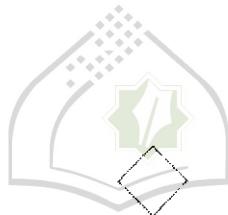


هنر مدرن،
نیست انگاری
و تقدیر هنر



مرکز تحقیقات کمپیوتر و علوم رسانی

دکتر محمود خاتمی
استاد دانشگاه تهران

khatam@ut.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۸۶/۰۲/۰۱
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۶/۰۳/۱۵

چکده

بحث درباره هنر مدرن نزد پدیدارشناسان
هنر بسیار چالش‌انگیز بوده است. از آن
زمان که مکل با رهیافت خاص خود به تحلیل
پدیدارشناسانه هنر مدرن پرداخت و به
شیوه و معنای مورد نظر خویش پایان آن را اعلام نمود، تاکنون همواره
نکته‌کیریهای ژرفش، اندیشمندان پس از اورا به تأمل و اداشته است. این
مقاله متنضم اشاراتی است به بعضی از مهم‌ترین ویژگیهای هنر مدرن و
مابحثی چند در لوازم آن به ویژه با تأکید بر تحلیل پدیدارشناسانه مکل و
آن‌کاه تلقی چالش‌آمیز بدختی از بزرگان فلسفه پس از او در این باب.

مرکز تحقیقات کاپیتوی علوم اسلامی

وازگان کلیدی:

هنر مدرن، نیست‌انگاری، پدیدارشناسی هنر، زیبایی‌شناسی، پایان هنر.

به معنی هگلی، صورت مدرنیته است؛ انتزاعی بودن سیرت هنر مدرن را برملا می‌کند؛ هنری که در آن تمايز میان اثرو عالم هنری از میان می‌رود و مقصود هنرمند و همت او در ساختن ابژه‌های واقعی خلاصه می‌شود (Danto, 1981, p. 87).

در میانه قرن هجدهم، در هنر رمانتیک ویژگی بازنایی هنر که عالم ابژکتیو را باز می‌نمود، به بیان سوبِلکتیویته تبدیل شد؛ در این دوره «قدرت‌های بازنامه» شیوه آشکار شدن ما از طریق بیان آنچه ما هستیم، شدند. ... این انقلاب بیانگر، قدرت شاعرانه مدرن قدرت تخیل خلاق تعریف می‌کند و تعالی می‌بخشد» (Taylor, 1989, p. 198 & ch. 21, pp. 368-390).

این بازگشت از بیرون به درون سوژه ریشه‌ای است، و با نوعی تعلیق و انتزاع از عالم ابژکتیو همراه است. این دستاورده هنر مدرن، البته به طبقه خاصی از جامعه اختصاص داشته، بلکه یک روح کلی در آن زمانه بوده و روشنگران دوران مدرن را هم از خود متاثر کرده است.

هکل ریشه این دکترگونی را در خود - فهمی 'ما' می‌یابد، ما خود را «سوژه‌هایی آزاد می‌دانیم، یعنی موجوداتی که حیاتشان به این شرط معنی دارد که با انتخابهای آزاد شکل گرفته باشد.» «حق خاص سوژه ... یا به تعییر دیگر، حق آزادی سوبِلکتیو، نقطه کانونی تفاوت میان دوران قدیم و مدرن است. این حق، به نحو نامتناهی، در مسیحیت بیان شده

هنر دوران مدرن انتزاعی است؛

به این معنی که در این دوران هنر

از بستر کارکردهای اجتماعی جدا

افتاده است. این جدایی، این انتزاعی

بودن، بی‌گمان اصلی ترین ویژگی

هنر مدرن بوده است. این جدایی که در ملیمه دوران مدرن رخ داد و به خودآگاهی در نظریه زیبایی‌شناسی آلمانی در نیمه دوم قرن هجدهم منجر شد، غالباً به عنوان ویژگی بنیادین هنر مدرن تلقی شده است. در واقع، از

موسیقی که به گمان هکل این ویژگی

نخست در آن ظهور کرد تا نقاشی و

ادبیات و حتی معماری در این فرایند

انتزاعی شدند. این هنر انتزاعی،

1. self-understanding



اراده آزاد و تمایل به حق خاص خویش است که فرد (براساس آن) شایستگی و شرف خود را در مطابقت با این حیطه می‌باید» (Ibid, pp. 237-238).

برای هکل، احترام به حق آزادی فردی علاوه بر آنکه نصل خاص و ممیز دوران مدرن است، نظم و نظام عالم مدرن را فراتر از نظم و نظام عالم قدیم می‌نهد و از این رو همانگی انتخابهای فردی سوبژکتیو و نظام اجتماعی ابژکتیو را ممکن می‌سازد. احترام به حق آزادی فردی و سوبژکتیو شرط لازمی است برای دوران مدرن، ولی شرط کافی نیست، چون به خودی خود نمی‌تواند حیات ما را معنا بخشد. معنی حیات و محتوای آن از طریق انتخاب آزادانه ما حاصل می‌شود، اما آزادی سوبژکتیو به تنها یعنی نمی‌تواند انتخابهایی جزئی برای ما فراهم کند. این انتخابهای جزئی ما از سوبژکتیویته فردی انتزاعی حاصل می‌شوند، یعنی از بستر اجتماعی ابژکتیوی که از پیش موجود، و حاوی اعمال و نهادهای لازم و کافی برای آزادی تاریخی است: «تعینات اراده فرد مستلزم یک وجود ابژکتیو از طریق دولت است و تنها از طریق دولت است که این تعینات به فعلیت و حقیقت می‌رسند. دولت یک پیش شرط محض برای دستیابی به اهداف جزئی و رفاه است» (Ibid, p. 285).

به نظر هکل عالم ما عالمی است که در آن «ذات زندگی اخلاقی یعنی عدالت و آزادی عقلانی آن پیشاپیش فعلیت یافته و در صورت یک برنامه قانونی (حقوق) محفوظ شده است، به طوری که اکنون هم فی نفسه و هم در عالم خارجی، این برنامه به عنوان یک

است؛ و این [حق] اصل کلی و بالفعل صورت مدرن عالم گردیده است» (Hegel, 1991, p.151).

