط بهذا بين النتاج الفني ومظاهره وبين أجهزة الدعاية و الإتصال والدور السياسي لأجهزة الإستهلاك الجماهيرية (رمضان

بسطويسي ، 1993، ص60) وظهر هذا خاصة في مقولاته عن الثقافة الجماهيرية وغزو التقنية للمجال الفني (رمضان بسطويسي، 1993 ، ص62).

5- الثقافة الجماهيرية :

أ- صناعة الثقافة :

" بعد الحرب توجهت أبحاث " أدورنو " صوب علم النفس الجماهير وصوب علم إجتماع الثقافة ، حيث درس أثر وسائل الإتصال الجماهيري على الفن وعلى الثقافة التقليدية حيث عايش الفيلسوف في الولايات المتحدة الأمريكية التطور الهائل لوسائل الإعلام من سينما وصحافة، وأسطوانات وإعلانات كما جعلته " الديمقراطية الثقافية " الموضوعة تحت رقابة شكل آخر من العقلانية هو الإقتصاد يبدي الشك حيالها ، هذه الديمقراطية إنتهت إلى أن تكون مسألة إدارة ودعاية ، إنها تحصل على نتائج أكيدة ، لكنها تكتفي بتوزيع فتات الثقافة التقليدية حيث ينحت " أدورنو " لهذا الغرض مصطلح بات اليوم شائعاً وهو "الصناعة الثقافية " لتحديد ظهور ثقافة منحة مشروطة وموضوعة للتجارة وفق شروط نمط السلع الإستهلاكية " (جمينيز، 2009 ، ص ص 393-396)،

تبدو غزارة الأعمال في جميع المجالات الفنية للوهلة الأولى أنها إنعكاس للدمقرطة الثقافية وأن المجال الفني مفتوح لجميع شرائح المجتمع و جميع الأجناس على اختلاف أعراقهم دون تمييز، إلا أنه في واقع الأمر توجد منظومة تتحكم في هذه الأعمال الفنية وتصدرها للمجتمع حتى تخدره و تصنع له ثقافة جماهيرية تكون على قياس المنظومة لتكريس واقع ما. " ولقد تورط الفن في المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة فأصبح الفن هو الوسط الذي يعمل فيه الإعلان و المجلات و تقارير الأخبار، أي وسط الممارسات التجارية و المعلوماتية، فأصبح الفن متورط في ساحة إجتماعية مسيسة محتومة ،وأصبح الفن يستعمل معرفة مشاهديه الثقافية و توقعاتهم، ثم يوجهها كلها ضد نفسه و ضد المشاهدين " (هتشون ، ص 251).

وهذه هي ضريبة التفكير أو العقل الأداة: " فإذا كان الوجه الساطع للعلم بعد إنتشاره على نطاق واسع وإزالة هالة القدسية عنه وعدم إحتكاره من طرف قلة قليلة، يكمن في كونه قد أدى في الكثير من الأحيان و المواطن إلى التحرر والتقدم فإن الوجه الأخر لميدالته هو التنامي المستمر لعدم الإستقرار الإجتماعي للأفراد والشعور بالإحباط والقلق وعدم المساواة، وهناك شيان يميزان المجتمعات الحديثة، إمكانية الجماعة المعينة إختيار مستقبلها بنفسها، وقابلية هذه الجماعة تكسير نفسها بنفسها من الداخل. وترجع هذه الهشاشة الداخلية إلى كون هذه الجماعات موجهة توجيها علميا" (هابرماس، 2013، ص23) لقد أدى العقل الأداة إلى الهيمنة التقنية والسيطرة السياسية وإضطهاد النزعات التلقائية المبدعة الخلاقة، و توحيد أساليب التفكير و أنماط السلوك في قوالب تشيئية جامدة (الشيخ ، الطائري. 1996، ص 98)، "إن أجهزة الدعاية والإتصال التي تعمل على "صناعة الثقافة" تصدر من خلالها للإنسان مفهوما عن الحياة اليومية، وهي ثقافة مصطنعة لا تمثل حاجات البشر الحقيقية، و إنما هي من إنتاج المجتمع الصناعي و التكنولوجي المتقدم، الذي تغدو الثقافة فيه ثقافة آلية، تمثل الواقع الصناعي المغترب، وهي ثقافة تخديرية للجماهير، تحاول صياغة وجدان الجماهير في سياق يتفق مع مصالح المؤسسات السائدة، ولهذا لا تمثل هذه الثقافة المصنعة المحتويات الجذرية للثقافة الجماهيرية، و إنما تحاول إقتلاع الجذور الثقافية التي لا تتفق مع مشروعها الثقافي الذي يزرع نحو تنمية الإستهلاك" (رمضان بسطويسي ، 1993، ص60)

