Al-Hikmat

Volume 35 (2015) pp. 45-68

اڈورنو کا فلسفہ جمالیات: ایک تنقیدی جائزہ

ڈاکٹر اقبال آفاقی

پرنسپل ریٹائرڈ فیڈرل گورنمنٹ کالج برائے طلبہ ایف ٹین فور اسلام آباد

Abstract. In this article I have endeavored to discuss Theodor Adorno's Aesthetic theory. Adorno is perhaps the most influential modernist Philosopher of the post second world war era. He was very much influenced by Hegel and Karl Marx but he did not follow them blindly. In negative dialectic he has taken rather quite different approach from their absolutist theories.

Though he critically examines the whole tradition of modernity and modernism in his books such as Dialectic of Enlightenment, Negative Dialectic etc,he remains within the high modernist tradition. His book 'Aesthetic Theory' which was published posthumously not only opposes the concept of art as a profitable commodity but is also against the nineteenth century slogan "Art for Art sake. Adorno considers the negation of meaning in the modernist works as meaningful from the point of view of social criticism. But the paradox is that he continues the modernist search for meaning. He also insists on the objectivity of Aesthetic truth. For him authenticity and is of not grounded in tradition. He is of the view that authenticity must be sought in contemporary relevance. What he means is that authenticity

derives from an artwork's structure rather than its representational structure. Giving importance to structural innovation, he insists that it must be radical, fragmented and without formal closure so that it may resist commodification. Adorno has strongly rejected this concept of art which has become just another element of industrial, corporate life. In his view the ideas of truth and originality is being promoted by the inspectors of Art, Industry are nothing more than fakery. Adorno is deadly against the art industry which he witnessed during his stay in America.

Key Words: Adorono, Aesthetic, Hegel, Dialectic, Concept, Art, Tradition

تھیوڈوراڈورنوفرینکفرٹ کی تنقیدی تھیوری کے اسکول کا سربرآوردہ رکن ہے۔فرینکفرٹ اسکول کے د ٘ اہم اراکین میں سے میکس ہورکھیمر ، والٹر بنجامن، ہربرٹ مارکیزے اور ہیبر ماس کا نام سرفہرست ہے۔ یہ سب لوگ نو مارکسی نظریات کے دعوے دار تھے جن کے پیش ā مقصد مارکس ،فرائیڈ اور ہیگل کے افکار کا تنقیدی جائزہ لے کر روشن خیالی کی جدلیت کی تشکیل نو کرنا تھا تا کہ جدیدیت کے پیدا کردہ مسائل کا حل تلاش کیا جائے۔ یہ سب لوگ نو مارکسیت کے حامی تھے۔ اور اس بات کے دعوے دار تھے کہ روایتی مارکسی تھیوری بیسویں صدی میں سرمایہ دارانہ معاشروں میں جنم لینے والی غیر متوقع ہیجانی تبدیلیوں کی وضاحت کرنے سے قاصر رہی ہے۔ان کی خصوصیت یہ ہے کہ ان کو بیک وقت سرمایہ داریت اور مارکسیت کا ē دکھا جا سکتا ہے۔انھوں نے روشن خیالی کی جدلیت کی بھی زبردست مخالفت کی۔ان کی خواہش تھی کہ کوئی ایسا متبادل راستہ تلاش کیا جائے جو سماجی ترقی کی بے رحم سائنسی جبریت کے بغیر کارگر ثابت ہو۔ان کو جدیدیت کے ایجنڈے کے نتیجے میں پیدا ہونے والے منفی اثرات کی تمام تر مخالفت کے باوجود مابعد جدید مفکروں میں شمار نہیں کیا جا سکتا کیوĦانھوں نے بہرحال جدیدت کے منطقی دائرہ کار میں رہ کر ہی معانی کا استخراج کیا۔ان کو زیادہ سے زیادہ ہائر ماڈرن ازم سے منسلک قرار دیا جا سکتا ہے۔

اڈورنو نو مارکسیت کا پیش کار اور فا y م کا زبردست مخالف تھا۔ اس کو یقین تھا کہ ایش وز (Auschwitz) کا واقعہ قدیم اخلاقیات کو استفہامیہ ā وں سے دیکھنے اور جدیدیت کے ایجنڈے کو مسترد کرنے کے لئے کافی ہے۔ اس کو یقین تھا کہ دوسری بنگ عظیم کے بعد نئے اخلاقی معیارات اور سماجی اقدار کو اپنانے کی ضرورت ہے۔ وہ دور جدید کی امریکی کلچرل انڈسٹری کا بھی بہت بڑا ē دتھا۔ اس کے نزدیک ماس کلچر تحکم کا ایک ایسا Ā م قائم کرتا ہے جو آرٹ کو کلچر کی منڈی میں مال تجارت بنا دیتا اور سرمایہ داریت کے غلبے کو قائم رکھتا ہے، کنزیومرازم پھیلا رہا ہے۔ ماس کلچر نے لوگوں کو اĎادی ذوق سے محروم کر کے ان کو مطابقت پذیری کی راہ پر لگا دیا ہے۔(1)

اڈورنو اور ہورکھیمر کی مشترکہ کتاب Dialectic of Enlightemnent میں اس موضوع کو مجموعی طور پر موضوع بحث بنایا گیا ہے۔ اڈورنو کے حوالے سے یہ بات خاص طور پر کہی جا سکتی ہے کہ اس کی بیسویں صدی کے سوشل فلسفے کی تشکیل نو اور جمالیات کو نئی بنیادوں پر استوار کرنے کی کوششیں مسلمہ حیثیت کی حامل ہیں۔ ابتدا میں اس نے موسیقی سیکھی۔ فلسفے میں اس کی توجہ کا مرکز کرکیگو را اور ہسرل کے افکار تھے جن کا اس نے کا خصوصی مطالعہ کیا۔ اڈورنو نے پال ٹلچ کی سرپرستی میں کرکیگور کی جمالیات پر مقالہ لکھا اور دو سال تک فرینک فرٹ یونیورسٹی میں لیکچرر کی حیثیت سے کام کیا لیکن نازی ā پرستوں نے برسر اقتدار آتے ہی اسے یہودیت سے تعلق کی بنا پر یونیورسٹی کی Rزمت سے سے فارغ کر دیا۔ اڈورنو نے 1934ء میں جرمنی کو خیر باد کہا اور بنگ عظیم دوم کے اختتام تک وہ آکسفورڈ، نیویارک اور جنوبی کیلیفورG میں مقیم رہا۔ مختلف یونیورسٹیوں میں درس و تدریس کا کام بھی کیا۔ بنگ عظیم دوم کے اختتام پر وہ امریکہ سے فرینکفرٹ واپس آیا۔ یہاں اس نے فلسفہء موسیقی، ادب، ہیگل اور وجودیت پر کتابیں لکھیں۔ سوشیالوجی اور جمالیات پر مضامین تحریر کیے۔ کارل پاپر کے فلسفہء سائنس کو ہدف تنقید بنایا اور ہائیڈ ر کے فلسفہ وجودیت اور لسانی استناد کا انتقاد بھی تحریر کیا۔ وہ تا دم مرگ فرینک فرٹ میں مقیم رہا۔

اڈورنو کی جمالیات پر کتاب Aesthetic Theory اس کی وفات کے بعد 1969ء میں منظر عام پر آئی۔ یہ کتاب اڈورنو کی جدید آرٹ سے زندگی بھر کی وابستگی اور لگن کا ثمر تھی جسے اس نے سیمو i بیکٹ کے نام معنون کیا۔ اس کتاب کی تحریر کا مقصد احساس اور فہم کے درمیان جدیدیت کی قائم کردہ خلیج کو پاٹنا تھا اور فارم پر content اور تفکر پر محویت کی فوقیت کو درہم برہم کرنا تھا۔ اس نے نہ صرف آرٹ میں حسن اور ترفع کے کردار پر روشنی ڈالی بلکہ آرٹ اور سوسائٹی کے درمیان تعلق کو بھی اہمیت دی۔ اس کا نقطہء ā یہ ہے کہ جب سے

آرٹ نے مذہب اور بادشاہت کی طرف سے نافذ پابندیوں سے آ ت حاصل کی ہے اس کی تنقیدی عمل داری میں وسعت اور خود اختیاریت میں بے پناہ اضافہ ہوا ہے جس کا نتیجہ یہ ہے کہ آرٹ کی سماج پر تبصرہ وتنقید کی ذمے داری کئی گنا بڑھ گئی ہے۔اس کا مطلب یہ نہیں کہ وہ آرٹ میں کھلم کھلا سیا ست کا قائل ہے بلکہ وہ تو اس سلسلے میں دصداقت (Truth Content) کے بہت زیادہ مجرد تصور کا دعوے دار ہے لیکن اس کا مطلب ہرگز یہ نہیں کہ صداقت کی معروضیت کا منکر ہے۔تاہم وہ صداقت کے اس تصور کو رد کرتا ہے جسے آرٹ فیکٹریوں میں بیٹھے ہوئے صداقت کے انسپکٹر مستند قرار دیتے ہیں۔ان کے محاکے میں صداقت سے زیادہ تنقید کا عمل دخل ہوتا ہے جیسا کہ ہائیڈ ّ کی فسطائی وجودیات (Ontology) پر مبنی کتاب ُہستی اور وقت' میں یہ حقیقت کھل کر سامنے آئی ہے۔(2) کانٹ کی جمالیات کے برعکس اڈورنو آرٹ کے مواد کو آرٹ کے معروض میں تلاش کرتا ہے نہ کہ موضوع کے ادراک میں۔اس کے نزدیک صداقت کا تصور ان متعدد رابطوں اور نسبتوں سے معرض وجود میں آتا ہے جن میں ہم زندگی کرتے ہیں۔جب کہ آرٹ کا کام موضوع سے متعلق اور سماجی روایت سے منسلک ہے۔اس تعلق کو آرٹ کے کام کی داخلی جدلیات کے وسیلے سے سامنے لایا جاتا ہے۔