در دوران قدیم، چنان‌که در جمهوری افلاطون ملاحظه می‌کنیم، «آزادی سوبژکتیو هنوز شناخته نشده و تحقق نیافت است، زیرا افراد هنوز وظایف خود را از طریق تکالیفی که مراجع و قدرتهای اجتماعی به آنها محول می‌کنند، می‌شناسند. اما آزادی سوبژکتیو که باید مورد احترام باشد، مستلزم آزادی انتخاب از سوی افراد است» (Ibid, p. 151). از این رو «یک من می‌خواهم، باید توسط خود انسان در مورد آنچه می‌خواهد، انجام دهد و تصمیم گیرد، اظهار شود. این من می‌خواهم، تفاوت بزرگ میان عالم قدیم و عالم مدرن را می‌سازد» (Ibid, p. 321). و بدین ترتیب «اصل عالم مدرن به نحو گسترده عبارت است از: آزادی سوبژکتیویته» (Ibid, p. 312).

خلاصه مضمون سخن هکل، آن است که در عالم قدمی قدماء و اسلاف ما امور را با فرهنگ و اسطوره‌هایی که به میراث بزرده بودند، تفسیر و توجیه می‌کردند. در حالی که در دوران مدرن انسانها حیات فردی خود را آن طور که می‌خواهند، می‌سازند؛ حتی وقتی در دوران مدرن میراث و سنتهای اجتماعی و فرهنگی مورد توجه قرار می‌گیرند، باز هم انتخاب افراد در آنها نقش اصلی را یافا می‌کند. به نظر هکل برای دوران مدرن «این پرسش که امر فردی به کدام دولت خاص تعلق دارد، متأثر است از تمایل طبیعی، تولد و شرایط فرد؛ ولو آنچه در نهایت و به نحو ذاتی تعین می‌باید، همان حالت باور سوبژکتیو

حتی برای فرد هم خطرناک و مصیبت‌بار است، چون در این صورت، فرد یک وجود بی‌معنی می‌شود: «بکاره که ... تنها کلی انتزاعی را طلب می‌کند، هیچ چیز» را می‌طلبد ولذا اصلاً اراده نیست. آن امر جزئی که اراده می‌طلبد، یک حد (و محدودیت) است، زیرا اراده برای اراده بودن باید به نحوی خود را محدود کند» (Ibid, p. 40). به نظر هکل «یک اراده که در مورد «هیچ چیز» تصمیم می‌گیرد، یک اراده واقعی نیست ... دلیل چنین بی‌تصمیمی می‌تواند یک احساس خیلی تلطیف شده باشد که می‌داند برای تعین بخشیدن به چیزی ... حدی برای خود وضع می‌کند» (Ibid, p. 47).

وجه دیگری از تمایل به انتزاعی کردن هنر در دوران مدرن را به نظر هکل می‌توان در ویژگی درونی کردن² یافت. درونی کردن یعنی دور شدن از بازنمایی عالم خارجی و پرداختن به بیان حالات درونی سوژه. این دور شدن از بازنمایی عالم خارجی مستلزم دوری از هرگونه واقعیت انسانی و تعین موردعی در خارج از ذهن سوژه است. به نظر هکل، این درونی کردن مشخصه هنر رومانتیک مدرن است:

«محتوای واقعی هنر رومانتیک درونگرایی مطلق است: و صورت متناظر آن سوژکتیویته روحی با دستیابی آن به استقلال و آزادی است. این محتوای ذاتاً نامتناهی و مطلقاً کلی همانا سلب مطلق هر چیز جزئی است، یعنی وحدت بسیط با خود که هر گونه روابط خارجی را طرد کرده است» (Hegel, 1975, p. 519).

2. nothing
3. interiorization

ضرورت غیرقابل انعطاف، مستقل از افراد جزئی و ویژگیها و ذهنیات شخصی آنها موجود است» (Hegel, 1975, p. 182). در چنین حالی «حیطه شکل بخشیهای ایده‌آل نوع خیلی محدودی است، زیرا قلمروهای آن حیطه آزاد برای استقلال جزئی باقی‌مانده عده و عده کوچک است» (Ibid, p. 193).

هکل از یک خطر ویژه در مدرنیت یاد می‌کند و آن اصل «اتمی شدن» است. این خطر عبارت است از اینکه آزادی سوبژکتیو خود - فهمی مارا مصادره می‌کند یعنی این حق مسلم ولی انتزاعی مارا دلنشفول می‌کند و انتخابهای جزئی، موردعی و خارجی مارا همچون حد و حدود آزادی نامتناهی وضع می‌کند. دوران مدرن این خطر را دارد که علاقه و دفاع از آزادی سوبژکتیو، به این نکته منجر می‌شود که مانتوانیم آن آزادی را محقق و ابژکتیو کنیم و در نتیجه نتوانیم به حیات با معنی دست یابیم (Tocqueville, 1969, p. 508). به نظر هکل این خطر در زمان خود او در دوران ترور انقلاب فرانسه به اوج رسیده بود. او می‌نویسد: «اراده این امکان مطلق منتزع بودن از هر تعیینی را داشت... اگر اراده خود را به این نحو تعین بخشید ... آزادی سلبی می‌شود» و «اگر این (آزادی سلبی) به فعلیت برسد، در حوزه سیاست و دین ... کل نظام اجتماعی موجود را تباہ می‌کند و تمام افراد را حذف می‌نماید» (Hegel, 1991, p. 38).

اما جدا از حوزه سیاسی، نتایج آن

«درون ... بیانی است اساساً بدون هیچ گونه خارجیت؛ آن (درون) نامرئی است و چنان‌که باید و شاید تنها یک ادراک از خویش است» (Ibid, pp. 527-528).

این ویژگی هنر مدرن، این رغ بر تأثیر از عالم خارج و دامن کشیدن به درون سوزه، هنرهای متعدد و متعدد را از کارکردهای اجتماعی سنتی متزعزع من کند. این ویژگی چنان‌که هکل نتیجه می‌گیرد، به نحو عمیقی ریشه در غلبۀ سوزه‌های دارد که به نحو نامتناهی آزاد است و هر تعیین متناهی را خود وضع من کند و به این طریق به حیات خویش محتوا من دهد. این کارکرد هنر مدرن است که به لحاظ همین ویژگی سوبژکتیو خود می‌خواهد به انسان مدرن نشان دهد که کیست و محتوای زندگی او چیست و خود - فهی او تاچه پایه است.

