تخلیقِ مکرّر

﴿۲۰۰۸ء_۲۰۰۹ء﴾

عصری تنقید

(چند مباحث)

سوندھی ٹرانسلیشن سوسائٹی، جی سی یونیورسٹی، لاہور

پبلشر: سوندھی ٹرانسلیشن سوسائٹی، جی سی یونیورسٹی، لاہور

پرنٹرز: ادبستان۔43 ریٹی گن روڈ، لاہور

042-37212348 , 0300-4140207

تخلیقِ مکرر ۲۰۰۹ء

عصری تنقید
(چند مباحث)

نگران: پروفیسر ڈاکٹر سعادت سعید

مدیر: محمد صادق

صدر: محمد عدنان اکبر

آفس سیکرٹری: مدیحہ مسعود

(دائیں سے بائیں) مدیحہ مسعود (آفس سیکرٹری)، محمد عدنان اکبر (صدر)، پروفیسر ڈاکٹر خالد آفتاب (وائس چانسلر)،
پروفیسر ڈاکٹر سعادت سعید (مینجنگ ایڈیٹر)، محمد صادق (مدیر)۔

فہرست

	حرفِ آغاز		۷
۱۔	بحران	ایڈورڈ سعید (Edward Said) مترجم: ڈاکٹر ثوبیہ طاہر	۱۱
۲۔	قاری اساس تنقید کا مقدمہ	سٹینلے فش (Stanley Fish) مترجم: محمد نعیم	۳۵
۳۔	چھوٹا ادب	فیلکس گواتری۔گلینز ڈیلیوز (Felix Guattari) (Gilles Delueze) مترجم: سلیم حسنی	۴۷
۴۔	جدید تنقید	گریگری کیسل (Gregory Castle) مترجم: افضل محمود	۵۳
۵۔	مصنف کیا ہے؟	مشل فوکو (Michel Foucault) مترجم: افضل محمود	۶۱
۶۔	ادب اور سوانح حیات	رینے ویلک۔آسٹن وارن (Rene Wellek) (Austin Warren) مترجم: فخر عباس گورایہ	۸۳
۷۔	حبشی فنکار اور نسلی پہاڑ	لینگسٹن ہیوز (Langston Hughes) مترجم: محمد عدنان اکبر	۸۹
۸۔	جدید المیہ	ہینرک اِبسن (Henrik Ibsen) مترجم: محمد عدنان اکبر	۹۱
۹۔	فن اور مسیحا انتظاری	ڈاکٹر علی شریعتی (Dr.Ali Shariati) مترجم: سعادت سعید	۹۳
۱۰۔	حقیقی سے حقیقی تر: ڈیلیوز اور گواتری کا تصورِ مشل	برین میسومی (Brain Massumi) مترجم: سعادت سعید	۱۱۵

حرفِ آغاز

اردو ادب میں فارسی اور عربی زبانوں سے ترجمے کی مستقل روایات کی موجودگی میں جب ہم انگریزی زبان سے اردو زبان میں منتقل ہونے والی نثری اور شعری تخلیقات کا طائرانہ نظر سے جائزہ لیتے ہیں تو ان کی تعداد بھی تسلی بخش نظر آتی ہے۔ علاوہ ازیں ہمارے مترجمین نے دنیا کی بیشتر اہم اور غیر اہم زبانوں کے منتخب نثری اور شعری اثاثوں کو بھی اردو نثر کا لباس پہنایا ہے۔ تراجم کسی زبان میں فکری اور لسانی وسعتیں پیدا کرنے کے ساتھ ساتھ اس کے تخلیقی اور تحقیقی طرزِ عمل کو بھی غیر محسوس انداز سے تبدیل کرتے رہتے ہیں۔ سوندھی ٹرانسلیشن سوسائٹی اردو زبان کی علمی اور اسالیبی ضرورتوں کی تکمیل میں حسب توفیق حصہ ڈال رہی ہے۔ تراجم کے وسیلے سے کوئی قوم نامانوس جذبوں، خیالوں اور تجربوں سے آشنائی حاصل کرتے ہوئے اپنے سماجی اطوار وسلاسل پر نظر ثانی بھی ڈالتی ہے۔ لفظی ترجمے ہوں یا تخلیقی، ماخوذی ہوں کہ اندازاتی کسی نہ کسی حوالے سے اپنے اثرات ضرور مرتب کرتے ہیں۔ یعنی وہ فکر و خیال کے پانیوں میں اگر ہلچل نہیں مچا سکتے تو ایسے دائرے ضرور بناتے ہیں کہ جو تاریخی اور فکری تناظر میں جدلیاتی سلاسل کو فروغ دینے کا باعث بنتے ہیں۔ ان کی بدولت قارئین کسی دوسری زبان کے مصنفین وشعراء کے اندازِ فکر اور طرزِ بود و باش سے روشناس ہوتے ہیں۔ حقیقت تو یہ بھی ہے کہ بقول محمد حسن عسکری ''بُرے بھلے، کچھ نہ کچھ بن جانے والے، دیسی لباس پہن کر سامنے آنے والے اور ناہموار اور اچھے یا بے ڈھنگے جملوں'' کے حامل تراجم بھی اپنا کردار ادا کرتے ہیں اور ان کی بدولت کسی نہ کسی اعتبار سے جذبے اور شعور کے اجنبی منطقے اپنے بند دروازے کھولتے رہتے ہیں۔ ان میں بھی کسی نہ کسی کلچر کی مہمل یا واضح تصویریں موجود ہوتی ہیں۔ ایسے تراجم بھی کسی زبان کو کم از کم نئے اسما اور اصطلاحیں تو ضرور عطا کرتے ہیں۔

یہ بات ڈھکی چھپی نہیں ہے کہ ترجمہ ایک ایسا عمل ہے جو دو زبانوں ہی نہیں، دو ثقافتوں کی قربت کا ذریعہ بھی ہے۔ آج کے آفاقی معاشرے میں جہاں ملکوں کے درمیان علمی اور ثقافتی تبادلوں کا عمل ناگزیر ہے، وہاں اپنی اور دوسروں کی شناخت کی بھی خاصی اہمیت ہے۔ تمدنی کشمکش کی موجودہ صورتحال میں ہم، تراجم کے وسیلوں سے تہذیبوں کے مابین روز افزوں فاصلوں کو ناپنے اور ان کے مابین تضادات اور اختلافات کو سمجھنے کی کوشش کر سکتے ہیں۔

تخلیقِ مکرر کا آغاز ایڈورڈ سعید کے مضمون ''بحران'' سے ہو رہا ہے۔ ایڈورڈ سعید مابعد نوآبادیاتی تنقید کا اہم ترین ستون ہے۔ اس کی کتاب ''اورینٹلزم'' سے مغرب کے ''تصورِ مشرق'' پر انتقاد کا وہ نیا باب شروع

ہوا جس سے نوآبادیاتی دور کے ادب اور مستشرقین کی تحقیق کو جانچنے کی ایک نئی کسوٹی مہیا ہوئی۔

نظریئے یا تھیوری کے ضمن میں پچھلی دو دہائیوں سے قاری اساس تنقید کا بہت چرچا ہے اس حوالے سے سٹینلے فش کا نام کسی تعارف کا محتاج نہیں ہے۔ فش نے متن کی خود مختاری اور لغوی مطالب کو ترجیح دینے والے نقادوں پر چوٹ کی ہے اور تنقید میں قاری کے تجربے کی اہمیت کو اُجاگر کیا ہے۔

فرانسیسی مفکروں میں مشل فوکو کا نام فکر کے ایک نئے عہد کے آغاز کی علامت ہے۔ فوکو کا مضمون ''مصنف'' کی اہمیت کا تجزیہ کرتا ہے اور ایک طرح سے رولاں بارتھ کے مضمون ''مصنف کی موت'' کا موثر جواب بھی ہے۔

فیلیکس گواتری اور گلینرڈ یلیوز کا مضمون ''چھوٹا ادب'' ان بے وطن مصنفین کے ادب کا احاطہ کرتا ہے جو کسی بڑی زبان میں لکھنے پر مجبور ہیں۔ ایسے ادب کی خصوصیات کا ذکر کرتے ہوئے مصنفین نے تین خواص کا بطور خاص ذکر کیا ہے: زبان کی بے وطنی، انفرادیت کا سیاست سے تعلق اور تیسری خصوصیت کا انفرادیت کا اجتماعیت میں تبدیل ہونا۔ ہمارے ہاں اُردو لکھنے والے بیشتر غیر اُردو پس منظر سے تعلق رکھتے ہیں اور انگریزی میں لکھنے والے محدودے چند ادیب بھی اسی ذیل میں آتے ہیں۔ یہ مضمون ایسے تمام ادیبوں کا نئے سرے سے جائزہ لینے پر مائل کرتا ہے۔

گریگری کاسل کا مضمون ''جدید تنقید'' مغرب میں بیسویں صدی کے نصف اوّل میں پروان چڑھنے والی ہئیت پسند تنقید کا جامع تجزیہ پیش کرتا ہے۔

اردو میں سوانحی تنقید کا چرچا نقادوں کے ہاں ہمیشہ سے رہا ہے۔ رینے ویلک کا مضمون ''ادب اور سوانح حیات'' کے مابین تعلق اور سوانحی تنقید کے نئے دریچے وا کرتا ہے۔

ہنرک ابسن کے مرد عورت کے تعلق پر یک صفحی اقتباس ایک ڈرامہ نگار کے نقطہ نظر کو پیش کرتا ہے۔

استعماری قوتوں کے خلاف فکری کاوش کرنے والے مصنفین میں ڈاکٹر علی شریعتی نمایاں ہیں۔ ردنو آبادیاتی تنقید کے ضمن میں بھی ان کا نام لیا جاتا ہے۔ ان کا مضمون ''فن اور مسیحا انتظاری'' مغربی اقدار کی یورش کے دور میں مقامی نقطہ نظر کو سامنے لاتا ہے۔

تخلیقِ مکرر کا آخری مضمون برین سوامی کا ''حقیقی سے حقیقی تر'' ہے۔ یہ مضمون فطرت اور صنعت میں موجود مثلوں کے باہمی ربط کا جائزہ لیتے ہوئے فرانسیسی فلسفی ڈیلیوز کے تصورِ مثل پر بحث کرتا ہے۔ فطرت میں موجود مثلوں اور انسان کی ساختہ مثلوں کا تقابلی مطالعہ خود ہمارے اپنے ادب کی تفہیم میں مدد دے سکتا ہے۔

جی سی یونیورسٹی کی روایات میں جدید علوم کی تحصیل اور عصری فکر سے شناسائی کو بنیادی حیثیت حاصل

رہی ہے، اس تناظر میں راویز کو دیگر زبانوں کے علم وادب کو اُردو میں منتقل کرنے سے بھی خاصی دلچسپی رہی ہے۔ وہ دنیا کے علمی ارتقا سے مربوط رہنا چاہتے ہیں۔

موجودہ ادبی منظر نامے میں ہونے والی تبدیلیوں کو تنقیدی تھیوری کے بغیر سمجھنا اگر ناممکن نہیں تو مشکل ضرور ہے۔ زیرِ نظر کتاب پچھلی صدی اور اس صدی میں تنقیدی تھیوری کے اہم ترین مباحث کو چھیڑنے والے ان چند مضامین پر مشتمل ہے جن کی بدولت ادبی اور فکری مطالعوں کے ایک نئے باب کا آغاز ہوا۔ جی سی یو اس سے قبل ''نئی تنقید'' کے عنوان سے جدیدیت کے تنقیدی مباحث پر مشتمل مضامین کے تراجم شائع کر چکا ہے اور جی سی یو کا یہ شمارہ اسی سلسلے کی اگلی کڑی ہے۔

سوندھی ٹرانسلیشن سوسائٹی کے زیرِ اہتمام شائع ہونے والی کتابوں میں موجود کئی اہم مضامین کئی ملکی اور غیر ملکی جریدوں اور کتابوں میں قند مکرر کے بطور بھی چھپے ہیں۔ 'عصری تنقید' کے عنوان سے 'تخلیقِ مکرر' پیش خدمت ہے۔ اس میں عصرِ حاضر کے چند ایسے مسائل کی طرف توجہ دلائی گئی ہے کہ جو ابھی عوام کیا خواص کے فکر و شعور کے دوایر میں بھی کم کم ہی داخل ہوئے ہیں۔

امید ہے کہ یہ کتاب موجودہ علمی و ادبی صورتحال میں نئے فکری در وا کرنے میں مدد دے گی۔ نئے افکار ہمیں اپنے وسائل کی روشنی میں اپنے مسائل حل کرنے کی طرف راغب کرتے ہیں اور ان کا مطالعہ ہمیں، اپنی ذات اور اپنے علوم کو از سرِ نو پرکھنے اور اپنے علوم کی ترویج و تحقیق کی جانب مائل کر سکتا ہے۔

بحران

ایڈورڈ سعید
مترجم: ڈاکٹر ثوبیہ طاہر

زیرِ نظر ترجمہ شدہ حصہ ''بحران'' کتاب کے پہلے حصے ''اورینٹلزم یا علومِ مشرق کی وسعت'' کا اختتامیہ ہے۔

بسا اوقات کسی شخص یا تحریر کے متعلق یہ کہنا عجیب معلوم ہوتا ہے کہ اس کی اُفتاد یا رویہ ''متنی یا نصابی'' ہے۔ یہ اصطلاح ''متنی یا نصابی'' غالباً ادب کے طالب علموں کے لیے نئی یا نامانوس نہیں ہوگی کیونکہ یہ بالکل وہی چیز ہے جسے والٹیر نے کنڈ ڈ(Candide) میں ہدفِ تنقید بنایا تھا اور جو سروانتس کے ڈان کیخوٹے (Don Quixote) میں طنز کا خوب نشانہ بنی تھی۔ فی الحقیقت یہ حقیقت ہی کو بیان کرنے کا ایک انداز ہے۔ اس کے نقادوں کو اس رویے میں ایک فکری مغالطہ نظر آتا ہے وہ یہ کہ اصل زندگی جو سب انسان جی رہے ہیں اور جو بہت مشکل، ناقابلِ بھروسہ اور پیش گوئی سے ماورا ہے وہ محض کتاب، نصاب اور متن کی مدد سے ہرگز نہیں سمجھی جا سکتی، وہ ان کی گرفت سے باہر ہے اور اگر کوئی کتابی علم کا اطلاق حقیقی صورتحال پر کرے گا تو حقیقت کو تباہ و برباد کر دے گا۔ اس سے شدید غلطیاں سرزد ہونے کا اندیشہ ہے۔ آج ہم سولھویں صدی کے کسی ہسپانوی کلاسیک کی مدد سے اس دور کے (یا آج کے) سپین کو قطعاً نہیں سمجھ سکتے بالکل اسی طرح جیسے بائیبل دارالعوام کی تفہیم میں کسی قسم کی مددگار ثابت نہیں ہو سکتی۔

لیکن اصل میں ایسا نہیں ہے، قارئین نے اپنی سادہ لوحی میں ایسا کرنے کی یقیناً کوشش کی ہے وگرنہ آج بھی پڑھنے والوں کے لیے کنڈ ڈ اور ڈان کیخوٹے میں اس قدر کشش نہ ہوتی۔ یہ تمام انسانوں کی ایک مشترکہ فکری خامی ہے کہ وہ کسی کتاب کے متن کو جو بڑا مربوط ہوتا ہے، انسانوں سے براہِ راست تعلق رکھنے پر ترجیح دیتے ہیں کیونکہ مؤخر الذکر ایک بے ربط اور گنجلک کام ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ کیا یہ انسان کی فکری کوتاہی ہے یا حالات کا تقاضا کہ متنی رویہ آج بھی قائم و دائم ہے۔

اس رویے کو دو کیفیات تقویت بخشتی ہیں۔ پہلی وہ جس میں انسان کسی غیر معلوم، خطرناک اور ایسی چیز کا سامنا کرتا ہے، جس سے پہلے وہ قریب یا واقف نہ ہو۔ اس صورتحال میں ظاہر ہے کہ وہ اپنے کسی تجربے سے مدد حاصل کرنے کی بجائے اس علم سے رجوع کرے گا، جو اس نے کتابوں سے حاصل کیا ہے۔ سفرنامے اور رہنمائی کی کتابیں (گائیڈ بکس) اس سلسلے کی بہترین مثالیں ہیں۔ یہ اپنے استعمال میں بالکل منطقی اور فطری ہیں کیونکہ یہ ایک قدرتی انسانی رویہ ہے کہ جب وہ دورانِ سفر کچھ عجیب مقامات پر بے یقینی سے خطرہ محسوس کرے تو فوراً پڑھے ہوئے متن سے رابطہ کرے۔ بہت سے مسافر کسی نئی جگہ جا کر یہ کہتے ہوئے پائے جاتے ہیں کہ ''یہ ان کی توقعات سے بہت مختلف ہے'' اس کا مطلب من وعن یہی ہوتا ہے کہ وہ جگہ اصلاً ایسی نہ تھی جیسی کہ کتاب میں بیان کی گئی تھی۔ متعدد سفرنامہ نگار اور گائیڈ بکس کے مصنفین اسی نقطۂ نظر سے یہ کتابیں لکھتے ہیں کہ وہ بتا سکیں کہ یہ ملک کیسا ہے۔ ''ایسا'' ہے یا اس سے بہتر ہے، یہ خوبصورت، مہنگا یا دلچسپ وغیرہ ہے۔ اس گفتگو کا خلاصہ یہی ہے کہ انسان، مقامات اور تجربات کو ہمیشہ کتابی انداز میں پیش کیا جا سکتا ہے، یہاں تک کہ کوئی کتاب (یا متن) اصل سے بڑھ کر ثقہ حیثیت حاصل کر لیتی ہے۔ اس میں جو کچھ کہا جاتا ہے پڑھنے والے اس سے زیادہ معنی اخذ کرتے ہیں۔ جب ستاں دال (Stendhal) کے ناول کے ہیرو فیبرس ڈیل ڈونگو (Fabrice Del Dongo) نے واٹرلو کی جنگ میں سے جنگ ڈھونڈنی چاہی تھی، تو وہ فی الحقیقت یہی کر رہا تھا۔ اگرچہ وہ جنگ تلاش نہ کر سکا لیکن اس نے اس کا نقشہ ویسا ہی تراشا جو مختلف متنوں میں بیان کردہ تھا۔

دوسری وجہ جو متی رویے کی مضبوطی کا باعث بنتی ہے وہ اس کی کامیابی ہے۔ اگر کوئی شیروں کی خونخواری کے متعلق کوئی کتاب پڑھتا ہے اور سچ مچ اس کا سامنا ایک بپھرے ہوئے خونخوار شیر سے ہو جاتا ہے (یہاں میں بے حد سادہ مثال دے رہا ہوں) تو یقیناً اس کا ایمان اس کتاب اور مصنف میں مستحکم ہو جائے گا اور وہ اس کی مزید کتابیں پڑھنا پسند کرے گا اور اگر اس کتاب میں ایسی ہدایات بھی موجود ہوں کہ ایک مشتعل شیر کو کس طرح قابو کرنا ہے اور بالفرض یہ ہدایات بھی کامیاب ثابت ہوں تو نہ صرف یہ کہ وہ مصنف بے حد مستند ٹھہرے گا بلکہ وہ (مصنف) دیگر میدانوں میں بھی طبع آزمائی کرنے کی کوشش کرے گا۔ تاہم یہ ایک مشکل جدلیاتی عمل ہے کہ کس طرح قارئین کا ایمان اس تحریر میں پختہ ہوتا ہے جسے انہوں نے پڑھا اور کس طرح ان کے تجربات سے (تصنیف سے پہلے ہی) مصنفوں کو مختلف موضوعات پر قلم

اٹھانے کی تحریک ملتی ہے۔ ایک ایسی کتاب جو بپھرے ہوئے شیر یا شیروں کو قابو کرنے کے طریقے بتائے یقیناً کتابوں کے ایک سلسلے کو جنم دے سکتی ہے جن میں شیروں کے اشتعال اور اس کی وجوہات پر روشنی ڈالی گئی ہو۔ بلکہ آہستہ آہستہ متن مزید مرتکز اور عمیق ہوتا جائے گا اور پھر وہ شیروں کے اشتعال پر مرکوز ہو جائے گا۔ ہم یہ توقع بھی کر سکتے ہیں کہ بپھرے ہوئے شیر کو قابو کرنے کا طریقہ اسے مزید مشتعل کر سکتا ہے۔

ایک ایسا متن جو کسی حقیقت کی تصویر کشی کا دعویدار ہو یا ان حالات کی پیداوار ہو جن کا ابھی میں نے تذکرہ کیا، آسانی سے مسترد نہیں کیا جا سکتا۔ اسے تجربے کا نچوڑ کہا جاتا ہے۔ دانشوروں، حکومتوں اور اداروں کی مہر تصدیق یا اتھارٹی اسے اس کی اصل کامیابی سے کہیں زیادہ معتبر بنا دیتی ہے۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ ایسے متن صرف معلومات مہیا کرنے تک محدود نہیں رہتے بلکہ اس حقیقت کے خالق بن جاتے ہیں جسے وہ بیان کر رہے ہوں۔ بعض اوقات ایسا علم اور حقیقت مل کر روایت کو جنم دیتے ہیں جسے مشل فوکو "بیانیہ" (Discourse) سے تعبیر کرتا ہے، جس کا مادی وجود، وزن اور ضخامت اس کے مصنف کی تخلیقی صلاحیت سے بڑھ کر قرار پاتے ہیں۔ اس روایت کے بطن سے متعدد متن وجود میں آتے ہیں۔ اس نوعیت کے متنوں کا ذکر گستاوَ فلابیئر (Gustave Flaubert) اپنے اس ناول میں کر چکا ہے، جو اس کی موت کے بعد ۱۸۸۱ء میں شائع ہوا تھا۔ ناول کا عنوان تھا:-(Bouvardet Pecuchet)

آیئے اس کی روشنی میں نپولین اور لیسپس (Lesseps) کا جائزہ لیں۔ مؤخر الذکر ایک فرانسیسی سفارتکار اور انجینئر تھا، جس نے نہر سویز کا نہ صرف نقشہ تیار کیا بلکہ ۶۹۔۱۸۵۹ء میں اس کی تعمیر کی نگرانی بھی کی۔ ان دونوں حضرات کے لیے مشرق کے سارے علم کا منبع و مصدر وہ کتابیں تھیں، جو علوم مشرق کے ماہرین نے وقتاً فوقتاً لکھی تھیں اور مختلف لائبریریوں میں موجود تھیں۔ ان کے لیے بھی مشرق سے معاملہ کرنا بالکل بپھرے ہوئے شیر کو کتابی فارمولوں سے قابو کرنے کے مترادف تھا۔ لیکن انہوں نے ایسا کیا کیونکہ دستیاب مواد اور متن نے اسے ممکن بنایا۔ یہ مشرق خود بھی متن کی طرح ممکن اور دستیاب تھا اور محض ممکن اور دستیاب ہی نہیں بلکہ خاموش بھی تھا۔ یہ خاموشی سے خود کو مغرب کے اصولوں کے لیے پیش کرنے پر تیار تھا، جسمیں مقامی باشندوں کو استعمال تو ہونا تھا لیکن ان کے نتائج و عواقب اور اثرات سے ان کو کوئی سروکار نہ ہونا تھا۔ وہ ان منصوبوں، ان کے خدوخال اور ان کے لیے تیار کردہ اصطلاحات کے خلاف قطعاً کوئی مزاحمت نہ

کر سکتے تھے۔ ابتدا میں مغربی تحریروں (اور ان کے نتائج) اور مشرق کی خاموشی کو مغرب کی عظیم تمدنی قوت پر محمول کیا جاتا تھا۔ مؤخر الذکر کو اول الذکر کا نتیجہ اور ثبوت تصور کیا جاتا تھا۔ لیکن اس طاقت، اس قوت کا ایک اور پہلو بھی تھا۔ اس پہلو کا انحصار مشرقی روایت کے دباؤ اور مشرق کے تئیں اس کے متنی رویے پر ہے۔ یہ روایت اپنی زندگی خود جیتی ہے بالکل ان کتابوں کی طرح جو شیر کے غیظ و غضب پر لکھی گئیں (اور اس وقت تک مستند تسلیم ہوں گی) جب تک کہ شیر خود جواب دینے کے قابل نہ ہو جائے۔ یہاں پر نپولین اور لیسپس (Lesseps) کو اُن ان گنت افراد میں سے دو مثالوں کی طرح چنا گیا ہے جنہوں نے مشرق کو اپنے منصوبوں کی تجربہ گاہ بنایا۔ وہ مشرق کے تناظر سے شاذ ہی واقف رہے ہوں گے ان کے منصوبہ جات کو مشرق کی بے کراں خاموشی نے پروان چڑھایا اور سب سے بڑھ کر مشرق کی کمزوری اور بے مائیگی ان کے لیے اہم ثابت ہوئی۔ ان دونوں عناصر (خاموشی اور بے بضاعتی) نے مل کر ان دونوں افراد کی کارروائیوں کو بامعنی، حقیقی اور قابل عمل ہونے کی سند عطا کی۔ نپولین کی کارروائیوں کو ممکن بنانے میں مغرب کی بے پناہ فوجی قوت نے اہم کردار ادا کیا۔ اس کی فوجی فتوحات نے اسے مشرق میں ایسے باشندے عطا کیے جن کا تذکرہ ڈسکرپشن ڈی ایجپٹ جیسی کتابوں میں کیا گیا ہے، ایک ایسا مشرق جسے بآسانی دو حصوں میں کاٹا جا سکتا ہے جیسے ڈی لیسپس نے نہر سویز کی صورت میں عملاً کاٹ کے دکھا دیا۔

انہی علوم مشرق نے کم از کم ان کے اپنے نقطۂ نظر کے مطابق انہیں مشرق میں کامیابی عطا کی، جس کا حقیقتاً مشرق کی روح سے کوئی تعلق نہ تھا۔ یہ کامیابی فی الاصل مغربی اور مشرقی باشندوں کے درمیان انسانی تبادلے کا راستہ تھی۔

ایک مرتبہ اگر ہم اس سوچ کو تسلیم کر کے یہاں سے اپنے فکری سفر کا آغاز کریں کہ مطالعۂ علوم مشرق و تہذیب مشرق یا ''اورینٹلزم'' دراصل مغرب کے ہی ایجاد کردہ نسخے ہیں جن کا مقصد مشرق پر حکومت کرنا ہے، تو ہمیں کچھ چونکا دینے والی باتوں کا سامنا کرنا پڑے گا۔ کیونکہ یہ درست ہے کہ میکلیٹ (Michelt)، رینکے (Ranke)، ٹوکیا ویلی (Tocqueville) اور برک ہارٹ (Barckhardt) جیسے مؤرخین اپنی اپنی تاریخ نویسی میں ایک خاص طرح کی داستان گوئی لے کر آگے بڑھتے ہیں، یہی صورتحال مستشرقین کی ہے جنہوں نے مشرق کی تاریخ، کردار اور تقدیر کے ساتھ سینکڑوں برس سے اسی طرح داستان سرائی کی۔ یہ سلسلہ انیسویں اور بیسویں صدی میں اس وقت اپنے عروج پر پہنچا جب مستشرقین کی تعداد تھوک کے حساب سے

بڑھنے لگی اس کی وجہ یہ تھی کہ اب تخیل اور جغرافیے میں زیادہ فاصلہ نہ رہا تھا کیونکہ یورپ منڈیوں، وسائل اور نو آبادیوں کی تلاش میں اپنے توسیع پسندانہ عزائم کی کھلے دل سے تکمیل کی تھی اور علوم مشرق، خالص علمی حیثیت سے تبدیل ہو کر ایک استعماری ادارے میں بدل چکے تھے۔ اس کایا کلپ کا ثبوت ان خیالات میں موجود ہے، جو میں نپولین، ڈی لیپس، کرومر (Cromer) اور بالفور (Balfour) کے متعلق ظاہر کر چکا ہوں۔ مشرق کے متعلق منصوبہ جات کو بے حد ادنیٰ سطح پر بھی مغرب کے عظیم اور پُر مغز افراد کی کاوشیں تصور کیا جاتا ہے، جو کارلائل کے اندازِ فکر کے مطابق ''ہیرو'' ہیں۔ تاہم اگر ہم ڈی ہربیلوٹ (d' Herbelot) اور دانتے (Dante) کی سکیم پر نظر ڈالیں تو نپولین، ڈی لیپس، کرومر اور بالفور نہایت معمولی اور غیر اہم کردار نظر آتے ہیں کیونکہ یہ تنہا اپنے مغربی عزائم کو شرمندۂ تعبیر نہیں کر سکتے، انہیں اس کے لیے کچھ اور آلات اور اوزاروں کی ضرورت ہے۔ (جن میں سے ایک انیسویں صدی کی ایمپائر ہے) ان اوزاروں کی ضرورت اس لیے پیش آتی ہے (اس حقیقت کا ادراک ڈی ہربیلوٹ اور دانتے کو بھی تھا) کہ کوئی بھی وجودی طور پر مشرق کو تہ و بالا یا نیست و نابود نہیں کر سکتا اس مقصد کے حصول کے لیے اس پر قبضہ کرنا ہوگا، اس کا علاج درکار ہوگا، اس کی از سر نو تشریح لازم ہوگی، اسے نہ صرف بہتر بنانا ہوگا بلکہ مکمل طور پر بدل دینا ہوگا۔

جس نکتے پر میں زور دینا چاہ رہا ہوں وہ یہی ہے کہ مذکورہ بالا عمل مکمل ہو چکا ہے۔ مشرق کے متنی اکتساب اور تفہیم و تفسیر کے بعد ان عزائم کو عملی جامہ پہنایا جا چکا ہے۔ اور اس سارے عمل میں علوم مشرق نے نہایت اہم کردار ادا کیا ہے۔ اگر میں اس لفظ کو لغوی مفہوم میں استعمال کروں تو تبدیلی کا یہ سارا عمل نہایت غیر فطری، بھونڈا، بے ڈھنگا اور جعلی ہے۔ جہاں تک اس کے محض علمی پہلو کا تعلق ہے تو مشرقیات یا تحصیل علوم مشرق نے بڑا قابل قدر کام انجام دیا۔ (تاہم میں خالص علمی پہلو کو بھی بے حد تجریدی خیال تصور کرتا ہوں جسے سمجھنا بے حد مشکل کام ہے، پھر بھی ہم فکری سطح پر اس کے استعمال کو جائز مان سکتے ہیں)۔ انیسویں صدی میں اپنے اہم وقت میں اورینٹلزم نے بڑے علما پیدا کیے، مغرب میں پڑھائی جانے والی زبانوں میں اضافہ کیا، ترجمہ شدہ کتابوں اور تالیفات میں خاطر خواہ اضافے کا سبب بنا، اہم تشریحات لکھی گئیں۔ سب سے بڑھ کر اس نے مشرق کو مخلص مغربی شاگرد فراہم کیے، جو حقیقتاً سنسکرت، صرف و نحو، عربی شاعری اور فونیقی سکوں میں گہری دلچسپی رکھتے تھے۔ لیکن یہاں بھی ایک بات بے حد اہم ہے وہ یہ کہ علوم

مشرق خود مشرق سے آگے نکل گئے۔ ان کو مشرق کے متعلق ایک نظامِ فکر کی حیثیت سے برتا گیا اور انہیں انسانی تفصیلات سے اٹھا کر ماورائے انسان درجہ دے دیا گیا۔ دسویں صدی کے ایک شاعر کے کلام کی مدد سے مصر، عراق اور عرب کے میلانِ طبع اور ذہنی رجحانات کے متعلق پالیسی سازی کی گئی۔ قرآن کی ایک آیت کو مسلمانوں کی جنس پرستی کا بہترین ثبوت بنا کر پیش کیا گیا۔ علوم مشرق نے ایک کبھی تبدیل نہ ہونے والے ساکت و جامد مشرق کی تصویر کشی کی جو مغرب سے قطعاً مختلف ہے۔ (مشرق کے تبدیل نہ ہونے کی وجوہ، تاہم وقتاً فوقتاً بدلتی رہیں)۔ اٹھارھویں صدی کے بعد علوم مشرق بھی کبھی خود پر نظر ثانی نہ کر سکے۔ ظاہر ہے کہ اس تمام صورتحال کا منطقی نتیجہ یہی ہو سکتا تھا جو ہوا یعنی کہ کر و مر اور بالفور لامحالہ مشرق کے مبصر اور منتظم بن کر ابھرے۔

سیاسی منظرنامے اور علوم و تہذیب مشرق میں بھی نہایت قرابت پائی جاتی ہے، اس کو مزید بہتر انداز میں یوں بیان کرنا ممکن ہے کہ مشرق کے متعلق علوم مشرق سے حاصل ہونے والے خیالات کا سیاسی استعمال نہایت اہم اور حساس سچائی ہے۔ اس کی مدد سے کچھ نفسیاتی حقائق کا ادراک ہوتا ہے۔ خصوصاً سیاہ فام افراد اور عورتوں سے متعلق علوم میں تحقیق کرنے والوں کی اُفتادِ طبع اور میلانات پر اس سے بہت روشنی پڑتی ہے۔ یہ میلانات معصومیت اور احساسِ جرم، علمی غیر جانبداری اور پریشر گروپ کے دباؤ سے متعلق ہو سکتے ہیں (اور یہ محققین کے اندر پہلے سے پائے جاتے ہیں)۔ ان کے نتیجے میں ان کے ضمیر میں تمدنی، نسلی اور تاریخی حوالوں کے متعلق بے چینی پائی جاتی ہے۔ ان حوالہ جات کے استعمال، ان کی قدر و قیمت، ان میں پائی جانے والی حقیقت اور ان کے بنیادی مقاصد انہیں مضطرب رکھتے ہیں۔ سب سے بڑھ کر جن سیاسی و ثقافتی حالات میں مغربی اور یئیٹلزم نے فروغ پایا وہ پڑھنے والے کی توجہ مشرق یا مشرقی باشندے کی پست حالت کی جانب مبذول کرتے ہیں اور انہیں ایک ایسے موضوع مطالعہ کی شکل میں پیش کرتے ہیں، جو بہت ناگفتہ بہ ہو۔ انور عبدالمالک کی یہ تحریر یہاں بے حد اہم ہے، جو مشرق زدہ مشرق کی تصویر کشی ایک سیاسی بندہ و آقا کے تناظر میں کرتی ہے۔

(ا) مسئلے کی سطح پر مشرق اور علوم مشرق کی حیثیت ہمیشہ ایک مضمون مطالعہ کی سی رہی جنہیں ہمیشہ ''غیر''، ''دوسرا'' یا ''الگ'' سمجھا گیا۔ ایسی چیز جو یکسر علیحدہ ہے، خواہ وہ معروض ہے یا موضوع، وہ رہے گی ہمیشہ مختلف اور مخصوص کردار کی حامل .... یہ مضمون یا شے ایک انفعالی اور عدم شریک ہستی ہے، جو ہمیشہ سے تاریخی موضوعیت کا شکار ہے اور

سب سے بڑا کر یہ کہ یہ ایک غیر متحرک اور غیر خود مختار یعنی غلام اور منحصر ذات ہے۔ آخری انتہا پر اس مشرق یا مشرقی کو صرف موضوع قرار دیا جا سکتا ہے، جو زیادہ سے زیادہ بیگانگیٔ ذات کا شکار ہو اور فلسفیانہ اصطلاح میں خود سے جدا ہو، جسے اپنی مرضی سے ڈھالا اور موڑا جا سکے، جس پر عمل کرنا (یعنی اسے معمول بنانا)، جسے سمجھنا اور جسے اپنی پسند کا تعارف عطا کرنا ممکن ہو، جس کی خود سے تشریح کی جا سکے۔

(ب) تصور کی سطح پر، (مستشرقین) زیرِ مطالعہ اقوامِ مشرق کا ایک محدود اور مخصوص خاکہ تیار کرتے ہیں جن میں مشرقی ممالک اور باشندے شامل ہوتے ہیں۔ اس تصویر میں ایک خاص لسانی و نسلی زاویہ نظر صاف نظر آتا ہے......... جو جلد ہی نسل پرستی کی جانب بڑھتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔

روایتی مستشرقین کے مطابق، مابعد الطبعیاتی اصطلاحات میں کسی بھی چیز کی ''ماہیت'' (Essence) ضرور پائی جاتی ہے (جو اسے دوسری چیزوں سے جدا اور ممیز کرتی ہے)۔ یہ ماہیت تمام (ایک جیسی) اشیا کی لازم اور مشترکہ خصوصیت ہوتی ہے۔ یہ ماہیت تاریخی ہوتی ہے کیونکہ اس کی جڑیں تاریخ کی صبحِ ازل میں پیوستہ ہوتی ہیں، سب سے بڑھ کر یہ کہ یہ مذکورہ اور زیرِ مطالعہ وجود کو اس کی خاص الخاص اور ناقابل ارتقا منفرد ہیئت ترکیبی عطا کرتی ہے اور اسے دیگر تمام موجودات، احوال، ریاستوں، اقوام اور تہذیبوں سے جداگانہ بناتی ہے۔ پھر ہم اس وجود، اس ہستی یا اس قوم کو مندرجہ بالا تمام جماعتوں یا گروہوں سے الگ اور تنہا کر لیتے ہیں۔ پھر وہ ایک تیار شدہ شے، چیز اور مصنوع (Product) بن کر سامنے آتی ہے، جو تاریخی ارتقا کے میدان میں برسرِ پیکار مختلف قوتوں کے تعامل کے نتیجے میں پیدا ہوئی ہے۔

یہ سب کچھ ایک خصوصیت پر منتج ہوتا ہے، جس پر ایک خاص برانڈ کی مہر لگی ہوئی ہوتی ہے۔ جسے تاریخ سے کاٹ کر الگ کر لیا گیا ہوتا ہے۔ یہ ماحصل وجود غیر محسوس اور اتنا منفرد و مخصوص ہوتا ہے کہ اسے مطالعہ کرنے والا اس سے یکسر مختلف ہوتا ہے یعنی کہ یہاں موضوعِ تحقیق اور محقق اپنی ترکیب کے لحاظ سے بالکل خاص، علیحدہ اور غیر ہیں۔ یہ دونوں اب ہوموسیپنز (Homo Sapiens) یعنی دانا انسان نہیں بلکہ ''سینائی کے انسان''، ''عرب کے انسان'' اور ''افریقہ کے انسان'' (''مصر کے انسان'' کیوں نہیں وغیرہ) ہیں۔ جبکہ ''حقیقی یا نارمل انسان'' صرف تاریخی دور کے یورپی انسان ہیں جن کا شجرہ قدیم یونانی عہد میں سے تلاش کیا جا سکتا ہے۔

کوئی با آسانی دیکھ سکتا ہے کہ اٹھارھویں اور انیسویں صدی میں طاقتور اور غاصب اقلیتوں کا نظریہ پہلے مارکس اور اینگلز نے بے نقاب کیا، اور بعد ازاں فرائیڈ کے نظریات نے سماجی علوم میں یورپ کے غاصبانہ قبضے کو مستحکم کیا۔ یاد رہے کہ فرائیڈ کے خیالات نے ان تمام عقائد کی نفی کر دی تھی کہ انسان کائنات کا مرکز ہے۔ ان سب تبدیلیوں سے یورپی اقوام کی جانب سے غیر یورپی نسلوں اور گروہوں کو غلام بنانے کے رجحان میں بے طرح اضافہ ہوا۔

عبدالمالک کے مطابق علوم مشرق کی ایک اپنی تاریخ ہے، جو بیسویں صدی کے آخری حصے کے مشرقی باشندے کی نظر میں اس ڈیڈلاک کا باعث بنی، جس کا تذکرہ اوپر کیا گیا ہے۔ آیئے اب تیزی اور اختصار سے اس تاریخ کا جائزہ لیں، جس نے انیسویں صدی سے اپنے سفر کا آغاز کیا تا کہ اتنا وزن اور طاقت حاصل کر سکے کہ غاصب اقلیتوں کا تسلط ممکن ہو سکے اور کائنات کا مرکز یورپ کو قرار دیا جا سکے۔ اٹھارھویں صدی کی آخری دہائیوں سے کم و بیش ڈیڑھ صدی تک برطانیہ اور فرانس نے ایک نصابی علم کے طور پر علوم مشرق پر اپنا قبضہ برقرار رکھا۔ لسانیات اور تقابلی صرف و نحو کے میدان میں ہونے والی عظیم کامیابیاں جن کا سہرا جونز، فرانز بوس اور جیکب گرم کے سر ہے دراصل ان مسودوں کی مرہون منت ہیں، جو مشرق سے پیرس اور لندن لائے گئے۔ کسی بھی استثنا کے بغیر سبھی مستشرقین نے اپنا کیریئر زبان کے ماہرین کی حیثیت سے شروع کیا اور اس شعبے میں جو انقلاب بوس، سیکی (Sacy)، برنوف اور ان کے شاگردوں نے برپا کیا اس کی تہہ میں یہ مفروضہ کارفرما تھا کہ زبانوں کے مختلف خاندان ہوتے ہیں جن میں ہند اور یورپ کی زبانوں اور سامی زبانوں کے الگ الگ خاندان بہت اہم ہیں۔ چنانچہ روزِ اول سے علوم مشرق کو مندرجہ ذیل دو خطوط پر آگے بڑھایا گیا۔

ا۔ مشرق کی لسانی اہمیت جو مغرب کی نو قائم شدہ سائنسی خود شناسی پر استوار تھی۔

ب۔ مشرق سے متعلق ہر شے کو تقسیم در تقسیم کرنے کا رویہ اور اس عقیدے کا استحکام کہ مشرق خود ہر قسم کی تبدیلی سے عاری ہے اور ہمیشہ یکساں اور مخصوص رہے گا۔ مغرب کا یہ عقیدہ خود بھی تبدیلی سے مبرا ہے۔

'فریڈرک شلیگل' جس نے سنسکرت پیرس میں سیکھی دونوں رویوں کو ظاہر کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ اگرچہ جب ۱۸۰۸ء میں اس نے اپنی کتاب ''لسان و حکمت ہندوستان'' شائع کی وہ مشرق سے متعلق اپنے متعدد عقائد ترک کر چکا تھا لیکن اس کے باوجود وہ ان خیالات پر قائم تھا کہ

سنسکرت اور فارسی میں اور یونانی اور جرمن میں سامی، چینی، امریکی اور افریقی زبانوں کی نسبت ایک دوسرے سے زیادہ قربت پائی جاتی ہے۔ مزید برآں ہندوستانی اور یورپی زبانوں کا خاندان فنکارانہ سادگی کا حامل اور اطمینان بخش ہے جبکہ دوسری طرف سامی زبانوں میں یہ خاصیت مفقود ہے۔ اس طرح کے تجریدی بیانات نے شلیگل کو کبھی پریشان نہیں کیا کیونکہ اس کے لیے قومیں، نسلیں، اذہان اور افراد بالکل اشیا کی طرح تھے جن کے متعلق کوئی بھی جذباتی بیان جاری کیا جا سکتا ہے۔ اس طرح کے خیالات جو پہلے ہرڈر (Herder) نے پیش کیے جن کا تناظر آگے بڑھ کر مزید تنگ ہو جاتا ہے، ان سے شلیگل عمر بھر مسحور رہا۔ لیکن یہاں ہمیں ایک اور شلیگل بھی نظر آتا ہے، جو زندہ اور ہم عصر مشرق کی بات کرتا دکھائی دیتا ہے۔ جب ۱۸۰۰ء میں اس نے کہا کہ ہمیں بلند ترین رومانویت کی تلاش مشرق میں کرنی چاہیے تو اس سے شکنتلا، ژند، اوستا اور اُپنشدوں کا مشرق مراد تھا۔ اس کے برعکس سامی النسل باشندے جن کی زبانیں نہایت ابتدائی، غیر جمالیاتی اور مشینی تھیں یقیناً خود بھی مختلف اور پسماندہ تھے۔ شلیگل کے وہ لیکچر جن کا موضوع زبان اور زندگی، تاریخ اور ادب وغیرہ ہیں، اس طرح کے امتیازات سے بھرے پڑے ہیں جن کا اظہار اس نے کسی بھی تردد اور تکلف کے بغیر کیا ہے۔ اس کے خیال میں عبرانی، پیغمبرانہ اظہار کے لیے معرضِ وجود میں آئی جبکہ مسلمانوں نے محض ایک مردہ اور خالی عقیدۂ خدا کو پروان چڑھایا جسے ایک منفی توحیدی ایمان کے سوا اور کچھ نہیں کہا جا سکتا۔

شلیگل کی نسل پرستی خصوصاً سامی النسل اور دیگر ''کم تر، ادنیٰ'' مشرقی لوگوں کے متعلق اس کے منفی خیالات یورپی تمدن میں حلول کر گئے۔ لیکن انیسویں صدی کے آخری حصے میں ہمیں یہی رویہ ڈارون کے پیروکار ماہرینِ بشریات اور ماہرینِ مطالعہ دماغ میں بھی نظر آتا ہے۔ جنہوں نے ایک سائنسی تحقیق کی بنیاد بھی اسی طرح (نسل پرستی پر) رکھی جیسے تقابلی لسانیات کی اساس استوار کی گئی تھی۔ زبان و نسل ناقابلِ تفریق اور لاینفک تھے اور ''اچھا'' مشرق کہیں دور افتادہ ماضی کی دُھول میں چھپے ہوئے اس کلاسیکی دور میں پوشیدہ تھا، جو ہندوستان کے حصے میں آیا جبکہ ''برا'' مشرق اب بھی کہیں زمانۂ حال کے ایشیا، شمالی افریقہ اور اسلام کی صورت میں ہر جگہ بھٹک رہا ہے۔ آریائی افراد محض یورپ اور مشرقِ قدیم تک محدود تھے جیسا کہ لیون پولیا کوف (Leon Poliakove) نے کہا ہے (تاہم اس نے کہیں ایک جگہ بھی اس بات کا تذکرہ نہیں کیا کہ سامی افراد میں صرف یہودی ہی نہیں بلکہ مسلمان بھی شامل ہیں)۔ آریائی معمے یا دیومالا نے

تاریخی اور تمدنی علمِ بشریات پر ہمیشہ ''کمتر افراد'' کی قیمت پر راج کیا۔

علوم مشرق کی سرکاری تفصیل میں انیسویں صدی سے آج تک رینن (Renan)، گوبینیو (Gobineau)، ہمبولٹ (Humbldt)، استاں دال (Steinthal)، برنوف (Burnouf)، ریموسٹ (Remusat)، پالمر (Palmer)، ویل (Weil)، ڈوزی (Dozy) اور میور (Muir) کے نام ضرور شامل ہوں گے۔ تاہم اس میں کچھ بلند پایہ اور منتخب سوسائیٹیوں کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا مثلاً سوسائٹی ایشیاٹک (Societe Asiatique) قائم شدہ ۱۸۲۲ء، دی رائل ایشیاٹک سوسائٹی قائم شدہ ۱۸۲۳ء اور امریکن اورینٹل سوسائٹی قائم شدہ ۱۸۴۴ء وغیرہ۔ لیکن یہاں ان خیالی سفرناموں کی خدمات کو بھی ہرگز نظر انداز نہیں کیا جا سکتا جنہوں نے مستشرقین کی قائم کردہ جغرافیائی، نسلی اور زمانی دیواروں کو مستحکم کیا۔ انہیں پسِ پشت ڈالنا درست نہ ہوگا کیونکہ اسلامی مشرق کے حوالے سے یہ مواد یا لٹریچر بے حد بھرپور اور تخیل افروز ہے، جس نے مشرق کے متعلق رائے سازی میں خاطر خواہ بلکہ کلیدی کردار ادا کیا ہے۔ اس میں ان خواتین و حضرات نے گرانقدر خدمات سرانجام دی ہیں گوئٹے (Goethe)، ہیوگو (Hugo)، لیمر ٹائن (Lamartine)، شاتیو بریںڈ (Chateaubriand)، کنگلیک (Kinglake)، نروال (Nerval)، فلابیر (Flaubert)، لین (Lane)، بارتون (Barton)، سکاٹ (Scott)، بائرن (Byron)، وگنی (Vigny)، ڈسرائیلی (Disraeli)، جارج ایلیٹ (George Eliot) اور گواتین (Guatien)۔ انیسویں صدی کے آخر اور بیسویں صدی کی ابتدا میں ہم کچھ مزید نام شامل کر سکتے ہیں جن میں ڈاٹی (Doughty)، باریسز (Barres)، ٹی ای لارنس (T.E. Lawrance) اور فارسٹر (Forster) خصوصاً اہم ہیں۔ ان سب نے ڈسرائیلی (Disraeli) کے ''عظیم ایشیائی معمے'' کو بھی مزید ہمت و طاقت سے آگے بڑھانے میں کردار ادا کیا۔ اس عظیم منصوبے کی تکمیل کے لیے زندہ اور مردہ مشرق دونوں سے مدد لی گئی۔ مؤخر الذکر کے لیے یورپ کے ماہرینِ آثار قدیمہ نے عراق، مصر، ترکی اور شام کی سرزمینوں سے مردہ ایشیائی تہذیبیں کھود کھود کر دریافت کیں۔ اس زندہ مشرق کو کھوجنے کے لیے بڑے بڑے جغرافیائی سروے کیے گئے۔

یہ تمام محنت اور کوششیں انیسویں صدی کے آخر میں مادی طور پر اس طرح بارآور ہوئیں کہ یورپ نے سلطنتِ عثمانیہ کے کچھ حصے کو چھوڑ کر پورے مشرق قریب پر اپنا قبضہ مستحکم کر لیا۔ جب کہ ۱۹۱۸ء کے بعد وہ سلطنت عثمانیہ کو بھی ہڑپ کرنے میں کامیاب ہو گیا۔ بڑی نوآبادیاتی

طاقتیں ایک مرتبہ پھر برطانیہ اور فرانس ہی ٹھہریں۔ اگرچہ روس اور جرمنی نے بھی کچھ کردار ادا کیا۔ نو آبادیات بنانے کا مقصد شروع میں کچھ مفادات کی تشخیص اور بعد ازاں تخلیق تھا، جو تجارتی، مواصلاتی، مذہبی، فوجی اور ثقافتی ہو سکتے تھے۔ جہاں تک اسلام اور مسلم علاقوں کا تعلق تھا، برطانیہ نے بطور ایک عیسائی طاقت محسوس کیا کہ وہاں پر اس کے کچھ جائز مفادات کو تحفظ درکار ہے۔ ان مفادات کے تحفظ کے لیے ایک پیچیدہ نظام تشکیل دیا گیا۔ لاتعدادئی سوسائٹیاں وجود میں لائی گئیں، مثلاً ''عیسائی علوم کے فروغ کی سوسائٹی (۱۶۹۸ء)''، ''اجنبی سرزمینوں پر بائیبل کی ترویج کی سوسائٹی (۱۷۰۱ء)''، پروٹسٹنٹ مشنری سوسائٹی (۱۷۸۲ء)''، چرچ مشنری سوسائٹی (۱۷۹۹ء)''، ''برٹش اینڈ فارن بائیبل سوسائٹی (۱۸۰۴ء)'' اور یہودیوں میں عیسائیت کی اشاعت کے لیے'' لندن سوسائٹی (۱۸۰۸ء)''۔ یہ مشن درحقیقت یورپ کے توسیع پسندانہ ایجنڈے کی تکمیل کے لیے تھے۔ ان سوسائٹیوں پر تجارتی سوسائیٹیاں، علمی سوسائیٹیاں، جغرافیائی تحقیقی فنڈ، ترجمے کے فنڈ، سکولوں میں علوم مشرق کے منصوبے، قونصل خانے، کارخانے اور یورپی رہائشی بستیاں مستزاد تھیں۔ یہ سب ''مفادات'' کے تحفظ کے لیے تھا۔ اس کے بعد مفادات کا تحفظ اس سے بھی بڑھ کر ذوق وشوق، جذبے اور خرچے سے کیا گیا۔ ابھی تک میری تحقیق بہت مرتکز نہیں تھی۔ اب میں ان تجربات اور جذبات کی طرف آتا ہوں، جو اورینٹلزم کے علمی پہلو اور اس سے حاصل کردہ سیاسی فتوحات سے وابستہ تھے۔ سب سے پہلے تو مایوسی کا جذبہ تھا کہ مشرق جدید اپنے نصابوں اور متنوں کے مطابق کیوں نہیں۔ ذیل میں اگست ۱۸۴۳ء کی تحریر درج کی جارہی ہے، جو اس کی تصدیق کرے گی۔ یہ دراصل جیرارڈ ڈی نروال کا ایک خط تھا، جو اس نے تھیوفائل گاٹیئر کو لکھا تھا ''میں اب تک سلطنت کے بعد سلطنت سے ہاتھ دھوتا رہا ہوں، صوبے کے بعد صوبے سے محروم ہوا ہوں، تقریباً آدھی خوبصورت کائنات سے دستبردار ہو چکا ہوں اور جلد ہی مجھے ایسی کوئی جگہ نہیں ملے گی، جہاں میں اپنے خوابوں کے لیے کوئی پناہ گاہ ڈھونڈ سکوں۔ لیکن سب سے زیادہ افسوس مجھے اس بات پر ہے کہ مصر میرے تخیل سے جاتا رہا ہے جسے اب میں نے نہایت رنج واندوہ سے اپنی یادداشت کا حصہ بنالیا ہے۔''