وهذا ما نلاحظه في الإعلانات التي تركز و تروج لمنتجات قد لا يكون الإنسان بحاجة إليها ولكن مع مرور الوقت تصبح هذه المنتجات بشكل أوتوماتيكي جزء لا يتجزأ من حياة الإنسان اليومية.

" إن الصناعة الثقافية هي علامة واضحة على إفلاس الثقافة أي سقوطها في السلعة (التسليع) ذلك أن تحويل الفعل الثقافي إلى قيمة تبادلية يقضي على قوته النقدية، ويحرمه

من أن يكون أثر لتجربة أصلية. فالصناعة الثقافية هي العلامة الفاصلة على تراجع الدور الفلسفي الوجودي للثقافة " (أرمان ، ماتلار. 2005 ، ص 90)

غير أن مهمة الفن كممارسة يكون: " بالخروج عن الثقافة التي تضعها أجهزة التسلط والهيمنة، لأنه لا يرتبط بها على نحو مباشر، وحين يتداخل معها في علاقة مباشرة، بحيث يرتبط وجود الفن بها، فإن الفن كجوهر لفعل التحرر، يموت و يتحول لسلعة إستهلاكية و يتحول الفن لأداة لتخدير الجماهير، وتدجينها في صورة معينة، هذا على النحو الذي تحول فيه العقل إلى أداة لتحقيق مزيد من السيطرة على الجماهير، و يرى "أدورنو" أن الثقافة السلبية المضادة لثقافة الإستهلاك، وهي الثقافة التي ينتجها الفن لنفي كل صور الإغتراب السائد في الحياة اليومية، والفن في صورته السلبية تلك هي التي تقوم بفعل التحرر، هو الفن الوحيد المتاح له الوجود، بينما الفن الذي يكرس لما هو قائم هو الفن المحكوم عليه بالموت ، لأنه مرتبط بقانون الحياة التي يروح لها أو يعبر عنها، فينتهي أو يموت بإنهاء اللحظة التاريخية والإجتماعية والسياسية التي يعبر عنها " (رمضان بسطويسي ، 1993، ص61) ، و عليه فإن الفن الحقيقي هو "الفن الذي يقاوم المتعة المبتذلة في إطار الصناعة الثقافية، ويندر الفن نفسه للتعبير عن الألم . إن الفن إنتهاك transgression لأقنعة المؤسسات و للحاجات الوهمية و المصطنعة." (معزوز، ص 151) وهذا ما عبر عنه أدورنو في قوله: " الفن هو ما يشهد على ما يخفيه القناع" (Adorno,P 32, 1991).

فيخترق الفن قناع المتعة المبتذلة، ويعمل على تعريته، ويتجه إلى الكشف عن المكبوت في العقلنة، فالفن يقوم بالكشف عن الألم و المعاناة و يربأ بنفسه عن التواطؤ مع المتعة المبتذلة. بفضل خاصية "السلبية" تتحول المتعة إلى ألم، من خلال نفي المتعة المبتذلة. لا تعاش في الخبرة المتعة الإستيطيقية سوى عبر نقيضها (معزوز، ص 151) وعليه تتوجه جماليات النفي التي كونها أدورنو إلى المظاهر النقدية للعمل الفني، و قدرته النافية على مقاومة الأيديولوجيات وإظهار صفتها المزيفة: "ويستعير أدورنو مفهوم السلبية

