The Writer and the Critic

''تخلیق کار'' اور ''نقاد''

GEORGE LUKACS

از جارج لوکاش

ترجمہ: امتیاز حسین

اگرچہ یہ بات واضح سے زیادہ رسمی سی معلوم ہوگی، تاہم گفتگو کا آغاز کرنے سے پہلے یہ طے کرنا ضروری ہے کہ: سرمایہ داری کے انحطاط کے ساتھ ساتھ مصنف و ناقد کی قدیمی نوع میں بھی تبدیلی آئی ہے۔ چنانچہ ''تخلیق کار'' اور ''نقاد'' کا قدیمی تعلق بھی لازماً تبدیل ہوا ہے۔

یہاں اس مشاہدے کا اعادہ بھی ضروری ہے کہ اس بدلے ہوئے تعلق میں فیصلہ کُن عنصر وہ خاص تخصیص کاری ہے جو سرمایہ دارانہ تقسیمِ محن سے وجود پذیر ہوئی ہے۔ مصنفین اور ناقدین دونوں محدود دائروں کے ماہر ہو کر رہ گئے ہیں چنانچہ عالمگیریت اور انسان کی سماجی، سیاسی اور فن کارانہ ترجیحات کے اُس خاصے سے محروم ہو چکے ہیں جو نشاۃِ ثانیہ، روشن خیالی اور جمہوری انقلابات سے پہلے کے تمام ادوار کی ادبی شخصیات کو ممیّز کرتا تھا۔ دونوں کے لیے زندگی کے بدلتے ہوئے مظاہیر کے اندر متحرک ہم آہنگی غیر مربوط ''میدانوں'' (فن، سیاست، معاشیات وغیرہ) میں بکھر کر رہ جاتی ہے، جو اپنی اس عدم مربوط حالت میں فرد کے شعور میں منجمد ہو کر رہ گئے ہیں۔ اگر کسی طرح ان کا تعلق بنتا بھی ہے تو اُس کی حقیقت بھی تجریدی اور داخلی (تعقلی یا متصوفانہ) خام نظریہ سازی ایسی ہے۔

پھر یہ بھی واضح ہے کہ یہ آرا خاص طور پر گزشتہ دہائیوں کے بنیادی رجحانات پر زیادہ صادق آتی ہیں۔ راہنما انسانیت پسندوں کی جدوجہد، یعنی ایسی جدوجہد جس سے رجعت پسند سرمایہ داری کے زیرِ اثر کامیابی کی کوئی امید نہیں لگائی جا سکتی، جو اِن مظاہیر کے پورے کے پورے انبوہ کے برخلاف فقط غیر عمومی نظریاتی اہمیت ہی کی حامل ہے اور جو عمومی ترقی میں محض تاریخی لازمیت ہی حاصل کر پاتی ہے۔

ناقدین کی طرح مصنفین بھی عمل کے کسی ایک ''شعبے'' تک محدود ماہرین بن کر رہ گئے ہیں۔لکھاری اپنی نجی زندگی میں سے کاروبار تراش لیتا ہے۔اگرچہ وہ بہت سے دوسرے لکھاریوں کی طرح کتاب کی سرمایہ دارانہ منڈی کے لیے روز افزوں بڑھتے ہوئے تقاضوں کے پیشِ نظر مکمل طور پر کاروباری بندوبست نہیں بھی کر پاتا،اور چاہے وہ انفرادی سطح پر منڈی اور اِس کی طلب (تقاضوں) کے خلاف لاحاصل سی مزاحمت بھی کرتا ہے،زندگی کے ساتھ اور نتیجتاً ادب کے ساتھ اُس کا تعلق قدیم لکھاریوں کے مقابلے میں محدود اور مبہم ہی رہتا ہے۔

جب اس کے برخلاف تخلیق کار ادب کو خود انحصار قرار دے دیتا ہے اور اِس کی خود مختاری کے بلند بانگ دعوے کرتا ہے،اُس وقت فنکارانہ طریقۂ کار اور بُنتر ایسے بنیادی مسائل ثانوی حیثیت میں چلے جاتے ہیں اور وہ مسائل بھی پسِ پشت چلے جاتے ہیں جو عظیم فن کی سماجی ضرورت سے جنم لیتے ہیں اور جو انسانی ارتقا کے عالمگیر اور حقیقی پہلوؤں کا جامع اور کامل فنکارانہ اظہار بنتے ہیں۔اب ان بنیادی سوالات کی جگہ مہارت اور تکنیک کے بارے عامیانہ بحث نے لے لی ہے۔

اس عمل میں جس نسبت سے ترقی آ رہی ہے اُسی نسبت سے گفتگو بھی مہارت،تکنیک اور اظہارِ ذات تک محدود ہوتی جا رہی ہے،اور سماجی وفن کارانہ دونوں حوالوں سے ادب کے معروضی وعمومی مسائل سے اس کا فاصلہ بھی اُسی تناسب میں بڑھ رہا ہے۔فن کے بارے سرمایہ دارانہ سفا کی کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ اصنافِ ادب کی [ایک دوسرے سے] واضح تخصیص مٹ جاتی ہے۔یہ ایسے مواد کے متعارف ہونے کا نتیجہ ہے جو تخلیقی اظہار (تخلیقی عمل) کے لیے اتنا غیر موافق ہے کہ صرف ایسے تخلیق کار ہی اس پر دسترس حاصل کر پاتے ہیں جو فن کے بنیادی مسائل پر عبور رکھتے ہیں۔فن کاروں کو گمراہ کرنے اور دباؤ میں لانے کے ہتھکنڈے بھی اتنے زیادہ ہیں کہ صرف آہنی ارادوں کے حامل ہی ان سے نبرد آزما ہو سکتے ہیں۔اخبارات،تھیٹر،سینما اور رسائل کی بھاری مقداریں،سب کے سب،شعوری یا لاشعوری طور پر حقیقی فن کے تصور کو برباد کرنے میں کردار ادا کرتے ہیں۔ایسے لکھاری جو سلسلہ وار ناولوں،فلمی کہانیوں،ڈراموں اور آپرا کے قصوں کے لیے صرف ایک قسم کے تلازمۂ خیال کو بروئے کار لاتے ہیں، وہ نہ صرف خالص فنکارانہ اظہاریت کا جوہر کھو بیٹھتے ہیں بلکہ مناسب تخلیقی طریقۂ کار سے بھی ہاتھ دھو بیٹھتے ہیں۔ ایسے لکھاری جو اپنی نگارشات کی تکمیل تھیٹر وغیرہ کے پروڈیوسروں یا فلمی ہدایت کاروں پر چھوڑ دیتے ہیں؛ایسے لکھاری جو اپنی نامکمل تخلیقات کو اِن (دکانوں outlets) پر ارسال کرنے کے عادی ہو چکے ہیں بلکہ اپنی اس فنکارانہ غیر اخلاقیت کے جواز میں دلائل بھی گھڑ لیتے ہیں؛سب کے سب فن کے بنیادی مسائل میں کوئی اہم دلچسپی بنائے نہیں رکھ سکتے۔

سرمایہ دارانہ نظام کے تحت پروان چڑھنے والے فن کے حوالے سے تاریخی ستم ظریفی یہ ہے کہ واضح زاویۂ

نگاہ رکھنے والے کئی لکھاری اِس کی تباہ ناک جہالت کی دیانت دارانہ مخالفت کے باوجود حقیقت میں خود اپنے عمل و نظر سے ہیئت کی شکست وریخت dissolution of form کی تشہیر کا باعث بنتے ہیں۔ تخلیقی اظہار میں خود اپنی موضوعیت، خود اپنے ذاتی محسوسات اور محض ایک فرد تک محدود مسائل کو ایسے ٹھوس ایقان اور گمراہ کُن دلیری کے ساتھ بیان کرتے ہوئے وہ بورژوا ادب کی شکل میں ادب میں گھٹیا قسم کی یکسانگی کی ترویج کر رہے ہیں گویا اِسے ادبیت سے محروم کر رہے ہیں۔ جو کچھ کہ وہ عمل و نظر میں حقیقتاً حاصل کرتے ہیں وہ شاعرانہ ہیئتوں (بُنتروں) کا مزید انحطاط ہے۔ یعنی ادبی 'رجحانات' کی غائبانہ پیش گوئی جس کے بارے میں وہ یقین سے کہتے ہیں کہ اگلی دہائیوں تک (بعض صورتوں میں صرف چند سال تک) ادبی یکسانگی اور غُربت کے دیگر رُجحانات پر یہ غالب رہیں گے۔

میں صرف ایک مثال پر اکتفا کروں گا۔ غزل گو شاعر ایڈگر ایلن پو نے نہ صرف جدید جاسوسی کہانی کی بنیاد رکھی، جو محض جدت اور چونکا دینے کے ذریعے ہی تجسس پیدا کر پاتی ہے، بلکہ اپنی نظریاتی تحریروں میں اُس نے رزمیہ اور ڈرامہ کو بھی فقط تغزلاتی تاثریت تک محدود کر دیا۔ اپنے ایک معلوماتی مضمون ''شاعرانہ اصول'' میں وہ طویل نظم کے امکان کو رد کرتا ہے: ''میں سمجھتا ہوں کہ طویل نظم وجود ہی نہیں رکھتی۔ میرا نظریہ ہے کہ 'طویل نظم' کی ترکیب تضادِ اصطلاح کے سوا کچھ بھی بیان نہیں کرتی۔'' اور اپنی کتاب '' Philosophy of Composition'' میں پو تضاد پر مبنی اپنے نظریے کو یوں بیان کرتا ہے کہ ایسا ادب پارہ جسے ''ایک نشست'' میں پڑھا ہی نہ جا سکے وہ شاعرانہ ربط و ہم آہنگی سے بالکل عاری ہوتا ہے: ''جسے ہم طویل نظم کہتے ہیں، درحقیقت، وہ چھوٹی چھوٹی نظموں کا ایک سلسلہ ہوتا ہے__ مطلب یہ کہ چھوٹے چھوٹے شاعرانہ تاثرات۔''

سب جانتے ہیں کہ پو ایسا کُہنہ مشق فن کار اعلیٰ وارفع فن کی تشہیر چاہتا تھا چنانچہ وہ مدرسانہ اور انتہائی معمولی نوعیت کے رزمیوں اور لاکھوں کی تعداد میں لکھے گئے ناولوں کی مخالفت میں انتہائی حق بجانب ہے۔ لیکن چونکہ اُس کا احتجاج تاثرات اور اظہارات کی موضوعی تحقیق تک محدود ہے، اور چونکہ وہ عوام اور فنون کے باہمی تعلق نیز فنون اور سماج کے باہمی تعلق کے بارے سوالات پر سطحی گفتگو سے آگے نہیں بڑھ پاتا، اس لیے وہ غنائیہ اظہاریت کا فقط نظریاتی پرچارک بن کر رہ جاتا ہے۔ اپنے اثرات کے نئے پن کے بل بوتے پر حاصل ہونے والی حیران کُن مگر مختصر کامرانی کے بعد یہ مکتبۂ فکر بھی اُسی ادب کی طرح ایک بے معنی سا واقعہ بن کر رہ گیا جس کے خلاف خود پو نے مبہم مگر نظریاتی انداز میں آواز اٹھائی تھی۔

یہ مثال محض سراغِ مرض کی حیثیت رکھتی ہے۔ آگے چل کر ہم ایسے کئی کم درجہ لکھاریوں کا پتا چلائیں گے جنہوں نے اس سے بھی مُردہ قسم کے نظریات کی تشہیر کی اور جو پلک جھپکنے ہی میں قصۂ پارینہ بن جاتے ہیں۔ ہماری

مثال میں جو چیز 'سراغِ مرض' کا درجہ رکھتی ہے اور جس کی طرف ہمیں قارئین کی توجہ مبذول کروانی ہے وہ ''مصنوعی طور پر گھڑا ہوا نقطۂ نظر ہے: یعنی ان میں اظہار اور تاثر مافیہا سے لاتعلق رہتے ہیں اور نتیجتاً اُن مسائل سے بھی جو ادب کو زندگی کی گہرائی فراہم کرتے ہیں، بلکہ یہ بھی نہیں جان پاتے کہ بڑے بڑے فن پاروں کی صدیوں بلکہ سینکڑوں صدیوں کو محیط تاثیر و تشہیر کے پس منظر میں کیا محرکات رہے ہیں۔ پوؔ ''طویل نظموں'' کی عدم امکانیت کو واضح کرنے کے لیے ہومر اور ملٹن کو انتہائی بامعنی انداز میں مثال بناتا ہے۔ اس امر سے انکار ممکن نہیں کہ پوؔ سمیت بہت سے اہم لکھاری فن کے بارے بنیادی سوال اُٹھاتے ہوئے اکثر صنائع بدائع سے بلند ہو کر انتہائی اہم اور باریک نکات کی نشاندہی کر جاتے ہیں۔ ان صورتوں میں باصلاحیت تخلیق کار اپنے عمومی نظریے کے برخلاف، جبلی یا لاشعوری طور پر، فقط کاری گری کی حدود سے بالا چلا جاتا ہے۔ لیکن فن کے بارے اُس کے بنیادی تصور میں کوئی تبدیلی نہیں آتی۔ اس کے برخلاف ہوتا یوں ہے کہ اِس قسم کے شخصی تاثرات جس قدر معلومات افزا ہوتے ہیں اِن سے نوجوان لکھاری، ناقدین اور باشعور قارئین فن کی صحیح شناخت پانے اور درست تعیین بنانے میں اُتنے ہی ناکام ثابت ہوتے ہیں۔ شعورِ فن کے بارے میں جدید دور کی یہ کج فہمی کہ صرف فن کار ہی 'فن' کے بارے کچھ جاننے کی صلاحیت رکھتا ہے، یہ کہ صرف انفرادی تخلیق کی نفسیاتی شعور نمائی اور تخلیق کاروں کی نگارشات کا انفرادی سطح پر جائزہ ہی فن کی تفہیم ممکن بناتا ہے، فن کے اس محدود تصور میں جڑ پکڑتا ہے۔ یہ تصورِ فن بے لوث اور قسم کے ادبا میں ایک جائز بغاوت کو پروان چڑھاتا ہے۔

اس سے یہ تصور نہیں قائم ہونا چاہیے کہ میری تنقید کا حدف ''فن برائے فن'' کا مکتبۂ فکر ہے۔ تاہم اُس صورت میں بھی اس کا اطلاق وسعت کا حامل ہوتا۔ یہ انحطاط کے اِس خاص دور کا وصف ہے کہ ''فن برائے فن'' کے مخالفین میں فقط محدود چند ہی عملاً یا نظریاتی سطح پر اِس محدود تصور کا کُرہ توڑنے میں کامیاب ہوتے ہیں۔

بادی النظر میں مخالف نقطہ ہائے نظر کی دو انتہائیں بنتی ہیں۔ ان میں سے ایک مکتبۂ فکر ''فن برائے فن'' کی مخالفت میں اِس نظریے سے جُڑے ایسے مباحث کو بھی رد کر جاتے ہیں جو خالصتاً 'فن' کے مباحث بنتے ہیں۔ اس قبیل کے ادیب ادب کو سیاسی اور سماجی پروپگنڈے کے دائرے میں دھکیل دیتے ہیں۔ دوسری انتہا نئی ادبی تحریکوں کے تمام ''ثمرات'' کا تحفظ کرتے ہوئے اُنہیں بڑھت دینے کے درپے ہے، سیدھے سادے مگر (ٹھیٹھ فنکارانہ معنوں میں) بے ربط انداز میں سماجی و سیاسی صورتِ حال کو ادبی بُنتروں کی جدید تحلیل کے ساتھ مربوط کرنے میں کوشاں ہے۔ ایسے مصنفین کی خواہش ہوتی ہے کہ عوام الناس میں کوئی موثر پذیرائی حاصل کریں، جیسا کہ وہ سیاسی ادب جس کے ساتھ اُن کے ادب کے فنکارانہ ڈانڈے ملتے ہیں، لیکن اس خواہش کے برعکس وہ صرف مشاہیرِ وقت ہی میں اپنی شناخت (جس کے وہ سرے سے اہل ہی نہیں ہوتے) بنانے میں کامیاب رہتے

ہیں۔اول الذکر انتہا کی نمائندگی اُپٹن سنکلیئر کرتا ہے جب کہ ثانی الذکر انتہا کا نمائندہ داس پیسس ہے۔

ادب کی ایسی تقسیم کو مصنوعی سیاسی ہتھکنڈوں کے ذریعے ختم نہیں کیا جا سکتا جس میں ایک طرف تو بھونڈے انداز میں لکھے گئے مقالاتی ناول ہوں، جن کی کشش فقط اُن کی بے معنی مافیہا ہوتی ہے، یا جن میں تجسس وغیرہ ایسے عناصر مصنوعی طور پر شامل کیے جاتے ہیں اور دوسری طرف ہیئت واسلوب کے نام پر کیے جانے والے بے معنی تجربات ہوں۔اگر فن صرف مجرد تاثرات کے اظہار تک محدود رہ جائے تو اُس کی مثال بھی بعینہٖ ایسے فن ہی کی ہوتی ہے جس میں ہیئت کا مجرد انداز میں غلبہ رہے اور جو مافیہا سے غیر نامیاتی انداز میں جُڑت پا رہی ہو یعنی ان کا آپسی تعلق فن کی سطح پر نہ استوار ہو۔

ہم یہاں ہم عصر ادب کے فقط ایک چھوٹے سے پہلو ہی کو زیرِ بحث لا رہے ہیں۔یہ پہلو نہ صرف اوسط سماجی واخلاقی تصورات سے بہت اوپر کا ہے بلکہ خالصتاً فنکارانہ تصور میں بھی اس کی اہمیت مسلمہ ہے۔جب فن کار فنکارانہ معروضیت کے مسائل پر بحث وتمحیص کا سلسلہ روک دیتے ہیں، یعنی ایسے مباحث جن کے بارے ہم آگے چل کر دیکھیں گے کہ وہ فن کارانہ تشدید، تخلیص اور سماجی مافیہا کے نقطۂ اتصال کی طرف مُڑ جاتے ہیں، تو اُس وقت ادب کی دُنیا میں خود غرضانہ تنگ نظری کی فضا قائم ہو جاتی ہے۔

