از کتاب «سلوک روحی بتهوون» درباره:

زیبائی‌شناسی

محمد حسن ابراهیمی

حس کمال جوئی و میل به تعالی از طریق عوالم فوق عادت، انسان را به کوشش در پروراندن خلاقیت های عرفانی وهنری اش برانگیخته و چه بسا آثار شگرف که محصول تلاقی این فطرت انسانی و زیبائی های لاهوتی است. هزینه پای بر زمین دارد و دیده به ابدیت دوخته، به گریبان قفس تن چنگ بر انداخته و سینه بر انفاس مسیحائی جاری در کیهان گشوده است. انسان هنر را همچون روزنه ای به آفتاب ذات جهان یافته و در هوای پر گشودن به آن فکر اثیری تلاش هزاران ساله داشته. در این راه زشتیها و زیبائیها دیده است و تبیین این میل فطری عملی است که زیبائی شناسی خوانده می شود، این عمل چنین فرضی داشته که قوانین و قوالبی را که اقوام و ملل و مختلف در طول زمان های گذشته تاحال، بر این امر جاری می بیند درون کند. بدیهی است که بررسی انگیزه ای بدین بغرنجی و گستردگی آسان میسر نمی شود خصوصاً اگر کسی که پای در این وادی می نهد از روزنه کوچک باورهای خود چه باورهای ذهنی و چه باورهای مسلط زمانه اش، تنگ نظرانه بخواهد این بحر را در کوزه ای بریزد. و از آنجا که عموماً مقوله زیبائی و هنر که جزء ارزشها می باشند در محدوده قوانین علوم نمی گنجند روشن است که آنچه «زیبائی شناسی علمی» خوانده می شود چگونه موفق به بیان آنچه در قدرتش نیست خواهد بود. آنچه فیلسوفان وشاعران کهن ما و عارفان روشن ضمیر اسلام درباره این استدلالیان چوبین پای گفته اند حدیثی است که جستجوگر را، اگر دامن همت به کمرزند تا فراخنای افقهای ملکوت می کشاند لیکن در ذیل اشاره به اثری از یک اندیشمند غربی می شود که این امر را با علم خود دریافته و سستی پندارهای عالم گونه را در این محفل تا حدودی باز نموده است. نویسنده تا آنجا که خلاصه سرنوشتش نشان میدهد کسی نیست که در علم، و ریاضیات که رشته تخصصی اش می باشد، آدمی بی اطلاع شمرده شود لذا شنیدن نظرش درباره توانائی علم آنجا که پای ارزش ها بمیان میاید خالی از فایده نیست در معرفی ای که ازوی در کتاب بعمل آمد، سرگذشت نویسنده چنین آمده است:

جان ویلیام نیوین سالیوان فرزند یک ملاح فقیر ایرلندی در ۱۸۸۶ در ایرلندزاده شد و در ۱۹۳۷ در انگلستان درگذشت. در رشته ریاضیات و در فلسفهٔ علم از صاحبنظران بنام این قرن است. سالیوان به موسیقی، بویژه موسیقی بتهوون، عشق وافر

داشت و کتاب «سلوک روحی بتهوون» او یکی از معتبرترین و در عین حال دلکشترین آثاری است که تاکنون درباره بتهوون نوشته شده است. سالیوان دراین کتاب گزارشی دقیق ازسیر و سلوک معنوی بتهوون، بدانگونه که در موسیقی اش جلوه گر است، بدست می دهد. بگمان سالیوان موسیقی از بیانی غنی برخوردار است. زبانی است که می توان با آن سخن گفت و فلسفه و اندیشه و بینش خود را نسبت به زندگی با آن بیان داشت. آثار سالیوان. جز «سلوک روحی بتهوون»، یکسره در زمینه علم و فلسفه علمی است.