من "الجدل السلبي" الذي يقوم على نقض و تقويض فكر الهوية و التطابق، فيجعل أدورنو من الفن قوة نفي للواقع و المؤسسات و النسق العقلاني برمته" (معزوز، ص146)

ويستعمل أدورنو السلبية هنا بمعنى التمايز و التفرد الملازمين للفن النقدي و بخاصة لفن الطليعة، وعليه نجد أدورنو يدعو لمقاومة الإتصال، نفي القوالب الأيديولوجية و رفض الأشكال الدرامية التقليدية، حيث أن مسرحية صاموئيل بيكيت S.Pickit (1989-1906) " نهاية الحفل" ترفض المعنى الذي يمكن أن تستخدمه الأيديولوجيات في إختزال الفن إلى شعارات و على الرغم من ذلك فإن رفض المعنى الذي تتسم به الطليعة كلها لا يعني أبدا عدم إمكان التوصل لمعنى إجتماعي لهذه الأعمال . ويرى أدورنو أن رفض الفن الحديث يكون له معنى أحادي، يشكل مظهره الإجتماعي التاريخي إنه النفي نفسه هو الذي يصبح موضوع البحث الإجتماعي وهذا ما خصص له أدورنو دراسة حول بيكيت، حيث يسعى إلى إثبات أن "نهاية الحفل" تشكل قطعة مع المسرح القائم .على المستوى الفلسفي والسياسي و على مستوى تطور الأدب على حد سواء، حيث أن أدورنو يرى أن "نهاية الحفل" تشهد في سياق تاريخي على تدهور الفردية و إختفاء الإستقلال الفردي في عصر الرأسمالية الإحتكارية المتسم بالتركيز الإقتصادي، وبترك الفرد فريسة للتنظيمات مجهولة الإسم (زيمبا. 1991 ص ص 92- 93) و عليه فإن الخلاص لا يتمثل إلا في الفن رغم أن الفن ذاته مهدد بالموت بفعل الصناعة الثقافية و إمكانية السقوط في التثيؤ (زواوي. 2009، ص 210).

ب- الفن والتقنية :

"يصيبنا القرن الراهن بالحيرة فكل ما حققه على صعيد واسع، وكل البؤس الذي حمله معه أوأثاره يتصف بشئ من عدم الإعتدال، فلقد شهد القرن العشرين ، إن لم يكن ميلاد ، فعلى الأقل نمو حلف بين العلم والتقنية يطلق عليه إسم التكنولوجيا، تتصف التكنولوجيا بنوع من التعارض فهي بالغة الدقة في وسائلها ونتائجها القريبة، وغامضة حول نتائجها المؤجلة والبعيدة وعبقريتها توجد في أنها مندفعة وعمياء في أن معا إنها برمتها حركة ، و مهارة إلا أنها تجهل مسارها وما تقوم به " (سان سردان. 2000، ص260)، إلا أن الملاحظ بأن

بعض المقولات التي أتى بها فلاسفة الأنوار أدت إلى حب السيطرة المرضي ونجد: "مقولة فرانسيس بيكون F.Bocon (1561-1626) «السيطرة على الطبيعة لا تكون إلا من خلال الإستسلام لها» قد ساهمت في حب سيطرة البشر على القدرة على إنتاج الثروات المادية من بيئتهم الطبيعية وبالتالي إحلال الأيديولوجيات لخدمة الربح محل الأفكار" (برينتون، 2004، ص 170، 290).