سب جانتے ہیں کہ کرائے کے ادیب اور پھڑیں ہانکنے والے، جو سب کچھ سرمایہ دارانہ جہالت ہی سے سیکھتے ہیں، سطحی قسم کی خود نمائی تک محدود رہتے ہیں اور اُنہیں سرمایہ دارانہ ''free-for-all'' ہی میں امان ملتی ہے۔اس سے بھی زیادہ متناقض اور پیچیدہ عنصر باصلاحیت لکھاریوں میں پایا جانے والا ذاتی گھٹیا پن ہے۔لیکن یہ ادیب بھی تاثر اور نفسِ مضمون کی ذاتی، تکنیکی اور تخلیقی اصلیت وجدت کو حد سے زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔یہ بھی ''فنکارانہ'' شخصیت، مزاج کی انفرادیت، تخلیقی طریقۂ کار کی دشواریوں اور اس ضمن میں خود اپنی ذاتی کاوشوں، اور ٹھیٹھ اسلوبیاتی باریکیوں کو مبالغانہ اہمیت تفویض کرتے ہیں۔چنانچہ وہ اِن سب چیزوں کے ساتھ اُس اہمیت کو لازم ٹھہرا دیتے ہیں جو درحقیقت اُن میں معاشرے کے حوالے سے پائی جاتی ہے اور نہ ہی فن کے حوالے سے، یہ قدر تو اُن ادوار کے لکھاریوں کو بھی میسر نہ تھی تخلیقِ فن کے سنہری ادوار کہا جا سکتا ہے۔

باصلاحیت ادیب میں سطحی قسم کی حساسیت ایک نتیجہ ہے۔سرمایہ دارانہ سماج میں لکھاریوں کا اکلاپا، جس پر خاص سازگار حالات ہی میں وہ بطور مخصوص نظریات کے پرچارک، نہ کہ فن کار کی حیثیت سے غلبہ پا سکتے ہیں، جدید ادبی زندگی میں اِس سطحی پن کے لیے عمومی سماجی بنیاد فراہم کرتا ہے (مبالغہ آمیز موضوعیت، ''دریافتوں'' کے حصول کی خیالی کاوشیں، ''مقابلے'' سے وحشت، اقبالِ تنقید کی صلاحیت کا فقدان ___ غیر اخلاقی اور بیہودہ قسم کے بحث مباحثے کا مسئلہ اس سے ہٹ کر ہے)۔سماجی اکلاپا، شخصی وضع داریوں کی بند کمروں میں نگہداشت، بنیادی

نظریاتی مسائل سے متعلقہ پیچیدگیاں جن کی شدت میں اِن مسائل کو شعوری اور شدید ترین موضوعیت کے تحت، اور مصنوعی تعقل اور دھندلائے ہوئے تصوف کے ذریعے بیان کرنے سے مزید اضافہ ہو جاتا ہے، اور یہ ایسے عناصر ہیں کہ جن سے احتراز بھی ممکن نہیں، علاوہ ازیں خود فن کے مسائل کو صناع کار کے اڈے تک محدود کر دینا وغیرہ ایسے بنیادی عوامل ہیں جو آج کے سرمایہ دارانہ سماج میں تخلیق کار اور ناقد کے مابین قائم تعلق کے ''بگاڑ'' کا باعث ہیں۔

2

دلائل کو منظّم کرنے کے لیے ہمیں بحث کے کسی ایک پہلو کا انتخاب کرنا ہوگا۔ لیکھکھ اور ناقد کا باہمی تعلق تب ہی واضح ہوگا جب ہم اُن تبدیلیوں کا بھی مطالعہ کریں گے جن سے اِسی دور اور اِنہی سماجی عوامل میں ناقد کی ذات اثر پذیر ہوئی ہے۔ صرف اسی صورت میں پتا چلے گا کہ جس ''abnormality'' کا ہم مطالعہ کر رہے ہیں دراصل اِن دونوں انواع میں تبدیلی کا نتیجہ ہے۔

جوں ہی اخباری 'تبصرہ نگاری' کا آغاز ہوا اُس کے ساتھ ہی تنقید کاروباری پیشے کے ڈھنگ پر آ گئی۔ تاہم آغاز میں کتابوں کے مبصرین کو زیادہ اہم نہ سمجھا جاتا تھا۔ سچے نقاد سے اُس کی تخصیص ابھی برقرار تھی جس کے لیے تنقید نگاری فقط روٹی کمانے (وہ بھی انتہائی کم درجے کی) کا ذریعہ نہ تھا بلکہ ایک میدانِ عمل تھا۔

صورتِ حال کو کُلی طور پر تسلیم کرنے کی اُس عمومی نہج نے بھی تنقید کو متاثر کیا جو سرمایہ داری کے ارتقا کے ساتھ لازم و ملزوم ہے۔ اس سلسلے میں تمام حقائق واضح ہیں: قریب قریب تمام اشاعتی گھروں کی بڑے سرمایہ دار اداروں کے ہاتھوں تغلیب کے نتیجے میں نقد و نظر کا بڑا حصہ مالیاتی گروپوں کی تشہیر کا فقط ہتھکنڈا بن کر رہ گیا۔ تاہم محدود چند رسائل ہی باقی بچے جو اپنے محدود سے حلقے میں کمزوری مدافعت کے ساتھ ناقد کی آزادی کا دفاع کرتے رہے۔ بلکہ اُن کی اپنی خود اختیاری بھی مشکل تر ہوتی چلی گئی۔ جب سرمایہ دار اِس بھید کو جان جاتے ہیں کہ فن کے میدان میں مخاصمت منافع بخش ماحول کو جنم دیتی ہے تو یہ تحریکیں ادب و فن کے 'مربعین' کے ہتھے چڑھ جاتی ہیں اور سرمایہ دار نہ بالادستی میں غیر متوقع طور پر مالی و اخلاقی مسائل سے دوچار ہو جاتی ہیں۔

پس ناقدین کی بڑی تعداد کی آرا مالی منافع کے ماتحت ہو جاتی ہے، بالکل اسی طرح جیسا کے اس بیماری کے شکار مصنفین کے تجربے کے اظہار میں ہوتا ہے۔ دونوں صورتوں میں دہرے پن کی کی اس کیفیت میں خطرہ اُس وقت مزید بڑھ جاتا ہے جب شعوری طور پر پروان چڑھائی گئی آزادی و خود مختاری اس ''چنیدہ'' گروہ سے

مناسبت میں آجاتی ہے۔

آزادی کا یہ دکھاوا متضاد قسم کے حالات کے باہمی ملاپ سے جنم لیتا ہے۔ ایک طرف تو خود سرمایہ داری میں بھی باصلاحیت، سلجھے ہوئے اور غیر متزلزل ارادوں کے حامل ناقدین موجود ہوتے ہیں۔ دوسری طرف اخبارات اور رسائل وغیرہ پر سرمایہ داروں کا اثر ونفوذ مختلف لبادوں میں ظاہر ہوتا ہے اور انفرادی حدود میں ناقدوں کو براہِ راست یا سیدھے سبھاؤ کم ہی دباؤ میں لایا جاتا ہے۔ بہت سے اخبارات احبابِ علم ودانش کو نوازتے ہیں، اُنہیں نام ونمود کے حامل ناقدوں ہی سے سروکار رہتا ہے جو ادب وفن کے بارے میں بلاہچکچاہٹ رائے زنی کریں بلکہ فنون کے حوالے سے زیادہ مریضانہ قسم کی بحث وتمحیص کریں__ پس ایسے ناقدین اپنے مالکوں کا منافع بڑھاتے ہوئے اس میں سے کچھ حصہ خود بھی حاصل کر پاتے ہیں۔ پھر، جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں، کچھ سرمایہ دار چونکہ جدید ادب وفن میں رائج خاص تحریکوں میں دلچسپی رکھتے ہیں، چنانچہ رسائل ایسے ناقدوں کو تلاش کرتے ہیں جو خود اپنی ترجیحات میں اِن تحریکوں کی حمایت کریں۔ ناقد جتنا زیادہ پُرعزم، باصلاحیت اور ترتیب یافتہ ہوگا، اُتنی ہی زیادہ تن دہی سے وہ اِن مقاصد کی بجا آوری کرے گا۔

نتیجتاً، اجارہ دار سرمایہ داری کے دور میں بھی، چاہے تھوڑے وقت کے لیے ہی سہی، جمالیاتی سوالات کے حوالے سے آراء کی آزادانہ نشوونما کے خاص موقع موجود رہے ہیں۔ اس دور میں ناقد جس سطح پر رہا اور اُس میں جو جو تبدیلیاں رونما ہوئیں اُنہیں ٹھوس بنیادوں پر جاننے کے لیے ہمیں اُس 'آزادیِ عمل' کی نوعیت اور دائرۂ عمل کا تجزیہ کرنا ہوگا۔

ہم اپنی بحث میں کرائے کے ناقدوں کو شامل نہیں کریں گے بلکہ تخلیق کار مصنفین کی طرز پر ایسے ناقدوں کو بحث کا حصہ بنائیں گے جو باصلاحیت ناقدوں کے نئے مکتبے کی نمائندگی کرتے ہیں۔ تاہم ناقدوں اور لکھاریوں کے ساتھ ساتھ اوسط درجے کے گھٹیا نقال ایسی فضا پیدا کرتے ہیں جسے نظرانداز نہیں کیا جاسکتا۔ کیونکہ یہ فضا پیشہ وار ناقد کو اُس وقت متاثر کرتی ہے جب وہ ہم عصر ادب کا تجزیہ کرتا ہے اور لیکھک پر اُس وقت اثر انداز ہوتی ہے جب وہ ہم عصر تنقید کی جانچ پرکھ کرتا ہے۔ یہ [فضا] جس ماحول کو جنم دیتی ہے اُس میں دونوں کی جانچ بنانے میں مدد ملتی ہے (چاہے وہ اس سے آگاہ ہوں یا نہ ہوں)، اور اِس کی خاص وجہ یہ ہے کہ ہر ایک گروہ میں اِن دونوں انتہاؤں کے درمیان پائے جانے والے فرق کو (اگرچہ یہ لازمی ہے) واضح طور پر نشان زد نہیں کیا جاتا، تاہم یہ دونوں رنگ ایک دوسرے میں مدغم ضرور ہوتے ہیں۔

جمالیات کے مسائل ہی وہ حدود ہیں جو نقطۂ نظر کی آزادی کی تخصیص بناتے ہیں۔ بورژوا مطبوعات کے سماجی وسیاسی مطمع ہائے نظر سختی سے متعین ہیں۔ ادبی اور فنی آرا صرف اُسی حد تک آزاد ہیں جب تک کہ وہ اِن حدود

کے اندر رہتی ہیں اور جب تک کہ وہ سماجی شعور یا طبقاتی جدوجہد کے مسائل سے کٹ کر رہتی ہیں۔

عمومی طور پر تنقید کی اشاعت کے لیے خاموشی سے قبول کی جانے والی شرائط کو ناقد سے اُتنی مزاحمت کا سامنا نہیں کرنا پڑتا جتنی کہ ممکن ہوتی ہے۔ تنقید، ادبی تھیوری اور ادبی تاریخ کے عمومی رجحانات میں ایسی مزاحمت کی پیش قیاسی موجود ہوتی ہے۔ تمام سماجی و سیاسی مضمرات کی تنقید کی ''تطہیر'' تقاضا کرتی ہے کہ اب سرمایہ داری براہِ راست دباؤ ڈالے۔

فن کے ساتھ سرمایہ داری کی مخاصمت کے خلاف 'جمالیات' احتجاج برپا کرتی ہے، یہ ایسا احتجاج ہے جو (جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں) خود ادب کی بہ نسبت ادبی تھیوری میں زیادہ شدومد اور ثمرات کے ساتھ ظاہر ہوتا ہے۔ یہ انتہائی واضح امر ہے۔ لکھاری زندگی سے براہِ راست تعلق میں آتا ہے اور، سازگار حالات میں، زندگی کی حقیقی تشکیلات بنانے میں کامیاب ہو جاتا ہے جو بعض وقت خود اُس کے اپنے نظریات کے برعکس بھی ہو سکتی ہیں۔ لیکن ادبی نظریہ ساز زندگی سے ایسے حقیقی اور بلا واسطہ تعلق میں نہیں آتا چنانچہ اُسے وہ حقیقی مقام و مرتبہ بھی حاصل نہیں ہوتا۔ ہم دیکھ چکے ہیں کہ اس دور کے نمائندہ لکھاری اپنے نظریاتی قسم کے بیانات میں اپنی ادبی سرگرمی کے برخلاف ''ادب برائے ادب'' کی حمایت کرتے ہیں۔ نظریہ ساز اور نقاد ''فن برائے فن'' کے تحفظ میں زیادہ فعال ہوتے ہیں کیونکہ وہ حقیقت کے تخلیقی اظہار کی شکل میں کسی براہِ راست دباؤ کا تجربہ نہیں رکھتے۔

حقیقت یہ ہے کہ ہمارا سابقہ اُس سے کہیں زیادہ وسیع معاشرتی وجود کے ساتھ ہے جو فن کو علی الاعلان فن تک محدود کر دیتا ہے۔ ادبی نظریہ سازوں اور تاریخ دانوں نے ادب اور سماج کے باہمی تعلق کی بابت کی جانے والی جملہ تحقیقات کو کہاں تک محدود کیا ہے اِس امر سے واضح ہے کہ وہ ادبی نشوونما کی توضیحات ادب کی شکل میں کرنا چاہتے ہیں، یا ایسے اثرات کی ذیل میں ادبی نشوونما کو بیان کریں گے جو مصنفین کی ذات تک، یا اُن کی انفرادی ادبی نگارشات تک یا پھر دیگر لکھاریوں پر اثر انداز ہونے والی تحریکات تک محدود ہیں۔ یا جب وہ اس طرح کے دعوے کرتے ہیں کہ ادب کے موضوعات، مقاصد اور تکنیک خود اپنے اندر ہی کیسے ترقی پا جاتے ہیں، اور لکھاری کے حالاتِ زندگی پر مبنی مواد، اُس کے تخلیقی طریقۂ کار کی انفرادیت کے تجزیے کرتے ہیں اور ایسے ''نمونوں'' کے تجزیے سے جو اُن کے نزدیک ادبی مسائل کی تحقیقات میں بنیادی وسائل کا کام دیتے ہیں۔ یہ اور اِس طرح کے کئی رجحانات (ہم نے صرف چند ایک کی مثال پیش کی ہے) اِس بات کی غمازی کرتے ہیں کہ ادبی نظریہ سازوں اور تاریخ نگاروں کی نظروں میں ادب کیونکر زندگی اور سماج سے تمام تعلق توڑ چکا ہے۔ وہ ادب کو صرف اپنے آپ تک محدود و ضابطہ سمجھتے ہیں نتیجتاً ادب سرمایہ دارانہ تقسیمِ محن کے مختلف مظہریات کا گھٹیا اور یک رُخا اظہار بن کر رہ جاتا ہے۔ اگر ادب کا کسی طرح سے زندگی کے ساتھ تعلق بنتا ہے تو وہ بھی مصنفین کے نفسیاتی حالاتِ زندگی کی شکل میں

جن کا دائرۂ کار بہت محدود ہے۔

یہ سچ ہے کہ انحطاط کے دور میں بھی کچھ نقاد ادب کو سماج سے جوڑنے اور سماجی بنیادوں پر اس کی تشریح کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔لیکن ادب میں سماجی مافیہا کے بیان کے سلسلے میں ہمیں ایک بار پھر اُسی صورتِ حال کا سامنا کرنا پڑتا ہے جو ہم نے اِس دور کے ادب میں دیکھی تھی، یعنی یہاں بھی تخلیقی تحریروں کے مقابلے میں تنقید میں سچائی کو جھٹلانے اور مسخ کرنے پر کم رکاوٹ ہے۔

اس دور میں جس سماجی علم کا غلبہ ہے اُس کا اعادہ کرنا انتہائی ضروری ہے، یعنی ولگر عمرانیات۔ولگر عمرانیات کی رائج تعریف انتہائی محدود ہے، کیونکہ ولگر عمرانیات میں مارکس ازم کی تحلیل اور اِسے مسخ کرنے کے علاوہ بھی بہت کچھ بیان کیا جاتا ہے۔حقیقت یہ ہے کہ بورژوازی کے عہدِ زوال میں یہ سماجی علم کے ایک غالب رجحان کی حیثیت رکھتا ہے۔خود اپنے دور میں بھی مارکس نے نشاندہی کی تھی کہ ریکارڈو سکول کے ختم ہونے پر کلاسیکی معاشیات کی جگہ ولگر معاشیات نے لے لی۔جدید بورژوازی عمرانیات نے بھی اُسی وقت جنم لیا تھا اور یہ بھی اِسی تبدیلی کا براہِ راست نتیجہ تھی۔ولگر عمرانیات سماجی علوم کے اندر انتہائی محدود معنوں میں ایک خود کفیل ''تخصیص کاری'' کو بیان کرتی ہے، جو تاریخ معاشیات کے تمام بندھنوں سے ''آزاد'' ہے اور ایک ایسے مجرد علم میں متشکل ہے جو زندگی سے عاری اور حقیقت سے کٹا ہوا ہے۔**کومتے** سے **پاریٹو** تک بورژوا سماجیات کی اصلیت یہ ہے کہ یہ سماجی مظہریات پر بنے بنائے اصولوں کے مجرد اور بے معنی اطلاق کے سوا کچھ نہیں۔درحقیقت یہ اصول گھٹیا قسم کی سوچ ہی ہوتی ہے جسے علمیت کا مصنوعی لبادہ اوڑھا دیا جاتا ہے۔

