کمان اور زخم

(جدید اردو تنقید پر ایک مقالہ)

فضیل جعفری

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان

وزارت ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند

ویسٹ بلاک۔ 1، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی۔ 066 110

© قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

یہ کتاب پہلی بار اکھشر پرتی روپ پریس، وڈالا ممبئی سے 1986 میں شائع ہوئی تھی۔

قومی اردو کونسل کی پہلی اشاعت	:	جنوری 2008
تعداد	:	550
قیمت	:	-/165 روپئے
سلسلہ مطبوعات	:	1290

Kaman Aur Zakhm
by **Fuzail Zafferey**

ISBN :81-7587-236-5

ناشر: ڈائرکٹر، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ویسٹ بلاک۔ 1، آر. کے. پورم، نئی دہلی۔110066
فون نمبر: 26103938، 26103381، 26179657، فیکس: 26108159
ویب سائٹ: www.urducouncil.nic.in
طابع: انڈیا آفسیٹ پریس، اے۔1، مایاپوری انڈسٹریل ایریا، فیس۔I، نئی دہلی۔110 0064

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، خدارسیدہ 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 سر چشمہ۔ 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 ہردلعزیز 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 وفنون 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 تاکہ جو خامی رہ گئی ہو وہ اگلی اشاعت میں دور کردی جائے۔

ڈاکٹر علی جاوید
ڈائرکٹر

چھوٹی بہن صدیقہ، بڑے بھائی مصباح الاسلام
اور بھتیجے عقیل کے نام

گھر بھر حواس باختہ، غرقاب غم، نڈھال
آنگن سے جیسے موت کا لشکر گزر گیا
فضیل جعفری

اس کتاب کے بارے میں دو وضاحتیں کرنی ضروری سمجھتا ہوں۔ ایک تو یہ مقالہ جدید اردو تنقید کی تاریخ نہیں ہے، اس لیے اس میں تمام جدید نقادوں کے بجائے صرف چند بنیادی اور اہم تنقیدی رویوں سے ہی بحث کی گئی ہے۔

دوسری بات یہ کہ یہ پورا مقالہ مختلف قسطوں میں ماہ نامہ ''جواز'' میں شائع ہوا تھا۔ کتاب کی شکل میں اسے ترتیب دیتے ہوئے میں نے بعض چیزیں بڑھادی ہیں اور بعض حذف کردی ہیں۔ اس کے باوجود بعض نقادوں کے بارے میں دوسروں کے مقابلے میں زیادہ تفصیل نظر آئے گی۔ عرضِ خدمت یہ ہے کہ تفصیل یا اجمال سے کسی نقاد کی اہمیت کا اندازہ نہ لگایا جائے۔ مزید یہ کہ گذشتہ بیس سال کے عرصے میں کئی اور اہم نقاد بھی ابھرے ہیں جن کی تحریریں تفصیلی بحث کی متقاضی ہیں۔ کتاب کے زیرِ نظر اڈیشن میں اگر یہ بحث نہیں کی جا سکی تو ہمیں اس کا افسوس ہے۔

فضیل جعفری

کمان اور زخم

فضیل جعفری

"ہم سب اپنے وقت اور ماحول کے، رسم و رواج اور عادات کے قیدی ہیں۔ ادب اور آرٹ کی تخلیقات کو جانچتے ہوئے ہم کوشش کے باوجود جانب داری سے رہا نہیں ہو سکتے۔"

(میراجی)

(۱)

جب کسی معصوم شاعر، نقاد یا مدیر کا یہ اعلان نظر سے گذرتا ہے کہ اردو تنقید عالمی تنقید سے آنکھ ملانے کے قابل ہوگئی ہے تو یقین جانئے کہ مصائب، اعصابی تھکن اور ذہنی تناؤ سے نڈھال زندگی میں تھوڑی دیر کے لیے خوشی کی ایک لہر سی دوڑ جاتی ہے، لیکن یہ فرحت بخش فضا زیادہ دیر کی مہمان نہیں ہوتی اور جاتے جاتے دل و دماغ کو کچھ زیادہ ہی نڈھال کر جاتی ہے۔ فرحت اور کیف کے اس جادوئی لمحے کا اثر زائل ہوتے ہی یہ پتہ چلتا ہے کہ ابھی ابھی جو صاحب عالمی ادب اور عالمی تنقید کی بات کر رہے تھے ان بیچارے کی تو اردو ادب سے بھی کوئی خاص جان پہچان نہیں ہے۔ وہ تو اچھا ہے کہ عالمی نقادوں کی ہمارے ادب و زبان سے کوئی رسم و راہ نہیں ورنہ وہ درگت بنتی کہ بھاگتے رستہ نہ ملتا۔ بات یہ ہے کہ بیچاری اردو زبان پر دنیا بھر کے ادبار تو تھے ہی، تازہ ترین مصیبت یہ آن پڑی ہے کہ ہمارے ادیبوں اور شاعروں کو چھپنے چھپانے اور سستی شہرت کا کچھ ایسا چسکا لگا ہے کہ اسکالرشپ کی اہمیت اب ثانوی بھی نہیں رہ گئی۔

ستم بالائے ستم یہ کہ ہر قسم کی بکواس کے لیے رسائل کے صفحات حاضر رہتے ہیں۔ جبھی تو پھٹیچر سے پھٹیچر رسالہ اپنے پہلے شمارے سے ہی مخصوص مزاج کا حامل اور اردو رسائل کی تاریخ میں ''سنگ میل'' بن جاتا ہے اور مدیرِ محترم جو کل تک محض ایک گمنام شہری تھے، راتوں رات نقاد، شاعر اور افسانہ نگار بن جاتے ہیں۔ خطوط کی شکل میں بے ضمیر ادیبوں اور شاعروں کی طرف سے تحفتاً ملے ہوئے اونچی ایڑی کے جوتے پہن کر یوں اتراتے پھرتے ہیں جیسے یہی ان کا حقیقی قد

ہو۔ بات یہ ہے کہ ہمارا سارے کا سارا ادبی ماحول اتنا فاسد ہو گیا ہے کہ کسی قسم کا کوئی معیار ہی نہیں بن پاتا۔ اب یہی دیکھئے کہ مدیرِ ''الفاظ'' جناب ابوالکلام قاسمی نے اپنے ایک اداریے میں ہم عصر اردو تنقید کا کتنا صحیح اور بھرپور نقشہ کھینچا ہے:

''اس وقت ہمارے یہاں اچھی اور معروضی تنقید برائے نام لکھی جارہی ہے، جس میں ادبی خلوص اور دیانت داری بنیادی حیثیت رکھتی ہو، ورنہ زیادہ تر مضامین گروہ بندی کے مزاج کو تقویت بخشنے والے ہوتے ہیں....''

معروضی تنقید، ادبی خلوص، دیانت داری سب کی سب بڑی دلکش اصطلاحیں ہیں، لیکن ان کی چمک دمک ''الفاظ'' کے متذکرہ شمارے تک بھی برقرار نہ رہ سکی۔ رسالہ کے اختتام پر مدیرِ محترم نے معروضیت وغیرہ کا وہ قیمہ بنایا ہے کہ عقل حیران رہ جاتی ہے۔ میرا مطلب تقویم (تبصروں کا کالم) سے ہے جس میں ڈاکٹر خورشید الاسلام کے شعری مجموعے ''شاخِ نہالِ غم'' پر تبصرے کے بہانے برسوں پرانی تعریفی آراء (نیاز فتحپوری، مجنوں گورکھپوری)، خالص رسمی اور ذاتی خطوط (سجاد ظہیر اور علی سردار جعفری) اور ریڈیو پر کئے گئے تبصروں کے اقتباسات (ڈاکٹر محمد عقیل، بلراج کومل) کا ایسا (Crazy Salad) بنایا گیا ہے اور کتاب کو پروجکٹ کرنے کی ایسی بھونڈی کوشش کی گئی ہے کہ معروضیت اور ادبی دیانت داری وغیرہ جیسی خصوصیتیں اپنا بوریا بستر سمیٹ کر چپ چاپ کھسک لینے میں ہی اپنی عافیت جانتی ہیں۔ ایسے موقعوں پر الیٹ کے لفظوں میں خداوند کریم سے یہی دعا کی جاسکتی ہے:

SUFFER US NOT TO MOCK OURSELVES

اس سلسلے میں مجھے وحید اختر کے اس خیال سے پورا اتفاق ہے کہ:

''کردار کا بحران ہمارے سماج کا سب سے اہم مسئلہ ہے۔ مفاہمت اور مصالحت عملی زندگی میں ہی 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 نسلوں کا کردار بگاڑنے کا کام زیادہ کر رہے

ہیں۔ سیاسی قائدین، اساتذہ، اربابِ اقتدار، علماء اور دانشور
سب اس گناہ میں برابر کے شریک ہیں۔''

مجھے کردار کا یہ بحران، ضرورت سے زیادہ تعریف اور غیر ضروری تضحیک دونوں قسم کے رویوں میں یکساں نظر آتا ہے۔ ایک طرف وہ نقاد ہیں جو فراق و جوش تک کو یوں تو، خاطر میں نہیں لاتے لیکن جب یہی حضرات نہ صرف غیر اہم بلکہ نا قابل برداشت شاعروں کے مجموعہ ہائے کلام پر دیباچہ لکھنے بیٹھتے ہیں تو ان کی ریڑھ کی ہڈی ٹوٹ جاتی ہے اور منھ کے بل زمین پر نظر آتے ہیں۔ نا قابل مطالعہ شاعروں یعنی نا شاعروں تک کا لہجہ منفرد اور مجموعۂ کلام اردو شاعری میں ''اضافہ'' قرار دیا جاتا ہے۔ ادھر تنقید کے نام پر تضحیک والے رویے میں بھی یہی سب کچھ نظر آتا ہے۔ ہندوستانی سماج کی روایتی تہذیب، شرافت اور اخلاق کی جھوٹی رسموں نے ہم سے وہ ''قدر'' چھین لی ہے جسے اخلاقی جرأت کہا جاتا ہے۔ ہم میں اتنی ہمت نہیں کہ جس سے ناراض ہوں، ایک بار جی بھر کر اس کی ماں بہن تول کر رکھ دیں اور پھر ہمیشہ کے لیے معاملے کو بھول جائیں۔ اس کے بجائے ہم اپنی چھوٹی موٹی خفگیوں اور دشمنیوں کو سنبھال سنبھال کر رکھتے ہیں اور بات جب ذہنی انقباض تک پہنچ جاتی ہے تو مجبوراً تنقید سے مسہل کا کام لینا پڑتا ہے۔ اس رویے کی ایک نمایاں مثال ڈاکٹر محمد حسن کی کتاب ''جدید اردو ادب'' پر ڈاکٹر راہی معصوم رضا کا وہ تبصرہ ہے جو 'اظہار' (بمبئی) کے چوتھے شمارے میں شامل ہے۔ تبصرے کا پہلا پیراگراف ملاحظہ ہو:

''محمد حسن صاحب میرے استاد ہیں اور میں ان کا بہت احترام کرتا ہوں مگر یہ کتاب اتنی بری ہے کہ ان کی تصنیف ہی نہیں لگتی۔ اس کتاب کا چال چلن آل احمد سرور کی کتابوں سے ملتا جلتا ہے۔ وہی پاس داریاں، وہی دوستی کا لحاظ، اور وہی کھری بات کہنے سے کترا جانے کی روش۔ اگر مصنف کے خانے میں آل احمد سرور یا دلاور فگار کا نام لکھا ہوتا تو میں اسے کوئی مزاحیہ کتاب مان کر جھیل جاتا مگر ڈاکٹر محمد حسن کی کتاب کے ساتھ میں یہ سلوک نہیں کر سکتا۔''

یہ وہی راہی صاحب ہیں جو آل احمد سرؔور کی کمزور ترین تحریروں کے بھی عاشق اور رسیا رہ چکے ہیں۔ صرف ایک مثال ملاحظہ ہو۔ اپنی کتاب ''یاس یگانہ چنگیزی'' میں انھوں نے یگانہ کے بارے میں سرؔور صاحب کا یہ بیان نقل کیا ہے کہ:

''یگانہ کے یہاں نہ وہ مردانگی ہے جو جوشؔ میں ہے، نہ وہ رعنائی ہے جو حسرتؔ میں ہے، نہ وہ نفاست ہے جو اصغر کے یہاں ہے، نہ وہ مستی ہے جو جگر کے یہاں، نہ وہ ندرت ہے جو اقبال میں ہے۔''

اب اگر یہ مان بھی لیا کہ مردانگی، رعنائی، نفاست، مستی اور ندرت بجائے خود شاعری کی اہم خصوصیات ہو سکتی ہیں تو بھی نتیجہ صاف ہے یعنی یہ کہ سرؔور صاحب یگانہ کی شاعری پر مختلف سمتوں سے حملے کرتے ہیں اور اسے نہ صرف اقبال اور جوش بلکہ حسرت اور جگر کی شاعری سے بھی کمتر ٹھہراتے ہیں، مگر راہی معصوم رضا، سرور صاحب کے اس غیر تنقیدی اور جانبدارانہ رویے سے جو نتیجہ نکالتے ہیں وہ بھی ملاحظہ ہو۔ فرماتے ہیں:

''سرور صاحب بھی اس کے معترف ہیں کہ یگانہ چاہے جوش، حسرت، اصغر، جگر اور اقبال سے اچھے شاعر نہ ہوں مگر ان تمام شعراء کی خصوصیات یگانہ کی شاعری میں موجود ہیں۔ ان میں سے ہر شاعر کا کلام یگانہ کے کلام سے بہتر ہے مگر مجموعی طور پر بہتر ہونے کی بات سرور صاحب کے قول سے نہیں نکلتی اور یہ اعتراف دورِ جدید کے اہم ترین نقادوں میں سے ایک اہم نقاد کا ہے۔''

دورِ جدید کے اہم ترین نقادوں میں سے ایک اہم نقاد کا حشر دیکھا آپ نے؟ اب ان کا نام دلاور فگار کے ساتھ لیا جاتا ہے اور ان کی تنقید مزاحیہ تحریروں کے زمرے میں آتی ہے۔ اس سلسلے کو ختم کرنے سے پہلے راہی صاحب کے تبصرے سے صرف ایک جملہ نقل کرنا چاہوں گا۔ سب کچھ لکھنے کے بعد فرماتے ہیں: ''مطلب یہ کہ اردو تنقید میں قصیدہ گوئی اور ہجو نگاری کا دور ابھی پوری طرح ختم نہیں ہوا ہے۔'' اب راہی صاحب سے صرف یہی درخواست کی جا سکتی ہے کہ وہ اپنی تحریروں

سے اس دور کو ختم کرنے میں مدد کریں نہ کہ خود فروغ دیں۔ اصولوں کو وضع کرنے اور انھیں بنیاد بنا کر دوسروں کے لیے ادبی نسخے تجویز کرنے میں ہمارا کوئی نقاد کسی دوسرے سے کبھی پیچھے نہیں رہتا۔ لیکن جب اور جہاں خود اپنا معاملہ آتا ہے سارے اصول دھرے کے دھرے رہ جاتے ہیں اور ہمارا رویہ بے حد داخلی، جذباتی اور غیر منطقی ہو جاتا ہے، پھر ہماری اپنی اپنی ترجیحات رہتی ہیں جنھیں کمزوری بھی کہا جا سکتا ہے۔ باقر مہدی، راشد کے بارے میں گفتگو کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ ''راشد ترقی پسندوں سے سخت بیزار ہیں، فیض سے نہیں کیونکہ آخر وہ ان کے دوست ہیں۔'' اب کیا یہی بات باقر مہدی کے لیے نہیں کہی جا سکتی کہ وہ تمام ترقی پسندوں سے سخت بیزار ہیں لیکن راجندر سنگھ بیدی سے نہیں، کیونکہ بیدی صاحب سے ان کے تعلقات کا رشتہ اٹوٹ رہا ہے، حالانکہ بیدی صاحب، فیض کی طرح اپنی تخلیق کو ترقی پسندوں کے شدید سیاسی نظریات سے تو بچاتے رہے لیکن جدیدیت اور بہت سے دوسرے مسائل (مثلاً 1977 میں نافذ کی جانے والی ایمرجنسی) کے تعلق سے ان کا رویہ دوسرے ترقی پسندوں کے رویے سے مختلف نہیں رہا۔ پرانے لوگوں میں جس طرح بیدی صاحب باقر مہدی کی کمزوری ہیں بالکل اسی طرح آل احمد سرور شمس الرحمٰن فاروقی کی کمزوری ہیں۔ اس حد تک کہ سرور صاحب سے بے ضرر اختلاف بھی ان کے لیے خدانخواستہ قسم کی بات ہے۔ مثلاً فاروقی نے اپنے ایک مضمون بعنوان ''جدید ادبی تنقید'' میں ترقی پسند نقادوں کے 'غیر تنقیدی رویوں' کا تجزیہ کرتے ہوئے ان نقادوں کی بعض تصانیف کے عنوانات درج کیے ہیں کیونکہ فاروقی کی رائے میں یہ عنوانات ''ترقی پسندوں کے فکری تضادات اور بے یقینی یا غیر قطعیت کی دلچسپ دلیلیں ہیں۔'' ایسی کتابوں کے ذیل میں فاروقی، احتشام حسین کی کتاب ''ادب اور سماج'' اور مجنوں گورکھپوری کی کتاب ''ادب اور زندگی'' کا ذکر کرتے ہیں لیکن آل احمد سرور کی کتاب ''ادب اور نظریہ'' کا ذکر کرنا بھول جاتے ہیں۔ اسی طرح وہ احتشام صاحب کی کتاب ''تنقیدی جائزے'' کو ایسے عنوانات میں شمار کرتے ہیں جن سے تنقید کو محض ''ایک Casual اور باخبر اظہار خیال سمجھنے کی طرف اشارہ ملتا ہے'' لیکن اس ضمن میں انھیں سرور صاحب کی کتاب ''تنقیدی اشارے'' بالکل یاد نہیں آتی۔ مختصر یہ کہ بہت ٹھیک اور معروضی نقاد کے ساتھ بھی سب کچھ ٹھیک ٹھاک نہیں چلتا لیکن تنقید کا کاروبار تو بہر حال چلتا ہی رہتا ہے چاہے تنقید جدید ہو یا ترقی پسند۔

(۲)

ترقی پسند ادب کے ابتدائی زمانے میں احتشام صاحب نے لکھا تھا:

''ہر دور کے اپنے کچھ عقیدے ہوتے ہیں جن کے معیار سے تہذیب کو پرکھا جاتا ہے، اس دور کے گذرنے کے بعد یہ عقیدے روایت کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں جن کے بعض عناصر حالات کے بدلتے ہی ختم ہو جاتے ہیں، بعض زندہ رہتے ہیں اور تہذیبی سرمایہ بنتے ہیں۔''

1930 کے بعد ظہور پذیر ہونے والے تاریخی اور سماجی حالات کچھ ایسے تھے جنھوں نے نہ صرف ہندوستان بلکہ ساری دنیا میں ترقی پسند ادب کے آغاز اور ارتقا کے لیے بہترین اور مناسب ترین حالات پیدا کر دیے تھے۔ فاشزم کا عروج اور اس کا پوری دنیا کے لیے خطرہ بن جانا، ساری دنیا کے لوگوں میں ایک طرح کی غیر محفوظیت کا احساس، طبقاتی کشمکش، ہندوستان اور دیگر نو آبادیات میں سامراج کی طرف سے آزادی کی جدو جہد کو کچلنے کی آمرانہ اور ظالمانہ کوششیں وغیرہ ایسے محرکات تھے جنھوں نے عالمی سطح پر ادیبوں اور شاعروں کو بجا طور پر بائیں بازو کی سیاست کی طرف جھکنے پر مجبور کر دیا تھا۔ مغرب میں تو کرسٹوفر کاڈویل، روزن برگ اور ولفرڈ اوون (Wilfred Owen) جیسے اہم ادیبوں اور شاعروں نے اپنی جانیں تک قربان کر دیں۔ آل احمد سرور ہزار کہیں کہ ''ترقی پسند تحریک حالی کے اصول پر چل کر پورے ادب کو ایک

نظریہ کے تحت دیکھتی ہے۔ یہ نظریہ تاریخی اور سائنسی ہی نہیں، اخلاقی اور انسانی، جمالیاتی اور نفسیاتی پہلو بھی رکھتا ہے" لیکن حقیقت یہ ہے کہ ترقی پسند تحریک کا حالی سے براہ راست کوئی تعلق نہیں۔ اگر ان دنوں سجاد ظہیر لندن میں مقیم نہ ہوتے اور 1935 میں پیرس میں منعقد ہونے والی کانفرنس میں شرکت نہ کرتے تو شاید اردو تنقید کا لغت 'ترقی پسندی' کی اصطلاح سے ہی محروم رہ جاتا۔ یہاں یہ نکتہ بھی قابلِ غور ہے کہ سرور صاحب نے ترقی پسند تحریک کے سلسلے میں تاریخی، سائنسی، انسانی، اخلاقی، جمالیاتی اور نفسیاتی غرض کہ ساری اصطلاحیں استعمال کی ہیں، لیکن اسی ایک اصطلاح کو نظر انداز کر گئے جو اس تحریک میں ریڑھ کی ہڈی جیسی اہمیت رکھتی ہے۔ ہم آخر یہ تسلیم کرنے میں کیوں شرمائیں کہ ترقی پسند تحریک بنیادی طور پر سیاسی تحریک تھی اور اس کا براہ راست تعلق مارکسزم کے بجائے روسی کیمونزم سے تھا۔ جہاں تک مارکسزم کا تعلق ہے اس میں کوئی شک نہیں کہ اس زمانے میں مارکسزم نے مغرب و مشرق کے بہترین دماغوں کو متاثر کیا۔ یہ سلسلہ بریخت اور پبلو نرودا سے لے کر فیض اور مخدوم تک پھیلا ہوا ہے اس لیے جب وارث علوی کہتے ہیں کہ مارکسزم نے عالمی ادب کو کبھی متاثر نہیں کیا اور نہ ہی کوئی مارکسسٹ بڑا ادیب ہو سکتا ہے تو ایسا لگتا ہے کہ یا تو وہ مذاق کر رہے ہیں، یا پھر بقول باقر مہدی "ماضی میں ترقی پسند ادیب ہونے کا خمیازہ ادا کر رہے ہیں۔"

جب لوئی میکنیس ایلیٹ کے بارے میں یہ کہتا ہے کہ ایلیٹ کی ناکامی لسانی ناکامی ہے، وہ زبان کو حقیقت کی از سرِ نو ترتیب اور ترسیل کا ذریعہ بنانے کے بجائے جمالیاتی تجربے اور مشترکہ عوامی تجربے کے بیچ ایک فصیل کھڑی کر دیتا ہے۔ اس کی شاعری کا کردار منفی کردار ہے کیونکہ وہ ایک ایسے سماج کا خواہشمند ہے جو قومی وسائل کو پرائیوٹ نفع خوری کے لیے استعمال کرتا ہے اور یہ کہ شاعری کو حقیقت سے علاحدہ کر دینا ترقی پسندی نہیں بلکہ رجعت پسندی ہے تو یہ بات آسانی سے سمجھ میں آجاتی ہے کہ مارکسزم نے ادیبوں اور شاعروں کو کتنا اور کس حد تک متاثر کیا ہے۔ یہ مارکسزم کا ہی اثر تھا کہ وارث علوی کا محبوب فنکار آڈن ایک عرصے تک کاڈویل کو رچرڈز سے بہتر نقاد ثابت کرنے میں زمین آسمان کے قلابے ملاتا رہا۔

اردو میں ترقی پسند تحریک کے ساتھ ترقی پسند شاعری اور شاعری کے ساتھ ترقی پسند

تنقید وجود میں آئی۔ جدید ادیبوں کے مقابلے میں ترقی پسند ادیب اس لحاظ سے خوش قسمت تھے کہ انھیں شروع سے ہی مجنوں گورکھپوری، آل احمد سرور، احتشام حسین، مجتبیٰ حسین اور ممتاز حسین جیسے نقاد مل گئے جنھوں نے ترقی پسند ادب کی تشریح، تفسیر اور تعبیر میں اتنا لکھا کہ لوگوں کو یقین سا آچلا کہ مقصدیت اور افادیت والا ادب ہی حقیقی ادب ہوسکتا ہے۔ آیئے اب یہ دیکھ لیں کہ ترقی پسند نقادوں کے نزدیک تنقید کے موٹے موٹے اصول کیا ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ:

(۱) ''ترقی پسند ادیب ادب کو مقصود بالذات نہیں سمجھتا بلکہ زندگی کی ان کشمکشوں کی توجیہہ، تشریح اور اظہار کا آلہ سمجھتا ہے جن سے زندگی کی نشوونما ہوتی ہے اور اسے ان مقاصد کے حاصل کرنے کا ذریعہ بنانا چاہتا ہے، جن سے آزادی، امن اور ترقی عبارت ہے۔''

(احتشام حسین)

(۲) ''ترقی پسند ادیب کے لیے ادب ذہنی خوشی یا اظہار ذات سے زیادہ ایک سماجی فریضہ ہے۔ ادب اور شاعری کا اہم کام اپنے دور کی کشمکش کا ساتھ دینا، اور پوری ذمہ داری سے اہم اور سماجی مسائل کا حل ڈھونڈنا ہے۔''

(احتشام حسین)

(۳) ''ادب سیاست اور آئیڈولوجی کی ہی ایک شکل ہے اس لیے ادب کی تنقید کرنے سے پہلے سیاست کو دیکھ لینا چاہیے۔''

(ممتاز حسین)

(۴) ''وہ تنقید جس میں دعویٰ جامعیت کا کیا جائے مگر ہو محدود اور مخصوص، گمراہ کن اور پُر فریب ہے۔ مجھے اعتراف ہے کہ داخلی تنقید میں اس قسم کا فیصلہ ناگزیر ہے اور یہ فریب مشرق و مغرب میں بہت عام ہے۔ اس لیے میں داخلی تنقید کو ناقص

تنقید کہتا ہوں۔"

(آل احمد سرور)

یہی وہ تنقیدی نظریات تھے جنھوں نے فنکار سے نہ صرف مکمل وابستگی کا مطالبہ کیا بلکہ ادب اور تنقید کو مارکسزم سے علاحدہ کر کے اسٹالنزم اور سوویت کمیونزم کے ہاتھ گروی رکھ دیا۔ مارکس اور اینگلز نے تو ادیب سے سماجی مسائل کا حل ڈھونڈنے اور سیاسی نظریات کو آگے بڑھانے کا مطالبہ ہی نہیں کیا تھا۔ ایڈمنڈ ولسن نے اپنی کتاب "The Triple Thinkers" میں مارکس کی بیٹی Eleanor کے حوالے سے لکھا ہے کہ مارکس اکثر کہتا تھا کہ شاعر اور یجنل (فنکار) ہوتے ہیں اور انھیں اپنے منتخب کردہ راستوں پر چلنے کی مکمل آزادی ہونی چاہئے۔ ہم شاعروں کو ان معیارات پر نہیں جانچ سکتے جن سے عام شہریوں کو جانچا جاتا ہے مگر ہمارے ترقی پسندوں کو اتنی فرصت بھی نہ ملی کہ وہ مارکس اور اینگلز وغیرہ کے خیالات کا براہ راست مطالعہ اوران سے استفادہ کرتے۔ باقر مہدی نے اپنے مضمون ''ترقی پسندی اور جدیدیت کی کشمکش'' میں ترقی پسندوں کے غلط ادبی رویے کا صحیح تجزیہ پیش کیا ہے:

> ''مارکس نے اپنے فلسفے کو مکمل اور آخر نہیں سمجھا تھا، مگر جیسا کہ مذاہب کے پیروؤں نے کیا تھا کہ اپنے پیغمبر کے ایک ایک حرف کو حرف آخر سمجھا تھا کہ اس کے بغیر عقائد کی پختگی ممکن ہی نہ تھی، اور نہ ہے، مارکسزم کے ساتھ بھی یہی رویہ کم وبیش ہوا اور تاریخ اور سماج کو سمجھنے اور سمجھانے (جیسا کہ مارکسزم کا اولین تصور تھا) کے طریقوں کو عقائد کی شکل دے دی گئی۔''

نتیجہ یہ نکلا کہ ادیب اور شاعر کو اس کی تخلیق کی بنیاد پر نہیں بلکہ اس کے سیاسی تصورات کے پس منظر میں سمجھا جانے لگا۔ آپ چاہے پرلے درجے کے موقع پرست اور بدکردار شخص ہوں لیکن اگر آپ کی زبان پر انقلاب کا نعرہ ہے، خوش آئند مستقبل اور طبقاتی کشمکش کا ذکر ہے، اور آپ مزدوروں اور کسانوں کے بارے میں خالص تجریدی لیکن رقت آمیز بیانات دے سکتے ہیں تو

آپ لامحالہ اچھے ادیب ہیں۔ظاہر ہے کہ آپ ان حالات میں ادب کے ساتھ ادیب کے خلوص اور اس کی Integrity کے بارے سوچ بھی نہیں سکتے۔ یہی وجہ ہے کہ مشہور ترقی پسند نقاد ممتاز حسین نے ''تنقید کے چند بنیادی مسائل'' کے عنوان سے رسالہ 'فنکار' دہلی میں جو مضمون لکھا تھا اور جو پروفیسر احتشام حسین کی مرتب کردہ کتاب ''تنقیدی نظریات'' جلد اول، میں بھی شامل ہے، اس مضمون میں، خالص 'ترقی پسند نقطۂ نظر سے حالی اور اقبال کی اسلام پسندی پر سخت تنقید کی گئی تھی اور حالی کی نیچرلزم کو تو بالکل تیسرے درجے کی چیز بتایا گیا تھا لیکن جب یہی مضمون ان کی کتاب ''ادب اور شعور'' میں شامل کیا گیا تو اس میں سے وہ حصہ چپ چاپ حذف کر دیا گیا جو حالی اور اقبال کے متعلق تھا۔ یہی نہیں بلکہ موصوف نے اپنے ایک اور مضمون بعنوان ''ہماری تہذیبی جدو جہد'' (جو پاکستان رائٹرز گلڈ کے ایک جلسے میں پڑھا گیا) میں حالی کی اسی نیچرلزم کو ایک نہایت ہی عالیشان چیز قرار دیتے ہوئے لکھا:

> ''حالی نے ادب میں نیچرلزم کی لے اٹھائی، جس سے پریاں کانپیں، اجنہ رخصت ہوئے اور غلو نے ہمارا دامن چھوڑا۔''

تو جناب یہ ہے ہمارے انقلابی ادیبوں کا وطیرہ۔آج بھی ڈاکٹر محمد حسن، اختر الایمان کی شاعری سے بحث کرتے ہوئے یہ صفائی دینے سے نہیں چوکتے کہ اختر الایمان کے ''تصورِ حیات کے بارے میں شبہ کا سوال پیدا نہیں ہوتا....'' یعنی یہ کہ شاعری کی اچھائی یا برائی کا مسئلہ تصورِ حیات کے مسئلے سے وابستہ ہے۔یہی وجہ ہے کہ بیچارے محمد حسن عسکری یہ کہتے رہے کہ ''روس کی اشتراکی تہذیب ایک عظیم تجربہ ہے'' اور یہ کہ ترقی پسند تحریک کے پیچھے انسانی روح کے جو مطالبات کام کر رہے ہیں ان سے انحراف کر کے میں ادیب نہیں رہ سکتا'' لیکن چونکہ ان کا تصورِ حیات ایک بار مشکوک ہو چکا تھا اس لیے ترقی پسندوں نے آخر تک انھیں معاف نہیں کیا اور انھیں رجعت پسند، اذیت کوش اور زوال آمادہ ادیب جیسے خطابات سے نوازتے رہے۔ بقول شخصے یوں تو ترقی پسند حضرات حسن عسکری پر ہمیشہ ہی وار کرتے رہے لیکن ان کی جانب سے سب سے اچھا وار اس وقت ہوا جب مشکور حسین یاد نے ان کے تنقیدی مضامین کو ''انشائیہ'' کہا۔

یہاں جملۂ معترضہ کے طور پر یہ بھی عرض کرتا چلوں کہ جس طرح پچیس برس پہلے تک ادبی گالم گلوچ کے لیے رجعت پسند اور زوال آمادہ جیسے کلیشیز رائج تھے بالکل ویسے ہی آج کل 'انشائیہ' کی اصطلاح (خاص طور پر نثر نگاروں کے لئے) استعمال کی جارہی ہے۔ جس سے ناراض ہوئے اسے رجعت پسند وغیرہ نہ کہہ کر انشائیہ نگار کہہ دیا۔ حساب بے باق ہوگیا۔ چنانچہ ترقی پسند ٹیم کے نئے گول کیپر، مشکور حسین یاد اگر عسکری کے مضامین کو انشائیہ کہتے ہیں تو ادھر ممتاز جدید نقاد شمس الرحمٰن فاروقی، فراق صاحب کے مضامین کو انشائیہ کہنا پسند کرتے ہیں۔ اسی طرح اگر ایک طرف سرکش ادیب باقر مہدی کرشن چندر کے افسانوں کو انشائیہ قرار دیتے ہیں تو دوسری طرف لسانی تنقید کے ایک سرگرم وکیل ڈاکٹر مغنی تبسم، وارث علوی کے مضامین کو انشائیہ گردانتے ہیں۔

اس جملۂ معترضہ سے قطع نظر، یہاں کہنا یہ چاہتا ہوں کہ بہ حیثیت مجموعی، ترقی پسندوں نے ادب کو ایک خود مختار نظام کے طور پر کبھی قبول نہیں کیا اور اس کی بڑی وجہ وہی تھی جس کا ذکر اوپر کر چکا ہوں یعنی یہ کہ ان لوگوں نے مارکسی جمالیات کا باقاعدہ مطالعہ کرنے اور اس سے فائدہ اٹھانے کے بجائے روسی کمیونسٹ پارٹی اور اس کے توسط سے سجاد ظہیر، سردار جعفری اور احتشام حسین وغیرہ پر مشتمل ادبی پولٹ بیورو پر تکیہ کیا۔ اس طرح ترقی پسند تنقید کی بنیادی کمزوری یہ رہی کہ اس تنقید نے کبھی اس حقیقت کا اعتراف ہی نہیں کیا کہ شعر و ادب کے پھولنے پھلنے، سمٹنے، بکھرنے اور نت نئی شکل و صورت اختیار کرنے میں سماجی سطح سے ہٹ کر انفرادی طور پر انسان کی روحانی اور داخلی ضرورتوں کا بھی ہاتھ ہوتا ہے۔ ترقی پسند نقادوں نے یہ بھی تسلیم نہیں کیا کہ ادب پر اثرات خواہ کتنے ہی مختلف قسم کے پڑیں، شعر کے محرکات چاہے کچھ بھی ہوں لیکن ادب کا بہرحال اپنا ایک الگ نظام ہوتا ہے جس پر فلسفہ، نفسیات، سیاسیات اور عمرانیات وغیرہ کی حکومت نہیں ہوتی۔ ادب کو نہ صرف سیاست بلکہ مختلف علوم اور ان کے غیر ادبی تقاضوں کی غلامی سے نجات دلانے کی کوشش جدیدیت کا تمغۂ امتیاز ہے۔

(۳)

1947 تک ملک کے جو حالات تھے انھوں نے سیاسی رہنماؤں اور عوام کو ہی نہیں بلکہ ادیبوں اور شاعروں کو بھی کچھ خواب عطا کیے تھے۔ ملک کی آزادی ایک بڑا اور مشترکہ نصب العین تھا۔ علاوہ ازیں، ان کے پاس ادب، سیاست اور سماج کے بارے میں کچھ واضح تصورات تھے۔ لیکن آزادی ملتے ہی عام انسانوں کی طرح شاعروں اور ادیبوں کو بھی، دل دہلا دینے والے اور ہوش گم کر دینے والے جن حالات کا سامنا کرنا پڑا، ان سے سبھی واقف ہیں۔ ان حالات میں پروان چڑھنے والی وہ ادبی نسل جو پانچویں دہائی کے بعد ابھری وہ پرانے ''عقائد و اعتبار کھو چکی تھی اور نئے عقائد و اعتبارات سے کچھ تو اس لیے محروم رہنا چاہتی تھی کہ دودھ کا جلا چھاچھ بھی پھونک پھونک کر پیتا ہے اور کچھ اس لیے بھی کہ بیسویں صدی کی پانچویں دہائی میں جدید ذہن کے لیے 'یقین' کے نام پر کسی بھی قسم کی عینیت پسندی، خیال پرستی اور مستقبل کے بارے میں خوش فہمی کا امکان نہیں رہ گیا تھا۔'' اس ادبی نسل میں وہ لوگ بھی تھے جنھوں نے ابتدا میں کچھ نظریات و عقائد پر ایمان رکھا تھا، جنھیں 'حسن سے لگاؤ' کے ساتھ 'زندگی بھی عزیز' تھی اور اس زندگی کو بہتر بنانے کے لیے کچھ سیاسی، سماجی تصورات کی قوتِ شفا پر اعتماد بھی تھا، لیکن شکست و ریخت کی آندھی آئی تو سارے سرابوں کی حقیقت منکشف ہو گئی۔ نئے نظام، نئے خیال اور نئے انسان کے چہروں سے نقاب اٹھی تو وہی پرانے عفریت نظر آئے۔ رہبروں کا بھرم کھل چکا تھا، نئی نسل تیار شدہ اقدار و نظریات کے ویرانے میں تنہا کھڑی ہوئی تھی، آسمانی بادشاہتوں کی دلکشی تو کبھی کی ختم ہو چکی تھی،

اب زمینی جنتوں کے خواب بھی اپنا رنگ وروپ کھو کے خلا میں تحلیل ہو گئے۔نئی نسل کی رفاقت کے لیے مایوسی، بدظنی، تشکیک، احتجاج اور بغاوت کا ورثہ چھوڑ گئے تھے۔''

(محمود ایاز: کالے کاغذ کی نظمیں (تبصرہ) شب خون فروری 1968)

محمود ایاز کی یہ تحریر بظاہر 1950 کے آس پاس ابھرنے والی ادبی نسل کے بارے میں ہے جس سے خود ان کا بھی تعلق ہے، لیکن اگر بہ نظر غائر دیکھا جائے اور ذرا ٹھہر کر سوچا جائے تو یہ معلوم ہوتا ہے کہ محمود ایاز نے وہ تمام خصوصیتیں جو دراصل 1960 کے بعد ابھر کر سامنے آئیں، 1950 کے قریب ابھرنے والے شاعروں اور ادیبوں پر چسپاں کر دی ہیں۔1950 والی ادبی نسل کو تو ان حالات کا پورا اندازہ بھی نہ تھا۔ان میں سے کچھ لوگ اب بھی پوری طرح ترقی پسندوں کے ساتھ تھے اور کچھ لوگ جنھیں ترقی پسندوں کی خامیوں کا اندازہ ہو چکا تھا وہ ان سے الگ نہ ہو کر ان کی اصلاح کرنا چاہتے تھے۔پہلے گروپ کی نمائندگی خلیل الرحمٰن اعظمی کرتے ہیں اور دوسرے کی باقر مہدی۔خلیل الرحمٰن اعظمی کے ایک مضمون سے جو، جون 1950 میں شائع ہوا تھا، یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

''آج ترقی پسند تحریک جس اسٹیج پر پہنچ گئی ہے اس نے ہمارے سامنے بہت سی چیزیں واضح کر دی ہیں۔عوامی جدو جہد سے دور، حجرے میں بیٹھ کر شاعری کرنے والوں کی کم مائگی اب بے نقاب ہو چکی ہے اور اس کا اندازہ اس سے ہوتا ہے کہ وہ شعراء جن کی ایک زمانے میں پرستش کی جاتی تھی آج ان کی شاعری پر بڑھاپا طاری ہے۔کئی سال بعد جب ان کی چار، پانچ مصرعوں والی کوئی نظم شائع ہوتی ہے تو یہ پتہ چلتا ہے کہ اس میں سوائے فنی تراش خراش، فنی کرتب اور چونکا دینے والے انداز کے کچھ نہیں ہے....نظم میں جس پھیلاؤ، وسعت اور مرکزیت و تسلسل کی ضرورت ہوتی ہے آج کل انھیں شعراء کے یہاں ملتی ہے جن کا شعور نیا ہے اور جو آج

جمہوری آواز سے ہم آہنگ ہیں۔ آج جو شاعر حال اور
مستقبل سے پورے طور پر ہم آہنگ ہیں وہ سردار جعفری،
احمد ندیم قاسمی، کیفی اعظمی وغیرہ ہیں۔"

باقر مہدی (جن کی کتاب کالے کاغذ کی نظمیں محمود ایاز کے تبصرے کا موضوع ہے) کا مضمون بعنوان "ترقی پسند شاعری کے مسائل" 1952 میں شائع ہوا۔ ان کا نقطۂ نظر خلیل الرحمٰن اعظمی کے نقطۂ نظر سے یقیناً مختلف ہے۔ باقر مہدی نے اس مضمون میں ترقی پسندوں کے میکانکی طرزِ فکر اور پارٹی لائن کی ذہنی غلامی کے خلاف احتجاج کیا ہے۔ انھوں نے اپنے مضمون میں مواد کی اہمیت کو تسلیم کرنے کے ساتھ ساتھ ترقی پسند شاعری میں موضوعات کے محدود ہو جانے کی شکایت کی ہے۔ اس مضمون میں انھوں نے یہ بھی کہا ہے کہ بہت سے ترقی پسند شاعروں کی آزادی کے بعد والی نظموں پر منظوم تقاریر کا دھوکا ہوتا ہے۔ لیکن بہ حیثیت مجموعی اس پورے مضمون میں باقر مہدی کا پوز ایک مصلح کا رہتا ہے نہ کہ سرکش اور متشکک کا۔ وہ ترقی پسند شاعری سے سطحیت اور جذباتیت کو دور کرنے کے متعلق سوچتے ہیں نہ کہ اسے رد کرنے کے بارے میں۔ اس مضمون میں وہ شاعر اور شہری کے منصب میں بھی فرق نہیں کرتے اور شاعر کو اس عام شہری کی طرح ہی سمجھتے ہیں جو زندگی کی دوڑ میں کسی سے پیچھے نہیں رہنا چاہتا۔ اتنا ہی نہیں بلکہ وہ میراجی وغیرہ کی شاعری کی بالکل اسی انداز میں مذمت کرتے ہیں جو قدامت پرست ترقی پسندوں کا شیوہ تھا۔ ملاحظہ ہو:

