BAUL(N) - 302

بی.اے.اُردو

سمسٹر ششم

BACHELOR OF ARTS (URDU)

SIXTH SEMESTER

MAJOR CORE

اُردو ادب کی تنقید

URDU ADAB KI TANQEED

محمد حسین آزاد

الطاف حسین حالی

شبلی نعمانی

سید احتشام حسین

گوپی چند نارنگ

کلیم الدین احمد

آل احمد سرور

اُتراکھنڈ اوپن یونی ورسٹی، ہلدوانی (نینی تال)

SCHOOL OF HUMANITIES

UTTARAKHAND OPEN UNIVERSITY

HALDWANI (NAINITAL) - 263139

بی.اے.اُردو

BACHELOR OF ARTS (URDU)

سالِ سوم

THIRD YEAR

سمسٹرشَشُم

SIXTH SEMESTER

بی.اے.یو.ایل.(این.) - ۳۰۲ - اُردوادب کی تنقید

BAUL(N) - 302, URDU ADAB KI TANQEED

Major Core

اُتراکھنڈاوپن یونی ورسٹی، ہلدوانی (نینی تال)

SCHOOL OF HUMANITIES

UTTARAKHAND OPEN UNIVERSITY

HALDWANI (NAINITAL) - 263139

سرپرستِ اعلیٰ:

پروفیسر نوین چندر لوہنی، وائس چانسلر، اُتراکھنڈ اوپن یونی ورسٹی، ہلدوانی۔

کمیٹی بورڈ آف اِسٹڈیز:

پروفیسر رینو پرکاش، ڈائریکٹر اسکول آف ہیومنٹیز، اُتراکھنڈ اوپن یونی ورسٹی (UOU)، ہلدوانی۔

پروفیسر توقیر احمد خاں، ریٹائرڈ پروفیسر شعبۂ اردو، دہلی یونی ورسٹی، دہلی۔

پروفیسر سید محمد ارشد رضوی، گورنمنٹ رضا پی .جی .کالج، رام پور، اُتر پردیش۔

ڈاکٹر شہپر شریف، اسسٹنٹ پروفیسر شعبۂ اردو، اُتراکھنڈ اوپن یونی ورسٹی، ہلدوانی۔

محمد افضل حسین، اسسٹنٹ پروفیسر و کورس کوآرڈِنیٹر شعبۂ اُردو، اُتراکھنڈ اوپن یونی ورسٹی، ہلدوانی۔

رجسٹرار:

شری کھیم راج بھٹ، اُتراکھنڈ اوپن یونی ورسٹی، ہلدوانی۔

کورس کوآرڈِنیٹر و ایڈیٹر:

محمد افضل حسین (اُستاؔد بریلوی)، اسسٹنٹ پروفیسر شعبۂ اردو، اُتراکھنڈ اوپن یونی ورسٹی، ہلدوانی۔

© جملہ حقوق بحقِ ناشر محفوظ ہیں

اس کتاب کا کوئی بھی حصّہ کسی بھی شکل میں یونی ورسٹی کی تحریری اجازت کے بغیر شائع نہ کیا جائے۔

یہ کتاب ''اُتراکھنڈ اوپن یونی ورسٹی، ہلدوانی'' کے بی.اے. اُردو سالِ سوم، سمسٹر ششم، اُردو ادب کی تنقید کے نصاب کا جزو ہے۔ مزید معلومات کے لئے یونی ورسٹی حکام یا صدرِ شعبۂ اُردو سے یونی وَرسٹی کے حسبِ ذیل پتے پر رابطہ قائم کیا جاسکتا ہے۔

DEPARTMENT OF URDU

UTTARAKHAND OPEN UNIVERSITY

UNIVERSITY ROAD, BEHIND TRANSPORT NAGAR (TEENPANI BYPASS)

HALDWANI - 263139 (NAINITAL) Phone : 05946 - 261122

BAUL(N) – 302 - URDU ADAB KI TANQEED

Board of Studies

Prof. Renu Prakash
Director, School of Humanities,
Uttarakhand Open University, Haldwani

Prof. Tauqeer Ahmad Khan
Rtd. Professor, Department of Urdu
University of Delhi, New Delhi

Prof. Syed Mohammad Arshad Rizvi
Department of Urdu,
Govt. Raza Post Graduate College, Rampur

Mohammad Afzal Husain
Head, Department of Urdu
Uttarakhand Open University, Haldwani

Dr. Shahpar Shareef
Assistant Professor, Department of Urdu
Uttarakhand Open University, Haldwani

Vice Chancellor

Professor Naveen Chandra Lohani
Uttarakhand Open University,
Teen Pani By-pass Road, Haldwani - 263139

Registrar

Shri Khemraj Bhatt
Uttarakhand Open University,
Teen Pani By-pass Road, Haldwani - 263139

Programme Coordinator & Chief Editor

Mohammad Afzal Husain
Head, Department of Urdu
Uttarakhand Open University, Haldwani

Cover Page Design and Format Editing

Dr. Shahpar Shareef
Assistant Professor, Department of Urdu
Uttarakhand Open University, Haldwani (Nainital)
+91 9027699292 sshareef@uou.ac.in

Unit Writers	Unit No.	Unit Writers	Unit No.
Prof. Shahid Husain	UNIT – 01	Dr. Akhtar Ali	UNIT - 08
Dr. Shareef Ahmad Quraishi	UNIT - 02	Prof. Ateequllah	UNIT - 09
Prof. Ateequllah	UNIT - 03	Prof. Ateequllah	UNIT – 10
Prof. Ateequllah	UNIT - 04	Prof. Ateequllah	UNIT - 11
Muhiuddin Qadri Zor	UNIT – 05	Prof. Ateequllah	UNIT – 12
Prof. Ateequllah	UNIT – 06	Prof. Ateequllah	UNIT – 13
Muhiuddin Qadri Zor	UNIT - 07		

پیش لفظ

اُترا کھنڈ اوپن یونی ورسٹی کا قیام اُترا کھنڈ قانون ساز اسمبلی کے ایک ایکٹ کے تحت ۳۱/اکتوبر ۲۰۰۵ء کو عمل میں آیا جس کا مقصد فاصلاتی نظامِ تعلیم کے ذریعے آبادی کے بڑے حصے کے ایسے اَفراد کی تعلیمی ضرورتوں کی تکمیل ہے جو کسی مصروفیت یا مجبوری کے سبب کالجوں یا یونی وَرسٹیوں تک نہیں پہنچ پاتے ہیں۔ یونی ورسٹی کے تعلیمی پروگرام ''بیچلر آف آرٹ'' کے تحت ''بی.اے. اردو'' کو شامل کیا گیا ہے۔ یہ کتاب بی.اے. اُردو سالِ سوم، سمسٹر ششم، اُردو ادب کی تنقید کے نصاب کا جزو ہے۔ یہ کتاب ۱۳/اکائیوں پر مشتمل ہے جو الگ الگ موضوعات پر مختلف اسباق کی شکل میں ہیں۔

عزیز طلبا و طالبات!

فاصلاتی نظامِ تعلیم کی کتابوں کو {خود تدریسی مواد} (Self Learning Material){SLM} کہا جاتا ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ آپ کو یہ مواد خود ہی پڑھنا ہے۔ روایتی درس گاہوں کے برخلاف اِسے پڑھانے کے لئے آپ کے سامنے استاد موجود نہیں ہوگا۔ اِس صورتِ حال کے تحت اسباق کو اِس طرح تیار کیا گیا ہے کہ آپ کو کلاس میں اپنی اور استاد کی موجودگی کا احساس ہو سکے۔ اِسی لئے ہر اکائی کا آغاز ''اغراض و مقاصد'' سے کیا گیا ہے تاکہ آپ کو اِس بات کا اندازہ ہو سکے کہ اکائی کو پڑھنے کا مقصد کیا ہے؟ اُس کے بعد ''تمہید'' دی گئی ہے جس میں سبق کو مختصر انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ اکائی کے درمیان ''اپنے مطالعے کی جانچ کیجیے'' کے تحت کچھ سوالات بھی دِیے گئے ہیں تاکہ آپ نے جو کچھ پڑھا ہے، اُسے کس حد تک ذہن نشین کیا ہے؟ اِس بات کا بھی اندازہ لگایا جا سکے۔ کتاب کے آخر میں اُن سوالات کے جوابات بھی دِیے گئے ہیں لیکن آپ کو چاہیے کہ پہلے خود اُن سوالات کو حل کریں پھر آخر میں دِیے گئے جوابات سے اپنے جوابات ملالیں تاکہ آپ کو اپنی صلاحیت کا اندازہ بھی ہو اور آپ کی ذہنی ورزش بھی ہو جائے۔ امتحان میں آپ سے جس طرح کے سوالات پوچھے جائیں گے اُس کے نمونے بھی دِیے گئے ہیں۔ ساتھ ہی ہر اکائی کے آخر میں مشکل الفاظ کی ''فرہنگ'' اور ''حوالہ جاتی کتب'' کی فہرست بھی دی گئی ہے تاکہ آپ اُن کتابوں کے مطالعے سے اپنی معلومات میں مزید اضافہ کر سکیں۔

ہم آپ کی کام یابی کے لئے دعائیں اور نیک خواہشات پیش کرتے ہیں۔

ایڈیٹر

بی۔اے۔اُردو

(B.A.URDU)

سالِ سوم

THIRD YEAR

سمسٹر ششم

SIXTH SEMESTER

بی۔اے۔ یو۔ایل۔(این۔) - ۳۰۲ - اُردو ادب کی تنقید

BAUL(N) - 302, Urdu Adab ki Tanqeed

اکائی نمبر	مضمون	مضمون نگار	
بلاک نمبر **01**:			**5**
اِکائی 1	اُردو میں تذکرہ نگاری کی روایت	پروفیسر شاہد حسین	6
اِکائی 2	تنقید کے مختلف دبستان	ڈاکٹر شریف احمد قریشی	17
اِکائی 3	مغربی تنقید اور اُس کے اُردو پر اثرات	پروفیسر عتیق اللہ	25
اِکائی 4	اُردو میں تنقید کی روایات	پروفیسر عتیق اللہ	35
اِکائی 5	ترقی پسند تنقید	محی الدین قادری زورؔ	61
اِکائی 6	جدید تنقید	پروفیسر عتیق اللہ	68
اِکائی 7	حالیؔ : مقدمۂ شعر و شاعری	محی الدین قادری زورؔ	88
بلاک نمبر **02**:			**96**
اِکائی 8	محمد حسین آزادؔ : آبِ حیات	ڈاکٹر اختر علی	97
اِکائی 9	شبلیؔ اور شعر العجم	پروفیسر عتیق اللہ	103
اِکائی 10	احتشام حسین اور اُن کی تنقید نگاری	پروفیسر عتیق اللہ	119
اِکائی 11	آل احمد سُرور اور اُن کی تنقید نگاری	پروفیسر عتیق اللہ	132
اِکائی 12	کلیم الدین احمد کے تنقیدی نظریات	پروفیسر عتیق اللہ	145
اِکائی 13	گوپی چند نارنگ کے تنقیدی نظریات	پروفیسر عتیق اللہ	159

✵

بلاک نمبر 01

اکائی	01	اُردومیں تذکرہ نگاری کی روایت	پروفیسرشاہد حسین
اکائی	02	تنقید کے مختلف دبستان	ڈاکٹرشریف احمد قریشی
اکائی	03	مغربی تنقیداوراُس کے اُردوپراثرات	پروفیسرعتیق اللہ
اکائی	04	اُردومیں تنقید کی روایات	پروفیسرعتیق اللہ
اکائی	05	ترقی پسند تنقید	محی الدین قادری زورؔ
اکائی	06	جدید تنقید	پروفیسرعتیق اللہ
اکائی	07	حالیؔ : مقدمۂ شعروشاعری	محی الدین قادری زورؔ

اکائی 01 اُردو میں تذکرہ نگاری کی روایت

ساخت

01.01 : اغراض ومقاصد

01.02 : تمہید

01.03 : تذکرہ:تعریف،اہمیت اورافادیت

01.04 : اُردوتذکروں میں تنقیدی عناصر

01.05 : اُردو میں تذکرہ نگاری کی روایت

01.06 : خلاصہ

01.07 : فرہنگ

01.08 : سوالات

01.09 : حوالہ جاتی کتب

01.01 اغراض ومقاصد

ادب کی تخلیق ایک مسلسل عمل ہے اور اسی کے ساتھ ساتھ تنقیدی عمل بھی شروع ہوجاتا ہے۔ادبی معیار کے تعیّن کے لئے تنقید ضروری بھی ہے۔کہا جاتا ہے کہ تنقیدی شعور کے بغیر نہ تو اعلیٰ ادب کی تخلیق ممکن ہے اور نہ ہی تخلیق کی قدروں کا تعیّن ممکن ہے۔تنقید کے معنی اچھّے اور بُرے میں تمیز کرنے کے ہیں لیکن یہ اچھّے بُرے میں صرف تمیز ہی نہیں کرتی بلکہ تخلیق کا صحیح اور مثبت راستہ بھی دکھاتی ہے۔

اُردو میں تنقیدی شعور کی ابتدا کا سراغ لگاتے ہوئے تذکروں کا ذکر آتا ہے لیکن اس پر تفصیل سے گفتگو کم ہی ہوتی ہے اور جو ہوتی ہے اس میں کچھ لوگ تذکروں کی تنقیدی اہمیت کے منکر ہیں اور کچھ لوگ ان میں تنقیدی عناصر کے وجود کو تسلیم کرتے ہیں۔ضرورت اس بات کی ہے کہ تذکروں کی ماہیت واصلیت کو سمجھا جائے۔ان میں تنقیدی شعور کی نشان دہی کی جائے۔اس کی اہمیت وافادیت پر گفتگو ہو اور تاریخی تسلسل کے ساتھ اس کی روایت کا جائزہ لیا جائے۔

اس اکائی کا مقصد یہی ہے کہ طالب علم تذکروں کی اصلیت،افادیت،تنقیدی شعور اور اس کی تاریخی اہمیت سے واقف ہوجائے۔

01.02 تمہید

ادبی دُنیا میں تذکروں کی اہمیت وافادیت مُسلّم ہے۔تذکروں سے پہلے بیاض نگاری عام تھی۔لوگ اپنی کاپی میں اپنے پسندیدہ اشعار لکھ لیا کرتے تھے۔یادداشت کے لئے شعر کے ساتھ شاعر کا نام اور شاعر کے بارے میں کچھ ضروری معلومات بھی درج کرلی جاتی تھیں، جس سے بیاض نگاری کی ابتدا ہوئی اور پھر بڑھتے بڑھتے یہی تذکرہ نگاری کا پیش خیمہ ثابت ہوئی۔تذکرہ نگاری کا رواج فارسی میں پہلے سے

موجود تھا وہی اُردو کے لئے نمونہ بنا۔ یہاں تک کہ ابتدا میں اُردو شعرا کے تمام تذکرے فارسی میں لکھے گئے۔ تذکروں میں جدید اسالیب تنقید تلاش کرنا تو عبث ہے لیکن ان کی تاریخی اہمیت ہے۔ ان سے تنقید کی ابتدا، تسلسل اور رفتار کا اندازہ ہوجاتا ہے پھر ان سے شعرا کے بارے میں بہت سی ایسی معلومات بھی حاصل ہوجاتی ہیں جن کا کسی اور ذریعے سے معلوم ہونا مشکل تھا۔ اس عہد کے تنقیدی معیار کو پیشِ نظر رکھا جائے تو اس کے مطابق ان میں تنقیدی شعور بھی ملتا ہے۔

01.03 تذکرہ: تعریف، اہمیت اور افادیت

تذکرہ ایک ایسی تحریر پر محیط ہوتا ہے جس میں شعرا کے نام، تخلّص، حالات، جائے پیدائش، ان کی علمی و شاعرانہ حیثیت اور ان کے کلام پر تبصرہ اور کلام کا نمونہ درج ہوتا ہے۔ اس عربی لفظ کے لغوی معنی بیان، یادداشت، ذکر یا یاد کے ہیں۔ تذکروں میں شعرا کا ذکر حروفِ تہجّی کے لحاظ سے ہوتا ہے۔ تذکرہ نویسی کا بنیادی مقصد شعرا کے بارے میں معلومات و نمونہ کلام محفوظ کر کے آنے والی نسلوں تک پہنچانا تھا۔ تذکروں کی تنقیدی اہمیت کتنی ہے اس پر آگے گفتگو ہوگی۔ البتہ اس کی تاریخی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ ادبی مؤرّخین کے لئے یہ حوالے کا ذریعہ ہیں۔ یہ تحقیقی، تاریخی اور سوانحی کاموں میں بے حد معاون ہوتے ہیں۔ تذکروں کی وجہ سے نہ جانے کتنے بڑے شعرا بے نام و نشان ہونے سے بچ گئے۔ خصوصاً ایسے شعرا جن کا کلام شائع نہ ہوسکا یا کسی وجہ سے تلف ہوگیا۔ گو کہ تذکروں میں حد درجہ اختصار کو رَوا رکھا گیا پھر بھی یہ شعرا کے حالاتِ زندگی، سیرت و شخصیت اور تخلیقی کارناموں کی معلومات کا اہم ذریعہ ہیں۔ بعض مؤلّفینِ تذکرہ نے اپنے ماضی کے قریب یا ہم عصر شاعروں کے بارے میں جو اہم اور بنیادی معلومات فراہم کردی ہیں وہ کسی اور ذریعے سے شاید دَست یاب نہ ہوتیں۔ تذکروں میں ایسی کتابوں کے حوالے یا اقتباسات مل جاتے ہیں جو اب نایاب ہوگئی ہیں۔ یہ محقّقین کو ایسی کتابوں کی تلاش اور جستجو کی جانب راغب کرتے ہیں۔ مختلف عہد کے تذکروں کے تقابلی مطالعے سے بدلتے ہوئے ادبی رجحانات کا اندازہ بھی لگایا جاسکتا ہے۔ بعض تذکروں میں سیاسی و معاشرتی اور معاشی نشیب و فراز کی وجہ سے شعرا کی بدحالی یا خوش حالی یا ترکِ وطن کا ذکر ملتا ہے۔ جس سے اس عہد کے سیاسی یا اقتصادی حالات کی معلومات فراہم ہوتی ہیں۔

مولوی عبدالحق لکھتے ہیں:

> ''ہمارے شعرا کے تذکرے گو جدید اُصولوں کے مطابق نہ لکھے گئے ہوں، تاہم ان میں بہت سی کام کی باتیں مل جاتی ہیں، جو ایک محقّق اور ادیب کی نظروں میں جواہر ریزوں سے کم نہیں۔''

(شعرائے اُردو کے تذکرے اور تذکرہ نگاری کا فن، ص ۳۴)

یہ درست ہے کہ تذکروں میں باقاعدہ تاریخیں درج نہیں کی گئی ہیں۔ جس سے محقّقین کو پریشانی ہوتی ہے اور تقدیم و تاخیر کی بحث مکمل نہیں ہو پاتی پھر بھی ان میں بعض ایسے واقعات مل جاتے ہیں جن سے سنین کا تعیّن کیا جاسکتا ہے۔ کچھ تذکرے ایسے بھی ہیں جن میں سِنین (سَن کی جمع) کا پورا اِلتزام ہے مثلاً میر حسن، مصحفی اور شفیق نے تاریخیں درج کی ہیں۔ ''گلشنِ ہند'' اور ''گلزارِ ابراہیم'' میں تو اسی کی وجہ سے تاریخی حِس پیدا ہوگئی ہے۔ پھر بھی ان باتوں سے تذکروں کی اس خامی کا دفاع نہیں کیا جاسکتا۔ اس سلسلے میں سید عبداللہ لکھتے ہیں کہ:

''یہ اقرار کرنا چاہیے کہ اگر ہمارے اعلیٰ تذکروں میں تاریخیں دی جاتیں تو یقیناً مکمل تصنیفیں بن جاتیں اور ان کا پایہ بہت بلند ہو جاتا۔''

(شعرائے اُردو کے تذکرے اور تذکرہ نگاری کا فن :ص..۱۲۰)

تذکروں کی ادبی حیثیت ان معنوں میں مُسلّم ہے کہ یہ ادب کو بنیادی مواد اور معلومات فراہم کرانے کا ذریعہ ہیں۔ تذکروں کی تنقیدی اہمیت پر بہت کچھ لکھا گیا ہے جس پر تفصیلی گفتگو آگے آئے گی۔ یہاں یہ ذکر ضروری ہے کہ مؤلفینِ تذکرہ شعرا کے کلام کی جن خوبیوں اور خامیوں کی طرف اشارہ کرتے ہیں یا اشعار میں لفظی ترمیم واصلاح کرتے ہیں۔ وہ اُردو تنقید کو بنیاد فراہم کرتے ہیں۔ حنیف احمد نقوی کا درج ذیل اِقتباس تذکرے کی صحیح شناخت پیش کرتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''تذکرہ نویسی کا فن نہ تو براہ راست تاریخ نگاری کے ذیل میں آتا ہے نہ اسے فنِ سیرت یا سوانح نگاری کے تحت رکھا جاسکتا ہے اور نہ اس کا دائرۂ کار تنقید کی طرح صرف اچھے بُرے کی پرکھ تک محدود ہے۔ بلکہ درحقیقت یہ ان تمام فنون یا اصنافِ ادب کا آمیزہ اور بجائے خود ایک فن یا صنفِ ادب ہے۔ تذکرہ نگار شاعر کے مختصر حالاتِ زندگی قلم بند کرتا ہے۔ اس کی شخصیت کی تعمیر میں کارفرما عوامل کا ذکر کرتا ہے۔ اس کی وَضع قطع اور عادات واخلاق کی کیفیت بیان کرتا ہے اور اس کے کام کی خوبیوں اور خامیوں پر اجمالی انداز میں تبصرہ کرتے ہوئے آخر میں بطورِ نمونہ چند اشعار پیش کر کے اپنی ذمہ داریوں سے سُبک دوش ہو جاتا ہے۔ اگر تحقیق وجستجو کے دوران کسی محقّق کو تذکروں کی تشنگی اور تنگ دامانی کا احساس ہوتا ہے تو یہ ایسا نقص نہیں جس کی بنا پر پوری صنف کو دفترِ بے معنی قرار دے دیا جائے۔ اُردو کی توسیع وترقی کے لئے کی گئی کوششوں کی روداد جب بھی قلم بند کی جائے گی تذکروں سے دامن بچا کر گذر جانا ممکن نہ ہوگا۔''

(شعرائے اُردو کے تذکرے نکات الشعرا سے گلشنِ بے خار تک،ص۸۵۹-۸۷۹)

تذکروں کو ایک لحاظ سے ادبی تاریخ پر فوقیت حاصل ہے کہ تذکروں میں عموماً اس دَور کے تمام شعرا کو سمیٹ لیا جاتا ہے جب کہ ادبی تاریخ میں اس کی گنجائش نہیں ہوتی۔ اسی لئے ایجاز اس کے لئے ضروری ہو جاتا ہے۔ تذکروں کو حروفِ تہجّی کے اعتبار سے اس لئے ترتیب دیا جاتا ہے کہ محقّق بہ آسانی مطلوب تک پہنچ جائے۔ تذکروں میں شاعر سے متعلق چار حصے ہوتے ہیں۔

﴿۱﴾ شاعر کی زندگی ﴿۲﴾ شاعر کی سیرت وشخصیت ﴿۳﴾ شاعر کے کلام پر تنقید

﴿۴﴾ شاعر کے کلام کا نمونہ.............ایجاز واختصار ان چاروں اجزا میں بہ رُوے کار لایا جاتا ہے۔

01.04 اُردو تذکروں میں تنقیدی عناصر

تذکرہ نگاری کی روایت بھی اُردو میں فارسی سے آئی تھی۔ ابتدائی فارسی تذکرہ نگاری کے دَور میں سیرت وسوانح اور سماجی حالات کے پس منظر کو پیش کرنے کا کوئی واضح تصوّر نہیں تھا اور نہ کلام کے حُسن وقُبح پر تفصیلی روشنی ڈالی جاتی تھی۔ شاعری کی تنقیص وتعریف کے لئے کچھ خاص قسم کے الفاظ استعمال کیے جاتے تھے اور تھوڑے سے رَدّ وبدل کے ساتھ ہر شخص کے لئے وہی الفاظ استعمال ہوتے تھے۔ پھر بھی تھوڑی بہت تنقیدی بصیرت کہیں کہیں جھلک جاتی تھی۔ یہی چیزیں اُردو تذکروں میں بھی در آئیں۔ اس لئے کسی ایسی چیز کی تلاش جو تنقیدی نقطۂ نظر

سے مکمّل ہو مناسب نہیں معلوم ہوتی۔ البتہ یہ ضرور دیکھا جا سکتا ہے کہ اُردو تذکروں میں غیر شعوری طور پر تنقیدی عناصر کس حد تک آ گئے ہیں۔ اس میں شبہ نہیں کہ اُردو تذکروں کو تنقید کا درجہ نہیں دیا جا سکتا لیکن اس عہد کی تنقید کا ہلکا سا خاکہ ان میں ضرور نظر آ جاتا ہے۔ مثال میں میؔر کے تذکرے ''نکات الشعرا'' کو پیش کیا جا سکتا ہے۔ گردیزی، میر حسن، مصحفیؔ اور قائمؔ کے یہاں بھی کچھ تنقیدی اشارے مل جاتے ہیں۔

''نِکات الشعرا'' میں بے لاگ رائیں دی گئی ہیں۔ بعض اشعار پر اصلاح بھی ہے اور اس میں سیرت کا تصوّر بھی اُبھرتا ہے۔ میر کے ہم عصر فتح حسینی گردیزی نے اس کے جواب میں ایک تذکرہ ''تذکرۂ ریختہ گویاں'' لکھا۔ اگر میر کی رائیں اور اعتراضات اہم نہ ہوتے تو گردیزی کو جواب دینے کی ضرورت نہ ہوتی۔ تذکروں کی تنقیدی اہمیت پر بات کرتے ہوئے شارب رُدولوی لکھتے ہیں:

''جو چیز حسن و قبح اور معائب و محاسن کے سلسلے میں ان کی رَہ نمائی کرتی تھی اس میں سب سے اہم ان کا وجدان تھا۔ دوسرے علم زبان و عروض......تیسرے قدیم اساتذہ کے کلام کا مطالعہ، جس میں بہت سی جگہوں پر شعر گوئی و سخن فہمی کے سلسلے میں ایک نظام پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ چوتھے جمالیاتی و فنّی قدریں جس میں صنائع و بدائع، تشبیہ و استعارات اور دوسری صنعتیں شامل ہیں اور جو بدیع و بیان اور عروض کا ایک حصّہ بھی ہیں۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو تذکروں میں تنقید کا سارا نظام انہیں چار ستونوں پر قائم ہے۔''

(جدید اُردو تنقید اصول و نظریات، ص ۱۵۶)

تذکروں پر ایک بڑا اعتراض اس کے ایجاز و اختصار پر کیا جاتا ہے کہ اس سے کوئی بات واضح نہیں ہوتی۔ تذکرے کی ہیئت (فارم) تفصیل میں جانے کی اجازت نہیں دیتی لیکن تذکرہ نگار جو الفاظ یا اصطلاحیں استعمال کرتا تھا، وہ صرف وہی معنی نہیں دیتی ہیں جو اس لفظ کے لغوی معنی ہیں بلکہ وہ اپنے سیاق و سباق کی ترسیل کرتی ہیں۔ مثال کے طور پر میؔر نے ''نکات الشعرا'' میں نامانوس اور ''معیوب الفاظ کی پرکھ'' ''سلیقۂ شاعری'' پر رکھی ہے۔ لفظ سلیقہ میں اتنی ہمہ گیری ہے کہ اس میں تمام محاسنِ شعری آ جاتے ہیں۔ اس قسم کی مثالیں دوسرے تذکروں میں بھی ملتی ہیں۔ شارب ردولوی لکھتے ہیں:

''تذکروں میں پائی جانے والی تنقید کا انداز بالکل الگ ہے......محاورات اور صنعتوں کے استعمال، متروکات کا فصیح و غیر فصیح الفاظ اور ترکیبیں، ابہام اور دوسرے نقائص و محاسن شعری کو دیکھا جاتا تھا اور یہی اس وقت کی تنقید تھی۔''

(جدید اُردو تنقید اصول و نظریات، ص ۱۵۸)

اسی طرح میر حسن نے اپنے تذکرے ''تذکرہ شعرائے اُردو'' میں محاورات اور زبان کی صحت پر زور دیا ہے۔ اُردو شعرا کا مقابلہ فارسی شعرا سے کیا ہے۔ اس میں تقابلی تنقید کی جھلک نظر آتی ہے مزید یہ کہ انہوں نے شعرا کا ذکر کرتے ہوئے اس بات کا خاص طور سے خیال رکھا ہے کہ زبان و محاورات کے استعمال کے لحاظ سے کس کا کلام زیادہ فصیح اور درست ہے۔ اس کے بعد جو تذکرے لکھے گئے ان کی تنقیدی اہمیت زیادہ نہیں ہے لیکن قائم چاند پوری کا تذکرہ ''مخزنِ نکات'' (۱۱۶۸ھ) اس لئے اہمیت حاصل کر لیتا ہے کہ اس میں اُردو شاعری کو پہلی بار مختلف ادوار میں تقسیم کیا گیا ہے۔ یہ ادبی تاریخ نویسی کی طرف ایسا اہم قدم تھا جس نے ''آبِ حیات'' جیسی کتاب کی تخلیق کا راستہ ہموار کیا۔

ڈاکٹر محی الدین قادری زور نے خصوصیت کے لحاظ سے تمام تذکروں کو تین زُمروں میں تقسیم کیا ہے۔

﴿اوّل﴾ وہ جو کسی بڑے شاعر کے قلم کا نتیجہ ہیں۔ ﴿دوم﴾ وہ جو کسی شاعر کے شاگردوں یا مدّاحوں نے لکھا ہے۔

﴿سوم﴾ وہ جن کے مؤلّفین نہ شاعر ہیں نہ شاگرد ہیں بلکہ صرف سخن فہم ہیں۔

ڈاکٹر زور نے تیسرے زُمرے کے تذکروں کو سب سے زیادہ اہم قرار دیا ہے کیوں کہ ان میں جانب داری اور طرف داری کے امکانات کم ہو جاتے ہیں، شاعروں اور ان کی شاعری کا صحیح مقام متعیّن ہوتا ہے۔ ایسا ہی ایک تذکرہ ''تذکرہ گلزارِ ابراہیم'' ہے۔ جس میں نہ تو جانب داری سے کام لیا گیا ہے نہ کسی پر بیجا نکتہ چینی کی گئی ہے بلکہ اس میں دیانت داری کے ساتھ شعرا کا صحیح مقام متعین کیا گیا ہے اور ان کے کلام پر صحیح رائے دی گئی ہے۔ شیفتؔہ کا تذکرہ ''گلشنِ بے خار'' بھی اسی زُمرے میں آتا ہے۔ شیفتؔہ کی راے عام طور پر صحت اور اعتدال پر مبنی ہیں۔ فنِ شعر سے کسی تذکرہ نگار نے بحث نہیں کی ہے، صرف ایک تذکرہ نگار مرزا قادر بخش ایسے ہیں جنھوں نے اپنے تذکرے ''گلستانِ سخن'' کے اپنے مقدمے میں اقسامِ نظم کا بھی ذکر کیا ہے اور عروض و قوافی کے فوائد بھی گنوائے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

''جاننا چاہیے کہ شعر لغت میں جاننے کو کہتے ہیں یعنی دانستن اور اصطلاح میں کلامِ موزوں و مقفّٰی۔''

جدید تحقیق کے پیشِ نظر ہو سکتا ہے کہ ان چیزوں کی کوئی خاص اہمیت نہ ہو لیکن اس وقت کی تنقید کا انداز یہی تھا اور اس وقت لوگ شعرا کو انہیں معیاروں پر پرکھتے تھے۔ آج کے دَور میں ان تنقیدی اشاروں کی یہ اہمیت ہے کہ انہوں نے جدید تنقید کو بنیاد فراہم کی۔ کلیم الدین احمد تذکروں کی تنقیدی اہمیت کے منکر ہیں۔ جب کہ دوسرے لوگ تذکروں کی تنقیدی اہمیت کو تسلیم کرتے ہیں۔ اس میں شبہ نہیں کہ تذکرے تنقید کا بڑا کارنامہ نہیں ان میں صرف اس عہد کی تنقید کا صرف ہلکا سا خاکہ ہی ملتا ہے۔ پھر بھی یہ سوختنی و دریدنی نہیں۔ کلیم الدین اس کے تنقیدی شعور کے منکر ہوتے ہوئے بھی اس کی تاریخی اہمیت کے معترف ہیں۔

01.05 اُردو میں تذکرہ نگاری کی روایت

تذکرہ نگاری کی روایت فارسی سے اُردو میں آئی۔ محمد عوفی کے ''لُباب الباب'' (۱۲۲۱ء) کو فارسی کا پہلا تذکرہ تسلیم کیا جاتا ہے۔ اس سے پہلے نظامی عروضی سمرقندی کے ''چہار مقالہ'' کا بھی ذکر ہوتا ہے مگر اسے تذکرے کی حیثیت سے اہمیت حاصل نہیں۔ ''لباب الباب'' کے عہد میں سیرت اور سماجی و تاریخی حالات کو شامل کرنے کا کوئی تصوّر نہیں تھا۔

خصوصیاتِ کلام میں بھی عموماً تعریف سے ہی کام لیا جاتا تھا اس لئے کوئی تنقیدی شعور نہیں ملتا۔ کہیں کہیں تنقیص بھی ملتی ہے مگر تعریف و تنقیص کے لئے کچھ الفاظ مخصوص تھے جو ہر ایک کے لئے استعمال کر لیے جاتے تھے۔ ابتدائی دَور کے تمام اُردو شعرا کے تذکرے فارسی میں لکھے گئے اور یہ تمام چیزیں ان میں در آئیں۔

اُردو کا پہلا تذکرہ میر تقی میرؔ کے ''نکات الشعرا'' کو تسلیم کیا جاتا ہے جو ۱۱۶۵ھ (۱۷۵۱ء) میں لکھا گیا۔ شمالی ہند میں ''نکات الشعرا'' سے قبل امام الدین، خان آرزو اور سوداؔ کے تذکروں کا ذکر آتا ہے۔ چوں کہ یہ تذکرے دَست یاب نہیں ہوئے اس لئے ''نکات الشعرا'' کو اوّلیت کا شرف آج بھی حاصل ہے۔ رواج کے مطابق یہ تذکرہ بھی فارسی میں لکھا گیا ہے۔ میرؔ کے اس تذکرے میں شعرا کی شخصیت، حالات، کلام پر تنقید اور اشعار پر اصلاح بھی ملتی ہے۔ اس میں ریختہ کے اقسام، خصوصیات اور مروّجہ شعری مزاج کا بھی ذکر ہے۔

''نکات الشعرا'' اپنی طنز آمیز اور تلخ تنقید کی وجہ سے سب سے زیادہ زیرِ بحث رہا ہے مگر میرؔ کی بے لاگ تنقید کو لوگوں نے عیب جوئی پر محمول کیا۔ سید فتح علی حسینی گردیزی کا تذکرہ ''تذکرۂ ریختہ گویاں'' ۱۷۵۲ء/۱۷۵۳ء میں لکھا گیا۔ یہ میرؔ کے تذکرہ کے جواب یا مخالفت میں تالیف کیا گیا۔ اس میں میرؔ کے خلاف احتجاجی رویہ اختیار کیا گیا ہے۔ یہ ایک اوسط درجے کا تذکرہ ہے اس کی کوئی تنقیدی اہمیت نہیں ہے۔

شیخ محمد قیام الدین قائم نے اپنا تذکرہ ''مخزنِ نکات'' ۱۷۵۵ء/۱۷۵۶ء میں مکمّل کیا۔ اس کی سب سے اہم خصوصیت یہ ہے کہ اسے تین حصّوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پہلے حصّے میں متقدّمین، دوسرے میں متوسّطین اور تیسرے میں متاخّرین کا ذکر ہے۔ اس طرح ادوار مقرّر کر کے اس کے تحت شعرا کا ذکر کرنا ادبی تاریخ کی طرف پہلا قدم ہے۔ گوکہ میرؔ کے تذکرے میں بھی اس کا کچھ خیال رکھا گیا ہے مگر قائم نے اس اصول کی زیادہ پابندی کی ہے۔ اس میں ایک سو بیس شعرا کا ذکر ہے۔

لچھمی نرائن شفیقؔ نے اپنا تذکرہ ''چمنستانِ شعرا'' کے نام سے تصنیف کیا۔ یہ تذکرہ بھی میرؔ کے جواب میں لکھا گیا ہے لیکن اس میں بقولِ حنیف نقوی تنقیدی مواد خاصی مقدار میں موجود ہے۔ شفیقؔ تازہ مضامین، متانت خیال اور الفاظ کی شیرینی پر زور دیتے ہیں۔ ان کے یہاں کمی یہ ہے کہ ان کی نثر سلاست و سادگی سے دُور ہے وہ پر تکلّف صنائع آمیز اور رنگین اُسلوب اختیار کرتے ہیں۔

''طبقات الشعرا'' قدرت اللہ شوق کے اِس تذکرے میں ۲۸۸ رشعرا کے حالات درج ہیں۔ یہ ۱۱۸۸ھ میں مرتب ہوا۔ ناقدین اس کے بارے میں مثبت رائے رکھتے ہیں۔ اسے بھی چار حصّوں میں تقسیم کر کے شعرا کو بلحاظِ عہد و زمانہ جگہ دی گئی۔ قدرت اللہ شوق نے شعرا کے حالاتِ زندگی کو بڑے سلیقے سے پیش کیا ہے ان کی پوری تصویر آنکھوں کے سامنے آجاتی ہے۔ میر حسن کے تذکرے ''تذکرہ شعرائے اُردو'' کو ناقدین نے زیادہ اہمیت نہیں دی ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ اس میں واقعات کی صحت کا خیال نہیں رکھا گیا ہے اور سنین کے تعیّن میں بھی غفلت برتی گئی ہے۔ یہ تذکرہ ۱۱۹۱ھ میں تصنیف ہوا۔

''تذکرۂ شورش'' ۱۷۷۷ء/۱۷۸۰ء میں مرتب ہوا۔ اس میں تین سو چوبیس شعرا کا ذکر ہے۔ شورش نے اس میں شعرا کے حالاتِ زندگی تفصیل سے نہیں بیان کیے ہیں۔ البتہ شعرا کے نام، تخلّص، ولدیت، وطن، شغل اور تاریخ وفات فراہم کر کے اس کی اہمیت بڑھا دی ہے۔ ناقدین شورش کی عبارت میں پختگی اور دل کشی نہ ہونے پر متاسّف ہیں۔

۱۷۸۴ء/۱۷۸۵ء میں محمد ابراہیم خاں خلیل نے اپنا تذکرہ ''گلزارِ ابراہیم'' تصنیف کیا۔ اس تذکرے میں ۳۲۰ رشعرا کے حالات درج ہیں۔ وقت گذرنے کے ساتھ ساتھ تذکروں میں شعرا کی تعداد بڑھتی گئی۔ اس تذکرے میں دوسرے تذکروں کی بہ نسبت شعرا کے حالات زندگی قدرے تفصیل سے بیان کیے گئے ہیں۔ جس میں ان کی ذاتی زندگی اور تاریخ وفات پر خاص توجہ دی گئی ہے۔

تذکرۂ ''مسرّت افزا'' ابوالحسن عرف امیر اللہ کی تصنیف ہے اس میں ۲۵۶ رشعرا کا ذکر ہے اس میں کچھ ایسے شعرا کا بھی ذکر ہے جن کو ماقبل تذکرہ نگاروں نے نظر انداز کر دیا تھا۔ اس میں شاعروں کے حالات کی تفصیل ملتی ہے۔ اس کی زبان سادہ اور سلیس ہے۔ واقعات کے بیان میں سنہ اور تاریخ کا خاص خیال رکھا گیا ہے۔ یہی اس کی اہمیت ہے۔

قدیم تذکروں میں مصحفیؔ کے ''تذکرۂ ہندی'' کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ یہ ۱۷۹۴ء/۱۷۹۵ء میں تصنیف ہوا۔ اس میں زیادہ تر معاصر شعرا کا ذکر ہے، قدیم شعرا کا ذکر کہیں ضمناً آ گیا ہے۔ اس میں اٹھارہویں صدی کے آخر کے ادبی ماحول کو بڑے واضح طور پر بیان کیا

گیا ہے جس سے درباری زندگی اور دربار سے وابستہ ادیبوں اور شاعروں کی سرپرستی پر روشنی پڑتی ہے۔ زبان کی سادگی اور بیان کی صفائی اس کا طرّہ امتیاز ہے۔

تذکرہ ''گلزارِ ابراہیم'' کا اُردو میں ترجمہ مرزا علی لطف نے جان گل کرسٹ کی فرمائش پر کیا لیکن ۳۲۰ رمیں سے صرف ۶۸ رمنتخب شعرا کو ہی لیا ہے اس کی خوبی یہ ہے کہ اس میں گروہی جانب داری نہیں ہے اس لئے کسی شاعر پر نہ سخت الفاظ میں تنقید کی گئی ہے اور نہ کسی کی عیب جوئی۔ ذوق شعری و تحقیق کے تحت مناسب رائے دی گئی ہے۔

''مجموعۂ نغز'' قدرت اللہ قاسم کی تصنیف ہے۔ اس میں ۶۹۴ رشعرا کے حالات درج ہیں۔ قاسم نے اس میں شاعروں کا مقام پیدائش، حسب نسب، مذہبی عقائد، اخلاق و عادات، علمی استعداد، مشاغلِ زندگی اور تصنیفی و تالیفی کارناموں سے متعلق معلومات کو بڑی کامیابی سے پیش کر دیا ہے۔ اگر وہ اس کے ساتھ ساتھ سنین کا تعیّن کر دیتے تو یہ تذکرہ ادبی تاریخ کے لئے چراغِ راہ ثابت ہوتا۔

مصطفٰی خاں شیفتہؔ نے اپنا تذکرہ ''گلشنِ بے خار'' ۱۸۳۵ء میں مکمّل کیا۔ شیفتہؔ شاگردِ مومن خاں مومنؔ تھے۔ شیفتہؔ اپنے دَور کے بہترین ناقدِ سخن شمار کیے جاتے تھے اور شعر و ادب کا بہت پاکیزہ ذوق رکھتے تھے۔ ''گلشنِ بے خار'' میں ۶۷۱ رشعرا کا ذکر کیا گیا ہے۔ غالبؔ اور مومنؔ کی تقریظات نے اس کی اہمیت کو دوبالا کر دیا ہے۔

شیفتہؔ نے اس میں صرف مشاہیر شعرا کے حالات بیان کیے ہیں اور اکثر کے کلام پر ناقدانہ نگاہ بھی ڈالی ہے۔ شیفتہؔ نے اس میں جو رائیں دی ہیں وہ قابلِ اعتبار اور مستند ہیں۔ اس تذکرے سے شیفتہؔ کے معاصرین شعرا کے مزاج واُسلوب اور عہد کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ اس تذکرے میں عموماً اعتدال کو ملحوظ رکھا گیا ہے پھر بھی شیفتہؔ سے ایک آدھ جگہ لغزش ہوئی ہے۔ خصوصاً نظیرؔ اکبرآبادی سے متعلّق ان کے بیان پر کافی اعتراض ہوئے اور قطب الدین باجن نے اس کے جواب میں تذکرہ ''گلستانِ بےخزاں'' تصنیف کی۔

''نکات الشعرا'' سے ''گلشنِ بے خار'' ۱۷۵۱ء ر ۱۷۵۲ء سے ۱۸۳۵ء تک کے عہد میں ۲۸ راہم تذکروں کی نشان دہی کی گئی ہے مگر یہاں ان میں سے چند ایک کا ہی ذکر کیا گیا۔ سب پر گفتگو کی نہ یہاں گنجائش تھی اور نہ ضرورت۔ یہ وہ زمانہ ہے جب فارسی کا دبدبہ برقرار تھا۔ فارسی ہی ادبی زبان تھی۔ فارسی زبان میں ہی اظہارِ خیال کرنا دانش وَری کا معیار تصوّر کیا جاتا تھا۔ چنانچہ مرزا علی لطف کے تذکرے کو چھوڑ کر کہ اس کی نوعیت ترجمے کی ہے، سارے تذکرے فارسی میں ہی تصنیف و تالیف ہوئے۔

اُنّیسوی صدی کا نصفِ آخر تبدیلیوں کا دَور ہے۔ یہ تبدیلیاں سیاسی و سماجی اور اقتصادی تبدیلیاں تھیں۔ اصلاحِ معاشرہ کی کئی تحریکیں شروع ہوگئی تھیں جس میں ایک اہم تحریک علی گڑھ تحریک تھی۔ انگریز پہلے ہی مغلوں کو ایک ضرب کاری لگاتے ہوئے فارسی کے بجائے اُردو کو دفتری و سرکاری زبان بنا چکے تھے۔ اس سب کا اثر اُردو زبان و ادب پر بھی پڑا۔ ادب کے متعلّق نقطۂ نظر میں تبدیلی آنے لگی۔ قدیم ادبی اقدار و روایات سے انحراف ظاہر ہونے لگا۔ اب اُردو زبان کی اہمیت بڑھی اور تذکرے بھی فارسی کے بجائے اُردو میں لکھے جانے لگے اور تذکرہ نگاری کے رائج تصوّر میں تبدیلی آنے لگی۔ اب تذکرہ نگاروں کے تاریخی و سوانحی شعور میں بیداری واقع ہونے لگی۔ واقعہ نویسی میں حقیقت کی جستجو کا میلان بڑھا۔ زبان واُسلوب میں بھی واضح تبدیلی واقع ہوئی۔ ہیئت میں کوئی خاص تبدیلی نہیں ہوئی۔ چنانچہ اس دَور کے اہم تذکروں پر نظر ڈالی جارہی ہے تاکہ عہدِ تغیر کے تذکروں کا طور طریقہ واضح ہو جائے۔

مولوی امام بخش صہبائی نے ''انتخابِ دواوین'' کے نام سے ایک تذکرہ ۱۸۴۴ء میں مرتّب کیا۔ جس میں بارہ شعرا کے انتخاب اور احوال درج ہیں۔ اس میں احوال پر زیادہ توجہ نہیں دی گئی ہے کیوں کہ یہ تذکرہ سے زیادہ انتخاب ہے۔ مرزا غالبؔ، صہبائی کے ہم عصر تھے مگر انہیں اس تذکرے میں شامل نہیں کیا گیا ہے۔ شاید معاصرانہ چشمک کی وجہ سے ایسا ہوا ہے۔ صہبائی نے ابتدائیہ میں اصنافِ نظم کا تعارف مثال کے ساتھ پیش کیا ہے جو مبتدیوں کے لئے مفید ہے۔ انہوں نے شعرا کے جو حالات بیان کیے ہیں ان میں بہت سے واقعات خلافِ واقعہ ہیں۔ انہوں نے سنی سنائی باتوں کو بنیاد بنالیا ہے۔

تذکرہ ''خوش معرکۂ زیبا'' مصنفہ سعادت خاں ناصر اس میں ۸۱۸ر شعرا کے احوال درج ہیں۔ مصنّف کو نہ تو زبان و بیان پر قدرت حاصل ہے اور نہ ہی اُسلوب میں سادگی و سلاست ہے بلکہ کہیں کہیں لہجہ غیر سنجیدہ ہے۔ اس نے شعرا کے حالاتِ زندگی کے سلسلے میں کچھ باتیں قیاس اور روایت پر مبنی لکھ دی ہیں۔ اس تذکرے کی اہمیت صرف یہ ہے جو لوگ دبستان لکھنؤ کے شعرا پر کام کریں ان کو اس میں کچھ مواد مل سکتا ہے۔ ''طبقاتِ شعرائے ہند'' اس تذکرے کو ۱۸۴۸ء میں مسٹر فیلن اور کریم الدین نے گارساں دتاسی کی تاریخ سے ترجمہ کیا ہے۔

اس میں بہت سی اچھّائیاں بھی ہیں اور کچھ خرابیاں بھی، اس لئے اس کی تعریف و تنقیص دونوں ہوئی ہے۔ اچھائیاں یہ ہیں کہ تذکرہ نگاروں نے اس میں مغربی طرز و اُسلوب تذکرہ نگاری سے فائدہ اُٹھایا ہے۔ اس میں شاعر کی سیرت و شخصیت اس کی عظمتِ علم و فضل، عادات واطوار اور گھریلو حالات بھی درج کیے ہیں۔ اس میں اختصار کو بھی مدنظر رکھا گیا ہے مگر ہم عصر شعرا کے حالات بہ تفصیل بیان کیے گئے ہیں۔

وجہ یہ ہے کہ یہ جس کتاب کا ترجمہ ہے اسے ''اے ہسٹری آف اُردو پوئٹ'' کہا گیا ہے۔ اسی لئے اس میں بھی تاریخ اور سیرت جان دار ہے۔ شعرا کے کلام پر تنقید و تبصرہ بھی ہے۔ اس تذکرے میں کمیاں یہ ہیں کہ سنین غلط درج ہیں اور شعرا کی تقدیم و تاخیر کا بھی مسئلہ ہے۔

تذکرہ ''گلستانِ بےخزاں'' قطب الدین باطن کی تصنیف ہے۔ یہ ۱۸۴۸ء میں مکمل ہو چکا تھا مگر اس کی اشاعت ۱۸۷۵ء میں ہوئی، یہ تذکرہ ''گلشنِ بےخار'' کے جواب میں لکھا گیا ہے کیوں کہ باطن نے یہ محسوس کیا کہ ''گلشنِ بےخار'' میں کچھ شعرا اور خصوصاً نظیرؔ اکبرآبادی کے ساتھ زیادتی کی گئی ہے۔ چنانچہ ایسے متعدّد شعرا کو باطن نے اپنے تذکرے میں شامل کیا جن کو شیفتہؔ نے نظر انداز کر دیا تھا اور ان شعرا کی طرف توجہ مبذول کرائی جن کے ساتھ ناانصافی کی گئی تھی۔

''یادگارِ شعرا'' یہ تذکرہ اسپرنگر نے انگریزی میں اس وقت مرتب کیا جب کہ وہ حکومت کی طرف سے اودھ کے اکسٹرا اسسٹنٹ ریزیڈنٹ مقرّر ہوئے۔ ان کے ذمے شاہِ اودھ کے کتب خانے کی فہرست مرتب کرنا تھا۔ اُردو میں اس کا ترجمہ طفیل احمد نے کیا۔ اسپرنگر کی تیار کردہ فہرست کی پہلی جلد ۱۸۵۴ء میں شائع ہوئی۔ اس میں انہوں نے دیگر تصنیفات کے ساتھ ساتھ ۱۵ر تذکروں کا ذکر تفصیل سے کیا ہے۔ تذکروں کا حال لکھنے کے بعد ان تمام شعرا کی ایک فہرست دے دی ہے جن کا ذکر ان تذکروں میں ہے۔ اس فہرست میں شاعروں کے ضروری حالات ان سے متعلّق خاص خاص سنین اور تصانیف کے نام دے دیے گئے ہیں۔

اس تذکرے کے بارے میں مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں:

''یہ اُردو کے کثیر التعداد شاعروں کی بالترتیب فہرست ہے جو ۱۵؍تذکروں کا سَت نکال کر بڑی محنت سے تیار کی گئی ہے۔ مولوی طفیل احمد صاحب نے اس فہرست کا ترجمہ کر کے اُردو ادب کی تاریخ کے ماخذوں میں ایک گراں قدر اضافہ کر دیا ہے۔''

(تقریظ یادگار شعرا، ص ۱۳)

عبد الغفور نسّاخ کا تذکرہ ''سخن شعرا'' ۱۸۷۵ء میں اشاعت پذیر ہوا۔ نسّاخ نے اسے اپنی ۱۲؍برس کی مشقت کا ثمرہ بتایا ہے۔ اس تذکرے میں ۲۴۸۰؍شعرا کا ذکر ہے۔ نسّاخ نے اس میں شعوری کوشش کی ہے کہ ان کا یہ تذکرہ دوسروں سے مختلف اور ممتاز ہو۔ اس میں انہیں کامیابی بھی ملی ہے۔ اس کے لئے انہوں نے ہم عصر شعرا سے رابطہ کر کے حالات و اشعار جمع کیے۔ جن شعرا کے حالات و کلام نسّاخ کو میسّر آ گئے ان کے متعلّق کسی قدر تفصیل درج ہے اور جن کے حالات نہیں مل سکے ان کے بارے میں بہت اختصار برتا ہے۔ نسّاخ کی بدولت بہت سے شاعروں اور شاعرات سے ادبی دنیا روشناس ہوئی جو اس سے قبل گُم نام تھے۔

''تذکرۂ شعرا'' مؤلّفہ حسرت موہانی اسے ڈاکٹر احمد لاری نے ۱۹۷۲ء میں مرتب کر کے شائع کروایا۔ حسرت موہانی کا رسالہ ''اُردوئے معلّٰی'' ۱۹۰۳ء میں شروع ہو کر ۱۹۴۲ء تک جاری رہا مگر حسرت کی گرفتاری کی وجہ سے بیچ میں دو مرتبہ کافی عرصے کے لئے بند بھی رہا۔ درمیانی وقفے میں انہوں نے ایک سہ ماہی مجلّہ ''تذکرۃ الشعرا'' کے نام سے جاری کیا۔ انہیں رسائل میں حسرت شعرا کے تذکرے لکھتے رہے۔ حسرت نے جن شعرا کے بارے میں لکھا ان کی تعداد ۱۰۸؍ہے۔

اس کے علاوہ کچھ شعرا کے تذکرے دیگر حضرات نے لکھے جو ان رسائل میں شائع ہوئے۔ مرتّب نے ان میں سے صرف دس اہم شعرا کا انتخاب کیا ہے۔ حسرت نے شعرا کے حالاتِ زندگی کی تفصیل دی ہے۔ ان کا سلسلۂ تلمّذ اور کلام کا نمونہ بھی دیا ہے۔ شعرا کے کلام کے حُسن و قبح کو واضح طور پر بیان کرتے ہوئے ہم عصر شعرا سے موازنہ کر کے ان کی ادبی حیثیت کا تعیّن کیا ہے۔ شعرا کے حالات میں بعض ایسے واقعات بھی درج ہیں جن سے اس وقت کے سیاسی و سماجی حالات نیز ادبی سرگرمیوں پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ تذکرہ نگار نے شعرا کے حالات کے سلسلے میں اپنے ماخذات کی نشان دہی بھی کی ہے۔ حسرت کے یہاں تاریخی ارتقا کا احساس بھی ملتا ہے۔ اس عہد میں بھی تذکروں کی تعداد کافی ہے۔ یہاں چند تذکروں پر ہی روشنی ڈالی گئی ہے۔ تا کہ تذکرہ نگاری کی سمت و رفتار کا اندازہ ہو جائے۔

01.06 خلاصہ

اُردو تذکرہ نگاری کی روایت قدیم بھی ہے اور معتبر بھی۔ اس کی ابتدا ہی ایسے عظیم شاعر کے ہاتھوں ہوئی جس کا ادبی و تنقیدی شعور بھی قابلِ تعظیم تھا۔ اُردو شعرا کے قدیم تذکرے عموماً فارسی میں لکھے گئے لیکن جب اُردو کو عروج حاصل ہوا تو تذکرہ اُردو میں بھی لکھے جانے لگے۔ جدید نقّادوں میں سے بہتوں نے تذکروں پر مختلف قسم کے اعتراضات کیے ہیں۔ ان اعتراضات کو دہرانا یہاں لا حاصل ہوگا۔ ان اعتراضات کی اصل وجہ یہ ہے کہ آج کے بلند تنقیدی معیار پر اسے پرکھا جا رہا ہے۔ اگر اس وقت کے معیار پر پرکھا جائے تو وہ اس قدر لائقِ مذمّت نہیں۔

کلیم الدین احمد جیسے سخت معترض بھی اس کی تاریخی اہمیت کے معترف ہیں۔ تذکروں پر آج کے تناظر میں بھی بات کی جائے تو کچھ تذکرے ایسے ہیں جن میں تنقیدی عناصر وافر مقدار میں موجود ہیں خواہ وہ کسی اُصول ونظریئے کے تحت نہ ہوں خواہ ان میں کتنا ہی اختصار برتا گیا ہو۔ شعرا کے کلام پر تنقید کرنے کے لئے ان میں ایسے الفاظ اور اصطلاحیں مل جاتی ہیں جو آگے چل کر تنقیدی اصول وضوابط کی تشکیل کے لئے راہ نما ثابت ہوئیں۔ کچھ تذکرے ایسے بھی ہیں جن میں بیان کیے گئے شعرا کے حالات و واقعات سے اس وقت کے سیاسی، سماجی اور ادبی سرگرمیوں پر بھی روشنی پڑتی ہے اور تذکروں کی یہ خصوصیت تو لائق ستائش ہے ہی کہ انہوں نے شعرا اور شعروادب سے متعلّق بے شمار ایسی معلومات کو محفوظ کردیا کہ یہ نہ ہوتے تو آج کسی اور ذریعے سے ان کا پتہ لگانا مشکل ہو جاتا۔

01.07 فرہنگ

اقتصادی	: مالی	راغب	: متوجہ
پیش خیمہ	: تمہید	سراغ	: نشان، پتہ
ترسیل	: پہنچانا	سنین	: سَن کی جمع، سال
ترمیم	: تبدیلی	قبح	: خرابی، عیب
تعین	: متعین کرنا	ماہیت	: اصلیت
تلف	: برباد	متاسف	: افسوس کرنے والا
تنقیص	: کمیاں نکالنا	مروجہ	: جو رائج ہو
حس	: محسوس کرنے کی قوت	معاون	: مددگار
دفاع	: بچاؤ		

01.08 نمونہ امتحانی سوالات

الف: درجِ ذیل سوالوں کے جوابات ۱۰/۱۰ سطروں میں دیجیے:

سوال نمبر ۱ : تذکرہ کی تعریف بیان کیجیے۔

سوال نمبر ۲ : تذکرہ کی اہمیت وافادیت پر روشنی ڈالیے۔

سوال نمبر ۳ : تذکروں میں شاعر سے متعلق کتنے حصے ہوتے ہیں؟ قلم بند کیجیے۔

ب: درج ذیل سوالوں کے جوابات ۳۰/۳۰ سطروں میں دیجیے:

سوال نمبر ۱ : تذکروں میں تنقید کے بنیادی عناصر کی نشان دہی کیجیے۔

سوال نمبر ۲ : اُردو میں تذکرہ نگاری کی روایت کا جائزہ لیجیے۔

سوال نمبر ۳ : تذکرہ ''طبقات الشعرا'' کے بارے میں آپ یا جانتے ہیں؟

01.09 حوالہ جاتی کتب

۱۔ اُردو تنقید پر ایک نظر	از	کلیم الدین احمد
۲۔ اُردو تنقید کا ارتقا	از	عبادت بریلوی
۳۔ جدید اُردو تنقید اصول و نظریات	از	شارب ردولوی
۴۔ شعرائے اُردو کے تذکرے اور تذکرہ نگاری کا فن	از	سید عبداللہ

اکائی 02 تنقید کے مختلف دبستان

ساخت

02.01 : اغراض ومقاصد

02.02 : تمہید

02.03 : تنقید کی ضرورت واہمیت

02.04 : جمالیاتی تنقید

02.05 : مارکسی تنقید یا ترقّی پسند تنقید

02.06 : تاثراتی تنقید

02.07 : خلاصہ

02.08 : فرہنگ

02.09 : سوالات

02.10 : حوالہ جاتی کتب

02.01 اغراض ومقاصد

نثری فن پارے ہوں یا شعری نگارشات، ہر تخلیق کو پرکھنے اور جانچنے کے عمل کو تنقید کہتے ہیں۔تنقید کے بغیر کسی تخلیق کی خوبیوں اور خامیوں کو سمجھنا محال ہے۔اس لئے ادب کے تمام طلبا وطالبات کے لئے ضروری ہے کہ وہ فنِ تنقید سے پوری طرح واقف ہوں۔اسی مقصد کے مدِّ نظر اس اِکائی میں ''تنقید کے مختلف دبستان'' کے عنوان کے تحت تنقید کے مختلف اور اہم دبستانوں کا جائزہ لیا گیا ہے۔ان دبستانوں میں جمالیاتی تنقید، مارکسی تنقید یا ترقّی پسند تنقید، تاثراتی تنقید، سائنٹفک تنقید اور نفسیاتی تنقید نہایت اہم ہیں۔اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ اکثر طلبا وطالبات داستان، ناول، افسانہ، غزل، نظم، مثنوی، قصیدہ، مرثیہ وغیرہ کی بہ نسبت تنقید کی طرف کم توجّہ دیتے ہیں۔ جب کہ تنقید کے بغیر کسی نثری وشعری اصناف کو نہ تو اچھّی طرح سمجھا جاسکتا ہے اور نہ اُن کے محاسن ومعائب کی نشان دہی کی جاسکتی ہے۔ تنقید کے مختلف دبستانوں کا جائزہ لینے کا ایک اہم مقصد یہ بھی ہے کہ آپ کو تنقید کے مختلف دبستانوں سے اچھّی واقفیت ہوسکے۔اگر آپ اس اِکائی کا بغور مطالعہ کریں گے تو نہ صرف مختلف دبستانوں کے اُصولِ تنقید سے واقف ہوں گے بلکہ یہ فن آپ کے لئے دل چسپی کا باعث بھی ہوگا۔

02.02 تمہید

آپ بخوبی واقف ہوں گے کہ بھلے بُرے، کھوٹے کھرے اور بہتر و ناقص میں تمیز کرنے کی صلاحیت بڑے بوڑھوں ہی میں نہیں بلکہ بچّوں میں بھی ہوتی ہے۔ آپ کو یہ بھی علم ہوگا کہ مختلف لوگوں کے مزاج اور نظریات مختلف ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ مختلف حضرات کی پسند و ناپسند بھی مختلف ہوتی ہے۔ جب کوئی نگارش وجود میں آتی ہے تو لوگ اُسے دیکھتے یا پڑھتے ہیں اور اپنی صلاحیت کے مطابق اُس سے محظوظ ہوتے ہیں یا پسند و ناپسند کا اظہار کرتے ہیں۔

ناظرین یا قارئین میں سے زیادہ تر ایسے افراد ہوتے ہیں جو اپنی پسند و ناپسند کا سبب نہیں بتا سکتے۔ کسی فن پارے کا جائزہ لینے والوں میں بعض حضرات اس قدر باصلاحیت ہوتے ہیں کہ وہ متعلّقہ فن پارے کا نہ صرف بہ غائرِ نظر مطالعہ کرتے ہیں بلکہ دلائل کے ساتھ محاسن و معائب کی بھی نشان دہی کرتے ہیں۔ یہی لوگ تنقید نگار یا نقّاد کہلاتے ہیں۔ دراصل یہی تنقید نگار یا نقّاد اپنی تنقید کے ذریعے فن پارے اور اُس کے ناظرین و قارئین کے درمیان مستحکم رشتہ قائم کرنے کا کارنامہ انجام دیتے ہیں۔ بعض حضرات کا خیال ہے کہ تنقید کے ذریعہ فن پارے کی خوبیوں کو اُجاگر کرنا چاہیے اور بعض نقّاد کہتے ہیں کہ فن پارے کی خامیوں کی ہی نشان دہی کرنا چاہیے لیکن یہ دونوں نظریے صحیح نہیں ہیں۔

دراصل تنقید کے لئے غیر جانب داری ضروری ہے۔ تنقید کا اصل کام دونوں پہلوؤں کی وضاحت کے ساتھ فن پارے کی قدر و قیمت کا تعیّن کرنا ہے۔ تنقید کا ایک اہم کام یہ بھی ہے کہ تنقید ہی فن پارے اور قارئین کے درمیان مستحکم رشتہ قائم کرتی ہے۔ اس کے ذریعہ فن پارے کی خوبیوں اور خامیوں کا پتہ لگانے کے ساتھ یہ جاننے کی بھی کوشش کی جاتی ہے کہ وہ کون سے اسباب یا محرّکات تھے جنھوں نے فن کار کو یہ کارنامہ کرنے کے لئے آمادہ کیا تھا۔ دراصل اعلیٰ درجے کی تنقید کسی فن پارے کی خوبیوں یا خامیوں سے متعلّق دوٹوک فیصلہ صادر نہیں کرتی بلکہ فیصلہ کرنے کے لئے قاری کی مدد کرتی ہے، کبھی فن پارے کی صراحت کی جاتی ہے یا کبھی کسی فن پارے کی تشریح و ترجمانی کی جاتی ہے اور کبھی تخلیق کی خوبیوں اور خامیوں کو پرکھنے کے لئے کوئی نقّاد فن پارے کے آئینے میں مصنّف کی شخصیت کو تلاش کرتا ہے۔

اس تمہید کے آغاز میں یہ بات واضح کر دی گئی ہے کہ مختلف لوگوں کے مزاج و نظریات مختلف ہوتے ہیں اور اُن کی پسند و ناپسند بھی مختلف ہوتی ہے۔ اس لئے ہر شخص اپنے نظریے کے مطابق کسی چیز یا تخلیق کی خوبی و خامی بیان کرتا ہے۔ جب ایک ہی نظریے کے افراد متّفقہ طور پر اپنے نظریے کے مطابق کسی نگارش کو جانچتے یا پرکھتے ہیں تو اُس خاص جماعت کے نظریے کو تنقیدی دبستان کا نام دیا جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مختلف نظریات کے مطابق تنقید کے مختلف دبستان وجود میں آئے۔

اس اکائی کا اہم مقصد تنقید کے مختلف دبستانوں اور اُن کے نظریات سے واقفیت کرانا ہے۔

02.03 تنقید کی ضرورت و اہمیت

جب کسی نثری یا شعری فن پارے کی تخلیق کی جاتی ہے تو بہت سے عوامل کی کارفرمائی ہوتی ہے جن میں سے فن کار کی شخصیت اور اس کی شخصیت کے مخفی گوشوں کے علاوہ تاریخ، تہذیب، معاشرت، عہد و ماحول اور اقتصادی حالات نہایت ہی اہم ہیں۔ اگر کوئی شخص یا نقّاد تمام پہلوؤں یا مختلف زاویوں سے کسی فن پارے کا جائزہ نہ لے تو فن پارے کے تمام محاسن و معائب اُجاگر نہیں ہو سکتے۔ اس لئے تنقید کا حق اُسی وقت ادا ہو سکتا ہے جب کسی نقّاد کا مطالعہ وسیع ہو اور جو زیادہ سے زیادہ علوم پر دَست رَس رکھتا ہو۔ مختلف علوم پر گہری نظر رکھنے والا نقّاد جب کسی فن پارے کا مختلف زاویوں سے تجزیہ کرے گا تو فن پارے کے تمام پہلو یا محاسن و معائب نمایاں ہوں گے۔

دراصل نقاد کا ذہن عام قارئین سے بڑی حد تک مختلف ہوتا ہے اور وہ مختلف صلاحیتوں کا مالک ہوتا ہے۔ اُس کے ذہن میں بہت سی صلاحیتیں جمع ہوتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ ہر پہلو سے فن پارے کو پرکھتا ہے مگر تخصیص کے اس دَور میں ہر نقاد تمام علوم میں ماہر ہو یا اُس میں تمام مذکورہ خوبیاں ہوں، اس کا امکان نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ناقدین اپنی اپنی صلاحیت، استعداد اور دل چسپی کے مطابق فن پارے کو پرکھتے ہیں جیسے کوئی نقاد اس نکتۂ نظر سے فن پارے کا تجزیہ کرتا ہے کہ اُس سے قارئین کے دل و ذہن پر کیا اثرات مرتّب ہوتے ہیں۔

کوئی نقاد ان عوامل یا اسباب کا متلاشی ہوتا ہے جن کے ذریعہ فن پارے کی دل کشی میں اضافہ ہوا ہے۔ کوئی نقاد فن پارے کے آئینے میں مصنّف کی شخصیت کو تلاش کرتا ہے۔ کسی نقاد کی نظر فن کار کے افکار و خیالات اور نظریات پر ہوتی ہے اور وہ یہ دیکھتا ہے کہ فن کار نے کس نظریے کے زیرِ اثر اپنے فن پارے کی تخلیق کی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مختلف حضرات یا مختلف نقاد اپنے اپنے مزاج و نظریات کے مطابق ادب کا مطالعہ کرتے ہیں یا فن پارے کی خوبیوں اور خامیوں کی نشان دہی کرتے ہیں۔

جب کسی خاص زاویے یا خاص نظریے سے مطالعہ کرنے والے نقاد ادب کا مطالعہ کرتے ہیں تو اُسے دبستان کا نام دیا جاتا ہے۔ مختلف نظریات اور مختلف زاویوں سے ادب کا مطالعہ کرنے کے سبب تنقید کے مختلف دبستان وجود میں آئے جن میں سے بعض دبستان نہایت اہم ہیں۔ اس حصّے میں سب سے پہلے ہم تنقید کے اہم دبستانوں میں جمالیاتی تنقید، مارکسی تنقید یا ترقّی پسند تنقید اور تاثراتی تنقید کا جائزہ لیں گے۔ جب کسی تخلیق کو اس نظریے سے پرکھا جاتا ہے کہ تخلیق کو کن وسائل کے ذریعہ حسین و دل کش بنایا گیا ہے تو اُسے جمالیاتی تنقید کہا جاتا ہے۔ اگر کوئی نقاد کسی تخلیق کو کال مارکس کے نظریے کے مطابق جانچتا ہے تو اُسے مارکسی تنقید یا ترقّی پسند تنقید کہتے ہیں۔ اگر کسی تخلیق کو اس زاویے سے دیکھا جائے کہ ذہن پر اُس کے کیا اثرات مرتّب ہوتے ہیں تو اُسے تاثراتی تنقید کہتے ہیں۔

02.04 جمالیاتی تنقید

لفظ جمالیات انگریزی لفظ ایستھیٹکس (Aesthetics) کا ترجمہ ہے جس کے لغوی معنی ذوقِ جمال یا حُسنِ لطیف سے متعلّق اشیاء کے ہیں۔ دراصل جمالیات فلسفہ کا ایک شعبہ ہے لیکن ماہرینِ جمالیات اسے ایک مستقل حیثیت قرار دیتے ہیں۔ جمالیات کا موضوع حُسن اور فنونِ لطیفہ ہے جو تمام زندگی کا اِحاطہ کیے ہوئے ہے۔ اس کے دائرۂ عمل کا تعلّق علم اور ہر گوشۂ حیات سے ہے۔ اس کے باوجود اس کی گردش کا محور حُسن اور فن ہی رہتا ہے۔ مغربی نقادوں کے ایک بڑے طبقہ کا خیال ہے کہ ادب کا کام تخلیقِ حُسن ہے جو کہ دائمی مسرّت کا باعث ہوتا ہے۔ جمالیات سے متعلّق نقاد کسی تخلیق کا تجزیہ اُس کے جمالیاتی عناصر کی روشنی میں کرتا ہے۔ اُس کے نزدیک اعلیٰ تخلیق وہ ہے جس میں مسرّت و آسودگی کا وافر مواد موجود ہو۔

ایک مشہور نقاد آسبورن نے جمالیاتی تنقید کی حمایت کرتے ہوئے واضح الفاظ میں یہ بھی کہہ دیا ہے کہ ''کوئی تنقیدی فیصلہ جمالیاتی اَقدار پر نظر رکھے بغیر صحیح نہیں ہوسکتا۔'' سارتر، ایک مشہور مفکّر و دانش وَر ہے۔ اُس نے شاعری کو مصوّری، موسیقی اور سنگ تراشی کی فہرست میں جگہ دی ہے۔ اُس کے نزدیک جس طرح مصوّری، موسیقی اور سنگ تراشی کا مقصد لطف اندوزی اور حصولِ انبساط ہے اُسی طرح شاعری کا مقصد بھی لطف اندوزی اور حصولِ انبساط ہے۔ وہ کہتا ہے کہ جس طرح نغمہ سُننے اور تصویر یا مجسّمہ دیکھنے سے سرور و انبساط حاصل ہوتا ہے، اُسی طرح شاعری بھی فرحت بخش ہوتی ہے۔

سارتر کے نظریے پر غور کرنے سے سب سے پہلا جو سوال ذہن میں آتا ہے وہ یہ ہے کہ مصوّری، موسیقی، سنگ تراشی اور شاعری میں ایسی کون سی خاص بات ہے جو انسان کو فرحت و انبساط یا مسرّت و شادمانی عطا کرتی ہے؟ اس سوال کا بہت آسان اور نمایاں جواب حُسن یا حُسن کاری ہے۔ مصوّری، موسیقی، سنگ تراشی اور شاعری کا شمار فنونِ لطیفہ میں کیا جاتا ہے اور حُسن کاری یا اظہارِ حُسن کے بغیر فنونِ لطیفہ کے وجود کا تصوّر بھی نہیں کیا جا سکتا۔

اس لئے جمالیاتی نقّاد کی ذمّہ داری ہے کہ شعر میں حُسن کے جتنے عناصر ہوں اُن کی نشان دہی کے ساتھ اُن کا تجزیہ بھی کرے۔ یہی وجہ ہے کہ شعر میں حُسن کا متلاشی نقّاد اُن وسائل کی دریافت میں سرگرداں رہتا ہے جن کے ذریعے کسی تخلیق یا فن پارے میں حُسن و دل کشی پیدا ہوتی ہے۔ دراصل جمالیاتی تنقید کا اصل مقصد ادب میں حُسن یا جمالیاتی عناصر کی تلاش و شناخت کرنا ہے اور انہیں بنیاد پر کسی تخلیق یا فن پارے کی قدر و قیمت کا تعیّن کیا جاتا ہے۔

درج بالا نظریہ سے یہ بات واضح ہوگئی ہے کہ شعر و ادب میں رعنائی اور دل کشی کے لئے حُسن یا جمال کے عناصر کا ہونا ضروری ہے۔ حُسن یا جمال کے بارے میں علما، مفکّرین اور دانش وَران کے نظریات مختلف ہیں۔ قدیم یونانی نقّاد کے نزدیک حُسن کی کوئی شکل نہیں ہوتی اس لئے اُسے دیکھا نہیں جا سکتا۔ اگر یہ تسلیم کر لیا جائے کہ حُسن کو دیکھا نہیں جا سکتا ہے تو اُس کی تصویر کشی اور عکّاسی بھی نہیں کی جا سکتی۔ لہٰذا ایسا حُسن جسے دیکھا نہیں جا سکتا یا حُسن کی تصویر کشی یا عکّاسی نہیں کی جا سکتی وہ فنونِ لطیفہ کے لئے بے کار و بے مصرف ہوگا۔ ارسطو نے حُسن یا جمال کے تجسیمی نظریہ کو پیش کیا یعنی اُس کا خیال ہے کہ حُسن یا جمال کی شکل ہوتی ہے اور اُسے دیکھا جا سکتا ہے یا اُسے تصویر میں سمویا جا سکتا ہے۔ ارسطو کے نزدیک جس حُسن یا جمال کو دیکھا جا سکتا ہے اُس کی تصویر بھی بنائی جا سکتی ہے اور الفاظ کے ذریعہ اُس کی عکّاسی بھی کی جا سکتی ہے اور اُس سے لطف اندوز بھی ہوا جا سکتا ہے۔ ظاہر ہے کہ جس سے لطف اندوز ہوا جائے اُسے فنونِ لطیفہ میں بھی شامل کیا جا سکتا ہے۔

بام گارٹن کا خیال ہے کہ حقیقت اور حُسن ایک ہی شے کے دو رُوپ ہیں۔ اُس نے کہا ہے کہ ہمیں جس چیز کا علم تعقّل کے ذریعے ہوتا ہے اُسے حقیقت کہتے ہیں اور جس چیز کا علم احساس کے ذریعہ ہوتا ہے اُسے حُسن یا جمال کہتے ہیں۔ بعض ناقدین و مفکّرین کے نزدیک، تناسب اور ہم آہنگی کا نام حُسن ہے یعنی ترتیب و تنظیم ہی حُسن یا جمال ہے۔ بعض مفکّرین اس نظریہ کی تردید اس طرح کرتے ہیں کہ بے ترتیب یا بکھرے ہوئے ستارے بھی دل کش اور حسین معلوم ہوتے ہیں۔

بعض مفکّرین کا خیال ہے کہ حُسن ایک نور ہے جو توازن، ہم آہنگی اور ترتیب و توازن سے بالاتر ہے۔ اسی طرح کسی نے سادگی کو تو کسی نے صنّاعی کو حُسن قرار دیا ہے۔ کسی کو سیدھی، آڑی ترچھی اور لہردار لکیروں میں حُسن نظر آتا ہے تو کسی کو رنگ اور روشنی میں حُسن دکھائی دیتا ہے۔ بعض مفکّرین ہر مفید چیز کو حسین و جمیل تصوّر کرتے ہیں۔ سیّاحوں کے لئے عالی شان قلعوں کے بجائے کھنڈر دل کش اور حسین معلوم ہوتے ہیں۔ کچھ لوگوں کو پھولوں میں حُسن نظر آتا ہے تو کچھ لوگ بلند و بالا پہاڑوں کو عظیم و حسین تصوّر کرتے ہیں۔

درج بالا تمام نظریات کی روشنی میں یہ کہنا مشکل ہے کہ حُسن موضوعی ہے یا معروضی یعنی حُسن کسی چیز میں ہوتا ہے یا دیکھنے والے کی آنکھوں میں ہوتا ہے۔ بہرحال بیشتر مفکّرین اس نظریہ سے متّفق الرّائے ہیں کہ حُسن اور مسرّت ایک ہی شے کے دو نام ہیں اور حُسن، مسرّت انگیزی یا فرحت و انبساط کا باعث ہوتا ہے۔

جمالیاتی تنقید کا بنیادی کام کسی فن پارے کے اُسلوب و انداز، ظاہری ساخت اور فکر و خیال میں جمالیاتی عناصر کی تلاش کر کے اُس کی قدر و قیمت کا تعیّن کرنا ہے۔ اس کے ساتھ فکر و معانی کی بلندی اور انفرادیت کا بھی جائزہ لیا جاتا ہے۔ فن پارے میں پائی جانے والی موزونیت، نغمگی، موسیقیت، رعنائی اور صنّاعی کی بھی نشان دہی کی جاتی ہے اور یہ بھی دیکھا جاتا ہے کہ فن کار نے اپنے خیال کو موزوں الفاظ اور حُسنِ ترتیب کے ساتھ ادا کیا ہے یا نہیں؟

مختصراً کہا جا سکتا ہے کہ جمالیاتی تنقید تخلیق میں حُسن پیدا کرنے والے اجزاء کو تلاش کرتی ہے، مسرّت و انبساط عطا کرنے والے فن پارے کو اہمیت دیتی ہے، فن کار کے تخیّل اور تخیّل کے حُسن کو زبان عطا کرنے والے اسالیب سے بحث کرتی ہے اور اُن الفاظ و تراکیب کی بھی نشان دہی کرتی ہے جن سے خیال و فکر میں حُسن پیدا ہوتا ہے۔ جمالیاتی تنقید کے آغاز و ارتقا کا جائزہ لینے سے پتہ چلتا ہے کہ اُس کے اوّلین نقوش تذکروں، ادبی نشستوں اور مشاعروں میں پائے جاتے ہیں۔ مشاعروں میں داد و تحسین کے ساتھ شعر کے حُسن و قبح پر بھی روشنی ڈالی جاتی تھی اور زبان و بیان پر توجّہ مرکوز کی جاتی تھی۔ اُردو میں جن مصنّفین کے یہاں جمالیاتی تنقید کا رجحان غالب ہے اُن میں محمّد حُسین آزادؔ، شبلی نعمانی، مہدی افادی، عبدالرحمٰن بجنوری، نیازؔ فتح پوری، محمّد حسن عسکری، مجنوںؔ گورکھ پوری، اثرؔ لکھنوی، فراقؔ گورکھ پوری کے نام نہایت اہم ہیں۔ کلیم الدّین احمد، آلِ احمد سرورؔ اور خورشید الاسلام نے بھی تخلیق میں حُسن پیدا کرنے والے وسائل کی تلاش پر زور دیا ہے۔ محمّد حسن، قمر رئیس، سیّد محمّد عقیل، مسعود حُسین خاں، شمس الرحمٰن فاروقی، گوپی چند نارنگ، وحید اختر، عنوان چشتی بھی ادب میں جمالیات کے قائل ہیں۔

02.05 مارکسی تنقید یا ترقّی پسند تنقید

مارکسی تنقید یا ترقّی پسند تنقید سے مُراد وہ دبستان ہے جو جرمن مفکّر کارل مارکس کے نظریے کا علَم بردار ہے۔ اس لئے کارل مارکس کے درج ذیل نظریے کا بہ غائرِ نظر مطالعہ ضروری ہے:

> ''انسان کے خیالات، جذبات اور اُس کے تمام مساعی ایک مخصوص دَور کے ماحول کی پیداوار ہوتے ہیں اور جو مادی اسباب کسی ایک ماحول کی تشکیل کرتے ہیں اُن میں طریقۂ پیداوار یا پیداوار کی غرض سے اقتصادی تنظیم سب سے زیادہ اہم ہے۔''

کارل مارکس نے اپنی کتاب ''سرمایہ'' میں زور دے کر لکھا ہے کہ دُنیا کے تمام انسان صرف دو طبقوں میں بٹے ہوئے ہیں۔ ایک طبقہ سرمایہ داروں کا ہے اور دوسرا طبقہ مزدوروں کا ہے۔ پہلا طبقہ ظالم ہے اور دوسرا طبقہ مظلوم۔ سرمایہ دار مزدوروں سے غلامی کراتے ہیں اور ان کی محنت و مشقّت کی کمائی سے عیش کرتے ہیں۔ اس نے ۱۸۶۷ء میں ایک اعلان نامہ شائع کیا کہ دنیا کے تمام مزدوروں کو متّحد ہو کر سرمایہ داروں سے بغاوت کر کے اپنا حق حاصل کرنا چاہیے۔ اس اعلان نامہ نے پوری دنیا میں تہلکہ مچا دیا۔ محنت کش اور مزدور اپنے حق کے لئے متّحد ہو گئے جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ لینن کی قیادت میں مزدوروں نے روس کے زار کی حکومت کا خاتمہ کر دیا اور خود حکومت سنبھال لی۔

اس انقلاب نے مزدوروں کے ساتھ عوام کو بھی بیدار کر دیا۔ شاعروں اور ادیبوں نے بھی مزدوروں کی حمایت میں قلم اُٹھا لیے۔ ان قلم کاروں کو مارکسی یا ترقّی پسند مصنّفین کہا جانے لگا۔ انہیں ادیبوں کے گروہ کے سبب مارکسی دبستان کا وجود ہُوا اور انہیں نقّادوں کی جماعت کے باعث مارکسی تنقید یا ترقّی پسند تنقید وجود میں آئی۔

ادب اورفن کوسماج کا آئینہ اس لئے کہا جاتا ہے کہ وہ اپنے عہد کی پیداوار اوراپنے ماحول کا ترجمان ہوتا ہے۔فن کار اپنی تخلیق میں صرف اپنے ذاتی احساسات ہی کو پیش نہیں کرتا ہے بلکہ وہ سماجی حالات وعوامی مسائل کی بھی عکّاسی کرتا ہے۔ جب قارئین کسی ایسی تخلیق کا مطالعہ کرتے ہیں جن میں اِردگرد کے حالات اورعوامی مسائل کواُبھارا گیا ہے تو انہیں اپنی زندگی، اپنے مسائل اوراپنے حالات وتجربات کا عکس نظرآتا ہے۔اُنہیں اُس تخلیق یاتحریر میں اُس دنیا کی جیتی جاگتی تصاویرنظرآتی ہیں جس دنیا سے ان کا ہمیشہ کا سابقہ رہتا ہے۔ مارکسی ادیب کا موضوع اُس کی اپنی نجی، ذاتی یاانفرادی زندگی سے زیادہ عوامی زندگی یا اجتماعی زندگی ہے۔ دراصل مارکسی نقاد ادب کوانفرادی زندگی کے بجائے اجتماعی زندگی کا ترجمان خیال کرتے ہیں۔

مارکسی نقاد ایسے ادب کواہمیت دیتے ہیں جوعوام کے لئے ہو،عوامی مسائل کی ترجمانی کرتا ہواورعوام کے لئے مفید بھی ہو۔اُن کے نزدیک ادیب وشاعر اس ذمّہ داری کو دوطرح سے انجام دے سکتے ہیں۔اوّل یہ کہ وہ عوامی مسائل وحالات کو اپنی تخلیقات کا موضوع بنائیں۔ دوم یہ کہ تمام نثری وشعری فن پاروں کی زبان آسان اورعام فہم ہونا چاہیے۔آسان اورعام فہم زبان میں تخلیق کیے گئے فن پاروں کوعوام وخواص نہ صرف آسانی سے سمجھ سکیں گے بلکہ اُن میں اُن کی زندگی کے نقوش بھی نظرآئیں گے۔

مارکسی تنقید یا ترقّی پسند تنقید میں مرکزی حیثیت عوام، محنت کش اورمزدور طبقہ کو حاصل ہے۔مارکسی تنقید کسی تخلیق کا جائزہ اس نظریے سے لیتی ہے کہ اُس میں عوامی حالات ومسائل کا کس حدتک احاطہ کیا گیا ہے اور یہ عوام ومحنت کش طبقہ کے لئے کس حدتک مفید ہے۔اسے ذاتی اورانفرادی زندگی کے بجائے اجتماعی زندگی کا ترجمان ہونا چاہیے۔فن پارے کو دقیق اورمشکل الفاظ کے بجائے آسان اورعام فہم زبان میں تحریر کیا جانا چاہیے تا کہ عام لوگوں تک اس کی رسائی ہواوروہ اس سے متاثر ومستفیض ہوسکیں۔

مارکسی تنقید داخلیت، ابہام اورژولیدہ بیانی کو اس لئے مستحسن نہیں سمجھتی کہ یہ چیزیں عوام سے فن پارے کے رشتہ کو منقطع کردیتی ہیں۔اس کے نزدیک مفید ادب وہی ہے جوعوام کے جذبات ومسائل کا ترجمان ہواورانہیں کی زبان میں تحریر کیا گیا ہو۔ مارکسی نقّاد کسی فن پارے کا اس نظریہ سے بھی جائزہ لیتے ہیں کہ وہ محنت کش عوام کی زندگی کو بہتر بنانے کا ذریعہ ہے یانہیں۔ مارکسی اُدبا و مارکسی تنقید نے مقصدیت پر جتنا زور دیا ہے اس کی مثال کسی دبستان میں نظر نہیں آتی۔ مارکسی تنقید نہایت شدّت کے ساتھ قلم کاروں سے جانب داری کی توقع کرتی ہے یعنی ظالم کے خلاف مظلوم کی حمایت میں فن کے استعمال کا مطالبہ کرتی ہے اوراسی جانب داری کی وجہ سے کبھی کبھی فن محض نعرہ اور پروپگنڈہ بن کررہ جاتا ہے۔مختصر طور پر کہا جاسکتا ہے کہ مارکسی تنقید ادب کو مارکسی نظریات کی کسوٹی پر جانچتی اور پرکھتی ہے۔اسی تنقید کوترقّی پسند تنقید بھی کہا جاتا ہے۔ترقّی پسند ناقدین میں سجّاد ظہیر، مجنوں گورکھ پوری، اخترحُسین رائے پوری، احتشام حُسین، ممتازحُسین، علی سردار جعفری، محمّد حسن، سیّدمحمّد عقیل اورقمررئیس کے نام نہایت اہم ہیں۔

02.06 تاثراتی تنقید

تاثراتی تنقید اور جمالیاتی تنقید میں کچھ خصوصیات مشترک ہیں۔یہی وجہ ہے کہ بعض لوگ جمالیاتی وتاثراتی تنقید میں کوئی فرق نہیں سمجھتے۔وہ دونوں کوایک ہی چیز خیال کرتے ہیں۔جس طرح تاثراتی تنقید میں تاثرات کواہمیت دی جاتی ہے۔اُسی طرح جمالیاتی تنقید میں بھی تاثرات کواہمیت دی جاتی ہے۔دونوں طرح کی تنقیدوں میں تاثرات کو اہمیت دینے ہی کے سبب دونوں کوایک ہی طرح کی تنقید سمجھا جانے لگا۔جب کہ دونوں کا طریقۂ کار جداگانہ ہے۔ جمالیاتی تنقید میں صرف تاثرات ہی سب کچھ نہیں ہوتے بلکہ اس کے سوابھی اس میں بہت کچھ

ہوتا ہے۔تاثراتی تنقید میں صرف ایک رُخ سے ادب کا مطالعہ کیا جاتا ہے اور فقط یہ دیکھا جاتا ہے کہ تخلیق سے ذہن و دل پر کیا اثر مرتّب ہوئے۔اگر قاری کے ذہن پر پُرلطف اور خوش گوار اثر پڑتا ہے تو اُس تخلیق یا فن پارے کو اعلیٰ درجہ کا تصوّر کیا جاتا ہے۔

دراصل جمالیات کے ذریعہ ادب میں دو طرح کے نظریات کا وجود ہُوا۔اُن میں سے ایک نظریہ اظہاری ہے اور دوسرا نظریہ تاثراتی ہے۔تاثراتی تنقید میں اس نقطۂ نظر سے غور کیا جاتا ہے کہ ادب تاثرات کی ایک فنّی شکل ہے۔خارجی عوامل کے جو اثرات ادب پر پڑتے ہیں وہ اُنھیں کو پیش کرتا ہے۔تاثراتی تنقید میں معانی و مفاہیم پر زور نہیں دیا جاتا ہے بلکہ اس نظریے سے فن پارے کا جائزہ لیا جاتا ہے کہ مطالعہ کے وقت پیدا ہونے والے تاثرات ہی تنقید ہیں۔نقّاد یہ دیکھتا ہے کہ شاعر یا مصنّف نے وہی کیفیت اور تاثرات قاری کے ذہن و دِل میں پیدا کر سکا ہے یا نہیں جس کیفیت و تاثرات کے زیرِ اثر وہ فن پارہ تخلیق کیا ہے۔

تاثراتی دبستان کے نقّادوں میں والٹر پیٹر (Walter Pater) کا نام سرِفہرست ہے۔اُس نے تحریر کیا ہے کہ:

''کسی ادبی تخلیق کی جانچ پڑتال کے لئے تاثراتی نقّاد کو یہ دیکھنا چاہیے کہ وہ تخلیق ذہن پر کس قسم کا اثر ڈالتی ہے۔''

تاثراتی تنقید کے بارے میں والٹر پیٹر نے یہ بھی لکھا ہے کہ:

''تنقید نگار کی ذمّہ داری بس اتنی ہے کہ وہ انہیں اُن کے اصل روپ میں دیکھے اور ان کے بارے میں اپنے تاثرات بیان کر دے۔''

امریکہ کے ایک مشہور تاثراتی نقّاد کا نام اسپنگارن ہے۔اس کا خیال ہے کہ کسی فن پارے سے تاثرات قبول کر کے اُن کا اظہار کر دینا ہی تنقید نگار کی ذمّہ داری ہے۔اُردو تنقید پر شروع ہی سے تاثراتی تنقید کا غلبہ رہا ہے۔مشاعروں کی داد و تحسین تاثراتی تنقید ہی کی ایک شکل ہے جو عہدِ حاضر میں بھی رائج ہے۔تاثراتی تنقید کے حوالے سے محمّد حُسین آزادؔ، شبلی نعمانی، مہدی افادی، عبدالرحمٰن بجنوریؔ، نیازؔ فتح پوری، فراقؔ گورکھ پوری، محمد حسن عسکریؔ، رشید احمد صدّیقی اور خورشید الاسلام کے نام قابلِ ذکر ہیں۔

