فاؤسٹ کا مطالعہ

Faust Studies

مصنّفہ

جارج لوکاش

by Georg Lukacs

ترجمہ: حبیب اللہ

پشکن فاؤسٹ کو دورِ جدید کی ایلیڈ کہتا۔ یہ ایک شاندار خصوصیت ہے جسے مقرونی بنانے کے لیے صرف 'جدید' کے لفظ پر قدرے زور دینے کی ضرورت ہے۔ کیونکہ زمانہ قدیم کی طرح موجودہ زندگی میں فکر اور شاعرانہ تخلیق کی تمام تعیینات کو فردِ واحد سے براہِ راست اخذ کر لینا ممکن نہیں رہا۔ اب تعقلی گہرائی، سماجی اور انسانی درجہ بندیوں کی کلیت اور فنکارانہ کمال کو ایک سادے اور لاریب اتحاد میں پرو دینا محال ہے۔ اس کے برعکس یہ ایک دوسرے سے خاصے بے میل ہو گئے ہیں۔ ان متضاد رجحانات کو ایک لڑی میں پروتے ہوئے گوئٹے نے صحیح معنوں میں ایک بے نظیر شاہکار تخلیق کیا ہے۔ وہ خود اسے ایک 'لاثانی شاہکار' قرار دیتا ہے۔

اگرچہ یہ (نظم) ایک انسان کے مقدر کی پیش کار ہے لیکن اس کا حقیقی مافیہا پوری انسانیت کی تقدیر ہے۔ ایک عظیم انتقالی دور کے اہم ترین مسائل ہمارے سامنے پیش کیے گئے ہیں۔ اور (ان مسائل) کو محض تصوراتی سطح پر ہی پیش نہیں کیا گیا بلکہ یہ بنیادی انسانی تعلقات کی بیّن طور پر دل گرفتار (یا کم از کم شاندار انداز سے سجی ہوئی) پیش کشوں کے ساتھ اٹوٹ انداز میں سموئے ہوئے ہیں۔ اور بڑے پیمانے پر

یہ مسائل اشکالی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ پہلے ہی حصے میں ایسی بے جوڑ باشعور اور روحانی جمعیت پائی جاتی ہے جو اس کی بقاء کی سند ہے۔ (فن پارے کا) تعقلی مافیہا اور ان تعلقات کی کھوج جو معاشرے، تاریخ اور فلسفۂ فطرت سے متعلق ہیں اس کی فنی ساختوں اور کرداروں کی باشعور جمعیت میں تناؤ پیدا کر دیتے ہیں اور بڑے پیمانے پر اس کا تار و پود بکھیرنے کے درپے ہوتے ہیں۔ یہ انیسویں صدی کے ادب کے ارتقاء کا عمومی رجحان ہے۔ ایک ایسا رجحان جو فنی ہیئتوں کی جمعیت اور خوبصورتی کو تخت و تاراج کر دیتا ہے اور اسے نئی اور عظیم حقیقت پسندی کی ناگزیریت کی بھینٹ چڑھا دیتا ہے اور اس طرح فنکاری کے دور کے خاتمے کا موجب بنتا ہے۔

یہ کوئی اتفاقی امر نہیں کہ فاؤسٹ کے دوسرے حصے کا اختتام تقریباً اس دور میں ہوا جس میں بالزاک کا 'جنگلی گدھے کی کھال' منظرِ عام پر آیا۔ یہ حقیقت نگاری کا ایسا شاہکار ہے جس نے فنکاری کے دور کا اس میں برتی گئیں تخیل آمیز رومانوی ساختوں کی صورت میں خاتمہ کیا۔ جبکہ فاؤسٹ میں فنکاری کے دور کی عظیم حقیقت پسندیت تخیل آمیز تمثیلی ساختوں کی صورت میں وداع لیتی ہے۔ بالزاک کے ہاں ہمیں جدید ناول کا شاندار آغاز ملتا ہے جس میں سرمایہ دارانہ زندگی کے بیک وقت حقیقی اور ہیولیائی کردار چلتے پھرتے نظر آتے ہیں۔ گوئٹے کے ہاں ہمیں بورژوا ادب میں ساختی کمال کے حتمی دور کی آخری شاندار راگنیاں سنائی دیتی ہیں۔ بالزاک اور گوئٹے دونوں نے نئی زندگی کے اس سیلاب اور اس کی طوفان خیز موجوں کے ذریعے پرانی ساختوں کے پلوں کی تباہی کا نظارا ایک ہی انداز میں کیا۔ لیکن بالزاک اس علم کی بنیاد پر ایک نئی رزمیہ ساخت بنانے کے لیے اس سیلاب کے داخلی حرکی دھاروں کو گرفت میں لانے کی کوشش کرتا ہے، جبکہ گوئٹے نے اس لہر پر نئے انداز میں برتی گئیں پرانی ساختوں کے ذریعے قابو پانے کی کوشش کرتا ہے۔

تاہم اس طرح کا برتاؤ پورا کامیاب نہیں ہوسکتا۔ یہ بات چاہے کتنی ہی خلافِ قیاس لگے مگر حقیقت یہی ہے کہ بالزاک کا حتمی حل رزمیہ ادب کی بڑی_ جدید_ روایات سے زیادہ قریب ہے۔ جبکہ فاؤسٹ اپنی کسی بھی وراثتی ساخت سے اتنا قریب نہیں۔ پہلا حصہ پہلے ہی رزمیہ یا ڈرامائی ادب کے دائرے سے پرے نکل جاتا ہے جبکہ دوسرا اس سے بھی بعید تر ہے۔ فاؤسٹ نہ تو ڈرامائی ہے اور نہ ہی رزمیہ ہے اور نہ ہی یہ اس طرح کے غنائی تاثراتی مرقعوں کا مجموعہ ہے جو انیسویں صدی کے اواخر میں

فاؤسٹ کے ظہور کے وقت تخلیق کیے گئے تھے (لینو)۔ یہ حقیقت میں ایک 'لاثانی شاہکار' ہے۔

ماخذ:

تاہم ادب کی تاریخ میں 'لاثانی شاہکار' جیسی نام دہی کوئی تعریف نہیں ہے بلکہ ایک مسئلہ ہے۔ یہ 'لاثانی پن' صرف اس وقت محض ایک تجسس اور ایک سوانحی حقیقت نہیں بنتا جب اس میں ایک اہم تاریخی عمل ایک پائیدار مجسمے کی طرح عکس پزیر ہوتا ہے۔ یا جب یہ مشکل اور لاحل ذاتی مسائل سے نبٹنے کی انفرادی سعی بن کر نہیں رہ جاتا بلکہ اپنی منفرد یت میں عام سطح سے اپنے ارتفاع کی لازمیت کو ثابت کرتا ہے۔

اس بنا پر_ نہ کہ نری فلسفیانہ وجوہ پر_ یہاں ماخذات کی تاریخ خاص اہمیت کی حامل ہے۔ بڈھے گوئٹے نے بارہا یہ دعویٰ کیا ہے کہ اس کے ذہن میں فاؤسٹ کا تصور پچاس یا ساٹھ سال پہلے ہی پختہ ہو چکا تھا۔ ادبی تاریخ دانوں میں اس کے اس دعوے کی صداقت پر کافی تکرار رہی ہے۔ لیکن ہم اس جھگڑے کو بے سود سمجھتے ہیں۔ گوئٹے اپنے اس دعوے میں صحیح بھی تھا اور غلط بھی تھا۔ بلاشبہ اس نے اپنی جوانی میں ہی یہ محسوس کر لیا تھا کہ فاؤسٹ ایک آفاقی نظم ہے۔ اس کے لیے اس قصے کی باعثِ کشش بات اس کے امکانات تھے۔ لیکن اس بات میں بھی کسی شک کی گنجائش نہیں کہ اس نے وہی نظم نہیں لکھی جس کی اس نے اپنی جوانی میں کلپنا کی تھا۔ گوئٹے کی زندگی اور تجربات کے ساتھ فاؤسٹ کی اٹھان محض ایک پختگی کا عمل یا اصل بیج کی نشوونما کا عمل ہی نہیں ہے بلکہ یہ ایک قطعی انتقال بھی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ حقیقت، کہ گوئٹے نے اس کام کو متعدد بار دہائیوں تک التوا میں رکھا اور ایک لمبے عرصے تک وہ اس کو لازمی طور پر ایک شذرہ ہی سمجھتا رہا، فاؤسٹ پر کام کے تسلسل سے اتنی متضاد نہیں ہے جتنی کہ گوئٹے کی اس دور کی یاداشتیں ہیں جو اس بات کی تصدیق کرتی ہیں کہ اصل میں فاؤسٹ کی کوئی منظم منصوبہ بندی نہیں تھی بلکہ یہ تو صرف چند مناظر تھے جن کی تخلیق و تنظیم ایک سلسلے میں کی گئی تھی۔ (کچھ معاملات میں تو صحیح سلسلہ بھی غیر واضح تھا۔ مثال کہ طور جنگل اور غار کا منظر ۱۷۹۰ کے شذرے میں ظہور پزیر ہوا لیکن اسے اپنی صحیح جگہ ۱۸۰۸ میں ملی۔) اور اس سے بھی بہت بعد میں خاص کر دوسرے حصے میں ہیلن کے ظہور سے متعلق چند اہم تبدیلیاں سامنے آئیں۔ ان تبدیلیوں کا ڈرامائی تصور 'چڑیلوں کا شبِ جشن' کی تخلیق کا باعث

بنا۔ تاہم یہ تمام باتیں ایک مستقل بنیادی تصور کو خارج از توجہ نہیں کرتیں۔ یہ اور بات ہے کہ یہ (تصور) تبدیلیوں کے ماتحت رہا۔ یہ امر بھی ذہن نشین رہے کہ یہاں اس تصور کو ایک مجرد فارمولے کی صورت میں نہیں بلکہ اسے ایک مخصوص کردار کے ارتقاء کی ایک مقرونی تعیین، ایک افق اور ایک زاویۂ نگاہ کی صورت میں سمجھا جائے۔ اس کی تقدیر کے عمومی خاکہ کو بچانے کے لیے نہ صرف یہ کہ مسائل میں معمولی ''زیرِ سطح'' تبدیلی ممکن تھی بلکہ (فاؤسٹ کی علامت کی جمعیت کو تباہ کیے بغیر) انہیں ان کے متضاد (مسائل) میں بتدریج بدلا بھی جا سکتا تھا۔

داستان کو بنیاد بنانے سے ماخذات ایسی تاریخ آسان ہو جاتی ہے۔ گورکی یہ ماننے میں حق بجانب تھا کہ ''فاؤسٹ جیسی کہانیاں تخیل کا ثمر نہیں ہیں بلکہ یہ ایسے مبالغات کی دین ہیں جو لازمی ہیں اور اصلی حقائق کے قوانین کے عین مطابق ہیں۔'' یہ زندگی کے عظیم، حقیقی اور تاریخی میلانات ہیں جنہیں ان کے اصل پر بحال کیا گیا ہے۔ اور اس سطح پر انہیں لوگوں کی شاعرانہ مشق نے ٹھوس کرداروں کے شکل دے دی ہے۔ اس کرداروں میں نوجوان گوئٹے نے ایک دور کے انتہائی گہرے مسائل کی زندہ اور واضح جھلک دیکھی اور ساتھ ہی اس نے ان میں اپنی زندگی اور دور کے انتہائی اذیت دہ مسائل کی علامات بھی دیکھیں۔

اس داستان کے ساتھ اس کی اپنی تقدیر کی مماثلت اور اس داستان کی اصلی تشکیلِ نو جو اس مماثلت سے بتدریج نمو پاتی ہے۔ یہ خوامخواہ اس سے نتھی نہیں کی گئی اور نہ ہی یہ ایک غائر موضوع میں اس کی اپنی موضوعیت کا بے جواز تداخل ہے، بلکہ یہ قومی شعورِ ذات کا یا یوں کہیے کہ نوعِ انسانی کے شعورِ ذات کا مخصوص اور خود اختیار ارتقاء ہے۔ گوئٹے کا عہد، خاص کر نوجواں گوئٹے کا عہد، ابھی اس قابل تھا کہ وہ دیومالا کی داستانوی روایت کو مربوط انداز میں ڈھال سکتا تھا۔ نوجوان گوئٹے اپنے عہد اور نسل کے بیشتر ہم عصروں سے خصوصاً اس لحاظ سے مختلف ہے کہ اس کے پسندیدہ موضوعات (فاؤسٹ، جہاں گرد یہودی اور پرومیتھئس) جیسے اساطیر یا پھر (محمد، قیصرِ روم، گوٹزواں برلچنجن) جیسی تاریخی شخصیات ہیں جنہیں لوک روایت نے نمایاں کر دیا ہے۔ یہ ایسے موضوعات ہیں جن کے اشخاص یا کم از کم اس کے دور سے اس طرح کی لوک روایت کی باس آتی ہے۔ اس طرح اس کا فن ان ڈراما شدہ تاریخی لطائف سے متضاد ہے جن کے موضوعات یا تو اتفاقیہ ہیں یا پھر وہ روزمرہ زندگی کے ایسے برکڑی واقعات پر مبنی ہیں جن کی جھلک Sturm und Drang ''طوفان اور خواہش'' جیسی تخلیقات میں ملتی ہیں۔

لوک روایت کی ایسی باس بڑے موضوعات کی تشکیل کے لیے انتہائی سازکار ہے۔ یہ داستان اور حال کے مابین رشتے کی نشونما کا راستہ ہموار کرتی ہے اور ایسا کرتے ہوئے وہ داستان کی مربوط کُل کو مسخ نہیں ہونے دیتی۔ چونکہ بڑے موضوعات پر داستان کا انتقالی اثر انمٹ ہوتا ہے اس لیے بڑے شاعر کی تخلیق لوگوں کی ذہنی اور شاعرانہ سرگرمی کو جائز طریقے سے جاری رکھ سکتی ہے۔ اس طرح لوک داستان کے مربوط تسلسل کی صورت میں شاعر کا نیا تصور بھی نشونما اور انتقالِ ذات کے فطری امکان کا حامل کا ہوتا ہے جس کی بدولت مرکزی کرداروں کے انسانی خدوخال صرف بدل جاتے ہیں مسخ نہیں ہوتے۔

لیکن بلاشبہ_ دور کو مدِ نظر رکھیں تو_ تمام اساطیر ایک جیسی وقعت نہیں رکھتے۔ ہر ایک میں زندگی کی حرارت اور زمانۂ حال سے اس کے وابستگی کا درجہ مختلف ہوتا ہے اور اس طرح ان میں داخلی تشکیل نو کے امکان میں بھی اختلاف ہوتا ہے۔ گوٹز اور فاؤسٹ کے دو فیصلہ کن مستثنات کو چھوڑ کر نوجوان گوئٹے کی وابستگی ایسے اساطیر سے تھی جو ہر لحاظ سے انجیلی اور مذہبی تھے یا پھر کلاسیکی تھے۔ یہ (اساطیر) ایسے بدلتے ہوئے خیالی مجموعۂ تصوارت سے ابھرتے ہیں جن میں سے ایک تصور کی جھلک قرونِ وسطیٰ کے انقلابات اور دورِ جدید کی شروعات سے لے کر کروم ویل کے دور تک زیادہ واضح نظر آتی ہے۔ لیکن نوجوان گوئٹے کے جرمنی میں کوپسٹاک کے 'Messias مسیحا' ابتدائی شاندار کامیابی کے باوجود اس تصور کا رنگ پھیکا پڑنے لگا۔ اور ان میں سے دوسرا تصور نشاۃ ثانیہ کے بعد یورپ کی روحانی احیاء کا علم تھا جو انقلابِ فرانس کے دوران اور نپولین کے زیرِ اثر مغربی یورپ میں حتمی 'فوق البشر واہے' کی بنیاد بنا۔

یہ کوئی حیران کن بات نہیں ہے کہ اس دور میں جرمنی نے دورِ اصلاح اور کسانوں کی جنگ کے بعد پہلی بار خوابِ غفلت سے بیدار ہو کر تعقلی زندگی میں قدم رکھا تھا۔ اس (جرمنی) کے آسمان میں بورژوا انقلاب کے تمام نظریاتی عناصر منڈلا رہے تھے۔ لیکن ان کی لازمیت کو کبھی اس طرح سمجھا نہیں گیا تھا۔ ان (عناصر) نے نوجوان گوئٹے کے فن کو مزید جلا دی۔ لیکن اس بورژوا انقلاب کی حقیقی ناپختگی اور مستقبل سے اس کی علاحدگی نے پرانے اساطیری موضوعات کی حرارتِ حیات پر شب خون مارا اور ان کے گوشت پوست کے کرداروں کو چرا لیا۔ اس طرح موضوعات کے اس گنجینے نے گوئٹے کو صرف غنائی شذرات ہی دیے۔ محض احساسات و افکار ہی دیے۔ اور یہ محسوس شدہ افکار عمل کاروں سے زیادہ زندہ ہو گئے۔

یہ کوئی اتفاق نہیں ہے کہ (ان) دو مستثنات (گوئٹز اور فاؤسٹ جو اپنی نوعیت میں عمومی اعتبار سے یورپی ہونے کی بجائے خصوصی اعتبار سے جرمن ہیں) نے عظیم باکمال شاہکاروں کی بنیادیں استوار کیں۔ ''شاعری اور سچائی'' میں گوئٹے نے اس موضوعات کی یکساں اور مماثلاتی اصل کو تسلیم کیا ہے۔ نوجوان گوئٹے کی داستان اور نیم داستانوی ماضی سے دلبستگی اس کی عمیق شرست کی حقیقت کو پرکھتی ہے۔ سٹراسبرگ کے 'گوتھک شاہکاروں' سے اس کے جذباتی لگن کا قرونِ وسطیٰ سے کوئی لینا دینا نہیں ہے۔ اور نہ ہی یہ (جذباتی پن) رومانویت کی پیش تصویر کشی کرتا ہے۔ اس کی بجائے اپنی نوعمری کی ان پایۂ تکمیل تک پہنچنے والے منصوبوں میں گوئٹے نے اس پہلی (اور آخری) جدوجہد کو پیش کیا ہے جس میں جرمنی نے خود کو قرونِ وسطیٰ سے آزاد کرنے کے لیے تگ ودو کی۔ (علاوہ ازیں اس نے) دورِ اصلاحات اور جرمنی کی نشاۃِ ثانیہ کے ساتھ ساتھ چھوٹی ریاستوں اور طبقۂ اشرافیہ کے مابین کھینچا تانی کے بھی پیش کیا ہے۔ (۱۷۷۰ کی نظم ''ہینس سیکس کا شاعرانہ پرچار'' ان متعلقات کی ایک گونج ہے۔)

گوئٹے کی نابغیت ان موضوعات کے انتخاب سے ہی آشکار ہے۔ اس کے موضوعات (معاشرے سے) پرے محض نجی نوعیت کے ہی نہیں ہیں بلکہ وہ اس کے ذاتی تجربے سے نمو پاتے ہوئے اہم ترین قومی رجحانات کے ساتھ آزادانہ جڑے ہوئے ہیں۔ بورژوا جرمنی کی روحانی بیداری (جو سیاسی بیداری سے کہیں آگے نظر آتی ہے) اس شاعری کے ذریعے اپنے ماخذ کے ساتھ جڑی ہوئی ہے یعنی یہ اس وقت کے ساتھ جڑی ہے جب اس کے مربوط ارتقاء کا دھاگہ ٹوٹ گیا تھا۔ اس دور کی شاعرانہ احیاء سے تاریخ کے دھاگے کو دوبارہ جوڑا جا سکتا تھا۔ اس ماضی سے رجوع درحقیقت کسی نئی سمت میں ضروری آغاز اور تاریخی ورثے کا جائزہ لینے کی حیثیت رکھتا ہے۔

اس شرط کے بغیر کوئی قوم اپنی احیاء نہیں کر سکتی۔ لیکن یہ اپنی احیاء کیسے کرتی ہے؟ کیسے اور ماضی کے کس نقطے پر وہ خود کو (ماضی سے) متصل کرتی ہے؟ وہ کیا ہے جسے یہ انتہائی اہم ورثہ سمجھتی ہے؟ قرونِ وسطیٰ کے دورِ اصلاح سے رجوع ایک طرف قومی احیاء میں ردِعمل کی علامت بنتا اور دوسری طرف یہ ایسی رکاوٹ بن جاتا جو جرمنی کے مابعد نظریاتی ارتقاء کو بھٹکا دیتی۔ فریڈرچ ہبل (جو انقلابی جمہوری سوچ سے ہمیشہ کوسوں دور رہا) نے بھی قرونِ وسطیٰ سے اس رجوع کو بڑی شدومد سے رد کر دیا ہے۔ اسے شیکسپیئر کی عظمت اس بات میں نظر آتی ہے کہ اس نے پرانی انگریزی تاریخ کے نایاب عناصر سے رجوع نہیں

کیا اس کی بجائے وہ 'رازداروں کی خانہ جنگیوں' (Wars of Roses) کی طرف میلان رکھتا ہے جن کے اثرات اس کے دور میں ابھی متحرک تھے۔ وہ یہ تقاضا بھی کرتا ہے کہ جرمن شاعر کا جرمنی کی تاریخ کے ساتھ ایسا ہی تعلق ہونا چاہیے۔ وہ کہتا ہے کہ ''تو کیا یہ سمجھنا بہت مشکل ہے کہ جرمن قوم کے پاس ابھی تک دکھانے کے لیے کوئی زندہ تاریخ نہیں ہے؟ اس کے پاس صرف ایک بیمار تاریخ ہے۔ یا کیا ہم پوری سنجیدگی سے یہ مان لینے کو تیار ہیں کہ ہوہنسٹوفن Hohenstaufen کی دیمک (جو اس کی انتریاں چاٹ گئی ہے) کو الکحل میں محفوظ کر لینے سے اس بیماری کا علاج ہو سکتا ہے۔'' والٹر سکاٹ کی تصانیف کے مطالعے سے بڑھے گوئٹے نے بھی یہی نتائج اخذ کیے تھے۔ وہ نہ صرف والٹر سکاٹ کے شاعرانہ میلانات کو سراہتا ہے بلکہ خصوصاً انگریزی تاریخ کی امارت کی بھی تعریف کرتا ہے جس کے ساتھ وہ جرمن تاریخ کی غربت کا تقابل کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ گوٹز کے فوراً بعد ہی (گوئٹے نے اپنی فکر) کا رخ اقلیمِ ذات کی طرف موڑ دیا تھا۔

نوجوان گوئٹے کے تاریخی تصور کے مطابق گوٹز اور فاؤسٹ دونوں ہی تاریخی لحاظ سے، موضوعی اور معروضی دونوں سطحوں پر، ایک بدترین دورِ انتشار میں خود انحصار ہستیوں کی صورت میں ابھرتے ہیں۔ دونوں کا تعلق دورِ اصلاح سے ہے۔ دونوں نوجوان گوئٹے کی قومی، سیاسی اور نظریاتی تمنا کے تاریخی اعتبار سے صریح اظہار بھی ہیں۔ یہ ایک ایسی تمنا ہے جو اپنی کثیر الہیئتی اور گہرائی، اپنے اور اپنی خامیوں کے ساتھ جرمنی میں ایک پورے دور کی آزادی کی خواہش کی علامت بن گئی ہے۔ گوٹز نے جس چیز کو نوجوان گوئٹے کے سامنے سماجی اور نظریاتی سطح پر پیش کیا فاؤسٹ نے اسے تمام نظریاتی مسائل اور زندگی میں ان کے احساس کے ساتھ پیش کیا۔

یہی وجہ ہے کہ گوٹز میں آزادی کی جدلیت (جو تعقلی اور سیاسی اعتبار سے انتہائی مبہم ہیں) اس سوال کے جواب کی ایک اہم کلید ہیں کہ کیوں فاؤسٹ کا نوعمری کا خاکہ شذراتی صورت میں ہی رہا۔ جرمن تاریخ اور انسانی آزادی کے سیاسی اظہار کی تفہیم میں پیش آنے والی خامیاں (جو گوئٹے کی جوانی کے ایام کے اہم نظریہ دانوں، ہرڈر Herder اور جسٹس موزر Justus Moser کا بھی مسئلہ تھیں) کوئی ذاتی خامیاں یا خاص شخصیات کی کج فہمیاں نہیں ہیں بلکہ یہ بذاتِ خود جرمنی کے ارتقاء کا لازمی اور نظریاتی اظہار ہیں۔ مغرب میں انگلینڈ اور فرانس اور مشرق میں روس کے برخلاف (جہاں سرمایہ داری کے معاشی

ارتقاء کی وجہ سے ایک بورژوا جمہوری انقلاب کے ناگزیر بننے سے پہلے ہی قوم کا سیاسی اتحاد لازمیت سے مکمل ہو چکا تھا) جرمنی کا ارتقاء ایک تضاد لیے ہوئے ہے جو یہ ہے کہ ابھرتے ہوئے بورژوا معاشرے کو پہلے قومی اتحاد کی منزل حاصل کرنی تھی اور یہ کہ اس قومی اتحاد کا حصول اس کے بورژوا جمہوری انقلاب کا اہم مسئلہ بن گیا۔ (لینن)

جرمنی کی اس مخصوص صورتِ حال اور سرمایہ داری کے تاخیری ارتقاء کے خاص نتائج نے انقلابی جمہوری میلانات کو کمزور کر دیا۔ نوجوان گوئٹے کے جرمنی میں نچلے طبقات جو انگلستان میں پیوریٹنوں اور فرانس میں جیکبنوں کی صورت میں موجود تھے، نے بورژوازی کے خلاف جمہوری انقلابات کامیاب کئے۔ یہ طبقات جرمنی میں اپنی ابتدائی حالت میں بھی موجود نہ تھے۔ اس طرح، جدید حتیٰ کہ انتہائی ترقی پسند مفکرین کا نظریہ بھی ویسی جرأت نہ دکھا پایا جو انگلستان اور فرانس کے انقلاب کی تیاری کے دور کا خاصہ تھی۔ (جرمن معاشرے سے) کٹے ہوئے اجنبیوں کی انقلابی جرأت بے سود ثابت ہوتی۔ صرف جرمنی کے پرولتاریہ کے مرکزی نظریہ دان ہی جرمنی کے انقلابی اور جمہوری انتقال کے لیے مؤثر لائحہ عمل پیش کر سکتے تھے: جیسا کہ کمیونسٹ مینی فیسٹو اور neue Rheinische Zeitung میں کیا گیا ہے۔

یہی وجہ ہے کہ ابتدائی دور کے انقلابات کی طرف رجوع صرف اینگلز کی 'کسانوں کی جنگ' میں ہی ایک مؤثر اور تاریخی اعتبار سے صحیح انداز میں اظہار حاصل کر پایا۔ (بلاشبہ ۴۰ء کی دہائی کے جمہوری انقلاب کے کچھ انقلابی رہنما (جیسے زمرمان Zimmermann وغیرہ) اینگلز کی توجہ کے مرکز بنے تھے۔ تاہم نوجوان گوئٹے کے لیے یہ ممکن نہیں تھا کہ وہ کسانوں کی جنگ کو جمہوری انقلاب سمجھ لیتا اور پھر اس تعلق سے اس جمہوری انقلاب کو متحد جرمنی کی بنیاد سمجھ لیتا۔ آغاز سے انجام تک گوئٹے دوسرے بہت سے اہم روشن خیالوں کی طرح عمومی سطح پر انقلاب اور خصوصی سطح پر جمہوری انقلاب سے متعلق کسی منفی رویے کا شکار نہیں بنا۔ بڑے روشن خیالوں کی طرح وہ جبر و استبداد کے شکار عوام کے لیے گرم جوش ہمدردی رکھتا ہے اور انہیں کی طرح وہ استبداد گروں پر شدید نکتہ چینی بھی کرتا ہے۔ اسے مخصوص انفرادی ہستیوں کی دلیرانہ اذیت کشی اور ان کی شجاعانہ بغاوت کا حقیقی شعور تھا۔ لیکن ایک انتہائی قابل ملامت سماجی نظام کا انقلابی انتقال بھی 'ابتداء سے ہی' اس کے میلانِ طبع کے خلاف جاتا ہے۔ ہوبز Hobbes کی طرح وہ پہلے باغیوں کو ''قوی مگر بد باطن'' بچے سمجھتا تھا۔

اس لاحل خامی کے باوجود جرمنی کی روشن خیالی (جو تاخیر سے جنمی مگر سرعت سے بڑھی) جلد ہی نچلے طبقے کی سرمایہ دارانہ تہذیب میں ترقی پر تنقید کے زیرِ اثر آ گئی۔لسنگ Lessing ابھی بھی روسو Rousseau (کی فکر) کے بارے میں منفی اور تنقیدی رویہ رکھتا تھا۔لیکن ہرڈر اور گوئٹے نے (نوجوان کانٹ کی طرح) اس کی فکر سے بھرا استفادہ کیا۔ویسے تو نوجوان گوئٹے کو روسو کا شاگرد نہیں سمجھا جا سکتا لیکن اس کی جرمن حب الوطنی، اس کی سرزمین کے عدم اتحاد پر اس کا شدید احتجاج اکثر روسو کے لہجے میں کسانوں کی جنگ کے فاتحوں اور دورِ اصلاح کے خوشہ چینوں، شہزادوں، سیاسی اور فوجی کلچر اور جرمنی کے درباروں کی شائستگی کے خلاف شعلہ بار ہو جاتا ہے۔حقیقت یہ ہے کہ گوئٹے کے ہاں یہ تنقید ابتداء ہی سے 'گوٹز Gotz اور سکنجن Sickingen کی نوابی جمہوریت کا دفاع بن جاتی ہے۔اور اسے اس بات پر اکساتی ہے کہ وہ اپنی جوانی کے باغی ہیرو (جسے مارکس بے چارہ کہتا ہے) کو پیکر بندی کرے۔لیکن اس plebein روسوئی Rousseauian نفرت نے جہانِ اولیٰ (یعنی چھوٹے درباروں کی دنیا) کی ایک بے رحمانہ سچی تصویر کے نقوش ابھار دیے۔اس کے ساتھ ساتھ اس دنیا کا کھوکھلا پن اور محرومی، اس کی گھٹیا انانیت اور جرمن قوم کی بہترین توانائیوں پر اس کی یلغار کے نقوش بھی نمایاں ہو گئے ہیں۔لیکن اگر اس کی مثبت خلاف تصویر یعنی تمام تر جہانِ ادنیٰ کو چھوٹے طبقۂ اشرافیہ نے سیاسی اعتبار سے جھوٹے انداز میں پیش کیا ہے تو اس خلاف تصویر کی زیادہ تر عمدہ اور حقیقی خصوصیات بورژوا اور نچلے طبقے کی سادگی اور دیانتداری اور درباروں کے جھوٹے کلچر کے خلاف بغاوت کی دین ہیں۔اس نقطۂ نظر سے دیکھیں تو گوٹزلسنگ کی 'امیلیہ' Emilia اور شلر Schiller کی 'سازش اور محبت' Intrigue and Love کے درمیان پڑتا ہے۔تاہم نوجوان گوئٹے ان دونوں کی الزام تراش گریہ گری سے دور رہتا ہے۔

گوٹز کی ڈاکہ زنی والی جانبازی گوئٹے کے لیے صرف ایک علامت ہے۔یہ نئے انسان کی آزادی کے لیے بے لگام اور بے روک اختیاج کا اور جرمنی میں اس بوژوا طبقے کے نظریاتی نئے پن کا اظہار تھا جو اپنی فرد بندی کر رہا تھا۔سماجی اور سیاسی میں تفریق کے ارتقا کی عدم موجودگی نے ان نظریہ دانوں میں عدم مطابقت کو جنم دیا تھا جو صرف اپنے آپ پر انحصار کیے ہوئے تھے۔(''کوئی شخص نہ ریاستوں کے بارے میں بات کر سکتا ہے اور نہ طبقات بارے میں، مگر ایسی ریاستوں کے بارے میں جو کبھی تھیں اور ایسے طبقات کے بارے میں جو ابھی جنمے بھی نہیں۔مارکس) اس کا دشمن درباری جاگیرداری کی شکل میں واضح

طور پر ان کے سامنے کھڑا ہے۔ بورژوا انقلابی ہونے کی حیثیت سے وہ ابھرتے ہوئے بورژوا طبقے کو اس کے اجڈ پنے سے پاک کرنا چاہتے تھے۔ لیکن ان عقل پرستوں کی بڑی تعداد کسی حد تک درباری احساس سے مملو ہے اور کسی حد تک وہ ایک نخیف روشن خیالی کی بے بنیاد epigonism میں ڈوبی ہوئی ہے جو خود سادہ لوحی کی طرف مائلگی ہے۔ اس طرح خود منحصر انسان کا تصور جنم لیتا ہے۔ اور نوجوان گوئٹے کے شاعرانہ نئے پن نے اس (تصور) میں اپنا اظہار کیا ہے۔ اس کے ساتھ وہ ان معنوں میں اس میں حقیقت پسندی کی فتح کا موجب بنا ہے کہ ہیرو کی حمایت میں اس (گوئٹے) کی غنائی جانبداری کے باوجود اور اس کے کردار کی مثالیت کے باوجود وہ نہ صرف گوٹز کو واضح طور پر شکست کھاتے دیکھتا ہے بلکہ وہ اس شکست کی لازمیت کو بھی سمجھتا ہے جس کے ذریعے وہ اپنی جانبداریت کے برخلاف سماجی اور تاریخی عوامل کو بھی شاعرانہ طریقے سے آشکار کرتا ہے۔ گوٹز کی بغاوت اور اس کے نتائج کے بارے اس کا اندازہ موضوعی ہو سکتا ہے لیکن اس بغاوت کی شاعرانہ پیشکش میں زندگی کی سچی جھلک ملتی ہے اور یہ تاریخی اعتبار سے بھی باوثوق ہے۔ یہی وجہ ہے کہ گوٹز کی شخصیت کی شدید تردید کے باجود مارکس گوئٹے کے شاہکار کے بارے میں ایک مثبت رویہ اختیار کیے بغیر نہ رہ پایا۔

فاؤسٹ میں ''خود انحصار فرد'' کا تصور اور بھی وسیع اور گہرا ہے۔ یہ کہانی بذاتِ خود گوئٹے سے یہ تقاضا کرتی ہے کہ وہ مسئلے کو اس کی تمام تر آفاقیت کے ساتھ پیش کرے۔ اس حد تک گوئٹے کی اخیر عمر کی یاداشت یقینی طور پر درست ہے کہ وہ آغازِ کار میں ہی دونوں بڑی اور چھوٹی دنیاؤں (یعنی عوامی اور انفرادی زندگی) کی پیش کش کا ارادہ رکھتا تھا۔ اور جیسا کہ مابعد کا تخلیقی عمل (دوسرے حصے کے ایکٹ ایک اور چار) میں یہ بات واضح کر دیتا ہے کہ فاؤسٹ کی 'بڑی دنیا' گوٹز میں پیش کی گئی درباری دنیا کے سوا کچھ بھی نہیں۔ اس دنیا کی تردید پچاس ساٹھ سال بعد بھی اتنی ہی قطعی رہی صرف 'خود انحصار' سورماؤں کے بارے میں واہمات بنا کوئی نشان چھوڑے غائب ہو گئے۔ یہاں سور مادرباروں اور کلیسا کی طرح تحلیلیت کے مظہر کے طور پر ظاہر ہوتے۔

تاہم یہ تفہیم ایک لمبے ارتقاء کی دین ہے۔ ابتدائی فاؤسٹ اور آوارہ گرد یہودی کے شذرے میں 'بڑی دنیا' کے واہمات یہ دکھاتے ہیں کہ سولہویں صدی کے جرمنی (یعنی ایک نئے جرمنی کی دردِزہ اور اسقاطِ حمل کے دور) کی پیش کش میں آفاقیت اس وقت صرف گوٹز کے پسِ منظر کی توسیع شدہ نقل کا ہی

موجب بنی۔ پہلے شذرے کے فاؤسٹ کو اس دنیا میں اسی طرح تباہ ہو جانا پڑتا جیسے گوٹز اور ورتھر اس جرمنی میں تباہ ہو گئے جو اس بے یقینی کی صورتِ حال سے ابھرا تھا۔

بلاشبہ یہ بحث اس سوال کے وضاحت کے لیے ابھی بھی ناکافی ہے کہ کیوں نوجوان گوئٹے کا فاؤسٹ لازمیت سے شذراتی ہی رہا۔ اس بات کا کوئی دستاویزی ثبوت نہیں ملتا کہ فاؤسٹ کا پہلا تصور المناک tragic تھا اور یہ بھی حقیقت ہے کہ اس کے متضاد بھی کوئی شہادت نہیں ملتی۔ گوٹز اور فاؤسٹ کے تاریخی پس منظر کا اشتراک کبھی کبھار ہی لازمی موضوعاتی نتائج کی صورت میں اپنا اظہار کرتا ہے۔ اگرچہ یہ ان دونوں ابتدائی دور کے شاہکاروں کی مشترک المناک فضا کے لیے اہمیت کا حامل ہے تاہم فاؤسٹ میں قدرے مختلف وسعت اور گہرائی کے مسائل پیش کیے گئے ہیں۔ اور جہاں مشترک سماجی اور تاریخی مسائل کا تعلق ہے تو ان کی غیر حل پذیر خاصیت (یا یہ کہیے کہ صرف المناک سطح پر ان کی حل پذیری) اپنی تحلیل کے برعکس مسائل کے اس مجموعوں کو صرف کر دیتی ہے جن پر گوئٹے کو، فاؤسٹ کے حقیقی مرکز تک پہنچنے کے لیے، ایک بنیادی طور پر نئے انداز سے غور و خوض کرنا پڑا اور انہیں محسوس کرنا پڑا۔

فطرت کے فہم کا مسئلہ، عمومی سطح پر علم کا مسئلہ اور فکر و عمل کے مابین تعلق کا مسئلہ (یہ تینوں مسائل آخری تجزیے میں صرف ایک مسئلہ کے صورت میں رو پذیر ہوتے ہیں) فاؤسٹ کے پیش منظر میں کھڑے ہیں۔ داستان نے پہلے ہی ان مسائل کو مسخ شدہ انداز میں پیش کر دیا ہے۔ اور یہ کوئی اتفاقی امر نہیں ہے کہ فاؤسٹ کی داستان کی تمام روایات 'دشمن ملک' سے آئیں ہیں۔ یہ 'دشمن' لوتھر کے پیروکار ہیں جو دورِ اصلاح کے گرم جوش حمایتی ہیں۔ انہوں نے نشاۃِ ثانیہ کی اس داستان (جو کہ قرونِ وسطیٰ کی استبداد سے آزاد ہونے والے ایک انسان کی ہر چیز جاننے، لاحد سرگرمی اور زندگی کی بے پناہ حظ آفرینی کی ان گنت خواہشات سے پیدا ہونے والے المناک تضادات کی داستان ہے) کو مذہبی نقطۂ نظر سے برتا ہے جس کے مطابق ایسی آرزوئیں گناہ ہیں اور انہوں نشاۃِ ثانیہ کے اس دل گرفتہ ہیرو کو دہشت آفرین سدِ راہ بنا دیا ہے۔

بلاشبہ نشاۃِ ثانیہ کی اس داستان کے حقیقی عظمت اور گہرائی ان تمسخات میں بھی اپنی ضو قائم رکھتی ہے۔ ایک عظیم شاعر، مارلو Marlowe بہت پہلے اصلی داستان کی سچی روح کی احیاء کوشش کر چکا تھا۔ لیکن احیاء کی اس کوشش میں تسلی بخش شاعرانہ اور تعقلی قوت کارفرما نہیں تھی۔ اکثر موقعوں پر وہ اس کے

خارجی پہلوؤں (جیسے ساحری، عطائی پنے، شعلہ بیانی، جادوئی اور فوق الفطرت عناصر) میں اس قدر بھٹک جاتا ہے کہ اس کا خلاف اثر خلاف مؤثر اور دیرپا نہیں رہتا۔

جرمنی کی روشن خیالی کی دو عظیم ہستیاں، لیسنگ اور گوئٹے، مارلو سے چنداں آشنا نہ تھیں۔ انہوں نے بے امام فاؤسٹ کی داستان تک رسائی حاصل کی تا کہ وہ روشن خیالی کی روح میں اس کے حقیقی مافیہا کا بچاؤ کر سکیں۔ اس طرح کی احیاء مکمل مربوط اور جائز تھی۔ کیونکہ روشن خیالی نشاۃِ ثانیہ کی سچی اور جائز وارث ہے۔ تاہم اس کے ساتھ یہ کوشش بنیادی تصور کے قطعی انتقال کی کڑی ملانے کی بھی پابند تھی۔ کیونکہ دو صدیوں سے بھی زیادہ عرصے پر محیط ارتقاء کا نتیجہ فاؤسٹ کے پیش کردہ مسائل (جیسے تخلیقی شخصیت، خیر و شر اور علمِ حیات کے مسائل) کے بڑے پیمانے پر انتقال کی صورت میں ہی سامنے آیا تھا۔

لسنگ کا منصوبہ درجہ عروج کی روشن خیالی کے حوالے سے داستان کے مکمل ابدال کی نشاندہی کرتا ہے۔ برائی کی ترغیب گناہ محض ظاہری شکل میں ہی باقی رہ جاتی ہے۔ فاؤسٹ کی شیطان کے ساتھ مہم، اس کا معاہدہ محض ایک خواب ہے اور آخری بات یہ کہ علم کا زندگی کے ساتھ تعلق غیر اشکالی ہے۔

داستان سے نوجوان گوئٹے کا تعلق کہیں زیادہ استوار ہے۔ اگرچہ وہ روشن خیالی کے حوالے سے لسنگ سے کم تنقیدی میلان رکھتا ہے پھر بھی (چاہے ابتدائی شکل میں ہی سہی) برائی اور انسانی تاریخ میں اس کے متضاد کردار کے بارے میں اس کا نقطۂ نظر مختلف اور زیادہ گہرا ہے۔ یہ عدم مطابقت جرمنی کی روشن خیالی کے ارتقاء کی نشاندہی کرتی ہے۔ جرمنی کی مخصوص صورتِ حال کے تحت روشن خیالی کے مختلف الگ کر دینے والے میلانات نے ہرڈر اور گوئٹے میں مثالیتی جدلیت کی جانب انتقال کی پہلی علامات کے نقوش ابھارے۔ بورژوا فکر کی اپنے عروج کی طرف یہ پیش رفت بعض اوقات انتہائی رجعتی حالات میں اپنا اظہار کرتی ہے۔ تاہم یہ (حالات) اکثر بٹے ہوتے ہیں اور صرف ظاہری شکل میں ہی رجعتی ہیں۔ زندگی اور علم کی بنیاد کے بطور اس تضاد کی بڑھتی ہوئی تفہیم اس حرکت کا مرکزی نقطہ ہے۔ یہاں جرمنی میں جدلیت کے ظہور کی تاریخ کا طائرانہ تجزیے کی بھی گنجائش نہیں ہے۔ ہم اپنے آپ کو چند حوالوں تک محدود رکھیں گے۔ سب سے پہلے تو ہیمن Hamann کی تضادات کے اتحاد کی احیاء ہے جس کے بارے میں ہیمن اور نوجوان گوئٹے دونوں کا یہ ماننا ہے کہ انہوں نے یہ جیورڈینو برنڈو Giordano Bruno سے لی ہے۔ اس کے بعد وکو Vico کا مخفی اثر جسے اٹلی میں پہلی بار پڑھنے پر گوئٹے کو ہیمن یاد آ

گیا اگر چہ مؤخر الذکر ہر لحاظ سے اس عظیم اطالوی مفکر کی کمزور صدائے بازگشت ہے۔ پھر بذاتِ خود عظیم روشن خیالوں، خاص کی روسو، کی جدلیت کی باری آتی ہے۔ (اگر چہ اس کا ادراک شعوری طور پر نہیں کیا گیا تھا۔) پھر سپینوزا Spinoza کا اثر بھی جدلیت کی طرف رہنمائی کرتا ہے۔ فکر کے ان تمام دھاروں نے نوجوان گوئٹے کے نظریہ حیات پر گہرا اثر چھوڑا۔

اس طرح ہیمن، ہرڈر اور خاص کر گوئٹے کے ساتھ جرمنی کی روشن خیالی ارتقاء کے ایک نئے اور متضادی انداز سے بلند تر مرحلے میں داخل ہوتی ہے۔ یہ دریافت کہ تضاد زندگی اور فکر کا مرکز بناتا ہے تمام تر عملِ حیات کی تاریخیت کے ساتھ اٹوٹ انداز سے جڑی ہوئی ہے۔ فطرت اور معاشرے میں ارتقاء مرکزی مسئلہ بن جاتا ہے اور اس عمل میں جرمن مفکرین اس فلسفے کے انتقال میں مرکزی کردار ادا کرتے ہیں جو ہیگل کے ہاں تاریخ کی ایک نئی سائنس کی تشکیل کی صورت میں اپنے عروج کو پہنچتا ہے۔ بلاشبہ یہ نئی سائنس ایک طرف (مونٹس کیوئیو Montesquieu اور گبن Gibbon وغیرہ کے ذریعے) روشن خیالی کے میلانات کا تواتر اور مزید ارتقاء ہے اور دوسری طرف یہ تاریخیت کو ایک عالمگیر نظریہ حیات میں تشکیل دیتی ہے۔ اس لحاظ سے یہ تحریک روشن خیالی سے آگے بڑھ جاتی ہے۔ یعنی یہ طبعی علوم کے میدان میں بڑھتے ہوئے بین الاقوامی انقلاب کی دریافتوں سے استفادہ کرتی ہے اور ظہور پاتے نظریۂ ارتقاء وغیرہ سے فائدہ اٹھاتی ہے۔

بلاشبہ یہ میلانات ایک وقت تک نوجوان گوئٹے کے ذہن میں ایک وجدانی اور مبہم شکل میں جاگزیں رہے۔ ان کی کلیت (جس کا ادراک جذباتی طور پر کیا گیا ہے) فاؤسٹ کی داستان کے بارے میں گوئٹے رویے کی تعیین کرتی ہے۔ یہ فاؤسٹ کے مرکزی موضوع کی گوٹز کی بہ نسبت قدرے مختلف گہرائیوں اور اونچائیوں تک پہنچا دیتے ہیں۔ ان کا تعلق کہانی کے دور کے ساتھ ساتھ گوئٹے کے دور سے بھی ہے۔ نوجوان گوئٹے کی گوٹفرائڈ آرنلڈ Gottfried Arnold کی تاریخ اشتباہ، پیراسلسس Paracelus اور ہلمنٹ Helmont کے ساتھ وابستگی فاؤسٹ کے موضوع کے انتخاب کی جانب اس کا تعقلی نقطۂ رجحان بناتی ہے۔ جیسے گوٹز کی آپ بیتی گوٹز کے ڈرامائی تشکیل کا باعث بنی۔

اس طرح نوجوان گوئٹے لسنگ کی بہ نسبت (نہ صرف شاعرانہ وابستگی کے حوالے سے بلکہ خاص کر نشاۃِ ثانیہ کی روح اور اس حقیقی فکری مافیہا کی احیاء کے حوالے سے بھی جسے لوتھر کے پیروکاروں کی تحریفات

نے مسخ کر دیا تھا) اصل داستان سے کہیں زیادہ قریب ہے۔لیکن اس احیاء کا سوتا جرمنی کی روشن خیالی کی روح اور جدلیاتی سوچ کی جانب اس دورِ انتقال کے بالا ذکر میلانات سے پھوٹتا ہے۔اس نظریۂ حیات کی شعوری تشکیل فاؤسٹ پر گوئٹے کے محیط بر حیات کام کی بنیاد ہے۔اس (تشکیل) کے مراتب نظم کے ارتقاء کے مختلف مراحل کی ہیئت اور ماہیا کی تعیین کرتے ہیں۔اس بات کو مدِ نظر رکھتے ہوئے یہ حقیقت نمایاں ہو جاتی ہے کہ انتقال کے اس عمل میں گوئٹے کا فلسفیانہ ارتقاء اس انتقال کی تفہیم میں ایک کلیدی کردار ادا کرتا ہے۔اس تاریخی اور سماجی مسئلے کی باز تفکیر اس کام کا صرف ایک حصہ بناتی ہے۔

ہمیں گوئٹے کی اس محیط بر حیات سرگرمی کے نتائج کا مسائل اور کرداروں وغیرہ کے مرکزی مجموعوں کے لحاظ سے تفصیلی جائزہ لینا ہوگا۔ایسا کرتے ہوئے ایسا کرتے ہوئے ہم (توقع اور شعوری جانبداری سے) صرف اس مخصوص پہلوؤں کی نشاندہی کریں گے جو اس نظم ارتقاء میں اہم ترین نقطۂ انقلاب کی وضاحت کرنے میں مددگار ثابت ہوں گے۔

سب سے پہلے علم کا مسئلہ ہے جسے زمیں کی روح کے منظر Earth-spirit scene میں پیش کیا گیا ہے اور جو ابتدائی فاؤسٹ نظم کا مرکزی فلسفیانہ ماہیا تشکیل دیتا ہے۔یہاں جدلیاتی فکر کی جانب نو مولود میلان شدید اور براہِ راست انداز میں مابعد الطبیعاتی طرزِ فکر سے ٹکراتا ہے۔اس نئے طرزِ فکر کی جذباتی سطح پر بیداری گوئٹے کی تمام رسمی، علامانہ اور مابعد الطبیعاتی فکر کی مطلق تردید کا باعث بنتی ہے۔اس اختلاف میں گوئٹے نشاۃِ ثانیہ کے پہلے فطرت پرست فلسفیوں کی ان کے دور عالمانہ فکر کی تردید کے قریب تر ہو جاتا ہے۔اس طرح کسی تاریخی دروغ گوئی کے بغیر وہ اپنے ہیرو کے منہ میں اس کے اپنے تعقلی ارتقاء کے انتہائی گہرے تضادات ڈال دیتا ہے۔اس مقام پر بھی گوئٹے ابھی افہام اور عقل کے اپنے مابعد ارتباط سے، وجدانی علم کو آگہی کے کلی عمل میں ترتیب دینے سے، سوچ کی ناقابلِ تسخیر ضرورت اور اس کے درجات کی صحیح تفہیم سے اور اس کے ساتھ ان (درجات) کو قابو میں لانے کی فوری اور ناگزیر ضرورت سے دور تھا۔یہی وجہ ہے کہ گوئٹے ہیمن Hamann، جیکوبی Jacobi، لویٹر Lavator اور دیگر نوعمری کے رفقاء کے ساتھ وجدانی علم کو شدید اور کلیتی انداز میں تجزیاتی سوچ کے مخالفت رکھتا ہے۔اس کے نقطۂ نظر سے (جو ابھی بھی جذباتیت سے مملو تھا) جدلیت کے اندیشۂ فردا کا مطلب کائنات کے اتحاد کی ایک وجدانی تفہیم ہے۔ایک ایسا اتحاد جو سرگرم بھی ہے اور فہم کے تقسیم کنندہ تعینات کی مطلق تردید کے

زیرِعمل بھی ہے اوران (تعینات) کے مخالف بھی ہے۔لیکن جہاں ہیمن اوراس ساتھ گوئٹے کی نوعمری کے اکثر ہمعصر وجدان کے اس نظریے (جسے انہوں نے اسی سطح پر روک دیا ہے) سے باغیانہ نتائج اخذ کرنے کی طرف مائل ہوتے ہیں وہاں گوئٹے زندگی کے سرگرم اور تضادی کردار کی سچی تفہیم کی راہ تلاش کرتا ہے۔'شاعری اور سچائی' Dichtunhg und Wahrheit ہمیں یہ دیکھنے کے قابل بناتی ہے یہ تلاش اور ہمعصر تعلم کی تردید، جو اس کے ساتھ لازمیت سے جڑی ہوئی ہے، فاؤسٹ کی داستان کے ساتھ اس کا مرکزی نقطۂ ارتباط بناتی ہے۔

مگر اس ابتدائی مرحلے میں بھی ہمیں نوجوان گوئٹے کے تنقیدی گھراؤ کی جھلک ملتی ہے۔اس کا فاؤسٹ خود گوئٹے سے بھی زیادہ انقلابی انداز میں اس راستے پر انجام تک ٹکا رہتا ہے۔اور یہ انقلابی لحاظ سے اہم ذہنی حالت زمین کی روح کے منظر کے المیے کو جنم دیتی ہے۔فاؤسٹ اس چیز کی تمنا کرتا ہے جس کا گوئٹے خود آرزومند ہے۔وہ ایک ایسے فلسفے کا خواہاں ہے جو نری تخمینی اور مردہ معروضیت اور علمِ فطرت اور انسانی سرگرمی کے مابین عدم اتحاد سے رفعت حاصل کر سکے۔اس طرح نشاۃِ ثانیہ کے فطرتی فلسفے کے حوالے سے کائنات کے مدہوش کن ادراک کے بعد گہری حقیقت شناسی میں ڈوب کر کہتا ہے:

کیا ڈراما ہے! مگر افسوس ایک ڈراما ہی تو ہے!