وبالرغم من أن عصر التنوير قد هدف إلى إعزاز وإكبار العقل الإنساني والحفاظ على قيمته وكرامته، إلا أن قيمة الفرد إرتبطت برأسماله على حساب قيم أخرى في حياته (هويدى، 1993، ص 44)، وإذا كانت التقنية تمثل الإصلاح الذي يفرضه الإنسان على الطبيعة بغية إرضاء حاجاته، وهذه الحاجات هي ضرائب تفرضها الطبيعة على الإنسان، ويجب الإنسان بأن يفرض بدوره تغييراً على الطبيعة فإن التقنية تخلق العدم في كياننا، وإستطاعت أن تفوز بحق الوجود في الثقافة العامة (أوزياس، 1993، ص 164، 162).

" إلا أن هناك تناقض رئيسي في ظل العصر الصناعي بدأ يتضح مع تطور التكنولوجيا وهو التناقض بين الجانب الآلي الذي توفره التقنية والجانب الفني" (منصور، 2008، ص 293)، وكان ذلك فيما يلي :

" يبدو أن البعد الفني هو البعد الوحيد الذي بإمكانه أن يحقق فيه الإنسان وجوده الفردي على المستويين الداخلي والخارجي، فالعمل الفني يتم إنتاجه وإبداعه كي يعبر عن الحرية (...). لكن العالم التكنولوجي المعاصر لم يسيطر على الحاجات المادية فحسب بل سيطر بالإضافة إلى ذلك على الحاجات الفكرية وغزا عالم الثقافة والفن التي كانت فيما مضى مستعصية الإندماج مع الواقع القائم، وقد تم ذلك لا عن طريق رفض الثقافة والفن في الحياة الإجتماعية وإنما من خلال الإندماج والإحتواء التي تعرضت له الثقافة والفن داخل هذه المؤسسات حيث تم إفراغ الثقافة والفن من حقائقها النافية والناقدة لما هو قائم، الذي تحولت فيه القيم الثقافية والفنية إلى قيم تجارية إستهلاكية" (بومنير، 2010، ص 123-124)، " إن عالم الأعمال الجامح قد إبتلع وإمتص البعد الأخر، والأثار الفنية

والأدبية الموحية بهذا البعد قد إندمجت هي نفسها بالمجتمع وباتت تتدخل فيه بإعتبارها أجزاء من العدة التي تزخر عالم الأعمال المسيطر ،وبالتالي باتت أشبه بسلعة تجارية " (ماركيوز. 2004، ص 100) بعدما كان العمل الفني أداة للتحرر من السيطرة أصبح أداة للهيمنة والتحكم في سلوك الجماهير والأكثر من هذا أن العقلانية التكنولوجية أصبحت تتمتع بشرعية وبمعقولية ولا توضع أبدا في موقع الإتهام أو المسائلة .

" إن العقلانية التكنولوجية لا تضع شرعية السيطرة موضع إتهام وإنما هي تحميها بالأحرى والأفق الأداتي الوسيطاتي النزعة للعقل يقود إلى مجتمع كلياني مستبد وقد أضيفت عليه الصفة العقلانية " (يافوت، 1999 ،ص96)، ومما سبق " فقد أدت سطوة المؤسسات من جانب وكثرة الإحتياجات من جانب آخر، إلى أن يتضائل العقل أمام نفسه ولا يكاد يلتفت إليها إلا ليثور عليها أو ليحطمها، كرها للإدلال الذي يعيش فيه، وهربا من الضياع الذي يترتب به من كل جانب ومن هنا تحول الإقدام الذي إتسمت به الشخصية الغربية منذ بداية عصر الإستنارة إلى طابع إنتحاري موجه ضد المجتمع لتقويضه أو ضد النفس لتحطيمها " (عشماوي ، 2004 ،ص204)