یہ شخص نروال کون ہے؟ یہ ایک (تخیلاتی) سفرنامے ''مشرق کا بحری سفر'' کا مصنف ہے۔ اس شخص کی مایوسی ہر اس شخص کا مقدر ہے، جو رومانویت میں یقین رکھتا ہے۔ البرٹ بیگوئن کے الفاظ میں جس کے خواب ٹوٹ کر بکھر گئے ہیں۔ ان درماندہ مسافروں میں جنہوں نے کتابوں کے مشرق میں سفر کیا اور حقیقت کو اس سے برعکس پایا مارک ٹوئن اور شاتیو برینڈ

(Chateaubriand) تک شامل ہیں۔ گوئٹے اور ہیوگو نے مشرق کی جو منظر کشی کی ہے وہ بے چارہ حقیقت میں اس سے کتنا مختلف ہے۔ جدید مشرق کی یاد تخیل سے برسرِ پیکار ہے۔ حقیقی مشرقی یورپی حساسیت رکھنے والے شخص کو دوبارہ تخیل کی دنیا میں پناہ لینے ہی پر قائل کرتا ہے۔ تخیل یقیناً اس کے لیے بہتر مقام ہے۔ نروال کے اپنے الفاظ میں جو اس نے گاٹیئر سے کہے کہ جس شخص نے ابھی تک مشرق نہیں دیکھا اس کے لیے تا حال کنول، کنول ہی ہے لیکن میرے لیے جو اسے دیکھ چکا ہے، کنول پیاز سے بڑھ کر کچھ نہیں۔ مشرق جدید کے متعلق کچھ لکھنا گویا خوابوں کو جڑ سے اکھاڑ پھینکنا اور حقیقت سے رومان کا جامہ نوچ دینا ہے۔ یا پھر اگر آپ رومان، تخیل اور خوابوں کو تحفظ دینے کے آرزومند ہیں تو ہیوگو کے (Lesorientales) تک محدود ہیں۔

اگر ذاتی تجربے سے رومان پر قائم تصورِ مشرق کو چوٹ لگتی ہے تو مغربی حساسیت کے پاس اس کے کچھ اور علاج بھی ہیں وہ کچھ دیگر جانے پہچانے فکری رویوں سے رجوع کر لیتی ہے۔ ذہن حقیقت اور تخیل کو ایک دوسرے سے جدا کر کے الگ الگ خانوں میں بسا لیتا ہے۔ سکاٹ کے ناول 'ٹالسیمان' (۱۸۲۵ء) میں سر کینتھ فلسطینی صحرا میں ایک شامی النسل عرب بدو سے مقابلہ کرتا ہے۔ وہ صلیبی مجاہد ہے اور اپنے مخالف سے لڑ رہا ہے، جو دراصل جنگجو کے بہروپ میں خود صلاح الدین ہے۔ وہ اس سے بات چیت میں مصروف ہو جاتا ہے اور بالآخر عیسائی اس حقیقت کو جان لیتا ہے کہ اس کا مسلمان مخالف کوئی برا آدمی نہیں ہے۔ گفتگو کے دوران وہ کہتا ہے، ''میں یہ سمجھا کرتا تھا.......... کہ تمہاری اندھی نسل ایک بے حد ظالم اور مستبد فرد کی اولاد ہے، جس کی مدد کے بغیر تم کبھی بھی فلسطین کی بابرکت سرزمین پر خدا کے لاتعداد جری سپاہیوں کی مرضی کے خلاف اپنا راج قائم کرنے میں کامیاب نہ ہوتے۔ اے شامی النسل عرب بدو میں یہ صرف تمہارے لیے نہیں کہہ رہا بلکہ تمہارے تمام ہم وطنوں اور مذہب کے لیے کہہ رہا ہوں۔ میرے لیے یہ امر حیرت کا باعث نہیں کہ تم بدی کی اولاد ہو، بلکہ یہ زیادہ حیران کن ہے کہ تمہیں اس پر فخر ہے۔''

حقیقت یہ ہے کہ یہ شامی النسل عرب بدو سچ مچ اپنا حسب نسب ابلیس سے جوڑنے پر نازاں ہے، جو اسلام میں شیطان کا نام ہے۔ لیکن جو بات یہاں قابل توجہ ہے وہ یقیناً کمزور تاریخی شعور نہیں، جس کی مدد سے سکاٹ قرونِ وسطیٰ کی ایک ڈرامائی صورتحال پیدا کر رہا ہے اور عیسائی کو مسلمان پر الٰہیات کی مدد سے حملہ کرنے کی اجازت دے رہا ہے جیسا کہ انیسویں صدی کے یورپی عموماً نہیں کرتے تھے (حالانکہ وہ لازماً کرتے تھے)، بلکہ جو چیز یہاں توجہ کی طالب ہے کہ کس

طرح سکاٹ نے ایک پوری قوم کو رسوا کیا ہے اس کے لیے تحقیر و تذلیل کے الفاظ استعمال کیے ہیں اور صرف یہ کہہ کر اپنی اشتعال انگیز بات کا پینترا بدل دیا ہے ''بدو میں یہ صرف یا خصوصاً تمہارے لیے نہیں کہہ رہا۔''

سکاٹ اسلام پر کوئی عبور نہیں رکھتا تھا (اگرچہ ایچ اے آر گب (Gibb) نے ٹالسیمان کو بے حد سراہا ہے اور سکاٹ کے اسلام اور صلاح الدین کے متعلق علم کی داد دی ہے)۔ اس نے ابلیس کے ساتھ خصوصاً بے حد کھلواڑ کیا ہے اور اسے مسلمانوں کا ہیرو بنا کر پیش کیا ہے۔ غالباً اس کی معلومات کا سرچشمہ بائرن اور بیک فورڈ تھے۔ لیکن یہاں اصل اہمیت اس امر کو حاصل ہے کہ مشرق کو عطا کیے جانے والا عمومی کردار کس طرح ان خطابی، غیر حقیقی اور حقیقی اور وجودی قوتوں کی تاب لا سکتا ہے۔ چند ایک مستثنیات کو چھوڑ کر انہیں کس طرح سہہ سکتا ہے۔ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ''مشرقی'' کے نام سے ایک ٹوکری پائی جاتی ہے، جس میں مغربی رویے کی ہر گمنام، روایتی مگر اپنے درست ہونے پر نازاں چیز پھینکی جا سکتی ہے، مگر دوسری جانب کوئی اپنے مشرق کے ساتھ یا مشرق کے اندر ہونے والے ایسے حقیقی تجربات بھی بیان کر سکتا ہے، جو داستانوں سے مطابقت رکھتے ہوں لیکن وہ اس ٹوکری کے لیے یقیناً بے کار ہیں۔ لیکن سکاٹ کی نثر میں ٹوکری کے اندر پائی جانے والی دونوں چیزوں کا امتزاج نظر آتا ہے۔ اس کے پاس بیانیے یا عمل کے لیے ایک تنگ سی جگہ ہے۔ لامحالہ ہر مشرقی باشندے کو اس تنگ باڑ کے اندر ہی رہنا ہوگا۔ اپنی ذات میں خواہ وہ کتنا ہی عمدہ اور بھلا کیوں نہ ہو، وہ خصوصی مثال کتنی ہی گہری کیوں نہ ہو، مشرقی باشندہ یہ باڑ کبھی پھلانگ نہ پائے گا۔ کیونکہ وہ اول و آخر ایک مشرقی ہے درمیان میں اسے انسان کہا جا سکتا ہے۔

''مشرقی'' کا یہ عمومی طبقہ کئی مختلف تشریحوں اور تفسیروں کا موضوع بن سکتا ہے۔ ڈسرائیلی نے اپنا پہلا دورۂ مشرق ۱۸۳۱ء میں مکمل کیا، جس میں اس کا جوش و خروش دیدنی ہے۔ قاہرہ میں اس نے لکھا ''میری آنکھیں اور ذہن اس شان و شوکت کو دیکھ کر دکھ رہے ہیں، جو ہم سب سے اس قدر کم مطابقت رکھتا ہے۔'' شان و شکوہ اور جذبات سے ایک ایسی ماورائی کیفیت پیدا ہوئی، جو حقیقت سے بہت کم میل کھاتی ہے۔ اس کا ناول ٹانسرڈ (Tancred) نسلی اور جغرافیائی تفاوتوں سے پٹا پڑا ہے۔ ہر چیز کی تشریح نسل کی بنیاد پر کی گئی ہے۔ یہاں تک کہ نجات بھی محض مشرق میں ممکن ہے اور وہ بھی اس کی نسلوں کے درمیان۔ ان مشرقی نسلوں میں دروز،

عیسائی، مسلمان اور یہودی سبھی ایک تھیلی کے سکے ہیں۔

کوئی طنزاً کہتا ہے۔ عرب کیا ہیں، گھڑ سوار یہودی ہی تو ہیں۔ اصلاً یہ سبھی مشرقی ایک سے ہی ہیں۔ یہ اتحاد و اتفاق اجتماعی جماعتوں کے درمیان قائم کیا جاتا ہے محض جماعتوں اور ان کے افراد کے درمیان نہیں۔ ایک مشرقی مشرق میں رہتا ہے، وہ مشرقی سہل انگاری اور آرام طلبی کی زندگی گزارتا ہے۔ مشرقی آمریت اور جنسی لذت اس کے لیے زندگی کے اجزائے لاینفک ہیں اور وہ مشرقی تقدیر پرستی کا قائل ہے۔ مصنفین جن میں مارکس، ڈسرائیلی، برٹن اور نروال شامل ہیں آپس میں ایسی طویل بحثیں کرتے رہے اور انہوں نے یہ عمومی اصطلاحات بڑے وثوق سے بلاتحقیق وتشکیک استعمال کیں۔ ایک مزید نکتۂ اختصاص مشرق کا نہایت کھردرا اور اُجڈ روپ پیش کرنا ہے، جو اگرچہ ابھی پاگل پن نہیں کہلا سکتا۔ یہ بیان بھی پورے کے پورے مشرق پر منطبق کیا گیا ہے۔ تاہم مشرق کو ایک مخصوص قسم کی دیوانگی کا شکار کہا جا سکتا ہے۔ اگرچہ ایک عام مشرقی باشندہ ان تمام حدود و قیود کو توڑ نہیں سکتا، جو اسے الگ تھلگ یا عجیب بناتی ہیں تاہم اس کی اس کیفیت سے لطف اندوز ہونا یا حظ اٹھانا ممکن ہے۔ اسی انداز میں فلابیئر مشرق کو کچھ اس طرح بیان کرتا ہے ''ہجوم کو محظوظ کرنے کے لیے محمد علی کا مسخرہ ایک دن ایک عورت کو قاہرہ کے بازار میں لے گیا، اس کو دکان کے کاؤنٹر پر بٹھا دیا اور اس سے سب کے سامنے بغلگیر ہوا جب کہ دکاندار چپ چاپ بیٹھا سگریٹ پیتا رہا۔ کچھ وقت پہلے، شُبرا سے قاہرہ آنے والی سڑک، پر ایک نوجوان نے بہت بڑے بندر کے ساتھ غیر اخلاقی فعل کیا تا کہ اپنے متعلق اچھی رائے قائم کر سکے اور لوگوں کو ہنسا سکے۔ کچھ عرصہ پہلے ایک ذہنی طور پر پسماندہ مسلم درویش مر گیا، وہ ایک کمتر عقلی صلاحیت کا پاگل شخص تھا جسے صوفی سنت یا ولی سمجھا جاتا تھا۔ (موت سے کچھ پہلے) چند مسلمان عورتیں اسے دیکھنے آئیں اور اسے جذباتی طور پر مہمیز کیا۔ آخر کار وہ تھکن سے نڈھال ہو کر مر گیا۔ یہ اذیت اس نے صبح سے رات تک محسوس کی۔

اس کے متعلق اب آپ کیا کہیں گے: کچھ عرصہ پہلے ایک ایسا ہی تارک الدنیا پادری قاہرہ کے کوچۂ بازار میں ننگ دھڑنگ گھوما کرتا تھا۔ صرف ایک ٹوپی اس کے سر پر ہوتی اور ایک اس کی چھڑی پر۔ پیشاب کرتے وقت وہ اپنی چھڑی سے ٹوپی اتار دیتا تھا اور بانجھ عورتیں جو بچوں کی خواہشمند تھیں لپک جھپک کر اس کے پیشاب کی دھار کی جانب بڑھتی تھیں اور اسے خود پر مل لیتی تھیں۔

فلابیئر کھلے دل سے اعتراف کرتا ہے کہ یہ سب کچھ ایک مخصوص قسم کی بے ہودگی ہے۔

یہ سب مضحکہ خیز ہے۔ کیونکہ اس کے مطابق یہ سب کچھ اس مجرم اور تشدد زدہ غلام کی پختہ عادات ہیں، جو عورتوں کی سپلائی کا دھندہ کرتا ہے..... لین دین اور تجارت میں بد دیانتی کرتا ہے۔ یہ سب کچھ مشرق میں ایک نئے، تازہ، حقیقی اور دلچسپ مفہوم کا حامل ہے۔ اس مفہوم کا اعادہ نہیں کیا جا سکتا ہے اس سے صرف جائے وقوع پر ہی لطف اندوز ہوا جا سکتا ہے۔ اس کو صحیح طریقے سے دہرانا بہت مشکل ہے۔ مشرق کا ہر وقت مشاہدہ کیا جاتا ہے اور یہ ہمیشہ زیرِ نگرانی رہتا ہے کیونکہ اس کا قابل اعتراض رویہ ہر وقت کسی نہ کسی عجیب سوتے سے پھوٹتا رہتا ہے۔ وہ یورپین جو مشرق میں سیاح بن کر آیا ہے وہ ایک ازلی تماش بین ہے، جو ہمیشہ ایک الگ تھلگ حیثیت سے اسے جانچ رہا ہے اور کبھی اس کا حصہ نہیں بنا۔ وہ ہمیشہ اس طرح کے نت نئے تماشوں کی تلاش میں رہتا ہے۔ مشرق کیا ہے حیرت انگیز اور مضحکہ خیز واقعات کا ایک چلتا پھرتا ڈرامہ ہے۔

اور یہ ڈرامہ، نصاب یا متن کے لیے منطقی طور پر خصوصی موضوع کا درجہ رکھتا ہے۔ چنانچہ دائرہ مکمل ہو جاتا ہے۔ مشرق اس طرح ظاہر ہوتا ہے جیسا کہ کتابوں میں بیان نہیں کیا گیا لہٰذا اب مغربی مفکرین و مصنفین اس پر تخیل کے مطابق نہیں بلکہ حقیقی انداز میں قلم اٹھائیں گے۔ اس کی اجنبیت کی کایا کلپ کی جائے گی، اس کے مفہوم کی تشریح ہوگی، اس کی نفرت کو قابو میں لایا جائے گا لیکن وہ عمومی رویہ جس سے مشرق کو جوڑ دیا گیا ہے، وہ الگ تھلگ اور علیحدہ ہونے کی کیفیت جو انسان اسے دیکھنے کے بعد محسوس کرتا ہے، مشرق کا وہی دیوانہ پن، یہ سب کچھ جوں کا توں موجود رہے گا اور تمام تحریروں میں پھر سے تقسیم کر دیا جائے گا۔ اس کی سب سے بڑی مثال اسلام ہے، جو انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے اوائل کے مستشرقین کے لیے خالص ترین مشرقی شے تھا۔ کارل بیکر (Carl Becker) لکھتا ہے کہ اگرچہ اسلام (اس کا عمومی طرزِ فکر ملاحظہ فرمائیں) نے یونانی روایت ورثے میں پائی، مگر یونان کی انسانی روایات کو اپنا نہ سکا۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ اسلام کو سمجھنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ اسے اصلی مذہب تصور نہ کیا جائے بلکہ یہ مشرق کی ایک ناکام کوشش ہے، جس کے تحت اس نے تخلیقی تاثر قبول کیے بغیر یونانی فلسفے کو استعمال کرنے کی جستجو کی۔ یہی طلب نشاۃ ثانیہ کے یورپ نے بھی کی، مگر تخلیقی انسپائریشن کے ساتھ، چنانچہ وہ کامیاب ہو گیا۔ جدید فرانسیسی مستشرقین میں غالباً سب سے مشہور اور بااثر لوئس میسینون (Louis Massignon) ہے، جس کے مطابق اسلام مسیحی عقائد خصوصاً تجسیم کے نہایت باقاعدہ استرداد پر مبنی ہے اور اس کے اہم ترین ہیرو پیغامبر اور ابن رشد نہیں ہیں بلکہ حلاج

ہے۔ حلاج وہ مسلم صوفی تھا جسے متشرع مسلمانوں نے اس لیے سولی پر لٹکا دیا کہ عیسائیت کی طرح اس نے بھی اسلام کو مجسم کرنے کی کوشش کی تھی، جس چیز کو ان دونوں مستشرقین نے جان بوجھ کر نظر انداز کر دیا وہ تھی مشرق کی دیوانگی، جس کو انہوں نے پس پردہ مغرب کی اصطلاحات میں بیان کرنے کی بھرپور کوشش کی۔ پیغمبر کو تو نہ مانا گیا مگر حلاج کو محض اس بنا پر اپنا لیا گیا اور اہم بنا کر پیش کیا گیا کیونکہ اس نے خود کو مسیحی کردار بنا کر پیش کیا تھا۔

اپنے دعوے کے برعکس جدید مستشرق جب مشرق کا رائے زن، نقاد یا جج بن کر کھڑا ہوتا ہے تو اس کا زاویۂ نظر معروضی نہیں ہوتا۔ اس میں وہ غیر جانبداری نہیں پائی جاتی، جس کا سب سے بڑا ثبوت پیشہ ورانہ علم کی وجہ سے ہمدردی کا ختم ہو جانا یا چھپ جانا ہے۔ بلکہ اس کے عین متضاد اس کے رویے میں مشرق کے متعلق روایتی خیالات، مانوس تناظرات اور اورینٹلزم کے وہ تمام عناصر پائے جاتے ہیں جن کا تذکرہ میں پہلے کر چکا ہوں۔ اس کا مشرق وہ مشرق نہیں جو مشرق حقیقتاً ہے بلکہ وہ مشرق ہے، جو ''مشرقا'' دیا گیا ہے جسے مستشرقین کا تیار کردہ جامہ پہنا دیا گیا ہے۔ طاقت اور علم کی ایک مسلسل محراب نے یورپی یا مغربی سیاستدانوں کو مستشرقین سے جوڑ رکھا ہے یہ دونوں مل کر وہ حاشیہ بناتے ہیں، جس نے مشرق کو گھیرے میں لے رکھا ہے۔ جنگ عظیم اول سے پہلے افریقہ اور مشرق دونوں مغرب کے لیے فکری طور پر اہم نہ تھے جبکہ ان کی علاقائی افادیت مسلمہ تھی۔ علوم مشرق کا ہدف اور ایمپائر کے عزائم یکساں تھے، ان کی ہم آہنگی ہی سے مغربی فکر میں سب سے پہلے وہ بحران پیدا ہوا، جس کا موضوع مشرق سے معاملہ کرنا تھا۔ یہ بحران آج بھی جاری ہے۔

ایمپائر اور امپیریالزم کے خلاف بیسویں صدی اور تیسری دنیا کے ایک سرے سے دوسرے سرے تک شروع ہونے والا ردعمل اپنے مزاج میں جدلیاتی ہے۔ ۱۹۵۵ء میں ہونے والی بندونگ (Bandung) کانفرنس تک تقریباً پورا مشرق مغربی دنیا سے آزادی حاصل کر چکا تھا اور اب استعماری طاقتوں کی نئی شکل یعنی امریکہ اور سوویت یونین سے نبرد آزما تھا۔ اب اورئنٹلزم یا تحصیل علوم مشرق کے سامنے دو راستے کھلے تھے۔ پہلا تو یہ کہ صورتحال کو جوں کا توں رہنے دیا جائے جیسے کہ کچھ بھی تبدیل نہ ہوا ہو۔ کیونکہ نئی تیسری دنیا میں اورئنٹلزم کو ایک نئے چیلنج کا سامنا تھا۔ وہ یہ کہ نیا مشرق سیاسی طور پر مسلح تھا۔ چنانچہ علوم مشرق کے سامنے دوسرا راستہ یہ تھا کہ پرانے طریقوں کو نئے حالات کے مطابق ڈھال لیا جائے۔ لیکن اس مستشرق کے مطابق جس کے خیال

میں مشرق کبھی تبدیل نہیں ہوتا، یہ سب کچھ محض خود فریبی اور غیر ضروری عمل تھا۔ ایک تیسرا راستہ اب بھی موجود تھا وہ یہ کہ علوم مشرق سے یکسر جان چھڑالی جائے۔ تاہم یہ خیال محض ایک مختصر سی اقلیت کا تھا۔

عبدالمالک کے مطابق اس بحران کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ آزادی کی قومی تحریکوں نے مشرق کے اس تصور کو تہہ و بالا کر ڈالا تھا، جو محض تقدیر پرست، منفعل اور غلام اقوام پر مشتمل تھا۔ ایک حقیقت اس کے علاوہ بھی تھی وہ یہ کہ ماہرین اور عوام دونوں اس بات سے باخبر ہو چکے تھے کہ علوم مشرق اور زیر مطالعہ مواد کا زمانی تفاوت بہت بڑھ چکا ہے، مزید برآں اس کے اثرات یا یہ فرق ان تصورات اور طریقہ ہائے کار میں بھی بہت نمایاں ہو چکے ہیں، جو بشری یا سماجی علوم کے لیے استعمال ہوتے ہیں اور جن کا اطلاق علوم مشرق پر کیا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر گولڈ زیہر (Goldziher) سے میکڈونلڈ، رینان سے گرونبام (Grunebaum) اور گِب سے برنارڈ لیوس تک سب نے اسلام کو ''تمدنی امتزاج'' کے طور پر پیش کیا۔ (یہ اصطلاح پی ایم ہولٹ Holt) کی ہے۔ یہ تمدنی امتزاج ایک ایسی چیز ہے جسے اسلام کے پیروکاروں کی اقتصادیات، عمرانیات اور سیاسیات سے جدا کر کے دیکھا اور پڑھا جا سکتا ہے۔

علوم مشرق کے لیے اسلام کا ایک مخصوص مفہوم ہے جسے مختصر ترین الفاظ میں رینان کی کتاب کے پہلے جملے میں بیان کیا جا سکتا ہے ''اسلام کی تفہیم کے لیے پہلے اسے خیمے اور قبیلے میں محدود کرنا ہوگا۔'' استعماریت کے اثرات، حالاتِ دنیا اور تاریخی ارتقا جیسے عوامل تو بس مستشرقین کے لیے یوں تھے جیسے کھلنڈرے بچوں کے لیے مکھیاں، جنھیں وہ کبھی سنجیدگی سے نہیں لیتے بلکہ وہ صرف مارنے اور دل بہلانے کے لیے ہوتی ہیں۔ بالکل ایسا ہی سلوک اسلام کے ساتھ روا رکھا گیا۔ مذکورہ بالا عوامل کو کبھی بھی اسلام کی حقیقی روح کو سمجھنے کے لیے استعمال نہیں کیا گیا۔

ایچ اے آر گب کے کیریئر میں ہمیں وہ دو الگ الگ زاویہ ہائے نظر دکھائی دیتے ہیں جن کی مدد سے علوم مشرق نے جدید مشرق کو دیکھا ہے۔ ۱۹۴۵ء میں گب نے شکاگو یونیورسٹی میں "Haskell" لیکچر دیا، جس دنیا کا تجزیہ اس نے کیا وہ وہ دنیا نہ تھی، جس کا جائزہ بالفور اور کرومر جنگ عظیم اول سے پہلے لے چکے تھے۔ دو عالمی جنگیں، متعدد انقلابات، لاتعداد اقتصادی، سیاسی اور سماجی تبدیلیاں ۱۹۴۵ء کو ایک یکسر نیا روپ دے چکی تھیں۔ اس کے باوجود ہم دیکھتے ہیں کہ گب نے اپنے لیکچر ''اسلام میں جدید رجحانات'' کا آغاز ان الفاظ سے کیا:

''عرب تہذیب وتمدن کے طالب علم کو مستقلاً تخیل کی حیرت انگیز دنیا میں رہنا پڑتا ہے۔ یہ تخیل کی جولانیاں ہی ہیں، جو ہمیں نہ صرف عربی ادب میں بلکہ دیگر علوم میں بھی دکھائی دیتی ہیں۔ عرب خواہ کسی بھی میدان میں طبع آزمائی کریں ان کے یہاں فکری روایت میں بھی یہی تخیلاتی اندازِ نظر غالب دکھائی دیتا ہے۔ اس میں شبہ نہیں کہ عالم اسلام نے عظیم فلسفی پیدا کیے جن میں کچھ عرب بھی تھے لیکن یہ سب بے حد شاذ ہے۔ عرب ذہن کی تخلیق اس انداز میں کی گئی ہے کہ خواہ وہ خارجی دنیا پر غور کرے یا باطنی حقائق پر، وہ جذبے کی شدت سے خود کو علیحدہ نہیں کر سکتا۔ میرے خیال میں یہی وہ بنیادی عنصر یا عامل ہے، جس کی بنیاد پر پروفیسر میکڈونلڈ نے ''قانون کی اہمیت کے فقدان'' کو مشرق کا نشانِ امتیاز قرار دیا تھا۔ یہی وہ وجوہات ہیں جن کی بنا پر مغربی طالب علموں کو یہ سمجھنے میں بے حد دقت پیش آتی ہے کہ آخر کیوں مسلمان عقلیت پسندی کو اس قدر ناپسندیدگی سے دیکھتے ہیں۔ عقلیت پسندی اور افادی اخلاقیات سے نفرت کا مصدر درحقیقت مسلم علمائے الٰہیات کی خرد دشمنی میں مضمر نہیں بلکہ اس کا منبع عرب تخیل کے اندر ہے وہ تخیل جو چیزوں کو کبھی یکجا حالت میں نہیں بلکہ جزوی طور پر علیحدہ، تنہا اور الگ دیکھنے کا عادی ہے۔''

یہ ہے خالص ترین علوم مشرق کا نچوڑ، اگرچہ گب نے اپنی کتاب کے باقی حصوں میں اسلام کے متعلق عمدہ معلومات درج کی ہیں لیکن اس کا ابتدائیہ اس قدر متعصّبانہ ہے کہ اس کی مدد سے شاید ہی کوئی جدید اسلام کو سمجھ پائے۔ کیا آج بھی ہم اسلام کو ایک مختلف چیز خیال کرتے ہیں؟ مشرق کا مسلمان آج بھی کوئی عجیب یا علیحدہ مخلوق ہے جسے سمجھنے کے لیے ہمیں ساتویں صدی سے پیچھے جانا ہوگا؟ جہاں تک جدید اسلام کا تعلق ہے، اس کی تفہیم میں جہاں دیگر پیچیدگیاں حائل ہیں، وہاں اسے گب کے تعصب یا بالفاظ دیگر نفرت کی مدد سے جانچنا بھی کہاں تک جائز اور درست ہے؟ اگر اسلام اپنے مستقل نقائص کے ساتھ روز اول ہی سے غلط ہے، تو پھر اورئینٹلزم کے مطابق تو اس کی اصلاح کرنا بھی یکسر غلط ہوگا کیونکہ اصلاح کی کوئی بھی کوشش اس کی روح سے غداری کے مترادف ہوگی۔ بالکل یہی بات گب ہمارے ذہن میں راسخ کرنا چاہتا ہے۔ کوئی بھی مشرقی باشندہ اس صورتحال کو کنگ لیئر کے اس کردار کے مترادف قرار دے سکتا ہے جسے کبھی سچ اُگلوانے کے لیے کوڑے مارے جاتے ہیں، تو کبھی جھوٹ بولنے کے لیے تشدد کا نشانہ بنایا جاتا

ہے اور کبھی خاموش رہنے کے لیے اس کی کھال اُدھیڑ دی جاتی ہے۔

۱۸ برس کے بعد گِب کو اپنے انگریز ہم وطنوں سے دوبارہ خطاب کا موقع ملتا ہے۔ اب وہ سنٹر آف مڈل ایسٹرن سٹڈیز ہارورڈ کا ڈائریکٹر ہے۔ اس کے لیکچر کا موضوع، تحصیلِ علوم مشرق پر نظرِ ثانی ہے۔ اس کے موجودہ نظریات کے مطابق ''مشرق اس قدر اہم ہے کہ اسے محض مستشرقین تک محدود نہیں رکھنا چاہیے۔'' گِب کے تبدیل شدہ فارمولے کے مطابق (جو پہلے ہی فارمولے کی ایک شکل ہے) علوم مشرق کے مغربی ماہرین کو ایسے طالب علموں کی ایک کھیپ تیار کرنی چاہیے، جو سرکاری اور کاروباری زندگی میں کیریئر بنانا چاہتے ہوں۔ گِب کو اب ایک روایتی مستشرق کی ضرورت نہیں ہے بلکہ وہ ایک ایسا فرد چاہتا ہے، جو علومِ مشرق اور سماجی علوم کا بیک وقت ماہر ہو اور بین العلومی (Interdisciplinary) خدمات انجام دے سکے۔ تو کیا اب یہ نیا مستشرق، مشرق کے متعلق اپنے دقیانوسی خیالات ترک کر دے گا؟ نہیں نہیں، وہ اب بھی اپنے سابق تجربے کو بروئے کار لاتے ہوئے اپنے نوآموز شاگردوں اور رفقائے کار کو یہی بتائے گا کہ ''مغربی سیاسی اداروں کی حرکیات اور نفسیات کو ایشیائی یا عرب اداروں پر منطبق کرنا صریحاً حماقت ہے۔''

اس خیال کا خصوصی مفہوم یہ ہے کہ جب مشرق، مغرب کے تسلط اور استبداد کے خلاف جدوجہد کرے تو اسے یہی جواب دیا جائے کہ مشرقی باشندوں کو مغربی جمہوری یا سیاسی اداروں کے کلچر سے کوئی آگاہی ہے ہی نہیں وہ سیلف گورنمنٹ کا مفہوم ہی نہیں جانتے جیسا کہ ''ہمیں'' معلوم ہے۔ اگر کچھ مشرقی باشندے نسل پرستی کے خلاف احتجاج کرتے ہیں اور کچھ اس پر عمل درآمد کرتے ہیں تو آپ صرف یہی کہیں گے ''اندر سے سبھی ایک (مشرقی) ہیں'' اور دیگر طبقاتی مفادات، سیاسی حالات اور معاشی عوامل سب غیر اہم ہیں۔ یا پھر برنارڈ لیوس کے ہم خیال ہو کر آپ یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ اگر فلسطینی عوام اسرائیل کے قبضے اور یہودی بستیوں کی تعمیر کے خلاف مزاحمت کرتے ہیں تو یہ صرف ''اسلام کی واپسی'' ہے یا پھر ایک نامور ہم عصر مستشرق کے الفاظ میں یہ ''اسلام کی طرف سے غیر مسلموں'' کی مزاحمت ہے، جو ساتویں صدی میں بنائے گئے اصولوں کے عین مطابق ہے۔

یہاں تاریخ، سیاسیات اور اقتصادیات کی کوئی حیثیت نہیں۔ اسلام، اسلام ہے، مشرق مشرق ہے اور آپ کے دائیں بازو اور بائیں بازو اور انقلابات سے متعلق جملہ خیالات عبث ہیں،

ان کا اطلاق اس دنیا پر نہیں ہوسکتا۔

اگر مشرق سے باہر اس قسم کے خیالات مؤرخین، ماہرین عمرانیات، معاشیات وعلوم سماجیہ کے لیے اجنبی ہیں تو اس کی وجہ بے حد واضح ہے۔ یہ صرف مشرق ہی ہے، جس نے خود کو تبدیلی سے مستثنیٰ خیال کیا ہے۔ تاہم جدید مستشرقین نے خود کو لسانی حد بندیوں سے آزاد کرلیا ہے اور گِب کی ہدایت سے پورا پورا فائدہ اٹھایا ہے۔ ان میں سے بیشتر اب دیگر ''ماہرین'' اور ''مشیران'' سے ممیز نہیں کیے جاسکتے اور اس شعبے کا حصہ ہیں جسے ہیرالڈ لاس ویل پالیسی سائنسز کہتا ہے چنانچہ اب فوجی ماہرین، کسی بھی اتحادی گروپ کی دفاعی ممکنات اور قومی کردار کے تجزیہ نگار اور اسلامی اداروں کے ماہرین درحقیقت ایک ہی چیز ہیں۔ کیونکہ جنگ عظیم دوم کے بعد ''مغرب'' کو بھی ایک چالاک اور خطرناک اجتماعی دشمن کا سامنا ہے، جس میں مشرق (افریقہ اور ایشیا کی غیر ترقی یافتہ اقوام) سرفہرست ہے۔ ان دشمنوں سے نمٹنے کا بہترین طریقہ کیا ہے؟ یہی کہ ان مشرقیوں سے اسی طرح نمٹا جائے وہی طریقے استعمال کیے جائیں، جو مستشرقین نے وضع کیے ہیں۔ اس کے بعد کچھ مزید اعلیٰ تکنیکی حربے بھی آزمائے جاسکتے ہیں جیسے چھڑی اور گاجر کا استعمال، اتحاد برائے ترقی، سیٹو (Seato) اور وما علیٰ ہذا القیاس۔ یہ سب روایتی ''علم'' کے بہتر اور عمدہ استعمال پر مبنی ہیں۔

چنانچہ اب اسلامی مشرق پر نئے نئے تجربوں کی یلغار جاری ہے۔ ماہرین عمرانیات ہمیں بتا رہے ہیں کہ عربوں کو طبعاً کن کن چیزوں کی لت ہے۔ ماضی کے مستشرقین اور حال کے معیشت دان یہ باور کروانے میں مصروف ہیں کہ جدید اسلام کے لیے سرمایہ داری اور سوشلزم دونوں از کار رفتہ ہیں۔ استعمار کے خلاف ایک شدید ردعمل نے یقیناً تمام دنیائے مشرق کو متحد کر دیا ہے لیکن مستشرقین کے لیے یہ رویہ ناقابل برداشت ہے ان کے لیے یہ سب کچھ نہ صرف پریشان کن بلکہ مغربی جمہوریت کی توہین ہے۔ اب مشرق کے متعلق جو نئے فتنے کھڑے کیے جا رہے ہیں ان میں نیوکلیائی تباہی کا واویلا، نہایت کم وسائل کی دہائی اور انسانوں کی طرف سے انصاف، مساوات اور معاشی ہمواری کی شدید خواہش بھی شامل ہیں۔ مشرق کا یہ مقبول عام نقشہ کچھ نیم خواندہ ٹیکنوکریٹس اور کچھ زیادہ خواندہ مستشرقین کی مشترکہ کاوشوں کا نتیجہ ہے۔ عرب ممالک کے عظیم الشان ماہرین امریکی محکمہ خارجہ کے دفاتر میں بیٹھ کر دنیا کو اس خطرے سے آگاہ کرتے ہیں کہ عرب دنیا پر قبضہ کرنے والے ہیں۔ لاتعداد چینی، نیم عریاں ہندوستانی اور مجہول مسلمان وہ

گدھ ہیں، جو ''ہمارے'' وسائل اور خزانوں پر قابض ہونا چاہتے ہیں۔ اگر ہم اشتراکیت کے سامنے ناکام ہوگئے اور ان کی وحشیانہ مشرقی جبلتوں کے سامنے ہار مان لی تو یہ ہمیں نگل جائیں گے چنانچہ انداز فکر میں قدیم وجدید مستشرقین کم وبیش یکساں ہیں۔

اس ہم عصر مستشرقی رویے نے ہمارے پریس اور عام ذہن پر تسلط قائم کر رکھا ہے۔ مثال کے طور پر عرب طوطے جیسی ناک والے، اونٹ سوار، دہشت گرد، قابل خرید وفروخت اور بدکار انسان ہیں جن کی حد سے بڑھی ہوئی غیر ضروری دولت تہذیب وتمدن کے لیے خطرہ ہے۔ ایک خیال جو ہر وقت موجود رہتا ہے وہ یہ کہ مغربی صارف اگرچہ تعداد میں محدود ہے لیکن اسے یہ حق حاصل ہے کہ وہ دنیا کے تمام وسائل پر قبضہ کر لے یا انہیں خرچ کرے۔ کیوں؟ اس لیے کہ مشرقی باشندوں کے برعکس وہ ایک سچا اور حقیقی انسان ہے۔ انور عبدالمالک نے اس کے لیے بہت عمدہ اصطلاح استعمال کی ہے۔ ''طاقتور اقلیتوں کا غاصبانہ قبضہ۔'' انسان کی مرکزیت نے یورپ کی مرکزیت سے مل کر ایک نیا کلچر پیدا کیا ہے، جس کے مطابق درمیانے طبقے سے تعلق رکھنے والا ایک سفید فام مغربی اسے اپنا انسانی استحقاق تصور کرتا ہے کہ وہ نہ صرف غیر سفید اور رنگدار دنیا کا انتظام چلائے بلکہ اس پر قبضہ کر لے کیونکہ تعریف کے اعتبار سے 'وہ' اس طرح کا انسان نہیں ہے جیسے 'ہم' ہیں۔ کسی انسان کو انسانی صفات سے محروم کرنے کی اس سے بہتر مثال ممکن نہیں۔

اورئینٹلزم کی کچھ اپنی مجبوریاں ہیں لیکن جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں کہ یہ حد بندیاں بالکل اسی طرح کی ہیں جیسے کسی دوسرے تمدن، انسانی گروہ یا جغرافیائی خطے کو نظر انداز کرنا، یا اس کے خط وخال معین کرنا یا پھر اسے سرے سے انسانی خصوصیات سے محروم کر دینا لیکن اورئینٹلزم تو اس سے بھی دو ہاتھ آگے نکل گیا، یہ مشرق کو مغرب کے متعین کردہ وقت اور ضابطوں میں منجمد اور بے حس وحرکت دیکھتا ہے۔ علوم مشرق نے اس طرح کے بیانیہ، نصابی اور متنی جھنڈے گاڑے ہیں کہ مشرق کی پوری تہذیبی، سیاسی اور سماجی تاریخ محض مغرب کے سوالوں کا جواب بن کر رہ گئی ہے۔ مغرب فاعل ہے اور مشرق مفعول ہے۔ مغرب، مشرق کے ہر عمل کے لیے مبصر، جج اور جیوری ہے، اس کے باوجود اگر تاریخ نے بیسویں صدی کے دوران مشرق میں کوئی اندرونی تبدیلی بپا کی ہے تو مستشرق اس پر انگشت بدنداں ہے، وہ اسے سمجھنے سے قاصر ہے۔

> ''(مشرق) کے نئے قائد، دانشور اور پالیسی ساز اپنے پیش روؤں کے مصائب سے بہت کچھ سیکھنے میں کامیاب ہوگئے ہیں۔ انہیں ان سٹرکچرز اور اداروں کی اصلاحات

سے بھی بہت مدد ملی ہے، جو اس دوران بنی اور نافذ ہوئیں۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ اب انہیں اپنے ملکوں کا مستقبل متعین کرنے کے لیے بے حد آزادی حاصل ہے۔ اب وہ نہ صرف بے پناہ خود اعتمادی کے حامل بلکہ کسی حد تک تشدد بھی ہیں۔ اب انہیں مغرب کی غیر مرئی جبوری سے اپنے حق میں فیصلے کی ضرورت بھی نہیں ہے۔ اب ان کا مکالمہ مغرب کے ساتھ نہیں بلکہ اپنے ہم وطنوں کے ساتھ ہے۔''

مزید برآں مستشرقین یہ فرض کرتے ہیں کہ کتابوں نے انہیں مشرق کا جو پہلو دیکھنے کے لیے تیار نہیں کیا وہ یقیناً مشرق میں کسی بیرونی اضطراب یا مشرق کی غلطیوں اور حماقتوں کا نتیجہ ہے۔ اسلام پر لکھے جانے والے لاتعداد مقالے، اور سب سے بڑھ کر وہ شاہکار جسے ''کیمبرج ہسٹری آف اسلام'' کہا جاتا ہے، انہیں ان سب واقعات کے لیے تیار نہ کر سکے، جو ۱۹۴۸ء میں مصر، فلسطین، عراق، شام، لبنان اور یمن میں پیش آئے۔ جب اسلام کے متعلق گھڑے گھڑائے تصورات ایک نہایت قابل و فاضل مستشرق کے کام نہیں آتے تو وہ ''مستشرقائے گئے سماجی علوم میں استعمال ہونے والی مقبول عام اصطلاحات کی طرف رجوع کرتا ہے جن میں اس نوع کی قابل فروخت اجناس شامل ہیں۔ ''اعلیٰ طبقہ، سیاسی استحکام، جدیدیت اور اداروں کا ارتقا وغیرہ وغیرہ۔'' ان سب پر دانش مستشرق کی مہر ثبت ہوتی ہے اس سب کے دوران ایک مزید نہایت خطرناک اور گہری ہوتی ہوئی خلیج مشرق کو مغرب سے مزید جدا کر رہی ہے۔

حالیہ بحران نے متن اور حقیقت کے تضاد کو ڈرامائی حد تک بڑھا دیا ہے۔ پھر بھی اس مضمون کی تیاری میں میں نے صرف ان ذرائع کو سامنے لانے کی کوشش نہیں کی جن کی مدد سے اورئنٹلزم پروان چڑھا بلکہ ان کی اہمیت کو بھی اجاگر کیا کیونکہ عصرِ حاضر کا ایک دانشور دنیا کے اس حصے کو نظر انداز نہیں کر سکتا، جو زبردستی اس کی نظروں سے حقائق کو اوجھل رکھنا چاہتا ہو۔ علوم انسانی کے ماہرین نے ہمیشہ تحقیق کے لیے علوم کو خانوں میں تقسیم کرنے کی روش کو فروغ دیا ہے۔ انہوں نے کبھی یہ دیکھنے یا جانچنے کی کوشش نہیں کی کہ علوم مشرق جیسے مضامین کا اصل مقصد ایک پوری دنیا کو تسخیر کرنا ہے یا ایک دنیا کو پورا تسخیر کرنا ہے اور اس کے کچھ حصوں تک محدود رہنا نہیں ہے۔ اس مقصد کے لیے جہاں انہوں نے ''تاریخ''، ''ادب'' اور ''علوم انسانی'' جیسے کچھ حفاظتی غلاف بنا رکھے ہیں، وہیں کچھ ایسی درپردہ تیکنیکیں بھی اختیار کر رکھی ہیں کہ علوم مشرق، ان کے عزائم کی تکمیل کے لیے سائنسی حقائق اور خرد افروزیت سے عاری نظر آئیں۔ ایک ہم عصر دانشور مشرق

سے متعلق علوم کی مدد سے ایک طرف ان علوم کی حدود یا پھیلاؤ کا حقیقی جائزہ لے سکتا ہے تو دوسری طرف وہ ان انسانی بنیادوں کو دیکھ سکتا ہے جن میں کتابیں، نظریے، طریقے، ذرائع، اندازِ فکر اور علوم پیدا ہوتے، پلتے بڑھتے اور پھر ختم ہو جاتے ہیں۔ علوم مشرق میں تحقیق کرنے کا مطلب وہ نئے فکری طریقے وضع کرنا ہے، جو ان نئے مسائل کو حل کر سکیں، جو تاریخ اپنے ساتھ لے کر آئی ہے۔ خصوصاً اپنے ہی تناظر اور مضمون یعنی مشرق کے اندر..... لیکن اس سے قبل ہمیں دیکھنا ہو گا کہ علوم مشرق نے اپنی وسعت مضمون، تجربات اور ڈھانچے میں سے کن کن انسانی اقدار کو نکال باہر پھینکا ہے۔

قاری اساس تنقید کا مقدمہ

سٹینلے فش
مترجم: محمد نعیم

آخر کار ملٹن کی شرح استنادی متن کی اولین دو جلدیں منظرِ عام پر آ ہی گئیں اور میرے لیے یہ مسحور کن ہیں۔ تاہم میری دل چسپی ان سوالوں میں نہیں جنھیں حل کرنے کی یہ ذمہ داری اٹھاتی ہیں بلکہ ان نظری مفروضوں میں ہے، جو بعض اوقات ان کے لیے ناکامی کا سبب بنتے ہیں۔ ان ناکامیوں میں ایسا تسلسل نظر آتا ہے کہ پچھلے تین سو سال میں شارحین کی بڑی تعداد کسی خاص مشروحہ نقطے کی حامی دکھائی دیتی ہے۔ کچھ ان میں معروف ہیں جبکہ دیگر غیر معروف مثلاً لائی سی ڈس میں دو ہتھی انجن کیا ہے؟

کامیو(Camus) میں ہائمنی (Haemony) کا مفہوم کیا ہے؟ دوسرے جو قدرے کم بدنام ہیں: ایل ایلگر و کی چھیالیسویں سطر میں کھڑکی میں کون یا کیا آتا ہے؟ کچھ ایسے سوال بھی ہیں جن میں صرف مدیران، متنی نقادوں کو ہی دل چسپی ہو سکتی ہے مثلاً: اسم ضمیر کے مفاہیم، لغوی ابہامات، رموز اوقاف وغیرہ، تاہم ہر مثال میں ایک خاص تسلسل دکھائی دیتا ہے اور ہر نقطۂ نظر اپنے حق میں وافر ثبوت فراہم کرتا نظر آتا ہے۔ ایل ایلگر و یا کھڑکی میں آنے والے کے استفہام کے ضمن میں، متن کی ہر دس سطروں کے مابین اسم معرفہ کی صورت میں مؤثر وضاحت موجود ہے۔ نتیجتاً تدوینی معاملات یا تو ہمیشہ ڈھٹائی سے ہاتھ کھڑے کر لینے یا مدونین کے مابین لاینحل مسائل کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ مختصراً یہ کہ ان معاملات کا ظاہری طور پر کوئی حل دکھائی نہیں دیتا۔ کم از کم روایتی طریقہ کار تو قطعاً اس ضمن میں معاون نہیں۔ میرا نقطۂ نظر یہ ہے کہ ان سوالات کو حل کرنے کی ضرورت ہی نہیں ہے بلکہ یہ تجربے کا حصہ ہونا چاہئیں۔ اس لیے ہر وہ طریقہ کار جو مختلف شارحین کے نقطہ ہائے نظر کی پیروی کی کوشش کرے گا، ناکامی کا مونھ دیکھے گا۔ مطلب یہ کہ مرتبین اور شارحین غلط سوالات کے جوابات ڈھونڈنے کی سعیِ رائیگاں میں مبتلا تھے۔ نئے مفروضوں کی بنیاد پر نئے سوالات اٹھانے کی ضرورت ہے۔ ملٹن کی سانیٹوں کی مثال کی مدد سے میں اس سمت کم از کم پہلا قدم اٹھانے کا خواہاں ہوں۔ میں نے سانیٹوں کا انتخاب اس لیے کیا ہے کہ یہ مختصر ہیں اور ان

کے ذریعے نظری مسائل پر آسانی سے گفتگو کی جاسکتی ہے، جو اس مقدمے کا بنیادی مقصد ہے۔

ملٹن کے بیسویں سانیٹ ''لارنس، نیک باپ کا نیک بیٹا'' پر شارحین نے زیادہ توجہ نہیں دی۔ اس سانیٹ میں شاعر اپنے دوست کو خاص ہوریسائی (Horatian) دعوت پر جو گپ شپ، مے اور گیت سے معمور ہو، اور کام کاج سے فرصت کے لمحات عطا کرے، بلاتا ہے کیوں کہ باہر زمین برف سے منجمد ہو چکی ہے اور دن بے کیف ہے۔ سانیٹ کے آخری دو مصرعوں میں قرأت کا مسئلہ سامنے آتا ہے:

لارنس، نیک باپ کے نیک بیٹے
میدان سیلن زدہ اور راستے دلدلی ہو گئے ہیں
کبھی ہم کہیں ملیں، اور آگ کے گرد
افسردہ دن گزاریں، کیا حاصل ہوگا؟
بڑھتے ہوئے سخت موسم سے، وقت گزر جائے گا
آسانی سے، پچھی ہوا پھر جائے گی
منجمد زمین کو، اور تازہ نئی پوشاکیں
سوسن اور گلاب، جو نہ کبھی بوئے گئے نہ گردشائے
کتنی اچھی دعوت ہوگی، جو ہمیں مزہ دے گی، لطیف اور منتخب
اتھینائی (Attic) ذوق کی، جس میں مے ہو، شاید تب ہم جھوم اٹھیں
ان مہارت سے چھیڑے گئے سازوں کو سن کر، یا فن سے معمور آواز
سازوں سے نکلتے سُر کے زیر و بم اور طسقانوی (Tusqan) ہوا
وہ جو ان لذتوں کو آنک سکے، اور فارغ ہو
ان سے اکثر محظوظ ہونے کے لیے، بے عقل نہیں ہے

یہاں لفظ ''فارغ'' اشکال کی بنیاد ہے، جس کی دو مجوزہ قرأتیں ممکن ہیں: وقت نکالنا، اور محترز ہونا۔ اگر ہم مصرعوں کو سمجھنا چاہتے ہیں تو اس نکتے کا کوئی حل یقیناً نکالنا ہوگا۔ پہلی قرأت ''ان لذتوں'' کو رسوخ فراہم کرتی ہے کہ جو بھی ان کے لیے وقت نکال سکے بے عقل نہیں ہے جبکہ دوسری قرأت میں یہی ترکیب موضوع تنبیہہ بن جاتی ہے کہ جو بھی ان سے محترز ہونے کے لمحے سے واقف ہے وہ بے عقل نہیں ہے۔ دونوں تعبیروں کے مؤیدین ملٹن کے ''معروف

طریقہ کار'' کو جیسا کہ اس کی دیگر تحریروں میں دیکھا جا سکتا ہے حوالہ بناتے ہوئے انگریزی اور لاطینی نحو، دیگر کئی مماثلتوں اور ذرائع اور پیش آمدہ سانیٹ میں بیان کیے گئے واضح جذبات کو ثبوت کے طور پر پیش کر سکتے ہیں۔اے۔ایس۔پی وڈ ہاؤس(A.S.P.Wood House)ان تمام دلائل کا حاصل یوں بیان کرتا ہے: ''یہ واضح ہے کہ تمام مفاہیم ''محترز رہنا'' یا ''ضبط کرنا'' پر منتج ہوتے ہیں''۔اس کے فوری بعد توسین میں ایک پیراگراف، جسے ڈگلس بش (Douglas Bush) نے وڈ ہاؤس کی موت کے بعد تحریر کیا یہاں سے شروع ہوتا ہے، ''عالمین کی طویل فہرست کے باوصف ''ضبط کرنا'' کا مقدمہ بہت کمزور ہے، اور ''فراغت'' کا نقطۂ نظر کافی مضبوط نظر آتا ہے''۔بش آگے بڑھتے ہوئے وڈ ہاؤس کے مہیا کردہ ثبوت کا جائزہ لیتا ہے اور عین اس کے برعکس نتیجے پر پہنچتا ہے اور کچھ نہیں تو یہ منفرد مثال ایک ایسے نکتے کی جانب اشارہ کر رہی ہے، جو میں ابھی پیش کرنے والا ہوں: ہیئت پسند انتقاد کے نتیجے میں سامنے آنے والا تجزیہ _____ یہ مفروضہ کہ معانی متن کے اندر موجود ہوتے ہیں _____ ہمیشہ اتنی راہیں سجھائے گا جتنے شارحین ہوں گے کہ اس سے صرف کچھ نہیں سب کچھ ثابت ہوتا ہے۔