"ان شعراء کا علم مختلف راہوں پر گامزن تھا اور وہ
خالص شاعری کی دھن میں زندگی کے مثباتی میلانات کے
ترجمان ہونے کے بجائے اپنے بیمار ذہنوں کی الجھنوں کو
آزاد نظم کے فارم میں پیش کرتے تھے۔ یہ روایت مغرب
سے چند بیمار دانشوروں کے ذریعے اردو شاعری تک پہنچی۔
سرّیت یا سرریلزم اور دادا ازم مغربی یورپ کے ذہنی خلفشار
کی ادبی تحریکیں تھیں۔"

سرریلزم کے بارے میں بطور خاص باقر مہدی کا خیال تھا کہ:

''یہ تحریک دراصل انفرادی نا آسودہ جذبات کی نکاس کا
شعری ذریعہ بن گئی تھی'' اور یہ کہ ''یہ تحریک آگے چل کر جنسی
غلاظت میں ڈوب گئی.... جدید اردو شاعری میں یہ تصور میرا
جی کے گروہ اور حسن عسکری کے طفیل آج بھی ایک ادبی حلقے
کی رہنمائی کر رہا ہے۔''

دراصل میں یہاں جس بات پر زور دینا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ 1950 کے قریب ابھرنے والے نوجوان شعراء وادباء ترقی پسند لیڈر شپ سے کئی معاملات میں اختلاف کرنے کے باوجود بہت کچھ اسی کے اثر میں تھے۔ ان پر ممتاز حسین اور مجتبیٰ حسین کی تنقید کا اثر بہت گہرا تھا۔ تشکیک، عقائد پر سے اعتبار اٹھ جانا اور اقدار کی شکست وریخت کا احساس جیسی چیزیں 1960 کے بعد ہی اردو ادب میں اہم مسائل کی صورت میں ابھریں۔ لوگوں پر یہ حقیقت بھی 1960 کے بعد ہی منکشف ہوئی کہ سرریلزم اور دادا ازم وغیرہ بیمار ذہنوں کی نہیں بلکہ انقلابی تحریکیں تھیں۔ اس طرح میں یہ سمجھتا ہوں کہ جدیدیت کے متعلق وہ تمام خصائص جن کا ذکر محمود ایاز کے متذکرہ بالا تبصرے میں ملتا ہے، ان کا تعلق 1960 کے بعد والی شاعری سے ہی ہے۔ 1950 والی ادبی نسل کے نمائندہ ادیبوں میں سوائے باقر مہدی کے کسی نے جدیدیت کا مفہوم سمجھنے یا سمجھانے کی کوشش نہیں کی۔ میں ان باتوں کی تفصیل میں اس لیے جارہا ہوں کہ محمود ایاز کے جس تبصرے کا حوالہ دیا گیا ہے، اسی میں موصوف 1960 کے بعد والی شاعری کی تمام خصوصیتوں کو اپنا لینے کے بعد اور 1950 والے شاعروں یعنی اپنے ساتھیوں اور ہم عمروں کو دل کھول کر داد دینے کے بعد 1960 کے آس پاس ابھرنے والے شاعروں اور ادیبوں کے بارے میں یوں رقمطراز ہیں:

''پچھلے چار پانچ سال میں ایک اور نسل وجود میں آگئی
ہے..... 1950 والی نئی نسل نا قابلِ تشخیص نہیں تھی لیکن یہ
جدید ترین نسل خلا کی مخلوق ہے۔ اس کی اہمیت لونڈے
لپاڑیوں کی اودھم بازی سے زیادہ نہیں، لیکن نئی نسل کے جن
دوگروہوں کا ذکر کیا گیا ہے اگر ان کی پہچان اور تمیز نہیں کی گئی

تو اس نومولود نسل کے گناہوں کا خمیازہ نئی نسل کے سبک
سارانِ ساحل کے ساتھ اول الذکر گروہ کو بھی بھگتنا پڑے گا۔
اس سے زیادہ اہم بات یہ ہے کہ نئی نسل کے بارے میں
شکوک اور غلط فہمیوں کی جو دھند پھیلی ہوئی ہے وہ اور زیادہ
گہری ہوتی جائے گی۔"

قطع نظر اس کے کہ سبک سارانِ ساحل تو کب کے کنارے لگ چکے، میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ محمود ایاز کا یہ رویہ جدید ادیب کا رویہ نہیں بلکہ خالص ترقی پسند نظریہ ہے جس کے خلاف صدائے احتجاج بلند کرنے والوں میں خود محمود ایاز کا نام نمایاں اہمیت کا حامل ہے۔ بہر حال محمود ایاز کی تحریر سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ 1960 کے لگ بھگ ایک نئی ادبی نسل وجود میں آ چکی تھی اور یہ نسل نہ صرف ترقی پسندوں سے مختلف تھی بلکہ کئی معاملات میں اپنے فوری پیش روؤں سے بھی مختلف تھی۔ ویسے اب اس نسل اور اس کے قریبی پیش روؤں میں سے بعض فنکاروں کے درمیان کوئی ذہنی بعد نہیں رہا کیونکہ ان فنکاروں نے اپنے ابتدائی موقف پر اڑے رہنے کے بجائے بدلے ہوئے حالات میں ادب کے تقاضوں کو سمجھا اور اس سے ہم آہنگ ہو گئے۔ مثال کے طور پر وحید اختر اور باقر مہدی دونوں 1960 سے پہلے مشہور ہو چکے تھے لیکن آج ہم باقر مہدی کو جدید ادبی رجحانات سے شناخت کرتے ہیں جب کہ وحید اختر کی ایک اچھے شاعر کی حیثیت سے عزت کرتے ہیں۔ متعدد جدید ادیب اپنے مضامین میں اس بات کی وضاحت کر چکے ہیں کہ اچھا اور جدید ہم معنی اصطلاحیں نہیں ہیں۔

1947 بلکہ اس کے کچھ بعد تک جو سیاسی اور سماجی حالات تھے ان کا ذکر اوپر آ چکا ہے۔ 1947 اور 1960 کے درمیانی عرصے میں کافی پانی پل کے نیچے سے بہہ چکا تھا۔ 1960 کے فوراً بعد پیش آنے والے حالات نے یہ بات سب کو اچھی طرح ذہن نشین کرا دی کہ نظریہ (Ideology) اور عینیت پرستی (Idealism) پُر امن دنوں کے مجلسی بہلاوے اور ثقافتی غمزے ہیں۔ یہ چیزیں بین الاقوامی سطح پر ملکوں اور قوموں کے بیچ مفاہمت کا پل بننے کے بجائے محض لفظوں کا پل بن کر رہ جاتی ہیں۔ اقتدار اور زمینی پھیلاؤ کی خواہش ہر فلسفے کو منہدم کر دیتی ہے۔ اسی

طرح قومی سطح پر بڑھتی ہوئی بے ایمانی، منافع خوری، تخریبی قوتوں کا ارتقا اور اصولوں کو ذاتی یا گروہی منفعتوں پر قربان کردینے کے نئے اصول وغیرہ نے نئے شاعروں اور ادیبوں کی نفسیات پر گہرے اثرات مرتب کئے۔ انھوں نے یہ بھی دیکھا کہ تخالیق، جنھیں اساتذہ اولادِ معنوی سے تعبیر کرتے تھے بسا اوقات ہنگامی اور وقتی سیاست کی تابع مہمل بن کر رہ جاتی ہیں، اور وہ بھی اس حد تک کہ شاعر اور ادیب اپنی تخالیق کو واپس لینے یعنی اپنی جائز اولاد کو حرامی کہنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ پھر آخر ایسی اولاد پیدا کرنے کی ضرورت ہی کیا ہے جنھیں ایک دن آپ کو ناجائز اولاد کہنا پڑے۔ یہیں سے نئے ادیبوں کے یہاں مایوسی، تشکیک، بدظنی، گندی اور خودغرض سیاست سے نفرت اور سماج کی مروجہ اقدار سے بغاوت کا سلسلہ شروع ہو جاتا ہے۔ اسی جذبۂ بغاوت کا دوسرا اور ادبی نام "جدیدیت" ہے!!

ہر زمانے کے نئے ادبی رجحانات کی طرح اس رجحان نے بھی پہلے سے موجود ادبی حکمراں طبقے کے اعتقادات اور مفادات پر کاری ضرب لگائی۔ ادب کی تاریخ کا نہایت سرسری مطالعہ بھی یہ بتانے کے لیے کافی ہے کہ جب بھی ادب نئے رجحانات سے ہم کنار ہوتا ہے اور جب بھی موضوعاتی اور لسانی سطح پر ادب کا معیار بدلتا ہے تو پہلے سے موجود نقادوں کے سامنے صرف دو راستے رہتے ہیں۔ یا تو نقاد اپنے ادبی ذوق اور تنقیدی احساس کی از سرِ نو ترتیب و تہذیب کرے یا پھر وہ نئے رجحانات کو جزوی یا کلی طور پر رد کر دے۔ ترقی پسند ادیبوں کو بھی تحریک کے ابتدائی دنوں میں اس صورتِ حال کا سامنا کرنا پڑا تھا۔ پروفیسر رشید احمد صدیقی، اختر تلہری، ماہر القادری، حامد حسن قادری، یگانہ چنگیزی اور نواب جعفر علی خاں اثر لکھنوی وغیرہ نے جو سخت اور غیر منصفانہ تنقیدیں کیں ان سے لوگ باگ واقف ہیں۔ یہاں مثال کے طور پر صرف ایک اقتباس پیش کروں گا۔ ملاحظہ ہو:

> "ان لوگوں کا، ادب برائے زندگی کا نظریہ دراصل روسی اشتراکی لٹریچر کا بگڑا ہوا خاکہ ہے، جسے خود روس پچاس برس پیچھے چھوڑ گیا ہے۔ ایسی شاعری کیا خاک کامیاب ہوسکتی ہے، جس میں خلاقانہ تمکین معدوم ہو اور جس میں حقائق کی

ترجمانی کے بجائے فرسودہ بدیسی تحریکات کو ہندوستان منتقل
کر کے ان کی مبالغہ آمیز اور سفیہانہ نقالی کی گئی ہو۔ وہ محض
"الفاظ" ہیں۔ میدانِ عمل میں ان کے دشمن بھٹکیں۔ یہ ایسی
شاعری ہے جو کسی خاص مقصد کی تکمیل اور اظہار کے لیے
وجود میں نہیں آئی بلکہ لائی گئی ہے۔ اس کے اچھالنے والے
چند گم کردہ مدعا بلکہ برخود غلط نوجوان ہیں اور بس!"

(جعفر علی خاں اثر)

واضح رہے کہ پرانے ادیبوں کی طرف سے، ترقی پسند ادب پر یہ شائستہ ترین تنقید ہے کیونکہ لکھنوی تہذیب اور نفاست زیادہ درشت الفاظ کی متحمل نہیں ہو سکتی تھی۔ ورنہ یگانہ چنگیزی نے تو ترقی پسند شاعری کو چرکین کی شاعری سے بھی بدتر قرار دیا تھا۔ سب جانتے ہیں کہ "عمل، مقصد اور حقائق کی ترجمانی" ترقی پسندی کی کلیدی اصطلاحیں ہیں لیکن اثر لکھنوی ترقی پسند ادب میں ان قدروں کے وجود سے ہی منکر تھے۔ اس زمانے میں جن نقادوں نے ترقی پسند ادب کی افہام و تفہیم کے سلسلے میں بحث کی اور وضاحتی مضامین لکھے ان میں پروفیسر احتشام حسین کا نام سرِ فہرست ہے۔ انھوں نے بجا طور پر ترقی پسند ادب کے تعلق سے بزرگ ادیبوں اور شاعروں کے رویے میں "خلوص کی کمی، غیض و غضب کی زیادتی اور غور و فکر سے گریز" کی نشان دہی کی تھی لیکن جیسا کہ روایتی طور پر کہا جاتا ہے کہ ہر ساس یہ بھول جاتی ہے کہ وہ بھی کبھی بہو تھی، اسی طرح ہر بزرگ ادیب بھی شاید یہ بھول جاتا ہے کہ وہ بھی کبھی نیا ادیب تھا اور اس نے بھی ادب میں سرکش رجحانات کو راہ دی تھی یا ان کے لیے راہ ہموار کی تھی۔ چنانچہ ہندوستان میں جدید رجحانات پر پہلا پتھر احتشام صاحب کی طرف سے ہی آیا۔ دیکھیے:

"اس وقت ایک نئی قسم کی رومانیت نے جنم لیا ہے جو
بے سمت اور بے جہت ہونے اور اظہار کی انفرادیت سے
ذہنی پیچیدگیاں پیدا کرنے میں ہی مسرت محسوس کرتی ہے۔
ایسی شاعری اور فنکاری کوئی جادو نہیں جگاتی، جذبات کے

تاروں کو نہیں چھیڑتی، تاثرات کے در نہیں کھولتی، ایک ذہنی
تناؤ پیدا کرتی ہے۔ کسی قسم کے احساسِ حسن کو جنم نہیں دیتی۔
اس وقت اس کا دائرہ محدود ہے اور مستقبل تاریک۔"

یوں تو جدیدیت اور جدید رجحانات کی مخالفت اور مذمت کی بہتی گنگا میں سجاد ظہیر اور جگن ناتھ آزاد سے لے کر ظفر رضوی برق اور رضوان حسین تک بھی مشہور، گمنام، بوڑھے، جوان، اچھے، برے ادیبوں اور شاعروں نے ہاتھ دھوئے، لیکن جن اہم نقادوں نے (جن کی علیت پر بھروسہ کیا جاسکتا ہے) جدیدیت پر بہت تفصیل سے لکھا اور ہر زاویے سے اس پر حملے کئے ان میں ڈاکٹر سید محمد عقیل کا نام خاصی اہمیت کا حامل ہے۔ عقیل صاحب اپنے مضمون "نئی شاعری کا منفی کردار" (مطبوعہ "کتاب" لکھنؤ) میں فرماتے ہیں:

"اردو ادب میں بھی ہندی اور انگریزی کی طرح
ادیبوں کا ایک ایسا طبقہ پیدا ہو گیا ہے جو اپنی فکر و نظر کی راہیں
الگ بنا رہا ہے جو ادب کی تعمیری اور سماجی دھارے سے کٹ
کر ایک ایسی دنیا کی تعمیر کر رہا ہے جہاں حسرت و ناکامی،
حرماں نصیبی، تاریک مستقبل اور موت ہی آج کے انسان کا
مقسوم ہیں۔"

دراصل جدید شاعری کے مخالفین نے اس شاعری میں محض ان ہی "خصوصیات" کی دریافت پر اپنی ساری قوت اور صلاحیت صرف کی ہے۔ عقیل صاحب کے متذکرہ بالا مضمون کا عنوان بذاتِ خود اس بات کا ثبوت ہے کہ انھیں جدید شاعری کے مجموعی کردار سے نہیں صرف اس کے منفی کردار سے دلچسپی ہے۔ اسی طرح وہ اپنی کتاب "نئی علامت نگاری" میں جدید نظم کی (زیادہ تر) مذمت کرنے کے بعد لکھتے ہیں:

"جدید علامت نگاری اور شاعری کے متعلق خود جدید
نقاد اور شاعروں کے کیا خیالات ہیں وہ بھی قارئین کے لیے
پیش کئے جاتے ہیں۔"

اس ضمن میں عقیل صاحب نے وزیر آغا، بلراج کومل اور ظہیر کاشمیری کے مضامین سے اقتباسات پیش کئے ہیں۔ ان میں سے ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

''اس قبیلے نے کئی رنگا رنگ شاعر پیدا کئے ہیں لیکن سب کے سب مبہم، جنسی لذّتیت کے مریض، Image کو حاصلِ کلام سمجھنے والے اور بداسلوب ہیں۔ ان میں سے ہر شخص اپنی اپنی ہانکتا ہے۔ وہ کسی بھی مثبت قدر کے حامل نہیں ہوتے، اپنے انفرادی کوڈ ہن میں جو کچھ کہہ جاتے ہیں اسی کو سند سمجھ بیٹھتے ہیں۔''

(ظہیر کاشمیری: اردو کے ٹیڈی شاعر)

اور پھر عقیل صاحب سوال کرتے ہیں کہ ''سب کو جاہل کہنے والے جدید تبصرہ نگار اپنے ان دوستوں کو کیا کہیں گے؟'' یہاں میں عقیل صاحب کی خدمت میں دو باتیں عرض کروں گا۔ ایک تو یہ کہ شروع سے ہی اردو ادب میں جدید رویہ اپنانے والوں کی ایک خصوصیت یہ رہی ہے کہ انھوں نے من حیث القوم نہ تو کسی چیز کو اپنایا ہے، نہ رد کیا ہے۔ چنانچہ وزیر آغا اور بلراج کومل ان جدید لوگوں میں ہیں جو ابھی تک افتخار جالب کی لسانی توڑ پھوڑ سے سمجھوتہ نہیں کر پائے ہیں۔ ظہیر کاشمیری کے سلسلے میں ڈاکٹر عقیل کو زبردست سہو ہوا ہے۔ احمد ندیم قاسمی اور علی سردار جعفری کے ہم عمر اور ہم عصر ظہیر کاشمیری شروع سے ایک غالی ترقی پسند رہے ہیں۔ انھیں جدید شاعر کہنا اور سمجھنا سراسر زیادتی ہے، خود ان کے ساتھ بھی اور جدیدیت کے ساتھ بھی۔ بہر حال، ان باتوں سے قطع نظر حقیقت یہ ہے کہ پچھلی دو دہائیوں میں جدیدیت سے زیادہ کسی اور موضوع پر بحث نہیں ہوئی چونکہ جدید ادب کو ''جدیدیت'' سے وابستہ تصورات کے ذریعے ہی سمجھا جا سکتا ہے اس لیے یہ دیکھنا ضروری ہو جاتا ہے کہ جدید نقادوں نے ''جدیدیت'' سے کیا مراد لی ہے اور کس طرح اس کا مفہوم متعین کرنے کی کوشش کی ہے۔

یہ سوال نہ صرف عام قارئین بلکہ ادب کے نقادوں کی طرف سے برابر اٹھایا جاتا رہا ہے کہ آخر جدیدیت ہے کیا؟ وارث علوی تک نے اس بات کی شکایت کی ہے کہ جدیدیت کے

مفہوم کے سلسلے میں خود ادیبوں کے یہاں فکری ''انتشار'' پایا جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ادیبوں اور نقادوں کے چھوٹے سے چھوٹے گروپ میں بھی ادبی اصطلاحات کے متعلق اختلاف رائے ہو سکتا ہے بلکہ ہوتا ہے۔ یہ اختلاف اس وقت اور بھی شدت اختیار کر لیتا ہے جب نقاد، اصطلاحوں کو تخالیق کی مدد سے نہیں بلکہ سماجی، نفسیاتی اور فلسفیانہ عوامل کی مدد سے سمجھنے لگتے ہیں۔ قدیم و جدید سے قطع نظر، اردو کے جن نقادوں نے جدیدیت کے مفہوم اور اس کے متعلقات سے مفصل بحث کی ہے ان میں آل احمد سرور، ڈاکٹر خلیل الرحمٰن اعظمی، ڈاکٹر وحید اختر، ڈاکٹر محمد حسن، باقر مہدی، شمس الرحمٰن فاروقی، عمیق حنفی اور بشر نواز وغیرہ خصوصی طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ جدیدیت کے بارے میں بات کرتے ہوئے اگر ایک طرف سرور صاحب روسو، فرائڈ، مارکس اور ڈارون وغیرہ سے رجوع کرتے ہیں تو دوسری طرف وحید اختر سائنسی انقلاب، صنعتی تہذیب، سوشلزم، ہیگل کے تصور عقلیت اور وجودیت وغیرہ کی بات کرتے ہیں۔ وحید اختر نے تو یہ لکھ کر کہ ''جدید شاعری کی تنقید کے لیے میرا بنیادی معیار میری اپنی شاعری ہے'' ایک خالص ادبی مسئلے کو نفسیاتی مسئلہ بنا دیا ہے۔ ان کے اس بیان کی روشنی میں اگر ان کے مشہور جملے ''جدیدیت ترقی پسندی کی توسیع ہے'' کو پرکھا جائے تو بات نہ صرف واضح ہو جاتی ہے، بلکہ کسی قسم کی بحث کی گنجائش ہی باقی نہیں رہتی۔ اس سلسلے میں کئی لکھنے والوں نے اپنی کالم گلوج کا زیادہ تر نشانہ وحید اختر کو بنایا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ جدیدیت کے سلسلے میں وحید اختر، خلیل الرحمٰن اعظمی اور آل احمد سرور کے خیالات میں بہت زیادہ فرق نہیں ہے۔ یہ تینوں حضرات اس مسئلے پر متفق ہیں کہ جدیدیت ایک مستقل تاریخی عمل ہے اور اسے روایت سے الگ کر کے نہیں دیکھا جا سکتا:

(۱) ''جدیدیت ایک ایسا مستقل عمل ہے جو ہمیشہ جاری رہتا ہے۔''

(وحید اختر)

(۲) ''جدیدیت خلا میں لٹکی ہوئی نہیں ہوتی بلکہ اس کی جڑیں اپنی روایت میں ہوتی ہیں۔ جو شاعری اپنے ماضی سے بالکل کٹ کر جدید ہوگی وہ صحیح معنوں میں جدید بھی نہ ہوگی۔''

(ڈاکٹر خلیل الرحمٰن اعظمی)

(۳) "جدیدیت ایک مستقل قدر ہے، اس لیے کہ زندگی تبدیل ہوتی رہتی ہے۔"

(آل احمد سرور)

تاریخی تسلسل کے علاوہ یہ تینوں نقاد اس مسئلے پر بھی متفق ہیں کہ جدید شاعروں کے دو گروہ ہیں۔ ایک "اصلی جدید" شاعروں کا گروہ اور دوسرا "نقلی جدید" شاعروں کا۔ نقلی جدید شاعر جدیدیت کے نام پر محض شہرت حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ یہ لوگ علم وادب کے لیے ایک بڑا خطرہ ہیں اور ظاہر ہے کہ اس طرح پوری انسانیت خطرے میں پڑ جائے گی۔ مزید تین اقتباسات ملاحظہ ہوں:

(۱) "ایک وہ (جدید شاعروں کا گروہ) جو جدیدیت کی روح کو سمجھتا ہے اور اس کے ہر روپ کا تجزیہ کرکے اس سے مناسب توانائی اخذ کرتا ہے مگر دوسرا گروہ موجودہ آزادیٔ خیال اور جدید نسل کی ہر خلیج سے فائدہ اٹھاتے ہوئے اپنے وجود کی اہمیت کو منوانے کے لیے جدیدیت کے نام پر سماجی، اخلاقی اور تہذیبی ذمہ داری سے آزاد ہونا چاہتا ہے۔"

(آل احمد سرور: جدیدیت اور جدت پرستی کے مضمرات)

(۲) "میں نے ادھر کچھ مضامین نئی شاعری پر پرانے نقادوں کے دیکھے جن میں یہ کہا گیا ہے کہ نئے شاعروں کی نظمیں سمجھ میں نہیں آتیں، نئے شاعر اپنے ذاتی خول میں بند ہو گئے ہیں۔ ان کے یہاں اپنے زمانے کا کوئی شعور نہیں ہے۔ یہ داخلیت کے بھول بھلیاں میں قید ہیں۔ یہ صرف ٹیڑھی میڑھی نظمیں لکھ رہے ہیں۔ یہ سب باتیں اپنی جگہ پر صحیح ہیں اور بعض نئے شاعروں کے یہاں موجود ہیں لیکن ان کے

علاوہ بھی نئے شاعروں کے یہاں بہت کچھ ہے اوران کے
علاوہ بھی نئے شاعر ہیں۔"

(خلیل الرحمٰن اعظمی: نئے شعری رجحانات)

(۳)" اس ہجوم میں "اہم" شاعروں کی آوازوں کی
انفرادیت اور امکانات ابھرنے نہیں پائے بلکہ کچھ دب سے
گئے ہیں۔ اکثریت ان شاعروں کی ہے جنھوں نے
جدیدیت کو فیشن بن جانے کے بعد اختیار کیا ہے اور چند
فارمولوں کو ہی جدیدیت سمجھتے ہیں۔"

(وحید اختر: جدید شاعری کا مطالعہ "نئے نام" کی روشنی میں)

یہ تمام اقتباسات کسی نہ کسی طرح ڈاکٹر محمد حسن کے "نئی جدیدیت اور نئی ترقی پسندی" والے فارمولے کو چپکاتے اور آگے بڑھاتے ہیں۔

آگے بڑھنے سے پہلے ڈاکٹر وحید اختر کا تیار کیا ہوا ترقی پسندی اور جدیدیت کا معجون مرکب بھی چکھتے چلئے۔ فرماتے ہیں کہ "اگر ترقی پسندی میں سے ادعائیت اور سیاسی انتہا پسندی کو نکال دیا جائے اور جدیدیت میں سیاسی، سماجی شعور کو ممنوعات میں داخل نہ کیا جائے تو دونوں میں بعد نہیں رہتا۔" ساری مصیبت یہ ہوئی کہ ان حضرات نے جدیدیت پر بات کرتے ہوئے پچھلے پندرہ بیس برسوں میں تخلیق کردہ ادب کو ماخذ بنانے کے بجائے جدیدیت کے رجحان کو Idealise کرنے اور جدید ادب میں ساری دنیا کے بہترین ادب کی بہترین خصوصیات تھیوریٹکل طور پر جمع کر دینے کی کوشش کی۔ جیسا کہ باقر مہدی نے اپنے مضمون "جدیدیت اور توازن" میں لکھا ہے کہ ان حضرات کی تمام تر کوشش یہ تھی کہ جدیدیت سے اس کے Sting کو نکال کر اسے بے ضرر سی چیز بنا دیا جائے تاکہ وہ دیوان خانوں کی زینت بن سکے۔" جدیدیت کے سلسلے میں کنفیوژن پیدا کرنے میں عمیق حنفی نے بھی کوئی معمولی کارنامہ انجام نہیں دیا۔ ناراض ہوئے تو جدید شاعری کے علاوہ ساری شاعری کو نقالی اور بھٹکنے سے تعبیر کیا اور خوش ہوئے تو فیض، مخدوم اور سردار کی ہی نہیں بلکہ مخمور جالندھری، رفعت سروش اور فکر تونسوی تک کی وہ نظمیں "جن میں خطابت تبلیغ مقاصد اور

عقائد کے بجائے اظہارِ ذات ہوا ہے" نئی شاعری کی اچھی مثالیں نظر آنے لگیں۔

مختصر یہ کہ ان تمام حضرات نے جدیدیت کو محض چند فارمولوں تک محدود رکھا۔ چونکہ ان لوگوں نے ادب کی تاریخ کے مطالعے سے صحیح نتائج اخذ نہیں کیے اس لیے ان کی سمجھ میں یہ بات نہیں آئی کہ اگر جدیدیت کی کوئی روایت ہو سکتی ہے تو وہ غیر روایتی روایت ہوگی اور جدیدیت کی پہلی شرط ہی یہی ہے (جیسا کہ جدید اردو شاعری سے ثابت ہوتا ہے) کہ وہ تاریخی تسلسل کو توڑے۔

یہ بھی یاد رکھنا چاہیے کہ جدیدیت کوئی ایسا آفاقی تصور نہیں ہے جس کا مفہوم ہر زمانے میں اور ہر زبان میں یکساں ہو۔ مثلاً یہ کہ بیسویں صدی کی ابتدا میں انگریزی زبان میں جو جدید رجحان تھا یعنی الیٹ کی جدیدیت، وہ اقدار کی پرکھ اور ان کا از سرِ نو تعین، کلاسیکی معیاروں کا احیا، لہجے کی پیچیدگی اور انفرادیت پر زور، سے عبارت تھا، جبکہ انھیں دنوں وسطی یورپ اور اسپین میں جدیدیت کا مطلب سماجی انقلاب کی خواہش، نیز ترقی پسند اور بائیں بازو کی سیاست سے براہ راست تعلق تھا۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ اردو میں جدیدیت کی بات کرتے ہوئے اردو کی جدید شاعری کو ہی ذہن میں رکھنا ہوگا۔

میں نے اوپر، تاریخی تسلسل کے توڑنے کو جدیدیت کی اہم شرط قرار دی ہے۔ جن لوگوں نے اردو زبان و ادب کے پس منظر میں جدیدیت کے رجحان پر لکھا ہے ان میں باقر مہدی اور شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے مضامین میں اس مسئلے پر روشنی ڈالی ہے۔ فاروقی نے اپنے مضمون "نئی شاعری..... ایک امتحان" میں اس بات پر زور دیا ہے کہ چونکہ نئی شاعری کے محرکات ترقی پسند شاعری کے محرکات سے مختلف ہیں اس لیے ظاہر ہے کہ یہ شاعری ترقی پسند شاعری سے مختلف ہے۔ انھوں نے اپنے مضمون میں اس سچائی کو بھی تسلیم کیا ہے کہ "نئی شاعری ترقی پسند شاعری کے ردِ عمل کے طور پر پیدا ہوئی ہے" ویسے فاروقی کے اس بیان سے بعض دوسرے جدید ادیبوں کو جزوی طور پر اختلاف ہو سکتا ہے۔ اس مسئلے پر باقر مہدی یوں رقمطراز ہیں:

"نئی نسل اب ایک شاخ ہی نہیں بلکہ الگ ایک پودا ہے
اور وہ پچھلی نسل سے برسرِ پیکار ہے..... جدیدیت انسان کو

ایک فرد سمجھتی ہے۔ لاشعور اور شعور کی آویزش کو زندگی کی دلیل
اور شخصیات کے پروان چڑھنے کا ذریعہ سمجھتی ہے، جدیدیت
ایک طرف تو اقدار کے پیمانوں کو رد کرتی ہے تو دوسری طرف
ذاتی تجربے اور جستجو کو لبیک کہتی ہے.....وہ شہری کے رول اور
شاعر کے منصب میں فرق کرتی ہے..... جدیدیت تعمیر اور
تخریب کی پرفریب اصطلاحوں کو رد کرتی ہے، وہ ادب کو سب
سے پہلے ذات کا آئینہ قرار دیتی ہے لیکن ذات کو حرف آخر
نہیں سمجھتی اس لیے کہ جدیدیت حرف آخر کی سرے سے قائل
نہیں ہے۔"

اردو میں جدیدیت کے رجحان کے تعلق سے یہ وہ خیالات ہیں جو جدید شاعروں اور افسانہ نگاروں کی تخالیق کے براہ راست اور بغور مطالعے سے اخذ کیے گئے ہیں، نہ کہ فلسفیوں، ماہرینِ نفسیات و اخلاقیات یا سیاسی مدبروں کے افکار سے۔ فاروقی یا باقر مہدی یہ نہیں کہتے کہ جدید شاعری ہی سب کچھ ہے یا جدیدیت ہی زندگی کی سب سے اہم قدر ہے۔ وہ یہ بھی نہیں کہتے کہ یہ شاعری عظیم شاعری ہے یا ترقی پسند شاعری سے بہتر ہے۔ فاروقی اور باقر مہدی اس بات پر بھی متفق ہیں کہ جدید ادب کا گہرا تعلق صنعتی تہذیب سے ہے۔ چنانچہ جدید ادب میں خوف، تنہائی، احساسِ جرم اور انتشار وغیرہ کا احساس پایا جانا فطری بات ہے۔ مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ ادب کی قدریں بدل چکی ہیں اور ہم ایک نئے ادبی انقلاب سے دوچار ہو چکے ہیں۔ جب باقر مہدی ادیب سے سرکشی کا مطالبہ کرتے ہیں تو اس کا یہ مطلب نہیں ہوتا کہ ادیب ساری دنیا کے پیچھے ڈنڈا لے کر بھاگتا پھرے۔ اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ آپ ادب کے مروجہ معیارات کو ردوقبول کے تنقیدی عمل سے گذاریں کیونکہ ایسا کئے بغیر ادب کی نئی اقدار کی تشکیل ناممکن ہے۔ پہلے یہ دیکھیں کہ جو کچھ لکھا گیا ہے اس میں کتنا ادب ہے نہ یہ کہ اس میں کتنی سیاست ہے یا نفسیات ہے یا کتنا اجتماعی شعور ہے یا اس ادب کو پڑھ کر آدمی کتنا نیک بن سکتا ہے۔ اس سلسلے میں بودلیئر کا مندرجہ ذیل بیان بہت اہمیت رکھتا ہے۔ خاص طور پر اس لیے کہ ہمارے بہت سے

نقادوں نے بودلیئر کو انسان دشمن اور سماجی اقدار کی نفی کرنے والا ثابت کرنے میں کوئی کسر نہیں اٹھا رکھی۔ شاعری کے فن پر لیکچر دیتے ہوئے بودلیئر نے نہایت ہی واضح الفاظ میں اپنے موقف کا اظہار یوں کیا ہے:

> ''براہ کرم، اسے اچھی طرح سمجھ لیجئے کہ میرا کبھی بھی یہ مطلب نہیں رہا کہ شاعری انسان کو نیک کردار نہیں بناتی یا شاعری اپنی ارفع ترین شکل میں، انسان کو روزمرہ کے معمولی واقعات سے اوپر نہیں اٹھاتی۔ ایسا کہنا بے معنی ہوگا۔ لیکن میں یہ ضرور کہتا ہوں کہ شاعر اگر قصداً اخلاقیات کا درس دے تو اس کی شاعری کی قوت کم ہو جاتی ہے اور اس طرح اکثر کمتر درجے کی شاعری تخلیق ہوتی ہے۔ شاعری سائنس کی سرد واقعیت کی متحمل نہیں ہو سکتی۔ خالص عقلیت کا مطلب محض صداقت ہوتا ہے جبکہ شعری ذوق حسن کو پرکھنے اور اس سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت عطا کرتا ہے۔''

اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ کیا جدید رجحانات یا تنقید میں جدید نقطۂ نظر کا پیدا ہونا کل کی بات ہے؟ جی نہیں۔ ہم دیکھتے ہیں کہ تاریخی تسلسل کی عدم موجودگی کے باوجود، فراق، کلیم الدین احمد، میراجی اور حسن عسکری کی تحریروں میں ہمیں جدید نقطۂ نظر کی کہیں ہلکی اور کہیں گہری پرچھائیاں مل جاتی ہیں۔

(۴)

اس کے باوجود کہ شمس الرحمٰن فاروقی ایک بے حد اہم اور ممتاز جدید نقاد ہیں، وہ فراق کی شاعری کی طرح فراق کی تنقید کو بھی سمجھنے اور اس سے لطف اندوز ہونے میں ناکام رہے ہیں۔ چنانچہ وہ فراق کے تنقیدی مضامین کو ''انشائیہ'' کہنا پسند کرتے ہیں۔ فاروقی اور فراق کا معاملہ کم و بیش ویسا ہی ہے جیسا کہ 43-42 میں مغرب کے سب سے اہم نئے نقاد رینسم (Ransom) اور اس کے پیش رو ایلیٹ کا تھا۔ ایلیٹ کی شہرۂ آفاق نظم ''دی ویسٹ لینڈ'' تک کے بارے میں رینسم کی رائے بہت خراب تھی۔ اس کے باوجود نہ صرف رینسم بلکہ اس کے ساتھی نقادوں پر بھی ایلیٹ کے اثرات ڈھونڈے جاتے رہے ہیں۔ میں یہ نہیں کہتا کہ فراق صاحب کا اردو تنقید میں وہی مرتبہ ہے جو انگریزی تنقید میں ایلیٹ کا۔ میں محمد حسن عسکری کی طرح یہ بھی نہیں کہتا کہ اردو میں فراق صاحب کے علاوہ کسی نے تنقید لکھی ہی نہیں، لیکن میں یہ ضرور کہتا ہوں کہ جدید اردو تنقید جن راستوں پر گامزن ہے ان کی کچھ جھلکیاں فراق صاحب کی تنقید میں یہاں وہاں مل جاتی ہیں۔ ضرورت اس بات کی تھی کہ فراق کے تنقیدی مضامین میں موجود امکانات کو دریافت کیا جاتا مگر ایسا کرنے کے بجائے ان کی مذمت کی گئی۔ میں اپنی بات کی وضاحت کے لیے سب سے پہلے فراق صاحب کے جس مضمون کا ذکر کروں گا وہ مصحفی پر ان کا مشہور مضمون ہے۔ اس مضمون میں فراق نے زیادہ تر مصحفی کے اسلوب سے بحث کی ہے۔ فراق صاحب نے اس مضمون میں میرؔ اور سوداؔ کے اسالیب شعر سے مفصل بحث کرنے کے بعد یہ نکتہ بھی واضح کیا ہے کہ مصحفی کے بہت سے ایسے

اشعار جن پر میر کے اسلوب کا دھوکہ ہوتا ہے دراصل وہ سودا کے اسلوب کے زیرِ اثر ہیں۔ شاعری میں اسلوب کی اہمیت اور خصوصاً میر اور سودا کے اسالیب کے سلسلے میں فراق اور شمس الرحمٰن فاروقی کے خیالات میں زبردست اور خوشگوار مماثلت پائی جاتی ہے۔ فاروقی اپنے ایک بے حد عمدہ مضمون ''مطالعۂ اسلوب کا ایک سبق'' کی ابتدا میں ہی یہ بات واضح کر دیتے ہیں کہ:

> ''کسی شاعر کی انفرادیت کو پہچاننے، پرکھنے یا اس سوال کو طے کرنے میں کہ اس میں انفرادیت ہے بھی یا نہیں، ہمیں پایان کار اس کے اسلوب کا سہارا لینا پڑتا ہے۔''

فراق صاحب کہتے ہیں کہ:

> ''اس شاعر کا کلام قدرِ اول کی چیز نہیں ہو سکتا جو صاحب طرز نہیں۔''

قطع نظر اس کے، فراق صاحب نے اپنے مضامین میں جا بجا، موضوعات کے مقابلے میں شعر کے داخلی آہنگ اور صوتی تاثرات وغیرہ جیسی خصوصیات پر زور دیا ہے، فراق کی تنقیدی بصیرت اور دروں بینی کے ثبوت کے طور پر یہاں ان کے جس مضمون کا حوالہ دینا چاہوں گا وہ ہے ''دورِ حاضر اور اردو غزل گوئی'' جو جولائی 1937 کے ''نگار'' میں شائع ہوا تھا۔ یاد رہے کہ آج سے تقریباً نصف صدی پہلے جب اردو تنقید اپنے ایام طفلی میں تھی، فراق نے غزل کے تعلق سے بہت سے ایسے سوالات اٹھائے جن کے بارے میں لوگ سوچ بھی نہیں سکتے تھے۔ اس مضمون میں انھوں نے نظم اور غزل کے آپسی فرق، غزل کی زبان، غزل کی اندرونی وحدت، الفاظ کا استعمال اور واقعیت کے اخراج وغیرہ مسائل سے بحث کی ہے۔ اسی طرح ہم دیکھتے ہیں کہ جدید نقادوں نے شاعری کے ذریعے لوگوں کو عمل پر آمادہ کرنے اور فنکار کے منصب جیسے موضوعات پر کافی لکھا ہے۔ مزید یہ کہ ان نقادوں میں خصوصاً باقر مہدی (جنھوں نے اپنے ایک مضمون میں فراق کی علمیت کو مصنوعی علمیت قرار دیا ہے) ادب میں شدت اور انتہا پسندی پر زور دیا ہے۔ باقر مہدی کا خیال ہے کہ انتہا پسندی کے بغیر جدید رجحانات پنپ نہیں سکتے۔ فراق حالی کی شاعری پر تنقید کرتے ہوئے اور حالی کی کافی تعریف کرنے کے باوجود اس حقیقت پر زور دیتے ہیں کہ ''حالی کی شاعری

میں حدود شکنی کا عمل نہیں ہے۔اس سے انکار ممکن نہیں کہ انتہا اور شدت شاعری کے جزو لاینفک ہیں۔'' اور یہ کہ ''عمل زدگی، خواہ اس میں خلوص کی پٹ بھی دے دی جائے، رہتی ہے کچھ چھوٹی اور سستی چیز۔''

سب جانتے ہیں کہ جدید نقادوں میں، وارث علوی کا یہ محبوب موضوع ہے۔ وارث علوی کا شاید ہی کوئی ایسا مضمون ہو جس میں انھوں نے فنکار کے منصب اور سماجی، سیاسی نیز مذہبی اور اخلاقی دباؤ، سے بحث نہ کی ہو۔ اس مسئلے سے فراق نے برسوں پہلے بحث کی ہے اور تقریباً اسی انداز میں جو وارث علوی کا خاص انداز ہے۔ حتیٰ کہ فراق کی لفظیات اور وارث علوی کی لفظیات میں بھی بلا کی مماثلث پائی جاتی ہے۔ فراق کا خیال ملاحظہ ہو:

> ''فنکار یا ادیب تاریخ کی ہاں میں ہاں نہیں ملاتا۔ وہ پیغمبروں کی بھی ہاں میں ہاں نہیں ملاتا.....وہ مارکس یا لینن کی بھی ہاں میں ہاں نہیں ملاتا۔ معاف کیجئے گا، بڑے ادیب یا بڑے فنکار کا شمار بڑے سے بڑے لوگوں یا بڑی سے بڑی تحریکوں کے نیازمندوں میں نہیں ہوا کرتا۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ بڑا ادیب و فنکار، بڑی تحریکوں، بڑی فکریات یا بڑے فلسفوں سے کسی حد تک اپنے طور پر یعنی آزادانہ طور پر متاثر ہوتا ہے لیکن ان سے متاثر ہوتے ہوئے بھی وہ دریافت معانی کا منصب دنیا کے کسی لیڈر کو دینے کے لیے تیار نہیں۔ وہ اپنی حمیتِ فن کو مارکس یا لینن کے آستاں پر قربان کرنے کے لیے کبھی تیار نہیں ہوتا۔ فنکار کے نزدیک واقعہ ساز، تاریخ ساز، یا انقلاب ساز ہستیاں محض تاریخ کے مہتر ہوتے ہیں۔''

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ فراق جدید نقاد نہ ہوتے ہوئے بھی اور تنقید میں اسلوبیاتی اور ہیئتی تنقید کے مقابلے میں تاثراتی تنقید کے پیرو ہوتے ہوئے بھی اپنے تنقیدی مضامین میں جابجا ایسی چنگاریاں بکھیرتے چلے جاتے ہیں جو ہمارے زمانے میں شعلہ بن کر سامنے آتی ہیں اور

