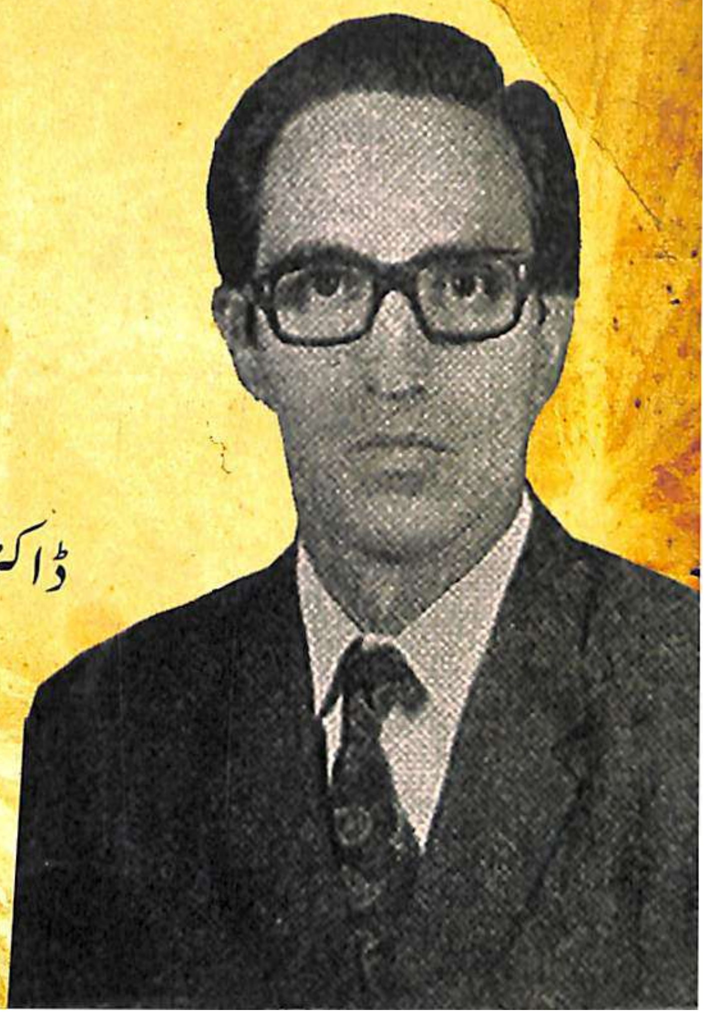
کلیات مضامین وحید اختر

(جلد چہارم)



مرتب

ڈاکٹر سرور الہدیٰ

کلیات مضامین وحید اختر

(جلد چہارم)

مرتب

ڈاکٹر سرورالہدیٰ

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان

وزارت ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند

فروغ اردو بھون ایف سی، 33/9، انسٹی ٹیوشنل ایریا، جسولا، نئی دہلی۔110025

© قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

پہلی اشاعت : 2016
تعداد : 550
قیمت : -/160 روپے
سلسلۂ مطبوعات : 1917

Kulliyate Mazameene Waheed Akhtar Vol.4

By: Dr. Sarwarul Huda

ISBN :978-93-5160-158-6

ناشر: ڈائرکٹر، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، فروغ اردو بھون، FC-33/9، انسٹی ٹیوشنل ایریا، جسولہ، نئی دہلی 110025، فون نمبر: 49539000، فیکس: 49539099
شعبۂ فروخت: ویسٹ بلاک۔8، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی۔110066 فون نمبر: 26109746
فیکس: 26108159 ای۔میل: ncpulsaleunit@gmail.com
ای۔میل: urducouncil@gmail.com، ویب سائٹ: www.urducouncil.nic.in
طابع: ہائی ٹیک گرافکس، ڈی 8/2، اوکھلا انڈسٹریل ایریا، فیز II، نئی دہلی۔110020
اس کتاب کی چھپائی میں 70GSM, TNPL Maplitho کاغذ استعمال کیا گیا ہے۔

پیش لفظ

انسان اور حیوان میں بنیادی فرق نطق اور شعور کا ہے۔ ان دو خداداد صلاحیتوں نے انسان کو نہ صرف اشرف المخلوقات کا درجہ دیا بلکہ اسے کائنات کے ان اسرار و رموز سے بھی آشنا کیا جو اسے ذہنی اور روحانی ترقی کی معراج تک لے جا سکتے تھے۔ حیات و کائنات کے مخفی عوامل سے آگہی کا نام ہی علم ہے۔ علم کی دو اساسی شاخیں ہیں باطنی علوم اور ظاہری علوم۔ باطنی علوم کا تعلق انسان کی داخلی دنیا اور اس دنیا کی تہذیب و تطہیر سے رہا ہے۔ مقدس پیغمبروں کے علاوہ، خدا رسیدہ بزرگوں، سچے صوفیوں اور سنتوں اور فکر رسا رکھنے والے شاعروں نے انسان کے باطن کو سنوارنے اور نکھارنے کے لیے جو کوششیں کی ہیں وہ سب اسی سلسلے کی مختلف کڑیاں ہیں۔ ظاہری علوم کا تعلق انسان کی خارجی دنیا اور اس کی تشکیل و تعمیر سے ہے۔ تاریخ اور فلسفہ، سیاست اور اقتصاد، سماج اور سائنس وغیرہ علم کے ایسے ہی شعبے ہیں۔ علوم داخلی ہوں یا خارجی ان کے تحفظ و ترویج میں بنیادی کردار لفظ نے ادا کیا ہے۔ بولا ہوا لفظ ہو یا لکھا ہوا لفظ، ایک نسل سے دوسری نسل تک علم کی منتقلی کا سب سے موثر وسیلہ رہا ہے۔ لکھے ہوئے لفظ کی عمر بولے ہوئے لفظ سے زیادہ ہوتی ہے۔ اسی لیے انسان نے تحریر کا فن ایجاد کیا اور جب آگے چل کر چھپائی کا فن ایجاد ہوا تو لفظ کی زندگی اور اس کے حلقۂ اثر میں اور بھی اضافہ ہو گیا۔

کتابیں لفظوں کا ذخیرہ ہیں اور اسی نسبت سے مختلف علوم و فنون کا سرچشمہ۔ قومی کونسل

برائے فروغ اردو زبان کا بنیادی مقصد اردو میں اچھی کتابیں طبع کرنا اور انھیں کم سے کم قیمت پر علم و ادب کے شائقین تک پہنچانا ہے۔ اردو پورے ملک میں سمجھی جانے والی، بولی جانے والی اور پڑھی جانے والی زبان ہے بلکہ اس کے سمجھنے، بولنے اور پڑھنے والے اب ساری دنیا میں پھیل گئے ہیں۔ کونسل کی کوشش ہے کہ عوام اور خواص میں یکساں مقبول اس ہر دلعزیز زبان میں اچھی نصابی اور غیر نصابی کتابیں تیار کرائی جائیں اور انھیں بہتر سے بہتر انداز میں شائع کیا جائے۔ اس مقصد کے حصول کے لیے کونسل نے مختلف النوع موضوعات پر طبع زاد کتابوں کے ساتھ ساتھ تنقیدیں اور دوسری زبانوں کی معیاری کتابوں کے تراجم کی اشاعت پر بھی پوری توجہ صرف کی ہے۔

یہ امر ہمارے لیے موجب اطمینان ہے کہ ترقی اردو بیورو نے اور اپنی تشکیل کے بعد قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان نے مختلف علوم و فنون کی جو کتابیں شائع کی ہیں، اردو قارئین نے ان کی بھرپور پذیرائی کی ہے۔ کونسل نے ایک مرتب پروگرام کے تحت بنیادی اہمیت کی کتابیں چھاپنے کا سلسلہ شروع کیا ہے، یہ کتاب اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے جو امید ہے کہ ایک اہم علمی ضرورت کو پورا کرے گی۔

اہل علم سے میں یہ گزارش بھی کروں گا کہ اگر کتاب میں انھیں کوئی بات نادرست نظر آئے تو ہمیں لکھیں تا کہ جو خامی رہ گئی ہو وہ اگلی اشاعت میں دور کر دی جائے۔

پروفیسر سید علی کریم
(ارتضیٰ کریم)
ڈائریکٹر

فہرست

مقدمہ VII

1- ہمارے عہد کا ادبی مزاج 1

2- میں اور میرا عہد 17

3- ہم عصر اُردو ادب — تحریکیں، رجحانات اور افراد 27

4- کچھ جدید شاعری کے بارے میں 67

5- نظری تنقید 85

6- اُردو تنقید کے مسائل 111

7- جدیدیت — ایک تہذیبی رویّہ 127

8- جدیدیت کے خطرے 145

9- ترقی پسندی اور جدیدیت 159

10- جمالیاتی تجربے کی زبان — شعری صداقت اور تنقید 165

11- تنقیدی مصطلحات اور غرب زدگی 187

12- تصوف اور وجودیت 201

13- وجودیتی تنقید اور تجزیۂ ادب	209
14- جدید شاعری اور فرد	225
15- فلسفۂ جدید اور اُردو ادب	231
16- تصوف اور شاعری	239
17- تصوف اور بھکتی	247
18- تنقید اور ہم عصر ادب	289
19- ادبی تنقید اور اصطلاحات	295
20- ایجاز کا فن	299

مقدمہ

کلیات وحید اختر کی اس چوتھی جلد میں وہ مضامین شامل ہیں جن کا تعلق نظری تنقید اور ہم عصر ادبی صورت حال سے ہے۔ ''فلسفہ اور ادبی تنقید'' کے بعد یہ پہلا موقع ہے جب وحید اختر کے ایسے مضامین کتابی شکل میں شائع ہو رہے ہیں۔ کلیات وحید اختر کی پہلی جلد کے دیباچے میں میں نے لکھا تھا کہ اگر وحید اختر کے یہ مضامین وقت پر کتابی صورت میں آ جاتے تو ہمارے عہد کا تنقیدی منظر نامہ کچھ اور روشن ہوتا۔ اس کی ایک بڑی وجہ وحید اختر کا خلوص ہے، اپنی تمام تر علمیت اور ذہانت کے باوجود انھوں نے تنقید کو بڑی حد تک تنگ نظری اور تعصب سے محفوظ رکھا۔

مجھے ان علمی وادبی کاوشوں کے درمیان کبھی یہ محسوس نہیں ہوا کہ خلیل الرحمٰن اعظمی کو پڑھنے کا مطلب محمد حسن کو رد کرنا ہے یا نثار احمد فاروقی پر کچھ لکھنے کا مطلب بلراج مین را کو نظر انداز کرنا ہے۔ میں نے جن ادیبوں کے نام لکھے ہیں یہ اپنے تنقیدی مسلک اور ادبی مزاج کے اعتبار سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں لیکن انھیں ایک ساتھ پڑھنا دراصل اپنے فکر و احساس کی دنیا کو وسعت بخشنا ہے۔ اس اندازِ فکر کو پیدا کرنے میں وحید اختر کی تحریروں کا ایک اہم کردار ہے۔ وحید اختر نے کلاسیکی اور جدید ادب کے مطالعے میں اسی کشادہ نظری کا ثبوت پیش کیا ہے۔

وحیداختر نے ہمیشہ نئے مسائل ومیلانات کو اپنے تاریخی اور تہذیبی سیاق میں دیکھا ہے۔ لہٰذا جدیدیت بھی ان کی نظر میں اردو کی تہذیبی روایت ہی کا حصہ ہے۔ اس سلسلے میں ان کے دو مضامین ''جدیدیت ایک تہذیبی رویہ'' اور ''جدیدیت کے خطرے'' خاص طور پر توجہ طلب ہیں۔ ''جدیدیت ایک تہذیبی رویہ'' سوغات (1972) میں شائع ہوا تھا۔ ''جدیدیت کے خطرے'' کی اشاعت کا مجھے کوئی علم نہیں ہے۔ یہ مضمون وحیداختر کے ہاتھ کا لکھا ہوا ہے۔ وحیداختر نے جدیدیت کو ترقی پسندی کی توسیع قرار دیا تھا۔ اس موقف کی تائید یا تردید میں کسی کا کوئی باضابطہ مضمون میری نظر سے نہیں گزرا۔ ان ہی دنوں محمد حسن نے بھی جدیدیت کو نئی ترقی پسندی کہا تھا۔ وحیداختر اور محمد حسن کا موقف بظاہر مختلف ہے۔ لیکن دونوں مضامین کو پڑھنے کے بعد اس نتیجے پر پہنچا جاسکتا ہے کہ وحیداختر جس جدیدیت کو ترقی پسندی کی توسیع کہتے ہیں وہ محمد حسن کی نظر میں نئی ترقی پسندی ہے۔ وحیداختر کے مضمون ''جدیدیت ایک تہذیبی ورثہ'' کی دو باتیں توجہ طلب ہیں، پہلی بات کا تعلق ہیئت اور مواد کے رشتے سے ہے اور دوسری بات کا رشتہ فکر وخیال کی آزادی اور روشن خیالی سے ہے۔ وحیداختر ان دونوں باتوں کو تہذیبی مسائل سے وابستہ کر کے دیکھتے ہیں، ساتویں دہائی میں جدیدیت کے جو خد وخال اُبھر کر سامنے آئے تھے وہ اب تاریخ کا حصہ بن چکے ہیں۔ وحیداختر نے جدیدیت کے بعض علمبرداروں کے غیرذمہ دارانہ رویے کی جو سخت گرفت کی تھی وہ بھی تاریخ کا حصہ بن چکی ہے۔ لیکن وحیداختر کی گرفت کی تاریخی ہی نہیں بلکہ عصری معنویت بھی ہے۔ گو کہ جدیدیت کی عصری معنویت بھی آج کسی نہ کسی طور پر ثابت کی جاسکتی ہے۔ لیکن جدیدیت کی عصری معنویت کا تعلق ان تخلیق کاروں سے ہے جنھوں نے ایک جامد شعریات سے ہٹ کر نئی راہ نکالنے کی کوشش کی تھی۔ وحیداختر کا اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> ''آج کل ہمارے یہاں جس جدیدیت پر زور دیا جارہا ہے۔ وہ روح کی تبدیلی پر لباس کی تبدیلی کو فوقیت دینے کا نتیجہ ہے۔ اس رویے کی وجہ سے جدیدیت کے ساتھ بھی زیادتی ہوتی ہے اور خود مروّج ادب کے ساتھ بھی ظلم ہوتا ہے۔ اگر صرف ہیئت کے تجربے ہی جدیدیت کی

دلیل ہوتے تو آج یوسف ظفر اور قیوم نظر ایسے بے جان شاعر ہی
جدیدیت کے ہراول مانے جاتے۔"

وقت نے یہ ثابت کر دیا کہ کچھ لوگوں نے جدیدیت کے نام پر لباس ہی تبدیل کیے تھے۔ روح ان ہی تنگنائیوں اور تاریکیوں میں بھٹکتی رہی۔ جدیدیت کو جن لوگوں نے اپنے تعصب اور ہٹ دھرمی کے ساتھ قبول کیا تھا یہی جدیدیت بہت دور تک ان عقائد کے ساتھ سفر نہیں کر سکتی تھی۔ جمہوری نظام میں ہر شخص کو اپنی مرضی کے مطابق کسی عقیدے یا مسلک کو اختیار کرنے کا حق حاصل ہے، لیکن ادب کا بھی اپنا ایک جمہوری نظام ہے۔ مشکل اس وقت پیدا ہوتی ہے جب کسی مخصوص نظریے کی روشنی میں ادب کا مطالعہ کرتے ہوئے اسی کو حرف آخر ثابت کیا جاتا ہے۔ ایسے میں روشن خیالی کا سفر ایک مقام پر آ کر ختم ہو جاتا ہے۔ اس سلسلے میں وحید اختر کا وہ مضمون بھی دیکھا جا سکتا ہے جو حسن عسکری کی مذہبیت کے تعلق سے شب خون میں شائع ہوا تھا۔ یہ مضمون ان کی کتاب "فلسفہ اور ادبی تنقید" میں شامل ہے۔ وحید اختر مذہب کے خلاف نہیں ہیں لیکن وہ مذہبی اقدار کو ایک آفاقی تناظر میں دیکھنا چاہتے ہیں۔ وحید اختر نے ہیئت اور موضوع کے رشتے پر باضابطہ کوئی مضمون نہیں لکھا۔ لیکن وہ اپنے مختلف مضامین میں موضوع اور ہیئت کی وحدت پر زور دیتے رہے ہیں۔ اس مضمون میں وہ روح کی تبدیلی پر بہت اصرار کرتے ہیں۔ روح کی تبدیلی ہیئت کی تبدیلی پر اثر انداز ہوتی ہے یا ہیئت کی تبدیلی روح کو متاثر کرتی ہے؟ یہ سوالات نئے نہیں ہیں۔ وحید اختر کی نظر میں روح کی تبدیلی زیادہ اہم ہے اور روح کی تبدیلی ہیئت کو متاثر کرتی ہے۔ وحید اختر کے مضمون کو پڑھ کر یہ بھی محسوس ہوتا ہے بعض تخلیق کار ہیئت ہی میں سوچتے ہیں اور لازماً فن پارہ ہیئت پرستی کا نمونہ بن جاتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ کن بنیادوں پر یہ فیصلہ ہو کہ روح کی تبدیلی ہیئت کی تبدیلی سے زیادہ اہم ہے۔ وحید اختر کا یہ اقتباس دیکھیے:

"ادب میں ہیئت اور زبان کو مواد، طرز فکر اور انداز احساس سے
الگ کیا ہی نہیں جا سکتا۔ جدید احساسات و خیالات جو روایتی ہو ہی
نہیں سکتے۔ اپنے اظہار کے لیے نئی زبان اور نئی ہیئت کا بھی تقاضہ

کرتے ہیں۔ اسی لیے کسی قدیم ہیئت کو بھی جب کوئی صحیح معنوں میں
جدید ادیب برتتا ہے تو اس کا طرز احساس، فکر و ہیئت کی پابندی کے
باوجود اس کی قلب ماہیت کر دیتا ہے۔ لیکن جب میں جدیدیت کی
روح کو ہیئت کے تجربے سے ماورا قرار دیتا ہوں تو میری مراد اس
تقلیدی اور غیر حقیقی شاعری یا ادب سے ہوتی ہے جو تجربہ برائے
تجربہ ہی کو سب کچھ سمجھ کر ظاہر اور صورت میں الجھ جاتا اور روح تک
رسائی نہیں پاسکتا ہے۔"

وحید اختر کے اس خیال سے اختلاف کیا جاسکتا ہے کہ "جدید احساسات و خیالات جو روایتی ہو ہی نہیں سکتے" جدید خیالات کا رشتہ پرانے خیالات سے بھی ہوسکتا ہے۔ وحید اختر نے جدیدیت کے حوالے سے جس تہذیبی ورثے پر زور دیا ہے اس میں روایت کا بھی حصہ ہے اور روایت صرف زبان و اظہار کا نام نہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے ایک مضمون میں جدیدیت کے حوالے سے تنہائی اور اُداسی کو اردو کی شعری روایت کا حصہ قرار دیا ہے۔ ان کا اصرار ہے کہ تنہائی اور اداسی اردو شاعری میں پہلے سے موجود ہے۔ لہٰذا جدیدیت کے حوالے سے تہذیبی و ادبی روایت کی پاسداری شمس الرحمٰن فاروقی کے یہاں بھی موجود ہے۔ وحید اختر اس مضمون میں جدیدیت کے سیاق میں روشن خیالی کا ذکر کرتے ہیں۔ یہ روشن خیالی انھیں اردو کی پوری شعری روایت میں نظر آتی ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی کے تہذیبی افکار میں احتجاج اور سماجی سروکار کے لیے کوئی گنجائش نہیں ہے۔ یوں بھی افکار و موضوعات شمس الرحمٰن فاروقی کی تنقید کا مسئلہ نہیں، ان کی نظر میں ادب کو اوّل و آخر ادب ہونا چاہیے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے اردو شاعری کو جس شعریات کی روشنی میں پڑھنے اور سمجھنے پر زور دیا ہے اس کا بنیادی رشتہ زبان و بیان سے ہے۔ تذکروں کی اصطلاحیں بھی اظہار و اسلوب ہی سے تعلق رکھتی ہیں۔ لہٰذا اس دلیل کو رد نہیں کیا جاسکتا کہ ہمارے کلاسیکی شعرا کے نزدیک شاعری صناعی اور شعری ہنرمندی کا نام ہے۔ یہ اعتراض بھی کیا جاسکتا ہے کہ عہد حالی اور سرسید میں شعر و ادب سے ایسے مطالبے کیے گئے جو غیر ادبی تھے اور یہ سلسلہ ترقی پسند تحریک

تک چلا آتا ہے۔ وحید اختر کلاسیکی شعریات سے پوری طرح واقف ہونے کے باوجود جدید شاعری کے لیے حقیقی، غیر حقیقی جیسے الفاظ استعمال کرتے ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی کی پوری تنقید میں اس قسم کے الفاظ نہیں ملتے اس کی وجہ شاعری کو ان ہی شرطوں پر پڑھنا ہے جس کی طرف اوپر اشارہ کیا گیا۔ گویا شاعری کے لیے حقیقی اور تقلیدی یا غیر حقیقی جیسی باتیں بے معنی ہیں، شاعری اچھی ہوگی یا بری ہوگی اور اس کا تعین زبان و اظہار کی بنیاد پر ہوگا۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے اقبال پر اپنے ایک مضمون میں یہ بھی لکھا ہے کہ جب ہم غزل، رُباعی وغیرہ بولتے ہیں تو ہمارے ذہن کی Formating ہوجاتی ہے، ظاہر ہے کہ ایسا ایک قاری ہی نہیں بلکہ تخلیق کار کے ساتھ بھی ہوسکتا ہے۔ اگر لفظ ''غزل'' سے ہمارا ذہن مخصوص ہیئت کی طرف منتقل ہوجاتا ہے تو لازماً ہماری فکر بھی ہیئت سے متاثر ہوگی۔ وحید اختر موضوع اور ہیئت کی وحدت پر گفتگو کرتے ہوئے ان مسائل سے کوئی بحث نہیں کرتے۔ لہٰذا صرف یہ لکھ دینا کافی نہیں کہ موضوع کو ہیئت سے الگ نہیں کیا جاسکتا، وحید اختر کی نظر ہیئت کے مسئلے پر ذرا دیر کے لیے ہی ٹھہرتی ہے۔ موضوع اور ہیئت کی وحدت کا تصور، تخلیقی عمل سے متصادم بھی ہوتا ہے۔ اس تصادم کے بعد جو فن پارہ وجود میں آتا ہے اسے ہر تخلیق کار کی فکری و فنی بصیرت کے سیاق میں دیکھا جانا چاہیے۔ اور اس تعلق سے تخلیق ہی بنیادی طور پر ہماری رہنمائی کرسکتی ہے۔ موضوع اور ہیئت کی وحدت کے مسئلے پر گفتگو کسی فن پارے کی روشنی میں زیادہ بامعنی ہوسکتی ہے۔ لیکن فن پارے کے وجود میں آنے سے قبل تخلیقی ذہن کس طرح سوچتا اور کام کرتا ہے وہ بھی ہمارے مطالعے کا ایک دلچسپ پہلو ہے۔ وحید اختر شاعری کو صناعی تو کہتے ہیں لیکن وہ یہ بھی دیکھتے ہیں کہ اس میں صاحب متن کا کتنا لہو شامل ہے۔ وحید اختر کی نظر صناعی سے بلند ہوکر صاحب ساز کے لہو کی گردش پر مرکوز ہوجاتی ہے۔ وحید اختر کی یہ بات بہت اہم ہے کہ پرانی ہیئت میں بھی نئے تجربوں کو پیش کیا جاسکتا ہے۔ لیکن اصل بات یہ ہے کہ ان تجربوں سے گزرنے والا شخص کون ہے، وحید اختر کے نزدیک فن پارے کی روح تک رسائی کا مطلب کیفیات و محسوسات تک رسائی حاصل کرنا ہے۔ وہ روح اور قالب کی یکجائی پر بہت زور دیتے ہیں مگر مثالوں کے ذریعہ روح اور قالب کی دوئی کو نشان زد نہیں کرتے۔ انھوں نے اس مضمون میں جدیدیت کو عصریت

سے بلند قرار دیا ہے مگر مضمون کے بعض حصوں کو پڑھ کر ایسا لگتا ہے کہ وہ جدیدیت کو ایک وسیع تر سیاق میں دیکھنے کے باوجود اسے ایک خاص معنی بھی دینا چاہتے ہیں۔

''اردو کے تمام بڑے شاعروں اور ادیبوں کے یہاں ہمیں روایت کے ساتھ ہم عصر طرز فکر و احساس اس طرح ہم آہنگ نظر آتا ہے کہ وہ شعرائے سابق سے بھی مختلف نظر آتے ہیں اور اپنے دوسرے ہم عصروں سے بھی ممتاز۔ اسی نقطۂ نظر سے ہر دور کے وقیع ادب کو اس کی جدیدیت کا نمائندہ قرار دیا جاسکتا ہے۔''

اس اقتباس سے بھی واضح ہے کہ جدیدیت روایت کے ساتھ زیادہ بامعنی کردار ادا کرتی رہی ہے۔ وحید اختر یہ بات بار بار لکھتے ہیں اردو کی ادبی تاریخ میں جدیدیت مختلف صورتوں میں ہمیشہ موجود رہی ہے۔ وہ اس سلسلے میں عہد میر، عہد سرسید اور ترقی پسند تحریک سے مثالیں پیش کرتے ہیں۔ لیکن اہم بات یہ ہے کہ وہ ہر دور کی جدیدیت کو اس کی تہذیبی اور سماجی ضرورتوں اور تبدیلیوں کے سیاق میں دیکھتے ہیں، گویا ایک عہد کی جدیدیت کے عناصر دوسرے عہد کی جدیدیت سے مختلف بھی ہوسکتے ہیں اور کچھ مماثل بھی۔ یہاں یہ وضاحت بھی ضروری ہے کہ وحید اختر ہر عہد کی جدیدیت سے کچھ باغیانہ روش کی مثالیں پیش کرتے ہیں۔ اس باغیانہ روش کا بنیادی تعلق افکار اور موضوعات سے ہے۔ وحید اختر نے ترقی پسندی اور روشن خیالی کی جو تعریف وضع کی ہے یہ وہ تعریف نہیں جسے ترقی پسند تحریک سے وابستہ کیا جاتا ہے۔ گو کہ یہ تعریف ترقی پسند تحریک سے بے تعلق نہیں، مگر وہ ترقی پسند ادیبوں اور نقادوں کو یہ سمجھانے کی کوشش کرتے ہیں کہ بدلے ہوئے وقت میں ادعائی رویہ ترک کردینا چاہیے۔ کچھ لوگ یہ بھی کہتے ہیں کہ جب جدیدیت ترقی پسندی کی توسیع ہے تو ایسے میں جدیدیت پر وحید اختر کے خیالات زیادہ اہم نہیں، گویا جدیدیت کی وہی تعریف قابل قبول ہوسکتی ہے جس میں ترقی پسندی کے لیے کوئی گنجائش نہ ہو۔

''آج کی جدیدیت کو ترقی پسندی کی توسیع کہنے کے معنی یہ ہوں گے کہ ہم آج کی جدیدیت کا رشتہ اپنی اسی تہذیبی روایت

سے ملا رہے ہیں جو قدامت، رجعت، زوال، تنگ نظری، عصبیت
، مذہبی جنون، احیا پسندی، ادعائیت اور ملائیت کے خلاف زندگی
کی حمایت کرتی رہی ہے۔ جدیدیت کو ترقی پسندی کی توسیع اسی
صورت میں کہا جاسکتا ہے جب ہم ترقی پسندی کو اسی تہذیبی رویے
کا اظہار مانیں۔''

وحید اختر کی نظر میں جدیدیت کی سب سے بڑی طاقت اس کی روشن خیالی ہے۔ انھوں نے مندرجہ بالا اقتباس میں تمام ایسے الفاظ استعمال کیے ہیں جن سے روشن خیالی کی روایت کو نقصان پہنچتا ہے۔ گذشتہ چند برسوں میں مابعد جدید نقاد بھی مابعد جدیدیت کو روشن خیالی کا علامیہ قرار دے رہے ہیں۔ وہ بھی اسی شدت کے ساتھ ہر قسم کی تنگ نظری کے خلاف ہیں۔ مابعد جدیدیت چوں کہ مقامیت پر زور دیتی ہے۔ لہٰذا بعض حضرات یہ بھی کہتے ہیں کہ مقامیت پر حد سے زیادہ زور دینا احیا پسندی کو فروغ دینا ہے۔ لیکن مجموعی طور پر اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ وحید اختر نے چھٹی اور ساتویں دہائی میں جدیدیت کو جس تہذیبی ورثے کے طور پر دیکھا تھا اس کی معنویت آج پہلے سے زیادہ روشن ہوتی جارہی ہے۔ وحید اختر کو یہ بات پریشان کرتی ہے کہ جدیدیت جو بنیادی طور پر نئے انقلابی رویے کی نقیب تھی وہ ہیئتی تجربوں کی نذر ہوگئی۔

''جدیدیت کی یہ بغاوت فطری تھی محض طرز اظہار یا نئی ہیئتوں کی
تلاش نہیں تھی، یہ ہمارے سماج کے لیے انقلابی رویے کا اپنے ماضی
قریب سے انحراف تھا۔ جس نے مکمل انقطاع کی صورت بھی کہیں
کہیں اختیار کی۔ اس طرح جدیدیت اپنی اصل میں نئے سماجی
رویے کی بنیاد ہے۔ ادب میں یہ سماجی رویہ اظہار کی نئی راہیں بھی
تلاش کرنے کا ایک حد تک متقاضی تھا۔ مگر چند جدیدئین نے جو فکری
اور تہذیبی رویے کو ثانوی اہمیت دیتے ہیں محض ہیئت، زبان اور لہجے
کی تبدیلی کو اصل جدیدیت سمجھ لیا۔''

فکری اورتہذیبی رویے کو ثانوی اہمیت دینے کی بات تو پھر بھی سمجھ میں آتی ہے، لیکن ان کے بارے میں کیا کہا جائے جو فکری اور تہذیبی رویے کو سرے سے تسلیم ہی نہیں کرتے۔ ان کی نگاہ میں ادب کا ہر مسئلہ ''لسانی رویّے'' کے ذیل میں آتا ہے۔ اسی لیے ایسے لوگ سوتے جاگتے لسانی رویے کی تسبیح پڑھتے رہتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ لفظ کے بغیر ادبی فن پارے کا تصور نہیں کیا جا سکتا اور ہم فکری و تہذیبی رویے تک لفظ کے ساتھ ہی پہنچتے ہیں مگر لفظ شناسی اور لفظ پرستی میں فرق ہے۔ میں نے ایسے لوگوں کو بھی دیکھا ہے جن کی لفظ پرستی ادبی سرگرمیوں تک محدود نہیں بلکہ انسانی تعلقات تک پھیلی ہوئی ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے انسانی جذبات اور محسوسات رخصت ہو گئے ہوں۔ لفظ پرستی اگر ادب تک محدود ہوتی تو بھی قابل قبول تھی مگر اس نے آنکھوں کو خشک اور دل کو سخت بنادیا ہے۔ شعر و ادب کا پراسرار اور پیچیدہ ہونا تو اس کا فنی حسن ہے مگر یہ سمجھنا کہ ادب کی پُراسراریت کے لیے شخصیت کا پُراسرار ہونا ضروری ہے نہایت افسوسناک ہے۔ وحید اختر کے نزدیک معاملہ صرف ادب کا نہیں ہے بلکہ انسانی زندگی اور کائنات ان کا موضوع ہے۔

> ''میں اس حقیقت کو مانتا ہوں کہ ادب کو محض تہذیبی رویے یا فکری مواد کی مدد سے سمجھنے کی کوشش یک رُخے پن کا نتیجہ ہوتی ہے۔ ادب میں یہ چیز زیادہ اہم ہے کہ کوئی بات کس طرح کہی گئی ہے۔ یعنی ہیئت، اسلوب، زبان اور بیان کے مسائل کو فکری مواد اور طرز احساس سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ اس حقیقت کو تسلیم کرنے کے باوجود اگر ہم جدیدیت کو ایک تہذیبی رویے کی حیثیت سے سمجھنا چاہیں تو فنی مسائل کو کچھ دیر کے لیے ملتوی کیا جا سکتا ہے۔ کیوں کہ یہ بحث خالص ادبی ہوگی۔ اس موقع پر جدیدیت کی تہذیبی معنویت اور فکری قدر و قیمت پر بحث کرنا زیادہ ضروری سمجھتا ہوں۔''

اس اقتباس سے ادب کو سماجی اور ادبی سروکار کے درمیان کشمکش کا نام دیا جا سکتا ہے۔ لیکن وحید اختر اسے کشمکش کے طور پر نہیں دیکھتے۔ انھیں محسوس ہوتا ہے کہ موقع اور محل کے اعتبار

سے کبھی تہذیبی سروکار پر زور دینا چاہیے تو کبھی ادبی سروکار کو اوّلیت دینی چاہیے۔ اس لیے وہ فنی مسائل کو کچھ دیر کے لیے ملتوی کرنا چاہتے ہیں۔ ان تمام اقتباسات سے وضاحت ہو جاتی ہے کہ وحید اختر کی نظر میں جدیدیت کا مفہوم کیا ہے۔ اپنے ایک دوسرے مضمون ''جدیدیت کے خطرے'' میں وہ لکھتے ہیں:

> '' جدیدیت کا آغاز ہمارے یہاں ایک رجحان کی صورت میں ترقی پسندی کی سیاسی انتہاپسندی کے خلاف بغاوت کی صورت میں ہوا۔ بغاوت کی مقصدیت وافادیت اور اس کے سماجی کردار کو تسلیم کرنے کے ساتھ ذہنی طور پر سوشلزم، سیکولرزم، جمہوریت اور انسان دوستی کے ہمہ گیر تصورات سے قربت محسوس کرتے تھے۔ اس بغاوت کے پیچھے یہ جذبہ کارفرما نہیں تھا کہ ادب سیاست کو طلاق دے دے اور سیاسی، معاشی، سماجی تصورات سے اپنا دامن چھڑا لے۔ بلکہ اس کا مقصد صرف یہ تھا کہ ادب میں سیاسی، معاشی اور سماجی تصورات کو اتنی ہی جگہ ملنی چاہیے جس کے وہ حقدار ہیں۔ ادب کو بنیادی طور پر ادب ہونا چاہیے۔''

وحید اختر ادب کی ادبیت پر زور دیتے ہیں اور یہ بھی لکھتے ہیں کہ سیاسی وسماجی تصورات کو ادب میں اتنی ہی جگہ ملنی چاہیے جس کے وہ حقدار ہیں۔ وحید اختر نے تکرار کے ساتھ اس بات کا اعادہ کیا ہے کہ کوئی موضوع یا مسئلہ اپنی ذات کے اعتبار سے ادبی یا غیرادبی نہیں ہوتا۔ ایسی صورت میں ان کا یہ لکھنا کہ سیاسی اور سماجی تصورات کو اتنی ہی جگہ ملنی چاہیے جس کے وہ حقدار ہیں، ان کے موقف سے ہم آہنگ نہیں ہے۔ کوئی تحریر جن فنی وسائل سے ادب بنتا ہے ان کا تعلق سماجی تصورات سے بھی ہو سکتا ہے اور دیگر تصورات سے بھی۔ غالباً سماجی تصورات سے مراد ادب میں نظریے کی پیش کش ہے اور معاشی، سیاسی اور سماجی تصورات کا فقرہ موضوع نہیں بلکہ نظریے کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ وحید اختر نے پورے اقتباس میں موضوعات نہیں بلکہ تصورات لکھا ہے لیکن ذہن ''تصورات'' کے ساتھ ساتھ ''موضوعات'' کی طرف منتقل ہو جاتا ہے۔

یہ بڑی دلچسپ بات ہے کہ ترقی پسند تحریک پر پارٹی کے بڑھتے اثرات سے ناراض ہوکر جن لوگوں نے باغیانہ روش اختیار کی ان میں سے کوئی بھی جدیدیت کا امام نہیں بن سکا، میری مراد خلیل الرحمٰن اعظمی، عمیق حنفی، باقر مہدی اور وحید اختر سے ہے۔ سوال یہ ہے کہ کیا جدیدیت کی قیادت کے لیے جس لیاقت کی ضرورت تھی وہ ان صاحبان میں نہیں تھی۔ ظاہر ہے کہ ایسا نہیں ہے، سچی بات یہ ہے کہ ان لوگوں نے اس بات کی ضرورت ہی محسوس نہیں کی کہ جدیدیت کو ایک ادبی ایجنڈے کے طور پر پیش کیا جائے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی، باقر مہدی اور وحید اختر نے ترقی پسندی کو رد بھی کیا لیکن جدیدیت کو اپنی شخصیت سازی کے لیے استعمال نہیں کیا، ''سوغات'' کے اداریوں کو پڑھیے تو محسوس ہوگا کہ محمود ایاز کا کیا دُکھ تھا۔ دیکھتے دیکھتے جدیدیت ان مخلص ادیبوں، فن کاروں اور نقادوں کے ہاتھ سے پھسلتی گئی۔ اسی لیے میں نے اپنے ایک مضمون ''محمود ایاز اور جدیدیت'' میں لکھا ہے کہ ساتویں دہائی کی جدیدیت وہ جدیدیت نہیں تھی جسے خلیل الرحمٰن اعظمی، باقر مہدی، وحید اختر اور محمود ایاز نے اپنایا تھا، اب جدیدیت لسانی رویے کی گرفت میں آچکی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ آج جدیدیت کے ان سچے بنیاد گذاروں کو بہت کم یاد کیا جاتا ہے۔

> ''ہمارے عہد کے تمام لکھنے والوں کی جدیدیت کی بنیاد ہم عصر زندگی کی بصیرت اور اس شعور پر ہے جو انھوں نے اپنے تجربات کو اجتماعی تجربات کا جزو سمجھ کر حاصل کیا ہے۔ اس لحاظ سے ہم سب ایک ہیں۔ لیکن اس لحاظ سے ہم ایک دوسرے سے الگ الگ ہیں کہ عام زندگی میں ہمارا مطمحِ نظر سوچنے کا انداز مقامی اور تہذیبی تقاضوں اور بین الاقوامی ضروریات کے تحت الگ الگ ہے۔ اس عالمی برادری کا رکن بننے کے لیے یہ بھی ضروری ہے کہ ہم اپنی قومی اور تہذیبی زندگی کی بصیرت رکھتے ہوں۔ سوال یہ ہے کہ نظریاتی اختلافات کے باوجود ہم آہنگی کی بنیاد کیا ہو؟ زندگی کے تجربے کا اشتراک بھی اس کے لیے کافی نہیں بلکہ اس قربت و رفاقت کے لیے کوئی اخلاقی

اصول بھی ہونا چاہیے۔ وہ اخلاقی اصول یہ ہے کہ ہم سب بنیادی طور
پر انسان دوست ہیں اور انسان دوستی کی اخلاقیات کو مانتے ہیں۔
اخلاق کی وسیع اور جامع تعریف یہ ہوگی کہ وہ اعمال واقدار جو زندگی
کے ارتقا اور انسان کی فلاح میں ممد ومعاون ہیں اخلاقی ہیں اور جو
اس کے خلاف ہیں وہ اخلاق کی منفی قدر کے حامل ہیں۔ ہم ادب کی
تخلیق کیوں کرتے ہیں بقول سودا:

آدمیت ہے بڑی شئے نہ کہا شعر تو کیا
کس پہ واجب ہوئے از روئے پیمبر اشعار

جدیدیت کو زبان و بیان اور ترسیل کے مسائل میں اس طرح الجھایا گیا کہ وہ انسان دوستی کی یہ اخلاقیات بھول گئی۔ وحید اختر نے آدمیت اور انسان دوستی کے تعلق سے سودا کا جو شعر درج کیا ہے وہ بہت سادا اور ادبی لحاظ سے یک رُخہ ہے۔ لہذا اسلوب کی تہہ داری اور پیچیدہ بیانی کو شاعری کا اصل منصب قرار دینے والے لوگ سودا کے اس شعر کی داد نہیں دے سکتے۔ سودا نے شاعری پر آدمیت کو فوقیت دی ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ سودا کی نظر میں شاعری کوئی اچھی چیز نہیں۔ دراصل بات اقدار اور آدمیت کی ہے، اس کے بغیر کوئی تخلیقی سرگری اپنا کوئی جواز نہیں رکھتی۔ یہ مقام افسوس ہے کہ ہمارے عہد کا بہترین دماغ ادب کے ادبی معیار کے نام پر اسلوب کی پیچیدگی اور تہہ داری کی تلاش میں سرگرداں رہا۔ وحید اختر جسے انسان دوستی کی اخلاقیات کا رخصت ہوجانا کہتے ہیں محمود ایاز نے اسے ''اخراج بشریت'' کا نام دیا ہے۔ یہاں پروفیسر محمد حسن کو بھی یاد کرنا چاہیے، جنھوں نے جدیدیت کو ترقی پسندی سے موسوم کیا تھا۔ میں لکھ چکا ہوں محمد حسن کا موقف وحید اختر کے موقف سے بہت مختلف نہیں ہے۔ محمد حسن کی بعض اہم اور مثبت آرا پر غور کیے بغیر ترقی پسندی کے نام پر انھیں نظرانداز کردیا گیا۔ اگر جدیدیت کے حوالے سے مختلف نقادوں کے مضامین کو آج پڑھیں تو اندازہ ہوگا کہ محمد حسن نے کس ایماندارانہ جذبے کے ساتھ جدیدیت کا تجزیہ کیا ہے۔ باقر مہدی کے ہاں تو کہیں کہیں جذباتیت حاوی ہوجاتی ہے مگر وحید اختر اور محمد حسن نے جدیدیت کی افہام و تفہیم میں زیادہ

متوازن اور منضبط رویہ اختیار کیا۔ وحید اختر جدیدیت کے تہذیبی اور فکری رویّے پر گفتگو کرنے کے بعد اخیر میں یہ بھی لکھتے ہیں کہ ادب کو پہلے ادب ہونا چاہیے۔

وحید اختر نے اپنے مضمون ''اردو تنقید کے مسائل'' میں عہد حالی کی تنقید سے لے کر اپنے زمانے کی تنقیدی صورت حال کا تجزیہ کیا ہے۔ انھوں نے کسی نقاد کا کوئی اقتباس پیش نہیں کیا۔ ان کی نگاہ میں اردو تنقید کا پورا سرمایہ ہے، لہٰذا وہ زمانی ترتیب سے تنقید کے مختلف رویے اور رجحانات کی طرف اشارے کرتے جاتے ہیں۔ اگر وہ مثالوں کے ذریعہ اردو تنقید کے روشن اور تاریک پہلوؤں کو نشان زد کرتے تو ان کا یہ مضمون زیادہ مدلل اور منطقی بن سکتا تھا۔ مجھے محسوس ہوتا ہے کہ وحید اختر اس مضمون کو ریسرچ پیپر نہیں بنانا چاہتے تھے۔ انھوں نے اردو کے تمام اہم نقادوں کے تعلق سے جو گفتگو کی ہے وہ نہایت فکر انگیز ہے۔ مضمون میں جو مسائل زیر بحث آئے ہیں ان کا تعلق نظری تنقید سے بھی ہے اور عملی تنقید سے بھی۔ ''اردو تنقید کے مسائل'' ایک ایسا عنوان ہے جس پر مختلف حوالوں سے گفتگو کی جاسکتی ہے۔ آل احمد سرور کی ایک مُرتبہ کتاب کا نام ''اردو تنقید کے مسائل'' ہے۔ اردو تنقید کے بنیادی مسائل کیا ہیں اس بارے میں تمام لوگوں کی رائے مختلف ہوسکتی ہے لیکن بہت سے مسائل مشترک بھی ہوسکتے ہیں۔ وحید اختر کے اس مضمون سے ایک سوچنے والے ذہن کا سراغ ملتا ہے۔ وہ مضمون کی ابتدا میں حالی اور شبلی کی تعریف کرتے ہیں کہ ان تحریروں سے اردو تنقید میں اصول سازی کی ابتدا ہوئی۔ وحید اختر کی نظر میں حالی اور شبلی کا یہ بھی اختصاص ہے کہ انھوں نے شعر و ادب کی تفہیم میں اپنی تہذیبی روایات کا خیال رکھا۔ لیکن حیرت کی بات یہ ہے کہ وہ تنقید میں اصول سازی کا ذکر کرتے ہوئے امداد امام اثر کی ''کاشف الحقائق'' کو بھول جاتے ہیں۔ آگے چل کر وہ صرف اتنا لکھتے ہیں ''مرآۃ الشعر'' اور'' کاشف الحقائق'' بھی قدیم تصورات تک ہی محدود ہے'' یوں بھی دیکھا جائے تو مقدمۂ شعر وشاعری کے بعد زمانی اعتبار سے ''کاشف الحقائق'' ہی کا ذکر آنا چاہیے۔ ''کاشف الحقائق'' میں ادب کو جس بڑے سیاق میں دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے، وہ اردو تنقید میں اپنی نوعیت کی پہلی کوشش ہے، عام طور پر'' کاشف الحقائق'' پر ''مقدمۂ شعر و شاعری'' کے اثرات کی نشان دہی کرکے بات ختم کردی جاتی ہے، ''کاشف الحقائق'' کو پہلی

مرتبہ اگر کسی نے معروضی اور نئی نظر سے دیکھا ہے تو وہ ناصر عباس نیر ہیں، ورنہ بیشتر اردو کے نقاد یہ بات دہراتے رہتے ہیں کہ" کاشف الحقائق" حالی کے تنقیدی تصورات ہی کی بازگشت ہے۔ کیا "مقدمۂ شعر و شاعری" کو کلی طور پر جدید میلانات کا نمونہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس کا جواب نفی میں ہوگا۔ اس میں شک نہیں کہ" مقدمۂ شعر و شاعری" سے اصول سازی کی روایت کا آغاز ہوتا ہے لیکن" کاشف الحقائق" میں امداد امام اثر نے جس علم و فضل کا ثبوت پیش کیا ہے وہ مجموعی طور پر اس عہد میں کہیں اور نظر نہیں آتا۔ "مقدمۂ شعر و شاعری" کی اہمیت اور افادیت کا راز اس کے ارتکاز اور جامعیت میں ہے۔ "کاشف الحقائق" میں امداد امام اثر اپنے علم و فضل کے اظہار میں اس ارتکاز اور جامعیت کا خیال نہیں رکھا۔ فطری طور پر ان کے تنقیدی اور نظریاتی مباحث کا کینوس بڑا ہوتا گیا۔ حالی نے بعض بنیادی باتوں کو جس جامعیت کے ساتھ پیش کیا وہ اسے ہم چنگاری کو شعلہ بنا دینے سے بھی تعبیر کر سکتے ہیں۔ کلیم الدین احمد نے حالی کی ذہانت اور لیاقت کو معمولی بتایا تھا لیکن حالی نے اپنے حدود میں رہتے ہوئے تنقیدی نقطۂ نظر سے جو تاریخی کام انجام دیا وہ ان لوگوں سے بھی نہیں ہو سکا جن کا ذہن حالی کے مقابلے میں زیادہ روشن اور وسیع تھا۔ امداد امام اثر اگر خود کو چند مسائل اور موضوعات تک محدود رکھتے تو ان کی تنقیدی فکر زیادہ بامعنی رول ادا کر سکتی تھی، یہ محض اتفاق نہیں کہ حالی کی بعض تنقیدی اصطلاحیں آج تک موضوع گفتگو ہیں۔ اس عہد کے کسی نقاد کی تنقیدی اصطلاحیں اس طرح ہماری ادبی سرگرمیوں کا حصہ نہیں بن سکیں۔ "کاشف الحقائق" کی ضخامت بھی مطالعے کے عمل کو دشوار بناتی ہے۔ لہٰذا یہ بات بہت اہم ہے کہ" کاشف الحقائق" کو کس نے کتنی مرتبہ دلجمعی کے ساتھ پڑھا ہے۔ وحید اختر اگر چاہتے تو فلسفہ پر امداد امام اثر کی کتاب "مرآۃ الحکما" کا حوالہ بھی دے سکتے تھے یہ کتاب 1877 میں پہلی مرتبہ شائع ہوئی تھی۔ وحید اختر مقدمہ شعر و شاعری کی کمیوں اور کوتاہیوں کی نشان دہی کے بعد اسے بسط و ہمہ گیر قرار دیتے ہیں۔

"حالی کے یک طرفہ پن اور ادب کو مغربیانے کے مبلغانہ جذبے کے نقائص کو واضح کرنے کے باوجود ان کے مقدمہ شعر و شاعری کے بسط و ہمہ گیری کو تسلیم کرنا پڑے گا اس لیے کہ بعد کے ناقدین

نے ان کی کمی کو جاننے کے باوجود ان پر اصول کے معاملے میں
کوئی اضافہ نہیں کیا۔"

وحید اختر نے مقدمہ شعر و شاعری کو جن معنوں میں بسط و ہمہ گیر قرار دیا ہے اس سے انکار نہیں لیکن یہ بات بہر حال اپنی جگہ مسلم ہے کہ "مقدمۂ شعر و شاعری" میں حالی کا ایک سماجی ایجنڈا تھا اور حالی کی اصول سازی کا عمل بار بار اس سماجی ایجنڈے سے ٹکراتا ہے۔ اس سماجی ایجنڈے کے سبب ادب کی تعبیر و تفہیم کے عمل میں وہ کشادگی اور ہمہ گیری پیدا نہیں ہو سکی جو "یادگار غالب" میں نظر آتی ہے کیا یہ کہنا درست ہوگا کہ حالی کے بعد نقادوں نے اصول کے معاملے میں کوئی اضافہ نہیں کیا۔ اصول سازی کا مطلب اگر کسی نئے نظریے کو وجود میں لانا ہے تو ظاہر ہے کہ مایوسی ہوگی۔ لیکن کسی نئے نظریے کو پیش کرنا ہمیشہ ہر شخص کے لیے ممکن نہیں ہوتا۔ اگر مشرقی شعریات کے حوالے سے شمس الرحمٰن فاروقی کی تنقیدی کارگزاریوں کو دیکھا جائے تو یہ کہنا پڑے گا کہ انھوں نے اصول سازی کے عمل کو ایک معنی میں آگے بڑھایا ہے۔ "شعر شور انگیز" کی پہلی جلد کا دیباچہ نظری تنقید کا ایک اعلیٰ نمونہ ہے۔ ان کے بعض مقدمات سے اختلاف اپنی جگہ مگر ان کی کوششوں کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ مشرقی شعریات کے ساتھ ساتھ مغربی افکار سے استفادے نے بھی ان کے تنقیدی افکار کو وسعت بخشی ہے۔ مشرقی شعریات کے حوالے سے عابد علی عابد کی تحریروں کو بھی بڑی اہمیت حاصل ہے۔ وحید اختر کی یہ شکایت بڑی حد تک قائم رہتی ہے کہ ہمارے نقادوں نے اصول سازی میں دلچسپی نہیں لی، ذرا دیر کے لیے اگر اصول سازی کے عمل کو بھول جائیں تو اردو تنقید کی مجموعی صورتحال حوصلہ شکن نہیں کہی جا سکتی، وحید اختر لکھتے ہیں۔

"ہمارے ناقدین کی سطح بینی اور سہل پسندی نے حالی یا شبلی (شعر العجم)
کی طرح اپنے ادبی سرمائے کی بنیاد پر اس کے مزاج سے ہم آہنگ
اور اس کے مستقبل کے امکانات کا حق ادا کرنے والے اصول وضع
کرنے کی کوشش نہیں کی۔"

ایک طرف حالی کی تنقیدی فکر کو مغرب زدہ قرار دینا اور دوسری طرف اسے اپنی تہذیبی روایت سے ہم آہنگ بتانا تضاد کی صورت پیدا کرتا ہے۔ ممکن ہے اس کا ایک جواب یہ ہو کہ کسی

نقاد کے یہاں بیک وقت یہ دونوں صورتیں ہو سکتی ہیں۔ حالی نے اپنی تنقید میں تہذیبی سیاق کا کتنا خیال رکھا ہے اسے دیکھنے اور سمجھنے کے لیے ان کی ہر کتاب پر الگ الگ گفتگو کی ضرورت ہے۔ ''مقدمۂ شعر و شاعری'' کا حالی یادگار غالب سے بہت مختلف ہے۔ تنقید کو مشرقی مزاج سے ہم آہنگ کرنے کی بحث میں وحید اختر کو مسعود حسن رضوی ادیب کی کتاب ''ہماری شاعری'' کا بھی خیال نہیں آیا۔ اگر ''ہماری شاعری'' کے عنوانات پر غور کیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ انھوں نے کس خاموشی کے ساتھ ان غلط فہمیوں کے ازالے کی کوشش کی جو مقدمہ و شعر و شاعری کے ذریعہ عام ہو گئی تھیں۔ ''ہماری شاعری'' کا بنیادی مسئلہ ادب کی مختلف اصناف اور متون کو اپنے تہذیبی سیاق میں دیکھنا ہے، شمیم حنفی اور شمس الرحمٰن فاروقی نے ''ہماری شاعری'' کا تفصیلی اور معروضی مطالعہ پیش کیا ہے۔ ایک اور مسئلہ یہ ہے کہ وحید اختر تنقید کو مشرقی مزاج سے ہم آہنگ کرنے کا مشورہ تو دیتے ہیں مگر یہ نہیں بتاتے کہ اس کی صورت کیا ہوگی۔ کیا مشرقی مزاج کو مشرقی شعریات کا نام دیا جا سکتا ہے۔ وہ اردو کے بعض نقادوں کی جیسی گرفت کرتے ہیں، اس سے بہت واضح ہے کہ اپنی تہذیبی روایت کا انھیں کتنا پاس و لحاظ ہے۔ کلیم الدین احمد کے بارے میں ایک جگہ لکھا ہے کہ اتفاق سے انھوں نے انگریزی پڑھ لی تھی، لیکن میں یہاں اپنی وہ بات پھر دہراتا ہوں کہ اگر وہ مثالوں کے ذریعہ اپنے غم و غصے کا اظہار کرتے تو اور بہتر ہوتا۔ انھوں نے یہ بھی لکھا ہے کہ اردو کے بعض نقاد Time میگزین میں کوئی مضمون پڑھ کر بغیر سوچے سمجھے اسے اردو میں منتقل کر دیتے ہیں۔ انھوں نے ایسے نقادوں سے بھی شکایت کی ہے جو یک موضوعی کتابیں لکھ سکتے تھے مگر وہ متفرق مضامین لکھتے رہے۔ مارکسی تنقید پر انھیں کوئی ایسی کتاب نظر نہیں آتی جو اس موضوع سے انصاف کرتی ہو۔ وحید اختر نے تنقید کے مسائل پر گفتگو کرتے ہوئے تہذیبی سیاق پر جتنا زور دیا ہے اس کی طرف توجہ نہ کرنا تہذیبی جہالت ہے۔ اردو تنقید میں مشرقی تہذیب اور ثقافت کا ذکر عہد حالی سے چلا آتا ہے۔ انیسویں صدی کے دانشورانِ اُردو کو نوآبادیاتی ذہن کا حامل بتایا تو جاتا ہے، لیکن چند مثالوں سے قطع نظر ان دانشوروں کی تحریروں کا سنجیدگی سے مطالعہ نہیں کیا گیا۔ محمد حسین آزاد جنھیں علم کی کنجی انگریزوں کے یہاں نظر آتی ہے وہ ''آب حیات'' میں اپنی تہذیبی روایت پر جس قدر زور

دیتے ہیں وہ بھی ہمارے پیشِ نظر رہنا چاہیے۔ آزادی کے بعد اردو تنقید میں مغربی افکار کے حوالے سے سب سے زیادہ کلیم الدین احمد موضوعِ گفتگو رہے۔

کلیم الدین احمد کی مغربی فکر سے برگشتہ ہو کر اردو کے بعض نقادوں نے مشرقی تہذیب اور مشرقی روایت کی تعبیر و تفہیم کو اپنا اصل موضوع بنایا۔ وحید اختر کلیم الدین احمد کے سلسلے میں متضاد رویہ اختیار کرتے ہیں۔ کبھی وہ انھیں تنقیدی اصول وضع کرنے والا نقاد بتاتے ہیں تو کبھی ان کی ادب فہمی انھیں مشکوک نظر آتی ہے۔ جب ان کی شدت پسندی میں کمی واقع ہوتی ہے تو وہ لکھتے ہیں۔

> ''ان میں سے دور رس اور دیرپا اثر صرف کلیم الدین احمد کا رہا وہ بھی اس لیے کہ ان کی ہر کتاب نے اپنے بے باک، اشتعال انگیز اور تخریبی نقطۂ نظر کی وجہ سے مناقشے کا ایک نیا باب کھولا۔ کلیم الدین احمد کے تنقیدی رویے اور محاکموں سے اختلاف کے باوجود ان کے تفصیلی مطالعوں کی تنقیدی اہمیت ماننی پڑے گی۔''

یہاں کلیم الدین احمد کے تنقیدی رویے کی اہمیت سے زیادہ زور اس بات پر ہے کہ انھوں نے بعض موضوعات پر تفصیلی مطالعات پیش کیے۔ سوال یہ ہے کہ صرف اشتعال انگیزی اور تخریبی نقطۂ نظر سے کوئی تنقید کس طرح دیرپا اثر قائم کر سکتی ہے۔ وحید اختر کے ذہن میں کلیم الدین احمد اور مغربی اصول تنقید کے حوالے سے کئی سوالات ہیں۔ لیکن ان سوالوں کو صرف مغربی حوالوں تک محدود کرنا کلیم الدین احمد کے ساتھ ناانصافی ہے۔ کلیم الدین احمد نے اردو تنقید کو افکار اور اسلوب کی سطح پر جو کچھ دیا ہے اسے ان کی تمام کتابوں اور تحریروں کی روشنی میں دیکھنا ہوگا۔ وحید اختر نے اس مضمون میں کلیم الدین احمد پر سب سے زیادہ توجہ کی ہے جو اس بات کا اشاریہ ہے کہ ان کی نظر میں کلیم الدین احمد کے تنقیدی افکار بے جان اور فرسودہ نہیں ہیں وہ کلیم الدین احمد کو رد بھی کرنا چاہتے اور قبول بھی، رد کرنے کی بنیاد ان کے نزدیک صرف کلیم الدین احمد کی مغرب پرستی ہے۔ وہ جس انداز سے کلیم الدین احمد کی مغرب پرستی کو زیرِ بحث لاتے ہیں اس سے واضح ہے کہ اردو تنقید کا بنیادی مسئلہ ''کلیم الدین احمد اور ان کی مغرب پرستی'' ہے۔

''داستان یا شاعری خصوصاً غزل، مثنوی، قصیدہ، ہجو، مرثیہ خالص
مشرقی اور اردو تہذیب کی زائیدہ اصناف ہیں۔ ان پر محاکمے کے
لیے ہمیں اپنی ہی زبان اور تہذیب سے اصول اخذ کرنے چاہئیں۔
ایک تو کلیم الدین احمد نے اصول مغرب سے لیے، جو کسی طرح
مشرقی یا اردو ادب پر منطبق نہیں ہوتے، اس لیے ان کے محاکمے منفی
ہو گئے۔ دوسرے انھوں نے خود اردو کے ادبی مزاج سے رہنمائی
حاصل نہیں کی۔ یہ روشنی راہ نما ہوتی تو مغربی تنقید کے اصولوں کو بھی
لچکایا اور اپنے ادب کے سانچے میں ایک حد تک ڈھالا جا سکتا تھا۔ ہر
تہذیب اور زبان کا مزاج منفرد ہوتا ہے اور اس کا اظہار اسی زبان کی
تخلیقی کاوشوں میں ہوتا ہے۔ اسے سمجھنے، اس سے حظ اٹھانے اور اس
پر محاکمہ کرنے کے لیے باہر سے عینکیں درآمد نہیں کی جا سکتیں۔ کلیم الدین
احمد نے ایک غلطی یہ بھی کی کہ کئی زمانہ حال سے قبل کے بزرگوں کو
اپنے عہد کے معیاروں سے جانچنے کی کوشش کی۔''

اس اقتباس کی معنویت وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ مزید روشن ہوگی، گرچہ یہ اقتباس کلیم الدین احمد سے متعلق ہے مگر اس کی معنویت کا رشتہ پورے تنقیدی نظام سے ہے۔ وحید اختر نے اردو کی جن اصناف کو مشرقی تہذیب کا زائیدہ بتایا ہے اس سے خود ان کے تہذیبی سروکار کا اظہار ہوتا ہے، یہ بات بھی غور طلب ہے کہ انھوں نے ناول اور افسانے کو اس فہرست میں شامل نہیں کیا ہے۔ البتہ وحید اختر کا یہ جملہ ایک دوسری انتہاپسندی کی جانب اشارا کرتا ہے۔ ''ایک تو کلیم الدین احمد نے اصول مغرب سے لیے، جو کسی طرح مشرقی یا اردو ادب پر منطبق نہیں ہوتے۔''

مشرق اور مغرب میں فکر و احساس کی سطح پر پائے جانے والے تمام اختلافات کے باوجود کسی مماثلت کی تلاش کے عمل کو غیر تہذیبی رویہ نہیں کہا جا سکتا، کچھ انسانی اقدار مختلف رنگوں، نسلوں اور قوموں کے درمیان مشترک ہو سکتی ہیں۔ لہذا ادب کی تفہیم میں بھی کچھ یکساں

اصول معاون ہو سکتے ہیں۔ مشرق اور مغرب کے درمیان بامعنی رشتے کی جستجو کا باضابطہ اولین کام مسعود حسن رضوی ادیب نے ''ہماری شاعری'' میں کیا ہے۔ اس سلسلے میں علی سردار جعفری کی نظم ''مشرق و مغرب'' بھی ملاحظہ کی جا سکتی ہے۔ یہ لکھا جا چکا ہے کہ وحید اختر یہ نہیں بتاتے کہ تنقید میں مشرقی تہذیب سے کس طرح استفادہ کیا جائے اور استفادے کے اس عمل کو کن اصطلاحوں کے ذریعہ متعارف کرایا جائے۔ عہد حالی سے آج تک اردو تنقید کا ایسا کون سا نمونہ ہے جسے خالص مشرقی یا مشرقی اور مغربی امتزاج کے طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔ وحید اختر ان مسائل پر الگ الگ گفتگو نہیں کرتے۔

> ''اردو ادب قدیم و جدید اور مشرقیت و مغربیت کے مسلسل تعامل (Interection) اور آمیزش سے جس طرح بڑھا اور پھیلا ہے اس سے انصاف کرنے کے لیے اصول تنقید بھی ایسے وضع کرنے ہوں گے جو ہر عامل کو نگاہ میں رکھ کر ہمارے ادب کی مخصوص اصناف و اسالیب کے ساتھ اس کے ترکیبی مزاج کی نبض شناسی و اندازۂ قدر میں کارآمد ہوں۔''

یہ اقتباس بھی ادب اور تنقید کے سلسلے میں وحید اختر کی حساسیت کا پتہ دیتا ہے۔ ان کے کچھ بیانات سے یہ ضرور لگتا ہے کہ وہ مغربیت سے بہت بیزار ہیں، مگر اسے ان کی پوری گفتگو کے سیاق میں دیکھنا زیادہ مناسب ہوگا۔ انھوں نے گوپی چند نارنگ کی اسلوبیاتی اور لسانیاتی تنقید کی بھی تعریف کی ہے۔ ظاہر ہے کہ اسلوبیات اور لسانیات کا تصور بھی مغرب سے ہمارے یہاں آیا ہے۔ جدید تنقید کے بنیادی مسائل کو حل کرنے اور مسائل پیدا کرنے میں شمس الرحمٰن فاروقی کا ایک نمایاں کردار رہا ہے۔ وحید اختر شمس الرحمٰن فاروقی سے نظری اختلاف رکھنے کے باوجود ان کی تعریف کرتے ہیں۔

> ''شمس الرحمٰن اس لحاظ سے اہم ہیں کہ ایک تو انھوں نے ''شب خون'' کے وسیلے سے جدید شعر و افسانہ اور تنقید کو فروغ دیا۔ دوسرے انھوں نے وہ منطقی اور مدلل اسلوب جدید تنقید کو دیا جس کی ضرورت

تھی۔ وہ جدید ناقدین میں وزیر آغا کے بعد واحد نقاد ہیں جنھوں نے
مستقل موضوعات پر کام کیا۔ ان کی کتابیں ایک طرح سے جدید
شعریات کی تدوین و ترتیب کی پہلی سنجیدہ تفسیر ہیں۔ وہ اپنے
مطالعے کی وسعت مغربی ادب کے ساتھ مشرقی ادب کے اچھے ذوق
اور اس کے ساتھ ہی اَن تھک محنت کے اہل ہونے کی بنا پر جدید تنقید
میں اور بھی اہم کام کر سکتے ہیں۔ ایسا کام جو اردو میں اصول تنقید کی
نشو ونما کے لیے بنیاد فراہم کر سکے۔''

اس اقتباس سے اتنی بات تو واضح ہے کہ وحید اختر شمس الرحمٰن فاروقی کی تنقید کو ایک بڑے سیاق میں دیکھتے ہیں اور ہر جگہ جزدی اور چھوٹی باتوں کو زیر بحث لاکر ان کی مجموعی خدمات کو نظر انداز نہیں کرتے۔ وحید اختر کا خیال ہے کہ شمس الرحمٰن فاروقی نے اردو تنقید کو تین چیزیں بطور خاص عطا کی ہیں گو کہ یہ پہلے ہی سے کسی نہ کسی شکل میں موجود تھیں۔ پہلی چیز مدلل اور منطقی اسلوب ہے۔ دوسری بات جدید شعریات کی تدوین، ترتیب، اور تیسری بات مشرقی ادب کے ساتھ ساتھ مغربی روایات سے استفادہ۔ ایک اور بات وحید اختر کی نظر میں بہت اہم ہے اور وہ یک موضوعی کتابیں ہیں۔ اردو تنقید کے مختلف مسائل کے بارے میں غور و فکر کرتے ہوئے وحید اختر کو شمس الرحمٰن فاروقی کی تنقیدی کارگزاریاں بہت اہم معلوم ہوتی ہیں۔ عام طور پر اردو تنقید جس افراتفری، قصہ گوئی، مبالغہ آمیزی اور آرائشی اسلوب کی گرفت میں رہی ہے اس کی طرف وحید اختر نے کئی حوالوں سے اشارا کیا ہے۔ ان کی نگاہ جب فاروقی کی تنقید کی طرف جاتی ہے تو نظری اختلاف کے باوجود انھیں ایک خوشگوار تجربے کا احساس ہوتا ہے۔ اگر اس اقتباس پر سنجیدگی سے غور کیجیے تو شعریات سازی کے تعلق سے وحید اختر کا جوش و جذبہ سامنے آ جائے گا۔ وحید اختر نے جامع تنقیدی نظام یا کلی تنقید کا نظریہ بھی پیش کیا۔

''میں تو اپنی تنقیدوں میں کثیر الابعاد تنقیدی رویے کا ہمیشہ سے قائل
رہا ہوں۔ تمام متعلقہ علوم، تحقیق، تاریخ اور مکاتیب تنقید سے بقدر
ضرورت استفادہ کر کے تخلیقی انداز میں تنقید لکھی جا سکتی ہے۔''

تمام کتبِ فکر سے استفادہ کا فیصلہ بھی متن کی قرات کے بعد ہی ممکن ہے۔ ایک ہی متن کو ایک وقت میں کئی نقطۂ نظر سے دیکھا جاسکتا ہے۔ لیکن ہر متن داخلی طور پر اتنا توانا نہیں ہوتا کہ وہ کثیرالابعاد تنقیدی رویے کا بوجھ اُٹھا سکے۔ لہٰذا بقدرِ ضرورت استفادہ سے مراد اس کے سوا اور کچھ نہیں کہ متن ہی یہ بتائے کہ اسے کس طرح پڑھا جائے۔ وحید اختر کی نظر میں بغیر سوچے سمجھے انگریزی الفاظ اور اصطلاحوں سے اردو تنقید کو بوجھل بنانا ایک نفسیاتی بیماری ہے۔ اس نفسیاتی بیماری کا سبب تخلیقی متن کے مطالعے سے جی کا چُرانا ہے۔ وحید اختر کا ایک مضمون ''تنقیدی مصطلحات اور غرب زدگی'' ہے۔ انھوں نے اصطلاحوں کے استعمال کے سلسلے میں یہاں بھی اسی حساسیت کا مظاہرہ کیا ہے۔ ہر زبان کی اصطلاح اپنے سماجی اور تہذیبی تقاضوں اور محرکات کا نتیجہ ہوتی ہے۔ ان تقاضوں اور عوامل کو سمجھے بغیر اسے اپنی زبان میں برت لینا ایک غیر ذمہ دارانہ رویہ ہے۔ وحید اختر ترقی پسندی، جدیدیت اور اس قسم کی کچھ اور اصطلاحوں کی مثالیں پیش کرتے ہوئے لکھتے ہیں یہ سب سماجی اصطلاحیں ہیں ادب سے ان کا کوئی براہ راست تعلق نہیں۔ اس مضمون میں نشاۃ الثانیہ سے بھی بحث کی گئی ہے۔

> ''کہنے کا مقصود یہ ہے کہ ہندوستان میں ہندو تہذیب ہو یا اسلامی یا مشترکہ ہندایرانی ثقافت سب اپنی جگہ باقی تھیں۔ اس لیے ان میں سے کسی کی حیات نو یا اصطلاح نشاۃ الثانیہ کی ضرورت نہ تھی۔ پھر یہ افسانوی اصطلاح یا اسطور کس طرح اور کس معنی میں ہمارے عہد نو کا سرنامہ مان لیا گیا۔''

وحید اختر نے جب یہ مضمون لکھا تھا تو اس وقت نوآبادیاتی ذہن رکھنے والوں کی تعداد شاید آج سے زیادہ تھی۔ انھوں نے اس تعلق سے علی گڑھ تحریک اور اس سے وابستہ شخصیات کا کوئی ذکر نہیں کیا ہے لیکن نشاۃ الثانیہ کی اصطلاح کو جن دانشوروں نے فروغ دینے کی کوشش کی اُس کی ایک لمبی فہرست ہے۔ ہندوستان کو کسی نشاۃ الثانیہ کی ضرورت نہیں تھی۔ وحید اختر اسے ثابت کرنے کے لیے علمی اور منطقی دلائل پیش کرتے ہیں۔ وہ ہندوستان کی مختلف قوموں، نسلوں اور مذاہب کے درمیان اختلافات کے باوجود ان میں وحدت کو بھی تلاش کرتے ہیں۔ یوں تو

ہم بہت فراخدلی سے لوگوں کو تہذیبی نقاد وغیرہ کہہ دیتے ہیں لیکن عام طور پر اردو کے نقادوں نے اپنی تحریروں کے ذریعہ جس تہذیبی شعور کو پیش کیا ہے اس سے لگتا ہے جیسے کوئی چیز پانی کے اوپر تیر رہی ہو۔ وحید اختر کا تہذیبی شعور ایک گھنے اور گہرے تہذیبی شعور کا پتہ دیتا ہے۔ اب تو لفظ تہذیب وثقافت کا ذکر ایک فیشن سا بن گیا ہے۔ چند الفاظ کی تلاش کے بعد یہ سمجھا جاتا ہے کہ تہذیبی مطالعے کا حق ادا ہو گیا۔ یہ صورت اب بہت مضحکہ خیز بنتی جارہی ہے۔ وحید اختر کا یہ اقتباس دیکھیے:

> ''غالب کے عہد تک اس تاریخی وثقافتی عمل میں کہیں انقطاع نظر نہیں آتا نہ اس کی بنیاد کو کبھی بدلنے کی سعی ہوئی۔ اکبر کا دین الٰہی اس کا شعبہ نہیں انحراف تھا۔ اس لیے خود اس کے اپنے دور حکومت میں بھی قلعہ کی چار دیواری سے بھی آگے نہ نکل سکا۔ لیکن اس سے پس پشت وحدت دین کا جو تصور تھا وہ قرآن سے مغائر نہ تھا۔ اسی لیے اکبر اور اس کے مصاحبین کی فکر کا یہ دھارا زیادہ صالح اور خوبصورت شکل میں اس کے پڑپوتے داراشکوہ کے یہاں سر اکبر کا مجمع البحرین بن گیا۔ یہ تصوف کی ورائے ظواہر معرفت ہی کی ایک شکل تھی۔ غالب کے یہاں جو تصوف ملتا ہے اسے اکبر کے دین الٰہی سے انحراف کا نہیں بلکہ داراشکوہ کے تصوف کی ایک آب جو سمجھنا چاہیے۔''

اصطلاحوں میں سوچنے والے لوگ اکثر اوقات متن کو اس کے اصل سیاق وسباق میں نہیں دیکھتے۔ انھیں یہ خیال بھی نہیں آتا کہ وہ جس اصطلاح کو استعمال کر رہے ہیں وہ کب، کہاں اور کن حالات میں وضع کی گئی۔ وحید اختر اصطلاح سازی یا اس کے استعمال کے مخالف نہیں۔ ان کا صرف یہ کہنا ہے کہ کسی متن کی تفہیم میں اصطلاح کے استعمال کا جواز وہ متن ہی فراہم کر سکتا۔ نظری گفتگو کی اہمیت اپنی جگہ مسلم ہے۔ میں پہلے بھی لکھ چکا ہوں وحید اختر مغربی حوالوں اور ماخذ کے تعلق سے جذباتیت کا مظاہرہ نہیں کرتے۔ وہ جلد بازی میں کسی فکر یا اصطلاح کو رد نہیں کرتے، اپنے ایک اور مضمون ''ہمارے عہد کا ادبی مزاج'' میں بھی

انھوں نے اصطلاحوں کے تعلق سے گفتگو کی ہے۔ جدیدیت کے ساتھ تشکیک کو ایک لازمے کے طور پر دیکھا جانے لگا۔ وحید اختر نے تشکیک کے پہلو پر زور دیتے ہوئے اسے ترقی پسندی ہی کا علامیہ قرار دیا۔ لیکن تشکیک کا جواز کب اور کس صورتحال میں پیدا ہوتا ہے اس بارے میں وہ لکھتے ہیں:

''ہم تشکیک کا جواز صرف وہاں پیدا کرتے ہیں جہاں ذہن پر مہریں ثبت کر کے ان بنیادی انسانی فکری اور ادبی حقوق سے محروم کرنے کی کوشش کی جائے۔''

لیکن تشکیک کو جدیدیت کا ٹریڈ مارک بنادیا گیا۔ اور کم و بیش تیس سال تک یہ اصطلاح فیشن پرستی کا تاثر پیش کرتی رہی۔ وحید اختر کی یہ تحریر 1960 کی ہے۔ خوشی اور حیرت اس بات پر ہے جدیدیت کے عروج کے زمانے میں ایک ایسا تنقیدی ذہن موجود تھا جو تمام قسم کے تعصبات، مفروضات سے بلند تھا۔ 1960 سے 1970 کے درمیان وحید اختر نے جو تنقیدی مضامین لکھے ان میں اصطلاحوں کے استعمال کا مسئلہ بنیادی نوعیت کا تھا۔ اردو تنقید میں اصطلاحوں کی کثرت دیکھ کر وحید اختر نے اس حد تک لکھ دیا تھا کہ اب جدیدیت یا ترقی پسندی کی اصطلاحوں میں ادب کی بات کرنے کے بجائے ہمیں ادبی اصطلاحوں میں بات کرنی چاہیے۔

یہ تجویز بظاہر بہت اچھی معلوم ہوتی ہے وہ اس لیے کہ ادب کی گفتگو ادبی اصطلاحوں ہی میں ہونی چاہیے۔ لیکن وحید اختر کو یہ بات پریشان کرتی ہے کہ کہیں ادبی اصطلاحوں کا مطلب لوگ خالص ادب نہ سمجھ بیٹھیں۔ اسی لیے وہ فوراً یہ لکھتے ہیں۔

''لیکن ایک بات پر میں زور دوں گا کہ خالص ادب، خالص فن، شعر محض یا خالص جمالیاتی قدر کوئی چیز نہیں۔''

وحید اختر کی آزادانہ فکر کی ایک اور مثال ملاحظہ کیجیے۔

''میں حلقہ اربابِ ذوق کے بجائے ترقی پسندی سے جدیدیت کو اس لیے منسلک مانتا ہوں کہ حلقہ کی تحریک ترقی پسندی سے زیادہ یک

زخہ اور محدود تھی۔ لیکن یہ ماننا چاہیے کہ حلقے کے تجربوں سے بھی
جدیدیت نے فیض حاصل کیا، اگر کسی کو اس پر اصرار ہو کہ جدیدیت
ترقی پسندی کی ضد ہے تو میں دریافت کروں گا کہ حلقہ ارباب ذوق
کی ضد کیوں نہیں۔''

وحید اختر نے اپنے مضمون ''نظری تنقید'' میں بعض جدید نقادوں کے بارے میں بڑی بے باکانہ رائے دی ہے۔ اب ان جدید نقادوں کا شمار اردو کے اہم نقادوں میں ہوتا ہے۔ ان میں سے کچھ تو رخصت بھی ہو گئے۔ کوئی بھی لکھنے والا مکمل طور پر شاید معروضی نہیں ہو سکتا۔ لہذا کچھ عجب نہیں کہ وحید اختر کی ان آرا میں ذاتی پسند در آئی ہو۔ لیکن مجموعی طور پر وحید اختر کی یہ رائیں نقادوں کے ساتھ انصاف کرتی ہیں۔ اس مضمون کا ابتدائی حصہ تذکروں کی تنقید اور حالی وشبلی کی تنقیدی کاوشوں پر مشتمل ہے۔ اس مضمون کے چند اقتباسات ''فلسفہ اور ادبی تنقید'' کے حرف آغاز میں بھی شامل ہیں۔ حرف آغاز کا عنوان ''تخلیق و تنقید'' ہے۔ میں نے مضمون ''نظری تنقید'' کو بغیر کسی تبدیلی کے یہاں شامل کر لیا ہے تاکہ تمام مباحث اسی ترتیب کے ساتھ ہمارے سامنے آ جائیں لیکن ایک بات یہ کھٹکتی ہے کہ ابتدا میں حالی اور شبلی پر گفتگو کے بعد آگے چل کر دوبارہ حالی اور شبلی کا ذکر آ گیا ہے۔ جہاں یہ ذکر آیا ہے وہ یوں بھی بے محل معلوم ہوتا ہے۔ اگر وہ اس مقام پر جدید نقادوں کے یہاں حالی اور شبلی کے اثرات کی نشان دہی کرتے تو بات دوسری تھی۔ وحید اختر نے جہاں حالی اور شبلی کو دوبارہ موضوع گفتگو بنایا ہے۔ وہاں اس مسئلے سے بحث کی گئی کہ شاعر اور نقاد کو دو الگ الگ شخصیت سمجھنے کی وجہ سے تنقید اور تخلیق میں دوئی پیدا ہوئی اور یہ دوئی حالی اور شبلی وغیرہ کے یہاں نظر نہیں آتی۔ تخلیق اور تنقید کے باہمی رشتے کو یوں تو دیگر نقادوں نے بھی اپنا موضوع بنایا ہے لیکن وحید اختر نے تخلیق کار کی تنقید کو جن خطرات کی روشنی میں دیکھا ہے وہ بڑی حد تک وحید اختر ہی سے مخصوص ہے۔ وحید اختر کو ترقی پسند نقادوں سے یہ شکایت ہے کہ انھوں نے اپنی تہذیبی روایات کا خیال نہیں رکھا۔ اس سلسلے میں نقادوں کے نام بھی درج کیے ہیں اور ان کی انفرادی خصوصیات کی جانب اشارا بھی کیا ہے۔ مگر وہ مجموعی طور پر تہذیبی ورثے کو نظرانداز کرنے کی شکایت

کرتے ہیں۔ احتشام حسین، مجنوں گورکھپوری، عبدالعلیم وغیرہ کے بعد انھوں نے محمد حسن کی تنقید کے بارے میں پورا ایک پیراگراف لکھا ہے۔ یہ مضمون 1970 کے آس پاس لکھا گیا تھا اور محمد حسن کی جو کتابیں اس وقت تک سامنے آچکی تھیں ان کی روشنی میں وحید اختر کی یہ آرا بہت متوازن معلوم ہوتی ہیں۔ البتہ محمد حسن کی وہ تحریریں جو نظریے کے میکانکی اطلاق سے مختلف ہیں ان کا حوالہ بھی اگر آجاتا تو تو یہ رائیں اور زیادہ متوازن ہوسکتی تھیں۔ وحید اختر کے اس خیال سے وہ لوگ متفق نہیں ہوں گے جنھوں نے محمد حسن کے وہ مضامین پڑھے ہیں جو ان کی کتاب ''شناسا چہرے'' اور ''معاصر ادب کے پیش رو'' وغیرہ میں موجود ہیں۔ محمد حسن کے بارے میں وہ لکھتے ہیں:

> ''انھوں نے آزادی کے بعد کی نظریاتی بحثوں میں بھی حصہ لیا، وہ جدید میلانات کے جواب میں ادب کے عمرانیاتی اور مقصدی تصور ہی کا اثبات کرتے ہیں اور کبھی کبھی اس تصور کے اطلاق میں میکانکی رویے کا بھی شکار ہوجاتے ہیں۔ ان کے بعد کے مضامین میں ہمیں نقطۂ نظر کی تبدیلی کی بعض جھلکیاں بھی دکھائی دیتی ہیں جس کی وجہ سے ان کی ادبی آرا میں کہیں کہیں تناقض بھی پیدا ہوجاتا ہے۔ محمد حسن کو آزادی کے بعد کی ترقی پسند ادبی تنقید میں اس لیے بھی اہمیت دی جاتی ہے کہ انھوں نے جدیدیت کو بھی ترقی پسندی ہی کی نئی شکل قرار دیا۔''

اس اقتباس کا ہر جملہ محمد حسن کا بہترین تعارف کہا جاسکتا ہے۔ لیکن مجھے اختلاف صرف اس بات سے ہے کہ محمد حسن جدید میلانات کے جواب میں ادب کے عمرانیاتی تصور کو ہی پیش کرتے ہیں۔ وحید اختر اگر محمد حسن کے ان مضامین کو پیش نظر رکھتے جن میں وہ ادیبوں سے زندگی اور سماج کے سلسلے میں ایک ذمہ دارانہ رویہ اختیار کرنے کی بات کرتے ہیں تو انھیں یہ شکایت نہ ہوتی۔ ذمہ دارانہ رویہ اختیار کرنے کے اس مطالبے کو بہت لوگوں نے غیر ادبی قرار دیا۔ خود وحید اختر کے یہاں اس ذمہ دارانہ رویے کی طرف واضح اشارے موجود ہیں۔ محمد حسن

کی تحریروں سے واضح ہے کہ جدید میلانات کو انھوں نے اپنی شرطوں کے ساتھ قبول کیا۔ ان شرطوں سے ادب اور زندگی کے تعلق سے ان کے مخصوص رویے کا اظہار ضرور ہوتا ہے مگر محمد حسن نے موقع موقع سے اپنے رویے میں بڑی لچک بھی پیدا کی جس کی طرف وحید اختر نے اشارا کیا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ بعض مقامات پر محمد حسن تصور کے اطلاق میں میکانکی رویے کے شکار ہو جاتے ہیں مگر جہاں متن کا پابند ہے وہاں عملی تنقید کا ایک اعلیٰ معیار سامنے آ گیا ہے۔

خلیل الرحمٰن اعظمی کے سلسلے میں بھی جو رائے دی گئی ہے وہ ان کی پوری تنقیدی کارگزاریوں پر صادق آتی ہے۔ وحید اختر کی یہ بات بہت اہم ہے کہ انھوں نے نظری تنقید میں دلچسپی تو لی مگر ان کا ذہن شروع ہی سے کلاسیکی متون کی طرف زیادہ راغب تھا۔ انھوں نے خلیل الرحمٰن اعظمی کے ان مضامین کی طرف اشارے کیے جن سے ادب کی نئی تفہیم و تعبیر کی راہیں استوار ہوئیں، ان کا یہ جملہ بڑا ہی معنی خیز ہے۔

''کلاسیکی شاعری کے مطالعے نے انھیں نقطۂ نظر کی وسعت اور ذہنی کشادگی سکھائی۔''

محمود ہاشمی کا شمار اپنے وقت کے ذہین ترین افراد میں ہوتا ہے۔ ان کے مضامین کا مجموعہ'' انبوہ زوال پرستاں'' ان کے انتقال کے بعد شائع ہوئی۔ وحید اختر محمود ہاشمی کے امتیازات کی نشاندہی کرنے کے بعد لکھتے ہیں:

''فکر کا اچھوتا پن بھی ہے اگر وہ اسے دور از کار تعبیروں کی تلاش میں صرف نہ کریں تو جدید ادب کو ایک اچھا نقاد مل سکتا ہے۔'' یہاں دور از کار تعبیروں کا فقرہ محمود ہاشمی کی اس ذہانت کا اشاریہ ہے جس نے پورے ایک دور کو پریشان کر رکھا تھا۔ وحید اختر نے شمس الرحمٰن فاروقی کی تنقید نگاری کا ذکر ''اردو تنقید کے مسائل'' میں تعریفی کلمات کے ساتھ کیا ہے۔ یہاں وہ شمس الرحمٰن فاروقی کی علمیت، ذہانت، منطقیت وغیرہ کی تعریف کرتے ہوئے یہ بھی لکھتے ہیں:

''ان کے یہاں ترقی پسند نقادوں کی ضد میں ان ہی کی طرح نظریہ سازی کی کوشش ملتی ہے، اس لیے کبھی کبھی تنقید اور تخلیق کا رشتہ ان کے یہاں معکوس ہو جاتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ بعض

مسائل میں وہ کسی مسئلے کے تمام پہلوؤں کو پرکھنے سے پہلے ہی کوئی
نتیجہ اخذ کر لیتے ہیں۔"

وحید اختر نے شمس الرحمٰن فاروقی کو ایک نظریاتی نقاد کے طور پر بھی دیکھا ہے۔ انھیں اردو نقادوں سے عام طور پر یہ شکایت ہے کہ وہ نظریاتی مسائل پر گفتگو نہیں کرتے۔ اس اعتبار سے فاروقی کے مضامین کے بارے میں ان کا یہ کہنا کہ ان کے بیشتر مضامین نظری نوعیت کے ہیں بجا ہے۔ نظری طور پر وحید اختر کو شمس الرحمٰن فاروقی ہی کی جدیدیت سے شدید اختلاف رہا ہے، لیکن جب بات ادب میں معروضیت، منطقیت اور مشرقی و مغربی افکار سے استفادے کی آتی ہے تو وہ کھلے ذہن کے ساتھ فاروقی کی تعریف کرتے ہیں۔ وحید اختر کی یہ بات بڑی توجہ طلب ہے کہ شمس الرحمٰن فاروقی کسی مسئلے کے مکمل تجزیے سے پہلے ہی کوئی نتیجہ اخذ کر لیتے ہیں۔ وحید اختر تکرار کے ساتھ متن سے کسی تنقیدی رویے کو اخذ کرنے کا مشورہ دیتے ہیں لیکن نظری تنقید کو وہ متن سے آزاد بھی رکھنا چاہتے ہیں۔ سوال یہ ہے کہ ان دونوں کو کس طرح ایک دوسرے کے ساتھ ہم آہنگ کیا جائے۔ ہر نقاد یہی لکھتا ہے کہ تنقید کی بنیاد کسی متن پر رکھی جائے گی۔ لیکن ہر متن ایک ہی تنقیدی اصول کا مطالبہ نہیں کر سکتا۔ یا تو یہ کہا جائے کہ بعض نظریاتی مسائل آفاقی نوعیت کے ہوتے ہیں اور ان سے چشم پوشی نہیں کی جا سکتی۔ وحید اختر نے فاروقی کے بارے میں لکھا ہے:

"یعنی تنقید کی بنیاد تخلیق پر نہیں قایم ہوتی بلکہ وہ تخلیق کو تنقید کی بنیاد پر
کھڑا کرنا چاہتے ہیں۔"

کوئی تنقید اپنی شرطوں پر اگر تخلیق کو پرکھتی ہے تو کیا اسے آفاقی اصول کا نام دیا جا سکتا ہے۔ ایسی صورت میں فاروقی کے اس انداز نقد کا جواز پیدا ہو جاتا ہے جس کی وحید اختر نے گرفت کی ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے نظیر اکبرآبادی کو جس تنقیدی اصول کی روشنی میں دیکھا ہے اس میں گھنے اور گہرے تجربے کو بڑی اہمیت حاصل ہے اور لازماً نظیر کی سادہ بیانی فاروقی کے نزدیک کمزور اور اکہری شاعری کا نمونہ ہے۔ یہ کہنا زیادہ مناسب ہے کہ بعض تنقیدی اصول آفاقی نوعیت کے ہوتے ہیں لیکن متن پر ان کے اطلاق سے پہلے یہ دیکھ لیا

جائے کہ متن کی قرات کا تقاضہ کیا ہے۔ ہمارے بہت سے نقاد متن کی قرات کے بنیادی تقاضوں کی بات تو کرتے ہیں۔ لیکن متن کے تجزیے میں یہ شکایت ضرور کرتے ہیں کہ دیکھیے شاعر استعارا قائم نہیں کر سکا۔

باقر مہدی کے بارے میں وحید اختر نے بنیادی باتیں لکھی ہیں۔ ایک کا تعلق Radicalism سے ہے اور دوسرے کا تعلق مضمون میں غیر ضروری تفصیلات سے ۔ وحید اختر نے باقر مہدی کے مطالعے کی وسعت کا اعتراف کیا ہے لیکن تنقید میں جس ارتکاز اور جامعیت کی ضرورت ہے اس کے نہ ہونے کی شکایت بھی کی ہے۔ یہاں اتنی گنجائش نہیں تھی کہ وحید اختر اس مسئلے پر روشنی ڈالتے کہ باقر مہدی کے یہاں غیر ضروری تفصیلات کیوں کر در آتی ہیں۔ وحید اختر نے باقر مہدی کے ایک مضمون ''جدیدیت اور ترقی پسندی کی کشمکش'' کا جواب لکھا تھا یہ دونوں مضامین ''ہماری زبان'' میں شائع ہوئے تھے۔

اس جلد میں ہم عصر یا جدید ادب پر کئی مضامین ہیں ان مضامین کو ہم عصر ادب کی صورتحال کے جائزے کا بھی نام دیا جاسکتا ہے۔ میں یہ تو دعویٰ نہیں کرسکتا کہ آزادی کے بعد کے اردو ادب پر سب سے زیادہ وحید اختر نے لکھا ہے لیکن یہ ضرور کہہ سکتا ہوں کہ اس تواتر اور ذہانت کے ساتھ کسی اور نے نہیں لکھا، اب تو سب کچھ سیاہ و سفید میں سامنے ہے لہذا آزادی کے بعد کی ادبی صورتحال کے جائزے میں وحید اختر کے امتیازات کی نشان دہی کا کام آسان ہو جاتا ہے لیکن اس کے لیے پڑھنا ضروری ہے۔ وحید اختر کا ایک تفصیلی مضمون ماہنامہ ہم قلم کراچی پاکستان میں (فروری 1961) میں شائع ہوا تھا۔ 1958 میں ''صبا'' میں 'سخن گسترانہ' کے عنوان سے انھوں نے ہم عصر ادبی صورتحال پر لکھنا شروع کیا تھا۔ جس کا جواب ''صبا'' ہی میں سجاد ظہیر نے لکھا تھا۔ میری تحقیق کے مطابق اس عہد پر وحید اختر کا پہلا تفصیلی مضمون ہے۔ وحید اختر نے اس مضمون کی چھپی ہوئی کاپی پر تصحیحات درج کی تھیں۔ انھوں نے مضمون کا عنوان ''ہم عصر اردو ادب'' کر دیا تھا اور مضمون کے بعض حصوں کو حذف کرنے کے ساتھ ساتھ بہت سے الفاظ تبدیل کر دیئے ۔ لہذا اس مضمون کو وحید اختر کی تصحیحات کے ساتھ شامل کیا گیا ہے، پورا مضمون وحید اختر کے مخصوص اسلوب کا آئینہ دار ہے جس میں زبان و بیان پر قدرت ،

منطقی استدلال کے ساتھ ساتھ ایک داخلی آنچ بھی ہے۔ وہ پہلی جنگ عظیم کے واقعے سے اپنی گفتگو شروع کرتے ہیں۔ وحیداختر نے ایسے جملے لکھے ہیں کہ انھیں پڑھ کر آج بھی ایک داخلی آنچ کا احساس ہوتا ہے۔ وحیداختر ادبی صورتحال کے جائزے سے قبل دوسری جنگ عظیم اوراس سے پیدا ہونے والے مسائل کا رشتہ ہندوستانی معاشرے سے قایم کر دیتے ہیں۔ یہ چند جملے ملاحظہ کیجیے:

> ''مسلسل جنگوں کا میدان بنا رہنے والا یورپ اپنی زمین کے زخموں کو چھپانے کی کوشش بھی پیش کرسکتا تھا۔ اپنے دریاؤں کے پانی کو خون سے پاک بھی نہیں دیکھ سکتا تھا۔ اسی جنگ میں دنیا نے پہلی بار یہ محسوس کیا کہ یورپ میں ہونے والی جنگ کے شعلوں سے ایشیا کی زمین اور روح بھی جھلس سکتی ہے۔''

لوگ اس بات پر معترض ہو سکتے ہیں کہ آزادی سے قبل اور آزادی کے بعد کے ادبی منظرنامے پر اظہار خیال سے پہلے دوسری جنگ عظیم کے محرکات واثرات پر گفتگو کے کیا معنی ہیں۔ وحیداختر نے شہریار کی شاعری کے حوالے سے بھی اسم اعظم کے دیباچے میں دوسری جنگ عظیم سے پیدا ہونے والی پریشانیوں کا ذکر کیا ہے۔ ندا فاضلی نے ''اسم اعظم'' پر تبصرہ کرتے ہوئے اس بات پر اعتراض کیا تھا اور ساتھ ہی مشورہ بھی دیا تھا کہ نئے شاعروں کو ان کے مقامی مسائل کی روشنی میں دیکھنا چاہیے۔ وحیداختر کو اپنے تہذیبی وسماجی مسائل کا جتنا پاس ولحاظ رہا ہے، اس میں کوئی ان کا ہمسر نہیں لیکن یہ بات بھی یاد رکھنے کی ہے کہ وحیداختر نے جن شاعروں اور ادیبوں کے حوالے سے دوسری جنگ عظیم کا ذکر کیا ہے وہ اپنے وقت کے بہت باخبر لوگ تھے۔ ان کی آفاقی نظر مقامیت سے متصادم نہیں تھی۔ لہٰذا وحیداختر نے اپنی تنقید میں دوسری جنگ عظیم کا ذکر فیشن کے طور پر نہیں کیا ہے۔ اس مضمون میں انھوں نے فکشن، شاعری اور تنقید کے ساتھ ساتھ مختلف تحریکات رجحانات اور رسالوں کی ادبی خدمات کا جائزہ لیا ہے۔ اس میں بہت سی باتیں آپ کو مختلف نقادوں کے یہاں بھی مل جائیں گی۔ وحیداختر کے مضمون کی سب سے اہم بات یہ ہے کہ مختلف مسائل کو ایک دوسرے سے الگ کر کے اور انھیں ایک

دوسرے سے وابستہ کر کے دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ فکر انگیز جملے کسی بڑے مقالے یا مضمون کی بنیاد بن سکتے ہیں چند جملے ملاحظہ کیجیے:

> ''افسانہ پریم چند کے ہاتھوں شروع ہو کر حقیقت نگاری کی روایات سے آشنا ہونے کے بعد ایک سبب رومانیت کا شکار ہو گیا تھا جو فرار بھی تھا اور حقیقت کی تلاش میں روح کی آسودگی کا سہارا بھی...... جوش کی آزادی کا ولولہ جوان محنت کش عورتوں کے جسم کے پیچ وخم کی تصویر کشی کر رہا تھا، ابوالکلام آزاد کا آتش نوا قلم، جس نے اردو صحافت کو ادب کا اچھوتا اور اعلی اسلوب دے کر اسے تخلیقی ادب کے زمرے میں داخل کر دیا تھا، عملی سیاسیات میں الجھ چکا تھا، قاضی عبدالغفار کی روشن خیالی اور ترقی پسندی طوائف کی سماجی حیثیت کا خاکہ کھینچ چکی تھی۔ مہدی افادی اور سجاد انصاری نے گناہ کو آرٹ اور حسن پرستی کو مذہب بنانے کی سعی بھی کر ہی ڈالی تھی۔ ظفر علی خاں کی عملی سیاست طنزیہ شاعری کو جنم دے رہی تھی۔ یہ اور ایسے کتنے ہی افراد تھے جنھوں نے اردو ادب میں نئی نئی شمعیں روشن کر رہے تھے۔ اختر شیرانی رومانی شاعروں کے ساتھ ریحانہ اور سلمٰی کو گم کر دینے والی وادیوں میں انقلاب کو بھی ساتھ ہی ساتھ آواز دے رہے تھے لیکن اگر ناموں سے قطع نظر صرف تحریک کی حد تک اور اس تحریک کے اہم افراد کی تحریروں تک بحث محدود رکھی جائے تو ہمیں اس دور کے ادب میں ایک التباس سا ہوتا ہے کہ شاید یہ دور ''رومانی تحریک'' کا عہد کہا جا سکتا ہے۔''

یہ جملے بہت سادہ اور صاف ہیں مگر ہر شخص اس طرح لکھ نہیں سکتا۔ ہر شاعر کے بارے میں کوئی ایسا جملہ لکھنا جو اس کے پورے تخلیقی مزاج کی نمائندگی کرے آسان نہیں۔ وحید اختر نے ان شاعروں کے ساتھ چند افسانہ نگاروں کے نام بھی درج کیے ہیں۔ اس کے بعد وہ اس دور کو رومانی دور کہتے ہیں۔ 1958 میں محمد حسن کی کتاب'' اردو ادب میں رومانوی

تحریک'' شائع ہوئی تھی، اس کا دیباچہ رشید احمد صدیقی نے تحریر کیا تھا۔ آج بھی لوگ اعتراض کرتے ہیں کہ مغرب کی طرح ہمارے یہاں ایسی کوئی رومانی تحریک نہیں چلی۔ بلکہ بعض لوگ تو یہ بھی نہیں مانتے ہیں کہ ان شعرا و ادبا کے یہاں رومانوی عناصر ہیں۔ ہمارے بعض نقاد محمد حسن کی کتاب ''اردو ادب میں رومانوی تحریک'' کو پڑھنے سے زیادہ اسے رد کرنے میں دلچسپی لیتے رہے ہیں۔ وحید اختر نے آزادی اور ملک کی تقسیم کے نتیجے میں پیدا ہونے والے ادب کو تقسیم کا ادب نہیں کہا ہے۔ ان تمام مباحث سے ایک بات بہت واضح ہو جاتی ہے کہ تاریخی اور تہذیبی حوالوں کے بغیر ادب کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔ وحید اختر پرانے اور نئے شعرا کو تہذیبی، سماجی مسائل کے درمیان رکھ کر دیکھتے ہیں۔ وہ ان کیفیات کو محسوس کرنا چاہتے ہیں جو تخلیق کو لسانی ڈھانچہ بننے سے بچاتی ہیں۔ وحید اختر انسانی اور تہذیبی مسائل کو زیر بحث لاتے ہیں، فن پارے کا لسانی تجزیہ نہیں کرتے۔ نئی نسل کے تعلق سے وحید اختر کا یہ اقتباس بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ یہ نئی نسل 1960 کے آس پاس کی ہے۔ یہ بات بھی پیش نظر رہے کہ شمس الرحمٰن فاروقی پر عام اعتراض یہ کیا جاتا ہے کہ انھوں نے نئی نسل کو جدیدیت میں الجھا دیا اور خود کلاسیکی شعریات پر کام کرتے رہے۔

> ''نئی نسل نے ترقی پسند اور اشاریت پسند تحریکوں سے وابستہ افراد سے زیادہ کلاسیکی ورثے سے فیض اٹھایا ہے۔ عالمی ادب کے خزانے دیکھے ہیں، تہذیبوں کے سمندر کھنگالے ہیں، علم کے مختلف ساحلوں سے صدف چنے ہیں، وہ اپنے کلاسیکی سرمائے پر زیادہ گہری نظر رکھتی ہے۔ اس بات سے تو انکار ہی محال ہے کہ نئی تحریکوں نے ابتدا میں تمام کلاسیکی سرمائے کو فرسودہ، کہنہ، جاگیرداری اور انحطاط کی پیداوار کہہ کر ٹھکرا دیا تھا۔ نئی نسل نے اپنے پیش رو ادیبوں کی معاصر تخلیقات سے مایوس ہو کر کلاسیکی ورثے کا رخ کیا۔''

وحید اختر فلسفے کے طالب علم اور استاد تھے۔ تصورات میں ان کی دلچسپی کہیں بھی فیشن کی شکل اختیار نہیں کرتی، اس کی بنیادی وجہ تصورات کو انسانی تجربات اور محسوسات کی روشنی میں

دیکھنا اور سمجھنا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ وحید اختر تصورات کو متن کی تفہیم اور تجزیے میں عملی طور پر برتنا چاہتے ہیں۔ ان کی کشادہ ذہنی کا یہ عالم ہے کہ وہ تمام تنقیدی نظریات کو ایک سطح پر قبول کرتے ہیں اور انھیں انسانی وجود کو سمجھنے کا وسیلہ مانتے ہیں۔ مارکسی نظریہ، تحلیل نفسی، جمالیاتی ان سب کی اپنی کچھ حدیں ہیں۔ کسی ایک نظریے پر اصرار کرنے کا حق کسی کو بھی حاصل ہے مگر اسے سمجھے بغیر دوسروں کو سمجھانا یا اس کا عملی اطلاق کرنا ٹھیک نہیں۔ وحید اختر مارکسی تنقید کو بھی اردو میں غیر اطمینان بخش بتاتے ہیں۔ اس کی وجہ اور کچھ نہیں کہ مارکسی نقادوں نے مارکس ازم کو ٹھیک سے پڑھا نہیں اور وہ اِدھر اُدھر سے سنی ہوئی باتوں پر مارکسی تنقید کی عمارت تعمیر کرتے رہے۔ یہی حال تحلیل نفسی کا ہے۔ لیکن وہ میراجی کی کتاب ''اس نظم میں'' کی تعریف کرتے ہیں اسی طرح ساختیات اور ردتعمیر کا فلسفہ بھی عملی تنقید میں انھیں بہت روشن دکھائی نہیں دیتا۔ انھوں نے Deconstruction کا ترجمہ ازالۂ تشکیلیت اور انہدامیت کیا ہے۔ وحید اختر کا انتقال 1995 میں ہوا اس وقت تک اردو میں ساختیات اور ردتشکیل کی روشنی میں کئی تجزیے اور تفہیم کی مثالیں سامنے آچکی تھیں۔ ضمیر علی بدایونی نے تو ان تمام نظریات کو کلاسیکی شعراء کی غزلیہ شاعری کی روشنی میں بامعنی ثابت کرنے کی کوشش کی تھی اس کتاب کے مضامین رسالوں میں شائع ہوئے تھے۔ شاید وحید اختر کی نظر سے یہ مضامین نہیں گزرے۔ انھوں نے اپنی ایک بنیادی شکایت اس مضمون میں بھی درج کی ہے۔

> ''لیکن افسوس کے ساتھ یہ کہنا پڑتا ہے کہ ان ناقدین نے فارمولا پہلے بنایا اور ادب پاروں کا تجزیہ بعد میں اس طرح سے کیا کہ انھیں فارمولے کے قالب میں ڈھالا جائے''۔

فارمولا پہلے بنے یا بعد میں اصل بات متن پر اس کا بامعنی اطلاق ہے۔ متن کسی فارمولے کا اگر ساتھ نہیں دیتا ہے تو اس سے فارمولا بے معنی نہیں ہوجاتا ممکن ہے کوئی اور متن اس کا منتظر ہو، ان تمام مسائل کا تعلق قاری کی ذمہ داری اور دیانت سے ہے۔ وحید اختر نے فارمولا بازی کو ایک خاص سیاق میں دیکھا ہے اور یقیناً ان کے اردگرد ایسے لوگ ہوں گے جو متن سے زیادہ تصور میں دلچسپی رکھتے ہوں۔ یہ شکایت وحید اختر سے بھی کی جاسکتی ہے کہ

انھوں نے وجودی نقطۂ نظر سے اقبال، مخدوم محی الدین، خلیل الرحمٰن اعظمی اور قرۃ العین حیدر کے ناول ''آگ کا دریا'' کا تجزیہ تو کیا مگر ساختیات اور ردتعمیر کی روشنی میں متن کا تجزیہ نہیں کیا۔ لہٰذا مجموعی طور پر یہ تمام تصورات اگر وحید اختر کی عملی تنقید کا حصہ بن جاتے تو ان کی تنقید کچھ اور روشن ہوتی۔ اپنے مضمون ''وجودی تنقید و تجزیہ ادب'' میں انھوں نے وجودی فلسفے کو کوئی ایسا فلسفہ نہیں بتایا ہے جس پر صرف مغرب کا اجارہ ہو۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد مغرب میں انسانی وجود پر جس طرح غور و فکر کا سلسلہ شروع ہوا اس نے وجودی فلسفے کی راہ ہموار کی۔ وحید اختر کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ وہ وجودیت کے تعلق سے نہایت حساس ہیں اور وہ وجودیت کے ذکر کا کوئی نہ کوئی پہلو نکال لیتے ہیں۔ اس کی ایک بڑی وجہ وجودیت کے بارے میں رائج غلط تصور ہے۔ عموماً وجودی فکر کو غیر سماجی کہا جاتا ہے۔ وحید اختر اس مضمون میں ایک جگہ لکھتے ہیں:

> ''حالانکہ اسی کے ساتھ سارتر اس پر اصرار کرتا ہے کہ ہمارے دور میں، ہمارے اطراف جو بھی قتل، غارت گری، تشدد اور جرائم ہو رہے ہیں ہم اس کے ذمہ دار ہیں۔ اس لیے ہم تاریخی موقف کا جز ہیں اور آزاد وجود کی حیثیت سے اسے بدل سکتے ہیں یا کم از کم ظلم کے خلاف احتجاج کر سکتے ہیں۔ یہ تمام تصورات وہ ہیں جو ہم عصر اردو ادب پر صادق آتے ہیں اور صرف ادب پاروں بلکہ ادیبوں کی نفسیاتی کیفیتوں کو سمجھنے میں مدد کر سکتے ہیں۔ مجھے حیرت ہے کہ ہمارے ناقدین نے اس طرف توجہ کیوں نہیں کی، وجودیت سے بغض للّٰہی یا اسے جانے بغیر اس سے تعصب ہماری ادبی تنقید کے صحیح سمت کے ارتقا میں حائل رہا ہے۔''

وحید اختر کی نگاہ میں سارتر کی وجودیت انفرادی شعور اور اجتماعی زندگی کے درمیان ہم آہنگی کی ایک خوبصورت مثال ہے۔ ہمارے جدیدیت پسند ناقدین نے ساٹھ ستر کی دہائی میں وجودی فکر، انفرادی فکر، ادبی فکر، ادبی معیار کا ذکر کرتے ہوئے کبھی قتل و غارت گری اور اس

کے خلاف احتجاج کرنا سیاسی اور سماجی پارٹیوں اور تنظیموں کا کام سمجھتے تھے۔ ادیب کا کام صرف ادب لکھنا ہے اور وہ بھی ایسا ادب جسے غیر سیاسی اور غیر سماجی ثابت کیا جا سکے۔ اگر وحید اختر کی تحریروں کو توجہ کے ساتھ پڑھا جاتا تو وجودیت کے بارے میں اتنی غلط فہمیاں عام نہ ہوتیں۔ مابعد جدید ناقدین کی نظر میں وجودیت اب اردو تنقید کا مسئلہ نہیں رہی مگر ادب کے لیے وجودیت کبھی قصہ پارینہ نہیں ہو سکتی اسی لیے میں نے ضروری سمجھا کہ وحید اختر کے ان خیالات کا تجزیہ کیا جائے اور آج کے سیاق میں انھیں دیکھنے کی کوشش کی جائے۔ وحید اختر وجودی فلسفے کا باضابطہ آغاز انیسویں صدی میں کرکے گارڈ سے مانتے ہیں۔ لیکن وہ اس کے نقوش کو مشرق میں تلاش کرتے ہیں۔ ان کے یہ چند متفرق جملے ملاحظہ کیجیے:

> ''وجودیت وہ اسلوب فکر ہے جس کا سراغ تمام قدیم متصوفانہ فلسفوں میں ملتا ہے۔ اسلامی فلسفے میں ملا صدر اور ان کے بعد ہادی سبزواری نے ماہیت پر وجود کو مقدم مانا ہے۔ یہ بھی ایک طرح کی وجودیت ہے۔
>
> ابن عربی نے انسان کو مجبور نہیں مانا بلکہ یہ کہا کہ تم نے اپنی لسانی استعداد سے جو مانگا تمھیں ملا، یعنی انسان نے روز ازل سے اپنا اور اپنے مقصد و منتہا کا انتخاب خود کیا۔ وجودیت کا فلسفہ اسی انسانی اختیار و انتخاب کی جدید اصطلاحوں میں تعبیر ہے۔ اس لیے میری نظر میں وہ حضرات جو اسلامی اور مشرقی فلسفیانہ روایت سے یکسر ناواقف اور جدید فلسفیانہ اصطلاحات سے بے بہرہ ہیں وجودیت کو مغرب سے مستعار فلسفہ سمجھتے ہیں۔ میں ان کرم فرماؤں سے یہ پوچھنا چاہوں گا کہ مارکسیت، اسلوبیات، ساختیات اور تشکیل Deconstruction ہماری فکری روایت سے اتنی ہی مناسبت رکھتے ہیں جتنا وجودی فکر۔ مغربی اصطلاحات کو تنقید کی زبان میں رائج کرنا فیشن پرستی ہے۔

ان جملہ ہائے معترضہ کا مقصد صرف یہ ہے کہ کوئی بھی فکری رجحان با
منہاج مغرب پر دور جدید میں آسمان سے نازل نہیں ہوا بلکہ ہر مکتب
فکر اور رجحان کو انسانی فکر کے ارتقا کا نتیجہ سمجھنا چاہیے۔"

وحید اختر کے مندرجہ بالا خیالات میں علم بھی ہے اور خلوص بھی، انھوں نے تکرار کے ساتھ اصطلاحوں میں سوچنے کے خطرات سے آگاہ کیا ہے اس کی وجہ کسی اصطلاح کی تشکیل کا سماجی اور تہذیبی سیاق ہے۔ وحید اختر جدید تصورات کو اپنی قدیم لسانی اور ادبی متون میں تلاش کرتے ہیں لیکن اس سے کہیں یہ غلط فہمی نہ پیدا ہو کہ وہ کسی تصور کے ابتدائی نقوش کو ہی اصل سمجھتے ہیں اور یہ کہ ابتدائی نقوش میں وقت کے ساتھ جو فکری برگ و بار آتے ہیں ان کا سلسلہ تہذیبی اور ادبی تاریخ میں دور تک پھیلا ہوا ہے۔ وہ ان لوگوں کی گرفت کرتے ہیں کہ جو وجودیت کو مغرب کا فلسفہ تصور کرتے ہیں۔ لیکن انھوں نے خود ہی مغرب کے وجودی فلسفے کی باریکیوں کی جانب اشارا کیا ہے۔ اس پورے رویے سے اس بات کی تصدیق ہوتی ہے کہ ایک اچھا اور ذمہ دار تنقیدی ذہن تصورات کو اس کے اصل سیاق و سباق میں دیکھتا تو ہے مگر ان کے معنوی امکانات کی راہ کو مسدود نہیں کرتا۔ وحید اختر کو جب اپنی مشرقیت پر شدت سے اصرار کا خیال آتا ہے تو وہ فوراً انسانی فکر کو درمیان میں لاکر مشرق اور مغرب کو ایک دوسرے سے ہم آہنگ کرتے ہیں۔ میں نے جس ذمہ داری کی بات کہی ہے وہ مندرجہ بالا اقتباس کے آخری جملے سے ظاہر ہے۔ وحید اختر کے ان خیالات کی اہمیت کسی تنقیدی زاویے کے عروج و زوال سے وابستہ نہیں ہے۔ یہ وہ اصول ہیں جو کسی ازم یا رویے کو خاطر میں نہیں لاتے۔ اس کی بنیادی وجہ انسانی تجربات اور محسوسات کی آفاقی طاقت ہے۔ وحید اختر وجودی فکر کو ادب کے لیے ناگزیر تصور کرتے ہیں اس سلسلے میں ہائیڈگر اور سارتر دونوں کی فکر سے انھوں نے بحث کی ہے۔ کچھ اور مفکرین اور فلسفیوں کے تصورات بھی زیر بحث آئے ہیں۔ مگر مجموعی طور پر انھوں نے وجودیت کو انسان کی فکری و ذہنی آزادی کا نام دیا ہے۔ جہاں کہیں وہ اپنی آزادی اور فیصلے کا حق دوسروں کو دے دیتا ہے وہیں سے وہ ایک شئے میں تبدیل ہو جاتا ہے اور اس کے زندہ رہنے کا جواز بھی کمزور ہوتا جاتا ہے۔ وحید اختر نے ہائیڈگر کے حوالے سے خصوصیت کے ساتھ

اس آزادی پر زور دیا ہے۔ وہ اس آزادی کے رخصت ہوجانے کا ذمہ دار خود انسان کو قرار دیتے ہیں۔ انھوں نے اس کے اسباب اور محرکات کی جانب یہاں محض اشارے کیے ہیں مگر اتنی بات تو ہمیں معلوم ہے کہ انسان اپنی بڑھی ہوئی آرزوؤں کی تکمیل کے لیے اپنے ضمیر کو رسوا کرتا ہے، اسے صاحب اقتدار کی جوتیاں سیدھی کرنی پڑتی ہیں۔ اس کی نگاہ کا مرکز بس ایک وجود ہے جسے ہم حاکم اور بادشاہ کا نام دیتے ہیں۔ اس کا ہر قدم اسی کی راہ میں ہوتا ہے۔

وحید اختر کے یہ چند فکر انگیز جملے ملاحظہ کیجیے:

> ''بد اعتباری ایک طرح سے دنیا میں پناہ لینے کا نام ہے۔ یہ پناہ گزینی اپنے آپ سے اور اپنی آزادی سے فرار ہے۔ یہ خود فریبی ہے اور کذب ہے اور انسانی وجود کی نفی ہے۔ انسانی وجود سارتر کے نزدیک واقعیت اور ماورائیت ہے، دنیائے گرفتاری ان کی نفی ہے۔ واقعیت اور ماورائیت میں تطابق ہونا چاہیے۔ جب کہ دنیا میں پناہ گزینی ان کی نفی کرتی ہے۔ آدمی جو ہے وہ دوسرے لمحے نہیں ہے یعنی وہ ہر لمحہ بدلتا اور اپنی تشکیل کرتا ہے یہی آزادی ہے اور آزادی سے فرار وجود کی بے اعتباریت ہے۔ وہ بد اعتباری میں انسان نہ صرف دنیا کو بلکہ اپنے آپ کو بھی دھوکا دیتا ہے۔''

وحید اختر نے ان افکار کو مثالوں کے ذریعہ سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ وحید اختر نے Altona کے مرکزی کردار فرانسز کا ایک مکالمہ پیش کیا ہے۔ ساتھ ہی دوستو دسکی کے No be from under round سے ایک اقتباس درج کیا گیا ہے اور ''آگ کا دریا'' سے دو جملے بھی۔ انھیں پڑھ کر یہ سمجھا جاسکتا ہے کہ وجودی فکر کے معنی کیا ہیں اور اسے محض فلسفیانہ انداز میں سمجھا نہیں جاسکتا۔ فلسفہ جب تخلیقی متن میں گھل مل جاتا ہے تو اس کی معنویت دو چند ہوجاتی ہے۔ سوال یہ ہے کہ کوئی تخلیق کس طرح وجودی بن جاتی ہے۔ اس کا جواب خود تخلیق ہی فراہم کرسکتی ہے۔ وحید اختر نے صرف ''آگ کا دریا'' سے دو جملوں کو درج کیا ہے اور اس ناول کا انھوں نے وجودی نقطۂ نظر سے تفصیلی مطالعہ بھی پیش کیا ہے لیکن ''آگ کا دریا'' ہی

نہیں بلکہ دیگر ناولوں میں بھی وجودی عناصر تلاش کیے جاسکتے ہیں۔ وحید اختر کی سب سے بڑی تنقیدی جیت یہ ہے کہ وہ تخلیقی متن کے ذریعہ تصورات کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کرتے ہیں، اس سے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ تصورات اور نظریات کو یہ کہہ کر رد کرنا کہ اس سے تخلیقیت کو نقصان پہنچتا ہے نہایت مضحکہ خیز ہے۔ کیا ہائیڈگر، سارتر، قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین دور جدید کو ان تصورات کے بغیر دیکھ سکتے تھے۔ ظاہر ہے کہ اس کا جواب نفی میں ہے۔

وحید اختر نے اپنے ایک مضمون ''تصوف اور وجودیت'' میں اپنے مطالعہ اور علم کی بنیاد پر جس طرح کے فکر انگیز جملے خلق کیے ہیں وہ اردو کے نقاد کے یہاں بہت مشکل ہی سے ملیں گے۔ ہر لفظ سے تصوف اور وجودیت کی روح کا انکشاف ہوتا ہے۔ انھیں پڑھ کر یہ مغالطہ بھی پیدا ہوسکتا ہے کہ وحید اختر خود صوفی تو نہیں ہیں۔ عموماً تصوف اور وجودیت کے نظری اور عملی مباحث کی زبان پیچیدہ اور گنجلک ہو جاتی ہے اس کی وجہ ذہن کا صاف نہ ہونا ہے۔ وحید اختر نے اپنے مطالعے کی روشنی میں وجودیت اور تصوف کے رشتے اور سلسلے کو جو فکری اساس فراہم کی ہے وہ کسی چھوٹے ذہن سے ممکن نہیں ہے۔ سب سے بڑی بات یہ ہے کہ انھیں ہمیشہ انسانی تجربات اور محسوسات کا خیال رہتا ہے۔ وہ ان تجربات اور محسوسات کے داخلی رشتے کو بھی نشان زد کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ وحید اختر کی تنقیدی فکر سے اتنا تو سمجھا جاسکتا ہے کہ جس طرح انسانی زنجیر ایک دوسرے سے وابستہ ہے اسی طرح انسانی فکر کا سفر بھی ایک دوسرے سے بے تعلق نہیں۔ مذہبی تصورات، فلسفے یہ سب انسانی زندگی سے پھوٹے ہیں اور انھیں اول و آخر انسانی زندگی کا ترجمان بننا ہے۔ تصوف ایک ایسا ہی فلسفہ ہے جس کی روح مختلف مذاہب میں مشترکہ طور پر موجود ہے۔ تصوف سے آج بھی طرح طرح کی بدگمانیاں موجود ہیں، اسے مذہب کے خلاف سمجھا گیا ''تصوف اور وجودیت'' کے تعلق سے وہ لکھتے ہیں:

> ''تصوف بہت قدیم مذہبی طرز فکر ہے، جس کے عناصر ترکیبی مذاہب عالم میں پھیلے ہوئے ہیں۔ ویدانت، عیسائیت، بدھ مت، یہودیت اسلام، ایرانی اور چینی مذاہب سب میں باطنیت اور سریت کا میلان

مذہب کی ظاہری شکل سے الگ، تو ہم پرستی کے بجائے روح مذہب
سے ہم آہنگی پیدا کرنے کی کوشش میں ہمیشہ موجود رہتا ہے۔''

اس اقتباس سے سمجھا جاسکتا ہے کہ تصوف کی روح کا مطلب کیا ہے اور یہ کہ کس طرح مشترکہ طور پر مختلف مذاہب میں موجود ہے۔ باطنیت، سریت یہ دو ایسے الفاظ ہیں جن کے بغیر نہ تو انسانی زندگی کا تصور ممکن ہے اور نہ ادب کا۔ ہر شخص اپنی فکر اور احساس کی بنیاد پر انھیں انگیز کرتا ہے۔ اردو تنقید مختلف انداز میں انھیں دیکھتی رہی ہے۔ وحید اختر اپنی ترقی پسندی کو باطنیت اور سریت کے حوالے نہیں کردیتے بلکہ وہ معروضی انداز میں باطنیت کو دیکھتے ہیں اور بالآخر اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ یہ ایک ایسی سچائی ہے جسے رد کرنا ترقی پسندی کے بھی خلاف ہے۔ باطنیت کو ترقی پسندی کے منافی اس لیے نہیں سمجھا کہ اس سے انسان داخلی سطح پر مضبوط ہوتا ہے اور اس میں ردّ و قبول کی طاقت پیدا ہوتی ہے۔ تصوف نے اگر عقل کے خلاف ایک مسلک بنایا ہے تو اسے غیر عقلی قرار دے کر انسانی زندگی کے لیے غیر صحت مند بتانا مناسب نہیں۔ سجاد ظہیر نے اپنی کتاب ''ذکر حافظ'' میں اس رویے کے خلاف ایک موقف اختیار کیا ہے۔ وحید اختر لکھتے ہیں:

''جہاں تجربی، سائنسی اور تجزیاتی عقل کی حد ختم ہوجاتی ہے وہاں
سے باطنی تجربے کی قلم رو کا آغاز ہوتا ہے۔''

تصوف اور وجودیت کا خیال اگر ایک ساتھ آتا ہے تو اسے مطالعے اور ادراک کا نتیجہ کہنا چاہیے۔ وحید اختر تصوف اور وجودیت پر گفتگو کرتے وقت مذہب کو ایک مذہبی انسان کی نظر سے نہیں دیکھتے اس کے باوجود مذہب کا احترام باقی رہتا ہے۔ تصوف کا فلسفہ لامذہب فلسفہ نہیں ہے اور نہ ہی وجودیت مذہب سے بنیادی طور پر منحرف ہے۔ وجودیت اور تصوف کے تعلق سے باطنی تجربہ جیسی ترکیب اس فلسفے کے خلاف ہے جس میں مادہ اور عقل کو اصل مقام حاصل ہے۔ وحید اختر نے وجودی فلسفے کو وہ مذہبی اور غیر مذہبی دو خانوں میں تقسیم کیا ہے۔ یہ عجیب قصہ ہے کہ ان دونوں فلسفوں نے انسان کی باطنیت کو اہمیت دی ہے۔

''وجودیت کا آغاز ہی متصوفانہ تردید عقل اور تجربۂ باطن کے اثبات
سے ہوتا ہے۔ کر کے گار خود مذہبی تھا، لیکن عیسائیت پر کلیسا کے جبر کو

وہ روح مذہب کے خلاف سمجھتا تھا۔ اس کے نزدیک مذہب انسان
اور خدا کے درمیان براہ راست وجودی تجربے کا نام ہے۔ مذہبی
اداروں کا توسط اس براہ راست تعلق کو ختم کر کے انسان اور خدا کے
درمیان خلیج حائل کر دیتا ہے۔ انسانی تنہائی کے المیے کو اس نے مذہبی
روشنی میں دیکھا۔

وجودیت کے شارحین میں وہ فلسفی بھی ہیں جو ہائیڈگر اور سارتر کی
طرح لامذہبیت کی طرف مائل ہیں اور داخلی وجودی تجربے ہی کو حقیقی
تجربہ اور علم مانتے ہیں۔ وجودیت میں عام طور سے مذہبی اور لامذہبی
فلسفیوں کو دو خانوں میں بانٹا جاتا ہے۔ مگر یہ تقسیم مصنوعی ہے، تمام
وجودی مفکرین داخلی وجودی تجربے کو اصل تجربہ قرار دیتے ہیں۔''

وحید اختر کے ان مقدمات سے یہ حقیقت مزید روشن ہو جاتی ہے کہ وجودی فکر بنیادی طور پر انسان کا داخلی مسئلہ ہے یہ انسان مذہبی بھی ہو سکتا ہے اور لامذہب بھی۔ اس لیے ہم ان شعرا و ادبا کے یہاں بھی وہ اقدار و تصورات تلاش کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں جو ہمارے پسندیدہ مسلک سے دور ہیں۔ وحید اختر نے بہت خاموشی کے ساتھ انسانی تنہائی اور انسانی باطن وغیرہ کو زیر بحث لایا ہے۔ کوئی اور ہوتا تو لامذہب اور غیر مذہب کے خانوں کی بحث کو اپنے تعصبات کی بنیاد پر طول دے کر ایسے نتائج اخذ کرتا جن سے اس کے اپنے ذوق کی تسکین ہوتی۔ مسئلہ بنیادی طور پر انسان کا ہے انسان چاہے مذہبی ہو یا غیر مذہبی وہ فکر و احساس کی سطح پر تشکیک سے بھی قریب ہو سکتا ہے اور عقیدے سے بھی۔ یہی وہ رمز ہے جسے عام طور پر سمجھنے کی کوشش نہیں کی جاتی آخر کوئی تو وجہ ہے کہ کر کے گار اپنی مذہبیت کے باوجود مذہبی اداروں کی مخالفت کرتا ہے۔ یہ کام کوئی لامذہب شخص کرتا تو ہم اسے اس کو مخالفت کے اسباب کو اس کی لامذہبیت میں تلاش کرتے۔ جب مذہبی ادارے ہمارے فکر و احساس کی دنیا کو غلام بنا سکتے ہیں تو غیر مذہبی اداروں کے بارے میں کیا کہا جائے۔ کمال یہ ہے کہ مذہبی اقدار کی پابندی کے باوجود ہم صاحب اقتدار کی جوتیاں سیدھی کرتے ہیں اور اپنی مادی ضرورت کی تشریح و تعبیر

کرتے ہیں۔ وحید اختر نے مذہبی اور غیر مذہبی وجودی مفکرین کی تقسیم کو غیر فطری اور مصنوعی بتایا ہے۔ اس سے یہ بات سمجھ میں آتی ہے کہ وجودی فکر مذہب سے منحرف نہیں ہے۔ ایک وجودی انسان لامذہب ہوکر بھی مذہب کی روح سے قریب ہوسکتا ہے لیکن اس کا فیصلہ منطقی بنیادوں پر نہیں کیا جاسکتا، یہیں سے تصوف کی راہ بھی کھلتی ہے۔ بہت سے وہ شعرا جو عملی زندگی میں مذہبی امور کا خیال نہیں رکھتے وہ مذہب کی روح سے قریب ہو جاتے ہیں۔ مذہب جب صرف رسم کی ادائیگی کا وسیلہ بن جائے تو اس کی روح رخصت ہو جاتی ہے۔ وحید اختر نے بہت صفائی کے ساتھ اس جانب اشارہ کیا ہے:

> ''تصوف کی روح کو اخلاقیات ماننے والوں کے لیے مشکل اس وقت پیدا ہوتی ہے جب تصوف بندھے ٹکے مذہبی اخلاق کی بھی نفی کرتا ہے۔ شریعت اور طریقت کا مناقشہ اس کا نتیجہ ہے۔ شریعت قانونی ہے اور ظواہر مذہب کی پابندی۔ طریقت اپنے باطنی متصوفانہ تجربے کی روشنی میں انتخاب اور عمل کی آزادی ہے۔ اس طرح تصوف اور وجودیت کا طرز فکر ہی نہیں بلکہ طرز احساس اور اس کے عملی نتائج میں ایک دوسرے کی توثیق کرتے ہیں۔''

وحید اختر نے جس کو بندھے ٹکے مذہبی اخلاق کا نام دیا ہے وہ مذہبی نقطۂ نظر سے مناسب معلوم نہیں ہوتا۔ مذہبی اخلاق اگر مذہبی امور کا نام ہے تو اسے ایک معنی میں بندھا ٹکا ہی کہا جائے گا۔ اس کی مخالفت کا مطلب مذہبی امور کی حتمی شکل کی مخالفت کرنا ہے اور اسی وجہ سے شریعت، طریقت کو اس طرح قبول نہیں کرسکتی۔ لیکن تصوف کے شارحین مذہبی امور کی ادائیگی میں مذہب کی روح کے متلاشی ہیں، اس کے نہ ہونے کی صورت میں وہ تصوف کی حمایت کرنے لگتے ہیں۔ لیکن ان ہی شارحین کے یہاں طریقت اور شریعت کی روح بھی بعض مقامات پر ایک دوسرے میں حلول کرجاتی ہے۔

وحید اختر نے اپنے ایک مضمون ''تصوف اور شاعری'' میں تصوف کی روح سے بحث کی ہے۔ ابتدا میں انھوں نے بتایا ہے کہ شیخ اکبر محی الدین ابن عربی مسلمان صوفیا

میں پہلے مفسر ہیں جنھوں نے اس نظریہ پر زور دیا کہ کائنات خدا سے الگ نہیں ہے۔ ان کے الفاظ دیکھیے :

> ''نوفلاطونیت (Neoplatonism) کے اثر نے نظریۂ اشراق (Emanation) کو صوفیا میں متعارف کرایا۔ اس نظریے کی رو سے کائنات خدا سے جدا نہیں ہے، بلکہ اس کی ذات سے اس طرح نکلی ہے جیسے سورج سے روشنی نکلتی ہے۔ مسلمان صوفیا میں شیخ اکبر محی الدین ابن عربی اس نظریے کے پہلے مفسر ہیں۔ یہی نظریہ وحدت الوجود کہلاتا ہے۔''

وحدت الوجود کی مختلف انداز میں تعریف کی گئی ہے۔ وحید اختر نے شیخ اکبر محی الدین ابن عربی کے حوالے سے وحدت الوجود کو جن الفاظ کے ذریعہ سمجھانے کی کوشش کی ہے اس کا اسلوب رواں اور سلجھا ہوا ہے۔ اگر یہاں شیخ اکبر محی الدین کا کوئی اقتباس پیش کر دیا جاتا تو بہت اچھا ہوتا، کائنات اور خدا کے رشتے کو سمجھانے کے لیے انھوں نے ''جیسے سورج سے روشنی نکلتی ہے'' جیسا خوبصورت جملہ خلق کیا ہے۔ انھوں نے ایک اور فکر انگیز جملہ تحریر کیا ہے۔ ''اس نظریے میں انسان کو مرتبۂ جامعہ یا مظہر صفات خداوندی مانا جاتا ہے۔'' وحید اختر نے تصوف کے سلسلے میں اس نظریے سے بھی بحث کی ہے جس کا تعلق تصوف میں غیر اسلامی فکر کی شمولیت سے ہے۔

> ''تصوف کے بعض علما اور مستشرقین تصوف کو غیر اسلامی فکر کا اثر سمجھتے ہیں اور اس کا تعلق ویدانت، بدھ مت، نوفلاطونیت یا عیسائیت سے جوڑتے ہیں۔ قرون اولی میں ہمیں تصوف کی اصطلاح کہیں بھی نہیں ملتی، اس کے بجائے ''احسان'' کی اصطلاح ملتی ہے جسے بعد میں صوفیا نے تصوف ہی کے مترادف مانا ہے۔ اسلام میں رہبانیت اور مرتاضیت کی گنجائش نہیں تھی۔ بلکہ تصوف کا سارا زور تزکیہ نفس اور تصفیہ اخلاق پر رہا۔ غیر اسلامی اثرات نے مرتاضیت کے عناصر

تصوف میں داخل کیے اور بعد میں صوفیا کے سلاسل اور خانقاہوں کا
ایک مربوط نظام بھی وجود میں آ گیا۔"

یہ تمام باتیں ان لوگوں کی نظر میں ہیں جو تصوف کے نظری مسائل سے دلچسپی رکھتے ہیں۔ لیکن ایک بات ہے جو وحید اختر کی تحریر کو ممتاز بناتی ہے، اسے اظہار کی طاقت کہا جاسکتا ہے۔ لسانی اظہار میں یہ طاقت اسی وقت پیدا ہوتی ہے جب تصور کی سطح پر ذہن صاف ہو۔ وحید اختر کے اس اقتباس سے واضح ہے کہ تصوف میں غیر اسلامی اثرات نظر آتے ہیں جن سے مرتاضیت کے عناصر داخل ہوئے۔ یہاں انھوں نے اس مسئلے سے بحث نہیں کی اور نہ اپنی رائے دی ہے کہ ان اثرات کی شمولیت فطری تھی یا غیر فطری۔ غیر اسلامی اثرات کے معنی کیا ہیں اس سلسلے میں وحید اختر نے شنکراچاریہ اور رامانج کے نظریے کو پیش کیا ہے:

"ہندوستان میں ویدانت کا فلسفہ ہندو تصوف کہا جاسکتا ہے۔ اس کے بنیادی اصول وہی ہیں جو تصوف کے ہیں۔ اختلاف کائنات کے حقیقی یا غیر حقیقی ہونے کے مسئلے سے ہے۔ شنکراچاریہ کائنات کو مایا یا فریب سمجھتے ہیں۔ رامانج کے نزدیک کائنات کا ظلی وجود ہے یعنی ایسا وجود جیسا آئینے میں عکس کا ہوتا ہے جو معروضی تو ہے مگر حقیقی اور مستقل بالذات نہیں۔ ہندوستانی صوفیا میں شیخ احمد سرہندی نے وحدت الوجود کی نفی کی اور اس کے بجائے وحدت الشہود کا نظریہ پیش کیا۔ وحدت الشہود کے مطابق خدا اور کائنات میں عینیت کی نسبت نہیں، انسان اور کائنات خدائے غیر ہیں۔ عینیت کا شہود محض نظر ہے۔ شیخ مجدد کی اس کوشش کا مقصود یہ تھا کہ تصوف کو غیر اسلامی عناصر سے پاک کیا جائے۔"

وحید اختر نے ان مباحث کے بعد اردو شاعری کو وحدت الوجود کے فلسفے سے قریب بتایا ہے۔ اس کی وجہ یہ بتاتے ہیں کہ یہ نظریہ اردو شاعری کے بنیادی مزاج سے ہم آہنگ تھا۔ اس مضمون کا عنوان "تصوف اور شاعری" ہے لہٰذا مضمون کے اختتام پر اردو شاعری میں انھیں

نظری مباحث کے ساتھ ہم آہنگ نہیں کرتے۔ انھوں نے تصوف کے سماجی اور سیاسی سیاق کی جانب بھی اشارا کیا ہے۔ اس طرح تصوف ایک سطح پر احتجاج کا علامیہ بن جاتا ہے۔ اردو شاعری میں تصوف کے مضامین فارسی کے زیر اثر آئے اس سلسلے میں وحید اختر نے غالب اور اقبال کے یہاں تصوف کی صورتوں کو ان الفاظ میں ظاہر کیا ہے۔

> ''غالب کی شاعری اس لحاظ سے متصوفانہ روایت کا بہترین ثمرہ ہے کہ انھوں نے وحدت الوجودی فکر کو تشکیک، آزاد خیالی، عقلیت اور فکری ناوابستگی کا وسیلہ بنالیا ہے، لیکن اسی کے ساتھ ان کے یہاں موت کا وہ عرفان بھی ملتا ہے جو زندگی کو زیادہ بامعنی بناتا ہے۔ غالب کی تشکیک جو ان کا مسلک ہے، وحدت الوجود کی لچک کو اس لیے قبول کرتی ہے کہ اس زمانے میں انحراف اور جرأت فکر کے لیے بہترین پناہ گاہ تھی۔ اقبال کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے عشق، عقل، زمان، مکان، کائنات، حیات، خودی اور وجدان کے جدید تصور کو بھی ہماری شاعری کے فکری مزاج سے ہم آہنگ کرکے پیش کیا ہے۔ اس طرح اقبال کی شاعری متصوفانہ فکر کا نقطۂ عروج بن جاتی ہے جو تصوف سے کسب نور کرکے ہمیں ماورائے تصوف بھی لے جاتی ہے۔ اقبال ابتدا میں تصوف خصوصاً بادۂ حافظ اور وحدت الوجود کے سخت نقاد اور حریف رہے لیکن رومی کو اپنا مرشد بنانے کے بعد انھیں بھی اس کوچے میں آنا ہی پڑا۔''