۱ــ جنبه های علم

۲ــ بنیادهای علم جدید

۳ــ محدودیتهای علم

٤ــ نگرشی جدید بر علم

۵ــ ذهن روزگار ما

٦ــ گالیو یا خودکامگی علم

۷ــ تاریخ ریاضیات در اروپا از زوال علم یونانی تا پیدایش مفهوم تدقیق ریاضی

آنچه در ذیل میاید قسمتی ازبخش نخست کتاب سلوک روحی بتهوون می باشد:

تا پایان قرن هجدهم خصوصیات اقلیم ذهنی دنیای نو در اذهان عمومی کاملاً جایگزین شده بود. ما اصطلاح «اقلیم ذهنی» را از پروفسور وایتهد به وام گرفته ایم[1]. مراد او از این اصطلاح، آن فرضیات بنیادی است که در هر دوره خاصی شایع است و در واقع زمینهٔ کلی جهانبینی های گوناگون آن دورهٔ خاص را تشکیل می دهد. این فرضیات البته به صورت فلسفه های روشن وجود ندارد ودر حقیقت پایه ایست برای فلسفه هایی که در آن دوره خاص ساخته می شوند. مثلاً فرضی که در سه قرن اخیر بی گفتگو مورد قبول بوده است وجود نظم در طبیعت است. خصوصیات اقلیم ذهنی دنیای نو بیش از هر جا در علم جدید منعکس است، چه فعالیت های علمی مستقیماً و بنحوی کامل تحت تأثیر این فرضیات بوده است. البته این فرضیات را، اغلب به نحوی ناخودآگاه، در فلسفه و نقد زیبایی شناسی نوین نیز باز می یابیم. یک جنبهٔ این

فرضیات که در این رساله بیش از همه به کار ما می آید توجیه این نظر است که هنر فعالیتی است که کلاً مبین و یژگیهای خاص نهاد انسانی است. هنر مکاشفهٔ واقعیت نیست، وصفاتی که هنرمند معمولاً به طبیعت نسبت می دهد ذاتاً در طبیعت وجود ندارد. اساس این نظر بر ماتریالیسم علمی گذارده شده است و مبتنی بر این فرض است که واقعیت جهان خارج تنها به زبان مفاهیمی که در ساختمان علم جدید واردند، قابل وصف است— مفاهیمی همچون ماده، نیرو، زمان و فضا و جز آن. در این دنیا ذهن انسان که خود بنحوی حاصل همین مفاهیم است دست به آفرینش ارزشهایی می زند که تنها مبین نهاد و حالات درونی خود اوست و ربطی به واقعیت جهان خارج ندارد و ربط آن به واقعیت چیزی جز پذیرش نوعی دید «جادو یی» نسبت به جهان نیست. آرزوهای ما در واقع زبان نیازهایمان است— آنهم نیازهای زیستی مان و با این حساب کلاً مفاهیمی فرض هستند که هرگز نهاد جهان را توضیح نمی کنند و مفهوم کلی و عایی اشیاء را باز نمی نمایند. اینکه هنرمند ماهیت واقعیت را برایمان روشن می کند و یا اینکه از چیزی جز خواص سازمان عصبی خود پرده بر می دارد، فرضی است که با جهانبینی علمی امروز مغایر است.