یہ شعلہ بہ آسانی راکھ نہیں بن سکتا۔

فراق کے ہم عصر نقادوں میں کلیم الدین احمد کا نام بہت ہی زیادہ اہم اور معتبر نام ہے۔ فراق کے مقابلے میں کلیم الدین احمد مغربی تنقید کے معیارات سے نہ صرف زیادہ آگاہ نظر آتے ہیں بلکہ ان کے یہاں تنقیدی مہارت (Expertise) بھی کہیں زیادہ ہے۔ کلیم الدین احمد کی شخصیت میں ہمیں پہلی بار اردو تنقید میں ایک ماہر اور پروفیشنل نقاد ملتا ہے جس نے اردو ادب اور شاعری کو ایک باقاعدہ اور معروضی تنقیدی نظام کے تحت جانچنے اور پرکھنے کی کوشش کی اور یہ ثابت کیا کہ بہ حیثیت مجموعی اردو تنقید ایک معمولی اور سطحی چیز رہی ہے۔ تنقید اور شاعری کے بارے میں ان کے خیالات سے اختلاف کیا جا سکتا ہے لیکن جو چیز انھیں اپنے ہم عصروں میں ممتاز کرتی ہے وہ یہ ہے کہ ان کے خیالات و نظریات نیز تنقیدی ردعمل میں ایک ایسا استقلال پایا جاتا ہے جو دوسروں کے یہاں نظر نہیں آتا۔

انھوں نے دوسری کئی تصانیف مثلاً مجموعۂ مقالات، سخنہائے گفتنی، اردو زبان اور فن داستان گوئی کے علاوہ اپنی کتابوں: 'اردو شاعری پر ایک نظر'، 'عملی تنقید' اور 'اردو تنقید پر ایک نظر' میں کلاسیکی اور ہم عصر، اہم اور غیر اہم ادب پر کھل کر بحث کی ہے۔ چونکہ کلیم الدین احمد پر زیادہ تر اثرات الیٹ اور لیوس کے رہے ہیں اس لیے وہ یہ تو کہتے ہیں کہ ادب کو سیاست، فلسفہ، انتھراپالوجی یا دوسرے علوم کا نعم البدل نہیں سمجھا جا سکتا لیکن ساتھ ہی ساتھ وہ ادبی تنقید کو محض ادب کی تنقید نہ سمجھ کر پوری زندگی کی تنقید سمجھنے پر اصرار کرتے ہیں، وہ تنقید کو علم کی ایک بے حد اہم اور سنجیدہ شاخ سمجھتے ہیں اور کسی بڑے سے بڑے نام سے مرعوب ہوئے بغیر اپنی تنقید کو زیادہ سے زیادہ معروضی بنانے کی خواہش رکھتے ہیں۔ ممکن ہے کہ وہ خود اپنی تنقید میں خواہ ہمیشہ اور ہر مقام پر اپنے نقطۂ نظر کو برتنے میں پوری طرح کامیاب نہ ہو سکے ہوں لیکن ان کی منتخب کردہ منزل بہر حال یہی تھی۔ انھوں نے اپنے نظریئے کی وضاحت کرتے ہوئے ایک جگہ یوں لکھا ہے:

> ''یہ تنقید نہیں کہ ہم کسی شاعر کی..... وہ میر ہوں، غالب ہوں، انیس ہوں، اقبال ہوں یا کوئی اور، صحت سے دور تعریف اور اس میں زمین آسمان کے قلابے ملا دیں..... یا ہم

صرف ان کی خامیاں بیان کریں۔"

یقیناً انھوں نے ان شعرا اور ان کے علاوہ بہت سے دوسرے شعرا کے کلام کی کمزوریوں کے ساتھ ساتھ خوبیوں کی بھی نشاندہی کی ہے لیکن وہ لوگ جو اپنے پسندیدہ شعرا کی محض غیر مشروط تعریف کرنے اور سننے کے عادی ہیں مختلف سمتوں اور مختلف طریقوں سے ان پر حملہ کرتے رہے اور کلیم الدین احمد نے بھی مختلف محاذوں پر اپنی عمر کے آخری لمحے تک اپنی گوریلا جنگ جاری رکھی۔ کلیم الدین احمد کی تنقید کا مناسب ترین تجزیہ پروفیسر آل احمد سرور نے ان الفاظ میں پیش کیا ہے:

"اردو تنقید میں کلیم الدین احمد کو ایک خاص اہمیت حاصل ہے اور انھیں مغرب کا اندھا مقلد اور مارکسی تنقید کا کٹر مخالف کہہ کر ٹالا نہیں جا سکتا....ان کے یہاں Scruting کی Close-study یعنی گہرے اور غائر مطالعے کی روایت ہے اور اس کے ساتھ ایک بت شکنی بھی ہے جو بعض اوقات ناگوار گذرتی ہے لیکن ان کی انتہا پسندی سے چڑنے کے بجائے اگر ان کا سنجیدگی سے مطالعہ کیا جائے تو عالمی معیاروں کے مطابق، ان کی اردو ادب کو پرکھنے کی کوشش مستحسن ہے۔"

عالمی معیاروں کو مدنظر رکھنے کا ہی نتیجہ تھا کہ وہ نظم کو ایک مکمل اکائی کے طور پر دیکھتے تھے اور شعر کو بجائے خود ایک ایسا تجربہ سمجھتے تھے جو اچھا بھی ہوسکتا ہے اور برا بھی، قیمتی بھی ہوسکتا ہے اور کم سواد بھی۔ وہ شعر میں خیال کی پیش پا افتادگی کے ہی مخالف نہ تھے بلکہ انھوں نے شعر میں الفاظ کی اہمیت کو بھی اجاگر کیا اور یہ بتایا کہ کوئی لفظ بجائے خود نہ خوبصورت ہوتا ہے اور نہ بدصورت۔ اس کا انحصار شاعر کی قدرت بیان پر ہے کہ وہ شعر میں کسی لفظ کو کس انداز اور کس سیاق وسباق میں استعمال کرتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ انھوں نے مختصراً ہی سہی لیکن شعری اور نثری زبان کے آپسی فرق پر بھی روشنی ڈالی۔ دراصل وہ تاثراتی تنقید کے مخالف تھے کیونکہ ان کو یقین تھا کہ تنقید کا تعلق ادراک سے ہوتا ہے، نہ کہ تاثرات سے۔

کلیم الدین احمد کی سب سے زیادہ مخالفت ان کے اس رویے کے سبب ہوئی جس کے

تحت انھوں نے اپنے والد عظیم الدین احمد کے مجموعۂ کلام ''گل نغمہ'' کے دیباچے میں غزل کو ''نیم وحشی صنف سخن'' ٹھہرایا تھا۔ یہاں غزل کے سلسلے میں ان کے خیالات سے تفصیلی بحث کرنے کا موقع نہیں ہے۔ مختصراً صرف یہ کہہ دوں کہ غزل کے سلسلے میں ان کے یہاں یقیناً ایک طرح کا Persecution Mania نظر آتا ہے۔ وہ غزل کو مشرق کی ایک آزاد، خودمختار اور خود کفیل صنفِ سخن کے طور پر دیکھنے اور پھر اس کی اچھائیاں یا برائیاں تلاش کرنے کے بجائے محض اپنے بنائے ہوئے چند اصولوں یا پھر اپنے چند مفروضات کو ثابت کرنے کے لیے جائز ناجائز بلکہ زیادہ تر ناجائز منطق کا سہارا لیتے ہیں۔ ان کے نزدیک غزل کے نیم وحشی ہونے کا سب سے بڑا جواز یہ تھا کہ ''وحشی اپنے ہر شعر میں کسی وقتی احساس کی ترجمانی کرتا ہے اور اس ترجمانی سے اس کے جمالیاتی ذوق کی تسکین ہو جاتی ہے.....وہ نہ غور و فکر کرتا ہے اور نہ غور و فکر اس کے بس کی بات ہوتی ہے، وہ محض اضطراری کیفیت سے مجبور ہو کر اس سے فوری نجات چاہتا ہے۔''

اس سلسلے میں انھوں نے دو چیزوں کو جو دراصل بالکل سامنے کی چیزیں تھیں نہ صرف یکسر نظر انداز کر دیا بلکہ تاعمر اپنے موقف پر اڑے رہے۔ ایک تو یہ کہ فارسی اور اردو غزلوں کے بہترین اشعار اضطراری کیفیت کے نہیں بلکہ گہرے غور و فکر کا مظہر ہیں۔ بھلا میرؔ کے اس مشہور زمانہ شعر:

لے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت کام
آفاق کی اس کارگہِ شیشہ گری کا

یا فراقؔ کے اس غیر معمولی شعر:

منزلیں گرد کے مانند اڑی جاتی ہیں
وہی اندازِ جہانِ گذراں ہے کہ جو تھا

کو اضطراری کیفیات کا حامل کیسے قرار دیا جا سکتا ہے؟

دوسری بات یہ کہ شاعری میں ہیئت یا صنف بجائے خود کوئی اہم چیز نہیں ہوتی۔ اگر آج ہم شیکسپیئر کی تحریروں کو پسند کرتے ہیں تو اس کا اصل سبب ڈرامے کا فارم نہیں بلکہ وہ داخلی تاثرات ہیں جن سے ہم مختلف سطحوں پر دوچار ہوتے ہیں۔ یہی صورت حال غزل کی بھی ہے۔ چونکہ انھوں

نے ''نیم وحشی صنف سخن'' والا مفروضہ جورج سنتا ئنا کے مضمون سے اخذ کیا تھا اس لیے انھوں نے بار بار غزل کا براؤننگ (Browning) کے مونولاگ سے تقابل کر کے یہ بتایا کہ سنتا ئنا نے براؤننگ کی اس ہیئت میں لکھی گئی نظموں کو نیم وحشی ہی کہا ہے۔ جو چیز کلیم الدین احمد نے نہیں بتائی وہ یہ تھی کہ سنتا ئنا نے صرف براؤننگ کے مونولاگ کو ہی نہیں بلکہ وکٹورین عہد کی پوری شاعری کو نیم وحشی قرار دیا تھا۔ ان کا یہ خیال بھی قطعاً غلط تھا کہ '' انگلستان میں اس اعتراض پر کوئی شور و غوغا نہیں مچا۔''

ان چیزوں سے قطع نظر، اگر کلیم الدین احمد کے تنقیدی نظریات کا خلاصہ پیش کرنا ہو تو یوں کہا جا سکتا ہے کہ ان کے نزدیک:

(۱) تنقید نہ صرف علم کی ایک اہم شاخ ہے بلکہ یہ انسان کے لیے اتنی ہی اہمیت رکھتی ہے جتنی کہ اس کی زندگی۔

(۲) نقاد کا بنیادی تعلق ادب سے ہوتا ہے لیکن دوسرے علوم پر اس کا دست رس، تنقید کو زیادہ وسیع اور ہمہ گیر بنا سکتا ہے۔

(۳) اقداری محاکمات کے لیے فن پارہ کے توسط سے بحث کرنا ضروری ہے۔ ایسا کرتے ہوئے نقاد کی توجہ یقیناً جزئیات و محسوسات کی طرف ہونی چاہیے مگر اس حد تک نہیں کہ نقاد کی ساری محنت و مشقت بے کیف اور سپاٹ نمائش و نمود بن کر رہ جائے۔

(۴) تخلیقی عمل کا دوسرے اعمال و افکار سے بڑا گہرا تعلق ہوتا ہے۔ لہٰذا نقاد کو اس وابستگی پر بھی نظر رکھنی چاہیے جو فن پارہ اور '' انسانی سرگرمی و عمل کے دوسرے شعبوں کے مابین ہوتی ہے۔''

(۵) فن پارہ کی تنقید تجزیاتی اور سیاقی ہونی چاہیے نہ کہ سباقی۔

ان نظریات کو پیش کرنے کے ساتھ ساتھ کلیم الدین احمد نے تنقید کی زبان اور اس کے لہجے میں بھی خاصی تبدیلیاں پیدا کیں۔ یعنی یہ کہ تنقید کرتے ہوئے، نقاد 'آپ' اور 'جناب' والے رسمیہ انداز کے بجائے غیر رسمی، بے تکلف، طنزیہ انداز بھی اختیار کر سکتا ہے اور اس رویے کو نقاد کی بداخلاقی یا بدتمیزی پر محمول نہیں کیا جانا چاہئے۔ سچی بات کہتے ہوئے، اگر دوسروں کے منہ کا مزا کڑوا ہو جائے تو اس سے نقاد کو کسی طرح کے احساس جرم میں مبتلا ہونے کی ضرورت نہیں۔ آخری بات یہ کہ کلیم الدین احمد کی تنقید پچھلے پچاس برس میں ہر نئی ادبی نسل کا کسی نہ کسی سطح پر ساتھ دیتی رہی ہے۔ یہ ان کی تنقید کے زندہ اور فعال ہونے کا ثبوت ہے۔

فراق اور کلیم الدین احمد کے بنائے ہوئے راستوں سے گذر کر آگے بڑھیں تو ایک بڑا سنگ میل نظر آتا ہے جس کا نام میراجی ہے۔ محمد حسن عسکری نے میراجی کے متعلق بالکل سچ لکھا ہے کہ:

> ''میراجی نے مغربی ادب براہ راست پڑھا تھا، اور
> اس سے زیادہ سے زیادہ اثر قبول کرنے کی کوشش بھی کی تھی۔
> ان توضیحی تنقید کا نئے اردو ادب پر بہت بڑا احسان ہے۔''

میراجی کے ممتاز ترین ہم عصر ن۔م۔راشد نے انھیں اپنے زمانے کا سب سے زیادہ قابل ذکر اور منفرد شاعر قرار دیتے ہوئے بجا طور پر یہ شکایت کی ہے کہ:

> ''میراجی کو ترقی پسندوں نے سرے سے رد کر دیا اور ان
> پر منفیت، شکست خوردہ ذہنیت، بیمار ذہنیت، فحاشی، ابہام
> وغیرہ کی قسم کے ہزاروں الزام لگائے۔''

لیکن میں سمجھتا ہوں کہ ان تمام الزامات اور ترقی پسند مقدمات کے باوجود جب 3 رنومبر 1949 کو خاصی کم عمری اور شدید کسمپرسی کے عالم میں میراجی کا انتقال ہوا تو اس وقت نہ صرف یہ کہ میراجی گمنام نہیں تھے بلکہ یہ بھی کہ اس وقت تک وہ اپنی شاعرانہ اہمیت وانفرادیت نیز اپنے ادبی جینیس کا لوہا منوا چکے تھے اور ان کی آواز ترقی پسندوں کے دور عروج میں نہ صرف ایک اہم اختلافی بلکہ متوازی آواز کی حیثیت سے ابھر کر سامنے آ چکی تھی۔ جدید ادب کا طالب علم اس

حقیقت سے بہ خوبی آگاہ ہے کہ گذرتے ہوئے وقت کے ساتھ میراجی کی اس آواز کے سائے سمٹنے کے بجائے مسلسل پھیلتے جارہے ہیں۔ 1960 کے بعد میراجی کی شاعری کی طرف خصوصی توجہ کی جارہی ہے۔ جہاں تک میراجی کی نثر کا تعلق ہے اس پر اب تک اتنا بھی کام نہیں ہوا جسے قابلِ قدر تو کیا قابلِ ذکر ہی کہا جاسکے۔ ''مشرق ومغرب کے نغمے'' اور ''اس نظم میں'' کے علاوہ متفرق مضامین کی شکل میں میراجی نے کم وبیش ایک ہزار صفحات پر مشتمل جو تنقیدی سرمایہ چھوڑا ہے وہ بعض افراط وتفریط کے باوجود جدید اردو تنقید کا بیش قیمت ورثہ ہے۔

میں نے فراق، کلیم الدین احمد اور محمد حسن عسکری کو جدید تنقید کے پیش رووں میں شمار کیا ہے۔ اعلیٰ اور گہری بصیرت والی تنقید کے لیے جن عمومی وسائل کی ضرورت پڑتی ہے اور جو ان نقادوں کو حاصل تھے، وہ میراجی کے پاس نہ تھے۔ نہ تو انھوں نے کسی یونیورسٹی میں تعلیم حاصل کی تھی اور نہ ہی انھیں ایف۔ آر۔ لیوس اور ایس۔ سی۔ ڈیب جیسے اساتذہ کی صحبت نصیب ہوئی تھی۔ میراجی کی باقاعدہ تعلیم نہ ہونے کے برابر تھی، حتیٰ کہ وہ میٹرک تک پاس نہ تھے۔ میراجی نے لاہور کے اس کتب خانے کو استاد اور دانش گاہ دونوں کا درجہ دیا جس کے بوڑھے پنڈت لائبریرین نے ایک بار مولانا صلاح الدین احمد کو بتایا تھا کہ:

> ''میں نے اپنی پچاس سالہ ملازمت میں کتابوں کے بڑے بڑے کیڑے دیکھے ہیں، لیکن مطالعے کا جو ذوق وشوق میں نے اس لمبے بالوں والے لڑکے میں دیکھا ہے، اس کی مثال میرے حافظے میں موجود نہیں ہے۔''

میراجی کا وسیع اور بامقصد مطالعہ، اس مطالعے سے بھرپور فائدہ اٹھانے کی صلاحیت، شعروادب کے سلسلے میں ان کے سوچے سمجھے اور واضح رجحانات، اردو ادب کو فرسودہ خیالات اور روایتی لسانی ڈھانچوں سے نجات دلاکر اسے نئے امکانات اور نئے راستوں سے روشناس کرانے کی کوشش وغیرہ ایسی خصوصیات ہیں جو ان کی شاعری اور تنقید میں یکساں طور پر موجود دکھائی دیتی ہیں۔ ہمارے بیشتر نقادوں نے دونوں کے ساتھ سلوک بھی یکساں کیا ہے یعنی کہ میراجی کی نظم ونثر کو فنی معروض کے طور پر دیکھنے کے بجائے انھیں میراجی کی ذاتی زندگی کے تاریک اور نیم روشن

گوشوں پر روشنی ڈالنے اور انھیں اجاگر کرنے والی ٹارچ لائٹ سمجھنے پر اکتفا کیا ہے۔

مجھے اعجاز احمد کے اس خیال سے تو اتفاق ہے کہ میراجی نے بڑی حد تک جان بوجھ کر اپنی ذات کا افسانہ تیار کیا لیکن میں یہ بھی سمجھتا ہوں کہ یہ نہ ہی کوئی غیر معمولی اہمیت کی بات ہے اور نہ اس سے فنکار کی عظمت پر کوئی حرف آتا ہے۔ عالمی ادب کی سطح پر بیٹلکن، بائرن، شیلی، آسکر وائلڈ، سوئن برن، ایڈگر ایلن پو، ورلن وغیرہ اور اردو میں میر تقی میر سے لے کر فراق تک ایسے بہت سے لوگ نظر آتے ہیں جنھوں نے تخلیقِ فن کے ساتھ ساتھ خود کو کردار بنا کر پیش کرنے پر بھی اچھی خاصی قوت صرف کی ہے۔ میراجی بھی شاعروں اور ادیبوں کے اسی گروہ سے تعلق رکھتے ہیں لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ ہم میراجی کی تنقید اور شاعری کو ثانوی حیثیت دے کر ان کے ہاتھوں میں موجود چمکدار گولوں، گلے میں پڑی ہوئی مالا اور ان کی بعض نجی اور شخصی عادتوں کو میراجی کے پس ماندگان کا درجہ دیں اور ہر نقاد ان پس ماندگان کی مدد اور پرورش کرنا اپنا اخلاقی نیز ادبی فرض سمجھے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ ہمارے زیادہ تر نقاد یہی رویہ اپنائے ہوئے ہیں اور میراجی پر لکھتے ہوئے نہایت اطمینان سے ان کی شخصیت کے تہہ خانوں میں گم ہو جاتے ہیں۔ نتیجتاً میراجی کی نثر کے متعلق جن حضرات نے رائیں دی ہیں یا جن کی رائیں میری نظر سے گذری ہیں، ان میں مولانا صلاح الدین احمد اور محمد حسن عسکری کے علاوہ باقی لوگوں نے دراصل خود اپنے ذہنی تعصبات و تحفظات کو میراجی پر لادنے کی کوشش کی ہے۔ میں سب سے پہلے فیض احمد فیض کی اس تحریر سے ایک اقتباس پیش کروں گا، جو میراجی کی کتاب ''مشرق و مغرب کے نغمے'' میں بطور دیباچہ شامل ہے۔ یہاں یہ بھی عرض کر دوں کہ اگر یہ کتاب میراجی کی زندگی میں شائع ہوتی تو اس قسم کے یا کسی قسم کے دیباچے کا سوال ہی نہ اٹھتا۔ بہر حال، ملاحظہ ہو:

> ''بات صرف اتنی نہیں ہے کہ میراجی محض شاعر ہی نہیں
> نقاد بھی تھے یا نظم کے علاوہ نثر بھی لکھتے تھے، یہ بھی ہے کہ ان
> کی نثر کی ساری ہیئت اور فضا ان کی نظم سے قطعاً مختلف ہے۔
> میراجی کے ذہن کا جو عکس ان کی نثر میں ملتا ہے، بعض اعتبار
> سے ان کی شاعرانہ شخصیت کی مکمل نفی ہے۔ ان مضامین کی

نکھری ہوئی شفاف سطح پر ان مبہم سایوں اور غیر مجسم
پرچھائیوں کا کوئی نشان نہیں ملتا، جو ان کے شعر کی امتیازی
کیفیات ہیں۔ ان کی تخلیق کا یہ حصہ تمام تر اسی پاسبانِ عقل کی
رہنمائی میں لکھا گیا ہے جسے وہ بہ ظاہر عملِ شعر کے قریب نہیں
پھٹکنے دیتے۔"

یہاں میراجی کی شاعری پر کوئی تبصرہ کرنا میرا مقصد نہیں ہے۔ صرف یہ عرض کردوں کہ ابہام کا بہانہ بنا کر میراجی کی تمام تر شاعری کو عقل دشمن (Irrational) ثابت کرنا ایک طرح کی ادبی بددیانتی ہے۔ میراجی کی ادبی وسیع القلبی اور تنقیدی معروضیت کا تو یہ عالم تھا کہ جب انھوں نے "اس نظم میں" کے عنوان سے انفرادی نظموں کے تجزیاتی مطالعے کا سلسلہ شروع کیا تو صرف اپنے ہم خیال شعرا کا ہی انتخاب نہیں کیا بلکہ ایسے شعرا مثلاً فیض اور ندیم قاسمی وغیرہ کا بھی انتخاب کیا جن سے انھیں ادبی مسلک کے اعتبار سے اختلاف تھا۔ میں یہ بات بہ اصرار کہنا چاہتا ہوں کہ میراجی کا جو ذہن شاعری میں ملتا ہے وہی ذہن مجھے ان کی تنقید میں بھی کارفرما نظر آتا ہے۔ تنقیدی مضامین کے لیے والٹ وٹمین، پو، بودلیئر، ملارمے اور ہائنے وغیرہ کا انتخاب ہی اس حقیقت کا ثبوت ہے کہ میراجی اردو شعر و ادب کو ان رجحانات سے روشناس کرانا چاہتے تھے جن میں سے بیشتر عالمی جدید ادب میں مشترکہ اقدار کی حیثیت رکھتے ہیں۔ جہاں تک نثری سطح اور شعری سطح کا سوال ہے اس سلسلے میں یہی کہا جا سکتا ہے کہ میراجی شعر اور نثر کے انفرادی فنی تقاضوں سے آگاہ تھے۔ انھوں نے نہ تو اپنی شاعری کو بیشتر ترقی پسندوں کی طرح سپاٹ نثری اسلوب سے داغدار ہونے دیا اور نہ ہی اپنی نثر کو علامتوں، استعاروں اور تشبیہوں سے بوجھل اور ناقابلِ فہم بنایا۔ تنقید کی زبان کے سلسلے میں میراجی کا رویہ ملارمے، پاونڈ اور ایلیٹ کے مدرسۂ فکر سے تعلق رکھنے والوں کا رویہ تھا جو جدید اور عمیق خیالات کی ترسیل زیادہ تر مروجہ لفظیات کی مدد سے کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ عسکری نے میراجی کے توضیحی اسلوب کو سراہا ہے۔

فیض کے علاوہ جو حضرات میراجی کی نثر کو ان کی شخصیت اور شاعری کی مکمل نفی قرار دیتے ہیں، ان میں اعجاز احمد کا نام سرِ فہرست ہے۔ انھوں نے اپنے طویل مضمون "میراجی:

شخصیت اور فن' میں میراجی کی زندگی اور شاعری کا جو خالص نفسیاتی تجزیہ کیا ہے اس کی تفصیل میں جانا سرِ دست ممکن اور مناسب نہیں ہے۔ مضمون کے آخر میں اعجاز احمد نے یہ لکھ کر کہ ان کا مضمون:

''میراجی کو سمجھنے کے لیے صرف ایک زاویہ ہے،
دوسرے زاویے ممکن ہی نہیں ضروری بھی ہیں۔''

نہ صرف اپنی کشادہ دلی اور اپنے لچک دار ذہنی رویے کا ثبوت دیا ہے بلکہ مضمون سے اختلاف کے دروازے بھی کم وبیش بند کر دئے ہیں، لیکن وقت ضرورت بند دروازوں کو کھٹ کھٹانا اور کسی طویل گفت وشنید کے امکان کی عدم موجودگی میں کم از کم نقاد کی مزاج پرسی ہی کر لینا، قاری کا حق بھی ہے اور اخلاقی فرض بھی۔ اعجاز احمد نے میراجی کی نثر کا ان کی زندگی اور شاعری سے جس طرح موازنہ کیا ہے اور جو نتائج اخذ کئے ہیں، اس کی ایک مثال ملاحظہ ہو۔ لکھتے ہیں:

''اس کی نثر کی اخلاقیات موجودہ معاشرے کی اخلاقیات ہے اور قدم قدم پر اس کی زندگی اور شاعری کی نفی کرتی ہے۔ میراجی تمام عمر دو حصوں میں بٹا رہا اور ایسی دہری اخلاقیات برتتا رہا جس کی ایک شق کا دوسری شق سے علاقہ نہ تھا..... سوال یہ ہے کہ میراجی نے اپنے آپ کو کن اخلاقی قدروں کا پابند کیا؟ نظموں سے لگتا ہے کہ اس نے اپنی زندگی میں وہی اخلاقی رویے روا رکھے جو شاعری میں برتتے ہیں مگر نثر پڑھ کے پتہ چلتا ہے کہ دل کا چور مرا نہیں اور میراجی کو مجبور کرتا رہا کہ دنیا کو اور اپنے آپ کو ایسی نظر سے دیکھے جس سے انکار اس کی شاعری میں پنہاں ہے۔ اس نے اپنا تجزیہ آخر کار معاشرے کی انھی قدروں کے تحت کیا جن سے بغاوت کرنا چاہتا تھا۔ اپنے اندر اخلاقی اور جنسی زوال کی علامتیں پائیں جس کا اظہار ایک طرف تو خود ایذائی کی خواہشوں میں ہوتا ہے اور دوسری طرف ایسے شاعروں پر قلم اٹھایا، جن میں

وہ خود اپنا عکس دیکھتا تھا اور ان کی جنسی بے راہ روی کی مذمت
کر کے ایسی تسکین حاصل کرتا رہا جیسے خود اپنے چاقو گھونپ لیا
ہو.....جو علامتی تحریک پو اور بودلیئر کے نام سے منسوب ہے،
میراجی اسے ''انحطاط'' اور ''زوال'' کی تحریک بتاتا ہے۔
بودلیئر کی آلودگی کو بھی کڑی نظر سے دیکھتا ہے اور پو کی مکروہ
پاکیزگی کو بھی تخریب کی علامت بتاتا ہے، مگر حیرت یہ ہے کہ
جب اس کے بعد اپنی ذات کی ریخت کر کے ایک نئی شخصیت
کھڑی کرتا ہے تو آئینہ خانے سے اپنائی ہوئی یہ شکل انھیں
لوگوں سے مماثل ہوتی ہے جنھیں وہ 'آلودہ'، 'نکما'، 'انحطاط
پسند'، 'اعصابی مریض' اور خدا جانے کیا کچھ کہہ چکا ہے، یعنی پو
اور بودلیر .....ان میں اپنا آپ دیکھتا ہے اور نفرت برتتا ہے،
مگر اپنے آپ کو انھی کی زندگیوں کے مطابق ڈھالتا ہے۔''

اس سے پہلے کہ میں میراجی کی نثر کے متعلق اعجاز احمد کے خیالات سے کوئی بحث کروں، یہ بات واضح کر دینا چاہتا ہوں کہ اعجاز احمد میراجی کے ہمدرد نقاد ہیں اور ان کا شمار ایسے لوگوں میں نہیں کیا جا سکتا جو دیدہ و دانستہ میراجی کی ذات اور شاعری پر رکیک حملے کرتے رہتے ہیں۔ اعجاز احمد کی مجبوری دراصل اس Lansonian طریق کار کی مجبوری ہے جس کے تحت ہر تحریر کا کوئی نہ کوئی نفسیاتی جواز مہیا کرنا ضروری ہوتا ہے، خواہ اس کا کوئی ادبی یا تنقیدی جواز ہو یا نہ ہو۔ خالص نفسیاتی طرز تنقید کی یہی خامی ہے جس کے مدنظر سوسن لینگر ز نے ڈاکٹر فرائڈ پر اعتراض کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

''فرائڈ اپنے قاری کو اچھے اور برے فن کی پہچان کے
بارے میں کچھ نہیں بتاتا۔''

اب اگر اعجاز احمد کی اس بات کو مان لیا جائے کہ میراجی تمام عمر دوہری اخلاقیات کے شکار رہے اور وہ اپنی شاعری کے بالکل برعکس اپنی نثر میں، روایتی معاشرے کے زیر اثر مخرب

اخلاق حرکات وسکنات کی مذمت کر کے نیز پو اور بودلیئر وغیرہ کو برا بھلا کہہ کر دراصل خود اپنی سرزنش کرتے رہے تو ان کی شاعری کے سیاق وسباق میں نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ یہ شاعری مخرب اخلاق ہے، فحش ہے اور لوگوں کو گندگی اور کج روی کی تعلیم دیتی ہے۔ میرے نزدیک ایسا سمجھنا میراجی کی شخصیت اور شاعری دونوں کے ساتھ سراسر ظلم اور ناانصافی ہے۔ ن۔م۔ راشد برسوں پہلے اس انداز نظر کی یہ کہہ کر تردید کر چکے ہیں کہ یقیناً میراجی کی شاعری ان کے اپنے تجربات کی پیداوار تھی:

> ''..... اور شاعری کب شاعر کے ذاتی تجربات کی پیچیدگیوں کا ماحصل نہیں ہوتی..... لیکن یہ الزام لگانا کہ وہ محض فحاشی پھیلانے کی تمنا میں ان تجربات کو بیان کرتے تھے، ان کے ساتھ بیحد بڑی ناانصافی ہے۔ ان کا مقصد کبھی تلقین کرنا نہ تھا، کبھی سفلی جذبات کو اکسانا نہ تھا، بلکہ جہاں کہیں جنس کا ذکر کرتے ہیں کبھی بلند بانگ طریقے سے نہیں کرتے۔ (جوش کی شاعری ملاحظہ فرمایئے۔) لذت انگیز صورت پارے بھی آنکھوں کے سامنے نہیں لاتے (جیسے فیض کے یہاں ملتے ہیں)..... اس لیے یہ الزام لگانا کہ وہ بیمار ذہن کے مالک تھے جس پر جنسیت مستول تھی، یا عمداً فحاشی کی تبلیغ کرتے تھے، قطعی طور پر شرارت کے مترادف ہے۔''[1]

میراجی کی شاعری میں موجود جس اخلاقی شق یا اخلاقیات کے بارے میں اعجاز احمد نے جو کچھ بھی لکھا ہے مجھے اس کے متعلق مزید کچھ کہنا نہیں ہے۔ البتہ انھوں نے میراجی کی نثر کے بارے میں جن خیالات کا اظہار کیا ہے ان کی بنیاد پر اب یہ سوالات اٹھائے جا سکتے ہیں کہ کیا میراجی نے پو اور بودلیئر پر اس لیے قلم اٹھایا کہ ان شعرا میں انھیں خود اپنا عکس نظر آتا تھا اور ان شعرا کے توسط سے وہ اپنی غیر اخلاقی حرکتوں اور 'جنسی کج روی' کے لیے آپ اپنی سرزنش کرنا چاہتے تھے؟ کیا وہ پو اور بودلیئر سے منسوب ادبی تحریک کو ''زوال'' اور ''انحطاط'' کی تحریک کہہ کر خود کو چاقو

---

[1] اقتباس میں موجود قوسین خود راشد کے ہیں۔ (ف۔ج)

گھونپ لینے والی تسکین حاصل کرنا چاہتے تھے؟ اور کیا میراجی دانستہ اپنی زندگی کو پو اور بودلیئر کی زندگیوں کے مطابق ڈھال کر اور پھر ان سے نفرت کر کے دراصل اپنے آپ سے نفرت برتنا چاہتے تھے؟ یا پھر میراجی نے ان شعراء پر جو کچھ لکھا اس کے پیچھے کوئی خالص ادبی اور تنقیدی وجہ تھی؟ خود میراجی نے بودلیئر پر اپنے مضمون کے ابتدائی پیراگراف میں ان سوالات کا نہایت ہی واضح، نہایت ہی مدلل اور نہایت ہی قابلِ قبول جواب فراہم کر دیا ہے۔ ملاحظہ ہو:

"آج کل اردو ادب کے رجحانات روز بروز حقیقت پرستی کی طرف مائل ہوتے جا رہے ہیں، حقیقت پرستی کا مدعا یہ ہے کہ زندگی کو اس کے اصلی رنگوں میں پیش کیا جائے، لیکن جس طرح سماجی اصلاح کے آغاز سے بہت عرصے تک محض بچوں کی شادی اور بیوہ کی مصیبتوں کا ہی رونا رویا جاتا رہا، اسی طرح حقیقت پرستی کا مطلب بھی ادب میں محدود ہو کر رہ گیا ہے۔ مزدور کی زندگی اور گناہ گاری کے سستے پہلو کے علاوہ ترقی پسند شاعروں اور ادیبوں کی نظریں اور بہت ہی کم راستوں کی طرف اٹھتی ہیں، اس لیے یہ بات کچھ بیجا نہیں معلوم ہوتی کہ مغرب کے ادب کی ان شخصیتوں سے اردو کے دامن کو وسیع کیا جائے جو اچھوتی راہوں پر چلیں اور جنھوں نے ایسے خیالات کے لیے زندگی کو وقف کر دیا۔"

اب یہ بات غالباً واضح ہو گئی ہوگی کہ پو، بودلیئر یا اس قبیل کے دوسرے شعراء پر لکھتے ہوئے میراجی کا مقصد نہ تو روایتی اخلاق کی توثیق تھا اور نہ ہی اپنی ذات اور شخصیت کے لیے آئینہ خانہ تیار کرنا تھا۔ اس عمل سے ان کا حقیقی مقصد اردو ادب کے لیے ایک ایسا ماحول بنانا تھا جس کے توسط سے اردو ادب اور خصوصاً شاعری مغرب کے بہترین جدید شعری رجحانات کو اپنا سکے اور عالمی سطح کی جدید شاعری کے شانہ بہ شانہ چل سکے۔ اس مقصد کے تحت پو اور بودلیئر کا انتخاب نہ صرف اس لیے جائز بلکہ ضروری تھا کہ ان شعرا سے واقف ہوئے بغیر "جدیدیت" کا تصور بھی

نہیں کیا جا سکتا۔ میراجی کو تو چھوڑیئے عالمی جدید ادب کے مغلِ اعظم ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ تک نے بودلیئر کو پڑھنے کے بعد ہی اپنی شاعری کے خدوخال مرتب کیئے۔ پھر یہ بھی یاد رہے کہ "مشرق و مغرب کے نغمے" میں میراجی کا سب سے زیادہ مفصل اور بہترین مضمون بودلیئر یا پو کے بارے میں نہیں بلکہ ملارمے کے بارے میں ہے جو اپنی زندگی میں ایک زاہد خشک قسم کا سیدھا سادا اسکولی ماسٹر تھا۔ بعض شعرا کی "جنسی بے راہ روی اور تعش پرستی پر" میراجی نے جو اتنا کھل کر لکھا ہے، تو اس کی وجہ ان کے اس ایقان میں پوشیدہ تھی کہ:

"انسانی زندگی پر افلاطونی اخلاقیات کی گرفت اتنی
گہری ہے کہ جسم سے متعلقات کو لوگ گندگی سے تعبیر کرنے
لگتے ہیں۔"

اب جہاں تک "زوال" یا "انحطاط" کی تحریک کا سوال ہے تو سب جانتے ہیں کہ پو اور بودلیئر سے منسوب جدید ادبی تحریک کو ادب کے نقاد ایک خاص تاریخی معنی میں تحریکِ زوال کہتے آئے ہیں نہ کہ ادبی لحاظ سے منفی معنی میں۔ مشہور نقاد مڈلٹن مری نے بودلیئر پر اپنے مضمون میں اس ادبی اور تاریخی اصطلاح کی تشریح و توضیح کرنے کے بعد لکھا ہے کہ:

"بودیلیر ایک بڑا زوال آمادہ یعنی دوسرے لفظوں میں
ایک عظیم جدید شاعر تھا۔"

خود میراجی نے تحریکِ زوال سے بحث کرتے ہوئے نہ صرف Edward Shanks کے اس قول کو دہرایا ہے کہ اس میں

"ایک خاموش مدافعت کی جھلک ہے جو اس تحریک کی
نمایاں خصوصیت تھی۔"

بلکہ انھوں نے یہ بھی لکھا ہے کہ تحریکِ انحطاط کی اصطلاح سے تو صرف

"ادبی طور پر ایک مسلک کی حمایت کا اظہار ہوتا ہے اور
بس۔ یہ نام روحانی طور پر کلیتہً حاوی نہیں ہے۔"

لیکن ہمارے نقاد یعنی اعجاز احمد نے میراجی کی نثر پر لکھتے ہوئے ان تمام باتوں کو

نہایت ہی خلوص سے نظر انداز کر دیا ہے اور یہی وجہ ہے کہ میں میراجی کی نثر کے بارے میں اعجاز احمد کے برآمد کردہ نتائج کو Trash سے کمتر درجے کی چیز سمجھتا ہوں۔ میراجی نے اگر اپنی ذات کا فکشن بنایا بھی تو اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ نقاد اپنی ساری توجہ اور ذہانت محض اس فکشن کی نفسیاتی توضیح پر خرچ کر دے اور اس کے فن کی طرف سے مجرمانہ لاپرواہی برتے۔ مصیبت یہ ہے کہ خود میراجی کو نفسیاتی تنقید سے خاصی دلچسپی تھی۔ انھوں نے بعض شاعروں پر لکھتے ہوئے جزوی طور پر ہی سہی لیکن خاصی افسانہ طرازی سے کام لیا ہے اور اسی کو میں نے کچھ دیر پہلے میراجی کی تنقید میں افراط وتفریط سے تعبیر کیا ہے۔ اس سلسلے میں محض ایک مثال پیش کروں گا اور وہ بھی اس لیے کہ یہ مخصوص افسانہ طرازی میراجی کے ساتھ ختم نہیں ہوئی بلکہ کئی دوسرے نقاد بھی میراجی سے اپنے خلوص کے ثبوت میں اس "بار امانت" کو ڈھوئے جا رہے ہیں۔ یہاں میری مراد خصوصی طور پر بودلیئر کے بارے میں میراجی کے مشہور مضمون کے اس حصے سے ہے جہاں انھوں نے نہ صرف 1841 میں بودلیئر کے کلکتہ آنے اور ایک سال قیام کرنے کا ذکر کیا ہے بلکہ اپنے تخیل کی مدد سے ایسی منظر نگاری کی ہے کہ سراب واقعتاً پانی میں تبدیل ہوتا نظر آتا ہے۔

"کلکتہ میں مقیم" بودلیئر کے متعلق میراجی کا بیان ملاحظہ فرمایئے:

"اس کے خام اور نابالغ ذہن پر سانولے سلونے سحر بنگالہ نے ایک خاص اثر کیا۔ کالی کے مندر کو بھی اس نے دیکھا ہوگا اور دیومالا کے اس افسانے میں اذیت پرستی کا جو فلسفہ پنہاں ہے اس کی پراسرار اور مسحور کن ہیئت نے اس کے دل میں صدیوں کی دبی ہوئی وحشی انسانوں کی طبعی تحریکوں کو ازسرِنو ایک اچھوتے انداز میں بیدار کر دیا ہوگا....."