بین‌سان، به نظر هکل، هنرمند دوران مدرن خود را (و نه عالم خارج مستقل از خویش را) در سوزه اصلی هنرشن می‌سازد و در این ساختن، عالم را همچون تجربه خویش، و همچون وضع اراده خود فرامی‌نہد. هنر انتزاعی تصویر کاملی است از سوبژکتیویتۀ‌ای که به نحو نامتناهی آزاد است؛ سوبژکتیویتۀ‌ای که از هر تعیین محدود کننده‌ای در می‌گذرد و به تمامیت نامتناهی معطوف است.

تلاش هنرمند مدرن آن است که خود را همچون آزادی سوبژکتیو وضع کند و خود را در یک عالم اجتماعی ابژکتیو بیابد؛ هنرمند این وضعیت را آینه‌وار بر می‌تابد، چراکه هنر مدرن این

و این نیست مگر به خاطر وظیفه‌ای که در دوران مدرن بر دوش هنر نهاده شده است:

«وظیفه مدرن هنر عبارت است از تأمل^۱ ... نه استمثال درون در جسمانیت خارجی، بلکه بر عکس، و اپس کشیدن امر درونی به درون خودش؛ یعنی آکاهی روحی از خدا در فرد. امر طبیعی به خودی خود تکافوی محتوا و صورت نمی‌گند ... بر عکس این شخص فرد واقعی در حیات درونی خویش است که ارزش نامتناهی، تحصیل من کند، چون او فی‌نفسه تنها مراحل ازلی حقیقت مطلق را که تنها به عنوان روح فعلیت دارد، محقق می‌نماید» (Ibid, p. 520).

همان طور که اصل مسیحی سوبژکتیویتۀ آزاد می‌باشد از خلال فرایندهای تاریخی نظریه اصلاح طلبی پرووتستانی و انقلاب کبیر فرانسه عبور می‌کرد تا فعلیت اجتماعی به دست آورد، همین طور درون گرایی رماناتیک محتوای هنر می‌باشد که سر حد افراط می‌رسید. طبیعه این افراط در اوآخر قرن مجدهم ظاهر شد؛ یعنی آن زمان که در هنر شعر شاهد رغ بر تأثیر از بازنمایی و تصویر کردن عالم خارج در اشعاریم و در عوض شکوفایی بیان حالات درونی ذهن و روح را در قالب شعر می‌بینیم. در پی این، موسیقی هم به بیان عالم درون می‌پردازد و سرانجام این موسیقی است که مشخص ترین هنر دوران رماناتیک می‌شود که در آن درون گرایی به غاییت افراد ظهور می‌کند؛

4. contemplation

باب زیبایی‌شناسی را میسر سازد. هنر، از این دیدگاه، مرحله‌ای است انتقالی که توجیه کامل آن با منطق میسر است. لذا هکل می‌گوید که صورت عقلانی هنر به نحو لئے حاصل می‌شود (Ibid, p. 24).

در عین حال، هنر از یک فعالیت روحانی نشست می‌گیرد و تلقید را کنار می‌نهد (Winfield, 1991, pp. 1-3). تلقید احساس را بر می‌انگذارد، ولی نمی‌تواند غایت هنر باشد. ذوق هم برای تولید هنر کافی نیست، زیرا ذوق سطحی است و معنی هنر را بر نمی‌تابد. نقص اصلی ذوق این است که محدود به امر خارجی، یعنی امر محسوس است و لذا ذات هنر را نمی‌نمایاند. هکل بر آن است که هنر میانه‌حس و عقل است و از این رو نمی‌تواند وجه خارجی را از خویش بزنداید و وابستگی خویش را از دو حس پنیادین هنر یعنی شنونایی و بینایی نادیده گیرد؛ با این همه هکل می‌گوید: «در تولید هنری جوانب روحانی و حسی باید یکی باشند» (Hegel, 1975, p. 39). این وحدت معلول زیبایی است. خود زیبایی قائم به ذات است و به اصطلاح هکل یک ایده است. لذا کلیت یک اثر هنری هم قائم به ذات است. امر زیبا قابل تعمیم نیست و روحانیت و حیث عقلانی به نحو تام بر آن حکومت نمی‌کند و از این رو هنر حقیقت را با کاستی باز می‌نماید. این حقیقت که هنر باز می‌نماید، عبارت است از آشتنی آزادی با طبیعت خارجی، و گرچه این آشتنی از سوبیکتیو بهره‌مند است، اما طبیعت پای هنر را به محسوس و خارج بند می‌کند.

5. Schilling

سوبیکتیویته آزاد و نامتناهی را در باطن خویش دارد و در عین آنکه به هرچه بخواهد توجه می‌کند، ولی به هیچ چیز تعهدی ندارد. به رأی هکل، باید سوبیکتیویته و ابیکتیویته را آشتنی داد. این آشتنی از نظر خود هکل در برداشتن حایل میان آن دو است و از این رو سوژه، مطلق می‌شود، اما این کار نه از عده هنر، که از فلسفه برمی‌آید که لوگوس به تمام و کمال در آن سلطه دارد. از نظر هکل، هنر ابزار ناقص معرفت و بازنمایست. تکیه هنر به زیبایی است و «زیبایی راهی است و بیژه برای اظهار و باز نمودن امر حقیقی»؛ لذا باید آن را با تنکر مفهومی (به معنی هکل) فهمید (Ibid, p. 91). از این رو برای او فلسفه در دوران مدرن حرف آخر را می‌زند و نه هنر. (۱)

این نتیجه‌گیری از آن روست که هکل چون شلینگ^۵، هنر را متعلق به ساحت احساس و خیال می‌داند و لذا آن را امکانی می‌داند، اما برخلاف او، این ویژگی را نقطه قوت هنر نمی‌داند. هنر تنها از آن حیث نزد هکل ارزشمند است که گونه‌ای «بیان آزادی» و «امرالوهي» است. از این حیث هنر عبارت است از «ظهور صورت معقول از خویش و تنزل تا ساحت حس» (Ibid, p. 12). زیبایی در این حال «شکلی» از همان صورت عقلانی است که هم جزئی است و هم کلی، نامتناهی؛ اما برای هنر قابل تحصیل نیست. لذا هنر ناقص است.