ایسا لگتا ہے ہم جہاں سے چلے تھے وہیں آن پہنچے ہیں۔ایسے اشکال کے ساتھ جو شاید کبھی حل نہیں ہو سکتا کیوں کہ ثبوت بے نتیجہ ہے۔تاہم اگر ان اشکال کو ہی دلیل بنا لیا جائے تو کیسا رہے گا؟ ایک ایسے ابہام کے طور پر نہیں، جو دور ہو جائے گا بلکہ ایک ایسی تعقید کے روپ میں جس سے قارئین ہمیشہ دو چار ہوتے ہیں۔یا دوسرے لفظوں میں ''فراغت'' کا کیا مطلب ہے کی بجائے ہم اس سوال کو اس طرح پوچھیں کہ ''فراغت'' کا معنوی تعین ہمیشہ مسئلہ کیوں بنتا ہے؟ اس طرح سوال پوچھنے کا فائدہ یہ ہے کہ ہم اس کا جواب حاصل کر سکتے ہیں۔درحقیقت اس سوال کا جواب تو شرحِ استنادی متن کے قارئین پہلے ہی دے چکے ہیں۔یہ قارئین نظم کے تفریح سے میسر آنے والی فرصت کے محاکے پر بحث کرتے ہیں اور ان کی بحث سے اندازہ ہوتا ہے کہ محاکمہ کہ جو عملاً ایک فعل ہے اور نظم میں متضاد قرأتوں کو سامنے لانے کا سبب بھی ابہام کا شکار ہو جاتا ہے۔ (پس، انتقادی متن کے مطالعے سے سامنے آنے والے ثبوت کے ضمن میں اہم بات اس کے تعین کا طریقہ کار نہیں بلکہ یہ ہے کہ اس کا تعین ممکن بھی ہے یا نہیں کیوں کہ اس سے دونوں شرحوں کے لیے ثبوت کا مساوی امکان پیدا ہو جائے گا)

دوسرے لفظوں میں مصرع ''وہ جوان لذتوں کو آنک سکے'' اولاً جس محاکے کی طرف

اشارہ کرتا ہے جلد ہی اس کے اثبات میں ناکام رہ جاتا ہے۔ تاہم یہ قرینہ باقی رہتا ہے، البتہ اس کا رخ صفحے پر موجود متن سے قاری کی سمت ہو جاتا ہے، جو نظم کو ایک بیان کی بجائے ذمہ داری سے قبول کرتا ہے، یہ فیصلہ کرنے کی ذمہ داری کہ ان لذتوں سے کب اور کہاں، ممکنہ طور پر، فیضیاب ہوا جا سکتا ہے۔ متن میں موجود مصرعے قارئین تک کی تبدیلی کے متقاضی ہیں کہ یہی ان کے تجربے کا جوہر ہے_____ اور میرے لفظوں میں یہی مصرعوں کا ''مفہوم'' یا ''معنی'' بھی ہے۔ یہ وہ ''معنی'' ہے، جس کی تصدیق استنادی متن کے نقاد ہچکچاہٹ کے باوجود کرتے ہیں کیوں کہ وہ اپنی تمام تر توانائیاں معنی کی حد بندی کرنے پر صرف کر رہے ہیں یعنی ذمہ داری کو واپس لوٹانے پر، تاہم متن یہ ذمہ داری ہرگز قبول نہیں کرتا اور وہ کھلا یا آزاد ہی رہتا ہے حتیٰ کہ اپنے آخری دو لفظوں ''بے عقل نہیں'' میں بھی۔ یہ الفاظ بھی ان کے لیے نظم سے کسی قسم کے اخلاقی سبق کے استخراج کو ناممکن بنا دیتے ہیں۔ اس ادعائیت (یقیناً ایک بھاری بھرکم لفظ ہے) کو ثابت کرنے کے لیے وہ ایک ایسی ہیئت تشکیل دیتے ہیں: ''وہ جو ایسا کرے، اس کے بارے نہیں کہا جا سکتا وہ بے عقل ہے'' لیکن یہ بھی تو یقیناً نہیں کہا جا سکتا کہ وہ عقل مند بھی ہے۔ اس لیے بش نے درست کہا کہ ''بے عقل نہیں'' کا مدافعانہ استعمال ہمیں کسی بھی عمل کو ''عقل مند'' کے ساتھ جوڑنے سے باز رکھتا ہے۔ ہر دو قسم کے اعمال: یعنی وقت نکالنے یا محترز رہنے سے جنھیں ''فراغت'' کے ابہام نے جنم دیا ہے۔

اس طرح نظم سے کسی خاص نتیجے تک پہنچنے کا اصرار نہ صرف ختم ہو جاتا ہے بلکہ وہ محاکمانہ عمل ہی ختم ہو جاتا ہے، جو ابتداً نظم کے معنی کے تعین کے درپے تھا۔ بالآخر معاملہ ''ان لذتوں'' (سترہویں صدی عیسوی کی اصطلاحوں میں اشیائے غیر متعلقہ) کے اخلاقی یا روایتی معنی کا نہیں رہ جاتا بلکہ ان کے قاری، جسے ملٹن عموماً بے یار و مددگار چھوڑ دیتا ہے، کے صحیح یا غلط بہتر یا کم تر استعمال کے انتخاب کا رہ جاتا ہے۔

آیئے ایک نظر پیچھے ڈالتے چلیں کہ ہم کہاں تک پہنچ چکے ہیں۔ ہم نے ایک لاینحل مسئلے سے آغاز کیا اور آگے بڑھتے گئے اسے حل کرنے کے لیے نہیں اس کی وقعت بڑھانے کے لیے، اولاً اسے ایک تجربے کے ثبوت کا حوالہ بناتے ہوئے اور پھر اس تجربے کو معنی کا جامہ پہناتے ہوئے۔ مزید یہ کہ قاری اساس تنقید کے نتیجے میں سامنے آنے والی تجربے کی یہ وضعیں، ہیئت پسند تجربے کی تصویر کشی کرنے والی ثبوت کی نامختتم و بے نتیجہ مثالوں کی راہ میں مزاحم ہوتی ہیں۔ مطلب یہ کہ ''فراغت'' (لغوی یا اثباتی سطح پر) کا مفہوم کیا ہے جیسے تیقنات کسی نئی تمثیل یا شماریاتی تعداد اور

زیادہ کامل حساب، نئی سوانحی معلومات یا کسی بھی دوسرے ذریعے سے مقلوب ہو جاتے ہیں۔ لیکن اگر ہم یہ طے کر لیں کہ ''فراغت'' سے قبل کے تمام الفاظ کسی واضح نتیجے کی توقع پیدا کر رہے ہیں تو پھر اس توقع کے تناظر میں ''فراغت'' کو ایک نئی حیثیت حاصل ہو جاتی ہے (مگر ایسا ہوتا نظر نہیں آتا اور فیصلہ سازی کا تمام تر بوجھ ہم پر آن پڑتا ہے) یہ تناظر تجرباتی ہے اور یہ اس کے خدوخال اور حدود کے درمیان موجود ہے، جس سے کچھ ترجیحات متعین ہوتی ہیں (قرأت کے عمل اور اس عمل کے تجزیے کے دوران میں) ہیئت پسند تجزیے کی حدود، بدنام زمانہ نامختتم امکانات اور ان امکانات کے لغات، قواعد اور تاریخوں سے رہنمائی کے نتیجے سامنے آنے والے مجموعے کی صورت مشکل ہوتی ہیں، لغات، قواعد اور تواریخ کی مدد سے معنی متعین کرنے کی کوشش دراصل اس مفروضے کا ایقان ہے کہ معانی قرأت کے عمل کے بغیر ہی اخذ کیے جا سکتے ہیں جبکہ ''فراغت'' کی مثال ہم پر یہ واضح کر دیتی ہے کہ معانی تجرباتی نہ کہ اثباتی عملِ قرأت کے نتیجے میں وجود پاتے ہیں۔

دوسرے لفظوں میں، صفحے پر موجود کسی بھی دوسری ساخت کی بجائے قاری کے تجربے کی وضع ہی موضوع بحث ہونی چاہیے۔

سانیٹ نمبر ۲۰ کی مثال میں یہ تجرباتی ہیئت تب سامنے آتی ہے جب روایتی وضع کا تجزیہ عین بندگلی میں جا کھڑا کرتا ہے اور اس بندگلی سے سوالات پوچھنے کے نئے طریقے سے ہی نکلا جا سکتا ہے۔ عموماً ہوگا یہ کہ قابلِ دید ناکامی کا دباؤ نا موجود ہوگا۔ ہیئت پسند اثباتیوں کی غلطیاں اولاً ایقان کی غلطیاں ہیں، یہ کسی مظہر کو واضح نہ کر پانے کی غلطی نہیں بلکہ یہ نہ سمجھ پانے کی غلطی ہے کہ ان کا ایقان انھیں حقیقت کو نظر انداز کرنے یا اس سے اغماض برتنے پر مجبور کر دیتا ہے۔ ملٹن کا ایک اور سانیٹ ''اے خدا! اپنے مذبوح صوفیوں کا بدلہ لے'' کے آخری مصرعوں پر غور کیجیے۔

اے خدا! اپنے مذبوح صوفیوں کا بدلہ لے، جن کی ہڈیاں
کوہ الپائن پر سخت سردی میں بکھری پڑی ہیں
حتیٰ کہ ان کی بھی جنھوں نے تیرے، قدیم سچ کو قائم رکھا
جب ہمارے آباؤ اجداد، درختوں اور پتھروں کو پوجتے تھے
نہ بھلانا: ان کی آہیں تیری لوح میں محفوظ ہیں
جو تیری بھیڑیں تھے، اور اپنے قدیم گلے میں
پدمانت سیوں کے ہاتھوں قتل ہوئے

ماؤں کو ان کے شیر خواروں سمیت چٹانوں سے نیچے، ان کی گریہ وزاری
وادی نے چوٹیوں تک پھیلا دی، اور وہ
جنت کو سدھارے ان شہیدوں کا خون اور خاک بکھری ہوئی ہے
تمام اطالوی میدانوں میں جہاں اب بھی حکم چلتا ہے
تگنے طاقتور غاصبوں کا: ان سے شاید نشو ونما پا جائے
ایک سیکڑوں کا احاطہ، جن نے تیری راہ پہچانی
شاید جلد ہی بابلی حزن سے نجات پالیں

اس سانیٹ میں شاعر، خدا کے حضور عرضداشت پیش کرنے کے ساتھ ساتھ علی الاعلان حق پرستوں کو عطا کیے جانے والے عدل پر تفکیر کرتا نظر آتا ہے۔ ''حتی کہ ان کی بھی، جنھوں نے تیرے قدیم سچ کو قائم رکھا'' وحشیانہ ذبح کیے گئے۔ قابل توجہ بات عذر یا شکایت کا متبادل ہے اور اس بات کے ایک سے زائد اشارے موجود ہیں کہ والدنسیوں (Waldensions) کے ساتھ ہونے والی زیادتی کے لیے خدا سے انصاف طلب کیا جا رہا ہے۔ اس بات پر عمومی اتفاق رائے موجود ہے تاہم شکایت کا لہجہ دھیما ہوتے ہوئے نظم کے آخر میں خدا کے انصاف میں حقیقی ایمان پر منتج ہوتا ہے۔ اس قرأت میں آخری مصرعے یہ بیان کرتے نظر آتے ہیں: ان شہیدوں کے خون سے، اے خدا، نئے اور بڑی تعداد میں افراد پیدا کر جنھیں تیرے قانون کی ابتدائی تعلیم سے حاصل ہونے والی بصیرت بابلی حزن سے محفوظ کر لے۔

بابلی حزن کی کئی طرح سے وضاحت کی کوشش کی گئی ہے، لیکن ہمیشہ اسے تباہی یا سزا سے بچنے کی تراکیب کے مجموعے کے طور پر پڑھا گیا ہے۔ یہ خدا سے عرضداشت کے ساتھ ساتھ قارئین کے لیے ایک طرح کی تنبیہہ بھی ہے۔ تاہم یہ عجیب لگتا ہے کہ تنبیہہ کے لیے مطلوب شرائط، خدا کے احکام کی سب سے زیادہ تعمیل کرنے والے والدنسیوں میں موجود ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ان کی کہانی کی تفصیل اس نتیجے کی راہ میں حائل ہے، جو متکلم اس سے نکالنا چاہتا ہے۔ اس کے علاوہ ایک اور سبک قرأت بھی اس نتیجے کو کالعدم قرار دیتی ہے۔ اگرچہ کسی نے اس کی تصدیق نہیں کی کیوں کہ یہ صفحے پر موجود الفاظ کی بجائے قاری کے تجربے کا نتیجہ ہے۔ اس تجربے میں مصرع نمبر (۱۳) کو ایک کامل اکائی کے طور پر قبول کیا گیا ہے اور مصرع کا مرکزہ ''تیری راہ'' قرار پاتا ہے (ایک ایسی ترکیب جسے شارحین نے لائق اعتنا نہیں جانا) اس مقام پر ''تیری راہ'' کی

ترکیب خدا کے والدنسیوں سے معاملہ کرنے کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ وہ یہ کہ ''تیری راہ'' کی ترکیب اس ظلم کی جانب توجہ دلاتی ہے، جس سے نظم کا آغاز ہوا تھا اور اگر ہم اس کی تعبیر جاری رکھیں تو درحقیقت ہم نظم کے ایک ٹھوس انجام تک پہنچ جائیں گے اس مثال سے ایسا لگتا ہے کہ خدا اپنا عذاب بغیر کسی امتیاز کے نازل کرتا ہے شاید اس لیے اس کی خدمت سے ہاتھ کھینچ لینا بہترین طرزِ عمل ہوگا اور نتیجتاً مصیبت سے بہ حفاظت نکل آنے کی امید بھی پیدا ہو جائے گی۔ لیکن یہ نتائج بہت دور تک ہمارا ساتھ دیتے نظر نہیں آتے، کیوں کہ جیسے ہی مصرع نمبر ۴ شروع ہوتا ہے، ''تیری راہ'' کی ایک اور قرأت سامنے آتی ہے، جس میں ''جلد'' کا مطلب ''آموزش'' ہے اور ایک ایسے امر کی طرف اشارہ کیا ہے، جو ایک فرض شناس کاوتیرہ ہونا چاہیے (جنھوں نے تیری راہ کا جلد ہی ادراک کر لیا) بجائے اس کے کہ خدا عرضداشت (والدنسیوں کو بچانا) پوری نہ کرے۔ یہ دونوں قرأتیں نظم کے آغاز وانجام پر پیدا ہونے والے تناؤ کا جواب دینے کی سکت رکھتی ہیں: نظم کے آغاز میں بیان کیا گیا غصہ وضاحت کا متقاضی ہے اور مخصوص یا متعین معنی پر مشتمل تحرک اس تقاضے کے لیے (چاہے یہ پریشان کن ہی کیوں نہ ہو) جواب دہ ہے، نظم کا اختتام، دسویں سے چودھویں مصرعے تک کی پیش قدمی اور صعودی تحرک ایک اثبات کی توقع پیدا کرتے ہیں اور دوسری قرأت اس توقع کو پورا کر دیتی ہے۔ انتقاد دکھاتا ہے کہ ہم ایک نسبتاً زیادہ رجائی قرأت تک پہنچ گئے ہیں، جو باعث مسرت ہے لیکن دوسری قرأت بھی ہمارے تجربے کا حصہ ہے اور چونکہ یہ ہمارے تجربے کا حصہ ہے اسی لیے ''بامعنی'' بھی ہے، جس کا مفہوم یہ ہے کہ جب ہم خدا کے انصاف کی توثیق کا استخراج کرتے ہیں تو ہمیں ثبوت کو (جو نظر آتا ہے)، جس نے استخراج کو (متکلم اور ہم دونوں کے لیے) انتہائی مشکل بنا دیا ہے، بھولنے کی ہرگز اجازت نہیں دی جا سکتی۔ قرأت کے عمل کے دوران ہم اس مشکل سے تب بھی گزرتے ہیں جب اس عمل کو خاطر میں نہ لانے والی تنقید، جیسا کہ ہم نے دیکھا ہے اسے دبا ہی کیوں نہ دے۔

دونوں سانیٹوں میں ہم نے مشاہدہ کیا ہے کہ بنیادی لفظ یا محاورہ عموماً قطع سطر کے موقع پر ظاہر ہوتا ہے، جہاں قاری کو اسے کسی ایک اور پھر دوسری نحوی ومعنیاتی ساخت میں رکھ کر دیکھنے پر اکسایا گیا ہوتا ہے۔ نحوی یا معنیاتی ہچکچاہٹ کا یہ لمحہ اس تجربے میں جو نظم ہمیں دیتی ہے بہت اہم ہے۔ لیکن ہیئت پسند تجزیے میں یہ لمحہ غائب ہو جائے گا:- یا تو اس کے اکہرے بنا دیے جانے اور ایک (لاینحل) تشریحی معمے میں متبدل ہو جانے سے یا احذاف کے ایسے عمل کی وجہ سے

جو کسی عارضی مظہر میں بامعنی پن کی تلاش کے ناقابل ہے۔ ملٹن کی سانیٹ ''جب میں غور کرتا ہوں، میری بینائی کیسے چلی گئی'' کے سلسلے میں یہ ناکامیاں جمع ہوگئی ہیں۔

جب میں سوچتا ہوں میری بینائی کیسے چلی گئی
اسی تاریک وسیع دنیا میں میری آدھی عمر بھی نہیں گزری
اور یہ ایک نعمت سر جسے موت کے آنے تک محفوظ رکھنا تھا
میری دست رس میں بے کار گئی، اگرچہ میری روح زیادہ آمادہ ہے
اپنے خالق کی خدمت کرنے پر، اور آج تک
میرا حقیقی حساب کتاب رہا ہے
خدا مجھ سے دن بھر کی مشقت طلب کرتا ہے اور میری بینائی چھین لی ہے
میں نے بے تابی سے پوچھا، لیکن صبر نے جلد ہی روک دیا
میری بڑبڑاہٹ کو، اور فوراً جواب ملا، خدا کو ضرورت نہیں ہے
آدمی کے کام یا اس کے تحفوں کی، بہترین وہ ہے
جو اس کی منکسرانہ اطاعت کرتا ہے، اور اس کی بہترین خدمت کرتا ہے
اس کی حیثیت شاہوں کی بھی ہے، ہزاروں دوڑتے بھاگتے
بحر و بر میں بغیر رکے اس کی خدمت بجالاتے ہیں
اور وہ بھی جو محض کھڑے ہیں اور منتظر ہیں

تعبیری اشکال ایک بار پھر آخری مصرعے میں سامنے آتا ہے اور وہ بھی جو محض کھڑے ہیں اور منتظر ہیں۔ بعض کے لیے خدا کے اوامر کی یہ تشریح ناقابل قبول ہے جبکہ کچھ لوگوں کے لیے توثیقی نکتے کو ملتفی یا ناگزیر بنا دیا گیا ہے۔ دونوں مخالف گروہ عمومی قسم کے دلائل لیے حاضر ہیں اور نتیجہ وہی لاتحلیت۔ پھر بھی کچھ معاملات پر اتفاق ممکن ہے۔ وڈہاؤس نے رائے دی ہے ''تمام شرحیں واضح کرتی ہیں کہ سانیٹ پر ملال، بے چینی (اور) بے صبری کا دور دورہ ہے''۔ بے صبری اس امر پر ہے کہ اولاً خدا نے خدمت طلب کی اور ثانیاً اس نے خدمت کے ذرائع چھین لیے اور حکایت استعداد کی عموماً پیش کی جانے والی ایمائی شرح شاعر کے بالواسطہ لگائے گئے اتہام کو مصنوعی سہارا دیتی ہے: تم نے غلط غلام کو بے فائدہ تاریکی میں جھونک دیا ہے۔ یہاں یہ بات بھی اعتناء کے قابل ہے کہ ان ابتدائی مصرعوں ___ خصوصاً چھٹے سے آٹھویں مصرعے تک ___ میں

بحوری نظام اور آہنگ کھردرا اور ناہموار ہے۔ متکلم اپنے مشتعل خیالات سے الجھ رہا ہے اور وہ عجلت میں اپنی سمتیں تبدیل کرتا ہے۔ مصرعے کے بطور اکائی ایک کل کی ذرا سی بھی پروا کیے بغیر ایک نقاد نے کہا ہے۔ کہ ''ایسا لگتا ہے نظم بے قابو ہوگئی ہے''

میں سوال پوچھنا چاہوں گا ''کس کے قابو سے باہر ہوگئی ہے؟'' یہ روایتی بیانات، ان مصرعوں سے معاملہ کرتے قاری کو مفاہمتوں کی ایک غیر معمولی تعداد کا مشورہ دیتے ہیں (ہیئت پسند تجزیے والے اس بات کو تسلیم نہیں کریں گے) پہلی مفاہمت چھٹے مصرعے کے نصف آخر اس کی گھر کیوں سے پہلے کے ضمن میں پیدا ہونے والی توقع کا نتیجہ ہے۔ چونکہ ''گھر کیوں'' کے بعد ختمہ نہیں ہے اس لیے اس نتیجے پر پہنچنا کہ یہ پیش آمدہ خبر کا مبتدا ہے، فطری ہوگا اور مزید یہ فرض کرنا ہوگا کہ پیش آمدہ، شاعر کا خدا کی آواز کی، جیسا کہ وہ اسے پکارتی ہے، پیش بینی کرنا نامناسب احتساب ہے۔ لیکن یہ مفروضہ ساتویں مصرع ''خدا مجھ سے دن بھر کی مشقت طلب کرتا ہے اور میری بینائی چھین لی ہے'' کے تناظر میں ٹھہر نہیں پاتا، جو شاعر کو اس کے مسائل پر سرزنش کرنے کے باوصف اس کے کان اس سرزنش کی توقع پر کھینچتا ہے۔ یہاں لہجہ بعینہٖ عہد نامہ قدیم کے اس لہجے سے مشابہ ہے، جہاں خدا ایک شکی گیڈون یا حجتی موسیٰ یا اپنا جواز فراہم کرتے ہوئے فعل کا جواب دیتا ہے۔ کیا تم سوچتے ہو کہ میں دن بھر مشقت کا حکم دوں گا اور بینائی بھی چھین لوں گا۔ دوسرے لفظوں میں نظم اس مقام پر آ کر خدا کے سوال سے اس سوال کے اسفہام کی جانب رخ اختیار کر لیتی ہے یا اس کی بجائے قاری ساتویں مصرعے کے بارے میں کہ یہ کیا کہتی ہے یا کیا معنی رکھتی ہے غور کرنے کے دوران ایک سے دوسری قرأت کی طرف بڑھتا ہے۔ تاہم اس غور و فکر پر مزید فکری عمل کی ضرورت ہے کیوں کہ یہ اس مفروضے کو تسلیم کر کے چلتا ہے کہ جو کچھ ہم سن رہے ہیں یہ خدا کی آواز ہے۔ یہ مفروضہ اگلے نحوی ٹکڑے ''میں نے مشتاقانہ پوچھا'' پر غلط ثابت ہو جاتا ہے جسے ایک کی بجائے دو مفاہمتوں کی ضرورت ہے۔ چونکہ ساتویں مصرعے کے متکلم کو واضح طور پر شاعر قرار دیا جا رہا ہے، اس لیے مصرعے کی اس شکایت کے تناظر میں ہی تعبیر کرنا ہوگی ___ اے خدا کیا تو ایسے ہی نظام چلاتا ہے، بینائی چھین لیتا ہے اور محنت کا حکم دیتا ہے؟ ___ مگر جب یہ تعبیر سامنے آتی ہے تو شاعر ''مشتاقانہ'' کا لفظ استعمال کر کے اس قرأت کو ناممکن بنا دیتا ہے اور نتیجتاً مصرعہ قاری کے ہاتھوں سے نکل جاتا ہے۔

چند ثانیوں کے لیے دیکھیے، ساتواں مصرعہ چار تجرباتی قرأتوں کی بنیاد رکھتا ہے ایک

جیسا کہ ہم اس کی پیش بینی کرتے ہیں، دوسری جب اس پیش بینی کا جائزہ لیتے ہیں، تیسری جب ہم معکوسانہ اس کے متکلم کو پہچانتے ہیں اور چوتھی جب وہ متکلم اس سے دستبرداری کا اعلان کرتا ہے۔ ان قرأتوں کے فرق کی بنیاد شاعر کے لہجوں پر ہے۔ یہ لہجے اظہار، تردید، بحالی اور استناد کی صورت بدل بدل کر سامنے آتے ہیں اور جونہی نظم کا تواتر اپنے اختتام کی اور بڑھتا ہے قاری کو اس سوال کا کہ کیا خدا اپنے غلاموں سے عادلانہ سلوک کرتا ہے، کوئی حتمی جواب نہیں ملتا۔

حتمی جواب شاید ''صبر'' میں مضمر ہے، جس کا نظم میں ورود بقول ناقدین نظم کو استدلالی اور بحوری استحکام مہیا کرتا ہے، مگر درحقیقت صبر کی موجودگی آخرش، متکلم کے اس کی توثیق یا اس میں شمولیت کو اور آخری مصرعے ''اور وہ بھی خدمت بجالاتے ہیں، جو محض کھڑے رہتے ہیں اور منتظر ہیں'' کے معنوی تعین کو خارج از امکان قرار دیتے ہوئے مسلسل عدم استحکام کا ہی پتہ دیتی ہے۔

ہم جانتے ہیں کہ شاعر کی شاکی بڑبڑاہٹ سے بچنے کے لیے صبر کی صورت جلد ہی جواب ملتا ہے (تاہم شکایت کے اندراج سے پہلے نہیں) لیکن ہم اس بات سے ناواقف رہتے ہیں کہ یہ جواب کہاں ختم ہو جاتا ہے۔ کیا صبر بارھویں مصرعے میں ''شاہانہ'' پر ساقط ہوتا ہے؟ یا تیرھویں مصرعے کے نتیجے پر؟ یا کبھی ہوتا ہی نہیں؟ کیا شاعر بھی ہماری طرح ان مصرعوں کو محض سنتا ہے، انھیں برمحل سمجھتا ہے یا محض انھیں دوسروں کے سامنے بیان کر دیتا ہے۔ ان سوالوں کا کوئی جواب ممکن نہیں اور یہ لاجواب رہتے ہیں کیوں کہ نظم کا اختتام بے یقینی پر ہوتا ہے۔ بے یقینی اس کے بیان میں نہیں ___ چودھواں مصرعہ بالکل واضح ہے ___ بلکہ ہمارے اس بیان کو شاعر یا صبر سے منسوب نہ کر پانے میں ہے۔ اگر آخری مصرع شاعر سے متعلق ہے تو ہم اسے شاعر کے سابقہ شکوک کے حل کے طور پر قبول کریں گے اور اگر اس کا انسلاک صبر سے ہے تو یہ اس بات کی علامت ہے کہ بڑی حد تک وہ شکوک اب بھی اپنی پوری قوت سے موجود ہیں۔ یہ مصرع ہر دو سے متعلق نہیں ہے اور اسی لیے ہم کسی یقینی نتیجے (کسی بھی سمت میں) تک پہنچ پانے کی ناامیدی کا شکار ہو جاتے ہیں۔ مختصراً ہم نظم کو بے نتیجہ چھوڑ دیتے ہیں اور یہ عدم تیقن ہمارا نظم کے کسی حتمی معنی ہونے یا نہ ہونے کی بے یقینی (ہمارے تجربے میں) کو تسلیم کرنا ہے۔ (یہ عدم تیقن ''منتظر'' کی دو قرأتوں کا موجب بھی بنتا ہے، منتظر کسی توقع کے معنی میں، بہتر خدمت سرانجام دینے کی توقع یا خدمت کے انتظار میں منتظر ایک ایسا انتظار جو اپنے آپ میں قابلِ اطمینان ہے کیوں کہ فعل خود عظمتی کا تحرک ماند

پڑ گیا ہے۔)

شرحِ استنادی متن کے ضمن میں قابل بحث نکتہ یہ ہے کہ آخر کار نظم بے صبری اور مایوسی سے کس حد تک بچ پائی ہے؟ تجرباتی تجزیے کا جواب یہ ہوگا کہ آپ کچھ نہیں کہہ سکتے اور یہ نہ بتایا نہ ہی نظم کے معنی کے تعین میں پائی جانے والی بے چینی کا اصل سبب ہے اور یہی وہ بے چینی ہے جسے نقاد آخری مصرے کی اہمیت پر گفتگو کرتے ہوئے تسلیم کرنے کے باوجود نظر انداز کر دیتے ہیں۔ ان کے پاس تجرباتی وضعوں (جو زمینی حقیقت ہے) کو استعمال کرنے یا انھیں پہچاننے کا کوئی ذریعہ موجود نہیں ہے۔ درحقیقت مدونین میں سے ایک نے رموز اوقاف کا استعمال کر کے انہیں خارج از امکان بنا دیا ہے۔ مثلاً چھٹے مصرعے کے آخر میں ختمہ لگا کر اور اس طرح اسے خلاف قیاس بنا کر کہ قاری ساتویں سطر خدا سے منسوب کرے گا (جس سے پیش آمدہ خبر کی کسی بھی قسم کی توقع باقی نہیں رہتی) اور پھر چھٹے مصرعے پر اس مقصد سے واو ین لگا کر کہ قاری کے ذہن میں متکلم کے بارے کوئی ابہام باقی نہ رہے۔ ان اصلاحات کا یقیناً کوئی جواز نہیں ہے۔ ۱۷۹۱ء میں تھاوارئن نے ایمانداری سے یہ تسلیم کیا تھا، ''میں نے سوال اور جواب ہر دو کے لیے واو ین کا استعمال کیا ہے، بغیر کسی اختیار کے، محض اس لیے کہ وہ وضاحت کے لیے لازم تھے''۔

چھوٹا ادب

فیلکس گواتری، گلینر ڈیلیوز
مترجم: سلیم حسنی

چھوٹی زبان کا ادب چھوٹا ادب نہیں ہوتا بلکہ کسی اقلیت کا کسی بڑی زبان میں تخلیق کردہ ادب چھوٹا ادب کہلاتا ہے۔ لیکن چھوٹے ادب کی پہلی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں زبان بہرصورت اپنے غیر علاقائی ہونے کے حوالے سے متاثر ہوتی ہے۔ اسی تناظر میں کافکا اس تعطل کی نشاندہی کرتا ہے، جو پراگ کے یہودیوں کی تخلیق کی راہ میں حائل ہے، جو ان کے ادب کو ناممکنات میں تبدیل کر دیتا ہے..... جب نہ لکھنا بھی ناممکن ہو جاتا ہے، جرمن میں لکھنا بھی ناممکن اور کسی متبادل کا ملنا بھی۔ نہ لکھنا ممکن نہیں رہتا کیونکہ قومی شعور، مبہم یا نفسیاتی طور پر ادب کے ذریعے قائم رہتا ہے۔ (ادبی کاوش ہر ممکن حد تک اپنا جواز رکھتی ہے)۔ جرمن کے علاوہ کسی زبان میں لکھنے سے معذوری، پراگ کے یہودیوں میں اپنے وطن ''چیک'' سے دوری کا احساس پیدا کرتی ہے اور جرمن میں لکھنے سے معذوری خود جرمن عوام کے لیے علاقہ بدری سے کم نہیں۔۔ ایک جابرانہ اقلیت، ایسی زبان بولنے والی جس کا اکثریتی زبان سے کوئی واسطہ نہیں۔ یہی حالت یہودیوں کی ہے، جو بیک وقت اس اقلیت کا حصہ بھی ہیں اور اس سے باہر بھی۔۔ جیسے ''بنجاروں نے ایک جرمن بچے کو اس کے پنگھوڑے سے چرا لیا ہو۔'' مختصراً پراگی جرمن ایک ایسی زبان ہے، جس سے اس کی سرزمین چھین لی گئی ہے، اور جو مخصوص اور محدود استعمال کے لیے ہی مناسب ہے۔ (اسے کالے امریکیوں کی انگریزی زبان کے ساتھ وابستگی کے حوالے سے بھی دیکھا جا سکتا ہے)۔

چھوٹے ادب کی دوسری خصوصیت یہ ہے کہ اس میں موجود ہر چیز سیاسی ہے۔ اس کے برعکس بڑے ادب میں انفرادی معاملات (خاندانی، ازدواجی وغیرہ) دوسرے قدرے کم انفرادی مسائل سے نہیں ملتے اور معاشرتی حالات محض ماحولیاتی پس منظر کا کام دیتے ہیں۔ یہ بہت حد تک صحیح ہے کہ ان اوڈیپل (Oedepal) سنسنی خیزیوں میں کوئی بھی ایسی ناگزیر یا اشد ضروری نہیں

ہوتی، مگر ایک وسیع سطح پر یہ ساری اکٹھی ہو جاتی ہیں۔ چھوٹا ادب اس سے بالکل مختلف ہے۔ اس کی محدود وسعت ہر انفرادی مسئلے کو بہت جلد سیاست سے جوڑ دیتی ہے اور انفرادی مسائل ہی سب سے بڑھ کر ضروری یا ناگزیر ہو جاتے ہیں اور وسعت اختیار کر لیتے ہیں کیونکہ یہ اپنے اندر ایک اور پوری کہانی لیے ہوتے ہیں۔ اس طرح ایک خاندانی تکون ایک دوسری تکون سے وابستہ ہو جاتی ہے، جو تجارت، معاشیات اور افسر شاہی وغیرہ پر مبنی ہے اور یہی عمل اسے اہمیت بخشتا ہے۔ جب کافکا یہ کہتا ہے کہ ''چھوٹے ادب کا ایک مقصد باپ بیٹے کے تنازع کا حل اور اس پر ممکنہ تبصرہ پیش کرنا ہے'' تو یہ بات مبنی بر نفسیات نہیں بلکہ سیاسی نوعیت کی ہے۔ اگرچہ ایک بات اکثر بڑی خاموشی سے بوجھ لی جاتی ہے، مگر پھر بھی کوئی اس حد تک نہیں پہنچ پاتا کہ جہاں یہ دوسرے معاملات سے منسلک ہو جاتی ہے۔ سیاسی میں جلد کوئی کسی بات کی تہہ تک ضرور پہنچتا ہے بلکہ اکثر قائم شدہ تصورات کی مدد سے پہلے ہی سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔۔۔ جو کچھ بڑے ادب میں گریزاں ہوتا ہے، جس کے پاس ساخت کا وافر ذخیرہ ہے، یہاں اپنی پوری آب و تاب کے ساتھ وقوع پذیر رہتا ہے، جو کچھ وہاں محض خواص کی دلچسپی کا مرکز ہے، یہاں ہر ایک کے لیے اس کی اہمیت زندگی اور موت سے کم نہیں۔

چھوٹے ادب کی تیسری خصوصیت یہ ہے کہ اس میں ہر چیز اجتماعی حیثیت کی حامل ہوتی ہے۔ ایسا اس لیے ہے کہ چھوٹے ادب میں صلاحیت محدود ہوتی ہے۔ یہاں ایسا ممکن نہیں ہوتا کہ کوئی انفرادی آواز کسی خاص ادبی شاہکار سے منسوب ہو اور اجتماعی آواز سے امتیاز رکھتی ہو۔ حقیقتاً یہ محدود صلاحیت بڑی سودمند ثابت ہوتی ہے اور ایک ایسی چیز کے خیال کو جنم دیتی ہے، جو اساتذۂ فن کا ادب نہیں۔ ہر ایک مصنف جو کچھ انفرادی طور پر کہتا ہے وہ پیشتر اجتماعی عمل کا حصہ ہوتا ہے۔ اور جو کچھ وہ کہتا ہے وہ بالضرور سیاسی نوعیت کا ہوتا ہے، اگرچہ دوسرے اس سے متفق نہ بھی ہوں۔ سیاسی اساس نے ہر بیان کو آلودہ کر دیا ہے اور ان سب سے بڑھ کر چونکہ قومی شعور ''خارجی زندگی میں غیر فعال اور ہمیشہ شکست پذیری کے عمل میں رہتا ہے'' اس لیے ادب مثبت طور پر اجتماعی بلکہ انقلابی رویوں سے متاثر ہوتا ہے۔ یہ ادب ہی ہے، جو تشکیک کے ہوتے ہوئے ہمدردی کے جذبات پیدا کرتا ہے اور اگر مصنف معاشرتی طور پر پسماندہ ہے یا اپنی شکستہ برادری سے بالکل الگ ہے تو ایسی صورت حال اسے ایک الگ معاشرے کی بات کرنے کا جواز فراہم کرتی ہے اور فکر و شعور کی تشکیل میں مدد دیتی ہے، جیسے ''تفتیش'' کا کتا اپنی تنہائی میں دوسرے علوم

کی طرف بلاتا ہے۔ پس ادبی مشین مستقبل کی انقلابی مشین کا عارضی حل ہے، اس کی وجوہات نظریاتی نہیں بلکہ ادبی مشین خود اجتماعی شعور کے لیے سامان فراہم کرتی ہے، جو اس معاشرتی پس منظر میں پایاب ہے۔ یعنی ''ادب عوام سے وابستہ ہے'' کافکا اس مسئلے کو اسی نظر سے دیکھتا ہے۔ یہ پیغام کسی فرد کے حوالے سے نہیں، جو اس کی وجہ ہو بلکہ اس آواز کے علاوہ کچھ نہیں، جو اس کا اثر ہو۔ اس میں شک نہیں کہ کافکا لمحہ بھر کو ان کرداروں (مصنف اور ہیرو) کے بارے میں روایتی طور پر سوچتا ہے، مصنف اور ہیرو، راوی اور کردار، وہ جو خواب دیکھتا ہے اور وہ جس کے خواب دیکھے جاتے ہیں، مگر باوجود اس کے کہ وہ گوئٹے کا مداح ہے، وہ بہت جلد راوی کے کردار کو رد کر دیتا ہے، جس طرح وہ مصنف یا استاد کے ادب کو ٹھکرا دیتا ہے۔ اس کی ایک کہانی کا کردار (جوزیفین ایک گائیک) گائیکی کی انفرادی حیثیت سے کنارہ کش ہو کر ''اپنی عوام کے ہیروز کے مجمع'' میں شامل ہو جاتا ہے۔ یہ تحریک انفرادیت سے اجتماعیت میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ ''تفتیش'' کے کتے میں انفرادی تلاش کتوں کے خاندان کی اجتماعی کوشش میں ڈھلتی نظر آتی ہے۔ اس سے قطع نظر کہ یہ اجتماعیت فی الحال کہیں موجود نہیں۔ یہاں انفرادی نہیں بلکہ صرف اجتماعی آواز ہے اور ادب ان اجتماعی کوششوں کو اکٹھا پیش کرتا ہے یا انہیں شیطانی یا انقلابی طاقتوں کے طور پر قائم کرنے کی صلاح دیتا ہے۔

آج تاریخ میں وقوع پذیر ہر چیز کو کافکا کی انفرادیت میں پناہ ملتی ہے۔ حرف 'K' اب صرف مخصوص راوی یا کردار سے منسوب نہیں رہا بلکہ ایک مشین کے باقی پرزوں کی طرح اس کا حصہ بن گیا ہے، ایک کردار جو اجتماعی شکل اختیار کر چکا ہے کیونکہ اس کی انفرادیت میں ہی اس کی انفرادیت قید ہو چکی ہے (یہ محض اس خیال سے وابستہ ہے کہ کوئی چیز اجتماعیت سے کنارہ کش ہو کر انفرادی پہچان پائے گی)۔

چھوٹے ادب کی تین خصوصیات یہ ہیں: زبان کی بے وطنی، انفرادیت کا تعلق سیاست سے ہونا اور انفرادیت کا اجتماعیت میں تبدیل ہو جانا۔ ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ کوئی خاص ادب ہی چھوٹے ادب کی ذیل میں نہیں آتا بلکہ ان تمام ادبیات کو کہا جا سکتا ہے، جو انقلابی پس منظر کے ساتھ کسی ایسے ادب میں پروان چڑھیں جسے عرفِ زمانہ میں بڑا ادب کہا جاتا ہے۔ وہ جس کی پیدائش بدقسمتی سے بڑے ادب کی سرزمین پر ہوا سے بھی ضرور اس زمین کی زبان میں لکھنا چاہیے، جیسے چیک یہودی جرمن میں لکھتے ہیں اور ازبک روسی زبان میں۔۔۔۔ لکھنا چاہیے کسی گڑھا

کھودتے ہوئے کتے کی طرح یا بھٹ بناتے ہوئے چوہے کی طرح اور اسی طرح اپنی ترقی کا راز پاتے، اپنی زبان کا اپنا لہجہ تخلیق کرتے، اپنی تیسری دنیا اور اپنے صحرا کی بات کرتے ہوتے۔ ان سوالوں پر کافی بحث ہو چکی ہے کہ ''ثانوی درجے کا ادب کیا ہے؟ مقبول اور پرولتاری ادب کیا ہے؟ ان ادبیات کے معیارات قائم کرنا بڑا مشکل ہو جاتا ہے۔ اگر ہم چھوٹے ادب کو نظر انداز کر دیں، صرف کسی وسیع زبان کے اندر ایک محدود استعمال کی تعریف ہی ثانوی درجے کے ادب اور مقبول ادب کی تعریف وضع کر سکتی ہے۔ صرف اسی صورت میں ادب اظہار رائے کی اجتماعی مشین بن جاتا ہے اور اپنا کردار بطریقِ احسن نبھا سکتا ہے۔ بقول کافکا ''ایک چھوٹا ادب، بڑے ادب کی نسبت، اپنے نفس مضمون کو بہتر پیش کر سکتا ہے۔''

یہ اظہار رائے کی مشین اور یہ سب کیا ہے؟ یہ ان زبانوں سے متعلق ہیں، جو بے وطن ہیں، یہ ان یہودیوں کی حالت زار سے بھی متعلق ہے، جو اپنی چیک زبان چھوڑ چکے ہیں۔ لیکن جرمن زبان کی بھی بحیثیت ''کاغذی زبان'' یہی حالت ہے۔ اظہار رائے کی دربدری سے متعلق اس تحریک کو آگے بھی بڑھایا جا سکتا ہے، مگر ایسا کرنے کے لیے صرف دو طریقے ہیں۔ ایک تو یہ کہ جرمن زبان کو مصنوعی طریقے سے، علامات اور کلاسیکی ذوق سے سجایا جائے۔ یہ پراگ مکتبہ فکر گستاو میرنک (Gustav Meyrink) اور بہت سے دوسرے لوگوں بشمول میکس براڈ (Max Brod) کی رائے ہے، مگر یہ کوشش علامات کو ایک ایسی زمین عطا کرنے میں جو تماثیل، کبالا (Kabbala) (یہودی صوفیانہ تعلیمات) اور الکیمی (Alchemy) (ساحرانہ قوت) پر مبنی ہو، ناکام ثابت ہوتی ہے اور اس کی عوام سے لاتعلقی کو مزید نمایاں کرتی ہے۔ لہٰذا اس کے سیاسی نتائج صیہونیت یا ''خوابِ یہود'' کے علاوہ کچھ نہیں نکلتے۔ کافکا یقیناً دوسرا راستہ اختیار کرے گا وہ پراگی جرمن زبان کو اس کی اسی خستہ حالت میں من وعن قبول کر لے گا۔

چونکہ زبان خشک ہے اس لیے اس میں نیا ارتعاش پیدا کرو۔ اس کے علامتی استعمال سے اس کے خالصتاً سودمند یا زرخیز استعمال کی مخالفت کرو، یہاں تک کہ ایک کامل یا ادھورے ٹھوس خیال تک پہنچ جاؤ۔ ان دو راستوں کے لیے کیا جوائس (Joyce) اور بیکٹ (Beckett) کے حوالے سے ہم یہی متبادل نہیں پاتے؟ آئرش ہونے کی وجہ سے دونوں چھوٹے ادب کی خوش کن حالت میں رہے۔ چھوٹے ادب کی یہی خوبی ہے کہ وہ تمام دوسرے ادب کے لیے انقلابی طاقت ثابت ہوتا ہے۔ جیسے جوائس میں ہمیں انگلش اور ہر زبان کا استعمال ملتا ہے۔ بیکٹ کے ہاں

انگلش کے علاوہ فرانسیسی (French) کا استعمال ملتا ہے، مگر اول الذکر شخص سرخوشیوں اور خوش فہمیوں کو کام میں لاتا ہے اور زبان کو کوئی زمین فراہم کرنے کا دنیا جہان سے سامان کرآتا ہے۔ دوسرا، ایک طرح کی خستگی اور سادگی کو کام میں لاتا ہے، ایک خود ساختہ خستگی اور بے زمینی کو اس انتہا تک پہنچاتا ہے کہ سنجیدگی کے علاوہ کچھ نہیں رہتا۔

کتنے لوگ آج ایسی زبان بولتے ہیں، جو ان کی اپنی نہیں اور اب تک اپنی زبان سے ناآشنا ہیں اور ایک ایسی بڑی زبان کی خدمت پر مجبور ہیں جسے وہ کم جانتے ہیں؟ یہ مسئلہ نقل مکانی کرنے والوں اور بالخصوص ان کے بچوں کا ہے۔ یہ اقلیت کا مسئلہ ہے، چھوٹے ادب کا مسئلہ ہے۔ بلکہ ہم سب کا مسئلہ ہے۔ چھوٹے ادب کو اس کی اپنی زبان سے کیسے ممتاز کیا جا سکتا ہے؟ اسے زبان کے مدِ مقابل کیسے لایا جا سکتا ہے اور اسے باضابطہ طور پر ایک انقلابی راستے پر کیسے ڈالا جا سکتا ہے؟ اپنی ہی زبان کے حوالے سے کوئی خانہ بدوش، پردیسی اور بنجارہ کیسے بنتا ہے؟ کافکا جواب دیتے ہوئے کہتا ہے۔

''پنگھوڑے سے کسی بچے کو چرا کر، تنی ہوئی رسّی پر چلتے جاؤ۔''

جدید تنقید

گریگری کیسل
مترجم: افضل محمود

جدید تنقید ہیئت پسندی کی ایک امریکی و برطانوی شکل ہے، جو بیسویں صدی کی ابتدائی دہائیوں میں پروان چڑھی اور تدریسی و مکتبی حلقوں میں ۱۹۶۲ء تک غالب رہی۔ یہ کوئی زیادہ مربوط قسم کا ادبی نظریہ نہیں ہے بلکہ ان تنقیدی اور نظریاتی سوچوں کا مجموعہ ہے، جو اس امر پر اتفاق رکھتے تھے کہ ادبی فن پارہ آزاد اور خودمختار وجود رکھتا ہے۔ یعنی کہ اس کی وحدت اور معانی بنیادی طور پر ہیئت اور خطیبانہ/لفاظانہ (Rhetorical) خصوصیات سے تشکیل پاتی ہے اور یہ ہر اس قسم کی سوچ بچار کے بوجھ سے آزاد ہوتا ہے، جو اس سماج سے جڑی ہوتی ہیں، جس میں ادبی فن پارہ جنم لیتا ہے یا اس کا مصنف سے بھی کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ جدید تنقید کا عمل پوری طرح شاعرانہ تخلیق کے گرد رہتا ہے کیونکہ یہ بڑی حد تک ادب پارہ میں پائی جانے والے ابہام، طنز اور بظاہر تناقضی (Paradox) عنصر کو اجاگر کرتا ہے جن کو جدید ناقدین شاعرانہ ہیئت کے لیے ناگزیر عناصر تصور کرتے تھے۔ جیسا کہ ٹی ایس ایلیٹ نے جو بطور شاعری اور ادبی ناقد دبستانِ جدید تنقید پر بہت اہم اثر رکھتا تھا لکھا کہ ہماری تہذیب و تمدن میں شاعر اور اپنی ارتقائی شکل میں جیسے یہ اب ہے، ہمارے شاعروں کو مشکل پسند (یعنی پہلے شاعروں سے مختلف ہیں) ہونا چاہیے۔ یہی وہ پیچیدہ عمل تھا، جس کو مختلف طریقوں سے حل کرنے کی سعی سے جدید تنقید عہدہ برآ ہوتی رہی۔ یہ کام صرف کلاس روم کی حد تک تھا جہاں اس کا اہم تعلیمی کردار تھا، بلکہ تنقیدی عمل میں بھی تھا جہاں وہ اکثر سماجی و تہذیبی سیاقی لوازمات وابستہ ہوتا تھا۔ جدید ناقدین خود کو بھی ادبی فن پارہ کے معنی سے الگ سمجھتے تھے۔

سوانح عمری سے وابستہ کئی دہائیوں پر پھیلی ہوئی تنقید جو مصنف کے ارادے اور جمالیت پسندی پر عمومی طور پر زور دیتی تھی، شاعری کے مطالعہ کو اس مقام پر لے آئی جسے ایلیٹ نے ''تاثراتی رائے'' یا ''آرائشی'' کہا، جس کا فن پارہ کے تکنیکی اور خطیبانہ (Rhetorical) عناصر سے کوئی تعلق نہ تھا۔ تنقید کا یہ طریقۂ کار کسی حد تک میتھیو آرنلڈ کے تنقیدی سرمائے کی میراث تھا، جو

روایت اور سنجیدگی پر زور دینے کے ساتھ ساتھ ادب کو اخلاق اور اخلاقی اصولوں کے معیار کا ذریعہ بھی خیال کرتا تھا۔ پہلی عالمی جنگ کے اختتام پر شاعروں کی ایک جماعت ہیئت اور زبان کے تجربات کر رہی تھی۔ ان کے کام کو روایتی ناقدین نے زیرِ استعمال سوانح عمری اور جمال پرستی کے روایتی معیار کے مطابق نہیں جانچا جا سکتا تھا۔ یہ شاعر اپنا تنقیدی کام بھی شائع کرا رہے تھے اور یہی وہ کام تھا خاص طور پر ایلیٹ کا کام، جس نے جدید تنقید کو نظریاتی بنیاد فراہم کی۔ ایلیٹ کے مطابق تنقید نگار کو شاعری میں پائے جانے والے احساس کے نئے سنگم کو سمجھنا چاہیے اور اس معنی کی وضاحت کرنی چاہیے، جس کا شاعری اظہار کرتی ہے۔ کسی ادبی کام کو پرکھنے کے لیے بنیادی اور حتمی سیاق وہ روایت فراہم کرتی ہے، جس میں اس کام کا ظہور ہوتا ہے اور یہ بذات خود ادب کا ایک ''نامیاتی کل'' ہے۔ ایک ایسا نظام جس سے تعلق اور جس کے تعلق سے ہی ادبی آرٹ کے انفرادی کام اور الگ الگ فنکاروں کے کام کی اہمیت اجاگر ہوتی ہے، اس کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ ادب اس دائرۂ کار سے باہر کے مقاصد کو پورا نہیں کر سکتا صرف یہ کہ آرٹ سے ان مقاصد سے وابستگی کا تقاضا بھی نہیں کیا جا سکتا اور یہ قدر و قیمت کے بہت سے نظریات کے مطابق اپنا کردار ادا کرتا ہے، وہ جو کچھ بھی ہو لیکن بہتر انداز میں ان سے لاتعلق رہ کر اگرچہ آرٹ خود اپنی خود مختار اور آزاد حیثیت میں ہی بہترین طریقے سے سمجھا جاتا ہے (ایلیٹ کے الفاظ میں فلسفۂ خود مقصدی کہہ سکتے ہیں)، تنقید کو باہمی اصولوں پر انحصار کرنا چاہیے۔ ایلیٹ ۱۹۲۰ء کے اوائل میں جاری و ساری تنقید کے انداز اور کام کو رد کرتا ہے مثلاً؛ بظاہر متصادم عناصر میں مفاہمت پیدا کرنا، تعریف و تصحیح کرنا، مرضی کے نتائج اخذ کرنا، تحریر کی آرائش کرنا اور ایسے جملے تراشنا جو پڑھنے والوں کو خوشگوار پُرسکون احساس دیں۔ سب کچھ کیا گیا لیکن تنقید کے مقاصد میں کوئی اتفاق نہ تھا۔ خواب آور تصوراتی اور دھندلی مدح سرائی کی بجائے ایلیٹ نے ایک ایسا عملی تنقید کا تصور دیا، جو ایک غیر واضح مظہر کو صحیح صحیح اور ذیلی خدوخال میں ابھرنے والے مظہر میں ڈھال سکے۔

جدید ناقدین کی پہلی کھیپ نے ''اخلاقی اصولوں اور عقائد کے مختلف نظریات'' کی تشکیل دینی شروع کی، جن کے مطابق ادب نے اپنا کام بہترین انداز میں انجام دیا۔ برطانوی تنقید نگار آئی اے رچرڈز نے اپنی تصنیف ''ادبی تنقید کے اصول'' میں عملی تنقید کا نفسیاتی نظریہ پیش کیا، جس میں جوہری مظہریات (جو وجودیت سے مختلف ہے) پر زور دیا گیا، جس کے اندر مختلف طریقے، احساس اور خواہش کو جِلا بخشنے کی صلاحیت رکھتے تھے۔ انہوں نے سب سے زیادہ اسی