میراجی کے اس مفروضے کو من وعن قبول کرنے نیز بودلیئر اور میراجی کے درمیان شخصی اور تجرباتی مماثلتوں کی تلاش کے شوق فضول کے زیر اثر ڈاکٹر شمیم حنفی اپنی کتاب "نئی شعری روایت" میں بودلیئر کی بنگال یاترا کا ذکر اس وثوق سے کرتے ہیں گویا اسے بنگال آنے کا پاسپورٹ اور ویزا ڈاکٹر موصوف نے ہی جاری کیا تھا۔ لکھتے ہیں:

"1841 میں بودلیئر نے بنگال کا سفر کیا تھا، اس کی
شاعری میں سانولے، سلونے حسن کے متواتر تذکرے اور
اس حسن کے وسیلے سے ایک مابعدالطبیعاتی تجربے کا
ادراک، میراجی کی عشقیہ زندگی اور تجربے کے جغرافیائی اور
طبعی پس منظر کے علاوہ (میراسین کے سانولے حسن کی
وساطت سے) کرشن بھگتی تک میراجی کی رسائی کے عمل سے
بھی مماثلت رکھتا ہے۔"

اب اس بیان کے بنیادی ماخذ یعنی ڈاکٹر وزیر آغا کا ایک بیان بھی ملاحظہ ہو۔ سب جانتے ہیں کہ میراجی کی بیشتر شاعری میں موضوع کی سطح پر موجود جنس اور اذیت پرستی کے عناصر کو عموماً میراجی پر بودلیئر کے اثرات سے منسوب کیا جاتا رہا ہے۔ اس نظریئے سے اختلاف کرتے ہوئے اور یہ ثابت کرنے کی کوشش میں کہ بودلیئر اور میراجی دونوں کا چشمۂ فیض بنگال تھا، وزیر آغا اپنے مضمون "میراجی... دھرتی پوجا کی ایک مثال" میں یوں رقمطراز ہیں:

"جیسا کہ نظم کا ہر طالب علم جانتا ہے کہ خود بودلیئر بیس
برس کی عمر میں بنگال آیا اور ایک سال سے زیادہ عرصے تک
یہاں مقیم رہا۔ پھر یہ مثل بھی بہت عام ہے کہ بنگال میں داخل
ہونے کے تو کئی راستے ہیں لیکن یہاں سے نکلنے کا کوئی راستہ
نہیں اس لیے اگر بودلیئر یہاں آ کر ہندوستان کی دیومالائی
فضا، بنگال کے سانولے حسن اور مندروں کی مخصوص خوشبو
سے متاثر ہوا تو یہ کوئی غیر اغلب بات نہیں۔ چنانچہ کلکتے سے
واپسی کے بعد اس کی نظموں میں سانولی محبوبہ کے بار بار ذکر
کی ایک اہم وجہ یہی ہے۔"

وزیر آغا نے اپنے اس بیان پر ایک فٹ نوٹ بھی دیا ہے جو یوں ہے:

"ایک روایت یہ بھی ہے کہ وہ بنگال تک پہنچے بغیر ہی

واپس چلا گیا مگر اس حقیقت سے انکار مشکل ہے کہ اس کے
دل میں بنگال کے لیے بے پناہ کشش ضرور موجود تھی ورنہ وہ
اتنا طویل اور مشکل سفر کیوں اختیار کرتا۔"

اب اس پورے مسئلے کے تعلق سے میں یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ تنقید میں اس قسم کے بیانات کو قابل مذمت افسانہ طرازی کی مثال قرار دینا چاہئے۔ دراصل یہ وہی تنقید ہے جسے انور سدید "جہالت کو فروغ" دینے والی تنقید کہتے ہیں اور غلط لوگوں سے منسوب کرتے ہیں۔ حقیقی صورت حال یہ ہے کہ بودلیئر نہ کبھی بنگال آیا، نہ اس نے کالی دیوی کا مندر دیکھا اور اس سے اذیت پرستی یا کسی اور قسم کا فلسفہ سیکھا اور نہ ہی میراجی اور بودلیئر کے تجربات میں کسی طرح کی جغرافیائی یا طبعی مماثلت پائی جاتی ہے۔ ظاہر ہے کہ بودلیئر زمانہ قبل مسیح کا کوئی ادیب یا شاعر تو تھا نہیں کہ اس کے متعلق اندازوں اور روایتوں پر قیاس قائم کیا جائے۔ اس کے شب و روز کی پوری روداد ہمارے سامنے موجود ہے۔ دراصل 1841 میں بودلیئر کو اپنے سوتیلے باپ کی طرف سے عائد کردہ جبری جلاوطنی اختیار کرنی پڑی تھی۔ اس نے اپنی جلاوطنی کے چند ماہ جزیرۂ ماریشس میں گذارے اور چند ماہ خلیج خوش امید (Cape of Good Hope) میں، لیکن نہ ہی وہ کبھی کلکتہ آیا اور نہ ہی اس نے اس غرض سے کوئی سفر اختیار کیا۔ جہاں تک اس کی شاعری میں سانولے حسن کے ذکر کا سوال ہے اس کا تعلق بھی بنگال یا کالی دیوی سے نہیں بلکہ کچھ تو جزیرۂ ماریشس کی سانولی عورتوں سے ہے اور کچھ اس کی حبشی نژاد محبوبہ زیں ڈول سے ہے جسے بودلیئر کے نقاد Black Venus کے نام سے یاد کرتے ہیں اور جس کا ضمنی ذکر خود میراجی کے یہاں موجود ہے۔ حاصل اس تمام بحث کا یہ ہے کہ شاعروں اور ادیبوں کے سوانح حیات اور ان کی شخصیت کے افسانوی پہلوؤں سے میراجی کو اپنی تنقید کے ابتدائی دور میں جو غیر معمولی دلچسپی تھی اس کے سبب بعض اوقات نہ صرف ان کے یہاں بلکہ ان کے زیر اثر بعد کے نقادوں کے یہاں بھی خاصا کنفیوژن پھیل گیا۔ شروع شروع میں جب میراجی نے تنقیدی مضامین لکھے تو ان کا خیال تھا کہ:

"جب تک ہم کسی مصنف یا شاعر کی شخصیت کے مختلف
پہلوؤں کے متعلق معلومات حاصل نہ کرلیں، ہم اس کی ادبی

تخلیقات اور کلام کے بارے میں کچھ نہیں کہہ سکتے، کیوں کہ
ہر مصنف یا شاعر کی تخلیقات، خواہ اس کا فنی اصول داخلی ہو یا
خارجی، اس کی اپنی شخصیت کا آئینہ ہوتی ہیں۔''

اس نظریئے کے تحت انھوں نے بعض شاعروں خصوصاً پو اور بودلیئر کا مطالعہ کیا۔ یعنی دوسرے لفظوں میں فن اور فنی تکنیک پر شخصی اور نفسیاتی واقعات و معاملات کو ترجیح دی۔ اپنے اسی نظریئے کو وسعت دیتے ہوئے اور اس کی وکالت کرتے ہوئے میراجی نے شاعر کو ایک صوفی یا بیراگی قرار دیا نیز ایسے ذرائع مثلاً ''فاقہ کشی، عزلت نشینی، منشیات کا استعمال اور اسی طرح کے اور ذرائع بے خودی'' پر زور دیا کیونکہ ان کے نزدیک ان وسائل سے ''ایک مسرت افروز کیفیت دل پر چھا جاتی ہے'' اور ان کی ''مدد سے ہم اپنی اندرونی قوتوں اور کیفیتوں کے نظام کو باقاعدہ بنا سکتے ہیں۔'' اس کا مطلب یہ ہوا کہ ایک صوفی یا بیراگی کی حیثیت سے شاعر، عام آدمیوں سے مختلف ہوتا ہے، وہ اشیاء کو دیکھنے سے زیادہ انھیں محسوس کرتا ہے اور اس طرح شاعر مختلف ذرائع بے خودی کو اپنے جذباتی تجربات کا معروضی نعم البدل سمجھتا ہے۔ ان تمام باتوں کے باوجود چونکہ میراجی بنیادی طور پر خالص شاعری اور عملی تنقید سے قریب تر تھے اس لیے جلد ہی انھوں نے اپنے متذکرہ بالا نظریۂ شخصیت میں تبدیلی پیدا کر لی اور ایملی برونٹی پر لکھتے ہوئے اپنے نظریئے کو ان الفاظ میں پیش کیا:

''کسی شاعر کے سوانح حیات اس کے کلام کے مطالعے
میں اسی حد تک معاون ثابت ہو سکتے ہیں جس حد تک وہ اس
کی ذہنی نشو و نما پر روشنی ڈال سکیں۔''

ظاہر ہے کہ یہ نظریہ ان کے پہلے والے نظریئے کے مقابلے میں کہیں زیادہ صحتمند اور قابلِ قبول نظریہ ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ ریئسم، اور شکاگو مدرسۂ فکر سے تعلق رکھنے والے بعض نقادوں کو چھوڑ کر، زیادہ تر لوگ آج بھی، کولرج کے زیرِ اثر، شعر فہمی کے عمل میں کسی نہ کسی سطح پر شاعر سے رجوع کرتے ہیں اور شاعر کو اس کی تخلیقی کاوشوں سے سو فی صدی بری الذمہ قرار نہیں دیتے، لیکن اس کا یہ مطلب قطعاً نہیں ہوتا کہ شخصی رویوں کو شعری اور تنقیدی رویوں سے گڈمڈ کر دیا

جائے۔ خود میرا جی نے جہاں جہاں ایسا کیا ہے ان کی تنقید کنفیوژن کا شکار ہوگئی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جب میرا جی فرانس ولاں کی شاعری سے بحث کرتے ہوئے یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ:

''اگر اسے محبت میں کامیابی حاصل ہوتی اور اگر وہ اس
بلند معیارِ حیات کی توقع کر سکتا جس کا ذکر وہ بے حد حساس
انداز میں کرتا ہے تو ممکن تھا کہ وہ اپنے وقت کی تاریخ اور
ادب میں زیادہ اچھی اور باعزت جگہ حاصل کرتا.....(لیکن)
اگر یوں ہوتا تو ہم ایک ایمان دار انسان کو حاصل کر لیتے،
لیکن ایک اچھا شاعر ہمارے ہاتھ سے چلا جاتا۔''

تو میرا جی ایک ایسا کلیہ پیش کرتے ہیں جس کا کوئی تنقیدی یا ادبی جواز مہیا کرنے میں وہ ناکام رہے ہیں۔ کسی فن پارے کے جمالیاتی معیار کو محبت میں کامیابی یا ناکامی کے پیمانے سے نہیں ناپا جا سکتا۔ یہ چیزیں زیادہ سے زیادہ فن پارے کی محرک بن سکتی ہیں نہ کہ جمالیاتی معروض کی حیثیت سے فنی نتیجہ۔ بہر حال خوشی کی بات یہ ہے کہ میرا جی اپنے مطالعے اور ادبی جینیئس کے سہارے، تنقید میں خالص شخصیت والے نظریئے اور شخصی، نفسیاتی الجھنوں کی غیر معمولی اور غیر ضروری اہمیت کے خلاف برابر ایک ذہنی جنگ لڑتے رہے اور بالآخر اس نتیجے پر پہنچے کہ

''بڑے شاعروں مثلاً میر، غالب اور اقبال کو سمجھنے کے
لیے ان کے سوانح حیات پر نظر کرنا ضروری نہیں ہے۔''

یہی وہ نظریہ تھا جس نے رفتہ رفتہ میرا جی کو سمجھایا کہ کسی شاعر کی شخصیت کے انوکھے اور دلچسپ پہلو نیز اس کی شخصی نفسیاتی الجھنیں، شعر کی تنقید میں ہماری کوئی خاص مدد نہیں کر سکتیں۔ یہاں میں یہ دعویٰ تو نہیں کرتا کہ میرا جی نے بعد کے مضامین میں متعلقہ شاعر کی زندگی کے واقعات سے اپنے آپ کو بالکل الگ کر لیا کیونکہ ان کا بنیادی مقصد اردو والوں کو ان شعرا سے، شخص اور شاعر دونوں حیثیتوں سے متعارف کرانا تھا لیکن اتنا ضرور ہوا کہ انھوں نے شعر و ادب کی فنی خصوصیات نیز ان سے متعلق نظریات سے گہرے شغف کا اظہار کیا۔ ان عناصر پر پہلے کے مقابلے میں کہیں زیادہ توجہ صرف کی اور عملی تنقید کے ایسے نمونے پیش کیے جن کی بنا پر ہم انھیں

اردو کا پہلا عملی نقاد کہہ سکتے ہیں۔ انھوں نے اپنے مختلف مضامین میں شعر کی زبان، لفظوں کی ترتیب اور ان کی اہمیت، خیال، موضوع اور ہیئت کے آپسی تعلق، شعر کے داخلی و خارجی آہنگ، ابہام، اشکال اور اغلاق وغیرہ سے جو بحث کی ہے اس نے انھیں جدید ادبی تنقید کی روایت سے جوڑ دیا ہے، دوسرے لفظوں میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ میراجی شعر میں معنیٰ کی موجودگی اور اس کی اشد ضرورت سے انکار نہیں کرتے لیکن وہ شعر کو ایک جمالیاتی معروض سمجھ کر پڑھنے اور لطف اٹھانے کے قائل ہیں۔ انھوں نے اپنے ایک مضمون میں اس نظریئے کی وضاحت نیز عملی تنقید کے نمونے کے طور پر غالب کے ان دو مشکل لیکن مشہور اشعار کا انتخاب کیا ہے۔

(۱) قمری کفِ خاکستر و بلبل قفسِ رنگ
اے نالہ نشانِ جگرِ سوختہ کیا ہے

(۲) نشہ ہا شادابِ رنگ و ساز ہا مستِ طرب
شیشۂ مے سروِ سبزِ جوئبارِ نغمہ ہے

میراجی کے نزدیک ان دونوں اشعار میں اشکال بھی ہے اور ابہام بھی، اس لیے بہت ممکن ہے کہ ایک عام قاری ان اشعار کی تہہ تک نہ پہنچ سکے۔ غالب کے ان اشعار کی بہت ساری قدیم و جدید تشریحات و تعبیرات میراجی کے اس خیال کے صداقت کی مظہر ہیں۔ معنیٰ کی عدم تفہیم یا پھر جزوی تفہیم کے باوجود مندرجہ بالا اشعار میں استعمال شدہ الفاظ کی آوازیں، بحروں کا وزن و آہنگ اور ترنم، شعر کے ابہام کو بڑی حد تک کم کر کے ہمیں لطف اندوز کرتے ہیں۔ انھی چیزوں کے مدنظر میراجی نے غالب کے دوسرے شعر کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اس کے '' پہلے مصرعے میں ایک دم بصارت اور سماعت کی مدارات کا انتظام نظر آجاتا ہے اور ہم پورے طور پر آگاہ ہوئے بغیر دھندلکے میں ہی ایک کیفیت کا احساس کرتے ہیں جسے دوسرے مصرعے میں شیشۂ مے اور جوئبار ایسی مادی اشیاء حقیقت کے قریب لاتی ہوئی محسوس ہوتی ہیں، خواہ مفہوم کی وضاحت تاریکی میں رہے۔''

اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ میراجی مفہوم کی وضاحت کے قائل نہ تھے یا ان کا تعلق تنقید

کے اس مدرسۂ فکر سے تھا جس سے وابستہ نقاد بے مواد ہیئت (Contenless formalization) کی وکالت کرتے ہیں۔ مغرب و مشرق کے بیشتر جدید نقادوں کی طرح میرا جی بھی شعر میں خیال یا موضوع کی اہمیت و افادیت کے نہ صرف قائل تھے بلکہ انھوں نے اپنی کتاب ''اس نظم میں'' کے دیباچے میں یہ بھی لکھا ہے کہ ''خیال ہی میری نظر میں بنیادی شے ہے'' اور اگر شعر قاری کو دو قدم آگے لے جانے کی صلاحیت نہیں رکھتا تو اظہار اور بیان کے اسالیب خود بخود بے مصرف اور بیکار ہو جاتے ہیں۔ میرا جی الفاظ کو معنی اور مواد کا نعم البدل نہیں سمجھتے۔ وہ جہاں کہیں بھی لفظوں اور ان کے استعمال کی اہمیت پر زور دیتے ہیں، معنی کی بات بھی کرتے ہیں۔ لفظوں سے وابستہ تلازم کا بھی ذکر کرتے ہیں اور یہ بھی بتاتے ہیں کہ لفظوں کے وسیلے سے معنی کی تشکیل و تجسیم کیسے ہوتی ہے۔ انھوں نے ہمیں یہ بھی بتایا کہ شعر کی معنویت کو اس کے آہنگ اور مجموعی ہیئت سے الگ کر کے نہیں دیکھا جانا چاہئے۔ بات یہ ہے کہ میرا جی کے زمانے تک عام طور پر اردو نقادوں کی نظر شعر میں موجود سماجی مواد (Social Content) کی تشریح سے آگے نہیں جاتی تھی۔ میرا جی نے اپنی عملی تنقید کے ذریعے یہ دکھانے کی کوشش کی کہ مفہوم کی گہرائیوں تک پہنچنے کے لیے اور پہنچے بغیر بھی شعر کو ایک جمالیاتی معروض کی حیثیت سے دیکھنا اور اس سے لطف اندوز ہونا چاہئے۔ ہمارے زمانے کے جدید تنقیدی مباحث نے یہ بات عام کردی ہے اور ادب کے کم و بیش سبھی قاری اس سے آگاہ ہو چکے ہیں کہ شعر میں مفہوم یا مفاہیم کی موجودگی کے باوصف قاری کی ذہنی نارسائی کا تعلق دراصل ابہام سے ہے۔ اس موضوع سے تفصیلی بحث کرنے والی ابتدائی کتابوں میں ایڈمنڈ ولسن کی تصنیف Axel's Castle کو خاص اہمیت اور شہرت حاصل ہے۔

یہ بات وثوق سے نہیں کہی جاسکتی کہ 1932 میں شائع ہونے والی یہ کتاب میرا جی کی نظر سے گذری تھی یا نہیں، لیکن ابہام، علامت اور دوسرے جدید شعری تصورات سے مفصل بحث کرتے ہوئے (خاص طور پر ملارمے اور ضمنی طور پر بیدل، غالب اور راشد وغیرہ کی شاعری کے پس منظر میں) انھوں نے جن خیالات کا اظہار کیا ہے وہ ولسن کے نظریات سے بہت کچھ ہم آہنگ ہیں۔ کہیں کہیں میرا جی کے یہاں الیٹ اور دوسرے نقادوں کی بھی بازگشت سنائی دیتی ہے۔

ابہام کے متعلق میرا جی کے خیالات کو نہایت ہی اختصار کے ساتھ یوں بیان کر سکتے

ہیں کہ ان کے نزدیک ہر شاعر اپنے تجربات، خیالات اور محسوسات کے پیچیدہ تلازمات کو علامتوں اور استعاروں کے ذریعے پیش کرتا ہے۔ چونکہ اس عمل سے، شاعر کا بنیادی مقصد ریزہ ریزہ حقائق کے بجائے، حقیقت کے مجموعی اور تہہ دار وژن کو پیش کرنا ہوتا ہے اس لیے بعض موقعوں پر کم از کم کچھ قارئین کے لیے شعر کا مبہم یا کسی حد تک نا قابلِ فہم ہو جانا ناگزیر ہو جاتا ہے۔ چنانچہ جب میرا جی خود اپنی نظموں کے بارے میں یہ کہتے ہیں کہ ان کی نظمیں اکثریت کے لیے نہیں یا یہ کہ شاعروں کی اکثریت کی نظموں کے مقابلے میں ان کی نظمیں الگ اور مختلف ہیں تو وہ کسی Snobbery کا ثبوت نہیں دیتے بلکہ ایک طرح کی شعری مجبوری کا اظہار کرتے ہیں۔ یہ مجبوری، دراصل شاعر کو ترسیل کے نام پر اپنے مجموعی شعری وژن کی قربانی سے باز رکھتی ہے نیز اسے، شعر میں الفاظ اور خیالات کی منطقی ساخت اور ترتیب سے بھی دور رکھتی ہے کیونکہ یہ چیزیں شعر کو توضیحی نثر کے قریب پہنچا دیتی ہیں۔ پھر یہ بات بھی ہے کہ سائنسی علامتوں کے مقابلے میں شعری علامتیں کہیں زیادہ ذاتی اور داخلی نوعیت کی ہوتی ہیں اس لیے شعری اظہار میں ابہام کا پیدا ہو جانا ایک فطری عمل ہے۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ان خصائص کا اطلاق محض اس خاص طرح کی شاعری پر ہوتا ہے جسے ہم روایتی طور پر علامتی شاعری کہتے آئے ہیں یا پھر تمام تر شاعری پر۔

میرا جی کا خیال ہے کہ:

> ''سچی شاعری وہی ہوتی ہے جو اشاراتی (علامتی) ہو..... بات کو دھندلکے میں رکھنے سے ایک حسن پیدا ہو جاتا ہے۔ علامت خیال کی سب سے بڑھ کر آپ روپی صورت ہے۔ اشاراتی شاعری اظہار کا ایک ایسا فطری طریقہ ہے جو ہماری ہستی کی گہرائیوں سے ابھر کر نمودار ہوتا ہے۔''

اس طرح نتیجہ اب یہ نکلا کہ میرا جی نثری وضاحت والی شاعری کے مقابلے میں پیچیدہ اور علامتی شاعری کو نہ صرف اہم بلکہ حقیقی شاعری سے تعبیر کرتے ہیں۔ بقول میرا جی ''وہ لوگ جو یہ کہتے ہیں کہ غالب کی مشکل پسندی اس کا اختصار اور ابہام ایک عیب ہے وہ تنقید کے صحیح اصول سے ناواقف ہیں۔''

میراجی کے خیال میں خاص طرح کے شاعروں مثلاً ملارمے، بیدل یا غالب کی شاعری ہی مشکل یا مبہم نہیں ہے بلکہ یہ خصوصیات اقبال تک کی شاعری میں بدرجۂ اتم موجود ہیں۔ اقبال کی شاعری کی تہہ اور حقیقت تک پہنچنے اور شعر اقبال کے تمام رموز وعلائم سے واقفیت حاصل کرنے کے بجائے لوگ محض ان کی بلند آہنگی سے مرعوب ہوکر ان کی شاعری کو سمجھنے کے دعویدار بن بیٹھتے ہیں۔

میرا بھی یہی خیال ہے کہ جب تک ہم اقبال کے کلام میں موجود تمام شعری اشاروں (Allusions) علامتوں، استعاروں اور خیالات کے تلازموں کو نہ سمجھ لیں، کلامِ اقبال کے ایک بڑے حصے سے لطف اندوز نہیں ہو سکتے۔ جو لوگ محض چند محدود اور مخصوص خیالات کو بنیاد بنا کر اقبال کو شاعر کے بجائے ایک بڑا سیاسی اور مذہبی رہنما ثابت کرنے کی کوشش کرتے ہیں یا پھر جو لوگ انھی بنیادوں پر اقبال کے خلاف زہر اگلتے ہیں، وہ ادب کے طالب علم کی نظروں میں یکساں طور پر قابل نفرت ہیں۔

علامتوں کے باب میں بطور خاص یہ کہنا چاہتا ہوں کہ میری دانست میں میراجی اردو کے ایسے پہلے نقاد ہیں جنھوں نے ادبی تنقید کو رنگوں کی علامت سے روشناس کرایا۔ اپنے ایک مضمون بعنوان "وِدیاپتی کے گیت" میں مختلف گیتوں کا تجزیاتی مطالعہ کرتے ہوئے ایک جگہ یوں رقمطراز ہیں:

> "کرشن کا رنگ نیلگوں کہا جاتا ہے اور یہ آسمان اور
> سمندر کا رنگ ہے۔ گویا کرشن کے استعارے سے قدرت یا
> خدا کی بات کا اظہار کیا جاتا ہے۔"

"اس نظم میں" نہ جانے کتنے ایسے تجزیاتی مطالعے ہیں جن میں میراجی نے کبھی ایک لفظ، کبھی ایک مصرعے یا شعر اور کبھی پوری نظم کے کئی کئی معنی بیان کئے ہیں اور پھر خود اپنی ترجیحات کا اظہار کیا ہے۔ مثال کے طور پر جوش ملیح آبادی کی مشہور نظم "تو اگر واپس نہ آتی" کو بہت سے لوگوں نے ایک حقیقی سوانحی حادثے پر محمول کیا ہے، لیکن عقلِ انسانی اسے قبول نہیں کرتی۔ ذرا تصور کیجئے کہ شدید برسات کے زمانے میں جبکہ چاروں طرف "بھیانک تیرگی"، "ہوائے تیز

باراں" اور "برق و رعد" کا دور دورہ ہو، ساحل اپالو پر بیٹھنا تو کیا اس طرف جانا بھی کارے دارد ہے، چہ جائیکہ محبوبہ تیرہ و تار سمندر میں کود پڑے اور پھر شاعر بھی سمندر میں کود پڑے اور محبوبہ کو بچا لائے۔ میرا جی نے اس نظم کے بارے میں مختلف معنیاتی مفروضات قائم کر کے بحث کی ہے اور آخر میں جس طرح اس نظم کو فراق کے بعد محبوبہ سے دوبارہ ملنے کا استعارہ قرار دیا ہے وہ نہ صرف قابلِ قبول ہے بلکہ میرا جی کے تجزیے سے بظاہر ایک معمولی نظم غیر معمولی حیثیت کی حامل بن جاتی ہے۔ میرا جی کے نزدیک اشکال اور ابہام کا ایک بڑا سبب شاعر کے وہ ذہنی محذوفات ہوتے ہیں جو قاری سے شعر کے ہمدردانہ مطالعے کے علاوہ ارتقائی ذہنیت کا بھی مطالبہ کرتے ہیں۔ بقول میرا جی:

> "ملارمے کے کلام میں محض اس لیے ابہام نہیں ہے کہ وہ اوروں سے مختلف زبان بولتا ہے بلکہ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس کا سوچنے کا طریقہ بھی اوروں سے مختلف ہے۔ یوں سمجھئے کہ اس کا ذہن بھی غالب کے ذہن کی طرح جگہ جگہ خلاؤں سے پر ہے اور وہ قارئین کی ذہانت پر بھروسہ کرتے ہوئے یہ جان کر اپنے ذہنی محذوفات کو نہایت شد و مد سے، جوں کا توں اپنے کلام میں ظاہر کرتا جاتا ہے کہ پڑھنے والے خود بخود ان باتوں کو سمجھ لیں گے جو اس کے ذہن میں اوروں کے ذہن سے مختلف موجود ہیں۔"

دوسرے لفظوں میں اس کا مطلب یہ ہوا کہ اب "غالب کا ہے اندازِ بیاں اور" کہہ دینے سے شعر کی افہام و تفہیم کا مسئلہ حل نہیں ہو سکتا اور نہ ہی ترسیل کے سلسلے میں محض شاعر کو ذمے دار ٹھہرایا جا سکتا ہے۔ شعر کی تفہیم میں قاری کو اپنی ذہنی قوتوں کو بھی بروئے کار لانا پڑے گا۔ اس عمل میں نقاد قاری کی مدد یقیناً کرتا ہے اور تخلیق کی تہہ تک پہنچنے اور اس سے پوری طرح لطف انداز ہونے کے لیے راستہ بناتا ہے یا پھر پہلے سے بنے بنائے راستوں کو ہموار کرتا ہے۔ اسی خیال کے تحت میرا جی اپنے مضمون "رس کے نظریئے" میں شاعر و نقاد کو لازم و ملزوم قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

''کسی ادبی تخلیق کے حسن و لطافت کو ذہنی گرفت میں
لانے کے لیے ادبی تنقید بہترین ذریعہ ہے۔ شاعر ایک حسن
کار ہے، وہ خیالات کو جامہ پہنا دیتا ہے۔ اس کا کام مشاطۂ
سخن کا ہے لیکن کیفیت شعری کو سمجھنے اور سمجھانے میں تنقید ہی
ہماری مدد کرتی ہے۔''

یہ لکھ کر میراجی نے ایک طرف اس تاریخی اور ادبی حقیقت کی طرف اشارہ کیا ہے کہ کس طرح وہ بہت ساری تخالیق جو شروع میں قاری کے لیے مشکل اور مبہم ہوتی ہیں، تنقید کے توسط سے دھیرے دھیرے قابل فہم بنتی چلی جاتی ہیں، تو دوسری طرف انھوں نے شاعر اور نقاد کے درمیان موجود اس تلخی اور رنجش کو کم کرنے کی کوشش کی ہے جو آج کے مقابلے میں میراجی کے زمانے میں کہیں زیادہ تھی اور جس کا واضح اظہار جوش اور بعض دوسرے شعراء کے یہاں نظر آجاتا ہے۔ دراصل یہ مفروضہ مشرق و مغرب میں بہت عام رہا ہے کہ شعر کا بہتر نقاد وہی شخص ہوسکتا ہے جو خود اعلیٰ پائے کا شاعر ہو۔ میراجی کے ایسے زبردست اور عہد ساز مغربی ہم عصروں میں جنھوں نے نہ صرف اردو بلکہ دنیا کی ہر ترقی پذیر اور ترقی یافتہ زبان کے ادب کو متاثر کیا ہے، پاؤنڈ اور الیٹ ایسے لوگ ہیں جو بہت سارے مسائل پر متفق ہونے کے باوجود اس مسئلے پر اختلاف رائے رکھتے ہیں۔ پاؤنڈ صرف اچھے شاعر کو ہی نقاد بننے کا حق دیتا ہے جب کہ الیٹ ادب فہمی اور تنقید نگاری کے سلسلے میں اس قسم کی کسی شرط یا تخصیص کا قائل نہیں۔ میراجی اس طرز فکر میں الیٹ کے قریب اور اس کے متوازن طریق تنقید کی توثیق کرتے نظر آتے ہیں۔ مثال کے طور پر پو اور بودلیئر پر میراجی نے جو مضامین لکھے ہیں اور جنھیں زیادہ تر غیر ادبی اور غیر تنقیدی وجوہات کی بنا پر اتنی شہرت ملی ہے، ان کے مقابلے میں اور تنقیدی اعتبار سے جرمنی کے مشہور شاعر ہائنے[1] پر میراجی کا مضمون کہیں زیادہ موثر اور بہتر ہے۔ اس مضمون میں میراجی نے ادب اور زندگی کے اٹوٹ رشتے

---

[1] یہاں قارئین کی دلچسپی کے لیے اور برسبیلِ تذکرہ یہ لکھدوں کہ ہائنے نے مارکس کی کتاب Das Kapital کی اشاعت سے بہت پہلے یہ لکھ کر کہ ''بورژوا شاعروں کو چاہیے کہ وہ گلاب کے بجائے آلو کے گیت گائیں کیوں کہ آلو میں کم از کم اتنی قوت تو ہے کہ وہ غریبوں کا پیٹ بھر سکے'' اپنی جمہور دوستی کا ثبوت دیا تھا۔ (ف۔ج)

نیز زندگی کی بدلتی ہوئی قدروں کے ساتھ ادب میں ہونے والی ناگزیر تبدیلیوں کے علاوہ شاعری میں رومانویت، داخلیت اور انداز نظر کے توازن جیسے مسائل سے مدلل اور عالمانہ بحث کی ہے۔ انھوں نے اپنے مختلف مضامین میں عموماً اور ہائنے والے مضمون میں خصوصاً، ادب میں انتہا پسند نقطۂ نظر، ذہنی یک سطحیت اور یک رخے پن کی شدید مخالفت کی ہے۔ ان کے خیال میں عام انسانوں کی طرح شاعر کی شخصیت کے بھی دو اہم پہلو ہوتے ہیں۔ ایک سوچنے والا اور دوسرا نہ سوچنے والا یعنی محض محسوسات کے بل بوتے پر ادب تخلیق کرنے والا۔ میراجی کے خیال میں شخصیت کے پہلے پہلو کے شدید غلبے کے نتیجے کے طور پر جوش اور کئی ترقی پسند شعراء کی شاعری رومانویت کی حدود سے نکل کر" مہماتی شاعری کی حدود میں داخل ہو جاتی ہے۔" دوسری طرف اگر شاعر نہ سوچنے والے پہلو کے سامنے مکمل ہار مان لے تو وہ شدید ذہنی داخلیت کے جال میں پھنس کر رہ جاتا ہے۔ چنانچہ خود میراجی اسکول سے تعلق رکھنے والے کئی شاعر اسی جال میں پھنس کر رہ گئے اور بہت کچھ ہاتھ پاؤں مارنے کے باوجود شعر و ادب کے میدان میں کوئی کارہائے نمایاں انجام نہ دے سکے۔ میں سمجھتا ہوں کہ شاید اسی وجہ سے محمد حسن عسکری نے جہاں جدید تنقید اور جدید شاعری پر میراجی کے احسانات کا ذکر کرتے ہوئے یہ لکھا ہے کہ" اگر میراجی نہ ہوتے تو غالباً بہت سے نئے ادیب اور شاعر پیدا ہی نہ ہوتے یا کم سے کم اتنا نہ لکھتے جتنا انھوں نے لکھا۔" وہیں اس بات کی بھی شکایت کی ہے کہ میراجی کی وجہ سے بہت سے شاعر بگڑ بھی گئے۔ عسکری صاحب کی اس بات کو اگر مان لیا جائے کہ میراجی کی شاعری اور تنقید کی وجہ سے یہ شعراء بگڑ گئے یا برباد ہو گئے تو میرے نزدیک اس کا حقیقی سبب یہ ہوگا کہ ایسے شاعروں نے میراجی کو اپنے 'ہیرو' کے طور پر قبول تو کر لیا لیکن نہ ہی انھوں نے میراجی کی تحریروں پر کبھی تنقیدی نظر ڈالی اور نہ ہی ان تحریروں سے صحیح تناظر میں مستفید ہونے کی کوشش کی۔ میں سمجھتا ہوں کہ ان حضرات میں اتنا ہی تخلیقی دم خم تھا جس کا انھوں نے مظاہرہ کیا یا کر پائے۔ اس میں میراجی کا کوئی قصور نہ تھا۔ چونکہ ایسے شعراء پر شدید داخلیت پسندی اور نفسیاتی الجھنوں میں پھنس جانے کے الزامات عائد کئے جاتے رہے ہیں اس لیے یہاں یہ وضاحت بھی کر دوں کہ میراجی نے تو ہائنے پر لکھتے ہوئے نہایت ہی صاف طور پر یہ بات لکھی ہے کہ:

"وہ داخلی انداز نظر جو کسی شخص کے زاویہ نظر کو اس قدر
محدود کردے کہ وہ اس دنیا میں صرف اپنی ہی ذہنی کیفیتوں
اور اپنے ہی دکھ درد کو دیکھتا رہے ایک توازن چاہتا ہے۔ اور
یہ توازن اس پر جوش اور بے مصرف تمنا سے پورا ہوتا ہے جو
فرد کو اپنے آپ سے دور نکل جانے پر اکساتی ہے بلکہ بعض
دفعہ اس عالم گیر حد تک پہنچا دیتی ہے، والٹ وٹمین کا کلام
جس کی مثال ہے۔"

قطع نظر اس بات کے کہ وٹمین میراجی اور علی سردار جعفری دونوں کا پسندیدہ شاعر ہے، یہاں یہ بھی واضح رہے کہ جب میراجی انداز نظر میں توازن اور اپنے آپ سے دور نکل جانے کی بات کرتے ہیں تو وہ دراصل ایلیٹ کے اس غیر شخصی نظریۂ ادب کی حمایت کرتے ہیں، جس کے تحت معروضی رویہ ہی سماج اور فنکار کے بیچ ہم آہنگی پیدا کر کے فنکار کے فن اور اس کی شخصیت میں وسعت اور گہرائی کا ضامن بنتا ہے۔ فنکار کی عظمت اس میں ہے کہ وہ خالص ذاتی، حسی اور جذباتی مسائل سے اوپر اٹھ کر سوچے۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ شعر و ادب میں، داخلیت کا آخر کیا مطلب ہے؟ اور جب میراجی یا دوسرے جدید نقاد داخلیت کو جدید شاعری کا ایک اہم عنصر قرار دیتے ہیں تو اس سے ان کی مراد کیا ہوتی ہے؟ میں کچھ دیر پہلے میراجی کے حوالے سے جو بات کہہ چکا ہوں اسی کو پھر دہراتا ہوں کہ شاعری میں داخلیت کا مطلب یہ نہیں ہے کہ شاعر محض اپنی نجی ذات (Private Self) کو موضوع سخن بنائے بلکہ داخلیت کا مطلب یہ ہے کہ شاعر اشیاء کا بیان نہ کر کے انھیں ٹٹولنے اور گہرائی میں جا کر دیکھنے کی کوشش کرے نیز اس شعری عمل میں وہ بنے بنائے فارمولوں اور مخصوص مفروضوں کو نظم نہ کر کے اپنے ذاتی ردعمل اور نقطۂ نظر کو پیش کرے۔

داخلیت کے سوال کے ساتھ ہی فن پارے کے قائم بالذات ہونے یا پھر ایسا نہ ہونے کا سوال بھی اٹھتا ہے۔ اس مسئلے پر بھی پچھلے چند برسوں میں خاصی نوک جھونک رہی ہے۔ جدید شاعری کے نا سمجھ مخالفین یہ کہہ کر اس مسئلے کی تفسیر و تشریح کرتے رہے ہیں کہ فن پارے کو قائم بالذات یا

مقصود بالذات سمجھنے والے شاعر اور ادیب دراصل سماج اور معاشرے سے کٹے ہوئے لوگ ہیں۔ انھیں ہم عصر زندگی یا آس پاس کے سماج یا ماحول سے قطعاً کوئی لگاؤ یا دلچسپی نہیں ہے، وغیرہ۔

ان الزامات کے پیچھے کارفرما ذہنیت کے بارے میں بہت کچھ لکھا جا چکا ہے اس لیے میں اس پر مزید کوئی تبصرہ نہیں کروں گا۔ البتہ اس تعلق سے میراجی کے فنی نظریئے کو یقیناً پیش کرنا چاہوں گا تاکہ قارئین میراجی کی پختہ تنقیدی بصیرت اور دوررس نگاہ کی ایک اور جھلک دیکھ سکیں۔

میراجی کے نزدیک کوئی ایسا فن پارہ اس طرح قائم بالذات نہیں ہوتا کہ اس کا وجود محض خلاء میں ہو اور جس کا فنکار کی زندگی سے کوئی تعلق نہ ہو۔ یہ ممکن ہے کہ فن پارے کا محرک کوئی سیاسی، سماجی یا ذاتی واقعہ نہ ہو کر کوئی انسانی جبلت ہو۔ اس طرح کی بنیادی جبلتیں مثلاً رحم، ڈر، آرزو، محبت اور تجسس وغیرہ فن پارے کی تخلیق کے محرک ہو سکتے ہیں کیونکہ یہ سب کی سب کسی ایک فردِ واحد کی ملکیت نہ ہو کر تمام انسانوں کی مشترکہ میراث ہیں۔ ہر فنکار نہ صرف زندگی میں رونما ہونے والے واقعات و حادثات بلکہ جبلتوں پر بھی اپنے مخصوص اور انفرادی انداز میں اس طرح نظر ڈالتا ہے کہ اس کی تخلیق ایک اچھوتے جمالیاتی ڈائمنشن کی حامل بن جاتی ہے اور یہی وہ چیز ہے جو فن پارے کو ایک آزاد اور خودمختار جمالیاتی معروض بنا دیتی ہے اور یہ جمالیاتی معروض یوں قائم بالذات ہوتا ہے کہ یہ قاری کو بجائے خود ادبی، جمالیاتی اور ذہنی لطف بہم پہنچاتا ہے۔ جدید نقاد فن پارے کے زندگی سے گہرے تعلق کے خلاف نہیں بلکہ اس رویے کے خلاف ہیں جو اسے مذہب، فلسفہ، اخلاقیات، معاشیات اور تاریخ جیسے علوم کا نعم البدل سمجھنے پر اصرار کرتا ہے۔ میراجی نے تو اپنی تحریروں میں بار بار یہ بات کہی ہے کہ ''ادب زندگی کا آئینہ دار ہوتا ہے'' لیکن وہ زندگی کو محض چند سیاسی اور سماجی معاملات تک محدود کر دینے کے قائل نہیں۔ آس پاس کی ماحول اور ہم عصر زندگی سے میراجی کی گہری جذباتی وابستگی کا تو یہ عالم تھا، کہ انھیں جوش ملیح آبادی اور فیض احمد فیض کی بعض نظمیں فنی نقائص کے باوجود اس لیے پسند تھیں کہ یہ نظمیں قاری کے ذہن میں سرمایہ دارانہ نظام کے خلاف نفرت کا جذبہ پیدا کرتی ہیں۔

میراجی کے اس جذبۂ انسان دوستی کے باوجود لوگ ان کے اعلیٰ فنکارانہ جذبے سے خوف زدہ ہو کر اور ''نہ جنبد گل محمد'' کے مصداق آج بھی ان پر فراریت، فحاشی اور شکست خوردہ

ذہنیت جیسے الزامات لگائے چلے جا رہے ہیں ان حضرات کے حق میں دعائے خیر ہی کی جا سکتی ہے۔ بقول میراجی، ذہنی نارسائی اور شعروادب سے صحیح لطف اٹھا سکنے کی عدم صلاحیت ہی ایسے لوگوں کی سب سے بڑی سزا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ جدید تنقید کے خدوخال کو اجاگر کرنے اور اسے ایک واضح سمت عطا کرنے میں میراجی کا جو حصہ اور عمل دخل رہا ہے اس کی بنا پر وہ آج بھی ہماری تنقید کے ایک اہم پیش رو کے طور پر ایک تسلیم شدہ نیز ناقابلِ تردید حیثیت کے مالک ہیں۔

میراجی کے بعد جدید تنقید کے پیش رووَں میں چوتھا اہم نام محمد حسن عسکری کا ہے۔ ترقی پسندی کے دورِ شباب میں میراجی کی طرح حسن عسکری کو بھی رجعت پسند، زوال آمادہ اور ہیئت پرست جیسے خطابات سے نوازا گیا۔ حتیٰ کہ سرور صاحب نے ان کے قلب کو مومن لیکن دماغ کو کافر کہا ہے یعنی یہ کہ عسکری کے ادبی خلوص پر تو شک نہیں کیا جا سکتا لیکن وہ راستہ بھٹک گئے ہیں۔ ترقی پسندوں اور ان کے مداحوں نے عسکری کے خلاف جتنا لکھا اتنا شاید ہی کسی اور نقاد کے خلاف لکھا گیا ہو۔ عسکری اگر چاہتے تو وارث علوی کی طرح ایک کے بعد ایک مناظراتی (Polemical) مضمون لکھ کر مخالفین کا دھڑن تختہ کر سکتے تھے لیکن جیسا کہ سب جانتے ہیں، انھیں بودلیئر کی شاعری اور اس کے خیالات سے عشق تھا اور غالباً اس سلسلے میں بھی وہ بودلیئر کے اس خیال سے متفق تھے کہ ''الزامات لگانا، مخالفت کرنا اور انصاف کا مطالبہ کرنا بھی..... کیا یہ سب بدمذاقی نہیں ہے۔''

محمد حسن عسکری کے ہم عصروں اور ہم عمروں نے ان کے بارے میں جو کچھ لکھا اسے جانے دیجئے۔ دیکھئے ڈاکٹر وحید اختر کس تکذیبی اور مذمتی انداز میں ان کا ذکر کرتے ہیں:

> ''وہ پہلے سرریلزم پر ایمان لائے، فرائڈ کے نظریات کو اپنے اوپر اوڑھ لیا، برسوں اردو ادب کی بے مائیگی کا رونا روتے رہے اور اردو کے ادیبوں اور شاعروں میں فرانسیسی ادبی اور مغربی تحریکوں کی تبلیغ کرتے رہے۔ اس اثنا میں پاکستان بن گیا، رینے گینوں کا نام کہیں سن لیا تو ادبی روایت کی تلاش میں نکل کھڑے ہوئے، اب وہ داغ کے اشعار کی عارفانہ تشریح کر کے اپنے عرفان مذہب اور ذوق ادب

دونوں کی سطحیت کا اشتہار دے رہے ہیں۔"

ظاہر ہے کہ مذہب اور ادب کا آپسی رشتہ کوئی نئی بات نہیں۔ خود اردو میں میر انیس نے یہ ثابت کر دکھایا ہے کہ خالص مذہبی عقائد والی شاعری بھی اعلیٰ درجے کی شاعری ہو سکتی ہے۔ اس مسئلے پر نہ جانے کتنے ادیبوں اور شاعروں نے، بشمول الیٹ اور آڈن نے اظہار خیال کیا ہے۔ الیٹ تو خیر ترقی پسندوں کے نزدیک پیدائشی رجعت پسند تھا، لیکن آڈن صاحب بھی جن کی عوام دوستی، ترقی پسندی اور سوشلزم کا ڈنکا چار دانگ عالم میں بجتا ہے آخر آخر میں اسی نتیجے پر پہنچے کہ "مغربی سماج میں اگر فنون لطیفہ کسی عقیدے کی خدمت کر سکتے ہیں، اور اسے آگے بڑھا سکتے ہیں تو وہ ہے قدیم اور کٹر مسیحی عقیدہ، کیونکہ یہی وہ عقیدہ ہے، جس کے ذریعے افراد اپنے حقوق اور فرائض دونوں کو سمجھ سکتے ہیں۔"