02.07 خلاصہ

جب ایک ہی نظریے کے افراد متّفقہ طور پر اپنے نظریہ کے مطابق کسی نگارش کو جانچتے یا پرکھتے ہیں تو اُس خاص جماعت کے نظریے کو تنقیدی دبستان کا نام دیا جاتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ تنقید کے مختلف دبستان وجود میں آئے جن میں سے جمالیاتی تنقید، مارکسی تنقید یا ترقّی پسند تنقید، تاثراتی تنقید، سائنٹفک تنقید اور نفسیاتی تنقید کے دبستان نہایت اہم ہیں۔ان دبستانوں کے علاوہ اسلوبیاتی تنقید، ساختیاتی تنقید اور ہیئتی تنقید کے بھی دبستان ہیں لیکن ادب میں ان دبستانوں کو نہ تو کوئی خاص اہمیت حاصل ہے اور نہ ہی بیشتر ناقدین ان دبستانوں کے اصول و نظریات کے مطابق فن پاروں کو جانچتے یا پرکھتے ہیں۔

جمالیاتی تنقید میں کسی تخلیق کا تجزیہ اُس کے جمالیاتی عناصر کی روشنی میں کیا جاتا ہے اور اعلیٰ تخلیق اُسے قرار دیا جاتا ہے جس میں مسّرت و آسودگی کا وافر مواد موجود ہو۔ مارکسی یا ترقّی پسند تنقید میں عوام، محنت کش اور مزدور طبقہ کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔اس کے ذریعہ کسی تخلیق کا جائزہ اس نظریہ سے لیا جاتا ہے کہ اُس میں عوامی حالات و مسائل کا کس حد تک احاطہ کیا گیا ہے اور وہ عوام کے لئے سودمند ہے یا نہیں۔تاثراتی تنقید کے ذریعہ یہ دیکھا جاتا ہے کہ تخلیق سے ذہن پر کیا اثر مرتّب ہوئے۔اگر قاری کے ذہن پر خوش گوار اثر پڑتا ہے تو اُس تخلیق کو اعلیٰ درجے کا تصوّر کیا جاتا ہے۔

02.08 فرہنگ

اُجاگر	: نمایاں	محرکات	: محرک کی جمع، اُبھارنے والے اسباب
استعداد	: صلاحیت، قابلیت	محظوظ	: خوش، مسرور
انبساط	: خوشی، سُرور	محور	: مرکز
بے مصرف	: بے کار	مخفی	: پوشیدہ
تعقل	: دانش مندی	مساعی	: کوششیں
دوٹوک	: صاف صاف	مستحکم	: مضبوط
عکاسی	: تصویر کشی	نگارش	: تحریر
متفقہ	: جس پر سب کا اتفاق ہو	وسائل	: وسیلہ کی جمع، ذرائع، ذریعے
متلاشی	: تلاش کرنے والا		

02.09 نمونہ امتحانی سوالات

الف: درجِ ذیل سوالوں کے جوابات ۱۰/۱۰ سطروں میں دیجیے:

سوال نمبر۱ : تنقید کیا ہے؟ تحریر کیجیے۔

سوال نمبر۲ : تنقید کے دبستان سے کیا مُراد ہے؟

سوال نمبر۳ : نقاد کا ذہن کیسا ہوتا ہے؟

ب: درج ذیل سوالوں کے جوابات ۳۰/۳۰ سطروں میں دیجیے:

سوال نمبر۱ : جمالیاتی تنقید کیا ہے؟ قلم بند کیجیے۔

سوال نمبر۲ : مارکسی تنقید پر روشنی ڈالیے۔

سوال نمبر۳ : تاثراتی تنقید کا جائزہ لیجیے۔

02.10 حوالہ جاتی کتب

۱۔ اُردو میں ترقّی پسند ادبی تحریک از خلیل الرحمٰن اعظمی

۲۔ اُردو نثر کا فنّی ارتقا از ڈاکٹر فرمان فتح پوری

۳۔ جدید اُردو تنقید اصول و نظریات از ڈاکٹر شارب ردولوی

۴۔ فنِ تنقید اور اُردو تنقید نگاری از نور الحسن نقوی

اکائی 03 مغربی تنقید اور اُس کے اردو پر اثرات

ساخت

03.01 : اغراض ومقاصد

03.02 : تمہید

03.03 : مغرب میں تنقید کا ارتقا

03.04 : انیسویں صدی میں اردو تنقید پر مغربی اثرات

03.05 : بیسویں صدی میں اردو تنقید پر مغربی اثرات

03.06 : خلاصہ

03.07 : فرہنگ

03.08 : سوالات

03.09 : حوالہ جاتی کتب

03.01 اغراض ومقاصد

اِس اکائی میں آپ مغربی تنقید اور اُس کے اردو پر اثرات کے تعلق سے گفتگو کی جائے گی۔ انیسویں صدی کی اواخر دہائیوں میں جن نئ اصناف ادب سے ہمارا تعارف ہوا تھا ان میں نظم، سوانحی ناول اور تنقید کی خاص اہمیت ہے۔ ان اصناف کی جڑیں کسی نہ کسی سطح پر ہمارے ادب میں پہلے سے موجود ضرور تھیں لیکن ان کی معیار بندی نہیں ہوئی تھی۔ اس کی ایک خاص وجہ یہ تھی کہ ہمارے نظام بلاغت میں ان کے بارے میں کوئی توجہ نہیں کی گئی تھی۔ قصیدے، مثنوی اور مرثیہ میں نظم کے ابتدائی آثار ضرور ملتے ہیں لیکن ہیئت اور موضوع کی تخصیص کے باعث یہ اصناف نئ نظم کے معیار پر پوری نہیں اترتی تھیں۔ تذکروں میں سوانحی خاکوں کا ایک دھندلا سا تصوّر ضرور تھا لیکن سوانح کا فن جس معروضیت اور غیر شخصیت کا متقاضی ہے اس کی زبردست کمی تھی۔ ناول سے قبل داستان میں ناول کے ابتدائی نقوش کی نشان دہی کی جاسکتی ہے لیکن صنعتی نظام کی آمد آمد نے جس طور پر ہماری تہذیبی زندگی کو متاثر کیا ہے اور ہم میں عقلیت کے حوالے سے زندگی کو سمجھنے کی اہلیت پیدا ہوئی ہے داستان میں اس کی گنجائش کم سے کم تھی۔ اس طور پر تذکروں میں تاریخ کا تصور بہت دھندلا تھا، تذکروں کی تنقید میں معروضیت اور اس استدلال اور اس ضبط ارتکاز کا فقدان تھا جو تنقید کو ایک علم کا درجہ مہیا کرنے کے ضمن میں معاون آلات کا حکم رکھتے ہیں۔

03.02 تمہید

انیسویں صدی کے اواخر میں عقلیت کی تحریک کا اثر ہماری تقریباً تمام اصناف ادب پر پڑا۔ بالخصوص تنقید نے اس جوہر کو کام میں لے کر قدر شناسی کو ایک نئ راہ دکھائی۔ ۱۸۹۳ء میں حالؔی نے اپنے مجموعۂ کلام پر جو مقدمہ لکھا تھا اس کی حیثیت ایک دیباچے کی تھی۔ حالؔی نے اپنی شاعری کے جواز کے طور پر اسے قلم بند کیا تھا اور یہ جواز مجموعاً اُردو شاعری کا جواز کہلایا۔ اگر چہ حالؔی کا یہ قصد نہ تھا لیکن حالؔی نے خصوصیت

کے ساتھ جن مسائل کو موضوع بنایا تھا اور جن اہم اُمور پر تفصیل کے ساتھ رائے زنی کی تھی ان کی نوعیت عمومی تھی۔ اس بنا پر حالؔی کا مقدمہ ایک لحاظ سے ہماری شاعری کا مقدمہ بن گیا۔ جو شعبۂ تنقید کا حرفِ اوّل کہلایا اور جس نے شعر فہمی کا ایک ایسا تصور فراہم کیا جو آج بھی ہماری گفتگو کا ایک خاص موضوع ہے۔ ہماری تنقید نے کئی ادوار طے کر لیے ہیں اس کی علمی سطح پہلے سے کہیں زیادہ بلند اور وسیع بساط کی حامل ہے تاہم حالؔی کا اندازِ نقد اور ان کا طریقِ کار موجودہ زمانوں میں بھی بڑی معنویت رکھتا ہے۔ حالؔی کی تنقید نے ہمیں معروضیت کا درس دیا ہے بے لوثی کی تاکید کی، تجزیے کا عرفان بخشا ہے، استدلال کی اہمیت جتائی ہے۔ دیکھا جائے تو تنقید کے طریقِ کار میں یہ اُمور وہ ہیں جن کی اہمیت ہمیشہ برقرار رہے گی۔

03.03 مغرب میں تنقید کا ارتقا

زندگی فہمی اور دنیا فہمی یا جسے کائنات فہمی کہا جائے ایک دانش ورانہ عمل ہے۔ انسان کسی چیز کی ہیئت و ماہیت یا اس کے خوب وزشت کا پتہ لگانے کے لئے حواس اور جذبے سے کام لیتا ہے یا پھر اپنی عقل اور اپنے شعور کو راہ نما بناتا ہے۔ حیات و کائنات اور اس کے حقائق جتنے واضح اور نمایاں دکھائی دیتے ہیں اتنے ہی وہ پیچیدہ اور مبہم بھی ہیں۔ فلسفیوں کے نزدیک اس لئے تمام موجوداتِ عالم ایک سربستہ راز کا حکم رکھتے ہیں۔ ہر فلسفی اپنے علم، اپنے تجربے اور اپنے ذوق کے مطابق ان کی گرہ کشائی کرتا رہا ہے۔ تنقید کو بھی فلسفۂ ادب کا نام دیا گیا ہے۔ زندگی کی طرح تخلیقی ادب بھی ایک پیچیدہ شعبہ ہے۔ تخلیقی ادب کے تعلق سے یہ کہنا مشکل ہے کہ وہ کتنا شعوری عمل کا نتیجہ ہوتا ہے اور کتنا لاشعوری عمل کا یعنی اس کی ترتیب و تشکیل میں ہمارے ارادے کو کتنا دخل ہوتا ہے۔ تاہم اس امر سے کسی کو انکار نہیں ہے کہ تخلیقی ادب ایک وجدانی اظہار کا نام ہے۔ چوں کہ تخلیقی ادب ایک وجدانی اظہار ہے اس لئے ابہام اس کا مقدر ہے۔ علاوہ اس کے تخلیقی ادب کی زبان بھی عام مروجہ زبان کے برخلاف مجازی اور تخلیقی ہوتی ہے اس لحاظ سے اس کی معنوی پیچیدگیاں اور بڑھ جاتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ تخلیقی ادب کی تفہیم و تعبیر کے مسئلے نے ادبی دانشوران اور جمالیاتی مفکرین یا فلسفیوں کو ہمیشہ اپنی طرف متوجہ رکھا ہے۔ تفہیم ادب میں درج ذیل سوالات کو بنیادی حیثیت حاصل رہی ہے:

﴿۱﴾ ادب یا تخلیقی ادب کیا ہے؟

﴿۲﴾ تخلیقی ادب دوسری تحریروں سے کیوں کر مختلف ہوتا ہے؟

﴿۳﴾ تخلیقی ادب کی تشکیل کے پس پشت وہ کون سی قوتیں ہیں جو بروئے کار آتی ہیں؟

﴿۴﴾ شعوری اور لاشعوری محرکات کے علاوہ خارجی عوامل کی کیا حیثیت ہے؟

﴿۵﴾ ہیئت اور موضوع کے تعلق کی کیا اہمیت ہے؟ یہ دونوں علاحدہ درجات رکھتے ہیں یا ان میں کوئی نامیاتی ربط بھی ہوتا ہے جو انہیں ایک وحدت میں باندھ دیتا ہے۔

﴿۶﴾ ادب میں اظہار کی منطق یا اظہار کی نفسیات، ہیئت، موضوع اور منشائے مصنف (Intention) کو کسی کسی طور پر متاثر کرتی یا کر سکتی ہے؟

﴿۷﴾ تخلیقی ادب میں روایت اور انفرادیت کی کیا اہمیت ہے؟

﴿۸﴾ تخلیقی ادب کی زبان اور رواجی زبان میں کس نوعیت کا فرق ہوتا ہے؟

مذکورہ سوالات کے اور بھی کئی سوالات ہیں، جن سے ایک ناقد کو واسطہ پڑتا ہے۔ یہی وہ سوالات ہیں، جنہیں سب سے پہلے یونان اور پھر روم کے جمالیاتی مفکرین نے اٹھایا اور ان کے جواب بھی فراہم کرنے کی سعی کی۔

03.04 انیسویں صدی میں اردو تنقید پر مغربی اثرات

اُنیسویں صدی کا نصف آخر اردو ادب کی تاریخ میں عہدِ زرّیں کہلانے کا مستحق ہے۔ یہی زمانہ تاریخی وتہذیبی اعتبار سے انتہائی بے یقینی اور تردد کا عنصر بھی حامل ہے۔ ذہنی اور نفسیاتی اعتبار سے ہمارے شعرا اور ادبا کو یک سوئی اور استقلال تو نصیب نہیں تھا لیکن ادب کی وہ روایات ان کے ذہن نشین ضرور تھیں جو بڑے بڑے کاموں کی محرک بھی بنتی ہیں۔ اگر چہ اردو تنقید کے باقاعدہ آغاز کا سہرا خواجہ الطاف حسین حآلی کے سر ہے اور انہیں اردو تنقید کا باوا آدم کہا جاتا ہے لیکن حالی سے قبل ہمارے تذکروں میں جو شعرفہمی کے ابتدائی نقوش ملتے ہیں ان سے ہمارے تذکرہ نگاروں کے کسی نہ کسی سطح پر انتقادی شعور کا پتہ ضرور چلتا ہے۔ سر سید احمد خاں کے بعض خیالات سے بھی ادب فہمی کے نئے تقاضوں کا علم واحساس ہوتا ہے۔

محمد حسین آزآد نے انجمن پنجاب میں جو اپنا پہلا لیکچر ۱۵/اگست ۱۸۶۷ء کو بعنوان ''نظم اور کلام موزوں کے باب میں خیالات'' دیا تھا، اس میں بھی انہوں نے سرعت کے ساتھ بدلتے ہوئے تہذیبی تقاضوں کی روشنی میں نظمِ جدید کو فروغ دینے کی سفارش کی تھی۔ وہ اردو شاعری کے ان حصوں سے معترض تھے جن میں بالیدگی کی قوت ختم ہو چکی تھی۔ آزاد سے قبل غالب نے بھی وقت کے نئے تقاضوں اور ان کی نزاکتوں کو ملحوظ رکھ کر مغربی تہذیب کے بعض نئے آثار کو خوش آمدید کہا تھا۔ کیوں کہ نیا دَور انہیں نئے امکانات سے معمور دکھائی دیتا تھا۔

محمد حسین آزاد اس نے تہذیبی دھارے کو یہ کہہ کر خوش آمدید کہتے ہیں:

> ''نئے انداز کے خلوت وزیور جو آج کے مناسبِ حال ہیں وہ انگریزی صندوقوں میں بند ہیں کہ ہمارے پہلو میں دھرے ہیں اور ہمیں خبر نہیں، ہاں صندوقوں کی کنجی ہمارے ہم وطن انگریزی دانوں کے پاس ہے۔''

(بحوالہ سید محمد نواب کریم حالی سے کلیم تک ۱۹۹۳ء صفحہ ۶۴)

آگے چل کر ''آبِ حیات'' میں انہوں نے بڑے واضح طور پر ہماری شاعری کے ان مضامین کی فرسودگی کی طرف اشارے کیسے ہیں جن میں تکرار کے باعث زندگی کی کوئی رمق کوئی چمک باقی نہیں بچی تھی۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''ہماری شاعری چند معمولی مطالب کے پھندوں میں پھنس گئی ہے۔ یعنی مضامین عاشقانہ، مے خواری مستانہ، بے گل وگلزار وہمی رنگ وبو کا پیدا کرنا، ہجر کی مصیبت کا رونا، وصلِ موہوم پر خوش ہونا، دنیا سے بیزاری، اسی میں فلک کی جفا کاری اور غضب یہ ہے کہ اگر کوئی اصلی ماجرا بیان کرنا چاہتے ہیں تو بھی خیال استعاروں میں ادا کرتے ہیں، نتیجہ جس کا یہ کہ کچھ نہیں کر سکتے ہیں۔''

(مولانا محمد حسین آزاد آبِ حیات الہ آباد ۱۹۶۲ء، صفحہ ۸۱)

محمد حسین آزاد کا نقطۂ نظر بڑی حد تک حقیقت پسندانہ ہے۔ مغربی ادب کے زیرِ اثر وہ اردو شاعری میں بھی زندگی کے واقعی اور حقیقی تجربات کی نمائندگی کرنے کے حق میں تھے۔ اگرچہ آزاد کے ان خیالات سے اختلاف کی بڑی گنجائش ہے اور بالخصوص استعارے کے تعلق سے انہوں نے جس قسم کا اظہار خیال کیا ہے، اس پر مزید بحث ممکن ہے۔ تاہم آزاد کی سوچ بھی اس محیط فکر ہی کا ایک حصہ تھی جس کے تحت سرسید اور حاؔلی اور ان کے رفقا اپنے اپنے طور پر نئی زندگی کا خیر مقدم کر رہے تھے۔ ہمیں ان تصورات میں عقلیت کی اس لہر کی اٹھان ہی سے سابقہ پڑتا ہے جو سرسید کے دریائے فکر سے اٹھی تھی اور جو آن کی آن میں تمام سمتوں کو محیط ہو گئی تھی۔

محمد حسین آزاد کے خیالات میں وہ گہرائی اور گیرائی نہیں جس کا احساس دیرپا ثابت ہوتا حاؔلی کا ذہن ان سے کہیں زیادہ حساس، طباع اور علم کے جوہر سے مالا مال تھا۔ حاؔلی چیزوں کو سمجھنے کی ایک مختلف اور گہری بصیرت رکھتے تھے۔ چیزوں میں امتیاز کرنے کا انہیں گہرا شعور تھا۔ عربی، فارسی اور اُردو کی ادبی روایت اور تاریخ سے انہیں بھر پور شناسائی تھی۔ بعض انگلش داں کی صحبتوں اور ان کے علم سے بھی وہ فیض یاب ہوتے تھے جس نے ان کے علم اور ان کی بصیرت کو اور زیادہ جلا بخشی۔ شوکت سبزواری نے اس ضمن میں لکھا ہے:

> ''میں انگریزی انشا پردازی اور اس کے تنقیدی ادب کو حالی کی فطری تنقیدی صلاحیتوں کے لئے ایک محرک، ایک قوّت، ایک اشارہ سمجھتا ہوں۔ انگریزی ادب کی فضا نے حالی کے خوابیدہ تنقیدی شعور کو بیدار کیا۔''

(نئی اور پرانی قدریں کراچی ۱۹۶۱ء ص ۸۱، صفحہ ۴۶)

حاؔلی نے انگریزی ادب کا براہ راست مطالعہ نہیں کیا تھا لیکن انہوں نے بعض تراجم اور انگریزی دانوں کے حوالہ جات کو قیمتی جان کر معمولی ہی چنگاریوں کو شعلے میں بدل دیا۔ ترتیب، تنظیم، استدلال، استقلال، یکسوئی اور عقلیت کا درس انہوں نے مغربی ادب ہی سے سیکھا تھا۔ ہمیں یہاں دو چیزوں کی طرف بالخصوص توجہ دینے کی ضرورت ہے (۱) نظریہ سازی (۲) اطلاق۔

حاؔلی سے قبل نظریہ سازی یا اصول سازی کا کوئی تصور ہمارے یہاں نہیں تھا اور نہ ہی عقلیت کی بنیاد پر دلالتیں قائم کرنے کا رواج تھا۔ حاؔلی کا یہ گراں قدر کارنامہ ہے کہ انہوں نے اردو تنقید کی تاریخ میں پہلی مرتبہ نظریہ سازی اور اصول سازی کی اہمیت کی طرف متوجہ کیا اور یہ بتایا کہ اطلاقی تنقید کی کیا اہمیت ہے۔ ایک لحاظ سے مقدمۂ شعر و شاعری، حاؔلی کی شاعری کا جواز تھا لیکن حاؔلی نے جن مسائل پر مقدمے کی اساس رکھی تھی، ان کا تعلق ہماری شاعری کے عمومی کردار سے تھا، اس لئے وقت کے ساتھ مقدمے کی معنویت میں بھی اضافہ ہوتا گیا۔

حاؔلی نے مقدمہ شعر و شاعری میں میکالے'' گولڈ اسمتھ، ملٹن اور سر والٹر اسکارٹ کا ذکر کیا ہے۔ اگرچہ ملٹن ایک اہم رزمیہ شاعر تھا اس کے بکھرے ہوئے تنقیدی خیالات کی کوئی خاص اہمیت نہیں تھی۔ تاہم حاؔلی نے ملٹن کے حوالے سے سادگی، اصلیت اور جوش کی جو تعبیریں وضع کی ہیں، ان میں ملٹن کے بجائے خود حاؔلی کے تصوّرِ شعر کی نمائندگی ہوتی ہے۔ یہ تعبیرات وہ تھیں جن میں سارا زور واقعیت اور زبان و جذبات کی سادگی پر تھا۔ گویا مغربی تصورات و خیالات کی توثیق وہ مشرق کی شاعری کی مثالوں سے کرتے ہیں۔ اس بنا پر سید عبداللہ نے لکھا ہے کہ:

> ''حالی کا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے فارسی اور اردو عملی تنقید سے ایک منظّم نظریۂ تنقید پیدا کیا۔ پرانی تنقید میں عمل تھا مگر اصول نہ قلم بند تھے نہ واضح۔ حاؔلی نے پرانی تنقید کو ایک نیا نظریہ بخشا۔ ان کا دوسرا امتیاز یہ ہے کہ انہوں نے مغربی تنقید

اور مشرقی نقد ونظر میں ایک پیوند قائم رکھنے کی کوشش کی ہے۔''

(سرسید احمد خاں اور ان کے رفقا کی نثر نگاری کا فکری وفنی جائزہ، لاہور ۱۹۶۷ء صفحہ ۲۴۱)

حالؔی نے مقدمے میں نا راست طور پر ورڈ سورتھ کے خیالات سے زیادہ فائدہ اٹھایا ہے۔ اگر چہ نا راست طور پر ارسطو کے نظریات کی گونج بھی ان کے یہاں سنائی دیتی ہے لیکن ورڈ سورتھ سے وہ بڑی حد تک متاثر دکھائی دیتے ہیں۔ ورڈ سورتھ کے مجموعۂ کلام ''لیریکل بلیڈس'' کا دیباچہ بھی ایک مقدمے کا حکم رکھتا ہے جس میں ورڈ سورتھ نے بعض نوکلاسیکی روایتوں کے برخلاف بالخصوص فطرت (نیچر) کے تعلق سے ایک نیا تصوّر مہیا کیا تھا۔ اس نے شاعری کو بے اختیار جذبات کے اظہار تعبیر کیا تھا جس کی زبان میں روزمرّہ کی سی سادگی اور واقعیت ہو۔ جو کسی اخلاقی مقصد کی حامل ہو اور جس کا مواد عام زندگی، فطرت سے ماخوذ ہو۔ اس سلسلے میں پروفیسر ممتاز حسین لکھتے ہیں:

''حالؔی نے اپنے مقدمۂ شعروشاعری میں نہ تو کہیں کولرج کا نام لیا ہے اور نہ ورڈ سورتھ کا لیکن جس طرح کہ انہوں نے ملٹن کے قول میں استعمال کیے گئے تین الفاظ سادگی، اصلیت اور جوش کی تشریح کرتے وقت کولرج کی تشریح سے اس کا نام لیے بغیر استفادہ کیا۔ اسی طرح نیچرل شاعری کی یہ تعریف کہ وہ لفظاً اور معناً دونوں حیثیتوں سے نیچرل ہو۔ ورڈ سورتھ کے دیباچے اور اس کے ضمیمے سے ماخوذ معلوم ہوتی ہے۔''

(حالؔی کے شعری نظریات ایک تنقیدی مطالعہ کراچی، ۱۹۸۸ء صفحہ ۱۶۱)

حالؔی پہلی بار ''تخیل'' کی اہمیت پر زور دیتے ہیں۔ ان کا تصوّر تخیل اگر چہ محدود ہے اور وہ وِٹ یا فینسی اور تخیل میں جو فرق ہے اسے نہیں سمجھ سکے تاہم ''تخیل'' کا حوالہ دے کر انہوں نے بحث کی ایک راہ ضرور وا کر دی۔ حالی کا تصورِ تخیل، حافظے کا دوسرا نام ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''وہ (تخیل) ایک ایسی قوّت ہے کہ معلومات کا ذخیرہ جو تجربہ یا مشاہدہ کے ذریعے سے ذہن میں پہلے سے مہیا ہوتا ہے یہ اس کو مکرّر ترتیب دے کر ایک نئی صورت بخشتی ہے اور پھر اس کو الفاظ کے ایسے دلکش پیرائے میں جلوہ گر کرتی ہے جو معمولی پیرایوں سے بالکل یا کسی قدر الگ ہوتا ہے۔''

(حالی۔ مقدمۂ شعروشاعری لکھنو ۱۹۶۷ء صفحہ ۳۴-۳۵)

باوجود اس کے کہ حالؔی کا تصوّرِ تخیل، حافظے سے الگ نہیں ہے لیکن جب وہ ''مکرر ترتیب'' ''ایک نئی صورت بخشنے'' اور ''معمولی پیرایوں سے بالکل یا کسی قدر الگ'' ہونے کی بات کرتے ہیں تو وہ تخیل کے عمل کے نزدیک تر پہنچ جاتے ہیں۔ یہ خصوصیات تخیل کے خلق کرنے اور تجربات کو ایک نئی وضع میں ڈھالنے کی قوت سے مماثل ہیں۔

حالؔی کے علاوہ شبلی کے تنقیدی تصوّرات بھی اردو تنقید کی تاریخ میں ایک اہم درجہ رکھتے ہیں۔ شبلی ایک مفکر، ایک مؤرّخ، ایک سوانح نگار، ایک شاعر اور ایک نقاد کی حیثیت سے بہت بلند درجہ رکھتے ہیں۔

شبلی جمال پرست واقع ہوئے تھے بلکہ یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ وہ بنیادی طور پر رومانی تھے جنہیں اپنی انا اور انفرادیت بڑی عزیز تھی۔ وہ بظاہر کم باغی دکھائی دیتے ہیں لیکن بہ باطن ان کا سارا اضطراب، ان کی اس بے چین روح کا مظہر تھا جو اپنی ایک الگ کائنات کی تعمیر کرنے کے درپے تھی۔ انہیں رومانویوں کی طرح دُوری میں ایک خاص کشش نظر آتی تھی۔ جہاں حیرت آثاری ان کا خیر مقدم کرتی ہے اور

فاصلہ ان میں علوئیت اور شوکت کے احساس پر مہمیز کرتا ہے۔اس لئے ان کے موضوعات وعنوانات کا مرکز ومحور عرب اور عجم کی سرزمین رہی۔ انہوں نے میر یا غالب کو اتفاقات کے لائق نہیں سمجھا کیوں کہ ان کی مقامیت میں انہیں کوئی خاص دلربائی کا پہلو دکھائی نہیں دیتا تھا۔انیسؔ ودبیرؔ کو انہوں نے یہ فضیلت اس لئے بخشی کہ ان کے مراثی میں جن واقعات کو بنیاد بنایا گیا تھا ان کا تعلق بھی سرزمین عرب ہی سے تھا۔شبلی کی تنقید بھی اسی رومانویت کی مظہر ہے۔شبلی طبعاً مشرقی طبیعت رکھتے تھے اور مشرقی علوم سے کما حقہ بہرہ ور تھے لیکن مغرب کے نئے علوم اور نئی آگاہیوں کے وہ منکر نہ تھے انہوں نے واضح طور پر مغربی تنقید وادب سے فیض نہیں اُٹھایا لیکن وہ واقعیت کے اس تصور سے واقف تھے جسے انہوں نے محاکات کا نام دیا ہے۔محاکات کی بنیاد بھی تخیل ہی پر ہے۔سید عبداللہ نے لکھے ہے:

> ''شعر العجم میں شبلی نے مغربی اُصولوں سے فائدہ اٹھایا ہے مگر اس کی ساری وضع قطع مشرقی ہے اس لئے مقدمۂ شعرو شاعری کے مقابلے میں اس کے اصول زیادہ مانوس ہیں۔حالیؔ کے مقدمے کی ایک خاص کمزوری ہے مغربی اُصولوں کا رعب۔خوش قسمتی سے شعر العجم اس کمزوری سے پاک ہے۔شبلی کی اس کتاب میں ان ی خود اعتمادی اور بالادستی کا رنگ موجود ہے۔''

(سرسید احمد خاں اور ان کے رفقاء کی نثر کا فکری وفنی جائزہ،صفحہ ۲۳۵)

شبلی نے موازنۂ انیسؔ ودبیرؔ میں خود بھی اس امر کا اعتراف کیا ہے کہ ان کی نظر سے بعض انگریزی تصنیفات گزری ضرور ہیں لیکن وہ ان سے فائدہ نہیں اُٹھا سکے۔وہ اس ضمن میں رقم طراز ہیں:

> ''انگریزی زبان میں نہایت اعلیٰ درجے کی کتابیں اس موضوع پر لکھی گئی ہیں جن میں سے بعض میری نظر سے بھی گزری ہیں۔میں ان سے اچھی طرح مستفیض نہیں ہوسکا۔''

(موازنۂ انیسؔ ودبیرؔ الہ آباد ۱۹۳۶ء،صفحہ ۲)

03.05 بیسویں صدی میں اردو تنقید پر مغربی اثرات

۱۹۰۱ء سے ۱۹۳۶ء تک کا دَور اقبال اور پریم چند سے پہچانا جاتا ہے تخلیقی اعتبار سے حالیؔ کے دَور کے مقابلے میں اس دَور پر اقبال کی شخصیت اس طور پر حاوی ہے کہ ان کے اردگرد کسی اور کی آواز نہیں ٹھہر پاتی۔تنقید کے اعتبار سے آزادؔ، حالیؔ، شبلیؔ اور سید امام اثر کے بعد جن نقادوں نے اس روایت کو آگے بڑھانے کی سعی کی ان میں عبدالرحمٰن بجنوری، مجنوں گورکھپوری، نیاز فتح پوری، عظمت اللہ خاں، مہدی افادی اور فراق گورکھپوری کے نام اہم ہیں۔

تقریباً ان تمام ناقدین کے یہاں جمال پرستی کا عنصر نمایاں دکھائی دیتا ہے۔عبدالرحمٰن بجنوری، مغربی فلسفہ اور مغرب کی مختلف زبانوں کے ادب سے بخوبی واقف تھے۔اس لئے ان کے یہاں جا بجا مغربی مفکرین اور شعرا کا حوالہ درآیا ہے۔غالب ان کے نزدیک ایک آفاقی شاعر تھے۔اس کلیے کو ثابت کرنے کے لئے بجنوری غالب کے کلام میں مغرب کی ہر زبان کے بڑے بڑے شعرا اور بڑے مفکرین کے تصورات کی تکرار اور گونج سے دوچار ہوتے ہیں۔وہ غالب کو عظیم تو قرار دیتے ہیں لیکن ان کی عظمت کو وہ دوسرے شعرا کی عظمت کے پیمانے سے ناپتے ہیں۔بجنوری کی نظر میں غالب ایک بڑے بت تراش بھی ہیں۔وہ ایک بڑے مصوّر بھی ہیں۔شیکسپیئر جیسے عظیم ڈرامہ نگار کے

خیالات میں جو علوئیت ہے غالب کے یہاں بھی ان مثالوں کی کمی نہیں ہے، نہ ورڈ سورتھ جیسے فطرت کے پرستار سے غالب کے نغمات کم تر ہیں نہ ہی بودائیر اور ورلین جیسے تحیر کا غالب کے یہاں فقدان ہے۔حتیٰ کہ افلاطون، ارسطو، کانٹ، سپی نوزا، ہیگل، برکلے اور نطشے جیسے فلسفیوں کے افکار جیسی چمک سے غالب کا کلام بھی روشن ہے۔

بجنوری کی ذہنی ترتیب میں مغربی شعر وفکر کا بڑا دخل ہے لیکن ان کی تنقید معروضیت کے بجائے تاثرات کی راہ پر رواں ہو جاتی ہے۔عینیت یا تصوریت ان کے مطالعے پر اس قدر حاوی ہوتی ہے کہ اکثر تعقل کی گرفت ڈھیلی پڑ جاتی ہے اور وہ محض جذبے کے اسیر ہو کر رہ جاتے ہیں۔اس ضمن میں اسلوب احمد انصاری لکھتے ہیں:

''ایک سچے رومانی فن کار کی طرح عبدالرحمٰن بجنوری کا دل وفور جذبات کا آئینہ ہے۔وہ ادبی کارنامے سے صرف لذت حاصل کرنے کے قائل معلوم ہوتے ہیں اور اپنی مسرت اور بصیرت میں دوسروں کو شریک کرنے کے کم روادار ہیں۔وہ عقل سے زیادہ وجدان، واضح تاثرات سے زیادہ ناقابل بیان اور مرئی کیفیات کو پسند کرتے ہیں۔وہ ادب کو فلسفے کا ایک لازمی جز وسمجھتے ہیں۔وہ صرف افکار کی لطافتوں کے قائل ہیں ان کے یہاں شعر وادب کی انتہائی معراج یہ ہے کہ وہ فکر محض ہو جائے۔وہ حسن وعشق، شعر وادب ہر چیز کو خالص عینی نقطۂ نظر سے دیکھتے اور پرکھتے ہیں۔''

(ادب اور تنقید الہ آباد، الہ آباد، ۱۹۶۸ء، صفحہ ۲۷۳-۲۷۴)

مہدی افادی اور مجنوں گورکھپوری کے پہلے دَور کی تنقید میں بھی جمالیاتی نقطۂ نظر کی کارفرمائی حاوی رجحان کی حیثیت رکھتی ہے۔مہدی افادی کے مقابلے میں مجنوں گورکھپوری کا کلاسیکی شعر وادب کا مطالعہ گہرا تھا ان کے تاثرات میں اس قسم کا انتشار نہیں پایا جاتا جو مہدی افادی یا بجنوری کے یہاں پایا جاتا ہے۔''غزل سرا'' اس کی ایک عمدہ مثال ہے۔تنقیدی حاشیے اور ''نقوشِ افکار'' جیسے مجموعہ ہائے نقد میں مجنوں کا اندازِ نظر جمالیاتی اور تاثراتی ہی ہے۔دراصل مجنوں گورکھپوری، مہدی افادی اور نیاز فتح پوری کے تصورِ فن میں ان جمالیاتی نقادوں کی گونج صاف سنائی دیتی ہے جن کا تعلق انیسویں صدی کے اواخر دہائیوں سے تھا۔ان ناقدین میں آسکر وائلڈ اور والٹر پیٹر کے نام نمایاں تھے۔جن کا خیال تھا کہ فن خود کار ہوتا ہے، تخلیق کار اپنی تخلیقی مملکت میں خود مختار اور آزاد ہوتا ہے۔فن افادہ بخش نہیں ہوتا، وہ صرف حسین ہوتا ہے اگر وہ مفید ہے تو حسین نہیں۔نیاز بڑے صاحبِ علم تھے۔مغربی فکر وفن کی طرف ان کی رغبت کم نہ تھی یا خصوص اربابِ جمالیات سے وہ بے حد متاثر تھے۔انہوں نے اس تاثر کا ایک جگہ ذیل کے لفظوں میں اعتراف بھی کیا ہے۔

''مغربی ادیبوں میں مجھے سب سے زیادہ متاثر کیا وکٹر ہیوگو نے، ولیم ہزلٹ نے اور آسکر وائلڈ نے۔وکٹر ہیوگو کی حقیقی جذباتی صدا، ہزلٹ کے اندازِ بیان کی چستی اور رنگینی اور آسکر وائلڈ کا منطقی Paradox مجھے بہت پسند تھا۔''

(سجاد حیدر یلدرم نمبر-ماہنامہ پگڈنڈی، امرت سر، ص ۱۱۹)

عبدالرحمٰن بجنوری، مجنوں گورکھپوری، مہدی افادی اور نیاز فتح پوری کا بھی یہی خیال تھا کہ فن محض انسانی جذبات واحساسات کے اظہار کا نام ہے وہ ہمیں طمانیت بھی بخشتا ہے اور مسرت بھی۔فن ہماری زندگی کے ٹھوس مسائل کا حل ہے نہ ہماری زندگی کے مقاصد کی تکمیل میں وہ کوئی مدد کر سکتا ہے۔نیاز فتح پوری ایک جگہ لکھتے ہیں:

''شاعری ہماری حیات دنیوی کو کامیاب بنانے کے لئے ضروری نہیں۔ کم از کم اسے ایک نوع کی وجدانی تسکین کا ذریعہ تو یقیناً ہونا چاہیے اور اگر یہ بات بھی اسے حاصل نہ ہو تو پھر ایں دفتر بے معنی غرقِ مئے ناب اولیٰ۔''

(نیاز فتح پوری، انتقادیات حصہ اول لکھنو، ۱۹۵۵ء، ص ۱۴۵)

یہاں بھی نیاز کا مدعا یہی ہے کہ شاعری زندگی کے کسی مسئلے کو حل کرنے میں ہماری مدد نہیں کر سکتی اس سے صرف اور صرف وجدانی تسکین ہیں حاصل کی جاسکتی ہے۔ اگر شاعری میں وجدانی تسکین یا دوسرے لفظوں میں جذباتی طمانیت بہم پہنچانے کی صلاحیت بھی نہیں ہے تو پھر اس کا ہونا نہ ہونا برابر ہے۔ جمالیاتی نقاد تعقل کے مقابلے میں جذبے کو فوقیت دیتے ہیں۔ بجنوری اور نیاز نے جذبے کے علاوہ وجدان کو بھی تخلیقیت کا ایک اہم سرچشمہ قرار دیا ہے۔ مہدی افادی بھی شاعری میں جذبات کو خاص اہمیت تفویض کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''شاعری جیسا کہ عربوں کا خیال تھا صرف کلام موزوں نہیں ہے۔ نہ شعرائے عجم کے خیال کے مطابق صرف تخیل کا نام ہے بلکہ جو چیز مدرکاتِ انسانی میں ہمارے جذبات واحساسات کو برانگیختہ کر سکتی ہے اور ایک خاص طرح کی موزونیت کے ساتھ مصوّری اور موسیقی کو جامع ہے، آج اس پر شاعری کا اطلاق ہو سکتا ہے۔''

(مہدی افادی، افاداتِ مہدی ۱۹۵۶ء، ص ۱۲۳)

مجنوں گورکھپوری نے مہدی افادی کا ذہنی تجزیہ کرتے ہوئے ان کی رومانی طبیعت کے اس خاص جوہر کی طرف نشان دہی کی ہے جو اسلوب کا پرستار ہوتا ہے اور اسلوب کے پرستار ادیبوں کی بنائے ترجیح جذبے اور تاثر پر ہوتی ہے۔ ان خصائص پر رومانی نقاد ولیم ہزلٹ اور لیمب ہی نے نہیں انیسویں صدی کے آخری عشروں کے جمالیات پرست ادیب، والٹر پیٹر اور آسکر وائلڈ نے بھی بہت زور دیا ہے۔ مجنوں گورکھپوری لکھتے ہیں۔

''بہ حیثیت تنقید نگار کے وہ (مہدی افادی) بہت کچھ پیٹر ہی کی یاد دلاتے ہیں۔ پیٹر کا تنقیدی اسلوب محاکاتی یا ارتسامی (Impressionistic) ہوتا ہے جس کو ہزلٹ اور لیمب کا ترکہ سمجھنا چاہیے۔ افادی الاقتصادی کا اندازِ تنقید بھی یہی ہے۔ اردو میں وہ پہلے شخص ہیں جنہوں نے تنقید کو ادبِ لطیف بنایا۔ یہ کہنا مبالغہ نہ ہوگا کہ پیٹر کی طرح انہوں نے بھی تنقید کو شاعری اور وہ بھی غزل کے مرتبے کی چیز بنا دیا۔''

فراق گورکھپوری کا شمار بھی ان جمالیاتی اور تاثراتی نقادوں کے ذیل ہی میں کرنا چاہیے جن کے نزدیک فن آپ اپنا مقصد ہے۔ فراق نے اپنی تنقید کو تخلیقی کیا ہے یعنی ان کی نظر میں جس طور پر تخلیق، انسانی جذبے اور وجدان سے تعلق رکھتی ہے اور تعقل اور استدلال سے عموماً گریز کرتی ہے اسی طور پر ان کی تنقید بھی ان کی شاعری کی طرح ان کے جذبات واحساسات نیز تاثرات پر اپنی اساس رکھتی ہے۔ اگر چہ فراق کی تنقید سر تا سر ان کے داخلی احساس کی کی مظہر ہے لیکن فراق کا مطالعہ ان کے تاثرات میں لاشعوری طور پر بار بار دَر آتا ہے جس سے انہوں نے اپنی آگہی کو ثروت مند بنایا ہے۔ شاعری کے مقصد کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

''شاعری کا مقصد ہم جو کچھ بھی سمجھیں اس کا حقیقی مقصد بلند ترین وجذباتی کیفیات وجمالیاتی شعور پیدا کرنے کے علاوہ کچھ نہیں۔ یہ کیفیت وشعور اپنی جگہ ایک بلند ترین مقصد ہے۔''

(فراق گورکھپوری، اندازے، الہ آباد، ۱۹۵۹ء، ص ۳۶۹)

فراق نے جذباتی کیفیات اور جمالیاتی شعور کے پیدا کرنے کو شاعری کا خاص مقصد بتایا ہے۔ دراصل فراق کی تنقید بھی انہیں دو محوروں پر گردش کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔ وہ حسن کے پرستار ہیں اور حسن کے احساس کی تشریح کے لئے وہ جس زبان کو کام میں لاتے ہیں وہ بھی داخلیت سے مملو ہوتی ہے۔ جو اس کی سرگرمی ان کے ایک ایک لفظ اور ایک ایک جملے سے عیاں ہوتی ہے۔ اس طرح ان کی تنقید ان کی شخصیت کا مظہر بھی ہے اور خود ان کی شاعری کا جواز بھی۔ فراق اپنی شاعری ہی میں صاحبِ طرز نہیں ہیں بلکہ ان کے اسلوب کی انفرادیت ان کی تنقید سے بھی مترشح ہے۔ میرؔ، سوداؔ اور مصحفیؔ کے بارے میں انہوں نے جو آرا قائم کی ہیں وہ ان کے استعاراتی اسلوب کی رنگینیوں میں کس طرح ڈوبی ہوئی ہیں، اس کی ایک مثال درج ذیل ہے:

''اگر میرؔ کے یہاں آفتابِ نصف النہار کی پگھلا دینے والی آنچ ہے تو سوداؔ کے یہاں اس کی عالم گیر روشنی ہے لیکن آفتاب ڈھل جانے پر سہ پہر کو گرمی اور روشنی میں اعتدال پیدا ہو جاتا ہے اور اس گرمی اور روشنی کے ایک نئے امتزاج سے جو معتدل کیفیت پیدا ہوتی ہے وہ مصحفیؔ کے کلام کی خصوصیت ہے۔ مصحفیؔ کے کلام میں بے پناہ اشعار نہ سہی، نرم نشتر نہ سہی لیکن شبنم کی نرمی اور شعلۂ گل کی گرمی کا ایسا امتزاج ہے جو اس کی خاص اپنی چیز ہے...... اُس کی عروسِ سخن کے خط و خال جدا ہیں جس کے کومل اور رسمے گات میں نئی جاذبیت، نئی دل کشی، نیا سہاگ اور نیا جوبن ہے۔ اس کے نغموں سے ڈھلی ہوئی پنکھڑیاں ان گلہائے رنگا رنگ کا نظارہ کراتی ہیں جن کی رگیں کچھ دُکھی ہوئی ہیں اور جن کی چٹیلی مسکراہٹ سے بھینی بھینی بوئے درد آتی ہے۔''

(فراق گورکھپوری، اندازے، الہ آباد، ۱۹۵۹ء، ص ۴۹-۵۰)

03.06 خلاصہ

عہدِ حاضر میں اردو ادب کی تخلیقات کو مغربی تنقید کے اصول و نظریات کے معیار پر جانچا پرکھا جاتا ہے۔ مغربی تنقید کی تاریخ کی ابتدا باقاعدہ طور پر ارسطو کی معرکتہ الآرا تصنیف فنِ شاعری سے مانی جاتی ہے۔ ارسطو سے لے کر عہدِ جدید تک کی یورپ کی تنقید کی تاریخ دو ہزار برس سے زیادہ عرصے کو محیط ہے۔ مغرب میں روایت کو بار بار سوال زد کیا جاتا رہا۔ انکار وہاں کی روایت کا سب سے نمایاں نشان ہے جبکہ مشرقی تنقید پر ایک عرصے تک قدیم شعریات کے تصور ہی حاوی رہے۔ انیسویں صدی کے اواخر میں حالیؔ نے مقدمۂ شعر و شاعری کے ذریعے باقاعدہ تنقید کی بنیاد رکھی۔ تنقید کا یہ طریق کار مغرب کے اثرات ہی کی دین ہے۔ حالی کے بعد مغربی افکار و رجحانات کا ایک سلسلہ سا قائم ہو گیا۔ اب مغربی فلسفہ و فکر ہی نئی تعلیم کا ایک اٹوٹ حصہ تھی، نوجوان نسلیں براہ راست یوروپی ادب اور دیگر نئے علوم حاصل کر رہی تھیں جس کے باعث مغربی ادب اور اس کی روایت سے آگہی کے ایک نئے دَور کا آغاز ہوا۔ ترقی پسند تحریک، جدیدیت اور پھر مابعدِ جدیدیت کے علاوہ مارکس اور فرائڈ کے نظریات نے بالخصوص کئی نسلوں کو متاثر کیا۔ مغربی تنقید کے اثرات کا یہ سلسلہ آج بھی جاری و ساری ہے۔

03.07 فرہنگ

آلات	: آلہ کی جمع، اوزار	طباع	: ذہین
ارتکاز	: توجہ، رجحان	فرسودگی	: پراناپن
اہلیت	: لیاقت، صلاحیت	فینسی	: خوب صورت
بالیدگی	: نشوونما	مبہم	: جوواضح نہ ہو
توثیق	: تصدیق	متقاضی	: طالب، تقاضا کرنے والا
خوب وزشت	: بھلااور بُرا	محاکات	: آپس میں حکایت بیان کرنا
سربستہ	: پوشیدہ، چھپاہوا	موہوم	: خیالی
سرعت	: تیزگی	نوعیت	: قسم، معیار
سعی	: کوشش		

03.08 نمونہ امتحانی سوالات

الف: درجِ ذیل سوالوں کے جوابات ۱۰/۱۰ سطروں میں دیجیے:

سوال نمبر۱ : مہدی افادی کا تنقیدی نظریہ پیش کیجیے؟

سوال نمبر۲ : انیسویں صدی کے اردو ادب پر مغربی تنقید کے اثرات بیان کیجئے۔

سوال نمبر۳ : شبلؔی نے موازنۂ انیسؔ ودبیرؔ میں خود کس امر کا اعتراف کیا ہے؟ تحریر کریں

ب: درج ذیل سوالوں کے جوابات ۳۰/۳۰ سطروں میں دیجیے:

سوال نمبر۱ : عبدالرحمٰن بجنوری کا تنقیدی نظریہ پر ایک مختصر مضمون لکھئے۔

سوال نمبر۲ : حالؔی سے قبل نظریہ سازی یا اُصول سازی کے بارے بتائیے؟

سوال نمبر۳ : بیسویں صدی کے اردو ادب پر مغربی تنقید کے اثرات بیان کیجئے۔

03.09 حوالہ جاتی کتب

۱۔ اردو تنقید پر ایک نظر از کلیم الدین احمد

۲۔ اردو تنقید کا ارتقا از عبادت بریلوی

۳۔ جدید اُردو تنقید اصول ونظریات از شارب ردولوی

اکائی 04 اُردو میں تنقید کی روایات

ساخت

04.01 : اغراض و مقاصد

04.02 : تمہید

04.03 : اردو تنقید کی روایت اور تذکرے

04.04 : اردو تنقید کا آغاز وارتقا

04.05 : تاثراتی و جمالیاتی رجحان

04.06 : ترقی پسند تنقید

04.07 : ترقی پسند دَور کے غیر وابستہ نقاد

04.08 : جدیدیت اور تنقید

04.09 : مابعدِ جدیدیت اور تنقید

04.10 : خلاصہ

04.11 : فرہنگ

04.12 : سوالات

04.13 : حوالہ جاتی کتب

04.01 اغراض و مقاصد

تنقید ایک مشکل موضوع ہے۔ عام طور پر طلبہ اسے اس دیو کی مانند سمجھتے ہیں جسے بوتل میں اتارنا انتہائی مشکل کام ہے۔ طلبہ کے لئے اُردو شاعری اور اردو فکشن اتنے نامانوس نہیں ہیں جتنی تنقید ہے۔ کیونکہ تعلیم کے ابتدائی دنوں ہی سے وہ ننھی منی گیت نما نظمیں اور پریوں کی کہانیاں پڑھتے اور سنتے آرہے ہیں۔ بڑے ہو کر ان کا سابقہ افسانوں اور ناولوں سے پڑتا ہے۔ اردو غزل کے استعارات و تشبیہات کی بھی وہ خوب سمجھ رکھتے ہیں، لیکن تنقید جو کہ ادب کا علم اور ادب کا فلسفہ ہے، ایک الگ نوعیت کا موضوع ہے۔ تنقید کی زبان بھی علمی اور کبھی کبھی فلسفیانہ قسم کی ہوتی ہے۔ تنقید میں استعمال کی جانے والی اصطلاحات کے پس پشت جو تصورات کا ایک جہان چھپا ہوا ہے، اس کے بارے میں بھی وہ کم ہی جانتے ہیں۔ جوں جوں وہ تنقید کا علم حاصل کریں گے ان میں دلچسپی پیدا ہوتی جائے گی۔ وہ تشریح و تجزیہ کرنا سیکھیں گے۔ تخلیقی ادب کی پیچیدگیوں کو سمجھیں گے۔ لفظ کے پیچھے چھپے ہوئے معنی کی تلاش کرنے میں انھیں لطف حاصل ہوگا۔ ہر قرأت ان کے لئے ایک نیا تجربہ ہوگا، جس سے ان کی حسیت اور فہم کو جلا ملے گی۔ وہ تحریر اور تحریر میں فرق کرنا سیکھیں گے اور تنقید کی تاریخ کی طرف رجوع ہوں گے۔

اُردو تنقید کی تاریخ کو سوا سو برس ہو رہے ہیں۔ 'حالی کی مقدمہ شعر و شاعری' اردو تنقید کا سب سے پہلا باب اور اردو تنقید کا مقدمہ بھی ہے جو کتاب کی صورت میں 1893ء میں شائع ہوا تھا۔ حالی کے بعد اردو تنقید کی تاریخ میں کئی پیچ و خم آئے۔ مختلف مکاتبِ فکر نے اپنے اپنے طور پر اسے مالا مال کیا۔ مغربی علوم اور مغرب میں رونما ہونے والی تحریکات و رجحانات اردو تنقید پر برابر اثر انداز ہوتے رہے۔ شعر و فکشن میں بھی غیر معمولی تبدیلیاں واقع ہوتی رہیں اور خود تنقید نے کسی ایک سمت کو مستقل منزل کا نام نہیں دیا۔ مختلف علوم اور فلسفے کے اثرات اس پر قائم ہوتے رہے۔ اسی لئے ہماری تنقید میں تنوع ہے۔ وہ کبھی یک سو نہیں رہی۔ اس کی تاریخ کا کینوس بھی خاصا بڑا ہے۔ اس سبق کا مقصد بھی یہی ہے کہ ہمارے طلبہ اردو تنقید کی تاریخ سے آگاہ ہو سکیں اور یہ علم حاصل کر سکیں کہ ہر نقاد نے کس طور پر ادبی تخلیق کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ کس کس طور پر معنی شناسی و قدر شناسی کی گئی ہے اور آج اردو تنقید کس مقام پر پہنچ چکی ہے۔

04.02 تمہید

انیسویں صدی کے نصف آخر کا زمانہ سیاسی، سماجی اور تہذیبی سطح پر ہی زبردست تبدیلیوں کا نہیں تھا، ادبی سطح پر بھی انقلابی نوعیت کی تبدیلیاں عمل میں آئیں۔ قدیم روایتوں کی شیرازہ بندی بکھرنے لگی اور نئی روایتوں کی جستجو نئی نسلوں کا مقصدِ خاص بن گئی۔ مغربی علوم اور انگریزی زبان کی واقفیت نے انھیں ایک نئے جہان سے متعارف کرایا۔ نئی اصناف سے روشناسی ہوئی۔ قدیم اصناف میں اب دلچسپی کم ہونے لگی۔ قصیدہ کی موت واقع ہوگئی۔ مرثیہ پر زوال آ گیا۔ طول طویل مثنویوں اور داستانوں کی جگہ نئے قسم کے افسانوی ادب نے لے لی۔ قدیم اصناف میں سے صرف غزل ہی اپنا دفاع کر سکی جو آج بھی زندہ ہے۔ نئی نظم نے دوسرے تمام شعری اصناف کو پیچھے دھکیل دیا۔ تذکروں کی جگہ تنقید نے لے لی اور تنقید نے علمی زبان کی آبیاری کی۔

مولانا الطاف حسین حالی ہمارے پہلے نقاد ہیں جن کی انقلابی تصنیف 'مقدمہ شعر و شاعری' ۱۸۹۳ء میں شائع ہوئی۔ حالی، آزاد، شبلی اور امداد امام اثر نے تنقید کے نئے تصوّرات سے آگاہ کیا۔ ان کی تنقید آج کے تناظر میں پرانی معلوم ہوتی ہے لیکن یہ ہر دَور میں ہوتا ہے۔ ان کے بعد کے اَدوار میں بھی کئی رجحانات نے چمک دمک دکھائی اور پھر یکا یک ماند پڑ گئے۔ کئی تحریکات رونما ہوئیں، ان کے حلقے بنے، تنظیمیں قائم ہوئیں اور کچھ برسوں کے بعد ان کو بھی زوال کا منہ دیکھنا پڑا۔

04.03 اردو تنقید کی روایت اور تذکرے

اُردو تنقید کا با قاعدہ آغاز مولانا الطاف حسین حالی کی تصنیف 'مقدمہ شعر و شاعری' سے ہوتا ہے، جو ۱۸۹۳ء میں شائع ہوئی لیکن اس سے قبل ہمارے تذکروں میں کچھ ایسے تنقیدی اشارے ضرور ملتے ہیں جو تذکرہ نگاروں کی سخن فہمی، لفظ اور قافیے کی باریکیوں اور نظامِ بدیعیات سے ان کی آگہی کے مظہر ہیں۔ لیکن ان کی نوعیت مخصوص اور محدود ہے۔ ان میں تجزیے اور معروضیت کی کمی ہے، عموماً وضاحت اور تعمیم سے گریز اختیار کیا گیا ہے۔ اکثر تذکرہ نگاروں نے بلا تحقیق گزشتہ تذکرہ نگاروں کے مواد ہی کو بنیاد بنانے پر اکتفا کر لیا۔ گروہی تعصّبات نے بھی ذہنی تحفظ کو راہ دی۔ تذکرہ نگاروں نے عموماً عجلت سے کام لیا، اشعار کے انتخاب میں بھی غور و فکر سے کام نہیں لیا گیا۔ اگر گزشتہ تذکروں میں کوئی غلطی در آئی تھی تو اسی غلطی کو حق اور صحیح سمجھا گیا اور اس کی من و عن نقل کر لی گئی۔ کلیم الدین احمد نے اسی انتشار کی کیفیت کو تذکروں کا بہت بڑا سقم بتایا ہے۔ وہ کہتے ہیں:

’’تذکروں میں مختلف شعرا کا ذکر بہ اعتبار حروف تہجی ہوتا ہے۔ اس لئے پراگندگی لازمی نتیجہ ہے۔ جس طرح غزل میں انتشار ہوتا ہے اور متفرق خیالات و جذبات بے ترتیبی کے ساتھ اکٹھا کردیے جاتے ہیں، اسی طرح ان تذکروں میں بھی مختلف زمان، مختلف رنگ، مختلف پایہ کے شعرا ایک دوسرے کے قریب جمع ہوجاتے ہیں۔ اردو شاعری کی ابتداء اس کی ترقی کے مختلف مدارج، کسی جلیل القدر شاعر کا اثر اپنے معاصرین یا شعرائے مابعد پر، یہ سب چیزیں عنقا ہیں۔ مدنظر ہے تو یہ کہ جتنے شعرا سے ذاتی واقفیت ہے۔ یا جن شعرا کے حالات سنے یا دیکھے ہیں ان کا مجمل یا مفصل ذکر ہو اور ان کے کلام کا نمونہ پیش کیا جائے۔ اس مجمل یا مفصل ذکر میں بھی اکثر انصاف اور غیر جانبدارانہ انداز سے کنارہ کشی اختیار کی جاتی ہے۔‘‘

(اُردو تنقید پر ایک نظر: کلیم الدین احمد، ص۱۰)

تذکرہ نگاروں یا تذکرہ نگاری کا مطالعہ کرتے ہوئے ہمیں ان باتوں کا خیال رکھنا ضروری ہے کہ:

﴿۱﴾ اردو تذکرہ نویس عربی اور فارسی سے ماخوذ شعریات کا بخوبی علم رکھتے تھے۔ انھوں نے طریقِ کار بھی اُنھیں سے مستعار لیا تھا اور اس طریقِ کار کا تقاضہ ہی یہ تھا کہ اختصار کو ملحوظ رکھا جائے، لفظ و معنی کی باریکیوں ہی کو نشان زد کیا جائے اور انھیں رموز و اصطلاحات کا استعمال کیا جائے جو عربی و فارسی بیان و بدیع سے متعلق ہیں۔

﴿۲﴾ یہ بھی اعتراض کیا جاتا رہا ہے کہ ان تذکروں میں تاریخی تسلسل کا فقدان ہے اور سوانح اور شخصیت میں ضروری تفصیلات کم سے کم مہیا کی گئی ہیں۔ ظاہر ہے تذکرہ، تذکرہ ہے، تاریخ نہیں اور سوانحی تفصیلات کی تذکرے کی بساط میں کم سے کم گنجائش ہوتی ہے۔ تذکرہ نگاروں نے تذکرہ نویسی روایت ہی کو رہنما اصولوں کے طور پر اخذ کیا تھا۔

﴿۳﴾ تذکرہ نویسوں سے کسی فنی آفاقی اصول یا بعد کے زمانوں کے تنقیدی تصورات کے اطلاق کی توقع، ایک غلط دروازے پر دستک دینے کے مترادف ہے۔ انھوں نے جابجا تہذیبی ماحول، معاشرتی کوائف اور طبعی میلان و مزاج کی طرف بھی اشارے کیے ہیں۔ جنھیں بعد کے نقادوں نے اکثر دلیل کے طور پر اپنی تحریروں میں جگہ دی ہے۔

﴿۴﴾ تذکرہ نویسوں نے یقیناً عجلت اور کہیں کہیں غیر ذمہ داری اور تعصب سے بھی کام لیا ہے، لیکن عجلت غیر ذمہ داری اور تعصب کے میلان سے کسی دور کی تنقید کا دامن بھی خالی نہیں ہے۔

﴿۵﴾ ایک اعتبار سے یہ تذکرے یادداشتیں اور ڈائریاں ہیں، جن میں تذکرہ نویسوں نے شعرا کے انتخاب بھی پیش کیے ہیں۔ بعض شعرا کے ساتھ انھوں نے دانستہ ناانصافی بھی کی ہے۔ عموماً دکن کو نظر انداز بھی کیا گیا اور بعض ایسے اشعار نقل در نقل سے گزرتے رہے جو الحاقی تھے یا وہ متعلقہ شاعر کے عمومی معیار سے پست تھے۔ باوجود اس کے بیش تر صورتوں میں ان منتخب اشعار سے تذکرہ نویس کی شعری بصیرت، لسانیاتِ شعری کے علم اور ان کے مذاق و آگہی کا بخوبی پتہ چلتا ہے۔ اسی بنیاد پر سید عابد علی عابد اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ:

’’بیش تر تذکرہ نویس اپنی توجہ ان باتوں پر مرکوز کرتے ہیں:

(۱) شاعر کے عمدہ ترین کلام کا انتخاب (اپنے مذاق کے مطابق)

(۲) شعری تخلیقات کے مقام اور مرتبے کا تعین۔

(۳) شعرا کا کلام پرکھنے اور آنکنے کے لئے سہولتیں مہیا کرنا اور اس کے دبستانِ شعر کا سراغ لگانا۔''

(انتقاد ادبیاتِ اردو، لاہور طبع دوم ۱۹۶۶ء، ص ۲۴۱)

اگر درج بالا نکات کو مطمحِ نظر رکھ کر تذکروں کا مطالعہ کیا جائے تو جہاں ہمارا سابقہ بہت سی کمیوں اور کوتاہیوں سے پڑے گا وہیں ایسی بہت سی خوبیاں بھی نظر آئیں گی جنھیں ہم بہترین مثال کے طور پر اخذ کر سکتے ہیں۔

04.04 اُردو تنقید کا آغاز وارتقا

اُردو تنقید کا باقاعدہ آغاز حالی کی 'مقدمہ شعروشاعری' سے ہوتا ہے۔ لیکن مقدمے سے پہلے محمد حسین آزاد اور سرسید کے بعض خیالات سے ان کے نئے تنقیدی شعور کی نشان دہی ہوتی ہے۔ پرانی روایتوں کو شک کی نظر سے دیکھنے کا آغاز ہو چکا تھا۔ غالب کہہ چکے تھے کہ مردہ پروردن مبارک کار نیست' ایک نئے دور کی آمد آمد تھی۔ جس کے تقاضے جدا تھے اور جو ایک نئے ادبی اور تہذیبی چیلنج کا حکم بھی رکھتا تھا۔ حالی نے نئے عہد کے تقاضوں کو بخوبی سمجھ لیا تھا اس لئے انھوں نے اپنے مطالعے کو نہ صرف ایک نئی سمت دی بلکہ عملاً اپنی تحریروں میں بھی اس نکتے کو ملحوظ رکھا۔ یہ سارا دَور زبردست ذہنی تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ تہذیبی، معاشرتی، اقتصادی اور ادبی تبدیلیوں کا بھی مظہر تھا۔ حالی کے علاوہ آزاد، شبلی اور امداد امام اثر کی تنقید نے ادبی مطالعے کے طریق کار ہی بدل دیے۔ حالی کی تنقید کے عمل میں درج ذیل اُمور کی خاص اہمیت ہے:

﴿۱﴾ انھوں نے اردو تنقید کی بنیاد رکھی اور مطالعے کی طریق کو ایک نئی سمت مہیا کی۔

﴿۲﴾ انھوں نے ایک نظریہ دیا اور یہ بتایا کہ نظریہ کیوں ضروری ہے۔ نظریہ مطالعے کو اپنے حدود میں رکھنے کا کام کرتا ہے۔ اسی لئے حالی نے جو عنوانات قائم کیے ہیں ان میں ایک خاص ترتیب اور منطقی ربط وضبط ملتا ہے۔ حالی تاثر کو کہیں درمیان میں بھٹکنے نہیں دیتے۔ حالی کی تنقید کے عمل میں انتشار کی وہ کیفیت کہیں واقع نہیں ہوتی جو جذباتی طور پر مطالعہ کرنے والوں کے یہاں جابجا نظر آتی ہے۔

﴿۳﴾ حالی نے معروضیت کو مطالعے کی بنیاد بنایا۔ معروضیت کی اساس غیر جذباتیت پر ہوتی ہے جس کے باعث نقاد اپنے علم کو رہ نما بناتا ہے اور اپنی شخصیت اور اپنے تعصّب کا رنگ اس میں شامل نہیں ہونے دیتا۔

﴿۴﴾ حالی نے پہلی شاعری کے وسیع تر اثر کے مسئلے کو بحث کا موضوع بنایا اور محض اس تاثیر کو اہم نہیں سمجھا جو قاری کے ذہن و جذبے سے تعلق رکھتی ہے، اس اثر کو بھی ایک خاص نظر سے دیکھنے کی کوشش کی جو سوسائٹی پر قائم ہوتا ہے۔ یعنی شاعری کا اثر سوسائٹی پر اور سوسائٹی کا اثر شاعر کے تخلیقی عمل پر۔ حالی کے اس تصور نے اردو تنقید کو ایک ایسا نظریہ مہیا کر دیا جس کی گونج ترقی پسند تنقید میں بھی سنائی دیتی ہے۔

﴿۵﴾ حالی نے نظریاتی یا نظری تنقید میں اُصول سازی سے کام لیا لیکن اپنے اصولوں کا اطلاق بھی کیا۔ اردو اصنافِ شعر کے مطالعے میں یہی اثر کارفرما ہے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ باقاعدہ اصنافی تنقید یعنی **Genre Criticism** کی ابتدا بھی حالی سے ہوتی ہے اور اطلاقی وعملی تنقید کے بنیاد ساز بھی وہی ہیں۔

﴿۶﴾ حالی ملٹن کے حوالے سے شاعری میں سادگی، اصلیت اور جوش کا شمار خوبیوں میں کرتے ہیں۔

﴿۷﴾ حالؔی نے پہلی تخیل کی اہمیت جتلائی اوراس کے عمل کی نشان دہی کی۔ اگر چہ تخیل کے بارے میں ان کی تعریف محدود ہے لیکن اہمیت اس امر کی ہے کہ انھوں نے تخیل کو متعارف کرایا وراپنے طور پر اس کی تعریف متعین کرنے کی سعی کی۔

﴿۸﴾ شاعر کے لئے تین شرائط وضع کیے: (۱) تخیل (۲) کائنات کا مطالعہ اور (۳) تفحصِ الفاظ۔

﴿۹﴾ حالؔی نے تنقید کی زبان کا ایک معیاری تصوّر فراہم کیا۔

﴿۱۰﴾ اور یہ بتایا کہ مطالعے کو کس طور پر مرتب کیا جا سکتا ہے اور استدلال میں یکسوئی کس طور پر قائم رکھی جا سکتی ہے۔

حالی کے علاوہ آزاد کی حیثیت ایک تذکرہ نویس کی ہے۔ 'آبِ حیات' تذکرہ بھی ہے اور اردو شاعری کی تاریخ بھی۔ اگر چہ آزاد پوری طرح تاریخ نویسی کے تقاضوں اور ضرورتوں سے عہدہ برآ نہیں ہو سکے لیکن تذکرہ نویسی کی اسے اس معنی میں معراج کہنا چاہیے کہ ہمارے صفِ اوّل اور صفِ دوم کے شعرا پر جو تفصیلات انھوں نے مہیا کی ہیں اور جس سخن سنجی کا ثبوت فراہم کیا ہے۔ اس کی قیمت گراں ہے۔ آزاد نے 'آبِ حیات' میں پانچ ابواب قائم کیے ہیں۔ ہر باب کو کسی ایک دور سے منسلک کیا ہے اور اس دور کی تہذیبی جھلکیاں دکھائی ہیں۔ عمومی شعری مذاق کی طرف اشارے کیے ہیں جیسے تیسرے دَور کی تمہید کا ذکر ان الفاظ میں کرتے ہیں:

> ''اس مشاعرے میں ان صاحب کمالوں کی آمد آمد ہے، جن کے پا انداز میں فصاحت آنکھیں بچھاتی ہے اور بلاغت قدموں پر لوٹی جاتی ہے... تم دیکھنا وہ بلندی کے مضمون لائیں گے آسمان سے تارے اتاریں گے۔ قدردانوں سے صرف داد نہ لیں گے پرستش لیں گے۔ یہ اپنی صنعت میں کچھ کچھ تکلف بھی کریں گے مگر اس طرح جیسے گلاب کے پھول پر شبنم یا تصویر پر آئینہ۔ ان کا تکلف بھی اصلی لطافت پر کچھ زیادہ کرے گا۔''

یہاں آزاد نے اس دور کے شعرا کے تعلق سے لفظوں کے بہترین اور صناعانہ استعمال، بلندیِ مضمون، حسنِ لطافت اور کسی قدر تکلف آمیزی کے عنوانات قائم کر کے ان کے شعری رجحان کی طرف اشارے کیے ہیں۔ ظاہر ہے یہ ساری عبارت تشبیہ و استعارے کی چمک دمک کی نذر ہو گئی۔ آزاد اسلوب کے پرستار تھے اور انھوں نے اپنے اسلوب خاص کو برقرار رکھنے کی طرف ہی پوری توجہ بھی دی۔ جس میں وہ یقیناً کامیاب بھی ہوئے لیکن ہمیں یہ ضرور سمجھنا چاہیے کہ یہ تنقید کی زبان نہیں ہے اور نہ قدر شناسی کا مناسب طریقہ ہے۔ آزاد میں جہاں کچھ یا بہت کچھ کمیاں ہیں وہیں کچھ خوبیاں بھی ہیں، جن کا ذکر ضروری ہے۔ مثلاً:

(۱) اردو زبان کی پیدائش کے بارے میں ان کا یہ تصور کہ اردو برج بھاشا سے نکلی ہے۔ غلط ثابت ہو چکا ہے۔ لیکن آزاد کے دور کے تناظر میں یہ کم نہیں تھا کہ زبان کے مسئلے پر کسی نے اتنی توجہ و تحقیق سے کام لیا اور کچھ نتائج برآمد کیے۔ محمد احسن فاروقی اس سلسلے میں معروضی رائے رکھتے ہیں۔ ان کے مطابق:

> ''بہت سے لوگوں کی رائے ہے کہ وہ سچے محقق نہ تھے۔ قیاس سے بہت سی باتیں لکھ گئے ہیں۔ اکثر باتیں گول مول کر گئے ہیں مگر اس سلسلے میں یہ بھی کہنا چاہتے ہیں کہ انھوں نے تحقیق کے سلسلے میں جتنا زور ممکن تھا دیا اور ان کی مشکلات کو دیکھتے ہوئے ان کی کاوش داد کے قابل ہے مگر ان کا وصفِ خاص شاعروں کی بابت واقعات اور شاعروں کی شخصیت کی تخلیق میں ہے۔ ان کے لطیفوں سے نہایت شگفتہ اور دلچسپ تصویریں آنکھوں کے سامنے آتی ہیں، ایک پورا عالم سامنے آجاتا ہے۔ (اُردو میں تنقید، ص ۵۶)

(۲) سوانح میں تفصیلات نہ سہی، محض خاکے کے طور پر انھوں نے جو شخصیت سازی کی ہے اس نے ہمارے بعد کے تاریخ نگاروں اور محققین کو کافی مواد فراہم کیا۔

محمد احسن فاروقی کی نظر میں آزاد ایک عمدہ شخصیت سازی کا ملکہ رکھتے تھے، لیکن وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ آزاد کی فطرت میں تنقید نگار کا محرک بالکل نہ تھا'' کلیم الدین احمد کا بھی یہی خیال ہے کہ'' آزاد میں نقد کا مادہ بالکل نہ تھا'' وہ انھیں اس معنی میں لکیر کا فقیر بتاتے ہیں کہ ان کی نظر مشرقی حدود سے آگے کی طرف دیکھنے سے قاصر تھی یا یہ کہ انھوں نے صرف الفاظ کے طوطا مینا بنائے ہیں۔''

شبلی، اپنی طبیعت کے لحاظ سے رومانوی تھے اور رومانوی شخصیت جذباتی ہوتی ہے۔ وہ ایک شاعر بھی تھے اور مورخ بھی۔ ان کی لکھی ہوئی سیرتوں یا سوانح میں بھی تاریخ کا پہلو حاوی ہے۔ 'شعرالعجم' کی پانچوں جلدوں میں تاریخی تسلسل کا انھوں نے پوری طرح خیال رکھا ہے۔ ادبی تنقید کے اعتبار سے 'موازنہ انیس و دبیر' شعرالعجم کی پہلی اور چوتھی جلد کے علاوہ بلاغت اور عربی و فارسی شاعری کے تقابل پر لکھے ہوئے مضامین کا درجہ اہم ہے۔

ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہیے شبلی کا ذہن مشرقی تھا جیسا کہ حالی کا تھا۔ علم اور وقت کے نئے تقاضے ہی کچھ ایسے تھے جن کے باعث انھیں مغرب کی طرف رجوع ہونا پڑا۔ مغرب ان کے اندر کی آواز نہیں تھی اور نہ ہی مغرب کے علوم وادبیات سے ان کی واقفیت تھی۔ وہ اس پہلی نسل سے تعلق رکھتے ہیں جس کی تعلیم و تربیت مشرقی ماحول میں ہوئی تھی اور جس نے سخن کی جو فہم پائی تھی اور جسے ذوق کا جو مادّہ ملا تھا اس کی جلا کاری بھی مشرقی علوم اور مشرقی نظامِ فن پر منتج ہے۔

'موازنۂ انیس و دبیر' میں شبلی نے بیان و بدیع کی اُنھیں اصطلاحات کو پیمانہ بنایا ہے جنھیں تذکرہ نویسوں نے جا بجا آلاتِ نقد کے طور پر استعمال کیا اور اچھے، برے یا غلط اور صحیح کے فیصلے کیے۔ 'شعرالعجم' میں بھی انھوں نے معانی و بیان کو جانچنے کی کسوٹی بنایا ہے لیکن شعرا کے اَدوار کی تہذیبی زندگی اور ان کے شعری اور لسانی رجحان اور ان کی شخصیت کے نمایاں پہلوؤں کو بھی پیش نظر رکھا ہے۔ شبلی، رومانوی ذہن رکھتے تھے اس لئے ان کی تحریروں میں احساسِ جمال روحِ رواں کی طرح سرایت پذیر ہے۔ ان کی زبان میں دل نشینی اور دل ربائی کا جوہر مقدر ہے اور ان کے خیالات بھی شگفتگی اور رعنائی کے ساتھ مخصوص ہیں۔ اقبال کی طرح عقل کے مقابلے میں جذبے پر ان کی ترجیح ہے اور جہاں جذبہ ہے وہاں بے ساختگی ہے، برجستگی ہے۔ شبلی نے موازنے میں بھی جذبات کی قدر کی طرف واضح اشارہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

'' جذبات کا ادا کرنا شاعری کا اصلی ہیولیٰ ہے۔ ان کے سوا عالمِ قدرت کے مناظر مثلاً گرمی، سرد، صبح و شام، بہار و خزاں، باغ و بہار، دشت و صحرا، کوہ و بیاباں کی تصویر کھینچنا ان کے تاثرات و حالات کا بیان کرنا بھی اسی میں داخل ہے لیکن شرط یہ ہے کہ جو کچھ کہا جائے اس انداز سے کہا جائے کہ جو اثر شاعر کے دل میں ہے وہی سننے والوں پر بھی چھا جائے۔ یہ شاعری کا دوسرا جزو یعنی اس کی صورت ہے اور انھیں دونوں جزوں کے مجموعے کا نام شاعری ہے۔''

شبلی کو انسانی حسیاتی جذباتی نظام کی اہمیت اور قدر و قیمت کا شدید احساس تھا۔ حالؔی نے اثر و تاثیر کی بات تو کہی ہے لیکن 'جذبے' کو اس طرح اپنی شعریات کا حصہ نہیں بنایا جس طرح ورڈز ورتھ نے اسے بنیادی حیثیت تفویض کی ہے۔ شبلی نے شعرالعجم کی چوتھی جلد میں تعقل اور جذبے کے تفاعل اور ان کے حدود کا تعین بھی کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''خدا نے انسان کومختلف اعضا اور مختلف قوتیں دی ہیں اوران میں سے ہر ایک کے فرائض اور تعلقات الگ ہیں۔ ان میں سے دوقوتیں تمام افعال و ارادات کا سرچشمہ ہیں۔ ادراک اور احساس۔ ادراک کا کام اشیاء کا معلوم کرنا اور استدلال واستنباط سے کام لینا ہے، ہرقسم کی ایجادات،تحقیقات،انکشافات اورتمام علوم وفنون اسی کے نتائج ہیں۔احساس کا کام کسی چیز کا درک کرنا،کسی مسئلہ حل کرنا یاکسی بات پرغور کرنا اورسوچنا نہیں ہے۔اس کا کام صرف یہ ہے کہ جب کوئی موثر واقعہ پیش آتا ہےتو وہ متاثر ہوجاتا ہے۔غم کی حالت میں صدمہ ہوتا ہے۔خوشی میں سرور ہوتا ہے۔ حیرت انگیز بات پر تعجب ہوتا ہے۔ یہی قوت جس کواحساس، انفعال یافیلنگ سے تعبیر کرسکتے ہیں،شاعری کا دوسرا نام ہے یعنی یہی احساس جب الفاظ کا جامہ پہن لیتا ہےتو شعر بن جاتا ہے۔''

(تنقید کی جمالیات،جلد۲،ص ۲۰۷)

شبلی نے شاعری کا نمایاں وصف یہ بتایا ہے کہ وہ انسانی جذبات کو برانگیختہ کرتی ہے۔یہی وہ خصوصیت ہے جو اسے سائنس اور علوم و فنون سے ممتاز کرتی ہے۔ یہ وہی دَور ہے جب انگلستان میں بھی شاعری کے خلاف سوالات اٹھ رہے تھے ان پر بحث کرتے ہوئے آرنلڈ سائنس اور مذہب کے مقابلے میں شاعری کو افضلیت بخشتا ہے۔شبلی نے مصوری اور شاعری کے ضمن میں تخیل پر تفصیل کے ساتھ بحث کی ہے۔ وہ صاف لفظوں میں تخلیقی عمل کوتخیل کے تفاعل کے ساتھ مربوط کرکے دیکھتے ہیں۔ارسطو کے یہاں تخیل کے عمل سے گزر کرنقل پھر نقلِ محض نہیں رہتی بلکہ ایک نئی حرکت آفریں اور امکان افزا صورت اختیار کرلیتی ہے۔شبلی کے تصور محاکات کوارسطو کے تصور نقل کے پہلو بہ پہلو رکھ کرتجزیہ کریں تو دونوں میں اس معنی میں قطعی مماثلت کے تجربے سے ہم دوچار ہوں گے کہ ارسطو نےنقل کو Imaginative Imitation کہہ کرنقل کے تصور کو بے کرانی میں بدل دیا۔شبلی نے بھی یہ کہہ کر کہ شاعری تخئیل کا نام ہے۔تخیل کوتخلیقی تفاعل سے وابستہ کرکے شاعری کی امکانی دنیا کولامحدودیت کا حامل بنادیا۔وہ جب یہ کہتے ہیں کہ:

''محاکات کے موثر ہونے کے لئے یہ ضروری ہے کہ تصویرایسی دھندلی کھینچی جائے کہ اس کے اکثر حصے اچھی طرح نظر نہ آئیں۔''

توایسا لگتا ہے جیسے جدید دور کا کوئی نقاد ہے جو ابہام کی قدر اوراس کے ناگزیر ہونے کی بات کررہا ہے۔اگر اس مفہوم کا اطلاق معنی پر کریں تو جدید تر شعریات معنی کو غیرمحکم قرار دیتی ہے۔ ہر معنی دوسرے اور ہر دوسرا تیسرے معنی کا رَد اور محتاج ہے اس لئے معنی کی دھند ہمیشہ قائم رہنے والی کیفیت کا نام ہے۔

شبلی کے بارے میں یہ کہا جاچکا ہے کہ ان کا ذہن مشرقی ہے۔لفظ کی قدروقیمت ان کے یہاں معنی پر مرجح ہےاور یہ تصور انھوں نے عربی علمائے ادب سے اخذ کیا ہے فصاحت و بلاغت کی بحث میں بھی انھوں نےلفظوں کی اصوات پر خاص تاکید کی ہے۔ وہ یہ تخصیص قائم کرتے ہیں کہ بعض الفاظ کی آوازیں شیریں اور لطیف ہوتی ہیں اور بعض الفاظ کی آوازیں ناگوار اور کڈھب ہوتی ہیں۔ ظاہر ہے جدید لسانیات اس تصور کو مسترد کرتی ہےاورلفظوں کے جملے میں استعمال پران کے خوش گوار اور ناگوار ہونے کا انحصار ہے۔شبلی نے اس تخصیص کے علاوہ شاعری میں لفظوں کی بندش ان کی تشبیہی اور استعاراتی معنویت، ان کی ترتیب، ان کے انتخاب اور ان کی برجستگی کو بھی خاص معنی میں اخذ کیا ہے۔ وہ یہ کہہ کر کہ ''اس مضمون کوفلاں موقعے پرنہایت کثرت سے آدمی تھے یوں ادا کیا جائے کہ وہاں آدمیوں کا جنگل تھا تو کلام کا زور

بڑھ جائے گا۔'' وہ یک لخت دوسرے لفظوں میں تخلیقی زبان کے مسئلے پر بحث کرنے لگتے ہیں۔ وہ یہ بتاتے ہیں کہ کس طرح شعر، شعر بنتا ہے۔ یہ عمل مانوس کو نامانوس بنانے سے تعلق رکھتا ہے جسے شکلووسکی نے خاص اہمیت دی ہے۔

شبلی کے نزدیک مبالغہ بھی ایک کارآمد صنعت ہے لیکن اگر وہ اپنے حدود میں ہے۔ ان کے خیال کے مطابق مبالغہ کا حد سے گزر جانا تخیل کی بے اعتدالی کا نتیجہ ہوتا ہے۔ اسی لئے وہ اصولیت واقعیت کی اثر گیری کے ذیل میں مبالغے کو ایک رکاوٹ بھی خیال کرتے ہیں کیونکہ مبالغہ ان کی نظر میں وہاں واقع ہوتا ہے جہاں شاعر کا مقصود محض تفریح وتفنن کے ساتھ مربوط ہو۔ وہ کہتے ہیں:

''شاعری سے اگر صرف تفریحِ خاطرِ مقصود ہوتو مبالغہ کام آسکتا ہے، لیکن وہ شاعری جو ایک طاقت ہے۔ جو قوموں کو زیروزبر کرسکتی ہے جو ملک میں ہل چل ڈال سکتی ہے، جس سے عرب قبائل میں آگ لگا دیتے تھے جس سے توجہ کے وقت در و دیوار کے آنسو نکل پڑتے تھے۔ وہ واقعیت اور اصلیت سے خالی ہو تو کچھ کام نہیں کرسکتی۔''

(تفہیم شبلی، ص۲۸۲)

شبلی کے بہت سے خیالات موجودہ دَور کے لئے اپنے معنی کھو چکے ہیں۔ بہت سے خیالات ایسے ہیں جو آج بھی اپنا محل رکھتے ہیں۔ ان کی نئے تصوّرات کی روشنی میں نئی تعبیر و تجزیے کی ضرورت ہے۔ وہ خیالات جو اپنے معنی کھو چکے ہیں ممکن ہے کل پھر کسی دوسری صورتِ حال میں ان کا احیا ہو جائے۔ تنقیدی تصورات میں اس طرح کے نشیب وفراز اور رَدوقبولیت کے دور کا واقع ہونا کوئی غیر اغلب بات بھی نہیں ہے۔ آخری تجزیے میں خلیل الرحمٰن اعظمی کے لفظوں میں یہی کہا جاسکتا ہے کہ:

''شبلی کی تنقید پھر بھی قابلِ تعریف ہے کہ وہ محض نکتہ چینی اور حرف گیری کا مجموعہ نہیں ہے۔ وہ اپنے بہترین لمحوں میں ذوقی اور تحسینی نقاد ہیں۔ شعر سے لطف اندوزی ان کے یہاں ایک تخلیقی عمل بن گئی ہے۔ وہ شاعر کے تجربات کی اس طور پر بازآفرینی کرتے ہیں کہ وہ شعر ہر شخص کی اپنی واردات معلوم ہونے لگتا ہے۔ ان کا جمالیاتی ذوق رچا ہوا ہے اور ان کے احساسات بے حد لطیف و نازک ہیں۔ اس لئے عام طور پر ان کی نظر اچھے اشعار پر پڑتی ہے۔ بالخصوص متغزلانہ شاعری میں ان کی نگہ انتخاب اپنا جواب نہیں رکھتی۔ شعرالعجم میں تحقیق وتنقید کی لاکھ خرابیاں نکال دیجیے۔ یہ کتاب اس اعتبار سے قابلِ قدر ہے کہ اس نے اپنے دامن میں فارسی شاعری کے بہترین جواہر پاروں کو سمیٹ لیا ہے۔ شبلی نے ان کی تشریح وترجمانی ایسے موثر انداز میں کی ہے کہ عجم کا حسن طبیعت ہم پر ایک لازوال نقش چھوڑ جاتا ہے۔ شبلی کی تنقیدی نگارشات نے کئی نسلوں کے مذاقِ سخن کی تربیت کی ہے۔ وہ موجودہ دور میں بھی کافی دور تک ہماری رہنمائی کرسکتے ہیں۔''

(تنقید کی جمالیات، جلد:۳، ص۲۱۹-۲۲۰)

اُردو تنقید کی تاریخ میں 'امداد امام اثر' کے مقام کے تعین کے سلسلے میں اکثر گفتگو کسی خاص موڑ تک پہنچنے سے پہلے ہی غیر متعلق بحثوں میں بھٹک جاتی ہے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ بعض جذباتی اور عقیدت مندانہ دعاوی نے ان مباحث کو اور اُلجھا دیا۔ یہ بھی کہا گیا کہ وہ ہمارے اولین نقاد ہیں، حالی سے ان کا درجہ کسی قدر کم نہیں ہے۔ سید نصیر الدین تو یہاں تک دعویٰ کر گئے کہ ''یہ ایک عجیب وغریب کتاب ہے (کاشف الحقائق)۔ اس کا رنگ تمام ایشیائی تصانیف سے نرالا ہے۔ شاید یورپین زبانوں میں بھی اس انداز کی کتاب کمتر موجود ہوگی۔'' دراصل اولین نقاد قرار دینے سے کوئی نقاد بڑا نہیں بن جاتا۔ اس کے تجزیے کا عمل، اس کے قائل کرنے کی صلاحیت، اس کی اصول سازی/نظریہ سازی، اس

کی ہمہ گیر فہم، اس کی بصیرت کی گہری حساسیت، اس کا فلسفیانہ درک اور اس وژن کو جسے ادب و زندگی کے گہرے مطالعے اور تجربے کا نچوڑ کہا جاتا ہے۔ کسی بھی ادبی مطالعے کو ایک نیا معنی اور ایک نیا نام فراہم کرنے کی کلید کہا جا سکتا ہے۔

جہاں تک ’امداد امام اثر‘ کے علم و مطالعے کا سوال ہے، اس کی وسعت کا اقرار تقریباً تمام ارباب دانش نے کیا ہے۔ ہم انھیں بلاشبہ پہلا انگریزی داں اردو نقاد بھی کہتے ہیں۔ کیونکہ وہ نہ صرف انگریزی زبان پر قادر تھے بلکہ انھوں نے اپنی دو تین کتابوں کے دیباچے بھی انگریزی زبان میں لکھے تھے۔ انگریزی میں کچھ نظمیں بھی لکھی تھیں۔

ناصر عباس نیر نے ایک جگہ لکھا ہے ’’ابتدائی جدید اردو تنقید میں امداد امام اثر پہلے نقاد ہیں جنھوں نے نوآبادیاتی صورت حال کے جبر کو توڑا ہے اور مغرب کی ادبی و تنقیدی فکر سے معاملہ ایک آزاد اور فعال ذہن کے ساتھ کیا ہے مگر ستم ظریفی دیکھیے کہ اردو تنقید کے اکثر بیانیوں میں ان کا نام یا تو غائب ہے یا ضمناً آیا ہے۔‘‘ اس کے بعد پھر وہ یہ بھی فرماتے ہیں کہ ’’امداد امام اثر پوری طرح آگاہ ہیں کہ تنقید ایک جداگانہ ڈسپلن ہے اور اس کا اپنا نظام اور طریق کار ہے۔ اثر کو یہ آگاہی مغربی تنقید کے مطالعے سے حاصل ہوئی ہے۔‘‘ اس دعوے کی روشنی میں یہ دعویٰ قطعاً غلط اور بے بنیاد ٹھہرتا ہے کہ انھوں نے نوآبادیاتی صورت حال کے جبر توڑا ہے۔ دراصل نوآبادیاتی اصطلاح بھی ہمیں بہت دھوکہ دے رہی ہے۔ ہم لاکھ آزاد اور فعال ذہن کا دعویٰ کریں۔ اخذ و اکتساب کی ہماری سمتیں آج بھی وہیں ہیں جو انیسویں صدی کے اواخر سے اکیسویں صدی کے اوائل تک ایک سلسلۂ جاریہ کا حکم رکھتی ہیں۔ امداد امام اثر کے مطالعے کی ہمہ گیری، ان کی بین العلومی اور بین الفنونی رغبتیں ہمارے لئے یقیناً بڑے تعجب کا باعث ہیں۔ فارسی و عربی شعرا کے کلام سے ان کی واقفیت گہری تھی۔ انگریزی ادبیات کی تاریخ کے علاوہ یونان، روم اور کسی حد تک مصر کے شعرائے قدیم اور ڈراما نگاروں نیز رزم نگاروں کا انھیں خاصا علم تھا بلکہ انھوں نے سنسکرت کے قدیم ڈرامہ نگاروں کے فن کے مقابلے پر بھی انھیں رکھا۔ شاعری کو پہلی بار داخلی اور خارجی زمروں میں تقسیم کیا اور اسی کو بنیاد بنا کر غنائیہ شاعری (لیرک، گیت اور غزل) اور ڈرامہ، ایپک اور مثنوی وغیرہ اصناف اور ان سے متعلق شعرا کا تقابلی مطالعہ بھی کیا۔ شاید وہ ایک طریقے سے عالمی ادب اور اس کی مشترک بلکہ عمومی شعریات کی تاریخ لکھنا چاہتے تھے۔ اپنی معلومات اور اپنے علم کے سمندر کے ایک ایک قطرے کو کسب کرنے کی طرف ان کا غالب رجحان تھا۔ وہ اپنے قاری اور اردو ادب کو وہ سب کچھ مہیا کرنا چاہتے تھے جن کا انھیں علم تھا۔ اشاعت علم میں بخل ان کے لئے حرام تھا۔ یہی وہ نیک جذبات تھے جو ان کے یہاں نشے کا حکم رکھتے تھے۔