صلاحیت پر زور دیا۔ رچرڈز کے ذہن میں جذبات کی وہ مبہم شکل نہ تھی، جس کو پہلے ناقدین تجزیے کے نعم البدل کے طور پر لیتے تھے بلکہ ان ذہنی محرکات کو، کسی بھی ادبی کام کو پڑھنے میں باقاعدگی پیدا کرنے کے سائنسی انداز میں لیا۔ وہ سب سے زیادہ ان رویوں میں دلچسپی لیتا ہے، جو جذباتی جوابات کی نشان دہی کرتے ہیں۔ یعنی شعری تصویر اور جلدی وقوع پذیر ہونے والے واقعات یا کچھ کرنے کے رجحانات جو اس وقت حرکت میں آتے ہی جب کبھی کوئی آرٹ کا کام کسی میں بیداری پیدا کرتا ہے۔ اس طرح تنقید کی قدر و قیمت ان ''مکمل ذہنی اثرات'' میں پائی جاتی ہے، جو کسی بھی فن کے مختلف عناصر کے باہمی تعلق سے پیدا ہوتے ہیں۔ رچرڈز کے نزدیک ''معیاری تجربہ'' جس سے کسی نظم کو جانچا جاتا ہے شاعر کا وہ تجربہ ہوتا ہے جب شاعر مکمل نظم کو اپنے ذہن میں تشکیل دیتا ہے۔ اور سب سے مؤثر تنقید نگار وہ ہیں جن کا تجربہ اپنی حیثیت میں معیاری تجربہ سے جاملتا ہے۔ ایلیٹ کے غیر شخصی شاعر (شاعر کی ذات کی نفی) کی طرح رچرڈز کے مثالی قسم کے قاری کو بھی بے غرض (بے لوث، بے پرواہ) اور بے تعلق ہونا چاہیے۔ اسے کسی بھی فن پارہ میں دلچسپی کے بہت سے راستے کھلے رکھنے چاہئیں۔ یہ ایسا نقطۂ نظر ہے، جو بظاہر مبہم انداز میں قاری کی دلچسپی بڑھاتا ہے کیونکہ یہ کہنا کہ ہم غیر شخصی ہیں یہ ایک خاص تناظر میں کہا جاتا ہے کہ یوں ہماری شخصیت مکمل طور پر فن پارہ کو سمجھنے کے عمل میں شریک ہوتی ہے۔

رچرڈز کے نقطۂ نظر میں فن پارہ کی وحدت رسمی تنقیدی نگاہ کی موضوعیت سے بنتی ہے جسے کسی خاص، انوکھی اور پراسرار یا (صوفیانہ) اوصاف کی خود بخود تشکیل سے منسوب نہیں کرنا چاہیے کیونکہ ہیئت کے اثرات ان ذہنی اثرات سے جڑے ہوتے ہیں، جو فن پارہ سے پیدا ہوتے ہیں۔ بعد میں آنے والے نظریہ ساز خاص طور پر امریکہ میں، قاری کی نفسیاتی جہت کو کم تر تصور کرتے رہے اور فن پارہ کی صوتی اور خطیبانہ جہت پر زیادہ زور دیتے رہے۔ زرعی فیوجیو تحریک پر، جس کا مرکز وینڈربلٹ یونیورسٹی تھا، کلینتھ بروکس اور تنقید نگار و شاعر کرو رینسم، ایلن ٹیٹ اور رابرٹ پن وارن کے تصورات کا غلبہ رہا۔ بروکس کے برطانوی و امریکی شاعری کے مطالعہ سے ایک نئے قسم کے تنقیدی دبستان ''ہیئت پرستی'' کی طرح ڈالی گئی، جس میں اس بات پر زور دیا گیا کہ پیراڈکس یا بظاہر متضاد بات شاعری کی زبان کا ایک تشکیلی عنصر ہے۔ پیراڈکس فن پارہ کے وجود سے باہر کی کوئی آرائشی یا کانٹ چھانٹ والا کام نہیں ہے، یہ شاعری میں استعمال ہونے والی زبان کے خمیر سے جنم لیتا ہے۔ یہ تو زبان کا ایک ایسا عمل ہے، جس میں الفاظ کے اشاراتی مفہوم و تاثر

اس قدر اہم حصہ دار ہیں جس قدر کہ الفاظ خود اشیا کی ترجمانی یا اسرار کشائی کرتے ہیں۔ ہماری اعلیٰ قسم کی نظموں کا تانا بانا انہی پیراڈکسز یا ابہامات سے بُنا گیا ہے، یوں ہمارے پیشرو تنقید نگار، فن پاروں میں، صرف آرائش یا حسیاتی پیکر ہی تلاش، کرتے رہے، جدید ناقدین عمیق معنوی اعلام، بامقصد طنز اور پیراڈاکسی عناصر کی تلاش کرتے ہیں اور انہیں ہی فن پارہ کے ضروری اجزا تصور کرتے ہیں۔

اگرچہ بروکس کارچرڈز سے اس بات پر اتفاق ہے کہ نظم ایک ''نامیاتی کل'' ہے لیکن وہ یہ بات ماننے کے لیے تیار نہیں ہے کہ شاعری کا سب سے معتبر کام جذباتی تجربہ کا ابلاغ ہے۔ نظم اگر صحیح معنوں میں نظم ہے تو پھر یہ حقیقت کی سیمولیشن یا مشابہت ہے اور کم از کم اس حساب سے تو یہ ایک نقل کا عمل ہے۔ بذات خود تجربہ کی حیثیت (یہ ایک وجود کی حامل ہے) یہ تجربے کے بارے میں صرف ایک بیان یا تجربہ کے بارے محض کوئی قیاس نہیں ہے۔ نظمیں معروضی حقیقت کے طور پر وجود میں آتی ہیں جن کے اندر ایک وحدت پائی جاتی ہے، جو الفاظ کے اثرات سے ترتیب پاتی ہے۔ یہ وحدت ان جوابات کی وحدت سے مختلف ہے جن کو رچرڈز بیان کرتا ہے۔ جان کیٹس کی نظم ''اوڈ آن اے گریشین ارن'' میں ''ویل روٹ ارن'' کی طرح پوری کی پوری نظم ایک وجود موکل ہے اور وہ کسی ایسے معنی کی سمت نہیں لے جائی جا سکتی، جو خود نظم کی ساخت میں موجود نہیں ہے۔

وحدت کا یہ اصول جو شاعری کی شناخت کرتا ہے لفظوں کے اشاراتی مفہوم، ڈھنگ، وضع اور معنی کو متوازن اور ایک خاص مزاج میں ڈھالنے کے لیے کوشاں ہے۔ یہ تینوں اجزا ایک کامل اور خود کار اصول کے تابع ہیں۔ اس خود کار وضع / رویہ کو ایک وضاحتی خلاصے کی شکل میں ڈھالنے کی کسی بھی کوشش کو وہی نام دیا جا سکتا ہے، جس کو بروکس نے مسلمہ عقائد کے برعکس تشریح / وضاحت کا نام دیا ہے۔

انگریز تنقید نگار ولیم ایمپسن کی تصنیف ''ابہام کی سات اقسام'' میں بھی طنز میں ابہام اور پیراڈاکس کو اہم عناصر کے طور پر جانا گیا ہے۔ ایمپسن اور بروکس کا انداز ہی اس امر پر زور دیتا ہے کہ ابہام فن پارے کا ایک تشکیلی جزو ہے اور فن پارے کی وحدت کا ایک اہم عنصر ہے۔ ابہام بذات خود ایک غیر واضح اصطلاح ہے، جو تنقید نگار کو کئی سمتوں کی طرف لے جا سکتی ہے۔ اس کا مطلب ہے تنقید نگار تذبذب کا شکار ہوتا ہے۔ مصنف کی نیت / ارادہ جس کا مطلب بہت ساری

چیزیں ہوسکتا ہے ایک ایسا امکان ہے، جس کا مطلب ایک چیز یا دوسری یا دونوں بھی ہو سکتے ہیں اور حقیقت بھی یہی ہے کہ ایک بیان کئی معنی و مطلب کا حامل ہوسکتا ہے۔ ابہام سے ادبی پارہ کسی واقعاتی وحدت میں ڈھلتا ہے۔ اگر چہ وہ قوتیں جو کسی بھی فن پارے کی وحدت کو اکٹھا رکھتی ہیں شاعر کے ذہن سے پھوٹتی ہیں لیکن وہ صرف اس خاص سیاق میں دیکھی جاسکتی ہیں، جو فن پارہ کی خطیبانہ کش مکش اور تضادات سے متعلق ہوتا ہے۔ اس طرح ابہام بذات خود ایک مقصد نہیں ہے نہ ہی اسے ایسے ہونا چاہیے اسے تو اپنے وجود میں ایک وسیلہ سمجھا جاتا ہے، جس کو فن پارہ میں پیدا کرنا چاہیے۔ اسے ہر صورت فن پارہ کے اندر سے پیدا ہونا چاہیے اور فن پارہ کو ہی اپنی خاص واقعاتی ضرورتوں کے تناظر میں اسے سندِ جواز عطا کرنی چاہیے۔ کسی بھی مصنف کے پاس قاری کو ادبی فن پارہ کی وحدت کے تصور سے روشناس کرانے کے لیے ایک ہی راستہ ہے کہ وہ مکمل معنی (یعنی پورے فن پارہ کے معنی) کو ایک مرکب کی شکل میں پیش کرے۔ قاری صرف اس صورت میں اطمینان محسوس کرتا ہے کہ جب اس کے ذہن میں یقین کی تحریک کے وقت تمام عناصر یکجا ہوں اور شاعر کو یہ اہتمام کرنا چاہیے۔ رچرڈز کی عملی تنقید کا اثر ایمپسن کی اس خواہش میں واضح نظر آتا ہے کہ معنی کی تعمیر میں قاری کا بڑا کردار ہوتا ہے۔ ادبی زبان کے ناگزیر اثرات کے برعکس قاری بہ رضا و رغبت ابہام کو مصنف کی منشا سے منسوب کرتا ہے۔

شکاگو تنقیدی دبستان کے ناقدین، خاص طور پر آر ایس کرین، ابہام اور پیراڈاکس کو وہ مقام دینے میں کم دل چسپی رکھتے تھے، جس طرح پہلے تنقید نگار دیتے تھے۔ اس کی بجائے وہ تنقیدی طریقہ کار کے لیے الفاظ کے خطیبانہ استعمال کو بطور تخلیقی ہتھیار لیتے تھے۔ اس طرح شکاگو دبستان کے ارسطو ازم کے قائل ناقدین نے جدید ناقدین کو ایک متبادل طریقہ عطا کیا اگر چہ دونوں فکری نظریوں میں کچھ اہم خصوصیات ایک جیسی بھی تھیں۔ کرین نے ادبی تنقید میں عمومی معروضیت کا تصور دیکھا، جس سے ایک معروضی معیار پیدا ہوا، جو ناقدین کے درمیان پائی جانے والے مختلف اور متضاد رجحانات کی تشریح و توضیح کرنے اور مخالف تنقید نگاروں میں تقابل کو جانچنے کا کام کرسکتا ہے۔ کرین کے نزدیک جیسے کہ شکاگو دبستان میں بڑے پیمانے پر پلورا ازم یا تکثیریت کو ارسطو کے تصور کا اعادہ سمجھا گیا، شاعری مختلف النوع ساختیات کا مجموعہ ہے، جن کو کسی ایک قسم کی ساخت میں نہیں ڈھالا جاسکتا۔ کرین کا اپنا عملی تنقید کا نظریہ ہے، جو خود تنقیدی زبانوں کو تکثیری انداز میں دیکھتا ہے، اس سوچ رفکر کی صدائے بازگشت ہمیں کینتھ برک کے کام میں ایک خاص

انفرادی انداز سے بھی ملتی ہے، برک کی فکر مطالعۂ بشریات، سماجی علوم، علم المعانی اور دیگر علوم کے مطالعہ سے روشنی حاصل کرتی ہے۔ برک کے نظریے میں شاعرانہ معانی کو ''مطلق سچ یا مطلق جھوٹ'' کی بنیاد پر تسلیم یا رد نہیں کیا جا سکتا۔ اس طرح کا برتاؤ تو صرف لغوی معنی سے ہی کیا جا سکتا ہے۔ بلکہ یہ شاعرانہ معانی تو ایک دوسرے سے وحدت مرکز والے بہت سے دائروں سے کہ جن میں بہت وسعت ہے، آپس میں جڑے ہوتے ہیں۔ ان میں بڑے قطر والے دائرے چھوٹے قطر والے دائروں کو واضح طور پر ختم تو نہیں کر سکتے البتہ یہ دائرے بتدریج بڑے دائروں کی قید میں آ جاتے ہیں۔

برک جدید تنقید سے اپنی راہیں اس بات پر زور دیتے ہوئے جدا کر لیتا ہے کہ ادب انسانی اغراض و مقاصد، خواہش، علاماتی نمو کی شکل کا اظہار ہے، جو ادبی کام کی رسمی ساخت کی حد بندیوں سے آگے نکل کر مطالعہ اور لکھنے کے تجربے میں مل جاتا ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں سے برک اور جدید تنقید میں فاصلے پیدا ہوئے۔ اپنے ''ڈراماازم'' نظریہ میں برک نے جوہری خطیبانہ خیال کی تشریح و توضیح کرتے ہوئے فن پارہ میں پائے جانے والے معنی کی پانچ سطحوں کو واضح کیا ہے۔ نمبر ۱: عمل، ۲: عمل کو کرنے کا ذریعہ، ۳: منظر یا سین، ۴: ایجنسی، ۵: مقصد۔ اگرچہ برک ادب پارہ کی خطیبانہ خصوصیات اور خاص طور پر شاعری کی زبان کے خاص کردار کے باعث اسے ساختیات اور ہیئت پسندی کی روایت میں جگہ دیتا ہے لیکن اس کی، انسانی رویہ، ترغیبات میں دلچسپی اور انسانی افعال کو جوہری علامات میں دیکھنے کی خواہش، نفسیات اور سماجیات سے جڑی ہوئی ہے۔

جن نظریات سے اوپر بحث کی گئی ہے ان سب میں کچھ مشترک قدریں بھی ہیں۔ سب سے اہم فن پارہ کی آزاد خود مختار حیثیت اور ہیئت ہے۔ برک کی استثنائی صورت حال کو چھوڑ کر باقی سب ناقدین اخلاق اور اخلاقی اصولوں کو کسی بھی فن پارہ کی تشریح و توضیح کرنے کے قاعدہ میں شامل کرنے میں تذبذب کا شکار ہیں۔ لیکن ایف آر لیوس کے ہاں کہ، جو ایک ادبی اور تہذیبی تنقید نگار اور رسالہ سیکروٹنی (۱۹۳۲ـ۵۳ء) کے ایڈیٹر تھے، ایسی صورت حال نہیں ہے۔ انہوں نے جدید تنقید کی ہیئت پرستی اور آرنلڈ کے اس عقیدے کو یکجا کر دیا، جس کے تحت ادب اخلاق اور اخلاقی اصولوں سے متعلق خیالات سے نسبت رکھتا ہے۔

رچرڈز، بروکس اور دوسرے تنقید نگاروں ے برعکس جنہوں نے جدید شاعری کے

بارے میں بہت زیادہ لکھا، لیوس نے اپنے تنقیدی کام کو، ناول اور مخصوص کلیسائی حد بند نظام سے متعلق بڑے کاموں پر مرکوز رکھا، جو انیسویں صدی میں اور بیسویں صدی کے اوائل میں ہوئے۔ اپنی تصنیف ''دی گریٹ ٹریڈیشن'' میں لیوس لکھتا ہے کہ بڑے ناول نگار، ناول کی ہیئت پر بہت زیادہ توجہ دیتے ہیں وہ تمام تر خالصتاً تکنیکی ہیں۔ انہوں نے اپنے جوہر قابل کو اس کام پر مرکوز رکھا، جو ان کے اپنے مناسب طریقہ ہائے کار سے جنم لیتے۔ جب گستاؤ فلابیر اور انیسویں صدی کے اواخر کے جمال پرست لکھاری اعلیٰ قسم کی ہیئت پسندی کو تمام صنفوں سے اوپر کرنے کی کوشش میں تھے اس وقت برطانوی لکھاری اعلیٰ درجے یا ''رسمی کاملیت'' حاصل کرنے کی سعی میں تھے اور یہ کاملیت ہرگز اس اخلاقی حسنِ ظن کی قیمت پر نہ تھی۔ ناول نگار زندگی سے ایک خاص قسم کی دلچسپی کا عنصر متعین کرتا ہے۔ جیمز جوائس اس حساب سے ''بڑا فنکار'' ہونے کا اہل نہیں ہے کیونکہ اس کے کام میں کسی حد تک ایسا نامیاتی (مکمل) اصول نہیں ملتا جو تلاش کرے، اطلاع دے، پتہ دے اور ایک ناگزیر کل پر عبور رکھے۔ یہ تکنیکی آلاتِ کار کی غیر معمولی مختلف اقسام ہیں۔ یہ تو ٹوٹ پھوٹ کے عمل کی نشان دہی ہے۔

جدید تنقید کے مختلف اور اکثر اوقات متصادم رجحانات پر ومسیٹ اور بیرڈسلے کی تصنیف ''دی وربل آئیکون'' میں غور وخوض کیا گیا ہے۔ مصنفین نے دمانوی مثالیت پسندی اور عملی ومؤثر خطیبانہ قسم کی روش کو، جو رچرڈز اور کچھ شکاگو تنقیدی دبستان سے متعلق ناقدین کے ہاں ملتی ہے، تنقیدی نگاہ سے دیکھا ہے۔ وہ ہمعصر نظریہ میں دو بنیادی غلطیوں کی نشاندہی کرتے ہیں۔ وہ ہیں ارادی مغالطہ اور تاثیری مغالطہ۔ ارادی مغالطہ جو مغالطے کی ایک جینیاتی شکل ہے اور فلسفہ میں پائی جاتی ہے، اس عام مفروضہ کی طرف رخ کرتی ہے کہ کسی بھی فن پارہ کے معنی، مصنف کی نیت یا منشا سے بہت ملتے جلتے ہیں۔ ''کسی بھی ادبی کام کی کامیابی کو جانچنے کے لیے مصنف کی نیت یا مقصد نہ تو موجود ہوتا ہے اور نہ ہی درکار ہوتا ہے۔'' صرف معروضی تنقید ہی کسی کام کی اہمیت کو متعین کر سکتی ہے، جو ہمیں اس قابل بناتی ہے کہ ہم ایک مہارت سے کیے ہوئے قتل اور مہارت سے بنائی گئی نظم میں فرق کر سکیں۔ اور اگر ہم مصنف کی نیت یا ارادے تک دستاویزاتی ذرائع یا ذاتی بات چیت سے رسائی حاصل کر بھی لیں تو اس کا نتیجہ تنقید کے لیے کوئی کارآمد ثابت نہ ہوگا کیونکہ تنقیدی سوالات (لوازمات) کے جوابات کسی غیبی آواز سے نہیں دیئے جا سکتے۔ تاثیری مغالطہ غلطی کی اس قسم سے متعلق ہے، جو نظم اور اس کے نتیجے میں پائی جانے والی دھندر ابہام پر دلالت

کرتی ہے۔ شاعری اپنا معنی قاری کے ذہن میں کوئی خاص قسم کا نتیجہ پیدا کرنے سے اخذ نہیں کرتی بلکہ یہ تو صرف ایک صوتی وجود کی بدولت اپنا معنی بناتی ہے۔ کسی نظم کو صرف معنی پیدا نہیں کرنا چاہیے بلکہ اس کا وجود ہونا چاہیے۔ ومسیٹ اور بیرڈ سلے کے نزدیک نظم اپنے لسانیاتی اور خطیبانہ/ لفاظانہ مواد کی بنا پر اپنے وجود کی تشکیل کرتی ہے۔ یہ ایک وجود ہے اور یہ اس کا جسمانی پہلو جسے جانچنا تنقید کا کلی مقصد ہے۔ وہ شے جسے تنقید نگار کو ملحوظ رکھنا ہوتا ہے وہ کسی ''لفظی تصویر'' کی حرکی اور خود کار خود مختاری ہوتی ہے جسے ایک مثبت اور ساختیاتی پیچیدگی، طرح طرح کی تزئین ''ایک نامیاتی کل'' میں تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ اگر شاعری خیالات کا لفظی مواد کے ساتھ میل کا نام ہے تو یہ اس لیے نہیں ہے کہ یہ کسی طور صوت سے کم ہے، نہ اس لیے کہ یہ خارجی دنیا میں پائی جانے والی حقیقتوں سے گہرا تعلق رکھتی ہے بلکہ اس لیے ہے کہ اس کے خمیر میں صوتی اثرات کو ابھارنا اور منطق کو رد کرنے کی اہلیت پائی جاتی ہے۔ جدید تنقید نگار جنہیں ہمیشہ صوتی زبان میں پائے جانے والے ابہام اور کثیر المعانی جہات سے آگاہ ہونا چاہیے حیران کن طور پر پس ساختیات کا پیشگی پتہ دیتا ہے، جس میں زبان و ادب کے تصور کو اکثر جدید تنقیدی ہیئت پرستی کے برعکس سمجھا جاتا ہے۔

مصنف کیا ہے؟

مشل فوکو
مترجم: افضل محمود

مصنف' کے خیال کا وجود میں آنا علم، افکار، ادب، فلسفہ اور طبعی علوم کی تاریخ میں منفرد یت کے ممتاز لمحے کی تشکیل ہے۔ آج بھی جب کہ ہم کسی تصور، ادبی صنف، یا کسی فلسفیانہ دبستان کا مقابلہ مصنف اور ادبی تخلیق کی ٹھوس اور بنیادی اکائی سے کرتے ہیں تو ایسی انواع نسبتاً زیادہ کمزور، ثانوی اور باہر سے مسلط کردہ آہنگ سی دکھائی دیتی ہیں۔

میں یہاں مصنف کے شخصیے کا سماجی تاریخی تجزیہ پیش نہیں کروں گا۔ یقیناً یہ امر معائنہ طلب ہے کہ مصنف، ہماری طرح کی ثقافت میں، کیسے منفرد ایا گیا، اسے کیا مقام دیا گیا، کس پل اس کی مصدقیت اور وصف کے جائزے کا آغاز ہوا، مصنف کس قسم کے متعینہ نظام میں مصروف کار تھا، ہم نے ہیروز کے مقابلے میں مصنفین کی زندگیوں کو کب سے قابل اعتناء جاننا شروع کیا اور کیسے ''شخص اور اس کی تخلیقات کی تنقید'' کی بنیادی نوع کا آغاز ہوا۔ سردست، تو میرا، صرف متن اور مصنف کے مابین رشتے اور اس امر سے سروکار ہے کہ متن کس انداز سے اس ہستی کی جانب اشارہ کناں ہے کہ کم از کم جس کی ظاہری نمود؛ اس سے باہر اور پیشتر ہے۔

میں جس امر سے شروع کرنا چاہوں گا، بیکٹ اسے عمدہ طریقے سے پیش کرتا ہے:
''اس سے کیا فرق پڑتا ہے کہ کون ہم کلام ہے''؛ کسی نے کہا؛ ''اس سے کیا فرق پڑتا ہے کہ کون بول رہا ہے''، اس لاتعلقی میں معاصر تحریروں کا ایک بنیادی اخلاقی اصول سامنے آتا ہے۔ میں اسے اخلاقی اس لیے کہتا ہوں کیونکہ یہ لاتعلقی اس طور کے تعین کا نقش نہیں کہ فی الحقیقت کوئی کیسے لکھتا یا بولتا ہے، بلکہ، یہ ایک نوع کا داخلی اصول ہے، جس کو بارہا دہرایا تو گیا مگر مکمل طور پر کبھی منطبق نہیں کیا گیا یہ تحریر کو مکمل کی گئی کوئی شے نہیں گردانتا بلکہ اسے مشق جانتا ہے۔ چونکہ یہ

اندرونی اصول اتنا مانوس ہے کہ طویل تجزیے کا متقاضی ہے اس کی مناسب وضاحت اس کے دو بنیادی خیالوں سے کی جا سکتی ہے۔ اولاً ہم کہہ سکتے ہیں کہ آج کے ادب نے خود کو اظہار کے خیال سے آزاد کر لیا ہے صرف خود کو بنیاد بنا کر، مگر اپنی داخلیت تک محصور نہ کرتے ہوئے، اس کی اپنی کھلی خارجیت اس کی شناخت بن گئی ہے۔ اس سے مراد ہے کہ یہ اشاروں کا اندرونی کھیل ہے کہ جو اس کے معنی یافتہ مواد کے مطابق نہیں بلکہ معنی دہندہ کی اصل فطرت کے مطابق منظم ہوا ہے۔ تحریر کسی ایسی بازی کی صورت کھلتی ہے کہ جو ہمیشہ خود اپنے اصولوں سے ماورا ہو جاتی ہے اور اپنی حدود کی خلاف ورزی کرتی ہے۔ تصنیف میں نہ تو تصنیفی عمل کی تشکیل یا سرفرازی کا معاملہ ہوتا ہے اور نہ ہی یہ کسی زبان میں کسی موضوع کی نشاندہ ہے؛ بلکہ، یہ، ایسا خلا پیدا کرنے کا سوال ہے جس میں تصنیفی موضوع متواتر غائب ہوتا ہے۔

دوسرا خیال، 'تصنیف کا مصنف کی موت سے تعلق'، زیادہ عام ہے۔ اس تعلق سے اس قدیم روایت کا زوال ہوا جیسا یونانی رزمیے میں ہوتا تھا، جس کا مقصد ہیرو کی لافانیت کو جاری رکھنا تھا، خواہ وہ جوانی میں مرنا چاہتا تھا، ایسا اس لیے تھا کہ اس کی زندگی مذہبی طور پر مقدس، بلند تر اور لافانی موت کی وادی سے گذر رہی ہوتی تھی۔ اس طرح بیانیہ موت کو قبولیت بخشتا ہے۔ اس کا یہ رخ بھی ہے کہ خارجی ترغیب ساتھ ہی ساتھ مرکزی خیال، اور عربی بیانیہ جیسا کہ ''الف لیلیٰ''، موت سے اجتناب کی ایک کوشش ہے۔ ایک فرد بولتا تھا صبح تک کہانی سناتا تھا۔ موت کو دور رکھنے کے لیے اور حساب کتاب کے اس دن کو ملتوی کرنے کے لیے جو کہانی سنانے والے کو خاموش کر دے گا۔ شہرزاد کا بیان جو ہر رات نئے سرے سے شروع ہوتا ہے موت کو زندگی کے دائرہ کار سے دور رکھنے کی ایک کوشش ہے۔

ہماری تہذیب نے بیان یا تصنیف کے اس انداز کو یکسر بدل دیا ہے، جس کا مقصد موت کے خطرہ کو دور رکھنا تھا۔ تصنیف نے قربانی سے تعلق بنا لیا ہے حتیٰ کہ زندگی کی قربانی سے۔ یہ ایک ختم ہونے کا رضا کارانہ عمل ہے، جس کو کتابوں میں اظہار کی ضرورت نہیں ہے کیونکہ اس کی نمو تو مصنف کے وجود سے ہوتی ہے۔ فن پارہ جو کبھی ابدی زندگی عطا کرنے کا فرض رکھتا تھا اب وہی مارنے کا حق رکھتا ہے۔ اپنے خالق کا قاتل بن جاتا ہے جیسا کہ کافکا، پروست اور فلابیئر کے

معاملوں میں ہوا ہے۔ بات یہاں ختم نہیں ہوتی۔ تاہم تصنیف اور مصنف کی موت کے باہمی تعلق کا اظہار تحریروں کی انفرادی خصوصیات کی فنا پذیری میں ہوتا ہے۔ ان تمام ترکیبات کو استعمال میں لاتے ہوئے، جو مصنف اپنے اور لکھنے کے درمیان ترتیب دیتا ہے، لکھا ہوا مواد اس خاص انفرادی علامات کو ختم کر دیتا ہے۔ اس کے نتیجے میں مصنف کا نشان اس کی ایک خاص غیر موجودگی کے برابر رہ جاتا ہے۔ اور اس طرح تصنیف میں مصنف کو ایک مردہ جسم کے طور پر دیکھا جانا چاہیے۔

یہ سب کچھ نیا نہیں ہے۔ فلسفہ اور تنقید نے مصنف کی غایت یا اس کی موت کا بہت پہلے ہی کھوج لگا لیا تھا۔ اس بازیابی کے نتائج کو اچھی طرح جانچا نہیں گیا ہے اور نہ ہی اس کی اہمیت کا صحیح صحیح تعین کیا گیا ہے۔ بعض خاص تصورات نے، جو مصنف کی اعلیٰ و ارفع جگہ لینا چاہتے تھے، حقیقت میں مصنف کے استحقاق کو محفوظ رکھا اور اس کی شخصی عدم موجودگی کے حقیقی معنی کو دبا دیا ہے۔ میں ان میں سے دو تصورات کا ذکر کروں گا جن کی آج بہت اہمیت ہے۔

سب سے پہلا تو کام کا تصور ہے۔ یہ بڑا ہی جانا پہچانا مسئلہ ہے کہ تنقید کا مقام کسی ادبی فن پارہ کا اس کے مصنف سے تعلق اجاگر کرنا نہیں ہے نہ ہی کسی متن میں سے کسی خیال یا تجربہ کی تشکیل نو ہوتا ہے، بلکہ اس کا کام تو فن پارہ کی ساخت، طرزِ تعمیر اس کی جوہری ہیئت اور اس کے عناصر کے اندرونی تعلقات کا تجزیہ ہوتا ہے۔ تاہم اس مقام پر ایک مسئلہ بن جاتا ہے کہ فن پارہ کیا ہے؟ وہ حیرت انگیز اکائی کیا ہے جسے ہم ایک فن پارہ کہتے ہیں؟ کن عناصر سے اس کی تشکیل ہوتی ہے۔؟ کیا یہ وہ شے نہیں ہے جیسے ایک مصنف لکھتا ہے؟ یوں فوراً ہی بہت سی مشکلات سامنے آ جاتی ہیں۔ اگر ایک خاص فرد مصنف نہیں ہے تو کیا جو کچھ اس نے لکھا یا کہا یا کسی کاغذ کے ٹکڑے پر چھوڑا یا اس کے بیانات کا مجموعہ جو ہمیں ملا اسے علم (فن پارہ) یا کام کہہ سکتے ہیں۔ جب ہم سعید کو ایک مصنف کے طور پر نہیں جانتے تو پھر اس کے لکھے ہوئے کاغذات کا کیا مقام ہے۔ کیا وہ محض کاغذوں کے پلندے ہیں جن پر اس نے اپنے قید کے دنوں کے تصورات و واہمات کو بکھیرا ہے۔

جب کوئی مرد بطور مصنف معاشرے میں تسلیم ہو جاتا ہے پھر بھی ہم یہ پوچھتے ہیں کہ جو کچھ اس نے لکھا ہے، کہا ہے یا پیچھے چھوڑا وہ سب کچھ اس کے ادبی سرمائے کا حصہ ہے، یہاں مسئلہ نظریاتی بھی ہے اور تکنیکی بھی۔ جب کوئی نطشے کے کام کی اشاعت کا بیڑا اٹھاتا ہے تو اسے کہاں رکھنا چاہیے؟ یقیناً ان کا سارا کام ہی چھپنا چاہیے لیکن سارے کام سے مراد کیا ہے؟ ہر وہ چیز جس کو نطشے نے خود شائع کیا! یقیناً لیکن اس کے کام کے رف مسودوں کے بارے کیا خیال ہے۔

ظاہر ہے یہ تمام منصوبے مختصر پُر مغز تصنیف کے لیے تھے۔ ہاں یہ ٹھیک ہے۔ حذف شدہ پیرائے اور پیپر پر دیئے ہوئے حاشیے۔ ہاں یہ بھی ٹھیک ہے لیکن اس کے بارے کیا کہا جائے گا کہ اس کی کسی نوٹ بک سے کچھ فقرے مل جائیں، کوئی حوالہ مل جائے کسی میٹنگ کے مندرجات یا کسی تقریر یا کپڑے دھلوانے کی فہرست وغیرہ۔ کیا یہ سب چیزیں ادبی کام کے دائرہ میں آتی ہیں یا نہیں۔ کیوں نہیں؟ اور یہ اسی طرح سے ایک لامحدود سلسلہ ہے۔ (ہم کسی مصنف کے چھوڑے ہوئے ہزاروں لاکھوں نقوش میں سے کس کو ادبی کام کے طور پر متعین کر سکتے ہیں۔ اس سلسلے میں کوئی نظریہ موجود نہیں ہے اور ان لوگوں کا عملی کام جو بڑی سادہ دلی سے کسی کام کی تدوین کی ذمہ داری لیتے ہیں اکثر کسی خاص نظریہ کی غیر موجودگی سے نقصان اٹھاتے ہیں)۔

ہم اس سے آگے بڑھتے ہیں کیا ہزار داستان ''الف لیلیٰ'' ایک ادبی کام ہے۔ کلمنٹ آف الگزینڈریا کے متفرقات یا ڈاوجینز لارٹیس کی سوانح حیات کے بارے کیا خیال ہے؟ کام کے اس تصور کے حوالے سے بہت سارے سوال اٹھتے ہیں۔ نتیجتاً یہ اعلان کر دینا کافی نہیں ہے کہ ہمیں ادبی کام کو مصنف کے بغیر بنفسہٖ ہی پڑھنا چاہیے۔ لفظ 'ادبی کام' اور اس کا متن اور اس کا مربوط پن غالباً اتنا ہی مبہم و مشکوک ہے جتنا کہ مصنف کی انفرادی حیثیت۔ ایک دوسرا تصور جو مصنف کی غیوب کو جانچنے میں مانع ہے اور جو مصنف کے غائب ہونے کے لمحے کو چھپایا دھندلا دیتا ہے وہ ہے تصنیف کا تصور۔ جب اس تصور کو سختی سے استعمال کیا جائے تو یہ ہمیں اختیار دیتا ہے کہ ہم حوالہ جات کو نہ صرف مصنف کی ذات کے اردگرد رکھیں بلکہ اس کی حالیہ غیر موجودگی بھی نظر میں رکھیں۔ تصنیف کا وہ تصور جواب برتا جاتا ہے نہ تو تصنیف سے کوئی تعلق رکھتا ہے نہ اس معانی کو ظاہر کرتا ہے، جس کا کوئی اظہار کرنا چاہتا ہے۔ ہم کسی بھی متن کی عمومی حالت جس جگہ میں اس کا وجود ہے اور جس وقت میں اس کی نمود ہوئی ہے، ان حالتوں کو اپنے تصور میں لانے کی بڑی کوشش کرتے ہیں، یوں تصنیف کے تصور نے یوں لگتا ہے کہ مصنف کی مشاہدے پر مبنی خصوصیات کو، ایک ماورائے عقل گمشدگی میں بدل دیا ہے۔

لکھنے کی خصوصیات کو متعین کرنے کے دو اندازِ فکر ہیں ایک: تنقیدی اور دوسرا: مذہبی۔ ان دونوں کو ایک دوسرے سے بدل کر اور مصنف کے مشاہدہ پر مبنی زیادہ نظر آنے والے نقوش کو معدوم کر کے ہم اطمینان محسوس کرتے ہیں۔ تصنیف کو بنیادی حیثیت دیتے ہوئے لگتا ہے کہ ہم اس کا دوبارہ ترجمہ کر رہے ہیں۔ ماورائے عقل اصطلاحوں میں دونوں کا یعنی اس کے مقدس

منصب کی تصدیق وتوثیق مذہبی بنیادوں پر، اس کی تنقیدی تصدیق وتوثیق اس کے تخلیقی منصب پر۔ یہ ماننا ہوتا ہے کہ تصنیف جیسا کہ تصنیف کی تاریخ سے عیاں ہے، پابندیوں اور بھول جانے کے تجربے سے گذرتی ہے، ماورائے عقل اصطلاح میں چھپے ہوئے معنی کے مذہبی اصول کی نمائندگی کرتی ہے (جو تشریح وتوضیح کا تقاضا کرتی ہے) اور ادبی کام میں پنہاں تنقیدی اصول، خاموش قوت اور دھندلے مضامین (جو کسی بھی تنقیدی تبصرے کو جنم دیتی ہے) کی حامل ہے۔ تصنیف کی عدم موجودگی کو ماورائے عقل اصطلاحات میں سوچنا، نہ تبدیل ہونے والے اور کبھی پوری نہ ہونے والی روایت کے بطور دیکھنا اور ادبی کام کی زندگی کے جمالیاتی اصول پر نظر رکھنا اور مصنف کی موت کے بعد بھی اس کی دوامی بقا کا خیال کرنا مصنف سے اس کے گہرے تعلق کی ایک سادہ سی تکرار لگتی ہے۔

تصنیف کے تصور کے اس استعمال میں خطرہ رہتا ہے، جس میں مصنف کی الگ اعلیٰ قدر و قیمت والی حیثیت کو تصنیف کے اعلیٰ و ارفع مقام کے حصار میں رکھا جاتا ہے۔ یہ غیر جانبداری کی دھندلی روشنی میں، نمائندگی کے اس باہمی کھیل کو زندہ رکھتی ہے، جو مصنف کا ایک حلیہ تراشتا ہے۔ مصنف کا غیوب جو میلارمے کے زمانے سے ایک مستقل اور بار بار ہونے والا مظہر بن چکا ہے، بہت سی ماورائے عقل رکاوٹوں کا سامنا کرتا ہے۔ یہاں ہمیں ایک واضح تقسیم کرنے والی لکیر نظر آتی ہے۔ یہ لکیر ان لوگوں کے مابین موجود ہے جو اب بھی انیسویں صدی کی تاریخی و ماورائے عقل روایت میں آج کے ٹوٹے ہوئے تسلسل کو تلاش کرتے ہیں اور وہ جو ہمیشہ کے لیے اس روایت سے اپنے آپ کو آزاد کرانا چاہتے ہیں۔

تاہم یہ کہ خالی دعوے دہراتے رہنا کہ مصنف اپنے کام سے غائب ہو چکا ہے کافی نہیں ہے۔ اسی بنا پر دہراتے رہنا کہ برتر ہستی اور بندہ ایک ہی موت مر چکے ہیں یہ بھی کافی نہیں ہے۔ اس کی بجائے ہمیں تو وہ جگہ تلاش کرنی چاہیے، جو مصنف کے غائب ہونے سے خالی ہوتی ہے۔ ان خالی اور نہ ماننے کی حالتوں کو سمجھنا چاہیے اور مصنف کی اس غیوب سے کھلنے والے خلا کو دیکھنا چاہیے۔ سب سے پہلے تو مجھے مصنف کا نام استعمال ہونے سے پیدا ہونے والے مسائل کی وضاحت کرنی ہے۔ مصنف کا نام کیا چیز ہے؟ یہ کیسے کام کرتا ہے؟ مصنف کا نام ایک خاص (شخصی) نام ہوتا ہے اور یہ ان مسائل کو جنم دیتا ہے، جو تمام خاص ناموں سے پیدا ہوتے ہیں (یہاں میری مراد دوسرے لوگوں کے علاوہ میرل کے تجزیے سے ہے)۔ ظاہر ہے کوئی بھی خاص نام کو ایک خالص اور سادہ حوالے میں تبدیل نہیں کر سکتا۔ اسے سامنے نظر آنے والے فرائض کے

علاوہ بھی کچھ کام کرنے ہوتے ہیں۔ اس کی حیثیت ایک مظہر، ایک انداز اور انگلی کے اشارہ جیسی نہیں ہوتی، یہ تو خود ایک بیان کے برابر ہوتا ہے۔ جب کوئی کہتا ہے ''ارسطو'' تو اس وقت ایک ایسا لفظ استعمال میں آتا ہے، جو ایک خاص بیان یا بیان کے کئی سلسلوں پر محیط ہوتا ہے۔ جیسا کہ تجزیئے کا مصنف علم وجود (انٹالوجی) کا موجد، اور اسی طرح یہ سلسلہ چلتا ہے۔ بات یہیں ختم نہیں ہوتی کیونکہ ایک خاص نام کی صرف یک جہتی اہمیت نہیں ہوتی۔ جب ہمیں یہ پتہ چلتا ہے کہ ''روحانی کاوشیں'' یا 'سپر چوئل پرسوٹس' ریمبو کی لکھی ہوئی نہیں ہے، مگر یہ دعویٰ نہیں کر سکتے کہ اس خاص نام یا اس کے مصنف کے معنی بدل گئے ہیں۔ خاص نام اور مصنف کا نام بیان اور عہدہ کے ان دونوں قطبوں کے درمیان ہیں جن کو وہ ظاہر کرتے ہیں یا نام دیتے ہیں، ان کے ساتھ انہیں ایک خاص ربط میں ہونا چاہیے لیکن یہ ربط نہ تو پورے کا پورا عہدہ سے اور نہ ہی بیان سے ہونا چاہیے۔ یہ ایک خاص نوعیت کا ربط ہونا چاہیے۔ تاہم یہی وہ مقام ہے جہاں مصنف کے نام سے وابستہ مشکلات پیدا ہوتی ہیں۔ خاص نام اور انفرادی نام کے درمیان ربط اور مصنف کے نام اور جس کو یہ نام ظاہر کرتا ہے ایک ہی طرح کے نہیں ہیں اور وہ ایک ہی انداز میں کام نہیں کرتے۔ ان میں بہت سے اختلافات ہیں۔

مثال کے طور پر اگر پیری ڈوپونٹ نیلی آنکھیں نہیں رکھتا اور پیرس میں پیدا نہ ہوتا یا ایک ڈاکٹر نہ ہوتا تو پھر بھی یہ نام پیری ڈوپونٹ ہمیشہ اسی شخص کا حوالہ بھی دے گا۔ اس طرح کی چیزیں مصنف کے رتبے سے تعلق کو تبدیل نہیں کرتیں۔ تاہم مصنف کے نام سے وابستہ مسائل اس سے بہت زیادہ پیچیدہ ہیں۔ اگر مجھے یہ پتہ چل جائے کہ شیکسپیئر اس گھر میں پیدا نہیں ہوا تھا جیسے ہم آج دیکھنے جاتے ہیں۔ یہ ایک ایسی تبدیلی ہے، جو کسی بھی صورت مصنف کے نام سے وابستہ چیزوں میں کسی بھی تبدیلی کا باعث نہ بنے گی۔ لیکن اگر ہم یہ ثابت کر دیتے کہ شیکسپیئر ان سانٹوں کا خالق ہی نہیں تھا، جو اس کے نام سے جانے جاتے ہیں تو اس سے صورتِ حال بدل جاتی اور جس انداز میں مصنف کا نام کام کرتا ہے اس پر بھی اثر انداز ہوتی۔ اگر ہم یہ ثابت کر دیں کہ بیکن کا 'آرگانم' شیکسپیئر نے لکھا تھا یہ ظاہر کرتے ہیں کہ اسی ایک مصنف نے دونوں بیکن اور شیکسپیئر کا کام لکھا تھا تو یہ ایک تیسری قسم کی تبدیلی ہوگی، جو مصنف کے نام سے وابستہ کام کو مکمل طور پر بدل دے گا۔ اس لیے مصنف کا نام دوسرے خاص ناموں کی طرح نہیں ہے۔

بہت سے دوسرے حقائق مصنف کے نام سے وابستہ پیراڈوکسی یگانگت کا پتہ دیتے

ہیں۔ یہ کہنا کہ پیری ڈو پونٹ کا وجود ہی نہیں ہے کسی بھی صورت ایسا کہنے کے مترادف نہیں ہے کہ ہومر یا ہرمیز ٹرسمی جسٹس کا وجود ہی نہ تھا۔ پہلی بات کا مطلب یہ ہے کہ پیری ڈو پانٹ کسی کا بھی نام نہ تھا؛ دوسری بات کا مطلب یہ ہے کہ بہت سارے لوگوں کو ایک ہی نام دیا گیا ہے یا یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ اصل مصنف ایسے اوصاف کا مالک نہ تھا، جو روایتی طور پر ہومر یا ہرمیز کی شخصیت سے منسوب کیے جاتے ہیں۔ یہ کہنا کہ 'لا' کا حقیقت میں اصلی نام پیری ڈو پونٹ کی بجائے ژاک ڈورانڈ ہے بالکل ایسا نہیں کہ جیسا کہ یہ کہا جائے کہ ستاں دال کا نام ہنری بیلے تھا۔ اس طرح ان دعووں کے معنی اور مقصد کے بارے میں بھی سوال اٹھایا جا سکتا ہے کہ ''بیرو کی فلاں فلاں ہے، فلاں فلاں وغیرہ'' اور ''وکٹر ارمیٹی، کلائمیکس، اینٹی کلائمیکس، پراٹرٹریسٹرنس، کانسٹینٹائن کانسٹینٹیس یہ تمام کے تمام کریگارڈ ہیں''۔

یہ اختلافات اس حقیقت کا نتیجہ ہو سکتے ہیں کہ کسی مصنف کا نام زبان کا ایک سادہ عنصر نہیں (جو موضوع اور معروض کی حیثیت لے سکتا ہے یا اسے اسم ضمیر سے بدلا جا سکتا ہے اور اسی طرح کے دوسرے عوامل)؛ یہ بیانیہ عمل میں ایک خاص قسم کا منصب ادا کرتا ہے کہ جس میں تقسیمی منصب کا تعین لازمی ہے۔ اس طرح یہ نام اجازت دیتا ہے کہ متنوں کی خاص تعداد کی خانہ بندی کی جائے، ان کی تشریح و توضیح کی جائے، ان کا دوسرے متنوں کے ساتھ موازنہ کیا جائے اور ان کی ایک الگ شناخت قائم کی جائے۔ مزید برآں یہ بہت سارے متنوں کے درمیان ایک تعلق پیدا کرتا ہے۔ ہرمزٹرس مجسٹس کا اس دنیا میں وجود ہی نہ تھا اور نہ ہی کوئی بقراط نامی شخص تھا اس اعتبار سے جیسے بالزاک تھا۔ لیکن بہت سارے متنوں کو اس نام کے ساتھ وابستہ کیا گیا ہے، اس حقیقت پر دلالت کرتا ہے کہ ان کے درمیان ایک یکسانیت، موروثی خصوصیات کسی ایک متن سے دوسرے کے وجود کی تصدیق، باہمی وضاحت اور یکساں استعمال جیسے رشتے پائے گئے ہیں۔ مصنف کا نام فن پارہ کے خاص مزاج کو سمجھنے میں مددگار و معاون ہوتا ہے: یہ حقیقت کہ فن پارہ کسی مصنف کے نام سے وابستہ ہوتا ہے اور یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ فلاں فلاں کے ہاتھ لکھا ہوا ہے یا اس کا فلاں فلاں مصنف ہے یہ ظاہر کرتی ہے کہ یہ بیان روزمرہ کی عام بول چال نہیں ہے، جس کا وجود فوراً ہوا میں تحلیل ہو جاتا ہے یہ کوئی ایسی شے نہیں ہے، جو جلد ہی استعمال ہو کر ختم ہو جائے۔ اس کے برعکس یہ تو ایک ایسی گفتگو ہے جسے ایک خاص انداز میں سمجھنا ہے اور ایک خاص تہذیب و تمدن میں اسے ایک انفرادی حیثیت عطا ہوتی ہے۔

دوسرے خاص ناموں کے برعکس ایسے لگتا ہے کہ مصنف کا نام بیانیہ کی اندرونی ہیئت سے گزر کر حقیقی اور خارجی فرد تک نہیں پہنچتا جس نے اسے تخلیق کیا ہے۔ اس کے بجائے لگتا ہے یہ نام تو ہر وقت موجود ہوتا ہے جو متن کے کناروں کی نشان دہی کرتا ہے اور اس کے وجود کی صورت گری کرتا ہے۔ مصنف کا نام ایک خاص عقل کی موجودگی ظاہر کرتا ہے اور کسی معاشرے اور تہذیب وتمدن میں بیانیے کے مرتبے تعین کرتا ہے۔ اس کی کوئی قانونی حیثیت ہے اور نہ ہی یہ کام کے قصے میں واقع ہے؛ یہ وقفے میں موجود ہے جس کی مخصوص منطقی تشکیل بھی ہے اور وجود کا مخصوص مزاج بھی۔ اس کے نتیجہ میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ ہماری طرح کی تہذیب وتمدن میں ایسے بیانیوں یا متون کی ایک خاص تعداد موجود ہے، جن میں ''مصنف کے منصب'' کی پذیرائی کی گئی ہے جبکہ کچھ دوسرے اس سے محروم رہے ہیں۔ ایک ذاتی خط پر دستخط کرنے والا تو کوئی ہوتا ہے لیکن اس کا مصنف کوئی نہیں ہوتا؛ ایک سمجھوتے کی دستاویز کا کوئی ضمانت کنندہ تو ہوتا ہے۔ اس کا کوئی مصنف نہیں ہوتا۔ دیوار پہ لگے ہوئے ایک گمنام اشتہار کا کوئی لکھنے والا تو ہوتا ہے لیکن اس کا کوئی مصنف نہیں ہوتا۔ اس لیے مصنف کا منصب کسی معاشرے میں وجود کے مزاج کی خصوصیات، ان کی ترویج واشاعت اور مخصوص بیانیوں کی تشکیل ہے۔

اب ذرا مصنف کے منصب کا تجزیہ کریں جیسا کہ بیان ہوا ہے۔ ہمارے معاشرے میں بیان کی خصوصیات کا کیسے تعین کیا جاتا ہے، جس میں مصنف کا عمل دخل ہوتا ہے؟ یہ بیان کن حوالوں سے دوسرے بیان سے مختلف ہے؟ اگر ہم اپنی بات کو کسی کتاب یا متن کے مصنف تک محدود کر لیں تو ہم چار قسم کی مختلف خصوصیات کو الگ کر سکتے ہیں۔

سب سے پہلے یہ کہ بیانیے مخصوص اثاثے ہیں۔ ملکیت کی وہ شکل جس سے یہ پیدا ہوتے ہیں اپنے مزاج میں ایک خاص قسم ہوتی ہے، جس کے خدوخال سال ہا سال سے ترتیب پا چکے ہیں۔ ہمیں یہ ذہن میں رکھنا چاہیے کہ یہ تاریخی اعتبار سے اس ملکیت کے بعد کا درجہ رکھتی ہے جسے ہم قانونی ملکیت کہتے ہیں۔ متون، کتابیں، اور مدلل بیانات مصنفوں سے حقیقتاً وابستہ ہو گئے ہیں (اساطیری، مقدس اور مقدس شخصیات کے علاوہ) اس حد تک کہ مصنف سزا کے مستحق ٹھہرے، اور اس حد تک بھی کہ بیانیے قانون شکن اور اپنی حدود وقیود سے باہر ہو سکتے ہیں۔ ہماری تہذیب و تمدن میں (اور بلا شبہ کئی دوسری تہذیبوں میں) مدلل بیانیہ، اپنی اصل حیثیت میں، پیداواری شے، کوئی مال اسباب، یا کوئی چیز نہیں تھا؛ یہ بنیادی طور پر ایک عمل تھا ایک ایسا عمل جو مقدس اور غیر

مقدس، جائز اور ناجائز، دینی اور کفری کے دو قطبوں کے درمیان موجود ہوتا تھا۔ تاریخی طور پر یہ ایک ایسا انداز تھا، جو ملکیت کے دائرے میں جکڑے جانے والی اشیا سے پہلے کے خطرات سے بھرا ہوا تھا۔

ایک دفعہ جب متن کی ملکیت کا نظام وضع ہو گیا، مصنف کے حقوق سے متعلق اصول، مصنف اور ناشر کے تعلقات، دوبارہ اشاعت کے حقوق اور اسی طرح کے دوسرے معاملات پر قانون سازی ہو گئی، اور یہ اٹھارویں صدی کے آخر اور انیسویں صدی کے شروع میں ہوا تو لکھنے سے متعلق ضابطہ ہائے کار کی خلاف ورزی کے امکانات نے زیادہ سے زیادہ ادب سے متعلق خاص حکم کی شکل اختیار کر لی۔ اب یوں ہوا کہ مصنف اس لمحے وجود میں آتا ہے جب وہ ملکیت کے اس نظام میں آ جاتا ہے، جو ہمارے معاشرے کے منصب کا آئینہ ہوتا ہے، اب چونکہ تحریر کو ملکیت کے فوائد مل چکے تھے اور اسے اس مرتبے کا زرتلافی بھی مل چکا تھا جس کے تحت اس نے مدلل بیانات کے پرانے دو قطبی نظام کی از سرنو دریافت کی یوں اس نے منظم طور پر انحراف کرتے ہوئے تحریر کے لیے دوبارہ خطرے کے در وا کیے۔