اڈورنو دریدا کے برعکس متن میں معنی کی موجودگی کا قائل ہے اور جدیدیت کی منہاج کے مطابق اسے تلاش کرتا ہے۔اس سلسلے میں اس نے کانٹ اور ہیگل کی فلسفیانہ جمالیات کو جدید آرٹ کے تناظر میں پیش کرنے کے ساتھ ساتھ آرٹ کی سماجی اور تار Z معنیات پر بھی بحث کی ہے۔اس کی کتاب' جمالیاتی تھیوری' کا آغاز اور ا آ م دونوں آرٹ کے سماجی کردار پر بحث کو محیط ہیں۔اس حوالے سے اس کے یہاں دو سوال پیش رفت کرتے ہیں۔ پہلا سوال ترمیم شدہ انداز میں ہیگل کے ہی سوال کی بازگشت ہے۔سوال یہ ہے کہ کیا ادب سرمایہ داریت کی موجودہ صورت حال میں زندہ رہ سکتا ہے؟ دوسرا سوال مارکسی فلسفے کی دین ہے۔سوال یہ ہے کہ کیا ادب اس د G کو تبدیل کرنے میں مثبت کردار ادا کرسکتا ہے؟ نشان خاطر رہے کہ اڈورنو نے کانٹ کے خالص آرٹ کی ہیئتی خود اختیاریت کو تسلیم کیا ہے لیکن وہ کانٹ کی ہیئت پسندی کو ہیگل کی دانشی معنویت اور مارکس کے آرٹ کی سماجی اہمیت کے بارے میں دعوے کو باہم R کر آرٹ کی تھیوری تشکیل دیتا ہے۔اس کا نتیجہ یہ ہے کہ اس کے یہاں آرٹ کی خود اختیاریت بیک وقت لازمی ہے اور التباسی بھی۔اس کے نقطہ ءā کی یہ دوطرفگی (Ambivalence) جدید آرٹ کے سماجی کردار کی نشان دہی کرتی ہے۔اسی حوالے سے اس نے آرٹ کو سوسائٹی کا سماجی جواب دعویٰ قرار دیا ہے۔(3)

اڈورنو جدید آرٹ کے کام کو ایک مستند سوشل اکائی (Monad) قرار دیتا ہے جس میں وہ تمام ناگزیر تناؤ اور دباؤ موجود ہوتا ہے جو وسیع پیمانے پر سماجی اور تار Z صورت حال کے تنازعات کی نشان دہی کرتا ہے۔ مستند آرٹ کا نمونہ اسی تار Z اور سماجی تناظر سے برآمد ہوتا ہے اور اسی نسبت سے اس کی معنویت اجاگر ہوتی ہے۔ آرٹ کے نمونوں میں تناؤ کی یہ کیفیات آرٹ میں سماجی اور تار Z مواد کے ذریعے داخل ہوتی ہے جسے آرٹسٹ بروئے کار لاکر تخلیق کے عمل سے گزرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ادب وفن کے کام کی متنازعہ تشریحات سامنے آتی ہیں۔ بہت سے ناقدین کی تشریحات اس لئے غلط ہوتی ہیں کہ وہ تخلیق کے داخلی تناؤ کو سمجھنے میں ناکام رہتی ہیں یا مجموعی طور پر سماج کے اندر موجود تنازعات سے ان کے تعلق کی تفہیم سے قاصر رہتی ہیں۔ اڈورنو کے نزدیک آرٹ کا کام ان تنازعات اور متناقضات کو سمت اور معنویت é کرنا ہے لیکن یہ معنویت اجتماع ضدین اور جدلیاتی جوڑوں کی صورت میں خود کا اظہار کرتی ہے۔ اوڈورنو کی تھیوری کا فوکس معنویت اور فنکشن کے باہم نقیض دو مقولات ہیں۔ ان مقولات کی وجہ سے اس کی سوشیالوجی آف آرٹ کا تعبیری اور تجربی طر § ءہائے کار سے اختلاف سامنے آتا ہے۔ آرٹ کی تعبیری اپروچ آرٹ کے کام کے تواریثی معنی اور ثقافتی اہمیت پر زور دیتی ہے، تاہم اس کے سماجی اور سیاسی کردار کو کم تر سطح پر رکھتی ہے۔ تجربی اپروچ کسی نمونہ فن کے ú رمیں آنے کی سماجی علتوں کو تلاش کرتی ہے، سماج اور آرٹ میں رشتہ جوڑتی ہے تاہم اس کی تعبیری معنویت اور اہمیت کے بارے میں سوال نہیں اٹھاتی۔ اڈورنو کا مطالبہ یہ ہے کہ معنی اور فنکشن کے مقولات کو ایک دوسرے کے تناظر میں سمجھنا چاہیے، باوجود اس کے کہ یہ دونوں مقولات باہم متضاد ہیں۔ بہرحال جب تک آرٹ کی تعبیری معنویت کا سوال نہ اٹھایا جائے آرٹ کے عمل کی سماجی حیثیت کو سمجھا نہیں جا سکتا۔ یوں اوڈورنو اس مفہوم کو اہمیت دیتا ہے جو سماجی وسیلے سے برآمد ہونے کے باوجود دانش سے وابستہ ہوتا ہے۔

آرٹ کی ابتدا کے بارے میں اڈورنو کا خیال ہے کہ یہ صرف کسی اD̆ادی خواہش یا کوشش کا نتیجہ نہیں تھی۔ یہ سلسلہ عام زندگی میں فوری طور پر کام آنے والی اشیاء کی صناعت اور عباداتی رسومات اور دعاؤں سے شروع ہوا تھا۔ خصوصاً معبدوں کی تز j وآرائش کے سامان اور عبادت میں بروئے کار آنے والے دعائیہ کلمات اس کا نقطہء آغاز بنے ہوں گے۔ چوĦدعاوں کو پر اثر بنانا مقصود تھا اور پھر عبادت گزاروں کو مسحور کرنا ضروری تھا اس لئے ردھم، فارم اور موسیقی کا قرینہ تلاش کیا گیا۔ اس طرح آرٹ میں ظاہری ہیئت کو قانون کی حیثیت حاصل ہوئی۔(4) تہذیب کے معرض وجود میں آنے سے بہت پہلے اشیاء، شبیہات اور اصوات کو مخصوص انداز میں پیش کرنے کی ابتدا ہو چکی تھی۔ میدان جنگ یا شکار کے لئے جانے سے پہلے جسموں کو رنگوں

اورلباسوں سے مزین کرنے کا سلسلہ بھی چل پڑا تھا۔ مذہبی رسوم ادا کی جاتیں تو ڈھول پیٹے جاتے اور پرکھوں کی شان میں حمدیہ گیت گائے جاتے۔ یہ درست ہے کہ ان جادوئی رسوم کا مقصد قبائلی معاشروں کو مربوط اور قائم رکھنے کے علاوہ آفات و بلیات سے محفوظ رکھنا تھا۔ یہ سب چیزیں، شبیہات، آوازیں اور الفاظ ماورائی قوتوں کی امداد کی طلب، قبائلی اتحاد اور تنظیم کو مضبوط کرنے کی خاطر استعمال میں لائے جاتے۔ لیکن یہ بھی درست ہے کہ مذہبی رسومات میں کام آنے والی اشیاء کی سماجی زندگی میں آفادی حیثیت بھی مسلم تھی مثلاً کپڑا اور برتن وغیرہ۔ اسی دوران انسانی ذہن پر مذہبی اور بعدازاں شاہی رسومات میں بروئے کار آنے والی کچھ اشیاء کی ارفعیت واضح ہوتی چلی گئی۔ یہ بھی معلوم ہوا کہ بعض لوگ ان ارفع اشیاء کی صناعت میں اعلیٰ صلاحیتوں کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ چنانچہ مذہبی رسومات میں کام آنے والی اشیاء بنانے والوں کے لئے عملی تربیت کا انتظام بھی کیا جانے لگا۔ اس کی مثال نیوگنی کے وہ لوگ ہیں جو طوطم کی کندہ کاری کے کام میں کمال مہارت کا مظاہرہ کرتے ہیں۔

یقیناً عہد عتیق کے صناعوں میں کچھ ایسے لوگ بھی منظر عام پر آئے ہوں گے جنھیں اپنی معجزانہ صلاحیتوں پر تفاخر کا احساس ہوا ہوگا۔ اس امتیازی شان کا احساس کہ وہ نہ صرف ارفع اشیاء بنا سکتے ہیں بلکہ دوسروں کی بنائی ہوئی چیزوں کی قدر پیمائی بھی کر سکتے ہیں۔ ان معجزہ کاروں کی تخلیق کردہ چیزوں، شبیہوں اور حمدیہ ترانوں کی اثر کاری پر لوگ عش عش کر اٹھتے ہوں گے۔ اپنی اعلیٰ صلاحیتوں اور ہنرمندی کے احساس اور لوگوں کی داد و دہش نے تہذیب کے عمل کو مہمیز دی ہوگی۔ ہنر اور فن کی طاقت کے احساس کا اگلا قدم فن کاروں کو اپنی علیحدہ حیثیت منوانے کی آرزو تھا۔ عہد عتیق میں اس موڑ کو بہت زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ یہ موڑ تاریخ ساز اس لیے قرار دیا جا سکتا ہے کہ اس نے ہنرمند افراد میں یہ وقوف پیدا کیا کہ اس میں ہیئت سازی اور آزدانہ معنی کی تشکیل کی امتیازی صلاحیتیں وافر مقدار میں موجود ہیں۔

جدیدیت کے دور میں اعلیٰ اور خالص آرٹ کے تصور کی شروعات سترہویں صدی کے اواخر میں ہو k ۔ اعلیٰ آرٹ کو قدیم آرٹ کے تصور کی ترقی یافتہ صورت قرار دیا جا سکتا ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ اDی ادی ذوق اور حسیت کو اہمیت دی جانے لگی، اب آرٹسٹ آزادی سے اپنی منشا کے مطابق تخلیقی کام کرنے لگا۔ اس کو مذہب اور دربار شاہی کے مقتضیات کی پاسداری سے کوئی غرض نہیں تھی۔ جدیدیت نے اسے وہ وسعت فراہم کی جس میں وہ خودمختاری سے آرٹ اور معنی کی تشکیل دے سکتا تھا۔ انیسویں صدی میں جب شہریت، سرمایہ داریت، اور صنعت و تجارت کو عروج حاصل ہوا تو آرٹ برائے آرٹ کا تصور سامنے آیا۔ اس بات پر اصرار کیا

جانے لگا کہ آرٹسٹ کسی ā یے، ہیئت یا مقصدیت کا پابند نہیں۔ وہ آزادانہ موضوع اور متن کا انتخاب کرسکتا ہے اور ہنرمندی سے کام لے کر آرٹ کے مختلف شعبوں میں کرشمے دکھا سکتا ہے۔ جدیدیت نے سیکولرازم، اĎادیت اور داخلیت کے معاRت کو آرٹ میں فوقیت é کی۔ اور مقصدی تقاضوں کے مقابلے میں آرٹ برائے آرٹ کے تصور کو اہمیت دی جانے لگی۔ یوں آرٹ کے آوانت گاردے تصور کو رواج R۔ آرٹ میں تاثریت جدیدیت کی پہلی تحریک بن کر سامنے آئی۔ جدیدیت کے دور میں آرٹ کے جن معروف شعبوں کو عروج حاصل ہوا وہ یہ تھے۔ فکشن۔ شاعری، موسیقی، ڈرامہ، مصوری، سنگ تراشی، رقص اور فن تعمیر۔ ان شعبوں میں گزشتہ چار سو سالوں میں مسلسل ترقی ہوئی ہے، ان شعبوں کو انسان نے اپنی تخلیقی صلاحیتوں کے بے پناہ اور حیرت انگیز اظہار کا وسیلہ بنایا ہے۔ تخلیقی صلاحیتوں کے فروغ میں انسان کی منشا اور خود اختیاریت نے نمایاں کردار ادا کیا۔ اس سلسلے میں امتیاز اور تفاخر کے احساس کا عمل دخل ہمیشہ اہم رہا۔ لیکن ظاہر ہے کہ ان تخلیقی صلاحیتوں کے عقب میں موجود ثقافتی عوامل کو ā انداز نہیں کیا جا سکتا جو مذہبی رسومات اور سماج کی افادی ضروریات کے نتیجے میں تشکیل پائے تھے۔ انھیں حقائق کے پیش ā اڈورنو ہائیڈ ´ کی طرح مستند تخلیقی اظہار کو ہر چیز پر فوقیت دیتا ā آتا ہے۔