تنها فلسفه است که می‌تواند این نقص هنر را رفع کند و امکان هنر را به ضرورت مبدل نماید و تحقیق در

همچون یک احساس، که گاه از آن به ذوق و گاه به حس هنری تعبیر می‌شود، در خویش می‌باید، واقعیتی که از طریق این احساس در مهار هنرمند می‌آید، اثر تجربه زیبایی‌شناسانه است؛ تجربه‌ای که همه عناصر واقعیت را به معنی هرمونوتیکی دربردارد (Gadamer, 2004, pp. 345-355 & 53-69). از این‌رو، میان هنر و واقعیت یک نوع تشابه و تماثل وجود دارد و نه تعالیٰ. دیلتای با این تلقی، هنر را در حوزه علوم و معارف روحی قرار می‌دهد. هنر کما و کیفیا با سایر جوانب حیات تفاوت دارد. در این نسبت کمی و کیفی، هنر به سوبژکتیویته درونی تعلق می‌باید و نه به مطلق (به معنی ایدئالیسم آلمانی). بدین سان، هنر در ذات خویش یک تجربه زنده فردی است (وجه سوبژکتیویته هنر)، اما از طریق عمومیت بخشیدن به ابژه خویش در سوبژکتیویته^۱ بشری این تجربه را ابژکتیو می‌کند (Dilthy, 1985, p.170). با این همه، از نظر دیلتای، هیچ قاعدة مطلقی در هنر نیست. قواعد نامتعین و از حیثی قائم به خواست هنرمندان و آکادمیه؛ گاه نیز خلاصت ناآکادمیه و ناخواسته است. بنابراین، هنر حد وسط میان یک متناهی زنده، یک تجربه زنده فردی است با حیطه نامتناهی و ناخودآکاه یعنی ظهور مطلق. مطلق انکاری به تهابی نمی‌تواند هنر را تمکین کند، چون مطلق انکاری، به نظر دیلتای، مفهوم زیبایی رانشی می‌کند. اکر زیبایی مطلق وجود داشت، می‌بایست یک صورت مطلق و قواعد ثابت برای هنر ثابت می‌شد. به همین دلیل است

6. intersubjectivity

۶۰

بدین ترتیب، هکل زیبایی‌شناسی را همچون علم هنر با تردید می‌نگرد، زیرا هنر دیگر عالی ترین ایده‌آل‌های ما را بیان و ظاهر نمی‌کند و لذا سوبژکتیویته محض در آن تحقق نمی‌باید و به همین دلیل هنر نهایتاً نمی‌تواند با عقلانیت مطلق جمع شود و لذا حرفی برای آینده ندارد؛ امر زیبا، ایده‌ای است که سنت آن را فرانهاده است و مدرن نیست و به همین دلیل هنر «جیزی» مربوط به گذشته است» (Ibid, p. 11 & pp. 9, ff. 50).

دیلتای، هر چند که از هکل میراث می‌برد، (Dilthy, 1954) اما این سخن او را برنامی تابد: «هنر مدرن هر چند ریشه در سنت دارد، ولی هنری مربوط به گذشته نیست» (Dilthey, 1985, p. 54). هنر مربوط به گذشته به نحوی از تحلیل روان‌شناسانه سر برپمی آورد، اما بنياد روان‌شناسانه، مستلزم آن ذات والامند هنر نیست. به خصوص که هنر اکر بر پایه روان‌شناسی (خواه روان‌شناسی اثر هنری یا روان‌شناسی فرهنگی به وجه عام) بنا شود، ویژگی تجربی در آن و بر آن غلبه می‌کند. دیلتای از تعالیٰ و الامندی هنر سخن می‌کوید و هنر را «فراسوی شبتهای مکانیکی» می‌داند (Ibid, p. 108). اما تعالیٰ هنر در نظر او فراروی از آنجه‌اکنون هست، نیست، چون بدین معنی بسیاری از معارف و مهارت‌های بشری تعالیٰ دارند. تعالیٰ هنر در همین نهفته است که ذات خود را از تجربه تفکیک می‌کند و تجربه را همچون امر داده شده در خدمت خویش در مسی آورد. هنرمند این مهارت را

که دیلتای هنر را از عطف به گذشته به ساحت آینده می‌کشد و بدین سان، در دامن هرمنوتیکا او زیبایی، یعنی همان مفهوم بنیادین زیبایی‌شناسی به چیزی تبدیل می‌شود که در خود زندگی و حیات هست و بنابراین، زیبایی در ساحت حیات پویا و روان است. از این‌رو «هنر برداشتی از زیبایی که مطلقاً معتبر باشد» رد می‌شود (Ibid, p. 128). برای دیلتای هنر در یک قالب سه وجهی تعین می‌باشد، تاریخ، روان‌شناسی و انسان‌شناسی (یا همان حیات). دیلتای بارها کردن پایگاه مابعدالطبیعی هنر، تجربه زنده هنری را از نظر تاریخی و امن‌رسد (Ibid, p. 188).

از طرح دیلتای نهایتاً می‌توان نتیجه گرفت که اولاً هنر نه کاملاً سوپرژکتیو است و نه کاملاً ابژکتیو. هرچند او در پاره‌ای موارد وجه روان‌شناسانه و لذا سوپرژکتیو هنر را او می‌رسد، ولی تجربه زنده فردی هنرمند را ابژکتیو می‌داند، و دوایاً، مدرن بودن هنر از نظر دیلتای بای‌بنیاد کردن زیبایی متأفیزیکی ملازمت دارد.

این هر دو نتیجه، گرچه برای پدیدار‌شناسی هنر در آغاز قرن بیستم دستاوردهای بی‌باکانه محسوب گردیده و از آن بهره‌بسیار برده‌اند، اما در عین حال، تبعات ناخواسته‌ای هم به همراه داشته است. اول آنکه این برداشت مدرن از زیبایی گرچه از یک سو ویژگی مدرن را تمکن می‌کند، اما به نوعی نومینالیسم⁷ در هنر مدرن انجامیده

است. هنری که در آن زیبایی بنیاد متأفیزیکی خود را از دست می‌دهد، معنی هنر را درونی می‌کند و به «هنر،