تاہم مصنف سے وابستہ منصب، تمام مدلل بیانات کو آفاقی اور مستقل طور پر متاثر نہیں کرتا ہے۔ یہ تو اس کے منصب کا دوسرا خاصا ہے۔ ہماری تہذیب میں ہمیشہ ایک ہی قسم کے متن نہیں ہوتے، جو مصنف سے منسوبیت کا تقاضا کرتے ہیں۔ ایک زمانہ تھا جب متن جن کو آج ہم 'ادبی' (بیانیے، کہانیاں، رزمیے، المیے، طربیے) کہتے ہیں، اور ان کے مصنف کی شناخت کے بارے میں کوئی بھی سوال کیے بغیر اشاعت میں آتے اور تسلیم کر لیے جاتے تھے۔ ان کی گمنامی کسی قسم کی مشکلات کا باعث نہ بنی کیونکہ ان کا بہت زیادہ پرانا رقدیم، چاہے وہ حقیقی ہو یا محض تصوراتی، ہونا ہی ان کے مقام کے لیے کافی گواہی تھی۔ دوسری طرف وہ متن جن کو آج ہم سائنسی متن قرار دیتے ہیں، جو کائنات، فلکیات، ادویات اور بیماریوں، قدرتی سائنس اور جغرافیہ سے متعلق ہیں۔ ازمنہ وسطیٰ میں تسلیم کیے جاتے تھے اور صرف اسی صورت سچے تسلیم کیے جاتے جب مصنف کا نام ساتھ درج ہوتا تھا۔ بقراط کہتا ہے کہ پلینی کی یادداشتیں حقیقت میں دلیل کے وہ فارمولے نہیں تھے جنھیں کسی اتھارٹی کی سند ملی ہو؛ وہ بیانوں میں داخل محض حوالہ جات تھے جن کو تجرباتی سچ سے وابستہ مانا جاتا تھا۔

سترھویں یا اٹھارویں صدی میں اس کے بالکل برعکس ہوا۔ سائنسی مضامین اپنی حیثیت

میں ہی مانے جانے لگے، کسی تسلیم شدہ یا ہمیشہ تجرباتی طور پر پرکھے جانے والے سچ کی گمنامی میں، ان کی جزئیات ایک خودکار عمل کی طرح دیکھی جاتیں۔ اور اس فرد کا جس نے ان کو تخلیق کیا تھا حوالہ درکار نہ ہوتا بلکہ کسی تسلیم شدہ یا ہمیشہ تجرباتی طور پر پرکھے جانے والے سچ کی گمنامی ہی اس کام کی ضمانت ٹھہرتی۔ مصنف کا منصب آہستہ آہستہ ختم ہو گیا اور موجد کا نام ہی کسی نظریے، نقطۂ نظر، خاص اثر، خصوصیت، جسم، عناصر کی تقسیم اور تجزیاتی علامات کے خدوخال متعین کرنے میں مدد دیتا۔ اسی نقطۂ نظر سے، ادبی بیان صرف اسی صورت تسلیم کیے جانے لگے جب مصنف کا منصب اس میں شامل ہوتا تھا۔ آج ہم ہر شعری اور افسانوی متن کے بارے میں پوچھتے ہیں کہ یہ کہاں سے آیا ہے؟ اس کا خالق کون ہے؟ کب اور کن حالات اور کن مقاصد کے لیے تخلیق ہوا؟ اس بات کو جو معانی پہنائے جاتے ہیں اور اس کو جو قدر و قیمت دی جاتی ہے اس کا انحصار اس بات پر ہے کہ ہم مذکورہ بالا سوالات کے جواب کس انداز میں دیتے ہیں۔ اور اگر کوئی متن ہمیں مصنف کے نام کے بغیر مل جاتا ہے..... یہ چاہے مصنف کی واضح خواہش سے ہو یا محض حادثاتی طور پر ہو۔ تو اس سے مصنف کے نام کا ازسرِنو کھوج لگانے کا ایک کھیل شروع ہو جاتا ہے۔

چونکہ ادب کی دنیا میں مصنف کی گمنامی برداشت نہیں ہو سکتی اس لیے اسے ہم ایک معمے کے طور سے ہی لے سکتے ہیں۔ نتیجتاً مصنف کا نام آج ہمارے خیال میں آج کے زمانے میں بڑے اہم منصب کا حامل ہے۔ (ظاہر ہے یہ تمام عام قسم کے مفروضے ہیں اور جہاں تک حالیہ تنقیدی عمل کا تعلق ہے اس کی روشنی میں ہمیں ان مفروضوں کی وضع قطع کو درست کرنا ہے)۔

مصنف کے منصب سے متعلق تیسری خصوصیت یہ ہے کہ یہ خود بخود برجستہ طور پر فروغ نہیں پاتا، جس طرح کسی مدلل بیان کو کسی فرد سے منسوب کر دیا جاتا ہے۔ بلکہ یہ تو اس پیچیدہ عمل کا نتیجہ ہوتا ہے، جو ایک خاص ذی عقل (معقول) وجود کی تشکیل کرتا ہے جیسے ہم مصنف کے نام سے یاد کرتے ہیں۔ تنقید نگار بلاشبہ اس قابلِ فہم ہستی کو اس کے اندر کے گہرے محرک، تخلیقی قوت یا ایک مقصد اور معاشرتی ماحول جس سے لکھنے کا خمیر پھوٹتا ہے کو دیکھ کر اس ہستی کو ایک خاص حیثیت دیتے ہیں۔ اس کے باوجود کسی فرد کے یہ پہلو جن کو ہم مصنف بننے کے لیے ضروری خیال کرتے ہیں صرف نفسیاتی اصطلاحات میں کم و بیش، اس عمل/کارروائی کا ظاہری ابھار ہے، جس میں سے گذرنے پر ہم متن کو مجبور کرتے ہیں، وہ روابط جو ہم بناتے ہیں، وہ طور طریقے جن کو ہم ضروری خیال کرتے ہوئے نافذ کرتے ہیں، وہ تسلسل جن کو ہم مانتے ہیں یا وہ خوارج جن کی ہم مشق

کرتے ہیں یہ تمام عملیات بیان کی قسم اور عہد کے حساب سے مختلف ہوتے ہیں۔ ہم کسی فلسفی مصنف کی اس طرح تعمیر نہیں کرتے جیسے ہم کسی شاعر کی کرتے ہیں جیسا کہ اٹھارھویں صدی میں کسی نے ناولسٹ کی تشکیل اس طرح نہ کی جیسے کہ ہم آج کرتے ہیں۔ مصنف کی تعمیر سے متعلقہ اصولوں میں ہم آج بھی کئی صدیوں پر محیط خاص حقیقت ثابتہ تلاش کر سکتے ہیں۔

مثال کے طور پر جس انداز میں ادبی تنقید نگاروں نے کبھی مصنف کی تعریف بیان کی یا مصنف کی شکل وصورت ان متون اور بیانات سے وضع کرنی شروع کی، جو انہیں دستیاب تھے ایسے لگتا ہے یہ انداز براہ راست اس عیسائی روایت سے لیا گیا ہے، جس کے تحت وہ کسی دستیاب شدہ متن کی تصدیق یا رد کرتے تھے۔ کسی کام میں مصنف کے وجود کی بازیافت کے لیے جدید تنقید نے وہ طریقہ ہائے کار استعمال کیے، جو کسی متن کی وضاحت میں جب کسی متن کی قدر و قیمت اس کے مصنف کی روحانی، مذہبی مقام و مرتبے سے متعین کرنے کی کوشش کی جاتی۔ سینٹ جسروم اپنی تصنیف (کنسرننگ السٹریس مَین) میں وضاحت کرتا ہے کہ ایک سے زیادہ کام کے مصنفوں کی شناخت کے لیے تجنیس لفظی کافی وشافی نہیں ہے۔ مختلف افراد ایک ہی نام کے حامل ہو سکتے ہیں یا ایک ہی تشخص، ناجائز طور پر کوئی دوسرا آبائی نام یا کنیت مستعار لے سکتا تھا جب کوئی متن کی روایت کی پرکھ کرتا ہے تو کوئی نام انفرادی مارکہ کے طور پر کوئی خاص حیثیت نہیں رکھتا ہے۔

مختلف بیانات پھر کس طرح ایک ہی مصنف سے منسوب کیے جا سکتے ہیں؟ مصنف کے منصب کو کوئی کیونکر استعمال کر سکتا ہے؟ یہ جاننے کے لیے کہ کوئی ایک فرد ایک یا بہت سے افراد سے معاملہ کر رہا ہے، جیروم نے چار پیمانے تجویز کیے ہیں۔

۱۔ اگر بہت سی کتابوں میں سے جو بھی ایک مصنف سے منسوب کی گئی ہیں ایک کتاب دوسری سے کم تر ہے تو اس کو مصنف کے کیے ہوئے کام کی فہرست سے نکال لینا چاہیے (اس طرح مصنف کی تعریف قدر و قیمت کا ایک مستقل پیمانہ ہے)۔

۲۔ اگر مصنف کے دیگر کاموں میں بیان شدہ نظریات سے کچھ خاص متن متصادم ہوں تو پھر بھی نمبر ا میں بیان کیا گیا طریقہ استعمال کرنا چاہیے (اس طرح مصنف کی تعریف، تصورات ونظریات کے مربوط ہونے کی روشنی میں بیان کی گئی ہے)۔

۳۔ ہمیں ایسے کام کو بھی خارج کر دینا چاہیے، جو عمومی طور پر مصنف کے تخلیق شدہ کام سے اپنے اسلوب، الفاظ اور اظہاری سانچے کے اعتبار سے مختلف ہو۔ (یہاں پر

مصنف کو ایک اسلوبیاتی اکائی کے طور پر دیکھا گیا ہے)۔

۴۔ آخر میں ایسے پیرائے، جو اپنے اندر ایسے بیان رکھتے ہوں یا ایسے واقعات سے مزین ہوں، جو مصنف کی موت کے بعد ظہور پذیر ہوئے ہوں ان متون کو بھی ہمیں پیوند شدہ متن خیال کرنا چاہیے۔

جدید تنقید جیسا کہ عمومی ہے، مصنف کی تصدیق کے سوال سے کوئی تعلق نہیں رکھتی۔ پھر بھی یہ مصنف کی اسی انداز میں تعریف کرتی ہے۔ مصنف کسی بھی کام میں موجود خاص واقعات کی وضاحت کے لیے بنیاد ہی فراہم نہیں کرتا بلکہ ان خاص واقعات کے بدلنے، ان میں ابہام پیدا کرنے اور مختلف ترامیم کا بھی ذمہ دار ہوتا ہے۔ (یہ سارے امور اس کی سوانح حیات، اس کے انفرادی تناظر کے زاویے، اس کی سماجی حیثیت کا تجزیہ اور اس کے ذاتی مقاصد کے اظہار سے انجام پاتے ہیں)۔ مصنف تو تحریری کام میں پائی جانے والی ایک خاص وحدت کے اصول کا ضامن ہوتا ہے۔ تمام قسم کے اختلافات کم از کم جزوی طور پر، ارتقا، پختگی یا اثر آفرینی کے اصولوں کے تحت حل ہونے ہی ہوتے ہیں۔ مصنف تو کسی بھی قسط وار متن میں نمو پانے والے اختلافی نقاط کے اثرات کو زائل کرنے کا باعث بنتا ہے۔ مصنف کے ذہن میں ایک ایسا نقطہ جو اس کے خیال یا خواہش کی کسی خاص سطح پر اس کے شعور اور لاشعور میں ہے، جہاں پر اختلافات/الجھنیں حل کی جاتی ہیں، غیر موزوں عناصر آخر کار اکٹھے کر دیئے جاتے ہیں یا ان کو کسی بنیادی یا پیدا ہونے والے تضادات کے گرد ترتیب دیا جاتا ہے، اس کے لیے مصنف ہی اظہار کا خاص ذریعہ ہوتا ہے۔ یہ سب کم و بیش مکمل اشکال میں بہتر طور پر ادبی کام، خاکے، خطوط، لکھائی کے مختلف ٹکڑے اور اسی طرح دیگر چیزوں میں قطعیت کے ساتھ اظہار پاتے ہیں۔ سینٹ جرومز کے تصدیق و قطعیت کے متعین کردہ چار معیار صاف طور پر ان چار طریقہ ہائے کار کی تعریف بیان کرتے ہیں، جن کے مطابق جدید تنقید مصنف کے منصب کو عملی طور پر دیکھتی ہے۔

لیکن مصنف کا منصب کسی دستیاب شدہ متن کے مجہول مواد میں سے بالواسطہ طور پر خالص اور سادہ تعمیر نو نہیں ہے۔

متن کے اندر ہمیشہ بہت سے ایسے خاص نشانات یا علامات پائے جاتے ہیں، جو مصنف کے وجود کا پتہ دیتے ہیں۔ یہ نشانات جن کو گرائمیرین بخوبی جانتے ہیں شخصی ضمائر، وقت اور جگہ کی پہچان کے متعلقہ افعال اور فعل کو متصل کرنے والے الفاظ کی شکل میں پائے جاتے ہیں۔

یہ عناصر بیانات میں وہ منصب ادا نہیں کرتے، جو مصنف کے منصب سے وابستہ ہوتے ہیں کیونکہ ان میں مصنف کے منصب کی کمی ہوتی ہے۔ مؤخر الذکر میں اس طرح کے تبدیل ہونے والے عوامل حقیقی بولنے والے کا پتہ دیتے ہیں اور بیان کے زمان و مکان کے باہمی عوامل کی نشان دہی کرتے ہیں (اگر چہ کچھ خاص تبدیلیاں جیسا کہ اس سے متعلقہ بیانات میں صیغہ واحد متکلم کے عمل میں ہوتا ہے، وقوع پذیر ہوسکتی ہیں) تاہم اول الذکر میں ان کا منصب زیادہ پیچیدہ اور متغیرہ ہے۔ ہر کوئی جانتا ہے کہ صیغہ واحد متکلم کی زبان سے بیان شدہ ناول، نہ تو ذات اور نہ ہی زمانہ حال کا یا جس لمحے میں وہ لکھتا ہے کا صحیح پتہ دیتے ہیں بلکہ وہ تو ایک ہمزاد کی نشان دہی کرتے ہیں، جس کی مصنف سے قربت بڑھتی گھٹتی رہتی ہے اور وہ ادبی کام کے ارتقا میں اکثر تبدیلی سے گذرتا رہتا ہے۔ مصنف کا تقابل حقیقی لکھنے والے سے کرنا اتنا ہی غلط ہوگا جتنا کہ کسی جعلی لکھنے والے سے کیا جائے۔ مصنف کا منصب جاری رہتا ہے اور اس تقسیم اور فاصلے کے عمل میں ایک خود بخود قطع و برید کے دائرے میں عمل پذیر ہوتا ہے۔

ہاں اس پر یہ اعتراض ہوسکتا ہے کہ یہ خصوصیت تو صرف ناول نگاری اور شاعرانہ بیان سے وابستہ ہے۔ یہ ایک ایسا کھیل ہے، جس میں سے جزوی کام حصہ لیتے ہیں۔ تاہم حقیقت میں تمام بیانات جو مصنف کے منصب سے وابستہ ہوتے ہیں ذات کی تکثیر کے حامل ہوتے ہیں۔ وہ ذات جس کی آواز ہم کسی ریاضی کے مقالے کے دیباچے میں سنتے ہیں۔ اور جو مقالہ کی تدوین کے حالات و واقعات کو ظاہر کرتا ہے۔ یہ ذات کسی بھی صورت اپنی ہیئت میں نہ اپنے منصب میں اس ''ذات'' کے ہمسر ہوسکتی ہے، جو منطقی اور ریاضیاتی استدلال کے درمیان بولتی ہے۔ اور جو ''میں اپنی بات کو سمیٹتا ہوں'' یا ''میں خیال کرتا ہوں'' کی شکل میں ظاہر ہوتی ہے۔ پہلی صورت میں تو ''میں'' ایک فرد کی طرف اشارہ کرتا ہے ایک ایسے ہمسر کے بغیر جو ایک متعین شدہ زمان و مکان میں ایک خاص کام کو مکمل کرتا ہے۔ دوسری صورت میں ''میں'' ایک نمونے اور کسی منطقی اور ریاضیاتی استدلال کی سطح کو ظاہر کرتا ہے جسے کوئی بھی فرد ادا کرسکتا ہے۔ بشرطیکہ وہ علامات کے اس نظام کو تسلیم کرتا ہو، کہاوتوں کے منصب کو اور پچھلے جملہ منطقی و ریاضیاتی استدلال کو تسلیم کرتا ہو۔ اسی مقالہ میں ہم ایک تیسری ''ذات'' بھی دیکھ سکتے ہیں، جو کام کے معانی بتانے کے لیے بولتی ہے، ان مشکلات کا ذکر کرتی ہے، جو اسے درپیش آئیں، کس طرح نتائج اخذ کیے اور باقی ماندہ مسائل کا بھی ذکر کرتی ہے۔ یہ ''ذات'' پہلے سے موجود یا ابھی وجود میں آنے والے ریاضیاتی بیانات کے

علاقہ جات میں پائی جاتی ہے۔ان میں سے پہلی ''ذات'' دوسری دونوں ''ذاتوں'' کی قیمت پر ''مصنف کا منصب'' حاصل نہیں کرسکتی۔ یہ اس سے بڑھ کر کچھ نہیں ہوگا کہ پہلی دو ''ذاتوں'' کی جعلی سے جدائی۔اس کے برعکس، ان بیانات میں مصنف کا منصب اس طرح جاری وساری رہتا ہے کہ بیک وقت پائی جانے والی تین ''ذاتوں'' کے پھیلاؤ کو اثر کر سکے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ ہمارا تجزیہ ''مصنف کے منصب'' کی بہت سی خصوصیات کو ڈھونڈ سکتا ہے۔تاہم میں یہاں اپنے آپ کو مصنف کے منصب کی چار خصوصیات تک محدود رکھوں گا کیونکہ واضح نظر آنے والی اور بہت اہم بھی ہیں۔ان کی تلخیص اس طرح ہے۔

۱۔ مصنف کے منصب کو اداراتی اور عدالتی نظام سے جوڑ دیا گیا، جو احاطہ کرتا ہے، تعین کرتا ہے اور عقلی بیانات کی کائنات کے خدوخال واضح کرتا ہے۔

۲۔ یہ تمام بیانات کو تمام قسم کی تہذیب وتمدن اور تمام اوقات میں ایک ہی انداز میں متاثر نہیں کرتا۔

۳۔ اس کی تعریف کا تعین بیان کو یکدم اس کے خالق سے منسوب کرنے سے ممکن نہیں یہ تو خاص اور پیچیدہ عملوں کے سلسلے میں ممکن ہے۔

۴۔ یہ خالصتاً اور سیدھے سادے طریقے سے کسی فرد کی طرف اشارہ نہیں کرتا۔کیونکہ یہ بیک وقت کئی قسم کی ''ذاتوں'' اور کئی مضامین کو جنم دے سکتا ہے۔ایسی جگہیں جو مختلف جماعتوں کے فرد لے سکتے ہیں۔

یہاں تک میں نے غیر مناسب طور پر اپنے مضمون کو محدود رکھا۔یقیناً مصنف (خالق) کے منصب پر پینٹنگ، موسیقی اور آرٹ کے دیگر موضوعات پر بحث ہونی چاہیے۔لیکن یہ فرض کرتے ہوئے بھی کہ ہم صرف مدلل بیانات کی حد بندیوں میں ہی رہتے ہیں، جیسا کہ میں کرنا چاہتا ہوں۔ایسے لگتا ہے کہ میں نے مصنف کو نہایت ہی محدود معنی دیے ہیں۔ میں نے مصنف کے وجود پر ایک محدود شخصی حوالے سے بحث کی ہے ایک ایسا شخص جس سے کوئی کتاب، متن یا کوئی کام جائز طور پر منسوب کیا جاتا ہے۔یہ سمجھنا نہایت آسان ہے کہ ایک مدلل بیان کے دائرہ کار میں کوئی فرد ایک کتاب سے کہیں زیادہ کا مصنف ہوسکتا ہے۔کوئی کسی نظریہ، روایت یا کسی بھی صنف کا خالق ہوسکتا ہے، جس میں دوسری کتابیں یا مصنف اپنی باری پر جگہ پا سکتا ہے۔اس طرح یہ مصنفین ایک ایسی حالت میں ہوتے ہیں جسے ہم ''فکری تواتر'' کے نام سے تعبیر کریں گے۔ یہ

ایک بار بار ہونے والا مظہر ہے اور اتنا ہی پرانا ہے جتنا کہ ہماری تہذیب وتمدن ہے۔ ہومر، ارسطو اور چرچ فادرز اور ساتھ ہی ساتھ پہلے ریاضی دان اور بقراط روایت کے موجد، ان تمام اصحاب نے یہی کام کیا ہے۔

ذرا اور آگے بڑھیں تو ہم دیکھتے ہیں کہ انیسویں صدی کے دوران یورپ میں کچھ اس قسم کے مصنف، جو زیادہ عام نہ تھے نمودار ہوئے جن کو کسی بھی طرح بڑے ادبی مصنّفین سے نہیں ملانا چاہیے نہ ہی ان کو مذہبی متون اور نہ ہی ان کو سائنس کے موجدین کی صف میں لانا چاہیے۔ کسی حد تک ایک من مانے انداز میں، ہم انہیں جو آخری گروہ سے تعلق رکھتے ہیں، عقلی یا نظری اسلوب کے موجدین کہہ سکتے ہیں۔ وہ اس حوالے سے خاص الخاص ہیں کہ وہ صرف اپنے کام کے ہی مصنف نہیں ہیں۔ انہوں نے بہت کچھ اور بھی تخلیق کیا ہے۔ یعنی انہوں نے دوسرے متن کی تشکیل کے لیے اصول متعین کیے اور نئے امکانات روشن کیے۔ اس حوالے سے وہ بہت ہی مختلف ہیں۔ مثال کے طور پر وہ اس ناول نگار سے مختلف ہیں، جس نے حقیقت میں اپنے متن کی تخلیق کے علاوہ کچھ نہیں کیا ہے۔ فرائیڈ صرف ''خوابوں کی تشریح وتوضیح'' یا ''مذاق اور ان کا لاشعور سے تعلق'' ہی کا خالق نہیں ہے۔ اسی طرح مارکس صرف ''کمیونسٹ مینفسٹو'' یا ''کیپٹل'' کا ہی خالق نہیں ہے بلکہ ان دونوں نے تو مدلل بیان کی دنیا میں غیر محدود امکانات کی راہیں وا کی ہیں۔

اس اندازِ فکر پر اعتراض کرنا، یقیناً بہت آسان عمل ہے۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ کہنا سچ نہیں ہے کہ ایک ناول کا مصنف صرف اس متن ہی کا خالق ہوتا ہے۔ وہ بھی ایک خاص مفہوم میں، بشرطیکہ وہ معاشرے میں کوئی اہم مقام حاصل کر لے اس متن سے بہت زیادہ پر حق ملکیت رکھتا ہے۔ ایک سیدھی سادی مثال لیتے ہیں۔ کوئی کہہ سکتا ہے کہ این ریڈکلف نے صرف ''دی کارٹلز آف ایتھلن اینڈ ڈمبین'' اور کئی دوسرے ناول ہی نہیں لکھے بلکہ انیسویں صدی کے آغاز میں ''گوتھک ہارر'' ناول کے ظہور کے امکان پیدا کیے۔ اس حوالے سے اس کا 'مصنف کا منصب' اس کے اپنے کام کی حدود وقیود سے نکل جاتا ہے۔ لیکن میرے خیال میں اس اعتراض کا جواب ہے۔ ایک مضمون سے دوسرے کی طرف سفر کرنے والے ان نظریاتی موجدین (میں مارکس اور فرائیڈ کو مثال کے طور پر لیتا ہوں کیونکہ ان دونوں کو میں سب سے اہم سمجھتا ہوں) نے اس مظہر کی نمود کو ممکن بنایا، جو ان سے یکسر مختلف ہے، جس امکان کو ایک ناول نگار ممکن بناتا ہے۔ این ریڈکلف کے متنوں نے بہت سی ایسی مشابہتوں اور ملتے جلتے مظہروں کے لیے راہیں کھولیں جن کے اصول

اور نمونے ہمیں اس کے کام سے ملتے ہیں۔ مؤخر الذکر میں بہت سی خصوصیات کے حامل نشانات، نمونے، باہمی تعلقات اور ایسی ساختیات ملتی ہیں جن کو کئی دوسرے لوگوں نے اپنے کام میں استعمال کیا۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہنا کہ این ریڈکلف نے 'گوتھک ہارر' ناول کی بنیاد رکھی، اس کا مطلب یہ ہے انیسویں صدی میں ہمیں گوتھک ناول اس شکل میں ملے گا جیسا کہ این ریڈکلف کا کام ہے، ہیروئن کا موضوع جو اپنی ہی معصومیت کے جال میں پھنس گئی، چھپا ہوا محل، سیاہ فام بد بخت ہیرو کا کردار جو وقف تھا دنیا کو اس برائی سے بچانے کے لیے جو اس کے ساتھ ہوئی اور باقی سب کچھ ہمیں اس کے کام میں ملتا ہے۔

دوسری جانب جب میں مارکس اور فرائیڈ کو 'نظری تجزیاتی' (ڈسکرسیو) اسلوب کے موجد ہونے کی بات کرتا ہوں تو میرا مطلب یہ ہوتا ہے کہ انہوں نے نہ صرف ایک خاص تعداد کے مواز نے کو ممکن کیا بلکہ (اور اسی طرح اہم) ایک خاص تعداد کے تفرقات کا بھی امکان روشن کیا۔ انہوں نے کسی ایسے وجود کے امکان کو بھی تخلیق کیا، جو ان کے متن سے الگ تھے لیکن پھر بھی یہ وجود اس کا ہی حصہ تھا، جس کو انہوں نے تخلیق کیا۔ یہ کہنا کہ فرائیڈ نے تحلیل نفسی کی بنیاد رکھی اس کا صرف یہ مطلب نہیں ہے کہ ہمیں لبیڈو کا تصور یا خواب کے تجزیے کا طریقہ کارل ابراہم یا ملینے کیلن کے کام میں ملتا ہے اس کا مطلب ہے کہ فرائیڈ نے خاص قسم کے اختلافات کے امکان پیدا کیے، جو اس کے اپنے تصورات اور مفروضوں کے حوالے سے تھے۔ ان تمام مظہروں کا خمیر اس کے تحلیلِ نفسی کے وجود سے پھوٹتا ہے۔

لگتا ہے یہ بات ہمیں ایک نئی مشکل سے دوچار کر دے گی، تاہم کیا مندرجہ بالا نقطۂ نظر درست نہیں ہے، آخر کار سائنس کا کوئی بھی موجد یا کوئی بھی مصنف جس نے سائنس میں کسی قدر اہم تبدیلی روشناس کرائی۔ تاہم گلیلیو نے صرف ان مدلل بیانات کو ہی ممکن نہ بنایا، جن میں ان قوانین کو دہرایا گیا جن کو، اس نے ترتیب دیا تھا، بلکہ، ان بیانات کو بھی ممکن بنایا، جو اس کے اپنے کہے ہوئے سے بہت مختلف تھے۔ اگر گولیر بیالوجی کا موجد ہے یا سائیر لسانیات کا موجد ہے تو یہ اس لیے نہیں تھا کہ لوگوں نے ان کی نقل کی، نہ ہی اس لیے کہ لوگوں نے ازسرنو علامت یا جرثومے کے تصور کو لیا، یہ تو صرف اس لیے ممکن ہوا کہ گولیر نے کسی حد تک ارتقا کے اس نظریے کو ممکن بنایا، جو اس کی اپنی کہاوتوں سے یکسر مختلف تھا۔ یہ اس لیے بھی تھا کہ سائیر نے اس نمو بخش گرامر کا تصور دیا جو اس ہی کے ساختیاتی تجزیے سے مختلف ہے۔ سطحی طور پر پھر ایک مضمون سے دوسرے مضمون کی طرف کے عمل کا آغاز کسی بھی سائنسی کاوش کی بنیاد جیسا معلوم ہوتا ہے۔

اب بھی اس میں ایک فرق (تضاد) ہے، جو اچھی طرح محسوس ہوتا ہے۔ سائنس کی دنیا میں وہ عمل جو ایسی کاوشوں (جن کا اوپر ذکر ہوا ہے) کی بنیاد بنتا ہے، مستقبل میں ظہور پذیر ہونے والی تبدیلیوں کے برابر کی سطح پر ہوتا ہے۔ یہ عمل بعض خوابوں سے ان جملہ تبدیلیوں کا حصہ بن جاتا ہے، جو اس عمل سے ممکن ہو پاتی ہیں۔ حقیقتاً یہ مظہر کئی قسم کی شکلیں اختیار کر لیتا ہے۔ کسی بھی سائنس کے مستقبل کے فروغ میں یہ موجدی عمل، اس زیادہ عام مظہر کی خصوصی مثال سے، تھوڑا زیادہ ہی لگتا ہے، جو اس تمام عمل میں کھل کر سامنے آتی ہے۔ ایسا بھی ہو سکتا ہے کہ ہمارا وجدان اور عملی تعصب اس کی افادیت کو ختم ہی کر ڈالے۔ پھر اسے ایک خاص شکل دینی چاہیے اور اسے خاص اضافی نظریاتی عملیات کا نمونہ بنانا چاہیے، جو زیادہ طاقت سے اسے دوام بخشتا ہے۔ آخر میں یہ ایک جلد بازی میں اخذ شدہ نتیجہ لگتا ہے جسے بہر کیف محدود ہونا چاہیے اور جس کے جائز ہونے کی محدود طرزوں کو دوبارہ تلاش کیا جا سکتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں سائنس کا موجدی عمل جو ہمیشہ دوبارہ ان تبدیلیوں کو جنم دینے والی مشینری سے پیدا ہوتی ہے جس سے روشناس کرایا جا سکتا ہے۔

اس کے برعکس ایک مضمون سے دوسرے مضمون کی طرف سفر کی مشق کا آغاز بعد میں وقوع پذیر ہونے والی تبدیلیوں کے لحاظ سے مختلف النوع ہے۔ جب ہم اس طرح کے کسی عمل کو مزید وسعت دیتے ہیں، جیسا کہ تحلیل نفسی کہ جس کی بنیاد فرائیڈ نے رکھی، تو اسے ایک رسمی عامیانہ پھیلاؤ جس کی شروع میں اجازت نہ تھی، بلکہ ایک معقول تعداد میں ممکن استعمال کی جگہوں تک اسے وسیع کیا جاتا ہے۔ تحلیل نفسی کو نظری تجزیاتی اسلوب تک محدود کرنا، حقیقت میں اسے بنیاد بنانے کے عمل میں الگ تھلگ رکھنے کے مترادف ہے، جو واقعتاً محدود مسئلوں یا بیانات جن کو تنہا بنیادی قدر و قیمت عطا کی جاتی ہے اور جن کے تعلق سے بعض تصورات یا نظریات جن کو فرائیڈ نے تسلیم کیا ہے، انہیں ثانوی اور ضروری لوازمات کے طور پر مانا جا سکتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ ان موجدین کے کام میں بعض مسئلوں کو غلط نہیں کہا جاتا۔ اس کے بجائے ۔۔ بنیاد بنانے کے عمل کو سمجھنے کی کوشش کی جاتی ہے تو ان بیانات کو ایک جانب رکھ دیا جاتا ہے، جو ان سے متعلق نہیں ہوتے۔ یا تو انہیں غیر ضروری خیال کیا جاتا ہے یا انہیں قبل از تاریخ سے متعلق سمجھا جاتا ہے اور یہ کسی دوسری قسم کے نظری تجزیاتی اسلوب سے جنم لیتی ہیں۔ دوسرے لفظوں میں سائنس کی بنیادوں کے برعکس ہم کہہ سکتے ہیں کہ نظری تجزیاتی اسلوب مشق بعد میں وقوع پذیر ہونے والی تبدیلیوں کے عمل میں شریک نہیں ہوتیں۔

مندرجہ بالا بحث کے نتیجے میں کسی مسئلے کی نظریاتی عملیت کی موجدین کے کام کے حوالے سے تعریف متعین کی جاسکتی ہے۔ جبکہ گلیلیو اور نیوٹن کے معاملے میں طبیعات یا کائنات سے متعلق علوم کی روشنی میں دیکھا جاتا ہے کہ کسی بھی مسئلے کی عملیت کی تصدیق ان موجدین کے کام میں کی جاتی ہے۔ ایک خاص سکیم کے تحت انہیں لفظی جامہ پہناتے ہوئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ نظری تجزیاتی اسلوب کے آغاز کرنے والوں کے کام کو اس دائرہ کار میں جگہ نہیں ملتی، جو سائنس متعین کرتی ہے بلکہ یہ تو از خود سائنس یا نظری تجزیاتی اسلوب ہے، جو دوبارہ ان کے کام بحیثیت بنیادی باہمی تعاون والے عوامل کی طرف رجوع ہے۔

اس طرح ہم نظری تجزیاتی اسلوب کے ان میدانوں میں ماخذ کی جانب پلٹنے کی ناگزیر ضرورت کو سمجھ سکتے ہیں۔ یہ واپسی جو خود نظری تجزیاتی اسلوب کا حصہ ہے کبھی بھی اس کی صورت گری کرنے سے نہیں رکتی۔ یہ واپسی کوئی تاریخی اضافت، جو نظری تجزیاتی اسلوب میں اضافہ کرتی ہے، نہیں ہے یا کوئی صرف آرائشی شے نہیں ہے اس کے برعکس یہ تو نظری تجزیاتی عمل (ایک مضمون سے دوسرے مضمون کی طرف سفر) میں خود وقوع پذیر ہونے والی تبدیلیوں کے کام میں ایک مؤخر اور ضروری جزو ہے۔ گیلیلیو کے متن کا دوبارہ جانچنا مکینکس کی تاریخ کے بارے ہمارے علم کو تبدیل کر دے گا۔ لیکن یہ مکینکس کو خود بدلنے کا باعث نہ ہوگا۔ دوسری طرف فرائیڈ کے متن کا دوبارہ مطالعہ تحلیل نفسی میں از خود تبدیلی کا باعث ہوسکتا ہے بالکل اسی طرح جیسے مارکس کا دوبارہ مطالعہ مارکسزم میں تبدیلی کا باعث ہے۔

نظری تجزیاتی اعمال کے بارے میں جو ابھی میں نے خاکہ پیش کیا ہے وہ دراصل نہایت ہی منظم قسم کا ہے۔ یہ خاص طور پر اس مخالفت کے بارے میں سچ ہے، جو میں نے نظری تجزیاتی کے آغاز اور سائنسی بنیادوں کے درمیان ترتیب دینے کی کوشش کی ہے۔ ان دونوں کے درمیان تخصیص کرنا کوئی آسان کام نہیں ہے۔ اس سے بڑھ کر یہ کہ اس چیز کا کوئی ثبوت نہیں ہے کہ یہ دونوں باہمی دو خود مختار عوامل ہیں۔ میں نے یہ تخصیص صرف ایک وجہ سے پیدا کرنے کی کوشش ہے یہ دکھانے کے لیے کہ مصنف کا منصب جو اتنا پیچیدہ ہے کہ جب اسے کتاب کی سطح یا متنوں کے سلسلے جو ایک خاص دستخط کے حامل ہوتے ہیں، میں جگہ دینے کی اور جب اسے ایک وسیع تر اکائی میں تجزیہ کرنے کی کوشش کی جاتی ہے تو اس راہ میں بہت سارے نامعلوم عوامل حائل ہوتے ہیں، جس طرح کام کے گروپس یا پورے کے پورے علوم۔

اپنے مضمون کا خاتمہ کرتے ہوئے میں تمام وجوہات کا جائزہ لوں گا کہ جو کچھ میں نے

عرض کیا ہے اسے میں خاص اہمیت کیوں دیتا ہوں۔

سب سے پہلے تو میں نظریاتی وجوہات کا ذکر کروں گا۔ ایک طرف ان خطوط پر تجزیہ، جو میں نے سطور بالا میں تجویز کیے ہیں، ہمیں مدلل بیان کے طریقہ ہائے کار کا ایک انداز فکر دیتا ہے۔ کم از کم مجھے تو پہلی ہی نظر میں یوں لگتا ہے کہ یہ طریقہ ہائے کار پورے کا پورا گرامر سے متعلق خصوصیات، رسمی ساختیات اور بیان کے مقاصد سے حاصل نہیں کیا جا سکتا۔ ایسی خصوصیات اور بیان سے متعلق خاص تعلقات کا امکان زیادہ ہے (جن کو کسی بھی صورت منطق اور گرامر کے اصولوں میں نہیں ڈھالا جا سکتا) اور بیان کی بڑی قسموں میں تخصیص کرنے کے لیے انہیں استعمال میں لانا چاہیے۔ کسی بھی مصنف سے تعلق (یا تعلق کا نہ ہونا) اور وہ مختلف اشکال جو یہ تعلق رکھتی ہے، بڑے واضح انداز میں نظری تجزیاتی خصوصیات میں سے ایک کی تشکیل کرتا ہے۔

دوسری طرف میں سوچتا ہوں اس مقام پر بیان کے تاریخی تجزیے سے روشناس ہوا جا سکتا ہے۔ شاید یہ بہتر وقت ہے کہ ہم مدلل بیانات کا مطالعہ، ان کی قوت اظہار کی قدر و قیمت اور رسمی وقوع پذیر ہونے والی تبدیلیوں کے حوالے سے نہیں بلکہ ان کے وجود کے مزاج کے حوالے سے کریں۔ بیانات کی اشاعت، ان کے منسوب کرنے کی خصوصیت اور بیانات کی مناسبت ہر تہذیب و تمدن میں مختلف ہو گی، اس کی کانٹ چھانٹ بھی ہوتی رہتی ہے، جس انداز میں سماجی رشتے ناتوں کے مطابق، جس شکل و صورت میں یہ ڈھلتے ہیں، انہیں بڑی آسانی سے سمجھا جا سکتا ہے۔ میں مصنف کے منصب کی مشق اور اس میں مناسب تبدیلی کا یقین رکھتا ہوں بجائے ان خیالات و تصورات جن کو بیان جاری و ساری رکھتا ہے۔

یوں لگتا ہے جیسے اس قسم کے تجزیے سے شروع کرتے ہوئے مضمون کی خاص اہمیت کا دوبارہ مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ مجھے احساس ہے کہ کسی کام کے اندرونی اور ساختیاتی تجزیہ کی ذمہ داری لیتے ہوئے (چاہے یہ ادبی متن ہو، نظام فلسفہ ہو یا سائنسی کام) سوانح حیات اور نفسیاتی حوالہ جات کو ایک طرف کرتے ہوئے، مضمون کے مطلق اور بنیادی کردار پر دوبارہ سوال اٹھائے گئے ہیں۔ اب بھی ہمیں شاید اس کی طرف لوٹنا ہو گا ایک پیدا ہونے والے مضمون کے مرکزی خیال کو از سر نو ثابت کرنے کے لیے نہیں بلکہ مضمون کے مرکزی نقطہ ہائے نظر، اس کے کام کرنے کا مزاج اور اس پر انحصار کے نظام کی خاطر۔ یہ سب کچھ کرنے کا مطلب روایتی مسئلے کو بدل دینا ہے۔ اب یہ سوال نہیں اٹھایا جاتا کہ ''کس طرح کوئی آزاد مضمون چیزوں کے مادے کو اپنے اندر جذب کر لیتا ہے اور کیسے اسے ایک معنی دیتا ہے؟ کس طرح یہ اپنے داخلی وجود سے زبان کے

اصول وضع کرتا ہے اور پھر ایک ایسے نمونے کو اٹھان دیتا ہے، جو مناسب طور پر اس کا اپنا ہوتا ہے؟ اس کے بجائے یہ سوال اٹھائے جائیں گے۔ بیان کی ترتیب میں مضمون جیسی چیز کس طرح، کن شرائط میں اور کس شکل میں نمودار ہوتی ہے؟ ہر قسم کے بیان میں کس طرح کی جگہ لے سکتا ہے، کیا منصب یہ نبھا سکتا ہے اور کونسے اصولوں کی تابع داری یہ کرتا ہے؟ مختصراً یہ کہ مضمون کو اپنے بنیادی کردار سے محروم کرنے کی بات ہے اور مضمون کا تجزیہ بطور تغیر پذیر اور پیچیدہ بیان ہے۔

مزید برآں ایسی وجوہات بھی ہیں، جو مصنف کی ''نظریاتی'' حیثیت سے بحث کرتی ہیں۔تو پھر سوال یہ اٹھتا ہے کوئی کس طرح بڑے خطرۂ مرگ کو، جس سے فکشن (کہانی) ہماری دنیا کے لیے ایک دھمکی ہے، کم کیا جا سکتا ہے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ ہم اسے مصنف کے ساتھ کم کر سکتے ہیں۔

مصنف کینسر زدہ اور خطرات سے بھرپور پھیلاؤ کو محدود پیمانے پر ایک دنیا میں اجازت دیتا ہے جہاں پہلے ہی ذرائع زیادہ نہیں ہوتے بلکہ اپنے بیانات اور ان کی اہمیت سے بھی۔ مصنف معنی کے پھیلاؤ میں احتیاط وفہم کا اصول دیتا ہے۔اس کے نتیجے میں ہمیں مصنف کے روایتی تصور کو بالکل بدلنا ہوگا ہم یہ بات کہنے کے عادی ہو چکے ہیں، جیسے کہ ہم نے پہلے دیکھا ہے کہ مصنف کسی کام کا صحیح خالق ہوتا ہے، جس میں وہ لامحدود دولت، کھلے دل کے ساتھ، ایک نہ ختم ہونے والی اہمیت کی دنیا داخل کر دیتا ہے۔ہم یہ سوچنے کے عادی ہو چکے ہیں کہ مصنف عام آدمی سے مختلف ہے اور تمام زبانوں پر اسے مکمل عبور حاصل ہے تاکہ جب بھی وہ کوئی بات کرتا ہے معانی کا پھیلاؤ شروع ہو جاتا ہے اور پھیلاؤ بھی غیر محدود ہوتا ہے۔

سچ اس کے بالکل برعکس ہے: مصنف کسی کام میں پائی جانے والی اہمیت کا اکیلا لامحدود ذریعہ یا منبع نہیں ہوتا۔مصنف کام سے پہلے نہیں ہوتا وہ تو ایک خاص منصب متعین کرنے والا اصول ہے، جس کی مدد سے ہماری تہذیب وتمدن میں کوئی حدود متعین کرتا ہے۔خاص چیزوں سے خارج اور خاص کا انتخاب کرتا ہے۔مختصراً اس سے کوئی کام آزادانہ تعدادِ اشاعت، آزادانہ ترغیب دہی، آزادانہ تدوین، دوبارہ اجزائے ترکیبی میں کھولنا اور فکشن کی ازسرِنو تدوین میں مانع ہوتا ہے۔حقیقت میں ہم مصنف کو جینیئس کے طور پر پیش کرنے کے عادی ہیں، جو ایک مستقل موجد کی حیثیت رکھتا ہے۔یہ اس لیے ہے کہ ہم اس کے منصب کو یکسر مختلف انداز میں دیکھتے ہیں۔ کوئی کہہ سکتا ہے کہ مصنف، چونکہ ہم اسے اس کے تاریخی منصب سے مختلف روپ میں پیش کرتے ہیں، ایک نظریاتی پیداوار ہے (جب تاریخی منصب کو ایک ایسی شکل میں پیش کیا جاتا ہے، جو اسے

بالکل الٹ دیتا ہے تو ہمیں نظریاتی حاصل ضرب حاصل ہوتا ہے) اس طرح مصنف ایک نظریاتی شکل میں سامنے آتا ہے، جس سے ہمیں معانی کے پھیلاؤ کے انداز کا اندیشہ ہوتا ہے۔

یہ کہتے ہوئے مجھے محسوس ہوتا ہے کہ میں ایک ایسی تہذیب کے خدوخال دیکھ رہا ہوں، جس میں فکشن کو مصنف کی ذات سے محدود نہیں کیا جا سکتا۔ یہ خالصتاً رومانویت ہوگی اگر میں کسی ایسی تہذیب وتمدن کا خواب دیکھوں، جس میں انسانیت فسانوی اور مطلقاً آزادانہ حالت میں کام کرے، جہاں فکشن ہر ایک کے ہاتھ میں ہو اور کسی خاص کانٹ چھانٹ اور حدود و قیود سے گزرے بغیر پروان چڑھتا رہے۔ اگرچہ انیسویں صدی سے مصنف فکشن کو باقاعدہ کرنے کا منصب ادا کرتا رہا ہے، یہ منصب، ہمارے صنعتی عہد اور بورژوا معاشرے کی خصوصیات، انفرادی اور ذاتی ملکیت اور جو تاریخی تبدیلیاں پیدا ہو رہی ہیں اپنے آئینے میں لیے ہوئے ہے۔ ان حالات میں ایسا نہیں لگتا کہ مصنف کا منصب اپنی ہیئت، پیچیدگی اور اپنے وجود میں مستقل رہتا ہو۔ میرا خیال ہے جیسے ہمارا معاشرہ تبدیل ہوتا رہتا ہے، جس لمحے یہ تبدیلی کے عمل سے گذرتا ہے مصنف کا منصب غائب ہو جائے گا اور اس انداز میں فکشن اور اس سے متعلق متون اپنا کام از سرنو کسی اور مزاج میں شروع کر دیں گے تاہم حدود و قیود کے اندر رہتے ہوئے..... ایسا شخص جو اب مصنف نہیں رہا، جس نے ابھی اس کا تعین کرنا ہے یا شاید اس کا تجربہ کرنا ہے۔

تمام علمی نظریات، چاہے ان کی کچھ بھی حیثیت، ہیئت، قدر و قیمت اور جس قسم کے سلوک کے وہ مستحق ٹھہریں، ایک گمنام خاموش آواز سے فروغ پائیں گے۔ ہم زیادہ دیر تک وہ سوالات نہیں سنیں گے، جو بہت دیر تک بار بار دہرائے جاتے رہے ہیں کہ ''حقیقت میں کون بولا''؟ ''کیا یہ واقعی وہی تھا یا کوئی اور؟''، ''کس قدر حقیقی اور سچائی کے ساتھ''؟ اور اس کی اندر کی دنیا کا کونسا گہرا حصہ اس نے اپنی تحریروں میں عیاں کیا ہے۔؟ اس کے بجائے اب اس قسم کے سوالات جنم لیں گے۔ ''اس بیان کے اب تک ٹھہرنے کا جواز کیا ہے؟'' یہ کہاں استعمال ہوتا رہا ہے؟'' اسے کس طرح کی اشاعت نصیب ہوئی ہے؟'' اور اسے کون اپنے لیے مناسب خیال کرتا ہے؟ اس میں کون کون سی ایسی جگہیں ہیں، جس میں کوئی مضمون آ سکتا ہے؟ ان مختلف مضامین کے مناصب کو کون گرفت میں لے سکتا ہے اور ان تمام سوالوں کے پیچھے ہم مشکل سے ہی کوئی چیز پائیں گے سوائے ایک لاتعلقی کے نمونہ کے: ''اس سے کیا فرق پڑتا ہے کہ کون بول رہا ہے''؟

❀ ❀ ❀

ادب اور سوانح حیات

آسٹن وارن/ رینے ویلک
مترجم: فخر عباس گورایہ

بلاشبہ ادبی تخلیق کا سب سے بڑا سبب اس کا خالق یا مصنف ہوتا ہے۔ لہٰذا مصنف کی شخصیت اور زندگی کے حوالے سے اس کی تخلیق کو سمجھنا ایک قدیم ترین اور بہترین استوار طریقہ ہے۔

سوانح حیات کو اس حوالے سے دیکھا جا سکتا ہے کہ اس کی مدد سے شاعری کی تخلیق پر کیا روشنی پڑتی ہے۔ تاہم اس کے دفاع میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ کسی بڑی شخصیت اور اس کی اخلاقی، عملی اور جذباتی ترقی کا علم ہے لہٰذا سوانح حیات، شاعر کی نفسیات اور شعری عمل کو سمجھنے میں مدد و معاون ہو سکتی ہے۔

ان تین نقطہ ہائے نظر میں فرق کرنا چاہیے۔ ہماری ''ادبی تخلیقی'' کے حوالے سے صرف پہلا نقطہ متعلقہ ہے کہ سوانح حیات سے ادبی تخلیق پر روشنی پڑتی ہے۔ دوسرا نقطۂ نظر جو سوانح حیات کے داخلی مسائل سے متعلق ہے، تخلیق کی بجائے شخصیت کو دلچسپی کا محور بنا دیتا ہے اور تیسرا نقطہ فنی تخلیق کی نفسیات سے متعلق ہے، جو اسے سائنس یا مستقبل کی سائنس بنا دیتا ہے۔

سوانح نگاری ایک قدیم صنف ادب ہے۔ سب سے پہلے تاریخی یا منطقی حوالوں سے یہ تاریخ نویسی کا ایک حصہ ہے۔ سوانح نگاری کسی جاگیردار اور عام آدمی یا ایک معمار اور قانون گو اور اس آدمی کو جس نے معاشرے میں کوئی کردار ادا نہ کیا ہو، کوئی امتیاز نہیں بخشتی۔ کولرج کے مطابق کوئی بھی زندگی چاہے وہ کتنی ہی عامیانہ کیوں نہ ہو۔ اہمیت کی حامل ہوتی ہے۔

سوانح نگار کی نظر میں شاعر (اپنی تخلیق سے) ایک بالکل مختلف انسان ہے، جس کی اخلاقی، ذہنی، خارجی اور جذباتی ترقی کو نئے سرے سے دیکھا جا سکتا ہے اور معاشرے کے عطا کردہ پیمانے سے ماپا جا سکتا ہے۔ اس کی تخلیقات کو محض طباعت کا واقعہ کہا جا سکتا ہے، جس طرح کسی بھی متحرک شخص کی زندگی میں واقعات رونما ہوتے ہیں۔ اگر اس طرح دیکھا جائے تو سوانح نگار کے مسائل ایک مؤرخ کے مسائل بن جاتے ہیں۔ اس اپنی تحریر کو بیان کرنے کے لیے،

شہادتوں، یادداشتوں اور خودنوشت سوانح کے بیانات کا سہارا لینا ہوگا اور شہادتوں کی سچائی کا سوال بھی پیدا ہوسکتا ہے۔

سوانح نگار کو لکھتے ہوئے، واقعات کے حوالے سے، وقت، انتخاب اور صداقت کا خیال رکھنا پڑتا ہے۔ بطور ایک صنف، سوانح نگاری پہ جتنا بھی کام ہوا ہے اس میں اسی طرح کے سوالات اٹھائے گئے ہیں جن کی نوعیت کسی بھی طرح ادبی نہیں۔

سوانح نگاری پہ اٹھائے گئے دو سوالات اہمیت کے حامل ہیں۔ سوانح نگار اپنے مقصد کے لیے تحریروں کی شہادت کو کام میں لانے میں کس حد تک حق بجانب ہے؟ اور ادبی سوانح نگاری کے نتائج تخلیق کو سمجھنے میں کس حد تک اہم ہیں۔

ان دونوں سوالوں کا عموماً ایک عامیانہ سا جواب دیا جاتا ہے۔ پہلے سوال کے جواب میں عملی طور پر خصوصاً وہ سوانح نگار جو شعرا میں دلچسپی رکھتے ہیں، کہتے ہیں کہ شعرا کے ذریعے کئی شواہد مل جاتے ہیں، جو سوانح نگاری کے لیے معاون ثابت ہو سکتے ہیں اور جو عموماً بڑی مؤرخ شخصیات کے ہاں ناپید ہوتے ہیں، مگر کیا یہ رجائیت صحیح ہے؟

ہمیں انسانی تاریخ کو دو ادوار میں تقسیم کرنا چاہیے تاکہ ان دو سوالات کا جواب پا سکیں۔ قدیم ادب کے حوالے سے ہمارے پاس کوئی ذاتی تحریری مواد نہیں جسے سوانح نگاری کے لیے کام میں لایا جا سکے۔ ادبیات کے علاوہ ہمارے پاس صرف عوامی دستاویزات، مثلاً تاریخ پیدائش کا احوال، نکاح نامہ، عدالتی دعوے وغیرہ ہیں۔ مثال کے طور پر ہم شیکسپیئر کی ذاتی زندگی کے بارے میں کم ہی جانتے ہیں یعنی اس کی معاشی حالت کے بارے میں تھوڑا بہت ضرور جانتے ہیں، مگر ہمارے پاس، خطوط، روزنامچے یا یادداشت کی شکل میں کچھ نہیں ہے صرف چند تحریری واقعات ہیں جن کی صداقت مشکوک ہے۔ شیکسپیئر کی ذاتی زندگی کو جاننے کی تمام تر کوششوں کے باوجود ادب کے حوالے سے خاطر خواہ سودمند نتائج حاصل نہ کیے جا سکے۔ یہ زیادہ تر واقعات کی ترتیب، اس کے معاشرتی مقام اور اس کی ذاتی وابستگیوں پر مبنی ہے اور وہ جنہوں نے شیکسپیئر کی اخلاقی یا جذباتی زندگی کے حوالے سے اُس کی سوانح لکھنے کی کوشش کی، ایک بے وقعت سے زیادہ کچھ حاصل نہ کر سکے۔ جیسا کہ کیرولائن سپرجیون (Caroline Spurgeon) نے شیکسپیئر کے تخیل کو سمجھنے کی کوشش کی ہے اور اگر بغیر سوچے سمجھے اس کے ڈراموں اور نظموں کے ذریعے سوانح لکھنے کی کوشش کی ہے تو وہ محض ایک رومانوی داستان بن کے رہ گئی ہے، ایسی جیسی جارج