اگرچہ ہم کہہ سکتے ہیں کہ جدید آرٹ کا سلسلہ مذہبی اور افادی ہنرمندی سے جڑا ہوا ہے لیکن جدید آرٹ کی وجہ امتیاز وہ باکمال اĎادی صلاحیتیں ہیں جن کو بروئے کار لا کر جدید انسان معنویت سے بھرپور آرٹ کی نئی ہیئتیں منظر عام پر لانے میں کامیاب رہا۔ اĎادی حسیت اور خود اختیاریت کو فوقیت دینے کے نتیجے میں آرٹ کے تمام شعبوں میں ترقی کا جو سلسلہ رواں ہوا وہ ابھی تک پورے جوش وخروش سے چل رہا ہے۔ اڈورنو اس منظر نامے کو سامنے رکھ کر ہی دعویٰ کرتا ہے کہ آرٹ کے وہ نمونے جو معنی کی اس واضح شکل وصورت کے ساتھ ہمارے حسی تجربے کا حصہ بنتے ہیں صرف وہی آرٹ کہلانے کا جواز (Raison d'etre) رکھتے ہیں۔(5) گویا آرٹ کے کام میں نئے معنی کی آزادانہ تشکیل ہی آرٹ کا جواز ہے۔ لیکن اڈورنو اس بات کو بار بار دہراتا ہے کہ آرٹ کا کام کبھی بھی نفسیاتی، سماجی، معاشی اور افادی محرکات سے آزاد نہیں رہا۔ وہ آرٹ برائے آرٹ کے تصور کو نہیں ما«۔ لیکن اس بات کا قائل ہے کہ معنی کی تشکیل کی طرف توجہ بہرحال ایک ایسی کیفیت ہے جس کی وجہ سے کسی آرٹسٹ کو شناخت ملتی ہے۔ آرٹ کا کام مصوری، کندہ کاری، سنگ تراشی، گلوکاری یا شاعری اور فکشن کسی بھی شعبے سے متعلق ہوسکتا ہے۔ افادیت اور ثقافتی پس منظر کی اپنی حیثیت اور مقام ہے لیکن آرٹ کا امتیاز اس بات پر منحصر ہے کہ کیا اس میں معنی کی آزادانہ تشکیل ہوئی ہے یا نہیں۔ معنی کی آزادانہ تشکیل کی صلا یت

سے ایک ایسی فارم سامنے آتی ہے جو نہ صرف آنکھوں اور کانوں کو بلکہ ذہن کو بھی متاثر کرتی ہے کہ انسان تعریف کیے بغیر رہ نہیں سکتا۔ اڈورنو نے ایک اور نکتہ اس سلسلے میں یہ پیش کیا ہے کہ آرٹ کو مذہبی اور شاہی رسوم اور ان کے متعلقات سے آزادی کے بعد انسانیت کے تحریک کے ذریعے آرٹسٹ کی خودمختاری کو تقویت ملی ہے۔(6)

یہاں اس امر کی نشاندہی ضروری ہے کہ آزادانہ معنی کی تشکیل کی امتیازی صلاحیتوں کو جاری وساری رکھنے کے لئے اپج کی تلاش آرٹسٹ کا اولین فریضہ ہے۔ اگر وہ اپنے کام کو محض ēلی اور تقرار تک محدود رکھتا ہے، کسی منصوبے کے تحت کام کرتا ہے، معاشی افادیت یا مذہبی تقاضوں کو پیشā رکھ کر آرٹ کا کام کرتا ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ آزادانہ معنی کی تشکیل کے فریضہ سے دست بردار ہو چکا ہے۔ اس کے کام کی نوعیت صنعتی عمل تو کہلا سکتی ہے تخلیقی عمل نہیں۔ پہلے سے موجود آرٹ کے کام کی نقل یا اس کی بازیافت تخلیقی عمل نہیں ہوتا۔ اسے آرٹ کا نام دینا آرٹ کی توہین ہے۔ آرٹ نئی معنویت کا نئی ہیئت میں آزادانہ اظہار ہے۔ اڈورنو کے خیال میں آرٹ کو خود اپنی مخالفت کرنی چاہیے۔ اپنے تعقل کے تضاد طور پر سامنے آنا چاہیے۔ ضروری ہے کہ آرٹ اپنے بارے میں بطون کی گہرائیوں تک بے یقینی میں مبتلا ہو۔(7) تب کہیں جا کر اوریجنل آرٹ صورت پذیر ہوتا ہے۔ اوڈورنو کا یہ دعویٰ ہاÀبر جدیدیت کی پیداوار ہے۔

یہ درست ہے کہ آرٹ بہرطور پر کسی نہ کسی روایت کے بطن سے برآمد ہوتا ہے، اس کی ایک مخصوص صنف اور نوع ہوتی ہے۔ مراد یہ کہ مکمل طور پر روایت شکنی ناممکن ہے۔ تاہم اوڈورنو کا یہ دعویٰ بھی درست ہے کہ محض کسی روایت کے اتباع یا نوع کے اندر رہ کر کامیاب آرٹ تخلیق نہیں کیا جا سکتا۔ ہم کسی فارمولے کو بروئے کار لا سکتے ہیں تاہم اصل مسئلہ یہ ہے کہ اس فارمولے سے ماورا کس طرح ہوا جائے کیوĦآرٹ کا اسرار تو اس ماورائیت کے عمل میں پوشیدہ ہے۔ نئے پن کے اکتشاف سے مشروط ہے۔ ایذرا پاونڈ کے نزدیک آرٹسٹ کا کام فارمولے کو G بنانا ہے۔ روایت اور نوع کے اندر رہ کر موضوع کے نئے امکانات دریافت کرنا ہے۔ جذباتی اظہار اور ہیئت کی پاسداری کرتے ہوئے معنی کی نئی جہتوں کی آزادانہ تشکیل اور تحسین اس کا فریضہ ہے۔ ان ناگزیر شرائط پر عمل کرنے کا مطلب یہ ہے کہ آرٹ کے کام میں تجریدیت کا عمل دخل بڑھا کر تعقلاتی اختراعات کو رواج دیا جائے۔ وہ اختراعات جن کی ہنر (Craft) کسی حالت میں اجازت نہیں دیتا۔ چنانچہ جدید آرٹ ماضی کی روایت کے بالمقابل مجرد ہو چکا ہے۔ یہ سحرکاری کی صلاحیت سے محروم ہے۔ مزید یہ کہ مجرد آرٹ اس حقیقت کے بارے میں کوئی بات کرنے کے قابل نہیں جس نے ابھی روK ہونا ہے لیکن اس کے باوجود مجرد آرٹ اپج کا طلب گار ہے اور تکرار اور یکسانیت کی تذلیل کے خلاف سراپا احتجاج ہے۔(8)

آرٹ کے کام میں یکسانیت کے پریشان کن دباؤ کے خلاف احتجاج کا مطلب خاص طور پر یہ یاد دلانا ہے کہ ہماری زندگیاں محض تکرار تک محدود نہیں۔ان کی معنویت بہت آگے تک جاتی ہے۔یعنی یہ آزاد اور تسلی بخش معنی کی تشکیل کر سکتی ہیں۔کم از کم اصولی طور پر اور مستقبل کی حد تک۔محض وقت گزاری کے لئے کچھ نہ کچھ کرتے رہنا ہی زندگی نہیں۔ہم زندگی کو پوری جذباتی سرمایہ کاری اور تخلیقی عمل کے ساتھ آزادی سے گزار سکتے ہیں۔ہمیں خاموش اداسی اور بے بسی کی زندگی سے بچنا چاہیے۔اوریجنل آرٹ کی تخلیق زندگی کو عمومی طور پر مستقبل کی امید اور بشارت دیتی ہے۔ اوڈورنو نے اس حقیقت کو اپنے الفاظ میں اس طرح بیان کیا ہے۔''G پن سماجی تخلیق نو کی جمالیاتی روح ہے اور نا ختم معموریت کے وعدے کے ساتھ وقوع پذیر ہوتا ہے۔۔۔آرٹ کا کام تجربی دG سے خود کو الگ کر کے ایک نئی دG کو سامنے لاتا ہے۔۔۔یوں آرٹ کے نمونے کتنے ہی المیہ کیوں نہ ہوں ان کا رویہ قبل تجربی طور پر تصدیق کی طرف مائل ہوتا ہے۔''(9)

اڈورنو کرافٹ کو ایک انداز میں آرٹ کی روایت کا رکن قرار تو دیتا ہے لیکن اس کے نزدیک یہ وہ رکن ہے جو ابج کے اصول سے مطابقت نہیں رکھتا۔اصولی طور پر مطابقت کا حامل ہوتا ہے لیکن مطابقت پذیری آرٹ کے مقاصد کی تکمیل نہیں کرتی۔یہی وجہ ہے کہ وہ جدیدیت کی داخلیت پسندی اور بت شکنی کا دفاع کرتا āر آتا ہے۔اڈورنو کے خیال میں جمالیاتی موضوعات زوال پذیر ہیں۔(10) اور پھر بعد میں موسیقی کے تارZ ارتقا کے بارے میں لکھتے ہوئے وہ یہ بھی تسلیم کرتا ہے کہ آرٹ کے اوریجنل کاموں کے لئے توارثی مواد اور تیکنیکی تدابیر کو نکتہ آغاز کے طور پر لینا ضروری ہے۔وہ جدید آرٹ کے نمونوں کی داخلیت پسندی اور بت شکنی کو اوریجنل کی مثال قرار دیتا ہے،اس کا آرٹ میں اوریجنل پر زور ایک ایسے وعدے (Promesse de bonheur) کا علمبردار ہے جو سماجی زندگی میں بڑے پیمانے پر مقبول ہے۔(11) خالص نئے پن پر نہ صرف ایمرسن اور تھورو نے اصرار کیا ہے بلکہ کانٹ اور ہیرلڈ بلوم کے یہاں بھی اس کی اہمیت کو اجاگر کیا گیا ہے۔ورڈزورتھ بھی خالص نئے پن یعنی اوریجنل کا زبردست قائل رہا ہے۔اس کے نزدیک آرٹ کے کام میں ēلی اور مطابقت پذیری کے زیر اثر بنائی جانے والی اشیاء کے بالمقابل اوریجنل کام میں Í ت دہندہ قوت کا غلبہ āر آتا ہے۔ بقول ورڈزورتھ یہ عمومی دG ہمہ وقت ہمارے ساتھ ساتھ ہے؛ جلد یا بدیر/ہم دG کے لین دین میں اپنی صلاحیتوں کو ضائع کر دیتے ہیں۔(12) اس میں روح کو جھکا دینے کا رجحان غالب ہے/ گھٹیا پن کے بھاری بوجھ کے نیچے/اور موت کی کائنات کو متبادل بنا لیتے ہیں/ اس کا متبادل جو روشنی اور زندگی کے ساتھ متحرک ہے/ جو حقیقی اور الوہی ہے۔(13) لیکن سامع کی حیثیت سے آرٹ کی تشکیل میں شراکت (جو ہم فطرت کے ردِّعمل کے طور