" لقد وقع الفرد المعزول في هذا المجتمع الحديث بسبب تفكك العائلة تحت رحمة السلطات الإجتماعية ،مثله كمثل مشاهد السينما الذي تتلاعب به الصناعات الثقافية، أما المسرح فهو يستدعي العقل في حين أن السينما تجري بإرتفاع سريع لا يسمح بالتأمل وينطوي لنشاط العقل على فهم نظام العالم وليس على حركته والسينما تلغي المسافات التي تخلقها الأعمال الكبرى في المسرح وفي الموسيقى ،وهدفها الأساسي هو إدماج الفرد في الجمهور وبالتالي أصبحت ثقافة الجماهير أداة للقمع وليس للتسامي وبالتالي فهي أداة تسخير" (تورين ، 1998،ص209)؛ والتي تمثل اليوم الصور المنتجة والموزعة عنصرا أساسيا للثقافة العالمية للجمهور الذي تسيطر عليه الإديولوجيا الإعلامية. إن هذا الأمر صحيح إن ما يمكن أن يمرر كتقدم في القدرات الإبداعية أو أكثر في الإمكانيات هو يختزلنا أيضا إلى حالة ناظرين أو

رائين، أحيانا جاهلين لتقنيات الإنتاج، التلاعب أو المناورة داخل تدفق الصور ووهم تحصيل المعرفة، ولعل أقل ما نسائله في هذا المسار المغربي وفي سلطة الصور هو إدراكنا، أي علاقة الصورة بوجودنا الفيزيائي الفكري الخيالي، فنحن أصبحنا موضوع لشكل من الإستهلاك السلبي والنهبي أمام تدفق الصور (التركي، 2003، ص 103)، ولقد إهتم بينيامين بالتطور التقني وتأثيره على العمل وهذا كان في مقال له إسمه: العمل الفني في عصر الإستنساخ الآلي، حيث تحدث فيه عن التأثيرات التي يمكن أن تنجر على العمل الفني بسبب الجانب التقني فيقول: "إن التقنيات الحديثة في إعادة الإنتاج الجماهيري لا تهتم بالهالة التي تتسم بالعمل الفني الأصيل، حيث أن الهالة هي نوع من أنواع الدائرة الضوئية التي تضي على بعض الأغراض أو بعض الكائنات بنوع من المناخ الأثيري، غير المادي والذي يعطي العمل الأصيل طابعا من الأصالة غير أن ما يعنى به العصر البراغماتي المادي، الموضوع تحت علامة المال، هو أن يعيد الإنتاج. أن يحقق التداول أن يعرض وأن يبيع، ويعني هذا الإنحطاط التدريجي للهالة أن الأعمال تفقد قيمتها وتجد نفسها منسوبة إلى قيمة التداول، ما يجعل الأعمال قابلة للمفاوضة مثل أي سلعة إستهلاكية؛ إذا يفسر بينيامين هذه الظاهرة كسقوط للفن فالغياب الحتمي للهالة يؤدي إلى إفقار التجارب الجمالية المبنية على التقاليد، ويقابل إنقلابا ثقافيا لا مثيل له؛ غير أنه لا يكتفي بالحديث عن هذا الطابع التشاؤمي، ألا يكون لفقدان الهالة جانبه الإيجابي؟

ألن يكون في مقدور تقنيات إعادة الإنتاج مثل التصوير الفوتوغرافي والسينما اللذين يسعيان لأن يكونا فنين قائمين بنفسهما، واللذين يجدان جمهورا متزايدا أكثر فأكثر، إن السينما تقنية إعادة الإنتاج والتوزيع فن للجماهير منزوع الهالة، على ما يزعمون ولكن ألا يكون لها ميزة وهي أن تكون أكثر فعالية من التصوير، فلفقدان الهالة نتيجتان متناقضتان على ما يظهر: الأولى سلبية لأنها تحدث إفقار للتجربة المبنية وفق التقاليد، والثانية إيجابية لأنها تيسر ديمقراطية وتسييس الثقافة" (1). (جمينيز، 2009، ص 368).