برینڈلیس یا فرینک ہیرس کی ہے۔

ان کوششوں کے پیچھے تمام مفروضات غلط ہیں۔ ادبی تخلیق بالخصوص ڈراموں میں دیئے گئے فقرات کی مدد سے سوانح تشکیل دینا قطعی غیر موزوں ہے۔ ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ المیہ لکھتے وقت شیکسپیئر افسردہ تھا اس بات کی کوئی حیثیت نہیں کہ المیہ لکھتے وقت مصنف کو افسردہ اور مزاح لکھتے وقت خوش ہونا چاہیے۔ شیکسپیئر کی افسردگی کے بارے میں ہمیں کوئی ثبوت نہیں ملتا۔ زندگی کے بارے میں ٹائمن یا میکبتھ کے نظریات کے حوالے سے شیکسپیئر کو ذمہ دار نہیں ٹھہرایا جا سکتا۔ بالکل اسی طرح جس طرح اسے ڈال ٹیئر شیٹ یا ایاگو کے نظریات کا قائل نہیں کیا جا سکتا ہے۔ ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ پراسپیرو، شیکسپیئر کی طرح بولتا ہے۔ ہیرو کے خیالات، نظریات یا آوازوں کو ہم مصنف سے منسوب نہیں کر سکتے۔ یہ بات نہ صرف ڈرامے کے کردار کے بارے میں کہی جا سکتی ہے بلکہ غنائی نظموں میں ''میں'' کے لفظ کے بارے میں بھی کہی جا سکتی ہے۔ مصنف کی نجی زندگی اور اس کی تخلیق کے مابین سیدھا سادا عمل ردِعمل کا رشتہ نہیں ہے۔

سوانح نگاری سے وابستہ افراد یقیناً ان باتوں کی تردید کریں گے، غالباً وہ یہی کہیں گے کہ اب شیکسپیئر کا زمانہ نہیں رہا، اب بہت سے شعرا کے سوانحی خاکے مل جاتے ہیں کیونکہ وہ اپنے بارے میں محتاط ہو گئے ہیں اور آنے والی نسلوں کی نظروں میں جینا چاہتے ہیں۔ جیسے ملٹن، پوپ، گوئٹے، ورڈزورتھ اور بائرن وغیرہ۔ انہوں نے کافی خودنوشت خاکے چھوڑے ہیں جنہوں نے عوام کی توجہ اپنی جانب مبذول کرائی۔ سوانحی طریقے سے یہ آسانی پیدا ہو گئی ہے کہ اب ہم شعرا کے کام اور ان کی زندگی کا موازنہ کر سکتے ہیں۔ خصوصاً رومانوی شعرا کے لیے یہ بات زیادہ صحیح ہے کہ وہ اپنے بارے میں اور اپنے اندرونی احساسات کے بارے میں لکھتے ہیں۔ بلکہ بائرن کی طرح اپنی قلبی واردات کا مکمل اظہار کرتے ہیں۔ یہ شعرا نہ صرف اپنے ذاتی خطوط، روزنامچوں اور سوانحی خاکوں کے بارے میں لکھتے ہیں بلکہ باضابطہ گفتگو میں بھی اس کا اظہار کرتے ہیں۔ ورڈزورتھ کی پرلوڈ اعلانیہ طور پر اس کی سوانح حیات ہے۔ شاعر کی شخصیت کے حوالے سے اس کی شاعری کی تعبیر کرتے وقت ان خودنوشت بیانات کو اہمیت نہ دینا بڑا مشکل معلوم ہوتا ہے جسے شعرا گوئٹے کے بقول، اعترافات کا مجموعہ خیال کرتے ہیں۔

ہمیں دو طرح کے شعرا میں واضح فرق کرنا چاہیے۔ ایک وہ جو معروضی خیالات کے حامل ہیں اور دوسرے جو موضوعی خیالات کے حامل ہیں۔ ایک وہ مثلاً کیٹس اور ایلیٹ جو شاعری

کی منفی قابلیت پہ زور دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ فاش گوئی شاعر یا ادیب کی شخصیت کے لیے مضر ہے اور دوسرے شعرا اس کے برعکس شاعر کی شخصیت، اس کے ذاتی عکس اور اظہارِ جذبات کو اہمیت دیتے ہیں۔ عام طور پر ادبی تاریخ میں ہم اولذکر سے ہی واقف ہیں جن کے کام میں ذاتی احساسات ناپید ہیں تاہم جمالیات ان کے کام میں بدرجہ اتم موجود ہے۔ اٹالین ناول، عشقیہ داستانیں، نشاۃ ثانیہ کی سانیٹ اور لوک شاعری اس کی چند مثالیں ہیں، مگر موضوعی شعرا کے حوالے سے بھی ان کے خودنوشت بیانات اور ادبی نظریات کے درمیان کوئی فرق نہیں کیا جاتا۔ ایک ادبی کام کی اپنی الگ حیثیت ہے، جس کا حقیقت سے زیادہ علاقہ نہیں ہوتا اور جو یادداشتوں، روزنامچوں اور خطوط سے مختلف شے ہے۔ سوانح حیات کی مدد سے ادبی کام کو سمجھنے سے ساری توجہ ذاتی کوائف یا شخصی حالات پر مرکوز ہو جاتی ہے اور مروّجہ تنقیدی اصول سے متصادم ہو سکتی ہے۔ مثلاً برینڈس، میکبتھ کو اتنی اہمیت نہیں دیتا، کیونکہ اس میں شیکسپیئر کی شخصیت سے مماثلت نہیں پائی جاتی اور یہی بات کنگمل، آرنلڈ کی ''رستم اور سہراب'' کے بارے میں کہتا ہے۔ یہاں تک کہ اگر کسی تخلیق میں سوانحی واقعات آ بھی جائیں تو ان میں اس حد تک ردوبدل ہوتا ہے کہ وہ اپنی اصلی حالت میں قائم نہیں رہتے۔ ان کے معنی، ذاتی نہیں رہتے بلکہ وہ انسانی مسائل بن کر ادبی تخلیق کا حصہ بن جاتے ہیں۔ رارمین فارنندز (Rarman Farnandez) یہی بات بڑے مؤثر انداز میں سٹینڈھل کے بارے میں کہتا ہے۔ جی۔ ڈبلیو مائر نے یہ دکھایا ہے کہ کس طرح ورڈزورتھ کا سوانحی نوعیت کا کام پرلوڈ جو بیان کرتا نظر آتا ہے وہ اس کی حقیقی زندگی سے مختلف ہے۔

یہ پورا نظریہ کہ فن صرف اظہارِ ذات ہے، صرف ذاتی احساسات اور تجربات کا نام ہے، بالکل غلط ہے۔ اور اگر ادبی کام اور ذاتی زندگی میں کوئی مماثلت پائی بھی جائے تب بھی تخلیق کو زندگی کی نقل نہیں کہا جا سکتا۔

سوانحی طریقہ کار کے پیرو یہ بھول جاتے ہیں کہ فن صرف ذاتی تجربے کی تجسیم نہیں بلکہ یہ ڈرامہ، ناول اور نظم ہے، یا پھر ادبی روایات کی دی ہوئی کوئی اور چیز ہے۔ سوانحی طریقے سے ادبی عمل کے پرکھنے کو صحیح نہیں کہا جا سکتا کیونکہ اس طرح تنقیدی روایات کی بجائے کسی فرد کی نجی زندگی کے حوالے سے اس کے کام کو سمجھنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ سوانحی اصول سادہ سے نفسیاتی مسائل سے بھی دور لے جاتا ہے۔ ایک ادب پارہ کسی بھی فنکار کا خواب ہو سکتا ہے نہ کہ اس کی نجی زندگی کا عکس یا یہ صرف ایک نقاب ہو سکتا ہے، جس کے پیچھے فنکار کی اصل زندگی چھپی ہو یا ایک ایسی دنیا

یوکی لاشعور بھی ہوسکتا ہے، جس سے فنکار فرار ہونا چاہتا ہے۔

مزید برآں ہمیں یہ نہ بھولنا چاہیے کہ ذاتی تجربہ ایک فن پارے میں ذرا مختلف صورت میں آسکتا ہے اور اسے ادب میں استعمال کے حوالے سے مختلف زاویے سے پیش کیا جاسکتا ہے لہٰذا اس طرح اصل تجربہ فنی تقاضوں کے مطابق جزوی طور پر تبدیل ہوسکتا ہے۔

الغرض ہم یہی کہیں گے کہ سوانحی حوالوں کے مطابق تخلیق کو سمجھنے کے بارے میں احتیاط برتنی چاہیے۔ کیونکہ آخرکار کوئی ادبی کام سوانحی کوائف نہیں۔ ہمیں گلیڈ اُس آئی ویڈے کی Life of Traberne کے بارے میں سنجیدگی سے غور کرنا چاہیے، جس کے مطابق اس کی نظموں کا ہر بیان ایک سوانحی سچ ہے اور گوئٹے پر لکھی گئی بہت سی کتابوں کے بارے میں جن میں جین آرٔ اور ولیٹے سے پورے کے پورے اقتباسات نقل کر دیئے گئے ہیں۔ ورجنیا مور کی The life and Eager leath of Emily Bronte کے مطابق ایملی برونٹے کو ضرور "Heatchdiff" کے جذبے کا تجربہ رہا ہوگا، کچھ اور بھی ہیں، جو کہتے ہیں کہ ودرنگ ہائٹس کسی عورت کی تخلیق نہیں ہو سکتی اور یقیناً ایملی کا بھائی پیٹرک اس کا اصل مصنف ہے۔ اسی طرح کی باتوں سے لوگ یہ کہنے لگے کہ شیکسپیئر نے اٹلی کی زیارت ضرور کی ہوگی۔ وہ قانون گو ضرور رہا ہوگا، سپاہی، استاد اور کسان بھی ضرور رہا ہوگا۔ ایلن ٹیری ان بیانات کا بڑا زبردست جواب دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ اس طرح سے تو شیکسپیئر کو ایک عورت بھی ہونا چاہیے۔

مگر یہ تمام تر بے وقوفانہ مثالیں ادب سے شخصیت کے مسائل کو نکال نہیں سکتیں۔ جب ہم دانتے، گوئٹے، یا ٹالسٹائی کو پڑھتے ہیں تو ان کی تخلیقات کے پیچھے ایک شخصیت کا عکس نظر آتا ہے۔ کسی بھی مصنف کی تحریروں کے درمیان ایک مماثلت پائی جاتی ہے۔ یہ سوال کیا جاسکتا ہے کہ کیا یہ بہتر نہیں ہوگا کہ عملی آدمی اور ادبی کام کو جسے علامتی طور پر ذاتی کہا جارہا ہے ایک واضح فرق عطا کیا جائے۔ ملٹن اور کیٹ کا اپنا امتیاز ہے اور اپنی خاصیت ہے، جو ان کے کام میں نظر آتی ہے جسے ہم (Miltonic) یا (Keatsian) کہہ سکتے ہیں، مگر اس امتیاز اور خاصیت کو صرف ادبی تخلیق میں ہی پایا جاسکتا ہے نہ کہ ان کی زندگی کے حوالے سے ہیں۔ ہم جانتے ہیں کہ ورجلیا Virgilia اور شیکسپیئر Shakespeare کیا ہیں حالانکہ ہمارے پاس ان کی زندگیوں کے بارے میں کوئی ٹھوس ثبوت نہیں۔ شاعر کا کام ایک نقاب ہوسکتا ہے۔ یا ڈرامائی تشکیل ہوسکتی ہے، مگر یہ ڈرامائی تشکیل اس کے اپنے تجربات اور اس کی اپنی زندگی کی ہے۔ اگر اس نقطۂ نظر سے

دیکھا جائے تو سوانحی حالات کا علم مفید ثابت ہوسکتا ہے۔ بلاشبہ اس کی اپنی تنقیدی حیثیت ہے، جو شاعری میں مصنف کے ابہام کو سمجھنے میں مددگار ثابت ہوسکتی ہے۔ سوانحی طریقے سے ہم ادبی تاریخ کے سفر کے بارے میں جان سکتے ہیں۔ اس کی نشوونما، بلوغت اور کسی مصنف کے فن کے ممکنہ زوال کے بارے میں جان سکتے ہیں۔

سوانح حیات سے ہمیں چند دیگر جوابات بھی مل جاتے ہیں۔ مثلاً شاعر کی تعلیم کے بارے میں، دیگر ادباء سے اس کی ذاتی وابستگیوں، اس کے سفر اور مختلف شہروں میں اس کے قیام کے بارے میں جان سکتے ہیں۔ یہ تمام باتیں ادبی تاریخ پر خواطر خواہ روشنی ڈالتی ہیں کہ شاعر کن روایات میں رہا، کس شے سے اثر قبول کیا اور موضوعات کہاں سے اخذ کیے۔

سوانحی شہادتوں کی اہمیت ..... مگر اسے ایک بڑی تنقیدی حیثیت دینا خطرناک بات ہوگی۔ کوئی بھی سوانحی شہادت تنقیدی تبصرے تو نہیں بدل سکتی۔ یہ مروّجہ معیار جسے ''خلوص'' کا نام دیا جاتا ہے اگر ادب کو مصنف کے تجربات واحساسات کے مطابق سوانحی حقائق کی کسوٹی پر پرکھتے ہیں تو سراسر غلط ہیں۔

کیونکہ یہ بیرونی شواہد ہیں۔ ادبی تجزیے اور خلوص کے درمیان کوئی رشتہ نہیں۔ حزینہ، عشقیہ شاعری کے مجموعے جو نوکروں کی تخلیق ہیں اور خشک مذہبی شاعری جس سے کتب خانے بھرے رہتے ہیں اس بات کا بڑا اچھا ثبوت ہیں۔ بائرن (Byron) کی (Fare thee well) کو نہ برا اور نہ اچھا ہی کہا جا سکتا ہے کیونکہ اس میں شاعر کی اس کی بیوی سے حقیقی تعلق کو ڈرامائی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ (Nor is it a pity) کی بھی یہی صورت ہے کہ پال ایلمے مور (Paul Elme More) کے بقول اس میں وہ آنسو ہمیں کہیں نظر نہیں آتے، جو تھوماس (Thomas) کی میمورندہ (Memoranda) کے مطابق اس پر گرے تھے۔ وجود نظم کا باقی ہے، بہے یا ان بہے آنسوؤں اور ذاتی جذبات کا وجود باقی نہیں رہا، انہیں دوبارہ نہیں لایا جا سکتا ہے اور نہ اس کی ضرورت ہی ہے۔

❀❀❀

حبشی فنکار اور نسلی پہاڑ

لینگسٹن ہیوز

مترجم: محمد عدنان اکبر

ایک ابھرتے ہوئے جواں حبشی شاعر نے ایک مرتبہ مجھے کہا ''میں شاعر بننا چاہتا ہوں، مگر حبشی شاعر نہیں'' مطلب میرا خیال ہے ''میں ایک سفید فام شاعر کی طرح لکھنا چاہتا ہوں'' نیم شعوری مطلب ''میں سفید فام شاعر بننا چاہتا ہوں'' اس کے پیچھے مفہوم ''میں سفید فام بننا چاہتا ہوں'' اور مجھے اس جواں آدمی کے کہے پر افسوس ہوا کیونکہ عظیم شاعر اپنے آپ سے خوفزدہ نہیں ہوتا اور مجھے شک گزرا کہ کیا یہ لڑکا کبھی عظیم شاعر بن پائے گا اپنی نسل سے روحانی طور پر بھاگنے کی خواہش کے ساتھ۔ لیکن یہ وہ پہاڑ ہے، جو امریکہ میں حقیقی حبشی فن کے درمیان کھڑا ہے۔ نسل کے اندر سفید فامی کی یہ خواہش، نسلی فردیتوں کو معیاری امریکی قالب میں ڈھالنے اور زیادہ امریکی اور کم سے کم حبشی ہونے کی خواہش ہے لیکن آئیں اس جواں شاعر کے نزدیکی پس منظر پر نگاہ کرتے ہیں۔ اس کا خاندان جیسا کہ میرا خیال ہے حبشی متوسط طبقہ کہلاتا ہوگا: وہ لوگ امیر تو کسی طرح نہیں لیکن غیر آرام دہ یا بھوکے نہیں رہتے۔ خود پسند، قناعت پسند، معزز لوگ اور عیسائی گرجے کے رکن ہوتے ہیں۔ باپ ہر صبح کام پر جاتا ہے۔ وہ ایک بڑے سفید فام کے کلب پر داروغہ ہے۔ ماں بسا اوقات ذوق کی تسکین کے لیے سلائی یا امیر خاندانوں کی قصبہ میں ہونے والی محفلوں کی دیکھ بھال کر لیتی ہے۔ بچے مخلوط سکول میں جاتے ہیں۔ وہ سفید فاموں کے اخبار اور رسائل پڑھتے ہیں اور ماں اکثر کہتی ہے ''حبشیوں کی طرح مت بنو'' جب بچے برا کرتے ہیں۔ دیکھو ایک سفید فام کتنا عمدہ کام کرتا ہے'' اور باپ کی طرف زیادہ تر یہ فقرہ بولا جاتا ہے۔ اور اس طرح لفظ سفید لاشعوری طور پر تمام نیکیوں کی علامت بن جاتا ہے۔ یہ بچوں کی خوبصورتی، اخلاقیات اور معاشیات کو قابو میں رکھتا ہے۔ ''میں سفید فام بننا چاہتا ہوں'' کی سرگوشی خاموشی سے ان کے دماغ میں گھس جاتی ہے۔ اس جواں شاعر کا گھر بھی میرے خیال میں ایک متوسط طبقے کے اچھے مثالی گھر کی طرح ہوگا۔ کوئی بھی فوراً سمجھ سکتا ہے کہ کتنا مشکل ہوگا کہ ایک فنکار جو ایسے گھر میں پیدا ہوا ہو وہ اپنے لوگوں کی خوبصورتی کو کیا بیان کر سکے گا۔ اسے سکھایا ہی نہیں گیا کہ

خوبصورتی کو دیکھ سکے۔ اسے تو اس کو نہ دیکھنا سکھایا گیا ہے۔ یا اگر وہ دیکھے تو وہ اس سے شرمندہ ہوگا جب وہ مغربی طرز پر نہیں ہوگا۔

نسلی ثقافت کو بلند درجہ وضع دار حبشی کا گھر اس سے بہتر نہیں پیش کر سکتا کم ثقافتی یا کم پیسے والے گھر میں شاید سفید فاموں کی زیادہ نقالی ہوگی باپ شاید ڈاکٹر، وکیل، زمیندار یا سیاسی ہے۔ ماں شاید سماجی کارکن یا استانی۔ یا کچھ نہیں کرتی اور نوکرانی رکھی ہوئی ہے۔ باپ زیادہ تر کالے ہیں لیکن عام طور پر خوش شکل عورت سے شادی کرتا ہے، جو اسے بہت زیادہ کوشش کے بعد مل پاتی ہے۔ خاندان ایک فیشن پرست گرجا گھر میں جاتا ہے، جہاں چند حقیقی رنگدار چہرے پائے جا سکتے ہیں اور وہ بذات خود ایک رنگ کی لکیر کھینچ لیتے ہیں۔ جنوب میں وہ سفید فام اساتذہ اور سفید فام فلموں کی طرف جاتے ہیں اور شمال میں سفید فام لوگوں کی طرح ان کے پاس کم از کم دو گاڑیاں اور ایک گھر ہوتا ہے۔ ناروی آداب، ناروی چہرے، ناروی بال، ناروی فن (اگر ہے تو) اور ایک جنت۔ بلاشبہ ایک بہت بڑی چٹان پرنسل پرست فنکار کو چڑھنا پڑے گا اگر وہ خود کو اور اپنے لوگوں کو دریافت کرنا چاہتا ہے۔

لیکن پھر وہاں ادنیٰ لوگ بھی ہیں، نام نہاد عام عناصر اور وہ اکثریت میں ہیں۔ اللہ کی تعریف ہو۔ وہ لوگ جو ہفتہ کی رات کو تھوڑی سی شراب پیتے ہیں۔ نہ ہی اپنے لیے بہت زیادہ اہم ہیں نہ ہی معاشرے کے لیے نہ ہی بہت سیر ہیں نہ ہی اتنے پڑھے لکھے کہ سست دنیا کو چلتا دیکھ سکیں۔ وہ واشنگٹن میں ساتویں گلی میں یا شکاگو کی گلی میں رہتے ہیں اور انہیں بالکل پرواہ نہیں کہ وہ سفید فام کی طرح یا کسی اور کی طرح ہیں ان کی خوشی مستی کے عالم میں ہوتی ہے۔ ان کا مذہب بلند آواز سے محوِ پرواز ہے۔ کام تھوڑا آج اور باقی کل کے لیے رکھتے ہیں اور تھوڑا کھیلتے ہیں تھوڑا گاتے ہیں۔ آؤ ناچیں! یہ عام لوگ روحانیت سے خوفزدہ نہیں ہیں اور کافی عرصہ ذہنی ہم آہنگی کے ساتھ رہے ہیں۔ جاز (Jazz) ان کا بچہ ہے۔ وہ کثیر رنگی، امتیازی مواد کسی بھی فنکار کو مہیا کرتے ہیں کیونکہ انہوں نے امریکی معیار میں اپنی انفرادیت کو قائم رکھا ہوا ہے۔ شاید یہ عام لوگ دنیا کو اپنا حقیقی عظیم حبشی فنکار دیں گے، جو اپنی ذات کے خوف میں مبتلا نہ ہوگا۔ جب کہ بہتر درجہ حبشی فنکار کو بتائیں گے کہ کیا کرنا ہے۔ لوگ اسے اکیلا رہنے دیں گے جب وہ آئے گا اور وہ اس پر شرمندہ نہ ہونگے اگر انہیں پتا ہوگا کہ وہ وجود رکھتا ہے اور اپنی خوبصورتی کو بغیر کسی سوال کے قبول کر لیں گے۔

جدید المیہ

ہینرک ابسن

مترجم: محمد عدنان اکبر

یہاں دو طرح کے روحانی قوانین ہیں۔ دو طرح کے ضمیر، ایک مرد میں اور دوسرا قطعی مختلف عورتوں میں ہے۔ وہ ایک دوسرے کو سمجھ نہیں پاتے، بلکہ عملی زندگی میں عورت مرد کے قانون سے پرکھی جاتی ہے جیسا کہ وہ عورت نہیں بلکہ مرد ہے۔ عورت کا کردار کھیل میں بغیر کسی نقطۂ نظر کے ختم ہو جاتا ہے کہ کیا ٹھیک ہے کیا غلط؟ ایک طرف فطری جذبات تو دوسری طرف مختار کل پر یقین نے اسے مکمل طور پر الجھا کر رکھ دیا ہے۔

ایک عورت موجودہ دور کے معاشرے میں بذات خود نہیں ہو سکتی، جو ایک مکمل طور پر مردانہ معاشرہ ہے، جس کے قوانین مردوں نے بنائے ہیں اور جس کا عدالتی نظام زنانہ معاملات کو مردانہ نقطۂ نظر سے پرکھتا ہے۔

اس نے خود کو دھوکہ دے رکھا ہے اور اسے اس پر فخر ہے۔ کیونکہ ایسا اس نے خاوند کی محبت میں اور اس کی جان بچانے کے لیے کیا ہے لیکن یہ خاوند اپنی روزمرہ کی عزت کے دھونس میں قانون کی طرف ہے اور سوال کو مردانہ نقطۂ نظر سے دیکھتا ہے۔ روحانی تضاد ہے، اس کا اخلاقی حقوق اور اپنے بچوں کو پالنے کی قابلیت پر سے اعتماد اٹھ گیا ہے اور مختارِ کل پر یقین کی وجہ سے دباؤ اور الجھاؤ کا شکار ہے، تلخی ہے۔ ایک ماں جدید معاشرے میں ان حشرات کی مانند ہے، جو چلے جاتے ہیں اور مر جاتے ہیں۔ جب انہوں نے نسل کی بڑھوتری کا فریضہ سرانجام دے لیا ہوتا ہے تو زندگی، گھر، خاوند، بچوں اور خاندان کی محبت کبھی کبھار اس کے خیالات میں انتشار پیدا کرتی ہے، اچانک پریشانی اور خوف واپس آجاتا ہے اسے یہ تمام اکیلے برداشت کرنا ہوگا، اٹل اور ناگزیر تباہی قریب آ رہی ہے۔ مایوسی، تضاد اور تباہی۔

❁❁❁

فن اور مسیحا انتظاری

ڈاکٹر علی شریعتی

مترجم: ڈاکٹر سعادت سعید

آپ محسوس کر سکتے ہیں کہ فن خواہ وہ کوئی ہیئت ہی کیوں نہ اختیار کر لے ایک پیچیدہ معاملہ ہے کہ جس کے بارے میں گفتگو مناسب مہارت کا تقاضا کرتی ہے اور یہ کہ اگر کوئی اس کے بارے میں رائے دینے کی کوشش کرتا ہے تو اسے خود بھی لازمی طور پر فنکار ہونا چاہیے۔ آپ اور میں دونوں اس بات پر متفق ہیں۔ اگر چہ میں اپنے آپ کو اس قابل نہیں پاتا لیکن دوسری طرف فن کے بارے میں میرے الفاظ اس نوع کے نہیں ہیں کہ جو فنی زمانہ عمومی افراد کے ہیں۔ وہ ان خیالات اور موضوعات پر ہونے والی ان دیگر بحثوں سے مختلف ہیں جن میں کوئی اپنی مہارت کے مخصوص شعبے سے نبرد آزما ہوتا ہے۔ ہمارے معاشرے میں کچھ علوم بہت مظلوم ہیں۔ مظلوم اس حوالے سے کہ وہ کوئی مخصوص وارث نہیں رکھتے۔ وہ لاوارث اس لیے ہیں کہ واضح طور پر تشریح کے قابل اصولوں اور حدوں کے مجموعے سے عاری ہیں۔ فن کے بارے میں میرے الفاظ کسی بھی قیمت پر اس نوع کے نہیں ہو سکتے۔ میں یہاں فن کے موضوع پر ایک ماہر کی حیثیت سے نہیں ایک ایسے شخص کی مانند گفتگو کر رہا ہوں، جو فن کے بارے میں معلومات سے دلچسپی رکھتا ہے۔ میرے الفاظ میرے ذاتی نقطۂ نظر کی عکاسی کریں گے۔ وہ بیک وقت مخصوص رخ بھی رکھتے ہیں اور ساتھ ہی اس پہلو کے بھی حامل ہیں، جو خاصا عمومی اور انسانیت کا عکاس ہے۔ اس اعتبار سے یہ ان چند علوم کے برعکس ہے کہ جو خصوصی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں اور گیرائی کے حامل ہو جاتے ہیں۔ یوں دوسروں کو یہ اجازت نہیں ہوتی کہ وہ ان کے بارے میں اپنی رائے کا اظہار کر سکیں۔ یہ فزکس، کیمسٹری اور ریاضی وغیرہ کے ضمن میں درست ہے۔ لیکن فن تمام لوگوں سے مخاطب ہو سکتا ہے۔ ساتھ ہی یہ کسی تکنیک اور صناعی کا متقاضی بھی ہے تاہم وہ ان سے کہیں زیادہ وسیع ہے۔ ایک خاص حد تک اس کا علم، مطالعے کا متقاضی ہے، مخصوص ریاضت کا طالب ہے۔ لیکن میں یہاں ایک ایسے شخص کی مانند گفتگو کر رہا ہوں جسے معاصر زمانے کے فن نے متوجہ کیا ہے۔ یوں میں اس موضوع پر کہ فن ایسا کیوں ہے جیسا کہ وہ ہے؟ تنقیدی تجزیے سے کام لیتے ہوئے اپنے خیالات

کا اظہار کروں گا۔

آغاز ہی میں ہم فن کا مسئلہ اس لیے زیر بحث لا رہے ہیں کیوں کہ ہم مشرقی ہیں۔ ہمارے عوام کا ایک حصہ انسانیت کے چند عظیم تمدنوں سے متعلق ہے۔ آج تمام افریقی اور ایشیائی اقوام جن نعروں کو اپنا رہی ہیں وہ یہ ہیں ''ہمیں اپنے پیروں پر کھڑا ہونا ہوگا۔ ہمیں اپنے لیے اپنے حقیقی تہذیبی وسائل سے غذا مہیا کرنا ہوگی۔ ہمیں اپنی جانب لوٹنا ہوگا۔ ہمیں اپنی حواس باختگی کی حالت سے نجات پانا ہوگی کہ ہم ریسور بن مغربی تہذیبی اقدار اور نمونوں میں غرق ہو چکے ہیں۔'' یہ صرف نقطہ آغاز ہے۔ بعض لوگ یہ خیال کرتے ہیں کہ ہمارے لیے اس نقطے کی آگہی ہی کافی ہے کہ ہمیں اپنی حقیقی ذاتوں اور اپنے اصلی کردار کی بازیافت کرنی چاہیے۔ نہیں یہ کافی نہیں ہے یہ تو صرف ہمارا نعرہ اور ہمارے سفر کا نقطہ آغاز ہے۔

ہمیں فوری طور پر اس سوال کا جواب دینا ہوگا۔ ذات کیا ہے؟ اور اپنی تہذیب کی طرف لوٹتے ہوئے جس کا حوالہ دے رہے ہیں اس کی حقیقت کیا ہے؟۔ بدقسمتی سے ایک ایسے معاشرے میں کہ جس کا مقدر طے شدہ، منجمد اور غیر متحرک ہو، معانی کا مقدر بھی ایسا ہی مفلوک الحال ہوگا۔ جب ایک مسئلے یا خیال کو تجویز کیا جاتا ہے تو بسا اوقات مناسب طور پر سمجھے، سنے، جانے اور پہچانے بغیر اسے مزاحمت کا سامنا ہوتا ہے۔ اسے نہ صرف دلیل، علم اور الفاظ کے وسیلے سے بلکہ کئی دوسرے اخلاقی طریقوں اور ذرائع سے بھی رد کیا جاتا ہے۔ اگر کوئی شخص اس سوال سے منہ پھیرنے کی کوشش کرے گا تو وہ اس میں اور زیادہ ڈوبتا چلا جائے گا۔ اگر کوئی مضبوط اعصاب کا حامل ہے اور کسی بھی قیمت پر اس کا مقابلہ اور مزاحمت کرتا ہے تو وہ فیشن کا نمونہ ٹھہرتا ہے۔ جب وہ فیشن کا نمونہ ہو جاتا ہے تو اس درجہ تک پست ہو جاتا ہے کہ اس پر سراپا افسوس بن جانے کے سوا اور کوئی چارہ نہیں رہتا۔

ذات کی طرف لوٹنے کا آئیڈیل اب اس سطح پر آ چکا ہے کہ وہ لوگ جنھوں نے کسی ملک میں بڑی مشکلات سے دوچار ہونے کے بعد پہلے پہل اس کی جانب توجہ دلائی تھی وہ اب اس الزام سے نجات پانے کے لیے کوئی بھی قیمت دینے کے لیے تیار ہیں۔ ذات کی جانب لوٹنے کا معاملہ ان دنوں توہمات، منجمد روایات، مجنونانہ تعصب اور غیر مہذب اور دیسی روایات کے احیا کے برابر کی آ گیا ہے۔ ذات کی طرف لوٹنے کا مطلب ہے اپنے اصلی کردار کی جانب لوٹنا۔ اس سے مراد ہے کہ تہذیب کے تعمیری، عامل اور ترقی پسند پہلوؤں کو اپناتے ہوئے اس روح کے ساتھ

سانس لینا جس نے ماضی میں معاشرے، تمدن اور شہریاتی زندگی کی تخلیق کی۔ اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں ہے کہ ان مسائل کی بازیافت کی جائے کہ جو مرور زماں کے ساتھ، ضروریات کے اعتبار سے معدوم ہو چکے ہیں اور اب سرد اور مردہ معاملہ ہیں۔ اس سے ہرگز یہ بھی مراد نہیں لی جانی چاہیے کہ آغاز ماں کے احساسات، جذبات، خیالات اور معانی کی جستجو کر کے انہیں اپنے جدید عجائب گھروں کی زینت بنالیا جائے۔ ہمیں اپنی ذاتوں کی طرف یوں رجوع کرنا چاہیے کہ جس کا ہمارا قومی اور نسلی کردار حقیقی اور سچے معنوں میں متقاضی ہے۔

نسلی یا خونی رویوں سے مربوط ہوتے ہوئے بھی ہمارا مقصد غیر ملکی اقدار کے حملوں سے آزادی حاصل کرنا ہے۔ اس کے ساتھ ہی فوری اور حقیقی ذمہ داریوں میں سے ایک یہ ہے کہ ہماری قدیم اقدار اور ان تمام عناصر سے کھلی جنگ ہے کہ جو کسی قوم اور اس کی بصیرت کو کمزور اور اندھا کرتے ہیں اور اسے تخلیقیت، جدیدیت، ترقی اور متواتر تبدیلی سے دور رکھتے ہیں۔ ذات کی طرف لوٹنے کا مطلب قدیم اور بوسیدہ خیالات کی طرف لوٹنا نہیں ہے۔ لیکن یہ استفسار اپنی جگہ قائم رہتا ہے کہ وہ کون سی تہذیب ہے جسے ہمیں جاننا چاہیے؟ وہ کون سی تہذیب ہے کہ جس کی تخلیقی اور تعمیری روح سے تأثیر حاصل کر کے لیے ہمیں اس کا احیا کرنا چاہیے؟ ذات کی طرف رجوع کرنا درست، لیکن حقیقی ذات ہے کیا؟ اس سوال کا جواب ایک فوری مسئلے کو سامنے لاتا ہے۔ ہمیں اب یہ سوال کرنے سے محترز رہنا چاہیے کہ کیا ہمیں اپنی ذات کی طرف رجوع کرنا چاہیے یا نہیں؟

ہمیں بس اپنے آپ کو جاننا چاہیے۔ یعنی ہمیں اب سائنسی تحقیق کا آغاز کرنا چاہیے۔ ہمیں اپنے وسائل اور سرچشموں کے بارے میں خواہ وہ انسانی، سائنسی اور تہذیبی ہی کیوں نہ ہوں تازہ ترین نقطۂ نظر اختیار کرنا چاہیے۔ ان میں سے ایک کا تعلق فنون سے ہوگا۔ آتش فشاں کی مانند خوابیدہ ہماری نسل کے دماغوں میں منعکس ہونے والے فیصلے کے برعکس، اپنے فنون، ارادوں اور تشکیلوں میں ہم نہ تو کمزور ہیں اور نہ ہی نادار۔ جب ہم دنیا کے ترقی پسند فن کے اظہاریوں سے نبرد آزما ہوں تو ہمیں قدیم باشندوں کی مانند گم سم رہنے کے رویے کو بالائے طاق رکھنا ہوگا۔ اگر ہم فن کا مطالعہ اس کی تمام جہتوں سمیت کرنا چاہتے ہیں تو ہمیں اپنے آپ کو فن اور فنکاروں کی تاریخ کے تراجم تک محدود نہیں رکھنا چاہیے۔۔۔ مثلاً سب قاموس اس تاریخ کا آغاز یونان سے کرتے ہیں اور خاتمہ فرانس میں۔۔۔ بلکہ ہمیں ایک قاری اور آزاد مورخ کی حیثیت

سے اس کا مطالعہ کرنا چاہیے۔ اگر ہم تمام دنیا، اس کی تاریخ اور اس کے متنوع اطوار کو حوالہ بنائیں تو ہم جان لیں گے کہ ہم فنون کے حوالے سے گہری بنیادوں کے حامل ہیں۔ میں یہ بھی کہوں گا کہ جدید فن جو بیسویں صدی کے اوصاف کا مظہر بھی ہے اور مستقبل کی شعاعوں کا علمبردار بھی ایسا فن ہے، جو اس فنکارانہ سپرٹ تک نئے طریقے سے پہنچنے کی کوشش کر رہا ہے کہ جو مشرقی فن کی اولین بنیاد تھی۔ میں وضاحت کروں گا کہ کیسے؟، دوسرے یہ کہ ماضی کی مانند آرٹ کا تصور اب امرا اور رؤسا کی زندگی کا جزوی یا ثانوی حصہ نہیں رہا۔ اس کے برعکس عصرِ حاضر کی جدید دنیا میں اسے انتہائی سنجیدہ اور ناگزیر مسئلہ تصور کیا جاتا ہے۔ وہ دنیا کو جو اشرافیہ سے مخصوص جگہوں اور امرا کے آرام دہ طرز زندگی کے حوالے سے اپنی حدود پھلانگ چکی تھی۔ اس نے اپنے آپ کو ہجوم میں شامل کرلیا ہے اور عوام میں پھیل گئی ہے۔

ماضی کے مقابلے میں نئے آرٹ کا مختار طبقہ اشراف کا نہیں ہے۔ اب باشعور، حساس اور مخلص دانشور اس کے رہنما ہیں۔ آرٹ اب کوئی خوشگوار اور توجہ ہٹانے والی خواب آور گولی نہیں ہے کہ ہماری زندگیاں مسرور اور آرام دہ رہیں۔ یہ آج کے عصری فلسفوں کا راہنما ہے اور ہمارے معاصر خیالات سے بہت آگے ہے۔ ہمارے لیے یہ ضروری ہے کہ ہم فن کی شناخت کریں اور اس طریقے کا جائزہ لیں جس کی مدد سے اس نے اپنے آپ کو انسانی دنیا تک پھیلا لیا ہے اور یوں اس نے عصر حاضر میں سنجیدہ اور بلند ترین ذمہ داری کی تحصیل کی ہے۔ ہم کسی بھی تاریخ، تہذیب اور علاقے ہی سے متعلق کیوں نہ ہوں، ابھی تک اسی صدی میں رہ رہے ہیں۔ ذات کی طرف رجوع کرنا، اپنے آپ کو جاننا، اپنے آپ کو اپنے ہی ماڈل میں محدود و محصور کرنے کا نام نہیں ہے بلکہ صرف وہی افراد اپنے آپ کو جان سکتے ہیں، جو بیک وقت دوسروں کو بھی جان سکتے ہیں۔

زبان کے بارے میں یہ ایک مانوس کہاوت ہے کہ صرف وہی شخص اپنی زبان جانتا ہے، جو اس کے ساتھ ناگزیر طور پر کسی غیر ملکی زبان کو بھی جانتا ہے۔ صرف وہی شخص اپنی تہذیب، مذہب، نسل اور طبائع اور تاریخ کو جانتا ہے، جو ناگزیر طور پر کسی دوسرے کی تاریخ، مذہب اور زبان کو جانتا ہے۔ یہی وجہ کہ اگر ہمارا مقصد اپنے گمشدہ اور مبدل کردار کی تلاش ہے اور ہم اس کے لیے کوشاں ہیں تو ہمارے لیے ناگزیر ہے کہ اس کے ساتھ ہی ہم مغرب اور معاصر دنیا کی نئی لہروں اور تہذیب کی شناخت سے عہدہ برآ ہوں۔ بے چارے مغرب کو ہر کوئی اس کی برائیوں، کمزوریوں اور لایعنیتوں کے حوالے سے ملزم ٹھہراتا ہے۔ ایسی کون سی غیر ملکی شے ہے کہ جس کی

پیروی ہم نے نہیں کی؟ ہم آج جو کچھ دیکھتے ہیں وہ مغرب کی نقالی کا نتیجہ نہیں ہے۔ بلکہ یہ اس لیے ہے کہ ہم نے مغرب کی تقلید نہیں کی۔ یہ مغرب کو نہ جاننے کے سبب سے ہے۔ اگر ہم مغرب کے شعوری نقال ہوتے تو ہم کسی سطح پر مشرقی نہ رہتے لیکن کم از کم ہم مغرب کی مانند تو ہو پاتے جب کہ موجودہ دور میں ہم کچھ بھی نہیں ہیں۔ جن نکات کی طرف میں نے یہاں اشارہ کیا ہے وہ ان تجویزوں پر مشتمل ہیں، جو میں نے پیرس میں اپنے پانچ خطبوں میں پیش کی تھیں۔ ان خطبوں میں سے ایک میں نے ایرانی قوم کی روح کے موضوع پر تیار کیا تھا اور ایک نبی اکرم ﷺ کے حوالے سے تھا۔ اس کا عنوان تھا محمد صلی اللہ علیہ وسلم کی ازواج مطہرات اور ان کے اسماء۔ یہ کیتھولک کانفرنس کے ردعمل میں تھا، جس نے حضور کی نجی زندگی کو ایک ڈرامے میں پیش کیا تھا۔ ان میں سے ایک اور لیکچر تھا 'آرٹ نجات دہندہ کا منتظر ہے'۔ بعد میں اس لیکچر کا ترجمہ تہران میں ہوا لیکن چند وجوہات کی بنا پر اس میں سے آدھا حصہ چھوڑ دیا گیا اور بقیہ مسترد کر دیا گیا۔ اس کے بعد سے میں نے آرٹ کے بارے میں اپنے نظریات میں بنیادی ترمیمیں کی ہیں۔ میرا نقطۂ نظر اب پہلے سے مختلف ہے۔ اگرچہ بعض نکات اور جائزے وہی ہیں، جو میں نے اس وقت پیش کیے تھے البتہ وہاں کچھ ایسی مثالیں بھی تھیں کہ جو اصل کانفرنس کے سیاق وسباق میں مناسب تھیں۔ انہیں میں نے تبدیل کر دیا ہے۔

جیسا کہ اس خطبے کے عنوان سے معلوم ہوتا ہے کہ میں یہ واضح کرنے کا ارادہ رکھتا ہوں کہ آرٹ مذہب ہے، فوق التجربہ اور مقدس سچائی ہے۔ یہ انسانیت کا نجات دہندہ ہے۔ یہ ایسی ذمہ داری کا حامل ہے، جو اپنے ارادے میں عظیم ہے اور مادیت پسند زندگی سے بلند ہے۔ یہ ایک ایسی ذمہ داری ہے، جو مکمل طور پر انسانی ہے۔ آرٹ اس اعتقاد سے جسے آرٹ کا مذہب بھی کہا جاسکتا ہے دور ہو گیا ہے۔ اسے کسی دشمن نے نہیں بہکایا کیوں کہ کوئی دشمن انحراف کا سبب نہیں ہوتا بلکہ ایک دشمن اپنے دشمن میں زندگی کی لہر دوڑاتا ہے۔ مذہب اور فکر کو کون منقلب کرتا ہے دوست یا وہ دشمن جو معاشرے میں دوست کے روپ میں ظاہر ہوتا ہے۔ تمام مذاہب کی ہیئت تبدیل کر دی گئی ہے اور اسے اندر سے گھن لگا دیا گیا ہے۔ اسلام ہی کا جائزہ لیجیے جب قبیلہ قریش کے لوگ اس کے خلاف صف آرا تھے تو معاشرہ زرخیز، منور، وجد آفریں، طاقت ور اور جذبہ تفاخر سے مزین تھا۔ لیکن جب یہ دشمن مسلمان ہو گیا اور اس نے ایک دوست کا لبادہ اوڑھ لیا تو صورت حال مختلف ہو گئی۔ اس نے مکمل طور پر مخالف راستہ اپنا لیا۔ یہی وجہ ہے کہ ہم کہتے ہیں کہ یہ جنگیں اور تنازعے

نہیں تھے جنہوں نے اسلام، یہودیت، عیسایت وغیرہ کو کمزور کیا کہ وہ صحیح راستہ چھوڑ دیں بلکہ جیسا کہ یسوع کہتے ہیں کہ یہ یہودی پادری تھا، جس نے یہودی اعتقادات کو خراب کیا۔ عیسائیت میں ترمیم پاپائیت نے کی۔ اسلامی اعتقاد کو ہم نے خود اپنے آپ سے دور کیا۔

آرٹ کو افلاطون نے کمزور نہیں کیا تھا کہ جس نے شاعری اور آرٹ کی مخالفت کی۔ اسے نہ تو انہوں نے کمزور کیا جنہوں نے اسے بے کار جانا اور نہ ہی بلاشعور، صاف ذہن کے حامل لوگوں نے کہ جو اس مذہب کی سچائی کو جانتے تھے اور جنہوں نے اس کے مقصد میں ہونے والے انحراف کو پہچانا۔ باشعور لوگ اس امر سے واقف ہیں کہ مذہب کوئی اور چیز تھا اور اب کسی دوسری چیز میں بدل گیا ہے۔ اسے ہمارے عظیم فنکاروں نے بگاڑ دیا ہے۔ وہ اسے آج کے سوقیانہ پن کی سطح تک لے آئے ہیں۔ کہنے کا مطلب ہے جب کوئی مذہب زوال آشنا ہوتا ہے جیسا کہ ہم نے اشارہ کیا تو وہ اپنی حقیقی جہت کے برعکس سمت اختیار کرتا ہے۔ اس کی کایا کلپ ہو جاتی ہے۔ ایسے لوگوں کا گروہ بھی موجود ہے کہ جو اس بات پر یقین رکھتا ہے کہ مذہب کی از خود کایا کلپ ہوگئی ہے۔ لہذا یہ زوال آشنا ہے۔ نیم تعلیم یافتہ دانشوروں کے ایک اور گروہ کے لوگ یہ سوچتے ہیں کہ از خود مذہب ہی کایا کلپ اور زوال ہے۔ وہ انہی بنیادوں پر اس کی مخالفت کرتے ہیں۔

جب ہم اپنی توجہ ان لوگوں پر مرکوز کرتے ہیں، جو مذہب کی حقیقی روح سے واقف ہیں اور اس کا شعور رکھتے ہیں تو ہم اس انقلابی خیال سے معانقہ کرتے ہیں، جو تمام مذاہب میں ظہور پاتا ہے۔ اور وہ ہے 'آخری نجات میں یقین' وہ ظلم اور زوال کو جڑ سے اکھاڑ پھینکے گا اور یہ کہ تمام تر انحرافات کو محو کر دے گا۔ 'موعودہ نجات' یا مسیحائی کا خیال بنیادی طور پر انقلابی ہے۔ یہ ارواح سے اٹھتا ہے اور تمام باطل عادات، رسوم و رواج اور مغالطوں کو باہر پھینک دیتا ہے۔ اور سچے براہ راست راستے کی نشاندہی کرتا ہے۔ یہ آرٹ اور مذہب کو اس کے اصل راستے پر واپس لے آتا ہے۔ آج آرٹ کی دنیا کی حالت ایسی ہوگئی ہے کہ فرائض میں سب سے زیادہ خراب فریضہ اور مقاصد میں سے سب سے زیادہ شر انگیز مقصد اسے سونپا گیا ہے۔

آرٹ کا کردار مکمل طور پر اس کے برعکس ہونا چاہیے۔ اعلیٰ ترین حسن اور سچائی کا ہمیشہ ہی سے غلط اور معکوس استعمال رہا ہے۔ جیسا کہ جلال الدین رومی نے اپنے ایک شعر میں کہا ہے۔ ترجمہ۔ ''اگر بازار میں نقلی سکہ جاری ہے تو جان لے کہ کبھی سونے کا سکہ بھی مبادلے کا وسیلہ تھا''۔ کوئی شخص بھی سادہ جعلی سکہ نہیں بناتا ہمیشہ سونے کا جعلی سکہ بناتا ہے۔ یہ نقالی ہمیں اس حقیقت کی

طرف مائل کرتی ہے کہ انسان مذہب، آرٹ اور فلسفے کے وسیلے سے دھوکا کھا گیا ہے۔ اس حقیقت سے ہمیں معلوم ہو جانا چاہیے کہ شعور خیزی اور انسانوں کی کرداری تشکیل انہی کے ذریعے ہو رہی ہے۔ اور جو کچھ میرے اور میرے دوستوں کے لیے متعلقہ ہے وہ اس دشمن کے لیے غلط استعمال کا جواز بن جاتا ہے، جو ہم سے اختلاف رکھتا ہے۔ کیا جب ایک سچائی کا غلط استعمال کیا جا رہا ہو تو ہمیں اس پر قانع ہو جانا چاہیے یا اس کے برعکس غلط استعمال کے خلاف جنگ کرنی چاہیے؟ دشمن اس ہتھیار سے لیس ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہمیں سچائی کا راستہ اپنانا چاہیے اور اس کی حفاظت کرنی چاہیے اگر ہم اس راستے کو ترک کر دیں گے تو دشمن فاتح ہوں گے اور ہم شکست خوردہ۔

تاریخی اعتبار سے دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ کسی چیز کا غلط استعمال بسا اوقات مذہب کے نام پر کیا گیا اور آج یہ آرٹ کے نام پر ہو رہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہمیں آرٹ کی حقیقی جہت کے بارے میں ضرور جاننا چاہیے اور ایک مرتبہ اگر ہم اسے جان جاتے ہیں تو ہم اسے دوسروں تک پہنچانے کا بندوبست بھی کر سکتے ہیں۔ یہ انتہائی فوری نوعیت کا مسئلہ ہے کیوں کہ بیسویں صدی میں آرٹ ہماری زندگیوں پر محیط ہو چکا ہے۔ میرے طریق فکر میں یہ درست نہیں ہے بلکہ یہ ان کئی مدارج میں سے ایک ہے جن سے گزر کر آرٹ نے بلند مقام پر فائز ہونا ہے۔ آرٹ پر گفتگو کرتے ہوئے ہمیں حسن کو ایک طرف کر دینا چاہیے کیوں کہ سائنسی، فلسفیانہ اور فنی معاملات میں حسن کی سچائی سے زیادہ کوئی اور شے بیک وقت اہم اور مشتبہ نہیں ہے۔ مذہب اور مابعد الطبیعات کے مسئلے کے برعکس حسن کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا اگر چہ جب ہم کسی مخمصے میں پھنستے ہیں تو اسے عموماً نظر انداز کر دیتے ہیں۔ لیکن یہ حقیقت ہے کہ تمام انسان اس سے متاثر ہوتے ہیں اور ہر کوئی اسے پہچانتا ہے۔ اگر اس حوالے سے کوئی اختلاف ہے تو یہ کہ انسانی زندگی میں حسن کی مختلف صورتوں کے بارے میں اسے ایسا ہونا چاہیے جیسا میں دیکھتا ہوں یا اپنے دل میں محسوس کرتا ہوں۔ دوسری طرف ہم اس کا تجزیہ کرنے پر مجبور ہیں اور یہ تجزیہ کافی مشکل ہے۔ تاریخ شاہد ہے کہ لوگوں نے ارسطو کے دور ہی سے جمال کے سائنسی اور فلسفیانہ تجزیے اور اس کے قوانین و حدود کو ترقی دینے کی کوشش کی۔ لیکن یہ تمام کوششیں بے کار ثابت ہوئیں اور ان کو بروئے کار نہ لایا جا سکا۔ حقیقت یہ ہے کہ مختلف النوع خیالات میں سے ہر ایک کے متعدد پیروکار ہوتے ہیں لیکن اس سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ یہ مباحث ابھی تک کوئی مخصوص مقام حاصل نہیں کر سکے۔ یہاں وقت نہیں ہے کہ ہم جمال کے ان مختلف تصورات پر گفتگو کریں، جو مختلف مکاتب فکر میں خیال کے

بطور پیش کیے گئے ہیں لیکن بحث کے دوران جہاں ضروری ہوا میں ان کی مثالیں پیش کروں گا۔

آرٹ اور جمال کی فہم خود انسان کی تفہیم پر منحصر ہے۔ خصوصی طور پر آرٹ کے مسئلہ پر کسی اور چیز کی نشوونما اور ارتقا کے حوالے سے ہونے والی کوششیں پہلے سے کہیں زیادہ مستحکم ہیں لیکن وہ نامکمل ہی رہی ہیں کیونکہ ان میں انسانوں کی مکمل تفہیم نہیں کی گئی جن کا اس تمدن اور تہذیب کے دائرکار میں رہنا ناگزیر ہے۔ ان کی ضروریات کی شناخت نہیں ہوئی اور ان ضروریات کی شناخت انسان کی شناخت پر منحصر ہے۔ کسی بھی شے سے زیادہ آج اسے اس امر کی ضرورت ہے کہ وہ انسان کی تفہیم کرے۔ کیونکہ اس عمومی جمال اس سچائی پر مشتمل ہے، جو معروضی شے اور ہماری روح کے باہمی رشتے سے وجود میں آتی ہے۔ ہم سوچتے ہیں کہ یہ ایک معروضی وتیرہ ہے لیکن چونکہ ہم باطنی طور پر سوچتے ہیں اس لیے ہم فی الحقیقت تمام اشیا کو نیم باطنی اور نیم خارجی انداز سے ہی دیکھتے ہیں۔ چنانچہ جب تک ہم انسانی وجود کے بارے میں گفتگو نہ کرلیں آرٹ اور جمال کے بارے میں کچھ بھی نہیں کہہ سکتے۔