امداد امام اثر کو ہمارے دانشوروں نے ہمیشہ آزاد، حالی اور شبلی کے شانہ بہ شانہ رکھا ہے کیونکہ یہ تمام ارباب دانش کم و بیش ایک ہی عصر سے تعلق رکھتے تھے۔ جہاں تک اثر کا تعلق ہے ان کے تفاعل نقد کی سب سے بڑی کمزوری یہی تھی کہ انھیں اپنے علم کو نظریے میں بدلنا نہیں آیا اور نہ ہی مختلف الامر چیزوں کو سلیقے کے ساتھ تنظیم دینا آیا۔ وہ اصول سازی بھی نہیں کر سکے۔ جس کی بنیاد پر وہ بہتر طور پر اطلاق اور تقابل کر سکتے تھے۔ ایڈیٹنگ اور بالخصوص اپنی ایڈیٹنگ ایک مشکل کام ضرور ہے لیکن یہ فن حالؔی کو آتا تھا۔ انھوں نے جس طرح چنگاریوں کو شعلہ بنایا اور اپنے خیالات و تصوّرات کو مرتب طریقے سے پیش کیا اس کی اپنی جگہ بڑی اہمیت ہے۔ امداد امام اثر کو اپنے جذباتی اور علمی وفور پر قدغن لگانا آیا اور نہ مختصر کاری کے ہنر سے وہ واقف تھے۔ ان کی آگاہیوں نے انھیں دَم لینے کی فرصت نہ دی اور وہ بے محابا اور بے تحاشہ لکھتے چلے گئے کہ ہر جز ان کے لئے تفصیل طلب تھا۔ وہ یہ اندازہ نہیں کر سکے کہ تفصیل سے اکثر غیر ضروری اور غیر متعلق چیزوں کو راہ مل جاتی ہے۔

04.05 تاثراتی و جمالیاتی رجحان

تنقید کے اعتبار سے آزاد، حالی، شبلی اور سید امام اثر کے بعد جن نقادوں نے اس روایت کو آگے بڑھانے کی سعی کی ان میں عبدالرحمٰن بجنوری، مجنوں گورکھپوری، نیاز فتح پوری اور فراق گورکھپوری کے نام اہم ہیں۔

تقریباً ان تمام نقادوں کے یہاں جمال پرستی کا عنصر نمایاں دکھائی دیتا ہے۔ عبدالرحمٰن بجنوری، مغربی فلسفہ اور مغرب کی مختلف زبانوں کے ادب سے بخوبی واقف تھے۔ اس لئے ان کے یہاں جا بجا مغربی مفکرین اور شعرا کا حوالہ در آیا ہے۔ غالب ان کے نزدیک ایک آفاقی شاعر تھے۔ اس کلیے کو ثابت کرنے کے لئے بجنوری غالب کے کلام میں مغرب کی ہر زبان کے بڑے بڑے شعرا اور بڑے مفکرین کے تصورات کی تکرار اور گونج سے دوچار ہوتے ہیں۔ وہ غالب کو عظیم تو قرار دیتے ہیں لیکن ان کی عظمت کو وہ دوسرے شعرا کی عظمت کے پیمانے سے ناپتے ہیں۔ بجنوری کی نظر میں غالب ایک بڑے بت تراش بھی ہیں۔ وہ ایک بڑے مصور بھی ہیں۔ شیکسپیئر جیسے عظیم ڈرامہ نگار کے خیالات میں جو علوئیت ہے، غالب کے یہاں بھی ان مثالوں کی کمی نہیں ہے، نہ ورڈز ورتھ جیسے فطرت کے پرستار سے غالب کے نغمات کم تر ہیں، نہ ہی بادلیئر اور ورلین جیسے تحیر کا غالب کے یہاں فقدان ہے۔ حتیٰ کہ افلاطون، ارسطو، کانٹ، سپینوزا، ہیگل، برکلے اور نطشے جیسے فلسفیوں کے افکار جیسی چمک سے غالب کا کلام بھی روشن ہے۔

ایسا نہیں ہے کہ بجنوری سے قبل غالب کے کلام کا کسی مغربی شاعر کے کلام سے تقابل ہی نہیں کیا گیا۔ حالی کی 'یادگارِ غالب' کے بعد غالب اردو تنقید کا ایک اہم موضوع بنتے جا رہے تھے۔ اس ذیل میں: صلاح الدین خدا بخش کے ان دو مضامین کا ذکر ضروری ہے جو اصلاً انگریزی میں لکھے گئے تھے۔ بعد ازاں ان کے ترجے بالترتیب صلائے عام دہلی میں مارچ ۱۹۱۰ء میں 'ہائنے اور غالب' کے عنوان سے ۱۴ فروری ۱۹۱۱ء کے کامریڈ میں شائع ہوئے تھے۔ ان مضامین کے ذریعے یورپ کے سامنے غالب کو جس طرح پیش کیا گیا تھا اس کا مقصد محض یہ باور کرانا تھا کہ دیکھو زرِ خاص سے ہمارا کیسہ بھی خالی نہیں ہے۔ تقابل کا رخ اب بیدل یا ظہوری یا میر و سودا کے بجائے مغرب کی طرف ہو گیا تھا۔ خدا بخش ہی نے آفاقیت کے تصور کو غالب سے نتھی کر کے اسے ایک نئی قدر کے طور پر متعارف کرایا تھا، جسے بعد ازاں بجنوری نے زیادہ استقلال اور یکسوئی کے ساتھ مستحکم کرنے کی کوشش کی۔ بجنوری کا قصور بس اتنا ہے کہ وہ جوشِ جنوں میں دامنِ وصل کو اتنا پھیلا دیتے ہیں کہ اسے سمیٹنا مشکل ہو جاتا ہے۔ انھوں نے یورپ کے تقریباً ہر قابلِ ذکر اور ہر بڑے شاعر یا فلسفی کے مخاطبہ میں غالب کی جھلک کچھ اس طرح دیکھی جیسے غالب کے نام کا جو سرمایہ فکر و فن نہاں خانہ ازل میں پڑا ہوا تھا اسے اڑا لینے کی سزاوار محض اردو فارسی کے شاعر نہ تھے، یورپ میں بھی اس کے گنہ گاروں کی خاصی تعداد موجود ہے۔ محمد اکرام نے شاید اسی قسم کی تاویلات کی روشنی میں محاسن کلام غالب کو نعرہ مستانہ اور عبداللطیف نے پر جوش گردش قلم کا کرشمہ کہا تھا۔ تاہم حالی کے بعد بجنوری کے بلند کوش تصوّر نے غالب کو ہر کس و ناکس کی نگاہوں کا مرکز ضرور بنا دیا۔ اردو والوں نے میرا جی سے قبل انھیں کی زبانی بادلیر اور رمبو کے نام سنے تھے اور یہ بھی سنا اور محظوظ ہوئے کہ شیکسپیئر، گیٹے، ورجل اور ورڈز ورتھ کے ساتھ تعبیرات کے اس انبوہِ کثیر میں ہمارا غالب بھی کھُل کھیل رہا ہے اور اس کا کلام میلارمے سے بھی مشابہ ہے۔

بجنوری نے اپنا مقدمہ ۱۹۱۶ء اور ۱۸۱۸ء کے بیچ مکمل کر لیا تھا۔ لیکن اس کی اشاعت ۱۹۲۱ء میں عمل میں آئی یعنی ۱۹۲۱ء سے قبل اور صلاح الدین خدا بخش کی تحریروں کے بعد عبدالماجد دریابادی نے فلسفۂ غالب ۱۹۱۳ء کے عنوان سے ایک مضمون لکھا تھا جو یقیناً بجنوری کے محاسن کلامِ غالب سے قبل کی تحریر ہے۔

عبدالماجددریابادی کو غالب کے شعروں میں حافظ وخیام کی گونج ہی نہیں سنائی دی بلکہ برکلے، اسپینسر اوراسپنوزا کے فلسفیانہ تصوّرات کی رمق چمک بھی انھیں چکاچوند کردیتی ہے۔ غالب نے ہست وبود کے مسئلے کو جابجامختلف تناظر اور مختلف لفظوں میں ادا کیا ہے۔ مثلاً:

ہاں کھائیو مت فریب ہستی ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے
ہستی ہے نہ کچھ عدم ہے غالب آخر تو کیا ہے اے نہیں ہے

عبدالماجددریابادی ان درج بالا اشعار کو برکلے کے اس تصوّر کے ساتھ مربوط کرتے ہیں جس کے تحت سارے موجوداتِ عالم کو ذہن کا آفریدہ اور ایک فریب نظر کیفیت سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''سترہویں صدی میں ایک انگریز فلاسفر برکلے نے یہ مذہب قائم کیا تھا کہ عالمِ مادّی کوئی قائم بالذات شئے نہیں۔ مستقل ہستی صرف ذہن کی ہے۔ بحروبر، شجروحجر، آسمان وزمین جتنی چیزیں ہم محسوس کرتے ہیں، یہ سب ذہنی آفریدہ ہستیاں ہیں یعنی اُن کا وجود ذہن کے ساتھ وابستہ ومربوط ہے اور اگر ذہن فنا ہوجائے تو یہ تمام چیزیں بھی لباس وجود سے معرا ہوجائیں۔ غالب کے کلام کا جونمونہ اوپر پیش کیا گیا ہے اس سے معلوم ہوا ہوگا کہ اس حیثیت سے غالب تقریباً بالکل برکلے کا ہم نوا ہے۔ برکلے کی طرح وہ بھی نہایت شدومد سے یہ دعوا کرتا ہے کہ عالمِ وجود محض وہمی یا خیالی ہے۔ فرق یہ ہے کہ فلسفی کو جس عقیدے کی توضیح میں صدہا صفحات اور بیسیوں دلائل استعمال کرنا پڑے ہیں، اس نکتہ تک شاعر کا وجدان ایک آن میں پہنچ جاتا ہے۔''

بجنوری 'طبعیات الٰہیات' کے ذیل میں غالب کے ایک شعر کی تشریح کرتے ہوئے کانٹ، لاپلاس اور ہرشل کا اس طور پر حوالہ دیتے ہیں:

''کانٹ (Kant)، لاپلاس (Laplace) اور ہرشل (Herschel) اور ان کے جانشینوں سے ہم کو یہ بات معلوم ہوئی ہے کہ نظام ہائے فلکی کی آفرینش اثیر سے اس طرح ہوئی جس طرح کسی خراد پر سے ٹکڑے جو کرویت میں حائل ہوتے ہیں ٹوٹ کر علاحدہ ہوجاتے ہیں یا جیسے کوئی کسی چیز کو پھینکتا ہے۔ مرزا غالب کو خورشید کی نسبت یہ کہاں سے معلوم ہوا:

چھوڑا مہِ نخشب کی طرح دستِ قضا نے خورشید ہنوز اس کے برابر نہ ہوا تھا

جس شخص کی نگاہ سے ستاروں کی آفرینش مخفی نہ تھی اس کے لئے جغرافیہ، جدید تحقیقات کیا حقیقت رکھتی ہے؟''

(ایضاً،ص ۴۶)

دوسری جگہ مسئلہ ارتقا Evolution theory کے ذیل میں وہ غالب کے یہاں بھی انھیں خیالات کا عکس دیکھ لیتے ہیں جوڈارون، اسپنسر، رسل، والس، ہیکل، وائزمن، منڈل وغیرہ کی تحقیقات پرمبنی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''مسئلہٗ ارتقا کے متعلق ایک عجیب بات یہ ہے کہ ڈارون، اسپنسر، رسل والس، ہیکل، وائزمن، منڈل وغیرہ نے تقریباً ایک ہی وقت میں ایک دوسرے سے آزادطور پر اس کا پتا لگایا۔ میری رائے یہ ہے کہ ہر عہد کی روح العصر ہوتی ہے جس کو المانی Zeitgeist کہتے ہیں۔ وہ روح القدس کی طرح حسبِ ضرورتِ زمانہ انسان کو تعلیم دیتی ہے۔ مرزا غالب نے

مسئلہ ارتقا کو پہچانا ہے... زمانہ جدید کا سب سے بڑا فلسفی برگساں اس کو جانتا ہے اور کہتا ہے کہ حیات جو تمام عالم میں جاری وساری ہے، بالذات آمادۂ ارتقا ہے۔ دنیا برابر تکمیل پا رہی ہے اور منتظر ہے۔ مرزا غالب نے اس بات کو کس نزاکت سے کہا ہے:

آرائشِ جمال سے فارغ نہیں ہنوز
پیشِ نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں

(نقد بجنوری، ص ۴۷)

بجنوری کی ذہنی تربیت میں مغربی شعر و فکر کا بڑا دخل ہے۔ لیکن ان کی تنقید معروضیت کے بجائے تاثرات کی راہ پر رواں ہو جاتی ہے۔ عینیت یا تصوّریت ان کے مطالعے پر اس قدر حاوی ہے کہ اکثر تعقل کی گرفت ڈھیلی پڑ جاتی ہے اور وہ محض جذبے کی اسیر ہو کر رہ جاتے ہیں۔

مجنوں گورکھپوری کے پہلے دور کی تنقید میں بھی جمالیاتی نقطۂ نظر کی کارفرمائی حاوی رجحان کی حیثیت رکھتی ہے۔ مجنوں گورکھپوری کا کلاسیکی شعر و ادب کا مطالعہ گہرا تھا، ان کے تاثرات میں اس قسم کا انتشار نہیں پایا جاتا جو مہدی افادی یا بجنوری کے یہاں پایا جاتا ہے۔ ''غزل سرا'' اس کی ایک عمدہ مثال ہے' تنقیدی حاشیے' اور' نقوش افکار' جیسے مجموعہ ہائے نقد میں بھی مجنوں کا اندازِ نظر جمالیاتی اور تاثراتی ہی ہے۔ دراصل مجنوں گورکھپوری اور نیاز فتح پوری کے تصورفن میں ان (مغربی) جمالیاتی نقادوں کی گونج صاف سنائی دیتی ہے۔ جن کا تعلق انیسویں صدی کے اواخر عشروں سے تھا۔ ان نقادوں میں آسکر وائلڈ اور والٹر پیٹر کے نام نمایاں تھے جن کا خیال تھا کہ فن خود کار ہوتا ہے، تخلیق کار اپنی تخلیقی مملکت میں خود مختار اور آزاد ہوتا ہے۔ فن افادہ بخش نہیں ہوتا، وہ صرف حسین ہوتا ہے، اگر وہ مفید ہے تو حسین نہیں۔ نیاز بڑے صاحب علم تھے۔ مغربی فکر و فن کی طرف ان کی رغبت کم نہ تھی۔ انھوں نے اس تاثر کا ایک جگہ ان لفظوں میں اعتراف بھی کیا ہے:

''مغربی ادیبوں میں مجھے سب سے زیادہ متاثر کیا وکٹر ہیوگو نے، ولیم ہزلٹ نے اور آسکر وائلڈ نے۔ وکٹر ہیوگو کی عمیق جذباتی صدا، ہزلٹ کے انداز بیان کی چستی اور رنگینی اور آسکر وائلڈ کا منطقی Paradox مجھے بہت پسند تھا۔''

(سجاد حیدر یلدرم، نمبر، ماہنامہ' پگڈنڈی' امرتسر، ص ۱۱۹)

عبدالرحمٰن بجنوری، مجنوں گورکھپوری اور نیاز فتح پوری کا بھی یہی خیال تھا کہ فن محض انسانی جذبات و احساسات کے اظہار کا نام ہے۔ وہ ہمیں طمانیت بخشتا ہے اور مسرت بھی۔ فن ہماری زندگی کے ٹھوس مسائل کا حل ہے نہ ہماری زندگی کے مقاصد کی تکمیل میں وہ کوئی مدد کر سکتا ہے۔ نیاز فتح پوری ایک جگہ لکھتے ہیں:

''شاعری ہماری حیاتِ دنیوی کو کامیاب بنانے کے لئے ضروری نہیں۔ کم از کم اسے ایک نوع کی وجدانی تسکین کا ذریعہ تو یقیناً ہونا چاہیے اور اگر یہ بات بھی اسے حاصل نہ ہو تو پھر ایں دفترِ بے معنی غرقِ مئے ناب اول۔''

(نیاز فتح پوری، انتقادیات، حصہ اوّل لکھنؤ ۱۹۵۵ء، ص ۱۴۵)

یہاں بھی نیاز کا مدعا یہی ہے کہ شاعری زندگی کے کسی مسئلے کو حل کرنے میں ہماری مدد نہیں کر سکتی، اس سے صرف اور صرف وجدانی تسکین ہی حاصل کی جا سکتی ہے۔ اگر شاعری میں وجدانی تسکین یا دوسرے لفظوں میں جذباتی طمانیت بہم پہنچانے کی صلاحیت بھی نہیں ہے تو پھر اس کا ہونا نہ ہونا برابر ہے۔ بجنوری اور نیاز نے جذبے کے علاوہ وجدان کو تخلیقیت کا ایک اہم سرچشمہ قرار دیا ہے۔ مہدی افادی بھی شاعری میں جذبات کو خاص اہمیت تفویض کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''شاعری جیسا کہ عربوں کا خیال تھا صرف کلام موزوں نہیں ہے۔ نہ شعرائے عجم کے خیال کے مطابق صرف تخیل کا نام ہے بلکہ جو چیز مدرکاتِ انسانی میں ہمارے جذبات و احساسات کو برانگیختہ کر سکتی ہے اور ایک خاص طرح کی موزونیت کے ساتھ مصوری اور موسیقی کو جامع ہے، آج اس پر شاعری کا اطلاق ہو سکتا ہے۔''

(مہدی افادی: افادیت مہدی، ۱۹۵۶ء، ص ۱۲۳)

مجنوں گورکھپوری نے مہدی افادی کا ذہنی تجزیہ کرتے ہوئے ان کی رومانی طبیعت کے اس خاص جوہر کی طرف نشان دہی کی ہے جو اسلوب کا پرستار ہے اور اسلوب کے پرستار ادیبوں کی بنائے ترجیح جذبے اور تاثر پر ہوتی ہے۔ مجنوں گورکھپوری لکھتے ہیں:

''بہ حیثیت تنقید نگار کے وہ (مہدی افادی) بہت کچھ پیٹر ہی کی یاد دلاتے ہیں۔ پیٹر کا تنقیدی اسلوب محاکاتی یا ارتسامی (Impressionistic) ہوتا ہے جس کو ہزلٹ اور لیمب کا ترکہ سمجھنا چاہیے۔ افادی الاقتصادی کا اندازِ تنقید بھی یہی ہے۔ اردو میں وہ پہلے شخص ہیں جنھوں نے تنقید کو ادب لطیف بنایا۔ یہ کہنا مبالغہ نہ ہوگا کہ پیٹر کی طرح انھوں نے بھی تنقید کو شاعری اور وہ بھی غزل کے مرتبے کی چیز بنا دیا۔''

فراق گورکھپوری کا شمار بھی ان جمالیاتی اور تاثراتی نقادوں کے ذیل ہی میں کرنا چاہیے جن کے نزدیک فن آپ اپنا مقصد ہے۔ فراق نے اپنی تنقید کو تخلیقی کہا ہے یعنی ان کی نظر میں جس طور پر تخلیق، انسانی جذبے اور وجدان سے تعلق رکھتی ہے، اور تعقل اور استدلال سے عموماً گریز کرتی ہے، اسی طور پر ان کی تنقید بھی ان کی شاعری کی طرح ان کے جذبات و احساسات نیز تاثرات پر اپنی اساس رکھتی ہے۔ اگرچہ فراق کی تنقید سرتاسر ان کے داخلی احساس کی مظہر ہے، لیکن فراق کا مطالعہ، ان کے تاثرات میں لاشعوری طور پر بار بار در آتا ہے جس سے انہوں نے اپنی آگہی کو ثروت مند بنایا ہے۔ شاعری کے مقصد کے بارے میں اظہارِ خیال کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

''شاعری کا مقصد ہم جو کچھ بھی سمجھیں اس کا حقیقی مقصد بلند ترین جذباتی کیفیات و جمالیاتی شعور پیدا کرنے کے علاوہ کچھ نہیں۔ یہ کیفیت و شعور اپنی جگہ ایک بلند ترین مقصد ہے۔''

(فراق گورکھپوری 'اندازے' الہ آباد ۱۹۵۹ء، ص ۳۶۹)

فراق نے جذباتی کیفیات اور جمالیاتی شعور کے پیدا کرنے کو شاعری کا خاص مقصد بتایا ہے۔ دراصل فراق کی تنقید بھی انھیں دو محوروں پر گردش کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔ وہ حسن کے پرستار ہیں اور حسن کے احساس کی تشریح کے لئے وہ جس زبان کو کام میں لاتے ہیں وہ بھی داخلیت سے مملو ہے۔ حواس کی سرگرمی، ان کے ایک ایک لفظ اور ایک ایک جملے سے عیاں ہے۔ اس طرح ان کی تنقید ان کی شخصیت کا مظہر بھی

ہے اور خود ان کی شاعری کا جواز بھی۔ فراق اپنی شاعری ہی میں صاحبِ طرز نہیں بلکہ ان کے اسلوب کی انفرادیت ان کی تنقید سے بھی مترشح ہے۔ میرؔ، سوداؔ اور مصحفیؔ کے بارے میں انھوں نے جو آرا قائم کی ہیں، وہ ان کے استعاراتی اسلوب کی رنگینیوں میں کس طرح ڈوبی ہوئی ہیں اس کی ایک مثال درج ذیل ہے:

''اگر میر کے یہاں آفتابِ نصف النہار کی پگھلا دینے والی آنچ ہے تو سودا کے یہاں اس کی عالم گیر روشنی ہے۔ لیکن آفتاب ڈھل جانے پر سہ پہر کو گرمی اور روشنی میں اعتدال پیدا ہو جاتا ہے اور اس گرمی اور روشنی کے ایک نئے امتزاج سے جو معتدل کیفیت پیدا ہوتی ہے وہ مصحفی کے کلام کی خصوصیت ہے۔ مصحفی کے کلام میں بے پناہ اشعار نہ سہی، نرم نشتر نہ سہی، لیکن شبنم کی نرمی اور شعلۂ گل کی گرمی کا ایسا امتزاج ہے، جو اس کی خاص اپنی چیز ہے... اس کی عروسِ سخن کے خط و خال جدا ہیں، جس کے کومل اور رسمسے گات میں نئی جاذبیت، نئی دلکشی، نیا سہاگ اور نیا جوبن ہے۔ اس کے نغموں سے ڈھلی ہوئی پنکھڑیاں اُن گلہائے رنگا رنگ کا نظارہ کراتی ہیں جن کی رگیں کچھ دُکھی ہوئی ہیں اور جن کی چٹیلی مسکراہٹ سے بھینی بھینی بوئے درد آتی ہے۔''

(فراق گورکھپوری 'اندازے' الہ آباد ۱۹۵۹ء، ص ۴۹ اور ۵۰)

04.06 ترقی پسند تنقید

سرسید کی اصلاحی تحریک کے بعد ترقی پسند تحریک سب سے بڑی تحریک ہے۔ اصلاحی تحریک کا کوئی باضابطہ منشور نہیں تھا اور نہ سرسید نے کوئی منضبط لائحہ عمل قوم کے سامنے رکھا تھا۔ ان کے مختلف مضامین اور خطبات میں ان کے منصوبوں، مستقبل کے خاکوں، ان کے ارادوں اور مقاصد کے ضمن میں کہیں تفصیل اور کہیں اختصار کے ساتھ جو وضاحتیں دستیاب ہیں، ان کی بنیاد پر سرسید کے دستور العمل کا تعین کیا گیا اور کیا جا سکتا ہے۔ ترقی پسند تحریک باقاعدہ ایک منظم تحریک تھی جس کا ایک منشور تھا جسے مارکسی فلسفۂ وفکر کی بنیاد پر تشکیل کیا گیا تھا۔

ترقی پسند تنقید کے نظامِ فکر کو مارکس کی فکر اور تصورِ ادب کے ساتھ مربوط کر کے ہی ہم اسے کوئی معنی دے سکتے ہیں۔ ۱۹۲۹ء سے ۱۹۳۰ء کے درمیان روس، انگلستان اور امریکہ جیسے ممالک میں ادیبوں کا ایک خاصا حلقہ مارکسی نظریے کی طرف رجوع ہو چکا تھا۔ مارکسی تنقید، اشتراکی حقیقت نگاری کے تصور کے ساتھ ملحق ہے۔ لینن کا کہنا تھا کہ ''ادب کو چاہیے کہ سوشلسٹ تنظیم کے ساتھ متحد ہو کر وہ اس کا ایک آلۂ کار بنے۔'' ترقی پسند تنقید، انسانی قدروں پر بحث کرتی اور ان قوتوں پر سے پردے اٹھاتی ہے جو طبقاتی عدم مساوات کی ذمہ دار ہیں۔ ادب اس کے نزدیک خود مکتفی ہے نہ مقصود بالذات بلکہ اقتصادی معاشرتی اور سیاسی حالتیں اس پر اثر انداز ہوتی اور اس کے موضوع کا تعین کرتی ہیں۔ محض ادبی اور جمالیاتی قدروں کو اہمیت دے کر اعلیٰ ادب تخلیق نہیں ہوتا۔ ہر اچھا ادب تاریخی صورت حال کا مظہر ہوتا ہے۔ استحصال کرنے والی قوتوں کے خلاف آواز بلند کرتا ہے اور احتجاج ہی نہیں کرتا انقلاب کی روح بھی پھونکتا ہے۔

ترقی پسند تنقید ادب میں جمالیاتی عنصر کو بھی ایک اہم قدر مانتی ہے، لیکن محض جمالیاتی قدر تفریح کا سامان تو مہیا کر سکتی ہے زندگی کو سنوار سکتی ہے نہ بدل سکتی ہے۔ موضوع و مواد کے مقابلے میں لفظ اور ہیئت پر اصرار کے معنی زندگی کے حقائق اور تقاضوں سے انکار کے ہیں۔ احتشام حسین نے اسی پہلو پر اظہار خیال کرتے ہوئے مواد و موضوع کی اہمیت و معنویت کی طرف متوجہ کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

''ادبی ہیئت کی عمومی خصوصیات کے علاوہ ہر اعلیٰ اور کامیاب ادبی کارنامے میں کچھ ایسی خصوصیات بھی ہوتی ہیں جو ہیئت کے حسن سے ماورا کہی جاسکتی ہیں۔کسی شعر یا افسانے میں زبان کی کوئی غلطی نہ ہو پھر بھی وہ شعر یا افسانہ بے جان ہوسکتا ہے۔کوئی فنی خامی نہ ہو پھر بھی بے اثر ہوسکتا ہے۔ایسے میں ادبی حسن اور لطافت کا معیار صحیح رائے قائم کرنے میں مدد نہیں دے سکے گا کیونکہ اُن کی نہیں بلکہ جذبے، خیال یا لفظ و معنی میں ہم آہنگی کی کمی نے بے اثری پیدا کی ہے۔غرض ادبی تنقید مواد کی حقیقت سے بے نیاز ہوکر جمالیاتی حظ بھی نہیں پیدا کرسکتی۔''

(عکس اور آئینے، ص ۲۴۶)

ایک دوسری جگہ احتشام حسین محض غیر ادبی یعنی تاریخی، اقتصادی اور معاشرتی پہلوؤں کو ترجیح دینے والوں کو تصویر کا یہ رُخ بھی دکھاتے ہیں کہ:

''ادب کا وہ عنصر جسے کبھی کبھی 'غیر ادبی' کہا جاتا ہے، زبردست تہذیبی سرمایہ کا مالک ہوتا ہے اور لطف یہ ہے کہ وہ ادب کے جمالیاتی پہلوؤں سے لذت اندوز ہونے میں کسی طرح کی رکاوٹ نہیں ڈالتا۔ یہ درست ہے کہ اگر کوئی ناقد ادب کے محض 'غیر ادبی' پہلوؤں ہی کو ادیب یا شاعر کا کمالِ فن سمجھے تو یہ ادب کے ساتھ بے ادبی ہوگی، اسے تنقید نہیں کہیں گے۔''

(عکس، اور آئینے، ص ۲۳۰)

ڈاکٹر عبدالعلیم نے بھی ترقی پسندوں کو یہ تنبیہ کی ہے کہ ''نت نئے اسلوب کی تلاش درحقیقت ایک طرح کی خود پرستی اور انفرادیت پسندی ہے، جس سے ترقی پسند ادیب کو بچنا چاہیے۔''

اس خیال کے برعکس مجنوں گورکھپوری کے نظر میں مواد و اسلوب کی یکجائی اور وحدت کی اہمیت ہے۔ وہ ان ادیبوں کی گرفت کرتے ہیں جو محض مواد کو افضل قرار دے کر اسلوب کو زائد یا ذیلی قدر کے طور پر اخذ کرتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں:

''ہمارے ادیب اسلوب کو کچھ غیر اہم سمجھنے لگے ہیں۔ وہ مواد کو اسلوب سے الگ کرکے اس پر زور دیتے ہیں جو فعل عبث ہے۔ بے اسلوبی جدید ادب کی ایک مستقل شان ہوگئی ہے۔ ہمارے نئے ادیبوں (مارکسی ادیبوں) کو اس راز سے آگاہ رہنا چاہیے کہ مواد و اسلوب لازم و ملزوم ہے اور زندہ ادب میں ان کو ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ اسلوب کوئی باہری چیز نہیں ہے بلکہ مواد کے ساتھ اس کے اندرونی ترکیب میں داخل ہے اور ادب میں زندگی و بالیدگی پیدا کرتا ہے۔ اسلوب سے مواد میں جان آتی ہے۔ ہر قوت اظہار کے بعد حقیقت ہوتی اور اظہار کے معنی یہ ہیں کہ کوئی مخصوص موزوں صورت اختیار کی جائے۔ پرانے اسالیب کی غلامانہ تقلید تو یقیناً ہمارے حق میں موت کا حکم رکھتی ہے......فکر اور اسلوب ایک راگ کے دوسُر ہیں جن کے مل کر ایک ہوجانے سے ہی راگ پیدا ہوسکتا ہے اور جن کے بغیر راگ کا تصور نہیں کیا جاسکتا۔''

(ادب اور زندگی، ص ۶۴)

موضوع ومواد کے مسئلے کے ساتھ ہی ایک سوال اور قائم ہوتا ہے کہ ادب کا افادیت سے کیا تعلق ہے، احتشام حسین مقصد کو بہت ہی وسیع الذیل لفظ قرار دیتے ہیں کہ اُس میں لطف ومسرت کی معمولی سی ذہنی کیفیت سے لے کر افادیت تک بہت چیزیں شامل ہیں۔عبدالعلیم ادب اور افادیت یا حسن وافادہ کے رشتے کی ان لفظوں میں صراحت کی ہے:

''تجربے اور مشاہدے سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ حسن اور افادہ کا باہمی تعلق بہت گہرا ہے اور دونوں کو ایک دوسرے سے علیحدہ نہیں کیا جاسکتا ہے۔حسن کے لئے یہ لازمی ہے کہ وہ افادہ میں تبدیل ہوسکے اور وہی چیز زیادہ حسین ہے جو زیادہ مفید بھی ہو۔اگر کوئی چیز انسانی زندگی سے تعلق نہیں رکھتی تو اس میں حسن کا عدم اور وجود برابر ہے۔''

مجنوں گورکھپوری نے ادب کو زندگی کا شعبہ قرار دیتے ہوئے زندگی کو جدلیاتی حرکت سے تعبیر کیا ہے اور اس کے دو متضاد رخ بتائے ہیں:

''ایک تو خارجی یا عملی یا افادی۔دوسرا داخلی یا تخیلی یا جمالیاتی وحسن کارانہ۔ادیب کا کام یہ ہے کہ وہ ان دو بظاہر متضاد میلانات کے درمیان توازن اور ہم آہنگی قائم کیے رہے ورنہ اس میں جہاں ایک پلہ بھاری ہوا وہیں فساد وانتشار پیدا ہونے لگے گا۔مارکس نے جو کچھ کہا تھا اس کا مطلب اس کے سوا کچھ نہ تھا کہ ادیب کو زمانے کے پیچھے نہ ہونا چاہیے لیکن اس کے معنی ہرگز نہ تھے کہ ادیب زمانے کا غلام ہے۔ادب حال کا آئینہ ضرور ہوتا ہے لیکن اس کے ساتھ مستقبل کا اشاریہ بھی ہوتا ہے اور اس کے لئے بیک وقت واقعیت اور تخیلیت، افادیت اور جمالیت، اجتماعیت اور انفرادیت سب کی ضرورت ہے۔''

سجادظہیر نے اختر حسین رائے پوری کے انتہا پسندانہ نقطۂ نظر کے برخلاف 'انقلاب کا ایک غیر متشدد تصور پیش کیا۔احتشام حسین اور مجنوں گورکھپوری کی طرح انھوں نے بھی ان غلط فہمیوں اور خوش فہمیوں کے بھرم کو توڑنے کی سعی کی جو ترقی پسند ادیبوں کو ایک غلط راہ کی طرف سمت نمائی کررہا تھا۔وہ تاکیداً لکھتے ہیں:

''ہمارے نوجوان شاعروں کا انقلاب کا تصور بہت 'سادہ' ہے۔ان کی نظموں میں انقلاب کی کافی بھیانک تصویر ہمارے سامنے پیش کی گئی ہے۔انقلاب کے تخریبی پہلو پر اتنا زور دیا گیا ہے اور اسے اتنا مزہ لے کر بیان کیا گیا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ ہمارے انقلابی شاعروں نے ایک حد تک سرمایہ داروں اور استعمار پرستوں کی کھینچی ہوئی انقلاب کی ہولناک تصویر کو اپنالیا ہے جو وہ عوام کو انقلاب سے ڈرانے کے لئے کھینچتے رہتے ہیں۔انقلاب کے اس خونی تصویر میں رومانیت جھلکتی ہے۔یہ ایک طرح کی ادبی دہشت انگیزی ہے۔یہ ایک ذہنی اور جذباتی بلوہ ہے جو ایک درمیانی طبقے کے انقلاب پرست نوجوان کے لئے ابتدا میں تو شاید جائز ہو لیکن اشتراکی شاعر کو اس سے دور رہنا چاہیے۔''

(اُردو کی جدید انقلابی شاعری، ماہنامہ نیا ادب، ۱۹۳۹ء)

ایک دوسری جگہ ادب کو وہ فن لطیف قرار دیتے ہیں اور ایک متوازن تصور ادب پیش کرکے نئی نسلوں کو ایک خوش نما اور امیدانہ راہ دکھاتے ہیں، وہ لکھتے ہیں:

''ترقی پسندوں کے نزدیک ادب ایک فنِ لطیف ہے۔ زندگی کو زیادہ حسین، زیادہ معنی خیز، زیادہ پرلطف بنانے کا وسیلہ ہے......ترقی پسند ادیبوں کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ ایک ادیب یا فن کار کا شعور اپنی قوم اس کے مختلف طبقوں کے کردار اور ان کے سامنے درپیش مسائل کے متعلق جس قدر گہرا ہوگا۔ حقیقت اور سچائی کا اسے جس قدر علم ہوگا اسی قدر زیادہ اسے فنی تخلیقات کو بہتر بنانے کا موقع ملے گا۔''

(مضمون: ترقی پسند تحریک اور اس کے معترضین، ماہنامہ حیات، ص۹ رجنوری ۱۹۳۶ء)

ترقی پسند نقادوں میں ممتاز حسین کی تنقید کا کینوس بہت وسیع ہے۔ احتشام حسین کو مہلتِ عمر کم ملی۔ علاوہ اس کے بعض نظریات میں وہ لچک پیدا کرنے سے قاصر تھے۔ ممتاز حسین شروع ہی سے مغربی ادبیات اور کلاسکس سے رغبت رکھتے تھے۔ ادب و فن کے بارے میں اگر وہ مارکسی نظریۂ ادب و فن کے قائل ہیں تو روایت اور جدت کے عمل اور فن کار کے آزادیِ ضمیر کو بھی وقیع خیال کرتے ہیں۔ وہ آزادی کو سماجی زندگی کا ایک ورثہ قرار دیتے ہوئے ادیب کی آزادیِ رائے کا واضح طور پر یہ تصور پیش کرتے ہیں جو مارکسی نظریے سے متصادم بھی ہے کیونکہ بعض مارکسی نقاد موضوع و مواد کے آزادانہ انتخاب کے قائل نہ ہونے کی صورت میں فن کار کی ذہنی آزادی ہی پر قدغن لگا دیتے ہیں، جب کہ ممتاز حسین کا کہنا ہے:

''ادیب آزادیِ رائے کا صرف طالب ہی نہیں بلکہ خالق بھی ہوتا ہے۔ وہ آزادی کی بھیک نہیں مانگتا ہے بلکہ آزادی حاصل کرتا ہے اور اس کی دولت سارے لوگوں میں تقسیم کرتا ہے اور جس طرح کہ انسان کے آزادیِ عمل کی کوئی حد نہیں ہے اسی طرح اس کی آزادیِ فکر کی بھی کوئی حد نہیں ہے۔ کیوں کہ آزادی کسی بھی تخلیق یا تخلیقی عمل کی اولین شرط ہے اور انسان اپنی نوع بہ نوع تخلیقات ہی سے زندہ ہے۔ وہ اپنے تخلیقی عمل سے اپنی تخلیق نو پیہم کرتا رہتا ہے۔''

(نقدِ حرف، ص۱۴۵)

ممتاز حسین اپنے ایک مضمون 'تنقید کے چند بنیادی مسائل' میں تنقید اور سیاست کے رشتے کو بھی موضوعِ بحث بناتے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ بیسویں صدی اور اس کے بعد سے ہماری زندگیوں پر سیاسی قوت ہی سب سے زیادہ اثر انداز ہوئی ہے اور جس پر ہماری اقتصادیات ہماری خوش حالی اور بدحالی، کا انحصار ہے۔ اتنا ہی نہیں قومی اور بین الاقوامی سطح پر جو سائنس اور ٹکنالوجی کا استعمال اپنے مفادات کے تحفظ کے لئے کر رہی ہے اور اپنے نظریات کو دوسری اقوام پر تھوپ رہی ہے۔ ان صورتوں نے کچھ زیادہ ہی بھیانک صورت اختیار کر لی ہے۔ ممتاز حسین سیاست کے اس کردار سے بھی واقف ہیں، لیکن وہ یہ نہیں کہتے کہ تنقید کو صرف اور صرف سیاست ہی کا مظہر ہونا چاہیے۔ ادب کو ادب بنانے کے لے کچھ اور بھی شرائط ہیں، جن کا انھیں بخوبی احساس ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''جب میں یہ کہتا ہوں کہ ہماری تنقید کو سیاسی بھی ہونا چاہیے تو آپ اس سے یہی مراد لیں گے نہ کہ آپ ادب کو چھوڑ کر صرف سیاست کی تنقید کرنے لگیں۔ آپ مطمئن رہیں میں ایک دفعہ پھر یقین دلاتا ہوں کہ ادبی تنقید اصل میں ادب کی تنقید ہے، لیکن چونکہ ادب بذاتِ خود زندگی کی تنقید ہے ادب کے پس منظر میں، اس لئے ادبی تنقید لامحالہ زندگی کی تنقید بن جاتی ہے لیکن اس کے یہ معنی نہیں ہیں کہ تنقید کرتے وقت ہم اپنا سارا وقت خیالات ہی کے تجزیہ میں صرف کر دیں۔ یہی

دیکھتے رہیں کہ آیا اس میں زندگی کا صحیح عکس اور قدروں کا صحیح احساس ہے کہ نہیں اور اس کی ہیئت، جمالیاتی جذبے، تخیل کی صورت آفرینی، جذبات کی دنیا، زبان کے حسن اور موسیقی کو نہ دیکھیں اور پرکھیں۔''

(ادب اور شعور، ص ۱۷۲)

تنقید کے عمل میں ترقی پسند تصورات کو بروئے کار لانے والوں کی ایک لمبی فہرست ہے۔ ان میں سردار جعفری، محمد حسن، قمر رئیس اور عقیل احمد رضوی کے نام اہم ہیں۔ سردار جعفری کے پہلے دور کی تنقید میں جو شدت تھی بعد ازاں اس میں ٹھہراؤ پیدا ہو جاتا ہے۔ اقبال، غالب، کبیر وغیرہ پر ان کے عملی تنقید کے نمونے ان مارکسی اصطلاحات کی تکرار اور گونج سے عاری ہیں جن سے ترقی پسند تنقید کے عمومی کردار نے تشکیل پائی ہے۔ محمد حسن، نسبتاً روشن خیال ہیں۔ انھوں نے ادبی سماجیات کے تصور سے متعارف کرایا اور زندگی کے ساتھ جمالیاتی اور ادبی قدروں کو بھی خاص وقت کی نظر سے دیکھا۔ قمر رئیس اور عقیل رضوی نے بھی ترقی پسند تنقید میں قابل قدر اضافہ کیا ہے۔

04.07 ترقی پسند دَور کے غیر وابستہ نقاد

ترقی پسند دور میں ایسے نقادوں کا بھی ایک گروہ تھا جو مارکسی نظریے کا اطلاق ادب پر کرنے سے گریز اختیار کرتے تھے۔ ان میں کلیم الدین احمد، محمد حسن عسکری، ممتاز شیریں، آل احمد سرور اور اسلوب احمد انصاری کے علاوہ میرا جی بھی شامل ہیں۔ میرا جی کی تنقید کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ ''اس نے کسی مقبول عام فلسفے یا مغربی نقادوں سے روشنی اخذ نہیں کی بلکہ انیسویں صدی کے آواں گارد شعرا جیسے بادلیئر، میلارمے اور رمبو کے تصوراتِ شعر میں ایک نئی لسانیاتِ شعری کو امکان افزا محسوس کیا۔ ان کے ذہن پر فرویڈ کی نفسیاتی تحقیقات کا گہرا اثر تھا جس نے انسانیت کو اپنے باطن میں جھانکنے کی ترغیب دی تھی۔ میرا جی کی شاعری ہی میں لفظ کا استعمال تخلیقی نہ تھا بلکہ انھوں نے اپنے تنقیدی مضامین میں بھی تخلیقی اور علامتی زبان اور وابستگی کے بجائے انفرادیت کی تلاش پر اصرار کیا۔ میرا جی کا نظریہ شعر لفظ کے اضافی اور انکشافی معنی کے ساتھ مخصوص ہے۔

کلیم الدین احمد اپنے خیالات میں انتہا پسند واقع ہوئے تھے انھیں اردو تنقید ہی نہیں اردو شاعری کا دامن بھی کمیوں اور کوتاہیوں سے معمور نظر آتا ہے۔ غزل کی صنف اور اردو میں تنقید کے وجود کے بارے میں ان کے دو اقوال بدنام زمانہ کہلاتے ہیں۔ انھوں نے یہ کہہ کر کہ ''ربط، اتفاق، تکمیل، یہی تہذیب کا سنگِ بنیاد ہیں اور ان سے غزل بالکل مبرا ہے جن سے تہذیب یافتہ دماغ کو لطف نہ تربیت یافتہ تخیل کو سرور ممکن ہے؟ سو انھوں نے یہ فیصلہ صادر فرمادیا کہ ''غزل نیم وحشی صنفِ سخن ہے''، کلیم الدین احمد کے نزدیک اردو تنقید محض تاثراتی نوعیت کی ہے اس میں استدلال کا فقدان ہے، اصولِ نقد سے وہ بے بہرہ ہے۔ اسی طرح کی اور بہت سی کمیوں اور نقائص کی طرف انھوں نے شرح وبسط کے ساتھ اشارے کیے ہیں جن کی بنیاد پر ان کا خیال ہے کہ 'اردو میں تنقید کا وجود فرضی ہے' کلیم الدین احمد کی تنقید کا خاص پہلو معروضیت کے ساتھ وابستہ ہے۔ لیکن ان کی سب سے بڑی کم زوری یہ ہے کہ وہ ہمارے ان بڑے شعرا کو بھی مغربیت زدہ نظر سے دیکھتے اور آنکتے ہیں جن کا تعلق ماضی سے تھا، جب کہ مغرب کے علوم سے ہم اتنی ہی دور تھے جتنا مغرب، مشرق سے آج بھی دور ہے۔ محمد حسن عسکری، ایک وسیع المطالعہ دانش ور نقاد تھے۔ ان کی تنقید اور ان کے غیر وابستہ تصوراتِ نقد کو ترقی پسند نظریۂ ادب کا ردِ عمل کہنا چاہیے۔ محمد حسن عسکری مغربی اور بالخصوص فرانسیسی ادبی تحریکات و رجحانات کا گہرا علم رکھتے تھے۔ لیکن کلیم الدین کی طرح انھوں نے اردو ادب کے سرمایۂ ماضی کو نئے مغربی علوم اور آگاہیوں کے

ساتھ مربوط کر کے نہیں دیکھا۔ وہ ادب کی گہری فہم رکھتے تھے، ان کا ذوق شعری شستہ تھا۔ ادبیت اور جمالیاتی تقاضوں پر ان کی تاکید زیادہ تھی۔ اس معنی میں وہ اپنے عہد میں سب سے ممتاز اور مختلف ہی نہیں پورے ایک مکتب کا حکم رکھتے ہیں۔

کم از کم آل احمد سرور کے یہاں اس قسم کی سخت گیری نہیں پائی جاتی۔ انگریزی ان کا بھی مضمون رہا ہے۔ سرور کی سب سے بڑی طاقت ان کے اعتدالی رویے میں مضمر ہے۔ وہ تمام ادبی اور غیر ادبی نظریات سے آگاہ ضرور ہیں لیکن وابستگی کا دم کسی سے نہیں بھرتے۔ آل احمد سرور نے اکثر اوقات معروضی مطالعے پر زور دیا ہے۔ انھیں ادبی تخلیق میں ادبیت کے جوہر کی جستجو رہتی ہے۔ محض تاثر آفرینی بھی ان کے نزدیک تنقید کا ایک محدود عمل ہے۔ ان کا خیال ہے:

''ادیب محض رپورٹر نہیں ہے، وہ محض کیمرہ کی آنکھ یا کیسٹ کا رکارڈ نہیں ہے کہ جو دیکھے یا سنے اسے محفوظ کرتا جائے بلکہ اس کی اپنی داخلی اور تخلیقی حیثیت ہے اور اس میں تخیل کا ایک بڑا حصہ ہے۔ اس لحاظ سے ادب میں پیش کردہ تفصیلات کو تاریخی حقائق کا درجہ دینا اتنا ہی غلط اور گمراہ کن ہوگا جتنا ادب کے فنی پہلو اور اس کی جمالیاتی بصیرتوں کو نظر انداز کرنا۔''

ہمارے یہاں جب سے سائنسی معقولیت پسندی پر اصرار کیا جا رہا ہے اور تنقید کو شماریات میں ضم کرنے کی کوشش کی جا رہی ہے تب ہی سے ہماری تنقید میں خشکی، روکھا پن، ایک تکلیف دہ قسم کی بے لوثی، بر خود غلط نوع کی انا کوشی بلکہ خود رائی کی وہ صورتیں پیدا ہوگئی ہیں جو پڑھنے والوں کے ذہنوں کو بنجر اور بصیرتوں کو کند کرنے میں زیادہ دل چسپی رکھتی ہیں۔ آل احمد سرور کی تنقید یہ بتاتی ہے کہ تخلیق کے ساتھ کیسے بسر کیا جا سکتا ہے، تخلیق بھی اپنے منہ میں زبان رکھتی ہے جس سے ایک باہم مکالمے کی راہ روشن ہوتی ہے۔ سرور کی تنقید اس معنی میں تخلیق سے مکالمہ ہی کی ایک صورت ہے۔ سرور صاحب اپنے مخاطبات میں قاری کی شمولیت کے قصد کو اولین ترجیح کے طور پر اخذ کرتے ہیں کہ محض شعر کی رفاقت کے حوالے پر ہی ان کی تنقید کا مقصد پورا نہیں ہوتا بلکہ اکثر اپنے قاری کو اس کے اوہام، غلط اندیشوں، خوش گمانیوں اور بے خبری کی دھند سے باہر نکالنا اور اس کے تیقنات کو ایک بہتر تناظر مہیا کرنا اور اس کی قراتوں کو ایک نئی ترتیب اور ایک نئے معنی بخشنا بھی ان کی ذہنی تگ و دو کا ایک اہم منصب ہوتا ہے۔ اس طرح سرور صاحب قاری کی توجہ کو برانگیخت کرتے ہیں کہ انھیں اگر کوئی شعر یا شاعر پسند ہے تو اس کی پسندیدگی کے وجوہ بتاتے ہیں کہ وہ کیوں کر ہمیں اپنی طرف رجوع کرتا ہے؟ وہ کون سے ادبی اور غیر ادبی عناصر ہیں جو اسے دوسروں سے ممتاز کرتے ہیں؟ اس میں کس قدر بالیدگی اور نشو و نما کا امکان موجود ہے؟ وہ تا کہ ہمارے رفاقتوں کو تازہ دم رکھ سکتا ہے؟ ادبی تاریخ ہی نہیں ہماری یادداشتوں میں بھی اس کا کیا مقام ہے؟ یا کیا ہو سکتا ہے؟ ہمارے دور کے بعض نقادوں کی طرح ان کا اصرار اس بات پر نہیں ہوتا کہ کسی شاعر کو کیوں نہیں پڑھنا چاہیے بجائے اس کے وہ یہ بتاتے ہیں کہ فلاں شاعر کو اگر انھوں نے اپنا حوالہ بنایا ہے تو اس لمحے کی کیا قیمت ہے؟ اسے کیوں پڑھنا اور اس کے ساتھ بسر کرنا چاہیے؟ میرے نزدیک تنقید کا یہ ایک بہتر کردار ہے، جس سے نقاد کی کشادگیِ نفس ظاہر ہوتی ہے۔

04.08 جدیدیت اور تنقید

اردو میں جدیدیت کے رجحان کا آغاز ۱۹۶۰ء سے ہوتا ہے۔ جدیدیت کسی ایک ادبی یا فلسفیانہ رجحان سے عبارت نہیں تھی بلکہ اس کا خمیر بیک وقت کئی میلانات اور کئی اسالیب سے اٹھا تھا۔ اس لئے اس کی تعبیروں میں بھی بڑی حد تک اختلاف پایا جاتا ہے۔ تعبیرات کے اسی اژدہام کے پیش نظر فرینک کرموڈ نے موڈرنزم کی جگہ Modernisms کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ یہاں یہ وضاحت ضروری ہے کہ مغرب میں بحیثیت مجموعی جدیدیت کو اس ایک بڑی ذہنی تحریک کے طور پر اخذ کیا جاتا رہا ہے جو فلسفہ و سائنس، علم و ادب اور مختلف بشری علوم

کے حوالے سے اپنی ایک الگ پہچان بناتی ہے۔ مغرب میں ادبی نقادوں کا ایک بڑا گروہ وہ ہے جس کی ذہنی تشکیل میں سارتر، ہیڈگر، مارسل، کامو اور یاسپرس وغیرہ کے وجودی تصوّرات کا بہت بڑا حصہ ہے۔ ہمارے یہاں محمود ہاشمی، وحید اختر، دیوندر اسر، باقر مہدی، شمیم حنفی، وہاب اشرفی اور عصمت جاوید نے دیگر رجحانات مثلاً نئے جمالیاتی اور نفسیاتی، عمرانی اور نو مارکسی رجحانات کے علاوہ ان نئے نقادوں کا بھی اثر قبول کیا تھا جن کے مطالعے میں غیر ادبی حوالے اور مواثرات زائد کا حکم رکھتے ہیں۔ وارث علوی کے نزدیک ادبی مطالعے کا خالص پن محض ایک بھرم ہے اور محض ہیئت اور لفظ پر تجربے کی اساس رکھنا تنقید کا ایک محدود عمل ہے۔ جب کہ مغنی تبسم ایک اسلوبیاتی نقاد ہیں۔ 'فانی کا اسلوبیاتی مطالعہ' اسلوبیاتی تنقید میں ایک اہم کتاب ہے۔ مغنی تبسم کی فکر پر نئی تنقید کی نظریہ سازی کا بھی گہرا اثر تھا اسی باعث ان کے تجزیوں اور محاکموں میں زبان و بیان اور ہیئت کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ گوپی چند نارنگ نے بھی نئی تنقید کی ہیئت پسندی کے رجحانات اور لسانیات کے حوالے سے اپنی گفتگو کو ایک خاص سمت دی تھی مگر جوں جوں لسانیات کا علم فلسفیانہ رنگ میں ڈھلتا گیا اور لسانیات اور ادب کے درمیان معنی کے مباحث نے نئی صورتیں اختیار کیں گوپی چند نارنگ کے مطالعات کی نوعیت اور طریق تنقید میں بھی تبدیلیاں واقع ہوتی گئیں۔

محمود ہاشمی، خلیل الرحمٰن اعظمی، فضیل جعفری اور حامدی کاشمیری نے تنقید میں معروضیت پر تو اصرار کیا مگر آئی اے رچرڈز کی طرح کسی شعری تاثر یا Poetic Effect کو سائنسی مصطلحات کی مدد سے واضح کرنے کو کوئی خاص اہمیت نہیں دی۔ البتہ اپنی تحریروں کو خالی خولی جذباتیت، تاثراتی، روایت پن اور اس ادبی تاریخی فضیلت سے محفوظ رکھنے کی ضرور کوشش کی جو بلاواسطہ کلوز ریڈنگ کے ضمن میں گمراہی کا باعث بن جاتی ہے کیوں کہ ایلیٹ کے لفظوں میں شاعری کو شاعری کے طور پر اخذ کرنا ہی تنقید کا اصل الاصول ہے۔ فاروقی کی طرح ان کے مباحث میں درج ذیل مسائل جلی عنوانات کا حکم رکھتے ہیں:

(۱) شاعری کو شاعری بنانے والے عناصر ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے ہیں اور ایک دوسرے کے ساتھ مل کر کسی تخلیق کے ایک منظّم کل کی تشکیل کرتے ہیں، یہاں اس وضاحت کی ضرورت نہیں ہے کہ شعر اپنے باطن سے نمو پاتا ہے اور یہ نمو ایک خاص جائے وقوع اور موثراتی تناظر رکھنے کے باوجود خود یافت وخود کار ہوتی ہے۔ اسی نسبت سے اس کے دیگر اجزا بھی ایک دوسرے کے ساتھ گتھے ہوئے اپنی شکل آپ بناتے چلے جاتے ہیں، اس عمل میں 'ہونے' کا وہ تصوّر پنہاں ہے جو انکشاف اور جادو کا درجہ رکھتا ہے اور جو حیرتوں کو برانگیخت کرتا ہے۔

(۲) نظم اپنی کسی بھی صورت میں ایک پیچیدہ عضویت کا نام ہے اور یہ پیچیدگی معنی کے پیچیدہ عمل سے عبارت ہے۔

(۳) معنی کا تفاعل لفظ کو مختلف طریقے سے برتنے پر مبنی ہوتا ہے، اسی تصوّر کی روشنی میں ابہام، آئرنی، استبعاد، کشیدگی Tension اور Gesture جیسی نئی اصطلاحات بھی وضع ہوئیں۔

(۴) ایلن ٹیٹ کی اصطلاح۔ Tension کشیدگی، Extension یعنی لغوی معنی اور Intention یعنی استعاراتی معنی کے اشتراک سے ترکیب پاتا ہے۔ ٹیٹ نے یہ اصطلاح ان الفاظ کے سابقوں کو حذف کر کے گڑھی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ جب یہ معنی کے زمرے ایک ساتھ وجود میں آتے ہیں تو ٹینشن واقع ہو جاتا ہے۔ اسے متصادم ساختوں کا نام بھی دیا گیا ہے یا یہ کہ ذہنی اور جذباتی کشیدگی یا تناؤ میں توازن واقع ہونے پر ہی کسی فن پارے میں تخلیقی وحدت قائم ہوتی ہے۔

(۵) معنی کا پیچیدہ تفاعل، شاعری کی نفسیاتی اثر انگیزی میں مضمر ہے (رچرڈز) جسے فاروقی نے کوئی خاص اہمیت نہیں دی ہے۔ بجائے اس کے اور رچرڈز کے خیال کے برخلاف معنی کے اُس پیچیدہ تفاعل کو فوقیت دی جو کسی بھی فن پارے کی لسانی ساخت میں واقع ہوتا ہے۔

(۶) تمام ادبی فن پارے زبان کے اسٹرکچرز ہیں۔ زبان کے خمیر میں گتھے ہوئے رابطوں اور حوالوں کو زیادہ سے زیادہ بروئے کار لانے سے شعری تاثر خلق ہوتا ہے۔

وارث علوی اپنی بات ہی اس جملے سے شروع کرتے ہیں کہ ''فن اگر آزاد، خود کفیل اور قائم بالذات چیز ہے اور اس سے براہِ راست رابطہ قائم کیا جا سکتا ہے تو پھر نقد کی کوئی ضرورت نہیں رہتی'' وارث علوی اپنی تنقید میں ایک ایسے برافروختہ نقاد کے طور پر اُبھرتے ہیں جسے اپنے علم اپنے تجربے اور اپنے اِدراک پر پورا یقین ہے۔ ان کی ترجیح آزادنہ سطح پر تخلیقی تجربے میں شمولیت پر ہے اور اس تجربے میں وہ اپنے قاری کو بھی شریک کرنا چاہتے ہیں۔ وارث علوی کا مطالعہ بالخصوص فکشن کا مطالعہ بے حد وسیع ہے اور ان بہتیرے علوم سے بھی انھیں ایک خاص قسم کی رغبت ہے جن کا موضوع اور مسئلہ سوسائٹی یا سماجیات ہے۔ ایک لحاظ سے دیکھا جائے تو فکشن کا سارا Phenomena ہی Factual ہوتا ہے حتی کہ فینٹسی کی بھی بنیادیں Facts ہی کے بطن میں ہوتی ہیں۔ گویا وہ یہ ثابت کرنا چاہتے ہیں کہ انسانی ذہن میں یہ قوت ہے کہ وہ کسی وجود کے تجربے ہی کا تصور نہیں کرتا بلکہ تخیلی متبادل بھی خلق کر سکتا ہے کیوں کہ ہر حقیقت ایک سے زیادہ متبادلات کی حامل ہوتی ہے۔ وارث علوی فکشن کے ان مضمرات کو چن چن کر باہر لانے کی سعی کرتے ہیں جن سے ٹیکسٹ Context میں بدل جاتا ہے مگر یہ نیو کرٹسزم کا **Close** Context نہیں ہے، وہ ایک جمالیاتی معروض تو ہوتا ہے مگر اس کے اقداری حوالے بالخصوص فکشن میں اندر سے زیادہ باہر واقع ہوتے ہیں۔

وارث علوی اپنے وسیع تر زندگی اور علم کے تجربے کی روشنی میں فکشن میں مضمر زندگی کی نوعیّتوں، ان کے باہمی رشتوں اور ان کی آویزشوں، انسان کی مبہم ترین جذباتی صورتوں اور ناقابل فہم نفسیاتی پیچیدگیوں، اس کی خارجی اور داخلی ضدوں اور ان کے باہمی تنازعوں کو محض اجاگر نہیں کرتے یا محض دہراتے نہیں یا پلاٹ کو اپنے لفظوں میں بیان کرنے کا نام ان کے یہاں تنقید نہیں ہے۔ بلکہ بظاہر حقائق کے اندر حقائق کی جو ایک دوسری دنیا آباد ہے، اور جو انتہائی سرکش فعال بلکہ اپنے تفاعل میں بڑی حد تک غیر یقینی ہوتی ہے، وارث اس کی سفاکیوں اور اجبار کی صورتوں کا پردہ چاک کرتے ہیں، حالانکہ کرداروں کے حوالے سے یہ عمل بھی کردار کے بطون میں سراغ لگانے سے عبارت ہے۔ وارث علوی اپنے اس عمل کو فن پارے سے متعلق تجربے کا اظہار بتاتے ہیں، کیوں کہ کسی شعری فن پارے میں معنی کی پیچیدگی کا تفاعل مشتمل ہوتا ہے لفظوں کے تخلیقی اور انوکھے طریق استعمال پر۔ جب کہ فکشن میں بلکہ فکشن کی بہترین مثالوں میں زندگی فہمی ایک تخلیقی تاثر پر مبنی ہوتی ہے۔ یہ تاثر فلسفیانہ بھی ہوسکتا ہے مگر فکشن نگار کو فن کا اگر شعور ہے تو وہ فلسفیانہ تاثر پیش کرنے کے باوجود اس کی تخلیقی معنویت پر کوئی آنچ نہیں آنے دے گا۔ کردار کے داخلی اجبار سے زندگی جو نت نئی شکلیں بدلتی ہے اس کے رموز بھی تخلیقی نوعیت ہی کے ہوتے ہیں جن کا فکشن کے دیگر عناصر سے بھی گہرا رشتہ ہوتا ہے، یہ رشتے کہیں واضح دکھائی دیتے ہیں اور کہیں مخفی، وارث علوی کی دلچسپی اپنی تنقید میں ان دونوں پہلوؤں کے ہمہ جہت تجزیے پر ہوتی ہے، اسی لئے وہ اپنے مضامین میں جتنی گتھیاں سلجھاتے ہیں اتنی ہی وہ الجھتی چلی جاتی ہیں اور جتنی وہ الجھتی جاتی ہیں اتنی ہی وارث کو طمانیت حاصل ہوتی ہے۔

وارث نے ایک جگہ لکھا ہے کہ:

''تنقید کا ایک فریضہ فن پارے کی قدر کا تعین بھی ہے، اسی لئے تنقید کو فن پارے کے تجربے کا اظہار بنانا ایک زبردست ذہنی نظم وضبط اور توازن کا تقاضہ کرتا ہے۔یعنی نقاد کے لئے ضروری ہے کہ وہ تنقید کو اپنے تاثر اور تجربے کا بیان ہی نہ بنائے بلکہ تعریف سے گزر کر قدروں کا تخمینہ بھی لگائے۔ بڑی تنقید کا اسلوب اسی لئے تاثراتی اور تجرباتی اسالیب کا امتزاج ہوتا ہے۔اس امتزاج کے بغیر تنقید یا تو محض شاعری بن جاتی ہے یا فن پارے کے معائب اور محاسن کی کھتونی۔''

04.09 مابعدِ جدیدیت اور تنقید

مابعدِ جدیدیت کو جدیدیت کی تکمیل اور پھر اعلیٰ جدیدیت یا جدیدیت کی توسیع بھی کہا گیا ہے۔ مابعدِ جدید تنقید ساختیات اور پس ساختیات کے تصورات کو بنیاد بناتی ہے۔ پس ساختیات کی اصطلاح بھی وسیع الذیل ہے۔اس کے تحت تانیثیت ،نوتاریخیت ،قرأت اساس تنقید،نو مارکسیت کا ساختیاتی حلقہ،تحلیلِ نفسی کا نیا گروہ اور پوسٹ کولونیل اسٹڈیز (نوآبادیاتی مطالعات) کی خاص اہمیت ہے۔اردو میں گوپی چند نارنگ، وزیر آغا، وہاب اشرفی ،فہیم اعظمی ،قمر جمیل ، ریاض صدیقی ،ضمیر علی بدایونی ،عتیق اللہ، ناصر عباس نیر، قاضی افضال، ابوالکلام قاسمی کو مابعد جدید تنقید کا نمائندہ کہا جاتا ہے۔

مابعدِ جدید، لازماً ایک فلسفیانہ اور نظری موقف کی حامل ہے۔اردو میں مابعد جدید نقادوں کا اصرار جن امور پر ہے وہ حسبِ ذیل ہیں:

(۱) زبان کوئی شفاف ذریعہ اظہار نہیں ہے، جیسا کہ عام طور پر خیال کیا جاتا ہے۔

(۲) حقیقت زبان کی زائدہ ہے۔

(۳) آفاقی صداقت محض بھرم ہے۔ کسی قدر، کسی روایت، کسی سند، کسی نظام کو دائمیت نہیں۔

(۴)معنی کو استحکام نہیں، معنی ہمیشہ معرضِ التوا میں رہتے ہیں۔

(۵) نشان Sign معین نہیں ہیں، وہ ہمیشہ ڈولتے رہتے ہیں جس طرح معنی معین نہیں ہیں اور تعلیق ان کا مقدر ہے۔

(۶) معنی اختلاف یا ضد پر منتج ہوتے ہیں۔ روشنی کا تصور تاریکی کے بغیر، رات کا تصور دن کے بغیر، سیاہ کا تصور سفید کے بغیر نہیں کیا جاسکتا،اس طرح لفظوں کا اپنی ضدوں سے آلودہ ہونا ایک ناگزیر عمل ہے۔

(۷) متن کے باہر کچھ نہیں ہے کیونکہ حقیقت بذاتِ خود متنی ہے۔ غایرمتنی تجزیے ہی سے متن کے تحت میں کارفرما فنی اور منطقی تناقضات کی گرہوں کو کھولا جاسکتا ہے۔

(۸) معنی یا تشخصات Identities اور وہ جو کچھ کہ خارج کیا جاچکا ہے کا موجود ہونا ایک مابعد الطبیعیاتی التباس ہے۔ کیونکہ تمام موجود میں غیاب کی آلودگی کے رنگ کی آمیزش ہے۔

(۹) قرأت اپنے آپ میں متن سے جوجھنے والا عمل ہے جس کے لئے یہ فقرہ مشہور ہے کہ Read the text against itself۔ جسے متن سے دو دو ہاتھ کرنے کا نام بھی دیا جاسکتا ہے۔اس عمل کے ذریعے اس متنی لاشعور تک پہنچنا شاید ممکن ہے جہاں وہ معنی چھپے بیٹھے ہوں جنھیں فن کی بالائی سطح کے معنی کی عین ضد میں شمار کیا جاسکتا ہے۔

(۱۰) قرأت اور تفہیم آہستہ روعمل کا نام ہے کیونکہ ہم نشانات کے ایک ایسے سلسلے سے دوچار ہوتے ہیں جس کا نہ تو کوئی اختتام ہے نہ ہی معنی میں دائمیت ہوتی ہے۔خود متن کی تہہ داری آہستہ روقرأت کا تقاضہ کرتی ہے۔آہستہ آہستہ معنی کی گرہیں کھلنے سے جو طمانیت حاصل ہوتی ہے اسے بارتھ نے 'جنسی احتظاظ' سے موسوم کیا ہے۔

(۱۱) متن کا بہ حیثیت کل کے بجائے اس کے ایک واحد اقتباس کا بغور تجزیہ کیا جاتا ہے تاکہ بالائی سطح سے ظاہر ہونے والے واحد المعنی کے بھرم کو توڑا کیا جا سکے۔اس طرح زبان، معنی کی کثیر شقوں میں پھٹ کر بکھر جاتی ہے۔بہ ظاہر وحدت میں یہ بہ باطن عدم وحدت کو دیکھنے اور دکھانے کا عمل ہے۔

(۱۲) متن میں کئی طرح کے رخنے، درزیں، شکنیں اور وقفے واقع ہوتے ہیں۔جن سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ کتنا کچھ اَن کہا رہ گیا ہے۔'اس طرح کی عدم وحدتوں کو رخنہ دار خطوط Fault Lines سے بھی تعبیر کیا گیا ہے۔یہ ایسا ہی جیسے ارضیاتی محاورے میں چٹانوں کی ٹوٹی ہوئی یا رخنہ دار شکلیں یہ ثبوت فراہم کرتی ہیں کہ ماضی میں وہ کتنے فطری حادثات سے گزری ہیں'

(۱۳) کوئی متن بے میل یا معصوم نہیں ہوتا۔ہر متن دوسرے متن یا متون کی متفرق یادوں، بازگشتوں اور قلب کاریوں کا مرکب ہوتا ہے۔دو متون کے درمیان اگر اس قسم کا رشتہ قائم ہے تو اسے بین التونیت یا بین المتنیت کا نام دیا جاتا ہے۔اگر یہ رشتہ زیادہ متون کے مابین ہے تو اسے تکثیر المتونیت Transtextuality سے موسوم کیا گیا ہے۔یہ متون کے ایک دوسرے پر اثر انداز ہونے کا عمل بھی نہیں ہے۔بلکہ ایک دوسرے سے متصادم ہونے ایک دوسرے کو قطع کرنے ایک دوسرے میں حلول کرنے بلکہ ایک دوسرے کو بے اثر کرنے سے عبارت ہے۔باختن نے اسے 'لسانی پیوند کاری' سے تعبیر کیا ہے۔

04.10 خلاصہ

اردو میں ترقی پسندی کی روایت کو سوا سو برس سے زیادہ ہو رہے ہیں۔اس روایت کا پہلا نقش الطاف حسین حالی نے قائم کیا تھا۔حالی کا ''مقدمہ شعر و شاعری'' ۱۸۹۳ء میں شائع ہوا۔مقدمہ اردو تنقید کی تاریخ کا بھی مقدمہ ہے۔حالی کے دَور میں محمد حسین آزاد، شبلی اور امداد امام اثر بھی تھے۔ان حضرات کا اپنا اپنا تنقیدی طریق کار تھا لیکن سب سے مرتب، منضبط اور ناقدانہ بصیرت کا حامل ذہن حالی ہی کا تھا۔حالؔی نے تنقید کی بنیاد رکھی، تنقید کے طریق کار میں معروضیت کی کیا قیمت ہے یہ بتایا۔انھوں نے یہ بھی بتایا کہ زندگی کے تجربے اور اپنے مطالعے کو مربوط کر کے کس طور پر نظریہ قائم کیا جا سکتا ہے اور کس طور پر استدلال تنقید کو وزن و وقار عطا کرتا ہے۔

آزاد کے عملِ نقد میں تاثراتی ردِعمل کی صورتیں زیادہ واقع ہوتی ہیں۔وہ کوئی نظریہ قائم کر سکے اور نہ حالی کی طرح تنقید کی زبان یا یہ کہیے کہ علمی زبان کو اپنے خیالات کے ساتھ ربط دے سکے۔شبلی ایک مؤرّخ تھے۔ان کی تنقید کے عمل میں رومانویت کا رنگ و آہنگ شامل ہے۔انھوں نے تخیل اور محاکات پر تفصیل سے بحث کی اور شاعری کے لئے جذبے کو خاص اہمیت تفویض کی۔شبلی بھی اصلیت اور واقعیت کے دلدادہ تھے مگر اسلوب کے پرستار بھی تھے۔امداد امام اثر کی تنقید بین الفنونی تھی۔حالی اور شبلی کے مقابلے میں مغربی ادب و فن سے ان کا ربط و ضابط براہِ راست تھا۔انھوں نے اردو شاعری کی اصناف کا گہرائی سے مطالعہ کیا، عملی تنقید بھی کی اور تنقیدی زبان کا استعمال بھی کیا لیکن تنقید کو وہ کوئی نظریہ نہیں دے سکے۔

انیسویں صدی کے ربعِ آخر کے عہد سرسید کے بعد بیسویں صدی کی ابتدائی تین دہائیاں تاثراتی تنقید کے نذر ہو گئیں۔ تاثراتی نقادوں میں عبدالرحمٰن بجنوری، نیاز فتح پوری، مہدی افادی اور فراق گورکھپوری کے نام اہم ہیں۔ ان نقادوں کی زبان علمی کم اور جذباتی زیادہ ہے۔ تاثراتی نقادوں نے تقابلی تنقید کی بھی راہ ہموار کی لیکن بجنوری نے اپنے تقابل کی طریق میں تاویل سے زیادہ کام لیا۔ انھوں نے غالب کا مقابلہ مغرب کے تقریباً تمام اہم شعرا، مصوروں اور فلسفیوں کے خیالات سے کر کے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی کہ غالب ایک آفاقی شاعر ہیں۔

فراق نے بعض کلاسیکی شعرا پر بہت اچھے مضامین لکھے اور غزل کی صنف کا دفاع بھی کیا۔ فراق صاحبِ علم تھے، انگریزی ادبیات کے پروفیسر تھے۔ اس لئے ان کے تاثرات فوری ہونے کے باوجود بڑی قدر و قیمت کے حامل ہیں۔ نیاز فتح پوری کے مطالعات میں بھی جذباتیت کا دخل زیادہ ہے۔

١٩٣٦ء میں ترقی پسند تحریک کے قیام کے بعد تنقید میں معروضیت پر زور دیا جانے لگا۔ ترقی پسند تنقید نے اپنے عمل میں مارکسی فلسفہ و فکر کو بنیاد بنایا۔ مواد و موضوع کو ہیئت پر ترجیح دی، ادب کی افادیت پر زور دیا۔ حقیقت پسندی کو ترجیح دی، جذبے کے بجائے تعقل اور استدلال کو رہنما بنایا۔ ترقی پسند نقادوں میں احتشام حسین، مجنوں گورکھپوری، ممتاز حسین، سردار جعفری، عبدالعلیم، سجاد ظہیر، محمد حسن، قمر رئیس اور عقیل رضوی کے نام اہم ہیں۔

ترقی پسند دَور میں بعض ایسے تنقید نگار بھی تھے جو غیر وابستہ تھے۔ انھوں نے نظریے کے بجائے انفرادیت اور ذہن و ضمیر کی آزادی کو اہمیت دی۔ ادبیت اور جمالیاتی عناصر کی حیثیت ان کے نزدیک افضل ہے۔ میراجی، محمد حسن عسکری، کلیم الدین احمد، آل احمد سرور اور اسلوب احمد انصاری نے نظریاتی جبر کے خلاف آواز اٹھائی اور تخلیقی زبان پر زور دیا۔ جدیدیت نے بعض اصول ان نقادوں ہی سے اخذ کیے تھے۔ فلسفیانہ سطح پر وجودیت کا اس پر گہرا اثر تھا لیکن ایلیٹ، آئی.اے. رچرڈز اور ولیم ایمپسن کے تصوّرات نے جدیدیت کی نظریہ سازی میں خاص حصہ لیا تھا۔

شمس الرحمٰن فاروقی، خلیل الرحمٰن اعظمی، باقر مہدی، حامدی کاشمیری اور فضیل جعفری نے مواد و ہیئت کی وحدت کا تصوّر دیا، تجربے کو خاص اہمیت دی، تخلیقی اور علامتی زبان کو عام اور غیر تخلیقی زبان پر ترجیح دی۔ معنی کی کثرت پر زور دیا۔ ابہام کو تخلیقی زبان کی خصوصیت سے تعبیر کیا۔ مابعدِ جدید نے معنی کو غیر محکم بتایا اور اس تصور کو خاص اہمیت دی کہ جو کچھ ہے متن کے اندر ہی ہے متن کے باہر کچھ نہیں۔ معنی ہمیشہ التوا میں رہتے ہیں۔ معنی کا مقتدر قاری ہوتا ہے نہ کہ مصنف، سگنی فایر (دال) اور سگنی فائڈ (مدلول) کے درمیان کوئی منطقی ربط نہیں ہوتا۔ اس لئے نظامِ لسان کی بنیاد میں نفاق ہی نفاق ہے۔ متن سے ہم جو کچھ پاتے ہیں وہ معنی نہیں محض معنی کی جھلک Trace ہوتی ہے۔ ایک معنی دوسرے کو دوسرا تیسرے کو رَد کرتا ہے۔ اس طرح یہ ایک غیر مختتم سلسلہ ہے جسے دریدا معنی کے کھیل سے تعبیر کرتا ہے۔ ان تصورات کو اردو میں جن نقادوں نے متعارف کرایا ان میں گوپی چند نارنگ، ضمیر علی بدایونی، فہیم اعظمی، قمر جمیل، ریاض صدیقی، وزیر آغا، وہاب اشرفی اور ناصر عباس نیر کے نام اہم ہیں۔

04.11 فرہنگ

التوا	تعطل	مربوط	بندھا ہوا
بین الفنونی	دو یا دو سے زیادہ فنون کے درمیان	معروضیت	معروض و موضوع پر توجہ مرکوز رکھنا
تعین	مقرر	مقتدر	قادر، صاحبِ اقتدار
تفویض	سپرد کرنا	ملحق	شامل
حظ	لطف و انبساط	منضبط	ضابطہ بند
غیر مختتم	کبھی ختم نہ ہونے والا		

04.12 نمونہ امتحانی سوالات

الف: درجِ ذیل سوالوں کے جوابات ۱۰/۱۰ سطروں میں دیجیے:

سوال نمبر ۱ : اردو تنقید کے بنیاد گزار کون ہیں؟

سوال نمبر ۲ : ترقی پسند تنقید کو کن نقادوں نے وقار بخشا؟

سوال نمبر ۳ : مابعدِ جدید تنقید کو کن نقادوں نے فروغ دیا؟

ب: درج ذیل سوالوں کے جوابات ۳۰/۳۰ سطروں میں دیجیے:

سوال نمبر ۱ : ترقی پسند تنقید کا جائزہ لیجیے۔

سوال نمبر ۲ : ی کے تصور نقد کا جائزہ لیجیے۔

سوال نمبر ۳ : اردو تنقید کی تاریخ میں حالی کا کیا مقام ہے؟

معروضی سوالات

سوال نمبر ۱ : مندرجہ ذیل میں حالی کا معاصر کون نہیں ہے؟

(الف) عبدالرحمٰن بجنوری (ج) شبلی نعمانی

(ب) امداد امام اثر (د) محمد حسین آزادؔ

سوال نمبر ۲ : شبلی نے کس تصور کو خاص ترجیح دی ہے؟

(الف) عقلیت پسندی (ج) معروضیت

(ب) محاکات آرائی (د) حقیقت پسندی

سوال نمبر ۳ : ترقی پسند تنقید نے کسے خاص اہمیت تفویض کی؟

(الف) ہیئت (ج) تجربہ

(ب) تکنیک (د) مواد

سوال نمبر۴ : جدیدیت اساس تنقید میں سب سے نمایاں نام کس کا ہے؟

(الف) گوپی چند نارنگ (ج) وارث علوی

(ب) شمس الرحمٰن فاروقی (د) حامدی کاشمیری

سوال نمبر۵ : مابعدِ جدید ناقدین میں سب سے نمایاں نام کس کا ہے؟

(الف) شمس الرحمٰن فاروقی (ج) گوپی چند نارنگ

(ب) اسلوب احمد انصاری (د) وارث علوی

معروضی سوالات کے جوابات

جواب نمبر۱ : (الف) عبدالرحمٰن بجنوری

جواب نمبر۲ : (ب) محاکات آرائی

جواب نمبر۳ : (د) مواد

جواب نمبر۴ : (ب) شمس الرحمٰن فاروقی

جواب نمبر۵ : (ج) گوپی چند نارنگ

04.13 حوالہ جاتی کتب

۱۔ اردو تنقید پر ایک نظر از کلیم الدین احمد

۲۔ تفہیمِ شبلی از مرتبہ: ڈاکٹر ارشاد نیازی

۳۔ کمان اور زخم از فُضیل جعفری

۴۔ معاصر تنقید از حامد کاشمیری

۵۔ نقدِ حرف از ممتاز حُسین

✵

اکائی 05　ترقی پسند تنقید

ساخت

05.01 : اغراض ومقاصد
05.02 : تمہید
05.03 : ترقّی پسند تنقید کا پس منظر
05.04 : ترقّی پسند تنقید
05.05 : خلاصہ
05.06 : فرہنگ
05.07 : سوالات
05.08 : حوالہ جاتی کتب

05.01　اغراض ومقاصد

طلبا اس اِکائی کو مندرجہ ذیل مقاصد کے تحت پڑھ سکتے ہیں
اور ترقّی پسند تحریک سے متعلّق اپنی معلومات میں قابلِ قدر اضافہ کر سکتے ہیں۔

﴿۱﴾ ترقّی پسند تحریک کس پس منظر میں وجود میں آ گئی۔
﴿۲﴾ ترقّی پسند ادب پر تنقید کن اصولوں کے تحت کی جاسکتی ہے۔
﴿۳﴾ ترقّی پسند تنقید اور مارکسی تنقید میں کیا فرق ہے۔
﴿۴﴾ اُردو تنقید کی تاریخ میں کن کن ناقدین نے عملی اور نظریاتی سطح پر ترقّی پسندی تنقید کا ساتھ دیا۔

05.02　تمہید

جدید ہندوستان کا آغاز اصل میں ۱۸۵۷ء کی ناکام بغاوت (یا جسے کچھ لوگ انقلاب بھی کہتے ہیں) سے ہوا، تو اس پس منظر میں علی گڑھ تحریک وجود میں آ گئی اور جس نے اُردو اَدب کا ڈھانچہ ہی بدل دیا۔ حالاں کہ اس تحریک نے ہمیں علمی اور سماجی سطح پر بھی بہت متاثر کیا، لیکن ادب میں کچھ چیزیں ایسی بھی آ گئی، جن سے کچھ لوگ اختلاف بھی کرنے لگے، تو اس کے رَدِّعمل میں بہت سارا لٹریچر لکھا گیا اور کچھ نئی نئی ادبی تحریکات نے بھی اپنا سر نکالنا شروع کیا۔ دوسری سطح پر اُردو اَدب میں ہی نہیں، بلکہ پورے ہندوستانی ادب میں ترقّی پسند تحریک بھی وجود میں آ گئی۔ اس کا کچھ پس منظر علی گڑھ تحریک کا رَدِّعمل ہے اور زیادہ تر ہندوستان میں نئی روشنی اور یورپی اَدب کے اثرات ہی ہیں۔

کارل مارکس کی تعلیمات، روسی انقلاب (۱۹۱۷ء) اور یورپی ملکوں میں تعلیم حاصل کر لینے سے ہمارے نوجوان طالب علموں کی آنکھیں کھُل گئیں۔ اِدھر ہندوستان کے سیاسی حالات بھی''۱۹۳۰ء کے آس پاس' اس لائق تھے کہ ہمارے گرم خون نوجوانوں نے ''انگارے'' کا کام دیا اور ہمارے کچھ سینئر رائٹرس مارکسی ادب سے پہلے ہی متاثر ہو گئے تھے، تو اس طرح ان سبھی حالات کے پیشِ نظر یہاں ترقّی پسند تحریک کا وجود میں آنا ایک فطری عمل یا ضرورت بھی تھی۔ خوشی اس بات کی ہے کہ اس ادبی تحریک کے (پورے ہندوستان میں اور یہاں کے سارے ادبیات میں) رُوحِ رواں اُردو کے سجّاد ظہیر ہی بنے۔

05.03 ترقّی پسند تنقید کا پس منظر

ترقّی پسند تحریک کو ہم ۱۹۱۷ء کے روسی انقلاب کے پس منظر میں دیکھ سکتے ہیں یعنی جب کارل مارکس کی تعلیمات اور رُوسی سیاسی نظام کے اثرات مجموعی طور پر دنیا کے بیش تر ممالک کے لوگوں کی زندگی پر پڑ گئے تو ہندوستان کے ان نوجوان لوگوں کا اس سے متاثر ہونا بھی لازمی بن گیا جو اس وقت لندن میں زیرِ تعلیم تھے۔ جن کی رَہ نمائی سجاد ظہیر کر رہے تھے۔ ان کے رُفقا میں ملک راج آنند، ڈاکٹر گھوش، احمد علی، محمود الظّفر، ڈاکٹر تاثیر اور پرمود سین گپتا بھی تھے۔''انگارے'' کی ہنگامی طور پر اشاعت کے بعد وہ واپس انگلینڈ چلے گئے، جہاں اپنی تنظیم کو منظّم کیا اور اس طرح اپریل ۱۹۳۶ء میں ترقّی پسند ادیبوں کی پہلی کانفرنس یہاں لکھنؤ میں منعقد کی گئی، جس کی صدارت مایہ ناز ادیب منشی پریم چند نے کی اور انہوں نے اپنا تاریخی خطبہ بھی وہاں پیش کیا۔ اس کانفرنس میں حسرتؔ موہانی، جے پرکاش نرائن، کملا دیوی، ساغر نظامی، احمد علی، محمود الظّفر اور فراقؔ گورکھ پوری بھی شامل تھے۔

سجاد ظہیر کو بہ اتفاق رائے انجمن ترقّی پسند مصنّفین کا جنرل سیکریٹری مقرّر کر لیا گیا۔ اس طرح لوگ اس کارواں میں ملتے گئے اور ہر سال کوئی نہ کوئی بڑی کانفرنس منعقد کی جاتی تھی لیکن ۱۹۴۹ء میں بھیمڑی کانفرنس میں اختلاف پیدا ہوا اور تحریک کے بنیادی منشور میں تبدیلیاں کی گئیں۔ اس میں دھیرے دھیرے کھُل کر وہ لوگ اشتراکیت کا پرچار اور رُوس کی حمایت کرنے لگے تو اس طرح ترقی پسند ادب اب پروپیگنڈا بن گیا۔ ۱۹۵۳ء میں کرشن چندر کو اس کا جنرل سکریٹری بنایا گیا، مگر انہوں نے دل چسپی سے کام نہیں کیا۔ ۱۹۵۵ء تک اس کا شیرازہ بکھر گیا اور ادھر جدیدیت نے بھی دروازے پر آ کر دستک دے دی۔ ۱۹۶۰ء تک آ کر یہ تحریک ہی اپنا دَم توڑ بیٹھی لیکن ترقّی پسند تحریک کے زیرِ اثر جو کچھ لٹریچر لکھا گیا اس کو ہم کبھی بھی فراموش نہیں کر سکتے ہیں اور یہ اُردو ادب کی تاریخ میں ایک سب سے اہم باب رقم ہو گیا۔

سب سے بڑی بات یہ ہے کہ اس تحریک سے وابستہ قلم کاروں نے ہر صنفِ اَدب میں طبع آزمائی کی۔ جیسے شاعری میں فیضؔ، علی سردار جعفری، مخدوم محی الدین، ساحر لدھیانوی، مجاز لکھنوی، جان نثار اختر، احمد ندیم قاسمی، ظہیر کاشمیری، سلام مچھلی شہری، ساغر نظامی، نثر میں رشید جہاں، محمود الظّفر، سجاد ظہیر، کرشن چندر، بیدی، عصمت چغتائی، حیات اللہ انصاری، خواجہ احمد عباس، قاضی عبد الغفار، ابراہیم یوسف، بلراج ساہنی وغیرہ خاص اہم رائٹرس مانے جاتے ہیں۔

05.04 ترقّی پسند تنقید

تخلیقی ادب نثر اور نظم، غیر افسانوی نثر اور صحافت، تھیٹر وغیرہ کے ساتھ ساتھ ترقّی پسند تحریک کے تحت اَدب کو پرکھنے کے لئے اچھی خاصی تنقید بھی لکھی گئی، جسے کہیں ترقّی پسند تنقید اور کہیں مارکسی تنقید بھی کہا جاتا ہے۔

قمر رئیس لکھتے ہیں:

''......ترقّی پسند ایک منظّم اور شعوری تحریک کی صورت میں اشتراکی ملکوں سے باہر صرف برّصغیر کے اَدب میں ہی نشو و نما پاسکی ہے، جب کہ مارکسی تنقید عالمی ادب کا ایک رجحان رہا ہے اور دُنیا کی اہم زبانوں میں مارکسی تنقید کے نمونے تلاش کیے جاسکتے ہیں۔''

(ترقّی پسند ادب پچاس سالہ سفر: ص....۵۶۷)

اُردو میں کہیں مارکسی تنقید، ترقّی پسند تنقید کے ساتھ سماجیاتی تنقید کی اصطلاح بھی جوڑ دی گئی جب کہ عالمی ادب میں سماجیاتی تنقید کی اصطلاح مارکسی ادب سے پہلے جرمنی (۱۷۴۴ء-۱۸۰۳ء) سے جوڑ دی جاتی ہے، اس کے بعد سینٹ بیو (۱۸۰۴ء-۱۸۶۹ء) اور ادالف تین (۱۸۲۸ء-۱۸۹۳ء) نے اسے آگے بڑھایا تھا۔ اگر بقول قمر رئیس کے مارکسی تنقید یا مارکسی ادب، ادب کا ایک عالمی نظریہ ہے اور اس صورت میں ترقّی پسندی یا ترقّی پسند ادب ہم نے برِّصغیر میں ادب کے اس نئے نظریے کے لئے الگ الگ اصطلاح تیار کی ہے، تو ترقّی پسند تنقید بھی ہماری اپنی ایجاد کردہ اصطلاح ہے، یا ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ ہمیں اپنے ادب کو اس کسوٹی پر پرکھنا چاہیے۔

سب سے پہلی بات یہ ہے کہ ترقّی پسند تحریک کے ایک زبردست نقّاد خلیل الرّحمٰن اعظمی نے ترقّی پسند ادبی تصوّرات کے تحت درج ذیل سرخیوں کے تحت مختلف ترقّی پسند ماہرین کے حوالے سے اس ادب کو Define کرنے کی کوشش کی ہے۔

﴿۱﴾ ادب اجتماعی زندگی کا ترجمان	﴿۲﴾ ادیب کی انفرادیت	﴿۳﴾ ادب اور سیاست
﴿۴﴾ سیاسی جدوجہد میں عملی شرکت	﴿۵﴾ ترقّی پسندی اور اشتراکیت	﴿۶﴾ ادیب کی جانب داری
﴿۷﴾ ادب عوام کے لئے	﴿۸﴾ ادب ایک آلۂ کار	﴿۹﴾ مواد اور ہیئت کا رشتہ
﴿۱۰﴾ رمزیت واشاریت	﴿۱۱﴾ ماضی کا ادبی ورثہ	

غرض یہ کہ محولہ بالا عنوانات کے زیر اثر جو لٹریچر اُردو میں لکھا گیا، پھر مختلف ناقدین نے اُسے ان موضوعات کی روشنی میں ہی اپنی ناقدانہ نگاہوں سے پرکھا، تو اس طرح اُردو میں ترقّی پسند ادبی تنقید کی ایک روایت قائم ہوئی جو کم و بیش آج تک برابر دائم و قائم ہے۔ دوسری طرف اُردو تنقید میں ترقّی پسند تنقید کے ساتھ ساتھ کہیں کہیں الگ مارکسی تنقید کی ہلکی ہلکی صدائیں بھی سنائی دی۔ جس کو یہاں پر الگ سے زیرِ بحث لانے کی ضرورت نہیں ہے۔ مارکسی تنقید کا دعویٰ ہے کہ:

''کسی بھی عہد کے ادب کی تنقید میں مارکسی انسان دوستی کی قدروں کو قابل ترجیح سمجھتا ہے۔ مارکسی نقّاد یہ یقین رکھتا ہے کہ ہر ادیب کی تخلیقات میں نظریہ اور فلسفہ نہ سہی، اپنے عہد کی حقیقتوں کے بارے میں فہم و فکر کا ایک میلان ضرور ہوتا ہے۔ اس کی کچھ ترجیحات ہوتی ہیں۔ مشہور مارکسی نقّاد Ernst Ficher نے جو روسی عالموں کا معتوب رہا ہے۔ اپنی کتاب The Necessity of Art میں ادب میں نظریہ Ideology کی اہمیت اور ضرورت سے انکار کیا ہے۔ وہ ہر سماج کے ادب میں تین اجزا کو لازماً شامل سمجھتا ہے۔

﴿۱﴾ سماجی رشتوں میں چھائی ہوئی بے گانگی Alienation کو دکھانا

﴿۲﴾ انسانی زندگی کی حقیقی صورتِ حال سے آنکھیں چار کرنا

﴿۳﴾ سماجی رشتوں کو Humanise کرنا

اب ہمارے سامنے یہ سوال کھڑا ہوتا ہے کہ اگر مارکسی تنقید ہمارے ترّقی پسند تنقید سے الگ ہے، عالمی ادب میں اس کے نقّاد الگ تصوّر کیے جا سکتے ہیں لیکن اُردو میں قمر رئیس صاحب نے ان ہی چند نقّادوں کو مارکسی نقّاد کا خطاب دیا کہ جنہیں باقی لوگ ترّقی پسند نقّاد سمجھتے ہیں۔آخر یہ کنفیوژن کیوں اور کہاں ہو رہا ہے؟