بالرغم من تأثر أدورنو بكثير من آراء بنيامين الذي إشتراك معه في مدرسة فرانكفورت وكانت تربطه به علاقة فكرية حميمة إلا أن بنيامين ينظر إلى الثقافة المعاصرة نظرة مناقضة لنظرة أدورنو: " فيذهب إلى أن الإختراعات التقنية الحديثة التي تتمثل في السينما والإذاعة والأسطوانات قد أسهمت بعمق في تغيير مكانة العمل الفني، ففي الماضي كان للعمل الفني "هالة" أو "عبق" ينبع من تفرده ، حين كانت الأعمال الفنية وقفا على الصفوة المتميزة البرجوازية ، ولكن وسائط الإتصال الحديثة قضت قضاء تاما على هذا الشعور شبه المقدس بالفنون ، وتركت أعمق الأثر على الفنان من هذا الإنتاج ، ذلك لأن إستنساخ الأعمال الفنية بأدوات التصوير كان يعني على نحو متزايد أن هذه الأعمال قد صممت بالفعل لكي تكون قابلة للإستنساخ وإذا كان أدورنو قد رأى في ذلك إنتقاصا من قدر الفن نتيجة معاملته معاملة السلعة التجارية ، فإن بنيامين يذهب إلى أن وسائل الإتصال الحديثة قد قامت بفصل الفن نهائيا عن مجال الطقوس المقدسة ، وفتحت أبوابه على السياسة ، ويرى أدورنو ضرورة فصل الفن عن السياسة والسوق الإستهلاكية ، بمعنى عدم إستخدام الفن كأداة لتحقيق أهداف سياسة "(رمضان بسطويسي، 1993، ص143).

وعليه فإن أدورنو يختلف مع بنيامين في دور التقنية وأهميتها بالنسبة للفن هذا إذا أخذ بعين الإعتبار بأن كليهما رفض سلعة الفن وإذا كان الأخير يرى بأن الوسائل الحديثة تمكن الفنان من أن يوصل رسالة أو موقف سياسي إلى الجماهير بسرعة وبنجاعة فإن أدورنو يرفض مثل هذا الطرح لأن الفن عنده لا ينقل أيديولوجيات أو مهمات تاريخية ، فالفن يتمتع بالحرية وبالإستقلالية عن أي منظومة . " فمن البديهي الآن أنه لم يعد من الممكن أخذ أي شيء يتعلق بالفن ، مأخذ التسليم البديهي لا الفن بنفسه ولا الفن بصلته بالمجموع ، ولا حتى الفن في الوجود" (بروكر. 1995، ص 210)

خاتمة :

في الأخير نستنتج أن جماليات أدورنو مثل فلسفته تشكل إيدانا لتيارات الفكر المعاصر حيث يحاول هذا الأخير من خلال البديل الإستطقي إستعادة المقموع في الحضارة الغربية و تحرير

المكبوت و إنتشال الفن من إبتدال الصناعة الثقافية ، و إنقاد قوته السلبية من هيمنة المؤسسات فالفن الحقيقي هو الفن الذي يقاوم المتعة المبتدلة في إطار الصناعة الثقافية، ويندر الفن نفسه للتعبير عن الألم ، إن الفن إنتهاك لأقنعة المؤسسات وللحاجات الوهمية و المصطنعة .

قائمة المراجع :

الكتب :

- 1) توم بوتومور، (2004). مدرسة فرانكفورت، ترجمة سعد هجرس، دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، ليبيا.
- 2) إيمانويل كانط، (2005). ما هي الأنوار، ترجمة محمود بن جماعة، دار محمد علي للنشر، ط1، تونس.
- 3) كمال بومنير، (2010). النظرية النقدية لمدرسة فراكفورت من ماكس هوركهايمر إلى اكسل هونيث، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، لبنان.
- 4) حسن حماد، (2003). النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، ماركيزوز نموذجاً، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، ط1، مصر،
- 5) ماكس هوركهايمر، (1990). النظرية التقليدية والنظرية النقدية، ترجمة مصطفى الناي، عيون المقالات، ط1، (د.بلد)،
- 6) حسن مصدق، (2005)، النظرية النقدية التواصلية، يورغن هابرماس ومدرسة فرانكفورت، المركز الثقافي الغربي، ط1، لبنان.
- 7) حسن حماد، (2003). النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، ماركيزوز نموذجاً، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، ط1، مصر،
- 8) ألن هاو ، (2010). النظرية النقدية مدرسة فرانكفورت. ترجمة ثائر ديب، دار العين للنشر ، ط1، مصر.
- 9) إبراهيم الحيدري، (2012). النقد بين الحداثة و ما بعد الحداثة، دار الساقى ، ط1، لبنان
- 10) فيليب كابان، جان فرانسوا دورتيه، (2010). علم الإجتماع من النظريات الكبرى إلى الشؤون اليومية، ترجمة إياس حسن ، دار الفرقد للطباعة و النشر و التوزيع، ط1، سوريا
- 11) بيتر بروكر ، (1995). الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة عبد الوهاب علوب، منشورات المجمع الثقافي، ط1، الإمارات العربية المتحدة