پر کرتے ہیں) کے نتیجے میں ہم وہ طاقت ۔۔۔وہ اذہان بن سکتے ہیں جن کا صدور خداوند خدا سے ہوتا ہے (14) اور یجنل کے اظہار کا تجربہ نہ صرف ترفع بخش ہوتا ہے بلکہ ان کو جو اس تجربے سے دوچار ہوتے ہیں طاقت ور بھی بنا دیتا ہے۔ یہ نقطہ ءā امریکہ میں نئی تنقید اور برطاSمیں عملی تنقید کا مستعمل مفروضہ ہے۔ ساخت کی طرف مائل اور ڈرامے کی طرف جھکی ہوئی موسیقی، رقص، مصوری اور سنگ تراشی کے فنون سے متعلق تنقید معنی کی تشکیل کے پیر اڈائم کے طور پر سامنے آئی ہے جس میں برجستگی اور حسیت کا افہام اور تعقل آپس میں گندھے ہوئے ā آتے ہیں۔ ڈبلیو جی گیلی نے لکھا ہے کہ برجستگی اور تنظیم کا مکمل اتحاد ہمیشہ انسانی زندگی کے پیشā ایک مرکزی سوال کے طور پر رہا ہے۔(15) وہ اس سوال کا جواب آرٹ کی عمومی تشکیل بالخصوص ورڈز ورتھ کی شاعری میں تلاش کرتا ہے اور ورڈز ورتھ کو اس کی بہترین مثال قرار دیتا ہے۔ جمالیات کے ماہرین کی زبردست خواہش رہی ہے کہ برجستگی اور تنظیم، حسیت اور تفکر، ترنگ اور ہنرمندی کا کامل وصال ہو۔ اس خواہش کی جزوی تکمیل رقص اور سپورٹس میں وقوع پذیر ہوتی ہے جس کی تعریف کیے بغیر ہم رہ نہیں سکتے۔ اور یجنل آرٹ اس خواہش کا اظہار ہے اور اس خواہش کی آبیاری کرتا āر آتا ہے۔ اڈورنو کے مطابق جدید آرٹ داؤ فریب سے کام لے کر عدم شناخت کو شناخت میں تبدیل کر دیتا ہے۔(16) اور یجنل آرٹ انسانیت کے مرکزی دروازے کا کام دیتا ہے۔ انسان کو اس بلندی کی طرف لے جاتا ہے جو مکمل انسان بنانے کے لیے ضروری ہے اور جو زیادہ بامعنی زندگی کا مبب ہے۔

اگرچہ اڈورنو کے فلسفہ ء آرٹ میں معنی کی تشکیل میں نئے پن اور اور یجنل کی اہمیت اور Truth Content پر اصرار کی بحث اس کے منفی جدلیت کے تناظر میں نہایت پر کشش ہے لیکن گذشتہ چالیس پچاس سال میں اس کے ان تصورات کو زبردست تنقید کا سامنا کرنا پڑا ہے۔ مابعد جدیدیت کے حامیوں نے اس کی جمالیاتی تھیوری کو مسترد کر دیا ہے۔ چوĦاڈورنو ہیگل اور مارکس کی Teleologies سائنسی نظریاتِ علم (Epistemologies) کا ناقد ہے، اس لئے اس کے یہاں آرٹ کا سچ جدلیاتی، اکتشافی اور غیر استحضاری ہوتا ہے، نظریاتی نہیں۔ اس وجہ سے اسے بہرحال جدیدیت کے حامی y ں میں ہی شمار کیا جاتا ہے۔ کیوĦوہ استحضاریت، تعقل، سبجیکٹ، جدلیت اور صداقت کے تعقلات سے انکار کرتا ہے نہ ہی آرٹ کے سماجی کردار کا منکر ہے۔ جہاں وہ آرٹ کی تارz اور سماجی معنیات کے تناظر کو اہمیت دیتا ہے وہاں اس نے آرٹ کی فلسفیانہ قدر پیمائی کا فریضہ بھی سرا اً م دیا ہے۔ اس کے یہاں خالص نئے پن کے تصور کی معنیات میں نابغے اور ہیرو کا تصور قائم و دائم ہے۔ یہ موجودگی اس کی اپنی منفی جدلیت کے اصولوں کے خلاف ہے۔ جہاں تک اĎدیت

پسندی کا تعلق ہے تو یہ یورپی بورژوا طرز ز ~ کی دین ہے جس نے آرٹ کو تجریدی اظہاریت کا راستہ دکھایا۔ اظہاریت جو گھس پٹ کر کلیشے بن چکی ہے اور اس کے ساتھ ساتھ اوریجنل کا تصور بھی بے رنگ و بو اور روح سے عاری ہو چکا ہے۔ ٹام وولف نے 1975ء ہی شکوہ کرنا شروع کر دیا تھا کہ آرٹ بالخصوص مجرد اظہاریت پسند مصوری میں الĎادی ہیرو ازم کا کھیل باسی کڑی میں ابال بن چکا ہے۔(17)

ہال فوسٹر نے ایک جگہ لکھا کہ کوئی نظم یا تصویر لازمی طور پر مراعات یافتہ نہیں ہوتی اور نہ ہی فن کے کسی نمونے کو جدیدیت کی زبان میں یکتا، علامتی اور بصیرت افروز قرار دیا جا سکتا ہے۔ اب تو مابعد جدیدیت کے معنوں میں یہ تو پہلے سے لکھی گئی، تمثیلی اور اتفاقیہ تخلیق کا درجہ رکھتی ہے۔(18) اب سوال یہ کیا جا رہا ہے کہ ہم آرٹ کے نمونوں میں وژن کی یکتائیت (Originality) پر اصرار کیوں کرتے ہیں۔ ان کے مطالعہ سے تو یہ واضح ہوتا ہے کہ وہ نہ صرف گھسے پٹے تصورات کے حامل ہیں بلکہ جماعتی اور صنفی تعصّبات سے بھرپور ہیں۔ ان کا بصیرت افروزی سے کیا تعلق؟ بصیرت افروزی بذات خود ایک سوالیہ نشان ہے۔ کسی بھی مصنف کی تحریر کی تشکیل تفرقہ بازی، لسانی تعصّبات اور سماجی تقاضوں کی رہین منت ہوتی ہے۔ اس میں بہت کم تکمیلیت اور ربط ہوتا ہے۔ یہ بھی استدلال سامنے آیا ہے کہ تخلیقی آرٹسٹ کا تصور زمانہ جدید کی اuد ہے۔ نشاۃ ثاS سے پہلے آرٹسٹ نام کی کوئی چیز نہیں تھی۔ آرٹ سے متعلق کام کرنے والوں کو کاری گر یا ہنر مند کا نام دیا جاتا۔ یہ ہنر مند عام طور پر اشرافیائی محلات کی تز ین یا گرجاؤں کی آرائش کے لئے معاوضے پر کام کرتے۔ مثلاً مائیکل اینجلو، رفاعیل اور لیونارڈو داونشی ایسے کمال فن کے حامل آرn ں کو ان کے زمانے کے یورپی جاگیردار ہنر مندوں کے ذیل میں ہی شمار کرتے لیکن جب نشاۃ ثاSکا دور عروج کو پہنچا تو فن اور ہنر کی دG میں الĎادی امتیاز کو قدر اور پسندیدگی کی نگاہ سے دیکھا جانے لگا۔ اٹھارھویں صدی تک آتے آتے حالات تبدیل ہو چکے تھے۔ اب ہنر مند مصوروں، مصنفوں اور موù روں کو جاگیردار اشرافیہ اور ویٹکن سے متعلق پادریوں کی سرپرستی حاصل نہ رہی۔ ان حالات میں انہیں اپنی تخلیقات بیچ کر گزر بسر کرنا پڑی۔ شہروں میں صنعت و تجارت کے کے پھیلنے سے بورژوا طبقے کو عروج حاصل ہوا تو اوریجنل اور تخلیقی آرٹ کے تصور کو مہمیز ملی۔ آرٹ کے اسی تصور کو سامنے رکھ کر ورڈز ورتھ جیسے شعراء اور کانٹ جیسےā یہ سازوں نے جمالیات کا جدید نظریات تشکیل دیئے جس کا خلاصہ یہ تھا کہ مصنف اور آرٹسٹ حسن و جمال کے ذوق کے حوالے سے امتیازی خصوصیات کا حامل ہوتا ہے۔ وہ تخلیقی وجدان والہام سے لیس ہوتا ہے۔ عالم غیب سے اس پر مضامین خیال اترتے ہیں، اس کی حیثیت نابغے کی ہوتی ہے۔ نوائے سروش کا تصور اسیā ے کا تسلسل ہے۔ گویا آرٹ کی ماورائیت کے تصورات قدیم (مشرق) بھی ہیں اور جدید

(مغرب) بھی۔اٹھارھویں صدی کے بعد ان نظریات کے مسلسل فروغ کی بنا پر آرٹسٹ اور ہنرمند کے درمیان فرق بڑھتا لا گیا۔ ہنرمند بے چارہ پاباگل رہا اور آرٹسٹ آسمان کی بلندیوں میں پرواز کرنے لگا۔اب آرٹسٹ چوĦایک طرح سے آسمانی مخلوق بن چکا تھا اس لئے ہنرمند کے مقابلے میں اس کی بہت زیادہ سماجی اور معاشی پذیرائی ملی۔ ۔اسے نابغے اور سماجی ہیرو کے سنگھاسن پر بیٹھا دیا گیا۔ان حالات میں آرٹسٹ کی ذات میں احساس تفاخر اور نرگسیت کا زورشور سے در آنا کوئی حیران کن بات نہیں تھی۔ہیگل نے اسے معنویت کا سرچشمہ اور مارکس نے اسے سماجی شعور کا پاسبان قرار دے کر سماجی قیادت کے تصور سے منسلک کر دیا۔