حقیقی انسانی وجود، وجود میں آنے کی حالت میں رہتا ہے۔ جبکہ انسانیت ایک مخصوص اور ممیّز وجود کی حامل ہے جسے اس کی پانچ ہزار سالہ تاریخ کے حوالے سے بیان کیا جاسکتا ہے۔ انسانی وجود کے وجود میں آنے کا عمل نوع انسانی کے وجود میں آنے کے عمل سے مماثل نہیں ہے۔ یہ ایک ایسی حقیقت ہے کہ جو اور قسم کے خصائص کی حامل ہے۔ عالم حواس کی گہرائیوں سے لے کر جدید فلسفوں تک متنوع صوفیانہ، فکری اور مادی تشریحات منظر عام پر آئی ہیں۔ لیکن اس کا صرف یہ مطلب ہے کہ جس حد تک کوئی مخلوق، فطرت، معاشرے یا قبیلے کا حصہ ہے اور جسمانی اور مادی قوانین اور اصولوں کی تابع ہے وہ مرد ہو یا عورت دھیرے دھیرے تنہا ہو جاتی ہے، پھر تنہائی کے احساسات اور آزادی کی تمنا بیدار ہوتی ہے۔ ان احساسات کی بنیاد پر پریشانی اور منہ زوری کا پیدا ہو جانا ناگریز ہے یوں از سر نو اس سے مربوط ہونے کی کوشش کی جاتی ہے جسے اس مرد یا عورت نے خاصی دقت سے چھوڑا یا اس کی لگن محسوس کی تھی۔ یہ عمل متواتر بلندیوں سے ہمکنار ہونے والا ارتقا بنتا ہے کہ جو انتخاب اور کوشش کے وسیلے سے اس ارادے کی صورت اختیار کر لیتا ہے، جو اس شے کا متبادل ٹھہرتا ہے، جس سے اس مرد یا عورت کے خیال میں دنیا خالی ہوتی ہے۔

یہ ممکن ہے کہ کسی انسان کے تمام خیالات درست نہ ہوں۔ تاہم علم کا مطلب ہے کوشاں رہنا، سوچنا، مشاہدے کرنا اور کسی نکتے تک پہنچنے کے لیے اپنے نظریات میں مناسب ردو

بدل کرنا۔اس سے یہ مراد نہیں ہے کہ جب تک ہم یقینی علم اور یقینی سچائی تک رسائی حاصل نہ کر لیں ہمیں کچھ نہیں کہنا چاہیے کہ یہ ایسا سلسلہ ہے، جس تک ایک ہی جست میں پہنچنا صرف الہام کے وسیلے سے ممکن ہے۔ ہمیں کہتے اور سوچتے رہنا چاہیے تا آنکہ ہم اس تک رسائی حاصل کر لیں۔ایک استاد ہمیں قرآن پڑھایا کرتا تھا۔ جب ہم قرآن پڑھنے میں غلطیاں کرتے تو وہ ہمارے منہ پر تھپڑ رسید کرتا اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ہم میں سے کوئی بھی مناسب طریقے سے قرآن خوانی کا اکتساب نہ کر سکا۔ وہ جنت جسے میں جانتا ہوں یا جاننے کا تصور کرتا ہوں باطنی ہے اور انسانوں سے متعلق ہے۔

میں سمجھتا ہوں کہ تخلیقِ کائنات کی حکایت میں تاریخ کو نظر انداز نہیں کیا گیا۔ یہ محض فطری تاریخ نہیں ہے۔ جنت ایک فلسفیانہ علامتی اظہار ہے، جو معاصر انسان کے اس تجزیے اور معمے کو سمجھنے میں کوشاں ہے جسے انسانیت کہتے ہیں۔ جنت سے کیا مراد ہے؟ اس سے مراد جنت ہے۔ ہم مشاہدہ کرتے ہیں کہ ایسے لوگ بھی موجود ہیں، جو ہنوز جنت میں ہیں۔ انہیں ابھی تک اس سے نکالا نہیں گیا۔ ان کی زندگی نیکیوں سے معمور ہے۔ دنیا لطف سے بھری ہے۔ انسان زندگی میں اطمینان، معموری اور امارت محسوس کرتا ہے۔ وہ شخص جو یہ سوچتا ہے کہ مستقبل میں پارلیمنٹ ایسا قانون بنائے گی، جس سے اس کی تنخواہ میں دس ڈالر کا اضافہ ہوگا وہ جنت میں ہے۔ وہ ہنوز اس سے باہر نہیں آیا۔ وہ شخص جس نے خدا کے منع کردہ شجر کا پھل نہیں چکھا، وہ آرام دہ زندگی گزار رہا ہے۔ وہ مطمئن اور مسرور ہے۔ لیکن وہ ممنوعہ ثمر ہے کیا؟ عہد نامۂ عتیق اور قرآن دونوں اس حوالے سے ادراک اور شعور کی بات کرتے ہیں۔ میں ان چند جنتی لوگوں کو جانتا ہوں، جو اس دنیا میں خوشی محسوس کرتے ہیں، جو یہ دیکھنے میں لطف حاصل کرتے ہیں کہ یہ بھیڑ کے تازہ دودھ اور دہی کا موسم ہے۔ وہ بہار کی آمد کی خوشبو سونگھ لیتے ہیں۔

ہنری لیو پر کہتا ہے کہ انسان دو قسم کے ہوتے ہیں۔ ایک گروہ تو سو فیصدی معروضی، حقیقت پسند اور منظم ہوتا ہے۔ وہ لوگ جو ناقابل تشریح تکلیفوں کا ذرہ برابر بھی احساس نہیں رکھتے وہ سراپا عقل ہوتے ہیں۔ لیکن کس قسم کی عقل؟ وہ عقل جو مادی دنیا پر غالب ہے۔ میں اس گروہ کے ایک ماڈل سے چند سال قبل ایک ریستوران میں ملا تھا۔ میں لی مونڈے کا مطالعہ کر رہا تھا۔ اس میں بولیویا کی صورت حال کے تجزیے پر مشتمل ایک مضمون تھا۔ وہاں حکومت کا تختہ الٹا گیا تھا۔ ساتھ والی میز پر بیٹھا ہوا شخص کھانا کھانے کے دوران جھک کر تیسرے صفحے پر موجود عبارت کا

وہ حصہ پڑھنے کی کوشش کر رہا تھا، جو اسے نظر آ رہا تھا۔ میں اس کی طرف متوجہ نہیں تھا۔ جب میں نے محسوس کیا کہ وہ دلچسپی کا اظہار کر رہا ہے میں نے اس سے پوچھا کہ وہ کونسا صفحہ پڑھنے کی کوشش کر رہا ہے۔ اس نے کہا تیسرا صفحہ۔ تیسرا صفحہ معاشیات کا تھا یعنی وہ کہ جس میں کاروں اور دیگر اشیا کی قیمتوں کا اعلان بھی ہوتا ہے اور روزانہ زرمبادلہ کا اشتہار بھی۔ یہ امرا کے لیے مفید ہے۔ جب میں بولیویا کے حوالے سے چھپے ہوئے مضمون میں منہمک تھا اس نے مجھ سے پوچھا میرا پیشہ کیا ہے؟ اس نے سوال کیا۔ کیا میں بولیویا کا باشندہ ہوں؟ میں نے جواب دیا میں سیاست دان نہیں ہوں بلکہ مشہد سے تعلق رکھنے والا ایرانی طالب علم ہوں۔ میں نے اس سے پوچھا اس کا تعلق کس شعبے سے ہے۔ اس نے بتایا کہ وہ اسرائیلی طالب علم ہے۔ اس کی دلچسپی روزمرہ معیشت میں ہے۔ اس کی دلچسپی فرانک سے ہے۔ ہمیں اس سے کیا فرق پڑتا ہے کہ فرانسیسی فرانک کا متبادل نرخ کیا ہے؟، اس نے کہا تم دنیا کے ایک گوشے سے متعلق ہو اور سیاست دان بھی نہیں ہو لیکن تم یہ دریافت کرنا چاہتے ہو کہ بولیویا میں کیا ہو رہا ہے؟ لیکن میں وہ شخص ہوں جسے بہ ہر صورت چھ سو فرانک میں گزارا کرنا ہے۔ پاؤنڈ اور ڈالر وغیرہ کے حوالے سے زرمبادلے کے نرخوں کے اتار چڑھاؤ سے میری چھ سو فرانک کی زندگی متاثر ہوتی ہے۔ میں سگریٹ خریدتا ہوں۔ اگر فرانک کا نرخ گرتا ہے تو میرے دو فرانک اڑھائی ہو جاتے ہیں۔ میں خوراک خریدتا ہوں۔ میں فرانک کے مبادلے میں کمی بیشی محسوس کرتا ہوں اور پوزیشن میں تبدیلی پاتا ہوں۔ یا ایک سال کے بعد ہوائی کرائے میں اضافہ ہو جاتا ہے تو یہ سب کچھ براہ راست میری زندگی کو متاثر کرتا ہے۔ لیکن جو کچھ تم پڑھ رہے ہو یہ تمھاری زندگی پر اثر انداز نہیں ہوتا، میں خاموش رہا۔ ہم نے ایک لمحے کے لیے ایک دوسرے کو دیکھا۔ ہم جانتے تھے کہ ہم دونوں ایک دوسرے کو بے وقوف سمجھ رہے ہیں۔

ہنری لیوپر کے بقول انسان دو یا تین صلاحیتوں کا حامل ہے ان میں ایک عقل ہے ایک ادراک ہے اور ایک غور و فکر۔ یہ سب اصطلاحات ہیں۔ فی الاصل یہ ایک اثاثہ ہے اور اس کا نام ہے غور و فکر یعنی جو میں اکتساب کرتا ہوں اور جو کچھ میں جان پاتا ہوں وہ اس کا معیار متعین کرتا ہے۔ یہ وہ نہیں ہے، جو عقل کہتی ہے اور نہ ہی وہ ہے، جو بعینہٖ میرے محسوسات مجھے بتاتے ہیں۔ عقل کئی اقسام کی ہوتی ہے۔ ہر شخص اپنی عقل کی سطح کے مطابق دنیا کا مشاہدہ کرتا ہے۔ اس میں وہ طور بھی شامل ہے، جس سے وہ معروضی اشیا اور رنگوں کو دیکھتا ہے۔ یہ یقینی ہے دو طرح کی عقول ایک ہی رنگ کی مختلف انداز سے توضیح کریں گی۔ ہم دنیا کو اس طرح نہیں دیکھتے جیسے کہ وہ حقیقت

میں ہے بلکہ جیسے ہم اسے دیکھنا چاہتے ہیں۔

ضرورت کہ جو انسان کا اہم حصہ ہے، انسانی تخلیق کے فلسفے میں جامعیت اور نزاکت سے واضح کی گئی ہے۔ وہ انسان جس کے پاس سب کچھ موجود تھا اور جو خوش باش رہتا تھا اور جس نے کوئی ضرورت اور پریشانی محسوس نہیں کی تھی اور جس کی رسائی فقط مسرتوں اور رعنائیوں تک تھی اسے بتایا گیا کہ وہ ممنوعہ ثمر نہ چکھے۔ لیکن اسے شیطان نے بہکایا اور اس نے چکھ لیا۔ اس نے پہلی دفعہ غور و فکر کیا۔ یہ بات واضح ہے کہ وہ شجر کیا تھا۔ یہودی اور اسلامی مفسروں کی یہ ثابت کرنے کی کوششیں بے کار گئیں کہ وہ سیب کا درخت تھا یا دانہ گندم تھا یا کچھ اور۔ قرآن میں یہ بہت واضح ہے کہ جب انہوں نے ثمر چکھا۔ خدا نے ان سے ملنا چاہا۔ اس نے انہیں بلایا لیکن وہ نہیں آئے۔ انہوں نے کہا کہ انہیں اپنے برہنہ جسموں سے شرم آتی ہے۔ اس کا مطلب ہے کہ اس سے پہلے وہ اپنی برہنگی، بدصورتی اور شرم سے آشنا نہیں تھے۔ یہی ان کے خوش باش رہنے کا سبب تھا۔ وہ اسی وجہ سے جنت میں تھے۔ یہ قرآن اور عہد نامہ عتیق میں واضح اور براہ راست انداز میں بیان ہوا ہے کہ یہ ادراک اور شعور کا ثمر تھا۔ قرآن میں اس حوالے سے گہرے اشارے موجود ہیں۔ اس کی اصل عبارت سے یہ صاف ظاہر ہوتا ہے کہ جونہی انسان نے اس ممنوعہ ثمر کو چکھا تو جنت کا منظر زمینی مصائب کی دنیا سے معمور ہو گیا اور وہ انسانی ضرورتوں سے چھوٹی نظر آنے لگی۔ زمین پر پھینکے جانے اور راندۂ درگاہ ہونے کا یہی مفہوم ہے۔ باغِ عدن زمین پر ہے اور وہ یہی زمین ہے۔ ہمیشہ کی طرح اب بھی ہم دیکھ سکتے ہیں کہ دیگر انسان جتنا اس پھل کو یا شعور کو چکھتے ہیں انہیں احساس ہوتا ہے کہ دنیا میں ان کی زندگی اتنی ہی تنگ ہے اور وہ دوسروں کے غیر مناسب رجحانات کو محسوس کرنے کے بعد زیادہ پریشان ہوتے ہیں۔ وہ جتنا کم کھاتے ہیں وہ اتنے ہی پرسکون ہوتے ہیں اور مسرت کا زیادہ تجربہ رکھتے ہیں۔ ان کی ضروریات کسی لاٹری ٹکٹ کا انعام حاصل کرنے کے بعد فوری طور پر پوری ہو سکتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ کہتے ہیں صرف ایک نماز ادا کرنے سے جنت میں وہ ہر چیز حاصل کر لیں گے، جس کی وہ تمنا کریں گے۔ کیا کوئی اور چیز اس سے بھی زیادہ سادہ ہو سکتی ہے؟ اور کیا کوئی چیز اس سے زیادہ سچی ہے؟ لیکن وہ پھل جسے انسان نے ایک سے زیادہ بار کھایا ہے اور جو متواتر کھایا جا رہا ہے ممنوع کیوں ہے؟ کیوں کہ یہ انسان کو آسائش، اطمینان، استراحت، اور خوش باشی سے محروم کر دیتا ہے اور وہ یہ محسوس کرنا شروع کرتا ہے کہ وہ کیا کچھ ہے، جو دنیا میں موجود نہیں ہے۔ بے خبری کی دیواریں اس پر بند ہو جاتی ہیں۔ اس کی روح کی منزل

مشکل ہو جاتی ہے۔ وہ تکالیف کا شکار ہوتا ہے۔ پھر وہ ہمیشہ متحرک، متلاشی، کوشاں، مصروف کار اور طالب رہتا ہے۔ وہ مطمئن نہیں ہوتا، جو کوئی بھی اس پھل کو چکھتا ہے اور شعور کی منزل پاتا ہے وہ زیادہ ضرورت محسوس کرتا ہے اور باغی ہونے کا مطلب بھی یہی ہے۔

وہ کون ہے جسے بغاوت کرنی ہے؟ وہ جو باشعور ہے۔ خدا کی مرضی کے خلاف بغاوت؟ خدا کی رضا کیا ہے؟ خدا کی رضا وہ اصول ہے، جو تاریخ میں زندہ ہے۔ خدا کی رضا وہ اصول ہے، جو فطرت کو ودیعت کیا گیا ہے۔ خدا کی رضا قبائلی قوانین ہیں اور انسانی معاشروں کے قوانین۔ یہ وہ اصول ہے، جو میری ٹھوس جسمانیت میں موجود ہے۔ یہ مجھے بنی نوع انسان کا حصہ اور اس دنیا کا زندہ وجود بناتا ہے۔ تاہم خدا کا وہ حکم جو ہمیں اس ثمر کو چکھنے سے منع کرتا ہے وہ چار بندشوں، چار طاقتوں اور چار زنجیروں پر مشتمل ہے کہ جو ہمیں اس فضا میں رکھنا چاہتی ہیں۔

جب کوئی ادراک اور شعور کی منزل تک آ پہنچتا ہے تو وہ ذات، معاشرے، تاریخ اور فطرت کی جبریت سے آزاد ہو جاتا ہے۔ یہ وہ شے ہے جسے ہیگل مطلق ارادہ کہتا ہے، جو اولین فطرت اور وجود کی ابتدائی حالت سے آزاد ہے اور ہیگل کی یہ اصطلاح وہ ظاہر کرتی ہے، جو ہمارے تصوف کا مطمحِ نظر ہے۔ ہیگل کے الفاظ کی طرح ہمارا مذہب کہتا ہے کہ ہم خدا کی طرف لوٹیں گے۔ یہ وہی اصطلاح ہے، جو ہمارے مذہب میں یہ مفہوم دیتی ہے کہ میں نے انسان کو اپنے امیج پر پیدا کیا اور زمین پر اپنا خلیفہ بنایا۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ انسان اپنی جدوجہد کے دوران فطرت کے بندھنوں اور ان قوانین سے آزاد ہو جاتا ہے، جو فطرت نے اس کی پرداخت میں استعمال کیے ہیں۔ لیکن چونکہ فطرت اسے بناتی ہے اس لیے وہ اصولی طور پر مداخلت بھی کرتی ہے۔ اس موخر الذکر حالت میں انسان صرف ایک جانور یا ایک پودا ہے۔ وہ خود کو تاریخ کی قید سے آزاد کر لیتا ہے جیسا کہ مورخ کہتے ہیں کہ ہر شخص اپنی ذاتی تاریخ کا نتیجہ ہے، وہ قید، قوانین اور سماجی روایات سے آزاد ہو جاتا ہے۔

تمام انسان اپنے سماجی ماحول اور معاشرتی قوانین اور رشتوں کی پیداوار ہیں، جو مطلق شعور کو پہنچ جاتے ہیں اور اپنی مادی اور دنیاوی قید سے آزاد ہو جاتے ہیں۔ اس کا مطلب ہے وہ اپنی جنت سے آزاد ہوتے ہیں۔ یہ آزاد ہو چکنے والا انسان، جس حد تک اپنے آپ کو آزاد کر لیتا ہے اسی حد تک وہ علم اور شعور کے مدارج طے کرتا ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ اسی تکنیک کے ذریعے سے ہم اپنے آپ کو سماجی قوانین سے متواتر آزاد کرتے رہتے ہیں اور یوں معاشرے پر غلبہ پاتے

ہیں۔عصرِ حاضر کا انسان اپنے معاشرے کو تبدیل بھی کرتا ہے اور بناتا بھی ہے اس کے مقابلے میں ماضی کے انسان اتنے ہی بنے تھے۔ جتنے ان کے قبیلوں یا معاشروں کے تقاضے تھے۔ کسی قبیلے کا کوئی رکن شعور کی اس حالت کو کبھی نہیں پہنچا کہ جو اس کی معاشرتی روائتوں، مذہب، سماجی رشتوں اور زندگی میں تبدیلی پیدا کر سکے۔ وہ محسوس نہیں کرتا کیوں کہ وہ اس کا حامل نہیں ہے۔ یہاں کوئی آزاد اور خود مختار انسان نہیں ملتا۔ وہ انسان آپ اپنا قیدی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ تمام تمنائیں، رجحانات، دلچسپیاں فطرت نے اس کے اندر اس لیے ودیعت کی ہیں کہ وہ نسل در نسل زندہ رہے انہوں نے اس کے ارادے کو ان مادی تقاضوں کے جال میں پھنسا دیا ہے۔ جب وہ انہیں پرے دھکیلتا ہے۔ تب وہ اس مطلق شعور تک پہنچ جاتا ہے۔ انتخاب کرنے کے ارادے تک رسائی حاصل کرتا ہے اور خدا کے قریب ہو جاتا ہے۔ وہ خدا کے اس امیج کے قریب آ جاتا ہے ،جس میں اسے تخلیق کیا گیا ہے۔

یہ انسان ہی ہے، جو شعور کی ایسی سطح تک پہنچتا ہے اور خود کو اتنا آزاد اور الگ محسوس کرتا ہے کہ تنہا ہو جاتا ہے۔ ایسا ہی تنہا شخص دنیا کو بہت محدود جانتا ہے۔ یہ وہی تنہا ہے کہ جو سخت اذیت میں ہوتا ہے کیوں کہ قدرت کی فیاضی اور زمینی نعمتوں سے اس انسان کی ضرورتیں پوری نہیں ہوتیں۔ انسان کبھی بے رنگی کا تعاقب نہیں کرتا اور نہ ہی اسے ایسا کرنا چاہیے کہ بے رنگی کا مطلب موت ہے۔ اس کا مطلب ترکاری بن جانا ہے۔ انسان کو چاہیے کہ وہ کمتر ضرورتوں کو برتر ضرورتوں سے بدلنے کی تمنا کرے اور بڑے اور بلند کرب کی امید رکھے۔ وہ کون ہے، جو زیادہ پیاس اور اضطراب رکھتا ہے وہ نہیں جو زیادہ خوش حال ہے یا وہ جو کم ہے۔ سوال یہ نہیں۔ یہ وہ ہے، جس کی ضرورتیں اس سے زیادہ اور بلند ہیں۔ یہی وہ انسان ہے، جو زیادہ بے چین اور زیادہ دباؤ کا شکار ہے۔ بلجیم میں منعقدہ انتھروپولوجی کی ایک کانفرنس میں ہر شخص بیسویں صدی کو اضطراب کی صدی قرار دینے پر متفق تھا۔ آخر کیوں؟ مختلف موقعوں اور مختلف معاملوں کے بارے میں موجود ان مختلف باتوں سے یا اس بات سے انکار ممکن نہیں ہے کہ آج کا انسان ماضی کے انسان کے مقابلے میں زیادہ عالم اور باشعور ہے۔

در خائیم کے الفاظ میں معاصر انسان میں انا کا ظہور ہوا ہے۔ اس سے اس کی مراد یہ ہے کہ فرد کی نشو ونما ہوئی ہے۔ اس کے مقابلے میں ماضی کا انسان ایسا وجود تھا، جو فطرت کے پیرہن میں زندہ تھا۔ زندگی اور فطرت کی توانائی سے معمور سیال اس کی رگوں میں دوڑتا تھا۔ وہ اس

سے پھلتا پھولتا تھا۔ اس توانا سیال کی بدولت اس کی نمود ہوئی۔ اس نے نشو ونما پائی، ترتیب اور سکون حاصل کیا۔ لیکن آج کا تنہا انسان؟ تنہا کیوں ہے؟ سب کے ساتھ ہوتے ہوئے بھی؟ وہ واحد ضرورت کیا ہے انسان جس کا حامل ہے؟ یہ کون سی ضرورت ہے؟ یہ ضرورت تب جنم لیتی ہے جب کوئی عورت یا مرد یہ وقوف حاصل کرتا ہے کہ اسے جو کچھ ہونا چاہیے تھا وہ نہیں ہے۔ یہ ضرورت تواتر سے روز افزوں ہے۔ یہ زیادہ علم، شعور اور دنیاوی شعور حاصل کر لیتی ہے اور یوں یہ ضرورت آخر کار فطرت سے آزاد ہو جاتی ہے۔ وہ بیک وقت یہ جانتے ہوئے کہ فطرت ایسا گھر ہے، جس میں حیوانات اور نباتات کی اقلیم کا حصہ بھی ہے یہ بھی جانتا ہے کہ اس میں کسی شے کا فقدان ہے۔ اسے اپنے اندر دنیاوی ادراک کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔

انسان جتنا تنہا ہو جاتا ہے وہ اتنی ہی بیگانگی محسوس کرتا ہے۔ چنانچہ کامیو کہتا ہے کہ معاصر انسان ہر شے سے بیگانہ ہے۔ یہ بیگانہ انسان پہلے سے زیادہ قربت اور موانست محسوس کرتا ہے اور اسے وہ موانست محسوس کرنے کی ضرورت ہوتی ہے تاہم دنیا اور اس کا خاندان اس سے ہمیشہ سے کہیں زیادہ بیگانہ ہو جاتے ہیں۔ وہ اپنی فطرت اور خیالات کی گہرائیوں میں محسوس کرتا ہے کہ جب اس کے احساسات دنیا میں استمرار پائیں گے تو تمام حدیں ختم ہو جائیں گی۔ وجود موت قبول کرتا ہے لیکن اس کے احساسات زندہ رہیں گے۔ وہ اپنی روحانی اور ماورائی ضرورتوں کے ساتھ موجود کو اہمیت دیتا ہے۔ چنانچہ ایسے محسوس ہوتا ہے کہ وہ جو کچھ حاصل کر رہا ہے کافی نہیں ہے یوں وہ بیگانگی محسوس کرتا ہے۔ بیگانگی کا یہ مسئلہ صرف مابعد الطبیعاتی مسئلہ نہیں ہے۔ وہ بیگانگی جس کا تذکرہ سارتر، کامیو اور ہیڈیگر کرتے ہیں وہ شے ہے، جس سے فن جنم لیتا ہے۔

دنیا میں جو کچھ موجود ہے اسے جاننے کی کوشش کا نام سائنس ہے۔ تکنیک اور صنعت کی تعریف یہ کی جاتی ہے کہ یہ انسان کے وہ وسائل اور ذہنی کوششیں ہیں، جو موجود سے ممکنہ حد تک فائدہ اٹھاتی ہیں۔ جہاں تک فن کا تعلق ہے وہ انسان کی اس کوشش کا نام ہے کہ وہ اس سے فائدہ حاصل کرے، جو کچھ موجود نہیں ہے اور جسے موجود ہونا چاہیے۔ چنانچہ وہ انسان جو خود کو تنہا پاتا ہے وہ فن کے وسیلے سے زمین، آسمان اور ان دوسری اشیا سے، جن سے وہ اس لیے بیگانہ ہے کہ وہ اس کی نوع سے متعلق نہیں ہیں، فہم کے رشتے قائم کرنا چاہتا ہے اور انہیں مانوسیت کے رنگ میں رنگنا چاہتا ہے۔ چنانچہ فن کے اعمال میں سے ایک یہ ہے کہ وہ اس باشعور انسان کے اندر موجود بیگانگی کو کم کرنے میں مدد دے کہ جس نے محو پرواز ہو کر خود کو بے گانہ بنا لیا ہے۔ یہ کیسے ممکن ہوتا؟ یہ اسے

اپنے قید خانے کی دیواروں کو اس گھر کے تصور میں آراستہ کرنے کی اجازت دیتا ہے، جس کے بارے میں وہ سوچتا ہے کہ کاش کہ وہ اس میں زندگی بسر کر رہا ہوتا۔ یہ اشیا، یہ آسمان، یہ ستارے اور پہاڑ اس کی فہم نہیں رکھتے۔ وہ ان تمام اشیا کے درمیان پتھر کی مانند اندھا اور اکیلا رہ گیا ہے۔ ہماری شاعری اس کی ایک مکمل مثال ہے۔

ہماری اکثر نظمیں تنہا شاعر کو ہجوم سے ہم آہنگ ہی تو کرتی ہیں۔ یہ انسان جو تنہا ہے وہ ایک شمع کے وسیلے سے سمجھا جاتا ہے۔ آرٹ شمع کو ایک ایسے دوست میں تبدیل کر دیتا ہے، جو شاعر کے ارادے کو محسوس کر لیتا ہے۔ آرٹ سورج کے طلوع ہونے کا زمین اور آسمان میں مکمل تبدیلی کی صورت مشاہدہ نہیں کرتا، سورج کو آسمان پر اچانک نمودار کروا دیتا ہے۔ یہ اس کی ضروریات کی تکمیل تو نہیں کرتا البتہ ایک دوست کی طرف سے موصول ہونے والے پیغام کی مانند ہوتا ہے۔ اس فنکارانہ واہمے میں اس کے اشیائے فطرت سے علیحدگی اور بیگانگی کے احساسات زیادہ منزہ ہو جاتے ہیں۔ فن اس کے علاوہ کچھ اور بھی کرتا ہے۔ یہ فنکار کو اس امر پر آمادہ کرتا ہے کہ وہ دنیا میں وہ چیز تخلیق کرے، جو فطرت میں موجود نہیں ہے لیکن اسے محسوس ہوتا ہے کہ اسے موجود ہونا چاہیے تھا۔

ماضی کا فن فطرت کی نقالی تک محدود رکھا گیا تھا۔ افلاطون نے کہا تھا فن فطرت کی نقالی ہے۔ اگر فن فطرت کی نقالی کر رہا ہے تو افلاطون کے الفاظ واضح ہیں۔ فن ایک بازیچہ ہے۔ یہ باطل اور فریب ہے۔ اگر کوئی شخص حقائق کا حامل ہے تو اسے ان کی نقالی کرنا ہوگی۔ کیا کوئی پانی کی نقالی کرے گا۔؟ اگر وہاں پانی موجود ہے تو پھر اس کی نقالی کیوں ہونی چاہیے؟ ہوسکتا ہے کہ افلاطون یہ سوچنے میں حق بجانب ہو کہ فن ایک بازیچہ ہے مکمل طور پر بیکار لیکن میں اسے مختلف انداز سے سمجھتا ہوں۔ مختصراً فن اس کی نقالی کر رہا ہے کہ جو حواس سے ماورا ہے، فطرت سے ماورا ہے کیوں کہ وہ فطرت کو اس کی تمثال میں آراستہ کرنا چاہتا ہے یا وہ ایجاد کرنا چاہتا ہے کہ جو انسان فطرت میں ڈھونڈتا ہے اور مایوس ہوتا ہے۔ یہ انسان کی ضرورت اور تحریک اور تنہائی اور سب سے بڑھ کر اس کے ماورا ہو جانے کی ضرورت کہ جو اسے محسوس اور مادی احتیاج سے علیحدہ کرتی ہے وہ احساسات کی تکمیل کے لیے ہے۔ یہی وجہ ہے کہ خدا نے انسان کو فن کی امانت سونپی۔ اس نے اسے زمین، آسمان، پہاڑوں اور سمندروں کو دینا چاہا لیکن کسی نے قبول نہ کیا۔ اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ ان سے پوچھا گیا تھا اور آسمان، پہاڑ کیا تم اسے چاہتے ہو؟ اور انہوں نے کہا نہیں۔ اس

لیے انسان نے اسے چن لیا۔ اس سے مراد یہ ہے کہ پہاڑ اور سمندر تخلیقیت کے حامل نہیں ہیں۔ وہ باشعور نہیں ہیں اور نہ وہ پہلے سے موجود اشیا سے ماورائی چیزوں کی ضرورت محسوس کرتے ہیں۔ وہ محسوس نہیں کر سکتے۔ انہیں نہ تو اس کی ضرورت ہے نہ ہی انہوں نے اس کا مطالبہ کیا ہے یا اس کے لیے کرب کا اظہار کیا ہے اور نہ وہ تخلیق کر سکتے ہیں۔ یہ انسان ہی ہے، جو اسے منتخب کرتا ہے۔ لیکن کیا منتخب کرتا ہے؟۔ وہ اس صلاحیت کو چنتا ہے، جس کے بارے میں وہ محسوس کرتا ہے کہ وہ اس کے پاس ہے۔ یعنی وہ منتخب کرسکتا ہے اور تخلیق کرسکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ میں نے یہ کہا ہے کہ آرٹ انسان میں موجود تخلیقیت کی طاقت کا اظہار ہے، اسے جاری رکھنے کے لیے اسے سجانے کے لیے، متواتر وجود میں لانے کے لیے۔

وجود ہر شے کا انتہائی مقصد ہے خواہ یہ فطرت کا وجود ہو، یا زندگی اور معاشرے کا خواہ اس کا تعلق نامیاتی وجود سے ہو یا ہماری انسانی حدود کے وجود سے۔ آرٹ انسانی وجود کی تخلیقیت کا اظہار ہے اور اس وجود کے تواتر کے وسیلے سے یہ خدا کی تخلیقیت کا اظہار بن جاتا ہے تا کہ وہ اسے تخلیق کر سکے جسے وہ چاہتا ہے اور موجود نہیں پاتا۔ چنانچہ جیسا کہ ہیگل کہتا ہے کہ آرٹ مادی اور خارجی سے نمو پا کر اوراک، علمی اور داخلی کی جانب سفر کرتا ہے۔ داخلی سے میری اور بورژو آئیڈیلزم نہیں ہے کہ جو دماغ میں موجود ہوسکتی ہے اور ہم سب اسے رد کرتے ہیں میرا اس کے فلسفے سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ بلکہ ابتداء میں انسانی وجود ایک مطلق، بے شعور روح ہی تھا۔ اس روح کا ارتقائی عمل انسانی وجود تک پہنچا ہے۔ انسان ہونا باشعور ہونا ہے۔ وہ جتنا زیادہ باشعور ہوتا جاتا ہے اتنا ہی وہ اس تجرید کو محسوس کر سکتا ہے کہ جس کا وہ بذاتِ خود نمائندہ ہے اس کا مطلب ہے جیسا کہ میں اسے دیکھتا ہوں۔ فن انسانی وجود کی بے شعور روح کو شعور مہیا کرتا ہے کیوں کہ یہ تجریدی حس پیدا کر کے ہمیں خدا کو پہچاننے پر آمادہ کرتا ہے۔ اگر آپ اپنے ادبی ورثے کو ملاحظہ کریں اور منوچہری، رودکی، فرخی کی شاعری کا جائزہ لیں تو معلوم ہوجائے گا ان کی تمنائیں، زندگیاں تصور اور ضرورتیں سب کی سب خارجی مادی اور ٹھوس ہیں۔ وہ کس چیز کی تلاش میں ہیں۔ جو موجود نہیں ہے۔ وہ اس چیز کی تلاش میں ہیں کہ جو موجود ہے لیکن وہ اس کے مالک نہیں جب کہ مولانا روم اس شے کی تلاش میں ہیں کہ جو موجود نہیں ہے، یہ موجود نہیں ہے ہم نے جان لیا ہے میں غیر موجود ہی کا متلاشی ہوں فن انہی کی تلاش کرر ہا ہے اور صفت اس کو ڈھونڈتی ہے۔ صنعت اس چیز کی جستجو میں کوشاں ہے، جو فطرت میں موجود ہے لیکن جو انسان کی دسترس سے باہر ہے وہ

اس تک پہنچنا چاہتی ہے۔ یہ اس سے بالکل برعکس ہے، جس کی تلاش فن کو ہے جیسا کہ ہم نے کہا کہ انسان اس کا متلاشی ہے، جو نہیں ہے۔ کوئی شخص جتنی کوشش کرتا ہے اتنی ہی وہ تخلیق کرتا ہے اور جتنا نمو پاتا ہے اتنا ہی محسوس کرتا ہے کہ وہ علیحدہ ہو رہا ہے۔ یہی اصول تو انسانی ارتقا کا محرک ہے، منوچہری کی عشقیہ منظومات انتہائی معروضی سطح کی ہیں اور ان میں انسانی احساسات کا شائبہ تک نہیں ہے۔ وہ فی الحقیقت جنت ہیں۔ جب ہم سعدی، حافظ اور مولانا روم کا مطالعہ کرتے ہیں تو ان کے کلام کی عظیم تجرید میں روح کے اظہار اور احساسات کی حکایت مضمر پاتے ہیں۔ دنیا مقید ہے اور تناقص یہ ہے کہ موجود ہی نہیں ہے۔ اس لیے خارجیت اور مادیت کی شناخت بھی نہیں ہو سکتی۔ جب کوئی اس موضوع سے مخاطب ہونا چاہتا ہے تو مخاطب اسے محسوس کرتا ہے۔ وہ بہ آسانی دیکھ سکتا ہے کہ ایک قسم کا شعور بن چکا ہے۔ یہ بالکل محبت کی تصویر اور احساس کے تنفس کی صورت ہو گیا ہے۔ کبھی یہ وجود میں نہیں آپاتا اور کبھی ہم اسے وجود میں لانے سے قاصر رہتے ہیں۔ جب میں اسے نہیں جانتا تو میں اسے نام بھی نہیں دے سکتا۔ یہ ملکوتی عاشق کے بارے میں نہیں ہے اگرچہ اس نے تجرید اور مادرائیت کی سطح حاصل کر لی ہے۔ انہیں الجھایا بھی نہیں جا سکتا ہے کیوں کہ حدود خارجیت ہی کے دائرے سے متعلق ہوتی ہیں۔ اس مسئلے پر اختلاف کہ شراب کس چیز سے بنتی ہے اور یہ ہے کیا بے کار محض ہے۔ مسئلہ تجرید تک پہنچنے کا ہے، تجرید میں کوئی حد باقی نہیں رہتی اور احساس میں اس نوع کی حدود اور اقسام میں سے کوئی بھی موجود نہیں ہوتی۔ وہ جب تک الفاظ استعمال کرتا ہے۔ منوچہری ہے۔ یہ وہ شراب ہے، جو اس نے اپنے عاشق سے حاصل کی ہے۔ جب وہ بوڑھا اور مذہبی ہو جاتا ہے تو ظاہر ہے کہ اس کی شراب کچھ اور ہوتی ہے اور اس کا عاشق کسی اور قسم کا۔ یہ انہی نمو یافتہ احساسات کی بدولت ہے کہ وہ تجرید تک پہنچتا ہے۔ فرخی اور منوچہری کے حیات وفن کے مطالعے کے حوالے سے یہ دلائل مناسب ہیں۔ تجریدی کوائف اس نکتے تک پہنچ جاتے ہیں کہ جسے میں کوئی نام نہیں دے سکتا کیونکہ میں جانتا ہی نہیں ہوں اگر میں اس کے عشق میں مبتلا ہوں تو مجھے اس سے انکار نہیں کرنا چاہیے۔ مختلف فطرتوں اور مادی مقاصد سے کہیں پرے، مکمل طور پر داخلی حوالے اور فرد کی گہرائیوں کی بدولت یہ شاعری، نئی شاعری، نئی نظموں میں منعکس ہوتی ہے۔ میرے دوست ڈاکٹر مختاری نے ایک کتاب کا ترجمہ کیا اور وہ مجھے پڑھنے کے لیے دیا۔ یہ نیا جدید ناول محض اشیا کے بیانیے پر مشتمل تھا۔ جب آپ کوئی ناول کھولتے ہیں تو آپ کو اس کے الفاظ میں فقط بسوں اور ان کی ٹکٹیں خریدنے کی تفصیل یا کاروں اور بارنوں کا شور

ملتا ہے۔ وہ تمام روزمرہ کی عام زندگی کی تصویریں کھینچ رہے ہیں۔ ایسا دکھائی دیتا ہے کہ ادب اور فن نے انسانی وجود کے داخلی جوہر سے فرار حاصل کرلیا ہے۔ یہ معروضی اور مادی ہوگیا ہے۔ اس کے برعکس ایسا دکھائی دیتا ہے کہ اس ناول میں کوئی بھی معروضی شے وہ نہیں ہے، جس کا میں تذکرہ کررہا ہوں۔ یعنی میں جس درخت کی بات کررہا ہوں اور وہ باغ میں اگنے والا درخت نہیں ہے۔ یہ وہ درخت ہے، جس کی میرے دل میں ہے۔ میں اس کی وضاحت کرتا ہوں۔ میں جس آدمی کا تذکرہ کررہا ہوں وہ اس آدمی سے مختلف ہے، جس کے بارے میں کوئی سوانح نگار یا ڈاکٹر گفتگو کرتا ہے۔ وہ آدمی وہ ہے، جو میرے ذہن میں ہے۔ چنانچہ میں اسے مختلف انداز سے دیکھتا ہوں اور میرے لیے اس کا مفہوم بھی مختلف ہے۔ ارسطو کے خیال کے برعکس فن ہمیشہ خود کو اس معروضی، ٹھوس اور سائنسی موضوع سے آزاد کروانے میں کوشاں رہا ہے، جس کا تعلق قدیم یونانیوں کی انسان دوستی، حقیقت کے جمال، پہاڑوں اور وادیوں کے حسن اور سب سے بڑھ کر انسانی جسم کی خوب صورتی سے تھا۔ یہ انسان کو ان اشیا سے بھی آزاد کروانے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن تاریخی عمل کے دوران جب بھی فن کا آزادانہ اظہار ہوا ہے اور وہ عضویاتی احتیاجات کا عکس نہیں رہا ہے اس نے خود کو اپنی قیود سے آزاد کرنے کی کوشش کی ہے۔ فنکاروں کی تشکیل کردہ تمام فنی تحریکوں نے خواہ وہ مافوق الفطرتی احساسات سے متعلق تھیں یا نہیں، فن کو محض تصویر کشی اور حقیقت کے بیان یا انسان کے موجود واضح ماڈل کی نقشہ کشی کا وسیلہ بنانے کی بجائے ایک ناگزیر چیلنج، ایک مقدس تخلیقی ظہور، احساسات کی نمو اور انسانی وجود کی جوہری صداقت کی شناخت کے لیے استعمال کیا ہے۔ مجسمہ سازی فنوں میں سب سے زیادہ خارجی ہے۔ پینٹنگ استکمال سے زیادہ قریب ہے۔ یہ زیادہ مکمل کیوں ہے؟ کیوں کہ یہ ایک بعد کم رکھتی ہے۔ یہ دو بعدی ہے۔ کیوں کہ یہ فطرت سے ایک بعد کم رکھتی ہے۔ یہ داخلیت تک رسائی کی ایک زائد صلاحیت کی حامل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آج ہمیں فن کی دنیا میں پکاسو جیسے عظیم انسان دکھائی دیتے ہیں۔ لیکن مجسمہ سازی میں اس قسم کی فطانتیں نشو نما پانے سے قاصر رہی ہیں اس لیے کہ وہ سہ بعدی ہیئتوں میں محصور ہیں۔ اگرچہ رقص کلاسیکی فن بھی ہے اور جسمانی فن بھی۔ علاوہ ازیں یہ جس چیز کو مجسم کرنے کی کوشش کرتا ہے وہ روح، احساس اور ادراک سے کافی ہم آہنگ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ کسی تجرید یا کسی فرد کے داخلی احساسات کا اظہار ہوسکتا ہے۔ موسیقی صرف ایک بعد کی حامل ہے اور وہ ہے زماں۔ یہی وجہ ہے کہ ہمیں معلوم ہوتا ہے۔ کہ شاعری میں ہم تصورات کو ان کی بلند ترین ہیئتوں میں ظاہر کرنے کے

قابل ہیں۔اس کے برعکس دوسرے میدان اس ضمن میں اتنے معاون نہیں ہیں۔آج مجسمہ سازی کہ جو پرانے اور نئے فن کا سب سے زیادہ خارجی اظہار ہے،ہمیں سوچنے پر مائل نہیں کرتا کہ ہم چیپن کا مجسمہ بنا سکتے ہیں یا ایک مرد یا ایک عورت کی تصویر تصور سازی کر سکتے ہیں۔فنکار پتھر کو جسم میں ڈھالنے کے لیے استعمال نہیں کرتا۔مصور رنگ سے کسی چہرے کی تخلیق نہیں کرتا۔وہ پتھر اور رنگ سے ہم کلام ہوتے ہیں۔آج ہم دیکھتے ہیں کہ ہم فنکاروں کی بنائی ہوئی تحقیقات کے مقابلے میں زیادہ بہتر مجسمہ یا پینٹنگ بنا سکتے ہیں۔فنکار کسی ناک کو حقیقی ناک بنانے کے لیے پینٹ نہیں کرنا چاہتا۔اس کا اپنا ناک کتنا اہم ہے کہ اسے کسی اور ناک کی نقل کرنی چاہیے؟ وہ پکاسو کی طرح سے ایسا انسان تخلیق کرتا ہے،جس کے ماتھے کے وسط میں ایک آنکھ ہے۔وہ کیا کہنے کی کوشش کر رہا ہے؟ وہ ہم کلام ہونا چاہتا ہے۔فنکار جو کچھ موجود ہے اسے بیان نہیں کرنا چاہتا۔وہ یہ کہنا چاہتا ہے کہ آج کا انسان یک بعدی ہو گیا ہے۔پکاسو نے جنگ اور امن کی تصویر پینٹ نہیں کی۔اس نے جنگ اور امن کا فلسفہ اور معانی بیان کیے ہیں،جس طرح سے ہم جنگ اور امن کے الفاظ انسانی مسائل کی عکاسی کے لیے استعمال کرتے ہیں۔وہ ان کو بیان کرنے کے لیے برش استعمال کرتا ہے اور ایسا کرتے ہوئے وہ صرف اس کا امیج پیش نہیں کرتا۔عظیم تاثریت پسند مصور جارج سورت کہ جو تاثریت کی تحریک کے بانیوں میں سے ہے، کہتا ہے، جب میں ایک گھوڑے کو دیکھتا ہوں تو یہ گھوڑا نہیں ہوتا کہ جو میدان میں موجود ہے۔بلکہ گھوڑے کا مفہوم اور تصور گھوڑے کی تصویر میں ظاہر اور مجسم ہوا ہے۔وہ کہتا ہے وہ لوگ جنہیں میں آئس لینڈ پینٹنگ میں دکھایا ہے وہ ہیں جن کے جسموں کی گولائیاں بہت باریک اور نفیس نکتوں سے بنائی گئی تھیں یہ محض داخلی تمثالیں تھے۔ہم ان شکلوں میں سے کسی کو بھی فطرت سے ہم آہنگ نہیں سمجھتے۔ہم اسے مذاق سمجھتے ہیں۔یقیناً ایک نئی تخلیق پر ہنسنا ہمیشہ آسان ہوتا ہے اور اس کی دھجیاں اڑانے کے لیے کسی قسم کے اختصاص اور دیانت کی بھی ضرورت نہیں ہوتی۔کہہ دینا ہی کافی ہے میں اسے نہیں سمجھتا یوں مجھے مسترد نہیں کیا جائے گا بلکہ اسے نشانہ بنا دیا جائے گا۔ان فنکاروں نے جنہوں نے ان سٹائل میں تصویریں بنائیں کہ جن میں جسم کی گولائیاں نہ ختم ہونے والے نفیس نکتوں سے بنائی گئی تھیں اور وہ محض داخلی شکلیں تھیں، انہوں نے اپنی تصویروں اور رنگوں کو میں نے پکاسو اور دیگر تمام تاثریت پسندوں کے مقابلے میں زیادہ واضح بنایا اس تصویر میں دکھائی گئی زندگی کسی سے بھی متعلق نہیں تھی یہ خیرہ کن روشنی کا عکس تھی۔سپرٹ، گودا اور چھال اس کے لیے غریب تھے۔اس سے حرکت غائب

کر دی گئی تھی۔ ایک تاثریت پسند پینٹنگ میں سیل نور میں ڈوبا الجھا ہوا منظر زمین کا ٹکڑا نہیں ہے کہ جس پر سورج کا ریشم اپنا نقش بناتا ہے۔ وہ اس سے لاتعلق ہے کہ وہ سورج کو کیسے دیکھتا ہے یا اسے کسی قسم کے سورج کی ضرورت ہے۔ وہ اسے ایسے ہی تخلیق کرتا ہے جیسے خاقانی اور ہمارے دوسرے شاعروں نے سورج تخلیق کیا ہے۔ اس پینٹنگ میں اوپر کی جانب چندنا مانوس درخت اور جانور تھے کہ جن کا تصور مشہور ماہر حیوانات فوریر بھی نہیں کر سکتا تھا۔ عدمِ وجود سے وجود کو تخلیق کرنے کا معنی خدا اور فن کی ذمہ داری ہے۔ وہ لوگوں کو گاں جن کی شیرازہ بندی کرتا ہے اس شے سے بندھے ہیں جسے گوگاں نے تخلیق کیا ہے۔ کسی آتش فشاں کے دہانے سے ابلتا نظر آنے والا سمندر اس آسمان کی صورت نظر آ سکتا ہے کہ جسے کسی آنکھ نے تا ہنوز دیکھا نہیں ہے۔ وہاں جنگلی انسان تھے، بے گانے، عجیب وغریب شکلوں کے معدوم وجود۔ وہ اس انسان کے بارے میں گفتگو کرنا چاہتا ہے۔ وہ اس کا متلاشی ہے۔ وہ موجود نہیں ہے اس لیے وہ اسے تخلیق کرتا ہے۔ یہ وہ نسان ہے، جس کی رومی کو تلاش ہے۔ وہ نا موجود کو تخلیق کرتا ہے، اس انسان کو جس کے ہم سب متلاشی ہیں۔ کوئی سورج تک۔ تصوف کے وسیلے سے اور کوئی اپنی روغنی تصویروں کے ذریعے سے پہنچتا ہے۔ اپنی عجیب وغریب صورت کے ساتھ اس انسان نے اپنی معصوم آنکھوں میں اسرار چھپا رکھے ہیں۔ گلابی اور بنفشی رنگ کے شعلوں کے تصوراتی غلافوں کے وسیلے سے اظہار پانے والی ہر شے کسی نہ کسی چیز کی علامت ہے۔ ہر ایک کسی مفہوم کو ظاہر کرتی ہے۔ یہ ایسی کہانی ہے، جس میں ایسی کوئی پردہ داریاں، عجیب وغریب مناظر نہیں ہیں، جہاں جانور اور جنگلی پھول سورج کی آتشیں شعاعوں میں پرورش پاتے ہیں۔ کون سے پھول ہیں، جو آگ میں نشو نما پاتے ہیں؟ فنکار ہاتھوں میں پلاسٹر اور پتھر تک بھی معانی، احساس، فکر اور تجرید میں منقلب ہو جاتے ہیں۔ ہیڈیگر ہمیشہ انسان اور اس کے بطن کے حقائق کی تلاش سے دور رکھتی ہے۔ یہ پھر بھی کرتا ہے۔ بعض سائنس پر الزام دھرتے ہیں۔ اس سائنس پر جو انسان کو اس کی ذات سے اس لیے بے گانہ کر دیتی ہے کہ وہ اسے فطرت کے اصولوں سے وابستہ کرنے والی قیود سے آزاد ہونے کی اجازت نہیں دیتی۔

سائنس اور صنعت جس واحد چیز کے ساتھ ہیں وہ بے فطرت۔ سارتر ایسی تنہائی کی توسیع محسوس کرتا ہے اور دنیا کو ایسی جگہ تصور کرتا ہے، جس میں ہر شے کا فقدان ہے۔ وہ کہتا ہے کہ انسان کو اپنے فکر اور ارادے کے وسیلے سے اپنی تشکیل کرنی چاہیے۔ کامیو انسان کی بیگانگی یعنی طاعون، اسی دنیا میں پاتا ہے۔ لیوکریز جس قربان گاہ کے بارے میں اظہار خیال کرتا ہے وہ یہی

دنیا ہے۔ کس کے لیے؟ اس فرد کے لیے جو اس بیگانگی اور تنہائی تک آ پہنچا ہے۔ وہ ہے طاعون یعنی بیگانگی۔ وہ لامعنویت کی حالت کو پہنچ جاتا ہے اور زندگی بے فائدہ ہو جاتی ہے۔ کون؟ انسان۔ کونسا انسان؟ وہ انسان جو اب تک سترہویں اٹھارہویں اور انیسویں صدی کی بورژوازی کا ہم قدم رہا ہے۔ اس فلسفے میں جس نے جنت کے فلسفے کی تشکیل چاہی جو مذہب کی جگہ لے گا۔ بورژوازی یہ بھول گئی کہ انسان نے اپنے لیے خدا کی بنائی ہوئی جنت میں لاکھوں سال پہلے گناہ سے بغاوت کی تھی۔ اس جنت میں اس کے لیے ہر شے تھی، امارت اور خوش باشی بھی تھی۔ اس قسم کے ماورائی شعور تک پہنچے والا وہ انسان اس بورژوا جنت میں کیسے خاموش اور مطمئن رہ سکتا ہے کہ جو تم زندگی، زماں اور اس زمین پر اس کے لیے بنا رہے ہو۔ انسان بغاوت کرتا ہے۔ وہ بغاوت جسے ہم دیکھتے ہیں وہ آرام یافتہ انسان کی بغاوت ہے۔ یہ بالکل ہی بغاوت ہے، جس کا ارتکاب اس نے جنت میں کیا تھا۔ آج انسان باشعور ہوتا ہے اور وہ بغاوت کرتا ہے۔ انسان خواہ مقدس جنت میں ہے یا باغِ عدن میں اگر وہ شعور حاصل کر لیتا ہے وہ اس میں موجود سب کچھ کے خلاف اس شوق میں کوشاں اور متمنی رہتے ہوئے بغاوت کرتا ہے کہ وہاں کیا کچھ ہونا چاہیے۔ یہ بنی نوع انسان کا قانون ہے۔ آج ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ مشرق میں فن نے اس یونانی انسان دوستی اور نشاۃ الثانیہ کی انسان دوستی کے خلاف بغاوت کی ہے، جو فطرت کے جمال، انسانی جسم کے حجم اور لکیروں، انسانی خوب صورتیوں اور خارجیت اور حقیقت کے فریم ورک میں رہتے ہوئے مسرتوں کی جانب نکل گئی تھی۔ آج فلسفے اور خوشحال لوگوں کے ساتھ ساتھ خارجیت اور وجود کی حدود کے خلاف بھی بغاوت ہے۔ انسان یہ بغاوت انسانی وجود کے تواتر کو جاری رکھنے اور پانے کے لیے کرتا ہے اور یوں وہ بے کار آسائشوں میں غرق نہیں ہو جاتا۔ حقیقت نگاری سے مراد ہے، جو کچھ موجود ہے اس کے دائرہ کار میں رہنا۔ یہ انسان کا جمود ہے کہ جو سرمدی پیاس میں ڈوبے انسان کو گوارا نہیں ہوتا۔ اسی طرح آئیڈلزم اس انسان کی غداری ہے، جو حقیقی اور سچا ہے۔ آج کے انسان اور فلسفے کے ہمراہ فن۔۔۔ فطرت اور خارجیت کے خلاف اس بغاوت کا معیار ساز ہے۔ یہ انسان کی خود دریافتی اور انسانی شعور اور منطق تک کو منزہ کرنے والے ماورائی امکانات کو نمود دینے والی شگوفہ کاری کا معیار ساز ہے۔ آج کا فن، ماضی کے برعکس لطف و مسرت تک محدود نہیں رہتا بلکہ اسے تو انسان اور انسانیت سے بالیدہ کسی شے کی تعمیر کرنی ہے۔ یہ ایک مشن اعتقاد ہے جیسا کہ میتر لنگ نے کہا جب خدا نے تمام اشیا بنا لیں تو انسان کی باری آئی۔ وہ رک گیا اور اس نے تخلیق