- 12) رشيدة التريكي، (2003). الجماليات و سؤال المعنى، الدار المتوسطة للنشر، ط1، تونس
- 13) سالم يافوت، (1999). المناحي الجديدة للفكر الفلسفي المعاصر، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1 لبنان،
- 14) محمد سعيد عشموي، (2004). حصاد العقل في إتجاهات المصير الإنساني، مؤسسة الإنتشار العربي، ط3، لبنان
- 15) آلان تورين، (1998)، نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، (د، بلد)، (د، ط).
- 16) أشرف منصور (2008)، الليبرالية الجديدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د، ط)، مصر
- 17) كمال بومنيير، (2010). جدل العقلانية في النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، الدار العربية للعلوم ناشرون ، ط1 ، لبنان.
- 18) برتران سان سردان، (2000)، العقل في القرن العشرين، ترجمة فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، (د، ط)، سوريا .
- 19) كرين برينتون، (2004). تشكيل العقل الحديث، ترجمة شوقي جلال، دار العين للنشر، (د، ط)، مصر
- 20) يحي هويدى، (1993)، قصة الفلسفة الغربية، دار الثقافة للنشر و التوزيع، (د، ط)، مصر
- 21) جان ماري أوزياس، (1993). الفلسفة والتقنيات، ترجمة عادل العوا، منشورات عويدات، ط2، لبنان
- 22) بيير زيمبا ، (1991). النقد الإجتماعي، ترجمة عايذة لطفى، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1 مصر،
- 23) زواوي باغورة، (2009). ما بعد الحداثة و التنوير، دار الطليعة، ط1، عمان
- 24) أرمان، ميشال ماتلار، (2005). تاريخ نظريات الإتصال، ترجمة نصر الدين لعياضي، المنظمة العربية للترجمة، ط3، لبنان
- 25) يورغن هابرماس، جوزيف اتسنغر، (2013)، جدلية العلمنة العقل والدين، ترجمة حميد لشهب، جداول للنشر والتوزيع، ط1 لبنان .
- 26) محمد الشيخ، (1996). ياسر الطائري، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، دار الطليعة، ط1 لبنان،
- 27) مارك جمينيز، (2009)، ما الجمالية، ترجمة شريل داغر، المنظمة العربية للترجمة، ط1، لبنان
- 28) رمضان بسطويسي محمد، (1993)، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت، أدرنو نموذجاً، مطبوعات نصوص 90، مصر .
- 29) هيربرت ماركيزو ، (2004). الإنسان ذو البعد الواحد، ترجمة جورج طرابيشي، منشورات دار الآداب ، لبنان ، ط1 ، لبنان،

30) عبد اللطيف محمد خليفة ، (2003).دراسات في سيكولوجية الإغتراب ، دار غريب للطباعة والنشر ، مصر ،

المجلات :

31) عزيز الهلالي ،(2010).مدرسة فرانكفورت و النظرية النقدية النسائية ،سيلا بنحبيب نموذجاً ، مجلة الفكر العربي ،مركز الإنماء القومي ، العدد 159 ، لبنان ،

المراجع باللغة الاجنبية

32) Adorno T , (1991) ,Théorie Esthétique , Traduction Marc Jimenez, édition Payot, Paris..