ادب کی ''عمرانیاتی'' تنقید کی سماجی دروں بینی اِس سے بھی نچلے درجے پر ہے اور علمِ 'عمرانیات' کے مقابلے میں کہیں زیادہ مبہم اور میکانکی ہے؛ اس طریقۂ کار میں ادب کے مباحث پر اُتنے ہی غیر حقیقی اور ٹھیٹھ روایتی انداز میں روشنی ڈالی جاتی ہے اور نتیجتاً اِن [مباحث] میں جمالیاتی عناصر اُتنے ہی مغائر ہو جاتے ہیں جیسا کہ ادب کے حوالے سے غیر سماجی نقطۂ ہائے نظر کے مباحث میں دیکھا جاتا ہے۔جمالیاتی روایت پرستی سے ولگر عمرانیات کا سمبند، جسے اکثر زیرِ بحث لایا جاتا ہے، اُن مباحث کا خاصا نہیں جن میں مارکس ازم کو بگاڑا جاتا ہے۔بلکہ اس سے برعکس بورژوا ادبی تنقید کے ذریعے جمالیاتی فارملزم کا یہ رجحان مزدور تحریک میں متعارف ہوا ہے۔تجریدی اور میکانکی قسم کی سماجیاتی عمومیتوں اور ادبی فن پاروں کے حوالے سے مفکرینِ جمالیات کے موضوعی نقطۂ نظر کے بلا واسطہ اور غیر نامیاتی اختلاط کو Taine، Guyau اور نطشے جیسے سماجی مفکرین کی ''کلاسیکی'' نگارشات میں با آسانی دیکھا جا سکتا ہے۔

پس ادب کے بارے عمرانی زاویۂ نگاہ میں جمالیات کے حوالے سے تنگ نظری پر مبنی موضوعیت سے بچنا

محال ہے۔ اس کے برخلاف تنقید کو زیادہ کنفیوژن میں ڈال دیتا ہے۔ ادبی مافیہا کو سمجھنے کے لیے کبھی مجرد قسم کے سماجی یا سیاسی نظریے کی طرف بھاگنا اور ادبی بُنتر کی جانچ بنانے کے لیے موضوعی قسم کے نظریات کی طرف لُڑھکنا کسی کی حقیقی ترقی یا تعمیری ارتقا کو بیان نہیں کرتا۔ تنقید کے لیے ایک منظّم بنیاد کی عدم موجودگی شدید تر صورت اختیار کر جاتی ہے، کیونکہ یہ دونوں انتہائیں ایسے سرمایہ دار کی بالواسطہ اور غیر محسوس قسم کی تغلیب کے لیے راہ ہموار کرتی ہیں جس کی ملکیت میں پریس ہے۔

اِس کی وجہ اولاً یہ ہے کہ اُن کی سیاسی آرا سطحی اور مبہم ہوتی ہیں، دیانت دار اور مخلص قسم کے ناقد اپنے سرمایہ دار مالکان کے ساتھ آسانی سے کسی سیاسی مصالحت پر پہنچ جاتے ہیں اور اس طرح ان کے مفادات کو تقویت پہنچاتے ہیں۔ دوسری طرف سماجی بحرانوں میں بھی اُن کے بے معنی قسم کے سیاسی و سماجی رویے کسی بامعنی مزاحمت کو پیدا نہیں کرتے (مسئلۂ ڈریفس اور پہلی عالمی جنگ اِس کی مثالیں ہیں)۔ اِس کی تیسری اور ہماری بحث میں سب سے اہم وجہ یہ ہے کہ سماج کے بارے اُن کے تصورات ناقدوں کو کوئی ایسا معروضی ضابطہ فراہم نہیں کرتے جس کے تحت وہ ادبی نگارشات کی جمالیاتی قدر و قیمت کی تعیین بنا سکیں۔ ایسا ممکن ہوتا ہے کہ نقاد ادب کو فقط اِس کے سیاسی مافیہا کی بنیاد پر جانچے اور اِس کی فن کارانہ خاصیت کو نظر انداز کر دے۔ (ایسی تنقید نے، مصنف کے سیاسی نقطۂ نظر کو اُس کی ادبی قدر و قیمت کے ساتھ بے تکے انداز میں ہم آہنگ کرتے ہوئے، اساسی جمہوری ادب اور پرولتاریہ کے انقلابی ادب کو ہر قسم کی جمالیاتی اور نظریاتی قدر و قیمت سے دور کرتے ہوئے اور اس میں فرقہ وارانہ اور کم تر درجے کی فنکارانہ اور تعقلی خود غرضی کو ہوا دیتے ہوئے اساسی جمہوری ادب اور پرولتاریہ کے انقلابی ادب کی فن کارانہ ترقی کو سامراجی دور میں انتہائی شدت کے ساتھ متاثر کیا ہے)۔ علاوہ ازیں وہ دوُرخی ذہنیت کا بھی مظاہرہ کر سکتا ہے (ایسی ذہنیت کا مظاہرہ کئی ایک چیزوں میں کیا جا سکتا ہے) یعنی جمالیاتی قدر سے سیاسی مافیہا کے مکمل خاتمے کی شکل میں۔ نتیجتاً اس قسم کے میکانکی بیانات کی صورت میں نکلتا ہے: ''بالکل غیر سیاسی، حتیٰ کہ سیاسی طور پر بھی انتہائی پس ماندہ ہے، مگر فن کاری کیسی [شاندار] ہے!''.... یا پھر.... ''فن کے حوالے سے تو بالکل بودا، لیکن فکری مافیہا، اُس کے رویے اِسے عظیم ترین فن پارہ بنا دیتے ہیں۔'' اِس کا نتیجہ ایسی آرا کی شکل میں نکلتا ہے جن میں سرے سے کوئی فن کارانہ معیار ہی نہیں ہوتا، اور جو کسی سیاسی غرض مندی تک محدود رہتے ہوئے، ہم عصر ادب کے مختلف پہلوؤں کی مبالغہ آمیز تعریف یا مبالغہ آمیز تنقیص پر منتج ہوتی ہے۔ جمالیاتی مباحث کا لبادہ اوڑھے رجعت پسند نظریے کے پہلوؤں کو نہ تو پہچانا جاتا ہے نہ ہی ان پر تنقید کی جاتی ہے۔ (باوجود عمومی سیاسی مافیہا کی سیاسی سمجھ کے) بلکہ بصورتِ دیگر یہ کسی ناقد کی نظروں میں آئے بغیر ترقی پسند نظریات اور فن پر اثر انداز بھی ہو سکتی ہیں۔ دوسری طرف زوال کے مروجہ رجحانات میں جمالیات کا ادغام بھی موجود ہے، جس کا لازمی نتیجہ یہ

ہے کہ اعلیٰ قدر و قیمت کے حامل فن پاروں کی صرف اس وجہ سے تحقیر کی جاتی ہے کہ وہ سیاسی مافیہا اور ادبی بُنتر میں ایسے ''دلچسپ''، اور ''بنیادی'' تضاد کا مظاہرہ نہیں کرتے۔

توازن و ارتباط کے لیے کوشش کرنے والے ہم عصر ناقدین اِس تضاد کو تجریدی انداز میں حل کرنے کی کوشش کرتے ہیں چنانچہ وہ نظری تکثیر کا شکار ہو جاتے ہیں۔ سطحی قسم کی ذہنی اُپج کے ساتھ وہ خاص ادبی رجحانات میں رائج تکنیکوں کو اپنے عہد کے مروجہ فلسفیانہ نظریات کے ساتھ منسلک کر دیتے ہیں اور فن کے اصولوں میں قافوری قسم کے تکنیکی تجربات کو فن کے اصولوں کا رتبہ عطا کر دیتے ہیں۔

پس ہم جدید بورژوازی تنقید کی ایک بنیادی خامی کی جڑ تک پہنچ جاتے ہیں کہ یہ 'غیر تاریخی ہے'۔ تاہم اس سے کچھ فرق نہیں پڑتا کہ یہ خامی شعوری ردِتاریخیت کے طور پر ظاہر ہوتی ہے یا پھر جعلی تاریخیت کے طور پر۔

اب تک ہم نے اس بات کا مشاہدہ کیا ہے کہ avant-grade تنقید میں یہ رجحانات کیونکر پروان چڑھے۔ اب یہاں بہت ضروری ہے کہ انتہائی متضاد جمالیاتی مکتبہ ہائے فکر کے سماجی، نظریاتی اور جمالیاتی اصولوں میں بین السطور پائی جانے والی مماثلت کا بھی جائزہ لیا جائے۔ (ہماری گفتگو یقیناً مخلص اور باصلاحیت ناقدوں ہی کے بارے میں ہے۔)

ہم نے فن میں نویکلے پن کی تجریدی، عدم ارتباطی اور یک رُخی مبالغہ آرائی کا ذکر کیا ہے۔ تسلیم کہ زندگی کی جدلیات میں 'قدیم' کے خلاف 'جدید' کی جدو جہد فیصلہ کُن رہی ہے اور یہ کہ اِس جدو جہد کی تفتیش و تحقیق اور سائنس کو اُس کی ٹھیک ٹھیک شناخت دینے کا عمل یعنی کہ کیا کچھ نیا ہے اور کیا کچھ ناگزیر ہے، ادبی تاریخ و تنقید کے لیے فیصلہ کُن رہے ہیں۔ لیکن اِس بات کی تعیین کہ 'جو کچھ کہ نیا اور ارتقائی ہے' صرف اُس وقت ممکن ہے جب پورے تاریخی عمل کی تفہیم ہو گی، یعنی صرف بامعنی تحریکات کی تعیین کی صورت میں۔ حقیقی زندگی میں انتہائی متضاد رجحانات اور مظہریات باہم اختلاط پذیر رہتے ہیں؛ جو چیز کہ بادی النظر میں انوکھی یا عجیب دکھائی دے اُسے ایسی چیز کے بطور ہرگز نہ لیا جائے جو کچھ کہ حقیقتاً 'جدید' ہے۔

1914 سے پہلے کے سوشل ڈیموکریٹ ترمیم پسندوں نے بقول ان کے متروک مارکسی فکر کے خلاف ''جدید'' مارکسیت کا نعرہ بلند کیا۔ درحقیقت کٹر مارکسزم کو بقا دینا نیم کانشینئن فکر، ماخ کی جدت طرازی (ٹریڈ یونین میں برگسونین تجربیت) کے برخلاف ترقی پسندانہ قدم تھا۔ لینن نے اُس وقت حقیقتاً 'کچھ نیا' متعارف کروایا تھا جب اُس نے ''پارینہ کار'' مارکسیت کی بنیاد پر اُس نئے معاشی، سیاسی اور تہذیبی مظہر کا تجزیہ کیا جو سرمایہ داری کی سامراجی سٹیج پر نمود پذیر ہو رہا تھا جس سے انقلابی مزدور تحریک اور جمہوری اور پرولتاریہ تحریک کی بابت نئے نظریات نے جنم لیا۔

ادبی مسائل میں بھی تاریخ کی مقرونی تفہیم اِس امر کی تعیین کے لیے بنیادی لازمیت کا درجہ رکھتی ہے کہ 'وہ کیا ہے جو کچھ کہ حقیقی معنوں میں 'جدید' اور ارتقائی ہے'۔ لیکن مدرسانہ ادبی تاریخ اور ''ایوانٹ گارڈ'' تنقید دونوں مقرونی تاریخی بنیاد سے عاری ہیں۔ جمالیات اور ولگر عمرانیات (اُن وسیع معنوں میں جن میں ہم اِس اصطلاح کو استعمال کر رہے ہیں) دونوں تاریخیت کے خاتمے کے سلسلے میں برابر کا کردار ادا کرتے ہیں۔ مدرسانہ فکر کلاسیکی ادب کی مقبولیت کی وجوہات اور اُس کے ترقی پسندانہ خصائص کی تفہیم بنانے میں اور اس ادب کے جمالیاتی مسائل کا تنقیدی سماجی مسائل سے اور قومی تاریخ یعنی ماضی، حال اور مستقبل سے اِس کا جو تعلق ہے، اُس کی نشاندہی کرنے میں ناکام رہتی ہے۔ پس یہ، سطحی قسم کے اسلوبیاتی عناصر (جیسے ''راست پن'') اور مافیہا (''خالص فن''، اُٹھان'' سماجی حقیقت سے ماورا، ''رجعت پسندی'') کے تجریدی اضافی پہلوؤں کو تنہا کرتے ہوئے کلاسیکی ادب کو بے جان گھونگوں میں بدل دیتی ہے۔ فن میں آنے والی ہر حقیقی ترقی کے خلاف یہ کلاسیکی فن پاروں کو بد ہیئت ڈھانچوں کے طور پر استعمال کرتی ہے۔

'اگرچہ ایوانٹ گارڈ ناقدین کلاسیکی ادب کی اس مسخ شدہ شکل، اور ہر نئی چیز کی پیش کش کے خلاف رکاوٹ کھڑی کرنے والے عناصر کے خلاف احتجاج میں حق بجانب ہیں، مگر وہ مکتبی ناقدوں کی مجرد 'رِدِ تاریخیت' کے ابہام کو جاننے کے اہل نہیں ہیں۔ بلکہ وہ خود بھی تاریخ کا اُتنا ہی تجریدی ابہام پیدا کرتے ہیں، یہ ابہام مکتبی ناقدوں کی غلطی کو [دور کرنے کے بجائے] اُلٹ دیتا ہے: مکتبی ادبی تاریخ متقدمین کو ''متبرک'' کا درجہ دے دیتی ہے؛ ''ایوانٹ گارڈ'' ادبی تھیوری اِسی مقصد کے لیے ''جدید'' کا نعرہ بلند کرتی ہے۔ مقدم الذکر فن کے 'حال' کو مدِ نظر رکھتی ہے نہ 'مستقبل' کو، مؤخر الذکر کی نظروں میں 'ماضی' کی کوئی وقعت نہیں۔ ''ایوانٹ گارڈ'' نقاد تحریر و تخلیق میں متعارف ہونے والی ہر نئی تکنیک کو ''ادبی انقلاب'' قرار دیتے ہیں اور اِس طرح کے اعلانات کرتے ہیں کہ ہر اُس چیز کو ردی کی ٹوکری میں پھینک دینا چاہیے جو ''قدیم'' ہو چکی ہے۔

اُس وقت اِن دونوں انتہاؤں کی عدم تاریخیت کا بھانڈا پھوٹ جاتا ہے جب وہ اپنے نظریات کی ''تاریخی'' بنیادوں کی بابت بیان کرتے ہیں۔ یہ حقیقت خاصی دلچسپ ہے کہ دونوں انتہائیں اپنے بنیادی طریقۂ کار میں انتہائی مماثل ہیں۔

پہلی بات تو یہ ہے کہ وہ ادب کو ہمیشہ سماجی ارتقا سے کاٹ کر دیکھتے ہیں یا اگر یہ ادب کے سماجی ارتقا سے تعلق کی نشاندہی کرتے بھی ہیں تو تجریدی اور غیر تاریخی نقطۂ نظر کے تحت کرتے ہیں (یعنی ماحول اور موسمی حالات سے کھینچ تان کر اِسے ولگر عمرانیات کے اُن تصورات تک لے جاتے ہیں جو طبقات اور قوم کے بارے میں ہیں)۔

ثانیاً یہ کہ عمومی ارتقا کا تسلسل (جو انتہائی درجے کے تضادات سے پُر ہوتا ہے اور عموماً چھلانگیں مارتا ہوا پیش

قدمی کرتا ہے) منقطع کر دیا جاتا ہے؛ طریقۂ کار کی رو سے اِس سے کوئی فرق نہیں پڑتا چاہے کوئی کہے: ''گوئٹے کی موت کے ساتھ ہی سچا فن بھی اختتام پذیر ہوا''؛ یا، ''غیر جانبداریت (یا تاثریت، اظہاریت یا ورائے واقعیت) کے ساتھ بالکل نئی طرز کا فن آغاز پذیر ہوتا ہے۔'' صرف اور صرف فرق پر یک طرفہ اور تجریدی انداز میں زور دینا، ایسے الفاظ میں ترقی کے نئے دور کے خدوخال واضح کرنا: ''جو کچھ کہ اِس سے قبل رائج تھا' یہ' اُس سے بالکل ہی مختلف ہے''، قدیم وجدید کی باہمی کشمکش میں ہر لحظہ بدلتے ہوئے جدلیاتی عناصر کا مطالعہ نہ کرنے، 'قدیم' کے انجام پذیر ہونے سے پہلے اس کی بُنتر میں متنوع تبدیلیوں سے قطع نظر کرنے کا مطلب یہ ہوا گا کہ وہ چیز چھُٹ رہی ہے جو کچھ کہ حقیقتاً نئی اور تاریخی طور پر طے شدہ ہے جب کہ جنہیں مرکزیت دی جا رہی ہے وہ (یعنی تکنیکی اور نفسیاتی) خصائص درحقیقت سطحی اور بے معنی ہیں۔

ثالثاً، دونوں انتہائیں اپنے غیر تاریخی اور عدم سماجی نظریات اپنی بنیادی تنقیدی اصطلاحوں کے ذریعے بیان کرتی ہیں جو اُنہوں نے حیاتیات اور نفسیات سے مستعار لی ہوتی ہیں، وہ اُنہیں بڑھا چڑھا کر مصنوعی بناتے ہوئے سطحی قسم کی عمومیت میں روایتی تجریدیت دیتے ہیں اور زوال پذیر سرمایہ داری کے سطحی مظہریات کے لیے غیر تنقیدی انداز میں استعمال کرتے ہیں۔ مکتبی مفکرین علمِ بشریات سے متعلق بے معنی اصطلاحات استعمال کرتے ہیں، جیسے ''ageing'' یا ''weariness'' یا ''exhaustion'' وغیرہ، جب کہ ''avant-grade'' نقاد عموماً اِس قسم کی اصطلاحات استعمال کرتے ہیں ''نوجوانوں کے حقوق'' یا ''نئے محرکات'' کی لازمیت وغیرہ۔ اگرچہ یہ بات کرنے کا عمومی ڈھنگ ہے ''نئی بنیادوں'' کے حامل بہت سے ناقد ہم عصر تہذیب کی حیاتیاتی، نفسیاتی یا تصوفانہ ''ageing'' پر اپنے دلائل کی بنیاد استوار کرتے ہیں۔ صرف ایک ضرورت اُس ''کائناتی خدشے'' کی طرف اشارہ کرتی ہے جو وارنگر، جو کہ اظہاریت کا نظریہ ساز ہے، کے ہاں ''empthy'' یا سپنگلر کے نظریات جو اب تک اپنا اثر برقرار رکھے ہوئے ہیں، کے مقابلے میں تجریدی فن کے لیے تعقل کا اہتمام کرتا ہے۔