اردو شاعری میں تصوف کی روایت کی تلاش میں دکنی شاعری کا مطالعہ بھی لازم ہے وحید اختر نے دکنی گجری اور ولی کی شاعری کی طرف محض اشارا کیا ہے۔ لیکن مندرجہ بالا اقتباس سے غالب اور اقبال کی متصوفانہ فکر کے درمیان پائی جانے والی مماثلت اور انحراف دونوں کا اظہار ہوتا ہے۔ غالب کی وجودی فکر میں دلچسپی کا سبب کیا ہوسکتا ہے اس کی طرف بھی بہت بامعنی اشارا کیا گیا ہے۔ اقبال نے نئی آگہی کے ساتھ تصوف متصوفانہ فکر کو جو وسعت اور

بلندی عطا کی وہ بھی ظاہر ہے لیکن اسی اقتباس میں ان لوگوں کے لیے ایک فکر کا سامان بھی ہے جو غالب کو تصوف سے یکسر منحرف بتاتے ہیں اور بار بار وہ حافظ کی شاعری کا حوالہ دیتے ہیں۔ اقبال کو حافظ کا فکری نظام پسند نہیں تھا۔ سوال یہ ہے کہ اقبال تصوف کی کس روایت کو پسند کرتے ہیں اور انھیں رومی کو اپنا مرشد بنانے کے عوض تصوف کا جو کوچہ ملا وہ کس قدر دیگر شعرا کے کوچے سے مختلف ہے۔ ان سوالات پر پہلے بھی غور کیا گیا ہے مگر عموماً سطحی طور پر یہ مسائل زیر بحث آتے ہیں۔ صوفی غلام مصطفیٰ کی کتاب ''اقبال ایک صوفی شاعر'' اس موضوع پر نہایت ہی اہم کتاب ہے۔ یہ سچ ہے کہ زندگی اور کائنات کے معاملات کو صرف عشق کے حوالے نہیں کیا جا سکتا تھا۔ اقبال کے یہاں اگر عشق کو عقل کا پابند کرنے کی ہدایت نظر آتی ہے تو اسے اقبال کی نئی آگہی اور نئے زمانے کے آشوب کے سیاق میں بھی دیکھا جانا چاہیے۔ اسی لیے وحید اختر نے لکھا ہے:

> ''تصوف بنیادی طور پر مخالف عقل فلسفہ ہے مگر تصوف کی عجمی روایت نے عقلیت کو بھی قبول کیا ہے۔ اقبال کا خیال ہے کہ تصوف کا رشتہ عقلیت اور تشکیک سے گہرا رہا ہے۔ عشق اور عقل کے موازنے میں تو ہمارے شعرا عقل کے حریف اور عشق کے حلیف نظر آتے ہیں مگر معاملات مذہب میں انھوں نے عقلیت کی اس روایت کو اپنایا جو ملائیت اور ادعائیت کی تردید کرتی ہے اور اپنی انتہائی صورتوں میں فکری ناوابستگی ہی نہیں بلکہ تشکیک کے رویے کی بھی پیش رو بن جاتی ہے۔''

سرور الہدیٰ
شعبۂ اردو، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی

ہمارے عہد کا ادبی مزاج

سوغات کے پچھلے دو شماروں میں موجود ادبی مسائل کے متعلق، محمد حسن، علی جواد زیدی اور باقر مہدی کے مضامین شائع ہو چکے ہیں۔ ویسے تو یہ مباحث نئے نہیں ہیں مگر اتنا اندازہ ضرور ہوتا ہے کہ آج ہمارے ادیب اپنی ساری سوجھ بوجھ کی ذمہ داریوں کے ساتھ ان مسائل پر غور و فکر کر رہے ہیں یا کرنا چاہتے ہیں۔ ڈاکٹر محمد حسن کے پہلے اور دوسرے مضمون میں جو تفاوت ہے اسے دیکھ کر مجھے حیرت ہوئی۔ انھوں نے اپنے پہلے مضمون میں معاصر ادب اور بطور خاص نئی نسل کے ادیبوں پر جو احکام لگائے تھے دوسرے مضمون میں نہ صرف انھوں نے ان کے جوابات بھی خود ہی دے دیے بلکہ ان کا لب و لہجہ اور شاید انداز فکر بھی بدلا ہوا ہے۔ اس تضاد سے کچھ ظاہر ہو نہ ہو مگر اتنی بات تو کھل کر سامنے آتی ہے کہ آج تک ہمارے ناقدین نئے تقاضوں، نئے رجحانات اور خود اپنے عہد کے ادبی مزاج کو سمجھ نہیں پائے ہیں۔ اسی لیے وہ متضاد آرا اظہار کر کے نہ صرف خود الجھتے ہیں بلکہ دوسروں کو بھی الجھاتے ہیں اور شاید یہیں سے ادب و تنقید میں غیر ذمہ داری کا سراغ ملتا ہے، جس نے ہماری تنقید کو محض قصیدہ خوانی یا محض دشنام طرازی بنا دیا ہے۔ اگر کوئی ناقد ان کے درمیان کوئی راہ نکالتا بھی ہے تو وہ کسی مخصوص

• ''سوغات'' بنگلور، چوتھا شمارہ، اپریل 1960

فکری رجحان کی واضح نمائندگی کرنے کی جگہ ادبی سمجھوتہ بازی سے کام لیتا ہے جس کے لیے برعکس اصطلاح ''ادبی دیانت'' استعمال کی جاتی ہے۔ سمجھوتہ زندگی بسر کرنے میں ہوسکتا ہے اس لیے کہ ہم جس سماج میں رہتے ہیں وہاں اگر قدم قدم پر سمجھوتہ نہ کیا جائے تو روشنی طبع کی بلا کے سوا کچھ اور ہاتھ نہیں آسکتا۔ اسی سمجھوتے کا عکس آج کی سیاست میں نظر آتا ہے۔ آج سیاست نے ہمارے عہد کی زندگی میں وہی جگہ لے لی ہے جو کبھی مذہب کو حاصل تھی۔ کہنے کو تو ہم سائنس کے بہت ترقی یافتہ دور میں سانس لے رہے ہیں، مگر آج کا انسان سائنسی فکر سے زیادہ میکانکی اور سیاسی رویئے کا پابند ہے۔ادب بذات خود فلسفے، مذہب اور سائنس کی طرح ایک بالذات حقیقت ہے جو اپنے وجود کے لیے نہ مذہب کی تابع ہے نہ سائنس اور سیاست کی۔ البتہ جس طرح عمرانی علوم، فلسفوں، سیاسی نظریات اور مذہبی تصورات کا ایک دوسرے سے تعاون و تصادم ہوتا ہے اسی طرح ادب بھی ان کے ساتھ تعاون و تصادم کی منزلوں سے گزرتا ہے۔ کوئی بھی ادب اپنے زمانے کے فلسفیانہ رجحانات، مذہبی تصورات، سائنسی ایجادات اور سیاسی خیالات سے الگ نہیں رہ سکتا، لیکن ''اچھا ادب'' ہر حال میں ادب رہتا ہے وہ زندگی کی ہر شاخ سے تعلق رکھتے ہوئے بھی ان کے پیچھے نہیں چلتا۔ جو ادب معاصر رجحانات سے اثر قبول کرنے کے بعد بھی اس حد تک آزاد ہے کہ اس کی ادبی اقدار ہر دور میں عظیم سمجھی جائیں وہی سچا اور حقیقی ادب ہے۔ ادب بھی فلسفہ، سائنس اور مذہب کی طرح ایک بالذات اور آزاد حقیقت ہے۔

آج بھی جب ہم ادبی مسائل پر بحث کرنے بیٹھتے ہیں تو ادب کی اسی انفرادیت کو نظرانداز کردیتے ہیں اور ایسی اصطلاحات میں گفتگو کرتے ہیں جو بالواسطہ یا غیرشعوری طور پر ادب کو فلسفیانہ یا سیاسی اصطلاحات کی تعبیر وتشریح بنادیتی ہیں۔ پچھلے دنوں ترقی پسند تحریک کے متعلق جو بحث چلی اور اب تک جاری ہے، اس میں شاید کسی کی نظر اس طرف نہیں گئی کہ ترقی پسندی اور رجعت پسندی بذات خود سیاسی اصطلاحات ہیں ادبی نہیں۔ ہم کسی سیاسی نقطۂ نظر پر اپنے اضافی تصورات وعقائد کی بنا پر ترقی پسند یا رجعت پسند ہونے کا حکم لگانے کے عادی ہیں۔ زندگی پر سیاست کے اسی زبردست اثر اور اذہان پر سیاسی تصورات کی اسی بے رحم

گرفت کے باعث ادب میں بھی یہ اصطلاحات اپنی اضافیت اور ہنگامی قدر کے باوجود راہ پا گئی ہیں۔ ڈی ایچ لارنس یا نطشے کے خیالات ونظریات پر کوئی بھی نام نہاد ترقی پسند اپنے مخصوص نقطۂ نظر کے تحت میکانکی انداز میں رجعت پسندی کا فتویٰ صادر کرسکتا ہے، لیکن اس تعصب کے باوجود بھی اس بات سے انکار نہیں کرسکتا کہ یہ دونوں بڑے آرٹسٹ ہیں۔ جب اختلاف نظر کے بعد بھی ان دونوں ادیبوں کو بڑا کہہ دیا جائے تو اس کا مطلب یہ ہوگا کہ یہ بڑائی ان کے تصورات سے الگ اور ماورا کسی دوسری ''قدر'' کا نتیجہ ہے، یہی بذاتِ خود موجود اور سیاسی فلسفوں سے ماورا قدریں ادب کی خالص قدریں ہیں جنھیں آج بھی ان کا مناسب اور موزوں مقام نہیں مل رہا ہے۔

اسی اصطلاح سے ملتا جلتا حال ''تشکیک'' کی اصطلاح کا ہوگیا ہے۔ جب میں نے اپنی پہلی سخن گسترانہ بات صبا (جولائی/اگست 1958) میں موجودہ ادبی مزاج کا تجزیہ کرنے کے لیے اس اصطلاح کا استعمال کیا تو میرے ذہن میں یہ اصطلاح صرف فلسفے کی ایک بندھی ٹکی اصطلاح بن کر نہیں آئی تھی بلکہ میں نے تشکیک کو آج کا سب سے اہم اور جاندار رجحان سمجھ کر اس لفظ پر زور دیا تھا جو بعد کی بحثوں میں کثرتِ تعبیر سے خوابِ پریشاں بن گیا۔ خود میں نے سجاد ظہیر کے الزامی مضمون کا جواب دیتے ہوئے اس اصطلاح کی پوری فلسفیانہ تعبیر وتشریح کردی تھی اور یہ بھی واضح کردیا تھا کہ تشکیک کا ایک رجحان تو فکر سے اغماض برتنے اور فرار کے مترادف ہے، مگر دوسرا مثبت رجحان ہے جو رائج الوقت فلسفوں اور اقدار کو شک کی نگاہ سے اس لیے جانچتا پرکھتا ہے کہ حقیقت کی ماہیت تک پہنچ سکے۔ پھر بھی بعد میں ناقدین نے کہیں تو اسے فراری ذہنیت کہا، کہیں آزادی کی ایسی لگن بتایا جس میں ذمہ داری کا احساس نہ ہو، کہیں اسے مقصد کے فقدان کا نام دیا گیا اور کہیں ذہنی بے راہ روی اور کم مائیگی کا جامہ پہنایا گیا، حالانکہ ضرورت اس بات کی تھی کہ اصطلاح کی پوری معنویت پر غور کیا جاتا۔ اپنے ادب کے اشتراکی ناقدین کی طرح میں یہ ماننے کے لیے مطلقاً تیار نہیں ہوں کہ آج ہمارے ذہنی افقوں پر ہر چیز اس لیے واضح، صاف اور روشن ہے کہ مشرق ومغرب کے کناروں سے ''سرخ سویرا'' جھانک رہا ہے۔ ''سرخ سویرا'' اس عہد کی دوسری پرچھائیوں کی طرح ایک

حقیقت ہوسکتا ہے، لیکن عالمی فکر اور معاصر رجحان کے ذہنی افق پر جو دوسری پرچھائیاں ایک دوسرے سے گڈمڈ ہیں ان کو نہ مٹا سکتا ہے نہ روشن پیکر عطا کرسکتا ہے۔ آج ہمارے مسائل اس قدر الجھے ہوئے ہیں کہ ان کا احصا اور احاطہ کرنا آسان نہیں ہے۔ پچیس، تیس برس پہلے کے ادب میں مسائل کی نوعیت اور رخ بہت ہی واضح تھا آج کے مسائل اور گزرے ہوئے کل کے مسائل میں وہی فرق ہے جو فرق ریل کے انجن اور اسپتنک کی مشینوں میں ہے۔ آج کے مسائل اسی تناسب سے زیادہ پیچیدہ ہوتے جارہے ہیں، جس تناسب سے میکانکی ایجادوں کی پیچیدگی بڑھتی جارہی ہے۔ اس بات سے تو کوئی انکار نہیں کرے گا کہ زرعی نظام کی سیدھی سادی زندگی صنعتی اور مشینی دور کی زندگی میں داخل ہوکر نئی الجھنوں، نئے مسائل اور نئی پیچیدگیوں سے دوچار ہوگئی ہے۔ اس صدی کے آغاز سے ہی نفسیات کے مختلف مکاتیب خیال نے جن نفسی مسائل کو چھیڑا اور دریافت کیا ہے وہ آج سے چند صدی پہلے نہ صرف یہ کہ علم کے احاطے سے خارج تھے بلکہ بڑی حد تک حقیقت میں بھی ان کا کوئی وجود نہ تھا۔ لیکن آج وہی الجھنیں حقیقت بن گئی ہیں، آج کا نوجوان سماج میں جس جنسی ناآسودگی، جس جسمانی تشنگی، جس روحانی کرب اور ذہنی الجھنوں سے گزر رہا ہے وہ ہمارے بزرگوں کو درپیش آئی تھیں نہ وہ ان کو سمجھ سکتے ہیں — جب اس خارجی حقیقت کا زندگی میں ایک وجود ہے تو یہ کیسے مان لیا جائے کہ آج کے فکری اور ادبی رجحانات میں ان کا عمل دخل نہ ہوگا۔ ہم سے دو چار نسل پہلے تک ہمارے اسلاف جاگیردارانہ سماج کی جن قدروں کو مانتے اور ان کے سہارے زندگی گزارتے تھے، جن مذہبی اقدار پر تکیہ کرتے تھے آج وہ اگر ختم نہیں ہوئی ہیں تو کم از کم شکست و ریخت کی منزلوں سے ضرور گزر رہی ہیں۔ ایک سماج ٹوٹ گیا، اس کے ساتھ اس کی بہت سی سماجی، معاشی اور روحانی قدریں بھی مٹ گئیں۔ نیا سماج بنا نہیں بن رہا ہے، چاروں طرف انتشار، تذبذب اور تشکیک ہے، نئی قدریں ابھی پوری طرح ظاہر نہیں ہوئیں اور اگر جنم لے بھی چکی ہیں تو ان میں وہ توانائی نہیں کہ روحانی اور ذہنی زندگی کو سہارا دے سکیں۔ قدروں کے اس تبادلے اور آمد و رفت کے عبوری دور میں اب یہ مشکل ہے کہ ہم کسی بھی بات پر آنکھیں بند کرکے ایمان لے آئیں۔ ترقی پسند تحریک نے مذہب کی جگہ

مارکسزم کا عقیدہ دیا اور اس پر ایمان بالغیب لانے کی شرط رکھی گئی۔ آج بہت سے پرانے ادیب بھی اس زمین کو کھو چکے ہیں جس پر وہ کل تک کھڑے تھے۔ ہنگری کا ہنگامہ پاسترناک کی کتاب پر ردوقدح، اسٹالین کے بت کا ٹوٹنا، روس اور چین کی آئے دن کی تبدیلیاں اگر اعتقاد چھین نہ لیں تو بھی یقین کو تو متزلزل کرتی ہی ہیں۔ اس طرح ہماری پچھلی نسل نے مذہب و روحانیت کی جگہ جس فلسفہ کو اپنایا تھا آج وہ بھی ہم کو اس یقین کے ساتھ ورثے میں نہیں دے سکتے۔ آج ادیبوں کے سامنے کوئی مشترکہ مقصد نہیں ہے۔ آزادی حاصل کرنی تھی سو کرلی، اس وقت ہمارا مقابلہ بیرونی سامراج سے نہیں اپنے سماج کے اندر تبدیلیاں لانی ہیں، ہم کو اپنے کلچر اور آرٹ کی ازسرنو تعمیر و تشکیل کرنا ہے۔ اس منزل پر اگر خیالات میں اختلاف ہو تو یہ کسی انحطاط کی نشانی نہیں، اسی تنوع اور اختلاف سے ہمارے کلچر کی رنگارنگی عبارت ہے، خاص طور پر آرٹ کبھی اجتماعی ذہن کی پیداوار نہیں ہوتا وہ اجتماعی تہذیب کے تقاضوں اور رجحانات کو پورا ضرور کرتا ہے مگر ہوتا ہے انفرادی ذہن ہی کی پیداوار۔ کوئی سیاسی پارٹی، کوئی سماجی گروہ، کوئی ادبی ادارہ، کوئی ثقافتی انجمن، ادب اور آرٹ کی تخلیق نہیں کرتی۔ یہ ادارے معاصر ادب کی تشہیر و اشاعت میں تو مدد دیتے ہیں مگر وہ آرٹسٹ کو اپنا پابند بنا کر قلم پکڑوا کر اس سے لکھوا نہیں سکتے۔ اس کے لیے ادیب کو پہلے اپنی شخصیت کی تعمیر و تشکیل کرنی پڑتی ہے، اپنی انفرادیت بنانی پڑتی ہے۔ ادب چونکہ انفرادی تجربے اور تخلیق سے عبارت ہے اس لیے اسے محض اس لیے ہدف ملامت نہیں بنایا جاسکتا کہ انفرادیت پسندی کا رجحان بڑھتا چلا جارہا ہے۔ ترقی پسند تحریک نے ادیبوں سے یہی انفرادیت چھین لی تھی۔ اگر آج نئی نسل کے ادیب و شاعر اسی انفرادیت کو بنا رہے ہیں تو یہ اچھا فال ہے۔ سب ادیب مل کر ایک ہی کورس کیوں گائیں، ایک ہی نعرہ کیوں لگائیں، ہر فرد سماج میں رہتے ہوئے، معاصر رجحانات سے اثر قبول کرتے ہوئے بھی اپنے ذہنی اور جذباتی مسائل میں دوسروں سے الگ رہتا ہے، یہی انفرادیت ہے۔ اس انفرادیت کو چھیننے کا مطلب یہ ہوگا کہ ایک فرد کو قتل کرکے اسے بے جان اور بے حس مشین بنا دیا جائے۔ انفرادیت کے تحفظ کے ساتھ اگر آج ''غم ذات''، غم دوراں اور جاناں کا مرکز بن گیا ہے تو اس کا مطلب مطلقاً یہ نہیں کہ

آج کا ادیب اپنی ذات کے خول میں بند ہے، وہ حیات و کائنات کے مسائل کو دیکھتا اور سمجھتا ہی نہیں بلکہ ان کا تجربہ کرتا اور انھیں محسوس کرتا ہے، اپنی ذات کو ان کی آگ سے گزار کر تپاتا اور پختہ کرتا ہے۔ اس تپاؤ اور پختگی رچاؤ اور بساؤ کے عمل کے بعد ادیب کا غم ذات ایک فرد کا غم ذات نہیں رہتا ہے بلکہ وہ اپنے عصر کی روح کے کرب اور تقاضوں کا ترجمان بن جاتا ہے۔ اس کرب کا اظہار اس رجحان کی ترجمانی کا انداز ہر ادیب کے انفرادی اسلوب، تجربے اور زاویۂ فکر کے لحاظ سے جدا جدا ہوتے ہوئے بھی ایک ہی ساز کے مختلف سُروں کی طرح ہم آہنگ ہوتا ہے۔ ہمارے پرانے ناقدین اس بات پر افسوس نہ کریں کہ اجتماعی مقصد اور اجتماعی شعور کے فقدان نے آج کے ادیبوں کو ایک بڑی دولت سے محروم کرایا ہے۔ وہ لوگ جس چیز کو اجتماعی مقصد و شعور کہتے ہیں وہ دراصل اوپر سے لادی ہوئی مصنوعی چیز ہے جو صرف لباس ہے، روح نہیں۔ اگر ادیب اپنی شخصیت کے ساتھ ایماندار ہے، اپنی انفرادی زندگی اور تجربوں کے ساتھ مخلص ہے تو وہ کبھی بھی اپنے عہد کے مطالبات سے دامن بچا سکتا ہے نہ آنکھ چُرا سکتا ہے۔

ڈاکٹر محمد حسن نے اپنے پہلے مضمون میں مارکسی نقطۂ نظر اور فکر کو ہمارے ادبی تقاضوں اور زندگی کے مسائل کا واحد اور مجرب نسخہ بتایا تھا جسے "هو الشافی" کہہ کر استعمال کرنے سے شاید بہتوں کو افاقہ ہو، مگر بعضوں کے مرض میں افاقہ نہیں ہوسکتا، جس طرح نیم حکیم طبائع کا لحاظ کیے بغیر ہر مریض کو ایک ہی نسخہ دے کر خطرۂ جان بن جاتے ہیں، اسی طرح تنقید و ادب میں ایک ہی فارمولے کو ہر جگہ طبائع اور انفرادی میلانات کا خیال کیے بغیر استعمال کرنے سے ادب کی زندگی پر بھی بن جاسکتی ہے۔ غالب اور شیکسپیئر، دانتے اور گوئٹے، حافظ اور شلر، ملٹن اور میر، کالی داس اور اقبال اپنے دور ہی کے نہیں ہر دور کے بڑے فنکار ہیں لیکن ان کی عظمت اسی میں ہے کہ انھوں نے اپنے معاصر ادبی مزاج کے ساتھ انصاف کیا۔ آج ہم کسی ادیب، نوعمر یا کہنہ سال سے یہ فرمائش نہیں کرسکتے کہ وہ ان عظیم کلاسیکی فنکاروں کی آواز بازگشت بن جائے۔ تخلیق اور عظمت بازگشت میں نہیں نئی آواز کی توانائیوں میں ہے۔ ہمارے جو ناقدین اس بات پر افسوس کرتے ہیں کہ آج کے دور میں کوئی غالب یا میر یا اقبال کیوں نہیں پیدا ہوتا وہ

ادب وتخلیق کے راز سے نامحرم ہونے کا ثبوت دیتے ہیں کیونکہ آج تو وہی ادیب پیدا ہو سکتے ہیں جو اس وقت لکھ رہے ہیں۔ شخصیتوں کے بننے اور انفرادیت کی تشکیل میں عمریں لگتی ہیں، تنقید کے ضابطے گڑھنا اور انھیں تخلیقی ادب پر منطبق کر دینا تو بڑا ہی آسان کام ہے، لیکن تخلیق کے ساتھ انصاف کرنا اور فنکار کے مزاج کو سمجھنا جوئے شیر لانے سے کم نہیں۔ یہاں فرہاد کو شیریں کے فراق میں تیشے سے سر پھوڑنا پڑتا ہے اور شاید ہمارے معاصر ادب میں اس بات کی سب سے بڑی کمی ہے کہ ہمارے ساتھ شاعروں اور تخلیقی فنکاروں کا تو جلوس ہے مگر ایسے ناقد نہیں ہیں جو اپنی تنقید کو تخلیق سے ہم آہنگ کر کے خود اسے تخلیقی عمل بنادیں۔ شاید یہ کام بھی شاعروں اور افسانہ نویسوں کو خود انجام دینا پڑے گا۔

ابھی ابھی ہم اردو ادب کے جس دور سے گزر کر ایک نئے دور کی طرف بڑھے ہیں، اس میں حسابی فارمولوں اور ضابطوں، سیاسی نعروں اور نام نہاد اجتماعی مقاصد اور ان کے مصنوعی شعور پر ہی بہت زور دیا جاتا رہا ہے۔ ہمارے ناقد اسی دور کے ناقد ہیں اس لیے وہ آج کے ادب پر بھی انہی فارمولوں کی عینک سے نظر ڈالنے کے عادی ہیں۔ اگر ہم سوشلزم کو بھی آج سماجی تعبیر وتشکیل کا واحد راستہ مان لیں تب بھی یہ سوال باقی ہی رہتا کہ کون سا اشتراکی سماج لینن واسٹالین کا، ماوزے تنگ کا، کروشچیف کا، چو. این. لائی اور لیوشاؤ چی کا، Utopian Socialism والوں کا، اچاریہ کرپلانی، جے پرکاش نارائن اور اشوک مہتا کا، ٹیٹو کا، لوہیا کا یا نہرو کا؟ آخر کون سا سماج ہمارا راستہ اور پھر منزل بن سکتا ہے۔ سوشلزم جو شاید کبھی ایک مطلق نقطۂ نظر رہا ہو اب کثرت تعبیر واطلاق سے خود ایک اضافی اصطلاح بن چکا ہے، اس لیے اضافی اصطلاحات کے ابہام کے دلدل میں چلنے کی بجائے اگر ادب میں کوئی سیدھا، واضح اور صاف راستہ اختیار کیا جائے تو تازہ وقدیم وارد ان بساط ادب کے لیے بھی مفید ہوگا اور ادب کے لیے بھی شفا بخش۔ یہ راستہ وہی ہے جس پر چل کر معاصر عہد کے تمام تقاضے اور رجحانات سامنے آئیں۔ ایک رجحان پر ضرورت سے زیادہ زور دے کر، دوسرے رجحانات کی نفی کرنا پھر اسی دلدل میں گرنے کے مترادف ہے جہاں پہنچ کر آگے کے تمام راستے مسدود ہو جاتے ہیں۔ راستوں کا مسدود ہو جانا، ذہن کی کھڑکیوں کو بند کر کے تازہ ہواؤں کی

آمد ورفت کو روک دینا اور حقائق سے آنکھیں بند کر کے صرف ایک ہی تصور کو مرکز بنا کر مراقبہ کرنا بذاتِ خود حقیقت سے فرار اور معاصر ذمہ داریوں سے بچنے کا سہل پسند طریقہ ہے۔ اسی سہل پسند ادعائیت کے برخلاف کھلا ہوا دوسرا واضح راستہ تمام افقوں کی نشاندہی کرے، تمام راستوں کے پیچ وخم سلجھائے، تمام منزلوں کی اضافت، فکر ونظر پر واضح کرے، صحتمند اور مثبت تشکیک کا راستہ ہے جو نہ ذہنی بے مائیگی و آوارگی ہے نہ غیر ذمہ داری وفرار، بلکہ ہمارے دور کا سب سے اہم تقاضہ اور سب سے زندہ رجحان ہے۔ یونان کے ابتدائی فلسفیوں سے ہی نہیں بلکہ ڈیکارٹ (Descartes) تک نے فلسفۂ جدید کی بنیاد شک پر رکھی۔ ہماری عالمی تہذیب و فکر کے تمام مہتم بالشان نظاماتِ فکر وفلسفہ شک کی اسی ایک اینٹ پر کھڑے ہیں جو الف لیلہ کے کسی منچلے شہزادے کی طرح نئی دنیاؤں کی تلاش میں صعوبتیں جھیلتے اپنی محبوبہ کو کھوتے اور پاتے، زندگی کے تجربے سمیٹے ہوئے بالآخر منزل تک پہنچے ہیں۔ ہم اس بات پر کیوں اصرار کریں کہ ہمیں کوئی منزل مل ہی جائے۔ انسانی تاریخ میں ایک دو نسلوں کی کھوج اور جستجو ہی منزل تک پہنچنے کے لیے کافی نہیں ہے۔ ہم اگر منزل تک نہ پہنچیں تو بھی آئندہ نسلوں کے لیے نئی راہوں کے نشانات تو چھوڑ ہی سکتے ہیں جو انہی راستوں سے آگے بڑھ کر کبھی نہ کبھی کسی منزل کا سراغ پا ہی لیں گی۔ آج کا ادیب یا مفکر اپنی انفرادی شخصیت میں الف لیلہ کا کوئی صفت شہزادہ نہیں بلکہ مجموعی حیثیت سے وہ ذہن اور وہ آرٹ کولمبس ہے جو ہم کو ورثے میں اچھے اور برے اذہان سے ملتا ہے اور جسے ہم آئندہ نسلوں کو تھوڑے بہت اضافے کے ساتھ سونپ جاتے ہیں۔ یہی جستجو، نئے افقوں کی یہی تلاش فکر و جذبے کی تسکین و نجاح کی یہی تشنہ کوشش میرے نزدیک اپنی پوری مثبت معنویت کے ساتھ تشکیک ہے۔

اس بات میں کوئی شک نہیں کہ انسان کو روزگار چاہیے، آزادیٔ فکر اور انفرادیت کی تعبیر کا حق چاہیے، امن کے ساتھ اپنے کلچر اور ذہنی روایات کی تشکیل کا حق چاہیے۔ ہم تشکیک کا جواز صرف وہاں پیدا کرتے ہیں جہاں ذہن پر مہریں ثبت کر کے ان بنیادی، انسانی، فکری اور ادبی حقوق سے محروم کرنے کی کوشش کی جائے۔ ترقی پسند تحریک نے ہمیں چاہے جو بھی دیا ہو، ہمارے ادب میں چاہے کتنا ہی گراں قدر اضافہ کیا ہو، خواہ کتنی ہی نئی راہوں اور منزلوں کی

طرف رہبری کی ہو مگر اس نے وقتاً فوقتاً ذہنوں پر مہر لگانے کی سیاسی رجعت پسندی کی سعی بھی کی ہے، اسی لیے آج یہ سوچنا پڑ رہا ہے کہ اب ادب میں اس قسم کے کسی نام کی ضرورت نہیں جو ادب میں تخلیق وفکر اور اظہار جذبات کے زندہ سرچشموں پر سیاسی نقاط نظر اور نعروں کی بھاری سِلیں رکھ کر اور ان کے تازہ اور حیات بخش پانی سے ذہنوں کو محروم رکھے۔

ہمارے ادب میں ترقی پسندی (اگر یہ بجائے خود کوئی ادبی رجحان مانا جائے) ہر دور میں رہی ہے۔ میر سے غالب تک اور پھر اقبال و پریم چند تک جو ادب میں سیاسی اصطلاحات کو واضح طور پر استعمال کرنے لگے تھے ایک مثبت فکری رجحان ایسا رہا ہے، جو کلچر کے تحفظ و بقا، ذہن کی ترقی و تربیت، فکر کی جدید تعمیر و تشکیل ابھرتی ہوئی نئی قوتوں کی پشت پناہی کرتا رہا۔ چند خاص سیاسی مقاصد کے ساتھ چند نوجوانوں نے 1936 میں جس تحریک کو ترقی پسند کے اضافی نام سے ادب میں روشناس کیا اور ہمہ گیر قوت بنایا وہ ادبی سے زیادہ سیاسی تحریک تھی۔ ادب ہر دور میں اپنے رجحانات سے اثر قبول کرتا ہے۔ مگر ادب میں یہ پہلی شعوری اجتماعی کوشش تھی جس نے چند مقاصد کے لیے ادب کو آلۂ کار بنایا۔ وہ اچھے مقاصد ہندوستان کی آزادی کے حصول اور عوام کی فلاح و بہبود، معاشی و سماجی ترقی کی جد و جہد سے عبارت تھے، اس جد و جہد میں ادیبوں نے اپنا حق اسی ایمانداری سے ادا کیا، جس ایمانداری سے مخلص سیاسی کارکن اپنے فرائض سے عہدہ برآ ہوئے۔ ایک اور سب سے اہم مقصد حاصل ہو گیا، آزادی نے ہمارے تیرہ خانے میں نئے چراغ جلائے، ملک میں آزادانہ طور پر نئے سماج کی تعمیر کا عہد اب آیا ہے جس میں کلچر اور آرٹ کی دوسری شاخوں کی طرح ادب پر بھی پوری ذمہ داری عائد ہوتی ہے کہ وہ معاصر رجحانات کی آبیاری کرے۔ ساتھ ہی ہم استحصال اور غلامی کے دور میں ماضی کی جن جاندار اور صحت مند روایتوں سے اپنا رشتہ توڑ چکے تھے انھیں پھر سے استوار کریں اس لیے کہ جس حال کا کوئی ماضی نہ ہو اس کا کوئی مستقبل بھی نہیں بن سکتا۔ اس منزل پر ترقی پسند تحریک اپنے تنگ سیاسی دائرۂ فکر و عمل کے ساتھ یہ کام انجام نہیں دے سکتی۔ اس کے لیے زیادہ وسیع النظری کی ضرورت ہے، یہاں صرف تخریب ہی نہیں تعمیر بھی پیش نظر ہے۔

ہم نے بیرونی کلچر، غیر ملکی فلسفے اور نظریات کی بہت سی قدریں اس طرح درآمد کرلی ہیں جیسے بدیشی کپڑا باہر سے منگا کر پہن لیا جائے۔ کلچر، آرٹ اور ادب صرف لباس نہیں وہ روح بھی ہیں، نہ انھیں درآمد کیا جا سکتا ہے نہ برآمد۔ یہ شاید سرمایہ دارانہ دور انحطاط کی سب سے بڑی لعنت ہے کہ آج کلچر بھی اپنا آزادانہ اور بالذات وجود کھوکر بدیشوں سے منگائے ہوئے لباس پہن کر یوں گھوم رہا ہے جیسے پردے پر فلم کی پرچھائیاں حرکت کرتی ہیں، بولتی ہیں، ہنستی ہیں، روتی ہیں، نفرت اور محبت کرتی ہیں، لڑتی اور سمجھوتہ کرتی ہیں، جیتی اور مرتی ہیں۔ مگر یہ سب کچھ بے روح پرچھائیوں کا کھیل ہے۔ اسی طرح اگر کلچر، آرٹ اور ادب بھی درآمد شدہ نظریات کی بنیاد پر کھڑے ہوں تو وہ بے روح پرچھائیاں بن جاتے ہیں۔ ہر وجود انسانی کو اس بات کا حق ہے کہ وہ آزادانہ طور پر غور وفکر کرے اور اپنے عہد کا کلچر اختیار کرے۔ کوئی کلچر اوپر سے نہیں لادا جاتا وہ اپنے دور کے تقاضوں اور ضروریات کی پیداوار ہوتا ہے۔ آج ہمارے ملک میں وہ نام نہاد تعلیم یافتہ طبقہ جو بزعم خود کلچر، آرٹ اور ادب کا دلدادہ وسرپرست ہے، اسی مصنوعی کلچر کے لبادے اوڑھ کر مستعار نظریات اور مصنوعی قدروں کی بیساکھیوں کے سہارے چل رہا ہے۔ ایسے ماحول میں نہ صحیح ادبی ذوق کا مطالبہ کیا جا سکتا ہے نہ معاصر ادبی مزاج کے لیے تحسین سخن شناس کی امید ہو سکتی ہے۔ پرچھائیوں سے تو صرف میکانئی طرز عمل ہی کی توقع ہو سکتی ہے، ان سے، اس سے زیادہ مانگنا فضول ہے۔ ذہن و دل اور جذبہ وفکر کے تقاضوں کی تشفی تو وہ زندہ، جیتے جاگتے انسان کر سکتے ہیں جن کو ماضی سے وراثت میں زندہ اور حقیقی کلچر ملا ہو اور جو اپنے فعال ذہن، متحرک فکر و تخیل اور زندہ جذبہ واحساس کی دولت سے معاصر عہد کی آبیاری کر رہے ہوں۔ اگر یہ اذہان تشکیک کا حق مانگیں تو اس پر اعتراض کرنے کا مقصد یہ ہوگا کہ ہم اپنی مصنوعی قدروں، درآمد شدہ فکری پیرہنوں اور بیمار سماجی معیاروں کے آسیبوں کو اور آزاد رہنے کا حق دے رہے ہیں۔

ترقی پسند تنظیم کا ہر نیا منشور ایک طرف تو ہمیشہ کلچر اور آزادئ فکر کے بلند بانگ دعوے کرتا ہے، دوسری طرف وہ اپنے حدود کو اتنا تنگ کرلیتا ہے کہ عوامی دور اور New Age صرف انجمن ترقی پسند مصنفین کے نئے منشور ہی کو اپنے صفحات کی زینت بناتے ہیں اور دوسری ادبی

تنظیموں (مثلاً علی گڑھ کی انجمن مصنفین) کے منشور وہاں بار نہیں پاتے۔ اس طرح ہر پھر کر انجمن ترقی پسند مصنفین صرف ایک سیاسی پارٹی کے دامن سے بندھ جاتی ہے۔ اس طرز عمل سے پھر وہی خطرہ پیدا ہوتا ہے جو بھیمڑی کانفرنس کے انتہا پسند منشور کے بعد ادب میں سیاست کے غیر ضروری دخل نے پیدا کر دیا تھا۔ میں سمجھتا ہوں کہ ترقی پسند مصنفین کی یہ نئی تنظیم اپنے نئے منشور کی پیغمبرانہ بشارتوں اور معاہدوں کے باوجود آج کے مزاج کے ساتھ انصاف نہیں کر سکتی، آج کا مزاج جو نہ صرف تشکیک سے عبارت ہے بلکہ اس سے بھی پریشاں ہے کہ ہمارے پیروں کے نیچے کوئی زمین نہیں صرف خلا ہے، ہماری اقدار یا تو ہمارے ہی معاشرے کے بیمار اور مردہ آسیب ہیں یا پھر برآمد کردہ مصنوعی بدیسی پیرہن۔ ہم کو اپنے پیروں تلے زمین بھی ڈھونڈنی ہے اور مثبت نقطۂ نظر کے ساتھ صحت مند اقدار و روایات کی تلاش میں ایک طرف ماضی کے دفینوں کو کھوجنا ہے، دوسری طرف حال کے سینے کو چیر کر روشنی کی وہ کرنیں کھوجنی ہیں جو کل کا عہد بن سکتی ہیں۔ تشکیک کے ساتھ ہم لاادریت (Agnosticism) اور اثباتیت (Positivism) کی مربوط اصطلاحات سے بھی دوچار ہوتے ہیں۔ ان اصطلاحات کی بنیاد اس پر ہے کہ جو کچھ ہمارے حواس محسوس کرتے ہیں یہی حقیقت ہے، اس کے آگے کوئی حقیقت اگر ہے بھی تو ہمارے ادراک وفہم سے ماورا ہے۔ اس لیے اس کی بحثیں چھوڑ کر ہمیں صرف اسی خارجی دنیا اور اس کے حقائق کے علم وفہم تک محدود رہنا چاہیے جو ہماری گرفت میں ہے۔ فکر و فلسفے کا یہ رجحان جسے مثبت کہا جاتا ہے دراصل منفی (Negative) رجحان ہے کیونکہ یہ ان حقائق وجود کی نفی کر کے اپنے نظام کی بنیاد رکھتا ہے جس کے متعلق اس کا ادعا ہے کہ اگر وہ ہے بھی تو ہماری رسائی سے باہر — اسی لیے میں ان دونوں رجحانات کو 'منفیت' (Negativism) سے تعبیر کرتا ہوں۔ اسی بہ ظاہر مثبت اور بہ باطن منفی رجحان نے بیسویں صدی کے آغاز سے قبل ہمارے تمام موجودہ عمرانی علوم اور طبیعی سائنسوں کی بنیاد رکھی۔ اس طرح ہماری تعلیم شروع ہی سے ماورائے مادہ تجربات، حقائق اور اقدار سے محروم ہوگئی جو روحانی اقدار سے محروم ہونے کے مترادف ہے۔ مادیت پر خواہ کتنا ہی زور دیا جائے، مادے کو کائنات کا واحد حقیقی مظہر اور علت اول و آخر نہیں کہا جا سکتا، اس لیے کہ خاص طور پر ایک آرٹسٹ تخلیقی تجربے میں جن منزلوں

سے گزرتا ہے، ان میں شعوری شخصیت لاشعوری تجربات سے ایسے غیرمحسوس اور نامعلوم طریقوں سے گزرتی ہے جنھیں خالص مادی نہیں مانا جاسکتا۔ عمرانی علوم اور سائنسوں کے اس روحانی عنصر کو نظرانداز کرنے کا نتیجہ یہ ہوا کہ مغرب کا کلچر ایک حد تک روحانی اقدار سے ناآشنا ہوگیا۔ اس میں شک نہیں کہ مذہب اور فلسفے کے روپ میں یہ اقدار باقی رہیں مگر ان کی موجودگی بھی بڑی مصنوعی اور غیرحقیقی محسوس ہوتی ہے۔ نئی تعلیم وفکر کے نام سے ہمارے ملک میں جو کلچر آیا اور جس نے ہم سے بہت کچھ چھین کر صرف منفی اندازِ فکر، ناپختہ ذہن، ادھوری تعلیم، مصنوعی آرٹ پرستی اور جھوٹی قدریں دیں وہ اسی ایک طرفہ بیرونی اثر کا نتیجہ تھا۔ اس طرح ہمارے معاشرے کا تعلیم یافتہ طبقہ بھی اپنی بڑی بڑی ڈگریوں اور بڑے وسیع اور ہمہ گیر مطالعے کے باوجود اس ذہنی اور روحانی تربیت سے محروم ہوگیا جس سے کسی ملک، قوم یا عہد کا مزاج اور کلچر بنتا ہے۔ اسی لیے میں نے کہا ہے کہ ہم ایسے کلچر میں سانس لے رہے ہیں جس کا وجود خلا میں ہے، جس کے پیروں تلے زمین ہے نہ سروں پر کوئی وسیع اور روشن آسمان، اس کے آگے اور پیچھے، نیچے اور اوپر دم گھونٹ دینے والی خلا کا بےکراں اندھیرا ہے، اب تک ہمارے تعلیم یافتہ طبقے میں یہ فیشن رہا ہے کہ وہ اپنے قومی اور تہذیبی ورثے کو نظرِ حقارت سے دیکھنے اور بدیسی تہذیبی ورثوں کو ہالی وڈ کے پہنے ہوئے لباسوں کی طرح سینے سے لگانے پر ہی فخر کرتا تھا۔ اب یہ رجحان کم ہو رہا ہے، مگر جن لوگوں کی تعلیم و تربیت ایسے مصنوعی ماحول میں ہوئی ہے ان کے ذہنوں کو وہ توانائی اور زندگی اتنی جلدی کیسے مل سکتی ہے جو زندہ کلچر اور آرٹ کو نصیب ہیں۔ اسی لیے اقدار کا ایک خلا پیدا ہوا۔ اقدار سے مراد یہاں وہ سماجی، اخلاقی اور مذہبی اقدار نہیں جو ذہن کو ذہن سے جدا، انسان کو انسان سے ممتاز اور جاندار کو بےجان پر قربان کرتی ہیں۔ ایک طرف تو ہمارے نقاد اس کو بدلنے کی جد و جہد کے خواب دیکھتے ہیں دوسری طرف وہ ادیبوں، فنکاروں، دانشوروں، مفکروں اور خلاق ذہنوں پر فیصلے صادر کرتے ہیں تو انہی بیمار، غیرصحت مند اور مصنوعی اقدار کا سہارا لیتے ہیں، جن کو وہ خود مٹانا چاہتے ہیں۔ عمل اور فکر، فکر اور فکر کا تضاد اس بات کی علامت ہے کہ ان لوگوں کو بھی جو اپنے معاشرے سے مطمئن نہیں کوئی اور راہ نظر نہیں آئی تو وہ چکر لگا کر اس محدود دائرے میں داخل ہو جاتے ہیں

جس سے نکلنے کی تمنا رکھتے ہیں۔ ہمارے عہد کا سب سے اہم تقاضہ یہ ہے کہ ہم نہ صرف اس تنگ دل دم گھونٹ کر ہلاک کر دینے والے دائرے سے باہر نکلیں بلکہ آگے بڑھ کر تحقیق و جستجو کے نئے افق بھی ڈھونڈیں جو ہماری نظروں کے سامنے ہیں مگر ہمیں نظر نہیں آتے — اور اگر نظر بھی آئیں تو ہم سہل پسندی یا کسی تعصب کی وجہ سے ان کو صرف دھوکہ، ذہنی بے راہ روی اور فراریت کے بے معنی نام دے دیتے ہیں۔

''سوغات'' میں چھپنے والے تمام مضامین سے زیادہ نئے عہد کے مزاج کا صحیح اور بھرپور تجزیہ مجھے، انتظار حسین کے مضمون ''اجتماعی تہذیب اور افسانہ'' (نیا دور شمارہ 18-15) میں ملا۔ اس مضمون سے کم از کم اتنا ظاہر ہوتا ہے کہ آج اردو کے زندہ اور جاگتے ہوئے ادیب اپنے دور کی خرابی، کمی اور بے یقینی کو سمجھ کر ماضی سے بھی رشتہ جوڑنا چاہتے ہیں۔ ادب تجارتی اشتہار نہیں ہے جو لوگوں کو چونکانے کے لیے ہر صبح اپنی سرخی بدل دے۔ اسی لیے وہ کسی بھی سیاسی پارٹی کے منشور اور پروگرام کے ساتھ ہر پانچویں سال انتخاب لڑنے اور وقتی مصلحتوں سے سمجھوتہ کرنے کے لیے اپنا چولا نہیں بدل سکتا۔ ادب میں سیاسی اور تجارتی اشتہار بازی کا رواج عام ہو چکا ہے جسے ترقی پسندی کہیے یا رجعت پسندی (اور اسی اشتہار بازی پر ہمارے بہت سے ادیبوں کی شہرت اور زندگی کا انحصار ہے)۔ ادب اشتہار بازی اس لیے نہیں ہے کہ اشتہار ہمیشہ صرف کسی ایک چیز پر ضرورت سے زیادہ غیر فطری، مصنوعی اور نمائشی اصرار کرتا ہے اور ادب زندگی کے ہر پہلو کو جانچتا اور من حیث المجموع دیکھتا ہے۔ ادب سیاست نہیں ہے، اس لیے کہ ادب کا رشتہ ماضی حال اور مستقبل تینوں سے ظاہر ہوتا ہے، صرف وقتی نعرے اور ہنگامی مسائل اس کے پیش نظر نہیں ہوتے۔ ادب مذہب نہیں ہے اس لیے کہ وہ بے جان اور اندھی ادعائیت کا نام نہیں، غور و فکر اور آزادانہ مثبت فکر سے بنتا ہے، خواہ یہ فکر زندہ و فعال ادعائی نظام فکر پر مبنی ہو یا تشکیلی رجحان پر۔ ادب فلسفہ نہیں ہے، اس لیے کہ ادب فکر و خیال کے ساتھ تصور اور جذبے کو بھی اپنے جلو میں لے کر چلتا ہے۔ ادب سائنس نہیں، اس لیے کہ وہ زندگی کے صرف کسی ایک Cross section کو نہیں دیکھتا بلکہ اسے زمان و مکان کی پوری وسعتوں میں رکھ دیتا ہے۔ پھر بھی ادب، فلسفے، سائنس، مذہب، سیاست سے ناتے جوڑے رہتا ہے، مگر ہر ایک کو

اتنا ہی حق دیتا ہے، جتنا اسے ملنا چاہیے۔ آج ادب کی اسی تطہیر کی ضرورت ہے (لیذھب عنکم الرجس أھل البیت و یطھرکم تطھیراً) آج اہل البیت ادب اسی تطہیر کا مطالبہ کررہے ہیں، جو تطہیر کا حق ہے۔ یہ تطہیر اشتہار بازی کی ذہنیت اور مسلط کیے ہوئے سیاسی پروگراموں اور فلسفوں سے نجات چاہتی ہے۔

ادب کی تطہیر کے علاوہ آج کے عہد کا ایک اور مطالبہ بھی ہے جو کم اہم نہیں ہے۔ وہ یہ ہے کہ ہم اپنے ماضی کے کلچر سے اپنا وہ رشتہ جوڑیں جو ٹوٹ گیا ہے اور ٹوٹتا جارہا ہے۔ یہاں میری مراد احیاء پرستوں کے مذہبی نظاموں سے نہیں ہے کیونکہ ان کے تصورات کا رشتہ تو صرف ماضی اور مردہ ماضی سے ہے زندہ حال اور مستقبل سے یہ لوگ کٹ چکے ہیں۔ ہم کو ایسے تہذیبی ورثے کو کھوجنے اور اس کی جاندار اقدار کو اپنانا ہے جو ہماری فکر ونظر کو نئی توانائی بخشیں۔ اس طرف سے لاعلمی کا چونکا دینے والا تجربہ مجھے اس وقت ہوا جب میں نے خواجہ میر درد کے نظریات تصوف پر تحقیق کرنے کے لیے قدم اٹھایا۔ اس وقت مجھے اندازہ ہوا کہ درد جن کی عظیم شاعرانہ شخصیت سے شاید ہی کوئی ناواقف ہو، اب تک ہماری نظروں میں اس واقفیت کے باوجود اجنبی رہے ہیں، اس لیے کہ ہم نے ان کے اس نظری اور فکری اجتہاد کے کارنامے کو پڑھنے اور اس سے واقف ہونے کی زحمت ہی نہیں کی جو انھوں نے اپنے عہد کے روحانی اور متصوفانہ تقاضوں کے نتیجے کے طور پر اپنے عہد اور اپنے بعد آنے والی نسلوں کے لیے چھوڑا ہے۔ درد کے اس متصوفانہ ورثے کی موجودہ زندگی میں کوئی اہمیت ہو یا نہ ہو مگر اس بات سے واقفیت خود بڑی ضرورت ہے کہ ہمارے اسلاف اس کلچر کی تعمیر وتشکیل کے لیے، جس کے ہم آج صرف نام لیوا ہیں کیا کچھ چھوڑ گئے ہیں۔ ان کی فکر ونظر نہ صرف اپنے عہد کے تمام مروجہ علوم، روحانی اور مادی تجربوں کا احاطہ کرتی بلکہ اپنے عہد کے زندہ تقاضوں سے بھی انصاف فرماتی تھی۔ اس حقیقت سے شاید اردو کے اساتذہ اور پروفیسروں کی بھی بڑی اکثریت ناواقف ہے۔ درد ہی پر کیا موقوف ہے ایسے پتہ نہیں اور کتنے علمی، فکری ذخیرے ہیں جو اب تک کتب خانوں کی الماریوں میں دوسری کتابوں کے منوں بوجھ تلے دبے ہماری نظروں کو رورہے ہیں۔

ہم کو ماضی کے ورثے سے تحقیق کے ذریعے ہی مواد حاصل کرنا نہیں ہے بلکہ اپنی ان زندہ روایتوں کا عرفان حاصل کر کے انھیں اپنانا اور اپنا مزاج بھی بنانا ہے جو مغرب کی روایات، یونان و روم کی تاریخی داستانوں اور دیومالاؤں سے کم اہم اور شاندار نہیں، طلسم ہوشربا، الف لیلہ، مہابھارت، رامائن، وید، پنج تنتر، قرآن، گیتا، احادیث، اسلامی تاریخ، ہندوستانی تاریخ، بدھ مت، جین مت، کبیر اور نانک کی روایات، صوفیا اور بھگتوں کے نظریات بذات خود اتنے جاندار ہیں، ہمارے کلچر میں رچے بسے ہیں۔ ہم جس کلچر میں آج جی رہے ہیں وہ ان تمام عناصر کے رچاؤ، بساؤ سے خالی محض ایک بے روح لباس ہے، جس کی اقدار بھی اتنی ہی کھوکھلی اور بے جان ہیں۔ میں نے جب بھی ادبی رسائل میں ایسی نظمیں اور افسانے پڑھے جن میں یونانی و رومی اساطیر، شکسپیئر اور دوسرے مغربی مصنفین کے شہکاروں کے کرداروں، روایتوں اور نظریات علامت بنا کر ادبی جامہ پہنایا گیا ہے تو ایک طرف مجھے اس ذہنی بے مائگی کا خیال آیا جو اپنے تہذیبی ورثے اور روایات پر بدیسی ورثے اور روایات کو ترجیح دیتی ہے، دوسری طرف اس عرفان سے بے خبری کا احساس ہوا کہ ادب کی علامتیں، استعارے اور تشبیہیں کلچر کا جز ہوتی ہیں، جو علامتیں کسی کلچر کے مزاج سے ہم آہنگ نہ ہوں وہ جاندار آرٹ پیدا نہیں کر سکتیں۔ اس میں شک نہیں کہ ہم کو ساری دنیا کی تہذیب، آرٹ، علم اور فلسفے سے ناتا جوڑنا چاہیے، مگر یہ ناتا مصنوعی نہ ہو بلکہ ہمارے مزاج اور روایتوں کے ساتھ ہم آہنگ ہو کر ان کا جز بن جائے۔ اس کے بغیر بڑا ادب تخلیق نہیں کیا جا سکتا۔

ان تقاضوں، مسائل اور رجحانات کے پیش نظر، آج کی نئی نسل جو ادب پیش کر رہی ہے یا آگے چل کر تخلیق کرے گی، وہ سیاسی اصطلاح کے معنوں میں ترقی پسند نہ ہوگا اور رجعت پسند تو اس لیے نہیں ہو سکتا کہ آرٹ کبھی رجعت پسند نہیں ہوتا صرف معمولی اور عظیم ہوتا ہے، اس لیے وہ ادب صرف ادب ہوگا۔ غالب اور اقبال کے بعد آج کا عہد اپنے اس مزاج شناس کے انتظار میں ہے جو اس کی نمائندگی کرتے ہوئے "عظیم ادب" پیدا کرے۔

OO

میں اور میرا عہد

بیسویں صدی کے دوسرے نصف کا آغاز برطانیہ میں ناراض نوجوانوں کی تحریک اور امریکہ کے شکست خوردہ ادیبوں کی تحریک سے ہوا۔ ادیبوں اور شاعروں کی یہ نسلیں ہم اردو کے نئے لکھنے والوں کی ہم عصر ہیں۔ بڑی حد تک ہمارے ذہنوں کی ساخت اور ہمارے مسائل کی نوعیت مشترک ہے۔ جارج اسکاٹ کو (Time and Place) ''مقام و زماں'' میں اپنے پیشرو نسل کے افراد سے یہ شکایت ہے کہ:

> ''ان لوگوں کی دنیا لُٹ چکی ہے، ان کی محبتیں کھوگئی ہیں، یہ اس حسن کو ڈھونڈ رہے ہیں جو انھیں مل نہیں سکتا۔ نہ ان کی پشت پناہی کے لیے خدا کا عقیدہ ہے، نہ اور کوئی ایمان۔ موجودہ دور میں سائنسی تبدیلیوں اور سماجی حیثیتوں کے ساتھ یہ اپنے آپ میں مطابقت ہی پیدا نہیں کر سکتے۔ ہم نوجوان ان پر رحم کھا سکتے ہیں کیوں کہ ہم اُن اسباب و عوامل کو سمجھتے ہیں جن کے تحت ان میں فرار اور شکست خوردگی کی یہ ذہنیت پیدا ہوتی ہے۔ لیکن ہم یہ نہیں مان سکتے کہ یہ

• صبا، حیدرآباد، جولائی، اگست 1960

بزرگ افراد ہماری رہبری بھی کرسکتے ہیں۔ ان کا رویہ منفی نوعیت کا
ہے اور ہم مثبت حل چاہتے ہیں۔ ان لوگوں میں یہ صلاحیت ہی نہیں
ہے کہ وہ ہمارے مسائل کو سمجھ سکیں۔''

اُنیسویں صدی میں مذہب کے عقیدے نے جگہ چھوڑی تو انسانیت دوستی، انسان کی عظمت وشرافت اور عقلیت پسندی کے رجحانات نے اس کی جگہ لے کر ذہنوں کو سہارا اور دلوں کو روشنی دی۔ ہماری اس صدی میں دو عظیم معرکہ آرائیوں میں اتنے انسانوں کا خون مشینوں نے بہایا ہے کہ اب انسان کی عظمت سائنسی ایجادات کے سامنے ایک حقیر سی شے، ایک چھوٹا سا تصور معلوم ہونے لگی ہے، جہاں جہاں صنعتی انقلاب آیا وہاں وہاں انسان کی انفرادیت اور اس کی اہمیت بری طرح مجروح ہوئی۔ انسانوں کے ہاتھوں انسانوں کا بے دردانہ قتل، طاقتور قوموں کے ہاتھوں کمزور ملکوں کا استحصال۔ فوجی معاہدوں کی گرفت۔ مزائلز اور راکٹس کے ذریعے برتری حاصل کرنے کی کوششیں۔ یہ تمام باتیں ظاہر کرتی ہیں کہ آج انسان عظیم نہیں، تہذیب وتمدن کی روایات عظیم نہیں، شعروادب، فلسفہ اور سائنس عظیم نہیں، عظیم وہ ہے جو تباہی کے مہلک ترین اور طاقتور ترین ہتھیاروں سے لیس ہے۔ اس طرح ہم بالواسطہ زندگی پر موت کی قوتوں کو ترجیح دے رہے ہیں۔ مغربی ممالک کی جنگی طاقت کے مقابلے میں بیچارے ایشیا کے پسماندہ اور نوآزاد ممالک سر اُٹھا کر کیا بات کریں، تہذیبی روایات بڑی اونچی سہی، آپ کی تاریخ علم، فلسفے اور ادب سے مالامال سہی، ہوگی۔ کیا ہم ہتھیاروں کی دوڑ میں سبقت لے جاسکتے ہیں؟ اگر نہیں تو دنیا میں ہمارا وجود ہونے نہ ہونے کے برابر ہے۔

مغرب کے نئے لکھنے والوں کے نزدیک جنگ اور مابعد جنگ کے اثرات اور ان سے پیدا ہونے والے مسائل بہت اہم ہیں۔ یورپ اور امریکہ نے ان جنگوں میں موت کو بہت قریب سے دیکھا ہے۔ اجتماعی تباہی اور بربادی کے ملبوں پر جشن بھی منائے ہیں اور نوحہ خوانی کی محفلیں بھی برپا کی ہیں۔ ہم ہندوستان یا پاکستان کے اردو والوں نے جنگ کو اتنے قریب سے نہیں دیکھا مگر اس کے اثرات بالواسطہ طور پر محسوس کیے ہیں۔ ہم نے بھی اپنی آنکھوں سے آزادی سے قبل اور آزادی کے بعد فسادات میں انسان کو انسان کی بجائے ہندو اور مسلمان کے

روپ میں دیکھا ہے۔ ہم نے صوبائی اور لسانی عصبیت کی بنیاد پر بربریت کے مظاہرے دیکھے ہیں۔ ہم نے استحصال اور لوٹ مار کو اپنے گھروں میں قدم رکھتے دیکھا۔ اپنی آبادیوں میں اسے راج کرتے پایا ہے۔ ساری دنیا ایسے بحران سے گذر رہی ہے، اس قدر جلد جلد تبدیلیاں آرہی ہیں کہ کوئی فرد اپنے آپ کو ایک تبدیلی کے ساتھ مطابق بھی نہیں کر پاتا کہ دوسرا انقلاب سامنے نظر آتا ہے۔ بین الاقوامی سطح پر یقین کو متزلزل کرنے والے، دلوں سے اعتماد کی روشنی چھیننے والے اور تشکیک کی فضا میں سانس لینے پر مجبور کرنے والے کتنے ہی حادثات رونما ہوئے —— اتنے کہ ان کو گنوانا بھی مشکل ہے۔ ہمارے بزرگ پوچھتے ہیں "یہ نئی نسل اور پرانی نسل کیا ہے؟" — اس سوال کا یہی جواب ہے کہ اردو کے لکھنے والوں کی نئی نسل وہی ہے جو آزادی اور تقسیم کے بعد سامنے آئی۔ آزادی سے پہلے کے مسائل اور تھے، اور آزادی کے بعد کے مسائل اور ہیں۔ آج تعلیم یافتہ بے روزگاری ایک مسئلہ بنی ہوئی ہے، غمِ ذات نے غمِ دوراں اور غمِ جاناں کے تمام مسائل کو اپنی لپیٹ میں لے لیا ہے۔ یہ کوئی خول نہیں جس میں نئے لکھنے والے قید ہیں، یہ وہ نقطہ ہے جہاں سے ہماری فکر کا آغاز ہوتا ہے، اسی نقطہ پر جذبات و احساسات کی شدت مرکوز ہوتی ہے، یہیں سے ہمارا سوچنے والا دماغ اور محسوس کرنے والا دل اپنے سفر کا آغاز کرتا ہے۔ یہیں ہماری داخلی الجھنیں اور خارجی عالم کے تضادات ایک دوسرے سے ٹکراتے ہیں۔ اس تصادم اور کشمکش سے جو نیا ادب پیدا ہو رہا ہے وہ روحِ عصر کی آواز بھی ہے اور نباضِ عہدِ حاضر بھی۔

میں اسی نئی نسل کا ایک نمائندہ ہوں۔ میں نے ایک ایسے نچلے متوسط گھرانے میں جنم لیا ہے جو ہولناک ترین مفلسی اور تباہی کی طرف جا رہا تھا۔ غربت اور یاس کی اسی فضا میں میں نے آنکھ کھول کر دُنیا کو دیکھا۔ میں نے شیعہ مذہبی گھر میں تربیت پائی اور شروع سے اسلام کی تاریخ اور کلچر کی اعلیٰ اقدار کا عرفان حاصل کیا۔ مجھے تعلیم کے لیے سخت جدوجہد کرنی پڑی کیوں کہ ایک وظیفہ یاب کلرک جس کی آمدنی کا، تیس چالیس کی قلیل پنشن کے علاوہ اور کوئی ذریعہ نہ ہو اپنی اولاد کو اعلیٰ تعلیم دلانے کے وسائل نہیں رکھتا۔ اسی تعلیم کی جدوجہد میں میں نے ماں اور باپ کی بے وقت موت کے صدمات برداشت کیے جن کے معقول علاج کا

ہمارے سوشلسٹ سماج نے کوئی انتظام نہیں کیا تھا۔ میں نے اپنے ایک چھوٹے بھائی کی خودکشی کی خبر سنی اور دس دن تک غم کو بھلانے کے لیے مستقل طور پر مدہوش رہنے کی کوشش کی مگر یہ غم'' بہ یادِ یوسف گم گشتہ'' میں ظاہر ہو کر ہی رہا، یہ ایک نوجوان کی خودکشی نہیں، ان تمام نوجوانوں کی خودکشی ہے جو زندہ رہنے اور کام کرنے کا حوصلہ رکھتے ہوئے بھی اس دنیا میں زندہ رہنے اور کام کرنے کے مواقع حاصل نہیں کر سکتے، موت کا زہر ہی اُن کی زندگیوں کو سکون دے سکتا ہے۔ شاید زندہ رہنے کے وسائل کبھی اتنے محدود نہیں ہوئے تھے جتنے آج ہیں— ورڈس ورتھ نے ایک جگہ لکھا ہے:

''ہمارا دور عبوری دور ہے— لیکن ایسا کیوں کہیں، ہر زمانے میں
لوگ یہی سمجھتے ہیں کہ ان کا دور عبوری دور ہے۔''

ہمارے اس دور میں جس تیزی سے اقدار بدل رہی ہیں شاید کبھی نہیں بدلی تھیں۔ حالات اتنے غیر یقینی ہیں کہ کسی بات پر یقین زیادہ دیر تک قائم نہیں رہ سکتا۔ ان حالات نے امریکہ میں Beat Generation کے ادیبوں کو پیدا کیا۔ امریکی کلچر جو اسکائی سکر یپرس کے پہلو میں گندے ترین سلم جنم دیتا ہے، کروڑ پتیوں کی کوٹھیوں کے سامنے فٹ پاتھ پر زندگی گزارنے والوں کی سلم پیدا کرتا ہے اس نئی نسل کے غصے، نفرت اور بے یقینی کا ذمہ دار ہے۔ جہاں مجرم کمسنوں کے مستقل گروہ موجود ہوں وہاں ادیبوں کی ایسی جماعت کا پیدا ہونا بھی غیر فطری نہیں جس کے مشاغل کچھ پُراسرار، مافوق الفطری اور پوشیدہ روحانی باطنی گروہوں سے ملتے جلتے ہوں۔ امریکہ کے یہ ادیب نہلسٹ ہیں تو برطانیہ کے نئے ادیب متشکک ہیں۔ فرانس اور جرمنی میں وجودیت (Existentialism) کا اثر عام ہے۔ ''زندگی حماقت ہے مگر پھر بھی زندہ رہنا چاہیے۔'' زندہ رہنے کی بے مقصد جدو جہد انسانی وجود کو باقی رکھنے کی یہ کوشش اپنی آنکھوں سے اعلیٰ انسانی قدروں کو مشین کے بے رحم ہاتھوں اور سیاست کے بے رحمانہ چنگل میں مرتے ہوئے دیکھ رہی ہے۔ اس طرف سے آنکھیں بند کرلی جائیں تو پھر روحانیت کے خول میں پناہ مل سکتی ہے، تصوف سہارا دے سکتا ہے، اگر آنکھیں بند نہ ہوسکیں تو فنکارانہ بصیرت اور ادبی دیانت کا تقاضہ ہے کہ زندگی کی ساری تلخیوں کو، اس کی مکروہ ترین شکلوں کو

سامنے لایا جائے تا کہ اس سے جو نفرت ہو وہی نئے حسن کو جنم دینے کی اساس بن سکے، نئی محبتوں اور شرافتوں کو کھوج کرنے میں مشعل کا کام دے۔ میری نظم ''کھنڈر، آسیب اور پھول'' اسی سماج کا آئینہ ہے جس میں انسان زندہ جیتے جاگتے حساس افراد نہیں مشینوں کے بے جان کل پُرزے ہیں یا قبرستانوں کے زندہ بھوت جن کا نہ کوئی کلچر ہے، نہ ماضی، نہ مستقبل، وہ صرف حال میں زندہ ہیں— اور بس زندہ رہنا چاہتے ہیں — برطانیہ کے ''ناراض'' ادیب ہوں یا امریکہ کے شکست خوردہ لکھنے والے یا یورپ کے وجودیت پسند سب نے اپنے لیے ''حال'' ہی کا انتخاب کیا ہے، مگر یہی ''حال'' پھیل کر ایک سرے پر ماضی اور دوسرے سرے پر مستقبل بھی بن سکتا ہے۔

اس عبوری دور میں ''حال'' کو ماضی کا بھولا بسرا خواب بنتے ذرا بھی دیر نہیں لگتی۔ ایک زمانہ تھا، جب زندگی اتنی سست رفتار تھی کہ سماجی سطح پر کوئی قابل لحاظ تبدیلی قرن ہا قرن میں آتی اور محسوس ہوتی تھی۔ حالات کے لحاظ سے ہمارا عہد اور ادب اس دور سے مشابہ ہے جس نے ایک سرے پر میر اور درد، دوسرے سرے پر غالب کو پیدا کیا۔ میر کے عہد میں ہندوستان کی سیاسی اور سماجی زندگی میں ابتری پیدا ہو چلی تھی، صدیوں کی مغل سلطنت کا شیرازہ بکھر رہا تھا، دلی والوں کی ہر صبح اندیشوں کو دامن میں لے کر طلوع ہوتی اور یاس کے اندھیرے میں دن غروب ہوتا۔ یہ حالت غالب کے عہد تک تھی، البتہ غالب نے بدلتی ہوئی اقدار اور نئی آنے والی تہذیبی اور علمی رووں کو محسوس کیا۔ اب یہ تبدیلی زیادہ یقینی ہوگئی تھی اور اس کا ایک واضح رخ متعین ہو چکا تھا۔ ہمارے دور میں بھی ایسی ہی تبدیلیاں آئیں، آزادی، تقسیم، فسادات پھر لسانی تقسیم، سوشلسٹ سماج کا اعلان — میں یہاں بین الاقوامی سطح پر آنے والے انقلابوں کا ذکر نہیں کرنا چاہتا، ویسے ان تبدیلیوں نے بھی ذہنی سطح پر نئی نسل کو بری طرح متاثر کیا ہے اور ان کے ایقانات کو مجروح بھی کیا۔ ہم حیدرآباد (ممالک محروسہ سرکار عالی) کے رہنے والوں نے ایک اور انقلاب دیکھا جس کی سیاسی اہمیت کچھ نہ سہی مگر سماجی اہمیت بڑی ہے۔ اس انقلاب نے ایک طبقے سے حکومت چھین کر جمہور کے ہاتھوں میں دے دی۔ جاگیرداری کا خاتمہ، نظام کی مطلق العنانی کی موت پھر مسلمان طبقے میں ناامیدی، ہراس، شکست خوردگی اور بے روزگاری،

یہ تبدیلیاں ایسی تھیں جن سے حیدرآباد کا ہر گھرانہ تھوڑا بہت متاثر ہوا۔ لسانی تقسیم نے حیدرآباد ریاست کی اکائی کو بھی تین ٹکڑوں میں تقسیم کر دیا۔ علاحدہ ریاست تلنگانہ کا مطالبہ اور پھر آندھرا پردیش کا قیام — بظاہر یہ واقعات سیاسی سطح پر بہت ہی معمولی حیثیت کے حامل ہیں لیکن انھوں نے عملی زندگی میں بہت سے ذہنوں پر اپنے گہرے نقوش بھی چھوڑے — جامعہ عثمانیہ جو اس بات کے لیے ممتاز تھی کہ اس یونیورسٹی نے ملک بھر میں پہلی مرتبہ ایک ملکی زبان کو ذریعۂ تعلیم بنا کر کامیاب تجربہ کیا، پھر آہستہ آہستہ انگریزی کی آغوش میں چلی گئی، پروفیسر بدلے، ماحول بدلا، فضا بدلی، زبان بدلی — اور تقسیم مناصب کے اصول بدلے۔ اب اردو کے ایک شاعر کو اس جامعہ میں اس لیے تدریس کا موقع نہیں مل سکتا کہ ارباب اقتدار کی نظروں میں اس کی مادری زبان ''انگریزی'' کیوں نہیں — چند برس پہلے جس جامعہ میں اردو کا ادیب ہونا فخر کی بات تھی وہاں اردو کا لکھنے والا اپنی زبان بھی نہیں سمجھا سکتا۔ اردو کے شاعروں کو ایک طرف ساہتیہ اکیڈمی اعزازوں سے نوازتی ہے دوسری طرف وہ اس لیے گردن زدنی قرار دیے جاتے ہیں کہ ان کی زبان اردو کی بجائے کچھ اور کیوں نہیں —

وحید اختر کو جامعہ عثمانیہ میں فلسفے کی تدریس کا اہل نہیں سمجھا گیا اس لیے کہ اس کے پاس بی اے، اور ایم اے کی فرسٹ کلاس ڈگریاں تھیں اور بغل میں پی. ایچ. ڈی کا مقالہ —!

وحید اختر کے ذہن میں تشکیک ہے — کیونکہ وہ ''ترقی پسندی'' کا دشمن اور مارکسزم کا اس لیے مخالف ہے کہ اسے حکومت سے مفادات مل رہے ہیں؟ وحید اختر کو حکومت سے مفادات حاصل ہوئے ...... اس لیے کہ حکومت اسے ڈگریاں رکھے ہوئے بھی وسائلِ معاش مہیا نہیں کر سکتی —!

ان حالات میں ''نروان'' کی روشنی کہاں تک ساتھ دے۔ یقین اور ایمان بالغیب کس طرح ڈھارس بندھائے۔ یا تو جن اصولوں کو لوگ اپناتے ہیں وہ جھوٹے ہیں یا وہ لوگ اپنے اصولوں کو جھوٹ بول کر دھوکا دے رہے ہیں — ہم تو درد کی طرح اس وسیع پیمانے پر پھیلے ہوئے ''جھوٹ'' کو نظر انداز بھی نہیں کر سکتے اس لیے کہ آج توکل پر تکیہ کر کے تصوف کی خلوت میں ''فتوحات'' پر بھروسا کر کے ہاتھ پاؤں توڑ کر بھی نہیں بیٹھ سکتے۔ ہم کو زندہ رہنے

کے لیے اپنی انفرادی جھنجلاہٹ، احساسِ ہزیمت اور خود پرستی کے خول سے نکل کر زندگی کے میدان میں آنا پڑتا ہے۔

گوتم کو ایک بار ''نروان'' مل گیا تو وہ زندگی بھر دوسروں کو اس کی روشنی دیتے رہے، آج کا شاعر ''نروان'' لکھ کر بھی پھر زندگی کی تاریکیوں میں بھٹکنے کے لیے مجبور ہے۔ وہ تنہا ہے اس کی روح بھی اس کے ساتھ نہیں، صرف ایک پیکر، ایک ہیولا جو حرکت کرتا ہے۔ جذباتی ہم آہنگی ذہنی رفاقت کے بغیر اسپتنک کے دور کا یہ بنجارہ اپنے دوش پر ڈگریوں کا پشتارا باندھے کتب خانوں کا بار لادے ادھر سے اُدھر پھر رہا ہے۔ نہ سماج اسے وسائلِ معاش کی ضمانت دے سکتا ہے نہ تہذیب اسے اقدار کا یقین عطا کر سکتی ہے۔ نئی نسل میں یہ ''احساسِ تنہائی'' ایک مرض کی طرح عام ہے، اور نئی شاعری کا بڑا ہی محبوب موضوع — میں نے خود اس موضوع پر کئی نظمیں لکھی ہیں، مگر ان نظموں کو ایک فرد کی ''تنہائی'' سے زیادہ اس سماج کا آئینہ سمجھنا چاہیے جہاں ہر شخص اپنے آپ کو تنہا سمجھنے پر مجبور ہے۔ رام کو ایک بار بن باس ملا تھا، ان کے ساتھ لکشمن کی رفاقت بھی تھی اور سیتا کی محبت بھی۔ آج پیدا ہوتے ہی زندگی بھر کے بن باس کا حکم فطرت دے دیتی ہے مگر وہ لکشمن کی رفاقت نہیں دیتی، اسے زہر پی کر خودکشی کرنی پڑتی ہے، وہ سیتا کی محبت نہیں دیتی، اسے بے رحم اقدار پر اپنے جذبات کی قربانی دینی پڑتی ہے۔

جو معاشرہ شاعری اور بے کاری کو ہم معنی سمجھے، جو فن اور جہالت کو مترادف قرار دے وہ ''پتھروں کا مغنی'' ہی لکھوا سکتا ہے۔ شاعر تو زندگی سے جو پاتا ہے وہی اسے لوٹاتا بھی ہے، جو اسے زندگی سے نہ ملے دوسروں کو دینے کے لیے وہ متاع شاعر کہاں سے لائے— میں سمجھتا ہوں کہ ''نروان'' میری شاعری کے ایک دور کا اختتام تھی، اور ''پتھروں کا مغنی'' دوسرے دور کا آغاز ہے۔ یہیں سے تشکیک کا نقطۂ نظر زیادہ وضاحت اور شدت سے میری شاعری میں ابھرا ہے۔ نئی نسل کے لکھنے والوں کی ایک خوش قسمتی یا بدقسمتی یہ ہے کہ ان کے پاس کوئی مستقل فلسفہ نہیں— وہ سیاسی نعرے بازی سے بھی دور ہیں اور روز بہ روز بدلتے ہوئے سیاسی حالات و واقعات سے بے خبر بھی نہیں۔ وہ زندگی کے جلوس میں شریک بھی ہیں اور ''تنہا'' بھی۔ وہ تمام

قدیم و جدید فلسفوں کا علم بھی رکھتے ہیں اور انھیں کسی پر پورا یقین بھی نہیں۔۔۔ایمان کی منزل سے گزر کر وہ شک کی راہوں پر چل رہے ہیں۔ انھیں خوب سے خوب تر کی جستجو ہے اس لیے آج کے مورخینِ ادب اور ناقدین کو ان کے متعلق کوئی فیصلہ دیتے ہوئے اس کھوج اور جستجو کے اسباب و امکانات بھی پیش نظر رکھنا چاہیے — خود میں اپنی شاعری کے متعلق ایک دعویٰ کر سکتا ہوں کہ آپ خواہ اس میں ہر طرح کا شک، بے اطمینانی، جھنجلاہٹ اور غصہ پائیں لیکن ایک مرکز ایسا ہے جہاں آ کر ایمان لانا پڑتا ہے اور وہ ہے ''محبت''۔ یہ محبت جسمانی رشتے کا نام نہیں ہے، اسے آپ افلاطونی تصور عشق بھی نہیں کہہ سکتے، یہ ایسا جذبہ ہے جو ماورائی (Transcendental) ہوتے ہوئے بھی اسی آب و گل کے خمیر سے پیدا ہوا ہے جس سے ہماری نمو اور پرداخت ہوئی ہے۔ اسی لیے اپنے ایک مضمون میں میں نے نئی نسل کو ''رومانیت'' کا علمبردار کہا تھا۔ یہ رومانی مزاج سیاسی استبداد اور سیاسی فلسفوں کے احکامات کے خلاف بھی بغاوت ہے اور شاعری کی فرسودہ روایات کے خلاف بھی۔ ابھی اسی نئی شاعری کا مزاج بن رہا ہے اور اس نئی شاعری کا ایک نمائندہ — خواہ کتنا ہی غیر اہم سہی — ہونے کے ناتے میں یہ کہہ سکتا ہوں کہ ابھی ہماری آواز بن رہی ہے، ابھی ہم زندگی کو سمجھ رہے ہیں۔ ہم سب تیاری کی منزل میں ہیں۔ یہ ہماری شاعری کا آغاز ہے۔ ابھی ہماری منزل ہم سے دور ہے۔ جب تشکیک کے بادل چھٹ جائیں گے تو شاید نیا سورج طلوع ہو کر زندگی اور روشنی کا تازہ پیغام سنا سکے گا۔ مگر یہ عمل خود بخود ہونا چاہیے، اگر ہم ادعائی رویّہ اپنے فن پر لاد دیں تو شاید وہ اس کا بار برداشت نہ کر سکے اور کہیں راستے میں ڈھیر ہو جائے۔ زندگی کے موجودہ سفر میں ہماری شرکت ایسی ہے۔

سب کے دلوں میں قربتِ منزل کی آرزو
میں اس لیے شریک کہ گھر ہے نہ سنگِ در
دامن پکڑ کے رو کے تو منزل بھی ہے قبول
ویسے تو ہے مرے لیے دنیا ہی رہ گذر
(دربدر)

آخر میں فراق صاحب کے ایک انٹرویو کا اقتباس دوں گا۔ اگرچہ فراق صاحب ہماری نسل سے بہت پہلے کے فنکار ہیں مگر مزاجاً ان کی شاعری اور ان کا اندازِ فکر آج ہی کی آواز ہے۔ جس بنیاد پر فراق نے اثر کو موجودہ دور کی شاعری کا نمائندہ قرار دینے سے انکار کیا اسی بنیاد پر ہم پرانی نسل کے بہت سے فنکاروں کو اپنا ہم آواز نہیں مان سکتے۔

"ان کے مزاج میں یا ان کی شخصیت میں وہ انتشار نہیں، وہ تڑپ یا بے تابی نہیں، وہ گرمی اور سوز ساز نہیں جو پُرعظمت غزل کی نشان دہی کر سکے۔ ان کے یہاں رمزیت نہیں ہے، خوابناک کیفیتیں نہیں ہیں، شدت احساس نہیں ہے اور فن و شاعری سے الگ ٹھیٹھ انسانیت کی وہ آواز نہیں جو غزل کو زندگی کی آواز بنا دیتی ہے۔ ان کے تخیل اور احساس میں اور ان کے وجدان کے ردعمل میں وہ حدود شکنی نہیں ہے، وہ جنون و وحشت نہیں ہے وہ طوفان نہیں ہے جس پر قابو پاکر شاعر بے کراں اضطراب کو بیکراں سکون کے سانچے میں ڈھال دیتا ہے۔ ان کی شاعری مہذب ہے، لیے دیے ہوئے ہے اور ان کے الفاظ انشا پردازانہ ہیں لیکن یہ باتیں کسی کو ایک اچھا خاصہ ادیب تو بنا سکتی ہیں اور شاعر بھی اچھا خاصہ ہی بنا سکتی ہیں لیکن بڑا نہیں بنا سکتی ہیں۔ کہا گیا ہے کہ بڑا ادب شاذ ہی ادبی ہوتا ہے۔ بڑے ادب میں ادب کے تکلفات...... ثانوی اور ثالثی حیثیت رکھتے ہیں اور زندگی کی بے اختیار پکار مرکزی حیثیت رکھتی ہے۔"

ہماری شاعری میں کچھ ہو یا نہ ہو، بڑے ادب کے تکلفات ہوں یا نہ ہوں—— زندگی کی بے اختیار پکار ہے، آج کا انتشار ہے، تڑپ ہے، جستجو ہے، حدود شکنی ہے جنون و وحشت ہے اور اسی سے ہماری آواز کی انفرادیت بنی ہے۔

OO

ہم عصر اُردو ادب — تحریکیں، رجحانات اور افراد

پہلی جنگ عظیم سے قبل ہی اردو دنیا ایسی بہت سی آوازوں سے پوری طرح روشناس ہو چکی تھی جو جدید اردو ادب میں ایک نئے دور کی نقیب سمجھی جاتی ہیں۔ حالی، شبلی، اکبر، اقبال، شاد، حسرت، یلدرم، پریم چند اپنی انفرادی صلاحیتوں کا لوہا منوا چکے تھے۔ فانی، اصغر، یگانہ، کے نام بھی نئے نہیں رہے تھے۔ لگ بھگ اسی زمانے میں یا اس کے کچھ بعد عبدالرحمٰن بجنوری، مہدی افادی، سجاد انصاری، سجاد حیدر یلدرم، جوش، جگر، ظفر علی خاں، نیاز فتحپوری، مجنوں گورکھپوری اور ان کے ساتھ بہت سے نام نئے نئے رجحانات کی نمائندگی کرنے لگے تھے۔ پہلی جنگ نے ساری دنیا کو مادّی طور پر ہی آگ میں نہیں جھونکا بلکہ آگ کی اس آزمائش سے انسانی معتقدات اور اقدار کو بھی گزرنا پڑا۔ اس آگ کے دریا میں روح بھی جھلسی اور ذہنوں کے آتش فشاں بھی لاوا اگلنے لگے۔ انیسویں صدی میں سائنس کی ہمہ گیر اور ہمہ جہت ترقی نے مذہب کی جگہ انسانیت دوستی کی اقدار کو دے دی تھی۔ ان اقدار کے سہارے روح کو سفر کرنے کے لیے کچھ سہارے تو مل ہی گئے تھے مگر عالمی پیمانے پر انسان کے ہاتھوں انسان کے قتل، مہذب قوموں کے ہاتھوں تہذیبوں اور قوموں کی تباہی دیکھنے کے بعد انسانیت دوستی کی اقدار جو انسان کی بنیادی نیکی و

• ماہنامہ ''ہم قلم''، کراچی۔ سالگرہ نمبر۔ فروری 1961

شرافت کو مانتی تھیں، اگرچہ ختم نہیں ہوئیں مگر مجروح ضرور ہوئیں۔ مسلسل جنگوں کا میدان بنا رہنے والا یورپ اپنی زمین کے زخموں کو چھپانے کی کوشش بھی نہیں کرسکتا تھا، اپنے دریاؤں کے پانی کو خون سے پاک بھی نہیں دیکھ سکتا تھا۔ اسی جنگ میں دنیا نے پہلی بار یہ محسوس کیا کہ یورپ میں ہونے والی جنگ کے شعلوں سے ایشیا کی زمین اور روح بھی جھلس سکتی ہے۔ ہندوستان کی نوآبادیاتی حکومت تو بالراست اس جنگ میں شریک تھی اور ہندوستانیوں کو غیر ممالک کے اجنبی محاذوں پر اُن دشمنوں سے لڑنا پڑا تھا جن سے ان کی اپنی کوئی لڑائی نہ تھی۔ ان دوستوں کے دوش بدوش موت قبول کرنے پر آمادہ ہونا پڑا تھا جو ان کی دولت اور ذہن کا استحصال کررہے تھے۔ اس بھیانک حقیقت کے انکشاف نے غیر ملکی قوتوں کے محاذ پر لڑنے والے ایک کرائے کے سپاہی کو نذرالاسلام جیسا آتش نوا شاعر بنایا اور سارے ہندوستان میں انقلاب کی سوئی ہوئی روح کو بیدار کردیا۔ جنگ کے دوران میں آزادی کی جو تحریک چل رہی تھی وہ جنگ کے خاتمے کے بعد اور تیز ہوگئی اس لیے کہ سفید فام آقاؤں نے سپاہی فراہم کرنے کے لیے ملک کی آزادی کے جو وعدے کیے تھے وہ شرمندۂ تعبیر نہ ہوئے۔ اس جدوجہد میں دوش بدوش لڑنے والے سب ہی طرح کے لوگ تھے، نئے خیالات والے بھی اور پرانی اقدار کو سینے سے لگانے والے بھی۔ اگر ایک طرف تہذیبی احیا پرستوں نے ہندوستان کو عظمت گم گشتہ کے خواب دکھائے، مسلمانوں کو ان کی اپنی تہذیبی روایات کے ورثہ سے خبردار کیا تو دوسری طرف مغربی تعلیم کے اثرات نے یورپ کے نئے نئے سائنسی، مادّی اور سیاسی فلسفوں کے لیے بھی ذہنوں کی زمین ہموار کی۔ اس صدی کے دوسرے دہے میں یہ تمام رجحانات زیادہ نمایاں ہوچکے تھے۔ دوسری طرف خود ہمارے ملک کے برسر اقتدار طبقے نچلے طبقوں اور محنت کش کسانوں اور مزدوروں کا جابرانہ استحصال کررہے تھے، دیہی معیشت تباہ ہوہی چکی تھی اور شہری معیشت، جو بدقسمتی سے اب تک اس برصغیر کے معاشی نظام کی بنیاد نہیں بن سکی، نئے صنعتی اداروں اور ان کی ضرورتوں سے آگاہ ہورہی تھی۔ اکبر کو اندھی مغرب پرستی کا غم تھا تو علی گڑھ تحریک سے وابستہ افراد نئے مغربی رجحانات کو ہی اپنی فلاح کا ذریعہ سمجھ رہے تھے۔ مگر اب یہ دونوں متضاد رجحانات آزادی کی جدوجہد میں عجیب طریقے سے آمیز بھی ہوتے جارہے تھے۔ پریم چند

کسانوں کی زندگی اور دیہاتوں کی معاشی ابتری کا نوحہ بھی لکھ رہے تھے اور اس زندگی کی انسانی اقدار کا قصیدہ بھی۔ حقیقت پسندی کی تحریک تصوریت کے خوابوں کا سہارا لیے ہوئے تھی۔ انقلاب کے سیاسی نظریے رومانیت کی راہ گزاروں میں اپنی منزل تلاش کر رہے تھے۔ غزل زندگی کے نئے تقاضوں کی نبض ڈھونڈھ رہی تھی۔ نظم حالی اور اقبال سے آگے بڑھ کر رومانی انقلاب کے نعروں سے گونجنے لگی تھی، افسانہ پریم چند کے ہاتھوں شروع ہو کر حقیقت نگاری کی روایات سے آشنا ہونے کے بعد ایک بے سبب رومانیت کا شکار ہو گیا تھا جو فرار بھی تھا اور حقیقت کی تلاش میں روح کی آسودگی کا سہارا بھی۔ زندگی اور ادب کے سماجی و مادّی رشتوں کے نبّاض مجنوں گورکھپوری اس وقت پُر اسرار افسانے لکھ رہے تھے۔ آزاد خیالی اور عقلیت پرستی کے سب سے اہم شارح نیاز فتحپوری ''شباب کی سرگذشت'' اور ''شاعر کا انجام'' لکھ رہے تھے۔ جوش کی آزادی کا ولولہ جوان محنت کش عورتوں کے جسم کے پیچ و خم کی تصویر کشی کر رہا تھا۔ ابوالکلام آزاد کا آتش نوا قلم، جس نے اردو صحافت کو ادب کا اچھوتا اور اعلیٰ اسلوب دے کر اُسے تخلیقی ادب کے زُمرے میں داخل کر دیا تھا، عملی سیاسیات میں اُلجھ چکا تھا۔ قاضی عبدالغفار کی روشن خیالی اور ترقی پسندی طوائف کی سماجی حیثیت کا خاکہ کھینچ چکی تھی، مہدی افادی اور سجّاد انصاری نے گناہ کو آرٹ اور حسن پرستی کو مذہب بنانے کی سعی بھی کر ہی ڈالی تھی۔ ظفر علی خاں کی عملی سیاست طنزیہ شاعری کو جنم دے رہی تھی۔ یہ اور ایسے کتنے ہی افراد تھے جنھوں نے اردو ادب میں نئی نئی شمعیں روشن کر رہی تھیں۔ اختر شیرانی رومانی شاعروں کے ساتھ ریحانہ اور سلمٰی کو گم کر دینے والی وادیوں میں انقلاب کو بھی ساتھ ہی ساتھ آواز دے رہے تھے۔ اس دور کے شاعروں میں احسان دانش، روش، ساغر، علی اختر، علی منصور، کے نام بھی آتے ہیں اور افسانہ نگاروں میں سدرشن، علی عباس حسینی، اعظم کریوی، سلطان حیدر جوش، حجاب امتیاز علی اور امتیاز علی تاج بھی اس وقت لکھ رہے تھے۔ لیکن اگر ناموں سے قطع نظر صرف تحریک کی حد تک اور اس تحریک کے اہم افراد کی تحریروں تک بحث محدود رکھی جائے تو ہمیں اس دور کے ادب میں ایک التباس سا ہوتا ہے کہ شاید یہ دور ''رومانی تحریک'' کا عہد کہا جا سکتا ہے۔ جس طرح ادب میں Pseudo Classic کی اصطلاح استعمال ہو سکتی ہے، اُسی طرح اردو کے اس دور کے لیے

Pseudo-Romantic Age کی نئی اصطلاح بے جا نہ ہوگی۔ جن معنوں میں یورپ میں ہم کو رومانی تحریک نظر آتی ہے، ان معنوں میں اردو میں کسی تحریک کا وجود تلاش کرنا لا حاصل ہوگا۔ اگر رومانیت کے معنوں کی پرانی اقدار اور نظام، پرانے ادب کی روایات اور معیاروں سے باغیانہ انحراف سمجھا جاسکتا ہے تو ایک حد تک اس تحریک کا اردو میں سراغ ملے گا۔ جس طرح سے یورپ کے رومانی ادوار میں پرانی اقدار و روایات سے انحراف کے ساتھ ساتھ فکر کی ایک معین سمت بھی نظر آتی ہے اس طرح اس دور میں فکر کی کوئی واضح سمت نہیں تھی۔ مختلف الخیال ادیبوں اور شاعروں نے اپنے ادبی اظہار کے لیے اسلوب میں کچھ جدتیں کیں اور موضوعات کے انتخاب میں تفاوت کا راستہ اختیار کیا۔ میر ناصر علی دہلوی، مہدی افادی اور سجاد انصاری کے مضامین، یلدرم، نیاز فتحپوری اور مجنوں گورکھپوری کے افسانے، جوش اور اختر شیرانی کی شاعری، قاضی عبدالغفار اور چودھری محمد علی کے افسانے اور انشایئے ایک دوسرے سے مزاج میں مختلف ہوتے ہوئے بھی ایک طرف تو جمالیاتی حظ فراہم کرتے ہیں دوسری طرف حقیقت نگاری یا نئے موضوعات کے انتخاب میں اپنے باغیانہ طرزِ اظہار کے ساتھ روح کی عزلت گزینی کا آئینہ ہیں۔ اس سے ایک نتیجہ نکلتا ہے کہ لکھنے والے لکھ تو رہے تھے مگر ان کا اجتماعی شعور ابھی اپنے عہد کو پہچان نہیں پایا تھا اور شاید اس عہد کو خود بھی اپنی تلاش تھی — رومانی بغاوت کا یہ سلسلہ ہم کو ''انگارے'' کے مصنفین کے اندازِ تحریر اور موضوعات سے ملتا نظر آتا ہے۔ اس لحاظ سے ''انگارے'' کو ایک دور کی آخری اور دوسرے دور کی پہلی کڑی کہا جاسکتا ہے۔ ''انگارے'' کے افسانے اپنے موضوعات اور باغیانہ طرزِ فکر و اظہار کے لحاظ سے اس اپنے سے پہلے والے دور کا نقطۂ اختتام بھی ہیں اور ایک نئی ادبی تحریک کا آغاز بھی اور اگر اس مجموعہ کے مصنفین خارجی طور پر کسی نئی تحریک کا آغاز نہ کرتے تو شاید یہ افسانے اس دور کے سیلِ بغاوت میں کھو کر رہ جاتے۔

(1)

حالی اور محمد حسین آزاد نے ''انجمن پنجاب'' کے نام سے اُردو میں نظم نگاری کی مقصدی تحریک کا آغاز کیا۔ سرسید کی علی گڑھ تحریک نے مقصدی ادب کو فروغ دینے میں حصہ لیا۔

اکبر اگر چہ سیّد پر طنز کرتے رہے مگر ان کی شاعری کا طنزیہ وار بھی ایک خاص مقصد کے تحت تھا۔ شبلی نے مسلمانوں کو ان کی مٹتی ہوئی تہذیب کا آئینہ دکھلایا۔ مولانا آزاد کی تحریریں، اقبال کی شاعری جس میں پہلی مرتبہ زندگی کا ایک مربوط تصور اور شاعری کا مقصد سامنے آیا۔ چکبست، ظفر علی خاں اور دوسروں کی سیاسی شاعری۔ جوش کی انقلابی رومانیت۔ ان سب نے مل کر اردو میں اس تحریک کے لیے زمین ہموار کی جو اس صدی کی چوتھی دہائی میں زور پکڑنے والی تھی۔ پریم چند نے حقیقت نگاری کی بنیاد پر افسانے کی صنف کی جڑیں ہندوستانی زمین میں کافی گہری پیوست کر دی تھیں۔ حسرت، اصغر، فانی، جگر، یگانہ اور فراق زندگی کے مسائل کو تغزل کے سانچے میں ڈھال کر اس قدیم صنف کے امکانات کو چمکار رہے تھے۔ حسرت کی سیاست کتنی ہی جاندار سہی مگر ان کی سیاسی شاعری بھی ان کی شخصیت کی طرح سادہ تھی، صرف یگانہ اور فراق کی غزل ہی میں اتنا کس بل تھا کہ وہ نئی غزل کے امکانات سے انصاف کرتی۔ اس ادبی پس منظر کے ساتھ ترقی پسند تحریک کا آغاز ہوا۔ ہندوستان کی یہ ادبی تحریک شروع ہوئی لندن میں جہاں ملک راج آنند اور سجاد ظہیر نے پیرس کانفرنس 1935 سے قبل اس تحریک کی داغ بیل ڈالی تھی۔ اپریل 1936 میں اس کی کانفرنس پریم چند کی صدارت میں منعقد ہوئی۔ عین اسی زمانے میں بھارتیہ ساہتیہ پریشد کے ناگپور اجلاس میں پنڈت جواہر لعل نہرو، آچاریہ نریندر دیو، مولوی عبد الحق، منشی پریم چند اور اختر حسین رائے پوری کی مشترکہ کوشش سے ایک اعلان نامہ شائع کیا گیا۔ انجمن ترقی پسند مصنفین کا پہلا منشور اور یہ دوسرا اعلان نامہ ایک دوسرے سے کچھ زیادہ مختلف نہیں تھے۔ دونوں میں ہندوستانی سیاست کے عوامل کو سمجھنے اور ادب کو اس جدوجہد میں ایک مؤثر حربہ بنانے پر زور دیا گیا تھا۔

ساہتیہ پریشد کے اعلان نامے کا آخری حصہ:

> ''ہندوستانی ادیبوں سے ہماری یہ توقع واجب اور جائز ہے کہ وہ
> یہ ثابت کر دکھائیں گے کہ ادب کی بنیادیں زندگی میں پیوست ہیں
> اور زندگی مسلسل تغیر و تبدل کی کہانی ہے۔ زندہ اور صادق ادب
> وہی ہے جو سماج کو بدلنا چاہتا ہے، اسے عروج کی راہ دکھاتا ہے
> اور جملہ بنی نوع انسان کی خدمت کی آرزو رکھتا ہے۔''

اس اعلان نامے کی رُو سے حُسن اور آرٹ کی غیر جانبداری بھی ویسا ہی جرم تھی جیسا جرم محض واقعیت پسندانہ تصویر کشی کو قرار دیا گیا تھا۔

انجمن ترقی پسند مصنفین کے اعلان نامے میں سائنسی عقلیت پسندی کے فروغ کے ساتھ ادب اور عوام کے براہِ راست رشتے پر زور دیا گیا تھا اور ادب میں ''شدید قسم کی ہیئت پرستی اور گمراہ کن منفی رجحانات'' کی مخالفت پر کمر باندھی گئی تھی۔

دراصل یہ مقصدی ادب کی ایک خاص سمت کی طرف نشان دہی تھی۔ اس وقت برِصغیر ہند میں آزادی کی جنگ اپنے پورے شباب پر تھی اور دوسری طرف بین الاقوامی سطح پر فاشزم کا خطرہ دوسری جنگ عظیم کے روپ میں دنیا کے سر پر منڈلا رہا تھا۔ اس تحریک کا مقصد ایک طرف تو ہندوستان کے معاشی استحصال اور غلامی کے خلاف جدوجہد کو تیز کرنا تھا اور دوسری طرف عالمی مسائل کو ایک خاص نقطۂ نظر سے دیکھنا اور ادب کے پڑھنے والوں میں ان کا شعور پیدا کرنا تھا۔ اُس دور کے ہندوستان میں محاذ آزادی پر تمام مختلف الخیال پارٹیاں، گروہ، تحریکیں اور افراد ایک مقصد کے تحت مورچہ بندی کر رہے تھے۔ اس لیے اس تحریک کو ہر طرف سے سراہا گیا۔ پریم چند، عبدالحق، جوش ملیح آبادی، حسرت موہانی، ڈاکٹر عابد حسین، نیاز فتحپوری، قاضی عبدالغفار، فراق، مجنوں گورکھپوری، علی عباس حسینی، ساغر نظامی نے اس تحریک کا خیر مقدم کیا۔ ٹیگور، جواہر لال نہرو، اچاریہ نریندر دیو نے نئے ادیبوں کی اس تنظیم کے نیک مقاصد پر خوشی ظاہر کی۔ اقبال نے بھی حوصلہ افزائی کی۔ یہ تحریک اردو ہی میں نہیں بلکہ ہندوستان کی دوسری تمام زبانوں میں بہت جلد مقبول ہوگئی اور اس کا اثر بڑھتا گیا۔

ابتدا میں جن پرانے اور نئے لکھنے والوں نے اس تنظیم کا ساتھ دیا، ان میں مختلف سیاسی خیالات رکھنے والے افراد تھے، اختر حسین رائے پوری، ڈاکٹر تاثیر، کرشن چندر، مجاز، جذبی، جاں نثار اختر، عصمت چغتائی، سبط حسن، خواجہ احمد عباس، سعادت حسن منٹو، سردار جعفری، مخدوم محی الدین، راجندر سنگھ بیدی، احتشام حسین، حیات اللہ انصاری، علی جواد زیدی، سجاد ظہیر، آل احمد سرور، رشید جہاں، فیض، محمود الظفر، ڈاکٹر علیم، احمد علی، اختر انصاری، سید مطلبی فرید آبادی۔

اتنے بہت سے ناموں کی طویل فہرست میں اب بھی بہت سے نام چھوٹ گئے ہیں لیکن یہ ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ بہتوں نے 1940 کے بعد لکھنا شروع کیا ہے۔

ایک طرف تو اس تنظیم سے ڈاکٹر علیم، سجاد ظہیر، کرشن چندر، سبط حسن، مخدوم، رشید جہاں، احتشام حسین، سردار جعفری، فیض جیسے مارکسی نقطۂ نظر رکھنے والے ادیب وابستہ تھے جو بہت جلد اس تنظیم میں زیادہ سے زیادہ دخیل ہوتے گئے۔ دوسری طرف حیات اللہ انصاری، علی جواد زیدی ایسے ادیب بھی تھے جو کانگریس سے وابستہ تھے۔ منٹو، عصمت، راشد، اختر حسین رائے پوری، عزیز احمد، احمد علی، ایسے مصنفین بھی تھے جن پر ''عریانی''، ''بے راہ روی'' اور ''رجعت پسندی'' کے الزام لگنے والے تھے۔ ابتدا میں تو یہ تمام مختلف دھارے ایک ہی سمت میں ایک ہی ساتھ بہتے رہے لیکن بہت جلد اس میں نئی نئی شاخیں پھوٹنے لگیں۔ 1942 کا آندولن ایسا نقطہ تھا جہاں سے حیات اللہ انصاری، علی جواد زیدی اور ان کے اکثر ہم خیال لکھنے والے اس تحریک سے بدظن ہو گئے، منٹو، عصمت، راشد، پر جب عریانی اور فحاشی کے لیبل لگائے جانے لگے تو ''ترقی پسندوں'' نے گھبرا کر خود بھی ان سے بیزاری کا اظہار شروع کیا اور اس طرح چھ سات سال کے عرصے ہی میں یہ تنظیم بکھرنے لگی اور ساتھ ساتھ وہ گروہ جو اپنی انتہا پسندی کے ساتھ اس تنظیم پر قابض تھا اپنی نظریاتی گرفت کو محدود سے محدود تر اور مضبوط سے مضبوط تر کرنے کی کوشش کرنے لگا۔ پھر میراجی تھے اپنی ساری بوقلمونیوں اور رنگا رنگیوں، جدت پسندیوں اور تنقیدی موشگافیوں، نفسیاتی الجھنوں اور فنکارانہ پیرایوں کے ساتھ۔ ترقی پسندوں کو جن لکھنے والوں سے بہت جلد اپنی بیزاری کا اظہار کرنا پڑا ان میں شاید میراجی کا نام سرِ فہرست ہے۔ اختر حسین رائے پوری، احمد علی، ن۔م راشد، ڈاکٹر تاثیر اور عصمت تو بہت بعد میں ترقی پسند تنقید کی زد میں آئے۔ دراصل اس زمانے میں نئے ادب کے تجربوں اور نئے موضوعات کی تلاش کے ساتھ تنقیدی شعور جو بہت ہی خام تھا، پوری طرح انصاف بھی نہیں کر سکتا تھا۔ اشتراکی عقیدہ رکھنے والے ترقی پسند نقاد چند معاشی نظریوں اور تنقیدی اصولوں سے تو ضرور واقف تھے، مگر ادب اور زندگی، روایت اور تجربے، کلاسیکی ورثے اور نئی انفرادیت کے رشتوں کا عرفان نہ رکھنے کی وجہ سے ان اصولوں کا میکانکی اطلاق بھی کرتے تھے اور رَو میں متضاد باتیں بھی کہہ جاتے تھے۔

آپس کے ان اختلافات کے ساتھ ساتھ دوسرے ادیبوں کی طرف سے بھی اس تنظیم سے وابستہ ادیبوں پر حملے ہو رہے تھے جس کی سب سے کامیاب خدمت مجنوں گورکھپوری نے کی۔ پرانی اور نئی نسل کی جنگ نئی نہیں بلکہ اتنی ہی پرانی ہے جتنی ادب میں قدیم اور جدید کی بحث۔ ہمیشہ چند برسوں کے بعد جب ادبی مزاج بدلتا ہے تو اس کے ساتھ ایک نئی نسل سامنے آتی ہے اور پہلے سے لکھنے والی نسل پرانی ہو جاتی ہے، یہ الگ بات ہے کہ پرانی نسل کے بعض لکھنے والے اتنے زمانہ شناس ہوں اور ان کی شخصیت میں اتنا تنوع، گہرائی اور روحِ عصر کی لچک ہو کہ وہ تمام عمر پرانے نہ ہو سکیں۔ مجنوں گورکھپوری نے 1930 اور 1940 کے درمیان ایک ادبی بحث میں لکھا تھا۔

> ''نیا ادب اور ترقی پسندی کے سلسلے میں جتنے جھگڑے ہو رہے ہیں، ان پر غائر نظر ڈالنے سے معلوم ہوتا ہے کہ دراصل جھگڑا ایک ہے اور وہ دو نسلوں کا یعنی بڈھوں اور جوانوں کا جھگڑا ہے اور مجھے اس میں زیادتی بڈھوں کی معلوم ہوتی ہے...... مجھے سب سے زیادہ حیرت ان ہوش مند اور فرزانہ بڈھوں پر ہوتی ہے جو نو جوانوں کو بھی خواہ مخواہ شکنجے میں کس کر وہیں رکھنا چاہتے ہیں جہاں وہ خود ہیں۔''

دراصل یہ تحریک ''نئے ادب'' کی تحریک تھی، جس میں اس دور کے تمام مخالف و متضاد رَویّے شامل تھے، موضوع اور ہیئت میں نئے نئے تجربے ہو رہے تھے، فرسودگی اور کہنگی کے خلاف ایک بغاوت تھی، اس لحاظ سے ایک حد تک اس رجحان کو بھی ''رومانیت'' کا نام دیا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔ یہ نئی رومانیت انقلابی عناصر رکھتی تھی اور اپنی کیفیت و شکل کے لحاظ سے پرانے اسالیب سے ایک انحراف بھی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور میں نظم غزل، افسانہ، تنقید سب پر ''انقلابی رومانیت'' چھائی ہوئی تھی ورنہ کوئی سبب نہ تھا کہ جوش ایسے شاعر کو اس مقصدی ادب کے دور میں سب سے بڑا انقلابی شاعر تسلیم کر لیا جاتا اور تقریباً تمام نئے شاعر شعوری یا غیر شعوری طور پر ان کی نقل کرتے۔ مجاز، مخدوم، سردار جعفری، جاں نثار اور جذبی پر تو یہ اثر بہت ہی نمایاں ہے، البتہ پنجاب کے شعراء ن۔م۔ راشد، فیض، تاثیر اس اثر سے ایک حد تک محفوظ نظر آتے

ہیں۔ اگر ہم اس دور کے ''نیا ادب'' کی فائل دیکھیں تو یہ سب ایک ہی صف میں نظر آتے ہیں اور آج اتنے برس گزر جانے کے بعد موجودہ معیاروں کو سامنے رکھ کر یہ کہا جاسکتا ہے کہ ان میں سے کسی کا سرمایۂ شعر اُس وقت اس قابل نہیں تھا جو آج بھی ان کے نام کو باقی رکھنے کے لیے کافی ہو۔ دوسروں کو چھوڑیے فیض جو ابتدا سے اپنی سنبھلی ہوئی اور متوازن طبیعت کے لیے منفرد رہے ہیں، اس وقت ''سوچ'' ایسی نظمیں لکھتے تھے۔ مجاز کا ڈکشن اور اسلوب البتہ ان سب سے زیادہ پختہ اور جاندار تھا۔ مجاز، جذبی، جاں نثار اور سردار جعفری کی شاعری اپنی ہیئت اور موضوعات کے لحاظ سے بڑی حد تک ''روایت کی پابند تھی''۔ ن۔م۔ راشد، فیض اور تاثیر کے یہاں نئے تجربے نظر آتے ہیں۔ دراصل یہ دور تجرباتی دور تھا جس میں شعرا اپنے آپ کو نئے موضوعات سے ہم آہنگ کرنے کی ''شعوری کوشش'' کررہے تھے، بعضوں نے روایتی Forms کا سہارا لیا اور بعض Form کے نئے تجربوں کی طرف مائل ہوگئے۔ اس وقت بندھے ٹکے فارم میں نظمیں لکھنا زیادہ محفوظ طریقہ تھا اس لیے کہ ہر فارم کے ساتھ کچھ روایتیں بھی ہوتی ہیں جن سے فائدہ اٹھایا جاسکتا ہے۔ جن شعرا نے نئی ہیئت اختیار کی انھیں زیادہ دشواری سے گزرنا پڑا، اس لیے کہ ایک تو ان پر موضوع کا نیاپن بھی حاوی تھا، دوسری طرف اسلوب اور ہیئت کی کچی زمین جو اس سے پہلے فصلیں اُگانے کے لیے بہت کم آزمائی گئی تھی۔ اگر قریب ترین ماضی میں ایسی کوئی کوشش نظر آتی بھی تھی تو وہ عظمت اللہ خاں کے تجربے تھے۔ مگر اردو شاعری کے وسیع و عریض لہلہاتے ہوئے کھیتوں کے درمیان اس کی حیثیت ایک منفرد چھوٹی سی کیاری کی سی تھی۔ نئے شعرا کو نہ صرف اس زمین کو زرخیز بنانا تھا بلکہ اسے وسعت بھی دینی تھی اور یہ فطری ہے کہ ایسی جرأت کرنے والے زیادہ تر تجربوں کی نذر ہوجاتے ہیں اور یہی ہوا بھی۔ اس سلسلے میں میراجی کا نام لیا جاسکتا ہے، جو عزرا پاؤنڈ کی طرح ایک نئی طرز کی شاعری کے بانی تو بنے مگر اپنے ذہن اور تجربے کا شکار ہوگئے۔ ان کے تجربوں سے فائدہ دوسروں نے اٹھایا۔ اسی دور میں ن۔م۔ راشد کی آزاد نظم بھی تھی جو سب سے زیادہ جاندار امکانات رکھتی تھی۔ راشد نے زبان اور طرزِ اظہار میں بڑی حد تک روایتی اصنافِ شعر کی زبان کو اختیار کیا۔ اس کامیابی کے لحاظ سے اس دور کی آزاد شاعری میں ن۔م۔ راشد کی شاعری سب سے اہم ہوجاتی ہے۔

اختر حسین رائے پوری نے 1933 سے 1943 تک کے ادب کا جائزہ لیتے ہوئے فرانسیسی اور روسی ادب سے آشنائی، ہندی گیت کا اثر، ملک کا بڑھتا ہوا سیاسی شعور اور سیاسی تحریک سے عوام کی وابستگی، مولویانہ تعصب کی کمی، عورت سے براہِ راست تخاطب کا بطورِ خاص ذکر کیا ہے۔ انھوں نے اشتراکی تحریک کے ادب پر براہِ راست اثر انداز ہونے کو بھی اہمیت دی ہے جس کی وجہ سے تنقیدی احساس پیدا ہوا۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''ہندوستانی سماج بیک وقت تاریخ کے مختلف دوروں سے گزر رہا ہے ایک طرف نشاۃ ثانیہ کی تحریک ہے جو ادب کو کلاسکل دور کی طرف لے جاتی ہے۔ دوسری طرف آزادی کی جنگ ہے جس سے رومان کا رجحان وابستہ ہے۔ تیسری طرف سماجی انقلاب کا پرچار ہے جو حقیقت نگاری کا محرک ہے یہی وجہ ہے کہ وہ لوگ جو اپنے آرٹ کو انقلاب، اشتراکیت یا ترقی کا مظہر سمجھتے ہیں، آپ اپنی تحریر میں ان کا اظہار کرنے میں پوری طرح کامیاب نہیں ہوتے۔''

اس کے آگے جوش کی شاعری کو ترقی پسند شاعری کا بہترین نمونہ قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''شراب و شباب کی محبت جوش اسکول کو ترقی پسندی کی طرف لے گئی ہے اور اس پر اب بھی بہیمیت کا رنگ گہرا ہے گو کہ اس میں تنزل کی کیفیت باقی نہیں رہی۔''

اس عجیب بیان سے اس دور کی تنقید کو سمجھنے میں بڑی مدد ملتی ہے (1) شراب و شباب کی محبت ترقی پسندی کی بنیاد بن سکتی ہے۔ (2) بہیمیت کا رنگ ہوتے ہوئے بھی تنزل کی کیفیت نہیں۔ حالانکہ شراب و شباب سے ایک ''نام نہاد رجعت پسند'' شاعر بھی اتنی ہی محبت کر سکتا ہے اور بہیمیت اکثر تنزل ہی کا پیش خیمہ ہوتی ہے۔ اختر حسین رائے پوری نے اقبال کو ''رجعت پسند'' اور فاشسٹ اور احیا پرست سب کچھ لکھ دیا تھا لیکن وہ جوش کے فاشسٹی رجحانات کو بھی تنزل ماننے کے لیے تیار نظر نہیں آتے۔ ایک اور دلچسپ مثال سردار جعفری کے مضمون کا وہ حصہ ہے

جہاں انھوں نے معترضین کے اس بیان کی تردید کرتے ہوئے کہ ''ترقی پسند ادیب مایوسی اور ناامیدی کی فضا پیدا کر رہے ہیں۔'' ترقی پسند شاعری سے رجائیت کی یہ مثالیں دی ہیں۔

مٹے گی ، مٹے گی یہ سرمایہ داری
گرے گی، گرے گی عمارت یہ ساری
(جاں نثار اختر)

یہ ہوکر رہے گا، یہ ہوکر رہے گا
برادرانِ نوجواں، بڑھے چلو، بڑھے چلو
(جمیل مظہری)

غریبوں نے سمبندھ مل کر کیا ہے
خوشی بڑھ رہی ہے کہ غم بڑھ رہے ہیں
نگاہوں سے آگے قدم بڑھ رہے ہیں
سنبھلنا امیرو کہ ہم بڑھ رہے ہیں
بڑھے جا رہے ہیں
(تاثیر)

یہ مثالیں رجائیت کی ہوں تو ہوں (حالانکہ انھیں رجائیت کی بجائے کھوکھلی اور سطحی نعرہ بازی کہنا زیادہ مناسب ہے) شاعری کی مثالیں نہیں ہیں۔ آگے چل کر تو اس قسم کی شاعری کو بہت ہی زیادہ فروغ حاصل ہوا اور شاعری محض سیاسی نعرہ بازی بن کر رہ گئی ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ اس کی ذمہ داری شاعروں سے زیادہ اس دور کے نقادوں کے سر جاتی ہے جنھوں نے ایسی شاعری کو بطور مثال پیش کر کے دوسروں کو ایسی شاعری کرنے کی طرف راغب کیا۔ عوامی گیتوں اور عوامی شاعروں کی ''پیداوار'' پر بہت زور دیا گیا، جس کا ایک اچھا اثر تو یہ ہوا کہ بعض شاعروں نے عوامی گیتوں کے فارم میں بہت کامیاب تجربے کیے ہیں۔ اس ضمن میں مطلبی فریدآبادی اور وامق جونپوری کا نام لیا جاسکتا ہے۔ دوسری طرف شاعری کو عوام کی سطح تک پہنچانے کی کوشش میں شاعری کو بُری طرح مجروح بھی کیا گیا۔ مقصد پر ضرورت سے زیادہ زور

دینے اور اُسے سیاسی جنگ میں ہتھیار بنانے کا یہ لازمی نتیجہ تھا۔ اس اچھے مقصد کو سراہتے ہوئے بھی یہ کہنا ہی پڑتا ہے کہ اکثر نقادوں نے ادب کو مقصدیت کی نذر کر دیا اور وہ ادب اور مقصد کے اس رشتے کو واضح نہ کر سکے جس کا تعلق کسی قوم کی شاعری کے مزاج اور روایتوں سے بھی ہوتا ہے۔ سیاسی تنگ نظری اور انتہا پسندی کے ساتھ مل کر اس رجحان نے 1940 سے 1950 تک ترقی پسند تنظیم کو بہت سے ادیبوں اور شاعروں سے نہ صرف دور کر دیا بلکہ یہ بھی ہوا کہ جو ساتھ رہے وہ اس افراتفری کا شکار ہوکر، ایسے ادب کی برسوں تخلیق کرتے رہے جو آج خود ان کی نظروں میں معتبر نہیں۔

اس دور میں باوجود تمام خامیوں اور کمزوریوں کے اردو شاعری نئی روایات سے روشناس ہوئی، موضوعات کے لحاظ سے پھیلی، جذبے اور احساس کی شدت کے لحاظ سے زیادہ جاندار بنی اور فارم کے کامیاب تجربوں کے جلو میں نئی وادیوں تک پہنچی۔ اس عہد کا جائزہ لیتے ہوئے ہمدردانہ نقطۂ نظر اس بات کا متقاضی ہے کہ اس کی خامیوں کے ساتھ ان نئے لکھنے والوں کی مجبوریوں کو بھی پیش نظر رکھا جائے۔ سب نہ سہی اس ادب کا ایک حصہ تو آج بھی ہمارے اچھے ادبی ورثہ کا جاندار حصہ ہے ہی۔ شاعری کی طرح افسانہ نگاری میں بھی نمایاں ترقی ہوئی اور اردو افسانہ پریم چند سے اٹھ کر مغربی افسانے سے آنکھیں ملانے کی سطح پر پہنچ گیا۔ ''انگارے'' کے مصنفین کے بعد ایک ساتھ اتنے بہت سے اہم نام سامنے آئے کہ ہم اس دور کو افسانے کی حد تک اردو ادب کا سب سے زیادہ جاندار اور روشن دور کہہ سکتے ہیں (شاعری میں اضافہ ضرور ہوا۔ مگر یہ اتنا روشن اور جاندار، کیفیت اور کمیت کے لحاظ سے اتنا وقیع نہیں جتنا افسانوں کی حد تک سمجھا جاسکتا ہے) حیات اللہ انصاری، خواجہ احمد عباس، راجندر سنگھ بیدی، منٹو، عصمت، کرشن چندر، غلام عباس، سہیل عظیم آبادی، اختر اورینوی، اختر انصاری، احمد ندیم قاسمی، اور آگے چل کر بلونت سنگھ، قرۃ العین حیدر، ممتاز مفتی، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور، انور اور بہت سے دوسرے لکھنے والے۔ یہاں اس بحث کی گنجائش تو نہیں کہ ان افسانہ نگاروں کے درجوں کا تعین کیا جائے۔ لیکن اتنا کہا جاسکتا ہے کہ آج بھی، ان میں سے اکثر ہمارے افسانے کی آبرو قائم رکھے ہوئے ہیں۔ کرشن چندر کو اپنے رومانی اور شاعرانہ طرز تحریر کی وجہ سے سب سے زیادہ اہمیت حاصل

ہوئی اور انھیں مقبولیت بھی غضب کی ملی، لیکن بیدی کے فن کی بھی داد دی گئی، عصمت اور منٹو نے بھی اپنا لوہا منوایا، البتہ حیات اللہ انصاری اور غلام عباس کو ان کا مناسب مقام نہ مل سکا، یہ دونوں افسانے کی تکنیک اور ابلاغ کی حد تک کرشن چندر سے آگے نہیں تو پیچھے بھی نہیں رہے۔ دوسرے افسانہ نگاروں کے امکانات آگے چل کر زیادہ واضح ہوئے۔

تنقید میں بھی بہت سے نام اُبھرے۔ سبطِ حسن، ڈاکٹر علیم، احتشام حسین، سجاد ظہیر، سردار جعفری، فیض کے مضامین اکثر چھپتے رہے، آلِ احمد سرور کا نام ترقی پسند نقادوں کی صف میں تو نہیں لیا جاتا مگر ان کی تنقیدوں کی اہمیت اور ان کے مضامین میں ان کے مخصوص طرزِ نگارش اور فنی بصیرت کا جو اظہار ملتا ہے وہ انھیں اس دور کے اکثر ناقدین سے ممتاز کرتا ہے۔ ڈاکٹر علیم نے بہت کم لکھا ہے مگر ان کی تحریریں سلجھی ہوئی اور متوازن ہوتی تھیں۔ احتشام حسین نے ادب کے معاشی اور جدلیاتی رشتوں کو واضح کرنے میں مجنوں صاحب کے بعد سب سے زیادہ نمایاں کام کیا ہے۔

ترقی پسند تحریک و تنظیم کے زیرِ اثر اب اردو ادب اس منزل پر پہنچ گیا تھا جہاں پہنچ کر دوریاں پیدا ہوئیں، ہم قافلہ بچھڑے، اور بعض گوشوں سے اس خلیج کو زیادہ سے زیادہ وسیع کرنے کی کوشش بھی ہوئی۔ ایک طرف تو پنجاب کے شاعروں نے "حلقۂ اربابِ ذوق" قائم کرکے میراجی کی قیادت میں اشاریت پسندی اور جدید نظم کی تحریک شروع کی، دوسری طرف بعض لکھنے والے مختلف سیاسی گروہوں میں چلے گئے اور جو تنظیم نئے لکھنے والوں کے اتنے بڑے قافلے کو اکٹھا کر سکی تھی، آہستہ آہستہ سمٹ کر ایک تنگ دائرے میں آ گئی۔ اگر اشتراکی نظریہ ہی بنیاد ہوتا تو اتنی افراتفری نہ پھیلتی کیونکہ اب بھی نئے لکھنے والوں کی اکثریت اس سیاسی نظریے کو کلی یا جزوی طور پر بہرحال قبول کرتی تھی۔ مگر سیاسی پارٹی بندی کی انتہا پسندی نے اپنے بہت سے ہمدردوں کو بھی علاحدگی اختیار کرنے پر مجبور کر دیا۔

(2)

ترقی پسند تحریک نے اپنی کمزوریوں کے باوجود اردو ادب کو مختلف سمتوں میں وسعت سے آشنا کیا۔ نظم، افسانہ اور تنقید کی اصناف میں قابلِ قدر اضافہ ہوا۔ پہلی بار شعوری طور پر

ادب کی مقصدیت و افادیت پر اجتماعی تنظیم کے ساتھ زور دیا گیا۔ ادب کو جدوجہد آزادی میں ایک مؤثر حربے کے طور پر کامیابی سے استعمال کیا گیا۔ بعض لکھنے والوں نے اس تحریک سے اثر تو ضرور لیا، مگر اسے من وعن قبول نہیں کیا۔ اس سلسلے میں اختر حسین رائے پوری کے مضمون ''اردو ادب کے جدید رجحانات۔1933 تا 1943'' کا اقتباس صورتِ حال کو سمجھنے میں مدد دے سکتا ہے۔

> ''یہ امر نہایت دلچسپ ہے کہ یو۔ پی کا ادیب یا شاعر تکنیک یا اسلوب میں تجربے کی طرف نہیں جاتا اور اس قسم کی تمام کاوشیں یو۔ پی سے باہر خصوصاً پنجاب میں ہوتی رہی ہیں۔ پنجاب میں ترقی پسند شاعری کا زیادہ چرچا نہیں ہوا۔ لیکن وہاں سے ایک بہت اہم رجحان کا آغاز ہوا ہے جس کا اظہار نظم جدید کے ذریعہ ہو رہا ہے۔ جس میں با قافیہ اور بے قافیہ کے علاوہ نظم آزاد بھی شامل ہے۔ جدید نظم کی خصوصیت اس کی اشاریت پرستی ہے۔''

اختر حسین رائے پوری اشاریت پرستی کو فنی اعتبار سے دور رَس بھی سمجھتے ہیں اور اس بات کو بھی مانتے ہیں کہ جب نظم کی پابندیوں میں لفظ کے وسیلے سے خیال کا اظہار دشوار ہو جائے تو اشارے اور کنائے کا استعمال ضروری ہے۔ ہونا تو یہ چاہیے تھا کہ ''جدید نظم'' کی یہ تحریک ترقی پسندی سے براہ راست متعلق ہوتی، مگر ایسا نہیں ہوا۔ ماحول سے بیزاری ترقی پسندوں کے ہاں بھی ملتی ہے اور اشاریت پسندوں کے ادب میں بھی۔ مگر اشاریت پسندی ابہام اور اضمحلال کی وادیوں میں بھٹکنے لگتی ہے۔

ترقی پسند ادب میں مقصدیت اور افادیت پر جتنا زور دیا گیا، وہ زمانے کی ضرورت کے مطابق تھا اور اس سے فائدہ بھی ہوا۔ اشاریت پسندوں نے موضوع بھی نیا چنا، ماحول کی عکاسی کو بھی ضروری سمجھا، مگر انھوں نے واضح مقصدیت اور افادیت کی بجائے اشاریت پر زور دیا۔ انھوں نے اردو شاعری کی روایات سے مکمل بغاوت کی مگر یہ ہیئت کے تجربوں کے ساتھ موضوعات کے ابہام کا شکار ہو گئے۔ دراصل یہ تحریک نظم سے متعلق تھی اور اس کے مقاصد

بھی ترقی پسند ادب سے زیادہ مختلف نہ تھے مگر دونوں کی سمت میں بڑا تضاد نظر آتا ہے۔ 1941 کے قریب ''حلقۂ اربابِ ذوق'' قائم ہوا اور اسی سال میراجی نے یوسف ظفر اور قیوم نظر کے ساتھ مل کر اس رجحان کی بہترین نظموں کا انتخاب شائع کیا۔ جدید اردو شاعری کو جب روایت پرستوں کی طرف سے ہدفِ ملامت بنایا گیا تو اکثر اسی گروہ کی نظموں کو مثال کے طور پر پیش کیا گیا۔ الطاف گوہر نے اپریل 1945 کے ادبی دنیا میں ''پنجاب کے نوجوان اسکول کا نظریۂ شعر'' پیش کرتے ہوئے اس بات پر بہت زور دیا کہ ''نئے'' یا ''جدید'' کی اصطلاح ہماری شاعری کے لیے اغیار نے استعمال کی تاکہ وہ عام لوگوں کو جو روایت پسند ہوتے ہیں اس کی طرف سے بدظن کرسکیں۔ ان کے نزدیک جدید شاعری کوئی الگ قسم کی شاعری نہیں بلکہ ''وہی ہے جو ہر ملک اور ہر زمانے کی اعلیٰ شاعری رہی ہے۔ یہی کہ وہ اپنے ماحول سے آشنا ہوتے ہوئے ہمہ گیر تاثر کی حامل ہو۔'' وہ یہ چاہتے ہیں کہ شاعری کو پہلے شاعری کے روپ میں دیکھا جائے، پھر جدید اور قدیم کی اصطلاحیں استعمال کی جائیں۔ ترقی پسند تحریک اس انتہا پسندی کا غیر شعوری طور پر مظہر بن رہی تھی کہ جدید ادب میں مقصدیت اور افادیت پہلے ڈھونڈ لی جائے خواہ وہ ادب ہو یا نہ ہو۔ اس لحاظ سے اس تحریک کو ادب کے دوسرے رُخ کا ترجمان سمجھا جاسکتا ہے۔ اس مضمون کے چند جملے اس بحث پر روشنی ڈال سکتے ہیں۔

> ''اگر کوئی اپنی نااہلی کو چھپانے کی غرض سے قافیہ اور ردیف ترک کردے اور موسیقی کے کسی اصول کو مدنظر رکھے بغیر چھوٹے بڑے مصرعے ٹانک دے تو وہ نیا ہو تو ہو، شاعر کم از کم نہیں۔''
>
> ''پابند نظم، نظم معریٰ، اور نظم آزاد مغربی ادب کے اثرات میں پروان چڑھتی ہوئی، ہماری قدیم روایات کی مختلف شکلیں ہیں۔''
>
> ''ترقی پسند'' یہ ایک اور لیبل ہے جو کئی دفعہ آپ کی نظر سے گزرا ہوگا۔ اس تحریک سے ہمارا قطعاً کوئی تعلق نہیں۔ ہمارے نزدیک وہ شاعری جسے کسی لیبل کی ضرورت ہو شاعری نہیں۔ ہمیں بنیادی طور پر

اس ترقی پسند نظریے سے اختلاف ہے کہ شاعر کو ارادی طور پر سماج
کی بہتری کے لیے نظمیں کہنا چاہیے۔''

(الطاف گوہر)

چند بنیادی اختلافات کی وضاحت کے باوجود اسی مضمون میں ماحول سے آشنائی، جمود کے خلاف بغاوت (روایت کے خلاف نہیں) اور شدید طور پر محسوس کیے ہوئے تجربے کے مکمل اظہار کو اس تحریک کی شاعری کی خصوصیات سے تعبیر کیا گیا ہے۔

اختر حسین رائے پوری نے اسے اضمحلال اور ابہام کا شکار دکھایا ہے اور سردار جعفری کی نظر میں یہ جاگیرداری اور بورژوا انحطاط کی گندگی کا بدررو تھا۔ انتہا پسندی نے اس تحریک کے اصل عوامل کو سمجھنے کی کوشش نہیں کی ورنہ آسانی سے یہ سمجھا جا سکتا تھا کہ یہ تحریک بھی اپنے عہد کی منطقی پیداوار تھی۔ ایک طرف تو مقصدیت پر ضرورت سے زیادہ زور ہی بعض شاعروں کو بدظن کرنے کے لیے کافی تھا، دوسری طرف خود ترقی پسند ہر نئی چیز کو مدتوں ترقی پسند سمجھتے رہے۔ مارکس کے ساتھ ساتھ فرائڈ کے نظریات کو بھی ایک زمانے تک ترقی پسند ادب کی بنیاد سمجھا گیا۔ فرائڈ کی موت پر ''نیا ادب'' نے اس ماہر نفسیات کی بڑائی اور کارناموں کا جن الفاظ میں اعتراف کیا ہے اس سے خود ظاہر ہوتا ہے کہ اس کی تعلیمات کو بھی بڑی اہمیت دی جا رہی تھی۔ اشاریت پسند اگر غیر شعوری طور پر فرائڈ کے توسط سے جنس پرستی کا شکار ہو گئے یا یورپ کے انحطاطی ادب کی تقلید میں ہیئت پرستی میں مبتلا ہوئے تو یہ کوئی غیر متوقع حادثہ نہیں تھا، اس وقت ترقی پسندوں کے ذہن میں بھی بہت سی سمتوں کا واضح شعور نہ تھا اور نئے لکھنے والوں میں سے اکثر ''نئے پن'' کے زیادہ والہ وشیدا تھے اور ''اس نئے پن'' کی کمزوریوں یا خرابیوں سے بے پرواہ تھے۔

میراجی، قیوم نظر، یوسف ظفر اور مختار صدیقی اس گروہ کے اہم نمائندے ہیں۔ افسانے میں ممتاز مفتی کا نام لیا جا سکتا ہے۔ ان لوگوں نے بھی اپنی کمزوریوں اور فکر کی غلط سمت کے باوجود اردو ادب کو نئے اور وقیع تجربوں سے آگاہ کیا۔ اگر ایک طرف موضوع کے لحاظ سے ترقی پسند شاعری، اردو شاعری کے نئے امکانات روشن کر رہی تھی تو دوسری طرف اشاریت پسندی جدید نظم کی ہیئت اور مزاج کی تشکیل میں آگے چل کر بڑی حد تک اثر انداز ہوئی۔ جس

طرح بہت سارے ترقی پسند شاعر وقتی نعروں کی افادیت کے لیے شاعری کی دوسری خصوصیات سے ہاتھ دھو بیٹھے اسی طرح اشاریت پسندی نے ابہام اور ابہام نے کچھ عجیب سی شکل اختیار کر کے اس گروہ کی شاعری کو بھی محض ''ایک دلچسپ تجربہ'' بنادیا۔ میراجی اپنی تمام جنسی الجھنوں کے ساتھ اس تحریک کے سب سے اہم نمائندے ہیں جو سب سے زیادہ ناکام رہے ہیں۔ حفیظ جالندھری نے ہلکے پھلکے گیت لکھنے چھوڑ کر ''شاہنامۂ اسلام'' لکھنے کی کوشش میں اپنی شاعری کے امکانات کا خون کیا تھا کہ یہ بھی ایک طرح کی مقصدیت یا افادیت کی شکل تھی جو اقبال یا اردو کا فردوسی بننے کی خواہش کا نتیجہ تھی۔ میراجی نے بھی گیتوں میں بڑے کامیاب اور حسین اضافے کیے مگر ان کی شاعری ایک ایسی دلدل میں پھنس گئی جس سے وہ پھر نکل نہ سکے۔ انفرادی ناکامیوں کے باوجود ''اشاریت پسندی'' نے ایک نئی روایت کا آغاز ضرور کیا۔

فیض نے جدید اردو شاعری میں اشاریت کے عنوان سے ''ساقی'' میں جو مضمون لکھا ہے، وہ بھی اس دور کے رجحانات کو سمجھنے میں بڑی مدد دیتا ہے۔ غزل میں علامات کو جب مستقل مضامین کی حیثیت دے دی گئی تو علامت و اشاریت ایک جامد روایت بن گئی۔ نئی شاعری نے نئی علامات ڈھونڈنے کی کوشش کی جس میں انھیں کہیں کامیابی ہوئی اور کہیں ناکامی۔ ''ان میں سے بعض کی علامات اتنی داخلی ہوگئیں کہ سوائے ان کے دوسروں کی سمجھ میں ہی نہیں آتیں۔'' (اس سلسلے میں فیض نے میراجی کی ایک نظم کا ذکر کیا ہے) '' لکھنے والے اور پڑھنے والے کے تجربے میں ضرور کوئی بات مشترک ہونا چاہیے، ورنہ شعر کا پہلا مقصد یعنی ترجمانی فوت ہو جائے گا۔'' اس کے آگے وہ نئے شاعروں کو تین گروہوں میں تقسیم کرتے ہیں: پہلا گروہ تو وہی ہے جس کی علامات ابہام کی نذر ہوگئیں۔ دوسرا گروہ وہ ہے جس کی علامات داخلی اور تمثیلی ہوتے ہوئے بھی بعید از قیاس نہیں (اس کی سب سے کامیاب مثال راشد کی شاعری کو قرار دیا گیا ہے۔ اور بین السطور سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ فیض خود کو بھی اسی گروہ میں شامل سمجھتے ہیں۔) تیسرا گروہ وہ شعرا ہیں جو اپنے آپ کو ترقی پسند کہتے ہیں یہ لوگ شاعری کو عام فہم اور سلیس بنانا چاہتے ہیں۔ اس لیے اوّل تو ان کے ہاں علامات کی زیادہ بھرمار نہیں اور جو علامات ہیں روزمرہ کے قریب ہیں۔ (اس ضمن میں مجاز، مخدوم اور سردار جعفری کے نام لیے گئے ہیں۔)

''ماورا'' کا دیباچہ کرشن چندر نے لکھا اور راشد کو ایشیا کا بڑا شاعر ثابت کرنے کی کوشش کی۔ فیض انھیں ایک کامیاب شاعر سمجھتے ہیں۔ ''نئے زاویئے'' کی دونوں جلدوں میں بہت سے ایسے شاعروں اور افسانہ نگاروں کی تخلیقات شامل ہیں جو حلقۂ ارباب ذوق سے متعلق تھے۔ یہ مظاہر بتاتے ہیں کہ باوجود بنیادی رجحانات کے فرق کے اس وقت ادب کی ایک سمت تھی اور کئی متوازی رَویں ایک ہی سمت میں بہہ رہی تھیں۔ ان کا رُخ جدیدیت اور مستقبل کی طرف تھا۔

اس دور میں جو نئے لکھنے والے سامنے آئے وہ ایک طرف تو ترقی پسند تحریک سے متاثر اور بڑی حد تک اس کے ساتھ تھے۔ دوسری طرف حلقۂ اربابِ ذوق کی اشاریت پسندی سے بھی اثرات قبول کر رہے تھے۔ اختر الایمان، مجید امجد، ظہیر کاشمیری، قتیل شفائی، ساحر، مختار صدیقی، کمال احمد صدیقی، شاعری میں، تنقید اور افسانے میں حسن عسکری، قرۃ العین حیدر، عزیز احمد، حمید اختر، ممتاز حسین، انور، بلونت سنگھ، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور۔ پھر ایک گروہ تھا خالص ترقی پسند شاعروں کا جن میں مجروح، کیفی، نیاز حیدر، غلام ربانی تاباں اور سلیمان اریب کے نام آتے ہیں۔ حسن عسکری ابتدا میں ترقی پسندی کے بڑے پُر جوش داعی اور مبلّغ رہے، عزیز احمد نے ''ترقی پسند ادب'' پر مستقل کتاب لکھی مگر جلد ہی ان دونوں کی سمت میں واضح تبدیلی ہوگئی۔ حسن عسکری فرانس کے ادب سے اور وہاں کی تحریکوں سے زیادہ متاثر تھے۔ عزیز احمد ناول میں نئے اور کامیاب تجربے کر رہے تھے۔ قرۃ العین حیدر جن کے اسٹائل کا ابتدا میں کافی مذاق اڑا، اپنے اندر بہت ہی جاندار امکانات رکھتی تھیں جو آگے چل کر نمایاں ہوئے۔ ممتاز حسین مارکسی نقطۂ نظر سے مضامین لکھتے تھے۔ مگر ان کی تحریر میں بڑا الجھاؤ تھا، جو شاید ان کے ذہن میں بہت سارے نظریات کے گڈمڈ ہونے کا نتیجہ تھا۔ بعد کے برسوں میں ممتاز حسین کی نثر میں وہ وضاحت اور روانی آئی جو اچھی تنقیدی نثر کا لازمہ ہیں، انھوں نے شعریات کے بعض اہم مسائل (رسالہ در معرفت استعارہ) اور کلاسیکی شاعری (غالب) پر بہت اچھا کام کیا۔ بلونت سنگھ نے پنجاب کی زندگی اور دیہات کا بڑا خوبصورت نقشہ کھینچا اور ابتدا سے ہی ان کے افسانوں نے متوجہ کرلیا۔ مختار صدیقی نے موسیقی اور آزاد نظم کو ہم آہنگ کرنے میں بڑے