ازاین مقدمات بر می آید که هنر جز رمز و رازی ناچیز و جزئی نیست. رمز و رازش از آنجاست که ما بیگمان از یک اثر هنری لذتی می بریم که بسهولت نمیتوان آن را به نیازهای زیستی نسبت داد و این مسأله بو یژه در موسیقی صادق است. مشکل بتوان دریافت که چرا در محدودهٔ تنازع بقا حساسیت خاصی آنیست به بعضی اصوات غیر طبیعی در انسان رشد کرده است. این رمز و راز از سو یی ناچیز و جزئی است، از آنجا که نیازی غیر لازم و اتفاقی است. بر مبنای این برداشت بود که فرضیهٔ «احساس زیبایی شناسی» در هنر پدید آمد. بنابراین فرض در میان عواطف انسانی، احساس خاصی وجود دارد که تنها در مقابل آثار هنری و یا «جلوه های زیبا» به هیجان می آید. این احساس البته شدت و ضعف دارد، و گهگاهی هم به نهایت می رسد. بعضی از آثار هنری نسبت به دیگر آثار مشابه با ارزش تر است و چه بسا یک اثر هنری «کامل» باشد. یک اثر کامل هنری احساس زیباشناسی را به نهایت متأثر می کند. نزدیکترین مثال مشابه، بظاهر همان حالت اوج لذت جنسی است. براساس این نظریه می توان آثار هنری را به آثار کامل و ناقص طبقه بندی کرد، یعنی آثاری که اوج لذت پدید

می آورند و آثاری که نمی آورند. اثر کامل هنری ممکن است یک سنفونی، یک ملودی زیبا، یک شعر حماسی و یا یک تکه حصیر صربستانی باشد تمام این آثار طبعاً از ارزش مشابهی برخوردارند، چه وظیفهٔ خود را بنحوی کامل انجام می دهند و احساس زیبایی شناسی را به نهایت متأثر می کنند. اعتراض وارد بر این نظریه اینست که بارزترین واکنش های ما را در برابر یک اثر هنری نادیده می گیرد. در واقع آثار هنری صرفاً یک احساس خاص در ما بر نمی انگیزند و تقسیم آن به کامل و ناقص حق مطلب را ادا نمی کند. فی المثل نمی توان تفاوت واکنشی را که ما در مقابل یکی از آخرین کوارتتهای بتهوون و یکی از نخستین کوارتتهای هایدن از خود نشان می دهیم با ذکر این نکته بیان کرد که آن احساس خاص زیبایی شناسی کمتر یا بیشتر تحریک شده است. این اثر شکل کاملتر آن دیگری نیست. در جواب بگو یند که هردوی این آثار کم و بیش از کیفیت «زیبایی» برخوردارند و واکنش ما، از دیدگاه زیبایی شناسی، واکنشی است در مقابل این کیفیت که شدت و ضعف دارد، ولی همیشه از یکدست است. توجیه چنین پاسخی صرفاً به خاطر فقر زبان است. زبان که حادثه ای تاریخی است، برای اغلب حالات درونی انسان واژه ای ندارد و از این نظر واژگانش سخت فقیر است و مآلاً از خلق کلماتی مناسب برای صفات و خواص اشیایی که چنین حالاتی را پدید می آورند نیز عاجز است. حتی کلماتی نظیر عشق و نفرت که با عواطف بسیار شدید و مورد اعتناء بشر سرو کار دارند، صرفاً کلماتی چند پهلو[1] هستند. ما بسیاری از حالات درونی خود را با کلمهٔ کلی عشق بیان می داریم، حال آنکه در این کلمه ده ها معنی نهفته است که نه تنها از نظر شدت و ضعف، بلکه از نظر نوع و ماهیت نیز با یکدیگر تفاوت دارند. در نتیجه از آنجا که کلمهٔ «زیبایی» کلاً به حالت انتزاعی وجود دارد، با انتساب آن به کیفیت خاصی از اشیاء و یا وصف یکی از حالات درونی، از نارسایی زبان سود جسته ایم و آنرا بجای کلید حقیقت به اشتباه گرفته ایم.