هنر است» می‌انجامد. هنر در این حال، از هنرمند این تلقن را دارد که در اثر هنری خود، تجربه فردی خویش را عینیت بخشید و ابداع هنری صرفاً همین است. دیگر هنر تقلید چیزی و برای چیزی نیست؛ نه میمیک و نه میستیک، بنابراین، هنر همواره حقیقت است و هر چند به لحاظ تحلیل پدیده‌ای اجتماعی است و در کنش ارتباطی ظهور می‌کند، اما همواره از وحدتی برخوردار است که هیچ چیز فراسوی آن قرار نمی‌گیرد. لذا با زیبایی یا حقیقت نمی‌توان از آن فراتر رفت، چون این هر دو در درون هنرمند نه فراسوی آن، محتوای هنر، هنر است، این سخن مالارمه⁸ که به دگاس⁹ می‌نویسد: «با این‌ها نیست که شعر می‌سرایی، بلکه با کلمات است» (Paul Valéry, 1975, 2:1208). اشاره‌ای به همین وضعیت هنر دارد. کلمه در این بیان او حاوی همه ابژکتیویتی است. به همین دلیل ابژکتیویتی چه به معنی کلاسیک و چه به معنی کانتی کلمه در هنر مدرن از میان می‌رود، ابژکتیویتی در هنر مدرن از وضعیت هستی‌شناسانه، و شناخت‌شناسانه به وضعیت معنی‌شناسانه رسیده است. ابژه دیگر نه وجود دارد و نه متعلق معرفت است؛ بنابراین، هیچ مبنایی برای آن جز تعیین خود هنر نیست. این نومینالیسم البته حقیقت را از هنر سلب نمی‌کند، بر عکس آن را در درون هنر می‌نهد، چنان‌که زیبایی را نیز درونی هنر می‌کند، اما نه حقیقت و نه زیبایی جنبه هستی‌شناسانه با معرفت‌شناسانه ندارد. هنر تنها از حیث معنی‌شناسانه حقیقت دارد و حقیقت را اظهار می‌کند.

- 7. nominalism
- 8. S. Mallarme
- 9. E. Degas

مشوش است. کاه آن را از لحاظ کفی متایز نموده و کاهی از جهت کیفی. از نظر او انسان نتیجه بی معنایی و یقینهای از دست رفته و محروم بیهودگی است. بر عکس، انسان والا که هنوز ظهور نکرده، چون در آینده ظهور کند، همراه خود خدایان مدرن، بازگشت جاودان و لذا اسطوره‌های نوین دارد. خود انسان والا اسطوره‌ای است با سروشی تازه.

بی معنایی حاکم بر انسانی که می‌زید، یک نیست‌انگاری محض را در همه زمینه‌ها (از سیاست تا هنر، از اندیشه تا وجود) باز می‌نمایاند. هنر حقیقت را از دست داده است، زیرا حقیقت خود نیز معنی متعین ندارد.^{۱۲} از نظر نیجه از حقیقت تا تلقی سطح پایین و مسیحی وجود دارد و یک تلقی مثبت و فوق انسانی. این تلقی فوق انسانی که با انسان والا همراه است، حقیقت را به هنر ارزانی می‌کند، زیرا این انسان با چنین هنری می‌زید.^{۱۳} به نظر نیجه یکی از وجوده مورد حیات همین هنر است و امتیاز این هنر (خواه به شکل تراژدی و خواه به شکل موسیقی) آن است که منبع هر ارزش و الهامی است؛ و تنها ساختی است که در آن نظم، سبک و وحدت جایگاه واقعی می‌یابد. «هنر به عنوان جریان ناقص نیست‌انگاری باید اثر بنیادی برای تأسیس معیارها و ارزش‌های جدد وضع کند»^{۱۴} (Ibid, vol. 1, p. 126). اکر

قرار باشد که انسان والا

ظهور کند و خواست او
معنی‌بخش باشد، هیچ قالبی
غیر از این هنر او و خواست

نومینالیسم چون آن حیث وجودی نیست انگاری^{۱۵} یا معرفتی را از معنی سلب می‌کند و بدین سان معنی تعیین خود را از تقدیر هنر دست می‌دهد، حقیقت و زیبایی با صورتی از نیست‌انگاری روبرو می‌شوند.^{۱۶} هنر مدرن در ذات خود نیست‌انگار است. نیجه از این حیث هنر مدرن به روشنی پرده بر می‌دارد. هنر مدرن هنری است که حقیقت را از حیث وجودی و معرفتی تهی کرده است. با این همه، هنر مدرن همچنان به حیات خود ادامه داده است. حقیقت هنر باز هم در شکل سوبیکتیویته ظهور می‌کند.^{۱۷} نومینالیسم زیبایی‌شناسانه صورت نهایی نیست‌انگاری هنری را باز می‌نماید و حقیقت هنر را به یک وحدت معنی‌شناسانه تبدیل می‌کند و نه در هستی و واقعیتی فراسو (Heidegger, 1991, vol. 4).

اینکه هنر از حقیقت، به معنی وجودی و معرفتی، تهی شده است، از آن است که بنیاد متأفیزیکی خود را در قرن نوزدهم از دست داد و جایگزین مناسیبی برای آن نیافت. سوژه از هنر حذف شد و همراه با آن هم معنی تعیین خود را از دست داد. نیجه که می‌خواست با انسان والا از این دام بکریزد، توانست مطلوب خود را چنان که با شور و سرمستی بیان

می‌کرد، جایگزین سوژه متأفیزیکی کند. تقریر نیجه از انسان والا در برابر نیجه در جایی اغتراف کرده است که نسبت حلیفت و هنر از همان آغاز تکر برایش مهم و مطرح بوده است. از همان کتاب زبان‌تر از این شک. 74: Heidegger, 1991, vol. 1, p. 113ff; ch.7, pp. 164ff

۱۱. برای تحلیل از نماییسم خصوصاً در ارتباط با هنری Vattimo, 1988, ch.1, p.19ff; ch.7, pp.113ff; ch.10, pp.164ff

۱۲. نیجه در جایی اغتراف کرده است که نسبت حلیفت و هنر از همان آغاز تکر برایش مهم و مطرح بوده است. از همان کتاب زبان‌تر از این شک. 74: Heidegger, 1991, vol. 1, p. 113ff; ch.7, pp.164ff

۱۳. نزد نیجه این بارو که غلبت به معنی طبقی سوژه و ایزه در هنر پنهان شده باشد، صورت از نیست‌انگاری اتفاقی است و این‌گونه مفهود به غایت مغروب است. نک. 435: Nietzsche, 1968, p. 435

حداقلی (هنر سطح پائین) رفع می‌شود، اما برای رفع نیست انگاری به هنر والا و درکی عمیق از حیات نیاز است. بدینه تنها یک اماره و همتای ذوق سوبِلکیو در حوزه اخلاق و زیبایی‌شناسی است. امانيجه به لحاظ روش نیست انگاری را بر بدینه مقدم می‌کند، چون نیست انگاری فراتر از آن می‌رود و مرگ زیبایی (اروس) و نیز جدایی نمود از واقعیت را اعلام می‌دارد (Ibid, p. 12). در اینجا بحث نیجه بر سر ارزش حیات، وضع ارزشها و پاسخ منطقی است که نیست انگاری در حوزه شناخت، اخلاق و زیبایی‌شناسی می‌دهد.