اگر اِس تصوفانہ نفسیاتیت کے داخلی اغلاط کو منظرِ عام پر لانے کے بجائے اُن محرکات کا جائزہ لیا جائے جو اِس کی پیدائش کا باعث ہیں تو دونوں متضاد تحریکوں میں مشترک طریقۂ کار کا انتہائی واضح سراغ مل جائے گا۔ پھیکا پن اور مبالغہ آرائی، نئے حسیات کے لیے اکتاہٹ سے بھرپور بدمزگی اور بے سکونی، روزمرہ معمولات کی ان چاہی قبولیت اور بے قابو اور ناقابلِ قیاس معاشیاتی قوتوں کے اکتاہٹ سے بھرپور حملے: یہ اور اِس سے ملتے جلتے کئی ردِ عمل اجارہ دار سرمایہ داری کے تحت پروان چڑھنے والی زندگی کی مشترکہ صورتِ حال سے جنم لیتے ہیں۔ یہ اُنہیں افراد میں بیک وقت پھوٹ پڑتے ہیں یا پھر یکے بعد دیگرے۔ اِن خاص مظہریات کی بظاہر غیر محدود انواع جو بنیادی طور پر مماثل اور یک جہتی ہوتی ہیں، دراصل پیچیدہ طبقاتی تفریق اور طبقاتی جدوجہد میں آنے والی تیز ترین

تبدیلیوں کے اظہار کی ایک نوعیت ہے جو مختلف افراد میں مختلف قسم کے ردِعمل پیدا کرتی ہے۔

یہاں تک کی گفتگو سے ایک بات تو واضح ہے کہ آج کے اکثر ناقد اور ادبی ماہر پختہ ترین ارادوں اور عزم و ہمت کے باوجود اپنے طبقے کی عمومی سیاست کے خلاف فقط نحیف سے مزاحمت ہی دکھا پاتے ہیں۔ بڑھتے ہوئے دباؤ کے غیر مرئی اثرات اور ادب پر (حتیٰ کہ فقط جمالیاتی بیان کی حد تک ہی) معروضیت کو لاگو کرنے سے اُن کا اپنا احتراز ہی دراصل انتشار ہے ___ یہ آرا کا انتشار ہے، جو ایک ایسی جدل ہے جس میں ہر شخص اپنی ذات میں محدود ہے، یعنی نظریات کا انتشار: ہمیں یہاں اعادہ کرنا پڑے گا کہ یہ سب کچھ بڑے بڑے ناقدوں اور لکھاریوں کے عمومی سرمایہ دارانہ بگاڑ کا نتیجہ ہے۔

ایسی سماجی اور نظریاتی صورتِ حال میں کیسے ممکن ہے کہ ''ناقد'' اور ''لکھاری'' کا باہمی تعلق نارمل ہو۔ خوش قسمی سے چند مستثنیات کے علاوہ ہر شخص حزبِ اختلاف کو انتہائی معمولی نوعیت کے حریف سمجھتا ہے۔ تخلیق کار کی نظروں میں اچھا نقاد وہ ہے جو اُس کی ''تعریف'' کرے اور مخالفین کی تنقیص کرے جب کہ بُرا نقاد وہ ہے جو اُسے حدفِ تنقید بنائے یا ''دیگر'' کی توصیف کرے۔ ناقد کے لیے ادب کی زیادہ مقدار 'روزی کمانے' کے ایسے بے کیف سے ذریعے کی نمائندگی کرتی ہے جس میں بہت زیادہ مشقت اُٹھانی پڑتی ہے۔ جس ماحول میں کسی قسم کا معیار وجود ہی نہ رکھتا ہو، جہاں سرمایہ دار مالکان کی طرف سے سیاسی اور معاشی دباؤ کی کیفیت ہو، جہاں معمولات کی بجاآوری اور سنسنی خیزی کا بڑھتا ہوا رجحان اور مقابلے کی بے نتیجہ قسم کی فضا، تلوار کی طرح سر پر لٹکتی ہوئی مالی و اخلاقی تباہی کی مسلسل کیفیت ہو، وہاں بے ضابطہ سے جتھے جنم لے لیتے ہیں جن کی جمالیاتی اور اخلاقی سطح ایسی ہوتی ہے کہ اُن کی نظروں میں کسی غیر کی کوئی وقعت نہیں ہوتی۔ (فقط چند ایک نقاد یا تخلیق کار عمومی صورتِ حال کو بدلنے سے قاصر رہتے ہیں۔)

''لیکھکھ'' اور ''ناقد'' کا باہمی تعلق آج کے سرمایہ دارانہ ماحول میں کیسا دکھائی دیتا ہے؟ مدتوں پہلے نقادوں اور مصنفوں کو خصوصاً مدِنظر رکھے بغیر ہائنے نے شاعرانہ انداز میں کہا تھا:

تُم مجھے کم ہی سمجھ پائے ہو،
اور میں تمہیں کم ہی سمجھ پایا ہوں،
میں تمہیں تب ہی سمجھ پایا ہوں، اور تم مجھے تب ہی سمجھ پائے ہو،
جب ہم زوال میں ملے ہیں۔

اب ہم اُس قدیمی کہنہ مشق لکھاری پر بات کرتے ہیں جب تحریر و تخلیق کی ابھی تخصیص کاری نہیں ہوئی تھی۔ یہاں سب سے نمایاں یہ ہے کہ اِن لکھاریوں کی اچھی خاصی تعداد جمالیات اور تنقید کی تاریخ میں بھی اہم مقام و مرتبے کی حامل ہے۔ اب ہم صرف اُن شخصیات کی بات نہیں کر رہے جو اِس سلسلے میں سرِ دست ذہن میں آتی ہیں، یعنی لیسنگ، گوئٹے، سکلر، پشکن اور گورکی وغیرہ۔

اُن عظیم تخلیق کاروں کو ذہن میں لائیں جنہوں نے ٹھیٹھ معنوں میں تنقید نہیں لکھی۔ 'اداکاروں' کے ساتھ ہیملٹ کی گفتگو کا لُبِ لباب کیا ہے اور بعد ازاں Hecuba میں اُس کی خود کلامی کیا مطلب دیتی ہے (اُن کی ڈرامائی اور شاعرانہ اہمیت سے قطع نظر)؟ کیا یہ ڈرامے کی جمالیات کے حوالے سے، بلکہ اِس سے بھی بڑھ کر فن اور حقیقت کے باہمی تعلق پر غیر معمولی اور بامعنی تبصرے نہیں ہیں؟ اس سے بھی کہیں پہلے 'ارسٹوفینیز' کے ڈرامے *Frogs* میں ایسکیلس اور یوری پڈیز کے تنازعہ ہی کو لے لیجیے۔ اس [ڈرامے] کے براہِ راست طربیہ اثرات سے قطع نظر، کیا یہ دورِ المیہ کے عروج میں یونانی المیے کے اجزا میں سماجی، اخلاقی اور جمالیاتی عوامل کا انتہائی دقیق تجزیہ نہیں پیش کرتا؟

ادبی سیاق و سباق کی حدود میں پائی جانے والی ایسی تنقید کی مثالیں ان گنت ہیں۔ ہیملٹ سے لے کر گوئٹے کے *Wilhelm Meister* کی بحثوں تک، بالزاک سے ٹالسٹائی اور گورکی تک ہمیں ادبی معنویت اور نظریاتی داخل بینی کی اِس نامیاتی وحدت کے مربوط سلاسل نظر آئیں گے۔ قدیمی طرز کے تخلیق کار کا مطالعہ کرنے اور اُس کی قدر و قیمت کی تعیین کے سلسلے میں اِن خصائص کو بڑھا چڑھا کر بیان نہیں کیا جا سکتا۔ اِن عہد ساز تخلیق کاروں کی ادبی عظمت کا دار و مدار بہت حد تک اُن کی فلسفیانہ سوجھ بوجھ پر ہے۔ اِس کی وجہ صرف یہ ہے کہ اُنہوں نے اپنے عہد کے معتبر معاشرتی مسائل کا انتہائی باریک بینی سے مطالعہ کیا اور اِسی بنا پر وہ حقیقت کو جامعیت کے ساتھ آئینہ کرنے میں اور اپنے عہد پر اِس کے جملہ اجزائے ترکیبی کے ساتھ روشنی ڈالنے اور اِنہیں ادب کا حصہ بنانے میں کامیاب ہوئے۔

جب اِس زاویۂ نگاہ سے دیکھا جاتا ہے تو ادب و فن کے حوالے سے اُن کی سچی اور عمیق سوجھ بوجھ حقیقت پر اُن کی تعقلی گرفت کا صرف ایک پہلو ہی بنتی ہے، کیونکہ یہ 'حقیقت' کے انتہائی موزوں و مناسب اظہار کے لیے بنیادی شرط ہے۔ تجربۂ حیات کی غرابت کا سامنا ہمیں بعد میں آنے والے سپیشلسٹ مصنفین میں نظر آتا ہے۔ اُن کی بنیادی فلسفیانہ تیاری کا محدود پن اور گھٹیا پن، اور پھر اس ذاتی تجربے کی بنیاد پر وہ جو جامع نظریہ استوار کر لیتے ہیں، ان کے کم تر درجے کی فن کاری پر مبنی اُن کی کردار نگاری کی وجہ ہے۔ بالزاک اور زولا کے موازنے میں

پال لافارج نے اِس ادبی رجحان کی نشاندہی کی ہے (اور ایک مفکر اور تخلیق کار کے بطور، سامراجی دور میں زولا اپنے اکثر ہم عصروں کے سامنے دیوتا کی حیثیت رکھتا ہے۔) ماضی کے عظیم تخلیق کار ادب اور فن کو ایک اہم ادبی مظہر کے بطور لیتے تھے اور ان کا [یعنی ادب وفن کا] انسان کے سماجی اور اخلاقی وجود کے ساتھ جدلیاتی تعلق تھا۔ ادب اور فن جو باہمی تعلق رکھتے ہیں اُس کا عمیق مطالعہ جامع اور گہری کردار نگاری کے لیے بنیاد فراہم کرتا ہے۔ ایسے مطالعات ماضی کے ادب میں اتفاقیہ نوعیت کے نہ تھے۔ اگر تخلیق کار کو اپنے ادب پارے کے لیے درکار حقائق کی فراہمی کے لیے علم کے کسی میدان میں چھان پھٹک کرنی پڑتی ہے تو یہ دورِ حاضر کا مرض ہے۔ ماضی کا تخلیق کار زندگی کے وسیع و عریض اور زرخیز ذخائر سے [مطالب] تلاش کرتا تھا۔ وہ اگر کسی بنیادی مطالعے کا اہتمام کرتا تھا تو فقط اس مقصد کے لیے کہ فن پارے کی خاص جزیات کو ضروری بڑھت دی جا سکے۔

ایک مصنف کی تحقیقات کی سمتیں اور نتیجتاً اُن کی مافیہا اور مقاصد اصلاً مختلف تھے۔ ماضی کے تخلیق کار اپنے بنیادی مواد کے لیے عمیق تحقیقات کا اہتمام کرتے تھے جس سے اُنہیں تفہیم کی وُسعت اور گہرائی حاصل ہوتی تھی۔ لیکن ایسے تخلیق کار جو محض سرِ دست موجود فن پارے کی تکمیل کی خاطر زندگی کے کسی ایک شعبے سے نبرد آزما ہوتے ہیں، اور اُس شعبے کے صرف اُن پہلوؤں ہی سے سروکار رکھتے ہیں جو اُن کے طے شدہ ''مقصد'' کے حوالے سے مواد فراہم کرتا ہے، ایسے تخلیق کار یک رُخے، نامکمل اور سطحی قسم کے مشاہدات سے باآسانی مطمئن ہو جاتے ہیں۔

اپنی بحث میں ہم نے یہ مطالعہ نہیں کیا کہ ماضی کے تخلیق کاروں کے لیے تحقیقات کے موضوع ادب خود کیونکر فراہم کرتا تھا۔ ہم نے اُن کے نقطہ ہائے نظر کی نسبتاً بلند نظریاتی سطح کا مطالعہ کیا ہے، اور یہی بلند سطح اُن کی ادبیت کو رفعت عطا کرتی ہے۔ ہمیں اپنی گفتگو کا آغاز اِنہی مطالعات سے کرنا ہوگا تاکہ اِس بات کا سراغ لگایا جا سکے کہ اِن عظیم تخلیق کاروں نے جمالیاتی مسائل کے لیے جن معروضی تحقیقات کا اہتمام کیا تھا وہ اُن کے تخلیقی فن پاروں کی عظیم الشان [معنوی] وسعت سے نامیاتی طور پر لازمیت میں کیونکر ناگزیر تھے۔ ہیملیٹ یا Wilhelm Meister جیسے کرداروں میں اگر کثیر الجہتی اور شاعرانہ وسعت جیسے خصائص پائے جاتے ہیں تو اِس کی وجہ صرف یہ ہے کہ خود اُن کے تخلیق کار اُن مسائل پر دسترس پا گئے تھے جو اُنہیں کرداروں کے بطور حرکت دیتے ہیں، اور اِس وجہ سے کہ اُن کے تخلیق کار نہ صرف اُن کے حیاتیاتی، نفسیاتی اور اخلاقی خصائص کا سراغ لگانے کے بھرپور اہل تھے بلکہ اُن کے نفسیاتی اشارات کی انتہائی ماہرانہ تعیین بنانے کی بھی اہلیت رکھتے تھے۔ فرین ہوفر یا گیمبیرا کے کرداروں کے ذریعے بالزاک فن کے بنیادی مسائل پر اپنی مہارت کا مظاہرہ کرتا ہے جب کہ گوبسیك یانوسین جن کے ذریعے وہ مالیات کی مہارت دکھاتا ہے۔

جہاں تک کردار نگاری کی عمومی مافیہا اور تراش کا تعلق ہے، اس سلسلے میں عظیم لیکھک اور عظیم ناقد کا یہ

امتزاج فنکار کی نظریاتی سطح کے عام سے مسئلے کا فقط ایک پہلو ہے۔

ہمیں اِس امتزاج کے اثرات نمایاں ترین شکل میں نظر آتے ہیں جب ہم دِدرو، لیسنگ، گوئٹے یا شلر ایسے ادیبوں کی ناقدانہ سرگرمیوں کا ٹھیٹھ معنوں میں جائزہ لیتے ہیں۔ مقاصد کی عالمگیریت اور معروضیت سے لگاؤ بھی اُتنی ہی اہمیت کے حامل نظر آتے ہیں۔ مقدم الذکر کے حوالے سے ہمیں زیادہ گفتگو کی ضرورت نہیں ہے۔ دِدرو اور شِلر مفکرین تھے جنہوں نے تاریخِ فلسفہ میں بھی اہم کردار ادا کیا ہے۔ ڈارون کے پیش رو کے بطور گوئٹے کی اہمیت اور بائبل کی جدید تنقید کے بانی کے بطور لیسنگ کی اہمیت روزِ روشن کی طرح عیاں ہے۔ یہ عظیم تخلیق کار۔ نقاد کسی بھی وقت ادب کے کسی میدان میں فقط ''ماہرین'' نہیں رہے۔ اِنہوں نے ادب کو ہمیشہ اپنے عہد کی سماجی اور ثقافتی زندگی کے معتبر مسائل کے ساتھ وسیع ترین تعلق ہی میں دیکھا ہے۔ اُنہوں نے اپنے خاص جمالیاتی مسائل کو ایسے ہی طریقۂ کار میں پیش کیا ہے۔ فن کی نوعیت اور مخصوص مقرونی فن کارانہ مسائل کی بابت اپنی تحقیقات کو اپنے عہد کی سماجی اور ثقافتی زندگی کے انتہائی اہم اور بنیادی مباحث سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کرتے تھے۔

معروضیت کے ساتھ اُن کی وابستگی کی تفہیم آج بہت مشکل ہے۔ اس کاوش کو اِس کی پوری کُلیت اور امکان میں سمجھنے کے لیے ہمیں تخلیق کار کی اِس نوع سے تعلق رکھنے والے اُس نمائندہ مصنف کا باریک بینی سے مطالعہ کرنا پڑے گا جس نے الگ سے روایتی تنقید تو نہیں لکھی البتہ خود اپنی نگارشات کی وضاحت میں اور خود اپنی تخلیقی سرگرمیوں کے حوالے سے ذاتی نوعیت کے اطمینان کی خاطر ادب کے مطالعے کا اہتمام کیا۔ اِس نقطۂ نظر کے تحت ہم **کورنائلے**، **ریسائنے** یا **الفائر** کے دیباچوں کا مطالعہ کر سکتے ہیں یا ''قدیم الیہ'' پر **مینزونائی** کے مبنی فیسٹو کا جائزہ لے سکتے ہیں، علاوہ ازیں **فیلڈنگ** کے ناولوں اور **پشکن** کے نوٹس میں بکھرے ہوئے تبصرے، اور اگر نشاۃِ ثانیہ کے دور کو بھی شامل کر لیا جائے تو **ہیبل** کی ذاتی بیاضیں، **گوٹ فرائڈ کیلر** کے خطوط اور ڈرامے اور رزمیے پر **اوٹو لُڈوِگ** کے مضامین وغیرہ سب اِس ضمن میں شامل ہیں۔

خوش قسمتی سے یہ بات با آسانی سمجھ آ جاتی ہے کہ ہر معاملے میں نقطۂ تخصیص خود اُن کا اپنا تخلیق پارہ ہے، کیونکہ تخلیقی عمل کے باریک ترین مسائل کے ساتھ تخلیق کاروں کا انتہائی قریبی تعلق اِن مطالعات کے قدر و قیمت میں (اس سلسلے میں مدِ نظر رکھے گئے مقرونی مسائل اور اُن کے ممکنہ حل، ہر دو کے حوالے سے) بے پناہ اضافہ کرتا ہے۔ لیکن اُن کی اپنی نگارشات کے مسائل فنکارانہ مطالعات کے لیے محض نقطۂ آغاز اور بنیاد ہی فراہم کرتے ہیں۔ اُن کی گونا گونی اور ایک دوسرے کے ساتھ اُن کی سخت مخالفت سے قطع نظر یہ ساری کاوشیں معروضی حقیقت کی تلاش ہی کی غمازی کرتی ہیں۔ وہ سب کے سب ایک ہی سوال اُٹھاتے ہیں جو اگرچہ اپنی مافیہا، اپنی نظریاتی حدود اور طریقۂ کار میں مختلف ہوتا ہے کہ: وہ 'کیا' ہے جو میری تخلیقی کاوشوں سے معروضیت میں ہم آہنگ ہو؟ 'وہ'