هرگاه به بازی سرگرم کننده اما ساده لوحانه ای دست بزنیم و از دستور زبان فلسفه ای بسازیم و به تجربیات واقعی خود نیز وفادار بمانیم، آنگاه در خواهیم یافت که هیچ دلیلی برای قبول نوعی احساس زیبایی شناسی خاص در دست نیست و اصولاً نیازی نیست که به وجود کیفیت خاصی از زیبایی در تمام آثار هنری باور داشته

باشیم. چنین باورهایی صرفاً از آنجا ناشی شده است که انسان می خواهد بسادگی نوعی نظریهٔ هنری پدید آورد که با دنیای مادی علم هماهنگ باشد، دنیایی که در آن ارزشها جزئی از واقعیت نیستند. اما حتی در این برهوت ماشینی نیز چه بسا بتوان به نظریه‌ای واقع‌تر و منعطف‌تر و شکوفاتر دست یافت. نیازی نیست که به نوعی شباهت رمز آمیز در میان تمام آثار هنری باور داشته باشیم و یا تن به قبول تشنگی غیر عادی و بظاهر بی فایده‌ای بدهیم که تنها هنر می تواند سیرابش کند. چه بسا بتوان به صحت دریافت‌های مستقیم خود تن داد و باور داشت که هنرها صرفاً کامل و ناقص نیستند، بلکه کوچک و بزرگ نیز هستند. همهٔ ما بیگمان در مقابل این اثر بزرگ هنری این احساس را داریم که گویی حوزهٔ وسیعی از حالات و تجربیات در مقابلمان به روشنی گرایـیده و هماهنگ شده است؛ که البته کلاً چنین احساسی را نمی توان رد کرد. شکی نیست که شکل پذیری حالات درونی، سلسله مراتب متفاوتی دارد و آن حالت درونی هنرمند بزرگی که در قالبی متعالی شکل پذیرفته است، دست کم در زمانی کوتاه قابل انتقال به ماست. می توان فرض کرد که دستگاه عصبی چنین هنرمندی بنحوی از دستگاه عصبی ما کاملتر ساخته شده است. او نوعی کیفیت رمزآمیز زیبایی را کشف نکرده و باز ننموده است؛ بلکه صرفاً به حالت درونی و به تجربیات ذهنی ما سازمانی متعالی تر بخشیده است. یک چندی با چشمان او به دنیا می نگریم. البته برای آنکه به اصل ماتریالیسم وفادار بمانیم نباید چنین فرض کنیم که چنین هنرمندی به ما دانش ارزانی داشته است؛ او به هیچ روی ماهیت واقعیت را بر ما مکشوف نساخته است. واقعیت درواقع مادهٔ علم است وارزشها در محدودهٔ علم نمی گنجد. آن تناسب و هماهنگی حالت ذهنی که هنرمند بر ما رو می سازد بدین معنی نیست که «در جهان نیز همه چیز هماهنگ است.» چنین حالتی صرفاً دال بر این معنی است که دستگاه عصبی آن هنرمند بنحوی خاص پرداخته شده است. مزیت این نظریه بر نظریها «احساس زیبایی شناسی» این است که دیگر نیازی نداریم واکنشهای مستقیمی را که در برابر آثار هنری در خود تجربه می کنیم این چنین دست کم بگیریم. البته با قبول این نظریه هم تمامی ارزش واقعی واکنشها را نمی توان توضیح داد، اما دست کم قسمتی از آنرا می شود تعبیر کرد. در واقع دیگر ناچار نیستیم که خود را تا حد شرایط ابلهانهٔ یک «زیبایی شناس صرف» پایین بیاوریم. دیگر ناچار

نیستیم که تظاهر کنیم ارزش یک تصنیف قشنگ با یک سنفونی عظیم برابر است و یا جامعیت و ژرف اندیش در مقابل «کمال» بهیچ نمی ارزد. غناس ماده مورد مصرف هنرمند و میزان گسترد گی و عمقی که هنرمند درشکل دادن به این ماده داده است، در واقع عواملی هستند که ارزش یک اثر هنری را معین می کنند.