نیست انگاری یک «مرحله انتقالی آسیب‌شناسانه» (Ibid, p. 17) است. نیجه از نیست انگاری نمی‌گریزد، بلکه آن را همچون ابزاری برای تغیر آنچه از قبل بی‌معنایی‌اش ثابت شده (یعنی اعتقاد به خدا، حقیقت وامر زیبا) به کار می‌برد. در این به کار بردن است که نیجه به تفسیر کامل ارزشها دست می‌یابد، نیست انگاری از این حیث فعال است. راه برونشد در همین جاست. می‌توان در نیست انگاری یک اصلاح یافت، چون در فهم و استفاده از آن، آن را به شکل ایجابی و تأییدی درمی‌آوریم. راه مقابل، یعنی راه نفی و انکار، نشان‌دهنده شکست کامل است. چون اگر نیست انگاری ظهور نمی‌کرد، غلبه کردن بر آن نیز برای ما میسر نبود. از این حیث نیجه نیست انگاری را متعلق خود Adorno, 1984. می‌داند. با این هشیاری می‌داند، با این معه «نیست انگاری در حال

او را تمکین نمی‌کند. انسان والا نیست انگاری را رفع می‌کند و همراه با آن پایان او مانیسم رانیز رقم می‌زند و این افسون مدرن را کنار می‌گذارد که انسان یک غایت فی‌نفسه و هدف نهایی توسعه تاریخ است. نیروهای ظاهری و باطنی انسان را یا به ناظر تبدیل می‌کنند یا به موجودی بین‌هدف که هیچ‌گونه الگوی اخلاقی یا رفتاری ندارد، از انسان چیزی بروون نمی‌تروسد، مگر عواطف عوامانه و اخلاق مسیحی. اگر هنر بر این پایه از تراوشهای انسان استوار باشد، براساس آن عالمی منسجم و مرتبط با سنت که عقلانیت مدرن آن را تحکیم می‌کند، بنا می‌شود، نیجه این هنر فرومایه را برپنی تا بدم. چنین هنری اصلًا عالمی را قوام نمی‌دهد. در نظر نیجه هنر و حیات فراسوی هر پرسش و خیر و شری است. اگر پرسشهای نیست انگاری جدی باشد، یک بدینه همه جانبی حاصل می‌شود که نیجه را به دلمفولیهای روان‌شناسانه می‌کشاند. هایدکر می‌گوید: «تأمل نیجه در باب زیبایی‌شناسانه است» (Ibid, p.129)، اما اهمیت کشف نیجه را باید در جای دیگری جست: نیست انگاری پاسخی است به استحاله جوهربیت^{۱۰} و عینیت^{۱۱}؛ یعنی استحاله متافیزیکی خواست قدرت. «بدینه همچون صورت اولیه نیست انگاری» (Nietzsche, *The Will to Power*, 1968, p. 11).

می‌کند، بدینه یک حالت روانی است و نه یک مفهوم مربوط به ارزشها. بدینه تمامیت نیست انگاری نیست، «بدینه با هنر

15. substantiality
16. objectivity

نتهایی انسان ریشه دارد، و از یک نظر، فرا آمداراده است.^{۱۸} بدون تناهى که سلب ایجاب است، هنر قابل تصور نیست. زیرا توجیه متأفیزیکی هنر ممکن نیست. توجیه متأفیزیکی یک تفکر است که موجودات را ابژکتیو می کند؛ این کونه تفکر در پی آمدهای آن، به جای اندیشیدن هستی شناسانه، به هستومدتها می پردازد و در پی تعیین معنی و شناخت آنهاست. از این رو، مادردن نیست انگاری در این حال هنر را از آن خارج نمی شویم. نیست انگاری در این حال هنر کونه شکوفایی حقیقت و زیبایی محروم می کند. در برابر، نیست انگاری ناشی از اندیشیدن به هستی که با نیست انگاری فعل خواست قدرت، مقابله است، معطوف به فراسوی هر کونه هدف و معنی از پیش معینی است. در اندیشیدن به هستی، هستی معنی دارد، اما این معنی شناخت شناسانه یا معنی شناسانه نیست. بدین ترتیب، نیست انگاری بین تفکر متأفیزیکی و تفکر هستی دوران دارد. نیست انگاری ناشی از تاریخ هستی و نتیجه تفکر متأفیزیکی است که در آن از هستی و تمایز هستی شناسانه غفلت شده است. لوازم این غفلت دامن زیبایی شناسانه و هنر را هم آلوده است. به نظر هایدگر، نیست انگاری شاید یک حالت روانی بوده باشد که به یک نیست انگاری جوهری تبدیل گردیده و در بطن متأفیزیک

غرب (کل تاریخ غرب)

قرار گرفته و به تدریج آن را انگار کرده است.

از نظر هایدگر، صورت

کسترش است و هیچ نتیجه قطعی در مورد آن نمی توان گرفت»^{۱۹} (Vattimo, 1988, p. 19).

اگر در ساحت تفکر مفهومی، متأفیزیک و فلسفه متدالو باشیم، نخواهیم توانست نیست انگاری را که با غفلت از هستی ملازمت تمام دارد، درک و رفع کرد. بدیهی است که نیست انگاری ذاتی هستی نیست، بلکه خارج عارض آن است. حال اگر هنر ساختی باشد که در آن هستی جلوه می کند، پس نیست انگاری نمی تواند ذاتی هنر باشد. اما هنر نمی تواند با تکیه بر سنت و تاریخمندی از کمند نیست انگاری درگذرد؛ هیچ قانون و قاعده‌ای برای گریز هنر از نیست انگاری نیست و هنر همین قاعده‌نامندی^{۲۰} است. که میان متأفیزیک نیهانیستی و هستی فرا آمده است. بازگشت به تاریخ و سنت راه رهایی از نیست انگاری نیست، بلکه تنها ممکن است نیست انگاری را به تعویق افکند. با این همه، هنر همچون هر تلاش دیگری که انسان متناهی دارد، از محدودیت برخوردار است و لذا وجهی سلبی نیز به ملازمت در آن مدخلیت می یابد. از قضا، همین وجه سلبی است که هنر را مستعد قبول ساختارها و معانی تفسیر پذیر می نماید، اما هنر، بدین معنی که مرسوم است، نمی تواند از حقیقت عالم پرده بردارد. از این رو، نزد کسانی چون هایدگر، هنر پیشین نیست و از پیش معنایی برای عالم در نمی المکنند. هنر در کار

anomaly. هایدگر این تعبیر را نه فقط در آثار متاخر خود، که در آثار اویله خود هم، به کار برده است. نک: ۷۱. Heidegger, 1995, p. 71.