کامیاب تجربے کیے۔ مجید امجد ''اصطلاحی معنوں'' میں جدید نظم کے شاعر تھے مگر بنیادی طور پر فکر کے لحاظ سے ترقی پسند رہے۔ ظہیر کاشمیری مارکسی نظریے سے متاثر ہوتے ہوئے اشاریت پسندوں سے بھی قریب تھے۔ ساحر نے فیض کا اثر قبول کیا۔ کمال احمد صدیقی کچھ دنوں تک اشاریت پسند گروہ کے ساتھ چلے اور پھر خالص موضوعاتی نظمیں کہنے لگے۔ مجروح غزل کے راستے سے ترقی پسندی کی طرف آئے۔ ان کی غزل جدید غزل کا سب سے پہلا اور کامیاب تجربہ ہے جس میں تغزل کے ساتھ ساتھ نئے مسائل سے بھی انصاف ہوا ہے۔ کیفی، نیاز حیدر، غلام ربانی تاباں، پرویز شاہدی، سلیمان اریب، احمد راہی اور کئی شاعر ترقی پسند تحریک کے ساتھ تھے۔ ان کی نظموں میں ترقی پسند مقصدیت کی خامیاں بھی نظر آتی ہیں اور خوبیاں بھی۔ اختر الایمان ابتدا میں میراجی سے بہت متاثر رہے اور ان کی شاعری کو اس گروہ سے منسوب کیا جاتا رہا۔ مگر وہ مارکسی نقطۂ نظر رکھتے تھے۔ اور دراصل ان کی شاعری میں دونوں عناصر یکجا تھے، جیسے اختر الایمان اشاریت پسندی کے ابہام سے نکل کر اشاروں کی زبان کو اپنی نظموں میں کامیابی سے استعمال کرنے پر قادر ہوتے گئے، ان کی شاعری کی انفرادیت چمکتی گئی۔ اس دور کے شاعروں میں سب سے اہم اور وقیع نام یہی ہے۔ منیب الرحمٰن بھی اس دور کے شاعر ہیں جن کے پاس دونوں تحریکوں کے بہت ہی صحت مند عناصر یکجا نظر آتے ہیں۔

دوسری جنگ چھ سال جاری رہی۔ اس جنگ نے ہندوستان کے ان ادیبوں اور شاعروں کے ذہن کو الجھائے رکھا۔ ابتدا میں ''جانبداری'' غیر واضح تھی مگر آہستہ آہستہ ترقی پسند اور اشاریت پسند بھی فاشزم کی مخالفت میں امن اور جمہوریت کی فتح کے لیے روس، برطانیہ، فرانس اور امریکہ کی اتحادی طاقتوں کے ساتھ ہوگئے۔ اسی جنگ کی ہولناکی کا اثر بنگال کے قحط (1943) کی شکل میں ظاہر ہوا۔ بنگال کے قحط نے نئے لکھنے والوں کو بڑا اہم موضوع دیا۔ جگر نے اپنی غزل گوئی کی قید میں رہتے ہوئے، اس سانحے کا ذکر کیا۔ وامق جونپوری اپنے گیت ''بھوکا ہے بنگال'' سے منظرِ عام پر آئے۔ ابراہیم جلیس بھی اسی زمانے میں ابھرے اور انھوں نے بنگال کے قحط پر لکھے ہوئے ادب کا ایک انتخاب بھی شائع کیا۔ ابراہیم جلیس نے اپنی چند برس کی ادبی زندگی میں لوگوں کو بڑا چونکایا تھا، وہ دراصل ''انشائیہ اور طنزیہ'' کے فنکار تھے۔

افسانے کی حیثیت سے ان کے افسانوں کے ادبی درجے کا تعین محلِ نظر ہوگا۔ اسی زمانے میں بنگلور سے ''نیا دور'' صمد شاہین کی ادارت میں شائع ہونا شروع ہوا جس کی سب سے اہم دریافت ''ممتاز شیریں'' تھیں۔ نیا دور نے کئی نئے لکھنے والوں کو روشناس بھی کرایا اور ان کی انفرادیت و اہمیت کی طرف بھی متوجہ کیا۔ اس رسالے میں عطا محمد شعلہ نے بعض بڑے چونکا دینے والے مضامین لکھے۔

ایک طرف آزادی کی منزل آرہی تھی، دوسری طرف سیاسی پارٹیوں کے اختلافات بڑھتے جارہے تھے۔ مسلم لیگ اور کانگریس کی سیاست نے بہت سے نئے لکھنے والوں کو توڑ لیا، جو بچے وہ بھی نظریاتی تصادم کے باعث بہت دور تک ساتھ نہ چل سکے۔ ترقی پسندوں نے انتہا پسندی کی راہ اختیار کی، اور ادیب کے لیے ''کیمونسٹ'' ہونا ضروری شرط طے پایا تو خواجہ احمد عباس اور ساغر نظامی بھی اس معیار پر پورے نہ اترے۔ آپس میں اختلافات بڑھے۔ ادب میں اشتہار بازی اور ''تحسین باہمی'' کے فروغ نے اور بھی نفسی نفسی کا عالم پیدا کردیا۔ ادب کے ان اختلافات سے قطع نظر حکومت نے ادیبوں اور شاعروں کو قید و بند کی سختیوں اور آزمائشوں سے گزارا۔ 1946 سے 52-1951 تک کا عہد بڑے ہی انتشار، پریشانی، ابتری اور بحران کا دور رہا اور اس کا عکس ادب میں بھی نمایاں ہوکر رہا۔ فسادات کی آگ بھڑکی تو اس نے اگرچہ ہندوستان کے چند علاقوں میں تباہی مچائی لیکن تمام ملک ذہنی طور پر جھلسا، روح کی اذیت سے گزرا۔ اس لیے ادب میں بھی فسادات کا مدتوں ذکر ہوتا رہا۔ کرشن چندر، منٹو، عصمت، احمد عباس، احمد ندیم قاسمی، عزیز احمد کے کئی اچھے افسانے اسی حادثے کا نتیجہ ہیں۔ اسی حادثے نے قرۃ العین حیدر سے ''جلاوطن'' اور اشفاق احمد سے ''گڈریا'' ایسے لافانی افسانے لکھوائے۔ قدرت اللہ شہاب کا ''یاخدا'' رامانند ساگر کی ناول ''اور انسان مرگیا'' اسی عہد کی پیداوار ہیں۔ شاہد احمد دہلوی کا رپورتاژ دلّی کے فسادات کی جیتی جاگتی کہانی ہے۔ منٹو کی ''سیاہ حاشیے'' اس دور کی اس لحاظ سے سب سے اہم کتاب ہے کہ اس پر مختلف ادبی حلقوں میں بڑی گرما گرم بحثیں ہوئیں، اور منٹو کو اپنی انسانیت دوستی کے باوجود ترقی پسندوں کا ہدفِ ملامت اس لیے بننا پڑا کہ اس پر حسن عسکری نے دیباچہ لکھتے ہوئے بھی بہت سے اپنے ذہنی تصورات کا جواز ڈھونڈ

نکالا تھا۔ اسی زمانہ میں ممتاز شیریں بھی اپنی بعض تحریروں کی وجہ سے انحطاط پسند سمجھی جانے لگیں۔ حسن عسکری کا نام تو مستقلاً ایک ''متنازع فیہ مسئلہ'' بن کر رہ گیا۔

1940 اور 1950 کے درمیان بعض ایسے شاعر بھی لکھ رہے تھے جن کا کسی گروہ سے تعلق نہ تھا، شور علیگ، شاد عارفی، نشور واحدی، جمیل مظہری اور بعض نئے لکھنے والے جو ویسے تو ترقی پسند تنظیم سے قریب رہے مگر ذہنی طور پر کسی نئی سمت کے متلاشی نظر آتے تھے۔ شور اور جمیل مظہری کی شاعری میں اختر انصاری اور احمد ندیم قاسمی کی شاعری سے ایک طرح کی مماثلت ہے کہ چاروں شاعر خارجی موضوعات کے شاعر ہیں اگر چہ انھوں نے داخلی موضوعات کو بھی برتا ہے۔ ان سب کی شاعری بڑی حد تک الفاظ اور ہیئت، اندازِ بیان اور مزاج کے لحاظ سے روایتی ہے، اگر چہ انھوں نے ہیئت اور اندازِ بیان کے نئے تجربے بھی کیے۔ پھر ان کے ہاں ایک طرح کی یکسانیت ہے، موضوعات کے تنوع میں بھی ایک طرح کی یک رنگی ہے۔ اختر انصاری اپنے قطعات کی انفرادیت کے لحاظ سے ممتاز ہیں، شور اپنی مخصوص طرزِ نگارش کی وجہ سے متوجہ کرتے ہیں۔ احمد ندیم قاسمی اور جمیل مظہری نے بہت لکھا اور ان کی شاعری کی کیت کو بہر حال نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ نشور واحدی غزل کے شاعر ہیں۔ جگر کے بعد غزل لکھنے والوں میں وہ اپنی خاص متغزلانہ کیفیت اور نئے مسائل کو غزل میں سمونے کے لحاظ سے منفرد ہیں، ویسے اس قبیل کے غزل گویوں میں عابد علی عابد، اثر، حفیظ ہوشیار پوری کے نام بھی آ سکتے ہیں۔

نظم میں ساحر نے بڑی مقبولیت حاصل کی، ان کی نظموں میں انیس بیس سال کے نوجوانوں کو اپیل کرنے کی بے پناہ صلاحیت ہے۔ اپنے اندازِ بیان ترکیبوں اور زبان کے لحاظ سے وہ اب تک فیض کے اثر سے نہیں نکل سکے۔ ان کی شاعری میں سطحیت ہونے کے باوجود داخلیت اور شعریت کی آنچ ملتی ہے۔ قتیل شفائی اور سلام مچھلی شہری بھی سطحی موضوعات کے شاعر ہیں۔ عدم نے اپنی خمریات کے بعض نشتروں سے بڑی دھوم مچائی، مگر ان کا شمار بھی اس گروہ میں ہوتا ہے۔ ان سب میں سلام کی انفرادیت اپنی تہی دامانی اور کم فکری کے باوجود ایک کامیاب تجربے اور اسٹائل کے لحاظ سے اہم ہے۔

میں یہاں جان بوجھ کر ان شاعروں اور افسانہ نگاروں کو نظر انداز کر رہا ہوں جن کی اکثریت نے 1946 اور 1950 کے درمیان ہی لکھنا شروع کر دیا تھا۔ لیکن ان کی انفرادیت بعد میں بنی۔ ان میں سے اکثر ترقی پسند تحریک کے ساتھ تھے اور ساتھ ہی اشاریت پسندی کے کامیاب تجربوں کو بھی اپنانے کی کوشش کر رہے تھے۔

1945 کے بعد تنقید میں کچھ نام اور ابھرے جن میں سب سے اہم نام خورشید الاسلام کا ہے، ان کے پہلے مضمون ہی نے مولانا ابوالکلام آزاد، نیاز فتحپوری، ذاکر حسین، آل احمد سرور کو متوجہ کر لیا تھا۔ پھر ان کے منفرد طرز تحریر نے عبدالحق، عبد الماجد دریابادی اور کئی بتانِ نثر سے اپنی فتنہ سامانی کی داد لی۔ ''امراؤ جان ادا'' شبلی و حالی اور خطوط نگاری ایسے مضامین ہیں جن میں ان کے خاص اسلوب کے ساتھ ان کی فنی بصیرت بھی ظاہر ہوتی ہے۔ ان مضامین پر ادب کے مادی اور معاشی نظریے کا اثر بہت واضح نظر آتا ہے۔ اس دور کے ایک اور اہم ناقد وحید قریشی ہیں جنھوں نے نفسیاتی تحلیل و تجزیے کے کچھ کامیاب نمونے پیش کیے۔ عبادت بریلوی نے تنقیدی موضوعات پر مضامین کا انبار لگا دیا۔ کمیت کے باوجود ان کے ہاں کیفیت نظر نہیں آتی۔ محمد حسن نے اسی دور میں لکھنا شروع کیا ویسے ان کے مضامین بعد کے دور میں زیادہ سامنے آئے۔ عالم خوندمیری ان ناقدین میں سے ہیں جنھوں نے بہت کم لکھا مگر ہر مضمون میں فکر و نظر کا کوئی نیا گوشہ روشن کیا۔ ان کا تعلق مارکسی مکتب خیال سے رہا۔ لیکن وہ Confusion کا شکار نظر آتے ہیں اور بعد کے مضامین میں یہ چیز اور نمایاں ہوتی گئی جس کا سبب ایک تو یہ ہے کہ وہ ذہنی طور پر 1936 اور 1940 میں لکھنے والی نسل کے ساتھ رہے اور ان ہی سے متاثر بھی ہوئے لیکن اپنے مضامین میں انھوں نے بعض نئے رجحانات کو اپنانے کی بھی کوشش کی، اور اسی لیے اب تک اپنا راستہ نہیں بنا سکے۔ خورشید الاسلام کے علاوہ ان میں سے کسی کے ہاں مخصوص طرزِ نگارش نہیں ملتا۔ اردو کے اکثر نقادوں نے احتشام حسین کی نثر کی روایت کو اپنایا جو واضح بھی ہوتی ہے اور ادب کے مادی، معاشی جدلیاتی رشتوں کو بھی نمایاں کرتی ہے۔ مگر مضامین میں نثر کا لطف نہیں ہوتا، اسی لحاظ سے اردو تنقید میں دو چار ہی نام لیے جا سکتے ہیں جو صاحبِ طرز بھی ہیں۔ نیاز فتحپوری اور مولانا عبدالماجد دریابادی کے

مضامین کے کچھ حصے، رشید احمد صدیقی کے چند جملے، مجنوں گورکھپوری اور آلِ احمد سرور کے چند مضامین۔ اسی فہرست میں خورشید الاسلام کا نام بھی شریک کیا جا سکتا ہے۔ نئی نسل کے دو تین نقاد تو ایسے مل ہی جائیں گے جنھوں نے تنقید میں بھی اپنا الگ اسلوب بنایا ہے مگر ان کا ذکر آگے چل کر آئے گا۔

تقسیم اور فسادات کے حادثات کے ساتھ بعض شاعر بھی سامنے آئے جن میں پرانی نسل (1940 والی) کے دو شاعر عرش ملسیانی اور جگن ناتھ آزاد نے کافی شہرت حاصل کی۔ نئی نسل کے ایک منفرد شاعر بلراج اسی زمانے میں اپنی نظم ''اکیلی'' کے ذریعہ اردو شاعری میں روشناس ہوئے۔ اسی زمانے میں اردو ادب میں جمود کی بحث چھڑی اور اسی بحث نے نئی نسل کے بہت سے لکھنے والوں کے وجود کو تسلیم کرنے پر مجبور بھی کیا۔

(3)

''پچھلی نسلوں نے جو کمایا وہ ان کے لیے تھا۔ تم جو کماؤ گے وہ تمھارے لیے ہے۔''

آزادی، تقسیم، فسادات، ہجرت۔ کتنے بہت سے واقعات تھے جو 1947 کے قریب ایک ساتھ رونما ہوئے۔ ہندوستان کی تاریخ میں کشت و خون کے بہت سے ادوار مل جائیں گے، مگر ایسا دور کم ہی ملے گا جب ایک ساتھ اتنے بڑے سیاسی اور معاشرتی ذہنی اور روحانی انقلابات واقع ہوئے ہوں۔ ادب کی ترقی پسند تحریک اور سیاسی جدوجہد نے جو قومی اور ملی احساس، جو اجتماعی اور سیاسی شعور، اپنی تہذیب و ثقافت اور علمی و روحانی ورثے کا جو عرفان پیدا کیا تھا اس نے یہ احساس تو پیدا کر ہی دیا تھا کہ ادب اور کلچر ''ناقابلِ تقسیم تہذیبی ورثہ'' ہیں۔ اردو لکھنے والوں کے لیے یہ حادثات بڑے روح فرسا ثابت ہوئے۔ آزادی کی جدوجہد کے زمانے میں ہندوستان کی تمام سیاسی جماعتیں، مختلف الخیال گروہ اور افراد ایک مشترکہ اجتماعی مقصد رکھتے تھے جس نے ادب کو ایک خاص سمت عطا کر دی تھی مگر ان حادثات سے مقصد کی یہ یگانگت بھی مجروح ہوئی۔ اور پھر آزادی ملنے کے بعد ذہنی دنیا میں ایک طرح کا انتشار بھی پیدا ہوا۔ آزادی، جس کے لیے ایک صدی سے زیادہ قربانیاں دی گئی تھیں اپنے محبانِ وطن کے ہاتھوں ابنائے وطن کے خون کی قیمت پر قبول کرنی پڑی۔ دلوں میں خلیجیں حائل ہوئیں، پوری

پوری آبادیاں یا تو لقمۂ اجل ہوئیں یا مہاجرت میں اپنوں کے ہاتھوں لوٹی گئیں یا نئے دیاروں میں اجنبی ہوکر رہنے کے لیے پہنچیں۔ مہاجر، ایک معاشی مسئلہ ہی نہیں، ایک نفسیاتی مسئلہ بھی تھے اور ہیں۔ وہ لوگ جنھوں نے اس ہجرت میں اپنے بچپن اور جوانی کے خواب زاروں کو چھوڑ کر پردیس اختیار کیا، جب لکھنے بیٹھے تو ان کا روحانی کرب تحریروں میں جھلکا۔ یہ اپنے گلّے سے بھٹکے ہوئے چوپائے، اپنی زمینوں سے نکالے ہوئے اجنبی، اپنے خوابوں سے جھنجوڑ کر جگائے ہوئے بے خواب دیدہ وراں، اپنے قریہ ہائے نگاراں اور کوچہ ہائے بتاں سے ہجرت کرنے والے دل زدگاں، خود بھی ایک معاشرتی المیہ تھے اور ان کی روحیں بھی ایک نفسیاتی مسئلہ تھیں۔ انتظار حسین کا نام ان لکھنے والوں میں سب سے نمایاں ہے۔ ہجرت کی نفسیات اور اس کے معاشرتی عواقب و نتائج کو اتنی خوبی سے اور کسی نے اجاگر نہیں کیا۔ پرانے افسانہ نگاروں نے اس موضوع پر کئی اچھے افسانے ضرور لکھے، مگر ان کا کردار پہلے سے متعیّن تھا۔ اسی المیے نے انتظار حسین کے افسانے کے کرداروں کو جنم دیا جو اپنا دیس چھوڑنے کے بعد آج تک کبھی کے کربلا کے ریگزاروں میں کھوئے ہوؤں کی جستجو کررہے ہیں اور کبھی دلی اور لکھؤ کے مصوّر کوچوں میں۔ قرۃ العین حیدر کے افسانوں اور ناولوں میں اسی واقعے نے بڑا اہم کردار ادا کیا اور یہ کہا جائے تو مبالغہ نہ ہوگا کہ اسی ہجرت نے قرۃ العین کے اسلوب کو چمکایا اور انھیں وہ کچھ بنادیا کہ آج ان کا نام اردو کے افسانوی ادب میں سرفہرست نظر آتا ہے۔ اشفاق احمد کا ''گڈریا'' اور قرۃ العین حیدر کا ''جلاوطن'' اس دور میں نئی نسل کے ذہن اور مزاج کے ساتھ ان کا اسلوب اور فن پر قدرت کے دو مکمل شہ کار ہیں۔ مجھے قرۃ العین حیدر کو آزادی کے بعد آنے والی نئی نسل میں اس لیے شریک کرنا پڑا کہ وہ ذہنی طور پر اسی قافلے کی رفیق ہیں اور ان کی انفرادیت، ان کا اسلوب اسی دور کے ساتھ ساتھ بنا ہے جو بہت بعد میں جاکر ''آگ کا دریا'' میں مکمل اور بھرپور فنی اظہار کے سانچے میں ڈھلا۔

نئے لکھنے والوں میں سے کئی ایک آزادی سے قبل ہی چھپنا شروع کرچکے تھے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی، ابن انشا، تیغ الہ آبادی (مصطفیٰ زیدی) شاعر لکھنوی، جمیل الدین عالی، حامد عزیز مدنی، باقر مہدی، ضیا جالندھری، ظہور نظر، حمایت علی شاعر، عبدالرؤف عروج، ناصر کاظمی، باقی

صدیقی، شہرت بخاری، وزیر آغا، انتظار حسین، احمد ریاض، اے حمید، صلاح الدین اکبر، آغا بابر، دیوندر اسر، ریاض احمد، اور کئی شاعر و افسانہ نگار۔ ان میں سے بہت سے ترقی پسند تحریک کے ساتھ رہے، کچھ ذہنی سفر میں حلقۂ اربابِ ذوق کے ہمراہ تھوڑی دور چلے، کچھ حسن عسکری کی انفرادیت سے متاثر رہے۔ مگر ان سب کے مزاج کی انفرادیت 1950 اور 1960 کے درمیانی دہے میں بنی۔

ایک طرف تو ترقی پسند تحریک اپنا حلقۂ اثر تمام ذہنوں تک پھیلا چکی تھی، دوسری طرف وہ عملی طور پر سکڑتی جارہی تھی اور اس میں بہت ہی محدود اور تنگ حلقہ بنتا جارہا تھا جو ذرا سا اختلاف رکھنے والوں کو بھی گوارا کرنے کے لیے تیار نہیں تھا۔ ان نئی نسل کے افراد نے اسی زمانے میں کالجوں اور یونیورسٹیوں کی فضا میں ادبی ہوش سنبھالا تھا اور وہ ترقی پسندی سے ذہنی طور پر متاثر بھی رہے تھے، ان لوگوں نے اپنے پیش رو ادیبوں اور شاعروں کی شخصیت سے بھی اثرات قبول کیے۔ تنگ نظری اور انتہا پسندی کے دور میں انھیں اپنا ادبی مقام بنانے میں بھی بڑی مزاحمتوں کا سامنا کرنا پڑا۔ یہ وہ دور تھا جب ''خودساختہ عظمتوں'' کے تمغے ایک دوسرے کے سینے پر آویزاں کیے جارہے تھے۔ ادب میں بڑے نام مانے نہیں منوائے جارہے تھے۔ وقتی شہرتوں اور ہنگامی نعروں کے عرصۂ محشر میں نہ کوئی میزانِ عدل تھی نہ داورِ محشر۔ ہر ایک اپنا اعمال نامہ لیے اپنی نیکیاں بڑے بلند بانگ لہجے میں سُنا رہا تھا۔ ایک کورس تھی، جس میں اگر کسی کی آواز دوسروں سے ذرا مختلف ہوئی تو اسے ''برادری باہر'' کردیا جاتا — آزادی کے حصول کا اجتماعی مقصد حاصل ہو چکا تھا۔ اور ادب کو جس حد تک صحافت بننا چاہیے وہ اس سے تجاوز بھی کر چکا تھا — منزل قدموں میں تھی، مگر یہ تو ایک مرحلہ تھا۔ ابھی تو سامنے دشوار تر مقامات تھے جن کے لیے راہیں متعین نہیں ہو سکی تھیں۔ راستوں کی تلاش میں لوگ بھٹک رہے تھے۔ انتشار، تذبذب، تشکیک اور بحران کا دور تھا۔ یہی اس عہد کا مزاج تھا اور یہی اس زمانے کی روح۔ پرانی اقدار مجروح ہو چکی تھیں، نئے سیاسی اور معاشرتی ڈھانچے میں شکست و ریخت کا عمل جاری تھا۔ مذہبی اور اخلاقی قدریں چھینی جارہی تھیں، ان میں ابھی اتنی سکت نہیں تھی کہ وہ بے سہارا روحوں اور مجروح دلوں پر مرہم رکھ سکیں — پُرانی اقدار کے قدموں تلے سے زمین

کھسکتی جارہی تھی اور نئی اقدار نے ابھی اپنے قدموں پر کھڑا ہونا نہیں سیکھا تھا۔ وقت کی طنابیں کچھ اس تیزی سے کھینچی گئی تھیں کہ ذہنی دنیا کے راکب اور نظریات وعقائد کے مرکب خلا میں معلق رہ گئے تھے۔ زمین اُن کے قدموں کے نیچے ٹھہر نہیں رہی تھی بلکہ تیزی سے گذر رہی تھی۔ سیاسی پارٹیاں اعتبار کھوتی جارہی تھیں، نظریات پر سے یقین اٹھتا جارہا تھا۔ پھر بھی نئی نسل بہت دور تک پرانی تحریکوں کے ساتھ چلی۔ اس ہم سفری سے بڑا فائدہ یہ ہوا کہ ہم نے ان تحریکوں کے جاندار اور اچھے عناصر کو نہ صرف قبول کرلیا، بلکہ انھیں ذہنی طور پر ہضم کر کے اپنے مزاج اور روح میں رچا بسا بھی لیا۔ اب انحراف کی منزل آرہی تھی۔ جب ادب میں جمود کا نعرہ دیا گیا اور 1936-1940 کی نسل نے اپنی تخلیقی پیداوار میں کمی اور انحطاط دیکھ کر یہ فیصلہ کردیا کہ ادب میں ٹھیراؤ پیدا ہوگیا ہے تو انھوں نے اس طرح سے اسی اصول کی نفی کرنے کی کوشش کی جس کی بنیاد پر انھوں نے اپنی تخلیقات کی عمارت کھڑی کی تھی۔ ادب اور ذہن میں بحران تو پیدا ہوسکتا ہے مگر جمود ناممکن ہے۔ سیاسی اور معاشرتی بحران نے ادب میں بھی نزاع اور بحران، انتشار اور تشکیک کی فضا پیدا کردی تھی۔ پرانے لکھنے والے جن تحریکوں سے Inspiration لیتے تھے، جن موضوعات پر لکھتے تھے وہ خود کمزور پڑ چکے تھے یا ان میں اتنی جان نہیں رہی تھی کہ تخلیق کے لیے محرک بن سکیں۔ اس عہد میں بہت سے شاعروں اور افسانہ نگاروں نے قلم رکھا ہے تو پھر آج تک اُٹھا نہ سکے۔ نئی نسل جس نے ابھی قلم پکڑا تھا یہ ماننے کے لیے تیار نہیں تھی کہ ''صریر خامہ'' اور ''نوائے سروش'' کا رشتہ منقطع ہو چکا ہے۔ اس نسل نے اپنی تحریروں سے اپنے وجود کو منوایا، یہ الگ بات ہے کہ آج تک بعض ناقدین نئی نسل کا وجود ماننے کو تیار نہیں اور اگر مانتے ہیں تو اس کے ذہنی رویے کا ماتم کرتے ہیں یا اس پر بے راہ روی، تن آسانی، بے مائیگی اور کلاسیکی ادب سے ناواقفیت کے بہتان تراشتے ہیں۔ اور ایسا کرتے ہوئے یہ بھول جاتے ہیں کہ وہ تنقید جو اس طرح غیر ذمہ داری سے فیصلے صادر کرتی ہے زیر نظر ادب کا نہیں بلکہ خود ناقد کے ذہن اور روح کا آئینہ ہوتی ہے۔ نئی نسل نے ترقی پسند اور اشاریت پسند تحریکوں سے وابستہ افراد سے زیادہ کلاسیکی ورثے سے فیض اٹھایا ہے۔ عالمی ادب کے خزانے دیکھے ہیں، تہذیبوں کے سمندر کھنگالے ہیں، علم کے مختلف ساحلوں سے صدف چنے ہیں، وہ اپنے کلاسیکی سرمائے پر

زیادہ گہری نظر رکھتی ہے۔ اس بات سے تو انکار ہی محال ہے کہ نئی تحریکوں نے ابتدا میں تمام کلاسیکی سرمائے کو فرسودہ وکہنہ، جاگیرداری اور انحطاط کی پیداوار کہہ کر ٹھکرا دیا تھا۔ نئی نسل نے اپنے پیش رو ادیبوں کی معاصر تخلیقات سے مایوس ہو کر کلاسیکی ورثے کا رُخ کیا، اس لحاظ سے میر کے رنگ میں کہنے کا رواج عام ہونا محض فرار نہیں تھا بلکہ عہد کا تقاضہ تھا— اسی رجحان نے ہمارے بعض نئے شاعروں کی انفرادیت کی تشکیل میں نمایاں حصّہ لیا ہے۔ ابن انشا کی نظموں میں جب ''فاقے والوں''، ''درویشوں'' اور ''الف لیلہ کی راتوں'' کا ذکر ملتا ہے تو اسے محض ایک تقلیدی رجحان کہنا زیادتی ہوگی۔ یہ بھٹکی ہوئی روحوں کی مقابر پسندی نہیں تھی بلکہ زندہ انسانوں کی وہ جستجو تھی جو ماضی کے نہاں خانوں میں ''آتشِ رفتہ کا سراغ'' ڈھونڈ رہی تھی۔ ناصر کاظمی کا لہجہ میر ہی نے بنایا ہے، ان کی غزل کی انفرادیت نئی علامتوں اور نئے "Expression" کے ساتھ کلاسیکی ادب کے خمیر ہی سے اُٹھی ہے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی، جو ایک زمانے تک سیاسی موضوعات اور ہنگامی نعروں کا ساتھ دیتے رہے تھے، جب اس شاعری سے اُکتائے تو ان کے اُس مطالعے نے ہی جو میر اور آتش، حسرت اور درد کی دنیائیں دیکھ چکا تھا، ان کی شاعری کے نئے مزاج کی تعمیر میں حصّہ لیا۔

اس دور میں اَمن کا موضوع تمام دنیا کے ادب میں عام تھا۔ ہندوستان اور پاکستان میں امن تحریک نے کہیں کہیں ادب کے اچھے نمونے بھی پیش کیے— نئی نسل جو دوسری جنگ کے دوران میں ہوش سنبھال رہی تھی، جس نے اس عالمگیر نفرت اور خوں ریزی میں حصّہ نہیں لیا تھا، جنگ کے بعد بھی اس کے ہولناک اثرات کو نہ صرف دیکھ رہی تھی بلکہ ان سے گذر رہی تھی، محسوس کر رہی تھی اور اپنے کو ''روحانی خلا'' میں پا رہی تھی— ان لوگوں نے امن تحریک کا بھی ساتھ دیا— اور امن کے موضوع پر خوبصورت چیزیں بھی لکھیں۔ لیکن ابھی یہ فنی طور پر اتنے پختہ نہیں ہوئے تھے کہ نعرہ بازی اور ادبی صحافت سے اپنے آپ کو بچا سکتے۔ ایشیا میں نوآبادیاتی ممالک کی آزادی کی جنگیں اپنے عروج پر تھیں، صدیوں کے کچلے ہوئے مشرق کی روح کی یہ بیداری بجائے خود بڑا Inspiration تھی۔ ''چَشنگھائی'' میں ابن انشا نے امن کے مطالبے اور اس بیداری کی تحریک کو ملا کر اس عہد کا مزاج بڑی خوبی سے پیش کیا ہے۔ اسی دور

میں جیلانی بانو ترقی پسند قافلے کے ساتھ ساتھ ادب میں داخل ہوئیں۔ ابتدا میں ان کے افسانے سیاسی نعروں اور ادبی صحافت بازی سے بہت متاثر رہے ہیں۔ ''موم کی مریم'' میں ان کے فن نے نئی کروٹ لی اور ان کی فنی بصیرت انھیں نئے عہد کے مزاج کے قریب لے آئی۔ ''روشنی کے مینار'' کے وہی افسانے خوبصورت اور جاندار ہیں جن میں انھوں نے اشاریت اور حقیقت نگاری، ترقی پسندی کی اچھی روایات اور موجودہ زمانے کے تقاضوں کو فنی حُسن کے ساتھ باہم دِگر ملایا ہے۔ انور عظیم اور شوکت صدیقی دو مختلف سمتوں سے آئے، یہ دونوں پہلے سے لکھ رہے تھے۔ شوکت صدیقی نے پاکستان کی نئی سوسائٹی پر بعض بڑے ''سنسنی خیز'' مگر خوبصورت افسانے لکھے لیکن افسوس ہے کہ ان کا افسانہ آگے چل کر ''سنسنی'' کا شکار ہو کر رہ گیا۔ شاید منٹو اور کرشن چندر کے ابتدائی دور کی طرح یہ سمجھتے ہیں کہ غیر معمولی حادثے یا غیر فطری کردار (Abnormal characters) ہی افسانے کا موضوع بن سکتے ہیں۔ انور عظیم ابتدا میں کچھ اچھے افسانے لکھنے کے بعد ''صحافتی انداز'' میں کھو کر رہ گئے۔ آغا بابر، صلاح الدین اکبر، غلام علی چودھری اور خلیل احمد نے بہت کامیاب کہانیاں لکھیں، جن کی تعداد کم سہی، مگر اہمیت مسلم ہے۔ خلیل احمد کا طویل مختصر افسانہ ''خزاں بدوش بہار و خمار زہر آلود'' افسانے کی نئی تکنیک کے ساتھ نئے مزاج کا بھی عکاس ہے۔ اے حمید کا نام ایک زمانے میں بہت چلتا رہا ہے۔ کرشن چندر کے رومانی طرزِ نگارش کو خالص رومانی موضوعات کے ساتھ جس حُسن سے انھوں نے نبھایا وہ بجائے خود ایک قابلِ تعریف کام ہوتے ہوئے ان کی اپنی انفرادیت کو بھی نمایاں کرتا ہے۔ ''زرد گلاب'' اور ''کچھ یادیں، کچھ آنسو'' ان کے نمایندے افسانے ہیں۔ ناول سے وہ پوری طرح عہدہ برآ نہ ہو سکے۔ ابوالفضل صدیقی بھی بہت پُرانے لکھنے والے ہیں مگر آزادی کے بعد انھوں نے کافی شاندار تجربے کیے ہیں۔ جہاں تک اسلوب کا سوال ہے، ابوالفضل صدیقی منفرد افسانہ نگار ہیں اور ان کے رنگ میں کوئی دوسرا شاید ہی اتنے مکمل اور دلچسپ افسانے لکھ سکے۔

1950 اور 1955 کے درمیان لکھنے والوں کی ایک بڑی تعداد سامنے آ چکی تھی۔ یہ تمام لکھنے والے ہندوستان اور پاکستان کے مختلف حصوں سے اٹھے اور اپنے ساتھ نئے تجربوں،

نئی آرزوؤں، نئی فضاؤں، نئی امیجری اور نئی علامتوں کی ایک دنیا لائے — اس وقت تک بہت سے پرانے لکھنے والے یا تو ادب سے تائب ہو چکے تھے یا پھر غزل کی طرف واپس آ گئے تھے۔ 1940 کی نسل میں سلیمان اریب، غلام ربانی تاباں، وامق، قتیل شفائی، ظہیر کاشمیری، پرویز شاہدی، مجروح، نظر حیدرآبادی لکھتے رہے۔ مجروح نے اپنے مختصر سے ''سرمایۂ غزل'' میں کوئی خاص اضافہ نہیں کیا۔ سلیمان اریب جو ترقی پسندی کے انتہا پسند دور میں بعض کامیاب نظمیں سیاسی موضوعات پر لکھ چکے تھے، غزل کی طرف مائل ہو گئے۔ ابتدائی چند برسوں میں انھوں نے کئی اچھی غزلیں لکھیں جن میں تازگی اور شگفتگی ہے۔ غلام ربانی تاباں جو نظم میں کامیاب نہیں رہے تھے غزل کی طرف آئے تو کلاسکیت کے رجحان کو اپنایا۔ وامق جنھوں نے گیتوں اور ایک دو نظموں سے مقبولیت حاصل کی تھی زیادہ تر غزلیں ہی لکھتے رہے۔ ظہیر کاشمیری نے نظمیں بھی لکھیں اور غزلیں بھی، اس طرح وہ اپنی زندگی کا ثبوت دیتے رہے۔ لطیف ساجد چند اچھی چیزیں لکھ کر ''جواں مرگی'' کا شکار ہو گئے — قتیل شفائی کا موضوع محدود ہوتے ہوتے طوائف اور مطربہ پر آ کر ٹِک گیا۔ یہ لوگ اب بھی لکھ رہے ہیں اس لیے توقع کی جا سکتی ہے کہ ان میں سے چند اگر فنی ریاض جاری رکھیں تو آگے کچھ کر سکتے ہیں۔ احمد ریاض نے سیاسی موضوعات پر چند اچھی نظمیں لکھیں مگر اپنے امکانات نمایاں کرنے سے پہلے ہی غیر طبعی موت کی نذر ہو گئے — حمایت علی شاعر کی شاعری کا آغاز بھی ''سیاسی نعروں'' سے ہوا تھا مگر آہستہ آہستہ وہ اپنے آپ کو نئے مزاج کے ساتھ ڈھالنے میں کامیاب ہوتے جا رہے ہیں۔ عبدالرؤف عروج نے مختلف رنگوں میں اچھے تجربے کیے ہیں۔ مصطفیٰ زیدی، جب تک تیغ الہ آبادی رہے ان کی شاعری میں بہت تیز دھار تھی، انھوں نے جوش کے رنگ میں بھی لکھا اور فراق سے بھی اثر قبول کیا، اشاریت کی تحریک سے بھی متاثر ہوئے اور جدید مغربی تحریکوں سے بھی فیض اٹھایا۔ اس شاعر سے نئی نسل کی اب بھی امیدیں وابستہ ہیں، خطرہ ہے تو یہ کہ یہ کہیں مختلف تجربوں ہی میں کھو کر نہ رہ جائیں۔ جب تک ''موج مری صدف صدف'' گھومتی رہے اچھا ہے مگر اس موج تخلیق کو اپنی انفرادیت کے لیے کسی ایک صدف کو انتخاب کرنا ہی چاہیے۔ حامد عزیز مدنی نے بعض اچھی نظمیں لکھی ہیں مگر کبھی کبھی یہ اندیشہ ہوتا ہے کہ وہ کہیں الہام اور

جنسی موضوعات کے خول میں گھٹ کر نہ رہ جائیں۔ ان کی شاعری زیادہ وسعت کی حامل ہوسکتی ہے۔ شاد عارفی پُرانے ہوتے ہوئے بھی اس دور میں نئے رہے، ان کی شاعری کا انداز طنز منفرد بھی ہے اور کسیلا بھی۔ وہ جن موضوعات کے شاعر ہیں ان کے لیے وہی زبان اور وہی انداز بھی اختیار کرتے ہیں جس سے بہتر دوسرا Form ہی نہیں ہوسکتا۔ نشور واحدی کی غزلوں میں آج بھی جان ہے۔ نشور لکھ رہے ہیں مگر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ان کے ہاں اُکتا دینے والی یکسانیت پیدا ہوچکی ہے۔ شان الحق حقی کی غزل کی آواز اور لہجے میں بہت تازگی اور نیاپن ہے۔

1936 اور 1940 کی تحریکوں نے جن شاعروں کو جنم دیا ان میں سے دو چار آج بھی تخلیقی طور پر زندہ ہیں — فیض کی شاعری ''دست صبا'' اور ''زنداں نامہ'' میں ''نقش فریادی'' کی فضا سے بہت آگے نکل آئی ہے۔ اُن کی طرزِ فغاں کی گلشن گیر مقبولیت ان کے ہمہ گیر نشاندہی ضرور کرتی ہے مگر ان کے ''انداز'' کو مقبولیت کی سند دے کر محدود بھی کر رہی ہے۔ فیض نے ترقی پسند غزل اور نظم کی روایت بنتی ہوئی علامتوں کو از سرِنو زندگی دی اور جدید شاعری کے سرمایے میں کلاسیکی علامات و اشارات کو نئی معنویت بھی عطا کی — یہ ان کی خوبی بھی ہے اور ان کے اسلوب کی تنگی بھی۔ فیض نے اس دور میں بھی غزل اور نظم کے نئے مزاج کو پوری طرح سمجھا اور برتا ہے مگر ان کی علامتیں چند خاص واقعات و حادثات تک محدود بھی ہو کر رہ گئی ہیں — فیض کی شاعری کی حد تک اس کا یہ حُسن اور تازگی بہت نیک ہے مگر جب نئے لکھنے والے اس ''خطرناک اسلوب'' کو اپنانے کے لیے کوشاں نظر آتے ہیں تو اس میں بڑا خطرہ بھی درپیش ہوتا ہے۔ فیض کے اسلوب کو میں نے ''خطرناک'' اس لیے کہا ہے کہ فیض کے بہت سے معاصرین نے بھی اس اسلوب کا اثر اس طرح قبول کیا کہ اپنا اچھا بھلا انداز چھوڑ کر گلشن کی مقبولیت کے پھیر میں پڑ گئے ہیں۔ اپنی شاعری کے امکانات کو فیض ہی نمایاں کرسکتے ہیں، ان کی تقلید کرنے والے صرف بھٹک سکتے ہیں — فیض کے ساتھ ہی دو نام اور آتے ہیں جذبی اور مخدوم — ان دونوں نے نئے زمانے میں بھی کئی نظمیں اور غزلیں لکھی ہیں اور اپنے معیار کو برقرار رکھا ہے۔ ان کی چیزیں اتنی گواہی تو دیتی ہی ہیں کہ ان میں تخلیقی زندگی باقی ہے — اور ابھی اردو شاعری کو ان سے مایوس ہونے کی ضرورت نہیں۔

اختر الایمان — ایک نام، ایک رجحان، ایک علامت۔ اختر الایمان کو ان کا اصل مقام اسی عہد میں ملا ہے، وہ جس سیاسی افراتفری میں گم ہوکر رہ گئے تھے، اس کے فرو ہونے کے بعد ان کی شاعری خود بخود نمایاں ہوکر سامنے آگئی۔ اختر الایمان کی نظم میں فیض کے مقابلے میں زیادہ جدیدیت ہے اور اس کے اسلوب میں وہ خطرے بھی نہیں جو فیض کے یہاں ہیں۔ ان کی نظم جدید شاعری کی سب سے اہم اور کامیاب نمایندگی کرتی ہے۔ نئی نسل نے ان کی انفرادیت کو تلاش بھی کیا اور ان کی نظم کے امکانات کو بھی دریافت کیا— پُرانے شاعروں میں وہ آج کے شاعروں سے سب سے زیادہ قریب ہیں، بلکہ یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ وہ ان کے ساتھ ہیں، اپنے تجربوں کی دولت اور اپنی نظر کی ہمہ گیری کے ساتھ — شعوری یا غیر شعوری طور پر نئی نسل کے شاعروں نے ان سے بہت کچھ سیکھا ہے۔ مجید امجد بھی نئی نظم کے اہم نمایندوں میں سے ہیں اگر چہ ان کی شاعری اور موضوعات کے امکانات اتنے وسیع نہیں جتنے اختر الایمان کے یہاں ملتے ہیں۔

آزاد نظم، تصدق حسین خالد اور ن۔ م۔ راشد کی روایت کے ساتھ آگے بڑھی، راشد نے خود بھی اس پر اضافہ کیا۔ ان کا نیا مجموعہ ''ایران میں اجنبی'' خود ان کی قائم کی ہوئی روایت پر اچھا اضافہ ہے۔ آزاد شاعری میں دوسری روایت سردار جعفری نے قائم کی، جن کی بیانیہ آزاد نظم اپنی نئی امیجری اور نئے Expressions کے ساتھ آزاد نظم میں کامیاب تجربہ ہے۔ اگر سردار جعفری اپنے اسی کامیاب تجربے پر اور توجہ کریں تو وہ آزاد نظم کے امکانات کو ضرور وسعت دے سکتے ہیں۔ نئے شاعروں میں بلراج کومل، وزیر آغا، ظہور نظر، ضیا جالندھری، رضی ترمذی نے خوبصورت اضافے کیے ہیں۔ وزیر آغا ایمائیت سے کام لیتے ہیں، ظہور نظر اور ضیا جالندھری کی شاعری میں وضاحت کے ساتھ ساتھ ایمائیت کا خوبصورت امتزاج ہے، بلراج کومل کی شاعری میں وضاحت اور براہِ راست بات کہنے کا انداز Approach کی انفرادیت کی وجہ سے نئی چیز بن جاتا ہے۔ رضی ترمذی نے بیانیہ نظمیں بھی لکھی ہیں اور اشاریتی بھی — اس وقت جدید تر نسل کے شاعروں میں کئی نام ہیں جو اس صنف میں حوصلہ آزمائی کررہے ہیں، مختصر آزاد نظموں کے بہت ہی اچھوتے تجربے شہریار کے پاس ملتے ہیں، ان کی شاعری میں

انفرادیت بنانے کے بہت واضح امکانات ہیں۔ منیر نیازی چھوٹی چھوٹی نظموں میں نئے نئے اور کبھی کبھی بڑے تجربے کرتے رہتے ہیں۔ کم از کم ان کی انفرادیت کو تو ماننا ہی پڑتا ہے۔ شہریار نظم کے تجربوں کے ساتھ غزل کے نئے مزاج سے بھی پوری طرح آشنا ہیں۔

آزاد نظم کے سلسلے میں بعض بالکل نئے شاعروں کے نام آ ہی گئے ہیں — اب ذرا تھوڑی دور پیچھے جا کر نوواردانِ بساط اَدب کا ایک سرسری جائزہ لے لیا جائے۔ ابن انشا، ناصر کاظمی، خلیل الرحمٰن اعظمی، حامد عزیز مدنی، مصطفیٰ زیدی کے بعد ہی کچھ نئے نام بھی نظم کی نمائندگی کرتے ہیں جعفر طاہر، شاذ تمکنت، عبدالعزیز خالد۔ جعفر طاہر اور عبدالعزیز خالد بیانیہ نظموں کے شاعر ہیں، دونوں کا ڈکشن بہت وسیع ہے۔ جعفر طاہر کے تجربے زیادہ وقیع ہیں، عبدالعزیز خالد مشکل پسندی کے رجحان میں اپنی زبان دانی کے مظاہرے کے کہیں کہیں خود صید ہو جاتے ہیں۔ شاذ تمکنت ان شاعروں میں نمایندہ کہے جا سکتے ہیں جو داخلی اور عشقیہ موضوعات پر لکھتے ہوئے آرایش بیان کا بھی بہت خیال رکھتے ہیں۔ ان کی شاعری کی زبان اور امیجری پر جوش اور فراق کے ملے جلے اثرات نمایاں ہیں، مگر ان کی نظموں کی مخصوص فضا ان کی ترکیبوں کی آرایش (جو کہیں کہیں غریب بھی ہو جاتی ہیں) ان کی اپنی تخلیقی کاوش کا نتیجہ ہیں۔ ان کے اندازِ بیان میں جو حُسن ہے وہ ان کی نظموں میں دہرائے جانے والے موضوعات، جذبات اور احساسات کو چھپالیتا ہے— اب وہ فنی پختگی کی اس منزل پر ہیں جہاں انھیں سوچنا ہوگا۔

کچھ اور چاہیے وسعت مرے بیاں کے لیے

اس دور کے نمایاں شاعروں میں ساقی فاروقی، شہاب جعفری، باقر مہدی، قاضی عبدالستار، راہی معصوم رضا، وارث کرمانی، اعجاز حسین، جلیل حشمی، شہزاد احمد، صہبا اختر، سلیم احمد، رضی اختر شوق، زلیش کمار شاد، زبیر رضوی، محمد علی تاج، اختر سعید، اظہر سعید، مشفق خواجہ، محمود ایاز، اختر ہوشیار پوری، تابش دہلوی، رفیق خاور، عارف عبد المتین، صدیق کلیم، عبدالعزیز فطرت، شہرت بخاری، جمیل ملک، انجم رومانی، ظفر اقبال، شاد امرتسری، اصغر سلیم، عظیم قریشی کے نام لیے جا سکتے ہیں۔ ان میں سے بہت سوں کا اپنا رنگ نہیں۔ کچھ کی انفرادیت کی تعمیر

ہو رہی ہے۔ احمد مشتاق اور ظفر اقبال، ناصر کاظمی کے رنگ میں غزل کے نئے مزاج کو برت رہے ہیں، مشفق خواجہ، شہاب جعفری، بشیر بدر، امین اشرف، سلیم احمد، صہبا اختر، اختر ہوشیار پوری نئی غزل کے اچھے نمایندے سمجھے جاسکتے ہیں۔ عزیز چشتی نظم کے شاعر ہیں، اور ان کے موضوعات داخلی ہوتے ہوئے بھی خارجی دنیا کے مسائل سے ہم آہنگ ہوتے ہیں۔ شفیق فاطمہ کا ''نسائی لب ولہجہ'' اور سماجی موضوعات اردو شاعری میں نئی چیز ہیں۔ عورتوں کے جذبات کی نمایندگی اب تک اس کامیابی سے اردو شاعری میں نہیں ہوسکی تھی پھر وہ اپنی فنی بصیرت اور تنوع کے لحاظ سے کسی اچھے ہم عصر سے پیچھے نہیں۔ قاضی سلیم آزادی سے پہلے کی نسل سے تعلق رکھتے ہیں مگر ان کا مزاج آج کا ہے اور ان کی نظمیں اس عہد کے بہت سے نئے اچھے شاعروں کی نظموں کے جاندار عناصر پہلے بھی رکھتی تھیں اور آج بھی انداز فکر اور Approach کے لحاظ سے منفرد ہوتی ہیں۔ نریش کمار شاد جس تیزی سے چمکے تھے، اتنی ہی جلدی بُجھ بھی گئے۔ بشر نواز غزل اور نظم کے اچھے شاعر ہیں۔ انور معظم نے نظموں میں ڈرامائی تکنیک برتنے کا نیا تجربہ کیا ہے، اگر وہ اسی سمت میں کوشش کرتے رہیں تو کامیاب افسانے کہہ سکتے ہیں۔ محمود ایاز نئے موضوعات کو زیادہ تر کلاسیکی انداز میں پیش کرتے ہیں، مگر ان کی بعض نظمیں ''جدیدیت'' کے نمایاں عناصر بھی رکھتی ہیں — ساقی فاروقی نظم میں اور باقی صدیقی غزل کی مزاج شناسی میں اس دور کے اچھے شاعر ہیں۔ باقی کی غزل میں غضب کی انفرادیت ہوتی ہے۔

آج کی غزل اپنے تحت غنائی مزاج کے لیے نمایاں ہے، فراق کی غزل کے اس پہلو سے نئے غزل گویوں نے بڑا فائدہ اُٹھایا ہے۔ اب غزل بھی وحدتِ تاثر اور ایک ہی فضا کا آئینہ بنتی جارہی ہے۔ اردو غزل کا کلاسیکی سرمایہ اتنا وسیع، اتنا متنوع اور اتنا جاندار ہے کہ اب اس پر کوئی اضافہ کرنا مشکل ہے۔ فضا، تاثر، علائم و رموز اور انداز بیان کی حد تک تو نئے عناصر داخل ہو سکتے ہیں مگر یہ کہنا مشکل ہے کہ یہ صنف ان نئی تبدیلیوں کے باوجود کب تک اردو شاعری کے جدید تقاضوں کا ساتھ دے سکے گی۔ جدید نظم کے امکانات بھی پورے استعمال نہیں کیے گئے ہیں اس لیے یہ سمجھا جاسکتا ہے کہ اردو شاعری کا مستقبل نظم سے وابستہ ہے،

غزل سے نہیں۔ مگر یہ بجائے خود ایک مستقل بحث ہے۔ یہاں کہنا صرف یہ مقصود ہے کہ نئی غزل وحدتِ تاثر اور اندازِ بیان کی وجہ سے اب خود نظم سے قریب آتی جارہی ہے۔ خالص غزل اور تغزل جو روایتی مزاج تھا، اس نے حسرت، فانی، یگانہ، جگر اور فراق کو پیدا کر دیا۔ ترقی پسند غزل بھی ان شاعروں سے آگے نہیں بڑھ سکی اور آج کا کوئی غزل گو بھی اور تو اور جگر کی سطح تک بھی پہنچنے کا دعویٰ نہیں کر سکتا۔ خود ترقی پسند شاعروں میں جنھوں نے جگر کی تقلید کی وہ بھی جگر کی شاعری کی اونچی سطح کو نہ پا سکے، ظاہر ہی میں اُلجھ کر رہ گئے۔ فراق اس وقت بھی غزل کے امکانات کے لیے سب سے بڑا سہارا ہیں، وہ غزل گو اساتذہ کے سلسلے کی ''آخری کڑی'' ہیں اور شاید اب ہماری شاعری میں اس پائے کے غزل گو پیدا ہی نہ ہوسکیں — اگر اضافہ ہوگا تو نظم کی صنف میں۔

جدید نظم کے اور بھی چند اہم نمایندے ہیں، ڈاکٹر منیب الرحمٰن، جن کے لیے کسی نے کہا تھا کہ یہ بھٹکا ہوا مسافر اپنا راستہ تنہا ڈھونڈ رہا ہے۔ محمد صفدر، مختار صدیقی بھی نئی نظم کے نمایندے ہیں مگر منیب الرحمٰن اب بھٹکے ہوئے مسافر نہیں ان کے ساتھ نئے شاعروں کا ایک قافلہ ہے جو ان ہی راستوں پر نئے امکانات کی تلاش میں گھوم رہا ہے جن پر وہ کبھی اکیلے دیکھے گئے تھے۔ خورشید الاسلام نے نقاد کی حیثیت سے تو اپنی حیثیت 1945 کے قریب ہی منوالی تھی۔ مگر وہ شاعری بھی اسی وقت سے کر رہے ہیں۔ ان کے لہجے میں اعتماد اور طنز کے تیکھے پن کے ساتھ اپنی شخصیت کا مکمل اظہار ملتا ہے، جو ان کی انفرادیت ہے۔ زندگی اور مسائل کا گہرا شعور رکھنے کے ساتھ ان کی شاعری میں کلاسیکی اسلوب بھی ملتا ہے۔ جمیل الدین عالی بھی اختر الایمان، خورشید الاسلام، محمد صفدر اور مختار صدیقی کے ساتھیوں میں سے ہیں، انھوں نے دوہے کہہ کر نئی شاعری میں ایک صنف کا اضافہ کیا، ان کا یہ تجربہ کامیاب بھی رہا اور دوسرے شاعروں نے بھی اسے اپنایا۔ وہ دوہے سے اچھی غزل کہتے ہیں، جس میں نئے مزاج کے ساتھ تغزل کی بہت ہی رچی ہوئی کیفیت ملتی ہے۔

یہ وہ مختلف افراد اور رجحانات ہیں جو نئی شاعری کی تشکیل میں اہم حصہ لے رہے ہیں — ان میں سے کچھ کی انفرادیتیں بن گئی ہیں اور کچھ کی انفرادیت کے امکانات نمایاں ہو رہے

ہیں۔ ان کا اپنا ایک اجتماعی ذہن اور مزاج ہے جو ان کے مختلف تجربوں اور عقائد، شکوک اور نظریوں میں جھلکتا ہے۔ ان کے یہاں ترقی پسندی، اشاریت پسندی کے اچھے عناصر کے ساتھ کلاسیکی ورثے کا فیضان بھی شاملِ تخلیق ہے۔

اب چند جملے جدید تنقید اور افسانے کے متعلق:

نئے افسانہ نگاروں کا ذکر پہلے ہی آچکا ہے۔ چند نام جو چھوٹ گئے ہیں وہ کچھ بعد ادب میں روشناس ہوئے۔ واجدہ تبسم، اپنی شاعرانہ نثر کی روانی، برجستگی، بے باکی اور موضوعات پر براہِ راست گرفت کے ساتھ شاید ایسا نام ہے جس نے بہت تھوڑی مدت میں اپنے وجود کو بڑی شدت سے منوایا ہے۔ جنس ان کا محبوب موضوع رہا ہے اور ان کے کامیاب افسانے نوجوان لڑکیوں کی نفسیاتی اور ذہنی الجھنوں کی اچھی تصویریں ہیں۔ کبھی کبھی ایسا محسوس ہوتا ہے کہ واجدہ محض لکھنے کے لیے لکھ رہی ہیں اور ان کا موضوع انھیں محدود سے محدود تر کیے دے رہا ہے۔ انھیں اب اپنے مشاہدے، مطالعے اور زندگی کے تجربے کو زیادہ ہمہ گیر کر کے افسانے کا موضوع بنانا چاہیے۔ جیلہ ہاشمی ان گنے چنے افسانہ نویسوں میں ہیں جنھوں نے ایک دو افسانوں ہی کے ذریعہ اپنی آمد کا احساس کروالیا ہے۔ ان کا ناولٹ ''بن باس'' ان کے فن کا عمدہ نمونہ کہا جاسکتا ہے۔ بانو قدسیہ، عبدالسلام، قادر لطیف، مسعود مفتی، حمید کاشمیری، غیاث احمد گدی، رام لعل، عوض سعید، قاسم محمود، غلام الثقلین نقوی، نے بعض چونکا دینے والے افسانے لکھے ہیں۔ ان سب سے توقع کی جاسکتی ہے کہ وہ آیندہ بہت کچھ کر سکتے ہیں۔ اقبال متین کے افسانوں کا مجموعہ ''اجلی پرچھائیاں'' چھپ چکا ہے۔ اس افسانہ نگار کی حقیقت پسندی اور واقعیت نگاری میں بڑی جان ہے۔ ''گریویارڈ'' ایسی خوبصورت اشاریتی کہانی لکھ کر انھوں نے اپنے افسانوں کے ایک اور پہلو کو اجاگر کیا ہے۔ اگر 'گریویارڈ' کی اشاریت اور ان کے ساتھ گھل مل جائیں تو یہ ابھی بہت کچھ لکھ سکتے ہیں۔ ضمیرالدین احمد نے چند افسانے لکھے ہیں مگر ان میں زندگی اور توانائی کے ساتھ نئے مزاج کا بھرپور اظہار بھی ملتا ہے۔

نام گنوانا بہت مشکل کام ہے اور جتنی ذمہ داری چاہتا ہے اتنے ہی غیر ذمہ دارانہ فیصلوں کا خطرہ بھی لگا رہتا ہے۔ میں کسی شاعر یا افسانہ نگار کے متعلق یہ اصرار کیوں کروں کہ جو کچھ

میں نے لکھا ہے وہ صحیح ہے۔ آپ کو خود اپنی رائے بنانے کا حق ہے اور اگر ان فہرستوں میں بعض نام کم نظر آئیں تو آپ اسے میرے حافظے کی بھول یا نظر کی چوک سمجھ لیجیے، ہوسکتا ہے کہ کچھ اہم نام نظرانداز ہو گئے ہوں۔ لیکن جو نام میں نے گنائے ہیں ان کی اہمیت پر مجھے اصرار کرنے کا بھی حق ملنا ہی چاہیے — پُرانے افسانہ نگاروں میں کرشن چندر نے ایک دو اچھے افسانے لکھے ہیں (مثلاً پر یتو) لیکن ان کا انداز زیادہ صحافتی اور ان کی نثر زیادہ تر انشائیہ نما ہوتی جارہی ہے۔ البتہ راجندر سنگھ بیدی نے ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' لکھ کر اردو افسانوں کو ایک نیا سنگِ میل دیا ہے۔ ان کی نئی ناولٹ ''ایک چادر میلی سی'' ان کے فن کا ایک اور کامیاب نمونہ ہے۔ اگرچہ وہ بعض مقامات پر شاعرانہ نثر لکھنے کی کوشش میں اپنے اسلوب سے دور ہٹتے نظر آتے ہیں۔ بلونت سنگھ، غلام عباس، حیات اللہ انصاری، قرۃ العین حیدر، عصمت اور ہاجرہ مسرور نے پے در پے اچھے افسانے لکھ کر اپنی زندگی کا ثبوت دیا۔ سہیل عظیم آبادی کے بھی ایک دو نئے افسانے اِدھر رسالوں میں چھپے ہیں اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ بھی اپنے فن کو نئے موضوعات پر آزمانے کی کوشش کر رہے ہیں۔ احمد ندیم قاسمی نے جتنی بڑی تعداد میں اچھے افسانے لکھے ہیں، تعداد کے لحاظ سے ہی کسی اور نے لکھے ہوں، فن میں بہت ہی نمایاں ترقی ہوئی ہے اور اب ان کا نام بلاجھجک صفِ اوّل کے افسانہ نگاروں میں لیا جاسکتا ہے۔

اس دَور کے ناولوں میں ''آگ کا دریا'' روشن ترین مینارہ ہے، جو اپنی تابنا کی میں عظمت کے عناصر رکھتا ہے۔ اگر اسے اردو کا سب سے بڑا ناول نہ مانا جائے تو بھی اسے ''گئو دان'' کے برابر درجہ تو دینا ہی ہوگا۔ وقت، زندگی اور موت کے مسائل ہندوستانی کلچر، فلسفے اور سیاست کی روشنی میں جس طرح جدید عہد کی روح کو پیش کرتے ہیں وہ کسی ناول میں ''روحِ عصر'' کو سمیٹنے کی چند کامیاب ترین کوششوں میں سے ایک ہے۔ ''شکست''، ''ٹیڑھی لکیر'' عزیز احمد کے ناول خود قرۃ العین حیدر کے پچھلے ناول اس نئے ناول کی راہ میں اہم سنگِ میل تو کہے جاسکتے ہیں مگر اس وقت تک اردو ناول کی انتہائی منزل، جہاں تک اس کی رسائی ہوسکی ہے، ''آگ کا دریا'' ہی ہے۔

ڈرامے میں اصغر بٹ، غلام جیلانی اور بعض افسانہ نگاروں کی کوششوں کے مختصر سے ہجوم میں سب سے نمایاں نام مرزا ادیب کا ہے جنھوں نے اردو ڈرامے کو نئی جہتوں سے آشنا کیا

ہے، نئے تجربے کیے ہیں، ''یکائی ڈرامے کی حد تک اس وقت ان کا نام اس صنف میں، حرفِ آخر'' ہے۔ یورپ اور امریکہ کے ادبی شہ پاروں کے تراجم کا سلسلہ بھی جاری ہے اور ہمیشہ کے مقابلے زیادہ تیزی سے یہ کام ہو رہا ہے۔ اس ضمن میں بعض اچھے ڈراموں کے ترجمے بھی ہو چکے ہیں مگر ابھی تک یہ کام قابلِ لحاظ نہیں ہے۔ طنز میں کئی نام ابھرے ہیں۔ یوسف فاطمہ، خالد اختر، افضل الرحمٰن، ممتاز اور احمد جمال پاشا۔ خالد اختر کا طنز سب سے زیادہ جاندار ہے اور ان کا ایک کردار'' چچا عبدالباقی'' اردو کے ایسے کرداروں میں اس دور کا اہم نمایندہ ہے۔

اردو تنقید نئی نسل کے ہاتھوں بعض نئے معیاروں سے آشنا ہوئی ہے۔ انتظار حسین، افسانوں کی طرح، تنقید میں بھی نمایاں انفرادیت کے حامل ہیں۔ ان کی تنقید کا بہت ہی اعلیٰ نمونہ ان کا مضمون ''اجتماعی تہذیب اور افسانہ'' ہے۔ ان کی نثر کے اسلوب میں بڑی جان ہے اور توقع کی جاسکتی ہے کہ وہ تنقید کو تخلیقی ادب کے درجے تک پہنچانے میں نمایاں حصّہ لے سکتے ہیں۔ خلیل الرحمٰن اعظمی نے کلاسیکی شاعروں پر بہت ہی بصیرت افروز مضامین لکھے ہیں۔ کلاسیکی سرمائے کی صحت مند اقدار کے عرفان میں ان کی فنی بصیرت کا جواب نئے ناقدین میں مشکل ہی سے ملے گا۔ خلیل صاحب نے نئی نسل اور ترقی پسند تحریک کے تعلق سے بعض بڑے اہم مسائل اٹھائے اور ان پر بڑے تیکھے انداز اور بے باکی سے اظہارِ خیال کیا ہے۔ نئی نسل کی بحثوں میں ان کے مضامین کو اولیت حاصل ہے۔ پاکستان کے نقادوں میں نئی نسل کی تنقیدی ترجمانی اور پشت پناہی کا حق انتظار حسین کے ساتھ مظفر علی سید بھی بڑی خوبی سے ادا کر رہے ہیں۔ ان کے اسلوب میں بھی بڑا تیکھاپن ہے، ان کے مضامین سے وسعتِ نظر اور ادب کے اس اعلیٰ ذوق کا اظہار ہوتا ہے جس کے بغیر تنقید تخلیقی ادب کے زمرے میں داخل نہیں ہو سکتی۔

نئی تنقید میں تین نام اور اہم ہیں۔ مجتبیٰ حسین، وزیر آغا اور ریاض احمد — مجتبیٰ حسین نے کلاسیکی شاعری کے موضوعات پر بھی لکھا ہے اور ادب کے موجودہ مسائل پر بھی۔ بعض دوسرے پرانے نقادوں کے مقابلے میں جو معدوم مسائل پر غیر ضروری طوالت کے ساتھ مضامین کے انبار لگاتے رہتے ہیں مجتبیٰ حسین کی تنقید میں موجودہ مسائل کا زیادہ گہرا شعور اور اچھا درک ملتا ہے۔ ''ادب میں اعتبار'' ان کی تنقید کی اچھی نمایندگی کرتا ہے۔ احمد ریاض اور وزیر آغا دونوں

مدتوں سے لکھ رہے ہیں، ان کے مضامین میں نفسیاتی تنقید کا طریقۂ کار ملتا ہے۔ اس طرح کی تنقید کی ابتدا میراجی کے تجزیاتی مطالعوں سے ہوئی تھی۔ وزیر آغا نے نئی نسل کے مسائل پر زیادہ لکھا ہے۔ احمد ریاض تنقید اور ادب کے بنیادی اصولوں پر کئی اہم مضامین لکھ چکے ہیں — محمود ایاز نے ''سوغات'' میں اپنے اداریوں کے ذریعہ موجودہ عہد کے بہت سے ادبی مسائل چھیڑے اور ان پر بحثیں کروائیں۔ اس زمانے میں ڈاکٹر خورشیدالاسلام کے مضامین کا مجموعہ ''تنقیدیں'' شائع ہوا جو اپنے نقطۂ نظر کی وجہ سے اسی عہد کی تنقید کے زمرے میں شامل ہے اور اپنی جگہ ایک منفرد کوشش ہے۔

نئی نسل کے مباحث میں ایک بحث وہ تھی جو ''صبا'' کے صفحات پر میری ایک ''سخن گسترانہ بات'' سے شروع ہوئی اور جس کا جواب سجاد ظہیر نے لکھا۔ یہ بحث ایک دو برس تک چلتی رہی اور اس میں نئی نسل، اردو ادب کے نئے مزاج اور فکر کے نئے پہلوؤں میں سے کئی پر روشنی پڑی اور ساتھ ہی پڑھنے والوں کو یہ بھی اندازہ ہوا کہ وہ لوگ جو زمانہ شناسی کے دعوے دار تھے، آج زمانے سے کتنے پیچھے رہ گئے ہیں۔ اس بحث میں ہنس راج رہبر کے علاوہ عالم خوندمیری نے بھی ایک اہم مضمون لکھا تھا۔

آج کل تو قدیم و جدید کی یہ بحث عام ہو چکی ہے اور بعض نقادوں نے ان مسائل پر لکھنے کا فرض اپنے اُوپر خود بخود عائد کرلیا ہے۔ شاید یہ سوچ کر کہ لہو لگا کے شہیدوں میں شامل ہونے کا کوئی موقع کیوں گنوایا جائے، مگر ان مضامین میں سے اکثر متضاد باتوں کا شکار نظر آتے ہیں۔ دراصل ایسے ناقدین نے نئی شاعری اور ادب کے مزاج کے بنیادی عوامل و عناصر کا تجزیہ کرنے کی زحمت گوارا کیے بغیر کہیں اس ادب کی بے مائگی کا افسانہ لکھا، کہیں اس میں بڑے ادب کے عناصر ڈھونڈے اور کہیں نئی نسل پر اپنے ذہنی تحفظات کا اطلاق کر دیا۔ اگر عبادت بریلوی ایسے ناقدین کو اتنے بڑے تجربوں، تنقید، شعر، افسانے کی اصناف میں اتنے اہم افسانوں کے باوجود 1940 کے آگے کوئی نام نظر نہیں آتا اور ادب جمود و انحطاط کا شکار نظر آتا ہے تو اس میں جدید ادب اور نئی نسل کا کیا قصور ہے؟ اگر کسی کو نئی نسل میں ذہنی بے راہ روی، بے مائگی نظر آتی ہے تو یہ بات اس کے ذہنی افق کی تنگی کی دلیل ہے— کسی عہد پر فیصلہ کرتے وقت اور کسی نسل پر حکم

لگاتے وقت اس کی ادبی کاوشوں کا پچھلی نسلوں سے موازنہ کرنا بھی ضروری ہے، یہ دیکھنا بھی فرض ہے کہ اس نے اپنے ماضی قریب اور ماضی بعید کے ادبی ورثے اور تہذیبی اقدار سے کس حد تک فائدہ اٹھایا ہے۔ پھر سب سے اہم یہ بات ہے کہ وہ اپنے عہد کے مزاج اور تقاضوں کے ساتھ کس حد تک ایماندار رہنے میں کامیاب ہوئی ہے۔ اس عہد میں، حالات کا لازمی نتیجہ ہے کہ وہی ادب پیدا ہوسکتا تھا جو نئی نسل نے تخلیق کیا ہے۔ اگر نئی نسل تشکیک میں مبتلا ہے تو یہ اس کا قصور نہیں اس عہد کا قصور ہے جو اسے شب اقدار کا سہارا نہیں دے سکتی۔ اگر وہ اپنی دروں بینی، احساس تنہائی، جسمانی اور روحانی ناآسودگی کے باوجود انسانیت دوستی اور تہذیب کے ارتقا کی مشعلیں جلائے ہوئے ہے تو اس کا یہ مطلب ہے کہ وہ ادب کے اس قافلے کی شریک ہے جس میں بہت آگے دنیا کے عظیم ادیب، شاعر اور فن کار گذر چکے ہیں — نئی نسل اگر اپنی منزل متعین نہیں کر پائی ہے تو اس پر اصرار بھی نہیں کرنا چاہیے۔ آج کی دنیا میں کون سی چیز متعین ہے، کون سے واقعہ کی پیش قیاسی قطعی طور پر کی جاسکتی ہے — اگر ان میں کوئی اجتماعی یا مشترکہ مقصد نہیں وہ انفرادی تجربوں اور غمِ ذات کی عینک سے غمِ دوراں اور غمِ جاناں کا احاطہ کرتے ہیں تو یہ اس بات کا ثبوت ہے کہ ادب میں تنوع پیدا ہونے کے امکانات بڑھ رہے ہیں، اب یکسانیت، یگانگی اور اُکتا دینے والی تکرار ختم ہو رہی ہے۔ نئی باتیں سوچی جارہی ہیں، ان کے کہنے کے نئے پیرائے اختیار کیے جارہے ہیں — نئی نسل کا جھگڑا نہ ترقی پسندوں سے ہے نہ اشاریت پسندوں کی تحریک سے۔ وہ دونوں کے جاندار عناصر کے وارث ہیں، وہ تو صرف اپنے زمانے اور اپنی زندگیوں سے انصاف کرنا چاہتے ہیں۔ اگر کوئی شخص اپنا زمانہ پیچھے چھوڑ کر آج بھی زندہ ہے تو اسے اس نئے زمانے کو سمجھنا چاہیے۔ اس سے اُلجھنا فضول ہوگا۔

''زمانے کو بُرا مت کہو — میں خود زمانہ ہوں''۔

آج کی پُرانی نسل، کل کی نئی نسل تھی اس لیے اسے سمجھنا چاہیے کہ کل وہ جن مسائل سے دوچار ہوئی تھی کچھ ویسے ہی حالات و مسائل سے نئی نسل دوچار ہے۔ کل انھیں اپنے بوڑھوں کی مزاحمت رد کرنی پڑتی تھی آج نئی نسل ان کی مزاحمت کی پرواہ نہیں کرسکتی۔ نئی نسل اور پرانی نسل

کا یہ تصادم ادب میں ہمیشہ سے ہے اور ہمیشہ رہے گا۔ یہاں ارنسٹ ٹولر پر سبط حسن کے مضمون سے ایک اقتباس آج کی نئی نسل کی ترجمانی کا حق بھی اسی طرح ادا کر سکتا ہے، جس طرح سے کبھی اس نے اپنے عہد کی ترجمانی کا حق ادا کیا تھا۔

> ''یہاں صرف میرے شباب کا نقشہ نہیں کھینچا گیا ہے بلکہ پوری ایک نسل کے شباب کا— یہ نسل کئی مختلف راستوں پر چلی۔ اس نے جھوٹے دیوتاؤں کی پوجا کی اور جھوٹے پیغمبروں پر ایمان لائی— لیکن ہمیشہ روشنی کی تلاش میں رہی اور عقل اور سچائی کی آوازیں سننے کی کوشش کرتی رہی۔''

(نیا ادب اور کلیم۔ اگست دسمبر 1939)

OO

کچھ جدید شاعری کے بارے میں

خط لکھنے کی تحریک یوں ہوئی کہ تین دن قبل رات کو ساڑھے نو بجے کے بعد میں ریڈیو کی سوئی اِدھر اُدھر گھما رہا تھا کہ اچانک ایک نئے میٹر پر دہلی ب کے قریب آپ کی آواز اور شناسا لہجہ سنائی دیا۔ تقریر جدید شاعری سے متعلق تھی — سنتا رہا۔ کئی مقامات پر اپنا ذکر خیر بھی سنا...... آپ نے جو مضمون ریڈیو سے پڑھا ہے وہ اچھا لگا ہے...... حیدر آباد کے جدیدیت کے سمینار کی مختصر سی روداد آپ نے پچھلے خط میں لکھی تھی۔ آپ اس کی تفصیلی رپورٹ لکھ کر یا اور کسی سے لکھوا کر ''شب خون'' کے لیے بھیج دیجیے...... یہ روداد دلچسپ بھی ہوگی اور خیال انگیز بھی......

اِدھر مختلف رسائل میں جدیدیت اور جدید شاعری کے متعلق بعض بہت ہی مضحکہ خیز مضامین، خطوط، گفتگوئیں اور انٹرویو چھپے ہیں...... میرا خیال ہے کہ اب موقع ہے کہ جدیدیت کے Vulgar version کے خلاف سختی سے لکھ کر اس رجحان کو فیشن پرستی، فارمولا بازی اور سطحیت سے بچانے کا کام کیا جائے۔ سوچتا ہوں کہ ''جدید کون ہے'' کے عنوان سے جلد ہی ایک قتلِ عام کا بازار گرم کرنے والا مضمون لکھوں۔ شمس الرحمٰن کو بھی مشورہ دینا ہے کہ وہ سارے خطوط اور احمقانہ تشریحات کو جدیدیت کی حمایت سمجھ کر چھاپنے کے بجائے ''شب خون'' کی طرف

• ماہنامہ صبا حیدر آباد، جلد 13، شمارہ 1،2 جنوری، فروری 1968

سے تمام جدید شاعروں اور ان کے نقادوں کے نام ایک سوالنامہ مرتب کر کے بھیجیں تا کہ یہ تو معلوم ہو کہ جدیدیت کا کس کے ذہن میں کیا مفہوم ہے۔ اس سلسلے میں آپ بھی اپنے ذہن کی روشنی سے جدیدیت کے اس ابہام اور تاریکی و گمراہی کو صحیح راہ دکھانے کا کام کر سکتے ہیں۔ سوچیے کہ کیا واقعی اس وقت سنجیدگی سے اس مسئلے پر کچھ لکھنے کی ضرورت ہے یا نہیں۔ ان میں سے بیشتر جدید شاعروں کا Viva لینے اور انھیں Corner کرنے کی شدید ضرورت ہے ورنہ اس رجحان کی مٹی پلید ہوگی۔

وحید اختر (6/اکتوبر 1967) علی گڑھ

......''شب خون'' کا جدید شاعری کا انتخاب ''نئے نام'' آ گیا ہے۔ انتخاب اچھا نہیں ہے اتنے بہت سے شاعروں کو بھرتی کر لیا گیا ہے کہ فوج کی فوج کھڑی ہو گئی ہے...... میرے نقطۂ نظر سے احمد ہمیش کی تینوں نظمیں نظمیں ہی نہیں ہیں۔ افتخار جالب کی نظم مہمل ہے اور بہت سی دوسری نظمیں مشکل ہی سے جدید شاعری کا نمائندہ انتخاب کہلائی جا سکتی ہیں۔ البتہ شمس الرحمٰن کا ابتدائیہ ''ترسیل کی ناکامی کا المیہ'' اچھا ہے۔ لیکن اس مضمون میں بھی ابلاغ کے بعض مسائل تشنۂ بحث رہ گئے ہیں۔

آج کی شاعری میں ابلاغ اور ترسیل کے مسائل بنیادی مسائل ہیں ان پر زیادہ تفصیل سے اور باضابطہ مثالوں کے ساتھ لکھنے اور بحث کرنے کی ضرورت ہے۔ جس چیز کو شمس الرحمٰن ترسیل کی ناکامی قرار دیتے ہیں اس کی بنیاد میں (اردو کی نئی شاعری کی حد تک) ہی کجی اور کمزوری ہے۔ مثلاً میں سمجھتا ہوں کہ احمد ہمیش کے یہاں کبھی ترسیل ہو ہی نہیں سکتی اس لیے کہ لکھتے وقت نظم یا افسانے کا خود ان کے ذہن میں کوئی تصور یا بنیادی خیال نہیں ہوتا۔ نئی لفظیات کا مسئلہ بھی ترسیل کے مسئلے سے جڑا ہوا ہے۔ زبان کو بلاوجہ اور بلاضرورت توڑنا پھوڑنا، مروڑنا اور الفاظ کو غلط سلط بے معنی طریقے سے استعمال کرنا کس حد تک جائز ہے؟ اگر مروجہ زبان اور علایم ساتھ نہیں دیتے تب تو نئی زبان تراشنا حق بجانب ہوگا اس کی بار ہا ضرورت پڑتی ہے لیکن زبان، محاورے، تلازمات، گریمر وغیرہ کو بلا مقصد توڑنا محض تجربہ ہے جو کسی نتیجہ تک نہیں پہنچا سکتا۔ آپ نے جدید شاعری کی جن تین اہم بنیادوں کا ذکر کیا ہے ان کی رو سے مرکب امیجری کی

ضرورت پر زور دیا ہے۔ لیکن احمد ہمیش اور افتخار جالب کے یہاں مرکب امیجری کی بجائے زبان ایک ایسے خام مواد کی صورت میں ملتی ہے جس کے استعمال سے شاعر واقف ہی نہیں۔ شاعری بنیادی طور پر لفظوں کا آرٹ ہے لفظ ہی ترسیل کا واحد وسیلہ ہیں۔ لفظ معنی کا بوجھ نہ اُٹھا سکے اور تڑخ جائے تو نیا شاعر قابلِ معافی ہے۔ آج بہت سے الفاظ تڑخ کر ٹوٹ رہے ہیں۔ بہت سے علایم و رموز کھو کھلے ہو گئے ہیں لیکن صرف الفاظ کا ڈھیر لگا دینا اور ان کے درمیان کوئی ربط قائم نہ کرنا کہاں کا آرٹ ہے۔ ''نئے نام'' آپ کے پاس ہو تو میں چاہوں گا کہ آپ افتخار جالب اور احمد ہمیش کی نظموں کو سامنے رکھ کر زبان کے مسئلے کی روشنی میں اپنا خیال ظاہر کریں......

آپ نے جو تین بنیادی شرائط جدید شاعری کی رکھی ہیں مجھے ان سے صد فی صد اتفاق ہے۔ میں نے بھی اپنے جدیدیت والے مضمون میں یہ باتیں شاید تھوڑے سے لفظی رد و بدل کے ساتھ لکھی اور تسلیم کی ہیں اصل سوال یہ ہے کہ اس کی بنیاد پر متفق ہونے کے بعد ہم کس شرط کو کس حد تک لے جاتے ہیں؟

پہلی شرط ''جدید ادب اور ترقی پسند ادب میں بنیادی فرق نظریۂ ادب کا ہے۔ ہمارے نزدیک ادب پہلے ادب ہے سماجی اصلاح کا آلہ نہیں۔ ادبی قدروں کو دوسری تمام قدروں پر اولیت دینی چاہیے۔'' مجھے اِس سے پورا اتفاق ہے۔ میرا خود یہ خیال ہے کہ ہم حالی کے زمانے سے ترقی پسند ادب کے دور تک ادب کا مقصد اصلاحی، اخلاقی، مذہبی، سماجی اور سیاسی مانتے آئے ہیں لیکن ادب کو ادب کی حیثیت سے تسلیم نہیں کیا — اولیت ادبی قدروں ہی کو ملنی چاہیے۔ لیکن اس کے بعد یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا ادب کا سرے سے کوئی سماجی مقصد نہیں ہوتا۔ میں سمجھتا ہوں کہ اجتماعی اور انفرادی دونوں سطحوں پر اس کا مقصد ہوتا ہے۔ اظہار محض اظہار کے لیے نہیں ہوتا، اظہار کے پیچھے کوئی محرک ضرور ہوتا ہے۔

آپ کی دوسری شرط ہم جس عہد میں سانس لے رہے ہیں اس عہد کی حسیّت ہماری تخلیقات میں جھلکنی چاہیے۔ میری اس بات کی تائید ہے......اگر ادب کا کوئی مقصد نہیں تو پھر یہ شرط کیوں کہ ہم اپنے عہد کی نمائندگی کریں۔ یہاں ادب کا سماجی رول سامنے آتا ہے۔ میں اس رول کو اہمیت دیتا ہوں۔ اگر چہ اپنی شاعری کو کبھی بھی پروپگنڈہ بنانا پسند نہیں کروں گا۔ نہ

محض فلسفہ بنانا چاہوں گا۔ میری پسند ناپسند، میرے نظریات، میرے آدرش، فرد اور سماج کے لیے بہتر زندگی کے میرے تصورات کہیں نہ کہیں سے معاصر عہد کی عکاسی میں چپ چاپ بغیر بتائے ہوئے داخل ہو جائیں گے۔ اس سے مفر نہیں۔ کیوں کہ میری اپنی ذات پوری انسانی کائنات سے الگ اور منفرد ہوتے ہوئے بھی اس میں شامل ہے۔ میں اپنے احساس سے دوسروں کے احساس تک اپنے تجربے سے دوسروں کے تجربوں تک پہنچنے کا (Authentic) معتبر وسیلہ دریافت کر سکتا ہوں۔

تیسری شرط کے ساتھ اتفاق کرتے ہوئے ابلاغ کا سوال پیدا ہوتا ہے۔ بعض جدید شاعر یا نقاد ابلاغ کو ضروری نہیں سمجھتے، میں ضروری سمجھتا ہوں۔ پرانی زبان اسی وقت ناکافی محسوس ہوتی ہے جب یہ احساس ہو کہ اس کے ذریعے آج کے دور میں مکمل ابلاغ نہیں ہو سکتا۔ نئی زبان کی ضرورت ابلاغ کو نسبتاً مکمل بنانے کے لیے ہوتی ہے محض نئی زبان یا امیجری تو بذاتِ خود مقصود شاعر نہیں ہوتی۔

جہاں تک میرے اس خیال کا سوال ہے کہ ''جدیدیت ترقی پسندی کی توسیع ہے''۔ دراصل اتنی سادہ بات نہیں جس طرح سے اسے مختلف رپورٹوں اور بحثوں میں استعمال کیا گیا۔ جب میں نے یہ جملہ لکھا تھا تب بھی اس کے ساتھ اتنی بہت سی شرطیں لگا دی تھیں اور خود ترقی پسندی کی اصطلاح کو اتنا وسیع کر دیا تھا کہ جدیدیت اور ترقی پسندی میں کوئی بُعد نہیں رہا تھا۔ ترقی پسندی کی میری تعریف خود ترقی پسندوں کے لیے قابلِ قبول نہیں ہو سکتی کیوں کہ میں نے کسی ایک سیاسی نظریہ سے وابستگی کی قطعی نفی کر دی تھی۔ اس کے بجائے ناوابستگی پر زور دیا تھا اور Commitment کو Larger commitment میں تبدیل کر کے وابستگی کی بنیاد داخلی اور موضوعی تجربے پر رکھی تھی۔ اس ضمن میں ادب میں ادبی اقدار کی اولیت کا ذکر کرتے ہوئے لکھا تھا کہ سماجی، سیاسی، اخلاقی اقدار کو ادب میں ہمیشہ ثانوی حیثیت حاصل رہے گی۔ میرا مقصد جدیدیت ترقی پسندی کی توسیع قرار دینے سے صرف اتنا ہے کہ اگر ہم جدیدیت کو ارتقا پذیر تخلیقی عمل مانتے ہیں تو پھر ترقی پسندی کو اگر اس کے اصلی اور وسیع تر مفہوم میں لیا جائے تو دونوں اصطلاحوں میں کوئی تضاد نہیں رہتا۔ ادب کے اس عمل پر شعوری طور سے ترقی پسند تحریک

نے زور دیا ہے۔ اس تحریک سے اندھی ادعائیت، کٹر پن، سیاسی نظریے سے غیر مشروط وابستگی کو نکال دیا جائے تو اتنا ماننا پڑے گا کہ جدید ادب وشعر کے رجحانات کی تشکیل وتعمیر کی جو صحت مند روایات اس تحریک نے چھوڑی ہیں، ہم آج ان کی توسیع کر رہے ہیں۔ کچھ لوگ میراجی اور ان کے حلقے کی شاعری سے جدید شاعری کا رشتہ جوڑتے ہیں اور جدیدیت کو حلقۂ ارباب ذوق کے بنیادی رجحان کی توسیع قرار دیتے ہیں۔ مجھے ان لوگوں سے بھی اتفاق ہے مگر اس اختلاف کے ساتھ کہ اس رجحان میں سے بہت سے عناصر کو گھٹانا اور نکالنا پڑے گا تب ہی ہم اسے آج کی جدیدیت سے ربط دے سکتے ہیں۔ میں نے اپنے مضمون کو صاف کرتے ہوئے اس میں کچھ اضافے کیے ہیں اور اب اس بات کو وضاحت سے لکھا ہے کہ آج کی جدیدیت ترقی پسندی کی خالص ادبی قدروں اور حلقۂ اربابِ ذوق (یا میراجی گروپ) کے مثبت میلانات کے متناسب امتزاج کا نتیجہ ہے اور اس لحاظ سے ان دونوں کی ایک حد تک توسیع ہے لیکن یہ تو محض اصطلاحوں کی بحث ہے۔ اصطلاحیں خاصی گمراہ کن ہوتی ہیں۔ ترقی پسندی یا کسی اور اصطلاح سے میں جو مفہوم سمجھتا ہوں آپ یا کوئی اور وہ مفہوم نہیں سمجھتے۔ اس لیے یہ بھی ہوسکتا ہے کہ ان اصطلاحوں کو نظر انداز کر کے زیادہ وضاحت کے ساتھ Concrete انداز میں اپنی بات کی جائے۔ اصل میں یہیں مروجہ اصطلاحوں، علائم اور لفظوں کے ناکافی ہونے کا ثبوت ملتا ہے۔ جدیدیت بہرحال آج کا میلان ہے۔ اس کے ماضی سے کچھ نہ کچھ رشتے ضرور ہیں خواہ وہ انحراف اور بغاوت ہی کے رشتے کیوں نہ ہوں۔ مگر ہیں آج کی چیز اور آج کی چیز کے لیے ماضی میں جواز ڈھونڈنا یوں بھی بیکار ہے۔ میں اپنے زیر بحث Thesis کو اپنے نقطۂ نظر میں بنیادی اہمیت نہیں دیتا۔ منجملہ اور باتوں کے یہ بھی ایک بات ہے جسے دوسری تمام باتوں کے ساتھ ملا کر ہی دیکھنا چاہیے۔ ویسے میں سمجھتا ہوں کہ میں نے اپنے مضمون پر نظر ثانی کرتے ہوئے اس تھیسس پر بھی خاصی گہری اور کڑی نظر ثانی ہی نہیں کی بلکہ ترمیم بھی کی ہے اور کچھ اضافہ بھی۔ شاید موجودہ صورت میں میری بات آپ کے لیے کسی حد تک قابلِ قبول ہو۔ اختلاف کی تھوڑی سی گنجائش تو بہرحال رہنی چاہیے کیوں کہ اپنی شخصیتوں، مزاجوں، نقاطِ نظر، زندگی کے تجربات، جسمانی اور ذہنی فرق کے ساتھ دو ''جدید شاعر'' بھی پوری طرح ایک

دوسرے کے مطابق نہیں ہو سکتے۔ یہی کیا کم ہے کہ آج ہم نقطۂ نظر کے اختلاف کو قبول کرنا ایک فال نیک سمجھتے ہیں ترقی پسندوں کی طرح کفر والحاد نہیں سمجھتے۔

اچھا ہے حیدرآباد میں ضرور کانفرنس کیجیے مجھے آپ کے اس خیال سے خوشی ہوئی۔ حیدرآباد میں بھی کچھ ادبی سرگرمی ہونی چاہیے، اس بہانے جدید شاعر اور نمائندہ نقادوں کو اکٹھا کیا جاسکتا ہے اور نتیجہ خیز بحثیں ہوسکتی ہیں۔ میں پورا تعاون کرنے کے لیے آمادہ ہوں، جو اور جس طرح کی خدمت کہیے حاضر ہوں۔ ابھی اس مسئلے پر خلیل اور شہریار سے بات نہیں ہوئی۔ جلد ہی بات کروں گا۔ میں سمجھتا ہوں کہ ان دونوں کو بھی آپ سے پورا اتفاق ہوگا۔

وحید اختر (24 نومبر 1967) علی گڑھ

مجھے اپنی شاعری کے سلسلے میں عالم صاحب کے نئے تھیسس عدم پسندی یا ہٹلرزم سے کوئی اختلاف نہیں— لیکن مارکسزم سے اتنی بیزاری کیوں؟ ترقی پسندی کو تو ادبی اصطلاح کے طور پر رد کیا جاسکتا ہے کیوں کہ یہ اصطلاح ادبی کم اور سیاسی زیادہ ہوگئی ہے۔ لیکن مارکسزم تو ادب سے ہٹ کر ایک مستقل فلسفہ ہے اور اس کے سیاسی، سماجی، معاشی پہلو ہمارے زمانے میں بھی دور رس نتائج پیدا کر سکتے ہیں۔ ادب میں مارکسزم کیا کسی بھی سیاسی نظریے کا تسلّط ناپسندیدہ ہوگا، میں بھی ادب میں اس نظریے کو اوڑھ لینے کا مخالف ہوں— لیکن جدلیاتی مادیت ایک طریق کار ہے۔ کوئی طے شدہ حل نہیں۔ اس وقت جب مذہب اور مذہبی تصورات وعقائد کی شکست ہو رہی ہے۔ یہ طریق فکر ہی ایک حد تک مستقبل کے صحیح راستے کی نشان دہی کر سکتا اور حال کی دلدل سے نکال سکتا ہے۔ جدلیاتی طریق فکر کسی بندھے ٹکے بنے بنائے فلسفے یا تصور کا بھی نام نہیں۔ یہ تو فکر کی ایک بنیاد فراہم کرتا ہے، عمارت آپ جیسی چاہیں تعمیر کرلیں— یہاں ہمیں مطلوبہ آزادی حاصل ہے۔ جہاں تک شاعری اور ادب کا تعلق ہے میں نہ اپنے کو وجودی کہوں گا نہ جدلیاتی مادیت پسند۔ کیوں کہ ہر دو طرح سے فکر اور طرزِ اظہار کو پابند کرنا ہوگا— ہاں یہ ممکن ہے کہ شاعری کے کچھ اجزا وجودیت سے ہم آہنگ ہوں اور کچھ اس فلسفے سے۔ لیکن یہ ہم آہنگی اتفاقی ہوگی، اور بڑی حد تک غیر شعوری۔ اصل چیز تو یہ ہے کہ آج کی حقیقت کو شاعرانہ طریقے سے پیش کیا جائے۔ اگر ہم موجودہ

حقیقت اور اس کے بے باکانہ اور فطری اظہار کو ضروری سمجھتے ہیں تو اس کے لیے سوائے اپنے انفرادی تجربے اور احساس کے اور کوئی چیز (خواہ کوئی نظریہ ہو یا تکنیک) قبول نہیں کر سکتے۔ اس طرزِ احساس و اظہار سے جو نظریہ یا تکنیک اہم ہوگا وہ خود بخود شعر کی روح کو ڈھانپ لے گا۔ زبان، فارم، طرزِ احساس، اسلوب، موضوعات ان میں سے کسی کا پہلے سے تعین کرنا غلط ہے۔ اور میرا یہ احساس ادھر چند دنوں سے قوی ہوتا جا رہا ہے کہ ہماری جدید شاعری میں فارمولوں کا اثر بڑھتا جا رہا ہے۔ کچھ جدید ناقدین اور ان کے ہم نوا شعرا نے پہلے سے یہ طے کر لیا ہے کہ قاری فلاں موضوعاتِ شاعری کو جدید شاعری بناتے ہیں اور اس لحاظ سے وہ چند موضوعات کو ترقی پسندی یا کسی اور نام پر رد کرنا ضروری سمجھتے ہیں (سیاسی یا سماجی مسائل)۔ فارم میں پہلے آزاد نظم کو جدیدیت کی علامت بتایا جاتا تھا اور اب منثور قسم کی شاعری (خواہ وہ اپنے موضوع کے لحاظ سے Treatment or approach کے لحاظ سے کتنی ہی قدیم، روایتی اور فرسودہ کیوں نہ ہو) جدیدیت کی نشانی سمجھی جانے لگی ہے۔ زبان کو توڑنا مروڑنا اور جان بوجھ کر الفاظ کا مفہوم خبط کرنا بھی فیشن بن گیا ہے۔ عجز بیان کا نام زبان کے نئے تجربے ہرگز نہیں۔ شاعری زبان اور ڈکشن بدل رہے ہیں مگر اس تبدیلی کے لیے زبان سے پوری واقفیت اولین شرط ہے۔ ایک اور بڑی علامت ہے کہ جدیدیت کے نام پر جان بوجھ کر ایسا ابہام پیدا کرنے کی کوشش بھی فیشن میں داخل ہوگئی ہے جو نہ شعری حسن رکھتا ہے نہ کوئی جواز — اور یہیں ترسیل و ابلاغ کے مسائل اُٹھائے جاتے ہیں (خود بخود نہیں اُٹھتے) اسی لیے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ کچھ لوگ شاعری شاعری کی غرض سے نہیں کر رہے ہیں بلکہ محض اس لیے کہ کچھ مسائل اُٹھائے جائیں اور ان پر بحث چلے اسی کا دوسرا نام سنسنی خیزی ہے جس کی وجہ سے اندیشہ ہے کہ جس صحافتی شاعری کو ہم بڑا سمجھ کر ترک کر آئے ہیں اسی نئے لباس میں پھر سے رواج پا رہی ہے۔ ہم نے کلیشوں، فارمولوں، طرزِ احساس اور لہجے کے احتساب کے خلاف بغاوت اس لیے نہیں کی تھی کہ کچھ فارمولے، کلیشے، موضوعات اور غیر شاعرانہ اسالیب اور لہجے ہماری شاعری پر مسلط کر دیے جائیں۔ جدید شاعری کو اس منزل پر ان خطرات کی پوری آگہی ہونی چاہیے۔

آپ نے ترسیل اور ابلاغ کے مسئلے پر تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ اظہار اور ترسیل یقیناً لازم وملزوم ہیں — کیونکہ ترسیل کا انحصار طرزِ اظہار پر ہی ہے لیکن آپ کا یہ کہنا کہ ترسیل سے انکار نظم کے وجود کے انکار پر دلالت کرتا ہے، میرے لیے قابلِ قبول نہیں۔ ترسیل کی مکمل ناکامی کے باوجود نظم اپنی جگہ پر رہے گی لیکن وہ بڑی نظم ہوگی۔ اگر وہ فن کے شرائط کو بھی پورا نہیں کرتی تو پھر کسی کو یہ کہنے کا بھی حق ہے کہ ''میں اس نظم کو نظم ہی نہیں مانتا۔'' نظم ہی کیا زبان میں ہم جتنے الفاظ اور روزمرہ کی گفتگو میں استعمال کرتے ہیں وہ سب ہی نشان اور علامت ہیں۔ آپ نے نشان (Sign) اور علامت (Symbol) میں جو تفریق کی ہے وہ ذرا وضاحت طلب ہے۔ یہ بات میری سمجھ میں نہیں آئی کہ نظم تخلیق سے پہلے علامت ہوتی ہے اور تخلیق کے بعد قاری کے لیے محض ایک نشان ہوتی ہے جسے قاری اپنی صلاحیت یا ذوق کے مطابق دوبارہ علامت بنا لیتا ہے اس طرح تو نظم کی تخلیق میں قاری کے تخلیقی عمل کو بھی شریک کرنا پڑے گا — حالانکہ نظم شاعر کے تخلیقی عمل کا نتیجہ ہوتی ہے البتہ ترسیل کی سطح پر قاری اس علامت یا علامتوں کی بازآفرینی کرتا ہے۔ تخلیقی عمل میں قاری کی شرکت محض ترسیل کی سطح پر ہی ہوتی ہے۔ اگر کوئی نظم قاری کے تخلیقی عمل کو Stimulate نہ کر سکے تو اس کے دو اسباب ہو سکتے ہیں، ایک تو یہ کہ نظم ہی میں کوئی خامی ہے یا دوسری صورت یہ ہو سکتی ہے کہ قاری کا ذہن اسے قبول کرنے پر آمادہ نہیں اور اس کا ذوق اتنا تربیت یافتہ نہیں کہ وہ نظم کے تخلیقی عمل کا راز پا سکے۔ نظم علامت نہیں ہوتی بلکہ علامتوں کا مجموعہ ہوتی ہے۔ افعال کو چھوڑ کر تمام کلمات (بالخصوص اسماء، ضمائر، صفات وغیرہ) ہمارے ذہن میں اپنا Image پیدا کرتے ہیں۔ میں نہیں جانتا کہ علمائے لسانیات کیا کہتے ہیں۔ میرا تو خیال یہ ہے کہ ہمارا سوچنے کا عمل (میں سوچنے میں فکر اور تخیل اور جذبے کے اظہار کے ذہنی عمل کو بھی شامل کر رہا ہوں) تصویری ہوتا ہے لفظی نہیں۔ ہم کسی منظر یا واقعے کو خواہ وہ ماضی کی یاد ہو یا مستقبل کی پیش قیاسی یا حال کے کسی تجربے کا ارتسام Impression تصویروں سے ہی اپنے ذہن میں تخلیق کرتے ہیں۔ اس عمل میں شاعر اور غیر شاعر میں کوئی فرق نہیں ہوتا ہوگا۔ الفاظ تو بعد میں ان ارتسامات یا تصویروں یا تمثالات کے اظہار کے لیے ڈھونڈے جاتے ہیں۔ اسی لیے لفظ ابتدا میں کسی چیز کا نشان ہوتا ہے اور جب یہ

نشانِ معنی کی ترسیل کا ذریعہ بن جائے تو اس چیز کی علامت قرار پاتا ہے۔ شاعر اپنے ذہنی تصویری پیکروں کو لفظوں، علامتوں کی مدد سے دوبارہ تخلیق کر کے قاری تک پہنچاتا ہے۔ لیکن یہ ضروری نہیں کہ ایسی ہر تخلیقی کوشش ترسیل کے مقصد کی تکمیل بھی کر سکے۔ اگر الفاظ ناکافی، نامکمل یا پھر غلط اور نامناسب ہوں اور وہ ان تصویری پیکروں کی قابلِ ترسیل علامت نہ بن سکیں جن کا اظہار مقصود ہے تو نظم بحیثیت مجموعی ناکام رہے گی۔ ناکام محض اس لیے نہیں کہ اس کا مفہوم قاری تک نہیں پہنچ پایا، بلکہ اس لیے ناکام ہوگی کہ خود شاعر تصویری پیکروں کو علامتوں کی صحیح زبان عطا کرنے میں ناکام رہا ــــ شاعری تخلیقی عمل میں مناسب، موزوں اور مکمل ابلاغ کا مطالبہ کرتی ہے۔ ہر خیال یا تمثالی احساس یا جذبہ اپنے ساتھ اپنا شعری پیکر خود لاتا ہے، اسے ڈھونڈنا نہیں پڑتا، البتہ انتخاب ضرور کرنا پڑتا ہے کیونکہ بسا اوقات ایک ہی بات کے لیے مختلف علائم و الفاظ سامنے آتے ہیں۔ تخلیقی عمل انتخابی بھی ہوتا ہے وہ ان علائم کو منتخب کر لیتا ہے جو اسے زیادہ موزوں معلوم ہوتے ہیں یہ عمل ابتدائی سطح پر غیر شعوری ہوتا ہے لیکن نظم کی فنی تکمیل کی شرائط کی نگاہ داری کی سطح پر شعوری ہوتا ہے۔

اس بات سے تو آپ کو کوئی اختلاف نہیں ہوگا کہ شاعری کا میڈیم زبان ہے۔ اگر کوئی مصور اپنے میڈیم (رنگوں اور خطوط) کے صحیح استعمال سے واقف نہ ہو تو وہ کبھی اچھا مصور نہیں ہوسکتا۔ اسی لیے اگر ایک کمہار مٹی کو مطلوبہ شکلیں دینا نہ جانتا ہو تو وہ کبھی کامیاب نہیں ہوسکتا۔ اس طرح اگر کوئی شاعر اپنے میڈیم پر قدرت نہیں رکھتا اور یہ نہیں جانتا کہ کس جگہ کون سا لفظ کس طرح کام آسکتا ہے، وہ کبھی اچھا شاعر نہیں ہوسکتا۔ میں یہ سمجھتا ہوں کہ شاعر کو سب سے پہلے اپنی زبان کا صحیح مکمل اور جامع علم ہونا چاہیے۔ علم ہی نہیں بلکہ لفظوں کے استعمال بر خلاقانہ قدرت ہونی چاہیے۔ اس قدرت کے بعد ہی پھر لفظوں کو بدلنے اور ضرورت ہو تو ان کے مروجہ تلازمات کو توڑنے کا حق مل سکتا ہے۔ ظاہر ہے کہ موجودہ صنعتی اور مشینی تہذیب کے بہت سے عناصر و عوامل کے بیان کے لیے زراعتی اور جاگیرداری تہذیب کی مروجہ زبان کافی نہیں ہوسکتی۔ نئے الفاظ اور محاورے ہی نہیں بنانے ہوں گے بلکہ پرانے الفاظ و محاورات کے معانی کی توسیع بھی کرنی ہوگی لیکن یہ عمل تاریخی ہے اور بڑی حد تک اجتماعی۔ کسی ایک فرد کی کوشش

سے نئی زبان اور محاورے نہیں بنتے۔ تاریخی عمل ہی پرانے الفاظ کو اگر وہ غیر ضروری ہو گئے ہیں تو متروک کرتا، متروکات کو نئی زندگی عطا کرتا اور نیا ذخیرۂ الفاظ فراہم کرتا ہے۔ ہماری روزمرہ گفتگو میں اس طرح انگریزی کے سیکڑوں الفاظ اور محاورے اظہارات اور فقرے داخل ہو گئے ہیں کہ ان کے اردو مترادفات ڈھونڈنے پڑتے ہیں اور نہیں ملتے۔ اس لیے اگر ادب کی زبان میں یہ الفاظ، محاورے اور اظہارات دخیل ہو رہے ہیں تو یہ فطری عمل ہے۔ متقدمین کی طرح ان سے بچنے کی شعوری کوشش اور دہلی، لکھنؤ، حیدرآباد یا کسی اور اردو مرکز کے ٹکسالی محاوروں اور زبان کی پابندی کرنا اندھی قدامت پسندی اور زبان کے زندہ تقاضوں سے لاپرواہی ہوگی۔

شاعری کے سلسلے میں ایک اور بات اہم ہے غزل کے اثر سے ہمارے یہاں شعریت کا جو تصور رہا ہے وہ تغزل کے مترادف ہے اور تغزل عاشقانہ طرز بیان، نرم و نازک لہجے، ہلکے پھلکے اور لطیف جذبات و واردات اور ان کے اظہار کے لیے ایسی ہی رنگین پرتکلف، لطیف اور ذہن پر بار نہ گزرنے والی زبان سے عبارت رہا ہے۔ مجموعی طور پر ہماری شاعری کی زبان رومان زدہ رہی ہے اور ہے۔ اقبال کو اپنی شاعری کے لیے نئی زبان تخلیق کرنی پڑی کیوں کہ داغ یا امیر ہی نہیں بلکہ میر اور غالب کی زبان بھی ان کے اظہار کے لیے ناکافی تھی۔ زبان کی حد تک ترقی پسند تحریک کے دور میں کچھ تبدیلیاں ضرور ہوئیں لیکن مجموعی طور پر ڈکشن اقبال اور جوش ہی کا رہا — میراجی کے حلقے کے شعرا نے زبان کو ہندیانے کی کوشش کی، یہ بھی ایک ضروری کوشش تھی۔

آج کے دور میں یہ احساس عام ہے کہ اب شاعری کی روایتی زبان ساتھ نہیں دے سکتی۔ شاعری محض تغزل نہیں۔ شعریت کا مفہوم بدل گیا ہے۔ شعریت تجلی اور پلپلی زبان زدگی اور اس کے لوازم کو بیان کرنے والی مصنوعی رنگین، تراش خراش والی زبان سے عبارت نہیں رہی — نہ تو کوئی لفظ یا علامت یا محاورہ یا اکسپریشن بذاتِ خود شاعرانہ ہوتا ہے، نہ موضوع شاعرانہ ہوتا ہے۔ جن موضوعات کو لوگ انتہائی غیر شاعرانہ سمجھتے تھے شاعری کا موضوع بن سکتے ہیں اور وہ الفاظ جو بازاری، عامی، غیر فصیح یا فحش سمجھے جاتے ہیں انتہائی شاعرانہ بن سکتے ہیں۔ اصل معاملہ موضوع اور زبان کو برتنے کا ہے۔ اپنی شعری زبان کی بے مائیگی کا احساس مجھے اس وقت ہوا جب میں ایلیٹ کی نظم Burnt Norton کا منظوم ترجمہ کرنے بیٹھا۔ آج کی جدید

مغربی شاعری کے مقابلے میں اس نظم کی علامتیں امیجز اور اکسپریشنز ایک حد تک شاعری کی زبان اور مزاج کے لیے پرانے ہوچکے ہیں۔ لیکن ہماری مرصع زبان شعر ان کی بھی متحمل نہیں ہوسکتی۔ کھردرے اور درشت موضوعات کے لیے الفاظ ڈھونڈنے پڑتے ہیں اور ایسے اظہارات کے لیے بمشکل ملتے ہیں۔ سخت کوشش کے باوجود یہ احساس ہوتا ہے کہ ترجمے کی زبان اصلی نظم کی زبان کے مقابلے میں زیادہ شاعرانہ یا مرصع ہوگی جو نہیں ہونی چاہیے۔ یہ شکلیں خود اوریجنل نظموں میں بھی درپیش ہوتی ہیں لیکن ان کا احساس اس لیے نہیں ہو پاتا کہ اپنے خیالات کے لیے زبان بھی زیادہ آسانی سے مل جاتی ہیں۔

شاعری کے لیے دو شرطیں ضروری ہیں، ایک وہبی یا فطری ملکہ ہے۔ موزونی طبع، دوسرا اکتسابی ہے، زبان کا علم اور الفاظ پر قدرت۔ اکتساب کے سلسلے میں شعری روایات اور کلاسیکی شاعری کی زبان سے واقفیت بھی ضروری ہے اور ہم عصر زبان کے تقاضوں کا علم بھی۔ روایت سے انحراف یا بغاوت کے لیے روایت کی پوری آگہی لازمی ہے ورنہ بغاوت یا انحراف کے کوئی معنی نہ ہوں گے۔ لاعلمی میں جو بھی تجربہ کیا جائے وہ اضطراری اور غیر ارادی ہوگا۔ ہمیں شعری روایات سے انحراف کے ساتھ ان کی توسیع بھی کرنی ہے۔ زبان ہی کے مسئلے کے ضمن میں دیکھیے تو نئے دور کی ابتدا کلاسکیت کے احیا سے ہوئی۔ غزل میں کلاسیکی شعرا کے لہجے کی بازیافت، پرانے الفاظ و علائم کا ازسرِ نو استعمال (فیض کے یہاں سودا اور مصحفی کی بازگشت) ناصر کاظمی اور ان کے قبیل کے شعرا پھر خلیل، ابن انشا، عالی وغیرہ کے یہاں میر کا لہجہ، یگانہ کے اسلوب کی پرچھائیاں (سجاد باقر رضوی، باقر مہدی وغیرہ)۔ دوسری طرف کلاسیکی ڈکشن عبدالعزیز خالد اور جعفر طاہر کے یہاں انتہائی مفرس اور معرب زبان میں رزمیہ اور بیانیہ شاعری کی آب و تاب کے ساتھ آیا، حالانکہ ان دونوں شعرا کی بعد کی شاعری نے ان تمام امکانات اور امیدوں کی نفی کی جو ان سے اور ان کی شاعری سے وابستہ کی گئی تھیں، یہی نہیں بلکہ محض اصناف کا بھی احیا ہوا۔ میں آزادی کے بعد کے ابتدائی برسوں کی بات کر رہا ہوں۔ اس کے ساتھ اساطیر اور داستانوں کی زبان اور طرز بیان افسانے میں کم (بجز انتظار حسین اور عزیز احمد کی ایک دو کہانیوں کے) اور شاعری میں زیادہ دخیل ہونی شروع ہوئی یہ تمام

کوششیں پرانی روایات کی بازیافت اور توسیع کے ساتھ اس دور کی زبان کے امکانات کو برتنے کے لیے بھی تھیں اور یہ سلسلہ ختم نہیں ہوا، آج بھی جاری ہے۔ اس روشنی میں اگر جدیدیت کو ایک طرح کی نوکلاسکیت کے رجحان سے آغاز کیا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ اس قسم کی شاعری کے لیے زبان پر قدرت ضروری ہے اور ہمیں اس پر فخر بھی ہے کہ ہمارے ہم عصر شعرا نے ترقی پسند دور کے شاعروں کے مقابلے میں کلاسکیت سے زیادہ فائدہ اُٹھایا، صحیح فائدہ اُٹھایا، اُسے نئے تقاضوں کی تکمیل کے لیے فنکارانہ طور پر برتا اور زبان کے جس عجز کے لیے پچھلے دور کی شاعری ہدف اعتراض بنتی تھی اسے دور کیا۔ 1960 اور اس کے بعد یہ رجحان کمزور پڑ گیا اور آہستہ آہستہ رمزیہ شاعری کو فروغ حاصل ہوا۔ اس کی ابتدا پاکستان کے شعرا سے ہوئی۔ منیر نیازی، شاد امرتسری، جیلانی کامران، ساقی فاروقی، افتخار جالب، انیس ناگی، مادھو (زاہد ڈار) اسد محمد خاں، سلیم الرحمٰن، اختر احسن، محبوب خزاں، احسن احمد اشک، عباس اطہر اس سلسلے میں کچھ وقفے سے سامنے آئے۔ غزل میں ظفر اقبال کے رنگ کی شاعری مقبول ہونی شروع ہوئی جس کی سنبھلی ہوئی اور زیادہ دلکش صورت شکیب جلالی کی جواں مرگ غزل میں ملتی ہے۔ افتخار جالب جدیدیت کے امام بن گئے تو شاعری میں ابہام سے بڑھ کر اہمال کو فروغ حاصل ہوا — اور غزل گویوں کی موذنی ظفر اقبال کو سونپ دی گئی تو اُنھوں نے متوجہ کرنے کے لیے اپنے لہجے اور زبان دونوں کو بگاڑنا شروع کیا۔ رمزیہ شاعری کے فروغ کے ساتھ میراجی اور ان کے قبیلے کے شعرا کو پھر سے اہمیت ملی۔ مختار صدیقی، ضیا جالندھری تک تو غنیمت تھا لیکن قیوم نظر اور یوسف ظفر کے رنگ کا احیا کوئی خوش ہونے والی بات نہیں۔ اب محض رمزیت اور تکنیک ہی جدیدیت سمجھی جانے لگی۔ رمزیت اگر فیشن کے طور پر اختیار کی جائے تو اہمال کا خطرہ ہر وقت رہتا ہے اور یہی ہوا۔ اسے رنگ سات رنگ، سویرا اور نصرت نے اچھالا ہے، اور فیشن بنایا۔ اس وقت ہندستان کے شعرا کی جو کھیپ آئی اس میں بیشتر ان رسالوں میں چھپنے کو مقصود سمجھتے تھے چنانچہ اس رنگ کی تقلید شروع ہوئی۔ منیر نیازی کے تتبع میں مختصر نظموں اور پھر چٹکلوں اور لطیفوں والی شاعری کو رواج ہوا اس پورے گروہ میں اپنی سلامتی طبع کی وجہ سے شہریار اور محمد علوی ہی ثابت قدم گزرے اور انھوں نے جلد ہی اپنا لہجہ

اور مخصوص طرز پالیا۔ باقی چٹکلوں کی نذر ہو گئے۔ غزل میں ردیفیں، مشکل زمینیں چلیں تو بسمل کرشن اشک کی غزل بنی (شاہ نصیر کی شاعری کو اس جدیدیت کا پیش خیمہ سمجھ لیجیے) مختصر یہ کہ آہستہ آہستہ جدیدیت جو ایک مثبت ردِعمل کی صورت میں ظہور پذیر ہوئی تھی اپنا رُخ متعین کرنے سے پہلے فیشن اور فارمولا بنتی چلی گئی۔ رمزیت پر ضرورت سے زیادہ زور اور نئی تکنیک کے تجربوں ہی کو سب کچھ سمجھ لینا مناسب نہیں۔ جدیدیت دراصل موجودہ دور کے طرزِ احساس و اظہار کی سچی اور حقیقت پسندانہ تعبیر ہے نہ کہ کسی مخصوص فارم میں مخصوص قسم کے خیالات کے یکساں اور Stereo typed بیان کا نام۔ ہمیں ترقی پسندوں اور حلقۂ اربابِ ذوق کے شعرا کے تجربوں سے فائدہ اُٹھانا چاہیے اور ساتھ ہی ان کی خامیوں، کمزوریوں اور ایک طرفہ پن سے بچنا چاہیے۔ انہی معنوں میں ہم جدیدیت کو پچھلی تحریکوں کی توسیع یا اگلا قدم کہہ سکتے ہیں۔

بات شاید پھیلتی جارہی ہے اسے سمیٹنے کے لیے میں پھر اصل مسئلے کی طرف آتا ہوں۔ آج جو نئی شاعری ہو رہی ہے اس کا زور بڑی حد تک نظم کے نئے تجربوں (تکنیک اور زبان دونوں میں) اور چند موضوعات و مسائل کے اظہار پر ہے۔ یہ مسائل و موضوعات بیشتر انفرادی، داخلی اور ذاتی ہیں۔ ذات سے متعلق — رمزیت بجائے خود جدیدیت نہیں لیکن جدید شاعری کا غالب رجحان ضرور ہے اس لیے کہ اب بات کو براہِ راست اس وضاحت کے ساتھ بیان کرنے سے زیادہ اشاروں اور رمزوں میں بیان کرنا ضروری سمجھا جاتا ہے۔ مجھے اس اصرار سے بھی تھوڑا سا اختلاف ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ جدید شاعری کو چند اسالیب میں قید کردینا غلط ہے۔ جدیدیت کی روح عصری تقاضوں کی تکمیل کے ساتھ بیانیہ شاعری میں بھی آسکتی ہے، سب کو ایک ہی طرح کی رمزیہ شاعری کے لیے کیوں مجبور کیا جائے؟ رمزیت پر اس ضرورت سے زیادہ اصرار کا نتیجہ اس شاعری کے احیا کی صورت میں ظاہر ہوا ہے جو آج سے برسوں پہلے رد کی جا چکی تھی۔ قیوم نظر، یوسف ظفر کی شاعری کبھی مثالی شاعری نہیں سمجھی گئی۔ محض تکنیک کے نام پر چند فارمولوں کے مطابق بے رنگ، بے جان، سپاٹ شاعری اچھی شاعری نہیں ہوسکتی۔ اس شاعری کے فروغ کے ساتھ لنگڑی لولی، ہکلاتی اور تتلاتی ہوئی زبان

بھی فیشن بن گئی۔ زبان کے اصولوں اور لفظوں کے مقررہ معانی کو توڑنا شعری اظہار کے لیے شاذ و نادر ہی ناگزیر ہوتا ہے۔ اسے فیشن نہیں بنایا جاسکتا۔ مجھے احمد ہمیش کی پچھلے چند برس کی نظموں اور افتخار جالب کی تقریباً پوری نظموں پر یہی اعتراض ہے۔ میں اسے فیشن کی شاعری سمجھتا ہوں جس کے لیے کوئی جواز نہیں۔ محض لفظوں کا غیر مرتب اور بے ربط ڈھیر لگا دینا۔ افتخار جالب کی نظم (نفیس لامرکزیت اظہار اپنے عنوان کی طرح مہمل ہے) اور بلاوجہ آزاد نظم کے پورے امکانات کو برتے بغیر نثری جملوں کی ادب لطیف والے انشائیہ نگاروں کی طرح نظمیں لکھنا اور زبان کے تمام مقررہ اصولوں کو بلا کسی خاص سبب کے توڑنا جدید شاعری کے معترضین اور مخالفین کو طنز و تمسخر کے لیے مواد فراہم کرنے کے مترادف ہے۔ احمد ہمیش کی نظمیں (تجدید 1 تا 5 اور اس سلسلے کی دوسری نظمیں) اسی ذیل میں آتی ہیں۔ اتنی زیادہ آزادی لینے کے باوجود یہ نظمیں نہ تو کوئی اثر چھوڑتی ہیں نہ کسی شعری حسن کی حامل ہیں۔ اس کے ساتھ ترسیل میں بھی بری طرح ناکام ہیں مجھے ان دونوں شاعروں کے متعلق یہ کہنے میں کوئی باک محسوس نہیں ہوتا کہ دونوں ہی زبان پر وہ قدرت نہیں رکھتے جو اس طرح کے اجتہاد کے لیے ضروری ہے۔ مصنوعی زبان ایجاد کرنا غیر فطری عمل ہے۔ اس طرح جان بوجھ کر ترسیل کے مسئلے کو پیچیدہ بنانا زبان اور شاعری کی کوئی خدمت نہیں۔ افتخار جالب کی نثر ان کی شاعری سے زیادہ مضحکہ خیز ہے۔ شاعری میں تو اُلجھاؤ کو برداشت بھی کیا جاسکتا ہے لیکن جدید نثر تو وضاحت اور سلاست چاہتی ہے۔ نثر میں ژولیدہ بیانی اور مصنوعی اُلجھاؤ کیوں؟ ــــ اگر آپ ان دونوں شاعروں کی نثر کو ان کی نظم کے ساتھ ملا کر پڑھیں تو اندازہ ہوگا کہ اپنے مافی الضمیر کو بیان کرنے میں انھیں کتنی دشواری ہوتی ہے۔ نثر کے اس عجز کو دیکھنے کے بعد ہی شاعری کے غیر ضروری اُلجھاؤ کی بات سمجھ میں آسکتی ہے۔ مجھے کبھی کبھی یہ شک گزرتا ہے (خدا کرے ایسا نہ ہو) کہ جن کے پاس کہنے کے لیے کچھ نہیں ہوتا وہ محض الفاظ میں اُلجھا کر مرعوب و متوجہ کرنا چاہتے ہیں۔ اگر شاعر کو خود یہ خبر نہ ہو کہ وہ کیا کہنا چاہتا ہے لیکن کچھ نہ کچھ کہنا اس نے اپنے اوپر واجب کرلیا ہو تو پھر وہ اسی طرح کی مصنوعی اور غیر فطری زبان اور طرزِ اظہار منتخب کرے گا ــــ ہمارے بعض شاعر اختر شیرانی کی سطحی رومانیت کو بھی زبان کو بگاڑ کر کچھ نئے اظہارات کی مدد

سے جدیدیت کے نام پر پیش کر رہے ہیں۔ یہ جدیدیت کے ساتھ بھی ظلم ہے اور خود اپنے آپ کو بھی فریب دینے کی ناکام کوشش ہے۔

قاضی سلیم کو تو آپ برسوں سے جانتے ہیں — یہ 1950 سے پہلے بھی رمزیہ شاعری کرتے تھے اور ان کا لب ولہجہ اس وقت بھی آج کی شاعری کے رنگ سے قریب تھا۔ ادھر اُن کی نظموں میں جدیدیت کے اثر سے اور خود ان کی افتادِ طبع کے تقاضے سے نیا لہجہ نمایاں ہوگیا ہے۔ ایسا شاعر جو برسوں سے وضاحتی اور براہِ راست شاعری کا مخالف رہا ہے اگر افتخار جالب کی نظم کو اپنے حلق سے نیچے نہ اُتار سکے تو ہم اس کے لیے یہ نہیں کہہ سکتے کہ وہ جدید شاعری کی زبان نہیں سمجھتا۔ اگر ایک جدید شاعر دوسرے جدید شاعر کی زبان نہ سمجھ سکے تو پھر کون سمجھے گا — اگر کوئی محض ہٹ دھرمی میں قاضی سلیم کو بھی جدید شاعری کے نہ سمجھنے کا الزام دے تو پھر ہمیں یہ سوچنا پڑے گا کہ کیا ہماری شاعری کی ترسیل اتنی محدود ہے کہ وہ مخصوص ترین ادبی حلقے میں بھی کامیاب نہیں ہوسکتی۔ ترسیل کے لیے جو بھی شرائط ہوں دو چار دس لوگوں کے لیے تو نظم میں کچھ ابلاغ ہونا ہی چاہیے۔ ایک جدید شاعر دوست نے ابھی ایک خط میں مجھے افتخار جالب کی نظم (نفیس لامرکزیت اظہار۔ ''نئے نام'') کے متعلق یہ جھنجلائے ہوئے جملے لکھے ہیں۔ آپ بھی پڑھیے۔

''افتخار جالب کی شرکت سے اس کام کا ستیاناس ہوگیا ہے۔ پتہ نہیں کیا اول فول بکتا ہے...... ضلع جگت غیر مرتب شاعری نہیں۔''

افتخار جالب کی ایک نظم ''دھند'' سرور صاحب کو پسند ہے، اپنے ایک مضمون میں اُنھوں نے اس کا ذکر بھی کیا ہے اور اس کا انگریزی ترجمہ بھی کیا ہے۔ اس نظم میں کم از کم اتنا تو ہے، اس سے ایک دھند کی سی فضا بنتی ہے۔ لیکن اس سے زیادہ اس نظم میں بھی کچھ نہیں۔ یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا چند Images دینا یا ایک فضا پیدا کرنا ہی کسی نظم کے لیے کافی ہے۔ میں تو ان چیزوں کو نظم کی تکمیل کے وسیلے سمجھتا ہوں مقصود نہیں مانتا۔

شروع میں کہیں میں نے یہ کہا ہے کہ ترسیل کا مسئلہ خودبخود نہیں اُٹھتا بلکہ اُٹھایا جاتا ہے (شعوری طور پر) تاکہ اس قماش کی شاعری کو اہمیت حاصل ہو۔ نظریاتی سطح پر تو ترسیل کی

ناکامی کے مسائل قابلِ قبول ہیں ان پر گفتگو بھی ہوسکتی ہے لیکن یہ گفتگو نظموں اور شاعروں کے حوالے کے بغیر کسی تسلی بخش نتیجے تک نہیں پہنچا سکتی۔ شمس الرحمٰن کا مضمون اپنی جگہ پر مضمون کی حیثیت سے اچھا اور معقول ہے۔ اصولی باتیں منطقی، صاف اور قطعی انداز میں کہی گئی ہیں۔ جدید نثر اور تنقید کو اتنا ہی واضح، قطعی اور منطقی ہونا چاہیے (یہ بھی جدیدیت ہی کا تقاضہ ہے) لیکن نئے نام کی تمہید میں اس نظم کی شمولیت نے صرف دو شاعروں کو اہمیت دے دی۔ افتخار جالب اور احمد ہمیش۔۔۔ اگر آپ ''تحریک'' دیکھتے ہیں تو آپ کو پتہ ہوگا کہ گوپال متل نے'' نئے نام'' پر جو اداریہ لکھا ہے اس میں احمد ہمیش ہی مثالی شاعر بن کر سامنے آتے ہیں ــــ حالانکہ اس پورے انتخاب میں جو مختلف مزاج اور مختلف لہجوں والے شاعر ہیں ان میں سے کسی کے یہاں ترسیل کا مسئلہ اس صورت میں پیدا نہیں ہوتا کہ کسی ناکامی کے المیے کا احساس ہو ــــ ناکامی کا یہ المیہ محض دو چار شاعروں کا انفرادی معاملہ ہے اور ان میں بھی بڑی حد تک قصور ان کے عجز بیان اور مصنوعی شاعری کا ہے۔

ویسے تو آج اردو زبان کی کس مپرسی کے نتیجے کے طور پر جو نئی تعلیم یافتہ نسل آرہی ہے، وہ میر اور غالب کی زبان سمجھنے کی اہلیت بھی نہیں رکھتی۔ اس وقت ہماری پرانی اور موجودہ روایتی شاعری بھی ترسیل میں ناکام ہورہی ہے۔ کیوں کہ جس تہذیب سے اس شاعری کی زبان مزاج علامتیں، استعارے انداز بیان اور اسالیب بنے ہیں وہ تہذیب ہی تعصب، تنگ نظری اور فرقہ پرستی کی وجہ سے خطرہ میں ہے۔ جدید شاعری اور بطور خاص نظم کا مسئلہ زیادہ ٹیڑھا ہے۔ جدید غزل تو پھر بھی ہمارے ادبی حلقوں میں آسانی سے قبول کرلی جاتی ہے کیوں کہ باوجود تمام انقلابی تبدیلیوں کے وہ روایت کے چوکھٹے کو توڑتی نہیں۔ جدید نظم کو قبول کرنے میں اب تک پڑھے لکھے اور ادبی ذوق رکھنے والے بزرگ بھی ہچکچاتے ہیں۔ اس لیے کہ بحیثیت مجموعی نظم کی زبان اب تک ہماری روایت کا حصہ نہیں بنی ــــ جدید تر نظم میں تو علائم اتنے داخلی، اتنے انفرادی اور تجربہ واحساس اس قدر پیچیدہ ہیں کہ اسے اردو ادب کے بیشتر اساتذہ بھی سمجھنے کی اہلیت نہیں رکھتے۔ یہ تو ترسیل کی ناکامی کے عام اسباب ہیں۔ لیکن اس مایوسی کی فضا میں کم ازکم شاعروں کو تو شاعر کی زبان سمجھنا ہی چاہیے ــــ اگر جدید شاعروں کا بڑا حلقہ کچھ شاعروں کی

نظموں کو فضول سمجھتا ہے تو پھر ہمیں سنجیدگی سے غور کرنا چاہیے کہ اس کے کیا اسباب ہیں؟ جدیدیت کی میں نے بھی بہت مدافعت کی ہے اور آج سے نہیں پندرہ برس سے کر رہا ہوں لیکن جدیدیت کی وکالت میں ہر اُلٹی سیدھی چیز کو محض اس لیے کہ وہ جدیدیت کے نام پر پیش کی جارہی ہے، قبول کر لینا اور چپ ہو جانا خود جدیدیت کے ساتھ دشمنی ہوگی۔

میرا یہ خط بہت لمبا ہو گیا — ظاہر ہے کہ بحث اب بھی ادھوری ہی ہے — کتنے ہی خطوط لکھے جائیں تب بھی ادھوری ہی رہے گی۔ ہمیں ان مسائل پر آپ کی مجوزہ کانفرنس میں بہت کھل کر بغیر کسی لاگ لپیٹ مصلحت اور مروّت کے بحث کرنا چاہیے۔ جدیدیت سے ہم کم از کم اتنا تو فائدہ اُٹھا ہی لیں کہ تنقید کی زبان کو صاف اور واضح رکھیں اور کسی منہ دیکھی مروّت یا مصلحت کو درمیان میں نہ لائیں جو اب تک ہمارے بیشتر نقادوں کا وطیرہ رہا ہے اور جس نے اردو تنقید کو صحیح معنوں میں تنقید نہیں بننے دیا۔ حالانکہ مشکل یہ ہے ہم لوگ بھی اب تک تنقید کے نام پر محض تعریف ہی کی توقع کرتے ہیں، یا پھر تعلقات خراب ہوں تو تنقید کو تنقیص بنا لیتے ہیں۔

میں آپ کے دیئے ہوئے موضوعات پر مضمون لکھنے کی کوشش کروں گا۔ کیا دوسرے عنوانات جو اس سے قبل آپ نے لکھے تھے اب بحث سے خارج کر دیے گئے ہیں۔ (مثلاً یہی ابلاغ کا مسئلہ اور رمزیت)۔

(وحید اختر، 7 رجنوری، علی گڑھ)

OO

نظری تنقید

تذکروں کی تنقید سے قطع نظر اگر اردو میں تنقید کے ارتقا کا سراغ لگایا جائے تو آزاد، حالی، شبلی کے نام نمایاں نظر آتے ہیں۔ دراصل انہی حضرات سے اردو میں تنقید کی باضابطہ ابتدا ہوتی ہے۔ اگر "آب حیات" عملی تنقید کا پہلا وقیع، مربوط، مسلسل اور منضبط کارنامہ ہے تو "مقدمۂ شعر و شاعری" نظری تنقید کی پہلی اجتہادی کاوش ہے۔ شبلی کا مقام آزاد اور حالی کے درمیان متعین کرنا پڑے گا۔ ان کے یہاں قدیم تنقیدی فکر کے ساتھ، ادب کے نئے تقاضوں کا احساس بھی ملتا ہے اور تنقید کے نظری و عملی پہلوؤں کا امتزاج بھی۔ "شعرالعجم" اور "موازنہ" کی بنیاد پر شبلی کے تنقیدی نظریات کو بھی ترتیب دیا جا سکتا ہے اور عملی تنقید میں ان کے اصولوں اور معیاروں کی کامیابی یا کمزوری کو بھی پرکھا جا سکتا ہے۔

ان عہد آفریں تنقیدی کارناموں کے بعد امداد امام اثر کی "کاشف الحقائق" اور عبدالرحمان کی "مرآۃ الشعر" کے نام بھی لیے جا سکتے ہیں۔ ان بزرگوں کا انداز نظر بڑی حد تک قدیم مشرقی تنقید کے اصولوں پر مبنی ہے۔ جن علماء ادب نے مغربی تنقید کے اصولوں اور معیاروں کو اردو میں روشناس کرنے کا کام انجام دیا ان میں وحید الدین سلیم، عبدالحق، نیاز فتحپوری،

• اردو ادب آزادی کے بعد، مرتبہ خورشید الاسلام، شعبۂ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، 1973

حامد حسین قادری، عبدالرحمان بجنوری، مسعود حسن رضوی، ڈاکٹر زور، شیخ عبد القادر وغیرہ کی انفرادی کاوشوں کا ذکر ناگزیر ہے۔ ترقی پسند تنقید کے وجود میں آنے سے قبل نیاز اور مجنوں نے ایک حد تک اس انداز نظر کی بنیاد ڈال دی تھی۔ ترقی پسند ناقدین میں اختر حسین رائے پوری، سجاد ظہیر، ڈاکٹر عبدالعلیم، اختر انصاری، احتشام حسین، سردار جعفری، ممتاز حسین، عزیز احمد کے یہاں انتہاپسندانہ طرز فکر سے لے کر توازن، میانہ روی اور روایت کے احترام تک مختلف قسم کے رجحانات نظر آتے ہیں۔ اس کے متوازی مغربی تنقید کے اثر سے ایک دوسرا مکتب فکر بھی سامنے آیا جس نے نفسیاتی تجزیے کو اہمیت دی۔ میراجی اس اسکول کے سب سے اہم شارح ہیں۔ عسکری اور ممتاز شیریں نے بھی ایک طرح سے اسی مکتب خیال کو آگے بڑھایا۔ دوسرے ناقدین میں کلیم الدین احمد اور آل احمد سرور کے نام اپنی اپنی جگہ بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ ان تمام مختلف الخیال ناقدین کی تحریروں نے اردو کو تنقید کے مختلف نقطہ ہائے نظر اور ادب پر ان کے اطلاق کے طریق کار سے واقف کرایا۔ 1947 تک اردو تنقید میں ہمیں یہی نام نمایاں نظر آتے ہیں۔

اردو تنقید مغرب کے تنقیدی مکاتیب کے بنیادی خیالات سے تو سرسری طور پر روشناس ہوگئی لیکن یہاں صحیح معنوں میں صرف ایک ہی تنقیدی اسکول پروان چڑھا اور وہ عمرانیاتی تنقید کا اسکول ہے جس میں ادب کی سماجی مقصدیت اور افادیت کو اُبھارا گیا۔ اردو تنقید کی وہ روایت جو سرسید اور حالی کے اثر سے ہمارے ادب میں دخیل رہی مقصدیت اور سماجی افادیت کی روایت تھی۔ ترقی پسند تنقیدی نظریے نے اسی روایت کی توسیع کی۔ فرق یہ ہے کہ حالی نے پھر بھی اپنے ادبی اور تہذیبی ورثے کو سامنے رکھا تھا۔ ترقی پسند تنقید نے اپنی انتہاپسندی اور ایک رخے پن میں نظریے کو تہذیبی میراث، ادبی روایات اور خود تخلیقی ادب پر اولیت دے کر میکانکی نقطۂ نظر کو وہ فروغ دیا جس کے گمراہ کن نتائج آزادی تک نمایاں ہو چکے تھے۔ آزادی کے بعد کے ابتدائی برسوں میں جب کہ بھیمڑی کانفرنس کے بعد ترقی پسند سیاست کے اثر سے ادبی نظریہ بھی انتہاپسندی کا شکار ہو گیا تھا، اس تنقید کا میکانکی رویہ تنگ نظری میں اس بری طرح مبتلا ہوا کہ اس کے خلاف ردعمل ہونا فطری بھی تھا اور ضروری بھی۔ آزادی کے بعد نظریاتی تنقید میں جو نئے رجحانات سامنے آئے وہ اسی ردعمل کا نتیجہ تھے۔

ترقی پسند عمرانیاتی نظریۂ تنقید کے علاوہ تھوڑی سی کامیابی نفسیاتی طریق کار کو بھی ہمارے ادب میں ہوئی۔ اس مکتب خیال کو حلقۂ ارباب ذوق نے آگے بڑھایا مگر فنی نقطۂ نظر سے اس حلقے کے لکھنے والے ہیئت پرستی کا شکار رہے۔ یہ خیال کہ جدید ادبی اور تنقیدی نظریات حلقۂ ارباب ذوق کی روایت کی توسیع ہیں اس لیے غلط ہے کہ ترقی پسند نظریۂ ادب کی طرح اس حلقے کے نقاد بھی یک رخے پن کی نمائندگی کرتے ہیں۔ صرف میراجی نے نفسیاتی طریق کار سے اپنی عملی تنقید میں مناسب کام لیا ورنہ مجموعی طور پر اس اسکول کا ہمارے بعد کے ادب پر بھی کوئی قابل ذکر نظریاتی اثر مرتب نہ ہوسکا جس کا بڑا سبب یہ ہے کہ اس اسکول نے بھی تنقید کا کوئی جامع اور متوازن نظریہ خود اپنی روایات اور تخلیقی ادب کی روشنی میں تشکیل دینے کی صحیح کوشش نہ کی۔ یہاں بھی نظریہ ادب پر اور اس کا میکانکی اطلاق ادب شناسی پر حاوی رہا۔

کلیم الدین کی مغرب زدگی نے اردو کے پورے ادبی سرمائے کی نفی کی۔ انھوں نے بھی اردو ادب میں مغربی روایات کو ڈھونڈنے اور مغرب کی اصناف کے معیاروں کا اپنے ادب کی مختلف اصناف پر اطلاق کرنے میں انتہاپسندی اور میکانکی رویے سے ہی کام لیا۔ اردو کے جن معدودے چند نقادوں کے یہاں ادبی ذوق اردو کی تہذیبی روایات کا عرفان اور متوازن تنقیدی نظر ملتی ہے اس میں مجنوں گورکھپوری اور آل احمد سرور اہمیت رکھتے ہیں۔ فراق کی تنقید سماجی شعور کے باوجود بڑی حد تک تاثراتی اور جمالیاتی طریق تنقید کے زیر اثر رہی۔ ہمارے یہاں تنقید کا بھی کوئی مستقل اسکول نہ بن سکا۔ البتہ ان کے عناصر ان نقادوں کے یہاں ملتے ہیں جن کا انداز نظر اور اسلوب دونوں تاثراتی نوعیت کے حامل ہیں۔ بجنوری، نیاز اور فراق ایک معنی میں محمد حسین آزاد، مہدی افادی اور سجاد انصاری کے سلسلے ہی سے منسلک ہیں۔ بعد کے نقادوں میں اس طرز کی تنقید صرف ایک نقاد کے یہاں ملتی ہے اور وہ خورشید الاسلام ہیں۔ ان کا اسلوب تو انشائیے کا اسلوب ہے مگر ان کا انداز نظر نمایاں طور پر عمرانیاتی ہے۔ ایک طرف ان کا سلسلہ ترقی پسند تنقید سے ملتا ہے دوسری طرف ان کے یہاں ترقی پسندی سے قبل کے جمالیاتی طرز فکر کا بھی گہرا اثر ہے۔ خورشید الاسلام کے چند مضامین جن میں ان کا مخصوص اور منفرد اسلوب سامنے آیا، آزادی سے قبل ہی منظر عام پر آکر پرانے