این نظریه بیگمان مناسب‌ترین نظریه ایست که می توان بر مبنای اصول ماتریالیسم جعل کرد. یک اثر هنری بر خلاف یک کشف علمی عوامل و عناصر جدید واقعیت را باز نمی نماید؛ بلکه صرفاً یک حالت درونی خوش ترکیب را که با حالتهای عادی ما متفاوت است، تصویر می کند. این نظریه البته کمی مبهم است. وقتی ریاضیدانی نابغه، نظم نو ینی ا حقایق شناخته را عرضه می دارد، در واقع میان شکل تجربهٔ ذهنی او و کشف عناصر جدیدواقعیت، چندان تفاوت روشنی به چشم نمی خورد. یحتمل برای روشن کردن این نکته نیاز به بررسی و تحلیلی مفصل داریم که نتیجهٔ آن مشکوک می نماید؛ ولی بهرحال چنین نیازی اینک احساس نمی شود، چه می دانیم که شالودهٔ آیین ما دیگرایی صرف که نظریهٔ مورد بحث ما بر آن استوار است، امروزه سخت به لرزش افتاده است.

• • •

بنابراین اصل ماتریالیستی که بیش از همه بر نظریهٔ زیبایی شناسی موثر افتاده است، دریافتهای هنرمند از جهان، کنه واقعیت را بر ما آشکار نمی سازد. بر اساس این اصل کل واقعیت، صرفاً به زبان مفاهیم علمی که در قرن هفدهم مسیحی بنای عظیم آن پی افکنده شد، قابل شرح و بسط است. البته فرضی که چنین بی پرده بیان شود، فرضی غریب و شگفت می نماید و طبیعی است که آناً درما این ظن را پدید می آورد که احساس و عاطفه، در ایجاد این فرض بیش از عقل دست داشته است؛ اما در واقع این فرضیه به یک معنی مبنای عقلانی دارد، مبنایی که فقط در چند سال اخیر پایه های آن واژگون شده است. چنین مبنایی بر این حقیقت استوار بوده است که عناصری که علم کنارشان گذارده است هرگز خودی نشان نداده‌اند و در سر راه علم قرار نگرفته اند. اگر عناصر دیگری جز آن عناصری که علم جزء لاینفک واقعیت شناخته، وجود دارند، پس چگونه است که توصیفات علمی، بدون آنها نیز این چنین جامع و کامل می نمایند؟ صرف این حقیقت که علم وجود هر دستگاهی بسته و بهم پیوسته است بیگمان خود فرضی است علیه وجود هر آنچه علم از آنها چشم پوشیده

است. در پایان قرن هیجدهم نیروی متقاعد کنندهٔ چنین استدلالی، به نهایت درجه رسید. پیروزی عظیم ریاضیدانان فرانسوی که در پرتو افکار گالیله و نیوتون حاصل آمده بود، در همگان این عقیده را پدید آورد که کلید شناخت جهان اینک کشف شده است. اینکه لاپلاس به ناپلئون خاطر نشان می کرد که در نوشتن مکانیک آسمانی[1] هیچگونه نیازی به فرض وجود خدا در خود احساس نکرده است در واقع هم بیان کنندهٔ موقع ماتریالیستی او و هم بهترین شاهد این مدعاست. اما البته چنین شهادتی ناچیز و جزئی است. اینکه لاپلاس خدا را در آسمانها نیافته بود، دلیل این نمی شد که بر روی زمین هم او را نیابد. نفس زندگی و ذهن آدمی آنچنان از حوزهٔ علم بدور بود که دانشمندان مادی قرن هجدهم وجود آن را صرفاً با نادیده انگاشتنش توجیه می کردند. امروزه هم وضع چنین است و علم بهیچ روی ازعهدهٔ بیان تمامی واقعیت بر نمی آید. ایرادی که بر علم وارد است اینک قدرت گرفته، و تغییر شگرفی که در جهان‌بینی عملی پدید آمده است، دقیقاً معلول نارسایی علم در حوزه‌هایی است که چندی پیش بزرگترین پیروزی‌های خود را در آن بدست آورده بود. اینک کاملاً محتمل است که با تغییر شکل فکر علمی، بار دیگر ارزشها را جزء ذاتی واقعیت بپندارند. حتی در غیر این صورت باز هم بررسیهای اخیر نشان داده است که علم دستگاهی بواقع محدود و در خود فرو بسته است. چنین حالتی البته معلول این حقیقت است که علم فیزیک (یعنی علمی که دیدگاه مادی ما بویژه بر آن مبتنی است) تنها با یک جنبهٔ واقعیت، یعنی با ساختمان آن، سرو کار داردو همواره نیز در محدودهٔ همین حوزه باقی می ماند.