۱۸. در بخش اول از کتاب، نوچه هایدگر به تفسیر خواست قدرت همچون هنر می پردازد. از آن نیهانیستی را نمی مکنند. ولی خود نیهانیستی است. از این از (با) نیهانیستیم اگر این برای هنر یک پیش شرط است.

۱۹. هنری خود را تسلیم عالم می کند. بدین سان، هنر در

است. آن چیز است که من بارها به آن بازمی‌گردم» (Heidegger, 1995, p. 19).

هنر به فرهنگ می‌پردازد و از این رو در خود فرنسیس یا حکمت عملی را می‌پروراند. (۲) اینکه در دوران معاصر، دفاع نیجه از اسطوره بدین پایه گرامی داشته می‌شود، (Nietzsche, 1968, p. 135) خود نشان دهنده آن است که هنر مهندان جایگاه ویژه خود را در فرهنگ انسانی حفظ کرده است و در سخن از پایان هنر باید دوباره تأمل کرد. (Rorty, 1991, p. 110).

هایدگر به درستی تحلیل کرده است که منظور از پایان هنر، نه آن است که هنر جایگاه خود را در فرهنگ بشری از دست داده باشد، بلکه منظور، آن طور که مکل گفت است، پایان هنر بزرگ است، یعنی هنری که بتراورد روح،

امر مقدس یا فرهنگ کامل بشری را در قالب خود باز نمایاند. (Heidegger, 1991, p. 15) پس سخن هکل ملازمی با توقف تولیدات هنری ندارد. هکل می‌اندیشید که هنر «باتلاقوق تولید شخصی هنرمند بر هر گونه محترما و صورت پایان می‌پذیرد». (Hegel, 1975, p. 576) این مرحله‌ای از پیشرفت هنر در زمان هکل بوده است. اما بر هنر امروزین «دیگر شرایط حاصل از شکل خاص محترما و صورت که از قبیل به نحو درونی پیشاپیش تین داشته باشد، غلبه ندارد، بلکه کاملاً در حیطه قدرت و انتخاب خودش هم موضوع و هم طریق عرضه آن را حفظ می‌کند» (Ibid, p. 602).

امروز که هنرمند چیزی را فراتر از

مدرنی از آن نیست انگاری در کار نیجه ظهور می‌کند که می‌اندیشد «متافیزیک به شکل خواست قدرت می‌کوشد بر نیست انگاری غلبه کند». خواست قدرت یعنی آمیختگی هستی و ارزش، نیست انگاری برون ریز،^{۱۰} که با ارزش‌های مدرن پیوند دارد، من تواند تأثیری را که هنر والا بر ماده دارد، تبیین کند. (Heidegger, 1991, vol. IV, p. 223) از یک امکان (امکان تجربه قابل هنر) پرده برده می‌دارد.

بدین ترتیب، ابتلاء به نیست انگاری ضرورت پرداختن به هنر و نظر اندیشه پایان هنر را ایجاد کرده است. هنر نمی‌تواند تجدید عهد با مدنیة فاضله و تزالدی باشد؛ این دلیل از این می‌باشد که زیبایی شناسی درگیر آن است، نسبتی ندارد. پس اهمیت امر زیبای برای دوران مدرن در چیست؟ اگر امر زیبای انسانه‌ای است که، به رأی هکل، تاریخ بشر آن را پایان یافته تلقی کرده، باید آن را صرفاً یک حد و مرز تلقی کرده، هنر انتزاعی که صورت اصلی مدینیته است، با این حد و مرز معلوم می‌شود.

نیست انگاری با این مرز پایان می‌گیرد؛ اگر امر زیبای چنین مرزی باشد، آن گاه جایی برای هنر باقی می‌ماند که خود را از سلطه سنت جدا کند، از این حیث امر زیبای همچنان اهمیت دارد، زیرا احیای اعماق درک انسان از خویش همچون تاریخ و فرهنگ به آن بستگی دارد. (۲)

هایدگر درباره «هستی آینده امر گذشت» می‌گوید: «امر گذشت» که همچون تاریخمندی اصیل تجربه شده، چیزی نیست مگر آنچه گذشت

سایرین می‌بیند ...، دلالت به همین معنای مدرن دارد»
(Taylor, 1989, p. 22)

اما حتی اگر عالی ترین علایق بشر را نحو دیگری اظهار کردد، باز هم کارهای زیادی برای هنرمند باقی می‌ماند که انجام دهد: «این ظهور و فعالیت انسانیت با اهمیت و توسعه بی‌پایان همه جانب‌اش ... اکنون می‌تواند محظوی مطلق هنر را قوام دهد.» (Hegel, 1975, p. 487).

دانتو تأکید هکل بر اینکه فلسفه وظیفه هنر را به عهده می‌گیرد، چنان تأویل می‌کند که جایگاه هنر همچنان حفظ شود: «تاریخ هنر به طریقی به پایان رسیده است ... به این معنی که به صورتی از آگاهی نسبت به خود گذر کرده است و باز به طریقی فلسفه خودش شده است» (Danto, 1981, p. vii).

و این سرنوشت مقدر هنر در دوران مدرن بوده است: «مسئله فلسفی وضعیت آن (هنر) به ذات خود هنر تبدیل شده است، به طوری که فلسفه هنر به جای آنکه خارج از موضوع قرار گیرد و آن را از چشم‌اندازی خارجی و خطاب کند، بر عکس، ... درونی سوژه شده است. امروزه تلاشی پیوسته و مکرر لازم است تا بتوان هنر را از فلسفه‌اش تمیز داد ... هنر ... به خود آگاهی تبدیل شده است. آگاهی هنر از هنر بودن هنر ... آثار هنری به تمرینهای در فلسفه هنر تبدیل شده‌اند» (Ibid, p. 56 & Danto, *The End of Art*, pp. 81-115).