یہ تصور بیسویں صدی کی ابتدا میں ہی ٹوٹ پھوٹ کا شکار ہونے لگا تھا۔پھر دو عظیم جنگوں میں جہاں اور بہت سے برتر نظریات زمیں بوس ہوئے وہاں نطشے کا ہیرو، ہیگل کا نابغہ اور مارکس کا انقلابی قائد ایسے تصورات کو بھی مشکوک قرار دیا جانے لگا۔ایک وقت وہ بھی آیا کہ مغرب کے لبرل حلقوں میں نظریاتی کوچہ گردوں بالخصوص ہیگل اور مارکس حامیوں کے نظریاتی Bag and Baggage کے خلافĎت کا سیلاب اُمڈ آیا ہوا۔وجودی فلسفہ اسی منفی ردِّعمل کے بطن سے برآمد ہوا۔لیکن مستند آدمی کی نرگسیت کو وجودیت نے بہر حال قائم رکھا۔ مارکسیت میں بھی مصنف کی مارکسیā یہ کے پشت بان کی حیثیت سے اہمیت جوں کی توں رہی۔تاہم اس تصور کو 1968 کے پیرس میں بایں بازو کے طلبا کی تحریک کی ناکامی کے نتیجے شکست وریخت کا سامنا کرنا پڑا۔بعد میں ردِّ انقلاب کے فلسفے کے حامل مارکسی مفکرین نے بھی چیلنج کر دیا۔

حق اور سچ کے بارے میں نظریاتی اختلافات بھی اسی طرح منظرعام پر آئے۔نوآبادیاتی دور میں یہ مسئلہ برتر تہذیب کے دعوے اور سامراجی سیاست سے متضمن تھا۔سامرجی نوآبادکاروں اور مشنریوں نے حق اور سچ کی تعبیر طاقت کی بنیاد پر کی۔اسے دنیا پر مسیحیت کے تسلط اور مغربی تہذیب کےđز کے لئے متاثر کن سائنسی زبان اور منطقی لب ولہجہ é کیا جس کا اولیں مقصد طاقت کی بنیاد پر کئے گئے فیصلوں کو جائز اور درست قرار دینا تھا۔پہلا دعویٰ یہ تھا کہ مسیحیت مطلق صداقت کی حامل ہے، باقی مذاہب یا تو باطل ہیں یا کم تر درجے کے ہیں۔ دوسرا دعویٰ مغربی ثقافت کی برتری سے متعلق تھا۔انھوں نے مغربی ثقافت کی چمک دمک اور حسن وجمال کی لشک پشک سے بھی دG کو مرعوب کیا۔یورپ کی فوجی اور معاشی میدانوں میں بے پناہ کامیابیوں کو مسیحی مذہب کی صداقت کی خدائی تصدیق قرار دیا۔صداقت کا تصور سائنسی اثباتیت اور تجربی عقلیت کی اجارہ داری بن گیا۔ مسیحیā یہ صداقت کا یہ غلغلہ اس وقت تک چلتا رہا جب تک کہ مارکسزم نے جنم نہیں لیا۔

مارکسی تحریک کو یورپ کے طول عرض میں میں جرمن فاyم اور برطانوی سرمایہ داریت سے نبرد آزما ہونا

پڑا۔ادھر انگلینڈ اور جرمنی کے درمیان نو آبادیاتی تنازعات کے نتیجے میں تناؤ بڑھتا چلا گیا۔ پھر کیا تھا۔ دیکھتے ہی دیکھتے یورپ میں نئی صداقتوں کا اا» رلگ گیا۔ā یہ سازوں نے ہنگامہ برپا کر دیا۔ ہر کوئی اپنے اپنے حق اور سچ کا ڈھنڈورہ پیٹنے لگا۔ ڈارون، فرائیڈ، نطشے اور مارکس کے طاقت پرستانہ نظریات نے جلتی پر تیل کا کام کیا۔ دوسری جنگ عظیم کے دوران مذہب، سائنس، اساطیر اور طاقت کی سیاست کے باہم ادغام کے نہایت بھیانک «نتائج سامنے آئے۔ جرمنی اور جاپان عبرت کا نشان بن گئے۔لیکن سب سے بھیانک نقصان مشتر کہ انسانی اقدار کا ہوا جس کے نتیجے میں حق اور سچ کا تصور ہی مشکوک قرار پایا۔ کافکا کی کہاGں اور ناول اسی تشکیک کے گرداب میں ڈوبتے آدمی کی کہانی ہیں۔ ہرمن ہیسے، کامیو، میلراکس موراویہ اور تھامس مان وغیرہ کی تحریریں سب اسی گرداب کے میں ڈوبتے آدمی کی کہاGں ہیں۔ خارج کی اس گردابی صورت حال میں طے یہ ہوا کہ صداقت کا کوئی معروضی معیار ہے نہ پیمانہ۔ سارتر کے جملے Existence preceds essence کا ایک مطلب یہ بھی تھا کہ سائنس جو کبھی صداقت کا معیار فراہم کرنے کا دعویٰ کیا کرتی تھی وہ بھی مردود و مشکوک اور انسان دشمن قرار پائی۔ وہ سب دعوے جو کائنات کی ہمہ گیر تعبیر کا کام کیا کرتے تھے فرینکن سٹاین کے دیو روسیاہ کی باقیات شمار ہوئے۔

کیمبرج کے فلسفی وٹگن اسٹا j نے صداقت کو Language Games میں تبدیل کر دیا۔ یہ کام صداقت کو کبوتر خانوں میں ڈھالنے کے مترادف تھا۔ یوں صداقت کا عالمگیر تصور مجروح ہوا۔لیکن اس ٹوٹ پھوٹ کے باوجود صداقت کا تصور کسی نہ کسی طرح قائم رہا۔ دوسری طرف فرینکفرٹ سکول نے تنقیدی تھیوری کے ذریعے روشن خیالی کی جدلیت اور مارکسی معیشت مرکز سیاست کے بخیے ادھیڑنے کا کام سرا اٗ م دیا۔ پھر ہوتے ہوتے مابعد جدیدیت کا دور آن لگا جس نے جدیدیت کےĀ م فکر کی بنیادوں کو ہلا کر رکھ دیا۔ ہر قسم کے معروضی معیارات اور مہا بیانیے لات ومنات قرار دے دیے گئے کہ ان کی وجہ سے یورپ قتل گاہ میں تبدیل ہوا۔ ہورکھیمر اور اوڈورنو نے جدیدیت پر الزامات کی تصدیق کے لئے Dialectic of Enlightenment تحریر کی۔ پھر مابعد جدیدیت اور پس ساختیات والوں۔ لیوتار، بادریلا، فوکو اور دریدا۔ نے ثابت کر دیا کہ صداقت کا ہمہ گیر تصور انسان کی عملی فراست کا پھیلایا ہوا جال ہے تاکہ تہذیب وتمدن کا تحفظ کیا جا سکے اور انسان کو آسانی سےĀ م کے دائرے کا پابند رکھا جا سکے۔

حالاHصداقت محض ایک اضافی حقیقت ہے جو زبان، ثقافت اور سماج سے مشروط ہے۔ ہم سیاق وسباق کے اندر رہ کر ہی اس کے بارے میں بات کر سکتے ہیں۔ مابعد جدیدیت کے حامیوں کا دعویٰ ہے کہ صداقت اور

حقیقت کا ادراک ان عوامل کے باہمی تعامل سے بنتا بدلتا ہے جسے ہم زبان کے ذریعے ہی بیان کر پاتے ہیں۔مزید یہ کہ صداقت کا تصور زمان و مکان کے تقاضوں سے بھی منسلک ہے۔صداقت کو معروضی اور آفاقی بنانے کی ہر کوشش دوسروں کے استحصال کا ذریعہ ہوتی ہے۔ ہر مہابیانیہ یا آفاقی ā یہ ءصداقت طاقت اور غلبے کے حصول کا اعلامیہ ہے۔مارکسیت ہو یا مذہب ہر مہابیانیے کا مقصد معروضی صداقت کے بہانے دوسروں پر غلبہ پانا ہے۔ ان انکشافات کے نتیجے میں حتمی صداقت کی تلاش کاروان سرائے کی کہانیوں میں موجود ہو تو ہو، عملی زندگی سے اس کا کوئی تعلق نہیں۔اس ساری بحث سے یہ کہنا مقصود ہے کہ پتہ نہیں وہ کون سا سچ ہے جس کی تلاش اڈورنو کے نزدیک آرٹ کی ذمے داری ہے۔کیا ایسا تو نہیں کہ وہ انیسویں صدی کے غائی تصور جمالیات کے دائرے میں ہی سرگرم عمل ہے؟

اڈورنو کا اٹھایا ہوا معنی کی تشکیل کا سوال بھی مابعد جدید تناظر میں متنازع ہے۔اس کا تعلق Cartesian Epistemology سے ہے۔معنی کی تشکیل کا سوال ڈ©رٹ کے افکار کا مرکز تھا۔ جدیدیت کے دور میں اسے تقویت اور فروغ حاصل ہوا جب یورپی انسان نے 'میں سوچتا ہوں اس لئے میں ہوں' کے اصول پر عمل کرتے ہوئے علم کے ہر میدان میں تحقیق و تدقیق کام شروع کیا جس کے نتیجے میں سائنس ،جغرافیہ سماجیات، بشریات اور تہذیب وثقافت کے شعبوں میں انقلاب آ گیا۔نت نئی دریافتیں اور انکشافات سامنے آنے لگے۔مستشرقین نے مختلف طر ¦ ں سے متون کے درواکرنے اور ان کی تعبیر وتشریح کا سلسلہ آغاز کیا۔ اس سلسلے میں سوشیور کی کلچر اور زبان کے بارے میں ساختیاتی اپروچ نے سنگ میل کا کردار ادا کیا جس میں متن میں معنی کی مرکزیت اور معنی کی پوشیدہ تہوں کی دریافت کی تلاش پر اصرار کیا گیا۔جدیدیت کا سارا زور ساخت مرکزیت پر ہے؛ ساخت کے پرت کھولنے پر ہے۔ چنانچہ ڈارون، مارکس اور فرائیڈ سے لے کر، یونگ ،جیمز فریزر اور ٹا ĕ تک سب کی توجہ حقائق ومعروضات کی ہمہ گیر توجیہہ اور برتر معنٰی کی ēب کشائی پر مرکوز رہی۔اس کے برعکس مابعد جدیدیت اور پس ساختیات کے حامیوں خصوصاً دریدا کے ردِّ تشکیل کے ā یے نے متن میں کسی مرکزی اسرار یا متعینہ معنی کی موجودگی (Presence) سے ہی انکار کر دیا۔ متن میں معنی متعین نہیں ہوتے۔ہر نئے تناظر میں ان کا التوا وقوع پذیر ہوتا رہتا ہے۔لوگ اپنے اپنے رجحانات کے تحت اور شعوری تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ متن میں معنی کو تلاش کرتے ہیں۔لیوتار ہمہ گیریت کے ہر تصور کی Ē کرتا اور معنی کو چھوٹے چھوٹے بیانیوں میں دیکھنے کا قائل ہے۔کیوĦ اس کے نزدیک کسی بڑے دعوے یا مہابیانیے کی پرچار کا مطلب لوگوں پر غلبہ حاصل کرنے کی کوشش ہے اور اس کا اتباع کرنے کا مطلب دراصل خود کو مقلد، تابع فرمان عقیدت مند بنانا