مجھے یہ تسلیم ہے کہ عسکری کا اسلامی ادب والا نظریہ غلط ہو سکتا ہے یا ادبی سطح پر دلائل کے ذریعے اسے غلط ثابت کیا جا سکتا ہے (جیسا کہ فراق صاحب نے اپنے خطوط میں کیا ہے) لیکن وحید اختر کا یہ خیال کہ پاکستان بننے کے بعد مادی فوائد حاصل کرنے اور حکومت وقت کو خوش کرنے کی غرض سے عسکری نے اپنے نظریات میں تبدیلی پیدا کر لی، نہ صرف نامناسب بلکہ قطعاً غلط ہے۔ میں یہاں عسکری کی شخصیت کے متعلق قرۃ العین حیدر کی ایک رائے نقل کرنا چاہتا ہوں جو میرے نزدیک منصفانہ اور غیر جانب دار ہے۔ وہ لکھتی ہیں کہ عسکری صاحب:

"بہت پڑھے لکھے لوگوں کی اس قسم سے تعلق رکھتے تھے
جو احمقوں کو برداشت نہیں کر سکتے، میر کی طرح بد دماغ ہو کر
گوشہ نشین ہو جاتے ہیں اور دنیا داری اور ترقی کی دوڑ میں
حصہ لینے کی کوشش ہی نہیں کرتے۔"

اس قضیے کو یہیں چھوڑ کر اگر عسکری کی تنقید پر نظر ڈالیں تو احساس ہوتا ہے کہ جدید ادبی تنقید پر عسکری کی تنقید اور خصوصاً ان کے ابتدائی تنقیدی مضامین کے اثرات خاصے نمایاں ہیں۔ عسکری نے اردو ادب کو بودلیر، ملارمے، راں بو ویلری وغیرہ فرانسیسی علامت پسندوں کی شاعری اور ان کے خیالات سے روشناس کرایا۔ اس چیز کی اہمیت یوں ہے کہ ان شعراء کے خیالات سے

براہ راست یا بالواسطہ استفادہ کئے بغیر نہ صرف اردو بلکہ کسی بھی زبان کے جدید ادب کی جمالیات ترتیب نہیں دی جا سکتی۔ اسی طرح علامت، استعارہ، شعری زبان، فن پارے کے براہ راست مطالعے کی اہمیت، ادب کی آفاقی قدروں کی آگہی جیسے مسائل، عسکری کے توسط سے ہی اردو تنقید میں آئے۔ یہ بات پہلی بار عسکری نے ہی کہی کہ:

''اصول سازی اور اصول بازی بہت ہو چکی..... عمومی تعریف یا تنقیص سے پڑھنے والے کچھ نہیں سیکھتے۔ انھیں ایک ایک فن پارہ کو لے کر اور اس کا تجزیہ کر کے لفظ و معنی کی قدر و قیمت سکھانی پڑے گی۔''

تنقیدی اصولوں کے بارے میں بھی عسکری کا ذہن کبھی ادعائی نہیں رہا۔ ان کا خیال ہے کہ ہر زمانے میں حالات کے اعتبار سے تنقید کے فرائض بدلتے رہتے ہیں اور تنقید کبھی بھی محض کسی ایک اصول یا ایک نظریئے کی تابع ہو کر نہیں رہ سکتی۔ اردو کے روایتی نقاد اور تبصرہ نگار، حسن عسکری پر ''ہیئت پرستی'' کا الزام لگاتے آئے ہیں۔ بات یہ ہے کہ ہم اردو والے عمومی بیانات کے اتنے عادی ہو چکے ہیں کہ ہمیں کسی بھی شے کی ماہیت اور اصلیت تک پہنچنے کی ضرورت ہی محسوس نہیں ہوتی۔ ہر وہ شخص جس نے شعر میں سماجی شعور کے بجائے شعر کے حسن یا علامتی، استعاراتی نزاکتوں کا ذکر کیا، اس پر چپ چاپ، ہیئتی نقاد ہونے کا پوسٹر چپکا دیا۔ کسی کے ہیئتی نقاد ہونے کی بات تو سمجھ میں آتی ہے لیکن ''ہیئت پرستی'' ایک بے معنی اصطلاح ہے جسے ہمارے پروفیسر صاحبان گالی کے طور پر استعمال کرتے آئے ہیں۔

ہیئت پرستی تو کجا، عسکری خالص ہیئتی نقاد بھی نہیں تھے۔ بودلیئر اور راں بو جیسے علامت پسندوں کی شعری کاوشوں کو پرکھتے ہوئے بھی عسکری نے ان شعراء کے یہاں موجود فنی خوبیوں کے بیان تک ہی خود کو محدود نہیں رکھا بلکہ ساتھ ساتھ صنعتی دور میں سانس لینے والے ان فنکاروں کی مادی اور روحانی کشاکش اور مصائب کا تجزیہ کرتے ہوئے یہ بات تفصیل سے نہ صرف بیان کی ہے بلکہ ثابت کی ہے کہ مذہب، سماج اور ملک کے تعلق سے بودلیئر اور اس کے ہم مشرب شاعروں کا رویہ منفی انفرادیت کا رویہ نہیں تھا، بلکہ ان شعرا کے یہاں زندگی سے الجھنے اور موت سے لڑنے کا واضح رجحان نظر آتا ہے۔ عسکری نے فلابیئر اور ملارمے کی اس کوشش کو کہ ادب میں محض طرز تحریر کی

اہمیت ہو اور ایسا خالص ادب تخلیق کیا جائے کہ موضوع کی اہمیت باقی نہ رہے ایک ''لایعنی'' کوشش قرار دیا ہے۔ عسکری کے خیال میں موسیقی اور مصوری میں تو یہ ممکن ہے کہ محض آوازوں، لکیروں اور رنگوں کو بڑی حد تک خودمختارانہ معروضی حیثیت حاصل ہو جائے لیکن ''الفاظ جو انسانی ذہن کی ایجاد ہیں اور جو ایک خاص مقصد کے لیے ایجاد کیے گئے ہیں، ان کو خالص بنانے کے لیے ہمیں ان کے مقصد کو نظر انداز کرنا پڑے گا'' اور ''اگر ادب کو اپنی ہستی برقرار رکھنی ہے تو وہ موضوع اور معنی سے پیچھا نہیں چھڑا سکتا.... معنی کے بغیر ادب پارہ محض کولر کا پھول ہے۔''

عسکری شعر کی مادی ہیئت کو معنیاتی ہیئت سے مختلف سمجھتے ہیں اور معنیاتی ہیئت کو اس لیے افضل قرار دیتے ہیں کہ یہ ہیئت معنیاتی اقدار کو سمجھنے میں ہماری مدد کرتی ہے۔

عسکری نے اپنے پسندیدہ شاعروں کی نظموں میں موجود علامتی اور استعاراتی سانچوں کی نشان دہی کرنے کے ساتھ ساتھ، ان کی شاعری کے ذاتی، سماجی اور تہذیبی محرکات سے بھی بحث کی ہے اور انھیں مناسب اہمیت بھی دی ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے مضمون جدید ادبی تنقید میں عسکری کے اس رویے کو ایک طرح کا مارکسی رویہ قرار دیا ہے۔

جہاں تک عسکری اور مارکسزم کا تعلق ہے عسکری صاحب نے اپنے اسلامی ادب والے آخری دور سے پہلے تک مارکسزم کے ساتھ ہمیشہ ہی پیار اور نفرت کا رشتہ (Love-hate relationship) بنائے رکھا۔ نہ مارکسزم کو پوری طرح قبول کیا، اور نہ رد کیا۔ مارکسٹ نقاد چونکہ مکمل وابستگی (Total Commitment) سے کم پر سمجھوتہ نہیں کرتے اس لیے انھوں نے البتہ عسکری کو کبھی قبول نہیں کیا اور ہمیشہ انھیں نہ صرف ترقی پسندی بلکہ ادب اور انسانیت کا بھی دشمن قرار دیا۔

عسکری نے اپنے مضمون ''مارکسیت اور ادبی منصوبہ بندی'' میں مارکسی نقادوں کی غیر ضروری مادیت اور لفظوں کو تنگ سے تنگ اور چھوٹے سے چھوٹے معنی میں استعمال کرنے کی عادت پر سخت نکتہ چینی کی ہے لیکن یہ مضمون شروع ہی اس اعتراف سے ہوتا ہے:

''انسانی تاریخ اور انسانی تفکر کی تاریخ میں مارکسیت کی
جو حیثیت اور اہمیت ہے وہ تو اتنی مسلم ہے کہ بار بار اس کا ذکر

کرنا بھی تضیع اوقات ہے۔ تعصب کی دشواریاں حائل نہ
ہوں تو یہ بات مان لینے میں کسی کو بھی عذر نہ ہوگا کہ مارکسیت
نے انسانی زندگی کو سمجھنے کی کوشش ایک ایسے طریقے سے کی
ہے جو بڑی حد تک قرین قیاس اور مربوط ہے۔"

عسکری کو اس سلسلے میں اصل شکایت یہ تھی کہ مارکسٹ نقادوں نے "مربوط نظریے پر بہت کچھ قربان کر دیا۔" مجھے عسکری سے شکایت یہ ہے کہ انھوں نے اردو میں رائج "ترقی پسندی" کو حقیقی مارکسزم سمجھ لیا اور اس طرح مارکسٹ نقادوں پر تنقید کرتے گئے جب کہ حقیقت یہ ہے کہ اردو کے ترقی پسند نقادوں نے مارکسزم کی روح کو سمجھنے کی ہی کوشش نہیں کی۔

عسکری کے سلسلے میں بحث کرتے ہوئے شمس الرحمٰن فاروقی کا یہ کہنا کہ "فنکار کے ظاہر یا مضمر ارادے (Intent) کو مرجع کرنا بھی ایک طرح کا مارکسی رویہ ہے" نہ صرف عسکری کے متعلق غلط ہے بلکہ مارکسی نقادوں کے متعلق بھی، کیونکہ ارادے کو مرجع کرنا عام طور پر مارکسی نقادوں کا وطیرہ نہیں رہا ہے۔ پھر عسکری نے Intentional Fallacy والے مسئلے پر کبھی اظہار بھی نہیں کیا جس سے معلوم ہوتا ہے کہ اس تھیوری کے متعلق ان کے خیالات کیا تھے۔ دوسرے یہ کہ کبھی جدید نقاد بھی اس نظریے کو بجنسہ قبول نہیں کرتے۔ ہیئتی نقادوں نے خود وقتاً فوقتاً اپنے نظریات پر نظر ثانی کی ہے۔ ہمارے زمانے میں نارتھروپ فرائی نے ہیئتی تنقید اور اسکالرشپ کی ہم آہنگی پر زور دیا ہے۔ کلینتھ بروکس جو ایک بے حد اہم ہیئتی نقاد ہے، مثالی نقاد میں مورخ اور نقاد دونوں کی الگ الگ خوبیوں کو 'یک جا' دیکھنا چاہتا ہے۔ میں تو یہاں تک کہوں گا کہ مثالی نقاد وہ ہے جسے تاریخ اور ادب کے علاوہ اخلاقیات، نفسیات، عمرانیات اور فلسفہ وغیرہ پر بھی دست رس حاصل ہو لیکن چونکہ عام حالات میں ایسا ہونا ممکن نہیں ہے اس لیے ہمیں کم مثالی نقاد پر اکتفا کرنا پڑتا ہے۔ عسکری صاحب ایسے ہی کم مثالی نقاد تھے اور اردو تنقید کو دیکھتے ہوئے ایک بڑے نقاد تھے۔

آخری بات یہ کہ جدید ادبی تنقید کے ابتدائی نقوش فراق، کلیم الدین احمد اور میراجی سے ہوتے ہوئے جب محمد حسن عسکری تک پہنچتے ہیں تو زیادہ گہرے اور زیادہ واضح ہو جاتے ہیں۔

(۵)

بہتر ہوگا کہ ہم آگے بڑھنے سے پہلے ہیئتی تنقید کے بارے میں تھوڑی سی گفتگو کر لیں۔

جیسا کہ عرض کر چکا ہوں، جب سے اردو تنقید نئے راستوں پر گامزن ہوئی ہے بعض لوگ ہیئتی تنقید کی اصطلاح کو کبھی گالی کے طور پر استعمال کرتے ہیں اور کبھی اسے ایک ایسا ہوا بنا کر پیش کرتے ہیں، جو ادب کی تمام صحت مند قدروں کو ختم کر دینے کے درپے ہے۔ ایسا نقاد جو ادب کا مطالعہ کرتے ہوئے وقت، سماج، معاشرہ، اقدار وغیرہ سے ہٹ کر ادب کی فنی اور ادبی اقدار پر گفتگو یا ان کا تجزیہ کرنا چاہتا ہے اسے ہیئتی نقاد کہہ کر رد کرنے اور اس کی اہمیت کو کم کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔

پچھلے چند برسوں میں جدید نقادوں میں خصوصی طور پر شمس الرحمٰن فاروقی، گوپی چند نارنگ، افتخار جالب اور محمود ہاشمی وغیرہ کو ہیئتی تنقید کے نام پر نشانۂ ملامت بنانے کا چلن عام ہو گیا ہے۔ کرامت علی کرامت کا یہ کہنا کہ اب ''آل احمد سرور بھی اپنی سابقہ روش میں تبدیلی کر کے اس گروہ سے وابستہ ہو گئے ہیں'' اس بات کا ثبوت ہے کہ پروفیسر صاحب ایک شریف آدمی کے ٹھگوں سے جا ملنے پر کفِ افسوس مل رہے ہیں۔

موصوف نے اپنے مضمون ''ہم عصر اردو تنقید'' میں مغرب میں ہیئتی تنقید کے تاریخی ارتقا اور اس کے اصولوں کو بیان کر کے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ اردو کے جدید نقادوں کے سارے خیالات دراصل مغرب کے ہیئتی نقادوں سے ہی ماخوذ ہیں اور اردو کے جدید نقادوں

نے کوئی ایسا کارنامہ انجام نہیں دیا جس پر فخر کیا جا سکے۔ کرامت علی صاحب کے کہنے کے مطابق 1910 میں پہلی بار جوئل اسپنگارن (Joel Spingarn) نے کولمبیا یونیورسٹی میں تقریر کرتے ہوئے New Criticism کی اصطلاح استعمال کی اور اس کی بنیاد کروچے کی جمالیات پر رکھی۔ بعد میں الیٹ، رچرڈز اور امپسن کی قیادت میں اس نے باقاعدہ ایک دبستان فکر کا درجہ حاصل کر لیا۔ کرامت صاحب کے نزدیک ہیئتی تنقید کا انحصار مندرجہ ذیل اصولوں پر ہے:

(۱) ہر تخلیق کو اس کے اپنے معیار پر پرکھنا چاہئے۔ تخلیق کے سلسلے میں سماجی اور اخلاقی مسائل ضمنی نوعیت رکھتے ہیں۔

(۲) تخلیقی عوامل کے نفسیاتی پہلوؤں پر خصوصی توجہ دی جانی چاہئے۔

(۳) نقاد کو چاہئے کہ وہ شعر میں مشکل سے مشکل معنی دریافت کرے۔

(۴) شعر کی ذومعنویت، اس کے آہنگ اور اس میں وابستہ موسیقی پر نقاد کی نظر ہونی چاہئے۔

(۵) نقاد کو نظم کا ہیئتی تجزیہ (Structural Analysis) کرنا چاہئے۔ نظم کے داخلی ارتقا کو سمجھنے کے لیے اس کی ہیئت، فارم اور نظم کے مختلف حصوں کے باہمی تعلقات کا تجزیہ کرنا چاہئے۔

(۶) نقاد کو چاہئے کہ پوری نظم کو ایک منظم اکائی سمجھے۔

اس سلسلے میں اتنی تفصیل سے کچھ کہنے اور لکھنے کی ضرورت ہی نہ پڑتی اگر کرامت صاحب سب کچھ لکھنے کے بعد یہ فریاد نہ کرتے کہ:

> "کوئی بتائے کہ اردو کے نئے ہیئتی نقادوں کے نزدیک مذکورہ بالا اصولوں کے علاوہ اور کون سے اصول ہیں۔"

علاوہ ازیں، کرامت علی کرامت نے الیٹ، رچرڈز اور امپسن (Empson) وغیرہ کی چند تصانیف کے نام گنوا کر یہ دعویٰ بھی کیا ہے کہ اردو کے جدید نقادوں کا علمی اثاثہ زیادہ تر انھی کتابوں تک محدود ہے۔

جہاں تک کتابوں کا تعلق ہے جدید تنقید کا ایک سرسری مطالعہ بھی یہ بتانے کے لیے کافی

ہے کہ ہمارے جدید نقادوں نے محض ان چند نقادوں کی نہیں بلکہ نہ جانے کتنے ہی دوسرے مغربی اور مشرقی مصنفین کی صدہا تصانیف سے استفادہ کیا ہے۔ اسی طرح کرامت علی کرامت کا یہ کہنا تو سچ ہے کہ پہلی بار "نئی تنقید" کی اصطلاح اسپنگارن نے 1910 میں استعمال کی تھی لیکن یہ بھی سچ ہے کہ ہیئتی تنقید اور اسپنگارن یا کروچے کے خیالات میں براہ راست کوئی تعلق نہیں ہے۔ اسی طرح ایلیٹ اور رچرڈز کے خیالات سے نئے ہیئتی نقادوں نے استفادہ بھی کیا ہے اور ان پر سخت تنقید بھی کی ہے۔ اگر "نئی تنقید" کے دبستان کا ذکر ضروری ہے تو واضح رہنا چاہئے کہ آج جسے ہم اصطلاحاً نئی تنقید کہتے ہیں اس کا آغاز 1941 میں، رینسم (Ransom) کی کتاب The New Criticism سے ہوتا ہے۔ ہیئتی تنقید کے بارے میں کرامت صاحب کے سطحی (Superficial) علم کا اندازہ یوں بھی ہو جاتا ہے کہ انھوں نے اپنے مضمون میں کسی ایسے نقاد کا ذکر بھی نہیں کیا ہے جس کا ہیئتی تنقید سے براہ راست تعلق ہو۔

پھر تنقید کے بہت سارے ایسے اصول ہیں جو صرف ہیئتی تنقید کا اجارہ نہیں بلکہ ساری اچھی تنقید کی ملکیت ہیں۔ مثلاً یہ کہ ہر تخلیق کو اس کے اپنے معیار پر پرکھنے کا نظریہ ایک آفاقی نظریہ ہے۔ تخلیقی عوامل کے نفسیاتی پہلوؤں کا احاطہ کرنے والے نظریے کو تو بیشتر جدید نقاد رد کر چکے ہیں۔ فاروقی، باقر مہدی، نارنگ، وارث علوی اور محمود ہاشمی اس نظریے کو نہ صرف رد کر چکے ہیں بلکہ اس کے خلاف لکھتے رہے ہیں۔ یہ لوگ یقیناً تاریخ، فلسفہ اور نفسیات کی اہمیت کے قائل ہیں لیکن زور اس بات پر ہی دیتے ہیں کہ ادب کو دوسرے علوم کا نعم البدل نہ سمجھ کر ادب کی طرح پڑھا جائے۔

نئے نقادوں کے سلسلے میں یہ بات بھی غلط فہمی پر مبنی ہے کہ یہ لوگ کسی فن پارے کو ٹکڑے ٹکڑے بانٹنے اور پھر ان ٹکڑوں کا تجزیہ کرنے کو تنقید سمجھتے ہیں۔ ان لوگوں کے نزدیک فن پارہ مجموعی تجربے کا اظہار کرتا ہے نہ کہ کسی تجربے کا بیان۔ اس لیے فاروقی نے اپنے کئی مضامین میں رینسم کے Structure اور Texture والے نظریے پر تنقید بھی کی ہے۔

اردو کے جدید نقادوں نے یا ان میں سے بیشتر نے ادب کی تنقید کے سلسلے میں جو رویہ اپنایا ہے اس کا خلاصہ یوں بیان کیا جا سکتا ہے:

(ا) ادب کو دوسرے علوم وفنون کا نعم البدل نہ سمجھ کر ادب کی طرح

پڑھنا چاہیے یعنی یہ کہ تنقید کرتے ہوئے فنی اور ادبی اقدار کی
نشان دہی کو اولیت دینی چاہیے۔

(۲) موضوع کی اہمیت میں کوئی کلام نہیں لیکن محض کوئی موضوع
کسی فن پارے کی عظمت کی ضمانت نہیں دے سکتا۔

(۳) شعر کی زبان سائنس کی زبان سے مختلف ہوتی ہے۔ سائنس
کی زبان میں قطعیت ہوتی ہے اس لیے ایک وقت میں کسی
چیز کا ایک ہی مطلب نکل سکتا ہے جب کہ شعر میں ایسا نہیں
ہوتا ہے۔ یہیں سے شعر میں استعارہ، علامت اور پیکر وغیرہ
کی اہمیت بڑھ جاتی ہے۔ شعر دراصل صوتی نظام، ترتیب
نحوی، واقعہ اور معنی کا ملا جلا ڈھانچہ ہوتا ہے۔

(۴) اگر دو شاعروں کے یہاں مختلف عناصر یکساں طور پر موجود
ہوں تو بہتر شاعر وہ ہوگا جس کے تجربات زیادہ وسیع ہوں۔

(۵) فنی تنقید نہ صرف یہ کہ اقداری تنقید سے یکسر الگ تھلگ نہیں
رہ سکتی بلکہ وہ اکثر اقداری تنقید کی پشت پناہی کرتی ہے۔

کرامت علی کرامت کا ہیئتی نقادوں کے اس قول سے اختلاف کہ "مغربی تنقید کی نقالی کے امکانات جتنے نفسیاتی، اخلاقی اور سماجیاتی تنقید میں ہیں اتنے اسلوبی اور ہیئتی تنقید میں نہیں" اس لیے صحیح نہیں ہے کہ ہیئتی تنقید میں آپ کو مخصوص فن پارے کے حوالے سے بات کرنی پڑتی ہے اور راستے سے بھٹکنے کے مواقع کم ملتے ہیں، جب کہ دوسری طرح کی تنقید میں آپ پہلے سے بنے بنائے ہوئے فارمولوں کو بڑی آسانی سے کسی بھی شاعر یا کسی بھی تخلیق کے سر آسانی سے منڈھ سکتے ہیں۔ اردو نقادوں کی ایک بہت بڑی تعداد ایسے ہی لوگوں پر مشتمل ہے۔

جدید تنقید میں ایسا نہیں ہوتا۔ فن پارے کے حوالے سے گفتگو کرنے کا مقصد ہی یہ ہے کہ عمومی بیانات اور لیپا پوتی سے بچا جا سکے لیکن اس کے باوجود اگر جدید نقادوں پر مغرب کی تقلید کا الزام محض اس لیے عائد کیا جاتا ہے کہ انھوں نے مغرب کی ترقی یافتہ تنقید سے استفادہ کر کے،

عالمی تنقیدی اصولوں کے تحت ادب تخلیق کرنے کی کوشش کی ہے تو میں ان الزام عائد کرنے والوں کی خدمت میں احتشام صاحب کی یہ رائے پیش کروں گا:

"یہاں پہنچ کر ایک نہایت اہم سوال یہ پیدا ہو جاتا ہے کہ مغربی اصول نقد، مشرقی ادب کے جانچنے اور پرکھنے میں کام آ بھی سکتے ہیں یا نہیں؟ یہ سوال کبھی کبھی تو خلوص پر مبنی ہوتا ہے لیکن زیادہ تر بدنیتی کا پتہ دیتا ہے اور اس کے پیدا کرنے والے ہمیشہ وہی لوگ ہوتے ہیں، جو وقت کی بڑھتی اور بدلتی ہوئی خاموش مگر تیز رفتار کو نہیں سمجھتے.....اصول تنقید مغرب اور مشرق کے نہیں ہوتے۔ ان میں عالمانہ اور حکیمانہ ہمہ گیری ہوتی ہے، ان سے کام لینے والے کا فرض یہ ہے کہ جب وہ ان اصولوں کو استعمال کر رہا ہو، میکانکی طریقے پر عمل پیرا نہ ہو، بلکہ شعور سے کام لے کر اصولوں کو تازہ زندگی بخش دے۔"

میں سمجھتا ہوں کہ جدید نقادوں نے اصولوں کو تازگی بخشنے کا کام بہ خوبی اور جی لگا کر کیا ہے۔ نہ صرف یہ بلکہ جدید نقادوں نے تنقید کو درس گاہوں سے نکال کر ایک نیا علمی وقار بھی بخشا ہے۔ ان نقادوں کے خیالات اور طریق کار سے یقیناً اختلاف کیا جا سکتا ہے۔ خود میں نے اس مقالے میں سخت سے سخت ترین اختلافات کا اظہار کیا ہے لیکن میں یہ بھی سمجھتا ہوں کہ ان نقادوں نے اپنی تمام کمزوریوں کے باوجود اپنے اپنے طور پر اردو تنقید کو تازگی اور توانائی بخشی ہے۔ چونکہ اس مقالے میں تمام چھوٹے بڑے جدید نقادوں کے خیالات سے بحث ممکن نہیں ہے اس لیے میں نے محض چند نقادوں کا انتخاب کیا ہے تا کہ جدید اردو تنقید کے دھاروں اور اس کی سمتوں کی نشان دہی کی جا سکے۔

(۲)

باقر مہدی اردو ادب میں ایک اہم رڈیکل نقاد اور شاعر کی حیثیت سے ابھر کر سامنے آئے ہیں۔ ان میں اور ان کے دوسرے ہم عصر نمائندہ جدید نقادوں میں ایک بڑا فرق یہ ہے کہ وہ محض ''تخلیق'' کو سو فیصدی اہمیت نہیں دیتے۔ بہ حیثیت نقاد وہ ادب کی خود مختاری اور سالمیت کو برقرار رکھتے ہوئے، دوسرے علوم مثلاً معاشیات، عمرانیات اور سیاسیات سے ادب کے روابط کو یکسر رد نہیں کرتے۔ نہ صرف یہ بلکہ وہ انسانیت کی حفاظت کے لیے سرکش قوتوں کے ساتھ ادیب کے کمٹ منٹ پر بھی زور دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک یہ ممکن ہی نہیں کہ ادیب روزمرہ کے حالات نیز قومی اور بین الاقوامی سیاست سے قطعاً کنارہ کش ہو کر محض تخلیق کی دنیا میں گم ہو جائے۔ وہ اپنے اکثر مضامین میں سوویت کمیونزم، سرمایہ داری اور صنعتی تہذیب پر یکساں انداز میں حملہ آور ہوتے ہیں۔ ویت نام پر چینی حملے کے بعد باقر کے لیے چینی کمیونزم اور سوویت کمیونزم میں فرق کرنا بھی مشکل ہو گیا ہے۔ یہ مسئلہ صرف باقر مہدی کا ہی نہیں بلکہ ساری دنیا کے ریڈیکلز کا ہے۔ اس سلسلے میں مشہور صحافی اور ادبی مبصر شام لال ادیب اپنے ایک مضمون میں یوں رقمطراز ہیں:

> ''ریڈیکلز کو تاریخ سے ایک اہم شکایت ہے۔ وہ یہ
> محسوس کرتے ہیں کہ تاریخ نے انھیں دھوکا دیا ہے کیونکہ اس کا
> وہ رویہ نہیں رہا جو ہونا چاہئے تھا لیکن تاریخ ان کو یہ جواب
> دے گی کہ ملزم خود ریڈیکلز ہیں کیوں کہ انھوں نے ان

خیالات کو جن کا وہ پرچار کرتے ہیں اپنے ہاتھوں شکست دی ہے۔ انقلابی مزدور طبقہ کا تصور ریڈ ملکو کی آنکھوں کے سامنے پاش پاش ہو چکا ہے۔ پرولتاری بین الاقوامیت کے نظریے کو خود ایسے سماجوں میں ٹھوکر ماردی گئی ہے جو اپنے آپ کو سوشلسٹ سماج کہتے ہیں۔ اور یہ خیال کہ کمیونسٹ طاقتوں کا طبقاتی کردار ان طاقتوں کو اپنے پڑوسیوں پر حملہ کرنے سے باز رکھے گا، ایک بار پھر غلط ثابت ہو چکا ہے۔"

(ٹائمز آف انڈیا۔3/مارچ1979)

ان مسائل کا ذکر اس لیے کرنا پڑا کہ باقر مہدی، جیسا کہ اوپر عرض کر چکا ہوں ادبی اور فنی اقدار کو ہر طرح خود مکتفی نہیں سمجھتے۔ انھوں نے اپنی شاعری اور تنقید دونوں کو نعرے بازی سے دور رکھتے ہوئے بھی اپنے سیاسی اور سماجی نظریات کے اظہار کے لیے ایک موثر ذریعے کے طور پر استعمال کیا ہے۔ ان کی پہلی تنقیدی کتاب "آگہی و بے باکی" کے دیباچے سے یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

"آج بیش تر مشہور ناقد اور شاعر موجودہ نظام (Establishment) کے معزز افراد بن چکے ہیں۔ اس لیے یہ بے حد ضروری ہے کہ سرکش رجحانات اور شخصیتوں کو ابھارا جائے تا کہ نو دولتیوں کی جاہ و حشمت اور ناداروں کی مجبوری کا ملا جلا طلسم ٹوٹ سکے۔ شاید میری آواز اس محجوبیت کو توڑنے میں معاون ثابت ہو سکے۔

قرعۂ فال بنام منِ دیوانہ زدند!"

اس طرح باقر مہدی نے ادب میں اپنے لیے نہ صرف ایک رول کا انتخاب اور اس کا اعلان کیا ہے بلکہ اسے اپنی تحریروں میں نبھانے کی کوشش بھی کی ہے۔ انھیں ایک طرف ان ترقی پسندوں سے شکایت ہے جنھوں نے اپنے انقلابی کردار کو ترک کر کے استحصالی نظام سے سمجھوتہ کر

لیا ہے تو دوسری طرف وہ ان جدید ادیبوں سے بھی ناراض ہیں جو ناوابستگی اور وابستگی دونوں کو اپنی سہولتوں کے مطابق استعمال کرنے کے قائل ہیں۔

جب علی سردار جعفری باقر مہدی کے متعلق یہ لکھتے ہیں کہ ''انھیں ترقی پسندوں کی کردار کشی پر مامور کیا گیا ہے'' تو وہ اس حقیقت کو قطعاً نظر انداز کر دیتے ہیں کہ ان سے اور ان کے ساتھیوں سے باقر کی ناراضگی کسی نفرت، عداوت یا کسی ذاتی منفعت کی غرض سے نہیں، بلکہ اس خفگی کے پیچھے ایک ذہنی کسک ہے۔ یہ وہی کسک ہے جو ہمیں ورڈز ورتھ کے بارے میں براؤننگ کی نظم The Lost Leader میں ملتی ہے۔

یہ بات اوپر کہی جا چکی ہے کہ 53-1952 تک باقر مہدی ترقی پسندوں کی شاعری، خصوصاً آزادی کے بعد والی شاعری کے سیاسی، خطیبانہ اور گھن گرج والے لہجے سے منحرف ہو چکے تھے، لیکن ادب کے بنیادی مسائل کے تعلق سے ان کے خیالات کم و بیش وہی تھے جو دوسرے ترقی پسندوں کے تھے۔ میراجی اور مختار صدیقی وغیرہ کے بارے میں ان کا یہ کہنا کہ یہ لوگ ''خاص شاعری کی دھن میں زندگی کے اثباتی میلانات کے ترجمان ہونے کے بجائے اپنے بیمار ذہنوں کی الجھنوں کو آزاد نظم کے فارم میں پیش کرتے تھے....'' وغیرہ، اس حقیقت کا ثبوت ہے کہ باقر مہدی کا یہ رویہ دراصل عام ترقی پسند تصورات کے فریم ورک کا ہی ایک حصہ تھا۔

اس سلسلے میں باقر مہدی سے یہ توقع کی جا سکتی تھی کہ وہ مثبت اور منفی رویوں، بیمار ذہنوں کی الجھنوں اور آزاد نظم کے فارم سے ان کے رشتوں وغیرہ سے مفصل بحث کرتے، مگر اس زمانے میں ایسا کرنا، غالباً ان کے لیے ممکن نہیں تھا، لیکن جیسا کہ حسن عسکری نے لکھا ہے، تنقید کی قدریں مستقل اور جامد نہ ہو کر زمانے اور حالات کے تقاضوں کے تحت بدلتی رہتی ہیں..... بدلتے ہوئے حالات اور بدلتی ہوئی ادبی قدروں کا زیادہ تفصیلی اور زیادہ وسیع النظری سے مطالعہ کرنے کے سبب باقر مہدی کے خیالات میں بھی دھیرے دھیرے اور غیر محسوس سطح پر تبدیلیاں آتی گئیں۔ ان تبدیلیوں کی نوعیت وہی تھی جن سے دوسری جنگ عظیم کے بعد مغرب کے جدید شعراء مثلاً آڈن اور اسپنڈر وغیرہ دوچار ہوئے تھے۔ جس طرح جنگِ عظیم کے بعد آڈن کی شاعری کا لب و لہجہ بھی بدلا اور اس کے یہاں ادبی ترجیحات (Preferences) میں بھی فرق ہوا اسی طرح باقر مہدی بھی

جوایک عرصے تک ''سرگوشی'' والی شاعری کے بجائے اقبال کے ''پروقارلب ولہجہ اور بلند آواز'' کے قائل تھے، آخر شاعری میں داخلیت اور لہجے کی نرمی کی اہمیت کے معترف ہو گئے۔ اس کا مطلب ہرگز یہ نہیں ہے کہ باقر بھی بہتوں کی طرح دیکھا دیکھی جدیدیت کی آواز میں آواز ملانے لگے۔

ان کے یہاں نقطۂ نظر کی تبدیلیاں اس وقت سے نظر آتی ہیں جب ہندوستان میں جدیدیت کا ہنگامہ شروع بھی نہیں ہوا تھا۔ اس طرح ان کے بارے میں یہ نہیں کہا جا سکتا کہ انھیں ''جدیدیت کی چلتی گاڑی میں سوار ہونے کا شوق ہے۔'' ان کے یہاں ذہنی تبدیلیوں کا واضح رجحان اور جدید ادبی رجحانات کا واضح شعور 1959 میں شائع ہونے والے ان کے مضمون ''نئے نکات'' میں خاصی تفصیل سے ملتا ہے۔ اس مضمون کا پہلا پیراگراف ہی ایک بدلتے ہوئے تنقیدی ذہن کی نشاندہی کرتا ہے۔ ملاحظہ ہو:

> ''کیا حقیقت کو جاننے کی صرف ایک راہ ہے؟ کیا حقائق سے زیادہ ان تفسیروں کی اہمیت ہے جو حقیقت کو سمجھنے میں مدد دیتی ہیں؟ کیا زندگی کو روزانہ کی جدو جہد سے الگ کر کے فلسفیانہ معیار پر پرکھا جا سکتا ہے؟''

ظاہر ہے کہ ان تمام سوالات کا ایک ہی جواب ہے یعنی ''نہیں!'' یہ اقتباس ادیب اور سماج کے آپسی تعلق کے سلسلے میں ایک نئی کش مکش کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ باقر روزمرہ کی انسانی زندگی کے مسائل کی اہمیت اور ادب سے ان کے قریبی تعلق کا اعتراف کرنے کے ساتھ ساتھ یہ بھی واضح کرتے چلتے ہیں کہ حقیقی ادیب کسی ایک مسلک کسی ایک پارٹی یا کسی ایک ادبی نظریئے کا غلام بن کر نہیں جی سکتا۔ باقر کا یہی رویہ آگے چل کر ادیب کے غیر مشروط ذہن اور اس کی انفرادی آزادی کے تعلق سے، جدیدیت کی طرف سے ایک اہم مطالبے کی شکل میں سامنے آیا ہے۔

جدیدیت، جدید ادبی ذہن اور جدید شاعری کے متعلق باقر نے کافی کچھ لکھا ہے۔ اس سلسلے میں ان کا مضمون ''ترقی پسندی اور جدیدیت کی کش مکش'' خصوصی اہمیت کا حامل ہے اور اسے خاطر خواہ شہرت بھی ملی ہے۔ مختلف لوگ اس کے مندرجات سے بحث کر چکے ہیں لیکن زیادہ تر بحث جدیدیت اور جدید شاعری تک محدود رہی ہے۔ اس مضمون کا بے حد اہم حصہ وہ ہے جہاں

باقر نے 'اقدار' کے سوال کو اٹھایا ہے اور بتایا ہے کہ 'قدر' بھی ایک اضافی شے ہے اور اقدار کے معنی کا تعین اس قطعی انداز میں نہیں کیا جا سکتا جس انداز میں ہم سائنسی اصطلاحوں کے معنی کا تعین کرتے ہیں یا کر سکتے ہیں۔ ادب سے وابستہ اقدار کے تعین کے لیے نقاد یقیناً مختلف علوم اور ماحول کی مدد سے کچھ سچائیاں اخذ کر سکتا ہے، لیکن علم بجائے خود ایک اضافی قدر ہے اور شعر و ادب سے اشیا کے بارے میں مکمل سچائی کے بیان کی توقع نہیں کی جا سکتی، ہاں دوسری لسانی تشکیلات (Formulations) کی طرح ادب بھی ایسی سچائیوں کا اظہار کرتا ہے، جو قابلِ تصدیق ہوں۔

باقر مہدی نے اقدار کے مسئلے سے جس طرح بحث کی ہے اس سے یہ توضیحاتی مطلب نکالا جا سکتا ہے کہ ادب میں اخلاقی اقدار کی گنجائش ہے لیکن ظاہر ہے کہ ان اقدار کو مختلف سیاسی، مذہبی اور ادبی عقائد سے تعلق رکھنے والے لوگ اپنے اپنے عقائد کی روشنی میں پرکھیں گے۔ اس طرح ادب کی آفاقی اقدار صرف وہی ہو سکتی ہیں جن میں ایسی جمہوری لچک ہو جو فرد کو محدود عقائد کی سطح سے اوپر اٹھا سکے۔ شعر و ادب کی جذباتی قوت اور اس میں موجود ایسے عناصر (جن میں بہ ظاہر کوئی غیر جمالیاتی پہلو نہ ہو) سے بھی لطف اندوز ہوتے وقت قاری کسی نہ کسی طرح اپنی اخلاقی یا ادبی وابستگیوں (Commitments) سے جڑا رہتا ہے۔ ادیب کے اخلاقی یا دوسری طرح کے نظریات سے قاری کا اتفاق یا اختلاف بہرصورت ادب کی عمومی اقدار کے تعین پر اثر انداز ہوتا ہے۔

ایک جمہوری سماج میں ادیب اور نقاد دونوں، ایسے مباحث میں برابر حصہ لیتے رہتے ہیں جن میں اقدار کو پرکھا جاتا ہے، تجربات کی روشنی میں اور ان کی بنیاد پر اقدار کے معنی متعین کیے جاتے ہیں اور نقاد ادب کی جمالیات پر مسلسل نظر ثانی کرتا رہتا ہے۔

اس طرح باقر مہدی نقاد سے توقع کرتے ہیں کہ وہ ادب کو ایک سے زیادہ تناظر میں سمجھنے کی کوشش کرے، یعنی یہ کہ باقر تنقید سے بہت ساری چیزوں کو خارج کرنے کے بجائے انھیں اپنی تنقید میں سمونا اور ان سے فائدہ اٹھانا پسند کرتے ہیں، وہ ایسی تنقید کے قائل ہیں جو خود کو محدود کر لینے کے بجائے اپنی آغوش وا رکھے تا کہ نئے نکات اور نئے طریق کار کا ارتقا ہوتا رہے۔ وہ جدید ادیبوں سے، خود جدیدیت کی حدود کو توڑنے کی توقع کرتے ہیں تا کہ روایت کی توسیع

ہونے کے بجائے نئی روایتوں کی بنیاد پڑ سکے۔ بہ حیثیت مجموعی باقر مہدی ادبی اور سیاسی ادعائیت (Dogmatism) کے خلاف آواز اٹھاتے ہیں۔ ترقی پسند نقادوں سے ان کے جھگڑے کا سبب ہی یہ ہے کہ ان لوگوں نے روسی کمیونزم کو مذہب کے طور پر قبول کر لیا اور اس طرح ردو قبول کے عمل کو خارج از بحث کر دیا۔ اب یہ الگ بات ہے کہ اپنے متذکرہ مضمون میں جدید شاعری سے بحث کرتے ہوئے باقر خود ادعائیت کے بہت قریب پہنچ گئے ہیں۔ لکھتے ہیں:

> ''جدید شاعری درسی شاعروں کے خلاف تخلیق کی گئی ہے، اسے درس گاہوں سے بچانے کی کوشش ہی صنعتی شہروں کی شاہراہوں اور گلیوں میں لائی ہے۔ لاہور (افتخار جالب)، سرگودھا (وزیر آغا) اور علی گڑھ (خلیل الرحمٰن وغیرہ) میں جو جدید شاعری کی جارہی ہے اس کا زیادہ تر حصہ کتابی ہے۔ اگر ان چھوٹے شہروں کے شاعر بڑے صنعتی شہروں میں مارے مارے پھریں تو ان کی قلعی اڑ جائے۔''

یہاں باقر نے یہ نہیں بتایا کہ درسی شاعری کیا چیز ہوتی ہے؟ اگر درسی شاعری کا مطلب یہ ہے (جو میں سمجھتا ہوں) کہ پہلے سے موجود موضوعات، علامات، لفظیات اور روندے ہوئے تجربات کی از سرِ نو ترتیب و تشکیل کی مدد سے نظم یا غزل ڈھال دی جائے تو یہ کام بڑے صنعتی شہروں میں بھی خاصے بڑے پیمانے پر انجام دیا جاتا ہے۔ بڑے شہروں کے مسائل یقیناً چھوٹے شہروں کے مسائل کے مقابلے میں زیادہ پیچیدہ ہوتے ہیں، لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ ہم جسے صنعتی تہذیب سمجھتے ہیں وہ اب صرف بڑے شہروں تک محدود نہیں رہ گئی ہے۔ اس مسئلے سے وحید اختر خاصی مفصل اور اختلافی بحث کر چکے ہیں۔