دراصل جب ایک نقّاد اپنے ادب کی بات کرتا ہے اور اسی سے اپنے حوالے اخذ کرتا ہے، تو وہ ترّقی پسند نقّاد کہلاتا ہے اور جب اس کی نظر وسیع تر ہو جاتی ہے، وہ عالمی ادب سے مثالیں/حوالے اخذ کرتا ہے یا اس میں گہرائی پیدا ہو جاتی ہے تو اس صورت میں وہ مارکسی ادیب کہلاتا ہے۔علاوہ ازیں جب ترّقی پسندی اور اس کا ادب بدنام ہوا، پروپیگنڈہ کہلانے لگا، جدیدیت دھیرے دھیرے ترّقی پسندی پر حاوی ہونے لگی تو کچھ لوگوں نے اپنے قدم جدیدیت کی طرف بڑھانے شروع کیے۔اب وہ خود کو جدیدیت ظاہر نہیں کرتے تھے، البتہ ترّقی پسندی کا دوسرا نام دینے لگے، یا اپنے نظریات میں وہ لوگ کچھ انحراف بھی کرنے لگے۔

بات ترّقی پسند ادبی تنقید کی ہو یا مارکسی تنقید کی سلیم اختر نے لکھا ہے:

''۱۹۳۶ء میں جب ترّقی پسند ادب کی تحریک کی با قاعدہ بنیاد رکھی گئی، تو اُس کے زیر اثر جو ادب تخلیق ہوا اس نے اپنی پرکھ کے لئے مارکسی تنقید کی ضرورت محسوس کی۔غالباً مارکسی تنقید ہی ایک ایسی تنقید ہے، جسے اُردو میں با قاعدہ دبستان قرار دیا جا سکتا ہے۔ترّقی پسند ادب کی تحریک کے آغاز میں انتہا پسندی کے جوش میں ماضی سے یکسر رشتہ منقطع کرنے کا رجحان نمایاں تر تھا اور میرؔ سے لے کر غالبؔ تک بعض اچھے شعرا کو محض اس جرم کی پاداش میں یکسر قلم زَد کر دیا گیا کہ انہوں نے طبقاتی کش مکش میں کسی طرح کا کردار بھی ادا نہ کیا تھا۔''

(تنقیدی دبستان)

نورالحسن نقوؔی نے بھی مارکسی تنقید اور ترّقی پسند تنقید کو اگرچہ الگ الگ بیان کیا ہے لیکن اس کے باوجود بھی انہوں نے دونوں کو ایک ہی کڑی کا سلسلہ قرار دے دیا ہے۔وہ لکھتے ہیں:

''وہ ادب جو مارکس کے خیالات کی اشاعت کرتا ہے اور کمیونزم (اشتراکیت) کے پرچار کو اپنا مقصد سمجھتا ہے، مارکسی ادب کہلاتا ہے۔ہماری زبان میں جو ادب ان خیالات کو فروغ دیتا ہے اور محنت کشوں کی حمایت کرتا ہے، ترّقی پسند ادب کہلاتا ہے۔اسی طرح وہ تنقید جو ادب کو مارکسی نظریات کی کسوٹی پر پرکھتی ہے مارکسی تنقید کہلاتی ہے۔ہمارے یہاں اس تنقید کو ترّقی پسند تنقید کہا جاتا ہے۔''

(فنِ تنقید اور اُردو تنقید نگاری)

ڈاکٹر شارب ردولوی بھی اپنی مشہور کتاب جدید اُردو تنقید اصول و نظریات (اتر پردیش اُردو اکادمی) کے باب پنجم میں تاریخی، مارکسی و سائنٹفک تنقید کو ایک ہی کڑی مانتے ہیں وہ ادب کے ساتھ روحِ عصر اور سماجی نظریہ کو جوڑ کر اس نظریۂ تنقید کے حوالے سے لکھتے ہیں:

’’......مارکسی تنقید نہ تو فن صنعت گری کے خلاف ہے، نہ جمالیاتی احساس اور حُسن کے، بلکہ بہتر مارکسی تنقید سماجی، مادّی، تاریخی اور جدلیاتی حقیقتوں کے ساتھ ایک اچھے فن پارے میں احساسات کی رفعت، نفس و روح کی پاکیزگی، جمالیات و تاثرات اور فنّی اقدار کے شعور کو بھی دیکھتی ہے۔ جب ہم ان تمام پہلوؤں کو پیشِ نظر رکھ کر ادبی تخلیق کی پرکھ کرتے ہیں۔ تو وہ صحیح معنوں میں سائنٹفک تنقید بن جاتی ہے۔‘‘

(جدید اُردو تنقید اصول و نظریات: ص ۳۵۴)

ترقّی پسند تحریک نے جہاں نثر و نظم کے ہمارے بہت سارے شعبوں کو متاثر کیا ہے وہاں اُردو کی اس نئی نویلی صنف (جس کی بنیاد حالؔی نے ڈالی تھی) تنقید کو بھی اچھی طریقے سے اپنے اثر میں لے لیا۔ چوں کہ اُردو میں ہمارے پاس بہت سارے تنقیدی دبستان ہیں اور ترقّی پسند تنقید یا مارکسی تنقید میں ہمارے نزدیک کچھ زیادہ فرق نہیں ہے جس سے انہیں الگ الگ خانوں میں پیش کیا جا سکتا ہے۔ مجموعی طور پر اس نظریۂ تنقید کی بنیاد کارل مارکس کی جدلیاتی مادّیت اور تاریخی شعور کے فلسفے پر رکھی گئی ہے۔

اس لئے پروفیسر احتشام حسین بھی اپنی تصنیف ’’ذوق ادب و شعور‘‘ میں لکھتے ہیں:

’’ادب انسانی شعور کی وہ تخلیق ہے کہ جس میں ادیب اپنے ذہن سے باہر کے مادی اور خارجی حقائق کا عکس مختلف شکلوں میں، مختلف فنّی قیود اور جمالیاتی تقاضوں کے ساتھ پیش کرتا ہے۔‘‘

اب یہاں ہم اس نظریۂ نقد یا اس دبستان کے علم برداروں کا فرداً فرداً ذکر کریں گے، جنھوں نے نظریاتی یا عملی سطح پر اس نظریہ یا اس تنقید کو فروغ دے دیا۔

ڈاکٹر انور سدید ترقّی پسند تنقید کو تین ادوار میں منقسم کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

’’...... پہلے دَور میں اختر رائے پوری نے اس کا اوّلین نظریہ پیش کیا اور سجاد ظہیر، عبدالحلیم اور احتشام حسین نے اس نظریاتی اساس کو مضبوط بنانے اور تحریک کے بارے میں اُبھرنے والے مباحث میں مشکوک اور غلط فہمیوں کو رفع کرنے کی کوشش کی۔ اس دَور میں تنقید کا زاویہ ناتراشیدہ اور اُسلوب وضاحتی ہے۔ دوسرے دَور میں علی سردار جعفری، ظہیر کاشمیری اور ممتاز حسین نے تحریک کے تنقیدی نظریات کو فروغِ عام دینے کی سعی کی۔ چناں چہ ان کے ہاں خلوص کی فراوانی نظریاتی شدّت میں ملفوف ہے اور قطعیت اور جارحیت کا عنصر نمایاں ہے۔ تیسرے دَور میں سید وقار عظیم اور عبادت بریلوی نے تحریک کے مثبت پہلو اُبھارنے کے لئے نسبتاً وسیع کینوس پر کام کیا اور ترقّی پسند شاعری اور افسانے کے نقوش اُجاگر کر دیے۔ اس دَور میں آل احمد سرورؔ، عابد حسن منٹو اور ڈاکٹر محمد حسن نے نسبتاً معتدل مضامین میں تحریک کا تنقیدی جائزہ لیا اور اس کی ناہموَاریاں اُجاگر کر دیں۔‘‘

خیر ترقّی پسند تحریک واحد ایسی تحریک تھی، جس کی سب پالیسیاں واضح ہیں۔ چوں کہ اس تحریک سے وابستہ نقّادوں نے ادب کی تخلیق اور اس کے پرکھنے کے اپنے الگ آلے مقرر کر رکھے تھے، اس وجہ سے ادب کو اس سے نفع اور نقصان دونوں صورتوں کا سامنا کرنا پڑا، جیسے جس قدر ادب کوئی اُصولوں پر لکھا جاتا تھا ٹھیک اسی قدر ادب کی پرکھ کے لئے بھی پیمانے مقرّر تھے، جس سے کہیں کہیں ادب کی صحیح تفہیم اور تشریح ہو پائی اور نقّادوں میں سائنٹفک ذہن پیدا ہوا۔ دوسری طرف تخلیق کی آزادی ایک ادیب سے چھین لی گئی۔ ٹھیک یہی حال کسی فن پارے پر نقد کرنے کے سلسلے میں بھی ہوا۔ یہاں ایک لفظ یا کسی عبارت سے معنی کے مختلف شیڈس یا تو غائب ہوئے یا ان چیزوں کو متن سے خارج ہی کر دیا گیا۔ ایک اور اہم سوال یہاں یہ بھی آج پیدا ہوا ہے کہ کیا ترقّی پسند تحریک یا مارکسزم کا خاتمہ ادب کی دنیا میں ہوا ہے یا ابھی کسی نہ کسی صورت میں یہ آج بھی کسی کونے میں زندہ ہے؟ چوں کہ یہاں اب اس بحث کی گنجائش نہیں ہے البتہ اتنا تو کہا جا سکتا ہے کہ لوئی آلتھو ۱۹۱۸ء-۱۹۹۰ء، جیمسن کلیولینڈ ۱۹۳۴ء پیدائش، ٹیری ایگلٹن وغیرہ جیسے دانش وَروں نے مغرب میں مارکسی ادب کو ریویو کر کے نئی مارکیست کا نام دے کر اس نظریہ کو آگے بڑھا کر اس کو مابعد جدیدیت کے ساتھ ملایا اور اس طرح اُردو میں بھی اس قسم کا ادب آج بھی لکھا جا رہا ہے اور اس پر اسی نقطۂ نظر کے تحت تنقید بھی کی جاتی ہے، جو کہ ایک اصل موضوع بن سکتا ہے۔

05.05 خلاصہ

سب سے بڑی بات یہ ہے کہ ترقّی پسند ادبی رائٹروں یا نقّادوں کی اپنی ایک پالیسی ہوتی ہے۔ دوسری بات یہ بھی ہے، وہ سبھی لوگ علم اور مطالعے کی بنیادوں پر بات کرتے ہیں۔ تیسری بات یہ بھی ہے کہ کثرتِ مطالعہ (مشرقی ومغربی) نے ان کے اندر ایک منطقی اور سائنسی مزاج پیدا کیا ہے۔ اُردو میں ترقّی پسند ادبی نقّادوں کی فہرست بہت لمبی ہے اور اس موضوع پر الگ ایک تاریخ بھی رقم کی جا سکتی ہے۔ کسی نے الگ الگ مضامین لکھے اور کسی نے ان مضامین کو کتابی صورت میں شائع کیا اور کسی نے مستقل طور پر انتقادی کام کیا۔

ترقّی پسند ادبی ناقدین میں منشی پریم چند، ڈاکٹر اعجاز حسین، مجنوؔں گورکھ پوری، سید سجاد ظہیر، ڈاکٹر عبدالعلیم، اختر انصاری، احمد علی، وقار عظیم، فیضؔ، آل احمد سرؔور، احتشام حسین، اختر حسین رائے پوری، علی سردار جعفری، ڈاکٹر عبادت بریلوی ظہیر کاشمیری، عزیز احمد، ممتاز حسین، محمد حسن، سید محمد عقیل رضوی، قمر رئیس کے بعد علی احمد فاطمی، علی جاوید اور بھی کئی لوگ اس کارواں کو آج بھی آگے بڑھا رہے ہیں۔ انور سدید نے ترقّی پسند تنقید کو تین اَدوار میں تقسیم کیا ہے لیکن آج بھی ترقّی پسند ادب یا تنقید کا ایک نیا روپ ہمارے سامنے آیا ہے۔ جسے ماہرین نیو مارکیسٹ کے نام سے پکارتے ہیں۔

05.06 فرہنگ

آلۂ کار	:	ذریعہ، سبب، واسطہ	قلم زد	:	منسوخ کیا ہوا، کاٹی ہوئی تحریر
اشتراکیت	:	ایک دوسرے کا شریک ہونا	کسوٹی	:	معیار، پیمانہ
انحراف	:	رُوگردانی، خلاف کرنا	مایہ ناز	:	قابلِ فخر
بیش تر	:	اکثر، زیادہ تر	محولہ بالا	:	اُوپر جن کا حوالہ دیا گیا ہے
بے گانگی	:	لاتعلقی، اجنبیت	معتوب	:	جس کو سزا دی جائے

پاداش	:	عوض، بدلہ	منقطع	:	جو کاٹ دیا گیا ہو
پروپیگنڈا	:	کسی بات کو پھیلانے کی کوشش	مواد	:	اَجزا،لوازم
جانب داری	:	حمایت،طرف داری	میلان	:	توجہ،رغبت
جدوجہد	:	کوشش،محنت مشقت	نشوونما	:	پرورش پانا
حاوی	:	غالب،قابض	وابستہ	:	جُڑاہوا
رجحان	:	توجہ،رغبت، جھکاؤ	ورثہ	:	میراث،ترکہ
رفقا	:	رفیق کی جمع ،احباب	ہنگامی	:	وقتی،عارضی
روحِ رواں	:	جس پر سارا دارومدار ہو			

05.07 سوالات

الف: درجِ ذیل سوالوں کے جوابات ۱۰/۱۰ سطروں میں دیجیے:

سوال نمبر۱ : ترقّی پسند تحریک سے آپ کیا سمجھتے ہیں؟

سوال نمبر۲ : ترقّی پسند تنقید کا اجمالی جائزہ قلم بند کیجیے

سوال نمبر۳ : سجاد ظہیر کی تنقید نگاری کے عمل پر بحث کیجیے۔

ب: درجِ ذیل سوالوں کے جوابات ۳۰/۳۰ سطروں میں دیجیے:

سوال نمبر۱ : ترقّی پسند تنقید کی خصوصیات بتائیے؟

سوال نمبر۲ : ترقّی پسند تحریک کی پالیسیاں بیان کیجیے۔

سوال نمبر۳ : ترقّی پسند ادبی تحریک کیوں اور کیسے وجود میں آئی؟ بتائیے۔

05.08 حوالہ جاتی کتب

۱۔ اُردو میں ترقّی پسند ادبی تحریک از خلیل الرحمٰن اعظمی

۲۔ بیسویں صدی (نصف اوّل) کے اُردو مصنّفین از سنجیدہ خاتون

۳۔ پروفیسر محمد حسن (نقاد اور دانش وَر) از مرتبہ سرورالہدیٰ

۴۔ تدریس اُردو زبان وادب از ڈاکٹر محی الدین زور کشمیری

اکائی 06 جدید تنقید

ساخت

06.01 : اغراض ومقاصد
06.02 : تمہید
06.03 : جدید تنقید کا تناظر
06.04 : ادبی تنقید کا نیا منظرنامہ اور گوپی چند نارنگ
06.05 : خلاصہ
06.06 : فرہنگ
06.07 : سوالات
06.08 : حوالہ جاتی کتب

06.01 اغراض ومقاصد

جدید تنقید، گزشتہ چھ سات دہائیوں کو محیط ہے۔ ویسے تو کلیم الدین احمد، احتشام حسین، آل احمد سرور، ممتاز حسین، مجنوں گورکھپوری اور محمد حسن عسکری نے تنقید کے کینوس کو وسیع بھی کیا اور نئے فکر وافکار سے اسے ربط دینے کی کوشش بھی کی۔ کلیم الدین احمد نے عملی تنقید کی اور سخت گیری کے ساتھ معروضی تجزیے کی بنیاد رکھی۔ احتشام حسین، ممتاز حسین اور مجنوں گورکھپوری نے بھی معروضیت کو اپنے طریق کار میں ترجیح دی اور مارکسی فکر کو بنیاد بنایا۔ فلسفیانہ اور سائنٹفک تنقید کی طرف یہ پہلا اقدام تھا۔ محمد حسن عسکری، ایک غیر وابستہ اور لبرل نقاد تھے۔ ترقی پسند فکر اور تنقید کے خلاف انھوں نے سخت گیر رویہ اختیار کیا۔ حسن عسکری فرانسیسی علامتی شعرا سے بے حد متاثر تھے۔ آل احمد سرور کی تنقید بھی غیر نظریاتی اور غیر وابستہ ہے۔ جس طرح حسن عسکری کے تنقید کے عمل میں اکثر تاثراتی رَو بھی در آتی ہے اسی طرح سرور کی تنقید بھی اکثر جذباتیت کی راہ لے لیتی ہے۔ لیکن یہ جذباتیت نِری جذباتیت نہیں ہے، صاحب علم اور صاحبِ آگاہ کی جذباتیت ہے جو ہمیشہ بصیرت کی چمک سے منور رہتی ہے۔ اس سبق کا مقصد درج بالا صورتِ حال کی توضیح کرنا ہے اور یہ بتانا کہ جدید تنقید نے اس پس منظر سے کیا کچھ اخذ کیا، کتنا مسترد کیا، روایت سے کیا رشتہ رکھا اور کتنی روایت شکنی کی۔ جدید تنقید کا زبان بلکہ تخلیقی زبان کے تعلق سے کیا تصور ہے۔ موضوع اور ہیئت کے بارے میں اس کا رجحان کس نوعیت کا ہے۔ ترقی پسند فکر اور ادب کے تصور سے انھوں نے کس حد تک انحراف کیا ہے۔ مغرب کی کن ادبی تحریکات و رجحانات سے وہ متاثر ہوئی ہے۔ اس سبق سے ہمارے طلبہ کو پتہ چلے گا کہ جدیدیت کے اثرات ۱۹۸۰ء تک قائم رہے۔ ۱۹۸۰ء کے بعد اس کے اثر کی شدت میں کمی واقع ہونے لگی۔ نئی نسل نے ادبی سطح پر جدیدیت کے موضوعات ومفاہیم سے گریز اختیار کرنا شروع کر دیا اور اس کی جگہ ایک نئی حقیقت پسندی نے لے لی۔ دوسری طرف مابعدِ جدیدیت کی تھیوری نے اپنا اثر دکھانا شروع کر دیا تھا۔ مابعدِ جدیدیت کسی ایک رجحان سے وابستہ نہیں ہے بلکہ یہ کئی رجحانات اور علوم پر مشتمل تھیوری ہے۔ چوں کہ یہ ایک نئی تھیوری ہے اس لئے نامانوس بھی ہے۔

اس سبق کے تحت جدید تنقید کے تصورات پر بحث کرنے کے بعد جدیدیت اساس تنقید اور مابعدِ جدید تنقید کے نمائندہ نقادوں کے طریقِ عمل اور طریق فکر پر تفصیلی بحث کی گئی ہے۔ جدیدیت اساس تنقید کے نمائندوں میں حسب ذیل نقادوں کو مطمحِ نظر رکھا ہے:

﴿۱﴾ شمس الرحمٰن فاروقی ﴿۲﴾ وزیر آغا ﴿۳﴾ وارث علوی

﴿۴﴾ وہاب اشرفی ﴿۵﴾ حامدی کاشمیری

مابعد جدید تنقید کے نمائندہ نقادوں میں گوپی چند نارنگ کا نام سرِفہرست ہے۔ ان کے علاوہ پاکستان میں ایک پورا حلقہ ہے جس نے مابعدِ جدیدیت کو بالخصوص اپنی بحث کا موضوع بنایا۔ ان میں فہیم اعظمی، وزیر آغا، ضمیر علی بدایونی، ریاض صدیقی، قمر جمیل، ناصر عباس نیر وغیرہ کے نام اہم ہیں۔ چوں کہ ان کی تمام تحریریں ہم تک نہیں پہنچ پاتیں اس لئے ہم نے اس سبق میں انھیں شامل نہیں کیا ہے۔ اس سبق میں ہماری بحث گوپی چند نارنگ تک محدود ہوگی۔ وہی مابعدِ جدیدیت کے سب سے بڑے علم بردار ہیں۔

06.02 تمہید

جدید اردو تنقید کی تاریخ میں ۱۹۶۰ء کے بعد یعنی جدیدیت کے آغاز کے ساتھ یقیناً کئی نمایاں تبدیلیاں واقع ہوئیں لیکن اس کا مطلب قطعی یہ نہیں ہے کہ جنوری ۱۹۶۰ء کی آمد آمد کے ساتھ ہی کوئی انقلاب سارونما ہوگیا ہو۔ ادبی تاریخ میں یہ ممکن بھی نہیں کہ کسی ایک خاص دن تمام قائم شدہ اور قائم کردہ چیزیں تتر بتر ہو جائیں اور دوسرے روز صبح کے اخبار سے ہمیں یہ اطلاع ملے کہ فلاں تاریخ اور فلاں دن ادب کی کایا پلٹ ہوگئی۔

۱۹۳۶ء سے ۱۹۵۹ء تک کا یہ طویل زمانہ جدید ادبی تنقید یا نئی ہیئتی اور جمالیاتی تنقید کی بنیادوں کو وضع کرنے میں بڑا اہم کردار ادا کرتا ہے۔ یہی نہیں شاعری اور فکشن میں ترقی پسند رجحانات کے علاوہ لبرلزم Liberalism کا وہ رویہ بھی بڑی شدت سے اپنا کام کر رہا تھا۔ جس کی پشت پر ایک طرف فرانسیسی آواں گارد شعرا کے غیر منظّم نثری بیانات اور تخلیقی میلانات کا پورا ایک پس منظر تھا۔ دوسری طرف ڈی. ایچ لارنس، ایلیٹ، لیوس اور ایمپسن وغیرہ کے علاوہ فرائڈ کی نفسیاتی توضیحات اور تصوّرات بھی نئے اقداری انضمامات پر مہمیز کر رہے تھے جن کی طرف حسن عسکری نے بار بار اپنے جائزوں میں اشارے بھی کیے تھے اور احمد علی جیسے ترقی پسند بھی نئی ہیئتوں اور علامتی اسلوب کی معنویت اور ٹی. ایس. ایلیٹ کے حوالوں کو خاص اہمیت کے ساتھ ترجیح دے رہے تھے۔ اس نئی تخلیقی اور تنقیدی فضا کو تیار کرنے میں ساقی، ادبی دنیا، نیا دَور، ادبِ لطیف اور سوغات وغیرہ نے بھی زبردست حصہ لیا تھا۔ ۱۹۵۵ء کے بعد یہ لَے تیزی سے پروان چڑھی اور اس میں استحکام کے آثار بھی پیدا ہوئے۔ یہی وہ فضا تھی جس میں آل احمد سرور جیسے کلاسیکی ذہن رکھنے والے نقاد بھی تھے جن کی ذہنی تشکیل کلاسیکی ادب و جمالیات کے زیر اثر ہوئی تھی اور جن کے خمیر میں کشادہ نفسی کا جوہر بھی شامل تھا۔ دوسرا نام کلیم الدین احمد کا ہے جو اپنے رویے میں بہت سخت گیر تھے، انھوں نے مغربی شعریات کا اطلاق نہ صرف جدید ادب پر کیا بلکہ ہمارے ان کلاسیکی شعرا کے لئے اسی کسوٹی کو ترجیح دی جن کے مذاق کی تربیت سرتاسر مشرقی علمی ماحول میں ہوئی تھی۔ ادب فہمی کا ایک سبق انھوں نے لیوس سے ضرور سیکھا تھا کہ تنقید نہ تو تعدیل وتوازن کا نام ہے نہ کشادہ نفسی کے مظاہرے سے وہ اعتبار کا درجہ حاصل کر سکتی ہے نہ عمومی قبولیتوں کو از سرِ نو بحال کرنے کے معنی قدر سنجی کے ہیں۔ اسی لئے ردّ و نسخ کو انھوں نے اپنا بنیادی کلمہ بنایا اور مفاہمانہ مکتبی رویوں کے برخلاف ادب کو نام نہاد آفاقی اصولوں کی روشنی میں سمجھنے کی ترغیب دی۔

۱۹۶۰ء کے بعد ترقی پسند ادبی تحریک کے جوش وخروش میں تو یقیناً کمی واقع ہوئی لیکن ترقی پسند تنقید کا سلسلہ بدستور قائم رہا۔ احتشام حسین، مجنوں گورکھپوری اور ممتاز حسین نے جدید وقدیم ادب پر بعض گراں قدر مضامین لکھے۔ محمد حسن، سید محمد عقیل رضوی، شارب رُدولوی اور قمر رئیس نے نصابی ضرورتوں کا بھی لحاظ رکھا۔ محمد حسن نے تہذیبیات اور سماجیات کو موضوع بنایا اور اکثر فلسفیانہ بصیرت سے بھی کام لیا۔ محمد حسن کی 'دلی میں اردو شاعری کا فکری اور تہذیبی پس منظر' جیسی اہم تصنیف کے بعد عقیل رضوی کی 'مرثیے کی سماجیات' ایک اوّل درجے کا کام ہے۔ سردار جعفری نے بھی اسی دورانیے میں میر، کبیر، غالب اور اقبال پر فلسفیانہ فکر وآگہی کے ساتھ قدر سنجی کی ہے۔ ان مضامین میں وہ ایک ترقی پسند کم تہذیبی نقاد کے طور پر زیادہ نمایاں ہوتے ہیں۔ سردار جعفری کے استثنا کے ساتھ دیگر ترقی پسند نقادوں نے نصابی موضوعات پر زیادہ لکھا اسی لئے ان کے طرزِ تنقید میں مارکسی فلسفہ وفکر کے مقابلے پر امتزاجی فکر کا دخل زیادہ رہا ہے۔ ۱۹۶۰ء کے بعد جدیدیت ایک بڑے حاوی رجحان کے طور پر متعارف ہوتی ہے۔ شب خون، الہ آباد کی اشاعت نے جسے ایک تحریک میں بدل دیا۔

06.03 جدید تنقید کا تناظر

محمود ہاشمی، خلیل الرحمٰن اعظمی، شمس الرحمٰن فاروقی، گوپی چند نارنگ، باقر مہدی، وارث علوی، مغنی تبسم، وہاب اشرفی، عمیق حنفی، دیوندر اسر، عصمت جاوید، شمیم حنفی، حامدی کاشمیری، فضیل جعفری، شکیل الرحمٰن اور وحید اختر وغیرہ نقادوں کے اندازہ ہائے فکر اور تجزیاتی طریقۂ کار میں باہمی سطح پر کافی اختلافات پایا جاتا ہے لیکن تقریباً ان تمام نقادوں نے محض ترقی پسند آئیڈیالوجی کو ایک واحد نسخۂ کیمیا نہیں مانا۔ باقر مہدی، دیوندر اسر، وحید اختر اور عمیق حنفی نے اکثر مقامات پر مارکسی فلسفے کی فوقیت سے انکار نہیں کیا ہے لیکن انھوں نے انسانی وجودی تجربات کی وسعتوں اور رنگارنگی کو بھی خاص اہمیت دی ہے۔ اسی نسبت سے ان کی تنقید کئی فلسفیانہ جہتوں کا احاطہ کر لیتی ہے۔ وارث علوی بعض جدید نقادوں سے متاثر ضرور ہوئے لیکن انھوں نے علم اور اپنے تاثر ہی کو ادب فہمی کی بنیاد بنایا۔ وارث علوی جیسی انسان فہمی اور اس کی بے شمار صورتیں محمود ہاشمی، شمس الرحمٰن فاروقی، حامدی کاشمیری اور فضیل جعفری کے یہاں اس لئے دکھائی نہیں دیتیں کہ ان نقادوں کا سارا اصرار لفظ و ہیئت کی قدر پر ہے۔ ان نقادوں نے معنی کے اس تفاعل کو فوقیت دی جو کسی بھی فن پارے کی لسانی ساخت میں واقع ہوتا ہے۔ فاروقی کے اعلیٰ درجے کے کام وہی ہیں جو جامعاتی نصاب کی ضرورت کو پورا کرتے ہیں اور جن کا وقار تحقیقی عنصر کی کارفرمائی سے اور دوبالا ہوا ہے۔ مغنی تبسم اور گوپی چند نارنگ نے اسلوبیات کو بنیاد بنایا۔ گوپی چند نارنگ نے اسطور فہمی سے بھی کام لیا اور علامتی اور استعاراتی مفاہیم کے حوالے سے فکشن اور فاروقی نے شاعری میں اس ادبیت کی قدر کو بھی اجاگر کیا جو ادبی اور غیر ادبی تحریر میں امتیاز قائم کرتی ہے۔ شمیم حنفی نے بھی ادب کی فلسفیانہ بنیادوں کو مطمحِ نظر رکھا۔ تاہم اسلوب، ہیئت اور ساخت کے مطالعات میں جمالیاتی ترجیح سے صرفِ نظر بھی نہیں کیا۔ ترجیح کی یہی صورت وہاب اشرفی کی طرزِ تنقید کا تعین کرتی ہے۔

۱۹۶۰ء کے بعد جب ہمارے یہاں جدیدیت پر گفتگو نے محاورے کی شکل اختیار کر لی تھی مغرب میں ان دنوں مابعد جدیدیت مکمل طور پر ایک مسئلہ بن چکی تھی۔ اسے ایک عام اصطلاح کے طور پر ان تبدیلیوں اور نئے رویوں کے ضمن میں استعمال کیا جانے لگا تھا جو ۱۹۴۰ء اور ۱۹۵۰ء کے درمیان ادب، فن، موسیقی، آرچی ٹیکچر اور فلسفہ وغیرہ میں رونما ہو رہے تھے۔ مابعد جدیدیت کی تشکیل میں ساختیات اور پس ساختیات کے مختلف النوع تصورات کی خاص اہمیت ہے۔ ساختیات، بشری علوم میں ایک فکری تحریک کے طور پر بہ یک وقت فلسفہ، انسانیات، تاریخ، سماجیات اور ادبی تنقید جیسے کروں پر اثر انداز ہوئی۔ اس نے بنیادی طور بنی نوع انسان کے تعلق سے از سر نو غور کرنے پر نہ صرف مہمیز کی

بلکہ اس نے صنفی کردار، صنفی حیثیت، تفاعل اور رویوں کی طرف بھی تاریخی اعتبار سے غور وفکر کے لئے اکسایا۔ ساختیات کا بنیادی سروکار زبان ہی ہے۔ جدیدیت میں تکثیر معنی اور ابہام کے معنی ایک ہی تھے اور یہ بھی کہ معنی کشائی اور اصلی اور بنیادی معنی تک رسائی بالآخر ممکنات میں سے ہے۔ ساختیات بھی یہی کہتی ہے کہ اگر کسی بھی موجود و متعلقہ تہذیب کے کوڈز اور رسومیات (Conventions) کا علم ہے تو ترسیل بہر حال ممکن ہے۔ کوڈز، نشانات ہی کی طرح من مانے Arbitary ہوتے ہیں اس لئے ان کے بغیر حقیقت یا بنیادی معنی یا اس بنیادی واحد معنی کی فہم ناممکن ہے جس پر تکثیر معنی کی بنیاد کھڑی ہوئی ہے، ساسیئر نے لفظ و معنی کے نفاق و افتراق کا تصور پیش کر کے حقیقت فہمی کے منطقی اور مروجہ تصور پر کاری ضرب لگائی۔ پس ساختیات نے معنی کے التوا اور معنی افزائی کا تصور قائم کر کے واحد اور بنیادی معنی ہی کو ایک بھرم ٹھہرایا۔ ہمارے یہاں مابعد جدید نقادوں مثلاً گوپی چند نارنگ، قمر جمیل اور فہیم اعظمی نے متن کے خود کار و خود مکتفی ہونے اور مصنف کے معنی کے مقتدر اعلیٰ ہونے کو چیلنج کیا اور یہ تصور قائم کیا کہ معنی قرأت کے تفاعل کا نتیجہ ہوتا ہے۔ گوپی چند نارنگ نے تنقید یا ادب فہمی کا ایک ماڈل بھی پیش کیا ہے اور اس امر پر زور دیا ہے کہ زبان ایک سماجی ساخت بلکہ خود ایک آئیڈیالوجی ہے۔ کوئی اظہار مکمل اظہار نہیں ہوتا۔ معنی زبان کی بافت ہے اس طرح موضوع اور شعور بھی مخاطبے (ڈسکورس) کی تشکیل ہے۔ معنی فہمی کے ساختیاتی، تہذیبیاتی اور ہرمینیاتی تصورات سے جدیدیت کے سب سے بڑے علم بردار شمس الرحمٰن فاروقی بھی محفوظ نہیں رہ سکے۔ شعر شور انگیز کی تشریحات اور دیباچے اس کی نمایاں مثال ہیں۔ دیوندر اسر، وہاب اشرفی اور حامدی کاشمیری کی نئی تحریروں میں بھی ان نئے رجحانات کا آسانی سے سراغ لگایا جاسکتا ہے۔ وہاب اشرفی نے 'مابعد جدیدیت کے مضمرات' نام کی اپنی کتاب میں مابعدِ جدیدیت کا بڑی تفصیل کے ساتھ تجزیہ کیا ہے۔ ہماری تنقید ساختیات و پس ساختیات کے ذریعے اس انضمامی تنقید یا متبادل تنقید Alternative Criticism کی طرف محوسفر ہے جس کے لئے کوئی بھی خاص علم، فلسفہ اور طریقۂ کار صیغۂ ممنوع کی حیثیت نہیں رکھتا اور کھلا پن اور کشادہ نفسی جس کی پہلی شناخت کہلاتی ہے۔

﴿۱﴾ شمس الرحمٰن فاروقی

شمس الرحمٰن فاروقی کی بنیادی پہچان ان کے غیر نظریاتی رویے سے وابستہ ہے۔ وہ نظریے کو سیاسی یا فلسفیانہ نظریے سے مراد لیتے ہیں۔ یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ نظریے کے خلاف ان کی محاذ آرائی کا سب سے بڑا سبب ترقی پسند تحریک کی نظریاتی تشہیر تھا۔ فاروقی ادبی نظریے، ادبیت یا زبان کے اس بدیعیاتی نظام کے قائل ہیں جو شعر کو شعر بناتا ہے۔ لیکن اس غیر ادبی نظریے کو مسترد کرتے ہیں جس کا مقصود ہی قاری کو کوئی خاص علم فراہم کرنا اور اسے عمل کی ترغیب دینا ہے۔ فاروقی نے اپنی پہلی تنقیدی کتاب 'لفظ و معنی' میں اپنے اس تصور کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ''ہر بڑا ادیب عام طور پر ان ٹیڑھی میڑھی راہوں سے بچ کر ہی چلنے کی کوشش کرتا ہے۔ یوں بھی میرا خیال یہ ہے کہ فلسفہ اور نظریہ ادب کو راس نہیں آتے۔ بقول جوش کے اوراق گل پر کتاب طبع نہیں کی جاتی۔ انسان اور اس کے دل و دماغ کی دنیا خود اتنی وسیع اور رنگینیوں سے بھرپور ہے کہ ادیب کو سیاسی یا نفسیاتی اصولوں کا ڈھنڈورا پیٹنے کی ضرورت کم ہی پیش آتی ہے۔''
>
> (لفظ و معنی، ص ۱۶)

فاروقی کو Formalist (ہیئت پسند) بھی کہا جاتا ہے۔ یعنی وہ ترقی پسندوں کے مواد کو ترجیح دینے والے تصور کے برخلاف ہیئت کو زیادہ اہم قرار دیتے ہیں۔ 'شعر کی داخلی ہیئت' والے مقالے میں انھوں نے ہر فن پارے کی دو ہیئتیں بتائی ہیں۔ ایک خارجی دوسری داخلی۔ خارجی ہیئت سے ان کی مراد فن پارے کا وہ مشینی ڈھانچہ ہے جو فن پارے کی خارجی شکل وصورت سے تعلق رکھتا ہے۔ جس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ وہ غزل ہے آیا نظم، مردف ہے یا غیر مردف، معرا، آزاد ہے یا پابند۔ یا یہ کہ کس طور پر بندوں کا اہتمام کیا ہے۔ اگر فکشن کی کوئی مثال ہے تو اس کی بیانیہ تکنیک، ڈرامائی متکلم واحد حاضر ہے یا واحد غائب ہے۔ واقعات کو کس طور پر بیان کیا گیا ہے۔ یا ''ان کی زمانی اور مکانی منطق نظر انداز کر دی گئی ہے؟'' فاروقی کا کہنا یہ ہے کہ:

''اس طرح خارجی ہیئت ہمارے فن پارے کے عام معنوی یا تاثراتی حدود کو متعین کر دیتی ہے اور ایک طرح ہمیں پہلے سے آگاہ کر دیتی ہے کہ ہم فن پارے کا مطالعہ کس سطح پر اور کس نقطۂ نظر سے کریں۔''

(لفظ و معنی، ص ۱۱۳)

فاروقی خارجی ہیئت کے مقابلے پر داخلی ہیئت کو خاص معنی میں لیتے ہیں۔ ان کے مطابق:

''داخلی ہیئت سے میں وہ مسئلہ یا مباحثہ مراد لیتا ہوں جو فن پارے کے جسم میں روح کی طرح پنہاں رہتا ہے۔''

گویا یہاں فاروقی فن پارے کی معنوی شکل کی طرف اشارہ کر رہے ہیں جس کے ذریعے فن کار اپنے تجربے کو ظاہر کرتا ہے۔ فاروقی شاعر کے تجربے تک پہنچنے کے لئے یہ ضروری خیال کرتے ہیں، اور آئی۔اے۔ رچرڈز کی زبان میں دوہراتے ہیں کہ دو شعر کو شعر کی طرح پڑھنا چاہیے، تاریخی یا نفسیاتی دستاویز کے طور پر نہیں۔''

فاروقی کا کہنا یہ بھی ہے شاعر جن الفاظ کو برتتا ہے وہ اپنی بیش تر صورتوں میں استعارے یا علامت کے بطور ہوتے ہیں۔ تخلیقی زبان میں معنی، لغوی سطح پر قائم نہیں ہوتے۔ بلکہ ان میں عمومیت ہوتی ہے۔ ہر قاری اپنے طور پر ان سے معنی اخذ کرتا اور کر سکتا ہے۔ اسی لئے فاروقی کا خیال ہے کہ ''شعر میں الفاظ مکمل ابلاغ کو نہیں چھوتے'' وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ ''ترسیل کا جذبہ شاعری کا محرک ہے لیکن ترسیل کبھی مکمل ابلاغ کو جنم نہیں دیتی۔'' کیوں کہ شعری زبان قدرے نامانوس ہوتی ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ جو شعر میرے لئے مشکل، پیچیدہ یا مہمل ہے دوسرے کا تاثر بھی یہی ہو۔ اس معنی میں فاروقی کا اصرار اس امر پر ہے کہ ہر قسم کی شاعری نہ تو ہر قاری کے لئے ہوتی اور نہ یہ ضروری ہے کہ آج جو ہمارے لئے مبہم ہے کل کی نسل کے لئے بھی وہ مبہم ہوگی۔

فاروقی کا سب سے زیادہ زور اس بات پر ہے کہ مواد اور ہیئت میں پوری طرح یگانگت ہوتی ہے۔ دونوں مل کر معنی کا تعین کرتے ہیں۔ دونوں مل کر کسی فن پارے کی قدر قائم کرتے ہیں۔ اب رہی بات معنی کی تو ہر اچھی بڑی اور قابل ذکر شاعری میں معنی کی کثرت ہوتی ہے اور جہاں معنی کی کثرت ہوگی وہاں ابہام کا پیدا ہونا لازمی ہے۔

فاروقی نے جدیدیت کی تبلیغ وتشہیر میں ایک مشن کے طور پر کام کیا تھا۔ ان کے بارے میں یہ بھی کہا جاتا ہے کہ وہ اب اپنی پرانی ڈگر سے ہٹ گئے ہیں۔ یعنی 'نیا ادب' اب ان کا مسئلہ نہیں رہا، کلاسیکی ادب اور کلاسیکی شعریات کی طرف ان کی دلچسپی بیش از بیش ہے۔ اس سوال کا جواب انھوں نے اپنی تصنیف 'جدیدیت، کل، آج' میں یہ کہہ کر دیا ہے کہ

''ادبی نظریے اور تنقیدی طریق کار کے مجموعے کے طور پر جدیدیت ہر طرح کے ادب کا مطالعہ کرنے، اس کو سمجھنے اور اس کی قدر و قیمت متعین کرنے کا کام کر سکتی ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ جدیدیت صرف جدید ادب کے لئے کارآمد ہے اور کلاسیکی ادب یا جدیدیت سے پہلے کے ادب کو اگر گفتگو کا موضوع بنایا جائے تو جدیدیت کے اصول وہاں کارگر نہ ہوں گے۔''

(جدیدیت کل اور آج، ص ۹)

فاروقی کا کہنے کا مقصود یہ کہ جدیدیت کے اصول اس لئے کارآمد ہیں کہ جدیدیت کا مسئلہ تاریخ ہے نہ فلسفہ، نہ نفسیات نہ معاشیات، جدیدیت صرف اور صرف ادبیت کی جستجو کرتی ہے اور ادبیت ہی وہ کسوٹی ہے جس پر نئے اور پرانے ہر دور کے شعرا کو کس کر دیکھا، جانچا اور پرکھا جا سکتا ہے۔ فاروقی کہتے ہیں:

''ادب کی ادبیت کسی بھی تخلیقی متن کا جوہر ہے اور تخلیقی متن کے لئے مطلق Absolute اصول کی حیثیت رکھتی ہے۔''

(ایضاً، ص ۱۰)

وزیر آغا کا علمی کینوس بہت وسیع ہے۔ 'اردو شاعری کے مزاج'، 'جدید اردو نظم کی کروٹیں'، 'تخلیقی عمل'، 'تنقید اور احتساب'، 'نئے مقالات' اور اردو ادب میں طنز و مزاح جیسی تصانیف اس معنی میں ایک علیحدہ مقام رکھتی ہیں کہ ان کا لکھنے والا جدیدیت سے ذہنی اور جذباتی طور پر منسلک تھا۔ وزیر آغا جدیدیت کو ایک مستقل سلسلۂ جاریہ سے موسوم کرتے ہیں جو ہر اس زمانے میں جنم لیتی ہے جو علمی انکشافات کے اعتبار سے انقلاب آفریں اور روایات و رسوم کی سنگلاخیت کے باعث رجعت پسند ہوتا ہے۔ وزیر آغا جدیدیت کو زمان و مکان کی حدبندیوں سے ماورا بھی کہتے ہیں۔ ان کے لفظوں میں ''جدیدیت سے روحانی کشف کی صفت، ماورائیت کا رجحان اور داخلی سطح کے پھیلاؤ کو منہا کر دیا جائے تو باقی کچھ بچے گا آپ اسے ترقی پسندی کا نام دے سکتے ہیں۔''

﴿۳﴾ وزیر آغا

وزیر آغا کے نزدیک ترقی پسندی کا سیاسی ایجنڈا واضح تھا، جس کے باعث ادب ایک محدود دائرے میں سمٹ کر رہ گیا۔ وزیر آغا کا تنقیدی وژن دوسرے جدید نقادوں سے اس معنی میں وسیع تر ہے کہ انھوں نے محض ادبیت اور نظام بدیعیات یا معانی و بیان کو پیمانہ نہیں بنایا بلکہ نئے علوم و افکار سے جس قدر بھی ہوا انھوں نے اپنے مطالعے کو ثروت مند کیا۔ نفسیات، فلسفہ، تہذیب وغیرہ شعبوں سے بھی انھوں نے علم کی روشنی اخذ کی، لاشعور سے زیادہ اجتماعی لاشعور پر تفہیماتِ ادب کی اساس رکھی۔ صرف شاعری کی تنقید پر اکتفا نہیں کیا۔ فکشن، طنز و مزاح، غزل، نظم، اسالیب نثر و نظم اور غالب، اقبال، انیس اور کئی کلاسیکی شعرا کے کلام کا تنقیدی مطالعہ کیا۔ عملی تنقید کے علاوہ نظری تنقید بھی کی۔ انشائیہ کی صنف کو قائم کیا اور اس کی صنفی خصوصیات متعین کیں۔ تہذیبی اور آرکی ٹائپل (قوسیاتی) تنقید کی ایک بلیغ ترین مثال 'اردو شاعری کا مزاج' ان کا غیر معمولی کارنامہ ہے۔ وزیر آغا تنقید کا سب سے بڑا عیب اس کی گومگو اور مذبذب کیفیت میں پاتے ہیں۔ وہ ایک جگہ لکھتے ہیں:

''مغربی تنقید فیصلہ صادر کرنے کے عمل کو ملتوی تو کرتی ہے لیکن کسی ادب پارے کے سلسلے میں تذبذب اور گومگو کے عالم میں مبتلا نہیں ہوتی۔ یہ تنقید کا ایک بہت بڑا نقص ہے۔''

(نئے مقالات، ص ۲۴۸ سے ۲۴۹ تک)

وزیر آغا کی تنقید کا اپنا ایک اسلوب ہے جو تخلیقی چمک سے آراستہ ہے۔ لیکن اسے تاثراتی عمل نقد سے مربوط کر کے نہیں دیکھا جاسکتا کیوں کہ وزیر آغا کے اسلوب کی تخلیقی آب کو مزید آب اس کا استدلالی طریق کار عطا کرتا ہے جو روح کی طرح ان کی تحریر میں پنہاں ہے۔

﴿۴﴾ وارث علوی

حسن عسکری کے بعد وہ وارث ہی ہیں جنھوں نے ادبی اور نصابی مسائل کو خلط ملط نہیں ہونے دیا بلکہ فکشن کے فن اور بالخصوص اردو فکشن پر (بعض اختلافات کے باوجود) اعلیٰ درجے کی تنقید کی مثال پیش کی۔ وارث کی تنقید بڑی اور یجنل اور کئی معنوں میں بڑی بسیط ہے۔ ان کے برخلاف فاروقی نے زیادہ تر علمی اور مکتبی مسائل پر نہایت گہری اور جامع تنقید کی ہے مگر ان کے تجزیے اپنی علمی حدود سے تجاوز نہیں کرتے، علم سے جو بصیرت ملتی ہے اور تنقید نگار کی تخلیقی حس جن اچھوتی چیزوں کو ہزار پردوں کے اندر سے باہر نکال لاتی ہے اور جو قاری کے سامنے ایک کے بعد ایک غیر متوقع دلائل کا ایک لامتناہی سلسلہ سا قائم کر دیتی ہے ہمارے ادوار میں اس کی سب سے نمایاں مثال وارث علوی کی تنقید ہے۔

وارث علوی اپنی بات ہی اس جملے سے شروع کرتے ہیں کہ ''فن اگر آزاد، خود کفیل اور قائم بالذات چیز ہے اور اس سے براہِ راست رابطہ قائم کیا جاسکتا ہے تو پھر نقد کی کوئی ضرورت نہیں رہتی'' وارث علوی اپنی تنقید میں ایک ایسے برافروختہ نقاد کے طور پر ابھرتے ہیں جسے اپنے علم اپنے تجربے اور اپنے ادراک پر کچھ زیادہ ہی یقین ہے۔ ان کی ترجیح آزادانہ سطح پر تخلیقی تجربے میں شمولیت پر ہے اور اس تجربے میں وہ اپنے قاری کو بھی شریک کرنا چاہتے ہیں۔ وارث علوی کا مطالعہ بالخصوص فکشن کا مطالعہ بے حد وسیع ہے اور ان بہتیرے علوم سے بھی انھیں ایک خاص قسم کی رغبت ہے جن کا موضوع اور مسئلہ سوسائٹی یا سماجیات ہے۔ ایک لحاظ سے دیکھا جائے تو فکشن کا سارا Phenomena ہی Factual ہوتا ہے حتیٰ کہ فینٹسی کی بھی بنیادیں Facts ہی کے بطن میں ہوتی ہیں۔ گویا وہ یہ ثابت کرنا چاہتے ہیں کہ انسانی ذہن میں یہ قوت ہے کہ وہ کسی وجود کے تجربے ہی کا تصور نہیں کرتا بلکہ تخیلی متبادل بھی خلق کر سکتا ہے کیوں کہ ہر حقیقت ایک سے زیادہ متبادلات کی حامل ہوتی ہے۔ وارث علوی فکشن کے ان مضمرات کو چن چن کر باہر لانے کی سعی کرتے ہیں جن سے ٹیکسٹ Context میں بدل جاتا ہے مگر یہ نیو کرسٹزم کا Close Context نہیں ہے۔ وہ ایک جمالیاتی معروض تو ہوتا ہے مگر اس کے اقداری حوالے بالخصوص فکشن میں اندر سے زیادہ باہر واقع ہوتے ہیں۔

وارث علوی اپنے وسیع تر زندگی اور علم کے تجربے کی روشنی میں فکشن میں مضمر زندگی کی نوعیّتوں، ان کے باہمی رشتوں اور ان کی آویزشوں، انسان کی مبہم ترین جذباتی صورتوں اور ناقابل فہم نفسیاتی پیچیدگیوں، اس کی خارجی اور داخلی ضدوں اور ان کے باہمی تنازعوں کو محض اجاگر نہیں کرتے یا محض دہراتے نہیں یا پلاٹ کو اپنے لفظوں میں بیان کرنے کا نام ان کے یہاں تنقید نہیں ہے۔ بلکہ بظاہر حقائق کے اندر حقائق کی جو ایک دوسری دنیا آباد ہے، اور جو انتہائی سرکش فعال بلکہ اپنے تفاعل میں بڑی حد تک غیر یقینی ہوتی ہے، وارث اس کی سفاکیوں اور اجبار کی صورتوں کا پردہ چاک کرتے ہیں، حالاں کہ کرداروں کے حوالے سے یہ عمل بھی کردار کے بطون میں سراغ لگانے سے عبارت ہے۔

وارث علوی اپنے اس عمل کو فن پارے سے متعلق تجربے کا اظہار بتاتے ہیں، کیوں کہ کسی شعری فن پارے میں معنی کی پیچیدگی کا تفاعل مشتمل ہوتا ہے لفظوں کے تخلیقی اور انوکھے طریق استعمال پر۔ جب کہ فکشن میں بلکہ فکشن کی بہترین مثالوں میں زندگی فہمی ایک تخلیقی تاثر پر مبنی ہوتی ہے۔ یہ تاثر فلسفیانہ بھی ہوسکتا ہے مگر فکشن نگار کو فن کا اگر شعور ہے تو وہ فلسفیانہ تاثر پیش کرنے کے باوجود اس کی تخلیقی معنویت پر کوئی آنچ نہیں آنے دے گا۔ کردار کے داخلی اجبار سے زندگی جو نت نئی شکلیں بدلتی ہے اس کے رموز بھی تخلیقی نوعیت ہی کے ہوتے ہیں جن کا فکشن کے دیگر عناصر سے بھی گہرا رشتہ ہوتا ہے، یہ رشتے کہیں واضح دکھائی دیتے ہیں اور کہیں مخفی۔ وارث علوی کی دلچسپی اپنی تنقید میں ان دونوں پہلوؤں کے ہمہ جہتی تجزیے پر ہوتی ہے، اسی لئے وہ اپنے مضامین میں جتنی گتھیاں سلجھاتے ہیں اتنی ہی وہ الجھتی چلی جاتی ہیں اور جتنی وہ الجھتی جاتی ہیں اتنی ہی وارث کو طمانیت حاصل ہوتی ہے۔ وارث نے ایک جگہ لکھا ہے کہ

> ''تنقید کا ایک فریضہ فن پارے کی قدر کا تعین بھی ہے، اسی لئے تنقید کو فن پارے کے تجربے کا اظہار بنانا ایک زبردست ذہنی نظم وضابطہ اور توازن کا تقاضہ کرتا ہے یعنی نقاد کے لئے ضروری ہے کہ وہ تنقید کو اپنے تاثر اور تجربے کا بیان ہی نہ بنائے بلکہ تعریف سے گزر کر قدروں کا تخمینہ بھی لگائے۔ بڑی تنقید کا اسلوب اسی لئے تاثراتی اور تجرباتی اسالیب کا امتزاج ہوتا ہے۔ اس امتزاج کے بغیر تنقید یا تو محض شاعری بن جاتی ہے یا فن پارے کے معائب اور محاسن کی کھتونی۔''

وارث علوی نے ادبی مطالعے کے دیگر طریقوں کے مقابلے میں تاثراتی طریقوں کار کو اس معنی میں فوقیت دی ہے کہ فن پارے کے تجربے کا اظہار جب اس میں شامل ہوجاتا ہے تو اس قسم کی تنقید بڑی تنقید کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔

﴿۵﴾ وہاب اشرفی

وہاب اشرفی کے نزدیک نقاد کی اپنی ایک بوطیقا ہوتی ہے یا ہونی چاہیے جو اس کے حق میں یا افہام وتفہیم کی راہ میں رہنما اصول کے طور پر کام آتی ہے یا اسے کام آنا چاہیے ورنہ بقول ان کے ''مختلف مکتبہ ہائے فکر کا امتزاج عجز تنقید ہے، وسعت نہیں۔'' (حالانکہ یہ خیال بھی بحث طلب ہے) پھر ان کا یہ خیال بھی خاصا اہمیت رکھتا ہے، بالخصوص وہاب صاحب کے طریق تنقید کے باب میں، کہ نقاد کو اپنی بوطیقا کے اطلاق پر دسترس ہونی چاہیے۔ یعنی وہ قوت جو خود وہاب اشرفی کی تنقیدی زبان کی ایک خاص صفت ہے اور جس کے بعد ہی میرے نزدیک شفافیت کی راہ بھی وا ہوتی ہے۔

تنقید کے عمل میں، محض ایک بندھے ٹکے اصول یا اصولوں کے اخذ کردہ مجموعے پر ایک بڑی مدت تک کاربند رہنا، کوئی آسان کام نہیں ہے۔ دعویٰ تو کیا جاسکتا ہے لیکن عملاً اس پر قایم و برقرار رہنا تخلیق کی خودرائی کے منافی ہے۔ وہاب صاحب کی تنقید میں ان کا ایک خاص، جنچا تلا نقطہ نظر، یکساں روی کے ساتھ عمل آور ضرور محسوس کیا جاسکتا ہے، بالخصوص ایک ایسے نقاد کے یہاں یہ چیز حیرت میں مبتلا کرنے کے لئے کافی ہے جس کی تنقید کی تاریخ گزشتہ کم وبیش چار دہائیوں پر محیط ہے۔ تاہم ادبی متن چوں کہ ہر بار ایک نئے چیلنج کے طور پر متعارف ہوتا ہے، اور وہ مختلف اوقات میں مختلف ذہنوں کا خلق کردہ ہوتا ہے، لہٰذا ہمیشہ تنقید یا نقاد کے اپنے تقاضوں کی دہلیز پر تخلیق کے اپنے تقاضوں کو قربان کرنے کے عمل کو زیادہ مستحسن بھی نہیں قرار دیا جاسکتا۔ وہاب اشرفی کے دعوے سے قطع نظر ان کے مشتملات پر نظر ڈالی جائے اور ان کے طرزِ تنقید پر غور کیا جائے تو جہاں ان کے قدر شناسی کے رویے میں یکسانیت پائی جاتی ہے وہیں تنوع کی بھی کمی نہیں ہے۔

وہاب اشرفی کی تنقید، اطلاقی تنقید کا ایک بے حد جامع تصور مہیا کرتی ہے۔تصورات پر انھوں نے مباحث بھی بہت کیے ہیں، گفتگو بھی بے حد کی ہے اور گفتگو کو انھوں نے کئی بار مناظرے میں بھی بدلا ہے۔لیکن ان ادبی رجحانات، تحریکات اور تصورات کے بارے میں علیحدہ سے بہت کم اپنی صلاحیتوں کو آزمانے کی کوشش کی ہے۔جن کا اطلاق وہ شاعری اور فکشن دونوں زمروں میں بہ یک وقت کرتے رہے ہیں بلکہ مجھے ان کی تنقید کی قوت کا بہترین صرف ان کے طریق اطلاق ہی میں دکھائی دیتا ہے۔

وہاب اشرفی اپنے اطلاق میں زیر تحریر موضوع کے اکثر کسی ایک پہلو کو بنیاد بناتے ہیں تاکہ کسی ایک پہلو سے وابستہ دیگر متعلقات کے ساتھ مناسب انصاف کیا جاسکے۔ نیز تعبیرات کے انبوہ کثیر میں خواب کی وحدت اور مرکزیت تہس نہس نہ ہو جائے، یہ چیز ان کے اکثر مضامین کے عنوانات سے بھی واضح ہے۔ جہاں عنوان، مظہر کا کام نہیں کر رہا ہے وہاں بھی عملاً ان کا مطمح نظر محض کوئی ایک ایسا اہم اور بنیادی پہلو ہی ہوتا ہے جس میں صاحب موضوع کی شناخت کے زیادہ سے زیادہ زاویوں کے نمایاں ہونے کا امکان مخفی ہوتا ہے۔

'شعر اقبال کا علامتی پہلو' میں ان کی توجیہات اور ان کے دلائل کم توجہ طلب نہیں۔علامت پر ایک تفصیلی بحث کے بعد وہ اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ:

اقبال کی کوئی نظم علامتی نہیں ہے۔

اقبال کی بیشتر نظموں میں عضویاتی تکمیل، خوبصورت استعاراتی نظام اور غیر معمولی قوت حاسہ کے حامل پیکروں کے باوجود سریت اور ابہام نہیں جو علامتی نظموں کو معنی کے ایک سیلاب کی زد میں لا کھڑا کرتا ہے۔

اقبال کی نظموں میں مجازی مفہوم کا بھی تعین ممکن ہے اور ایسا مفہوم سیاق وسباق کا مرہونِ منت ہوتا ہے۔

وہاب اشرفی نے مذکورہ بالا مضمون کے ذریعے ان نقادوں کو از سرِ نو غور کرنے پر اکسایا ہے جو علامت کے کردار سے واقفیت یا عدم واقفیت کی بنا پر اقبال کو علامتی شاعر ثابت کرتے ہیں۔ حالاں کہ علامتی شاعر نہ ہونے کے باوجود اقبال اپنے موجودہ کینوس میں بھی کم وسیع المظاہر نہیں ہیں۔دوسرے یہ کہ وہ اتنے سہل بھی نہیں ہیں جتنا وہاب اشرفی نے باور کرانے کی سعی کی ہے۔

'اردو نثر کی روایت اور غالب کی انشا پردازی' میں پہلے ایک پس منظر کے طور پر اردو نثر کی اس روایت کو اجمال کے ساتھ بیان کیا ہے جس کا ایک سلسلہ دکن سے شروع ہوتا ہے اور جو مذہبی اور متصوفانہ جذبوں اور علم کی نمائندگی کرتا ہے۔ دوسرا سلسلہ شمالی ہند میں سراج الدین علی خاں آرزو اور سودا سے ہوتا ہوا فورٹ ولیم اور فورٹ ولیم سے ہوتا ہوا عہد غالب کی نثر تک پہنچتا ہے۔غالب کے اسلوب نثر پر محاکمے کی اساس اس خیال پر قایم کی گئی ہے۔

دراصل وہاب اشرفی کا خاص منصب غالب کی نثر کی اُس تخلیقی جوہر کی دریافت تھا جو نثر اور نثر میں امتیاز قایم کرتا ہے کہ ایک مخاطبے کی نثر دوسرے مخاطبے کی نثر سے کیوں کر اور کن بنیادوں پر مختلف قسم کا تاثر فراہم کرتی ہے۔ وہاب اشرفی اس افتراق کو زیادہ سے زیادہ استدلال کے طور پر نمایاں کرنے کے لئے غالب اور ابوالکلام آزاد کے خطوط کی نثر کو رکھ کر دونوں کو ایک دوسرے کا نقیض قرار دیتے ہیں اور اس ضد کی بنیاد بھی نثر کا وہ تخلیقی جوہر ہی ہے جو غالب کی نثر کو Fact Oriented ہونے کے باوجود Fictional بنا دیتا ہے۔

پریم چند کے باب ہی میں نہیں جوگندر پال، غیاث احمد گدی اور جیلانی بانو کے افسانوی متون کی گرہ کشائی کے دوران وہاب اشرفی یہ بھول جاتے ہیں کہ وہ ایک Formalist ہیں اور ان کی ترجیحات میں لفظ کے تخلیقی اور سری عمل کی حیثیت بنیادی ہے۔اس کے برخلاف ایک تہذیبی نقاد کے طور پر وہ ایک دوسرے سے مخالف اور متضاد عقائد، درجات، اعمال اور نمائندگی کی بھی پردہ دری کرتے ہیں، ان عوامل سے بھی چشم پوشی نہیں برتتے جن کا تعلق سیاست، سماج، تاریخ، اخلاق، اقتصادیات اور نفس انسانی کی کہیں محسوس اور کہیں غیر محسوس سرگرمیوں سے ہے۔اسی بنیاد پر شولز نے Textual Power میں یہ بات کہی ہے کہ متن کے معنی سماجی متن کے ہیں۔ وہ تنقیدی کارکردگی کو تین نکات پر مشتمل بتاتا ہے(۱) قرأت (۲) تشریح (۳) تنقید۔اس کے نزدیک قرأت، اُس معنی کی دریافت سے عبارت ہے جس کا انحصار ادبی تاریخی سیاق وسباق پر ہے۔تشریح وہاں واقع ہوتی ہے جہاں قرأت ناکام ہو جاتی ہے۔ جہاں متن کچھ زائد ہوگا اور قاری میں کچھ کمی ہوگی، وہاں بھی جہاں کہنے سے کچھ رہ گیا ہے یا کسی جبر کے تحت دب گیا ہے۔تنقید ادبی متن کی مہر کو توڑ کر اس سماجی متن کو نکال باہر لاتی ہے جو اقدار کی بنیاد پر استوار ہے اور جس کے تنازعات اور صدمات کے کئی کرے ہیں۔

غیاث احمد گدی، جوگندر پال اور جیلانی بانو کے مطالعات ہی میں نہیں ’تشدد، مغربی فکشن اور اردو افسانہ‘، ’علامت اور منٹو کا افسانہ پھندنے‘، ’اردو افسانہ کل اور آج‘ وغیرہ میں بھی وہاب اشرفی ایک تہذیبی نقاد کا رول انجام دیتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ایک ایسا نقاد جو چیزوں کو ان کے ایک خاص تناظر میں دیکھتا اور اُن ذہنی Responses کو بھی ایک خاص قیمت بخشنا چاہتا ہے جو خالصتاً انسانی رشتوں کی بنت میں اپنا ایک معنی رکھتے ہیں۔

﴿۵﴾ حامد کاشمیری

حامدی کاشمیری کا شمار میں ان نقادوں میں کرتا ہوں جو ہمیشہ عام ڈگر سے الگ ہٹ کر سوچتے اور لکھتے ہیں۔میرا یہ دعویٰ بھی نہیں ہے کہ ان کے تنقیدی تصورات قطعاً انہی کے قائم کردہ اور وضع کردہ ہیں۔حالانکہ اس قسم کی مساعی میں بھی ان کا دخل ضرور ہے اور یہی مساعی اُن کی فہم کے نئے زاویوں کی مظہر بھی ہیں۔تاہم ہمارے سامنے گزشتہ ڈیڑھ صدی کے ایک دوسرے سے متضاد اور موافق تصوراتِ نقد کی ایک طویل تر تاریخ ہے جس کے اثر سے محفوظ رہنا، ایک مطالعہ جو ذہن کے لئے تقریباً ناممکن ہے۔

حامدی کاشمیری کی فہم کی تشکیل میں ان تصورات کا اثر سب سے حاوی رہا ہے، جن میں لفظ مرکزی اہمیت رکھتا تھا اسی رجحان کی دوسری انتہا کا نام جدیدیت تھا، اسی ڈیڑھ صدی میں ایسے کئی رجحانات بھی سرگرم رہے، جن کا مسئلہ محض ’لفظ‘ نہیں تھا بلکہ وہ جہانِ بے کراں بھی ایک خاص مسئلہ تھا جو پیش و پسِ لفظ واقع ہوتا ہے اور جو ہر لمحہ انسانی وجود اور ان تمام رشتوں پر اثر انداز ہوتا ہے جن کا سلسلہ انسان سے لے کر فطرت اور فطرت سے لے کر مابعدالطبیعاتی عوامل تک ہے۔ مابعدالطبیعاتی عوامل بھی بشری تناظر کا ایک اہم حصہ ہیں اور یہی وہ حصہ ہے جس پر حامدی کاشمیری کا سب سے زیادہ اصرار ہے۔انھوں نے میر، غالب، اور اقبال کا مطالعہ بھی اسی نہج سے کیا ہے بلکہ میر، غالب اور اقبال کے مطالعات میں وہ زیادہ تازہ کار انھی معنوں میں دکھائی دیتے ہیں کہ ہمارے ان کلاسیکس پر تنقید کا جو انبار ہے اس میں تکرار کا پہلو زیادہ حاوی ہے۔حامدی کاشمیری کے مطالعے میں ان کا علم اور ان کا تازہ کار تاثر ایک اہم پس منظر کا کام کرتا ہے۔ ہمارے بعض معاصرین کی طرح تاویلات کا بکھان ان کا کبھی وطیرہ نہیں رہا۔جدید ادب کے مطالعات میں بھی ان کا یہ تاثر بطور ایک تجربہ کے کچھ زیادہ ہی گہرا دکھائی دیتا ہے۔ جیسا کہ میں نے عرض کیا کہ ان کی سوچ بالعموم عام ڈگر سے ہٹ کر چیزوں کے نئے نام اور کسی حد تک نئے نتائج وضع کرنے کے درپے رہتی

ہے۔لیکن اس نوع کی تنقید کے ساتھ ہمیشہ یہ اندیشہ بھی لگا رہتا ہے کہ وہ محض وصرف داخلی، بے حد مخصوص اور انتہائی دقیق ہو کر نہ رہ جائے، جس کے باعث اس کی Readability: قرأت نوازی بھی متاثر ہو سکتی ہے۔اس معنی میں حامدی کاشمیری کے مطالعات جہاں دقت طلب ہیں وہیں ہم میں سے بہتوں کے لئے صبر طلب بھی ہیں۔

حامدی کاشمیری کا مقصود تخلیق نہیں بلکہ تخلیقی کے اس جوہر کا حصول ہے جو بے حد مخفی اور بے حد اسرار آگیں ہوتا ہے، ان کی نظر میں ہر اہم اور بڑی تنقید کے مقاصد میں سب سے اوّل مقصد تخلیق کے اسی دُرِ مکنون کی یافت میں پنہاں ہے جس کا دوسرا نام اسرار یا جادو ہے۔حامدی کی بوطیقا میں اسی اسرار کو قاری تک منتقل کرنا یا قاری سے اسے متعارف کرانا تنقید کا اصل اور بنیادی کام ہے۔اس طور پر تنقید کا عمل، تخلیق کے عمل کی طرح ایک وجدانی کارگزاری کے مماثل ہو جاتا ہے۔حامدی کو یہ بھی شکوہ ہے کہ:

''۱۹۶۰ء کے بعد تنقید کے جدید نظریات مثلاً ہیئتی یا لسانی نظریات فروغ پانے لگے اور ادب شناسی کے نئے امکانات روشن ہونے لگے لیکن یہ نظریات بھی 'اپنی جدت اور معنویت کے باوجود' فن کے مستور تخلیقی تجربے تک قاری کی رسائی کو یقینی بنانے کی ضمانت فراہم نہیں کرتے۔''

یہ ایک علاحدہ بحث ہے کہ کیا کوئی نقاد فن کے مستور تخلیقی تجربے تک قاری کی رسائی کو یقینی بنانے کی ضمانت دے سکتا ہے؟ اور کیا تخلیقی تجربہ یا واقعی تخلیقی تجربے تک خود نقاد کی (مکمل) رسائی حدِ امکان میں قرار دی جاسکتی ہے؟ ظاہر ہے ہم محض ایک امکان ہی کی بات کر سکتے ہیں اور امکان کے خود اپنے حدود ہیں۔ضمانت کی شرط لگا کر ہم نقاد پر ایک ایسی ذمہ داری ڈال دیں گے جو اس کی توفیق میں نہیں ہے۔حامدی نے یہاں جس مستور تخلیقی تجربے کی بات کہی ہے وہ دراصل وہی اسرار یا جادو ہے، حیرت خیزی جس کی پہلی صفت قرار دی جاسکتی ہے۔حامدی لکھتے ہیں:

''شاعری بنیادی طور پر ایک طلسم کارانہ تخلیقی فن ہے شاعر لفظ و پیکر کے علامتی برتاؤ سے تجربات کے طلسم کدے تخلیق کرتا ہے......نقاد اپنی نازک حیرت، بصیرت، لسانی شعور اور گہرے ادراک سے کام لے کر ان طلسم کدوں کے جادوئی دروازوں کو وا کر کے اسراری جلووں کی شناخت کرتا ہے......اس نوع کی تنقید، جسے میں اکتشافی تنقید سے موسوم کرتا ہوں کی ضرورت اور اہمیت کا احساس اردو ہی کیا یورپی زبانوں میں بھی تقریباً ناپید ہے۔''

حامدی کاشمیری نے اِس ساری طلسم کشائی کو اکتشافی تنقید کا نام دیا ہے۔معاصر تنقید پر گفتگو کرتے ہوئے انھوں نے اکتشافی تنقید کا جو جواز مہیا کیا ہے اُس کی نیک نیتی پر مجھے شمہ برابر بھی شک نہیں ہے کیوں کہ بغیر کسی تامل و تعطل کے کم و بیش چار دہوں سے وہ مسلسل ادب کی قدر سنجی جیسے دُشوار گزار کام میں مصروف ہیں ان سے ہم کسی نئے نظریے کی بجا طور پر توقع کر سکتے ہیں۔

میں یہ جانتا ہوں کہ 'تنقید' ایک سطح پر پہنچ کر کوئی کلیہ اور کوئی دعویٰ بھی قائم کر سکتی ہے بلکہ ہر بڑی تنقید نے کوئی دعویٰ ضرور پیش کیا ہے خواہ اسے بعد ازاں باطل ہی ٹھہرایا گیا ہو یا وہ بعض مغالطّوں کا موجب ہی کیوں نہ بنا ہو۔اس لئے میں بار بار اپنی اس بات کو دہرا تا رہا ہوں کہ ہر بڑی تنقید جہاں بہت سے مغالطے رفع کرتی ہے وہیں بہت سے نئے مغالطّوں کے اندیشے بھی اُس میں مضمر ہوتے ہیں۔حامدی کاشیری کی تنقید کو بڑی تنقید کا نام دیا جائے یا نہ دیا جائے اس کا فیصلہ تو وقت کرے گا، لیکن انھوں نے اکتشافی تنقید کے حوالے سے جو نظریہ قائم کیا ہے وہ ان کا ایک تھیسس (دعویٰ) بھی ہے اور تھیوری بھی۔ان کے دعوے سے یہی ظاہر ہوتا ہے کہ:

(۱) یہ ایک نیا نقطۂ نظر ہے، جس کے وہی بنیاد گزار ہیں۔

(۲) شعری تجربے کی کلیت کا اِدراک کرنے کا یہی واحد طریقہ ہے جس کا دوسرا نام 'اکتشافی تجزیہ کاری' ہے۔

(۳) اکتشافی طریقے کی عمل آوری کے لئے متن کی لسانی ساخت کی مرکزی حیثیت کو تسلیم کرنا لازمی ہے۔

(۴) ''متن کے ہر لفظ کے تجزیے سے ان مخفی یا ظاہری رشتوں کو دریافت کرنا بھی لازمی ہے، جو لفظوں کی ترکیبی صورت سے متعلق ہوتے ہیں اور ایک اجنبی اور ایک متحرک صورتِ حال کو خلق کرتے ہیں یہ صورتِ حال متن کی فرضی دنیا میں بھی ابھرتی ہے۔''

(۵) ہیئتی عناصر کی تجزیہ کاری فن کے اصلی، داخلی وجود، یعنی اس کے تصوّراتی وجود کو حصوں میں بانٹنے کے بجائے اس کی تشکیلیت کو مرکز ومحور بناتی ہے، یہ تجزیہ کاری کا اکتشافی طریقہ ہے، جو ہیئتی نقادوں کی تجزیہ کاری سے مختلف ہے۔

(۶) تنقید کا کام شعری لسانیات کے وسیلے سے تخلیقی دنیا کی سایہ گوں فضاؤں میں صاعقہ پوش وقوعات کی شناخت کرتا ہے اور قاری کو ان کی ندرت، معنویت اور جمالیاتی تاثر کا احساس دلانا ہے۔

حامدی اکتشافی تنقید کی شعریات میں یہ لکھتے ہوئے کہ ''اس طریقِ تجزیہ کی شروعات انھوں نے اپنی تصنیف اقبال اور غالب ۱۹۷۸ء سے کی ہے'' (ص ۶۹) آگے چل کر معنوی وقعت کے اس تصور کو وہ یہ کہہ کر خود ہی رَد کر دیتے ہیں کہ 'متن' شعری تجربے سے نہ کہ معنی سے سروکار رکھتا ہے۔'' (ص ۶۹) وہ جب یہ کہتے ہیں کہ 'متن، آوازوں، پیکروں، جذبوں اور خاموشیوں سے گہرے طور پر جڑا ہوا ہوتا ہے۔'' (ص ۷۳) تو ہمارا ذہن آوازں کے حوالے سے اسلوبیاتی نقادوں، پیکروں کے حوالے سے جدیدیت پسندوں اور امیجسٹ علمبرداروں کی تھیوریوں، جذبوں کے حوالے سے رومانیوں کے Poetry is emotions recollected in tranquility کے تصوّر کی طرف فوراً منعطف ہوجاتا ہے۔ اس عبارت میں اگر کوئی نئی بات ہے تو یہ ہے۔ 'خاموشیوں' کا حوالہ حامدی نے دراصل خاموشیوں والا تصور پیرے ماشیرے جیسے 'نو مارکسسٹ' سے اخذ کیا ہے۔ ماشیرے، متن میں جہاں تہاں واقع Silences میں اُس مواد کو دبا چھپا ہوا پاتا ہے جو بظاہر Unsaid یعنی اَن کہا رہ گیا ہے۔ اس طرح وہ متن کے ساتھ ہی 'تحت المتن' کا تصور بھی فراہم کرتا ہے۔ وہ قطعاً نیا ہے۔ حامدی نے اپنے غیر مشروط، کشادہ اور آزاد ذہن کا بھی حوالہ دیا ہے جس کے باعث تنقید کو نظریاتی گراں باری سے نجات حاصل ہوئی ہے۔ یہ کوئی نئی یا ڈھکی چھپی بات نہیں ہے کہ میلارمے سے لے کر نارتھروپ فرائی تک ادبی تنقید مختلف اسالیب میں یہی دعویٰ کرتی آئی ہے۔ شعر کے اسرار یا جادو یا Mystic Element کے تعلق سے نہ صرف میلارمے اور دیگر علامت پسندوں نے انیسویں صدی کے نصف آخر میں کئی مباحث چھیڑے تھے بلکہ ان سے بھی پہلے کولرج نے بایوگرافیہ لٹریریا میں Suspension of disbelief کا جو تصور پیش کیا تھا اس کے پیچھے بھی ردِ تعقل یا تخیلی فضا اور اسرار کا تصور کارفرما ہے۔ کولرج نے شاعری کے مضمرات میں جادو ہی نہیں اس کے حسن اور قوت کو بھی ترجیحی منصب عطا کیا ہے بلکہ انھیں ایک ایسے طریق کار کا بھی نام دیا ہے جسے وحدت جویانہ عمل سے تعبیر کیا جا سکتا ہے اور یہی وہ عمل ہے جو مخیلہ کے ساتھ وابستہ ہے۔ متن کی لسانی ساخت کی مرکزی حیثیت کو نہ صرف جدیدیت پسندوں نے بلکہ روسی ہیئت پسندوں نے بھی تسلیم کیا ہے۔ حامدی لسانی ساخت کے

بعد تشکیلیت کو بھی مرکزی حیثیت تفویض کرتے ہیں۔ظاہر ہے مرکزی اہمیت کسی ایک امر ہی کو دی جاسکتی ہے۔یہاں بھی خلطِ مبحث اور ضد کا پہلو برآمد ہوتا ہے۔تکرار، تضاد، ذہنی الجھاؤ، ژولیدہ بیانی، اور گنجانیت، مختلف اور انفراد کی جستجو کا دوسرا نام حامدی کی تنقید ہے۔باوجود اس کے حامدی میرے نزدیک ایک ایسے وقت پسند نقاد کا درجہ رکھتے ہیں جنھیں اپنے علم، اپنے ذوق اور اپنے ذاتی تخلیقی تجربے پر پختہ اعتماد ہے، جو چیزوں کا درک ہی نہیں امتیاز کی ایک بہتر فہم بھی رکھتے ہیں۔محض ان کے بعض دعاویٰ اور ان کے اسلوبِ نقد کے بعض بھرم کی پردہ دری میرا مقصود تھا، ورنہ ان کی نظر اور ان کے نظریۂ اطلاق کی اپنی اہمیت اور اپنی معنویت ہے۔

06.04 ادبی تنقید کا نیا منظر نامہ اور گوپی چند نارنگ

گوپی چند نارنگ ان ناقدین میں سرِفہرست ہیں جنھوں نے پوری قوت کے ساتھ اسلوبیات، معینات، نشانات کو اپنی بحث کا موضوع بنایا۔تھیوری کی اہمیت جتلائی اور سوسئیر سے دریدا تک جن مباحث نے مغرب میں شدید صورت اختیار کر رکھی تھی اور ہے، ان پر استدلال قائم کیے۔سوسئیر کو جدید لسانیات کا باوا آدم بھی کہا جاتا ہے خصوصاً عصری امریکی وفرانسیسی ماہرین ساختیات نے معیار سازی بلکہ بنیادی معیار سازی میں سوسئیر ہی کے تصورات پر بنائے ترجیح رکھی ہے۔

ماہرین لسانیات کے علاوہ ادبی نقادوں، ماہرین بشریات، فلسفیوں اور نفسیات دانوں وغیرہ کا ایک بڑا حلقہ ہے جو اپنے آپ کو ساختیاتی کہتا ہے۔ان کے پہلو بہ پہلو ان نکتہ طرازوں کی بھی کمی نہیں ہے جو ساختیات ہی کے منکر ہیں یا لسانیاتی تصورات کا طریقِ اطلاق ہی ان کے نزدیک صحیح نہیں ہے۔ماہرین ساختیات کا مختلف النوع علوم سے تعلق ہونے کی بنا پر اس کی نہ تو کوئی حتمی فرہنگ تیار ہو سکی ہے اور نہ ہی معروضی بنیاد پر واضح اصول بندی عمل میں آئی ہے۔شاید اس لئے کہ ان کے نزدیک اصول بندی بالآخر کلیّت پسندی یا جبریت کی طرف لے جاتی ہے۔تاہم مختلف علوم کے ماہرین کے اختلاف میں ایک عمومی وحدت کی جستجو ضرور کی جاسکتی ہے اور اسی کا نتیجہ ہے کہ ہم جسے ساختیات کہتے ہیں اسے نئی ساختیاتی شعریات سے بھی موسوم کیا جاسکتا ہے اور اس حوالے سے ادب کی نئی تھیوری کا امکان بھی اس میں مضمر ہے۔اِسی وحدت کی جستجو کی ایک تازہ نظیر گوپی چند نارنگ کی تصنیف، ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات' ہے۔

روسی ہیئت پسندی سے لے کر پس ساختیات تک کی مختلف کڑیاں مغرب میں لفظ و معنیٰ اور ان کے رشتوں کے ان مباحث کو ایک نیا نام دینے کی سعی کی مترادف ہیں، جس کی پہلی تمہید ارسطو نے باندھی تھی۔گوپی چند نارنگ نے وحدت کی جستجو کا دائرہ اس معنی میں وسیع تر کیا ہے کہ انھوں نے مشرق کے ان کم وبیش گم شدہ ادبی تصورات یا شعری لسانیات کی بازیافت کی ہے جن کا مغربی تصورات کے دباؤ کے تحت ارتقا رُک گیا تھا یا ہم ہی نے انھیں آثارِ قدیمہ کا نام دے کر طاقِ نسیاں کی زینت بنا دیا تھا۔اِسی لئے ہم انھیں تاہنوز اپنی فہم کا حصہ نہیں بنا سکے۔تاہم مشرق تا مغرب روایت ودانش کا یہ عظیم تسلسل عالمی تہذیبی اور بشریاتی باہمی مبادلے اور اساسی وحدت کی توثیق کرتا ہے۔

گوپی چند نارنگ نے ماضی بعید کو صیغۂ حال سے بڑی خوبی کے ساتھ ربط دینے کی کوشش کی ہے۔ان کا بنیادی تھیسس (موقف) بھی یہی ہے کہ ایک طرف مغرب میں ساختیات کے بنیادی آثار ارسطو، اور رومی نقادوں کے یہاں کارفرما ہیں مگر افلاطون اور اس کے پیروں کاروں کے اثرات بھی اس میں گھلتے ملتے رہے۔نتیجتہً یہ دونوں رجحانات ادب وتنقید کی تاریخ میں کبھی پہلو بہ پہلو اور کبھی ایک دوسرے پر سبقت لیتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔تاہم ارسطو، جسے استادوں کا استاد کہا گیا ہے، تقریباً ہر دَور میں کسی نہ کسی صورت سے اپنی قوّت کا احساس دلا ہی دیتا

ہے، جس کی ایک صورت ساختیاتی شعریات میں عمل آور ہے۔ دوسری طرف مشرقی شعریات جو (سنسکرت، عربی اور فارسی روایات پرمبنی ہے) کے تسلسل کی وہ تاریخ ہے جس کا ایک سرا قبل مسیح سے جا کر ملتا ہے۔

گوپی چند نارنگ اس حوالۂ معترضہ کے ساتھ کہ فکر کا رویہ ایشیائی ذہنی اکتسابات کے ساتھ (بالعموم) افسوس ناک حد تک جانبدارانہ رہا ہے، ایڈورڈ سعید کے ہم خیال ہیں۔ وہ نہ صرف یہ ثابت کرتے ہیں کہ جدید مغربی ساختیاتی تصورات اور مشرقی شعریات میں بہ یک وقت عدم استحکامِ معنی یا زیردستی معنی اور بالادستی لفظ جیسے ہم مشابہ تصورات ایک دوسرے کے موئق ہیں بلکہ لفظ و معنی یا لسان کی بحث کے ذیل میں تصورِ لفظ سے متعلق جو ترجیحات ساختیات و پس ساختیات نے قایم کی ہیں ان کا سرچشمہ اصلاً دانش مشرق میں موجود ہے جسے ہم نے بھلا دیا ہے اور جس کی بازیافت کی ضرورت ہے۔

گوپی چند نارنگ نے نئے علمی تناظر میں نہ صرف سنسکرت شعریات کو نئے معنی اور نیا ربط دینے کی سعی کی ہے بلکہ اسی اندازِ فکر کے ساتھ عربی اور فارسی نظام شعریات کی تاریخ کو بھی بالکل نئی نظر سے دیکھا ہے۔ محض تاریخ کی بازگوئی ایک محدود عمل ہے جسے دوسروں نے بھی انجام دیا ہے۔ گوپی چند نارنگ نے ایک طرف ساختیات کی روایت سے اس کے ڈانڈے ملائے ہیں اور سنسکرت شعریات کی طرح اسے بھی ساختیات کا بعیدی پیش رو قرار دیا ہے، بلکہ ان تضادات اور تناقضات کو بھی رفع کرنے کی سعی کی ہے، جو مشرق کی عظیم تر وحدت علمی کے تصور میں ہارج ہیں۔ گویا ضمنی اور ذیلی اختلافات کے باوجود عرب و عجم تا برّصغیر ہند ایک وسیع تر ذہنی یک جہتی پائی جاتی ہے۔

وہ ساختیات و پس ساختیات کے مفکرین ہی ہیں جنھوں نے قاری کو مقام اعلیٰ پر لا کھڑا کیا ہے اور مصنف کے مقابلے میں اس مجرّد لسانی سسٹم کو دستارِ فضیلت سے سرفراز کیا ہے جس کی تشکیل میں تاریخ، سماج اور تہذیب وغیرہ کی قوتیں برسرکار رہتی ہیں۔ بقول گوپی چند نارنگ:

> ''ساختیاتی فکر و جستجو کا مقصود بھی صرف ایک واقعہ یا فن پارہ نہیں، بلکہ وہ جامع تحریری نظام SystemAbstract, ہے جس کی رو سے ادب میں ہر ہر واقعہ Event یا فن پارہ وضع ہوتا ہے، اور جو اس تمام حقیقت کا سرچشمہ ہے جو انسان کی دنیا میں حقیقت کے طور پر جانی اور پہچانی جاتی ہے گویا ادب کی کسی مثال یا فن پارے کا مطالعہ ساختیاتی فکر و جستجو کا موضوع اس لئے ہے کہ اس کے ذریعے اس جامع ذہنی نظام کی نوعیت یا اصل الاصول معلوم ہو سکے جو تمام حقیقت انسانی اور اس کے فنی و ثقافتی ظواہر پر حاوی ہے۔ دوسرے لفظوں میں اس فکر کا اطلاق ادب پر اس لئے ہوتا ہے کہ ادب کی گرامر کی جستجو کی جائے تا کہ زبان کے جامع تجریدی نظام کی طرح ادب کی اس جامع تجریدی شعریات کو دریافت کیا جا سکے جس کی بدولت ذہن انسانی ادب کو بطور ادب جانتا اور پہچانتا ہے۔''

نارنگ نے جس جامع تجریدی نظام کی طرف اشارہ کیا ہے وہ اصلاً سوسیئر کا تصور لانگ Langue ہے۔ سوسیئر نے زبان کے نظام اور اس کے اظہار و استعمال کے ضمن میں دو اصطلاحیں وضع کی ہیں۔ اس کے نزدیک لانگ سے مراد زبان کا جامع تجریدی نظام ہے۔ یہ تجریدی نظام ہی طرز ہائے اظہار کا سرچشمہ ہے۔ اس کے پہلو بہ پہلو پارول Parole سے مراد زبان کا استعمال ہے، جس کا مصدر بھی زبان کا جامع تجریدی نظام ہے۔ بارتھ کے یہاں Language speaks, not man یعنی زبان بولتی ہے انسان نہیں یا بقول بارتھ، میلارمے سے ماخوذ یہ فقرہ کہ Writing writes not authors یعنی تحریر لکھتی ہے، مصنف نہیں۔ کے پسِ پشت بھی اساساً لسانی تجریدی نظام کا تصوّر کار فرما ہے جس کی رو سے ہر کلمہ عمل میں آتا ہے۔ گوپی چند نارنگ نے اس کی وضاحت ان الفاظ میں کی ہے:

''تحریر لکھتی ہے مصنف نہیں سے مراد یہی ہے کہ ادب خلا میں پیدا نہیں ہوتا۔شاعر لاکھ کہے کہ 'آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں' یا...... 'صریر خامہ نوائے سروش ہے' لیکن اگر پہلے سے تحریر (ادب کے ذہنی تجریدی نظام) کا وجود نہ ہو تو کوئی کتنا بھی زور مارے، کچھ بھی نہیں لکھ سکتا؛ اگلوں نے جو کچھ لکھا ہے، ہر نیا متن اس پر اضافہ ہے۔مصنف یا شاعر جس زبان یا جس ادبی روایت (یا روایتوں) میں پلا بڑھا ہے یا جن کے اثر کے تحت اس کا ذہن و شعور (بشمول لاشعور و اجتماعی لا شعور) مرتب ہوا ہے، لاکھ انحراف و اجتہاد کرے، وہ لکھے گا اسی ادبی روایت یعنی ادبی لانگ کی رو سے۔کوئی متن (فن پارہ) اپنے ثقافتی اور ادبی نظام سے باہر آج تک نہ لکھا گیا ہے نہ لکھا جا سکتا ہے۔''

بارتھ کے ایک مختصر مضمون کا عنوان ہی The death of the author ہے۔مرگ مصنف کا اعلان کر کے بارتھ، قاری کی تفہیم کی آزادی کے موقف کو مزید مستحکم کرتا ہے کہ متن اور بالخصوص تخلیقی متن کی نام نہاد یکتائی دیگر متون سے اس کے تفاعلی رشتے کی خلق کردہ ہوتی ہے۔متن دوسرے متون کے سیاق سے جنم لیتا ہے۔ادب میں یہ سیاق جہاں خارج کی سطح پر تاریخی، معاشرتی اور تہذیبی رشتوں سے متشکل ہوتا ہے وہاں ادبی روایت کے وسیع تر سلسلے، بہر سطح دراندازہونے والے رسومیات Conventions اور لسانی استعمال کے لامحدود طریقے، کبھی محسوس اور کبھی نامحسوس طور پر متن کی سیاّل معنوی و مجموعی تشکیل میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔اس طرح بقول گوپی چند نارنگ:

''ہر فن پارہ پہلے سے لکھے ہوئے ادب کے لامحدود امواج سمندر سے اپنا رشتہ استوار کرتا ہے۔''

بارتھ اس معنی میں یعنی مصنف کے تعلق سے کسی قدر انتہا پسند واقع ہوا ہے۔وہ کلیتاً مصنف کو اپنی ہی مملکت متن سے نکال باہر کر دیتا ہے۔ جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے کہ ساختیات سے لے کر پس ساختیات تک کے مفکرین کے تصورات میں باہمی تفریق کا پہلو نمایاں ہے۔بارتھ جسے نارنگ نے ساختیات و پس ساختیات کی درمیانی کڑی سے تعبیر کیا ہے، کی نسبت، ژاک دریدا کا تصور مصنف زیادہ متوازن ہے۔معنی کی عدم قطعیت اور بے مرکزیت کے ضمن میں دونوں کا نظریہ تقریباً یکساں ہے۔مگر دریدا زبان کے بدیعی نظام کو پردہ دار بھی قرار دیتا ہے۔نارنگ لکھتے ہیں:

''روایت نے جو معانی مرتب کر دیے ہیں، معانی فقط اتنے نہیں ہیں۔علم اور طاقت کے کھیل میں جو معانی دب گئے ہیں یا دبا دیے گئے ہیں، دریدا ان کو کھولتا ہے اور ان پر توجہ مرکوز کرتا ہے۔''

دریدا کا سارا زور افتراق معنی اور ردّ در ردّ معنی پر ہے۔اس کے یہاں قاری اپنا ایک تاریخی پس منظر رکھتا ہے، اسی نسبت سے کئی ذہنی اور خارجی آثار و کوائف اس کی قرأت کے عمل پر اثر انداز ہوتے ہیں۔وہ نہ تو قاری کو اخذ و تفہیم معنی کے سلسلے میں قطعی آزاد قرار دیتا ہے اور نہ (کسی حد تک) منشائے مصنف کو مسترد کرتا ہے۔دریدا کے نزدیک قاری کے ساتھ ساتھ مصنف کے تاریخی تناظر کی بھی بڑی اہمیت ہے۔گوپی چند نارنگ نے دریدا کے تصور کی وضاحت ان الفاظ میں کی ہیں:

''ردتشکیل ہر گز یہ نہیں کہتی کہ قاری کوئی آزاد عامل ہے اور جس طرح کی چاہے تشریح کرنے میں قاری آزاد ہے۔ تشریح، فنطاسیہ کا عمل نہیں ہے، ہر گز نہیں۔قاری فقط قرأت کی بنا پر آزادنہ اخذ معنی نہیں کرتا، بلکہ مصنف بھی ذہن میں رہتا ہے اور تاریخی تناظر بھی، جس میں متن وجود میں آیا۔''