صاحب طرز انشا پردازوں کی نظر پر چڑھ چکے تھے اور نقادوں سے داد لے چکے تھے۔ ان کے مضامین کا مجموعہ ''تنقیدیں'' آزادی کے بعد شائع ہوا۔ ان کے کامیاب ترین مضامین عملی تنقید کے ذیل میں آتے ہیں۔ اگر وہ آزادی کے بعد کی نظریاتی بحثوں میں حصہ لیتے اور معاصر ادب پر لکھتے تو یہ اردو تنقید کی بڑی خدمت ہوتی۔

اس جگہ دو اور ناقدین کا بھی ذکر ضروری ہے اسلوب احمد انصاری اور ڈاکٹر محمد حسن۔ یہ دونوں بھی آزادی سے پہلے ادبی دنیا میں روشناس ہو چکے تھے۔ مگر ان کی تنقیدی حیثیت آزادی کے بعد کے برسوں ہی میں نمایاں ہوئی۔ اسلوب احمد انصاری کو شہرت بیدی اور فراق پر ان کے مضامین سے ملی لیکن ان کا مجموعۂ مضامین ''ادب اور تنقید'' (مطبوعہ 1968) کے ابتدائی سات مضامین ادب کے نظریاتی پہلوؤں سے متعلق ہیں۔ ان کے مضمون ''سائنٹفک نظریۂ تنقید'' کی بنا پر عام طور سے ان کا شمار ترقی پسند ناقدین میں کیا جاتا ہے جو میرے نزدیک صحیح نہیں۔ اس لیے کہ ان کا رویہ مجموعی طور پر وسیع تر نقطۂ نظر کا حامل ہے جس کا ثبوت ان کے مضامین ''شعری صداقت''، ''تنقید اور تخلیق'' اور ''ادب کی قدریں'' میں مل سکتا ہے۔ ان کے یہاں سائنٹفک انداز کا معروضی نقطۂ نظر ہے اور وہ ادب کی مختلف اقدار خصوصاً فنی شرائط پر قرار دیتے ہیں۔ ان کی تنقید پر انگریزی تنقید کے نظریات اور اصولوں کا بھی گہرا اثر ہے۔ محمد حسن بہ حیثیت مجموعی ترقی پسند نظریہ ادب کے ترجمان ہیں۔ ان کے نظریاتی نوعیت کے مضامین میں اس ادبی نظریہ کی خوبیاں اور خامیاں دونوں نمایاں ہیں۔ انھوں نے آزادی کے بعد کی نظریاتی بحثوں میں بھی حصہ لیا۔ وہ جدید میلانات کے جواب میں ادب کے عمرانیاتی اور مقصدی تصور ہی کا اثبات کرتے ہیں اور کبھی کبھی اس تصور کے اطلاق میں میکانکی رویے کا بھی شکار ہو جاتے ہیں۔ ان کے بعد کے مضامین میں ہمیں نقطۂ نظر کی تبدیلی کی بعض جھلکیاں بھی دکھائی دیتی ہیں جس کی وجہ سے ان کی ادبی آرا میں کہیں کہیں تناقض بھی پیدا ہو جاتا ہے۔ محمد حسن کو آزادی کے بعد کی ترقی پسند ادبی تنقید میں اس لیے بھی اہمیت دی جاتی ہے کہ انھوں نے جدیدیت کو بھی ترقی پسندی ہی کی نئی شکل قرار دیا اور اسی معیار سے اُسے جانچا۔ ان کے یہاں موضوعات اور فارمولوں کی بنا پر حکم لگانے کا میلان مضبوط ہے۔

آزادی کے بعد ترقی پسند تنقیدی نظریے کو جن نئے نقادوں نے برتا ان میں قمر رئیس اور محمد عقیل کے نام بھی لیے جاسکتے ہیں۔ یہ دونوں 1950 کے بعد سامنے آئے۔ قمر رئیس کے مضامین، سب کے سب عملی تنقید سے متعلق ہیں لیکن ان کا رویہ ترقی پسندانہ ہے۔ ڈاکٹر عقیل نے بھی نظریاتی مسائل پر لکھا ہے، ان کے یہاں ہمیں تنقید کا میکانکی رویہ اس زمانے میں، جب کہ اس کا اثر بہت کم ہو چکا ہے نمایاں نظر آتا ہے۔ وہ مغربی تنقید کے اصولوں اور ساجیاتی تنقید کے تصورات کو اردو ادب پر جوش کے ساتھ منطبق کرتے ہیں جس کی وجہ سے وہ ادب پاروں کی قدر و قیمت متعین کرنے میں تعصبات کا اظہار کرتے ہیں۔ اور ان کے مقابلے میں قمر رئیس کے یہاں زیادہ توازن نظر آتا ہے۔ وہ بعض مخالف رجحانات کو بھی سمجھنے اور قبول کرنے کی کوشش کرتے ہیں اسی وجہ سے ان کا تنقیدی رویہ توازن کی تلاش کا عمل بن جاتا ہے۔

شکیل الرحمٰن نے مختلف نظریاتی مسائل، خصوصاً کلچر اور نفسیات پر طویل مقالے لکھے ہیں۔۔ انھیں کسی مخصوص نقطۂ نظر یا مکتب خیال سے منسوب کرنا بہت مشکل ہے۔ شکیل الرحمٰن کے یہاں وسیع تر پس منظر اور فلسفہ و نفسیات کی تحریکوں کی روشنی میں ادب کو سمجھنے کی کوشش ملتی ہے لیکن ان کا انداز فکر اور اسلوب تحریر کہیں کہیں اتنا گنجلک ہو جاتا ہے کہ بات کا سرا تلاش کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ پاکستان میں جس طرح وزیر آغا نے تنقید کا ایک مبسوط نظریہ بنانے کی کوشش کی ہے اس کی مثال ہندوستان میں نہیں ملتی۔ البتہ شکیل الرحمٰن کے یہاں وزیر آغا کی طرح تہذیب کے مختلف عوامل کو ادب میں تلاش کرنے اور سمجھنے کا رجحان ضرور ملتا ہے۔

آزادی کے بعد کے ابتدائی برسوں میں ہمارے ادب پر انتہا پسند ترقی پسند تنقید کے نظریات کا غلبہ رہا۔ اسی دور میں ہمیں ترقی پسند رسالوں میں ''ادب میں جمود'' کا نعرہ بھی نظر آتا ہے۔ ترقی پسند ناقدین کو ادب میں جمود کا احساس اس لیے ہو رہا تھا کہ میکانکی نقطۂ نظر کے مطابق نئے لکھنے والوں کی تحریریں نہ تو محدود ادبی نظریے کی شرائط کی پوری طرح تکمیل کرتی تھیں، نہ ان میں وہ امید افزا صورت حال تھی جسے اس دور کی تنقید میں رجائیت، مستقبل پرستی، امن دوستی اور انسان پرستی کی علامت سمجھا جاتا ہے۔ لیکن جب آہستہ آہستہ نئے لکھنے والوں کا ایک پورا گروہ سامنے آ گیا تو جمود کے اس نعرے کا طلسم خود بخود ٹوٹ گیا۔ نئے شاعروں ،

افسانہ نگاروں میں سے بیشتر کی تربیت ترقی پسند ادبی نظریے ہی کے زیر سایہ ہوئی تھی، ان کا سماجی سیاسی رویہ بھی ایک حد تک ترقی پسندانہ تھا لیکن ان میں سے وہ جو خود سوچنے کی صلاحیت رکھتے تھے، ادب پر ترقی پسند سماجی نظریے کے میکانکی اطلاق کو گمراہ کن، ادب کے لیے مضر اور خود ترقی پسندی کی مقبولیت کے لیے خطرناک سمجھتے تھے۔ اس طرح ادب میں ایک نیا طرز فکر نمایاں ہوا جو ادبی اقدار اور فنی شرائط کو سیاسی سماجی شعور اور نظریاتی وابستگی پر فوقیت دیتا تھا۔ موجودہ صدی کی چھٹی دہائی کے آخری برسوں میں اس طرز فکر کا ترقی پسندی کے انتہا پرست شارحین کے طرز فکر سے تصادم ہوا۔ اس تصادم کے نشانات ''ہماری زبان'' (علی گڑھ) اور ''صبا'' (حیدرآباد) کے صفحات پر اب بھی محفوظ ہیں۔ ان نظریاتی بحثوں میں جس نئے ناقد نے سب سے زیادہ سرگرم حصہ لیا وہ خلیل الرحمٰن اعظمی ہیں۔ اس سے پہلے وہ اپنے بعض مضامین خصوصاً آتش پر اپنے مقالے کی وجہ سے شہرت حاصل کر چکے تھے لیکن نظری تنقید میں انھیں زیادہ اہمیت ''ہماری زبان'' اور بعض دوسرے رسائل میں نئے نقطۂ نظر کے اظہار کی وجہ سے حاصل ہوئی۔ خلیل الرحمٰن اعظمی پہلے خود ترقی پسند رہ چکے تھے اور اسی لیے ترقی پسند ادبی نظریے کی خامیوں کا عملی تجربہ رکھتے تھے۔ ابتدا سے ان کا میلان کلاسیکی روایات کی جانب تھا۔ کلاسیکی شاعری کے مطالعے نے انھیں نقطۂ نظر کی وسعت اور ذہنی کشادگی سکھائی۔ اگرچہ بعد کے برسوں میں انھوں نے تنقید کی نظریاتی بحثوں میں حصہ نہیں لیا لیکن ان کے وہ مضامین جو نئے شعرا اور معاصر ادب کے میلانات پر لکھے گئے ترقی پسند تنقیدی نظریے کی میکانکیت اور تنگ نظری کے خلاف وسیع تر ادبی نقطۂ نظر کی اہمیت کے منوانے میں مفید ثابت ہوئے ہیں۔ ان کے مضامین کے دو مجموعے ''فکر و فن'' اور ''زاویۂ نگاہ'' شائع ہو چکے ہیں۔

نئی اور پرانی ترقی پسند نسل کی دوسری بحث ''صبا'' کے مستقل فیچر ''سخن گسترانہ بات'' کے عنوان سے چھڑی۔ اتفاق سے اس بحث کا نقطۂ آغاز میرا ہی ایک مضمون تھا جس کا جواب سجاد ظہیر نے لکھا۔ اس کے بعد جواب الجواب کا سلسلہ چلا اور متعدد ناقدین نے اس بحث میں حصہ لیا۔ میں عام سماجی زندگی میں ترقی پسند رویے کی اہمیت اور ضرورت کو اس وقت بھی تسلیم کرتا تھا، اب بھی مانتا ہوں، لیکن ترقی پسند تنقید نے انتہا پسندی کا جو رویہ اختیار کیا تھا اور اس کا

جس طرح تنقیدوں میں اظہار ہوا کرتا تھا، میں اسے ادب اور ترقی پسندی دونوں کے حق میں غلط سمجھتا تھا۔ میری نظر میں ان ہی اسباب کی بنا پر 'ترقی پسندی' ادب میں معنی خیز اصطلاح نہیں رہی بلکہ ایک محدود فارمولا بن گئی۔ سیاسی اور سماجی اصطلاح کی حیثیت سے اس کی معنویت آج بھی باقی ہے مگر ادب میں اس کے معنی کو اتنا محدود کیا گیا کہ سکڑتے سکڑتے معنی ہی ناپید ہو گئے۔ ہندوستان میں بالخصوص اور عالمی پیمانے پر بالعموم خود ترقی پسندی کے سیاسی نظریے میں جو انتشار اور انحراف پیدا ہوا، اسے دیکھتے ہوئے، اور نیا ادبی مزاج جو 1950 کے بعد بن رہا تھا، اس کی روشنی میں اس بات کی ضرورت تھی کہ ادب پاروں کی قدر و قیمت کو پرکھنے کے پرانے پیمانے بدلے جائیں اور ترقی پسندی کے مروجہ محدود مفہوم کو ادب میں رد کیا جائے۔ اس نقطۂ نظر سے ترقی پسندی کا جامد تصور رکھنے والوں کو سخت صدمہ پہنچا۔ جس کے ردِ عمل کے طور پر مجھے ادبی مزاج کا تجزیہ کرتے ہوئے یہ دکھانا پڑا کہ ادعائیت کی جگہ جدید ادب میں تشکیک کی روح کارفرما ہے۔ میرے نزدیک تشکیک ایک صحت مند مثبت فکری رویّہ ہے جو نئے ادب اور ادبی نظریے کی تشکیل کا بھی محرک بن سکتا ہے۔ اس نقطۂ نظر کو زیادہ وضاحت اور شاید تھوڑی سی انتہا پسندی کے ساتھ میں نے 1960 میں اپنے مضمون ''ہمارے عہد کا ادبی مزاج'' (سوغات) میں پیش کیا۔ اسی زمانے میں اور اسی رسالے میں محمد حسن نے ترقی پسند تنقیدی نظریے کو از سرِ نو استوار کرنے کی کوشش کی۔ ان بحثوں کے درمیان سردار جعفری خاموش رہے البتہ آگے چل کر جدیدیت کی بحث میں انھوں نے حصہ لیا اور ان کے ترقی پسندی کے تصور میں زیادہ وسعت اور خوشگوار تبدیلی پیدا ہوئی۔

''صبا'' کی بحث میں جس ناقد نے نظری تنقید میں اپنی اہمیت منوائی وہ عالم خوندمیری ہیں۔ عالم خوندمیری بھی پہلے ترقی پسند ادبی تحریک کے حلیف و شریک رہے تھے لیکن ادعائیت اور انتہا پسندی کے خلاف خود ترقی پسندوں کے یہاں جو ردِ عمل ہوا اس میں وہ پیش پیش رہے۔ اگر چہ عالم خوندمیری نے زیادہ مضامین نہیں لکھے ہیں پھر بھی اردو کی نظری تنقید میں ان کے مضامین کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ ان کی ادبی بصیرت، فن شناسی، فکری گہرائی اور نظریاتی وابستگی ایسی خصوصیات ہیں جن کا اظہار ان کی عملی تنقید کے متعلق

مضامین میں بھی ہوتا رہا ہے جس کی وجہ سے ان کے اس قبیل کے مضامین بھی نظریاتی اہمیت حاصل کر لیتے ہیں۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے ''شب خون'' ہی کے ذریعے اپنی اہمیت منوائی۔ ان کے تبصروں میں جو بے باکی، معروضیت، بے مروتی اور صاف گوئی ہے اس نے اردو میں رسمی تبصروں کے برخلاف ایک صحت مند روایت کو آگے بڑھایا۔ ان کے بیشتر مضامین نظریاتی نوعیت کے ہیں۔ ان کے مجموعۂ مضامین 'لفظ و معنی' میں صرف دو یا تین مضامین عملی تنقید کے ذیل میں آتے ہیں۔ باقی نظریاتی مسائل پر مشتمل ہیں۔ شمس الرحمٰن نے ترقی پسندی کے ردِعمل میں نظریاتی انتہاپسندی کا ثبوت دیا۔ سب سے پہلے ان ہی نے ادب میں ابلاغ اور جدید شاعری میں ترسیل کی ناکامی کے سوالات اُٹھائے۔ ان کی تنقید میں جو چیز نمایاں ہے وہ ان کا مغربی ادب کا وسیع مطالعہ اور مشرقی ادب کی روایات سے آگہی ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ بعض مسائل میں وہ کسی مسئلے کے تمام پہلوؤں کو پرکھنے سے پہلے ہی کوئی نتیجہ اخذ کر لیتے ہیں اور پھر اسی طے شدہ نتیجے کی روشنی میں وہ مسئلے کو سمجھانے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کے مضامین اپنی زبان کی صفائی، بیان کی فصاحت، منطقی استدلال اور مغربی ادب کے حوالوں کی بنا پر معاصر نقادوں کی تحریروں سے بہ آسانی الگ کیے جا سکتے ہیں۔ ان کے یہاں ترقی پسند نقادوں کی ضد میں انہی کی طرح نظریہ سازی کی کوشش ملتی ہے۔ اس لیے کبھی کبھی تنقید اور تخلیق کا رشتہ ان کے یہاں معکوس ہو جاتا ہے یعنی تنقید کی بنیاد تخلیق پر نہیں قائم ہوتی بلکہ وہ تخلیق کو تنقید کی بنیاد پر کھڑا کرنا چاہتے ہیں۔

محمود ہاشمی بھی جدید ترنسل کے انتہاپسند ناقدین کے گروہ سے تعلق رکھتے ہیں۔ اُن کے ابتدائی مضامین میں فکر کے ساتھ زبان و بیان کا بھی الجھاؤ ملتا تھا لیکن اب آہستہ آہستہ ان کے یہاں فکر اور زبان کی صفائی پیدا ہو گئی ہے۔ انھوں نے زیادہ تر مضامین جدید شعرا، افسانہ نگاروں پر لکھے ہیں۔ نظری تنقید میں ان کے مضامین کو جدیدیت کی بعض مخصوص تعبیروں کا ترجمان سمجھا جا سکتا ہے۔ ان کے یہاں ذہانت کے ساتھ ستھرا ادبی ذوق ملتا ہے۔ فکر کا اچھوتا پن بھی ہے اگر وہ اسے دور از کار تعبیروں کی تلاش میں صرف نہ کریں تو جدید ادب کو ایک اچھا نقاد مل سکتا ہے۔

باقر مہدی پہلے ترقی پسند تھے اور اب جدیدیت کی تائید میں سرگرم ہیں۔ ان کے مضامین میں جذباتی شدت، انتہاپسندی اور غیر مصالحانہ بے باکی ملتی ہے۔ باقر مہدی کے بھی بیشتر مضامین عملی تنقید کے ذیل میں آتے ہیں لیکن چند مضامین میں انھوں نے جدیدیت کی ایک انتہاپسندانہ تعبیر پیش کی ہے۔ ان کے نزدیک جدید شاعری صنعتی شہروں ہی میں ممکن ہے اور جدیدیت (RADICALISM) ہے۔ ان کے مضامین مغربی تنقید اور فلسفہ و سیاست کی کتابوں کے حوالوں سے بوجھل ہوتے ہیں جن میں 'آگہی' تو ملتی ہے لیکن مضمون کا مرکزی نقطہ غیر ضروری تفصیلات میں گم ہو جاتا ہے اور منطقی ربط و تسلسل کی بھی کمی پیدا ہو جاتی ہے۔ ان کے تنقیدی رویے کے بنیادی عناصر کی نشاندہی ان کے مجموعے کے نام ہی سے ہو جاتی ہے ''آگہی و بے باکی'' اگر وہ آگہی کو محض بے باکی تک محدود نہ رکھیں اور جدیدیت یا جدید شاعری کے لیے فارمولے تراشنے کی کوشش نہ کریں تو اپنے وسیع مطالعے کی بنا پر اردو کی نظری تنقید میں اچھا اضافہ کر سکتے ہیں۔

جدیدیت کی اصطلاح ہمارے ادب میں 1960 کے بعد رائج ہوئی۔ اس کی مختلف تعبیریں کی گئیں۔ کسی نے اسے حلقۂ اربابِ ذوق کی روایت کی توسیع کہا، کسی نے رومانیت کی روح قرار دیا۔ کسی نے اسے مخصوص مفہوم میں ترقی پسندی کی توسیع مانا اور کسی نے صنعتی شہروں کے مسائل اور تنہائی کی ترجمانی سے تعبیر کیا۔ دراصل جدیدیت کوئی ایک میلان یا نظریاتی زاویہ نہیں بلکہ یہ متضاد مختلف میلانات کا ایسا دھارا ہے جس میں مختلف لہریں ایک دوسرے کو کاٹتی بھی ہیں اور ایک دوسرے کے بہاؤ میں شامل بھی ہیں۔ جدیدیت کی کوئی واضح اور متعین تعریف اس لیے ممکن نہیں کہ جدیدیت میں مثبت اور منفی میلانات کے ساتھ قدیم کی بازیافت اور احیا سے لے کر جدید ترین سائنسی، فلسفیانہ اور سماجی فکروں کے اثبات تک ہر طرح کے تصورات مل جاتے ہیں۔ اگر اس کی تعریف پر ہی اصرار کیا جائے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ جدیدیت آج کے معاشرے اور انسان کے مسائل کی ذات کے تجربات کی روشنی میں ایسی تعبیر ہے جو انقلابی قوت بننے کے بھی امکانات رکھتی ہے۔ ادب میں یہ فکر ادعائیت، نظریاتی جبر اور تنگ نظری کی مخالف، فرد کے موضوعی تجربے، آزادی اظہار کے نئے تجربات، شخصی علائم،

نظریاتی ناوابستگی، کشادہ ذہنی اور ادبی فنی قدروں کے بلالحاظ نظریات احترام کی قائل ہے۔ اس کی تعبیر میں انتہاپسندی اور فارمولا بازی کے راستے بھی اختیار کیے گئے ہیں اور اس کا رشتہ روایات سے جوڑنے کی بھی کوشش کی گئی ہے۔ جدیدیت ایک منفی میلان اس وقت بن جاتی ہے جب اسے نظریاتی سطح پر ترقی پسندی یا کیمونزم کی محض مخالفت سمجھ لیا جائے یا فنی سطح پر اسے محض ہیئت پرستی یا تجربہ برائے تجربہ مان لیا جائے۔ جدیدیت سے متعلق بہت سی بحثیں اسی منفی میلان کی وجہ سے پیدا ہوئی ہیں۔ ابلاغ، ترسیل، تنہائی، مرگ پرستی وغیرہ کے ساتھ ساتھ اب تو یہ سوال بھی خود بخود بہت اہم ہوتا جارہا ہے کہ کہیں جدیدیت بھی ترقی پسندی کی طرح محض ایک فارمولا یا غیر ادبی اصطلاح تو نہیں؟ اس کے ساتھ یہ سوال بھی پیدا ہوتا ہے کہ کیا محض جدید کا لیبل لگا دینے سے کوئی ادب پارہ وقیع ہوجاتا ہے؟ کہیں یہ لیبل بھی ترقی پسندی کی طرح مخصوص ادبی مفادات اور غیر ادبی نظریات کی علامت تو نہیں؟

پچھلے دس برس کے مناظروں، مناقشوں اور ادبی بحثوں کی روشنی میں آج بہت سے لکھنے والے سنجیدگی سے جدیدیت کی معنویت پر اور اس اصطلاح کے بے محابا استعمال پر غور کررہے ہیں۔ لیکن یہ ایک حقیقت ہے کہ جدیدیت کو اصطلاح کے طور پر باقی رکھا جائے یا ترک کردیا جائے لیکن اس عنوان کے تحت جو ادبی میلانات ہماری زبان میں نمایاں ہوئے ہیں ان کی عصری اہمیت اور فنی قدر و قیمت کو نظرانداز کرنا کسی صاحب نظر ناقد کے لیے ممکن نہیں۔

جدید کی تفہیم و تفسیر میں جن پرانے ناقدین نے حصہ لیا ہے ان میں آل احمد سرور کا نام سب سے زیادہ اہم ہے۔ جدیدیت کی نظریاتی بحثوں میں ان کا حوالہ بھی جدید نقادوں کے ساتھ دیا جاتا ہے لیکن انھوں نے اعتدال و توازن کی اپنی قدیم روش کو اس جدید ادبی میلان (یا میلانات کے دھارے) کی تفہیم میں برقرار رکھا ہے اسی لیے وہ انتہاپسندانہ تعبیروں سے دور رہے ہیں۔ البتہ انھوں نے بعض انتہاپسندانہ منفی یا ہیئتی تجربوں کی ہمت افزائی ضرور کی ہے۔ جدیدیت کے میلانات اور بحثوں کا صحت مند اثر بعض ترقی پسند ناقدین پر بھی ہوا ہے۔ اس کے اثر سے کم از کم سردار جعفری اور احتشام حسین ہی نہیں سجاد ظہیر کے یہاں بھی زیادہ وسعت نظر اور ذہنی کشادگی پیدا ہوئی ہے جس کا ان کی تازہ تنقیدات میں سراغ لگایا جاسکتا ہے۔

جدید تنقید میں جہاں روایت سے انقطاع اور انحراف پر زور ہے وہیں دوسری طرف بعض جدید ناقدین روایت سے اپنا رشتہ برقرار رکھنے کے ساتھ اس کے تسلسل اور پرانے علائم کے معانی کی توسیع پر بھی زور دیتے ہیں۔

جدید ناقدین میں بلراج کومل کے بعض مضامین بھی نظریاتی اہمیت رکھتے ہیں۔ دیوندر ستیارتھی کے یہاں ہمیں ترقی پسندی اور جدیدیت کے نقاط نظر کا اتصال و امتزاج ملتا ہے۔ وہ بڑی حد تک صحیح معنی میں نظریاتی طور پر نابستہ ناقد ہیں۔ ان کی وابستگی نہ تو ترقی پسندی کے ساتھ ہے نہ جدیدیت کے ساتھ۔ ان کے علاوہ جن لوگوں نے نظریاتی بحثوں میں حصہ لیا ہے ان کے ناموں کی فہرست خاصی طویل ہے لیکن یہاں ہر ایک کا فرداً فرداً ذکر غیر ضروری ہے۔ البتہ جدید تر ناقدین میں شمیم حنفی کا نام اپنے متوازن اندازِ فکر کے لحاظ سے لیا جاسکتا ہے۔ ان کے یہاں جدید ترین نقادوں کی طرح نظریاتی انتہاپسندی نہیں بلکہ وہ ادب کی شرائط واقدار کا احترام ملحوظ رکھتے ہیں۔

آزادی کے بعد نظری تنقید میں جو کام ہوئے ہیں ان کے اس سرسری سے جائزے کے بعد میں آپ کی توجہ ایک بنیادی مسئلے کی طرف دلانا چاہتا ہوں اور وہ مسئلہ ہے تخلیق وتنقید کے رشتے کا۔ نظریاتی اور عملی تنقید کے اکثر سوالات اس بنیادی مسئلے سے متعلق ہیں اور انھیں اس رشتے کی روشنی میں بہتر طور پر سمجھا جاسکتا ہے۔ ابتدا سے ہمارے یہاں تخلیق اور تنقید دو آزاد، علاحدہ اور مستقل بالذات فن نہیں تھے بلکہ دونوں ایک دوسرے سے منسلک اور مربوط رہے ہیں۔ مغربی تنقید کے اثر سے اردو میں جو سب سے بڑی خرابی رونما ہوئی وہ یہی ہے کہ ہم نے مغرب سے تنقیدی نظریے اور اصول تو لے لیے مگر انھیں اپنے ادب کے مزاج کے مطابق ڈھال نہ سکے۔ آزادی سے پہلے اور آزادی کے بعد تنقید میں جو الجھنیں پیدا ہوئیں یا جو مسائل سامنے آئے ان کی جڑ ہمیں تخلیق اور تنقید کی دوئی میں ہی تلاش کرنی چاہیے۔

حالی کے تنقیدی کارنامے سے انکار جہالت ہے لیکن یہ کہنا بھی نامناسب نہ ہوگا کہ حالی نے ہماری جدید تنقید کی پہلی اینٹ ہی ٹیڑھی رکھی تھی جس کی وجہ سے نقد ادب کی عمارت میں کجی اور توازن وتناسب کی کمی نظر آتی ہے۔ ایک تو یہ کہ حالی نے مغربی ادب کے بالواسطہ مطالعے

اور تنقید کے مغربی اصولوں سے خام واقفیت کی بنا پر مشرقی اصول نقد سے جو انحراف کیا اس کی وجہ سے اردو کی مختلف اصناف سخن کا ان کے صحیح پس منظر میں جائزہ نہیں لیا گیا اور ان پر یک طرفہ رائیں سامنے آئیں۔ ایک طرف تو حالی نے مغربی شاعری سے اخذ کیے ہوئے معیاروں اور اصولوں کو کلچر کے فرق اور شعری ارتقا کے شمول کے امتیاز کے بغیر اپنے ادب پر منطبق کیا۔ دوسرے انھوں نے افادیت، مقصدیت اور اصلاح کو ہی سب کچھ مان کر نفسیاتی مطالعے، فنی تجزیے اور دوسرے عوامل کو جس طرح نظر انداز کیا اس کا نتیجہ انتہا پسند ترقی پسند تنقید میں سامنے آیا۔ نظریات کو باہر سے مسلط کرنے کی اس کوشش کا ایک اور بڑا نتیجہ یہ نکلا کہ تنقید اور تخلیق میں دوئی پیدا ہوگئی۔ ہماری زبان میں شاعر اور نقاد دو الگ الگ شخصیتیں مانی جانے لگیں جب کہ ابتدا سے معاملہ یوں نہ تھا۔ ہمارے بڑے تخلیقی فن کار یا شاعر اپنے عہد کے معیار سے نقاد بھی ہوتے تھے اور تنقید کا منصب بھی پورا کرتے تھے۔

آزادی کے بعد جو تبدیلیاں پیدا ہوئیں ان کی وجہ سے تخلیق اور تنقید کی وہ دوئی ختم ہوئی جو بیسویں صدی کے پہلے نصف میں پیدا ہوئی تھی اور جس کی وجہ سے تنقید و تخلیق کے درمیان خلیج وسیع تر ہوگئی تھی۔ اس دوری اور دوئی کی وجہ سے تنقید کو بھی نقصان پہنچا اور تخلیق کو بھی۔ تخلیق کے لیے ضروری ہے اس کی صحیح طور پر قدر کی جائے جو صحیح تنقید کے بغیر ممکن نہیں۔ تنقید تخلیق سے کٹ جانے کی وجہ سے چند فارمولوں یا نظریوں یا تنقیدی مکاتیب کے محدود اصولوں میں قید ہوکر رہ گئی۔ آزادی کے بعد اپنی ساری خامیوں اور کوتاہیوں کے باوجود ہمہ جہتی (MULTI DIMENSIONAL) رویے کو فروغ ہوا۔ اس دور میں تنقید کو تخلیق کاروں نے پھر سے اپنانا شروع کیا، جس کی وجہ سے تخلیقی عمل کے وہ عوامل و عناصر جو خالص نقادوں کی نظریہ سازی کی وجہ سے نظر انداز ہوگئے تھے سامنے آنے لگے۔ اس دور میں شاعر نقادوں اور افسانہ نگار نقادوں کے علاوہ ایسے نقاد بھی ابھرے جنھوں نے تخلیق کے عمل کو براہِ راست نہ سہی بالواسطہ طور پر سمجھنے کی کوشش کی۔ ادبی مباحثوں اور مناظروں نے بھی تنقیدی فن کاروں کے تنقیدی شعور کو جلا دی۔ اگرچہ افراط و تفریط، انتہا پسندی اور فارمولا بازی یہاں بھی نئے لباس میں داخل ہوگئی مگر مجموعی طور پر تنقید یک رخے پن سے

آزاد ضرور ہوئی۔ اب تنقید چند پیشہ ور ناقدین ہی کا نہیں بلکہ شاعر اور افسانہ نگاروں کا بھی منصب سمجھی جانے لگی ہے۔

ہماری تنقید اب تک شعر کی تنقید ہے۔ اس کا ایک سبب تو غزل کی روایت کا ناگزیر اثر ہے۔ دوسرے یہ کہ ناول اور افسانہ لکھنے والوں نے شاعروں کی طرح تنقید پر توجہ نہیں کی۔ پاکستان میں انتظار حسین نے جدید افسانے کو اپنی تنقیدوں کی بنیاد پر کھڑا کیا، مگر ہندوستان میں کسی افسانہ نگار نے تخلیق کو تنقید سے جوڑنے کی کوشش نہیں کی۔ اگر یہ کوششیں ہوئیں بھی تو بہت محدود پیمانے پر۔ اسی لیے اب تک افسانے اور ناول کی تنقید ہمارے یہاں ترقی نہیں کر سکی ہے۔

اسی لیے میں مضمون کے اگلے حصے میں جن مسائل سے بحث کروں گا وہ بڑی حد تک شعری تنقید کے مسائل ہیں۔

اس وقت خالص نقادوں سے ہٹ کر شعرا میں بھی تنقید لکھنے والوں کی بڑی تعداد موجود ہے۔ یہ ایک نیک فال ہے لیکن اس کا دوسرا رخ بھی ہے جس میں خطرات اور انتہاپسندی کے امکانات بھی موجود ہیں۔ تخلیق کار کو نقاد کی گرفت سے آزاد ضرور ہونا چاہیے اور کبھی کبھی واقعی اس کی بھی ضرورت ہوتی ہے کہ نئے رجحانات اور ادبی اقدار کی تفسیر کے لیے خود تخلیق کرنے والے سامنے آئیں۔ یادش بخیر ایک زمانہ وہ بھی تھا، جب ہندی کے ادیب اور انگریزی کے پروفیسر رام بلاس شرما اردو ادیبوں، شاعروں کو نظریاتی تعلیم کے ساتھ سماجی اور ادبی شعور کی بھی تربیت دیتے تھے۔ اس مصنوعی فضا سے آزادی حاصل کرنا ادیبوں کے لیے ضروری تھا۔ سماجی اور ادبی شعور کی تربیت درسگاہوں یا تقریروں کے ذریعے بہت کم ہوتی ہے، تخلیق کی تجربہ گاہ میں زیادہ ہوتی ہے اس کے لیے ذہن کی نظریات سے آزادی بڑی حد تک لازمی ہے۔ فکر، وجدان، احساس اور جذبے کو فن کی اساس ادیب کے اپنے انفرادی تجربات فراہم کرتے ہیں۔ اس لیے تخلیق کی تنقید سے آزاد نشو ونما ایک ناگزیر ضرورت ہے۔ تخلیق کے عمل اور تجربے میں ادیب خود اپنے اوپر کچھ پابندیاں عائد کرتا ہے کیونکہ یہ عمل بھی ایک حد تک شعوری ہوتا ہے۔ تخلیق کا عمل خود انتخابی ہوتا ہے۔ ادیب زندگی میں کسی نہ کسی نقطۂ نظر، فلسفے اور سماجی انفرادی

رویے کے ساتھ کچھ اقدار کو مانتا ہے۔ یہ تصورات و اقدار ایک طرف تو اس کی تخلیقات کی صورت گری میں اہم رول ادا کرتے ہیں، دوسری طرف تخلیقی عمل ان اقدار و تصورات کو تخلیق کی بھٹی میں پگھلا تپا کر احساس کی روشنی اور جذبے کی آگ عطا کرتا اور جامد، مجرد تصورات کو زندہ و توانا بناتا ہے۔ اس عمل میں وہ تصورات و اقدار جو احساس اور جذبے کی تب و تاب سے محروم رہ جاتے ہیں خود بخود ساقط کر دیے جاتے ہیں۔ شاعر کی تخلیق ہی اس کی تنقیدی نظر کا سب سے روشن آئینہ ہے۔ تنقید کو اسی آئینہ سے نظر لینی چاہیے۔ اس میں شک نہیں کہ تمام ادیب شاعر اس غیر شعوری تنقیدی نظر کو شعور کی سطح پر برتنے کی اہلیت نہیں رکھتے، کیونکہ اس کام کے لیے محض تخلیقی تجربہ کافی نہیں۔ مشاہدہ، مطالعہ، روایات کا عرفان، ہم عصر زندگی کا اس کی تمام پیچیدگیوں کے ساتھ گہرا تجربہ جو نجی ذاتی موضوعی رویے کو ایک حد تک غیر شخصی، کائناتی اور معروضی بنا سکے ضروری ہے۔ ان شرائط کو ایک خالص نقاد بھی پورا کر سکتا ہے اور اس کی تنقید معنی خیز، اہم اور وقیع ہو سکتی ہے بشرطیکہ تخلیقی عمل کی بھول بھلیاں کا محرم ہو ان میں گم نہ ہو جائے۔ اس طرح تنقید کا فرض ایک باشعور اور نظر ور شاعر کی طرح ایک خالص نقاد بھی بخوبی ادا کر سکتا ہے۔ ایسا نقاد بالفعل تخلیق کار نہ ہوتے ہوئے بھی بالقوہ تخلیق کار ہوتا ہے۔ ایسا نقاد ایک شاعر نقاد کے مقابلے میں معروضی رویہ اختیار کرنے کا زیادہ اہل ہوگا۔ اس طرح تنقید موضوعی، ذاتی اور نجی تجربے کی تنقید کے خطرے سے بھی آزاد رہ سکتی ہے۔

یہی وہ خطرہ ہے جس کے امکان کی طرف میں نے اشارہ کیا تھا۔ کسی شاعر کی تنقید بڑی حد تک اس کے ذاتی تخلیقی عمل کا تکملہ اور اس کی اپنی شاعری کا دفاع یا جواز ہوتی ہے۔ پھر شاعر کے ذاتی تعصبات و تاثرات غیر شاعر کے مقابلے میں عام طور پر زیادہ شدید اور انتہا پسندانہ ہوتے ہیں جس کی وجہ سے تنقید یک رُخے پن کا بھی شکار ہو سکتی ہے اور ذاتی تاثرات کا اظہار بھی۔ ان خطرات سے بچنے کے لیے شاعر نقاد کو خود تنقیدی کا بھی بہت زیادہ سرگرم رہنا چاہیے۔ ایسے شاعروں ادیبوں کے جائزے اور محاکے میں، جن کا ادبی مزاج خود سے مختلف ہو زیادہ وسیع النظری کا ثبوت دینا لازمی ہے۔ مثال کے طور پر میں خود انشا، اکبر، داغ، امیر، شاد عارفی یا معاصر شعرا میں ظفر اقبال، عادل منصوری اور دوسرے مختلف قبیل کے شعرا کی ایسی شاعری کرہی

نہیں سکتا اور نہ کرنا پسند کروں گا۔ لیکن جب ان میں سے کسی پر تنقید کرنا ہو تو ان کے مزاج، رویے اور حدود کو سامنے رکھ کر ان ہی کے معیاروں اور اصولوں کو ہمدردانہ طور پر پرکھنا ضروری ہے۔ طنزیہ، رومانی یا غیر سنجیدہ شاعری کے معیار اور اصول دوسری قسم کی شاعری سے مختلف ہوتے ہیں۔ نظریاتی اختلاف کی بھی ادبی قدر و قیمت کے تعین میں زیادہ اہمیت نہیں ہونی چاہیے۔ نظریے کے اختلاف کے باوجود دوسرے کی شاعری ادبی قدر و قیمت کے لحاظ سے اہم اور وقیع ہو سکتی ہے۔ تنقید کے لیے اس وسعت نظر کی شدید ضرورت ہے۔ البتہ جہاں خود شعر و ادب کے اصول، معیار، زبان اور فنی شرائط کی تکمیل ہی مشتبہ ہو وہاں نقاد کو دوٹوک، بے لاگ اور سخت محاکمہ کرانے کا حق پہنچتا ہے۔ اس سلسلے میں شاعری اور ناشاعری، ادب اور غیر ادب کا امتیاز تنقید کی بنیاد ہوگا۔ اس جگہ اس بات کا ذکر بھی ضروری ہے کہ نظریاتی نابستگی کے ساتھ بھی اچھی اور اہم شاعری ہو سکتی ہے اور نظریاتی وابستگی کے باوجود بھی بڑی شاعری جنم لے سکتی ہے۔ محض وابستگی یا نابستگی پر زور بھی یک طرفہ پن کی علامت ہے۔

ہماری موجودہ ادبی تنقید ان اصولوں کو مدنظر نہ رکھنے کی وجہ سے آج بھی انتہاپسندی، یک رُخے پن اور افراط و تفریط کا شکار ہے۔ اسی کے ساتھ ایک اور خرابی بھی نمایاں ہے، 1950 کے بعد ہم نے ترقی پسند ادبی معیاروں اور نظریوں سے تو انحراف کیا، لیکن اس تحریک کے بعض امراض کو جوں کا توں برقرار رکھا، ان کے مداوا کی کوشش بہت کم ہوئی۔ ترقی پسند تنقید کے انتہاپسندوں کی تنقید چند فارمولوں پر مبنی تھی۔ نظریوں یا فارمولوں کو اولیت دی جاتی تھی اور ہر ادب پارے کو ان ہی کی قبا پہنانے کی کوشش کی جاتی تھی۔ ترقی پسندی کے خلاف ردِ عمل اسی فارمولا بازی کی وجہ سے ہوا۔ ادب میں نقطۂ نظر کا تنوع، لہجوں اور اسالیب کا اختلاف، انفرادی تجربات اور احساسات کے اظہار کی آزادی، مختلف النوع موضوعات کو مناسب ہیئتوں میں برتنے کی ضرورت اس انحراف کے بنیادی محرکات تھے۔ لیکن چند برسوں میں یہ آزادی اور تنوع ختم ہونے لگا جس کا بڑا سبب یہ ہے کہ جدید ناقدین نے خواہ وہ شاعر ہوں یا خالص نقاد، پھر چند فارمولے بنا لیے۔ صنعتی شہروں میں رہ کر ہی جدید شاعری ہو سکتی ہے، تنہائی خیر ہے، مرگ کوشی، خودکشی، ارتکاب قتل شاعری کے اصلی محرکات ہیں۔ فطرت کی طرف واپسی یا جنگل کے

معاشرے کی شاعری ہی حقیقی ہے۔ ترقی پسند سماجی نظریات کی تردید جدیدیت کا رکن رکین ہے، ذات کی اسیری ضروری ہے، سماجی سیاسی مسائل پر لکھنا گناہ ہے۔ نظریاتی وابستگی بذاتہ خود عیب ہے۔ خودکلامی، رمزیت، ابہام حسن کے لیے لازمی ہیں۔ ترسیل کی ناکامی جدید شاعری کا طرۂ امتیاز ہے۔ آزاد نظم اور پھر اس میں نثری تحریریں ہی جدید شاعری کی سچی ہیئت کی نمائندہ ہیں، چند علائم و الفاظ — سایہ، دستک، پرچھائیں، سورج، ذات، جنگل، تنہائی، کواڑ، دریچے، دھوپ، برہنگی، ریل، ٹرک، تاریکی، مشین اور انگریزی کے الفاظ کا بے محابا استعمال— ہی جدید شاعری کے ڈکشن کی پہچان بن گئے۔ غیر سنجیدہ لب ولہجہ اور پیش پا افتادہ چھوٹے چھوٹے موضوعات ہی کو سب کچھ مان لیا گیا۔ یہ تمام خصوصیات اپنی اپنی جگہ جدید شاعری میں ملتی ہیں اور ان میں سے اکثر میں کوئی اعتراض کی بات بھی نہیں، لیکن ان میں سے جب کسی ایک یا دو چار کو ملا کر فارمولا بنالیا جائے تو جدید شاعری کی شناخت بھی اُن ہی پیمانوں سے ہونے لگے گی جو ترقی پسند شاعری کے پیمانوں کی طرح تنگ، جامد اور مصنوعی ہوں گے۔ تخلیق کا عمل ایسے تنگ، خود ساختہ پیمانوں کو بشرطیکہ وہ حقیقی اور فطری عمل ہو، مصنوعی، تقلیدی اور غیر فطری نہ ہو، خود بخود توڑ دیتا ہے۔ مگر مشکل یہ ہے کہ ادھر یہ رویّہ عام ہو چلا ہے کہ شاعری سے پہلے کوئی فارمولا بنالیا جاتا یا قبول کرلیا جاتا ہے۔ شعری نظریہ برسوں کی تخلیقی ریاضت کے بعد بنتا ہے اور اس میں بھی شاعر کے ارتقا کے ساتھ تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں۔ اسی طرح کسی شاعر کا لہجہ ایک دن میں کوئی مخصوص لہجہ اختیار کر لینے یا مروجہ فیشن کے مطابق کسی لہجے کی نقل شروع کر دینے سے نہیں بن جاتا۔ لہجہ اور اسلوب بھی آہستہ آہستہ فنی تکمیل اور شاعری کے مختلف عوامل و عناصر کے خلاقانہ عرفان کے ساتھ ہی تشکیل پاتا ہے۔ آج پھر موضوعات کی حد بندی، ایک سے لہجے پر زور، یکساں قسم کے رویوں، فارم کے تیور (فارم کے توڑنے پر ہی زور ہو تو یہ بھی ایک طرح کی قید ہی ہے) شعوری ابہام، غیر شعوری اور شعوری تقلید، ذاتی تجربے، جذبے اور احساس کی شدید کمی نمایاں ہو چلی ہے جس کی ذمہ داری اصل تخلیقی کاوشوں سے زیادہ تنقید پر ہی عائد ہوتی ہے۔ اس طرح تنقید و تخلیق کی دوئی مٹنے سے جو بہتر فضا پیدا ہونی چاہیے تھی وہ تو پیدا نہیں ہوئی لیکن شاعروں کے انفرادی نظریوں اور رویوں کی انتہا پسندی اور اپنی ہی پسند کی

شاعری کے منطقی غیر منطقی، منصفانہ اور غیر منصفانہ جواز کی انتہا پسندی کے خطرات حقیقی بن کر سامنے آ گئے۔ جب تخلیقی فن کار خود فارمولوں کے اسیر ہو جائیں تو تنقید کا نشو و نما ہی نہیں بلکہ تخلیق کا فطری ارتقا بھی معرض خطر میں پڑ جاتا ہے۔

اسی کے ساتھ بحثوں اور مناظروں نے ایک طرح کی صحافتی تنقید کو فروغ دیا، جس کی مثالیں بعض میکانئی قسم کے تنقیدی مضامین کے علاوہ ادبی رسائل میں شائع ہونے والے مراسلات میں بھی مل سکتی ہیں۔ اس طرز کی تنقید بیشتر شاعروں اور افسانہ نگاروں کے قلم کی مرہون ہوتی ہے، جس میں شخصی تعصبات، محدود مقامی یا کبھی کبھی ذرا وسیع غیر مقامی تعلقات، مصلحتوں اور مفادات کو خاصا دخل ہوتا ہے۔ اس طرح کے تنقیدی چٹکلوں نے ترقی پسند دور کی نظریاتی گروہ بندی اور عصبیت کی جگہ نئی قسم کی غیر نظریاتی مگر مصلحت اندیشانہ گروہ بندی اور ذاتی تعلقات یا دشمنی سے پیدا ہونے والی انتہائی غیر ادبی تنگ نظر عصبیت نے لے لی ہے۔

جدیدیت میرے نزدیک تنقید کے فارمولوں سے آزادی کی متقاضی ہے۔ جدید تنقید کو مختلف اسالیب، متنوع موضوعات، لہجوں اور طرز بیان کے اختلاف، رویوں اور نظریوں کی آزادی اور ادبی شرائط کی تکمیل پر زور دینا چاہیے۔ اس کا یہ فرض بھی ہے کہ وہ ہر قسم کے معاصر ادب کو اس کے حدود اور مزاج کی روشنی میں پرکھے، ایک ہی بنا بنایا فارمولا ہر تخلیق اور ہر شاعر پر منطبق نہ کرے۔ میکانئی تنقید اور صحافتی تنقید دونوں کی ہمت شکنی کی جائے۔ گروہ داری تعصبات، مقامی اور غیر مقامی مصلحتوں اور مفادات کو ادب میں بار پانے کا موقع نہ دیا جائے۔ نظریات اور ادبی معیاروں کے اختلاف کے حق کو بھی پوری طرح تسلیم ہی نہ کیا جائے بلکہ تنقید میں برتا بھی جائے۔ جدید حسیت اور طرز فکر نہ تو کسی مخصوص موضوع کا پابند ہے نہ کسی مخصوص ہیئت کا۔ روایات سے یکسر انحراف بھی لازمی نہیں، حالانکہ اس کی اجازت دینی چاہیے۔ روایات کی توسیع بھی ہو سکتی ہے اور انھیں جدید عصری تقاضوں کے ماتحت نئے معانی بھی عطا کیے جا سکتے ہیں۔ کلاسیکی فارم اور ڈکشن میں بھی جدید طرز احساس و فکر کے اظہار کی گنجائش ہے، اگر چہ یہ کام بڑی خلاقانہ دسترس چاہتا ہے۔ انتہائی جدید ترین فارم اور لہجے میں بھی انتہائی دقیانوسی، پامال، فرسودہ اور روایتی، تقلیدی باتیں کی جا سکتی ہیں۔ مواد اور ہیئت حقیقی سچی شاعری

میں تو ایک دوسرے سے الگ کی ہی نہیں جا سکتیں، یہ ایک دوسرے کے ساتھ ہی ڈھلتی بنتی ہیں۔ ان کا رشتہ جسم اور لباس کا نہیں ہوتا بلکہ گوشت پوست کا رشتہ ہوتا ہے یہ ایک ہی نامیاتی کُل کے ناقابلِ تقسیم اجزا ہوتے ہیں، ہر ایک دوسرے کا محتاج ہوتا ہے، مستقل بالذات وجود نہیں رکھتا۔ اسی لیے ہیئت اور مواد کے مسئلے کو میکانکی طور پر الگ الگ دیکھنا بھی غلط ہے اور محض کسی ایک کی بنا پر دوسرے کو نظر انداز کرتے ہوئے حکم لگانا بھی مصنوعی طریق تنقید ہے۔ بعض مسائل و موضوعات یا احساسات وجذبات کے ایک خاص انداز میں اظہار کے لیے کلاسیکی اسالیب سے آج بھی فائدہ اٹھایا جا سکتا ہے۔ اسی طرح اظہار کے کچھ تقاضے فارم کے تمام قیود کو توڑنے کے بھی متقاضی ہو سکتے ہیں لیکن ہمیں ان تجربات میں حقیقی اور غیر حقیقی، سچی اور مصنوعی، اوریجنل اور تقلیدی شاعری کے فرق کو ملحوظ رکھنا پڑے گا۔ بیشتر تقلیدی، غیر حقیقی، مصنوعی شاعری محض جدید ہیئت یا جدید تر طرزِ اظہار کا سہارا اس لیے لیتی ہے کہ اس کی روح جدید نہیں ہوتی وہ ظاہری لباس کی جدت میں اپنی قدامت پسندی، روایت پرستی اور فرسودگی کو چھپانا چاہتی ہے۔ لیکن حقیقی سچی شاعری ہیئت کی پابند نہیں ہوتی۔ وہ ہیئت کے تنوع کو بھی موقع و محل کے لحاظ سے اختیار کر سکتی ہے۔ یہی حال الفاظ اور زبان کا بھی ہے۔ محض زبان کو بلاوجہ توڑنا پھوڑنا، لاعلمی اور جہالت میں غلط موقع پر غلط لفظ استعمال کرنا اور عجزِ بیان کو اجتہاد کا نام نہیں دیا جا سکتا۔ البتہ جہاں زبان کی شکست و ریخت موضوع اور احساس کا اندرونی تقاضا بن کے اُبھرے وہاں اس کی یقیناً گنجائش ہے۔ اس سلسلے میں تنقید کا کام یہ ہے کہ وہ افراط وتفریط، انتہاپسندی اور ہر طرح کی سنسنی خیزی یا فیشن پرستی سے آگاہ رہے۔

ہمارے یہاں تخلیق وتنقید کی دوئی مٹنے میں برسوں لگے ہیں۔ آج شعر کی تنقید بھی بڑی حد تک شاعروں کے ہاتھ میں ہے اس لیے وسیع تر ادبی معیاروں، روایات سے آگہی، ان کی توسیع کے امکانات سے باخبری، ان سے انحراف اور انقطاع کی ضرورت، زبان کے نئے خلاقانہ استعمال اور اسی کے ساتھ اپنے عصر سے باخبری، اس کی پیچیدگیوں کے عرفان اور خود تخلیقی عمل کی بھول بھلیاں کی رمز شناسی ایسی شرائط ہیں جن کی تکمیل کی حتی الامکان کوشش کرنی چاہیے۔ جدید ادیبوں نے جن روایات سے بغاوت کی ہے، جن ادبی اور غیر ادبی معیاروں،

اصولوں اور نظریوں کو رد کیا ہے، ان کو نئے لباس میں قبول کر لینا یا فروغ دینا جدید ادب و شعر کے حق میں بُرا ہوگا۔ اس طرح تنقید کی ذمہ داری پہلے سے زیادہ بڑھ گئی ہے کیونکہ اب تخلیق تنقید کی توام بہن ہے۔ تنقید تخلیق کی رقیب نہیں رہی۔ تنقید تخلیق سے اور تخلیق تنقید سے براہ راست متاثر ہونے لگی ہے کیونکہ دونوں کے سرچشمے جدا جدا نہیں رہے، ایک ہی ہو گئے ہیں۔

تنقید تخلیق کے بطن سے جنم لیتی ہے، مگر آگے چل کر تخلیق کی نشو ونما پر بھی اثر انداز ہوتی ہے۔ میکانکی فارمولوں کی پابند تنقید تخلیق کے ارتقا میں رکاوٹ بنتی ہے مدد ومعاون نہیں ہوتی۔

تنقید کے متعلق ایک خوش فہمی یہ بھی رہی ہے کہ اس کا منصب تخلیق کی رہ نمائی اور فن کار کی اصطلاح ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ نقادوں نے اپنے آپ کو تسکین دینے کے لیے یہ ذمہ داری بلاوجہ اپنے اوپر طاری کر لی ہے۔ تنقید کا ایک کام تو یہ ہے کہ وہ کسی زبان کے ادبی سرمایے کو سامنے رکھ کر، اس کا گہرا مطالعہ کر کے نقد کے اصول اخذ کرے۔ یہ اصول کسی بھی حالت میں مطلق، جامد اور آخری نہیں ہو سکتے، ان کو بھی بدلتے ہوئے رجحانات اور تقاضوں کے ساتھ بدلنا پڑتا ہے۔ کسی ایک دور کے لیے بنائے ہوئے اصول اور معیار ہر دور پر صادق نہیں آسکتے۔ ایک ہی دور میں مختلف مزاج رکھنے والے شاعروں کو تنقید کی ایک ہی لکڑی سے نہیں ہانکا جاسکتا۔ البتہ کچھ بڑے بڑے اصول اور معیار ایک دور کی ادبی صداقت اور فنی جمالیاتی قدر و قیمت کو متعین کرنے میں رہنما اصولوں کا کام ضرور دے سکتے ہیں۔ جب تخلیقی تقاضے، میلانات اور معیار بدلتے ہیں تو تنقید کے بہت سے پُرانے اصول اور معیار بیکار ہو جاتے ہیں۔ بدلے ہوئے ادبی ماحول اور مزاج کے لیے نئے اصول اور پیمانے وضع کرنا ضروری ہو جاتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ تنقید تخلیق کی تفسیر ہے اور اسی کی تابع ہے۔ اسی کے ساتھ تنقید ایک دور کے ادب کے لیے تخلیق کی روشنی میں بنائے ہوئے معیاروں اور پیمانوں سے ادب کی قدر و قیمت متعین کرنے کا کام بھی کرتی ہے لیکن قدر متعین کرنے کا کام فروعی ہے، اصل منصب نقاد کا یہی ہے کہ وہ اپنے دور کے ادب اور ادبی معیاروں کا عرفان عام کرے، تفہیم شعر میں مدد دے۔

قدر کا تعین اور محاکمہ اضافی اور ثانوی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کی مثالیں مل سکتی ہیں کہ ہم عصر نقادوں نے کسی شاعر یا ادیب کی قدر کا صحیح تعین نہ کیا ہو۔ ہم عصر ادب کے تعین قدر میں

قربت زمانی اور مکانی دونوں طرح کی، حائل ہوتی ہے۔ قدر متعین کرنے کے لیے زمانی بُعد بھی ایک حد تک درکار ہے۔ ادب میں عام زندگی اور فطرت کے قوانین کے برعکس، قریب سے چہرے پہچانے نہیں جاتے، بلکہ دھندلا جاتے ہیں۔ بہت سے دوسرے عوامل حقیقی قدر و قیمت کو نظروں سے اوجھل کردیتے ہیں۔ مروّت، شخصی تعصبات، تعلقات، مصلحتیں، ذہنی ہم آہنگی، بعض ہم عصر میلانات سے نقاد کی بیزاری، یہ چیزیں نگاہ کو ضروری اور غیر ضروری، حقیقی اور غیر حقیقی، اہم اور غیر اہم، قابل قدر اور نا قابل اعتنا میں تمیز کرنے سے باز رکھتی ہیں۔ اس لیے جس حد تک ممکن ہو نقاد اگر افراد اور شخصیتوں پر حکم لگانے میں بہت احتیاط کرے اتنا ہی اچھا ہے۔ البتہ عام میلانات و رجحانات اور ادبی اقدار کی قدر و قیمت متعین کرنے کی کوشش ایک حد تک صائب ہوسکتی ہے۔ ترقی پسند تنقید نے مختلف ادیبوں کی قدر و قیمت متعین کرنے میں جو غلطیاں کی ہیں، وہ ہمارے سامنے ہیں۔ اسی طرح جدید تنقید کی افراط و تفریط، انتہا پسندی اور یک رُخے پن کا راز بھی اسی کوشش میں بڑی حد تک مضمر ہے۔ نہ تو ترقی پسندی ادب کی قدر متعین کرنے کا واحد پیمانہ ہے، نہ جدیدیت۔ پھر جدیدیت کی تفسیر میں بھی اتنے اختلافات ہیں، ہر شاعر اور نقاد کے اتنے الگ الگ معیار اور پیمانے ہیں کہ کوئی ایک اصول یا معیار سب کے لیے قابل قبول ہو بھی نہیں سکتا۔ ان اختلافات کی فضا میں تعصبات کی بنا پر حکم لگانے سے بہتر یہ ہے کہ قدر متعین کرنے کے بجائے عصریت اور جدیدیت کے تقاضوں، معیاروں اور عام اصولوں کی تفسیر اس ادب کی روشنی میں، جو ہمارے سامنے آرہا ہے، کی جائے۔ مجرد تصورات اور اصول بھی اس تفسیر کے لیے کافی نہیں، جب تک ان کی جڑیں اس ادب میں پیوست نہ ہوں جو بالفعل تخلیق ہورہا ہے۔ زندگی کی طرح ادب میں بھی بالقوہ، یعنی جو تخلیق ہوسکتا ہے اور آدرش، یعنی جو تخلیق کا معیار ہونا چاہیے، ایسے مفروضات ہیں جنھیں پیمانہ بنانا مناسب نہیں ہوسکتا۔

اکثر ناقدین سے اگر یہ کہا جائے کہ ان کا منصب تخلیق کی تفسیر و تفہیم ہے، حکم لگانا اور رہنمائی کرنا نہیں تو شاید انھیں اپنے منصب کی اہمیت کم ہوتی نظر آئے۔ لیکن حقیقت میں تفسیر و تفہیم اور تخلیق کی باز آفرینی رہنمائی اور اصلاح سے زیادہ مشکل کام ہے۔ اس کا اندازہ اسی

سے ہوسکتا ہے کہ اپنی کیفیت اور قدر و وسعت کے لحاظ سے ہمارا تنقیدی سرمایہ تخلیقی سرمایے کی بہ نسبت بہت فروتر ہے۔ تنقید نے تخلیق سے بھی کئی قدم آگے نکلنے کی کوشش کی اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ دونوں ایک دوسرے کے ہم سفر نہ رہے، اجنبی بن گئے۔ تنقید نے مغرب سے مانگے ہوئے اصولوں ترقی یافتہ زبانوں کے ادب کے معیاروں اور عالمی قدروں کی مشعل ہاتھ میں اُٹھائی اور آگے نکل گئی، اس نے یہ فرض کرلیا کہ تخلیق اسی روشنی میں پیچھے پیچھے صحیح سمتوں میں سفر کرتی رہے گی۔ لیکن آگے نکل کر اس رہنمائی کی کوشش نے تنقید اور تخلیق کو ایک دوسرے سے دور اور اجنبی کر دیا۔ تنقید پر تخلیق کی ہم سفری لازم ہے، رہنمائی یا مشعل برداری اُس کا کام نہیں۔ اصول، معیار اور قدریں تخلیق سے کٹ کر آگے بڑھ کر، ذہن کی دنیا میں جنم نہیں لیتیں۔ ان کی نشو ونما تخلیق کی زمین پر اُسی آب و گل سے ہوتی ہے جو تخلیق کی زمین میں بالفعل موجود ہیں۔ اس سے آگے نکلنے کی کوشش کا نتیجہ یہ ہوا کہ ایک سمت میں تو تنقید آگے بڑھ گئی، یہ اصول عالمی معیاروں اور نظریوں سے واقفیت کی سمت تھی، لیکن محض اصولوں سے واقفیت اور نظریوں سے باخبری تنقید کی ترقی کا ثبوت نہیں۔ اس طرح کی تنقید کی افراط اور عملی اطلاقی تنقید کی کمی ادب شناسی کی علامت نہیں۔ ہمارے پرانے صوفیا نے خبر اور نظر کے فرق پر جو زور دیا ہے وہ ادب میں بھی ضروری اور معنی خیز ہے۔ محض خبر (نظری علم) سے ادب کی آبیاری نہیں ہوتی، اس کے لیے نظر (تخلیق کا عرفان) ضروری ہے۔ تنقید کی پہلی سمت میں مصنوعی تیز رفتاری اور سبقت نے میکانکی تنقید کو فروغ دیا۔ تنقید کو پتہ بھی نہ چلا وہ ایک ہی سمت میں آنکھ بند کیے چلتی رہی اور اس کے پس پشت تخلیق کے دھارے اور سمتیں بدل گئیں۔ اس طرح تخلیق و تنقید کے درمیان آزادی کے بعد جو وسیع خلیج حائل ہوگئی اس کی وجہ سے ادب میں زوال اور جمود کے نعرے سنائی دینے لگے۔ نقادوں کو تخلیق کی نئی سمتوں اور فضاؤں سے اپنے آپ کو ہم آہنگ کرنے کے لیے مراجعت بھی کرنی پڑی اور اپنی سمت بھی بدلنی پڑی، یہ آسان کام نہ تھا، اس میں برسوں لگ گئے جس کی وجہ سے ایک تنقیدی خلا پیدا ہوگیا۔

جدید ادب کی تنقید نے اسی فضا میں آنکھ کھولی۔ ماضی قریب کی تنقید سب سے زیادہ اس نئے ردِعمل کی مناسب طور پر ہدف بنی، مگر اس ردِعمل میں انتہا پسندی بھی راہ پاتی رہی۔ جب

جدید تنقید کا ایک بڑا مکتب خیال پیدا ہو گیا تو تنقید و تخلیق کا فاصلہ کم ہوا۔ دونوں میں ہم آہنگی کی کوششیں ہوئیں اور خود تخلیق کاروں نے تنقید کے منصب کی طرف توجہ کی۔ اسی لیے میں سمجھتا ہوں کہ آج تنقید و تخلیق کی دوئی بڑی حد تک مٹ رہی ہے۔

لیکن دوئی کے مٹنے سے ایک اور خطرہ پیدا ہو گیا ہے۔ اب سے پہلے تنقید اور تخلیق دو الگ الگ دنیاؤں کی مخلوقات تھیں، ایک دوسرے سے ہراساں، کبھی کبھی رفاقت اور ہم آہنگی کی سعی بھی ہوتی رہی، مگر بحیثیت مجموعی تخلیق کار نقاد سے خوف زدہ اور خفا رہتے تھے۔ نقاد اپنے آپ کو ایک بلند تر دنیا کی مخلوق سمجھ کر تخلیق کاروں کو مفید مشورے، نصائح، خطبات اور رہنمایانہ اصولوں سے نوازنے کے ساتھ مرعوب کن نظریات، اصطلاحات ان کے سروں پر لادنے ہی میں اپنے منصب کی تکمیل سمجھتا تھا، اس فاصلے کی وجہ سے حقیقی ادب تنقید سے غیر متاثر رہا۔ البتہ غیر حقیقی، تقلیدی اور مصنوعی شاعروں، افسانہ نگاروں کی پوری ایک اُمت نقادوں پر ایمان بالغیب لا کر ان کی دکھائی ہوئی صراطِ مستقیم پر چلنے میں اپنی نجات اور ان کے غضب سے محفوظ رہنے ہی کو عاقبت اندیشی سمجھتی رہی۔ موجودہ فضا میں ایسے پیغمبروں پر نہ تو کوئی ایمان لا سکتا ہے، نہ تخلیق کی کوئی صراطِ مستقیم دکھائی جا سکتی ہے۔ اب جو بے راہ روی پھیل سکتی ہے، وہ خود اپنی روشنی کے غلط استعمال کا نتیجہ ہے۔ آج بھی ہر دور کی طرح تقلیدی ذہنوں، غیر حقیقی فیشن زدہ شاعری کرنے والوں، فارمولوں کو تخلیق کی اساس ماننے والوں کی بہتات ہے جو اپنی روشنی سے محروم ہیں۔ اس لیے آج کی فارمولا بازی اس امتِ پریشان کو گمراہ کرنے میں کامیاب ہو سکتی ہے اور ہو رہی ہے۔ چونکہ اب تنقید اور تخلیق ایک دوسرے کے قریب آ گئے ہیں، ہم سفر ہو گئے ہیں، اس لیے تنقیدی نظریات، اصولوں اور معیاروں کا اثر ناپختہ ذہنوں پر تو فوری اور براہِ راست ہوتا ہے۔ بعض پختہ مشق فن کار بھی سنسنی خیزی اور سستی شہرت کے شوق کے ہاتھوں چلتے ہوئے فیشنوں اور فارمولوں کے سانچوں میں اپنی شاعری کو ڈھالنے لگے ہیں۔ اس لیے آج کی تنقیدی نظریہ سازی فارمولا بازی اور میکانکی رویّہ پہلے سے زیادہ خطرناک ہو سکتا ہے۔ اس سلسلے میں بعض شاعروں کی تنقیدی آراء اور معیاروں کو تو ان کی انتہا پسندی اور یک رخے پن کے باوجود قبول کر سکتے ہیں کہ اس سے ان کی شاعری سمجھنے میں

مد ملتی ہے، مگر جب کسی شاعر یا فن کار کے تخلیقی سرمایے اور تنقیدی نظریے میں بعض تناقضات اور بنیادی اختلافات ہوں تو یہ دیکھنا پڑے گا کہ اس کی اصلی شناخت تخلیق پاروں سے ہوسکتی ہے یا اوپر سے لادے ہوئے مصنوعی نظریات سے۔ میں سمجھتا ہوں کہ کسی شاعر کی شناخت اس کے اس شعلے سے بہتر طور پر ممکن ہے جو اس کی تخلیق میں جل رہا ہے۔ نظریات کا بنایا ہوا فانوس اس شعلے کو نمایاں نہیں کرتا، بلکہ اس پر نقابیں ڈال کر اسے مدھم اور مبہم بناتا ہے۔ ایک ہی شخص کے یہاں تنقیدی نظریے اور تخلیقی کاوشوں میں تناقض و تضاد ہو تو یہ سمجھنا پڑے گا کہ وہ تنقید میں ابھی میکانکی رویوں اور مجرد تصورات کا قائل ہے جب کہ اس کی تخلیق ان کی نفی کر رہی ہے۔ شاعر کی حقیقی زندگی اور تخلیق میں ہم آہنگی ہونا اس کی شاعری کے حقیقی ہونے کا ثبوت ہے تو اس کی تنقید اور تخلیق میں ہم آہنگی اس کی تنقید کے حقیقی ہونے کا معیار ہے۔ تخلیق اور تنقید کی دوئی اسی وقت مٹ سکتی ہے جب تخلیق شاعر کے تنقیدی نظریوں، معیاروں اور اصولوں کی توثیق کرے اور تنقید اس کی تخلیقات کی تفسیر و توجیہ۔

کسی ایک فرد کی تنقیدی نظر کو ادب پر عمومی طور سے منطبق کرنے سے پہلے اُس میں سے ذاتی عوامل کو گھٹانا اور ممکن حد تک معروضیت پیدا کرنا پڑے گا۔ تنقید سے اس طرح کی معروضیت کا مطالبہ تو غلط ہوگا جو سائنس اور عقلی علوم میں ملتی ہے، اس لیے کہ آج فلسفہ بھی موضوعیت (SUBJECTIVISM) کی راہوں پر چلنے کی کوشش کر رہا ہے۔ صداقت معروضی بھی ہوتی ہے اور موضوعی بھی۔ معروضی صداقت کی اساس موضوعی صداقتوں کی باہمی توثیق ہے تو موضوعی صداقت کی کسوٹی معروضی صداقتوں سے اس کی ہم آہنگی۔ صداقت کا ایک فرد کے لیے بھی ایک پیمانہ ہوسکتا ہے، ایک دور کے لیے بھی، ایک عالم کے لیے بھی۔ اضافی صداقتوں کے ان پیچیدہ رشتوں میں معروضیت کا سرا دریافت کرنا بہت مشکل کام ہے۔ ادب میں صداقت موضوعی ہوتی ہے لیکن اس کا رشتہ معروضی حقائق سے ہی ہوتا ہے۔ مگر معروضی حقائق بھی تخلیق کے عمل میں جوں کے توں ادب میں منعکس نہیں ہوتے، وہ مبالغے کے ساتھ علامتوں کی صورت میں اپنا اظہار کرتے ہیں۔ شاعرانہ صداقت موضوعی بھی ہوتی ہے اور علامتی بھی۔ اس کی منطق بھی عام منطق سے مختلف وجدانی اور تخلیقی ہوتی ہے جس میں عام منطق کے

تناقضات اور تضادات باہم دِگر تحلیل ہو جاتے ہیں۔ صداقت کی اس اضافیت اور موضوعیت سے قطع نظر نقاد کا ذوق بھی ادب پارے کی تفسیر و توجیہ اور اس کے اثر کی باز آفرینی میں اہم کام انجام دیتا ہے۔ ذوق کا فرق صرف سطحوں کا فرق نہیں، مزاجوں کا فرق بھی ہوتا ہے۔ مزاجوں کا یہ فرق شاعر نقادوں کی توجیہات اور محاکموں پر دوسرے نقادوں کی بہ نسبت زیادہ اثر انداز ہوتا ہے۔ ان عوامل کی کارفرمائی میں معروضی نظر اور رویّے کی برقراری ناممکن نہ سہی تو بہت دشوار ضرور ہے۔ اس لیے تنقید کی معروضیت کو مطلق صداقتوں کے مترادف ماننے کے بجائے غیر شخصی وسیع تر ہمدردانہ زاویۂ نگاہ ماننا ہوگا جس میں مختلف النوع تجربات، احساسات، جذبات، طرزِ اظہار، لہجوں اور اسالیب کے لیے اتنی لچک ہو کہ ان میں سے ہر ایک کو اس کے حدود میں رکھ کر غیر متعصبانہ روادارانہ نظر سے پرکھا جائے۔

شاعر نقاد اگر اپنی شاعری کے جواز میں تنقیدی نظریے بناتا ہے تو اس کا اُسے حق ہے لیکن ان نظریوں کی حیثیت عمومی ہونی چاہیے، خصوصی نہیں۔ اسے اپنی شاعری کے محاکمے اور تجزیے کا کام دوسروں پر چھوڑ دینا چاہیے۔ اس کی تنقیدی آرا سے اس کے اپنے رویوں، اصولوں، معیاروں، آدرشوں، تصورات اور نفسیاتی شخصی عوامل کو سمجھنے میں دوسروں کے لیے مواد فراہم ہوتا ہے۔ لیکن اگر کوئی شاعر نقاد ان کو عمومی شکل دے کر کلیے اور فارمولے بنا لے تو اس سے نہ صرف تنقید کی ممکنہ معروضیت مجروح ہوگی بلکہ اس کی اپنی تخلیق کا دائرہ بھی غیر شعوری طور پر محدود ہو جائے گا۔ تنقید تخلیق کا جواز اور توثیق ہوتی ہے مگر اسے تخلیق کی بنیاد یا رہنما نہیں بننا چاہیے۔

آزادی کے وقت تک ہماری تنقید جن اصولوں اور نظریوں سے روشناس ہوئی تھی، آزادی کے بعد ایک طرف تو ان کے اطلاق میں اردو کے پُرانے نقادوں خصوصاً ترقی پسندوں کے یہاں زیادہ لچک اور وسعت پیدا ہوئی، دوسری طرف نئے نقادوں نے تنقید کو افادی مکتبِ تنقید کے جبر سے آزاد کیا۔ ادب کو خالص ادبی قدروں اور فنی معیاروں سے جانچنے کی کوشش کی گئی۔ ہم عصر فکری تحریکوں کے اثرات کا جائزہ لیا گیا۔ بعض نئی تکنیکوں جیسے اسلوبیاتی اور لسانیاتی تجزیے کے طریق کار کو برتنے کی کوشش کا آغاز ہوا۔ اس طرح بہ حیثیت

مجموعی ہماری نظری تنقید میں نئے ابعاد پیدا ہوئے ہیں۔ لیکن اب بھی اردو کی نظری تنقید اپنے پیروں پر کھڑے ہونے کے قابل نہیں ہوئی ہے کیونکہ حالی نے نظری تنقید کے جن اصولوں کی تشکیل کا آغاز کیا تھا، اس پر اب تک کوئی خاص اضافہ نہیں ہوا۔ اردو نقادوں نے مغرب کے مکاتیب تنقید اور فلسفیانہ اسکولوں کے اثرات تو قبول کیے مگر خود اردو کی روایات، موجودہ ادبی مزاج اور عصری تقاضوں کو سامنے رکھ کر نئے اصولِ تنقید وضع کرنے کی کوئی قابل ذکر کوشش نہیں کی۔ لیکن اس کوشش کے آثار آزادی کے بعد سے رونما ہو رہے ہیں اور اس کام کے لیے زمین ہموار ہو چکی ہے۔ اس طرح جو خوشگوار تبدیلیاں ہو رہی ہیں ان کا سہرا کسی ایک نقاد کے سر نہیں باندھا جا سکتا۔ فضا کی تبدیلی مجموعی کوشش اور ذہن و نظر کی اجتماعی تبدیلی کا نتیجہ ہے۔ ان تمام تبدیلیوں کے باوجود ہماری تنقید آج بھی فارمولوں سے آزاد نہیں ہوئی ہے۔ چند پرانے فارمولوں سے آزادی حاصل کرنے کا یہ مقصد نہیں تھا کہ ہم اپنے فارمولوں میں قید ہو جاتے۔ ایک امید افزا علامت یہ ہے کہ اب تنقید اور تخلیق ایک دوسرے کی حلیف و شریک بنتی جا رہی ہیں۔ اس صورت حال کو اگر آزادانہ طور پر آگے بڑھنے کا موقع دیا جائے، نظریوں اور فارمولوں کی زنجیریں نہ پہنائی جائیں تو یہ امید ہو سکتی ہے کہ پُرانے اور نئے نقادوں کی مجموعی کوشش سے اردو کی نظری تنقید بھی اپنے پیروں پر کھڑی ہو سکے گی۔ ہم فکر کے ہر شعبہ میں مغرب کے محتاج ہیں۔ سائنس ہو یا فلسفہ، معاشیات ہو یا عمرانیات و سیاست، ہمارے چراغوں میں مغربی ذہنوں کے افکار ہی آج بھی روشن ہیں۔ ہم نے اب تک ان میدانوں میں بھی اپنی روشنی خود اپنے وجود سے حاصل کرنے میں کامیابی حاصل نہیں کی ہے۔ ادب اور ادبی تنقید کی حالت بھی اسی مجموعی فضا کا ایک مظہر ہے۔ لیکن چونکہ ادب میں تخلیقی جوہر بیرونی نظریات و افکار کا محتاج نہیں ہوتا اس لیے اگر ہم اپنی تنقید کا رشتہ بجائے افکار و نظریات کے اس تخلیقی جوہر سے قائم کریں تو کم از کم ادب کے میدان میں ہم اپنے ملک کے تہذیبی ورثے اور عصری مزاج کے ایسے ترجمان بن سکتے ہیں کہ ہمارا تعلق تو عالمی ادب اور اس کے معیاروں سے برقرار رہے لیکن وہ زمین جس پر ہم کھڑے ہیں خود ہماری اپنی زمین ہو۔

ترقی پسندی کے نئے شارحین کے یہاں فارمولا بازی کا رجحان اب بھی مضبوط ہے۔ یہ ادب کو صحافت کے اصولوں اور معیاروں پر پرکھنے کی کوشش ہے۔ جب تک شعری ذوق تنقید کی شرط اول نہ ٹھیرے، محض نظریات، تصورات تنقید کا حق ادا کرنے کی ضمانت نہیں ہو سکتے۔ یہ ناقدین اب بھی غلط فہمی میں مبتلا ہیں کہ چند موضوعات بذات خود ترقی پسندی کی ضمانت ہیں اور چند موضوعات رجعت پسندی کے آئینہ دار۔ اس طرز نظر کی وجہ سے شاعری کے ساتھ انصاف نہیں ہو پاتا۔ ہمارے یہاں 'شعریت' یا 'وجدانی کیفیت' کی اصطلاحیں آج بھی غزل کے روایتی تصور کی نمائندگی کرتی ہیں جب کہ نظم کا مزاج اور اس کے تقاضے غزل کی شعری کیفیت سے مختلف کیفیت کا مطالبہ کرتے ہیں۔ اس بات کو نہ سمجھنے کی وجہ سے ہمارے ناقدین نظم کی تنقید میں بڑی حد تک ناکام رہتے ہیں۔

اردو کی نظری تنقید آزادی کے بعد کئی جہتوں سے آشنا ہوئی مگر ابھی اسے ان حصاروں سے باہر نکلنے کی اور کوشش کرنی ہوگی جو برسوں سے ادب و شعر کو حدود، نظریات اور فارمولوں میں قید کرتے آئے ہیں۔

oo

اُردو تنقید کے مسائل

بظاہر اردو میں تنقید بیسویں صدی کے دوران مختلف الابعاد سے روشناس ہوئی، اس نے مختلف مکاتیب کا اثر قبول کیا اور ان کو عملی تنقید میں برتنے کی کوشش کی۔ لیکن دراصل اصول تنقید کے تعین کے معاملے میں ہماری زبان اب بھی حالی اور شبلی کا جواب پیدا نہیں کرسکی۔ اس کا ایک سبب تو یہ ہے کہ مغربی اصولوں، معیاروں اور مکاتیب خیال سے تمام تر شناسائی کے باوجود ہمارے بعد کے ناقدین خود اپنے ادب اور تہذیبی مزاج کو اس طرح گرفت میں نہیں لاسکے جس طرح شبلی اور حالی نے اپنے دور میں اس کو سمجھا۔ اس ضمن میں حالی کی تنقید کے یک طرفہ پن کو ان کی کمزوری اور اس بنا پر ان کے تنقیدی اصولوں کے اکہرے پن اور میکانکیت کو بطور اعتراض نمایاں کیا جا سکتا ہے۔ لیکن حالی کے یک طرفہ پن اور ادب کو مغربیانے کے مبلغانہ جذبے کے نقائص کو واضح کرنے کے باوجود ان کے "مقدمہ شعر و شاعری" کے بسط و ہمہ گیری کو تسلیم کرنا پڑے گا اس لیے کہ بعد کے ناقدین نے ان کی کمی جاننے کے باوجود ان پر اصول کے معاملے میں کوئی اضافہ نہیں کیا۔ اس کا بنیادی سبب میرے خیال میں، ادب کے لیے خود کو مکمل طور پر وقف کر دینے اور اس مجاہدہ و ریاض سے جس کا ادب متقاضی ہے، دامن

• علی گڑھ میگزین، "علی گڑھ مسلم یونیورسٹی ہمعصر اردو ادب نمبر" 82-1979

کشی میں مضمر ہے۔ ہمارے ناقدین کی سطح بینی اور سہل پسندی نے حالی یا شبلی (شعرالعجم) کی طرح اپنے ادبی سرمایے کی بنیاد پر، اس کے مزاج سے ہم آہنگ اور اس کے مستقبل کے امکانات کا حق ادا کرنے والے اصول وضع کرنے کی کوشش نہیں کی۔ کسی زبان کے ادب کی تنقید دوسری زبانوں کے ادب کے تنقیدی اصولوں کے سہارے صحیح معنی میں آگے نہیں بڑھ سکتی۔ آپ پہیے لگا کر تیز دوڑ تو سکتے ہیں لیکن جہاں پٹری سے پہیے کھسکے وہیں منہ کے بل گر جاتے ہیں۔ اردو تنقید حالی اور شبلی کے بعد سے پہیے لگا کر دوڑ تو رہی ہے لیکن اکثر اس کی راہ کا تعین کرنے والی پٹریاں خود اپنی زمین کے مزاج کو سازگار نہیں۔ اس لیے جہاں اصولوں سے واقفیت کے آگے ان کے اطلاق کا سوال آتا ہے ہماری تنقید بار بار منہ کے بل گر پڑتی ہے۔

''دروغ برگردنِ راوی'' مشہور ہے کہ ہمارے ایک ممتاز نقاد سے آئی اے رچرڈز نے پوچھا کہ ''آپ کن اصولوں پر تنقید کرتے ہیں؟'' جواب دیا گیا کہ ''آپ کے اصولوں کی روشنی میں''۔ رچرڈز نے کہا کہ ہم نے تو اپنے اصول اپنے ادب کے سرمایے اور مزاج سے اخذ کیے ہیں۔ آپ ان کو کیوں کر برت سکتے ہیں؟'' اردو تنقید نے سماجیاتی، جمالیاتی، نفسیاتی، ہیئتی، اسلوبیاتی، تحلیلی اور وجودیاتی تنقید کے مکاتیب کے اصول تو پڑھ لیے۔ ان کی اپنی ٹوٹی پھوٹی زبان اور اپنے زعمِ ناقص میں تشریح بھی کر دی، حالانکہ سچ تو یہ ہے کہ اب تک ان کی مکمل ومبسوط تشریح کا حق بھی ادا نہیں ہوا، لیکن ان کا اطلاق اپنے ادب پر کرنے میں تن آسانی سے کام لیا۔ اس تن آسانی کا ثبوت یہ ہے کہ ہمارے یہاں تنقیدی نظریات پر تو لکھا گیا، لیکن اپنے ادب پر ان کے اطلاق کی کوششیں بے دلی سے ہوئیں یا بہت ہی میکانکی انداز میں۔ کاتا اور لے دوڑی والی مثال ہماری تنقید پر صادق آتی ہے۔ بزرگوں سے لے کر آج تک کے تازہ واردانِ بساطِ ہوس تک جس نے بھی کسی نظریے کی افواہ سنی یا اس پر ایک آدھ مقالہ یا کتاب پڑھ ڈالی (یا بعض صورتوں میں کسی اہم مقالے یا کتاب پر TIME کے لٹریری ضمیمے میں کوئی تبصرہ دیکھ لیا) اردو کے کم مایہ اور لاعلم قارئین ومحررین ومدرسین کی معلومات میں اضافے کے کارِ ثواب کی خاطر وہ اس پر ایک سرسری، سطحی، تشنہ مضمون لکھ کر اردو تنقید میں اپنا جھنڈا گاڑنے کھڑا ہو گیا۔ ہماری نظری اور اصولی تنقید اسی طرح کی ادھ کچری اور غیر ہضم شدہ تحریروں سے

خوب مالا مال ہے۔ کیا ہماری زبان میں تنقید کی کوئی ایسی کتاب لکھی یا مرتب کی گئی جس میں مغرب کے اہم تنقیدی مکاتیب ونظریات کا بھر پور جائزہ اوران کے اصولوں کی مبسوط تشریح ہی کم از کم مل جائے۔ تنقید کے مسائل پر شعبۂ اردو مسلم یونیورسٹی کی کتاب بھی اس سوال کے جواب میں انتہائی تشنہ اور غیر تشفی بخش ہے۔ اس کا ایک سبب تو بہت واضح ہے وہ یہ کہ سمیناروں کے لیے لکھوائے جانے والے مضامین کے لیے عموماً ناقدوں اور ادیبوں کا انتخاب بہت محدود دائرے میں ہوتا ہے پھر اکثر یہ دائرہ سکڑ سمٹ کر اردو کے اساتذہ تک محدود ہو جاتا ہے، اسے بہت پھیلایا گیا تو انگریزی زبان وادب کے ایک دو استاد اس کے دائرے میں بار پالیتے ہیں۔ یا کوئی بھولا بھٹکا نفسیات وفلسفہ کا واقف کار۔ دوسرا سبب دائرے کی اس محدودیت ہی میں مضمر ہے۔ جن کے نام قرعۂ فال نکلتا ہے، وہ اکثر اپنے موضوع سے انصاف نہیں کر سکتے یا کر سکتے ہیں تو اپنی ہمہ دانی کے زعم میں محنت کرنا اور موضوع کا از سر نو مطالعہ کرنا اور مستند حوالوں کے ساتھ اس کے متعلق اپنے خیالات کو منضبط کرنا گناہِ کبیرہ گردانتے ہیں یا اپنی شان کے منافی سمجھتے ہیں۔ نتیجہ سرسری تحریروں کی صورت میں متشکل و مجلّد ہو کر منصۂ شہود پر جلوہ گر ہوتا ہے۔ غربت اور غربت میں قناعت وتوکل کی حد یہ ہے کہ ان دو مکاتیب پر بھی جن کا ہمارے ادب میں بہت زیادہ عمل دخل رہا ہے، کوئی مستند ومفصل کتاب تو کیا جامع مقالہ تک دستیاب نہیں۔ میرا اشارہ ساجیاتی (اشتراکی) تنقید اور نفسیاتی تحلیل (فرائڈ اور ینگ) کی طرف ہے۔ ہمارے یہاں مارکسی نقاد تو بہت لوگ بنے لیکن بیشتر جدلیاتی، تاریخی مادیت کے بنیادی اصولوں سے افواہی واقفیت سے آگے نہیں بڑھے، خود ادب پر مارکس اور اینگلز کے خیالات پڑھنے اور اقبالیات کے میدانوں میں نظر آتا ہے۔ حالی، عرشی، مالک رام، شیخ اکرام، یوسف حسین خاں، بشیر احمد ڈار (انگریزی) خلیفہ عبدالحکیم، میکش اکبرآبادی، عزیز احمد (انگریزی میں) ممتاز حسین، عابد علی عابد، سردار جعفری، سلیم احمد، خورشید الاسلام، جگن ناتھ آزاد، ظ. انصاری کے نام اس باب میں بڑی حد تک اطمینان بخش ہیں— لیکن اور جو کچھ لکھا گیا وہ رطب و یابس کے ذیل میں زیادہ آتا ہے۔ غالب کی سوانح تلامذہ اور خاندان وغیرہ پر بہت کام ہوا، اقبال کی فکر پر بہت کچھ لکھا گیا۔ لیکن ان دو شعرا کی

جمالیات اور فنی کارنامے پر اب تک کوئی سیر حاصل کام نہ ہوا— انیس اور انیسیات پر مسعود حسین رضوی اب بھی حرفِ آخر ہیں۔ اس جہت میں کچھ تحقیقی کام مسیح الزماں، نائب حسین نقوی اور اکبر حیدری نے بھی کیا۔ گوپی چند نارنگ کی مرتبہ کتاب، انیس شناسی، (انیس صدی سمیناروں کے مضامین پر مشتمل) شاید موازنہ انیس و دبیر کے بعد پہلا وقیع تنقیدی کارنامہ ہے، حالانکہ اس کے کچھ مضامین بھی سہل پسندی، غیر ذمہ داری اور ژولیدہ بیانی سے یکسر مبرّ ہ نہیں۔ غالب اور اقبال کی صدی تقاریب نے بڑی تعداد میں کتابیں پیدا کیں۔ لیکن پایۂ اعتبار و استناد پھر بھی کسی کے حصے میں نہیں آیا۔ انگریزی میں ہندوستان کے اقبال صدی بین الاقوامی سمینار کے مضامین کا انتخاب تو ایک حد تک اقبالیات میں اضافہ ہے، اور بس— ہمارے دو بڑے ناقدین آل احمد سرور اور احتشام حسین نے ان دو شاعروں پر بھی کوئی مستقل کتاب نہیں لکھی، بلکہ سچ تو یہ ہے کہ ان دونوں بزرگوں نے جنھیں ذوقِ سلیم کے ساتھ شوقِ مطالعہ و وسعتِ علم بھی ودیعت ہوئی تھی، کسی موضوع پر مستقل کام نہیں کیا۔ رسالوں کے خاص نمبروں، سمیناروں اور کانفرنسوں کے لیے متفرق مضامین لکھنا اپنی جگہ ضروری سہی، لیکن مستقل کتاب ان سے کہیں زیادہ دیرپا اور اہم چیز ہوتی ہے۔ جنھوں نے مستقل کتابیں لکھیں انھوں نے محنت تو اپنے تئیں بہت کی لیکن احتیاط یہ کی کہ سخن فہمی کا الزام ان پر نہ آنے پائے۔ میں کسی کا نام لے کر گناہ گار کیوں بنوں جو ذوقِ صحیح سے بہرہ یاب ہیں خود ہی تحسین ہائے ناشناس کا حساب کر سکتے ہیں۔ کہا یہ جاتا ہے کہ اردو تنقید شاعری کی تنقید رہی ہے لیکن شاعری کی تنقید کا بھی یہ حال ہے کہ شعرا کے دواوین اور تذکرہ کے اکثر مرتبین کی طبع ناموزوں پر وزن کے احساس کے بغیر متن کی صحیح قرأت اور تدوین میں جو غلطیاں راہ پاسکتی ہیں ان کا اندازہ تذکروں اور دواوین کے مطبوعہ مرتبہ نسخوں سے ہو سکتا ہے۔ یہی نہیں بعض وہ ناقد بھی جو اپنا سارا زورِ قلم و علم ادب شاعری اور شاعروں پر صرف کرتے ہیں شعر کی صحیح قرأت کے اہل نہیں۔ اگر کوئی عالم شعر کے ایک لفظ کا بھی تلفظ غلط کرے (ناموزونی کے احساس سے عاری ہونے کی وجہ سے بھی، اور زبان کم جاننے کی بنا پر بھی) یا اضافتوں کا محل بدل دے تو وہ شعر کو کس طرح صحیح معنیٰ میں سمجھ سکتا اور اس پر محاکمہ کر سکتا ہے؟ یہ ایسا سرِّ مخفی ہے جو اسم اعظم سے

بھی نہیں کھل سکتا۔ ہماری شعری تنقید ایسے اسرارِ نہانی سے مملو ایسی ما بعد الطبیعاتی فضا میں پہونچ جاتی ہے جہاں زبان کا رشتہ الفاظ سے، الفاظ کا معنی سے، اور معنی کا ربط ایک دوسرے سے ٹوٹ جاتا ہے، اور جو کچھ کاغذ پر نظر آتا ہے وہ کاواک نگاری یا تصورات وتعصبات کا ایسا طلسمِ سامری ہے، جسے عصائے کلیم وید بیضا ہی توڑ سکتے ہیں۔ لیکن ہمارے یہاں تنقید میں بھی مصاحبانِ فرعون ونمرود تو بہت ہیں موسیٰ وابراہیم نایاب ہیں۔ ہم ہوئے تم ہوئے کہ میر ہوئے سب سکوتِ سخن شناسی و دروغ مصلحت آمیز کا شکار ہیں کہ ہماری تہذیب راستی کو فتنہ انگیزی جانتی ہے۔ ابھی ہماری تنقید کو سخن شناس کے سکوت سے تحسین تک اور دروغ کی مصلحت سے راستی کے فتنے تک بڑا صبر آزما سفر کرنا ہے۔

سرسیّد، سرسیّد تحریک اور ان کے رفقاء پر خود سرسیّد کی نام لیوا دانشگاہ مسلم یونیورسٹی نے اب تک کوئی منصوبہ بند کام نہیں کیا، حالانکہ علی گڑھ تحریک نے اردو زبان کو جدید اور باشعور بنانے میں پہل کی۔ سرسیّد کے مذہبی افکار کو تو چھوڑیے کہ یہ بھاری پتھر ہے اور ہمارے عہدِ جدید کے وہ علمائے دین بھی جو خود کو عصری تقاضوں کی تکمیل کا اہل سمجھتے ہیں دین بزرگاں کو خوش کرنے کے لیے سرسیّد کو'فرزندِ آذر' بھی ماننے کو تیار نہیں کیونکہ ان کی نظر میں سرسیّد احمد خاں رسمی لحاظ سے عالمِ دین نہ ہونے کی وجہ سے اجتہاد کے اہل ہی نہ تھے۔ جب سرسیّد کے نظریاتی حریف شبلی کی'روشن خیالی' ہضم نہیں ہوتی اور مجدّدِ دینِ عہدِ حاضر کے لبوں پر کلمۂ طنز بن جاتی ہے تو سرسید کی تفسیر اور ان کے مذہبی تصوّرات کی طرف اعتنا کون کرے۔ سرسیّد تحریک کے ادبی پہلو پر تو کام کرنے میں نہ کفر کے فتوے کا خوف ہے، نہ دینِ بزرگاں کی ناخوشی مول لینے کا خطرہ، پھر اس پر ادبی تحقیق وتنقید کے باضابطہ کام کا کوئی منصوبہ تک سرسید کی بنا کردہ دانشگاہ نے اب تک کیوں نہیں تیار کیا؟ سرسیّد ہاؤس کی تعمیرِ نو تو ہوگئی ان کے اور ان کی تحریک کے افکار کی تشکیلِ نو کا کام کب ہوگا؟ سرسید پر اب تک جو کچھ لکھا گیا اس کی سیاسی، کاروباری اور جذباتی اہمیت کتنی ہی زیادہ ہو، ادبی اہمیت زیادہ نہیں۔ حالی کے بعد تو مداحی بھی مدلّل نہیں ہوسکی۔ ادب کے ساتھ ٹوپی پہن کر سرسیّد کا نام جپنے سے سرسیّد کا حق ادا نہیں ہوتا، سرسید کے ذہن ونظر کی وسعت کو سمجھنا اور اپنانا ان کی صحیح تقلید ہے۔

سرسیدتحریک کے بعدادبِ لطیف کے میلان نے فروغ پایا جسے ہمارے ناقدین نے اردو کی رومانی تحریک کا نام دے کرمغرب کی رومانیت پر فاتحے کا ثواب بخورا لیکن چند متفرق مضامین سے زیادہ اس پر بھی کوئی کام نہیں ہوا۔آج ہمارے ادب کے بیشتر طلبا میر ناصرعلی دہلوی اوران کے ہم قلموں کے نام بھی نہیں جانتے۔ترقی پسندتحریک دوسری بڑی تحریک تھی، اس پر بھی جتنا کام ہونا چاہیے تھا نہیں ہوا۔عزیز احمد اور سردار جعفری نے ترقی پسند ادب پر کتابیں لکھ کراس تحریک کے موقف کی اپنی اپنی نظر سے تفسیر کی۔تحریک کی سرگذشت سجاد ظہیر کی روشنائی میں ملتی ہے۔اس پر مستقل تنقیدی کام خلیل الرحمٰن اعظمی نے کیا۔جس وقت خلیل نے کام کیا ترقی پسندتحریک ہدفِ ملامت بن رہی تھی، اس کے باوجود انھوں نے توازن سے کام لیا۔لیکن اس دوراوراس کے بعد جدیدیت کی یلغار میں ترقی پسند ادب پر منفی تنقید زیادہ ہوئی، معروضی کم۔گوپال متل کی ''ترقی پسندتحریک— ایک سازش'' ترقی پسندادب کے سیاسی مسلک کے خلاف بذاتِ خود ایک غیرادبی اور خالص سیاسی سازش تھی جس کے دام میں بہت سے جدیدناقدین آگئے۔'گفتگو' کےترقی پسندادب نمبروں میں اس وقت سردارجعفری پوری تحریک کے ادب کا انتخاب کررہے ہیں۔یہ انتخاب بھی ہرطرح جامع ومانع نہیں ہوسکتا اس لیے کہ بہت سی مجبوریاں ہوتی ہیں۔اس کے بعد بھی ترقی پسندادب کے تمام کارناموں کے معروضی اور خالص ادبی جائزہ ومحاکمہ کا 'کام' کسی 'حریفِ مئے مردافگنِ عشق' کوصلائے عام دیتا رہے گا۔

جدیدیت اور جدیدتنقید کی صورتِ حال تک آنے سے پہلے چنداورسوال طلب پہلوؤں پرنظرڈالتے چلیے۔اردو میں مستقل موضوعات پر جوتنقیدی کتابیں حافظے کو ذراسا کریدنے پر سامنے آتی ہیں ان کی تعداد بہت ہی کم ہے۔ڈاکٹر زور کی 'روحِ تنقید' اختر انصاری کا کتابچہ 'افادی ادب' ترقی پسند ادب پر کتابوں کا ذکراوپرآچکا ہے۔ناول پر علی عباس حسینی کی تاریخ، وقارعظیم کی 'داستان سے افسانے تک' گیان چندجین کی 'اردو کی نثری داستانیں' یوسف سرمست کی 'اردو ناول بیسویں صدی میں' پریم چند پر ہنس راج، قمر رئیس اور جعفررضا کی تصانیف، یوسف حسین خاں کی 'روحِ اقبال' اردو غزل اور فرانسیسی ادب، پروفیسر محمد مجیب کی 'روسی ادب' اور کلیم الدین کی اردو داستان۔اردوتنقیداورشاعری پرایک ایک نظراورعملی تنقید،

سودا پر شیخ چاند اور خلیق انجم کی تصانیف، خواجہ احمد فاروقی کی کتاب کے علاوہ میر پر ڈاکٹر سیّد عبداللہ مجنوں اور ناصر کاظمی کے مضامین۔

غالبیات اور اقبالیات پر جو مستقل تصانیف ہیں۔ ان کا سرسری ذکر اوپر آچکا ہے، تفصیل کی گنجائش نہیں۔ دکنی ادب پر ڈاکٹر زور، سروری، نصیر الدین ہاشمی اور حسینی شاہد کی تصانیف، نیاز فتحپوری کا مختلف موضوعات پر قاموسی کام جس نے تنقیدی ذہن کو بے پناہ وسعت دی— چند اور تصانیف و تحقیقات۔ میں یہاں شعرا اور ادیبوں پر شایع ہونے والی تمام تحقیقی و تنقیدی کتابوں کا جائزہ نہیں لینا چاہتا اس لیے کہ اس کی فہرست طویل اور ان کا محاکمہ دفتر طلب ہوگا، پھر یہ بھی کہ ان کے مصنفین میں سے بیشتر ایک ایک کتاب کے صاحب ہیں، تنقید میں کوئی مستقل مقام نہیں رکھتے بلکہ اکثر کاوشیں اردو میں ڈاکٹریٹ کے شوق اور ضرورتِ پیشہ کی مرہونِ منت ہیں۔ بیشتر تصانیف جو ایسے بزرگوں کی دین ہیں جو مستقل کتابیں مسلسل لکھتے رہے، اردو تنقید کی سمت و رفتار پر زیادہ اثر انداز نہیں ہوسکیں۔ اس کا سبب یہ ہے کہ وہ کوئی تنقیدی رویہ نہیں بنا سکے اور اس لیے دوسروں پر اثر انداز بہت کم ہوئے جیسے یوسف حسین خاں۔ کچھ حضرات محض طوالت وضخامت ہی کو سب کچھ سمجھ بیٹھے جیسے عبادت بریلوی۔ ان میں سے دوررس اور دیر پا اثر صرف کلیم الدین احمد کا رہا، وہ بھی اس لیے کہ ان کی ہر کتاب نے اپنے بے باک، اشتعال انگیز اور تخریبی نقطۂ نظر کی وجہ سے مناقشے کا ایک نیا باب کھولا۔ کلیم الدین احمد کے تنقیدی رویّے اور محاکموں سے اختلاف کے باوجود ان کے تفصیلی مطالعوں کی تنقیدی اہمیت ماننی پڑے گی۔ میں اسی ضمن میں انگریزی سے ماخوذ، مستعار یا متاثر اردو تنقید کے متعلق کچھ عموی سوالات اٹھانا چاہتا ہوں۔ پہلا سوال تو یہ ہے کہ کیا انگریزی ادب کے معیار اردو ادب پر منطبق ہو سکتے ہیں؟ دوسرا سوال یہ ہے کہ انگریزی کا وسیع مطالعہ اردو ادب کو سمجھنے میں کس حد تک مفید و معاون ہوسکتا ہے۔

داستان یا شاعری خصوصاً غزل، مثنوی، قصیدہ، ہجو، مرثیہ خالص مشرقی اور اردو تہذیب کی زائیدہ اصناف ہیں۔ ان پر محاکے کے لیے ہمیں اپنی ہی زبان اور تہذیب سے اصول اخذ کرنے چاہیے۔ ایک تو کلیم الدین نے اصول مغرب سے لیے، جو کسی طرح مشرقی یا اردو ادب

پر منطبق نہیں ہوتے، اس لیے ان کے محاکے منفی ہو گئے، دوسرے انھوں نے خود اردو کے ادبی مزاج سے رہنمائی حاصل نہیں کی، یہ روشنی راہ نما ہوتی تو مغربی تنقید کے اصولوں کو بھی لچکایا اور اپنے ادب کے سانچے میں ایک حد تک ڈھالا جا سکتا تھا۔ ہر تہذیب اور زبان کا مزاج منفرد ہوتا ہے اور اس کا اظہار اسی زبان کی تخلیقی کاوشوں میں ہوتا ہے۔ اسے سمجھنے، اس سے حظ اٹھانے اور اس پر محاکمہ کرنے کے لیے باہر سے عینکیں درآمد نہیں کی جا سکتیں۔ کلیم الدین نے ایک غلطی یہ بھی کی کہ کئی زمانہ حال سے قبل کے بزرگوں کو اپنے عہد کے معیاروں سے جانچنے کی کوشش کی۔ حالی کی کم علمی اور سطحیت یا غزل گو شعرا کے نیم وحشی پن پر جارحانہ اعتراض تاریخی شعور اور اس کے ادبی تقاضوں کے منافی ہے۔ ذوق اور اس کے پیمانے، ادبی اظہار و اسالیب، زبان بہ زبان، ملک بہ ملک ہی نہیں ایک ہی جگہ عہد بعہد بھی بدلتے رہتے ہیں۔ حالی یا شبلی کلیم الدین احمد کی طرح مغربی اور خصوصاً انگریزی ادب کے ماہر نہیں ہو سکتے تھے، انگریزی یا مغرب سے ناواقفیت کی بنا پر تو میر اور غالب بھی کم مایہ ٹھہریں گے۔ یہ نہ بھولنا چاہیے کہ یہ اساتذہ اپنے زمانے کے مروجہ علوم، زبانوں اور زمانے کے تقاضوں اور اپنے وجود کے تخلیقی امکانات سے بہت باخبر تھے، ورنہ وہ شعر کیوں کہتے، انگریزی کے عام ہونے کے انتظار میں بیٹھے رہتے۔

ایک مسئلہ اسی ضمن میں تنقیدی اصطلاحات کا ہے جو عموماً انگریزی سے مستعار لی جاتی ہیں۔ اردو کے اسالیب، ہیئتوں اور صنائع بدائع مشرقی مزاج کے مطابق ہیں، ہر جگہ انگریزی اصطلاح یا اس کا ترجمہ مناسب نہیں پھر یہ بھی ضروری نہیں کہ انگریزی پڑھنے یا پڑھانے والا اردو کی ادبی خوبیوں اور نزاکتوں کو بھی سمجھ سکے۔ پڑھنے اور سمجھنے اور اسے رگ و پے میں دوڑانے اور پھر آنکھ سے ٹپکانے میں بڑا فرق اور فاصلہ ہے۔ میرا تو یہ پختہ ایمان ہے کہ جو شخص اپنی زبان کی نزاکتوں اور لفظوں کا مزاج کا آشنا نہیں ہو سکتا وہ غیر زبان کے ادب کو بھی نہیں سمجھ سکتا، اس سے جمالیاتی سطح پر مسرت اندوز ہونا تو شاید اکثر کے نصیب میں نہیں۔ آج کے دور میں انگریزی نہ جاننا جہالت اور افلاس ہے۔ ظاہر ہے کہ خالصتاً مشرقی علوم کا عالم آج ادب کی تنقید بھی صحیح طور پر نہیں کر سکتا۔ انگریزی کا مطالعہ اس لیے ضروری ہے کہ اس زبان میں تنقید کا

مسلسل ارتقا تخلیق کے پہلو بہ پہلو ہوا ہے اور تنقید نے ہر جہت میں نظریاتی و عملی و اطلاقی سطحوں پر بڑا کام کیا ہے۔ لیکن انگریزی پڑھ کر اپنے مطالعے کی جگالی کرنا کافی نہیں۔ انگریزی کے اُردوداں اور اردو نویس علما اردو والوں کی 'کم انگریزی دانی' اور لاعلمی سے فائدہ اُٹھا کر انھیں اصطلاحات کے زور سے مرعوب و متحیر کر لیتے ہیں اور یہ بھول جاتے ہیں کہ بچاری اردو لاکھ غریب سہی لیکن ایسی غریب و بے چارہ بھی نہیں کہ عام ادبی و تنقیدی اصطلاحات کے لیے بھی اس میں الفاظ نہ ہوں۔ انگریزی کی اصطلاحات ہی نہیں الفاظ کو بھی بعض حضرات اردو لفظوں کے آگے یوں قوسین میں لکھتے ہیں جیسے ان کے بغیر اردو والوں کا ذہن اصل مطلب کی طرف منتقل ہی نہیں ہوسکتا۔ اردو پر انگریزی الفاظ اس طرح مسلّط کرنا اور پھر ستم بالائے ستم اُن کے غلط اردو مترادفات لکھ کر اردو کی تنقیدی زبان کو مالا مال کرنا نہ اُردو کی خدمت ہے نہ انگریزی کی۔ البتہ بعض ناقدین غریب اردو قاری کو ایک سطر کے لیے بھی یہ بھولنے نہیں دیتے کہ وہ اردو میں انگریزی تنقید کا ترجمہ پڑھ رہا ہے اور ترجمہ بھی خراب۔ اس شق کو میں ایک سوال پر ہی تمام کرنا چاہتا ہوں، وہ یہ کہ کسی بھی زبان یا ادب یا علم کا مطالعہ اور اس کا اردو پر اطلاق کسی طرح بھی اچھے ادبی ذوق کا نعم البدل ہوسکتا ہے؟ اور کیا انگریزی اصطلاحات کے نشے کا خمار ہر صورت میں اردو کے تہذیبی مزاج پر گراں نہیں گزرتا؟

اس خرابی کا بھی سبب یہی ہے کہ اب تک ہمارے کسی نقاد نے اپنے ادبی ورثے اور سرمایے کی بنا پر اصولِ تنقید اخذ کرنے کی کوئی کوشش نہیں کی۔ ''مراۃ الشعرا'' اور ''کاشف الحقائق'' بھی قدیم ادبی تصورات تک ہی محدود ہیں۔ اردو ادب قدیم و جدید اور مشرقیت و مغربیت کے مسلسل تعامل (Interaction) اور آمیزش سے جس طرح بڑھا اور پھیلا ہے اس سے انصاف کرنے کے لیے اصولِ تنقید بھی ایسے وضع کرنے ہوں گے جو ہر عامل کو نگاہ میں رکھ کر ہمارے ادب کی مخصوص اصناف و اسالیب کے ساتھ اس کے ترکیبی مزاج کی نبض شناسی و اندازۂ قدر میں کارآمد ہوں۔

ترقی پسند ناقدین میں احتشام حسین کے بعد اہم موضوعات پر جنھوں نے کام کیا ہے ان میں سردار جعفری کو دو حیثیتوں سے اہمیت حاصل ہے ایک تو یہ کہ وہ اس نظریے کے ایسے

نمائندے ہیں جن کا اثر ہمہ گیر ہے اور وہ بدلتے ہوئے حالات اور تقاضوں کے ساتھ اپنے موقف میں تبدیلی کرتے رہے ہیں، دوسرے یہ کہ انھوں نے کلاسیکی شعرا پر ترقی پسند ادبی نظریے کے اطلاق میں اپنی ادبی فہم کا بڑی لچک کے ساتھ انطباق کیا ہے۔ اُن ہی کی طرح سجاد ظہیر نے کلاسیکی ادب اور حافظ پر انتہا پسند ترقی پسند رویتے کے خلاف متوازن انداز میں لکھ کر ادب العالیہ کی عصری معنویت کی طرف توجہ دلائی۔ ممتاز حسین نے بعض بنیادی مسائل (رسالہ در معرفتِ استعارہ)، اصولِ تنقید، اقبال، غالب اور کلاسیکی ادب کے نمائندوں پر اپنی بعد کی تنقیدوں سے اس سمت میں صحیح رہنمائی کی۔ ظ۔ انصاری نے متفرق مضامین کے ساتھ برنارڈ شا، پشکن، غالب، خسرو اور اقبال پر ایسی کتابیں اور مضامین لکھے جو ترقی پسندی کے میکانکی رویتے اور سکّہ بندی سے مختلف ہیں۔ بعد کے ترقی پسند ناقدین جیسے قمر رئیس، سیّد محمد عقیل اور ڈاکٹر محمد حسن کے یہاں لچک نہیں۔ ان میں محمد حسن کی تنقیدیں متنازع فیہ ہونے کی وجہ سے ترقی پسندی کی نئی توجیہ و تعبیر میں بہرحال اہمیت رکھتی ہیں۔ ترقی پسند ادبی نظریے کے شارحین میں ریاض احمد اور مجتبیٰ حسین بھی قابلِ ذکر ہیں۔ اب یہ ناقدین ترقی پسندی و جدیدیت کو ہم آہنگ کرنے کی کوشش کر رہے ہیں، لیکن کبھی کبھی میکانکی اور ادعائی رویتے کے شکار ہو جاتے ہیں۔

جدیدیت کے ظہور میں آنے اور ادبی رسائل میں ترقی پسندی سے اس میلان کے مناقشے اور مناظرے کی ابتدا سے لے کر اس کے مفسرین و ناقدین کے یہاں ٹھیراؤ آنے تک کئی مرحلے آئے۔ ناقدانِ محض کے ساتھ، بلکہ شاید اُن سے زیادہ شاعروں اور افسانہ نگاروں نے جدیدیت کی اپنے اپنے انداز میں تعبیریں کیں۔ ہندوستان میں خلیل الرحمٰن اعظمی اس میلان کے ہراول ہیں اور پاکستان میں انتظار حسین، مظفر علی سیّد اور ناصر کاظمی۔ ان کے علاوہ جنھوں نے اس تحریک کی تائید میں لکھا اُن کی فہرست طویل ہے۔ ہندوستان کے ناقدین میں باقر مہدی، عالم خوندمیری، مغنی تبسّم، عمیق حنفی، ابنِ فرید، وہاب اشرفی، شمس الرحمٰن فاروقی، محمود ہاشمی، وارث علوی، شکیل الرحمٰن، حامدی کاشمیری، بلراج کومل، کمار پاشی، گوپی چند نارنگ، فضیل جعفری، بشر نواز، شمیم حنفی، لطف الرحمٰن اور بہت سے جدید تر شعرا اور افسانہ نگار۔ پاکستان

میں افتخار جالب، انیس ناگی، وزیر آغا، جیلانی کامران، انور سدید، سجاد باقر رضوی، سلیم احمد، فتح محمد ملک اور بہت سے دوسرے۔ ان سب کے یہاں تنقید کی سطح بھی ایک نہیں، اور کمیت کے لحاظ سے بھی ان کی تحریروں کی اہمیت کم یا زیادہ ہے۔ عالم خوندمیری کا اندازِ فکر فلسفیانہ ہے اور وہ فروعی مباحث کے بجائے ادب کے بنیادی مسائل اور قدیم و جدید شعرا کے توسط سے نئے ذہن کو سمجھنے اور سمجھانے پر زور دیتے ہیں۔ مغنی تبسّم کا اصل کام فانی پر ہے جس میں انھوں نے اُسلوبیات کا استعمال کیا ہے۔ شمیم حنفی کی جدیدیت کی فلسفیانہ اساس، جدید شاعری اور جدید غزل پر کتابیں تفصیلی اور مبسوط ہیں۔ وارث علوی بسیار نویس ہیں اسی لحاظ سے اُن کے یہاں رطب و یابس دونوں ہیں۔ گوپی چند نارنگ کے یہاں جدیدیت کی وکالت کے ساتھ اسلوبیات اور لسانیات کے اثر سے سنجیدگی اور توازن ملتا ہے۔ افتخار جالب شاعری کے متعلق بعض نئے فارمولوں (جیسے لسانی حرمتوں کی شکست) کے موجد و مبلّغ رہے اور ان کی تنقیدی نثر میں بھی زبان کی شکست اور اس کی وجہ سے ابلاغ کی ناکامی نمایاں ہیں، حالیہ برسوں میں وہ نئے یساری (New Left) رجحان اور ادب کی سیاست سے وابستگی پر زور دینے لگے ہیں۔ انیس ناگی اور سلیم احمد انتہا پسندانہ رجحان کے نمائندے ہیں لیکن سلیم احمد اپنے رویے کی تازگی، نثر کی شگفتگی اور ادبیت اور کلاسیکی ادب کے مطالعے میں نئے معانی کی دریافت (اقبال پر ان کی کتاب) کے لیے انفرادیت کے حامل ہیں۔ انتظار حسین نے نئے طرز احساس کو سمجھنے اور عام کرنے میں بڑا کام کیا۔ شمس الرحمٰن فاروقی اس لحاظ سے اہم ہیں کہ ایک تو انھوں نے ''شب خون'' کے وسیلے سے جدید شعر و افسانہ اور تنقید کو فروغ دیا، دوسرے انھوں نے وہ منطقی اور مدلّل اسلوب جدید تنقید کو دیا جس کی اسے ضرورت تھی۔ وہ جدید ناقدین میں وزیر آغا کے بعد واحد نقاد ہیں جنھوں نے مستقل موضوعات پر کام کیا۔ ان کی کتابیں ایک طرح سے جدید شعریات کی تدوین و ترتیب کی پہلی سنجیدہ تمہیدیں ہیں۔ وہ اپنے مطالعے کی وسعت مغربی ادب کے ساتھ مشرقی ادب کے اچھے ذوق اور اس کے ساتھ ہی ان تھک محنت کے اہل ہونے کی بنا پر جدید تنقید میں اور بھی اہم کام کر سکتے ہیں۔ ایسا کام جو اردو میں اصولِ تنقید کی نشو و نما کے لیے بنیاد فراہم کر سکے۔ اسی طرح کا کام وزیر آغا اور جمیل جالبی نے بھی کیا ہے۔ وزیر آغا نے

اردو میں Archetypal تنقید کے ساتھ دیو مالا اور اساطیر کے وسیلے سے ادب اور ادیبوں کے بنیادی میلانات کو سمجھنے اور سمجھانے کے علاوہ تخلیقی عمل پر بنیادی اہمیت کا کام کیا ہے۔ اردو شاعری کے مزاج اور تخلیقی عمل پر ان کی کتابیں سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہیں۔ جمیل جالبی نے تاریخِ ادبِ اردو کی دو جلدوں کی تکمیل سے قبل پاکستانی کلچر،'' ارسطو سے ایلیٹ تک'' اور ''ایلیٹ کے مضامین'' کے ذریعے قدیم اور جدید اور ترقی پسند و جدید کی مناظراتی بحثوں سے قطع نظر کر کے جو کام کیا ہے وہ وقتی پلبسٹی سے بالاتر ہے۔ ان کی تاریخ میں تنقیدی نظر بھی ہے۔

آزادی کے بعد کے برسوں میں اسلامی نقطۂ نظر سے ادب پر لکھنے کے کام کا آغاز محمد حسن عسکری نے کیا، جو صاحبِ طرز ناقد کی حیثیت سے پہلے ہی اپنی ادبی حیثیت منوا چکے تھے۔ اگرچہ اس ضمن میں ان کے رویّے میں ادعائیت اور تشدد بھی ملتا ہے لیکن ان کی جاندار اور دلکش نثر، ان کے ادبی ذوق کی لطافت اور ان کے رویّے کی انفرادیت کو ہر حال میں تسلیم کرنا پڑتا ہے۔ اُن کا اثر پاکستان میں سلیم احمد اور ہندوستان میں وارث علوی نے اسلوب میں قبول کیا۔ فکری سطح پر عبدالمغنی اور ابنِ فرید ان سے قریب ہیں۔ لیکن اسلامی طرزِ فکر اب تک تنقید میں کوئی باضابطہ مکتب نہیں بن سکا ہے اور اس کا اثر بہت وسیع نہیں۔ اگر ادب بنیادی طور پر سیاسی نظریے کا تابع نہیں تو اُسے کسی خاص مذہبی فکر کا 'مبلّغ محض' بھی نہیں ہونا چاہیے۔ اسی میں مذہب اور ادب دونوں کی عافیت ہے۔

اس مختصر مضمون کا مقصود اردو کے تنقیدی ادب کا جائزہ لینا نہیں ہے۔ جو نام آگئے ہیں، وہ تنقید کے بعض میلانات اور اردو میں ہونے والے ادھورے کاموں کا محض اشاریہ ہیں۔ جدید تنقید کو اگر پورے ادب کی تاریخ کے تناظر میں دیکھا جائے تو یہ بات امید افزا ہے کہ اکثر جدید ناقد، پرانے اور ترقی پسند ناقدین کی طرح سہل پسند نہیں۔ اچھے جدید تنقیدی مضامین عموی فیصلے کرنے اور نظریے تراشنے کے بجائے کسی شاعر، ادیب یا ادب پارے کا تجزیاتی مطالعہ کرنے پر زور دیتے ہیں۔ اس طرح کے تجزیاتی مصالح کی مثالیں پہلے کم یاب تھیں۔ احتشام حسین کا خوجی کے کردار کا مطالعہ، خورشید الاسلام کا امراؤ جان کا تجزیہ، فراق کے 'انداز' کے مضامین، میراجی اور عسکری کی تجزیاتی تنقیدیں اس کی بہترین مثالیں ہیں۔ پھر غالب، اقبال

اور بعض دوسرے شعرا پر مجنوں گورکھپوری، آلِ احمد سرور، ظ۔ انصاری، سردار جعفری، کلیم الدین احمد اور اسلوب احمد انصاری کے تجزیے — جو سب کے سب ایک سطح اور معیار کے نہیں۔ کہیں کہیں تو 'سخن فہمی عالمِ بالا' کا معاملہ ہے۔ آج کے کئی نقاد عمومی فیصلے کرنے اور حکم لگانے کے بجائے تجزیے پر زیادہ محنت کرتے ہیں، سماجی تہذیبی پس منظر کی بے معنی و بے مقصد عمومیت اور تفصیل سے گریز کرتے ہوئے ادیب یا شاعر اور اس کی کتاب یا فن پاروں کے فنی، فکری، نفسیاتی، سماجی پہلوؤں کو نمایاں کرتے ہیں۔ اس کے لیے بعض تصوراتی تجزیہ کرتے ہیں، بعض نفسیاتی، بعض اسلوبیاتی طریقۂ کار برتتے ہیں اور کچھ سب پہلوؤں کو ملا کر من حیث الکل دیکھتے ہیں۔ عملی تنقید میں اس لحاظ سے گذشتہ چند برسوں میں اردو تنقید نے نمایاں ترقی کی ہے جو خوش آیند ہے۔ کمیت کے ساتھ ساتھ اردو تنقید کیفیت کے لحاظ سے بھی آج ماضی قریب سے بہتر ہوتی جارہی ہے۔

بزرگ ناقدین کی اہمیت گھٹانا میرا مقصود نہیں۔ ان سے یہ شکوہ بھی بجا نہیں کہ تنقید پر اُن کی مستقل تصانیف کیوں نہیں۔ ہر ایک اپنے شوق، فرصت اور مزاج کے مطابق کام کرتا ہے۔ لیکن افسوس اس کا ہوتا ہے کہ احتشام حسین یا آلِ احمد سرور ایسے صاحبِ مطالعہ و نظر جو کام کرسکتے تھے، وہ نہیں کیا۔ خواجہ منظور حسین، جن کا علی گڑھ میں اب بھی بڑا شہرہ ہے، اور جنھوں نے ادیبوں، شاعروں اور نقادوں کی کئی نسلوں کی تربیت کی، اب اپنی زندگی بھر کے مطالعے کا حاصل چند ضخیم کتابوں کی شکل میں لے کر سامنے آئے ہیں۔ رشید احمد صدیقی مزاح سے زیادہ طنز کے، اور طنز سے زیادہ تنقید کے اہل تھے، ان کے چند تنقیدی مضامین، خصوصاً غالب پر ان کے خطبات، تنقید کے اعلیٰ نمونے ہیں۔ اعجاز حسین نے بہت لکھا مگر سرسری۔ قاضی عبدالودود، نذیر احمد، شیخ اکرام، محمود شیرانی، زور، سروری، مالک رام، عرشی اور مسعود حسین رضوی محقق ہیں۔ اوّل الذکر نے اپنی عبقریت کے باوجود تحقیق میں بھی کوئی تعمیری کام نہیں کیا۔ شیخ اکرام، ضیا احمد بدایونی، مالک رام اور مسعود حسین رضوی کے تحقیقی کام تنقید کے زمرے میں بھی آسکتے ہیں۔ زور کی روحِ تنقید مغربی اصولِ تنقید پر اردو میں پہلا کام تھا۔ ابواللیث اور نورالحسن ہاشمی نے لکھنؤ و دلّی کے دبستانوں پر تحقیق و تنقید کی، علی جواد زیدی نے 'دو اسکول' میں ان کے مفروضات کی

مدلل و محققانہ انداز میں نفی کی، یہ اور اس طرح کے بہت سے کام ہوئے۔ تحقیق کو فروغ ہوا، اور ہو رہا ہے۔ محمد عتیق صدیقی اور امداد صابری نے صحافت پر کام کیا اور تنقید کے دائرے سے باہر رہے۔ موجودہ محققین میں رشید حسن خاں نے تبصروں میں تنقید کو بھی تحقیق کے ساتھ راہ دی۔ ڈاکٹریٹ کے بیشتر مقالوں میں تحقیق و تنقید کا امتزاج نظر آتا ہے اگر چہ نظر عموماً سطحی اور آرا مستعار ہوتی ہیں۔ اسی کے ساتھ جدید ناقدین تنقید کو بالکلیہ تحقیق اور تاریخ ادب سے بے نیاز نہیں سمجھتے۔ شمس الرحمٰن عروض و بلاغت پر اور گوپی چند نارنگ املا ایسے خشک مسائل کو بھی قابلِ اعتنا سمجھتے ہیں۔ لسانیات اور اسلوبیات کا دخل بھی تنقید میں بڑھ رہا ہے۔ فلسفہ، نفسیات اور دوسرے متعلقہ علوم سے بھی تنقیدی نظر کی روشنی و گرفت میں اضافہ ہوا ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ مغرب کے مکاتیبِ تنقید کو بلا سبب اردو میں فروغ دیا جائے اور ان کی نقل کی جائے۔ میں تو اپنی تنقیدوں میں 'کثیر الابعاد' تنقیدی رویے کا ہمیشہ سے قائل رہا ہوں۔ تمام متعلقہ علوم، تحقیق، تاریخ اور مکاتیبِ تنقید سے بقدرِ ضرورت استفادہ کر کے تخلیقی انداز میں بھی تنقید لکھی جا سکتی ہے اور اردو میں اس انداز کی عمدہ تنقید آج لکھی جا رہی ہے۔ لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ ہم اپنی تنقید کی اس 'نو بلوغت' کو اس کی پختہ نظری کا نام دے دیں۔ صحیح معنی میں اب ہمارے یہاں تنقید کا آغاز ہو رہا ہے۔

اردو کے شعبوں کا فرض ہے کہ وہ تمام اساتذۂ قدیم و جدید اور اصنافِ ادب پر مستند تحقیقی کام کروائیں، قدیم دواوین، تذکرے اور نثری تصانیف کی اچھی تدوین ہو، ہر دور کی فرہنگیں لکھی جائیں۔ ان اجزا کو مرتب کر کے ہی تاریخ لکھی جا سکتی ہے اور تاریخ سامنے ہو تو اصولِ تنقید بھی وضع ہو سکتے ہیں۔ تنقید ہر دور میں گذشتہ ادوار کے ادبی کارناموں اور شخصیتوں کا از سرِ نو جائزہ لے کر اپنے عہد کے تقاضوں کے مطابق ان کی قدر کا تعین کرتی ہے۔ اس مقصد کے لیے اردو کے طلبا اور تحقیق کاروں میں خصوصیت سے اچھے ادبی مذاق کی تربیت کرنا لازم ہے کہ تحقیقی باریک بینی، وسعتِ مطالعہ، نظریہ سازی کوئی چیز بھی تربیت یافتہ ادبی ذوق کی نعم البدل نہیں ہو سکتی۔ اس کے لیے ہم عصر ادب کی آگاہی بنیادی شرط ہے۔ جو شخص ہم عصر ادب کے مزاج اور معیار کو نہیں سمجھ سکتا اور اس کی قیمت کا اندازہ نہیں کر سکتا، ادوارِ گذشتہ اور اس

کے نمائندوں کو کیا خاک سمجھے گا۔ جمالیات پر اردو میں چند سرسری کتابیں ہیں، وہ بھی بیشتر تاریخی جائزے۔ جمالیات کے مسائل اور بحثوں پر مغرب میں جو کام نئے انداز سے ہو رہا ہے، اس کی اردو والوں کو خبر بھی نہیں۔ انگریزی داں اردو نگار یہ کام کر سکتے ہیں، مگر وہ اس کے علاوہ ہر طرح کے موضوع پر لکھتے ہیں۔ جدید جمالیات سے واقفیت کے بغیر اصولِ تنقید پر کوئی قابلِ لحاظ کام نہیں ہو سکتا۔ شعرا، نثرنگاروں اور اصناف پر مضامین یا کتابیں بھی ضروری ہیں اور یہ کام ہو رہا ہے۔ ہم عصر ادب پر مناظرے اور مباحثے بھی وقت کا تقاضہ ہیں، یہ کام شاعروں، افسانہ نگاروں کو خود کرنا چاہیے، تا کہ تنقید سے اُن کی نفرت و شکایت، جو مرعوبیت کا نتیجہ ہے، ختم ہو۔ دانش گاہوں کے پیشہ ور نقادوں سے بنیادی کام کرنے کی توقع کی جاتی ہے اور وہی نہیں ہو رہا ہے۔ جدید نسل کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ اب تخلیق و تنقید کی باہمی نفرت یا شکایت کم سے کم تر ہوتی جا رہی ہے اور تخلیق کار بھی منصب تنقید کے اہل ہو گئے ہیں۔ لیکن تخلیق کار کی تنقید عموماً اپنے موقف کی وکالت اور دفاع ہوتی ہے اور اس میں وہ معروضیت بھی جو ادب میں ممکن ہے، کم ہوتی ہے۔ معروضی تنقید کا فرض کون انجام دے گا؟ اور اسی کی ہماری تنقید میں آج تک کمی ہے۔

OO

جدیدیت — ایک تہذیبی رویّہ

اُردو کے جو لکھنے والے جدیدیت کو محض ہیئت یا زبان کا نیا تجربہ اور محاورے کی تبدیلی سمجھتے ہیں، وہ اس اصطلاح کی تہذیبی اور سماجی معنویت ہی سے بے خبر نہیں، جدیدیت کی ادبی قدر و قیمت کو بھی بہت کم سمجھتے ہیں۔ جدیدیت نہ تو عصریت کے مترادف ہے اور نہ ہم عصر ادب کے ہم معنی۔ جدیدیت میں عصریت کی روح ضرور شامل ہے، مگر یہ اس کے علاوہ بھی بہت کچھ ہے۔ روحِ عصر کا انعکاس کسی عہد کے ادب کی جدیدیت کا اشاریہ تو ہے مگر میں جدیدیت کو اس سے بھی زیادہ جامع اور بسیط اصطلاح سمجھتا ہوں۔ محض ہیئت اور زبان کے تجربے کسی ادب پارے کو جدید بنانے کے لیے کافی نہیں۔ کیونکہ نئی زبان، نئے اسالیب اور تازہ ترین ہیئتوں میں بھی انتہائی فرسودہ، روایتی، حتیٰ کہ مخالف جدیدیت ادب کی تخلیق ممکن ہے۔ اس کے برخلاف قدیم اور کلاسیکی اسالیب، ہیئتوں اور زبان کی پابندی کے ساتھ جدید ادب تخلیق کیا جا سکتا ہے۔ ادب میں ہیئت اور زبان کو مواد، طرزِ فکر اور اندازِ احساس سے الگ کیا ہی نہیں جا سکتا۔ جدید احساسات و خیالات جو روایتی ہو ہی نہیں سکتے، اپنے اظہار کے لیے نئی زبان اور نئی ہیئت کا بھی تقاضہ کرتے ہیں، اسی لیے کسی قدیم ہیئت کو بھی جب کوئی

• سوغات، بنگلور 1972

صحیح معنوں میں جدید ادیب برتتا ہے تو اس کا طرزِ احساس وفکر ہیئت کی پابندی کے باوجود اس کی قلبِ ماہیت کر دیتا ہے۔ لیکن جب میں جدیدیت کی روح کو ہیئت کے تجربے سے ماورا اقرار دیتا ہوں، تو میری مراد اس تقلیدی اور غیر حقیقی شاعر یا ادیب سے ہوتی ہے، نہ جو تجربہ برائے تجربہ ہی کو سب کچھ سمجھ کر ظاہر اور صورت میں الجھ جاتا اور روح تک رسائی نہیں پا سکتا ہے۔ آج کل ہمارے یہاں ادب کی جس جدیدیت پر زیادہ زور دیا جا رہا ہے وہ روح کی تبدیلی پر لباس کی تبدیلی کو فوقیت دینے کا نتیجہ ہے۔ اس رویّے کی وجہ سے جدیدیت کے ساتھ بھی زیادتی ہوتی ہے خود روحِ ادب کے ساتھ بھی ظلم ہوتا ہے۔ اگر صرف ہیئت کے تجربے ہی جدیدیت کی دلیل ہوتے تو آج یوسف ظفر اور قیوم نظر ایسے بے جان شاعر ہی جدیدیت کے ہراول مانے جاتے، لیکن ایسا نہیں ہے۔ اسی کے ساتھ یہ بھی حقیقت ہے کہ صرف نئے خیالات یا جدید ترین احساسی رویّوں کی بنا پر بھی اچھا ادب تخلیق نہیں پا سکتا جب تک کہ ادبی، فنی شرائط کی تکمیل اس طرح نہ کرے کہ روح اور قالب کی دوئی ختم ہو جائے، اس وقت تک جدید خیالات بھی اعلیٰ جدید ادب کو جنم نہیں دے سکتے۔ اردو کے تمام بڑے شاعروں اور ادیبوں کے یہاں ہمیں روایت سے انحراف کے ساتھ ہم عصر طرزِ فکر و احساس اس طرح ہم آہنگ نظر آتا ہے کہ وہ شعرائے سابق سے بھی مختلف نظر آتے ہیں، اور اپنے دوسرے ہم عصروں سے بھی ممتاز۔ اسی نقطۂ نظر سے ہر دور کے وقیع ادب کو اُس دور کی جدیدیت کا نمائندہ قرار دیا جا سکتا ہے۔

جدیدیت کو اگر ہم تاریخی تسلسل کا ایک عمل مانیں، جو مختلف ادوار کی جدیدیت کو ایک لڑی میں پروتا ہے، تو اردو کی حد تک اس تسلسل کو روشن خیالی کی ایسی روایت سے تعبیر کیا جا سکتا ہے جس کا اظہار فنی تقاضوں کی تکمیل کے ساتھ ہمیشہ ہوتا رہا ہے۔ اردو کے اولین شعرا فارسی گو شعرائے ہند کے مقابلے میں اس لیے جدید تھے کہ انھوں نے ایک نئی زبان کے امکانات کو برتا اور ساتھ ہی اپنے عہد کے ان تقاضوں کی تکمیل کی جو زبان میں تبدیلی کے ساتھ فارسی کی روایت سے انحراف کا مطالبہ بھی کر رہے تھے۔ میر یا سودا یا انیس یا آتش یا غالب یا نظیر سب کے یہاں ہمیں روایت سے واضح انحراف بھی نظر آتا ہے اور چند اصناف کو

اس طرح برتنے کا ثبوت بھی ملتا ہے کہ ان کی فنکارانہ قدرت سے ان اصناف کی نئی صورت متعین ہوئی۔ غالب کے بعد حالی اور اقبال اور بیسویں صدی کے غزل گوشعرا یگانہ، فانی، اصغر، حسرت، جگر اور فراق سب کے یہاں انحراف کے ساتھ کچھ نیا طرزِ فکر و احساس بھی ملتا ہے، کسی کے یہاں کم اور کسی کے یہاں زیادہ، اسی لحاظ سے ان کی قدر و قیمت بھی متعین ہوتی ہے۔ اسی طرح سرسید، آزاد، شبلی، نذیر احمد، پریم چند، رومانی ادیب اور پھر ترقی پسند ادب کی تحریک بھی اپنے اپنے دور میں جدیدیت کی مختلف صورتوں کی نمائندگی کی مثالیں ہیں۔ ان سب کا تجزیہ دو طرح سے کیا جا سکتا ہے، طرزِ فکر و احساس کے لحاظ سے اور طرزِ اظہار میں تجربوں کی کامیابی کو سامنے رکھ کر۔ اردو کے وقیع ادیبوں اور شاعروں کی تحریریں طرزِ فکر و احساس میں بھی جدت کی شہادت دیتی ہیں اور طرزِ اظہار میں بھی نئے تقاضوں کی تکمیل کرتی نظر آتی ہیں۔ گویا یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ہمیں اپنے ادب کی تاریخ میں بھی جدیدیت کی ایک مسلسل روایت کارفرما نظر آتی ہے۔ جب ہم موجودہ عہد کی جدیدیت کو اسی تسلسل کی روشنی میں دیکھیں تو اسے روشن خیالی اور زبان و محاورۂ ادب کی تبدیلی کی موجودہ توسیع کہہ سکتے ہیں۔ اسی لحاظ سے میں نے اپنے ایک مضمون میں جدیدیت کو ترقی پسندی کی توسیع بھی قرار دیا تھا۔ اس بیان سے غلط فہمیاں بھی پیدا ہوئیں اور خوش گمانیاں بھی۔ اس پر بحثیں ہوئیں جن میں اس بیان کی تائید بھی کی گئی اور مخالفت بھی— لیکن مجھے اندیشہ ہے کہ شاید میری بات کو مؤیدین اور معترضین دونوں نے صرف اپنے اپنے تصوراتِ ادب کی روشنی میں دیکھا، بات کی تہ تک پہنچنے کی کوشش نہیں کی گئی۔ اس لیے اس موقع پر میں پہلے اپنی بات کی تھوڑی سی وضاحت ضروری سمجھتا ہوں۔

موجودہ ادب بھی مجموعی حیثیت سے اُسی تہذیب کا تخلیقی اظہار ہے، جسے ہم اردو تہذیب کا نام دیتے ہیں۔ اس لحاظ سے ہمارا تعلق نہ صرف ماضی قریب بلکہ ماضی بعید کی تہذیبی اقدار سے بھی قایم ہوتا ہے۔ جدیدیت میں روایت سے کُلی انقطاع پر زور دینے والے بھی اردو کی تہذیبی روایت سے پوری طرح بےتعلق نہیں ہو سکتے— ترقی پسند ادب یا اقبال سے مکمل انحراف کرنے والوں کو کسی اور قدیم تر روایت کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ اسی لیے