لاحد فطرت، تیرے بھید کیسے پاؤں؟

اس آگہی تک رسائی تمنا میں وہ زمین کی روح کو حاضر کرتا ہے۔لیکن یہیں پاتال کا دھانا کھل جاتا ہے۔بے سود فاؤسٹ اپنے آپ کو زمین کی روح کے انتہائی قریب تصور کرتا ہے۔روح ان الفاظ میں اسے چرکا دیتی ہے:

تمھاری مشابہت اس روح سے ہے جس کی تمہارا ذہن کلپنا کرتا ہے

نہ کہ مجھ سے،

اس طرح ابتدائی فاؤسٹ نظم اور اس کے ساتھ گوٹز دونوں میں ایک المناک رو رواں دواں ہے۔یہ کوئی اتفاق نہیں ہے (اور ہم اس کے بارے میں بعد میں تفصیل سے ذکر کریں گے) کہ مرد اور عورت کے مابین المناک تضاد کی شباب سے بھرپور پیشکش یہاں گریکن Grechen کے المیے میں اپنی انتہائی کٹی ہوئی اور بے میل صورت اختیار کر لیتی ہے۔یہ المیہ ابتدائی فاؤسٹ نظم اور شذرے کی پہلی تدوین پر

چھایا ہوا ہے۔اور اگر ہم محبت کے المیے کا صرف اس کی حد تک جائزہ لیں تو اس کی پیشکاری ابتدائی فاؤسٹ نظم میں پہلے ہی مکمل ہو جاتی ہے۔اس میں بعد میں جو کچھ بڑھایا گیا وہ صرف اس المیے کو پختہ فہم گوئٹے کے نظریۂ حیات میں موجود فلسفیانہ تریخی تعلقات کے بڑے نمونے میں جوڑنے کا کام دیتا ہے۔لیکن تعلقات کے اس نمونے کے بغیر اس کے رنگت ماتمی ہی رہتی۔یہ موزوں بات ہے کہ ابتدائی فاؤسٹ نظم کے اختتام پر گریکن کے بارے میں مفسٹو Mefisto کے صرف یہ الفاظ ہی گونجتے ہیں''اس کے ساتھ انصاف ہوا''اور آسمان کا یہ جواب کہ''اسے بچا لیا گیا''صرف ۱۸۰۸ کی حتمی تدوین میں ہی سامنے آتا ہے۔

فاؤسٹ کی ابتدائی نظم پر کام کی بحالی (جو ۱۷۹۰ کے شذرے کا موجب بنی) کے درمیان گوئٹے کی ویمار Weimar کی وزارت اور اٹلی کے فرار (کا دور) آتا ہے۔اپنے نظریۂ حیات کو سیاسی سرگرمی میں ڈھالنے کی اس کی کوشش ناکام ہوگئی اور اس کے لیے انتہائی مایوسی کا باعث بنی۔مگر اس کے ساتھ ہی (گوئٹے کی فطرت کے عین مطابق) یہ (ناکامی) اس کے تجربے اور اس کے تاریخی اور سماجی دائرۂ فکر میں بیش بہا ترقی کا باعث بنی۔اگرچہ اس ترقی کے نتائج شعوری سطح پر بہت بعد میں سامنے آئے۔تاہم ویمار (کی وزارت) کے زمانے میں وہ فطرتی علوم کے مطالعے میں جٹ گیا اور اس نے اپنی جوانی کی وجدانیت پر قابو پا لیا۔پہلے تو اس مصروفیت نے عملی اغراض سے جنم لیا۔لیکن ویمار اور اٹلی کے دور میں ہی یہ فطرتی علم کے میدان میں کچھ اہم دریافتوں اور (اس کی انسان میں اوپری جبڑے کی درمیانی ہڈی اور مثالی پودے کی دریافت وغیرہ کے ذریعے) ارتقاء کے ایک متحد عمل کے بطور فطرت کے نظریے کی تشکیل کا سبب بن چکی تھی۔

اگرچہ یہ شاندار آغاز ویمار میں ہی ایک مخصوص نظریۂ حیات میں ڈھلنا شروع ہو جاتا ہے لیکن اٹلی کا دورہ گوئٹے کے لیے سب سے زیادہ اپنی بحالی، اپنی شخصیت کی جمعیت، ایک شاعر کی حیثیت سے اپنی دریافت اور بارہا کا تعطل کار ہونے والی اپنی خلاقانہ پیداوار کی بازگیری کی حیثیت رکھتا ہے۔اس طرح یہ کوئی اتفاق نہیں ہے کے اٹلی دور میں زیادہ زور نئے شاہکاروں کی تخلیق کی بجائے ان پرانے شذروں کی تکمیل پر رہا جن کا آغاز قیامِ ویمار کے دوران یا اس کے بعد ہوا تھا۔ان میں اپچینیہ Iphigenia، اگمونٹ Egmont، ٹیسو Tasso اور فاؤسٹ شامل ہیں۔

ان تمام شاہکاروں میں بھی صرف فاؤسٹ مکمل نہ ہوسکا۔ پھر بھی یہ کوئی اتفاق نہیں ہے۔ اپنی جوانی کے شذرے پر گوئٹے کا کام ایک بنیادی نظریاتی تبدیلی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ لیکن ابھی بھی اس میں اتنی صلاحیت نہیں کہ وہ اسے مؤثر طریقے سے جاری رکھ سکے۔ 'جنگل اور غار' کا منظر اور اس کے ساتھ فاؤسٹ اور مفسٹو کے درمیان بات چیت کا پہلا شذرہ ہمیں پہلے ہی اس تبدیلی کی جھلک دکھا دیتا ہے۔ مابعد کی آفاقی نظم کی شبیہ بننے لگتی ہے اور فاؤسٹ کا منصوبہ ابتدائی فاؤسٹ نظم کے خالص المیے سے ارفع ہونے لگتا ہے۔ جیسا کہ ہم میں مطالعہ کریں گے یہ المیے کا سطحی انکار نہیں ہے۔ گوئٹے کی کلیات میں المیے موجود ہیں۔ اور یہ اتنی تعداد میں اور اتنے گہرے ہیں جتنے کہ دیگر عظیم شعراء کے ہیں۔ (یہ بالکل واضح ہے کہ اگمونٹ اور ٹیسو نے اسی دور میں اپنی حتمی شکل اختیار کی۔) لیکن اب گوئٹے کے لیے المیہ ایک انتہائی اہم اصول نہیں رہتا تھا۔ اب اسے عالمی ارتقاء کے ایک عمل کا ادراک ہوگیا تھا جو انفرادی المیوں سے فاتحانہ گزر جاتا ہے۔

یہ نظریاتی انقلاب ''جنگل اور غار'' کے نئے منظر میں انتہائی بیّن انداز میں اپنا اظہار کرتا ہے۔ (گوئٹے اس وقت جس انتقالی حالت سے گزر رہا تھا وہ اس حقیقت سے خاصیت پاتی ہے کہ ۱۷۹۰ کے شذرے میں گریکن کے المیے کا یہ اہم نظر انتہائی غیر موزون جگہ پر تھا جس نے المیے کے نفسیاتی ارتقاء کو روک دیا تھا۔ اور صرف ۱۸۰۸ ہی یہ نظریاتی اور ڈرامائی لحاظ سے انسانی نقطۂ انقلاب کے طور پر اپنے صحیح مقام پر وارد ہوا۔) یہاں ہماری بحث صرف خالصتاً نظریاتی پہلو سے ہے۔ فاؤسٹ فطرت میں پناہ لیتا ہے اور زمین کی روح سے اسے اس کے سوال کا بالکل الٹ جواب ملتا ہے۔ فاؤسٹ کے الفاظ گوئٹے کے نئے نظریہ فطرت کی ترجمانی کرتے ہیں۔ اس (نظریہ فطرت کا ادراک اسے ویمار میں ہوا اور اٹلی میں یہ اور نکھرتا اور واضح ہوتا گیا۔ ان الفاظ کا تعلق براہِ راست زمین کی روح سے ہے اور یہ ابتدائی فاؤسٹ نظم میں پہلی المناک ملاقات کا ضروری فلسفانہ اور شاعرانہ تسلسل اور اغلاب ہیں۔

جلیل القدر روح، تو نے مجھے وہ سب دیا جس کی میں نے تمنا کی۔
تمھارا آگ میں سامنے ظاہر ہونا رائیگاں نہیں گیا۔
تم نے مجھے شاندار اقلیمِ فطرت سے نوازہ ہے۔
اور اس کے احساس اور حظ آفرینی کی طاقت دی ہے۔

تمھاری ملاقات میں نہ سرد مہری تھی یہ حیرانی۔
بلکہ تم نے تو ایک مہربان دوست کی طرح
مجھے اس کے دل کی گہرائیوں میں جھانکنے کی اجازت دی۔

یہ تھا وہ پہلا قدم جو فاؤسٹ کو وہ آفاقی نظم بنانے کی جانب اٹھایا گیا جو آج ہمارے درمیان ہے۔لیکن اٹلی کے دور (جو قیامِ ویمار کے فوراً بعد آتا ہے) میں بھی گوئٹے اس قابل نہیں تھا کہ وہ اپنے شعورِ عالم سے تمام تر نتائج اخذ کر لیتا اور شاعرانہ اور فلسفیانہ انداز میں فطرت اور انسانی فطرت کے سارے مظہر پر اس کا اطلاق کر دیتا۔ایسا کرنے کے لیے یہ ضروری تھا کہ ایک طرف تو وہ یورپ کی سیاسی اٹھان کا انقلابِ فرانس کے آغاز سے لے کر نپولین کے زوال تک تجزیہ کرتا اور دوسری طرف وہ خود کو جرمنی میں ظہور پاتے نئے جدلیاتی فلسفے کے ساتھ شعوری طور پر جوڑ لیتا۔

اٹلی سے واپسی کے بعد گوئٹے سیاسی سطح کے ساتھ ساتھ فلسفیانہ سطح پر بھی ایک صریحاً متضاد راستہ اختیار کرتا ہے۔وہ انقلابِ فرانس کے حوالے سے خوف سے اصلیت میں آپس ے باہر ہو جاتا ہے۔اکثر وہ اپنی سائنسی تحقیقات کے عملی خاصے پر زور دیتا ہے اور اس کی کچھ زیادہ ہی تاکید کرتا ہے۔وہ کسی بھی قسم کی فلسفیانہ عمومیت سے دور رہنا چاہتا ہے۔یہ واضح امر ہے کہ فاؤسٹ کی آفاقی نظم اس دور میں پایۂ تکمیل تک نہیں پہنچ سکتی تھی اور ایک پہلو سے غور کیا جائے تو ۱۷۹۰ کا شذرہ فاؤسٹ کی ابتدائی نظم سے بھی زیادہ شذراتی خاصیت رکھتا ہے۔جیسا کہ ہم مطالعہ کر چکے ہیں کہ اس میں کچھ ایسے مناظر شامل ہیں جو مزید ارتقاء کی نشاندہی کرتے ہیں۔اگرچہ گوئٹے ان نئے مناظر کی فلسفیانہ اور شاعرانہ اہمیت کا ان کے نتائج کے حوالے سے تعین نہ کر سکا۔دوسری طرف، یہ محسوس کرتے ہوئے کہ وہ ابتدائی فاؤسٹ نظم کے خالص المیے پر قابو پانے لگا ہے، وہ گریکن کے المیے کے آخری مناظر کو خارج کر دیتا ہے۔یہ شذرہ گریکن کے المیے کے درمیان ہی اسے کسی حقیقی شاعرانہ انجام تک پہنچائے بغیر ہی ختم ہو جاتا ہے۔تاہم حقیقت جلد ہی آشکار کر دیتی ہے کہ یہ خارجی علامات، جن میں گوئٹے کا نیا مرحلۂ ارتقاء اپنا اظہار کرتا ہے صرف ظاہر کی پیشکار ہیں اور قطعی مگر ابھی تک زیرِ سطح دھاروں کو چھپائے رکھتی ہے۔ہم یہاں انقلابِ فرانس سے متعلق گوئٹے کے نقطۂ نظر میں تبدیلی پر تفصیل سے بات نہیں کر سکتے۔ایک پھر ہم خود کو کچھ قطعی پہلوؤں پر زور دینے تک محدود رکھیں گے۔یہاں اس امر کی وضاحت خاص طور پر اہمیت کی حامل ہے کہ گوئٹے کو پہلا

دھکا بذاتِ خود انقلابِ فرانس سے نہیں لگا بلکہ گلے کے ہار کے اتہام scandal (۱۷۸۵) سے لگا جس نے گوئٹے کے سامنے فرانس کے اعلیٰ طبقے کی گہری بدعنوانی اور حکومتی ڈھانچے کی بے چارگی کو بے نقاب کر دیا۔ عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ گوئٹے نے انقلابِ فرانس کے ادنیٰ طبقے کے میلانات کو رد کر دیا تھا۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ ویلمی Valmy کی توپ زنی میں اس نے تاریخِ عالم کے ایک نئے دور کا ادراک کیا تھا۔ اور کچھ سال بعد وہ نئے بوژوا معاشرے اور انقلابِ فرانس کی پیدا کردہ ریاست کو ہمدردی کی نظر سے دیکھنے لگا تھا۔ اس کی ہمدردی نپولین کی تحسین، اس کی حمایت اور اپنے دور کے جرمنی کی مخالفت میں نقطۂ انتہاء کو پہنچ جاتی ہے۔

اس طرح گوئٹے کی تردید کا تعلق صرف انقلاب کو انجام دینے کے ادنیٰ طبقے کے طریقہ ہائے کار اور ادنیٰ طبقے کے مخصوص تقاضوں سے ہے لیکن بڑے پیمانے پر وہ انقلابِ فرانس لازمی سماجی مافیہا کی حمایت کرتا ہے۔ گوئٹے کو جس کا (یقین) ہے مفسٹو وہ کہے دیتا ہے:

اگر دانائی صرف جوانی کے ساتھ ہوتی
اور ریاستیں نیکی کے بغیر ہوتیں
تو دنیا اپنے اعلیٰ ترین مقصد کے قریب ہوتی۔

(اس بات پر تبصرہ کرنے کی ضرورت نہیں کہ 'نیکی' یہاں انقلاب کے روبسپیری Robespierrian مرحلے کی نشاندہی کرتی ہے۔)

اٹلی کے سفر کے بعد گوئٹے کے فلسفہ مخالف میلانات ظاہری صورت سے زیادہ کچھ نہیں ہیں۔ شلر کے ساتھ دوستی سے گوئٹے کے لیے ایک ایسا دور شروع ہوا جس کے دوران اس نے ارتقاء کے ایک انتہائی اہم مرحلے میں داخل ہوتے جرمن فلسفے کو سمجھنے کے لیے شدید تگ و دو کی۔ یہ وہ دور ہے جب فخطے اور نوجوان شلنگ فلسفیانہ افق پر نمودار ہوئے اور اسی دور میں شلر کی جمالیاتی تصنیفات کی وضع نمایاں ہوئی۔ یہ وہ دور ہے جس کے دوران جرمن فلسفے نے کانٹ اور فخطے کی موضوعی مثالیت پسندی سے شلنگ اور ہیگل کی معروضی مثالیت پسندی کی طرف انتقال کا آغاز کیا۔ گوئٹے کبھی بھی خود کو ان فلسفیانہ دھاروں میں سے کسی ایک کے ساتھ پوری طرح وابستہ نہ کر سکا۔ لیکن اسے نوجوان شلنگ کی فلسفۂ فطرت پر کاوشوں سے پوری ہمدردی تھی۔ اور بعد میں اس کی فکر ہیگل کی معروضی جدلیات کے ساتھ دوررس

مطابقتوں کا اظہار کرتی ہے۔

اٹلی کے سفر کے بعد فلسفہ مخالف میلانات کس حد تک ایک سطحی مظہر serface phenomena محض ایک دکھاوا تھے اس کی سب سے واضح جھلک ۱۷۹۰ کے فاؤسٹ کے شذرے کے ادبی اثر میں ملتی ہے۔ادبی حلقوں میں اس کا استقبال انتہائی سرد مہری سے ہوا۔اس دور کی اہم زبان دان ہائینے Heyne، ویلینڈ Wieland ،شلر Schiller کا لڑکپنے کا دوست ہبر Huber اور اپنے فلسفیانہ دور سے پہلے شلر کا رویہ بھی تنقیدی اور بے التفاتی تھا۔لیکن اس کے برعکس کلاسیکی جرمن فلسفے کے تمام اہم نمائندوں جیسے فختے ،شلنگ اور ہیگل وغیرہ نے اس شذرے کا پُر تپاک خیر مقدم کیا اور آفاقی نظم کی حیثیت سے اس کی اہمیت کو فوراً پہچان لیا۔بلاشبہ اثر صرف فلسفیانہ انقلاب کی قد آور ہستیوں تک ہی محدود نہیں رہا بلکہ یہ اس تحریک تمام نوجوان اتباع کاروں تک پھیل گیا۔۱۸۰۶ء میں ایک گفتگو کے دوران مؤرخ لوڈن Luden نے گوئٹے کو اپنے زمانۂ طالب علمی کی نوعمر فلسفہ پسند نسل کے رویے کے بارے میں بتایا۔(اس کے مطابق) فشطے اور شلنگ کے شاگرد اس طرح اپنے خیالات کا اظہار کرتے تھے۔

''اگر کسی روز یہ المیہ تکمیل کو پہنچ گیا تو یہ تمام تاریخِ عالم کی روح کی نمائندگی کرے گا۔یہ ماضی حال اور مستقبل کو گھیرتی حیات انسانی کی سچی شبیہ ہوگا۔انسانیت فاؤسٹ میں مثالیت پائے گی اور وہ پوری انسانیت کا پیش کار ہوگا۔''

دانتے کا حوالہ دیتے ہوئے وہ فاؤسٹ کے شذرے کو 'المیۂ یزدانی' کا نام دیتے ہیں۔

فلسفہ پسند تحریک کے ان نمائندوں میں اس المیے کی گونج اور اس تحریک کے ساتھ گوئٹے کے اپنے ارتقاء کی مطابقت (جیسا کہ ہم نے اس کا خاکہ پیش کیا ہے) واضح طور پر قابلِ ادراک ہے۔لیکن اگر اس مقام سے گوئٹے شعوراً فلسفے کی طرف مائل ہوتا ہے تو اس بات کا اعادہ ضروری ہے کہ اس نے کبھی بھی خود کو ان ابھرتے ہوئے نظاموں میں سے کسی ایک کے ساتھ غیر مشروط طریقے سے منسلک نہیں کیا۔اس کی بجائے اس نے نئی معروضی جدلیت کے کلی عمل سے اپنی تربیت کا کام لیا۔یہ کوئی اتفاق نہیں ہے کہ اس انتقال نے اس کے جوانی کے میلانات اور ان کے تعقلی اور ادبی نمائندوں، خاص کر ہرڈر، سے منقطع تعلق کو بحال کر دیا۔تاہم اس انقطاع کا تعلق جرمنی کی روشن خیالی کے آخیری مرحلے کے کچھ مخصوص میلانات

سے ہے۔ گوئٹے کا تعلق کبھی روشن خیالوں کے نظریے سے نہیں ٹوٹا۔ اس کا فلسفہ روشن خیالی سے جدلیت کی جانب ارتفع کا پیش کار ہے۔ ایک ایسا ارتفع جو روشن خیالی کے ورثے کا امیں ہے جسے ہیگل سے بھی زیادہ بھرپور طریقے سے محفوظ کیا گیا ہے۔ شلنگ جیسا قطعی انقطاع گوئٹے کے لیے بالکل اجنبی تھا۔

اس طرح یہ ایک مربوط پل ہے، اٹھارہویں صدی کے نظریے کا انیسویں صدی کے نظریے میں ادغام ہے۔ اسی میں اس کے نظریاتی مرتبے کی بے نظریت ہے۔ اس کی فکر سے مونٹیسکیو اور والٹیر، ڈڈیارٹ اور روسو کی روایت (بشمول مادیت کی جانب اس کے میلانات) کا ثر کبھی زائل نہیں ہوتا۔ لیکن اس کا حتمی ارتقاء ہیگل اور بالزاں تک بڑھتا چلا جاتا ہے۔ اور بعض اوقات اس کے ڈاندے یوٹوپیائی مفکروں کے تصورات سے جا ملتے ہیں۔

گوئٹے کی اس فلسفے کی اٹھان کی آگہی فاؤسٹ کے پہلے حصے کی تکمیل کی بنیاد فراہم کرتی ہے (جو ۱۸۰۶ میں مکمل ہوا اور ۱۸۰۸ میں شائع ہوا)۔ شذرے میں جس سے صرف شناسائی تھی وہ یہاں واضح حقیقت بن گیا ہے۔ گوئٹے نے فاؤسٹ اور مفسٹو کے درمیان پہلا بڑا مکالمہ مکمل کیا۔ اور ایسا کرتے ہوئے اس نے پہلی بار مفسٹو کے کردار کو گریکن کے المیے میں صحیح مقام عطا کیا۔ اب گریکن کے المیے کی مرکزی حیثیت ختم ہو جاتی ہے اور وہ فاؤسٹ کے سفرِ حیات یا یوں کہیے کہ انسانیت کے سفرِ ارتقاء میں ایک المناک مرحلے سے زیادہ حیثیت کا حامل نہیں رہتا۔ یہاں تک کہ ''آسمان کی پیش نظم prologue'' (جس نے فردِ واحد کی تقدیر پر خیر و شر کے تصادم کو جنم دیا) بھی اسی دور میں لکھی گئی۔ صرف اس دور میں ہی فاؤسٹ صحیح معنوں میں آفاقی نظم بن پائی۔ نظریاتی اور فنکارانہ نقطۂ نظر سے دوسرے اختتامی حصے کی مطلق ضرورت بھی پہلے حصے کے تصور اور برتاؤ treatment سے جنم لیتی ہے۔

اور درحقیت دوسرے حصے پر کام کا آغاز بھی اسی دور میں ہوا (اگرچہ اس دور میں گوئٹے نے زیادہ تر ہیلن کی قسط پر کام کیا لیکن یہ قرین قیاس ہے کہ بہت سی اقساط بھی اسی دور کی تخلیقات ہیں) تاہم ایک بار پھر اس دوسرے حصے کی ساخت بندی compositon میں ایک لمبا تعطل حائل ہو گیا۔ (اس حصے) کی تفصیلی ساخت بندی اور حقیقی تخلیقی کاوش کے سنجیدہ کام کی بحالی ۱۸۱۶ء تک التوا میں رہی اور (یہ نظم) گوئٹے کی زندگی کے آخری برسوں میں ہی پایۂ تکمیل تک پہنچ پائی۔ یقیناً یہ کوئی اتفاق نہیں کہ نظم کے وہ حصے (یعنی دوسرے حصے کا پہلا اور چوتھا ایکٹ) جو سیاسی، سماجی اور تاریخی سطح پر گوٹز کی دنیا سے جڑ جاتے

ہیں سب سے آخر میں اپنی واضح شکل اختیار کرتے ہیں۔ یہاں گوئٹے کو تاریخ کے بارے میں نقطہ ہائے نظر کو نتائجی طور پر واضح کرنے کے لیے ایک انتہائی داخلی تکوتاز کے مرحلے سے گزرنا پڑا۔ اس کی ذہن میں اس پورے کام کا انجام بہت پہلے ہی مکمل ہو چکا تھا اور (فاؤسٹ کی عتیق کی احیاء ذریعے بازآمد کی طرح) لازمیت سے بہت پہلے ختم بھی ہو چکا تھا جیسا کہ فاؤسٹ کا۔

بڈھا گوئٹے حصہ دوئم کے عمل کی فضا کو 'عمل میں لطف اور تخلیق میں لطف'' کے بطور تشکیل دیتا ہے جو حصہ اول کے 'زندگی میں لطف' کے الٹ ہے۔ لیکن لطف کی پہلی دو اقسام کے لیے انقلابِ فرانس سے دورِ احیاء مکمل دور کا توضیحی جائزہ اور سرمایہ داری کے ارتقاء کے نتائج کے بارے میں ایک نقطۂ نظر کا ہونا ضروری تھا۔ کیونکہ صرف اسی قسم کا نقطۂ نظر ہی اس کی جوانی کے نظریۂ تاریخ (جو گوٹز میں اپنا شاعرانہ اظہار پاتا ہے) پر نتائجی طور پر قابو پانے کا امکان فراہم کر سکتا تھا۔ فاؤسٹ کے دوسرے حصے کے سیاسی اور سماجی عناصر (جیسا کہ ہم بارہا دہرا چکے ہیں) اس بتدائی شاہکار (گوٹز) کی دنیا کی ہی پیش کاری ہیں۔ لیکن گوئٹے کا نظریۂ تاریخ اور تاریخی نقطۂ نظر مکمل طور پر بدل گیا۔ اس طرح اس تاریخی منظر کی پیش کاری بھی تنگ نظر اور خاص جرمن فضا سے ارفع ہو گئی۔ تاہم ایسا کرتے ہوئے اس نے اپنے مخصوص جرمن خاصے کو برقرار رکھا۔ اب گوئٹے صرف زوال کے ان حالات کو ہی ہدفِ تنقید نہیں بناتا جو جرمنی کی جاگیرداری کے ساتھ مخصوص ہیں بلکہ عمومی لحاظ سے جاگیرداری کے زوال اور درباری زندگی میں اس کی موت کی ایک بلیغ اور جامع تصویر پیش کرتا ہے۔ اس کے ساتھ وہ ان قوتوں (یعنی سرمایہ داری کے ذریعے پیداواری قوتوں کی ارتقاء) کی تصویر کشی بھی کرتا ہے جنہوں نے اس کی بنیادیں ہلا دیں۔ یہ وجہ ہے کہ گوئٹے اکرمین کو یہ کہنے میں حق بجانب ہے کہ دوسرے حصے کا بنیادی تصور بھی بہت پرانا ہے۔ 'لیکن' وہ مزید وضاحت کرتا ہے، 'اگر میں اسے، اس دنیا کے معاملات کی واضح تفہیم کے بعد، اب لکھ رہا ہوں تو ہو سکتا ہے کہ ایسا بہترین کے حصول کے لیے ہو۔

۲۔ نوعِ انسانی کا ڈراما:

۱۷۹۰ء کے شذرے میں فاؤسٹ اور مفسٹو کے درمیان ایک مکالمہ ہے جو ذیل رقم الفاظ سے شروع ہوتا ہے جن میں اس کام کی نئی تدوین کے منصوبے کا اظہار کیا گیا ہے:

اور میری آرزو ہے کہ جو پوری انسانیت کا منقسم ہے
میں اپنے باطن میں اس کا رس چکھوں
اپنے ذہن کے ذریعے اعلیٰ اور عمیق تک رسائی
اور اپنے دل میں اس کے شادی وغم جمع کرلوں
اور اس طرح اپنے وجود کو اس کے وجود تک وسعت دے کر
اسی کو طرح بالآخر غم گرفتہ ہو جاؤں۔

یہ الفاظ واضح طور پر اس مخصوص تشکیل کی وضاحت کرتے ہیں جو فاؤسٹ کو ایک بے مثال آفاقی نظم بناتی ہے۔(اس کے) مرکز میں وہ انسان کھڑا ہے جس کے تجربات، تقدیر اور ارتقاء کو بنی نوع انسان کی ترقی اور تقدیر کے مترادف سمجھا گیا ہے۔

تاہم یہاں اس امر کی ضرورت ہے کہ اس تشکیل کی زیادہ واضح اور مقرونی بنایا جائے۔ کیونکہ اس نظم میں ہر ٹائپ کردار تمام انسانیت کے مسائل تک وسیع ہو جاتا ہے۔لیکن ان میں سے ہر ایک ایسا اس کے کردار کے صرف ایک رخ سے کرتا ہے۔یعنی وہ ایسا اس کے اعلیٰ ترین شاعرانہ ارتقاء کے محض ایک اظہار کی حیثیت سے اور پورے شاہکار کی عمومی آفاقیت کی صرف ایک قسم کی حیثیت سے کرتا ہے۔

ہر ادبی کردار کو حقیقی انسان کی صورت میں ظاہر ہونے کے لیے اصلی سے خاصیتی اور مخصوص (کردار) کا حامل ہونا چاہیے اور اس میں عمومی (خاصے) کی صرف جھلک ہی دکھائی دینی چاہیے۔ساری دنیا اور دنیا کے تمام تر عمل کی بیان کرنے کی کوئی بھی عالمانہ اور کل محیط کرداروں اور حالات کی شاعرانہ زندگی کا گلا گھونٹ دیتی ہے۔اس عمل سے ملٹن اور خاص طور پر کلوپسٹاک جیسے عظیم شعراء بھی بچ نہیں پائے۔ان کے برخلاف دانتے عمل کی جمعیت اور معروضی حقیقت کے نظامِ مراتب کی تصویر کشی صرف واحد متکلم اور اس کے راہنماؤں ورجل اور بیاٹرس کے موضوعی امزاج وافکار کے ذریعے کرتا ہے۔زندگی دولت انسانی سرگرمی اور پیش کردہ دنیا کا داخلی ڈراما ان صدہا مقرونی انفرادی کرداروں میں اپنا اظہار پاتی ہیں جو دانتے کے سامنے سے گزرتے ہیں۔

جہاں تک فاؤسٹ کے المیے کے موضوع کا تعلق ہے تو یہاں، درمیانی صدیوں کی تمام تر مخالفتوں کے باوجود، 'طربیۂ یزدانی' اور 'طربیۂ انسانی'، مرتکز ہو گئے ہیں۔

فاؤسٹ کی مفلوک الحالی سے لے کر بخشش تک کی یا تر ابذاتِ خود انسانیت کے ارتقاء کی ایجازی پیش کش ہے۔اس عمل میں نہ تو ہیرو کی انفرادیت اور نہ ہی اس کی تاریخی اور انسانی مقرونیت کو نسخ کیا گیا

ہے۔علاوہ ازیں اس کے ارتقاء کے مختلف مراحل کو مجرد نظریاتی عمومیتوں میں تحلیل ہونے سے بھی بچایا گیا ہے۔

یہ تصور فاؤسٹ کو دیگر عظیم رزمیہ اور ڈرامائی شاہکاروں سے جدا کر دیتا ہے اور اسے ایک 'لا ثانی شاہکار' بنا دیا تا ہے۔لیکن یہ تصور (ایک واضح طور پر خود متضاد مگر حقیقت میں انتہائی فطری انداز میں) ہمیں اس (نظم) کی ساخت بندی کے مخفی تعلقات کی تفہیم اور اس کے تاریخی سوتوں کی کھوج کے قابل بنا دیتا ہے۔

گوئٹے کا فاؤسٹ اور ہیگل کی 'خیال کی مظہریات' دونوں جرمنی میں کلاسیکی عہد کی اعلیٰ ترین فنکارانہ اور تعقلی کامیابیوں کی حیثیت سے نمایاں ہیں۔(یہ امر دلچسپ ہے کہ مظہریات ۱۸۰۷ء میں تقریباً اس وقت مکمل ہوئی جب فاؤسٹ کا پہلا حصہ پایۂ تکمیل کو پہنچا تھا) ہیگل کے کام کا طریقِ کار Methodology یہاں ہمارے لیے اہم ہے، اسے اینگلز خیال (سپرٹ) کی نقطۂ آغاز سے لے کر اس کے ختم اور جامد ہونے کی تاریخ کہتا ہے، یعنی وہ تاریخ جو انفرادی شعور کی تاریخ ہے اور جس کا اظہار اس اختصاریے کی شکل میں بیان ہوا ہے جو انسانی شعور نے تاریخ کے مختلف ادوار کے سفر میں حاصل کیا ہے۔

ہیگل کی مظہریات ہی وہ واحد تخلیق ہے جو اس کے تمام میلانات کو جامعیت سے مجتمع کرتی ہے اور اس دور کی اعلیٰ ترین ممکن الحصول سطح کو جا چھوتی ہے۔(فکر) کے وہ دھارے جو اس کام (مظہریات) کی سمت جاتے ہیں، پہلے ہی ظاہر ہونا شروع ہو گئے تھے۔ہرڈر کی آئیڈین (انسانی تاریخ کے فلسفے کے لیے تصورات، ۹۔۱۷۸۴ء) میں پہلے ہی اس جہت میں پیش رفت ہو چکی تھی۔لیکن چونکہ ہرڈر کو متعلقہ جدلیاتی مسائل کی خاطر خواہ تفہیم نہیں تھی اس لیے اس کی ناحضوری اٹل تھی۔مثالی جدلیت میں یہ نظریہ کہ تاریخ ایجازی شکل میں فردِ واحد کی زندگی میں اپنا اظہار کرتی ہے، کانٹ اور فشٹے (کی فکر) ہی ادھوری سی شکل میں در آیا تھا۔پھر شلنگ نے فطرت اور معاشرے میں تاریخی عمل کار کا 'روح کی یاترا' اور اس کی خود اپنی طرف مراجعت کی صورت میں ادراک کیا اور اس نے ان مختلف مراحل کی تصویر کشی بھی کی ہے جن سے فلسفیانہ خیال ادراک سے لے کر، ادوار کی صورت میں، دنیا کے معقول علم تک گزرتا ہے۔

تاہم یہ تمام میلانات ابھی ناپختہ تھے اور انہوں نے صرف ہیگل کی مظہریات میں ہی اپنی حقیقی تکمیل اور اپنا مؤثر اظہار پایا تھا۔یہاں تین باہم متعلق تاریخی تصورات کٹتے اور آپس میں ضم ہو جاتے ہیں۔پہلے نمبر پر فردِ واحد کا دنیا کے سادے ادراک سے لے کر اس کی مکمل فلسفیانہ تفہیم تک کا تاریخی ارتقاء

ہے۔دوسرے نمبر پر انسانیت کا تاریخی ارتقاء ہے۔جو اس کی ابتدائی دور کی شروعات سے لے کر ہیگل کے دور کی تہذیبی سطح اور عظیم انقلابِ فرانس اور نپولین اور جدید بورژوا معاشرے (جو اس ہلچل سے ابھرتا ہے) کے ہاتھوں اس کی تسخیر تک کے تاریخی عمل پر محیط ہے۔اور آخری یہ کہ اس تمام تاریخی ارتقاء کا ادراک خود انسان کے کام کے طور پر کیا گیا ہے۔یعنی انسان اپنی محنت کے ذریعے خود کو تخلیق کرتا ہے۔مظہریات کی عظمت کی ایک خصوصیت پر مارکس خاص طور پر زور دیتا ہے کہ ہیگل کو 'محنت کے جوہر کی تفہیم ہے اور وہ معروضی انسان (جو کہ اصلی انسان ہے کیونکہ وہ حقیقی ہے) کو اس کی اپنی محنت کا ثمر سمجھتا ہے'۔

مارکس کے مطابق یہ عمل صرف اس طرح ممکن ہوتا ہے کہ 'انسان حقیقتاً اپنی تمام صنفی قوتوں کا خارجی اظہار کرتا ہے'۔یہ دعویٰ فاؤسٹ کے مسئلے کی ایک عمومی فلسفیانہ تشکیل بھی ہے۔کیسے یہ صنفی قوتیں فردِ واحد میں شکل پذیر ہوتی ہیں۔کیسے وہ پھلتی پھولتی ہیں، وہ کن رکاوٹوں کو عبور کرتی ہیں۔انہیں کیسے مقدر سے دو چار ہونا پڑتا ہے۔کیسے موجود فطرت اور سماجی تاریخی دنیا اس سے آزاد حقیقت کی صورت میں اس پر اثر انداز ہوتی ہے۔کیسے یہ تاریخی عمل اس کی تخلیقِ ذات کی پیداوار یا (فطرت کے معاملے میں) مقصد ہے۔کس مقام سے یہ (تاریخی) عمل آغازِ سفر کرتا ہے اور کس سمت کو لے جاتا ہے۔یہی ہے فاؤسٹ کا موضوع۔

اس میں شک نہیں ہے کہ گوئٹے کے ہاں (ہیگل سے بھی بڑھ کر) فردِ واحد پیش کردہ عمل کا ارتباطی مرئی ذریعہ ہے۔ہیگل کے لیے فردِ واحد کا شعورِ ذات نوعِ انسانی کے ارتقاء کی مجتمع تصویر ہے۔یہی وجہ ہے کہ اس کے کام میں اس ارتقائی عمل کے مختلف مراحل 'شعورِ ذات کی تشکیلات' کی صورت میں تجسیم پاتے ہیں۔یہ (تشکیلات) انفرادی طور پر عظیم تصوراتی ایجاز سے خاصیت پاتی ہیں، لیکن اگر نوعِ انسانی کے مقدر کو فردِ واحد میں ایجازی صورت میں جلوہ گر ہونا ہے تو پھر ان متواتر درجات کا تصوراتی سلسلہ اور نوعِ انسانی کے ایجازی ارتقاء میں شامل مراحل مطلق فلسفے کی تسلسلیت اور علاحدیت کے معروضی اور منطقی سلسلے کے حامل نہیں ہو سکتے۔اس سلسلے کے حصے بخرے کر کے اس کی جگہ ایک ایسا سلسلہ لایا جانا چاہیے جس کا انحصا انفرادی شعورِ ذات کے ارتقاء پر ہو۔اور اگرچہ، معمول کی منطقی سوچ کے نقطۂ نظر سے، یہ طریقہ کار کسی صوابدیدی پن کا باعث بنتا دکھائی نہیں دیتا ہے، اس لیے اس تسلسل کی نئی ترتیب، فردِ واحد میں کُل (یعنی نوعِ انسانی) کے مجتمع اظہار اور اس طرح فرد کے ایجازی (ارتقاء) میں اس صریحاً مسخ شدہ اظہار کی ضرورت کو اس منطق کے حوالے سے سمجھا جانا چاہیے جو اس ارتقاء کے ساتھ مخصوص ہے۔شعور کی اشکال جو خیال کی مظہریات میں گڈمڈ نظر آتی ہیں، یعنی پیرس کی دہشت دڑہ کے رومیو کے بعد آتی ہے

اوپھر اس کے بعد انٹگنی Antigone کا ذکر ہے، تب واضح ہوتا ہے جب ہم اسے اس ایجازی (ارتقاء) کے منطق کے نقطۂ نظر سے سمجھیں اور اس سخت مرتب اصول کے مختلف مقرونی مراحل کا ادراک کریں۔

فاؤسٹ کی ساخت بندی کا ادراک بھی اسی انداز میں کیا گیا ہے۔ گوئٹے ہمیشہ اس اعتراف سے انکاری رہا ہے کہ اس نے فاؤسٹ میں کسی بھی قسم کے 'تصور' کی تجسیم کی کوشش کی ہے۔ گوئٹے کی اس طرح کی آراء شدید تجربیت پسندوں Empiricists کے خلاف دفاع کے صریحاً خلاف ہے۔ مثال کے طور پر جب مؤرخ لوِڈن نے ۱۷۹۰ء کے شذرے کی کوئی بھی فلسفیانہ تشریح رد کر دی اور قارئین کو صرف جزئیات کے ساتھ جڑے رہنے کی صلاح دی تو گوئٹے نے اپنے شاہکار کے تعقلی منطق کو پانے کے لیے فلسفیوں کی کاوشوں کا حوالہ دیا' لیکن وہ کیا ہے جس نے اس ضرورت کی جنم دیا؟ بلاشبہ وہ خود شذرہ ہی ہے۔ وہ جزئیات جن سے آپ مطمئن ہو جاتے ہیں دوسرے کو مطمئن کرنے سے قاصر رہتی ہیں اور پھر بھی انہوں نے کتاب کو پھینکا نہیں بلکہ انہوں نے اسے سینے سے لگائے رکھا یا بار بار اس کی طرف رجوع کرتے رہے، تو پھر اس کتابچے میں کچھ تو ہے جس نے اسے یہ پذیرائی دالوائی ہے۔ اور اس مرکز، خیال کی نشاندہی کرتا ہے جو (اس میں) ہر جگہ اپنا اظہار کرتا ہے'۔ گوئٹے یہاں اس (خیال) کا واضح اظہار کرتا ہے جسے وہ شاعرانہ خیال سمجھتا ہے، وہ ایک غیر مرئی مرکز ہے جس کی بنیاد پر (اس مرکز کی تشریحی انداز میں پیش کرنے یا تصوراتی طور پر بیان کیے بغیر) تمام اجزاء کے درمیان تعلق اتصالی اور جامع ہے۔ (یہ تعلق) اپنے عام صنفی خاصے کو، اپنے انفرادیت کے ٹھوس پن کو کھوئے بغیر، حاصل کرتا ہے۔

گوئٹے کی یہ ساخت بندی فردِ واحد اور نوعِ انسانی کے ارتقاء میں کارفرما مسائل کی مطابقت (جو نہ میکانکی ہے اور نہ ہی منصوباتی ہے) کے ذریعے اپنی داخلی سچائی حاصل کرتی ہے۔ شاعر گوئٹے فردِ واحد سے آغازِ کار کرتا ہے اس لیے اس کام کے ہر مرحلے کی توضیح فردِ واحد کے نقطۂ نظر سے کی جانے چاہیے۔ اگر ایسا نہ کیا جائے تو انفرادی کردار کا اتحاد پارہ پارہ ہو جائے۔ مگر ارتقاء کے مختلف مراحل میں کارفرما جدلیاتی عمل، ان (مراحل) کے توارد کا سلسلہ، اس میں سے درمیانی مراحل کا ان کے اضافی اور خود شہادتی ہونے کی وجہ اخراج، یہ جدلیاتی عمل فردِ واحد کو رفعت بخشتا ہے اور اس کی سچائی کی خود نوعِ انسانی کے تاریخی، سماجی اور بشریاتی ارتقاء میں ترسیل کرتا ہے۔

پلاٹ کا تصورِ محض Fantasy فردِ واحد اور نوعِ انسانی کے اس جدلیاتی ثنوی اتحاد سے جنم لیتا ہے اور یہ ایک فنکارانہ اور مربوط اتحاد تک جا پہنچتا ہے۔ بعض اوقات تو نظم کا پورا عمل وہاں بڑی ڈھٹائی سے رک جاتا ہے جہاں فردِ واحد بے صبری سے غیر منصفانہ حال کے سلاسل کو جھنجھوڑتا ہے۔ لیکن جب نوعِ

انسانی کا ارتقاء جست لگاتا ہے تو یہ تین کوس (کی جست لگانے والے) بوٹوں کے ساتھ سرپٹ دوڑتا ہے۔اس لیے فاؤسٹ میں ہمیں ،مظہریات کی طرح، خیال لاعد،تسلسل،موضوعی معروضی زمانیت اور زمانیت کا تسلسل سبھی ملتے ہیں۔ گوئٹے خود بھی اس سے آگاہ ہے۔ہیلن کے شذرے (۱۸۲۶ء) کی اشاعت پر وہ ولیہلم واں ہم باٹ کو لکھتا ہے۔'بارہا میں نے اس (شذرے) پر کام کو جاری رکھنے کی کوشش کی ،لیکن یہ شذرہ وقت میں (اپنی) تکمیل سے پہلے مکمل نہ ہوسکا کیونکہ اس نے اب ٹرائے کے سقوط سے لے کر مسولونگی کی تسخیر تک اپنے تین ہزار سال مکمل کیے ہیں۔اسے ہم بڑے پیمانے پر وقت کا اتحاد سمجھ سکتے ہیں۔تاہم یہاں جگہ اور عمل کے اتحاد کو سختی سے معمول کے معنوں میں سمجھا گیا ہے۔

اس خیال انگیزی کی جڑیں گوئٹے کی حقیقت پسندی میں پیوست ہیں۔گوئٹے نے کبھی صنفی (خاصے) کو بڑھاوا نہیں دیا، نہ ہی وہ اسے فردِ واحد کے حوالے سے خودمختار ہستی کی صورت میں کوئی ٹھوس شکل اختیار کرنے دیتا ہے اور نہ ہی اسے انفرادی کرداروں کے خاصیت کو دھندلا کرنے کی اجازت دیتا ہے۔گوئٹے نوعِ انسانی کی حقیقت کا جائزہ ایک معتدل اور حقیقت پسندانہ انداز میں لیتا ہے۔وہ لکھتا ہے 'عقلی دنیا کو ایک عظیم لافانی فرد سمجھنا چاہیے جو مسلسل لازمیت کی تخلیق کرتا ہے اور اس طرح خود کو اتفاقی کا بھی مختار بنا لیتی ہے۔' اور اس دور میں جب وہ فاؤسٹ پر کام کر رہا تھا وہ شلر کو لکھتا ہے فطرت 'اتھاہ ہے کیونکہ اسے سمجھنا ایک انسان کے بس میں نہیں، اگرچہ ہوسکتا ہے کہ پوری انسانیت ایسا اچھے انداز سے کر لے۔' صنفی کی یہ خیال گری، جس کا ادراک نظریاتی بنیاد پر کیا گیا ہے، ایک حقیقی منظرنامہ مہیا کرنے کا کام دیتی ہے مگر یہ اس نوعیت کا ہے کہ یہ فطرتیاتی سطحی پن سے کٹا ہوا ہے۔کیونکہ اس خیالی صورتِ حال اور ان انفرادی کرداروں (جنہیں یہ رفعت بخشتی ہے) سے مسائل بنا کسی رکاوٹ کے صنفی کی اوج اور تخصیصیت کو جا چھوتے ہیں۔

اس طرح فاؤسٹ کے انفرادی شعورِ ذات اور تقدیر میں نوعِ انسانی کی اس شاعرانہ مظہریات کا راستہ بے ساختہ ہے، زندہ اور کسی بھی قسم کی نمائشی منطق اور نمائشی (تکمیلیت) سے پڑے ہے۔یہ بے روک بلند ہوتی ہے اور رومانوی نغمگی میں درمیانی مرحلوں پر جست لگاتی ہے۔اس کے ساتھ ساتھ وہ ایک گہرے تاریخی ،سماجی اور اس طرح اصلیت میں انسانی لازمیت کے رنگ میں رنگی ہوئی ہے جو اسی انداز میں فردِ واحد اور نوعِ انسانی کو گھیرے ہوئے ہے۔

گوئٹے فاؤسٹ کو ایک المیہ کہتا ہے۔حقیقت میں یہ اس سے کچھ بڑھ کر ہے۔یہ ایک ہی وقت میں المیے کا اثبات بھی ہے اور نفی بھی۔فاؤسٹ کی انفرادی تقدیر میں ایک سے زیادہ المیے ہیں (جیسے زمین

کی روح، گریکن، ہیلن اور انجام)۔لیکن نوعِ انسانی کے ارتقاء کے لیے ان (المیوں) میں سے ہر ایک صرف ایک انتقالی مرحلہ ہے۔ پختہ فہم گوئٹے کے المیے سے متعلق اس نقطۂ نظر کی اکثر غلط تفہیم کی گئی ہے اور یہ غلطی بسا اوقات خود گوئٹے سے بھی سرزد ہوئی ہے۔ایک موقع پر وہ شلر کو لکھتا ہے کہ 'المیہ ایک بیمارانہ حالت کی پیش قیاسی' ہے اور اسے یقین ہے کہ المناک موضوع کو برتنے کی 'محض کوشش' ہی اسے 'تباہ کر سکتی تھی'۔اس صورتِ حال میں شلر گوئٹے کی فطرت کو خود گوئٹے سے بھی بہتر انداز میں سے سمجھتا ہے۔ وہ لکھتا ہے: 'تمھاری تمام نظموں میں میں نے وہ ساری المناک قوت اور گہرائی دیکھی ہے جو ایک بھرپور المیے کے لیے کافی ہے۔اور جہاں تک (المناک) احساس کا تعلق ہے تو وہ ولہلم میستر میں المیے سے کہیں بڑھ کر ہے۔' اور اپنی بات سمیٹتے ہوئے وہ کہتا ہے کہ گوئٹے المیہ لکھنے کا اہل نہیں ہے، 'اس کی وجہ شاعرانہ تقاضوں کی بجائے کہیں اور تلاش کرنی چاہیے۔' دہائیوں بعد دوسرے حصے کی تکمیل کے ساتھ گوئٹے المیے سے متعلق اپنے نقطۂ نظر میں زیادہ واضح تھا۔ وہ زلٹر کو لکھتا ہے: 'اس کے لیے عدم مصالحت کلیتاً لغو ہے' اور اس وجہ سے 'خالصتاً' المیاتی صورتِ خال اس کے لیے کوئی دلچسپی نہیں رکھتی۔'