ہے۔Ā م کاروں اورā یہ سازوں نے اسی میکانزم کو بروئے کار لا کر عام انسانوں کو محکوم رکھا ہے۔اس کے نزدیک اب ہمارے سامنے نہ کوئی ہمہ گیر سوال ہے نہ ہی کسی سوال کا کوئی آفاقی حل۔افلاطون سے ہیگل تک سب مفکر اسی مغالطے میں مبتلا رہے کہ وہ دنیا پر آفاق گیر حقائق منکشف کر رہے ہیں۔

اڈورنو کے نزدیک یورپ میں نابغے کا تصور اٹھارھویں صدی میں سامنے آیا لیکن اس میں کرشمہ کاری کا کوئی عنصر موجود نہیں تھا۔ ہر وہ شخص Genius ہوسکتا تھا جو آرٹ یا سائنس میں غیر روایتی انداز میں چیزوں کو دیکھنے اور ان کے باکمال اظہار پر قادر تھا۔اس تصور کی کایا کلپ اس وقت ہوئی جب کانٹ، ہیگل، شلیگل اور شلر نے آرٹسٹ کو عام لوگوں سے برتر ذات کے طور پر پیش کیا جس پر حقیقت کچھ اس انداز سے خود کو منکشف کرتی ہے کہ اس تک رسائی عام انسانوں کے بس میں نہیں ہوتی۔اس طرح صفت ² غ(Geniality) وہ نعمت خداوندی قرار پائی جو ہر کس و ناکس کو نصیب میں نہیں ہوتی۔(19) اس نقطہā کے زیر اثر آرٹسٹ، ادیب اور شاعر قیاس کرنے لگے کہ چوH وہ وجدان ،اور القاء سے لیس ہوتے ہیں۔ان کے قلب پر عالم غیب (مثال) سے پیغامات اترتے ہیں جن کو مذہبی زبان میں الہام کا نام دیا جاتا ہے۔اس لئے وہ برتر مخلوق ہیں۔ علامہ اقبال نے انہیں دانائے راز درون خانہ کہہ کر الوہی درجے پر فائز کر دیا اور حالت کیف و مستی (سُکر) میں یہ دعویٰ فرما دیا کہ اس قسم کے نابغہء روزگار افراد کےÚ رکے لئے تاریخ کو بعض اوقات صدیوں انتظار کرنا پڑتا ہے۔

ان تصورات کے پیشِ ā یہ بھی حکم صادر کیا گیا کہ شاعر کی حیثیت آ ċ (Speculum) کی سی ہوتی ہے جس میں برتر تیتیں منعکس ہوتی ہیں۔ چنانچہ ان کے بارے میں کسی مابعد الطبعی دG کی فرستادہ مخلوق کا تصور ابھرا۔ یہ بھی نشان خاطر رہے کہ مشرق کی سرزمین میں اس قسم کے دعوے کچھ نئے نہیں ہیں۔ یہ تو ویدوں کے زمانوں سے مستعمل چلے آرہے ہیں۔دور جدیدیت میں بس ہوا یہ کہ کانٹ، ہیگل، شلر اور شیلنگ وغیرہ نے ان دعوؤں کو عقلی سند سے لیس کر دیا۔ چنانچہ یہ کوئی اچنبھے کی بات نہیں کہ Ì نگار خود کو نابغے کی حیثیت سے دیکھنے اور شاعر خود کو آسمانی ہیرو کے طور پر پیش کرنے لگا۔عصر جدید کے انگریز رومانی شعراء بائرن، کیٹس، شیلے اور اردو کے ترقی پسند شاعر مثلاً فیض، ساحر لدھیانوی، اختر الایمان، احمد ندیم قاسمی، احمد فراز سب اسی دل فریب انداز میں خود کو دیکھتے اور پیش کرتے رہے۔نرگسیت اور تفاخر کی ایک مخصوص کیفیت کامیاب شعراء کی رگ رگ سے خروش کرتی محسوس ہوتی۔مشاعروں میں کچھ تو ہم پاگل ہونے کی اداکاری بھی کرتے۔نسائی حلیوں کے حامل حضرات خود کو اس انداز میں پیش کرتے کہ دوشیزا ئیں پروانوں کی طرح لپکتیں۔ چنانچہ شاعری کے ساتھ ساتھ اداکاری بھی ہوتی رہی۔شاعرانہ لباس اور ڈرامائی انداز تکلم اور سحر انگیزی کا مظاہرہ کیا جاتا تاکہ خود کو ہیرو کے

روپ میں پیش کیا جا سکے۔ بمبئی کی فلمی دG کے ترقی پسند ہدایت کاروں کو ایک اچھا موضوع ہاتھ آیا۔ انھوں نے تو ڈرامے اور تخیل کی فراوانی کو استعمال میں لا کر شاعر کو بہت سی رومانی فلموں کا ہیرو بنا ڈالا۔ شاعر کو فلمی ہیرو بنانے میں مارکسی ā یہ سازوں نے اہم کردار ادا کیا۔ لیکن ا L سو ساٹھ کے دہائی کے نکلتے ہی یورپ میں ہر چیز الٹ پلٹ ہوگئی۔ ردّ انقلاب کا سلسلہ پیرس یونیورسٹی میں طلبا کے ہنگاموں اور فرانسیسی لیفٹ کی مارکسی ā یے سے مغائرت سے شروع ہوا اور ایک مکمل فکری انقلاب میں تبدیل ہو گیا۔ کائنات کی ساختیاتی تشریح کو مسترد کر دیا گیا ۔ جہاں لفظ کی تخصیصی معنویت کو ما بعد الطبعی Bewitchment قرار دیا گیا ،وہاں تصنیف کا logocentric تصور، مصنف کی کرشماتی شخصیت اور آرٹ کی تخلیقی پراسراریت بھی فضول اور لغو قرار پائے۔ مصنف کی شخصیت کو تخلیق سے منہا کرنے کی ابتدا ٹی ایس ایلیٹ نے کی لیکن رولاں بارت نے تو آگے بڑھ کر چراغ ہی گل کر دیا۔ اب صورت حال یہ ہے کہ مصنف بے نشاں مسافتوں میں خود کو تلاش کرتا پھر رہا ہے کہ شاید واپسی کا کوئی راستہ مل جائے۔ کیا یہ ممکن ہے۔ کچھ کہا نہیں جا سکتا۔ بہر حال رولاں بارت نے اپنے ایک مضمون 'مصنف کی موت' میں لکھا۔

> ''اب ہم جا Ã ہیں کہ متن الفاظ کی ایک ایسی قطار نہیں جس سے واحد معنی کا استخراج کیا جا سکے جیسا کہ الہیات میں مصنف خدا کے پیغام کا امین ہوتا ہے (بارت اس دعوے کو بھی شک کی نگاہ سے دیکھتا ہے) متن سے مراد وہ کثیر الجہتی سپیس ہے جس میں بہت سی تصانیف باہم مدغم ہو چکی ہیں۔ علاوہ ازیں یہ تصانیف بھی اوریجنل نہیں۔ متن بہت سے اقوال سے بنی ہوئی وہ بافت ہے جسے کلچر کے لاتعداد مراکز سے اخذ کی گیا ہے۔ مصنف اس اشارے کی Ẽ کرتا ہے جو پہلے سے موجود ہوتا ہے۔ گویا وہ کبھی اوریجنل نہیں ہوتا۔ اس کا کمال صرف یہ ہے کہ وہ مختلف تحریروں کو اس خیال اور انداز سے باہم آمیز کرتا ہے کہ ان میں سے کسی ایک پر انحصار کی صورت پیدا نہ ہو۔''(20)

رولاں بارت اس پر مصر ہے کہ ساختیاتی تجزیہ کوئی مخفی معنی دریافت نہیں کرتا، تخلیق تو پیاز کی طرح ہے جو بہت سے پرتوں پر مشتمل ہے، جس کا جسم کسی جوہر، کسی راز، کسی اصل الاصول سے عبارت نہیں۔ اسی طرح دریدا بھی تحریر کے عقب میں کسی سسٹم کا قائل نہیں۔ مشل فوکو تو سبجیکٹ کے تخلیقی کردار کو تسلیم ہی نہیں کرتا اس کا خیال ہے کہ اسے تخلیقی کردار سے محروم کر کے اس کا تجزیہ بطور مخاطبہ کرنا چاہیے۔ (21) دوسرے لفظوں میں اس کے

نزدیک کوئی تخلیقی کردار ایسا نہیں جو اصلیت اور اپج کا سرچشمہ ہو۔ یہ سب کچھ تاریخ کا منتقل کیا ہوا مواد ہے جو مترالب اور دوغلے مخاطباتی دھاروں سے وجود میں آیا ہے اور ایک ایسی تصویر کا ماخذ ہے جو کسی منصوبے یا طے شدہ محرکات کے بغیر خود رو سماجی زندگی کے دائرہ ءکار کی دین ہے۔ اس کی تشکیل میں تفرقاتی زبان، ثقافت اور سماجی روابط اور مفادات کا عمل دخل ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کوئی بھی مفروضہ تخلیق مکمل اور منضبط ہونے کا دعویٰ نہیں کر سکتی۔

مشل فوکو نے اپنی کتاب The Archeology of Knowledge میں تصنیف کو بین المتنیت کے عمل سے منسوب کیا ہے۔ وہ لکھتا ہے:

> ''کسی بھی کتاب کی سرحدیں پوری طرح واضح اور طے شدہ نہیں ہوتیں۔ اپنے عنوان سے آگے، پہلی سطر سے آخری فل سٹاپ تک۔ داخلی بنت سے ظاہری شکل و صورت تک۔۔۔ یہ دوسری کتب کے حوالوں کے ایک Ā م سے متشکل ہوتی ہے۔ دوسرے متون اور دوسروں کے جملوں سے اس کی مرہونیت کو ā انداز نہیں کیا جا سکتا۔ یہ کتاب جو اس وقت ہمارے ہاتھ میں ہے، سیدھے سادے انداز میں کوئی معروضی شے ہرگز نہیں ۔۔۔ یہ ایک ایسی وحدت ہے جو تغیر پذیر اور اضافی ہے۔''(22)