ہمیں کسی جدید شاعر کے یہاں میر کی روایت کی توسیع نظر آتی ہے تو کہیں غالب کے طرزِ فکر واحساس کا پرتو ملتا ہے۔خود ترقی پسندوں نے ماضی کے ادب عالیہ سے انقطاع پر اتنا زور دیا تھا کہ ابتدا میں تمام کلاسیکی سرمایہ ناقابلِ اعتنا سمجھ کر رد کر دیا گیا۔ جب تک ترقی پسند ادب اور جدید ادب میں حدِ فاصل قایم نہیں ہوئی تھی، ہیئت، اسلوب، زبان و بیان کے تمام تر تجربے مستحسن سمجھے جاتے تھے۔ یہ قدیم طرزِ اظہار سے انحراف تھا۔لیکن آہستہ آہستہ ترقی پسندوں نے ہیئت کے تجربے کرنے والوں کو اپنی صف سے خارج کر کے اُنھیں انحطاط پسند اور ہیئت پرست کہنا شروع کر دیا، حالانکہ یہ تجربے بھی اُس عہد کی جدیدیت کا تقاضہ تھے۔ جب ان تجربوں کی اہمیت کا احساس ہوا تو ترقی پسندوں نے بھی انھیں اپنایا اور انھیں زیادہ بامعنی بنانے کی کوشش کی۔اس لحاظ سے حلقۂ اربابِ ذوق اور ترقی پسندی دونوں نے مل کر جدیدیت کے لیے وہ زمین فراہم کی جس پر آج کے جدید ادب کا پودا پروان چڑھ سکتا تھا۔اسی کے ساتھ ترقی پسندوں نے باوجود انقطاع کے دعوں کے، کلاسیکی اصناف اور طرزِ اظہار کو بھی نئے خیالات و احساسات اور تخلیقی تجربات کے لیے برتا۔یعنی وہ اردو کی فنی روایت سے بے تعلق نہ ہو سکے۔ فکری لحاظ سے ترقی پسندوں نے سیاسی، سماجی شعور پر بہت زور دیا، یہ زور اکثر صورتوں میں یک رُخہ ہو گیا کیونکہ فنی اور ادبی شرایط کو بھی نظر انداز کیا گیا اور ساتھ ہی ادبی تخلیق کو فارمولوں کا پابند سمجھ لیا گیا۔لیکن بحیثیت مجموعی ترقی پسند ادب نے زندگی اور عصر کے تقاضوں کا عرفان اور ادب میں اس کی اہمیت و معنویت کا عرفان عام ضرور کیا۔ترقی پسندی بھی خلا میں وجود میں نہیں آئی تھی، اس کے لیے بھی قدما نے زمین تیار کر دی تھی۔ غالب کی تشکیک اور ارضیت، زندگی سے ان کا لگاؤ، حالی کی سماجی اور اصلاحی شاعری، تنقید کے نئے اصولوں کی تبلیغ، اکبر کی طنزیہ شاعری کا سماجی مواد، سرسید اور ان کے اسکول کی عقلیت پسندی، ادعائیت دشمنی، اقبال کے یہاں سامراجیت دشمنی کے ساتھ جدید مغربی تصورات کی آمیزش، رومانی شاعروں اور ادیبوں کی وطن دوستی، اور رومانیت جس میں جدید پسندی اور عقل پرستی کا جذباتی روپ ملتا ہے۔ نیاز فتح پوری کی ادعائیت اور ملائیت سے بیزاری، مذہب میں عقلیت کی روایت کی توسیع، آزاد خیالی، مولانا آزاد کی مجتہدانہ تفسیرِ قرآن — یہ اور اس طرح کے بہت سے کارنامے اور فکری

رویے تھے، جنھوں نے ترقی پسندی کو فکری لحاظ سے سہارا دیا اور اس کے لیے زمین ہموار کی۔ سیاست سے اپنے غیر معمولی شغف نے مارکسزم کو عقیدے کے طور پر قبول کرنے کے ادعائی میلان کے باوجود ترقی پسند ادب نے بیسویں صدی کے پہلے نصف حصے کے تہذیبی اور سماجی رویّوں کی بڑی حد تک نمایندگی کی۔ اسی لیے اس دور میں ترقی پسندی ہی ادب میں جدیدیت کا ایک روپ تھی۔ جدیدیت کا دوسرا روپ حلقۂ اربابِ ذوق کے تجربوں میں ملتا ہے — مگر دونوں طرف ہمیں محض ایک پہلو پر ضرورت سے زیادہ زور دینے کا میلان نظر آتا ہے — آج کچھ لوگ حلقۂ اربابِ ذوق کی روایت کو اس حد تک اہمیت دیتے ہیں کہ جدیدیت کو اس کی توسیع سمجھتے ہیں۔ حالانکہ اگر جدیدیت کو ترقی پسندی کی توسیع قرار دینا قابلِ اعتراض ہے تو یہ نقطۂ نظر بھی بے جا ہوگا۔ جہاں تک تہذیبی رویے کا سوال ہے، ترقی پسندی اپنی خامیوں، کوتاہیوں اور لغزشوں کے باوجود ایک زمانے میں ہمارے ادب اور تہذیب کی روشن خیالی اور جدت پسندی کی روایت کی توسیع کرتی رہی ہے۔ اس تحریک کی اہمیت اسی میں ہے۔ آج کی جدیدیت کو ترقی پسندی کی توسیع کہنے کے معنی یہ ہوں گے کہ ہم آج کی جدیدیت کا رشتہ اپنی اُس تہذیبی روایت سے ملا رہے ہیں جو قدامت، رجعت، زوال، تنگ نظری، عصبیت، مذہبی جنون، احیاپسندی، ادعائیت اور ملائیت کے خلاف زندگی کی نئی قوتوں، نئی قدروں اور نئے تصورات کی آزاد خیالی کے ساتھ حمایت کرتی رہی ہے۔ جدیدیت کو ترقی پسندی کی توسیع اسی صورت میں کہا جاسکتا ہے جب ہم ترقی پسندی کو اس تہذیبی رویے کا اظہار مانیں، ترقی پسند اپنے دور کے وہ باغی تھے جنھوں نے اردو میں فکری بغاوت کی روایت کو توسیع کی۔ جب ترقی پسندوں نے بغاوت کا رویہ ترک کر کے خود آمرانہ رویہ اختیار کرلیا اور پھر آگے چل کر اربابِ اقتدار کے حلقہ بگوش بننے لگے تو فطری طور پر انھوں نے اپنی بغاوت اور روشن خیالی کی روایت پر بند باندھنے کی کوشش کی، اور اس طرح وہ نئے دور کی جدیدیت کے حلیف بننے کے بجائے حریف بن گئے۔ اردو میں جدیدیت کی موجودہ شکل کا آغاز ترقی پسندی کے اسی آمرانہ اور بعد میں اقتدار سے مصالحانہ رویے کے خلاف بغاوت سے ہوتا ہے۔ جدیدیت کی یہ بغاوت فکری تھی، محض طرزِ اظہار یا نئی ہیئتوں کی تلاش نہیں تھی، یہ ہمارے سماج کے نئے انقلابی رویے کا

اپنے ماضی قریب سے انحراف تھا، جس نے مکمل انقطاع کی صورت بھی کہیں کہیں اختیار کی۔ اس طرح جدیدیت اپنی اصل میں نئے سماجی رویّے کی پیداوار ہے۔ ادب میں یہ سماجی رویّہ اظہار کی نئی راہیں بھی تلاش کرنے کا ایک حد تک متقاضی تھا۔ مگر چند جدیدیین نے، جو فکری اور تہذیبی رویّے کو ثانوی اہمیت دیتے ہیں، محض ہیئت زبان اور لہجے کی تبدیلی ہی کو اصل جدیدیت سمجھ لیا۔ جدیدیت اور ترقی پسند ادب میں اختلاف ادب پر نظریے کے اطلاق کے مسئلے میں ہوتا ہے۔ ترقی پسند ادبی نظریہ ادب پر نظریے کو اوّلیت دیتا ہے، جب کہ جدیدیت ادب میں نظریے کو ثانوی حیثیت دیتی ہے۔ یہی نہیں، بلکہ نظریے کے جبر سے آزادی بھی اس کا ایک اہم عنصر ہے، مگر نظریے سے آزادی کا معنی یہ نہیں، کہ ادیب کا کوئی نقطۂ نظر ہی نہیں ہوتا۔ اس کے برخلاف ادیب کی شخصیت کا کلّی اظہار، اس کے تصورات و کائنات، اس کے سماجی رویّے اور تہذیبی تصورات، خواہ کتنے ہی پردوں میں چھپے ہوئے ہوں، بالواسطہ اپنا اظہار ضرور کرتے ہیں۔ خالص عشقیہ شاعری ہو یا محض داخلی تجربات کا ادب میں اظہار، ہر صورت میں ادیب کے مخصوص تہذیبی اور سماجی رویّے تخلیقِ ادب پر اثر انداز بھی ہوں گے اور ابلاغ و ترسیل کی بھول بھلیاں میں بھی اپنے اظہار کا راستہ نکال ہی لیں گے۔ ادیب کے یہ رویّے کتنے ہی غیر واضح اور مبہم کیوں نہ ہوں، اگر ادیب سچا ہے اور اس کے تخلیقی تجربے کی اساس جدید طرز فکر واحساس پر ہے، تو وہ روایت و قدرت سے انحراف ضرور کرے گا، اس لحاظ سے ترقی پسندی وسیع تر مفہوم میں آج بھی جدیدیت کا لازمہ ہے۔ ترقی پسندی سے میری مراد ادب کا وہ نظریہ نہیں، جسے ترقی پسند ادبی تحریک نے فروغ دیا۔ بلکہ وہ مفہوم مراد ہے جسے ہم سماجی، سیاسی، تہذیبی معاملات میں اہمیت دیتے ہیں اور اس کی ضرورت کو تسلیم کرتے ہیں۔ ترقی پسند ادب کی نظریے کی خامی یہ ہے کہ اُس نے ایک سیاسی نظامِ فکر کو ادب پر میکانکی اور ادعائی طریقے سے مسلط کرنے کی کوشش کی۔ جب کوئی سیاسی یا سماجی نظریہ عقیدہ (Dogma) بن جائے تو پھر اس میں تخلیقی توانائی نہیں رہتی جو ادب کے لیے لازمی ہے۔ یہ بغاوت کی بجائے قدامت، روشن خیالی کی جگہ نظریاتی جبر، اور انقلاب آفریں تصورات کے بدلے اپنے مخصوص نظامِ فکر کو سہارا دینے والے قدامت پسند تصورات کو فوقیت واہمیت دینے لگتا ہے۔ اس طرح ادبی ترقی پسندی

جسے جدیدیت کا ہم نوا ہونا چاہیے تھا اسی ادعائیت، میکانکیت اور مطلقیت کی وجہ سے اس کی بلاوجہ حریف بن گئی۔ حالانکہ جدیدیت صحیح معنوں میں اسی روایت کی توسیع کر رہی تھی جس کا احترام ترقی پسندی نے اعلیٰ کلاسیکی ادب سے سیکھا اور خود اس کی توسیع کی تھی۔ دوسرے لفظوں میں اس بات کو یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ ترقی پسندی کی سچی روح کو خود ترقی پسندوں نے چھوڑ دیا اور جدیدیت نے اُسے بدلتے ہوئے حالات کے لحاظ سے نئے ادبی اور تہذیبی تقاضوں کی روشنی میں اپنایا — جدیدیت نے جس ادب کی تخلیق کی اُس میں ترقی پسندی کی توسیع اس طرح نظر آتی ہے کہ وہ سماجی، سیاسی شعور اور ہم عصر آگہی جس پر ترقی پسندوں نے زور دیا تھا، اب نعروں کی صورت میں تو نہیں ملتی، مگر ہمارے تخلیقی اور فکری رویے کا لاینفک جز بن چکی ہے۔ آج کا کوئی بھی ادیب یا شاعر سماجی اور سیاسی مسائل سے نظر چرا ہی نہیں سکتا۔ ناوابستگی پر زور دینے کا مطلب یہ نہیں ہے کہ ہم سماج، سیاست اور عام زندگی اور تہذیبی روایت سے وابستہ نہیں رہے، بلکہ اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ ہم کسی بھی نظریے کی ادعائیت سے غیر مشروط طور پر وابستہ نہیں ہیں۔ وابستگی کے معنی اگر انسانیت، تہذیب اور سماج سے وابستگی کے ہیں تو جدیدیت اس وابستگی کو تسلیم کرنے پر مجبور ہے۔ یہ اور بات ہے کہ کسی ادب پارے کی قدر و قیمت اس وابستگی سے نہیں ناپی جاتی بلکہ اس کے فنی اور ادبی معیار سے جانچی جاتی ہے۔ کسی ایک نظریے سے ادعائی وابستگی اکثر انسانیت اور تہذیب کی قدروں کے تحفظ سے وابستگی کے منافی بھی ہو سکتی ہے۔ جدید ادیبوں میں ایسے افراد بھی ہیں جو نظریاتی طور پر ترقی پسندوں کی طرح مارکسزم کو سماجی، معاشی اور سیاسی معاملات میں تسلیم کرتے ہیں، لیکن یہ بھی نہ صرف ادب بلکہ فکر، سیاست اور سماج میں اس نظریے کی آمریت کے خلاف ہیں۔ مجموعی طور پر جدیدیت کے طرفداروں کو بائیں بازو کی انقلابی تحریکوں کا ہم نوا سمجھا جا سکتا ہے۔ ان میں سیاسی اور سماجی طور پر انتہا پسند افراد بھی مل جائیں گے لیکن ادب میں یہ لوگ بھی آزادیِ اظہار اور آزادیِ تجربہ کے حامی ہیں۔ ان میلانات کے تذکرے کا مقصود یہی دکھانا ہے کہ ذہنی بغاوت اور روشن خیالی کی جس روایت کی ترقی پسندی نے توسیع کی تھی، اس کی مزید توسیع جدیدیت کے توسط سے ہو رہی ہے۔ توسیع کے معنی یہ نہیں کہ ہم روایت کو جوں کا توں قبول

کرلیں، یہ توسیع نہیں بلکہ انجماد ہے۔ جدیدیت نے ترقی پسندی کے بہت سے عناصر کو رد بھی کیا ہے، اس سے انحراف بھی کیا ہے اور اس کی سخت تنقید بھی کی ہے، مگر جس سماجی اور تہذیبی رویے کو ہم آج کی عام سیاسی، سماجی اصطلاح میں ترقی پسندانہ کہتے ہیں، اس کی نفی نہیں کی، بلکہ اس کی توسیع کی ہے۔

ترقی پسندی اور جدیدیت کی اس بحث کے اعادے سے میرا مدعا یہ نہیں کہ میں اس Controversy کو پھر سے تازہ کروں، کیونکہ میری نظر میں یہ تنازعہ بڑی حد تک بے معنی ہے۔ اگر ہم ترقی پسندی اور جدیدیت کو وسیع تر مفہوم میں استعمال کریں تو ان میں کوئی تناقض نہیں۔ البتہ ترقی پسندی کے مروجہ ادبی مفہوم اور جدیدیت کے ادبی مفہوم میں بہت بڑا فرق ہے، اسی وجہ سے یہ بحث اس جگہ بے محل نہیں سمجھی جائے گی۔ میرا مقصود یہ ہے کہ ہمارے ادب اور تہذیب میں فکری بغاوت اور روشن خیالی کی ایک صالح، توانا اور پُر از امکانات روایت رہی ہے، جو ہر زمانے میں اپنا روپ بدلتی رہی ہے، کبھی اس نے غالب کی آزاد خیالی میں اپنا اظہار کیا، کبھی سرسید اور ان کی تحریک کی عقلیت پسندی اور مغرب کی روایت میں، کبھی رومانی میلان کی بغاوت میں، کبھی اقبال کی نظری اور فنی اجتہاد میں، اور کبھی ترقی پسند ادب کی سماجیت اور تحریک پسندی میں — جدیدیت اسی تہذیبی رویے کا نیا نام ہے۔ اس لحاظ سے آج کی جدیدیت ہماری تہذیب کی دانشورانہ روایت ہی کی توسیع ہے۔

جدیدیت کو ایک فکری اور تہذیبی رویے کی حیثیت سے سمجھنے کی کوشش اس لیے ضروری ہے کہ اب تک ادبی بحثوں میں اس پہلو پر خاطر خواہ توجہ نہیں دی گئی ہے۔ میں اس حقیقت کو مانتا ہوں کہ ادب کو محض تہذیبی رویے یا فکری مواد کی مدد سے سمجھنے کی کوشش یک رُخے پن کا نتیجہ ہوتی ہے۔ ادب میں یہ چیز زیادہ اہم ہے کہ کوئی بات کس طرح کہی گئی ہے۔ یعنی ہیئت، اسلوب، زبان و بیان کے مسائل کو فکری مواد اور طرزِ احساس سے الگ نہیں کیا جا سکتا — اسی حقیقت کو تسلیم کرنے کے باوجود اگر ہم جدیدیت کو ایک تہذیبی رویے کی حیثیت سے سمجھنا چاہیں تو فنی مسائل کو کچھ دیر کے لیے ملتوی کیا جا سکتا ہے۔ یہ بحث خالص ادبی ہوگی — اس موقع پر میں جدیدیت کی تہذیبی معنویت اور فکری قدر و قیمت پر بحث کرنا زیادہ ضروری سمجھتا ہوں۔

اپنے زمانے کی جدیدیت کا تعین کرنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ ہم اُن سماجی، سیاسی، معاشی عوامل کو بھی نظر میں رکھیں جو آج کے ذہنی رویّوں کی تشکیل کر رہے ہیں۔ اسی کے ساتھ اُن تصورات، نظریات اور علوم کی اہمیت کو بھی سمجھنا ضروری ہے جن کے بغیر جدید طرزِ فکر و احساس بے معنی رہتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ جدیدیت کو موجودہ عہد کے ذہنی اور تہذیبی عوامل کے تناظر ہی میں سمجھا جا سکتا ہے۔ انیسویں صدی کے خاتمے تک جدید تصورات و نظریات کا جو بھی سرمایہ اردو والوں کو ملا تھا، وہ بہت محدود تھا، ہمارے یہاں ایسے لوگ کم تھے مغربی علوم و تصورات براہِ راست جن کی دسترس میں ہوں۔ سرسید ہوں یا حالی، غالب یا شبلی ان کی مغرب سے واقفیت بالواسطہ تھی۔ ان حضرات کی بڑائی اس میں ہے کہ انھوں نے اپنے سماج کی ضرورتوں کو پہچانا اور اسی تہذیبی روایات کو جدید ذہن کے سانچے میں ڈھالنے کی کوشش کی۔ سرسید، غالب، شبلی اور حالی بنیادی طور پر مشرقی مزاج اور ہندوستان کے قرونِ وسطیٰ کا ذہن رکھتے تھے۔ غالب کا ذہن ان سب سے بڑا اور کشادہ اور زیادہ تخلیقی تھا، اسی لیے انھوں نے اپنی بصیرت سے آنے والے دور کی آہٹوں کو سنا اور اپنے کلام میں دوسروں کو محسوس کرادیا۔ سرسید نے ٹیگور کے جدید تصورات کا ماحصل اتنا ہی سمجھا کہ ان کی بنیاد پر ایک نئے علم کلام کی تدوین کی جائے۔ سرسید سے یہ مطالبہ بے جا بھی ہے کہ وہ سائنس اور مذہب کو الگ الگ دائروں میں رکھ کر دونوں سے انصاف کرتے۔ شبلی بھی جدید قدروں کے عقلیت پسند متکلم ہیں، انھوں نے اسلامی عروج کے دور کی شخصیتوں اور تاریخ کو تہذیبی نشاۃ ثانیہ کا سرچشمہ بنانے کی سعی کی۔ لیکن انیسویں صدی کے آخر کا اردو ذہن ان حضرات کے اس دور کے انحراف کو بھی ہضم نہ کر سکا۔ مغرب نے انیسویں صدی کی ابتدا میں ہی اس راز کو جان لیا تھا کہ مذہب کو عقل کی بنیاد پر منوانا اور ماننا نہ تو فلسفہ کے بس میں ہے نہ سائنس کے۔ رُوسو کے گار نے مذہب کو عقیدے کی اپیل ہی سے منوانا چاہا تھا۔ اس سے بھی پہلے کانٹ نے خدا کے وجود کے تمام کلاسیکی دلایل وجودیاتی، کونیاتی اور غایتی دلایل کی کمزوری واضح کردی تھی۔ اس کے نزدیک خدا کا وجود انسان کے حاسۂ اخلاقی پر منحصر ہے۔ اثباتیت (Positivism) کے نزدیک مابعد الطبیعیاتی مباحث عقل کے حدود ہی سے خارج قرار پائے تھے۔ تجربیت اور ارتقائیت کے

فروغ نے سوچنے کا طریقہ ہی بدل ڈالا۔ بیسویں صدی کے خاتمے تک بھی ہم ان نظریات اور ان کے دور رس نتائج سے ناواقف رہے۔ یہی وجہ ہے کہ بیسویں صدی میں بھی ہمارے علما اور عقل پرستوں ادیبوں نے جن میں ابوالکلام اور نیاز کو اہمیت حاصل ہے، قرونِ وسطیٰ کی متکلمانہ منطق ہی کو اثباتِ مذہب کے لیے کافی سمجھا۔ آج بھی ہمارے علما، واعظین اور فقہا مغربی نظریاتِ فلسفہ وسائنس، علم ساجیات کے اطلاق اور جدید نفسیات سے بےخبر قرونِ وسطیٰ میں تعمیر کیے ہوئے ذہنی قلعوں میں محبوس خود کو اور ان فرسودہ تصورات کو، جن کو وہ حقیقی مذہب سمجھتے ہیں، مامون و محفوظ سمجھتے اور متشککین و منکرین کی جہالت پر ہنستے ہیں۔ نتیجہ کے طور پر ہمارے علمائے مذہب جدید فلسفۂ مذہب سے بھی واقف نہیں۔ فلسفے کے اساتذہ بھی اپنی واقفیت کے باوجود نئے تصورات اور طریقہ ہائے کار سے نہ مدد لینا جانتے ہیں اور نہ ایسا کرنا چاہتے ہیں۔ مذہب کے بنیادی تصورات پر جرات مندانہ فکر تو دور کی بات ہے۔ ہم ظواہرِ مذہب میں بھی ترکِ رسوم اور معمولی سی تبدیلی کے بھی روادار نہیں۔ ان معاملات میں ہمارا ذہن قرونِ وسطیٰ سے ایک قدم بھی آگے نہیں بڑھا۔ اس کے برخلاف مجھے تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ قرونِ وسطیٰ میں ہمارے علما اور فلاسفہ نے جس اجتہاد اور جرأتِ فکر سے کام لیا تھا اب وہ بھی مفقود ہے — یہی نہیں بلکہ آج کا مذہبی ذہن سرسید، شبلی، ابوالکلام اور نیاز کی محدود دائرے میں انحراف پسندی کو بھی گوارا نہیں کرسکتا— یعنی جدیدیت سے ہم آہنگ ہونے کے بجائے، مذہب کے میدان میں ہم قدیم سے قدیم تر کو ہی برقرار رکھنے پر آمادہ ہیں۔

جو بات مسلمان علما کے لیے کہی جاسکتی ہے، ذرا سی تبدیلی کے ساتھ وہ بات ہندو علمائے مذہب اور فلسفہ پر بھی صادق آتی ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ ہندو، مذہب کی کشادگی اور وسعت، تنوع اور اختلاف کو اپنانے کی اہلیت کی وجہ سے عام ہندو ذہن نسبتاً کم قدامت پسند ہے۔ لیکن جہاں تک علما کا سوال ہے، کسی بھی فلاسفی کانفرنس میں چلے جایئے ایسے مردانِ حق ناآگاہ کی بڑی تعداد مل جائے گی جو آج بھی ہر جدید سے جدید مسئلے کا حل ویدانت میں ڈھونڈتے ہیں، یا بہت آگے بڑھتے ہیں تو گاندھی جی کے تصورات کو ہر مرض کے لیے مجرب نسخہ سمجھتے اور 'ہوالشافی' کہہ کر ہر نظریے کو اسی محلول میں حل کردینا چاہتے ہیں۔ دراصل پچھلے کئی

سو سال میں ہمارے یہاں صحیح معنوں میں کوئی فلسفی پیدا ہی نہیں ہو سکا، اس لیے کہ اس کے لیے جس اجتہادِ فکر، وسعتِ نظر اور جدید علوم سے گہری واقفیت کی ضرورت ہے، وہ معدوم ہوگئی۔ چند سیاسی قائدین یا مذہبی مفکرین و شارحین اور کچھ صاحبِ فکر ادیبوں، شاعروں کو عہدِ جدید کا فلسفی مان کر خوش ہو لینا فلسفے سے بھی ناواقفیت کی دلیل ہے اور اپنی کم نظری کا اشتہار بھی۔ کسی قوم میں جدید فلسفہ اس وقت ظہور میں آتا ہے جب وہ جدیدیت کو ہضم کر چکی ہو اور اسے اپنا مزاج بنا چکی ہو۔

جدیدیت سے ہماری دوری کا ایک سبب تو یہ ہے کہ ہم ان تمام فکری اور سائنسی، سیاسی اور معاشی تبدیلیوں سے کٹے رہے جو مغرب کی زندگی میں سرایت ہوتی رہی تھیں۔ مغرب میں چرچ اور سیاست کا جھگڑا قومیت کے فروغ اور مذہبی اداروں سے آزادی حاصل کرنے کی جدوجہد کا ایک باب تھا۔ کلیسا کی ناکامی نے نہ صرف سیکولر ریاست بلکہ سیکولر علم کے تصور کو بھی تقویت پہنچائی — ہمارے یہاں نہ تو سیاست صحیح معنوں میں سیکولر ہو سکی ہے نہ علم — سیاست کے میدان میں جہدِ آزادی کے قائدین نے وقتاً فوقتاً عام آدمیوں کی جس مذہبیت سے کام لیا وہ آزادی کے بعد مذہبی احیا پرستی کی شکل میں مضبوط ہوگئی۔ اس کی ذمہ داری احیا پرست مذہبی جماعتوں کے ساتھ اُن سیکولر جماعتوں پر بھی مساوی طور پر عاید ہوتی ہے جو مذہب کو اپنا آلۂ کار بناتے رہے ہیں اور آج بھی فوری مقاصد کے حصول کے لیے مذہبی جماعتوں سے مصالحت کرتے ہیں۔ اس کا نتیجہ اس جنونی عصبیت کی شکل ہی میں ظاہر ہو سکتا ہے جو فسادات کے روپ میں اپنا انسان کش اثر دکھاتی رہتی ہیں۔ ہندو اور مسلم فرقہ پرست جماعتوں کی مقبولیت اور بڑھتا ہوا اثر، خصوصیت سے نوجوانوں اور یونیورسٹیوں کے طلبا و اساتذہ میں، جدیدیت سے ہم آہنگ ہونے میں سب سے بڑی رُکاوٹ ہے۔ مسلمانوں میں تقسیم اور فسادات نے جس ہزیمت خوردگی اور تحفظ پسندی کو پروان چڑھایا وہ آزادی کے 23 برس بعد ردِ عمل (Reaction) کی ذہنیت بن چکی ہے۔ اکثریت کی مذہبی عصبیت اور عدم رواداری کے ساتھ ہندیانے کے نام پر مسلمانوں کو ان کی تہذیب یا دوسرے لفظوں میں ہندوستان کی سیکولر تہذیب سے محروم کرنے کی ہر کوشش مسلمانوں میں ردِ عمل کو اور بھی مضبوط کرتی ہے۔ اکثریت کی فرقہ

پرست تنظیمیں مذہب کے نام پر دراصل فسادات حاصلہ کا قیام اور استحکام چاہتی اور انقلاب آفریں تبدیلیوں کو روکنے کے لیے معاشی اور سماجی مسایل کو مذہب کا رنگ دیتی ہیں۔ مذہب ہمارے یہاں قدامت اور رجعت کا اس طرح آلۂ کار بنایا جا تا رہا ہے کہ سچی مذہبیت، جو اعلیٰ اقدار کے تحفظ و ترقی اور وسیع تر انسان دوستی سے عبارت ہے، جنس نایاب ہوتی جارہی ہے۔ علم کے میدان میں سیکولر ذہن کے پیدا نہ ہونے کا ایک سبب تو مذہب پر سیاست کی گرفت ہے، اور دوسری طرف جدید علوم کو مذہب کا مخالف سمجھنے والی ذہنیت اس کا دوسرا سبب ہے۔ ہمارے اساتذۂ سائنس کی بڑی تعداد یہ سمجھتی ہے کہ سائنس کے نظریات محض لکچر ہال یا تجربہ گاہ تک ٹھیک ہیں۔ اس کے باہر تو ہم پرستی، تقدیر پرستی اور رسوم پرستی ہی صحیح ہے باقی سب پڑھنا لکھنا فضول ــ نظریۂ ارتقا کو فلسفہ و سائنس کے اساتذہ فرضِ منصبی سمجھ کر پڑھا تو دیتے ہیں مگر مذہب سے اس کی عدم مطابقت کا خصوصیت سے ذکر کر کے عام طلبا کے ذہن کو اس سے منحرف بھی کر دیتے ہیں۔ اکبرالہ آبادی جس طرح نظریۂ ارتقا کا مذاق اُڑاتے تھے، آج بھی اس کی داد دینے والے کثرت سے مل جائیں گے۔ ایک طرف تو علمائے مذہب نے جدید علوم سے واقفیت ضروری نہیں سمجھی تو دوسری طرف عام آدمیوں کو اپنی زبان میں اب تک ان علوم پر کتابیں نہیں ملتیں، جس کی وجہ سے وہ تصورات و نظریات جو مغرب کے لیے روزمرہ کی زندگی کا جز ہیں، ہمارے لیے صرف درسگاہوں میں قید ہیں اور وہاں بھی اُن کا حق ادا نہیں ہوتا۔ کہنے کو تو معاشیات، سیاسیات، سماجیات، نفسیات، تاریخ، فلسفہ اور سائنس بظاہر سیکولر انداز میں پڑھائی جاتی ہیں، مگر وہ سائنسی معروضی رویہ جو ان علوم کو جدیدیت سے ہم آہنگ کرسکتا ہے، اب تک کمیاب ہے۔ ادب بھی جو بنیادی طور پر سیکولر ہوتا ہے، خواہ اس کی اساس کسی مذہب کے معتقدات اور تصورات ہی پر کیوں نہ ہو، ترکِ تعصبات کے لیے نہیں بلکہ استحکامِ تعصبات کے لیے پڑھا اور پڑھایا جاتا ہے۔ ہم نے جدید طرزِ فکر مغرب سے درآمد کرنے کی کوشش کی ہے۔ اسے اپنانے اور اپنے یہاں پیدا کرنے کی کوششیں اب تک کم ہوئی ہیں۔ جدید ذہنی رویے مستعار نہیں لیے جاتے بلکہ اپنے یہاں پیدا ہوتے ہیں۔ اسی لیے جدیدیت اب تک ہمارے یہاں مانگا ہوا لباس ہے، ہماری تہذیب کی روح نہیں۔

سائنسی اور معروضی رویہ جو سماجی جدیدیت کی شرطِ اوّل ہے، جب تک عام نہ ہوگا ہم ظاہری تبدیلیوں اور چند فیشن زدہ فارمولوں کو ہی جدیدیت کا نعم البدل سمجھتے رہیں گے۔ ہمارے بیشتر سماجی تصورات اور رویئے قرونِ وسطیٰ کے ذہن پر مبنی ہیں۔ یوں تو ہمارے دستور کی بنیاد جمہوریت، سیکولرازم اور سوشلزم پر ہے، لیکن صحیح معنوں میں ان پر عمل بہت کم ہوتا ہے۔ سیکولرازم کو تسلیم کرنے کے باوجود مذہبی عصبیت اور امتیاز کی ذہنیت مضبوط تر ہوگئی ہے۔ جمہوریت کی حقیقت یہ ہے کہ آج بھی الیکشن لڑنا عام آدمی کے بس کی بات نہیں، سارا کھیل روپیوں کا ہوتا ہے، ہر پارٹی کے لیے سرمایہ داروں کی تھیلیاں کھلتی ہیں تب ہی بابِ اجابت وا ہوتا ہے۔ عام آدمی کے دل میں اب بھی راجاؤں، مہاراجاؤں، نوابوں اور شہزادوں کے لیے عقیدت موجود ہے۔ سوشلزم کی منزل اب بھی اتنی ہی دور ہے جتنی آزادی کے وقت تھی۔ غریبوں کی حالت کچھ بہتر ضرور ہوئی ہے مگر چند سرمایہ دار خاندانوں کی دولت میں بے انتہا اضافہ ہوا ہے۔ دولت کے سہل الحصول طریقے بلیک مارکٹنگ، ذخیرہ اندوزی، اسمگلنگ، رشوت، لائسنس اور پرمٹ اس قدر عام ہو گئے ہیں کہ بظاہر ایماندار آدمی بھی اُنھیں کمائی کا جائز وسیلہ سمجھنے لگا ہے۔ ہمارے قانون کی تفسیریں اور دستور کی بعض بنیادی دفعات اب بھی پرس راجاؤں کے مفادات کی حفاظت کرتی، جائداد پر روک لگانے کی راہ میں رُکاوٹ بنتی اور نیشنلائزیشن کے لیے ہر قدم پر رُکاوٹ کھڑی کرتی ہیں۔ میں اس حقیقت سے منکر نہیں کہ آزادی کے بعد بہتر سماج کی تشکیل کی طرف قدم اٹھایا گیا ہے، سماجی اونچ نیچ اور ذات پات کی گرفت بھی ڈھیلی پڑی ہے، عام آدمی میں اپنے جمہوری حقوق کا احساس بھی عام ہوا ہے، ملک کو صنعتیانے کا کام بھی بڑے پیمانے پر ہو رہا ہے۔ سوشلسٹ سماج کے قیام کی طرف ذرا سی پیش قدمی بھی ہوئی ہے۔ لیکن ان تبدیلیوں کا اثر ہمارے سماجی رویّوں پر زیادہ نہیں پڑا۔ لسانی، مذہبی، علاقائی اور نسلی تعصبات پہلے سے زیادہ بڑے ہیں، انتخاب ذات پات کی بنیاد پر لڑا جاتا ہے اور اسے حقیقت مان کر خالص سیکولر جماعتیں بھی اپنے امیدوار کھڑا کرتی ہیں۔ یعنی ہماری سماجی اور تہذیبی زندگی میں قول اور فعل کا تضاد پہلے سے زیادہ نمایاں ہوگیا ہے۔ جن اصولوں اور آدرشوں کو ہم اپنے ہونٹوں پر سجاتے اور زبانوں پر روشن کرتے ہیں، عمل میں خود ہی ان کی تکذیب اور تردید کرتے ہیں۔

کردار کا بحران ہمارے سماج کا سب سے اہم مسئلہ ہے۔ مفاہمت اور مصالحت عملی زندگی ہی میں نہیں، ذہنی اعمال میں بھی عام ہوگئی ہے۔ جھوٹ جس کی عملی شکل ریاکاری ہے ہماری تہذیب کا خاصہ بن گیا ہے۔ کردار کو بنانے کے بجائے ہم نئی نسل کا کردار بگاڑنے کا کام زیادہ کر رہے ہیں۔ سیاسی قائدین، اساتذہ، اربابِ اقتدار، علما اور دانشور سب اس گناہ میں برابر کے شریک ہیں۔ جامعات جو علم کے معبد سمجھی جاتی ہیں، وہاں ادنیٰ درجے کی سیاست، گروہ بندی، مفاد پرستی، ترقی کوشی اتنی عام ہوگئی ہے کہ اونچے مذہبی علم اور نظر کی بنیاد پر نہیں گروہ داری وابستگی، خوشامد، مصلحت اندیشی اور جہالت کی بنا پر تقسیم کیے جاتے ہیں۔ طلبہ کو اپنے مقاصد کے حصول کا آلۂ کار بنایا جاتا ہے اور سکھایا جاتا ہے کہ تمھیں ترقی یا ملازمت محنت، علم اور دیانت سے نہیں بلکہ خوشامد بے کرداری اور جہالت سے زیادہ آسانی کے ساتھ مل سکتی ہے۔ سیاسی قائدین اس تخریبی کردار میں معاون ہوتے ہیں اور جو سب سے بڑا مخرب اخلاق ہو اسی کے سر پر دستِ شفقت رکھتے ہیں۔ دانشوروں، ادیبوں، شاعروں اور فنکاروں میں بھی سستی شہرت، دولت، عزت اور جاہ و منصب کا شوق عام ہوگیا ہے جس کی وجہ سے خود ان میں کردار کی صلابت، سچ کہنے کی جرأت مفقود ہوتی جارہی ہے، تو ان سے نوجوانوں کی کردار سازی کی کیا توقع ہوسکتی ہے۔ علمائے مذہب کا اسوہ بھی کچھ ایسا مثالی اور قابلِ تقلید نہیں کہ نوجوانوں میں مذہب کا صحیح جذبہ پیدا ہوسکے۔ ہر جگہ ظاہر پرستی اور ریاکاری عام ہے۔ منصب اور دولت امہات الفضائل مان لیے گئے ہیں۔ اس لیے کہ ہمارا سماج، روحانیت کے تمام دعوؤں کے باوجود انہی کا احترام کرتا ہے۔ ایسی صورت حال میں یہ امید رکھنا کہ جدید ذہن بنے گا اور جدید تہذیبی رویّہ عام ہوگا خواب پرستی ہے۔

آج جدیدیت کو نہ صرف سائنسی اور معروضی رویّہ اختیار کرنا پڑے گا، بلکہ اس نظر سے کام لے کر تمام فرسودہ تصورات و اقدار کی جانچ بھی کرنی ہوگی۔ تعصبات کو ترک کرکے محدود لسانی، مذہبی، علاقائی اور ذاتی وابستگیوں سے نجات حاصل کرنی پڑے گی — اور ذہنی و عملی سطح پر سماج میں پھیلے ہوئے جھوٹ اور ریاکاری سے انقلابی انداز میں جہاد بھی کرنا پڑے گا — جدید تصورات و نظریات سے واقفیت آسان ہے لیکن ان کو عملی زندگی میں برتنا اور سماجی رویّے کی

بنیاد بنانا بہت مشکل ہے۔ جب تک ہمارے یہاں جدیدیت آج کا تہذیبی رویّہ نہیں بنے گی محض ادب یا علم کی سطح پر جدیدیت پرستی سے کام نہ چلے گا۔ ایسی صورت میں جدیدیت بھی ایک فیشن یا فارمولا بن جائے گی۔ جیسا کہ اب تک ہوتا رہا ہے، جدیدیت بنیادی تہذیبی رویّہ ہے صرف ادب یا فن کا ایک نیا طریقۂ اظہار ہی نہیں۔

علی گڑھ کے جدیدیت کے سیمینار میں شرکت کرنے کے بعد ایک امریکی نے کہا تھا کہ "ایک طرف تو برقعوں کی اتنی بڑی تعداد ہے اور دوسری طرف جدیدیت پر مذاکرہ" — جدیدیت علم و ذہن ہی کی بے نقابی نہیں بلکہ سماجی رویوں میں بھی تبدیلی کی متقاضی ہے۔ ہمارے یہاں اب تک یہ تضاد عام ہے۔ اسی لیے ادب میں بھی جدیدیت فیشن تو بن گئی ہے، مگر تہذیبی رویّے کے طور پر قبول نہیں کی گئی۔ مجھے کبھی کبھی یہ محسوس ہوتا ہے کہ فکری لحاظ سے سرسید اور حالی، شبلی اور ابوالکلام، اقبال اور نیاز حتیٰ کہ بعض ترقی پسندوں کے یہاں بھی جو جرأت فکر تھی، ہم اس سے بھی ایک حد تک محروم ہو گئے ہیں۔ عملی زندگی میں ہمارے بیشتر جدیدیین انتہائی قدامت پسند، مصلحت اندیش اور کاروباری ذہن رکھنے والے نظر آتے ہیں۔ جدیدیت کے لیے جس ذہنی اور عملی جرأت کی ضرورت ہے اس کی تلافی محض ہیئت اور اسلوب، زبان اور بیان، بحور و اوزان میں انقلابی تجربے کرنے سے نہیں ہوسکتی۔ خود ہمارے ادب میں روشن خیالی بغاوت اور انحراف کی ایک مضبوط دانشورانہ روایت رہی ہے۔ ہم زیادہ نہیں تو اس روایت کی توسیع تو کر ہی سکتے ہیں۔ جو لوگ محض ہیئت اور زبان و محاورے کی تبدیلی ہی کو ادب میں جدیدیت کا نام دیتے ہیں، وہ اپنی فکری قدامت پسندی اور روایت پرستی پر رنگین نقاب ڈال کر جدید کارواں میں شامل ہونے کی ناکام کوشش کرتے ہیں۔ ہیئت اور اسلوب، زبان اور بحر کے تجربے اسی وقت وقیع ہو سکتے ہیں جب ہم جدیدیت کو ایک تہذیبی رویّے کی حیثیت میں قبول کریں۔

جدیدیت پسندی کا ایک گروہ ایسا بھی ہے جو محض آزادیٔ اظہار کے نام پر سوشلزم کی مخالفت ہی کو ترقی پسندی سے انقطاع کے نام پر جدیدیت سمجھتا اور منوانے کی کوشش کرتا ہے۔ دنیا اور اپنے سماج کے تقاضوں کو دیکھتے ہوئے سوشلزم کی مخالفت کرنے والا، کم از کم میری نظر میں جدید نہیں ہوسکتا، خواہ ظاہری طور پر وہ کتنا ہی جدید کیوں نہ بن جائے۔ لہجے اور اسلوب کی

تبدیلیاں اس جرأت فکر کا تقاضا نہیں کرتیں جتنی جرأت فکر اور جدیدیت بنیادی ذہنی رویے میں تبدیلی کے لیے درکار ہوتی ہے۔

جدیدیت کے نام پر عقل دشمنی کا رویہ بھی فیشن بنتا جا رہا ہے۔ مغرب میں مخالف عقلیت رجحانات کے فلسفے اور عقل کا انکار نہیں کرتے بلکہ عقل کے محدود تصور اور سائنسی تجربیت کو مذہب و فلسفہ پر اطلاق کے مخالف ہیں۔ یہیں سے موضوعیت (Subjectivity) پر زور بھی شروع ہوتا ہے، جو فرد کی اہمیت اور اظہار کی آزادی پر منتج ہوتا ہے۔ مغرب میں صنعتی سماج نے فرد کو عدد یا پُرزہ بنادیا ہے۔ ہمارے یہاں ابھی یہ صورتِ حال اتنی بھیانک ہوکر سامنے نہیں آئی ہے۔ ہم ابھی صنعتیت کی طرف قدم بڑھا رہے ہیں۔ اس لیے صنعتیانے کی مخالفت، جو جدید دور کا لازمی تقاضا ہے جدیدیت کے منافی ہے۔ البتہ ہم پہلے سے ان برائیوں کی روک تھام کی فکر ضرور کر سکتے ہیں جو صنعتی سماج اور اس کے اداروں کے ذریعے پھیلتی ہیں۔ صنعتی نظام کی بہت سی برائیاں، صنعتی نظام کے رواج سے پہلے ہمارے سماج میں عام ہو چکی ہیں۔ اس لیے وہ تمام مسایل جن پر آج کے جدید ادیب لکھتے اور تشویش کا اظہار کرتے ہیں، مصنوعی نہیں، ایک حد تک حقیقی ہیں۔ میں یہ تو نہیں مانتا کہ جدیدیت کے تمام تصورات مغرب سے مستعار لیے ہوئے ہیں اور ہمارے تجربے کا جز نہیں، لیکن یہ ضرور مانتا ہوں کہ ہم نے جدیدیت کو محض چند فارمولوں میں قید کرنے کی کوشش کی ہے۔ صنعتی نظام کی خرابیاں، فرد کی مجبوری، تنہائی کا احساس، مرگ کوشی کی ذہنیت، اقدار کی شکست و ریخت، موت، آسیب یہ سب حقائق ہیں مگر ان کا علاج ماضی کی طرف رجعت، مذہبی یا تہذیبی احیاپسندی، انارکسزم، نہلزم یا کھوکھلی رجائیت میں نہیں ـــ جدید عہد کے مسایل سے عہدہ برآ ہونے کے لیے جدید ذہنی رویے اپنانا ضروری ہے۔ سائنس لعنت نہیں برکت ہے۔ صنعتی سماج ترقی کی طرف اگلا قدم ہے، مرض نہیں، پرانی اقدار کی شکست کو احیاپسندی سے نہیں روکا جا سکتا، فرد کی ذات پر ضرورت سے زیادہ زور سائنسی معروضیت کا نعم البدل نہیں ہو سکتا۔ عقلیت کی کمزوریاں ظلمت پسندی سے دور نہیں ہو سکتیں، ان کا علاج سائنس کے ذریعے ممکن ہے۔ سائنس کو ہم مذہبی اور اخلاقی اقدار سے مالا مال کر کے روحانی بنا سکتے ہیں۔ صنعتی یا سیاسی جبریت کو فرد کا احترام سکھا سکتے ہیں، تنہائی کے احساس کو بہتر اور منصفانہ سماج میں دور کر سکتے ہیں۔ نئی اقدار کو

اپنی روح اور فکر میں سمو کر انھیں طاقت دے سکتے ہیں۔ اس کام کے لیے ادب و شعر جن ہیئتی، اسلوبی اور فنی تبدیلیوں، انحراف یا انقلاب کا تقاضا کرتے ہیں، انھیں بھی بروئے کار لانا پڑے گا۔

میرا یہ خیال ہے کہ آج ہندوستان میں اگر کوئی طبقہ یا جماعت بڑی حد تک سیکولر ہے تو وہ ادیبوں اور شاعروں کی جماعت ہے۔ اس میں شک نہیں کہ اس جماعت میں بھی رجعت پسند، احیا پرست اور فرقہ پرست حضرات موجود ہیں، مگر ان کی حیثیت استثنا کی سی ہے۔ پڑھے لکھے ادیبوں کی روشن خیالی اور وسیع النظری، رواداری اور جدید کو قبول کرنے کی اہلیت بڑے بڑے دانشوروں میں بھی نسبتاً کم ملے گی۔ ہمارے آج کے حالات میں جب اس روشن خیال جماعت نے جو بہت سے عام تعصبات سے آزاد ہے، جدیدیت کو اپنا مسلک بنانے کی کوشش کی ہے، تو یہ امید کی جاسکتی ہے کہ جدیدیت ادب کی عام ناقدری کے باوجود، شاید جلد ہی ہماری تہذیب کا بنیادی رویّہ بن جائے۔ لیکن یہ امید اُسی وقت پوری ہوسکتی ہے جب ہمارے ادیب اور شاعر فروعی بحثوں کو چھوڑ کر اہم علمی، تہذیبی اور نظریاتی مسایل پر بھی سنجیدگی سے غور و فکر کریں۔ اردو میں روشن خیالی کی جو روشن روایت رہی ہے وہ ہمیں راستہ دکھاسکتی ہے۔ ہمیں اس روایت کی توسیع کرنی ہے، مگر اس طرح نہیں کہ ہم پرانے دائروں ہی میں چکّر لگاتے رہیں، بلکہ ان دائروں سے نکل کر، انھیں توڑ کر اور ان سے بھی انحراف کر کے جدیدیت کے تاریخی عمل کو وسعت دینی ہے۔ یہ کام انحراف کے ساتھ کہیں کہیں روایت سے انقطاع کا بھی متقاضی ہوگا، عام سماجی تصورات و معیارات سے بغاوت کا بھی مطالبہ کرے گا۔ اس کا سامنا جس جرأتِ فکر اور ذہنی دیانت سے کرنا چاہیے اُسے اپنانے کے لیے ہمیں کل کے زوال آمادہ ادیبوں، دانشوروں کی اقتدار پرستی اور مصالحت کا راستہ ترک کر کے وہ راہ اختیار کرنی پڑے گی جس میں کفر کے فتوی، سماجی، ناپسندیدگی، اور ہر طرح کی مزاحمتیں بھی سامنے آتی ہیں۔ جب تک ہم جدیدیت کو آج کے ناگزیر تہذیبی رویّے کی حیثیت سے قبول نہیں کریں گے اپنے تمام دعووں اور وقتی شعبدہ بازیوں کے باوجود ہم صحیح معنی میں جدید کہلائے جانے کے مستحق نہیں۔

(جنوری 1971)

oo

جدیدیت کے خطرے

ادب میں جدیدیت کی اصطلاح اُتنی ہی مبہم ہے جتنی ترقی پسندی، ترقی پسندی کی اصطلاح نے تو ہمارے یہاں مخصوص سیاسی فکر اور ادبی نقطۂ نظر سے متعلق ہوکر خاص معنی حاصل کرلیے ہیں، لیکن یہ معنی اس اصطلاح کی توسیع نہیں کرتے بلکہ اسے محدود کرتے ہیں۔ جدیدیت کا استعمال اب تک کوئی خاص معنی بھی حاصل نہیں کرسکا۔ ترقی پسندی کی مروّجہ اصطلاح محدود سہی لیکن اُس کے ایک مثبت معنی ہیں جب کہ جدیدیت اب تک محدود نہ ہونے کے باوجود شاید ایک منفی میلان ہی کا نام ہے۔ ان دونوں اصطلاحات میں باہمی ربط ہے اور 'اردو' میں تو جدید ادب کی اصطلاح ترقی پسند ادب کا زور کم ہونے کے بعد موجودہ چند برسوں کے ادب کی نمائندگی کے لیے ہی استعمال کی جاتی ہے۔ اس مسئلے پر بحثیں بھی ہوئیں، جدید ادب کے مزاج کو سمجھنے اور متعین کرنے کی بھی کوششیں کی گئیں، لیکن اب تک اس کی کوئی ایسی تعریف نہیں ہوسکی جو جدیدیت کے ساتھ بھی انصاف کرے اور ادب کے ساتھ بھی۔ یہی سبب ہے کہ جدید شاعروں اور ان کے نقادوں کے بڑے حلقے میں یہ ایک منفی میلان سے آگے نہیں بڑھ سکی۔

جس طرح یہ کہا جاسکتا ہے کہ اپنے محدود معانی سے قطع نظر، ترقی پسندی ہر دور کے اچھے ادب کی امتیازی خصوصیت رہی ہے، اسی طرح یہ کہنا بھی حق بہ جانب ہوگا کہ ہر دور کا

اچھا ادب ہمیشہ جدید ہی رہا ہے۔ ادب اور شاعری نہ قدیم ہوتی ہے نہ جدید، شاعری شاعری ہے، کسی بھی شاعری کو ترقی پسندی اور رجعت پسندی کا لیبل دینے سے پہلے یہ دیکھنا ضروری ہے کہ وہ شاعری بھی ہے یا نہیں۔ یہی حال شاعری میں قدیم اور جدید کا ہے۔ قدیم ہو یا جدید پہلے اُسے شاعری کی بنیادی اور لازمی شرایط پر پورا اُترنا چاہیے۔ پچھلے چند برسوں میں ایک اور اصطلاح بُری طرح رُسوا ہو چکی ہے، وہ ہے پرانی نسل اور جدید نسل کی تفریق۔ ادب میں نسلوں کا امتیاز عمر کے لحاظ سے نہیں ہوتا، طرزِ فکر کی بنیاد پر ہوتا ہے۔ آج کے بہت سارے شاعر، اپنی کم عمری اور نومشقی کے باوجود قدیم ہیں اور بہت سے سن رسیدہ، کہنہ مشق شعرا جدید کہلائے جا سکتے ہیں۔ میں اس ضمن میں خالص مشاعروں کے شاعروں کا ذکر نہیں کروں گا کیونکہ یہ نہ تو قدیم ہوتے ہیں نہ جدید، بلکہ محض شعر کے پیشہ ور تاجر ہوتے ہیں، جو بازار کی مانگ اور اس کے تقاضوں کے ساتھ ذہن سے کم اور آواز سے زیادہ کام لیتے ہیں، یہ عام لوگوں کی قدامت پسندی اور روایت پرستی کا سہارا لے کر ان کے ذوق کو سنوارنے کی بجائے اور گراتے ہیں، جس طرح ہر آرٹ کی ایک شاخ تجارتی (Commercial) ہو گئی ہے۔ اس طرح یہ شاعری بھی خالص کمرشیل ہے۔ اس لیے اس پر جدید و قدیم اور رجعت پسندی و ترقی پسندی کے لیبل لگانے کی کوشش ہی فضول ہے۔ یہ اپنی تمام مقبولیت و محبوبیت کے باوجود بازار سے دُکان بڑھاتے ہیں۔ اس صحرائے بےکراں میں گم ہو جاتے ہیں جہاں کسی کا نقشِ قدم بھی نہیں ملتا۔

ادب اور شاعری کی بحث میں پیشہ ور تاجرانِ شعر کو نظرانداز کرنے کے بعد ہی ہم جدید و قدیم کی تفریق کر سکتے ہیں۔ پہلے تو ہمیں جدیدیت کا معنی و مفہوم کو متعین کرنا چاہیے۔ ایک سوال یہ ہے کہ کیا شکسپیئر، دانتے، گوئٹے، کالیداس، میر، غالب آج کے ادب میں اس لیے قدیم کہلائے جائیں گے کہ وہ زمانی طور پر ہم سے دور ہیں یا جدیدیت کی کوئی ایسی تعریف ہو سکتی ہے جو تمام عظیم کلاسیکی ورثے کو جدیدیت کے حدود میں ہی سمیٹ لے۔ میں سمجھتا ہوں کہ عالمی ادب کے کلاسیکی ورثے میں ہر بڑا شاعر آج بھی ہمیں زندگی اور اس کے مظاہر کو سمجھنے اور انھیں برتنے کا عرفان کرتا ہے، ہم اکثر بڑے شاعروں کے کلام کو اس طرح بھی پڑھ سکتے ہیں کہ وہ آج کے ہمارے مسایل پر منطبق ہوتے نظر آئیں۔ ایسے شاعروں کے یہاں حیات

وکائنات زماں کے خانوں میں بٹے ہوئے نہیں ہیں بلکہ وہ زمان و مکان کے حدود کو توڑ کر ہر زمانے کا جز بن جاتے ہیں۔ افلاطون نے فلسفی کی یہ تعریف کی تھی کہ وہ ''زمان و مکاں کا من حیث الکل ناظر ہوتا ہے'' میرے خیال میں یہ تعریف اچھے شاعر پر بھی اُتنی ہی صادق آتی ہے، بڑی شاعری میں زمان و مکاں کی حدود ٹوٹ جاتی ہیں۔ برگساں نے زماں کا جو نیا تصور دیا ہے، وہ یہی ہے کہ زماں نا قابلِ تقسیم وحدت ہے جسے ہم ریاضی میں ماضی، حال، مستقبل اور پھر دن رات، گھنٹے، منٹ اور سیکنڈ کی اکائیوں میں تقسیم کر دیتے ہیں، ورنہ انسانی تجربے میں زماں ہم پر اپنی پوری قوت اور نا قابلِ تقسیم وحدت کے ساتھ وارد ہوتا ہے، اور اسی واردات میں ہم پر زندگی اپنی لامحدود توانائیوں کے ساتھ منکشف ہوتی ہے۔ زماں کا یہ تصور جدید اصطلاحات میں بیان کیے جانے کے باوجود جدید نہیں، تخلیقی فنکار تو زماں کا عرفان اُسی صورت میں رکھتے آئے ہیں، اگر ایسا نہ ہوتا تو ان کی تخلیقی قوت زندگی کی طرح اتنی ہمہ گیر اور آفاق گیر نہ ہوتی۔ ٹی۔ایس۔ ایلیٹ نے اسی تصور کی روشنی سے اپنا چراغ جلایا ہے، جب وہ کہتا ہے کہ ماضی اور حال دونوں زمانِ آیندہ میں موجود رہتے ہیں اور زمانِ آیندہ حال میں موجود ہے تو وہ بھی برگسانی تصورِ زماں کی شاعرانہ تشریح کرتا ہے۔ اس تصور کا اطلاق ادب کی زمانی حد بندیوں پر کیا جائے تو صاف نظر آئے گا کہ جدید و قدیم، ماضی و حال کی تفریق کس قدر مصنوعی ہے۔ کوئی ادبی رجحان یا نظریۂ حیات زمانی بُعد کے باوجود ہم کو اپنے تجربے کا جز اسی لیے نظر آتا ہے کہ وہ ہمارے اپنے تجربات میں اُسی طرح شامل ہے جیسے ہمارے اپنے شخصی تجربات و واردات، اس کے برخلاف بعض ہم عصر رجحانات زماں کا بہت ہی مختصر سا فاصلہ طے کرتے کرتے اپنے اثر کے لحاظ سے معدوم ہو جاتے ہیں اور وہ زمانی قربت کے باوجود ہمیں بہت دور کی چیز نظر آنے لگتی ہے۔ اس لحاظ سے تو ہم بہت سے جدید میلانات کو بھی قدیم کہنے پر مجبور ہوں گے۔ یہ بات ہمارے اپنے شخصی تجربات پر جتنی صادق آتی ہے اُتنی ہی اجتماعی اور انسانی تجربات و من حیث الکل پر بھی صادق آتی ہے، دنیا کے بہت سے شاعر آج سے سینکڑوں برس پہلے گذرنے کے باوجود ہمارے ساتھ ساتھ چل رہے ہیں اور بہت سارے ہمارے ہم عصر شاعر ہمیں پُرانے زمانوں کے نمایندہ معلوم ہوتے ہیں۔ اس کا سبب یہ ہے کہ وہ صدیاں

گذر جانے کے بعد بھی زندگی کے قدم بہ قدم چل رہے ہیں زندگی کا راز پا کر زندگی کی تسخیر کر چکے ہیں۔ زندگی کی تسخیر زندگی کے ساتھ چل کر اور اس کے زمانی و مکانی حصاروں میں رہ کر ہی ممکن ہے، جو شخص اپنے زمانے کے ساتھ ہی انصاف نہ کر پائے، جس کی بے بصیرتی اُسے روحِ عصر سے ہی آنکھ نہ ملانے دے، وہ زندگی اور زمانے پر بھی فتح نہیں پا سکتا۔

اپنے عہد کے ساتھ انصاف کرنا یا نہ کرنا اس پر منحصر ہے کہ کوئی ادب اور اس کے تقاضوں کے ساتھ کس حد تک مخلص اور دیانت دار ہے، اگر کوئی ادیب ادب کے بجائے وقتی سیاست کے تقاضوں کا زیادہ خیال رکھتا ہے یا کسی اور غیر ادبی مقصد کی تکمیل ادب کے ذریعے کرنا چاہتا ہے تو وہ اور کچھ ہو سکتا ہے مگر ادیب نہیں ہو سکتا۔ قدامت اور جدیدیت کا انحصار بھی ادیب کے اس رویئے پر ہے جو وہ ادب کے ساتھ اختیار کرتا ہے، ادب اُس معشوقہ کی طرح ہے جو یہ چاہتا ہے کہ اس کی خاطر اور سب کچھ ترک کر دیا جائے۔ اُس کی رضا کو ہر وقتی مصلحت پر فوقیت دی جائے اور اس کی طہارت و عصمت کو اور کسی کے خیال سے آلودہ نہ ہونے دیا جائے۔ اور تو اور ادب یہ بھی نہیں گوارا کرتا کہ زبان جو اس کے اور ادیب کے درمیان رشتہ قائم کرنے والا واحد وسیلہ ہے عاشق و معشوق کے درمیان اس طرح حائل ہو جائے کہ ادبی تقاضے لسانی تقاضوں کے پیچھے چُھپ جائیں۔ ناسخ اور اس قبیل کے دوسرے شعرا ادب کے ساتھ کم مخلص تھے اور لسانیاتی تقاضوں کی تکمیل کو زیادہ ضروری سمجھتے تھے۔ اسی لیے ادب نے اُن سے آنکھیں پھیر لیں۔ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ ہر عہد کا ادب اپنے وسیع مفہوم میں ترقی پسند ہوتا ہے اور ساتھ ہی اردو کی ترقی پسند ادبی تحریک کی بہت سی تخلیقات اور بیشتر نمایندوں پر اعتراض کرتے ہیں تو ان دو بظاہر متضاد باتوں میں کوئی حقیقی تضاد نہیں ہوتا۔ اگر ادیب ادب کے ساتھ مخلص ہے تو وہ ہر حال میں ترقی پسند ہوگا، لیکن اگر وہ ادب کے بجائے کسی سیاسی نعرے کے ساتھ زیادہ مخلص ہے تو اس کی اور اس کی تخلیقات کی ادبی حیثیت مشتبہ ہو جائے گی، لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ ادب اور سیاست میں اللہ واسطے کا بیر ہے۔ میں تو اس کے برخلاف یہ سمجھتا ہوں کہ ادب اور سیاست ہمیشہ ایک دوسرے کے اچھے رفیق رہے ہیں، اس رفاقت کی بنیاد خود زندگی اور اس کے حُسنِ ہزار شیوہ میں مضمر ہے۔ ادب زندگی کو بحیثیت مجموعی پیش کرتا ہے اور سیاست زندگی کے ایک

وقتی، مقامی، قومی اور تہذیبی رُخ کی عکاسی کرتی ہے، اگر ادب زندگی کی تصویر ہے تو وہ اس وقتی اور مقامی رُخ کو بھی یقیناً پیش کرے گا، مگر اتنا ہی جتنا اس کا حق ہے۔ اعیانِ ثابتہ کے لیے ابن عربی نے یہ کہا تھا کہ "تمھارے عین نے اپنی زبانِ استعداد سے جو مانگا وہی اُسے ملا"۔ میں یہ کہوں گا کہ زندگی کا جو رُخ، جو مسئلہ، جو تقاضہ اپنی لسانی استعداد سے جس حق کا متقاضی ہوتا ہے، وہی اُسے ادب سے ملتا ہے اور ملنا چاہیے، اگر کوئی شاعر اپنے زمانے کی طرف سے یہ کہہ کر آنکھ بند کر لے کہ وقتی سیاسی تقاضے ادب کی طہارت کو آلودہ کرتے ہیں تو وہ ادب کی طہارت کا حق بھی ادا نہیں کر سکتا، ادب کی طہارت خود ادیب کی ذہنی طہارت سے پیدا ہوتی ہے۔ اگر ہمارے زمانے میں کوئی شخص ایسا ہو جو یہ کہے کہ مجھے اس سے کوئی سروکار نہیں کہ ہندوستان کی موجودہ سیاست کدھر جا رہی ہے، اگر فرقہ وارانہ تعصب سے تہذیب کو خطرہ ہے تو ہوا کرے، اگر ہندوستان ایٹمی ہتھیاروں کی دوڑ میں شریک ہوتا ہے یا اُس سے الگ رہتا ہے تو اس کا مجھ پر کوئی اثر نہیں پڑتا، اگر ہندوستان سوشلزم کا راستہ چھوڑ کر فوجی آمریت یا سرمایہ دارانہ نظام کی راہ اختیار کرتا ہے تو کیا کرے، میں تو اچھی، پاک صاف، آسودہ اور پُرسکون زندگی گذارنا چاہتا ہوں، تو مجھے یقین ہے کہ ہر باشعور ہندوستانی اُس شخص کے متعلق یہی کہے گا کہ وہ ذہنی طور پر دیوالیہ ہے یا بنیادی طور پر بے ایمان اور خودغرض ہے۔ کیونکہ انفرادی آسائش، سکون، اور آسودگی و پاکی، اجتماعی اور قومی زندگی سے الگ کوئی معنی نہیں رکھتی، بلکہ ایسے ہی ذہن کے لیے انیس کی زبان میں کہنا پڑے گا۔

کہ بوفساد کی آتی ہے بند پانی میں

ایسی ظاہری ذہنی طہارت، اور کسی مقصد سے آلودہ ہو یا نہ ہو، خودغرضی سے ضرور آلودہ ہوتی ہے، یہی حال ادب کا ہے، اگر کوئی شاعر اپنی جگہ یہ سمجھ لے کہ اس کا سیاست اور سیاسی مسایل سے کوئی تعلق نہیں، نہ ہونا چاہیے تو وہ زندگی سے فرار کی راہ اختیار کرتا ہے، اور زندگی سے فرار، ادب کو آلودہ کرنے کے مترادف ہے، ایسے ذہن کا پیدا کیا ہوا ادب دنیا میں کسی بھی باہوش انسان کو نہ بصیرت عطا کر سکتا ہے نہ جمالیاتی مسرت بخش سکتا ہے۔ جس چیز کو خالص جمالیاتی مسرت کہا جاتا ہے وہ بھی زندگی کی بصیرت سے ہی پیدا ہوتی ہے، زندگی سے الگ

ہوکر کوئی معنی نہیں رکھتی۔ جدیدیت کے ادب میں یا فنونِ لطیفہ میں اگر کوئی معنی ہو سکتے ہیں تو یہی کہ وہ زندگی کی بصیرت کی پیداوار ہو اور دوسروں کو وہی بصیرت عطا کرے۔ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ ہماری شاعری جدید ہے تو اس کا مطلب یہی ہوتا ہے کہ ہم اپنے زمانے، اپنے سماج، اپنی تہذیب، اپنے انفرادی اور اجتماعی تجربات کے عکاس ہیں اور دوسرے ایسے نہیں ہیں، یہی جدیدیت کی بنیادی شرط ہے کہ ہم ادب میں اپنے زمانے سے انصاف کریں، اگر ہم ایسا نہیں کرتے تو پھر ہمیں اس کا بھی کوئی حق نہیں کہ اپنے سے پہلے گذرنے والوں کو قدیم وفرسودہ وکہنہ کہہ کر اپنے کو ان سے ممتاز سمجھیں۔ ہمارے اپنے زمانے، تہذیب اور معاشرت کے اکثر پہلو ایسے ہیں جو شکسپیئر، حافظ، دانتے، گوئٹے، کالی داس، ورجل، ہومر، ملٹن، میر اور غالب کے یہاں کسی صورت بھی نہیں مل سکتے۔ یہ دوسری بات ہے کہ وہ لوگ زندگی کی ہمہ گیر بصیرت کے ذریعے ہمیں اپنے زمانے کو سمجھنے میں مدد دیں لیکن وہ ہمارے زمانے کی آواز نہیں بن سکتے، آج کے زمانے کی آواز ہمیں امریکہ کے Beatniks، برطانیہ کے Angry young men، یورپ کے Existentialist ادیبوں، شاعروں کے یہاں بھی ملے گی اور ان اشتراکی مصنفین کے یہاں بھی جو ایک خاص سماج اور ریاست میں عقیدہ رکھتے ہیں، اور اُن شاعروں کے یہاں بھی ملے گی جن کا گہرا مذہبی احساس ان سے مابعدالطبیعیاتی خیالات پیش کروانے کے باوجود اس زمین کو جس پر اُن کے قدم جمے ہوئے ہیں Waste land کہنے پر مجبور کرتا ہے (مثلاً Eliot)— اسی نقطۂ نظر کے اختلاف اور نظریاتی بُعد کے باوجود یہ مختلف النوع ادیب و شاعر اس لحاظ سے ایک ہی برادری کے رُکن ہیں کہ وہ زمان کے جبر کو ایک ہی ساتھ محسوس کررہے ہیں اور اُن پر لحہ بہ لحہ اُن ہی تجربات و واردات کا نزول ہو رہا ہے جو سب کے لیے یکساں ہیں، یہ سب زماں کی ایک ہی لہر میں نہائے ہوئے ہیں، ہمارے عہد کے تمام لکھنے والوں کی جدیدیت کی بنیاد ہم عصر زندگی کی بصیرت اور اس شعور پر ہے جو انھوں نے اپنے تجربات کو اجتماعی تجربات کا جز سمجھ کر حاصل کیا ہے۔ اس لحاظ سے ہم سب ایک ہیں— لیکن اس لحاظ سے ہم ایک دوسرے سے الگ الگ ہیں کہ عام زندگی میں ہمارا مطمحِ نظر، سوچنے کا انداز؛ مقامی اور تہذیبی تقاضوں، قومی اور بین الاقوامی ضروریات کے تحت الگ الگ ہے۔ اس

عالمی برادری کا رُکن بننے کے لیے یہ بھی ضروری ہے کہ ہم اپنی قومی اور تہذیبی زندگی کی بصیرت رکھتے ہوں۔ سوال یہ ہے کہ نظریاتی اختلافات کے باوجود ہماری ہم آہنگی کی بنیاد کیا ہو؟ زندگی کے تجربے کا اشتراک ہی اس کے لیے کافی نہیں بلکہ اس قربت و رفاقت کے لیے کوئی اخلاقی اصول بھی ہونا چاہیے۔ وہ اخلاقی اصول یہ ہے کہ ہم سب بنیادی طور پر انسان دوست ہیں اور انسان دوستی کی اخلاقیات کو مانتے ہیں۔ اخلاق کی وسیع اور جامع تعریف یہ ہوگی کہ وہ اعمال و اقدار جو زندگی کے ارتقا اور انسان کی فلاح میں ممد و معاون ہیں اخلاقی ہیں اور جو اس کے خلاف پڑتے ہیں وہ اخلاق کی منفی قدر کے حامل ہیں۔ ہم ادب کی تخلیق کیوں کرتے ہیں؟ بقول سودا ؎

آدمیت ہے بڑی شے، نہ کہا شعر تو کیا
کس پہ واجب ہوئے از روئے پیمبر اشعار

ادب کی تخلیق ہم اس لیے نہیں کرتے کہ ہم پر کسی شرع یا سنت کے لحاظ سے ایسا کرنا واجب ہے یا کسی شخصی دنیاوی فائدے کے لیے ایسا کرنا مفید ہے، ہم اپنے اندر، اپنی روح کی گہرائیوں میں ایک کرب محسوس کرتے ہیں، یہ کرب ویسا ہی ہے جیسا کرب شاید نئی زندگی کو جنم دینے والی عورت محسوس کرتی ہے۔ اس کرب کا بیج ہماری روح کے بطن میں زندگی بوتی ہے، اور زندگی ہمارے ساتھ تعلق پیدا کرتی ہے۔ ہم اپنے ہم عصر مظاہر و میلانات، اداروں اور تقاضوں کے ذریعے — جب ہم زندگی کے اس تخم کو قبول کر لیتے ہیں اور اسے اپنی روح میں، اپنے خون، اپنے گوشت پوست اور اپنی سانسوں کے ساتھ پرورش کرتے ہیں تو یہ اپنے وقت پر اپنے نکاس اور اظہار کی راہ بھی چاہتا ہے۔ یہ کرب بذاتِ خود شاعری کی کوئی مخصوص ہیئت نہیں، زبان و بیان کا کوئی نیا اور اچھوتا تجربہ نہیں، قدیم اور جدید، رجعت پسند و ترقی پسند نہیں بلکہ خود زندگی کا کرب ہے جو ہر آن نئی نئی صورتوں میں ظہور پذیر ہوتا اور ارتقا کے قافلے کو رواں رکھتا ہے۔ اس تخلیق کا جسم اپنی ضروریات کے لحاظ سے خود ہی زبان و بیان کے ذخیرے سے اپنے لیے لباس قطع کرتا ہے اور اپنی روح کے مطابق کسی ہیئت کو اختیار اور دوسری ہیئتوں کو رد کرتا ہے۔ اب اس نومولود کو ہم اپنے دامن میں چھپا کر نہیں رکھنا چاہتے۔ رکھ ہی نہیں سکتے، زندگی کا

ہر مظہر اپنی نمود و نمایش چاہتا ہے۔ ہم اُسے دوسروں تک لے جاتے اور انھیں دکھاتے ہیں۔ اس سطح پر ابلاغ کا مسئلہ پیدا ہوتا ہے، یہ ہماری فنی ہیئت، زبان، بیان اور دوسرے فنی لوازم پر منحصر ہے کہ ہم اسے دوسروں کے لیے کس قدر قابلِ قبول بنا سکتے ہیں۔ اگر اس میں زندگی ہے اور اسے ہم نے وہی جسم دیا ہے جس کا تقاضہ اس کی روح نے کیا اور وہی لباس پہنایا ہے جو اس کی ضروریات کے مطابق ہے اور اسے اُسی طرح بنایا سنوارا ہے جتنا بناؤ سنوار اُس کا حسن ضروری سمجھتا ہے تو یہ ہاتھوں ہاتھ لیا جائے گا، اور دوسرے بھی اسے اپنے اس تخلیقی کرب کی علامت سمجھیں گے جس کے اظہار پر ہر ایک قادر نہیں ہوتا۔ اسی طرح شخصی فنی تجربہ، اجتماعی تجربہ اور اپنے زمانے کی آواز بنتا ہے۔ سودا نے جب اشعار کی ممانعت کی تو اُنھوں نے کسی ادبی یا سیاسی ازم کی تبلیغ نہیں کی تھی بلکہ ادب کے شرع و آئین کے اوامر و نواہی کا اعلان کیا تھا۔ اگر کوئی شخص خود اپنے اور تمام انسانوں کے اس تخلیقی کرب کی نمایندگی نہیں کر سکتا جو ہم عصر زندگی کے بطن میں بے چین ہے تو اُس پر اشعار کہنا واجب بھی نہیں۔ محض ہیئت یا اندازِ بیان کے نئے تجربے نہ ادب ہیں نہ جدید، نہ قدیم، کوئی ادب پارہ جدید اپنے خیال اور تجربے کے لحاظ سے ہوتا ہے، خالی Form اسے کسی طرح بھی جدید نہیں بنا سکتا، ادبی اخلاقیات کا تقاضا یہ ہے کہ جو بھی آپ خلوص کے ساتھ محسوس کرتے ہیں وہ کہنا چاہیے، جس مسئلے کو آپ اہم سمجھتے ہیں اُس پر لکھنا چاہیے بشرطیکہ وہ تجربہ ادبی تجربہ بن جائے اور جذباتی تجربے کی حدوں کو چھولے — جدید یا قدیم Form اس تجربے کا جز نہیں بلکہ صرف اس کے اظہار کا لباس ہے، کسی نئے ادبی فیشن کو لباسوں کے بدلتے ہوئے فیشن کی طرح قبول کرنا اس کی ضمانت نہیں کہ اس لباس میں جو شاعری پیش کی جائے گی وہ جدید ہی ہوگی۔ جدید سے جدید تر Form کے قالب میں بھی سینکڑوں برسوں کے پُرانے مُردوں کی روح کا آسیب حلول کر سکتا ہے، مُردہ لاشوں کو الفاظ کے کاندھوں پر اُٹھائے رکھنا، زندگی کے ارتقا اور انسان کی فلاح کے لیے غیر ضروری ہی نہیں بلکہ مُضر ہے۔

زماں ناقابلِ تقسیم ہے، حال میں ماضی بھی شامل ہے اور مستقبل بھی — لیکن اگر کوئی شخص صرف ماضی کو ہی زماں سمجھ لے تو وہ زماں کی ان لہروں کو محسوس نہیں کر سکتا جن کا نام حال

اور مستقبل ہے، ایسا شخص زندگی کی جو تصویر ادب میں اُتارے گا وہ ادھوری اور ایک حد تک مسخ شدہ ہوگی، ہم اپنی روزمرّہ زندگی اور سیاسی معاملات میں ماضی پرستوں کا ساتھ نہیں دے سکتے، تو ادب میں کیوں ان سے علاحدگی اختیار نہ کریں۔ ادب میں ایسوں سے علاحدگی کی متقاضی سیاسی مصلحت نہیں بلکہ خود ادبی اقدار کی بصیرت ہے، اسی طرح سے حال کے جبر، مایوسی، گھٹن، بے یقینی، انتشار، تذبذب، تشکیک کو نظرانداز کر کے صرف انسان کے حسین مستقبل کے گیت گانا جس کا کسی کو علم نہیں کہ وہ کیا ہوگا، زماں اور ادب دونوں سے بددیانتی ہے۔ ہم حال میں زندہ رہتے ہیں، ہر سانس کے ساتھ اور ہر لمحے کے ساتھ، گذرتے ہوئے لمحوں کے ساتھ ہم مرتے نہیں بلکہ آنے والے لمحوں کے ساتھ نئی سانس لیتے ہیں — ہماری پوری زندگی حال سے عبارت ہے، مگر اس حال کا تعین لحہ بہ لحہ ماضی سے ہوتا ہے اور لحہ بہ لحہ مستقبل حال میں شامل ہوتا جاتا ہے۔ ہمارے تجربے کا جز بنتا جاتا ہے، ادبی تجربے میں بھی حال کے ساتھ ماضی کی روایات اور مستقبل کے امکانات موجود و محسوس طور پر شامل رہتے ہیں، جدیدیت قدیم کو پوری طرح ترک کرنے کا نام نہیں بلکہ قدیم کے صحت مند اور ضروری عناصر کو ہضم کر کے اُنھیں اپنے خون کا جز بنانے کا نام ہے۔ جدیدیت قدیم روایات پر اضافہ اس وقت کر سکتی ہے، جب وہ ان کی بصیرت رکھتی ہو۔ اس کے ساتھ جدیدیت مستقبل کے نئے امکانات کا شعور رکھتے ہوئے اُنھیں اجاگر بھی کرتی ہے۔ ترقی پسند ادبی تحریک نے انتہا پسندی کا شکار ہوکر قدیم کو بالکلیہ ترک کرنے کا اعلان کیا تو غلطی کی اور موردِ الزام ٹھہری، اگر جدیدیت کے علمبردار قدیم ادبی روایات کو ترک کرتے ہیں اور زبان و بیان کے اُن تمام اصولوں اور اسالیب کو ٹھکراتے ہیں جن پر ہماری شاعری کی عمارت کھڑی ہے تو وہ کسی اور کی نہیں اپنی ہی بنیادوں کو ڈھاتے ہیں۔ جدیدیت کا تقاضہ ہمارے یہاں ایک رجحان کی صورت میں ترقی پسندی کی سیاسی انتہا پسندی کے خلاف بغاوت کی صورت میں ہوا۔ بغاوت کی یہ آواز خود ان ادیبوں ہی کے درمیان سے اُٹھی جو اس تحریک کے رُکن رہ چکے تھے اور جن میں سے بیشتر ادب کی مقصدیت و افادیت اور اس کے سماجی کردار کو تسلیم کرنے کے ساتھ ساتھ ذہنی طور پر سوشلزم، سیکولرازم، جمہوریت اور انسان دوستی کے ہمہ گیر تصورات سے قربت محسوس کرتے

تھے۔ اس بغاوت کے پیچھے یہ جذبہ کارفرما نہیں تھا کہ ادب سیاست کو طلاق دے دے اور سیاسی، معاشی، سماجی تصورات سے اپنا دامن چھڑا لے بلکہ اس کا مقصد صرف یہ تھا کہ ادب میں سیاسی، معاشی اور سماجی تصورات کو اُتنی ہی جگہ ملنی چاہیے جس کے وہ حقدار ہیں، ادب کو بنیادی طور پر ادب ہونا چاہیے۔ ادب نہ تو کسی سیاسی پارٹی کا ہر چند سال بعد بدلنے والا منشور ہوتا ہے اور نہ روزانہ اخباروں کا اداریہ کالم۔ ادب اور سیاسی منشور، ادب اور صحافت میں بنیادی فرق ہے اور اس فرق کو ملحوظ رکھنا چاہیے۔ اگر یہ امتیاز اُٹھا دیا جائے تو ادب کی بھی بے حُرمتی ہوگی ہی اور سیاسی و معاشی نظریے کی بھی بے آبروئی ہوتی ہے۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ چند برس بعد بہت سے ترقی پسند شاعر اپنی ان نظموں، غزلوں کو اپنانے میں شرم محسوس کرنے لگے جو اُنھوں نے وقتی نعروں کے ساتھ لکھی تھیں اور ساحر لدھیانوی کو تو حکومتِ وقت سے اپنی وفاداری کا اظہار کرنے کے لیے ہزاروں کے مجمع کے سامنے ان نظموں کو مجموعہ سے پھاڑ کر الگ کرنا پڑا جو اُنھوں نے چین کی تعریف میں لکھی تھیں — کیا سبب ہے کہ ہمارے قومی لیڈروں نے اپنے ان بیانات اور مضامین کو اپنی کتابوں سے پھاڑ کر الگ نہیں کیا جو اُنھوں نے چینی اشتراکی انقلاب کی تعریف میں قلمبند کیے تھے۔ کیا وجہ ہے کہ ان تمام اخبارات نے جو چین کے انقلاب کی تعریف اور چین و ہندوستان کی دوستی پر اداریے شائع کر چکے تھے، اپنے ان اداریوں کو نذرِ آتش کرنا ضروری نہ سمجھا۔ اس کا سبب صرف یہ ہے کہ سیاست اور صحافت میں پچھلے بیانات کی اہمیت کم ہوتی ہے۔ سیاسی لیڈر اور صحافی وقتی موضوعات و مسایل کے ساتھ ساتھ خود کو بھی بدلتے رہتے ہیں، اسی لیے اُنھیں نہ تو اپنے پچھلے بیانات پر جو اس زمانے میں سچائی پر مبنی تھے، بعد کے زمانے کی سچائی کو محسوس کر کے شرمندہ ہونا پڑتا ہے اور نہ اُنھیں یہ فکر ہوتی ہے کہ ان کی تحریروں کو مستقبل سے بھی آنکھ ملانا ہے۔ شاعر اگر سیاست کے منصب کا شعور نہیں رکھتا تو اُسے چُپ رہنا چاہیے۔ یہ کسی بھی قانون کے لحاظ سے اُس پر واجب نہیں کہ وہ سیاسی لیڈر کی طرح ہر ہنگامے اور واقعے پر ایک عدد بیان جاری کرے۔ اسی لیے یہ کہا ہے کہ ادب میں سیاست کا ضرورت سے زیادہ دخل نہ صرف ادب کی بے حُرمتی کا باعث بنتا ہے بلکہ سیاسی نظریوں کی بھی بے آبروئی کا سبب بنتا ہے، یہی باعث ہے کہ ہمارے بڑے بڑے قومی لیڈر اور سیاست داں

چینی انقلاب کو خوش آمدید کہنے اور اس کی طرف محبت و رفاقت کا ہاتھ بڑھانے پر بدلے ہوئے حالات میں شرمندہ نہیں ہیں۔ اس وقت انھوں نے جو کیا وہ ٹھیک تھا، لیکن ہمارا شاعر ایسا کر کے سیاسی بصیرت کا بھی مذاق اُڑاتا ہے، بعد میں بھی برسرِ عام آبروریزی کرتا ہے۔ ایسے ہی شاعر وقتی شہرت، مقبولیت اور اہمیت حاصل کرنے کے لیے سیاسی نعروں پر گرج کر لبیک کہتے ہیں اور جب بدلے ہوئے حالات میں دیکھتے ہیں کہ اپنے بازار کو گرم رکھنے اور شہرت و مقبولیت کو بچانے کے لیے خود اپنی تردید کرنا ضروری ہے تو وہ ایسا کرنے میں بھی کوئی جھجک محسوس نہیں کرتے۔ سیاست موقع شناسی، ہوس پرستی بھی چاہتی ہے، لیکن ادب یا شاعری جس سیاسی بصیرت کی متقاضی ہے وہ موقع پرستی سے بالاتر ہوتی ہے، وہ ایسی بیشتر تخلیقات جو صرف وقتی مصلحتوں کے تحت ہنگامی موضوعات پر لکھی گئی تھیں نہ صرف ادبی معیار سے بلکہ کئی صورتوں میں خود لکھنے والوں کے دل سے اُتر گئیں اور نظر سے گر گئیں۔ جدیدیت کا میلان ایسی ہی غیر ادبی تخلیقات کی تنقید سے ظاہر ہوا اور جب غلطی سے ترقی پسند تحریک کے رہنماؤں نے اس ایماندارانہ تنقیدی رجحان کو سیاسی مقاصد و محرکات سے ملوث کرنے کی غیر ادبی اور غیر دیانت دارانہ کوشش کی تو یہ رجحان ترقی پسندی ہی کے خلاف بغاوت بن گیا۔ میں اس بغاوت کو وقتی ردِّ عمل سے زیادہ اہمیت نہیں دیتا، اور یہ سمجھتا ہوں کہ کوئی بھی باہوش شاعر تمام ترقی پسند ادب کو حرفِ غلط کی طرح مٹانے کا روادار نہ ہوگا۔ ہم نے اس تحریک سے بہت کچھ سیکھا ہے، ہماری ہمدردیاں اس تحریک کے ساتھ ہیں۔ ہم میں سے اکثر شاعروں نے اسی تحریک کے آغوش میں ادبی تربیت پائی ہے۔ اس تحریک نے ہماری ادبی روایات میں قابلِ قدر اضافہ بھی کیا ہے اور اسے روحِ عصر سے ہم آہنگ رکھنے کی مبارک سعی بھی کی ہے۔ اگر اس تحریک کے ذریعے ہم ادب میں سیاسی مسایل کو برتنا نہ سیکھتے تو ہمیں یہ عرفان بھی حاصل نہ ہوتا کہ ادب اور سیاست کا رشتہ کتنا صحت مند ہے اور کس حد تک غیر صحت مند۔ ترقی پسندی کے کارناموں سے یکسر انکار نہ ادب کے ساتھ انصاف ہے نہ زندگی کے ساتھ۔ بلکہ میں تو اس حد تک کہنے کے لیے تیار ہوں کہ ہم ترقی پسندی کی تمام اچھی اور صالح ادبی روایات کے وارث ہو سکتے ہیں البتہ اسی کے ساتھ ہم ان تخلیقات کی ادبی قدر و قیمت سے بھی انکار کرتے ہیں جن کا محرک ادبی سے زیادہ

خالص سیاسی رہا ہے۔ ترقی پسند ادب اور جدید شاعری کے اس رشتے کو بھلا دینے یا اس سے انکار کی صورت ہی میں جدیدیت ایک منفی میلان بن جاتی ہے۔ اگر جدیدیت محض بغاوت ہے تو کس کے خلاف ـــ؟ یہ بغاوت یا تو کسی ایک رجحان کے خلاف ہوگی یا چند رجحانات کے خلاف لیکن یہ بہ حیثیت مجموعی تمام ادب اور ادبی روایات کے خلاف تو بغاوت نہیں ہوسکتی۔ ترقی پسندی سے انحراف کرکے ''اعتزال'' کی راہ اختیار کرنے کے لیے ''عقلیت'' کی بنیاد ہونی چاہیے۔ یہ تو ٹھیک ہے کہ ادب سیاسی پروگراموں کا تابع مہمل نہیں ہوسکتا، لیکن ادب سیاسی تقاضوں سے یکسر آنکھ بھی نہیں بند کرسکتا۔ ایسا کرنے کی صورت میں خود جدیدیت بھی ایک منفی میلان بن سکتی ہے۔ ہمارے اکثر رفقا نے یہ سمجھ لیا کہ ترقی پسندی کی بندھی ٹکی لاین سے اختلاف کے معنی یہ ہیں کہ سیاسی، سماجی اور معاشی موضوعات پر لکھنا ہی نہیں چاہیے۔ یہ تو ضد اور بغضِ معاویہ کی بات ہوئی۔ ورنہ ایسے موضوعات ادب کے لیے شجرِ ممنوع نہیں اور اگر کوئی آئین انھیں شجرِ ممنوع قرار دیتا ہے تب بھی انسان کی سرشت میں جو بغاوت کی ازلی روح کارفرما ہے اس کا بھی یہی تقاضہ ہے کہ اس شجر کے پھلوں کا ذایقہ خود چکھا جائے۔ ہم اگر جدید دور کے تقاضوں کو سمجھنے اور برتنے کے دعوے دار ہیں تو ہمارا یہ بھی فرض ہے کہ اپنے عہد کے تمام سیاسی، سماجی موضوعات پر بھی سوچیں اور اگر وہ ہمارے تخلیقی تجربے کا جز بن سکتے ہیں تو اُن پر بھی لکھیں اور اس سے بہتر انداز میں لکھیں جس انداز میں ہمارے پیشروؤں نے لکھا۔ ترقی پسندی اور جدیدیت میں اگر کوئی اختلاف ہے تو وہ صرف اس مسئلے میں ہوسکتا ہے کہ سیاسی اور سماجی موضوعات کو ادب میں کس طرح پیش کیا جائے، براہِ راست یا بالواسطہ خطابت کے انداز میں یا خالص شاعرانہ طرز میں۔ کوئی بھی موضوع نہ تو شاعرانہ ہوتا ہے نہ غیر شاعرانہ، ہر موضوع اس لحاظ سے ایک Neutral stuff ہے، اس مواد کو ہم کس طرح برتتے ہیں اور شاعری میں کس انداز سے پیش کرتے ہیں یہ اہم چیز ہے، اور اسی سے موضوع شاعرانہ یا غیر شاعرانہ بنتا ہے۔ قومی آزادی کی جدوجہد پر لافانی رزمیہ بھی لکھا جاسکتا ہے اور سطحی سستی نظمیں بھی، سوشلزم کے تصور کو سیاسی نعروں کی شکل میں بھی منظوم کیا جاسکتا ہے اور اسے روحِ تغزل میں بھی ڈھالا جاسکتا ہے۔ ہنگامی موضوعات پر لافانی نظمیں بھی لکھی جاسکتی ہیں اور ازلی

ابدی صداقتوں پر بے جان شعر بھی لکھے جا سکتے ہیں۔ سیاسی شخصیتوں پر ایسی نظمیں بھی لکھی جا سکتی ہیں جو خود ان کی شخصیت سے زیادہ دیرپا اور جاندار ہوں اور ایسی نظمیں بھی قلم بند کی جا سکتی ہیں جو اپنے ممدوح سے پہلے ہی مر جائیں۔ اصل فرق کسی موضوع کو تخلیقی تجربہ بنانے یا نہ بنانے کا فرق ہے۔ اگر کوئی بڑے سے بڑا قومی حادثہ ہماری روح کو جھنجھوڑ نہیں دیتا تو ہمیں چپ چاپ اُس وقت کا انتظار کرنا چاہیے جب وہ کسی اَن جانے لمحے میں ہمیں اپنی گرفت میں لے کر ہمارے قلم سے اپنا حق خود وصول کر لے۔ اگر ایسا نہیں ہوتا تو پھر ایسے موضوع پر لکھنا کسی بھی وقتی مصلحت کے تحت مناسب نہیں، شاعر کو وقتی مصلحت سے زیادہ ادبی اقدار کا لحاظ رکھنا چاہیے۔

انداز بیان اور اسلوب کا ذکر آ گیا ہے تو میں ایک اور مسئلے کی طرف اشارہ کرنا ضروری سمجھتا ہوں، مدتوں ہمارے ادب میں یہ سمجھا جاتا رہا کہ براہِ راست تخاطب (Directness) ترقی پسندی کی شرطِ اول ہے۔ اس کے برخلاف جدیدیت کے دور میں رجحان بڑھا کہ شاعری میں براہِ راست تخاطب کی گنجائش نہیں، اس کی جگہ علامیت اور اشاریت کو دی جانی چاہیے۔ میرا خیال یہ ہے کہ اچھی شاعری Direct بھی ہوتی ہے اور رمزیہ بھی۔ نہ تو Directness ادبی جرم ہے اور نہ رمزیت و اشاریت ادب کی دنیا میں داخل ہونے کا پروانۂ راہداری۔ ہماری کلاسیکی شاعری میں بہت سے لافانی شہ پارے Direct اندازِ بیان کی نمایندگی کرتے ہیں، اور بہت سے رمزیت و اشاریت کی نمایندگی کرتے ہیں۔ اصل بات یہی ہے کہ بات کہنے کا ڈھنگ شاعرانہ ہونا چاہیے۔ اس کے لیے آپ جو چاہیں وہ انداز اختیار کریں، جہاں تفصیل و تشریح کی ضرورت ہو وہاں براہِ راست بیان ناگزیر ہو جاتا ہے اور جہاں ایجاز درکار ہو وہاں اشاریت کام آتی ہے۔ محض رمزیت و اشاریت پر زور دینے سے ہی ہماری آج کی شاعری کا بڑا حصہ گنجلک اور ایک حد تک بے معنی ہو گیا ہے۔ رمزیت بھی ذریعہ ہے کسی خیال، کسی جذبے یا کسی تاثر کو پوری طرح پیش کرنے کا۔ اگر علامتوں میں خیال جذبہ اور تاثر گم ہو جائے تو ابلاغ کا مقصد ہی فوت ہو جاتا ہے، اکثر صورتوں میں بے مقصد رمزیت شاعر کے کھوکھلے پن کا پردہ بنائی جاتی ہے۔ اگر کہنے کے لیے کچھ نہ ہو اور ذہن میں صرف ایک یا چند Images گڈمڈ ہوں

تو ان سے کوئی نظم وجود میں نہیں آسکتی۔ 'نظم' ایک مکمل نامیاتی اکائی ہوتی ہے، اس کا ہر جز اپنی جگہ مکمل اور ایک دوسرے سے باہم دگر پیوست ہونا چاہیے، ہم اگر خوبصورت سے خوبصورت لباس کو ہینگر پر لٹکا دیں تو وہ کسی جاندار خوبصورت انسان کا نعم البدل نہیں ہوسکتا۔

جو شرط اندازِ بیان اور اسلوب کی ہے وہی الفاظ (Diction) کے لیے بھی ہے۔ کوئی لفظ شاعرانہ یا غیر شاعرانہ نہیں ہوتا لیکن وہ شاعری اسی وقت بنتا ہے جب اُسے شاعرانہ طریقے سے برتا جائے۔ ڈکشن کو آسان بنانا یا مشکل بنانا، تشبیہوں اور دور از کار تلمیحوں کو استعمال کرنا، نامانوس یا اجنبی الفاظ کا ڈھیر لگانا یا آسان عوامی زبان اور سیدھے سادے الفاظ استعمال کرنا شاعری نہیں لفظی شعبدہ بازی ہے۔ ہر موضوع اپنے ساتھ مخصوص ہیئت اور مخصوص الفاظ لے کر معرضِ وجود میں آتا ہے، اگر کسی نظم کا تھیم کسی مذہبی صحیفے کی ایک روایت پر مبنی ہے تو اس کی زبان بھی ایسی ہی ہوگی جو موضوع کے ساتھ انصاف کر سکے، اگر موضوع عصرِ حاضر کی مشینی زندگی ہو تو زبان بھی جدید مشینی اصطلاحات کا مطالبہ کرے گی۔ اگر نظم کا موضوع قبرستان، مُردے اور بھوت ہیں تو اُس کی زبان میں بھی وہ تمام لفظی تلازمات خود بخود داخل ہوجائیں گے جو ان چیزوں سے متعلق ہیں اور اگر نظم کا موضوع انسانی یا کائناتی حسن ہے تو اس کی زبان بھی نرم و نازک، لطیف اور آبگینوں کے ایسے چمکتے ہوئے لفظوں پر مشتمل ہوگی۔ معشوق کا سراپا ایسے الفاظ چاہے گا جو حواسِ خمسہ کو رنگ، لمس، سماعت، خوشبو اور ذائقے کی لذتوں سے آشنا کریں۔ خوبصورت سے خوبصورت لفظ بے محل استعمال سے نظم میں بھونڈا اور ناگوار ہوسکتا ہے اور بھدا سے بھدا لفظ بامحل حرف سے انتہائی خوبصورت اور خوشگوار بن سکتا ہے۔ شاعری جدید ہو یا الٹرا ماڈرن اُسے زبان سے مکمل طور پر آشنا اور الفاظ کی نازک مزاجی سے واقف ہونا چاہیے، اس واقفیت کے لیے قدیم ادب کا مطالعہ از بس ضروری ہے اور اپنی ادبی روایات اور لسانی تقاضوں کا پورا علم لازمی ہے۔

OO

ترقی پسندی اور جدیدیت

اردو میں بیسویں صدی سے پہلے ہی مغربی ادبی نظریات اور فکری میلانات کا عمل دخل شروع ہو چکا تھا۔ سرسید اور حالی کی مقصدی ادب کی تحریک اسی کا نتیجہ تھی۔ مغربیت کے خلاف ردِعمل اور مقصدیت کے خلاف جمالیاتیت ور رومانیت کے نفوذ کو بھی مغربی تصورات کی روشنی میں سمجھا جاسکتا ہے۔ ہمارے ثقافتی ورثے میں یہ عناصر جذب ہوتے رہے اور تخلیقی فن کاروں نے ان کو اپنے قومی اور انفرادی مزاج سے ہم آہنگ کیا۔ برطانوی سامراج سے آزادی کی تحریک کو بھی جدید تصورات مغربی فکر ہی سے ملے تھے۔ باوجود احیا پسند رجحانات کے یہ تحریک جدید نظریات ہی کی زائیدہ تھی۔ ترقی پسند ادبی تحریک کا اسی پس منظر میں آغاز ہوا۔ اسے اگر مقصدی ادب کی سرسید تحریک کی توسیع کہا جاسکتا ہے تو ساتھ ہی رومانیت کی توسیع بھی مانا جاسکتا ہے۔ ابتدا میں رومانیت کا رخ ماضی کی عظمتوں کی بازیافت کی طرف تھا، بعد میں اسے ترقی کی سمت سے منسلک کر دیا گیا۔ ترقی کا تصور آزادی، مساوات، جمہوریت اور اشتراکی سماج کے نظریات پر مبنی تھا۔ ترقی پسند ادیب نے ان تمام میلانات کو جو بکھرے ہوئے تھے، ایک سمت دی اور ایک رشتے میں منسلک کیا۔ اس نظریاتی بنیاد پر نظم، افسانہ، ناول

• ''الفاظ''، علی گڈھ، اگست، ستمبر 1976

اور تنقید کی جو بالائی عمارت تعمیر ہوئی اسی نے ہیئت کے تجربوں، اظہار کے نئے پیرایوں اور زبان کے بدلتے ہوئے تقاضوں کو تخلیقی سطح پر برتا۔ عموماً حلقۂ ارباب ذوق کو ہیئت پرستی اور ترقی پسندی کو مقصدیت کے مترادف دو متخالف رجحانات یا تحریکیں سمجھا جاتا ہے۔ حالانکہ ابتدا میں دونوں میں جدید ادب کے لازمی عناصر پائے جاتے تھے۔ میں سمجھتا ہوں کہ یہ دونوں رجحانات اس قدر متخالف نہیں تھے، جتنا انھیں مانا جاتا ہے۔ حلقے کے شعرا اور ناقدین بھی ادب کے سماجی وظیفے کا ایک تصور رکھتے تھے، گو وہ اسے سماجی سیاسی نظریات کے تابع نہیں مانتے تھے۔ میراجی اور ان کے حلیفوں نے فرائڈ اور تحلیلِ نفسی کے نظریاتِ جنس کو نظم و افسانہ میں برتا۔ بیسویں صدی کے مزاج کی تشکیل میں دو مفکرین کا حصہ سب سے غالب ہے، مارکس اور فرائڈ — ترقی پسندوں نے مارکس اور حلقۂ اربابِ ذوق نے فرائڈ کو اپنا رہنما بنایا — اس طرح یہ دونوں رجحانات جدید ذہن کی تشکیل میں ایک دوسرے کا تکملہ تھے۔ ترقی پسندی اور رجعت پسندی کی سیاسی اصطلاحات ادب کی تنقید کے سلسلے میں ادبی تناظر سے الگ ہوکر غیر اہم ہوجاتی ہیں۔ مجموعی طور پر ترقی پسند تحریک نے ہمارے ادبی مزاج و شعور کو زیادہ متاثر کیا۔ اس کا اثر بھی وسیع تر تھا اور اس کی اپیل بھی۔ ہیئت کے کامیاب تجربوں کو محض حلقۂ اربابِ ذوق کی دین ماننا صحیح نہیں۔ ترقی پسندوں نے بھی مختلف اصناف خصوصاً نظم اور افسانے میں کامیاب تجربے کیے اور انھیں زبان و اظہار کے پوشیدہ امکانات کو اُجاگر کرنے کے لیے کامیابی سے برتا۔ میراجی، تاثیر، یوسف ظفر، قیوم نظر، مختار صدیقی وغیرہ نے اگر آزاد نظم کو ترقی دی تو فیض، مخدوم، سردار جعفری اور دوسرے بہت سے اچھے ترقی پسند شعرا نے اسے مقبول کیا اور عام لوگوں کے لیے اسے قابل قبول بنایا — یہ کام محض حلقۂ ارباب ذوق کے بس کا نہ تھا کیوں کہ ان کے تخاطب اور اپیل کا دائرہ محدود تھا۔ جہاں تک یکسانیت اور لہجوں کے تنوع کا معاملہ ہے، یہ الزام بھی دونوں ہی پر عائد ہوسکتا ہے۔ اگر معمولی مقلد شاعروں کے بجائے ہم اچھے شاعروں کو سامنے رکھیں تو خود ترقی پسندوں میں باوجود نظریاتی اشتراک کے، سردار جعفری، مخدوم، فیض، مجاز، ندیم قاسمی، کیفی، ساحر، جاں نثار اختر سب ہی نے اپنے انفرادی لہجے کو چمکایا اور اسی کے مطابق ترقی پسند سیاسی اور ادبی تصورات کو تخلیقی طور پر برتا۔

یکسانیت تو اس وقت نمایاں ہوئی جب تخلیق تقلید بن گئی اور ذاتی تجربے کی جگہ سیاسی منشوروں نے لے لی — عموماً ترقی پسندوں نے غزل کی طرف زیادہ توجہ نہیں کی، لیکن جدید غزل کے لہجے کی تشکیل میں مجاز، جذبی، فیض، مجروح اور بعد کے دور میں مخدوم و جاں نثار اختر کی کامیاب غزلوں کو نظرانداز نہیں کیا جا سکتا۔ افسانے اور ناول میں بھی ترقی پسند تحریک کا کارنامہ اس لحاظ سے اور اہم ہو جاتا ہے کہ اس معیار کے افسانہ نگار بعد کے دور میں اب تک پوری طرح ابھر نہیں سکے جو معیار کرشن چندر، بیدی، عصمت، ندیم قاسمی نے قائم کیا تھا۔ منٹو بھی ترقی پسند تحریک سے یکسر غیر متعلق نہیں رہے، اسی طرح عزیز احمد، غلام عباس اور قرۃ العین حیدر پر بھی اس تحریک کا اثر صاف نمایاں ہے۔ تنقید کے ارتقا میں باوجود انتہا پسند دور کے یک رخے پن کے ترقی پسندوں کا حصہ بہت وقیع ہے۔ جدید تنقیدی اقدار کا استعمال سماجیاتی طریق تنقید، قدیم نظریات اور تحریکوں کی نئی تفسیر، نئی زبان اور عوامی زبان کے تخلیقی استعمال کے امکانات کو اچھے نقادوں نے کامیابی سے برتا۔

ترقی پسند اور حلقۂ ارباب ذوق کے درمیان قطعی حدِ فاصل کھینچنا اس لیے بھی غلط ہو جاتا ہے کہ اگر اس تقسیم کو حتمی مان لیا جائے تو ن۔ م۔ راشد اور اختر الایمان ایسے شاعروں کو جن کے یہاں دونوں میلانات کے صالح عناصر یکجا ہو گئے، کہاں رکھا جائے گا۔ اسی طرح افسانے اور ناول میں غلام عباس، ممتاز مفتی، محمد حسن عسکری، ممتاز شیریں، عزیز احمد اور ان پرانے کہانی کاروں کو جو اس دور میں بھی لکھ رہے تھے جیسے سہیل عظیم آبادی، علی عباس حسینی، حیات اللہ انصاری کس خانے میں رکھے جائیں گے؟

ہمارے ادب کا وہ رجحان یا مجموعۂ رجحانات، جسے جدیدیت کا نام دیا گیا ان دونوں سابقہ میلانات کے امتزاج کا نتیجہ ہے۔ یہ صحیح ہے کہ 1950 کے بعد خصوصیت سے شاعری میں جو ردِ عمل ترقی پسند شاعری کے تصور کے خلاف ہوا، اس نے کبھی کبھی سیاسی اور سماجی نظریات کی آمریت کے خلاف تنقید کا سخت لہجہ اختیار کیا، مگر کبھی باشعور جدید شاعروں نے سماج و سیاست سے یکسر قطع تعلق نہیں کیا۔ 1960 کے آس پاس ترقی پسندی کے خلاف بغاوت نے بعض شاعروں، نقادوں اور افسانہ نگاروں کے یہاں کمیونزم دشمنی کی شکل بھی

اختیار کی اور کچھ نے محض ہیئت، زبان اور لہجے کی تبدیلی ہی کو جدیدیت کا شناس نامہ قرار دیا۔ مگر ان میلانات کو جدیدیت کا غالب طرزِ فکر نہیں مانا جاسکتا۔ کیوں کہ جدید شاعری اور افسانہ اپنے عہد اور معاشرت کے تقاضوں ہی کی پیداوار ہے۔ زبان میں جو تبدیلیاں ہو رہی تھیں ان کی وجہ سے بہت سی حرمتیں خود بخود شکستہ ہوئیں۔ شاعری کا نیا محاورہ محض جدت پسند ذہنوں کی پیداوار نہیں، سماجی حالات کا زائیدہ ہے اور نئے پیچیدہ داخلی تجربات کے اظہار کے تقاضوں کا نتیجہ — وہ سیاسی، سماجی شعور جس کو ترقی پسندی نے خارج سے لیا تھا، جدید ادیبوں نے داخلی تجربے اور انفرادی کشاکشِ وجود سے اخذ کیا۔ اس طرح ترقی پسندی کا خون ہمیشہ جدیدیت کی رگوں میں شامل رہا ہے۔ اس لحاظ سے میں نے دس بارہ سال قبل جدیدیت کو ترقی پسندی کی توسیع قرار دیا تھا۔ جدیدیت کو ہیئت پرستی، میراجی کے حلقۂ اربابِ ذوق یا رومانیت کے اثر کا اظہار سمجھنا میرے نزدیک اسے محدود کرنا ہے، جدیدیت نے یہ سب عناصر جذب کیے ہیں، مگر کسی کو بھی کل کا کل قبول کیا نہ جوں کا توں اپنایا — ان تمام سابقہ تجربات و میلانات کے بغیر جدیدیت کا ظہور و نمود ممکن ہی نہیں تھا۔ محض انحراف و انقطاع پر زور ماضی سے قطع تعلق اور روایت کے تسلسل سے انکار کے معنی یہ ہیں کہ یہ میلان خلا سے وجود میں آیا یا اس کے متعصب نقادوں کے الفاظ میں باہر سے درآمد کیا گیا۔ جسے میں صحیح نہیں سمجھتا۔ جدیدیت بھی ترقی پسندی کی طرح ہمارے سماجی اور ادبی، اجتماعی اور انفرادی تخلیقی تقاضوں ہی کا اظہار ہے۔ میں حلقۂ اربابِ ذوق کے بجائے ترقی پسندی سے جدیدیت کو اس لیے مسلک مانتا ہوں کہ حلقے کی تحریک ترقی پسند سے بھی زیادہ یک رخی اور محدود تھی — لیکن یہ ماننا چاہیے کہ حلقے کے تجربوں سے بھی جدیدیت نے فیض حاصل کیا ہے — اگر کسی کو اس پر اصرار ہو کہ جدیدیت ترقی پسندی کی ضد ہے تو میں دریافت کروں گا کہ حلقۂ اربابِ ذوق کی ضد کیوں نہیں؟ جدید حسیت، جدید عہد کے پیچیدہ عوامل اور نفسی کیفیات کی بات محض ہیئت کے تجربے اور زبان کی شکست سے زیادہ دور رس ہے اور اس کی جڑیں چند ادبی تجربوں کے بجائے اپنے عہد کے تقاضوں اور اپنی ادبی روایت کے خفتہ امکانات میں تلاش کرنا مستحسن ہوگا۔

میں سمجھتا ہوں کہ اب جدیدیت یا ترقی پسندی کی اصطلاحوں میں ادب کی بات کرنے کے بجائے ہمیں ادبی اصطلاحوں میں بات کرنا چاہیے — لیکن ایک بات پر میں زور دوں گا کہ خالص ادب، خالص فن، شعرمحض یا خالص جمالیاتی قدر کوئی چیز نہیں۔ جدید سے جدید جمالیین اس بات پر عموماً متفق ہیں کہ جمالیاتی قدر بھی فن کے موضوع، مقصد اور ان اقدار حیات ہی سے متعین ہوتی ہے جن کی وہ نمائندگی کرے۔ دوسری بات یہ ہے کہ فن کی جو بھی تعریف کی جائے یہ ماننا پڑے گا کہ فن اظہار ہے۔ اگر اظہار میں ناکام ہو تو وہ خراب فن ہے۔ ابلاغ و ترسیل کی دشواریاں تو شاعر اور قاری کی سطح ادراک یا ذوقی فرق سے پیدا ہو سکتی ہیں مگر ابلاغ کی ناکامی کو جدیدیت کا طرۂ امتیاز کہنا اس کی ناکامی کا اعتراف ہے۔

میں سمجھتا ہوں کہ جدیدیت نے بھی نظم، غزل، افسانہ اور تنقید کے میدانوں میں نمایاں کام کیا ہے۔ اگر ترقی پسندی کے بعد کوئی میلان ادب کی ہمہ جہتی ترقی کا مظہر ہے تو وہ یہی رجحان ہے۔ جدید شاعری اور ادب کو خراب مثالوں ناشاعری اور نا ادب کی روشنی میں مطعون کرنا تعصب ہے۔ ہر ادبی میلان یا تحریک اپنے بہترین نمونوں ہی سے جانچی جا سکتی ہے۔ جدیدیت کی کوئی ایک تعریف بھی مشکل ہے کیوں کہ اس میں مختلف اور کبھی کبھی متضاد دھارے بھی شامل ہوتے رہتے ہیں۔ مجموعی طور پر جدیدیت نے ہمارے ادب کو آگے بڑھایا ہے لیکن اب ضرورت اس کی ہے کہ ہم اس اصطلاح اور لیبل سے بھی آزاد ہونے کی کوشش کریں کیوں کہ جدیدیت میں سکہ بند علامات و رموز و استعارات کا شکار ہو کر تخلیقی سرچشموں سے دور ہوتی جا رہی ہے۔ زبان کے جو تجربے یا وزن سے آزادی کی جو کوششیں ہو رہی ہیں ان کی کامیابی اس پر منحصر ہے کہ ہم کلاسیکیت کے آداب کو کس حد تک برت سکتے ہیں اور زبان و فن کی شرائط کو کس حد تک پورا کر کے نئے امکانات روشن کر سکتے ہیں۔

میں نے جدیدیت کی تفسیر کے سلسلے میں وجودیت کے فلسفے کا کئی جگہ ذکر کیا ہے۔ لیکن یہ دونوں مترادف نہیں۔ جدیدیت کی بنیاد پر وجودیت کو مطعون کرنا بھی غلط ہے اور وجودیت کے فلسفے کی مخالفت میں جدیدیت کو ہدف ملامت بنانا بھی صحیح نہیں۔ ہندوستان اور پاکستان میں محض چند ادیب اور شاعر ایسے ہوں گے جنھوں نے اس فلسفے کا واقعی مطالعہ کیا ہے۔ اس کے

علاوہ اگر جدید ادب اور وجودی طرز فکر میں کچھ مماثلتیں ملتی ہیں تو اس کا سبب یہ ہے کہ دونوں ہم عصر حسیت کا اظہار ہیں اور دونوں میں بہت سے عناصر مشترک ہیں۔

ادب کے تخلیقی سفر کے جاری رہنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ تجربے ہوں، فارم کے بھی اور زبان کے بھی، نئے موضوعات کو برتنے کے بھی — لیکن میں کلاسیکیت سے رشتہ قائم رکھنے کو اس وقت اس لیے زیادہ اہمیت دیتا ہوں کہ تجربے کے فیشن کی رو میں ہمارے بہت سے ادیب زبان و فن کی بنیادی شرائط اور اقدار کو نظر انداز کرنے لگے ہیں۔

OO

جمالیاتی تجربے کی زبان — شعری صداقت اور تنقید

اردو میں جدید شعر و ادب کا آغاز ایک منفی ردِعمل سے ہوا۔ ترقی پسند ادبی تحریک کی سیاسی، سماجی مقصدیت کی لے اتنی بڑھ چکی تھی کہ جمالیاتی تجربے اور اظہار کے وہ تمام امکانات جو اس مقصدیت سے ناآہنگ تھے عصری شعری حسیت کے مغائر سمجھے جانے لگے تھے۔ اس ردعمل نے خارج سے عاید کردہ مقصدیت کو ناشاعری کا سبب جان کر اس سے دانستہ گریز کیا۔ مقصدیت کا تصور عوام سے براہِ راست تخاطب، ان کے جذبات میں تحریک پیدا کرنے اور آمادۂ عمل کرنے پر مبنی تھا۔ ردعمل کی صورت میں براہِ راست تخاطب کو خطابت اور نعرہ بازی، جذبات میں تحریک پیدا کرنے کو سستی جذباتیت، پروپیگنڈہ، اور عمل سے شعر کا رشتہ جوڑنے کو سیاسی منشوروں کی جبری تقلید سمجھ کر خود کلامی، خودگم گشتگی، سیاست و معاشرت کے مسائل سے شعوری کنارہ کشی، عمل سے لاتعلقی، اور ایسے احساسات و تمثالات کو شعری جامہ پہنانے پر زور دیا جانے لگا جو انتہا پسند مقصدیت کے نزدیک داخلیت، یاسیت، انانیت اور مریضانہ انفرادیت کے اظہارات تھے — اس ردِعمل نے ایک طرح سے ہمارے ادب میں وہ توازن تلاش کرنے کی کوشش کی جو ناپید ہو چلا تھا، اور اس انفرادیت کو استوار کیا جو

• عصری ادب، دہلی، جنوری۔ اپریل 1977

اجتماعیت کے بوجھ تلے دب گئی تھی۔ اس منفی ردِ عمل نے مثبت کارنامہ یہ انجام دیا کہ سب شعرا ایک ہی لکیر کو پیٹنے اور ایک ہی نعرے کو منظوم کرنے کے بجائے ہیئت، اسلوب اور لہجے کے نئے تجربے کرنے کی جرأت کرنے لگے اور آزادی کے چند برسوں کے اندر ہی ہندو پاکستان میں نئے شعرا کی ایسی نسل نمایاں طور پر سامنے آ گئی جو ترقی پسندوں سے مختلف تھی، جس نے کلاسیکیت و رومانیت سے بھی استفادہ کیا، فلسفہ و فنون کی جدید تحریکوں سے بھی فیضان حاصل کیا اور ساتھ ہی شاعری کو لہجہ و محاورہ کی تازگی اور بالیدگی بخشی۔ ان میں سے اکثر ترقی پسند تحریک کے زیر اثر رہ چکے تھے، اس لیے انھوں نے انحراف کے باوجود اپنا رشتہ مکمل طور پر ماضی قریب سے منقطع نہیں کیا۔ ان کے یہاں غیر شعوری اور شعوری سطح پر معاشرتی اور سیاسی مسائل زیریں لہر کی صورت میں کارفرما رہے۔ اس لیے یہ نئی شاعری اپنے عہد، معاشرے اور تاریخی صورت حال سے پیوست رہی۔ لیکن 1960 کے بعد آہستہ آہستہ ایسے نئے شاعر اور نئے تنقید نگار اُبھرتے گئے جنھوں نے انحراف پر انقطاع، بالواسطہ اظہار پر ترسیل کی ناکامی اور جذبات و تصورات کے شعری اظہار پر چند نوتراشیدہ غیر ادبی کلیوں کو ترجیح دینی شروع کی۔ یہ دوسری انتہا پسندی تھی جس کا سلسلہ کچھ لوگوں نے شعوری طور پر اور کچھ نے غیر شعوری اور تقلیدی طور پر محض فیشن پرستی کی خاطر شعر کی بے مقصدیت، اہمال، ہیئت پرستی اور لسانی حرمتوں کی شکست، یعنی لفظ جو شعر کے اظہار کا وسیلہ ہے کو بے معنی سمجھنے اور منوانے، کے میلانات سے ملا دیا۔ اس حلقے میں وہ بھی چپکے سے داخل ہو گئے جو ترقی پسندی کی مقصدیت کے سیاسی مخالف تھے، انھیں بے مقصدیت کی تبلیغ ہی میں اپنے منفی سیاسی تصورات کی ترویج کا راستہ نظر آنے لگا۔ شعر کی بے مقصدیت پر یہ اصرار دراصل ایک منفی قسم کی مقصدیت کے پروپیگنڈے کے علاوہ کچھ اور نہیں۔ اس طرح ہماری شاعری جس نے نئے امکانات کو بروئے کار لانے کا سفر کامیابی سے شروع کیا تھا، پچھلے چند برسوں میں ایک ایسے بحران کا شکار ہو گئی جس میں نہ صرف شاعری کی حُرمت ختم ہو گئی، بلکہ زبان جو پہلے ہی مخصوص سیاسی حالات کے جبر سے سسک رہی تھی، قتل ہونے لگی۔ وہ میلانات جو جمالیاتی تجربے کے اظہار اور شعری صداقت کو سیاسی نعروں کی اضافیت سے بچانے چلے تھے، ایک موڑ پر جمالیاتی

تجربے کی نفی اور شعری صداقت کی تکذیب بن گئے ۔ اس صورتِ حال کی ذمہ داری شاعروں پر بھی ہے لیکن اس سے کہیں زیادہ اُن نیم خواندہ، جمالیاتی تجربے سے ناواقف اور غیر ہضم شدہ نظریات کی جگالی کرنے والے نقادوں پر ہے جنھوں نے ترقی پسندی کو فارمولا بازی کہا تھا مگر خود غیر ادبی فارمولوں سے نوشق، نا پختہ اور شہرت کے حصول میں جلد باز شعرا کو جمالیاتی تجربے کے اظہار کے ریاض، شعری صداقت کے انکشاف کے رموز اور زبان پر خلاقانہ دسترس حاصل کرنے کی ریاضت کے صبر آزما مراحل سے ہٹا کر ایسی وادی میں لے آئے جسے وہ تخلیقی تجربے کی مضبوط زمین سمجھنے لگے۔ تقلید کو تخلیق، فیشن کو تجربے، عجز کو اجتہاد اور ناشاعری کو اعلیٰ شاعری کے القاب سے نوازا جانے لگا۔

اس صورت حال میں جدید اردو شاعری میں جمالیاتی تجربے، شعری صداقت اور عصری حسیت کے اظہارات کو پرکھنے کے لیے لازم ہو جاتا ہے کہ ہم خود جمالیاتی تجربے کے عوامل اور اس کے اظہارات کا صداقت سے رشتہ سمجھنے کی کوشش کریں۔ عصری حسیت کا نام لے کر اپنے کو عہد جدید کا ترجمان کہلانا تو آسان ہے لیکن سوال یہ ہے کہ اس وقت ہماری شاعری کا بڑا حصہ اپنے عصر کی روح اور تاریخی موقف کی ترجمانی کا حق بھی ادا کر رہا ہے یا نہیں؟

حسیت (Sensibility) کی اصطلاح فلسفے میں کانٹ کی جمالیات سے منسوب ہے۔ اس کے نزدیک یہ وہ ملکہ ہے جس کے ذریعے ذہن حسیاتی وجدانیات کو قبول کرتا ہے۔ یہ منفعل ہے جب کہ عقل وفہم فاعل ہیں۔ کانٹ نے ''تنقید عقلِ محض'' کے حصہ اول ''ماورائی جمالیات'' میں حسیت کا علم حواس سے مخصوص مان کر زمان ومکان کو اس کی صورتیں قرار دیا ہے جو تجربی طور پر حقیقی ہیں مگر ماورائی طور پر خیالی یا مثالی۔ کانٹ کی اصطلاح کے مطابق حسیت مظاہر کو زمان و مکان کے تناظر میں دیکھنے کا نام ہے۔ یہ ملکہ وجدانیات کا ایک سلسلہ ہے۔ ایڈمنڈ برک نے حسیت کو تخیل کی مسرتوں کا میلان مانا ہے، اس کے معنی ہیں نفیس تاثرات۔ آج حسیت کو ان دونوں محدود مفاہیم سے زاید وسیع معنی میں طرزِ احساس یا محسوسات کے مجموعی نظام کے مفہوم میں استعمال کیا جاتا ہے جس میں احساس کے علاوہ علمِ حواس اور تخیل جمالیاتی تجربے کے

اجزائے ترکیبی ہیں۔ لیکن حسیت اس کے علاوہ بھی بہت کچھ ہے۔ کسی عہد کی حسیت اس عہد کے عقائد کے اقرار و انکار، تصورات، معاشرتی تقاضوں، سیاسی حالات، سماجی ڈھانچے اور دوسری اقدار سے الگ کوئی معنی نہیں رکھتی، اس لیے کہ جب ہم مظاہر کو زمان و مکان کے تناظر میں دیکھتے ہیں تو دیکھنے والی نظر ان تمام تصورات و اقدار و حالات ہی سے بنتی ہے جو کسی عہد کے امتیازی خواص ہیں۔ میرے اس نقطۂ نظر سے اختلاف کرنے والے حسیت کو خالص جمالیاتی تجربے کا نام دیں گے اس لیے اتمام حجت کے لیے یہ بھی دیکھا جائے کہ جمالیاتی تجربہ خود کیا ہے؟

جی ای مور نے قدر کو ناقابل تعریف قرار دیا ہے۔ ویٹ گن اشٹاین نے آرٹ کو ناقابل تعریف قرار دیتے ہوئے اس کی مثال کھیل سے دی ہے۔ شاعری لفظوں کا کھیل ہے۔ سائنس اور فلسفے میں لفظ متعین مخصوص قطعی معنی رکھتے ہیں مگر آرٹ میں نہیں رکھتے۔ آرٹ بذاتِ خود مبہم لفظ یا تصور ہے اس لیے اس کا کہنا ہے کہ ہم جس طرح کھیل کو محض حرکات سے سمجھ سکتے ہیں بلکہ اس کے وظائف اور مقصد سے سمجھ سکتے ہیں اسی طرح آرٹ کو بھی اس کے وظیفے، زندگی میں اس کے کردار اور مقصد سے سمجھا جاسکتا ہے، اس کی تعریف نہیں کی جاسکتی۔ وہ کہتا ہے معنی استعمال کا نام ہے، ہر لفظ کثیر طریقوں سے استعمال ہوتا ہے، ہمیں زبان کا احترام کرنا چاہیے۔ نئے معانی زندگی کے سیاق و سباق سے پیدا ہوتے اور بدلتے ہیں۔ لفظ کا اس سیاق و سباق میں مناسب استعمال 'زبان کا کھیل' ہے۔ اسی کے ساتھ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ کوئی لفظی اظہار صرف زندگی کے بہتے ہوئے دھارے ہی میں معنی رکھتا ہے، اس سے الگ نہیں — لسانیاتی تحلیل اور (Semantics) کا یہ زبردست اور عہد آفریں شارح بھی لفظ اور آرٹ کو زندگی کے دھارے میں اس کے مناسب استعمال ہی کے تحت معنی کا حامل سمجھتا ہے۔

ماریس ویٹز (Morris Weitz) نے جمالیات کے مختلف نظریات سے بحث کرنے کے بعد ویٹ گن اشٹاین کے بتائے ہوئے راستے پر چل کر یہ بھی نتیجہ نکالا ہے کہ آرٹ کو اس کے رول کے ذریعے ہی سمجھا جاسکتا ہے۔ سارے نظریات یک رُخے ہیں، ہیئتی نظریہ کے شارح فن اور آرٹ کو وقیع ہیئت کہتے اور ان تمام عناصر کو نظرانداز کرتے ہیں جو دوسری اشیا یا حقائق

کی نمایندگی کرتے ہیں۔ جذباتی نظریہ وقیع ہیئت کے بجائے آرٹ کی خصوصیت کسی عوامی وسیلے سے جذبات کے اظہار کو مانتے ہیں (ٹالسٹائی)۔ وجدانی نظریہ آرٹ کو کسی طبعی یا عوامی سے متعلق نہیں کرتا بلکہ اسے مخصوص تخلیقی وقومی اور روحانی عمل سے منسوب کرتا ہے (کروچے)۔ اس کے نزدیک آرٹ علم کا پہلا زینہ ہے جس کے ذریعہ کوئی فن کار اپنے تمثالات اور وجدانات کو غنائی وضاحت اور اظہار عطا کرتا ہے۔ یہ غیر تعقلاتی آگہی ہے اور تعقل و عمل سے پست سطح کا علم ہے۔ اس کا کوئی سائنسی یا اخلاقی مواد نہیں ہوتا۔ عضویتی نظریہ آرٹ کو نامیاتی کل مانتا ہے جس کے تمام عناصر ایک زنجیر میں اس طرح بندھے ہوئے ہیں کہ انھیں ایک دوسرے سے الگ اور ممتاز نہیں کیا جا سکتا۔ ارادیتی و جذباتی نظریہ (پارکر) کہتا ہے کہ آرٹ تین اشیا کے مجموعے کا نام ہے۔ خواہشات کی تسکین، عوامی وسیلۂ اظہار یعنی زبان اور آہنگ۔ پارکر کے نزدیک آرٹ کی صحیح تعریف یہ ہے کہ آرٹ نام ہے تخیل کے ذریعے فراہمی تسکین، سماجی وقعت اور آہنگ کا۔

یہ تمام نظریات کسی ایک پہلو پر زور دے کر دوسرے کو نظر انداز کرتے ہیں، اس لیے مارس ویٹز کا کہنا ہے کہ آرٹ کی تعریف کرنے کی کوشش ہی لاحاصل ہے، کیونکہ یہ بستہ نہیں بلکہ کشادہ، جامد نہیں بلکہ متحرک حقیقت ہے۔ ناول، ڈراما، نظم سب کا تصور عہد بہ عہد بدلتا رہا ہے۔ ہر عہد کے ساتھ آرٹ کی نئی ہیئتیں اور نئی تحریکیں پیدا ہوئی ہیں۔ اس لیے تمام جمالیاتی نظریے لغوی طور پر تو ناکام رہتے ہیں، لیکن وہ بڑی حد تک کامیاب ہیں کہ ہم ان کے ذریعے مختلف زمانوں اور حالات میں آرٹ کے مختلف وظایف کو جان سکتے ہیں۔ آرٹ کی خوبی، اس کی جذباتی گہرائی، عمیق صراحتوں، فطری حسن، قطعیت، تازگی وغیرہ میں ہے۔ یعنی آرٹ سمجھنے کے لیے خود جمالیاتی تجربے کو سمجھنا ضروری ہے۔ آرٹ جمالیاتی تجربے کا اظہار ہے اور ان دونوں کا اٹوٹ رشتہ زندگی اور اپنے عہد کے تقاضوں سے ہے۔

جمالیاتی تجربہ دوسرے بہت سے تجربات سے مختلف و ممیز ہوتا ہے۔ حسن کا احساس اور اس سے لطف پذیری ہر تجربے میں شامل نہیں ہوتی۔ حالانکہ جمالیاتی تجربے اور دوسرے تجربوں میں معروض مشترک ہوسکتا ہے مثلاً آسمان، دریا، یا دھند اس لیے جمالیاتی تجربہ

معروضات کے بجائے رویّے سے تعلق رکھتا ہے۔ جان ہاسپرس (John Hospers) نے جمالیاتی تجربے کے تین ابعاد مانے ہیں: جمالیاتی سطح جو کسی ایک حِس کو متاثر کرتی ہے، جمالیاتی ہیئت جو مختلف توازن یا اجتماع نہیں بلکہ مختلف عناصر کی وحدت سے عبارت ہے۔ جمالیاتی ہیئت میں نہ تو محض تکرار ہوتی ہے نہ محض اختلافات بلکہ تکرار ہے، مگر اختلاف کے ساتھ جو محض یکساں یا مختلف عناصر کی یکجائی نہیں بلکہ بالیدگی ہے جو کسی منزل یا نقطۂ عروج تک پہنچاتی ہے۔ تیسرا بُعد وہی ہے جسے ''ماورائے سخن بھی ہے کچھ اور'' کہا جاتا ہے۔ ''یہ کچھ اور'' وہ ہے جس کا سرچشمہ اقدارِ حیات یا مقصدِ حیات ہے۔ اس تیسرے بُعد کے بغیر جمالیاتی تجربے میں کوئی گہرائی اور معنی نہیں پیدا ہوتے کیوں کہ جمالیات خود ایک اقداری سائنس ہے۔ جن فن پاروں میں یہ تیسرا بُعد نہیں ہوتا اور رقیق جمالیاتی حِس سے پیدا ہوتے ہیں جیسے داغ، میر یا ناسخ کی شاعری۔ جن میں یہ تیسرا بُعد ہوتا ہے وہ عمیق جمالیاتی حِس کی پیداوار ہوتے ہیں، جیسے غالب، میر یا اقبال کی شاعری۔ اقدارِ حیات پر یہ زور اور فن کی عظمت کا اس پر انحصار کسی مارکسی یا نام نہاد ترقی پسند نقاد کے رویّے کے مطابق نہیں بلکہ ایک ایسے جمالیات داں کے خیال کے مطابق ہے جو تخلیقی فلسفے کا مبلغ اور شارح ہے۔

جمالیاتی تجربے کے دو اجزا اور ہیں ہیئت اور مادّہ۔ یعنی کس طرح کہا گیا اور کس کے متعلق کہا گیا۔ مادّے کو آپ یہ بھی نہیں کہہ سکتے ہیں کہ وہ جو شعر میں کہا گیا وہ نہیں، جو شعر کے ماورا ہے۔ لیکن مادّہ اور ہیئت کی تفریق عموماً مصنوعی اور بے معنی سمجھی جاتی ہے۔ یہ تفریق عموماً اس لیے کی جاتی رہی ہے کہ مادّے کے لفظ کو کسی مخصوص معنی کے بجائے مختلف معنوں میں استعمال کیا جاتا رہا ہے۔ ہیئت پرست مادے کو نظرانداز کرتے ہیں مگر عام قاری اسی کو زیادہ اہمیت دیتا ہے۔ لیکن درحقیقت جمالیاتی تجربے میں یہ دونوں لاینفک ہیں۔ البتہ تکنیک جمالیاتی تجربے سے الگ محض وسیلۂ اظہار کے استعمال کے مختلف طریقوں کا نام ہے۔

فن کاری جمالیاتی تجربے سے اس طرح جدا نہیں جیسے تکنیک — تکنیک محض خارجی وسیلہ ہے اور فن کاری اظہار کے داخلی عمل میں شامل ہے، لیکن یہ دونوں فن کار کے لیے تخلیق کی لازمی شرائط ہیں۔

ان چند جدید نظریات جمالیات سے جو دو باتیں واضح ہوتی ہیں وہ یہ ہیں کہ:

1- جمالیاتی تجربے اور اس کے اظہار کا لاینفک جز اقدارِ حیات اور مقصدِ فن ہے۔

2- اپنے وسیلۂ اظہار پر استادانہ قدرت جمالیاتی تجربے کے اظہار کی لازمی شرط ہے۔

میں نے دانستہ طور پر کسی مارکسی نقاد کا حوالہ نہیں دیا اس لیے کہ جدیدیت کے کچھ مفسرین نے ادب کے مقصدی کردار کو جدلیاتی مادیت سے مخصوص کر دیا ہے۔ لیکن جمالیات کی مبادیات کا مطالعہ کرنے والا بھی اس نتیجے تک پہنچنے پر مجبور ہے کہ جمالیاتی تجربے اور اس کے اظہار کو اقدارِ حیات اور کسی نہ کسی نوع کی مقصدیت سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ آرنلڈ ہاسر جو مطالعۂ فن کے سماجیاتی طریقے کا مفسر ہے، مارکسی نہیں ہے۔ مگر سماجیاتی طریقۂ کار نے اُسے فن کی تاریخ کو سمجھنے کے لیے جدلیاتی عمل کا سہارا لینے اور اس کی اصطلاحات استعمال کرنے پر مجبور کیا ہے۔ یہ جدلیاتی عمل فرد کی داخلیت اور خارج یا سماج کی معروضیت و جبریت کے درمیان ہوتا ہے اور یہی عمل تخلیق کا سرچشمہ ہے۔ کچھ فن کار اس عمل سے فرار کی راہ اختیار کر کے خود میں بند ہو جاتے ہیں، کچھ ناسازگار حالات کے مقابل اپنے اقدار و تصورات کا اثبات کر کے اپنے جمالیاتی تجربے کو آرٹ کی شکل دیتے ہیں۔ اس کے نزدیک بیگانگی اسی جمالیاتی عمل کا نتیجہ ہے جس کا تخلیقی اور جمالیاتی اظہار چند اقدار کے اثبات میں ہوتا ہے اور منفی یا غیر تخلیقی اظہار حقیقت سے فرار میں — تخلیقی طور پر حقیقت کا پیدا کرنا خود ناگوار حقیقت کے خلاف اعلانِ جنگ اور اپنے اقدارِ حیات کا اثبات ہی ہے۔ فن پارہ کائنات کو دیکھنے کے لیے کشودِ چشم ہے، چشم بستگی نہیں، یہ اظہار ہے لب بستگی نہیں۔ ہاسر آرٹ کو بنیادی طور پر ابلاغ مانتا ہے۔ آرٹ جمالیاتی تجربے کی سطح پر تلاش و انکشافِ صداقت ہے۔ یہ خود اپنی موضوعیت کے خلاف جد و جہد ہے اپنے طبقاتی مفادات کے خلاف جد و جہد ہے۔ ہاسر نے ان کے سماجی مقصد اور وظیفے کو تسلیم کرتے ہوئے مارکس کی بصیرت کا اعتراف کیا ہے اور یہ بھی مانا ہے کہ فن حقیقت کے مخصوص پہلو کو سماجی مفاد کی آنکھ سے دیکھتا ہے اور اسی کو صداقت سمجھتا ہے، لیکن مارکس نے اس طرف توجہ نہیں کی کہ یہ صداقت اضافی ہونے کے باوجود خود اپنی اصلاح اپنے خلاف جہد و تنقید سے کرتی رہتی ہے۔ فن کار نہ صرف اپنے ذاتی تعصبات اور نظریاتی عقاید کی

تغلیط وتردید کرتا ہے بلکہ دوسروں کو بھی صداقت تک رسائی میں مدد دیتا ہے۔ ان بیانات کی روشنی میں دو نتیجے اور نکالے جاسکتے ہیں۔

1- جمالیاتی تجربہ صداقت کا انکشاف ہے جو خود اپنی اصلاح کرتی اور اپنے عہد کی صداقت کا کشف کرتی ہے۔

2- آرٹ بذات خود ابلاغ ہے۔

اس لحاظ سے عصری حیثیت صحیح معنوں میں جمالیاتی تجربے کی سطح پر اسی انکشاف صداقت کا دوسرا نام ہے۔فن کار یا شاعر اسی صداقت کو دوسروں تک پہنچانے پر مامور ہے اگر وہ ایسا نہیں کرسکتا تو اس کا جمالیاتی اظہار ناقص ہے۔

چند لفظ اس سلسلے میں آرٹ کی مقصدیت کے سلسلے میں بھی عرض کردوں جو آج کل دشنام سمجھی جانے لگی ہے۔ ہاسر نے ہی ویٹ گین شٹائن کے نظریے کی روشنی میں یہ نتیجہ بھی نکالا ہے کہ اگر ہم یہ نہیں جانتے کہ فن کار اپنی تخلیق کے ذریعے ہمیں کن مقاصد تک لے جانا چاہتا ہے تو ہم ایک ناظر کی طرح جو ذوقِ فن نہیں رکھتا فن شناسی میں ایسے آدمی سے کس طرح بہتر نہیں جو فٹ بال کے کھلاڑیوں کی حرکات کو تحسین کی نظروں سے دیکھ رہا ہے مگر کھیل کے قواعد اور ان حرکات کے مقصد سے نابلد ہے۔فن کار کا مقصد مطلع کرنا مطمئن کرنا اور متاثر کرنا ہے۔اس مقصد کی کامیاب ترسیل کے لیے جہاں خارجی ہیئت کا موثر دل کش اور بے تعلق ہونا لازمی ہے، وہیں یہ بھی حقیقت ہے کہ ہیئت محض اس پیغام سے علاحدہ جس کا ابلاغ مقصود ہے غیر وقیع ہے۔بعض لوگ محض دریچے ہی کو آرٹ سمجھ لیتے ہیں یہ نہیں جانتے کہ یہ دریچہ جس منظر پر کھل رہا ہے وہ فن کار کا مقصود نظر ہے۔ ہماری جدید تنقید میں ایسے کوتاہ بینوں کی کمی نہیں جو منظر کے بجائے دریچے ہی کو فن کا مقصود سمجھتے ہیں۔ دریچے کی اپنی ہیئت ہے لیکن ہیئت تو فطرت میں بھی ملتی ہے۔ ہر ہیئت فن کارانہ ہیئت نہیں ہوتی اور فن کارانہ آہنگ نہیں ہوتا، اقلیدسی شکلوں کا ہر تشاکل کبھی تصویر کی تخلیق اپنی یکسانیت کی تکرار کی وجہ سے نہیں کرتا جب تک ترسیل میں ادراک نئی شکلیں، نئے تشاکلات پیدا نہ کرے۔فن حقیقت کا مختلف سطحوں پر احساس اور ادراک کرتا ہے۔ یہ احساس وادراک فن کار کے انفرادی جمالیاتی تجربے کی دین ہوتا ہے۔