یہاں آفاقی نظم کا فلسفیانہ مقام شعوری طور پر متعین ہو گیا ہے۔ گوئٹے انیسویں صدی کی جھوٹے عمق اور یک رخی قنوطیت (جس پر بعض اوقات 'بالاتر المیہ' کا ٹھپا لگایا جاتا ہے) سے اتنا ہی دور ہے جتنا آزاد خیال ادب کی بے وقعت رجائیت اور ساتھ ہی اس دور کے فلسفے سے دور ہے جو المیے کی ضرورت سے ہی انکاری ہے یہ پھر اسے موضوعی بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ ہیگل اور گوئٹے نے اس میں واضح طور پر فردِ واحد اور نوعِ انسانی کے مابین تعلق کے مسئلے کی جھلک دیکھی۔ نوعِ انسانی کا ارتقاء غیر المناک ہے لیکن یہ ان گنت معروضی طور پر ضروری انفرادی المیوں کو بے نقاب کرتا ہے۔

گوئٹے اور ہیگل دونوں روشن خیالی کے دور کے اس یقینِ کامل کو مانتے تھے کہ ایک بار نسلِ انسانی قرونِ وسطیٰ کو بیڑیوں سے آزاد ہو گئی تو یہ لامتناہی کمال حاصل کر سکتی ہے۔ دونوں نے ان گنت موقعوں پر اس یقینِ کامل کا اظہار کیا ہے۔ آیئے ہم ایک بار پھر گوئٹے کی المیے کی بارے میں رائے اور اس مقام کو یاد کریں جو انقلابِ فرانس کو ہیگل کے فلسفے میں حاصل ہوا۔ لیکن نسلِ انسانی کی ترقی کے بارے میں اس کا یہ روشن خیال اعتقاد ایک لازمی تبدیلی سے گزرتا ہے اور ان کے زمانے کے تاریخی واقعات کی وجہ سے ایک مخصوص نوعیت اختیار کر جاتا ہے۔ انقلابِ فرانس سے جنم لینے والے سرمایہ دارنہ معاشرے کے مقرونی تضادات اس طرزِ (فکر) میں مرکزی حیثیت اختیار کر جاتے ہیں جس کے ذریعے وہ دنیا کا ادراک اور اس پر غور و فکر کرتے ہیں۔ وہ ان تضادات کو نہ مدھم یا کم کرنے کی کوشش کرتے ہیں اور نہ ہی

ان کی نا موافق نوعیت کو تاریخ کا قطعی اصول بننے دیتے ہیں۔ایسا کرنے سے وہ انتہائی ترقی یافتہ بورژوا نقطۂ نظر تک رسائی حاصل کرتے ہیں۔یہ نقطۂ نظر انسانیت کی ترقی کے حوالے سے قابلِ ادراک تھا۔اور فوریئر جیسے یوٹوپیائی سماج دانوں سے پہلے تک قبل از سوشلسٹ دور کے اور خاص کر سرمایہ داری کے تضادات کے بارے میں اس سے ترقی یافتہ نقطۂ نظر وضع کرنا ممکن نہ ہو سکا۔

یہ تصور طرزِ (فکر) کے اس اختلاف کی تعیین کرتا ہے جس کے ذریعے گوئٹے اور ہیگل فردِ واحد کی تقدیر اور نوعِ انسانی کے مقدر کے بارے میں رائے قائم کرتے ہیں۔اول الذکر (فردِ واحد کی تقدیر) کے بارے میں دونوں حیران کن حد تک غیر جذباتی ہیں۔گوئٹے ایک موقع پر ایکرمان کو کہتا ہے (اور یہ محولہ بالا زلٹر کو لکھے خط کا تکمیلی رخ ہے) 'انسان کو دوبارہ تباہ ہو جانا چاہیے! ہر ممتاز انسان کا ایک مخصوص مقصدِ حیات ہوتا ہے جسے مکمل کرنے کے لیے وہ (اس دنیا میں) آتا ہے۔ایک بار جب وہ ایسا کر لیتا ہے تو زمین پر اس کے وجود کی کوئی ضرورت نہیں رہتی۔' ہیگل نے 'فلسفے کی تاریخ' میں اس خیال کا اظہار ان الفاظ میں کیا ہے: 'جزو (فردِ واحد) کا انسانی تاریخ میں اپنا مفاد ہوتا ہے۔یہ محدود ہے اور اس لیے فانی ہے۔یہ (جزو) ہی ہے جو خود کو اپنی جاتی کے ساتھ جہدِ للبقاء میں کھپا دیتا ہے۔اور اس طرح ایک حد تک تباہ ہو جاتا ہے۔لیکن اس جہدِ حیات، یعنی جز کی تباہی سے، کل (نوعِ انسانی) کی نمو ہوتی ہے۔یہاں تک گوئٹے اور ہیگل متفق علیہ ہیں کہ نوعِ انسانی کا ان رک ارتقاء انفرادی المیوں کے سلسلے کا نتیجہ ہے۔فردِ واحد کی محدود دنیا میں ہونے والے المیے نوعِ انسانی کی کائنات کی ان رک ترقی کا انکشاف ہیں۔یہ وہ فلسفیانہ عنصر ہے جو فاؤسٹ اور 'خیال کی مظہریات' میں مشترک ہے۔

فرد اور نوعِ انسانی کے درمیان ایسے رشتے کی شاعرانہ پیشکش اس متضادی اتحاد کے موزوں شاعرانہ اظہار کے ذریعے کے بطور Balladesque Fantasy کو جنم دیتی ہے۔یہ (وہ تصور) جس کی تفہیم اکثر تبصرہ نگاروں نے ہیئت اور فکر دونوں حوالوں سے غلط کی ہے۔ان میں سے خاص طور پر فریڈرک تھیوڈر وشر سے (یہ غلطی سرزد ہوئی ہے)۔وشر، کانٹ کے انداز میں، ہمیشہ خالص انفرادی اخلاقیات کے معیار کا اطلاق انتقال اور ارتقاء کے ان مراحل پر کرتا ہے جنہیں نوعِ انسانی کے نقطۂ نظر کے حوالے سے لازمی طور پر اس سطح سے ارفع ہونا چاہیے۔اس لیے وہ دوسرے حصے کے آغاز میں نقص جوئی کرتا ہے جہاں ایریل اور ایلوز جو کہ فطرت اور انسانی ارتقاء کے فطری خاصے کی اخلاقی لاتعلقی کی علامت بنتے ہیں فاؤسٹ کو گریکن کے المیے پر قابو پانے میں مدد دیتے ہیں:

چاہے وہ نیکوکار ہے، چاہے وہ سیہ کار ہے

اس غم گزیدہ شخص کی دلجوئی کرو

وشر یہاں فاؤسٹ میں پشیمانی کے کسی بھی احساس کی ناپیدی پر اعتراض کرتا ہے۔لیکن گریکن کے المیے کے دوران گوئٹے نے بار ہا بڑی گرم جوشی سے اس احساس کو اظہار دیا ہے۔جیسے 'بے کیف دن' کے منظر میں فاؤسٹ کی گریکن کو بچانے کی کوشش اور اس کوشش میں ناکامی میں جو اس صدائے افسوس میں اپنی انتہا کو پہنچتی ہے، 'اے کاش! میں کبھی جنم نہ لیتا۔'

اسی طرح وشر اس حقیقت کی بھی نظر انداز کر دیتا ہے کہ گریکن کا المیہ صرف 'زندگی کی حظ آفرینی، صرف 'جہانِ صغیر' کی سطح پر المناک تضادات کی معراج ہے۔وہ اس حقیقت کی نظر انداز کر دیتا ہے کہ نوعِ انسانی کا ارتقاء لازمیت سے اس دنیا کے اس کے کلیت میں ارتفاع کا مقتضی ہے۔یہ ارتفاع نہ صرف گریکن کے لیے بلکہ فاؤسٹ کے لیے بھی المناک ہے۔(اس پہلو پر ہم بعد میں تفصیل سے گفتگو کریں گے)۔پھر بھی نوعِ انسانی کی تقدیر کے لیے، جو انفرادی المیوں سے بے نیاز ہے ایسی ترقی ضروری ہے۔فاؤسٹ کا المیہ اسی لازمیت میں ہے جو اس نری اخلاقی پشیمانی سے کہیں زیادہ گہرا جاتی ہے جسے گوئٹے نے ویسلجن اور کلیوِگو کے کرداروں میں برتا ہے۔وشر کا یہ اعتراض فاؤسٹ کو ویسلجن کی سطح تک گھٹا دیتا ہے۔

تو پھر یہ منطقی تقاضا ہے کہ 'جہانِ عظیم'، یعنی 'عمل اور تخلیق کی حظ آفرینی'، کی پیشکش ایریل اور ایلوز کے فوق العادت منظر کے ساتھ آغاز پذیر ہو جس میں نوعِ انسانی کے اس ماورائے فرد اور ماورائے اخلاقیات ارتفاع کا اظہار بڑی شاعرانہ صراحت کے ساتھ ہوا ہے۔(یہ دلچسپ امر ہے کہ گوئٹے کے پہلے مسودے میں اخلاقی اور انفرادی مسائل جگہ بنائے رکھتے ہیں مگر یہ اس کام کی پیش رفت میں خارج ہوتے گئے)

تاہم فاؤسٹ میں فوق الفطرت کردار انتہائی وسیع اور آزاد معنوں میں تاریخی ہے۔یہ لوک داستان کی تاریخیت کا حامل ہے جو (اپنی بے باکانہ وارداتی عدم امکانیتوں میں بھی) تاریخ کے حقیقی میدان کو کبھی خیر باد نہیں کہتی بلکہ یہ اپنے لازمی تعینات کو غنائیہ، گدازانہ یا طنزیہ انداز میں بڑھا دیتی ہے اور ایسا کرتے ہوئے وہ اپنے دور کی کینچلی کو اتار نہیں دیتی ہے۔اگرچہ گوئٹے کی نظم داستان سے جزئیات میں کافی کچھ مختلف ہے اور اس کے بہت سے منتقل شدہ عناصر کو ان کے الٹ (عناصر) میں تبدیل کر دیتی ہے لیکن اس کے باوجود یہ ایک لوک تخلیق (یعنی ایک ایسے عظیم کردار کی تخلیق جو لوک تقدیر کی نمائندگی کر سکے) کا تسلسل ہے۔اس کا کام داستان گری اور تاریخی لوک خیال گری کو تقویت دیتا ہے اور اسے شاعری میں محفوظ کر کے

لافانی بنا دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نہ صرف غیر حقیقی اشخاص جیسے ویگنر اور ولٹن وغیرہ تاریخی اعتبار سے غایت درجہ اصلی ہیں بلکہ مفسٹو بھی سولہویں صدی کا گوتھک افریت ہے۔

جو دھندلے دور میں
سورمائی کے دور میں
اور کلیسائی کرتبوں کے دور میں
ولولہ تازہ لئے ہوئے ہے

تاہم اس فوق العادت تاریخیت کے 'صغیر' اور 'عظیم' جہانوں میں مختلف عوامل ہیں۔ گوئٹے پہلے اور دوسرے حصے کے اس اسلوبیاتی اختلاف پر ایکرمان کو اپنی رائے دیتے ہوئے کہتا ہے، 'پہلا حصہ تقریباً تمام تر موضوعی ہے۔ اس کا عمل ایک غیر مجتمع اور جذباتی انسان سے شروع ہوتا ہے۔ دوسرے حصے میں اگرچہ کچھ چھپی موضوعی نہیں ہے مگر یہاں (ہمارا واسطہ) ایک ارفع تر، فروزاں تر اور زیادہ غیر جذباتی دنیا سے پڑتا ہے....'

پہلے حصے میں، مفسٹو کے کردار کے باوجود، ہمارا واسطہ حقیقت کی ایسی دنیا سے رہتا ہے جو ہمارے آس پاس کی ہے اور تاریخی اعتبار سے حقیقی ہے۔ اس دنیا میں ماورائے حقیقت عناصر واضح طور پر نمایاں کردار ادا کرتے ہیں۔ کبھی یہ خالصتاً ماورائے حقیقت مناظر (جیسے چڑیلوں کی رسوئی اور چڑیلوں کی شبِ جشن) میں اور کبھی حقیقی صنفی مرقعوں کے ہیولیاتی مناظر میں انتقال (جیسے اوور باش کا میکدہ) کی صورت میں ظاہر ہوتے ہیں۔ اس کے باوجود، کوٹز کی طرح، فاؤسٹ کے پہلے حصے کی بنیاد سولہویں صدی کے جرمنی کی حقیقی پیشکش ہی ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ یہ یہاں یہ (پیشکش) زیادہ ہیجان پرور، زیادہ جذباتی، ڈرامائی اور شاعرانہ لحاظ سے زیادہ ارفع سطح پر کی گئی ہے۔

'جہانِ عظیم' کے حوالے سے گوئٹے کی معروضیت اس قسم کی حقیقت پسندی کو سنبھال نہ پائی۔ اسی وجہ سے یہاں صرف لازمی اور قطعی تعینات کی پیشکش ملتی ہے۔ یہاں گوئٹے کی حقیقت پسندی ایک ایسی پیشکش کی تمنائی ہے جس میں اس طرح کا منظر نامہ، جس کا ادراک مفروضی اور حقیقی دونوں صورتوں میں کیا گیا ہے، فاؤسٹ (یعنی فردِ واحد) کی عملکاریوں کا حقیقی توازن قائم کر سکے۔ یہی وجہ ہے کہ مافیہ کی تمام تر تاریخی دیانتداری کے باوجود ہر چیز مافوق الفطرت کے رنگ میں رنگی ہوئی ہے۔ حقیقت اور ہیولے میں کوئی حدِ فاصل نہیں رہتی۔ اب ہمارے سامنے ایک ہیولیائی حقیقت جلوہ گر ہوتی ہے۔

شاعرانہ پیشکش کا یہ انداز گوئٹے کی معروضیت اور نوعِ انسانی کے مقدر کو دی گئی فقویت سے جڑا ہوا ہے۔ پہلے حصے کی نری تاریخیت انعکاس کردہ تاریخیت میں اور غیر مرتبط تاریخ ایک زندہ فلسفۂ تاریخ میں تبدیل ہو جاتی ہے

یہ انتقال دوسرے حصے کی ساخت، مزاج اور اسلوب کا تعین کرتا ہے۔ پہلا حصہ نغمہ نما ڈراما ہے جو اکثر 'طوفان اور ہیجان' کے اسلوب کو جا چھوتا ہے مگر ہمیشہ لازمیت سے ڈرامائی ہی رہتا ہے۔ دوسرے حصے میں ڈراما بھی عکس پذیر ہوا ہے۔ تاہم اس کا یہ مطلب نہیں کہ یہ رزمیہ میں تبدیل ہو گیا ہے۔ کیونکہ یہاں سولہویں صدی (یعنی گوٹز کے دور) کی زوال آمادہ جاگیرداری ایسے جلوہ گر ہوتی ہے جیسے وہ کوئی موجودہ زمانے کی چیز ہو۔ اور اس کے کردار ہماری اپنی زندگی کے چلتے پھرتے کردار محسوس ہوتے ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ کوئی ماضی کا قصہ ہے جسے حال کا کوئی ادیب دہرا رہا ہے۔ پھر بھی (نظم کا) مابعد ارتقاء (یعنی گوئٹے کا اپنا دور) سولہویں صدی کی پیشکش کو ضو بخشتا ہے اور اسے شفاف بناتا ہے۔ یہ اس وجہ سے نہیں ہے کہ اس میں گوئٹے کے دور کے کسی سماجی اصول یا جذبات کی پیش کش کی گئی ہے بلکہ ایسا جاگیرداری کے تحلیلِ اشتباہ کی وجہ سے ہے جو تاریخ کے مابعد ارتقاء کے نقطۂ نظر سے ہی قابلِ ادراک ہوتا ہے۔ اس طرح فوری طور پر پیش کردہ حال گوٹز کا دور ہے جسے تاریخی لحاظ سے صحیح نقطۂ نظر سے دیکھا گیا ہے۔ اس دور کو اب باغی سورماؤں کی آنکھوں سے نہیں دیکھا جاتا بلکہ ایک وسیع تر تاریخی نقطۂ نظر سے دیکھا جاتا ہے جس کی بناء پر گوئٹے کے عہدِ شباب کے پسندیدہ ہیرو بھی تحلیلِ اشتباہ کے مظہر نظر آتے ہیں۔ یہ ہیولوں میں ہیولے ہیں۔ اس طرح زمانۂ حال کی کلیت ایسے تعینات کو آشکار کرتی ہے جو درحقیقت اس دور میں موجود تھے لیکن جنہیں مابعد تاریخ نے ہی ہمارے لیے واضح اور فروزاں کیا۔ یہی وجہ ہے کہ دوسرے حصے (کے پہلے اور چوتھے ایکٹ) کی تاریخی بنیاد ایک بے ڈھنگا مردوں کا رقص ہے جس میں (قدیم زمانے کے مردوں کے رقصوں کی طرح) نہ صرف افراد بلکہ سماجی نمائندہ کردار بھی حصہ لیتے ہیں۔ ایک ایسا رقص جس میں لوگ بھی ہیولے بن کر حصہ لیتے ہیں۔ اس پر مفسٹو بجا طور پر یہ کہہ سکتا ہے:

میرے خیال میں یہاں جادوگریوں کی چنداں ضرورت نہیں ہے
اس جگہ روحیں خود بخود چلی آتی ہیں۔

اس مواد کی دو ایکٹوں میں تقسیم بھی اتفاقی امر یا محض تیکنیکی سوچ بچار کی متعین کردہ نہیں ہے۔ اس کی بجائے یہ فلسفے کی تاریخ کے آہنگ اور زوال پذیر قرونِ وسطیٰ کے سماجی اور انسانی مافیہا کا مسئلہ

ہے۔ پہلے ایکٹ میں عتیق کی روح اس آسیبی دنیا کو تصوراتی سطح پر آشکار کرتی ہے جس کا گوئٹے نے تیسرے ایکٹ میں سورمائی کے دور کی صورت میں تقابل پیش کیا ہے۔ ایسا کرتے ہوئے اس نے شاعری کے ظہور اور انفرادی محبت اور عورت کی انسانی عظمت کو (اس نظم میں) سمو دیا ہے۔ چوتھے ایکٹ میں، عین جاگیرداری کے قلب میں جو intermundium تاریخی طور پر درست انداز میں بیان ہوا ہے، درحقیقت جاگیرداری کا گورکن، یعنی سرمایہ داری ہے۔

تاہم اس تصوراتی انکشاف کی اپنی ایک حقیقی معاشی ماقبل تاریخ بھی ہے جس کی گوئٹے نے بڑی صحیح تفہیم کی ہے۔ اور وہ مسٹو کی کاغذی زر کی ایجاد اور تعارف ہے۔ (ہم اس پر مزید بات کریں گے کہ کیوں مفسٹو ہی اس کا آغاز کنندہ بنتا ہے اور فاؤسٹ کیوں نہیں بنتا جیسا کہ وہ سرمایہ دارنہ پیداواریت کے معاملے میں بنتا ہے۔) گوئٹے کی گہری تفہیم اس حقیقت میں خود کو آشکار کرتی ہے کہ پیداوار کی معاشی اور سماجی حالتوں میں انقلاب کے بغیر زوال آمادہ جاگیرداری کی دراڑ کو روپے کے بل پر ہی چوڑا کیا جا سکتا ہے جبکہ یہاں کاغذی زر روپے کی صرف ایک مرئی علامت ہے۔ روپے کا یہ تسلط صرف جاگیرداری کی تحلیلِ اجزاء کو ہی تازیانہ لگاتا ہے اور حتیٰ کہ شہنشاہ بھی، پہلی سرخوشی کے بعد روپے کے اثر کے بارے میں یہ کہنے پر مجبور ہو جاتا ہے:

اس تمام تر گنجینہ کشائی کے باوجود، میں دیکھتا ہوں
کہ تم ویسے ہی ہو جیسے کہ تم پہلے تھے۔

اور چوتھے ایکٹ میں یہ تحلیلیت ایک زیادہ ترقی یافتہ مرحلے میں داخل ہو جاتی ہے۔ تمام کی تمام کے خلاف کشمکش، ختم ہوتی ہوئے قرونِ وسطیٰ کی خانہ جنگیاں، اس گلے سڑے دور کو ظاہر کرتی ہیں جن میں جرمنی 'کسانوں کی جنگ' کی شکست کے بعد اور سو سالہ جنگ کے بعد رہنے پر مجبور تھا۔ یہ وہ دور تھا جب چھوٹے چھوٹے شہزادوں کی حکمرانی تھی جو سابقہ طور پر رعیت تھے اور جرمنی جیسی ایک بانجھ قوم صرف دکھاوے کے طور پر متحد تھی۔

اس تحلیلیت کے درمیان عتیق کا حسن دو مرتبہ بڑی تابانی سے جلوہ فروز ہوتا ہے۔ پہلی مرتبہ ایک ہیولے اور دوسری بار حقیقت کی صورت میں۔ گوئٹے ہیلن کی حاضری کو داستان سے مستعار لیتا ہے لیکن وہ اس کے تعقلی مافیہا کو یکسر بدل دیتا ہے۔ داستان میں مفسٹو ہیلن کو سفلی ہیولے کے بطور حاضر کرتا ہے۔ اس کا ظہور، فاؤسٹ کے ساتھ اس کا قیام فاؤسٹ کے لیے اس کی لذاتی 'خواہشات کی انتہاء کی نمائندگی کرتی ہے۔ مختلف روایات کے ذریعے ہم تک پہنچنے والی میں داستان میں ہیلن کا واقعہ نشاۃِ ثانیہ کی روح

کے خلاف لوتھری اصلاح کی جدوجہد میں ایک اہم عامل کی حیثیت رکھتی ہے۔

گوئٹے نے اس تعلق کی بالکل الٹ دیا ہے۔ دوسرا حصہ دورِ اصلاح کے تصورات اور اس دور میں جرمنی میں ظہور پذیر نیم صوفیانہ فلسفۂ فطرت کے ہیولوں کو بہت پیچھے چھوڑ جاتا ہے۔ گوئٹے کے لیے ہیلن حقیقت میں عتیق کی احیاء کی حیثیت رکھتی ہے جس سے قرونِ وسطیٰ کی آسیبی دنیا بے نقاب ہوتی ہے۔ کیونکہ یہ ایک ایسی احیاء ہے جس کی بتدریج بڑھتی ہوئی اور ضوپاتی روشنی جہالت کی اقلیم پر شب خون مارتی ہے۔

یہی وجہ ہے کہ یہ انتہائی اہم امر ہے کہ، داستان کے بالکل برخلاف، دونوں دفعہ فاؤسٹ ہیلن کو حاضر کرتا ہے۔ یہاں تک کہ پہلی مرتبہ بھی جب صرف اس کے ہیولے کو حاضر کرنے کا سوال ہوتا ہے تو مفسٹو فاؤسٹ کی مشورہ ہی دے پاتا ہے اور اس کام کی مشکلات کی طرف فاؤسٹ کی توجہ مرکوز کرتا ہے۔

تمھارا خیال ہے کہ ہیلن کو اتنی آسانی سے حاضر کیا جاسکتا ہے
جیسے کہ یہ سونے کے کاغذی ہیولوں کو حاضر کرنا؟

جب حقیقی ہیلن کو دوبارہ حاضر کیا جاتا ہے تو مفسٹو ایک ساکت اور بے بس تماشائی بن جاتا ہے اور اس بات کو متعدد بار طنزیہ انداز میں تاکید کی جاتی ہے کہ قرونِ وسطیٰ کے ایک افریت کی حیثیت سے اس کی عتیق کے ساتھ نہ کوئی قدرِ مشترک ہے اور نہ ہو ہی سکتی ہے۔

پہلی دفعہ تو صرف ہیلن کے ہیولے کو حاضر کیا جاتا ہے اور وہ بھی اس درباری جاگیردارانہ جماعت کے تفنن طبع کے لیے جو اسے اور پیرس کو دیکھنے کی آرزومند ہے۔ گوئٹے ہیلن کے حوالے سے فاؤسٹ اور اس کے ساتھیوں جن میں مفسٹو بھی شامل ہے، کے مابین بیّن تضاد کی بڑے واضح انداز میں تاکید کرتا ہے۔ ان کے لیے ہیلن کا ظہور بہت سی دیگر درباری تفریحات میں سے صرف ایک بے وقعت تفریح ہے۔ پیرس اور ہیلن پر درباری تصورِ حسن کے نقطۂ نظر سے نکتہ چینی کی جاتی ہے۔ ان کے تماشائی انہیں 'دلکش مگر ناشائستہ' پاتے ہیں۔ جاگیردارانہ مطلقیت کے لیے عتیق کی احیاء نہ تو سودمند ہوسکتی تھی اور نہ حقیقت کے کسی نئے عنصر کی دلالت ہی کرسکتی تھی۔ اس کے برعکس فاؤسٹ ہیلن کے ہیولے میں بھی اس ابھرتی ہوئی حقیقت کی جھلک پالیتا ہے جس کی اسے عرصے سے تمنا تھی:

یہاں ہمارے پاؤں مضبوطی سے زمین پر ہیں، یہاں حقیقتیں ہیں!
یہاں سے روح روحوں سے جدوجہد کرسکتی ہے
یہاں سے ایک بڑے اور دہرے تسلط کا حصول ہوگا!

اسے کیسے قریب لایا جاسکتا ہے؟
میں اسے بچاؤں گا اس طرح میرا اور اس کا تعلق پکا ہو جائے گا
میں، جو اسے جانتا ہوں، اسے اس سے محروم نہیں کیا جاسکتا

فاؤسٹ کی ہیلن کے ہیولے کو پکڑنے کی کوشش ایک بھیانک انجام سے دوچار ہوتی ہے۔ان جانے میں فاؤسٹ ایک ہی آرزو میں گھلنے گتی ہے کہ وہ اصلی ہیلن کو پالے یعنی عتیق کا حسن پھر زندہ ہو جائے۔ہیلن کے دوسرے ظہور کا مدعا پہلے ظہور کے ہیولیائی خاصے کے برخلاف صرف اس حقیقت کی پیشکش ہے۔

مسودات کی بار ہا کانٹ چھانٹ کرتے ہوئے گوئٹے نے ان انتقالات پر لمبے عرصے تک کام کیا تا کہ، جیسا کہ وہ زلٹر کو لکھتا ہے: 'ہوسکتا ہے کہ ہیلن ایک تیسرا یکٹ بنالے جو فطرتی انداز میں اپنی جگہ بنا لے اور، چونکہ یہ موزوں انداز میں تیار کردہ ہوگا اس لیے یہ جادوئی اور نرا تصوراتی نہیں لگے گا بلکہ ایک سلسلے میں جمالیات اور عقل کے موافق ہوگا۔تو عقل کے ساتھ یہ جمالیاتی موافقت کیا ہے؟ گوئٹے یہ دکھانے کا کام اپنے ذمے لیتا ہے کہ ایک تو ہیلن، یعنی عتیق کا حسن، کوئی جادوگری یا فریبِ نظارہ کی پیداوار نہیں بلکہ ایک حقیقتاً فطرتی مخلوق ہے۔دوسرے یہ کہ وہ ہم عصر زندگی کی روحانی اور انسانی بنیاد اور کسی حقیقت میں نئی اور بارآور چیز کے لیے نکتۂ انقلاب بنتی ہے۔اور تیسرے یہ کہ (اسی بناء پر) وہ دوش و امروز دونوں سے متعلق ہے۔اس طرح چڑیلوں کی کلاسیکی شبِ جشن جوان تعینات کو ترقی دیتی ہے پہلے حصے کو چڑیلوں کی شبِ جشن کی طرح کوئی علامتی یا فوق العادت قسط نہیں ہے جہاں مفسٹو حسیاتی بہکاوں کے ذریعے گریکن کے المیے سے فاؤسٹ کی توجہ ہٹانے میں عارضی طور پر کامیاب ہوتا ہے۔اس کے برخلاف یہ ہیلن کے حقیقی ظہور کی مربوط اور جمالیاتی تیاری ہے۔

اسی طرح کلاسیکی چڑیلوں کی شبِ جشن زیادہ واضح انداز میں نوع کے ارتقاء کی 'مظہریاتی' تاریخ کو بیان کرتی ہے۔موضوعی اعتبار سے یہ فاؤسٹ کا ہیلن کی کھوج میں سفر ہے لیکن معروضی اعتبار سے اس کے ساتھ ساتھ یہ یونانی حسن کے اس کی ابتدائی، تاوقتے فطرتی اور جزواً مشرقی شروعات سے ارتقاء کی علامت بھی ہے۔اس کا تفصیل سے جائزہ لینے کے لیے ایک زیادہ مفصل تبصرہ درکار ہے۔گوئٹے کا اصلی منصوبہ فاؤسٹ کو قدیم عالمِ اسفل میں اتارنا تھا اور پھر پروزرپینا کی مدد سے ہیلن کو دوبارہ حاضر کرنا تھا۔بعد میں اس نے اپنا منصوبہ بدل دیا۔فاؤسٹ، بلاشبہ، چڑیلوں کی شبِ جشن کے دوران پروزرپینا کے پاس جاتا ہے۔لیکن ہمارے سامنے ان کی ملاقات نہیں ہوتی۔اس کی بجائے آخر میں فطرتی قوتوں

کے کھیل سے گالیتیہ کا حظ آفرین حسن کا جلوہ نما ہوتا ہے۔ وہ راستہ جو ابتداء کے گریفنون، ابولہولوں اور بونوں سے ہوتا ہوا سمندری حسن کا جشن نما مظاہرہ بنتا ہے، گوئٹے کے منصوبے کی تکمیل ہے، جس کا ذکر رلٹر کے نام مکتوب میں ملتا ہے۔ پھر جب تیسرے ایکٹ میں ہیلن بہ جسد جلوہ فروز ہوتی ہے تو اس کی جلوہ نمائی جادو ٹونے کی کارستانی نہیں رہتی بلکہ وہ اس فطری عمل کا حاصل ہے جس کا مظاہرہ ہم چڑیلوں کی شب جشن میں دیکھتے ہیں۔ جب ایک بار حسن فطرت کا آفریدہ ہو جائے تو ہیلن کا ظہور گالتیہ کے پیدائش سے زیادہ معجزانہ نہیں رہتا۔

ہیلن کے مناظر کی ماہیت نئے اور جدید کی وہ شکل ہے جسے انسانیت نے قرونِ وسطیٰ کے پنجے سے آزاد کروایا ہے۔ ہیلن اب حقیقی ہے۔ وہ ہیولہ نہیں رہی۔ مگر وہ کیسی حقیقت ہے جس کی وہ متحمل ہے؟ حتیٰ کہ چڑیلوں کی کلاسیکی شبِ جشن بھی خواب اور حقیقت کے درمیان جھولتی ہے اور اس کی ایک 'مظہریاتی' فوق العادت ترتیبِ زماں ہے۔ یہ قدیمی آزادی کے خاتمے سے شروع ہوتی ہے جو ونکل مان (اور خود گوئٹے) کی رائے میں بھی ہیئت کے یونانی توازن اور کمال کی بنیاد ہے۔ اور اگر عتیق کے زوال کے بعد اور فیرالس (وہ معرکہ گاہ جہاں زمانہ قدیم کی ریاست پرستی نے بالآخر دم توڑ دیا) کی لڑائی کے عرصوں بعد حسنِ عتیق کے جنم کا عمل ہمارے سامنے باز رونما ہوتا ہے تو اس عمل کو لازمیت سے خواب اور حقیقت کے درمیان اور اس کے عمل کاروں کو حقیقی کرداروں اور یاد کے ہیولوں کے درمیان جھولنا چاہیے۔

اس طرح ہیلن کے مناظر کی حقیقت صرف عتیق کے حسن کی پتلی سطح ہے جو نمو پذیر اور شکل پذیر ہوتی ہے۔ وہ ایک حجاب ہے جس کے پیچھے ماضی اور دیگر اب تک نا آفریدہ قوتیں انسانیت کے مستقبل کے لیے برسرِ پیکار ہیں۔ یہ حقیقت ہے کہ ہیلن ایک حقیقی ملکہ کی شان وسطوت کے ساتھ جلوہ فروز ہوتی ہے۔ وہ حال کے احساس سے لبریز ہے اور اسے اپنے مسحور کن حسن پر بھروسہ ہے۔ لیکن جب مفسٹو اسے فارکیاس کے بھیس میں، اور ذو معنی الفاظ میں اسے اس کا ماضی اور وہ متعدد جزواً متضاد کہانیاں سناتا ہے جن سے وہ اس بے نظیر علامتی تمثیل میں بُنے گئے ہے تو اس کا اپنا وجود اس کے لیے وحشت انگیز، تراشیدہ اور غیر اعتباری بن جاتا ہے۔

میں ایک بت، تو وہ ایک بت سے ملا
یہ ایک سپنا ہے، لفظ بھی اس کی چغلی کھاتے ہیں
میرا وجود دھندلا رہا ہے۔ اور میں اپنے لیے بت بن گئی ہوں

اس واہماتی فضا کا اظہار یوفورین کے منظر کے آغاز میں اور بھی واضح ہو جاتا ہے۔ یوفورین کے

منصوبے کا المیہ ابھی سامنے نہیں آیا۔ ہر شے تب بھی سازگار دکھائی دیتی ہے اور جب کہ فاؤسٹ کو اس خواب نگری کا واضح احساس ہوتا ہے جسے تحلیل ہو جانا چاہیے:

کہاں ختم ہوگا یہ سب
اس جادو کے تماشے کا
مجھے دماغ نہیں

لیکن یہ واہماتی فضا دربارِ شاہی کی (واہماتی فضا) سے سراسر مختلف ہے۔ مؤخر الذکر ایک عینی حقیقت ہے جسے اس کے اندرونی سڑے پن ایک بدروح کی طرح فاسفورس لگایا گیا ہے جبکہ اول الذکر جدید انسانیت کی روشنی، وضاحت اور حسن کے لیے صدیوں پرانی جدوجہد کی مثالی معراج ہے۔ یہ حقیقت کا اعلیٰ ترین نمونہ ہے جسے حقیقی کے بطور وضع کیا گیا ہے۔ لیکن یہ صرف وضع کردہ (حقیقی) ہے، عینی طور پر حقیقی نہیں ہے۔ اور اسی وجہ سے یہ حقیقت اسے دوبارہ رد اور تباہ کر دیتی ہے۔

تباہی یوفورین کے منظر کا عمل ہے۔ یوفورین کی بائرن کے ساتھ مماثلت اور عدم مماثلت سے متعلق بہت کچھ لکھا گیا ہے۔ بلاشبہ بائرن کی مسولونگی میں موت نے یوفورین کے مناظر کی حتمی شکل کو آئینہ کر دیا تھا۔ لیکن اس کے کردار کی بائرن کے ساتھ محض ادبی توضیح کو حوالہ بنانے سے ان منظر کے تاریخی، فلسفیانہ اور شاعرانہ مافیہا کی تسلی بخش وضاحت نہیں ہوتی۔ ایسا کرنے کے لیے ہمیں اس بات کو ذہن نشین رکھنا ہوگا کو گوئٹے بائرن کے بارے میں کیا رائے رکھتا ہے۔ کیوں وہ اسے اس نئے دور کا نمائندہ سمجھتا ہے جو عتیق کی احیاء سے آگے ایک ایسے مستقبل کی طرف بڑھتا ہے جو نئے المیوں سے بھرا ہوا ہے۔

ایکرمان کے ساتھ ایک گفتگو میں گوئٹے کہتا ہے ''بائرن نہ تو کلاسیکی ہے اور نہ ہی رومانوی ہے بلکہ وہ آج کی طرح ہے۔ اور مجھے کسی ایسے کی ہی تلاش تھی'' (اس طرح ہر وہ وضاحت باطل ہے جو کلاسیکیت اور رومانیت کے درمیان کسی پل کی متلاشی ہے۔) اس سے ماقبل ایک گفتگو میں گوئٹے زیادہ مقرونی انداز میں یہ بتاتا ہے کہ اس نے بائرن کی اس نا کلاسیکیت اور نا رومانیت کا ادراک کیسے کیا۔ وہ بائرن کی 'علامت' کو اس طرح تشکیل دیتا ہے: 'دھن چوکھا پر اختیار ٹکے کا نہیں۔' اس طرح وہ اسے ایک آزاد انتشار پسند انفرادیت کے سب سے بڑے نمائندے اور اس جنم لیتے سرمایہ داری کے دور کے نظریاتی نمائندے کے روپ میں دیکھتا ہے جو عتیق کی آخری احیاء (یعنی گوئٹے اور نپولین کے دور) کے دور کا خاتمہ کرتا ہے۔

گوئٹے کو اس کا شدید احساس ہے کہ یہ نیا دور اس کے اپنے شاعرانہ شباب کا دور نہیں ہے۔ لیکن

اسے اس کا بھی اتنا ہی شدید احساس ہے کہ اس کا سامنا کسی ایسی چیز سے ہے جو جائز اور ترقی پسند ہے اور جسے فلسفے کی تاریخ کے نقطۂ نظر سے تسلیم کر لینا چاہیے۔ اسی لیے وہ ہمیشہ ایکرمان کے غیر ثقافتی اعتراضات کے خلاف بائرن کا دفاع کرتا ہے، ایکرمان اس سے انکاری ہے کہ بائرن 'خالص انسانی ثقافت' کے لیے ایک سرمایہ ہے۔ 'مجھے تمھاری اس بات سے اختلاف ہے' گوئٹے کہتا ہے، 'بائرن کی ہمت، جرأت اور عظمتِ ذات کیا یہ تہذیبی نہیں ہے۔' ہمیں اسے ہمیشہ اس میں تلاش سے بچنا چاہیے جس کا خالص اور اخلاقی ہونا تسلیم شدہ ہے۔ ہر عظیم چیز اسی وقت مہذب ہو جاتی ہے جس وقت ہم اس سے آگاہ ہو جاتے ہیں۔

یہ کردار جو نئے دور کے سویرے کی علامت ہے اسی طرح کلاسیکی خواب نگری کو پاش پاش ہے جس طرح عتیق کے حسن نے قرونِ وسطیٰ کی ہیولیاتی دنیا کو پارہ پارہ کر دیا تھا۔ حتیٰ کہ یوفورین کے ظہور سے پہلے ہی مفسٹوفور کیاس کے بھیس میں کہتا ہے۔

خود کو قصے کہانیوں سے چھڑانے میں جلدی کرو!
تمھارے دیوتا، وہ ماضی کی بھیڑ
انہیں پیچھے چھوڑ دو، وہ سب دقیانوسی ہیں

اس طرح، ہمیں یوفورین میں جدید ترین دور کا نظریہ ایک تکمیل شدہ، مگر بری طرح شکست خوردہ شکل میں ملتا ہے۔ لیکن یہ شکست ایسی ہے کہ اس سے لازمیت سے ایک بار پھر نئے نغمے پھوٹیں گے اور شکست خوردہ ہستی اس مٹی سے ہمیشہ حیاتِ تازہ پاتی رہے گی جس نے اسے جنم دیا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ وہ کورس جو یوفورین کی موت پر نوحہ خوانی کرتا ہے ان الفاظ پر ختم ہوتا ہے:

اسے کون حاصل کرے گا؟ یہ ایک پریشان کن سوال ہے،
تقدیر بھی تو اس پر پردہ ڈالے ہوئے ہے۔
ایک ابتلا کے دن جب تمام انسانیت بے ہوش و حواس گر جائے گی۔
لیکن تم نئے نغمے سے اپنے آپ کو زندگی دے پاؤ گے،
تم اور خستہ حال نہیں رہو گے
کیونکہ دھرتی انہیں حیاتِ نو دیتی ہے
اور یہی اس کا وطیرہ ہے۔

یہ خیال گہرا اور اثر انگیز ہے۔ اس کا مخصوص گوئٹیائی خاصہ اس حقیقت میں مضمر ہے کہ عتیق کی احیاء

کوایک مخصوص یک رخے پن سے، یعنی صرف جمالیاتی اور اخلاقی نقطۂ نظر سے آخری سورمائی واہمات کے لبادے کے بطور دیکھا گیا ہے۔ انقلابی دہشت کی قدامت کا خیال اور اس کے ساتھ ساتھ وہ (خیال) جو نپولین کے دور سے سراسر مختلف ہے گوئٹے کے علامتی طور پر پیش کردہ تاریخ کے مرقعے میں عنقا ہیں، اگرچہ معروضی لحاظ سے وہ اس تاریخی ارتقاء کے بغیر اپنے فلسفیانہ اور شاعرانہ عروج تک پہنچ نہ پاتا۔ اس حوالے سے گوئٹے اس سے بھی کہیں کم سنجیدہ تھا جتنا کہ ہیگل اپنی اخیر عمر میں تھا۔ ہیگل کے مطابق انقلابِ فرانس ایک ماضی کے بطور اور تاریخی جدلیات میں ایک لازمی کڑی کے بطور ناگزیر تھا۔ یہاں تک کہ اس کی 'مظہریات' میں انقلابِ فرانس نئے دور کے سویرے کی براہِ راست بنیاد بناتا ہے۔ گوئٹے نے ہمیشہ انقلابِ فرانس کے سماجی اور سیاسی مافیہا کی حمایت کی اور عمر گزرنے کے ساتھ اس حمایت میں اور پختگی آتی گئی۔ لیکن اس نے انقلاب کے سیاسی راستے کی ڈھٹائی سے تردید کی۔ اس میں وہ اپنی اواخرِ عمر تک روشن خیالی کا بیٹا بنا رہا۔ تاہم ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہیے کے روشن خیالی کے فرانسیسی ولی (یعنی وہ عظیم یوٹوپین جو مستقبل کے بارے میں زیادہ ترقی یافتہ نقطۂ نظر رکھتے تھے) بھی ہمیشہ انقلاب کے سیاسی راستے کو ناممکن اور ہلاکت انگیز سمجھتے رہے۔

اس طرح گوئٹے کی انقلابِ فرانس کے مافیہ کے بارے میں مثبت رائے بھی اتفاقاً اور بالواسطہ طور پر فاؤسٹ میں اپنا اظہار پاتی ہے۔ مثال کے طور پر ایسا پہلے حصے کی چڑیلوں کی شبِ جشن میں جہاں فرانسیسی مہاجرین اور مختلف اقسام کے ci-devants کو بڑی حقارت سے تضحیک کا نشانہ بنایا گیا ہے، یا یوفورین کے مناظر میں، یا (جیسا کہ ہم مزید تبصرہ کریں گے) فاؤسٹ کی آخری خودکلامی کے تناظر کے ایک پہلو کے طور پر۔

یہی وجہ ہے کہ دوسرے حصے کا تاریخی منظر سیاسی عمل سے عاری ہے۔ یہ کہنے کی چنداں ضرورت نہیں کہ فاؤسٹ دربارِ شاہی میں نام کمانے سے قاصر ہے۔ گوئٹے کی وفات کے بعد شائع ہونے والے شذرات اس کا اظہار متن سے بھی زیادہ واضح انداز میں کرتے ہیں۔ ایک مسودے میں گوئٹے فاؤسٹ کو شہنشاہ کے سامنے کچھ پرشکوہ تجاویز پیش کرتے ہوئے دکھاتا ہے۔ جب مفسٹو دیکھتا ہے کہ صورتِ حال نامساعد ہوئے جارہی ہے تو وہ فاؤسٹ کا روپ دھار لیتا ہے اور بے ہودہ حرکتیں اور بکواس کرنی شروع کر دیتا ہے جس پر شہنشاہ اور درباری سبھی اس نئے جادوگر کی فتانت اور دبانگ سے بہت محظوظ ہوئے۔ اور جب فاؤسٹ عتیق کی فضا کے چھٹ جانے کے بعد زندگی کی طرف رجوع کرتا ہے تو وہ فطرت کی تسخیر کے لیے معیشی اور تکنیکی جدوجہد کے سوا کسی چیز میں دلچسپی نہیں لیتا۔

اس آخری مرحلے کے ابتدائی مناظر میں فاؤسٹ کا انسانی لاچارگی والا لہجہ خاصا اثر انگیز ہے۔ وہ ہر طرح کی حظ آفرینی کو دھتکار دیتا ہے، 'حظ آفرینی نظروں سے گرا دیتی ہے'۔ وہ شہرت سے متاثر نہیں ہوتا۔ 'عمل ہی سب کچھ ہے نہ کہ شہرت'۔ حتیٰ کہ گوئٹے مفسٹو سے اس ترغیبِ گناہ کی تضحیکی نقل بھی کرواتا ہے جو شیطان نے مسیح کو دی تھی۔ مفسٹو فاؤسٹ کو 'دنیا کی ساری سلطنتوں اور ان کی عظمت' کی پیشکش کرتا ہے۔ مگر فاؤسٹ اسے بھی ٹھکرا دیتا ہے۔ اسے صرف اپنے نئے منصوبوں کے لیے ایک میدانِ عمل کی چاہت ہوتی ہے۔ یہاں بھی مختلف شذرات اصل نظم سے زیادہ واضح ہیں ایک میں تو فاؤسٹ مفسٹو سے قطع تعلق کر لیتا ہے۔

فاؤسٹ پر تنقید میں بڈھے گوئٹے کے سماجی سرگرمی کے تصور کو بھی ہدفِ تنقید بنایا گیا ہے۔ خاص طور پر ایف۔ ٹی۔ وشر نے تجویز پیش کی ہے کہ گوئٹے کو دوسرا حصہ کیسے لکھنا چاہیے تھا۔ وہ چاہتا ہے کہ فاؤسٹ کسانوں کی جنگ میں حصہ لے اور ایسا وہ ایسے حریت پسند کی حیثیت سے کرے جو انقلاب کی تمام تر 'ہولناکیوں' کو نظر انداز کر دینا چاہتا ہے۔ اسی طرح مفسٹو، جس سے فاؤسٹ پہلے قطع تعلق کر لیتا ہے، خاموشی سے بغاوتی تحریک میں شامل ہو جاتا اور ایک 'انقلاب پسند' کی حیثیت سے اسے انتہاؤں تک پہنچا دیتا اور ایسی 'تجاوزات' پر اکساتا جن کی فاؤسٹ نے آرزو تو نہ کی ہوتی مگر وہ ان کا ذمہ دار بن جاتا۔ فاؤسٹ کا پچھتاوا اس کے تزکیہ نفس کا باعث بن جاتا۔ ہم جانتے ہیں کہ گوئٹے نے دوسرے حصے میں پچھتاوے جیسی نری انفرادی اخلاقیات کے رمزیوں کے استعمال سے پہلے ہی انکار کر دیا تھا۔ وشر کے خیال کی موضوعاتی اور اخلاقیاتی تنگ نظری تاریخ کے ایک آزادی پسند فلسفے کی غماز ہے جس کے مطابق مفسٹوفلین اصولوں کے سچے نمائندے ادنیٰ طبقے کے انقلاب پسندوں یعنی مونزر اور روبسپیئر کے حمایتوں کو ہونا چاہیے تھا۔

ایک مستقل انقلابی جمہوریت کی آرزومندی کی تفہیم سے عاری ہونے کے باوجود گوئٹے ایسے تصور سے بہت پُر ہے۔ یہ سچ کہ اس کے شباب کے فن پارے 'گوٹز' میں کبھی کبھار اس تصور سے لگا کھاتی کیفیات مل جاتی ہیں۔ لیکن چونکہ یہ (فن پارہ) روشن خیالی کے ایک قبل از انقلاب داعی کی تخلیق ہے اس لیے اس میں کیفیات کا ایک دوسرا ہی مفہوم ہے۔ وشر کے تصور کو میکس میلیئن کلنگر کے فاؤسٹ میں اپنی حقیقی شکل مل گئی تھی جہاں انقلابِ فرانس کے مدِ مقابل 'طوفان اور لگن' تحریک کے مصنف کی تحلیلِ اشتباہ اور اجنبیت واضح طور پر آشکار ہے۔ یہ ممکن ہے کہ گوئٹے جمہوری انقلاب کا راستہ نہ کھوج پایا ہے مگر اس کے تکمیل شدہ فن پاروں میں کہیں بھی اس کے خلاف ردِعمل یا آزادی پرست جدوجہد کا سراغ نہیں

ملتا۔اس کی نابغیت سرمایہ داری کی پیداواری قوتوں کے ارتقاء سے راہِ نجات تلاش کرتی ہے اگرچہ یہ واضح ہے کہ یہ یوٹوپیائی عناصر سے کٹی ہوئی نہیں ہے۔

وشر، جیسا کہ اس سے متوقع ہے، اس متبادل کو بھی رد کر دیتا ہے۔اس کا خیال ہے کہ فاؤسٹ عملی سرگرمی کے ذریعے مفاہمت کرانے میں حق بجانب ہے لیکن یہ (عملی سرگرمی) بے لطف اور صنعتی قسم کی نہیں ہونی چاہیے۔حریت پسند وشر، جس کا سرمایہ دار کے بارے میں نقطۂ نظر بلاشبہ گوئٹے سے زیادہ مثبت اور کم تنقیدی ہے ایک کم درجہ بورژوا اور رومانوی انداز سے اسے ہدفِ تنقید بناتا ہے جو فاؤسٹ کے انجام میں سب سے عمدہ ہے اور وہ ایک نئے اور عملی ہیروازم اور سرمایہ داری کی بے رنگی کے مرکز میں ایک نئے اور گہرے المناک تضاد کی دریافت ہے۔

لیکن گو وشر دوسرے حصے کے انتہائی معنی آفرین شاعرانہ لمحات کو انظر انداز کرتے ہوئے گزر جاتا ہے مگر وہ اپنے حریت پسند تعصب کے باوجود کم از کم حقائق کی صحیح تفہیم تو کر لیتا ہے۔لیکن سامراجی دور کا رومانوی رجعت پسند، فریڈ گنڈلف اس حقیقت سے اس حد تک دلبرداشتہ ہے کہ گوئٹے نے اپنے انقلاب پسندی سے گریز کر لیتا ہے کہ وہ متن کے انجام کی صحیح تفہیم کے ہی قابل نہیں رہتا اور یہ سمجھتا ہے کہ فاؤسٹ آخر میں 'سرکاری نوکری' اختیار کر لیتا ہے۔

دوسرے حصے کا انجام بڈھے گوئٹے کے سماج سے متعلق نقطۂ نظر سے مربوط انداز نمو میں پاتا ہے۔ کوئی بھی اس سے آگاہ نہیں تھا کہ اس کے زندگی کی آخری دہائیوں کی بیانات ایسے چونکا دینے والے انجام سے دو چار ہوسکتی ہے۔گوئٹے حریت کے معرکوں کے مبہم واہموں کو طنزیہ انداز میں رد کر دیتا ہے۔لیکن بعد میں خیال کرتا ہے کہ عمدہ سڑکیں اور ریلوے لائنیں لازماً جرمنی کے اتحاد کا باعث بنیں گی۔وہ سرمایہ داری کی ہر معیشی اور تکنیکی کامیابی میں جذباتی دلچسپی لیتا ہے اور اس کی یہ آرزو تھی کہ وہ دنیوب رینے نہر اور سوِز اور پاناما نہروں کی تعمیر تک زندہ رہے۔یہاں بھی اس کی پُر رشک نظریں، جرمنی کی بجائے، نئے ابھرتے امریکہ پر ٹکی ہوئی ہیں۔