اب تک اوپر کی بحث کے تناظر میں صورت حال کی تین جہتیں ہمارے سامنے آئی ہیں۔ ایک یہ کہ اڈورنو نے آرٹ یا ادب میں معنی کی دریافت کی تلاش کے حوالے سے جو دعویٰ کیا ہے وہ از کار رفتہ بظاہر اس لئے ہے کہ ایک تو مارکسی، فاشی اور ناتسی Ā م کاروں اور ظریاتی انتہا پسندوں نے حقیقت اور صداقت کے نام پر لوگوں کا جس طرح جینا حرام کیا، پہلی اور دوسری بنگ عظیم کی سیاہ کاریاں اس دعوے کی Ē کے لئے کافی ہیں۔ یہ وہ وقت تھا جب ہر کوئی آفاقیت، حتمیت اور Exclusivism کی تلوار لئے پھرتا۔ جو نہ ما« وہ گردن زدنی قرار پاتا۔ دوسرا ظلم انسانیت پر سائنسی استعمار کے حامی مفکرین نے ڈھایا۔ انھوں نے ہر اس معیار اقدار کو مسترد کر دیا جو سائنسیت کے معیارِ تصدیق پر پورا نہ اترتا۔ ان دونوں صداقت پسند گروہوں کے استعماری رویوں کے خلاف پہلا ردّعمل وٹگن سٹائن نے Investigations میں لسانی بازیچوں کی صورت میں پیش کیا۔ گو اس نے صداقت کے تصور کو قائم رکھا لیکن اس کو بہت سے کبوتر خانوں میں تبدیل کر دیا۔ یعنی صداقت کا تکثیریت پسند ā یہ پیش کیا۔ اسی طرح سوشیور کے ā یہ ساختیات میں صداقت لسانی اور ثقافتی اکائیوں تک محدود ہوگئی۔ تاہم

ان فکری تبدیلیوں کے باوجود صداقت کا تصور پھر بھی قائم رہا۔ افراط وتفریط کا سلسلہ اس وقت شروع ہوا جب پس ساختیات والوں بالخصوص دریدا نے صداقت یا معنی کے تصور کو محض فکشن اور الیوژن قرار دے دیا۔ فن کار کی شخصیت کے بارے میں ماورائی اور تجلیلی تصور جس میں فن اور فن کار کی شخصیت کو آمیز کر دیا گیا تھا کی توڑ پھوڑ کا سلسلہ بھی مابعد جدیت کے دور میں شروع ہو۔ فوکو نے مصنف / آرٹسٹ کی متھ کو توڑتے ہوئے لکھا:۔

> ''ہم یہ کہنے کے عادی ہو چکے ہیں کہ مصنف کسی کتاب کا عمومی خالق ہوتا ہے۔ اس کتاب میں وہ لامحدود دولت اور سخاوت بطور معنیات جمع کر دیتا ہے۔ ہم یہ سوچنے کے بھی عادی ہو چکے ہیں کہ مصنف دوسرے لوگوں سے مختلف ہوتا ہے۔ وہ تمام زبانوں سے کچھ اس طرح ماوراء ہوتا ہے کہ جوں ہی اس کے منہ سے الفاظ برآمد ہوتے ہیں معنی کلیوں اور کونپلوں کی طرح پھوٹنے لگتے ہیں۔ حقیقت اس خیال کے برعکس ہے۔۔۔ مصنف تصنیف سے پہلے نہیں ہوتا۔ اسے ایک بنیادی اصول قرار دیا جا سکتا ہے جس کے ذریعے ہماری ثقافت میں کوئی شخص اپنی حدود کا تعین کرتا ہے، ان سے خود کو خارج کرتا یا منتخب کرتا ہے۔۔۔ مصنف وہ آئیڈیو لاجیکل فگر ہے جس سے اس بات کی توقع کی جاتی ہے کہ اس کے ذریعے معانی کا چشمہ ابل پڑے گا۔'' (23)

مصنف یا آرٹسٹ کی اس آئیڈیولاجیکل فگر کے خلاف ردِّعمل کا سامنے آنا کوئی حیران کن بات نہیں تھی۔ ٹی ایس ایلیٹ نے اس صورت حال کے بارے میں بہت عرصہ قبل پیش گوئی کر دی تھی جس نے آرٹسٹ کی شخصیت کے اBام (Extinction of Personality) (24) پر زور دیا تا کہ کتاب کے افہام میں مصنف کے غیر ضروری عمل دخل سے بچا جا سکے۔ مصنف کی طرف سے اس قسم کا روّیہ آزاد تخلیقی عمل کے حرکی اصولوں کی Ē ہے۔ یہ بات یقیناً دل کو لگتی ہے اور منطقی طور پر درست بھی ہے کہ جب تخلیق کار متن تخلیق کر لیتا ہے تو متن اور اس کے معنیٰ پر مصنف کی گرفت نہیں رہتی۔ متن کی تعبیر وتشریح مصنف کی منشا سے آزاد ہو جاتی ہے، بالکل ایسے ہی جیسے کمان سے نکلا ہوا تیر۔ مصنف نہ تو اسے اپنی ذات کا پرتو قرار دے سکتا ہے اور نہ ہی اپنی لکھت کی مختلف تشریحات کے سلسلے میں Orbiterator کا کردار ادا کر سکتا ہے۔ یہ بات بھی درست ہے کہ وہ تخلیق کے ہمراہ ہر قاری تک پہنچنے سے قاصر ہوتا ہے۔ علاوہ ازاں ہر قرات مختلف تناظروں میں کی جاتی ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ ہر قاری متن کی تشریح اپنی مرضی سے کرتا ہے۔ اس حق سے اسے کوئی محروم نہیں کر سکتا۔ جہاں تک تشریحات کے

تعدد کا مسئلہ ہے تو اس حقیقت کی نشان دہی ضروری ہے کہ بہت سی تشریحات میں سے کسی ایک کو دوسری پر ترجیح نہیں دی جا سکتی۔ یہ ترجیح صرف اسی وقت ممکن ہے جب یہ طے کر لیا جائے کہ صداقت واحد، معروضی اور دا b حقیقت ہے۔ اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ کوئی متن خلا سے جنم نہیں لیتا۔ یعنی اس پر عدم سے وجود میں آنے (Something out of noting) کی تھیوری کا اطلاق نہیں ہوتا۔ چونکہ متن کے عقب میں بہت سے متون کارفرما ہوتے ہیں؛ رشتوں، نسبتوں، اساطیری تصورات، مباہات و ممنوعات، گرائمر اور لسانی نشانات کی ایک زندہ روایت موجود ہوتی ہے جس سے متن وجود میں آتا ہے۔ زبان و ثقافت کی زندہ روایت کے بطن سے ہی ہر تحریر جنم لیتی ہے۔ اس پس منظر میں یہ کہنا بجا ہوگا کہ بین المتنی انسلاکات کی دلیل کی درایت اور صلابت سے انکار ناممکن ہے۔ (25)

لیکن اس سب کچھ کے باوجود پیراڈاکس یہ ہے کہ کوئی تصنیف مصنف کے بغیر وجود میں نہیں آ سکتی۔ یہی بات فن کے تمام نمونوں پر صادر آتی ہے۔ اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ہر تخلیق کار اپنی لسانی روایت اور ثقافتی ماحول کا رہین منت ہوتا ہے، ۔اور یہ بھی نادرست نہیں کہ وہ پہلے سے موجود متون سے استفادہ کرتا ہے۔ اسی طرح کوئی بھی ā یہ جسے کسی کلچر گروپ نے ادبی ترویج کے لئے تشکیل دیا ہو حتمی یا مطلق نہیں ہوتا۔(26) اس کے ہمہ وصف جوفن پارہ بھی تخلیق ہوتا ہے اس کے پیٹرن کی تشکیل اس کی تراش خراش، اس میں موجود طرز احساس کی لو اور اس کے انداز فکر کی تراوت مصنف کی دین ہوتی ہے۔ مراد یہ کہ مصنف کی تصنیف پر ایک مخصوص چھاپ ہوتی ہے جسے تخلیق کی زبان میں تخلیقی دستخط کا نام دیا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ فن کار کے یہاں تجربے کی حیثیت ایک ناتراشیدہ پتھر کی سی ہوتی ہے جسے وہ اپنی مہارت سے ہفت پہلو ہیرے میں تبدیل کر دیتا ہے۔ اس عمل میں فن کار کی تخلیقی چھاپ کو اہل ā فوراً پہچان لیتے ہیں۔ اس وقت میرے ذہن میں لیونارڈو ڈاونشی کی بنائی ہوئی مونالیزا کی تصویر ہے۔ کیا مونالیزا کی تصویر سے لیونارڈو ڈاونشی کو الگ کیا جا سکتا ہے۔ ہرگز نہیں۔ مصنف کی سوا â ذات کو تصنیف سے الگ کیا جا سکتا ہے لیکن اس کی تخلیقی ذات کو ہرگز نہیں۔ ادبی تاریخ کے ē دایم ایچ ابرامز نے مصنف اور معنی کے مسئلے پر جے ایچ ملر، رولاں بارت اور ہیرلڈ بلوم کو ہدف تنقید بنایا ہے۔ اس کے نزدیک یہ نہایت انسانیت سوز حرکت ہے کہ تخلیق ادب کے بنیادی سوالات کو ā انداز کر دیا جائے۔ وہ یہ کہ ادب کس طرح معرض وجود میں آتا ہے اور اسے کس طرح پڑھا جاتا ہے، اس کا مطلب کیا ہے؟(27) یہ طے کرنے کی بجائے کہ ادب انسانوں کے درمیان ابلاغ کا مسئلہ کس طرح حل کرتا ہے، ادب کو بے پتوار کی کشتی بنا کر چھوڑ دیا جاتا ہے۔ ابرامز کے نزدیک یہ انتہائی شرمناک ہے کہ اس صداقت کو فراموش کر دیا

جائے کہ مصنف نے انسانوں اوران کے اعمال سے متعلق مسائل کو کتنی جاں فشانی سے اجاگر کیا اور کس طرح ان قار j کو مخاطب کیا جو اس کی بات سمجھ سکتے ہیں؟ اس کے لئے اس نے زبان پر تربیت کے ذریعے عبور حاصل کیا۔ مطلب کی بات کہنے کے گر سیکھے، تعقلاتی شعور حاصل کیا، لوگوں تک اپنا پیغام پہنچانے کی جدوجہد کی۔ یہ سب باتیں تصنیف یا آرٹ کے افہام کے ازبسکہ لازم ہیں۔ اگر چہ ڈ© رٹ کی علمیات کے انداز میں مصنف کی تصنف کے اندر موجودگی ابرامز کے لئے قابل قبول نہیں، لیکن اس کا اصرار ہے کہ تصنیف کے مخاطبوں میں مصنف بہرحال موجود ہوتا ہے۔