جمالیاتی تجربات بھی انفرادیت کے اختلافات کے ساتھ عہد بہ عہد معاشرتی تقاضوں کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ اگر فن کار جمالیاتی تجربے کی اس متحرک، فعال اور تغیر پذیر کردار سے واقف نہیں تو اس کا فن روایت بستہ اور اس کا معیار حسن جامد ہو جاتا ہے۔ یہ بات شاید ہمارے بیش تر معاصرین کو اچھی نہ لگے کہ فن بھی تنازع للبقا میں کچھ اقدار کو محفوظ رکھنے اور کچھ نئی اقدار کو تخلیق کرنے کے عمل کا نام ہے۔ کلچر سماج کی بقا کا وسیلہ ہے۔ روحانی تخلیقات رسوم و روایات اور ادارے سماجی تنظیم کے وسائل اور طریقے ہیں۔ مذہب، سائنس اور فلسفے کے ساتھ فن بھی سماج کی بقا کی اس جدوجہد کا حصہ دار ہے۔ جدید شاعری اور ادب میں بیگانگی کا احساس اس سماج کی بقا اور تخلیق کا عکاس ہے جس میں اقدار مر رہی ہیں، انفرادیت اجتماعیت کے بوجھ تلے پس رہی ہے۔ اجتماعی ترقی میں انفرادیت کے تخلیقی عمل کا مارکسزم بھی منکر نہیں۔ فن میں انفرادیت اور اجتماعیت دعوے در دعوے کی حیثیت رکھتے ہیں ان میں سے کسی ایک کو نظر انداز کیے بغیر وہ ترکیب ممکن نہیں جو تخلیقی عمل کا مقصود ہے۔ تمام فن اس کشمکش کا اظہار اور عصری سماج کے حوالے ہی سے قابل فہم ہوتا ہے کیونکہ وہ سماجی طور پر متعین ہوتا ہے۔ بدقسمتی سے فن کارانہ کمال کے لیے اب تک سماجیاتی طریق کار کے مفسرین کو کوئی متناظر سماجی اصطلاح نہیں مل سکی، اس لیے اسے جمالیاتی تجربے اور شعری صداقت کی اصطلاحوں ہی میں سمجھنا پڑے گا۔

فن کار اور عصری حسیت:

فن کار اپنے عہد کی حسیت کا اس لحاظ سے نمایندہ ہے کہ وہ اپنے دور کا معیار حسن، ذوق، احساسات، جذبات، اعلیٰ اقدار و تصورات کی نمایندگی کرتا ہے۔ فن کی تحسین کے لیے بھی تربیت یافتہ جمالیاتی ذوق درکار ہے۔ کسی چیز کو محض اس کی قدامت یا غرابت اس کے ظاہری حسن یا فیشن پرستی کے تحت پسند کرنا دولت مند سرپرستان فن کے اس رویے سے مماثل ہے جس کا اظہار وہ ایسی اشیا کو اونچے داموں خرید کر اپنے ڈرائینگ روم میں سجا کر کرتے ہیں۔

اگر فن کار اپنے عہد کے تقاضوں، احساسات اور افکار سے نابلد ہے تو اس کا حال بھی ایسے ہی سطح بیں سرپرستان فن کا سا ہوتا ہے۔ زندگی کے دھارے میں رہ کر جمالیاتی تجربہ جو

گہرائی اور تیسرا بُعد حاصل کرتا ہے وہ اس سطحیت کو برداشت نہیں کرسکتا۔ آج ہمارے ادبی جراید میں شائع ہونے والی بیشتر نظمیں، غزلیں محض اس لیے رسالوں میں ٹانک کر سجائی جاتی ہیں کہ وہ انقطاع، اہمال، غرابت اور تکنیک کی شعبدہ بازی ہوتی ہیں۔

ایسی تخلیقات کا نہ عصری حسیت سے کوئی تعلق ہے نہ جمالیاتی تجربے سے۔ وہ مقصدیت جو رویّے سے ماورا سیاسی نظریات، اخلاقی تصورات یا مذہبی عقائد سے ادب میں آتی ہیں جمالیاتی تجربے کا جز نہیں بن پاتی، لیکن جمالیاتی تجربے کا اظہار کے بجائے خود ایک مقصدیت کا حامل ہے جس کا تقاضہ ہے ابلاغ، عصری صداقتوں کا انکشاف جس کے وسیلے سے اعلیٰ اقدار کا تحفظ اور بہتر سماج کی تخلیق کی راہیں قاری پر منکشف ہوتی ہیں۔

ابلاغ میں ناکامی فن کاری کا نقص ہے اور جمالیاتی تجربے کی سطحیت یا اس کے یکسر فقدان کا ثبوت۔ قاری کو بےوقوف یا روایت گزیدہ کہہ دینے سے ہی فن پارہ ''جدید'' نہیں بن جاتا۔ جدیدیت کے لیے اپنے عہد کے جمالیاتی تجربے اور عصری صداقت میں ہم آہنگی ضروری ہے۔ یہ صحیح ہے کہ شعری صداقت منطقی اور سائنسی صداقت، مذہبی، سیاسی نظریات کی ادعائیت سے مختلف ہوتی ہے لیکن ان سے یکسر نا ہم آہنگ بھی نہیں ہوتی۔

سائنس کی تکذیب غلط:

عصری حسیت محض فن کار کی مِلک نہیں اور ایک عہد میں سانس لینے والے باشعور اور صداقت کے جویاؤں میں مشترک ہوتی ہے۔ سائنس اور فلسفے میں بھی تخیل کے وسیلے سے ہی تخلیقی اذہان صداقت کا انکشاف کرتے ہیں۔ مخالف سائنسی اور مخالف فکری رویّے اپنا کر محض چند احساسات کو شعری صداقت کی اساس مان لینا عصری حسیت سے دوری کا مظاہرہ ہے اور کچھ نہیں۔ عصری حسیت، عصری تقاضوں کے عرفان کا نام ہے۔ سائنس، فلسفہ اور فن تینوں سطحوں پر تخلیقی ذہن اس حسیت کی نمایندگی کرتے ہیں کیونکہ یہ سب ان تقاضوں کا مختلف طریقوں سے اظہار ہیں۔ فن جمالیاتی اظہار ہے تو سائنس اور فلسفہ، منطقی استدلالی اور عقلی اظہار ہے۔

ہمارے عہد کے بڑے سے بڑے مخالف عقلیت مفکر نے سائنس کی تکذیب نہیں کی بلکہ محض اس کے طریقے کی محدودیت اور یک رُخے پن کی تنقید کی ہے۔ نطشے اور برگساں سے نتائجی اور وجودی فلسفیوں تک کا رویہ مخالف سائنس نہیں۔ یہ سب ارادے، عمل، احساس، جذبے اور غیر عقلی عناصر ذہنی کو ان کا مناسب حق دلانے پر اصرار کرتے ہیں۔ ہمارے یہاں ان علوم سے ناواقفیت یا سرسری آشنائی کی بنا پر جدید عہد کی سائنسیت، صنعتیت، ٹکنالوجی وغیرہ کی مخالفت اس لیے فیشن بن گئی ہے کہ ہمارے کئی ناقد اور شاعر ہمارے معاشرے کو محض بیرونی اثرات کے تحت دانستہ یا نادانستہ طور پر پس ماندہ رکھنے کے آلۂ کار بن گئے ہیں۔

مغرب میں مخالف عقلیت اور سائنسیت کی طرف تنقیدی رویہ اس لیے قابلِ فہم ہے کہ وہاں ان اثرات کے تحت ازالۂ انسانیت کا عمل نمایاں ہو چکا ہے۔ ٹکنالوجی اور صنعتانے کا عمل اتنا بڑھ گیا ہے کہ احساسات و جذبات بھی مشینی ہوتے جا رہے ہیں۔ اس لیے وہاں فطرت کی طرف واپسی، انفرادیت کے اثبات و احترام، غیر عقلی، روحانی اور اخلاقی اقدار کے تحفظ و استحکام کے لیے ماضی کے ملبے سے عقاید کو تلاش کیا جا رہا ہے۔ ہمارا ماضی اب تک ہماری گردنوں پر سوار ہے۔ عشق رومانیت کا نیا لباس پہن کر پھر عقلی، سماجی، سیاسی، مذہبی رویوں کا حلیف ہے۔ ہمیں ماضی اور غیر عقلی، غیر سائنسی، رویوں سے آزاد ہونا ہے۔ اس کے بعد ان اقدار و عوامل کے استحکام کی کوشش کرنا ہے جن کی موت مغربی معاشرے کے بحران کا سبب ہے۔ مجھے ان شاعروں اور نقادوں پر حیرت ہوتی ہے جو رہنا تو چاہتے ہیں بڑے شہروں میں جو صنعت کی طرف جا رہے ہیں اور بات کرتے ہیں جنگل کے معاشرے کی۔ ذہنی، مذہبی، سیاسی، معاشی لحاظ سے رہتے ہیں قرونِ وسطٰی یا اولیٰ میں اور بات کرتے ہیں جدید عہد کے سائنسی رویوں کو رد کرنے کی۔ یہ عصری حسیت نہیں محض اندھی تقلیدِ مغرب ہے۔

خطرناک تقلیدی رویّے:

تقلیدی رویّے کا اظہار ہماری شاعری اور تنقید میں کئی اور طریقوں سے بھی عام ہو گیا ہے۔ وہاں ہیئت کے نئے تجربے مغربی معاشرے کی سائنسی ترقی کے ساتھ ساتھ ہوئے اور

اس سے ہم آہنگ ہیں لیکن محض ہیئت یا محض تجربہ جمالیاتی تجربہ نہیں۔ تکنیک خارجی وسیلہ ہے اسی طرح جیسے مختلف اوزار کسی شے کو تشکیل دینے کے وسائل ہیں۔ اس سلسلے میں حلقۂ ارباب ذوق کے ہیئت پرست مگر ناکام شاعروں، عصری حسیت سے نابلد مریضانہ ذہنوں کے ناقص فنی اظہارات کو اچھی ترقی پسند اور مقصدی شاعری پر ترجیح دینا بھی فیشن میں داخل ہوگیا ہے۔ ان لوگوں نے تو کم از کم مغرب کی نئی تحریکوں اور تجربوں سے ہمیں آشنا کیا یہی ان کا تاریخی رول تھا۔ لیکن کسی تحریک یا تجربے یا تکنیک کا تعارف نہ جمالیاتی تجربہ ہے نہ شعری صداقت کا انکشاف۔ ہماری جدید تنقید کچھ ایسے شاعروں کا نام لیتے نہیں تھکتی مگر کسی نے اب تک جمالیاتی سطح پر ان شعرا کے فن کی وقعت اور عصری حسیت سے ان کے رشتے کا بھرپور تجزیہ نہیں کیا ہے۔

اسی طرح وجودیت کو جمالیاتی مادیت اور سماجیاتی طریقۂ کار کی ضد یا ردِ دعویٰ مان کر موضوعیت، داخلیت، مخالف عقلیت میلان اور انفرادیت پر تو زور دیا جانے لگا ہے لیکن سارتر کے Engaged literature کے اقدار، فن کی تاریخیت و مقصدیت، سماجی تبدیلی میں اس کے کردار، انسانی اقدار (جن میں قدر الاقدار آزادی ہے) سے اس کی اٹوٹ وابستگی کو نظر انداز کردیا جاتا ہے اور اس بات کو بالکل نظر انداز کردیا ہے کہ وہ فنی تخلیق کا رشتہ عمل سے جوڑنے پر ہی صرف اصرار نہیں کرتا بلکہ اسے بھی عمل اور آزادی کے اثبات کا ہی سب سے موثر اظہار مانتا ہے۔ تمام وجودی مفکر تاریخی موقف کو سرچشمہ فکر و فن سمجھتے ہیں۔ ہمارے ناخواندہ ناقد تاریخی موقف سے قطع تعلق ہی پر اصرار کرتے ہیں۔ سارتر، کامو اور بعض دوسرے جدید مفکرین و ماہرین علوم جن میں چامسکی بھی شامل ہے، سیاسی اور معاشی ڈھانچے میں انقلابی تبدیلی کی بات کرتے ہیں لیکن ہمارے یہاں نیولیفٹ اور چی گوارا کے نام لیوا ترقی پسندی کے بغض میں ان شاعروں اور نقادوں کی قصیدہ خوانی اور طرف داری کرتے ہیں جو کسی انقلابی تبدیلی ہی کے نام سے کف در دہاں ہو جاتے ہیں اور جن پر روشن خیالی، لبرل ازم، سیکولرازم، مارکسیزم کا نام سنتے ہی ہیجان و ہذیان کی کیفیت طاری ہو جاتی ہے۔

ایسے حضرات کا جمالیاتی تجربے کا تصور یہ ہے کہ وہ شاعر کو ''دونوں ٹانگوں کے درمیان سر ڈال کر آسمان کو دیکھنے کا مشورہ دیتے ہیں۔'' خدا جانے عہد طفلی میں مکتب میں کس سزا کا

عادی بننے کی وجہ سے یہ طریقۂ نظارہ ہی انھیں صحیح جمالیاتی تجربہ محسوس ہونے لگا ہے۔ جب یہ حضرات مکتب میں طلبا کی تدریس سے فرصت پا کر شاعروں کی تدریس و تربیت کا بارِگراں خود اپنے اوپر عائد کرتے ہیں تو محض عامیانہ فقرے بازی، خام تجربات، بے معنی اصطلاحات نظریات و زبان کے ناقص علم کے مظاہرے سے اچھی تخلیقی صلاحیت رکھنے والے نئے شعرا کو گمراہ کرتے ہیں اور یہ کہہ کر خوش ہوتے ہیں کہ ''جب ہم ترقی پسند تھے تو یہ بھی نہیں جانتے تھے کہ ادب کی دُم کدھر ہوتی ہے۔'' گویا دُم کی دریافت ہی تخلیقی اظہار کے لیے کافی شرط ہے اور اب دُم ان کے ہاتھ لگ گئی ہے۔

اس طرح کی تنقیدی زبان خصوصاً علمی تنقیدی اصطلاحات اور فلسفیانہ تصورات کے ساتھ جو سلوک کرتی ہے اس نے ہماری جدید تنقید کی زبان کو عامیانہ، بازاری، دشنام طرازی بنادیا ہے۔ شاعری میں زبان کے تقلیدی غیر تخلیقی استعمال کا جو رواج ہو چلا ہے اور جس طرح عجز زبان و بیان کو تمغۂ امتیاز مانا جانے لگا ہے اسی طرح اب تنقید بھی زبان نادانی اور علمی اصطلاحات سے یکسر ناواقفیت کی بنیاد پر دانش وری کے زوال کی زبان بنتی جارہی ہے۔ اسی زوال کو روکنے کے لیے شعر و تنقید کی زبان کے تحفظ اور جمالیاتی تجربے کا عصری حسیت سے رشتہ قائم کرنے کے لیے اس قسم کی تنقید کی سخت تنقید ضروری ہو چکی ہے۔

جدیدیت، ترقی پسندی کی توسیع:

جدیدیت کی اب تک مختلف تعبیریں کی گئی ہیں۔ میں نے ایک زمانے میں اسے ترقی پسندی کی توسیع کہا تھا جس پر کچھ حضرات بہت چراغ پا ہوئے تھے۔ دوسروں نے اسے رومانیت کی توسیع یا ترقی پسندی کی ضد قرار دیا۔ میں سمجھتا ہوں کہ اب یہ سب بحثیں بے محل اور بے معنی ہو چکی ہیں۔ ضرورت اس کی ہے کہ ہم اپنے کو اصطلاحات اور لیبلوں سے آزاد کر کے خالص جمالیاتی تجربے، شعری صداقت اور عصری حسیت کی روشنی میں شاعری اور ناشاعری، تنقید اور صحافیانہ دشنام طرازی کو جانچیں اور پرکھیں۔ خود تنقید کا یہ عمل اس لیے بھی ضروری ہے کہ پچھلے پچیس برسوں میں جدید شعرا نے نہ صرف ہماری شاعری کو مختلف جہات سے آگے

بڑھایا اور رومانیت کی توسیع کی، کلاسکیت کے احیا اور ترقی پسندی کے زبان و مواد کے کامیاب تجربوں کو نئے بُعد سے روشناس کیا ہے۔

اتفاق سے میرا تعلق نئی شاعری کے اس ہراول دستے سے ہے جس نے چھٹے دہے کے وسط سے ادب میں نظریات کے جبر اور طرز بیان کی میکانکی پابندی کے خلاف احتجاج کیا تھا۔ جدید شاعری کے اس سفر میں میں نے نئے رجحانات و تجربات، بدلتے ہوئے محاورہ، علائم، اسالیب اور لہجوں کے تنوع کی تائید و وکالت بھی کی ہے اور جہاں ان میلانات کو حقیقی تجربے، شعری صداقت اور زبان و بیان کے غیر تخلیقی اظہارات میں اسیر ہو کر عصری حسیت کے تقاضوں سے گریزاں دیکھا وہاں تنقید بھی کی ہے۔ میرا اب بھی یہی خیال ہے کہ جدید شاعری نے ترقی پسندی کی سماجی آگہی کی توسیع اس طرح کی ہے کہ اسے سیاسی اور سماجی اصلاحات کی جگہ شعری اظہار کی زبان میں بات کرنا سکھایا، ہیئت کے وقیع تجربوں خصوصاً آزاد نظم کو مقبول بنانے میں نمایاں حصہ لیا، بعض کلاسیکی اصناف کا احیا کیا۔ طویل نظموں میں نئے تمثالات و علائم کے استعمال سے وہ بیانیہ اور اشاریتی عناصر شامل کیے اور ان کو فروغ دیا جو قدیم اساطیر و روایات کو عصری سیاق و سباق کے اظہار کا اہل بنا سکتے تھے۔ شعر کی زبان کو روایت گزیدہ لفظیات، تشبیہات، فرسودہ استعارات و اظہارات سے آزاد کر کے اسے بول چال کی زبان سے قریب کیا۔ شعر کو لفظی ساخت کے لحاظ سے نثر سے قریب تر کیا مگر شعریت کے تحفظ کے ساتھ۔

ترقی پسندی کی یک رخی مقصدیت نے ان تمام تجربوں کو ابھرنے نہیں دیا تھا اور لہجوں کا تنوع پیدا نہیں ہونے دیا تھا۔ یہ بات وثوق کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ پچھلے دو ڈھائی دہوں میں ہند و پاک نے اردو کے ایسے کئی شاعر پیدا کیے ہیں جو نظم اور غزل میں پچھلے ادوار کے اچھے شاعروں سے بہتر نہیں تو کسی لحاظ سے کم تر بھی نہیں۔ یہی نہیں بلکہ جدید شاعری کے ان جرأت مندانہ اقدامات نے پرانی نسل کے کئی ترقی پسند شعرا کے لہجے میں بھی تبدیلی پیدا کی، جس کی مثالیں نظم گویوں میں مخدوم، سردار جعفری، پرویز شاہدی اور کیفی ہیں اور غزل میں جاں نثار اختر۔ ترقی پسندی سے پہلے اقبال نے نظم میں اور یگانہ نے غزل میں بندھی ٹکی زبان کے حصار کو توڑا تھا، ترقی پسندی نے اس تجربے کو اور وسعت دی۔ جدید شاعری نے زبان کو زبان کے

داخلی تجربات کی پیچیدگی اور عصری حسیت کے سائنسی، صنعتی اور مشینی تقاضوں اور ان کے خلاف ردِ عمل کے شعری اظہار کے قابل بنا دیا۔

یہ سب جدید شاعری کے مثبت اور تاریخ ساز کارنامے ہیں۔ زبان محض شعری اظہار کے وسیلے سے ہی نہیں بدلتی بلکہ سماجی حقیقتوں کے ساتھ بدلتی اور موضوع و معروض کے قدیم رشتوں کی شکست اور نئے قسم کے احساسات کے لیے نئے علائم و تمثالات تراشنے پڑتے ہیں۔ یہ عمل بھی فطری ہے اور جمالیاتی تجربہ ہیئت کی نامیاتی وحدت کا لاینفک حصہ ہے۔ جمالیاتی تجربہ مجرد تصور یا تعقلاتی عمل نہیں۔ شاعر غیر مرئی کو مرئی شکل میں محسوس کرتا اور پیش کرتا ہے۔

میری اپنی پچھلے چند برسوں کی شاعری جو یا تو چند تصورات پر مبنی ہے یا اجتماعی صورت حال پر طنز ہے، اسے بھی میں نے تعقلات کی سطح پر نہیں مدرکات کی صورت میں اپنے ذہن سے کاغذ پر اتارا ہے۔ میرا اپنا تخلیقی تجربہ یہ ہے کہ تمام تر نظمیں اور غزلوں کے بیش تر اشعار ٹھوس سہ الابعادی تصویری پیکروں کی شکل میں نازل ہوتی ہیں یعنی انھیں پہلے آنکھ دیکھتی ہے پھر انھیں زبان ملتی ہے۔ دوسرے حواس کے پیکروں کے ساتھ بھی یہی ہوتا ہے لیکن حواس کے ادراک اور زبان کے اظہار میں کوئی ایسا فاصلہ نہیں ہوتا جس کی بنا پر ان دونوں سطحوں کو الگ الگ کیا جا سکے۔

جمالیاتی تجربہ اور اظہار:

جمالیاتی تجربے اور اظہار کے درمیان تخلیق کے عمل میں کوئی حد فاصل نہیں ہوتی۔ ہر تجربہ اپنا اظہار خود کرتا ہے یعنی تجربہ ہی زبان بنتا ہے، اس لیے ہر نظم تخلیق کے عمل میں تجربے اور اظہار کی وحدت ہوتی ہے۔ یہی ہیئتی وحدت ہے۔ تکنیک کے اوزاروں کا استعمال بھی ایک خاص منزل مشق سخن پر پہنچ کر غیر شعوری ہو جاتا ہے۔ شعری صنائع کا استعمال ہو یا محاکات، علائم و استعارات ہوں یا مخصوص اظہاری پیکر جن کو صناعی یا بقول آتش مرصع سازی کہتے ہیں، جمالیاتی تجربے اور اس کے اظہار ہی کا حصہ بن جاتی ہے۔ میں اپنے اس ذاتی تجربے کی بنیاد پر یہ کہہ سکتا ہوں کہ جس طرح مواد یا موضوع اور ہیئت کو جدا نہیں کیا جا سکتا اسی طرح اظہار کی زبان کو بھی جمالیاتی تجربے سے الگ متصور نہیں کیا جا سکتا۔

ہر شعر پارہ مکمل اور ترشا ترشایا نازل ہوتا ہے۔ ہر نظم اپنی لفظیات اپنے ساتھ لاتی ہے۔ لفظیات، اسلوب اور انفرادی لہجہ برسوں کے شعوری ریاض اور جمالیاتی تجربے کے اظہار پر قدرت کی دین ہوتا ہے اسی لیے ہر اچھے یا وقیع شاعر کا لہجہ، اسلوب اور موضوع کو برتنے کا انداز دوسروں سے مختلف اور منفرد ہوتا ہے۔ یہ انفرادیت محض قدرت بیان سے نہیں بلکہ حسیت کے فرق اور جمالیاتی تجربے کی انفرادیت سے پیدا ہوتی ہے۔ ضروری نہیں کہ ایک شاعر کی ہر نظم کا ڈکشن یکساں ہو۔ موضوع کے لحاظ سے لفظ خود بخود ڈھلتے ہیں۔ اساطیری استعارات و تلمیحات، مذہبی روایات و علامات کا استعمال نظم کے ڈکشن کو خود بخود بدل دیتا ہے۔

میری نظموں میں زبان صحائف کا اثر یا 'بن باس' یا 'نروان' میں ہندو روایات و علامات کے استعمال سے ہندی آمیز زبان جمالیاتی اظہار کی وحدت کا حصہ ہے، شعوری کوشش کا نتیجہ نہیں۔ اسی طرح طویل نظموں میں جہاں تصورات و اقدار کو ٹھوس مرئی پیکروں کے ذریعے پیش کیا گیا ہے، تمثیل کا استعمال ناگزیر تھا۔ جہاں نظموں یا غزلوں کے شعروں میں تصوراتی اظہار لازمی تھا وہاں رنگ، لمس، روشنی اور زمانی ابعاد کو لفظ اس طرح گرفت میں لیتے ہیں کہ وہ ازخود برش اور رنگ کا کام کرنے لگیں۔ اسی طرح جہاں موضوع کا تقاضا ہو ہیئت خود غنائیت کے آہنگ میں ڈھل جاتی ہے۔

ظاہر ہے کہ اسی طرح کے متنوع تجربات و اظہارات ایک ہی طرح کی زبان میں نہیں ہو سکتے۔ وہ شاعر جن کے موضوعات کا دائرہ وسیع ہوتا ہے کئی اسالیب کے شاعر ہوتے ہیں اور ان کے ہاں شعری صنائع اور لفظیات کی فضا بدلتی رہتی ہے لیکن جو چیز انھیں شاعر کی انفرادیت سے منسلک کرتی ہے اور بلا نام لیے بھی شاعر کو پہچنواتی ہے وہ اس کے جمالیاتی تجربے اور طرز اظہار کی وحدت ہوتی ہے۔ غلطی سے کسی شاعر کی انفرادیت اس کی مخصوص لفظیات کو مانا جاتا ہے۔ یہ دراصل شاعر کے جمالیاتی تجربے میں تنوع کی کمی اور اظہار کے وسیلے پر اس کی محدود قدرت کا ثبوت ہے۔ بعض اچھے شاعر محدود لفظیات کے خزانے ہی سے اپنے تجربات کے منفرد اظہار کا کام لیتے ہیں جیسے فیض یا ناصر کاظمی، لیکن ان کے لیے مخصوص لفظیات کا محدود

خزانہ اس لیے کفایت کرتا ہے کہ وقیع جمالیاتی تجربے اور نمایاں اسلوبی انفرادیت کے باوجود ان کے یہاں تجربات اور موضوعات میں زیادہ تنوع نہیں ہوتا۔

محدود لفظیات:

پچھلے چند برسوں میں جدید نظم و غزل کی زبان میں جو یکسانیت آتی جا رہی ہے اور بہت محدود لفظیات کا استعمال عام ہوتا جا رہا ہے وہ زبان کے تخلیقی اظہار کے امکانات کو برتنے کے تجربوں کے لیے خوش آئند نہیں۔ ترقی پسند نظم اور غزل کی طرح جدید شاعری بھی چند مخصوص اور ساتھ ہی بہت ہی محدود و متعین معنی رکھنے والی علامات و استعارات کی زبان کی پابند ہوتی جا رہی ہے۔ سکہ بند اظہارات ہی کو جدیدیت کا شناخت نامہ اور عصری حسیت کا وسیلۂ اظہار سمجھا جانے لگا ہے جس کی وجہ سے اکتا دینے والی یکسانیت پیدا ہو گئی ہے۔ اس یکسانیت کو سکہ بند فیشن گزیدہ جمالیاتی تجربے اور اس کے اظہار کے نامیاتی رشتے سے نابلد فارمولا باز ناقدین نے رواج دیا ہے۔ ایسے ہی ناقدین ذرا سے بدلے ہوئے لہجے اور زبان کو دیکھ کر اسے جدید 'ترقی پسند' یا 'کلاسیکی' کہہ دیتے ہیں جس کی وجہ سے ناقدین سے جدیدیت کی سند پانے کی درخواست کو جدید شاعری سمجھنے لگے ہیں۔

یہ غیر تخلیقی تقلیدی اور خوف زدہ رویہ دراصل نتیجہ اس بات کا بھی ہے کہ جمالیاتی تجربہ یا تو محض سطحی ہے یا پھر وہ اظہار کے لیے مناسب زبان استعمال کرنے پر قادر نہیں۔ بعض اچھے خاصے شاعر جن کے یہاں غضب کی انفرادیت کے امکانات تھے مثلاً ظفر اقبال اور افتخار جالب نے منفرد لہجہ بناتے بناتے لفظ ہی کو توڑنے مروڑنے اور اظہار کو مسخ کرنے کے تجربے شروع کر دیے اور ان غیر وقیع تجربوں کو جدیدیت کی امامت اور مجتہدی کی سند دینے والے ناقدین بھی مل گئے۔

ایسے تجربوں کے اثر سے بھی جدید تر شعرا کی اکثریت کو یہ باور آ گیا کہ جمالیاتی تجربے سے گزرنے اور اس کے اظہار پر قادر ہونے کے لیے ریاضت کرنے سے کہیں آسان راستہ اس قسم کی کرتب بازی ہے اور یہی صحیح جدیدیت ہے۔ کسی تجربے کا آغاز کرنے والے کے پاس

تو شاید اس کے لیے تخلیقی جواز ہو مگر اس کے مقلدین کا رویہ بنیادی طور پر غیر تخلیقی ہوتا ہے اسی لیے نا شاعری کو شاعری ماننا فیشن ہوتا جارہا ہے کیونکہ یہی اکثریت کے حق میں مفید ہے۔

نثری نظم کے نام سے جو چیزیں لکھی جارہی ہیں وہ ترقی پسند سے قبل کے ادب لطیف کا نئی لفظیات میں غیر تخلیقی تجربہ ہے۔ اس تجربے کے جواز میں نثر کے آہنگ کی ساری باتیں محض جھوٹی گواہیوں اور گمراہ کن دلائل سے مقدمہ جیتنے کی کوشش سے زیادہ وقعت نہیں رکھتیں۔ میں نے شروع میں جدید ماہرین جمالیات کے حوالے سے یہ بات عرض کی ہے کہ تکنیک یا ہیئت کا تجربہ محض جمالیاتی تجربہ نہیں۔ اظہار کو اگر تجربے سے کاٹ کر اصل تخلیق سمجھ لیا جائے تو پھر تکنیک کی جدت طرازیوں اور اظہار کے تجربے سے عاری شعبدوں ہی کو شاعری سمجھنے لگتا ہے۔ میں یہاں ویٹ گن اشٹائن کے لفظوں میں یہ سوال کروں گا کہ آخر لفظوں کے اس کھیل کی داد دینے والے کھیل کے قواعد سے بھی واقف ہیں یا نہیں؟ اور یہ کہ اس کھیل کی مختلف چالوں کا ان کے نزدیک مقصد کیا ہے؟

خطابت اور شاعری:

مقصد کی بات پھر آ گئی ہے تو ایک جملہ معترضہ بھی سن لیجیے۔ سرسید اور حالی سے ترقی پسندی تک مقصدیت کی تبلیغ کے لیے ہدف ملامت بنتے رہے ہیں۔ جاننے والے جانتے ہیں کہ شبلی کا رویہ ادب وشعر کی طرف بنیادی طور پر رومانی تھا اور سرسید اور حالی سے مختلف لیکن ''شعر العجم'' کی جلد سوم و چہارم میں شاعری کی ماہیت سے بحث کرتے ہوئے شبلی نے محاکات و تخیل پر زور دینے کے ساتھ اس کی جذبات برانگیختگی کو مقصد شعر قرار دیا ہے۔ یہ ایک طرح سے جذباتیت کے نظریے کی توثیق ہے۔ انھوں نے شاعری کو عشقیہ، صوفیانہ، اخلاقی، فلسفیانہ اور رزمیہ اقسام میں بھی تقسیم کیا ہے اور یہ تسلیم کیا ہے کہ شاعری کا مقصد اخلاقی، فلسفیانہ متصوفانہ اور معاشرتی تصورات کا اظہار بھی رہا ہے لیکن انھوں نے خالص فلسفہ و مذہب، سائنس اور تصوف و اخلاق سے شاعری کو ممیز قرار دیا ہے۔ البتہ ان کے نزدیک خطابت اور شاعری کے درمیان حد فاصل کھینچنا مشکل ہے۔ وہ کہتے ہیں

شاعر کا مقصد براہِ راست سامعین کو متاثر کرنا اور ہم خیال بنانا نہیں جب کہ خطابت کا مقصودِ اصلی یہی ہے۔

خطابت بھی جذبات کو برانگیختہ کرتی ہے اور شاعری بھی۔ البتہ خطابت شاعری کے مقابلے میں پست تر اظہار ہے کیونکہ یہ فن کارانہ نہیں۔ اگر شاعری خطابت بن جائے تو یہ اس کا زوال ہے لیکن شاعری میں خطابت کے عنصر کی شمولیت اکثر صورتوں میں ناگزیر ہوتی ہے۔ قدیم شعرا شاعری سے رجز یا ہجو کے ذریعے یہ کام لیتے رہے ہیں۔ یہاں یہ بھی عرض کردوں کہ شاعری میں خطابت کا عنصر بھی ہمارے یہاں برسوں سے معتوب رہا ہے اسی لیے بیان کی شاعری کو بھی غیر جدید اور ترقی پسند کہہ کر مردود قرار دیا جاتا رہا ہے۔ رمزیت اور اشاریت پر ضرورت سے زیادہ زور کلاسیکی ادب کے ان شہ پاروں سے ناواقفیت کی دلیل ہے جو بنیادی طور پر بیانیہ ہیں، جیسے رزمیے یا مثنویات اور یہ حقیقت ہے کہ ہومر اور ورجل سے فردوسی، دانتے اور ملٹن کی شاعری اسی ذیل میں آتی ہے جن کی عظمت سے انکار ادبی ذوق کی تکفیر و توہین ہے۔

رمزیت کے نام پر ابلاغ سے عاری شاعری بہت آسان ہے مگر بیانیہ شاعری کو جمالیاتی تجربہ و اظہار کی وحدت کا شاہ کار بنانے کے لیے زبان پر زبردست قدرت کے ساتھ ناقابل تقلید صناعی کی بھی ضرورت ہے۔ اسی لیے بیش تر شعرا کی سہل انگاری اور ناقدین کی کلیہ تراشی اس کی تحسین کی متحمل نہیں ہو سکتی۔ مغرب کے جدید شعرا کی اکثریت جن کے نام لیے جاتے ہیں شاعری کو بیان کی زبان سمجھتے ہیں۔

ابلاغ کی ناکامی کمال نہیں:

ہاسپرس نے ''فنون کے معنی اور صداقت'' نامی کتاب میں جہاں جمالیاتی تجربے کے تیسرے بُعد یعنی اقدار و تصورِ حیات و مقصد کا ذکر کیا ہے اسی ذیل میں یہ بھی لکھا ہے کہ تمام فنونِ لطیفہ میں شاعری ہی تصورات و اقدار کے اظہار پر قادر ہے، اس لیے اس سے موسیقی، مصوری یا رقص کے مقابلے میں مقصدیت کا مطالبہ کیا جاتا ہے۔ کیرٹ نے مقدمۂ جمالیات میں شاعری کے موعظتی عنصر کو تو رد کیا ہے مگر اس کے نظریاتی استعمال یا پروپیگنڈے کا آلہ بننے

سے یکسر انکار نہیں کیا۔ شاعری یقیناً پروپیگنڈا نہیں لیکن اگر یہ مان لیا جائے کہ جمالیاتی تجربہ بنیادی طور پر ابلاغ ہے تو کس چیز کا ابلاغ؟

میں یہ نہیں مانتا کہ شاعری کا کمال ابلاغ کی ناکامی ہے بلکہ دراصل یہ شاعری کا نقص اور ناکامی ہے۔ ہمارے بعض جدید ناقدین شکست ذات، اقدار کے بحران، بے زمینی، بے جہتی کی اصطلاحیں کسی وظیفۂ رد بلا کی طرح پڑھتے رہتے ہیں اور تقلیدی شاعری میں ان سے تعلق رکھنے والے تلازمات بڑی کثرت سے استعمال ہوتے ہیں جو تکرار، یکسانیت اور تجربے سے عاری ہونے کی وجہ سے بے معنی ہو چکے ہیں۔

زندگی کی لایعنیت کے فلسفے کا مقصد نئے معانی کی تلاش ہے جو بہتر سماج اور اعلیٰ اقدار کے قیام ہی کے ذریعے ممکن ہے۔ ہمارے شعرا و ناقدین کی اکثریت لایعنیت ہی کو انسانی وجود کے مترادف اور شاعری کی بے معنویت ہی کو شاعری سمجھ کر معنی و ابلاغ سے یکسر منکر ہو گئی ہے حالانکہ اب باشعور جدید ناقدین بھی شاعری میں سیاسی، سماجی موضوعات کی اہمیت اور زندگی اور اقدار سے وابستگی کی اہمیت تسلیم کرنے لگے ہیں۔ کسی سیاسی نظریے یا مذہبی عقیدے یا فلسفے سے وابستگی کو جمالیاتی تجربہ و اظہار کے لیے بفرض محال تخلیقی بندش مان لیا جائے تب بھی جس عرفان ذات اور کرب ذات کی بات کی جاتی ہے اس سے وابستگی کا کس طرح انکار ممکن ہے۔

کوئی انفرادی ذات اپنے معاشرے اور تاریخی موقف سے کٹا ہوا جزیرہ نہیں ہوتی۔ اگر تجربۂ ذات جمالیاتی تجربہ بنتا ہے اور اسے عصری حسیت کی زبان دیتا ہے تو وہ اسی صداقت کا انکشاف کرے گا جو عصری حقیقت کی آگہی شاعری اور اس کے قاری کو بخشتی ہے۔ یہی شاعری کا مقصد ہے اور اسی بنا پر جمالیاتی تجربے کو ابلاغ مانا گیا ہے۔ جدید شاعری کے بڑے حصے کا المیہ یہی ہے کہ وہ جمالیاتی تجربے سے عاری اور جمالیاتی اظہار پر قادر نہ ہونے کی وجہ سے ترسیل کی ناکامی ہی کا نہیں شاعری کا المیہ بن گئی ہے۔

کلاسیکیت کی طرف واپسی:

جمالیاتی تجربے کے اظہار کی زبان پر قدرت حاصل کرنے کے لیے نہ صرف حقیقی

تجربۂ ذات اور عصری آگہی لازمی ہے بلکہ شعر کے وسیلے یعنی لفظ صناعی اور تکنیک کے لوازم پر قدرت بھی بنیادی شرط ہے۔ اسی لیے میں سمجھتا ہوں کہ زبان کی شکست، روایات سے انقطاع اور انحراف پر زور دینے سے زیادہ اس پر اصرار کرنا چاہیے کہ ہمیں اپنے وسیلۂ اظہار پر فن کارانہ قدرت حاصل کرنے کے لیے کلاسیکیت کی طرف واپس ہونا چاہیے اور اپنے اس پورے کلاسیکی سرمائے سے اکتساب فیض کرنا چاہیے، جس نے جمالیاتی تجربے کو تخلیقی اظہار کی زبان بنایا ہے۔

صدیوں کے اس ریاض سے قطع نظر کرنے ہی کا نتیجہ ہے کہ لفظ کی حرمت ختم ہو رہی ہے۔ لفظ کو نئے معانی عطا کرنے کے لیے اس کے کلاسیکی استعمال اور کلاسیکی شاعری کی صناعی کا نہ صرف عرفان ضروری ہے بلکہ اس کا استعمال بھی ضروری ہے۔ اسی صورت میں ہماری جدید شاعری جواب تک وقیع اور غیر وقیع، حقیقی اور تقلیدی، کامیاب اور ناکام تجربے کا بے آہنگ مجموعہ بنی رہی ہے زبان کے تخلیقی امکانات کو بھی وسعت دے سکتی ہے اور جمالیاتی تجربے کو عصری حسیت کی زبان میں بات کرنا سکھا سکتی ہے۔ وسیلۂ اظہار پر کلاسیکی قدرت کے بغیر آج کا جمالیاتی تجربہ اپنی صداقت نہ شاعر پر منکشف کر سکتا ہے نہ شاعر کے قاری پر۔ اس طرح شاعری شاعر اور قاری کے درمیان ٹوٹتے ہوئے رشتے کو استوار کر سکتی اور فن کارانہ ابلاغ بن سکتی ہے۔

خوش آئند بات یہ ہے کہ جدید تر نسل کے کئی شعرا جدیدیت کے کلیوں سے باغی ہو رہے ہیں اور اپنے عہد کے تقاضوں کا شعور رکھتے ہیں۔ ان کے اظہارات اور زبان میں خوشگوار تازگی ہے جو شعری زبان کی بالیدگی کا ثبوت ہے۔ اگر ہماری یہ نسل اپنے وسیلۂ اظہار پر فن کارانہ دسترس حاصل کرنے کے لیے ریاض کرے اور اپنے تجربات و احساسات کو جمالیاتی تجربے کی زبان میں ادا کرنے پر قادر ہو جائے تو اس تیسرے بُعد کا سراغ پا سکتی ہے جو شاعری کی روح ہے۔ اس طرح ہم عصر شاعری کی یکسانیت اور سکہ بند اظہارات و زبان سے آزاد ہو کر جمالیاتی تجربے کی سطح پر زبان کے تخلیقی امکانات کو بروئے کار لا سکتے ہیں۔

(نوٹ: جامعہ ملیہ دہلی کے سیمینار منعقدہ 19/20/21 مارچ 1976 میں پڑھا گیا)

OO

تنقیدی مصطلحات اور غرب زدگی

"کتاب نما" کے گذشتہ کئی شماروں کے اداریوں میں اردو کے موجودہ موقف، سرکار و دربار کے تغافل، ادب کی زبوں حالی، اردو کے اداریوں کی آشفتہ خیالی، اکادمیوں کی تام جھام کے باوجود ناکارکردگی، غلط نوازی اور اردو کے ادیبوں، شاعروں کی عالمی کانفرنسوں کے توسط سے بین الاقوامی شہرت و شرف حاصل کرنے کی آرزو سے لے کر وزرا و امرا و سفہا و جہلا کی آستان بوسی تک کتنی ہی باتیں زیرِ بحث آئی ہیں۔ کہیں اپنے ثقافتی ورثے کی سرمایہ داری کے پٹے پٹائے لفظوں میں قصیدہ خوانی اور اس کے سیکولر کردار پر زور دیا گیا اور کہیں موجودہ ثقافتی بحران کا نوحہ پڑھا گیا۔ کبھی دانش گاہوں میں اردو کی تدریس و تحقیق کی کم مائیگی کی طرف اشارے ہوئے۔ کبھی اردو کے تعلیمی نصاب کی تشکیلِ نو اور تحقیق کے بامصرف و باسمت ہونے کے لیے زرّین تجاویز پیش کی گئیں۔ یہ سب مسائل اہم ہیں، ان پر بات بھی ہونی چاہیے۔ لیکن شعر میں سقراط کے بچ کا زہر پینے، عیسیٰؑ ابن مریم کی صلیب کا بوجھ اٹھانے اور کربلا میں علی اصغر کی پیاس کو سہنے اور حسینؑ ابن علیؓ کے ساتھ شہید ہونے کا دعویٰ کرنے والوں، تنقید میں عالمی معیاروں اور میلانات کی آموختہ خوانی کرنے والوں کو خود اپنے الفاظ کے معانی کا جائزہ

• کتاب نما، نئی دہلی، جون 1990

لینے کی طرف بھی کبھی کبھی توجہ کرنا لازم ہے۔ ورنہ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ہم نے چند کلیئے (Cliche)اور اصطلاحات بغیر اُن کے مضمرات واطلاقات جانے رٹ لی ہیں اور ہم ہر مقالے میں ''بیوقوف قارئین'' [یہ الفاظ اردو کے ایک ناخواندہ شاعر و افسانہ نگار کے ہیں۔ حاشا وکلا میرے نہیں۔نقل کفر کفر نباشد] کو مرعوب کرنے کے لیے دُہراتے رہتے ہیں۔

اس بے سوچی سمجھی مشق مصطلحات کی ایک روشن اور عام مثال یہ ہے کہ جب بھی ہمارے نامور اور صاحب نظر ناقدین و''دانشور''؟ اردو کی بات کرتے ہیں تو اس کے سابقہ و حالیہ کردار کے بارے میں اس پر ضرور اصرار فرماتے ہیں کہ اردو قومی یک جہتی میں بڑا موثر نقش ادا کرتی رہی ہے۔ 1983ء میں دہلی میں اردو ادیبوں اور صحافیوں کے قومی یک جہتی میں حصہ لینے کے متعلق یا انھیں اس کا درس دینے کے لیے کانگریس پارٹی کی طرف سے ایک سیمینار ایوانِ غالب میں منعقد کیا گیا تھا۔ چشم بد دور وہاں ایک اجلاس کو مخاطب کرنے کے لیے اس وقت کانگریس کے جنرل سکریٹری اور بعد میں ہونے والے وزیر اعظم راجیو گاندھی بھی تشریف لائے، اور انھوں نے اردو زبان و ادب کے قومی کردار کی تعریف کر کے اردو والوں سے اپنے اعزاز میں تالیاں بجوا کر اس یتیم و یسیر زبان کے لکھنے والوں کو کچھ زرّیں مشورے بھی دیے۔ میں انگشت بہ دنداں و سر بہ گریباں کہ یہ ''عزت مآب'' جو ہندوستان کی کوئی زبان لکھنا پڑھنا تو کیا بولنا بھی نہیں جانتے، ادیبوں اور صحافیوں کو اپنے بے بہا تنقیدی و تحسینی کلمات سے نوازنے کی جرأت صرف ہمارے اقتدار پرست دانشوروں کی محفل ہی میں کر سکتے ہیں۔

''عزت مآب'' کی اصطلاح کے ذیل میں ایک لطیفہ درج کرتا چلوں۔ چند برس پہلے ایک دو بار میں بنگلور گیا تو ایک صاحب کے ذکر میں بار بار ''سابق عزت مآب'' کہا جاتا رہا میں نے پوچھا کہ عزت دار ہمیشہ عزت دار رہتا ہے۔ یہ سابق اور موجودہ کیا معنی رکھتے ہیں؟ جواب ملا ''کرناٹک میں سابق وزرا اور گورنر حضرات کو احتراماً سابق عزت مآب کہا جاتا ہے۔''

ان کلمہ ہائے معترضہ سے قطع نظر سوال یہ ہے کہ کیا یہ لازم ہے کہ ہم اردو والوں کو قومی یک جہتی اور ہندوستانیت کا درس مستقلاً ریڈیو، ٹی۔ وی اور دوسرے ذرائع ابلاغ سے پڑھایا جاتا رہے۔ اور ہمارے لبرل اور سیکولر دانشور یہ ثابت کر کے کہ اردو قومی یک جہتی کی زبان

ہے، سرکار و دربار میں سرخروئی حاصل کرتے رہیں؟ دوسری زبانوں اور ان کے لکھنے، پڑھنے بولنے والوں کو اردو سے زیادہ اس سبق کو یاد کرنے اور دُہرانے کی ضرورت ہے جو محدود علاقائی، ثقافتی اور لسانی چو کھٹے میں بڑی حد تک بند رہی ہیں۔ اردو تو ہمیشہ سے ایک وسیع اور کشادہ دنیا میں سانس لیتی رہی ہے۔ اس کے لیے کوئی ہوا اجنبی، روشنی کی کوئی کرن نا آشنا نہیں، اس کا خمیر ہی آمیزش و اختلاط کے تہذیبی عمل سے اٹھا ہے۔ آج قومی یک جہتی کی بات یا مسلمانوں کو قومی دھارے میں لانے پر اصرار کرنے کے پیچھے بڑی حد تک یہ محرک کارفرما ہوتا ہے کہ اردو اور اسلامی فکر وتہذیب اپنا منفرد تشخص بھول کر ہندوستانیت Indianization میں ضم ہوجائے۔ آج تنگ نظر، فرقہ پرست اور ظلمت پسند سیاسی پارٹیاں ہندوستانیانے کے معنی سمجھتی ہیں 'ہندوانا' Hinduisation۔ ہم اپنے کو محب وطن، قوم پرست اور سیکولر ثابت کرنے کے شوق میں اکثر اسی خطرے کو نظرانداز کردیتے اور ان کے دام میں گرفتار ہوجاتے ہیں۔

اسی طرح بعض دوسری اصطلاحات اپنے تاریخی تناظر سے منقطع ہوکر ہماری زبان میں درآئی ہیں۔ جب ہم لبرلزم اور سیکولرزم کے الفاظ کا آموختہ کرتے ہیں تو بھول جاتے ہیں یا سرے سے جانتے ہی نہیں کہ یہ اور اس قبیل کی دوسری اصطلاحات مغربی معاشرت وسیاست میں مخصوص تاریخی عمل کے دوران وجود میں آئیں، کلیسا اور ریاست کی علاحدگی، مذہب اور علم کی جدائی کے نتیجے ہیں۔ لیکن انھیں ہم مشرق کی تاریخ، تہذیبی روایت، ماضی اور حال پر ان ہی معانی میں منطبق نہیں کرسکتے۔ اپنے کو جدید ثابت کرنے یا ترقی پسند کہلانے کے لیے ان کا ورد کرتے رہنا اپنی روایت اور حال و ماضی کی نفی ہے۔ ہمارے یہاں بھگتی اور متصوفانہ انسان دوستی کی روایت کہیں زیادہ وسیع اور جاندار رہی ہے۔ اگر آج ہمارے ملک کے منافرت اور علاحدگی پسندی کے ماحول میں اسے برتا جائے تو نہ صرف بین مذہبی ہم آہنگی کو تقویت مل سکتی ہے بلکہ خود مسلمانوں کے بین فرقہ واری تعصبات کو ہٹایا جاسکتا ہے۔

ترقی پسندی اور جدیدیت کی اصطلاحیں ہمارے ادب میں مروّج ہیں۔ لیکن ان دونوں اصطلاحوں کی کوئی واضح اور جامع تعریف نہ ہوئی ہے نہ کبھی ہوسکے گی۔ ایک بات تو یہ ہے کہ ادب میں ان اصطلاحات کو جو بنیادی اہمیت دے دی گئی ہے، وہ غلط ہے۔ یہ سماجی اصطلاحیں

ہیں اور خاص رویے، ذہنی مزاج اور جدید مغربی نظریوں کی نشاندہی کرتی ہیں، ادب میں ان کا اطلاق ثانوی طور پر ہی ہوسکتا ہے۔ لیکن گذشتہ ربع صدی سے ان دونوں مصطلحات کو نظریاتی ہتھیار بنا کر ادبی دنیا میں مخالف فریقین ایک دوسرے پر آزماتے رہے ہیں۔ ان دونوں اصطلاحات کو عموماً مغربی سیاق و سباق میں مذہب اور مشرقیت کے خلاف استعمال کیا جاتا رہا ہے۔ یعنی مشرقیت اور مذہبیت، قدامت پسندی اور رجعت پسندی ہے جب کہ غرب زدگی عین جدیدیت اور ترقی پسندی ہے۔ ہمارے ادب، معاشرے اور سیاست میں مشرقی روایت اور مذہبی حسیّت کو ان اصطلاحات کے غلط نفوذ کے تحت معتوب و مقہور اور مردود سمجھ لیا گیا ہے۔ آج ایرانی انقلاب کے داعین اور مبلّغین اپنے نظریے اور عمل کو ترقی پسند بھی کہتے ہیں اور جدید بھی لیکن ان کا یہ ادّعا ہمارے اردو ناقدین اور دانشور حضرات کے حلق سے نیچے نہیں اترے گا، کیونکہ وہ بنیاد پرست Fundamentalists ہیں۔ یہ بھی ایک عجیب مہمل اصطلاح ہے، جسے پہلے کچھ مغربی صحافیوں نے احیا پسند اور انقلابی مسلمانوں کے لیے استعمال کیا، آہستہ آہستہ یہ اصطلاح سماجیات و سیاسیات سے ہوتی ہوئی ادب میں داخل ہوگئی اور اب ہندو بنیاد پرستی، مسلم بنیاد پرستی اور عیسائی بنیاد پرستی کی اصطلاحیں اتنی عام ہوگئی ہیں کہ نام نہاد ترقی پسند اور جدید اس اصطلاح کا استعمال اپنے ہر مخالف کے خلاف آنکھ بند کر کے کرنے لگے ہیں۔

دراصل بنیاد پرستی Fundamentalism کی اصطلاح ایک خاص عیسائی فرقے کے عقائد کے لیے مستعمل تھی، جسے اب ہر مذہب کے کٹر اور انقلاب پسند حامیوں پر منطبق کیا جاتا ہے۔ ہماری صحافت میں مسلم بنیاد پرستی کے ساتھ ہندو بنیاد پرستی کی اصطلاح بھی عام ہے جب کہ ہندو مذہب کے اصلاً بنیادی عقائد کچھ ہیں ہی نہیں۔ امریکی اور یہودی ذرائع ابلاغ ایران اور لیبیا ایسے ملکوں کے مسلمانوں کو بنیاد پرست کہتے ہیں جو Imperialism کے مخالف ہیں جو مسلمانوں کی آزادی کے لیے سرگرم عمل ہیں لیکن امریکی اور یہودی، سعودی عرب اور پاکستان کے رجعت پسند اور امریکہ دوست سیاست دانوں کو بزعم خود ترقی پسند سمجھتے ہیں۔ دراصل اس اصطلاح کا استعمال اور انطباق سیاسی نقطۂ نظر سے کیا جاتا ہے اور ہم اور ہمارے دانشور نام نہاد ترقی پسندی، جدیدیت، لبرل ازم اور سیکولرازم کے مبہم تصوّرات کے زیر اثر بلا سوچے سمجھے

ان کا استعمال کرتے رہتے ہیں۔ اصطلاحات کی یہ گمراہی ہمیں حقائق کو ان کے صحیح سیاق و سباق اور تناظر میں دیکھنے سے باز رکھتی ہے۔ ایران کے انقلابی مسلمان جو''لاشرقی لاغربی، بل جمہوری اسلامی'' کا نعرہ بلند کرتے ہیں، عہدِ حاضر کے یہ انقلابی جو دونوں اَبر قدرتوں Super power کے تسلّط کی نفی کرتے ہیں، بنیاد پرست کہے جائیں اور امریکہ یا روس کی سرپرستی اور ان کے مادّی یا غیر مادّی نظریات کو قبول کرنے والے ترقی پسند یا جدید۔ اسے صرف اصطلاحات کی ستم ظریفی ہی کا نام دیا جاسکتا ہے۔ مارچ میں دلّی میں منعقد ہونے والے ترقی پسند مصنفین کانفرنس میں بار بار پریسترائیکا اور گلاس ناسٹ کی اصطلاحیں دہرائی جارہی تھیں، جس پر میں نے عرض کیا کہ آج سے 40 سال قبل ترقی پسند اسٹالینی مارکسزم کی اصطلاحوں میں بات کرتے تھے۔ اب گورباچیف کی اصطلاحوں کو اپنے سماج و ادب پر منطبق کررہے ہیں، بغیر یہ سوچے کہ وہ ہمارے لیے مناسب حال بھی ہیں یا نہیں۔ یعنی اب بھی قبلہ نہیں بدلا، صرف امام بدل گیا۔

تاریخ اور ادبی تنقید میں بعض اصطلاحات اور چلتے ہوئے فقرے حقیقت مان لیے جاتے ہیں۔ ہندوستان کے تناظر میں نشاۃ ثانیہ جس سے مراد ہندوستانیوں کی ثقافتی، علمی، ادبی اور سماجی حیاتِ نو مراد لی جاتی ہے، اسی طرح کی ایک چیز ہے جو دراصل اسطور یا افسانہ ہے۔ میرا خیال ہے کہ جب ہندوستان پر برطانوی تسلّط کے بعد ازسرِ نو تاریخ نگاری کا کام شروع ہوا تو نام نہاد انگریز دانشوروں اور مورّخین نے برصغیر پر برطانوی تسلّط کے ورودِ نامسعود کو اس خطّے کی تہذیبی، علمی و ادبی زندگی کے احیائے نو کے مبارک نام سے اپنی کتابوں میں رقم کیا، اور ہم نے جو آج تک اپنی تاریخ، ثقافت، علمی ورثے اور گوناگوں تخلیقی کارناموں کو مستشرقین کی نظر سے دیکھنے اور ان کے ذہنی چوکھٹے میں رکھ کر پرکھنے کے عادی ہیں، اپنی بربادی اور شکست کو اپنی نشاۃ ثانیہ سمجھنے اور کہنے پر ناز کرنا شروع کردیا۔ ہم نے اور ہمارے مورّخین نے جن میں حصولِ آزادی کے بعد کے معزز و معتبر ناقدین و مورّخین، حتیٰ کہ مارکسیئن بھی شامل ہیں، اپنی تاریخ ثقافت کی شکست و زوال کے عہد کو اپنا نشاۃ ثانیہ مان لیا۔ پرانی عادتیں بڑی مشکل سے چھوٹتی ہیں، نوآبادیاتی Colonial ذہنیت

ثقافت، فکر، ادب، تاریخی بصیرت، مذہب ہر معاملے میں آج بھی ہمارے فکری مزاج اور ہمارے سماجی و علمی رویّوں کا جزو لاینفک ہے۔

کیا ہم پر یہ واجب نہیں کہ ایک بار سنجیدگی سے اس مسئلے پر غور کریں کہ وہ دور جب کہ برصغیر میں آٹھ سو سالہ مشترک ہندو مسلم یا ہند ایرانی تہذیب و تفکر و ثقافت کو خود اس تہذیب کے ورثہ داروں کے ہاتھوں مرنا پڑ رہا تھا اور ان کے خارجی دشمنوں کے ہاتھوں تاخت و تاراج کیا جا رہا تھا اپنی حیاتِ تازہ کا نام دیں اور اپنے ادب و شعر خصوصاً غالب کے حوالے سے اس تباہی و تاراجی کی غیر مدلل مدح کریں جس کی متوازی مثال ہماری تاریخ میں ایران پر چنگیزی و تیموری غارت گر فوجوں کی حملہ آوری کے نتیجے میں اسلامی و انسانی علوم و ادب اور سیاسی و اقتصادی اداروں کی تباہی کی صورت میں پہلے بھی پیش آئی تھی۔ ہمارے برصغیر میں یہ تباہی کسی وحشی چنگیزی لشکر یا تیموری بربریت کے ہاتھوں ظہور پذیر نہیں ہوئی، بلکہ خود ہماری صدیوں کی غفلت اپنے آپ میں گم شدگی اور خارج کے خطرات سے نا آگاہ آسودگی و آشفتگی ذمہ دار تھی۔ خداوند تعالیٰ نے قرآن کریم میں قوموں کے عروج و زوال کی جو تاریخ اشاروں میں بیان فرمائی اور جس طرح اس کی توجیہ کرتے ہوئے ایک مدلل فلسفۂ تاریخ سے ہمیں روشناس کیا ہے، اگر ہم نے اس سے آنکھیں چرالیں اور غیر قوموں کو اپنے مذہب، فکر، فلسفے، تہذیبی اقدار، فنونِ لطیفہ، طرزِ معاشرت، نظامِ معیشت پر قابض و متصرف ہونے کا موقع دیا تو یہ خود آوردہ مصیبت تھی اور کچھ نہیں۔ اس سے بڑی مصیبت یہ ہے کہ ہم اس فاجعہ کے سوا سو ڈیڑھ سو سال بعد بھی اسے اپنی تہذیب کا نشاۃ ثانیہ کہتے اور بظاہر بڑی عالمانہ لیکن بباطن غافلانہ بصیرت کی ظلمت افروز شمعوں تلے اس کا تجزیہ کر کے اندھیرے کے ان راستوں میں اپنے حال و مستقبل کی منزلوں کا سراغ ڈھونڈنے کی سعی نامستحسن کو تہذیبی بصیرت اور تنقیدی ژرف نگاہی کا نام دینے ہی کو جدید اصطلاحوں میں روشن فکری، معروضیت، علمی نظر اور مورخانہ دژا کی وغیرہ سمجھتے ہیں۔ نشاۃ ثانیہ کا یہ غلط تصور برطانوی سامراج نے اپنی لکھی ہوئی تاریخوں کے ذریعے ہمارے ذہنوں پر مرتسم کیا۔

ہندوستان میں نام نہاد نشاۃ ثانیہ کو جس کے دور کا تعیّن انیسویں صدی اور خصوصاً اس کے دوسرے نصف کے دوران کیا جاتا ہے، ہمارے ملک کی مغرب بالخصوص انگریزی ادب اور

جدید علوم سے آشنائی کا ثمرہ کہا جاتا ہے۔ نشاۃ ثانیہ مغرب کی تاریخ و ثقافت کے تناظر میں، یورپ میں چودھویں پندرھویں صدی میں یونانی علوم وفنون اور ہیلنی تہذیب کے انسانیاتی ابعاد کے احیاء و تجدد کا نام ہے۔ اس ترکیب میں ''ثانیہ'' کا لفظ خود دلالت کرتا ہے کہ یہ نشاۃ یا نمو اول کی حیثیت نہیں رکھتی، بلکہ کسی پہلے کے نقش کا نقشِ ثانی ہے۔ لغوی لحاظ سے بھی اس اصطلاح کا انطباق ہماری تہذیب کے کسی دور پر نہیں ہوسکتا، خصوصاً دورِ جدید پر۔ یورپ میں یونانی تہذیب، فلسفہ و علوم اور فنون لطیفہ قرونِ تیرگی کے غبار میں دب گئے تھے، پہلے روی پیگن ازم اور پھر عیسائی مدرسی Scholastic تنگ نظری کے ساتھ کلیسا کے جبر و احتساب نے انسانیاتی ابعادِ فکر وفن کو نگاہوں سے اوجھل کر دیا تھا۔ اگرچہ نشاۃ ثانیہ کے اطالوی اور دوسرے مصوروں سنگ تراشوں وغیرہ کو کلیسا کی سرپرستی حاصل رہی، لیکن یہ تحریک دراصل کلیسا کی بالادستی کے خلاف احتجاج کی ایک خلاقانہ شکل تھی، جو آگے چل کر ریاست اور کلیسا کی جدائی کی صورت میں تاریخ کا تقاضا بن کر ظاہر ہوئی۔ یہیں آ کر سیکولرازم کا مخصوص تصور ابھرا اور بنا۔ اس روشنی میں دیکھا جائے تو ہندوستان کے سیاق و سباق میں بھی نشاۃ ثانیہ کو گذشتہ تہذیب کا احیا ہونا چاہیے۔ ظاہر ہے کہ یہ احیا طلب یا تجدد پذیر تہذیب مغربی تہذیب سے دور کا بھی علاقہ نہیں رکھ سکتی۔ یہ مفروضہ ہی بے اساس ہے۔ ہندوستانی تہذیب میں تسلسل رہا ہے۔ ہندو مذہب و سماج کے لیے تو کہا جاسکتا ہے کہ بدھ مت کے عروج و زوال کے بعد شنکراچاریہ اور رامانج کے ہاتھوں اس کی نشاۃ ثانیہ ہوئی، لیکن یہ ہندو مذہب و فلسفہ کا ویدانت کی صورت میں احیا تھا، لیکن مجموعی ہندوستانی ثقافت بدھ مت کے دور میں بھی ہیلنی تہذیب کی طرح کبھی نابود نہ ہوئی تھی۔ رہا ہماری تہذیب کا اسلامی پہلو تو اسلام بہ حیثیت مذہب اور تہذیب کبھی بھی کسی بھی جگہ اپنی بنیادوں سے منقطع نہیں ہوا۔ ہندوستان میں بھی ہندی عناصرِ ثقافت کی آمیزش کے باوجود اس کا بنیادی کردار، خواہ شریعت کی شکل میں ہو یا طریقت کی، ہمیشہ برقرار رہا۔ ہندوستان کی اسلامی فکر میں جو مختلف دھارے نظر آتے ہیں وہ عرب و عجم کے اسلام میں بھی ابتدا سے ہر وقت کارفرما رہے ہیں، یہ ایک دوسرے کو رد نہیں کرتے بلکہ ایک دوسرے کا تکملہ ہیں۔ کبھی ظاہر پر زور رہا کبھی باطن پر، کبھی فقہا کا غلبہ رہا، کبھی صوفیہ کا، کبھی علما کی قدر زیادہ

ہوئی، کبھی شعرا کی، تصوف میں کبھی وحدت الوجود نے مقبولیت حاصل کی، کبھی ردِ عمل کے طور پر وحدت الشہود کا اثبات کیا گیا، کبھی کسی ایک فنِ لطیف نے اس میں شامل ہو کر نئے رنگ بھرے۔ غالب کے عہد تک اس تاریخی ثقافتی عمل میں کہیں انقطاع نظر نہیں آتا، نہ اس کی بنیاد کو کبھی بدلنے کی سعی ہوئی۔ اکبر کا دینِ الٰہی اس کا شعبہ نہیں انحراف تھا، اس لیے خود اس کے اپنے دورِ حکومت میں بھی قلعہ کی چار دیواری سے بھی آگے نہ نکل سکا۔ لیکن اس کے پسِ پشت 'وحدتِ دین' کا جو تصور تھا وہ قرآن سے مغائر نہ تھا، اسی لیے اکبر اور اس کے مصاحبین کی فکر کا یہ دھارا زیادہ صالح اور خوبصورت شکل میں اس کے پڑپوتے داراشکوہ کے یہاں سرِّ اکبر کا مجمع البحرین بن گیا۔ یہ تصوف کی ورائے ظواہر معرفت ہی کی ایک شکل تھی۔ غالبؔ کے یہاں جو تصوف ملتا ہے اسے اکبر کے دینِ الٰہی کے انحراف کا نہیں، داراشکوہ کے تصوّف کی ایک جوے آب سمجھنا چاہیے۔ ایک لحاظ سے غالب کی متصوّفانہ فکر ملتوں کو مٹا کر اجزاے ایماں بنانے اور ہر کیشِ قدیم کو ترک کرنے کے معاملے میں بھی داراشکوہ کی طرح مذہب کی سطح پر اسلام کو ہندو دھرم یا تصوف کو ویدانت میں ضم کرنے کی تائید نہیں کرتی۔ سماجی تعلقات میں غالب کے یہاں ہندو مسلم کی تفریق نہیں۔ یہ اسلام میں کبھی بھی نہیں رہی۔ شریف رضی، مولف ''نہج البلاغہ'' نے اپنے عیسائی دوست اور شاعر ابواسحاق ابراہیم بن ہلال الحرانی صابی (وفات (994/384) کی موت پر مرثیہ لکھا۔ جب کسی نے اعتراض کیا کہ ان کا ایسا عالمِ دین، آلِ رسول، نقیب طالبین ایک عیسائی کی مدح کر رہا ہے، تو انھوں نے جواب دیا کہ میں اس کے مذہب کا نہیں اس کے علم و فضل کا اعتراف کر رہا ہوں اور اس میں دین کا کوئی نقصان نہیں۔ رواداری اور فضل شناسی و قدردانی کی یہی روح بھی غالبؔ اور ان کے معاصر و مابعد مسلمانوں، شعرا و مفکرین کو اسلامی تہذیب ہی سے ملی تھی۔ اس میں بھی کسی دوسرے مذہب یا علم یا مغرب کے اثر کو تلاش کرنا سعی لا حاصل ہوگا۔ کہنے کا مقصود یہ ہے کہ ہندوستان میں ہندو تہذیب ہو یا اسلامی یا مشترکہ ہند ایرانی ثقافت سب اپنی اپنی جگہ باقی تھیں، اس لیے ان میں سے کسی کی حیاتِ نو یا بہ اصطلاح نشاۃ ثانیہ کی ضرورت نہ تھی۔ پھر یہ افسانوی اصطلاح یا اسطور کس طرح اور کس معنی میں ہمارے عہدِ نو کا سرنامہ مان لیا گیا؟

یہ کہنا تو پیش پا افتادہ باتوں کو دہرانا ہوگا کہ ایشیا و افریقہ کے ممالک پر غاصبانہ یورش و تصرّف کرنے والی مغربی استعماری اقوام نیم وحشی و ثقافت نا آشنا کم رنگ یا تیرہ رنگ اقوام کی مہذّب بانے کے شریف و قابلِ ستایش مقصد سے ہماری خاک کو اپنے قدوم میمنت لزوم سے مشرف فرمانے آئی تھیں۔ لہٰذا ان کی نظر میں نہ ہماری کوئی تہذیب باقی رہ گئی تھی، نہ ہم علوم سے آشنا تھے، نہ ہمارے یہاں مدرسے اور پاٹھ شالائیں تھیں، نہ ہسپتال، نہ کوئی رفاہی نظام۔ ہاں ہندوستان، چین، ایران، مصر، عراق وغیرہ میں عظیم الشان تہذیبیں کبھی قرون قبلِ مسیح میں رہ چکی تھیں جو قرونِ قدیم و وسطیٰ کی بے ثقافتی کے ملبے تلے دب کر مرگئی تھیں، ان ہی کو مسیحی مبلّغین وتجار وحکمرانان نے قم باذنی کے منتر سے حیاتِ تازہ عطا کردی۔ یہ حیاتِ تازہ ہمارے آثارِ قدیمہ کو مغربی تہذیب و سائنسی علوم کے پارس سے مس ہوکر ملی۔ یہ طلا ہمارے ہاتھ نہ آتا، پتھروں ہی میں دبا رہتا اگر وہ ہم سے ہماری دولت وحکومت لے کر ہمیں تہذیب کی گم شدہ دولت واپس نہ دلواتے۔ ایک معنی میں یہ قرونِ وسطیٰ کی ساری مشرقی تہذیبوں بالخصوص اسلامی تہذیب کا جس سے صلیبی جنگوں کے دور سے مسیحیانِ غرب کو دشمنی تھی، سراسر انکار ہے۔ حالانکہ مغرب میں نشاۃ ثانیہ کی تحریک اس وقت شروع ہوئی جب مغربی قومیں مسلمانوں خصوصاً عربوں اور ایرانیوں کے توسط سے نہ صرف نئے پیش رفتہ علوم وفنون سے بلکہ اپنے یونانی ماضی کے ورثے سے روشناس ہوئیں۔ مورّخین و مستشرقین نے سوچا کہ اگر اُن پر کسی مشرقی مذہب یا ثقافت کا کوئی احسان ماضی میں رہا ہے تو کیوں نہ اس کا قرض اس ہاتھ لے، اس ہاتھ دے کے مصداق ادا کر کے ہمیں بھی ہماری قدیم تہذیب واپس کردی جائے اور سود کے طور پر مغرب میں نشو ونما پانے والی نئی سائنسوں اور فلسفے کا کچھ ذخیرہ بھی ہماری جھولی میں ڈال دیا جائے۔ یہ ہے خلاصہ ہندوستانی نشاۃ ثانیہ کا ایک غربی کے معروضی روادار اور روشن خیال نقطۂ نظر سے؟

مجھے حیرت ہوتی ہے جب میں اپنے فاضل و جہاں دیدہ بزرگوں، اساتذہ، اہلِ قلم، صاحبِ نظر مفکرین و ناقدین کے قلمِ زرّیں رقم اور زبانِ فیض رساں سے لکھا اور کہا ہوا پڑھتا ہوں کہ ہمارے ملک کو جہاں انگریزوں کے آنے سے نقصان ہوا، وہیں یہ فیض بھی پہنچا کہ ہم نہ صرف جدید علوم سے آشنا ہوئے، بلکہ ہمارے ملک میں ریلیں اور دُخانی کشتیاں چلنے لگیں۔

کارخانوں سے دھواں نکلنے لگا، رسل ورسائل کے نئے وسیلے تار اور بے تار رواج پاگئے وغیرہ۔ ان برکاتِ عہد انگلیشیہ کا شمار کرنے سے ہماری تاریخ وتنقید کی زبان تھکتی ہے نہ قلم ماندہ ہوتا ہے۔ غالب ہوں یا حالی، سرسید وشبلی یا محمد حسین آزاد و اقبال ہوں یا محمد علی و ابوالکلام وحسرت، ہم سب کو نشاۃ ثانیہ کے سلسلۃ الذہب میں پرو کر انھیں سرفراز کرتے اور مغرب کا ہم پر کیے گئے احسانوں کا زبانی شکر ادا کرنے کے اتنے عادی ہوگئے ہیں کہ کم از کم اردو کے کسی ادیب یا مورخ یا مفکر نے آج تک اس اصطلاح کی لایعنیت پر ہندوستان کے تناظر میں غور ہی نہیں کیا۔ آخر یہ کون سی اکسیر یا تاثیر ہے کہ 'ہو الشافی' لکھ کر اپنے ہر ادیب، شاعر اور مفکر کے نسخے میں تجویز کردی جاتی ہے، لیکن اس کے اثرات سے اسی طرح قطع نظر کرلی جاتی ہے جیسے ہمارے ملک کے طبیب مریض سے بے نیاز ہوجاتے ہیں۔ ہندوستانی نشاۃ ثانیہ کی اصطلاح کی بے معنویت سے قطع نظر کرکے ذرا اس مروجہ عقیدے پر بھی نظر ڈالتے چلیں جس کی رو سے مغربی تعلیم سے فیض یاب ہونا شروع کرتے ہی ہماری رگوں میں حیاتِ تازہ دوڑنے اور ہماری بصیرت سے گہر ہائے آبدار بن کر ٹپکنے لگی۔ اس کام کے لیے ہمیں ہندوستان میں مغربی یا زیادہ دقیق لفظوں میں انگریزی تعلیم کے رواج واشاعت کا ایک مختصر سا جائزہ لینا ہوگا۔

1813 انگریز حکومت نے ایک لاکھ روپے ہندستانیوں کی تعلیم کے لیے منظور کیا۔

1816 میں ہندو کالج کلکتہ میں راجا رام موہن رائے کی مدد سے کھلا۔

1830 میں انگریزی ذریعۂ تعلیم کا ایک اور کالج کلکتہ میں کھلا جہاں انگریزی ادب اور سائنس پڑھائے جاتے تھے۔

1835 میں انگریزی ذریعۂ تعلیم قرار دی گئی۔

1861 میں کلکتہ، بمبئی اور مدراس یونیورسٹیاں قائم کی گئیں۔

1877 میں سرسید نے علی گڑھ میں محمڈن اینگلو اورینٹل کالج قائم کیا۔

1882 میں پنجاب یونیورسٹی اور 1887 میں الہ آباد یونیورسٹی کھلی۔

1904 میں لارڈ کرزن نے یونیورسٹیز ایکٹ نافذ کیا۔ جس کے تحت بنارس، علی گڑھ، لکھنؤ، دہلی، آگرہ، ڈھاکہ، پٹنہ، ناگپور، رنگون اور دوسری یونیورسٹیاں قائم ہوئیں۔ حالانکہ اہلِ ہند نے اس

قانون کی مخالفت کی تھی، (تفصیلات کے لیے دیکھیے عبدالحق کی کتاب مرحوم دہلی کالج)۔ خود غالب کی دہلی میں جہاں وہ 14-1813 سے قیام پذیر تھے، مدرسہ غازی الدین جس کی ابتدا 1792 میں ہوئی تھی، 1825 میں دہلی کالج بن گیا تھا اور 1828 میں یہاں انگریزی زبان کی تعلیم سر چارلس مٹکاف کی سفارش پر شروع ہوگئی تھی۔ 1847 سے 1856 تک اس کالج میں بتدریج یہ تبدیلیاں ہوئیں کہ ایک طرف عیسائی طلبہ کی تعداد 16 سے گھٹ کر 4 رہ گئی۔ دوسری طرف بالترتیب مسلمانوں کی تعداد بڑھتی گھٹتی رہی (109، 105، 94، 105، 93، 112، 97، 83)۔ ہندوؤں کی تعداد میں بھی تغیر ہوتا رہا (234، 222، 231، 206، 217، 206 ، 243، 158) لیکن فارسی، عربی اور سنسکرت کے مقابلے میں ہمیشہ انگریزی کے طلبہ کی تعداد زیادہ رہی۔ تعلیمی سال 65-1864 میں ایف اے اور 67-1866 میں بی اے کی جماعتیں کھلیں، 72-1871 میں ایم۔اے کی جماعت بھی بن گئی۔ لیکن اس میں ایک طالب علم تھا، بی۔اے سال چہارم میں 6، سال سوم میں 8، ایف اے سال دوم میں 24 اور سال اوّل میں 14 طالب علم تھے۔ 1877 میں دلّی کالج ٹوٹ گیا۔

اسی کالج میں غالب کو 1842 میں فارسی کی مدرسی پیش کی گئی۔ یعنی اس کے کالج بننے اور دہلی کے پوری طرح انگریزوں کے تسلّط میں آنے سے کئی سال قبل جسے مرزا نے اس لیے رد نہیں کیا کہ وہ جدید تعلیمی اسکیم کے مخالف تھے بلکہ اس لیے کہ ان کی وہ عزت انگریز افسر نے نہ کی جو بحیثیت وظیفہ خوار و جاگیردار ہوتی تھی۔ یعنی نتیجہ نکال لیجیے غالب انگریزی تعلیم کے حامی تھے مگر انتہائی خوددار اور عزّتِ نفس کے پاسدار۔ اس عزّتِ نفس و خودداری پر اور سٹکین بہادر، جان جاکوب بہادر اور ایسے ہی حقیر انگریز کارندوں کا قصیدہ لکھنے سے حرف آیا، نہ ان کی حب الوطنی فتح پنجاب پر انگریز حاکموں کے لیے قطعۂ تہنیت لکھنے سے مجروح ہوئی۔ واضح رہے کہ وہ قلعۂ معلّٰی کے تنخواہ دار رہتے ہوئے بھی انگریزی تاجروں کی حکومت کو اپنی جاگیر اور وظیفے کی بحالی کے لیے درخواستیں دیتے اور ہر وسیلے سے پیروی کرتے رہے اور سرکارِ انگریزی سے نواب یوسف علی خاں کو رام پور کی فرماں روائی عطا ہونے پر جو گویا ان محسنانِ نواب نے اپنی جیب خاص سے مرحمت فرمائی تھی، تہنیتی قطعہ بھیجتے رہے۔ شاید اسی کا نام ہماری ادبی تنقید کی اصطلاح میں نشاۃ ثانیہ ہے۔

غرب زدگی کے منفی اثرات کو دیکھنا ہو تو ہمارے ناقدین اور دانشوروں کو ایڈورڈ سعید کی Orientalism کا مطالعہ کرلینا چاہیے، جن مستشرقین کو نہ صرف ہندوستان و پاکستان بلکہ ایران وعرب کے محققین اور دانشور معروضی تحقیق اور علم کا بُت سمجھتے ہیں، ان کی بیشتر تحقیقات کا محرک اور مقصود مشرق کا سیاسی اور ثقافتی استحصال رہا ہے۔ مجھے حیرت کے ساتھ افسوس ہوتا ہے جب مسلمان یا ہندو اپنے ماضی کے ورثے پر ان مستشرقین کے حوالے سے یوں بات کرتے ہیں گویا قرآن وحدیث کا حوالہ دے رہے ہوں۔ اسی طرح کی ایک اور بدعت مغربی ادب کے حوالے سے عالمی ادبی معیاروں کا نام لے کر اردو تنقید میں گذشتہ پچاس برسوں سے عام رہی ہے۔ کلیم الدین احمد جنھوں نے اتفاقاً انگریزی پڑھ لی تھی، مشرق کی ہر روایت کے ساتھ اردو کے تمام بڑے شاعروں، ادیبوں، تذکرہ نگاروں کے وجود کی نفی اور ان کے استہزا ہی کو تنقید کا حاصل سمجھتے رہے، حالی، شبلی، آزاد حتّی کہ غالب اور اقبال بھی ان کے غرب زدہ عالمی معیار پر پورے نہ اتر سکے۔ کوئی پوچھے کہ آپ نے عربی بزرگ ترین شعرا سے لے کر فردوسی، نظامی، سعدی، حافظ، جامی اور پھر میر سے ترقی پسند شعرا تک کتنوں کو پڑھا اور سمجھا؟ ان کے نزدیک ان کے ناشاعر باپ عظیم الدین احمد ہی مشرق کے واحد شاعر تھے۔ میرے خیال میں عربی، فارسی، اردو کا مشترکہ شعری سرمایہ مغرب کے تمام شعری ورثہ سے وقیع اور گراں تر ہے۔ لیکن اس فیصلہ کے لیے نام نہاد مغربی عالمی معیار کے بجائے مشرقی معیار کو سمجھنا ہوگا۔ مشکل یہ ہے کہ ہمیں اس معیار کا نہ عرفان ہے، نہ ہم اس کو جاننا چاہتے ہیں۔ برطانیہ اور دوسرے مغربی ممالک کی نوآبادیاں اور استعماریت تو دوسری جنگ عظیم کے بعد ختم ہوگئی، لیکن ثقافت اور ادب میں مشرق کے ادیب اور دانشور عموماً اور اردو کے ناقدین خصوصاً اسی مغربی نوآبادیاتی ذہنیت کے شکار ہیں۔ حال میں کلیم الدین احمد کے مرنے کے بعد انیس پر ان کی ایک کتاب شائع ہوئی، جس میں انیس کی شاعری کو نام نہاد مغربی معیاروں پر کس کر ان کی شاعری پر بے بنیاد مہمل اور غیر ادبی الزامات وارد کیے گئے۔ اس کتاب پر انگریزی کے ایک دوسرے پروفیسر نقاد نے تبصرہ کیا، انھوں نے کلیم الدین احمد سے تو قدم قدم پر اختلاف کیا ہے — لیکن جہاں کلیم الدین نے انیس کی عظمت سے انکار کر کے انھیں معمولی شاعر قرار دیا ہے وہاں صد فی صد سے بھی زیادہ

اتفاق کرتے ہوئے اپنے زرّیں خیالات کا واک لفظوں میں قلم بند فرمائے ہیں۔ عظمت کے کیا معنی ہیں؟ اس کا معیار کیا ہے؟ انگریزی کا دوسرے درجے کا شاعر Blake تو عظیم ہو سکتا ہے لیکن مشرقی ادب کا ایک عبقری Genius الحس اس لیے عظیم نہیں کہ وہ نام نہاد مغربی معیار پر پورا نہیں اترتے۔ ''تفو بر تو اے چرخ گرداں تفو!'' یہ اور اس طرح کے تنقیدی محاکے نتیجہ ہیں اسی غرب زدگی کا جو ہندوستانی تہذیب کے زوال کو اس کا نشاۃ ثانیہ کہتی ہے اور اپنی روایت زبان، محاورے، علوم وغیرہ سے مکمل بے خبری کے باوجود خود کو مشرقی و اسلامی ادب و تہذیب کا مبلغ و ترجمان کہلاتی اور بلا سوچے سمجھے غالب و اقبال کو شاعری کا نہیں بلکہ مزاروں کا مجاور سمجھتی ہے۔ اس طرح کے ذوق سے عاری تنقید سے خصوصیت کے ساتھ ہمیں اپنے ادب اور تنقید کو محفوظ رکھنا چاہیے۔

ہماری زبان و تنقید کا المیہ یہی ہے کہ ہم پتھروں کے بے دست و پا بتوں کو خدا مانتے اور مغرب کی کارگاہوں میں ڈھلے کھلونوں کو اپنا راہبر جانتے ہیں۔ جب تک ہمارے ادیب، شعرا ناقدین اور دانشور (اگر ان کا کہیں وجود ہے) اس سراب سے باہر نکل کر تخلیق کے سرچشمے سے آب حیات کے ایک دو گھونٹ نہیں پئیں گے یہی رونا روتے رہیں گے کہ کیا کہا خضر نے سکندر سے!

○○

تصوف اور وجودیت

تصوف بہت قدیم مذہبی طرزِ فکر ہے، جس کے عناصرِ ترکیبی تمام مذاہب عالم میں پھیلے ہوئے ہیں۔ ویدانت، عیسائیت، بدھ مت، یہودیت، اسلام، ایرانی اور چینی مذاہب سب میں باطنیت اور سرّیت کا میلان مذہب کی ظاہری شکل سے الگ رسم پرستی کے بجائے روح مذہب سے ہم آہنگی پیدا کرنے کی کوشش میں ہمیشہ موجود رہا ہے۔ تصوف کے مقابلے میں وجودیت جدید طرزِ فکر ہے جس کا آغاز تو انیسویں صدی میں ڈینش فلسفی کر کے گار سے ہوتا ہے، لیکن جسے باضابطہ فلسفے کی حیثیت بیسویں صدی میں دو جنگوں کے درمیان حاصل ہوئی۔

وجودیت کا بنیادی مقولہ ہے ''وجود جوہر پر مقدم ہے'' عقلیت پرست یعنی فلسفوں میں خیال یا جوہر یا اعیان کو ٹھوس اشیا اور موجودات پر تقدمِ زمانی حاصل ہے۔ افلاطون کے نزدیک اعیان حقیقتِ اصلی ہیں، مادی موجودات ان کی نامکمل شبیہیں۔ عقل ایسا جوہر ہے جو دنیائے اعیان سے تعلق رکھتا ہے، جو اعیان کا براہِ راست علم رکھتا ہے۔ بعد کے فلسفیوں نے عقل کو انسانی وجود کا جوہر قرار دیا۔ عقلیت کا یہ رجحان ہیگل تک پہنچتے پہنچتے اتنا مضبوط ہو گیا تھا کہ ہیگل نے عقل اور حقیقت کو مترادف قرار دیا۔ عقلیت کے برخلاف فلسفے کو دوسرے علمیاتی اسکول تجربیت نے انسانی تجربے کو حواس کے علم یعنی ادراک پر مبنی قرار دیا۔ فہم یہاں بھی اہمیت رکھتی

ہے، مگر اس کی حیثیت الوہی یا دوسری دنیا کے جوہر کی نہیں، بلکہ عقل بھی تجربی علم ہی کا ذریعہ مانی جاتی ہے۔ اسی نظریے کی بنا پر برکلے نے مادی کائنات کو 'حلقۂ دامِ خیال' مانا اور ہیوم نے علم کے امکان سے ہی انکار کر دیا۔ عقلیت اور تجربیت دونوں اپنے اختلاف کے باوجود علم کو عقل پر مبنی قرار دیتے ہیں۔ تصوف جسے مذہب کا باطنی رُخ سمجھا جاتا ہے، عقل کو حقیقتِ اولیٰ اور مذہب کے معاملے میں بے حضور، نارسا اور عاجز مانتا ہے۔ اسلام کے متصوفین نے بھی عقل کو افلاطونی فلسفے کی تقلید میں ایسا جوہر قرار دیا ہے جو خدا کی طرف سے انسان کو ودیعت ہوتا ہے۔ غزالی عقل کو الوہی جوہر قرار دیتے ہیں مگر یہ عقلِ تجربی سے مختلف ہے اور یہی علمِ حقیقی اور معرفتِ حق کی اہل ہے۔ تصوف کی عقل وہی ہے جو فارابی اور ابن سینا کے یہاں عقلِ اوّل کا نزول ہے۔ یہی عقل انسان کو الوہیت سے جوڑتی ہے۔ اس طرح صوفیا کے یہاں عقل کی قلبِ ماہیت ہو جاتی ہے اور وہ باطنی روحانی تجربہ بن جاتی ہے جسے نہ تو عقلیت پرستوں کی عقل کے مماثل قرار دیا جا سکتا ہے نہ تجربیت پرستوں کی عقل کے ہم معنی مانا جا سکتا ہے۔ یہ باطنی روحانی تجربہ، کشف، وحی اور الہام ہے، جس کا عقلی تجزیہ ممکن ہی نہیں۔ انسان اپنے باطنی واردات، مراقبے اور ریاضت کے ذریعے حقیقت کے براہِ راست علم کا اہل بن سکتا ہے۔ جہاں تجربی، سائنسی اور تجزیاتی عقل کی حد ختم ہوتی ہے، وہاں سے باطنی تجربے کی قلم رو کا آغاز ہوتا ہے۔ اقبال کے لفظوں میں فلسفہ و سائنس کی عقل 'علم الکتاب' ہے جس کی تقدیر میں دوری و مہجوری ہے اور عشق جو باطنی تجربے کا متصوفانہ نام ہے 'ام الکتاب' ہے۔ اسی کو حضوری میسّر ہے۔ اس طرح تصوف عقل کو رد کر کے عشق کو ذریعۂ علم اور صحیح طریقۂ علم مانتا ہے۔ عشق ایسی وسیع اصطلاح ہے جو ایک طرف ذریعۂ علم ہے، دوسری طرف ایک کائنات گیر تخلیقی قوت، تیسری طرف قربِ مع الحق یا وصال بالحق کا راستہ۔

وجودیت کا آغاز ہی متصوفانہ تردیدِ عقل اور تجربۂ باطن کے اثبات سے ہوتا ہے۔ کرکے گار خود مذہبی تھا لیکن عیسائیت پر کلیسا کے جبر کو وہ روحِ مذہب کے خلاف سمجھتا تھا۔ اُس کے نزدیک مذہب انسان اور خدا کے درمیان براہِ راست وجودی تجربے کا نام ہے۔ مذہبی اداروں کا توسط اس براہِ راست تعلق کو ختم کر کے انسان اور خدا کے درمیان خلیج حائل کر دیتا

ہے۔ انسانی تنہائی کے المیے کو اُس نے مذہبی روشنی ہی میں دیکھا۔ اُس کے نزدیک اس تنہائی کا علاج یہی ہے کہ انسان اور خدا کے درمیان کوئی واسطہ نہ ہو، حتیٰ کہ مذہبی ادارے بھی وصل کے بجائے فصل کا سبب بنتے ہیں۔ صوفیا نے بھی عقل کو فصل مانا ہے۔ باطنی تجربہ ہی حقیقت کی معرفت اور اُس سے عینیت کا راستہ ہے۔ کر کے گار کا مشہور قول ہے کہ "موضوعی تجربہ صداقت ہے، اور صداقت موضوعی تجربہ"۔ داخلی تجربہ پر یہ زور متصوفانہ باطنی تجربے ہی کا دوسرا نام کہا جاسکتا ہے۔ وجودیت کے شارحین میں وہ فلسفی بھی جو ہائیڈیگر اور سارتر کی طرح لامذہبیت کی طرف مائل ہیں، داخلی وجودی تجربے ہی کو حقیقی تجربہ اور علم مانتے ہیں۔ وجودیت میں عام طور سے مذہبی اور لا مذہب فلسفیوں کو دو خانوں میں بانٹا جاتا ہے، مگر یہ تقسیم مصنوعی ہے۔ تمام وجودی مفکرین داخلی وجودی تجربے ہی کو اصل تجربہ قرار دیتے ہیں۔ وہ عقل کو انسانی وجود کا جوہر نہیں مانتے۔ اُن کے نزدیک انسان کا تجربہ اور عمل عقل کے علاوہ دوسرے بہت سے عناصر پر مشتمل ہے جس میں ارادہ، جذبہ، احساس، داخلیت سب کچھ شامل ہیں۔ عقل پر زور پورے انسان کو نظرانداز کر کے انسان کی یک رُخی تصویر پیش کرتا ہے۔ انسان بیشتر معاملات میں غیر عقلی عوامل کے زیرِ اثر فیصلہ اور عمل کرتا ہے۔

وجودیت میں داخلیت کے ساتھ ہی انسان کی تخلیقیت اور آزادیِ ارادہ و عمل پر بھی بہت زور ہے۔ فیصلہ کن لمحات میں عقل معزول ہوجاتی ہے، انسانی وجود کا کلی اظہار عمل پیرا ہوتا ہے۔ کر کے گار نے اس کی مثال حضرت ابراہیم کی قربانی پیش کرنے کے واقعہ سے دی ہے۔ اخلاقی لحاظ سے بیٹے کی قربانی قتل کے مترادف ہے، مگر پیغمبر کی داخلی آواز، جو الوہی آواز ہے اُسے قربانی کا حکم دیتی ہے۔ یہی کشمکش فیصلے کی آزادی کو برتنے کا تقاضا کرتی ہے۔ عام لوگ جو اخلاقی اور رسمی شعائر کی گرفت میں رہتے ہیں، فیصلے کو معاشرے پر چھوڑ دیتے ہیں۔ یہ عام روزمرّہ زندگی میں ہوتا ہے۔ وجود کی اعتباریت وغیر اعتباریت اسی سے متعین ہوتی ہے۔ معتبر وجود فیصلے اور عمل کی آزادی کے اظہار کا نام ہے، غیر معتبر وجود انسان کے 'آسمان سے زوال' کا نام ہے، جہاں وہ اپنے کلی وجود کے حقِ انتخاب و آزادی کو تج دیتا ہے۔ سقوطِ آدم مذہبی اصطلاح ہے جسے وجودی مفکرین نے نئے مفہوم میں ادا کیا ہے۔ صوفیائے کرام نے بھی

انسان کے اعتبار وجود کو علایق سے آزادی کا نام دیا ہے۔ جہاں رسوم و شعائر ہی نہیں بلکہ شریعت بھی معرفت میں حائل ہونے لگتی ہے۔ تصوف کی روح کو اخلاقیات ماننے والوں کے لیے مشکل اُس وقت پیدا ہوتی ہے جب تصوف بند ھے ٹکے مذہبی اخلاق کی بھی نفی کرتا ہے۔ شریعت اور طریقت کا مناقشہ اسی کا نتیجہ ہے۔ شریعت قانون ہے اور ظواہر مذہب کی پابندی ہے۔ طریقت اپنے باطنی متصوفانہ تجربے کی روشنی میں انتخاب اور عمل کی آزادی ہے۔ اس طرح تصوف اور وجودیت کا طرزِ فکر ہی نہیں بلکہ طرزِ احساس اور اُس کے عملی نتائج میں ایک دوسرے کی توثیق کرتے ہیں۔

کر کے گار نے اخلاقیاتی سطح کو مذہبی سطح سے نیچے رکھا ہے۔ مذہبی سطح ظاہری اور رسمی مذہب کے قوانین کی پیروی نہیں بلکہ اپنے وجودی تجربے کا براہِ راست اظہار ہے۔ اس سطح پر باطن کی آواز ظواہر مذہب کو بھی، اگر ضرورت ہو تو ساقط کر سکتی ہے۔ ایک بزرگ صوفی کا قول ہے کہ صوفی کا کوئی مذہب نہیں ہوتا۔ تصوف میں مذہب کا یہ انکار دراصل ظواہر مذہب کا انکار ہے، روحِ مذہب کا نہیں۔ کر کے گار صوفیا کی طرح روحِ مذہب کو معرفتِ حقیقی کے باطنی تجربے ہی کا نتیجہ قرار دیتا ہے اسی لیے اُس نے شریعتِ کلیسائی کی سخت تنقید کی اور اُسے مذہب کے لیے مُضر بتایا۔

وجودیت بیسویں صدی میں مخالفِ عقلیت (Anti-intellectualism) رجحان بن کر اُبھری، جس طرح صوفیا عقل کی اہمیت دنیاوی اور سائنسی معاملات میں تسلیم کرتے ہیں، وجودیین بھی عقل کو کلیتاً رد نہیں کرتے بلکہ اُسے اپنی حدود میں اہمیت دیتے ہیں۔ ان کا زور اس پر ہے کہ سائنسی عقل ہمیں کائنات اور حقیقت کی جو رواں دواں، ہر لحہ تغیر پذیر اور فعّال ہے بہت ہی جامد تصویر دیتی ہے۔ یہ بات وجودی مفکرین کے علاوہ برگساں نے بھی کہی تھی۔ نتائجیت کے فلسفے میں بھی عقل کے محدود مفہوم کو رد کر کے اُس میں عمل کو بھی شامل کیا گیا۔ برگساں کے نزدیک زماں حقیقت ہے، تغیر اس کا اظہار، عقل اُس کا ادراک نہیں کر سکتی، بلکہ وجدانی (Intuition) جو 'خود شعور جبلّت' ہے اور تغیر کے عمل میں شریک علم کا واحد ذریعہ ہے۔ برگساں کی وجدانیت مذہبی نہ ہوتے ہوئے بھی اُسی صوفیانہ تجربے کے مترادف ہے جسے باطنی

تجربہ، القا، کشف یا الہام کہا جاتا ہے۔ وجودیت اس سلسلے کا فلسفہ ہے جو مغرب میں بڑھتی ہوئی سائنسیت کے خلاف ردِعمل ہے۔ انسانی وجود ایک نامیاتی کُل ہے، عقل اُس کا ایک چھوٹا سا جُز ہے۔ عقل کے علاوہ شخصیت کے دوسرے عوامل کو نظرانداز کرنے سے بھی موجودہ تہذیبی مسائل اور نفسیاتی امراض پیدا ہوئے ہیں۔ انسان عقل پرستی کی رو میں اپنے معتبر کلی وجود سے کٹ کر ''تنہا'' ہوگیا ہے۔ داخلی وجودی تجربہ، آزادیِ انتخاب وعمل کی راہ دکھا کر انسان کی ''خود بیگانگی'' کو ختم کرسکتا ہے۔ انسانی وجود بند کمرہ نہیں، بلکہ ایک کھلا ہوا میدان ہے جس کی حدیں دوسرے انسانی وجودوں سے بھی ملتی ہیں۔ وجودِ انسانی متعین نہیں، غیر متعین، لانہایت امکانات کا سرچشمہ ہے، جو نیستی کا اثبات کرتا اور عدم کو وجود کی طرف لاتا ہے۔ اسی لحاظ سے یاسپرس اور سارتر انسان کو خلاق مانتے ہیں، جو ہر لحہ اپنے وجود کی تخلیق کرتا ہے۔ صوفیا کے یہاں تجددِ امثال کا نظریہ تخلیق کے اسی جدلیاتی عمل کی شرح کرتا ہے۔ ہر لحہ نیستی انسان کے توسط سے ہستی بنتی ہے۔ انسان جو نہیں ہے، وہ ہوسکتا ہے۔ یہی تخلیق ہے۔ علم بھی تخلیق ہے جو نامعلوم کو معلوم بناتا ہے۔ پوری انسانی حیات تخلیق کا ایک لامتناہی سلسلہ ہے۔ یاسپرس نے خصوصیت سے 'ماورا' کی طرف صعود کو انسانی شخصیت کی بنیاد مانا ہے۔ ماورائیت خود انسانی وجود کا لازمہ ہے۔ بے جان وجودیت اپنے سے ماورا نہیں جاسکتیں۔ انسانی وجود اپنے آپ سے بھی ماورا ہوسکتا ہے۔ یاسپرس کے نزدیک 'ماورا' خدا کا قائم مقام ہے۔ سارتر کے یہاں یہ انسانی فطرت کا تقاضا ہے۔ 'ماورا' کو اگر خدا مانا جائے تو صوفیا کے فنا فی اللہ اور بقا باللہ کے تصور سے اس کی مماثلت تلاش کرنا مشکل نہیں۔ اگر 'ماورا' کو انسانی وجود کا خاصّہ مانا جائے تب بھی ابنِ عربی کے تصورِ اعیانِ ثابتہ میں عین کی استعداد سے اس کا رشتہ مل سکتا ہے۔ اقبال کا یہ درسِ خودی کہ انسان خالق کی رضا اور اپنی تقدیر بن جائے، اپنے اندر وجودیت کے عناصر بھی رکھتا ہے۔

وقت کی تنگی کے پیشِ نظر میں آخر میں چند اور تصورات کی مماثلت کی طرف سرسری اشارے کرنا چاہتا ہوں۔ صوفیا انسانی وجود کو کائنات اور حق کا عین سمجھتے ہیں، وجودیت میں کائنات اور دوسرے وجود غیر ہیں، ایک دوسرے سے جڑے ہوئے بھی مانے جاتے ہیں۔

ہائیڈیگر اور سارتر نے انسانی وجود کے دوسرے وجوداتِ انسانی سے مطابقت پر زور دیا ہے۔ اسی بات کو صوفیا کے خدمتِ خلق کے جذبے سے مماثل بھی مانا جاسکتا ہے۔ وجودیت اور تصوف دونوں انسان دوست مسلک ہیں۔ کردار وہی ہے صرف انسان دوستی کی تعبیر میں فروعی اختلاف ہے۔ صوفیا موت کے عرفان پر بہت زور دیتے ہیں۔ وجودیت میں بھی موت کا عرفان ہی زندگی کو بامعنی بناتا اور اُس کی تکمیل کرتا ہے۔ ٹالسٹائی آخر عمر میں دوستوفسکی کی ''کراموزوف براوران'' کا نسخہ اپنے سرہانے رکھتا تھا۔ اُس کا کہنا تھا کہ موت سے زیادہ ناقابلِ تردید صداقت کوئی بھی نہیں اور دوستوفسکی موت کا عارف تھا۔ دوستوفسکی اپنے طرزِ فکر میں وجودی مانا جاتا ہے۔ موت کے عرفان پر وجودی فلسفیوں نے بھی بڑا زور دیا ہے۔ موت عدم ہے، اور عدم انسانی وجود کے ساتھ دنیا میں آتا ہے۔ اگر موت نہ ہو تو زندگی بے معنی ہے۔ موت کی حقیقت سے فرار انسانی وجود کو غیر معتبر اور جھوٹا بنا دیتا ہے۔ قرآن شریف میں کہا گیا ہے ''اِن الاولیاء اللہ لاخوف علیہم ولاھم یحزنون'' اولیا کو نہ تو خوف ہوتا ہے نہ حزن۔ خوف میں موت کا خوف بھی شامل ہے، اس کی تشریح اور آیاتِ قرآنی میں مل جائے گی۔ صوفیا کا مسلک یہی ہے، وجودیین کا کہنا ہے کہ انسان موت کو بھی بامعنی بنا دیتا ہے۔ اگر اُسے موت کا عرفان ہو اور وہ خود کسی مقصد کے لیے اُس کا مردانہ وار انتخاب کرے۔ صوفیا کا 'حزن وخوف' جس کی نمائندگی حسن بصری اور رابعہ بصری کے افکار اور اعمال میں ہوتی ہے، وجودیت کے دہشتِ وجود (Angnish) اور وحشت وکربِ حیات کا رشتہ وجودی تجربے کی سطح پر صوفیا کے 'حزن' سے ملتا ہے۔

تصوف بھی زندگی کو برتنے اور اُسے کچھ تصورات کے مطابق بامعنی بنانے کا نام ہے، تصوف محض فلسفہ نہیں بلکہ طرزِ احساس وطرزِ حیات ہے۔ وجودیت بھی مجرد تصورات پر زور دینے والے فلسفوں کو رد کرکے کلّی انسانی وجود کے حقیقی تجربۂ وجود اور اُس کے مطابق بامعنی زندگی گزارنے کا فلسفہ ہے جو خود اپنی جگہ ایک مخصوص طرزِ احساس واسلوبِ زندگی بن جاتا ہے۔

تصوف اور وجودیت دونوں کا اثر تخلیقی ادب پر گہرا ہے۔ اگر متصوفانہ ادب اور وجودی تخلیقی ادب کا موازنہ کیا جائے تو دونوں میں بہت سی مماثلتیں تلاش کی جاسکتی ہیں۔ ابنِ عربی،

حافظ، غالب، اقبال اور تمام صوفی شعرا کے یہاں وجودیت کے عناصر مل جاتے ہیں۔ لیکن اس مماثلت کی بنا پر کسی کو وجودی مفکر یا وجودی فنکار کہنا غلط ہوگا۔ وجودیت کے عناصر تو سارے متصوفانہ ادب میں مل سکتے ہیں، مگر وجودیت بیسویں صدی کے مخصوص حالات کی پیداوار ہے۔ اس لیے اتنی گہری مماثلت کے باوجود دونوں کو ایک سمجھنا غلط ہوگا۔ البتہ قدیم اور جدید ادب کا مطالعہ و تجزیہ اگر وجودیت کے اہم تصورات کی روشنی میں کیا جائے تو ادب کی تشریح و تفہیم زیادہ معنی خیز بن سکتی ہے۔ اردو میں خصوصیت سے غالب اور اقبال کا وجودیتی تصورات کی روشنی میں تجزیہ کیا جاسکتا ہے۔ اسی طرح وسیع اور فکری عنصر رکھنے والی جدید شاعری اور فکشن کو بھی ہم عصر وجودی تصورات کی روشنی میں سمجھا جاسکتا ہے۔ جدید ادب میں اگر سرّیت کے عناصر داخلیت پر زور دیتے ہیں تو یہ تصوف کی روایت کا فیضان نہیں، بلکہ اس ہم عصر طرزِ احساس کا پرتو ہے، جس کی ترجمانی خالص فکر کی سطح پر وجودیت کا فلسفہ کرتا ہے۔

18 رمئی 1972

OO

وجودیتی تنقید اور تجزیۂ ادب

اُردو تنقید، جیسا کہ میں نے بارہ پندرہ سال پہلے لکھا تھا، ابھی عالمِ طفولیت میں ہے۔ ہمارے ناقدین مختلف مکاتیبِ فکر کا نام بھی جانتے ہیں اور اُن پر معلوماتی مقالات بھی چند کتابوں یا مقالات کی مدد سے لکھ لیتے ہیں، لیکن کم ناقدین یہ جانتے ہیں کہ اُن کا اطلاق ادب وشاعری کے تجزیے میں کس طرح سے ہوسکتا ہے۔ پرانے مکاتیب کو لیجیے تو جمالیاتی تنقید، تاثراتی تنقید، سماجیاتی تنقید بالخصوص مارکسی تنقید، حقیقت نگاری، رومانی وانقلابی حقیقت نگاری اور نفسیاتی تنقید بشمول فرائیڈی اور یونگین (Jungian) اجتماعی لاشعوری تنقید پر وضاحتی مضامین تو مل جائیں گے لیکن اِن مکاتیبِ تنقید کا اطلاق اردو ادب پر یا تو سرے سے ہوا ہی نہیں یا ہوا بھی تو بہت سطحی اور لاعلمانہ طور پر۔ مارکسی سماجیاتی مکتبۂ فکر کا ہمارے یہاں چالیس سال سے زیادہ غلغلہ رہا لیکن کسی نام نہاد مارکسی نقاد نے نہ تو ادب پر مارکس کی اصل تحریروں کو سمجھا نہ اُس کی ژرف نگاہی سے استفادہ کیا۔ سارے مارکسی نقاد میکانکی انداز سے اینگلس، لینن، اسٹالن اور ماؤزے تنگ کے حوالے دیتے رہے، باوجود اِس کے کہ بظاہر اردو میں مارکسی تنقید کا برسوں غلبہ رہا۔ سجاد ظہیر، ڈاکٹر عبدالعلیم، سردار جعفری، محمد حسن، مجتبیٰ حسین اور موجودہ دور میں قمر رئیس، عقیل رضوی وغیرہ اِس مکتب کے حلف بردار رہے لیکن مجھے اِن سب کا احترام کرتے ہوئے یہ

کہنا پڑتا ہے کہ صحیح معنوں میں ان میں سے کسی نے کرسٹوفر کارڈ ویل تک کی طرح بھی مارکسی تنقید کے امکانات کو بروے کار لانے کی سنجیدہ کوشش نہیں کی۔ یہی حال نفسیاتی تنقید کا ہے جس کی بنیاد فرائڈ کے نظریۂ تحلیل نفسی پر ہے۔ اِس تنقید کی بہترین مثال صرف میراجی کے وہ مضامین ہیں جو انھوں نے (اِس نظم میں) بعض شاعروں کی نظموں کے تجزیے میں پیش کیے ہیں۔ موجودہ دور میں ساختیات یا وضعیات (Structuralism) اور حالیہ برسوں میں ازالۂ تشکیلیت یا انہدامیت (Deconstruction) پر چند مضامین ہند و پاک میں لکھے جاتے رہے ہیں۔ کچھ ناقدین نے جن میں وزیر آغا اور شکیل الرحمٰن پیشرو کی حیثیت رکھتے ہیں، ان کے تصوّرِ اجتماعی لاشعور (Collective Unconsciousness) کے حوالے سے (آرکی ٹائپل) Architypal Criticism کو اردو شاعری اور افسانے کی تعبیر اور تفہیم کے لیے برتا ہے لیکن افسوس کے ساتھ یہ کہنا پڑتا ہے کہ ان ناقدین نے فارمولا پہلے بنایا اور ادب پاروں کا تجزیہ بعد میں اِس طرح سے کیا کہ اُنھیں فارمولے کے قالب میں ڈھالا جائے۔ جدیدیت جو کوئی تحریک نہیں بلکہ مختلف ہم عصر میلانات کا شیرازۂ پریشاں ہے تنقید میں ترقی پسندی سے بھی زیادہ ناکام اور کلیشے کی گرفتار رہی۔ حالانکہ اس دور میں بعض ناقدین نے قابلِ قدر کام کیا ہے جیسے شمس الرحمٰن فاروقی۔

ہماری پوری تنقید بنیادی طور پر عربی اور فارسی کے تنقیدی رویّے سے متاثر رہی، جو خود ارسطو کی بوطیقا کو صحیفۂ آسمانی مانتی رہی۔ افلاطون نے شاعری کو نقل کی نقل کہا ہے۔ ارسطو نے صرف اتنا اضافہ کیا کہ نقل انسان کی جبلت ہے اور وہ اِسی ذریعے سے تعلیم حاصل کرتا اور اس سے حظ حاصل کرتا ہے۔ ارسطو کے محاکات کے نظریے کو عربی اور فارسی کے تمام ناقدین و فلسفہ طرازانِ ادب نے آنکھ بند کر کے قبول کر لیا۔ ارسطو کے نزدیک شعر کا مقصد تفننِ طبع ہے۔ عربی کے بانیِ تنقید ابوجعفر قدامہ نے اپنی تصنیف ''نقد الشعر'' میں لکھا ہے ''اگر کسی شعر میں کوئی بیہودہ اور لغو مطلب ادا کیا گیا ہے تو اس سے شعر کی خوبی پر اثر نہیں پڑتا'' یہ ادب میں ہیئت پرستی کی بنیاد ہے جس میں معنی سے زیادہ لفظ پر اور انسانی وجودی تجربے سے بڑھ کر صرف اسلوب پر زور دیا گیا ہے۔ عبدالقادر جرجانی نے ''اسرار البلاغہ''

میں بلاغت کے مہمات مسائل تشبیہ اور استعارے کو قرار دیا اور جھوٹ اور مبالغہ آرائی کو شاعری میں جائز سمجھا۔ قدامہ کی تقلید میں تمام عرب اور ایرانی ناقدین نے محاکات، تشبیہ، استعارے اور مبالغے کو اہمیت دی۔ مواد اور معنی کو نظرانداز کیا۔ ارسطو کی تقلید میں شعر کو محض وسیلۂ انبساط و لذت سمجھا جانے لگا اور مسلمان شاعر بھی حسان بن ثابت کے اِس شعر کو بھول گئے کہ جب پڑھا جائے تو لوگ بول اُٹھیں کہ سچ کہا ہے۔ ارسطو نے تو قرینِ قیاس اور ناممکن الوقوع کی ترجمانی کی تائید کی تھی۔ مشرق کے شعرا مبالغے میں اِس سے بہت آگے بڑھ گئے اور کذب کو بھی شعر کا حُسن سمجھنے لگے۔ اردو میں ہمارے تمام بڑے نقادوں نے ابن قتیبہ، ابنِ رشد اور ابن خلدون وغیرہ کے زیرِ اثر یونانی شعریات کو اپنے تنقیدی افکار کی بنیاد بنایا۔ فارسی میں رشید الدین وطواط کی کتاب ''حدائق السحر فی دقائق الشعر'' شمس قیس رازی کی ''المعجم فی معاییر اشعار العجم'' عوفی کی ''لُب الالباب'' اور امیر خسرو کی ''اعجاز خسروی'' سب عروض زبان کی خوبیوں اور اسلوب و ہیئت کے ساتھ معنوی خوبیوں سے زیادہ لفظی صنائع پر زور دیتے ہیں۔ انہی کے زیرِ اثر محمد حسین آزاد ہوں یا شبلی یا امداد امام اثر حتیٰ کہ حالی بھی جو شعر کی افادیت اور سماجیت کے نقیب رہے ہیں شعر کو انبساط و مسرت کا سرچشمہ سمجھتے ہیں۔ حالی نے سادگی، اصلیت اور جوش پر زور دینے کے باوجود معنی سے زیادہ ادائیگی پر اصرار کیا ہے۔ شبلی نے کہیں کہیں اِس نظریے کی تردید کرنے کے باوجود یہ لکھا ہے کہ ''اگر موضوع کے انتخاب میں غلطی ہو جائے تو شعر کی خوبی و شعریت پر حرف نہیں آئے گا۔'' وہ مبالغے کے قائل ہیں لیکن کذب کے مخالف ہیں لیکن وہ بھی شعر کا مقصد سرور و انبساط سمجھتے ہیں۔ شعرالعجم کے حصہ چہارم میں شاعر کے بارے میں لکھتے ہیں ''وہ فلاسفر کی طرح کسی مسئلے کی تعلیم کا دعویٰ نہیں کرتا بلکہ وہ ہمیں خوش کرنا چاہتا ہے۔'' عرب کے جاہل شعرا کا تصور اِس سے مختلف تھا۔ زُہیر ابن ابی سلمیٰ نے یاوہ گوئی اور اسلوب پرستوں پر تنقید کرتے ہوئے کہا تھا کہ شاعری سرور و انبساط کی بجائے حق و انصاف کی تائید کا وسیلہ ہے۔ عربی اور فارسی صنائع بدائع اور علم البیان پر جتنی کتابیں ملتی ہیں سب کم و بیش ارسطو کے نظریۂ محاکات اور ادب کی نشاط انگیزی کے تصور سے متاثر ہیں۔

اردو میں تنقید کے ابتدائی آثار تذکروں میں ملتے ہیں جن کا طریقۂ کار تاثراتی ہے جسے اس معنی میں جمالیاتی بھی کہا جا سکتا ہے کہ اُن میں لفظ، تراکیب، بحع و قافیہ، محاورہ اور اسلوبِ بیان پر پوری توجہ صرف کی گئی ہے۔ شعر کے معنی اور مقصد کو نظرانداز کر کے اس کی قوتِ ترسیل کو سراہا گیا ہے۔ آج بھی اردو میں شعر کی تعریف اِس بنا پر کی جاتی ہے کہ ''از دل برخیزد و بر دل ریزد'' اسی معیار پر مشاعرے کے خوش گلو، بے سواد اور نا شاعر موجودہ دور میں مقبولیت و استناد کی سند پائے ہوئے ہیں۔ ہماری پوری تنقید نے شعر کے معنی اور ذہن سے اس کے تعلق کو یکسر نظرانداز کیا ہے۔ یہ نہ صرف اردو مشاعروں کے سامعین کی ستم ظریفی ہے بلکہ ہماری تنقید کا بھی المیہ ہے۔

ہم عصر تنقید میں اسلوبیات، ساختیات اور تجزیات پر جو زور ہے، میں اُسے اسی تنقیدی روایت کا شاخسانہ سمجھتا ہوں جس کی خامی کا اوپر ذکر کیا گیا ہے۔ اس ضمن میں یہ عرض کرنا چاہوں گا کہ اسلوبیات و ساختیات وغیرہ سے ہماری تنقید میں کوئی مثبت استفادہ نہیں کیا گیا اسی طرح لسانی تجزیے (Linguistic Analysis) کے مکتبِ فکر سے بھی صرف سطحی کام لیا گیا ہے۔ اس کے عطر یعنی معنیات (Semantics) کا اطلاق شاید ہی ہوا۔ چامسکی کا نام تو بہت ماہرین لسانیات و تنقید لیتے ہیں لیکن اس نے لفظوں کے جن سماجی و سیاسی مضمرات پر روشنی ڈالی تھی اس کی طرف نگاہ التفات کم ہی ہوتی ہے۔ ڈریڈا اور اس کے متبعین نے Deconstruction کے نظریے میں فن پارے کی جس معنوی تحلیل پر زور دیا اس کا اطلاق اب تک اردو میں نہیں ہوا۔ حالانکہ جدید سے لے کر ترقی پسند ناقدین تک کلیشے کے طور پر اس کے نظریے کا حوالہ دیتے اور اس پر معلوماتی مضامین لکھتے ہیں۔ اردو تنقید کی بدبختی یہ ہے کہ ہمارے ناقدین چند کتابوں یا مقالات کو پڑھ کر معلوماتی مضامین تو لکھ دیتے ہیں لیکن کم ہی کی یہ کوشش ہوتی ہے کہ اپنے ادب پر اس کا معنی خیز اطلاق کر سکیں۔ میرے خیال میں اس کا بنیادی سبب ایک تو یہ ہے کہ بیشتر اساتذۂ اردو نے تنقید کو اپنا فرضِ منصبی سمجھ لیا ہے اور ترقی حاصل کرنے کا وسیلہ، دوسرے یہ کہ اکثر ناقدین کسی مربوط و منضبط فلسفے یا تصورِ حیات و کائنات کو اپنانے سے ڈرتے ہیں یا اس کو سمجھنے اور بالاستیعاب مطالعہ کرنے کا حوصلہ نہیں رکھتے۔ تنقید بغیر کسی تصور

ادب وفن کے محض ایک طالب علمانہ مشق ہے اور نظریۂ فن بغیر کسی فلسفے کے تشکیل نہیں پاسکتا۔ یہی سبب ہے کہ دوسری جنگ عظیم کے بعد جو فلسفے ہمارے عہد کی ترجمانی وتعبیر کرتے ہیں ان کو سرے سے نظر انداز کیا گیا۔ لے دے کر ایک مارکسی نظریہ بہت ہی سطحی طور پر ادب کی تنقید میں برتا گیا اور وہ بھی بہت اذعانی اور میکانکی انداز میں۔

پہلی اور دوسری جنگ کے دوران ایک نیا فلسفیانہ طرز فکر مغرب میں مقبول ہوا جس نے موجودہ دور میں انسانی وجود کے موقف، اس کی تاریخیت، تخلیقیت، آزادی اور معنویت پر زور دیا۔ اس فلسفے کا نام ہے وجودیت (Existentialism)۔ اس فلسفے نے بیسویں صدی میں جب کہ فلسفہ صرف منہاجات (Methodologies) کا نام بن گیا تھا، وجودیات (Ontology) کو اپنی اساس بنایا اور ایک ایسا تصورِ حیات وکائنات پیش کیا جس کا محور فردِ بشر ہے۔ انسان کے وجود کی انفرادیت پر اصرار وقت کا تقاضہ تھا اور ہے اس لیے کہ صنعتی اور سرمایہ داری نظام کے ساتھ جو بیوروکریسی اور ٹیکنوکریسی فروغ پاتی رہی تھی اس نے نشاۃ الثانیہ کے تصورِ انسانیت کو ختم کر کے فرد کو ایک بڑی عفریتی مشین کا پرزہ بنادیا تھا۔ جس کے نتیجے میں اُسے سرمایہ دارانہ استحصال اور بعد میں چل کر اشتراکی نظام کا غلام سمجھ لیا گیا۔ حقوقِ بشر کے تمام منشورات اور اعلانات کے باوجود بیسویں صدی سے قبل کبھی انسانی حقوق اور فرد کی آزادی اس طرح پامال نہیں ہوئی تھی جیسی آج ہورہی ہے۔ یہ مقتضائے وقت تھا کہ فردِ بشر کی بالذات آزادی اور انتخابِ وجود پر زور دیا جائے۔ وجودیت مغرب کی زخم خوردہ نظامِ معیشت وعمران اور کشتہ ومجروح انسانیت کی صدائے احتجاج تھی۔

اِس فلسفے کا آغاز تو انیسویں صدی میں Kierkegaard کے ساتھ ہوا جس نے Hegel کی مطلق عقلیت (Absolute Rationalism) کے خلاف انسان کے موضوعی تجربے اور اس کی صداقت پر زور دیا۔ ساتھ ہی اس نے تجرباتی عقل جو سائنسی منہاج کی اساس ہے اس پر زبردست حملہ کیا اور یہ بتایا کہ انسانی وجود محض اس طرح کی عقل سے عبارت نہیں بلکہ وہ عناصر ومحرکات جو غیر عقلی سمجھے جاتے ہیں، بحران کے وقت انسان کے آزادانہ انتخاب پر زیادہ اثر انداز ہوتے ہیں۔ رکر کے گارڈ کا اسلوب Nietzsche کی طرح ادیبانہ اور شاعرانہ تھا اسی

لیے اُسے اپنے دور میں وہ فلسفیانہ حیثیت نہیں ملی جس کا وہ مستحق تھا۔ اس نے وجود کو ماہیت سے مقدم مانا۔ یہاں یہ کہنا نامناسب نہ ہوگا کہ یہ تصور بالکل نیا نہ تھا۔ سقراط کا قول ''خود کو پہچانو'' (Know thyself) اور عیسائی، یہودی، ہندو، بُدھسٹ اور مسلمان عرفا کے عرفانِ ذات کے تصور سے متفاوت نہ تھا اِسی لیے میرے خیال میں وجودیت وہ اسلوبِ فکر ہے جس کا سراغ تمام قدیم متصوفانہ فلسفوں میں ملتا ہے۔ اسلامی فلسفے میں ملا صدرا اور اُن کے بعد ہادی سبزواری نے ماہیت پر وجود کو مقدم مانا ہے۔ یہ بھی ایک طرح کی وجودیت ہے فرق صرف اتنا ہے کہ اِن مسلمان مفکرین نے انسانی وجود کو دوسرے موجودات سے نمایاں طور پر ممیز کرنے کی کوشش نہیں کی لیکن اُن کا یہ تصور اپنی جگہ اہم ہے کہ وجود اپنے مصدر سے جتنا دور ہوتا جاتا ہے اس میں وجود کی اصلیت اور شدت کم ہوتی جاتی ہے۔ انسان عقلِ اوّل (حقیقتِ محمدیہ) کا آخری ثمرہ ہے جو ابن عربی کی اصطلاح میں عالمِ اصغر ہے اور صفات الوہیت سے متصف۔ صفاتِ الوہیہ میں شعور، نطق، اختیار اور آزادی بنیادی اہمیت رکھتی ہیں، عدل بھی اس کی ایک اہم صفت ہے۔ اسی لیے ابن عربی نے انسان کو مجبور نہیں مانا بلکہ یہ کہا کہ ''تم نے اپنی لسانی استعداد سے جو مانگا وہ تمھیں ملا'' یعنی انسان نے روزِ ازل سے اپنا اور اپنے مقصد و منتہا کا انتخاب خود کیا۔ وجودیت کا فلسفہ اسی انسانی اختیار و انتخاب کی جدید اصطلاحوں میں تعبیر ہے۔ اس لیے میری نظر میں وہ حضرات جو اسلامی اور مشرقی فلسفیانہ روایت سے یکسر ناواقف اور جدید فلسفیانہ اصطلاحات سے بے بہرہ ہیں وجودیت کو مغرب سے مستعار فلسفہ سمجھتے ہیں۔ میں ان کرم فرماؤں سے یہ پوچھنا چاہوں گا کہ مارکسیت، اسلوبیات، ساختیات اور ازالۂ تشکیل (Deconstruction) ہماری فکری روایت سے اتنی ہی مناسبت رکھتے ہیں جتنا وجودی طرزِ فکر؟ مغربی اصطلاحات کو تنقید کی زبان میں رائج کرنا صرف فیشن پرستی ہے۔ جہاں تک لسانیاتی تجزیے کا معاملہ ہے ہمارے کتنے علما اور ناقدینِ ادب اِس بات سے واقف ہیں کہ تفسیرِ قرآن و فقہ و اصولِ فقہ کے عمائدین نے لفظوں کی بال کی کھال نکالی ہے اور ایک ایک لفظ کے معنی اور بیسیوں پہلو بیان کر کے صحیح مطلب تک رسائی حاصل کرنے کی کوشش کی ہے؟ الغزالی نے جس طرح ''تہافتہ الفلاسفہ'' میں یونانی تصورات کا نہ صرف تنقیدی بلکہ لسانی تجزیہ

کیا ہے میں اُسے لسانی تجزیے کی اولین کوششوں میں شمار کرتا ہوں۔ان جملہ ہائے معترضہ کا مقصود صرف یہ ہے کہ کوئی بھی فکری رجحان یا منہاج مغرب پر دورِ جدید میں آسمان سے نازل نہیں ہوا بلکہ ہر مکتبِ فکر اور رجحان کو انسانی فکر کے ارتقا کا نتیجہ سمجھنا چاہیے۔ یہی حال وجودیتی طرزِ فکر کا بھی ہے۔

Heideggar اور Jaspers کی اوّلین کتابیں پہلی جنگِ عظیم کے بعد جرمنی میں شائع ہوئیں جن کے ذریعے وجودیت نے ایک اصطلاح اور مکتبِ فکر کی حیثیت حاصل کی۔ Jaspers کی سب سے اہم کتاب فلاسفی ہے (تین جلدوں میں) جس میں اس نے موجودہ دور میں انسان کے موقف سے بحث کی ہے۔ اِس کتاب میں خصوصیت سے انسانی وجود کے Boundry Situations سے بحث کی ہے وہ وجود کو Ekzistence لکھتا ہے جس کے معنی ہیں اپنے وجود سے ماورا ہونا وہ اسی ماورائیت کو انسانی وجود کی اصل مانتا ہے یعنی انسانی وجود اپنے آپ سے ماورا جا سکتا ہے۔دوسرے موجودات میں یہ صلاحیت نہیں۔ اس کی عام فہم کتابوں میں Existentialism & Humanism اور Man in the Modem Age اِس لحاظ سے اہم ہیں کہ اُس نے موجودہ صنعتی، تکنیکی، بیوروکریٹک نظام میں فردِ بشر کی انفرادیت اور آزادی پر اصرار کیا ہے۔ اس کا موجودہ دور کا تجزیہ نہ صرف مغرب بلکہ ہمارے موجودہ ہندوستانی معاشرے و معیشت کے لیے بھی معنویت رکھتا ہے۔ اِس کے خیال میں انسان ایک عفریتی مشین کا پرزہ نہیں بلکہ ایک آزاد فرد ہے جو اپنے مستقبل اور زندگی کا خود انتخاب کر سکتا ہے اور اُسے کرنا چاہیے تاکہ اُسے موجودہ نظام آلۂ کار کے طور پر نہ برتے۔ یاسپرس کے خیال میں فلسفہ فہمی کے لیے تاریخ فلسفہ کا مطالعہ ضروری ہے۔ اِس لیے کہ ہر فلسفے میں جزوی صداقت موجود ہے کوئی فلسفہ مطلق صداقت نہیں۔ ہائیڈیگر نے ''وجود و زمان'' کے نام سے اپنی سب سے اہم کتاب لکھی ہے۔اس کے نزدیک وجود دو طرح کے ہیں ایک تو عام موجودات ہیں جو صرف وجودی (Ontic) ہیں۔ دوسرے انسانی وجود ہے جو وجودیاتی یعنی Ontological ہے یہ فرق اُس نے اِس لحاظ سے کیا کہ دوسری موجودات اپنے وجود کا شعور نہیں رکھتیں جب کہ انسانی وجود شعورِ ذات رکھتا ہے۔ یہ کم و بیش وہی بات ہے جو برگساں نے

انسانی وجود کے لیے کہی تھی۔ یہاں یہ کہنا بھی بے محل نہ ہوگا کہ برگساں نے عقلیت محض پر اسی طرح کی تنقید کی تھی جو اس سے پہلے کر کے گارڈ کر چکا تھا۔ اس کے خیال میں وجود جامد و ساکن نہیں بلکہ ہر لحہ فعال و متحرک و تغیر پذیر ہے جس کی تصویر عقل نہیں اُتار سکتی کیونکہ عقل حقیقت کو اجزا میں بانٹ کر اُن کی جامد تصویریں کھینچتی ہے، یہ صرف وجدان ہے جو متحرک و فعال حقیقت کا بحیثیتِ کل احاطہ کرتی ہے۔ Kierkegaard سے لے کر یاسپرس اور Heidaggar تک سب کے یہاں اِسی تغیر پذیر حقیقت کا تصور ملتا ہے۔ یہ حقیقت انسانی وجود ہے۔ بقول برگساں وقت اِس کا مصدر و منبع ہے۔ لیکن اقبال اِس سے اختلاف کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ تمام تغیر کا مبدا فردِ انسان ہے جو وقت کا خاموش تماشائی نہیں بلکہ وقت اس کی ذات سے صادر ہوتا ہے۔ یعنی انسانی خودی کو وقت پر فوقیت حاصل ہے۔ وجودی فلسفی بھی فردِ انسان ہی کو تمام تغیر اور زمان کی رو کا اصل سمجھتے ہیں۔ یاسپرس کے نزدیک انسانی وجود مکمل اور تیار شدہ موجود نہیں۔ اسی لیے اس کی کوئی تعریف نہیں کی جاسکتی ہے۔ ارسطو نے انسان کو عقلی حیوان قرار دیتے ہوئے عقل کو اس کی اصل مانا تھا۔ لیکن وجودیتی مفکرین عقل کو ضمنی حیثیت دیتے ہیں وہ اُسے ناقابلِ تعریف سمجھتے ہیں اس لیے کہ انسان ہر لحہ بدلتا اور اپنے آپ کو تخلیق کرتا رہتا ہے۔ نہ صرف اپنے آپ کو بلکہ اپنے طبیعی اور سماجی ماحول کو بھی بدلتا اور ان کی از سرِ نو تخلیق کرنے کے ساتھ نئی اقدار بھی تخلیق کرتا ہے۔ اسی لیے کسی مخصوص دور کی اقدار بعد کی نسلوں پر عاید نہیں کی جاسکتیں۔ ہائیڈیگر کے یہاں انسانی وجود (Dasien) اس وقت تک معتبر رہتا ہے جب تک وہ اپنی آزادی کا اثبات کرے، جب وہ اپنی آزادی سے بھاگتا ہے تو روزمرّہ کی زندگی Day to day being یا being-amidst-the-world میں پناہ لے کر مروّجہ رسوم و قواعد اور اقدار کی آڑ میں اپنی آزادی کو تج دیتا ہے۔ یہ اس کے وجود کی بے اعتباریت (Inauthenticily) ہے۔ اسی کو سارتر نے Bad faith کا نام دیا۔ میں جس کا ترجمہ ''بداعتباری'' کروں گا اس لیے کہ بدعقیدگی مذہبی سیاق و سباق میں دوسرے معنی رکھتی ہے۔ سارتر نے اِس بداعتباری کو ادب کے حوالے سے وابستگی (Commitment) کی ضد مانا ہے۔

بداعتباری ایک طرح سے دنیا میں پناہ لینے کا نام ہے۔ یہ پناہ گزینی اپنے آپ سے اور اپنی آزادی سے فرار ہے۔ یہ خود فریبی ہے اور کذب ہے اور انسانی وجود کی نفی ہے۔ انسانی وجود سارتر کے نزدیک واقعیت (Facticity) اور ماورائیت ہے، دنیا گرفتاری اِن کی نفی ہے۔ واقعیت اور ماورائیت میں تطابق ہونا چاہیے۔ جب کہ دنیا میں پناہ گزینی ان کی نفی کرتی ہے۔ یہ انسانی وجود کو جو وجود برائے خود (Being-for-itself) ہے وجود بذات خود یعنی Being-in-itself بنا دیتی ہے۔ اسی کو ہائیڈ یگر نے سقوطِ آدم Fallen State of Man کہا ہے۔ آدمی جو ہے وہ دوسرے لمحے نہیں ہے یعنی وہ ہر لمحہ بدلتا اور اپنی تشکیل کرتا ہے یہی آزادی ہے اور آزادی سے فرار وجود کی بے اعتباریت ہے۔ جس چیز کو عام طور سے خلوص (Sincerity) سمجھا جاتا ہے وہ خوش اعتباری(Good faith) ہے یعنی انسان جیسا ہے ویسا اپنے آپ کو پیش کرے۔ لیکن وہ بداعتباری میں انسان نہ صرف دنیا کو بلکہ اپنے آپ کو بھی دھوکا دیتا ہے۔ سارتر کے افسانوی اور ڈرامائی ادب میں اِس کی کثرت سے مثالیں ملیں گی۔ Lucin Flurier کا کردار The childhood of a boss میں اور Anti-Semite and Jew اور Lucifer اور The Flies اس کی بہترین مثالیں ہیں۔ اس کی داستانی تثلیث میں کئی ایسے کردار ملتے ہیں خصوصاً The Age of Reason میں کیمونسٹ لیڈر کا کردار جو ہم جنس پرست ہے مگر اپنے آپ کو فریب دیتا ہے۔ سارتر نے بداعتباری کی مختلف مثالیں کرداروں کے وسیلے سے اپنے ناولوں، ڈراموں اور کہانیوں میں پیش کی ہیں۔ اِس کی سب سے نمایاں مثال فرانز ہے جو Altona کا مرکزی کردار ہے اور جرمنی کی شکست کے بعد اپنے خیالات کی دُنیا میں قید ہے۔ وہ اپنی تنہائی میں سایوں، آسیبوں اور بھوتوں کو مخاطب کرکے کہتا ہے:

> ''اے چھتوں کے نقاب پوش مکینوں برائے کرم توجہ کرو۔ وہ تم سے جھوٹ بول رہا ہے۔ دو ہزار ملین جھوٹے گواہ ہر سیکنڈ دو ہزار ملین جھوٹ بولتے ہیں۔ انسانیت کی اپیل سنو۔ ہمیں ہمارے اپنے کارناموں نے فریب دیا۔ ہم اپنے لفظوں اور اپنی کرم خوردہ زندگیوں کے فریب خوردہ ہیں۔ پیارے سامعین میری صدی کباڑ خانے کا

نیلام تھا جس میں نوعِ انسان کو ختم کر دینے کا فیصلہ او نچے ایوانوں میں
کیا گیا...... وہ بے زماں مستقل سیکولر چشم دیدہ گواہ آدمی مر چکا ہے
......اور ہم نے اسے پی لیا کہ اس سے نجات کا راستہ یہی تھا۔''

ایک اور جگہ یہی فراز کہتا ہے:

''ہر شے اپنی جگہ پر ہے۔ تاریخ مقدس ہے۔ اگر تم ایک معمولی سے
کاما بھی بدل دو تو کچھ بھی باقی نہ رہے گا۔''

پھر وہ کہتا ہے: ''تم، میں، تمام بنی نوعِ انسان مردہ ہیں۔ اپنی حفاظت کرو۔''

دوستوو سکی نے Notes From Underground میں لکھا ہے:

''اے معزز انسانو! میری بہترین معلومات کے مطابق تم نے انسانی
ترقیوں کا پورا دفتر اعداد و شمار کے اوسطوں اور سیاسی، معاشی فارمولوں
سے حاصل کیا۔ تمھاری ترقیاں ہیں خوشحالی، دولت، امن وغیرہ
وغیرہ.....اب اگر کوئی شخص جو مثال کے طور پر تمھارے اِس علم کے
خلاف جائے یا اس کی مخالفت کرے، وہ یا تو ظلمت پسند کہلائے گا یا
دیوانہ......حقیقت یہ ہے کہ کوئی ایسی چیز ضرور ہے جو ہر آدمی کو اپنے
عظیم ترین فوائد سے بھی زیادہ عزیز ہے...... اس کی اہمیت اس میں
ہے کہ تمام درجہ بندیوں کو توڑتی ہے۔ عاشقانِ انسانیت کے بنائے
ہوئے نظاموں کو نوعِ انسان کے فائدے کے لیے بکھیر دیتی ہے۔
یہ ہے ایک شخص کا آزاد، بے محابا انتخاب......آدمی جو چاہتا ہے وہ
آزادانہ انتخاب ہے۔''

سارتر نے اِسی آزادانہ انتخاب کو آدمی کا مقدر کہا ہے:

''اپنشدوں میں لکھا ہے کہ کائنات آزادی میں پیدا ہوئی، آزادی میں
موجود رہتی ہے اور آزادی میں سمو جاتی ہے۔''

(آگ کا دریا)

سارتر اور دوسرے وجودیتی مفکرین کے یہاں موت، زندگی کا لازمی نتیجہ ہی نہیں بلکہ زندگی کو بامعنی اور باقیمت بھی بناتی ہے۔ ہائیڈیگر نے ٹالسٹائی کی کہانی ''ایوان الیچ کی موت'' کا حوالہ دیتے ہوئے اس کی تعبیر یہ کی ہے کہ کس طرح ایک وجود مرتا اور بکھرتا ہے۔ کارموزدف برادران ٹالسٹائی کے آخری دنوں میں ہر وقت اُس کے سرہانے رہتی تھی۔ یاسپرس کے الفاظ میں دونوں کے تفلسف نے انھیں مرنے کی معنویت سکھائی تھی۔

وجودیتی فلسفیوں کے نزدیک زندگی ہی نہیں بلکہ موت بھی بامعنی اس وقت ہوتی ہے جب انسانی وجود اپنے آزادانہ انتخاب سے کام لے ؎

ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا
نہ ہو جینا تو مرنے کا مزا کیا

زندگی اور موت کے یہ وہ مسائل ہیں جو انسانی وجود کی تاریخیت اور آزادانہ انتخاب پُراسرار کے لحاظ سے ہمارے اپنے دور کے مسائل ہیں۔ آزادی کے بعد کا پورا اُردو شعروادب اسی انسانی تاریخی موقف اور انتخاب پر مبنی ہے۔ فسادات ہوں یا ہجرت، تقسیم ہو یا تشدد، فرقہ وارانہ، لسانی یا ذات پات کی عصبیت ہو یا نظامِ سیاست کا استحصال یہ سب ہمارا انتخاب ہے۔ اگر اردو کا ادیب اِن کے خلاف عملی جدوجہد نہیں کرسکتا تو اپنی تحریروں سے اِن کے خلاف احتجاج اور اپنی آزادی کا اثبات کرسکتا ہے۔ مجھے افسوس کے ساتھ یہ کہنا پڑتا ہے کہ ہمارے ادیبوں اور شاعروں نے کلیشے میں بات کرنا تو سیکھ لی ہے لیکن انسانی وجود کی معنویت اور آزادی کا اثبات کرنا اب تک نہیں سیکھا۔ وجودیت ایک طرزِ فکر نہیں بلکہ ادبی تنقید کی ایک منہاج بھی ہے۔ اردو میں اِس کا اطلاق اب تک برائے نام ہوا ہے۔ خود میں نے اس طرزِ تنقید کو اپنے صرف دو مضمونوں میں برتا ہے۔ ''اقبال کی فکر میں وجودی عناصر'' (دو قسطیں) اور ''آگ کا دریا: وجودیت کے اثرات''۔ مجھ سے پہلے عالم خوندمیری نے غالب اور بعض شاعروں کا مطالعہ اِس طرزِ فکر کی روشنی میں کیا ہے۔