دریدا کے ان تصورات کو سامنے رکھا جائے تو ان نکتہ چینیوں کی موشگافیوں کا بھرم ٹوٹ جاتا ہے جنھیں ردِ تشکیل کا تصور نراج اور تخریب کی طرف مائل دکھائی دیتا ہے۔ ردِ تشکیل کی بنیاد ہی اصلاً تجزیے پر قائم ہے۔ اس اعتبار سے ردِ تشکیل تنقید تکثیرِ معنی کی جستجو ہی نہیں کرتی بلکہ اس کی کئی گچھوں میں الجھی ہوئی جڑوں تک بھی پہنچتی ہے، نیز یہ کہ ہر متن معنی نماؤں کا ایک غیر مختتم سلسلہ ہوتا ہے جس سے کلی صداقت کی توقع ایک غلط دروازے پر دستک دینے کے مترادف ہے۔

گوپی چند نارنگ نے اس پیچیدہ صورت حال سے بحث کرتے ہوئے جس تھیوری کی تشکیل کے امکان کی طرف توجہ دلائی ہے وہ ساختیات، پس ساختیات (ردِ تشکیل) کے تازہ ترین متنوع تصورات پر استوار ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''تھیوری کی بحث بے شک نظریہ سازی کی بحث ہے۔ لیکن اس کا مقصد نہ کوئی تحریک چلانا ہے نہ ضابطہ متعین کرنا۔ نئی تھیوری سرے سے ضابطہ نفاذ کرنے یا نظام وضع کرنے ہی کے خلاف ہے بلکہ ہر طرح کی سابقہ ضابطہ بندی کی نفی کرتی ہے، کیوں کہ تمام ضابطے اور نظام بالآخر کلیت پسندی اور جبریت کی طرف لے جاتے ہیں اور فکری و تخلیقی آزادی پر پہرہ بٹھاتے ہیں۔ نئی تھیوری کی سب سے بڑی یافت زبان وادب وثقافت کی نوعیت و ماہیت کی گہری آگہی ہے جو معنی کے جبر کو توڑتی ہے اور معنی کی طرفوں کو کھول دیتی ہے۔''

تھیوری اور بالخصوص ادبی تشکیل میں کسی خاص عہد کی دانش ورانہ سرگرمی اور طرزِ احساس کے ساتھ سیاسی وسماجی تناظر اور اس کے محرکات کا بھی اہم درجہ ہوتا ہے اور یہ تناظر زماں کے ایک وسیع تر عرصے سے متعلق ہوتا ہے۔ ہر تھیوری ایک معیاری ڈسپلن مہیاّ کرتی ہے یا بالشرط اسے مہیاّ کرنا چاہیے۔ نارنگ کو بجا طور پر یہ شکایت ہے کہ اردو والوں نے سرکاری لیک سے زیادہ سروکار رکھا اور ان جدید مارکسی مفکرین کی تعبیرات کو التفات کے لائق نہیں سمجھا جن کے یہاں ذہنی کشادگی اور وسیع سطح پر انگیز کرنے کی کہیں زیادہ صلاحیت تھی۔ مارکسی ساختیات کے تحت گوپی چند نارنگ نے پیئر ماشیرے، آلتھیو سے اور گولڈمان سے بالتفصیل بحث کی ہے۔ علاوہ ان کے ٹیری ایگلٹن، فریڈرک جیمسن، ریمنڈ ولیمز اور گرین بلاٹ وغیرہ نے اس تصور کو فروغ دیا کہ تاریخ کی تاریخ اب محض سیاست کی تاریخ ہے۔ ان کی نئی تاریخیت اصلاً مارکس کی نئی مگر جدلیاتی تعبیر ہے، نیا Recomposition ہے۔

مارکس، نطشے اور فرونڈ کے بعد وِٹ گنشٹائن، لیوی اسٹراس، ہائیڈگر، دریدا، فوکو اور لاکاں وغیرہ جیسے دانش وروں کا ایک سلسلہ ہے جن کے یہاں نظریہ سازی کی کوشش نمایاں ہے۔ نئی ادبی تھیوری میں ادب کے مجرّد پہلوؤں سے دلچسپی زیادہ ہے۔ اس لحاظ سے یہ ان روایتی نظریات سے بڑی حد تک مختلف اور تعجب انگیز معلوم ہوتی ہے جن میں سارا زور سوانحی، سماجی، اقتصادی یا تاریخی پہلوؤں پر ہوا کرتا تھا۔ تاہم گوپی چند نارنگ اس پر بھی زور دیتے ہیں کہ:

''یہ بھی واضح رہے کہ تھیوری چوں کہ زندگی اور ثقافت سے الگ نہیں، یہ سماجی عمل کا حصہ ہے اور اپنے وسیع تر تناظر میں نئی تھیوری موجودہ عہد کے انسانی کرائسس سے نمٹنے ہی کی کوشش ہے۔''

یا ان کا یہ خیال کہ، تنقید سے تاریخی اور سیاسی معنی کا اخراج ممکن نہیں اور خود بارتھ کا یہ خیال کہ ''تمام تنقیدی رویّے اور فیصلے دراصل کسی نہ کسی تہہ در تہہ سیاسی اور معاشی آئیڈیولوجی کی نقاب ہیں۔ کوئی غیر جانب دار اور معصوم تنقیدی موقف ممکن نہیں (ترجمانی: نارنگ) جدید ادبیاتی

مطالعے اور ادبیاتی تفہیم کے ضمن میں ایک انتہائی جلی عنوان کا حکم رکھتا ہے۔ نارنگ نے جس تھیوری کا گراف بنایا ہے وہ بہ یک وقت کئی حقائق کا مظہر ہے جو کئی گذشتہ رویوں کو رد بھی کرتا ہے اور بعض نئی توقعات بھی قایم کرتا ہے۔ اس معنی میں ہر قابل ذکر تنقید اپنے بہترین کردار میں توقع ساز بھی ہوتی ہے۔

06.05 خلاصہ

جدید اردو تنقید کا آغاز جدیدیت سے ہوتا ہے۔ جدیدیت کی ابتدا ترقی پسند تحریک کے عروج کے زمانے سے ہوئی اور جو بہت جلد زوال کا شکار ہوگئی۔ جدیدیت یا جدید تنقید کو ترقی پسند تنقید کا ردعمل بھی کہتے ہیں۔ جدید تنقید یا جدیدیت اساس تنقید میں شمس الرحمٰن فاروقی کا نام سرِ فہرست ہے۔ انھوں نے جدیدیت اور جدید تنقید کو قائم کیا، اصول سازی کی، ماہنامہ شب خون (الہ آباد) کے ذریعے اس کی تشہیر و تبلیغ بھی کی۔ فاروقی کے علاوہ وزیر آغا، وارث علوی، وہاب اشرفی اور حامدی کاشمیری نے اس کے وزن وقار میں اضافہ کیا۔ گوپی چند نارنگ کا شمار بھی ۱۹۸۰ء تک جدیدیت کے علم برداروں اور نظریہ سازوں میں کیا جاتا تھا لیکن بعد ازاں وہ ان رجحانات سے وابستہ ہوگئے جن کا تعلق مابعد جدیدیت سے ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی اور ان کے معاصرین جدید نقادوں کا اصرار درج ذیل امور پر ہے:

(۱) ادب، لسانی ساخت ہے۔ اس لئے لفظ کی حیثیت افضل ہے۔
(۲) مواد و ہیئت میں یگانگت ہوتی ہے، لیکن بعض نقادوں کی ترجیح مواد کے مقابلے میں ہیئت پر ہے۔
(۳) ادب قائم بالذات اور خود مکتفی ہوتا ہے۔ تاریخ، سماج، اخلاق یا اقتصادیات سے اسے کوئی نسبت نہیں ہوتی۔
(۴) ادب میں ادبیت ہی کی حیثیت بنیادی ہے۔
(۵) انسانی تجربے کی خاص اہمیت ہے۔
(۶) روایت کی روح کو کسب کرنے کی ضرورت ہے نہ کہ اس کی نقل اور تقلید کرنی چاہیے۔
(۷) شعری تجربات کی بھی خاص اہمیت ہے۔ اسی طرح لسانی سطح پر بھی استعارات وعلامات پر زور دیا گیا۔
(۸) تخلیقی زبان عام مروجہ زبان سے مختلف اور گہرے معنی کی حامل ہوتی ہے۔
(۹) معنی کی کثرت کے باعث ابہام بھی پیدا ہوتا ہے۔

جدیدیت کے برعکس گوپی چند نارنگ اور ان کے دیگر مابعد جدید معاصر نقادوں کا اصرار ان امور پر ہے:

(۱) ادب لسانی ساخت کا نام ہے۔
(۲) مواد پر لفظ ترجیحی ہے۔
(۳) معنی ہمیشہ غیر مستحکم ہوتے ہیں۔
(۴) لفظ و معنی میں کوئی منطقی ربط نہیں ہوتا۔
(۵) جو کچھ ہے متن کے اندر ہے متن کے باہر کچھ نہیں۔

(٦) ہرمتن دوسرے متون کا زائدہ ہوتا ہے۔

(٧) معنی کا مقتدر مصنف کے بجائے قاری ہوتا ہے۔

یہ وہ تصورات ہیں جو بعض سطحوں پر جدیدیت اساس تنقید میں بھی دستیاب ہیں۔بعض جدیدیت کے تصورِلفظ ومعنی کو مسترد کرتے ہیں۔

06.06 فرہنگ

آفاقیت	: ہمہ گیریت	ظواہر	: ظاہر کی جمع
ابلاغ	: فہم،سمجھ	متداول	: مروّجہ،چلن
اسطورفہمی	: اساطیر کی سمجھ	مخفی	: پوشیدہ
انضمام	: حل ہونا،مدغم ہونا	مزاج	: انتشار،بدامنی
انضامی تنقید	: امتزاجی تنقید	مستحسن	: تعریف کے لائق
باہمی مبادلے	: ایک دوسرے سے ادلا بدلی	مسترد	: ردکرنا
بدیعیاتی نظام	: صنائع بدائع کا نظام	مستور	: چھپاہوا
بوطیقا	: فنِ شاعری	معنی افزائی	: معنی کا بڑھنا،پھیلنا
تحریف	: کاٹ چھانٹ	مفاہیم	: مفہوم کی جمع،مطالب
تخریب	: خراب کرنا،ضائع کرنا	موثّق	: مضبوط بنانے والے،قابل اعتبار
تذبذب	: گومگو کی کیفیت	مہمیز	: تحریک دینا
تشہیر	: شہرت	ہرمینیاتی	: تفہیماتی
تکثیر	: کثرت،زیادتی	Formalist	: ہیئت پسند
تناقضات	: تناقض کی جمع،ضد	Liberalism	: روشن خیالی
تہذیبیات	: تہذیب کا علم	Librel	: روشن خیال
شعریات	: شاعری کا فن	Orientalism	: مشرقیت

06.07 نمونہ امتحانی سوالات

الف: درجِ ذیل سوالوں کے جوابات ۱۰/۱۰سطروں میں دیجیے:

سوال نمبر۱ : وزیرآغا کا تنقیدی نظریہ کیا ہے؟

سوال نمبر۲ : وہاب اشرفی کی تنقید کے عمل پر بحث کیجیے۔

سوال نمبر۳ : جدید تنقید پر ایک پُرمغز مضمون مختصراً لکھیے۔

ب: درج ذیل سوالوں کے جوابات ۳۰/۳۰ سطروں میں دیجیے:

سوال نمبر۱ : وارث علوی کی تنقید کی خصوصیات کیا ہیں؟

سوال نمبر۲ : شمس الرحمٰن فاروقی کے تصورِ نقد پر بحث کیجیے۔

سوال نمبر۳ : گوپی چند نارنگ کے مابعدِ جدید تصور کا جائزہ لیجیے۔

معروضی سوالات

سوال نمبر۱ : جدیدیت نے کس سنہ کے بعد محاورے کی شکل اختیار کر لی تھی؟

(الف) ۱۹۶۰ء کے بعد　　(ج) ۱۹۵۸ء کے بعد

(ب) ۱۹۵۵ء کے بعد　　(د) ۱۹۶۲ء کے بعد

سوال نمبر۲ : ''اردو شاعری کا مزاج'' کس کی کتاب ہے؟

(الف) گوپی چند نارنگ　　(ج) وزیر آغا

(ب) شمس الرحمٰن فاروقی　　(د) وہاب اشرفی

سوال نمبر۳ : ''شعرِ شور انگیز'' کا مصنف کون ہے؟

(الف) وزیر آغا　　(ج) گوپی چند نارنگ

(ب) شمس الرحمٰن فاروقی　　(د) فہیم اعظمی

سوال نمبر۴ : وہاب اشرفی کی کتاب کا نام کیا ہے؟

(الف) لفظ و معنی　　(ج) معنی کی تلاش

(ب) اقبالؔ اور غالبؔ　　(د) آ گہی و بے باکی

سوال نمبر۵ : مابعدِ جدید تصورِ نقد کی رو سے معنی میں کیا نہیں ہے؟

(الف) بُعد　　(ج) افتراق

(ب) تعلیق　　(د) استحکام

معروضی سوالات کے جوابات

جواب نمبر۱ : (الف) ۱۹۶۰ء کے بعد　　جواب نمبر۴ : (ج) معنی کی تلاش

جواب نمبر۲ : (ج) وزیر آغا　　جواب نمبر۵ : (د) استحکام

جواب نمبر۳ : (الف) وزیر آغا

06.08 حوالہ جاتی کتب

۱۔	اکتشافی تنقید کی شعریات	از	حامدی کاشمیری
۲۔	اقبال اور غالب	از	حامدی کاشمیری
۳۔	ترجیحات	از	عتیق اللہ
۴۔	تنقید کی جمالیات جلد ۳	از	عتیق اللہ
۵۔	اختیات پس ساختیات اور مشرقی تنقید	از	گوپی چند نارنگ
۶۔	لفظ و معنی	از	شمس الرحمٰن فاروقی
۷۔	معنی کی تلاش	از	وہاب اشرفی

اکائی 07 حالؔی مقدمۂ شعروشاعری

ساخت

07.01 : اغراض ومقاصد

07.02 : تمہید

07.03 : خواجہ الطاف حُسین حالؔی کے حالاتِ زندگی

07.04 : خواجہ الطاف حُسین حالؔی اور مقدمۂ شعروشاعری

07.05 : خلاصہ

07.06 : فرہنگ

07.07 : سوالات

07.08 : حوالہ جاتی کتب

07.01 اغراض ومقاصد

اس اِکائی میں آپ: اُردو تنقید کی شروعات کیسے ہوئی۔ اُردو تنقید کے بانی الطاف حسین حالؔی کی حیات، ادبی وعلمی کارنامے، حالؔی سے پہلے اُردو میں تنقید کی روایت تذکروں تک ہی محدود تھی۔ مقدّمۂ شعروشاعری نے اُردو تنقید کے ساتھ ساتھ شاعری کے اُصول قائم لیے۔ مقدّمۂ شعروشاعری نے اُردو تنقید کی روایت قائم کرلی ساتھ ہی اُردو شاعری کی دنیا میں بھی کافی ہلچل پیدا ہوئی۔ حالؔی اور مقدّمۂ شعروشاعری کے حوالے کے تحت پڑھ سکتے ہیں۔

07.02 تمہید

زندگی میں تنقید ہر کام کے لئے ضروری ہے اور ادب میں یہ مختلف اصنافِ ادب کے فنی وتکنیکی اُصول مقرّر کرلیتا ہے۔ اس کے ذریعے ادب میں معیار بھی قائم کرلیا جاتا ہے۔ اگر تنقید نہ ہوتو ادب کی ریاست اس شہر کی مانند ہے جہاں نہ سیکورٹی ہو اور نہ قانون۔ اس طرح وہاں لوگ ہر معاملے میں من مانی کرسکتے ہیں۔ اُردو ادب کی ابتدا میں تنقید کی کوئی خاص روایت موجود نہیں تھی۔ پھر آگے چل کر تذکرے لکھنے شروع کیے، حالاں کہ کوئی شاعر خود اپنے کسی شعر میں اپنی شاعری یا کسی کی شاعری یا فنِ شعر کے بارے میں اشارہ دیتا تھا، جس کی مثال وجہؔی، ابن نشاطؔی، ولؔی، سراؔج اور آبرؔو کے کئی اشعار میں دیکھی جاسکتی ہے۔ اُردو میں تذکرہ نویسی کی بھی الگ ایک تاریخ ہے اور ہمارے پاس میرؔ ومصحفؔی، شیفتؔہ اور محمد حسین آزاؔد نے چند گراں قدر تذکرے لکھے۔ البتہ سرسید احمد خان کی مختلف کتب میں اُردو ادب کی اصلاح پر جو کچھ لکھا گیا ہے۔ اس کی تنقیدی اہمیت سے کسی کو انکار نہیں ہے۔ اس کے بعد ''آبِ حیات'' ایک اور اہم کڑی ہے جو تذکرہ نویسی سے کچھ ہٹ کر اُردو تنقید کی طرف بڑھتا ہوا ایک اہم قدم ثابت ہوا اور یہی ''مقدّمۂ شعروشاعری'' کے لئے اساس بنی۔

07.03 خواجہ الطاف حُسین حالؔی کے حالاتِ زندگی

خواجہ الطاف حسین حالؔی پانی پت میں ۱۸۳۷ء میں پیدا ہوئے۔ خاندانی سادات تھے اور والد کا نام خواجہ ایزدبخش تھا۔ ۹ برس کی عمر میں یتیم ہوئے اور پھر ان کی پرورش ان کے بڑے بھائی خواجہ امداد حسین نے کی۔ ابتدائی تعلیم روایتی طرز پر عربی، فارسی سے شروع کی۔ صرف ۱۷ برس کی عمر میں ہی ان کی شادی ہوئی مگر انہیں شوق تھا پڑھنے لکھنے کا تو اچانک گھر سے بھاگ گئے اور دِلّی میں مولوی نوازش علی کے مدرسے میں داخل ہوئے اور اس طرح وہاں منطق، عروض اور مشرقی ادبیات پر پوری گرفت حاصل کر لی۔ جس کی وجہ سے شاعری بھی کرنے لگے۔ ۱۸۵۵ء میں خواجہ امداد حسین نے انہیں واپس پانی پت بلا لیا۔ ۱۸۵۶ء میں انہیں حصار شہر میں ڈپٹی کمشنر کے دفتر میں ایک معمولی نوکری ملی لیکن ۱۸۵۷ء غدر کی وجہ سے وہ بھی چھوٹ گئی اور پھر وہ چار سال گھر میں رہے۔ اس دَوران تفسیر اور حدیث کا پورا مطالعہ کیا۔

دِلّی میں جب حالات سدھر گئے تو حالؔی یہاں آ کر غالبؔ کے ساتھ ساتھ نواب مصطفٰی علی خان شیفتہؔ سے بھی ملے اور ان کے لڑکوں کے اتالیق مقرر ہوئے۔ غالبؔ اور شیفتہؔ کے انتقال (۱۸۶۹ء) کے بعد حالؔی کو نوکری کی فکر پھر لاحق ہوئی تو وہ پنجاب گورنمنٹ بک ڈپو لاہور میں ملازم ہوئے۔ وہاں حالؔی کا کام انگریزی سے اُردو میں ترجمہ ہوئی کتابوں پر نظرِ ثانی کر کے ان کی زبان درست کرنا تھا۔ دراصل اسی کام نے حالؔی کے اندر جدید ذہن پیدا کیا۔ کیوں کہ انہیں اگرچہ انگریزی زبان اچھی طرح سے نہیں آتی تھی مگر پھر بھی وہ انگریزی ادب کی اچھی خاصی معلومات حاصل کر لی۔ دوسری بات یہ ہے کہ انہیں لاہور میں محمد حسین آزادؔ اور کرنل ہالرائڈ جیسے لوگوں سے ملنے کا موقع ملا جو نئی نظم کی تحریک چلا رہے تھے تو ان کے اثر میں رہ کر انہوں نے بَرکھارُت، نشاطِ اُمید، مناظرۂ تعصّب و انصاف اور حُبِّ وطن جیسی نظمیں لکھیں۔ چار سال لاہور میں رہنے کے بعد حالؔی دِلّی آئے اور یہاں اینگلو عربک کالج میں پڑھانا شروع کیا۔ ان ہی دنوں سرسید نئی تعلیمی تحریک چلا رہے تھے اور اس طرح ان کے مشن میں حالؔی بھی شامل ہو گئے اور انہوں نے پھر ہر پل سرسید کا ساتھ دیا۔ یہاں تک کہ بعد میں ان کی سوانح بھی ''حیاتِ جاوید'' کے نام سے حالؔی نے ہی لکھی۔ سرسید کے کہنے پر حالؔی نے ''مسدّس'' ایک طویل نظم لکھی، جس کے بارے میں سرسید کا یہ قول مشہور ہے:

''اگر خدا مجھ سے پوچھے گا کہ تو کیا لایا، تو میں کہوں گا حالؔی سے مسدّس لکھوا لایا اور کچھ نہیں۔''

حالؔی کو سرسید کے تمام رفقا میں ممتاز مقام حاصل ہے۔ انہوں نے سرسید کا نظریۂ ادب (یعنی ادب میں مقصدیت) بہت آگے لے گیا۔ سرسید نے ہی ۱۸۷۸ء میں ان کی ملاقات حیدرآباد کے وزیر سر آسماں جاہ بہادر سے کرائی، جنہوں نے حالؔی کو (۷۵) روپئے ماہانہ وظیفہ مقرّر کیا جس کی وجہ سے حالؔی پانی پت میں بڑے سکون سے اپنا ادبی کام کرنے لگے۔ ۱۹۰۴ء میں انہیں شمس العلما کا خطاب ملا۔ ۳۱ دسمبر ۱۹۱۴ء کو وہ درویش صفت انسان پانی پت میں ہی انتقال کر گئے۔ حالؔی نے مختلف اصنافِ ادب میں طبع آزمائی کی اور وہ اُردو و عربی فارسی کے جیّد عالم تھے۔ یادگارِ غالب، حیاتِ جاوید، حیاتِ سعدؔی ان کی لکھی ہوئی تین مشہور سوانح عمریاں ہیں۔ مجالس النسا نوجوان لڑکوں اور لڑکیوں کے بارے میں ایک اخلاقی داستان ہے۔ ان کے مختلف مقالات اور خطوط کے مجموعے بھی شائع ہو چکے۔ اسی طرح ان کے کُلّیات میں نظم، غزل، مثنوی، مرثیہ سبھی اصنافِ سخن موجود ہیں ادبی حیثیت سے ان کا سب سے اہم کارنامہ اُردو تنقید کی پہلی کتاب ''مقدّمۂ شعر و شاعری'' کے عنوان سے ۱۸۹۳ء میں پہلی بار شائع ہوئی۔ حالؔی کے کنٹربیوشن سے کسی کو انکار نہیں ہو سکتا۔ ان کا اہم کارنامہ ان کی سوانح عمریاں ہیں۔ جن میں انہوں نے قومی مقصد کو زیرِ نظر رکھا ہے۔ انہوں نے ان شخصیات کا انتخاب کیا ہے کہ جن سے قوم کو بہت سارے فائدے حاصل ہوئے۔

سرسید کے بارے میں انہوں نے بالکل غیر جانب داری سے کام لیا ہے۔اسی طرح یادگارِ غالب میں بھی غالبؔ کے تمام عادات و خصائل کو سامنے لایا گیا۔جگہ جگہ غالبؔ کے اشعار کی تشریح کی اور ان کی خطوط نگاری کے بارے میں بھی نکات ہمیں بتا دیے۔البتہ حیاتِ سعدیؔ میں وہ خاص توازن نہیں بنا سکے کیوں کہ ایک تو یہ ان کی اوّلین کوشش ہے، دوم سعدیؔ اور حالیؔ کے الگ الگ اَدوار ہیں اس وجہ سے یہاں خالص ان کی تذکرہ نویسی کا گمان ہوتا ہے۔

حالیؔ کی نثر کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ وہ بڑی سادگی سے لکھتے تھے اور انگریزی الفاظ کا استعمال من وعن اُردو میں کرتے تھے مگر لفظ کو اُردو رسم الخط میں ہی لکھتے تھے جو کہ آج بھی علی گڑھ دبستان کا شیوہ ہے۔تو اس چیز کو کچھ لوگ بے معنی، مہمل اور احساسِ کمتری بتاتے ہیں۔ جب کہ حقیقت یہ ہے کہ اگر ہمیں اپنی زبان میں کسی دوسری زبان کے لفظ کو ملانا ہوگا تو اس کے لئے بہتر یہی ہے کہ اپنی زبان کے رسم الخط میں ہی لکھا جائے، نہ کہ اس کو اصل زبان کے رسم الخط میں لکھا جائے یا رومن میں لکھا جائے۔اس سے یہ لفظ ضرور ہمیں غیر لگے گا۔

07.04 خواجہ الطاف حُسین حالیؔ اور مقدمۂ شعروشاعری

خواجہ الطاف حسین حالیؔ نے ہماری روایتی اُردو شاعری کو اپنی تنقید کے ذریعے بدلنے کے لئے مجبور کیا۔تو اس لئے جب بھی ہم اُردو تنقید کی بات کریں گے، تو حالیؔ کا ذکر کیے بغیر ہماری بات ادھوری سمجھی جاتی ہے۔انہوں نے اپنی تنقید کے ذریعے اُردو شاعری کے اپنے اُصول و ضوابط مقرّر کر لیے۔سب سے پہلے ہمارے لئے یہ جاننا ضروری بنتا ہے کہ ''مقدّمۂ شعروشاعری'' کا شانِ نزول کیا ہے۔جیسا کہ اوپر ہم نے کہا تھا کہ حالیؔ لاہور گورنمنٹ بک ڈپو میں ملازم تھے۔انہوں نے وہاں کام کے دَوران اگر چہ انگریزی زبان نہیں سیکھی بلکہ انگریزی ادبیات سے کسی حد تک وہ واقف ہوئے کیوں کہ وہ ترجمہ شدہ کتابوں کے مسودات پرنظرِ ثانی کرتے تھے۔

خیر اسی دَوران ان کی نظر ایک مشہور انگریزی شاعر ولیم ورڈس ورتھ (۱۷۷۰ء-۱۸۵۰ء) پر پڑی۔انہیں نہ ان کے باغیانہ خیالات پسند آئے اور نہ ان کی رومانی تحریک، بلکہ ولیم ورڈسورتھ نے اپنے دوست کولرج (۱۷۷۲ء-۱۸۳۴ء) کی مدد سے اپنا مجموعۂ کلام بلیڈس لیرکل کے عنوان سے ترتیب دے دیا۔اس کا انہوں نے ایک طویل مقدّمہ بھی ساتھ لکھا تھا جس میں انہوں نے فنِ شاعری کے بارے میں خود بات کی تھی تو حالیؔ نے اس چیز کو بہت پسند کیا اور اس طرح انہوں نے فنِ شاعری پر کام کرنا شروع کیا اور بہت ہی سوچ سمجھ کر اپنا مجموعہ ترتیب دے دیا، جس کے ساتھ انہوں نے اپنا طویل مقدّمہ بھی لکھا جو آگے چل کر ''مقدّمۂ شعروشاعری'' کی صورت میں اُردو تنقید کی پہلی کتاب مانی گئی۔

۱۸۹۳ء میں جب حالیؔ کی شاعری کا دیوان شائع ہوا تو اس کے ساتھ اس کا ایک طویل مقدّمہ بھی شامل تھا۔جس میں انہوں نے فنِ شاعری کے حوالے سے بہت ساری باتوں کی وضاحت کی جو کہ ان کے نظریۂ شعر پر تھیں۔مثلاً شاعری کیا ہے اور یہ کیسی ہونی چاہیے۔اچھّی شاعری کیا ہے اور بُری شاعری کیا ہے۔دُنیا میں کس نے اچھّی شاعری کی اور کس کی شاعری کو ہم نمونے کے طور پر پیش کر سکتے ہیں۔تو قارئین نے حالیؔ کی شاعری سے زیادہ ان کے اس مقدمے کو پسند کیا اور اس طرح یہ طویل مقدّمہ الگ کتابی صورت میں چھپ گیا۔''مقدّمہ شعروشاعری'' کے عنوان سے آج تک برابر موضوعِ بحث بنتا جا رہا ہے اور ہمارے نصاب میں بھی یہ کتاب شامل کی جاتی ہے۔مجموعی طور پر اس کتاب کی اہمیت وافادیت اُردو میں مختلف حیثیتوں سے ہے۔

﴿۱﴾ یہ اُردو تنقید کا باضابطہ طور پر نقطۂ آغاز مانا جاتا ہے۔

﴿۲﴾ اس کتاب نے ہمیں شاعری کے اُصول بتائے اور بہت حد تک شاعروں نے ان اُصولوں کو اپنایا بھی۔

﴿۳﴾ نقادوں نے اس کتاب کے بارے میں بہت سارا مثبت و منفی ردِّعمل بھی پیش کیا۔ جس میں پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب کی کتاب ''ہماری شاعری'' قابلِ ذکر ہے۔

مقدّمہ لکھ کر ایک طرف حالؔی کو خیالی اور ڈفالی کہا گیا، تو دوسری طرف بابائے اُردو مولوی عبدالحق نے ''مقدّمہ شعر و شاعری'' کو اُردو تنقید کا پہلا نمونہ کہا اور اپنے دَور کے ایک بلند پایہ نقّاد پروفیسر آل احمد سرورؔ نے اسے اُردو شاعری کا پہلا منشور کہا۔ حالؔی کا تنقیدی ذہن یا شعر و شاعری کے بارے میں ان کے خیالات و تاثرات ہمیں ان کی دیگر تصانیف میں بھی ملتے ہیں لیکن ''مقدّمہ شعر و شاعری'' میں انہوں نے اپنے خیالات کو ایک آڈر کے تحت پیش کیا ہے۔

مقدّمۂ شعر و شاعری تقریباً سو کے قریب چھوٹے بڑے مضامین پر مشتمل ہے اور یہ سبھی مضامین اس کتاب میں ایک ساتھ جوڑ کر پیش کیے گئے ہیں حالاں کہ ایسا بھی لگتا ہے کہ حالؔی کے پاس ''مقدّمہ'' یا یہ کتاب لکھنے کا پہلے سے اس کا کوئی خاکہ تیار نہیں تھا بلکہ انہوں نے جب کبھی بھی کچھ سوچا، پڑھا، سیکھا اور لکھا، اس کو وہ اپنے پاس جمع کرتے گئے، پھر ان تراشوں کو ایک لڑی کی صورت میں پروتے گئے، اس طرح ۲۳۵ر صفحات کی یہ کتاب (مع حرف آغاز اور تعارف) مکتبہ جامعہ لمیٹڈ کی وساطت سے تیار کی گئی۔ مجموعی طور پر ان مضامین کو ہم دو حصّوں میں بانٹ سکتے ہیں۔ کچھ مضامین میں انہوں نے شاعری کے اُصول بیان کیے ہیں، کچھ مضامین انہوں نے عملی تنقید کے طور پر پیش کیے۔ جیسے ایک طرف انہوں نے مختلف اصنافِ سخن کا فن بیان کیا ہے اور دوسری طرف وہ ان اصناف کا تنقیدی جائزہ بھی لیتے ہیں۔ حالؔی اس کتاب میں شعر کی تعریف، تاثیر، اس کی سیاسی اہمیت، فارسی کے اعلیٰ پایہ شعرا کے کلام کی تاثیر، شاعری کی اخلاقی قدریں، شعر کی عظمت وغیرہ بیان کرتے ہیں مثلاً: ''شاعری سوسائٹی کی تابع ہے'' بحث کے تحت انہوں نے اس بات کے دلائل پیش کرتے ہوئے لکھا ہے کہ کبھی کبھار شعرا سوسائٹی کے دَباوَ یا زمانے کی رَو یا بادشاہِ وقت کے مزاج کو دیکھ کر بدل جاتے ہیں اور وہ لوگ وہی گیت گاتے ہیں، جو لوگوں کا مزاج انہیں کہے گا، تو اس طرح قومی اخلاق کی اصلاح کے بجائے، وہ اس کو بگاڑنے اور برباد کرنے کا ایک آلہ بن جاتا ہے۔

حالؔی شاعری کی اصطلاح پر زور دیتے ہیں اور شعر کے لئے وزن، قافیہ اور دیگر مختلف شرائط کو لازمی قرار دیتے ہیں۔ حالؔی شاعری کے لئے چند بنیادی باتوں کو ضروری مانتے ہیں۔ وہ شعر کی ماہیت کے لئے الگ الگ شرطیں رکھتے ہیں۔ ساتھ ہی مختلف مشرقی و مغربی شعرا کے حوالے سے ان شرائط کا عملی طور پر بھی تجزیہ کرتے ہیں۔ وہ ''ابن رشیق اور ملٹن کے بیان میں فرق'' کو واضح کرتے ہیں۔ وہ جھوٹ اور مبالغے سے بچ کر نیچرل شاعری پر زور دیتے ہیں اور زبان کی درستی کی بھی بات کرتے ہیں۔

''مقدّمہ شعر و شاعری'' کی خاص بات یہ بھی ہے کہ حالؔی نے اُردو کے مختلف اصنافِ سخن جیسے غزل، قصیدہ، مثنوی، مرثیہ وغیرہ پر الگ الگ بات کی اور ان اصناف کی خوبیوں اور خامیوں کو بھی سامنے لایا گیا۔ یہاں تک کہ ان اصناف سے تعلّق رکھنے والے چند بلند پایہ شعرا کے کلام پر تبصرہ بھی کیا، جن میں میر انیسؔ کے مرثیے، میر تقی میرؔ، میر حسنؔ اور مرزا شوقؔ کی مثنویوں پر بات کی گئی۔ آج بھی جب ہم اُردو اصناف ادب رشعر کی بات کریں گے، تو ان اصناف کے حوالے سے مقدّمہ میں کہی گئی حالؔی کی باتوں کو ہمیں ضرور سامنے لانا پڑتا ہے۔ عام طور پر شعر و

ادب کو دل بہلانے کی چیز یا مسّرت کا ایک ذریعہ سمجھا گیا ہے لیکن حاؔلی اس بات سے انکار کر کے شعر کو مقصد حاصل کرنے کا ایک بہترین ذریعہ سمجھتا ہے۔ چوں کہ شعر میں تاثیر ہوتی ہے اور ہم اس تاثیر سے فائدہ اُٹھا کر اپنی زندگی کو سنوار سکتے ہیں۔

حاؔلی نے ''مقدمۂ شعر و شاعری'' میں شاعری کے لئے تین چیزوں کو لازمی قرار دے دیا ہے یا دوسرے الفاظ میں ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ وہ شاعری کے لئے تین شرطیں رکھتے ہیں۔ جنہیں وہ:

﴿۱﴾ تخّیل

﴿۲﴾ مطالعہ کائنات

﴿۳﴾ تفحص الفاظ کہتے ہیں۔ یہ چیزیں دُنیا کے مختلف نقّادوں نے اپنے اپنے انداز سے بیان کیے ہیں اور ہم بھی یہاں الطاف حسین حاؔلی کے حوالے سے ان پر الگ الگ روشنی ڈالنے کی کوشش کریں گے۔

﴿۱﴾ تخّیل: حاؔلی کے خیال میں ایک شاعر کے اندر یہ خوبی پیدائشی ہوتی ہے نہ کہ یہ خود اکتسابی ہوتی ہے۔ البتہ اگر اس کے کیڑے ایک انسان کے اندر موجود ہوں، تو اس کو مشق کے ذریعے اور زیادہ بڑھایا جا سکتا ہے۔ یہاں یہ بات بھی واضح رہے کہ مشرق اور مغرب کے بہت سارے مفکروں نے ''تخیل'' کو شاعری کے لئے لازمی قرار دے دیا، جن میں شبؔلی (شعر العجم) اور کالرج کا ذکر یہاں کیا جا سکتا ہے۔ تخیل دراصل شاعر کے خیالات کی پرواز ہوتی ہے۔ وہ کبھی ماضی کی طرف اپنے خیالات کی اُڑان بھر لیتا ہے۔ کبھی حال کی باتیں کرتا ہے اور کبھی مستقبل کے خواب دیکھتا ہے۔ اس طرح شاعر کو کبھی ایک پھول کی خوب صورتی میں خدا نظر آجاتا ہے کبھی اور کچھ۔ حاؔلی اس چیز کے تو قائل تھے مگر وہ چاہتے تھے کہ شاعر کو تخیل کی اُڑان اس حد تک نہیں بھر لینی چاہیے کہ وہ بے لگام گھوڑے کی طرح دوڑتا جائے گا۔ اس طرح ان کی عقل گرفت سے باہر چلی جائے گی، پھر شعر کے معنی کیا نکل سکتے ہیں۔

﴿۲﴾ مطالعہ کائنات: کائنات کا دائرہ دُنیا میں سب سے وسیع ہے اور اسی پر ہم لوگ رہتے ہیں جس میں ایک ادیب بھی ہوتا ہے۔ ایک قلم کار اس کائنات کے کسی ایک چھوٹے سے حصّے کو چُن کر موضوع بناتا ہے تو یہاں ایک ادیب کے لئے یہ بڑا لازمی بنتا ہے کہ وہ اس کائنات کا پہلے بڑی گہرائی سے مطالعہ اور مشاہدہ کرے اور تب ہی وہ کسی موضوع پر بات کر سکتا ہے۔ اب اگر اس کا مطالعہ وسیع تر نہ ہوگا، تو اچھا ادب پارہ بھی وجود میں نہیں آسکتا ہے۔ حاؔلی نے لکھا ہے:

> ''جتنے بڑے بڑے نام وَر شاعر دُنیا میں گزرے ہیں، وہ کائنات یا فطرتِ انسانی کے مطالعے میں ضرور مستغرق رہے ہیں۔ جب رفتہ رفتہ اس مطالعے کی عادت ہو جاتی ہے، تو ہر ایک چیز کو غور سے دیکھنے کا ملکہ ہو جاتا ہے اور مشاہدوں کے خزانے، گنجینۂ خیال میں خود بہ خود جمع ہونے لگتے ہیں۔''

(صفحہ۵۶)

﴿۳﴾ تفحصِ الفاظ: جو اہمیت مصوّری میں رنگوں کی ہوتی ہے، ٹھیک وہی حیثیت شاعری میں لفظوں کی ہوتی ہے، جس طرح رنگوں کا انتخاب سوچ سمجھ کر کیا جاتا ہے، اسی طرح شاعری میں لفظوں کو بھی پیش کرنا چاہیے۔ ایک لفظ شعر یا عبارت میں نگینہ کی طرح بیٹھنا چاہیے۔ اسی لئے حاؔلی نے لکھا ہے۔

''شعر کی ترتیب کے وقتِ اوّل متناسب الفاظ کا استعمال کرنا اور پھران کو ایسے طور پر ترتیب دینا کہ شعر سے معنی مقصود کے سمجھنے میں مخاطب کو کچھ تردّد باقی نہ رہے اور خیال کی تصویر ہو بہو آنکھوں کے سامنے پھر جائے اور باوجود اس کے، اس ترتیب میں ایک جادو مخفی ہو جو مخاطب کو مسخر کرے۔''

(صفحہ ۵۸)

اس پر مزید یہ کہ حالؔی سادگی، اصلیت اور جوش کو ایک اچھے شعر کے لئے تین صفات بتاتے ہیں۔ بقول ڈاکٹر ابواللیث صدیقی کے یہ چیزیں حالؔی نے ملٹن سے لے لیں البتہ ملٹن نے جو لفظ Sensuous استعمال کیا، حالؔی کے ترجمہ لفظ ''جوش'' سے اس کیفیت کی پوری ترجمانی نہیں ہوتی ہے۔ حالؔی کے بارے میں ڈاکٹر سلیم اختر نے کیا خوب لکھا ہے:

''حالؔی نے پہلی مرتبہ ادبی تنقید کو ایک باضابطہ علم قرار دے کر اس کے اُصول وضع کیے، یہی نہیں بلکہ شعر وشاعری پر اصول بحثوں کے ساتھ ساتھ شاعری اور سوسائٹی کے رابطہ کی اہمیت واضح کرتے ہوئے ان مباحث کی اساس رکھی، جن پر آنے والوں نے ادب برائے زندگی کی ضمن میں بحث کی۔''

(بحوالہ اُردو ادب کی مختصر ترین تاریخ)

یہ ہمیں ماننا پڑے گا، کہ حالؔی نے اُردو شعر وادب کے لئے نئے خیالات دیے۔ جس کی وجہ سے کہیں کہیں لوگوں نے ان کے ساتھ اختلاف بھی کیا لیکن ان کی اہمیت وافادیت اور معنویت ہر دَور نے تسلیم کر ہی لی۔ انہوں نے اُردو تنقید کے کچھ اصول قائم کیے کہ جن کی نہ صرف تاریخی اہمیت ہے بلکہ آج بھی ہمارے لئے مشعلِ راہ ثابت ہوتے ہیں۔ ڈاکٹر محمد نوشاد احمد عاطؔر نے حالؔی کے بارے میں کیا خوب لکھا ہے:

''حالؔی ایک روشن خیال ناقد تھے۔ وہ روایت کا احترام تو کرتے تھے، لیکن نئی ہوا کے تازہ جھونکے کے لئے ہمیشہ ذہن ودل کو وَا رکھتے تھے۔ وہ ترقّی پسند تو نہیں تھے، لیکن ترقی پسندانہ مزاج کے ضرور حامل تھے۔ ترقّی پسندوں کی طرح معاشرتی اور اجتماعی شعور رکھتے تھے۔ وہ اپنے عہد کے منفی اور جابر رویوں سے بھی بخوبی واقف تھے۔ جدید علوم کے معاملے میں سرسید کی طرح کھُلا ذہن رکھتے تھے۔ سائنسی نظریے کو فوقیت دیتے تھے، عقلی اور منطقی باتوں پر زور دیتے تھے، غرض یہ کہ وہ اپنے پیش روؤں کے علاوہ ایک بالکل نئے اور تازہ وژن کے ساتھ شاعری اور تنقید کے میدان میں داخل ہوئے اور اپنے کارنامہ سے ایک ایسا مقام اور مرتبہ حاصل کرلیا، جس کی نظیر اُردو کے اشتراکی ادب کے پاس آج بھی موجود نہیں ہے۔''

(بحوالہ زبان وادب: بہار اُردو اکادمی، ص ۲۸)

کلیم الدین احمد جیسے سخت گیر نقّاد نے اپنی کتاب ''اُردو تنقید پر ایک نظر'' میں جہاں الطاف حسین حالؔی اور ان کی کتاب ''مقدمۂ شعر وشاعری'' پر بقول ڈاکٹر محمد نوشاد احمد عاطؔر کے آٹھ بڑے اعتراضات کیے ہیں، وہیں انہوں نے آٹھ ایسے نکات بھی اُبھارے ہیں، جن سے حالؔی کی عظمت کا ہمیں خوب پتہ چلتا ہے۔

07.05 خلاصہ

اُردو میں تذکرہ نویسی نے تنقید کے لئے راہ ہم وَار کی، اس طرح الطاف حسین حالؔی نے اپنی شاعری کا دیوان تیار کیا اور اس کے ساتھ اپنا طویل مقدّمہ (۱۸۹۳ء) بھی لکھا۔ اس طرح اس مقدمے کو لوگ الگ طرح سے پڑھنے لگے، جس کو بعد میں ''مقدّمۂ شعر وشاعری'' کا نام دیا گیا ہے، جو کہ اُردو تنقید کی باضابطہ طور پر پہلی کتاب بھی سمجھی گئی۔ یوں تو حالؔی کی دیگر کتابوں میں بھی تنقیدی عناصر ہمیں نظر آجاتے ہیں، لیکن اگر ہم مقدّمۂ شعر وشاعری کو اُردو شاعری کی ''بوطیقا'' کہیں گے تو بے جا نہیں ہوگا۔ ''مقدّمہ شعر وشاعری'' چھوٹی سی کتاب ہی صحیح لیکن اس میں مشرقی شاعری کے ساتھ ساتھ مگر مغربی شاعری کے اہم لوازمات پر بحث کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس کتاب کو دو حصّوں میں منقسم کیا گیا ہے۔ پہلے حصّے میں اُصول شعر سے متعلّق مضامین ہیں اور دوسرے حصّے میں عملی تنقید کے اچھے نمونے حالؔی نے پیش کیے ہیں۔

حالؔی نے اصناف سخن کا جائزہ لے لیا ہے۔ شعر کی تعریف کے ساتھ ساتھ مختلف اصناف شعر کے لوازمات، ان کی ہمہ جہت اہمیت و افادیت بیان کی اور مشرقی ومغربی کلاسک شاعری کے حوالے سے شاعری کی عظمت کو بیان کیا گیا اور اپنے بیان کے لئے انہوں نے مختلف دلائل بھی پیش کیے ہیں۔ مثلاً یہاں ہمیں پولیٹیکل شاعری ملتی ہے زمانہ جاہلیت کی مثالیں پیش کی گئیں۔ رودکی، عمر خیام، فردوسی عربی شاعری، گولڈ اسمتھ، سر والٹر سکوٹ، عبرانی شاعری، ابن رشیق، ملٹن، میرانیسؔ، میر تقی میرؔ، میر حسن، مرزا شوق وغیرہ کی شاعری اور ان پر مباحث حالؔی نے کھڑے کیے ہیں۔ ''مقدّمۂ شعر وشاعری'' کی خاص بات یہ ہے کہ حالؔی نے یہاں شاعری کے لئے (۱) تخیل (۲) سادگی اور (۳) جوش، یعنی تین بنیادی شرائط لازمی قرار دے دیے ہیں۔ اور اپنی بات کو منوانے کے لئے مشرق ومغرب کے بہت سارے شعرا کا حوالہ دے دیا ہے۔ اور ساتھ ہی وہ شاعری میں جھوٹ اور مبالغے سے بچنے کے لئے بھی تاکید کر رہے ہیں۔ وہ مختلف اصنافِ سخن کے ادبی اور فنی پہلوؤں پر بات کرتے ہوئے صرف نیچرل شاعری پر زور دیتے ہیں۔ تو اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ ''مقدّمۂ شعر وشاعری'' میں نہ صرف اُردو میں فن شاعری کے بارے میں ہمیں کافی اہم مواد ملتا ہے، بلکہ اس کے تنقیدی پہلوؤں کو بھی کبھی پسِ پشت نہیں ڈالا جا سکتا ہے، جس کی وجہ سے اس کتاب یا حالؔی کی تھیوری کی آج بھی اہمیت بڑھتی جاتی ہے۔

07.06 فرہنگ

اتالیق	:	استاد	گنجینہ	:	خزانہ
پسِ پشت ڈالنا	:	درکنار کرنا، نظر انداز کرنا	لوازمات	:	اَجزا، ضروری چیزیں
توازن	:	ہم وَاری، برابری	متناسب	:	موزوں، مناسب
تھیوری	:	نظریہ	مستغرق	:	ڈوبا ہوا، منہمک
جدوجہد	:	محنت ومشقت، کوشش	مسخر	:	مطیع کیا ہوا، تابع کیا ہوا
حصار	:	گھیرا	مسودات	:	مسودہ کی جمع، اصل تحریر
خصائل	:	خصلت کی جمع، عادتیں	مشاہدہ	:	دیکھنا، غور وخوض کرنا
ڈفالی	:	دف بجانے والا	مشن	:	مقصد، منصوبہ

سخت گیر	: معمولی غلطی پر سخت سزا دینے والا	ملکہ	: قدرت، مہارت
سیکورٹی	: حفاظت، بچاؤ	منقسم	: بانٹا ہوا
شیوہ	: ڈھنگ، طریقہ	من وعن	: ہُو بہ ہُو
کنٹریبیوشن	: شرکت، حصے داری	مہمل	: بے کار
گراں قدر	: بیش قیمت	نظیر	: مثال، جواب
گرفت	: پکڑ	نکات	: نکتہ کی جمع، باریکیاں

07.07 نمونہ امتحانی سوالات

الف: درجِ ذیل سوالوں کے جوابات ۱۰/۱۰ سطروں میں دیجیے:

سوال نمبر ۱ : خواجہ الطاف حسین حالؔی کا مختصر تعارف پیش کیجیے؟

سوال نمبر ۲ : مقدّمہ شعر وشاعری کا اجمالی تنقیدی جائزہ پیش کیجیے۔

سوال نمبر ۳ : خواجہ الطاف حسین حالؔی کی ادبی خدمات پر ایک مضمون لکھئے؟

ب: درج ذیل سوالوں کے جوابات ۳۰/۳۰ سطروں میں دیجیے:

سوال نمبر ۱ : خواجہ الطاف حسین حالؔی اُردو تنقید میں کس لئے مشہور ہیں۔

سوال نمبر ۲ : خواجہ الطاف حسین کی ''مقدّمہ شعر وشاعری'' پر معلومات رقم کیجیے۔

سوال نمبر ۳ : تنقید نگاری میں خواجہ الطاف حسین حالؔی کا ادبی مقام ومرتبہ متعین کیجیے۔

07.08 حوالہ جاتی کتب

۱۔ اُردو کی چند مشہور کتابیں　از　ساحل احمد

۲۔ تنقید مشرق　از　عبدالمغنی

۳۔ حالؔی　از　صالحہ عابد حسین

۴۔ حالؔی اور عملی تنقید　از　پروفیسر قمر الہدیٰ فریدی

۵۔ مقدّمہ شعر وشاعری　از　الطاف حسین حالؔی

✲

بلاک نمبر 02

اکائی	08	محمد حسین آزاد: آبِ حیات	ڈاکٹر اختر علی
اکائی	09	شبلی اور شعر العجم	پروفیسر عتیق اللہ
اکائی	10	احتشام حسین اور اُن کی تنقید نگاری	پروفیسر عتیق اللہ
اکائی	11	آل احمد سُرور اور اُن کی تنقید نگاری	پروفیسر عتیق اللہ
اکائی	12	کلیم الدین احمد کے تنقیدی نظریات	پروفیسر عتیق اللہ
اکائی	13	گوپی چند نارنگ کے تنقیدی نظریات	پروفیسر عتیق اللہ

اکائی 08 محمد حُسین آزاد : آبِ حیات

ساخت

08.01 : اغراض ومقاصد
08.02 : تمہید
08.03 : محمد حسین آزاد کے حالاتِ زندگی
08.04 : محمد حسین آزاد بحیثیتِ مصنّف
08.05 : محمد حسین آزاد اور ''آبِ حیات''
08.06 : خلاصہ
08.07 : فرہنگ
08.08 : سوالات
08.09 : حوالہ جاتی کتب

08.01 اغراض ومقاصد

اس اکائی کے مطالعے کا مقصد یہ ہے کہ آپ محمد حسین آزاد کا بحیثیت اہم تنقید نگار کے تعارف حاصل کر سکیں۔محمد حسین آزاد کی تنقید نگاری سے واقف ہوسکیں گے۔آپ کی معرکۃ الآرا تصنیف ''آبِ حیات پر سیر حاصل بات ہوگی۔امید ہے اس اکائی سے آپ کی معلومات میں یقیناً اضافہ ہوگا۔

08.02 تمہید

آپ نے تنقید نگاری کے بارے میں ضرور پڑھا یا سنا ہوگا۔اس سبق میں پہلے مولانا محمد حسین آزاد کے حالات زندگی کے تعلق سے معلومات حاصل کریں گے۔اس کے ان کے تنقیدی رجحان پر بات کی جائے گی کہ آپ کی تصنیف کردہ ''کتاب'' آب حیات''میں ایسا کیا تحریر کیا ہے جوکہ آج بھی وہ یونیورسٹیوں کے نصاب میں زندہ وتابندہ ہیں۔بہر حال آیئے اب باقاعدہ اکائی کا آغاز کرتے ہیں

08.03 محمد حسین آزاد کے حالاتِ زندگی

محمد حسین نام تھا اور آزاد تخلص کرتے تھے۔۱۰رجون ۱۸۳۰ء بروز جمعرات دلّی میں پیدا ہوئے۔ان کے والد کا نام محمد باقر تھا۔محمد باقر ایک اچھے صحافی تھے۔وہ ہند کے اوّلین اخبار ''اردو اخبار'' کے ایڈیٹر تھے۔انہوں نے اپنے اخبار کے ذریعے ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی میں حصّہ لیا تھا۔آزاد چار سال کے ہوئے کہ ان کی والدہ امانی خانم کا انتقال ہوگیا۔تب محمد باقر اور ان کی بہن یعنی آزاد کی پھوپھی نے ان کی پرورش

کی۔ خصوصاً محمد باقر نے آزادؔ کی تعلیم پر خاص توجہ دی۔ ابتدائی تعلیم کے بعد ۱۸۴۵ء میں ''دہلی کالج'' میں داخل ہوئے۔ یہ اس دور کا مشہور کالج تھا۔ اس کالج میں نذیر احمد اور مولوی ذکاء اللہ ان کے ہم جماعت تھے۔ آزادؔ کا شمار کالج کے ذہین طلبا میں ہوتا تھا، انہیں کالج سے وظیفہ بھی ملا کرتا تھا۔

آزادؔ نے شاعری شروع کی تو ابراہیم ذوقؔ سے اصلاح لینے لگے۔ کئی سالوں تک آزادؔ، ذوقؔ کے شاگرد رہے۔ بعد میں ذوقؔ کے دیوان کو آزادؔ ہی نے مرتب کیا ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی میں آزادؔ کو بہت ساری پریشانیوں کا سامنا کرنا پڑا۔ ان کے والد محمد باقر انگریزوں کے خلاف جنگِ آزادی میں حصہ لینے کی پاداش میں شہید کر دیے گئے۔ آزادؔ کا گھر بار لوٹ لیا گیا۔ اسی سال ان کی ایک سالہ بچی کا انتقال ہو گیا۔

دلی کی تباہی کے بعد آزادؔ اِدھر اُدھر تلاشِ روزگار میں بھٹکتے رہے۔ کبھی لاہور کبھی پنجاب میں مختلف مقامات پر خدمات انجام دیتے رہے۔ آخر کار پنجاب یونیورسٹی میں ملازمت کے بعد انہیں معاشی فراغت نصیب ہوئی۔ وہیں میجر فلر اور کرنل ہالرائیڈ کے ساتھ مل کر ''انجمنِ پنجاب'' کی بنیاد ڈالی۔ ۱۸۶۸ء میں آزاد اس کے سکریٹری مقرّر ہوئے۔ مولانا الطاف حسین حالیؔ بھی ان کے شریکِ کار تھے۔ ۱۸۷۰ء میں کرنل ہالرائیڈ نے انہیں گورنمنٹ کالج میں عربی فارسی کا پروفیسر مقرّر کیا۔ ان کی گراں قدر علمی و ادبی خدمات پر ۱۸۸۷ء میں ''شمس العلما'' کا خطاب دیا گیا۔ ۱۸۵۷ء کی ہلاکت خیزی، والد کی شہادت، اپنی دختر اُمت السکینہ کی موت، پھر ۱۸۷۷ء میں ان کی پھوپھی کا انتقال اور اسی زمانے میں ان کے لڑکوں کی وفات نے آزادؔ کے ذہن کو منتشر کر دیا۔ اس عرصے میں انہوں نے متعدّد نوحے، سلام، مناجات اور مرثیے لکھے لیکن وہ سب برباد ہو گئے۔ تمام ناگہانی حالات نے ان کے ذہن کو منتشر کر دیا جس کی وجہ سے وہ آخری عمر میں اپنے ہوش و حواس کھو بیٹھے اور بالآخر ۲۲ر جنوری ۱۹۱۰ء کو ان کا انتقال ہو گیا۔

08.04 محمد حسین آزادؔ بحیثیت مصنّف

محمد حسین آزادؔ اردو ادب کی تاریخ میں کئی حیثیتوں سے بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ انہیں جدید اردو شاعری کا بانی مانا جاتا ہے۔ اس لئے کہ محمد حسین آزادؔ سے قبل شاعری صرف عشقیہ موضوعات اور مثنویوں کے داستانوی قصوں تک محدود تھی۔ جب کہ آزادؔ نے مختلف موضوعات پر کار آمد نظمیں لکھ کر اردو شاعری کے دامن کو وسیع کیا۔ آزادؔ ایک صاحبِ طرز ادیب کی حیثیت رکھتے ہیں۔ نثر میں انہوں نے ایسی تصانیف چھوڑی ہیں جنھوں نے انہیں شہرتِ دَوام بخشی ہیں۔ ان کا منفرد اُسلوب اور طرزِ تحریر ان سے شروع ہو کر ان پر ہی ختم ہو گیا۔ ان کی تحریر کے بانک پن کی کوئی بھی تقلید نہ کر سکا۔

''قصصِ ہند'' آزادؔ کا پہلا کارنامہ ہے۔ ''سخندانِ فارس''، فارسی زبان و ادب سے متعلّق تصنیف ہے۔ آزادؔ کی تمثیلی انشائیوں کا مجموعہ ''نیرنگِ خیال'' دو حصوں میں شائع ہوا۔ ''دربارِ اکبری'' میں تاریخ ہند کے سنہرے دَور کو موضوع بنایا گیا۔ ''سیرِ ایران'' میں ایران کے سفر کے تجربات بیان کیے گئے۔ ہیں، نظم آزاد، آزادؔ کے نئے تصوّرِ ادب کی ترجمان ہے۔ ''نصیحت کا کرن پھول'' پنڈت من پھول کی فرمائش پر لکھی گئی۔ آزادؔ کی شاہ کار تصنیف جس نے انہیں شہرت عطا کی وہ ''آبِ حیات'' ہے۔ یہ کتاب اردو شعرا کا تذکرہ ہے۔ اس میں ادبی تاریخ کی خصوصیتیں بھی شامل ہیں۔ یہ کتاب ان کی منفرد اُسلوب کی وجہ سے بڑی شہرت رکھتی ہے۔

محمد حسین آزاد جہاں نثر میں متعدد تصانیف کی بنا پر بلند حیثیت رکھتے ہیں، وہیں اردو شاعری میں بھی بلند مقام رکھتے ہیں۔''انجمنِ پنجاب'' کے بدولت انہوں نے اردو میں نظم نگاری کو فروغ دیا اور نئے نئے موضوعات پر نظمیں لکھ کر شاعری میں کئی جہتیں تلاش کیں۔اس کے علاوہ انہوں نے کئی مثنویاں بھی لکھیں جو اپنی سادہ بیانی اور مختلف موضوعات کی وجہ سے اہمیت رکھتی ہیں۔بچوں کے لئے بھی انہوں نے درسی کتابیں تصنیف کیں۔

08.05 محمد حسین آزاد اور ''آبِ حیات''

محمد حسین آزاد نے انجمن پنجاب میں جو اپنا پہلا لیکچر ۱۵/اگست ۱۸۶۷ء کو بعنوان ''نظم اور کلام موزوں کے باب میں خیالات'' دیا تھا، اس میں بھی انہوں نے سرعت کے ساتھ بدلتے ہوئے تہذیبی تقاضوں کی روشنی میں نظمِ جدید کو فروغ دینے کی سفارش کی تھی۔ وہ اردو شاعری کے ان حصوں سے معترض تھے جن میں بالیدگی کی قوت ختم ہو چکی تھی۔آزاد سے قبل غالبؔ نے بھی وقت کے نئے تقاضوں اور ان کی نزاکتوں کو ملحوظ رکھ کر مغربی تہذیب کے بعض نئے آثار کو خوش آمدید کہا تھا۔کیوں کہ نیا دَور انہیں نئے امکانات سے معمور دکھائی دیتا تھا۔

محمد حسین آزاد اس نے تہذیبی دھارے کو یہ کہہ کر خوش آمدید کہتے ہیں:

> ''نئے انداز کے خلوت وزیور جو آج کے مناسبِ حال ہیں وہ انگریزی صندوقوں میں بند ہیں کہ ہمارے پہلو میں دھرے ہیں اور ہمیں خبر نہیں، ہاں صندوقوں کی کنجی ہمارے ہم وطن انگریزی دانوں کے پاس ہے۔''

(بحوالہ سید محمد نواب کریم حالی سے کلیم تک ۱۹۹۳ء صفحہ ۶۴)

آگے چل کر''آبِ حیات'' میں انہوں نے بڑے واضح طور پر ہماری شاعری کے ان مضامین کی فرسودگی کی طرف اشارے کیسے ہیں جن میں تکرار کے باعث زندگی کی کوئی رمق کوئی چمک باقی نہیں بچی تھی۔وہ لکھتے ہیں:

> ''ہماری شاعری چند معمولی مطالب کے پھندوں میں پھنس گئی ہے۔یعنی مضامین عاشقانہ، مے خواری مستانہ، بے گل وگلزار وہمی رنگ و بو کا پیدا کرنا، ہجر کی مصیبت کا رونا، وصلِ موہوم پر خوش ہونا، دنیا سے بیزاری، اسی میں فلک کی جفا کاری اور غضب یہ ہے کہ اگر کوئی اصلی ماجرا بیان کرنا چاہتے ہیں تو بھی خیال استعاروں میں ادا کرتے ہیں، نتیجہ جس کا یہ کہ کچھ نہیں کر سکتے ہیں۔''

(مولانا محمد حسین آزاد آبِ حیات الہ آباد ۱۹۶۲ء، صفحہ ۸۱)

محمد حسین آزاد کا نقطۂ نظر بڑی حد تک حقیقت پسندانہ ہے۔مغربی ادب کے زیرِ اثر وہ اردو شاعری میں بھی زندگی کے واقعی اور حقیقی تجربات کی نمائندگی کرنے کے حق میں تھے۔اگر چہ آزاد کے ان خیالات سے اختلاف کی بڑی گنجائش ہے اور بالخصوص استعارے کے تعلق سے انہوں نے جس قسم کا اظہارِ خیال کیا ہے، اس پر مزید بحث ممکن ہے۔تاہم آزاد کی سوچ بھی اس محیطِ فکر ہی کا ایک حصہ تھی جس کے تحت سرسید اور حالیؔ اور ان کے رفقا اپنے اپنے طور پر نئی زندگی کا خیر مقدم کر رہے تھے۔ہمیں ان تصورات میں عقلیت کی اس لہر کی اٹھان ہی سے سابقہ پڑتا ہے جو سرسید کے دریائے فکر سے اٹھی تھی اور جو آن کی آن میں تمام جہات کو محیط ہو گئی تھی۔

محمد حسین آزاد کے خیالات میں وہ گہرائی اور گیرائی نہیں جس کا احساس دیرپا ثابت ہوتا حالؔی کا ذہن ان سے کہیں زیادہ حساس، طباع اور علم کے جوہر سے مالا مال تھا۔ حالؔی چیزوں کو سمجھنے کی ایک مختلف اور گہری بصیرت رکھتے تھے۔ چیزوں میں امتیاز کرنے کا انہیں گہرا شعور تھا۔ عربی، فارسی اور اُردو کی ادبی روایت اور تاریخ سے انہیں بھرپور شناسائی تھی۔ بعض انگلش داں کی صحبتوں اور ان کے علم سے بھی وہ فیض یاب ہوتے تھے جس نے ان کے علم اور ان کی بصیرت کو اور زیادہ جلا بخشی۔ شوکت سبزواری نے اس ضمن میں لکھا ہے:

''میں انگریزی انشا پردازی اور اس کے تنقیدی ادب کو حالی کی فطری تنقیدی صلاحیتوں کے لئے ایک محرک، ایک قوّت، ایک اشارہ سمجھتا ہوں۔ انگریزی ادب کی فضا نے حالی کے خوابیدہ تنقیدی شعور کو بیدار کیا۔''

(نئی اور پرانی قدریں کراچی ۱۹۶۱ء ص ۸۱، صفحہ ۴۶)

08.06 خلاصہ

محمد حسین نام تھا اور آزادؔ تخلص کرتے تھے۔ ۱۰؍جون ۱۸۳۰ء بروز جمعرات دلّی میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد کا نام محمد باقر تھا۔ محمد باقر ایک اچھے صحافی تھے۔ وہ ہند کے اوّلین اخبار ''اردو اخبار'' کے ایڈیٹر تھے۔ انہوں نے اپنے اخبار کے ذریعے ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی میں حصّہ لیا تھا۔ آزادؔ چار سال کے ہوئے کہ ان کی والدہ امانی خانم کا انتقال ہوگیا۔ تب محمد باقر اور ان کی بہن یعنی آزادؔ کی پھوپھی نے ان کی پرورش کی۔ خصوصاً محمد باقر نے آزادؔ کی تعلیم و تربیت پر خاص دھیان دیا۔ ابتدائی تعلیم کے بعد ۱۸۵۷ء میں ''دہلی کالج'' میں داخل ہوئے۔ یہ اس دَور کا مشہور کالج تھا۔ اس کالج میں نذیر احمد اور مولوی ذکاء اللہ ان کے ہم جماعت تھے۔

محمد حسین آزادؔ کا شمار کالج کے ذہین طلبا میں ہوتا تھا انہیں کالج سے وظیفہ بھی ملا کرتا تھا۔ آزادؔ نے شاعری شروع کی تو ابراہیم ذوقؔ سے اصلاح لینے لگے۔ کئی سالوں تک آزادؔ، ذوقؔ کے شاگرد رہے۔ بعد میں ذوقؔ کے دیوان کو آزادؔ ہی نے مرتب کیا ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی میں آزادؔ کو بہت ساری مشکلات کا سامنا کرنا پڑا۔ ان کے والد محمد باقر انگریزوں کے خلاف جنگِ آزادی میں حصہ لینے کی پاداش میں شہید کردیے گئے۔ آزادؔ کا گھر بار لوٹ لیا گیا۔ اسی سال ان کی ایک سالہ بچی کا انتقال ہوگیا۔ دلی کی تباہی کے بعد آزادؔ اِدھر اُدھر تلاشِ روزگار میں بھٹکتے رہے۔ کبھی لاہور کبھی پنجاب میں خدمات انجام دیتے رہے۔ آخر کار پنجاب یونیورسٹی میں ملازمت کے بعد انہیں معاشی فراغت نصیب ہوئی۔ وہیں میجر فلر اور کرنل ہالرائیڈ کے ساتھ مل کر ''انجمنِ پنجاب'' کی بنیاد ڈالی۔

۱۸۶۸ء میں آزاد ''انجمنِ پنجاب'' کے سکریٹری مقرّر ہوئے۔ مولانا الطاف حسین حالؔی بھی ان کے شریکِ کار تھے۔ ۱۸۷۰ء میں کرنل ہالرائیڈ نے انہیں گورنمنٹ کالج میں عربی فارسی کا پروفیسر مقرّر کیا۔ ان کی گراں قدر علمی و ادبی خدمات پر ۱۸۸۷ء میں ''شمس العلما'' کا خطاب دیا گیا۔ ۱۸۵۷ء کی ہلاکت خیزی، والد کی شہادت، اپنی دختر اُمت السکینہ کی موت، پھر ۱۸۷۷ء میں ان کی پھوپھی کا انتقال اور اسی زمانے میں ان کے لڑکوں کی وفات نے آزادؔ کے ذہن کو منتشر کردیا۔ اس عرصے میں انہوں نے متعدّد نوحے، سلام، مناجات اور مرثیے لکھے لیکن وہ سب برباد ہوگئے۔ تمام ناگہانی حالات نے ان کے ذہن کو منتشر کردیا جس کی وجہ سے وہ آخری عمر میں اپنے ہوش وحواس کھو بیٹھے اور بالآخر ۲۲؍جنوری ۱۹۱۰ء کو ان کا انتقال ہوگیا۔ آپ نے اس اکائی میں مولانا محمد حسین آزاد کے حالاتِ زندگی اور اُن کی مایۂ ناز کتاب ''آبِ حیات'' پر گفتگو کی گئی ہے۔

08.07 فرہنگ

آثار	: اَثر کی جمع، نشانیاں
اصلاح	: دُرستی، کانٹ چھانٹ
بالیدگی	: نشوونما
بانک پن	: ناز و انداز
بانی	: بنیاد ڈالنے والا
پاداش	: عوض، بدلہ
پرورش	: پالنا، پالے جانے کی کیفیت
تابندہ	: روشن، منور، چمک دار، پُرنور
تمثیلی	: مثالی، مثالیہ
جہتیں	: جہت کی جمع، صورتیں، سمتیں
حواس	: محسوس کرنے کی طاقت
دیرپا	: دیر تک باقی رہنے والا
روزگار	: کاروبار، ذریعۂ معاش
شاہ کار	: بہترین کام
طرز	: ڈھنگ، انداز
فراغت	: خالی ہونا، فرصت
فرسودگی	: پرانا پن
فروغ	: ترقی، اشاعت، تشہیر
کارنامہ	: بڑا کام جو مدتوں یاد رہے
گراں قدر	: بیش قیمت
متعدد	: کئی، بہت سے
محدود	: سمٹا ہوا، پابند
معترض	: اعتراض کرنے والا
معمور	: آباد، بسا ہوا
ملحوظ	: پیشِ نظر، جس کا لحاظ کیا جائے
منتشر	: بکھرا ہوا
موزوں	: مناسب، متوازن
موہوم	: خیالی
ناگہانی	: اتفاقی، اچانک
وسیع	: پھیلا ہوا، آزاد
ہم جماعت	: ایک ہی کلاس کا

08.08 نمونہ امتحانی سوالات

الف: درجِ ذیل سوالوں کے جوابات ۱۰/۱۰ سطروں میں دیجیے:

سوال نمبر ۱ : مولانا محمد حسین آزاد کے حالاتِ زندگی بیان کیجیے۔

سوال نمبر ۲ : مولانا محمد حسین آزاد کی تصنیفات پر ایک مضمون رقم کیجیے۔

سوال نمبر ۳ : مولانا محمد حسین آزاد کے والد گرامی کے تعلق سے اپنی معلومات رقم کیجیے۔

ب: درج ذیل سوالوں کے جوابات ۳۰/۳۰ سطروں میں دیجیے:

سوال نمبر ۱ : مولانا محمد حسین آزاد کے حالاتِ زندگی بیان کیجیے۔

سوال نمبر ۲ : مولانا محمد حسین آزاد کی ''آبِ حیات'' پر اپنی معلومات تحریر کیجیے۔

سوال نمبر ۳ : مولانا محمد حسین آزاد کو جدید اردو شاعری کا بانی مانا جاتا ہے، سیر حاصل تبصرہ کیجیے۔

08.09 حوالہ جاتی کتب

۱۔	آبِ حیات	از	محمد حسین آزاد
۲۔	اُردو ادب کی تنقیدی تاریخ	از	احتشام حسین
۳۔	تعصّبات	از	عتیق اللہ
۴۔	عکس اور آئینے	از	احتشام حسین
۵۔	معاصر تنقید	از	حامدی کاشمیری

اکائی 09 شبلی نعمانی اور شعرالعجم

ساخت

09.01 : اغراض ومقاصد

09.02 : تمہید

09.03 : شبلی کا ذہنی پس منظر

09.04 : شبلی اور پیرویِ مغربی

09.05 : شبلی کا تصوّرِ شعر

09.06 : لفظ ومعنی کی بحث

09.07 : محاکات اور تخیّل

09.08 : شبلی کا تصوّرِ تخیل

09.09 : شبلی کی تنقید پر اعتراضات

09.10 : خلاصہ

09.11 : فرہنگ

09.12 : سوالات

09.13 : حوالہ جاتی کتب

09.01 اغراض ومقاصد

شبلی نعمانی ایک ہمہ جہت شخصیت رکھتے تھے۔ان کے میدانِ عمل کے ایک سے زیادہ محور تھے۔وہ شاعر اور ادب کے نقاد تھے،تاریخ داں اور سیرت نگار تھے، فقہ و حدیث کے نکتہ سنج،عربی اور فارسی زبانوں کے ماہر، ایک خطیب، ایک استاد، ایک مصلح قوم،تہذیب وتمدن معاشرت وسیاست کے علم سے بہرہ ور گویا ایک شخصیت جو ہزاروں ہزار صفات ومحاسن کی حامل تھی۔ ہمارے طلبہ کے لئے شبلی نعمانی کوئی نیا نام نہیں ہے۔وہ ان کے بہت سے کاموں سے آگاہ بھی ہیں لیکن ایک نقاد کی حیثیت سے ان کا کیا مقام ہے/اس کے بارے میں ان کی معلومات کم ہے۔اس سبق کا مقصد انھیں درج ذیل معلومات فراہم کرنا ہے:

﴿۱﴾ شبلی کا اردو تنقید میں کیا مقام ہے؟

﴿۲﴾ شبلی کا تصورِ شعر کیا ہے؟

﴿۳﴾ شبلی کا تصورِ محاکات کیا ہے؟

﴿۴﴾ شبلی نے تخیل کی کیا تعریف کی ہے؟

﴿۵﴾ شبلی کا لفظ ومعنی کا تصور کیا ہے؟

﴿۶﴾ شبلی کے خیالات کی کیا اہمیت ہے؟

﴿۷﴾ شبلی پر اعتراضات کی نوعیت کیا ہے؟

ظاہر ہے شبلی نے ایک عبوری دور میں تخلیقی اور تنقیدی کام کیے تھے۔ انھیں عمر بھی کوتاہ ملی پھر بھی انھوں نے کم سے کم وقت میں زیادہ سے زیادہ کام کیے۔ 'شعرالعجم' جیسی فارسی شاعری کی تاریخ کو پانچ جلدوں میں لکھا۔ شعرالعجم کی پہلی اور چوتھی جلد میں شبلی نے اپنے تصورِ شعر کی وضاحت کی ہے۔ 'موازنۂ انیس و دبیر' سے بھی ان کے طریقِ نقد کا پتہ چلتا ہے۔ شبلی کا ذہن مشرقی تھا، جس طرح حالی کا ذہن مشرقی تھا، دونوں کے تصورِ نقد میں مشرقی شعری تصورات کا عکس دیکھا جا سکتا ہے، دونوں ایک ہی دور میں لکھ رہے تھے اس لئے دونوں کے یہاں ایک دوسرے کی گونج بھی سنائی دیتی ہے۔ طریقِ عمل مختلف ہے۔ حالی حقیقت پسند واقع ہوئے تھے۔ تعقل اور دلیل کا دامن وہ ہاتھ سے نہیں جانے دیتے جب کہ شبلی طبیعت کے لحاظ سے رومانوی تھے۔ ان کی تحریروں میں جو شگفتگی اور رعنائی ہے وہ ان کی رومانوی طبیعت کی دین ہے۔ ہمارے طلبہ کو ان باتوں کا علم ہونا چاہیے تاکہ وہ اردو تنقید کے ان بنیاد گزاروں کے بارے میں زیادہ سے زیادہ معلومات حاصل کر سکیں۔

09.02 تمہید

شبلی نعمانی کی تنقید کے عمل اور ان کے ذہنی رجحان کو سمجھنے کے لئے 'موازنۂ انیس و دبیر' اور 'شعرالعجم' کی پانچ جلدوں کا مطالعہ بے حد ضروری ہے۔ شعرالعجم کی پہلی اور چوتھی جلد میں انھوں نے شعر کے تصور، محاکات، تخیل، لفظ و معنی، مجازی زبان، خطابت اور شاعری کے فرق، شعر کی تاثیر وغیرہ مباحث کو موضوع بنایا ہے۔

حالی کے علاوہ شبلی کے تنقیدی تصورات بھی اُردو تنقید کی تاریخ میں ایک اہم درجہ رکھتے ہیں۔ شبلی ایک مفکر اسلام، ایک مورخ، ایک سوانح نگار، ایک شاعر اور ایک نقاد کی حیثیت سے بھی اہم درجہ رکھتے ہیں۔ شبلی بنیادی طور پر رومانوی تھے، جنھیں اپنی انا اور اپنی انفرادیت بڑی عزیز تھی۔ وہ بظاہر کم باغی دکھائی دیتے ہیں، لیکن بہ باطن ان کا سارا اضطراب، ان کی اس بے چین روح کا مظہر تھا جو اپنی ایک الگ کائنات کی تعمیر کرنے کے درپے تھی۔ انھیں رومانویوں کی طرح دُوری میں ایک خاص کشش نظر آتی تھی۔ جہاں حیرت آثاری ان کا خیر مقدم کرتی ہے اور فاصلہ ان میں علوئیت اور شوکت کے احساس پر مہمیز کرتا ہے۔ اس لئے ان کے موضوعات وعنوانات کا مرکز و محور عرب اور عجم کی سرزمین رہی۔ انہوں نے میر یا غالب کو التفات کے لائق نہیں سمجھا کیوں کہ مقامیت میں انھیں کوئی خاص دلربائی کا پہلو دکھائی نہیں دیتا تھا۔ انیسؔ و دبیرؔ کو انھوں نے یہ فضیلت اسی لئے بخشی کہ ان کے مراثی میں جن واقعات کو بنیاد بنایا گیا تھا، ان کا تعلق سرزمین عرب ہی سے تھا۔ شبلی طبعاً مشرقی طبیعت رکھتے تھے اور مشرقی علوم سے کما حقہ بہرہ ور تھے، لیکن مغرب کے نئے علوم اور نئی آگاہیوں کے وہ منکر نہ تھے، انھوں نے واضح طور پر مغربی تنقید وادب سے فیض نہیں اٹھایا، لیکن وہ واقعیت کے اس تصور سے واقف تھے جسے انھوں نے محاکات کا نام دیا ہے۔ محاکات کی بنیاد بھی تخیل ہی پر ہے۔

09.03 شبلی کا ذہنی پس منظر

اردو میں تنقید کا باقاعدہ آغاز انیسویں صدی کے آخری عشروں سے ہوتا ہے۔ انیسویں صدی کے آخری دَور کو ہم عبوری دَور Transisional Period کہہ سکتے ہیں کیونکہ ایک نئی ہوش مندی طلوع ہو رہی تھی۔ پرانی روایتوں میں بعض ایسی تھیں جو نئے وقتوں اور نئی ہوش مندی کا ساتھ دینے میں معذور تھیں۔ حالؔی، آزاد، شبلی، امداد امام اثر نے نئے عہد کے تقاضوں کو سمجھا اور یہ محسوس کیا کہ تبدیلی ہی وقت کا سب سے بڑا تقاضہ ہے۔ ان بزرگوں کا کوئی ایک میدانِ عمل نہیں تھا۔ ایک طرف سرسید کا انقلابی مشن کا خاکہ تھا جس میں حالی اور شبلی دونوں

ہی رنگ آمیزی کرر ہے تھے۔ دوسری طرف آزاد لاہور میں نئی نظم کے تصور کی خاکہ آرائی میں مصروف تھے۔شبلی کی جوانی العمری کا بہترین زمانہ سرسید کے مشن کو اپنی تکمیل تک پہنچانے میں وقف ہو چکا تھا۔ان کے کچھ اپنے بھی نظریات تھے جن کے باعث انھوں نے اپنے لئے ایک الگ راہ کا انتخاب کیا۔اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ وہ روایت پسند یا روایت پرست تھے یا ان میں قوم کا درد نہیں تھا۔یہ محض نظریاتی اختلاف تھا، ورنہ اصلاح اور وہ بھی ہمہ جہت اصلاح ہی دونوں کا مقصد تھا۔ان بزرگوں کی صلاحیتیں بے کنار تھیں۔تاریخ سے ان سب کو خاص لگاؤ تھا اور تاریخ یعنی ماضی کی تاریخ کو تو یہ بدل نہیں سکتے تھے لیکن ماضی کی تاریخ کے اوراق ان کے لئے بلکہ پوری قوم کے لئے آئینہ ضرور تھے کہ اس نے کب کیا کھویا اور کیا پایا؟ تاریخ ان کے لئے عبرت کا سامان بھی تھا اور اگلی منزلوں کے تعین کے لئے نشانِ راہ بھی۔سرسید نے اپنا سفر ہی تاریخ سے شروع کیا تھا۔شبلی بھی بنیادی طور پر مورخ ہی تھے۔آزاد بھی تاریخ کی طرف خاص رغبت رکھتے تھے۔'آبِ حیات' بھی ایک تاریخ ہی ہے، ذکاءاللہ نے تو ہندوستان کی تاریخ کو کئی جلدوں میں قلم بند کیا ہے۔حالی کی سوانح عمریاں ایک لحاظ سے غالب، سعدی اور سرسید کی تواریخ ہی ہیں۔

شبلی کی 'شعرالعجم' کی بنیاد فارسی ادبیات کی تاریخ ہے۔علاوہ اس کے 'سیرت النبی' سے لے کر 'المامون' تک سوانحی تاریخیں ہیں۔ اس معنی میں شبلی کا خاص میدانِ تاریخ ہی ہے لیکن ادب ان کے اندر کی آواز ہے۔وہ شاعر بھی ہیں، نقاد بھی، استاد بھی ہیں اور خطیب بھی۔وہ ایک قومی رہ نما بھی ہیں، جن کا سیاسی شعور پختہ تھا۔وہ ایک عالم بے بہا بھی ہیں جو حدیث وفقہ کی باریکیوں سے آگاہ تھے۔ایک ایسی شخصیت جس کی اتنی جہتیں ہوں، اس کا اپنا ایک وژن ایک خواب بھی ہوتا ہے جس کی تشکیل میں مختلف علوم نے حصہ لیا ہے۔ادبی سطح پر ان کا یہ وژن 'موازنۂ انیس ودبیر' اور 'شعرالعجم' اور بعض مقالات کے ساتھ خصوصیت رکھتا ہے۔

'شعرالعجم' کی چوتھی جلد کے ابتدائی نوّے صفحات ان کی شعری نظریے کی نمائندگی کرتے ہیں۔دراصل ان صفحات کی حیثیت 'شعرالعجم' کے مقدمے کی ہے کہ کن بنیادوں پر انھوں نے 'شعرالعجم' کی عمارت کی تعمیر کی ہے۔

شبلی، مولوی بھی تھے، لیکن مولویانہ خشکی اور سخت گیری سے وہ دوچند دور ہی تھے۔شبلی کی شخصیت میں جو رچاؤ ہے، اس کا رنگ ان کی مولویت ہلکا نہیں کرسکی۔بلکہ طبیعت کی رنگینی، زندہ دلی، نظر کی کشادگی اور فکر میں لچک نے ان کے کردار کو بڑا دلآویز بنادیا تھا۔حالی کی مولویانہ سنجیدگی نے ان کی شخصیت کو آزادانہ پھلنے پھولنے کا موقعہ فراہم نہیں کیا جب کہ شبلی کو ذہن وضمیر کی آزادی عزیز تھی اور وہ زندگی بھر اس کی پاس داری کرتے رہے۔حالی اور شبلی کے ادبی خیالات میں مماثلت بھی ہے اور اختلاف بھی۔کلیم الدین احمد نے بھی لکھا ہے کہ یہ خیالات (یعنی محاکات اور تخیل کے بارے میں خیالات) حالی کے خیالات سے کچھ زیادہ مختلف نہیں، جو کچھ تنقید میں (کلیم الدین احمد) نے حالی پر لکھی ہے اس کا زیادہ حصہ شبلی پر بھی چسپاں ہوتا ہے (اردو تنقید پر ایک نظر، ص ۱۰۰) لیکن کلیم الدین احمد کے اس خیال کے برخلاف خلیل الرحمٰن اعظمی کا کہنا ہے کہ ''شبلی کی تنقید حالی کی تنقید کا ردِّعمل معلوم ہوتی ہے۔'' (مضامینِ خلیل الرحمٰن اعظمی، مرتبہ: شہریار، ۲۰۰۴) گویا بعض اعتبار سے دونوں کے خیالات میں یکسانیت بھی پائی جاتی ہے، کیونکہ دونوں کا تعلق تاریخ میں واقع ہونے والے ایک ہی دور سے ہے، لیکن بعض اعتبار سے دونوں کے خیالات میں زبردست اختلاف بھی پایا جاتا ہے جو مظہر ہے ان دونوں کے اپنے اپنے وژن کا۔یعنی چیزوں کو دیکھنے اور سمجھنے اور کسی نتیجے تک پہنچنے کا ان کا اپنا اپنا اندازِ رسائی۔شبلی مزاجاً بھی حالی سے بہت مختلف تھے۔حالیؔ ۱۸۳۰ء میں پیدا ہوئے تھے اور ۶۳ برس کی عمر

میں 'مقدمہ شعروشاعری' ۱۸۹۳ء منظر عام پر آئی جب کہ شبلی کی 'شعرالعجم' کی جلد چہارم ۱۹۱۲ء میں یعنی شبلی کے انتقال سے دو برس پہلے، عمر کے ۵۵ ویں پڑاؤ پر منظر عام پر آئی۔ حالی کی 'مقدمہ شعروشاعری' نئے ذہنوں کو اپنی طرف پوری طرح مائل کر چکی تھی۔ پرانی نسلوں نے بھی کم و بیش اسے قبول کر لیا تھا۔ شبلی جیسے کے لئے ایک نئی دنیا کی تخلیق ضروری تھی۔ وہ پہلی دوسری اور تیسری جلد میں منظّم طریقے سے اپنے تنقیدی تصورات نہیں پیش کر سکے تھے۔ چوتھی جلد تک پہنچنے کے بعد انھوں نے محسوس کیا کہ اس نظریے کو مشتہر کرنا ضروری ہے جس کا اطلاق وہ گزشتہ جلدوں میں کرتے آئے ہیں۔ لہٰذا چوتھی جلد میں نہایت تفصیل کے ساتھ اپنے ان تنقیدی تصوّرات کو منظّم شکل میں مقدمے کی صورت عطا کی جوان کے لئے رہ نما اصول کا حکم رکھتے تھے۔ شبلی کے ادبی نظریے کو سمجھنے کے لئے جلد چہارم کا یہ طویل باب بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔

شبلی کے ذہن کو سمجھنے کے لئے ان کے مقالات اور خطوط کا مطالعہ بھی ضروری ہے۔ یہ مقالات انھوں نے وقتاً فوقتاً لکھے تھے یا تفصیلی کاموں کے درمیان اپنے ذوق کی تسکین کے لئے قلم بند کیے تھے۔ بعض مقالات وقت کا تقاضہ تھے۔ ان میں ادبی کم لسانی، تعلیمی، تہذیبی اور معاشرتی موضوعات پر زیادہ مبنی ہیں۔ اصلاح کا پہلو ان میں حاوی رجحان کا درجہ رکھتا ہے۔ ان مقالات میں عربی و فارسی شاعری کا موازنہ 'نظم القرآن اور جمہرۃ البلاغۃ' شعرالعرب اور فن بلاغت کے علاوہ 'موازنۂ انیس و دبیر' کے تحت انھوں نے جن خیالات کو بنیاد بنایا ہے۔ 'شعرالعجم' کی جلد چہارم کو انہی کی توضیح وتعبیر سمجھنا چاہیے۔

09.04 شبلی اور پیروئ مغربی

حالی، شبلی اور آزاد کی تحریروں میں مغربی زبان و ادب کے اکثر حوالوں سے یہ گمان ہوتا ہے کہ یہ حضرات ذہنی طور پر مغرب سے مرعوب تھے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ مغرب کے بعض خیالات سے انھوں نے استفادہ کیا۔ ان خیالات میں نیا پن بھی تھا اور ان کا اخذ و اکتساب وقت کا تقاضہ بھی تھا لیکن اسے ذہنی مرعوبیت کا نام یوں نہیں دیا جاسکتا کہ ان حضرات کی ذہنی اور علمی تربیت جس ماحول میں ہوئی تھی وہ سرتاسر مشرقی تھا۔ حالی کے مقدمے میں بعض مغربی تصورات کی وضاحت کے بعد دلائل کے طور پر جو مثالیں پیش کی ہیں وہ مشرق ہی سے ماخوذ ہیں۔ عربی اور فارسی شاعری کے پس منظر کو وہ کہیں بھولتے نہیں ہیں۔ شبلی بھی جان اسٹوارٹ مل، کالرج، ارسطو یا ایک یوروپین مصنف کے حوالوں کے بعد عربی اور فارسی مثالوں ہی کو بنیاد بناتے ہیں۔

درحقیقت حالی اور شبلی کے مشیر ادب کے آدمی نہیں تھے۔ تعلیم وتعلم سے ان کا تعلق ہونے کے باوجود ادب ان کا موضوع نہیں تھا۔ انھیں یہ علم ہی نہیں تھا کہ وہ جس دَور میں حالی، شبلی یا آزاد کو انگریزی ادب سے واقفیت بہم پہنچا رہے ہیں۔ اسی دَور میں انگلستان میں پری ریفائلٹس Pre Rephaelites اور جمالیاتی تحریک بھی زوروں پر تھی۔ آسکر وائلڈ اور واٹر پیٹر کے علاوہ نیومین، رسکن، کارلایل اور میتھو آرنلڈ جیسے نقاد بھی تھے۔ انگریز مشیروں کی لاعلمی کا اس سے زیادہ اور کیا ثبوت دیا جاسکتا ہے کہ نہ تو وہ پوری طرح ورڈزورتھ اور کالرج سے واقف تھے، نہ انھیں کالرج کی لٹریری بائیوگرافی کا علم تھا نہ کالرج کے تصورِ تخیل سے آگہی تھی۔ حتیٰ کہ انھیں کے دور کے رسکن، کارلایل اور آرنلڈ کے کاموں سے کیا ناموں سے بھی ان کی واقفیت نہ تھی۔

شبلی کی نظر سے غالباً ارسطو کے عربی ترجمے گزرے تھے جنھیں نقص سے خالی نہیں کہا جاسکتا۔ اسٹوارٹ مل بھی انگریزی تنقید میں کوئی مقام نہیں رکھتا۔ انگریزی میں شاعری کی دفاع کی پہلی مثال سر فلپ سڈنی نے پیش کی تھی۔ سڈنی نے ایلزبیتھن ڈرامے رشاعری کے خلاف

اسٹیفن گاسن کی تصنیف School of Abuse-1579 کا دفاع کرتے ہوئے Apologie for Poetry 15 کے ارد گرد لکھی۔ شیلی نے رومانوی عہد میں شاعری کے دفاع میں The Defence of Poetry قلم بند کی۔ شیلی نے اسے ۱۸۲۱ء میں لکھ لیا تھا لیکن اس کی اشاعت ۱۸۴۰ء میں ہوئی۔ جب کہ ۱۸ ر برس پہلے ۱۸۲۲ء میں شیلی کی موت واقع ہو چکی تھی۔ اس معنی جان اسٹوارٹ مل کا What is Poery جریمی بنتھم کے جواب میں لکھا ہوا مضمون ہے۔ شاعری کے دفاع کا سلسلہ میتھیو آرنلڈ تک پہنچتا ہے۔ شبلی کا اپنا ایک تصور شعر ہے جو انھوں نے عربی اور فارسی شاعری سے اخذ کیا ہے۔ مل نے کوئی نئی بات نہیں کہی ہے۔ ایلزبیتھن عہد سے بنیاد پرست عیسائیوں کا پورا ایک گروہ ادب و شعر کے خلاف لکھتا رہا تھا۔ صنعتی یا اور سائنسی انقلاب نے کچھ نئے سوال قائم کیے تھے۔ ایک بڑا سوال یہ تھا کہ شاعری یا ادب کی افادیت، معنویت اور ضرورت کیا؟ ساری رومانوی شاعری اس کا جواب ہے۔ میتھیو آرنلڈ نے شاعری کو مستقبل میں سائنس اور مذہب کا قائم مقام قرار دیا۔ ہمارے یہاں سائنسی اور صنعتی سطح پر جو تبدیلیاں آ رہی تھیں وہ بے حد آہستہ رَو تھیں۔ ہمارا انحصار مغرب کی تحقیقات پر ہی تھا۔ بہت سے صیغوں میں ہم اب بھی مغرب ہی کے مرہون ہیں۔ مشرق میں ادب و مذہب کو مغرب کی طرح سائنس اور تکنالوجی کی ترقیات سے کوئی خطرہ نہ تھا۔ اسی لئے شبلی مل کے لفظوں میں یہ تو کہتے ہیں شاعری کا تخاطب جذبے سے ہے اور سائنس کا یقین سے، شبلی اس مسئلے پر طول طویل بحث سے گریز کرتے ہیں کیوں کہ ابھی ہمارا انظامِ اقدار سائنس سے متصادم نہیں ہوا تھا۔ جب کہ مغرب میں عقیدے کی بنیادوں تک میں رخنے پڑ گئے تھے۔