البته واقعیتی است که دید مادی امروزه کنار گذارده شده است وصرف این کنار گذاردن، بیشتر از دلایل مهمی که باعث آن شده، بکار ایجاد یک نظریهٔ جدید در هنر می آید. واکنش ما در مقابل یک اثر هنری و یا به بیانی رساتر تعبیر ما از این واکنشها بویژه تحت تأثیر اقلیم ذهنی ای بوده است که ماتریالیسم علمی آنرا پدید آورده بود. هیچ اقلیمی چنین گسترده و چنین نیرومند نبوده است. البته شرایط این اقلیم تنها به مسائل خاصی فرصت بالندگی و کمال می دهد و از رشد دیگر مسائل جلوگیری می کند. خصلت این اقلیم خاص در این است که ارزشیابی صحیح تجربیات و حالات زیبایی شناختی ما را مشکل و یا ناممکن ساخته است و بدین منوال درمقابل درک ما از اهمیت و قدر یک هنرمند بزرگ سدی ایجاد کرده است و ما را وادشته که مفاهیم هنری را در یک قالب نظامی که جای اینگونه مفاهیم در آنها نیست بگنجانیم

و این خود مآلاً به تغییر شکل این مفاهیم انجامیده است و در نتیجه واکنش ما در مقابل یک اثر هنری خلوص خود را یکسره از دست داده است وصرفاً در خدمت تعابیر جهان‌بینی خاص ما در آمده است. بدین منوال بیشتر انتقاداتی که بعمل می آید با ارزشهای ثانوی سرو کار دارند، چه تنها چنین ارزشهایی دراین اقلیم ذهنی پدیدارند.

• • •

از نظر نقد زیبایی شناسی، مهمترین نتیجه ای که بر اثر تغییر فکر علمی در حال حاضر پدید آمده است، این بوده که دیگر حالات درونی ما را انکار نمی کند؛ در حالیکه علم به صرف اینکه این حالات هیچگونه بستگی با ماهیت واقعیت ندارد، نادیده‌شان می گرفت. آن تصورات اساسی که تاکنون علم در خدمت خود گرفته بود اینک غیر لازم و ناقص می نمایند و می رود که مجموعهٔ دیگری جانشین آنها شود و چون چنین امری بنحوی کامل انجام پذیرد بیگمان ارزشها بنحوی جزء ذاتی واقعیت درخواهند آمد. حتی اگر علم بی آنکه ارزشها را وارد در نظام کار خود کند، همچنان به پیش رود، باز این نکته بدان معنی نخواهد بود که فرض وجود ارزشها را منکر شویم. یکی از مهمترین نتایج فیزیک نظری در سالهای اخیر جز این نبوده است که بدقت چگونگی محدودیت معرفت علمی را باز نموده است. علم دربارهٔ ساختمان اشیاء به ما آگاهی می دهد نه دربارهٔ ذات آنها. البته چه بسا تنها آگاهی ممکن همین باشد ولی چنین نظری بر دلایل کافی متکی نیست. درواقع علم دربارهٔ بسیاری چیزها به فراوانی سخن گفته است، اما در این سخنها کمتر به آن دنیای مأنوس و ملموس انسانی بر می خوریم و دلیلی هم ندارد که تنها آن چیزهایی را باور کنیم که صرفاً به زبان علمی که زبانی است کم مایه و رقیق و کلاً از تجریدات خود خواسته پدید مده است، در می آید.