یہ نقطۂ نظر گوئٹے کو اس مغالطے میں مبتلا کو دیتا ہے کہ پیداواری قوتوں کا یہ آزادانہ اور پر شکوہ ارتقاء سیاسی انقلاب کو بے وقعت بنا دے گا۔یہ (سقم) اس کے نظریہ حیات کی ان اہم ترین کوتاہیوں اور خامیوں میں سے ایک ہے جس کا اظہار اس کے نظریہ فطرت، اس کے تصور جدلیت، اس کے انقلاب پر بے جا اصرار اور اس کے ہر 'نظریۂ بلا' کے ارتداد میں بھی ہوا ہے۔(تاہم اس یک رخے پن کی تفہیم ہمیں اس سے آنکھیں چرانے پر آمادہ نہیں کر سکتی کہ گوئٹے کا فلسفہ فطرت مثلاً جارجز کیویر کے (فلسفۂ

فطرت) کے مقابلے میں ایک بڑی پیش قدمی کی دلالت کرتا ہے۔ اور یہ گوئٹے کا یہی یک رخا پن ہی تو ہے جو اس کے اس بے مثال رتبے سے جڑا ہوا ہے جس پر ہم اکثر زور دیتے ہیں۔ یہ بے مثال رتبہ اس کے اس خاص طریقے کی دین ہے جس کے ذریعے وہ روشن خیالی اور انیسویں کے درمیان پل باندھتا ہے۔

لیکن چاہے ہم گوئٹے کی اس خامی کو ہدفِ تنقید بنالیں، یہ یقینی امر ہے کہ اس شاعرانہ 'روح کی مظہریات' پیداواری قوتوں کے حقیقی ارتقاء کے ساتھ ختم ہوجاتی ہے۔ یہ ایک ایسی طاقت ہے جو ہمیں جاگیرداری کے ہیولیاتی وجود سے انسانی استعدادوں کے حقیقی ارتقاء یا یوں کہیے کہ انسانی سرگرمی کی حقیقی دنیا میں لے آتی ہے۔ جیسا کہ ہم مزید جائزہ لیں گے کہ گوئٹے اس ارتقاء کی سرمایہ دارانہ شکل کے سفاکانہ خاصے کی شدت گھٹانے کے لیے کچھ نہیں کرتا، لیکن ساتھ ہی وہ یہ دکھاتا ہے کہ یہاں انسانی سرگرمی کے میدانِ عمل نے پہلی بار جلوہ دکھانا ہے۔ صرف یہی عملی اور بے کیف انجام ہی آغاز میں پیش کردہ نشاۃِ ثانیہ کے مسئلے کا تسلی بخش جواب ہے جوالیے کی صورت میں ناقابل حل ہے۔ ساتھ ہی یہ جواب ہے زمینی روح کے المیے کا۔ فاؤسٹ کے تصور کے لیے روشن خیالی کی فلسفۂ علم پر لسنگ Lessing سے کم تکیہ کرتے ہوئے اور نشاۃِ ثانیہ کی روایات سے زیادہ منسلک رہ کر، گوئٹے نے صنعت کے ذریعے عمل میں آنے والے نظریے اور عمل کے جدید اتحاد کے لیے ایک معاون تختہ تیار کرلیا تھا۔

بلاشبہ یہ جواب کا ایک پہلو ہی ہے۔ گوئٹے کی بصیرت سرمایہ داری سے آگے نہیں بڑھتی۔ اس لیے اس کی گہری تعقلی اور شاعرانہ دیانتداری برہنہ اور غیر ہم آہنگ تضادات میں پیشکش پر منتج ہوتی ہے۔ اسی طرح، اگرچہ سرمایہ دارانہ سرگرمی کی فاؤسٹ کی آرزوئے حیات کی تکمیل ہے مگر اس کے ساتھ ساتھ اور ناگزیر طور پر یہ سرگرمی مفسٹو کے لیے ایک نئے اور وسیع ترین میدانِ عمل کی تشکیل بھی کرتی ہے اگرچہ اس سے پہلے عتیق سے متعلقہ مناظر میں وہ قریب قریب ایک نرے تماشائی کی پست سطح تک جا گرا تھا۔ اس طرح جدید ترین دور کی ساخت ایک غیر ہم آہنگ اور متضاد شکل میں ظاہر ہوتی ہے۔ ایک طرف ہمارے روبرو یوفورین کا انقلاب پسند شباب ہے اور دوسری طرف بے بصر، صد سالہ فاؤسٹ ہے۔ ایک تصوراتی تاریخی وضاحت تک رسائی کے اہل نہ ہونے کی وجہ سے گوئٹے ایسا محسوس کرتا ہے کہ سرمایہ دارانہ دور ایک ہی وقت میں بوڑھا بھی ہے اور جواں سال بھی ہے یعنی وہ اس کے آغاز اور انجام دونوں کو محسوس کرتا ہے۔

اس سارے مجموعۂ مسائل میں جدلیاتی تضادات کو واضح طور پر پیش کیا گیا ہے لیکن نہ صرف یہ نا سلجھے رہتے ہیں بلکہ وہ کسی بھی دوسرے کام کے مقابلے میں زیادہ واضح طور پر غیر موافق انداز میں ایک

دوسرے کے مدمقابل آجاتے ہیں۔ فاؤسٹ کی آخری خودکلامی میں موجود تضادات کے سلجھاؤ کا امکان واضح طور پر مستقبل کا ہی ایک امکان ہے۔ فاؤسٹ کے پُر امید الفاظ اس حقیقی صورتِ حال سے صریح مخالفت میں ہیں جس میں وہ ادا کیے جاتے ہیں۔ جبکہ بدروحیں مفسٹو کی ہدایت پر فاؤسٹ کی قبر کھود رہی ہوتی ہیں فاؤسٹ عظیم سودمند کارناموں کے خواب دیکھتا ہے جو انسانیت کو ترقی کی راہ پر گامزن کریں گے۔ نظم کی آخر میں سماوی عیسائی ارتفاع گوئٹے کے فلسفۂ تاریخ اور زندگی کے تضادات، جو اس حقیقی دنیا میں لاحل تھے جسے مفکر اور شاعر گوئٹے جانتا تھا، کے حتمی نتائج کا تعقلی اور جمالیاتی اعتبار سے لازمی حاصل ہے۔ اس طرح وہ تمام مبصرین ایک خالصتاً ارضی انجام کا تقاضا کرتے ہیں واضح طور پر گوئٹے سے زیادہ انقلابی ہیں۔ اس تقاضے کے پیچھے لازمی طور پر دنیا کا ایک سطحی لبرل نقطۂ نظر کارفرما ہے اور جسے بذات خود سرمایہ دارانہ معاشرے میں سرمایہ داری کے زیرِ سایہ زندگی کے تمام تضادات کے 'حل' کے تقاضے کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ گوئٹے کا نقطۂ نظر بے مثال طور پر زیادہ عمیق ہے۔ اور انسان میں ایک لایزال مرکزِ ذات، انسانیت اور اس کے ارتقاء پر یقین رکھتا ہے۔ وہ سرمایہ دارانہ طرزِ ارتقاء میں (اور سب سے بڑھ کر اس کے باوجود) اس مرکزِ ذات کی بقاء پر یقین رکھتا ہے۔

۳۔ فاؤسٹ اور مفسٹوفلیز:

انسان کے اندرونی مرکزِ ذات کے حصول کی یہ تگ ودو فاؤسٹ کے پلاٹ کا حقیقی موضوع ہے جس کا ہم نے ابھی تاریخی اور سماجی خاکہ پیش کیا ہے۔ یہ تگ ودو فاؤسٹ اور مفسٹو کے درمیان کشمکش میں مرتکز ہوگئی ہے۔ اس کا موضوع کیا ہے اور اس کے بنیادی مراحل کیا ہیں؟

مفسٹو 'آسمان میں پیش نظم' میں اپنے پروگرام کو واضح لفظوں میں بیان کرتا ہے۔ 'وہ مٹی چاٹے گا، اور وہ بڑی بھی رغبت سے'۔ یہ منصوبہ اس کے تصورِ انسان اور انسان کے عقل کے استعمال پر مبنی ہے:

> وہ اسے عقل کہتا ہے اور اس کا استعمال
> درندوں سے بھی بڑا درندہ بننے کے لیے کرتا ہے

یہ الفاظ واضح طور پر اس کی زندگی سے متعلق رائے اور اس کے ارادے کی سمت کو بیان کرتے ہیں۔ گوئٹے کی پیشکاری (اور صحیح لفظوں میں یہیں اس کا شاعرانہ عمق خود کو آشکار کرتا ہے) سب سے زیادہ منفرد رنگ چنتی ہے اور اس خود کو کبھی ایک مجرد اصول نہیں بننے دیتی۔ اس طرح مفسٹو بدی کی قوت کی محض

ایک تجسیم کی بجائے ایک زندہ شاعرانہ ہستی کے روپ میں ظاہر ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کے کردار کو 'وضاحت' کی تمام کاوشیں بے سود اور گمراہ کن ہیں۔

اس کی سرگرمی کے رداس یعنی اس کی قوت کے دائرۂ عمل کا تعین انتہائی اہم امر ہے۔ داستان کے مطابق اس کا مقصد فاؤسٹ کی روح جیتنا ہے۔ لیکن اس مقصد کی مقرونی پیشکاری میں گوئٹے کا اصل داستان سے بنیادی نظریاتی گریز واضح ہو جاتا ہے۔ داستان ابھی بھی بڑی حد تک قرونِ وسطیٰ سے ہی تعلق رکھتی ہے۔ یہ انسانی روح کے لیے برسرِ پیکار نیکی اور بدی کی آزاد اور باہم متضاد قوتوں سے گریز پا ہے۔ لسنگ کے خواب آلود ڈرامے میں بھی ان دو باہم متضاد قوتوں کی اس واضح اور غیر جدلیاتی علاحدگی کے عناصر پائے جاتے ہیں، اگرچہ لسنگ کو، روشن خیالی کے نقطۂ عروج پر رہتے ہوئے، اس جدوجہد میں صرف ایک واضح تضاد ہی نظر آتا ہے۔

گوئٹے کے ہاں یہ تصادم سراسر داخلی ہے۔ مفسٹو میں صرف اتنی ہی جان ہے کہ وہ فاؤسٹ کے اپنے نفسیاتی تاریخی ارتقاء کا صرف ایک پہلو بن جاتا ہے۔ اور گوئٹے کا عظیم شاعرانہ کمال اس حقیقت میں مضمر ہے کہ اس کے باوجود مفسٹو فاؤسٹ کی موضوعیت کا صرف ایک حصہ بن کر نہیں رہ جاتا بلکہ متمیز اور آزاد خدوخال والی ہستی بن جاتا ہے۔ تاہم مفسٹو کے کردار کا سفلی پہلو جو انسانی شخصیت سے پرے کی چیز ہے، کو شعوراً خارج کر دیا گیا ہے۔ (یہی وجہ ہے کہ گوئٹے کے فاؤسٹ میں اصل داستان کے ہر غیر طبعی اور جادوئی عنصر کو خارج کر دیا گیا ہے۔ گوئٹے کے تخلیقی عمل کے فنی ارتقاء میں یہ استخراج اور شدید ہو جاتا ہے۔ مثال کے طور ہمارے لیے ابتدائی فاؤسٹ نظم میں 'اوور باش کا مے فروش' کے منظر کا اس کے مابعد ترمیمی شکل سے موازنہ کر لینا ہی کافی ہے۔ حد یہ کہ گوئٹے نے مفسٹو سے بھی اس کے اپنی سفلی فطرت کی بارہا تردید کروائی ہے اور اسے طنزیہ طور پر چھپاتے ہوئے دکھایا ہے (ملاحظہ کریں 'چڑیلوں کا باورچی خانہ') یا اس سے یہ بھی کہلوایا ہے کہ فاؤسٹ کی نجات یا مردودیت شیطان یا کس طرح کے سفلی اثرات کی بجائے فاؤسٹ کے اپنے اختیار میں ہے۔ اس طرح فاؤسٹ کے ساتھ گفتگو کے بعد مفسٹو اپنی اہم خود کلامی کا نتیجہ اخذ کرتے ہوئے کہتا ہے:

اور اگر اس نے خود کو شیطان کے حوالے نہ بھی کیا ہوتا
تو بھی اسے تباہی کا منہ دیکھنا پڑتا

فوق العادت خاصیتوں کی نفی کا یہ رجحان فاؤسٹ کے ایک سراسر زمینی حیات کے یقین پر اصرار اور حیاتِ عقبیٰ کے انکار کے ذریعے مؤثر انداز میں برقرار رہتا ہے۔ آغازِ نظم میں ایک اہم مکالمے میں

فاؤسٹ مفسٹو سے کہتا ہے:

عقبیٰ سے میرا کوئی سروکار نہیں
اگر تم اس دنیا کو پاش پاش بھی کر دو دو
تو ہو سکتا ہے کہ کوئی دوسری اس کی جگہ لے لے
یہ دھرتی، یہی ہے جو میری مسرتوں کا سرچشمہ ہے
اور یہ سورج، یہی ہے جو میرے دکھوں کا شاہد ہے
اگر میں ان سے جدا ہو جاؤں
تو پھر جو ہونا ہو، ہو جائے
مجھے اس سے زیادہ سننے کی آرزو نہیں ہے

اور دوسرے حصے کے اختتام پر وہ اس سے بھی پرعزم لہجے میں کہتا ہے

ہم عقبیٰ کے نظارے سے محروم ہیں
ایک احمق ہی وہاں اپنی نظریں ٹکا سکتا ہے
اور اپنے مقام کو بادلوں سے پرے تصور کرتا ہے
اسے قدم جمانے دو اور گردوپیش پر نظر ڈالنے دو
جو ہرِ قابل کے لیے یہ دنیا گونگی نہیں ہے
تو پھر اسے ابدیت میں تیر چلانے کی کیا ضرورت ہے؟

اس طرح فاؤسٹ اور مفسٹو دونوں بنیادی طور پر ملحد ہیں۔ ہم دیکھتے ہیں کہ گوئٹے ایک بار پھر اصل داستان کی تاریخی صداقت قریب پہنچ جاتا ہے۔ ان الفاظ کے ساتھ فاؤسٹ کسی بھی کسی بھی جہانِ دگر کو تباہ کر سکتا ہے، اپنے عمل کو بنیادی طور پر جہانِ ارضی کی سطح پر مرکوز کر سکتا ہے اور پھر بھی اس کی تاریخی چمک ماند نہیں پڑتی۔ کیونکہ اپنے گومٹیائی خاصے کے باوجود اس طرح کے خیالات پارسلسس، جیوڈنیو برڈو اور وروِلم کے فرانسس بیکن کے عہد سے مطابقت رکھتے ہیں۔

علاوہ ازیں گوئٹے کے ہاں داستان انسان کی ذات میں موجود سفلی اور شیطانی امکانات کے خلاف انسانی مرکزِ ذات کی تحفظ و قیام کی جدوجہد میں شدت اختیار کر جاتی ہے۔

گوئٹے کے فاؤسٹ میں شیطان بذاتِ خود ظاہر نہیں ہوتا۔ اگرچہ وہ شذرات میں 'چڑیلوں کی شبِ جشن' میں میں ظاہر ہوتا ہے، مگر (ان مناظر) کو بعد میں خارج کر دیا گیا تھا۔ شاعرانہ لحاظ سے وہ

شاندار بند جو گوئٹے شیطان کی زبان سے ادا کرواتا ہے شیطان کی اصلیت کو سونے اور برہنہ جنسیت کے لیے اس کی ننگی ہوس میں آشکار کرتے ہیں۔ان دو 'اعلیٰ اچھائیوں' کے لئے تگ و دو شیطان کی دانائی ہے، یعنی مکمل طور پر اور مطلق اچھائی جو میفسٹو کے الفاظ میں وہ استعمال ہے جو انسانی تعقل کا کیا جاتا ہے۔مفسٹو اس اصول کا صرف ایک ماتحت نمائندہ ہے لیکن چونکہ وہ پاتال کی دنیا کے نظامِ مراتب میں شیطان سے نچلا درجہ رکھتا ہے اس لیے وہ شیطان سے زیادہ تزکیہ کردہ اور زیادہ روحانی ہے۔اسے سفلی قوتوں کو ایک موزوں اعلیٰ سطح تک بلند کرنا ہوگا اور فاؤسٹ کے ساتھ ایک مشترک میدانِ عمل تک رسائی کے لیے اس کی تطہیر کرنی ہوگی۔تاکہ فاؤسٹ کے مسائل سے (اگرچہ اکثر اوقات صرف خارجی سطح تک) آگاہی حاصل کر سکے۔اس کے لیے اسے شیطانی 'ذہانت' کو انسانی زبان میں ڈھالنا ہوگا۔

صرف اسی طریقے سے مفسٹو کا اصول فاؤسٹ (اور گوئٹے) کی موضوعیت کی ایک حرکی قوت بن پاتا ہے۔اس بناء پر گوئٹے ایمپر کی تنقید سے متفق ہے جس نے مفسٹو میں گوئٹے کے کچھ اپنے خاصوں کو دریافت کیا ہے۔یہی وجہ ہے کہ مفسٹو کی بہت سی برجستہ بیانیاں معروضی لحاظ سے درست اور حتیٰ کہ گوئٹے سے گہرے اعتقادات کا اظہار کرتی ہیں۔مثال کے طور ہر گوئٹے مفسٹو کو 'نقابوں کی پریڈ' (۱۸۱۸) میں شامل ہوتے دکھاتا ہے اور اس سے اپنے دلی اعتقادات کا اظہار اس طرح کرواتا ہے۔

میں نے اسے یہ باور کرایا کہ زندگی
ہمیں جینے کے لیے عطا ہوئی ہے۔
اور جبکہ ہم زندہ ہیں تو زندگی جی لیں

صرف ارتقاء کے مرحلے میں صحیح عمل ہی اس کا تعین کر سکتا ہے کہ آیا ایک جذبہ، ایک خیال یا ایک عمل انسانی ہے یا سفلی۔بعض اوقات ایک جداگانہ حرکی مرحلے کی بنا پر اس کے بارے میں کسی بھی فیصلے پر پہنچنا محال ہو جاتا ہے۔اور ایسا کرنا صرف عمل کے اس رجحان کی بنیاد پر ممکن ہے جس کا یہ (عمل) اظہار کرتا ہے اور جو صرف بعد میں ہی نظر آئے گا۔

یہ جدلیت گوئٹے کے انسانیت کے مستقبل پر غیر متزلزل یقین کی بنیاد ہے۔نیکی اور بدی کے مابین یہ تصادم ارتقاء کے پیش تقدیمی رجحان کا سبب بنتا ہے، حتیٰ کہ بدی بھی معروضی ارتقاء کا ذریعہ بن سکتی ہے۔ مفسٹو کی اپنے متعلق یہ رائے 'وہ ایسی قوت کا حصہ ہے جو ہمیشہ برائی کا ارادہ کرتی ہے اور ہمیشہ اچھائی کو جنم دیتی ہے' اس گوئٹیائی نظریۂ حیات کا انتہائی مجمل بیان ہے۔بلا شبہ یہ گوئٹے کی اپنی ذہنی اختراع نہیں ہے۔یہ واضح ہے کہ اسے متعدد روشن خیالوں نے تشکیل دیا ہے اور ان میں خاص طور پر وہ

'مفکرین' شامل ہیں جو سرمایہ دارانہ ارتقاء کے مخصوص پہلوؤں میں دلچسپی رکھتے ہیں۔لیکن صرف فاؤسٹ اور ہیگل کے فلسفے میں ہی یہ نقطۂ نظر 'عقل کے مکر' کے بطور انقلابِ فرانس کے بعد کے جدلیاتی ارتقاء پر ایک نئے اعتقاد کی بنیاد بنا۔

اس طرح ایک جدوجہد کا آغاز ہوتا ہے جس میں ایسے انجام شامل ہیں جو ہمیشہ غیر یقینی ہوتے ہیں اور فاؤسٹ کے لیے مستقل خطرہ ہیں۔نیکی کا بیج بدی میں پنہاں ہوسکتا ہے۔لیکن اسی طرح، یہ ممکن ہے کہ سب سے ارفع احساس کے دھارے میں شیطانی سوت ملی ہو، یا شیطانی (وصف) اس سے پھوٹ نکلے۔ استرے کی دھار پر یہ ٹکاؤ فاؤسٹ کے اندرونی ڈرامے کی تشکیل کرتا ہے۔لیکن جیسا کہ ہر ڈرامائی اور المناک دانائی ہوتا ہے یہ مسلسل اور پرخطر جھلاوا منکریت کا سبب نہیں بنتا۔گوئٹے اخلاقی اور سماجی تعقل کو کلی جدلیت میں ایک عنصر کی حیثیت سے شاعرانہ طور پر اسی طرح ضم کر دیتا ہے جس طرح ہیگل اسے فلسفیانہ طور پر کرتا ہے۔

یہ کوئی اتفاق نہیں ہے کہ نیکی اور بدی کی جدلیت کی اس نئی نوع کا ادراک سب سے پہلے سرمایہ داری کے ارتقاء کے انتہائی زیرک مشاہدین نے کیا۔شیطان کی سونے کے لیے ننگی ہوس دوررس اور عام ہے۔ یہ ایک ایسی چیز ہے جو طبقات میں بٹے تمام معاشروں کے لیے مفید ہے۔انسان کی توسیع اور دوسرے انسانوں اور حالات پر اس کے اختیار کی حیثیت سے روپے کی مخصوص سرمایہ دارانہ اہمیت کو مفسٹو ان الفاظ میں بیان کرتا ہے۔

اگر میں چھ گھوڑوں کا خرچ اٹھا پاتا
تو کیا ان کی طاقت میری اپنی نہ بن جاتی
میں دوڑتا پھرتا اور میں اصلی انسان ہوتا
جیسے کہ میرے چوبیس سم ہوں

نوجوان مارکس نے اس اقتباس کے مفہوم کو سرمایہ داری کی وصف بیانی سے تعبیر کیا۔اپنے معاشی اور فلسفانہ مسودات میں وہ اس کا تجزیہ اس طرح کرتا ہے۔'روپے کے ذریعے میرے لیے جو ہے اور جس کی میں قیمت ادا کرسکتا ہوں (یعنی جو روپیہ خرید سکتا ہے) وہ وہی ہے جو میں روپے کے مالک کی حیثیت سے ہوں۔روپے کے خاصے میرے اپنے (حامل روپیہ کے) خاصے اور لازمی طاقت ہیں۔تو پھر میں جو ہوں اور میں جو کرسکتا ہوں، اس کا تعین میری شخصیت کے ذریعے نہیں ہوا۔میں بدصورت ہوں مگر میں اپنے لیے حسین ترین عورت خرید سکتا ہوں۔پس میں بدصورت نہیں رہا۔کیونکہ روپے نے بدصورتی کے اثر

اورقوتِ دافعہ کوزائل کر دیا ہے۔ میں لنگڑا ہوں، لیکن روپیہ مجھے چوبیس سم دے دیتا ہے۔ پس میں لنگڑا نہیں رہا۔ میں ایک فاسق، بددیانت، بے دین اور کند ذہن انسان ہوں۔ لیکن روپے کو سلام کیا جاتا ہے اور اس طرح اس کے مالک کو بھی۔ روپیہ اعلیٰ ترین نیکی ہے پس اس کا مالک نیک ہے۔ علاوہ ازیں، روپیہ مجھے بددیانت ہونے کی پریشانی سے بچاتا ہے۔ پس مجھے دیانتدار سمجھا جاتا ہے۔ میں کند ذہن ہوں لیکن چونکہ روپیہ ہر شے کی جان ہے تو اس کا مالک کند ذہن کیسے ہوسکتا ہے۔ مزید برآں وہ اپنے لیے ذہین افراد خرید سکتا ہے تو کیا ایسا نہیں کہ جو ذہین افراد پر اختیار رکھتا ہے ان سے ذہین تر ہوتا ہے۔ میں روپے سے وہ سب حاصل کرسکتا ہوں جس کی انسانی دل آرزو کرتا ہے تو کیا میں تمام انسانی استعدادوں پر اختیار نہیں رکھتا۔ کیا ایسا نہیں کہ میرا روپیہ تمام نا استعدادوں کو ان متضاد میں بدلنے کی طاقت رکھتا ہے۔

اگر ہم ان جادوئی اثرات ہر غور کریں جو مفسٹو، خاص طور پر دوسرے حصے میں پیدا کرتا ہے، تو ہم درحقیقت روپے کے ذریعے انسانی سرگرمی کے رداس میں اس جادوئی توسیع کو ہی دیکھ رہے ہیں جس کا تجزیہ مارکس نے کیا ہے۔ دوسرے حصے میں، جیسا کہ ہم نے دیکھا ہے، کہ عتیق سے متعلقہ مناظر میں مفسٹو پسِ منظر میں چلا جاتا ہے۔ تاہم دوسرے حصے کے مناظر میں اس کا کردار، سارے منظر نامے کے ایک 'جہانِ عظیم' میں انتقال سے ہم آہنگی کے ساتھ کسی بدیہاً سماجی چیز کا مقرونی اظہار بن جاتا ہے۔ اس طرح، جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں کہ، جاگیرداری کی دم توڑتی دنیا میں مفسٹو کاغذی زر کا موجد اور عمومی حالات روپے کے تسلط کی علامت بن جاتا ہے اور پیداواری تعلقات میں تبدیلی اور پیداواری قوتوں میں ارتقاء کے بغیر آخرِ کار، مفسٹو کے جادو سے رجوع کر کے ہی فاؤسٹ اپنا میدانِ عمل، فطرت کو انسانی عمل کے ماتحت کرنے میں، پالیتا ہے۔ اس لیے یہاں مفسٹو اس کی اعلیٰ ترین آرزوؤں کا ناگزیر ساتھی بن جاتا ہے۔ مفسٹو کا تعاون نہ صرف جاگیرداری میں سرمایہ دارانہ نظام کے جڑیں پکڑنے کا باعث بنتا ہے بلکہ اس کی وسعت اور بارآوری بھی شیطان کی اسی امداد کی رہینِ منت ہے۔ فاؤسٹ ایک بندرگاہ تعمیر کرتا ہے اور ایک کامیاب سوداگری کرتا ہے۔ مفسٹو اس طریقے سے اس سوداگری کا ایک فعال عنصر بنتا ہے۔

آزاد سمندر روح کو آزادی بخشتا ہے....
اسے صرف ایک سریع گرفت درکار ہے
تم ایک مچھلی پھانسو، ایک جہاز ہتھیاؤ
اور جب ایک شخص تین کا مالک بن جائے
تو چوتھی آسانی سے پھنس جاتی ہے

اور پانچویں کی حالت ویسے ہی ابتر ہو جاتی ہے
جس کی لاٹھی ہے، اسی کی بھینس ہے
وہ آم کھاتا ہے، پیڑ نہیں گنتا
یا تو مجھے جہاز رانی کی سمجھ نہیں
یا پھر جنگ، تجارت اور قزاقی
تینوں ایک ہیں، باہم مربوط ہیں۔

وہ فاؤسٹ کو اسی طرح کا تعاون اس وقت بھی مہیا کرتا ہے جب فاؤسٹ کو یہ اندازہ ہوتا ہے کہ فلیمن اور باؤسس کا چھوٹی سی جنتِ ارضی اس کے اپنی جاگیر کے مکمل ہونے میں مانع ہے۔ فاوسٹ کے ان کے نقصان کے تلافی کرنا چاہتا تھا اور ان بوڑھے لوگوں کو کسی دوسری جگہ آباد کرنا چاہتا تھا لیکن وہ اس کی اجازت نہیں دیتے۔ پس مفسٹو اور اس کے حواری شعلہ و شمشیر کے بل پر یہ بے دخلی مکمل کرتے ہیں۔ یہ امداد، جو مفسٹو فاؤسٹ کو مہیا کرتا ہے، یعنی وہ امداد جو تنہا فاؤسٹ کے عظیم منصوبے کو حقیقت کا روپ دیتی ہے، ایک ایسی امداد ہے جو ہر جگہ ان خصوصیات کو آشکار کرتی ہے جو سرمائے کے نام نہاد 'ابتدائی ارتکاز' کی وصف بندی کرتی ہیں اور جنہیں اٹھارھویں صدی کے اہم انگریزی مصنفین نے اپنے ادب اور اخباروں میں بڑی عمدگی سے بیان کیا ہے۔ لیکن صرف مفسٹو میں یہ خصوصیات ایک علامتی شاعرانہ ہستی میں مجتمع ہوئی ہیں۔

اس حقیقت کا کہ سرمایہ داری کے سفلی اور بے مہر پہلو مفسٹو کی شکل میں اظہار پذیر ہوئے ہیں کا ہرگز یہ مطلب نہیں ہے کہ وہ سرمایہ داری یا اس کے 'تاریک رخ' کا نمائندہ بن جائے گا۔ اس کے باوجود ہمیں مفسٹو کے کردار کی جزواً سرمایہ دارانہ بنیاد پر اصرار کرنا چاہیے کیونکہ فاؤسٹ پر تنقید میں، ماسواء مارکس کی محولہ بالا رائے کے، اس کردار کے اس انتہائی اہم پہلو کا افہام یقیناً ناپید ہے۔ (اس حقیقت کا کہ ولہلم واں شوٹز جیسے بعض رومانوی انقلاب پسند نقادوں نے اس مسئلے کی طرف اشارہ کیا ہے چنداں اہم نہیں جبکہ ان کے ہاں ہر چیز مسخ شدہ ہے۔) تاہم فاؤسٹ اور مفسٹو کے درمیان گوئٹے کا پیش کردہ یہ روحانی اور اخلاقی تصادم لازمی طور پر ہماری نقش کشیدہ بنیاد سے کہیں زیادہ دور رسا ہے۔ اگرچہ اس کے بہت سے اظہارات کو زیادہ یا کم پیچیدہ واسطوں کے ذریعے اس (بنیاد) میں کھوجا جا سکتا ہے۔ یہ کشمکش انسانی زندگی کے تمام مسائل تک پھیلتی جاتی ہے۔ یہ مفسٹو فیلین عناصر اور میلانات کے فاؤسٹ کی روح پر اثر میں ایک ڈرامائی طور پر توانا اتار چڑھاؤ کو دکھاتی ہے۔ اور صرف جدوجہد کی کلی پیش رفت ہی خدا اور شیطان کے درمیان

شرط کا جواب دے پاتی ہے، فاؤسٹ کے مقدر کا انجام دکھاتی ہے اور نسلِ انسانی کے آئندہ امکانات سے متعلق گوئٹیائی نقطۂ نظر کا اظہار کرتی ہے۔

سونا اور جنسیت: گوئٹے کے شیطان کی ذہانت بس انہیں تک محدود رہتی ہے۔ اس کا مقصد، جس کا مفسٹو کا جادو اور بے مہری آلۂ کار بنتی ہے، انسان کی درندہ گری اور ایک 'روحانی حیوانی سلطنت' کی تخلیق ہے'۔ (ہیگل)

اس مقام پر گوئٹے کا اصل داستان سے گریز خاص طور پر واضح ہے۔ قرونِ وسطیٰ کی مذہبیت کے مطابق (اور اس معاملے میں لوتھری کٹر پن بڑی حد تک قرونِ وسطیٰ سے ہی منتقل ہوتا ہے) حسیات، یعنی انسان کا فطرتی وجود، گناہ ہے۔ اس طرح بذاتِ خود فطرت بھی شیطان کی جاگیر ہے۔ شیطان 'دنیا کی تمام سلطنتوں اور ان کی شان وشوکت' کے برعظیم کا مالک ہے۔ اور صرف عیسائی عقبیٰ کے راہبانہ نصائح کی اطاعت سے ہی انسان شیطان کو زیر کر سکتا ہے۔ دوسری طرف، روشن خیالی اور گوئٹے، جو اسی کا بیٹا تھا،

۱۔ ولہلم واں سوٹز ۱۸۴۷۔۱۷۷۶، گوئٹے کا فاؤسٹ اور پروٹسٹن ازم (۱۸۴۴) کا، مصنف

کا فطرت کے ساتھ سراسر متضاد تعلق تھا اور ایسا تعلق خارجی فطرت کے ساتھ بھی تھا، جو انسانی علم اور سرگرمی کا میدان بناتی ہے، اور انسان کی اپنی فطرتی طور پر ماہیت کے ساتھ بھی تھا۔ گوئٹے کے مطابق یہ دونوں تمام تر انسانی ارتقاء اور عظمت کی مربوط بنیاد تشکیل دیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ گوئٹے نہ صرف قرونِ وسطیٰ کے نظریۂ حیات کی ظاہری باقیات کے خلاف ہے بلکہ، اپنے دوسرے پہلوؤں سے ترقی پسند ہم عصروں کے ہاں بھی، ہر اس چیز کی تردید کرتا ہے جو اس کی موہوم سی یاد لاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بہت سے مبصرین کے طریقے کے برخلاف فاؤسٹ میں گوئٹے اور کانٹ کے درمیان کسی لازمی تعلق کی کھوج سراسر غلط ہے۔ ایک طرف تو آغاز شباب سے ہی گوئٹے کانٹ کے فطرت کے ناقابل ادراک ہونے، یعنی شے فی الذات کے ناقابل ادراک ہونے کے اصولِ موضوعہ کی رد کر دیتا ہے۔ (مثلاً مرک کے نام ایک خط میں وہ کہتا ہے: 'ملاحظہ کیجیے کہ اس طرح فطرت نا ادراک شدہ ہے اور پھر بھی ناقابلِ ادراک نہیں ہے')۔ لیکن شاید اس سے بھی شدومد کے ساتھ وہ کانٹ کے انسان کی تجرباتی اور جسمانی فطرت میں 'بنیادی بدی' کی تردید کرتا ہے۔

یہ تضاد زمیں کی روح کے منظر (جس کا ہم پہلے ہی تجزیہ کر چکے ہیں) کی تردید کرتا دکھائی دیتا ہے۔ اس لیے ہمیں ایک بار پھر اس پر زور دینا ہوگا کہ زمین کی روح اپنے بارے میں وہی کچھ کہتی ہے جس سے گوئٹے کے فلسفۂ حیات کا لازمی نظریہ یعنی فطرت ان رک انتقال اور حیائے ذات کا نظریہ شکل پاتا ہے۔

اور کس بات میں زمین کی روح فاؤسٹ کے ساتھ تعلق کو رد کرتی ہے؟ کون سے علم کا حصول وہ ممکن سمجھتی ہے؟ یہ انسان اور فطرت کی غیر مرتبط روحانی ہم آہنگی ہے جسے نوجوان گوئٹے یہاں علم کے ہیروئی اور المیاتی طور پر بے سود تعاقب کے بطور پیش کرتا ہے اور جس پر وہ ساتھ ہی قابو بھی پالیتا ہے۔

اس گرفت سے بھی ہم پہلے سے شناسا ہیں۔اس کا پہلا مرحلہ 'فاؤسٹ اور غار' کا منظر ہے جس میں فاؤسٹ غیر مرتبط علم کی بچگانہ شکل کو تسخیر کر لیتا ہے اور ایک ایسا راستہ اختیار کرتا ہے جو فطرت کے حقیقی علم کی طرف راہنمائی کرتا ہے۔لیکن فاؤسٹ (اور کے ساتھ گوئٹے) ابھی بھی خود کو، گوئٹے کے اپنے الفاظ کے مطابق، 'فلسفیانہ فطرتی حالت' میں پاتا ہے۔یہ علم بھی فاؤسٹ کی زندگی کے لیے راہنما اصول کا فریضہ انجام دینے کے قابل نہیں ہے۔اس کے برخلاف، وہ اسے ایک دوسرے المیے سے دوچار کر دیتا ہے۔(مزید براں، ہم یہ جائزہ لیں گے کہ یہ کوئی اتفاق نہیں ہے کہ یہی منظر گریکن کے المیے میں کردار کی تقدیر میں یکسر تبدیلی کا سبب ہے۔)

اگلے مرحلے (جو کہ دوسرے حصے کا ابتدائی منظر ہے) سے بھی ہم اپنے تجزیے کے دوران شناسائی حاصل کر چکے ہیں۔اس منظر میں گوئٹے یہ دکھاتا ہے کہ انسان اور اخلاقیات سے پرے فطرت کی شفا بخش قوت کارفرما ہے۔تاہم یہاں وہ زمین کی روح کے المناک الجھاؤ کو زیادہ واضح اور زیادہ مقرونی جواب دیتا ہے۔فاؤسٹ جو ابھی ابھی صحت یاب ہوا ہے، طلوعِ آفتاب کا نظارہ کرتا ہے۔اس کی کرنوں سے خیرہ چشم ہو جانے پر (جیسا کہ وہ پہلے زمین کی روح کے ظاہر ہونے پر بھی ہوا تھا) وہ منہ موڑنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔لیکن اس کا نتیجہ اب ایک المناک تضاد نہیں رہا۔فاؤسٹ اب یہ نہیں سمجھتا کہ اسے فطرت کے افہام اور حظ آفرینی سے محروم کر دیا گیا ہے۔وہ کہتا ہے 'سورج میری پشت پر ہے' اور اس طرح وہ فطرت کے بارے میں ایک مسرور کن اور افہامی رویہ اختیار کر لیتا ہے اور کہتا ہے: 'ہماری زندگی رنگوں کی پھلجھڑی ہے۔' یہ فطرت کے فلسفے کے بازجنم اور نئی جمالیات کے ظہور (جو فطرت کے علم کے ارتقاء کا وہ دور ہے جسے مارکس شلنگ کے شباب کے 'راست تصورات' کا دور کہتا ہے) کے ساتھ اس کے قریبی تعلق کا شاعرانہ اظہار ہے۔اور یہ سارا منظر ہیلن کے المیے کی اسی طرح ایک فلسفیانہ پیش نظم بنتا ہے جس طرح 'فاؤسٹ اور غار' گریکن کے المیے میں کردار کی تقدیر کی یکسر تبدیلی کا سبب بنتا ہے۔

محولہ بالا دونوں مناظر، چاہے یہ مجموعی ساخت بندی کے لیے کتنے ہی اہم کیوں نہ ہوں، اپنے آپ میں اور اپنے آپ سے ڈرامائی نہیں ہیں۔یہ مختصر توقفات، مقاماتِ تغیر اور مقاماتِ استغراق ہیں۔دونوں خود کلامی پر مبنی ہیں اور مفسٹو دونوں میں غائب ہے۔(اگرچہ 'فاؤسٹ اور غار' میں وہ آخر میں ظاہر

ہوتا ہے لیکن مؤخرالذکر منظر میں وہ بالکل ظاہر نہیں ہوتا۔) صرف فاؤسٹ کے آغاز میں ہی فطرت کو سمجھنے کی کوشش المیے کا مرکز بنتی ہے۔ صرف اختتام میں ہی فطرت کا افہام سماجی عمل کے ساتھ ہم آہنگ ہوتا ہے اور فاؤسٹ اور مفسٹو کے درمیان حتمی اور فیصلہ کن گفت وشنید کی بنیاد مہیا کرتا ہے۔

گوئٹے کے فطرت کے بارے میں نقطۂ نظر کا افہام نہ صرف فاؤسٹ کی نظریاتی ساخت کے لیے انتہائی اہم ہے بلکہ یہ فاؤسٹ اور مفسٹو کے تعلق کے افہام کے لیے بھی ناگریز ہے۔ کیونکہ فاؤسٹ کے مبصرین کا ایک پورا مکتبہ فکر، جس کی بنیاد کونوفشر نے رکھی، ایسا ہے جو مفسٹو کو زمین کی روح کا ایلچی سمجھتا ہے۔ اس مفروضے (جو آسمان میں پیش نظم کو بے معنی بنا دیتا ہے اور زیادہ تر یہ دکھاتا ہے کے گوئٹے نے اتنی لاپروائی سے کام کیا کہ اس نے نظر ثانی شدہ فن پارے میں اس تصور کی باقیات کو ویسے ہی بے بدل چھوڑ دیا جس سے وہ آگے بڑھ چکا تھا) کی عملی بے وقعتی سے قطع نظر یہ تمام تر گوئٹیائی تصور فطرت کو عیسائی اور قرونِ وسطیٰ کے (تصور فطرت) میں تبدیل کر دیتا ہے۔ کیونکہ، اس معاملے میں، زمین کی روح ایک فطرتی قوت نہیں ہے بلکہ ایک سفلی قوت ہے۔ یہ فاؤسٹ کی روایتی داستان میں کٹر لوتھری میلانات کی باز آفرینی ہے اور اس کا گوئٹے سے کوسروکار نہیں۔

گوئٹیائی تصورِ فطرت کا مرکزی خیال فطرت کی انسان اور اس کے (اخلاقی اور دیگر) نقطہ ہائے نظر، سے آزادی ہے۔ بلاشبہ اس طرح سے ادارک کردہ فطرت دوسرے حصے میں خود کو ایک شفا بخش قوت کے روپ میں ظاہر کرتی ہے تو اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ گوئٹے فطرت کا ایک فردوسی تصور رکھتا تھا۔ اس کی بجائے پورے المیے کا انجام انسان کی فطرت کی قوتوں کے خلاف شدید اور دائم بدلتی جدوجہد ہے۔ اور اگر آخر میں مفسٹو ایک پیش منظر کے طور پر فطرتی قوتوں کے ذریعے فاؤسٹ کے تمام تر کارِ حیات کی بربادی کی تصدیق کرتا ہے تو وہ اس طرح (طنز آمیز غلو مگر انصاف کے ساتھ) فطرت کی ایک پہلو اور گوئٹے کی اس سے متعلق رائے کا اظہار کرتا ہے۔ گوئٹے خود بیان کرتا ہے کہ اس کے گیت ایک فنکارانہ عنصر تھے جنہوں نے اسے فاؤسٹ پر کام کی بحالی پر اکسایا تھا۔ یہ محسوس کرنے کے لیے **ارلکنگ** جیسے گیتوں کو ذہن میں لانا ہی کافی ہے کہ گوئٹے نے کس حد تک شاعرانہ طور پر مناسب انداز میں فطرت کے غیر فردوسی ہولناک طور پر خوبصورت اور پرکشش مگر پھر بھی ہولناک اور تخریبی پہلو کا ادراک واظہار کیا ہے۔

بلاشبہ گوئٹے کے یہ گیت نہ صرف فطرت کی اس کی ذات میں تصویر کشی کرتے ہیں بلکہ یہ فطرت اور انسان کے درمیان داخلی اور خارجی ردِعمل کو بھی بیان کرتے ہیں۔ اس طرح گوئٹے کے لیے فطرت کی مسخر

کرنے کی جدوجہد کبھی اپنی اہمیت نہیں کھوتی۔(اس کے) نتائج ہمیشہ المناک اور المی وطربی تصادمات ہوتے ہیں جو ان قوتوں کو آزاد کرنے سے جنم لیتے ہیں جو از خود تخریبی ہوتی ہیں اور انسان ان کے اس گہرے بھیدوں یعنی ان کے اصولوں سے (جادوگر کی شاگرد کی طرح) ناآگاہ ہوتا ہے۔

یہاں بھی گوئٹے کی سوچ کا بنیادی خط ہیگل کے خط کے متوازی چلتا ہے۔انسانی عمل کا نتیجہ معروضی طور پر اس سے مختلف ہوتا ہے جس کی انسان اپنی حالتِ جذبات میں توقع کرتا ہے۔انسانی معاشرے کا تحرک اور ارتقاء افراد کے جذبوں سے تحریک پاتا ہے لیکن اس کے نتائج افراد سے ارفع ہوجاتے ہیں اور عمل کرنے والے انسانوں کو ان کے اپنے اعمال کے نتائج کا ماتحت بنادیتے ہیں۔یہ تصور فاؤسٹ کی پوری ساخت پر چھایا ہوا ہے۔اور ان وجوہات میں سے ایک ہے کہ گوئٹے کیوں تعقلیت اور شاعرانہ طور پر کسی نری انفرادی اخلاقیات سے مرتفع ہونے پر مجبور ہوا۔مسفٹو کہتا ہے:

حتمی بات یہ ہے کہ ہم ابھی
اپنے تراشیدہ اصنام پر منحصر ہیں

گوئٹے کے مطابق انسان اپنے تعلقات کے جال میں رہتا ہے۔اس کے ساتھ ساتھ وہ بذاتِ خود فطرت کا ایک حصہ ہے۔یہ (فطرت) ایک جہانِ صغیر ہے جس میں ویسی ہی فطرتی قوتیں کارفرما ہیں جیسی کہ جہانِ عظیم میں ہیں۔گوئٹے انسانی جذبوں کی کو ایک قسم کی فطرتی قوت سمجھتا ہے جو (براہِ راست دیکھنے پر) نامعلوم مخارج سے ابھرتی نظر آتی ہیں، (ظاہراً اتفاقیہ) موقعے سے بھڑکتی ہے اور اگر اسے ایک بار چھوٹ دے دی جائے تو یہ غیر متوقع منزل کی طرف چل نکلتی ہے۔

لیکن گوئٹے کے مطابق جذبہ صرف فطرت سے ہے اور اس سے محض ہم آہنگ نہیں ہوتا۔کیونکہ جذبات ثقافتی زندگی کا احاطہ کرتے ہیں اور اس کے اعلیٰ ترین مقاصد سے متعلقہ ہوتے ہیں۔جذبے بغیر ثقافت میں ارتقاء کے ساتھ ساتھ اس کو لاحق خطرے، اس کی تباہ کاری، اس کا بدنظمی اور بربریت میں انتقال بھی ممکن نہیں ہے۔جذبے کا اسرار، اس کا تزکیہ اور اس کا نوعِ انسانی کے حقیقتاً عظیم ترین مقاصد کی طرف میلان یہی ہے گوئٹے کی اخلاقیات! گوئٹے کانٹی گنواروں کے قیاس کے برخلاف کبھی بھی نااخلاقی نہیں ہوتا اور اس امکان اس سے بھی کم ہے کہ وہ انقلابی گنواروں کے دعوے کے مطابق ناسماجی ہوجائے۔اس کی اخلاقیات ایک ایسی راہ کی متلاشی ہے جو جذبے کو اپنا اظہار کرنے اور نوع کے مفاد میں پنپنے کی اجازت دے۔جذبات پر قابو پر پانے سے وہ کانٹ کی طرح ان کی شدید راہبانہ ممانعت نہیں لیتا ہے۔اس کے ذہن میں (نشاۃ ثانیہ کی عظیم شخصیات اور فیوریئر کی طرح) انسانیت اور

انسانی تعلقات کی ایسی حالت ہے جس میں انسانوں کا میل ملاپ اور انسانی عمل میں جذبات کی آزمائش ان کے حقیقی افہام یعنی ان کی تمام استعدادوں کی مکمل بالیدگی کا باعث بنے گی اور اس طریقے سے انسانوں سے ہم آہنگ ہونے کے لیے حرکی قوت بن جائے گا۔

گوئٹے اس سے پوری طرح آگاہ ہے کہ اس کے دور میں اس طرح کی آرزومندیوں کو لازمی طور پر تنازعے کا خدشہ ہے اور حتیٰ کہ یہ المیاتی خاصیت کی حامل ہیں۔لیکن یہ آگہی اسے ان آرزوؤں کو جھٹلانے پر آمادہ نہیں کرتی۔وہ انسانی تعلقات اور سماجی حالات کی ایسی تصویر بناتا ہے جن میں اس کو یہ میلانات حقیقت میں ڈھلتے دکھائی دیتے ہیں۔(دونوں ولہلم میستر اس مسئلے کے مختلف طریقوں سے جواب دیتے ہیں) دوسری طرف وہ ایسی انفرادی تقدیروں کی مرقع کشی کرتا ہے جو ایک (متعلقاتی) اصول اور ارتقاء کے ان امکانات کے ایک (متعلقاتی) پختہ پن کو حقیقت بناتا ہے۔فاؤسٹ ان دونوں میلانات کی ایک شاعرانہ جڑت ہے۔

صرف اس نقطۂ نظر سے فاؤسٹ اور مفسٹو کے درمیان تصادم قابلِ فہم بنتا ہے۔'آسمان میں آغازِ نظم' نیکی اور بدی (خدا اور شیطان) کے مسئلے کو پوری انسانیت کے لیے معروضی طور پر وضع کرتا ہے۔فاؤسٹ کا مقدر یہاں صرف ایک توضیح کے طور پر سامنے آتا ہے۔فاؤسٹ پر تنقید میں شرط سے متعلق نسبتاً کم اختلاف رائے ملتا ہے جبکہ اس کے موضوعی اور اخلاقی حاصل پر خاصی لے دے کی گئی ہے۔بار بار مبصرین یہ سوال اٹھاتے ہیں کہ آیا یہ مفسٹو ہی نہیں تھا جو فاؤسٹ سے شرط جیتتا یا یہ کہ فاؤسٹ آخری کے الفاظ ('کوئی دم ٹھہرو، تم بہت بھلے لگتے ہو') شرط کے تقاضوں کو پورا نہیں کرتے۔

حقیقت میں شرط کے حوالے سے بھی فاؤسٹ اور مفسٹو کے درمیان معرکہ آرائی ایسی لڑائی ہے جو میدانِ کارزار میں ہوتی ہے۔یہ ہتھیاروں کا ٹکراؤ ہے۔اگرچہ وہ دونوں معاہدے کو قبول کر لیتے ہیں لیکن ان میں سے ہر ایک عہد نامے کے متن کا بالکل مختلف مفہوم نکالتا ہے۔مفسٹو فاؤسٹ کو زندگی کے انبساط اور زندگی کی بھرپور حظ کشی کی پیش کش کرتا ہے جو نہ صرف فاؤسٹ کی سابقہ خشک عالمانہ زندگی سے مثبت لحاظ سے مختلف ہے بلکہ (تجریدی لحاظ سے دیکھا جائے، اگرچہ صرف تجریدی لحاظ سے تو) یہ فاؤسٹ کی خواہش سے ہم آہنگ ہے۔جبکہ مقرونی لحاظ سے فاؤسٹ کے دماغ میں کوئی دوسرا ہی خیال ہوتا ہے۔یہ زندگی کی شادمانی نہیں ہے (یہ تو ایک ذریعہ اور وسیلہ ہے) بلکہ اس کی تمام انفرادی امکانات کی تکمیل اور ارتقاء ہے تاکہ دنیا میں آزمائش میں ڈالے جانے پر وہ حقیقت کا فہم و ادراک اور اس کی تسخیر کر سکے۔مجرد علم اور اس کے ساتھ ساتھ غیر مرتبط طور پر القائی علم دونوں سے دیدہ وا ہو کر فاؤسٹ مایوسی سے دوچار