09.05 شبلی کا تصوّرِ شعر

شبلی نے کئی مقامات پر شاعری کو جذبات کے ساتھ مربوط کیا ہے۔ شاعری نہ صرف جذبہ و احساس کا اظہار ہے بلکہ وہ قاری اور سامع کے جذبہ و احساس کو بھی برانگیخت کرتی ہے۔ اس طرح دوسرے لفظوں میں شاعر اپنے جذبوں میں دوسروں کو بھی شریک کر لیتا ہے۔ شریک کرنے کے یہ معنی نہیں ہیں کہ شاعری کا مقصد ہی اپنے قاری کے جذبات و خیالات کی ترجمانی ہے۔ شاعر کا پہلا مقصد 'خود طمانیت' ہوتا ہے۔ وہی اپنے شعر کا خالق ہوتا ہے اور پہلا قاری بھی۔ شبلی نے اسی معنی میں اسٹوارٹ مل کے اس خیال کی وضاحت کی ہے کہ خطیب کا بنیادی مقصد اپنے سامعین کے جذبات کو ابھارنا ہوتا ہے سامع کے بغیر خطابت کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا۔ خطیب کا سب سے مسئلہ اپنے سامعین کو اپنے خیالات کی طرف متوجہ کرنا، ان کے جذبات و احساسات کو برانگیخت کرنا اور اس حد تک ان پر اثر قائم کرنا ہے کہ وہ خطیب کے قابل ہو جائیں۔ جب کہ شاعری کا کام قایل کرنا ہے نہ اپنی طرف متوجہ کرنا ہے بلکہ جذباتی شرکتوں کی راہ ہموار کرنا ہے۔ گویا شاعری پہلی سطح پر شاعر کی خود اطمینانی کا باعث ہوتی ہے۔ دوسری سطح پر وہ قاری کو اپنے جذبوں میں شریک کرتی ہے۔ شبلی جب یہ کہتے ہیں کہ ''شاعر کو دوسروں سے غرض نہیں ہوتی''، تو اس کا ایک مطلب یہی ہے کہ شاعر اپنے اظہار کی منطق میں آزاد ہے، شبلی کے درج ذیل خیال کو نظر میں رکھیں تو 'جذباتی شرکت' کے معنی ہم بخوبی سمجھ سکتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں:

> ''شاعری ہمارے دل کو رقیق اور نرم کرتی ہے، جس سے تسلیم اثر پذیری اور اعتقاد پیدا ہوتا ہے، مادیت کے بجائے روحانیت قائم ہوتی ہے۔''

درج بالا اقتباس کو میتھیو آرنلڈ کے تصورِ شعر کے پہلو بہ پہلو رکھ کر دیکھیں تو دونوں کے خیالات ایک دوسرے کی گونج کا احساس دلائیں گے۔ آرنلڈ کا کہنا ہے کہ:

''مذہب مادّیت میں ڈھل چکا ہے، شاعر کے لئے تصور (Idea) ہی سب کچھ ہے۔ شاعری میں تصور، تصورِ محض کے طور پر کارفرما یا خلق نہیں ہوتا بلکہ وہ جذبے کے ساتھ منتھی ہو کر وارد ہوتا ہے......آئندہ زیادہ سے زیادہ لوگ یہ پائیں گے کہ ہم شاعری کی طرف اس لئے رجوع ہوئے ہیں کہ وہ زندگی کی ترجمانی کرتی ہے، وہ ہمیں طمانیت بخشتی ہے، وہ ہمیں سہارا دیتی ہے بغیر شاعری کے سائنس بھی نامکمل ہے۔''

(تنقید کی جمالیات، جلد۲، عتیق اللہ، ص ۲۶۵)

آرنلڈ نے ورڈز ورتھ کا ایک قول بھی دہرایا ہے جس سے شبلی کے خیال کی مزید تائید ہوتی ہے۔ ورڈز ورتھ شاعری کو عالمِ سکون میں جذبات کی بازآفرینی سے موسوم کرتا ہے۔ اتنا ہی نہیں وہ یہ بھی کہتا ہے کہ:

''شاعری زندگی کی دلیل ہے اور تمام علم و آگہی کی نفیس ترین روح ہے۔''

شبلی نے شاعری کو بے ساختہ اظہار کا نام بھی دیا ہے۔ ظاہر ہے جہاں جذبہ ہوگا، وہاں بے ساختگی ہوگی اور جہاں بے ساختگی ہوگی وہاں سچائی، بے تکلفی اور باطن کی صفائی ہوگی۔ ایک جگہ وہ لکھتے ہیں:

''حیوانات پر جب کوئی جذبہ طاری ہوتا ہے تو مختلف قسم کی آوازوں یا حرکتوں کے ذریعے ظاہر ہوتا ہے مثلاً کویل کوکتی ہے، طاؤس ناچتا ہے، سانپ لہراتے ہیں۔ انسان کے جذبات بھی حکایت کے ذریعے سے ادا ہوتے ہیں لیکن اس کو جانوروں سے بڑھ کر ایک اور قوت دی گئی ہے یعنی نطق اور گویائی اس لئے جب اس پر کوئی قوی جذبہ طاری ہوتا ہے تو بے ساختہ اس کی زبان سے موزوں الفاظ نکلتے ہیں اسی کا نام شعر ہے۔

(شعر العجم جلد چہارم، ص ۲-۳)

دوسری جگہ وہ اپنی تاثراتی رَو میں بڑی کام کی باتیں بھی کہہ گئے ہیں۔ اگر چہ ان تاثرات میں شعری استعارے بھی اپنی چمک دمک دکھلا رہے ہیں لیکن اس اقتباس کا ہر فقرہ معنی کا ایک جہان اپنے اندر لیے ہوئے ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''ہر چیز جو دل پر تعجب انگیزی کا اثر کرتی ہے، حقیقی شعر ہے۔ فضائے غیر محدود، بحرِ بے کراں، سیارہ ہائے غیر متناہی، بادِ صرصر، موّاجِ دریا سب مجسم شعر ہیں۔''

ہر وہ چیز جو بے ساختگی سے نمو پاتی ہے اس میں غیر متوقع پن ہوتا ہے۔ جہاں غیر متوقع پن ہوگا وہاں نامانوسیت ہوگی، جہاں نامانوسیت ہوگی وہاں حیرت و استعجاب کی کیفیت ہی سے سابقہ ہوگا۔ اسی لئے شبلی کے نزدیک حقیقی شعر تعجب انگیزی کی تاثیر سے بہرہ مند ہوتا ہے۔ بے ساختگی یا اس صورت کا وہ دوسری جگہ ان لفظوں میں اظہار کرتے ہیں:

''......(شاعری) ایک آگ ہے، جو خود مشتعل ہوتی ہے۔ ایک چشمہ ہے جو خود ابلتا ہے، ایک برق ہے جو خود کوندتی ہے۔''

09.06 لفظ و معنی کی بحث

لفظ و معنی کی بحث بہت پرانی ہے۔شبلی کی ذہنی تربیت میں عربی و فارسی کے علمائے ادب کا خاص حصہ ہے۔اس لئے شبلی کے خیالات میں انھیں کی گونج سنائی دیتی ہے۔ان میں بعض خیالات آج کے دَور سے بھی مطابقت رکھتے ہیں اور بعض اپنے معنی کھو چکے ہیں۔ جہاں تک شبلی کا تعلق ہے وہ لفظ کو معنی و مضمون پر فوقیت دیتے ہیں۔اس ذیل میں وہ سعدی کی گلستاں اور ظہوری کے سکندر نامہ کی مثال پیش کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''اہل فن کے دو گروہ بن گئے ہیں ایک لفظ کو ترجیح دیتا ہے اور اس کی تمام تر کوشش الفاظ کے حسن و خوبی پر مبذول ہوتی ہے۔عرب کا اصلی انداز یہی ہے۔بعض لوگ مضمون کو ترجیح دیتے ہیں اور الفاظ کی پرواہ نہیں کرتے۔ یہ ابن الرومی اور متنبی کا مسلک ہے، لیکن زیادہ تر اہل فن کا یہی مذہب ہے کہ لفظ کو مضمون پر ترجیح دیتے ہیں۔وہ کہتے ہیں مضمون تو سب پیدا کر سکتے ہیں، لیکن شاعری کا معیار کمال یہی ہے کہ مضمون ادا کن الفاظ میں کیا گیا ہے اور بندش کیسی ہے۔حقیقت یہ ہے کہ شاعری یا انشا پردازی کا مدار زیادہ تر الفاظ پر ہے۔''

(تفہیم شبلی، مرتبہ: ڈاکٹر ارشاد نیازی، ص ۱۸۱)

بیش تر عربی علماء نے طرز بیان، اسلوب یا لفظ کو خاص اہمیت دی ہے، معنی پر ان کی ترجیح لفظ پر ہے۔ابن قتیبہ، جاحظ یا قدامہ بن جعفر کے نزدیک لفظ اور اس کے استعمال کی قدر اوّل ہے۔

جاحظ کا تو یہاں تک کہنا ہے کہ ''معانی پیش پا افتادہ ہوتے ہیں، معنی پر لفظ مرجح ہی نہیں، معنی اس کا تابع محض ہے اور قتیبہ الفاظ کو شعر کی روح قرار دیتے ہیں۔عبدالقاہر جرجانی لفظ و معنی کے باہمی ربط کو فصاحت کی کلید بتاتے ہوئے معنی کو اولیت کا درجہ دیتے ہیں۔'' جب کہ ابن رشیق (مصنف کتاب العمدہ) لفظ و معنی کو برابر کی حیثیت تفویض کرنے کے باوجود معنی ان کے نزدیک لفظ پر مرجح ہیں۔ابنِ خلدون کے تصورات شعر میں بھی لفظ کو معنی پر فضیلت حاصل ہے۔وہ 'فی ان صناعۃ النظم والنثر انما ہی فی الالفاظ'۔ میں انھوں نے اس خیال کی ان لفظوں میں وضاحت کی ہے:

''ماہرین کلام کو نظم و نثر میں جو خوبیاں برتنی پڑتی ہیں یا اسالیب استعمال کرنے پڑتے ہیں وہ از قسم لفظ ہیں، معانی کی قسم سے نہیں ہیں۔اصل تو الفاظ ہیں اور معانی ان کے تابع ہیں۔اسی لئے نظم و نثر میں ملکہ پیدا کرنے والا پوری توجہ الفاظ پر لگاتا ہے......اور ظاہر ہے زبان اور گویائی کا تعلق الفاظ سے ہے نہ کہ معنی سے۔کیوں کہ وہ تو دل میں ہوتے ہیں، زبان و گویائی سے انھیں کوئی مطلب نہیں۔پھر یہ بھی ہے کہ معانی کچھ نہ کچھ ہر ایک کے ذہن میں ہوتے ہیں، جو وہ اپنی فکری طاقت کے مطابق ظاہر کر سکتا ہے، ان کے سیکھنے کے کچھ معنی نہیں۔ان کو الفاظ کا جامہ پہنانا اور کلام کی شکل دینا۔یہ البتہ ایک صنعت ہے، جس کی مشق کرنی پڑتی ہے۔''

(ترجمہ: سید محمد ہاشم)

اس کے بعد ابن خلدون پانی اور ظروف کی اس مثال کے ذریعے الفاظ و معانی کی بحث کو آگے بڑھاتے ہیں جس کا حوالہ حالی نے اپنے مقدمے میں دیا ہے۔ خلدون کا اصرار محض اس امر پر ہے کہ

''......معانی ایک ہی ہوتے ہیں۔ اپنے حسن بیان سے ہر شخص اپنی لیاقت وصلاحیت کے مطابق مختلف ظروف کی طرح الفاظ کے مختلف سانچوں میں معانی کو ڈھال لیتا ہے۔''

(ترجیحات، ص ۹۱)

کم و بیش یہی صورت فارسی علمائے ادب کی بھی ہے۔ ان میں بھی دو گروہ ہیں ایک کے نزدیک لفظ اور دوسرے کے نزدیک معنی کا درجہ افضل ہے۔ نظامی عروضی سمرقندی شاعری کو فن قرار دیتے ہوئے طرز ادا کو فوقیت دیتے ہیں۔ رشید الدین وطواط ہو کہ محمد بن قیس رازی معنی کی اہمیت کے قائل ہونے کے باوجود اسلوب کے پرستار ہیں۔

شبلی نے کہیں کہیں معنی کی اہمیت بھی جتلائی ہے اور لفظ و معنی کے باہمی ربط کو بھی ضروری تصوّر کیا ہے۔ لیکن لفظ اور اس کے استعمال میں شعر کی جمالیاتی تنظیم ہی ان کے نزدیک وقیع ہے۔ وہ صاف لفظوں میں کہتے ہیں:

''مضمون تو سب پیدا کر سکتے ہیں۔ شاعر کا معیار کمال یہی ہے کہ مضمون ادا کن لفظوں میں کیا گیا ہے اور بندش کیسی ہے۔''

یہاں بھی شبلی نے لفظوں کی در و بست پر خاص زور دیا ہے بلکہ وہ لفظوں کو بھی دو گروہوں میں تقسیم کرتے اور ان کی بنیاد پر فصیح اور غیر فصیح ہونے کا لیبل چسپاں کرتے ہیں۔ انھوں نے موازنۂ انیس و دبیر، میں ایک طرف ان الفاظ کا شمار کیا ہے جو اُن آوازوں پر مشتمل ہیں جو شیریں، دلآویز اور لطیف ہوتی ہیں۔ دوسری مکروہ، ناگوار۔ پہلی قسم کو وہ فصیح اور دوسری کو غیر فصیح بتاتے ہیں۔ ظاہر ہے جدید تصوراتِ شعر کے تحت اس قسم کی تخصیص کوئی معنی نہیں رکھتی بلکہ لفظ کے استعمال کی خاص قدر ہے۔ شبلی کے اس تصور پر اظہار خیال کرتے ہوئے خلیل الرحمٰن اعظمی نے لکھا ہے:

''فصاحت و بلاغت کو معنی کے سیاق و سباق اور شعری تجربے کی نوعیت سے الگ کر کے دیکھنا اور لفظ و معنی کی وحدت یا اس کے ارتباطِ باہم کو دیکھنے کے بجائے محض لفظ کو اپنے طور پر شیریں یا ثقیل سمجھنے کا میلان شبلی کی تنقید کی اساس بن جاتا ہے۔ انھوں نے اس بات پر غور نہیں کیا کہ لفظ و معنی کی جدائی گوشت اور ناخن کی جدائی ہے۔''

(تنقید کی جمالیات، جلد ۳: عتیق اللہ، ص ۲۱۶)

شبلی نے فردوسی، سعدی، حافظ اور رومی وغیرہ کے کلام کا جائزہ لیتے ہوئے اپنے اسی تصورِ شعر کا انطباق کیا اور ان کے امتیاز کی نشاندہی کی ہے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی نے جس وقت اپنے اس خیال کا ظہار کیا تھا، اس دوران لفظ و معنی کی وحدت کے تصور کو ایک مستحکم قدر کے طور پر تسلیم کیا جاتا تھا۔ گزشتہ چالیس برسوں میں لفظ کی قدر نے پھر اولیت اختیار کر لی ہے۔ مابعدِ جدید تصور نقد، اسلوبیات، معنیات اور نشانیات کے نزدیک لفظ کی قدر حَکَم کی حیثیت رکھتی ہے۔ گویا شبلی کو ہم موجودہ دور میں مابعدِ جدید بھی قرار دے سکتے ہیں۔

09.07 محاکات اورتخیّل

شبلی نے محاکات کا تصورارسطو سے اخذ کیا ہے۔ارسطو نے تصورِنقل کے تحت جوتفصیلات مہیا کی ہیں غالباًابن رشد کے ترجمے کے ذریعےان تک پہنچی ہیں۔شبلی ہو بہومنظر نگاری،تصویر کشی، جزئیاتی تفصیل نگاری کے حق میں ہیں،یعنی شاعر میں اگر بیان کی غیر معمولی قدرت ہےاور وہ الفاظ کا پارکھاوراستعمال کرنے کا اپنا ایک انداز رکھتا ہےتو شعر کی تاثیر کئی گنا بڑھ جاتی ہے۔وہ یہ تو کہتے ہیں کہ کسی منظر کے بیان کرنے یالفظوں میں منتقل کرنے کے لئے محاکات سے کام لینا چاہیےلیکن وہ یہ کہہ کرشعرا کو متنبہ بھی کرتے ہیں کہ متاخرین شعرا نے ان موقعوں پرمحاکات کے بجائےتخیل سے کام لے کرسخت غلطی کی تھی۔لیکن دوسری جگہ ان کا ارشاد ہے:

''شاعری دراصل تخیل کا نام ہے،محاکات میں جو جان آتی ہے۔تخیل ہی سے آتی ہے ورنہ محاکات نقالی سے زیادہ نہیں۔قوت محاکات کا یہ کام ہے کہ جوکچھ دیکھے یا سنے اس کو الفاظ کے ذریعے بعینہٖ ادا کردےلیکن ان چیزوں میں ایک خاص ترتیب پیدا کرنااور توافق کو کام میں لانا اُن پرآب ورنگ چڑھانا قوتِ تخیل کا کام ہے۔''

(شعرالعجم جلد چہارم،ص ۳۱-۳۲)

ظاہر ہے یہ تصورارسطو ہی سے اخذ کردہ ہے۔ارسطو کے تصورِشعرکوکم سے کم لفظوں میں اس طور پر بیان کیا جاسکتا ہے:

الف: شاعری نقالی کا عمل ہے۔

ب: شاعری جذبات کو برانگیختہ کرتی ہے۔

ج: شاعری جذبات کواُبھارتی ہےاور انبساط وکیف بخشتی ہے۔

ارسطو جامداشیا وحقائق کی نقالی کوشاعری نہیں کہتا،اس کے نزدیک شاعرتخیلی نمائندگی کرتا ہے۔اس کا تخلیقی عمل شئے کی نقل سے نہیں بلکہ شئے کے عمل کی نقل ونمائندگی سے عبارت ہے۔دیکھا جائے توشبلی کے تصورشعر کی تشکیل میں درج بالا امور بنیادی کردار کے حامل ہیں۔فرق بس اتنا ہے کہ نقالی کی جگہ محاکات یا محاکات سازی کی اصطلاح بنائی گئی ہے اور ارسطو کے تصوّرتزکیہ کی جگہ انبساط وکیف کے عام اور مستعمل تصوّر کا اطلاق کیا گیا ہے۔

09.08 شبلی کا تصوّرِتخیل

اُردو تنقید میں تخیل کی بحث کو سب سے پہلے اٹھانے والے حالی تھے۔حالی نے فینسی اورتخیل کوخلط ملط کرنے کی کوشش کی اور حافظے کے عمل کوتخیل کے ساتھ مربوط کر کے دیکھا۔انگریزی میں کالرج نے تخیل،اور فینسی جیسی اصطلاحات کے تصور کوایک نئے معنی دیے تھے ورنہ انگریزی میں بھی تخیل کوWit اور کبھی کبھی Wisdom کے معنی میں اخذ کیا جاتا تھا۔وِٹ،ایک وسیع المعنی اصطلاح ہے جسے ذکاوت، جودت، نکتہ شناسی، تیزیِ طبع، بذلہ سنجی اورظرافت کے معنی میں مختلف صورتِ حال پرمنطبق کیا جاتا رہا ہے۔اسی کے نزدیک ترمعنی میں وِسڈم کی اصطلاح بھی مستعمل ہے جواٹھارویں صدی تک تخیل کے معنی میں اخذ کی جاتی تھی۔وسڈم کا تصورتعقل، دانش، ذہانت،عقلِ سلیم وغیرہ کومحیط ہے۔حاؔلی کے نزدیک ''تخیل معلوماتِ سابقہ کوحافظے سے برآمد کرتے ہوئے انھیں ایک نئی ترتیب دیتا ہے۔'' وہ یہ نہیں بتا سکے کہ تخیل اس قوت کا نام ہے جوانسانی تجربے کونت نئی محسوس پیکروں اور کثرت کووحدت میں بدل دیتی ہے۔شبلی اور حالی کا کمال یہ ہے کہ ان کی نکتہ رس کی نگاہ

'تخیل' تک پہنچی۔انھیں تخیل کی صلاحیت کاعلم تو تھا لیکن اس کے تفاعل اور حدود سے وہ لاعلم تھے۔انھوں نے تخیل کی تعریف میں جو کچھ کہا ہے وہ ان کی ذہانت اور نکتہ سنجی کی دلیل ہے۔شبلی کہتے ہیں:

''ہم کو اس سے انکار نہیں کہ ایک معمولی سے معمولی چیز پر قوت تخیل مدتوں صرف کی جاسکتی ہے اور سینکڑوں مضامین پیدا کیے جاسکتے ہیں، جس کی محسوس مثال شعراء متاخرین کی نکتہ آفرینیاں ہیں لیکن اس کی مثال سرکس کے گھوڑے کی ہے جو ایک خیمہ کے اندر طرح طرح کے تماشے دکھا سکتا ہے لیکن طے منازل میں 'میدانِ جنگ میں' گھوڑ دوڑ میں کام نہیں آسکتا۔ اسی طرح تخیل کا عمل بھی ایک محدود دائرے میں جاری رہ سکتا ہے لیکن اس کی وسعت کیا ہوگی؟ اور ایسی شاعری کس کام آئے گی؟ وہ شاعری جو ہر قسم کے جذبات کا آئینہ بن سکتی ہو، جو فطرت انسانی کا راز کھول سکتی ہو۔جو تاریخی واقعات کو دلچسپی کے منظر پر لا سکتی ہو، جو فلسفۂ اخلاق کے دقائق بتا سکتی ہو، اس کے لئے ایسا محدود تخیل کیا کام آسکتا ہے، تخیل جس قدر قوی، باریک، متنوع اور کثیر العمل ہوگی، اسی قدر مشاہدات کی زیادہ ضرورت ہوگی۔جس قدر بلند پرواز طائر ہوگا اسی قدر اس کے لئے فضا کی وسعت زیادہ درکار ہوگی۔''

(شعرالعجم، جلد چہارم، ص۵۲)

شبلی تخیل کے تفاعل پر غور وفکر کے بعد شعرا کو تاکید کرتے ہیں کہ تخیل کو سب سے زیادہ موقعہ مبالغہ میں ملتا ہے جب تخیل کی پرواز بلند ہوتی ہے تو حدِ اعتدال سے پرے نکلنے کے اندیشے بھی اسی میں مضمر ہوتے ہیں پھر شعرا کج روی اور بے راہ روی کی پروا بھی نہیں کرتے۔وہ یہ سمجھتے ہیں کہ ''مبالغہ کے لئے اصلیت اور واقعیت کی ضرورت نہیں۔'' شبلی یہ بھی کہتے ہیں کہ تخیل کی بے اعتدالی کا بڑا موقعہ استعارات اور تشبیہات ہیں۔ان کے لفظوں میں:

''استعارات اور تشبیہیں جب تک لطیف، قریب الماخذ اور اصلیت سے ملتی جلتی ہوتی ہیں شاعری میں حسن پیدا کرتی ہیں، لیکن جب تخئیل کو بے اعتدالی کا موقع ملتا ہے تو دوراز کار اور فرضی استعارات اور تشبیہیں پیدا کرتی ہے اور پھر اس پر اور بنیادیں قائم کردی جاتی ہیں۔''

(تفہیم شبلی، ص۱۸۳)

09.09 شبلی کی تنقید پر اعتراضات

یہ کوئی ضروری نہیں ہے کہ نقاد نے جو کچھ کہا یا لکھا ہے یا جو نظریہ قائم کیا ہے وہ ایک ساتھ تمام قاریوں اور تمام زمانوں کے لئے اطمینان بخش ہو۔حالی، شبلی، آزاد یا امداد اثر نے اپنے عہد میں اور اپنے تجربے اور علم کی بنیاد پر جو تصورات قائم کیے تھے اور جو رائیں قائم کی تھیں، ممکن ہے وہ موجودہ زمانوں یا ان کے پس روز مانوں سے میل نہ کھاتی ہوں۔انھیں بھی تنقید کی کسوٹی پر کس کر دیکھا جاسکتا ہے۔شرط بس یہ ہے کہ تنقید کرنے والی شخصیت کسی خاص گروہی نقطۂ نظر سے محاکمہ کرنے کے بجائے ادبی اور فنی اصولوں کی روشنی میں ان کا جائزہ لے اور اپنے تنقید کے عمل میں معروضیت کو اپنا رہنما بنائے۔

شبلی کی وفات کو پوری ایک صدی ہو رہی ہے۔ بیسویں صدی نہ صرف ادب کے اعتبار سے بلکہ سیاسی، تہذیبی، سماجی اور سائنسی سطح پر انتہائی انقلاب انگیز ثابت ہوئی ہے۔ یہ کثیر الجہات صدی بھی ہے اور رفتار میں گزشتہ صدیوں سے تیز تر بھی۔ اس لئے علوم وفنون نیز ادبیات کی سطح پر بھی ہر پانچ سات برس کے دورانیے میں کایا پلٹ ہوتی رہتی ہے۔ ایک رجحان پوری طرح قائم نہیں ہوتا کہ دسرا رجحان آ دھمکتا ہے اور اسے پیچھے دھکیل کر اپنا اثر قائم کرنے لگتا ہے۔ ہر تحریک کی عمر اسی لئے کوتاہ ہے کہ موجودہ عقل ودانش کی حساسیت بہت دیر تک کسی ایک کو قبولیت بخشنے کے لئے تیار نہیں۔ حالی اور شبلی کے زمانے میں بنیاد سازی کا رجحان تھا۔ روایتوں پر غور وخوض کیا جا رہا تھا۔ مغرب کے تصورات کی آمد آمد تھی۔ ان کا معروضی طور پر تجزیہ کرنا باقی تھا، لیکن وہ ممکن نہ ہو سکا۔ کیوں کہ جذباتی طور پر بہت سی چیزیں اخذ کی جا رہی تھیں۔ حالی اور شبلی نے بھی جو مغربی خیالات کو اخذ کیے تھے۔ وہ محدود اور مخصوص شکل ہی میں ان تک پہنچے تھے۔ ان کے پس منظر کا انھیں کوئی علم نہ تھا۔ باوجود اس کے حالی اور شبلی کا یہ بہت بڑا کارنامہ ہے کہ انھوں نے آئندہ نسلوں کو نئے علوم اور دوسری زبانوں کے ادب کی طرف متوجہ کیا اور رغبت دلائی۔

شبلی ہی نہیں حالی کے تصورات نقد پر بھی کئی قسم کے اعتراضات کیے گئے جن میں بعض کا شمار اعتراض برائے اعتراض میں کیا جا سکتا ہے اور بعض پر یقیناً غور کرنے کی ضرورت ہے۔ شبلی کے معترضین میں سب سے پہلا نام کلیم الدین احمد کا آتا ہے۔ انھوں نے شبلی ہی نہیں حالی پر بھی سخت قسم کی تنقید کی ہے۔ کلیم الدین شبلی کی مغربی خیالات سے واقفیت کو سطحی بتاتے ہیں۔ ظاہر ہے علمی اکتساب کے لحاظ سے حالی اور شبلی ایک عبوری عہد کے نمائندہ تھے۔ انھوں نے جن مغربی تصورات کو بنیاد بنایا تھا وہ ناراست طریقے سے ان تک پہنچے تھے۔ یہی کیا کم ہے کہ انہوں نے مشرقی شعریات کو مسترد کرنے کی سعی نہیں کی بلکہ اپنی تحریروں میں ان دلائل اور حوالوں کو کثرت کے ساتھ جگہ دی ہے جن کا تعلق مشرقی علماء کے ادبی تصورات سے ہے اس طرح شبلی کے یہاں اگر مغربی خیالات سطحی ہیں تو کلیم الدین کو یہ بھی بتانا تھا کہ مغرب کے وہ کون سے خیالات ہیں جنھیں وہ اعلیٰ اور بلند مقام دیتے ہیں۔ شبلی کے محاکات اور تخیل کے تعلق سے جو تصور ہے اس میں بھی انھیں کوئی جدت، گہرائی یا باریکی نظر نہیں آتی۔

ظاہر ہے اردو تنقید کی تاریخ کے تناظر میں شبلی کا تصورِ محاکات نہ صرف نیا ہے بلکہ انھوں نے جو تعریفیں متعین کی ہیں وہ بھی نئی ہیں۔ ’محاکات کے معنی ایک جیسے ہونے یا کسی سے مشابہ ہونے کے ہیں۔ یعنی شاعر اگر بیان کی غیر معمولی استعداد سے محروم ہے یا اس میں اس صلاحیت کی کمی ہے تو وہ اپنے ذہنی یا حسّی تجربے کو اس کی متنوع جزئیات کے ساتھ ادا کرنے پر بھی قادر نہیں ہو سکتا۔ صلاحیت جلا پاتی ہے تخیل کی قوت سے۔ شبلی کے لفظوں میں محاکات اور تخیل دونوں شعر کے عناصر ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ شاعری دراصل تخیل کا نام ہے۔ محاکات میں جو جان آتی ہے، تخیل ہی سے آتی ہے، بعد ازاں تخیل کے بارے میں ان لفظوں میں تشریح کرتے ہیں کہ:

’’شاعر قوتِ تخیل سے تمام اشیا کو نہایت دقیق نظر سے دیکھتا ہے۔ وہ ہر چیز کی ایک ایک خاصیت، ایک ایک وصف پر نظر ڈالتا ہے، پھر اور چیزوں سے ان کا مقابلہ کرتا ہے۔ ان کے باہمی تعلقات پر نظر ڈالتا ہے۔ ان کے مشترک اوصاف کو ڈھونڈھ کر ان سب کو ایک سلسلے میں مربوط کرتا ہے۔ کبھی اس کے برخلاف جو چیزیں یکساں اور متحد خیال کی جاتی ہیں ان کو زیادہ نکتہ سنجی کی نگاہ سے دیکھتا ہے اور ان میں فرق و امتیاز کرتا ہے۔ ظاہر ہے تخیل کے ضمن میں شبلی کی یہ تعریف حالؔی سے ایک قدم آگے کی چیز ہے۔ شبلی نے تخیل اور محاکات کے رشتے پر جو باتیں

کہی ہیں وہ دراصل بیانیہ شاعری پر زیادہ صادق آتی ہیں جیسے مثنوی، مرثیہ یا رزمیہ نظموں پر اس تصور کا اطلاق کیا جا سکتا ہے۔کلیم الدین کو محاکات پر اعتراض نہیں کرنا چاہیے بلکہ مناسب یہ تھا کہ وہ غزل کی مثال دے کر یہ بتا سکتے تھے کہ بعض اصناف ایسی بھی ہیں جن پر محاکات کا اطلاق نہیں کیا جا سکتا۔محاکات کا دراصل بیان کی صلاحیت سے تعلق ہے۔ جب کہ تخیل ایک تجریدی صلاحیت کا نام ہے۔ جس کے بغیر شاعری کیا کسی بھی فن کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا۔کلیم الدین کا یہ بھی کہنا ہے کہ شبلی اور حالی کے خیالات بھی ایک دوسرے سے ملتے جلتے ہیں۔ گویا شبلی کے یہاں حالی کے خیالات ہی کی گونج ہے۔اُن کا اپنا کوئی تصور نہیں ہے۔شبلی نے ایک جگہ دل اور دماغ یا ادراک واحساس اور استدلال اور استنباط کے فرق کو دو مختلف قوتوں سے موسوم کیا ہے۔کلیم الدین احمد نے شبلی کے اس خیال کو رد کیا ہے جب کہ ہمارے یہاں ہی نہیں مغرب میں بھی عموماً دماغ و دل یا عقل و دل میں فرق کیا جاتا ہے۔ شاعری کا لگاؤ دل سے خیال کیا جاتا ہے اور دماغ یا عقل یا ادراک کو ہر قسم کی ایجادات، تحقیقات، انکشافات اور تمام علوم وفنون کا سر چشمہ سمجھا جاتا ہے:''یہ زاویہ نظر بقول کلیم الدین یک قلم غلط ہے۔'' ان کے نزدیک تمام علوم وفنون کی طرح شاعری بھی دماغی تحریکات کا نتیجہ ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ کلیم الدین احمد نے عقل و دل کے معاملے کو قطعاً منطقی طور پر سمجھنے کی سعی کی ہے۔ انھوں نے دانستہ 'دل' کو دل کے معنی میں لیا ہے۔ ورنہ دل، جذبے کے ساتھ خصوصیت رکھتا ہے اور دماغ یا عقل کا تعلق منطق، استدلال اور فکر سے ہے۔ فلسفے میں بھی ہر قسم کے تاثر کو جذبہ سے موسوم کیا جاتا ہے۔ جیسے غصہ، محبت، نفرت، مسرت، غم وغیرہ کا تعلق بھی جذبے سے ہے۔نفسیات کے مطابق:

''(۱)عضویے کی ایسی برانگیختہ کیفیت جس میں خود اختیاری نظام عصبی (غدود، عضلات) درجہ اعتدال سے زیادہ فعال ہوتے اور مخصوص قسم کے جسمانی مظاہر مثلاً خون کے دباؤ، حرکتِ قلب اور تنفس کے اختیار میں اضافہ ہو جاتا ہے۔''

(۲)احساسات کا فوری اور شدید ابال جو محرک کا کام کرتا ہے۔''

(کشافِ اصطلاحاتِ نفسیات، مرتبہ: صوفی گلزار احمد، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۹۳ء)

اگر کلیم الدین احمد اس باریکی کو سمجھ لیتے کہ شبلی نے دل سے مراد جذبے سے لی ہے تو وہ ایک بڑے مغالطے سے بچ سکتے تھے۔ ایک دوسری جگہ کلیم الدین احمد، شبلی کے تصور بلاغت اور انیس کے مراثی پر اس کے اطلاق کو بھی تنقید کا نشانہ بناتے ہوئے لکھتے ہیں:

''حالاں کہ اگر بلاغت کا مفہوم یہ ہے کہ کلام اقتضائے حال کے موافق ہو تو میر انیس کا کلام بلکہ سارے مرثیے بلاغت سے معرا ثابت ہوں گے۔ مرثیوں میں اشخاص عربی ہیں۔ مقام کربلا ہے لیکن اس اقتضائے حال کا خیال کسی مرثیہ گو کے دل میں نہیں گزرتا۔ مرثیہ گو لکھنؤ کے شادی وغمی کے رسوم عرب پر منطبق کرتے ہیں وہ جوہی اور بیلے کے پھول عراق کے جنگل میں بچھا دیتے ہیں وہ حضرت امام اور ان کے اہل حرم کے اصل کیریکٹر پر بھی پردہ ڈال دیتے ہیں......''

کم وبیش اسی طرح کا اعتراض احسن فاروقی نے بھی کیا ہے اور یہ واضح کرنے کی کوشش کی ہے کہ اگر بلاغت کے معنی واقعیت میں ڈھلے ہونے کے ہیں......تو میر انیس......کے یہاں ہرگز واقعیت نہیں۔ ان کے الفاظ یہ ہیں:

''اس کو پڑھ کر ہر وہ شخص جو ایک طرف کلام کے مقتضائے حال کے موافق یعنی واقعیت میں ڈھلا ہونے سے اور دوسری طرف میر انیس کے مراثی سے واقف ہوگا۔ یہی کہہ اٹھے گا کہ مولانا بالکل غلط کہہ رہے ہیں۔ مولانا اپنے اس

ریمارک کی وضاحت میں مثالوں پر مثالوں کی بھرمار کرتے ہیں مگر ہر مثال ان کی رائے کو غلط ہی ثابت کرتی ہے اگر بلاغت کے معنیٰ واقعیت میں ڈھلے ہونے کے ہیں اور واقعیت اور ریلزم (Realism) ایک ہی چیز نہیں تو میرانیس اور مرثیہ نگاروں کے یہاں ہرگز واقعیت نہیں۔ جو شخص بھی ان مرثیوں کو واقعیت کے لحاظ سے پڑھے گا وہ یہ ضرور امید کرے گا کہ اس میں عرب کے جغرافیائی حالات وہاں کے رسوم اور اخلاق کا کچھ کچھ شائبہ ضرور نظر آئے مگر اس کو اس کے بجائے لکھنؤ کے ماحول کی کچھ باتیں نظر نہیں آئیں گی، نفسیاتی رو سے واقعیت کا یہ بھی تقاضہ ہے کہ واقعہ کربلا کے ہنگامی موقعہ کے مناسب اس سے وابستہ حضرات کی حالت دکھائی جائے مگر مرثیوں کو پڑھ کر ہرگز یہ احساس نہیں ہوتا کہ ان کا ماحول لکھنؤ کا ایک پر اطمینان گھرا اور اس کے پائیں باغ کے علاوہ کوئی مقام ہے......''

(حالی سے کلیم تک، ص ۱۰۹)

حیرت اس بات پر ہے کہ کلیم الدین احمد اور احسن فاروقی دونوں انگریزی ادبیات کے استاد تھے۔ انھیں یقیناً یہ علم بھی ہوگا کہ ادب میں اس طرح کی قبل التاریخ یا بعد التاریخ پیش زمانی یا پس زمانی صورتوں کا واقع ہونا کوئی نئی بات نہیں ہے۔ اس عمل کو فنی تدبیر کاری کے طور پر اصطلاحاً Anachronism کہا جاتا ہے:

کسی واقعے کو اس کی صحیح تاریخ سے قبل یا بعد کی تاریخ سے منسوب کرنے یا کسی چیز کو اس کے مناسب وقت کے بجائے غیر متعلق وقت پر پیش کیے جانے کو اصطلاحاً سہوِ زمانی سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ یہ سہو، دانستہ بھی ہوسکتا ہے اور نادانستہ بھی۔ کسی چیز کو اس کے متعلق زمانے سے قبل رکھ کر پیش کرنے کو سہوِ ماقبل Prochranism اور کسی چیز کو اس کے زمانے کے بعد میں رکھنے کو سہوِ مابعد Parachranism کہتے ہیں۔ ان اصطلاحات میں چونکہ سہو کا تصور بھی پنہاں ہے اس لئے ان کی جگہ بالترتیب وقوعِ ماقبل اور وقوعِ مابعد جیسی متبادل اصطلاحات سے بھی کام لیا جاسکتا ہے۔

ادب میں پیش از وقت یا بعد از وقت سہو کی مثالیں اس امر کا ثبوت بھی فراہم کرتی ہیں کہ زمانی فاصلے سے کسی واقعے، حقیقت یا رسم کی قدامت یا دوراز کاریت ثابت نہیں ہوتی۔ ادب میں اس قسم کی تدبیر کاری کے استعمال کے پسِ پشت اکثر یہ مقصد کام کرتا ہے کہ بعدِ زمانی کے باوجود اشیا کی اپنی معنویت قایم رہ سکے نیز زمان کے خارجی تعینات کا اثر انھیں محض قدامت یا وقتی کے زمرے میں نہ ڈال سکے۔

گزشتہ صدیوں میں اسے ایک فنی صنعت کے طور پر اخذ کیا جاتا تھا۔ جیسے چاسر نے یونانی ہیروؤں کو قرونِ وسطیٰ کے عیسائی مجاہدین میں بدل دیا۔ اس طرح قرونِ وسطیٰ کے فن کاروں نے خانوادۂ مسیح کو اپنی اصل شکل میں پیش نہیں کیا بلکہ ان پر اپنے عہد کا لباس زیبِ تن کیا۔ گو کہ دونوں زمانوں کے مابین صدیوں کا تفاوت ہے۔ ایلزبیتھن عہد ہی میں نہیں بلکہ اس کے بعد کے ادوار حتّٰی کہ اٹھارویں صدی میں بھی جو ڈرامے اسٹیج کیے جاتے تھے ان میں ملبوسات کی وضع قطع قدیم نہ ہو کر عصری ہوتی تھی۔ یہ ایک چلن تھا اسے معیوب خیال نہیں کیا جاتا تھا۔ شیکسپیئر کے ڈرامے جولیس سیزر میں گھڑی اور انٹنی اینڈ کلوپیٹرا میں بلیارڈ کی مثالوں میں سہوِ زمانی ہے۔ کیوں کہ یہ بعد کے زمانے کی ایجادات ہیں۔ اس نوع کے حوالے اکثر و بیش تر تاریخی ڈراموں اور ناولوں میں پائے جاتے ہیں آسکر وائلڈ کے ڈرامے 'سلومی' میں ہیرووس انٹی پاس، ہیرودوس اعظم اور ہیرودوس اگریپا میں کوئی فرق نہیں ہے۔ اس نے یہ سہو، دانستہ کیا ہے۔

میرؔ وانیسؔ کے مرثیوں میں مقامی تہذیبی رنگ کی شمولیت کو ہمیں اسی معنی میں اخذ کرنا چاہیے کیوں کہ میر انیس کا قاری ہندوستانی ہے۔اگر انیس عربی تہذیبی زندگی کو ترجیح دیتے تو ان کے کلام میں تاثیر کی یہ قوت بھی پیدا نہیں ہوسکتی تھی۔مرزا دبیرؔ نے بھی اپنے مرثیوں میں ہندوستانی جغرافیہ اور یہاں کی تہذیبی زندگی کی بنیاد پر کربلائی المیے کو پیش کیا ہے۔

09.10 خلاصہ

انیسویں صدی کے نصف آخر میں جن شخصیات نے اردو ادب کو مالا مال کیا۔ان میں سر سید، آزاد اور حالیؔ کے علاوہ شبلی کا نام بھی کئی لحاظ سے اہمیت اور وقعت کا حامل ہے۔شبلی ایک شاعر، مؤرخ اور مصلحِ قوم ہی نہ تھے۔شعر کی باریکیوں کی گہری فہم بھی رکھتے تھے۔حالی اور شبلی کے تصوّراتِ نقد میں بعض سطحوں پر مماثلت بھی ہے اور بعض حضرات کے نزدیک 'شبلی کی تنقید' حالی کی تنقید کا ردِّ عمل ہے (خلیل الرحمٰن اعظمی) شبلی نے معنی پر لفظ کو ترجیح دی ہے جب کہ حالیؔ کے نزدیک معنی، لفظ پر فوقیت رکھتے ہیں۔شبلی شاعری کی تاثیر کے معترف ہیں لیکن حالیؔ کے طرح یہ تسلیم نہیں کرتے کہ سوسائٹی کے اخلاق کو بگاڑنے یا سنوارنے کی اس میں صلاحیت ہوتی ہے۔

شبلی رومانوی طبیعت رکھتے تھے۔ان کے نزدیک جذبے کی خاص اہمیت تھی۔شاعری جذبے کا اظہار بھی ہے اور جذبات کو ابھارنے کا کام بھی انجام دیتی ہے۔شاعری میں لفظ کی خاص اہمیت ہے۔جس سے اسلوب قائم ہوتا ہے۔اظہار اور ادائیگی میں لفظ کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔شبلی لفظ اور اس کی آوازوں کو دو گروہوں میں تقسیم کرتے ہیں:

﴿۱﴾ ایسے الفاظ جن کی آوازیں شیریں اور لطیف ہوتی ہیں۔

﴿۲﴾ ایسے الفاظ جن کی آوازوں میں کرختگی اور کراہیت ہوتی ہے۔

شبلی شاعری کو سائنس پر فوقیت دیتے بلکہ اسے ایک بلند درجہ تفویض کرتے ہیں۔حالی کی طرح تخیل کی تخلیقی صلاحیت کے وہ بھی قائل ہیں۔مگر تخیل کو حدِ اعتدال میں رکھنے پر ان کا اصرار ہے۔ان کا خیال ہے کہ تخیل جس قدر باریک، قوی، متنوع اور کثیر العمل ہوگی اسی قدر اس کے لئے مشاہدے کی زیادہ ضرورہوگی' شاعر قوتِ تخیل سے تمام اشیا کو دقیق نظروں سے دیکھتا ہے، گویا تخیل ایک عام صورت کو خاص صورت میں ڈھالنے کی طاقت رکھتا ہے۔محاکات آفرینی کے لئے بھی تخیل خاص کردار ادا کرتا ہے۔

شبلی نے محاکات کا تصوّر ارسطو سے اخذ کیا ہے۔ارسطو نے 'نقل' کے ذیل میں جو کچھ کہا ہے اسے شبلی نے ابنِ رشد کے ترجمے کے ذریعے سمجھنے کی کوشش کی ہے۔شبلی محاکات کو ہو بہو تصویر کشی سے تعبیر کرتے ہیں۔جس شاعر میں بیان کی غیر معمولی قوت ہے وہی محاکات کا حق ادا کرسکتا ہے لیکن محاکات کو نیا آب ورنگ تخیل ہی دیتا ہے۔اس طرح شبلی محاکات اور تخیل کو ایک دوسرے کے لئے لازم وملزوم قرار دیتے ہیں۔

09.11 فرہنگ

برانگیخت	:	اُبھارنا	مشتہر	:	ظاہر کرنا، شہرت دینا
خطیب	:	مقرر، تقریر کرنے والا	مشیر	:	صلاح کار
دقیق	:	باریک	مماثلت	:	ملتا جلتا پن

عبوری دَور	:	دو اَدوار کے بیچ کا دَور	موسوم	:	نام دینا
محاکات	:	ہو بہو تصویر کشی کا عمل	ناراست	:	بالواسطہ Indirect
مربوط کرنا	:	جوڑنا، ربط دینا	وژن	:	خواب، تصور

09.12 نمونہ امتحانی سوالات

الف: درج ذیل سوالوں کے جوابات ۱۰/۱۰ سطروں میں دیجیے:

سوال نمبر۱ : کیا شبلی کی تنقید حالی کے تنقید کا ردعمل ہے؟

سوال نمبر۲ : کن عربی علما نے لفظ کو معنی پر فوقیت دی ہے؟

سوال نمبر۳ : شبلی کی شخصیت کو ہمہ جہت کیوں کہا جاتا ہے؟

ب: درج ذیل سوالوں کے جوابات ۳۰/۳۰ سطروں میں دیجیے:

سوال نمبر۱ : شبلی کے عملِ نقد پر بحث کیجیے۔

سوال نمبر۲ : شبلی کے تصورِ شعر پر بحث کیجیے۔

سوال نمبر۳ : شبلی کے لفظ و معنی کے تصور کا جائزہ لیجیے۔

معروضی سوالات

سوال نمبر۱ : ان میں شبلی کا معاصر کون ہے؟

(الف) امداد امام اثر (ج) کلیم الدین احمد

(ب) نیاز فتح پوری (د) محی الدین قادری زورؔ

سوال نمبر۲ : شبلی نعمانی کی تنقید کس رجحان کی نمائندہ ہے؟

(الف) مارکسی (ج) رومانوی

(ب) حقیقت پسند (د) فلسفیانہ

سوال نمبر۳ : ''شعر العجم'' کی کس جلد میں شبلی نے تصورِ شعر پر بحث کی ہے؟

(الف) دوسری جلد (ج) دوسری جلد

(ب) چوتھی جلد (د) پانچویں جلد

سوال نمبر۴ : یہ کس نے کہا ہے کہ ''شبلی کی تنقید حالی کی تنقید کا ردِ عمل ہے''؟

(الف) کلیم الدین احمد (ج) خلیل الرحمٰن اعظمی

(ب) احسن فاروقی (د) امداد امام اثر

سوال نمبر۵ : جان اسٹوارٹ مل کو کس نے اپنی تنقید میں حوالہ بنایا ہے؟

(الف) حالؔی (ج) آزادؔ

(ب) امداد امام اثؔر (د) شبلؔی

معروضی سوالات کے جوابات

جواب نمبر۱ : (الف) امداد امام اثر

جواب نمبر۲ : (ج) رومانوی

جواب نمبر۳ : (ب) چوتھی جلد

جواب نمبر۴ : (ج) خلیل الرحمٰن اعظمی

جواب نمبر۵ : (د) شبلؔی

09.13 حوالہ جاتی کتب

۱۔ تاریخ ادب اُردو (جلد چہارم) از ڈاکٹر جمیل جالبی

۲۔ تفہیم شبلی از مرتبہ: ڈاکٹر ارشاد نیازی

۳۔ تنقید کی جمالیات (جلد: ۲، ۳) از مرتبہ: عتیق اللہ

۴۔ شعرالعجم (پہلی اور چوتھی جلد) از علامہ شبلی

۵۔ موازنۂ انیس و دبیر از علامہ شبلی

۶۔ مضامین خلیل الرحمٰن اعظمی از مرتبہ: شہریار

اکائی 10 احتشام حُسین اور اُن کی تنقید نگاری

ساخت

10.01 : اغراض ومقاصد

10.02 : تمہید

10.03 : احتشام حسین ایک ترقی پسند نقاد

10.04 : احتشام حسین کا عہد اور اُن کے تنقیدی رجحانات

10.05 : احتشام حسین بہ حیثیت ایک مارکسی نقاد

10.06 : احتشام حسین کا طرزِ استدلال

10.07 : احتشام حسین اور نو مارکسی نقاد

10.08 : خلاصہ

10.09 : فرہنگ

10.10 : سوالات

10.11 : حوالہ جاتی کتب

10.01 اغراض ومقاصد

اُردو تنقید کی تاریخ میں احتشام حسین کا درجہ بہت بلند ہے۔ انھوں نے ترقی پسند تنقید کی بنیادوں کو وضع کیا۔ مارکسی نظامِ فکر کی تشریح و تعبیر پیش کی۔ ایک ایسے وقت میں جب کہ محض تدریسی اور تاثراتی تنقید کا بول بالا تھا، احتشام حسین نے تجزیاتی طریق کار اختیار کیا۔ فلسفیانہ اندازِ نظر کو ترجیح دی۔ نظریاتی تعبیرات پیش کرنے کے علاوہ عملی تنقید کے بہترین نمونے پیش کیے۔ قدیم اردو ادب کی نئی تعبیر بھی پیش کیں، جدید اردو ادب کے رجحانات پر معروضیت کے ساتھ غور وفکر کیا۔

اس سبق کا مقصد یہی ہے کہ احتشام حسین کے مقام کا تعین کیا جائے اور طلبہ کو یہ بتایا جائے کہ اردو تنقید کی تاریخ میں انھیں کیوں ایک اہم مرتبہ حاصل ہے؟ انھیں کیوں ترقی پسند تنقید کا علم بردار کہا جاتا ہے؟ مارکسی فکر کو انھوں نے کس طور پر اخذ کیا ہے اور اس کے اطلاق کا طریق کار کیا ہے؟ جدید اردو ادب کے بارے میں ان کی کیا رائے تھے؟ ترقی پسند ادب سے ان کی توقعات کیا تھیں؟

ہمارے طلبہ کو ان سوالات کے جواب فراہم کرنا ہی اس سبق کا مقصود ہے تا کہ وہ احتشام حسین کے اصل مقام کو سمجھ سکیں، ان کے طرزِ نقد کے بارے میں علم حاصل کر سکیں۔ ان کے بارے میں وہ یہ رائے قائم کر سکیں کہ دوسرے معاصر نقادوں سے وہ کیوں کر مختلف ہیں۔

10.02 تمہید

احتشام حسین ایک ایسے دور میں پیدا ہوئے تھے جب تنقید نے ذہنی تجربے کے بجائے جذباتی تجربے کی شکل اختیار کرلی تھی۔ تنقید کا مقصد محض تشریح تھا اور وہ بھی محدود قسم کی تشریح۔ بیش تر نقادوں کا تعلق تعلیمی اداروں سے تھا اس لئے ان کے عملِ نقد میں تشریح کو بنیادی حیثیت حاصل تھی۔ اکثر تنقیدی تحریریں یا تو تبصراتی نوعیت کی تھیں یا طلبہ کی تعلیمی ضرورتوں کو مدِّ نظر رکھ کر لکھی گئی تھیں۔

احتشام حسین خود بھی اردو کے استاد تھے، ان کے یہاں بھی توضیح وتشریح کا عمل ملتا ہے۔ لیکن یہ عمل ان کے حاوی رجحان کا مظہر نہیں ہے۔ انھوں نے مارکسی طرزِ فکر سے سائنسی طریق کار کا درس لیا تھا۔ اسی لئے ان کی تنقید کا خاص جوہر ان کے معروضی طریقِ کار میں ملتا ہے۔ احتشام حسین ان اقدار وروایات کے امین ہیں جن کی بنیادیں آزاد وحالی نے وضع کی تھیں۔ وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ حالی اور آزاد کی روایتوں کی توسیع کرنے والوں میں ترقی پسند نقاد بھی شامل ہیں۔ اس گروہ کے نقاد کے بارے میں احتشام حسین نے جو رائے قائم کی ہے اس کا اطلاق خود احتشام حسین کے تنقیدی رویوں پر کیا جاسکتا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ:

﴿۱﴾ اس گروہ کے نقاد شعر وادب میں اس کے خالق کے دل کی دھڑکنیں سننا چاہتے ہیں اور ان دھڑکنوں کے اسباب بھی معلوم کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔

﴿۲﴾ اگر آئینہ میں عکس پڑ رہے ہیں تو وہ یقیناً حقیقی اشیا کے ہوں گے۔ وہ سمجھنا چاہتے ہیں کہ شاعر یا ادیب کے آئینہ دل نے انھیں کیسے اور کیوں قبول کیا اور فن کے سانچے میں ڈھال کر انھیں کس طرح پیش کردیا۔

﴿۳﴾ ادب فہمی کا یہ طریقہ محض لذت اور تفریح سے آگے لے جاتا ہے کیونکہ اس سے لکھنے والے کے فن ہی کی پرکھ نہیں ہوتی بلکہ اس کے شعور اور مواد کی جانچ بھی ہوتی ہے۔

﴿۴﴾ اس طریقِ کار میں یقیناً سماجی حقائق کا ذکر بار بار آتا ہے، فن کے مقصد کا سوال اٹھتا ہے، فن کار کے خلوص پر نگاہ جاتی ہے اور ادب، زندگی کی ان قدروں کا نام بن جاتا ہے جو حسین ہیں، تعمیری ہیں، اجتماعی ہیں اور قومی تہذیب کے عصری اور بنیادی دونوں پہلوؤں کی مظہر ہیں۔

احتشام حسین کے درجہ بالا خیالات کا اطلاق ان کے عمل نقد پر بہ آسانی کیا جاسکتا ہے۔ ترقی پسند تنقید میں مارکسی فکر کے اطلاق کے علاوہ درج بالا امور کی بھی بنیادی حیثیت ہے۔

10.03 احتشام حسین ایک ترقی پسند نقاد

احتشام حسین ایک ترقی پسند نقاد ہیں۔ ان کا شمار ترقی پسند تنقید کے اُن سالاروں میں ہوتا ہے جنھوں نے ترقی پسند تنقید کی بنیادیں وضع کیں۔ اسی لئے سب سے پہلے ضرورت اس بات کی ہے کہ ترقی پسند تنقید کے طریقِ عمل، بنیادوں، اس کے رول، کردار اور نظامِ فکر پر غور کرلیا جائے۔ ترقی پسند تنقید کے باب میں بہ آسانی درج ذیل پانچ عنوانات قائم کیے جاسکتے ہیں۔ ان عنوانات کی زمین ہی سے ایسے بہت سے ذیلی عنوانات برآمد ہوسکتے ہیں یا کیے جاسکتے ہیں، جو کسی نہ کسی سطح پر ترقی پسند تنقید کے تفاعل اور اس کے ادبی اور تاریخی کردار کو سمجھنے اور سمجھانے میں شاید زیادہ مددگار ثابت ہوں:

﴿۱﴾ ترقی پسند تنقید کا طریقِ عمل، جو مشروط ہے معروضیت کے ساتھ یعنی یہ کہ حقیقت ادراک سے علیحدہ معروضی وجود رکھتی ہے۔اس لئے محض تعقل کی بنیاد پر ہی چیزوں کا صحیح علم حاصل ہو سکتا ہے۔

﴿۲﴾ ترقی پسند تنقید کی بنیادیں، یعنی وہ فکری نظام جو فلسفۂ مارکس سے ماخوذ ہے۔ جو یہ بتاتا ہے کہ انسانیات کے سفرِ تاریخ میں شعور نے کیسے کسی ایک خاص دَور میں ایک خاص شکل پائی؟ تاریخ وتہذیب کی تشکیل میں ذرائع پیداوار کی کیا اہمیت ہے؟ طبقاتی سطح پر قدریں کس طریقے سے تشکیل پاتی ہیں؟ طبقاتی تقاضے یا تاریخی تقاضے تخلیق فن میں کیا کردار ادا کرتے ہیں؟ بقول احتشام حسین ''ادب جن اجزا سے مرکب ہے وہ محض فن کے تصور سے گرفت میں نہیں آ سکتے۔''

﴿۳﴾ اُردو تنقید کی تاریخ میں ترقی پسند تنقید کا رول: یعنی اپنے آغاز وارتقا کے دورانیے میں اس کا Contribution، نئے ذہنوں کی تربیت اور نئی بصیرتیں مہیا کرنے میں اس کا کردار۔ وہ ماضی یا ماضی قریب کی تنقید سے کس قدر مختلف اور بامعنی ہے۔

﴿۴﴾ ترقی پسند تنقید کا بین العلومی کردار یعنی وہ کردار جو ادب کی تفہیم کے لئے تاریخ، تہذیب، سماج، سائنس، سماجی نفسیات اور دیگر علوم کی فراہم کردہ آگاہیوں پر بالخصوص بنائے ترجیح رکھتا ہے۔ بقول احتشام حسین: ''ادب انھیں سے وجود میں آتا ہے۔''

﴿۵﴾ عہدِ جدید میں ترقی پسند تنقید، اس کے طریقِ عمل، اس کے نظامِ فکر کی کیا معنویت ہے؟ ترقی پسند تنقید نے اپنے عمل میں جن امور کو بالخصوص مرکز توجہ رکھا تھا اور جن فکروفن کے مسائل کو اپنی بحث کا موضوع بنایا تھا ان میں وہ کون سی چیزیں ہیں جنھیں آج بھی ادبی تفہیم کے عمل میں کام میں لایا جاسکتا ہے یا محض ایک قصہ پارینہ کے طور پر وہ ہماری ادبی روایت اور تاریخ کا ایک ایسا باب ہے جو ہمیشہ ہمارے جامعاتی تعلیمی نظام میں بحث وتمحیص کا موضوع بنا رہے گا۔

﴿۶﴾ ترقی پسند نقادوں کی ان تنقیدی تحریروں پر خصوصی توجہ دینے اور اُن کی قدر شناسی کی ضرورت ہے۔ جن میں نہ تو روایتی ترقی پسند فکر وفلسفے کو بنیاد بنایا گیا ہے اور نہ معاصر شعر وادب کی تفہیم اور ان سے متعلق مسائل ہی تک جو محدود ہیں۔ ترقی پسند نقادوں کے جوہر وہاں زیادہ کھُلے ہیں جہاں انھوں نے کلاسیکی ادب کو موضوعِ بحث بنایا ہے۔ حبس وقبض کی کیفیتوں سے یہ تحریریں دوچار نہیں کراتیں۔ جو نظریے کے ایک ہی جیسے اطلاق کے عمل سے پیدا ہوتی اور کسی نئے اور غیر متوقع معنی کا باب اپنے قاری پر وا نہیں کرتی ہیں۔

احتشام حسین کی تنقید ہی نہیں، اور دوسرے ترقی پسند نقادوں کی تنقید اور اس کے تفاعل پر گزشتہ پچاس ساٹھ برسوں میں جو گفتگو ہوتی رہی اس میں تکرار ویکسانیت کا پہلو زیادہ نمایاں ہے۔ اس کا مطلب قطعی یہ نہیں ہے کہ اس قسم کی تنقید صرف جھٹلاتی رہی ہے یا اس نے صرف اور صرف جھوٹ ہی کو اپنا عنوان بنانے پر اکتفا کیا ہے۔ اس جھوٹ میں کچھ نہ کچھ اور کہیں کہیں بہت کچھ سچ کا پُٹ بھی شامل ہے۔ اس میں بھی کوئی شبہ نہیں کہ احتشام حسین جس طرح یک سو رہے اور اپنی قایم کردہ حدود کے اندر جتنی مضبوطی کے ساتھ قایم رہے وہ خود ایک مثال ہے۔ ان کی تنقید کا یہ عمل ان کے پڑھنے والے کے لئے عین توقع کے مطابق تھا اور ہے اور خود تنقید نگار کی بیش از بیش طمانیت کا باعث بھی۔ احتشام

حسین کی تنقید کا یہ وہ رُخ ہے جو اُن کے قاری کو اس معنی میں تذبذب میں ڈالے رکھتا ہے کہ وہ جیسا علم جیسی بصیرت اور جیسی آگہی رکھتے تھے اس نے محض ایک نظریے کی پابندی پر بس کرلیا۔ ورنہ گلشن میں علاجِ تنگیِ داماں بھی تھا۔ مسئلہ یہ نہیں ہے کہ نظریہ کس قدر معنی خیز ہے یا اپنا محل رکھتا ہے یا کتنا اس میں وقتی پن ہے اور کس حد تک جذباتیت کے عنصر نے ایک حاوی رجحان کی صورت اختیار کرلی ہے۔ ترقی پسند تنقید کے نظام فکر میں ان دونوں چیزوں کی موجودگی سے انکار نہیں کیا جاسکتا تاہم ان چیزوں پر کسی بھی قسم کی رائے دینے کے لئے ایک محتاط رویے کی ضرورت ہے۔

10.04 احتشام حسین کا عہد اور اُن کے تنقیدی رجحانات

احتشام حسین کی تنقید جہاں ایک خاص نظریے کی پیروی اور وکالت کو پنا قصد بنالیتی ہے وہیں اپنے عہد کے بعض ادبی رجحانات کے خلاف نبرد آزما بھی ہے۔ یہ وہ رجحانات ہیں جو کئی اعتبار سے ترقی پسند نظامِ فکر وفن سے متصادم بھی ہیں اور جن کا ایک علاحدہ اور مختلف ہی نہیں متضاد نظام فکر وفن بھی ہے۔ احتشام حسین کے عہد میں جو تنقید لکھی گئی اس کی ترکیب میں رجحانات واسالیب کے کئی رنگ شامل تھے۔ جن دنوں ترقی پسند تنقید میں فکر کی سطح پر استحکام پیدا ہو چلا تھا ایک نیا گروہ ایک نئی ذہنی تنظیم کے ساتھ اپنے لئے جگہ بنانے کی کوشش میں مصروف تھا۔ ترقی پسند تحریک کے پہلے دستے میں جو حضرات پیش پیش تھے ان میں اختر حسین رائے پوری کا نام خاص اہمیت رکھتا ہے۔ اختر حسین رائے پوری کی تنقید جذباتی شدت پسندی کی ایک مثال ہے جو تاثر پسندی ہی کی ایک دوسری شکل تھی۔ سردار جعفری اور ظ. انصاری اور بعض دوسرے نئے ترقی پسندوں کے یہاں عجلت کے میلان نے انھیں کافی وقت تک دھوکے میں رکھا لیکن سجاد ظہیر نظریاتی وابستگی کے باوجود اعتدال کی راہ پر قائم رہے۔ سجاد ظہیر کے علاوہ مجنوں گورکھپوری، احتشام حسین، ممتاز حسین، عبدالعلیم وغیرہ نے تنقید کو ایک بسیط علم اور ادب کے فلسفے کا درجہ دینے کی کوشش کی۔ یہ تمام نقاد کلاسیکی ادبی روایات وشعریات کے علاوہ فارسی ادبیات کا علم بھی رکھتے تھے۔ زبان وبیان کی لطافتوں اور باریکیوں سے ان کی باخبری استثنائی نوعیت کی تھی۔ یہی وہ دورانیہ ہے جب کلاسکس کی طرف اور بالخصوص فارسی زبان وادب کی طرف ہماری دلچسپی بہت تیزی کے ساتھ کم ہونے لگی تھی۔ یہ گراف گرتے گرتے جدیدیت والی نسل کے ادیبوں اور اکثر ناقدین کے یہاں بے حد نچلی سطح پر پہنچ جاتا ہے۔ بہت سے دیگر اسباب میں سے اس کا ایک سبب یہ بھی تھا کہ انگریزی زبان وادبیات کے علاوہ دوسرے علوم انسانیہ اور نئی تعلیم یا روزگار کی نئے تقاضے ہی ایسے تھے کہ نئی نسلوں کو اپنی سمتیں بدلنے پر مجبور ہونا پڑا۔ ترقی پسندوں کے مقابلے پر کلیم الدین احمد اس معنی میں ایک لبرل رویے پر کاربند تھے کہ انھوں نے کسی ایک نظریے پر بنائے ترجیح رکھنے کے بجائے اپنے ذہن وضمیر کی آزادی کو زیادہ عزیز رکھا۔ محمد حسن عسکری بھی نظریاتی وابستگی کے خلاف برابر جنگ پر آمادہ رہے۔ کلیم الدین احمد مشکل ہی سے رچرڈز، ایلیٹ اور لیوس کے علاوہ کسی اور کو حوالے کے طور پر کام میں لیتے ہیں جب کہ حسن عسکری کے لئے بادلیئر اور میلارمے سے لے کر ایلیٹ تک ایسے کئی نام ہیں جنھیں تجربہ پسند کہا جاتا ہے اور ایک نئی شعریات کی تلاش جن کا مقصودِ اوّل تھا۔ میراجی بنیادی طور پر شاعر تھے، ان کی تنقید کو ان کی شاعری کا مقدمہ کہا جاسکتا ہے۔ میراجی نے جو چیزیں بے حد رواروی اور عجلت میں اشارۃً کہی تھیں ان میں تفصیل واستیعاب کی بڑی گنجائش تھی اور یہ کام جدیدیت والی نسل کے ناقدین کے علاوہ محمد حسن عسکری نے بڑی حسن وخوبی کے ساتھ انجام دیا۔ اس لحاظ سے احتشام حسین کے سامنے دو بڑے مسائل تھے۔ ایک ترقی پسند نظریے کو نئی نسل کے ذہنوں میں اس طور پر قایم کرنا کہ شبہ کی کوئی گنجائش ہی باقی نہ بچے۔ دوسرے یہ کہ اس گروہ کے مقدمات کو رد کرنا جو اپنے آپ کو جدیدیت پسند کہتا ہے جس کا سارا زور اپنی ذہنی اور تخلیقی آزادی، انفرادیت پسندی اور ہیئت پسندی پر تھا۔

اس طرح احتشام حسین کی تنقید کے عمل میں ردِّعمل کا رجحان اکثر مقامات پر شدید صورت بھی اختیار کر لیتا ہے۔ اپنے نظریے کو درست و برحق ثابت کرنے کے لئے وہ ان رویوں کو جھٹلانا اور بے اثر کرنا ضروری سمجھتے ہیں جنھیں اس گروہ نے لبرل کا نام دے رکھا ہے۔ احتشام حسین نے جہاں مواد و ہیئت کا مسئلہ اٹھایا ہے یا دروں بینی اور بروں بینی کے مسئلے پر تفصیل کے ساتھ بحث کی ہے یا حقیقت وحقیقت فہمی نیز ادب کے محرکات اور اقدار انسانیہ کو موضوع بنایا ہے وہاں ان کا خطاب اسی لبرل گروہ سے ہے۔ وہ بار بار سوال بھی قائم کرتے ہیں اور باری باری سے ان کے جواب بھی مہیا کرتے جاتے ہیں کیوں کہ ان کی نظر میں جو برگشتہ نسل ہے اس کی ذہنی تربیت بھی ان کے بہت سے مقاصد میں سے ایک خاص مقصد تھا۔ اسی معنی میں احتشام حسین کے تنقیدی مخاطبے میں ردہائے عمل کی یہ صورتیں بار بار وارد ہوتی ہیں اور بار بار اپنی تکرار کا احساس بھی دلاتی ہیں۔ کوئی ایک دلیل ان کے لئے کافی نہیں ہوتی۔ وہ دلائل کی جھڑی سی لگا دیتے ہیں۔ احتشام حسین کے اکثر مضامین میں ایک ہی نوعیت کے دلائل اور جواز و وجوب کا سلسلہ اس وقت تک قایم رہتا ہے جب تک دوسروں کو نہ سہی خود احتشام حسین کو پوری طرح تسلی نہ ہو جائے۔

10.05 احتشام حسین بہ حیثیت ایک مارکسی نقاد

ہر نقاد کا اپنا ایک کرۂ فکر اور فکر کے اطلاق کا اپنا ایک طریقہ ہوتا ہے۔ احتشام حسین کی فکر اور طریقِ نقد میں اس کے اطلاق کی جو صورت ہے وہ علمی نوعیت کی ہے۔ مارکسی فلسفے پر ان کا یقین پختہ تھا اور کسی بھی قیمت پر وہ یقین کی اس پونجی کو کھونے کے لئے آمادہ نہ تھے۔ مارکسی اقتصادی تھیوری کی جڑیں ان کے ذہن میں اتنی مضبوطی سے جمی تھیں کہ انھوں نے اپنے وجدان اور اپنے تخیل کی فطری آزادہ روی پر ایک ایسے نظریے پر قربان کر دیا جو دوسرے شعبہ ہائے حیات کے تعلق سے ممکن ہے زیادہ مفید مطلب ہو لیکن تخلیقی ادب پر اس کا اطلاق صرف ایک حد تک ہی امکان افزا کہا جا سکتا ہے۔ یونانی فن کی غیر معمولی اثر گیری کو ذہن میں رکھتے ہوئے مارکس کا یہ کہنا تھا کہ انسانی سفر ارتقا کے کسی بھی دَور میں مادی اور فنی تخلیق کے ارتقا میں عدم تطبیق واقع ہو سکتی ہے۔ جیسا کہ سماجی اور اقتصادی سطح پر یونان بہت پچھڑا ہوا تھا لیکن اس کے برعکس یونانی فن نے بے مثال ترقی کی تھی۔ مارکس اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ غیر معمولی فن کارانہ تحرک کے ادوار میں یہ ضروری نہیں ہے کہ وہ فن مادی بنیادی ترقی سے میل کھاتا ہو۔ مارکس کا سب سے بڑا مسئلہ اس راز کو سمجھنے کا تھا کہ ایک قدیم سماج میں خلق کردہ فن کیوں کر دائمی کشش کا مظہر ہوتا ہے اور ایسی سوسائٹی میں جو صنعتی طور پر ترقی یافتہ ہے عوام اس سے کیوں کر طمانیت ومسرت سے سرفراز ہوتے ہیں۔ دراصل مارکس کی یہ توضیح نفسیاتی نوعیت کی ہے نہ کہ مادی بنیاد رکھتی ہے۔ مارکس کے اس نظریے کا اطلاق اگر میر، غالب اور اقبال کے علاوہ ن.م.راشد، اختر الایمان اور پریم چند ہی نہیں منٹو پر کیا جاتا تو عمومی طور پر ترقی پسند تنقید اور خصوصی طور پر احتشام حسین کی تنقید کی حدیں کچھ اور وسیع ہو سکتی تھیں۔

غالب کے سلسلے میں وہ مارکس ہی کی طرح تذبذب کا شکار ہوتے ہیں۔ لیکن کوئی معقول جواب ان سے نہیں بن پڑتا۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''غالب کے مطالعے کے دوران میں ایک دلکش حقیقت کی طرف ذہن ضرور منتقل ہوتا ہے کہ گو وہ ہندوستانی سماج کے دورِ انحطاط سے تعلق رکھتے تھے یعنی ایسے انحطاط سے تعلق رکھتے تھے جو ہر طبقہ کو بے جان بنائے ہوئے تھا لیکن ان کی فکر میں توانائی اور تازگی ان کے خیالوں میں بلندی اور بے باکی غیر معمولی طور پر پائی جاتی ہے۔ اس توانائی کا سرچشمہ کہاں ہے، اس طبقے میں اور اس کے نصب العین میں تو ہرگز نہیں ہو سکتا جس سے غالب کا تعلق تھا۔ پھر اس کی جستجو کہاں کی جائے؟

کیا یہ سب کچھ تخئیل محض کا نتیجہ ہے ان کی شاعری کا سارا حسن ان کے انفرادی بانکپن کا عکس ہے یا غالب انسان سے کچھ امیدیں رکھتے تھے اور گو ان کی نگاہوں کے سامنے ان کو جنم دینے والی تہذیب نزع کی ہچکیاں لے رہی تھی جس کے واپس آنے کی کوئی امید نہ تھی لیکن پھر بھی وہ نئے آدم کے منتظر تھے جو زندگی کو پھر سے سنوار کر محبت کرنے کے قابل بنا دے۔''

احتشام حسین اگر اپنے تخیل اور اپنی بصیرت کو بھی آزماتے تو وہ اس نتیجے پر پہنچ سکتے تھے کہ سماجی تشکیل اضافی خودمختار سطحوں پر مشتمل ہے جیسا کہ آلتھیو سے کا خیال ہے اور ان سطحوں پر آپس میں کوئی وحدت نہیں ہوتی۔ جیسے قانونی، تہذیبی، سیاسی سطحیں وغیرہ کی فصل بندی Articulation صرف آخری مرحلے پر اقتصادی جبر کے تحت مقرر ہوتی ہے۔

10.06 احتشام حسین کا طرزِ استدلال

احتشام حسین کے فیصلوں میں دولختی کا گزر کم سے کم ہے۔ ان کے تصورات واضح، ان کا طریقِ کار علمی، ان کا طرزِ استدلال دوٹوک، ان کی وضاحتیں شفاف ہیں۔ کہیں کہیں ضمنی طور پر وہ بعض ایسی باتیں بھی کر گئے ہیں جنھیں کچھ اور نمایاں کر کے پیش کرنے کی ضرورت تھی۔ مثلاً:

''ترقی پسندی کچھ بھی نہیں ہے اگر وہ کسی بندھے ٹکے اصول کے ماتحت ہر مسئلے کا فیصلہ کر دیتی ہے۔''

ظاہر ہے ترقی پسندی کے اصول نہ صرف یہ کہ بندھے ٹکے تھے بلکہ ان کے اطلاق میں شدت بھی پائی جاتی تھی۔ ادبی متون کی تفہیم کے تقاضوں پر غور کرنے کے بجائے اسی کلمے کو بار بار دوہرایا جاتا رہا کہ طبقاتی سماج میں پیداوار کی معاشی بنیادوں کا مفہوم کیا ہے اور وہ ادب پر کس کس طریقے سے اثر انداز ہوتی ہیں۔ احتشام حسین نے ایک جگہ یہ بھی لکھا ہے:

''اشتراکی فنکار کبھی بھی بڑا فنکار بن ہی نہیں سکتا کیوں کہ اشتراکی فلسفہ میں اخلاق اور انسان دوستی کی تصورات محض اضافی ہیں۔''

ایک مقام پر تو وہ یہ تک لکھ گئے ہیں:

''ہمارے مارکسی اور معاشرتی تنقید نے سوائے فکری انتشار، ذہنی تعصب، اور تہذیبی بربریت کے کوئی اثرات ہمارے ادب پر نہیں چھوڑے۔''

احتشام حسین جیسے صاحب علم نقاد سے ہم بجا طور پر یہ توقع کر سکتے تھے کہ وہ ترقی پسند تنقید کی ان مثالوں کا بھی تفصیل کے ساتھ ذکر کرتے اور ان میں کارفرما فکری انتشار، ذہنی تعصب اور تہذیبی بربریت کی نشان دہی بھی کرتے کیوں کہ ایک عالی ترقی پسند نقاد جب ان نتائج پر پہنچتا ہے تو اس کے معنی کچھ اور ہو جاتے ہیں۔ میرا خیال ہے احتشام حسین کا اشارہ ان نو ترقی پسند نقادوں کی طرف تھا جن کا علم بھی کوتاہ تھا اور کوتاہ علم ہمیشہ اونچی آواز میں بات کرتا ہے۔ غیر معمولی جذباتی شدت ہمیشہ کوتاہ علمی پر ایک پُرفریب پردے کا کام کرتی ہے۔ یہ جذباتی شدت اختر حسین رائے پوری، سردار جعفری یا ظ. انصاری اور کہیں کہیں ممتاز حسین کے یہاں بھی رونما ہوتی ہے لیکن ان حضرات کے یہاں یہ جذباتیت کوتاہ علمی کا نتیجہ نہیں تھی۔ صحیح یا غلط ایک پوری فکر کا پس منظر اس کے پیچھے کام کر رہا تھا۔ ان حضرات نے بعد ازاں اسے اپنا مسلک و معمول نہیں بنایا۔

احتشام حسین کا ذہن ان کے قریبی پیش رووں اور معاصر ترقی پسند نقادوں میں سب سے زیادہ مرتب تھا۔کبھی کبھی کم علمی بھی تنقید کے حق میں کارگر ثابت ہوتی ہے اور کبھی بہت زیادہ علم اور باخبری نقاد کی راہ میں رکاوٹ کا سبب بن جاتی ہے۔ ہم یہ تو نہیں کہہ سکتے کہ احتشام حسین کی باخبری نے اُن کی فکر کو کشادگی سے باز رکھا لیکن یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ ادب کے نقاد کی حیثیت سے انھیں ان سوالات پر بھی غور کرنے کی ضرورت تھی کہ:

﴿۱﴾ کیا تخلیقی عمل کے خارجی محرکات کے علاوہ کچھ ایسے انجانے عوامل بھی ہیں جن کے سامنے تخلیق کار بے بس سا ہو جاتا ہے۔

﴿۲﴾ کوئی بھی ادبی تخلیق فوری طور پر پڑھنے والے پر منکشف نہیں ہوتی تو اس کے کیا وجوہ ہو سکتی ہیں۔ آلتھیوسے نے اس قرأت کو علامتی قرأت Symptomic Reading کا نام دیا ہے۔

﴿۳﴾ کیا کوئی ادبی تخلیق جب تخلیق کار کی آئیڈیولوجی سے پرے نکل جاتی ہے اور ایک تخلیقی فن پارے کا منصب بھی ادا کرتی ہے اور زیادہ سے زیادہ قاریوں پر اپنا اثر بھی قایم کرتی ہے تو ایک ترقی پسند نقاد کی حیثیت سے اسے کیا نام دیا جائے گا۔

﴿۴﴾ ادبی تخلیق کی صرف مادّی بنیادیں کیا لسانیات شعری کا بدل ہو سکتی ہیں، کیوں کہ لسانیات شعری اور ادبی روایت خود ایک جبر کا حکم رکھتی ہے۔

﴿۵﴾ کیا زبان محض اظہار ہے یا وہ اخفا کا کام بھی کرتی ہے اور کیا کوئی اظہار مکمل اظہار ہو سکتا ہے اور کیا واقعی زبان ایک شفاف آلۂ اظہار ہے۔ جب کہ عدم تکمیل ہر اہم اور بڑی تخلیق کا مقدر ہوتی ہے۔

ان سوالات کے جواب نہ تو احتشام حسین دے سکے اور نہ ہی ان کے بعد کے ترقی پسند نقادوں نے زبان و اظہار کی ان باریکیوں پر غور و فکر کرنے کی ضرورت محسوس کی۔ مغرب میں نو مارکسیوں نے ان مسائل پر جس قسم کی فلسفیانہ گفتگوئیں کی ہیں وہ نہ صرف یہ کہ مارکس کو نئے سرے سے سمجھنے میں مددگار رہیں بلکہ مارکسی تنقید کے روایتی ڈھانچے کو اُلٹ پلٹ کر دینے کے لئے کافی ہیں۔

احتشام حسین کا انتقال ۱۹۷۲ء میں ہوا۔ گویا موجودہ نسلوں اور ان کے درمیان تقریباً ۵۰ ربرس کا وقفہ ہے۔ تیس برس پہلے کے مقابلے میں آج کی تنقید زیادہ پیچیدہ، زیادہ تکنیکی اور زیادہ علمی ہے۔ احتشام حسین کے زمانے میں تاثراتی اور نفسیاتی تنقید کے کچھ نقوش ضرور موجود تھے لیکن ترقی پسند نقادوں کی نسبت ان میں وہ خروش نہیں پایا جاتا تھا جو ہمارے قاریوں کے بڑے حلقے کو اپنی طرف مائل و قائل کر سکے۔ حتی کہ حسن عسکری کی جھلکیوں کو بھی تحصیلِ علم کی غرض سے کم، تحصیلِ لطف کی غرض سے زیادہ پڑھا جاتا تھا۔ ان میں گہری سنجیدگی، علمی متانت اور مرکز جوئی کی کمی تھی۔ تاہم ان کے مضامین میں مغربی ادب کے نئے رجحانات کی فہم پڑھنے والے میں دل چسپی پیدا کرنے کے لئے کافی تھی۔ ''نئے'' کی تلاش کا جو سلسلہ میراجی سے شروع ہوتا ہے۔ حسن عسکری اپنی تحریروں کے ذریعے اس کی نئی توسیع کرتے ہیں جسے ان کا مرغوب طنز و تضحیک والا اسلوب بڑا دلکش بنا دیتا ہے۔ احتشام حسین ہوں یا مجنوں گورکھپوری یا ممتاز حسین ان حضرات کا ادب کے علاوہ دوسرے شعبہ ہائے علوم سے بھی گہرا تعلق تھا۔ ان میں سے کسی ایک نقاد نے بھی زندگی اور ادب کو سمجھنے کی ضمن میں کبھی کھلنڈرے پن کو راہ نہ دی۔

10.07 احتشام حسین اور نو مارکسی نقاد

موجودہ علمی تناظر اور پیچیدہ تر حوالوں کی روشنی میں احتشام حسین بڑے مخلص، معصوم اور دوٹوک نظر آتے ہیں۔ ان میں اپنے استدلال کو قائم و برقرار رکھنے اور اسے صحیح تر ثابت کرنے کی سعی تو ملتی ہے لیکن وہ ضد، ہٹ دھرمی اور جا اور بے جا اصرار نہیں ملتا جو سیاہ کو سفید اور سفید کو سیاہ بنا سکتا ہے یا اس طرح کے گمان پیدا کرسکتا ہے۔ ان کی زبان اور ان کے اسلوب میں اپنے نظریے کو ادا کرنے کی ایسی طاقت ضرور تھی جو سنجیدہ ذہنوں کو بڑی دیر اور دور تک اپنا ہم نوا بنا لیتی تھی لیکن حوالوں کی مسلسل بھرمار اور چمک دمک سے عاری ہونے کی وجہ سے رعب و داب کے اس جوہر کا اس میں فقدان تھا جو کوا کب کچھ ہیں اور انہیں کچھ ثابت کرسکے۔ اس معنی میں احتشام اپنی لیک پر تابہ آخر قائم رہے کہ وفاداری بشرط استواری اصل ایمان ہے۔

آپ ہم کو بخوبی علم ہے کہ گزشتہ کم وبیش ساٹھ ستر برس اسی کشمکش کی نذر ہوگئے کہ ادب کے لئے نظریہ کی ضرورت ہے بھی یا نہیں؟ اس امر پر بھی بالتکرار زور دیا گیا کہ نظریے کی موت واقع ہوگئی ہے۔ ادب آپ اپنا جواز ہے جس کی بنیادیں داخلی تحرک اور وجدان کے تقریباً غیر واضح عمل میں مضمر ہیں۔ دراصل جب بھی نظریے کو رد کرنے کی بات کہی گئی وہاں نظریے سے مراد محض مارکسی نظریہ تھا۔ ظاہر ہے مارکس نے ادب وفن کے تعلق سے کبھی کسی ایسے نظریے کی تشکیل نہیں کی تھی جسے اس کے اقتصادی، سیاسی اور فلسفیانہ تصوّرات کے پہلو بہ پہلو رکھ کر سائنسی نظریے کا نام دیا جاسکے۔ اس نے ادب وتہذیب کی جمالیات کی تشکیل بھی نہیں کی تھی یعنی ادب وتنقید کے تعلق سے ترجیحات کے تعین کا مسئلہ ہی نہ تھا۔ بلکہ بالعموم مارکس اور اینگلز کے ادبی مطالعات یا ادب کی پسندیدگی اور ذوق یا میلان میں ایک ایسے عمومی پن کی جھلک نمایاں تھی جو روایت کی توثیق کرتا تھا۔ مارکس نے جہاں یونانی ادب وفن کے تعلق سے اپنی رائے دی ہے اس سے یہی گمان ہوتا ہے کہ وہ خود فن کی اضافی خودکاری کا قائل تھا۔ اس بحث سے قطعِ نظر احتشام حسین کا نظریہ ادب، حقیقت کے اعلیٰ مادی تصور پر استوار تھا جسے مارکس نے روحانی اور مابعد الطبیعیاتی تصور کے برخلاف اخذ کیا تھا۔ انہی معنوں میں احتشام حسین زندگی کے تعلق ہی سے نہیں بلکہ تمام شعبہ ہائے زندگی کے تعلق سے ایک واضح نقطۂ نظر رکھتے تھے۔ جس کا اطلاق انہوں نے زبان، ادب، فن، تہذیب، معنی فہمی اور قدر شناسی وغیرہ صیغوں میں یکساں روی کے ساتھ کیا ہے۔

اس میں کوئی دورائے نہیں کہ ان تجزیوں میں بھی احتشام حسین اشترا کی حقیقت نگاری کے اس تصور کو نہیں بھولتے جس کی بنائے ترجیح Idenost یعنی نظریاتی اظہار اور Narodonost یعنی قومی کردار جیسے مطالبات اور مقتضیات پر قائم ہے۔ تاہم احتشام حسین نے اس تیسری شق کو اپنے اوپر کم عائد کیا ہے جسے یعنی پارٹی اسپرٹ سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ ان کے نزدیک ادب میں ہر وہ سماجی اور سیاسی تصور اور فکر کی حیثیت ترجیحی ہے جو اپنی نوعیت میں ترقی پسند ہے۔ پس ساختیات نے آئیڈیولوجی کے نسبتاً ایک لبرل رویے پر زور دیا ہے جو زبان کے اندر کارفرما ہے اور جسے فرد یا قوموں کے اسلوبِ حیات سے علیحدہ کرکے نہیں دیکھا جاسکتا۔ نیز ایسے کسی ادب کا تصور ہی نہیں کیا جاسکتا جو کسی آئیڈیولوجی سے خالی ہو۔ ٹیری ایگلٹن آئیڈیولوجی سے لازماً مارکسی یا سیاسی آئیڈیولوجی مراد نہیں لیتا نمائندگی کی ان تمام تھیوریوں اور نظامات کو اس میں مضمر سمجھتا ہے جو کسی فرد کے تجربے کی تشکیل وتعمیر میں معاون ہوتے ہیں۔ وہ متن میں مضمر اور متن سے باہر Ideologies کو جانچنا پرکھتا ہے اور

ان کا تقابل کر کے دیکھتا ہے۔ احتشام حسین کے نظریہ زندگی میں بھی زندگی فہمی کا ایک خاص تصور مضمر ہے جو ایک خاص اسلوبِ حیات کا بھی تعین کرتا ہے اور کسی نہ کسی طور پر ادب، فن اور تہذیب کی قدر شناسی اور قدر سنجی بھی جس کے حد امکان میں شامل ہے۔ احتشام حسین نے آئیڈ یناسٹ کے تحت اسی طور پر اپنی ترجیحات قائم کی ہیں۔ انہوں نے جہاں جہاں ادب اور لسان، ادب اور تہذیب، ادب اور سماجی شعور یا جدید وقدیم ادب پر گفتگو کی ہے وہاں قومی کردار اور اس کے تقاضوں اور مطالبوں کو بھی پیشِ نظر رکھا ہے۔ موجودہ ادوار میں جب کہ ثقافت کا موضوع گفتگو کا ایک خاص محور بنتا جا رہا ہے۔ احتشام حسین کا تصور تہذیب اور ادب سے اس کے ربط اور اطلاق کے سعی نہ صرف آج زیادہ بامعنی ہے بلکہ اپنا ایک محل بھی رکھتی ہے۔ احتشام حسین نے چھٹے دہے میں ادب وتہذیب کے جن روابط کی طرف متوجہ کیا تھا ان میں تخصیص کا پہلو کم اور تعمیم کا پہلو زیادہ نمایاں تھا تاہم ان کے اس خیال کی معنویت سے ہم آج بھی انکار نہیں کر سکتے کہ:

''ادب تہذیبی ارتقا کا ایک جز اور اس کا ترجمان بن کر زندگی کی اس کشمکش کو پیش کرتا ہے جو کبھی فرد اور جماعت کی کشمکش کی شکل میں رونما ہوتی ہے، کبھی جماعت اور جماعت کی کشمکش کی شکل میں، اور ادب اس اظہار میں جس قدر زیادہ عمومی انداز اختیار کرتا یا زیادہ سے زیادہ لوگوں کی زندگی کا ترجمان بنتا ہے اسی قدر وہ تہذیب کے عمومی پہلوؤں سے زیادہ قریب ہوتا ہے۔''

ہر دور میں قومی تہذیب اور قومی زندگی ادب کو متاثر کرتی ہے لیکن اس کے ان حصول کو پائیدار بنانے میں کامیاب ہوتی ہے جو اس وسیع نقطۂ نظر کی ترجمانی کرتے ہیں۔ باقی حصے زیادہ سے زیادہ تاریخی اہمیت کے حامل ہوتے ہیں۔ آگے چل کر انہوں نے یہ بھی واضح کیا ہے کہ:

''ادب تہذیبی زندگی سے اسی وقت تعلق رکھتا ہے جب وہ اپنے اندر قوم کی منصفانہ اور انسان دوست تمناؤں کا اظہار کرے، اس کے کسی ایک طبقہ کی جارحانہ اور ظالمانہ خواہشات کبھی تہذیب وادب کا جز نہیں بن سکتیں۔''

دراصل یہاں جس خطرے کی طرف اشارہ کیا گیا ہے وہی آج کا سب سے بڑا چیلنج بھی ہے۔ ایک طرف گلوبلائزیشن کا خوب صورت تصور پیش کیا جا رہا ہے اور دوسری طرف ان مقامی تہذیبوں کی اہمیت اور معنویت پر اصرار کیا جا رہا ہے جن کی نشوونما کی اپنی خاص حدیں ہیں۔ اسی تصور نے دیسی تہذیب کے تصور کو مہمیز کی ہے۔

ہمارے یہاں جن جدید نقادوں نے ایک مرتبہ پھر تہذیب، ادب اور لسان کے باہمی روابط کو اپنا ایک اہم دعویٰ بنایا ہے انہیں احتشام حسین کے تصورِ تہذیب اور محمد حسن کی تصنیف ''دہلی میں اردو شاعری کا تہذیبی وفکری پس منظر'' کا بغور اور بلاتعصب مطالعہ کرنا چاہئے۔ یہاں قاری کی شمولیت والے اس مسئلے پر توجہ دینے کی ضرورت ہے جسے احتشام حسین نے بھی اٹھایا تھا۔ آج قاری اساس تنقید یا قاریانہ تنقید کی نوعیت یا اس کی معنویت پر خاصی بحث کی جاری ہے اس میں کئی شک نہیں کہ احتشام حسین نے صرف ایک عملی تجربے کی بنیاد پر ہی متن اور قاری کے باہمی تعامل پر رائے زنی کی ہے لیکن اسے اور زیادہ Elaborate کرنے کی ضرورت محسوس نہیں کی۔ انہوں نے دو وولف گینگ آئزر کے لفظوں میں یہ تو نہیں کہا کہ ادبی متون میں جو وقفے Pauses اور جوف (اندر سے خالی) یا محذوفات (چھوڑ دیے گئے لفظ یا کلمے) ہوتے