باقر مہدی نے اسی بحث کو اپنے ایک اور مضمون ''جدیدیت اور توازن'' میں آگے بڑھایا ہے۔ مضمون کا آغاز یوں ہوتا ہے:

> ''ادب میں نئے رجحانات یا تحریکوں کی ابتدا سرکشی سے ہوتی ہے، جیسے فیوچرازم یا سرریلزم۔ اس سرکشی کے

ابتدائی نقوش دیکھے جائیں تو معلوم ہوگا کہ اگر سرکش ادیب
صالح رول اختیار کرنے کی کوشش کرتے تو جدیدیت کی
تحریکیں اور رجحانات روایتی اور کلاسیکی ادبی اقدار سے نہ
ٹکراتے۔''

میرے خیال میں باقر مہدی نے ''توازن'' کے خلاف اور ادبی سرکشی کی موافقت میں جو تھیسس تیار کیا ہے اس کی بنیادی کمزوری یہ ہے کہ انھوں نے اپنا سارا زور روایتی ادبی موضوعات اور اقدار سے سرکشی پر صرف کیا ہے اور لسانی نیز ہیئتی سرکشی کو سرے سے نظر انداز کر دیا ہے۔ شاعروں کے شاعر اور نقادوں کے نقاد ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے ہر زمانے کی جدید شاعری کے لیے یہ بات لازمی قرار دی ہے کہ شاعری کی زبان ایسی ہو جو پڑھنے والوں کو نہ صرف چونکائے بلکہ انھیں صدمہ (Shock) پہنچائے۔ اسی طرح جدید ادب کے ایک اور اہم نقاد ڈونالڈ ڈیوی کے لفظوں میں:

''جدید شاعری کی سب سے بڑی پہچان یہ ہے کہ اس
کی ترتیب نحوی (Syntax) ماہرین عروض کی ترتیب نحوی
سے الگ ہوتی ہے۔ اگر جدید شاعر زبان میں محض ایسی
تبدیلیاں کرے جو ماہرین عروض کے لیے قابل قبول ہوں تو
اس کا مطلب یہ ہوگا کہ شاعر روایتوں کی محض modify کر
رہا ہے۔''

یہ بات میں نے خاص طور پر افتخار جالب کی شاعری کے سلسلے میں چھیڑی ہے۔ افتخار جالب نے جس طرح اردو شاعری کی مروجہ لسانی روایات کو صدمہ پہنچایا ہے اور شعری زبان میں جو نحوی تبدیلیاں کی ہیں ان کا مطالعہ کئے بغیر یا پھر انھیں نظر انداز کر کے، ان پر درسی شاعر ہونے کا الزام لگانا مناسب نہیں ہے۔ خاص طور پر ایسے نقاد کے لیے جو ''قطعی بغاوت، کامل انحراف، اصول پرستی کی حد تک تخریب کاری، لایعنیت کا احترام اور پیروی'' جیسے سرکش خیالات پر ایمان رکھتا ہو۔ مجھے باقر کے اس خیال سے پورا اتفاق ہے کہ:

''جدیدیت اور توازن کا کبھی میل نہیں ہوا ہے۔ یہ ممکن

ہے کہ جدیدیت کے رجحانات پائمال ہوجائیں، چھپ
جائیں مگر وہ (جدیدیت) توازن سے ملاپ کرکے زندہ نہیں
رہ سکتی۔''

ظاہر ہے کہ یہ بیان نہ صرف دوٹوک بلکہ بے رحمانہ صداقت پرمبنی ہے، لیکن تعجب اس وقت ہوتا ہے جب باقر افتخار جالب کی کوششوں کو انتہا پسندی کے دوسرے سرے کی باتیں کہتے ہیں یعنی انتہا پسندی کی بھی حدود مقرر ہونی چاہئیں اور یہ کہ ایک خاص حد سے آگے انتہا پسندی کے درمیان ''توازن'' کی تلاش کی ہی ایک کوشش ہے۔

افتخار جالب ان بدقسمت شاعروں میں ہیں جن پر نیکی کر دریا میں ڈال والی مثل صادق آتی ہے۔ جب ہمارے روایتی نقاد افتخار جالب کو ایک ادبی خبیث روح کے طور پر پیش کرتے ہیں تو مجھے ان پر تعجب ہوتا ہے نہ افسوس، لیکن جب باقر مہدی انھیں درسی شاعر کہتے ہیں یا بلراج کومل Freak کے لقب سے نوازتے ہیں تو یقیناً تعجب بھی ہوتا ہے اور افسوس بھی۔

میں وزیر آغا اور خلیل الرحمٰن اعظمی کو بھی محض اس لیے درسی شاعر نہیں کہوں گا کہ ان کا تعلق بڑے صنعتی شہروں سے نہیں ہے۔ خود باقر نے اپنے مضمون ''ترقی پسندی اور جدیدیت کی کش مکش'' میں ایک طرح سے اپنے صنعتی شہر والے فارمولے کی تردید کردی ہے۔ اس مضمون کے آخر میں انھوں نے اپنے پسندیدہ جدید شاعروں کی ایک فہرست دی جس میں صرف چھے نام شامل ہیں۔ ...قاضی سلیم، ندا فاضلی، عمیق حنفی، عادل منصوری، محمد علوی اور احمد ہمیش۔

ظاہر ہے کہ یہ سبھی جدید بھی ہیں اور نمائندہ بھی لیکن اگر صنعتی شہر والے فارمولے کو ذہن میں رکھیں تو پتہ چلتا ہے کہ عمیق حنفی کی مشہور ترین نظم ''سند باد'' اندور میں لکھی گئی۔ قاضی سلیم کی بیش تر نظمیں اورنگ آباد میں تخلیق ہوئیں، ندا فاضلی کی زیادہ تر وہ نظمیں جو ''لفظوں کا پل'' میں شامل ہیں ان کے بمبئی آنے سے قبل لکھی جا چکی تھیں۔ احمد ہمیش جب تک ہندوستان میں رہے، بے چارے مارے مارے تو بہت پھرے لیکن زیادہ تر الہ آباد، بلیا اور غازی پور کی طرف۔ آخری زمانہ حیدرآباد میں بے حد پراسرار انداز میں کسی مالدار بیوہ کے ''کنج عافیت'' میں گذارا۔ دراصل میں یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ اگر وزیر آغا اور خلیل الرحمٰن کے بارے میں بھی یہ ثابت کرنا ہے کہ یہ لوگ جدید نہیں ہیں

یا ان کی شاعری درسی شاعری ہے تو اس کی دوسری وجوہات تلاش کرنی ہوں گی۔

ان باتوں سے قطع نظر جب ہم باقر مہدی کے دوسرے کئی تنقیدی مضامین پر نظر ڈالتے ہیں تو اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے ادب میں سرکش رجحانات اور شخصیتوں کو ابھارنے والے اپنے تنقیدی مشن میں نمایاں کامیابی حاصل کی ہے۔ ''آگہی و بے باکی'' میں شامل یگانہ چنگیزی پر ان کے دو تنقیدی مضامین بعنوان ''یگانہ آرٹ'' اور ''غزل کا تیسرا نام'' کے علاوہ اختر الایمان پر ان کے دو مضامین مثال کے طور پر پیش کیے جا سکتے ہیں۔

یگانہ پر ان کے دونوں مضامین کا لب لباب یہ ہے کہ:

''یگانہ نے اردو شاعری کو جو ولولہ بخشا ہے وہ سرکشوں
کی پوری داستان کا عنوان بن سکتا ہے۔''

ان مضامین میں باقر نے یگانہ کی شخصیت اور شاعری دونوں کا احاطہ کرنے کی کوشش کی ہے۔ یگانہ کے بعض اشعار مثلاً:

دل طوفاں شکن تنہا جو آگے تھا سو اب بھی ہے
بہت طوفان ٹھنڈے پڑ گئے ٹکرا کے ساحل سے

اور

نہ خداؤں کا نہ خدا کا ڈر، اسے عیب جانئے یا ہنر
وہی بات آئی زبان پر جو نظر پہ چڑھ کے کھری رہی

کو یگانہ کی 'باغی' شخصیت کے پس منظر میں سمجھایا ہے۔

باقر مہدی کی نثری اور شعری دونوں تحریریں اس بات کی چغلی کھاتی ہیں کہ ان کے لیے یگانہ ایک ایسا آئینہ ہیں جس میں وہ خود اپنی شخصیت کا عکس دیکھتے ہیں۔ چنانچہ ان مضامین میں باقر نے یگانہ کے اشعار کی مدد سے ان کی شخصیت کے مختلف گوشوں کو جس طرح اجاگر کیا ہے وہ قابل تعریف ہے۔

اس سلسلے میں باقر سے یہ شکایت یقیناً کی جا سکتی ہے کہ انھوں نے یگانہ کی شاعری کے ان فنی لوازمات اور عناصر سے کوئی مفصل بحث نہیں کی جن کی بنا پر ہم انھیں میر اور غالب کے بعد

اردو کے سب سے بڑے غزل گو کا درجہ دے سکیں۔

یگانہ کی عظمت کے سلسلے میں باقر کا یہ کہنا کہ ان کے اشعار میں:

> ''موضوع کے تنوع کے ساتھ ساتھ لب و لہجہ کا اتار چڑھاؤ بھی موجود ہے، فکر کے پہلو بھی نمایاں ہیں، خیال کی لطافت بھی ظاہر ہے، عشق کا والہانہ پن بھی ملتا ہے اور سوز و گداز بھی.....''

اپنی جگہ بالکل سچ ہے لیکن شمس الرحمٰن فاروقی تو یہی کہیں گے کہ ان میں سے کوئی بھی خصوصیت ایسی نہیں ہے جسے صرف یگانہ کی شاعری سے مختص کیا جا سکے اور یہ کہ عشق کا والہانہ پن، لہجے کا اتار چڑھاؤ، اور سوز و گداز وغیرہ ایسی خصوصیتیں ہیں جو اردو کے کم و بیش ہر اہم شاعر کے یہاں مل جاتی ہیں۔

میرا خیال ہے کہ ان مضامین کا بنیادی مقصد، یگانہ کے کلام کی تجزیاتی تنقید سے زیادہ یہ تھا کہ یگانہ کے ساتھ نقادوں نے جو معاندانہ رویہ اپنا رکھا تھا اس کا جواب دیا جائے اور شعر کی تاریخ میں یگانہ کو ان کا جائز مقام دلوایا جائے۔ ویسے یگانہ پر اتنا کم لکھا گیا ہے کہ آج بھی ان کی شاعری پر باقر کے مضامین ہی بہترین مضامین ہیں.... بہتر ہوتا اگر باقر مہدی کم از کم یگانہ پر کوئی مستقل کتاب لکھ دیتے، کیونکہ اس طرح ان کی اس شکایت کا بھی کسی حد تک ازالہ ہو جاتا جو انھوں نے اردو نقادوں سے برسوں پہلے کی تھی، یعنی یہ کہ اردو میں ''میر، انیس، غالب، اقبال، جوش اور یگانہ پر کوئی بلند پایہ تنقیدی کتاب نہیں ہے، بلکہ چند مقالے ہیں اور بس.....''

اس مضمون میں باقر نے نہ صرف غالب کی شاعری بلکہ شخصیت پر بھی اظہار خیال کیا ہے اور ان اسباب کی طرف اشارہ کیا ہے جن کی وجہ سے جدید ذہن اپنے آپ کو غالب سے قریب تر محسوس کرتا ہے۔ باقر کے نزدیک غالب کی 'بے راہ روی' اور ان کی شخصیت میں موجود متضاد کیفیتیں آج کے مزاج کے مطابق ہیں۔ سماج کے بندھے ٹکے اصولوں اور رسم و رواج کو غالب نے جس انداز میں ٹھکرایا اور جس طرح کی بھرپور زندگی گذاری وہ آج بھی بیش تر شرفائے ادب کے بس کی بات نہیں۔ اسی طرح غالب کی شاعری میں ایسے بہت سے عناصر مثلاً تنہائی، موڈ کی تلخی،

اذیت کوشی اور آرزوئے مرگ وغیرہ موجود ہیں جو غالب کے ہم عصر فرانسیسی شعرا کے یہاں تو تھے لیکن جن سے اردو شاعری سو سال بعد روشناس ہوئی۔

میں باقر مہدی کی تنقید کے تعلق سے اس بحث کو ختم کرنے اور آگے بڑھنے سے پہلے مناسب سمجھتا ہوں کہ ان کی تنقید کے اجزائے ترکیبی کا خلاصہ بیان کردوں۔

(۱) تاریخی، سماجی اور سوانحی علوم پر مبنی ایسے بیانات جو فنکار کی شخصیت اور اس کے تخلیقی طریقۂ کار کو سمجھنے میں معاون ہوسکتے ہیں۔

(۲) ایسے ادبی نظریات کا ذکر اور تجزیہ جن کے ذریعے کسی تخلیق کو سمجھنے اور اس کی قدر متعین کرنے میں مدد مل سکتی ہے۔

(۳) شعر کے محرکات اور ان کے عقلی تجزیے کے ساتھ شعر میں موجود انتقاد آمیز معنی کا نثری بیان۔

(۴) متعلقہ فنکار کے اسلوب، زبان اور تکنیک سے زیادہ موضوعات سے بحث نیز فنکار اور فن پارے پر حتمی اور اقداری رائے دینے کی کوشش۔

(۷)

سرکشی، صاف گوئی، بے باکی، شعلہ گفتاری وغیرہ وہ خصوصیتیں ہیں جن کے لیے اردو کی ننھی منی سی دنیا میں باقر مہدی خاصی شہرت رکھتے ہیں لیکن جدید نقادوں میں وارث علوی وہ تنہا نقاد ہیں جن کی تحریروں میں یہ چیزیں بدرجۂ اتم پائی جاتی ہیں۔ وہ مصلحتیں یا رواداریاں جو نقاد کو جا بجا سمجھوتہ کرنے پر مجبور کریں تنقید کو ایک بے ضرر سی ذہنی مشق بنا دیتی ہیں وارث علوی کے لیے کوئی معنی نہیں رکھتیں۔ وارث علوی نے اپنے آپ کو محض ادب کی تنقید تک محدود نہیں رکھا بلکہ وہ ادب پر تنقید کرتے ہوئے تہذیب، سماج اور زندگی کی قدروں پر بھی تنقید کرتے ہیں۔ سماج میں فنکار کا منصب، تخلیقی عمل کی پیچیدگیاں اور ہم عصر تنقید کی تنقید وارث علوی کے محبوب موضوعات ہیں۔ ان سارے موضوعات پر وہ مناظراتی انداز میں بحث کرتے ہیں۔ ان کے یہاں ''جدیدیت اور روشن خیالی'' اور ''کمٹ منٹ کی بحث سے لے کر 'فکشن کی تنقید کا المیہ' تک پر مشتمل مضامین کا ایک طویل سلسلہ ملتا ہے جن میں انھوں نے ادب کے غیر ادبی معیار، عقیدے کے زوال، آدرشی اور ہیئتی تعصبات اور تخلیقی اقدار وغیرہ سے ضروری اور غیر ضروری بحث کی ہے۔

اردو تنقید اور خصوصاً ہم عصر تنقید کی فکری بے مائگی کا رونا تو سبھی روتے ہیں لیکن اس مسئلے سے تفصیلی بحث صرف وارث علوی نے کی ہے اور نام بہ نام مختلف نقادوں کا ذکر کر کے اور ان کے مضامین کا تجزیہ کر کے ہم عصر اردو تنقید کی سطحیت کو آشکار کیا ہے۔ انھوں نے ان معاشرتی، نفسیاتی اور مکتبی نقادوں کے خلاف پرزور صدائے احتجاج بلند کی ہے جو ادب کو'' فکری جولان گاہ

سمجھتے ہیں۔ یہ حضرات اشتراکیت، جدیدیت، وجودیت، میر، غالب، اقبال، غزل، نظم غرض کہ ہر موضوع پر ایک ہی ترنگ کے ساتھ لکھتے ہیں۔ ان میں سے بیشتر لوگ دراصل نقاد ہوتے ہی نہیں۔ چونکہ وارث علوی نے اس پس منظر میں بار بار مکتبی اور درسی تنقید کا ذکر کیا ہے اس لیے ضروری سمجھتا ہوں کہ اس قسم کی تنقید کے بارے میں مختصراً کچھ عرض کردوں۔ مکتبی یا درسی تنقید ان ادبی اصطلاحات میں سے ایک ہے جس کا استعمال تو کثرت سے ہوتا ہے لیکن جس کے صحیح مفہوم سے اکثر لوگ ناواقف ہیں۔

دراصل ہمارے یہاں ہر اس نقاد کو مکتبی نقاد کہہ دیا جاتا ہے جس کی تحریریں ہمارے نزدیک بے خبری اور سطحیت سے عبارت ہوں یا ہم جس سے کسی وجہ سے ناخوش ہوں۔ حقیقت ایسی نہیں ہے..... تکنیکی اعتبار سے مکتبی تنقید کا اطلاق دو قسم کی تنقیدوں پر ہوتا ہے۔ ایک تو وہ تنقید جو پی ایچ ڈی یا ڈی لٹ کی ڈگری حاصل کرنے کے لیے لکھی جاتی ہے۔ یہ تنقید دعویٰ تو اس بات کا کرتی ہے کہ یہ علم کے خزانے میں اضافہ کر رہی ہے لیکن دراصل اس قسم کی زیادہ تر تنقید کا دارومدار پہلے سے موجود مواد کی از سرنو ترتیب پر ہوتا ہے۔ اس تنقید میں نئے مسائل کو اٹھانے یا پرانے مسائل کو نئے انداز میں چھیڑنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔

مکتبی تنقید کی دوسری قسم وہ ہے جس کے تحت مثنوی، قصیدہ، غزل اور دوسرے اصناف ادب پر ایسی کتابیں لکھی جاتی ہیں جو نصاب تعلیم کی ضرورتوں کو پورا کرسکیں۔ علاوہ ازیں دونوں طرح کے نقاد سکۂ رائج الوقت قسم کے موضوعات پر بھی کچھ نہ کچھ لکھنا ضروری سمجھتے ہیں تاکہ وہ بھی تنقید کے کلچرل آرکسٹرا میں شامل ہوسکیں۔

وارث علوی نے ان لوگوں کے ساتھ ساتھ معاشرتی رشتوں والے نقادوں کے خلاف بھی احتجاج کیا ہے۔ یہ نقاد چند سیاسی اور سماجی آدرشوں کے غلام ہوتے ہیں اور ان کا بڑا مقصد یہ ہوتا ہے کہ فنکار سے اس کی فنی اور ذہنی آزادی چھین کر اسے چند آدرشوں، بنے بنائے فارمولوں اور مورخ (Out-Dated) اصولوں کی غلامی پر مجبور کر دیا جائے۔ سماجی اور معاشرتی رشتوں والے نقاد کلچر، ادب، زندگی، تہذیب اور صالح اقدار کے نام پر فنکار سے محض ایک مخصوص ڈھرے پر چلتے رہنے کا تقاضا کرتے ہیں۔ اس طرح ادب کے تعلق سے ان حضرات کا رویہ ادبی یا تنقیدی

نہ رہ کر سیاسی بن جاتا ہے۔ بقول وارث:

''ہمارے نقادوں کے لیے بس اتنا کافی ہے کہ وہ ادیبوں کے سامنے سیاست کی فضیلت بیان کریں۔ فنکاروں کو بتائیں کہ کوئی بھی ادب سیاست سے بے بہرہ ہو کر بڑا ادب نہیں بن سکتا۔ سیاست اور زندگی کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ اگر ادب نے سیاست کا دامن نہ پکڑا تو محض چولی بن کر رہ جائے گا۔''

غیر ادبی سطح پر ادب کا سیاست سے ناطہ جوڑنے کے خلاف وارث نے اپنے مختلف مضامین میں آواز اٹھائی ہے۔ اس سلسلے میں ان کے مضامین مثلاً ''ادب اور آدرشی وابستگی'' ''کمٹ منٹ کی بحث'' اور ''ادب اور فاشزم'' خصوصی طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ وارث علوی کا ایقان ہے کہ عقیدہ اور آدرشی وابستگی انسان کو قدامت پسند، کٹر، حتیٰ کہ سفاک بنا دیتے ہیں۔ وابستگی انسان کے دماغ پر کلف لگا کر اسے سخت اور بے لچک بنا دیتی ہے۔ وابستہ فنکار ہر اس چیز کو بیک قلم رد کر دیتا ہے جو کسی بھی زاویے سے اس کے عقیدے کی نفی کرتی ہو۔ وابستگی آپ کو اس قابل ہی نہیں رکھتی کہ آپ دوسری چیزوں سے وابستہ اچھائیوں یا اہم قدروں کو دیکھ سکیں۔ وابستہ ادیب اپنے آپ کو محض چند مفروضات اور معتقدات میں محدود کر لیتا ہے اور اس ذہنی آزادی اور وسعت نگاہ سے محروم ہو جاتا ہے جو حقیقی فنکاروں کا حصہ ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ وابستہ ادیب انسان کو فرد کی حیثیت سے نہ دیکھ پاتا ہے، نہ دیکھنے کی کوشش کرتا ہے، ایسے ادیبوں کے نزدیک افراد سماجی ٹائپ سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتے۔ چونکہ وارث علوی وابستہ ادیبوں سے عموماً ترقی پسند ادیب مراد لیتے ہیں اور چونکہ ترقی پسندوں کے یہاں مزدور، ایک خاص رومانوی حیثیت کا مالک، ٹائپ کردار رہا ہے اس لیے میں وارث کا یہ بیان نقل کرنا مناسب سمجھتا ہوں ملاحظہ ہو:

''جب آپ مزدور کو ایک انقلابی ٹائپ کے طور پر دیکھتے ہیں تو گویا آپ اس کی حقیقی زندگی کو نہیں دیکھ رہے ہیں جس کا اپنا ایک الگ وجود ہے۔ آپ کے افسانوں میں اب

مزدور اپنی ٹانگوں پر حرکت نہیں کرتا بلکہ آپ کی آئیڈیولوجی کی
بیساکھیوں کے سہارے چلتا ہے۔ اس کی شخصی خصوصیات،
اس کی ذات اور اس کے مزاج کے انفرادی پہلو، اس کی
انسانی کمزوریاں اور انسانی تعلقات سے پیدا شدہ اس کے
خالص انسانی اور ذاتی مسائل.... ان سب چیزوں میں آپ
کی دلچسپی ختم ہو جاتی ہے کیونکہ آپ کی نظر میں وہ صرف ایک
انقلابی ٹائپ ہے۔"

(ادب اور آدرشی وابستگی)

برخلاف اس کے حقیقی فنکار کا انسانوں کے تعلق سے رویہ فرد کی انفرادی شخصیت کی اندرونی تہوں تک پہنچنے کی کوشش سے عبارت ہوتا ہے۔ ان تہوں میں پوشیدہ خزانوں تک ان لوگوں کی دسترس نہیں ہوتی جو محض فرد کے اوپری چھلکے سے مطمئن ہو جاتے ہیں۔

وارث علوی کے نزدیک ترقی پسندوں کے مقابلے میں منٹو حقیقی فنکار اس لیے ہے کہ وہ رنڈیوں اور بھڑووں تک کے کردار کو ٹائپ بنا کر پیش کرنے کے بجائے ان کے اندر جھانک کر دیکھنے کی کوشش کرتا ہے۔ اسی لیے "اس کی ہر کہانی انسان یا زندگی کے وژن کے کسی نہ کسی پہلو کی تجسیم ہوتی ہے۔"

وارث علوی کے خیال میں سیاسی بصیرت، انسان دوستی اور امن پسندی وغیرہ آپ کو بہتر شہری بلکہ بہتر انسان تک بننے میں مدد دیتے ہیں لیکن محض ان چیزوں کے بل بوتے پر کوئی بہتر فنکار نہیں بن سکتا۔ فنکار بننے کے لیے زندگی کو اس کے ہر روپ اور ہر رنگ میں دیکھنا اور قبول کرنا پڑتا ہے۔ چونکہ بقول وارث، ترقی پسندوں نے زندگی کے مختلف پہلوؤں کو دیکھنے اور انھیں اندر باہر سے کھنگالنے کی کبھی کوشش ہی نہیں کی اس لیے ان کے ادب اور تنقید میں یکسانیت اور سطحیت کا پیدا ہو جانا ایک ناگزیری بات تھی۔ وارث کے نزدیک ترقی پسند نقادوں کا رویہ ادبی نہ رہ کر صحافتی اور نمائشی رہا ہے۔ یہ لوگ بار بار عصری آگہی کا ذکر تو کرتے ہیں لیکن ان کی تحریروں میں بیسویں صدی کے تہذیبی، معاشی، سیاسی اور ثقافتی مسائل کا کوئی ذکر تک نہیں ملتا۔

میں سمجھتا ہوں کہ عصری آگہی دراصل ایک ایسا اشتہاہی نسخہ ہے جو عصری شاعری سے ناواقفیت اور اس سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت کی کمی کو چھپالیتا ہے۔ ہم ان تمام اشیاء اور عوامل کو عصری آگہی کا نام دیتے ہیں جو ہمارے لیے اکثر ناقابل فہم اور ناقابل تجزیہ ہوتے ہیں۔ ادب کے لیے یہ قطعاً ضروری نہیں کہ وہ کسی مخصوص زمانے میں ہونے والے تمام چھوٹے بڑے واقعات وحادثات کا آئینہ بن جائے۔ اس سے کوئی انکار نہیں کرتا کہ ادب کا موضوع زندگی ہے لیکن زندگی اور ادب کا رشتہ اتنا سلیس اور صاف نہیں ہے جتنا بہت سے لوگ سمجھتے ہیں۔ کسی زمانے کے لوگوں کی روزمرہ زندگی کی حرکات وسکنات پر سرسری تبصرہ بھی اپنے اندر عصری آگہی رکھتا ہے لیکن یہ ضروری نہیں کہ اس قسم کا ہر تبصرہ ادب اور فن کے زمرہ میں بھی داخل ہو۔ عصری آگہی اور زندگی کی صالح قدروں کے نام پر ادب اور فن کی سالمیت کو ٹکڑے ٹکڑے کر دینے والے تنقیدی رویے کے خلاف وارث علوی نے نہ صرف لکھا ہے بلکہ ایک طرح سے جہاد کیا ہے۔

انھوں نے یہ بات بار بار اور بہ اصرار کہی ہے کہ بیش تر ہم عصر نقاد جن میں ممتاز حسین اور محمد حسن سے لے کر کرامت علی تک شامل ہیں تنقید کی آڑ میں، عالم وفاضل رہبر، مجاہد، مبلغ اور خطیب کا کردار ادا کرتے ہیں۔ یہ لوگ بڑے فنکاروں مثلاً میر، غالب اور اقبال وغیرہ کی نگارشات سے یوں دست بہ گریباں نہیں ہوتے کہ انھیں اپنی شخصیت کا جز بنالیں۔ اس طرح نقاد اور فنکار کے درمیان ہمہ وقت ایک خلیج سی حائل رہتی ہے۔ اپنی فنی اور تنقیدی خامیوں کو چھپانے کے لیے یہ لوگ فلسفہ، نفسیات اور اقتصادیات وغیرہ کا سہارا لینے پر مجبور ہوتے ہیں حالانکہ ان علوم پر بھی ان حضرات کو قدرت اور دسترس نہیں ہوتی۔ نتیجتاً اس قسم کی تنقید تجزیاتی نہ ہو کر چند کلیشیز اور فارمولوں کا شکار ہو کر رہ جاتی ہے۔ چونکہ اس قسم کے معاشرتی نقاد، ادیب اور شاعر کو کبھی بھی اس کے فن کے توسط سے نہیں جانچتے اس لیے ان کے محبوب شاعر اور ادیب وہی ہوتے ہیں جو ان کے بنائے ہوئے ادبی منصوبوں پر صدق دل سے عمل کرتے رہیں۔ اگر کوئی ادیب یا شاعر ان کے بنائے ہوئے راستوں سے ذرا بھی ہٹ کر چلنے کی کوشش کرتا ہے تو نقاد حضرات ایسے ادیب یا شاعر کا نام فوراً ہی اپنی فہرست سے خارج کر دیتے ہیں۔ اپنے مضمون ''جدیدیت کے بڑے بھائی لوگ'' میں ایک جگہ وارث علوی نے ایسے نقادوں کا مہاتما گاندھی سے موازنہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

"گاندھی جی جیسا آدمی ہر فیصلہ اپنی اندرونی آواز کے
ذریعے کرتا ہے۔ یہ وہ آواز ہوتی ہے جو ایک زبردست
اخلاقی کشمکش سے گذرنے کے بعد آدمی کو سنائی دیتی ہے۔ یہ
مصلحت اندیشی اور ڈپلومیسی کی آواز نہیں ہوتی۔"

افسوس کہ احتشام صاحب ہمارے درمیان نہیں رہے ورنہ وہ اپنے مضمون "اردو ادب اور مہاتما گاندھی" پر نظرِ ثانی کرتے ہوئے یقیناً وارث علوی کے زریں خیالات سے فائدہ اٹھاتے۔ وارث علوی کے تنقیدی طریق کار کی یہ ایک بنیادی خرابی ہے کہ وہ ایک موضوع پر لکھتے ہوئے ہزار قسم کی دوسری چیزوں اور مختلف النوع لوگوں کا ذکر کرتے ہیں جن کا نہ تو تنقید سے کوئی تعلق ہوتا ہے اور نہ ہی نفس مضمون سے۔ پھر ان کے فیصلے بھی زیادہ تر دوٹوک اور جذباتی قسم کے ہوتے ہیں۔ مثلاً انھوں نے گاندھی جی کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے اس کا نہ تو ادبی تنقید سے کوئی تعلق ہے اور نہ ہی امر واقعہ سے۔ Digression سے قطع نظر، اس مضمون میں وارث نے بعض اہم سوالات بھی اٹھائے ہیں، مثلاً یہ کہ آج کے جمہوری عہد میں مذہبی اور روحانی اقدار کی کیا اہمیت ہے؟ کیا ہمارے جذباتی اور روحانی مسائل وہی ہیں جو پچھلی نسل کے تھے؟ اور یہ کہ آج کے فنکار کو کسی روحانی عقیدے یا ڈسپلن کی ضرورت ہے بھی یا نہیں؟

ظاہر ہے کہ وارث علوی فن اور فنکار کی آزادی کے قائل ہیں لیکن ایسی آزادی نہیں جو انار کی نعم البدل ہو۔ (اس سلسلے میں وارث نے باقر مہدی کے خیالات سے کوئی بحث نہیں کی۔) وہ فن کے جمالیاتی ڈسپلن پر زیادہ زور دیتے ہیں، یہیں سے فن برائے فن کا قضیہ بھی شروع ہوتا ہے۔ وارث علوی 'فن برائے فن' کے قائل نہیں ہیں اور اسے کم و بیش ایک بے معنی اصطلاح سمجھتے ہیں، حالانکہ میرے نزدیک ان کے زیادہ تر مضامین میں یہی نظریہ زیریں لہر کی صورت دوڑتا پھرتا محسوس ہوتا ہے۔ بات یہ ہے کہ گذشتہ تین چار دہائیوں میں "فن برائے فن" کی ایسی مٹی پلید کی گئی ہے اور اسے کچھ اس طرح ایک سماج دشمن نظریئے کے طور پر پیش کیا جاتا رہا ہے کہ اب جدید نقاد بھی اس اصطلاح کے نام سے کان پکڑتے ہیں۔ اس سلسلے میں مناسب سمجھتا ہوں کہ ای ایم فورسٹر کا ایک اہم اقتباس نقل کر دوں۔ فورسٹر اپنے مضمون The Challenge of Our

Time میں لکھتا ہے:

''فن برائے فن کی اصطلاح کو لوگ اتنے احمقانہ انداز میں استعمال کرتے رہے ہیں کہ اب اس کا ذکر طنز اور تمسخر سے کیا جانے لگا ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ یہ ایک نہایت ہی عمیق اور بلیغ اصطلاح ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ فن ایک آزاد اور خود مکتفی توافق (Harmony) ہے۔ فن ایک گراں بہا قدر ہے۔ اس لیے نہیں کہ اس کا مقصد لوگوں کی تربیت کرنا ہے، (حالانکہ کہ ایسا بھی ہوسکتا ہے) اس لیے بھی نہیں کہ یہ کوئی فرحت بخش یا تفریحی شے ہے، (حالانکہ یہ بھی ممکن ہے) اس لیے نہیں کہ ہر شخص فن سے لطف اندوز ہوسکتا ہے، (کیونکہ فن سے ہر شخص لطف اندوز نہیں ہوسکتا)[1] اس لیے بھی نہیں کہ اس کا تعلق حسن سے ہے۔ فن اس لیے ایک گراں بہا شے ہے کہ یہ اس بے ترتیب، غیر منظم اور افراتفری سے بھرپور کرۂ ارض پر ایسی چھوٹی چھوٹی دنیائیں تخلیق کرتا ہے جن میں ایک طرح کی داخلی ہم آہنگی اور وحدت ملتی ہے۔ یہ فن کے تقدس کا احساس ہی تھا جس نے انسان کو ازلی تاریکی سے باہر نکالا اور اسے دوسرے جانوروں سے ممیز کیا۔ کوئی وجہ نہیں کہ ہم عصر تاریک سماج میں ہم اس نظریے کی توقیر نہ کریں یا اسے نہ برتیں۔''

اب یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ فن برائے فن والے نظریے کا مطلب قطعاً یہ نہیں کہ فنکار گردوپیش کے ماحول سے بے تعلق یا بے نیاز ہو جائے یا وہ زندگی کی سچائیوں سے منہ موڑ لے۔ اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ شعر و فن کو بھی ایک آزاد اور خود مختار ڈسپلن تسلیم کیا جائے۔ جیسا

---

[1] تمام قوسین خود ای ایم فورسٹر کے ہیں۔

کہ اوپر کے اقتباس سے ظاہر ہوتا ہے کہ فن ایک Finished Product کی شکل میں مدرس بھی ہوسکتا ہے، مفرح بھی ہوسکتا ہے اور مصلح بھی لیکن اگر فن کی تخلیق ہی ان مقاصد کو سامنے رکھ کر کی جائے تو وہ فن نہ رہ کر محض پروپیگنڈہ بن جائے گا۔ بقول وارث:

''پروپیگنڈہ لٹریچر پر تنقید نہیں لکھی جاسکتی، اس کا بھی صرف پروپیگنڈہ کیا جاسکتا ہے۔ ترقی پسند تنقید ترقی پسند ادب کی تنقید نہیں صرف پروپیگنڈہ ہے۔ پروپیگنڈہ آرٹ نہیں، محض کرافٹ ہے۔ پروپیگنڈہ تخیل کا تخلیقی استعمال نہیں کرتا، محض چابک دستانہ استعمال کرتا ہے، پروپیگنڈہ کا تعلق پرکاری اور ہوشیاری سے ہے۔ آرٹ کا تعلق سادگی اور دردمندی سے ہے۔[1]

(ادب اور فنا ٹسزم)

میں پورے کے پورے ترقی پسند ادب کو پروپیگنڈہ کہہ کر ٹال دینے کے حق میں نہیں ہوں اور نہ ہی اس خیال سے متفق ہوں۔ البتہ میرے نزدیک خود ترقی پسندوں نے اپنے ادب کے ساتھ پورا انصاف نہیں کیا۔ یعنی یہ کہ ترقی پسند نقاد، ترقی پسند ادب کی ادبی اور فنی قدر و قیمت اجاگر کرنے کے بجائے محض اس کی سماجی اور سیاسی افادیت پر زور دیتے رہے۔ بقول وارث علوی، ترقی پسند ادب پر جو تھوڑی بہت حقیقی تنقید لکھی گئی وہ بھی زیادہ تر جدید نقادوں نے ہی لکھی ہے۔ اسی طرح وارث علوی کا یہ خیال بھی بالکل صحیح ہے کہ وہ ادیب اور شاعر جن کے نزدیک ان کے مخصوص نظریئے اور عقیدے کے علاوہ سارے دوسرے نظریئے نہ صرف ہیچ بلکہ قابل نفرت ٹھہرے دھیرے دھیرے فنا ٹسزم کا شکار ہوگئے۔ ان لوگوں نے ان تمام فنکاروں کو جو پوری طرح

---

[1] اس مضمون کے سلسلے میں باقر مہدی کا یہ کہنا کہ اس کی اشاعت کی وجہ سے ''غبار خاطر'' (اورنگ آباد، دکن) بند کر دیا گیا تھا میرے نزدیک Myth بنانے کی ایک غیر ضروری کوشش ہے۔ یہ مضمون غبار خاطر کے دوسرے شمارے (جنوری 1978 میں شائع ہوا تھا۔ اگست 1975 میں غبار خاطر کا تیسرا شمارہ اور پھر کافی عرصے بعد چوتھا شمارہ بھی شائع ہوا۔ یعنی یہ کہ پرچہ بند ہونے کے اسباب کچھ اور ہی ہوں گے۔ (ف۔ج)

ان کے ہم خیال نہیں تھے، سماج دشمن اور قابل نفرت ٹھہرایا۔ یوں اگر ہم ادب اور دیگر فنون کی تاریخ پر ایک سرسری نگاہ بھی ڈالیں تو معلوم ہو جائے گا کہ سیاست دانوں اور سائنس دانوں کے مقابلے میں ہمیشہ ہی فنکاروں کا زندگی اور انسانیت سے زیادہ گہرا، ہمدردانہ اور پر خلوص رشتہ ہوتا ہے۔ خطرناک سے خطرناک ''سماج دشمن'' اور ''زوال آمادہ'' فنکار نے انسانیت کے ساتھ وہ سلوک نہیں کیا جو گذشتہ نصف صدی میں غیر کمیونسٹ اور کمیونسٹ دونوں طرح کے سیاست دانوں اور سائنس دانوں نے کیا ہے۔ ترقی پسند نقاد سماج سدھار اور انسانیت کی حفاظت کی ساری ذمہ داری فنکار پر رکھتے ہیں۔ حقیقی مجرموں سے جواب طلب نہیں کرتے اور اگر کرتے بھی ہیں، تو صرف ایک بلاک سے، دوسرے کی مدح سرائی کے نت نئے بہانے ڈھونڈے جاتے ہیں۔

اگر مجموعی حیثیت سے دیکھا جائے تو مختلف قسم کے ماہرین میں فنکار ہی ایسا تنہا ماہر ہوتا ہے جو حکومت وقت کے گندے مقاصد کے حصول میں ہاتھ نہیں بٹاتا۔ اسی لیے حکومتیں، خواہ وہ کسی قسم کی ہوں، عام طور پر فنکاروں کو ہمیشہ شک کی نظر سے دیکھتی ہیں اور طرح طرح سے فنکار کو احساس جرم میں مبتلا کر کے اس کے فن کو بے ضرر بنانے کی کوشش کرتی ہیں۔

وارث علوی نے اپنے مضمون ''کمٹ منٹ کی بحث'' میں ان مسائل سے مفصل اور بلیغ بحث کی ہے۔ جدید دنیا کے حکمران اور فنکار کے رویے سے بحث کرتے ہوئے وارث کہتے ہیں:

> ''کیا امریکہ، کیا روس اور کیا چین میں، سائنس داں
> ایک سے ایک بڑا بم بنانے پر تلے ہوئے ہیں، جبکہ پوری دنیا
> بم خانہ بنی ہوئی ہے۔ اس وقت بھی بے چارہ ایک شاعر ہے
> جسے اتنی اجازت نہیں کہ اپنے غم خانے میں بیٹھا بم کی بجائے
> دوسری گولائیوں پر نظر کر سکے۔''

ممکن ہے کہ کچھ لوگ شاعر کے اس رویے میں ''فراریت'' کے فلسفے کی تلاش کریں مگر درحقیقت یہ اس باغی کا رویہ ہے جو ظلم اور بددیانتی کے خلاف کسی نہ کسی طرح اپنے شدید ردعمل کا اظہار کرتا رہتا ہے۔ یہی بغاوت اسے تخلیقی انفرادیت عطا کرتی ہے۔ جیسا کہ عرض کر چکا ہوں، فنکار کا منصب، مثالی نقاد کا کردار اور تخلیقی عمل کی پیچیدگیاں ایسے خصوصی مضامین ہیں جن پر وارث

علوی نے بار بار اظہار خیال کیا ہے اور اتنا لکھا ہے کہ اب ان کے مضامین Over Dose ہونے لگے ہیں۔

وارث کا خیال ہے کہ:

''تخلیق کا عمل نہایت ہی پیچیدہ عمل ہے۔ فنکار کا ہر، روزمرہ کا تجربہ اس کے فن کا موضوع نہیں بنتا۔''

ایسا اس لیے ہوتا ہے کہ صبح سے شام تک فنکار چھوٹے بڑے، اہم، غیر اہم، ذاتی، غیر ذاتی تجربات سے دوچار ہوتا رہتا ہے۔ کوئی تجربہ جب تک فنکار کی اندرونی شخصیت سے پوری طرح ہم آہنگ نہ ہو جائے وہ کامیابی کے ساتھ فن کا رموضوع نہیں بن سکتا۔ کھلے دل ودماغ کا مالک فنکار ہی بیک وقت مختلف اور متضاد قسم کے تجربات کو قبول کرنے کی اہلیت رکھتا ہے۔ اس سلسلے میں وارث علوی، شمس الرحمٰن فاروقی کے اس خیال سے متفق نہیں ہیں کہ موضوعات کی بنیاد پر کسی شاعر کی عظمت کا فیصلہ نہیں ہو سکتا۔ وارث کا خیال ہے کہ بڑے تجربات ہی بڑے موضوعات کو جنم دیتے ہیں اور یہ کہ ''ادب میں بڑے اور چھوٹے شاعر کا فرق محض زبان اور انداز بیان کا فرق نہیں ہوتا'' البتہ یہ ضرور ہے کہ ''بڑے تجربے کے اظہار کے لیے فنی لوازمات بھی بڑے ہی پیمانے پر استعمال کرتے ہیں۔ بڑا فنکار انسانی وجود اور کائنات کے آفاقی مسائل سے ٹکراتا ہے اور چھوٹا فنکار اپنے ہی زمانے کی سیاسی اور سماجی لہروں پر ہچکولے کھاتا رہتا ہے۔''

(قافیہ تنگ اور زمین سنگلاخ)