ہو جاتا ہے اور شدت سے ترکِ دنیا کا مخالف بن جاتا ہے۔ لیکن اگرچہ وہ اپنے انتہائی قلبی رجحانات سے پوری طرح آگاہ نہیں ہے، پھر بھی وہ تعیش پسندی اور حسیاتی لذت کو زندگی کا انبساط بنانے (یعنی مفسٹو کے تصورِ حیات) سے نفرت کرتا ہے۔

گوئٹے کے زندگی اور اس سے حظ آفرینی کو سمجھنے کے طریقے کی کثرت سے غلط تاویل کی گئی ہے۔ اگرچہ اس نے بارہا انتہائی غیر مبہم انداز میں اس موضوع پر اظہارِ خیال کیا ہے۔ میں صرف ایک مثال پیش کروں گا۔ قیامِ ویمار کے دوران وہ لوئیٹر کے نام ایک خط میں لکھتا ہے: '...اس طرح دوسروں کی طرح میں بھی دنیا کے بوقلمو ہیجان کے نمونے سے بڑے خلوص سے لطف اندوز ہوا ہوں۔ غیر اطمینانی، محنت، ابتری، مہم جوئی، کوفت، نفرت، کند ذہنی، حماقت۔ لطف، متوقع اور غیر متوقع، سطحی اور عمیق، بالکل ایسے جیسے پانسا گرتا ہے۔۔

زندگی اور زندگی سے حظ آفرینی کے اس گوئٹیائی تصور کی گونج فاؤسٹ کے ان الفاظ میں سنائی دیتی ہے جو مفسٹو کے ساتھ معاہدے کا تعارف کراتے ہیں:

اگر مجھے کبھی کسلمندی کی گود میں سکون کا متلاشی بننا ہے
تو پھر میرا خاتمہ جلد ہو جائے
اگر تم مجھے خوشامد سے ٹھگ سکتے ہو
تا کہ میں اطمینانِ ذات پالوں
اگر حظ فرینی سے تم میرے ساتھ مکر کر سکتے ہو
تو وہ دن میری زندگی کا آخری دن ہو!
میں یہ شرط پیش کرتا ہوں

'کوئی دم ٹھہرو' کے الفاظ کو اس خواہش کی تکمیل کے بطور سمجھا جاتا ہے۔ تاہم گوئٹے کے تصورِ حقیقت کے مطابق یہ اس قابل نہیں کہ اس کی تکمیل ہو سکے۔ اور نظم میں بھی اس کی تکمیل نہیں ہوتی۔ فاؤسٹ کے آخری الفاظ ایک خیال ہیں، مستقبل کا ایک نظارہ ہیں۔ اس نظارے کے حوالے سے (اور صرف اسی کے حوالے سے، نہ کہ اس لمحے کے تجربے کے حوالے سے) وہ کہتا ہے:

گزرتے لمحے سے میں یہ کہنے کی جرأت کرتا
'کوئی دم ٹھہرو، تم بہت بھلے ہو!'۔۔
ایسی عظیم انبساط کی آرزومندی میں

میں اب ارفع ترین لمحے سے حظ اٹھاتا ہوں

ان سے ماقبل اشعار کی طرح گوئٹے یہاں بھی اپنی زبان کے استعمال سے ہی اس تکمیل کے غیر عصری اور آرزوئی خاصے پر اصرار کرتا ہے۔(وہ کہتا ہے 'پسند کرتا'، 'جسارت کرتا'، 'آزرومندی میں') اور مفسٹو کے الفاظ میں اس کی مزید توضیح و تاکید ہو جاتی ہے۔اس کے لیے فاؤسٹ کا جوش و جذبہ سراسر نا قابلِ فہم ہے۔اسے یہاں کوئی تکمیل اور زندگی کا انبساط نظر نہیں آتا۔وہ بڈھے گوئٹے کے جوش و جذبے کو اس کے بڑھاپے کی وجہ سے ایک ہزیانی حالت سے تعبیر کرتا ہے۔

یہ آخری، بے چارہ، خالی لمحہ
جس سے یہ بیچارہ بڈھا چمٹے رہنے کا آرزومند ہے
میرے خلاف وہ اس قوت سے ڈٹ گیا ہے
لیکن وقت خدا ہے، بڈھاریت پر بیٹھا ہے
گھڑیال تھم گیا ہے۔

یہاں دونوں کے درمیان تصادم کا انکشاف بڑا واضح ہو جاتا ہے۔فاؤسٹ مفسٹو کے منصوبے کے برخلاف کبھی مٹی نہیں چاٹتا۔وہ جس تکمیل کو اپنے سامنے پاتا ہے وہ ایک نظارہ ہے۔وہ حقیقی تو نہیں مگر اس کی مفسٹو کے تصور انبساط کے ساتھ کوئی مشابہت نہیں ہے اور نہ ہی کبھی ہو سکتی ہے۔جب کبھی زندگی سے حظ کشی کا سوال اٹھتا فاؤسٹ اور مفسٹو دونوں ہمیشہ غیر موافق آراء کا اظہار کرتے ہیں۔

اس کے باوجود ان کا تصادم کوئی جھوٹ موٹ کی کشمکش نہیں ہے۔کیونکہ فاؤسٹ کے انتہائی ارفع حرکی مرحلوں میں بھی مسٹوفلیائی عناصر موجود ہیں۔مفسٹو کی بے مہری اکثر فاؤسٹ کی روحانی کشمکشوں کی صورت میں سامنے آتی ہے۔اور یہ کبھی بھی واضح نہیں ہوتا کہ آیا ہر معاملے میں مفسٹو صحیح ہے یا غلط یا یہ کہ وہ معرکے میں شکست خوردہ بھی ہوا ہے یا نہیں۔

مختلف صورتِ احوال میں فطری طور پر مماثلت اور عدم مماثلت موجود ہے، یعنی ایک ہی چیز کو بیان کرنے میں انہیں نمایاں کرنے کی صورتیں بھی مختلف ہیں۔اس طرح وہ مختلف تشکیلات کا روپ دھار لیتی ہیں۔مفسٹو کی صورت میں فاؤسٹ کو جو دھمکی ملتی ہے اس کا لہجہ زیر نہیں۔یہ ارفع و ادنیٰ لہجوں جیسا بھی نہیں جو ہمیں ڈرامائی ایکشن کے ذاتی اور عوامی کُرّوں میں میسر ہوتا ہے۔'چڑیلوں کے باورچی خانے'، 'اوور باش کے مے کدے' میں جیسے کہ 'چڑیلوں کی شبِ جشن' (جو اپنے مثالی مافیہا میں صرف اول الذکر دونوں مناظر کی خیالی تشدید کی پیش کا ہے) میں ہے کہ مفسٹو خضرِ راہ ہے جبکہ فاؤسٹ ایک تماشائی

ہے جو کبھی تو شائق ہوتا ہے اور کبھی بیزار ہو جاتا ہے۔ اسی طرح (ہیلن کے ظہور کے سوا) فاؤسٹ درباری مناظر میں حقیقتاً حصہ لینے سے زیادہ ان سے گریز کرتا ہے۔ یہاں بھی مفسٹو ہی مرکزی سرگرم کردار ہے۔ نری حسیاتی لذت کے تمام گھٹیا جذبات (کباب وشراب اور رنڈی بازی وغیرہ) جوان مناظر میں بھڑک اٹھتے ہیں اور (اپنی تاریخی شکل میں جادوگری اور عطائیت کی صورت میں) دنیاوی ترقی کی گھٹیا خواہشات کبھی بھی فاؤسٹ کی لازمی فطرت پر فیصلہ کن اثر نہیں ڈال پاتیں۔ دوسری طرف جیسا کہ ہم نے دیکھا ہے، کہ عتیق کے بازجنم پر مفسٹو کا کردار پسِ پردہ آواز تک محدود ہو جاتا ہے۔ اس لیے زندگی اور حسیات سے حظ کشی کے گوئیٹیائی تصور کو سمجھنے کے لیے اس بات پر زور دینا ضروری ہے کہ گوئٹے فاؤسٹ کی ہیلن کے لیے محبت کو ایک ایسی حسیات کے معنوں میں بیان کرتا ہے جو دستورِ قدیم کے لحاظ سے معصوم اور بے تکلف ہے۔ یہ پسِ پردہ نہیں ہے جو، مثلاً ایف۔ تی وشر کے اخلاقی طیش کو ہوا دیتی ہے۔ اس طرح فاؤسٹ اور مفسٹو کے درمیان اختلاف رہبانیت اور حسیات کا اختلاف نہیں ہے بلکہ اس کی بجائے یہ زندگی سے حسیاتی حظ کشی کے ڈھانچے میں انسانی اور سفلی کی حقیقی اور مقرونی جدلیت کا تضاد ہے۔

اسی طرح (ان کھیل تماشوں سے قطع نظر جو ایک جمالیاتی اور اخلاقی لحاظ سے یعنی اپنی منفیت میں انتہائی اہمیت کے حامل ہیں) فاؤسٹ اور مفسٹو کے درمیان تصادم کے تین نقطۂ ہائے عروج ہیں۔ ا۔ معاہدہ جس پر ہم نے ابھی بحث کی ہے۔ ۲۔ گریکن کا المیہ اور ۳۔ فاؤسٹ کی عملی سرگرمی کا مرحلہ۔

جہانِ صغیر کے وہ تمام مسائل جو شخصیت کے ارتقاء میں شامل ہوتے ہیں گریکن کے المیے میں اپنا عروج پاتے ہیں۔ معاشرہ اور تاریخ دونوں صرف ایک پس منظر، ایک سماجی منظر نامے کا کام دیتے ہیں۔ اس المیے کی اہمیت اتنی زیادہ ہے کہ ہمیں اس کا جداگانہ جائزہ لینا چاہیے۔ ایسا اس لحاظ سے بھی مفید ہے کہ پوری نظم کے انجام کو اس کی بنیاد پر سمجھ سکتے ہیں۔ یہاں ہم اس کے صرف اس پہلو پر تبصرے تک ہی اکتفا کریں گے جن کا تعلق مفسٹو سے ہے۔

ہم نے کہا تھا کہ فاؤسٹ اوور باش کے میکدے سے ایک بیزار تماشائی کی طرح گزر جاتا ہے۔ اور یہ کہ وہاں موجود بے نقاب برہنہ جنسیت کا اس کی آرزوئے حیات سے کوئی سروکار نہیں ہے۔ اس کے باوجود (اور یہ ایک انتہائی گہری ''مظہریاتی'' خصوصیت ہے کہ) آغاز سے ہی فاؤسٹ کی گریکن سے محبت کوئی ایسا ارفع اور قطعی انسانی تعلق نہیں تھا جیسا کہ وہ عمل کے دوران بن جاتا ہے۔ اس کی بجائے فاؤسٹ انفرادی محبت کے تمام لازمی مراحل کو سب سے معمولی حسیاتی لذت جس میں سنکی اور غیر انسانی عناصر شامل ہیں، کے حوالے سے پار کرتا ہے۔ اور پھر اصلی اور المیاتی، روحانی اور جسمانی والہانہ

محبت کی معراج کو جا چھوتا ہے۔(یہاں بھی فاؤسٹ کی والہانہ محبت کا ارتقاء اختصاری شکل میں نسلِ انسانی میں محبت کے آغاز کی نمائندگی کرتی ہے اور یہی بات گریکن کے المیے کو نوجوان گوئٹے کے ہاں محبت کی دوسری پیش کاریوں سے ممیّز کرتی ہے)۔اور چونکہ (ہم اس پر تفصیل سے بحث کریں گے) طبقاتی معاشرے میں محبت کے رشتے میں مفسٹو فلیائی عناصر کی موجودگی قریب قریب ناگزیر ہے(خاص کر تب، جیسا کہ اس معاملے میں ہے، جب محبت کرنے والوں کا سماجی مقام اور تعلیم مختلف ہو) فاؤسٹ اور مفسٹو کے درمیان کشمکش کی شدت محبت کے رشتے میں شدت اور رافعیت کے مطابق بڑھتی جاتی ہے۔یہی وجہ ہے کہ ہم نے پہلے 'فاؤسٹ اور غار' کے منظر کو فاؤسٹ اور گریکن کے لیے محبت کا انجام قرار دیا تھا۔ فاؤسٹ اس محبت سے بھاگ کر گوشہ نشین ہو جاتا ہے۔محنت کا جنون اور فطرت پر غور وخوض اسے وہ روحانی اور جذباتی محرک بخشتے ہیں جو اسے اندرونی طور پر اس قابل بناتے ہیں کہ وہ زمین کی روح سے متعلقہ المیے پر قابو پا سکے۔اس کے ساتھ ساتھ گریکن کے لیے اس کی خالص اور مقدس محبت بھی بھڑک اٹھتی ہے۔وہ گریکن سے دور رہنے اور اسے بچانے کے لیے اس سے دور بھاگتا ہے لیکن ساتھ ہی وہ اس کی آرزو میں سلگتا بھی ہے۔اور اب اگر مفسٹو ہر محرک کو خود فریبی قرار دیتے ہوئے بڑی نے مہری سے بے نقاب کرتا ہے تو وہ فاؤسٹ کے اندرونی تصادم کے دروں ترین مرکزِ ذات کی نہ سہی مگر پھر بھی اس کے ایک مرکزی مسئلے کو تو چھو ہی جاتا ہے۔

میفسٹو:

زمینی بیٹا ہمیشہ کے لئے جا چکا
اور پھر یہ بلند ادراک
(لچر اشارے کے ساتھ)
مجھے نہیں معلوم اس کی تکمیل کیسے کروں۔

فاؤسٹ:

لعنت ہو تم پر!
یہ تمہارے لئے مناسب نہیں۔
اتنی اچھی تربیت کے ساتھ تم 'لعنت' بھیج رہے ہو
اتنے پاکباز کانوں کے آگے ان الفاظ کا ذکر درست نہیں
جن کے بغیر پاکباز قلب گزارہ نہیں کر سکتے۔

یہ واضح ہے کہ یہاں مفسٹو نسبتاً زیادہ صحیح ہے۔ اسی طرح ترحم انگیز نثری منظر 'بے کیف دن' میں اس کے یہ الفاظ کہ 'وہ پہلی نہیں ہے' اور 'وہ کون تھا جس نے اس برباد کیا، میں یا تم؟' درحقیقت فاؤسٹ کے باطن میں اخلاقی کشمکش کے مرکز پر روشنی ڈالتے ہیں۔ فاؤسٹ پشیمانی کا مارا ہوا ہے۔ وہ مفسٹو کو جواباً کچھ نہیں کہہ پاتا کیونکہ اس کا کہا صحیح ہی تو ہے۔

گوئٹے کی محبت کے المیے کی اس پیش کاری کی گہرائی اور پنہائی اس حقیقت سے عیاں ہوتی ہے کہ زندگی کے تمام اخلاقی مسائل بلاواسطہ یا بالواسطہ طور پر اس میں ظاہر ہوتے ہیں۔ ہم صرف ایک مثال پیش کریں گے۔ گریکن کو بہکانے کے لیے مفسٹو کو فاؤسٹ سے مارتھا کے خاوند کی موت کی جھوٹی تصدیق کرانے کی ضرورت پڑتی ہے۔ پہلے تو فاؤسٹ ایسا جھوٹ بولنے سے انکار کر دیتا ہے جس پر مفسٹو ایک دلچسپ اور بصیرت افروز دلیل پیش کرتا ہے جو اس کے منصوبے کی تکمیل اور اس کی عملی ضرورت پر زور نہیں دیتی بلکہ اس کی بجائے ایک ایسا سوال بھی اٹھاتی ہے جو فاؤسٹ کے لیے کہیں زیادہ اہمیت کا حامل ہے۔

اے مقدس انسان! یہی تو ہے تیرا اصلی روپ
کیا واقعی یہ تیری زندگی کا پہلا موقع ہے
جب تو جھوٹی گواہی دے گا؟
خدا، دنیا، اور جو کچھ بھی اس میں محو گردش ہے
انسان، اور جو کچھ بھی اس کے دل اور دماغ کو مہمیز لگاتا ہے
کیا تم نے ان سب کی بڑی بے باکی
نڈر پنے اور قلبی جرأت مندی سے تشریح نہیں کی
اور، اگر تم اپنے گریبان میں جھانکو گے،
تو تمھیں یہ اقرار کرنا پڑے گا کہ
تم ان چیزوں کے بارے میں اتنا ہی جانتے تھے
جتنا کہ تم مسٹر شورڈٹلین کی موت کے بارے میں جانتے ہو۔

اس طرح وسیع تر معنوں میں محبت کے پورے المیے کا رخ مفسٹو کی طرف مڑ جاتا ہے۔ یقینی سچ یہ ہے کہ وہ محبت کے انتہائی اندرونی مرکز تک رسائی نہیں پا سکتا (اور اس کا وہ بھی اعتراف کرتا ہے کہ وہ گریکن پر کوئی براہِ راست اثر ڈالنے سے قاصر ہے) لیکن اس کے باوجود پورا المیہ ہر جگہ اس کے اثر اور

سفلی عناصر سے آلودہ ہے۔ پہلے حصے کے اختتام پر اس کے یہ ہیبت انگیز الفاظ، 'میرے ساتھ آؤ'، جو فاؤسٹ پر اس کے فتح کی ترجمانی کرتے ہیں اس پوری صورتِ حال کا ایک لازمی جمالیاتی اور اخلاقی حاصل ہیں۔

دوسرے حصے کے حتمی مناظر بالکل مختلف انداز میں شروع ہوتے ہیں۔ خارجی سطح پر ان میں خود کلامی قدرے زیادہ ہے۔ داخلی سطح پر شاید وہ زیادہ ڈرامائی اور المیاتی ہیں۔ ان کی تشکیل میں خود کلامی پر اس لیے زیادہ زور دیا گیا ہے کیونکہ مفسٹو اہم ترین داخلی کشمکش یعنی وہ اس المناک لڑائی میں حصہ نہیں لیتا جو فاؤسٹ اس کے خلاف لڑ رہا ہوتا ہے۔ جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں کہ فاؤسٹ عملی سرگرمی یعنی فطرت کی تسخیر میں جٹ جاتا ہے۔ وہ دنیا کی جمالیاتی حظ آفرینی پر بھی قابو پالیتا ہے اور بلاشبہ اسے ایسی چیز سمجھتا ہے جو مسحور کن تو ہے مگر فنائی نہیں۔ لیکن عملی سرگرمی (جو قرونِ وسطیٰ اور جادوئی بدنظمی سے چھٹکارا پانے کی واحد سبیل ہے) مفسٹو کی سفلی قوت سے، انفرادی محبت سے بھی زیادہ، خطرے میں ہے۔ اس سلسلے میں اس کے سرمایہ داری سے گہرے داخلی تعلق کے بارے میں سوچنا ہی کافی ہے اور کا ہم پہلے ہی جائزہ لے چکے ہیں۔

ان مناظر میں (جیسے فلیمن اور باؤسس کی تباہی وغیرہ کے مناظر) میں فاؤسٹ کا احساسِ گناہ گریکن کے المیے کی طرح انفرادی نوعیت کا نہیں ہے اور اسے ایسا سمجھنا ہمارے مبصرین کے سطحی پن پر دال ہے۔ یہ سچ ہے کہ فلیمن اور باؤسس کی موت کے بعد فاؤسٹ مفسٹو کو لعنت ملامت کرتا ہے لیکن اس کے بعد کی داخلی کشمکشوں کا اس انفرادی پچھتاوے سے کوئی سروکار نہیں ہے جو وہ گریکن کو بچانے کے دوران بھوگتا ہے۔ یہ کشمکشیں زیادہ گہرائی تک جاتی ہے اور پورے سیاق وسباق اور فاؤسٹ کے پورے طرزِ عمل اور اس کی پوری صورتِ حال (جس کا لازمی نتیجہ فلیمن اور باؤسس کی تباہی ہے) کی انسانی بنیادوں پر اثر انداز ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اب اس کی سوچ کا محور کوئی انفرادی معاملہ نہیں رہا۔

اس مرحلے میں فاؤسٹ کا سامنا [غم اور] 'فکر' کی تمثیل سے ہوتا ہے۔ اپنی قناعت پسندی میں وہ مفسٹو کی ایلچی ہے۔ اس کے ظہور کا مفہوم و مدعا انسان کی بہتری کے لیے تمام کاوشوں کی رائیگانی کا احساس دلانا ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ اس کی شکل میں اس طنز آمیز بے مہری کا رنگ شامل نہیں ہے جو مفسٹو کا خاصہ ہے بلکہ اس کی بجائے یہ ایک مانوس مایوسی اور قنوطیت کی شکل اختیار کر جاتی ہے۔ وہ انسانی آرزوؤں کی تکمیل کے امکان اور، اگر ہیگل کے الفاظ استعمال کریں تو اس کی 'بدنصیب لاحدودیت' کے بارے میں اس کی بصیرت اور ان کے حصول کی ناممکنیت کی تجسیم ہے۔

ایک بار میں جسے بس میں کرلوں
وہ اس دنیا کو بے وقعت سمجھنے لگتا ہے
اس پر غم کے گھنگور بادل سایہ کر لیتے ہیں
اس کے لیے سورج نہ نکلتا ہے نہ ڈوبتا ہے
وہ فراوانی میں فاقوں مرتا ہے
خوشی ہو یا غم
وہ اسے ٹالتا رہتا ہے
اس کی نظریں فردا پر ٹکی رہتی ہیں
اس لیے وہ کبھی مطمئن نہیں ہوتا

فاؤسٹ اس مانوس مایوسی کے بھیس میں مفسٹو کی اس بے مہر ذہانت کے بہکاوے کو بھی عزم سے مسترد کر دیتا ہے۔ تاہم ایسا کرتے ہوئے وہ اس احساس سے بچ نہیں پاتا کہ یہ بہکاوا بھی اس کی شدید ترین دلی آرزوؤں کی ہی سفلی نقل ہے:

چلی جاؤ! یہ افسردہ کن ورد
ذہین ترین آدمی کو بھی اپنا گرویدہ بنا سکتی ہے

کیونکہ وہ جانتا ہے کہ ابھی ابھی اس کے انتہائی عمیق نفسیاتی تیقن کو ان الفاظ میں اظہار ملا ہے:

آگے بڑھنے میں، وہ مسرت اور کرب سے دوچار ہوتا ہے
پھر بھی، ہر لحظہ، غیر مطمئن رہتا ہے!

اس طرح فکر اور احتمال کو فاؤسٹ پر کوئی نفسیاتی یا اخلاقی اختیار نہیں ہے۔ اس اختیار ہے تو صرف اس پر کہ وہ اسے جسمانی طور پر نابینا کر دے مگر، دوسرے بہت سے لوگوں کی طرح، وہ اس کی روحانی بینائی پر ڈاکہ زنی نہیں کر پاتی۔

تاہم یہ جدوجہد، جس میں فاؤسٹ فتح مند رہتا ہے، ایک اور جدوجہد سے جڑی ہوئی ہے جس میں فاؤسٹ صرف موضوعی سطح پر صرف میلانِ طبع اور آرزومندی کی حد تک ہی بالا دست ہے۔ فلیمن اور باؤسس کی قسط اور احتیاط کے ظہور کے درمیان اور اپنے دروازے کے باہر کچھ آسیبی آوازیں سننے کے بعد فاؤسٹ اپنی زندگی کا جائزہ لینا چاہتا ہے اور ایک نئے منصوبے پر عمل کرنا چاہتا ہے۔:

میں نے ابھی تک اپنا آزادی کا راستہ ہموار نہیں کیا
اگر میں اپنے راستے سے جادو کو بے دخل کر پاؤں
ہمیشہ کے لیے جادوئی منتروں اور ٹونوں کی بھول پاؤں
اور، اے فطرت! میں ایک بے بس انسان بن کر تیرا سامنا کر پاؤں
تو پھر ایک بے بس انسان ہونا کتنا قابلِ قدر ہوتا!
ایسا ہی تھا میں، اسے ساؤں میں تلاش کرنے سے پہلے
اور اپنے آپ کو اور دنیا کو سیہ دلی سے ملعوں کرنے سے پہلے۔
اب فضا ایسے ہیلوں سے آلودہ ہے
کہ کوئی نہیں جانتا کہ وہ کیسے ان سے اپنا دامن بچائے۔

یہ پہلا موقع ہے کہ فاؤسٹ مفسٹو کے ساتھ اپنے معاہدے کا برملا اظہار کرتا ہے۔ پہلا موقع ہے جب وہ مفسٹو کے جادو کو ترک کرنے کا ارادہ کرتا ہے۔

ان داخلی اخلاقی مسائل کے حوالے سے وہ صرف موضوعی سطح پر 'فکر اور احتمال' کے منظر میں کامیاب ہو پاتا ہے۔ وہ جادوئی منتروں کے ذریعے اسے دور ہٹانے کی خواہش کو دبا دیتا ہے۔ میں جانتا ہوں کہ 'بدروحوں سے بچ پانا محال ہے۔' اور جب وہ احتیاط کے بہکاوے کو رد کر دیتا ہے اور اپنی پوری قوت کے ساتھ اس عظیم کام میں جٹ جاتا ہے جسے وہ ابھی بھی مرنے سے پہلے پایۂ تکمیل تک پہنچانے کو خواہش رکھتا ہے تو وہ کسی ہچکچاہٹ کے بغیر مفسٹو اور اس کی بدروحوں کی مدد حاصل کرتا رہتا ہے۔

اب جب کہ وہ اپنی کاملیت کے حدوں کو چھونے والا ہے تو وہ کیسا جادو ہے جسے فاؤسٹ رد کرنے کی خواہش کرتا ہے اور ایسا صرف ایک محدود حد تک کر پاتا ہے؟ یہ جادو ہی تو ہے جسے نابغوں کی گھٹیا جدید جماعت فاؤسٹ کا 'فوق البشر' خاصہ سمجھتی ہے۔ ہرمن ترک کے مطابق، فاؤسٹ جادو کو ترک کرنے کے بعد صرف ایک گنوار بن کر رہ جاتا ہے۔ یہ شوپن ہار ہے نہ کہ گوئٹے۔ اول الذکر کے لیے نابغہ ایک 'انتہا درجے کی بلا کے مانند' ہے، جبکہ گوئٹے کی نظر میں یہ ایک کمال یافتہ عام انسان تھا۔ حقیقت میں، اور گوئٹے کے اپنے نقطۂ نظر کے مطابق بھی، فاؤسٹ کبھی بھی اتنا ارفع مقام نہیں پاتا جتنا کہ وہ ان منظر میں پاتا ہے جن میں وہ خود کو جادو سے آزاد کرانے کے لیے تگ و دو کرتا ہے۔

فاؤسٹ میں جادو کے معنوں کو کبھی بھی شاعرانہ صحت کے ساتھ بیان نہیں کیا گیا۔ جیسا کہ ہم پہلے بھی جائزہ لے چکے ہیں کہ فاؤسٹ اسے مفسٹو کے ساتھ معاہدے کا نتیجہ سمجھتا ہے۔ اس طرح وہ اسے ان

قوتوں کا مجموعہ اور اصول سمجھتا ہے جن کے ذریعے وہ اپنے تمام کمالات کو ان کی مخصوص شکل میں حقیقت کا روپ دیتا ہے۔اور اسی مقام پر (نظم کے کلائیمکس کے نقطۂ عروج پر، یعنی اس مقام پر جہاں تکنیکی اور معیشی سرگرمی فطرت کی قوتوں کی تسخیر کے لیے مفید ثابت ہو جاتی ہے) مفسٹو میں موجود سرمایہ دارنہ عنصر (جس کا پہلے ہی تذکرہ ہو چکا ہے) فیصلہ کن اہمیت اختیار کر جاتا ہے۔ہم پھر دہراتے ہیں کہ مفسٹو صرف یہی کچھ نہیں ہے۔وہ، ایک نابغے کے روپ میں، اٹوٹ انداز سے قرونِ وسطیٰ ایک افریت ہے۔اور شاعرانہ عمومیت کی نابغیت اس اقلیم کی جسامت اور وسعت میں مضمر جس پر وہ حکومت کرتا ہے۔وہ تمام سماجی قوتوں اور ان کے ساتھ ساتھ ان فطرتی قوتوں اور انسانی جذبات پر قدرت رکھتا ہے جو سماجی قوتوں میں تبدیل ہو گئے ہیں۔اور جن میں وہ 'روحانی حیوانی سلطنت' کے میلانات یا کم از کم امکانات پائے جاتے ہیں۔

اس طرح مفسٹو کو گریکن پر کوئی اختیار نہیں ہے۔وہ کہتا ہے 'مجھے اس پر کوئی اختیار نہیں ہے'۔وہ اسے تحفے تحائف دے کر، اس کے تجسس، اس کی خود فریفتگی، لباس و پوشاک کے لیے اس کی محبت کو بھڑکا کر، مارتھا کے توسط سے اور اس میں خوابیدہ تمام سفلی جذبات کو ہوا دے کر ہے خود کو اس کی موجودگی میں گوارا بنا سکتا ہے۔اس کی طاقت بدی کے ہر موجود امکان، اور بدی کی طرف ہر مخفی خوابیدہ میلان کو مؤثر حقیقت میں منتقل کرنے کے لیے اس کی ہمہ دم تیار امداد پر مبنی ہے۔اس کا جادو ان خارجی ذرائع پر اس کے مکمل عبور پر مبنی ہے جو اس مقصد کے لیے مفید ہیں۔یعنی وہ ذرائع جن کی بدولت وہ بڑی آسانی سے اس نفسیاتی مدافعتوں پر قابو پا لیتا ہے جو زیادہ پیوستہ نہیں ہیں۔

لیکن گوئٹے ہمیشہ اس پر زور دیتا ہے کہ مفسٹو کی جادوئی حرکات اپنے حقیقی اخلاقی جوہر کے مطابق عمل کرتے انسانوں سے قطعاً مختلف نہیں ہیں۔اس طرح بلی، گریبر اور ہولڈ فاؤسٹ جیسے تمثیلی لچے لفنگے، جن کی مدد سے مفسٹو مخالف شہنشاہ پر فتح یاب ہوتا ہے اور فلیمن اور باؤسس پر حملے اور ان کی تباہی کا سامان مہیا کرتا ہے، نفسیاتی طور پر ظالم لینڈز نیختے سے زیادہ کچھ نہیں ہیں۔اور مؤخر الذکر اور اس دور کے 'دیانتدار سپاہیوں' میں فرق حقیقت سے زیادہ لفظوں کا ہیر پھیر ہے (یہ دیانتداری جو اتنی معروف ہے کسی چیز میں ان کا حصہ گردانی جاتی ہے۔) صرف ان کی خارجی قوت، ان کے انفرادی دائرہ عمل کی توسیع انہیں جادوئی شکل و شباہت دیتی ہے۔اور مفسٹو کی چھ سانڈوں کی تشریح سے ہمیں اس جادو کی سماجی اہمیت سے متعلق مناسب تفہیم حاصل ہو جاتی ہے۔

اسی طرح جب فاؤسٹ جادو سے نجات پانے کی کوشش کرتا ہے تو وہ ایک ایسی عام زندگی کا تمنائی

ہوتا ہے جس میں وہ عملی طور پر اسے صرف اپنی قوتِ بازو اور اپنی سرگرمی سے حاصل کرنے کا اہل بن جائے، جسے وہ جائز سمجھتا ہے۔ تاہم گوئٹے جانتا ہے اور فاؤسٹ کو بھی شبہ ہے کہ یہ ناممکن ہے۔ مفسٹو کی مدد کے بغیر فاؤسٹ کو اپنے مطالعہ خانے کی مایوس کن بے بسی کی طرف لوٹنا پڑتا ہے۔ اس سوال کا (زیرِ غور) مسئلے سے کوئی سروکار نہیں کہ آیا یہ رجوع سرمایہ دارانہ فرم میں انجینئر کی ماتحت حیثیت پر منتج ہوتا ہے یا نہیں۔

اس لطیف انداز میں گوئٹے آغاز اور انجام دونوں مقامات پر اس پہلو پر زور دیتا ہے۔ فاؤسٹ کو اہم بڑی خودکلامی میں (جس میں اپنے تمام نظریاتی تضادات کو گنتا ہے) وہ دوسری باتوں کے ساتھ یہ بھی کہتا ہے:

اور میرے پاس نہ زمین ہے نہ زر
نہ ہی دنیاوی آن وشان ہے
کوئی کتا ایسے رہنا گوارا نہ کرے
اس لیے میں نے جادو کا دامن تھاما ہے۔

اور فکر و احتمال [جو اس ڈرامے میں مونث ہے] سے متعلقہ منظر میں (احتمال) اکیلی ظاہر نہیں ہوتی بلکہ وہ چار عمر رسیدہ عورتوں میں سے ایک ہے۔ تاہم باقی تین (حاجت، قرض، الم) فاؤسٹ کی دہلیز پار نہیں کر پاتیں۔ 'یہاں ایک دھمان رہتا ہے'۔ اس طرح صرف اس لیے کہ فاؤسٹ مفسٹو کی مدد سے دولت منداور صاحبِ حیثیت بن جاتا ہے اسے صرف فکر و احتمال یعنی نظریاتی قنوطیت کا سامنا کرنا پڑتا ہے نہ کہ حاجت اور قرض کا۔ اس کا اظہار ایک شذرے (جو بعد میں خارج ہو گیا تھا) میں بڑی وضاحت سے کیا گیا ہے۔ اس میں، جیسا کہ ہم پہلے ہی نشاندہی کر چکے ہیں، فاؤسٹ مفسٹو سے حتمی طور پر قطع تعلق کرنے کا ارادہ کرتا ہے۔ تاہم مفسٹو اس پر غم زدہ نہیں ہوتا۔

ہر دو یہ سمجھتے ہیں کہ ان میں کافی عقلِ مشاورت ہے
انہیں زیادہ روپے کی کمی کا احساس ہے،

گوئٹے طبقاتی معاشرے اور خاص پر سرمایہ داری کے تحت فرد کے مقام سے باخبر تھا۔ اس کی وضاحت اس کے شاہکاروں، مکتوبات اور بحث مباحثوں کے ان گنت اقتباسات کے ذریعے کی جا سکتی ہے۔ ہم یہاں صرف ایک مثال دیں گے۔ عمر رسیدہ گوئٹے سورٹ کے ساتھ 'انقلابی احمق' بنتھم کے بارے میں ایک تحقیقی گفتگو کرتا ہے۔ سورٹ اس کی حمایت کرتا ہے اور یہ رائے زنی کرتا ہے کہ اگر گوئٹے

انگلستان میں رہ رہا ہوتا تو وہ بداستعمالیوں کا پردہ فاش کرنے والا ہوتا۔تم مجھے کیا سمجھتے ہو۔گوئٹے نے جواب دیا۔وہ اب مکمل طور پر مفسٹو کا لب ولہجہ اختیار کر لیتا ہے۔کیا بداستعمالیوں کی کھوج لگاؤں گا؟اور پھر سودے بازی میں انہیں بے نقاب کروں گا اور سرعام ان کا تذکرہ کروں گا؟ کیا میں انگلستان میں ان بد استعمالیوں پر زندہ رہتا؟ پر اگر میں انگلستان میں جنم لیتا تو میں ایک رئیس نواب یا پھر کوئی اسقف ہوتا جس کی سالانہ آمدنی تیس ہزار پاؤنڈ ہوتی۔

اسی عملی سرگرمی کا فاؤسٹ تمنائی ہے اور جس میں اس کے قول اور فعل کے اتحاد کی نظریاتی خواہش تکمیل پاتی ہے اور جو مفسٹو کی مدد کے بغیر معروضی لحاظ سے ناممکن ہے۔بورژوا معاشرے میں بیداری قوتوں کا ارتقاء صرف سرمایہ داری کے تحت ہی ممکن ہے۔اس لیے فاؤسٹ کی جادو سے منہ موڑنے کی خواہش بے سود ہے۔یہی وجہ ہے کہ اس کا انسانیت کے تابناک مستقبل کا سپنا صرف ایک سپنا ہی ہے۔

لیکن اس سپنے کا مافیہ بڑی اہمیت کا حامل ہے۔گوئٹے کی طرح فاؤسٹ بھی انقلاب کا مخالف ہے۔تاہم اس مقام پر جہاں وہ (کم ازکم موضوعی سطح پر) مفسٹو کے جادو سے کنارہ کش ہو جاتا ہے وہ پہلی مرتبہ نوعِ انسانی کے اعلیٰ ترین مقاصد کے حصول کے لیے اس تگ دو (جسے اس نے اب تک صرف اپنے آپ میں اور صرف، بلاشبہ نوعِ انسانی کے لیے، اپنی شخصیت کے ارتقام میں محسوس کیا ہے) میں آزادی کی بنیاد پر اپنے ساتھی انسانوں کے ساتھ مل کر ان عمومی مقاصد کے لیے جدوجہد کرنے کی شعوری خواہش کا اظہار کیا ہے۔یہی وجہ ہے کہ اس کی آخری خودکلامی جو معاہدے کی تکمیل کے ساتھ اختتام پذیر ہوتی ہے، سفلی قوتوں کے موضوعی ارتداد کی اعلیٰ ترین اور انتہائی محکم شکل کی حیثیت سے غایت درجہ اہمیت رکھتی ہے۔

مجھے لاکھوں لوگوں کے رہنے کے لیے جگہ بنانے دو
جہاں وہ محفوظ تو نہ ہوں مگر پھر بھی آزاد اور سرگرم ہوں
ہوسکتا ہے کہ سیلاب کنارے تک چڑھ آئے
اور جب وہ پرطیش ہو کر چیر نکلنے کے لیے دانت مار رہا ہو
تو لوگ دڑاروں کو بند کرنے کے لیے دوڑتے ہیں
ہاں! میں اس سوچ میں مستغرق ہو گیا ہوں
آزادی اور زندگی صرف اسی کی زیبا ہیں
جو انہیں روزانہ نئے سرے سے جیتتا ہے۔

تو یہاں، خطرے سے گھرے ہوئے، گزار دیتے ہیں
بچپن، جوانی اور بڑھاپا اپنے بارآور برس
اور ایسی بھیڑ کو میں آزاد دھرتی پر
آزاد قوم کی حیثیت سے گھڑا دیکھنا چاہوں گا۔

ہم جانتے ہی کہ حقیقت اس خواب کے بالکل متضاد ہے۔ فاؤسٹ جب یوں بول رہا ہوتا ہے بدروحیں، مفسٹو کے حکم پر، اس کی قبر کھود رہی ہوتی ہیں۔ یہ تضاد، جو نہ تو کہیں ذرہ بھر ہلکا پڑتا ہے اور نہ (مرئی طور پر) مرتبط ہے، سرمایہ دارانہ ترقی کے ارتقاء میں اس روحانی گم شدگی سے مکمل طور پر ہم آہنگ ہے جو ہمیں گوئٹے کے ہاں قدم قدم پر دکھائی دیتا ہے۔ سرمایہ داری کی سماجی معیشی زندگی کو نظریاتی طور پر سمجھ نہ پانے پر بھی گوئٹے شاعرانہ وجدان کی مدد سے انسانیت کے ارتقاء میں اس کے غیر ہم آہنگ کردار کو بیان کرتا ہے۔ اپنی عدم موزونیت میں جس کی درستگی ممکن نہیں اور نہ یہ اس قابل ہے کہ اس کی درستی ہو، تباہی کا سفاک زیرو بم، جو فاؤسٹ کے مستقبل کے خواب کے ساتھ آتا ہے اور اس کی تشریح کرتا ہے، گوئٹے کے نقطۂ نظر کا مناسب اظہار پیش کرتا ہے۔

اسی لیے اس بات پر زور دینا بہت ضروری ہے کہ گوئٹے کے لیے سرمایہ داری سے پہلے کی کسی فردوسِ ارضی کا تاخت وتاراج ہونا اندوہ کا موجب نہیں بنتا۔ (یہی وجہ ہے کہ خود فاؤسٹ کے لیے فلیمن اور باؤسس کی تباہی کا احساسِ جرم پشیمانی کا باعث نہیں بنتا)۔ گوئٹے سرمایہ داری کے ارتقاء کے مسائل کو ویسے ہی دیکھتا ہے جیسے ہیگل اور ریکارڈو دیکھتے ہیں۔ وہ چیز جو متضادات کو جوڑتی ہے اور جو فنکارانہ لحاظ سے گہرا تضاد بناتی ہے وہ مفسٹو کے اصول کو پیداواری قوتوں کے سرمایہ دارانہ ارتقاء اور انسانی سرگرمی (جو معروضی اعتبار سے اہم ترین اور صحیح سمت میں گامزن تھی) سے جدا کرنے کی معروضی ناممکنیت ہے۔ نہ ہی گوئٹے ہیگل اور ریکارڈو سے زیادہ یہ بھانپ پایا کہ یہ عمل کسی دن اس زمین پر ان قوتوں کو جنم دے گا جو انسانیت کو حقیقت میں مفسٹو سے نجات دلائیں گی۔ لیکن چونکہ فاؤسٹ اپنے کارِ حیات کی تکمیل کو مفسٹو کے حوالے کرنے پر مجبور تھا، اس لیے اس کی ابلیسی برگشتگی حتیٰ کہ اس کی تباہی (یعنی فرد کے عمر بھر کے کام نہ کہ نوعِ انسانی کے کام) کو بھی شیطان کے حوالے کر دیتا ہے۔

گوئٹے کے نقطہ نظر (جو بورژوا شعور میں ممکنہ اعلیٰ ترین نقطۂ نظر ہے) کے حوالے یہ پیچیدہ تضادات معروضی اعتبار سے ناقابلِ حل ہیں۔ گوئٹے کی شاعرانہ عظمت اس حقیقت پر مبنی ہے کہ وہ کسی لحاظ سے بھی اس ناقابلِ حل خاصے کو گھٹائے بغیر پیش کرتا ہے۔ اس میں وہ اتنا ہی سچا ہے جتنے کہ ہیگل اور

ریکارڈ و ہیں۔

معروضی حقیقت کی شدید ناسازگاریوں کے پیش نظر وہ صرف مستقبل کے موضوعی خوب کی مخالفت کر پاتا ہے۔لیکن یہ کوئی چھوٹی بات نہیں خاص کر تب جبکہ یہ تضاد بھی داخل سے شدت اختیار کر لیتا ہے۔ یہ حقیقت، کہ فاؤسٹ میں انسانی مرکز ذات مفسٹو اس کی مفسٹو کے خلاف لڑائی میں سلامت رہ پاتا ہے اور ایک ایسی صورتِ حال میں اور زیادہ صاف اور بے داغ ہو پاتا ہے جس میں یہ بالکل واضح ہو جاتا کہ مفسٹو پر خارج سے فتح پانا ناممکن ہے، معروضی سطح پر بھی ایک پیش منظر اور اس تیقن کی حقیقت ایک حقیقی بنیاد مہیا کرتی ہے کہ (مفسٹو اور سرمایہ داری کے باوجود) انسانیت سفلیت میں مبتلا ہونے اور 'مٹی چاٹنے' پر مجبور نہیں ہے۔

تاہم فاؤسٹ کے لیے یہ امید کی وہ واحد کرن تھی جس کی بنیاد 'مظہریاتی طور پر' رکھی جا سکتی تھی اور اس طرح اسے ایک مؤثر انداز میں بیان کیا جا سکتا تھا۔ یہ وہ واحد امید تھی جس کی تصدیق مستقبل کے ایک پیش منظر کے طور پر جمالیاتی لحاظ سے کی جا سکتی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ وہ کانشین اخلاقیات کے موضوعی عنصر میں پڑنے کی بجائے وہ فاؤسٹ کی نجات میں ایک موضوعی عنصر کی فیصلہ کُن حیثیت دیکھنے کے قابل ہوا۔ ایکرمان سے ایک گفتگو کے دوران وہ اختتام کے ان مصرعوں کو پوری نظم کے افہام کی ایک کلید قرار دیتا ہے:

جو کوئی بھی مشقت اٹھاتا ہے اور آرزومند ہوتا ہے
ہم اسے نجات دلا دیتے ہیں۔

چونکہ گوئٹے کو اپنی دنیا میں کوئی ایسی معروضی سماجی قوت نظر نہیں آتی جو کامیابی سے مفسٹو کا مقابلہ کر پائے اس لیے اس نے ایسی کسی قوت کو شاعرانہ اظہار دینے کا خواہاں نہیں ہے۔

.