ہیں انہیں قاری پر کرتا ہے اور نہ میخائل رفاٹیرے کے لفظوں میں Super Reader اعلیٰ قاری کا تصور مہیا کرتے ہیں جو متن میں معنی سے پرے اور نیچے متوقع اور موجود معنی کی تلاش میں سرگرداں رہتا ہے۔ وولف گینگ آئزر یا رفاٹیرے، امبرٹو اکو، جوناتھن کلر یا ہنس رابرٹ یاؤس وغیرہ کے قاریانہ تجربے ہسرل کی مظہریت ہی سے ماخوذ ہیں جس کے حوالے سے قاری اساس تنقید کو پورا ایک فلسفیانہ تناظر مل گیا ہے۔ احتشام حسین نے جدید اصطلاحات تو استعمال نہیں کی ہیں مگر قاری اور متن کے باہمی تعامل اور معنی یابی، معنی فہمی کے ضمن میں وہ مظہریت کے بالکل قریب آ گئے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''پڑھنے والا جس قدر لکھنے والے کے جذبات اور خیالات، تجربات اور افکار میں شریک ہوتا جاتا ہے اتنا ہی اس کا مطالعہ معنی خیز ہوتا جاتا ہے۔ یہ معنی خیزی مختلف سطحیں رکھتی ہے کسی کے لئے لذت اندوزی اور جمالیاتی حظ کی منزل پر پہنچ کر ختم ہو جاتی ہے۔ کسی کے لئے اس سے محض جذبہ کی تحریک ہوتی ہے۔ کسی کے لئے معلومات کا ذریعہ بنتی ہے۔ شعر و ادب کے مطالعے سے معنی تو ہر شخص اخذ کرتا ہے لیکن اس کی نوعتیں مختلف ہوتی ہیں۔ نقش ہر جگہ بنتے ہیں لیکن ان کی وضع قطع اور ابھار میں یکسانیت نہیں ہوتی۔ اس طرح نقش ابھارنے اور معنی پیدا کرنے میں مصنف اور مطالعہ کرنے والا دونوں شریک ہوتے ہیں۔''

محولہ بالا اقتباس میں دو چیزوں پر بالخصوص غور کرنے کی ضرورت ہے۔ احتشام حسین نے یہاں قاریوں کی درجہ بندی بھی کی ہے کہ ہر مواد ہر قاری کے لئے نہیں ہوتا اور نہ ہر قاری، ہر مواد میں یکساں دلچسپی رکھتا ہے۔ گویا قاری کے اخذ کرنے اور متاثر ہونے کی صلاحیتوں Faculties ہی میں فرق نہیں ہے بلکہ ہر قاری اپنی کچھ توقعات بھی رکھتا ہے۔ احتشام حسین نے آخر میں نقش کی مثال دے کر یہ سمجھانے کی کوشش کی ہے کہ نقش ہر جگہ بنتے ہیں لیکن ان کی وضع قطع اور ابھار میں یکسانیت نہیں ہوتی۔ دوسرے لفظوں میں یہ اشارہ ماشیرے کے اس تصور کی طرف بھی ہمیں متوجہ کرتا ہے کہ ہر متن کا ایک تحت المتن بھی ہوتا ہے اور نقاد اور قاری کو ان معانی کی جستجو کرنی چاہیے جو متن کے سکوتیوں (Silences) یا وقفوں (Pauses) میں تہہ نشیں ہیں کیوں کہ یہ سکوتیے اور وقفے ہی نہ صرف یہ کہ معانی اور مفاہیم کو پردۂ غیاب میں رکھتے ہیں بلکہ ان سے یہ بھی ثابت ہے کہ بہت کچھ اَن کہا رہ گیا ہے۔ وہ اَن کہا کیا ہے اور کس جبر کے تحت اَن کہا رہ گیا ہے۔ اسی کی جستجو ہمارے سامنے نت نئے معنی کا باب بھی وا کر دیتی ہے۔ ماشیرے تو یہ بھی کہتا ہے کہ انہی وقفوں اور سکوتیوں میں نظریاتی تضادات Ideological Contradications بھی مخفی ہوتے ہیں۔ ماشیرے مارکسی نقادوں سے یہ مطالبہ کرتا ہے کہ انہیں ان معانی کو دریافت کرنا چاہیے جو متن کے لاشعور میں گم ہو گئے ہیں۔ احتشام حسین کہتے ہیں کہ اس طرح نقش ابھارنے اور معنی پیدا کرنے میں مصنف اور مطالعہ کرنے والا دونوں شریک ہوتے ہیں۔ موجودہ معنی میں احتشام حسین ایک ایسے قاری کی حیثیت سے نمایاں ہوتے ہیں جو یاؤس جیسے قاریانہ نقاد کی طرح تاریخی تناظر کو اپنے مطالعاتی تجربے کا ایک اہم حصہ قرار دیتے ہیں اور نو تاریخی نقادوں اور نو مارکسیوں کی طرح زندگی کو سماجی رشتوں کے نظام سے علیحدہ ہستی کے طور پر تعبیر نہیں کرتے۔ البتہ ان کے نزدیک حقیقت اتنی واضح، نمایاں اور شفاف ہے کہ حیرت کی کوئی گنجائش باقی نہیں رہتی جب کہ باہر ہی نہیں ہمارے اندر بھی کہیں کہیں کوئی دھند تہہ نشست ہے جو آماجگاہ ظلمت ہی نہیں امکان اندر ظلمت بھی رکھتی ہے اور جو نئی سوچ کے لئے مہمیز بھی کرتی ہے۔

10.08 خلاصہ

احتشام حسین ایک نظریاتی نقاد ہیں۔نظریاتی کے معنی ہیں ایک خاص مقصد اور نقطۂ نظر کے تحت تشریح وتجزیہ کرنا۔انھوں نے کثر اپنے اس نظریے اور اپنی تنقید کے عمل پر روشنی ڈالتے ہوئے یہ بات کہی ہے کہ تنقید محض تشریح و توضیح نہیں ہے۔ادب کی نوعیت، ادب کے مقصد، تخلیق کی منازل، مواد کی حقیقت اور ادب یا شاعر کی زندگی کو بھی پیش نظر رکھنا ضروری ہے۔زندگی کی اقدار کی فہم بھی اتنی ہی ضروری ہے جتنی ادبی اقدار کی۔یعنی محض ادب کی قدروں کی روشنی میں کی جانے والی تنقید تخلیق کے کسی ایک رُخ کے بارے میں تو رائے دے سکتی ہے لیکن رائے کو فیصلے یا محاکمے میں بدلنے کے لئے ہمیں زندگی کی قدروں کی طرف ہی رجوع کرنا پڑے گا۔

احتشام حسین نے اس سوال کا جواب بھی فراہم کیا ہے کہ ادب کا مقصد کیا ہے یعنی ہم اس سے کیا توقع رکھتے ہیں یا ہمیں اس سے کیا حاصل ہوتا ہے؟ اس سلسلے میں ان کا ذہن قطعی صاف ہے، ان کے خیال کے مطابق ادب نہ تو محض تفریح مہیا کرنے والا صیغہ ہے نہ وہ محض علم فراہم کرتا ہے اور نہ محض اخلاق آموزی اس کا منصب ہے بلکہ وہ ہمیں حیات وکائنات کے تعلق سے ایسی آگاہیاں فراہم کرتا ہے جس سے ہمیں جینے کا حوصلہ ملتا ہے۔اپنے جذبوں کو طمانیت ملتی ہے۔ایک جگہ انھوں نے اس ضمن میں وضاحت بھی کی ہے۔وہ لکھتے ہیں:

> ''ہم جب کسی شعر، نظم، افسانہ یا ناول کے پڑھنے کے بعد ایک مسرت اور آسودگی سی محسوس کرتے ہیں تو اس مسرت کی نوعیت کیا ہوتی ہے، یہ مسرت ذہنی اور عقلی ہوتی ہے یا محض داخلی اور جذباتی؟ اس سے ہمارے کسی خیال یا جذبہ کی مطابقت کی وجہ سے آسودگی حاصل ہوتی ہے یا کسی کمی تلافی کی وجہ سے، شعور میں وسعت پیدا ہوتی ہے۔ یا محض وقتی تسکین ہاتھ آتی ہے؟ کیا ہر طرح کی آسودگی کا مرکز جمالیاتی حظ کو قرار دیا جا سکتا ہے۔''

وہ صاف لفظوں میں یہ واضح کرتے ہیں کہ:

> ''احساسِ جمال کو ایک مفرد یا فطری احساس سمجھنا درست نہیں۔اس میں لسانی، فنی، اور ادبی قدروں کے ساتھ اور قدریں بھی شامل ہو جاتی ہیں۔تنقید نگار سے اس کی اُمید کی جاتی ہے کہ وہ صرف اپنے ذوق اور وجدان کی مدد سے نہیں، مختلف علوم کی مدد سے ادبی حسن کی ان گتھیوں کو حل کرے گا۔''

احتشام حسین کا کہنا ہے کہ اُن کیفیات کا فلسفیانہ تجزیہ کرنے والے ادبی قدر کے ساتھ ان دوسری قدروں کا بھی جائزہ لیتے ہیں جو جذبہ اور شعور کو بہ یک وقت متاثر کر سکتی ہیں۔ان کے خیال کے مطابق:

> ''ادبی مطالعے کے وقت ذہن جذبہ اور تخیل سب کام کرتے رہتے ہیں لیکن چونکہ ادب میں حقائق کا اظہار جذبے کے ذریعے ہوتا ہے اس لئے مطالعہ کرنے والے کے یہاں بھی جذبہ ذہنی اور استدلالی کیفیت پر غالب آجاتا ہے.....جو بات ذہنی حیثیت سے مطمئن نہیں کرتی جذباتی حیثیت سے بھی مطمئن نہیں کر سکتی۔جذبہ خیال اور تفکر کی کڑیاں ایک دوسرے سے مل جاتی ہیں اور جذبے کی ابتدائی تحریک کبھی کبھی فلسفیانہ استدلال کی بنیاد بن جاتی ہے۔''

اس معنی میں احتشام حسین ادبی مطالعے کے تقاضوں پر بحث کرتے کرتے نقاد کے ذہن اور اس کے تجزیاتی عمل کا نفسیاتی مطالعہ بھی کرنے لگتے ہیں۔گویا تنقید کرنے والے کا محض ذہن ہی سرگرم نہیں ہوتا، اس کا جذبہ، اس کی فکر اور اس کا تخیل بھی بہ یک وقت روبہ عمل ہوتا

ہے۔تخلیق کار ہی نہیں تنقید نگار کی بھی ایک شخصیت ہوتی ہے۔اس کے بھی اپنے کچھ تجربے ہوتے ہیں وہ ایک ساتھ بہت سے علوم سے بھی واقفیت رکھتا ہے اس لئے یہ ممکن ہی نہیں ہے کہ اتنی بہت سی چیزوں سے جو اس کے وژن اور اس کی آگہی کی تشکیل کرتی ہیں اس کا کوئی اثر اس کے مطالعے پر نہ پڑے۔احتشام حسین کی تنقید کے عمل میں بھی تمام چیزیں بروئے کار آئی ہیں۔اسی لئے ان کی تنقید، مارکسی یا ترقی پسند ہونے کے ساتھ بین العلومی بھی ہے۔یعنی عمرانیات، تاریخ، تہذیب اور فلسفہ کے علاوہ دوسرے علوم سے بھی اکتساب کرنے میں اسے کوئی تامل نہیں ہوتا۔

10.09 فرہنگ

آماجگاہ	: مرکز	تضحیک	: مذاق اڑانا
احیا پرستی	: قدامت پسندی اور قدامت کو دوہرانا	تفاعل	: عمل
اخفا	: پوشیدہ	تفہیم	: تشریح
ادب فہمی	: ادب کی سمجھ	حبس	: گھٹن
انسانیات	: انسانی سماج پر مبنی علم	دروں بینی	: باطن میں دیکھنے کا عمل
بروں بینی	: خارج میں دیکھنے کا عمل	دولختی	: دوٹکڑے ہونا
بنیاد پرستی	: مذہبی بنیادی اصولوں پر سختی سے کاربند رہنا	مخاطبہ	: ایک دوسرے سے خطاب، گفتگو
تحت المتن	: متن کے اندر (دوسرا متن)	مشروط	: شرط کے ساتھ بندھی ہوئی
تخصیص	: خصوصیت	معنویت	: معنی خیزی، معنی کے لحاظ سے، اہمیت
تذبذب	: کوئی فیصلہ نہ کرنے کی حالت	مقتضیات	: تقاضے
تشخص	: شناخت		

10.10 نمونہ امتحانی سوالات

الف: درج ذیل سوالوں کے جوابات ۱۰/۱۰ سطروں میں دیجیے:

سوال نمبر۱ : ترقی پسند فکر کس فلسفے کی بنیاد پر قائم ہے؟

سوال نمبر۲ : احتشام حسین کو تاثراتی نقاد کیوں کہا جاسکتا ہے؟

سوال نمبر۳ : احتشام حسین کے نزدیک ادب کا مقصد کیا ہے؟

ب: درج ذیل سوالوں کے جوابات ۳۰/۳۰ سطروں میں دیجیے:

سوال نمبر۱ : احتشام حسین کا طریقِ نقد کیا ہے؟

سوال نمبر۲ : احتشام حسین کو ترقی پسند نقاد کیوں کہا جاتا ہے؟

سوال نمبر۳ : احتشام حسین کے نزدیک ادب کا مقصد کیا ہے؟

معروضی سوالات

سوال نمبر۱ : احتشام حسین کا طریق کار کیا ہے؟

(الف) تجزیاتی (ج) تاثراتی

(ب) تشریحی (د) مابعدالطبیعاتی

سوال نمبر۲ : احتشام حسین کی تنقید کو کس نام سے موسوم کیا جاتا ہے؟

(الف) روایتی (ج) رومانوی

(ب) فلسفیانہ (د) باغیانہ

سوال نمبر۳ : احتشام حسین نے کسے اہمیت نہیں دی ہے؟

(الف) خیال (ج) تخیل

(ب) جذبہ (د) داخلیت

سوال نمبر۴ : ان میں ترقی پسند نقاد کون نہیں ہے؟

(الف) سجاد ظہیر (ج) عبدالعلیم

(ب) ممتاز حسین (د) محمد حسن عسکری

سوال نمبر۵ : احتشام حسین نے تنقید کے عمل میں سب سے زیادہ کس چیز کو اہمیت دی؟

(الف) جذباتیت (ج) تاثریت

(ب) رومانیت (د) معروضیت

معروضی سوالات کے جوابات

جواب نمبر۱ : (الف) تجزیاتی

جواب نمبر۲ : (ب) فلسفیانہ

جواب نمبر۳ : (د) داخلیت

جواب نمبر۴ : (د) محمد حسن عسکری

جواب نمبر۵ : (د) معروضیت

10.11 حوالہ جاتی کتب

۱۔ اُردو ادب کی تنقیدی تاریخ از احتشام حسین

۲۔ تعصّبات از عتیق اللہ

۳۔ عکس اور آئینے از احتشام حسین

۴۔ معاصر تنقید از حامدی کاشمیری

✸

اکائی 11 آل احمد سُرور اور اُن کی تنقید نگاری

ساخت

11.01 : اغراض و مقاصد

11.02 : تمہید

11.03 : آل احمد سُرور کی تنقید نگاری

11.04 : آل احمد سُرور کی غالب فہمی

11.05 : خلاصہ

11.06 : فرہنگ

11.07 : سوالات

11.08 : حوالہ جاتی کتب

11.01 اغراض و مقاصد

ہمارے یہاں جب سے سائنسی معقولیت پسندی پر اصرار کیا جا رہا ہے اور تنقید کو شماریات میں ضم کرنے کی کوشش کی جا رہی ہے تب ہی سے ہماری تنقید میں خشکی، روکھا پن، ایک تکلیف دہ قسم کی بے لوثی، برخود غلط نوع کی انا کوشی بلکہ خود رائی کی وہ صورتیں پیدا ہوگئی ہیں جو پڑھنے والوں کے ذہنوں کو بنجر اور بصیرتوں کو کند کرنے میں زیادہ دلچسپی رکھتی ہیں۔آل احمد سرور کی تنقید یہ بتاتی ہے کہ تخلیق کے ساتھ کیسے بسر کیا جا سکتا ہے، تخلیق بھی اپنے منہ میں زبان رکھتی ہے جس سے ایک باہم مکالمے کی راہ روشن ہوتی ہے۔سرور کی تنقید اس معنی میں تخلیق سے مکالمہ ہی کی ایک صورت ہے۔سرور صاحب اپنے مخاطبات میں قاری کی شمولیت کے قصد کو اولین ترجیح کے طور پر اخذ کرتے ہیں کہ محض شعر کی رفاقت کے حوالے پر ہی ان کی تنقید کا مقصد پورا نہیں ہوتا بلکہ اکثر اپنے قاری کو اس کے اوہام، غلط اندیشوں، خوش گمانیوں اور بے خبری کی دھند سے باہر نکالنا اور اس کے تیقنات کو ایک بہتر تناظر مہیا کرنا اور اس کی قراتوں کو ایک نئی ترتیب اور ایک نئے معنی بخشنا بھی ان کی ذہنی تگ و دو کا ایک اہم منصب ہوتا ہے۔اس طرح سرور صاحب قاری کی توجہ کو برانگیخت کرتے ہیں کہ انھیں اگر کوئی شعر یا شاعر پسند ہے تو اس کی پسندیدگی کے وجوہ کیا ہیں وہ کیوں کر ہمیں اپنی طرف رجوع کرتا ہے؟ وہ کون سے ادبی اور غیر ادبی عناصر ہیں جو اسے دوسروں سے ممتاز کرتے ہیں؟ اس میں کس قدر بالیدگی اور نشو و نما کا امکان موجود ہے؟ وہ تا کے ہمارے رفاقتوں کو تازہ دم رکھ سکتا ہے؟ ادبی تاریخ ہی نہیں ہماری یادداشتوں میں بھی اس کا کیا مقام ہے؟ یا کیا ہو سکتا ہے؟ ہمارے دور کے بعض نقادوں کی طرح ان کا اصرار اس بات پر نہیں ہوتا کہ کسی شاعر کو کیوں نہیں پڑھنا چاہیے بجائے اس کے وہ یہ بتاتے ہیں کہ فلاں شاعر کو اگر انھوں نے اپنا حوالہ بنایا ہے تو اس لمحے کی کیا قیمت ہے؟ اسے کیوں پڑھنا اور اس کے ساتھ بسر کرنا چاہیے؟ میرے نزدیک تنقید کا یہ ایک بہتر کردار ہے، جس سے نقاد کی کشادگی نفس ظاہر ہوتی ہے۔ان سوالات کے جواب فراہم کرنا ہی اس سبق کا مقصد ہے۔

11.02 تمہید

آزادی کے بعد ہماری تنقید کو جن ناقدین نے تونگر کیا اور اپنے علم اور اپنی بصیرت سے جس کے وزن و وقار میں غیر معمولی اضافہ کیا نیز جسے ہماری تہذیبی زندگی کا معمول بنانے کی مہم جویانہ کوششیں کیں ان میں آل احمد سرور کا نام خاص اہمیت کا حامل ہے۔ احتشام حسین اور حسن عسکری کی اپنی حدود تھیں۔ سرور صاحب نے اپنے لئے کوئی حد قائم نہیں کی تھی، ان کی گہری سنجیدگی، کا میں بھی قایل ہوں لیکن یہ گہری سنجیدگی جسے وہ تنقید کے تفاعل میں ایک اہم کردار کے طور پر اخذ کرتے ہیں، اس گہری سنجیدگی، سے ایک علیحدہ نوعیت رکھتی ہے جس سے احتشام حسین یا کلیم الدین احمد یا حسن عسکری کے یہاں سابقہ پڑتا ہے۔ احتشام حسین کے مطالعات، تاریخ، تہذیب اور حقیقت کے تئیں ایک تیار شدہ تصور کے ساتھ خصوصیت رکھتے ہیں باوجود اس کے ان کی تشریحات میں بڑی صلابت اور تاویلات میں بڑی سنجیدگی پائی جاتی ہے۔ یوں بھی ہماری تنقید، اپنی شکم پروری میں تاویل کی طرف کچھ زیادہ ہی مائل رہی ہے۔ وہ سنجیدگی کا عنصر ہی ہے جو احتشام حسین کی تحریروں کے حبس و قبض کو حاوی کیفیت میں بدلنے سے باز رکھتا ہے۔ ادبی تنقید کے عمل میں محض ادب ان کے جولاں گاہ کبھی نہیں رہا دیگر شعبہ ہائے علوم سے جن خارجی اور ذیلی روابط کی طرف وہ توجہ دلاتے ہیں ان کی اپنی معنویت ہے۔ ایسے قاریوں کا ایک بڑا گروہ ہے جو مطالعات میں اس قسم کے غیر ادبی حوالوں کی ہمیشہ جستجو میں رہتے ہیں۔ دراصل وہ ادب میں ادبیت کو ایسی معصوم صفت خیال نہیں کرتے جسے دیگر غیر ادبی حوالوں کی شمولیت سے مسخ ہونے کا ڈر ہو۔ محض ادبیت کسی فن پارے کی کامیابی کی دلیل نہیں قرار دی جاسکتی۔ اسی طرح محض فکر، فلسفہ، تاریخ یا حقیقت کے تعلق سے ہمارے تصورات اور عقائد کو ایک خاص قسم کی نثری منطق کے تحت نظم کرنے کے معنی شعر کے تقاضوں سے عدم فہمی کے ہیں، حقیقت دراصل انہی قطبین کے درمیان معلق ہے۔

تنقید تخلیق کا عمل نہیں ہے کہ جس کی ابتدا خواہ شعور سے ہو بالآخر اس کا رخ کسی غیر محسوس لمحے میں لاشعور کی طرف ہو ہی جاتا ہے لیکن بعض اعلیٰ درجے کی تنقید کی مثالیں ایسی بھی ہیں جن میں نفسِ شعر میں بعض ایسے دقیق نکتوں اور پہلوؤں کو اجاگر کیا گیا ہے جن تک ایک عام صورت حال میں محض شعور اور محض علم اور محض استدلال کے ذریعے رسائی ممکن نہیں ہوسکتی بلکہ بعض شہ پاروں سے ایک خاص جمالیاتی رشتے کی راہ بھی اسی وقت ہموار ہوتی ہے جب نقاد کا تخلیقی وجدان سرگرم ہوتا ہے۔ تجربہ یہ بھی بتاتا ہے کہ اکثر نقاد تخلیقی احساس ہی سے عاری ہوتے ہیں اور جن نقادوں میں یہ استعداد پائی جاتی ہے ان میں احساس توازن کا فقدان ہے۔ آل احمد سرور کے یہاں اچھی مثالوں کے پہلو بہ پہلو بری مثالوں کی بھی کمی نہیں ہے۔ انھوں نے اکثر اپنے طریقِ نقد کے بارے میں معروضیت کا دعویٰ بھی کیا ہے۔ سوال یہی اٹھتا ہے کہ کیا ادب کی تنقید سے سروکار رکھنے والی شخصیت اتنی معروضی ہوسکتی ہے؟ اگر وہ ہوسکتی ہے تو کیا ادب کوئی ایسا علم بھی رکھتا ہے جس کی رو سے قدیم و جدید ہر ادبی تحریر کو شماریاتی اور حتمی طور پر جانچا اور پرکھا جاسکتا ہے؟ کیا مشرق اور مغرب کے قدیم وجدید علمائے ادب کسی ایک میزانِ فن وقدر پر متفق ہیں؟ یا کیا ہم ایسے کسی امکان کا تصور بھی کرسکتے ہیں کہ آئندہ کبھی اتفاق وہم رائے کی کوئی صورت واقع ہوسکتی ہے؟ ظاہر ہے ادب میں جو کچھ اظہار پاتا ہے اسے اظہار کے مقابلے پر ظہور ہونے کا نام دینا زیادہ درست ہوگا۔ ادب کی جڑیں اسی لئے سریت کی اس دھند میں تہِ نشست ہوتی ہیں جو غیاب ہی غیاب ہے۔ ادب کا کام جب اتنا اسرار آگیں اور داخلی ہے تو تنقید جس کی تقدیر ہی ادب کے ساتھ مشروط ہے اس قدر معروضی کیسے ہوسکتی ہے۔ میری نظر میں نقاد کے لئے معروضیت کی ایک حد قائم کرنا ضروری ہے۔ جہاں حد قائم نہیں کی جاتی وہاں تحلیل

کے عمل کا رخ انتہائی بے روح اور حدرجہ بے جان واقع ہونا لازمی ہے۔ یہ گمان عام ہے کہ اپنے فوری پن کے باعث جذبے میں فریب کے اندیشے زیادہ مضمر ہوتے ہیں اور تعقل کا کام ہی فریب شکنی اور صداقت جوئی ہے۔ پہلے تو جذبے اور عقل کی اس تقسیم پر ہی غور کرنے کی ضرورت ہے کہ یہ کہاں تک درست ہے؟ دوسرے ضروری نہیں کہ تعقل فریب کا شکار نہ ہو بلکہ تعقل جہاں فریب کھاتا ہے وہاں چند تاویلات اور جواز بھی اپنی گرہ میں رکھتا ہے پھر بڑے بڑے اعتماد اور استدلال کے ساتھ سفید کو سیاہ اور سیاہ کو سفید کیا جاسکتا ہے۔

آسکر وائلڈ نے کسی جگہ لکھا ہے کہ:

''کسی بھی فن (یا فن پارے) سے نفرت دلانے کا سب سے موثر طریقہ یہ ہے کہ اس کی تحسین تعقل کی روشنی میں کی جائے۔''

لارنس ڈریل نے وائلڈ کی اس خیال کی تائید میں یہ لقمہ دیا ہے کہ اس فہرست میں ایسے بہت سے ناقدین اور اساتذہ کے نام آتے ہیں جو اپنے موضوع کو ٹکڑے ٹکڑے کر کے، اس کی عقلی شرح کرتے ہیں جس کا مزہ بالآخر اسٹیل کے چاقو سے کٹے ہوئے سیب جیسا ہی ثابت ہوتا ہے۔

11.03 آل احمد سُرور کی تنقید نگاری

آل احمد سرور نے 'مسرت سے بصیرت تک' کے پیش لفظ میں اپنے موقف کا ان لفظوں میں اظہار کیا ہے:

''ادب میری محبت ہے اور ادب کی تدریس صرف میرا مشغلہ ہی نہیں میری عبادت بھی رہی ہے۔ کہا جاتا کہ کسی آدمی یا ادارے یا قوم کو پہچاننے سے پہلے اس سے محبت ضروری ہے (میری مراد طفلانہ محبت سے نہیں) یہی محبت عرفان کی منزل تک لے جائے گی اور محبوب کی خوبیوں اور خامیوں دونوں سے آگاہ کرے گی۔ یہ زندگی کو اس کے ہر رنگ میں دیکھے گی اور دکھائے گی اور اپنی تنظیم اور خیال انگیزی کی وجہ سے زندگی کی نئی تنظیم کی طرف مائل کرے گی۔ اگر ہم اپنے پورے شعری سرمائے پر نظر ڈالیں تو ہمیں اس کے رنگا رنگ حسن اس کی گہرائی اور گیرائی اور اس کے بدلتے رہنے کے باوجود اپنے منصب سے وفادار رہنے کا احساس ہوجائے گا اور یہ احساس ہمیشہ مسرت بھی دے گا اور بصیرت بھی۔''

ادبی نقاد بنیادی طور پر ایک خاص قسم کا قاری ہوتا ہے جس کے لئے اپنے مطالعات کو اپنے طور پر ترتیب دینے اور اپنے علم و بصیرت کو منطبق کرنے کے دوران ذہن وضمیر کی آزادی کی بڑی قیمت ہوتی ہے۔ آل احمد سرور کی تنقید ذہن وضمیر کی آزادی کا اعلامیہ ہے۔ ان کے یہاں مختلف تصوراتِ نقد کی پرچھائیاں تو دیکھی جاسکتی ہیں لیکن پرچھائیوں کو محیط اثر کا نام نہیں دیا جاسکتا۔ فلسفہ سے انھیں کوئی خاص رغبت نہیں تھی۔ اُردو کے علاوہ انگریزی ادب اور اس کی تاریخ کے مطالعے نے ان کے ادراکات پر غیر معمولی جلا کاری کی تھی۔ ان کی جوانی کے دنوں میں ترقی پسند ادبی تحریک کے دعوے ایک شور میں بدل چکے تھے۔ جن کی نامانوسیت اور نئے پن کا ان کی حسیت پر بھی اثر ضرور ہوا اور وہ ادبیت کے ساتھ سماجی متعلقات اور ان کے اجبار کو بھی خاص اہمیت دینے لگے تاہم حیات و کائنات نیز مابعد الطبیعیات کے تعلق سے جو ذہنی تجربے میسر آتے ہیں اور جن سے ہمارے ادراکات کو ایک نئی تنظیم اور زندگی فہمی کا جو ایک مختلف اسلوب حاصل ہوتا ہے۔ سرور صاحب کو اس کی اہمیت کا بہ خوبی احساس تھا۔

﴿۱﴾ آل احمد سُرور کا طرزِ نقد

سرور صاحب کی تنقید پر کوئی بھی رائے قائم کرنے کے دوران ہمیں یہ بھی سمجھنا چاہیے کہ بیسویں صدی کے نصف اوّل میں ہم نے اپنے کلاسیک مثلاً میر اور غالب اور جدید ادوار کے بعض اہم شعرا مثلاً اقبال، فانی، حسرت اور فیض وغیرہ کے بارے میں انھیں محاکموں پر اپنی رائے کی بنیاد رکھی تھی۔ وجہ تھی سرور صاحب کا وہ طریقِ فہم جو ہر شاعر کو ایک الگ کرہ میں دیکھتا اور دکھاتا ہے، ہر شاعر کے ساتھ ان کے اندازِ رسائی ہی میں نہیں ان کے اندازِ تخاطب میں بھی تبدیلی دیکھی جاسکتی ہے۔ (میر اور اقبال کے محاکموں ہی کی مثال کافی ہے) مقصود یہ کہ سرور صاحب ایک ہی منطق سے ہر شاعر کا قد ناپنے کی سعی نہیں کرتے۔ بلکہ ہر شاعر کے تجربے کی نوعیت، اس کی زندگی فہمی کے اسلوب، اس کی فکر کے ابعاد، ادبی روایتوں سے اس کے ذہنی روابط اور اس کی تاکید کے ان محوروں پر بھی غور کرتے ہیں جن میں شخصیت بھی شامل ہے اور تہذیب بھی۔ مابعد جدید تنقید ان فنی ترکیبی عوامل پر بالخصوص غور کرنے سے عبارت ہے جن سے شعر نے ترکیب پائی ہے۔ آل احمد سرور کا مدعا یہ بھی ہوتا ہے کہ ہم شعر کے مضمرات سے ہی معیارِ نقد اخذ کریں اور یہ دیکھیں کہ شاعر اپنی اصل جستجو یعنی کسی بھی متن کو ادبی متن میں بدلنے کی جستجو میں کس حد تک کامیابی کے ساتھ عہدہ برآ ہوا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''فن کا مقصد مذہب یا اخلاق یا سیاست یا سماج کے کسی نظریے کی تلقین نہیں بلکہ فن کو تلقین سے بیر ہے۔ ہاں فن کے نتیجے کے طور پر ہمیں جو بصیرت حاصل ہوتی ہے اس میں کوئی اخلاقی میلان کوئی سماجی شعور یا کوئی مذہبی یا متصوفانہ نظریہ سبھی مل سکتے ہیں۔ مقصد کو نتیجے سے مخلوط نہیں کرنا چاہیے۔

> ''ادب میں اخلاق، ادب میں مذہبی تصورات، ادب میں تصوف، ادب میں سماجی قدریں، ادب میں انسان دوستی کے ہر نظریے سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ ادب کا مقصد ان میں سے کسی نقطۂ نظر کی ترجمانی یا اشاعت ہے مگر ادب تلقین نہیں تخلیق ہے۔ یہ Saying نہیں Making ہے ادب کی قدر و قیمت اس بات سے متعین نہیں ہوتی کہ وہ صحیفۂ اخلاق یا سماجی دستاویز ہے۔ ادب خود اخلاق ہے اور وہ اپنے طور پر سماجی بصیرت بھی دیتا ہے ادب کا کوئی تعلق نہ پروپیگنڈے سے ہے نہ لوگوں کی ہدایت کرنے سے، نہ راہِ نجات سے، نہ فوری عمل کے لئے اکسانے سے، اس کا مقصد تخیلی تجربے کی ترسیل ہے۔''

﴿۲﴾ تنقید اور تقابل

میں نے یہ محسوس کیا ہے کہ اکثر نقادوں کی خصوصی دلچسپی کا مرکز کوئی ایک یا دو تخلیقی فن کار ہوتے ہیں جنھیں وہ دوسروں کے مقابلے پر زیادہ فوقیت دیتے ہیں اور جا اور بے جا مختلف تحریروں میں ان کا ذکر لائے بغیر انھیں تسلّی نہیں ہوتی۔ ایک اعتبار سے وہ ان کی طاقت بھی ہیں اور کمزوری بھی۔ وہ ایک کا دوسرے سے تقابل کرتے ہیں یا ان کی کوشش درجہ بندی کی ہوتی ہے۔ یوں بھی دیکھا گیا ہے کہ درجہ بندی یا تقابل کے عمل میں ایک کے حق میں دوسرے کو چھوٹا یا بڑا قرار دیا جاتا ہے۔ یہ ضروری نہیں ہے کہ میر کے قامت کو بلند دکھانے کے لئے غالب کے قد کو چھوٹا یا غالب کے مقابلے پر میر کے قد کو کوتاہ ثابت کیا جائے۔ کبھی کبھی یہ عمل بے حد مضحکہ خیز نتیجے تک بھی پہنچاتا ہے۔ اثر لکھنوی، محمد حسن عسکری، سلیم احمد، انتظار حسین، شمس الرحمٰن فاروقی وغیرہ کی میر پرستی جگ ظاہر ہے۔ ان میں سے اکثر حضرات نے میر کے مقابلے میں غالب کی مقبولیت کو نادرست یا غلط ٹھہرایا ہے۔ غالب کسی کے ذہنی پیچاک کا سبب بن گئے ہیں، کسی کے لئے ذہنی آسیب، جو بار بار اپنی موجودگی اور

اپنی قوت کا احساس دلاتا ہے گویا غالب کے بغیر میر کو ثابت کرنا ان کے لئے ایک مجبوری ہے۔ جو دوسرے معنی میں یہ بھی ثابت کرتی ہے کہ غالب بہر حال بڑائی یا عظمت کا ایک معیار ہیں۔ میر ایک بلند پایہ شاعر ہیں انھیں تقریباً ہر قماش اور ہر دور کے شاعر و نقاد نے غیر معمولی جذبۂ افتخار سے یاد کیا ہے۔ غالب کے ساتھ یہ نہیں ہوا۔ ان سے بغض رکھنے والوں کی خاصی تعداد ہے جو ان کی ہر دلعزیزی کا بڑھتا ہوا گراف دیکھ کر تکلیف میں مبتلا ہو جاتے ہیں یا پھر وہ لوگ ہیں جنھیں ان کی مے پرستی، قمار بازی اور' کاسہ لیسی' دل کا غبار نکالنے کے لئے بہانہ بن جاتی ہے۔ آل احمد سرور ایک روشن خیال Enlightened اور لبرل نقاد ہونے کے باوجود ذہناً کلاسیکی ہیں۔ ان کے پسندیدہ تخلیقی فن کاروں میں غالب اور اقبال کا درجہ کافی بلند ہے۔ میر بھی ان کے نزدیک بڑے شاعر ہیں اور انیس کی عظمت بھی ان میں کسی سے کم نہیں ہے۔ آل احمد سرور کا یہ منصب نہیں ہے کہ کسی ایک کو مقابلے پر رکھ کر دوسرے کو بڑا یا چھوٹا ثابت کیا جائے۔ انھوں نے اپنے مضمون بعنوان 'انیس کی شاعرانہ عظمت' میں یہ واضح کرنا ضروری سمجھا کہ عموماً اور بالخصوص ان کی نظر میں بڑائی کا تصور کیا ہے۔ کالی داس، تلسی داس، ٹیگور اور اقبال کی شاعری میں بقول ان کے جو دانش مندی Wisdom ملتی ہے اور ان کے ذاتی تجربے اور شخصی نظریے کو جس خوبی سے انھوں نے پیش کیا ہے۔ یہی چیز ان کی آفاقیت کی دلیل ہے۔ بڑا شاعر سرور صاحب کے لفظوں میں وہ نہیں ہے جو زیادہ سے زیادہ فلسفہ بگھارتے ہیں یا مذہب کی تلقین کرتے ہیں یا سیاست کے اصول وضع کرتے ہیں۔ بڑے شاعر وہ ہیں جو اپنے خصوصی تجربات کے متعلق بہت کچھ کہتے ہیں اور ان خصوصی تجربات میں ایک کلّی نظر کی وجہ سے ایک خاص گہرائی یا عظمت یا آفاقیت خود بخود آ جاتی ہے۔ بڑائی کا ایک تصور مولانا آزاد کے ذہن میں بھی موجود تھا، جس کی بنا پر انھوں نے انیس کے مرثیے اور غالب کی غزلوں کو عالمی ادب کے لئے ایک عطیے سے موسوم کیا تھا۔

﴿۳﴾ غالبؔ اور اقبال فہمی

آل احمد سرور کے جذبات جب جوشِ عقیدت میں اپنے عروج پر ہوتے ہیں تو تیلیوں کی بنی ہوئی عمارت کی طرح معنی کا شیرازہ آن کی آن میں ٹوٹ کر بکھر جاتا ہے اور لفظ سوکھی ہڈیوں کے ڈھانچے بن کر رہ جاتے ہیں۔ گو ہر جگہ اس قسم کی صورتوں سے واسطہ نہیں پڑتا، لیکن پڑتا ضرور ہے۔ ان میں جو لفظی تراکیب خلق کی گئی ہیں۔ ان کی اپنی کشش، اپنا جادو اور اپنا شکوہ ہے جو یقیناً تھوڑی دیر کے لئے ہمارے تعقل کی صلاحیت کو معطل بھی کر دیتی ہے لیکن دوسرے ہی لمحے ہم پر یہ واضح ہو جاتا ہے کہ یہ بھی فریب نظر کی ایک صورت تھی۔ اب ذرا اقبال کی شاعری کے بارے میں اُن کا یہ ارشاد دیکھیں:

> ''انھوں نے شاعری میں ایک مقدس سنجیدگی پیدا کی ہے۔ اس سے خاراشگافی کا کام لیا ہے۔ شکوہِ خسروی کا درس دیا ہے۔ لہوترنگ کی جھلک دکھائی ہے۔ مستیِ کردار کا ولولہ پیدا کیا ہے اور خاکیوں کو افلاکیوں کے انداز اور آدم کو آدابِ خداوندی سکھائے ہیں۔''

سرور صاحب نے 'مقدس سنجیدگی' (ایک دوسری جگہ غالب کی شاعری کو 'مہذب سنجیدگی' سے موسوم کیا ہے)۔ خاراشگافی، شکوہِ خسروی، لہوترنگ کی جھلک اور مستیِ کردار جیسے شاعرانہ لفظی خوشوں سے کیا مراد لی ہے اور ان کی تہہ میں ان کا منشا کیا تھا؟ یہ سوال حل طلب ہی رہیں گے۔ اس قسم کے خطیبانہ بڑے بول کچھ دیر کے لئے مرعوب تو کر سکتے ہیں لیکن کسی خاص معنی کی طرف ہماری رہ نمائی نہیں کر سکتے۔ غالب پر گفتگو کے دوران اقبال کے بارے میں محولہ اقتباس کی طرف میں نے اس لئے توجہ دلائی کہ آل احمد سرور کے لفظوں میں جو خروش اقبال

کی قدر سنجی کے دوران ظہور میں آتا ہے، غالب پر اظہارِ خیال کے وقت اس کی یہ سطح نہیں رہتی ہے۔ وہ غالب کو محض غالب کی فریم ہی میں دیکھتے ہیں۔ اقبال کی فلسفیانہ فہم اوران کے وسیع علم و تجربے کو وہ جس طور پر اقبال کی شعری گرہوں کو سلجھانے میں کارآمد خیال کرتے ہیں۔ غالب کو جانچنے میں ان کا طریقِ کار یکسر بدل جاتا ہے۔ اقبال کو وہ ایک خطیب کی نظر سے دیکھتے ہیں جب کہ تفہیم غالب کے دوران ان کا سُر دھیما پڑ جاتا ہے۔ اقبال کی نسبت غالب کی ذہنی آزادہ روی، تخیل کی بے محابا روش، اشیاو معروضات سے وجدانی رشتہ قایم کرنے کا رویّہ انھیں زیادہ خوش آتا ہے۔ مثلاً جب وہ غالب کے دور میں ان کی عدم مقبولیت کے اسباب پر غور کرتے ہیں تو ان کے خیالات دوسرے نقادوں سے اس معنی میں ایک مختلف تاثر کے حامل ہیں کہ اس تاثر کا تعلق ادراک، احساس اور علم سے جس قدر ہے اتنا ہی مابعدالطبیعیات کے ساتھ بھی مشروط ہے:

''غالب کے دَور میں ازمنۂ وسطیٰ کے عام ذہن کے مطابق فطرت ایک مستقل معجزہ ہے جسے ایک غیبی طاقت کی لمحہ بہ لمحہ مدد یا ہدایت نے چلا رکھا ہے۔ عالمِ طبیعی اور فطرتِ انسانی مستقل اور مقررہ قوانین کے پابند ہیں۔ شروع میں سائنس نے ارتقا Evolution اور ترقی Progress کے ایک خطِ مستقیم کا سہارا لیا مگر اب یہ بات واضح ہوگئی ہے کہ ارتقا اور بازگشت ترقی اور ترقیِ معکوس ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ نہ عالمِ طبیعی کے قوانین مستقل اور مقرر ہیں اور نہ فطرتِ انسانی کے اسرار و رموز اور پیچ وخم کا ہمیں پورا علم ہے۔ اس لئے حقیقت کے بہت سے روپ ہو سکتے ہیں اور شعر و ادب جس حقیقت کو پیش کرتا ہے وہ اتنی اہم ہے کہ اس کو نظر انداز کرکے ہم ذہنی افلاس اور تخیلی کم مائگی اور بالآخر شخصیت کی کجی تک جا سکتے ہیں۔''

اس کا مطلب قطعی یہ نہیں ہے کہ غالب کو وہ اقبال سے کم تر یا اقبال سے بہتر قرار دیتے ہیں۔ اقبال کی فکر کے محور چوں کہ متعدد تھے اوران کی شاعری علم اور باخبری کے ایک ایسے جہانِ رنگارنگ کی تشکیل کرتی ہے جو اکثر جذباتی اور کبھی کبھی تعقل کی سطح پر بھی بار بار متوجہ کرتی ہے اور متن کے اندر گہری ساختوں میں دبے چھپے ہوئے فن کو نکال کر باہر لانے کے لئے اکساتی بھی ہے۔ چنانچہ اقبال کو وہ ذہن کے جس خانے میں رکھ کر دیکھتے ہیں وہاں غالب کا گزر نہیں اور جہاں غالب کا اہتمام کر رکھا ہے وہاں اقبال کے ورود کی کوئی گنجائش نہیں۔ یہ ضرور ہے کہ دونوں کے تقابل یا یہ کہیے کہ پہلو بہ پہلو ذکر کے مواقع سرور صاحب کی تحریروں میں اکثر نکل ہی آتے ہیں۔ لیکن 'نوع' کے فرق یا بعض مماثل اجزاء کی طرف اشارے کرتے ہوئے وہ یا تو بے حد لسانی اجمال سے کام لیتے ہیں یا اپنے خاص اسلوب کی تیز رَو میں ایسے بہت سے امتیازات پر سے پردہ اٹھانے کی سعی ان کا مقصود ہوتا ہے جو پڑھنے والے کے لئے ایک نئے تجربے کا حکم رکھتے ہیں۔ بہت سی چیزیں وضاحت طلب بھی ہوتی ہیں جنھیں وہ تشنہ اور مقدر چھوڑ دیتے ہیں اور بہت سی چیزوں کو ہم صرف اور صرف **Loose sally of mind** کے کرشمے کا نام دے سکتے ہیں۔ مثلاً:

الف: ''اقبال آدم کو آدابِ خداوندی سکھانے میں اس قدر منہمک ہیں کہ خوئے آدم بعض اوقات ان کی نگاہوں سے روپوش ہو جاتی ہے۔ صرف غالب ایک جاندار اور بُرّاق ذہن رکھتے ہیں کہ انھیں آدمی کے انسان بننے کی دشواری کا علم ہے۔ جو واقعات کی سختی کے باوجود جانِ عزیز کو نہیں بھولتے۔ جو زہرِ غم کے رگ وپے میں اُترنے کے منتظر ہیں۔ جنھیں اس دنیا کی سیر، مستی، ابرِ باراں، خزاں و بہار، نظربازی و ذوق دیدار اور روزنِ دیوار عزیز ہیں۔ جن کے یہاں

جسم کی آنچ ہے مگر زور دماغ پر ہے جن کی تشکیک ایک نئے ایمان کی تلاش، جن کی عقلیت گوشت میں ہڈی دریافت کرنے کی کوشش اور جن کی شوخیِ اندیشہ کائنات کے معنی و مقصد اور حیات کے مفہوم تک پہنچنے کی داستان ہے۔''

ب: ''میر نے انسان کی عظمت اور نظیر نے اس کے ہزار شیوۂ انداز کا ذکر بھی کیا ہے اور اقبال تو روحِ ارضی کے آدم کے استقبال کا ترانہ بھی چھیڑتے ہیں مگر ان سب کے یہاں انسان اس اخلاقی مشن کی وجہ سے اہمیت رکھتا ہے جو خدا کی کائنات کو سمجھنے اور برتنے کے لئے ہے۔ مگر غالب کے یہاں یہ ارضیت صرف اس دنیا اور اس کے بسنے والوں کی عام خوشیوں اور محرومیوں، عام تشنگی و سرشاری، روزمرہ کی چھوٹی چھوٹی باتوں کی جذباتی اور ذہنی قوت اور شوق، تمنا، آرزو اور جستجو کی دنیا کے لامحدود امکانات اور اَن گنت عجائبات کی وجہ سے اہم ہے۔''

ج: ''زمین کے ہنگاموں کو سہل کرنے کا بیڑا اقبال نے اٹھایا مگر غالب نے یہ دردِ سر مول نہ لیا انھیں سیر کے لئے برابر اور فضا درکار رہی اور وہ اس کے نظارے میں محو رہے۔ یہی ان کی عظمت کا راز ہے۔''

غالب کے عملِ تخلیق اور اس کے اسرار آ گیں تناظر کو سمجھنے کے لئے سرور صاحب نے جو باتیں کہی ہیں وہ یقیناً توجہ کی مستحق ہیں۔ غالب کے عہد کا وہ زمانہ جب وہ شعور کی حدوں میں داخل ہو رہے تھے اور عمر کے ۲۴ یا ۲۵ برس تک کی شاعری میں وہ جس طور پر اپنے آپ کو پیش کرتے یا چھپاتے ہیں کم اہمیت نہیں رکھتا۔ 'نسخۂ حمیدیہ' کا غالب تجربے کی کوکھ سے پیدا نہیں ہوتا۔ علم و اکتساب کی پیداوار معلوم ہوتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے شاعر اردو میں نہیں فارسی میں سوچ رہا ہے۔ فارسی اندازِ تراکیب، فارسی لسانی زمرے، تخیل کی نامانوس عمل آوری اور ثروت مندی، تشبیہات اور استعارات کے عمل میں تازہ کاری کی طرف بے تحاشہ میلان وغیرہ سے یہی گمان ہوتا ہے کہ نسخۂ حمیدیہ کے شاعر کی مادری زبان فارسی ہے (اگر چہ ہے نہیں) اور وہ اردو میں شعر کہنے کے لئے کوشاں ہے۔ یہ ایک فارسی میں رچے اور رنگے ہوئے ذہن کی اردو شاعری ہے اس لئے وہ بڑی حد تک نامانوس ہے اور اردویئت سے عاری ہونے کے باوجود ایک نئے اور بلند کوش اسلوب کے تجربے سے ہمیں روشناس کراتی ہے۔

11.04 آل احمد سُرور کی غالب فہمی

وہ غزل کی روایت جس کے تحت چند مضامین کی شرائط اور تخصیص کا اپنا مقام تھا۔ عشق کی اپنی تہذیب اور اپنی اخلاقیات تھی۔ متصوفانہ روایت کے اپنے کچھ تقاضے تھے جن کا لحاظ بقدرِ احتیاط تقریباً تمام شعرا کرتے آئے تھے۔ غالب نے بھی بعض مسلمات کا احترام کیا لیکن بعض مسلمات کو اسی طرح رد کیا جس طرح ان کی روزمرہ زندگی رُسوم و قیودٗ سے آزاد تھی۔ دراصل ذہن و ضمیر کی آزادی کی روایت ۱۸۵۰ء کے بعد کے غالب سے شروع نہیں ہوتی بلکہ اس کی ابتدا ۱۸۱۵ء کے بعد کے نوجوان العمر غالب سے ہو جاتی ہے۔ آل احمد سرور نے بھی غالب کے اس غیر روایتی رجحان کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے:

''غزل کا فن روانی اور شیرینی چاہتا ہے لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ شاعر ذوق کی طرح صرف سوئے ہوئے استعاروں یا محاوروں پر تکیہ کرے، نسخۂ حمیدیہ کے غالب نے اس لئے ذوق کی پنچایتی شاعری سے روگردانی کی اور فکر کی جولانی کے لئے فارسی تراکیب کا سہارا لیا تاکہ وہ اپنے آئینے کو مانجھنے اور معنی کی صورت دکھانے کے لئے دیوانِ غالب تک پہنچ سکے۔''

دوسری بات یہ کہ اگر وہ فارسی کی طرف سے اردو کی طرف نہ آئے ہوتے تو ان کے تخیل میں یہ پُر کاری، ان کی زبان میں تخلیقیت کا یہ جوہر، معنی میں یہ ثروت مندی، تجربے میں یہ چمک اور فکر میں یہ تمازت پیدا نہیں ہوسکتی تھی۔ جس نے غالب کو ایک مختلف غالب کے طور پر متشکل کیا۔ اس شاعری کے ذریعے نوجوان غالب کے اس ذہن کو بخوبی سمجھا جا سکتا ہے جو خاصا مضطرب اور بے چین ہے۔ جو روایت سے بہت کچھ اخذ کرنے کے درپئے ہے اور روایت سے یک گونہ دوری بھی رکھنا چاہتا ہے۔ جسے ابھی خیالات کے وفور پر قدغن لگانے کا ہنر نہیں آیا ہے لیکن خیالات کی طُرفگی، بے محابا، اور بے تحاشہ پن اور جو عبارت ہے غالب کے ایک خاص اندازِ گفتگو سے۔ یہ وہ اندازِ گفتگو ہے جو بعد ازاں ان کے انفرادی رنگ کی تشکیل میں بنیادی کردار ادا کرتا ہے۔ خیالات کی تازگی میں عرفانِ حیات اور عرفانِ وجود کی جو جھلک دستیاب ہے اس کی بلاغت اور بلوغت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ اس دور کے کلام سے یہ شائبہ کہیں نہیں ہوتا کہ وہ قواعدِ شعری سے بے بہرہ ہے یا لسانیاتِ شعری اور اس کی روایت کا علم ابھی ناپختہ ہے بلکہ اس دور کی شاعری کا ایک قابلِ لحاظ حصہ ہمیں یہی باور کراتا ہے کہ شعور کی منزل سے بہت پہلے ان کے جمالیاتی احساس نے بلوغت کی ایک سطح پالی تھی جوان کے مرتب ذہن کی دلیل ہی نہیں ان کی شاعری کے اس مرتب کردار پر بھی دال ہے جس میں فہمیدگی اور جُزرسی کے ساتھ لفظ کے اہتمام اور تجربے کی ادائیگی میں ایک خاص قسم کی خوش رنگی اور خوش سلیقگی پائی جاتی ہے۔ غالب کا ذہن استعارے کے اس عمل سے خاص نسبت رکھتا ہے جسے تضادات کو یکجا کرنے کا فن ہی نہیں آتا انھیں جوں کا توں برقرار رکھنے پر بھی اسے دسترس ہے۔

آل احمد سرور کو نسخۂ حمیدیہ کے اشعار میں زندگی کے گہرے مشاہدے کے ساتھ اس کا بھرپور تجربہ ملتا ہے۔ اس تجربے نے بقول ان کے تخیل کی تازہ کاری اور لالہ کاری کا اعجاز دکھایا ہے۔ غالب کی عظمت ان کی نظر میں یہ ہے کہ اس عمر میں جب لوگ جسم کے خطوط قوسوں اور دائروں میں کھوئے رہتے ہیں۔ وہ خیال کی قوسوں اور دائرں کے عاشق تھے۔ سرور صاحب تخیل کی پرواز کی بات کرتے ہوئے غالب ہی کے چند اشعار سے بعض الفاظ اور لسانی خوشے لے کر Paraphrasing بھی کرتے ہیں لیکن متن کی گہری ساخت میں تہِ نشست اس ذہنی اور باطنی کشاکش کو وہ کوئی نام نہیں دیتے جو بالخصوص عمر کے اس حصے میں کسی بھی حساس فرد کا تجربہ بن سکتی ہے۔

ایک جگہ وہ اس آشوب آگہی کا حوالہ شاعرانہ اسلوب میں فراہم بھی کرتے ہیں۔ لیکن کوئی دلیل قایم نہیں کرتے۔ یہ کوئی ضروری نہیں کہ تنقید ہمیشہ دعوے کو اپنا کلمہ بنائے البتہ بعض مقامات ایسے ضرور آتے ہیں جب تھوڑی سی وضاحت، تھوڑی سی تشریح اور تھوڑے سے تجزیے سے قاری کو تذبذب کی اُس دھند سے باہر نکالا جا سکتا ہے جو تنقید ہی کی پیدا کردہ ہوتی ہے۔ سرور صاحب لکھتے ہیں:

> ''اُن (غالب) میں ایک آگہی یا دانش مندی Wisdom پیدا ہوگئی تھی۔ جو سوال کرتی تھی اور سوال کے جواب کی طرف اشارہ کرتی تھی۔ جو نور کے ساتھ لپٹی ہوئی ظلمت، لطافت کے ساتھ کثافت، بندگی میں خدائی دیکھ لیتی تھی اور ان کے معنی و مقصد دریافت کرنا چاہتی تھی۔ جو پرسکون سطحِ آب کی تہہ میں طوفان اور تعمیر میں تخریب کے رمز کو سمجھتی تھی۔ جو بہ یک وقت برق کی عبادت اور حاصل کے افسوس کی عجوبہ کاری کی تہہ تک پہنچنا چاہتی تھی۔ جو تخیل کی مدد سے تجربے کی معنویت تک اور تجربے کی معنویت سے زندگی کی معنویت تک پہنچتی تھی اور اس طرح ہمیں مانوس چیزوں کا نیا پن اور نئی چیزوں کا نیا پن اور نئی چیزوں میں مانوس لے دکھا کر اپنا آشوبِ آگہی ہمارے اندر منتقل کرنے کی صلاحیت رکھتی تھی۔''

غالب کے اشعار سے ان کی روح کا وہ کرب نمایاں ہے جو زندگی کو مختلف زاویے سے دیکھنے کی بنا پر پیدا ہوتا ہے۔ جو فہم عامہ سے ایک دوری کو برقرار رکھنے اور ذہن وضمیر کی آزادی کے ساتھ مشروط ہے۔ یہ وہ فہم ہے جو بہ ظاہر انتشار میں بہ باطن وحدت اور بہ ظاہر وحدت میں بہ باطن انتشار کی رمق دیکھ لیتی ہے۔ آل احمد سرور نے اس ناچتے ہوئے شعلے کو ان اشعار کی تہہ میں نہیں محسوس کیا جو غالب کے اندرون کو جھلسا رہا تھا۔ وہ غالب کے اس ذہن کی تہہ تک نہیں پہنچ سکے اور نہ اسے کوئی نام دے سکے جس کو سمجھنے کے معنی ان کے اُس عہد کو سمجھنے کے ہیں جس کی سمتیں تتر بتر ہوگئی تھیں۔ یہ ایک طور پر معنی کے بکھرنے کا اعلامیہ بھی ہے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ غالب نے اپنی ایک مابعد الطبیعیاتی دنیا اپنے ذہن میں بھی خلق کر رکھی تھی مگر وہ محض ایک وقتی پناہ گاہ تھی ورنہ دوسروں کے اضطراب میں شمولیت بھی ان کی ایک ترجیح تھی۔ غالب کے لئے ہر ذرۂ خاک، ساغرِ جلوۂ سرشار کا حکم رکھتا ہے۔ جو سرشارِ تمنا بھی ہیں اور اپنے دل کو دو عالم سے لگا بھی رکھتے ہیں۔ جو تعینِ مکان سے پرے امکانات سے معمور لا متناہی کے شدید آرزومند بھی ہیں اسی لئے ایک جگہ انھوں نے اپنے نقشِ قدم کو سلبی استاد سے بھی تعبیر کیا ہے۔ جو وسعتِ جولانِ یک جنوں کے نہ ملنے کے گلہ گزار ہیں۔ سو عدم کے خلائے معدوم میں بھی بیاباں نوردی کے لئے اپنے دل میں غبارِ صحرا لے جاتے ہیں۔

اب ذرا ان اشعار پر غور کریں جن میں ذہنی عدم یکسوئی کے پہلو بہ پہلو شیرازۂ لخت لخت میں ایک باطنی ربط کی جستجو اور آرزومندی میں غیر معمولی شدت کو بھی محسوس کیا جا سکتا ہے:

ربطِ یک شیرازۂ وحشت ہیں اجزائے بہار
سبزہ بے گانہ، صبا آوارہ، گل نا آشنا

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا، پایا

جوشِ بے کیفیتی ہے اضطراب آسا اسد
ورنہ بسمل کا تڑپنا، لغزشِ مستانہ تھا

مشقِ از خود رفتگی سے، ہیں یہ گلزارِ خیال
آشنا تعبیرِ خواب سبزۂ بے گانہ ہم

سر پر مرے وبالِ ہزار آرزو رہا
یارب! میں کس غریب کا بختِ رمیدہ ہوں

اسد! یاسِ تمنا سے نہ رکھ امیدِ آزادی
گدازِ ہر تمنا، آبیارِ صد تمنا ہے

درحقیقت حرکت وتحرک کی وہ صورت جو غالب کے یہاں ملتی ہے سرشاری وسیرابی کے ساتھ نہیں، آرزوؤں کی ناکامی اور تشنہ سری کے ساتھ مشروط ہے۔ جس کی پرداخت غالب کا خاص وظیفہ ہے۔ اسی معنی میں اس کشاکش وکشمکش کی تصویر کے خال وخط بار بار ان کے شعروں سے نمو پاتے ہیں جو خارج اور داخل کی ناآہنگی کے تجربے اور احساس کا نتیجہ ہیں اور جو ان کی روح کی گہرائیوں میں اپنی جگہ بنا لیتے ہیں۔ غالب کے شاعرانہ وجدان کو ان کی اس مسلسل شکستِ آرزو کے تجربے نے جس طرح سرگرم رکھا اور نصیب خاطر آگاہ نے جس طور پر پیچ و تاب دل میں گرفتار رکھا۔ ان کی شخصیت کو حرکت بینر بنانے میں ان آثار کا خاص دخل ہے۔ آگہی ایک خاص معنی میں عذاب ضرور ہے لیکن حقائق کے باطن میں اور دوسرے حقائق، اور حقائق سے پرے اور پرے دوسرے حقائق کے سراغ کا سرچشمہ بھی یہی آگہی ہے۔ جس کا منصب ہی معلوم کے اندر چھپے ہوئے اور زیادہ اسرار آگیں نامعلوم کی تلاش ہوتا ہے۔ اگرچہ یہ سارا عمل تعقل سے تعلق رکھتا ہے لیکن غالب کی شاعری میں دونوں صورتیں ہیں۔ ان کا ذہنی سفر تعقل سے شروع ہو کر وجدان پر ختم ہو جاتا ہے یا وجدان سے شروع ہو کر تعقل پر اس کی انتہا ہوتی ہے اور

اکثر یہ بھی ہوتا ہے کہ تعقل و وجدان کا عمل ہم بود و ہم وجود کا حامل نظر آتا ہے جنھیں ایک دوسرے سے جدا کر کے نہیں دیکھا جاسکتا۔ کم ازکم غالب کے یہاں نہیں دیکھا جاسکتا۔

سرور صاحب جب تقابل کی طرف آتے ہیں تو وہ مماثل یا غیر مماثل اجزاء و کیفیات پر سے پردہ اٹھاتے ہوئے زیادہ سے زیادہ کسی ایک کو دوسرے سے مختلف بتاتے ہیں۔ کہیں یہ صورت اشارتی نوعیت کی ہوتی ہے کہیں تھوڑا سا استدلالی رنگ بھی شامل ہوجاتا ہے۔ وہ جب میر کے طرزِ عشق کی تفصیل میں جاتے ہیں تو عشق کی طبیعیات سے زیادہ عشق کی مابعدالطبیعیات انھیں اپنے سحر میں الجھا لیتی ہے۔ پھر عشق ایک طرزِ حیات، ایک طرزِ تہذیب، ایک طرزِ احساس کے طور پر ایک ایسے معنی کی تشکیل کرتا ہے جسے دوسرے لفظوں میں روح کے نغمے کا نام دیا جاسکتا ہے۔ تطہیر و تزکیۂ روح کا ایک وسیع و فراخ راستہ عشق سے ہوکر ہی جاتا ہے۔ آل احمد سرور کا تصورِ عشق بہت وسیع اور رنگا رنگ ہے۔ کہیں کہیں شاعرانہ تخیل آرائی نے اسے بلند کوش درجے پر فائز کردیا ہے اور کہیں وہ انسانی حدوں سے پرے نکل کر ایک 'راز' بن کر رہ گیا ہے۔ انھیں کے لفظوں کے مطابق 'شیوہ ہائے بتاں کی طرح اس (عشق) کے ہزاروں نام ہیں' کہنے کا مقصود صرف یہ ہے کہ میر، نظیر، انیس، غالب، اکبر اور اقبال کے یہاں عشق کے مختلف اسالیب کو وہ مختلف ناموں سے موسوم کرتے ہیں لیکن اوروں کی طرح وہ کسی عشق کو بلند اور کسی عشق کو کوتاہ نہیں بتاتے:

> ''میر نامرادی کے باوجود زندگی کے اور عشق کے آداب کے عاشق ہیں۔ نظیر ہماری مشترک تہذیب کے عاشق ہیں۔ انیس گنجِ شہیداں کے عاشق ہیں۔ غالب تماشائے زندگی کے عاشق ہیں۔ اکبر مشرقیت کے عاشق ہیں۔ اقبال فقر غیور کے عاشق ہیں۔ غرض بڑی اور معنی خیز شاعری میں عاشق کے بغیر کام نہیں چلتا۔''

سرور صاحب ایک دوسری جگہ میر کی عاشقی کو قدرِ اعلیٰ کا نام دیتے ہیں، جو غالب کے یہاں 'زندگی' میں بدل جاتی ہے۔ دونوں کے محور بدلے ہوئے ہیں۔ جن سے ان دونوں کے اپنے اپنے طرزِ احساس اور رویوں کو سمجھنے میں ہمیں دیر نہیں لگتی۔ سرور صاحب ان دونوں رویوں کے فرق کو دو زمانوں کے فرق سے تعبیر کرتے ہیں۔ کیونکہ:

> ''غالب نے قدیم نظام کے رخنوں کو دیکھ لیا تھا اور ایک صحت مند تشکک کے ذریعے سے قدیم نظام اخلاق سے بلند ہوکر زندگی کی عظمت کو واضح کردیا تھا۔ اقبال کے یہاں آکر صرف زندگی ہی نہیں بلکہ باعمل زندگی قدرِ اعلیٰ بن جاتی ہے مگر غالب و اقبال کو بھی میر ہی کی مدد سے سمجھا جاسکتا ہے۔''

سرور صاحب یہ تو کہہ رہے ہیں کہ غالب و اقبال کی تفہیم کا راستہ میر سے ہوکر جاتا ہے لیکن یہ نہیں کہتے کہ میر کا قد، غالب یا اقبال سے بڑا ہے یا میر، غالب و اقبال سے بڑے ہیں۔ ایک جگہ وہ یہ ضرور کہتے ہیں کہ غالب کے بغیر اقبال کا تصور بھی نہیں کیا جاسکتا۔ تاہم سرور صاحب یہ نہیں بتاتے کہ غالب و اقبال کی تفہیم کا راستہ میر سے ہوکر جاتا ہے یا اقبال کا غالب سے ہوکر جاتا ہے تو اس کا جواز کیا ہے؟ اس سوال کا جواب غالباً وہ اس لئے ضروری خیال نہیں کرتے کہ انھیں اپنے قاری کی لیاقت پر زیادہ بھروسہ ہے اور یوں بھی تنقید جہاں بہت سے سوالوں کے جواب فراہم کرتی ہے وہیں بعض سوال مزید غور و فکر اور بحث و تمحیص کے لئے چھوڑ بھی دیتی ہے۔

آل احمد سرور نے غالب کی شاعری کے تعلق سے جو مباحث اٹھائے ہیں ان معنوں میں وہ بڑے وقیع اور معنی خیز ہیں کہ ہماری تنقید نے انھیں اکثر اپنی بنیاد بنایا ہے۔ان سے اختلاف کم اتفاق زیادہ کیا ہے۔اپنے تخلیقی وفور میں جو تاثرات تفصیل طلب اور تنقیح طلب تھے اور جو سرور صاحب کے مطالعے کا حاصل اور مطالعے کا نچوڑ کہلاتے ہیں انھیں بہ الفاظِ دیگر ہماری تنقید نے نہ صرف یہ کہ نئے معنی پہنانے کی کوشش کی ہے بلکہ ان کی بنیاد پر عنوانات بھی قایم کیے ہیں۔سرور صاحب کی تنقید اور بالخصوص غالب تنقید، تنقید سے زیادہ ایک تجربہ ہے۔ جو غالب میں ایک نئے غالب کی تلاش سے عبارت ہے۔ جو اِس وقت بھی کئی پردوں کی اوٹ میں چھپا ہوا ہے۔سرور صاحب نے جو پردے اٹھائے ہیں اور جو غالب ان کے تجربے میں آیا ہے وہ بھی پورا نہیں ہے اگر چہ ان کے ایک مضمون کا عنوان ہی 'پورے غالب' ہے اور تلاش کی آخری منزل محض ایک واہمہ ہے۔

11.05 خلاصہ

آزادی کے بعد اردو تنقید جن نقادوں نے مالا مال کیا، ان میں آلِ احمد سرور سرِفہرست ہیں۔انھوں نے تنقید کو ادب کا معمول بنایا اور پوری ایک نسل کی ذہنی تربیت کی۔سرور کی تنقید میں توازن اور ذہنی کے ساتھ ساتھ جذباتی سرگرمی بھی پائی جاتی ہے۔اسی لئے ان کے تنقید کے عمل میں اس قسم کی معروضیت کی تلاش بے سود ہوگی جو احتشام حسین کی تنقید کی خاص پہچان ہے۔اگرچہ آل احمد سرور تنقید میں معروضیت اور سائنسی طریق کار کے دعوے دار ہیں لیکن دعوے کے باوجود وہ پوری طرح اس کا اطلاق اپنی تنقید پر نہیں کر پائے۔سرور کی تنقید یہ بتاتی ہے کہ تخلیق کے ساتھ کیسے بسر کیا جا سکتا ہے، تخلیق بھی اپنے منہ میں زبان رکھتی ہے جس سے ایک باہم مکالمے کی راہ روشن ہوتی ہے۔سرور کا تنقیدی موقف قطعاً واضح ہے۔ان کے خیال کے مطابق:

> ''(۱) تنقید اپنے قاری کو اس کے اوہام، غلط اندیشوں، خوش گمانیوں اور بے خبری کی دھند سے باہر نکالنے اور تیقنات کو ایک بہتر تناظر مہیا کرتی ہے۔(۲) تنقید قاری کی قرأتوں کو ایک نئی ترتیب اور ایک نئے معنی بخشتی ہے۔(۳) سرور کی تنقید یہ بتاتی ہے کہ اگر کوئی شعر یا شاعر پسند ہے تو اس پسندیدگی کی وجوہ کیا ہیں۔وہ کون سے ادبی یا غیر ادبی عناصر ہیں جو اسے دوسروں سے ممتاز کرتے ہیں۔(۴) وہ یہ بتاتے ہیں کہ فلاں شاعر کو اگر انھوں نے اپنا حوالہ بنایا ہے، تو اس لمحے کی قیمت کیا ہے؟ اسے کیوں پڑھنا اور اس کے ساتھ بسر کرنا چاہیے۔(۵) آل احمد سرور کی تنقید ذہن وضمیر کی آزادی کا اعلامیہ ہے۔(۶) سرور کا مدعا یہ بھی ہوتا ہے کہ ہم شعر کے مضمرات ہی سے معیار نقد اخذ کریں۔(۷) سرور ایک لبرل اور روشن خیال نقاد ہونے کے باوجود کلاسیکی ذہن کے حامل ہیں۔(۸) میر، غالب اور اقبال کا درجہ ان کے نزدیک بلند ہے۔(۹) سرور صاحب کے تقابل میں بھی توازن پایا جاتا ہے۔وہ ہر بڑے شاعر کا اس کے دائرے میں رکھ کر تجزیہ کرتے ہیں۔کسی ایک کو بڑا ثابت کرنے کے لئے دوسرے کو کم تر نہیں گردانتے۔(۱۰) نسخۂ حمیدیہ کا شاعر غالب انھیں بے حد پسند ہے۔نسخۂ حمیدیہ پر اس سے بہتر تنقید کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا۔ہم کہہ سکتے ہیں کہ آل احمد سرور نے اردو تنقید کو ایک نیا اسلوب دیا ایک ایسا اسلوب جس کے خاتم بھی وہی ہیں۔

11.06 فرہنگ

استدلال	: دلیل	حبس	: گھٹن
اکتساب	: سیکھنے کا عمل	خاطر آگاہ	: آگاہ طبیعت
تحلیل	: تجزیہ	شمولیت	: شرکت
تلقین	: نصیحت	مشروط	: شرط کے طور پر وابستہ
توانگر	: مالا مال	مماثل	: ملتا جلتا ہونا

11.07 نمونہ امتحانی سوالات

الف: درجِ ذیل سوالوں کے جوابات ۱۰/۱۰ سطروں میں دیجیے:

سوال نمبر۱ : آل احمد سرور کی تنقید کا موقف کیا ہے؟

سوال نمبر۲ : سرور صاحب کے پسندیدہ شعرا کون ہیں؟

سوال نمبر۳ : سرور صاحب کے لفظوں میں فن کا مقصد کیا ہے؟

ب: درج ذیل سوالوں کے جوابات ۳۰/۳۰ سطروں میں دیجیے:

سوال نمبر۱ : سرور کی تنقید نگاری کی خصوصیات بیان کیجیے۔

سوال نمبر۲ : اقبال کی شاعری کے بارے میں سرور کا نقطۂ نظر کیا ہے؟

سوال نمبر۳ : آل احمد سرور کے نزدیک غالب کیوں ایک بڑے شاعر ہیں؟

معروضی سوالات

سوال نمبر۱ : آل احمد سرور کا ذہن کیا ہے؟

(الف) فلسفیانہ (ج) معروضی

(ب) کلاسیکی (د) روایتی

سوال نمبر۲ : آل احمد سرور کا نقطۂ نظر کیا ہے؟

(الف) لبرل (روشن خیال) (ج) قدامت پسند

(ب) ترقی پسند (د) جارحانہ

سوال نمبر۳ : آل احمد سرور کی نظر میں ادب مسرت کے ساتھ اور کیا دیتا کرتا ہے؟

(الف) علم (ج) بصیرت

(ب) فلسفہ (د) تلقین

سوال نمبر۴ : آل احمد سرور کی نظر میں ادب کیا ہے؟

(الف) خود تشہیری کا ذریعہ (ج) درس کا ذریعہ ہے

(ب) خود اخلاق ہے (د) خود طمانیت کا ذریعہ ہے

سوال نمبر۵ : آل احمد سرور کے خیال کے مطابق اقبال نے شاعری میں کیا پیدا کی ہے؟

(الف) مقدس سنجیدگی (ج) لطافت

(ب) صلابت (د) علوئیت

معروضی سوالات کے جوابات

جواب نمبر۱ : (ب) کلاسیکی جواب نمبر۴ : (ب) خود اخلاق ہے

جواب نمبر۲ : (الف) لبرل (روشن خیال) جواب نمبر۵ : (الف) مقدس سنجیدگی

جواب نمبر۳ : (ج) بصیرت

10.08 حوالہ جاتی کتب

۱۔ تنقیدی اشارے از آل احمد سُرور

۲۔ مسرّت سے بصیرت تک از آل احمد سُرور

۳۔ نظر اور نظریے از آل احمد سُرور

✵

اکائی 12 کلیم الدین احمد کے تنقیدی نظریات

ساخت

12.01 : اغراض ومقاصد
12.02 : تمہید
12.03 : کلیم الدین کا تنقیدی عمل
12.04 : کلیم الدین احمد کی عملی تنقید
12.05 : اُردو شاعری پر ایک نظر
12.06 : خلاصہ
12.07 : فرہنگ
12.08 : سوالات
12.09 : حوالہ جاتی کتب

12.01 اغراض ومقاصد

اُردو تنقید کی تاریخ میں کلیم الدین احمد کا خاص مقام ہے۔کلیم الدین احمد کا تعلق بیسویں صدی کے درمیانی دورانیے سے ہے۔ جس وقت ترقی پسند تحریک اپنے ارتقائی مراحل میں تھی۔اسی کے پہلو بہ پہلو حلقۂ اربابِ ذوق (لاہور) کا سارا زور انفرادیت پسندی اور داخلیت پسندی پر تھا۔اوّل الذکر تحریک نے مارکسی فکر پر اساس رکھی تھی اور ثانی الذکر حلقۂ اربابِ ذوق نے علامتی شعرا کے اُصولوں اور نفسیاتی رجحان کو رہ نما بنایا تھا۔ان رجحانات وتحریکات کے علاوہ تنقید میں دو اور رجحانات روبہ عمل تھے۔ایک تاثراتی اور دوسرا مکتبی۔

اس سبق کا مقصد یہ واضح کرنا ہے کہ کلیم الدین احمد نے اپنے لئے کون سی راہ نکالی۔انھیں کس معنی میں ایک اہم نقاد کا منصب حاصل ہے۔اردو تنقید کی تاریخ میں ان کا کیا مرتبہ ہے۔کلیم الدین احمد نے ایک طرف ترقی پسند تنقید کی کوتاہیوں کو نشان زد کیا تو دوسری طرف مکتبی اور تاثراتی تنقید کی کمیوں اور گمراہیوں کی طرف توجہ دلائی۔اس سبق کا مقصد بھی یہی واضح کرنا ہے کہ کلیم الدین احمد کے خیالات اور رایوں میں شدت پسندی کے ساتھ متوازن فیصلوں کی بھی کمی نہیں ہے۔انھوں نے تنقید بھی لکھی، تحقیق بھی کی، بعض کتابوں کی تدوین بھی کی اور فرہنگیں بھی تیار کیں۔کلیم الدین احمد وسیع المطالعہ تھے۔انگریزی زبان وادب کی تاریخ کا گہرا علم رکھتے تھے۔زبان و بیان کی باریکیوں سے آگاہ تھے۔ادب کو سمجھنے کا ان کا اپنا ایک نقطۂ نظر اور ایک وِژن تھا۔اسی کی تفہیم اور تعبیر اس سبق کے بنیادی مقصد میں شامل ہے۔

12.02 تمہید

کلیم الدین احمد کا دائرۂ نقد اتنا وسیع اور اس میں اتنا تنوّع ہے کہ کسی ایک تحریر میں تمام مباحث کو سمیٹنا اور ان کے مختلف پہلوؤں کا تجزیہ کرنا اور کسی ایک نتیجے پر پہنچنا تقریباً ناممکن سا ہے۔'اردو شاعری پر ایک نظر'(دو جلدوں پر مشتمل)'اردو تنقید پر ایک نظر' سخن ہائے گفتنی اور 'عملی تنقید' جیسی کتابیں ہی نہیں 'اردو زبان' اور 'فن داستان گوئی' اور اردو مرثیہ میں بھی تنقید ایک جہان اندر جہاں آباد ہے۔ان کے علاوہ 'دیوانِ جہاں' کی اشاعت اور اس سے دل چسپی، 'دو تذکرے' جس میں تذکرۂ شورش اور تذکرۂ عشقی کے متون کی پہلو بہ پہلو اشاعت، 'گلزار ابراہیم کی تدوین' اور اس کا مقدمہ اور نواب نورزماں بیگم کے نام لکھے ہوئے واجد علی شاہ کے خطوط کی ترتیب ایسے کام ہیں جن سے کلیم الدین احمد کی جستجوؤں اور سرگرمیوں کا ایک بلند کوش خاکہ مرتب کیا جاسکتا ہے۔یہ سلسلہ ذوق وشوق بغیر کسی وقفۂ ماندگی کے تادَمِ آخر قائم رہا۔انگریزی اردو لغات کی طرف ان کی توجہ کو بھی اُن کی ادبی مہم جوئی کے ایک انتہائی دشوار گزار مرحلے کے طور پر دیکھنے اور سمجھنے کی ضرورت ہے۔اردو شعر و نقد کی تاریخ کو چھان پھٹکنے کے بعد ان کے پاس ایسا کچھ نہیں بچا تھا جو ان کے لئے توجہ خیزی کا باعث بنتا ہو ان کا رخ لغات کی تیاری کی طرف ہوگیا۔'انگریزی اردو لغات' جیسے ایک اہم ترین کام کے بعد 'ادبی اصطلاحات کی فرہنگ' ناقص ترجمے کی ایک عبرت ناک مثال ہے لیکن ان مثالوں سے کلیم الدین کے مرتبے میں کوئی کمی واقع نہیں ہوتی۔دراصل کلیم الدین احمد تنقید کے آدمی تھے اور انھیں تنقید کے ساتھ ہی زندگی بسر کرنے کی ضرورت تھی۔

12.03 کلیم الدین کا تنقیدی عمل

اُردو تنقید کی تاریخ میں کلیم الدین احمد کی تنقید ایک پورے باب کی متقاضی ہے۔کلیم الدین احمد کے بعض خیالات و آرا سے اختلاف ممکن ہے لیکن اختلاف کے معنی یہ نہیں ہیں کہ کلیم الدین کے اخذِ نتائج، استدلال کا منطق سے عاری اور کورے تھے۔عمومی سطح پر استدلال کی اپنی منطق ہوتی ہے جو علم اور تجربے کے ساتھ خصوصیت رکھتی ہے۔علم اور تجربے کے ساتھ معروضیت اور ضبط کا عمل تفاعلِ نقد کے دوران تاثر کی اَن رمقوں کی کشش آوری سے دامن کش رکھنے کی طرف مائل کرتا ہے جن کی عمر و قدر محض ایک خاص مہلتِ زماں تک محدود ہوتی ہے۔کلیم الدین احمد نے تذکروں سے لے کر ترقی پسند تنقید تک کی گونا گوں خامیوں، کوتاہیوں اور بے پروائیوں کو حوالہ بنایا ہے نیز عجلت پسندی کے اس عمومی رویے کو بار بار نشان زد کیا ہے جو بہتوں کو خود طمانیت کا سامان تو فراہم کرتا ہے لیکن مطالعے کی علمی اور متین بافت کو جگہ جگہ سے ادھیڑ بھی دیتا ہے۔ہماری تنقید پوری آواز میں بات کرنے یا کوتاہیوں کو کوئی نام دینے سے ہمیشہ قاصر رہی ہے۔اُس کی اساس ہی میٹھا میٹھا ہپ اور کڑوا کڑوا تھو، جیسے رویے پر تھی اور کسی نہ کسی حد تک آج بھی۔اُس میں وہ جرأت ہی نہیں تھی جو امتیازات کی فہم پر جلا کاری کا کام کرتی اور ذہن سازی کی راہ ہموار کرتی۔کلیم الدین احمد نے اپنے علم و ذوق اور بصیرت و تجربے کی بنیاد پر جو تصورات مرتب کیے تھے اُن میں 'انکار' کا پہلو ایک حاوی رجحان کی حیثیت رکھتا ہے۔کلیم الدین احمد نے تنقید کو 'انکار' کی طرف مائل کرنے کی کوشش کی۔کلیم الدین نے اپنے دور میں مستعمل مکتبی اور تاثراتی تنقید پر سخت قسم کی تنقید کرتے ہوئے تنقید کو معشوق کی موہوم کمر سے تعبیر کیا تھا۔یعنی اردو میں اس کا وجود ہی نہیں ہے۔کلیم الدین نے یہ کہہ کر ہمارے اکثر نقادوں کی دکھتی رگ پر ہاتھ رکھ دیا ہے۔یہ روش ان کے محض انکار کے رویے کی مظہر نہیں ہے بلکہ اس انکار کی پشت پر ایک تلخ تر حقیقت کا اقرار بھی پوشیدہ ہے۔

کلیم الدین احمد کی تنقید کی سب سے بڑی خوبی بھی اس کا رویۂ 'انکار' ہے جس کی تربیت انھیں مغرب ہی سے ملی ہے۔ انکار کا مقصود ہی بت شکنی اور فہمِ عامہ کا استرداد ہوتا ہے۔ فہم عامہ ایک چلن کی صورت ہے یعنی ادب یا سماج میں جب وہ ایک عمومی محاورے کا روپ لے لیتی ہے اور ہماری عادات کا حصہ بن جاتی ہے تو پھر اس سے چھٹکارا پانا بے حد مشکل ہو جاتا ہے۔ قبولیت میں جتنی ہم واری اور جتنی آسانی ہے رَد کرنا اتنا ہی دشوار گزار عمل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہماری سماجی زندگی میں بھی جن بے مصرف روایتوں کو اسناد یا **Canon** کا درجہ حاصل ہے اور جن پر نام نہاد اربابِ حل وعقد کی ہمیشہ مہرِ توثیق ثبت ہوتی رہتی ہے۔ انھیں رد کرنا تو دور کی بات ہے، سوال زد کرنے کا یارا بھی ہم میں نہیں ہوتا۔ جب کہ قبول کرنے ہی کی نہیں رد کرنے کی توفیق بھی فطری ہے اور جس کا شمار ہماری اہلیت میں ہوتا ہے۔ مشرق میں اپنے طور پر فیصلہ لینے کی اہلیت کے برخلاف جسمانی زورآوری کی اہلیت کو زیادہ آزمایا گیا جب کسی نے خودکارانہ ذہنی اہلیت سے کام لینے کی کوشش بھی کی ہے تو اُسے تختۂ مشق بنانے یا اس پر قدغن لگانے یا اسے مذموم ومردود ٹھہرانے میں کوئی کسر نہیں چھوڑی گئی۔

کلیم الدین احمد کا انکار اتنا ملامت آگیں نہیں تھا جتنا اسے سمجھا اور سمجھایا گیا۔ 'انکار' کی روش ہمیشہ نامانوسیت کے احساس سے دوچار کراتی ہے۔ وہ جو کچھ کہ گزشتگان کی طرف سے منتقل ہوتا ہوا چلا آرہا ہے وہ نیک ہی نیک ہے، بد ہو ہی نہیں سکتا اور اگر کچھ عنصر بد کا ہے بھی تو از روئے اخلاق اس کی پردہ پوشی پس رووں پر یکے از فرائض میں سے ہے۔ تنقید کا کام محض اتنا ہی نہیں ہے کہ وہ ہمیشہ سچ بولے اس کے سچ میں کچھ جھوٹ بھی شامل ہوسکتا ہے جو ایک فطری چیز ہے۔ لیکن اس کا ایک بڑا کام یہ بھی ہے کہ وہ جھوٹ جو بالغ ہو چکے ہیں یا برسہا برس کے اعادے اور تکرار کے باعث سند بن چکے ہیں انھیں مزید پروان چڑھنے سے باز رکھے۔ کلیم الدین احمد کے مطالعے کی بنیاد کم وبیش اسی رویے پر قائم رہی۔

غزل کے تعلق سے بہت بحث ہو چکی ہے اور ہوتی رہے گی۔ یہاں میرا مقصود ان کی تنقید کے اس حصے کی طرف متوجہ کرنا ہے جو 'انکار' پر مبنی ہے اور جو سچ کی ترغیب اور جھوٹ کی تغلیط کرتا ہے۔ جس طرح 'سچ' کی قدر ہمیشہ اضافی نوعیت کی ہوتی ہے اسی طرح جھوٹ کی قدر بھی کم اضافی نہیں ہوتی۔ کلیم الدین احمد کے سچ اور جھوٹ کو اسی پیمانے سے ناپنے کی ضرورت ہے۔ کیوں کہ کلیم الدین احمد کے بعض دعوے ساٹھ ستر برس بعد بھی اپنا ایک محل رکھتے ہیں بعض ایسے کلیے بھی ہیں جو پہلے بھی مشتبہ تھے اور ان پر آج بھی بحث وتمحیص کی کافی گنجائش ہے۔

کلیم الدین نے تنقید کے تفاعل، تنقید کے عمل اور تنقید کی ماہیت اور بالخصوص تنقید کے فن پر گفتگو کے دوران حالی کی تنقید سے معاصر تنقید تک کی مثالوں سے اپنے موقف کو مضبوط کیا ہے۔ یہ کم خوبی کی بات نہیں ہے کہ ان کی کسی تحریر میں تضاد و تعلیق نے راہ نہیں پائی ہے۔ بعض معمولی وغیر معمولی محاسن کے ذکر کے بعد فوراً 'لیکن' کا پیوند لگا کر کمیوں اور خامیوں کو چُن چُن کر نمایاں کرنے میں انھیں ایک خاص قسم کا احساسِ طمنانیت ہوتا ہے۔ آپ چاہیں تو طمانیت کو تاسف میں بھی بدل سکتے ہیں۔ یہ سادّیت پسندی بھی نہیں کیوں کہ اصلاً ان کا قصد کسی کا تمسخر اڑانے یا ذلیل کرنے کا نہیں ہوتا (جیسا کہ انھوں نے میری تنقید 'ایک باز دید' میں وضاحت کے ساتھ لکھا ہے) بلکہ دوسرے گھسے پٹے لفظوں میں اصلاح وتربیت ہوتا ہے جسے ایک دوسرے معنی میں ذہن سازی کے نام سے بھی موسوم کیا جاسکتا ہے۔ کلیم الدین احمد کے نزدیک اُردو شاعری کی تاریخ ہو کہ اردو تنقید کی تاریخ ٹال مٹول، لیت ولعل، کوتاہیوں اور لاپروائیوں سے بھری ہوئی ہے۔

خدا بخش لائبریری نے کلیم الدین احمد کا ایک توسیعی خطبہ 'میری تنقید' 'ایک باز دید' کے عنوان سے ۱۹۷۸ء میں شائع کیا تھا۔ کلیم الدین احمد نے اپنے معروضات و جوازات پیش کرنے سے قبل گالزوردی (جو ایک حقیقت پسند رمسائلی ڈرامہ نگار تھا، تنقید کے تفاعل سے اسے کوئی نسبت نہیں تھی) کا ایک طویل اقتباس بھی درج کیا ہے۔ چوں کہ اس کا ایک محل ہے اس لئے من وعن درج ذیل ہے:

'' گالزوردی نے لکھا ہے کہ کسی جگہ لوگ نہایت آرام وسکون کی زندگی بسر کرتے تھے کہ ایک صاحب کو خبط سوار ہوا۔ آپ نے ایک لالٹین لے کر شہر کی سڑکوں پر اور گلی کوچوں میں ٹہلنا شروع کیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ سڑکوں اور گلیوں پر ہر جگہ گندگیاں نظر آنے لگیں۔ اس حرکت سے لوگ بہت خفا ہوئے اور خفا ہونا فطری تھا۔ جہاں انھیں صفائی نظر آتی تھی اب گندگی نظر آنے لگی۔ حسن کی جگہ بدنمائی نے لے لی جس شہر کو وہ دنیا کا سب سے زیادہ خوبصورت شہر سمجھتے تھے وہ بدنمائی اور گندگی کا گہوارہ نکلا۔ ہاں تو ان لوگوں کا خفا ہونا برحق تھا۔ بھلا یہ کسی سمجھ دار شخص کا کام تھا کہ اس حسین اور مصفا شہر میں گندگی پھیلائے۔ اس کو پکڑ کر لوگ قاضی کے پاس لے گئے، تو اقبالِ جرم کے عوض فرمانے لگے، میں بے قصور ہوں اور یہ لالٹین بھی بے قصور ہے۔ میں تو صرف لالٹین لے کر شہر میں چکر لگاتا ہوں۔ لالٹین کی روشنی سڑکوں پر پڑتی ہے، تاریک گوشوں کو روشن کرتی ہے۔ اب اس روشنی میں گندگیاں جو پہلے سے موجود ہیں نظر آنے لگیں تو اس میں میرا کیا قصور ہے۔''

گالزوردی کے محولہ اقتباس کے بعد کلیم الدین احمد لکھتے ہیں تنقید اسی قسم کی لالٹین ہے۔ اس کی روشنی شہر ادب کے قصروں، گلستانوں اور اُس کی سڑکوں، گلی کوچوں پر پڑتی ہے۔ اب اگر اِس روشنی میں گلستان خارزار ٹھہرے اور قصر کھنڈر نظر آئے اور سڑکوں اور گلی کوچوں میں گندگیاں نظر آنے لگیں تو قصور شہرِ ادب کا ہے یا تنقیدی روشنی کا۔ میری تنقید اسی قسم کی لالٹین ہے۔''

کلیم الدین احمد کے اِس پورے اقتباس سے یہی ظاہر ہوتا ہے کہ انھیں اردو ادب کی تاریخ میں اطمینان بخش جیسی چیز کم ہی نظر آتی ہے۔ جہاں تھوڑی بہت نظر آتی ہے، وہاں دوسرے ہی لمحے پھر اُن کی نظر کسی دوسری خامی، کوتاہی یا تفصیل وتوضیح کے فقدان پر پڑ جاتی ہے جسے وہ نشان زد ہی نہیں کرتے سوال زد بھی کرتے ہیں اور ایک منصف کی طرح اس کی خبر بھی لیتے ہیں۔ مغربی تنقید کی بہترین مثالوں نے اُن کے یہاں جس قدر سنجی کے تصور کی تشکیل کی ہے اُس میں درگزری یا عذر وعفو کی گنجائش کم ہی تھی۔ ہمارے بیش تر ناقدین کی زبان پر بھی ایک ہی کلمہ تھا کہ یہ نری مغرب زدگی ہے جسے بعد ازاں نو آبادیاتی جبر کا نام بھی دیا گیا۔