وجودیتی مفکرین میں کئی نے ادبی تنقید کو بھی اپنا وسیلۂ اظہار بنایا ہے جیسے ہائیڈیگر نے چند یورپی مصنفین اور شعراء کے تجزیے کیے یا سارتر نے چند مصوّروں اور ادیبوں پر لکھتے

ہوئے وجودی تحلیل نفسی(Existential psycho-analysis) کا اطلاق کیا جس کی سب سے بہتر مثال ژاں ژانے پر اس کی کتاب ''سینٹ ژانے'' ہے جس کا مرکزی خیال یہ ہے کہ عمر کے ایک خاص مرحلے پر جرائم کا مرتکب ہونے والا فرد بعد کے مرحلے پر جب کہ وہ اپنی از سرِ نو تخلیق کر کے مختلف وجود بن جاتا ہے اپنے پچھلے جرائم کا ذمہ دار نہیں رہتا۔ حالانکہ اسی کے ساتھ سارتر اس پر اصرار کرتا ہے کہ ہمارے دور میں ہمارے اطراف جو بھی قتل و غارت گری، تشدد اور جرائم ہو رہے ہیں ہم اس کے ذمہ دار ہیں۔ اس لیے کہ ہم تاریخی موقف کا جز ہیں اور آزاد وجود کی حیثیت سے اُسے بدل سکتے ہیں یا کم از کم ظلم کے خلاف احتجاج کر سکتے ہیں۔ یہ تمام تصورات وہ ہیں جو ہم عصر اردو ادب پر صادق آتے ہیں اور نہ صرف ادب پاروں بلکہ ادیبوں کی نفسیاتی کیفیتوں کو سمجھنے میں مدد کر سکتے ہیں۔ مجھے حیرت ہے کہ ہمارے ناقدین نے اس طرف توجہ کیوں نہیں کی۔ وجودیت سے بغض للہی یا اُسے جانے بغیر اس سے تعصب ہماری ادبی تنقید کے صحیح سمت اور ارتقا میں حائل رہا ہے۔ بعض ایسے بنیادی ادبی مسائل ہیں جن کو سمجھنے کے لیے سارتر کی ادبی اور فنی تنقیدیں رہنما ہو سکتی ہیں مثلاً اس نے Imagination پر دو کتابیں لکھی ہیں جن میں تخیل کا وہ تصور جو ارسطو، ملٹن، ورڈسورتھ، کالرج اور حالی نے دیا، اس کی نفی کی گئی ہے۔ یہی نہیں بلکہ تخیل کے متعلق تمام مغربی فلسفیانہ تصورات کا رد بھی کیا گیا ہے۔ اسی کے ساتھ سارتر نے ''ادب کیا ہے؟'' (What is Literature?) اور مصوروں پر اپنی کتاب (Aesthetics) میں وجودی طرزِ فکر کو جس طرح برتا ہے وہ جدید اردو ادب کی تفہیم و تعبیر کے لیے غیر معمولی معنویت رکھتا ہے۔ اسی کے ساتھ اس نے Being and Nothingness میں جس طرح Existential psycho-analysis کی تفسیر کی ہے وہ آج کے ادب کو سمجھنے کے لیے فرائیڈ اور ینگ سے زیادہ معنویت کی حامل ہے۔ میں تخیل اور وجودیت کی تحلیل نفسی کے متعلق کچھ بنیادی باتوں کی طرف اشارہ کروں گا اس لیے کہ وقت کم ہے اور موضوع زیادہ تفصیل کا طالب ہے۔

تخلیقیت اور وجودیت:

تخلیق کے لغوی معنی 'کسی چیز کو بنانا' یا 'پیدا کرنا' ہے لیکن آرٹ کے لیے یہ معنی کافی نہیں۔ اس لیے کہ آرٹ اُسی طرح ناقابلِ تعریف ہے جس طرح کہ انسانی وجود۔ انسانی وجود کی اساس نیستی یا عدم ہے۔ سارتر کے الفاظ میں نیستی انسان کے ساتھ دنیا میں داخل ہوتی ہے اس کا مفہوم یہ ہے کہ انسان پہلے سے بنا بنایا یا طے شدہ وجود نہیں جب کہ دوسری موجودات ٹھوس، جامد، غیر تغیر پذیر اور متعین ہوتی ہیں۔ اِس لیے کہ وہ وجود سے سرتا سر لبریز ہیں اُن میں نیستی کے دخول کی گنجائش نہیں ہوتی۔ انسان اپنی پیدائش کے ساتھ ہی وہ بننا شروع ہوتا ہے جو وہ نہیں ہے یہی عمل یعنی ''نیست'' کو ''ہست'' بنانا انسانی آزادی ہے۔ انسان اپنی اسی آزادی کا اثبات ہر نفس کے ساتھ اپنی از سرِ نو تخلیق میں کرتا ہے۔ یہ تصور بظاہر نیا ہے لیکن ہمارے صوفیاء نے تجدد امثال کے ضمن میں اس کی وضاحت کی ہے۔ خواجہ میر درد نے ''علم الکتاب'' میں اس مسئلے پر پورا ایک باب لکھا ہے کہ انسان ہر سانس کے ساتھ مرتا اور دوبارہ زندہ ہوتا ہے۔ اسی کو ہم انسان کی تخلیقیت کا نام بھی دے سکتے ہیں۔ سارتر کے خیال میں انسان مجموعہ ہے، وجود بالذات Being in itself اور وجود برائے خود (Being for itself) کا۔ اسی کو دوسری اصطلاح میں واقعیت Facticity اور ماورائیت (Transcendance) کہا ہے۔ چونکہ انسان اپنے موجودہ وجود سے ماورا جاسکتا ہے اسی لیے اس کی کوئی قطعی تعریف نہیں ہوسکتی۔ انسان نہ صرف ہر نفس کے ساتھ اپنی باز تخلیق کرتا ہے بلکہ اپنی اقدار، اپنا ماحول اور اپنی تاریخ بھی خود بناتا ہے۔ تخلیقِ فن بھی اسی تکمیل و تخلیقِ وجود کا ایک حصہ ہے۔ فنی تخلیق اپنی جگہ پر خود اپنے خالق کی از سرِ نو تخلیق کرتی ہے۔ اسی لیے ینگ نے کہا تھا کہ ''تخلیقی کارنامہ شاعر کے عقیدے اور اس کی نفسیات کا تعین کرتا ہے۔ گوئٹے نے فاؤسٹ نہیں لکھا بلکہ فاؤسٹ نے گوئٹے کو تخلیق کیا۔'' فنی تخلیق فنکار کے وجود کا اثبات ہی نہیں، جواز بھی ہے۔

آرٹ کے سلسلے میں دو متضاد تصوّرات ہیں: ایک تو یہ کہ فنی تخلیقیت غیر عقلی فیضان ہے۔ دوسرے یہ کہ یہ کاملاً مقصدی اور اسی لحاظ سے شعوری فعالیت ہے۔ وجودیتی فکر نے اِن دو

متضاد نظریات میں تطابق پیدا کیا ہے۔ ارسطو کی تعریف کہ انسان ایک عقلی حیوان ہے۔ وجودیتی مفکرین کے لیے قابلِ قبول نہیں۔ ولیم بریٹ نے اپنی کتاب Irrational Man میں اس وجودیتی طرزِ فکر کی بہت اچھی تفسیر کی ہے۔ انسان اکثر فیصلہ اور آزادانہ انتخاب بحرانی مرحلے میں کرتا ہے اور یہ انتخاب جو خود اس کے مستقبل پر اثر انداز ہوتا ہے غیر عقلی ہوتا ہے۔ یہاں جذبات اور وقتی محرکات زیادہ موثر عامل ہوتے ہیں۔ اسی لیے انسانی وجود سے متعلق کوئی نفسیاتی کلیہ یا عمومی بیان ناکافی ہے۔ انسانی وجود ہستی نہیں ہے بلکہ نیست کو ہست میں لانے کا مسلسل عمل ہے۔ یہی نیستی جسے انسان ہر لحہ اپنے وجود میں شامل کرتا رہتا ہے نامعلوم کے خوف (Dread) اور تشویش (Anxiety) کا مصدر ہے۔ یہ صرف افرادی خوف وتشویش ہے بلکہ اجتماعی مظہر ہے۔ اجتماعی اس مفہوم میں کہ انسان اپنے وجود کے ساتھ اپنے تاریخی موقف کا بھی تعین کرتا ہے۔ اس کے وجود کا ایک پہلو وجود در دنیا Being in the world یا Being with Others بھی ہے اسی لیے وہ اپنے تاریخی موقف سے وابستہ بھی ہے اور اس کے لیے ذمہ دار بھی۔

ہائیڈیگر نے انسانی وجود کی تفسیر اس کے متنوع رشتوں میں کی ہے۔ وجود در دُنیا انسانی وجود کے بالقوہ امکانات بالفعل بنانے کا نام ہے۔ فنی تخلیق بھی اسی عمل کا دوسرا نام ہے۔ اس نے اپنے مقالے "The Origin of the work of Art" میں اپنے نظریۂ فن کی تشریح اس طرح کی ''فنی تخلیق شے محض اور مفید معروض کو زمیں پر اتار لانے اور اُسے نیا وجود دینے کا نام ہے'' اِن جملوں میں دنیا اور زمین بنیادی اہمیت رکھتے ہیں۔ اس نے ایک یونانی مندر کی مثال دی ہے۔ یہاں دنیا سے مراد مندر کے وہ تعمیری پہلو ہیں جو اس فن کے تدریجی ارتقا اور اس کے تاریخی موقف کا تعین کرتے ہیں۔ زمین سے مراد وہ پتھر اور مصالحے جو اس کی تعمیر میں استعمال ہوئے۔ ان دونوں کے امتزاج ہی سے فن تخلیق ہوتا ہے۔ ان کے درمیان ایک جدلیاتی کشاکش ہوتی ہے۔ اسی کشاکش میں صداقت کا اظہار ہوتا ہے۔ اسی لیے اس کے خیال میں ایک فن پارہ انسانی آزادی کا اثبات ہے اس کی اعتباریت اس کے وجودیتی معنی میں ہے۔

یاسپرس کے فلسفے میں انسان کا کوئی جوہر یا ماہیت نہیں ہے۔ اس نے انسانی وجود کو دو طرح سے سمجھنے کی کوشش کی Dasein اور Dasein ۔ Existenz معلوم حقیقت ہے۔ جب کہ Existenz نامعلوم۔ اول الذکر مظہر ہے اور موخرالذکر اس کے پیچھے چھپی ہوئی حقیقت۔ انسانی وجود میں معروض اور نامعلوم مستقبل دونوں شامل ہیں۔ اسی لیے گیبریل مارسل نے غیرانسانی موجودات کو معروضات (Objects) اور انسانی وجود کو مسئلہ جو ایک سرِّ نہاں (Mystery) ہے۔ اِن دو پہلوؤں میں مستقل کشمکش رہتی ہے۔ صرف فلسفیانہ فکر وجود کو روشن کرسکتی اور ترسیل کا اہل بناتی ہے۔ ترسیل وجود در دُنیا کا سب سے اہم عنصر ہے۔ اس مسئلے پر سارتر اور مارسل کی بین موضوعیت (Inter-subjectivity) کی بحث کافی معنی خیز ہے۔ یاسپرس کے خیال میں فلسفے اور فن دونوں نے کئی صدیوں تک مذہب کی خدمت اور اس کا دفاع کیا ہے اسی لیے تخلیقی تجربہ مذہبی تجربے کے مترادف سمجھا جاتا رہا ہے۔ حالانکہ اقبال نے مذہبی تجربے کو ناقابلِ ترسیل قرار دیا ہے۔ اُن کے خیال میں صرف پیغمبر اپنے تجربے کو دوسروں تک پہنچا سکتے ہیں۔ فنکار اپنے وجودی تجربے کی ترسیل کا اہل ہوتا ہے۔ وجودی تجربہ موضوعی (Subjective) ہے۔ کرکے گارڈ نے اسرار کیا تھا کہ ''موضوعیت صداقت ہے اور صداقت موضوعیت'' اگر اس نقطۂ نظر کا ہم فن پر اطلاق کریں تو یہ ماننا پڑے گا کہ تخلیقیت موضوعی تجربہ کا اظہار اور ترسیل ہے۔ اسی لیے فنکار اُن صوفیا اور عرفا سے برتر قرار پاتا ہے جو اپنے مذہبی تجربے کی ترسیل کے اہل نہیں تھے۔ اسی لیے اقبال نے شاعری کو ''جزویست از پیغمبری'' کہا ہے۔ قرونِ وسطی کے بعد، یاسپرس کے خیال میں تخلیقی تجربے نے اپنے کو مذہب سے الگ کرلیا۔ لیکن وہ آج بھی ماورائی شعور ہے۔ اس کا خیال ہے کہ تمام فن پاروں میں کوئی مشترکہ عنصر دریافت کرنے کی کوشش سعی لاحاصل ہے۔ اس لیے کہ اس کا جوہر اس کی زبان میں ہوتا اور یہی زبان اُسے تاریخی لحاظ سے قابلِ ترسیل بناتی ہے۔ مخدوم نے باوجود مارکسی ہونے کے ''بساطِ رقص'' کے مقدمے میں لکھا تھا کہ شاعری زماں کی پابند ہوتے ہوئے بھی ماورائے زماں ہوتی ہے۔ یاسپرس کے خیال میں چونکہ فن پارہ Existenz یعنی اپنے سے ماورا جانے کا اظہار ہے اس لیے اس کی معنویت تو اس کی تاریخیت میں؟ لیکن اس کے معنی و مفاہیم کا تعلق بعد کے زمانوں سے بھی اتنا ہی رہتا ہے

جتنا اپنے زمانے سے۔ فن پارہ کوئی جامد شے نہیں وہ خود وجود برائے خود، یعنی اپنے سے ماورا جاسکتا ہے اسی لیے ہم میر، غالب یا کسی اور شاعر اور ادیب کو اس کے تاریخی موقف میں سمجھنے کے ساتھ ساتھ اپنے تاریخی موقف میں سمجھ سکتے اور اس کی نئی تعبیر کر سکتے ہیں۔ یاسپرس کہتا ہے کہ میں شاعر کے تجربہ کا شریک اسی صورت میں ہوسکتا ہوں جب کہ میں اپنے تفلسف سے کنارہ گیری کروں۔ اسی صورت میں میرا ذہن فن کے وجودیتی مبدا تک پہنچ سکتا ہے۔ اگرچہ فلسفی اور فنکار دونوں کے کارنامے Existenz کا اظہار ہوتے ہیں لیکن فنکار کی تخلیقی صلاحیت اس کو اپنے زمانے اور بعد کے ادوار کے لیے بامعنی بناتی ہے۔ یہاں یہ بات بے محل نہ ہوگی کہ ترسیل وابلاغ انسانی وجود کے دُنیا میں اور دوسروں کے ساتھ شریک ہونے کی ایک لازمی شرط ہے لیکن ترسیل محض گفتگو یا تحریر نہیں۔ خاموشی بھی اس کا ایک لازمی جز ہے۔ اگر آدمی صرف اپنی بات کرتا رہے اور دوسرے کی بات خاموش رہ کر نہ سنے تو ترسیل کا عمل ممکن ہی نہیں۔ ہر فن خصوصاً شاعری اور موسیقی میں سکوت کے وقفے گفتگو کو بامعنی بناتے ہیں۔ یاسپرس کا کہنا ہے کہ ماورائیت کی تخلیقیت کو قابلِ سماعت بنانے کے لیے محض فنکار کا Genius کافی نہیں۔ بلکہ یہ بھی شرط ہے کہ وہ اپنے مخاطب کو متوجہ رکھے۔ اس کے خیال میں فن پارہ فلسفیانہ تخلیق سے کہیں زیادہ مکمل ترسیل ہے۔ فنی تخلیق وجودیتی بے چینی سے جنم پاتی ہے اور اسی کے سہارے دوسرے کو اپیل کرتی ہے۔

OO

جدید شاعری اور فرد

آج اُردو ادب میں جدید شاعری کی اصطلاح شاعری کے لیے استعمال ہورہی ہے وہ شاعری صحیح معنوں میں آزادی کے بعد کے برسوں میں وجود میں آئی اور پچھلے پندرہ سولہ برسوں میں اس کا رنگ و آہنگ بنا اور نکھرا ہے۔ اس دور کی شاعری کو ہم پچھلی شاعری سے علاحدہ اور ممتاز کرسکتے ہیں۔ اِس لیے کہ پچھلی شاعری جس نے حالی اور آزاد کی نظموں میں آنکھ کھولی اقبال جیسے رومانی شاعروں اور جوش کی نظموں میں پروان چڑھی اور ترقی پسند شاعری میں اجتماعی شعور اور سیاسی وسماجی مسائل کے ساتھ پھلی پھولی، آج کی شاعری سے مزاج کے لحاظ سے مختلف تھی۔ حالی سے ترقی پسند تحریک تک پورا زور شاعری کی مقصدیت اور اجتماعی شعور پر رہا لیکن جدید شاعری میں یہ اجتماعی شعور سطح کے نیچے دب گیا ہے۔ اب جو چیز نمایاں ہے وہ فرد ہے۔ فرد کی ذات اس کے مسائل اس کی داخلی کشمکش، اس کی نفسیاتی پیچیدگیاں، کائنات سے اُس کا رشتہ موجودہ معاشرتی ڈھانچے اور زندگی کی بدلتی ہوئی قدروں سے اس کا تصادم۔ یہی مسائل ہیں جو جدید شاعری کا مزاج اور لب و لہجہ متعین کرتے ہیں۔ بیسویں صدی کے پہلے نصف حصے کی شاعری میں فرد معاشرے اور اجتماعی تحریکوں میں گم ہوگیا تھا۔ یہ دور سیاسی تحریکوں کا دور تھا۔ ہندوستان کے عوام کی جدوجہد سے آزادی تیز سے تیزتر ہورہی تھی۔ سامراج سے آزادی، معاشی استحصال سے آزادی،

اپنے ملک کی تعمیرِ نو کا جذبہ سیاسی تحریکوں کی بھی منزلِ مقصود تھا اور شعر و ادب کا بھی قبلہ۔ پورے ملک کے سامنے ایک متعین مقصد اور منزل تھی۔ اس دور کی شاعری کو سیاسی تحریکوں کا پلیٹ فارم ملا اور انھیں سیاسی تحریکوں نے اُس کے مزاج اور لہجے کی تشکیل کی، مقصدیت، افادیت، سماجی شعور اور سیاسی پروگرام کا تقاضا تھا کہ شاعر براہِ راست عام لوگوں سے مخاطب ہو۔ اس ضرورت نے ہماری شاعری کو سماجی شعور کے ساتھ خطیبانہ لہجہ دیا۔ آزادی مل گئی تو بیشتر سیاسی تحریکوں کی طرح مقصدی شاعری کو بھی اپنی منزل مل گئی۔ آزادی کے بعد کے مسائل مختلف تھے۔ دماغوں میں ملک کی تشکیلِ نو کا نقشہ ضرور تھا، مگر دھندلایا ہوا وہ ''خواب'' جنھوں نے اب تک رہنمائی کی تھی۔ اپنی تعبیر پا چکے تھے اور جو خواب تشنۂ تکمیل تھے وہ تعبیر کے صحرا میں بھٹک رہے تھے۔ تعمیرِ نو کا کام صبر آزما تھا اور ہے۔ آزادی کے بعد سے اب تک ہماری ذہنی زندگی کئی محسوس و نامحسوس انقلابات سے گزری ہے۔ نیا ذہن بنا نہیں بن رہا ہے۔ اب بھی ایسے لوگ موجود ہیں جو پُرانے زمانے کے ماتم گسار اور سسکتی ہوئی سماجی، معاشی، اخلاقی اور روحانی قدروں کی لاشوں کے نگہدار ہیں۔ قدیم و جدید فرسودگی ترقی، تعصبات و تغیرات، جہالت اور علم، جنون اور عقل کی آویزش جاری ہے۔ نئی اقدار جنم لے رہی ہیں۔ مگر ابھی ان میں وہ توانائی نہیں آئی کہ وہ اپنے پیروں پہ کھڑی ہو سکیں اور لوگوں کو سہارا دے سکیں، لوگ ایک دوسرے سے دُور ہو گئے ہیں۔ زندگی کی جد و جہد میں ہر ایک اپنا اعمال نامہ لیے نفسی نفسی پکار رہا ہے۔ ایک طرف زندگی کی از سرِ نو تعمیر ہو رہی ہے، دوسری طرف ماضی کا بوجھ گرتی ہوئی تعمیروں کے ساتھ ہمارے سروں پر لدا ہوا ہے۔ ماضی کی فرسودہ اور مردہ اقدار بھی اب تک حال ہی کی گردن پر سوار ہیں۔ بین الاقوامی سطح پر دو عظیم جنگوں کی زخم خوردہ دنیا برسوں سے سرد جنگ کے اعصابی تناؤ کا شکار ہے، تباہ کن جوہری اسلحوں کی دوڑ اب بھی جاری ہے اور یہ تباہ کن ہتھیار انسانیت کے سر پر موت کا مستقل خطرہ بنے ہوئے منڈلا رہے ہیں۔ سائنس کی ترقی کے فاصلوں کو گھٹا دیا ہے۔ زمین کی طنابیں کھنچ گئی ہیں۔ دنیا کے دونوں سرے ایک دوسرے کے قریب آ گئے ہیں۔ سیار و ثوابت پر کمندیں پھینکی جا رہی ہیں۔ شمس و قمر اسیر کیے جا رہے ہیں، اسی کے ساتھ وہ خوف جو اسلحوں کی دوڑ اور ایٹمی توانائی کے تباہ کن امکانات کا پروردہ ہے، آسیب بن کر دل و دماغ پر منڈلا رہا ہے۔ وہ ہتھیار جن کا تصور بھی چنگیز و ہٹلر کے بس کی بات نہ تھی،

ہمارے اختیار میں ہیں لیکن صحیح معنوں میں انسان ان کے اختیار میں ہے اور بے بس بھی، سائنس ہمارا مسیحا بھی ہے اور اس کے ہتھیار ہمارے قاتل بھی۔ عقل ہماری زندگی بھی ہے اور ہماری خودکشی بھی۔ علم ہماری آزادی بھی ہے اور ہماری غلامی بھی۔ آدرش ہمارے مسجود بھی ہیں اور مقتول بھی، ماضی ہم سے پیچھے بھی رہ گیا ہے اور ہمارے ساتھ بھی لگا ہوا ہے، حال ہماری دسترس میں بھی ہے اور ہماری آنکھوں سے اوجھل بھی، مستقبل ہمارے قدموں میں بھی ہے اور ہم سے ہراساں بھی، غربت اور بے کاری، بھوک اور بیماری سے جہاد بھی جاری ہے اور خوف ان کی نئی فصلیں بھی اُٹھا رہا ہے۔ صنعتی اور تکنیکی ترقی نے ہماری زندگیوں کو آسان اور آرام دہ بھی بنا دیا ہے اور ہمیں ایک دوسرے سے دُور بھی کر دیا ہے۔ صنعتی سماج ایک بڑی مشین ہے اور افراد اس کے بے جان پرزے۔ لیکن فرد اپنی ذات میں ''عالمِ اصغر'' بھی ہے۔ وہ اس عالمی انتشار، بے یقینی اور خوف میں اپنا وجود باقی بھی رکھنا چاہتا ہے اور ایک ایسے سماج کے خواب بھی دیکھتا ہے جس میں فرد کا بھی پورا پورا احترام ہو اور وہ محض مشین کا ایک پُرزہ اور سمندر کا ایک قطرہ نہ سمجھا جائے۔

اس پس منظر میں بھی جدید شاعری اور اس کے موضوعات و مسائل مزاج اور لہجے کو سمجھا جاسکتا ہے۔ اس صدی کی پانچویں دہائی تک اجتماعیت پر اتنا زیادہ زور دیا جاتا رہا کہ شاعری میں فرد کا ذکر اس کے مسائل اور انفرادی ظرفِ احساس و اندازِ فکر کو بُری نگاہ سے دیکھا جانے لگا تھا۔ آزادی کے ساتھ ہمارے ملک میں جو سیاسی اور سماجی تبدیلی آئی اس نے شاعری میں انفرادیت کی لَے کو دبانے کے بجائے اونچا کیا۔ سیاسی تحریکیں ایک منزل تک پہنچ کر اپنا اثر کھو رہی تھیں۔ مقصد حاصل ہوگیا تھا۔ اِس لیے ادب کی مقصدیت اور اجتماعیت پر جو زور دیا جاتا رہا تھا اس کے خلاف ردِّعمل شروع ہوا۔ یوں بھی کسی نئی تعمیر سے پہلے تاریخ میں انسان نے پہلے اپنے آپ کو پہچاننے اور سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ کائنات کو ذات کے حوالے کے بغیر سمجھا بھی نہیں جاسکتا۔ اوپنشد اور ویدانت، بدھ مت اور جین مت، عیسائی اور اسلامی تصوّف سب ہی عرفانِ نفس کو عرفانِ حق اور تسخیرِ کائنات کا پہلا زینہ سمجھتے ہیں۔ مغرب میں جدید فلسفے کا آغاز بھی نفس کے اسی عرفان کے ساتھ ہوا۔ ڈیکارٹ جو مغرب میں فلسفۂ جدید کا بانی سمجھا جاتا ہے، جب ہر وجود حتیٰ کہ خود کائنات کی حقیقت پر شک کر چکا تو ایک مقام پر آ کر اُسے شک کو یقین میں بدلنا پڑا۔ ''میں فکر کرتا ہوں

اس لیے میں موجود ہوں"۔ اثباتِ نفس کے اِسی اعلان سے مغرب میں جدید فلسفے اور سائنس کی تشکیلِ نو کا عظیم الشان کام شروع ہوا۔ آزادی سے پہلے فرد جو نعروں اور چیخوں، تحریکوں اور مجمعوں میں اپنے کو گم کر چکا تھا، اب اپنے آپ کو پہچاننے اور سمجھنے کی کوشش کر رہا ہے۔ اس وقت مغرب میں فلسفہ کا سب سے مقبول نظریہ وجودیت (Extentialism) بھی فرد ہی کے داخلی اور موضوعی مسائل کو نقطۂ آغاز مانتا ہے۔ سائنسی فکر کے مقبول ہونے کے ساتھ ہی ادب و فلسفہ میں مجرد عقل پرستی کا رجحان (Anti-intellectualism) بھی کافی مضبوط ہوگیا ہے۔ نتائجیت (Pragmistim) برگسان کا نظریہ ارتقائے تخلیقی، وجودیت فلسفیوں کا اندازِ نظر سب مخالف عقلیت رجحان کے آئینہ دار ہیں یہ تمام فلسفے تغیر کو بنیادی حقیقت اور اس پر ان بدلتی ہوئی حقیقت میں نفسِ انسانی ہی کو وہ محفوظ گوشہ سمجھتے ہیں جس کے آئینہ خانے میں کائنات کی پوری اور سچی تصویر دیکھی جاسکتی ہے۔ اس لحاظ سے جدید اردو شاعری میں فرد کی ذات پر زور اس ہم عصر فکری اور ادبی رجحان کا ہی ایک جز بن جاتا ہے جو آج ایک عالمگیر حقیقت بن چکا ہے۔

جدید شاعری کے معترضین یہ کہتے ہیں کہ آج کا شاعر اپنی ذات کے خول میں بند اور ان کے حصار میں محصور ہے۔ یہ اعتراض سچائی پر مبنی نہیں۔ فرد اپنے آپ کو معاشرے اور کُل کائنات سے الگ کر ہی نہیں سکتا۔ اس لیے غمِ ذات بھی غمِ جاناں اور غمِ دوراں بن کر رہتا ہے۔ فرق صرف راستے کا ہے۔ پہلے ہماری شاعری براہ راست غمِ جاناں اور غمِ دوراں کی بات کرتی تھی لیکن اس وقت ہمارے شاعروں نے یہ بات فراموش کردی تھی کہ شاعری ہو یا فنِ لطیف اُس کی بنیاد ہمیشہ خالق کی اپنی ذات اُس کے ذاتی تجربات واحساسات اور جذبات ہوتے ہیں، خیال خواہ کتنا ہی بڑا کتنا ہی اہم، کتنا ہی بلند کیوں نہ ہو جب تک وہ ذات کی بھٹی میں سے تپ کر نہ نکلے فن نہیں بن سکتا۔ آج ہماری شاعری برسوں سماجی شعور کا درس لینے کے بعد اتنی بالغ نظر ہوگئی ہے کہ وہ ہر خیال اور ہر تجربے کو انفرادی احساس کی آگ سے گزارنا سیکھ گئی ہے۔ آج کا شاعر بھی اپنے عہد کے سیاسی، سماجی، معاشی، اخلاقی اور روحانی مسائل پر سوچتا اور لکھتا ہے اور شاید زیادہ شدت سے، زیادہ گہرائی میں جاکر محسوس کرتا ہے لیکن اس کا اندازِ فکر اور طرزِ احساس بیشتر صورتوں میں داخلی اور موضوعی (Subjective) ہوتا ہے۔ اگر شاعر کی نظر وسیع ہوتو وہ قطرے میں دجلہ اور ذات میں کائنات

کا مشاہدہ کر سکتا ہے۔ انسان کی ذات جو تصوّف کی اصطلاح میں ''عالمِ اصغر'' ہے اسی کائنات کا ایک پرتو ہے جس میں ہم رہتے بستے اور جسے حسین تر بنانے کے خواب دیکھتے ہیں، کائنات کے سربستہ رازوں کی عقدہ کشائی کے لیے ذات کے نہاں خانوں سے گزرنا اور نفسی پیچیدگیوں کی بھول بھلیاں میں بھٹکنا ضروری ہے۔ اسی دشتِ ظلمت میں وہ آبِ حیات ملتا ہے جو شاعری کو انفرادیت کی آب و تاب عطا کرتا ہے۔

جدید شاعری میں فرد ہی سب سے بڑا مسئلہ ہے لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ یہ فرد کائنات اور موجودہ معاشرے سے کٹا ہوا کوئی مجرد تصوّر ہے۔ وہ گوشت پوست کا زندہ جیتا جاگتا دُکھ جھیلتا، خواب دیکھتا اور خوابوں کی شکست پر نوحہ کرتا ہوا انسان ہے۔ وہ اپنے زخمی خوابوں اور مقتول آدرشوں کو سینے سے لگا کر، ویران آنکھوں کی جھولی پھیلائے در در ان خوابوں، ان آدرشوں کی بقا کی بھیک بھی مانگتا ہے۔ اس کے پاس مثبت اقدار کا ایک واضح تصوّر ہے۔ وہ دنیا کو حسین تر دیکھنا چاہتا ہے۔ شاعر خواہ کسی مابعد الطبیعاتی نظریے کو مانتا ہو بُنیادی طور پر خواب پرست ہوتا ہے۔ ہم سب بہتر زندگی، حسین تر دنیا، انفرادی اور اجتماعی سطح پر سماجی انصاف، نفرت و تعصب کے خاتمے، امن اور آسودہ حالی، محبت اور اعلیٰ قدروں کی بقا کے خواب لیے دل و دماغ میں بساتے اور ان کی پرورش کرتے ہیں۔ خواب پرستی ادب اور شاعری، فلسفے اور فنونِ لطیفہ کا سرچشمہ رہی ہے۔ آج بھی ہے۔ مستقبل کی دنیائیں ماضی کے خوابوں میں ڈھل کر نکھرتی اور سنورتی رہی ہیں۔ یہی خواب جمالیاتی مسرت بھی بہم پہنچاتے ہیں اور عارفانہ بصیرت بھی۔ فن اور ادب کی جمالیاتی اقدار خواب حقیقت اور انسان کے رشتوں کی ہم آہنگی سے پیدا ہوتی ہیں، آج ایک طرف صنعتی اور میکانکی سوسائٹی اور اقدار کے عالمی بحران نے اپنی اعلیٰ قدروں کا واضح تصوّر اور جمالیاتی مسرت سے بہرہ یاب ہونے کی صلاحیت بڑی حد تک چھین لی ہے، دوسری طرف ہمارے عہد کی سخت گیری اور وقت کے تقاضے خوابوں کو حقیقت کے سامنے لانے پر بھی مجبور کرتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ آج کا شاعر خوابوں کو حقیقت کی روشنی میں دیکھتا ہے اور حقیقت کو روحانیت کی عینک سے دیکھنے کے بجائے حقیقت پسندی کی آنکھ سے پرکھتا ہے۔ جو کچھ ہمارے لیے مقدّس اور محترم ہے وہ بدلتی ہوئی حقیقت اور تجارتی ذہنوں کے لیے محترم نہیں۔ ہمیں اپنے خوابوں کی بقا کے لیے اپنی روح کے

اندر بھی سفر کر کے وہ زمین تلاش کرنی ہے جہاں یہ پودے پھل پھول سکیں اور ساتھ ہی ساتھ خارجی حقیقت کو ان خوابوں کے لیے زیادہ سازگار بنانے کا فرض بھی انجام دینا ہے۔ شاید اسی لیے اردو ہی میں نہیں ساری دُنیا کے ادب میں ایک طرف تو رومانیت کا حصار ٹوٹ رہا ہے دوسری طرف خارجی مسائل کو بھی داخلی اور شخصی محسوسات کے قالب میں ڈھالنے کی کوشش ہو رہی ہے۔ یہ تاریخ کا جبر نہیں، بحیثیت فرد فنکار کی آزادی کا سوال ہے۔ آج انسان کی تنہائی کا مسئلہ بھی ایک اہم صورت اختیار کر چکا ہے۔ تنہائی کا یہ احساس مغرب میں صنعتی تہذیب اور اس کی پیدا کی ہوئی مشینی زندگی کا نتیجہ ہے، ہمارے یہاں چونکہ اب تک وہ تہذیب پوری طرح پھیلی نہیں، اس لیے یہ تنہائی کا احساس جو جدید شاعری میں ملتا ہے مصنوعی ہے۔ میں اس اعتراض کو صحیح نہیں سمجھتا۔ یہ احساسِ تنہائی ہماری شاعری کے انفرادی طرزِ احساس کا لازمی نتیجہ ہے۔ جس طرح بین الاقوامی سطح پر خوف نے ایک آسیب بن کر قوموں کو اجتماعی طور پر اپنے تنہا اور بے بس ہونے کا احساس دلایا ہے، اِسی طرح معاشی تبدیلیوں کے ساتھ اقدار کے بحران نے ہمیں ایک طرف تو اپنے ماضی سے کاٹ دیا ہے۔ دوسری طرف حال دھندلکوں کی سی فضا میں لپٹا ہوا ہے اور سامنے مستقبل اپنے تمام روشن امکانات کے باوجود جوہری اسلحوں کے بطن میں چھپی ہوئی عالم گیر موت کے تاریک بادلوں میں چھپا ہوا ہے۔ اس فضا میں شکست اور خوف نے ہر شخص کو اپنے آپ کو تنہا سمجھنے پر مجبور کر دیا ہے۔ فنکار خواب پرست ہوتا ہے۔ لیکن آج کی شاعری خوابوں کی شاعری نہیں، خوابوں کی شکست کی شاعری ہے۔ جب خواب گم ہو جاتے ہیں یا زخمی ہو جاتے ہیں اور انجمنوں میں بھی تنہائی آ دبوچتی ہے۔ تنہائی کا یہ احساس ان خوابوں ہی کا دیا ہوا ہے جو معاشرت کو حسین سے حسین تر دیکھنا اور زندگی کو بہتر سے بہتر بنانا چاہتے ہیں۔ اگر یہ احساسِ تنہائی مریضانہ کیفیت اور حقیقت سے فرار نہ بنے تو مثبت سمت میں اس معاشرے کی تشکیل کا پہلا زینہ بن سکتی ہے جس میں کوئی انسان اپنے آپ کو تنہا نہ محسوس کرے بلکہ سب ایک دوسرے کے ساتھ ہوں۔ شاعر کو نہ کہنا پڑے ''میں تنہا ہوں انسانوں کے اِس جنگل میں۔ خود میں اپنے ساتھ نہیں ہوں۔'' بلکہ سب اس کے ساتھ ہوں اور وہ سب کے ساتھ ہو۔ تنہائی کا یہ احساس بھی ایک طرح سے جدید شاعری کے سماجی شعور، آدرش پرستی اور اعلیٰ اقدار سے لگاؤ ہی کا مظہر ہے۔ OO

فلسفۂ جدید اور اُردو ادب

اُردو ادب کے نئے دور کا آغاز اگر غالب سے کیا جائے تو موجودہ عہد کے فکری میلانات کا سراغ لگانے میں آسانی ہوگی۔ غالب قدیم اور جدید کی درمیانی کڑی ہیں۔ انیسویں صدی کے اواخر میں اصلاح کی تحریک کافی مضبوط ہوچکی تھی۔ اردو میں سرسید نے مغربی علوم اور طریقۂ تعلیم کو روشناس کرایا، یہی کام بنگال میں راجہ رام موہن رائے نے کیا۔ قدامت پسند اور کٹر مذہبی گروہوں نے سرسید کی جو شدید مخالفت کی، اردو شاعری میں اُس مخالفت کے سب سے بڑے نمائندے اکبرالہ آبادی ہیں۔ جنھوں نے مغرب کی تعلیم اور روشن خیالی کو بھی سرسید کے ساتھ طنز کا ہدف بنایا۔ اکبر ڈارون کے نظریۂ ارتقا کا ماحصل بس یہی سمجھتے تھے کہ انسان بندر کی اولاد ہے۔ یہ خیال ان کے لیے رُوح فرسا تھا۔ اکبر کی مغرب اور مغربی علوم وفلسفہ سے واقفیت بہت سطحی تھی۔ اس لیے ان کا طنز بھی بڑی حد تک سطحی محسوس ہوتا ہے۔ اکبر کے برخلاف حالی نے سرسید کی اصلاحی تحریک کو آگے بڑھایا، ''مقدمۂ شعروشاعری'' نے پہلی بار مغربی تنقید کے اصولوں سے اردو داں حلقے کو روشناس کرایا۔ اگرچہ حالی کی مغرب سے واقفیت بالواسطہ تھی، مگر اُنھوں نے اپنے علم سے مجتہدانہ کام لیا، تنقید اور تخلیق دونوں سطحوں پر اُن کی آواز بیسویں صدی کے نئے ذہن کی ترجمان ہے۔ حالی کے دور میں داغ اور امیر مینائی،

شادؔ عظیم آبادی اور جلالؔ لکھنوی کا رنگ تغزل مقبول تھا۔ شادؔ کے یہاں تو کہیں کہیں فکر کی پرچھائیاں مل جاتی ہیں مگر داغؔ امیرؔ اور جلالؔ کی غزل سطحی اور مصنوعی جذبات سے آگے نہیں جاتی۔ حالیؔ کے بعد حسرتؔ نے پھر غزل کے قدیم رنگ کا احیا کیا، اگر چہ اُنھوں نے داغؔ اور امیرؔ کی مصنوعی اور سطحی جذباتیت سے غزل کو پاک کیا، لیکن وہ خود بنیادی طور پر عشق کے شاعر تھے۔ بلکہ یہ کہنا صحیح ہوگا کہ عشق کے اُس پہلو پر اُنھوں نے زور دیا، جسے ہوس کہہ سکتے ہیں، خود حسرتؔ اس شاعری کو فاسقانہ کہتے ہیں۔ حسرتؔ کے معاصرین میں فانیؔ اور یگانہؔ کے یہاں فکری گہرائی ملتی ہے۔ اصغرؔ نے روایتی تصوف کے مضامین کو نئے الفاظ میں پیش کیا لیکن بیسویں صدی میں اصلاحی، سیاسی اور سماجی تحریکوں کے سامنے اُن کی شمع تصوف بہت چھوٹے فانوس میں قید نظر آتی ہے۔ وہ نئے دور کی آواز بن ہی نہیں سکتے تھے۔ ان غزل گویوں کے مقابلے میں اقبالؔ نئی زبان کے ساتھ نئی فکر بھی لائے۔ اقبالؔ اردو کے جدید دور کے پہلے بڑے شاعر ہیں جنھوں نے فکر کو جذبہ اور فلسفے کو شاعری بنا دیا۔

اقبالؔ کے زمانے ہی میں جو رومانی ادب نظم و نثر میں پیدا ہوا، اُسے مغرب کی رومانیت کی تحریک کا سلسلہ سمجھنا غلط ہوگا۔ ہمارے یہاں رومانیت کا مطلب اصلاحی جوش، عشق بازی، بے پردگی اور اپنی ہستی میں مغرب کی تقلید ہی تک محدود رہا۔ یہ کمی ہمیں سجاد حیدر یلدرم، مہدی افادی، سجاد انصاری، اختر شیرانی، جوش، سب ہی کے یہاں ملتی ہے۔ قاضی عبدالغفار کی رومانیت نسبتاً گہری ہے۔ اس دور کے دوسرے شاعروں اور نثر نگاروں میں سے کسی کے یہاں فکر کا سرمایہ نہیں ملتا۔ پریم چند نے سوچنے اور محسوس کرنے کے نئے پیمانے بھی دیے، نئے خیالات کی بھی ترویج کی اور اردو افسانے اور ناول کو اپنے پیروں پر کھڑا کیا، مگر بحیثیت مجموعی اُنھیں بھی مفکر نہیں مانا جا سکتا۔

ٹی ایس ایلیٹ نے بڑی حد تک صحیح کہا ہے کہ "ادب میں فلسفہ یا فکر ڈھونڈنا عبث ہے۔ ادب کی بنیاد جذبے پر ہے۔ جذبے کی شدت اور گہرائی ہی ادب میں فکر بن جاتی ہے۔ اس نقطۂ نظر سے اردو کے قدیم شاعروں کا دامن ہمیں گہرے جذبے کی مفکرانہ شاعری سے مالا مال نظر آتا ہے۔

اردو ادب میں فکر کا جتنا بھی سرمایہ ہے، وہ بڑی حد تک تصوف کی دین ہے۔ وحدت الوجودی فکر کی پرچھائیاں ہمیں ساری کلاسیکی اردو شاعری میں کہیں واضح اور کہیں مدھم دکھائی دیتی

ہیں۔ اردو شاعری کے جمالیاتی، اخلاقی، مذہبی اور سماجی رویّوں پر اسی طرزِ فکر کی گہری چھاپ ہے۔ غالب پہلے شاعر ہیں جنھوں نے تصوف کے ساتھ تشکیک اور آزاد خیالی کو ہم آہنگ کیا۔ غالب کا تصوف روایتی نہیں، بلکہ ان کے آزاد ذہن کی متجسسانہ تلاش کے راستے میں وہ پناہ گاہ ہے جسے غالب نے دیر وحرم کی تکرار سے بچنے کے لیے تراش لیا ہے۔ مجموعی طور پر غالب بھی وحدت الوجودی فلسفے کو مانتے ہیں۔ وجود ایک ہے، کائنات، انسان اور خدا ایک ہی حقیقت کے تین رُخ ہیں، خدا حقیقتِ اولیٰ ہے، انسان اور کائنات اس کے مظاہر، یہ فلسفے بدھ مت، ویدانت، عیسائیت، اسلام اور نوفلاطونیت سب میں مشترک ہے۔ ہر مذہب نے اپنے مخصوص عقائد اور عبادات کے لحاظ سے اس نظریے میں اپنے اپنے رنگ بھرے۔ وحدت الوجود سماجی سطح پر انسان دوستی کا فلسفہ بن جاتا ہے۔ مذہب، رنگ، نسل کے جھگڑے بیکار ہیں۔ سب انسان اُسی نورِ حقیقی کے مظاہر ہیں جو اصلِ وجود ہے۔ اس لیے سب مساوی طور پر قابلِ احترام و قابلِ محبت ہیں۔ غالب نے اِس انسان دوستی کے ساتھ لذت کوشی کو بھی آمیز کیا۔ اُن کا کفر بھی ایمان کے برابر ہے، اور اُن کی لذاتِ دنیا سے بہرہ اندوزی بھی دینداری میں حائل نہیں ہوتی۔ اِس طرح غالب نے قدیم اور جدید میں مصالحت کی پہلی صحت مند کوشش کی۔ غالب مغرب کے جدید فلسفوں سے باخبر نہ تھے، مگر اُن کے حساس اور روشن ذہن میں نئے دور کی تصویریں اپنا جلوہ دکھا رہی تھیں۔ غالب فلسفی نہ ہوتے ہوئے بھی فلسفیانہ ذہن رکھتے تھے۔ اُن کے یہاں فکر کا وہ جوہر ملتا ہے جسے تفلسف کہتے ہیں اور یہی فلسفے کا عطر ہے۔

اقبال قدیم و جدید مغربی فلسفوں کے عالم بھی تھے اور عارف بھی۔ اُنھوں نے اپنی شاعری کا آغاز تصوف اور بالخصوص وحدت الوجود کی نفی سے کیا۔ لیکن آخر میں پیر رومی کی بیعت کر کے وہ بھی تصوف کے دائرے میں آگئے۔ اقبال کی فکر میں فعالیت میں بھی کافی قریبی مماثلت ہے۔ اقبال نے نطشے کے فوق البشر کو اسلامی رنگ دے کر مردِ مومن اور مردِ کامل کی تصویر بنائی، اِن فلسفیوں کے ساتھ ساتھ اُن میں کانٹ اور ہیگل کی عقلیت پسندی کا بھی گہرا اثر ہے۔ وہ مارکس کے فلسفۂ انقلاب سے بھی متاثر ہوئے۔ البتہ یونانی فلسفیوں بالخصوص افلاطون کو اُنھوں نے غزالی کی پیروی میں پوری طرح رد کر دیا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ وہ جدید مغربی فلسفے

کے زیر اثر آ گئے۔ اقبال کے یہاں مختلف اور متضاد مکاتیب خیال سے تعلق رکھنے والے فلسفیوں کا جو اثر ملتا ہے۔ وہ فکری لحاظ سے تو اُن کی کمزوری ہے، مگر تخلیقی سطح پر اُن کی قوت کا راز بن جاتا ہے۔ اقبال نے ان متناقضات کو اسلامی فکر میں ڈھال کر جدید دور کا ایک نیا فلسفہ پیش کرنے کی کوشش کی۔ اقبال کی آواز اردو کے لیے نئی تھی۔ غالب نے اردو ادب کو سوچنے والا ذہن دیا اور اقبال نے ایک منضبط فلسفہ۔ غالب نے کسی مستقل فلسفے یا نظامِ حیات کو قبول نہ کر کے اپنی ذہنی آزادی کو باقی رکھا، اسی لیے وہ آج بھی ہمارے لیے جدید ہیں۔ اقبال نے اپنے آپ کو ایک مستقل فلسفے اور ایک نظامِ حیات سے مکمل طور پر وابستہ کر کے اپنی شاعری کی اپیل کو محدود کر لیا۔ لیکن اقبال کے اس کارنامے سے انکار کرنا کفر ہوگا کہ اُنھوں نے پہلی بار اردو کو فکر کا وہ لہجہ دیا، جسے اُن کے بعد اپنانا بھی ہمارے شاعروں کے لیے ممکن نہ ہو سکا۔ اقبال کے بعد فکری لحاظ سے ہماری شاعری کی سطح اوپر جانے کے بجائے نیچے کی طرف جاتی نظر آتی ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ بعد کے ادیبوں اور شاعروں میں نہ تو کسی کے پاس وہ فکری مزاج تھا نہ وہ وسیع مطالعہ جو شاعری کو نئی فکر کا نقیب بناتا۔

فلسفے میں جدید دور کا آغاز بیسویں صدی سے ہوتا ہے۔ پہلی جنگِ عظیم کے بعد مغربی سوسائٹی کا شیرازہ بکھر گیا۔ پرانی اقدارِ حیات اور فلسفوں کے قدم اُکھڑ گئے۔ زندگی اور کائنات کی کلیت کے ساتھ ہی اقدار کی مطلقیت پر سے ایمان اُٹھ گیا۔ خود انسان دوستی کا وہ فلسفہ جسے متصوفانہ فکر اور نشاۃ ثانیہ کی آزاد خیالی نے مل کر پرورش کیا تھا، مجروح ہو گیا۔ اسی کے ساتھ فلسفے کو جامع اور مکمل نظریۂ حیات و کائنات کی جگہ ایک فکری رویّہ مانا جانے لگا۔ اب فلسفے کا کام کائنات کی تشریح و تفسیر نہیں رہا بلکہ کچھ انسانی صداقتوں کی تلاش کا ایک طریق کار اس کا مقصد بن گیا۔ نتائجیت (Pragmatism) اور مارکسزم دونوں انیسویں صدی کے اواخر کے وہ فلسفے ہیں جنھیں قدیم نقد ہائے فلسفے کی تشکیل کے سلسلے کی آخری کوششیں کہا جا سکتا ہے۔ ان دونوں فلسفوں میں بھی طریقِ کار کو زیادہ اہمیت حاصل ہے، یہ دونوں فلسفے اقدار کی مطلقیت کی جگہ اُن کی اضافیت، ثبات کی جگہ تغیر کی تازہ کاری کی، الوہیت کی جگہ انسانی تخلیق پر زور دیتے ہیں۔ یہ مکاتیبِ فکر فلسفے کو آسمان سے اُتار کر زمین پر لائے۔ برگساں کا فلسفہ بیسویں صدی کا فلسفہ

ہے۔ تغیرِ زماں کا نیا تصور، ارتقا اور انسانی تخلیق اس کے اہم موضوعات ہیں۔ یہ فلسفے بھی اگرچہ جدید ترین مغربی فلسفوں میں شمار نہیں ہو سکتے مگر اِس کے بہت سے عناصر جدید فلسفوں میں مل جاتے ہیں۔ اردو میں اقبال واحد شاعر ہیں جو ان فلسفوں سے واقف بھی تھے اور ان کا اثر بھی اُن کی شاعری میں نظر آتا ہے۔

بیسویں صدی کی چوتھی دہائی میں ترقی پسند ادب کی تحریک اُبھری۔ اس تحریک نے صرف ایک فلسفے کو قبول کر کے اُس کی تبلیغ کو اپنا مقصود ٹھہرایا۔ یہ مارکسزم کا جدلیاتی اور تاریخی مادیت کا فلسفہ تھا، لیکن پورے ترقی پسند ادب میں ہم کو اس فلسفے کا کوئی مثبت اور گہرا اثر نظر نہیں آتا۔ بدقسمتی سے ترقی پسند شاعروں میں سے کسی کے پاس علم اور نظر کی وہ دولت نہ تھی جو اس فلسفے کو عظیم ادب کے قالب میں ڈھال سکتی۔ اس لیے فلسفیانہ فکر کی جگہ سطحی اور ہنگامی سیاسی نعرہ بازی نے لے لی۔ مجموعی طور پر اس فلسفے نے ہمارے ادب کو سیاسی اور اجتماعی شعور عطا کیا اور اسی کے ساتھ حقیقت نگاری کے نئے رجحان سے واقف کرایا۔ اگرچہ ترقی پسند ادب پر حقیقت پسندی سے زیادہ رومانیت اور رومانی انقلابیت کا اثر ہے لیکن تنقید اور نظریے کی سطح پر اس تحریک نے حقیقت نگاری کی اہمیت پر خاصا زور دیا، جس کا صحت مند اثر ہمیں اچھی ترقی پسند نظموں، افسانوں اور ناولوں کے ساتھ بعد کے ادب میں نظر آتا ہے۔ جوش نے مادی نظریے کے مطابق کائنات کی تخلیق اور ارتقا پر جو نظم ''حرفِ آخر'' کے عنوان سے لکھنی شروع کی تھی وہ ادھوری ہی رہ گئی۔ یہ نظم مکمل بھی ہو پاتی تو اردو شاعری میں فکر کے لحاظ سے کوئی اضافہ نہ ہوتا کیونکہ جوش اقبال کی تقلید یا جواب میں کانٹ، ہیگل، برگساں، نطشے، مارکس اور دوسرے فلسفیوں کے نام تو گناتے ہیں مگر وہ نام سے آگے کچھ اور نہیں جانتے۔ اُن کا اور اُن کی شاعری کا مزاج فکری ہے ہی نہیں۔ وہ بنیادی طور پر رومانی شاعر ہیں۔ مادی فلسفے پر بڑی نظم لکھنے کے لیے لیوکریشیس (Lucritius) ایسے ذہن کی ضرورت ہے۔ ترقی پسند شاعروں میں صرف سردار جعفری کے ذہن اور زبان میں فکر کی سطح کو چھونے کی صلاحیت تھی، مگر وہ ایک تو اقبال کے اثر سے پوری طرح آزاد نہ ہو سکے، دوسرے اُنھوں نے فکر کو شاعری میں اس طرح ڈھالنے کی کوشش بھی نہیں کی کہ وہ فلسفے کے حدود میں داخل ہو جاتی۔ سردار جعفری کے علاوہ اچھے ترقی پسند شاعروں

مثلاً مخدوم اور فیض کے یہاں ہمیں جدلیاتی شعور تو ملتا ہے، مگر یہ شعور رومانیت کی دبیز تہوں کے نیچے اس طرح دبا ہوا ہے کہ وہ شاعری میں فکر نہیں بن پاتا۔

ترقی پسند تحریک کے ساتھ ساتھ اور متوازی ایک اور ادبی تحریک اردو میں ملتی ہے۔ یہ حلقۂ اربابِ ذوق کی تحریک ہے۔ جس میں ہمیں میراجی اور ن۔م۔ راشد ایسے منفرد شاعر ملتے ہیں اور ممتاز مفتی ایسے افسانہ نگار۔ اس حلقے نے سیاسی اور اجتماعی فکر کی بجائے دروں بینی اور نفسیاتی تجزیہ پر زور دیا۔ ان میں سے بیشتر آگے چل کر ہیئت پرستی کا شکار ہو گئے۔ اس حلقے نے اردو کو فرائیڈ اور تحلیل نفسی (Psychoanalysis) سے روشناس کرایا۔ ممتاز مفتی کا ناول ''علی پور کا ایلی'' اس طریق کار کو تخلیقی سطح پر برتنے کی کامیاب کوشش ہے۔ مگر یہ لوگ بھی ہیئت کے چند نئے تجربے اور چند نئی علامات کو خلاقانہ طور پر برتنے سے آگے نہ جا سکے۔ راشد کی تازہ نظموں میں ہمیں فکر کا جوہر ملتا ہے۔ مگر اُن پر جدید مغربی فلسفوں کا اثر پھر بھی ایک مشتبہ مسئلہ رہ جاتا ہے۔

اختر الایمان اس دور کے واحد شاعر ہیں جنھوں نے ترقی پسند تحریک اور حلقۂ اربابِ ذوق دونوں کے اچھے اثرات قبول کیے۔ اُن کی شاعری کا مزاج فکری ہے، اُن کے لہجے میں دروں بینی کے ساتھ کائنات کا عرفان بھی جھلکتا ہے۔ لیکن انھوں نے بھی کسی بڑے فکری موضوع کو اب تک اپنی شاعری میں نہیں برتا۔ اس لیے اُن کی شاعری جدید فکر کی جھلکیاں دکھانے کے باوجود جذبے اور احساس ہی کی شاعری رہ جاتی ہے۔

دوسری جنگِ عظیم کے بعد مغرب میں جس نئے طرزِ احساس نے مقبولیت حاصل کی، اُس کی سب سے بہتر نمائندگی وجودیت کے فلسفے سے ہوتی ہے۔ اگر چہ اس فلسفے کی ابتدا کرکے گار (Kierkegaard) سے ہوتی ہے، مگر اسے ایک تحریک کی حیثیت سے مقبولیت دوسری جنگ کے دوران حاصل ہوئی، جب کہ فرانس کے کئی مفکر اور دانشور فرانس پر نازی جرمنی کے خلاف مزاحمت کی تحریک میں شامل ہو گئے۔۔ وجودیت انسانی وجود کو فلسفے کا بنیادی مسئلہ مانتی ہے۔ یہ وجود اپنا مکمل اظہار بحران کے موقعوں پر فرد کے آزادانہ انتخاب میں کرتا ہے۔ وجودیت فرد کا فلسفہ ہے جو بحران میں فیصلہ کرتا ہے۔ یہ فیصلہ اُن کی عقل نہیں بلکہ پورا وجود کرتا ہے۔ اس فلسفے نے عقلیت اور عینیت (Idealism) دونوں کے خلاف جہاد کیا۔ وجودیت کے نزدیک حقیقی

انسانی تجربہ داخلی اور موضوعی ہے۔ فرد اپنے وجود کے عرفان کے وسیلے سے ہی دوسرے افرادِ انسانی اور کائنات کے وجود کا عرفان حاصل کرتا ہے۔ وجودیت مزاجی نقطۂ نظر نہیں بلکہ اس میں فرد کی آزادی پر زور اُسے اور زیادہ ذمہ داری سونپ دیتا ہے۔ کائنات میں جہاں بھی جو کچھ بھی ہورہا ہے اُس کی ذمہ داری ہر فرد پر ہے۔ اس طرح آزادی ذمہ داری اور انسانوں سے وابستگی (Commitment) کی حلیف بن جاتی ہے۔ اس فلسفے کو جنگ زدہ مغرب کے سیاسی اور سماجی بحران میں غیر معمولی مقبولیت حاصل ہوئی، اس لیے کہ یہ جنگوں سے مجروح مغرب کی روح کا سچا اور بے باک ترجمان بن کر سامنے آیا۔ انسان سے وابستگی کے باوجود، نظامہائے فکر و فلسفے کی حد تک وجودیت ناوابستگی (Non-conformity) پر زور دیتی ہے۔ مخالف عقلیت (Anti-intellectualism) کے ساتھ یہ فلسفہ حقیقت پسندانہ بھی ہے، جس کا میلان ایک حد تک رومانیت کے خلاف Anti-Romantic بھی ہے۔ نظریاتی ناوابستگی، خلاف عقلیت اور مخالف رومانیت میلانات ہمارے جدید ادب میں بھی پائے جاتے ہیں، مگر اردو میں وجودیت کا اثر براہِ راست بہت کم پڑا۔ چند نقادوں اور فلسفے کے استادوں نے اس نئے فلسفے سے اردو داں حلقوں کو متعارف ضرور کرایا۔ مگر جس طرح یہ فلسفہ جدید مغربی ادب اور آرٹ پر اثر انداز ہوا ہمارے یہاں نہ ہوسکا۔ اس کے باوجود وجودیت کے بنیادی عناصر مثلاً داخلی تجربے پر زور، موضوعیت، آزادی، ناوابستگی ایسے رجحانات کی نمائندگی کرتے ہیں جن کے مماثل رجحانات جدید اردو ادب بالخصوص شاعری میں بہت نمایاں طور پر نظر آتے ہیں۔ اس طرح یہ کہا جاسکتا ہے کہ براہِ راست نہ سہی، بالواسطہ طور پر اس فلسفے اور اس طرزِ فکر کا اثر ہمارے ادب پر پڑا ہے۔ قرۃ العین کے ناول ''آگ کا دریا'' میں وجود، موت اور زندگی کے ساتھ زماں اور تغیر کے متعلق جو حصے ہیں، اُن پر وجودی فکر کی گہری چھاپ نظر آتی ہے۔ شاعری میں وجودی فکر کے عناصر ڈھونڈ نا نسبتاً آسان ہے۔ لیکن یہ کہنا غلط ہوگا کہ ہمارے شاعروں نے باضابطہ اس فلسفے کا مطالعہ کرکے شعوری طور پر اس فلسفے کے عناصر جذب کیے ہیں۔ یہ مماثلتیں کچھ تو اتفاقی ہیں اور کچھ نتیجہ ہیں اُس طرزِ احساس و فکر کا جو اس وقت غیر شعوری طور پر ساری دنیا کے حساس اور دانشور طبقے میں مشترک قدر کی حیثیت رکھتی ہے۔ وجودیت کے اثرات ہمارے جدید ادب میں بعض دوسرے اثرات کے

ساتھ ملے جُلے نظر آتے ہیں۔ اس فکر کا اثر ضرور پڑا ہے، مگر ہمارے یہاں سارتر یا کامو کی طرح کوئی باضابطہ اور مستقل وجودی ادیب پیدا نہیں ہوا۔ وجودیت کے علاوہ اِس وقت جو دوسرے اہم مکاتیبِ خیال ہیں اُن میں سب سے زیادہ اہمیت اور مقبولیت تجزیاتی مکتبِ خیال کو حاصل ہے۔ اس اسکول کو ہم منطقی اثباتیت (Logical Positivism) کی توسیع کہہ سکتے ہیں۔ منطقی اثباتیت کے مکاتیب نے فلسفے سے ہٹ کر ادب اور ادب کی تنقید پر بھی گہرا اثر ڈالا ہے۔ مگر یہ اثر تخلیقی سطح پر اس لیے نہیں پڑسکتا کہ یہ فلسفے بذاتِ خود محض طریقۂ کار ہیں، کوئی باضابطہ تصورِ حیات نہیں دیتے۔ حقیقیت (Realism) کے اسکول کی بنیاد نظریۂ ادراک پر ہے، جو سائنس سے اپنا مواد لیتا ہے۔ اس فلسفے کا بھی ہمارے ادب پر کوئی اثر نہیں پڑا۔

ادب کی طرح فلسفہ بھی بیسویں صدی کے دوسرے نصف میں بحران سے گذر رہا ہے۔ ادب اور فلسفے میں یہ بحران بھی مشترک ہے اور تجربے، طرزِ فکر اور طرزِ اظہار کی انفرادیت پر زور بھی مشترک ہے۔ جدید اردو ادب اب تک ایسے ذہن کی تلاش میں ہے جو جدید فلسفوں سے روشنی حاصل کرکے تخلیقی سطح پر اُس روشنی کو اِس طرح برتے کہ کوئی بڑا ادبی اور فکری کارنامہ سامنے آسکے۔ مجموعی طور پر اردو ادب فکری حیثیت سے ابھی مغرب کے ادب سے بہت پیچھے ہے، البتہ احساس اور جذبے کی شاعری کا جہاں تک سوال ہے ہمارا جدید ادب دنیا کے معاصر ادب سے آنکھ ملا سکتا ہے۔ یہی حال ناول اور افسانے کا ہے۔ بلکہ ایک لحاظ سے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ہماری شاعری نے فکر کی جو منزلیں طے کی ہیں، ہمارا افسانوی ادب ابھی اُن منزلوں کی تلاش میں ہے۔

جدید فلسفے کا براہِ راست اثر بہت کم ہونے کے باوجود اردو کا معاصر ادب موجودہ حسیّت (Sensibility) کی بھی بھرپور نمایندگی کرتا ہے اور آج کے پیچیدہ مسائل کی ترجمانی بھی۔ فلسفے اور ادب کا امتزاج میکانکی طور پر ممکن بھی نہیں۔ کسی فلسفے کو منظوم کردینے سے بڑی شاعری پیدا ہوتی ہے نہ کسی نظریے کی تبلیغ سے بڑا افسانہ یا ناول جنم لیتا ہے۔ ادب میں فلسفے کی شعاعیں خود تخلیقی عمل کے بطن سے پھوٹتی ہیں۔ ہماری زبان نئے علوم اور اُن کی زبان پر قادر ہوجائے تو ممکن ہے ایسا ذہن پیدا ہوسکے جو تخلیق کی سطح پر ادب کو فلسفے اور جدید فلسفے کو ادب کا درجہ دے سکے۔

oo

تصوف اور شاعری

تصوف اسلامی فکر میں اُسی فلسفۂ سرّیت کی ایک شکل ہے جو تمام مذاہبِ عالم میں مشترک ہے۔ یہ فلسفہ معاملاتِ مذہب میں عقل کی نارسائی کا معترف ہے اور ایک خصوصی ملکۂ روحانی، کشف یا وجدان کو حقیقت شناسی کا وسیلہ مانتا ہے۔ تصوف کا حقیقی موضوع ہے حقیقتِ مطلق اور انسان کا اُس سے رشتہ۔ اسی ذیل میں انسان اور کائنات اور خالق و کائنات کا رشتہ بھی زیرِ بحث آجاتا ہے۔ نوفلاطونیت (Neoplatonism) کے اثر نے نظریۂ اشراق (Emanation) کو صوفیا میں متعارف کرایا، اس نظریے کی رو سے کائنات خدا سے جُدا نہیں، بلکہ اُس کی ذات سے اس طرح نکلی ہے، جیسے سورج سے روشنی نکلتی ہے۔ انسان اور کائنات کا مبداء اصلی خالق ہی ہے، اس طرح ان میں غیریت نہیں بلکہ عینیت کی نسبت ہے۔ مسلمان صوفیا میں شیخ اکبر محی الدین ابن عربی اس نظریے کے پہلے مفسر ہیں۔ یہی نظریہ وحدت الوجود کہلاتا ہے۔ اس نظریے میں انسان کو مرتبۂ جامعہ یا مظہرِ صفاتِ خداوندی مانا جاتا ہے۔ ابن عربی نے تنزلاتِ ستہ کا منضبط تصور بھی پہلی بار پیش کیا۔ وحدت الوجود نے عربی، فارسی اور اردو شاعری پر بہت گہرا اثر چھوڑا ہے۔

تصوف کے بعض علما اور مستشرقین تصوف کو غیر اسلامی فکر کا اثر سمجھتے اور اس کا تعلق ویدانت، بدھ مت، نوفلاطونیت یا عیسائیت سے جوڑتے ہیں۔ قرونِ اولیٰ میں ہمیں تصوف کی اصطلاح

کہیں بھی نہیں ملتی، اس کے بجائے 'احسان' کی اصطلاح ملتی ہے، جسے بعد میں صوفیا نے تصوف ہی کے مترادف مانا ہے۔ اسلام میں رہبانیت اور مرتاضیت کی گنجایش نہیں تھی، بلکہ تصوف کا سارا زور تزکیۂ نفس اور تصفیۂ اخلاق پر رہا۔ غیر اسلامی اثرات نے مرتاضیت کے عناصر تصوف میں داخل کیے اور بعد میں صوفیا کے سلاسل اور خانقاہوں کا ایک مربوط نظام بھی وجود میں آ گیا۔ ہندوستان میں ویدانت کا فلسفہ ہندو تصوف کہا جا سکتا ہے۔ اس کے بنیادی اصول وہی ہیں جو تصوف کے ہیں، اختلاف کائنات کے حقیقی یا غیر حقیقی ہونے کے مسئلے میں ہے۔ شنکر اچاریہ کائنات کو مایا یا فریب سمجھتے ہیں، رامانج کے نزدیک کائنات کا ظلی وجود ہے، یعنی ویسا وجود جیسا آئینے میں عکس کا ہوتا ہے، جو معروضی تو ہے مگر حقیقی اور مستقل بالذات نہیں۔ ہندوستانی صوفیا میں شیخ احمد سرہندی نے وحدت الوجود کی نفی کی اور اس کے بجائے وحدت الشہود کا نظریہ پیش کیا۔ وحدت الشہود کے مطابق خدا اور کائنات میں عینیت کی نسبت نہیں، انسان اور کائنات خدائے غیر ہیں۔ عینیت کا شہود محض فریبِ نظر ہے۔ شیخ مجدد کی اس کوشش کا مقصود یہ تھا کہ تصوف کو غیر اسلامی عناصر سے پاک کیا جائے۔ وہ اکبر، ابوالفضل اور فیضی کی مذہبی تحریک کو بدعت سمجھتے تھے۔ مگر شیخ مجدد کا اثر بہت محدود رہا۔ شاعری پر تو اُن کا اثر نہ ہونے کے برابر ہے، خود اُن کے سلسلے میں مرزا مظہر جانِ جاناں اور خواجہ میر درد ایسے شعرا بھی وحدت الوجود ہی کے زیرِ اثر نظر آتے ہیں۔ وحدت الوجود نے خدا اور کائنات میں جو رشتہ قائم کیا تھا، وہ شاعرانہ مزاج کے لیے زیادہ قابلِ قبول تھا، اسی لیے آج بھی ہمیں اس نظریے کے اثرات اپنی شاعری میں نظر آتے ہیں۔

سماجی اور سیاسی سطح پر تصوف کو جابر حکمرانوں کے خلاف بغاوت کی ایک شکل بھی سمجھا جا سکتا ہے۔ جس طرح علم الکلام کا آغاز جبر اور قدر کی بحث سے ہوا، اُسی طرح تصوف کی ابتدا بھی اسی مسئلے سے ہوئی۔ جبر و قدر کا مسئلہ مابعدالطبیعیاتی ہونے کے علاوہ سماجی اور سیاسی مضمرات کا بھی حامل ہے۔ صوفیا نے اپنے آپ کو جابر حکمرانوں سے بےتعلق کرنے کے لیے گوشہ نشینی اختیار کی اور تربیتِ اخلاق پر زور دیا۔ ایک لحاظ سے ہم تصوف کو اسلام کا فلسفۂ اخلاق بھی مان سکتے ہیں۔ صوفیا نے نہ صرف اخلاقی تربیت کا کام اپنے ذمے لیا، بلکہ جرأتِ فکر، رواداری اور انسان دوستی کی

روایت کو بھی مضبوط کیا۔ یہی روایت مشرقی شاعری کی بنیادی روایت ہے۔ تصوف خود تو مذہبی طرزِ فکر ہے، مگر تصوف کے اثر سے ادب اور شاعری کے سیکولر تصور کو فروغ ہوا۔

فارسی اور اردو شاعری میں فکر کی روایت کا قابلِ لحاظ حصہ تصوف ہی کی دین ہے۔ مابعد الطبیعیاتی مسایل سے لے کر تصورِ اخلاق تک اس اثر کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔ فارسی میں یہ روایت زیادہ جاندار اور مالا مال ہے۔ ابوسعید ابوالخیر، عطار، سنائی، رومی، مغربی، عراقی، سعدی، حافظ، جامی، خسرو اور بیدل کے یہاں تصوف ہی کی فکر اعلیٰ فکری شاعری کا سرمایہ بن گئی ہے۔ ان شعرا میں سے اکثر نے تصوف کے مسایل اور تصورات کو اپنی شاعری کا مستقل موضوع بنایا۔ 'اردو' کو یہ فکری سرمایہ ورثے میں ملا۔ اردو کی فکری روایت کا دوسرا جز ویدانت اور بھگتی کی تحریکوں پر مشتمل ہے۔ قدیم اردو کے ادبی اور شعری کارناموں میں ہمیں ان تحریکوں کا گہرا اثر ملتا ہے۔ گجری اور دکن کے شعرا نے تصوف کی فکر کو ہماری شعری روایت میں داخل کیا، اور بعد کے شعرا نے اسے وسعت دے کر ہمارے ادب کے سیکولر مزاج کی تشکیل کی۔ مذہب کے ظاہری اختلافات کو تصوف میں بے کار نزاع سمجھا جاتا ہے۔ حقیقت ایک ہے اُس کے نام مختلف ہیں، مقصود ایک ہیں، راستے جُدا جُدا ہیں، مگر ہر راستہ عشق کا راستہ ہے۔ خدا اور بندے میں حقیقی رشتہ عینیت اور قربت، معیت اور محبت کا ہے۔ یہی تصوف کی تعلیم کا بھی نچوڑ ہے اور بھگتی کا بھی مقصود۔ عُرفی نے کہا تھا ۔

عارف ہم از اسلام خراب است وہم از کفر
پروانہ چراغِ حرم و دیر نداند

میر نے کہا ۔

میر کے دین و مذہب کو تم پوچھتے کیا ہو، اُن نے تو
قشقہ کھینچا، دیر میں بیٹھا، کب کا ترک اسلام کیا

غالب کہتے ہیں ۔

دیر و حرم آئینۂ تکرارِ تمنا
واماندگیِ شوق تراشے ہے پناہیں

اگر غور سے دیکھا جائے تو عرفی سے غالب تک ایک ہی خیال کا ارتقا ملتا ہے، جس کے راستے میں دیر و حرم محض نشاناتِ منزل ہیں، خود منزل نہیں — شیخ، واعظ، قاضی، محتسب ظاہر پرستی کی علامت ہیں، جنھیں عرفانِ حق میسر نہیں، جو ظاہر ہی کو دین اور چند شعایر ہی کو روحِ مذہب سمجھتے ہیں۔ حافظ کے یہاں اس فرقے کا جس خوبصورتی اور فنکاری سے مذاق اُڑایا گیا ہے، وہ روایت اردو شاعری میں اتنی مقبول ہوئی کہ بظاہر متشرع شاعروں کو بھی اسے کچھ اور نہیں تو ضرورتِ شعر کے لیے اپنانا پڑا۔ علی حزیں کا یہ قول کہ ''تصوف برائے شعر گفتن خوب است'' اس حقیقت کا اشاریہ ہے کہ اُن کے عہد تک تصوف کی فکر شعری روایت کا لازمی جُز بن چکی تھی۔ ولی تو شاہ گلشن کے حلقۂ ارادت ہی میں شامل تھے، ان کے یہاں تصوف کا اثر کیسے نہ جھلکتا۔ میر تقی میر اپنے تشیع کے باوجود، وحدت الوجود کے زمزمۂ خودی اور تصوف کے شارح نظر آتے ہیں۔ ''ذکرِ میر'' کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ میر کی تربیت ہی تصوف کے آغوش میں ہوئی تھی۔ غالب ایسا کافر اور متشکک بھی وحدت الوجود ہی کو اپنی آزاد خیالی کی پناہ گاہ سمجھتا رہا۔ اقبال ابتدا میں تصوف، خصوصاً بادۂ حافظ اور وحدت الوجود کے سخت نقاد اور حریف رہے، لیکن پیرِ رومی کو اپنا مرشد بنانے کے بعد اُنھیں بھی اس کوچے میں آنا ہی پڑا۔ شاعری میں تصوف سے مفر ممکن ہی نہیں ہے، تصوف کے اثرات اتنے مختلف النوع ہیں کہ بالواسطہ ہی سہی، کوئی نہ کوئی اثر قبول کیے بغیر چارہ نہیں۔ فراق تک کے یہاں ہمیں وحدت الوجود کی پرچھائیاں مل جاتی ہیں، خود فراق اسے ویدانت کا اثر کہیں تو کہیں، لیکن ان کی فکر میں بھی تصوف کی عجمی روایت صاف بولتی سنائی دیتی ہے۔

تصوف نے ایک طرف تو ظاہر پرستی کی گرفت کو ڈھیلا کیا، رند مشرب اور آزاد خیال شعرا کے لیے یہ صلائے عام تھی، دوسری طرف تصوف نے کائنات کو آئینہ خانۂ جمالِ حقیقی بنا کر ایسا جمالیاتی تصور پیش کیا کہ انسان کائنات اور خدا سب عشق کے رشتے میں منسلک ہو گئے۔ اسی کے ساتھ تصوف نے عشقِ حقیقی کے توسط سے ارضی عشق کو بھی تصور کی پاکیزگی، نزہت اور تعلق کی وہ استواری، بے نفسی اور سپردگی سکھائی جو ہماری اعلیٰ عشقیہ شاعری میں ملتی ہے۔ تصوف کے بغیر عشق کا یہ تصور ممکن ہی نہ تھا۔ تیسری طرف تصوف نے بادۂ ساغر کے علایم کو رواج دے

کر خمریاتی شاعری کو فروغ دیا۔ چوتھی اور سب سے اہم بات یہ ہے کہ تصوف نے ہماری شاعری کو انسان کی عظمت کا وہ تصور دیا، جسے انسان دوستی کا بڑا سے بڑا اور نیا سے نیا فلسفہ قبول کرسکتا ہے، مجموعی طور پر اردو شاعری کا فکری سرمایہ بہت وقیع اور متنوع نہیں، لیکن ہمیں جتنا بھی فکری عنصر ملتا ہے، وہ تصوف ہی کی دین ہے۔

اردو شاعری میں یہ خصوصیت خواجہ میر درد کو حاصل ہے کہ تصوف اُن کا مسلک بھی تھا اور ان کی شاعری کا بنیادی محرک بھی۔ درد پہلے شاعر ہیں جن کے یہاں ہمیں تصوف کی مربوط اور منضبط فکر ملتی ہے۔ یوں تو درد کی اعلیٰ شاعری انتہائی عشقیہ شاعری ہے۔ مگر اس بات کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا کہ انھوں نے تصوف کی اصطلاحات اور تصورات کو شعوری طور پر اپنی شاعری میں پیش کیا ہے۔ یہ شاعری اُن کی اپنی خالص عشقیہ شاعری سے کمزور ہونے کے باوجود اس لیے سچی اور معتبر شاعری ہے کہ تصوف اُن کے عہد میں تہذیب کا درجہ رکھتا تھا۔ تصوف کے مختلف مسائل پر درد کے چند اشعار ملاحظہ فرمایئے ۔

ماہیتوں کو روشن کرتا ہے نور تیرا　　　اعیان ہیں مظاہر، ظاہر ظہور تیرا

ہے جلوہ گاہ تیرا، کیا غیب، کیا شہادت　　　یاں بھی شہود تیرا، واں بھی حضور تیرا

باہر نہ آسکے تو قیدِ خودی سے اپنی　　　اے عقلِ بے حقیقت دیکھا شعور تیرا

ان اشعار میں جہاں وحدت الوجودی تصورِ توحید ہے، وہاں عقل کی نارسائی کی طرف بھی اشارہ ہے۔ عرفانِ نفس عرفانِ حقیقت کا پہلا زینہ ہے ۔

احوالِ دو عالم ہے مرے دل پہ ہویدا　　　سمجھا نہیں تا حال پر اپنے تئیں کیا ہوں

آئینے کی طرح غافل کھول چھاتی کے کواڑ　　　دیکھ تو ہے کون بارے تیرے کاشانے کے بیچ

اس عرفان ہی سے یہ انسان کی عظمت بھی منکشف ہوتی ہے ۔

جلوہ تو ہر اک طرح کا ہر شان میں دیکھا　　　جو کچھ کہ سُنا تجھ میں، سو انسان میں دیکھا

باوجودے کہ پر و بال نہ تھے آدم کے　　　وہاں پہنچا کہ فرشتے کا بھی مقدور نہ تھا

باغِ جہاں کے گُل ہیں یا خار ہیں تو ہم ہیں　　　گر یار ہیں تو ہم ہیں، اغیار ہیں تو ہم ہیں

الفاظِ خلق ہم بن سب مہملات سے تھے　　　معنی کی طرح ربطِ گفتار ہیں تو ہم ہیں

عرفانِ نفس ہی عشقِ حقیقی کی اُس منزل تک لے جاتا ہے، جہاں پہنچ کر یہ کہنا پڑتا ہے ؎

آزاد ہوں اس سے بھی گرفتار ہوں تیرا
تو چاہے نہ چاہے مجھے کچھ کام نہیں ہے

میرے از خود شدگاں جب کہ بخود آتے ہیں
درد کی طرح وہ ہو جاتے ہیں کچھ اور کے اور

زاہد و شیخ سے تخاطب کا یہ رندانہ انداز بھی تصوف ہی کا ایک طرزِ اظہار ہے ؎

تر دامنی پہ شیخ ہماری نہ جائیو
دامن نچوڑ دیں تو فرشتے وضو کریں

ہے اپنی یہ صلاح کہ سب زاہدانِ شہر
اے درد آکے بیعتِ دستِ سبو کریں

ہماری اتنی ہی تقصیر ہے کہ اے زاہد!
جو کچھ ہے دل میں ترے، ہم وہ فاش کرتے ہیں

تصوف دنیا کی بے حقیقتی، مال و اقتدار کی بے اعتباری اور زندگی کی بے ثباتی پر اس لیے زور دیتا ہے کہ ہم ان چیزوں میں گرفتار ہو کر انسان کے منصبِ حقیقی سے غافل نہ ہو جائیں — درد کہتے ہیں ؎

مانندِ حباب آنکھ تو اے درد کھلی تھی
کھینچا نہ پھر اس بحر میں عرصہ کوئی دم کا

جلتا ہے اب پڑا خس و خاشاک میں ملا
وہ گل کہ ایک عمر چمن کا چراغ تھا

گزروں ہوں جس خرابے پہ کہتے ہیں واں کے لوگ
ہے کوئی دن کی بات یہ گھر تھا، یہ باغ تھا

حاصل اس کا یہ ہے کہ ہم توکل و فقر و درویشی کو اپنا شعار بنائیں — درد کے یہاں یہ لے بہت توانا ہے ؎

آساں مداں بفقر چنیں ما نشستہ ایم
از گزشتہ ایم کہ از ما نشستہ ایم

آزار کسو کی بھی اُٹھاتے نہیں منت
دیکھا نہ کسو سرو کو تہ بارِ ثمر کا

زنہار اِدھر کھولیے مت چشمِ حقارت
یہ فقر کی دولت ہے کچھ افلاس نہیں ہے

سلطنت پر نہیں ہے کچھ موقوف
جس کے ہاتھ آوے جام سو جم ہے

یہ قلندرانہ لہجہ، بے باکی اور بے نیازی اُردو کے جس شاعر کی خصوصیت بن گئی، وہ آتش ہیں، اور آتش کے اس قلندرانہ لہجے کی توسیع یگانہ تک ہوتی ہے۔

درد کی متصوفانہ شاعری کی اہمیت اس بات میں ہے کہ انھوں نے تصوف کے تمام مضامین کے علاوہ فلسفیانہ نوعیت کے مسایل مثلاً خیر و شر، جبر و قدر اور زمان و ارتقا کو بھی ہماری

شعری فکر میں داخل کیا۔ اگر غالب اور درد کا تقابلی مطالعہ کیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ درد کی اس فکری روایت سے غالب کا بہت قریبی تعلق ہے۔ غالب کے ڈکشن پر بھی درد کا اثر ملے گا اور تصورات پر بھی۔

تصوف بنیادی طور پر مخالفِ عقل فلسفہ ہے مگر تصوف کی عجمی روایت نے عقلیت کو بھی قبول کیا ہے۔ اقبال کا خیال ہے کہ تصوف کا رشتہ عقلیت اور تشکیک سے گہرا رہا ہے۔ عشق اور عقل کے موازنے میں تو ہمارے شعرا عقل کے حریف اور عشق کے حلیف نظر آتے ہیں، مگر معاملاتِ مذہب میں انھوں نے عقلیت کی اس روایت کو اپنایا جو ملائیت اور اوعائیت کی تردید کرتی ہے اور اپنی انتہائی صورتوں میں فکری ناوابستگی ہی نہیں بلکہ تشکیک کے رویّے کی بھی پیش رو بن جاتی ہے۔ یہ رجحان ہمیں غالب کے یہاں ملتا ہے۔ غالب کی شاعری اس لحاظ سے متصوفانہ روایت کا بہترین ثمرہ ہے کہ انھوں نے وحدت الوجودی فکر کو تشکیک، آزاد خیالی، عقلیت اور فکری ناوابستگی کا وسیلہ بنا لیا ہے۔ غالب کے یہاں عام وحدت الوجودی تصورِ کائنات تو ملتا ہی ہے، لیکن اُسی کے ساتھ اُن کے یہاں موت کا وہ عرفان بھی ملتا ہے جو زندگی کو زیادہ بامعنی بناتا ہے۔ غالب کی تشکیک، جو اُن کا مسلک ہے، وحدت الوجود کی لچک کو اس لیے قبول کرتی ہے کہ اُس زمانے میں انحراف اور جرأتِ فکر کے لیے یہی بہترین پناہ گاہ تھی۔ اقبال کی شاعری میں درد اور غالب کی فکری روایت وسیع تر ہوکر جدید مغربی فلسفوں سے بھی اپنا رشتہ جوڑ لیتی ہے۔ اقبال کا کارنامہ یہ ہے کہ اُنھوں نے عشق، عقل، زمان و مکان، کائنات و حیات، خودی اور وجدان کے جدید تصور کو بھی ہماری شاعری کے فکری مزاج سے ہم آہنگ کر کے پیش کیا ہے۔ اِس طرح اقبال کی شاعری متصوفانہ فکر کا نقطۂ عروج بن جاتی ہے جو تصوف سے کسبِ نور کر کے ہمیں ماورائے تصوف بھی لے جاتی ہے۔ اقبال کے معاصرین میں آسی غازی پوری، اصغر گونڈوی اور جگر بھی تصوف کے زیرِ اثر نظر آتے ہیں، لیکن ان شعرا کی کمزوری ایک تو اس بات میں ہے کہ انھوں نے روایت کو جوں کا توں قبول کرلیا، قال کو حال نہ بنا سکے، دوسرے وہ جدید تصورات سے لاعلمی کی وجہ سے تصوف کی روایت کی توسیع نہ کرسکے۔

موجودہ شاعری متصوفانہ فکر سے انحراف کی شاعری ہے۔ اس کے باوجود بعض جدید فلسفوں خصوصاً وجودیت کے وہ عناصر جو آج ہماری شاعری پر اثر انداز ہو رہے ہیں تصوف سے گہری مماثلت رکھتے ہیں۔ دروں بینی، عرفانِ نفس کے وسیلے سے کائنات سے آگہی، مخالفِ عقل رویہ وجود کو من حیث الکل قبول کرنے اور سمجھنے کا رجحان، موت کو زندگی کا تکملہ ماننا، یہ تمام فکری اشارے ایسے ہیں جو ہمیں تصوف کے تصورات سے قریب تر لے آتے ہیں۔ فرق یہ ہے کہ آج مجموعی طور پر ہماری فکر مذہب سے آزاد ہو چکی ہے اور تصوف اپنے سیکولر رویے کے باوجود ایک مخصوص مذہبی رویے ہی کا ترجمان ہے۔ بالواسطہ طور پر تصوف کے اثرات ہماری شاعری میں آج بھی کارفرما ہیں اس لیے کہ تصوف نے جس شعری اور فکری روایت کی تشکیل کی ہے وہ ہماری تہذیب اور ادب کا ناگزیر حصّہ بن گیا ہے۔ مذہب سے گریز کے باوجود ہم اپنی تہذیب سے گریز نہیں کر سکتے۔

oo

تصوف اور بھکتی

تصوف کے لیے عمومی اصطلاح باطنیت (Mysticism) ہے۔ یہ مذہب اور فلسفے کا ایک رجحان ہے جس کی بنیاد اس نظریۂ علم پر ہے کہ عقل مابعدالطبیعیاتی اور الہیاتی مسائل میں رہنمائی نہیں کرسکتی کیونکہ عقل کا دائرہ حواس کی دنیا ہے، جو مظاہر یا حقیقتیں طبعی دنیا کے حدود سے ماورا ہیں، اُن کا علم حواس کو نہیں ہوسکتا، اس لیے عقل اُن کو سمجھنے سے قاصر ہے۔ یہاں عقل سے مراد عقلِ تجربی ہے۔ اربابِ مذہب کے نزدیک اس عقل کی تقدیر میں حضوری و کامرانی نہیں، دوری و مہجوری ہے۔ اس بنا پر تمام مذاہبِ عالم نے ایک ایسے ذریعۂ علم کی نشان دہی کی ہے جس کی مدد سے حقیقتِ اولیٰ اور ان کا علم براہِ راست خدا اور انسانی رشتے کے عرفان کی بنا پر ہوتا ہے۔ اس علم کی اساس تجربۂ باطن یا عرفانِ نفس و تحقیقِ ذات ہے (من عرف نفسہ، فقد عرف ربّہ) باطنیت کی بنیاد اسی علم پر ہے۔ اس لحاظ سے یہ مذہب کے باطنی اور احساسی پہلو سے متعلق ہے۔ خدا کو عقل نہ جان سکتی ہے، نہ اُس تک پہنچا سکتی ہے۔ خدا کا صرف روحانی اور وجدانی علم ہی ممکن ہے۔ اس طرح باطنیت کا فلسفہ عقل پر اعتماد کرنے کے اُن خطرناک نتائج سے بچا لیتا ہے، جو لاادریت (Agnosticism) اور تشکیک (Skepticism) تک لے جاتے ہیں۔

افلاطون نے فلسفے میں جس رجحان کو روشناس کیا، وہ عقلیت (Rationalism) کا رجحان تھا۔ اس کے مطابق خیال یا جوہر یا اعیان حقایقِ اصلی ہیں اور ان کو موجودات پر تقدمِ زمانی حاصل ہے۔ افلاطون کے نزدیک مادی دنیا، دنیائے اعیان کی نامکمل نقل ہے جسے ہم حواس کے ذریعے جانتے ہیں۔ اعیان کا علم عقل کے ذریعے ہوتا ہے جو دوسری دنیا سے تعلق رکھتی ہے اس لحاظ سے الوہی جوہر ہے۔ مسلمان فلسفیوں نے عقل کو افلاطون کے اس مفہوم میں الوہی جوہر اور معتبر وسیلۂ علم مانا ہے۔ فارابی، ابنِ سینا، غزالی اور ابنِ رشد سب افلاطون کے مفہوم ہی میں عقلیت پسند ہیں۔ ان فلسفیوں خصوصاً ابنِ سینا اور غزالی کے یہاں تصوف کا میلان اسی بنا پر ملتا ہے۔ افلاطونی سلسلۂ فکر میں عقل تجربی عنصر نہیں بلکہ باطنی اور وجدانی ملکہ بن جاتی ہے، جو متصوفانہ تجربے کے مترادف ہے۔

ارسطو نے عقل کو انسانی وجود کا جوہر قرار دیا، وہ حقیقت پسند (Realistic) تھا۔ ارسطو کے یہاں عقلِ تجربی پر زور ہے۔ ارسطو کا سلسلہ آگے چل کر جدید فلسفے کی تجربیت (Empiricism) سے مل جاتا ہے۔ فہم کو یہاں بھی اہمیت ہے مگر اس کا وظیفہ تجزیہ و تحلیل ہے، اور یہ حواس سے حاصل کیے ہوئے ارتسامات کو منضبط، مدوّن کرتی ہے۔ تجربیت سائنسی طریقۂ کار کی اساس ہے۔ سائنس میں عقل کا منصب تجزیہ ہے اور یہ حواس کے دائرے سے باہر قدم نہیں رکھتی۔ اس کے خلاف جدید تر فلسفوں میں ردِّ عمل ملتا ہے، خصوصاً برگسان نتائجیت (Pragmatism) اور وجودیت (Existentialism) میں۔ یہ جدید مکاتیبِ فلسفہ عقل کے منصب و اہمیت کو تسلیم کرتے ہیں، مگر اسے انسان کا جوہر مانتے ہیں نہ اسی کو انسان کا کُل وجود سمجھتے ہیں۔ صوفیا نے بھی عقل کے معاملے میں یہی رویہ اختیار کیا تھا۔ اقبال عقل کو "علم الکتاب" کہتے ہیں اور عشق یعنی داخلی باطنی تجربے کو "ام الکتاب" کہتے ہیں۔ صوفیا نے عقل کے علم کو خبر اور عرفانِ حقیقت کو وجود باطنی تجربے سے حاصل ہوتا ہے، نظر کا نام دیا تھا۔ اُن کے نزدیک حقیقت کا یہی عرفان "عین الیقین" ہے۔ علم کے دوسرے درجے اس سے کمتر ہیں۔ درد نے ان مباحث کا خلاصہ اس طرح کیا ہے کہ فلاسفہ، حکما، متکلمین اور علمائے طبیعیات صرف جزئیات سے بحث کرتے ہیں اور وہیں تک جا سکتے ہیں جہاں تک اُن کی عقل کی رسائی ہے۔ اس کے برخلاف ایمان،

وحی وکشف کی روشنی میں کائنات کو من حیث المجموع دیکھتا ہے۔ وہ اپنے نظریے کو تحلیلی طریقے پر نہیں، بلکہ ترکیبی طریقے پر تعمیر کرتا ہے، اور کائنات، خالقِ کائنات، غایتِ تخلیقِ کائنات اور ان سب کے ربط و ضبط کو دیکھتا ہے۔ اس علم کے بھی تین مرتبے ہیں۔ حق الیقین خدا کا علم ہے اپنی ذات کے متعلق، عین الیقین انبیا کا علم ہے جنھوں نے خدا کی آیاتِ کبریٰ کو دیکھا۔ علم الیقین اولیا کا عرفان ہے جو انبیا کے دیکھے ہوئے کو سمجھتے ہیں۔ عوام کا علم سماعی ہے۔

صوفیا 'عرفانِ خداوندی' کو حقیقی علم مانتے ہیں۔ اس کا پہلا زینہ 'عرفانِ ذات' ہے۔ اس علم کے لیے انھوں نے ایمان کو شرطِ اوّل مانا ہے۔ لیکن اس بنا پر تصوف کو مادرائیت کے مترادف سمجھنا صحیح نہ ہوگا۔ صوفیا نے انسان اور انسانی مسائل کے ساتھ عالمِ مادّی اور اُس کے لوازم کو بھی مناسب اہمیت دی ہے۔ یہ تصوف کا سماجی پہلو ہے۔

تصوف اسلام میں باطنیت کے فلسفے کا بھی نام ہے۔ عام اصطلاح میں باطنیت ہر اُس علم کے لیے استعمال کی جاتی ہے جو عقل کے علاوہ کسی اور ذریعے سے حاصل ہو اور جس میں ماورائے حواس اور فوق الفطرت مظاہر کا تجربہ ہو۔ لیکن مخصوص مفہوم میں باطنیت کی اصطلاح روحانی داخلی تجربے پر مبنی فلسفے کے لیے ہی مروّج ہے۔

باطنیت کے بنیادی عناصر یہ ہیں:

1- عقلی علم معاملاتِ مذہب میں رہنمائی کے لیے کافی نہیں۔

2- حقیقت واحد ہے اور کثرت اسی وحدت کا خارجی مظہر — یہی تصورِ وحدت (Monism) اور وحدت الوجود یا ہمہ اوست (Pantheism) کے فلسفوں کی بنیاد ہے۔

3- حقیقت ایک ہے تو زماں حقیقی نہیں۔

4- کثرت قیاسی اور نظری ہے جو عقل تحلیل کی تقسیم اور تضاد سے پیدا ہوتا ہے۔ یہ تمام عناصر مشرق اور مغرب کے باطنیت کے فلسفوں میں، تھوڑے بہت فرق کے ساتھ مشترک نظر آتے ہیں۔

مغربی فلسفے میں نوفلاطونیت نے سب سے پہلے اس رجحان کو ایک باضابطہ نظامِ فکر کی بنیاد بنایا۔ اس فلسفے کا اثر عیسائیت اور اسلام کے متصوفانہ نظریوں پر گہرا ہے۔ مشرقی فلسفے میں

باطنیت کی تاریخ زیادہ قدیم ہے۔ ہندومت میں اپنشدوں کا اور باطنیت کا تصور سمجھا جاتا ہے۔ یہ میلان ہی ویدانت (اپنشدوں کے فلسفے) کو ویدک دور کے مذہبی تصورات سے منفرد اور ممتاز کرتا ہے۔ بدھ مت اور جین مت نے ابتداءً خدا کے تصور کی نفی کی۔ مگر چونکہ ان فلسفوں کی بنیاد ویدانت کے متصوفانہ تجربے پر ہی تھی، اس لیے خاص طور پر بدھ مت نے روحانی ریاضتوں کے لیے باطنیت ہی کے طریقے اپنائے۔ ویدانت نے کرم مارگ وعمل کے راستہ کی جگہ گیان مارگ کو غور وفکر کا راستہ تجویز کیا تھا۔ بدھ مت نے گیان مارگ ہی کو حقیقت تک رسائی کا راستہ قرار دیا۔ دوسری طرف وہی آریائی ذہن، جو ویدوں کے بنیادی تصورات اپنے ساتھ ہندوستان میں لایا تھا، اور جس نے آگے چل کر ویدانت کے گہرے اور ہمہ گیر فلسفے کا روپ اختیار کیا، ایران میں زرتشتی مذہب کی شکل میں نمودار ہوا۔

زرتشت کے مذہب کا وجودِ اعلیٰ اہورامزدا اپنے نام ہی میں ثنوی ہے۔ یہ روح اور مادّے کا خدا کا ہے، روح خیر ہے اور مادّہ شر۔ روح نور ہے اور مادّہ ظلمت۔ اہورامزدا کے پہلے تنزل یا پہلی کرن کا نام آشا ہے جو خدا کے ابدی قانون کی صداقت کا مظہر ہے۔ اسے پالینا ابدی صداقت کے مظہر واہورامزدا کو پالینا ہے۔

''اعلیٰ صداقت کے ذریعے، بلند ترین صداقت کے ذریعے، ہم
تیری ایک جھلک دیکھ سکیں۔ ہم تیرے نزدیک آسکیں، ہم تیری
ذات میں شامل ہوسکیں۔''

اس خطاب کا اشارہ اُسی ایک وجودِ مطلق کی طرف ہے جو نور اور صداقت ہے۔ جس سے تمام کائنات پیدا ہوئی ہے اور جس کی طرف حرکت کر رہی ہے۔

ایران کے فلسفۂ مذہب کی ابتدا اسی باطنیت سے ہوئی۔ بعد کے مفکرین مانی اور مزدک نے اسی تصور کی نئی توجیہ وتعبیر کی۔ چین میں باطنیت کے ابتدائی عناصر تاؤازم (Taoism) میں ملتے ہیں جس کا بانی لاؤتزے (Laotzu) ہے۔ یہ باطنیت اپنی ابتدا میں حکمرانوں کے خلاف فرد کی آزادی پر زور دیتی ہے۔ اگرچہ اس فلسفے میں کنفیوشس اور Miosm کے عناصر بھی شامل ہیں۔ مگر قوی امکان یہ ہے کہ اس کا بنیادی نقطۂ نظر ہندوستانی تصورات پر مبنی ہے۔

اسلامی باطنیت یعنی تصوف نے ان تمام فلسفوں سے اثر قبول کیا ہے۔ اسلام میں علمِ کلام کی طرح تصوف کی ابتدا بنی امیہ کے عہدِ حکومت کے جبر و تعدّی کے خلاف بغاوت کی شکل میں ہوئی۔ بغاوت کی یہ منفعل شکل تھی۔ وہ صحابہ، تابعین اور تبع تابعین جو اُس دور کی سیاست میں حصہ لینا نہ چاہتے تھے، اُس سے بیزار ہوکر گوشہ نشین ہو گئے۔ گویا یہ ایک طرح کا عدم تعاون تھا ظلم کے ساتھ۔ اس بغاوت نے کبھی کبھی جہاد کا عملی راستہ بھی اختیار کیا۔ مگر صوفیوں نے عام طور پر ترکِ سیاست کی راہ کو ترجیح دی۔ یہی ترکِ معاملاتِ دنیا، آگے چل کر ترکِ دنیا کے میلان میں ظاہر ہوا۔ اسلام بنیادی طور پر رہبانیت اور ترکِ دنیا کے خلاف ہے (لا رہبانیة فی الاسلام) اس لیے رہبانیت کے میلان کو ایک طرف تو مخصوص سیاسی سماجی اثرات کا نتیجہ اور دوسری طرف غیر اسلامی باطنی فلسفوں کا بالواسطہ نتیجہ سمجھنا چاہیے۔

مستشرقین کی تحقیقات کا ماحصل یہ ہے کہ تصوف اسلام میں بیرونی فلسفوں کے اثر سے داخل ہوا جن سرچشموں کی عموماً نشان دہی کی جاتی ہے اُن میں نوفلاطونیت، ویدانت، بدھ مت اور عیسائیت کا ذکر مستشرقین نے خصوصیت سے کیا ہے۔ اولیری (Oleary) نے تصوف کی ابتدا کو سامی، عیسائی، یونانی، نوفلاطونی اور مسیحی کلیسا کے اثرات کا نتیجہ دکھایا ہے۔ ڈی بوئر (De-Boer) نے اسلامی فکر پر سامی اور ہندی ایرانی اثرات دکھانے کے ساتھ مسلم فکر کی اس صلاحیت کا اعتراف کیا ہے کہ وہ دوسروں کے خیالات پر اپنی زبان، مذہب اور تمدن کا رنگ چڑھانے میں کامیاب رہی ہے۔ اسی طرح نکلسن نے اسلامی تصوف اور صوفیا پر جو کام کیا ہے اس میں جابجا اسلامی تصوف کی ابتدا دوسرے مذاہب اور فلسفوں میں تلاش کی ہے۔ یہ تمام نقاطِ نظر حقیقت کا صرف جزوی احاطہ کرتے ہیں۔

تصوف اور صوفی کے لفظی اشتقاق کی تحقیق بھی ہمیں مختلف و متضاد آرا سے دوچار کرتی ہے۔ ایک نظریے کی رو سے تصوف یا صوفی صفّہ سے مشتق ہے۔ اصحابِ صفّہ نے رسولؐ اسلام کی زندگی ہی میں اپنے آپ کو عبادت و ریاضت کے لیے وقف کر دیا تھا۔ دوسرا خیال یہ ہے کہ صوفی صف سے مشتق ہے یعنی یہ اُن اصحاب کا مسلک ہے جو اسلام کی پہلی صف میں تھے۔

تیسرا نظریہ یہ ہے کہ صوفی یونانی اصطلاح تھیوصوفیا (Theosophia) سے نکلا ہے، جس کے معنی ہیں الوہی حکمت۔ ایک اور نظریہ صوفی کو صوف سے مشتق مانتا ہے۔ صوف کے معنی ہیں اون۔ چونکہ عیسائی راہبوں کی تقلید میں ابتدائی عہد کے صوفیا اون کا ایک موٹا لباس پہنتے تھے، اسی لیے اُنھیں صوفی کہا گیا۔ جہاں تک عربی زبان کا تعلق ہے قواعد کی رُو سے یہی اشتقاق صحیح مانا جاتا ہے۔ ایک اور خیال یہ ہے کہ صوفی صفا سے مشتق ہے۔ قواعد کے لحاظ سے یہ اشتقاق بھی صفہ اور صف کی طرح صحیح نہیں، مگر اس نظریے کے مبلغین کہتے ہیں کہ اسلام میں صفائی قلب کی تعلیم ہی صوفی کا حقیقی مشرب ہے۔ یہ نظریہ تصوف کی قرآنی اور خالص اسلامی توجیہ کرنے والے محققین میں عام طور پر قبول کیا جاتا ہے۔

قرآن میں صوفی یا تصوف کی اصطلاحات کہیں نہیں ملتیں، البتہ اس کے مترادفات احسان، ولایت اور فقر اور ان سے مشتق اصحابِ قرب، ولی اور فقیر قرآن میں موجود ہیں۔ پہلا شخص جس نے اپنے لیے صوفی کی اصطلاح استعمال کی ابو ہاشم کوفی (وفات 150 ھ) ہے۔ صوفیا کا وہ گروہ جو تصوف کو قرآن سے ماخوذ مانتا ہے، تصوف کو اخلاقِ کریمانہ کا نام دیتا اور اتباعِ سنت پر زور دیتا ہے (جنید بغدادی) یہ لوگ تصوف کو تزکیۂ نفس اور تصفیۂ اخلاق کا مسلک مانتے ہیں (قدافلح من زکھٰا و قد خاب من دسّٰھا)۔ ان کے نزدیک ایک رسولؐ کی بعثت کا مقصد ہی مکارمِ اخلاق کی تکمیل تھا (و بعثت لأتمم مکارم الاخلاق)۔

پیغمبر اسلام کی تعلیمات سے ظاہر ہے کہ اخلاق کی تکمیل نہ تو ترکِ دنیا سے ممکن ہے نہ مجاہدے، مراقبے اور ریاضتِ نفس سے بلکہ اس کے لیے دنیا سے رشتہ رکھنا اور اُس کی جدوجہد میں حصہ لینا بھی ضروری ہے۔ رسالت مآب نے اپنی زندگی میں مذہب و اخلاق کے ظاہری اور باطنی دونوں پہلوؤں کو یکجا کر دیا تھا۔ آپ نے عملی زندگی کی جدوجہد میں بھرپور حصہ لیا سیاسی، معاشی، سماجی و اخلاقی اصلاح ان کے پیشِ نظر تھی۔ عبادت اور ایمان اسی کے وسیلے ہیں۔ صحابہ نے عموماً مذہب کے داخلی و باطنی دونوں پہلوؤں میں اپنے رسولؐ کا اتباع کیا۔ لیکن آگے چل کر ایک گروہ نے ماسوا کو یکسر ترک کر کے صرف رُوح کی طرف توجہ کی اور خدا ہی کو مقصودِ حقیقی مانا۔ شاہ ولی اللہ نے صوفیا کے طبقات کی جو تاریخی درجہ بندی کی ہے، اُس

سے بھی ظاہر ہے کہ صوفیا نے آہستہ آہستہ اپنے کو معاملاتِ دنیا سے الگ کرلیا اور محمد مصطفیٰ حلمی کی تاریخِ تصوفِ اسلام سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ تصوف کا رجحان ابتدا میں چند گروہوں تک محدود تھا جو نساک، زہاد، عباد اور بکائین کے نام سے پکارے جاتے تھے۔ امام قشیری نے ''رسالۂ قشیریہ'' میں لکھا ہے کہ صوفی کی اصطلاح دوسری صدی ہجری تک رواج پا چکی تھی۔ اس سے پہلے یہ اصطلاح نہیں ملتی۔

اپنے آغاز میں تصوف عبارت تھا ان اصولوں سے: ذکرِ الٰہی کی کثرت، حُبِّ دنیا سے بیزاری، کائنات کے مسائل پر فکر و تامل، اہلِ دنیا سے استغنا اور اللہ پر کامل توکل۔ اس وقت تصوف کا کوئی نظام مرتب نہیں ہوا تھا۔ آگے چل کر جب تصوف ایک باضابطہ مسلک بن گیا اور صوفیا کے مستقل سلاسل وجود میں آگئے تو تصوف عبادت و ریاضت، مراقبہ و مجاہدہ، اذکار و اشغال اور توحید و معرفت کے مکمل فلسفے کی صورت میں سامنے آیا۔ تصوف کے فلسفے کے مثبت اور منفی دونوں پہلو اہمیت رکھتے ہیں۔ ترکِ دنیا کے ساتھ جب تصوف ترکِ عمل کی تعلیم بن جاتا ہے تو یہ منفی رویّوں کو جنم دیتا ہے۔ اسی لیے اقبال نے تصوف خصوصاً وحدت الوجود کے فلسفے کی تنقید و تردید پر زور دیا ہے، لیکن تصوف مثبت فلسفے کی حیثیت سے ادعائیت، ملائیت، مذہبی تشدد و سخت گیری، ظاہر پرستی، تفرقہ اندازی اور ابن الوقتی کے خلاف بغاوت بن کر روشن خیالی، رواداری، انسان دوستی اور عوام سے قربت کا مسلک بن جاتا ہے۔ کسی بھی فلسفے کو اگر اُس کے سیاسی سماجی عوامل اور انقلابی مضمرات سے علاحدہ کر کے محض مجرد تصورات کا ایک نظام سمجھ لیا جائے تو اُس کی تفہیم و تشریح کا حق ادا نہیں ہوسکتا۔ تصوف سے علماء و محدثین کی بیزاری کے اسباب مذہبی کم اور سماجی، سیاسی زیادہ ہیں۔ منصور حلاج اور سرمد کا قتل ہو یا دوسرے اکابر صوفیا کے خلاف کفر و بدعت کے فتوے، ان کا مصدر فتویٰ دینے والوں کے غیر مذہبی محرکات میں تلاش کیے جاسکتے ہیں۔ صوفیا میں خاصی تعداد ایسے حضرات کی ہے جو مختلف حرفوں اور پیشوں سے تعلق رکھتے تھے، بہت سوں کے نام بھی اس پر دلالت کرتے ہیں جیسے منصور حلاج، بہاء الدین نقشبند، فریدالدین عطاّر — یہ لوگ عوام کے طبقے سے تعلق رکھتے تھے۔ حاکموں سے اُن کی بیزاری اور اُن کے ظلم و استحصال کے خلاف ان کے ردِّ عمل کی مثالیں تصوف کی تاریخ میں بکھری

ہوئی ہیں۔ ایسے واقعات کو یکجا کر دیا جائے تو تصوف قرونِ وسطیٰ میں سماجی تبدیلی کی ایک فعّال اور باغیانہ تحریک بن کر سامنے آتا ہے۔

علمیاتی اور مابعدالطبیعیاتی نظریوں کی بنیاد پر تصوف کی جو عمارت تعمیر ہوئی، اس میں ایسے طاقتور تہذیبی عوامل کارفرما تھے جنھوں نے اسلامی تہذیب کو ایک نیا رنگ و آہنگ عطا کیا۔ صوفیا نے علمائے ظاہر کے تقشف کے برخلاف مختلف فنونِ لطیفہ خصوصاً شاعری اور موسیقی کے فروغ میں نمایاں حصہ لیا۔ اس طرح اسلامی تہذیب محض ایک سیاسی نظام بننے سے محفوظ رہی۔ صوفیا کا یہ کردار مندرجہ ذیل دو بیانات کی روشنی میں زیادہ واضح ہو سکتا ہے۔

> ''تاریخ اسلام میں بارہا ایسے مواقع آئے ہیں کہ اسلام کے کلچر کا شدت سے مقابلہ کیا گیا۔ لیکن اس کے باوجود وہ مغلوب نہ ہو سکا۔ اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ تصوف یا صوفیا کا اندازِ فکر خود اُس کی مدافعت کو آجاتا تھا اور اس کو اتنی توانائی بخش دیتا تھا کہ کوئی طاقت اس کا مقابلہ نہ کر سکتی تھی۔''

> ''اکثر ایسا ہوا ہے کہ سیاسی اسلام کے تاریک ترین لمحات میں مذہب اسلام نے بعض نہایت شاندار کامیابیاں حاصل کیں ہیں۔''

اسلامی دنیا جب بھی بیرونی حملوں اور اندرونی خلفشار کا شکار ہوئی، مسلمانوں نے تصوف کی طرف رجوع کیا۔ تصوف کی عام مقبولیت کا ایک دور تو وہ ہے جب اسلامی سلطنتیں تاتاری حملوں کی یورش میں لرز رہی تھیں۔ اس دور میں متصوفانہ فکر نے تخلیقی سطح پر سعدی اور حافظ کے فن میں اپنا نقطۂ عروج پایا۔ دوسرا دور تصوف کے ہمہ گیر اثر کا وہ ہے جب ہندوستان میں مغلیہ سلطنت کا چراغ آخری سنبھالا لے رہا تھا۔ اس دور میں ایک طرف تو صوفیا کی خانقاہیں تسکینِ قلب کی ملجاً و ماویٰ تھیں، دوسری طرف تصوف کے مختلف نظریات کی تطبیق کی وہ کوششیں ہو رہی تھیں جن کا مقصد اسلام کی ازسرِنو شیرازہ بندی تھی۔ تیسری طرف تجدد و احیائے دین کی ولی اللّٰہی تحریک اپنا کام کر رہی تھی۔ جب خارج کی دنیا میں گوشۂ اماں نظر نہ آئے تو اندرون کی خلوت ہی وہ گوشۂ عافیت رہ جاتا ہے جہاں اپنی منتشر طاقتوں کو مجتمع کرنے اور باہر کے ناسازگار حملوں

کو روکنے کے اسباب فراہم ہو سکتے ہیں۔ تصوف حقیقت سے فرار نہیں۔ بلکہ حقیقت کا سامنا کرنے کے لیے اپنے اندر کی آگ کو بروئے کار لانے کا نام ہے جو متصوفین اس حقیقت سے باخبر نہیں تھے انھوں نے تصوف کو قال سمجھ کر اذکار و اشغال، خوارق و کرامات کا مجموعہ سمجھ لیا۔ یہ تصوف کا عرفان نہیں بلکہ اُس کی تجارت تھی۔

تصوف کا سب سے اہم نظریاتی کارنامہ وحدت الوجود کا نظریہ ہے۔ وحدت الوجود خالق کائنات اور کائنات کو ایک دوسرے کا عین مانتا ہے۔ نوفلاطونیت تخلیق کی جگہ اشراق (Emanation) کا نظریہ پیش کرتی ہے جس کی رُو سے کائنات خدا کے وجود سے اُسی طرح نکلی ہے جس طرح سورج سے اشعاعِ نور ہوتا ہے۔ ابتدائی عرب فلسفیوں فارابی اور ابنِ سینا کے یہاں نزولاتِ عقل کا نظریہ ایک طرح سے اسی اشراقی نظریے کی اسلامی تعبیر ہے۔ نزولات کے اس سلسلے میں انسان عالمِ اصغر یا مرتبۂ جامعہ ہے (لقد خلقنا الانسان فی احسن التقویم) جو مظہرِ صفاتِ خداوندی ہے۔ اس نظریے کو پہلی بار منضبط و مستقل صورت میں شیخ اکبر محی الدین ابنِ عربی نے پیش کیا۔

ذوالنون مصری اور بایزید بسطامی کے تصورات میں پہلی بار اسلامی تصوف وحدت الوجود کے تصور سے قریب آیا تھا۔ یحییٰ بن معاذ الرازی بھی بسطامی کی طرح فنائے نفس اور اتحادِ ذات کا تصور پیش کرتے ہیں۔ ان سے قبل امام حسن بصری اور رابعہ بصری کے یہاں حُبِّ الٰہی کی وہ شدید کیفیت ملتی ہے جسے تصوف میں عشق کا نام دیا گیا۔ عشق کی یہ نسبت بعد کے صوفیا کے یہاں نسبتِ عقل کی نعم البدل بن کر معرفت اور عینیت کا وسیلہ بن گئی۔ عشق کے غلبے کو محتاط صوفیا نے سُکر کی کیفیت سے تعبیر کرتے ہوئے صحو (ہوشمندی) پر زور دیا۔ سُکر میں انسان ہر چند حتیٰ کہ اپنے نفس اور عقل تک سے غافل ہوتا ہے۔ اس کے برعکس صحو میں انسان ہوش و تمیز رکھتا ہے اور اسی ہوشیاری کے بعد اس منزل کو ترک نہیں کرتا۔ جنید بغدادی مسلکِ صحو کے مبلّغ اور پیر تھے اور وہ ہوش پر اتنا زور دیتے تھے کہ کسی ایسے شخص کو مریدی میں قبول نہ کرتے جس کی عقل اور ہوشمندی پر انھیں پورا اعتماد نہ ہو۔ اس کے باوجود حسین ابن منصور حلاج کا نام ان ہی کے مریدوں میں لیا جاتا ہے جس کا نعرہ ''انا الحق''، سُکر و بے خودی، عشق

وخودرفتگی کے کارواں کے لیے بانگِ درا بن گیا۔ منصور نے اتحاد وحلول، آثارِ باقیہ اور نغماتِ صادقہ پر زور دیا۔ منصور کا جذب ومستی اور اشتیاقِ اتحاد وحدت الوجود کی غیرعقلی اور جذباتی بنیاد ہے۔

رابعہ بصری جو مسلکِ عشق کی بانی سمجھی جاتی ہیں، اُن کے مسلک کو علی بن موفق اور یحیٰی بن معاذ الرازی نے مقبولِ عام بنایا۔ ان صوفیا کے نزدیک اصل زندگی حُبِ الٰہی ہے اور کائنات جلوہ گاہِ ہستی مطلق ہونے کی وجہ سے شر سے خالی ہے۔ جب ہر شے اللہ سے منسوب ہے تو شر کہاں رہ جاتا ہے۔ یہ بھی وحدت الوجود کی طرف ایک قدم تھا۔

تیسری اور چوتھی صدی ہجری تک ایک طرف علمِ کلام کی عقلیت پسندی سے صوفیا کو مقابلہ کرکے مذہب میں عقیدے دایمان اور عشق کے عنصر پر زور دینا پڑا۔ دوسری طرف فقہ کے اسکولوں کی تدوین کے بعد انھیں فقہا کی ظاہر پرستی، سخت گیری اور بعض مواقع پر حاکموں کی خوشنودی کے لیے حیلہ تراشی کے خلاف آواز اُٹھانی پڑی۔ اس زمانے میں شریعت اور طریقت میں مفاہمت کی کوششیں بھی ہوئیں مگر ان کے درمیان وہ خلیج جو منصور کے قتل سے پیدا ہوئی تھی، وسیع تر ہوتی گئی۔ تصوف کو فقہا اور محدثین غیراسلامی کہتے رہے۔ صوفیا فقہا کی تحریفوں، تاویلوں اور حیلہ تراشیوں کی پردہ دری کرتے رہے۔ اس اختلاف کا نتیجہ یہ نکلا کہ تصوف ایک نظام کی حیثیت سے منظم ہوتا گیا۔ کتابیں لکھی گئیں، اصطلاحات وضع ہوئیں۔ حلقے اور گروہ بننے لگے۔ ہجویری نے اس دور میں منظم کیے جانے والے بارہ طریقوں کا ذکر کیا ہے۔ پانچویں صدی کے اختتام تک رسالۂ قشیریہ (امام قشیری) اور کشف المحجوب (شیخ علی الہجویری) تصنیف ہوچکی تھیں۔ شیخ ابوسعید ابی الخیر اسی دور کے صوفی شاعر گزرے ہیں، جنھوں نے ابن سینا کو مخاطب کرکے کہا تھا کہ ''جو کچھ تم عقل کی مدد سے سمجھتے ہو، میں اُسے اپنی آنکھ سے واشگاف دیکھتا ہوں۔''

چھٹی صدی ہجری کے صوفیا میں امام غزالی کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ ان کی شخصیت کلام، فلسفے اور تصوف کی جامع تھی۔ وہ فلسفے سے تشکیک اور تشکیک سے تصوف تک پہنچے۔ اس دور کے صوفیا میں ایک اور اہم نام شیخ الاشراق شہاب الدین معتزلی کا ہے۔ انھوں نے اپنا فلسفہ

'حکمت الاشراق' میں پیش کیا ہے۔ اقبال کے نزدیک ان کے یہاں قدیم ایرانی زرتشتی تصورات و علامات کو تصوف کا اسلامی لباس پہنایا گیا ہے۔ شیخ الاشراق کے یہاں نور وجود کے ہم معنی ہے۔ ان کا نظریۂ اشراق بھی وحدت الوجودی کی عجمی شکل سمجھا جاسکتا ہے۔ شیخ اکبر ابنِ عربی (1165ھ تا 1240ھ) مسلمان صوفیا میں اس لحاظ سے سب سے اہم ہیں کہ انھوں نے وحدت الوجود کے منتشر تصورات کو اسلامی فکر کا لازمی جُز بنا دیا۔ ابنِ عربی سے قبل شیخ فرید الدین عطار نے ''منطق الطیر'' میں وحدت الوجود کی شاعرانہ تفسیر پیش کی تھی۔ ابنِ عربی نے اسی خیال کو منطقی اور عقلی انداز میں ترتیب دیا اور اپنے نظریے کی بنیاد کو کشف قرار دیا۔

شیخ اکبر کے نزدیک وجود ایک ہے (لا وجود الا اللّٰہ یا لا موجود الا اللّٰہ) عالم اور خدا میں عینیت ہے کیونکہ عالم صفاتِ خداوندی کی تجلی ہے اور صفات و ذات میں عینیت ہے۔ تخلیق نزول کی ایک صورت ہے۔ اس نزول کی تفسیر تنزلاتِ ستہ میں ملتی ہے۔ آخری نزول انسان ہے جسے مرتبۂ جامعیت بھی کہتے ہیں۔ عالم کی تخلیق اس طرح ہوئی کہ خدا نے معلومات یا اعیانِ ثابتہ کو مخاطب کر کے وجودِ خارجی میں آنے کا حکم دیا۔ ہر عین نے اپنے استعدادِ ذاتی کے مطابق خارجی شکل پائی۔ اعیان ثابتہ موجوداتِ ذہنی ہیں اور عالم اُن کا عکس۔ عالم بھی اصل ہی کی نمود ہے اس لیے غیر حقیقی نہیں۔ عالم بالقوہ سے بالفعل ہونے میں ذاتِ حق سے خارج نہیں ہوتا بلکہ اُس کا عین ہی رہتا ہے۔ ابنِ عربی کا قول ہے کہ موجودِ حقیقی کو عالم کہا جائے یا خدا یا دونوں کے امتیاز میں عجز کا اظہار کیا جائے، بات ایک ہی ہے۔

اس نظریے کے چند مضمرات قابلِ توجہ ہیں:

1- عالم خدا کا عین ہے، اس لیے حقیقی ہے۔ عالم کا انکار خدا کا انکار ہے۔

2- انسان مرتبۂ جامعہ، مظہرِ صفات خداوندی ہونے کی حیثیت سے حاصلِ تخلیق ہے۔ اس سے انسان کی عظمت کا وہ تصور قائم ہوتا ہے۔ یہاں رنگ، نسل، مذہب، سماجی حیثیت اور معاشی برتری کے امتیازات اُٹھ جاتے ہیں۔ قرونِ وسطیٰ میں اس انسان دوستی کو انقلاب آفریں فلسفہ کی حیثیت حاصل رہی ہے۔

3- عالم عینِ حق ہونے کی وجہ سے نگار خانۂ جلوۂ حقیقی ہے۔

4۔ ہر شے کی خلوت اُس کے عین کی استعداد کے مطابق ہوئی، اس لیے جبر نہیں۔ اگر جبر ہے تو اپنی فطرت یا عین کا عاید کردہ۔ اسی لیے ابنِ عربی امام جعفر صادق کی تاسی میں لا جبر و لا قدر بل بینه کے قائل ہیں۔ یعنی نہ جبر ہے نہ اختیار بلکہ معاملہ دونوں کے بین بین ہے۔

5۔ اخلاق کا وہ تصور اس نظریے سے نکلتا ہے جس میں عشق و عشقِ حقیقی اور عشقِ انسانی کے سب سے اعلیٰ قدر ہے اور خدمتِ خلق خوشنودیٔ خدا کا وسیلہ۔

تیرھویں صدی عیسوی سے قبل ہی تصوف کا ہندوستان سے باہر زوال شروع ہو چکا تھا۔ اس وقت صوفیا کے مختلف سلاسل منضبط ہو چکے تھے۔ ہندوستان میں جن سلسلوں نے عوامی زندگی پر گہرا اثر ڈالا، اُن میں سب سے اہم چشتیہ سلسلہ ہے جس کی نسبت خواجہ معین الدین چشتی اجمیری سے ہے۔ اس کے علاوہ قادریہ، نقش بندیہ اور سہروردیہ سلسلے بھی ہندوستان کی مذہبی زندگی پر اثر انداز ہوئے۔ ہندوستان میں صوفیا کا اثر عام مذہبی اور روحانی زندگی پر بہت گہرا رہا ہے۔ اسلام اس ملک میں فاتحین کی تلوار کے وسیلے سے روشناس نہیں ہوا، بلکہ صوفیا کے توسط سے پھیلا ہے۔ باہر جو تحریک زوال پذیر تھی، وہ صدیوں تک بعد میں بھی ایک زبردست قوت بن کر ہندوستان کی سماجی اور تہذیبی زندگی میں کارفرما رہی۔

طلوعِ اسلام سے قبل ہی عرب تاجر ہندوستان کے مغربی ساحلوں تک تجارت کی غرض سے آتے جاتے تھے۔ یہ لوگ خلیج فارس سے گزر کر دریائے سندھ کے دہانے تک اور وہاں سے کھمبایت، کالی کٹ اور ساحلِ مالابار کی بندرگاہوں تک پہنچتے تھے۔ بلاذری کے قول کے مطابق سب سے پہلی مہم 15ھ میں خلیفہ ثانی کے عہد میں ساحلِ ہند تک بھیجی گئی تھی جس نے تھانہ اور بھروچ پر قبضہ کر لیا تھا۔ امیر معاویہ کے زمانے میں سندھ پر پہلی بار حملہ ہوا۔ عبدالملک کے زمانے میں محمد بن قاسم نے سندھ فتح کیا۔ یہ سلطنت آہستہ آہستہ پنجاب تک پھیل گئی۔ ان حکومتوں کے تعلقات ہندوستان کے دوسرے حصّوں سے بھی تھے۔ بہت سے ہندو عالم اور طبیب بغداد کے دربار سے وابستہ تھے۔ تہذیبی تبادلہ اس سے بھی پہلے شروع ہو چکا تھا۔ مسلمان ہندو حکومتوں کے علاقے میں بسنے لگے تھے۔ خواجہ

معین الدین چشتی نے اجمیر میں محمد غوری کی فتح سے قبل اپنی خانقاہ کی بنا ڈال دی تھی۔ مولانا ریاض الدین، حسن صاحب، مشارق الانوار محمد غوری کی فتح سے دس سال قبل بدایوں میں پیدا ہوئے تھے۔ دکن کے درباروں میں بھی مسلمانوں کی رسائی تھی، اور اُنہی کے ذریعے عربوں کا نیا دین، اسلام دکن میں روشناس ہوا تھا۔ یہ محض اتفاق نہیں کہ ہندو مت کے احیا کی تحریکیں دکن سے شروع ہوئیں، بلکہ دکن میں مسلمانوں کے مذہب کا تعارف بھی اس کا ایک سبب ہے۔ شنکر اور رامانج نے مذہب کی سختی کو کم کرنے کی کوشش کی، جو آگے چل کر بھگتی کی تحریکوں کا باعث بنی۔

البیرونی نے اس دور کے ہندوؤں کی تنگ نظری اور خود پرستی کی جو تصویر کھینچی ہے اس کی تائید جواہر لال نہرو نے بھی کی ہے۔ ہندوؤں کے نزدیک نہ تو دنیا میں کوئی دوسری قوم تھی، نہ ملک، نہ سلاطین اور نہ علوم۔ ذات پات کی بندشیں بہت سخت تھیں جس کی وجہ سے نچلے طبقات میں بغاوت کے آثار رونما ہو رہے تھے۔ یہ مسلمان ہی تھے جنھوں نے ہندوستان میں آکر از سر نو ذہنی ترقی کی نئی روٗ دوڑا دی اور ان کے نئے تصورِ حیات نے شمالی ہند میں نئی مذہبی تحریک بھگتی کے لیے محرک کا کام کیا۔ دکن اور شمالی ہند میں روحانی بیداری اور مذہبی ترکیب و آمیزش کی ساری کوششیں براہِ راست یا بالواسطہ طور پر صوفیا کے اثر سے شروع ہوئیں۔

صوفیا نے اسلامی مساوات، بلا لحاظ رنگ و مذہب و نسل انسان کی حُرمت اور وحدانیت پر زور دیا۔ ان تعلیمات نے ہندو سماج اور مذہب میں روشنی کی نئی لہر پیدا کی۔ متعصب ہندوؤں نے بھی اسلامی توحید کے جواب میں اپنے مذہب میں وحدانیت ڈھونڈ نکالی اور اس پر زور دیا۔ ہندو مت کا احیا ایک طرف تو اسلام کے مقابلے میں دفاع کی حیثیت رکھتا تھا، دوسری طرف بھگتی کا عروج اسلام اور ہندو مت کی تعلیمات کی آمیزش کا نتیجہ تھا۔ ان محرکات و عوامل ہی نے آگے چل کر گرو نانک اور کبیر ایسے پیشوایانِ مذہب کو جنم دیا جن کے یہاں ہند اسلامی مذہبی ترکیب کے بہترین ثمرات رونما ہوئے۔

تصوف اور ویدانت میں بہت سے عناصر مشترک تھے۔ ہندوستان میں بسنے کے بعد صوفیا نے اسلام کو ہندوستانی ذہن اور مزاج، تہذیب اور رسوم کے مطابق ڈھالنے کی کوشش

کی۔ اس کوشش میں انھوں نے ہندوؤں کی بہت سی رسوم اور تصورات کو بھی اسلامی رنگ میں رنگ لیا۔ مذہبی فکر کی مماثلت تہذیبی اشتراک سے اور زیادہ نمایاں ہوگئی۔ اس لین دین کے نتیجے میں وہ ہنداسلامی تہذیب تشکیل پذیر ہوئی جو آج بھی پورے ملک کی مشترکہ تہذیب مانی جاتی ہے۔ اس تہذیب کی تشکیل و ارتقا اور اس کے اقدار و تصورات کے تحفظ میں صوفیا نے مذہب، فنونِ لطیفہ، سماجی اصلاح، سیاسی بیداری اور تہذیبی یک جہتی کی مختلف سطحوں پر جو قابلِ قدر کام کیا ہے، اُس کے بغیر ہندوستان کی تہذیبی تاریخ مکمل نہیں ہوسکتی۔

(2)

ہندو مذہب اپنی قدامت کے لحاظ سے مذاہبِ عالم کے مقابلے میں سب سے قدیم ہے۔ جس وقت آریائی ذہن نے ہندوستان میں مذہبی فکر کو ایک مستقل نظام کی صورت میں ڈھالا، اُس وقت تک یونان میں مذہب دیومالا کے تصور سے آگے نہ بڑھا تھا۔ چین میں کنفیوشس اور ایران میں زرتشت کے پیدا ہونے میں ابھی کئی سو سال باقی تھے۔ جس وقت آریا ہندوستان میں آئے وہ ویدوں کے ابتدائی حصے اپنے سینے میں محفوظ کر کے لائے تھے۔ یہاں اُن کا سابقہ اپنے سے زیادہ ترقی یافتہ تہذیب سے ہوا۔ سندھ کی وادی کی تہذیب اور دراوڑیوں کی روایات آریاؤں سے مختلف تھیں۔ آریاؤں نے اپنی تکنیکی برتری اور جسمانی قوت کے زور سے ان تہذیبوں کو زیرِ تو کرلیا۔ مگر فاتحین کو مفتوحین کی تہذیب کے زیرِ اثر بھی آنا پڑا۔ انھوں نے قدیم ہندوستانی تہذیب اور مذہبی تصورات کو قبول کر کے اپنے قالب میں ڈھال لیا۔

ویدوں میں رگ وید قدیم ترین ہے۔ سام وید میں وہی مواد ہے، صرف چند دعاؤں کے اضافے کے ساتھ۔ ان دو قدیم ویدوں میں آریائی ذہن فطرت پرستی سے کچھ ہی آگے بڑھا تھا۔ مذہب ایک سادہ اور انفرادی روحانی تجربہ تھا۔ فطرت کی مختلف قوتیں دیوی دیوتاؤں کی شکل میں پوجی جاتی تھیں۔ اسی زمانے میں ذات پات کی تقسیم سماجی اسباب کی بنا پر پیشہ وارانہ لحاظ سے کی گئی۔ ابتدا میں یہ تقسیم لچکدار تھی، بعد میں سخت ہوگئی۔ اس سختی کے ساتھ مذہب کا تصور بھی انحطاط پذیر ہوا۔ اب مذہب قربانیوں، رسوم و رواج اور پرستش کے بندھے ٹکے

طریقوں کا ایسا پیچیدہ مرکب بن گیا کہ دیوتاؤں کو برہمن کے وسیلے کے بغیر نہ راضی کیا جاسکتا تھا، نہ اُن کی خوشنودی حاصل ہوسکتی تھی۔ اتھروید اور یجُر وید اسی زمانے کی پیداوار ہیں۔ اپنشد جو ویدوں کے آخری حصے ہیں، مذہب کو رسم پرستی سے نکال کر کھلی فضا میں لے جاتے ہیں۔ اُپنیشد میں پہلی بار ایک خدا کا تصور ملتا ہے۔ مختلف دیوی دیوتا اور اوتار اسی کے مظہر مانے گئے۔ انسانی روح کو کائناتی روح (خدا) کا سلسلہ دار اور جُز قرار دیا گیا۔ فطرت میں بھی اسی روح کی کارفرمائی دیکھی گئی۔ اس طرح ویدک مذہب کی کثرت پرستی (Polytheism) وحدانیت (Monism) اور وحدت الوجود یا ہمہ اوست (Pantheism) کے تصور سے ہم آمیز ہوئی۔ سنسکرت ادب میں مہابھارت اور رامائن فطرت، خدا اور انسان کی جس قربت و عینیت پر روشنی ڈالتی ہیں وہ اسی ہمہ اوستی نظریے کا عکس ہے۔ بھگوت گیتا میں یہ تصور اور واضح ہوکر آیا، ویدانت نے کرم مارگ کی جگہ گیان مارگ پر زور دیا تھا۔ بھگوت گیتا کے ذریعے کرشن کی تعلیمات نے اسے ایک بار پھر عمل کا راستہ دکھایا۔

ہندوستانی فلسفے کے نو اسکولوں میں سے چھ ویدوں کو سند مانتے ہیں۔ ان میں ویدانت وہ مکتبِ خیال ہے، جس نے قرونِ وسطیٰ میں اپنشد کی فلسفیانہ تعبیر کی۔ یہ اسکول ہندومت میں باطنیت کو منظم فلسفے کی شکل میں پیش کرتا ہے۔ ویدانت کی تین مختلف تفسیریں ہیں۔ سب سے پہلے بدرایناؔ نے اپنشد کی تعلیمات کو منضبط کیا۔ بعد میں شنکراچاریہ اور رامانج نے اس کی نئی تعبیریں کیں۔ ویدوں میں ایک خدا کا جو تصور ملتا ہے، اُس کے مطابق خدا ماورائی وجود ہے۔ اس عقیدے کا سُراغ بھی ملتا ہے کہ خدا غیر شخصی وجودِ مطلق ہے۔ ویدانت نے اسی تصور کو منطقی دلیلوں پر اُستوار کیا۔ برہماسُترا میں بدرایناؔ نے جو تصورات پیش کیے، اُن کا نچوڑ یہ ہے۔ خدا جسے ستیہ یا برہمن کہا گیا ہے، تمام وجود کا مبدا ہے۔ اس کے تین پہلو ہیں برہما (علم) وشنو (محبت) شیوا (تخلیق یا ارادہ) فطرت بھی اس ایک وجودِ حقیقی کا مظہر ہے اور انسانی ارواح (آتما) بھی۔ یہ تمام مظاہر اپنی اصل کی طرف لوٹ کر پھر اُسی میں ضم ہوجاتے ہیں۔ انسان، کائنات اور خدا کے متعلق برہماسُترا میں یہ عقیدہ پیش کیا گیا ہے کہ اصل حقیقت ایک ہے۔ اس کو کہیں برہمن کہا گیا کہیں آتما، کہیں ستیہ۔ انسانی روح میں یہ اصل حقیقت (آتما) موجود ہے

یہی حقیقی نفس ہے۔ اس لیے عرفانِ نفس خدا کا عرفان ہے۔ آتما اور خدا (برہمن) کے تعلق کا علم حقیقی علم ہے۔ اس کا مقصود یہ ہے کہ کثرت میں وحدت دریافت کی جائے۔ اس لیے کہ کثرت اعتباری ہے۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر خدا حقیقی خالق ہے تو کائنات حقیقی ہے یا غیر حقیقی۔ اسی سوال کا جواب مختلف انداز میں شنکراچاریہ اور رامانج نے دیا ہے۔

بھگوت گیتا میں کرشن ارجن سے کہتے ہیں ''میں نہ پیدا ہوں، نہ مرسکتا ہوں۔ میں پیدا ہوتا نظر آتا ہوں۔ مگر یہ صرف مایا ہے۔ میں اب بھی اس قوت کا مالک ہوں جو مجھے خدا بناتی ہے۔ جب نیکی کمزور پڑ جاتی ہے۔ شر بڑھ جاتا ہے تو میں خود اپنے کو ایک قالب دیتا ہوں۔ میں ہر دور میں واپس آتا ہوں تاکہ نیکی دوں اور گناہ و گناہگار کو ختم کروں۔ جو میرے کام اور میری مقدس پیدائش کا راز جان لیتا ہے، وہ دوبارہ پیدا نہیں ہوتا۔ وہ مجھ میں مل جاتا ہے۔''

اس مختصر سے اقتباس میں کئی تصورات ہیں۔ خدا اوتار بن کر زمین پر خود آتا ہے۔ مگر یہ پیدائش اور دوسری تمام پیدائشیں مایا ہیں۔ ایک روح بار بار جنم لیتی ہے (تناسخ) اور آخر میں اپنے مبدا میں ضم ہوجاتی ہے (فنا)۔