گریکن کا المیہ:

ابتدائی فاؤسٹ نظم اور ۱۷۹۰ کے شذرے پر گریکن کا المیہ چھایا ہوا ہے۔ اور اگرچہ مابعد مکمل نظم میں تناسبات بدل جاتے ہیں لیکن پھر بھی عوامی تخیل پر یہی المیہ حاوی رہتا ہے۔ آج بھی گریکن کا المیہ غیر مرتبط علم کے المیے اور شیطان کے ساتھ معاہدے کے ساتھ فاؤسٹ کے روز افزوں مقبولِ عام میں اپنا جادو دکھا رہا ہے۔ اور بڑے پیمانے پر دیکھیں تو یہ بجا بھی ہے۔ کیونکہ 'جہانِ صغیر' کے فوری شاعرانہ تأثر

کا، جس میں نوعِ انسانی کا حوالہ صرف ایک پس منظر کا کام دیتا ہے اور صرف پلاٹ کی مثالی خاصیت بندی اور سمت کی مخصوص ہیئت کو متعین کرتا ہے، دوسرے حصے میں 'جہانِ عظیم' کی بے لوچ انداز میں معروضی شکل دی گئی فلسفیانہ اور شاعرانہ گہرائی کے تأثر سے توانا ہونا ناگزیر تھا۔ نوجوان گوئٹے نے جیسے بھی افہام یا ابہام سے پوری نظم کا خاکہ تشکیل دیا ہو اس میں پھر بھی کوئی شبہ نہیں کہ وہ ایک شاعر کی حیثیت سے گریکن کے المیے سے سب سے زیادہ متاثر تھا۔ یہ قابلِ فہم بھی ہے۔ کیونکہ یہی وہ چیز تھی جس پر نوجوان گوئٹے کھل کر لکھ سکتا تھا۔ دراصل یہی وہ خیال تھا جو نہ صرف گوئٹے کی ابتدائی تحریروں بلکہ اس دور کے سارے جرمن ادب کا مرکزی خیال بنا ہوا تھا۔

شاعری اور سچائی میں گوئٹے ذکر کرتا ہے کہ اس کے شباب کے رفیق ہنرچ لوپولڈ نے گریکن کے المیے سے متعلق اس کے بیانات کو استعمال کر کے اس پر ادبی ڈاکا ڈالا ہے۔ اب اس حقیقت کو کس حد تک ادبی سرقہ ٹھہرایا جا سکتا ہے؟ ویگنر ایک فریب خوردہ لڑکی کی المناک داستان ہے اور طبقہ شرفاء کے بورژوا اور ادنیٰ بورژوازی پر طبقاتی استبداد کی حقارت انگیز مثال ہے۔ اس دور میں بڑی تعداد میں ایسے ڈرامے لکھے گئے جن میں سے نوجوان نسل کے ڈراموں میں سے سب سے عمدہ ریئن ہولڈ لنز کے لکھے ہوئے ہیں۔ اس دور میں طبقاتی استبداد کی اس مثال کی پیش کش لسنگ کے ایمیلیا گلوٹی اور شلر کے کیبل اور لیبی میں اپنی معراج کو پہنچتی ہے۔

اس موضوع کی شہرت کسی بھی اعتبار سے اتفاقیہ نہیں ہے۔ اس نے رچرڈسن سے فگر وڈی بیور مار چیز تک کے روشن خیالی کے انگریزی اور فرانسیسی ادب میں بھی نمایاں کردار ادا کیا۔ طبقہ شرفاء اور بورژوا طبقہ کے طبقاتی تصادم میں مکروہ ناانصافی کے انفرادی معاملات کو لازمی طور پر تب تک منظر عام پر آتے رہنا تھا جب تک کہ مظلوم طبقہ کافی حد تک ترقی یافتہ نہ ہو جاتا۔ اس کے لیے ہمیں صرف والٹیئر کی انصاف کے نام پر بڑی مہمات کو یاد کرنے کی ضرورت ہے جن کی مدہم سی بازگشت لسنگ کی 'بازاستقامتوں' اور نوجوان لوئیڑ کے ظہور میں سنائی دیتی ہے۔ یہ قابلِ فہم بات ہے کہ اشرافیہ طبقہ کا بورژوا طبقے کی لڑکیوں کا استحصال اور اس سے جنم لینے والے المیے جاگیردارانہ تسلط کے خلاف اس ناپختہ بغاوت کا ایک اہم حصہ بناتے ہیں۔ اور یہ واضح ہے کہ جرمنی میں، جہاں بورژوا طبقہ فرانس کے بورژوا طبقے سے بھی کمزور تھا، اس طرح کے رجحانات اور زیادہ منظرِ عام پر آئے۔

اس طرح سماجی نقطۂ نظر سے عصمت دریدہ بورژوا لڑکی کا المیہ زوال پذیر جاگیرداری کی بہت سی برائیوں میں سے ایک ہے۔ اس لیے شاعرانہ تخلیق کے حوالے سے اس موضوع میں ایسے فائدے مضمر

ہیں کہ یہ کوئی اتفاق نہیں کہ یہ جرمنی کی روشن خیالی کا مرکزی خیال بن گیا۔سب سے بڑھ کر یہ کہ ایک واضح اور جامع انداز میں اس کا نشانہ (ایک ایسے مخصوص انفرادی معاملے جسے تخیلاتی طور پر آسانی سے پیکرِ الفاظ پہنایا جاسکتا ہے)استبداد کے انتہائی قابلِ نفرت خدوخال بنتے ہیں یعنی وہ خدوخال جو پورے بورژوا طبقے کے طیش کو لگاتار ہوا دینے کے لیے کافی ہیں۔ایسا کرنے سے یہ خیال صرف سماجی صحت اور وضاحت کے ساتھ مخصوص متعلقہ لازمیت کا امتیاز کرنے ،یعنی ان انتہائی متغیر ہیئتوں کی شاعرانہ نشاندہی کرنے کا ہی امکان فراہم کرتا ہے جن میں (لازمیت)اپنا اظہار کرتی ہے۔(مثلاً لسنگ اور شلر کے ہاں دربار،لنز اور وگنر کے ہاں افسرانہ زندگی اور لنز کے ہاں اساتذہ وغیرہ کی صورت میں)۔علاوہ ازیں وہ یہی خیال ہے جو غایت درجہ اثر انگیزی کے ساتھ اولین اہمیت کا حامل تضاد پیش کرتی ہے۔قصہ مختصر یہ کہ اشرافیہ کے مدِ مقابل بورژوا طبقے کی ناتوانی اور بے کسی کی اس موضوع میں انتہائی سچے انداز میں پیش کیا جاسکتا ہے۔ لیکن ساتھ ہی یہ کامیابی سے ان کے مجہول اور بجا ہیر وازم کو بھی پیش کرتا ہے جو نہ تو تند مزاج ہے اور نہ ہی مؤثر ہے۔تو پھر یہ کوئی اتفاق نہیں ہے کہ 'طوفان اور ہیجان' کے سیاسی اعتبار سے انتہائی تنک مزاج ڈراما نگاروں کے ہاں اور نوجوان شلر کے ہاں بھی نوابوں کے ہاتھوں سپاہی کی فروخت محبت کے مرکزی المیے میں ایک کڑی کی ہی حیثیت رکھتی ہے۔

گوئٹے کے عہدِ شباب کی شاعری بھی اسی رجحان کا حصہ بنتی ہے۔لیکن آغاز سے ہی اس مسئلے سے متعلق گوئٹے کا نقطۂ نظر اور تشکیل بندی دونوں نرالے ہیں۔اس نے اپنے ہم عصروں سے کہیں زیادہ وسیع وعمیق چیز کی پیش کش کی ہے۔وہ بورژوا معاشرے میں محبت کے رشتے پر تنقید کرتا ہے۔اینگلز نے اس امر کو تفصیل سے بیان کیا ہے کہ کیسے وہ سماجی ڈگمگاہٹ جس نے بورژوازی کو اس کا سالارانہ معیشی مقام عطا کیا تھا جدید نوع کی محبت اور شادی کو بھی سامنے لائی ہے۔لیکن اس کے ساتھ ساتھ اس نے (اسی سماجی معیشی لازمیت کے ساتھ) زندگی میں اس کے حصول کو عنقا مستثنیات بنا دیا ہے۔وہ بورژوا معاشرے کا یہی داخلی تضاد تھا جو نوجوان گوئٹے کے تخلیقی کام کے لیے نقطۂ انقلاب بنا۔اور اس نے یہ کام گوئٹے کے مجموعی میلانِ طبع سے مطابقت کے ساتھ اور شخصیت کے مکمل ارتقاء کے نقطۂ نظر سے کیا۔جبکہ شخصیت کے اس مکمل ارتقاء کا تعلق اسی مجموعۂ مسائل کے ساتھ ہے جسے سرمایہ کاری کے ظہور اور بورژوا انقلاب کی بار آوری نے پیش نامے پر ثبت کر دیا تھا۔اور یہی بورژوا معاشرہ ان مسائل کے ایک قریب ترحل سے بھی گریز پا تھا۔نوجوان گوئٹے کے محبت کے المیے گہرائی سے تجربہ کردہ انفرادی تقدیروں میں سماجی تضادات کے ان دو مجموعوں کے مختلف امتزاجات پیش کرتے ہیں۔طبقاتی تضاد کا مسئلہ، جو کہ جنسی تعلق سے متعلق

ہے، اور جسے گوئٹے کے ہم عصر سامنے لا رہے تھے گوئٹے کے لیے بھی ایک اہم عامل کی حیثیت رکھتا تھا۔ تاہم یہ اس کلیت کا صرف ایک عامل ہی تھا۔

بورژوا معاشرے کے حکمران طبقے (اینگلز یہ دہراتے ہوئے کبھی اکتاتا نہیں ہے کہ یہ مسئلہ ادنیٰ طبقے اور خاص طور پر پرولتاریہ سے بالکل مختلف ہے) میں انفرادی محبت اور شادی کے اتحاد کے عنقا حصول کی معیشی اور سماجی وجوہات ہیں۔ لیکن انفرادی معاملات میں بھی یہ حصول صرف ابتلا اور المیے کے ذریعے ہی ممکن ہو پاتا ہے۔ متنازع سماجی میلانات اپنے معرکے جذباتی زندگی، سوچ اور انسان کی سماجی زندگی میں لڑتے ہیں۔ ان تضادات کی سب سے ابتدائی صورت وہ ہے جو ابھرتی ہوئی جذباتی محبت اور فرد کی معیشی اور سماجی فلاح کے درمیان ہے۔ سادہ لفظوں میں مسئلہ یہ ہے کہ آیا محبت اور شادی فرد کی دنیاوی ترقی کے لیے سودمند ہیں یا نہیں۔ جبکہ دنیاوی ترقی کی مختلف صورتیں ہوسکتی ہیں جن میں کامیابی کے حیوانی مادی تعاقب سے لے کر شخصیت کے داخلی انکشاف تک اور انتہائی گھٹیا اور تنگ نظرانانیت سے لے کر حقیقی المناک تضادات تک سبھی امکانات شامل ہیں۔

یہ وہ انداز ہے جس میں نوجوان گوئٹے گوٹز اور کلیویگو میں اس مسئلے کو پیش کرتا ہے۔ کلیویگو کے معاملے میں یہ مسئلہ بڑا سیدھا سادہ دکھائی دیتا ہے لیکن ویسلچن کے ہاں یہ اس کی ایڈلیڈ کے لیے باہمی محبت میں پیچیدگی اختیار کر جاتا ہے۔ لیکن ہمیں اس حقیقت کو نظرانداز نہیں کرنا چاہیے کہ اس کی ایڈلیڈ کے لیے محبت 'دنیاوی ترقی' کے اس سوال کے ساتھ جڑی ہوئی ہے کہ آیا وہ دوسورماؤں، گوٹز اور سکنجن کی رقابت کی دوبارہ بڑھکائے یا پھر دربار میں اپنی پہچان بنائے۔ دونوں ہی معاملات میں (اگرچہ گوئٹے نے بڑی احتیاط کے ساتھ حقیقی اسباب میں توازن قائم کیا ہے) اس کی تمام تر ہمدردی بھینٹ چڑھنے والی لڑکیوں کے ساتھ ہے۔ گوئٹے کے ہاں اس نوع کی خاصیت بندی اس کی اپنی ذات پر رائے زنی ہے، لیکن یہ ایک ایسی (رائے زنی) ہے جو یک رخی اور سہل کردہ ہے۔ یہ سہل کاری اس حقیقت کا بھی اظہار کرتی ہے کہ، اس کی ہمدردی کی چادر میں لپٹے ہوئے یہ بسمل اپنے شاعرانہ اظہار میں زرد رو اور بے رعنا نظر آتے ہیں۔ گوٹز کی شاعرانہ حقیقت میں ایڈلیڈ نہ صرف میری پر فتح مند رہتی ہے بلکہ ایک شاعرانہ علامت کی حیثیت سے بھی وہ زیادہ جاندار، بھرپور، زیادہ مؤثر اور جذبات انگیخت ہے۔

اس کی وجہ شاعر کی اپنے متعلق رائے ہے۔ یہاں گوئٹے بنیادی طور پر الزام کی بنا پر آگے بڑھتا ہے۔ اور وہ اس مسئلے کے انتہائی پیچیدہ اور نفسیاتی اعتبار سے عمیق ترین پہلوؤں کو سمجھنے سے قاصر ہے۔ لیکن اس طریقے سے وہ خود اپنے وجود کا تجربہ کرتا ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ گوئٹے نے انسان کی استعداوں کی

ترقی کو کیسے سمجھا۔ یہ ترقی محبت کے بنا ناممکن تھی۔ راہب ایک نامکمل انسان ہے انفرادی محبت کا جذبہ، صرف اس لیے کہ یہ سب سے زیادہ بنیادی اور فطرتی ہونے کے ساتھ ساتھ اپنی موجودہ انفرادی شکل میں ثقافت کا عمدہ ترین ثمر ہوتا ہے، اس وقت تک انسانی شخصیت کی انتہائی حقیقی تکمیل کی پیشکش کرتا ہے جب تک اس کا ارتقاء ایک جہانِ صغیر کے بطور اور اپنی ذات میں ایک مقصد کے بطور سمجھا جاتا ہے۔ یہ اس تکمیل کی تبھی پہنچ پاتا ہے جب محبت کا جذبہ ایسا دھارہ بن جاتا ہے جس میں، اپنی انتہائے کمال میں، فرد کی اعلیٰ ترین روحانی اور اخلاقی کاوشیں بہتی ہیں، یعنی جب محبت کو قوت، جو شخصیت کو مجتمع کرتی ہے، مؤثر انداز میں انسان میں موجود ہر چیز کو اعلیٰ ترین ممکن الحصول سطح تک بلند کر دیتی ہے۔

گوئٹے کی غنائی عشقیہ شاعری اکثر اس احساسِ جہاں کو ایک شاعرانہ لحاظ سے موزوں انداز میں بیان کرتی ہے۔ اس کی نظم 'پودوں کی تبدیلی ہیئت' انتہائی واضح انداز میں ظاہر کرتی ہے کہ یہ احساس کس طرح اس کے نظریۂ حیات اور خاص طور پر اس کے فلسفۂ فطرت سے جڑا ہوا ہے۔ یہ کوئی نصیحت آموز فلسفیانہ نظم نہیں ہے۔ اگر گوئٹے جہانِ نباتات کے ارتقاء کو کرسچن ولیس کی وضاحت کی صورت میں پیش کرتا ہے تو وہ بذاتِ خود ایک مجرد تشریح کی من گھڑت اور فرضی سامع نہیں ہے۔ تعقلی اور فلسفیانہ دونوں اعتبار سے نشوونما کا اصول اور محبت کی نوعیت گوئٹے کی شاعرانہ اور تعقلی تشریح سے براہِ راست اور مربوط انداز سے پھوٹتی ہے۔ یہی سبب ہے کہ گوئٹے اپنی نظم کو اس طرح ختم کرتا ہے:

تو پھر یہ بھی سمجھو کہ کیسے ہمارے تعلقات کے بیج سے
رفتہ رفتہ ہم میں عمدہ خصلت پیدا ہوتی ہے
کیسے ہمارے دلوں میں دوستی کی جڑیں مضبوط ہوگئی ہیں
اور کس طرح امبر نے بالآخر پھول اور پھل لائی ہے۔
سوچو کہ کیسے فطرت نے ہمارے جذبات کو
بوقلموصورتوں میں اظہار دیا ہے
کہ یہ کبھی اس رنگ میں تو کبھی اس رنگ میں بے آواز ابھرتے ہیں
امروز کا رس چکھو، مقدس محبت
جو آرزومند ہے یک ذہنی کے عمدہ پھل
اور چیزوں کو سانجھی نظر سے دیکھنے کی، تاکہ سوچ کو ہم آہنگی سے
محبت کرنے والے مل جائیں اور اعلیٰ جہان کی دریافت کریں۔

ہم آہنگ محبت کا یہ خیال جو شخصیت کے اعلیٰ ترین موزونی ارتقاء کو ترقی دیتا ہے بورژوا معاشرے کی مٹی سے جنم لیتا ہے۔لیکن اس خیال کے حقیقت بننے میں اس سماجی حقیقت کا ارتقاء رخنہ انداز ہوتا ہے جس نے اسے جنم دیا ہے۔اور یہ براہِ راست نہ صرف معیشی اور سماجی عوامل (جیسے شادی کے بندھن کی معاشی پسماندگی) کی دین ہے اور نہ ہی یہ صرف طبقے میں خارجی اختلافات اور ثقافت میں داخلی اختلافات ہی کی وجہ سے ہے جن کا ربط و بست دشوار ہے، بلکہ شخصیت کے ارتقاء کا داخلی منطق بھی بورژوا معاشرے میں اس آئیڈیل کے حقیقت بننے پر حدود و قیود لگاتا ہے۔

اس نقطۂ نظر سے بورژوا معاشرے میں مرد اور عورت کی حقیقی (سماجی) برابری کی ناممکنیت متغیر صورتوں میں رونما ہوتی ہے جن میں انتہائی حیوانی (صورت) سے لے کر انتہائی روحانی (صورت) تک کی گنجائش موجود ہے۔محبت کے بغیر شخصیت کی تکمیلِ ذات ناممکن ہے یا کم از کم نامکمل ہے۔لیکن ایک ایسے معاشرے مین جو طبقات میں بٹا ہے یہ تکمیلِ ذات، کہ مرد و زن کی گہری روحانی اور حسیاتی رفاقت جس سے متعلق ہے، ایک جداگانہ ارتقاء کو لازمی بنا دیتی ہے جس میں انسان خاندان اور اہل و عیال کے بغیر ایک غیر پابند اور غیر وابستہ طرزِ زندگی کو خود پر مسلط کر لیتا ہے۔یہ بات کم از کم اس کی تلاش کے آغاز کی حد تک درست ہے۔یہ وہ مرحلہ ہے جب (ناگریر) غلطی سرزد ہوتی ہے اور ابھی اس نے اپنے لیے موزوں راہِ عمل کو پایا نہیں ہوتا۔یعنی ابھی اس نے دنیا کی موجود حقیقتوں اور خود اپنی صلاحیتوں پر عبور حاصل نہیں کیا ہوتا۔

تاہم طبقات میں بٹے معاشرے میں ایک ناپختہ بندھن (چاہے اس کی بنیاد عمیق ترین اور سب سے کھری محبت پر ہی ہو) ناقابلِ حل المناک تضادات کا نقطۂ آغاز بن سکتی ہے۔اگر یہ تعلق بنا رہے تو اس بندھن سے وابستہ نوجوان اس کی بھینٹ چڑھ جائے گا۔اور اگر اس باہمی رشتے پر لگی بندشوں کے دباؤ میں آ کر وہ اسے توڑ دیتا ہے تو لڑکی کی بلی چڑھانی پڑے گی۔

یہ ہیں نوجوان گوئٹے کے محبت کے المیوں کے خدوخال۔اپنی گہری انسانی شرافت اور دائم بیدار احساسِ ذمہ داری کی وجہ سے محبت سے کنارہ کشی کر لینا اس کی جوانی کی تحریروں کا بڑا عنوان بن گیا۔چونکہ وہ اس تضاد سے اوائل عمر میں ہی آگاہ ہو گیا تھا اس لیے ناگزیر جدائی نے قبل از وقت ہی اس کی شخصیت کو بڑھاوا دینے والی اور انتہائی شادمان محبت پر اپنی پرچھائی ڈالنا شروع کر دی تھی۔اٹھارہ سال کی عمر میں کیتھے شونکوپف کے لیے اس کی شدید محبت کی انتہاء پر وہ اپنے دوست بھیرش کو لکھتا ہے: 'میں اکثر خود سے کہتا ہوں، اگر اب وہ تمہاری ہوتی، تو کیا موت کے سوا کوئی بھی اس کی دعویداری میں تمہارا حریف بن پاتا

یا مجھے اس کے پہلو سے جدا کر پاتا؟ ذرا سوچو کہ میں کیا محسوس کرتا ہوں، کس خیال میں غرق رہتا ہوں۔ اور جب کوانجام پر پہنچتا ہوں تو میں خدا سے دعا کرتا ہوں کہ وہ اسے مجھے نہ دے۔' یہاں ہمیں گوئٹے کے، فریڈرک برائن سے لے کر للّی شون مان تک کے، تمام آئندہ محبت کے المیوں کا اصلی نمونہ مل جاتا ہے جن میں عمومی مادی عوامل کوئی کردار ادا نہیں کر سکتے۔ اپنے ڈرامے سٹلا میں گوئٹے ان جذبات کی مکمل پیچیدہ اندرونی جدلیت پیش کرتا ہے۔ وہ سسلیہ جسے فرنٹڈ و چھوڑ دیتا ہے، سے کہلواتا ہے 'اس نے ہمیشہ مجھ سے محبت کی۔ ہمیشہ! لیکن اسے میری محبت سے کچھ زیادہ کی ضرورت تھی۔ مجھے اس کی خواہشوں میں بھاگی دار بننا پڑا۔ مجھے ایسے شخص پر ترس آتا ہے جو لڑکی سے چپک جاتا ہے... میں اسے ایک قیدی سمجھتی ہوں۔ ایسے مرد بھی ہمیشہ یہی کہتے رہتے ہیں۔ وہ اپنی دنیا سے ہماری دنیا میں آجاتا ہے۔ اور یہ ایسی دنیا ہے جس سے وہ بالکل میل نہیں کھاتا۔ وہ ایک وقت تک خود کو دھوکے میں رکھتا ہے لیکن جب وہ اپنی آنکھیں کھولتا ہے تو یہ ہمارے لیے کرب ناک ہوتا ہے۔

(غیر شعوری) فریب اور خود فریبی کی مختلف شکلیں، جو ان حالات سے برآمد ہوتی ہیں، بھی بجا طور پر اس ڈرامے میں بڑی چابک دستی کے ساتھ پیش کی گئی ہیں۔ اگر گوئٹے اپنے تمام مرد مرکزی کرداروں کو ان تمام محرکات کے مؤثر اظہارات بنانے میں کامیاب ہو جاتا جو اس کے اپنے معاملے میں ان تضادات کا موجب بنے، اگر اس نے فرنٹڈ و کی کرداری تشکیل میں خود کو محض محبت، ہچکچاہٹ اور بے وفائی کی نفسیات تک محدود نہ رکھا ہوتا تو وہ سٹلا کی صورت میں اپنے عہد کے عظیم ترین المیوں میں سے ایک کا تخلیق کار ہوتا۔

اگمونٹ اور نظم 'انصاف کے سامنے' (۱۷۷۶۔۷۷) اسی تضاد کے ایک اور رخ کو اجاگر کرتے ہیں۔ جہاں بورژوازی کے طبقہ اولیٰ کی لڑکیاں محبت کے المیے کی صرف معصوم ناتواں شکار ہی بن سکتی ہیں جبکہ ادنیٰ طبقے کی لڑکیاں بڑی بے باکی کے ساتھ محبت کو اس کے عدم تیقن، عدم تحفظ اور اس کے سماجی اور نفسیاتی نتائج کے ساتھ قبول کر لیتی ہیں۔ ان میں بورژوا معاشرے کے تعصّبات کی پرستش کرنے اور چاہنے اور چاہے جانے کی صورت میں محبت میں (اس کے تمام تر عارضی پن کے ساتھ) اپنی خود آگاہی اور اخلاقی سہارا پا لینے کی ہمت ہے۔ کلرچن اپنی ماں کی اس فریادِ تشویش پر کہ وہ بے آبرو ہو گئی ہے اسے بڑے فخر سے جواب دیتی ہے 'بے آبرو؟'، اگمونٹ کی محبوبہ بے آبرو ہو گئی؟' اور محولہ بالا نظم میں گوئٹے اس کی بن بیاہی ماں سے کہلواتا ہے:

میں تمھیں نہیں بتاؤں گی کہ

میرے پیٹ میں یہ بچہ کس کا ہے
'چھی چھی کرو مجھے 'رنڈی' کہ کر دھتکارو
مگر میں ایک وفا شعار عورت ہوں

گریکن کا المیہ اس تمام ڈراموں میں سب سے زیادہ نمایاں حیثیت کا حامل ہے۔ہم پہلے ہی نشاندہی کر چکے ہیں کہ فاؤسٹ میں جیسا کہ گریکن میں، گوئٹے نہ صرف محبت کے جذبے کا اظہار کرتا ہے بلکہ وہ اس کی بھدی اور نیم آگاہ شروعات سے لے کر عمیق ترین المیے تک اس کے تمام مراحل کے ارتقاء کی نقش کشی بھی کرتا ہے۔ارتقائے انسانی کے تمام تر میلانات فاؤسٹ کی ذات میں مجتمع ہو گئے ہیں۔جب زندگی سے رجوع کرتے ہوئے وہ گریکن سے ملتا ہے تو ابھی تک غیر مرتبط علم کے افسردہ المیے اور شیطان کے ساتھ اس کے معاہدے کے دل شکن بوجھ تلے دبا ہوتا ہے۔گریکن کے لیے اپنے جنون کے اوج پر، اس کی ذات اور اس کے قرب کے جادو سے مسحور ہو کر جہاں اس میں مزید آگے بڑھنے اور اونچا اڑنے کی خواہش موجزن ہوتی ہے وہ یہ بھی جانتا ہے (اگر چہ وہ اس کا خود سے اظہار کرنے سے کتراتا ہے) کہ وہ گریکن کے 'جہانِ صغیر' میں زیادہ دیر تک نہیں ٹھہر سکتا۔لیکن اس کی اس سے نجات پانے کی خواہش کی ویسلجن اور کلیویگو کی خارجی سماجی منازلِ کامیابی یا فرینڈ و کے خالصتاً موضوعی اضطراب کے ساتھ کوئی قدرِ مشترک نہیں ہے۔اس کے لیے یہ حقیقت میں تکمیلِ ذات کی مضطرب خواہش کا مسئلہ ہے۔

اس طرح فاؤسٹ کی گریکن کے لیے محبت اس کے لیے بھی المناک ہے۔یہ المناک تشدید خود کو انتہائی واضح انداز میں اس حقیقت میں ظاہر کرتی ہے کہ مخالف قوتیں جو اس تضاد کو جنم دیتی ہیں گوئٹے کے دیگر عہدِ شباب کے ڈارموں کی طرح اب واضح طور پر مختلف کرداروں کی صورت اختیار نہیں کرتیں۔اس کی بجائے فاؤسٹ کی بلند مقامی کے لیے تگ و دو اور گریکن کے ساتھ اس کا تعلق اس کے باطن سے باہم مستحکم ہوتے ہیں اور ساتھ ہی ایک دوسرے کو تباہ بھی کرتے ہیں۔وہ منظر جس کا ہم پہلے ہی جائزہ لے چکے ہیں اور جو فاؤسٹ کی محبت کے مقدر میں ایک نقطۂ انقلاب بنتا ہے اس نا قابلِ حل المناک تعلق کو پیش کرتا ہے۔فاؤسٹ گریکن کو بچانے کے لیے اس سے فرار ہوتا ہے۔یہ فرار اور تنہائی اس کی روح اور اس کے نظریۂ حیات کو ایک غیر متوقع بلندی عطا کرتی ہے۔اس طرح یہ اس کی گریکن کے لیے محبت ہی ہے جو اسے نئی بلندی عطا کرتی ہے اور اس کا فرار بے سود رہتا ہے۔اور ایسا اس لیے بھی ہے کہ بلا شبہ اس میں مفسٹو کی مدد شامل نہیں ہے۔اس طرح فاؤسٹ کی محبت کا اعلیٰ ترین اور انتہائی روحانی مرحلہ گریکن کے مقدر کے لیے تباہ کن ثابت ہوتا ہے۔فاؤسٹ کے اپنے مقدر سے پوری طرح آگاہ ہونے سے کچھ فرق

نہیں پڑتا۔اس کی آگہی صورتِ حال کی اصل خاصیت کا صرف ایک موضوعی شعور ہے۔حتیٰ کی فطرتی فلسفیانہ ولولے کی اوج پر بھی فاؤسٹ کا نظریۂ حیات مفسٹو کی بے مہری کا جواب دینے سے قاصر ہے۔یہ اخلاقی الجھاؤ کو حل کرنے سے قاصر ہے:

جب فردوسی مسرتیں اس کی باہوں میں ہیں
تو مجھے اس کے سینے سے حرارت پانے دو
کیا میں ہمیشہ اس کا رنج محسوس نہیں کرتا؟
کیا میں ایک مفرور نہیں ہوں جو بے گھر بھٹک رہا ہے؟
ایک افریت، بے مدعا و بے قرار
جو ایک آبشار کی طرح ایک چٹان سے دوسری چٹان پر گرتی جاتی ہے
اور پرطیش پاتال میں کودنے کو بے تاب رہتی ہے
جو ہونا ہے اسے جلد ہو جانے دو
اس کی قسمت کی بجلی مجھ پر بھی گرنے دو
اور ہمیں اکٹھے تباہ ہو جانے دو۔

ہمیں گریکن میں بھی اسی نوع کا عمومی پن ملتا ہے۔وہ نہ تو کلرکن کی طرح کوئی ہیروئن ہے اور نہ ہی دونوں ماریاؤں کی طرح کوئی ناتواں بلی کا مینڈھا ہے۔(حتیٰ کہ طبقے کے لحاظ سے بھی وہ ان دو انتہاؤں کے درمیان پڑتی ہے)۔اس میں ایک ادنیٰ متوسط طبقے کی لڑکی کے سارے روحانی اور اخلاقی تعصّبات اور کمزوریاں موجود ہیں۔لیکن اس کے ساتھ ساتھ اس کے احساسات صحیح و سالم ہیں۔اس کی لگن غیر مشروط ہے اور اشخاص حتیٰ کہ خیالات کے حوالے سے بھی وہ ہمت، بے لوثی اور جذبات کی پاکیزگی کی دولت سے مالا مال ہے۔

یہ سچ ہے کہ وہ انتہائی پیچیدہ عنصر جو علاحدگی کا موجب بنتا ہے معروضی انداز میں یہیں اپنا اظہار کرتا ہے۔یہ اہم بات ہے کہ 'فاؤسٹ اور غار' کے منظر میں حالات کے المناک رخ اختیار کرنے کے بعد فاؤسٹ گریکن کے ساتھ نظریاتی وابستگی کا بھی خواہاں ہوتا ہے۔اور اگر (جیسا کہ اس کی خدا پر گفتگو کے بارے میں یہ مشہور ہو گیا ہے کہ) وہ اپنی (اور گوئٹے) کی قطعی خلقی مظاہر پرستی کو گریکن کی مذہبی ذہنیت کے مطابق ڈھالنے میں بہت آگے بڑھ جاتا ہے تو یہ محض اس عاشق کی نقالی نہیں ہے جو کسی بھی قیمت پر ایک روحانی اور نفسیاتی رشتہ قائم کرنے کا خواہاں ہے۔بلکہ یہ ایک ایسا رجحانِ طبع ہے جو گوئٹے کی اپنی

ذات کا حصہ ہے۔ وہ اپنی سیپنوزائیت کو غیر نزاعی بنانا چاہتا ہے۔ اور کسی بھی مخلص اعتقاد کی موجودگی میں دوررس تحمل کا مظاہرہ کرتا ہے بشرطیکہ یہ اعتقاد کسی چیز کا ہو نہ کہ مذہب بیزار لاتعلقی ہو۔ یہی وجہ ہے کہ گریکن کے یہ الفاظ کہ:

یہ بڑا عمدہ اور بھلا سنائی دیتا ہے
یہ ویسا ہی ہے جیسا اسے پادری اسے بتاتا ہے
گو اس سے قدرے مختلف الفاظ میں

کہ دہرے معنی ہیں۔ اس لحظۂ جنون میں وہ موضوعی سطح پر گو ایک گونا نفسیاتی اور روحانی وابستگی پا لیتے ہیں جبکہ معروضی سطح پر وہ خلیج جوان کو جدا کرے گی پہلے ہی منہ کھول رہی ہوتی ہے اور اس پر مستزاد یہ کہ وہ اس سے باخبر بھی ہیں۔ اسی طرح سٹلا میں سسلیہ کہتی ہے 'ہم مرد کا اعتبار کرتی ہیں! اگر اپنے جذباتی لمحوں میں وہ خود کو دھوکہ دیتے ہیں تو ہم فریب خوردہ کیوں نہ ہوں؟' اور اپنی وابستگی کو اوج پر جبکہ گریکن پہلے ہی جیل میں ہوتی ہے فاؤسٹ کہتا ہے 'اور اس کا جرم اچھائی کی خطا تھی'۔

لیکن حقیقت یہ ہے کہ گریکن فاؤسٹ کا فلسفہ نہیں سمجھتی یا پھر اپنی تعلیمی کمی کی وجہ سے اس کی غلط تفہیم کرتی ہے، کے بھی دو پہلو ہیں جن میں اس کی حالت زار کی توضیح اور المیہ اظہار پاتے ہے۔ جب وہ اسے ان الفاظ میں ملامت کرتی ہے، 'تم عیسائی نہیں ہو'۔ تو بلاشبہ یہ بھی تعقلی لحاظ سے ایک ادنیٰ بورژوا طبقے کی لڑکی ناسمجھدارانہ ملامت ہے۔ لیکن انسانی اور اخلاقی نقطۂ نظر سے یہ فاؤسٹ کی شخصیت کے ارفع ترین ارتقاء میں اہم المناک نقطے، یعنی مفسٹو کے ساتھ اس کے اٹوٹ بدنام تعلق، کی نشاندہی کرتا ہے۔ اور فاؤسٹ اس کا سامنا صرف مضطرب اور ٹال مٹول والی بہانہ گری سے ہی کر پاتا ہے۔ کیونکہ وہ جانتا ہے اور اس نے ابھی 'فاؤسٹ اور غار' کہ منظر میں اس کا اعتراف بھی کیا ہے کہ مفسٹو اس کے لیے ناگزیر بنتا جا رہا ہے۔ تو پھر یہاں اس ناچاہے المناک منافقت کے جوئے کو اتار پھینکنے کی ناممکنیت فاؤسٹ اور گریکن کی تعلقی عدم مطابقت میں مضمر نہیں ہے، اور نہ ہی گریکن کے فاؤسٹ کو مکمل طور پر سمجھ پانے کی نااہلیت میں ہے بلکہ اس کا راز انسان کی اعلیٰ ترین آرزوؤں میں مفسٹو کے عمل دخل میں نہاں ہے۔

یہی وجہ ہے کہ (فاؤسٹ کی محبت کی گہرائی اور اس رحم و ہمدردی کے باوجود) مفسٹو تب بڑی حد تک (نسبتاً) زیادہ حق بجانب ہوتا ہے وہ فاؤسٹ کے اعلیٰ ترین نظریاتی اور اخلاقی ارتفع کے برخلاف وہ بے مہری سے اس میں موجود محض بستر اور لذت آفرینی کے ثمرات کی سے نشاندہی کرتا ہے۔ یہاں مفسٹو کے عمل اور اس کی خامیوں دونوں کا اظہار ہوتا ہے۔ اس کے لیے گریکن کی روح نارسا ہے اور نہ اسے

فاؤسٹ کے اندرونی تضادات کے مرکز کی تفہیم ہی ہے لیکن اس کے باوجود اس المیے کا راستہ اس کی 'عقلمندی' کے پتھروں سے ہموار ہے۔ چونکہ گریکن مفسٹو کے لیے نارسا ہے اس لیے اس کی محبت بھی مکمل طور پر غیر اشکالی ہے۔ اور اس کا المیہ اس لازمیت کے ساتھ اس کی غیر مشتبہ اور غیر متفکر محبت کے دیانتدارانہ اور وفا شعار خاصے سے اسی طرح آشکار ہوتا ہے جس طرح فاؤسٹ کا المیہ اس حقیقت سے آشکار ہوتا ہے کہ وہ خود کو اپنے کارِ حیات میں غرق کرنے اور اس کی محبت کی ولولہ انگیز مسرت میں بٹا ہوا ہے۔

اس طرح گوئٹے کی نمائندہ کردار سازی کی عظمت نہ صرف اس ارتقاء کے نکتۂ عروج تک اس کے عناصر کی زندگی کے ساتھ عمومی ہم آہنگی میں مشتمل ہے بلکہ اس حقیقت میں بھی ہے کہ اس کا انکشاف یعنی اعلیٰ اور ادنیٰ موضوعات کا ٹکراؤ ہمیشہ نمائندہ typical رہتا ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ محبت کی اس کی نیم اتفاقیہ شروعات سے لے کر اس کے ناگریز المناک خاتمے تک کی داستان کو یہاں اس کے ارتقاء کے تمام اہم مراحل کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ گریکن کو 'طوفان اور ہیجان' کی دوسری ہیروئنوں کی طرح ادنیٰ سماجی طبقے کی لڑکی ہونا چاہیے جسے بہکایا جاتا ہے اور اس کا یہ بہکایا جانا اس کی تباہی کا باعث بنتا ہے۔ یہ ارتقاء نہ صرف اس زوال کو زیادہ بھرپور بناتا ہے بلکہ یہ ڈرامائی تضادات میں کثیر الوقوع بھی ہے۔ 'طوفان اور ہیجان' کے لیے صرف دو راہیں کھلیں تھیں۔ ایک بیہودہ اور عارضی بہکاوے اور ہوس کی تسکین کے بعد ترکِ تعلق کی راہ اور دوسری سچی محبت کی جو محبت کے بطور مستقل رہتی ہے۔ لیکن یہ طبقاتی پرت بندی کی ناقابل مزاحمت دقت کے سامنے بے ثمر ثابت ہوتی ہے۔ فاؤسٹ گریکن سے آخر تک محبت کرتا ہے۔ لیکن (جیسے جیسے اس کی محبت شدید ہوتی جاتی ہے) وہ ساتھ ہی اس سے بے وفائی بھی کرتا ہے۔ کیونکہ اس کے ارتقاء کے وہ عناصر جو گریکن کو ارتفع بخشتے ہیں فاؤسٹ کی اس کے لیے محبت اور اس کی تکمیل کے زور پکڑنے کے ساتھ ساتھ مضبوط ہوتے جاتے ہیں۔ اور گریکن نہ صرف اپنی محبت، اپنی عزت، اپنے وجود اپنی ماں اور بہن کے لیے قربانی دیتی ہے بلکہ جیل خانے کے منظر میں فاؤسٹ (جو اس شدید ضرورت کے لمحے میں اس کے عاشق اور نجات کار بن کر غیر متوقع طور پر وارد ہو جاتا ہے) کے لیے اس کی تمام تر جذباتی دل بستگی کے باوجود وہ اپنی محبت کے انجام کو محسوس کر لیتی ہے:

میرے لیے تمھاری محبت
کا کیا ہوا؟
کون اسے مجھ سے چھین لے گیا؟

.....

ایسا لگتا ہے کہ میں تم پر بوجھ بنے جاتی ہوں
جیسے تم مجھے خود سے پرے دھکیل رہے ہو
اور پھر بھی تمھاری نظروں سے شفقت اور اچھائی ٹپکتی ہے۔

اپنے اتار چڑھاؤ کے ساتھ اس بے قابو جذبے کی المناک جھلاہٹوں میں اور محبت کے اس نفسیاتی روحانی ارتقاء میں مفسٹو ظاہر ہوتا ہے۔اس کی دھجیاں اڑاتے ہوئے وہ گریکن کے ارضی اور عملی بچاؤ کا فیصلہ لینے پر زور دیتا ہے۔اس مقام پر گریکن اپنا آخری فیصلہ لیتی ہے کہ اسے فاؤسٹ بچائے گا۔مگر فاؤسٹ کے لیے مفسٹو ناگزیر ہے۔یہی وجہ ہے کہ آسمان کی آواز یہ دعویٰ کرسکتی ہے'وہ بچ گئی ہے'۔

گریکن کی یہ (آسمانی) نجات (جسے ۱۸۰۸ میں مکمل کئے گئے فاؤسٹ میں شامل کیا گیا تھا اور یہ پہلی فاؤسٹ نظم میں موجود نہیں تھی) پوری نظم کی 'مظہریاتی' بنیاد کا صرف اتنا ہی حصہ بنتی ہے جتنا کہ بعد میں فاؤسٹ کی آسمانی نجات اور تکمیلِ ذات بنتی ہے۔دونوں معاملات میں یہ واضح ہے کہ یہ گوئٹے کے آخرت پر مذہبی اعتقاد کا سوال نہیں ہے بلکہ یہ اس تفہیم کی شاعرانہ جڑت کا سوال ہے کہ کوئی بھی انسانی کمال (چاہے وہ فاؤسٹ کی نوع کا ہو یا گریکن کی نوع کا) اس سماجی تاریخی حقیقت میں ناممکن تھا جسے وہ جانتا تھا اور ساتھ ہی اسے انسانیت کے آئندہ ارتقاء پر پختہ یقین تھا کہ وہ ایک دن ان مسائل کو ایک ایسے انداز میں حل کرے گا جسے وہ جانتا نہیں تھا۔لیکن چونکہ گوئٹے کی وسعتِ نظارہ بورژوا معاشرے سے متعین ہوتی ہے اس لیے وہ اس مستقبل کی ایک یوٹوپیائی تصویر بھی پیش نہ کر پایا۔(ولہلم میسٹر کے اسفار فاؤسٹ کے ارتقاء کے آخری مرحلے کو وسیع تر اور زیادہ مقرونی انداز میں پیش کرتا ہے لیکن وہ بھی اس کی 'نجات' کے مسئلے کو چھیڑتا نہیں ہے۔) اس طرح گوئٹے کا مستقبل پر یقین ایک نرا یقین ہی رہ گیا جو بذاتِ خود کسی مقرونی فنکارانہ حقیقت کا باعث نہیں بن سکتا۔اس سے اس کے اختتامی منظر کے لیے کیتھولک آسمان کے انتخاب کی وضاحت ہو جاتی ہے جسے اگر ایک تعقلی اور فلسفیانہ تاریخی نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو یہ ایک صوابدیدی انتخاب بنتا ہے۔

گوئٹے کو خود بھی اس کا احساس تھا کہ سادہ عقیدے کو پیش کر کے اسے فنکارانہ ابہام کے بڑے خطرے کا سامنا کرنا پڑتا۔ایکرمان کے ساتھ ایک گفتگو میں وہ یہ رائے ظاہر کرتا ہے کہ وہ آسانی سے اس خطرے کا شکار بن جاتا 'اگر میں اپنے شاعرانہ ارادوں کو عیسائیت کی متبرک ہستیوں اور تصورات کا سہارا لے کر ایک کارآمد اور محدود طرز کی ہم آہنگی نہ دیتا'۔اور گوئٹے اپنے شاعرانہ میلانات کی اس طرح کی

باطنی تجسیم میں ہمیشہ ایک لامحدود داخلی آزادی برتتا ہے۔اس نے ساری دیو مالا کو انتہا درجے کی روحانی مطلق العنانی کے ساتھ برتا ہے۔ایک موقع پر وہ جیکو بی کو لکھتا ہے 'جہاں تک میری ذات کا سوال ہے تو میں اپنی فطرت کے بوقلمومیلانات کے پیشِ نظر ایک طرح کے طرزِ فکر کے ساتھ نبھا نہیں کر سکتا۔ایک شاعر اور فنکار کی حیثیت سے میں کثیر الاصنامی ہوں اور ایک سائنس دان کی حیثیت سے مظاہر پرست ہوں۔اور میں پہلے عقیدے پر اتنا ہی ڈٹا ہوا ہوں جتنا کہ دوسرے پر۔ایک بار جب یہ مفروضات مان لیے جائیں تو یہ عیسائی آسمان یقینی طور پر کافی حد تک سولہویں صدی کے عمومی مزاج سے اخذ ہوتا دکھائی دیتا ہے اور اس کا کیتھولک خاصہ بڑی حد تک اس کے دیو مالا بننے کی صلاحیت پر مبنی ہے۔

اگر چہ یہ سب کچھ ہیئتی ہے لیکن پھر بھی دو عوامل ایسے ہیں جن کے لیے کیتھولک دیو مالا ایک مادی ذریعہ اظہار کے بطور ان خیالات کو پیش کرنے میں مددگار ہو سکتی ہے جو اس سے قطعی طور پر غیر متعلق ہیں۔ ان دو عوامل میں پہلا داخلی تحرک ہے جو فاؤسٹ میں ہمیشہ اہم ہے اور دوسرا اس (تحرک) کا شاعرانہ طور پر قابلِ ادراک اظہار ہے۔کیتھولک آسمان کی مراتبی خاصیت گوئٹے کو اس داخلی تحرک کا ایک تشکیل شدہ مرحلہ فراہم کرتی ہے۔عمومی اعتبار سے یہ دانتے کے ہاں پہلے سے ہی موجود ہے۔اس کی نظر میں صرف شاعر ہی مراتبی ڈھانچے میں بلندی کی طرف بڑھتا ہے۔جبکہ (کچھ مستثنیات کو چھوڑ کر جیسے جبکہ ارواح مقامِ اعراف سے جدا ہوتی ہیں) دوسری ہر روح کے لیے ایک مقام مخصوص ہے۔اس طرح یہ مقامِ مراتب صرف وہ پس وپیش ہے جس میں دانتے حرکت کرتا ہے۔جس میں وہ باطن میں بدلتا جاتا ہے اور خارج میں ایک مقام سے دوسرے مقام کی طرف جاتا ہے۔گوئٹے کہ ہاں ظاہر و باطن دونوں زیادہ متحرک ثابت ہوتے ہیں۔لیکن اس حد تک جہاں تک منظر کا ایجاز و اختصار اسے اجازت دیتا ہے۔فاؤسٹ کے معاملے میں مزید بڑھوتری اور مستقل ارتقاء کا اشارہ ملتا ہے۔گوئٹے کے ہاں نجات یافتہ ارواح جنت میں آزادانہ گھومتی ہیں۔مدر گلورائسہ گریکن سے کہتی ہے۔

آؤ تم ارفع مقامات کی طرف بڑھو

اگر اس نے تمھیں محسوس کر لیا تو وہ تمھارا تعاقب کرے گا۔

اس طرح گوئٹے کی جنت صرف جمالیاتی اور نوعی اعتبار سے کیتھولک ہے۔اپنے مافیہا میں یہ گوئٹے کے نسلِ انسانی کے دائمی کمال کے تصور کا اظہار کرتی ہے۔یہ ایک اتحاد کی علامت ہے جسے گوئٹے مقرونی انداز میں پیش نہیں کر سکتا۔ایک ایسا اتحاد جو انسان کی حقیقی تکمیل اور لاحد ترقی سے بنتا ہے۔

ہر عارضی شے

محض دکھاوا ہے
وہ جو نارسا ہے
یہاں وقوع پذیر ہوتا ہے
وہ جو لابیان ہے
یہاں تکمیل پاتا ہے۔

گوئٹے اسی انداز میں اس کیتھولک خیال سے نبٹتا ہے کہ رحمت آسمان سے نازل ہوتی ہے اور وہ اسے ارضی اور خلقی خاصہ دے کر اس کی غیر ادراکیت کو اس کے متضاد میں بدل دیتا ہے۔ان اشعار کو یاد کریں (جن کا ذکر پہلے وہ چکا ہے) اور جسے گوئٹے پوری نظم کی کلید کہتا ہے۔یہ اشعار کچھ اس طرح ہیں:

اور اگر آسمان سے کوئی محبت
اس کی شفاعت کرے
تو مسرور لوگوں کی جماعت
بڑے دلی تپاک سے اس کے استقبال کو آتی ہے۔

یہاں ابھی تک محبت علامتی اعتبار سے مبہم دکھائی دیتی ہے۔تاہم اس منظر نامے سے، جو بظاہر کیتھولک ہے کسی ایسی چیز کی گونج سنائی دیتی ہے جو رحمت سے ملتی جلتی ہے۔مگر یہ گونج بھی آپ اپنی تنسیخ کر دیتی ہے۔یہ کوئی اتفاق نہیں ہے کہ محولہ بالا اختتامی اشعار جو صرف بظاہر عیسائی (خاصہ لیے ہوئے) ہیں اور جو ارتقاء کی ایک لازمی طور پر وحدۃ الوجودیاتی جدلیت کی طرف اشارہ کرتے ہیں اس کلیتاً ارضی نوٹ پر ختم ہوتے ہیں:

یہ دائمی نسوانیت
ہمیں بلندی عطا کرتی ہے۔

یہ بھی کوئی اتفاق نہیں ہے کہ نظم فاؤسٹ اور گریکن کی محبت کے بندھن پر اختتام پذیر ہوتی ہے۔یہ ایک یوٹوپیائی نظریہ ہے مگر اس کا مافیہا ارضی ہے۔اختتام سے قبل چند آراء اس کے مفہوم کو واضح کر دیتی ہیں اور یہ اس عمدہ اور پر لطف پیرائے میں بیان کی گئیں ہیں جو صرف گوئٹے کے ساتھ منسوب ہے۔گریکن فاؤسٹ کے ارفع مقام اور تزکیے کو بھانپ لیتی ہے اور جنت کی ملکہ سے التجا کرتی ہے کہ 'مجھے اسے راہ دکھانے کی اجازت دیجیے' ایک وہی التجا جس کے بعد مریم کا محولہ بالا جواب اور آخری اشعار آتے ہیں۔اس طرح فاؤسٹ کے لیے جنت اس کے ارتقاء کا نکتہ کمال ہے جسے آخرت میں تشکیل دیا گیا

ہے۔ یہ ایک ایسا ارتقاء ہے جس کا نکتۂ عروج گریکن سے اس کا بازملن ہے۔ باقی جو کچھ ہے ایک منظر نامہ، واسطہ اور سجاوٹ ہے۔ گریکن فاؤسٹ کی تگ وتاز میں تکمیلِ ذات کی جان ہے بالکل ویسے ہی جب اگمونٹ موت سے ہم کنار ہونے جاتا ہے تو کلارکن اور کے لیے آزادی کی جان بن جاتی ہے۔

تو وہ کیا ہے جو فاؤسٹ گریکن سے سیکھتا ہے۔ وہ پہلے ہی اپنے ارتفع کے دوران 'رحمت عطا کئے گئے لڑکوں' کا تربیت کار بن چکا ہے۔

یہاں ہمارا سامنا گوئٹے کے بڑھاپے میں اس کے انسانی تکمیلِ ذات کے تصور میں ایک انتہائی اہم تبدیلی اور ترقی سے ہوتا ہے۔ اس میں دو میلانات کی تفوق کے لیے جدوجہد شامل ہے۔ تو یہ بات مسئلے کی نوعیت سے ہی برآمد ہوتی ہے کہ گوئٹے کے لیے یہ دو میلانات کے درمیان ایک دوسری نوع کے توازن کا سوال ہے۔ اور یہ کوئی کڑے انتخاب کا معاملہ نہیں ہے کہ ایک میلان کو تو کلیتًا قبول کر لیا جائے اور دوسرے کی یکسر رد کرنا پڑے۔

پہلا میلان انسان کی مختلف استعدادوں کی انتہاء درجہ ترقی اور مہارتِ مطلق کی حد تک ان کی تکمیل ہے۔ گوئٹے کے لیے جوہر سرگرمی کی عملی اور معروضی حقیقت کے ساتھ ایک شعوری طور پر شدید کی گئی نبرد آزمائی ہے۔ اس سے مراد حقیقت کی وسیع اور گہری تفہیم ہے۔ دوسرا میلان ان استعداوں کے ارتقاء میں انسان کے باطنی توازن کا ہے۔ عملی میدان میں مہارت کو (محنت کی سرمایہ دارانہ تقسیم کے داخلی رجحان کے ساتھ مطابقت میں) انسانوں کو تخصیصِ کار کی مشینیں نہیں بنا دینا چاہئے۔ اس کی بجائے مخصوص اور تابع استعداد کی ترقی کو کُل انسان کی متوازن اور ہم آہنگ ترقی کے ساتھ آگے بڑھنا چاہیے۔

گوئٹے کے اس تصور کی بنیاد پر وہ گہرا اثر قابلِ فہم بن جاتا ہے جو ہیمان اس کے پُر شباب ارتقا پر ڈالتا ہے۔ گوئٹے اس اثر کی تشکیل اس طرح کرتا ہے: 'ہر وہ چیز جسے انسان کمال تک پہنچانے کی کوشش کرتا ہے (چاہے اس کی تکمیل فعل، لفظ یا کسی دوسرے انداز میں ہوئی ہو) کو اس کی قواء کے اتحاد سے جنم لینا چاہیے۔ ہر وہ چیز جو جزوی ہے قابلِ اعتراض ہے۔ یہ ایک شاندار اصول ہے مگر اسے نبھانا مشکل ہے..... گفتگو میں انسان کو ایک لمحے کے لیے یک رخا ہونا پڑتا ہے۔ کوئی بیان، کوئی ہدایت جزو بندی کے بغیر ممکن نہیں۔'

گوئٹے جانتا تھا کہ جس دنیا میں وہ سانس لے رہا ہے اس میں یہ دونوں میلانات متضاد بلکہ غیر ہم آہنگ ہیں اگرچہ ان کا انضمام ہی انسان کو متوازن اور کُل بنا سکتا ہے۔ اپنی پختہ سنی کے سب سے مسرور کن دور میں اس نے ایک سماجی یوٹوپیا کی شکل میں (ولہلم مسٹر کی شاگردی) ان کے اتحاد کا منصوبہ بنایا تھا لیکن

بعد کی دہائی کے سماجی تجربے اور پیداراواری قوتوں کے فروغ کار کی حیثیت سے سرمایہ داری کے تجربے سے اس نے (ان میلانات کی غیر ہم آہنگی) کی بنا کسی جذباتی حیل وحجت کے تسلیم کرلیا اور اس کے سماجی تضادات میں اس کی ضوپاتی بصیرت اسے معاملے سے لاتعلقی کا رویہ اختیار کرنے پر آمادہ کرتی ہے۔ ولہلم مسٹر کے سفر اور فاؤسٹ کا دوسرا حصہ یقینی طور پر ہم آہنگی کے لیے اس کے ہنگامہ پرور شباب کے تقاضوں اور اس کے کبرسالی کے یوٹوپیائی خوابوں کو مسترد کر دیتا ہے۔ لیکن گوئٹے کی لاتعلقی کہ جیسے وہ محض 'عملی سیاست، صرف افعالی اور صرف اس کا اظہار ہو جو اس کے ابتدائی دور کی امیدوں سے نظریاتی لاتعلقی نہیں تھی۔ یہ تصور مستقبل کے بارے میں اس کے نقطۂ نظر کا مرکزی خیال بنا رہتا ہے۔ تاہم وہ یہ جانتا تھا کہ ہم عصر حقیقت کے لیے یہ تصور محض ایک تصور ہی تھا۔

اس کے باوجود جتنا گوئٹے لاتعلق ہوتا گیا ان خاص انسانی استعداوں کے عملی ارتقاء کو تسلیم کرتا گیا جو (اپنے اس خاص پن میں اور اس کے ذریعے) فطرت کی قوتوں کے تسخیر کو فروغ دیتی ہیں اور اس طرح نسلِ انسانی کے ارتقاء کو آگے بڑھاتی ہیں۔ اتنے ہی جوش وجذبے سے وہ حقیقی دنیا میں ہر جگہ ان حقیقی میلانات اور واقعیتوں متلاشی کا بنتا گیا جن میں انسانی توازن اور تکمیلِ ذات حقیقت بن جائیں چاہے یہ ایک دوسری قسم کی دستبرداری کی بنیاد پر ہو۔