ہم بخوبی جانتے ہیں کہ انسانیات کی تہذیبی تاریخ جو کئی صدیوں پر محیط ہے، ثقافتی وتہذیبی لین دین کے نظام پر اُستوار ہے۔ کبھی تہذیبی تفاعل کے اِس عملیے کا رُخ عرب وایران کی سرزمینوں کا طرف تھا، جس نے ہمیں کئی سطحوں پر ثروت مند بھی کیا تھا۔ انیسویں صدی سے ہمارے رُخ مغرب کی طرف ہوگئے۔ مغرب کے استحصال کے وسیع تر منصوبے نے جن نقصاناتِ عظیم سے ہمیں دوچار کیا تھا، اُس کی ایک علیحدہ تاریخ ہے اس کے برخلاف ۱۹رویں صدی اور بالخصوص ۱۹رویں صدی کے نصف آخر سے جن علوم وفنون اور جن آگاہیوں کی تحصیل و اکتساب کا سلسلہ جاری ہے اور جن کے جڑیں مغرب کی سرزمینوں میں پیوست ہیں کیا اُسے ہم اپنی زوال پسندی، شکست خوردگی یا رجعت پسندی سے موسوم کریں گے یا موجودہ سائنسی اور تکنیکی ہوش رُبا ترقیوں سے جس طور پر ہم فیضیاب ہو رہے ہیں کیا اسے ہم اپنی ذہنی محکومی کہیں

گے یا ثقافتی سلسلۂ تفاعل کے ایک فطری عملیے سے تعبیر کریں گے؟ اور ادب کا مزاج بڑا لچک دار ہوتا ہے جو کبھی بڑی آسانی اور کبھی بے حد تاخیر کے بعد دوسری تہذیبوں کے فنی اور فکری سانچوں کو قبول کر لیتا ہے۔ ناول، افسانے اور نظم کو ایک طرف رکھیے ہمارے شعری اور نثری اسالیب میں بھی مغرب کے اثرات نے جس طرح بار پایا ہے وہ کسی شعوری تحریک کا نتیجہ نہیں ہے بلکہ نتیجہ ہے برسہا برس کی علمی اور ادبی معاملت کا۔ ہماری کوشش یہ ہونی چاہیے کہ ان اثرات کی چھان پھٹک بھی کریں اور یہ دیکھیں کہ وہ کون سی چیزیں ہیں جنھیں ہم اپنی روایت میں جذب کر سکتے ہیں اور جو پیوند کے بجائے مکمل یکجائی کا احساس دلاتی ہوں۔ کسی بھی قبولیت کو ذہنی مرعوبیت سے موسوم کرنے کا ہمارے پاس ایسا کوئی جواز ہونا چاہیے جسے ہم ایک معقول متبادل سے تعبیر کر سکیں۔

کلیم الدین احمد نے غزل اور مجموعاً اردو شاعری کے تعلق سے تنقید کا جو رویہ اختیار کیا ہے یہاں اس پر بحث نہیں ہے۔ بحث اردو تنقید پر ایک نظر پر ہے جسے اردو ادب کی تاریخ میں پہلی مبسوط اور ہمہ جہت میٹا کرٹسزم کی کتاب بھی کہہ سکتے ہیں۔ کلیم الدین احمد کو تذکروں سے دل چسپی بھی ہے اور وہ تذکراتی طریقِ کار کے سخت محتسب بھی ہیں۔ ان کے نزدیک آبِ حیات اگر قیاس آرائیوں کا مجموعہ ہے اس میں یا گلِ رعنا یا شعر الہند میں ایک دوسرے کی خوشہ چینی اور بے جا مدح سرائی ہے تو کیا غلط ہے۔ محض الفاظ کی صحت، محاورے کی درستی اور بندش کی چستی یا رعایتِ لفظی وغیرہ کو بنیاد بنانا تنقید نہیں ہے۔ یہ تذکرے محض ذکر واذکار کے مجموعے ہیں۔ کلیم الدین احمد نے جامعات کے اردو اساتذہ کے اُس غیر ذمے دارانہ رویے پر قدغن لگانے کی سعی کی تھی جس کے تحت تذکراتی مطالعات میں تنقید کے نئے علم کی جڑیں تلاش کی جا رہی تھیں اور یہ نہیں دیکھا جا رہا تھا کہ ان تذکروں میں کتنا رطب اور کتنا یابس ہے۔ کتنا ایسا کچھ ہے جسے محض لفاظی اور محض تکرار اور تکرارِ مسلسل پر محمول کیا جا سکتا ہے۔ کلیم الدین احمد نے اِس قسم کی گمراہیوں کو مزید بڑھنے اور پھیلنے پر جیسے پالا باندھ دیا۔

12.04 کلیم الدین احمد کی عملی تنقید

کلیم الدین احمد حالؔی کے باب میں حالی کو نئی تنقید کا بانی کہتے ہیں اور یہ بھی کہتے ہیں کہ اپنے زمانے، اپنے ماحول، اپنے حدود میں حالی نے جو کچھ کیا وہ لائقِ ستائش ہے۔ ان کے اس خیال سے بھی اتفاق نہ کرنے کی کم سے کم گنجائش ہے کہ آزاد، حالی اور شبلی کو مغربی اصولِ نقد سے کم ہی واقفیت تھی۔ اس واقفیت سے تو اُن کے وہ انگریز مشیر بھی بہرہ ور نہ تھے جنھوں نے ملٹن اور میکالے سے اس طرح تعارف کرایا تھا اور ان کے حوالے فراہم کیے تھے جیسے مغربی تنقید میں ان کا بھی کوئی سکہ رائج الوقت ہے۔ ان انگریز مشیروں کو یہ بھی معلوم نہیں تھا کہ میتھو آرنلڈ جیسا دانش ور نقاد حالؔی کا معاصر تھا۔ آرنلڈ نے مملکتِ برطانیہ کے نوآبادوں کے استحصال کی مہمات اور عوام کے ایک بڑے طبقے میں زر پرستی کے فروغ پر سخت تنقید کرتے ہوئے اُس صورتِ حال کو نہ صرف یہ کہ اخلاقی زوال سے تعبیر کیا تھا بلکہ اسے تہذیبی زوال کا بھی اعلامیہ قرار دیا تھا۔ حالی اپنے معاشرے میں جس اخلاقی زوال سے دوچار تھے اس کے مضمرات کچھ اور تھے لیکن تہذیبی اور روحانی انتشار کا احساس اور تجربہ دانش کی سطح پر ہر دو طرف یکساں تھا۔ حالی کو اگر آرنلڈ کے تصورات کا علم ہوتا تو ان میں اتنی قوت اور صلاحیت تھی کہ چنگاری کو شعلہ بنا سکتے تھے جیسے ملٹن کے تعلق سے انھوں نے کیا۔ حالی پر غور کرتے ہوئے ہمیں یہ ضرور سمجھنا چاہیے کہ وہ ایک ایسے دَور میں لکھ رہے تھے جسے کئی سطحوں پر عبوری دَور Transasional Period سے تعبیر کرنا چاہیے جب کہ چیزیں قطعاً واضح نہیں تھی۔ سمتوں کا تعین اتنا آسان نہ تھا۔ اچھے، برے، جھوٹ، سچ، صحیح اور غلط کی تمیز بھی مشکل تھی۔ ایسے غیر یقینی دَور میں حالی کا یہ کارنامہ کم نہ تھا کہ انھوں نے اپنے مطالعے میں جذباتیت کو

حائل نہیں ہونے دیا۔ ان کا ذہن مرتب تھا اور زبان عین تنقید کے لائق تھی بلکہ حالی ہی نے پہلی بار یہ سجھایا تھا کہ تنقید کی زبان کیسی ہونی چاہیے۔ حاؔلی کے تصوّرات سے اختلاف کیا جا سکتا ہے لیکن جو طریقِ کار انھوں نے مہیا کیا اور غلط صحیح ایک تھیوری یا نظریے کے تحت ادب کو سمجھنے کی کوشش کی اسے یہ کہہ کر قلم زد نہیں کیا جا سکتا کہ:

''خیالات ماخوذ، واقفیت محدود، نظر سطحی، فہم وادراک معمولی، غور وفکر، ناکافی، تمیز ادنیٰ، دماغ وشخصیت اوسط یہ تھی حالی کی کائنات۔''

(کلیم الدین احمد)

ظاہر ہے اس قسم کی فقرہ بازی کلیم الدین کے مخاطبے کے مہذب کردار کے عین منافی ہے۔ وہ شخص جس کے کیسے میں مقدمہ شعرو شاعری ہی نہیں 'یادگارِ غالب'، 'حیاتِ جاوید' اور 'حیاتِ سعدی' جیسی غیر معمولی سوانح کا سرمایہ ہے اور جس نے اِن کارہائے نمایاں سے اردو ادب کو اُس وقت ثروت مند کیا تھا جب ایسی چیزیں نہ تو ہماری تاریخ کا حصہ بنی تھیں اور نہ اس نوعیت کا کوئی ماڈل ہی موجود تھا۔ اس صورت میں حالی کی نظر کو سطحی کہنے ان کے فہم وادراک کو معمولی کا نام دینے یا دماغ وشخصیت کو اوسط قرار دینے کو اہانت آمیز اور تحقیر آمیز رویے ہی سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ ان کلمات سے کلیم الدین کی سنجیدگی پر حرف آتا ہے۔ حالی پر یہ بے جا اتہام ہی ہے کہ ان کا دماغ ہی نہیں شخصیت بھی اوسط تھی، درحقیقت یہ پوری عبارت تاثراتی نوعیت کی ہے اور یہ نوعیت وہ ہے جسے کلیم الدین احمد نے ہمیشہ بے اوقات ٹھہرایا ہے۔ حالی کے باب میں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ انکار واستدلال کے رشتے میں جیسے دراڑ پڑ گئی ہے۔

کلیم الدین احمد کا یہ خیال درست ہے کہ حالی نے اردو میں نئی تنقید کی ابتدا کی تھی اور قدیم تنقید سے کنارہ کشی اختیار کرنے کی کوشش کی تھی۔ شبلی نئی اور پرانی تنقید کے بیچ میں معلق نظر آتے ہیں یا یہ کہ بہت سی خوبیوں کے باوجود عبدالحق کی تنقید کی دنیا محدود ہے یا یہ کہ رشید احمد صدیقی ایک رومانی نقاد ہیں اور یہ کہ صحیح معیارِ نقد کی ان کے یہاں کمی ہے۔ بجنوری کو غالب کا مخصوص سفیر Brand Ambassador کہا جا سکتا ہے۔ ان کا ایک ہی مشن تھا کہ ''ہم بھی کسی سے کم نہیں۔'' مغربی شعرا سے تقابلی مطالعے کی پہلی مثال صلاح الدین خدا بخش کا مضمون Hiene and Ghalib تھا جو مورخہ ۱۴؍فروری ۱۹۱۱ء کے 'کامریڈ' میں شائع ہوا تھا لیکن اس مضمون میں بجنوری کی طرح بے جا تاویلات اور غلو سے کام نہیں لیا گیا ہے بلکہ تاکید اس امر پر رکھی گئی ہے کہ غالب ایک آفاقی شاعر تھے۔ جب کہ بجنوری نے آفاقی ثابت کرنے کے لئے غالب سے تقابل کے دوران یوروپ کے کسی عظیم مصور، فلسفی اور شاعر کو نہیں بخشا۔ اس کہکشاں میں قدیم کے ساتھ وہ علامتی شعرا بھی بہ نفسِ نفیس موجود ہیں جو بجنوری کے قریب ترین پیش رَو تھے۔ کلیم الدین احمد نے بجنوری کی اس بے جا مرعوبیت کو آڑے ہاتھوں لیا ہے۔ گیان چند جین نے بھی بجنوری کے اس رویے کا ان لفظوں میں تمسخر اڑایا ہے:

''جس طرح آریہ سماجی موجودہ دور کی تمام ایجادات کو ویدوں میں تلاش کر لیتے ہیں۔ اس طرح بجنوری نے قدیم فلسفیوں کی حکمت کا نچوڑ اور جدید سائنس کے اہم انکشافات غالب کے کلام میں ڈھونڈ نکالے ہیں یہ یقینی ہے کہ بجنوری اگر اپنی کتاب آج لکھتے تو غالب کے اشعار میں 'جوہر' کا لفظ دیکھ کر یہ ضرور ثابت کر دیتے کہ غالب کی نظروں کے سامنے جوہری توانائی اور ہائیڈروجن بم کے تمام اسرار ورموز کتاب کشودہ تھے۔''

کلیم الدین احمد نے بجنوری کو تختۂ مشق بناتے ہوئے کم از کم اِس انداز سے طنز وطعن کے حربے استعمال نہیں کیے۔ بجنوری کے تقابل کے عمل کو اردو کے قاری کی بے چارگی، کم علمی اور لاعلمی سے فائدہ اٹھانے کی پہلی انتہائی سنجیدہ کوشش کا نام دے سکتے ہیں۔

کلیم الدین احمد نے مولوی عبدالحق کی تنقیدی اور تحقیقی صلاحیت پر تفصیل سے گفتگو کی ہے۔ اس گفتگو کا پیرایہ بے حد مہذب اور محتاط ہے۔ اخلاص وخوش خلقی کا وہ رویہ جو انھوں نے عبدالحق کے ساتھ رکھا ہے کسی اور کے تجزیے کا مقسوم نہیں بن سکا۔ عبدالحق کی تنقید، تنقید کم تشریح کے ذیل میں زیادہ آتی ہے۔ عبدالحق یا رشید احمد صدیقی اساساً تنقید کے آدمی ہی نہیں تھے۔ محی الدین قادری زور بھی اردو کے استاد تھے۔ تنقید جس یکسوئی، ضبط اور وسیع تر علم وآگہی کا مطالبہ کرتی ہے۔ زور کو اُن چیزوں سے دور کی نسبت بھی نہیں تھی۔ درحقیقت عبدالحق، رشید احمد صدیقی، محی الدین قادری زور یا عبدالقادر سروری پر اتنی محنت صرف کرنا لاحاصل ہی تھا۔

کلیم الدین احمد نے ترقی پسند ادب وتنقید کا بھی تفصیل سے تجزیہ کیا ہے۔ بعض خیالات سے اتفاق نہ کرنے کی کوئی وجہ نظر نہیں آتی۔ جیسے ترقی پسند مصنّفین کو آزادیِ رائے اور آزادیِ خیال سے کوئی لینا دینا نہیں تھا؛ ان کے خیالات منطقی تھے جن میں یکسانی پائی جاتی ہے' یا یہ کہ 'ضروری نہیں جو زیادہ حسین ہے وہ زیادہ افادہ بخش بھی ہو سکتا ہے' یہ خیال بھی اپنی جگہ صحیح ہے کہ 'تنقید میں تاریخ کا پہلو نمایاں ہو سکتا ہے لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ تنقید کو تاریخ کا مترادف سمجھا جائے' کلیم الدین نے ادب اور اشتراکیت کے رشتے کو بھی سوال زد کیا ہے اور صحیح نتائج اخذ کیے ہیں لیکن ان کے اس خیال سے اتفاق مشکل ہے کہ 'ترقی پسند ادیب الفاظ کی طرف سے بے اعتنائی برتتے تھے یا انھیں الفاظ کے انتخاب و استعمال کا سلیقہ ہی نہ تھا۔ دراصل ترقی پسندوں نے تجربۂ ذات سے انکار کر کے اپنی تخلیقیت کے آزاد وفور پر حدیں قائم کردی تھیں جس کے باعث بعض استثنائی مثالوں سے قطعِ نظر ان کا مسائلی شعور تخلیقی شعور سے پوری طرح ہم آہنگ نہ ہو سکا۔ ترقی پسند نقادوں کے بارے میں انھوں نے یہ بھی کہا ہے کہ وہ اپنی تحریروں میں مبہم ہیں اور غیر متعین الفاظ استعمال کرتے ہیں۔ ظاہر ہے یہ محض ایک الزام ہی ہے۔

ممتاز حسین، مجنوں گورکھپوری، احتشام حسین، محمد حسن اور سردار جعفری کے بارے میں یہ نہیں کہا جا سکتا کہ یہ حضرات غیر متعین الفاظ استعمال کرتے تھے یا یہ کہ انھیں سیاسیات اور معاشیات ہی کا علم تھا۔ تاریخ، انتھروپولوجی، نفسیات، علم اللسان، فنونِ لطیفہ اور دنیائے ادب سے برائے نام ہی واقفیت تھی۔ ترقی پسند تنقید میں ایک ہزار خامیاں اور کمیاں ہو سکتی ہیں لیکن اس میں 'باخبری کا عنصر' حاوی تھا۔ ترقی پسند ناقدین کی زبان علمی اور تنقیدی تھی۔ وہ زبان بلکہ شعری زبان کی باریکیوں سے بخوبی واقف تھے۔ بیش تر ادیبوں نے فارسی کی باقاعدہ تعلیم حاصل کی تھی۔ کلاسیکی شعر وادب سے بھی ان کی واقفیت گہری تھی۔ کلیم الدین احمد نے تصویر کے دُوسرے رخ پر تمام تر توجہ صرف کردی ورنہ انھیں ایسی بہت سی مثالوں سے سابقہ پڑ سکتا تھا جن سے ان کے غیر جانب داری کے دعوے کو کافی تقویت مل سکتی تھی۔

12.05 اردو شاعری پر ایک نظر

اس عنوان کے تحت کلیم الدین احمد نے کافی تفصیل کے ساتھ بحث کی ہے۔ ان کے یہ مباحث دو جلدوں کو محیط ہیں۔ حصّہ اول پرانی شاعری یعنی میر، درد وسودا سے نظیر اکبرآبادی اور حصہ دوم نئی شاعری یعنی آزاد، حالی، شبلی سے اصغر، جگر، فراق تک کا احاطہ کرتا ہے اس طرح ظاہر ہے یہ موضوع ایک بڑے منصوبے کا متقاضی ہے۔

کلیم الدین احمد نے نہ صرف ہمارے قدیم بلکہ جدید شعرا کے فکر وفن کا بھی معروضی بنیادوں پر جائزہ لیا ہے۔ یہ جائزہ کم تنقید زیادہ ہے، تنقید کم محاسبہ زیادہ ہے۔ اس معنی میں کلیم الدین احمد کی تنقید کو احتسابی تنقید سے موسوم کیا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ کلیم الدین احمد نے نئے اور

پرانے شعرا کے مطالعے کے ساتھ ان ادوار میں رائج اصناف پر بھی سیر حاصل بحث کی ہے جن کی اپنی ایک تاریخ رہی ہے۔ جس صنف کو انھوں نے سب سے زیادہ توجہ کے لائق سمجھا ہے وہ ہے غزل۔ ظاہر ہے غزل اردو اصناف شعر میں سب سے بلند مقام رکھتی ہے۔ شاعر نے کسی بھی صنف کو اظہار کا وسیلہ بنایا ہو لیکن وہ غزل سے دامن بچا کر نہیں گزر سکتا۔ اردو میں غزل ہی سب سے مقبول ترین صنف رہی ہے اور حالی کے بعد اکثر حضرات نے اسے ہی تختۂ مشق بھی بنایا ہے۔ ان تختہ مشق بنانے والوں میں حالی کے بعد کلیم الدین احمد کا نام فہرست میں سب سے اوپر آتا ہے۔

کلیم الدین احمد نے غزل کے علاوہ قطعہ، قصیدہ، ہجو، مثنوی، مرثیہ اور دیگر اصناف کو حصہ اول میں موضوعِ بحث بنایا ہے۔ حصہ دوم میں نظم، آزاد نظم، اور نئی غزل پر بحث کی ہے۔ کلیم الدین احمد کے بارے میں ہمارے نقادوں نے عموماً متعصّبانہ رویہ اختیار کیا، اس لئے بالعموم ان کے محض اُن خیالات ہی کو مرکز گفتگو بنایا گیا اور لعن طعن کی گئی جو مروّج راویوں سے مختلف یا متضاد تھیں۔ یوں بھی مشرق میں روایت کو سوال زد کرنے یا رد کرنے کی جرأت سے کم ہی کام لیا جاتا ہے۔ روایت کو رد کرنا تو دور کی بات ہے اس سے تھوڑا سا انحراف بھی قابلِ گرفت ہوتا ہے۔ کلیم الدین احمد سے قبل ہماری تنقید محض تشریح و ترجمانی یا عمومی قسم کے تاثرات کے اظہار تک محدود تھی۔ تشریح کا عمل بھی محض تحسین تک محدود تھا۔ صنائع و بدائع کے استعمال میں شاعر نے کیا کمال دکھایا ہے یا ایک مضمون کو کس کس صورت میں باندھا ہے۔ اس قسم کے سوالات کی خاص اہمیت تھی۔ شاعری کیا ہے؟ تخلیقی عمل کی نوعیت کیا ہے؟ کس انسانی تجربے کو شاعر نے پیش کیا ہے؟ اس کے جذبوں کی حقیقت کیا ہے؟ شاعری کا سرچشمہ کیا ہے؟ شاعری کا دوسرے فنونِ لطیفہ سے کیا تعلق ہے؟ سائنس اور فلسفے کے مقابلے پر شاعری کا مرتبہ کیا ہے؟ شاعری میں نقوش (غالباً امیج) الفاظ اور وزن یا آہنگ کی کیا اہمیت ہے؟

یہ وہ سوالات ہیں جنھیں کلیم الدین احمد نے اٹھایا اور حتی المقدور ان کے جواب فراہم کیے۔ کلیم الدین احمد سے قبل اتنی تفصیل و بسط نیز استدلال کے ساتھ بہت کم توجہ کی گئی، ہمارے اکثر ناقدین نے کلیم الدین احمد کے ان خیالات کی معنویت پر غور کرنے کی ضرورت ہی محسوس نہیں کی۔ 'اردو شاعری پر ایک نظر' کے دونوں حصوں میں اس طرح کے خیالات سے بار بار سابقہ پڑتا ہے۔ جن سے کلیم الدین احمد کی نیک نیتی اور اصلاح کے نیک جذبے کا پتہ چلتا ہے۔ ان کے بعض خیالات ترتیب کے ساتھ درجِ ذیل ہیں جن کے بارے میں یہ نہیں کہا جاسکتا کہ یہ بے بنیاد ہیں یا محض اعتراض برائے اعتراض کا حکم رکھتے ہیں:

﴿۱﴾ اُردو شاعری، فارسی شاعری کی کورانہ تقلید کے باعث اپنے پیروں پر کھڑی نہیں ہوسکی۔ یعنی فارسی شاعری سے اخذ کردہ خیالات سے وہ دامن بچا سکی اور نہ عروض و بحور میں اپنی طرف سے کوئی اضافہ کرسکی۔

﴿۲﴾ شاعری تنقید کی پیروی نہیں کرتی، تنقید شاعری کی مرہونِ منت ہوتی ہے۔ زمانۂ حاضر تک اردو شاعری اور نقد کا بجنسہٖ یہی رویہ رہا ہے۔

﴿۳﴾ پرانی تنقید میں منقولہ دلائل پیش ہوتے تھے، جنھیں صاحبِ فہم سمجھ سکتا تھا۔ دائرۂ نظر تنگ تھا مگر عقل و حقیقت پر مبنی تھا۔ موجودہ ترکیب یہ ہے کہ کسی مہمل افسانہ یا نظم کی سند میں یورپ کے ادبا کا نام لیا جاتا ہے جن سے ناقد کو بھی محض سرسری یا غلط واقفیت رہتی ہے۔

﴿۴﴾ وہ (سودا) اپنی ظرافت کی قوت سے کسی نئے دل چسپ فرد کی تخلیق نہیں کرتے۔ اپنے موضوع کو طنزیہ طور پر گھٹا یا بڑھا کر وہ کسی نئی شخصیت کی تعمیر کر سکتے تھے (لیکن وہ ایسا نہیں کر سکے)

﴿۵﴾ نظیر (اکبرآبادی) غزل میں لکیر کے فقیر نہ بنے اور بندھے ٹکے مضامین کی مروجہ رنگ میں تقلید نہ کی۔

﴿۶﴾ نظیر کے خیالات اور تجربوں کی دنیا ایسی وسیع ہے کہ وہ مختصر پیمانے میں نہیں سما سکتی۔

﴿۷﴾ ان (نظیر) کی نظموں میں بوقلمونی ہے۔

﴿۸﴾ آزاد، حالی اور شبلی میں مجدد شاعر ہونے کی صلاحیت نہ تھی۔

﴿۹﴾ اکبر کو سودؔا پر فوقیت ہے لیکن مجموعی حیثیت سے اکبر کا آرٹ سودا کے آرٹ سے بنیادی طور پر کم رتبہ ہے۔

﴿۱۰﴾ اقبال نے غزل کی فضا بدل دی۔ ایک نئی راہ نکالی جس پر دوسرے بھی چلنے لگے۔

ان خیالات کے برعکس بعض ایسے خیالات سے بھی سابقہ پڑتا ہے، جن میں کسی قدر شدت پسندی کو بروئے کار لایا گیا ہے۔ ان میں بیش تر وہ ہیں جو انھوں نے مغربی شاعری یا مغربی نظریات کو سامنے رکھ کر خلق کیے ہیں۔ وہ اردو روایت کو فارسی زدہ قرار دیتے ہیں اور اردو شاعری کو اسی کی نقلِ محض کہتے ہیں۔ اس لئے انھیں غزل کی صنف اور اس کے استعاراتی نظام اور مضامین میں یکسانیت پر سخت اعتراض ہے۔ یہ بھی شکوہ ہے کہ اردو شعرا ابھی تک فارسی کے آسیب سے چھٹکارا نہیں پا سکے ہیں۔ کلیم الدین احمد نے اِرک لنک لیٹر، شیکسپیئر، آرنلڈ، ورڈز ورتھ، اطالوی اور فرانسیسی شاعری، لیرک شاعری وغیرہ کے حوالوں سے اپنی گفتگو کو وزن دار بنانے کی کوشش بھی کی ہے۔ (جب کہ اس سے قبل وہ ان ناقدین پر معترض تھے جو یورپ سے سند لیتے ہیں) بعض باتوں سے اتفاق نہ کرنے کی کوئی وجہ نظر نہیں آتی لیکن بعض باتیں ایسی ہیں جن پر کافی بحث کی گنجائش ہے۔ ہمارے بعض نقادوں نے انھیں موضوعِ بحث بھی بنایا ہے۔ بعض نے سنجیدگی کے ساتھ ان پر غور کیا اور بعض نے طنز و تعریض کے شدید وار کیے اور مضبوط دلائل قائم نہیں کر سکے۔

کلیم الدین احمد کے چند معترضانہ خیالات درج ذیل ہیں۔ ان سے اتفاق کرنا مشکل ہے۔ کلیم الدین احمد کے ان بیانات میں عجلت کا پہلو زیادہ حاوی ہے۔ وہ اگر مزید غور و فکر سے کام لیتے اور معروضیت سے سروکار رکھتے تو یقیناً استنباطِ نتائج کی یہ صورت نہیں ہوتی۔ مثلاً وہ لکھتے ہیں:

﴿۱﴾ اُردو شعرا نے فارسی شاعری کو ہو بہو اپنی زبان میں منتقل کر لیا۔ ان کا فن مترجم کا ہے شاعر کا نہیں۔

﴿۲﴾ اُردو شاعری کے ایک بڑے حصے میں خیال بندی اور قافیہ پیمائی کے سوا کچھ نہیں۔

﴿۳﴾ فارسی شاعری نے کچھ ایسا سبز باغ دکھایا کہ شعرا اپنی فطری ذہانت اور طباعی اپنی قوتِ متخیلہ اور جدت طرازی سے دست بردار ہو کر فارسی شاعری کی تقلید میں منہمک ہو گئے۔

﴿۴﴾ غزل کی بے ربطی مسلم ہے اسی بے ربطی کی وجہ سے غزل مغربی ادب میں مقبول نہ ہو سکی (اس ضمن میں کلیم الدین احمد نے حالی، نظم طباطبائی، عظمت اللہ خاں اور نکلسن کے حوالوں سے اپنے خیالات کی توثیق کی ہے)۔

﴿۵﴾ 'غزل میں ربط، اتفاق اور تکمیل کی کمی ہے۔ یہی ربط، اتفاق اور تکمیل تہذیب کا سنگِ بنیاد ہیں اور انھیں چیزوں کی کمی کی وجہ سے میں (کلیم الدین) نے کہا تھا کہ غزل نیم وحشی صنف ہے (پھر وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ) ڈرامیٹک مونولوگ کو جورج سنتیانا نے نیم وحشی صنف شاعری قرار دیا ہے۔

﴿۶﴾ قصیدے مذہبی رنگ میں رنگے ہوں یا دنیاوی آلائشوں سے ملوث ہوں۔ غرض وہ کسی قسم کے کیوں نہ ہوں۔ ان میں تمام آورد ہوتی ہے......مروّجہ مضامین کے استعمال کے ساتھ ضرورت سے زیادہ الفاظ کی صنعت گری، دقت آفرینی اور خیال بندی پر زور دیا۔ کسی خاص ذاتی تجربے کو کبھی نظم نہیں کیا اور تکمیل کی جستجو کی طرف خیال بھی نہیں گیا۔

یہ الزام قطعی بے بنیاد ہے کہ اردو شاعری کے ایک بڑے حصے میں خیال بندی اور قافیہ پیمائی کے سوا کچھ نہیں۔ کلیم الدین احمد نے یہ بات ایک دعوے کے طور پر اور فیصلہ کن انداز میں کہی ہے جب کہ انھیں یہ دیکھنا چاہیے تھا کہ خیال بندی اور قافیہ پیمائی کے باوجود شعر کی حیثیت سے اس کی کیا قیمت ہے وہ جسے قافیہ پیمائی قرار دے رہے ہیں اس پر غور کرنے کے بجائے انھیں اس ذہنی یا جذباتی تجربے پر غور کرنا چاہیے تھا۔ جسے شاعر نے پیش کیا ہے۔ ممکن ہے دوسرے اور تیسرے درجے کے شعرا کی شاعری محض قافیہ پیمائی اور خیال بندی تک محدود ہو، اس میں ان کی ذات کے کسی تجربے کا عکس نظر نہ آئے لیکن میر، غالب، اقبال اور دوسرے ہمارے اہم شعرا کے بارے میں یہ نہیں کہا جا سکتا۔ خود مغرب میں اہم اور بڑے شعرا ہی کو مثال بنایا جاتا۔ وہ بھی بے حد قلیل ہیں۔ ہر زبان میں چند ہی اہم اور بڑے نام ہوتے ہیں جنھیں بار بار مثال کے طور پر دوہرایا جاتا ہے۔

اردو شاعری نے اگر فارسی سے اثر قبول کا یا اس کی تقلید کی تو اس میں کوئی قباحت بھی نہیں ہے۔ یونانی شاعری اور فکر سے اطالوی ہی نہیں مغرب کی تقریباً تمام زبانوں نے فیض اُٹھایا۔ یونان و روم کے اساطیری نظام، فنی تدابیر حتیٰ کہ عروضی نظام کے علاوہ ارسطو، افلاطون، ہورلیس، دانتے، ورجل وغیرہ کو موجودہ عہد تک روایت کا سرچشمہ مانا جاتا ہے۔ کوئی بھی ادب محض اپنے طور پر اپنی روایتیں قائم نہیں کرتا اسے ہمیشہ دوسری بڑی زبانوں کی روایت کی خوشہ چینی کرنی پڑتی ہے۔

کلیم الدین احمد نے یہ بھی الزام عائد کیا ہے کہ اردو شاعری فارسی کی ہو بہو نقل ہے۔ اس طرح کے اعتراض وہی کر سکتا ہے جس نے اُردو شاعری کی تاریخ کا بالاستیعاب مطالعہ ہی نہیں کیا ہے۔ ورنہ فارسی شعریات کو قبول کرنے کے معنی یہ نہیں ہیں کہ تمام اردو شاعری فارسی شاعری کی نقل و ترجمہ ہے۔ بعض تراکیب و استعارات اور حتیٰ کہ خیالات کی گونج اگر اردو شاعری میں ملتی ہے تو اس کا مطلب قطعی یہ نہیں ہے کہ وہ نقل یا ترجمہ ہے۔ پورے یورپ کی شاعری آج تک یونان و روم کی شعریات سے پیچھا نہیں چھڑا سکی ہے بلکہ ایلیٹ ورجل اور دانتے کی روایت پر فخر کرتا ہے۔ فنی تدابیر کا سارا نظام ہی یونان و روم سے اخذ کردہ ہے۔ ہم نے فارسی سے بہت کچھ اخذ کرنے کے بعد بھی قومی روایات اور ہندوستانی ثقافتی مخزن سے بھی کافی فائدہ اُٹھایا ہے۔ یہاں کے اساطیر، رسومات، ملبوسات اور مقامی و علاقائی زبانوں کی لطافت بھی ہماری شاعری میں رچی بسی ہے۔ فخر دین نظامی اور قلی قطب شاہ سے نظیر اکبرآبادی اور انشاء اللہ خاں انشا سے عظمت اللہ خاں، آرزو لکھنوی تک اور میرا جی سے عمیق حنفی اور صلاح الدین پرویز و عنبر بہرائچی تک ایک دنیا آباد ہے۔ کیا مرثیوں کے عظیم الشان سرمائے، میر اور غالب کی غزل یا اقبال کی نظم کو فارسی شاعری کی ہو بہو نقالی یا ترجمانی کا نام دیا جا سکتا ہے۔ کلیم الدین احمد اگر اپنے خاص معروضی انداز کا اطلاق اس پہلو پر بھی کرتے تو وہ اتنا بڑا مغالطہ پیدا کرنے سے اپنے آپ کو بچا سکتے تھے۔

کلیم الدین احمد یہ تو کہتے ہیں غزل میں بے ربطی ہے لیکن یہ نہیں کہتے کہ غزل کی سب سے بڑی خوبی بھی اس کے اسی منفرد انداز میں مضمر ہے۔ جس کی مثال دنیا کی کسی زبان میں نہیں ملتی۔ ان کا یہ کہنا کوئی معنی نہیں رکھتا کہ محض اس بے ربطی کی وجہ سے غزل مغرب میں مقبول نہیں ہوسکی۔ پہلی بات تو یہ کہ مغرب کوئی آخری اور آفاقی کسوٹی نہیں ہے۔ ہر زبان کا اپنا مزاج اور ہر ادب کا اپنا ایک ثقافتی کردار ہوتا ہے۔ غزل ہی نہیں شاعری کا ترجمہ بھی ممکن نہیں ہے۔ غزل کے مشرقی قاری کو اس کی بے ربطی سے کبھی شکوہ نہیں ہوا۔ ہندوستان کی تقریباً ۱۵/ علاقائی زبانوں بلکہ بعض بولیوں میں بھی غزل خوب خوب کہی جارہی ہے انھیں بھی یہ شکایت کبھی نہیں ہوئی بلکہ ان زبانوں کی غزل میں بھی عدم تسلسل کی وہی کیفیت ہے جو غزل کا طرۂ امتیاز ہے۔

کلیم الدین احمد نے غزل میں اسی بے ربطی کو ذہن میں رکھ کر اسے نیم وحشی قرار دیا ہے۔ چار سو برس پہلے ملٹن نے قافیہ پیمائی کو نیم وحشی عمل قرار دیا تھا اور جیورج سنتیانا نے براؤننگ کے ڈرامیٹک مونولاگ کو اس کے عدم تسلسل فارم کی وجہ سے نیم وحشی قرار دیا تھا۔ کلیم الدین احمد نے اس کا اطلاق غزل پر کیا کیونکہ وحشی انسان کے اظہار میں بکھراؤ زیادہ ہوتا ہے۔ غزل پر غزل کے فن کے تناظر میں غور کیا جاتا تو کلیم الدین احمد کے نزدیک جو عیب ہے وہ ہنر کی صورت میں نظر آتا۔

جہاں تک قصیدے کا تعلق ہے قصیدے کی صنف کے اپنے کچھ کلاسیکی تقاضے تھے۔ تاریخ ادب کے ایک خاص دور تک قصیدے نے ارتقا کے مدارج طے کیے۔ اس کے بعد یہ صنف ہی زوال کی شکار ہوگئی۔ اب ایک ایسی صنف جو ماضی کا حصہ بن چکی ہے اور تاریخ کے وہ دور بھی نہیں رہے جن میں وہ فن کی حیثیت سے درجۂ کمال تک پہنچی تھی، ایسی صورت میں ہمیں محض یہ دیکھنا چاہیے کہ اس صنف نے ہماری شاعری کی تاریخ میں کیا اضافہ کیا ہے۔ شعری زبان کے فروغ میں اس کیا حصہ ہے۔ قصیدہ گو شعرا نے زبان و بیان کے اعتبار سے کیا کمالات دکھائے ہیں۔ اُمرا اور رؤسا یا بادشاہوں کی مدح سرائی، ان قصائد کا ایک پہلو ہے دوسرا پہلو شعرا کے اس تخلیقی وجدان سے تعلق رکھتا ہے، جس کی سرگرمی نے ان قصائد کو کمال کے درجے تک پہنچایا ہے۔ ان قصیدہ گو شعرا نے محض صنعت گری نہیں کی ہے بلکہ تخلیقی زبان کا استعمال اس طور پر کیا ہے کہ تخیل کی سرگرمی اور شعرا کے اپنے ذہنی اور جذباتی تجربوں نے مل کر قصیدے کو اپنا ایک منفرد اسلوب عطا کیا ہے۔ قصیدہ گو شعرا نے بدیعیات کا استعمال تخلیقی سطح پر کیا تھا۔ وہ زبان کو مختلف طریقوں سے زمانے کا ہنر جانتے تھے۔ یہ شاعری آورد سے شروع ہوتی ہے اور آہستہ آہستہ آمد کی راہ لیتی ہے۔ قصیدہ گو شعرا کو اپنے ممدوح کی قصیدہ خوانی سے اتنی غرض نہیں ہوتی تھی۔ جتنا اپنے فن میں کمال دکھانا ان کا مقصود ہوا کرتا تھا۔ انھوں نے نئی تشبیہات و استعارات خلق کیے۔ نئی لفظی ترکیبیں وضع کیں، نئے سے نئے الفاظ سے شعری لغات کے ذخیرے کو ثروت مند کیا، نئے لسانی سانچوں کی تشکیل کی اور زیادہ سے زیادہ زبان کے جوہر کو بروئے کار لانے کی طرف توجہ دی۔ اس معنی میں قصیدہ محض مدح سرائی تک ہی محدود نہیں تھا بلکہ اس نے زبان کو برتنے کے ہزار ڈھنگ اور رنگ دیے۔ قصیدے کی صنف ہمارے شعرا کے تخلیقی وفور اور لسانیاتِ شعری کی باریکیوں کی فہم اور حس کی بہترین مظہر ہے۔

12.06 خلاصہ

کلیم الدین احمد ایک متنازعہ فیہ نقاد ہیں۔ انھیں متنازعہ فیہ اس لئے کہا جاتا ہے کہ انھوں نے روایتی تنقید کے برخلاف غیر جانبدارانہ رائے زنی کو اپنا شیوہ بنایا۔ ان کے زمانے اور ان سے پیش تر بھی تنقید، تنقید کم تشریح و توضیح زیادہ تھی۔ ان کی تنقید کے عمل میں دو چیزیں بنیادی حیثیت رکھتی ہیں:

﴿۱﴾ تجزیہ Analysis ﴿۲﴾ معروضیت Objectivity

کلیم الدین کی تنقید کے عمل میں انھیں دونوں عوامل کی خاص اہمیت ہے۔ اسی لئے کلیم الدین کے خیالات میں اوریجنلٹی پائی جاتی ہے۔ انھوں نے دوسرے نقادوں کی رایوں کو بنیاد نہیں بتایا بلکہ غیر جانبداری کے ساتھ اپنی رائیں قائم کیں۔ غیر ادبی نظریات اور فلسفیانہ تصورات کو رہ نما بنانے کے بجائے براہِ راست مطالعے کو ترجیح دی۔ اسی لئے ان کے خیالات دوسروں سے مختلف ہیں۔ انھیں ہم خالص ادبی نقاد کہہ سکتے ہیں۔ ایک ایسا نقاد جسے صرف ادبیت سے غرض ہے۔ تاریخ، فلسفہ، عمرانیات، اقتصادیات یا لسانیات جیسے علوم جس کے لئے 'زائد' کا حکم رکھتے ہیں۔

کلیم الدین احمد نے کہیں کہیں شدت پسندی اور انتہا پسندی سے بھی کام لیا ہے، لیکن زیادہ تر ان کوتاہیوں اور کمیوں کی طرف متوجہ کرنے کی کوشش کی جنھیں عام طور پر نشان زد کرنے سے گریز برتا جاتا تھا۔ کلیم الدین احمد کی تنقید بے لوثی کے ساتھ مطالعے کا درس دیتی ہے۔ نظریاتی مطالعے کو تنقید کا ایک محدود تر عمل قرار دیتی ہے۔ وہ تنقید جو تاثرات پر قانع ہوتی ہے۔ جذباتی طور پر تو مطمئن کرسکتی ہے۔ تعقل کی سطح پر وہ اطمینان نہیں بخش سکتی۔ ادب کو جانچنے کی محض ایک کسوٹی ہے اور وہ ہے ادبیت۔ کلیم الدین احمد کے نزدیک ادبیت ہی ادب کا جوہر ہے۔

12.07 فرہنگ

اضافی	:	جس پر اضافہ کیا ہو	عبوری دور	:	دو ادوار کے بیچ کا دور
امیج	:	پیکر (ذہن میں پیدا ہونے والے نقوش)	عفو	:	معافی
اوّل الذکر	:	جس کا ذکر پہلے کیا گیا ہے	غلو	:	حد سے زیادہ مبالغہ
اہانت آمیز	:	ذلت آمیز	قدر سنجی	:	قدروں کی شناخت
اہلیت	:	قابلیت	قدغن لگانا	:	روک لگانا
بافت	:	کپڑے کی بُنائی، تار و پود	قلم زد کرنا	:	کاٹ دینا
بے اعتنائی	:	بے پروائی	مباحث	:	بحث کی جمع
تحقیر آمیز	:	حقارت آمیز	متعین	:	مقرر
تدوین	:	ترتیب	متقاضی	:	جس کا تقاضہ کیا جائے
تعریض	:	پوشیدہ طور سے کچھ کہنا	متون	:	متن کی جمع، کوئی بھی تحریر
تفاعل	:	عمل	محتسب	:	سخت قسم کا نقاد، احتساب کرنے والا
تنوع	:	رنگارنگی	مدح سرائی	:	تعریف کرنا
توثیق	:	تصدیق	مذموم	:	قابل مذمت
ثانی الذکر	:	جس کا ذکر پہلے کے بعد یعنی دوسرے نمبر پر کیا گیا	مشیر	:	مشورہ دینے والے
			معروضات	:	معروض کی جمع (گزارشات)

ثروت مند : دولت مند

جوازات : جواز کی جمع

حتی المقدور : جتنا قدرت میں ہے

رمق : جھلک

ستائش : تعریف

طمانیت : اطمینان

میٹا کرٹسزم : تنقید پر تنقید

نوآبادیات : جس پر کسی دوسرے ملک کا قبضہ ہوا سے نوآبادیات کہتے ہیں

وسیع المطالعہ : جس کا علم ومطالعہ وسیع ہو

ہمہ جہت : تمام سمتوں کومحیط

12.08 نمونہ امتحانی سوالات

الف: درجِ ذیل سوالوں کے جوابات ۱۰/۱۰ سطروں میں دیجیے:

سوال نمبر۱ : کلیم الدین احمد کا غزل کے بارے میں کیا خیال ہے؟

سوال نمبر۲ : کلیم الدین احمد کے نزدیک تنقید کس قسم کی لالٹین ہے؟

سوال نمبر۳ : کلیم الدین احمد نے تنقید کے علاوہ اور کن میدانوں میں کام کیا؟

ب: درج ذیل سوالوں کے جوابات ۳۰/۳۰ سطروں میں دیجیے:

سوال نمبر۱ : کیا اردو شاعری فارسی شاعری کی نقل یا محض ترجمہ ہے؟

سوال نمبر۲ : کلیم الدین احمد نے 'تنقید کو معشوق کی موہوم کمر' کیوں کہا ہے؟

سوال نمبر۳ : کلیم الدین احمد نے ترقی پسند نقادوں کے بارے میں کن خیالات کا اظہار کیا ہے؟

معروضی سوالات

سوال نمبر۱ : کلیم الدین احمد نے کس بنیاد پر غزل پر سخت اعتراض کیا ہے؟

(الف) بے ربطی (ج) اخلاقی مضامین

(ب) عشقیہ مضامین (د) فلسفہ طرازی

سوال نمبر۲ : کلیم الدین احمد ''تنقید'' کے کس اسکول کے خلاف ہیں؟

(الف) کلاسیکی (ج) نفسیاتی

(ب) تاثراتی (د) کلاسیکی

سوال نمبر۳ : کلیم الدین احمد کو اردو شاعری میں خیال بندی کے علاوہ اور کیا نظر آیا؟

(الف) موہوم خیال آرائی (ج) قدامت پرستی

(ب) ابتذال (د) قافیہ پیمائی

سوال نمبر۴ : کلیم الدین احمد کے تنقید کے عمل میں کس کی خاص اہمیت ہے؟

(الف) تشریح (ج) تجزیے

(ب) توضیح (د) تحسین

سوال نمبر۵ : کلیم الدین کی تنقید کس رویے کی مظہر ہے؟

(الف) اقرار (ج) معاندانہ

(ب) مفاہمانہ (د) انکار

معروضی سوالات کے جوابات

جواب نمبر۱ : (الف) بے ربطی

جواب نمبر۲ : (ب) تاثراتی

جواب نمبر۳ : (د) قافیہ پیمائی

جواب نمبر۴ : (ج) تجزیے

جواب نمبر۵ : (د) انکار

12.09 حوالہ جاتی کتب

۱۔ اردو شاعری پر ایک نظر جلد اوّل، دوم از کلیم الدین احمد

۲۔ اردو تنقید پر ایک نظر از کلیم الدین احمد

۳۔ تنقید ایک باز دید از کلیم الدین احمد

اکائی 13 گوپی چند نارنگ کے تنقیدی نظریات

ساخت

13.01 : اغراض و مقاصد
13.02 : تمہید
13.03 : گوپی چند نارنگ اور نئی تھیوری
13.04 : گوپی چند نارنگ: عملی/اطلاقی تنقید
13.05 : خلاصہ
13.06 : فرہنگ
13.07 : سوالات
13.08 : حوالہ جاتی کتب

13.01 اغراض و مقاصد

گوپی چند نارنگ کا شماران ناقدین میں ہوتا ہے جنھوں نے مابعدِ جدیدیت کے متفرق مباحث کو موضوع بنایا جس کے باعث اردو میں اسلوبیات، معنیات، نشانیات وغیرہ نے ایک عمومی بحث کی صورت اختیار کرلی، گوپی چند نارنگ کے نام سے ہمارے طلبہ پوری طرح واقف ہیں لیکن ان کے وہ نئے مباحث جو تھیوری کے مسائل سے تعلق رکھتے ہیں، بہت ادق اور پیچیدہ ہیں۔اس سبق کا ایک مقصد کو گوپی چند نارنگ کے طریقِ نقد کے بارے میں علم فراہم کرنا ہے۔دوسرے تھیوری سے متعلق مسائل پر بھی تفصیل کے ساتھ وضاحت مقصود ہے۔اس سبق میں جن مباحث کو مرکز میں رکھا گیا ہے۔وہ درج ذیل ہیں:

تھیوری کیا ہے؟ ساختیات کا مفہوم کیا ہے؟ گوپی چند نارنگ کی علمی/اطلاقی تنقید کی نوعیت کیا ہے؟ لفظ و معنی میں کیا تعلق ہے؟ گوپی چند نارنگ کا طریق نقد کیا ہے؟ نارنگ کا اپنا تنقیدی موقف کیا ہے؟ اس سبق میں درج بالا عنوانات اور سوالات کو موضوعِ بحث بناتے ہوئے گوپی چند نارنگ کے تنقیدی موقف کی وضاحت کی گئی ہے۔تا کہ ہمارے طلبہ موجودہ عہد کے اہم تنقیدی نظریات سے واقف ہوسکیں اور اردو تنقید کی تاریخ میں ان کے مقام کا تعین کرسکیں۔

13.02 تمہید

گوپی چند نارنگ کے عملِ نقد پر گفتگو آسان بھی ہے اور قدرے مشکل بھی۔آسان ان معنوں میں کہ ان کی تنقید کے طویل سفر کے کئی سنگ ہائے میل ہیں اور کسی بھی ایک سنگِ میل کو منزل کا نام دے کر ہم اپنی گفتگو کی راہ کا تعین کرسکتے ہیں۔مشکل ان معنوں میں کہ کہیں اور کسی موڑ پر بھی اس میں ماندگی کے وقفے نہ تو طویل ہوئے اور نہ ہارج۔نارنگ کے طرزِ نقد پر سنجیدگی سے لکھنے والے کی سب سے بڑی دقت یہی ہے کہ وہ کس سرے کو پکڑے اور کسے چھوڑ دے کیوں کہ نارنگ کی ہر تحریر کوئی نہ کوئی ایسا نکتہ ضرور فراہم کرتی ہے جس سے فکر و فہم برانگیخت بھی

ہوتی ہے اور خود نارنگ کے کسی گزشتہ فراہم کردہ معنی میں اضافے بلکہ اس کی توثیق کی موجب بھی ہوتی ہے۔ میں نے ہمیشہ یہ محسوس کیا ہے کہ جاننے کی جستجو کا جذبہ ان کے یہاں ہمیشہ تازہ دم اور سرگرم کار رہتا ہے۔ نفسیاتی سطح پر یہ چیز انھیں یوں بھی خوش آتی ہے کہ ان کا ذہن لچک پذیر ہے، جہاں کہیں انھوں نے کوئی رائے قائم کی ہے یا اصول سازی کی طرف راغب ہوئے ہیں، ذیلی سطح پر کسی نہ کسی گنجائش کے لئے بھی کوئی گنجائش ضرور رکھی ہے۔ اس طرح نارنگ تحکم اور مطلقیت سے ہمیشہ اپنا دامن بچا کر چلے ہیں۔ تنقید کے تفاعل میں لچک کے معنی قطعاً یہ نہیں ہیں کہ وہ استقلال اور یقین کے جوہر ہی سے عاری ہوتی ہے۔ نارنگ کی تنقید کی سب سے بڑی قوت اس کا طرزِ استدلال ہی ہے جسے نئے سے نئے علم کے حوالے سے یقینی اور مستحکم بنانے کا اس کا اپنا ایک طریق ہے۔

13.03 گوپی چند نارنگ اور نئی تھیوری

گوپی چند نارنگ نے ادبی تنقید اور اسلوبیات کے پیش لفظ میں سب سے زیادہ تاکید مجرد بحث سے انکار پر کی ہے۔ ظاہر ہے تجرید، تجزیے کی نقیض ہے، تجزیے کے ہر عمل میں تشریح تہہ بہ تہہ ضرور ہوتی ہے لیکن تشریح، تجزیہ نہیں ہے۔ جہاں تجزیہ ہے وہاں امتیازات بھی قائم کیے جاتے ہیں اور ان اُمور اور ان زُمروں کی بالخصوص نشان دہی کی جاتی ہے، جن کی بنیاد پر کوئی نقاد کامیابی کے ساتھ بعض ٹھوس اور مدلل نتائج نکال سکتا ہے۔ گوپی چند نارنگ نے اس ضمن میں بہ یک زبان سات مضامین کا ذکر کیا ہے۔ ان میں راجندر سنگھ بیدی، انتظار حسین اور نظیر اکبرآبادی پر لکھے ہوئے مضامین کی نوعیت دوسرے پانچ مضامین سے اس معنی میں مختلف ہے کہ اول الذکر کے مضمرات کی بنائے منصب مؤخر الذکر مضامین سے قطعاً علیحدہ ہے۔ اوّل الذکر تین مضامین کے پہلو بہ پہلو افسانہ نگار پریم چند، اردو میں علامتی اور تجریدی افسانہ' عالی جی کی' من کی آگ'، شہریار: 'نئی شاعری اور اسم اعظم'، بانی: 'نئی غزل کا جوانا مرگ شاعر'، ساقی فاروقی: 'زمیں تیری مٹی کا جادو کہاں ہے' اور افتخار عارف: 'شہر مثال کا دردمند شاعر' جیسے مضامین محض اسلوبیاتی شماریات کو اپنا حوالہ نہیں بناتے بلکہ یہ مضامین ان نئے معانی کی دریافت کی کوشش سے مملو ہیں، جن کی طرف ہمارے نقادوں کی نظر ابھی تک نہیں پہنچی تھی۔ میرے سامنے پروفیسر مسعود حسین خان، مغنی تبسم اور خلیل بیگ کے اسلوبیاتی تجزیے ہیں، جن میں عروض، آہنگ اور صوتیات پر خاص زور صرف کیا گیا ہے لیکن گوپی چند نارنگ محض بظاہر لسانیاتی دروبست، تخلیقی لسان، لسانی اور معنیاتی امتیازات نیز بدیعیاتی کیفیت وکمیت ہی کو نشان زد نہیں کرتے بلکہ گہرائی میں اتر کر ان معانی کی دریافت کی سعی بھی کرتے ہیں جو بالعموم نظروں سے اوجھل ہیں۔ اس معنی میں نارنگ کے اکثر اسلوبیاتی تجزیے، اسلوبیاتِ محض کی حدود سے ورا نکل جاتے ہیں اور ان کی تخلیقی حس اور تخیّلی سرگرمی تحت المتن کی نادیدگرہیں کھولنے لگتی ہے۔ نارنگ نے اپنے اِس امتزاجی طریقِ نقد کو' جامع اسلوبیات' کا نام دیا ہے۔ تنقید کو ایک نیا طریق کار مہیا کرنے کی یہ وہ صورت ہے، جو معاصر تنقید کی یکسوئی اور یکساں روی سے متصادم بھی ہوتی ہے اور اپنے لئے ایک نئی جگہ کے تعین کے لئے کوشاں بھی نظر آتی ہے۔

گوپی چند نارنگ جدیدیت سے لے کر مابعدِ جدیدیت تک کے تقریباً ان تمام رجحانات اور ان تمام تھیوریوں کے ساتھ وابستہ رہے ہیں، جن کا بیش از بیش زور متن کے براہِ راست اور غائر مطالعے کی طرف رہا ہے۔ بہ ظاہر بار بار یہ گمان بھی ہوتا ہے، بالعموم ان کے تنقیدی تصوّرات کی روشنی میں، کہ سیاقی مطالعہ، مطالعۂ متن کے مقابلے پر ایک کم مایہ طریقِ نقد ہے۔ شاید یہی سبب ہے کہ' ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات' میں وہ نوتاریخیت، تہذیبی مادّیت، پس نوآبادیاتی یا تانیثی تھیوری وغیرہ کا محض سرسری ذکر کرتے ہیں اور لوٹ پھر کر اپنے اسی موقف کی طرف مائل ہو جاتے ہیں جو متن کے لسانی جمالیاتی کردار کے تجزیے ہی کو مختص نہیں ہوتا بلکہ یہ چیز بھی اس کے تئیں خاص اہمیت

رکھتی ہے کہ کسی تخلیق کے تشکیلِ معنی کے اسباب کیا ہیں یا کیا ہو سکتے ہیں۔ حالاں کہ 'ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات' میں انھوں نے کئی جگہ بالتاکید یہ بات کہی ہے کہ تنقید سے تاریخی اور سیاسی معنی کا اخراج ممکن نہیں۔ بارتھ کے حوالے سے اس خیال کی اہمیت و معنویت سے بھی انکار نہیں کیا ہے کہ تمام تنقیدی رویے اور فیصلے دراصل کسی نہ کسی تہہ در تہہ سیاسی اور معاشی آئیڈیولوجی کے نقاب ہیں۔ کوئی غیر جانب دار اور معصوم تنقیدی موقف ممکن نہیں۔

گوپی چند نارنگ نے مارکسیت کے تحت لوسین گولڈ من، پیئر ماشیرے، لوئی آلتھیوسے، ٹیری ایگلٹن اور فریڈرک جیمسن کے تصورات کو اس معنی میں اپنی گفتگو میں شامل کیا ہے کہ ان کی فکر میں کسی نہ کسی سطح پر ساختیات اور پس ساختیات کے اثرات بھی کارفرما ہیں۔ ان مفکرین کے علاوہ وہ بین جمن، ٹی. ڈبلیو اڈورنو، ہربرٹ مارکیوزے، بلوخ اور ایرخ فروم وغیرہ جیسے ان اہم نو مارکسیوں پر بحث کرنے سے گریز کرتے ہیں جن کا قصد بالخصوص اس ادارہ جاتی مارکسیت کے رو سے عبارت ہے جو لینن ازم، ماؤازم اور ٹیٹوازم پر مشتمل ہے۔ ادارہ جاتی مارکسیت آدمی کو ایک اجتماعی تاریخی نوع کے طور پر اخذ کرتی ہے جب کہ بیش تر نو مارکسی آدمی کی یوٹوپیائی اور جمالیاتی آرزومندیوں کو بھی خاص اہمیت دیتے ہیں۔ علاوہ اس کے آلتھیوسے کے مقابلے میں اڈورنو زیادہ ساختیاتی مارکسی ہے جو آلتھیوسے سے قبل انفرادی فرد کو اجتماعی فرد پر فوقیت دیتا ہے۔ تاہم جن پانچ نو مارکسیوں پر نارنگ کی نظر انتخاب پہنچی ہے، انھیں ساختیاتی مارکسیت کا نمائندہ کہہ سکتے ہیں۔ نارنگ نے وہیں وہیں تفصیلات سے دامن بچانے کی سعی کی ہے جہاں جہاں خلط مبحث کا اندیشہ تھا۔ یہ تو ایک بات ہوئی، جس کا مقصد خود نارنگ کے تنقیدی تصورات ہیں، لیکن سوال یہ اٹھتا ہے کہ کیا نارنگ اپنے اطلاق میں صرف انھیں تصورات کو لازم قرار دیتے ہیں یا کوئی اور متبادل یا بین العلومی راہ بھی اُن کی جستجوؤں کی ایک دوسری ہی سمت کی جانب اشارہ کرتی ہے۔

﴿۱﴾ نارنگ اور تہذیبی مطالعہ

درحقیقت نارنگ نے تصور سازی کے تحت خواہ کوئی دعویٰ کیا ہو۔ ہر دعویٰ کے تحت میں وہ جیسا کہ عرض کر چکا ہوں کسی گنجائش کے لئے جگہ ضرور بنا کر رکھتے ہیں۔ دوسری بات یہ کہ وہ کسی نظریے یا تھیوری پر نہ تو پوری طرح کبھی کاربند نظر آئے اور نہ کبھی کسی تھیوری کو انھوں نے کلی صداقت کے معنی میں اخذ کیا۔ یہی وہ متبادل صورت ہے جو انھیں ان کے دیگر معاصر نقادوں سے ایک علیحدہ منصب عطا کرتی ہے۔ پس ساختیاتی مباحث کی بنیاد پر جن ترجیحات کی فہرست کو تنقید کے ایک نئے ماڈل کے طور پر انھوں نے پیش کیا ہے، ثقافت کا حوالہ اس میں بھی مذکور ہے۔ ساختیاتی مباحث میں بھی انھوں نے ثقافت کے کردار پر خاصی توجہ کی ہے۔ اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب یا تحریک آزادی جیسی تصنیفات یا بالخصوص راجندر سنگھ بیدی اور نظیرا کبر آبادی پر لکھے ہوئے مضامین میں وہ ایک تہذیبی نقاد ہی کا کردار ادا کرتے ہیں۔ ان کا ڈاکٹریٹ کا موضوع بھی 'اردو شاعری کا تہذیبی مطالعہ' تھا، جس کا مثنوی والا حصہ ۱۹۵۹ء اور ۱۹۶۱ء میں شائع ہو چکا تھا۔ 'اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب' اسی کی توسیع یافتہ شکل میں ۲۰۱۲ء میں شائع ہوئی ہے۔ اس کام کو انھوں نے ادھورا ہی چھوڑ رکھا تھا لیکن اسے تکمیل تک پہنچانے میں نئی تھیوری کی بعض ترجیحات نے جو مہمیز کا کام کیا ہے اس کے بارے میں خود نارنگ رقم طراز ہیں:

> ''ادھر تقویت اِس امر سے بھی حاصل ہوئی کہ نئی تھیوری اور مابعدِ جدیدیت کی پیش رفت کے بعد تہذیبی جڑوں کے تفاعل، مقامیت اور تہذیبی مطالعے کو ادب شناسی میں پوری طرح مرکزیت حاصل ہوگئی اور جو کام میں نے پچاس برس پہلے شروع کیا تھا، اس کی اہمیت و معنویت کی کما حقہ توثیق ہوگئی۔''

گویا نئی تھیوری کے تعارف سے پہلے بلکہ بہت پہلے ادب وتہذیب اور زبان وتہذیب کے گہرے رشتے کا انھیں بخوبی احساس تھا، نئی تھیوری نے بس اتنا کیا کہ اس احساس کو آگہی میں بدل دیا۔ ہمارے اکثر نقاد اب تہذیب کے موثر کردار کو خاص ترجیح کے ساتھ نمایاں کر کے پیش کررہے ہیں۔ اس سے قبل احتشام حسین اور محمد حسن کے علاوہ تہذیب کم ہی کسی کا مسئلہ بنی تھی۔ ہماری تنقید پوری قوت سے متن کے اُس تہذیبی سیاق کو کوئی معنی بھی فراہم نہیں کرسکی تھی، جس کی رو سے کسی بھی زبان کے ادب کی شعریات تشکیل پاتی ہے، نارنگ تو خود نئی تھیوری کے مبلغ ہیں، تاہم ملکوں اور قوموں کے ذہن ومزاج اور تاریخ وتہذیب سے اُن کی گہری دلچسپی نئی تھیوری کے مقدمات سے قبل ہی اُن کی تحریروں کا معمول بن چکی تھی۔ اس ضمن میں انھوں نے لکھا ہے:

''۱۹۵۲ء سے ۲۰۰۲ء تک میرا ادبی سفر اگر کچھ نہیں تو نصف صدی کو محیط ہے۔ اِسے دیوانگی ہی کہا جائے گا کہ میرے کام میں خواہ زبان ولسانیات واسلوبیات سے تعلق رکھتا ہو یا اساطیر و دیومالا سے، کتھا، کہانی، فکشن، افسانہ یا غزل ومثنوی سے یا ادبی تھیوری سے میر وغالب وانیس واقبال ونظیر سے یا پریم چند، منٹو، بیدی، کرشن وفیض وفراق سے جڑوں کی کھوج یا تہذیبی رشتوں کی بازیافت کہیں نمایاں کہیں تہِ نشین میرے ہم رکاب رہی ہے اور میری ترغیبِ ذہنی کے لئے سمت نما کا کام کرتی رہی ہے۔''

گوپی چند نارنگ کی کتاب 'اردو غزل اور ہندوستانی ذہن وتہذیب' کا دائرۂ فکر بے حد وسیع ہے۔ اس میں قدیم ہندوستانی تہذیب اور اسلامی تہذیب کے علاوہ مشترک ہندوستانی تہذیب میں کارفرما اور عمل آور کئی صیغہ ہائے فکر اور مختلف الماٰخذ عناصر ترکیبی ہیں جن پر بڑی دقت نظر کے ساتھ توجہ کی گئی ہے۔ بعدازاں اردو غزل کے جمالیاتی اور فنی پہلوؤں پر بحث کی گئی ہے اور ان کا اطلاق کیا گیا ہے۔ گویا غزل کی صنف کا بظاہر راسخ مگر بباطن لچیلا کردار بھی کثرت ہی کو وحدت میں ضم نہیں کرتا بلکہ تجربے کے اجزا کی شیرازہ بندی بھی کردیتا ہے اور یہ وہ خوبی ہے جس سے غزل کا ہر شعر متصف ہوتا ہے۔

﴿۲﴾ گوپی چند نارنگ اور غالب تنقید

گوپی چند نارنگ نے نئے اور قدیم شعرا کو بارہا اپنی تنقید کا حوالہ بنایا ہے۔ پریم چند، انتظار حسین اور سریندر پرکاش وغیرہ کی ایسی کئی تخلیقی جہات کو انھوں نے نشان زد کیا ہے۔ جنھیں ہماری تنقید کوئی زبان نہیں دے پائی تھی۔ اب ایک عرصۂ دراز کے بعد (عرصۂ دراز کے بعد اس لئے کہ غالب کو انھوں نے تاحال اپنا ذہنی مسئلہ نہیں بنایا تھا) 'غالب معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات' جیسی جیم وضخیم کتاب کے ساتھ وہ ہمارے روبرو ہیں۔ یوں تو نارنگ کا مرکزی مسئلہ وموضوع 'شونیتا، اور غالب' ہے اور شونیہ نیز شونیتا کی نظری بحث میں انھوں نے دلائل کا ایک انبار سا کھڑا کردیا ہے۔ لفظی بحث جوں جوں آگے کی طرف بڑھتی جاتی ہے وہ جتنی ٹھوس، واضح اور معنی آفرینی کا تاثر مہیا کرتی ہے اتنی ہی بلکہ اس سے زیادہ مجرد، پیچیدہ اور مابعدالطبیعیاتی صورت بھی وضع کرتی جاتی ہے۔ شونیہ جتنا اندر سے خالی کا تاثر فراہم کرتا ہے اس سے زیادہ اپنے اطلاق میں اپنی حدوں سے ورا بھی ہے۔ جو حیات وکائنات کے ادراک کا ایک نیا قرینہ عطا کرتا ہے یعنی نفی کی اپنی جدلیت ہے جو آگہی کا منبع بھی ہے اور عام ادراک کے لئے ایک چیلنج بھی۔ نارنگ کہتے ہیں کہ ''حقیقت کی کنہ کو یا آگہی کی انتہا کو بیان نہیں کیا جاسکتا۔ اس کا اظہار عارفوں یا اولیا نے بے زبانی کی زبان Language of unsaying ہی میں بیان کیا ہے، اس کے بعد وہ کہتے ہیں گویا کسی شئے میں

خود اس کا اپنا پن، سو بھاؤ स्वभाव یا لازمی ماہیت Essential Nature یا اصل یا جوہر نہیں۔ اس لئے ہر ہر شئے شونیہ ہے۔ اس صفر اصل الاصول پر مبنی جدلیاتی استر دادی فلسفہ کی مدد سے کائنات کے قائم بالغیر یعنی غیر اصل ہونے کے جدلیاتی اصل الاصول کو سمجھنا یا اس کی آ گہی حاصل کرنا شونیتا ہے۔ بودھی فکر کی رو سے یہی نتہائے دانش اور فلسفوں کا فلسفہ ہے۔'' آگے چل کر جس کی تسہیل وہ ان الفاظ میں کرتے ہیں ''یہ فقط فکر کا ایک پیرایہ یا سوچنے کا طور ہے۔ ہر ہر موقف، ہر مظہر، ہر عقیدہ، ہر تصور کو رد در رد کرنے کا یا اس کو پلٹ کر اس کے عقب میں دیکھنے کا۔'' اور اسی بنیاد پر نارنگ یہ تصور قائم کرتے ہیں کہ ''غالب کی شعریات، انحراف، آزادی اور اجتہاد کی شعریات ہے، اس کا وظیفہ تجسس، تغیر اور تازگی ہے۔ اس کی جدلیاتی کشاکش، عدم تیقن کی آگہی کو راہ اس لئے دیتی ہے کہ زندگی ایک متناقضہ ہے اور صداقت کا اجارہ کسی کے پاس نہیں۔'' اسی اجمال کے تحت انھوں نے اپنی تفصیل کے لئے کئی ذیلی عنوانات بھی قائم کیے ہیں، جیسے حرکیاتِ نفی، جدلیاتِ نفی، جدلیاتی وضع، تفاعلِ نفی وغیرہ۔ ان صیغوں کے تحت اور کئی صیغے قائم ہوتے ہیں جو مجموعی طور پر غالب کے ذہنی اور وجدانی بلکہ مابعدالطبیعیاتی ترغیبات سے پردہ اُٹھاتے ہیں۔ نارنگ نے ان تمام فلسفیانہ اور متصوفانہ، ہندوستانی، مغربی اور عربی و عجمی افکار و رجحانات میں ان پرچھائیوں کو ڈھونڈ نکالنے کی سعی کی ہے اور بڑی عرق ریزی اور دقت نظری سے کام لیا ہے جن سے 'شونیہ' کی فہم آسان تر ہو سکے اور اطلاق کے دَوران فکری ژولیدگی کا احتمال بھی پیدا نہ ہو۔ نارنگ کی اکثر تنقیدیں جہاں بے حد تکنیکی اور علمی ہوتی ہیں وہیں ان کا اسلوب اسے شفاف بنانے میں غیر معمولی کردار ادا کرتا ہے۔ زیر نظر کتاب میں بھی ان کی بحث جا بجا تکنیکی اور فلسفیانہ نہج اختیار کر لیتی ہے۔ کتاب کے بنیادی موقف کا یہ تقاضہ بھی تھا۔ دوسرے خود نارنگ کے عمومی طرزِ نقد کے تناظر میں یہ کوئی انہونی چیز بھی نہیں ہے۔ وہ ہمیشہ ان مانوس و نامانوس متعلقات سے اپنے بنیادی تھیسس کو زیادہ سے زیادہ وقیع گھنا اور شاید بھاری بھرکم بنانے کے لئے کوشاں رہتے ہیں جن سے انھیں اپنے ذہنی سفر میں کبھی نہ کبھی اور کسی نہ کسی موڑ پر سابقہ پڑا ہے۔ غالب ہے ہی ایسا شاعر جس کی گرہ کشائی ہمارے ذہنی عمل کا ایک مستقل وظیفہ ہے جس کے کہنے میں ہزار خاموشیاں پنہاں ہوتی ہیں اور زبانِ خاموش سے وہ سب کچھ کہہ جاتا ہے جنھیں لفظ ادا کرنے سے قاصر ہیں۔ نارنگ نے ایک اعتبار سے 'شونیتا' کو مرکز میں رکھ کر اس پورے غالب کو تلاش کرنے کی کوشش کی ہے جس کے لئے آلِ احمد سرور نے بھی کبھی کمر باندھی تھی۔ نارنگ اپنے استدلال کے عمل میں کوئی کور کسر نہیں چھوڑتے اسی بنا پر ان کی گفتگو اکثر بحرِ طویل کی راہ لے لیتی ہے اور دیکھتے دیکھتے ایک ضخیم کتاب کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ ممکن ہے انھوں نے غالب فہمی کے لئے ایک بلند کوش منصوبہ اس لئے بنایا ہو کہ تا حال غالب کو انھوں نے اپنا ذہنی مسئلہ نہیں بنایا تھا۔ اب بنایا ہے تو وہ ہر اور..........اور......چھور سے غالب کو جانچتے پرکھتے ہیں اور غالب میں سے ایک نئے غالب کو برآمد کرتے ہیں۔

گوپی چند نارنگ کی تنقید محض میٹا تنقید کا نمائندہ نہیں ہے بلکہ اطلاقی تنقید ان کے مجموعی عملِ نقد کا ایک وقیع حصہ ہے۔ اطلاقی تنقید، میٹا تنقید کے مقابلے میں ایک دقت طلب عمل ہے۔ جو اس چیز کی مظہر بھی ہوتی ہے کہ تنقید نگار اپنے تصوّرات میں کس قدر واضح اور سنجیدہ ہے۔ یہ ضرور ہے کہ نارنگ اپنے اطلاق میں بہ یک وقت دلائل کی کئی جھرمٹ سے خلق کر دیتے ہیں کیوں کہ تخلیقی فن پارہ اپنی ترکیب میں بین العلومی ہوتا ہے۔ اس لئے کوئی ایک نظریہ، کوئی ایک موقف، کوئی ایک تصوّر اور اس کا اطلاق اس کی پہلوداری پر حد قائم کر سکتا ہے۔ نارنگ تخلیقی ادب کی اس مابعدالطبیعیات کا بخوبی ادراک رکھتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ پریم چند، فیض احمد فیض، انتظار حسین، ساقی فاروقی، نظیر اکبرآبادی، جمیل الدین عالی، سریندر پرکاش، افتخار عارف کی متن فہمی میں وہ تنقید کے محض کسی ایک ماڈل پر قائم نہیں رہے۔

13.04 گوپی چند نارنگ: عملی/اطلاقی تنقید

گوپی چند نارنگ محض نظری نقاد یعنی Theoritical Critic ہی نہیں ہیں۔ انھوں نے ہندوستانی قصوں سے ماخوذ مثنویوں کی تحقیق و تنقید سے اپنا سفر شروع کیا تھا جسے ہم ان کی عملی تنقید کا پہلا مبسوط مقدمہ بھی کہہ سکتے ہیں۔ اس کے بعد انھوں نے مسلسل لسانیاتی اور اسلوبیاتی مباحث پر نظری گفتگو بھی کی اور عملی طور پر اپنے تصورات کا اطلاق بھی کیا۔ اگر ایک طرف نظری مباحث کی طرف ان کی توجہ اور دلچسپی قائم رہی تو دوسری طرف عملی اور اطلاقی تنقید کی طرف بھی ان کی رغبت میں کبھی کوئی کمی نہیں آئی۔ غالب، انتظار حسین، سریندر پرکاش وغیرہ پر عملی تنقید کا جو نمونہ انھوں نے پیش کیا وہ ان کے لسانی اور اسلوبیاتی تصور کا بہترین مظہر ہے۔ علاوہ اس کے 'سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ' میں اردو مرثیہ کی لسانیاتِ شعری کو انھوں نے موضوع بنایا ہے۔ اور یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ کس طرح کربلائی استعارات ہمارے شعری نظام میں گھُل مل گئے ہیں۔ محض مرثیہ ہی میں ان استعارات نے بار نہیں پایا بلکہ اردو نظم اور غزل کے تخلیقی لسان میں بھی وہ رچ بسے ہوئے ہیں۔ اس صورت نے کلاسیکی شاعری سے موجودہ عہد تک کی شاعری میں بالقوۃ اپنا اثر دکھایا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''راقم الحروف کا خیال ہے کہ موجودہ عہد میں نئے معنیاتی تقاضوں کے تحت شہادتِ حسین کا تاریخی حوالہ رسمی رثائی ادب سے عام اردو شاعری میں بھی پرورش پا رہا ہے اور پچھلی تین چار دہائیوں سے ایک نئے اظہاری اور شعری رجحان کی صورت اختیار کر رہا ہے، جو اپنی جگہ بے حد اہمیت و معنویت کی حامل ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ موجودہ عہد کی شاعری میں یہ تاریخی حوالہ، جن نئے معنیاتی مضمرات کے ساتھ اُبھر رہا ہے، اس نوع کا تقاضہ رثائی شاعری سے کیا بھی نہیں جاسکتا۔ بے شک رثائی ادب میں دوسری جہات بھی کارفرما ہوسکتی ہیں لیکن وہاں بنیادی محرک اہل بیت کے مصائب کا بیان ہے، جب کہ عام شاعری میں بنیادی محرک کچھ بھی ہوسکتا ہے۔''

نارنگ نے فیض جیسے ترقی پسند شاعر کی نظموں کی تخلیقی جہات کی جستجو کرتے ہوئے انھیں اپنے دوسرے معاصرین کے عمومی اسلوب سے اس معنی میں ایک مختلف درجہ تفویض کیا ہے کہ:

> ''فیض کی شاعری میں کچھ ایسی نرمی اور دل آویزی، کچھ ایسی کشش اور جذباتیت، کچھ ایسا لطف و اثر، کچھ ایسی دردمندی اور دل آسائی اور کچھ ایسی قوتِ شفا ہے جو ان کے معاصرین میں کسی کے حصے میں نہیں آئی۔''

لیکن نارنگ اگر انہی درج بالا خصوصیات کو اپنے مطالعے کے مرکز میں رکھتے تو اپنے آپ کو تکرار سے بچانا مشکل ہو جاتا۔ نارنگ آگے بڑھ کر فیض کی شعری لسانیات اور اس کے انفرادی طرز کو کلاسیک سے ربط دیتے ہیں کہ کس طرح فیض انھیں ایک نئی تخلیقی آب دے کر اپنے رنگ میں ڈھالنے کا فن جانتے ہیں۔ فیض روایت سے مستفیض بھی ہوتے ہیں اور نئے معنی خلق کر کے روایت میں ایک نئے رنگ کی آمیزش بھی کر دیتے ہیں۔ اس سلسلے میں نارنگ نے لکھا ہے:

> ''ہر بڑا شاعر اس معنی میں نئی زبان خلق کرتا ہے کہ خواہ وہ نئے لفظ بڑی تعداد میں ایجاد نہ کرے اور تمام اظہاری سانچے کلاسیکی روایت سے مستعار لے تاہم اگر وہ ان کو ایک نئی لذت اور کیفیت سے سرشار کر دیتا ہے، یا دوسرے لفظوں میں وہ ان میں نئی معنیاتی شان پیدا کر دیتا ہے تو اس کا اسلوبیاتی امتیاز ثابت ہے...... یہ حقیقت ہے کہ فیض احمد فیض نے

اُردو شاعری میں نئے الفاظ کا اضافہ نہیں کیا، تاہم یہ بھی حقیقت ہے کہ انھوں نے اظہاری پیرائے وضع کیے اور سینکڑوں ہزاروں ،لفظوں، ترکیبوں اور اظہاری سانچوں کو ان کے صدیوں پرانے مفاہیم سے ہٹا کر بالکل نئے معنیاتی نظام کے لئے برتا اور یہ اظہاری پیرائے اور اُن سے پیدا ہونے والے معنیاتی نظام بڑی حد تک فیض کا اپنا ہے۔''

یہ کہہ کر نارنگ نے فیض کی انفرادیت کے تشکیلی اجزا میں ان کی تخلیقی زبان کو اوّلیت دی ہے۔اسی طرح بانی کی غزل کا محاکمہ کرتے ہوئے وہ محض اسلوبیاتی سطح پر اُس کا تجزیہ نہیں کرتے بلکہ بعض نقادوں کی آرا کو رد بھی کرتے ہیں۔بعض نقادوں نے 'حرفِ معتبر' کی شاعری میں 'نظارۂ لاسمتیت' کے اشارے کو بانی کا 'مقدر' کہا تھا۔ بہ قول گوپی چند نارنگ ''ان (بانی) کے اشعار کی مدد سے زندگی کی لا طائلیت کے ادراک و احساس کو فخریہ پیش کیا تھا۔'' نارنگ کہتے ہیں کہ بانی کے بارے میں اس سے زیادہ غلط بات کہی نہیں جا سکتی۔'' نارنگ بانی کے بہت سے اشعار کی روشنی میں یہ واضح کرتے ہیں کہ 'منفیت' کا رویہ، یا وہ الفاظ و تراکیب جو 'نفی' کے پہلو کے مظہر ہیں۔بانی کے ان اشعار کی تعداد سے بہت کوتاہ ہیں جن میں 'اثبات' کا پہلو حاوی ہے۔اس چیز کو سمجھنے کے لئے نارنگ بانی کی پوری شاعری کے بالاستیعاب مطالعے پر زور دیتے ہوئے اس خیال پر تاکید کرتے ہیں کہ:

''بلا شبہ ان (جنھیں نارنگ نے مثالاً درج کیا ہے) اشعار کی حاوی کیفیت منفیت کی ہے۔لیکن ان کو بانی کے تمام کلام سے الگ کر کے دیکھنا غلطی ہوگی۔اگر انھیں بانی کی پوری شاعری سے مربوط کر کے دیکھا جائے تو اس سوال کا جواب آسانی سے دیا جا سکتا ہے کہ اس طوفانِ نفی کی اصل نوعیت کیا ہے اور جس سلسلۂ فکر کا یہ ایک مقام ہے، اس کی اس سے پہلی اور اس سے اگلی کڑی کیا ہے۔''

نارنگ نے چند اشعار کی روشنی میں یہ واضح کرنے کی سعی کی ہے کہ بانی کے یہاں اثبات و نفی کی کشمکش بھی ہے اور اثباتی کیفیت بھی جس سے بانی کے ذہنی رویے کی بھرپور نشاندہی ہوتی ہے۔انھوں نے بہت سے اشعار کے ساتھ یہ دو شعر بھی ثبوت میں پیش کیے ہیں:

عدم زوال ایک تیرگی ہے کسی افق سے   سحر نہ ہرگز طلوع ہوگی کہاں تلک منتظر رہو گے

کہ میرے سینے میں لاکھوں شمعوں سا ہے الاؤ   مجھی سے یہ روشنی نکالو کہ اک یہاں میں ہی شب شکن ہوں

یہ یا شعر دیکھیے:

سب کو سفر و سمت پسندی کا دے مژدہ   اب گھاٹ کی سب کشتیاں چلنے کی خبر دے

اس طرح کے اشعار مثالاً پیش کرنے کے بعد نارنگ اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ:

''نظارۂ لاسمتیت سے 'سفر و سمت پسندی کا مژدہ' تک شاعر کے تخلیقی سفر کے انتہائی امکانات کے نظر میں آجانے کے بعد اب یہ کہنا مشکل نہیں کہ یہ نفی اثبات کی کاوش ہی کے بطن سے پیدا ہوتی ہے۔''

ساقی فاروقی کی شاعری پر گفتگو کرتے ہوئے بھی وہ ان کی نظموں میں سرایت پذیر منفی احساس کا حوالہ دیتے ہیں اور یہ بھی کہتے ہیں ساقی کے یہاں بھی یہ صورت محض ایک لمحاتی کیفیت کا نام ہے، اس ضمن میں نارنگ نے ان کی نظم 'ک م و ن ی ک ے ش ن' کا حوالہ بھی دیا ہے جو درج ذیل ہے اور یہ بھی کہا ہے کہ ''اس نظم کو ساقی کی شاعری کا مزاج نامہ سمجھنا چاہیے''

یہ احساس کہ اک ذی روح
مری آواز کے شعلے سے جل سکتا ہے
خاموشی کے ریشم سے کٹ سکتا ہے
اتنا جہاں پرور ہے کہ آنکھیں
بند ہوئی جاتی ہیں خوشی سے
بھیگی جاتی ہیں

نارنگ اس ذیل میں یہ تاثر پیش کرتے ہیں کہ ''تاہم اس آواز میں جو چیز مہمیز کرتی ہے وہ تباہی اور موت کا خوف ہے، یہ کسی منفی احساس کا اشاریہ نہیں ہے بلکہ اس المیے کو سمجھنے کی کوشش ہے کہ موجودہ دور میں انسان کا شعورِ کُلّی کس منزل کی طرف رواں ہے۔''

ساقی کی شاعری کے ضمن میں بھی نارنگ کا یہی کہنا ہے کہ ساقی کے یہاں 'منفی احساس' محض ایک لمحاتی کیفیت کا نام ہے۔ ورنہ ان کے یہاں ایسی مثالوں کی کمی نہیں ہے جہاں وہ اس صورتِ حال سے جوجھتے ہیں اور اس سے باہر نکلنے کے لئے کوشاں نظر آتے ہیں۔ اس کے علاوہ بھی ساقی کی شاعری کے حدود بے حد وسیع ہیں۔ ان کی امیجری میں تازگی ہے، نئے نئے لفظی پیرائے خلق کرنے میں انھیں مہارت حاصل ہے۔ نارنگ نے معنیاتی سطح پر ساقی کی کئی نظموں کا تجزیہ کیا ہے اور ان کی اس خصوصیت کی طرف بالخصوص متوجہ کیا ہے کہ ''وہ اسماء میں توسیع کے عمل سے پیکر خلق کرتے ہیں۔'' اور یہ کہ ساقی خود کلامی اور سرگوشیوں کے شاعر ہو ہی نہیں سکتے۔ وہ ذات سے باہر کے رابطوں اور تعلقات کے شاعر ہیں، جس نے انھیں خود کلامی کے بجائے ہم کلامی کی راہ پر ڈال دیا ہے۔

نارنگ نے فیض احمد فیض، ساقی فاروقی، بانی، شہریار، جمیل الدین عالی، افتخار عارف کی شاعری کو محض اسلوبیاتی سطح پر سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش نہیں کی ہے بلکہ انھیں ان کے اپنے شعری تقاضوں اور میلانات کے ساتھ مربوط کر کے دیکھا ہے اور نتائج اخذ کیے ہیں۔ اسی طرح خواجہ حسن نظامی اور ذاکر حسین کی نثر کا تجزیہ کیا ہے۔ نارنگ کے اسلوبیاتی مطالوں میں میر، انیس اور اقبال کا جس طور پر انھوں نے تجزیہ کیا ہے۔ اس کی خاص اہمیت ہے کیوں کہ ان شعرا پر اتنی تفصیل اور انہماک کے ساتھ کسی اور نے توجہ دی اور نہ یہ خیال کیا کہ لسانیاتِ شعری کی تفہیم میں اسلوبیاتی مطالعے کی کیا اہمیت اور معنویت ہے۔

13.05 خلاصہ

گوپی چند نارنگ ایک اہم تنقید نگار ہیں جنھوں نے کئی نئے نظریاتِ نقد سے متعارف کرایا۔ ان نظریات کا تعلق لسانیات اور فلسفے سے ہے۔ تھیوری کے موضوع پر بھی انھوں نے تفصیل کے ساتھ بحثیں کی ہیں اور یہ جتانے کی سعی کی ہے کہ تھیوری کیوں ضروری ہے؟ ساختیات اور پس ساختیات کے مباحث پر بھی انھوں نے تفصیل کے ساتھ اظہارِ خیال کیا ہے۔ ان تمام مباحث میں لفظ و معنی کی بحث کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ گوپی چند نارنگ نے تھیوری پر بحث کرتے ہوئے ارسطو اور افلاطون ہی کو موضوعِ گفتگو نہیں بنایا بلکہ سنسکرت، عربی اور فارسی شعریات پر بھی بحث کی ہے اور اس معنی میں مغرب و مشرق کو ربط دینے کی کوشش کی ہے۔ نارنگ نے ان نئے مغربی مباحث کی جڑیں مشرق کی سرزمین میں تلاش کر کے یہ ثابت کرنے کی سعی کی ہے کہ یہ بحثیں اتنی نئی نہیں ہیں جتنا کہ مغرب سمجھتا ہے بلکہ ان تصوّرات کی داغ بیل تو بہت پہلے مشرق میں ڈال دی گئی تھی۔

نارنگ کے طرزِ استدلال میں یکسوئی معروضیت اور ربط وضبط پایا جاتا ہے۔انھیں اپنے ایک خاص اسلوب میں نئے مسائل کو پیش کرنے کا ڈھب آتا ہے۔ وہ ان نئے تصورات سے محض متعارف ہی نہیں کراتے ان کے تمام پہلوؤں پر تفصیل کے ساتھ سوال بھی کرتے ہیں۔سوسئیر، بارتھ، دریدا وغیرہ کے مباحث جتنے ادق اور دشوار فہم ہیں نارنگ نے بہت واضح اور قطعی انداز میں محض ان کی ترجمانی یا تشریح ہی نہیں کی ہے بلکہ تنقید وتجزیے سے انھیں گزارا ہے۔ گوپی چند نارنگ کی تنقید کی سب سے بڑی قوت اس کا اسلوب ہے جو اپنی طرف مائل ہی نہیں کرتا قائل کرنے کی قوت بھی رکھتی ہے۔

13.06 فرہنگ

استدلال	: دلیل قائم کرنا	شعریات	: شاعری کا فن
اطلاق	: روبہ عمل لانا	ضمنی	: ذیلی
افتراق	: فرق	غواصی	: غوطہ لگانا
بازگوئی	: دوہرانا	کلیت پسندی	: مطلق العنانیت
بدیعیات	: صنائع بدائع کا نظام	کمیت	: تعداد
بین العلومی	: آپس میں علوم کے درمیان ربط وضبط	متصف	: صفت رکھنے والا
تناقضات	: تضادات	مخرج	: سرچشمہ
جبریت	: دباؤ	منصب	: عہدہ، مقصد
راسخ	: سخت	نقیض	: ضد

13.07 نمونہ امتحانی سوالات

الف: درجِ ذیل سوالوں کے جوابات ۱۰/۱۰ سطروں میں دیجیے:

سوال نمبر۱ : کیا تنقید سے تاریخی اور سیاسی معنی کا اخراج ممکن ہے۔

سوال نمبر۲ : نارنگ کا فیض کی شاعری کے بارے میں کیا خیال ہے؟

سوال نمبر۳ : نارنگ، بانی کو 'منفی کیفیت' کا شاعر کیوں قرار نہیں دیتے ؟

ب: درج ذیل سوالوں کے جوابات ۳۰/۳۰ سطروں میں دیجیے:

سوال نمبر۱ : اسلوبیات سے کیا مراد ہے؟

سوال نمبر۲ : پس ساختیات کا مفہوم کیا ہے؟

سوال نمبر۳ : گوپی چند نارنگ کا تنقیدی موقف کیا ہے؟

معروضی سوالات

سوال نمبر۱　:　ان میں ساختیات کا باوا آدم کون ہے؟

(الف) سوسیئر　　(ج) دریدا

(ب) لیوی اسٹراس　　(د) فوکو

سوال نمبر۲　:　زبان کو افتراقات کا نظام کس نے کہا ہے؟

(الف) ارسطو　　(ج) سوسیئر

(ب) افلاطون　　(د) دریدا

سوال نمبر۳　:　یہ نظریہ کس کا ہے کہ ''زبان بولتی ہے'' انسان نہیں۔

(الف) دریدا　　(ج) سوسیئر

(ب) بارتھ　　(د) آلتھیوسے

سوال نمبر۴　:　ردِ تشکیل کے عمل کا بنیادی مقصد کیا ہے؟

(الف) انہدام　　(ج) تجزیہ

(ب) مزاج　　(د) تخریب

سوال نمبر۵　:　شونیتا کا اطلاق نارنگ نے کس پر کیا ہے؟

(الف) اقبالؔ　　(ج) میرؔ

(ب) حالیؔ　　(د) غالبؔ

معروضی سوالات کے جوابات

جواب نمبر۱　:　(الف) سوسیئر　　جواب نمبر۴　:　(د) تخریب

جواب نمبر۲　:　(ج) سوسیئر　　جواب نمبر۵　:　(د) غالبؔ

جواب نمبر۳　:　(ب) بارتھ

13.08 حوالہ جاتی کتب

۱۔　ادبی تنقید اور اسلوبیات　　از　　گوپی چند نارنگ

۲۔　اردو غزل اور ہندوستانی ذہن وتہذیب　　از　　گوپی چند نارنگ

۳۔　ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات　　از　　گوپی چند نارنگ

۴۔　غالب، معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات　　از　　گوپی چند نارنگ

اُتراکھنڈ اوپن یونی ورسٹی، ہلدوانی (نینی تال)

SCHOOL OF HUMANITIES

UTTARAKHAND OPEN UNIVERSITY

Teenpani Bypass Road, Behind Transport Nagar

Haldwani - 263 139, Nainital (Uttrakhand)

Phone: 05946-261122, 261123 Fax No.: 05946-264232

www.uou.ac.in   email: info@uou.ac.in

Toll Free No: 1800 180 4025

https://www.youtube.com/@uoulive

اُتراکھنڈ اوپن یونیورسٹی کا عوامی ریڈیو جس کے ذریعہ طلباء کے لئے مفید پروگرام نشر کیے جاتے ہیں:

https://www.youtube.com/@91.2fmhellohaldwani7

تعلیمی رہنمائی اور تازہ معلومات کے لیے ہمارے آفیشل فیس بک پیج اور ٹیلی گرام گروپ سے جڑیں:

https://www.facebook.com/share/1JyY2wfQ56/

https://t.me/+YUciG0acEWAwMTdl

BAUL(N)-302-1(004508)

Hello Haldwani 91.2 FM