اینک با زوال جهان‌بینی فرتوت سه قرنهٔ علمی، راه برای ایجاد یک نقد زیبایی شناسی مناسب باز شده است. واقعاً همانطور که ریچارد، تصریح می کند، هنرمند به حالات درون ما سازمانی متعال‌تر می بخشد و این حالات از مفاهیمی سرشارند که آن مفاهیم با آنکه در نظام علمی جایی ندارند اما بیگمان در نفس واقعیت دخیلند. بدین تفصیل یک اثر هنری وسیله ایست برای ابلاغ معرفت، و این چه بسا خود «مکاشفه ای» باشد. «خودآگاهی برتر» در یک هنرمند بزرگ نه تنها از روی قدرت

او در نظم بخشیدن به حالات درونش، بلکه به علت صرف وجود این حالات در او ثابت می شود. دنیای او تا آنجا که به میزان دریافت او از واقعیت و سازمان‌بخشیدن به این دریافت مربوط می شود، با دنیای یک انسان معمولی فرق دارد، همانگونه که دنیای انسان معمولی با دنیای سگ فرق می کند. پس می توان نظریهٔ «مکاشفه» در هنر را گسترش داد و در واقع این وظیفهٔ ما منتقدان است که به این نظریه هر چه بیشتر صراحت بخشیم. برترین هنرها نقشی فرارونده[1] دارند، همانگونه که علم دارد. در گفتن این مطلب باید بدقت به تفاوت این دو نقش نظر داشته باشیم. البته نمی توان گفت که هنر نیز به شیوهٔ علم ابلاغ معرفت می کند، چه در این صورت با این اعتراض مواجه می شویم که در نظریهٔ مکاشفه، اصولاً منظور از مکاشفه چیست و این خود البته جواب صریحی ندارد. آنچه هنر انجام می دهد جز این نیست که صرفاً نگرش و طرز تلقی خاصی را به ما باز می نماید، چه بسا همان مفاهیمی باشند که در ساختن واقعیت دخیلند. واین خصلت برترین هنرهاست که نگرشی که بما ابلاغ می کند از نظر ما معتبر انگاشته می شود و واکنشی است در برابر تماس با واقعیتی بسیار لطیف‌تر و عمیق‌تر از آنچه که ما تجربه می کنیم. آن حالت درونی پر ابهت و استادانه‌ای که در موومان سوم کوارتت در لامینور(شمارهٔ ۱۵) بتهون منعکس است در نظر ما بیگمان نشانهٔ امری است بس مهمتر از صرف غرابتهای خاص دستگاه عصبی بتهوون. مفاهیمی که به این حالت درونی جان بخشیده بهیچ روی خیالی و غیر واقعی نیستند؛ این مفاهیم در نفس ماهیت واقعیت دخیلند، گیریم که در نظام علمی جایی نداشته باشند. بتهوون مفاهیم یا تجربیات خود را برای ما بیان نمی کند، بلکه نگرشی را که بر این مفاهیم استوار است بما باز می نماید. ما در احساس آن حالت آسمانی که در آن مبارزه پایان می گیرد و رنج فروکش می کند با بتهوون سهیم می شویم؛ با آنکه از مبارزات او چیزی نمی دانیم و از دردی که او کشیده است بی خبریم. دنیایی که بتهوون در آن زیسته است از دنیای ما سرشارتر و زندگی او به یک معنی از زندگی ما عمیق‌تر و هول‌انگیزتر بوده است. و با اینهمه ما چنین دنیایی را باز می شناسیم و برخورد او را با چنین دنیائی، روشنگر دنیای خود می دانیم. در واقع این همان دنیای ماست، اما دنیایی که به وحدان هنرمندی در آمده است آگاه از تمامی جنبه‌هایی که تصور ما از آن بسی مبهم وزود گذر است.