یہاں گوئٹے کے نظریہ حیات کا ایک جمہوری اور پست سطح پہلو نمایاں ہو جاتا ہے۔ وہ کہتا ہے 'اگر اپنی استعدادوں اور میلانِ طبع کی حدود میں رہے تو ادنیٰ ترین انسان بھی تکمیلِ ذات پا سکتا ہے۔ لیکن اگر اس میں اس ناگزیر توازن کا فقدان ہو تو اعلیٰ صلاحیتیں بھی زنگ آلود، شکست خوردہ اور تباہ وبرباد ہو جائیں گی۔ یہ بدقسمتی جدید دور میں اور بھی چوکھا رنگ دکھائے گی.....' یہ دعویٰ کسی بھی روحانی امارت کا ارتداد لیے ہوئے ہے، نابغہ روزگار ہستیوں کی تو بات ہی نہ کیجئے۔ گوئٹے کو ان لوگوں میں، جو جمالیاتی شعور میں داخلی تکمیل پاتے ہیں، وہ عنصر نہ ملا جو انسان کی خاص صلاحیتوں کی یک رخے اور ہولناک ترقی کے ہاتھوں انسانی توازنِ ذات کے کٹاؤ کی تلافی کر پاتا۔ اس کی بجائے وہ اپنے آئیڈیل کی تلاش اس مظہر میں پاتا ہے، جسے زندگی جنم دیتی ہے اور زندگی ہی اس کی ضمانت دیتی ہے، وہ اسے ایسے انسانوں میں تلاش کرتا ہے جو نمایاں طور پر ادنیٰ طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔ اور بلاشبہ جن کے حالاتِ زندگی ان کے روحانی ارتقاء میں مانع ہیں لیکن جن کی باطنی صلاحیت ان کی اہلیتوں کو بے ساختہ توازن میں پنپنے کی اجازت دیتی ہے۔

گوئٹے اسے روسو کے خیال کے بطور دیکھنے اور ارتقاء کو اس سطح تک محدود کر دینے سے کوسوں دور تھا۔ ایسی ہستیوں کے لیے اس کی محبت اور عزت اور اس کی سرمایہ داری کی پیداواروں پر اس کی (تقابلانہ)

انسانی فوقیت جو انہیں صلاحیت اور ذہانت میں برتر کر دیتی ہے کی تفہیم اس حقیقت سے بر آمد ہوتی ہے کہ وہ ان میں اس توازن کے انسانی امکان اور رسائی کی ضمانت پاتا ہے جس کا اس نے سپنا دیکھا تھا۔ایک ایسے توازن کا سپنا جو تمام انسانی صلاحیتوں کے ارتقاء کی اعلیٰ ترین سطح پر قائم ہو۔

اس طرح یہ کوئی اتفاق نہیں ہے کہ گوئٹے انسانی تکمیلِ ذات کی اس صورت کو حکمران سماجی طبقوں سے کہیں زیادہ ادنیٰ طبقوں میں پاتا ہے اور مردوں کی بجائے عورتوں میں کہیں زیادہ پاتا ہے۔گوئٹے کے نسوانی کرداروں کی لازوال دلکشی (چاہے وہ ایفی جینیا ہو یا فیلائن،کلرکن ہو یا اوٹلی ،نیٹلای ہو یادار وتھیا)ایسی انسانی تکمیل ذات کی وجہ سے ہے جس کا اگر اہم مرد کرداروں سے موازنہ کیا جائے تو یہ وسعت کے لحاظ سے تو محدود ہے مگر شدت کے لحاظ سے متوازن ہے۔یہاں بھی گوئٹے روسو کا پیرو کار نہیں ہے۔اگرچہ اس معاملے میں اس نے روسو کی سماجی تنقید سے کافی کچھ استفادہ کیا۔اسی طرح ایک لمحے کے لیے بھی اس کے دل سے یہ خیال نہیں گزرتا کہ وہ کلرکن کو اگمونٹ یا فاؤسٹ کو گریکن کی تعقلی سطح تک گھٹا دے گا۔حتیٰ کہ اس کے ہاں اس نوع کی ابتدائی تکمیلِ ذات کی خواہش کا بھی فقدان ہے اور اسی طرح اس کے مردانہ کرداروں میں بھی۔

لیکن وہ ان نسوانی کرداروں میں عمومی انسانی تکمیلِ ذات کا ایک اہم پہلو ضرور دیکھتا ہے۔ایسی تکمیلِ ذات جس میں خاص کر اخلاقی خوبیوں کا ایک سلسلہ اپنے آپ ان مردوں سے زیادہ اعلیٰ اور زیادہ مثالی سطح پر پیش کرتا ہے۔پارسائی،صلاحیت اور علمیت کے عظیم ترین مظاہرے کے ساتھ معروضی حقیقت پر غلبہ پاتے ہیں۔اور وہ یہ خواب دیکھتا ہے کہ انسانی ارتقاء کے آئندہ مراحل میں اعلیٰ ترین تعقلی کامرانیاں اور انفرادی صلاحیتوں کا داخلی اور خارجی انکشاف ان حاصلات سے دست بردار ہوئے بغیر تکمیلِ ذات یعنی ایسی عوروں کے اخلاقی اور جمالیاتی توازن کو پا لے گا۔

یہ تضاد ساری عمر گوئٹے پر غلبہ پائے رہا۔ٹیسو Tasso میں حل پھر بھی کہیں کہیں درباری اور جمالیاتی رنگ پایا جاتا ہے۔لہر جھر Lehrjahre میں بھی تمام سماجی خارجیتوں سے باعزم مقاطعہ نمایاں ہے(سماجی نقطۂ نظر میں اس فن پارے میں ہر شادی ایک جھوٹا تعلق ہے)۔وہ یہاں لوگوں کے چھوٹے گروہ کا یوٹوپیا پیش کرتا ہے۔یہ ایک اعلیٰ روحانی سطح پر شدید انسانی توازنِ ذات پا لیتے ہیں اور جن کی فوریئر کی مثال پروپیگنڈہ کا تاثر دیتی ہے۔

صرف بعد میں ہی جب وہ اس سرمایہ دارانہ معاشرت کی (جو اس کے سامنے پنپ رہی تھی) زیادہ واضح تفہیم پا لیتا ہے،اور'جہانِ صغیر'اور'جہانِ عظیم' کے تضاد کو سمجھ پاتا ہے۔دونوں دنیاؤں میں اس خلیج، جو

ہمیشہ عشقیہ نظم اور اس کے شاعرانہ اظہار کے بارے میں گوئٹے کی رائے میں بنیادی حیثیت کی حامل رہی، کے مقدر میں تھا کہ اور زیادہ کشادہ ہوتی جائے۔ جس کی وجہ یہ ہے کہ اس (گوئٹے) نے خود کو غیر مشروط انداز میں 'اس دور کے تقاضوں' کے حوالے کر دیا تھا جنہیں اس نے نہ تو کبھی نظر انداز کیا اور نہ ان کبھی ان کے مدِ مقابل ہوا کیونکہ وہ کسی اعتبار سے بھی رومانوی نہیں تھا۔ تاہم جتنا یہ تضاد شدید ہوتا گیا اتنی ہی اسے ایک نظریاتی یوٹوپیا اور ارفع شاعرانہ ہیئت میں حل کرنے کی ضرورت شدت پکڑتی گئی۔ اس طرح اختتام پر کیتھولک جنت انسانی توازن اور تکمیلِ ذات ہے جو 'جہانِ صغیر' سے برآمد ہوتی ہے۔ یہ 'جہانِ صغیر' 'جہانِ عظیم' کے لاانتہاء کمال اور شخصیت کی مستقل ترقی (جس کی بنیاد باہمی مددگاری اور 'ہدایت' پر ہے) کے ساتھ جڑا ہوا ہے۔ یہ ایسی ترقی ہے جسے مفسٹوفلین قوتوں کی ضرورت نہیں ہے۔ یہ سبھی کچھ فاؤسٹ کو جنت میں گریکن سے سیکھنا چاہیے۔

اس تکمیلِ ذات کی طرف رہنمائی کرنے والا راستہ عملی سرگرمی کا راستہ تھا جس پر فاؤسٹ گامزن تھا۔ یہی وجہ ہے کہ جیسے کہ پہلے بھی بیان ہو چکا ہے، گوئٹے نے فاؤسٹ کے مابعد پچھتاوے کو بیان نہیں کیا۔ اس کی بجائے وہ اس کے المناک زخموں کے فطرت، زندگی اور عمل کے ساتھ نئے تعلق کے ذریعے علاج کی تصویر کشی کرتا ہے۔ اور المیے پر قابو پانے کا یہ ذریعہ الم گزیدہ کی غفلت یا بے ہودہ کنارہ کشی کی طرف اشارہ نہیں کرتا بلکہ اس دنیا اور ہمعصر معاشرے میں ان تضادات کے نہ حل ہونے والے خاصے کی اس کی جرأت مندانہ شناخت اور اس کے ساتھ ساتھ ایک ایسے حل کے مستقل تقاضے کی نشاندہی کرتا ہے جو انسانیت کے لیے ان پر حقیقتاً غلبہ پا لے۔ جب ہیلن غائب ہو جاتی ہے تو فاؤسٹ کے لیے اس کی خلعت ایک جادوئی بادل بن جاتی ہے جو اسے تیزی سے 'ہر گھٹیا چیز' سے بلند کر دیتی ہے اور ایک ویران پہاڑی چوٹی پر اترنے کے بعد وہ دیکھتا ہے کہ یہ رِدا بتدریج ابری شبیہوں میں تحلیل ہوتی جاتی ہے۔ پہلے جونو آتی ہے پھر ہیلن اور پھر آخری شبیہ ابھرتی ہے۔

اک سندر پرچھائی مجھے جھل دیتی ہے
کیا یہ شباب کی پہلی اعلیٰ ترین نیکی کو چھوی ہے جواب بھولی بسری بات ہے؟
میرے دل کی گہرائی میں دبے اولین خزانے اُمڈ آئے ہیں

اس شبیہ کے ساتھ گریکن اورورا (سویرا) کی شبیہ اس کی روح میں جلوہ فروز ہوتی ہے۔ اب فاؤسٹ مفسٹو کے بہکاوے کو ٹھکرا دیتا ہے جو 'دنیا کی تمام اقلیموں اور اس کی رعنائیاں، اس کے قدموں میں ڈھیر کر دیتا۔ وہ صرف عملی سرگرمی کی خاطر ذاتی کناراہ کشی اور لگن کا راستہ اختیار کرنے کا فیصلہ کرتا

ہے۔اگر ایک خارجی اور نفسیاتی نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو یہ وہ مقام ہے جہاں وہ گریکن کے 'جہانِ صغیر'، اور اس کے شدید توازن سے انتہاء درجہ دور ہو جاتا ہے۔تاہم گوئٹے کے فلسفۂ تاریخ کے نقطۂ نظر سے وہ یہی مقام ہے جہاں وہ صحیح راستے پر گامزن ہوتا ہے۔اور یہی وہ مقام ہے جہاں وہ میدانِ کارزار لگتا ہے جہانِ فاؤسٹ مفسٹو کی قوت سے اعلیٰ ترین شعوری اور انتہاء درجے کی توانائی سے نبرد آزما ہوتا ہے۔اگرچہ کچھ وقت تک وہ ایسا ایک المناک اور بے سود انداز سے کرتا ہے۔لیکن یہ المیہ نرے المناک سے پرے راستے کی بھی نشاندہی کرتا ہے۔بھینٹ چڑھ کر فاؤسٹ انسانی شخصیت کے انتہائی درونی مرکزِ ذات کو بچالیتا ہے۔اور نسلِ انسانی کے ارتقاء اور یوٹوپیائی نجات کا راستہ وا کرتا ہے۔

'یہ جاوداں نسوانیت ہمیں رفعت بخشتی ہے': نہ صرف نظم بلکہ خود شاعر یعنی گوئٹے کے یہ آخری الفاظ بے کار نہیں ہیں۔یہ زمین پر انسان کی تکمیلِ ذات کا آخری اعلان ہیں۔یہ انسانی کی جسمانی اور روحانی شخصیت کی تکمیل ہیں۔ایک ایسی تکمیل جو اس کے خارجی دنیا پر اختیار اور اس کی اپنی فطرت کی روحانی تہذیب اور توازن کی جانب ارتقاع پر مبنی ہے۔

افلاطون کے سمپوزیم اور دانتے کی بیاٹرس کے بعد محبت کو ایک نابغۂ روزگار کے نظریۂ جہاں میں اتنی وقعت حاصل نہیں ہوئی تھی۔افلاطون اور دانتے لازمی طور پر دوسری دنیا کے اور راہب ہیں۔گوئٹے جو کہ اپنے دور کا انسان ہے اور ان رجحانات کا ہیرو ہے جو مارکسیت کے تین ماخذ بنے ،لازمی طور سراسر باطنی اور سراسر اس دنیا سے تعلق رکھتا ہے۔اختتام کی جمالیاتی لحاظ سے کیتھولک ہیئت صرف انقلابی رومانیت پسندوں یا سطحی آزاد خیالوں کو گمراہ کر سکتی ہے۔

۵۔اسلوب کا مسئلہ: 'فنکاری کے دور' کا خاتمہ

جمالیاتی لحاظ سے بھی فاؤسٹ ایک لاثانی شاہکار ہے۔یہ نہ تو ڈارمائی ہے اور نہ ہی رزمیہ ہے، اگرچہ اس میں دونوں اصناف کی بہترین خوبیاں یکجا ہو گئیں ہیں۔اپنی رفاقتِ کار کے دوران گوئٹے اور شلر نے ڈرامے اور رزمیہ میں امتیاز قائم کرنے کے لیے قطعی تصورات وضع کیے۔انہوں نے اس حقیقت کو بنیادی امتیاز متعین کیا کہ رزمیہ میں ہر چیز کا بیان ایک گزرے ہوئے کل کے بطور کیا جاتا ہے جبکہ ڈرامے میں ہر چیز حال سے متعلق ہوتی ہے۔اس قطعی امتیازی رو سے فاؤسٹ کو بجا طور پر ڈرامائی کہا جاسکتا ہے۔یہ ساخت بندی کے 'مظہریاتی' اسلوب اور 'شعور کی تشکیلات' کے سلسلے کو لیے ہوئے تاریخ

کے ایک فلسفے کا نقطۂ نظر ہی ہے جو زوردار انداز سے ڈرامائی کی اس فوقیت کا اعلان کرتا ہے۔ جس کی تصویر کشی کی گئی ہے وہ نہ تو ایک مرحلے سے دوسرے مرحلے میں انتقالات ہیں اور نہ ہی ماضی یا حال کے نظارے ہیں بلکہ وہ صرف اور صرف دیے گئے مرحلے کی موجودگی کا احساس ہے۔ اس حوالے سے فاؤسٹ ہیگل کے مابعد جمالیاتی نقطۂ نظر سے بھی مطابقت رکھتی ہے جسے اس شکل پذیر خودمختاری میں اور کرداروں کی اس شکل پذیری راش خراش میں ڈرامائی پیش کش کی لازمی علامتوں میں ایک کا ادراک ہوتا ہے۔

یہ امر گوئٹے کے اسلوب سے مطابقت رکھتا ہے کہ فاؤسٹ میں بمشکل سے ایسے مناظر ہیں جن کا مقصد آئندہ واقعات کے لیے انتقالی کڑیاں یا جواز مہیا کرنا ہو۔ 'چڑیلوں کی رسوئی' شاید وہ واحد منظر ہے جس میں اس نوع کی کسی چیز (یعنی پختہ سال فاؤسٹ کے نوجوان آدمی میں انتقال) کی تصویر کشی کی گئی ہے۔ طریقہ یہ ہے کہ ہر بار ہمارا سامنا ارتقاء کے ایک زیادہ ترقی یافتہ مرحلے کی تکمیل شدہ حقیقت کے ساتھ کرایا جاتا ہے جس کی پھر اس کی اپنے حرکی مرحلوں کے منظراتی اور روحانی انکشاف کے ذریعے (ڈرامائی طور پر) تصدیق کی جاتی ہے اور اسے اپنے آپ میں اتنا ہی لازمی سمجھا جاتا ہے جتنا کہ اس کا ماقبل مرحلے سے مربوط انداز سے برآمد ہونا۔

'چڑیلوں کی شبِ جشن' جیسے مناظر یا دوسرے حصے کے چوتھے ایکٹ میں فاؤسٹ کا مسند نشینی ہی نظم کے ایسے حصے ہیں جنہیں صحیح معنوں میں انتقالی کڑیاں کہا جا سکتا ہے۔ ایک میں ہیلن کے ظہور کے لیے تیاریاں ہو رہی ہیں اور دوسرے میں آخری مناظر کے پیداوار کے میدان کے لیے۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ دونوں (مناظر) ایک خودمختار روحانی اور ڈرامائی لازمیت کے حامل ہیں۔ دونوں 'شعور کی واضح ہیئتوں' کو پیش کرتے ہیں جو کہ آزاد اور اپنے آپ سے جڑی ہوئی ہیں۔ ان مناظر میں سے پہلے میں عتیق کے حسن کے ('مظہریاتی') ظہور کی تصویر کشی ملتی ہے۔ دوسرے منظر میں شکست و ریخت کی شکار جاگیرداری کی جو آپ اپنے حصے بخرے کر رہی ہے اور اس عملِ تحلیل میں گل سڑ رہی ہے۔ ایک ایسی جاگیر داری جس کی درزوں میں وہ سرمایہ داری پنپ رہی ہے جو اسے چیڑ پھاڑ دے گی۔ اتفاقیہ امر ہونے کی بجائے یہ گوئٹے کے اسلوب کا خاصہ ہے کہ مسند نشینی کا منظر ہمارے سامنے اس طرح پیش کیا گیا ہے جیسے کہ ہیلن کی پاتال کی دنیا سے آزادی کو پیش کیا گیا تھا۔ ہمیں صرف بادشاہ اور بڑے پادری کی گفتگو سے اندازہ ہوتا ہے کہ مسند نشینی وقوع پذیر ہو چکی ہے۔ یہ گفتگو تب ہوتی ہے باغی فوجیں بے لگام طیش میں اپنا دفاع کرتی ہیں۔ جو کچھ ہمیں شعور کی ایک لازمی اور آزاد روہیئت کے بطور دکھایا گیا ہے وہ اس واقعے کا

صرف تاریخی منظر نامہ ہے۔حتیٰ کہ اعلیٰ درجے کا انجام بھی ایک واضح مناظراتی اور ڈرامائی موجودگی کا حامل ہے۔لیکن دوسری طرف، وہ ساخت بندی کے یہ حقیقتاً ڈرامائی اصول ہی ہیں جو پورے فن کے رزمیہ خاصے کو جنم دیتے ہیں۔

ساخت بندی کے اس اسلوب کو اکرمان کے ساتھ ایک گفتگو میں انتہا درجہ صحت کے ساتھ نمایاں کیا گیا ہے۔گوئٹے کہتا ہے: 'یہ ایکٹ ایک ایسا خاصہ پالیتا ہے جو مکمل طور پر اس کا اپنا ہے۔اس طرح ایک چھوٹی خودمختار دنیا کی طرح یہ باقی نظم سے لگا نہیں کھاتا اور سیاق سباق کے اعتبار سے یہ کُل سے ایک بودے تعلق میں بندھا ہوا ہے۔

میں (ایکرمان) نے کہا کہ اس طرح تو یہ باقی نظم کے خاصے کے ساتھ ہم آہنگ ہوگا۔کیونکہ بنیادی طور پر اوور باش کا مے خانہ، چڑیلوں کی رسوئی، بروکن، پرائیوی کونسل، نقابی ناچ، کاغذی زر، تجربہ گاہ، چڑیلوں کی شبِ جشن اور ہیلن سبھی (مناظر) چھوٹی خودمختار دنیائیں ہیں جو بلاشبہ ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے ہیں لیکن وہ ملفوف فی الذات ہونے کی وجہ سے وہ زیادہ بین الانحصار نہیں ہے۔شاعر کا مدعا ایک بوقلمو دنیا کی پیشکش ہے اور وہ اپنے خیالات کو لڑی میں پرونے کے لیے ایک مشہور ہیرو کی داستان سے ڈور کا کام لیتا ہے۔یہی اصلول اوڈیسی اور 'گل بلاس' میں بھی برتا گیا ہے۔''

گوئٹے کہتا ہے 'تمھاری بات بالکل بجا ہے۔اس طرح کی ساخت بندی کا مسئلہ یہ ہے کہ اس کے اجزاء تو بامعنی اور واضح ہو جاتے ہیں جبکہ یہ ایک کُل کے طور پر غیر مرتبط ہی رہتی ہے۔تاہم اس وجہ سے یہ ایک ان سلجھے مسئلے کی طرح انسانوں کو اس پر مسلسل اکساتی رہتی ہے کہ وہ اس پر نئے سرے سے غور وخوض کرتے رہیں۔

یہ پہلے ہی قریباً پایۂ تکمیل کو پہنچ چکے فن پارے کی تاخیری تاویل نہیں ہے۔اس کے برخلاف گوئٹے کے ذہن میں یہ خیالات تب آئے جب اس نے اپنے عہدِ شباب کے شذرے پر سنجیدگی سے دوبارہ کام شروع کیا تھا۔پہلا حصہ مکمل کیا اور دوسرے حصے کے مختلف مناظر پر کام کا آغاز کیا تھا۔ان کاوشوں کے تعلق سے (لیکن ایسا بھی نہیں کہ صرف اسی کے حوالے سے ہی) گوئٹے اور شلر نے نظریاتی سطح پر ڈرامے اور رزمیہ کے اصولوں کے درمیان اختلاف اور لازمی ملاپ کی بڑی وضاحت سے تشریح کی۔تبادلۂ خیالات کرتے ہوئے شلر نے خیال کی کل میں اجزاء کی آزادی کے بالا ذکر مسئلے کی طرف اشارہ کیا۔اور وہ اس آزادی کو رزمیہ ادب کی اہم خصوصیت سمجھتا ہے۔وہ گوئٹے کو لکھتا ہے 'جو کچھ تم کہتے ہو اس سے ایک بات مجھ پر آشکار ہوتی جا رہی ہے کہ اس (نظم) کے اجزاء کی آزادی رزمیہ نظم کے اہم خاصوں میں سے

ایک ہے۔اس کے کچھ ماہ بعد گوئٹے نے اس خیال کو واضح طور پر فاؤسٹ کی ساخت بندی پر لاگو کیا۔وہ شلر کو لکھتا ہے 'یہ حقیقت ہے کہ تم میرے ارادوں اور منصوبوں سے بڑی مطابقت رکھتے ہو۔ مجھے اس بر بر ساخت بندی کو برتنے میں کافی سہولت رہتی ہے اور میں چاہتا ہوں کہ اعلیٰ ترین تقاضوں کو پورا کرنے کی بجائے انہیں چھو کر گزر جاؤں....میں اس کا خیال رکھوں گا کہ اجزاء خوشگوار اور تفریح بخش ہوں اور سوچ کو غذا مہیا کریں۔اور جہاں تک کُل (جو ہمیشہ ہی رہے گی) کا تعلق ہے تو اس کے لیے رزمیہ نظم کا نیا نظریہ مفید رہے گا۔

ہم اس طرزِ اظہار کی نظری بنیاد سے پہلے ہی آگاہ ہیں۔ یہ گوئٹے کا المیہ کے بارے میں نقطۂ نظر ہے۔کیونکہ اس نے انسانی ارتقاء کے نمائندہ مراحل کا المیوں کے ایک سلسلے کے بطور تجربہ کیا جن میں آپسی تعلق اور کلیت المناک نہیں رہتے۔اگر اس طرح کے تصورِ جہاں کی وسعت اور شدت، دونوں لحاظ سے کلی اظہار کی کوشش کی جاتی تو اس کا نتیجہ اسی طرح کی رزمیہ ڈرامائی ہیئت کی صورت میں ہی سامنے آتا۔ایک ایسی ہیئت جس میں دونوں اصولوں میں سے کوئی ایک نمایاں نہ ہو پاتا اور دونوں کا جدلیاتی آپسی انضمام ایک بے مثال اتحاد اور محرک توازن کو جنم دیتا۔ان دونوں اصولوں کے آپسی انضمام کو چھوٹی سے چھوٹی جزئیات میں نہ دیکھ پانا سطحی پن کے سوا کچھ نہیں۔مطلب یہ کہ پوری فاؤسٹ کو ایک رزمیہ لڑی سمجھ بیٹھنا جس میں انفرادی ڈرامے پروئے ہوئے ہیں یا پھر ایک عظیم ڈراما سمجھنا جس کے حصے رزمیہ ہیں ایک سنگین غلط فہمی ہے۔ہر حصہ ڈرامائی ہے۔ کیونکہ اس میں ہمارے سامنے ایک نمائندہ انسان (اور انسانیت کے ارتقاء کے ایک مرحلے) کی تقدیر کا فیصلہ اندرونی تضادات کی طبعی جدلیت کی بنیاد پر ہوتا ہے۔اور درحقیقت ایسا اکثر اوقات ایک المناک یا کم از کم المی طربیہ انداز میں ہوتا ہے۔(صرف 'اوور باش کے مے خانے' کا طربیہ ہی اس سے بچارہ پاتا ہے) تاہم،اس کے برخلاف ہر حصہ رزمیہ بھی ہے، کیونکہ ہیرو کو چند مناظر میں نمائندہ انسان کی اور ارتقاء کے ایک مرحلے کی لازمی صداقت عطا کرنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ ان تضادات کے سماجی منظر نامے اور سماجی مظاہر کی جامد فضا کو ایک رزمیہ بھرپوریت دی جائے جو اس سے آگے بڑھ جاتی ہے جو ڈرامائی اعتبار سے لازمی ہے اور جو نرا ڈرامائی ہے۔اجزاء کو اس طرح تراشا گیا ہے کہ وہ آزاد دنیائیں بن گئے ہیں اور انہوں نے ایسی آزادی حاصل کر لی ہے جو حقیقی ڈرامے میں ناممکن ہے۔حتیٰ کہ ایسا اس کی وسیع ترین ہیئت، یعنی شیکسپیئرین ہیئت' میں ناممکن ہے۔شیکسپیئر کے ہاں وسیع پیمانے پر تشکیل دی گئی انفرادی قسط بھی ایک حرکی نقطۂ انتقال ہی رہتی ہے جو مجموعی ساخت میں اس فریضے (اور اس سے حاصل شدہ تحرک اور اس کی پیش کش کے ڈرامائی اضطراب)

کی وجہ سے اس طرح کی آزاد و بھرپور یت کبھی حاصل نہیں کر پاتی۔

اسی انداز سے فاؤسٹ کی ساخت میں یہ رزمیہ اور ڈرامائی اصول ایک کُل کے بطور کندھے ہوئے ہیں۔ اس مخصوص حوالے سے پوری فاؤسٹ (نظم) کو ایک وسیع پیمانے پر، ولہلم میستر کے انداز میں ایک تعلیمی ناول کے بطور دیکھا جا سکتا ہے۔ اور ہر رزمیے کی طرح حیاتِ نو کا یہ 'ایلیڈ' ڈراموں کا ایک سلسلہ لیے ہوئے ہے۔ (ارسطو نے ہومر میں یہ عنصر پایا اور اس پر اصرار کیا جبکہ شلر نے یہی بات ولہلم مستر کے ہاں ثابت کی) تاہم فاؤسٹ ایک خاص صورتِ حال کی پیشکش کرتی ہے جس میں یہ ڈرامے کل نظم میں امکانات کی صورت نہ صرف ابتدائی حالت میں پائے جاتے ہیں بلکہ خود نظم میں ہی یہ ڈرامائی کمال کو پہنچ جاتے ہیں۔

مجموعی خیال کے اس ذو پہلو خاصے کی ایک اور عنصر بھی تاکید کرتا ہے، جس کا ہم پہلے ہی ذکر چکے ہیں، اور وہ مختلف مناظر بلکہ مناظر کے مخصوص مجموعوں میں ڈرامائی عمل کا 'توقف' ہے۔ یہ صورتِ حال اس حقیقت سے اور بھی پیچیدہ ہو جاتی ہے کہ ڈرامے کا 'توقف' داخلی طور پر ایک ڈرامائی ہیئت کا حامل ہے۔

لیکن کل 'نظم' کا ڈرامائی اصول عمل کی صرف اس مستقل اور شکل پذیر موجودگی کے ذریعے ہی نہیں بلکہ کردار کی تشکیل اور عمل میں واحد ہیرو پر حقیقی ڈرامائی ارتکاز کے ذریعے بھی متعین ہوتا ہے۔ فاؤسٹ نظم کا سب سے اہم کردار ہے جو اپنے اعمال کے ذریعے پلاٹ میں تمام لازمی تعینات مجتمع کر لیتا ہے۔ لیکن وہ کسی اعتبار سے بھی محض ایک لٹمس پیپر نہیں ہے کہ جس پر حوادث کے ردِعمل ثبت ہوتے جاتے ہیں جیسا کہ ولہلم میستر کے ساتھ ہوتا ہے کہ وہ ناول کا ہیرو ہوتے ہوئے بھی ہمیشہ ایسی ہستیوں کے سائے میں رہتا ہے جو انسانی حوالے سے اس سے قد آور ہیں۔

رزمیے اور ڈرامے کے اصولوں کا یہ بل و پیچ اور انضمام ادبِ جدید کا عمومی رجحان ہے جس نے فاؤسٹ میں اپنی انتہائی مجمل شکل پالی تھی۔ نیا ڈراما (جیسا کہ میں نے دوسرے ڈراموں میں کثرت سے ذکر کیا ہے) زیادہ سے زیادہ 'ناول کی شکل اختیار کرتا جا رہا ہے۔' اور بالزاک کی یہ رائے مبنی بر حقیقت ہے کہ اٹھارہویں صدی کے ناول کے برخلاف ڈرامائی عنصر (دورِ حاضر کے) ناول کی اہم امتیازی خصوصیت بن گیا ہے۔ یہ رائے قائم کرتے ہوئے وہ سب سے بڑھ کر والٹر سکاٹ کا حوالہ دیتا ہے۔ بلاشبہ یہ بات بڑی حد تک درست ہے۔ لیکن اس پیش رفت میں گوئٹے کے نظریاتی اور عملی کردار کو کم وقعت خیال کرنا سراسر غلط ہوگا۔ بالزاک کے طربیۂ انسانی کے معروف دیباچے سے تقریباً نصف صدی پہلے گوئٹے اور شلر اس وقت نمو پا رہے ادب کی ایک لازمی علامت کی حیثیت سے رزمیہ اور ڈرامے کی اس لازمی

آپسی اثر اندازی پر بڑی تفصیل سے روشنی ڈال چکے تھے۔اوراس نئے ادب کے ظہور میں گوئٹے کا تخلیقی کام ایک فیصلہ کن نقیبی کردار ادا کرتا ہے۔ہم دیکھتے ہیں کہ بالزاک ناول میں ڈرامائی عنصر پر اصرار میں (ایک ایسے اصرار میں جو تعقلی سطح پر اس کے حال سے متعلق ناول کو بھی تاریخی بنا دینے کی خواہش سے ہم آہنگ ہے) وہ براہِ راست والٹر سکاٹ کی طرف اشارہ کرتا ہے۔تاہم ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ سکاٹ کے تاریخی ناول کا حقیقی جنم داتا گوئٹے کا گوٹز تھا۔

اگر ہم اٹھارہویں اور انیسویں صدی کے درمیان اس جمالیاتی پل کو دیکھنے سے قاصر رہے تو ہم فاؤسٹ سمیت گوئٹے کے تخلیقی کام کو سمجھنے سے بھی معذور رہیں گے۔یہ (جمالیاتی پل) روشن خیالی کے کمال اور ارتفاعِ ذات کے ساتھ ساتھ والٹر سکاٹ، بالزاک، اور سٹینڈل کے روحانی اور جمالیاتی تیاری کا کام بھی دیتا ہے۔'

اس اہم بندھن پر زور دیتے ہوئے ہمیں بلاشبہ اس گہری خلیج کو نظر انداز نہیں کرنا چاہیے جو گوئٹے کو اس مخصوص نئے ادب کے نمائندوں سے جدا کرتی ہے۔اپنی جمالیاتی بصیرت کے ذریعے بڑھے گوئٹے نے نہ صرف بائرن، والٹر سکاٹ اور میرونی بلکہ بالزاک اور سٹنڈل کی اہمیت کو بھی ان کے پہلے اہم شاہکاروں کی روشنی میں ہی بھانپ لیا تھا۔اس کے باوجود گوئٹے نے پرانے اور نئے فن کے درمیان حد بندی کے مقام کی نشاندہی بھی کر دی ہے۔ہائینے کی یہ بات بالکل درست ہے کہ گوئٹے کی موت کے ساتھ فن کاری کے دور کا خاتمے کا آغاز ہو گیا تھا۔(بلنسکی نے روسی ادب میں پشکن کے دور کے بارے میں بھی یہی رائے قائم کی ہے)۔گوئٹے اور پشکن دونوں کے ہاں شاعرانہ پیش کش میں حسن اور توازن کی بالادستی کبھی بھی ایک خالصتاً جمالیاتی مسئلہ نہیں بنتی۔بلکہ اس کی بجائے یہ سماجی وجود اور مستقبل کی طرف بڑھتے شعور کا مسئلہ ہے جو لازمی طور پر اس سے مطابقت رکھتا ہے۔اور اگر مابعد شاعری میں حسن کے مسئلے کی جمالیاتی تشکیل، اس نوع کی سماجی زیریں سطح کے بغیر جس پر اس کی تاریخی لازمیت کی بنیاد رکھی جاتی ہے، بالادست ہو جاتی ہے تو اس سے کمتر متاخرین کا بیمار فن جنم لے گا۔ایک ایسا فن جو اس دور کے بڑے مسائل سے کٹا ہوا ہو گا۔

گوئٹے (اور پشکن) کے فنکارانہ دور کو ایسے فن سے مزید دور نہیں کیا جا سکتا تھا۔ظاہر ہے کہ فاؤسٹ جیسی آفاقی نظم، جس میں ایک وسیع تر تاریخی انتقال کے انتہائی اہم مسائل کو اس بصیرت کے ساتھ سمجھا گیا ہو، کی کسی بھی ہیئتی جمالیات کے ساتھ کوئی قدرِ مشترک نہیں ہو سکتی۔گوئٹے کے ہاں حسن کا خاصہ نرا بھولا بھالا اور بے ساختہ طور پر مربوط نہیں ہے جیسا کہ یہ زمانہ قدیم اور (پہلے سے ہی بودہ کردہ

شکل میں)نشاۃِ ثانیہ میں تھا۔حسن کے [مفہوم کے]تعاقب میں گوئٹے کی دوڑ دھوپ کے بے ساختہ پن کے لیے اس کے ہاں یہ رجحان اس کی اپنے دور کے خلاف اور ابھرتی ہوئی سرمایہ داری کے فن کی طرف مخاصمانہ رویے کے خلاف جدوجہد کی نشاندہی کرتا ہے، وہ سرمایہ داری جو عدم انسانیت اور انسان کی ٹوٹ پھوٹ کی وجہ بنی۔

اس جدوجہد کا رجحان اور عمل ذو پہلو ہے۔اپنے دور کی روشن خیالی کے برخلاف گوئٹے نے اس انسانی کھرے پن، اس سادے اور بے واسطہ، حسیاتی اور معصوم، ذہین اور روحانی، اس دیانتدارانہ اخلاقی طرزِ اظہار کو برقرار رکھنے کی کوشش کی جو فنِ قدیم کی سچی دلکشی تشکیل دیتا ہے۔ایک ایسی دلکشی جسے رسمی اور درباری بدصورتیوں نے مسخ نہ کیا ہو۔تاہم اس کے ساتھ ساتھ وہ یہ بھی خیال کرتا ہے کہ مخالف رجحانات کو صرف گھٹیا عوامی مذاق، حسیاتی لذت کی ہوس، وحشیانہ پیشکش کی بھوک وغیرہ سے تعبیر نہیں کیا جا سکتا۔بلکہ اس کی بجائے یہ ایسے مواد سے پھوٹتے ہیں جسے خود زندگی تخلیق کرتی ہے۔یہ زندگی ہے جو شاعر پر اس طرح کے خیالات اور ایسی ہیئتیں (یا بے ہیئتی)مسلط کرتی ہے جو ان (خیالات) سے مطابقت رکھتی ہیں۔یہی وجہ کہ وہ اسے اپنا فریضہ سمجھتا ہے کہ وہ خود زندگی اور خاص طور پر اپنے دور کے اہم مظاہرات میں انسان کی اس معصومیت اور شاعرانہ پیشکش کی اس دولت (جو ہمیشہ انسانی سیرت کا عکس ہوتی ہے) کو دریافت کرے اور یہ دکھائے کہ اس حسن کو اس کے دور کی زندگی سے بھی برآمد کیا جا سکتا ہے۔

گوئٹے کے ہاں ان رجحانات کے تاریخی ارتقاء کا بیان اس مطالعے کے دائرے سے باہر کی بات ہے۔اس لیے ہم یہاں کچھ مختصر آراء تک محدود رہیں گے۔مثال کے طور پر یہ بات لائقِ تاکید ہے کہ گوئٹے کی عہدِ شباب اور اس کے کلاسیکی دور کے درمیان یکسر تبدیلی نہیں جیسا تاریخِ ادب کے بورژوا مصنفین کہتے ہیں۔اس حقیقت کی بنیاد کہ وہ لوک شاعری کو اپنا نکتۂ انقلاب (جو نوجوان گوئٹے کی تحروں کے لیے بڑا اہم تھا) بناتا ہے پہلے تو اس کے اس تصور پر ہے کہ وہ ہومر کو لوک شاعر سمجھتا ہے۔پھر شیکسپیئر، لوک گیت، پیندر کے نام گیتوں اور یونانی المیے وغیرہ اس کی ابتدائی زندگی میں رجحان ساز کردار ادا کیا۔اور عتیق کی طرف، خاص طور پر شلر کے ساتھ رفاقتِ کار کے دور کے دوران، اس کا رجوع کبھی بھی نرا جمالیاتی نہیں بنتا اور نہ ہی کبھی کسی کٹی ہوئی فنکارانہ ہیئت سے برآمد ہوتا ہے بلکہ اس کا آغاز و انجام ہمیشہ حقیقت، انسانوں اور ان کے آپسی تعلق کے حقیقت پسندانہ مشاہدے سے ہوتا ہے۔گوئٹے کے کے لیے فنکارانہ ہیئتیں ہمیشہ انسانی جوہر اور انسانی تعلقات کی انتہائی عمومی اور مجرد ترین جڑت میں رہتی ہیں۔اس طرح مثال کے طور پر وہ کہتا ہے 'تو جنہیں ہم محرکات کہتے ہیں وہ حقیقت میں انسانی روح کے مظاہرات

ہیں جو باز وقوع ہوتے ہیں اور آئندہ بھی باز وقوع ہوں گے۔اور جن کا شاعر صرف تاریخی ہونا دکھاتا ہے۔'

گوئٹے کے لیے مجموعی خیال میں عتیق کا ایک خاص مقام ہے اور اس (مجموعی خیال) کی فنکارانہ ہیئتوں کے کمال کا صرف ایک بیان ہی نہیں ہے۔وہ عتیق کو نرے جمالیاتی حوالے سے ایک جاوداں نمونے اور معیار کی حیثیت سے نہیں دیکھتا۔اس کے برعکس گوئٹے کی نظر میں ہیئت کا یہ کمال صرف اس حقیقت کا نتیجہ ہے کہ قدیم زندگی (اور اس طرح قدیم فن) میں ایک انسان کا جوہر اور اس کے تعلقات کو زمانۂ حال کی نسبت زیادہ سچا اظہار ملا ہے۔گوئٹے ابتدائی رومانویت میں فنکارانہ مخالف زندگی کے بارے کنفیوژن، زندگی کے بارے جذبات، اور اس کے نتیجے میں فن کے بارے جذبہ جیسے رجحانات پاتا ہے۔اس کا ونکل مان پر عظیم مقالہ مثبت کے اعلان اور منفی کے خلاف دفاع کے منصوبے کی شکل میں ان رجحانات کا احاطہ کرتا ہے۔ہم یہ دکھانے کے لیے صرف چند اقتباسات کا حوالہ دیں گے کہ کیسے گوئٹے کی 'کلاسیکیت' کے سوتے خود زندگی اور گوئٹے کے اس کے صحیح نظریاتی اور جمالیاتی انعکاس سے پھوٹتے ہیں:

'..... ہر دم ارتقاع پاتی فطرت کا آخری حاصل خوبصورت انسان ہے۔یہ حقیقت ہے کہ وہ اسے شاذ و نادر ہی تخلیق کر پاتی ہے۔وجہ یہ کہ بہت سے حالات اس کے تصورات کے خلاف ہوتے ہیں اور اس کی اپنی قدرتِ کاملہ اس کا حالتِ کمال میں ٹکا رہنا محال کر دیتی ہے.....جبکہ فن اس کے متضاد ہے۔کیونکہ فطرت کی سدرۃ المنتہیٰ پر کھڑے کیے جانے پر انسان خود کو کامل فطرت سمجھتا ہے۔جسے پھر اپنی ذات میں ایک نئی اوجِ کمال کو جنم دینا پڑتا ہے۔ایسا کرنے کے لیے وہ اپنے آپ پر سارے کمالات اور خوبیوں کا رنگ چڑھا کر اور انتخاب، تنظیم، توازن اور مدعا کو استعمال میں لا کر زیادہ توانا ہوتا جاتا ہے.....جب ایک بار یہ (فنی شاہکار) تخلیق ہو جائے اور اپنی مثالی حقیقت میں دنیا کے سامنے کھڑا ہو جائے تو دیرپا اثر یا یوں کہیے کہ اعلیٰ ترین اثر پیدا کرتا ہے۔کیونکہ قوتوں کی کلیت سے ارتقاء پذیر ہونے سے یہ ہر شاندار، ہر قابلِ وقعت اور قابلِ محبت چیز کو اپنے اندر سمو لیتا ہے اور پیکرِ انسانی میں جان ڈال کر انسان کو اس کی ذات سے بالاتر کر دیتا ہے، اور اس کی زندگی اور عمل کے میدان کا احاطہ کر لیتا ہے اور اسے ایک ایسے حال میں دیوتا بنا دیتا ہے جو ماضی و استقبال دونوں کی سمجھ رکھتا ہے۔

گوئٹے اور اس کے دور کی یہ انسان دوستی (ایسی انسان دوستی جو اپنے جسمانی وجود سے اور اپنی سادہ سرگرمی سے آفاقی ترقی کی حرکی قوتوں کے بطور فن اور سائنس کی طرف بڑھتے ہوئے انسان کی مکمل اور گہری تفہیم لیے ہوئے ہے) یہ انسان دوستی جو اینگلز کے مطابق لفظ انسان کی 'خاص پُرتاکید معنوں' میں

استعمال کرتی ہے۔ یہ ترحم انقلابِ فرانس اور روشن خیالی کے ہاتھوں اس کی تیاری کی دین ہے۔ایک طرف تمام 'خارجی' (سماجی، نسلی وغیرہ) امتیازات اس عمومی خیال اور انسان کے اس مقرونی انسانیاتی نمونے کے سامنے کالعدم ہو گئے ہیں۔دوسری طرف یہ دور انسان کی قوت کے لانتہاء امکانات اور انسان کے اپنے اور اپنے ماحول کو بدلنے کی صلاحیت کے عقیدے کو پروان چڑھاتا ہے۔ہیگل 'مظہریات' میں انقلابِ فرانس سے متعلق کہتا ہے: 'یہ (شعور) اپنی نری ذات سے آگاہ ہے اور تمام تر حقیقت محض روحانی ہے۔دنیا اس کا ارادہ ہے اور یہ ارادہ عمومی ارادہ ہے۔مطلب یہ کہ یہ ارادے کا خالی خولی خیال نہیں ہے.... بلکہ ایک حقیقی عمومی ارادہ ہے...'