کہ جس کے لیے میں بطور تخلیق کار انتہائی عرق ریزی کے ساتھ سرگرداں ہوں، فن کارانہ بُنتروں کے معروضی قوانین میں کیسے رواں دواں ہوسکتا ہے؟ میں اپنی موضوعیت اور اپنی فنکارانہ انفرادیت کو فن کے معروضی تقاضوں کے ساتھ کیسے ضبط و ترتیب دے سکتا ہوں، وہ بھی اُن معروضی سماجی رُجحانات کے اندر رہتے ہوئے جو لاشعوری طور پر عوام میں اظہار کا تقاضا کر رہے ہیں؟

بے پناہ تجربے اور فنکارانہ ضبط و ترتیب سے بھرپور زندگیوں کے جذبات کے ساتھ معروضیت کے لیے کی جانے والی جدوجہد ہی وہ چیز ہے جو معتبر تخلیق کاروں کی تنقیدی سرگرمی کو اُس تصنع اور بناوٹ کی مہارت سے ممیّز کرتی ہے جس نے سرمایہ داری کے تحت رواج پایا۔ **مینزونائی** نے بھی **فلوبئیر** (جو نئی طرز کا انتہائی ژرف بین اور بامعنی تخلیق کار ہے) کی طرح اپنی تحقیقات کا آغاز اُن خاص مسائل سے کیا جو خود اُس کی اپنی تخلیقی سرگرمی سے منسلک تھے۔ دونوں تخلیق کار اُن خاص مسائل کے لیے سرگرداں رہے جو اُس خاص وقت میں اُن کی نگارشات کو درپیش تھے جس میں کہ وہ لکھ رہے تھے، اور کس طرح اُنہیں خود کو تعقلی اور فنکارانہ سطح پر ایسے ادیبوں کے بطور تیار کرنا پڑا کہ اِن مسائل سے نمٹا جا سکے۔

لیکن **مینزونائی** خود اپنے تخلیق پارے کے خاص مسائل کی معروضی تحقیقات سے آگے نکلتا ہوا ٹھوس مقرونی مسائل تک پہنچ جاتا ہے: یعنی ادب کے ذریعے تاریخ بیان کرنے کے مسئلے میں الجھ جاتا ہے، یہ ایک ایسا مسئلہ تھا جو انقلابِ فرانس اور نپولین کے بعد نظریاتی ضروریات سے وجود پذیر ہوا جب تاریخ کو ادب کے ذریعے بیان کرنے کے تاریخی شعور اور خواہش نے جنم لیا۔ قومی یگانگت کی اس شدید ترین خواہش نے، جو اٹلی کے لوگوں میں اِس دور میں نمودار ہوئی، اِس ذمہ داری پر زور دیا کہ قومی ماضی کے الم ناک موڑ کو اتنے ڈرامائی انداز میں پیش کیا جائے کہ قوم اُن سماجی اور انفرادی محرکات کو سمجھ سکیں جو قوم کو سیاسی طور پر توڑ کر چھوٹی چھوٹی خود مختار ریاستوں میں منقسم کرنے کا باعث بن رہے تھے، تاکہ اٹلی کے لوگ قومی ماضی کے الم ناک حادثے سے سبق حاصل کریں اور مستقبل کی جدوجہد کے لیے قوتوں کو مرتکز کریں۔

مینزونائی نے یہ سمجھا کہ وہ ڈرامائی بُنتر جس نے رومانوی قصوں میں **کورنائلے** سے **الفائری** تک نشوونما پائی تھی اتنی محدود اور عمومی ہے کہ یہ نئے تاریخی جذبات کو انتہائی ترقی یافتہ کرداروں کے ذریعے مناسب فنکارانہ اظہارات دینے سے قاصر ہے۔ پس اُس نے کلاسیکی ڈرامے کے خلاف تلوار سونت لی۔ اگرچہ **مینزونائی** کی تحقیقات خود اُس کی اپنی تخلیقی کاوشوں کا نتیجہ تھیں، یہ وسیع تر سماجی اور جمالیاتی اہمیت کے مسائل کو سمجھنے میں بھی مددگار ثابت ہوئیں۔ کردار نگاری، پلاٹ اور کلاسیکی المیہ کے ذریعے تاریخ بیان کرنے کے حوالے سے اپنی تنقیدات میں درحقیقت **مینزونائی** قدیم ڈرامے کی اُس نظریاتی ڈرامے کے معنوں میں جانچ بنا رہا تھا

جو اُس کے نزدیک اُس دور کی ضرورت تھا، یعنی ایسا طاقتور اور مقبول ڈرامہ جو قومی حب الوطنی کے جذبات پیدا کرنے کی اہلیت رکھتا ہو۔

فنکارانہ مسائل پر فلوبیئر کے شذرات بالکل علیحدہ سمت اختیار کرتے نظر آتے ہیں۔ یہ بورژوا معاشرے کی جمالیاتی اور اخلاقی بدصورتی کے حوالے سے، اور سرمایہ داری کے ہاتھوں سچے فنکار کی زبردستی کی تالیفیت کے خلاف ایک با صلاحیت تخلیق کار کے المیاتی، جمالیاتی اور سماج میں سرائیت کر جانے والے تاثرات ہیں۔ ہمارا مقصد یقیناً فلوبیئر کی یادداشتوں کی اہمیت کم کرنا نہیں ہے۔ جدید فن کار کے سماجی، نفسیاتی، اخلاقی اور جمالیاتی مسائل کو سمجھنے کے لیے فلوبیئر کے خطوط سے بڑھ کر شاید کوئی دستاویزات نہ ملیں۔ علاوہ ازیں یہ خطوط تخلیقی عمل کے انفرادی مسائل اور تخلیق کے تکنیکی مسائل کے حوالے سے انتہائی باریک مطالعات __ جیسے زبان، نثری آہنگ وغیرہ __ سے لبریز ہیں، علاوہ ازیں ان میں مختلف تخلیق کاروں کے اسالیب پر تبصرے بھی موجود ہیں۔ لیکن اِن کی بنیادی سمت اور اندازِ نظر موضوعی ہی ہے، بالخصوص اُس وقت جب فلوبیئر خود اپنے تخلیقی مسائل پر بات کرتا ہے۔ سماجی نقطۂ نظر سے اُس کے اعترافات سرمایہ داری کے تحت ہونے والے تخلیق کار کے اکلاپے کے حوالے سے محض تلخی سے بھرپور طنزیہ قسم کی شکایات کی سطح تک رہتے ہیں، ایسی شکایات زیادہ سے زیادہ منتشر قسم کے قولِ تضاد کی سطح تک بلند ہوتی ہیں۔ اُس کے خطوط کے تنقیدی قاری کے لیے کشش اِس بات میں ہے کہ اگرچہ یہ اپنی مافیہا اور اثر پذیری کے اعتبار سے انتہائی زرخیز ہیں، تاہم اُس کی کوئی بھی جمالیاتی بحث ادب کے بنیادی سوالات کی گہرائی تک نہیں جاتی۔ جدید ناول میں جدید بے لچک تجربۂ حیات کے روبرو، اور عوام الناس تک رسائی کے نئے امکانات میں پلاٹ، کردار نگاری، ساخت اور نفسِ مضمون جن تبدیلیوں سے دوچار ہوتے ہیں، بیانیہ تکنیک میں جن بنیادی مسائل سے سامنا ہوتا ہے؛ ان نئے مسائل کے ساتھ نبرد آزما ہوتے ہوئے فلوبیئر کی اپنی کاوشیں قدیمی رزمیائی تکنیک کے ارتقا کی شکل میں کیسے منتج ہوتی ہیں؛ اُس کی کاوشیں اِن مسائل کے حل کے لیے کس حد تک محض ذاتی کوشش بن کر رہ جاتی ہیں اور وہ بیانیہ کے لیے نئی عمومی جہات کی تعیین بنا پاتی ہیں __ ان سب سوالات کے لیے ہمیں فلوبیئر کے رسائل میں کوئی واضح جواب نہیں ملتا، حتیٰ کہ بنیادی سوالات اُٹھانے کے اطوار بھی نظر نہیں آتے۔ تاہم یہ امر انتہائی واضح اور خصوصیت کا حامل ہے کہ جب *Salammbo* کی اشاعت کے بعد Sainte-Beuve اور فلوبیئر کے درمیان بحث چھڑ گئی تو اُس نقاد نے جو کسی حوالے سے بھی فلوبیئر سے زیادہ پڑھا لکھا نہیں تھا، تاریخی ناول کی بابت [فلوبئیر جیسے] عظیم ناول نگار کے مقابلے میں انتہائی بامعنی سوال اُٹھائے جن کا جواب اُس نے صنائع بدائع پر تکنیکی آرا کی شکل میں دیا۔

اپنے مضمون "Concerning Naive and sentimental Poetry" میں شِلر کا نقطۂ آغاز بھی

موضوعی، بلکہ اس سے بھی بڑھ کر سوانحی ہے۔ یہ جرمنی کی ادبی تاریخ میں ایک خامی ہے کہ گوئٹے اور شِلر میں تاریخی مسابقت کی جڑیں اُن کی شخصیات کی تفریق میں ملتی ہیں اور یہ کہ شِلر نے یہ مضمون گوئٹے کے مقابلے میں اپنے تخلیقی طریقۂ کار کے نظریاتی دفاع کی ضمن میں لکھا تھا۔ اس [مضمون] کی بحث اپنے گہرے ذاتی محرکات سے آگے کب بڑھتی ہے؟ یہ جدید اور قدیم فن میں پائے جانے والے بنیادی فرق کے حوالے سے باقاعدہ ایک تھیوری کی شکل اختیار کر لیتی ہے، ایسی تھیوری جو قدیم اور جدید فن کے مابین اسلوبیاتی فرق جیسے بنیادی مسائل کی جمالیاتی تصریحات فراہم کرتی ہے، بعدازاں یہ قدیم و جدید معاشروں میں پائے جانے والے فرق کی بِنا پر اِن جمالیاتی تضادات کا حل فراہم کرتی ہے۔ ایسی 'تفریقات' جو زندگی کی مشکلات کے حوالے سے مزاجوں میں آنے والے فرق کا سراغ دیتی ہیں۔ شِلر ایک ذاتی قسم کی اہمیت کے حامل سوال کو لے کر نکلا اور اِس کا جواب اُس نے فلسفۂ فن کی اجمالی تاریخ کی شکل میں پایا، یہ ایسی کاوش تھی جس نے جمالیات کے لیے نئی راہیں متعین کیں اور جو ہیگل کی مربوط تاریخی اور نظریاتی کامیابیوں کا پیش خیمہ ثابت ہوئی۔

بلند پایہ تخلیق کاروں کی تنقیدی کاوشوں کی خصوصیت ___ اُن کے تمام تضادات سے قطع نظر ___ فن کی سماجی لازمیت اور بُنتر کی باریک ترین مشکلات کا باہمی انضمام اور ساتھ ساتھ فن کے تمام خاص مسائل میں فنکارانہ مقرونیت اور ادبی بُنتروں کے عمومی قوانین کا باہمی ضبط و تعلق ہے۔ اس طرح یہ امر حیران کُن نہیں رہتا کہ تخلیق کار-ناقدین کے اکثر تنقیدی تجزیوں میں اصناف کے مسائل پر بحث کی گئی ہے۔ اصناف کی تھیوری کسی نہ کسی حد تک درمیانی کُرے کا اہتمام کرتی ہے، ایسا کُرہ جو واضح جمالیاتی مسائل کی عمومی فلسفیانہ تشکیلات اور حقیقت کو انفرادی ادب پارے میں بیان کرنے کے لیے لکھاری کے اپنے انداز کی تکمیل کی غرض سے اُس کی ذاتی کوششوں میں نظریاتی ربط ضبط کا کام دیتا ہے۔ اصناف کی تھیوری معروضیت کا کُرہ فراہم کرتی ہے اور انفرادی ادب پاروں اور ہر تخلیق کار کے انفرادی عملِ تخلیق کے لیے معروضی معیار کا کُرہ فراہم کرتی ہے۔

چنانچہ کوئی اور چیز بھی ایسے لکھاری کی توصیف نہیں کرتی جو اپنے فن کا اُتنا ہی شعور رکھتا ہے جتنا کہ [زندگی کی] کثرت کی طرف۔ سرمایہ دارانہ جہالت کے آگے نظریاتی بے بسی اصناف کے حوالے سے روگردانی میں واضح ہے۔ سرمایہ دارانہ زندگی کے سطحی اظہارات میں انتشار، انسانی رشتوں کا استصنام، ادبی تخلیقات کی بُنتروں پر عوامی ردِعمل کے تعیینی اثرات کا اختتام ___ ان حالات کے خلاف جدید لکھاریوں کی اکثریت کوئی ردِعمل ظاہر نہیں کرتی، وہ ان حالات کو (چاہے بے بسی ہی میں سہی) من وعن قبول کر چکے ہیں۔ مزید برآں بہت سے ایسے بھی ہیں جو سرمایہ دارانہ زندگی کی بڑھی ہوئی عدم انسانیت کے ''نت نئے'' محرکات کے بطور نئے اظہارات کا خیر مقدم کرتے ہیں جو ''اصلاً نئے'' فن کے لیے بنیاد فراہم کرتے ہیں۔ پس شعوری یا غیر شعوری طور پر وہ ادبی بُنتروں کی انتشار اور

اصناف کے اُلجھاوے کے عمل کو بڑھت دیتے ہیں۔

یہیں سے جدید لکھاری اپنے متوقع شائقین سے بُعد اور عام قاری سے نفرت کے جذبات کا مظاہرہ کرتا ہے۔ یہ دونوں متضاد انتہائیں سماج کے بارے اپنے رویے میں ایک دوسرے کے قریب آ جاتی ہیں۔ ایک طرف لکھاری اپنی مافیہا کے فنکارانہ اظہار کی طرف کچھ توجہ نہیں دیتا اور فقط مافیہا کی بلا واسطہ تاثیر پر ہی اکتفا کرتا ہے یا غالباً تجسس اُبھارنے کے لیے جھوٹے تاثرات کے کھلواڑ کرتا ہے؛ دوسری طرف تخلیق کار اپنا مکمل سروکار اسالیب کی خوبی اور تکنیکی موشگافیوں تک ہی محدود رکھتا ہے۔ ہر دو صورتوں میں اِس ظاہری تضاد کی تہہ میں ایک فنکارانہ اور سماجی نفی ہے، یعنی معروف نظریے کی نفی۔ اِس قسم کا رویہ مختلف صورتوں میں مختلف درجات کے ساتھ، ادبی راہبانہ مردم بیزاری سے لے کر بسیار نویس لکھاریوں کے سنکی پن اور ادب شناس کی تشکیک تک میں، نظر آتا ہے جو عوام الناس کو اپنی خفیہ ادبی مطالب کی نہ صرف بھنک تک نہیں پڑنے دیتے بلکہ نام نہاد ادبی ماہرین کی سمجھ کے امکانات کو بھی رد کر دیتے ہیں۔

اس کے برخلاف عظیم تخلیق کار۔ نقاد ادبی اصناف کے مسائل پر پیشگی گرفت رکھتے تھے کیونکہ وہ اعلیٰ وارفع فن کے عوام الناس پر اثرات کے سخت سے قائل تھے۔ حال اور مستقبل کے بارے قارئین کے نظریات کو مدِ نظر رکھتے ہوئے وہ انتہائی چابکدستی سے ایسی بُنتریں تراش لیتے تھے جو اُن کی مافیہا کے لیے موزوں ہوتیں۔

اِس ابتدائی بحث میں ہم نے اصناف کے فلسفے اور جمالیات کی وسعت کو بیان کیا ہے۔ اظہار کی انتہائی موزوں ترین بُنتروں کی تلاش **معنیات semantics** کی تہوں تک جا سکتی ہے یا فن اور حقیقت کے باہمی تعلق کے بارے فن کے مسائل کو بھی زیرِ بحث لا سکتی ہے۔ ثانی الذکر طریقۂ کار قدیمی تخلیق کار۔ ناقد کے ساتھ منسوب ہے۔ وہ بھانپ گئے تھے کہ ادبی اظہارات کی بُنتروں میں رنگا رنگی محض اتفاقیہ نہیں ہے۔ بلکہ حقیقت یہ ہے کہ بُنتروں میں انسانی تعلقات کی مخصوص نوعیتیں اور زندگی کی شرائط مجسم ہوتی ہیں۔ اِن تعلقات اور شرائط کے پیچھے کار فرما اصولوں کی تحقیقات کرتے ہوئے اور اِن اصولوں کی روشنی میں خود اپنے نظریۂ حیات کی جانچ کرتے ہوئے یعنی اُن کے نظریۂ حیات میں مخفی تمام امکانات کس طرح مکمل اظہار پا سکتے ہیں، وہ تخلیق کار۔ ناقد متعدد جہات میں سرگرداں رہتے، لیکن اُن کی تحقیقات ہمیشہ معروضی حقیقت اور فن کے زندگی کے ساتھ تعلق پر ہی منتج ہوتیں۔

اولاً اُس مایۂ حیات کو معروضی شکل دی جاتی جسے بیان کرنا مقصود تھا۔ جو تخلیق کار اپنی مافیہا کی جانچ پرکھ کرتا ہے وہ اُسی حالت میں قبول نہیں کر لیتا جس میں یہ اُس کے تجربے میں آتی ہے یا جس طرح کہ یہ موجود معروضی حقیقت میں پائی جاتی ہے۔ بلکہ وہ اپنے تجربے میں حقیقت کے اِس پہلو کے لحاظ سے لازمیت کی حامل مافیہا کی کھوج لگاتا ہے؛ پھر وہ ایسے پلاٹ کے لیے جستجو کرتا ہے جس کے ذریعے اِس مواد کے تمام امکانات کو اظہاریت