برہمن کی وہ طاقت جو روح اور مادّے کی بنیاد ہے پراکرتی کہلاتی ہے۔ اس کا دوسرا نام مایا ہے۔ خدا پراکرتی سے اپنے کو اوتار کے قالب میں جنم دیتا ہے۔ مگر وہ اب بھی پراکرتی کا مالک ہے۔ وہ کائنات میں اپنے ارادے سے داخل ہوتا اور اُسے چھوڑتا ہے۔ ایشور کے تین پہلو ہیں۔ برہما (علم) وشنو (عشق) شیوا (ارادہ)۔ برہمن وجود بالذات ہے۔ برہمن نہ یہ ہے نہ وہ۔ تمام کائنات کو تحلیل کر دیا جائے تو برہمن رہ جاتا ہے۔ جب برہمن کو کائنات کے رشتے میں دیکھا جائے تو وہ ایشور (یعنی خدا) ہے۔ برہمن خلق و فنا دونوں سے ماورا ہے۔ ایشور خلق و فنا کا ذمہ دار ہے۔ ایشور ہی صفات رکھتا ہے۔ یعنی برہمن ذات کا درجہ ہے اور ایشور صفات کا۔

کرشنا نے ویدوں اور ویدک عبادتوں پر بھی تنقید کی ہے۔ ''جب تمام سیلاب آچکا ہو تو خزانۂ آب فضول ہے۔ جسے عرفان ہو چکا ہو اُس کے لیے وید فضول ہیں۔'' ویدک عبادت کے طریقے رسمی ہیں جو روح کے بجائے صرف ظاہر پر زور دیتے ہیں۔

کرشن نے عمل پر زور دیا ہے۔ عمل سے مراد خالص عمل ہے، جو ثمرات سے بے نیاز ہے۔ حقیقی عمل کا مقصود صرف مالکِ حقیقی ہے۔ یہاں خواہشات کا ترک لازمی ہے۔ کیونکہ خواہشات راہ سے بے راہ کر دیتی ہیں۔ معرفت ترکِ خواہش کے بعد ہی ممکن ہے جو اس طرح خواہشات کو بھسم کر دیتی ہے جیسے آگ لکڑی کو۔ جاہل پھل کے لیے کام کرتا ہے اور عارف پھل پر نظر نہیں رکھتا۔ معرفتِ حقیقی کے لیے روح کا تزکیہ ضروری ہے جس طرح دھواں آگ کو، گرد آئینے کو اور رحم جنین (Embryo) کو چھپا لیتا ہے اُسی طرح ہوس آتما کو دھندلا دیتی ہے۔ عارف اس پر قناعت کرتا ہے جو کچھ اُسے خدا دیتا ہے۔ وہ درد و حسرت، سود و زیاں سے بے نیاز ہوتا ہے۔ جب یہ نورِ عرفان حاصل ہو جائے تو عارف کے سینے میں برہمن (خدا) کا دل دھڑکتا ہے۔ پھر اُس کا کوئی عمل شر نہیں رہتا۔ وہ قربانی دے، دیوتاؤں پر پھول چڑھائے، آگ کی پوجا کرے تب بھی وہ برہمن ہے اور جس کی وہ پوجا کرتا ہے، وہ بھی برہمن ہے۔ خدا کا یہ علم حقیقی براہِ راست اور مستقل ہے جو پاک کرتا ہے۔ اسرار کی کلید ہے۔ اس معرفت کے بعد جو تزکیۂ روح کے ذریعے مکمل ہوتی ہے، ہر عمل نیک ہے۔ کیونکہ اب خدا اور بندے میں دوئی ختم ہو گئی ہے۔

کرشن نے مراقبے، مجاہدے اور فکر کے ساتھ عمل پر بھی بہت زور دیا ہے۔ اقبال نے بھگوت گیتا کے فلسفۂ عمل کو پُر زور الفاظ میں سراہا ہے۔

> "بنی نوعِ انسان کی تاریخ میں شری کرشن کا نام ہمیشہ ادب و احترام سے لیا جائے گا کہ اس عظیم الشان انسان نے ایک نہایت دلفریب پیرایے میں اپنے ملک و قوم کی فلسفیانہ زوایت کی تنقید کی اور اس حقیقت کو آشکار کیا کہ ترکِ عمل سے مراد ترکِ کلی نہیں ہے کیونکہ عمل اقتضائے فطرت ہے اور اُس سے زندگی کا استحکام ہے۔ ترکِ عمل کے معنی یہ ہیں کہ عمل اور اُس کے نتائج کی پرواہ نہ ہو۔"

اقبال کے خیال میں اس عروسِ معنی کو جو بھگوت گیتا میں بے حجاب ہوئی تھی شنکر نے پھر منطقی حجابوں میں چھپا دیا — لیکن شنکر کے فلسفے کو عمل کی نفی یا منطقی بھول بھلیاں سمجھنا غلط ہوگا۔

شنکر نے ہندو مذہب کو جنوب میں صدیوں سے اثر انداز بدھ مت کے مقابلے کے لیے تیار کیا۔ یہ خیال کہ شنکر کی تحریکِ احیائے مذہب اسلام کے مقابلے کے لیے تھی، تاریخی شواہد کی بنا پر مشکل ہی سے صحیح مانا جاسکتا ہے۔ شنکر کے وقت تک یعنی آٹھویں صدی عیسوی میں اسلام ہندوستان میں کوئی بڑی سیاسی قوت یا مذہبی تحریک نہیں بن سکا تھا۔ البتہ اسلام کے افکار کے بعض حصوں سے اُس وقت کے ہندو شاید آشنا ہو چکے ہوں۔

شنکر نے ہندومت کی تشکیلِ جدید کا کام اپنشد اور گیتا کے فلسفوں کی بنیاد بنا کر کیا۔ اوپر ویدانت اور گیتا کے جو افکار خدا، انسان، عبادت، ریاضت، معرفت وغیرہ کے متعلق درج کیے گئے ہیں اُن میں اور اسلامی تعلیمات میں گہری مماثلت ہے۔ یہ مماثلت اسلامی اثر سے پہلے کی ہے۔ اس مماثلت کے لیے اسلام پر ہندومت یا ہندومت پر اسلام کے اثر کا سراغ لگانا لاحاصل ہوگا۔ یہ خیالات تمام مذاہب میں تھوڑے بہت فرق کے ساتھ نظر آئیں گے۔ خصوصاً مذہب کی متصوفانہ تعبیروں میں۔

شنکراچاریہ سے پہلے جنوبی ہند معاشی لحاظ سے خوشحالی اور امن کی کئی صدیاں گزار چکا تھا۔ یہاں کی تہذیب کی بنیاد ذہنی اور مادی آسایش پر تھی جسے بیرونی حملہ آوروں کا بھی سامنا نہیں کرنا پڑا تھا۔ اس تہذیب کی بڑی خصوصیت یہ ہے کہ یہ برہمنیت کی سخت گیری سے محفوظ رہی اور مذہبی جذبہ بہتر صورتوں میں اپنا اظہار کرتا رہا۔ بدھ مت کے اثر نے مذہبی زندگی کو رسم پرستی سے ایک حد تک آزاد کر دیا تھا۔ اس لیے دکن میں مذہبی احیا کے لیے فضا زیادہ سازگار تھی۔ اس سلسلے میں شیومت اور وشنومت کے رشیوں، سنیاسیوں اور سادھوؤں نے جو اڈیار اور الور کہلاتے تھے، شخصی عبادت کے پراتک آئیڈیل کو لے کر تامل میں شاعری کی، جن کے اثر سے شیو بھکتی اور وشنو بھکتی کی تحریکیں مقبول ہوئیں۔ شنکراچاریہ نے اس مذہبی احیا کے مختلف دھاروں کو جوڑ کر ایک رُخ پر ڈال دیا۔ اُنھوں نے ویدانت کے فلسفے کو اُترامیماسہ کی شرح کی شکل میں پیش کی جو مذہبی صداقتوں تک پہنچنے کی سب سے بڑی کوشش تھی۔ اس فلسفے میں عقل پر زور دیا گیا، عبادت کے طریقوں کو سہل بنایا گیا، رسمی عبادات کی اہمیت کو گھٹایا گیا۔ لیکن شنکراچاریہ نے بھکتی اور محبت کو اپنے فلسفے میں کوئی خاص جگہ نہ دی جس کی وجہ سے یہ فلسفہ

صرف تعلیم یافتہ طبقوں تک محدود رہا۔ عوام میں اسے مقبول کرنے کا کام رامانج نے کیا۔ رامانج نے اسے فلسفیانہ اسکول کی جگہ عوامی تحریک کا روپ دے دیا۔ رامانج نے بھی شنکراچاریہ کی طرح ویدانت ہی کو اپنے فلسفے کی اساس بنایا مگر شنکراچاریہ کی وحدیت اور مایا کے تصور کی نفی کرتے ہوئے خالق اور کائنات کی دوئی کو تسلیم کیا۔

ویدانت کے جس تصور کو بھگوت گیتا نے شعریت کے لباس میں اور برہم سُترا نے منطق کی بنیاد پر پیش کیا، اس کی بہت سی شرحیں اور تفسیریں ہوئیں۔ لیکن ان شارحین میں شنکراچاریہ کو یہ اولیت حاصل ہے کہ اُنھیں کے ذریعہ یہ تصورات تمام ہندوؤں کے عقیدے میں شامل ہوئے۔ اپنشد ویدوں کے اختتامی حصے ہیں اور اُن کی تعداد 108 سے 112 تک بتائی جاتی ہے۔ شنکر نے ابتدائی دس اُپنشدوں کی تفسیر لکھی، اور گیتا کی شرح کی، اُپنشدوں کو یوگ وششٹھ کے نام سے داراشکوہ نے فارسی میں ترجمہ کیا، یہی وہ ترجمہ ہے جس کے ذریعے شوپنہاور اُپنشد سے متعارف ہوا، ایک خیال یہ ہے کہ یوگ وششٹھ کے فارسی ترجمے میں داراشکوہ نے اپنی طرف سے اسلامی تصوف کے نظریات کی آمیزش کر دی ہے۔

شنکر کی تفسیر میں دو نکات پر سارے فلسفے کی بنیاد ہے۔

1۔ حقیقت بحیثیت فکرِ خالص کے بہ حقیقت وجودِ مطلق کے عین ہے۔

2۔ حقیقت بحیثیت صورت کے، بہ مایا (ارادہ) ہے۔

اس سے پہلے ہم دیکھ چکے ہیں کہ حقیقی وجود ایک ہے، تمام کائنات دیوی، دیوتا اور انسان اسی کے مختلف مظاہر ہیں۔ شنکراچاریہ کے سامنے بنیادی مسئلہ یہی تھا کہ وہ تخلیق کو کس طرح کثرت کے تصور کی نفی کے طور پر استعمال کریں۔ اسی کے لیے شنکر نے ابتدا یہاں سے کی کہ تخلیق ایک طرح کا طلسمی عمل ہے، جس طرح ہمیں جادوگر آنکھوں کا دھوکا دیتا ہے، اسی طرح یہ کائنات اور اس کی کثرت بھی دھوکا (مایا) ہے شنکر نے مایا کی یہ تشریح کی ہے کہ یہ برہمن کی طاقتِ ارادی ہے جو حقیقی، قدیم، ابدی، بے شعور اور ابتدائی مادہ ہے جو اس کی ذات میں موجود ہے۔ مایا کا برہمن کی ذات سے الگ کوئی وجود نہیں یہ برہمن کی تخلیقی فعلیت ہے جسے ہم اس سے جدا نہیں کر سکتے، اسی کو پراکرتی کہتے ہیں۔ برہمن سے پہلے درجے میں پانچ عناصر پیدا

ہوئے آکاش، وایو (ہوا) اگنی، آب (پانی) کشتی (زمین) یہ پانچ عناصر جو غیر مرئی تھے، انھوں نے پانچ مادّی عناصر کو جوانہی ناموں کے ہیں پیدا کیا۔ ایسے ہر مادّی عنصر میں اجزا کی نسبت یہ ہے کہ آدھا اس کا اپنا متناظر لطیف غیر مرئی عنصر، اور باقی چار لطیف عناصر میں سے ہر ایک کا 1/8 حصہ، انسان کے جسم کا لطیف غیر مرئی حصہ اسی قسم کے پانچوں عناصر سے بنا ہے اور مادّی جسم مادّی عناصر سے۔ کائنات کی بے جان اشیاء صرف مادّی عناصر کی مختلف ترکیبوں سے بنی ہیں، یہ ہے تخلیق یا مایا کی تشریح۔

جب خارجی دنیا مایا ہے تو کثرت اعتباری ہے۔ تغیر میں حقیقی وجود غیر متغیر رہتا ہے۔ جو کچھ تبدیلیاں ہوتی ہیں وہ غیر حقیقی وجود میں۔ اس لیے تغیر بجائے خود غیر حقیقی ہے، تمام موجودات میں مشترک صرف وجود ہے، جو خود اپنے آپ پر ظاہر ہوتا (شاعر بالذات) ہے۔ شعور تمام مظاہر میں کارفرما ہے۔ کائنات برہمن سے نکلی ہے جو وجودِ مطلق ہے۔ اس لیے کائنات کی پیدائش صرف ظاہری تغیر ہے حقیقی تغیر نہیں۔

برہمن اور کائنات کے اسی رشتے کو سمجھنے کے دو راستے ہیں۔ ایک تو تجربی یا عام طریقہ، دوسرا حقیقی یا ماورائی طریقہ، پہلے طریقے سے جب ہم برہمن کو کائنات کے تعلق سے دیکھتے ہیں تو وہ ایشور ہے (جو صوفیا کی اصطلاح میں صفات کا درجہ ہے) اسی صورت میں وہ پیدا کرنے والا، فنا کرنے والا، اور تمام مخلوقات میں جاری وساری ہے۔ اسی طرح اس میں صفات بھی نظر آتی ہیں۔ اس طریقے سے ہمیں اس کی ذات کا حقیقی علم نہیں ہوتا۔ اسی لیے ہم مایا کے جال اور کثرت کے اعتبار میں گرفتار ہوتے ہیں۔ حقیقی اور ماورائی طریقہ عارف کا طریقہ ہے، تخلیق اصل ذات نہیں، صرف صفت ہے، حقیقی نظر میں برہمن کائنات سے ماوراء وجودِ مطلق شعورِ مطلق ہے جو لامتناہی ہے۔ برہمن تجربی نقطۂ نظر ہی سے عبادت کا معروض ہے۔ ماورائی نقطۂ نظر سے وہ تمام صفات وتعینات سے عاری و ماورا ہے کیونکہ صفات اسے محدود کرتی ہیں، حقیقت میں اس کا کوئی تعیّن نہیں، مایا صرف نچلی سطح سے نظر آتی ہے۔

شنکر کا فلسفہ وحدت الوجودی ہے اور ادویتا کہلاتا ہے، ویدانت کی طرح اس میں بھی مانا گیا ہے کہ یہ عرفان بتدریج ہوتا ہے۔ اس عرفان کا واحد ذریعہ جہالت کو دور کرنا ہے۔ تمام مادّی اور

دنیاوی تعلقات کا ترک ہی نجات کی حقیقی خواہش کی تکمیل کرسکتا ہے۔ یہ علم مستقل فکر اور مراقبہ سے حاصل ہوتا ہے اسی کے بعد گرو شاگرد سے کہتا ہے "اب تو برہمن ہے" اسی تجربے کے بعد آتما پکار اُٹھتی ہے "میں برہمن ہوں" اب عارف دنیا میں رہ کر بھی دنیا میں نہیں ہے۔ مایا اُسے دھوکا نہیں دے سکتی۔ عارف اس معرفت کے بعد اپنا جسم چھوڑ دے تو برہمن میں ضم (فنا) ہو جاتا ہے۔

مایا ایک مستقل وجود ہے کیونکہ وہ پراکرتی ہے، اَوِدّیا (جہالت) انفرادی سطح پر نفس اور حواس کا نام ہے اور معروضی سطح پر کائنات یا عالمِ معروضی، اس طرح مایا کو مستقل وجود بھی مانا گیا ہے۔ جس کی وجہ سے شنکر کے بعد ادویتا میں ایک طرح کی ثنویت بھی پیدا ہوگئی، برہمن خالص شعور ہے جو آتما (نفس) اور کائنات دونوں کی اصل ہے۔

شنکر کے فلسفے میں عمل کا وہ تصور نہیں جو گیتا میں ہے۔ یہاں نجات ترکِ عمل ہی میں ہے۔ لیکن یہ بھی صحیح نہیں کہ شنکر نے عمل کے تصور کی نفی کی ہے۔ شنکر کے یہاں عمل علم کے مطابق زندگی کو ڈھالنے کا نام ہے۔ کیونکہ اسی طرح حقیقی زندگی یا نجات حاصل ہوتی ہے۔ مجموعی حیثیت سے یہ تصور اتنا غیر واضح اور مبہم ہے کہ بادی النظر میں ترکِ عمل ہی کی تعلیم بن جاتا ہے۔

شنکر کے ادویتا ویدانت اور اسلامی تصوف میں نظریات کی کئی مشابہتیں ملتی ہیں۔ منصور کے یہاں حلول تناسخ ہی کی آوازِ بازگشت معلوم ہوتا ہے۔ شنکر کا عارف کہتا ہے "میں خود برہمن ہوں" منصور کی خطا بھی یہی کلمۂ انانیت تھا۔ شیخ مجدد کے یہاں کائنات کو ظل قرار دینے کا تصور بھی مایا کے تصور سے بہت قریب ہے۔ وحدت الوجود میں ظل کا کوئی پرتو نہیں، اس لیے وحدت الشہود بذاتِ خود ہندو فلسفہ کے زیرِ اثر نظر آتا ہے۔

اقبال شنکر کے مقابلے میں رامانج کے قائل ہیں۔ رامانج کے یہاں ایک طرح کی ثنویت ملتی ہے جو شنکر اچاریہ کے فلسفہ کا لازمی اور منطقی نتیجہ ہے۔ اسی لحاظ سے رامانج نے شنکر سے اختلاف کیا۔ وہ کائنات کو بھی حقیقی مانتے ہیں۔ ادویتا کے دوسرے شارحین بھی عام طور پر ثنویت ہی کی طرف گئے۔

رامانج نے اپنشد کے نظریۂ تخلیق کی تعبیر نہیں کی بلکہ اسے لفظی معنوں میں قبول کرلیا۔ برہمن نے دنیا کو حقیقی طور پر خلق کیا، برہمن میں خود بے شعور مادّہ اور محدود روح بھی مضمر تھی۔

رامانج پرانوں اور سمرتی کو بہت قدر کی نگاہ سے دیکھتے ہیں۔ اسی لیے وہ ان کے اس تصور کو قبول کرتے ہیں کہ پراکرتی ہی نے مادّی اشیاء کی تخلیق کی ہے، جو پہلے سے برہمن میں موجود تھیں۔ پہلے بےشعور مادہ پراکرتی میں مخفی تھا۔ برہمن نے اس سے خارجی اشیاء کی کائنات خلق کی۔ رامانج تین ہی ابتدائی عناصر کو مانتے ہیں۔ آگ، پانی اور زمین انہی سے تین خصوصیات پیدا ہوئیں۔ ستوا، راجاس اور تماس۔ ان ہی عناصر کی مختلف ترکیبوں سے بتدریج نئی نئی صورتیں پیدا ہوئیں۔ رامانج کے یہاں کائنات ایک طرح کی تثلیث کا مظہر ہے۔ رامانج کے نزدیک تخلیق طلسمی تماشا نہیں برہمن کی حیرت ناک قوتِ تخلیق کا حقیقی عمل ہے۔ کائنات حقیقی ہے اسی لیے ہر علم سچّا اور معتبر ہے۔ کوئی نظری یا علمی فریب نہیں۔

رامانج نے مایا کے نظریے پر تنقید کرتے ہوئے بتایا کہ جہالت کا وجود نہیں، اگر ہے تو کہاں ہے؟ اس کا مبدا کیا ہے؟ اصل میں جہالت (اَوِدّیا) کا تصور چند غلط تصورات پر مبنی ہے اگر جہالت برہمن کو چھپا لیتی ہے تو پھر اس میں خود اپنے آپ کو ظاہر کرنے کی صفت کی تردید ہوتی ہے۔ حالانکہ یہ صفت برہمن میں ہے۔ جہالت کو ہم حقیقی کہہ سکتے ہیں نہ غیر حقیقی بلکہ یہ ناقابلِ بیان کیفیت ہے۔ جہالت ایک منفی چیز ہے کوئی مثبت چیز نہیں، کائنات کا وجود حقیقی ہے، مثبت علم بھی کس طرح اس حقیقی وجود کو فنا کر سکتا ہے؟

رامانج کا خدا مطلق حقیقت ہے، جس میں مادہ اور محدود ارواح (آتما) شامل ہیں۔ خدا صفات بھی رکھتا ہے کیونکہ اسی طرح اُس کا عمل ظاہر ہوتا ہے۔ اپنشد میں صفات کے انکار کے یہ معنی نہیں ہیں کہ خدا کا کوئی کردار نہیں وہ بےصفت ہے بلکہ یہ دراصل شر کی صفات کا انکار ہے۔ مادّی اشیاء میں تغیر و تبدل بھی ہوتا ہے جو اُن کی حد تک حقیقی ہے۔ جسم پیدا ہوتے، بدلتے اور فنا ہوتے ہیں۔ اشیاء فنا ہونے کے بعد برہمن خالص مادّے اور بےجسم ارواح کے ساتھ موجود رہتا ہے۔ اس صورت میں خدا پوشیدہ علّت ہے۔ جب وہ دوبارہ اشیاء کو پیدا کرتا ہے تو وہی ظاہر معلول بھی ہوتا ہے۔

رامانج کے یہاں نفس اور خدا میں عینیت بھی ہے اور غیریت بھی، عینیت اس لحاظ سے کہ نفس کا وجود برہمن ہی سے ہے، غیریت ان معنوں میں کہ خارجی اشیاء اس سے الگ بھی

ہیں۔ اپنشد کا یہ کہنا کہ ''تو برہمن ہے'' یہ ظاہر کرتا ہے کہ یہاں ''برہمن'' خدا ہے جو کائنات کا خالق اور اس میں جاری و ساری ہے۔''تو'' انسان کی شکل میں خدا کا وجود ہے۔ یہاں عینیت کا تصور یہ ہے کہ خدا چند صفات یا شرائط کے ساتھ اور انسان اپنی چند شرائط یا صفات کے ساتھ ایک ہی ہیں۔ انسان میں جسم مادّہ ہے جو تغیر پذیر ہے اور روح غیر مادّی، غیر متبدّل اور ابدی ہے۔ کرم سے ہر روح جسم سے وابستہ ہے۔ نجات کے معنی ہیں جسم سے آزادی حاصل کرنا، روح جسم سے اس لیے جُڑی رہتی ہے کہ اُسے اپنی حقیقت کا علم نہیں، یہ علم حاصل ہو جائے تو وہ جسم سے آزاد ہونا چاہتی ہے۔ دنیا یا جسم سے تعلق دنیاوی مسرتوں کی بنا پر ہے۔ یہی تعلق تناسخ کا سبب ہے۔ یہ تعلق حقیقت کے علم، خدا پر مستقل مراقبہ کرنے اور اس کی رضا پر خود کو چھوڑ دینے سے ختم ہو جاتا ہے۔ نجات کے معنی ہیں تناسخ سے نجات۔ نجات کے بعد یہ خدا کے مثل ہو جاتی ہے مگر خدا کا عین نہیں ہو سکتی کیونکہ محدود روح غیر محدود نہیں بن سکتی۔

رامانج کے نظریے میں خدا ہی حقیقی وجود ہے، اس سے باہر کوئی وجود نہیں، مگر خدا کے اندر ہی دوسری حقیقتیں وجود رکھتی ہیں تخلیق کا عمل اور مخلوقات خدا ہی کی طرح حقیقی ہیں۔ کیونکہ یہ خدا میں مضمر حقیقتوں کا اظہار ہیں۔

رامانج نے تخلیق کو حقیقی مان کر کائنات کو بھی حقیقی مانا۔ اس طرح ویدانت کی یہ نئی تعبیر اسلام کے نظریۂ تخلیق اور قرآن میں کائنات کے حقیقی ہونے پر زور دینے کے مطابق ہو جاتی ہے اور اپنی روح میں اسلام کے تصورِ توحید سے بہت قریب ہے۔ اختلاف صرف فروعات میں ہے۔ یہی نظریہ بھکتی تحریکوں میں مقبول ہوا۔ بھکتی اور تصوف میں جو مماثلت اور قربت ہے اس کی تفصیل کا یہاں محل نہیں۔ اس طرح اس نظریے پر صوفیا کا اثر اور صوفیائے ہند پر اس نظریے کا اثر پڑنا لازمی تھا۔

رامانج کے فلسفے کو بھکتی کے شعرا اور سنتوں نے سارے ہندوستان میں ایک مقبول عوامی تحریک بنا دیا۔ بنگال میں وشنو شعرا نے جن میں چیتنیہ مہاپربھو کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے، بھکتی کے نغمات کو عام زندگی میں شامل کر دیا۔ مہاراشٹر کے سنت شعرا میں تکارام اور نام دیو کے علاوہ کئی شعرا نے اس فلسفے کو جذبہ و احساس کی زبان عطا کر کے دلوں کی دھڑکن بنا دیا۔

ہندوستان کے مختلف علاقوں اور مختلف زبانوں میں اس تحریک نے جو فضا پیدا کی، اُس نے عام مذہبی رواداری بھکتی اور پریم کے جذبات سے مذہبی اختلافات اور تعصبات کو ختم کرنے میں مؤثر کردار ادا کیا۔

(3)

ہندوستان میں بھکتی اور تصوف کا نشو ونما ایک دوسرے کے پہلو بہ پہلو ہوا۔ ہماری تاریخ میں یہ دونوں تحریکیں ایک ہی مذہبی رجحان، ایک ہی قوت اور ایک ہی نظامِ فکر وطرزِ حیات کی نمائندگی کرتی ہیں۔ تصوف اور بھکتی اپنے ارتقا کے ہر موڑ پر ایک دوسرے سے متاثر بھی ہوئے اور ایک دوسرے پر اثرانداز بھی۔ تصوف، ہندوستان میں روشناس ہونے سے قبل نظریاتی بحثوں کے دائرے سے نکل کر ایک اجتماعی اور سماجی تحریک بن چکا تھا۔ اب تصوف قال سے زیادہ حال تھا۔ تعلیم سے زیادہ عمل اور نظریاتی مباحث سے زیادہ ایک طرزِ حیات کی حیثیت اختیار کر چکا تھا۔ صوفیا اپنے اعمال اور اقوال کے ذریعے عام زندگی پر اثرانداز ہوئے۔ بھکتی کے رہنماؤں نے بھی اپنے کردار اور زندگی کے اثر سے بھکتی کی تعلیمات کو عام کیا۔

ہندوستانی صوفیا کی پوری توجہ تزکیۂ نفس اور تصفیۂ اخلاق پر رہی ہے۔ اسلام کے پیغام کو دلوں میں راسخ کرنے کے لیے انھوں نے تالیفِ قلوب کا وہ نسخہ تجویز کیا جو اس ملک کی آب و ہوا اور مٹی کے مزاج سے میل کھاتا تھا۔ اسی لیے انھوں نے ہندوستانی مزاج کے عناصر سمجھنے کی بھی کوشش کی اور اپنے آپ کو اُس میں ڈھالا بھی۔ ہندوستان میں آنے والے مسلمان مختلف ملکوں، تہذیبوں، نسلوں اور زبانوں سے تعلق رکھتے تھے۔ اسلام کے اثر سے جو تہذیب پھلی پھولی اُس کا کردار ترکیبی تھا جس میں نمایاں اثر ایرانی تہذیب کا تھا۔ ہندوستان میں پروان چڑھنے والی مشترکہ تہذیب میں عربی اثر سے زیادہ ایرانی اور ترکی اثر ہی کارفرما رہا۔ ہندوستان کی وسیع متنوع اور رنگا رنگ تہذیب بھی اپنے کردار کے لحاظ سے ترکیبی رہی ہے۔ جس نے ہزاروں سال سے مختلف تہذیبوں ملکوں، زبانوں اور نسلوں کے اثرات جذب کیے تھے۔ مسلمانوں نے اس ترکیبی تہذیب میں اپنے رنگ شامل کر کے اور اس کے رنگوں کو اپنی زندگی میں داخل کر کے ہندوستانی تہذیب کو رنگ روشنی اور توانائی کی نئی قوتوں سے روشناس بھی کیا۔

اسلامی اور ہندی تہذیب کے کردار میں کئی خصوصیات مشترک تھیں۔ ویدانت اور تصوف کے مشترکہ عناصر کا اندازہ بھی ان دونوں کے فلسفوں کے مطالعے سے بہ آسانی کیا جاسکتا ہے۔ البیرونی 962 تا 1048 نے ہندوستانی سنتوں اور مسلمان صوفیا کی تعلیمات کے مشترکہ عناصر کا خصوصیت سے ذکر کیا ہے۔ اس تفصیل کا اجمال یہ ہے:

1- واسطوں کے ترک اور علایقِ دنیوی سے چھٹکارا پانے پر دونوں کا زور ہے۔

2- مسئلۂ تناسخ اور صوفیا کا تصورِ حلول ایک دوسرے سے قریبی مماثلت رکھتے ہیں۔

3- ہندوؤں کے یہاں یہ تصور ملتا ہے کہ علمِ حق انسان کو ایسے شعور سے آگاہ کرتا ہے کہ وہ خود اپنے لیے بالکل نیا وجود بن جاتا ہے۔ اُس کی قوتِ نفسیہ قوتِ بدنیہ پر غالب آجاتی ہے۔ بعض صوفیا بھی یہ مانتے ہیں کہ معرفت حاصل کرنے کے بعد صوفی دو روحوں کا مالک ہوجاتا ہے۔ ایک وہ روح جو ناقابلِ تغیر ہے، دوسری روحِ بشری جو تغیر و تکوین کو قبول کرتی ہے۔ اس عقیدے کا جواز البیرونی کو بایزید بسطامی کے قول میں ملا۔ ایک مرتبہ اُن سے سوال کیا گیا ''کیا پایا؟ اور کس سے پایا؟'' اُنھوں نے جواب دیا ''میں اپنے نفس سے اس طرح باہر نکل آیا، جیسے سانپ کینچلی کو چھوڑ دے۔ پھر میں نے دیکھا تو پایا کہ میں تو خود وہی ہوں، جو وہ (خدا) ہے۔''

البیرونی کو ان کے علاوہ بہت سے طریقے بھی ہندو جوگیوں اور صوفیوں میں عبادت و ریاضت کے مشترک نظر آئے۔ ان مشابہتوں کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ ہندو پنڈت بغداد کے دربار اور دوسری مسلم حکومتوں سے وابستہ رہے تھے اور ہندوستان آنے سے قبل ہی صوفیا پر ہندومت اور بدھ مت کے اثرات پڑ چکے تھے۔ کچھ مستشرقین تو تصوف کے بنیادی تصورات کا سرچشمہ ہی ویدانت کو مانتے ہیں۔ تصوف کا حقیقی سرچشمہ تو قرآن و حدیث کی تعلیمات ہیں، مگر اس بیان میں یہ جزوی صداقت ضرور موجود ہے کہ جہاں تصوف کے نظریاتی ارتقا میں نوافلاطونیت، عیسائیت اور فناسیت کے اثرات کارفرما رہے ہیں، وہیں ایک طاقتور اثر ہندو مذہب کا بھی ہے۔ مسلمانوں کے سیاسی عروج سے قبل وسط ایشیا کے ممالک میں بدھ مت بھی

ایک طاقتور اثر کی حیثیت سے وہاں کی زندگی پر اثر انداز ہو چکا تھا۔ بدھ مت میں ابتداءً خدا اور روح کا تصور نہ تھا، مگر جب اسے باضابطہ مذہب کی شکل دے دی گئی تو بدھ مت میں اپنشدوں کے فلسفے کے اثر کے ساتھ ساتھ عبادت و ریاضت، مجاہدہ و مراقبہ کے بہت سے طریقے بھی شامل ہو گئے۔ بدھ مت نے ترکِ دنیا کا مذہب بن کر مرتاضیت و رہبانیت کو جس وسیع پیانے پر عام کیا، اُس کی وجہ سے بھی اس مذہب میں باطنیت کے عناصر مضبوط ہو گئے۔ تصوف نے ویدانت کے ساتھ ساتھ بدھ مت کے اثرات بھی قبول کیے تھے۔ ہندوستان میں آنے کے بعد اسلام کو ویدانت اور بدھ مت کی روحانی متصوفانہ تعلیمات کا نچوڑ بھکتی میں ملا۔ تصوف میں بھکتی کے اثرات اور بھکتی کے بعد کے سنتوں اور شعرا پر تصوف کے اثرات تلاش کرنا بہت آسان ہے۔

پہلے قابلِ ذکر صوفی جنھوں نے ہندوستان میں مستقل قیام کیا شیخ علی الہجویری ہیں جن کی کتاب ''کشف المحجوب'' کے متعلق داراشکوہ کا خیال ہے کہ فارسی میں اس سے بہتر کتاب تصوف پر لکھی نہیں گئی۔ لاہور میں ان کا مزار آج بھی مرجعِ خاص و عام ہے۔ یہ عام طور سے داتا گنج بخش کے نام سے مشہور ہیں۔ اِن سے بھی قبل ایک بزرگ شیخ حسن زنجانی لاہور میں سکونت اختیار کر چکے تھے۔

داتا گنج بخش کے بعد دوسرا اہم نام خواجہ معین الدین چشتی سنجری اجمیری کا ہے۔ یہ سیستان میں 1142 میں پیدا ہوئے۔ مختلف شیوخ سے، مختلف شہروں اور ملکوں میں علمِ ظاہری و باطنی کی تحصیل و تکمیل کے بعد اجمیر آئے۔ اس وقت پرتھوی راج چوہان کی حکومت تھی۔ یہیں اُنھوں نے اپنی خانقاہ کی بنا ڈالی۔ بعض مورخین کا خیال ہے کہ اُنھوں نے پانچ برس ملتان میں رہ کر سنسکرت اور پراکرت سیکھی تھی۔ خواجہ صاحب نے پرتھوی راج چوہان کے زمانۂ حکومت ہی میں مسلمانوں کی کوئی آبادی نہ ہونے کے باوجود، ہندوؤں کے دلوں میں گھر کر لیا تھا۔ شہاب الدین غوری کی فتح کے بعد بھی درویشانہ انداز میں زندگی گزارتے رہے۔ خواجہ صاحب ہندوستان کے صوفیا میں سب سے عظیم المرتبت مانے جاتے ہیں، اپنی شخصیت کے لحاظ سے بھی اور اپنے اثر کے لحاظ سے بھی۔ اجمیر میں ہر بستیوں کی ایک جماعت حسینی برہمن کہلاتی ہے جس کے رسوم و

عقائد میں ہندوؤں اور مسلمانوں کے عقائد کا امتزاج ہے۔ یہ بھی خواجہ صاحب ہی کا فیضان ہے۔ ان کا مزار بلا لحاظِ مذہب ہر شخص کی عقیدتوں کا مرکز ہے۔ خواجہ صاحب سے چشتیہ سلسلے کا آغاز ہوا۔ ہندوستانی مسلمانوں کی زندگی میں اسی سلسلے کا سب سے گہرا روحانی اثر رہا ہے۔ ان کے خلفا میں جن کی فہرست طویل ہے، خواجہ قطب الدین بختیار کاکی اور شیخ حمید ناگوری خصوصیت سے اہمیت رکھتے ہیں۔ شیخ ناگوری نے ہمیشہ فقر کی زندگی گزاری۔ ایک بیگھہ زمین میں کاشت کرتے تھے۔ ایک مرتبہ حکومت کی طرف سے زمین اور زرِ نقد گزرانا گیا تو قبول کرنے سے انکار کر دیا۔ سلطان التتمش بھی ان کی بہت عزت کرتا تھا۔ مگر اُنھوں نے کبھی دین کو دنیا کے ہاتھ نہیں بیچا۔ ان کے ملفوظات کے مجموعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ ہندی زبان میں گفتگو کرتے تھے۔ خواجہ قطب الدین بختیار کاکی اپنے مرشد کے بعد سجادہ نشین ہوئے۔ خواجہ فرید الدین گنج شکر بختیار کاکی کے خلیفہ ہوئے۔ بختیار کاکی کے خلفا میں جلال الدین تبریزی نے بنگال میں چشتیہ سلسلہ قائم کیا۔

خواجہ فرید الدین گنج شکر ملتان میں پیدا ہوئے۔ دہلی میں رہے اور آخر اجودھن میں مستقل قیام کیا۔ یہ بلبن کے داماد تھے مگر ساری زندگی فقر میں گزاری اور کسی امیر کی طرف سے جاگیر قبول نہیں کی۔ ان سے اردو کی ایک غزل بھی منسوب ہے۔

چشتیہ سلسلے کے صوفیا میں شیخ نظام الدین محبوبِ الٰہی کو خواجہ اجمیر کے بعد سب سے زیادہ اہمیت و مقبولیت حاصل ہے۔ اپنے کردار اور اخلاقی تعلیم کے ساتھ برسوں عوام کے لیے شجر سایہ دار بنے رہے۔ تصوف کے نظریاتی مباحث میں ان بزرگوں نے زیادہ دلچسپی نہ لی، مگر ان کے اقوال میں اخلاقی تعلیم کے جو جواہر بکھرے ہوئے ہیں، اُن سے اُن کی بزرگی کا اندازہ ہوتا ہے۔ ایک بار ان کی محفل میں اتنا بڑا مجمع ہو گیا کہ کچھ لوگوں کو دھوپ میں بیٹھنا پڑا۔ آپ نے فرمایا ''دھوپ میں بیٹھے تو وہ ہیں، مگر میں جاتا ہوں۔'' ان کا ایک قول ہے ''اگر کوئی کانٹا رکھے اور تو بھی اُس کے عوض میں کانٹا رکھے تو کانٹے ہی کانٹے ہو جائیں گے۔ عام لوگوں کا دستور ہے کہ نیک کے ساتھ نیک اور بد کے ساتھ بد ہوتے ہیں۔ درویشوں کا یہ دستور نہیں۔ یہاں نیک و بد دونوں کے ساتھ نیکی کرتے ہیں۔''

خواجہ نظام الدین موسیقی کو روحانی تربیت کا لازمی حصہ سمجھتے تھے۔ ان کے شوقِ سماع پر متقشف علما کو اعتراض بھی ہوا۔ محبوبِ الٰہی کو علماء و فقہا کی اندھی تقلید اور فقہ پرستی پر افسوس تھا۔ اِسے وہ بد اعتقادی بلکہ آثارِ زوال میں شمار کرتے تھے۔ خواجہ صاحب کے چہیتے مرید امیر خسرو تھے، جن کا ہندوستانی تہذیب کی تشکیل میں زبردست حصہ ہے۔ یہ موسیقار بھی تھے اور شاعر بھی۔ ان کے دوہے، پہیلیاں، کبت، کہہ مکرنیاں آج تک زبان زدِ خاص و عام ہیں۔ پنڈت جواہر لال نہرو کا خیال ہے کہ ''دنیا کی تاریخ میں مقبولیت کی ایسی دوسری مثال مشکل سے ملے گی کہ خسرو کی طرح کسی شاعر کا کلام بغیر لکھے سینہ بہ سینہ اور زبان بہ زبان صدیوں زندہ اور مقبول رہا ہو۔''

خواجہ نظام الدین اپنے اثر کے لحاظ سے کئی جلیل القدر بادشاہوں کے رقیب رہے، کبھی کسی کے دربار میں نہیں گئے۔ بادشاہ اور امرا خود حاضری دینے آتے تھے اور اُن فقیروں کی عوام میں مقبولیت پر رشک کرتے تھے۔ دلوں کی یہ حکومت تاجدارانِ وقت کے نصیب میں کبھی نہیں آسکی۔ سلطان جلال الدین خلجی، علاء الدین خلجی اور محمد تغلق کو ان سے عقیدت تھی۔ 735ھ میں دہلی میں وفات پائی۔

خواجہ نظام الدین کے خلیفہ نصیر الدین چراغ دہلوی کے بعد چشتیہ سلسلہ کا مرکز دہلی سے منتقل ہو کر دکن کے علاقوں خلد آباد اور گلبرگہ چلا گیا۔ گلبرگہ میں خواجہ بندہ نواز گیسو دراز اور خلد آباد میں شیخ منتخب الدین اور برہان الدین غریب نے خانقاہیں قایم کیں۔ اردو کی پہلی نثری کتاب ''معراج العاشقین'' اب تک خواجہ گیسو دراز سے منسوب کی جاتی رہی تھی لیکن اب اس کا اِن سے انتساب مشکوک سمجھا جاتا ہے۔ چشتیہ سلسلے کے صوفیا نے سارے ہندوستان میں اپنی خانقاہیں قایم کیں۔ اس لحاظ سے یہ سلسلہ ہندوستان گیر اثر اور اہمیت کا حامل ہے۔

ہندوستان میں جو دوسرے سلسلے قایم ہوئے، اُس میں سہروردیہ سلسلہ شیخ بہاء الدین نے قایم کیا جو شیخ شہاب الدین سہروردی سے خلافت پا کر ملتان آئے۔ اپنے زمانے کی سیاسی زندگی پر بھی ان کا زبردست اثر تھا۔ التمش سے ان کے مراسم تھے، شیخ الاسلام کے عہدے پر بھی فائز رہے۔ فارسی کا مشہور صوفی شاعر عراقی اِن کا بھانجا تھا۔

فردوسیہ سلسلہ بہار میں شیخ بدرالدین سمرقندی نے قایم کیا۔ شیخ شرف الدین یحییٰ منیری اس سلسلے کے سب سے اہم اور بااثر صوفی گزرے ہیں۔ بنگال کے صوفیا میں شیخ سراج الدین (لکھنوتی) شیخ علاء الحق بنگالی، اشرف جہانگیر سمنانی اور نور قطب عالم اہم ہیں۔ نور قطب عالم کا اثر چیتنیہ، روپا، سناتن، جیوگوسوامی ایسے سنتوں پر بھی بہت گہرا ہے جو اسی علاقے میں بھکتی کے زبردست شارحین ہوئے ہیں۔

سندھ اور پنجاب کے صوفیا میں شیخ ذکریا ملتانی کے علاوہ جلال الدین سرخپوش، مخدوم جہانیاں جہاں گشت کے خلفا ہیں۔ اشرف جہانگیر سمنانی، سید راجو قتال، شیخ اخی راج گیری اہم ہیں۔ ان کے پوتے قطب عالم سلطان احمد کے زمانے میں گجرات گئے۔

گجرات میں قطب الدین بختیار کاکی اور خواجہ نظام الدین اولیا کے خلفا کا اثر قائم ہو چکا تھا۔ قطب عالم کے اثر سے یہ دائرہ اور وسیع ہوا۔ شیخ کبیر الدین ناگوری اور سید کمال الدین قزوینی نے یہاں چشتیہ سلسلے کی باضابطہ تنظیم کی۔ یہ سلسلہ شیخ یحییٰ مدنی تک پہنچتا ہے جن سے شاہ کلیم اللہ دہلوی کو خلافت ملی۔ چودھویں صدی میں نظام الدین اولیا کے خلفا نے مالوے میں تصوف کو روشناس کر دیا تھا۔

پندرھویں صدی میں قادریہ سلسلے کو شاہ نور اللہ قادری اور شطاریہ سلسلے کو شاہ عبداللہ شطاری نے ہندوستان میں قایم کیا۔ ان دونوں سلسلوں کو مغلیہ عہد میں ترقی ہوئی۔ قادریہ سلسلے میں سید محمد غوث گوالیاری مخدوم شیخ عبدالقادر ثانی، سید موسیٰ اور شیخ عبدالحق محدث دہلوی کو اہمیت حاصل ہے۔ اس سلسلے سے یہاں میر کا بھی تعلق ہے جن کی داراشکوہ بہت عزت کرتا تھا۔ کشمیر کے کلا شاہ بھی قادریہ سلسلے کے ہیں جنھوں نے کشمیر میں تصوف کی اشاعت کی۔ شطاریہ سلسلے کو شیخ وجیہ الدین اور سید محمد غوث گوالیاری نے فروغ دیا۔

ہندوستان میں نقش بندیہ سلسلہ سب کے آخر میں آیا۔ خواجہ باقی باللہ نے اسے یہاں قایم کیا۔ ان کے مرید اور خلیفہ شیخ احمد سرہندی ہیں جو مجدد الف ثانی کے لقب سے مشہور ہوئے۔ شیخ مجدد نے پہلی بار ہندوستان میں تصوف سے نظریاتی سطح پر بحث کی، اُن کا مقصد وحدت الوجود کی تردید تھا، جسے وہ غیر اسلامی سمجھتے تھے۔ شیخ مجدد تصوف کو غیر اسلامی

عناصر سے پاک کرنا چاہتے تھے۔ وہ اکبر کے ہم عصر تھے اور اُس کی مذہبی پالیسی کے زبردست مخالف۔

مغلیہ عہد تک صوفیا کی کوششوں اور روشن خیالی روادار سلاطین و امرا کی پالیسیوں کی وجہ سے نہ صرف ہندو اور مسلمان ایک دوسرے کے قریب آ گئے تھے بلکہ ایک مشترکہ تہذیب اور ہمہ گیر مذہبی تصور بھی مستحکم ہو چکا تھا۔ ہندوستان کے مسلمان بادشاہوں کا تعلق خلافت سے برائے نام رہا۔ دہلی سلطنت کے بعد یہ تعلق بھی منقطع ہو گیا۔ اپنے کردار کے لحاظ سے یہ حکومتیں خالص ہندوستانی تھیں۔ اسلامی طرزِ حکومت سے ان کا سلسلہ جوڑنا صحیح نہ ہوگا۔ مغلوں کی آمد کے بعد ہندوستان میں تہذیبی ترقی اور فنونِ لطیفہ کی سرپرستی کا ایک زرّین دور شروع ہوا۔

امیر خسرو نے ایرانی اور قدیم ہندوستانی موسیقی کی آمیزش سے جو موسیقی ترتیب دی، وہی آج کی ہندوستانی موسیقی کی بنیاد بنی۔ بھکتی اور صوفی تحریکوں کے اثر سے موسیقی میں ایک نئے مذہبی میلان کو قبولیتِ عام حاصل ہوئی۔ بھکتی پیروؤں نے بھجن اور کیرتن اور صوفیا کی خانقاہوں نے قوالی کو فروغ دیا۔ علمائے ظاہر کے نزدیک موسیقی اسلام میں ممنوع ہے۔ خود خواجہ معین الدین چشتی کے خلاف علما کے سامنے یہ مقدمہ پیش بھی ہوا تھا مگر بعض روشن خیال علما کی وجہ سے فیصلہ اُن کے حق میں ہوا تھا۔ سماع کا سلسلہ صوفیا میں ہمیشہ مقبول رہا۔ متاخر صوفیا میں خواجہ میر درد موسیقی کے ماہر تھے، جو تمام سلسلوں میں سب سے زیادہ کٹر اور پابندِ شرع سلسلہ ہے، مگر اس سلسلے سے وابستگی بھی اُنھیں موسیقی کے ذوق سے باز نہ رکھ سکی۔ درد کا ذوقِ موسیقی صوفیا اور معتقدین ہی کا فیضان ہے جو موسیقی کو روحانی تربیت اور تزکیۂ نفس و روح کا ایک ذریعہ سمجھتے تھے۔ مذہبی موسیقی کی مقبولِ عام شکلوں کی بنیاد روحانی جذبات کے گہرے فنی اظہار پر رکھی گئی تھی۔ بیجاپور میں ابراہیم عادل شاہ نے اس فن کی سرپرستی کی۔ اُس کی کتاب ''نورس'' ہندوستانی موسیقی پر ایک اہم دستاویز کی حیثیت رکھتی ہے۔ شاہ حسین مشرقی نے مشترکہ تہذیب کی پرداخت کے ساتھ ساتھ مذہبی رواداری کا مظاہرہ کیا۔ موسیقی میں خیال کا طرز اُنھی کی ایجاد سمجھا جاتا ہے۔ کشمیر میں سلطان زین العابدین جو عوام میں بڈشاہ کے نام سے مشہور ہیں، اپنی رواداری، سنسکرت کی تعلیم اور مشترکہ تہذیب کی اقدار کی ہمت افزائی میں نمایاں مقام رکھتا

ہے۔ دکن میں بہمنی سلطنت کے بادشاہوں کا رویّہ اور زیادہ روادارانہ تھا۔ اس سلطنت کی جانشین سلطنتوں میں عادل شاہی اور قطب شاہی خانوادوں کے حکمرانوں نے ہندوستانی فنون، شعروادب اور ہند ایرانی تہذیبوں کی آمیزش وترکیب پر خصوصیت سے توجہ کی۔ محمد قلی قطب شاہ کے کلیات میں ہندوؤں کی رسموں، تیوہاروں، ہندوستان کے موسموں، میلوں ٹھیلوں اور رنگا رنگ زندگی کی پوری جزئیات مل جاتی ہیں۔ شمال کے بادشاہوں میں محمد تغلق نے شیر شاہ، سکندر لودھی اور بابر سے قبل ہندوؤں کی تسخیرِ قلوب کی شعوری کوشش کی۔

مسلمانوں کا سب سے اہم کارنامہ نئے فنِ تعمیر میں ہے۔ ایرانی، ترکی طرزوں کو ہندوستانی طرزِ تعمیر سے آمیز کرکے جس فنِ تعمیر کو مسلمانوں نے رواج دیا اُس کی زندہ یادگاریں آج تک ملک کے گوشے گوشے میں موجود ہیں۔ معماری نے اس فن کو عروج تک پہنچادیا۔ مصوری بھی موسیقی کی طرح مسلمانوں میں ممنوع سمجھی جاتی رہی ہے۔ اس فن میں اپنے کمال کا مظاہرہ مسلمانوں نے خوشنویسی کے فنکارانہ کمالات کے ساتھ قلمی کتابوں کے مصوّر حاشیوں اور واقعات کی تصویرکشی کے ذریعے کیا۔ ان مختلف فنون میں مسلمانوں کی دلچسپی اُسی فضا کی وجہ سے پیدا ہوئی اور بڑھی جس کی تشکیل صوفیا کی وسیع المشربی انسان دوستی اور خوش ذوقی نے کی تھی۔ زبان اور شاعری کے باب میں صوفیا کا اثر بھی زیادہ واضح ہے۔ اردو اور ہندی ادب و شعر کی ابتدا ہی صوفیا اور بھکتی کے سنتوں نے کی۔ بعد میں بھی اُن کی یہ روایت ہماری زبانوں کے ادب میں ایک طاقتور تشکیلی عنصر رہی ہے۔

دہلی سلطنت کے دور میں اور مغل سلطنت کے ابتدائی زمانے میں بھکتی تحریک کو عوام میں زبردست مقبولیت حاصل ہوئی۔ شمالی ہند میں بھکتی کو رامانند نے مقبول کیا جن کا سلسلہ رامانج کی تحریک سے ملتا ہے۔ ان کا زمانہ چودھویں صدی عیسوی کے اواخر سے پندرھویں صدی کے وسط تک پھیلا ہوا ہے۔ رامانند کے بھکتی فلسفے کی مقبولیت کا راز یہ ہے کہ انھوں نے رام چندر جی کو جو وشنومت کے اوتار مانے جاتے تھے، بذاتِ خود قابلِ پرستش بنادیا۔ رامانند نے ہندوؤں کی چار ذاتوں کے علاوہ مسلمانوں کے لیے بھی اپنے دروازے کھول دیے۔ تلسی داس رامانند ہی کے چیلے تھے جن کے رامائن سینکڑوں سال سے عوام کی ایک مقدس امانت بنی ہوئی

ہے۔ کبیر بھی رامانند سے ارادت رکھتے تھے۔ اُس زمانے کے بنگال میں بھکتی کی کئی تحریکیں تھیں جن کے مقلدین میں ہندو اور مسلمان دونوں تھے۔ بنگال میں کرشن بھکتی کو زیادہ مقبولیت حاصل ہوئی۔ کرشن بھکتی کے سب سے مقبول شاعر چیتنیہ (148 تا 1533) ہیں۔ مہاراشٹر میں پندرھویں صدی میں نام دیو اور سترھویں صدی میں تکا رام نے نہ صرف بھکتی کو مقبولِ عام تحریک بنایا بلکہ اسے ایک بار پھر سے فلسفیانہ بنیاد پر کھڑا کیا۔

بھکتی کے اثر کا اندازہ اس سے ہوسکتا ہے کہ دکن کے ابتدائی شاعروں نے رام اور رحیم خدا اور بھگوان کو ایک مانا ہے۔ اس سلسلے میں شاہ تراب کی من سمجھاون اپنی قدامت کے لحاظ سے اہم ہے۔ دکن کے اور شاعروں کے یہاں بھی یہ روادارانہ فضا ملتی ہے۔ علی عادل شاہ ثانی شاہی کے دیوان میں ہندی طرز کے دوہے اور گیت ملتے ہیں جن میں بھکتی کے جذبات کا زور ہے۔ وجہی کی مشہور تصنیف ''سب رس'' میں کئی جگہ کبیر کے حوالے ملتے ہیں۔ وجہی نے ان دوہوں میں کہیں کہیں معمولی لفظی ردّ و بدل کیا ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ بھکتی مسلمانوں کے طرزِ فکر اور ادب میں ایک لازمی جُز کی طرح شامل ہو چکی تھی۔ اس اثر کو اسلام کی روح کے مغایر نہیں بلکہ مطابق سمجھا جاتا تھا۔

بھکتی تحریک کے سب سے مقبول رہنما کبیر ہیں۔ کبیر کے متعلق عام طور پر یہ مانا جاتا ہے کہ وہ ایک مسلمان جُلاہے کے گھر میں پیدا ہوئے تھے۔ بعض مورخین انھیں پیدائشی لحاظ سے ہندو مانتے ہیں۔ مگر کبیر کے چیلے دادو اور دوسرے پیرووں کی دستاویزات سے اُن کے مسلمان ہونے کے شواہد بھی ملتے ہیں۔ ابوالفضل اور دبستان کے مصنف نے کبیر کو اعتقادات کے لحاظ سے مؤحد مانا ہے۔ کبیر کا ایک معتقد بجلی خاں تھا، جس نے بعد میں کبیر کا روضہ بنوایا۔ کبیر کی موت کے بعد بجلی خاں اور ہندو پیرووں میں تنازعہ پیدا ہوا کہ کبیر کو مسلمانوں کے طریقے سے دفن کیا جائے یا ہندووں کی رسم کے مطابق جلایا جائے۔ عام روایت یہ ہے کہ جب کبیر کی لاش سے چادر ہٹائی گئی تو وہاں صرف پھولوں کا ایک ڈھیر تھا۔ آدھے پھول مسلمان لے گئے اور دفن کیا۔ آدھے ہندو لے گئے اور اپنی رسم کے مطابق جلا کر اُن کی سمادھی بنائی۔ اس عوام پسند روایت کی عقلی تاویل بیکار ہے۔ اسے بھکتی کے کردار کی علامت سمجھنا چاہیے۔ کبیر نے اپنی تعلیمات کا جو

گلدستہ بنایا تھا اُس میں اسلام اور ہندو دھرم دونوں ہی کے پھول اکٹھا کر دیے تھے۔ ان ہی پھولوں کی مہک میں ہندوستان کے مشترکہ کلچر کی شاندار روایات آج تک بسی ہوئی ہیں۔

کبیر نے شیخ ملا، پنڈت برہمن سب کا مذاق اُڑایا ہے۔ انھوں نے ہندوؤں اور مسلمانوں کے روایتی خدا کے تصور پر بھی طنز کیا ہے۔ ان کا خدا عام انسانوں کے دُکھ درد میں شریک اور تمام فروعی جھگڑوں سے ماورا ہے۔ اُن کی تعلیمات کا خلاصہ یہ ہے کہ خدا محض تصور نہیں، روحانی تجربے کا معروض ہے جو عقل کی رسائی سے باہر ہے۔ جب بھی عقل اس تجربے کی تاویلیں کرتی ہے جھگڑا کھڑا ہو جاتا ہے۔ تمام مذاہب کے تصورات سچے ہیں۔ مگر ہر ایک صداقت کے صرف ایک پہلو کو دیکھتا اور دکھاتا ہے۔ اس لیے کبیر کو اسلام اور ہندومت میں کوئی بنیادی فرق نظر نہیں آتا۔ جھگڑا اُس اوپری تعبیر کی وجہ سے ہے جسے ادعائیت اور رسم پرستی، اندھی تقلید اور جہالت نے مذہب کے نام پر کھڑا کیا ہے۔ کبیر نے بہت سختی سے ذات، رنگ اور نسل کے امتیازات کی مخالفت کی۔ بھکتی کے دوسرے مبلغین کی طرح کبیر نے بھی کبھی اپنی تعلیمات کو قلم بند نہیں کیا۔ اُن کے فلسفے اور اخلاقی پیغام کی روح اُن دوہوں اور بھجنوں میں ملتی ہے جو آج تک ہمارے کلچر کا لازمی حصہ ہیں۔

کم و بیش اسی زمانے میں گرونانک (1479 تا 1538) نے ایک نئی تحریک چلائی، جو ہندوؤں اور مسلمانوں کی روحانی، اخلاقی اور سماجی اصلاح کے مقصد سے شروع کی گئی تھی۔ گرونانک نے اسلام کے تصورِ توحید کو ہندومت کے نظریۂ تناسخ کے ساتھ آمیز کر کے متصوفانہ تجربات و واردات پر اپنی اخلاقی تعلیم کی بنیاد رکھی۔ اُن کے یہاں مسلمان صوفیا کی طرح روحانی باطنی تجربہ اخلاقی عمل میں ظاہر ہوتا ہے۔ سماجی مساوات پر بھی اُن کا ایمان تھا۔ انھیں پاک پٹن میں بابا فرید گنج شکر کے سجادہ نشینوں کی صحبت ملی تھی۔ کچھ دن دولت خاں لودھی کی فوج میں ملازمت کرنے کے بعد سیاحت کے لیے نکل کھڑے ہوئے۔ ہندوؤں اور مسلمانوں کے مقدس مقامات کی زیارت کی۔ صوفی فقیروں اور بھگتوں کی صحبت میں رہے۔ فارسی بھی جانتے تھے۔ اسلام کے بنیادی تصورات سے واقف تھے۔ خود گرونانک کے مریدوں میں ہندو اور مسلمان دونوں ہی شامل تھے۔ ایک روایت کے مطابق بابر نے بھی ان سے ملاقات کی تھی۔ اکبر کو اِن کے ایک مرید امرداس سے عقیدت تھی، گرد گرنتھ پر خود اکبر نے پانچ اشرفیاں

چڑھائیں اور بارہ دیہات نذر گزارے۔ اکبر ہی نے امرتسر بھی سکھوں کو عطیہ دیا تھا اور گروارجن کی سفارش پر ایک سال کا لگان معاف کر دیا تھا۔

مغلیہ سلطنت کا بانی بابر خود شاعر، جمال دوست، خوش ذوق اور روشن خیال انسان تھا۔ اُس کے جانشینوں میں اکبر نے ہندوؤں اور مسلمانوں کے درمیان جو خلیج رہ گئی تھی اُسے بھی پاٹ دیا۔ جزیے کی جو برائے نام رسم چلی آ رہی تھی، اُسے اُٹھا دیا۔ راجپوتوں میں شادیاں کیں۔ اُس کا ولی عہد جہانگیر خود ایک راجپوت رانی کے بطن سے تھا۔ اس نے ہندوؤں میں رائج بعض وحشیانہ رسموں پر پابندی لگائی جن میں ستی کی رسم بھی شامل تھی۔ اُس نے علما اور صوفیا کے ساتھ سادھوؤں اور سنتوں کی بھی سرپرستی کی۔ مساجد اور درگاہوں کے ساتھ مندروں اور مٹھوں کو بھی جاگیریں دیں۔ اکبر کے ذہن میں غیر مذہبی اور سیکولر حکومت کا جو تصور تھا، اُس کا اندازہ شاہ عباس صفوی کے نام اکبر کے ایک مکتوب سے ہوتا ہے:

> ''مختلف مذہبی فرقے خدا کی وہ نعمتیں ہیں جو ہمیں ودیعت ہوئی ہیں۔
> ہمیں ان سب سے محبت کرنی چاہیے۔ ہمارا راسخ عقیدہ یہ ہونا چاہیے
> کہ ہر مذہب خدا کی رحمت ہے اور ہماری مخلصانہ کوشش ہونی چاہیے کہ
> آفاقی رواداری کے سدا بہار چمن سے لطف اندوز ہوں۔ ابدی بادشاہ
> اپنی محبتیں تمام انسانوں پر بلا امتیاز نازل کرتا ہے۔ اس اصول کو کبھی نہ
> بھولنا چاہیے کہ بادشاہ خدا کا سایہ ہے۔''

اسی طرح ابوالفضل ''آئینِ اکبری'' میں لکھتا ہے:

> ''بادشاہ کو تمام مذہبی اختلافات سے بلند ہونا چاہیے اور یہ ملحوظ رکھنا
> چاہیے کہ مذہبی اعتقادات کو اس فرض کی راہ میں رُکاوٹ نہ بننے دیا
> جائے جو اُس پر ہر طبقے اور جماعت کے لیے واجب ہے۔''

اس سلسلے میں اسی عہد کے ایک بزرگ صوفی شیخ عبدالقدوس گنگوہی کا حوالہ بھی اہمیت رکھتا ہے۔ ان کا انتقال بابر کے حملے کے گیارہ سال بعد گنگوہ میں ہوا۔ بابر کے نام ان کا ایک خط ملتا ہے، جس میں انھوں نے خلق و سپاہ کو امر و نہی کی پابندی کرنے اور کسی پر ظلم نہ کرنے کی تلقین کی ہے۔

اکبر کو مذہبی مباحثوں سے بھی دلچسپی تھی۔ اُس نے شیخ مبارک، ابوالفضل اور فیضی کے زیرِ اثر مختلف مذاہب کو ترکیب دے کر ایک نئے مذہب ''دینِ الٰہی'' کی بنا ڈالی۔ مگر یہ مذہب زیادہ مقبول نہ ہوا۔ اکبر کے پیشِ نظر جو مقصد تھا اُسے بھکتی اور تصوف کے ملے جلے اثرات خود پورا کر رہے تھے۔ روادارانہ طرزِ فکر ہندوستان کے عوام کے مزاج میں دخیل ہو گیا تھا، مگر لوگ کسی نئے مذہب کو قبول کرنے کے لیے تیار نہ تھے۔ اکبر کی اس کوشش کو مسلمانوں کے راسخ العقیدہ اور قدامت پسند گروہ نے بدعت سمجھا اور اس کی اعلانیہ مخالفت بھی کی۔

اکبر کے بعد کی شخصیتوں میں شیخ مبارک، ابوالفضل اور فیضی اپنی غیر معمولی استعداد، علمیت، روشن خیالی اور جراُت فکر و نظر کے لحاظ سے بہت نمایاں ہیں۔ اس لیے یہ تینوں تنگ نظر علما کی تنقیدوں کا سب سے زیادہ ہدف بنے۔ عبدالرحیم خانخاناں فنونِ لطیفہ اور شعر و ادب و علم کی سرپرستی میں اکبر کے بعد سب سے اہم شخصیت ہیں۔ خانخاناں عربی، فارسی، سنسکرت کے عالم تھے خود ہندی اور فارسی میں شعر کہتے تھے۔ انھوں نے تلسی داس کی خاص طور پر سرپرستی کی وہ تلسی کی رامائن کے بڑے مداح تھے۔

اکبر کے عہد میں بڑے بڑے علما کو یہ کام سونپا گیا کہ وہ سنسکرت سے فارسی میں ترجمے کا کام کریں اور ماضی و حال کی مستند تاریخ لکھیں۔ ملا عبدالقادر بدایونی نے ہندو پنڈتوں کے تعاون سے فارسی میں اتھروید اور رامائن کے تراجم سنسکرت سے کیے۔ مہابھارت کے ترجمے کے لیے ایک مجلس بنائی گئی۔ فیضی نے لیلاوتی، ریاضی کی ایک کلاسیکی کتاب کا فارسی میں ترجمہ کیا۔ یہ اکبر کی روایت تھی کہ داراشکوہ نے شاہجہاں کے عہد میں اپنشد، بھگوت گیتا کے ترجمے فارسی میں کروائے۔ خود ''مرج البحرین'' کے نام سے ایک کتاب لکھی جس میں ہندو فلسفے اور تصوف کا تقابلی مطالعہ کیا گیا ہے۔ مذاہب کے تقابلی مطالعے کے کام کی داغ بیل اکبر کے عہد ہی میں پڑ چکی تھی۔ داراشکوہ نے اسی کام کو آگے بڑھایا۔ نظریاتی طور پر ہندومت اور اسلام کے فلسفوں کے تقابلی مطالعہ کی یہ پہلی کوشش تھی جس کا علمی پایہ بھی بلند تھا۔

اکبر کے دور میں ایک طرف تو ہندو فارسی کی خدمت کر رہے تھے، دوسری طرف مسلمان ہندی ادب کی آبیاری کر رہے تھے۔ چندر بھان برہمن، بنواری لال ولی، منشی مادھو رام، منشی

تتر ال چند، منشی اودھے راج اور منشی ہرکرن نے فارسی نظم و نثر میں کارہائے نمایاں کیے ہیں تو رحیم ہندی شاعروں کی سرپرستی کر رہے تھے۔ اس زمانے میں چشتیہ سلسلے کے ایک صوفی شاعر ملک محمد جائسی نے جو شیر شاہ کے معاصر تھے، اودھی میں ''پدماوت'' اور دوسری تصانیف کے ذریعے تصوف کے خیالات کو ہندوستانی قالب میں ڈھالا۔ سورداس اکبر کے دربار سے وابستہ تھے۔ کیشو داس بہاری، دیو اور رس خاں کو اسی سلسلے کی کڑیاں سمجھا جا سکتا ہے۔ اس زمانے تک صوفیا نے اپنے شعری اور ادبی اظہار کے لیے ہندوستانی بولیوں کو برتنا شروع کر دیا تھا۔ ان عام فہم زبانوں کی مدد سے صوفی اور بھکتی تحریک کی تعلیمات عام آدمیوں تک بڑے پیمانے پر پہنچنے لگیں۔

اکبر کے عہد میں اُس سکیولر روایت کے خلاف، جس کی تشکیل صدیوں کے ہندو مسلم اتحاد سے ہوئی تھی، چند آوازیں اُٹھیں۔ عام طور سے علمائے ظاہر صوفیا کی رواداری روش کو پسندیدہ نظروں سے نہ دیکھتے تھے۔ ان کا اثر بھی درباروں پر تھا۔ مذہب کی اجارہ داری کے لیے وہ صوفیا کو خطرہ سمجھتے تھے۔ صوفیا نے کبھی اپنے کو درباروں سے وابستہ کیا اور نہ جاگیریں اور مناصب قبول کیے۔ صوفیا کے دربار اُن کی خانقاہیں تھیں جہاں بلا لحاظ مذہب ہر شخص کی پذیرائی ہوتی تھی۔ صوفیا کے اس اثر کے سامنے اکثر جابر سلاطین کو بھی سر جھکانا پڑا۔ علماء و محدثین درباروں کے ساتھ تھے۔ اکبر کے عہد میں مخدوم الملک اور صدر والصدور نے فقہ کو حیلہ طرازی بنا دیا تھا۔ مذہب ان کے لیے دنیاوی منفعت کا کاروبار تھا۔ کچھ دین دار بزرگ اکبر کی پالیسی کو مذہب دشمن سمجھتے تھے اور فقہا کی موشگافیوں کو اسلام کی بیخ کنی جانتے تھے۔ اس گروہ کی ترجمانی شیخ احمد سرہندی نے کی، جنھوں نے یہ دعویٰ کیا ہے کہ وہ اسلام کے الفِ ثانی کے مجدد ہیں اور اسلام کو غیر اسلامی عنصر اور دنیا پرست علما کے انحطاط زدہ ذہن کے اثر سے بچانے کے لیے مامور ہوئے ہیں۔

شیخ مجدد خواجہ باقی باللہ کے مرید اور خلیفہ تھے۔ ابتدا میں ان کا تعلق شیخ ابوالفضل اور فیضی سے بھی رہا۔ کہتے ہیں کہ فیضی کی مشہور تفسیر ''سواطع الالہام'' کا کچھ حصہ شیخ صاحب نے لکھا تھا۔ مگر یہ ساتھ زیادہ دن نہ رہ سکا کیونکہ ان بھائیوں کے عقاید شیخ مجدد پر گراں گزرتے تھے۔

شیخ احمد نے فقہ، حدیث اور علوم ظاہری کے علاوہ تصوف میں نقشبندیہ سلسلے کے علاوہ چشتیہ اور سہروردیہ طریقوں میں بھی خلافت حاصل کی تھی۔

شیخ مجدد نے اپنی دعوتِ تجدید میں اتباعِ سنت اور پابندیِ شریعت پر زور دیا۔ اس کام کے لیے انھوں نے بیرونِ ہند کے علما سے بھی مراسلت کی۔ انھوں نے اکبر کے بعد اپنی اس دعوت کو فوج تک توسیع دی اور لوگوں سے یہ عہد لیا جانے لگا کہ وہ خلافِ اسلام احکام شاہی کی اطاعت نہیں کریں گے۔ دربار میں جہانگیر کو سجدہ نہ کرنے پر اُنھیں گوالیار میں نظر بند کر دیا گیا۔ مہابت خاں شیخ مجدد کا مرید تھا، اُس نے بغاوت کی۔ شیخ کو چند شرایط پر رہا کیا گیا اور آخری چھ سال بادشاہ کے مشیرِ خاص رہے۔ شیخ مجدد کے فرزندوں کا اثر اورنگ زیب پر بہت رہا ہے۔ اورنگ زیب کی مذہبی تشدد پسندی میں اس خانوادے کے اثر کو بھی خاصا دخل ہے۔

شیخ مجدد نے اسلام کے ساتھ تصوف کو بھی خالص اسلامی بنیاد پر مستحکم کرنے کی کوشش کی۔ اُن کے خیال میں تصوف میں غیر اسلامی تصورات کی آمیزش کا سرچشمہ وحدت الوجودی تصورِ کائنات تھا۔ چنانچہ اُنھوں نے وحدت الوجود کی تغلیط و تردید کو اپنا منتہا مانا۔ اُن کے نزدیک وحدت الوجود کا کشف دراصل التباس ہے۔ سالک کو ایک مقام پر خالق و مخلوق کی عینیت کا شہود ہوتا ہے، جو محض شہود ہے، حقیقت نہیں۔ اس کے بعد کی منزل پر سالک فایز ہو تو اُسے خالق و مخلوق میں غیریت کا عرفان ہوتا ہے۔ اس منزل کو وہ 'فرق بعد الجمع' کہتے ہیں۔ اُن کے خیال میں ابنِ عربی اس منزل تک نہیں پہنچ سکے تھے۔ شیخ احمد کا دعویٰ ہے کہ وہ خود عرصے تک اس مقام میں قید رہے اور وحدت الوجود کے اسرار و معارف کی سیر کرتے رہے۔ اس کے بعد وہ ''مقامِ ظلیت'' پر پہنچے، جو درمیانی منزل ہے۔ یہاں معلوم ہوتا ہے کہ کائنات صرف ظِل یا عکس یا پرتو ہے۔ اصل حقیقت اللہ ہے۔ اس کے آگے ''مقامِ عبدیت'' ہے جو اعلیٰ ترین مقام ہے۔ یہاں پہنچ کر عالم اور خدا کی دوئی اظہر من الشمس ہو جاتی ہے۔ اس مقام پر یہ منکشف ہوتا ہے کہ پچھلے سارے مکشوفات محض التباسات تھے۔ خدا کا شہود ہی ممکن نہیں کیونکہ وہ ہمارے قوائے عقلیہ و کشفیہ کی دسترس سے بالاتر ہے۔ ان اللہ وراء الورا ثم وراء الورا ــــ (مکتوباتِ امام ربانی، دفترِ دوم مکتوب ۱) خدا کی ذات نہ تو بلاواسطہ معلوم ہو سکتی ہے نہ اُس

کی صفات۔ تصوف سے شہودِ خداوندی میں نہیں بلکہ صرف تزکیۂ اخلاق میں مدد ملتی ہے (مکتوباتِ امام ربانی، دفتر دوم مکتوب 217-207) یہاں وہ خدا پر ایمان بالغیب کو ہی حق مانتے ہیں۔ اُن کے نزدیک عبدیت ہی بلند ترین مقامِ انسانیت ہے۔ رسولؐ اسلام نے بھی پہلے عبدیت کا اقرار کیا ہے پھر رسالت کا "اشهد انّ محمدا عبده و رسوله"۔

شیخ مجدد کے نزدیک انسان دس لطایف سے مرکب ہے۔ پانچ لطایف عالمِ امر کے، قلب، روح، سر، خفی، اخفیٰ۔ پانچ عالمِ خلق کے، نفس اور عناصر اربعہ۔ عالمِ امر مجرد امرِ کُن سے ظاہر ہوا۔ یہ فوقِ عرش ہے۔ عالمِ خلق امرِ کُن سے بتدریج ظاہر ہوا۔ یہ تحتِ عرش ہے۔

شیخ مجدد صفات کو عینِ ذات نہیں بلکہ زاید علی الذات مانتے ہیں۔ عالم تجلی صفات نہیں بلکہ ظلِ صفات ہے۔ شیخ مجدد نے تخلیق کا جو نظریہ شرح وبسط سے پیش کیا ہے اُس کے مطابق عالم ظل یا عکس ہے۔ اُن کے نزدیک عالم نہ عدمِ محض ہے نہ خدا کا عین۔ احاطت، معیت، عینیت، اتحاد سب سکر اور غلبۂ حال پر مبنی ہیں۔ اُن کے خیال میں ابنِ عربی نے تنزیہ وتشبیہ کو ملا کر غلطی کی جس کی وجہ سے یہ گماں ہوا کہ جو کچھ ہے اللہ ہے، ماسویٰ کا وجود نہیں۔ ابنِ عربی نے وحدتِ وجود کی بنیاد اصل اور ظل کی عینیت پر رکھی ہے۔ حالانکہ ظل موہوم و معدوم ہے۔ اس طرح یہ اصل کا عین نہیں ہوسکتا۔ ظل ممکن ہے، اصل واجب۔ ممکن اور واجب عین نہیں ہو سکتے۔ یہ عینیت نمودِ محض ہے۔ یہ محض شہود ہے اس لیے وحدت الوجود دراصل وحدت الشہود ہے جو صحیح نہیں۔ ابنِ عربی نے خدا اور عالم کو عین مان کر غیر اللہ کی عبادت کو بھی اللہ کی عبادت قرار دیا ہے۔ وہ عالم کو موجود فی الخارج نہ مان کر خدا کی صفتِ تخلیق سے انکار کے بھی مرتکب ہوئے ہیں۔

شیخ مجدد ابنِ عربی کی تردید کرنے کے بعد عالم کے وجود کو نمودِ بے بود مانتے ہیں جس کا انحصار ہمارے وہم وتخیل پر نہیں بلکہ یہ اپنے آپ اسی طرح ہے۔ مجددی نظریے میں عالم کو ظل یا نمودِ بے بود قرار دینا دراصل شنکر کے مایا کے نظریے کا اثر ہے۔ اس طرح شیخ مجدد جو تصوف کو ہندوستانی اثر سے پاک کرنا چاہتے تھے وحدت الوجود کی تغلیط میں خود ویدانت کے اثر میں آ گئے۔ قرآنی نظریے کے مطابق عالم ظل نہیں، موجود فی الخارج ہے، حقیقی ہے۔

اقبال نے فلسفۂ عجم میں وحدت الشہود اور ویدانت کی مماثلت کی نشان دہی ایک اور سطح پر بھی کی ہے۔ شیخ مجدد کے نظریے میں دس لطایف کا ذکر ہے۔ اس ضمن میں اقبال کی یہ تحقیق توجہ طلب ہے۔

یہ ذہن نشین رکھنا چاہیے کہ بعد کے صوفیا فرقوں نے جیسے نقشبندیہ، اس تحقیق کو حاصل کرنے کے دوسرے ذرائع بھی ایجاد کیے ہیں۔ یا یوں کہیے کہ ہندی ویدانتوں سے مستعار لیے ہیں۔ کنڈالینی کے ہندی نظریے کی تقلید میں انھوں نے یہ تعلیم دی کہ جسمِ انسانی میں مختلف رنگوں کی روشنی کے چھ مراکز ہیں۔ صوفی کا مطمحِ نظر یہ ہوتا ہے کہ مراقبے کے چند طریقوں کے استعمال سے ان کو متحرک کرے اور اس کے ذریعے رنگوں کی ظاہری کثرت و تعدد میں سے بالآخر اس اساسی نور کو تحقق کرے جو بے رنگ ہے اور جس کی وجہ سے ہر شے دکھائی دیتی ہے لیکن وہ خود غیر مرئی ہے۔

یہ تمام توجیہات ہندی ویدانت ہی سے ماخوذ ہیں۔ شیخ مجدد کے دس لطائف میں سے چھ سلوک کی تکمیل کے مراکز ہیں جنھیں لطایف ستہ کہا جاتا ہے۔ انہی کے مماثل لطائف ستہ یوگ شاستر میں بھی بتائے گئے ہیں۔

اس طرح شیخ احمد بھی اپنے نظریہ کو خالص اسلامی تعلیمات کی بنیاد عطا نہیں کر سکے۔ اس نظریے کے دوسرے مضمرات سے قطع نظر وحدت الوجود کے خلاف شیخ مجدد کا ردِّ عمل دراصل اُس وسیع المشربی کے خلاف بغاوت تھی جس نے مذہبوں کے اختلاف کو فروعی قرار دیا تھا۔ اس کوشش کی بنیاد اکبر کے دور کی عام مذہبی رواداری میں ڈھونڈنی چاہیے۔ شیخ مجدد تصوف کے دعوے کے باوجود متقشف شریعت پرست بزرگ تھے جن کی مذہبی نظر میں لچک نہیں تھی۔ انھوں نے ہندوؤں ہی نہیں بلکہ شیعوں کے خلاف بھی اپنے مکتوبات میں غم و غصہ کا اظہار کیا ہے۔ شیخ مجدد کا طرزِ فکر ہندوستان کے مزاج سے مطابقت نہیں رکھتا تھا اور نہ تصوف کی اُس روشن خیال روایت میں کھپ سکتا تھا جس کے نزدیک ''صوفی کا کوئی مذہب نہیں ہوتا۔'' یہی وجہ ہے کہ خود نقشبندی سلسلے کے اکابر پوری طرح مجددّیہ طریقے کا اتباع نہ کر سکے۔ شیخ مجدد کی تحریک نے اُس تاریخی عمل کو روکنے کی کوشش کی جو روادار صوفیوں اور بھگتوں کے اشتراک سے مسلمانوں کو دوسری قوموں سے قریب لایا تھا۔ تہذیبی لحاظ سے اس تحریک نے ایک بار پھر ہندوؤں اور

مسلمانوں کے درمیان خلیج حائل کر دی لیکن اس وقت تک تصوف پر ہندو تصورات کا اتنا گہرا اثر ہو چکا تھا کہ غیر شعوری طور پر شیخ مجدد نے خود اپنے نظریے میں ہندو عناصر کو شامل کر لیا۔ بعد کے دور میں خود مجددیہ نقش بندیہ سلسلے کے صوفیا نے وحدت الوجود اور وحدت الشہود کے نظریات میں تطبیق کی کوشش کی۔ اس سلسلے میں سب سے اہم نام شاہ ولی اللہ کا ہے۔ خواجہ ناصر عندلیب اور ان کے بعد خواجہ میر درد نے وحدت الوجود اور وحدت الشہود کو محض لفظی اور اصطلاحی نزاع قرار دے کر تصوف کو خالص قرآنی اور محمدی اصطلاحات میں بیان کرنے کی کوشش کی۔ دراصل وحدت الوجود محض ایک متصوفانہ نظریہ نہیں رہا تھا بلکہ طرزِ فکر و طرزِ حیات بن چکا تھا جو قرونِ وسطیٰ کے مسلکِ انسانیت دوستی کی نظریاتی اساس تھا۔ تھوڑی سی تبدیلی کے ساتھ یہ نظریہ ویدانت میں بھی ملتا ہے اور بھکتی کی بھی اساس ہے۔ وحدت الوجود وحدتِ ادیان کا دیباچہ ہے اور انسانی مساوات کے نظریے کی تمہید۔ یہ عناصر ہندوستانی تہذیب میں صوفیا اور بھگتوں کے اثر سے اس قدر راسخ ہو چکے تھے کہ کوئی متعصبانہ، متشددانہ مذہبی تحریک اِن کو ہماری تہذیب سے خارج نہیں کر سکتی تھی۔

اٹھارہویں صدی کے صوفیا میں مرزا مظہر جانجاناں کو بڑا صوفی مانا جاتا ہے۔ وہ اتباعِ شریعت و سنت میں بھی مسلّمہ حیثیت رکھتے تھے اور مجددیہ سلسلے کے امامِ وقت تھے۔ ان کا حلقۂ اثر بہت وسیع تھا۔ وہ اپنے زمانے کی سیاسی تحریکوں کی بھی نظری قیادت کرتے رہے تھے۔ اُس دور کے بااثر امرا اُن کے حلقۂ ارادت میں تھے۔ اُن کے ایما پر غلام یحییٰ نے شاہ ولی اللہ کی تردید میں رسالہ ''کلمۃ الحق'' لکھا تھا جس میں وحدت الوجود کی تردید کی تھی۔ اس کے باوجود اُن کے یہاں رواداری کی وہ روح ملتی ہے جو صوفیا کا طرۂ امتیاز رہی ہے۔ اپنے ایک مکتوب میں انھوں نے ہندوؤں کو موحد مانا بت پرستی کو محض ظاہری عبادت کا طریقہ قرار دیا اور ویدوں کو الہامی کتاب کا درجہ دیا ہے۔ ان کے اس مکتوب کے بعض اقتباسات اہم ہیں:

> ''ان (ہندوؤں) کے تمام فرقے خداوندِ تعالیٰ کی توحید پر متفق ہیں اور دنیا کو حادث و مخلوق جانتے ہیں۔ دنیا کے فنا ہونے، حشرِ جسمانی اور جزائے اعمالِ نیک و بد پر یقین رکھتے ہیں اور ان لوگوں کو علوم

عقلی و نقلی، ریاضت و مجاہدات، تحقیقِ معارف اور مکاشفات میں ید
طولیٰ حاصل ہے۔''

اس دین (ہندومت) کے قواعد و ضوابط میں مکمل نظم و نسق ہے۔ دوسری آیت کے مطابق ممالکِ ہند میں بھی انبیاء و رسول بھیجے گئے ہیں۔ جن کے احوال ان کی کتابوں میں لکھے ہوئے ہیں اور جو کچھ اُن کے آثار باقی ہیں، ان سے بھی یہی اندازہ ہوتا ہے کہ وہ کمال و تکمیل کے مرتبے تک پہنچ گئے تھے۔'' بت پرستی کے متعلق لکھا ہے:

''ان کا (ہندوؤں کا) سجدہ کرنا سجدۂ تہنیت ہے۔ سجدۂ عبودیت
نہیں...... تناسخ پر اعتقاد رکھنے سے کفر لازم نہیں آتا۔''

نقشبندی مجددی سلسلے کی امامت بھی مرزا صاحب کو اجتہادِ فکر و نظر سے باز نہ رکھ سکی۔ اُنھوں نے شیعہ سنی مناقشات کو بھی فضول سمجھا ہے۔ انھوں نے ایک حد تک سماع کی بھی پوری طرح مخالفت نہیں کی۔ انھوں نے بعض مقامات پر مجدد صاحب کی رائے سے بھی اختلاف کیا ہے اور یہ مانا ہے کہ اُن سے غلطی ممکن تھی۔ محمد حسین آزاد کا بیان ہے کہ اُنھیں 1195ھ میں کسی متعصب سُنّی نے قتل کیا اور دوسرے تذکرہ نگار اُن کے قتل کا الزام کسی غالی شیعہ کے سر رکھتے ہیں۔ اس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ اُن کی وسیع النظری سے دونوں فرقوں کے شدت پسند خوش نہ تھے۔ انھوں نے اپنے قاتل کا خوں بہا معاف کر کے اپنے اس شعر کی عملی تفسیر کر دی ۔

خدا کے واسطے اس کو نہ ٹوکو
یہی اِک شہر میں قاتل رہا ہے

قاتل آج بھی موجود ہیں اور ہماری تہذیب آج بھی اپنی اعلیٰ اقدار کے ساتھ استحکام اور انسان دوستی کی روایات کے تحفظ کے لیے اپنے شہیدوں کا خوں بہا مانگ رہی ہے۔

تصوف کی یہی رواداری کی روایت ہے، جس کی توسیع بیسویں صدی میں بھی جدید سائنسی علوم کے رواج کے باوجود ہمارے ملک میں ہوتی رہی ہے۔ ایک طرف ربندرناتھ ٹیگور نے ویشنو شاعروں کی روایت کی جدید دور کے تقاضوں کے مطابق توسیع کی، دوسری طرف آروبندو گھوش نے ویدانت کی نئی شرح کی۔ اسی کے متوازی مسلمانوں میں تصوف ایک

زبردست فکری رجحان کی حیثیت سے اردو شعر و ادب کے تخلیقی اظہارات میں کارفرما رہا۔ اقبال اسلامیت میں اپنے غلو کے باوجود ہندو فلسفے کا اثر بھی قبول کرتے رہے اور زندگی بھر اپنی 'برہمن زادگی' پر نازاں رہے۔ اقبال کی بہترین شاعری میں تصوف کی صالح روایات کا عکس ملتا ہے۔ تصوف پر اُن کی تنقید دراصل اُن صوفیا کی تنقید ہے جنھوں نے تصوف کو نفیِ حیات اور ترکِ عمل کے مترادف مان لیا تھا۔ آخر میں وہ مولانا روم کے اثر سے تصوف کے فعّال اور توانا روایت کے دائرۂ اثر میں داخل ہو گئے۔ بیسویں صدی کے شعرا میں اصغر، فانی، عبدالباری آسی، امجد حیدرآبادی، حسرت حتیٰ کہ فراق بھی تصوف کی روایت کے زیرِ اثر نظر آتے ہیں۔ غالب نے وحدت الوجودی تصوراتِ حیات کو اس لیے قبول کیا تھا کہ اس نظریے میں مذہب کے دائرے میں رہ کر بہت سے رسوم کے ترک کی گنجایش تھی۔ تصوف کہیں کہیں تشکیک اور عقلیت پسندی کے راستے سے بھی فکر میں داخل ہوتا ہے۔ غالب نے تشکیک اور عقلیت کی روایت کو تصوف سے آمیز کر کے 'دینِ بزرگاں' کو خوش کیا ہو یا نہ کیا ہو، فرزندِ آذر کی روایت کو ضرور نئی زندگی بخشی۔ تصوف رسوم و رواج کے بتوں کو توڑتا اور نظر کو وسعت دیتا ہے۔ تصوف کی دروں بینی حقیقت سے فرار نہیں بلکہ حقیقت سے مقابلہ کرنے کے لیے گوشۂ خلوت میں اپنی گم شدہ اور منتشر قوتوں کو مجتمع کرنے کا وسیلہ ہے۔ اسی لیے تصوف انتشار کے ہر دور میں نئی قوت سے اُبھرا اور اُس نے مضمحل قوائے فکر کو فعالیت و توانائی کی راہ دِکھائی ہے۔ جدید دور میں عقیدے کی تلاش اور مذہب کی طرف واپسی کی ساری تحریکیں باطنی متصوفانہ تجربے ہی کو معتبر مانتی ہیں۔

آج تصوف نظریاتی حیثیت سے سائنسی عقل کے لیے کتنا ہی ناقابلِ قبول ہو، مگر اُس کی تہذیبی روایات ہماری زندگی میں شریک ہیں۔ ہندوستان کے کثیر مذہبی ماحول میں تصوف اور بھکتی ہی اتحاد اور جذباتی ہم آہنگی ہی کے لیے آج بھی مضبوط بنیاد فراہم کر سکتے ہیں۔ تصوف اور بھکتی مجرد فلسفے نہیں بلکہ طرزِ فکر و طرزِ حیات کی حیثیت سے ہماری بہترین روایات و اقدار کے امین ہیں۔ تصوف اور بھکتی کی یہ میراث سائنسی دور کی بے رحم، بے روح مشینیت اور جبریت کو زیادہ انسان دوست بنا سکتی ہے۔

OO

تنقید اور ہم عصر ادب

آزادی کے بعد اردو ادب میں جو خوشگوار تبدیلیاں آئی ہیں، ان میں سے ایک یہ بھی ہے کہ تنقید اور تخلیق کی دوئی ختم ہوئی ہے۔ تنقید جو پہلے چند پیشہ ور ناقدوں یا ادب کے استادوں ہی کا منصب سمجھی جاتی تھی، اب بجا طور پر تخلیقی فنکاروں کا کام بھی سمجھی جانے لگی ہے۔ اس تبدیلی کا ایک مثبت پہلو یہ ہے کہ اب تنقید مغربی نظریات کو اردو کا لباس پہنانے یا چند فارمولوں کو میکانکی انداز میں قدیم و جدید ادب پر منطبق کر دینے سے آگے بڑھی ہے اور تخلیق کی مزاج شناسی پر زیادہ زور دیا جانے لگا ہے۔ اس تبدیلی میں ان شاعروں اور افسانہ نگاروں کا بڑا ہاتھ ہے جنھوں نے ادب کے بدلتے ہوئے مزاج کو پہچوانے اور خود اپنی تخلیقات کے دفاع کے لیے تنقید کو ایک موثر حربہ بنانے کی کوشش کی۔ آزادی کے بعد شاعر نقادوں کی بڑی تعداد سامنے آئی ہے، اسی مناسبت سے شاعری کی تنقید میں بھی نئے ابعاد پیدا ہوئے۔ افسانے کی تنقید اس لیے خاطر خواہ ترقی نہیں کر سکی کہ خود افسانہ نگاروں نے ناول اور افسانے کی تنقید کا حق ادا کرنے کی طرف بہت کم توجہ کی ہے۔ ادب کے استادوں سے جو پیشہ ور نقاد سمجھے جاتے ہیں ہم عصر ادب کے عرفان کا مطالبہ کرنا ایک حد تک درست ہے لیکن اس گروہ سے یہ توقع اس

• ہماری زبان میرا صفحہ، علی گڑھ، 8 دسمبر 1970

لیے پوری نہیں ہو سکتی کہ عام طور سے اساتذہ کا ذہن مکتبی ہو جاتا ہے اور وہ بندھے ٹکے ڈھرّے پر ہی چلنے میں اپنے اور اپنے طلبہ کی عافیت سمجھتے ہیں۔ آج بھی اس طرح کی روایتی تنقید لکھنے والوں کا پورا ایک گروہ موجود ہے جو نظم اور نثر پر کچھ لکھے تو وہی شبلی اور حالی کے بیان کیے ہوئے اصول یا ان کی تنقیدوں کے نمونے دُہرانے ہی کو تنقید سمجھتا ہے۔ زور بیان، روانی، سادگی، فصاحت، بلاغت، جوش، تخیل کی بلند پروازی، محاکات کا استعمال وغیرہ ایسے پٹے ہوئے اظہارات ہی سے ہر ادب پارے کو سمجھنا یا تجزیہ کرنا میکانکی تنقید ہی کی ایک صورت ہے۔ میکانکی تنقید کی دوسری صورت یہ ہے کہ چند ادبی یا غیر ادبی نظریات بغیر ادب پارے کی روح تک اترے ہوئے آنکھ بند کر کے چسپاں کر دیے جائیں۔ عام طور سے ہمارے ناقدین قدما کے سلسلے میں مسلمہ رایوں سے انحراف کفر سمجھتے ہیں، آج بھی ایسے اساتذۂ ادب کی اکثریت ہے جو میر کے کلام کو آہ، اور سودا کے کلام کو واہ کہہ کر ان دونوں کی تفہیم کا حق ادا کر دیتے ہیں۔ امتحان کی کاپیوں سے لے کر رسائل میں چھپنے والے مکتبی تنقیدی مضامین تک میں آنکھ بند کر کے وہی رائیں دہرائی جاتی ہیں جو آزاد، حالی یا شبلی نے آج سے بہت پہلے دی تھیں۔

ایک بار چند شاعر دوستوں کی محفل میں میر اور غالب کی شاعری کا موازنہ ہو رہا تھا۔ ایک صاحب نے بڑے جوش سے میز پر گھونسا مارتے ہوئے (اپنی بات میں وزن پیدا کرنے کی کوشش کی) فرمایا کہ میں ''آنکھ بند کر کے یہ کہہ سکتا ہوں کہ میر، غالب کی گرد کو نہیں پہنچ سکتے۔'' غالب پرستی اپنی جگہ مگر غالب کی طرفداری کبھی بھی تنقید کا معیار نہیں بن سکتی۔ میں نے عرض کیا کہ ''تنقید کی سب سے پہلی شرط یہی ہے کہ آنکھیں بند رکھنے کے بجائے کھلی رکھی جائیں۔'' پرانے ادب پر تو آنکھ بند کر کے تنقید کرنا اس لیے آسان ہے کہ بزرگ ہماری کچھ مشکلیں اس معاملے میں آسان کر گئے ہیں لیکن ہم عصر ادب کے سلسلے میں آنکھیں کھلی رکھے بغیر تنقید ایک قدم بھی نہیں چل سکتی۔ روایتی مکتب کے استاد ناقدین محض آنکھیں پھاڑ کر ہم عصر ادب کو دیکھنے اور پھر اس سے اپنی بیزاری کا اعلان کرنے ہی کو کافی سمجھتے ہیں۔ ان کے لیے عافیت اسی میں ہے کہ جدید شاعری کا خصوصی پرچہ پڑھانا ہو تو حالی سے شروع کر کے جوش پر تمت بالخیر ہو جائے یا کسی نے بہت جرأت کی تو ترقی پسند شاعروں میں سے ایک دو کو پڑھ پڑھالیا اور آج

سے تیس برس پہلے کے ادب کو پڑھ کر اپنے تیئں جدید ادب سے واقفیت کا قرض اتار دیا۔ جن حضرات نے آج سے پچیس تیس یا پندرہ بیس برس پہلے تعلیم حاصل کی تھی، وہ سمجھتے ہیں کہ ادب کی تاریخ ان کی نصابی کتابوں پر ہی ختم ہے۔ چند دن قبل ایک بزرگ سے جو سائنس کے استاد ہیں، گفتگو میں جدید غزل زیر بحث آ گئی۔ انھوں نے بڑی بیزاری سے ارشاد فرمایا کہ ہمارے پرانے اساتذہ میر، سودا، ذوق، غالب وغیرہ جن کیفیات وتصورات کے لیے جو الفاظ وضع کر گئے ہیں یا انھوں نے جو مضامین باندھے ہیں، وہ آج بھی ہر کیفیت، تصور اور مسئلے کے بیان کے لیے کافی ہیں، آخر یہ جدید غزل گو اپنی طرف سے نئے مضامین تلاش کر کے کیوں ہماری شاعری کو خراب اور نئے اظہارات ایجاد کر کے زبان کا ستیاناس کر رہے ہیں۔'' میں نے ان سے پوچھا کہ کیا ڈالٹن کا نظریہ جو ہر یا نیوٹن کے کلیات حرکت آج کی کیمیا اور طبعیات کو سمجھنے سمجھانے کے لیے کافی ہیں؟ آخر آئن اسٹائن ایسے بدعتیوں کو کیا سوجھی جو انھوں نے نئے تصورات، نئی اصطلاحیں اور نئے مسائل ایجاد کر کے سائنس کو اور پیچیدہ بنا دیا؟ انھوں نے جواب دیا'' نئے انکشافات کی روشنی میں کیمیا اور طبعیات کے نظریات ہی نہیں بلکہ زبان میں بھی نئی اصطلاحوں کا داخل کرنا ضروری تھا'' میں نے یہ کہہ کر حجت تمام کی کہ آپ اسی روشنی میں نئی شاعری کو بھی نئے مضامین، مسائل اور نئی زبان پیش کرنے کا حق دیجیے۔'' وہ چپ ہو گئے مگر مشکل یہ ہے کہ ہمارے ادب کے بیشتر اساتذہ و ناقدین چپ ہونے کے بجائے کج بحثی کو، آنکھیں کھولنے کے بجائے محض آنکھیں بند رکھنے یا آنکھیں پھاڑ دینے کو بہتر سمجھتے ہیں۔

اس صورت میں موجودہ عہد کے ادیبوں شاعروں افسانہ نگاروں پر واجب ہو جاتا ہے کہ وہ ہم عصر ادب کا عرفان عام کرنے کے لیے تنقید کا سہارا لیں۔ ظاہر ہے کہ یہ تنقید مکتبی روایتی مدرسانہ تنقید سے بھی مختلف ہو گی اور صحافتی یا میکانکی نظریاتی تنقید سے بھی مختلف۔ اس کام کے لیے روایتی تصوارت، مسلمہ نظریات، طے شدہ اور رسمی رویوں کو ترک کرنا پڑے گا۔ جب تک تخلیق تنقید کی اساس نہ بنے یہ کام اچھی طرح نہیں ہو سکتا۔ جدید شاعر نقادوں نے تخلیق کو تنقید کی اساس بنانے کی کوشش کی ہے اور یہ خوشگوار تبدیلی ہے جو ہمارے تنقیدی سرمایے کے افلاس کو دور کر سکتی ہے۔ مگر اس کے اپنے خطرات بھی کچھ کم نہیں۔

ہم عصر ادب کی تنقید سے زیادہ مشکل کام اور کوئی نہیں، سب سے پہلے تو اس کام میں بہت سی دنیاوی مصلحتیں، مروتیں، تعلقات، تعصبات، ذاتی دوستیاں اور دشمنیاں حائل ہوتی ہیں۔ ان سے بلند ہو جائیں تب بھی کسی شاعر کے لیے اپنے سے مختلف نظریات یا مزاج رکھنے والوں کی شاعری کا معروضی محاکمہ دوسری دشواری کو سامنے لاتا ہے۔ پھر پرانے تنقیدی رویوں سے آزادی بھی آسان نہیں۔ نقاد اور ادب کے استاد دونوں کے ادبی ذوق اور تنقیدی شعور کی اصل پہچان یہی ہے کہ وہ کسی ہم عصر ادب پارے کا معروضی انداز میں تجزیہ اور محاکمہ کرے۔ نظریاتی تنقید میں دفاتر سیاہ کرنے والوں کا بھرم یہیں کھلتا ہے۔ تنقید کے ادبی، فلسفیانہ، نفسیاتی، معاشرتی اور سیاسی نظریات سے واقفیت آسان ہے، ان پر لکھنا بھی مشکل نہیں، آزمائش کی گھڑی اس وقت آتی ہے جب ان نظریات کو زیرِ تنقید تخلیق پارے سے اخذ کیا جائے یا اس پر نظریات کا پوری دیانتداری اور ادبی شرائط کو ملحوظ رکھتے ہوئے معروضی انداز میں اطلاق کیا جائے۔ ہمارے بہت سے محترم نقادوں کے 'طرۂ پر پیچ و خم' کا بھرم یہیں کھلتا ہے اور عام طور سے قامت کی درازی اوپر سے اوڑھے ہوئے علم کی ممنون نظر آتی ہے، اپنی نظر کی بلندی کا نتیجہ نہیں ہوتی۔ اسی مشکل سے بچنے کے لیے اساتذۂ ادب نصاب سے ہم عصر ادب کو خارج رکھنے ہی میں عافیت سمجھتے ہیں۔

ادب غیر پیشہ ور شاعروں اور ادیبوں کے لیے شوق فضول اور زیاں کا سودا ہے، دنیاوی معاملات میں مصلحت اندیشی تو قابل فہم بھی ہے اور قابل معافی بھی، لیکن ادب میں جو نہ دنیا کے کام آتا ہے نہ عاقبت کے، مصلحت اندیشی، بددیانتی اور مروت یا تعصب کسی طرح بھی قابل معافی نہیں۔ جب ادب سے اردو کے ادیب کو برائے نام شہرت یا رسوائی کے سوا اور کچھ ہاتھ نہیں آتا تو پھر یہاں مصلحت اندیشی بے معنی ہے۔ نقاد اور شاعروں کو اس معاملے میں زیادہ بے باک، حق بیں اور معروضی ہونا چاہیے۔ لیکن ہماری ہم عصر تنقید میں بھی اس کی مثالیں شاذ شاذ ہی نظر آتی ہیں۔ تنقید اور تحقیق کی دوئی کو ختم کرنے والے خود اپنی ذات کو تحقیق اور تنقید کے درمیان حائل کر دیں تو گویا ایک نئی دیوار کھڑی کر دیتے ہیں۔ آج جو مضامین رسائل میں شائع ہوتے ہیں ان کی حسب ذیل قسمیں گنائی جا سکتی ہیں۔

1- جدید ادب یا جدیدیت کو بندھا ٹکا فارمولا بنا کر اس میں وہی کچھ ڈھونڈنا جو خود تنقید نگار کی شاعری یا اس کے قریبی حلقے کی شاعری کو ہی، 'جدید' ثابت کر سکے۔ فارمولا سازی کی یہ بدعت ترقی پسند تنقید کی دین ہے اور اس سے انحراف کے باوجود ہمارے بیشتر شاعر اسی کے اسیر ہیں۔

2- پہلے سماجی شعور پر مضامین لکھے جاتے تھے اب تنہائی، صنعتی شہروں کا مسئلہ، اقدار کی شکست ایسے مسائل کو جدید شاعری کا شناس نامہ سمجھ کر ان پر مضامین لکھے جاتے ہیں اور پھر یہ بھی ہوتا ہے کہ مضمون نگار بیشتر مثالیں اپنی ہی شاعری سے دیتا ہے۔

3- جدید شاعری کی مخالفت میں بھی اسی طرح کے یک رخے مضامین آتے ہیں۔ جیسے جدید شاعری مرگ کوشی کا منفی میلان یا 'ابلاغ و ترسیل کا انکار' یا 'ذہنی گمراہی اور انتشار' یا 'مہملیت کا فروغ' وغیرہ۔ ان مضامین میں بھی بغیر سوچے سمجھے موت، تنہائی، جسم، روح، تشکیک، بے یقینی تذبذب، شکست اقدار وغیرہ سے متعلق اشعار نقل کر کے تنقید نگار جدید شاعری پر فاتحہ پڑھ لیتا ہے۔

4- وہ مضامین جن میں مضمون نگار کچھ شاعروں کو (شاعری کی خوبیوں یا خامیوں سے قطع نظر) جدید یا غیر جدید ہونے کا تمغہ عطا کرتا ہے۔ اس قبیل میں وہ مضامین بھی آتے ہیں جو محض ناموں کی بے معنی کھتونی ہوتے ہیں۔

5- صحافتی تنقید: جو چلتے ہوئے ادبی فیشنوں اور اصطلاحوں کے ساتھ اپنے آپ کو ہر سال کیلنڈر کی طرح بدلتی رہتی ہے۔

6- مراسلاتی تنقید: چند سطری خطوط سے لے کر کئی صفحات پر مشتمل تنقیدی مراسلات، جن میں بغیر کسی دلیل یا مربوط علت کے کسی کو اچھا یا کسی کو برا کہا جائے۔ موجودہ ادبی رسائل نے یہ بدعت اب اتنی عام کر دی ہے کہ اہم مباحث میں بھی سنجیدہ ادیب شرکت کرتے ہوئے کتراتے ہیں کیوں کہ کوئی اعتبار نہیں کہ کب کوئی ہائی اسکول فیل لڑکا ان کے علم اور ادبی بصیرت پر کیچڑ اچھال دے۔

اس نوعیت کی ہم عصرادبی تنقید ہماری تخلیق پر بھی منفی اثر ڈالتی ہے، خصوصاً نئے شعرا کو گمراہ کرنے اور فارمولوں کا اسیر بنانے میں اس قماش کی تنقید کا بڑا ہاتھ ہے۔ ہم عصرادب کی تنقید، تنقید نگار کے حق میں ہر لحاظ سے زیاں کا کاروبار ہے کیوں کہ اس کے نتائج بیشتر صورتوں میں خفگیوں، گالیوں، دشمنیوں اور خود اپنی شاعری کے متعلق متعصّبانہ آرا کی صورت میں سامنے آتے ہیں۔ مگر اس کے باوجود اردو کے ادیب جو اپنے ہاتھوں اپنے اوپر بہتر معاش کے وسائل اور ذرائع مسدود کر کے ادب کی خدمت کا شوقِ فضول مول لیتے ہیں اپنے اندر ذرا سی کوشش اور محنت سے اتنی ناعاقبت اندیش جرات بھی پیدا کر سکتے ہیں جو تمام مصلحتوں سے بے نیاز ہو کر ہم عصرادب کی تنقید کا حق ادا کر سکے۔

oo

ادبی تنقید اور اصطلاحات

ہم اپنی زبان کی تنقید میں بہت سی اصطلاحات سے دوچار ہوتے ہیں۔ جمالیاتی تنقید، تاثراتی تنقید، عملی تنقید، نفسیاتی تنقید، عمرانی تنقید، مارکسی تنقید۔ ان ہی کے ساتھ اور بھی اصطلاحات ہیں حقیقت نگاری، رومانیت، خارجیت، داخلیت وغیرہ۔ اگر ان اصطلاحات کے استعمال اور محل استعمال پر غور کیا جائے تو یہ اندازہ ہوتا ہے کہ شاید اب تک ان میں سے کسی کے نہ تو معنی متعین ہوئے ہیں اور نہ مختلف مکاتیب تنقید کو صحیح معنی میں ہمارے یہاں برتنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ مغربی تنقید میں ان اصطلاحات کے متعین معنی بھی ہیں اور ان تمام طریقہ ہائے تنقید کو برتا بھی گیا ہے۔ اس لحاظ سے ہماری جتنی بھی واقفیت ہے وہ بڑی حد تک انگریزی کے توسط سے ہے، اگر ہم اپنی زبان کے تنقیدی ادب میں ان کا سراغ لگانا چاہیں تو نتیجہ زیادہ امید افزا نہیں نکلے گا۔

ہمارے تذکروں میں تنقید کی جو شکل ملتی ہے، اسے ایک حد تک تاثراتی کہا جا سکتا ہے، یا پھر بیشتر قدمانے فن، زبان، بیان اور عروض وغیرہ کے مسائل سے بحث کی ہے۔ کسی ادب پارے کو من حیث الکل سمجھنے اور اس کی قدر کا تعین کرنے کی کوشش نہیں کی۔ تاثراتی تنقید ایک

• ہماری زبان میرا صفحہ، علی گڑھ، یکم اگست 1971

حد تک جمالیاتی تنقید کے قریب آ جاتی ہے مگر یہ تعلق بھی بہت دور از کار ہے۔ صحیح معنوں میں جمالیاتی تنقید کا ہمارے ہاں کوئی طریقۂ کار نمو نہیں پا سکا اس لیے کہ ہیئت (FORM) کے مطالعے کو الگ سے بہت کم اہمیت دی گئی ہے۔ ادب کی جمالیاتی قدروں میں محض حسن اور حسن شناسی نہیں اور بھی بہت کچھ ہے۔ اسی طرح نفسیاتی تنقید کے ضمن میں چند کوششیں تحلیل نفسی اور ادب پر اس کے اطلاق کے سلسلے میں ہوئی ہیں۔ ادھر غالب کے مطالعے میں بھی نفسیاتی طریقِ کار کو برتنے کی کوشش کی گئی ہے۔ میراجی نے نظموں کے تجزیے میں بھی اس سے تھوڑا سا کام لیا ہے، مگر کوئی ایسا ناقد جسے ہم اس طریقۂ کار سے خصوصی طور پر منسوب کر سکیں، نہیں ملے گا۔ نفسیاتی تجزیے کی کوششیں بھی اب تک تجربے کے حدود سے آگے نہیں بڑھیں۔ عمرانیاتی تنقید کی بنیاد عمرانیات (SOCIOLOGY) کے طریق تحقیق پر مبنی ہونا چاہیے لیکن ہمارے یہاں یا تو بہت ہی سطحی انداز میں معاشرتی اور سیاسی پس منظر اور اس کی غیر ضروری تفصیلات کو اس کا نعم البدل سمجھ لیا گیا ہے (عام طور سے تنقیدی مضامین اور تحقیقی مقالوں میں یہی کیا جاتا ہے) یا پھر مارکسی تنقید کو عمرانیاتی تنقید سمجھ لیا گیا۔ خود مارکسی تنقید کا بھی حال یہ ہے کہ سطحی طور پر مارکس اور لینن، اینگلز اور استالن کے حوالوں اور مارکسزم کے سیاسی نظریے کی تبلیغ اس تنقید کے مترادف مانی جاتی ہے۔ حالانکہ مارکسی اندازِ نظر سے ادب اور فن کی تنقید کہیں زیادہ دقتِ نظر چاہتی ہے۔ اس کا تعلق مارکس کے سیاسی نظریے سے اتنا نہیں جتنا مارکس کے طریقۂ کار سے ہے۔ حقیقت نگاری کو اسی مکتبِ فکر کا دُم چھلا مانا جاتا ہے۔ آرٹ اور مغربی ادب میں حقیقت نگاری کا مفہوم اس سے مختلف ہے۔ جس میلان کو ہم رومانیت کہتے ہیں اس کے آثار سطحی رومانی شاعری میں ڈھونڈے جاتے ہیں ہمارے یہاں رومانیت کا نہ ادب میں کوئی مستقل میلان رہا ہے نہ یہ ویسی تحریک ہے جیسی مغرب میں ملتی ہے۔ داخلیت اور خارجیت کو بھی ادب کے بدلتے ہوئے رجحانات کے ساتھ کبھی اچھے اور کبھی برے معنوں میں ہی محدود طور پر استعمال کیا جاتا رہا ہے مثلاً داخلیت ترقی پسند دور تنقید میں ادب کا عیب تھی اور جدیدیت کے دور میں ادب و شعر کا طرۂ امتیاز بن گئی ہے۔ ہمارے اکثر ناقدین ان اصطلاحات کو ان کے مفروضہ (اور اکثر غلط) معنوں میں برتتے چلے آئے ہیں۔ اسلوبیاتی اور

لسانیاتی تجزیے کے جدید تر میلان میں بھی یہی ہو رہا ہے کہ ہم ان مکاتیب تنقید کے طریقۂ نظر سے اگر اردو کے تنقیدی سرمایے کا جائزہ لیں تو یہ کہنا شاید بہت نامناسب نہ ہو کہ اب تک صحیح معنوں میں ہمارے یہاں تنقید کا کوئی واضح تصور بنا ہی نہیں، اسی لیے تنقید کا کوئی مکتب خیال بھی پوری طرح پروان نہیں چڑھ سکا۔

ادبی تنقید ادب کی ایک شاخ ہے۔ کبھی کبھی یہ ہوتا ہے کہ فلسفے، نفسیات، عمرانیات یا کسی اور علم کا عالم اپنے نقطۂ نظر سے ادب پر کچھ لکھتا ہے تو ہم اسے ادبی تنقید میں شامل کر لیتے ہیں۔ اس کی دوسری اور زیادہ سطحی صورت یہ ہے کہ کچھ ناقدین غیر ضروری طور پر فلسفہ، تصوف، مذہب، اساطیر، سائنسی اور عمرانی علوم، نفسیات اور تحلیلِ نفسی کے نظریات سے اپنے مضامین اور کتابوں کو سجا بنا کر ضخیم کر لیتے ہیں مگر اصل موضوع بحث سے ان کا کوئی جائز تعلق قائم نہیں کر سکتے۔ تنقید مختلف علوم سے مدد لے سکتی ہے، مگر ان کی بے محل جگالی نہیں۔ اسی طرح فلسفے یا عمرانیات یا نفسیات کے عالم کی تحریر ادب پر بھی اس کے اپنے علمی طریق کار اور طرزِ فکر کے لحاظ سے اسی مخصوص علم کا ایک حصہ مانی جا سکتی ہے، مگر جب تک وہ ادب اور ادب پارے کے تخلیقی پہلوؤں اور فنی گوشوں کو ادبی قدر و قیمت کے لحاظ سے اجاگر نہ کرے ادبی تنقید کا حق ادا نہیں کر سکتی۔

تنقید کی اسی مایوس کن صورتِ حال کا بڑا سبب یہ ہے کہ ہم نے اصول اور نظریات تو مغرب سے سیکھ لیے، مگر ان کو استعمال کرنا اور ادبی تنقید کو ان بنیاد پر کھڑا کرنا ہم نے نہیں سیکھا۔ مغرب کے تنقیدی مکاتیبِ خیال اور اصطلاحاتِ مغرب کے کلچر، آرٹ اور ادب سے ماخوذ ہیں۔ کسی تنقیدی اصول یا نظریے کی بنیاد پر ادب تخلیق نہیں ہوتا بلکہ ادب کی بنیاد پر تنقیدی اصول اور نظریے بنتے ہیں۔ ارسطو کی بوطیقا سے لے کر جدید ترین مغربی تنقیدی کاوشوں تک تمام اصول ادب پاروں سے اخذ کیے گئے ہیں۔ ہمارے یہاں تنقید اور تخلیق میں بڑا فاصلہ رہا ہے۔ حالی اور شبلی کے بعد سے اب تک ادب کے تغیر پذیر میلانات نئی نئی اصناف کی نشو و نما اور فن و زبان کے بدلتے ہوئے تصورات کی روشنی میں ہم نے اپنی تنقید کے اصول مدوّن کرنے کی کوشش نہیں کی۔ ہمارے یہاں عملی تنقید نہ ہونے کے برابر ہے۔ ہماری تنقید کا

بڑا حصہ نظریاتی ہے اور نظریاتی تنقید بھی تنقید کا ادبی طریقہ کار نہیں بنتی بلکہ چند تصورات و نظریات کا اعادہ بن جاتی ہے۔ مغربی آرٹ کے مختلف مکاتب اور ان کی اصطلاحات کا اطلاق تو ہمارے یہاں اور بھی مضحکہ خیز ہو جاتا ہے۔

تنقید کو مستحکم بنیاد پر کھڑا کرنے اور اس کے مختلف طریقہ ہائے کار کو برتنے اور پروان چڑھانے کے لیے یہ ضروری ہے کہ تنقید کو تخلیق کا عرفان حاصل ہو۔ اسی سرچشمے سے نور و حرارت اخذ کی جا سکتی ہے۔ ہمیں اپنے کلچر اور اپنی ادبی روایات کی روشنی میں مغربی مکاتیب تنقید کے اصولوں کو ڈھالنا اور کبھی کبھی بدلنا بھی پڑے گا۔ محض مختلف مرعوب کن اصطلاحات کے استعمال سے ہماری تنقید معنی خیز نہیں ہو سکتی۔ اس لیے وہ دوئی جو اب تک تنقید اور تخلیق میں رہی ہے دور کرنی ہوگی اور اصطلاحات کے استعمال میں محتاط ہونا پڑے گا۔ اصطلاحات کی بنیاد پر تنقید کی عمارت کھڑی نہیں ہوتی بلکہ تخلیقی ادب اصطلاحات کو جنم دیتا ہے اور معنی عطا کرتا ہے۔

OO

ایجاز کا فن

(1)

ہماری اردو اور فارسی شاعری کی اصناف میں غزل کو ایجاز کا فن سمجھا جاتا ہے۔ ہندی میں یہ اعزاز دوہے کو حاصل ہے۔ مجروح نے غزل کی تائید میں، شاید ظ۔ انصاری کی نظم پسندی کا جواب دیتے ہوئے کہا تھا۔ ''طول سخن کیا وہ اختیار کرے۔ جو عرض حال بطرز نگاہِ یار کرے۔'' نگاہِ یار سے ایجاز کا ہنر سیکھنا خطرے کی بات ہے۔ اس لیے کہ اکثر تو وہ ترچھی پڑتی ہے، اور غلط انداز ہو تو کہیں کی کہیں جا پڑتی ہے۔ دوسرے یہ کہ تجاہل و تغافل بھی اس کا ایک انداز ہوتا ہے۔ شاید اسی لیے یا تو عام غزل گو شاعروں کا مفہوم و مصداق شعر سے تغافل برتا نظر آتا ہے، یا کہنا کچھ ہو مگر ردیف قافیہ لفظوں کو کھینچ باندھ کر کہیں اور پہنچا دیتا ہے۔ چند ماہ قبل علی گڑھ میں ایک محفلِ شعر ترتیب دی گئی۔ عنوان اس تقریب کا یہ تھا کہ ایک بزرگ شاعر جو جوش، جگر اور شاید ان سے بھی متقدم بزرگوں کے ساتھ کبھی مشاعرہ پڑھتے تھے، باوجود پیرانہ سالی دانشگاہ کے اس شہر میں وارد ہوئے تھے۔ ان کے ساتھ ایک دو اور شعرا تھے۔ جن کی زندگی نے اگر مزید 80-70 سال وفا کی تو شاید وہ بھی بزرگ شاعر کہلانے لگیں۔ اس جملۂ معترضہ سے قطع نظر

٭ افکار، نئی دہلی، 15 فروری 1988

مقصود کلام یہ ہے کہ میر مشاعرہ نے اپنی فاضلانہ تمہید میں فرمایا کہ جو بات غزل کے ایک شعر میں کہی جا سکتی ہے وہ طویل طویل نظموں میں ادا نہیں ہوتی اور کہتے وقت یہ بھول گئے کہ طویل نظمیں بھی غزل کے اشعار کے ہم شکل شعروں سے ہی (اگر نظم پابند و مقفّی ہو) تشکیل پاتی ہیں۔ یہ پوچھنے کا موقع نہ تھا کہ اگر ایسا ہے تو لوگ غزلوں کو چھوڑ کر فردوسی کا شاہنامہ، مولانا روم کی مثنوی، انیس کے مراثی اور اقبال کی طویل نظمیں کیوں پڑھتے ہیں۔ کسی مشاعرے میں چلے جائیں اور ایجاز و اختصار کے خوش گلو فنکاروں کی زبان سے دنیا کی ساری شاعری اور تمام حکمت کا خلاصہ سن کر عنداللہ ماجور ہولیا کریں۔ انیس نے کہا تھا۔ ؎

داند آں کس کہ فصاحت

ہر سخن موقع و ہر نکتہ مقامی دارد

ایجاز کا فن اپنی جگہ ہے۔ تفصیل کا آرٹ اپنی شان رکھتا ہے۔ اعتمادالدولہ کے مقبرے کی باریک پچی کاری کا اپنا حسن ہے اور تاج محل کی شان الگ ہے۔ کتابوں کو مصور کرنے والی منی ایچر (Miniature) تصویر ان کی کشش کچھ اور ہے اور مائکل انجیلو اور لیونارڈو ڈا ونچی اور رفائیل کی بڑی دیواری تصویروں کا جلال کچھ اور۔

ایجاز ہمیشہ فن یا حکمت کا خزینہ ہوتا بھی نہیں۔ مہاتما بدھ کی خاموشی اور ایک احمق یا گونگے کی بے کلای دونوں الگ چیزیں ہیں۔ یہ دوسری بات ہے کہ ہمارے یہاں ہر کم گو کو مہاتما سمجھ کر اس کی بدھی کی مان دان ہوتی ہے۔ دور کیوں جائیے۔ اردو کے سیمناروں ہی میں چلے آیئے۔ اکثر ایسے چند اساتذہ کرام یہاں بغیر مقالہ لکھے اپنے علم کا بحر بے کراں ذہن میں سمیٹے چلے آتے ہیں۔ جب موضوع پر بولنے کھڑے ہوتے ہیں تو پانچ دس منٹ میں موضوع کو پانی کر کے ٹھنڈے پانی کا گلاس پی کر بیٹھ جاتے ہیں یا کسی بات کو پانی پھیرنے میں بہت فرق بھی نہیں ہوتا۔

ہمارے ایک بزرگ و مشفق دوست جو پروفیسر ادبیات و زبان اردو نہ ہوتے ہوئے بھی ان حضرات سے کسی طرح کم علم و کم مرتبہ نہیں، ''ادب، ابدیت اور ابدی اقدار'' ایسے بے زبان بے مکاں موضوع پر ڈیڑھ صفحہ کا جامع مبسوط مقالہ لکھ کر سمندر کو کوزے میں بند

کر دیا اور ململ کے تھان کو سوئی کی آنکھ سے گزار دیا۔ ایک بار ان سے ذرا تنقیدی لہجے میں کچھ سوالات کیے تو فرمایا۔ دیکھو، تمھاری کتاب مقدس میں آیا ہے، ''من آنم کہ من دانم'' وہی بات ہے۔ پوچھا:

''حضور! کیا ہماری کتاب مقدس فارسی میں نازل ہوئی ہے؟'' خفا ہو کر جواب الجواب میں ارشاد فرمایا۔ ''کیا یہ فارسی ہے؟'' اس دندان شکن سوال کا ہم سے جواب نہ بن پڑا۔ یوں بھی ہماری فارسی کچھ ایسی مضبوط نہ تھی جس کا راز ہم پر ایران جا کر کھلا۔

یہ تو ہوئیں ایجاز و اختصار کی ایک دو مثالیں، اب ایک دو مثالیں اختصار کی ناکام کوششوں کی بھی سن لیجیے۔ مسلم یونیورسٹی کے شعبۂ فلسفہ کے سینئر پروفیسر جمال خواجہ صاحب کو بیس برس قبل جدیدیت کے فلسفہ پر ایک سمینار میں مقالہ پڑھنا تھا، جو طویل ہو گیا تھا۔ قبلہ سرور صاحب نے کہ صدر تھے، فرمائش کی کہ اس کا خلاصہ کر دیں زبانی خلاصہ شروع ہوا۔ تو ایک گھنٹہ بعد پتہ چلا، ابھی تو تمہید ہی بندھ رہی ہے۔ لہٰذا بات ادھوری رہ گئی۔ اصل مقالہ بہ مشکل 45 منٹ کا ہوگا۔ اسی طرح انھیں صدی سمینار دہلی میں اردو کے صاحب طرز نثر نگار و خطیب جن کے ہر ہر فقرے میں زبان کا چٹخارہ اور چاشنی معانی کے علاوہ ہوتی ہے۔ یعنی ڈاکٹر ظ۔ انصاری نے اپنے مقالہ کا زبانی خلاصہ کرنا شروع کیا۔ تو شام کا سیشن ختم ہوا، دوسرے دن صبح کا بھی آدھا سیشن نکل گیا تب صدر محفل کو احساس ہوا کہ اس خلاصے میں تو سمینار کے پورے تین دن اور چھ سیشن نکل جائیں گے۔ یہی کچھ ڈاکٹر ظ۔ انصاری کو کلکتہ یونیورسٹی کے اقبال صدی سمینار میں کرنا پڑا۔ وہ تو وہاں بھی اپنے خلاصے کو دوسرے سیشن کے اختتام تک طول دیتے لیکن اپنی خوش بختی سے اس روز صدارت کا قرعہ میرے نام پڑا تھا۔ میں خلاصہ کی تفصیلات اور پھیلاؤ کے خطرات سے واقف تھا۔ لہٰذا موصوف سے لکھی ہوئی چیز پر اکتفا کرنے کی فرمائش کی۔

مجھ سے اختصار کی فرمائش کر کے مدیر ''افکار'' نے مجھے بھی کچھ ایسی ہی مشکل میں ڈال دیا۔ ورق تمام ہوا...... اور بات...... باقی ہے۔

لہٰذا ایجاز و اختصار کے بارے میں مزید کچھ تفصیلات آئندہ لکھوں گا۔

(2)

اختصار کے بارے میں کچھ تفصیلات:

اختر انصاری، خدا انھیں تادیر سلامت رکھے، ایک دور میں تنقید، افسانہ، شاعری، خصوصاً قطعات کی بناء پر اردو کے معروف ترین نویسندگان میں تھے۔ اُس وقت جو بھی ادیب یا ادب دوست علی گڑھ کی زیارت کو آتا، اختر انصاری کے منفرد اور مخصوص انداز سے سجائے ہوئے ڈرائنگ روم کے دیدار کو لازم سمجھتا تھا۔ آہستہ آہستہ ان کی گوشہ نشینی نے ان کا نام ذہنوں سے محو کرنا شروع کر دیا۔ عبرت کا مقام ہے کہ ایسا وقت بھی آیا جب ان کے افسانے معمولی ادبی جرائد کے مدیرانِ ناخواندگان نے اس لیے واپس کر دیئے کہ وہ اُن کے طرزِ بیان کو قدیم سمجھے، نام سے واقفیت کا سوال ہی نہ تھا۔ اکثر تنقیدی مضامین میں جہاں رومانی، ترقی پسند اور منفرد شاعروں اور افسانہ نگاروں کے نام گنائے جاتے ہیں، وہاں ان کا ذکر بھولے سے بھی نہیں آتا۔ نقادوں کی اس کور چشمی اور بخلِ قلم پر وہ صرف ایک فقرہ کہہ کر خاموش ہو جاتے تھے ''یہاں بہ آسانی میرا نام آسکتا تھا۔'' اب تو وہ عمر کی اُس منزل پر پہنچ گئے ہیں جب نام آنے یا نہ آنے سے بھی انسان بے نیاز ہو جاتا ہے۔ کوئی بیس برس قبل کی بات ہے، ایک دن خلیل الرحمٰن اعظمی، شہریار، میں اور کچھ احباب ان سے ملنے گئے۔ فیض پر کوئی توصیفی مقالہ پڑھ کر موصوف بدحظ بیٹھے تھے۔ جاتے ہی فیض کی شاعری کے نقائص اور ان کے مدّاحوں کی کورذوقی پر رواں ہو گئے۔ کافی دیر بعد ہم لوگوں نے بات کا رخ موڑ کر کسی اور مسئلے پر گفتگو شروع کر دی۔ یہ سلسلۂ تبادلۂ خیالات کئی گھنٹے چلا جب ہم رخصت ہونے کے لیے کھڑے ہوئے تو اختر صاحب نے فرمایا ''اس تمام گفتگو سے یہ نتیجہ نکلا کہ فیض ایک تیسرے درجے کا شاعر ہے۔'' حالانکہ کئی گھنٹے کی گفتگو میں فیض کا نام بھی نہ آیا تھا۔

عوام میں فیض کی غیر معمولی شہرت و مقبولیت نے ان کے معاصرین کو جہاں ان کی عزت پر مجبور کیا، وہیں اکثر کے دل میں ان کے خلاف تنقیدی جذبات کو بھی پروان چڑھایا۔

• افکار، نئی دہلی، 15 فروری 1988

قبولِ خاطر ہمیشہ لطف سخن ہی کی دین نہیں ہوتا کہ ہر شاعر حافظ نہیں۔ بیسویں صدی کے ایران میں نیما یوشیج سے بڑا اور مضبوط شاعر فارسی میں کوئی نہیں۔ ادبی حلقوں میں تو انقلاب اسلامی کے نقیب بھی اُس کے "شعرِ نو" سے متاثر ہیں لیکن عوام میں زیادہ شناسا نہیں۔ ہماری اردو میں ن. م. راشد صاحبانِ قلم و ذوق میں احترام کی نظر سے دیکھے جاتے ہیں اور بے شبہ ان کی شاعری میں عظمت کے چند عناصر ملتے ہیں۔ لیکن اردو کے ان خواص و عوام جو مشاعروں میں غُل مچاتے اور شامیانے یا ہال کی چھت کے ساتھ آسمان سر پر اٹھا لیتے ہیں، راشد کے نام سے بھی ناآشنا ہیں۔ یہی نہیں اگر راشد کبھی ان کے درمیان کلام سناتے تو شاید ہوٹ ہو جاتے۔ ان کے لطفِ سخن کو قبولیتِ عام اس لیے نہ مل سکی کہ اوّل تو وہ قبولیت عام کے لیے نہ مشاعروں میں جاتے تھے نہ مشاعروں کی سطح کا کلام لکھتے تھے۔ اس سطح کا کلام لکھنے کی دو شرطیں ہیں۔ ایک یہ کہ شاعر کے گلے میں سُر کا جادو ہو یا دوسرے یہ کہ وہ سامعین کے غُل پر اپنی آواز کے غُل کو کامیابی کے ساتھ مسلط کر دے۔ ایک تیسری شرط بھی ہے، وہ یہ کہ اسے عوام کے جذبات کو مشتعل کرنا، نفرت اور غصہ کو اُبھارنا، یا ان کے رومانی تصورات میں عورتوں اور ان کے لوازمات کا ذکر کر کے ہیجان پیدا کرنا آتا ہو۔ راشد کی شاعری سنجیدہ اور بڑی حد تک فلسفیانہ تھی لیکن انھیں قبولِ عام نصیب نہ ہوا۔ فیض کی شخصیت میں بڑا سحر اور ان کی خاموشی بہت گویا ہوا کرتی تھی۔ پھر راولپنڈی سازش کیس، جلاوطنی، ترقی پسندی اور سیاسی پلیٹ فارم کی بین الاقوامی تائید انھیں پینتیس برس حاصل رہی۔ ان کے اچھے شاعر ہونے میں کلام نہیں، لیکن دوسرے وسائل ان کے معاصرین اور بعد کے شعراء میں کسی کو حاصل نہ ہوئے۔ البتہ احمد فراز نام کے ایک پاکستانی شاعر نے جلاوطنی میں دنیا کی سیر کر کے اور ملک ملک کی غذا، آب و ہوا چکھ کر، انقلابی کا بھیس بنا کر "سوکھے ہوئے پھول کتابوں میں ملے اور خوابوں میں ملے" کی بجائے ضیا و ظلمت کے واضح استعاروں میں کچھ فیض کی رومانیت، کچھ دوسرے ترقی پسندوں کی گھن گرج اور کچھ جدید استعارات و علائم کی ملمع بازی سے ایسا ملغوبہ تیار کیا کہ بہت سے ادب نہ پڑھنے والے ادب دوست کہنے لگے کہ فیض کے بعد احمد فراز پاکستان کا سب سے بڑا شاعر ہے۔ مانا کہ ابنِ انشاء، ناصر کاظمی، مجید امجد، مصطفیٰ زیدی قبل از وقت اور جوش و حفیظ اپنی عمر

پوری کر کے دنیا سے گذر گئے لیکن کہنے والے خدا کا اتنا خوف بھی نہیں کرتے کہ ابھی احمد ندیم قاسمی پُرانوں میں اور حامد عزیز مدنی ان کی بعد کی نسل میں بفضلِ ربی بقیدِ حیات ہیں، پھر احمد فراز کے درجے کے تو درجنوں شاعر اور شاعرات پاکستان میں ہوں گے۔ نام گنانے کی تفصیل کا موقع نہیں۔ اس لیے کہ لکھنا ''ایجاز کے فن'' پر ہے۔ احمد فراز کو پروپیگنڈہ کروانے اور عوام کو اپیل کرنے کا ڈھنگ آتا ہے اور بس۔

معاف کیجیے، جملۂ معترضہ اتنا طویل ہو گیا کہ یوسف ناظم کو اس عنوان سے دوسرا مزاحیہ انشائیہ قلمبند کرنا پڑے۔ موضوعِ ذکر تھے حضرتِ اختر انصاری اور ان کے وسیلہ سے فیض صاحب کی بات چل رہی تھی۔ جہاں شہرت و مقبولیت رشک و حسد پیدا کرتی ہے، بعضوں کے دلوں میں، وہیں یہ چیز بہتوں کے دلوں میں عقیدت و احترام کا مضبوط جذبہ پیدا کرتی ہے۔ ''زنداں نامہ'' کی اشاعت پر 1958 یا 1959 میں اس خاکسار نے ''صبا'' (حیدرآباد) میں تبصرہ کیا۔ زبان پر چند اعتراضات پڑھ کر اردو کی منفرد اور صفِ اول کی افسانہ نگار خاتون جیلانی بانو نے خط لکھا کہ ''فیض کی شاعری میں سنگریزے ڈھونڈنے والوں کے ہاتھ بھی موتی ہی آتے ہیں۔'' خط چھپا۔ جیلانی بانو کے والدِ محترم علامہ حیرت بدایونی ساکنِ حیدرآباد، حال جنت مقام، خود زبان و بیان کے پارکھ اور اس معاملے میں صاحبِ فن اور سخت گیر تھے۔ خود جیلانی بانو اردو کے معدودے چند رواں، دواں، شستہ اور صحیح نثر لکھنے والوں میں ہیں لیکن اگر زبان کی غلطی یا مطلب کی ادائیگی کا عجز فیض کے یہاں ہوتا تو وہ زبان کا حُسن اور ایجاز کا فن سمجھا جانے لگا تھا۔

اختر انصاری کی طرف پلٹتے ہوئے، ان کا ایک عمل اور ایک قول بیان کرتا چلوں کہ دونوں ایجاز و اختصار کی ایک کائنات اپنے اندر رکھتے ہیں۔ ایک ایسے بزرگ کا جنازہ جا رہا تھا جن کے اثر و اقتدار نے علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں اختر انصاری کو تمام عمر لکچرر سے آگے نہ بڑھنے دیا۔ کسی نے پوچھا ''اختر صاحب! آپ مشایعت نہ فرمائیں گے؟'' فرمایا ''آج تک کسی مقتول نے اپنے قاتل کے جنازے کو کندھا دیا ہے؟'' یہ تو ہوا قول۔ عمل کی منزل میں اختر انصاری نے یہ کہا کہ جب پاکستان سے اختر انصاری اکبرآبادی کے نام کا غلغلہ اُٹھا تو سنتے سنتے تنگ آکر

ایک دن چپکے سے اپنے نام میں دہلوی کا ٹکڑا جوڑ کر بعض مدیرانِ جرائد کو مطلع کر دیا۔ مقصود یہ تھا کہ پاکستانی اختر انصاری کا خراب کلام نہ ہندوستانی اخترِ انصاری سے اور نہ ان کا اچھا کلام ان سے لوگ منسوب کریں۔ مگر لوگ تو لوگ ناقدین کے کانوں پر بھی جوں نہ رینگی۔ وہ پاکستان میں بہ عافیت رہے اور یہ ہندوستان میں حسبِ سابق گوشہ گیر۔

OO

وحید اختر بنیادی طور پر فلسفے کے آدمی تھے۔ انھوں نے اپنا ادبی سفر ترقی پسند ادبی تحریک کے عروج کے زمانے میں شروع کیا لیکن بہت جلد ترقی پسند ادبی نظریہ سازوں کی انتہا پسندی سے بددل ہو کر جدیدیت کی طرف مائل ہو گئے اور ان کی تحریروں نے جدیدیت کے فروغ و استحکام میں اہم رول ادا کیا۔ ان کی تنقید کا دائرہ بہت وسیع تھا۔ وہ اردو کے کلاسیکی ادبی سرمایے پر بھی گہری نظر رکھتے تھے اور جدید ادبی سرمایے پر بھی ان کی گہری نظر فارسی ادب پر بھی تھی اور مغربی تنقیدی نظریات پر بھی۔ انھوں نے بہت کچھ لکھا مگر ان کی تحریریں رسائل میں دفن تھیں۔ ان کی صرف دو کتابیں 'فلسفہ اور ادبی تنقید' اور 'خواجہ میر درد: تصوف اور شاعری' ہی منظر عام پر آسکیں۔

کلیات وحید اختر کی تین جلدیں قومی اردو کونسل شائع کر چکی ہے۔ یہ جلدیں ڈاکٹر سرور الہدیٰ نے ترتیب دی ہیں جو شعبہ اردو، جامعہ ملیہ اسلامیہ میں درس و تدریس کے فرائض انجام دے رہے ہیں۔ کلیات وحید اختر کی یہ چوتھی جلد ہے۔ اس جلد میں شامل مضامین کا تعلق نظری تنقید اور ہم عصر ادبی منظرنامے سے ہے۔ وحید اختر نے ادبی تنقید کے مسائل پر بہت سنجیدگی سے غور کیا اور اپنے زمانے کے ادب، ادبی رویوں نیز ادبی تنقید پر بھی بہت معروضی انداز میں اظہار خیال کیا۔ ڈاکٹر سرور الہدیٰ نے بڑی محنت اور سلیقے سے وحید اختر کے بکھرے ہوئے مضامین کو یکجا کیا ہے۔ سرور الہدیٰ کی کئی کتابیں شائع ہو چکی ہیں جن میں دیوان اشرف علی خاں فغاں، دیوان امداد امام اثر، محمد حسن: نقاد اور دانشور، شہریار اور پروفیسر مینیجر پانڈے کی کتاب کا اردو ترجمہ 'ادب کی سماجیات: تصور اور تعبیر' وغیرہ شامل ہیں۔

ISBN: 978-93-5160-158-6
9 789351 601586
NCPUL
New Delhi
₹ 160/-

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان
وزارت ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند
فروغ اردو بھون، ایف سی، 33/9،
انسٹی ٹیوشنل ایریا، جسولا، نئی دہلی۔ 110025