جن لوگوں نے وارث علوی کے مضامین پڑھے ہیں انھیں معلوم ہوگا کہ بڑے اور چھوٹے ادب اور انسانی وجود، فنکار کے منصب وغیرہ کے تعلق سے وہ ٹی ایس ایلیٹ کے اقوال کو عموماً صحیح بخاری شریف والے انداز میں نقل کرتے ہیں۔ ایک مضمون میں انھوں نے بڑی مشکل سے ایلیٹ کے اس خیال سے اختلاف کیا تھا کہ ادب میں عیسائیت کا استعمال، عیسائی عقیدے کو اپنائے بغیر بھی ممکن ہے۔ مگر پھر انھوں نے اپنے ایک اور مضمون میں فنکار کے منصب سے بحث کرتے ہوئے ایلیٹ کے اس خیال کی خود ہی وضاحت کر دی ہے۔ لکھتے ہیں:

''مصلوب مسیح ہی کی طرح فنکار بھی انسانیت کا دکھ

جھیلتا ہے اور زندگی کے بنیادی المیوں سے واقف ہوتا
ہے..... صلیب دردمندی، کرب اور کفارہ کی علامت ہے،
مسیح کی پوری زندگی خود کو اسی علامت میں بدلنے کا عمل
تھی..... معنی تو خود اس کی ذات تھی، اسے صرف ہیئت کی
تلاش تھی جو اس معنی کی تجسیم کر سکے..... صلیب عصائے
رہبری۔ نیز خطابت اور دستار فضیلت سے بہت بڑی
علامت ہے۔"

ایلیٹ اور آڈن وارث علوی کی دو بڑی کمزوریاں ہیں۔ ایلیٹ سے ان کی شدید محبت تو بیماری کی حد تک پہنچی ہوئی ہے۔ ان کے مضامین ایلیٹ کے جا و بے جا حوالوں سے بھرے ہوئے ہیں۔

تنقید لکھتے ہوئے عقائد کو بالائے طاق رکھنے کا فن سیکھنا ہو تو ایلیٹ سے سیکھیے مذہب اور تصوف کو ادب میں روحانی کشمکش اور فراق و وصال کی بنیاد بنانا ہو تو ایلیٹ سے رجوع کیجئے تنقید میں فلسفے کو سلیقے سے برتنے کا انداز درکار ہو تو بریڈلے پر ایلیٹ کا مضمون پڑھئے۔ نثر میں کلاسیکی نکھار اور نظم و ضبط کی تلاش ہو تو ایلیٹ سے سبق لیجئے۔ تنقید میں نظریہ سازی کے خطرات سے آگاہ ہونا ہو تو ایلیٹ کا دروازہ کھٹ کھٹائیے، غرض کہ ان کے نزدیک علم و ادب کا کوئی ایسا مرض نہیں ہے جس کا علاج ایلیٹ کے پاس نہ ہو۔ نہ صرف علم و ادب بلکہ عمومی سطح پر اور بالکل غیر ضروری طور پر انھوں نے ایلیٹ کا مقابلہ و موازنہ مارکس سے کرتے ہوئے یہ تک لکھ دیا ہے کہ ایلیٹ کا اثر کچھ نہیں تو آدھی دنیا پر ہے۔ اگر اس طرح کا موازنہ ضروری ہی ٹھہرا تو پھر یہ کہا جا سکتا ہے کہ مارکس کا اثر ساری دنیا پر پڑا ہے۔ ایلیٹ نے صرف ادب کو متاثر کیا ہے جبکہ مارکس زندگی کے مختلف شعبوں پر اثر انداز ہوا ہے۔ ایلیٹ نے کسی بھی سطح پر سیاست کو متاثر نہیں کیا جبکہ ادب میں مارکسی جمالیات کی پوری تاریخ موجود ہے۔ اس میں مجھے کوئی شک نہیں کہ ایلیٹ ہمارے زمانے کا سب سے بڑا ادبی نقاد ہے لیکن وارث علوی سے (جن کا مطالعہ ہی وسیع نہیں ہے بلکہ جو اپنے مطالعے کی وسعت کا بیان اور بکھان بھی بڑے شوق سے کرتے ہیں) یہ توقع نہیں کی جاتی کہ وہ ادب کے دستر خوان پر

الیٹ کے بغیر لقمہ ہی نہ توڑیں اور الیٹ کو چٹنی کی طرح استعمال کریں۔ میں یہ تسلیم نہیں کروں گا کہ الیٹ کا وارث جیسا طالب علم الیٹ کی کمزوریوں سے ناواقف ہے یا اس نے الیٹ پر مختلف مشاہیر مثلاً لارنس، اسپنڈر، کرل شیپرو (Karl Shapiro) رین سم، ونٹرز، ایف آر لیوس، پروفیسر ٹلیارڈ (Tillyard) اور اے الوارز وغیرہ کی تنقید نہ پڑھی ہو۔ میں خود رابرٹ لینڈ (Robert Lynd) اور اس کے ساتھیوں کی اس قسم کی تنقید کو کہ الیٹ نقاد کم اور گورکن زیادہ تھا، متعصب ذہن کی پیداوار سمجھتا ہوں لیکن لیوس کا شمار تو نہ صرف اہم ترین نقادوں میں بلکہ الیٹ کے مداحوں میں ہوتا ہے۔ لیوس کے خیال میں الیٹ کے منفی رویے کی شہادتیں اس کی تنقید میں بہ کثرت مل جاتی ہیں۔ یہ منفی رویہ جو خوف، بےزاری اور عدم قبولیت (Rejection) سے عبارت ہے، الیٹ کے یہاں جابجا تناقض گوئی (Self Contradiction) پیدا کر دیتا ہے۔ لیوس الیٹ کے اس رویے کو اس کی ذہانت کی شکست سے تعبیر کرتا ہے۔ الوارز کو الیٹ کی تنقید میں جذباتی وسعتوں (Emotional ranges) کی کمی کا احساس ہوتا ہے۔ اسے یہ بھی شکایت ہے کہ الیٹ کے یہاں زندگی کا وہ مکمل وژن نہیں ہے جو شیکسپیئر کے یہاں ملتا ہے۔

یہ سب کچھ لکھنے کا مقصد الیٹ کی تنقیدی اہمیت کو کسی بھی طرح کم کرنا نہیں ہے، بلکہ صرف یہ جتانا ہے کہ اس کی طرف وارث علوی کا رویہ نقاد کا رویہ نہ ہو کر محض معتقد کا رویہ ہے۔ اس نکتے کی وضاحت کی ضرورت بھی اس لیے پڑی کہ وارث علوی دوسرے نقادوں کے یہاں پائے جانے والے مریدانہ رویے کو قطعاً برداشت نہیں کر پاتے۔ شاید یہ الیٹ کا ہی اثر ہے کہ وارث علوی جن تنقیدی اصولوں کا پرچار کرتے ہیں یا جن پر زور دیتے ہیں انھیں بسا اوقات خود اپنے مضامین میں نبھا نہیں پاتے۔ اس کی وجہ میرے نزدیک یہ ہے کہ وہ مناظراتی انداز سے محض کام لینے کے بجائے اسے اکثر تجزیاتی انداز پر غالب ہو جانے دیتے ہیں۔ یقیناً ہمیشہ اور ہر جگہ ایسا نہیں ہوتا۔ مثال کے طور پر آل احمد سرور کی تنقید نگاری پر ان کا مضمون ان کے ایسے مضامین میں ہے جن میں انھوں نے خالص ادبی تنقید پر مناظرہ کو غالب نہیں ہونے دیا۔ اس مضمون میں انھوں نے سرور صاحب کے معتقدوں، شاگردوں اور چاہنے والوں کا دل دکھا کر بھی سرور صاحب کی تنقید کی کمزوریوں کی صحیح نشان دہی کی ہے۔ یہ بات اس لیے کہہ رہا ہوں کہ قدیم و جدید سے قطع نظر،

اردو کے شاعر و ادیب تنقید کو اس کے حقیقی تناظر میں دیکھنے کے عادی نہیں ہیں۔ ہم جن لوگوں کی تحریروں کو پسند کرتے ہیں یا جن کے قریب ہوتے ہیں ان کے خلاف ایک لفظ بھی لکھنا، کہنا یا سننا پسند نہیں کرتے۔ مجھے اس سلسلے میں وارث علوی کا رجحان خاصا معروضی لگتا ہے۔ تا حال اس سلسلے میں صرف باقر مہدی کو استثنائی حیثیت حاصل ہے، لیکن وارث علوی بڑے Unpredictable نقاد ہیں۔ کچھ نہیں کہا جا سکتا کہ ان کا رخش قلم کب اور کس کو روند ڈالے گا۔

شمس الرحمٰن پر انھوں نے اپنے پہلے مضمون میں ان کی جی کھول کر تعریف ہی نہیں کی تھی بلکہ انھیں ''عظیم نقاد'' کی کرسی بھی عطا کی تھی، لیکن اپنے دوسرے اور حالیہ مضمون ''فکشن کی تنقید کا المیہ'' میں انھوں نے فکشن کے تعلق سے فاروقی کے خیالات سے اختلاف کرنے اور ان کی تنقیدی نظر کو سطحی کہنے پر ہی اکتفا نہیں کیا بلکہ آگے بڑھ کر فاروقی کی شخصیت، ان کی وضع قطع، لباس اور پیشے یا پیشہ ورانہ رتبے پر بھی سخت وار کیے ہیں۔

اس جملۂ معترضہ سے قطع نظر میں اپنی اس بات کو دہرا دوں کہ عام طور پر وارث علوی اپنی بہت ساری کمزوریوں کے باوجود یک طرفہ تنقید نہیں کرتے۔ چنانچہ سرور صاحب والے مضمون میں جہاں انھوں نے سرور صاحب کی تحریروں کو سراہا ہے وہیں ان کی کمزوریوں کی بھی نشان دہی کی ہے اگر چہ کہ کمزوریوں کی نشان دہی کا پلہ کچھ زیادہ ہی بھاری ہو گیا ہے۔ وارث علوی کو سرور سے دو خاص شکایتیں ہیں:

> (الف) یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ سرور کے اعلےٰ تنقیدی مضامین بھی اس شتر گربگی، عمومی بیانات، پیش پا افتادہ رایوں اور سطحی مشاہدات سے پاک دامن نہیں ہوتے جو رسمی مضامین میں تو چل جاتے ہیں لیکن سنجیدہ تنقیدی مطالعوں میں نا قابل برداشت معلوم ہوتے ہیں۔''
>
> (ب) سرور کی سب سے بڑی کمزوری ان کا دلچسپ، شاعرانہ رنگین اور شوخ اسلوب ہے۔

اب جن لوگوں نے بھی وارث علوی کے مضامین پڑھے ہیں وہ مجھ سے اتفاق کریں

گے یہ دونوں کمزوریاں خود وارث کے یہاں بدرجۂ اتم موجود ہیں، ان کے اکثر مضامین میں مختلف چیزوں اور خصوصاً فنکار، نقاد اور ادب عالیہ کے متعلق طویل، سطحی اور غیر تجزیاتی بیانات ملتے ہیں۔ مثال کے طور پر دو ایک اقتباسات ملاحظہ ہوں:

(۱) "فنکار کا تخیل تو اس گوشۂ بساط میں گل کھلاتا ہے، جہاں بزم نشاط برہم ہو۔ ان گلی کوچوں کی کہانی کہتا ہے جن کے سقف بام کی رعنائیوں سے واقف ہوں۔ ان مانوس چلمنوں کا بیان کرتا ہے جو آنچل، پیرہن یار رخسار کی آنچ سے رنگین ہوتے ہیں۔ فنکار مانوس فضاؤں میں جیتا ہے، وجود کے لمس کو اپنی برہنہ کھال پر محسوس کرتا ہے، اشیا پر حواس کی کمند پھینکتا ہے۔ مظاہر فطرت کے حسن کا چشم حیراں سے تماشہ کرتا ہے، غیر مانوس اور غیر شخصی فضا میں وہ بے قرار روح کی مانند بھٹکتا ہے۔"

(ادب اور فنا ٹسوم)

(۲) " فنکار تو اس دھرتی کی مانند ہے جو شوریدہ سرندیوں، گنگناتے چشموں، گندی نالیوں اور خون کے دھاروں کو جذب کرتی ہے۔ وہ اس تناور درخت کی مانند ہے جس میں چڑیاں چہچہاتی ہیں، سانپ پھنکارتا ہے اور گدھ کچے گوشت کی بوٹی نوچتا ہے۔"

(تیسرے درجے کا مسافر)

(۳) "فنکار رقت، جذباتیت اور رومانی حزن سے بلند ہو کر رحم اور خوف کے بڑے جذبات سے آنکھیں چار کرتا ہے۔ مقدر کی ستم ظریفی کا جواب اس کے پاس بے پناہ دردمندی کے سوا کچھ نہیں ہوتا۔ وہ جانتا ہے کہ انسان ان دیکھی قوتوں کے ہاتھ میں ایک کھلونا ہے۔ یہ علم اسے مقدر کا حلیف بناتا ہے لیکن درد

مندی اسے انسان کا ساتھی اور مقدر کا حریف بناتی ہے۔ بے
نیاز، خاموش کٹھور کائنات کے مقابلہ میں اس کے پاس ہے ہی
کیا، سوائے اس قطرۂ خوں کے جو اس کی دردمند آنکھوں سے
گرا ہے اور اس قطرہ میں بڑے طوفان پنہاں ہیں۔"

(آخر شب کے ہم سفر)

مندرجۂ بالا تینوں اقتباسات بنیادی طور پر فنکار اور تخلیقی عمل کے بارے میں ہیں۔ پہلے دو اقتباسات وارث کے پرانے مضامین سے ہیں اور نہ صرف عمومی بیانات بلکہ ایسی تشبیہوں اور ایسے استعاروں سے بوجھل ہیں جن سے معنیاتی سطح میں کوئی بلندی یا گہرائی نہیں آتی۔ یہ وہی اسلوب ہے جس کے لیے وہ سرور صاحب کو موردالزام ٹھہراتے ہیں۔

تیسرا اقتباس قرۃ العین حیدر کے ناول پر ان کے ایک نئے مضمون سے لیا گیا ہے۔ اس میں وارث نے فنکار کے منصب اور اس کے تخلیقی کردار کے بارے میں نسبتاً زیادہ ٹھوس اور حقیقت پرمبنی باتیں کہی ہیں۔ اس طرح یہ ایک خوش آئند بات ہے کہ وارث علوی کم از کم اپنی ایک کمزوری پر قابو پانے کی کوشش کر رہے ہیں۔ تنقید میں غپ شپ کرنے کی ان کی پرانی عادت ابھی تک ویسی کی ویسی ہی بنی ہوئی ہے۔ اگر کسی مضمون میں Bully آ گیا تو پھر ڈیڑھ دو صفحے صرف اس لفظ کی تشریح کرنے کے لیے درکار ہوتے ہیں۔ اسی طرح انھوں نے نہ جانے کتنے صفحات "بور" اور "موقع پرست"، جیسی معمولی اور غیر اہم اصطلاحات کی افہام وتفہیم پر خرچ کر دیے ہیں۔

مندرجہ بالا اقتباسات وارث علوی کی دو کمزوریوں یعنی عمومی بیانات اور رنگین اسلوب کے علاوہ جس تیسری کمزوری کی نشان دہی کرتے ہیں وہ ہے ان کے مضامین میں بعض خیالات اور نکات کا تواتر یعنی Repetition۔

چونکہ ذکر تنقید کا ہو رہا ہے اس لیے اگر اسی ایک موضوع پر مختلف مضامین میں بکھرے ہوئے ان کے خیالات کے چند نمونے یکجا کر دیے جائیں تو تواتر کے سلسلے میں میری بات کا ثبوت بھی مل جائے گا اور تنقید کے متعلق وارث علوی کے یہاں موجود فکری تضاد کا بھی تھوڑا بہت اندازہ ہو جائے گا۔ ملاحظہ ہو:

(۱) نقاد کا کام قارئین کے ذہنی تحفظات کو توڑنا اور ان کے ذوق کی تربیت کرنا ہے۔ جن فن پاروں کے متعلق قارئین کا علم ناقص ہے ان کے بارے میں صحیح علم عطا کرنا ہے۔ جن مسائل پر قارئین اپنی سماجی اور کاروباری مصروفیتوں کی بنا پر سوچنے کی اہلیت اور فرصت پیدا نہیں کر سکتے ان مسائل پر سوچ بچار کر کے انھیں بصیرت بخشے۔

(۲) تنقید وہی بڑی ہوتی ہے جو فن پاروں کی دنیا میں نقاد کے ذہنی سفر کی داستان ہوتی ہے۔ یہاں پر نقاد محض ایک رابطہ نہیں ہوتا بلکہ خود ایک آزاد شخصیت اختیار کر لیتا ہے۔

(۳) بڑی تنقید ہمیشہ متجسس، حیرت زدہ اور سوچتے ہوئے قاری کے ذہن کا عکس ہوتی ہے۔

(۴) تنقید بہر حال ایک علم ہے اور اس کا نصب العین ہی یہ رہا ہے کہ وہ سائنس کی قطعیت کو پہنچے۔

(۵) بڑے نقاد کا زہرہ بھی بڑا ہوتا ہے۔ وہ ہر طرح کے فنکار کو پڑھتا ہے اور فنکار کے متعلق اس کے پاس کہنے کو کچھ ہوتا ہے۔ فنکار کسی بھی مدرسۂ فکر، کسی بھی رجحان سے تعلق رکھتا ہو اگر وہ بڑا، اہم یا منفرد فنکار ہے تو نقاد کو اس میں دلچسپی ہوتی ہے۔ فنکار کا فن نقاد کے عقائد اور ادبی مزاج کے خلاف کیوں نہ ہو نقاد فن کار کے ساتھ پورا انصاف کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

(٦) نقاد کے لیے ضرورت نقطۂ نظر یا نظریے کی نہیں ہوتی صرف ایک کردار کی ہوتی ہے، جیسا اس کا کردار ہوگا، اس کی تنقید، اس کا لب ولہجہ، اس کا اسلوب، اسی کردار کا آئینہ ہوگا۔

ظاہر ہے کہ مندرجہ بالا اقتباسات تنقید کے متعلق وارث علوی کے کسی نظریے تک پہنچنے میں ہماری کوئی خاص مدد نہیں کرتے۔ پہلے اقتباس میں تنقید کو اگر دایہ گیری کی ذمہ داری سونپی گئی ہے تو دوسرے اقتباس میں تنقید کے خود مکتفی فن ہونے پر اصرار کیا گیا ہے۔ تیسرا اقتباس تنقید میں جستجو اور ذوق کی اہمیت پر روشنی ڈالتا ہے، تو چوتھا اقتباس تنقید کو ایک باقاعدہ علم گردانتا ہے۔ ان کا پانچواں خیال جدید ہیئتی تنقید سے مطابقت رکھتے ہوئے تنقید کے حق میں مکمل معروضیت کا مطالبہ کرتا ہے تو ان کا آخری معروضہ تنقید کو نفسیات کی بھٹی میں پھینک دیتا ہے یعنی تنقید کے لب و لہجے اور اسلوب کو سمجھنا ہے تو پہلے نقاد کے کردار کی چھان بین کیجیے۔

میں نے اوپر تنقید سے متعلق وارث علوی کے بعض بیانات نقل کئے ہیں۔ مجھے ان بیانات میں تضاد نظر آتا ہے۔ مجھے ان سے یہ شکایت نہیں کہ وہ بہ حیثیت مجموعی ادب کی تنقید کو صرف معروض یا اسلوب کے تجزیے تک محدود نہ رکھ کر ان تمام حدود تک لے جاتے ہیں جو کسی نہ کسی طرح فن پر اثر انداز ہوتی ہیں لیکن مجھ جیسے قارئین کو ان سے شکایت یہ ہے کہ وہ اپنے مضامین کو غیر ضروری طور پر طول دینے کے عادی ہو گئے ہیں۔ اور نتیجتاً وہ ادب پر براہ راست اور مرکوز (Pointed) گفتگو کرنے کے بجائے اس کے متعلقات پر زیادہ گفتگو کرتے ہیں۔

مزید یہ کہ سنجیدہ ادبی موضوعات کو غیر سنجیدہ انداز میں پیش کرنے میں انھیں لذت ملتی ہے۔ ہوسکتا ہے کہ بڑے بھائی فرمائیں کہ انھیں خالص ادبی تنقید کی پروا نہیں ہے۔ ایسی صورت میں بھلا ان لوگوں کو کیوں پروا ہوگی جن کے بارے میں وہ اتنے طویل مضامین لکھتے ہیں۔

انھوں نے ایک بار دھمکایا تھا کہ اگر وہ چاہیں تو گجراتی ادب کی تاریخ پر پانچ سو صفحات کی کتاب چٹکی بجاتے لکھ دیں۔ ابھی حال میں انھوں نے اپنے خیال کو Revise کرتے ہوئے دوسری دھمکی دی ہے کہ وہ صرف گجراتی ناول پر پانچ ہزار صفحات لکھ سکتے ہیں اور ساتھ ہی ساتھ یہ وضاحت بھی کر دی ہے کہ ان کا یہ بیان محض ڈینگ نہیں بلکہ دعویٰ ہے۔ ممکن ہے کہ بہت سے لوگ اس دعوے کے عملی جامہ پہننے کی دعا کریں تاکہ اسی بہانے انھیں بھی کچھ راحت مل جائے اور اردو ادب کو بھی۔ یہاں یہ وضاحت کردوں کہ میں ان لوگوں میں نہیں ہوں۔ میرے نزدیک وارث علوی کے طول طویل اور غیر سنجیدگی سے پر مضامین میں بھی علم و ادب کے بارے میں بہت

سے نئے نکات اور دل و دماغ کے لیے تازہ اور نادر خیالات کا ذخیرہ ہوتا ہے۔

تنقید میں فارمولے بازی اور متعصب تنقیدی ذہن کے خلاف جس پیمانے پر اور جس بے خوفی کے ساتھ انھوں نے اظہار خیال کیا ہے وہ انھیں کا حصہ ہے۔ اس سلسلے میں ان کا طویل مضمون (جواب کتابچے کی شکل میں شائع ہو چکا ہے) ''حالی، مقدمہ اور ہم'' خصوصی ذکر کا مستحق ہے۔ اس مضمون میں انھوں نے حالی کے شعری اور تنقیدی خیالات پر ایک نئے زاویئے سے روشنی ڈالنے کے ساتھ ساتھ حالی کے سلسلے میں سلیم احمد کی فارمولے بازی اور ان کے تنقیدی تعصبات پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ وارث علوی نے اپنے مضمون میں نہایت تفصیل سے یہ بات ثابت کی ہے کہ غزل کے بارے میں حالی کی رائے کو بنیاد بنا کر سلیم احمد نے جو تھیس تیار کیا ہے اس کا مقصد چند سیاسی اور سماجی فارمولوں کو ثابت کرنا ہے نہ کہ ادب کی حقیقی تنقید۔ سلیم احمد کا یہ خیال کہ غزل اور پھر غزل میں حسن و عشق کے مضامین کے استعمال پر حالی کی تنقید نے لوگوں سے بھرپور جنسی زندگی جینے کا سلیقہ چھین لیا ایک مضحکہ خیز خیال ہے جسے وارث نے رد کرتے ہوئے اس حقیقت پر زور دیا ہے کہ:

> ''حالی کو اعتراض تھا، عشق پر نہیں بلکہ عیاشی پر، مسرت پر نہیں بلکہ مزے داری پر، ظرافت پر نہیں بلکہ بازاری پن پر.....انھوں نے ابتذال کے زمانے میں مذاق سلیم کی بات کی.....ہوس پرستوں کے بیچ محبت کے ارفع جذبات کا ذکر کیا۔''

وارث نے اس مضمون میں حالی کے تنقیدی اور شعری رویے کی نہ صرف مدلل تشریح کی ہے بلکہ حالی کی غزلوں کے تجزیاتی مطالعے سے یہ بھی ثابت کیا ہے کہ جو لوگ حالی کو محض معلم اخلاق سمجھ کر ٹال جانا چاہتے ہیں وہ نہ صرف شاعر حالی سے ناواقف ہیں بلکہ غزل کی اس پوری روایت سے بھی ناواقف ہیں جو بدلتی ہوئی سماجی اور روحانی اقدار سے ہر دور میں نمو حاصل کرتی رہی ہے اور جس نے مختلف زمانوں میں عصری انتشار کے باوجود اپنی فنی تنظیم کو برقرار رکھا ہے۔

حالی اور غزل کے سلسلے میں مجھے سلیم احمد کے خیالات سے اختلاف اور وارث علوی کے خیالات سے اتفاق ہے لیکن میں سلیم احمد پر غزل کی روایت سے آگاہ نہ ہونے کا الزام نہیں لگا سکتا۔

(۸)

سلیم احمد نے ممتاز حسین کی کتاب ''ادب اور شعور'' پر تبصرہ کرتے ہوئے اپنے تنقیدی موقف کی یوں وضاحت کی ہے کہ وہ ''تنقید کے کام کو دلالی کا کام'' سمجھتے ہیں۔

سب جانتے ہیں کہ دلال بنیادی طور پر چرب زبان ہوتا ہے، اسے لچھے دار باتیں کرنے بلکہ بنانے میں مہارت حاصل ہوتی ہے، گاہکوں کی نفسیات اور منڈی کے اتار چڑھاؤ پر اس کی نظر گہری ہوتی ہے اور اس کی تجارتی پالیسی کا انحصار بازار کے مزاج پر ہوتا ہے۔ ایک کامیاب دلال مشکل سے مشکل وقت میں بھی اپنی حس مزاح کو ہاتھ سے جانے نہیں دیتا۔ وہ اپنے مال کی خوبیاں گنوانے اور دوسروں کے مال کو کمتر ثابت کرنے سے نہیں تھکتا۔ وہ تاجر (ادیب) اور گاہک (قاری) کے بیچ سودا کرانے یعنی مکمل تفہیم اور اتفاق رائے پیدا کرنے کی بھرپور کوشش کرتا ہے۔ اس عمل میں وہ ہر قسم کے جائز ناجائز ہتھیاروں، ہتھکنڈوں اور کرتب بازیوں سے کام لیتا ہے اور اس طرح بہر حال اپنے مال کو کبھی اونچے داموں اور کبھی اونے پونے ٹھکانے لگا کر ہی دم لیتا ہے۔

اگر آپ ''نئی نظم اور پورا آدمی'' سے لے کر ''اقبال.....ایک شاعر'' تک سلیم احمد کی مختلف تصانیف کا بغور مطالعہ کریں تو ان کے لہجے کا میرٹھی کبابوں والا مرچ مسالے سے بھرپور چٹ پٹا پن، غیر منطقی باتوں کو خالص منطقی انداز میں پیش کرنے کا سلیقہ، بعض اوقات بے حد معمولی خیالات کو پرشکوہ الفاظ کا جامہ پہنا کر قاری کی آنکھ میں دھول جھونکنے کی کوشش نیز قاری کی ذہنی

مدافعت کو قبل از وقت بھانپ کر فرائڈ سے لے کر مقدس کتابوں تک کے حوالوں کی بھرمار کر کے قاری کو ڈرانے دھمکانے اور پھر اسے چاروں خانے چت کر دینے والا اسلوب وغیرہ وہ خصوصیتیں ہیں جن کی بنا پر ہم انھیں یقیناً ایک خاصا کامیاب ادبی دلال کہہ سکتے ہیں۔ ان کے طرزِ تحریر کی ندرت، لفظیات کی بے تکلفی، ادبی موضوعات کے ساتھ ان کا غیر روایتی اور اکثر غیر ادبی برتاؤ اور نقطۂ نظر کا اچھوتا پن وہ چیزیں ہیں جو قاری کو چونکائے بغیر نہیں رہتیں۔

سلیم احمد اس بات کی شعوری کوشش کرتے ہیں کہ قاری ان کے نقطۂ نظر یا استدلال پر غور کرے یا نہ کرے لیکن چونک ضرور پڑے۔ انھیں اپنے آپ کو پروجکٹ کرنے کا ڈھنگ آتا ہے، مزید یہ کہ ان کا ادبی شیطان خاصا موٹا ہے۔ جب بھی وہ کچھ لکھنے بیٹھتے ہیں، ان کا یہ ادبی شیطان چپکے سے انھیں یہ یقین دلا دیتا ہے کہ متعلقہ موضوع پر لکھنے کے لیے وہ نہ صرف مناسب ترین آدمی ہیں بلکہ ان سے پہلے جن لوگوں نے بھی اس موضوع پر قلم اٹھایا ہے اور جو کچھ لکھا ہے وہ بکواس سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتا۔ مثال کے طور پر ''اقبال..... ایک شاعر'' کے ابتدائی صفحات میں اقبال کے کم و بیش سبھی نقادوں کو رد کرتے ہوئے موصوف یوں رقمطراز ہیں:

> ''اقبال حکیم الامت تھے، اقبال مفسر قرآن تھے، اقبال اشتراکیت کے حامی تھے۔ اقبال اپنی زندگی کے مختلف حصوں میں یہ سب کچھ تھے لیکن اگر اقبال شاعر نہیں تھے تو کچھ بھی نہیں تھے۔ یہ پہلا سبق ہے جو اقبالیات کو سیکھنا ہے اور اس کی عدم موجودگی وہ چیز ہے جو ادبی نقطۂ نظر سے ساری اقبالیات کو رد کر دینے کا تقاضہ کرتی ہے۔''

اب ظاہر ہے کہ ساری اقبالیات کو رد کر دینے کے بعد جو ایک کتاب بچ رہتی ہے وہ ''اقبال.... ایک شاعر'' کے علاوہ اور کون سی ہو سکتی ہے؟ اس کتاب میں سلیم احمد اقبال کو ان کی دوسری حیثیتوں سے الگ کر کے انھیں ایک شاعر یعنی ایک تخلیقی فنکار کی حیثیت سے دیکھنے میں کس حد تک کامیاب ہوئے ہیں اور یہ کہ انھوں نے ایسا کرنے کی کوشش بھی کی ہے یا محض ہو ہڑک مچا کر خاموش ہو گئے ہیں، اس کا ذکر آگے آئے گا۔ فی الحال تو ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ سلیم احمد کے

تنقیدی نظریات کیا ہیں؟ ان کی تشکیل و تہذیب کیسے ہوتی ہے؟ اور یہ کہ وہ ادب پر ان کا اطلاق کرتے ہوئے خود اپنے نظریات سے کس حد تک وفادار رہتے ہیں؟ ہمیں یہ بھی دیکھنا ہے کہ وہ اپنے نظریات کو ادب کی افہام و تفہیم کے لیے بطور ذریعہ استعمال کرتے ہیں یا پھر خود ادب کو ان نظریات تک پہنچنے کا وسیلۂ محض جانتے ہیں۔

سبھی لوگ واقف ہیں کہ سلیم احمد کو حسن عسکری سے غیر معمولی محبت اور عقیدت تھی اور دونوں میں کم و بیش استادی اور شاگردی کا رشتہ تھا۔ خود سلیم احمد کے بیان کے مطابق، عسکری صاحب کی زندگی میں وہ پوچھنے والی ہر بات انھیں سے پوچھتے تھے۔ آیئے ایک نظر اس مسئلے پر بھی ڈال لیں کہ سلیم احمد نے عسکری صاحب سے کیا کچھ سیکھا اور کتنا کچھ نہیں سیکھا۔ سلیم احمد نے عسکری صاحب سے جو چیزیں سیکھی ہیں ان کی فہرست کچھ یوں ہوگی:

(۱) تنقید میں ایسا انداز بیان اختیار کرنا جو علمیت کے بوجھ تلے اتنا نہ دب جائے کہ عام قاری تنقید کو محض درس و تدریس کی چیز سمجھ کر اس سے بے نیاز ہو جائے۔

(۲) دوران تنقید ادب و شعر کے بارے میں ایسے نکات کو سامنے لانا جن سے لوگ بھلے ہی اختلاف کریں لیکن جن سے بحث کے نئے زاویئے سامنے آئیں اور بات آگے بڑھ سکے۔

(۳) اردو ادب کا ذکر کرتے ہوئے لازماً، 1857 کے بعد مسلمانوں کے سیاسی، معاشی اور سماجی زوال کا ذکر کرنا اور اس پس منظر میں سرسید اور حالی کے خیال سے نہ صرف اختلاف کرنا بلکہ ان پر یوں نظر ڈالنا گویا اگر یہ لوگ نہ ہوتے تو نہ مغل سلطنت ختم ہوتی، نہ مسلمان تباہ و برباد ہوتے، اور نہ ہی اردو ادب اتنا مفلوک الحال ہوتا۔

(۴) اردو شاعری کے مجموعی پس منظر میں، میر تقی میر کو خدائے سخن کہنے پر اکتفا نہ کر کے موقع بے موقع غالب سے ان کا موازنہ

کرنا اور پھر یہ ثابت کرنا کہ ''میر کے سامنے غالب چیں بول
جاتا ہے۔'' سلیم احمد نے عسکری کے اس جملے کو اتنی بیدردی
سے اور اتنی بار استعمال کیا ہے کہ اس کی رہی سہی ندرت بھی
ختم ہوگئی۔ معنویت تو خیر پہلے بھی نہیں تھی۔

(۵) بیسویں صدی کے دانش وروں میں فرائڈ کی اہمیت کا خصوصی
طور پر نہ صرف اقرار و اعتراف بلکہ فرائڈین اور نو فرائڈین
طرز تنقید کی اہمیت پر بے جا اصرار۔

یہ تو ہوئیں وہ چند باتیں جو سلیم احمد نے عسکری صاحب سے سیکھی ہیں اور جنھیں اپنی تحریروں میں برتنے کی کوشش کی ہے۔ کچھ اور باتیں جو درحقیقت عسکری صاحب سے سیکھی جانی چاہئیں اور جن کے سبب سے ہی ان کی تحریروں کا، ایک مخصوص حلقے سے باہر بھی اتنا وقار ہے اور جنھیں سلیم احمد نے بیش تر قابل اعتنا نہیں سمجھا انھیں بھی دیکھ لیجئے۔

(۱) یہ تسلیم کرنے کے باوجود کہ ادب نہ صرف معاشرے سے جڑا
ہوتا ہے، بلکہ ادب اور دوسرے علوم میں گہرا تعلق بھی ہوتا
ہے، ادب بہر حال ایک خود مختار ڈسپلن ہے اور تنقید کرتے
ہوئے ادب کی خود مختاری کو دوسرے علوم وفنون کے ہاتھوں
گروی نہیں رکھا جا سکتا۔

(۲) ادب پاروں کے بارے میں عمومی یا تشریحی یا نظریاتی
تبصروں پر مکمل تکیہ نہ کر کے عسکری صاحب کے لفظوں میں
''انفرادی طور پر ان کا پوسٹ مارٹم'' یعنی تجزیہ کرنا۔

(۳) جن مفکروں، ادیبوں اور شاعروں کو ہم ذاتی وجوہ یا نظریاتی
اختلاف کی بنا پر ناپسند کرتے ہیں انھیں یکسر اور آنکھ بند کر کے
رد کرنے کے بجائے غیر جانبدار ہو کر ان کا مطالعہ کرنا اور ان
کی تحریروں میں موجود عناصر کی نشاندہی کرنا۔

(۴) شعر و ادب کی تنقید کرتے ہوئے اس حقیقت کو ملحوظ رکھنا کہ
زبان بجائے خود تخلیقی اہمیت و صلاحیت کی حامل ہوتی ہے۔
تخلیق کار محض اپنے شعور یا لاشعور میں موجود تجربات کو
دریافت نہیں کرتا بلکہ الفاظ میں موجود انسلاکات و امکانات
کو بھی دریافت کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہ دورانِ
تنقید تخلیق کے حقیقی یا مفروضہ معنی کے علاوہ علامتوں،
تشبیہوں، استعاروں، لفظوں کے انتخاب، استعمال نیز
متعلقہ ادیب و شاعر کے عمومی ڈکشن، اس کے آہنگ اور
انفرادی لسانی تجربات پر بھی نظر رکھنی چاہئے یہی وہ رویہ
ہے جس کی غالب عدم موجودگی سلیم احمد کی تنقید کو کمزور بنا
دیتی ہے۔

ان باتوں سے قطع نظر، اگر ہم سلیم احمد کے تنقیدی نظریات کے سلسلے میں ان کی تصانیف کی چھان پھٹک کریں تو پتہ چلتا ہے کہ انھوں نے مختلف اوقات میں تین مختلف نظریات پیش کئے ہیں۔ ان کا پہلا نظریہ جسے ادب کا معاشرتی نظریہ کہا جا سکتا ہے، وہ ان کے اس بیان میں مضمر ہے جس میں وہ ادب کی خود مختار حیثیت کی نفی کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"ہمارے عہد میں ادب کو ایک معاشرتی طاقت، ایک تحریک
کی حیثیت حاصل نہیں ہے اور جب ادب کے ساتھ خرابی واقع ہو
تو اس کے اسباب ادب کے اندر نہیں، ادب کے باہر تلاش کرنے
چاہئیں اس لیے کہ ادب کوئی خود مختار مملکت نہیں ہے۔"

اب اگر ادب کوئی خود مختار مملکت نہیں ہے اور وہ معاشرہ کے تابع ہے تو اس کی خرابیوں کو ہی نہیں بلکہ خوبیوں کو بھی ادب سے باہر یعنی معاشرہ میں تلاش کرنا پڑے گا۔ یہ دراصل تنقید کا وہ معاشرتی نقطۂ نظر ہے جس کے مطابق ادب اپنے موضوع کے اعتبار سے کسی نہ کسی سطح پر عصری سچائیوں کو بیان کرتا ہے۔ اس معاشرتی طرزِ تنقید کی دو قسمیں ہیں.....ایک تو وہ ادعائی تنقید جو پہلے

سے طے شدہ سماجی معیاروں کی بنیاد پر ادب کو اچھا یا برا قرار دیتی ہے، اور دوسری وہ تنقید جو کسی خاص سماجی نظریئے کو تو آگے نہیں بڑھاتی لیکن عمومی طور پر سماجی اور عصری حقائق کو پیش کرنے والے ادب کو بہتر سمجھتی ہے۔ یہ طرز تنقید کسی حد تک کارآمد ثابت ہوسکتا ہے بشرطیکہ ادبی و شعری مسائل گھٹ گھٹا کر سماجی مسائل تک نہ محدود ہو جائیں۔ سلیم احمد نے اس نظریۂ تنقید کو محدود سطح پر اپنے مشہور مضمون ''نئی نظم اور پورا آدمی'' میں برتنے کی کوشش کی تھی۔ خاص طور پر اختر شیرانی کی شاعری اور شخصیت کے پس منظر میں۔ ان کی یہ کوشش اس لیے زیادہ بارآور ثابت نہ ہوسکی کہ انھوں نے عصری مسائل کو محض جنسی مسائل تک محدود کر دیا اور اس بات پر زور دیا کہ اختر شیرانی کی شاعری میں عورت کا صرف اوپری دھڑ ملتا ہے اور چونکہ اختر شیرانی عورت کو جنسی ملاپ کی چیز نہ سمجھ کر محض دیکھنے کی چیز سمجھتے ہیں اس لیے ان کی شاعری میں عورت کی حقیقی شکل کے بجائے صرف مسخ شدہ شکل ملتی ہے۔ اگر یہ بات صرف اختر شیرانی کی شاعری تک محدود ہوتی تو شاید اتنی زیادہ قابل اعتراض نہ ہوتی لیکن انھوں نے بہت زور دے کر یہ بھی کہا کہ اختر شیرانی کی شاعری ان کی ہی نہیں بلکہ ان کی پوری نسل کی نمائندگی کرتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں اس کا مطلب یہ ہوا کہ اختر شیرانی والی پوری نسل دراصل نامردوں کی نسل تھی۔ اسی بات کو ذرا مہذب لہجے میں یوں کہا جاسکتا ہے کہ اختر شیرانی اور ان کے تمام ہم عصر صرف افلاطونی محبت کے قائل تھے اور اس طرح بقول سلیم احمد پورے آدمی نہ ہو کر محض کسری آدمی تھے۔

نہ صرف اس مضمون بلکہ ''نئی نظم اور پورا آدمی'' میں شامل دوسرے مضامین میں بھی سلیم احمد نے جنس پر بہت زور دیا تھا کیونکہ ان دنوں ان کے نزدیک جنسی صحت سے ہی معاشرے کی صحت کا اندازہ لگایا جاسکتا تھا۔ ان دنوں ان کے نزدیک اس سوال کی کوئی اہمیت نہیں تھی کہ مولانا حالی نے اردو والوں کو یا مسلمانوں کو کوئی نیا ادبی یا سیاسی شعور دیا یا نہیں، یا ''کسی نئے ذوق کی پرورش کی یا نہیں۔'' ان کے سامنے سوسوالوں کا ایک سوال صرف یہ تھا کہ ''حالی کی نئی غزل میں جنسی جذبے کی تہذیب کا کیا مقام ہے۔'' چنانچہ انھوں نے اپنے مضمون ''غزل مظفر اور ہندوستان'' میں نہایت ہی افسوس کے ساتھ یہ نتیجہ نکالا تھا کہ:

''مولانا حالی کی نئی غزل ہمیں اپنے نوجوانوں کے جنسی

مسائل کے بارے میں کچھ نہیں بتاتی۔ ممکن ہے کہ اس زمانے
کے نوجوانوں کے کوئی ایسے مسائل ہی نہ ہوں اور انھیں
صرف پتلون پہننے کا شوق ہو۔"

اب اس زمانے کے نوجوان تو رہے نہیں کہ سلیم احمد کو اپنے مسائل کے بارے میں بتاتے اور تصدیق کے لیے پردہ نشینوں کے نام اور پتے بھی لکھواتے جاتے اس لیے اس مسئلے کو یہیں چھوڑ نا مناسب ہوگا، لیکن آگے بڑھنے سے پہلے اس پھبتی کا ذکر ضرور کرنا چاہوں گا جو مشہور ترقی پسند نقاد مجتبیٰ حسین نے سلیم احمد پر ایک مضمون لکھتے ہوئے یہ کہہ کر چپکائی تھی کہ:

"سلیم احمد کی مولانا حالی سے ناچاقی کی ایک وجہ یہ تو نہیں کہ انھوں نے مولانا حالی کے آئینے میں اپنا چہرہ دیکھا ہے۔"

اسی مضمون میں مجتبیٰ حسین نے سلیم احمد کے کچھ اشعار مثلاً:

ٹھپ ہو چکی ہے حسنِ خیالات کی دکاں
ایسے میں کیا چلے گی غزلیات کی دکاں

گاہک کا کال دیکھ کے دھندا بدل دیا
کھولی تھی پہلے ہم نے بھی جذبات کی دکاں

نقل کر کے اور پھر حالی کا یہ شعر نقل کر کے:

مال ہے نایاب پر گاہک ہیں اکثر بے خبر
شہر میں حالی نے کھولی ہے دکاں سب سے الگ

اسے سلیم احمد سے مولانا حالی کا انتقام قرار دیا تھا۔

اس مسئلے کو یہیں چھوڑ کر آئیے اب سلیم احمد کے ایک اور تنقیدی نظریے کا جائزہ لے لیا جائے۔ یہ نظریہ بجائے خود دل کش اور متاثر کرنے والا ہے اس لیے کہ یہ وہ تنقیدی طریقۂ کار ہے جو اپنی معروضیت اور منطق کی بنا پر جدید تنقید میں مرکزی حیثیت کا حامل ہے اور جسے بیش تر جدید نقادوں نے انفرادی رد و بدل کے ساتھ قبول کیا ہے..... پچھلے صفحات میں آپ

دیکھ چکے ہیں کہ کس طرح سلیم احمد نے ادب کو ایک خود مختار مملکت نہ سمجھ کر اسے معاشرے کا تابع بتایا تھا اور پھر معاشرے کو 'جنس' تک محدود کر دیا تھا۔ زیر بحث نظریۂ تنقید میں وہ معاشرتی اور سوانحی تنقید کے مقابلے میں، شاعری کو محض شاعری کی طرح پڑھنے اور فنی تنقید کی وکالت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''یہ بھی درست ہے کہ آپ شاعری سے شاعر کے زمانے کے بارے میں بہت کچھ معلوم کر سکتے ہیں لیکن یہ شاعری کے ثانوی فوائد ہیں، شاعری کا اولین مقصد لذت آفرینی اور اس کے بعد معنی آفرینی ہے......میر کے کلام سے میر کی سوانح عمری مرتب کرنا یا ان کے زمانے کے حالات معلوم کرنا، سوانح نگاروں اور تاریخ نویسوں کا کام ہو سکتا ہے.....شاعری کا یہ استعمال ضمنی اور غیر شاعرانہ ہے..... اصل اہمیت شاعری کی ہے، آپ بیتی یا جگ بیتی کی نہیں۔''

جیسا کہ اوپر عرض کر چکا ہوں، یہ خیالات بڑے دلکش اور متاثر کرنے والے ہیں مگر سلیم احمد عالم بے عمل بھی ہیں اور جانگر چور بھی۔ سوانح اور معاشرہ کو ثانوی حیثیت دے کر، شاعری کو جمالیاتی معروض سمجھ کر پڑھنے اور پھر تنقید کرنے میں جو محنت کرنی پڑتی ہے وہ ان کے بس کی بات نہیں، اسی لیے زبان سے یہ تسلیم کرنے کے باوجود کہ ''شاعری کا اولین مقصد لذت آفرینی اور اس کے بعد معنی آفرینی ہے'' وہ بار بار سوانحی تنقید اور اس کے توسط سے فسانہ طرازی کی بدعت کے شکار ہوتے نظر آتے ہیں۔ مجاز کی شاعری پر ان کا طویل تبصرہ ان کے اس رویے کی نہ صرف واضح ترین بلکہ بدترین مثال بھی ہے۔ سردار جعفری کو ''اسٹالن کے گھونسے والی شکل'' کا شاعر کہہ کر اور جاں نثار اختر کو ساحر سے بھی کم تر درجے کا شاعر قرار دینے کے بعد مجاز کے بارے میں ان کی گل افشانئ گفتار کا نمونہ ملاحظہ فرمائیے:

> ''مجاز کا معاملہ بالکل صاف ہے۔ علی گڑھ کی نمائش پر نظمیں کہتے ہوئے یونیورسٹی سے نکلے۔ بیچ میں ایک آدھ

نرس سے فلرٹیشن کیا اور آخر میں کسی شہناز لالہ رخ کے کاشانے پر پہنچ گئے۔محترمہ مجاز پر مہربان ہوگئیں.....سلسلہ چل نکلا.....آپس میں جھوٹے سچے پیمان ہوئے اور مجاز اس کے کاشانے سے نکل کر جگ مگاتی جاگتی سڑکوں پر آوارہ پھرنے لگے.....مگر شہریاروں کی رقابت میں جو مزہ تھا اسے نہ بھول سکے، ضد پیدا ہوئی کہ یا تو کھائیں گے گھی سے یا جائیں گے جی سے، گھی مگر شہریاروں کے قبضے میں تھا، اس لیے ان کے خلاف اعلان جنگ کیا.....ان کے قاری بھی انھی مرحلوں سے گذر رہے تھے، ان کے طفیل ایک جماعت کا احساس ہونے لگا.....محبوبہ کو آواز دی کہ معرکہ گرم ہونے والا ہے، تو بھی نکل آ، محبوبہ مجبور تھی یا ممکن ہے زیور کپڑے کی خریداری میں مصروف ہو..... وقت گذر گیا، خاموشی سے سب کچھ بھلا دیا، مگر پہلو میں وبا ہوا نشتر زہر آگیں اپنا کام کرتا رہا، محبوبہ کو جب خریداری سے فرصت ملی تو دوڑی دوڑی آئی، مگر مجاز میں اب کیا دھرا تھا.....مجاز اب خود اپنا بھوت بن چکا تھا..... آخری خبر مجموعے کے بجائے اخباروں میں چھپی.....مجاز ایک شراب خانے کی چھت پر سکڑ کر مر گئے.....