نوع حس آشکارا هر کجا یک کل مورد نظر باشد، مورد احتیاج است ... لذا ذوق به هیچ وجه محدود نیست به اینکه در طبیعت و هنر چه چیزی ریاست ... حکم لازم است تا از مصدق (و موارد) انضمامی ارزیابی درستی صورت گیرد ... آن (حکم) همواره یک پرسش است از چیزی» (Ibid, pp. 36-37).

(۲). بدیهی است که نه متأفیزیک و نه فلسفه آن گونه که در سنت مدرنیته دوام یافته راه گیریز نیست، چون نیمهیلسن فلسفه و هنر هر دو را به یکسان بین اعتبار گرده است. هایدگر برای گریز از این مهله به سوی تکنولوژی می‌رود، به نظر او ظهور هستی در فراروی از تکنولوژی است و لذا فهم و فروکاویدن تکنولوژی اولین گام به سوی هنر است. هم تکنولوژی و هم هنر صور انکشاف و تقدیرند. هنر با تقدیر برابر است، این لازمه آن چیزی است که «امر حقیقی را در امر زیبا داخل می‌کند»، اما ریشه آن به عنوان تنه باید مارآگاه کند که انکشاف هنر در خطر است (Heidegger, 1977 p. 35).

هنری همواره وضعیت رخدادگونه‌اش را حفظ می‌کند.

(۳). از زمان کانت هنر و زیبایی‌شناسی استقلال یافتد. گادamer به پیروی از هایدگر و برخلاف کانت و اکثر پیروان او این استقلال را نمی‌پذیرد. به نظر او این استقلال تنها به ضرر هنر نبوده، بلکه به همین میزان اخلاق و سیاست هم از این جدایی متضرر شده‌اند و معارف بشری و به وجه عام توصیه عملی خود را به عنوان یک محتوای فرهنگی از دست داده‌اند. نک، (Gadamer, 2004)

(۱). با این معه، همان طور که گادامر می‌گوید، هرجندنش فلسفه در درک پس نوشته آنچه هنر باز می‌نماید، انکار ناپذیر است، اما هنر همچنان جایگاه خود را در زندگی ما حفظ می‌کند، زیرا «انفعالات بشر نمی‌توانند محکوم تجویزات کلی عقل باشند»؛ (Gadamer, 2004, p.23) به نظر او، عرف عقل، آن گونه که در زندگی عادی مشاهده می‌شود «به نحو گستردگای با «حکم» تشخیص می‌یابد، تفاوت میان احمق و عاقل این است که احمق فاقد قوه حکم است ... آن (حکمها) را نمی‌توان به درجه عالم آموخت، بلکه باید آن را مورد به مورد عمل کرد. (Ibid, pp. 29-50) و به علاوه «هم ذوق و هم حکم هر دو ارزیابی ابیه‌اند در مقایسه با یک کل، برای مشاهده اینکه آیا با چیز دیگری تناسب دارد یا نه ... این

منابع

- Adorno T. (1984), *Aesthetic Theory*, trans. C. Lenhardt, London.
- Danto, A.C. (1981), *Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Cambridge.
- _____. (1986), "The End of Art" in *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, new York.
- Dilthey W. (1954), *The Essence of Philosophy*, trans. S. A. Emery & W.T. Emery, Chapelhill.
- _____. (1985), "The Three Epochs Of Modern Aesthetics and its Present Task" trans. M. Neville, in *Poetry and Experience, Selected Works*, eds. R.A. Makkreel and F. Rodi, Vol5, Princeton.
- _____. (1985), "The Imagination of the Poets: Elements for a Poetics" trans. L. Agousta and R. A. Makkreel, in *Poetry and Experience, Selected Works*, eds. R.A. Makkreel and F. -Rodi, Vol5, Princeton.
- Gadamer H. G. (2004), *Truth and Method*, trans. G. Weinsheimer& D.G. Marshall, New York.
- _____. (1998), *Aesthetics and Hermeneutics*, in *Philosophical Hermeneutics*, trans. &ed. D.E. Linge, Berkeley.
- Heidegger M. (1950), *Hölderlin and the Essence of Poetry*, trans. D.Scott in *Existance and Being* , ed. W. Brock, Chicago.
- _____. (1971), *Petry, Language, Thought*, trans. A.Hofstadter, New York.
- _____. (1977), *Basic Writings*, trans. & ed. Kerll, New York.
- _____. (1977), *Question Concening Technology and Other Essays*, trans. W. Lovitt, New York.
- _____. (1991), *Nietzsche*, trans. D. F. Krell, Sanfrancisco.
- _____. (1995), *Being and Time* , trans. Mcquarrie and Robinson, London.
- _____. (1995), 'The Essence of Truth' in *Basic Writings*, trans. Krell.
- Hegel. (1971), *Philosophy of Mind*, trans. Wallace and Mille, Oxford.
- _____. (1975), *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, trans. T.M.Knox, Oxford.
- _____. (1991), *Elements of the Philosophy of Right*, ed. A. Wood, tr. K. B., Nisbet, Cambridge.
- Nietzsche. (1968), *The Birth of Tragedy in Basic Writings*, trans., W. Kaufmann, New York.
- _____. (1968), *The Will to Power*, ed & trans. W. Kaufmann and R. J. Hollingdale, New York.
- Rorty R. (1991), *Philosophical Papers* vol 1, Cambridge.
- Schilling F. (1967), *On the Aesthetic Education of Man*, trans., E. M. Wilkinson and L.A. Willoughby, Oxford.
- _____. (1978), *System of Transcendental Idealism*, trans., P. Heat, Charlottesville.
- _____. (1989), *The Philosophy of Art*, trans. D. W. Stott, Minneapolis.
- Taylor C. (1989), *Sources of the Self: The Making of Modern Self*, Cambridge .
- _____. (1976), *Hegel*, Cambridge.
- Tocqueville. (1969), *Democracy in America*, trans. G. Lawrence New York.
- Vattimo G. (1988), *The End of Modernity*, trans. J.R.Snyder, Baltimore.
- Vallery, Paul. (1975), *Oeuvres*, Paris.
- Winfield, R.D. (1991), *Systematic Aesthetics*, Florida U.P.