جرمنی کی کلاسیکیت اس ارتقاء کے داخلی پہلو پر سب سے زیادہ زور دیتی ہے۔اور اسی طرح اس میں انسان کے کردار کے انقلاب کے جمالیاتی، اخلاقی اور عموماً ثقافتی خاصے پر بھی زور دیتی ہے۔تو پھر فن اور جمالیات (فن کاری کے دور کے نظریے) کے مرکزی مقام کی بنیاد انسان کی اہمیت میں ایسے اضافے اور اس کی آفاقیت اور توازن کے ایسے تقاضے پر ہے۔اس کی یہ آفاقیت اور توازن یہ تقاضا نوع اور فرد کے ارتقاء کے حصول اور ہر اس نئی اور پرانی چیز کے خلاف جدوجہد کی حیثیت رکھتا ہے جس میں ایسے رجحانات کارفرما ہیں جو اس عمدہ خیال کو مبہم اور پراگندہ بنا دیتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ اینگلز اس دور میں گوئٹے کے لفظ انسان کے استعمال کے معنی متعین کرتا ہے اور اسے چالیس کی دہائی کی رنگ شکستہ اور بوسیدہ اصطلاحات سے علیحدہ کر دیتا ہے۔(یہ کہنے کی چنداں ضرورت نہیں کہ بعد میں تاریخی حالات میں اور زیادہ بنیادی تبدیلی کی وجہ سے گوئٹے کے حقیقی تصورات سے دوری اور زیادہ بڑھتی گئی)۔اس اصطلاحات کے موضوع پر اینگلز یوں رقم طراز ہوتا ہے: 'گوئٹے نے بلا شبہ اسے صرف اسی حوالے سے استعمال کیا جس سے کہ اس کے دور اور بعد میں ہیگل نے استعمال کیا۔ایک ایسے حوالے سے جو مسند 'انسانی' کو خاص طور پر غیر عیسائیوں اور عیسائی بدوؤں کے برخلاف یونانیوں کے نام منسوب کرتا ہے۔گوئٹے نے ایسا ان اصطلاحات کے فیوربا خ سے ان کے پراسرار معنی پانے سے بہت پہلے کیا تھا۔خاص کر گوئٹے کے ہاں ان (اصطلاحات) کے عموماً انتہائی غیر فلسفیانہ اور جسمانی معنی ہوتے ہیں۔

اس نوع کے نظریۂ جہاں کی بنیاد پر گوئٹے نے اپنے دور کی زندگی میں ایسی انسانیت تلاش کر لی جو اس قابل تھی کہ اسے عتیق کے شاندار انداز میں وضع کیا جائے اور آئندہ اس کی تصویر کشی فنکارانہ وضع گری کے بغیر کی جائے۔گوئٹے کی اس ذو پہلو کلاسیکیت کا اظہار 'ہرمان اور دورتھا' کے مرثیے میں بذاتِ خود حال کی شاعرانہ پیشکش کے تقاضے کے طور پر اور شاعر کے ہومریوں میں سے آخری ہونے کے اعتراف

کے بطور ہوا۔ یہ اس کی قدیم انداز میں وضع گری کا جوہر ہے جوان رجحانات کی معراج پر گوئٹے کی شلر کے ساتھ رفاقتِ کار کی یادگار ہے۔ اس مشترک ذہنی حالت کی غمازی کرتے ہیں جسے گوئٹے نے بہر حال شلر سے کہیں زیادہ موزونیت سے پیرائیہ شعر میں اتارا ہے۔

ذرا دیکھو! ہومر کا آفتاب کیسے ہم پر مسکرا رہا ہے

اس رفاقتِ کار کے دور کے دوران بھی گوئٹے اور شلر اس سے آگاہ ہیں (اور یہ آگہی بڑھے گوئٹے میں اور زیادہ بڑھتی جاتی ہے) کہ وہ سچے فن کے لیے ایک عقبی دستے کا کام کر رہے ہیں اور یہ کہ ان کی پوزیشن دفاعی ہے لیکن وہ اپنے دور کے رجحانات کے مدِ مقابل سچے فنکار کے مرتبے کو قائم رکھنے کے لیے دلیرانہ کوشش کر رہے ہیں۔ جتنا سرمایہ داری کا عمومی اثر حقیقی بنتا جاتا ہے اتنی ہی یہ کوشش مشکل ہوتی جاتی ہے۔ جتنے سماجی تعلقات مجرد ہوتے جاتے ہیں انسانی جوہر کی خوبصورتی کی گرہ کشائی اور سرمایہ دارانہ تقسیم محنت کے ہاتھوں اس کی ٹوٹ پھوٹ کے باوجود انسان کی کل کا مشاہدہ اور اس کا فنکارانہ اظہار اتنا ہی محال ہوتا جاتا ہے۔

یہی وجہ ہے کہ ولہلم میستر کا مابعد اجرا پہلے ہی رزمیہ فن کی ان حد بندیوں کو توڑ دیتا جن کو توڑنا گوئٹے کے بس میں تھا اور یہ اس کی خصوصیت ہے کہ وہ ان حد بندیوں کی بڑی جرأت مندی سے توڑتا ہے۔ کیونکہ اس کے لیے صداقت ہیئتی کمال سے زیادہ باوقعت چیز ہے۔ اس کی نظروں میں مؤخر الذکر وقعت انسان سے متعلق سچائی کے صرف ایک اظہار کی حیثیت سے ہے۔ بلاشبہ وہ ہیئت سے بھی بنا کوشش دست بردار نہیں ہوتا۔ وہ ایک موزوں بیانیہ انداز میں انتہائی پیچیدہ سماجی مافیہا کو پیش کرنے کے لیے وہ قدیم ترین ناول کی ہیئت سے رجوع کرتا ہے جس کی خصوصیت اس کے پلاٹ کی ڈھیلی ڈھالی ساخت اور آزاد روکڑیاں ہیں۔ لیکن 'اسفار' میں یہ کوشش رائیگاں ثابت ہوتی ہے۔

جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں کہ گوئٹے نے فاؤسٹ میں ایک انتہائی خاص مسئلہ پیش کیا ہے۔ یہ خیال (یعنی انسان کے مرکزِ ذات اور صرف مرکزِ ذات کا بچاؤ اور نوعِ انسانی کا فرد کی المناک قربانی کے ذریعے بچاؤ) ہی عتیق کے انداز میں باطنی اور خارجی، اخلاقیات اور عمل، روح اور حسیات کے ایک غیر مرتبط اتحاد کی بین تکمیل کے مانع آتا ہے۔

جہانِ صغیر اور جہانِ عظیم کی واضح اور باصحت علاحدگی پہلے ہی اس تکمیل کی ناممکنیت کی دلالت کر دیتی ہے۔ عتیق ایسی علیحدگی کو جانتا ہی نہیں تھا۔ عتیق کے لیے انفرادی زندگی کے 'جہانِ صغیر' کی بقاء اسی میں ہے کہ وہ 'جہانِ عظیم' میں داخل ہو جائے (جیسے اینگنی میں محبت) اور عتیق کے 'جہانِ عظیم' میں

'جہانِ صغیر' کی شخصی زندگی کی جڑیں ہر جگہ پھیلی ہوئی ہیں۔ تاہم قدیم دنیا میں بھی یہ حالات جو فن کے لیے انتہائی سازگار ہیں قدیم شہرے ریاستوں کے زوال کے ساتھ ناپید ہو گئے۔ لیکن نشاۃِ ثانیہ میں یہ شیکسپیئر کے ہاں احیا کے مرحلے سے گزرتے ہیں جو پیچیدہ ہے مگر پھر بھی جمالیاتی اور انسانی اعتبار سے غیر مربوط ہے۔ جہاں تک فنکارانہ خیالات کا تعلق ہے اس ابتدائی مرحلے میں بورژوازی کی جدوجہد اس دور (یعنی جاگیردارانہ مطلقیت) کے 'جہانِ عظیم' کی یکسر تردید کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ کیونکہ بورژوازی کا اخلاقی اعتبار سے زیادہ پاکیزہ اور انسانی اعتبار سے بالاتر 'جہانِ صغیر' اس 'جہانِ عظیم' سے متضاد ہے۔ یہ فن جو فیلڈنگ، گولڈسمتھ اور گوئٹے کے ورتھر میں اپنے کمال کو پہنچتا ہے گوئٹے کے عہدِ شباب کے ڈراموں، گوٹز اور اگمونٹ کی ساخت میں بھی اہم کردار ادا کرتا ہے۔

تاہم انگلینڈ میں صنعتی انقلاب اور عظیم انقلابِ فرانس نے بورژوازی کے ہاتھوں 'جہانِ عظیم' کی فتح کو حقیقت بنا دیا۔ رومانیت، محدود معنوں میں، ان مسائل تک ایک مسخ شدہ اور بغاوتی شعور کے ساتھ رسائی حاصل کرتی ہے اور اس طرح نئے سماجی حالات کی ایسی تصویر فراہم کرتی ہے جو ہیئت اور مافیہ دونوں لحاظ سے مسخ شدہ ہیں۔ صرف ہاف ماں اور اس سے بڑھ کر بالزاک کے ہاں سرمایہ داری کی بھدی نئی زندگی اور اس کے 'جہانِ عظیم' کے مسائل کا سامنا نئے مواد کی روح کے حوالے سے کیا گیا ہے۔ اس طرح یہ نیا فن اور جمالیات برآمد ہوتا ہے خوفناک، بے ہنگم، مسخ شدہ سبلائم، اور گھٹیا مزاحیہ سے۔

عمر رسیدہ گوئٹے کا مدعا اس دور کو دیانتداری سے ایسے پیش کرنا ہے جیسے وہ ہے یا جیسے وہ اسے سمجھتا ہے۔ تاہم اس کے ساتھ ساتھ وہ اس مواد میں خوبصورتی کے اجزاء کو بھی تلاش کرنے کی کوشش کرتا ہے جو ابھی بھی موجود ہیں۔ اس طرح کسی جمالیاتی تزئین و آرائش کے بغیر وہ سرمایہ دارنہ زندگی کے مسائل کی ان کے جوہر کی تردید، تخفیف یا تکذیب کیے بغیر تصویر کشی کرتا ہے۔ لیکن پھر بھی کُل کو جوہر کے اور پنہاں انسانی مرکزِ ذات کے حوالے سے دیکھا گیا ہے۔ اور پھر یہ مرکزِ ذات محسوساتی طور پر اپنا وجود ظاہر کرتا ہے تاکہ مجموعی ساخت بندی عتیق اور انسانی حسن کے قوانین کے ماتحت رہے۔ یہی وجہ ہے کہ گوئٹے کی کوشش وہاں بھی 'فنکاری کے دور' کے متعلق ہی رہتی ہے جہاں وہ (مثلاً فاؤسٹ کے دوسرے حصے میں) نئے دور کے مخصوص مسائل میں غوطہ زن نظر آتا ہے۔

اپنی رفاقتِ کار کے دوران بھی گوئٹے اور شلر اس سے آگاہ تھے کہ وہ حسن جس کے وہ تمنائی ہیں خالصتاً عتیق سے متعلق نہیں ہو سکتا تھا۔ اور دونوں کی نظر میں حسن پہلے ہی بربریت کے خلاف جدوجہد اور بربریت پر (جزوی) فتح ہے۔ شلر نے گوئٹے کے نام ایک خط میں اس نئی صورت حال کی بڑی گہرائی اور

جامعیت کے ساتھ نمایاں کیا ہے۔اس وقت گوئٹے فاؤسٹ کی ہیلن کی قسط پر کام کر رہا تھا۔اس کی کردار نگاری ایسی ہے کہ وہ مابعد دور اور تمام تر دوسرے حصے پر لاگو ہوتی ہے اگر چہ اس دور کے دوران بربر عناصر سماجی اور فنکارانہ دونوں اعتبار سے مضبوط تر ہو گئے تھے۔شلر لکھتا ہے:

'لیکن اگر خوبصورت ہستیاں اور حالتیں ظاہر ہوں تو تمہیں یہ بات تردد میں نہ ڈالے کہ انہیں بربر شکل دینا شرم ناک بات ہوگی۔یہ صورتِ حال فاؤسٹ کے دوسرے حصے میں بار بار رونما ہوگی اور یہ بہتر ہوگا کہ تم اپنے شاعرانہ شعور کو ہمیشہ کے لیے خاموش کر دو۔پیشکش کا بربری پہلو جو گُل کی روح نے تم پر مسلط کر دیا ہے، نہ تو اس کے ارفع مافیہا کو تباہ کر سکتا ہے اور نہ ہی اس کے حسن کو گزند پہنچا سکتا ہے۔یہ کر یہ سکتا کہ کل کا ایک مختلف انداز میں تعین کر دے اور اسے روح کی ایک دوسری استعداد کے لیے تیار کر دے۔صحیح معنوں میں وہ یہی ارفع تر اور زیادہ عمدہ عنصر ہے جو نظم کو اس کی مخصوص دلکشی عطا کرے گا اور ڈرامے میں ہیلن ان تمام حسین ہستیوں کی ایک علامت ہے جو اس نظم میں وارد ہوں گی۔ہم جیسے دوسری نوع کے بربروں کی طرح ناخالص سے خالص کی طرف چڑھائی کی کوشش کرنے کی بجائے خالص سے ناخالص کی طرف ارادتاً بڑھنے میں بڑا اہم فائدہ مضمر ہے۔اس طرح اپنی فاؤسٹ میں تمھیں ہمہ وقت اپنے مکے کی طاقت منوانی چاہیے۔'

ہم دیکھتے ہیں کہ اپنے کلاسیکی دور میں بھی گوئٹے اور شلر ان بربر عناصر کی تردید میں اندھا دھند اور غیر مشروط طور پر 'کلاسیکی' نہیں ہیں۔بلا شبہ اس بربر عنصر میں امتیازات قائم کرنا ضروری ہے۔یہاں گوئٹے اور شلر عتیق کے مقابلے میں پورے نئے فن کو اشکالی اور بربر سمجھتے ہیں۔یہ واضح ہے کہ بڈھے گوئٹے نے اپنے دور میں نمو پذیر نئے فن میں ان رجحانات میں محض ایک مقداری اضافے سے کچھ زیادہ دیکھا تھا۔تاہم وہ شلر کے ساتھ رفاقتِ کار اور اس کے بعد بھی اس سے آگاہ تھا کہ بربریت کے عنصر کے بغیر کوئی عظیم نیا فن ممکن نہیں ہے۔اس کے لیے یہ صرف ان تمام رجحانات سے اس چیز کو بچانے کا مسئلہ تھا جو (بلا واسطہ ہی سہی) لازمی یعنی انسان کے اظہار کو (جسے ہم پہلے ہی جانتے ہیں) محفوظ کر لیتی ہے۔اس لیے گوئٹے اس دور میں (ڈڈیارٹ کے ریمیو پر اپنے تبصرے میں) شیکسپیئر اور کاڈرن کے ثمر دار فنکارانہ رجحان کی قبولیت کے موضوع پر لکھتا ہے کہ 'یہ ہمارا فرض ہے کہ ہم خود کو ہمت سے ان بربر فائدوں کی اوج پر ٹکائے رکھیں کیونکہ ہم عتیق کے فائدوں کو تو شاید کبھی بھی حاصل نہ کر پائیں گے۔'

ایسا صرف اسی صورت میں ممکن ہے کیونکہ گوئٹے کا تصورِ فن ہمیشہ زندگی کو کشش لیے ہوتا ہے۔ایک ایسی کشش جو بلا شبہ بالزاک کی مابعد حقیقت پسندی سے مختلف اور زیادہ بالواسطہ ہے۔

فرق (جسے شلر مابعد کی پیش رفت کے امکان میں بجا طور پر دیکھتا ہے) یہ ہے کہ گوئٹے خالص سے ناخالص کی طرف اترتا ہے جبکہ بالزاک خالص کو ناخالص کی طبعی جدلیت سے کشید کرنے کی کوشش کرتا ہے۔اس تضاد کی توثیق کا مدعا جمالیاتی پرکھ نہیں ہے، یا کم از کم یہ اولین مقصد نہیں ہے، بلکہ اس کا مقصد ان دو ادوار کے لازمی فنکارانہ رجحانات کی تفہیم ہے۔کیونکہ جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں گوئٹے کا حقیقت کا فنکارانہ تصور زندگی کی ناہمواریوں میں تخفیف کی دلالت نہیں کرتا۔تاہم یہ ان تضادات کی طرف ایک مختلف رویہ اختیار کرنے کی دلالت (اور یہ بھی تاریخی لحاظ سے مشروط ہے) ضرور کرتا ہے جو اس دور کو آگے بڑھاتے ہیں۔وہ روشن خیالی کی بہ نسبت گوئٹے کے لیے قطعی مختلف قدر و قیمت رکھتے ہیں۔لیکن اس کی رائے میں دنیا ابھی ان تضادات کے ہاتھوں پاش پاش نہیں ہوئی۔اس کی بجائے یہ ارتقاء کے مسلسل عمل میں تعقل کے حصول کی طرف بڑھ رہی ہے۔یہی وجہ ہے کہ حسن جو یونانیوں کی نظر میں زندگی کے حسیاتی ادراک سے معصومیت سے برآمد ہوتا ہے، گوئٹے کے لیے ارفع تر تقاضا اور شاعرانہ تخلیق کا ارفع ترین علمی نظریہ ہے۔حسن (توازن اور تعقل) کو کل کی سوچ بچار سے برآمد ہونا چاہیے اور چونکہ یہ ایک ایسا اصول ہے جو حقیقت سے مغائر نہیں ہے بلکہ اس کے مجموعی تحرک سے مستنبط ہوتا ہے اس لیے اسے (بلاشبہ ایک ایسے انداز میں جو پیچیدہ، بالواسطہ اور بر برعناصر سے سجا ہوا ہے) تمام جزوی مظاہرات پر قابلِ اطلاق ہونا چاہیے۔

بعد کے عظیم حقیقت پسندوں اور گوئٹے کے مابین نظریۂ حیات کا یہ اختلاف اس کی دلالت کرتا ہے کہ گوئٹے 'فنکاری کے دور' کے جمالیاتی اصولوں کا آخری حامی ہے جس نے ان کی مدد سے ایک عظیم اختتامی فن تخلیق کیا۔جبکہ دوسرے بڑی بہادری سے نئی حقیقت میں غوطہ زن ہو گئے۔اور یہ واضح ہے کہ جیسے جیسے گوئٹے بوڑھا ہوتا جاتا ہے اس کے ہاں 'فنکاری کے دور' کے یہ اصول اور زیادہ واضح اور دفاعی حیثیت اختیار کرتے جاتے ہیں اور وہ فاؤسٹ کے دوسرے حصے میں اپنی معراج کو پہنچتے ہیں۔

یہ کہنے کی چنداں ضرورت نہیں کہ ہماری آراء زیادہ تر دوسرے حصے سے متعلق ہیں۔اگرچہ پہلے حصے میں بھی اسلوب کے انتہائی عمومی مسائل زندگی اور فنکارانہ ہیئت کی اس تاریخی جدلیت سے شکل پاتے ہیں۔اپنی بنیادی ہیئت میں پہلا حصہ 'طوفان اور ہیجان' کے دور سے بے ساختگی سے ابھرتا ہے اگرچہ یہ صرف 'فنکاری کے دور' کی اوج پر ہی اپنے کمال کو پہنچایا جاتا ہے۔لیکن یہ کمال اس کا ارادی فنکارانہ تسلسل ہے جسے گوئٹے نے اپنی جوانی میں غیر ارادی طور پر شروع کیا تھا۔

پہلے حصے کی ڈرامائی ہیئت فن کا وہ ارفع ترین مقام ہے جو نوجوان گوئٹے اور اس کے 'طوفان

اور ہیجان' کے ساتھیوں کے لیے ممکن الحصول تھا۔ گوئٹے میں ایک بھرپور اور جامع زندگی کا ڈرامائی تسلسل مکالماتی ہیئت میں ایک تاریخی ناول کی شکل اختیار کر گیا ہے جس میں صرف چیدہ چیدہ حصے ہی ڈرامائی ہیں۔ اور ان حصوں میں بھی مرکزی کردار ہمیشہ شامل نہیں ہوتا بلکہ اکثر وہ اس کے اثر سے بالکل آزاد ہوتے ہیں۔ جبکہ فاؤسٹ کے پہلے حصے میں عمل زیادہ یا کم مختصر مگر ہمیشہ جامع مناظر کے ایک سلسلے میں تحلیل ہو جاتا ہے اور یہ تمام مناظر اپنے آپ میں ڈرامائی ہیں۔ قریب قریب بنا کسی استثناء کے وہ (مناظر) گوئٹے کی غنائیہ شاعری کے ایک بڑے حصے کا نغماتی خاصہ لیے ہوئے ہیں۔ اور درحقیقت یہ شاعری بھی کہیں کہیں ہی حقیقتاً غیر جانبدار ہوتی ہے۔ اور دیگر غنائی شاعروں کے مقابلے میں تو یہ اور بھی کم (غنائی) ہے۔ یہ عموماً تناؤ کے ایک داخلی ڈرامائی لمحے اور اس کی تحلیل کی تصویر کشی کرتی ہے اور منظر نامہ (یا کوئی بھی دوسری علت جو اس کا موجب بنتی ہے) صرف داخلی تحرک کو پیش کردہ غنائی جذبات کے مطابق گھٹانے یا بڑھانے کا کام دیتا ہے۔ اس طرح ہمیں گوئٹے کے ہاں نغمگی، واقعاتی اور ڈرامائی کے اظہار کے درمیان انتہائی رواں انتقالات ملتے ہیں۔

اواخر عمر میں گوئٹے کے اسلوب کا لوک گیتوں سے تعلق کافی نمایاں ہے۔ وہ کہتا ہے 'ان لوک گیتوں کی حقیقی قدر و قیمت یہ ہے کہ ان کے خیالات براہِ راست فطرت سے ماخوذ ہیں۔ لیکن تہذیب یافتہ شاعر بھی اپنے لیے یہ فائدہ حاصل کر سکتا ہے بشرطیکہ وہ اسے سمجھ پائے۔ تاہم اول الذکر لوک شاعر اس لحاظ سے ہمیشہ فائدے میں رہتے ہیں کہ وہ لوگ جو فطرت کے قریب رہتے ہیں ایجازِ کلام کی مہذب لوگوں سے زیادہ بہتر انداز سے سمجھ لیتے ہیں۔'

ایجاز کلام کے حصول کے لیے یہ تگ و دو گوئٹے کی شاعری کی اہم ترین خصوصیات میں سے ایک ہے۔ زیرک ولینڈ نے گوٹز پر اپنے تبصرے میں اس بات پر کافی زور دیا ہے۔ یہ (خصوصیت) پہلے حصے خاص طور پر گریکن کے کردار اور تقریر میں اپنی خالص ترین اور انتہائی مکمل شکل حاصل کرتی ہے۔ اس کے مرکزی مناظر میں سے ہر ایک اس کے ارتقاء کے المناک سلسلے کا ایک لازمی مرحلہ اور مقام ترکیب ہے جو غنائی طور پر مختصر لوک گیت سے جڑا ہوا ہے۔ حتیٰ کہ جہاں پورا منظر صرف ایک غنائی خود کلامی ہے (میرا سکون جاتا رہا...) یا (آہ، سر جھکائیں...) تو یہ بھی اپنی اصل میں نہ تو غنائی ہیں اور نہ ہی محض موضوعی اور غیر جانبدار ہیں۔ بلکہ یہ پیش رو، شکل پذیر، علامتی اور تخلیقی خاصے کے حامل ہیں۔

یہ دیکھنا بڑا شاندار ہے کہ کیسے گوئٹے کا لطیف اور روں غنائی ایجازِ کلام مجموعی سماجی منظر نامے کو بھی وہ بھرپوریت اور مکمل پن بخشتا ہے جو فاؤسٹ کے منصوبے کے لیے ناگزیر تھا۔ اپنے عہد کے بیان میں

بہت کم الفاظ صرف کر کے گوئٹے نے سولہویں صدی کا ایک ایسا منظر تخلیق کیا ہے جو کم از کم اتنا اصلی اور اتنا ہی جاندار ہے جتنا کہ وہ گوٹز میں ہے اور اس پر مستزاد یہ کہ یہ نرا رزمیہ طور پر بیانیہ نہیں ہے بلکہ ڈرامائی طور پر واقعاتی بھی ہے۔ وہ چیز جسے نوجوان گوئٹے کبھی کبھار ہی حقیقت بنانے میں کامیاب ہوتا ہے یہاں پوری نظم کیا مکمل طور پر حاصل کیا گیا اسلوب بن جاتی ہے۔ (یعنی واقعاتی سے ایک اصلی مناظراتی اور ڈرامائی پیش کش کی تشکیل جو کہ گوٹز کے مختلف اڈیلیڈ مناظر سے جھلکتی ہے۔)

یہ گوئٹے کی خصوصیت ہے کہ جہاں تک اسلوب کا تعلق ہے وہ قریب قریب کہیں بھی خود کو دہراتا نہیں ہے۔ جسے وہ ایک بار فنکارانہ طور پر حاصل کر لیتا ہے (چاہے وہ بڑی اعلیٰ سطح پر ہی ہو) اسے کبھی بھی معمول نہیں بناتا۔ گوئٹے کے ہر شاہکار کا اپنا ایک منفرد اسلوب ہے جو، مرکزی خیال اور مافیہا سے مربوط اندز میں نمو پاتا ہے۔ گوئٹے کی یہ بے مثال خوبی جسے اس نے ایک بار خود اپنی 'معروضی سوچ' کا نام دیا تھا یہاں اپنا رنگ دکھاتی ہے۔ وہ بڑے جذباتی انداز میں تقاضا کرتا ہے کہ ایجاز اور تخلیق کو معروضی سے برآمد ہونا چاہیے نہ کہ موضوعی سے۔ وہ یہاں ایک مخصوص مبالغہ آمیز ناانصافی کے ساتھ شاعر اور شغلیہ قدر دانِ فن کے درمیان اہم اختلاف دیکھتا ہے۔ 'شغلیہ فن کا قدر دان کبھی معروضی کی تصویر کشی نہیں کرتا بلکہ معروضی کے احساس کی کرتا ہے۔ وہ معروضی کے خاصے سے دور چلا جاتا ہے۔'

پہلے حصے کا تسلسل اور تکمیل صرف شاعر کی طرف سے ایسے معروضی نقطۂ نظر کی بنیاد پر ہی ممکن ہو پائی تھی اگر چہ کل (نظم) کا کوئی پہلے سے سوچا سمجھا منصوبہ نہ تھا اور اگر چہ نظم کی تفاصیل کی تخلیق کے دوران بنیادی منصوبہ بارہا بڑی تبدیلیوں سے گزرا۔ یہ یقینی امر ہے کہ نوجوان گوئٹے کے ذہن میں کل (نظم) کا صرف انتہائی عمومی تصور تھا۔ وہ فرد فرد مناظر لکھتا گیا اور ایک سلسلہ بنانے کے لیے اسے ایک لڑی میں پروتا گیا۔ لیکن چونکہ داستان سے ماخوذ فاؤسٹ اس کے لیے معروضی بن جاتا ہے اس لیے گوئٹے ایک فنکارانہ حقیقت اور صداقت پالیتا ہے جو اسے اس قابل بناتی ہے کہ مابعد تعقلی کام کو شاعرانہ پہلو میں قریب قریب بنا کسی تبدیلی کے اور، ابتداء میں داستان سے اس کے بڑی سختی سے وابستہ رہنے کی وجہ سے، معمولی کانٹ چھانٹ کے ساتھ مکمل کر لیتا ہے۔

پہلے حصے کے واقعاتی خاصے نے ایک ایسی ہیئت فراہم کر دی تھی جو 'جہانِ صغیر' کے 'مظہریاتی ارتقاء' کے لیے بالکل موزوں تھی۔ دوسرے حصے میں اسلوب کے مسائل زیادہ مشکل اور اشکالی نوعیت کے ہیں۔ اس حوالے سے یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ نوعِ انسانی کی تقدیر کو مقرونی طور پر ایک انسان کی تقدیر میں مجتمع کرنے کے گوئٹیائی رجحان کا بنیادی تنوع صرف 'جہانِ عظیم' کی پیش کش میں اپنے متناقص نتائج

کولازمیت سے ظاہر کرتا ہے۔اس (جہانِ عظیم) کا موزوں فنکارانہ بیان اور سماجی اور تاریخی حقیقت کے (خاص طور پر اس کی مخصوص سرمایہ دارانہ شکل میں اس کے) اہم معروضی تضادات کی تفہیم اور تشریح ایک طرف تو ایسے سکوپ میں لا انتہا پن پر مجبور کرتی ہے جو ہیئت کو پارہ پارہ کر دیتا ہے۔ایک ایسا سکوپ جس میں انفرادی کردار کو (نوع کی نمائندگی کرتے ہوئے) لازمی طور پر غائب ہو جانا چاہیے۔دوسری طرف مذکورہ بالا تضادات کا ان کی خام غیر ارتباطی اور ان کی انفرادی توصیفات کی کثرت میں تصویر کشی ان جمالیاتی حدود سے پرے چلی جاتی جنہیں گوئٹے کا نظریۂ حیات قابو میں نہ لا پاتا۔

چونکہ گوئٹے نسلِ انسانی کے ارتقاء کو مافیہا کے حوالے سے اس کی کلیت میں پیش کرنے کا خواہاں ہے۔لیکن اس کے ساتھ ساتھ وہ اس مافیہا میں 'فنکاری کے دور' کے حسن کے پہلے سے اشکالی تقاضوں کو اسی مافیہا میں 'فنکارانہ عہد کی خوبصورتیوں کے مسائل' کو حل کرنے کا بھی خواہاں ہے اس لیے اس کا حاصل ایک ایسا اسلوب ہے جس کی گوئٹے کے ہاں بھی پہلے کوئی نظیر نہیں ملتی اور جسے کبھی دہرایا نہیں گیا۔یہ شاعرانہ لحاظ سے پُر شکوہ اسلوب ہے لیکن (اس صورتِ حال کی وجہ سے جس میں یہ نظم تخلیق ہوئی) یہ ایسا اسلوب ہے جو ایک اصول یا نمونے کا کام نہیں دے سکتا۔گوئٹے کا مجوزہ لقب، 'لاثانی تخلیق، ان کثیر اور غیر مستقل معنوں میں پہلے حصے سے کہیں زیادہ دوسرے حصے پر لاگو ہوتا ہے۔

اس حصے میں کا نمایاں عنصر 'جہانِ عظیم' میں انسان کا تصور ہے، جہاں اس کی انفرادی تقدیر کو، بنا کسی ربط کے، انسانیت کے ارتقاء کا ایجازی بیان بننا ہے۔یہ آئنہ داری لازمی طور پر ہر شخص اور اس سے بڑھ کر اس کے اعمال، احساسات اور خیالات میں سے ہر ایک کو ایک جزوی عنصر عطا کرتی ہے۔گوئٹے خود بھی اس نئے فریضے کو واضح طور پر جانتا تھا جو اس کے ساتھ ساتھ اس کے نظریاتی نقطۂ نظر میں ایک مخصوص تبدیلی کی بھی دلالت کرتا ہے۔وہ فاؤسٹ کے دوسرے حصے کے لیے ایک 'نشریہ' لکھتا ہے جس کے تعقلی اور جمالیاتی اعتبار سے اہم مصرعے یہ پیغام دیتے ہیں:

انسان کی زندگی ایک نظم کی طرح ہے
اس کا ایک آغاز ہے، اور ایک انجام ہے
لیکن یہ 'کُل' نہیں بناتی

یہاں گوئٹے نے بین الفاظ میں اپنے دور کی تمام فنی ہیئتوں کو پاش پاش کرنے کی اپنی خواہش کے تمام پہلوؤں اور اس کی تخصیصیت کا اظہار کیا ہے۔کیونکہ (اگرچہ اس نے اپنے فلسفۂ فطرت میں انسان میں عارضیت، دائم انقلاب، انتقالِ ذات کے اوصاف کی تصدیق کی ہے) شاعر کے لیے ہر انسان اس

حوالے سے ہمیشہ ایک کل تھا کہ اس کا نہ صرف ایک آغاز اور انجام ہے بلکہ وہ بھرپور انداز سے بھوگی گئی تقدیر کے ذریعے ایک حتمی اور مخصوص خدوخال بھی حاصل کر لیتا ہے۔ تاہم اس حوالے سے یہ کردار ظاہری صورت میں شعوری طور پر ایک مختلف نقطۂ نظر سے شکل پذیر ہوتے ہیں جو انفرادی خدوخال کو تحلیل کر لیتا ہے۔

یہ ظاہر ہے کہ مشاہدے کا یہ نیا انداز اور اس کا اسلوبیاتی اظہار یک بارہی سامنے نہیں آ جاتے بلکہ یہ گوئٹے کے کام سے بتدریج نمودار ہوتے ہیں۔ ہم دیکھ چکے ہیں کہ کیسے پہلا حصہ گوٹز کے دور کے اسلوبیاتی مسائل سے مربوط انداز سے جڑا ہوا ہے۔ دوسرے حصے کے پیش روشاہکاروں میں گوئٹے کے نقابی ناچ اور خاص طور پر اس کے شاندار شذرے پنڈورا (جو ۱۸۰۷ء میں فاؤسٹ کے پہلے حصے کی تکمیل کے فوری بعد لکھا گیا تھا) کے نام آتے ہیں۔ یہاں ہم گوئٹے کے اس شاہکار (پنڈورا) کے مخصوص خاصے اور اس پر اثر انداز نظریاتی اور فنکارانہ اثرات پر دقت نگاہی سے تبصرہ نہیں کر سکتے۔ یہاں بھی ہم کچھ آراء تک ہی محدود رہیں گے۔ گوئٹے کے ہاں ضمنی تخلیقات (جو اس معاملے میں نقابی ناچ ہیں) ہمیشہ خاصی اہمیت کے حامل رہی ہیں اور ان کی معنویت کو ان کی غیر مربوط جمالیاتی قدر سے ماپا نہیں جا سکتا۔ اپنے (فنی) ادوار میں سے ہر ایک میں گوئٹے تعقلی اور شاعرانہ تجربات میں اتنا مالا مال رہا ہے کہ اس کے لیے ان سب کو اپنے اہم شاہکاروں میں شامل کر لینا ناممکن تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ہمیں اہم شاہکاروں کے بڑے بڑے شذرات کے ساتھ سرسری طور پر لکھے ہوئے خاکے بھی ملتے ہیں جو ایسے تجربات کی تصویر کشی کرتے ہیں۔ بعض اوقات وہ اقساطی نوعیت کے ہوتے ہیں لیکن پھر بھی بے وقعت نہیں ہوتے اور بعض اوقات ایسے ہوتے ہیں کہ وہ اپنی عارضی انفرادیت میں بعد میں بارآور ہونے والے فنکارانہ رجحانات کے قوت بخش عوامل کے پیش رو بن جاتے ہیں۔ گوئٹے نے ایک بار (زلٹر کے نام ایک خط میں) اپنے عہدِ شباب کی یادگار سٹائرس کی فاؤسٹ کے پہلے حصے کے لیے اہمیت کا ذکر کیا تھا

نقابی ناچ، جو کہ درباری تقریبات کے لیے لکھے گئے تھے، گوئٹے کو ارتقاء کے ایک مختلف مرحلے میں یہ موقع فراہم کرتے ہیں کہ وہ ان ضمنی تخلیقات میں اپنی سوچ اور اپنے دنیا کے شاعرانہ تجربے کے ثمرات کو پیش کرے۔ تعقلی اور اس کے ساتھ ساتھ جمالیاتی لحاظ سے یہ نقابی ناچ ایک دوسرے سے خاصے مختلف اور متنوع قدر کے حامل ہیں۔ اس شاہکار میں کھوکھلی درباری داد وستائش سوچ کے گہرے اور اہم اظہارات سے بدل جاتی ہے۔ ان میں جو قدرِ مشترک ہے وہ ان کی تمثیلی ہیئت۔ لیکن جہاں گوئٹے شاعرانہ معراج پر ہوتا ہے تمثیل کبھی بھی برہنہ اور بانجھ نہیں ہوتی۔ ایک طرف تو وہ مزین اور شاعرانہ ہوتی

ہے کیونکہ یہ ایک مرقعی سطح اور نمایاں انسانی انواع کی مرقعی حرکات وسکنات کی حامل ہوتی ہے۔دوسری طرف یہ تمثیلی ہیئت کی وجہ سے یہ بعض اوقات ایک نمایاں شاعرانہ اور بلیغ تجریدیت پالیتی ہے۔

پنڈورا گوئٹے کا وہ پہلا شاہکار ہے جس میں یہ رجحانات ایک گراں قدر نظم میں مجتمع ہو گئے ہیں۔ اس کا بنیادی مسئلہ ایک انتقالی مرحلہ اور فاؤسٹ کے دوسرے حصے کی پیش نظم ہے۔یہ سوچ اور فکر کے درمیان مخالفت کو پیش کرتی ہے جو کہ ایک ایسا مسئلہ ہے جو ہمیشہ گوئٹے کا دردِ سر بنا رہتا تھا۔(اس کے لیے صرف ٹیسو کی مثال کافی ہے)۔تاہم یہاں نئے اور اہم جدلیاتی عناصر کا ایک پورا سلسلہ سامنے آتا ہے جو دوسرے حصے کا پیش خیمہ بنتے ہیں اور جو اس (دوسرے حصے) میں ایک اعلیٰ سطح کو جا چھوتے ہیں۔پرومیتھیس کے کردار میں عمل کی زیادہ پُر زور تاکید اور مقرون خاصیت خاص طور پر اہمیت کی حامل ہے۔دوسری طرف اس کام میں ہی گوئٹے نرے اور سادے عمل کی حدود اور انسان کے ارتقاء کی تکمیل کے ساتھ تعلق کے مسائل کا ذکر چھیڑتا ہے۔ساتھ ہی وہ پرومیتھیئس کے ساتھ اپنی تھیمیئس کے وجود کا جواز ڈھونڈتا ہے۔آخر میں گوئٹے اس شاہکار میں ایک جڑت اور ان دو انتہاؤں میں ایک ارفع سطح کے اتحاد کے بھی در پے ہوتا ہے۔اگر چہ وہ اس وقت تک اس خیال کی طرف بہت کم میلانِ فکر رکھتا ہے کہ ایسا روئے زمین پر ممکن الحصول ہوسکتا ہے لیکن پھر بھی ساتھی آرزومندوں کی چھوٹی سی جماعت میں فرد کی جمالیاتی اور اخلاقی تکمیل کی بنیاد پر پیش رفت کرتا ہے۔

پنڈورا ایک شذرہ ہی رہتا ہے۔یہ واضح ہے کہ گوئٹے اس مسئلے کی شاعرانہ تشکیل کا ان تعقلی تاثرات سے کہیں زیادہ گرفتار تھا جو اس وقت اس کے لیے دستیاب تھے۔ہیئت میں یہ شذرہ عتیق سے جڑا ہوا ہے جو ایک ایسا عنصر ہے جس کا تعین خود اس کا خیال کرتا ہے۔لیکن یہ وہی عتیقیت ہے جس کا اسلوب نقابی ناچ کے ہیئتی عناصر کو پہلے ہی سموئے ہوئے ہیں اور جس میں گوئٹے ارادتاً 'بربر مفائد' کا استعمال کرتا ہے۔

اس تغیراتی دور میں اسلوب کے حوالے سے گوئٹے کا کالڈرن اور مشرقی شاعری (جنہیں وہ باہم متعلق سمجھتا ہے) میں استغراق بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ان دونوں میں وہ ایسے عناصر پاتا ہے جو توانا تعقلی تجریدیت کے مزین اور شاعرانہ اظہار اور انسان اور انسانی تعلقات کی جامع نمونہ گری کے لیے موزوں ہیں۔تاہم ہمیں یہ بھولنا نہیں چاہیے کہ گوئٹے ان تمام رجحانات کو ثانوی گردانتا تھا۔نہ تو سپین اور نہ ہی مشرق گوئٹے کی نظر میں یونانی فن کے مرکزی مقام کو گھٹا پائے۔اس حوالے سے اس نے کبھی بھی رومانوی رجحان کو کبھی حتمی قبول نہیں بخشا۔لیکن چونکہ فاؤسٹ کے دوسرے حصے میں اسے انسان کے

اظہار کا بالواسطہ ذریعہ اختیار کرنا پڑا تھا اس لیے وہ اس ادب میں اس شاہکار کے نئے اور بے مثال اسلوب کے لیے نقطہ ہائے انقلاب کی تلاش کرتا ہے۔

نقابی ناچوں کی یہ شوخ رنگ ہیئت دوسرے حصے کی بنیاد بنتی ہے۔فطری طور پر اس میں تمثیلی عنصر اہم کردار ادا کرتا ہے۔لیکن گوئٹے کا تصورِ تمثیل ہمیشہ شاعرانہ طور پر حقیقی اور ہیئت کے معیاری اور بے ثمر تصور سے بہت آگے بڑھ جاتا ہے۔اس سے بہت عرصہ پہلے وہ تمثیل کے موضوع پر میئر کو لکھتا ہے 'یہ سبھی اہم صناع ہیں لیکن ان کے معنی اس سے زیادہ نہیں ہوتے جتنے کہ یہ ظاہر کرتے ہیں اور میں یقیناً ان کے بارے میں اس سے زیادہ کچھ کہ نہیں پاؤں گا جس کی وہ لالت کرتے ہیں'۔اس حوالے سے دوسرے حصے کے متعدد صناع تمثیلی ہیں لیکن اس کا قطعاً یہ مطلب نہیں کہ وہ محض کسی گہرے 'مفہوم' کی عقدہ کشائی کے اشارے ہیں جو ان کے عام افہام سے لاتعلق ہیں۔جیسا کہ کئی مبصرین کا خیال ہے۔(بڈھے گوئٹے کی 'تحریفی مضمون' سے متعلق کچھ آراء اس خرابی کے لیے جزوی طور پر ذمہ دار ہیں) کچھ ناکامیاب تفصیلات سے قطع نظر تمثیل کا استعمال ایسے کرداروں کی ایک انتہائی براہِ راست نمونہ گری کی نمائندگی کرتا ہے جو واضح اور صریحی انداز میں نوع کی تقدیر میں اپنے نمائندہ کردار کے لوازمات کا اظہار کرتے ہیں اور جن کا صنفی خاصہ غیر ارتباطی طور پر عیاں ہے اور (گوئٹے کی دوسری تحریروں کی طرح) صرف شخصیت کے بتدریج انکشاف اور صنفی (خاصے) کے بتدریج استنباط کے ذریعے عیاں نہیں ہوتا۔

یہی وجہ ہے کہ دوسرے حصے کے زیادہ تر مناظر احساس اور تجربے پر وہ فوری اور پُر جوش اثر نہیں چھوڑتے جو قریب قریب پورے پہلے حصے اور گوئٹے کی دیگر نظموں کا خاصہ ہے۔اس کے باوجود دوسرے حصے کی کم آمیزی اور سرد مہری اور اس کے ساتھ ساتھ اس کے شاعرانہ طور پر ناقابلِ فہم ہونے کا قصہ محض ایک قصہ ہی ہے۔

بلاشبہ رمزیے انتہائی مثالی ہیں لیکن ان میں سے اکثر باطنی طور باصحت اور سچے ہیں۔ان داخلی مخالفتوں اور تضادات کا رنگ زدہ برابر بھی ماند نہیں پڑتا اور نہ ہی انہیں آرائشِ عبارت کی بھینٹ چڑھا دیا گیا ہے۔سولہویں صدی کے جرمنی کی تصویر جو بڑے شاندار انداز سے جامعیت لیے ہوئے ہے جرمنی کی کوئی دیکھی بھالی تصویر نہیں ہے (جیسا کہ یہ گوٹز میں ہے)۔بلکہ یہ جاگیرداری کے رقصِ مرگ کا ایک شاندار تاریخی نقشِ دیوار ہے۔اس لیے یہ تصویر گوئٹے کے عہدِ شباب کے تصویر سے کم سچی نہیں ہے بلکہ یہ اس کچھ زیادہ ہی سچی ہے۔یا آئیں ہم صرف فلیمن اور باؤسس کی قسط کی مثال لیتے ہیں۔سرمایہ دارانہ توسیع اور اس کے قبل از سرمایہ داری دور کے جنتِ ارضی پر غارت گر حملوں کے کے لازمی مقاصد اور

تعینات یہاں اپنی کلیت میں موجود ہیں اور اپنے انسانی ،اخلاقی اور شاعرانہ پہلوؤں میں پوری طرح کمال یافتہ ہیں۔انہیں نہ ہی ذرہ برابر نرمایا گیا ہے اور نہ ہی ان کا رنگ گھٹایا گیا ہے۔دوسری طرف یہاں انفرادی بھوگن سہنے اور نہ ہی انفرادی گناہ کی تصویر کشی کی گئی ہے بلکہ اس کی بجائے ایک بڑی تاریخی لازمیت کے عمل کو پیش کیا گیا ہے۔

دوسرے حصے کی اسلوبیاتی پیچیدگیوں اور ناموزونیتوں کی حقیقت یہ ہے کہ وہ طرز ہائے اظہار جو گوئٹے کے نئے نظریۂ جہاں اور اس کی نئی معروضیت کے نتیجے میں اس پر مسلط ہو گئے تھے ان پرانی شاعرانہ خوبیوں کے مدِ مقابل آ گئے تھے جو ابھی تک اسے مغلوب کیے ہوئے تھیں۔یہ اسلوبیاتی منشاء ان ادبی نمونوں کے ساتھ جڑ جاتا ہے جو تسلسل کے ساتھ ایسا اسلوب مہیا کرتے ہیں جو مصورانہ رنگ لئے ہوئے ہے۔اس طرح وہ تمثیلاتی طور پر موجود کرداروں کو اظہار کا وسیع موقع مہیا کرتے ہیں۔یہاں بھی گوئٹے نے اپنا پرانا ایجازِ بیان برقرار رکھا جس کی بدولت وہ بعض اوقات واقعاتی مناظر تخلیق کرتا لیتا ہے جیسے چار بڈھیوں کا (منظر) ہے جن میں صرف فکر و احتمال ہی فاؤسٹ تک رسائی حاصل کر پاتی ہے۔لیکن اس ایجاز بیانی اس انتہائی اہم مافیہ کو مختصر،اجمالی اور قریب قریب سرسری انداز میں بیان کرنے کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ بعض اوقات اہم عنصر کو مناسب مناظری تاکید نہیں مل پاتی اور وہ قریب قریب مرکزِ نگاہ بنے بغیر ہی گزر جاتے ہیں اور اس تفہیم میں رخنہ انداز ہو جاتے ہیں جسے انہوں نے سہل بنانا تھا۔

یہ ناموزونیت گوئٹے کے 'ہلکے خطوط' میں تصویر کشی کرنے کے رجحان کی وجہ سے مزید بڑھتی جاتی ہے۔یہ ایک ایسا رجحان ہے جو گوئٹے کے عہدِ شباب میں موجود تھا اور اس کے بڑھاپے میں بھی ختم نہیں ہوا۔ابتدائی دور کے ایک ناولٹ میں گوئٹے اپنے شاعرانہ ارادوں کے بارے میں یوں بات کرتا ہے: 'ہلکے خطوط جو کسی خاص مقصد کا تعاقب کیے بغیر کسی شخص کی کردارے صورت گری کرتے ہیں ہیں،درحقیقت اس قابل ہیں کہ محفوظ کیے جائیں ....صرف وہی شخص ان کو قبول کرے گا جو انسانیت کو پُر خلوص غور وخوص میں سمجھنے کا خواہاں ہوگا۔' یہ بات قاری پر گراں گزرتی ہے۔ہم اس اقتباس کا حوالہ دیں گے جس کا ہم پہلے ہی تفصیل سے جائزہ لے چکے ہیں۔یہ وہ مقام ہے جہاں فاؤسٹ کو یقین ہوتا کہ اس نے بادلوں میں گریکن کی شبیہ دیکھی ہے۔چونکہ دوسرے حصے کا یہ وہ واحد مقام ہے جہاں گریکن کا ذکر ہوا ہے اور اس لیے وسیع اور عمدہ انسانی اثر پذیری کے حامل انسان ہی اس تسلسل کا تجربہ کرنے میں کامیاب ہو پاتے ہیں۔

اس اعتبار سے بھی گوئٹے فنکاری کے دور کا آخری نمائندہ ثابت ہوتا ہے۔وہ کسی قیمت پر بھی یہ

کوشش کرتا ہے انسان کی باطنی زندگی اور انسانی روابط کو صرف فنکارانہ ہیئت کے ذریعے بیان کر دے اور تبصرے سے احتراز کرے۔ 'صفائی نظارہ، روشنی اور ساؤں کی معقول بانٹ ہے۔' گوئٹے ہیمان کا حوالہ دیتے ہوئے کہتا ہے اور اس طرح وہ اپنے اہم ادبی رجحانات میں سے ایک کا اظہار کرتا ہے۔ لیکن 'ہلکے خطوط' کے اس اصول کو صرف وہیں مؤثر انداز سے برتا بنایا جا سکتا ہے جہاں (متصور انسان کے حوالے سے) نظم کا اہم مواد حقیقت میں یک رنگ ہے۔ صنفی خواص کی شاعرانہ تجرید اور ان (خواص) سے انسانی واحدیت کے معقول اظہار کی طرف رجوع جس کا اظہار تمثیل گری کا یہ رجحان ہے ایسی مناظری فضا تخلیق کرتا ہے جس میں فرد اور اردگرد کی تاریخی دنیا کے درمیان یہ یک رنگی ختم ہو جاتی ہے۔ ایک ایسی فضا جس میں ایک مرصع طرزِ بیان (جو، مثلاً جیسے کا ردرن کے ہاں ہے، براہِ راست اپنا اظہار کرتا ہے اور براہِ راست تبصرہ کرتا ہے) کی خیرہ کن روشنی اور گہرے سائے دیے گئے طرز ہائے اظہار کے طور پر ظاہر ہوتے ہیں۔ پھر بھی گوئٹے، جہاں تک ہو سکے، ایسے شوخ فنکارانہ تضادات سے بچنے اور اپنے عمدہ روشنیوں اور مدہم ساؤں (جو ایسے طرز ہائے کار ہیں جن کے ذریعے انسانیت کی 'مرکزِ ذات سے ہٹے بغیر براہِ راست تصویر کشی ممکن ہے) کے قدیم اندازِ بیان کو برقرار رکھنے اور نوع کے ارتقاء کے انتہائی عمومی تعلقات کو بھی افراد (جو یہاں بناوٹی انداز سے بحال ہوئے ہیں) کی زبان میں منتقل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس طرح اظہار کے معروضی تقاضوں جو لازمیت اختیار کر گئے ہیں اور شاعر کا موضوعی اعتبار سے ضروری طرزِ اظہار کے درمیان بے ربطیاں پیدا ہو جاتی ہیں۔

گوئٹے کے عظیم جانشین ایسی ہچکچاہٹ محسوس نہیں کرتے۔ جب کبھی کل کی تفہیم کے لیے لازمی سماجی اور تاریخی تعلقات کو براہِ راست انداز میں پیش کرنے کا مسئلہ سر اٹھاتا ہے تو بالزاک اور ٹالسٹائی جیسے عظیم تخلیق کار فنکارانہ مرقع کشی کے یہاں وہاں ارادتاً ترک کر دینے اور خالصتاً نظری تشریح کے ذریعے آگے بڑھنے میں ذرہ برابر خلش محسوس نہیں کرتے تھے۔ اگرچہ یہ سچ ہے کہ انہوں نے 'فنکاری کے دور' کی حدود کو توڑ ڈالا اور سرمایہ داری کی بے کیفی کو زیر کرنے کے لیے قطعی مختلف طریقے اختیار کیے لیکن پھر بھی ان کے شاہکاروں میں ایسی فنکارانہ پیچیدگیاں اور بالکل مختلف نوع کی ناہمواریاں پیدا ہو گئیں جن کا تجزیہ اس مضمون کے دائرے سے باہر ہے۔

اس طرح یہ کہنا غلط ہے کہ فاؤسٹ کے دوسرے حصے میں گوئٹے کی قوتِ تخلیق زوال کا شکار ہو گئی تھی اور ساتھ ہی اس بیان کو اسے (دوسرے حصے) کے مخصوص خاصے کی وضاحت کے طور پر استعمال بھی غلط ہے۔ لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ دوسرا حصہ پورے کا پورا اشکالی خاصیت کا حامل ہے۔ اس کے

اشکالی خاصے پر ہم اوپر بات کر چکے ہیں۔ یہ (اشکالی خاصہ نظم کے) تصور اور مواد اور اسلوب کے متناقص اور ناموزوں تعلق میں پایا جاتا ہے۔ تاہم گوئٹے چاہے مرصع نگاری کے راستے سے کتنا بھی احتراز کرے پھر بھی لفظوں میں ایک مرصع مثال گری ایک مرصع پس منظر نگاری ناگریز بن جاتی ہے۔ مرکزی خیال اور اسلوب کے عنصر کی حیثیت سے نوع کی اکثر ایسے انتقالات کی ضرورت رہتی ہے جو شوخ رنگ ہوں اور فرد واحد کے نقطۂ نظر سے جداگانہ حیثیت کے حامل ہوں۔ یہ ایسے انتقالات ہیں جنہیں گوئٹے ایک مکمل انسانی مقرونیت مہیا کرنے میں ہمیشہ کامیاب نہیں رہتا۔ اور بہ فرضِ محال اگر یہ باطنی اور شاعرانہ اعتبار سے کامیاب بھی ہو تو اس کی تفہیم اتنا کچھ مفرض کر لیتی ہے کہ یہ مناسب فوری اثر کی حامل نہیں ہو سکتی۔ مثال کے طور پر فاؤسٹ اور ہیلن کے ملاقات میں گوئٹے ہیلن کو انفرادی محبت کی اس نئی صورت کا تجربہ کراتا ہے جو قرونِ وسطیٰ میں ظاہر ہوئی۔ گوئٹے اس کی انتہائی لطیف اور بے تکلف انداز میں تصویر کرتا ہے جب ہیلن فاؤسٹ کے قلعے میں اچانک یہ رائے دیتی ہے کہ اس زبان کی میں ایسا آہنگ ہے جس سے اس کا قدیم زمانے کے کان ناآشنا ہیں: 'ایک آواز جس نے خود کو دوسری آواز کے ہم آہنگ بنالیا ہے۔' اور گوئٹے ہمارے سامنے فاؤسٹ اور ہیلن کی نمو پاتی محبت کو اس طرح پیش کرتا ہے کہ اس کے مکالمے میں قرونِ وسطیٰ اور جدید شاعری کی مترنم آواز قدیم شاعری کی جگہ لے لیتی ہیں۔

ہیلن: تو پھر بتاؤ میں یہ فن کیسے سیکھ سکتی ہوں

فاؤسٹ: سہل ہے، اسے دل سے نکلنا چاہیے

تمھاری خواہش تمھارے سینے میں مچلنے لگے

اور تم اردگرد دیکھو اور سوال کرو___

ہیلن: اسے کون محسوس کرتا ہے۔

لیکن مرصع اور تمثیلی معنویت کا انسانی بے ساختگی کے ساتھ ایسا سنگم جو اس (سنگم) سے واضح طور پر برآمد ہو رہا ہے ہر کہیں نہیں ملتا۔ دوسرے حصے میں ایسے اقتباسات بھی موجود ہیں جو ٹھنڈے اور سخت ہیں اور انسانی انتقالات کے بغیر ہیں۔ ایسے اقتباسات جن میں تمثیلی عنصر زیادہ بوجھل ہو جاتا ہے (جیسے پہلے ایکٹ نقابی ناچ میں ہے)۔ اور اس طرح گوئٹے کی تمام شاعرانہ قدروں کو ایک کُل کے بطور نظم کے اسلوب کے ساتھ مکمل طور پر ہم آہنگ نہیں کیا جا سکتا۔

یہ تمام ناموزونیتیں یہ ظاہر کرتی ہیں کہ فاؤسٹ کا دوسرا حصہ ایک عظیم دور کا اختتام ہے۔ بہت سے لوگ اس کے طرزِ بیان کو 'بڑھاپے کا اسلوب' کہتے ہیں اور وہ یہ کہنے میں بجا بھی ہیں۔ لیکن یہ ایک انسان

کے بڑھاپے سے کہیں بڑھ کر ایک دنیا کے بڑھاپے کو ظاہر کرتا ہے۔ یہ اس کا انتہائی شاعرانہ کمال ہے جس کے نصیب میں کمال نہیں ہے۔ یہ 'فنکاری کے دور' کی ایک اعلیٰ فنکارانہ سطح پر تحلیلِ ذات ہے۔ اور حقیقتاً ایک 'لاثانی' شاہکار ہے۔

پڑھنے والوں سے

یہ جارج لوکاش کے طویل مضمون Faust Studies کا ترجمہ ہے۔

یہ مضمون اس کے مجموعۂ مضامین Goethe and his Age میں شامل ہے۔

ترجمہ: حبیب اللہ

نظر ثانی ترجمہ: ابن حسن

marxists.org کا اردو سیکشن آپ کا بہت شکر گزار ہوگا اگر آپ ہمیں اس مضمون کے مواد اور اس کے ترجمے کے بارے میں اپنی رائے لکھیں۔ اس کے علاوہ بھی اگر آپ کوئی مشورہ دے سکیں تو ہم آپ کے شکر گزار ہوں گے۔

اپنی رائے کے لئے درج ذیل پتے پر ای میل کریں:

hasan.marxists.org

اس کے علاوہ اگر آپ اردو یا کسی اور زبان کے سیکشن کے لئے اپنی خدمات رضا کارانہ طور پر پیش کرنا چاہیں تو انسانی علمی ترقی میں آپ کا حصہ قدر کی نگاہ سے دیکھا جائے۔

یہ ایڈیشن مارکسسٹ انٹرنیٹ آرکائیو اردو سیکشن کے لئے ابن حسن نے ترتیب دیا۔