خود انسان کے سپرد کر دی، تخلیقی انسان سے مراد فنکار ہونا ہے۔ یہ انسان تخلیقی عمل کے دوران ہر شے سے منقطع ہو جاتا ہے اور اپنی تخلیقیت کے ساتھ وہ اپنا فن تخلیق کرتا ہے۔ وہ چیختا ہے وہ کوشش کرتا ہے وہ اپنے آپ کو بناتا ہے اور وہ اپنا اظہار کرتا ہے، جو کوئی بھی نئی کتاب لکھتا ہے وہ اپنے آپ کو تخلیق کرتا ہے۔ ایک انسان آپ اپنا خالق بن جاتا ہے اور اپنے آپ کو اس حد تک بناتا ہے کہ جس حد تک اس کا فن اس کی اپنی انسانیت کا وقوف رکھتا ہے۔ یہ بات اس کے علم اور کرافٹ کے حوالے سے نہیں ہے۔ آج وہ فن کہاں ہے، جو تفریح بہم پہنچانے کے بورژوا فلسفے کی شکل، اپنی زندگی کے مقصد کے بطور، اختیار کرتا ہے؟ یہ اس جنت میں ہے کہ جسے وہ زمین پر بنانا چاہتا ہے۔ وہ جنت جو کھانے، خوشی اور جنت میں رہنے وغیرہ پر مشتمل ہے۔ فن کو مسرت بہم پہنچانے، وقت گزارنے کا مشغلہ سمجھنے اور صنعتی زندگی کے عذاب سے وقتی نجات کا ذریعہ جاننے کے عمل کا مطلب اس شے کو جس کا نام فن ہے، جو اعمال میں سب سے زیادہ مقدس ہے گھٹیا ترین عمل میں الجھانا ہے اور اسے صرف تفریح کا ذریعہ سمجھنا ہے۔ اس کے برعکس فن کو تو خالق کے ہاتھوں میں اس لیے دیا جانا چاہیے کہ پروفیسی پایۂ تکمیل کو پہنچ چکی ہے۔

حقیقی سے حقیقی تر

ڈیلیوز اور گواتری کا تصورِ مثل

برائن میسومی

ترجمہ: سعادت سعید

آج معاصر ثقافت کا بوالہوسی پر مبنی تصور جاری و ساری ہے۔ بقول ژاں بودریلارڈ (Jean Baudrillard) ہماری دنیا مابعد جدید بشارت کی صورت نظری خلا میں چھوڑ دی گئی ہے۔ ہوا بند فضا نے مرادیت کو حبس دم کر کے ہم سیاروں کو کسی خالی مرکز کے بے مقصد محور میں گرداں کیا ہے۔ ہم اڑتی تمثالوں کی مدہوش کن فضا میں سانس لیتے ہیں کہ جو کسی بھی صورت کسی حقیقت سے کوئی تعلق نہیں رکھتی۔ ۱ اور وہ بودریلارڈ کے مطابق مثل ہے: یعنی حقیقی کے لیے حقیقی کے نشانوں کی قائمقامی۔ ۲ طمع خیز حقیقت میں، اب نشان کسی خارجی نمونے کا نہ تو حوالہ رہے ہیں اور نہ ہی نمائندے۔ وہ کسی اور کے نہیں صرف اپنے نمائندے ہیں اور صرف دوسرے نشانوں کا حوالہ ہیں۔ وہ اس حد تک مختلف فیہ ہیں جس حد تک زبان کے مصوتوں میں تشکیلی فرق ہوتے ہیں ۔۳ لیکن مابعد جدیدیت میاتی ہے۔ انہیں زمین پر لانے والی کسی کشش کی عدم موجودگی میں تمثالیں تیز رفتار ہو کر باہم دوڑنے کے در پے ہیں۔ وہ ایک دوسرے سے تبدیل ہوتی ہیں۔ کوئی بھی اصطلاح کسی دوسری کی قائمقام ہو سکتی: مکمل غیر متعینی۔ ۴ نحوی پھسلاؤ کی اس یکساں سطح کا سامنا کرتے ہوئے ہم گونگے ہو کر رہ گئے ہیں۔ مسحور کن حیرت میں ہم صرف مونہہ ہی کھول سکتے ہیں۔ ۵ اس لیے کہ اس عمل کا راز ہماری پہنچ سے باہر ہے۔ معنی اندر ہی اندر دھماکے سے اڑ چکا ہے۔ اب کوئی خارجی ماڈل نہیں ہے صرف داخلی ہے۔ نحوی پھسلاؤ کے مابین ایک ان دیکھی اصولی جہت ہے کہ نہ ہونے کی حد تک مختلف نشانوں کی تخلیق اس لیے کرتی ہے کہ وہ تبادلہ خیال اور گردش کی ناخوش کن گروہی جنا بتوں میں باہمدیگر دھندلا سکیں۔ تمثالوں میں جینیاتی کوڈ کی ایک قسم پوشیدہ ہے کہ جو ان کی پیدائش کی ذمہ دار ہے۔ ۶ معنی پہنچ سے باہر اور آنکھ اوجھل ہے مگر اس لیے نہیں کہ وہ کہیں بہت دور فاصلوں میں جا پہنچا ہے، اس کی وجہ یہ ہے کہ کوڈ انتہائی مختصر ہو چکا ہے۔ اشیا تمثالیں ہیں، تمثالیں نشان ہیں، نشان معلومات ہیں، اور معلومات ایک چپ پر پوری اتر

آتی نہیں۔ ہر چیز ایک ذرے میں سمٹ آئی ہے۔ کمپیوٹرز دہ سوسائٹی کی عمومی ہندسیت۔ ۷

اور اس لیے خیرت سے ہمارے منہ کھلے کے کھلے رہ جاتے ہیں۔ ہمیں پورے طور پر انفعالی بھی نہیں کہا جا سکتا کیونکہ مکمل انتہا کہ جس میں فعالی اور انفعالی ثنویت بھی شامل ہے غائب ہو چکی ہے۔ ہمارے پاس زمین نہیں ہے کہ جو ہمیں مرکز بنائے، اس کے بالمقابل ہم خود برقیاتی اعتبار سے زمین کی صورت گرداں ہیں۔ ۸ ہم عمل نہیں کرتے اور نہ ہی ہم صرف وصول کرتے ہیں۔ ہم اپنی کھلی آنکھوں اور مونہوں سے جذب کرتے ہیں۔ ہم خاموش اکثریت کے وسیع کنفیوژن میں توانا تمثالوں کے کھیل کو غیر جانبدار بناتے ہیں۔

یہ پر لطف مطالعے کی راہ ہموار کرتا ہے۔ لیکن کیا ہمارے پاس فی الحقیقت خالص حقیقت پسند یا اسپیچ بننے کے سوا کوئی دوسرا انتخاب نہیں ہے؟

ڈیلیوز اور گواتری تیسرا رستہ دکھاتے ہیں۔ اگرچہ یہ مکمل طور پر کسی ایک جگہ ظاہر نہیں ہوا، ان کی تخلیقات سے بناوٹی پیداوار کا وہ نظریہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ جو متاخر سرمایہ داری کے زیر اثر ہماری ثقافتی حالت کے تجزیے کا نقطۂ آغاز بھی بن سکتا ہے اور اس کے لیے ہمیں ڈائنوسارز کے زمانے میں بھی جانا نہیں پڑے گا اور نہ ہی ہمیں شدید کلبیت کا نشانہ بننا ہوگا۔

مثل کی عام تعریف تو نقل کی نقل ہے اور جس کا ماڈل سے رشتہ اس قدر خفیف ہو چکا ہے کہ اسے نقل بھی نہیں کہا جا سکتا۔ اب یہ خود انحصار نقل ہے، جس کے پیش نظر کوئی ماڈل نہیں ہے۔ فریڈرک جیمزسن فوٹو ریالزم کی مثال دیتا ہے۔ پینٹنگ ایک نقل ہے، حقیقت کی نہیں بلکہ ایک تصویر کی کہ جو پہلے ہی کسی اصل کی نقل ہے۔ ۹ ڈیلیوز اپنے مضمون 'افلاطون اور مثل' میں اسی قسم کی تعریف کو نقطۂ آغاز بناتا ہے لیکن اس کی نامناسبیت پر زور دیتا ہے۔ اس لیے کہ ایک خاص نکتے سے ورا فرق درجے کا نہیں رہتا۔ مثل مکمل طور پر، مختلف طرز کے مظہر سے، دو درجے دور نقل سے ذرا کم ہے: یہ نقل اور ماڈل کے مابین فرق کو کمتر جانتی ہے۔ ۱۰ نقل اور ماڈل کی اصطلاحیں ہمیں نمائندگی اور خارجی پیداوار یا دوبارہ پیداوار سے منسلک کرتی ہیں۔ کسی نقل کی ماہیت ماڈل سے مشابہت کے داخلی اور لازمی رشتوں کی موجودگی یا عدم موجودگی سے متعین ہوتی ہے اور اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا کہ وہ اس سے کتنے درجے دور، مصدقہ یا جعلی ہے۔ دوسری طرف مثل پہلے معروف ماڈل سے خارجی اور سرابی مماثلت رکھتی ہے۔ اس کی پیداوار، اس کی داخلی حرکیاتی عمل، اس کے مفروضہ ماڈل کی بہ نسبت مکمل طور پر مختلف ہوتا ہے؛ اس کی اس سے مماثلت کا تاثر سطحی

ہے، محض ایک دھوکا۔۱۱کسی فوٹو کی پیداوار اور مقصد کا، اس شے سے کوئی تعلق نہیں ہوتا جس کی وہ فوٹو ہے؛ اور فوٹو ریالسٹ پینٹنگ جواباً ایک بنیادی فرق کو ملفوف کرتی ہے۔ یہ مستور فرق ہے نہ کہ ظاہر ہونے والی مماثلت، جو اس پُراسراریت کی جھلک بنتی ہے جسے عموماً مثل سے منسوب کیا جاتا ہے۔ نقل اس لیے بنائی جاتی ہے کہ وہ اپنے ماڈل کا قائمقام بنے۔ مثل کا منصوبہ مختلف ہوتا ہے، یہ مختلف سرکٹوں میں داخل ہوتا ہے۔ امثال کے لیے ڈیلیوز پاپ آرٹس کی مثال دیتا ہے کہ جو نقل بناتے سانچوں سے انتہائی کامیابی سے نمودار ہوئے ہیں :۱۲یعنی ضرب در ضرب، اسلوبیاتی تمثالوں کو نئی زندگی ملتی ہے۔ عمل کی اس مجبوری کا مطلب ''ماڈل'' کے مساوی ہونا نہیں ہے بلکہ اس کے اور اس کی دنیا کے متوازی چلنا ہے تاکہ مثل کے جنونی حد تک پھیلاؤ کے لیے نئی زمین ہموار کی جا سکے۔ مثل اپنے فرق کا خود اثبات کرتی ہے۔ یہ کوئی داخلی دھماکہ خیزی نہیں ہے بلکہ ایک فرق ہے؛ یہ کسی مطلق قربت کا نہیں کہکشانی فاصلوں کا انڈیکس ہے۔

مثل کی باہمی مشابہت وسیلہ ہے، انجام نہیں۔ کوئی شے بقول ڈیلیوز اور گواتری ''اپنے ظہور کے لیے ساختیاتی حالتوں کی بناوٹ اور ان قوتوں کی حالتوں میں دخول کے لیے مجبور ہے جو ایک نقاب کے بطور اس کی معاون ہیں۔۔ زیرِ نقاب اور اس کے وسیلے سے، یہ پہلے ہی اختتام پذیر شکلوں اور مخصوص بلند حالتوں کو بروئے کار لاتی ہے کہ جن کی پختگی کو بعد ازاں اسے منوانا ہو گا''۔۱۳مشابہت تمام نئی بنیادی جہتوں کے ظہور کی پردہ پوشی کا آغاز ہے۔ اس کا انطباق فطرت میں نقالی پر بھی ہوتا ہے۔ کوئی کیڑا کسی پتے کی نقل اس لیے نہیں کرتا ہے کہ وہ اس کے قرب و جوار کے سبزے میں گھل مل جائے، بلکہ وہ یہ کام قبل تاریخ کے حیوانی مجادلے میں، نئی بنیادوں پر دوبارہ شامل ہونے کے لیے کرتا ہے۔ سوانگ، لاکاں کے خیال میں، کیموفلاج ہے۔۱۴یہ ایک جنگی میدان کی تشکیل کرتا ہے۔ ملمع میں ایک طاقت پوشیدہ ہے: مکری چال کی مثبت طاقت، وہ طاقت کہ جو اپنی حیاتی طاقت کو مستور کرنے کی اپنی چال کا فائدہ حاصل کرنے کے لیے ہے۔

رڈلے سکاٹ کی فلم بلیڈ رنر یہ دکھاتی ہے کہ چال کی اس جنگ میں حتمی دشمن از خود وہ ہے جسے ''ماڈل'' کہا جاتا ہے۔ زمین پر لوٹتے دور دراز دنیا میں بھیجے گئے ریپلیکنٹس (نیم انسانی، نیم سائنسی وجود یہاں کے ساکنوں سے گھلنے ملنے کے لیے نہیں بلکہ اپنی اندرونی طور پر متعین عمر کا راز پانے کے لیے آتے ہیں تاکہ وہ اپنے بندھنوں سے نجات پا کر اپنی شرائط پر مکمل زندگی گزار سکیں۔ نقل کسی حیاتیاتی طاقت کا اشارہ ہے کہ جو مصنوعی کو اپنی نادریت کے دوشیزائی اظہار کی

جانب دھکیلتی ہے۔ سرکردہ مصنوعی نیم انسان، اس انسان کو، جس نے اس کی آنکھیں بنائیں، جو کچھ کہتا ہے اسے بناوٹ کے عمومی فارمولے کے بطور دیکھا جا سکتا ہے: اگر صرف تم دیکھ سکتے کہ جو کچھ میں نے تمہاری آنکھوں سے دیکھا ہے۔ اگر انہیں یہ معلوم ہو سکتا کہ وہ اپنی پہلے سے پروگرام شدہ اموات کو کس طرح ختم کرنا ہے تو یہ مصنوعی انسان، نقلی انسانوں کی صورت، زمین پر نہیں رہیں گے۔ وہ یا تو قبضہ کر لیں گے یا اپنی بین السیاراتی وسیع خلا کی جہتوں میں ایسی چیزیں دیکھنے کے لیے کہ جنھیں نہ کوئی انسان کبھی دیکھ سکتا ہے اور نہ دیکھ پائے گا، واپس لوٹ جائیں گے۔ ان کی نقل بے نقابی اور فرق کے مفروضے کے راستے میں پڑتا محض ایک اسٹیشن ہے۔ جیسا کہ ایرک الائیز (Eric Allies) اور مچل فہر (Michel Feher) مشاہدہ کرتے ہیں کہ مثل کے خلاف سب سے بڑا ہتھیار اسے بطور ایک جعلی نقل کے بے نقاب کرنا نہیں ہے بلکہ اسے ایک حقیقی نقل بننے پر مجبور کرنا ہے تا کہ اسے ماڈل کی مہارت اور نمائندگی کے لیے از سرِ نو پیش کیا جائے: وہ کارپوریشن کہ جس نے باغی نیم مصنوعی انسان بنائے ان کا ایک نیا ورژن متعارف کرواتی ہے کہ جو استعمال شدہ انسانی یادداشت سے مکمل کیے گئے۔ ۱۵

جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں کہ مثل، نقل اور ماڈل کی اصطلاحوں میں مناسب طور پر زیرِ بحث نہیں لائی جا سکتی اور اب میں خود بھی اپنے آپ کو نہ صرف ماڈل کے بارے میں از سرِ نو گفتگو کرتا پاتا ہوں بلکہ یہ بھی دعویٰ کر رہا ہوں کہ یہ امثال کے ساتھ موت اور زندگی کی کشمکش میں مبتلا ہیں۔ ماڈل کی حقیقت کا سوال جواب طلب ہے۔ بودریلارڈ اس سوال کو بالائے طاق رکھتا ہے کہ کیا بناوٹ کسی موجود حقیقی ماڈل کی جگہ لیتی ہے یا پھر بناوٹ ہی ہمیشہ سے رہی ہے۔ ۱۶ ڈیلیوز اور گواتری دونوں کا جواب اثبات میں دیتے ہیں۔ متبادل جعلی ہے کیونکہ بناوٹ ایسا عمل ہے کہ جو حقیقی کو وجود میں لاتا ہے یا بالاختصار زیادہ حقیقی (حقیقی سے زیادہ) حقیقی کی بنیاد پر۔ ''یہ حقیقی کو اس کے اصولوں سے ماورا اس نقطے پر لے جاتا ہے کہ جہاں اس کی موثر پیداوار کی جاتی ہے''۔ ۱۷ اہر بناوٹ کا نقطہ آغاز ایک بااصول دنیا ہے کہ جو بظاہر مستحکم شناختوں یا علاقوں پر مشتمل ہوتی ہے۔ لیکن یہ ''حقیقی'' شناختیں حقیقت میں ملفوف امثال ہیں کہ جو نقلیں ہوتے ہوئے نقل نہ ہونے پر مصر ہیں۔ لوئز فیولیڈ کی ایک خاموش فلم اس عمل کی وضاحت کرتی ہے۔

وینڈیمیاری جنگ عظیم اول کے آخری دنوں کا قصہ ہے، اس کا پلاٹ سادہ ہے: شمالی فرانس کا ایک خوشحال خاندان کے افراد، جو جنگ نہیں لڑ سکتے اور جنوب کے ایک غیر مقبوضہ علاقے

میں انگور کے پیداواری علاقے (تاکستان میں محنت کرنے کے لیے مفرور ہیں۔ وہاں ان کی ملاقات اپنی بیٹی کے ہونے والے شوہر اور جرمن جنگی قیدیوں کے شر پسند جوڑے سے ہوتی ہے۔ انہوں نے دو بلغاریوں کو قتل کر کے شناخت نامے حاصل کر رکھے ہیں اور وہ اپنے آپ کو غلط طور پر اتحادی ظاہر کرتے ہیں تا آنکہ ان کے پاس اتنا سرمایہ آجائے کہ وہ سپین فرار ہو سکیں۔ جرمنوں کا منصوبہ ہے کہ وہ تاکستان کے مالکوں کی چوری کریں اور اس کا الزام کھیت میں کام کرنے والی جپسی عورت پر لگا دیں۔ ان جرمنوں کا منصوبہ ناکام ہو جاتا ہے کہ جب ان میں سے ایک جرمن کہ جو پکڑا جانے کے قریب ہے انگور ذخیرہ کرنے کے ایک خالی ٹینک میں کود پڑتا ہے۔ وہ ان زہریلی گیسوں سے مر جاتا ہے کہ جو انگور کی شراب کشید کرتے دوسرے ٹینک سے نکل رہی تھیں۔ جب اس کی لاش ملتی ہے تو اس کے ہاتھ میں چوری کا مال ہوتا ہے اور یوں جپسی عورت بچ جاتی ہے۔ اس کا تنہا ساتھی بعد ازاں شراب سے مدہوش ہو کر جرمن بولنے لگتا ہے اور یوں اپنے آپ سے غداری کرتا ہے۔

یہ فلم انگوروں کے گرد گھومتی ہے۔ تاکستان بنیادی محرک ہے کہ جو اس فلم کے پلاٹ کی صورت حال نمایاں کرتا ہے اور کوئی انسان نہیں بلکہ انگور مسئلے کا حل بن جاتے ہیں۔ یہ فلم نہ صرف انگوروں کے گرد گھومتی ہے بلکہ یہ شراب میں تیرتی ہے کہ جو اس کا بنیادی عنصر ہے۔ ہر اہم لمحے کو شراب کی اصطلاحوں میں ظاہر کیا جاتا ہے: محبت بیان کی جاتی ہے مجبور بیوی کی روشن تمثال میں کہ جو شوہر کے جام مے میں رقصاں ہے؛ جرمن خطرہ اپنے انتہائی اظہار میں مفرور کی انگور کی بیل پر پائے کوبی ہے؛ ہیروازم کی مثال وہ مخلص سپاہی ہے کہ جو خندقوں میں شراب واپس لانے اور اپنے ساتھیوں کو مادر وطن کی خوشبو دینے کے لیے کہ جو ان کے ارادے کو فتح سے ہمکنار کرے گی، اپنی جان ہتھیلی پر رکھتا ہے؛ فتح شراب و طعام سے منائی جاتی ہے اور فلم انگور بیلوں کے ایک جذباتی ٹیبلو اور ایک داخلی ٹائٹل پر ختم ہوتی ہے کہ جس میں کہا جاتا ہے کہ ان تاکستانوں سے ایک نئی قوم ابھرے گی۔ ڈیلیوز اور گواتری لکھتے ہیں: ''بناوٹ حقیقت کی قائمقام نہیں ہوتی ـــ بلکہ یہ آمرانہ دباؤ کے آپریشن میں حقیقت کا بندوبست کرتی ہے، یہ حقیقت کو ایسے نئے مکمل جسم پر پیدا کرتی ہے کہ جو زمین کی جگہ لیتا ہے، یہ حقیقت کی پیداوار اور بندوبست کا اظہار ظاہری مقصد میں کرتی ہے''۔۱۸ شراب کا غیر منقسم اور مجرد بہاؤ قوم کا روشن جسم ہے۔ یہ اسے فی نفسہ محبت، فتح اور نئے جنم کی قوت سے نوازتی ہے۔ یہ خود کو پہلے اور آخری سبب کے بطور پیش کرتی ہے۔ لیکن ظاہر ہے کہ جنگ

شراب سے نہیں جیتی گئی۔ اس کو سبب بنانا ایک فریب ہے۔ لیکن یہ دھوکا دلفریب ہے کہ یہ حقیقت کے جسم میں از سرِ نو داخل کیا گیا ہے اور کام کی خاطر ہے: یہ محبت کا اظہار کرتا ہے اور اس لیے آدمی کو اچھا شوہر بننے پر آمادہ کرتا ہے اور بیٹوں کو قومی عروج دیتا ہے؛ یہ حب الوطنی کے اظہار کا مظہر ہے چنانچہ سپاہیوں کو فتح کے لیے اکساتا ہے۔ اسی وجہ سے اسے ظاہری سبب کہا گیا ہے۔ یہ اشیا اور اجسام سے آئیڈیل شناختوں کی ماورائی پرواز اخذ کرتا ہے: ایک شاندار بیوی، ایک شاندار خاندان اور ایک شاندار قوم۔ (''یہ حقیقی کو اس کے اصولوں سے ورا لے جاتا ہے۔۔'') پھر وہ یہ آئیڈیل جہت واپس جسموں اور چیزوں پر مسلط کرتا ہے تا کہ وہ انہیں وقف کردہ شناختوں کی تقسیم کو تسلیم کرنے پر مجبور کرے۔ (۔۔''اس نقطے تک کہ جہاں یہ موثر طور پر پیدا کی جاتی ہے۔'') یہ مماثلت اور نمائندگی کا مکمل نیٹ ورک تخلیق کرتا ہے۔ نقل اور ماڈل دونوں اسی افسانوی عمل کی پیداوار ہیں کہ جس کا حتمی مقصد کسی زمین اور کسی نئے علاقے کی تخلیق ہے۔

ظاہری سبب کی قوت منقسم کرنے والی ہے۔ یہ اچھے اشخاص کو بروں سے الگ کرتا ہے۔ دوسرے الفاظ میں یہ ان کو، جو شاندار التباس کی مانند لگنے سے متفق ہوتی ہیں، غیر متفقوں کے برعکس ایک ماڈل کی طرح پیش کرتا ہے؛ اور حیلہ پرور نقلوں کو، جو مختلف ایجنڈے پر کاربند ہوتی ہیں، زیرِ نگرانی رکھتا ہے۔ ظاہری سبب، فرانسیسی محبِ الوطنوں کو، بھیس بدلنے والے جرمنوں کی بے نقابی کے قابل بناتا ہے، ۱۹، اور یہ جیسی کو اس کے ظاہری دوسرے پن کے باوجود سچی، محنتی فرانسیسی عورت سمجھتا ہے۔

یہ سرگذشت ماڈل اور نقل کے مابین یوں فاصلے پاٹتی ہے کہ وہ دونوں کو ایک ہی مشین کے کل پرزے سمجھ کر ثانوی پیداوار کے بطور دیکھتی ہے؛ لیکن یہ حقیقی اور تصوراتی کے درمیان ثنویت کو ثابت و سالم رکھتی ہے۔۔ تا آنکہ باور ہو جاتا ہے کہ اجسام اور اشیا کہ جو اس افسانوی عمل کے تابع ہیں، وہ خود کسی پہلے سے موجود بناوٹ کی بنیاد پر تقسیم کا نتیجہ ہیں، جو کئی دوسری سطحوں پر مختلف ظاہری اسباب کے ساتھ گرداں ہیں۔ بناوٹ پر بناوٹ۔ حقیقت بناوٹ کی ایک خوشگوار مطابقت کے سوا اور کیا ہے۔ دنیا باہمی طور پر متعلق بناوٹوں کا ایک پیچیدہ سرکٹ ہے کہ جس میں فیولاڈی کی فلم اپنی جگہ لیتی ہے۔ یہ ۱۹۱۹ء میں جنگ کے فوری بعد بنائی گئی تھی۔ ہر جنگ، خصوصاً ان جہات میں سے ایک کی، طاقتور علاقائی تقسیم نو کا اثر رکھتی ہے: فوجوں کی نقل و حرکت اور سپلائی، دوسرے ملکوں کے مہاجر، دوسرے ملکوں میں جانے والے مہاجر، منقسم خاندان، تمام علاقے ہموار۔۔ یہ

فلم از خود بناوٹ ہے کہ جس کا مقصد اپنے آپ کو اس منتشر صورت حال میں ایسے علاقائی اتحاد پیدا کرنے میں شامل کرنا ہے کہ جس کے نتیجے میں کسی قوم کی تخلیق نو ہو پائے۔ وینڈیمیاری جمہوریہ کے کلینڈر کا پہلا مہینہ ہے۔

سو اب ہمارے لیے جو فرق باقی رہ گیا ہے وہ بنیادی طور پر ماڈل اور نقل کا یا حقیقی اور تصوراتی کا نہیں ہے بلکہ بناوٹ کے دو طریقوں کا ہے۔ ایک کہ جو فیو یلا ڈی کی فلم کا ہے معیار بند، باضابطہ اور از سر نو پیداوار کا ہے۔ یہ ان اکائیوں کے صرف چند خصائص لیتی ہے جو زیرِ مشاہدہ ہیں: سخت محنت، وفاداری، اولاد کی نگہداشت وغیرہ۔ یہ سطحی مشابہتوں کا ایک نیٹ ورک تخلیق کرتی ہے۔ وہ اس لیے سطحی مشابہتیں ہیں کہ اپنی تہہ میں وہ بالکل مشابہتیں نہیں بلکہ معیاری اعمال ہیں: اس وقت وہ اکائیاں کہاں ہوتی ہیں جب یہ پکارا جاتا ہے (اس معاملے میں جیسی ویسے ہی فرانسیسی ہیں جیسے اصل فرانسیسی)۔ یہ اجسام کس پر تکیہ کرتے ہیں جہاں یہ ایک شناختوں کے محیر العقول مجرد گرڈ میں اترتے ہیں کہ جو صرف چند معمولی اور بنیادی طور پر افزائشی مناصب کے لیے عمل کر رہی ہیں۔ یہ افلاطونی نقلوں کا معاملہ نہیں ہے بلکہ انسانی ریپلیکینٹس یا نقل ثانی کا ہے۔ ہر معاشرہ اس قسم کے لیے ظاہری سبھی نظام تخلیق کرتا ہے۔ سرمایہ دارانہ معاشرے میں حتمی ظاہری سبب از خود دارلسلطنت ہے۔ ۲۰ کہ جو مارکس کی توضیح کے مطابق ایک محیر العقول جسم ہے کہ جو تمام اشیا کو اپنا اسیر جانتا ہے اور خود کو پہلے اور آخری سبب کے بطور پیش کرتا ہے۔ بناوٹ کے اس طور کو ''حقیقی'' کا نام دیا جاتا ہے۔

بناوٹ کا دوسرا طور وہ ہے جو مشابہت اور نقل ثانی کے مکمل نظام کے خلاف ہو جاتا ہے۔ یہ بھی تقسیمی ہے لیکن جو تقسیم اس سے متاثر ہوتی ہے وہ حد بند نہیں ہے۔ صرف چند خصائص کو منتخب کرنے کی بجائے یہ ان سب کو منتخب کرتا ہے۔ یہ صلاحیتوں کو ضربیں دیتا ہے: انسان ہونے کے لیے نہیں مہا انسان ہونے کے لیے۔ اس قسم کی بناوٹ کو ''آرٹ'' کا نام دیا جاتا ہے۔ آرٹ بھی ہمیشہ کسی علاقے کی تخلیق مکرر کرتا ہے لیکن یہ علاقہ فی الحقیقت علاقائی نہیں ہوتا۔ یہ زمین کی طرح کشش ثقل کے پھیر سے کم علاقہ رکھتا ہے۔ اس کا سفر بین السیاراتی خلا میں ہے۔ علاقائی حد بندی سے آزاد منطقہ کہ جو شش جہات میں حرکت کا امکان رکھتا ہے۔ آرٹسٹ ایسے حیاتیاتی مشینی انسان یا ریپلیکینٹس ہیں کہ جنہوں نے اپنی متروکیت کا راز پالیا ہے۔

"A Thousand Plateaus" میں ڈیلیوز اور گواتری ایسی لفظیات ایجاد کرتے

ہیں کہ جو بناوٹ کے دونوں اطوار کو، نمائندگی کی اصطلاحوں میں لوٹے بغیر زیر بحث لاتی ہے۔ اس کا کلیدی تصور دوگنا ہونا ہے۔ افسانوی عمل میں جاروب کش کم از کم دو اصطلاحیں ہیں کہ دونوں کو وہ منقلب کرتا ہے۔ ۲۱ ڈیوڈ کرونن برگ کی فلم ''دی فلائی'' اس کی ایک مثال ہے۔ اگرچہ یہ کامیاب نہ ہوسکی۔ برینڈل نامی سائنسدان حادثاتی طور پر خود کو ایک مکھی سے ملاتا ہے، جب وہ ایسی مشین پر تجربہ کررہا ہوتا ہے جو اشیا کو غیر مادی بنا سکتی ہے اور انہیں فوری طور پر کسی بھی منتخب کردہ مقام پر پہنچا سکتی ہے اور یہ عمومی طور پر کشش ثقل اور نیوٹنی طبیعات کے برخلاف ہے۔ جب حادثہ رونما ہوتا ہے برینڈل پورے طور پر مکھی نہیں بنتا اور نہ ہی مکھی پورے طور پر انسان۔ بلکہ دونوں کے کچھ نقوش اور صلاحیتیں ایک نئی اور مافوق الفطرت آمیزش میں مربوط ہوتے ہیں: برینڈل۔مکھی جو دیواروں پر چل سکتی ہے اور اس سطح پر سوچ اور بول سکتی ہے کہ خود کو دنیا کی پہلی ''کیڑی سیاستدان'' ظاہر کرسکتی ہے۔ یہ بازگشتی عمل کی تکرار سے، اپنے اندر موجود مکھی سے نجات پانے کی کوشش کرتی ہے مگر اپنے آپ کو صرف مشینری سے ملانے کی حد تک ہی کامیاب ہوتی ہے۔ اس حد بند اور منفی ہونے میں جیسی کہ وینڈیمیاری میں دکھایا گیا ہے، اصطلاحوں میں سے ایک مجرد شناخت ہے اور زیر مطالعہ جسم کے لیے ناگزیر ہے کہ وہ گرڈ میں فٹ ہونے کے لیے یا ایسا نظر آنے کے لیے، اپنی صلاحیتوں کو روکے۔ لا متناہی اور مثبت ہونے میں جیسا کہ 'مکھی' میں ہے، دونوں معاملے ایک ہی سطح پر ہیں: ایک نقطے پر اوپر یا نیچے دیکھنے کی بجائے کوئی گرڈ کے ذیلی راستوں پر متحرک ہوکر کسی اور غیر ارادی پوزیشن کی جانب جاتا ہے، کسی جانور، کسی مشین، کسی مخالف جنس کے حامل شخص یا عمر اور نسل، کسی کیڑے، کسی پودے کی جانب۔ اگرچہ افسانوی عمل اتنا ہی مجرد ہے جتنی ذیلی ایٹمی طبیعات زیر اثر اشیا میں سرایت کردہ ہے اور اتنا ہی حقیقی ہے جتنا کوارک۔ ۲۲ ٹرانسپورٹنگ مشین اسی پلین پر ہے جسے ٹرمز کی صورت جوڑتی ہے۔ اس کو چلانے کا اصول دنیا کی کوانٹم سطح میں جزوی داخل ہونا ہے کہ اس کے جوہر کے تالاب میں صلاحیتوں کی ان دیکھی آمیزش تخلیق کر پائے۔ وہ ایک نیا جسم یا علاقہ تخلیق کرتا ہے کہ جس سے واپسی ممکن نہیں ہے۔ اس کے لیے صرف یہ انتخاب ہے کہ وہ ایک نہ ختم ہونے والے ریلے میں ایک جگہ سے دوسری جگہ جاتا ہے تا آنکہ یہ عمل بریک تھرو کرتا ہے یا اپنی صلاحیتوں سے عاری ہوجاتا ہے، اپنا ایندھن خرچ کرلیتا ہے اور افسانوی جانور مرجاتا ہے۔ اسے بین السیاراتی خلا سے تشبیہ دینا گمراہ کن ہے: اس کے بالمقابل وہاں آزاد خلا میں تیرتی بے وزنی سے کچھ بھی پرے نہیں ہے۔ ایسی کوئی چیز موجود نہیں جسے مکمل غیر متعین کہا جا

سکے۔ ہر جسم کی اپنی حرکی طاقت، اپنی حیاتی قوت، اس کے امکانات کے سیٹس ہیں کہ جو بتا سکتے ہیں کہ کوئی کس قدر دور جا سکتا ہے۔ اور یہ ایسی دنیا میں متحرک ہے جو ''حقیقی'' ترغیب کی پہلے سے موجود بناوٹ کی نیچے پھینکی ہوئی گار یا تلچھٹ کی بنی رکاوٹوں سے معمور ہے۔ کوئی عمومی غیر طے شدگی نہیں ہے البتہ مقامی بے یقینی کے ایسے نقطے موجود ہیں کہ جہاں انسان مکھی سے ملتا ہے۔ مقصد ایسے نقطوں پر اپنی دنیا کے کوانٹم کی تہہ میں پہنچنا ہے اور اور دوبارہ ہونے کی حکمتی امثال کے وسیلے سے ممکنہ حد تک صلاحیتوں کو باہمی طور پر اکٹھا کرنا ہے۔ ڈیلیوز اور گواتری بہر حال یہ نہیں کہتے کہ لوگ خارجی طور پر کیڑے بن سکتے ہیں یا انہیں بننا چاہیے۔ یہ صلاحیتوں کی تقطیر اور ان کے آمیزے کا سوال ہے کہ جسے وہ حرکت اور ٹھہراؤ کے مجرد رشتے قرار دیتے ہیں، اثر انداز ہونے اور اثر پذیر ہونے کی قابلیتیں: مجرد مگر حقیقی۔ نقطہ تو اپنی ٹرانسپورٹنگ مشین بنانے کا ہے اور اسے پیہم حرکت میں رکھنے کا ہے اور اسے چلتے رہنے، ہمیشہ سے عظیم تر اور زیادہ طاقتور آمیزشیں تخلیق کرنے اور انہیں متعدی بیماری کی طرح پھیلانے کے لیے، یہاں تک، کہ زمین بھر کی ہر شناخت متاثرہ ہو جائے اور اب ایسا مقام آ چکا ہے کہ جہاں مکمل غالب مثبت بناوٹ، مماثلتوں اور نقل ثانی کے گرڈ کے سامنے سے پیچھے ہٹ جائے اور اسے ایک نئی زمین کی خاطر درہم برہم کر دے۔ ڈیلیوز اور گواتری متواتر ہونے کے اس عمل کی اجتماعی نیچر پر اصرار کرتے ہیں تب بھی کہ وہ ظاہری طور پر کسی تنہائی زدہ فنکار میں مجسم ہو۔ انقلابی اور ''چھوٹے'' فنکار اپنی کمیونٹی کے عطا ہو سکنے والے کذب کی تمامتر طاقتوں پر غالب آ جاتے ہیں، ۔ وہ ایک عملی بناوٹ تخلیق کرتے ہیں کہ جو پھر اپنے آپ کو معاشرے کی رگوں میں داخل کرتی ہے، فیولادی کی شراب سازی کی مانند مگر بہت مختلف اگرچہ برابر نشہ آور حد تک اثر انگیز۔

مکھی کی جانب پلٹتے ہوئے سابقہ سائنسدان کی بریک تھرو کی واحد امید اپنی سابقہ گرل فرینڈ کو اس کا بچہ اور مکھی جننے پر آمادہ کرنے سے متعلق ہے۔ اس کی امید اور گرل فرینڈ کا خوف یہ ہے کہ وہ انسانی نسل کو برینڈل مکھیوں کی وبا میں مبتلا کرے گا اور ایک نئی نسل مافوق الانسانی قوت کی حامل پیدا ہوگی جو پرانی نسل کی جگہ لے گی۔ اوورمین سپر مکھی کی مانند۔[۲۴]

دوبارہ پیداوار اور ایک نئی ایتھنک شناخت بناوٹ کے اس عمل کے پہلو ہیں لیکن وہ منزل نہیں ہیں۔ منزل زندگی ہے، ایسی دنیا جس میں نیا برنڈل اپنی طاقتوں کو چھپانے اور دبانے کے بغیر زندہ رہ سکتا ہے۔ امکان کامیاب طور پر دبا دیا ان طاقتوں جو وجود پذیر ہوں گی۔ برنڈل مکھی کسی بھی راہ

فرار سے محروم ہے۔ اصل فارمولہ، جیسا کہ برینڈل کے اجسام اور مکھی میں کندہ کیا گیا ہے، ظاہری طور پر کسری ہے۔ انہوں نے بہترین کیا جو وہ کر سکتے تھے لیکن وہ متروکیت تک پہنچے۔

یہ سب کچھ ہماری موجودہ ثقافتی حالت پر کیسے منطبق ہوتا ہے؟ ڈیلیوز کے مطابق وہ نقطہ جس پر مشل نے اپنے آپ کو بے نقاب کرنا شروع کیا، پاپ آرٹ کی ایجاد سے پینٹنگ میں پہنچ گیا۔ فلم میں یہ اٹلی کی نئی ریالزم تھی اور فرانس کی نئی لہر۔ ۲۵ غالباً اب ہم پاپولر ثقافت میں اس نقطے تک پہنچ رہے ہیں۔ ڈیلیوز اور گواتری دلیل دیتے ہیں کہ ترقی یافتہ سرمایہ داری، ایک نئی کایا کلپ کی سطح تک پہنچ رہی ہے کہ جس کے لیے ناگزیر ہے کہ وہ پرانی شناختوں اور علاقوں کو منسوخ کرے اور ان اشیا، تمثالوں اور معلومات کی گردنوں سے پٹے اتارے کہ جو ہمیشہ سے کہیں زیادہ تحرک اور باہمدیگر آمیزش کی صلاحیتیں رکھتی ہیں۔ ہمیشہ کی طرح ، علاقائی تقسیم نو اس وقت موثر ہوتی ہے کہ جب نئی علاقائی حد بندیاں دنیا بھر میں سرمایے کی نئی پیدائش، زیادہ شاندار اور عظیم الشان سطح پر ممکن بنا سکیں۔ لیکن اسی اثنا میں ایک خلاف ورزی کا درکھلا ہے۔ چیلنج تو یہ ہے کہ اس بناوٹ کی نئی دنیا کو فرض کریں اور اسے ایک قدم آگے لے جائیں، ناقابل واپسی نقطے کی حد تک نمائندگی کے گرڈ کے انتشار کی طرف، اپنی کذب کی تمام طاقتوں کی مارشلنگ سے ایک مرتبہ ہمیشہ کے لیے اسے انتہائی بلند درجے کی مثبت بناوٹ تک اوپر لے جانے کے لیے اور یہ چھینکنے سے نہیں کیا جا سکتا۔ بادریلارڈ کا کام ایک طویل مرثیہ ہے۔ سیدھی اور جدلیاتی دونوں علتیں اب کارفرما نہیں رہیں، سو ہر چیز غیر متعین ہے۔ معنی کا مرکز خالی ہے، چنانچہ ہم کھوئے ہوئے مدار کے سیارے ہیں۔ اب ہم قانونی موضوعات کی مانند عمل نہیں کر سکتے یا غلاموں کی مانند انفعالی نہیں ہو سکتے، یہی وجہ ہے کہ ہم طفیلی یا اسفنج بن چکے ہیں۔ تمثالیں اب نمائندگی کے لنگر سے بندھی نہیں ہیں، یہی وجہ ہے کہ وہ انتہائی خلاؤں میں بے وزن تیر رہی ہیں۔ لفظ اب واحد معنی کے حامل نہیں چنانچہ سگنی فائرز ایک دوسرے پر پھسل رہے ہیں۔ حقیقی اور تصوراتی کے مابین ایک سرکٹ تخلیق کر دیا گیا ہے، اس لیے حقیقت ہائپر حقیقت کی غیر متعینہ قربت میں داخلی طور پر پھٹ گئی ہے۔ یہ تمام قضیے تب ہی بامعنی ہوں گے جب یہ فرض کیا جا رہا ہو کہ نمائندگی کے نظام میں واحد قابل مشاہدہ متبادل، مطلق عدم تعینی ہے، جہاں وہ عدم تعین کے بارے میں کہتا ہے یہ نظام کا سرسری رخ ہے جو اسکے لیے اتنا ضروری ہے جتنی کہ ماڈل کے لیے جعلی نقل، اور ہر نقطہ اس نظام کا اتنا ہی حصہ ہے۔ بودریلارڈ کا فریم ورک صرف پرانی حقیقت کے کسی ناسٹیلجیا کا حصہ ہو سکتا ہے، یہ اتنا شدید

ہے کہ اس نے اس سے باہر کے ہر ویژن کو مسخ کر کے رکھ دیا ہے۔ وہ صاف طور پر یہ نہیں دیکھ سکتا کہ وہ جن تمام چیزوں کے بارے میں کہتا ہے کہ ریزہ ریزہ ہو چکی ہیں وہ ساتھ ہی امثال تھیں: امثال جو بناوٹ کے قابلِ تجزیہ طریقوں کی پیداوار ہیں۔ وہ اتنی ہی حقیقی تھیں جتنی حقیقی یا حقیقت میں حقیقی سے زیادہ حقیقی تر، کیونکہ وہ اس کے پیداواری اصول کا حقیقی سہارا ہے اور ایسا کرتے ہوئے وہ بناوٹ کی نئی حکومت میں اپنی نئی پیدائش کی تیاری کرتی ہیں۔ وہ کسی بھی طور ہونے کو نہیں دیکھ سکتا۔ وہ یہ نہیں دیکھ سکتا کہ مثل فرقوں اور کہکشانی دوریوں کے تیزی سے پیدا ہوتے کھیل کو ملفوف کرتی ہے۔ ڈیلیوز اور گواتری خصوصاً "A Thousand Plateaus" میں ایک ایسی منطق پیش کرتے ہیں جو بادریلارڈ کی ناکام ہوتی نمائندگی کی دنیا کو ایک موثر وہم کے بطور گرفت میں لیتی ہے کہ اس کی موت کا امکان، امکان کی ایک جھلک دکھاتا ہے۔ کلیبیت کے خلاف، کمزور مگر داستانوی امید۔۔ ہماری ذاتوں اور ہماری اپنی بناوٹ کی جناتی متعدی وبا میں حقیقی سے حقیقی تر ہونے کی۔

حواشی

۱۔ ژاں بودریلارڈ، سیمولیشنز (بناوٹیں)، ترجمہ، پال فوس، پال پیٹون، فلپ بیاچمین، نیویارک: سیمیوٹیکسٹ (ای)، ۱۹۸۳ء، ص ۱۱

۲۔ ایضاً، ص ۴

۳۔ ایضاً، ص ۱۴۵۔۱۴۶

۴۔ ژاں بودریلارڈ، خاموش اکثریتوں کے سایے میں In the Shadow of the Silent Majorities، ترجمہ، پال فوس، پال پیٹون، فلپ بیاچمین، نیویارک: سیمیوٹیکسٹ (ای)، ۱۹۸۳ء، ص ۵۶

۵۔ ایضاً، ص ۳۵۔۳۷

۶۔ بودریلارڈ، سیمولیشنز، ص ۵۵۔۵۸، ۱۰۳۔۱۱۵

۷۔ ایضاً، ص ۵۵۔۵۷، ۱۳۴۔۱۳۵

۸۔ بودریلارڈ، ان دی شیڈو، ص ۱۔۲

۹۔ فریڈرک جیمسن، مابعد جدیدیت یا سرمایہ داری کی ثقافتی منطق

Postmodernism, or the Cultural Logic of Capitalism، نیو لیفٹ ریویو، نمبر ۱۴۶ (جولائی۔اگست ۱۹۸۴ء)، ص ۷۵

۱۰۔ گلیز ڈیلیوز، افلاطون اور مثل Plato and the Simulacrum، اکتوبر، نمبر ۲۷، سرما ۱۹۸۳ء، ص ۵۲_۵۳

۱۱۔ ایضاً، ص ۴۸_۴۹

۱۲۔ ایضاً، ص ۵۶

۱۳۔ گلیز ڈیلیوز اور فیلکس گواتری، اینٹی ایڈیپس Anti-Oedipus، ترجمہ، رابرٹ ہرلے، مارک سیم، ہیلن آر۔لین، نیویارک: وائی کنگ، ۱۹۷۷ء، ص ۹۱

۱۴۔ ژاک لاکاں، تحلیل نفسی کے چار بنیادی تصورات The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis، ترجمہ، ایلن شیریڈان، نیویارک: نارٹن، ۱۹۸۱ء، ص ۹۹

بحوالہ، ایرک الیز، مائیکل فیہر، پر تصنع شہر پر خیالات Notes on the Sophisticated City، زون، نمبر ۱/۲، ۱۹۸۶ء، ص ۵۵ این ۱

۱۵۔ الیز اور فیہر، ص ۵۴

۱۶۔ مثلاً 'ان دی شیڈ واف سائیلنٹ میجوریٹیز'، ص ۷۰_۸۳

۱۷۔ ڈیلیوز اور گواتری، اینٹی ایڈیپس، ص ۸۷

۱۸۔ ایضاً، ص ۲۱۰

۱۹۔ مزید برآں، یہ اتفاقی نہیں ہے کہ بچ پانے والے دو جرمن ہیں: مثل ملٹی پلیسٹی ہے کی جو شناخت کے لیے خطرہ ہے اور ایک ایسے پرواز ی رستے پر سفر کر رہا ہے جسے ہر قیمت پر مسدود کرنا ناگزیر ہے۔ یہاں بوقلمونی دو تک محدود ہو گئی ہے کیونکہ سرمایہ داری کے ایڈیپل طریق کار کے تحت کسی شناخت کے اندر کی عدم شناخت موضوع کی تقسیم کی شکل ظاہر ہوتی ہے یعنی واضح موضوع اور سٹیٹمنٹ کا موضوع :ان میں سے ایک جرمن خاموش رہنے پر خوش ہے۔ واضح موضوع اور سٹیٹمنٹ کے موضوع پر، دیکھیے، ڈیلیوز اور گواتری، اینٹی ایڈیپس، ص ۲۶۵ اور ملی پلیٹیوکس (پیرس: منواٹ، ۱۹۸۰ء) ص ۱۶۲ (انگریزی ترجمہ اے تھوزنڈ پلیٹیوکس کے نام سے آنے والا ہے، ترجمہ از

برائن میسومی، یونیورسٹی آف منی سوٹا پریس، ۱۹۸۷ء۔

۲۰۔ ڈیلیوز اور گواتری، اینٹی ایڈیپس، ص ۲۲۷

۲۱۔ ڈیلیوز اور گواتری، اینٹی ایڈیپس، ص ۳۶۰ اور عمومی طور پر دسواں باب ''ڈیویز۔انٹینس''

۲۲۔ ''حقیقی۔مجرد'' پر دیکھیے ملی پلاٹیوکس، ص ص ۱۷۷، ۱۸۱۔۱۸۲۔ ''حقیقی'' اس تناظر میں اوپر مذکورہ تعریف سے مختلف ہے: یہاں یہ اصل کی محدود اقلیم کی طرف اشارہ کرتا ہے جو حقیقت میں ''تابع'' ہے اور اسے اکچولائز ڈسمولیشن کے وسیع نظام کے بطور سمجھا گیا۔ ورچوایلیٹی کے تصور پر، خاص طور پر دیکھیے ڈیلیوز، Le Bergonisme (پیرس: پی۔ یو۔ ایف، ۱۹۶۸ء) ص ص ۲۶، ۵۵۔۵۶، ۹۶۔۱۰۵

۲۳۔ ''چھوٹے آرٹ'' پر، دیکھیے ڈیلیوز اور گواتری، کافکا: چھوٹا ادب کی سمت Kafka: Toward a Minor Literature، ترجمہ، ڈانا پولان (منیاپولس: یونیورسٹی آف منیسوٹا پریس، ۱۹۸۶ء)، ص ص ۱۶۔۲۷

اور ڈیلیوز Un manifeste de moins Carmelo Bene and Gilles Deleuze Superpositions میں (پیرس: منیوٹ، ۱۹۷۹ء)، ص ص ۸۷۔۱۳۱

۲۴۔ نٹشے کی جانب بالواسطہ اشارہ غیر ضروری نہیں ہے۔ ڈیلیوز کے لیے 'کذب کی طاقت' طاقت کے ارادے کا دوسرا نام ہے Cinéma 2: L'image-temps، منیوٹ، ۱۹۸۵ء ص ۱۷۲ اور جسے میں مثبت سمولیشن کہتا چلا آیا ہوں ڈیلیوز اور گواتری اسے داخلی بازگشت سے تعبیر کرتے ہیں (اینٹی ایڈیپس، ص ص ۳۳۰۔۳۳۱)

۲۵۔ گلیز ڈیلیوز، سینما ۲: L'Image-temps

۲۶۔ ڈیلیوز اور گواتری، Mille Plateaux، باب ۱۳ Appareil de capture

مدیرانِ تخلیقِ مکرّر

۱۹۶۹ء (نئی تنقید)	صدیق کلیم
۱۹۹۴ء	محمد نعیم بزمی
۱۹۹۵ء	سلمیٰ انور
۱۹۹۸/۹۹ء	طاہرہ الطاف ملک
۲۰۰۰ء	محمد اسلم جگر
۲۰۰۱ء (نوبل انعام یافتگان نمبر)	صاحبزادہ محمد احمد
۲۰۰۲/۰۳ء (اقبال: مشرق و مغرب کی نظر میں)	طارق عزیز سندھو
۲۰۰۴ء	محمد تیمور امان
۲۰۰۵ء (امن)	انوار الحق
۲۰۰۶/۰۷ء (افسانوی ادب کی تنقید)	رابعہ اختر
۲۰۰۸/۰۹ء (عصری تنقید)	محمد صادق