دی جا سکے۔تخلیقی کاوش کے اس درجے پر اُسے اصناف سے منسلک اصولوں سے سابقہ پڑتا ہے۔اپنے مواد کے فنکارانہ مسائل کا کھوج لگاتے ہوئے فن کار مخصوص مافیہا کے لیے خاص بُنتروں کی موافقت یا عدم موافقت کا سراغ لگاتا ہے؛ مثال کے طور پر ڈرامے کی بُنتر کچھ مافیہاؤں کو بیان کرنے کے لیے تو کارگر رہتی ہے جب کہ کسی دوسری مافیہا کی حرکت میں رخنہ ڈالتی ہے۔نہ ہی یہ اتفاقیہ ہوتی ہے۔کسی ایک صنف کے اصولوں کی چھان پھٹک (مافیہا اور بُنتر کی باہمی جدلیات کو منضبط کرنے والے اصولوں کی پردہ کشائی کرتے ہوئے، ایسی جدلیات جو فن کار کی شعوری کاوش سے آزاد رہتے ہوئے ایک فن پارے کی کامیابی یا ناکامی کی تعیین کرتی ہے) نہ صرف جمالیاتی طور پر، بلکہ انفرادی اور سماجی حوالے سے بھی، معروضیت کی طرف لے جاتی ہے: فن کار جتنی گہرائی میں جائے گا وہ اُن سماجی اور انسانی صورتِ احوال کو اُتنی ہی شفافیت کے ساتھ دکھا پائے گا جن پر ہر صنف علیحدہ علیحدہ طور پر منحصر ہیں۔

ایسی تحقیقات محض تجریدی نظر آتی ہیں (بالخصوص موجودہ دور کے تعصّبات یا موضوعی قسم کی سطحی جذباتیت کے ساتھ)۔بظاہر تجریدی نظر آنے والی ایسی تحقیقات کے ساتھ فن کار اُس کی پردہ کشائی کرتا ہے جو کہ موجودہ دور میں تاریخی مطابقت میں ہے، جو کچھ کہ صحیح تاریخی معنوں میں ''آج کا چلن ہے'' (گوئٹے)__ مثال کے طور پر جو *Hamburgische Dramaturgie* کے بنیادی مسئلے کی صورتِ حال ہی کو لے لیجیے۔لیسنگ کے حوالے سے عموماً یہ بات تسلیم کی جاتی ہے کہ اُس کی جمالیاتی اور نظریاتی کاوشوں میں اُس کی کامیابی دراصل جمہوری بنیادوں پر جرمنی کی قومی یگانگت، اور نیم جاگیردارانہ مطلق العنانی کی بربادی ہی ہے۔'کلاسیکی المیے' پر اُس کی تباہ کُن تنقید، سترھویں اور اٹھارویں صدی میں فرانس میں المیے کی مسخ شدہ صورت کے خلاف اُس کے مباحث میں ارسطو کی درست تصریح اور یونانیوں، شیکسپیئر اور دِدرو پر اُس کی گرفت وغیرہ سب اُس کے تنہا مقصد کی نشاندہی کرتے ہے۔

اپنی تحقیق و تفتیش کے ذریعے اُس نے ڈرامے کے بنیادی اصول پا لیے۔اُس کی تحقیقات کا ثمرہ معروضی جمالیاتی حقیقت کی تلاش ہے۔ادیب۔نقاد لیسنگ، جس نے تخلیق کار کے بطور ایسے بورژوازی ڈرامے کی ترویج کرنی چاہی جو اُتنی ہی ڈرامائی طاقت کے ساتھ بورژوا زندگی کے المیے اور طریے کو بیان کرنے کی سکت رکھتا ہو جس طاقت میں سوفوکلیس اور شیکسپیئر نے ماضی کے سماجوں کو ڈرامایا تھا، بطورِ نقاد اُس نے دِدرو کے تجربات کو قدر کی نگاہ سے دیکھا حالانکہ اُسے دِدرو کے کام میں لاینحل مسائل سے بھی آگاہی حاصل تھی۔جس مقام پر یہ سب نظریاتی اور تخلیقی کاوشیں مرتکز ہوتی ہیں اُس کی تحصیل کے سلسلے میں ادیب۔نقاد لیسنگ اِس نظریے کی تفہیم بنانے میں کامیاب ہوا کہ سماجی اور تاریخی طور پر لازمی جملہ تبدیلیوں سے قطع نظر بطور ایک صنف المیے کی بنیادی اکملیت کیا

ہے۔

سوفوکلیس اور شیکسپیئر کی استعمال کردہ بُنتروں میں جو بنیادی مماثلتیں اُس نے دریافت کیں وہ اِس عظیم لکھاری اور نقاد کی جمالیاتی ژرف بینی میں ایک معتبر خاصیت کا درجہ رکھتی ہیں ___ یہ ژرف بینی اُتنی ہی پختہ اور گہری ہے جیسا کہ قدیم اور جدید فن کی بابت شِلر کے دریافت کردہ امتیازات ہیں۔ دونوں صورتوں میں ذاتی ادبی سرگرمی کے زیرِ دست مسائل کے حوالے سے سوالات اُٹھائے گئے اور اُن کے جوابات کا اہتمام کیا گیا؛ زیرِ دست مسائل کا حل ایسی تحقیقات کا محتاج ہے جو ذاتی اور موضوعی سے بہت بالا جاتے ہوئے فن کی بطور فن اور سماجی وجود کے لازمی جزو کے بطور معروضیت تک رسائی پاتی ہیں۔ اِن تحقیقات کو فقط ذاتی نوعیت کے مسائل حل کرنے کی تحقیقات سے بلند کرنے کے لیے تخلیقی شخصیت میں قوت اور داخلی صلاحیت کا ہونا ضروری ہے۔ آج تخلیقی کام کے سلسلے میں موضوعیت کی اہمیت پر زور دینے کے عام چلن کی وجہ لکھاریوں کی بطور افراد کاہلی اور [فکری] افلاس ہے۔ لکھاریوں کی اکثریت کو ایک دوسرے سے محض اُن کے ذاتی رجحانات کی بنا پر ممیّز کیا جاتا ہے (یہ رجحانات عموماً فقط جسمانی یا نفسیاتی قسم کے ہوتے ہیں) یا پھر مصنوعی انداز میں تراشے ہوئے ذاتی قسم کے آداب واطوار کی بنا پر، نظریہ سازی کی پست تر سطح پر خطرہ جس قدر بڑا ہوگا کہ کُلی طور پر انفرادی سے تھوڑا سا انحراف اُن کی ''شخصیتوں'' ہی کا صفایا کر کے رکھ دیتا ہے، سیدھی سادی موضوعیت کو بہت زیادہ اہمیت دے دی جاتی ہے جو کہ لکھاری کی صلاحیت ہی کے متوازی رکھ دی جاتی ہے۔

تخلیق کار۔ نقاد شخصیت اور صلاحیت کو من وعن ہی لیتا ہے اور اُن پر بے جا بحث میں وقت ضائع نہیں کرتا؛ ان میں سے کسی ایک کی عدم موجودگی تحقیر آمیز مزاح کا باعث بنتی ہے۔ اُن کے نزدیک وہی کچھ تحقیقات کا طلب گار ہے جو کچھ اُس وقت حاصل ہوتا ہے جب شخصیت اور صلاحیت معروضی زندگی کے مسائل کے ساتھ برسرِ پیکار آتے ہیں۔ جسے آج فنکارانہ شخصیت کہا جاتا ہے، گوئٹے اُس کو ''manner'' کا نام تفویض کرتا ہے۔ اِس اصطلاح سے وہ شخصیت کے واضح اور عمومی خصائص لیتا تھا، یعنی اُس مقامی صلاحیت کے عناصر جن میں ابھی اتنی ضبط وترتیب نہیں آئی کہ مطمعِ نظر تک رسائی پاسکیں بلکہ ابھی وہ ایک فن پارے میں صرف سطحی قسم کی خصوصیات ہی کا اضافہ کر پاتے ہیں۔ تخلیقی شخصیت کی فن کے اندر سرائت کو گوئٹے ''اسلوب'' کا نام دیتا ہے؛ وہ اس سے یہ مراد لیتا ہے کہ فن پارے کی اُس سے رہائی جو کچھ کہ تخلیق کنندہ سے فقط ذاتی حد تک وابستہ ہے اور فن پارے میں بیان ہونے والی حقیقت کے آزادانہ وجود، اور فقط فطرتی موضوعیت کی (بلکہ اس سے بھی بڑھ کر مصنوعی طور پر اختراع کی جانے والی موضوعیت کی) حقیقی فن کی نارمل معروضیت میں تجذیب۔ اور گوئٹے بخوبی جانتا ہے کہ اِس کے نتیجے میں برآمد ہونے والا تضاد ایسی جدلیات ہے جو فن کے لیے انتہائی مفید ہے۔ محض داخلی یا اس سے بھی بڑھ کر مصنوعی طور

پر اختراع کی گئی موضوعیت کی تنسیخ ہی فن کار کی اصل شخصیت ــــ فرد کے ساتھ ساتھ فن کار کی شخصیت ــــ موزوں انداز میں اظہار پا سکتی ہے۔

4

تخلیق کار - ناقد کے علاوہ ناقدین کی صرف ایک قسم نے تاریخِ جمالیات میں نمایاں خدمات سرانجام دی ہیں اور وہ ہے فلسفی نقاد۔

ناقدوں کی اس قسم کی تفہیم کے لیے ہمیں پچھلی دہائی کی بورژوا دنیا اور اُس کے تمام تعصّبات کو چھوڑنا ہوگا جیسا کہ ہم نے تخلیق کار - نقاد کو سمجھنے کے لیے کیا تھا۔ انحطاط پذیر سرمایہ داری کے زیرِ اثر فلسفی بھی ایک ''ماہر'' بن کر رہ گیا ہے، چاہے اِس کی مہارت نظریۂ علم یا منطق، تاریخِ فلسفہ، اخلاقیات یا جمالیات ایسے چھوٹے سے میدان میں ہے یا پھر بورژوازی کے فلسفے کے کسی ٹھیٹھ دائرۂ کار میں ہے۔ ہمیں اپنی بحث میں اِس طرح کے فلسفیوں کے ساتھ کوئی تعلق نہیں ہے۔ معقول فہم و فراست کا حامل کوئی شخص بھی یہ دعویٰ نہیں کر سکتا کہ ہُزرل یا رِکرٹ جیسے شخص (چاہے اُسے ڈیزائر ہی کیوں نہ کہا جائے اور جمالیات کا ''ماہر'' گردانا جائے) نے ایسا کچھ کیا تھا کہ اُسے فن کی تھیوری کی بابت خدمات قرار دیا جا سکے۔ جو خصائص ایک سچے فلسفی کی تعیینات بناتے ہیں اُنہیں دریافت کرنے کے لیے ہمیں اُس دور میں جانا ہوگا جب ابھی کلچر پر مارکیٹ کی اجارہ داری قائم نہیں ہوئی تھی، یعنی سرمایہ دارانہ تخصیص کاری سے قبل کا دور۔

یہ واضح ہے کہ سچے فلسفی موجود سیاسی اور سماجی مسائل سے بزدلانہ چشم پوشی سے کوسوں دور تھے۔ اس قسم کا بزدلانہ حد تک احتراز پیشہ ور ''ماہرین'' کا خاصہ ہے۔ نہ ہی اُنہیں اپنے دور میں ردِعمل کی معذرت خواہانہ ستائش کے ساتھ کچھ سروکار تھا۔ (اپنے عہد کی غیر جماعتی صورتِ حال میں، جو اُس دور کے طبقاتی تعلقات سے مشروط تھے، یہ سمجھنا انتہائی آسان ہے کہ اپی کیورس یا سپائی نوزا ایسے فلسفی اپنے عہد کے مسائل میں اجتماعی حیثیت سے کیوں دلچسپی رکھتے تھے۔) فلسفی نقاد ہم عصر سماجی مسائل کی بابت، بلکہ ایک معمولی پمفلٹ لکھنے والے یا ایک عام سی سیاسی شخصیت کے بارے میں بھی، ہمیشہ خاطر خواہ معلومات کا حامل ہوتا ہے۔

بیلنسکی، چرنائش فسکی اور **دوبرولیو بوف** اِسی نوع کی مثالیں بنتے ہیں، یہ ایسے فلسفی ہیں کہ ادبی تنقید جن کی خدمات کے زیرِ بارِ منت ہے۔ قبل از سوشلزم کے دو عظیم ترین مفکر ارسطو اور ہیگل سماجی نظریہ ساز کے ساتھ ساتھ ماہرینِ جمالیات بھی تھے۔ نظریۂ فن کے حوالے سے اُن کی عظیم الشان خدمات اُن کی عمومی

عالمگیریت سے اخذ ہوتی ہے__ ایسی عالمگیریت جو بنیادی سماجی مسائل کا احاطہ کرتی ہے، دراصل اِس کی بنیادیں سماجی مسائل میں ہیں، اور اس کا رُخ سماجی مسائل کی تحقیقات کی طرف ہے۔

یہ دو نام جو ہم نے متعارف کروائے ہیں اِس بات کی غمازی کرتے ہیں کہ productive نظریہ سازوں میں سچے فلسفی شاذ و نادر ہی ملتے ہیں؛ اور [فلسفیوں کی] ان دونوں اقسام میں ہم نے جس عالم گیریت کی نشاندہی کی ہے وہ اِن دونوں کو ایک دوسرے سے ممیّز کرنے میں مشکل پیدا کرتی ہے۔ جب ہم ارسطو یا ہیگل کو ایک طرف رکھتے ہیں جب کہ پشکن کو دوسری طرف تو ان کا آپسی تضاد خاصا واضح دکھائی دیتا ہے۔ لیکن اگر ہم ایک طرف افلاطون، شیفٹسبری، ہرڈر، **چرنائش فسکی**، دِدرو، لیسنگ، شلر اور گوئٹے کو رکھتے ہیں تو ہمارے لیے اُس نقطے کی تعیین مسئلہ بن جاتی ہے جہاں ایک کی حد ختم ہو کر دوسری قسم کی حد شروع ہوتی ہے۔ دونوں کے درمیان واضح اور حتمی حد بندی قائم کرنے کی ہر کوشش بال کی کھال کھینچنے پر منتج ہوتی ہے۔

اِس کے باوجود دونوں اقسام میں طریقۂ کار اور زاویۂ نگاہ کے حوالے سے بنیادی تفریقات موجود ہیں۔ تخلیق کار۔نقاد کی سماجی و انفرادی دلچسپیوں کے آفاق جتنے بھی وسیع ہوں، یا اُس کی فکر جتنی بھی سچی اور پختہ ہو، وہ جمالیاتی مسائل کو عموماً اُن مقرونی سوالات کے بطور ہی لیتا ہے جو اُس کے اپنے تخلیقی پارے کے حوالے سے پیدا ہوتے ہیں۔ وہ جن نتائج پر پہنچتا ہے اُنہیں خود اپنے تخلیق پارے ہی کا حوالہ بناتا ہے چاہے وہ اِن نتائج پر ہم عصر فلسفے اور فن کے حوالے سے وسیع تحقیقات کے بعد پہنچا ہو__ خود اپنے تخلیقی مسائل کی تحقیقات کو ایسی عمومیتوں تک بلند کیے بغیر ہرگز نہیں جو تاریخی، سماجی اور جمالیاتی معروضیت تک کا احاطہ کرتی ہیں۔ لیکن فلسفی نقاد کے لیے وہ مقام یعنی معروضیت نقطۂ آغاز کی حیثیت رکھتا ہے جس پر تخلیق کار۔نقاد کی تحقیقات منتج ہوتی ہیں۔ (دونوں اپنے اپنے حوالوں سے نقطۂ نظر پر متفق ہیں۔) فلسفی نقاد کے لیے فنون حقیقت کے دیگر تمام مظاہیر کے ساتھ ہمیشہ ایک منظّم و منضبط تعلق میں ہوتے ہیں (فلسفے کے سابقہ عہدِ روشن کے مفکرین کے ساتھ تاریخی طور پر انضباطی تعلق)۔ اور چونکہ فن انسان کی سماجی سرگرمی کا ایک ثمر ہے، اور چونکہ تمام معتبر مفکرین ہمیشہ سماجی مسائل کو سمجھنے اور سلجھانے میں رہے، اِس لیے اُن کا تعلق اصولی طور پر فن کی سماجی بنیادوں اور اثرات کے ساتھ ہی بنتا ہے۔ افلاطون اور ارسطو کے فن پر شذرات فن کے مسائل کے ساتھ عظیم فلسفیوں کی دلچسپی پر دلالت کرتے ہیں۔

فن اور حقیقت، بالخصوص سماجی حقیقت، کے مابین معروضی تعلق کا کھوج لگانا ہی دونوں کا مشترک سوال ہے۔ بامعنی تنقید کی دونوں اقسام کے لیے یہ تعلق نہ صرف نقطۂ آغاز ہے بلکہ دونوں کا مقصد بھی یہی ہے__ جیسا کہ حقیقت میں ہے۔ تاہم تخلیق کار۔ناقد کے لیے یہ تعلق بدیہی طور پر *a priori* موجود ہے: یعنی زندگی بذاتِ خود اپنی جملہ مظہریات اور اُس کی متعینات کی لامتناہی پیچیدگیوں کے ساتھ۔ اُس کی کاوش، جو بنیادی طور پر تخلیقی

ہے، ایک فن پارے تک محدود چھوٹی سی کائنات کے اندر سماجی حیات کے لامتناہی سلسلوں اور اُن کی جدلیاتی حرکت سے متعلق ہے۔ پھر اِسی حوالے سے اُس کی نظریاتی کاوش ارتکازی اور محدود ہے: حقیقت کے عمومی اصول (یعنی اِس کے حقیقی ارتقا کے) اصناف کے انتہائی واضح اور ''درمیانی مراحل'' کے لیے حد بندیاں قائم کرتے ہیں__ جو عموماً غیر معیّن غیر واضح ہوتی ہیں۔ اِن عمومی اصولوں کی موزوں جانچ پرکھ، ایسی جانچ پرکھ جس کی تعیین وسیع تر تجربۂ حیات اور زندگی کے بنیادی مسائل کا گہرا مطالعہ کرتے ہیں، علم کا مقصد ومنتہا نہیں بلکہ لازمی شرط اور بنیادی ذریعہ ہے۔ نابغۂ روزگار فلسفی نقاد کے لیے حقیقت اس سے برعکس ہے۔ علم کے لیے اُس کا محرک مظہریات کی کلیت بنتا ہے، مظہریات کو ضابطہ دینے والے یونیورسل اصول۔ اب چونکہ ٹھیٹھ عمومی علم ہمیشہ مقرونی ہوتا ہے اور کبھی تجریدی نہیں ہوتا (اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا کہ اِس کی وضاحت میں چاہے جتنی بھی تجریدی زبان استعمال کی جائے، جیسا کہ ہیگل کے ہاں) اِس کی تحقیق ''درمیانی مراحل'' کے مقرونی تجزیے، بلکہ اس سے بھی بڑھ کر انفرادی مظہریات تک رسائی بناتی ہے۔ تاہم اِنہیں کبھی بھی اپنے آپ میں مکمل کہکشاؤں کے بطور نہیں لیا جاتا بلکہ اجتماعی ارتقا کے اجزا یا عناصر کے بطور لیا جاتا ہے۔