تصنیف میں معنی اور ہیئت کی موجودگی کا مسئلہ بھی ایک پیراڈاکس ہے۔ اس میں معین معنی کے تصور کو سوالیہ ā وں سے دیکھا جا سکتا ہے۔ کیوH متعین معنی کا تعلق ā یے یا تھیوری سے بنتا ہے جس میں تھوڑی سی تبدیلی پر لوگ مرنے مارنے پر اتر آتے ہیں لیکن Ă، افسانے یا مصوری میں کوئی ایسی صورت حال نہیں ہوتی جسے حتمیت کا درجہ دیا جا سکے۔ یہاں معنی موجود ہوتا ہے لیکن بیاS کی صورت میں جس میں کسی مخصوص signfied کی نشاندہی کا مطلب اس نمونہ آرٹ کی تحدید ہے۔ یعنی اس کی تشریح وتعبیر کے تسلسلی عمل کو روک دینا ہے۔ مارکسی ā یہ تنقید اور اس کے حامی تنقید نگاروں کی ناکامی کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ وہ آرٹ میں معنی کے آزاد کھیل کے تصور کو زندیقیت قرار دے کر اس کا سماجی محاسبہ کرتے۔ وہ تو ā یے کی چار دیواری کے اندر ہی آرٹ کے معنی کو تلاش کرتے اور اس تصنیف کو اعلیٰ قرار دیتے جو ان کے ان کے طبقاتی آویزش کی تھیوری اور سماجی ارتقا کی مارکسی تاریخیت کو فروغ دینے کے کام آتی۔ جہاں تک اڈورنو کا تعلق ہے وہ آرٹ کی سماجی اہمیت کا قائل ضرور ہےN وہ آرٹ اور معنی کے کھیل میں کسی ظریاتی دخل اندازی کی اجازت نہیں دیتا اور نہ ہی وہ آرٹ کی آزاد اور خودمختار حیثیت پر کمپرومائز کرنے کو تیار ہے۔

اڈورنو جب آرٹ میں Truth Content کی بات کرتا ہے تو اس کے ساتھ ساتھ وہ روشن خیال عقلیت پسندی کی é کردہ منطقی ہیئت پسندی کو بھی مسترد کرتا ہے۔ تاہم مادر پدر آزاد موضوعیت کیĒ بھی اس کے نزدیک اہم ہے۔ اس قسم کی مادر پدر آزاد موضوعیت میں صداقت سماجی ثقافتی دائرہ کار سے بالکل باہر ہو جاتی ہے۔ فرد کی منشاء کو حتمی سمجھ لیا جاتا ہے۔ یوں کہہ لیجئے کہ صداقت کا وجود صرف آرٹسٹ یا مصنف کے ذہن تک محدود ہوتا ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ وہ آرٹ کا کھیل سماجی ذمے داری سے نہیں مکمل اضافیت کے دائرے میں کھیلتا ہے۔ اس کے برعکس اڈورنو کا خیال ہے کہ جمالیات میں صداقت آرٹ کے معروض میں موجود ہوتی ہے۔ ان گنت جدلیاتی تعملات سے تعلق کی صورت میں صداقت آرٹ یا تصنیف کے اندر وقوع پذیر موضوع اور

اس کی وسیع سماجی روایت سے ابھرتی ہے۔ علاوہ ازیں فن کار آرٹ کے تخلیقی عمل کی داخلی جدلیت سے بھی جڑا ہوتا ہے۔(28) فرد کے مخصوص تجربے میں صداقت کا رشتہ کلیہ اور جزیہ سے اس طرح قائم ہوتا ہے کہ اس کے بغیر تنقید اور مزاحمت دونوں فضول ہوتے ہیں۔ اڈورنو کے فلسفے میں استحضاریت، تعقل، تھیوری، موضوع اور صداقت، یعنی جزیہ اور کلیہ کا باہمی تعلق لاینفک ہے۔ وہ جمالیات میں وجودیاتی (Ontological) طوائف الموکیت کا مخالف ہے۔ اڈورنو جا« ہے کہ صداقت کے تعقل سے انکار کا مطلب سماجی تنقید کا استرداد ہے۔ وہ اس خطرے سے بھی آگاہ ہے کہ ذاتی امتیاز یاĎادی ایج کے اختتام کے نتیجے میں کلچر انڈسٹری کو فروغ مل رہا ہے۔ کلچر انڈسٹری نے استراحت اور الیوژن کے باہم وصال سے سماجی Insanity کو رواج دیا ہے جس میں صداقت اہم نہیں ہوتی، خواہشات کی تسکین اہم ہوتی ہے۔ ان حالات میں آرٹ اور آرٹسٹ اپنی خود اختیاریت اور ہنرمندانہ شناخت سے محروم ہو جاتے ہیں۔ آرٹ انڈسٹری آرٹسٹ کی حیثیت ورکر یا Decorator سے زیادہ نہیں رہتی۔(29)

اڈورنو نے 'روشن خیالی کی جدلیت' میں کلچر انڈسٹری کے موضوع کے لئے پورا ایک باب مختص کیا ہے جس میں اس نے استدلال کیا ہے کہ کلچر انڈسٹری صداقت کی قدر کو āر انداز کر کے آرٹ کو مال تجارت کے طور پر اس طرح شعوری انداز میں پیش کرتی ہے کہ آرٹ کا خود مختارانہ حیثیت سے دست بردار ہونا ضروری قرار پاتا ہے۔(30)

کلچر انڈسٹری آرٹ کے لامقصدی پہلو کی Ē کرتی ہے جو اس کی خود اختیاریت (Autonomy) کی کبھی پہچان ہوا کرتی تھی۔ چنانچہ اب صورت حال یہ ہے کہ جوں ہی آرٹ منڈی کے مال میں ڈھلتا ہے، اس کا سماجی ضروریات کے تحت استعمال میں نہ آنے کا وعدہ مفقود ہو جاتا ہے جس سے حسن کی ابدیت اور جمالیات کی پاکیزگی کے خواب بکھر جاتے ہیں۔ نتیجتاً آرٹ دG ئے اقدار سے نکل کر عزت اور توقیر کے مقام سے محروم ہو جاتا ہے۔ اس کا مقصد اب بقول اڈورنو خود پسندی اور جنسی ہیجان انگیزی کے سوا کچھ نہیں رہتا۔ اس طرح آرٹ منڈی کا مال بن جاتا ہے اور فی نفسہ مبادلاتی قدر Exchange value کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ چوĦ اب آرٹ کی طلب اور رسد منڈی کی ضروریات کے پیش ā طے پاتی ہے، اس لئے اصول یہ مقرر ہوتا ہے کہ اسے زیادہ سے زیادہ لوگوں کی تفریح اور تسکین کے لئے مال تجارت کے طور پر فروخت کیا جائے۔ پھر جب طلب بڑھ جاتی ہے تو آرٹ کی مینوفیکچرنگ کا سلسلہ وسیع پیمانے پر چل نکلتا ہے۔ وہ لوگ جو کلچر انڈسٹری کے صارف ہیں وہ اس قدر فریب کا شکار ہوتے ہیں کہ کبھی یہ جان نہیں پاتے کہ آرٹ بالآخر ہے کیا۔(31)

امریکہ میں جلاوطنی کے دوران اڈورنو کو کلچر انڈسٹری کے پھلنے پھولنے کا مشاہدہ کرنے کا خوب موقع R۔

اس کےā یہ جمالیات کےú رمیں آنے کی ایک وجہ یہ مسئلہ بھی تھا۔اس نے دیکھا تھا کہ کس طرح ادب اور آرٹ کوKitsch کلچر میں تبدیل کر دیا گیا ہےاور کس طرح تمام جمالیاتی ادارے غالب سرمایہ داریĀم کا حصہ بن چکے ہیں۔اڈورنو صارف کلچر کو کلچر کے زوال اور اس کی توہین کے مترادف قرار دیتا ہے۔اس کا خیال ہے کہ کلچر سرمایہ داریت کی طاقت کے سامنے مجہول محض اور غیر مستند ہو چکا ہے۔اس پر وہ طاقتیں غالب آ جاتی ہیں جن کے ناقد کے طور پر یہ ابھرا تھا۔کلچر کے قدامت پسند ناقدین کے نزدیک کلچر اور تجارت کاRپ دراصل وہ توہین آمیز کرپشن ہے جسے مادیت پسند سماج نے رواج دیا ہے۔اس صورت حال کے پیشā اڈورنو کلچر انڈسٹری کو سماج کا گناہ قرار دیتا ہے۔(32) جس نے آرٹ کو شخصی امتیاز اورĎادی اپج سے محروم کر دیا۔مابعد جدید مفکر فراĤلیوتار نے بھی اسی بنیاد پر کلچر انڈسٹری کی مذمت کی ہے۔اس نے ماس کلچر کے تصور کو اپنی کتاب 'پوسٹ ماڈرن کنڈ i ' کی روح کے الٹ قرار دے کر جینکس اور اولیوا کی جمالیات سے علیحدگی کا اعلان کر دیا ہے۔(33)

حواشی

(1) Glen, Ward,(2010) Understanding Postmodernism, p.195

(2) Horkheimer, Max and Adorno,Theodor,(2002) The Dialectic of Enlighenment p. XVI, 147, trans. E. Jephcott, Stanford: Stanford University Press. (GS 3)

(3) Adorno,Theodor (2004) The Aesthetic Theory, p. 8, trans.Robert Hullot-Kentor

(4) Ibid., p. 17

(5) Ibid., p. 12

(6) Ibid., p. 12

(7) Ibid., 2

(8) Ibid., p.22

(9) Ibid., pp 21,1

(10) Ibid.,199

(11) Ibid., p.12

(12) Wordsworth,"The world is too Much with Us" Selected Poems and Prefaces, p. 182 lines 1-2.

(13) Wordsworth, The Prelude and Prefaces, Book XIV, lines 157-62, pp 359-60

(14) Ibid., Book XIV, lines 111,112, p. 359

(15) Gallie, W. G. Is the Prelude a Philosophical Poem, Philosophy 22, pp. 124- 38)

(16) Adorno, Aesthetc Theory, p. 23

(17) Wolf, Tom (1975) the Painted Word, New York ,p. 15

(18) Foster, Hall (1983) "Postmodernism: A Preface". in the Anti Aesthetic Essays on Post-modern Culture, , pp.1x-xvi at pp. x-xi

(19) Adorno, Aesthetic, p. 233

(20) Barthes, Roland, (1968) The Death of the Author,, Reprinted in Philosophy of Art, ed Neil and

(21) Focault, M (1970) The order of Things,, p. 16

(22) Focault, (1972), p. 23

(23) Focault, What is Author? in Textual Strategies, pp. 158

(24) ڈاکٹر وزیر آغا(2007)، امتزاجی تنقید ،صفحہ 125

(25) ڈاکٹر اقبال آفاقی(2013)،مابعد جدیدیت: فلسفہ و تاریخ کے تناظر میں ،صفحہ 233

(26) ڈاکٹر اقبال آفاقی(1998)،معنٰی کے پھیلتے آفاق ،صفحہ 35

(27) Abrams, M H (1979)How to do Things with Text, Partisan Review, pp 569-88

(28) http:/ plato. Stanford. edu/ entries adorno/no4)

(29) ڈاکٹر اقبال آفاقی (2013)، 'مابعد جدیدیت: فلسفہ و تنقید کے تناظر میں'، صفحہ 237

(30) Adorno, Dialetic of Enlightenment, p.127

(31) Adorno, Aesthetic theory, p. 24

(32) Adorno,The Cultural Industry, Intrduction, J.M. Bernstein, p. 17

(33) Zema, Peter V. (2010) Modern/ Postmodernism, p. 123