پس سوال اُن دو فلسفیانہ طریق ہائے کار کا ہے جو ایک دوسرے کے ساتھ لازم وملزوم ہیں: فن کے لیے ''درمیانی مراحل'' اور انفرادی فن پاروں کی متعلقاتی خودمختاری حقیقت کا اُتنا ہی لازمی جزو ہے جتنا کہ کُل کے ساتھ اُن کا تعلق لازمی ہے۔ انسانی علم زندگی میں معروضی لامحدود انواع کے محض قریب ہی پہنچ سکتا ہے۔ جیسا کہ ہیگل کہتا ہے کہ ہر مظہر کثرت اور وحدت کا انضمام ہے۔ تنقید کی دو بڑی نمائندہ اقسام اِس لامحدود کثرت کو متضاد پہلوؤں سے لیتی ہیں۔ ایک وحدت کے پہلو کو قبول کرتی ہے جب کہ دوسری کثرت کے پہلو کو، یعنی ایک کثرت میں وحدت بنانے کی کاوش کرتی ہے جبکہ دوسری وحدت میں کثرت تلاش کرتی ہے۔ اُن کی نتیجہ خیز تکمیلی سرگرمی فن کی درکشائی پر منتج ہوتی ہے، یعنی فن کی ایسی تھیوری کی شکل میں جو فن کے مزید ارتقا کا باعث بنتی ہے اور اِس کے امکانات پیدا کرتی ہے۔ یہی ''تخلیق کار'' اور ''ناقد'' کا نارمل تعلق ہے۔

لازمی اقسام کے دو نمائندے گوئٹے اور ہیگل، اپنے ناگزیر کردار کی لازمیت سے بخوبی آگاہ تھے۔ گوئٹے نے بارہا سائنس میں اور اپنے تخلیقی فن پاروں میں کانٹ اور ہیگل جیسے عظیم فلسفیوں کی خدمات کا اعتراف کیا ہے۔ ہیگل ذاتی طور پر گوئٹے کے نظریاتی کارناموں کی بے پناہ قدر کرتا تھا اور اُس نے گوئٹے کے طریقۂ کار (جو خود گوئٹے کی تخلیقی سرگرمی ہی کا نتیجہ تھا) کی کھلے دل سے اور انتہائی گرم جوشی سے تعریف کی ہے۔ یہ داخلی تعلق گوئٹے کی پوری نظریاتی سرگرمی کی توصیف کرتا ہے اور "Urphaenomen" (نخست مثال) کی اصطلاح میں اس کی مثال ملتی ہے۔ اِس اصطلاح سے گوئٹے ایک مظہر کے اندر مقرونی عالمگیریت کی وحدت کے امکانات مراد لیتا

ہے؛ یعنی ایک ایسا مظہر جس کا ادراک تجریدی طور پر کیا جائے اور جس کے تمام اتفاقیہ خاصے ختم ہو چکے ہوں مگر وہ اپنی بنیادی خاصیت کبھی نہ کھوئے۔ اُس وقت کی عینیتی جدلیاتی زبان میں 'مظہر میں خاصیت کا نظریاتی نقشِ اول' کہا جا سکتا ہے۔

"Urphaenomen" کی اصطلاح بنیادی طور پر گوئٹے نے فطرتی علوم کی بابت استعمال کی تھی۔ ایک خودنوشت سوانحی مضمون میں وہ ان مطالعات کے حوالے سے کہتا ہے کہ اُس نے Roman Elegies اور اپنا جمالیاتی مضمون ''Simple Limitation of Nature, Manner, Style'' اور ''Metamorphosis of Plants'' سب اُس نے یکے بعد دیگرے اور ایک ہی موضوع کے حوالے سے تحریر کیے۔ ''وہ سب مجموعی طور پر یہی دکھاتے ہیں میرے [شعور کے] اندر کیا ہو رہا ہے اور اِن تینوں وسیع میدانوں [یعنی آرٹ، جمالیات اور فطرتی علوم__.G.L] کے حوالے سے میں کس حیثیت میں آ رہا ہوں۔'' پس "Urphaenomen" کو گوئٹے کے نظریۂ اصناف کا methodological analogue بجا طور پر کہا گیا ہے۔

یہ طریقۂ کار نظریۂ جمالیات میں گوئٹے کی جملہ خدمات پر کس طرح غالب ہے اور اُس کے نظریۂ اصناف میں کس اُپج کو چھوتا ہے اُس کے مضمون "On Epic and Dramatic Poetry" میں انتہائی واضح ہو جاتا ہے۔ اس مضمون میں شِلر کے ساتھ ہونے والی اُس طویل بحث کو سمیٹا گیا ہے جو اُن کے مخصوص تخلیقی مسائل کے حوالے سے ہوئی تھی؛ پھر جیسا کہ ماضی کے عظیم شعرا کے بارے دیکھنے میں آیا ہے کہ یہ بحث رزمیہ Epic اور ڈرامے کے عمومی اصول دریافت کرنے پر اختتام پذیر ہوئی۔

یہاں ہم صرف گوئٹے کے طریقۂ کار پر بحث کر رہے ہیں۔ رزمیے کو ڈرامے سے نظریاتی اور مقرونی طور پر ممیّز کرنے کے لیے اور اُن امتیازات سے قطع نظر کیے بغیر جو زندگی کی عکاسی اور پورے عملِ حیات کے حوالے سے دونوں میں مشترک طور پر پائے جاتے ہیں، گوئٹے mime اور rhapsodist کی بحث سے آغاز کرتا ہے۔ ججی تُلی اور تخلیقی تجریدیت سے وہ mime اور rhapsodist کو performing artist اور شاعر کے حوالے سے ممیّز کرتا ہے، اِس طرح حقیقت اور تجربۂ حیات کو فنکارانہ پیرائے میں بیان کرنے کے حوالے سے وہ رزمیے اور ڈرامے کی اپنی اپنی راہوں کی تعیین بنانے میں، اور ایپک کے سامعین اور ڈرامے کے حاضرین میں رونما ہونے والے مخصوص ردِعمل کو واضح کرنے میں کامیاب رہتا ہے۔ سامعین کی اِن دونوں اقسام کو ایک دوسرے سے ممیّز کرنے کے بعد وہ بغیر کسی مشکل کے ایپک اور ڈرامے کے بنیادی قوانین اخذ کرنے میں کامیاب رہتا ہے۔

کیا گوئٹے کے mimes اور rhapsodist حقیقتاً وجود رکھتے ہیں؟ رکھتے بھی ہیں اور نہیں بھی۔ گوئٹے

اپنی تصویر کا ہر انگ حقیقت سے تراشتا ہے؛ تاہم اُس کا تجزیہ تجرباتی حقیقت سے بالا چلا جاتا ہے، بنیادی طور پر اِس وجہ سے کہ وہ ہر جزو میں ایک افعالی تعلق تلاش کرتا ہے اور ارتقا کا ایک محرک جو اُس وقت فوراً ہی نمایاں ہو جاتا ہے جب وہ ہر اُس چیز کو خارج کر دیتا جو محض انفرادی یا اتفاقیہ ہے۔ اُس کے mine اور rhapsodist اُتنے ہی حقیقی یا اُسی قدر غیر حقیقی ہیں جتنے کہ اُس کے "Urflanze" (یعنی نخست مثالی پودے) ہیں۔ گوئٹے ''Urphaenomen'' کی اصطلاح سائنسی ارتقا کے مطالعات کی بہ نسبت ادبی بُنتروں کے مطالعہ میں بکثرت استعمال کرتا ہے۔

طریقۂ کار کا یہ تسلسل و توازن فقط گوئٹے کا تخصیصی وصف نہیں ہے، بلکہ یہ مظہریاتِ زندگی پر ادبی اور فن کارانہ نظریات کی مافیہا کے اطلاق کی واضح مثال ہے۔ کُل وقتی شعرا میں سے صرف گوئٹے ہی ایک مستند فلسفی کی حیثیت بھی رکھتا ہے۔ بین السطور قسم کی عمومیتوں سے شعوری طور پر اجتناب کرتے ہوئے، جو کہ فلسفیوں کا خاص میدان ہے، ''نخست مثالوں'' کے ''درمیانی مرحلے'' کو اپنی فکریات کا مرکز و محور بناتے ہوئے، جو تخلیق کار-نقاد کا مخصوص حلقۂ کار ہے، وہ [گوئٹے] یہ ثابت کر دکھاتا ہے کہ تفکر کا یہ اندازِ کار فقط ایک ذریعے سے بڑھ کر بھی بہت کچھ ہے جس کے ذریعے عظیم فن کار فلسفیانہ جڑت پاتے ہیں اور تخلیقی کاوش کے لیے ساز گار ماحول تلاش کرنے کے چارے سے بڑھ کر بھی بہت کچھ ہے۔ مظاہیر کی دنیا کی اہم اور تعمیری، مخصوص اور آزاد نظریاتی تفہیم ہے۔ گوئٹے نے ''Urphaenomen'' میں تخلیق کار-نقاد کے فلسفیانہ سوچ بچار کے لیے ایک منضبط ماڈل اختراع کیا ہے۔

ان تصریحات کا ہم عصر مفکرین پر غیر معمولی اثر مرتب ہوا۔ شِلر نے جب پہلی بار Urphaenomen پڑھا تو درحقیقت اُس نے گوئٹے کے تعقلی ثمرات کو یہ کہتے ہوئے فقط کانٹیت تک محدود کر دیا تھا کہ ''یہ تجربہ نہیں بلکہ محض خیال ہے۔'' [کانٹ کے اندازِ نظر میں]۔ لیکن تجربے اور عمومیت کا یہ واضح امتیاز گوئٹے کے طریقۂ کار کی تفہیم کے سلسلے میں شِلر کی ناکامی ثابت کرتا ہے۔ لیکن دونوں شعرا کے باہمی مباحث میں شِلر آخرِ کار گوئٹے کے نظریات کی نتیجہ خیزی کا قائل ہو گیا؛ اور اُس کے مضمون "On Naive and Sentimental Poetry" میں "Elegaic" اور "Idyllic" اور "Sterical" شعرا اُتنے ہی "Urphaenomen" ہیں جتنے کہ گوئٹے کے rhapsodist اور mime ہیں، تاہم اِس کے باوجود شِلر ''نخست مثالوں'' کو اپنے فلسفے میں جوڑنے میں میں کامیاب نہیں ہو سکا۔

ہیگل، جس نے عینیتی جدلیات کو نقطۂ اکملیت تک پہنچایا، پہلا شخص تھا جس نے بطور نظریہ ساز، گوئٹے کے طریقۂ کار کو صحیح معنوں میں اور کسی قسم کے عذر کے بغیر پرکھا۔ گوئٹے کے طریقۂ کار کو اُس نے مکمل طور پر ارتقا شدہ

جدلیات کے لیے ایک نسبتاً خودمختار اور غیر معروف مگر اہم پیش رو گردانا: اُس خاص مظہر کی داخلی شرائط میں ایسا عدم ارتکازی تحرک جسے حسیات تو پالیتی ہیں مگر شعور اُس پر مکمل گرفت نہیں بنا پاتا، کہنے کا مطلب یہ کہ جو ابھی تک ابتدائی شکل ہی میں ہے، اور بنیادی طور پر اِسی وجہ سے یہ عمومی، عالمگیر اور فلسفیانہ جدلیات کے انتہائی مؤثر پھیلاؤ کا باعث ہے جو زیادہ ترقی یافتہ ہے اور نتیجتاً زندگی اور حسیات سے مزید علیحدگی میں ہے۔ ہیگل "Urphaenomen" کے حوالے سے گوئٹے کو لکھتا ہے: ''اس چکا چوند میں، جو اپنی سادگی میں اتنی تصوراتی اور روشن ہے اور حسیات کے لیے اتنی صاف اور قابلِ شناخت ہے کہ دونوں عالم ایک دوسرے کے آداب بجالاتے ہیں__ مطلب یہ کہ مطلق عینیت اور حقیقی مظہریاتی وجود کا جدلیات۔'' ہم جانتے ہیں کہ ہیگل کی اِس تعریف پر گوئٹے کتنا مسرور ہوا، اور جس کسی نے ہیگل کی ''جمالیات'' کا بغور مطالعہ کر رکھا ہے وہ اُس میں گوئٹے کی جمالیات کے "Urphaenomene" اور اِس سلسلے کی تخلیقی سرگرمی کے واضح اثرات ڈھونڈ سکتا ہے۔

لیکن اُس وقت "Urphaenomene" ایک بنیادی تبدیلی سے دوچار ہوتا ہے جب اِس کی تطبیق فلسفیانہ نظام پر کی جاتی ہے۔ اگر تخلیق کار- ناقد کا تخصیصی وصف اُس کی خود انحصاری ہے، یعنی مظاہیر کے ایک گروہ کے مخصوص قوانین کی ایسی مقرونی تجسیم جو انفرادی تاثرات اور اُن کے اظہارات کی تخلیقی تصریحات کو روشن کرتی ہے۔ فلسفی کے لیے نقطۂ آغاز زندگی کی کلیت کا تجزیہ اور انضمام ہے۔ چنانچہ ''درمیانی مرحلہ'' وہ جو کچھ کہ مخفی ہے مگر سرِ دست موجود ہے اُس کا واضح اور روشن زندگی میں تبدیلی کا عمل ہے۔ یہ فرق، یہ تضاد اور یہ تکمیلی پھیلاؤ اس امر پر منحصر ہے کہ آیا یہ اختتامی عمل، حقیقی زندگی میں تبدیلی کا یہ موڑ شاعرانہ انداز میں انجام پذیر ہوتا ہے کہ فلسفیانہ انداز میں، یہ ''درمیانی مرحلہ'' *Faust* میں منتج ہوتا ہے یا *Phenomenology of the Spirit* میں۔

''خیال'' کی حرکت میں جو ''بُنتریں'' ایک سے دوسرے میں مبدل پذیر ہوتی ہیں وہ ہیگلیائی فلسفے کے بنیادی تصور بہم پہنچاتی ہے، یہ بُنتریں گوئٹے کی mime اور rhapsodist کے ساتھ انتہائی نزدیکی تعلق رکھتی ہے۔ لیکن جہاں نظریہ ساز گوئٹے اِنہیں ورائے تجزیہ سچائیوں یعنی "Urphaenomene" حقیقی مثالیتوں کے بطور لیتا ہے، وہاں ہیگل اِنہیں مجموعی عمل کے پہلوؤں کے بطور لیتا ہے، یعنی ایسے حل طلب پہلوؤں کے بطور جو فی الوقت حل پذیر ہیں یا حل ہو چکے ہیں۔ ہر کوئی [بُنتر] سابقہ ''بُنتر'' کے تاریخی اور فلسفیانہ نعم البدل کے بطور ظاہر ہوتی ہے، اپنے اندر موجود امکانات کے ساتھ اپنی عمر پوری کرتی ہے پھر ایک اور ''بُنتر'' میں مبدل پذیر ہو جاتی ہے۔ یہی مثال ایپک اور ڈرامے کی بُنتروں کی ہے جو ''بُنتروں'' کے آغاز و انجام کے اِس کھیل میں اپنا کردار ادا کرتی ہیں۔ اِس طرح ایپک اور ڈرامے کے حوالے سے گوئٹے اور ہیگل کے جمالیاتی نقطہ ہائے نظر میں پائی جانے والی بنیادی مماثلت انتہائی بامعنی ہے۔

تاہم ایک فلسفیانہ نظام میں "Urphaenomene" یعنی ''بُنتریں'' ظاہرہ توازن واستقلال کھو دیتی ہیں جو تخلیق کار-ناقد کے لیے اُن میں ہوتا ہے، اس کی وجوہات وہی ہیں جن کا ابھی ہم نے ذکر کیا ہے۔ ہمارے سامنے وہ زندگی کی اُس کُلیت میں سے نمود پذیر ہوئیں جو ابھی نظریائی نہیں گئی، اور جب اُن کے اجزا نظریاتی طور پر واضح ہو جائیں اور اُن کی انفرادی جدلیات کی گُتھیاں سلجھ جائیں اور اُن کا آزاد وجود، اُن کا استحکام اور اُن کی شکل وشباہت طے پا جائیں، تب وہ زندگی کی کُلیت کے اندر سرائت پذیر ہو جاتی ہیں۔ ڈرامے کی بابت اپنی تھیوری کے سلسلے میں ارسطو اِسی نقطۂ نظر کو اختیار کرتا ہے۔ ''خیال کی مظہریات'' میں نظریاتی تجزیے کا ضابطۂ کار انسان کا تاریخی ارتقا ہے۔ رزمیے اور ڈرامے کی لازمیت اور تخصیص، رزمیہ، المیہ اور طربیہ کا ارتقائی عمل عوام الناس کے تاریخی مقدر کی عکاسی کی شکل میں دیکھا جاتا ہے۔ ایک قوم کی زندگی کا داخلی اور خارجی ڈھانچہ موت اور زندگی کی جدلیات کے لیے محرک قوت فراہم کرتا ہے۔ "Urphaenomen" اپنی ابتدا اور تاریخ کا حامل ہے، اِس کا اغاز واختتام اِس عمل کی حدود ہی میں ہے۔

اِس طرح ہم گوئٹے کے طریقۂ کار کے قطبِ مخالف پر پہنچ جاتے ہیں۔ لیکن یہ ایسا صرف بظاہر ہے۔ رزمیہ اور ڈرامہ کی ہیگلیائی ''بُنتریں'' اپنے مخصوص اوصاف کے خاص قوانین کی حامل ہیں اور اُنہیں واگزار کرتی ہیں، جیسا کہ گوئٹے کے mime اور rhapsodist ہیں، لیکن زندگی میں وسیع تر بنیادوں پر جو زیادہ واضح اور زیادہ متحرک ہیں؛ اِس طرح، اور ظاہری تضاد میں وہ گوئٹے کی [mime اور rhapsodist] کی بہ نسبت کم تجریدی ہیں۔ وجود اور شعور کی تمام بُنتروں کی حیات وممات کا تصور گوئٹے کے لیے اجنبی نہیں ہے۔ "West-East Divan" کی روشیں یقیناً *"Phenomenology of the Spirit"* کے لیے نقطۂ آغاز فراہم کر سکتی ہیں:

اور جب تک کہ تم
''ممات اور حیات'' کے اِس چکر کو پا نہیں جاتے
تب تک تم اِس تاریک زمین پر
اندھے مسافر ہو۔

پس یہ تضاد ایک تکمیلی پھیلاؤ کا باعث بنتا ہے۔ واضح ہے کہ فلسفی نقاد کے لیے ''درمیانی مرحلہ'' جدلیاتی عمل کا ایک پہلو ہے۔ جب کہ دوسری طرف تخلیق کار-نقاد کے لیے یہ ظاہری استحکام اور خود مختاری کا حامل ہے۔ تاہم صرف ظاہری حد تک، کیونکہ جب اِس پر فلسفیانہ انداز میں تفکر کیا جاتا ہے اور اِسے بڑھت دی جاتی ہے تو یہ جدلیاتی عمل کے ایک نامیاتی پہلو کے بطور ___ تھیوری یا فن کے لیے مافیہا یا نتیجہ خیزی کا وصف کھوئے بغیر ___ تحلیل ہو جاتا ہے۔ اپنے ادب پارے میں روشن و درخشاں زندگی کی حامل مخصوص مافیہا بیان کرنے کی ضمن میں

تخلیق کار کے لیے اس کی حیثیت حقیقتاً صرف ایک ''درمیانی مرحلے'' کی ہے۔

تخلیق کار اور نقاد کے مابین نارمل تعلق کا سراغ اِس ''درمیانی مرحلے'' میں اُن کے باہمی روبرو ہونے ہی سے مِلے گا: یعنی تخلیقی عمل میں معروضیت کے ادراک و بندوبست میں۔ اپنے تئیں تخلیق کار خود اپنے تخلیقی مسائل اور حقیقت کے قوانین اور فن میں اِن [قوانین] کی جلوہ نمائی کے مابین معروضی تعلق میں اُٹھان پاتا ہے جو لامحالہ بنیادی طور پر موضوعی ہی ہوتے ہیں؛ دوسری طرف مقرونی اور مخصوص مظہریات کے معیاری پہلوؤں میں فلسفی اِس بات کی توثیق کرتا ہے کہ آیا وہ حقیقت اور اِس کی عکاسی کرنے والی بُنتروں کے مابین عمومی تعلقات کو سمجھ پایا ہے کہ نہیں اور اگر سمجھ پایا ہے تو کس حد تک۔ یہی وجہ ہے کہ ہومر کے حوالے سے Vico کے نئے تصور اور رزمیہ بطور صنف کے حوالے سے گوئٹے کے نظریے میں، یا ارسطو کے نظریۂ المیہ اور انقلابی بورژوازی کو المیے کی سطح تک بلند کرنے کے حوالے سے لیسنگ کی کاوشوں میں مماثلت پائی جاتی ہے۔

ویکو اور ہیگل اور بلنسکی، چرنیش فسکی اور **دوبرولیو بوف** کے ہاں یہ عمومی تعلق شعوری اور تاریخی ہو جاتا ہے۔ ہیگل کی ''جمالیات'' میں اصناف کی تھیوری عالم گیر فن کی تاریخ میں ارتقا پا جاتی ہے؛ اور عام جمہوری نقاد یہ دکھاتے ہیں کہ روسی عوام کی ترقی کو اُن کے ادب کی فنکارانہ تبدیلیوں میں کیسے آئینہ کیا گیا ہے۔ اگر ہم صحیح معنوں میں یہ جاننا چاہتے ہیں کہ فلسفی نقاد کیا ہوتا ہے اور تخلیقی فن کار کے ساتھ اُس کا نارمل تعلق کیا ہے تو ہمیں فلسفہ، تاریخِ ادب اور تنقید کو (نتیجتاً فلسفۂ فن کو بھی) باہم ایک کرنا ہوگا۔ ہم دیکھ چکے ہیں کہ سرمایہ داری کے تحت ہونے والی تقسیمِ محنِ فن کی سائنسی تفہیم کے مختلف اطوار (جو الگ الگ بے معنی ہیں) کی نامیاتی وحدت کو پاش پاش کرنے کا باعث بنی ہے، اور اِس نے انہیں تخصیص کاری کے محدود ''دائروں'' میں بدل کر رکھ دیا ہے اور اِنہیں ''ماہرین'' کے رحم و کرم پر چھوڑ دیا ہے، یہ ماہرین اپنے حلقۂ کار میں ایک دوسرے سے انتہائی حد تک دور ہو کر رہ گئے ہیں۔

اس کا نتیجہ جامد پن اور اصولوں کے ضیاع، نیز اِن اصولوں کا ادب سے غیر حقیقی تعلق کی صورت میں برآمد ہوتا ہے، جیسا کہ ہم جدید ادبی تاریخ اور تنقید کے سلسلے میں دیکھ چکے ہیں۔ دونوں [ادبی ذوق] کی موضوعی معروضات پر کاربند ہیں کیونکہ جب کوئی کسی فن پارے کو اس بنا پر رد کرنے کی بجائے کہ اس میں حقیقت کو یا اس کے جمالیاتی بیان کو مسخ کیا گیا ہے، محض تجریدی سیاسی وجوہات پر اسے رد کرے (جیسا کہ جرمنی کے aiser نے اپنے عروج پر کہا کہ ''صورتِ حال کی یہ سمت ہمارے لیے ناموافق ہے۔'') تو اِس صورت میں وہ سوچنے کے عمل میں خود کو بینائی سے محروم کر رہا ہے کیونکہ وہ تجریدی جمال شناس کی عدم اصولی آرا تک پہنچ چکا ہے۔

یہ بھی درست ہے کہ ادبی تاریخ میں بھی بعض لوگ ''خالص مورخین'' کے آئیڈیل کی تلاش میں ہیں جس کا کام محض تاریخی تعلق کی تحقیق و تصریح ہے (وہ معاشیاتی اور سماجی محرکات سے قطع نظر کر جاتا ہے)۔ ایسے طریق

ہائے کار کے ساتھ (ہر حوالے سے) کسی قسم کی نظریہ سازی ممکن نہیں اور یہ محض غیر شعوری، سطحی، اصولوں سے بالکل عاری، متعلقاتی قسم کی وضاحتیں ہیں جو ہر قسم کے معیار سے عاری اور ہر قسم کی توضیحات سے ماورا ہیں۔

تصویری کو مکمل کرنے کے لیے ہمیں اِس 'قسم' کی خدمات کا حوالہ بھی دینا ہوگا یعنی اُس جدید ناقد کا جو اپنی عدم تاریخیت پر نازاں ہے۔ اُس کی نظر میں فن کی ''پرانی دنیا'' ہومر سے فطرت نگاری یا تاثریت تک، جس کی وقت کی نزاکت کے پیشِ نظر مختلف انداز میں تعبیریں کی جاتی ہیں، اب آخرِ کار ختم ہو کر رہ گئی ہے۔ یہ فرض کر لیا جاتا ہے کہ ایک ''اصلاً نئے'' فن نے اِس کی جگہ لے لی ہے۔ بے معنی ماضی کے کاٹھ کباڑ میں سے کوئی بھی ___ جس طرح کیک سے کشمش کا ٹکڑا اُٹھایا جاتا ہے ___ صوابدیدی طور پر جو ٹکڑا چاہے اُٹھا لے، نیگرو کا مجسمہ یا جرمنی کا آرائشی ڈرامہ۔

ایسی تنقید کے نتائج کا جائزہ ہم پہلے ہی پیش کر چکے ہیں۔ اب ہم ادبی تاریخ کے ارتقا کا جائزہ لیتے ہیں۔ ہم یہاں جرمنی کی صورتِ احوال کا جائزہ لیں گے۔ اُن کے اکثر تنقیدی نظریات (اہمیت نامے، تاریخی ادوار وغیرہ) انیسویں صدی کے نمایاں ناقدین جیسے ہرڈر، گوئٹے، شِلر اور شلیگل برادران کے قائم کردہ تھے، بعد ازاں Gervinus جیسے آزاد خیال سیاسی تاریخ دانوں نے جن کی آبیاری کی۔ ہائنے کے ادبی نظریات جن کی بنیاد ہیگلیائی فلسفے پر استوار تھی، ایک قدم آگے بڑھے۔ اُس کی خدمات معمولی اہمیت کی حامل ہیں۔ اُس کے بعد صرف ایک فلسفی نقاد اور صحافی Franz Mehring نے جرمنی کی ادبی تاریخ میں کچھ اضافہ کیا۔

ادبی تاریخ کے ''ماہرین'' نے انفرادیت کے ساتھ یا اِس کے بغیر قدیم تصورات کی فقط جگالی کی ہے۔ کوئی شخص مشکل سے تصور کر سکتا ہے کہ نئے تصورات کے تحت مصنفوں کو اُن کے سنِ پیدائش سے منضبط کیا جا رہا ہے (R. M. Meyer) یا جائے پیدائش کے حوالے سے (Nadler)، یا پھر انہیں فقط تصورات ہی سمجھا جاتا ہے۔ سرمایہ دارانہ تقسیمِ محن کے تحت پروان چڑھنے والے ''ماہرین'' خود اپنے متعین کردہ دائروں میں بھی کوئی معرکہ سر انجام نہیں دے پاتے۔ (یہاں ہم خالصتاً لسانیات یا متون کو مرتب کرنے پر بحث نہیں کر رہے۔)

درحقیقت اس سے ایک قدم آگے بھی بڑھا جا سکتا ہے۔ حتیٰ کہ جب جرمنی کے ادب کا مطالعہ غلط خطوط پر کیا جاتا ہے وہاں بھی ''ماہرین'' کی طرف سے تحریک نہیں دی جاتی بلکہ مصنفوں اور فلسفیوں کی طرف سے دی جاتی ہے۔ جس کسی نے بھی جرمنی کی ادبی تاریخ کے حالیہ ارتقا کا جائزہ لیا ہے وہ دیکھ سکتا ہے کہ اِسے نطشے، ڈِلتھے، سائمل اور سٹیفن جارج جیسے فلسفیوں نے متعین کیا ہے۔ جن نظریاتی زاویوں کو انہوں نے متعارف کروایا ہے وہ بالکل غلط، گنجلک اور رجعت پسند ہیں اور یہ ادبی تاریخ کو مزید مسخ کرنے کا باعث بنتے ہیں۔ ادبی تاریخ کے ''ماہرین'' تو اِسے مسخ کرنے میں بھی کوئی مہارت نہیں دکھا پاتے؛ یہاں بھی وہ فقط فکریات کے اُن ٹکڑوں کی فقط

جگالی ہی کرتے ہیں جو آندھیاں اُن کے لیے بکھیر جاتی ہیں۔

اِن مطالعات کے ساتھ ہم فلسفی نقاد کی تصویر کو مکمل کرتے ہیں۔عمومی تناظر کے فلسفیانہ تفکرات کی وحدت، یعنی مقرونی تاریخی ارتقا کی مشکل تحقیقات جن کی بنیاد اِس تفہیم پر ہے کہ فن کی حتمی تبدیلیاں تاریخِ انسانی کے موڑوں کے ساتھ وابستہ ہیں، جمالیات کے تجزیے کے لیے معروضی معیار پر، ایسا معیار جو فن کی نوعیت اور ایک نابغۂ روزگار فنکار کی فیصلہ کُن اہمیت اور اس کے انفرادی فن پارے پر مبنی ہے، ایک فلسفی ادبی نقاد کے لیے تشکیل دیتا ہے۔

جب اُس صورت میں لکھاری اور نقاد کے درمیان نارمل تعلق استوار ہوگا جب اِس قسم کے نقاد اُن لکھاریوں کے ساتھ تعاون کریں گے جو خود اپنی دروں بینی کے بل بوتے پر اپنے اور دوسروں کے فن کے صحیح معنوں میں پارکھ ہیں۔روشن خیالی کے دور میں، جرمنی کے کلاسیکی عہد میں، اُنیسویں صدی کے نصفِ اول میں اور روسی تنقید و ادب کے جمہوری انقلابی عہد کے دوران حقیقت پسندی کے لیے عظیم جدوجہد میں صورتِ حال ایسی ہی تھی۔

جب معاملات اِس نہج پر ہوں تو یقیناً اصولوں کی بابت کی جانے والی کاوشیں خارج از امکان نہیں ہوتیں۔ طبقاتی معاشرے میں ادبی تحریکیں گو خود بخود نہ بھی پیدا ہوں لیکن یہ طبقاتی جدوجہد کا، یعنی سماجی اور سیاسی احکامات و ہدایات کا ناگزیر نتیجہ ہیں۔انقلابِ فرانس اور نپولین کے عہد میں جرمنی میں پیدا ہونے والے تضادات، وہ سب بحران جو فرانسیسی ارتقا کے وقت یعنی 1789 تا 1848 تک وجود پذیر ہوئے، روس میں آزاد خیالی سے جمہوریت کے نظریاتی تفریقات وغیرہ جن کی چند ایک مثالیں ہیں، یہ سب ادب اور تنقید میں آئینہ ہوئے ہیں۔واضح ہے کہ ان کاوشوں میں کم شدت نہ تھی اور ادب کی بہ نسبت سیاست میں اِن تضادات کا اظہار کم شدت سے نہیں ہوا۔

یہ بھی واضح ہے کہ زندگی کے حقیقی ماحول میں طبقاتی سماج میں بسنے والے لوگوں کے درمیان جاری و ساری ایسی جدوجہدیں ممکن ہی نہیں کہ ذاتی بغض و منافرت، تنگ نظری یا نفرین کے بغیر ہوں۔بورژوازی ادبی مورخین جوش و خروش کے ساتھ بحث و تمحیص کی تفصیلات میں پڑ جاتے ہیں جس وجہ سے ایسے معرکوں کی سیاسی قدر و قیمت اور جمالیاتی نتائج بین السطور دب جاتے ہیں، مزید وہ ان کے اور اپنے دور کے بے ضابطہ ادبی جھگڑوں کے مابین بے معنی مشابہتیں تلاش کرتے ہوئے ان کی شکل بگاڑ دیتے ہیں۔اِن کاوشوں کا معیار و مافیہا ہی اہمیت کے حامل ہیں۔روسی ادبی تاریخ کو سائنسی بنیادوں پر استوار کرنے کی غرض سے سماجی اور جمالیاتی خطوط کی تعیین کے لیے بلنسکی، دوبرولیوفسکی اور چرنائی شفسکی نے جمہوری انقلابی تحریک کی سیاسی شفافیت کو ممیز دینا اور اِسے جامد آزاد خیالی سے رہا کرنا ضروری سمجھا۔''تحقیر شدہ'' لکھاریوں کے قصے اُس اہمیت کا عشرِ عشیر بھی بیان نہیں کرتے جو انہیں ادب کے نظریاتی اور جمالیاتی ارتقا میں حاصل ہے۔اِس صورتِ حالات کے پس منظر میں سیاسی پیش قیاسی آج

کے بہت سے قارئین پر بغیر کسی وضاحت کے روشن ہے۔ اگر کوئی چیز سمجھنی مشکل ہے (چونکہ یہ جدید مفکرین کی گرفت سے تضاد رکھتی ہے) تو وہ ادب کی کوکھ سے پھوٹنے والی وہ جمالیاتی معروضیت ہے جو فقط صناع بدائع کے موضوعی مسائل سے بلند ہو کر معروضی جمالیات کے اُفق کو چھوتی ہے۔ ہم عصر قاری ستاں دال کے Chartwrhouse of Parma پر بالزاک کی تنقیدات کا مطالعہ بددیانتی سے کرتا ہے__ جس میں ہر مسئلے پر شدید ترین تضادات ہیں، چاہے یہ زندگی ہے، سیاست ہے یا پھر ادب__ لیکن اس کے باوجود اِس میں حقیقی اور زندگی سے بھرپور تاریخ کی فضا ہے: یعنی زندگی کے بنیادی مسائل پر جدلیاتی انداز میں روشنی ڈالی گئی ہے، اور یہ ایسے تضادات ہیں جن سے ترقی جنم لیتی ہے۔

اس تازہ آب وہوا کا لُطف ہم جتنا تخلیق کار- ناقد کی جمالیاتی آرا میں لیتے ہیں اُتنی ہی فلسفی ناقدوں کی آرا تر وتازہ ہیں۔ یہ روایت خود ہمارے عہد میں میکسم گورکی کے ہاں جلوہ گیر ہوتی ہے جو اِس ورثے کو فن کے سوشلسٹ مطالعات میں پروان چڑھاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ بہت سے جدید لکھاریوں کے لیے بے چینی کا باعث ہے۔ کیونکہ *"Conversations about Craft"* میں وہ لکھاری کے فرائض کی بابت جن نظریات پر بحث کی ہے وہ رائج نظریات سے معیاری امتیاز کے حامل ہیں۔ اُس کے نقطۂ نظر میں مصنوعی پن کی خصوصیات کو کوئی دخل نہیں ہے۔ وہ زندگی کے وسیع خزانوں کا کھوج لگانے کی دعوت دیتا ہے تاکہ مخصوص کی نشاندہی کی جا سکے اور اِس میں سے عظیم ترین جوہر کشید کیا جا سکے، یعنی انتہائی بامعنی سماجی اور انتہائی صحیح جمالیاتی مافیہا۔

فلسفیانہ تنقید میں اُس کا عظیم ہم عصر لینن سوشلسٹ کلچر کے لیے گورکی کی نظریاتی کاوشوں کا شدت سے معترف ہے۔ ٹالسٹائی اور ہرزن کے تنقیدات کے مؤلف اور Mother اور Karamasovshchina کے تصنیف کنندہ کے درمیان موزوں ومناسب تعلق قائم ہے۔

تخلیق کاروں اور ناقدوں کے لیے لازم ہے کہ وہ اپنی نگارشات کی روایت میں عظیم ترین آئیدیل کی باز تحصیل کریں تاکہ اُن کے درمیان موزوں، ثمر آور اور باہمی اکملیت دینے والے تعلقات پروان چڑھیں۔