مطرب بزم دلبراں کا انجام!''

جیسا کہ آپ نے دیکھا، اس پورے اقتباس میں مجاز کی کسی نظم یا غزل پر کوئی اچھا، برا تبصرہ نہیں، محض چند نظموں کے عنوانات، غزلوں کے کچھ مصرعوں اور کچھ خیالات کی مدد سے تنقید کے نام پر ایک منظر نامہ تیار کر دیا گیا ہے۔اس قسم کے منظر نامے میر سے لے کر میرا جی تک ہر شاعر کے بارے میں لکھے جا سکتے ہیں۔اس سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ شاعری سے شاعر کی سوانح حیات ترتیب دینا یا شاعر کے زمانے کے بارے میں اطلاعات فراہم کرنا سلیم احمد کے لیے

ثانوی نہیں بلکہ ابتدائی اہمیت کی چیز ہے۔ اس لیے کہ تنقید میں اس طریقہ کار کو اپنانے سے نہ آنکھوں پر زور پڑتا ہے نہ دماغ پر۔

سلیم احمد نے اپنے تیسرے تنقیدی مفروضے کی وضاحت زیادہ باقاعدہ انداز اور ان الفاظ میں کی ہے:

> ''شعری یا ادبی ذوق کو نکھارنے کے لیے تنقید کو تین
> بنیادی کام کرنے پڑتے ہیں:
> (ا) کیا کہا گیا ہے؟
> (ب) کس طرح کہا گیا ہے؟
> (ج) اور جو کچھ کہا گیا ہے اس کے بہترین نمونے کیا ہیں؟''

عملی طور پر وہ کیا کہا گیا ہے یعنی شعر کے موضوع کی تشریح پر زیادہ زور صرف کرتے ہیں۔ اس سے بھی زیادہ زور وہ اس بات پر دیتے ہیں کہ کس نے کہا ہے اور کیوں کہا ہے یعنی یہ کہ جب انھیں کسی شعر کی قوت یا شدت تاثر کا احساس ہوتا ہے تو وہ اس کے بنیادی ماخذ تک پہنچنا چاہتے ہیں۔ اس ماخذ تک پہنچنے کا محبوب ترین طریقہ شاعر کی روح میں جھانک کر دیکھنے اور یہ پتہ چلانے کی کوشش میں مضمر ہوتا ہے کہ شاعر نے اپنے تجربات کہاں سے جمع کیے ہیں اور پھر ان تجربات کو ایک مخصوص پیرایۂ اظہار کیونکر بخشا ہے۔ اس طرح ان کی تنقید کا تعلق براہ راست تخلیقی عمل سے جڑ جاتا ہے اور تخلیقی عمل کی تان شاعر کی شخصیت پر ٹوٹتی ہے۔ چنانچہ وہ ''اقبال.....ایک شاعر'' کے آغاز میں یوں گویا ہوتے ہیں:

> ''آخر وہ کیا انسان تھا جسے نہ وصل نے شاد کیا نہ ہجر نے
> ناشاد، جو نہ کسی ساعد سیمیں کو ہاتھوں میں لے کر پچھتایا، نہ کسی
> کو لب بام پر زلف سیاہ رخ پہ پریشاں کیے ہوئے دیکھ کر
> ہوس ناک ہوا، جس نے نہ کبھی شب وصل غیر کاٹنے کی داد
> طلب کی نہ جسے داغ وارفتہ کی طرح کسی کوچے سے کھینچ کر لایا
> گیا.....''

اس سلسلے میں پہلی بات تو یہ کہ معاملات حسن وعشق سے تعلق رکھنے والے جن 'افعال' کی نشان دہی یہ مصرعے کرتے ہیں وہ متعلقہ شعراء کے مجموعی شعری کردار کے بارے میں کچھ بتانے سے قاصر ہیں۔ دوسری بات یہ ہے کہ خود سلیم احمد ایک جگہ ان سوالات کا جواب ڈاکٹر محمد اجمل کے حوالے سے یہ کہہ کر دے چکے ہیں کہ:

''اقبال ہرے بھرے جذبات والی عورتوں سے بہت
ڈرتے تھے۔''

فی الوقت سلیم احمد نے یہ سوالات محض یہ پتہ چلانے کے لیے اٹھائے ہیں کہ ''اقبال کے باطن میں اقبال کی شاعری کا سرچشمہ کہاں ہے؟'' باطن کے سرچشمے کی تلاش انھیں فرائیڈین اور نوفرائیڈین نفسیاتی بھول بھلیوں نیز تنقید میں ایک خاص طرح کے نظریۂ شخصیت کی طرف لے جاتا ہے، جس کا میکینکل اور اکتادینے کی حد تک طویل مبحث بلکہ خلط مبحث ہمیں ان کی کتاب ''غالب کون'' میں نظر آتا ہے۔ وہ ''غالب کون'' کے پہلے باب ''شاعری اور شخصیت'' کا آغاز اپنے مخصوص مناظراتی اور مذمتی انداز میں یوں کرتے ہیں:

''جدت پسند لوگوں میں ٹی۔ ایس۔ الیٹ کے ایک
فقرہ کی بڑی دھوم ہے، جس میں الیٹ نے کہا ہے کہ شاعری
شخصیت کا اظہار نہیں بلکہ شخصیت سے فرار ہے۔ اس موضوع
پر اتفاق سے ایک مذاکرہ بھی سننے میں آیا جس سے معلوم ہوا
کہ کسی بات کی دھوم مچانے کے لیے اسے سمجھنا ضروری نہیں
ہوتا۔ اس کے بعد میں نے باقاعدہ یہ مہم چلائی ہے کہ مجھ سے
جو کوئی اس فقرہ کا ذکر کرتا ہے، میں اس سے اس کے معنی ضرور
پوچھ لیتا ہوں۔ سب سے اچھا جواب نظیر صدیقی سے ملا،
جنھوں نے اپنی پروفیسری سے شرمائے بغیر صاف کہہ دیا کہ
وہ الیٹ کے اس فقرہ کو سمجھنے سے قاصر ہیں..... میں نظیر
صدیقی کا پیرو ہوں اور اعتراف کرتا ہوں کہ مجھے بھی اس فقرہ

کے معنی معلوم نہیں ہیں۔''

میرے خیال میں سلیم احمد کے اس پورے بیان میں صداقت کم اور نمائش زیادہ ہے۔ اسٹنٹ باز نقادوں کے یہاں صداقت ذرا کم ہی ہوتی ہے، اور جن کے یہاں صداقت کا فقدان ہوتا ہے ان کا حافظہ بھی کمزور ہوتا ہے، عوام کا حافظہ تو روایتی طور پر کمزور ہوتا ہی ہے۔ بے چارے نظیر صدیقی کچھ تو پروفیسرانہ خودفراموشی اور کچھ حافظے کی عمومی کمزوری کا شکار ہو گئے۔ ورنہ سلیم احمد سے اتنا تو پوچھ ہی لیتے کہ صاحب اگر آپ الیٹ کے اس جملے کو واقعی نہیں سمجھ سکے تو ''نئی نظم اور پورا آدمی'' میں اس جملے کی لمبی چوڑی تشریح کس برتے پر کی تھی؟ آپ ہی نے تو لکھا تھا:

''الیٹ کے خیال میں ہمیشہ، شاعری میں دکھ بھوگنے والا انسان اور اس کا مشاہدہ کرنے والا انسان الگ الگ ہونا چاہئے اور یہ دونوں جتنے الگ ہوتے ہیں اتنی ہی بڑی شاعری ہوگی۔ میں اسے اپنے طور پر سمجھنے کی کوشش کروں تو اس کے معنی یہ نکلتے ہیں کہ شاعر میں دو قوتیں ہونی چاہئیں، ایک تو وہ قوت جسے میں نے پورا آدمی کہا ہے اور دوسری قوت یہ ہونی چاہئے کہ وہ اپنے زمانے کے ٹھوس اور محدود آدمی کی شکل اختیار کر سکے۔''

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ چونکہ اس وقت سلیم احمد کا سارا مقصد میراجی کو پورا آدمی اور پورا شاعر ثابت کرنا تھا اس لیے ان کی سمجھ میں نہ صرف الیٹ کے زیر بحث فقرے کے معنی آ گئے تھے بلکہ انھوں نے اپنے طور پر اس کی ایک شاندار تعبیر بھی پیش کر دی تھی۔ اب چونکہ جدت پسند لوگوں پر طنز کرنے کے ساتھ ساتھ ''شخصیت'' والی بحث کو بھی آگے بڑھانا مقصود ہے، اس لیے مصلحت اسی میں ہے کہ اسے نہ سمجھنے کا پوز اختیار کیا جائے۔ لیکن چونکہ بنیادی طور پر ہمارے ممدوح کے مزاج میں استقلال کی بے حد کمی ہے، اس لیے جہاں الیٹ کے متذکرہ فقرے کو سمجھنے سے انکار کیا ہے، وہیں محض چند صفحات بعد ہی یہ تقریر بھی موجود ہے۔ ملاحظہ ہو:

''الیٹ نے کہا، شاعری شخصیت سے فرار ہے، میں کہتا

> ہوں کہ فرار بہت ہی معمولی لفظ ہے۔ اس لفظ میں شدت نہیں، گہرائی نہیں، پوری صداقت نہیں..... فرار بھگوڑے کرتے ہیں، وہ کرتے ہیں جو حقیقت کا سامنا نہ کرسکیں، جن میں ہمت نہ ہو کہ اپنی صلیب اپنے کاندھوں پر اٹھالیں، جو عمل شہادت کا بارگراں نہ اٹھاسکیں، جو حریف مقابل کو دیکھ کر آنکھیں چرالیں! شاعری شخصیت سے فرار نہیں بلکہ شخصیت کی قربانی ہے۔''

میں نے ایلیٹ کے خیال کہ شاعری شخصیت کا اظہار نہیں بلکہ شخصیت سے فرار ہے کے متعلق سلیم احمد کی اس تحریر کو تقریر اس لیے کہا ہے کہ انھوں نے یہاں پہلی سطح پر ایک ادبی مسئلے کو پس پشت ڈال کر خود اپنی یعنی نقاد کی شخصیت کو پیش منظر میں ابھارا ہے، دوسری سطح پر انھوں نے عمل شہادت وغیرہ کا ذکر کر کے قارئین میں جذباتیت پیدا کرنے اور ان کے جذبات سے کھیلنے کی کوشش کی ہے۔ تیسری سطح پر انھوں نے گہرائی اور پوری صداقت وغیرہ کی بات اٹھا کر بہ ظاہر استدلال سے کام لیا ہے لیکن درحقیقت ان بیانات کے پیچھے کوئی ٹھوس دلیل موجود نہیں ہے۔ یہ تینوں باتیں فن تنقید سے نہیں، فن خطابت سے تعلق رکھتی ہیں۔

اب چونکہ شخصیت کا اظہار اور شخصیت سے فرار والا نظریہ نہ صرف خالص ادبی نوعیت کا ہے بلکہ اردو تنقید میں آئے دن ڈسکس بھی ہوتا رہتا ہے اس لیے آیئے ہم بھی ایک نظر اس مسئلے پر ڈال لیں کہ ایلیٹ کی تنقید کے مجموعی سیاق و سباق میں اس نظریئے کی حقیقی نوعیت کیا ہے۔ اس نظریئے کے متعلق ہمیں سب سے پہلے ایلیٹ کے مشہور مضمون ''روایت اور انفرادی صلاحیت'' میں ایک مختصر سا پیراگراف ملتا ہے جس کے لفظی معنی کم و بیش وہی ہیں، جسے خود سلیم احمد بیان کر چکے ہیں۔ اس جملے کی مزید تشریح یوں کی جاسکتی ہے کہ ایلیٹ نے شاعر کو انسان + فنکار میں تقسیم کر دیا ہے تاکہ شخص متعلقہ کے دونوں پہلوؤں کے تجربات میں کوئی ضروری تعلق باقی نہ رہے، سوائے ان لمحوں کے جب شخصیت کے ان دونوں حصوں کے تجربات، تاثرات انوکھے اور غیر متوقع طور پر یک جا ہو جائیں۔ واضح رہے کہ سلیم احمد نے اپنے مضمون ''جوش اور جوش'' میں اسی طریقۂ کار کو اپنایا ہے اور

بڑی حد تک کامیابی کے ساتھ برتا ہے۔ مزید یہ کہ الیٹ کا یہ نظریہ تخلیقی عمل میں 'دماغ' کو مرکزی حیثیت دیتا ہے لیکن یہ بھی یاد رہے کہ الیٹ دماغ کو مواد (Content) کے اعتبار سے اہم نہیں سمجھتا بلکہ اس کے نزدیک دماغ کی اہمیت ایک ایسے وسیلے (Source) کی ہے جو نہ صرف تجربات کو جمع کرتا ہے بلکہ مختلف النوع تجربات کو ایک دوسرے سے ہم آہنگ کر کے ان کی ترسیل کرتا ہے۔ اس مقام پر یہ احساس ہوتا ہے کہ الیٹ خالص ہیئتی نقادوں کے بہت قریب پہنچ گیا ہے، لیکن میں اس نکتے کی وضاحت اس لیے کر رہا ہوں کہ الیٹ کے یہاں ''شاعری شخصیت کا اظہار نہیں بلکہ شخصیت سے فرار ہے'' والا نظریہ قطعی اور آخری نہیں۔ چنانچہ ''روایت اور انفرادی صلاحیت'' کے چند برسوں بعد الیٹ نے اپنے اس نظریئے پر از سر نو غور کیا اور اس میں اہم تبدیلی پیدا کی۔ الیٹ کے نقاد اس کے مذہبی عقائد میں تبدیلیوں کو اس ادبی تبدیلی کی مرکزی وجہ قرار دیتے ہیں۔ نظریئے کی یہ تبدیلی John Ford پر الیٹ کے مضمون میں اس وقت ملتی ہے جب وہ لکھتا ہے:

''کوئی شاعر اس وقت تک عظیم نہیں ہوسکتا جب تک اس کے شعری کارناموں میں ایک غیر معمولی (Signifacant) استقلال آمیز (Consistent) اور ارتقا پذیر (Developing) شخصیت کی وحدت موجود نہ ہو۔''

اس مقام پر بھی الیٹ زیادہ دیر نہیں ٹھہرا۔ تیسری اور آخری بار، اس نے ایٹس پر مضمون لکھتے ہوئے اپنے اس نظریئے میں پھر تبدیلی پیدا کی بلکہ یوں سمجھئے کہ اس کی تطہیر کی اور لکھا:

''شاعری نہ تو شخصیت کا اظہار ہے اور نہ ہی شخصیت
سے فرار بلکہ شخصیت کا نتیجہ ہے۔''

اگر سلیم احمد کے ذہن میں یہ باتیں ہوتیں یا وہ اس سلسلے میں جستجو سے کام لیتے تو یقیناً وہ اس بے مصرف جذباتیت سے بچ جاتے، جس کا وہ الیٹ سے بحث کرتے ہوئے شکار ہو گئے ہیں۔ مگر جذباتیت اور نفسیات دو ایسی کمزوریاں ہیں جو ''کاتبین' کی طرح سلیم احمد کے ساتھ لگی رہتی ہیں، اور ان کے تنقیدی نظام کا بڑا حصہ بھی انھی سے عبارت ہے۔

''غالب کون'' کے مسلسل کئی ابواب: شاعری اور شخصیت، شخصیت: مثبت اور منفی، شخصیت، انا اور اصول، حقیقت، شخصیت اور فریضۂ قربانی وغیرہ خالص فرائڈین اور نو فرائڈین

ماہرین نفسیات کے ان خیالات کی تشریح وتفسیر ہیں جنھیں ادب کے نقاد تو کجا، خود جدید ماہرین نفسیات یا تو رد کر چکے ہیں یا پھر انھیں من وعن قبول نہیں کرتے۔

''غالب کون'' میں انھوں نے سب سے پہلے فرائڈ، یونگ اور ایڈلر (فرائڈ کو تو بیسویں صدی کا ایک بڑا آدمی تسلیم کرتے ہیں لیکن یونگ اور ایڈلر کے نام نہیں گنواتے۔ف۔ج) کی مدد سے انسانی وجود کو تین حصوں میں تقسیم کیا ہے۔

(۱) جیسے کہ ہم ہیں (۲) جیسا کہ ہم تصور کرتے ہیں (۳) اور جیسا ہم دوسروں پر ظاہر کرتے ہیں۔

اسی فارمولے کے تحت انھوں نے ایک اور جگہ (غالباً اقبال کے سلسلے میں) یہ کلیہ بھی بنایا ہے: (۱) شاعر جیسا کہ ہے (۲) شاعر جیسا کہ تصور کرتا ہے (۳) اور شاعر جیسا کہ دوسروں پر ظاہر کرتا ہے۔

اس پورے ہنگامے میں شاعری جیسی کہ ہے سے ان کا کوئی تعلق نہیں رہتا۔ شخصیت کے سلسلے میں وہ سب سے پہلے ڈی۔ ایچ۔ لارنس کی مدد سے شخصیت اور انفرادیت کا آپسی فرق واضح کرتے ہوئے شخصیت کو اوپر سے اوڑھی ہوئی چیز قرار دیتے ہیں جبکہ ان کے نزدیک انفرادیت ایک ایسی جوہری حقیقت ہے جو نا قابل تقسیم و تجزیہ ہوتی ہے، ان کے نظریئے کے مطابق شخصیت ذات نہیں صرف ذات کا تصور ہے۔ انا شخصیت کی پرورش کرتی ہے لیکن انا خود اندھی ہوتی ہے۔ شعور دراصل شخصیت کی آنکھ ہے لیکن شعور بسا اوقات اندھی آنکھ کا غلام بن کر رہ جاتا ہے، وغیرہ۔

ابھی ابھی عرض کر چکا ہوں کہ جدید ماہرین نفسیات، شخصیت اور ذات وغیرہ کے بارے میں فرائڈ کے نظریات سے پوری طرح متفق نہیں ہیں۔ مثال کے طور پر پروفیسر G.W. Allport جو نظریۂ شخصیت پر بہت بڑی اتھارٹی سمجھے جاتے ہیں، اپنی کتاب Personality: A Psychological Interpretation میں شخصیت کی 49 مختلف تعریفوں کا تجزیہ کرنے کے بعد اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ شخصیت محض ایک اوپری نقاب نہیں۔ ممکن ہے کہ سلیم احمد کو پروفیسر آلپورٹ کی رائے سے اتفاق نہ ہو کیونکہ وہ خود اپنے آپ کو نہ صرف نفسیاتی

نقاد بلکہ ماہر نفسیات بھی سمجھتے ہیں۔ بیش تر قارئین اس حقیقت سے واقف ہوں گے کہ ماہرین نفسیات اپنے مفروضات کو پایۂ ثبوت تک پہنچانے اور انھیں اصولوں کی شکل عطا کرنے کے عمل میں جن مشاہدات و تجربات کو بنیاد بناتے ہیں ان کے سلسلے میں خصوصی طور پر اپنے گھر یا پاس پڑوس کے بچوں کو بطور ماڈل استعمال کرتے ہیں۔

سلیم احمد نے بھی اس تعلق سے ایک چھوٹی سی معصوم بچی کا کردار تخلیق کیا ہے۔ یہ ان کی اپنی بیٹی ہے جو ان کے مختلف نفسیاتی مفروضوں (جو دراصل نفسیات کے روایتی نظریات والی کتابوں سے اخذ کیے گئے ہیں اور جنھیں بیان کرنے کے لیے کسی قسم کی کردار سازی کی چنداں ضرورت نہ تھی) کو ثابت کرنے کی کوشش میں ان کی مدد کرتی ہے۔ مثال کے طور پر وہ یہ دکھانے کے لیے کہ کس طرح انا شخصیت کی پرورش کرتی ہے اور کس طرح بڑی شاعری یا پھر کسی دوسرے بڑے مقصد کے حصول کے لیے انسان کو اپنی شخصیت کی قربانی دینی پڑتی ہے، بچی کی مدد سے یوں ایک Case-history تیار کرتے ہیں:

> ''میری بچی نے ایک بکرا پالا، سال بھر کھلایا، پلایا، بقر عید کے دن قربان ہونے لگا تو وہ رونے لگی، وہ بکرے کو بکرا چاچا کہتی تھی (بچی کی ذہانت یقیناً قابل داد ہے)، قصائی نے چھری مجھے دی تو ڈر گئی۔ وہ اتنی روئی کہ میرا ہاتھ رک گیا، پھر میں نے اسے (یعنی انا کو) ڈانٹا اور چھری پھیر دی، یعنی انا کے احتجاج کے باوجود شخصیت کی قربانی دینی پڑتی ہے۔''

یہ تو میں نے صرف ایک مثال دی ہے۔ پوری کتاب میں اس طرح کے مقامات آہ و فغاں بکھرے ہوئے ہیں جہاں باپ بیٹی مل کر قاری کو نفسیات کی چھری سے ذبح کرتے ہیں، کبھی سلیم احمد صاحب کسی مسئلے پر سوچتے سوچتے الجھ کر ٹہلنے لگتے ہیں اور بچی آ کر ان کی گود میں بیٹھ جاتی ہے اور پھر باپ بیٹی کی آپسی گفتگو سے وہ مسئلہ سلجھ جاتا ہے۔ کبھی سلیم احمد صاحب بچی کو اردو پڑھانے بیٹھتے ہیں تو بچی 'الف' کے بعد 'ب' پڑھنے سے یہ کہہ کر انکار کر دیتی ہے کہ یہ 'ب' کیوں ہے، 'الف' کیوں نہیں؟ پھر سلیم احمد بقول خود تعلیم کی نفسیات پر غور فرمانے لگتے ہیں اور اس نتیجے پر

پہنچتے ہیں کہ ''طالب علم جب تک کچھ سیکھے اس وقت تک سوال نہ کرے، تنقید نہ کرے'' اور اس نتیجے سے وہ معرکۃ الآرا نتیجہ برآمد ہوتا ہے جس کے تحت غالب کو:

اصل شہود شاہد و مشہود ایک ہیں
حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں

جیسے اشعار لکھنے کا حق نہیں تھا، کیونکہ وہ تصوف کی ابجد سے ناواقف تھا، اور تصوف سے دلچسپی کے باوجود اسے اپنے ''گھٹ'' میں نہیں اتار پایا تھا۔

غرض کہ شعری اور تخلیقی کاوشوں پر سلیم احمد پہلے سے طے شدہ نفسیاتی فارمولوں کو یوں چپکاتے جاتے ہیں جیسے لوگ باگ دیواروں پر پوسٹر لگاتے ہیں۔

غالب کی شخصیت اور شاعری کی بحث ''غالب کون'' کے نویں باب 'غالب نام آورم' سے شروع ہوتی ہے۔ انھوں نے غالب کے بارے میں خود غالب کے یہ تین بیانات نقل کیے ہیں:

(۱) اعلیٰ خاندانی یعنی رئیس زادہ ہوں۔
(۲) شاعر ہوں۔
(۳) اور انسانوں سے محبت کرتا ہوں۔

بقول سلیم احمد: رئیس زادہ، شاعر اور محب انسان، تینوں کی شکست کا حال ہی ان کی کتاب کا مقصد ہے، اور غالب کو ان تینوں زاویوں سے شکست دینے کے لیے ہمارے پہلوان نے ایسے ایسے داؤ پیچ استعمال کیے ہیں کہ بھولو پہلوان بھی دیکھے تو چکرا جائے۔

سلیم احمد غالب کے شجرۂ نسب اور اس کی رئیس زادگی کو انا کے پرورش کردہ جھوٹے فخر پر محمول کرتے ہیں۔ اگر ہم نہ صرف غالب کے اپنے بیان بلکہ ان کے ہم عصر اعلیٰ خاندانی لوگوں مثلاً صاحب 'گلشن بیخار' کے اس بیان ''از خاندان ضخیم است و از روسائے قدیم'' کو بھی جھوٹ سمجھیں اور سلیم احمد کی یہ بات مان لیں کہ غالب کے اجداد گھوڑوں کے تاجر تھے تو بھی گھوڑوں کی تجارت کرنے والوں کا اعلیٰ خاندانی نہ ہونا ثابت نہیں ہوتا۔

جہاں تک غالب کے انسانوں سے محبت کرنے کا سوال ہے، سلیم احمد غالب کی شاعری سے رجوع نہیں کرتے اور نہ ہی اس کی شاعری میں انسانی پہلوؤں کو تلاش کرنے کی کوشش

کرتے ہیں۔ وہ غالب کی نثری تحریروں سے یہ دو اقتباسات نقل کر کے:

(ا) میں بنی آدم کو، مسلمان یا ہندو یا نصرانی، عزیز رکھتا ہوں اور اپنا بھائی کہتا ہوں، دوسرا مانے یا نہ مانے۔

(ب) استطاعت بقدر حوصلہ ہوتی تو دنیا میں کسی کو بھوکا ننگا نہ رہنے دیتا۔

ان دونوں بیانات کو اپنے نفسیاتی اصولوں کے تحت رد کر دیتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ یہ سب کچھ تو غالب کا ظاہر ہے، دکھاوا ہے۔ غالب گوشت پوست کے انسانوں سے نہیں بلکہ صرف انسان کے تصور سے محبت کرتا ہے۔ اس کی انسان دوستی تو انا کا کرشمہ ہے۔ ان کے خیال میں غالب خود پر معروضی نگاہ ڈالنے سے قاصر ہے۔ وہ معروضیت کا صرف ڈھونگ رچاتا ہے۔ یہاں بھی انھوں نے غالب کی شاعری سے بحث کرنے کے بجائے اس کی نثر سے یہ اقتباس نقل کیا ہے:

''یہاں خدا سے بھی توقع نہیں، مخلوق کا کیا ذکر، آپ اپنا تماشائی بن گیا ہوں۔ رنج و ذلت سے خوش ہوتا ہوں یعنی میں نے اپنے آپ کو اپنا غیر تصور کر لیا ہے۔ جو دکھ مجھے پہنچتا ہے کہتا ہوں کہ غالب کے ایک اور جوتی لگی.....'' وغیرہ۔

دراصل اور جیسا کہ نقادوں اور عام قارئین کا خیال ہے غالب نے اس خط میں اپنا آپا کھول کر رکھ دیا ہے۔ یوں بھی غالب کی زندگی ایک کھلی کتاب تھی لیکن سلیم احمد کو غالب کے اس بیان میں معروضیت نظر نہیں آتی۔ ان کا خیال ہے کہ اس پورے بیان میں صرف ایک جملہ'' آپ اپنا تماشائی بن گیا ہوں'' معروضیت کا اظہار کرتا ہے اور اسی ایک جملے سے'' آفتاب احمد جیسے بے مثال مبصر غالب کو دھوکا ہوا کہ غالب معروضیت حاصل کرنے میں کامیاب ہو گیا ہے۔'' سلیم احمد کی یہ منطق بھی خوب ہے کہ'' آپ اپنا تماشائی بن گیا ہوں'' میں معروضیت ملتی ہے باقی بیان میں نہیں ملتی، جبکہ درحقیقت غالب کا پورا بیان اسی جملے کی تشریح و تفسیر ہے۔

سلیم احمد کے پاس اور چیزوں کے ساتھ ساتھ ''معروضیت'' کا بھی دہرا معیار ہے۔ ان کے نزدیک، غالب کی معروضیت اس کی انا کا کرشمہ ہے، لیکن جوش ملیح آبادی کے اس نمائشی بیان:

''میری شخصیت شبیر حسن خاں اور جوش ملیح آبادی میں
بٹی ہوئی ہے۔ شبیر حسن خاں حکمت کے پجاری ہیں، جوش ملیح
آبادی افسانہ وافسوں کا دلدادہ ہے۔ شبیر حسن خاں بوڑھے
ہیں، جوش ملیح آبادی ابھی تک لونڈا ہے.....''

میں ایمانداری اور معروضیت نظر آتی ہے اور وہ اسی بیان کی روشنی میں جوش کی شاعری اور شخصیت کا مطالعہ کرتے ہیں۔ ویسے ''غالب کون'' میں انھوں نے جوش کا ذکر نہیں کیا ہے، اور غالب کا میر سے موازنہ کرتے ہوئے میر کے یہ اشعار نقل کرکے:

نامرادانہ زیست کرتا تھا
میرؔ کا طور یاد ہے ہم کو

کہتا تھا کسی سے کچھ تکتا تھا کسی کا منھ
کل میرؔ کھڑا تھا یاں، سچ ہے کہ دِوانہ تھا

عشق میں مجھ کو رہا کرتی ہے اک آوارگی
میرؔ صاحب کیجئے کیا بندگی، بے چارگی

فرماتے ہیں:

''یہ کامل درجے کی معروضیت غالب کو نہیں ملی، میرؔ اپنا
کیسا سچا تماشائی ہے۔ انا بالکل غائب ہو چکی ہے۔''

اب اگر کوئی سلیم احمد کے طریق کار کو اپنا کر میر پر تنقید کرنا یعنی ان کی شخصیت اور انا وغیرہ کا افسانہ گڑھنا چاہے تو بڑی آسانی سے کہا جا سکتا ہے کہ میر کے یہاں دیوانگی، بے چارگی اور نامرادانہ زیست کرنے کا یہ پوز جسے آپ مکمل معروضیت سے تعبیر کرتے ہیں دراصل ''عصمت بی بی از بے چادری'' کے مصداق ہے۔ پہلے تو میر صاحب نے محبوب کو رجھانے اور وصل حاصل کرنے کی مقدور بھر کوشش کی، راتوں کو جا جا کر درِ محبوب پر سر پٹکتے رہے، اس نے دروازہ نہ کھولا،

اس کی محفل میں غلاموں کی طرح بیٹھے، لیکن حاضری کے سوا کچھ ہاتھ نہ لگا، اس کی گلی کے کتوں تک سے آشنائی کی، لیکن بات نہ بنی، آخر جب نوبت یہاں تک پہنچی کہ محبوب مست شراب ہو کر غیر کا پہلو گرمانے لگا تو شاعر صاحب جل کر کباب ہو گئے اور بارے یہی کباب معروضیت میں ڈھل گئے یعنی ''وہی فتنہ ہے لیکن یاں ذرا سانچے میں ڈھلتا ہے۔''

اب اس سلسلے میں خدائے سخن کے کچھ اشعار بھی ملاحظہ ہوں:

تو کن نیندوں پڑا سوتا تھا دروازے کو موندے شٹ
میں چوکھٹ پر پڑا سر کو پٹک، کرتا رہا کھٹ کھٹ

رات پیاسا تھا میرے لوہو کا
ہوں دوانہ ترے سگِ کو کا

رویت اپنی اس گلی میں کم نہیں
ہر جگہ، ہر بار ماریں کھائیاں

میر صاحب بھی اس کے ہاں تھے لیک
بندۂ زرخرید کے مانند!

غیروں سے مل چلے تم مست شراب ہو کر
غیرت سے رہ گئے ہم جل کے کباب ہو کر

یہاں جملۂ معترضہ کے طور پر عرض کرتا چلوں کہ جو حضرات فراق کے اشعار کا جا و بیجا میر کے اشعار سے موازنہ کر کے فراق کی مذمت کرنے کے جنون میں مبتلا ہیں ان کی سمجھ میں بھی شاید یہ بات آجائے کہ فراق کے کمزور ترین اشعار بھی اتنے پست اور مبتذل نہیں ہیں جتنے خدائے

سخن کے مندرجہ بالا اشعار۔ ویسے میرا مقصد میر کی عظمت پر حملہ کرنا نہیں ہے بلکہ صرف یہ دکھانا ہے کہ جس طرح کی تنقید سلیم احمد غالب سے لے کر مجاز تک پر کرتے ہیں ویسی تنقید ذرا سی کوشش سے ہر شاعر پر کی جا سکتی ہے خواہ وہ خدائے سخن ہی کیوں نہ ہوں لیکن یہ طرز تنقید معروضیت کے تمام تر ڈھنڈورے کے باوجود کسی معروضی رویے کا حامل ہونے کے بجائے نقاد کے محض داخلی اور ذاتی سنکی پن کا رویہ بن کر رہ جاتا ہے۔

جہاں تک انسانوں سے غالب کی محبت کا معاملہ ہے، بقول سلیم احمد، انھوں نے صرف دو انسانوں سے محبت کی تھی۔ ایک تو جناب امیر سے اور دوسرے ''درد سے تیرے ہے مجھ کو بے قراری ہائے ہائے'' والی محبوبہ سے۔ اس مرثیے کی داد دیتے ہوئے کہتے ہیں ''کیا مرثیہ ہے، اردو شاعری ایسے سچے درد کی مثال پیش کرنے سے قاصر ہے۔'' وہ اس سلسلے میں مرثیۂ عارف کا کوئی ذکر نہیں کرتے، کیونکہ ان کے نزدیک تو، غالب ایسا انسانیت دشمن تھا جس نے عارف کی وفات کے بعد اس کے بچوں کو جائداد میں حصہ تک نہیں دیا۔ میرا ذاتی خیال ہے کہ مرثیۂ عارف کو یکسر نظر انداز کر دینے اور متذکرہ مرثیے پر سر دھننے کا راز اس کی ردیف ''ہائے ہائے'' میں مضمر ہے۔ مزید یہ کہ سلیم احمد نے غالب کے انسانی رویوں کی تلاش ان کی غزلوں میں بالکل نہیں کی۔

رئیس زادہ اور محبِ انسان کا حشر تو آپ نے دیکھ لیا۔ اب یہ بھی دیکھ لیجئے کہ سلیم احمد کے ہاتھوں شاعر غالب کا کیا حشر کیا ہوتا ہے۔ یوں تو موصوف نے عوامی جذبات کا احترام یا لحاظ کرتے ہوئے ہر دس پانچ صفحات کے بعد غالب کے لیے 'بڑا شاعر' کی اصطلاح استعمال کی ہے، لیکن درحقیقت انھوں نے غالب کی شاعری سے جس طرح بحث کی ہے، جن مختلف پہلوؤں سے اس پر حملے کیے ہیں اور جو نتائج نکالے ہیں، انھیں قبول کر لیا جائے تو غالب کسی بھی طرح بڑا شاعر کہلانے کا مستحق نہیں رہ جاتا۔ سلیم احمد نے اپنے ایک اور مضمون میں غالب کی شاعری سے بحث کرتے ہوئے لکھا تھا:

> ''غالب وہ شاعر ہے جس کی ذات میں عقل، جذبے،
> احساسات، عقیدے، وہ تمام قوتیں جو پہلے ایک تھیں اور ایک
> ہونے کے باعث کائنات اور فطری نظام سے ہم آہنگ تھیں،

پوری طاقت سے ٹوٹ کر بکھرنا چاہتی ہیں اور غالب اپنے
شعور کی پوری قوت سے انھیں سمیٹے رکھنا چاہتا ہے۔ اس
ہولناک اور پر اذیت تصادم سے وہ ناچتا ہوا شعلہ پیدا ہوتا
ہے جسے غالب کا کلام کہتے ہیں۔''

اب ''غالب کون'' میں اس ناچتے ہوئے شعلے کے راکھ بن جانے اور راکھ بن کر ہوا میں بکھر جانے کی داستان خالص حسیاتی اور بے معنی الفاظ میں ملاحظہ فرمایئے:

''غالب کی انا نے اپنے بارے میں خیال بھی بڑے
بڑے باندھے، افراسیابی ہوں، شاعر نغز گوئے گفتار ہوں، بنی
نوع آدم سے محبت کرتا ہوں..... غالب کی شخصیت کی مشین
بہت بڑی تھی۔ غالب کے یہ تینوں خیال اس دیو ہیکل مشین
کے بڑے بڑے پہیے تھے، جب یہ چلتے ہیں تو ایک فلک شگاف
شور پیدا ہوتا ہے اور اس گھڑگھڑاہٹ سے آسمان وزمین تھراتے
ہیں۔ غالب کا کلام اسی گھڑگھڑاہٹ کا نام ہے۔''

قطع نظر اپنی بے معنویت کے، یہ اقتباس سلیم احمد کے عمومی تنقیدی اسلوب کی ایک خامی کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے یعنی تنقید میں ناقابل برداشت حد تک رعایت لفظی کا استعمال۔ اسی طرح انھوں نے غالب کی شاعری کے بارے میں ایک کلیہ بنا کر اور غالب کے یہاں فرد پرستی کو مرکزی تصور قرار دیتے ہوئے پہلے لکھا تھا:

''فرد پرستی غالب کی شاعری کا عام موضوع ہے، لیکن آپ اسے کسی شوخ شاعرانہ شخصیت کا چونچلا نہ سمجھیں۔ غالب اور نیاز فتحپوری میں بڑا فرق ہے۔ غالب چونچلے باز آدمی نہیں تھا۔ فرد پرستی غالب کی فکر کا بنیادی تصور ہے۔ وہ فرد کو اتنی اہمیت دیتا ہے کہ اس کے نزدیک ساری دنیا فرد کے آگے بازیچۂ اطفال ہے..... وہ فرد کو یہ حق دیتا ہے کہ وہ اپنے معاشرے بلکہ ساری کائنات کو اپنی کسوٹی پر کسے..... کبھی کبھی اس سے بھی آگے بڑھ کر وہ یہ سوچتا ہے کہ شاید یہ کائنات اپنی جگہ پر کوئی چیز نہیں بلکہ فردیت کے پھیلاؤ کا دوسرا نام ہے۔ ذرا یہ اشعار دیکھئے:

بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے
ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے

بندگی میں بھی وہ آزادہ و خود بیں ہیں کہ ہم
الٹے پھر آئے درِ کعبہ اگر وا نہ ہوا

لیکن اب غالب کی یہی فرد پرستی انھیں کاٹنے دوڑتی ہے۔ اب ان کے خیال میں غالب انسانوں سے محبت ہی نہیں کرتا۔ فرد پرستی تو خیر اب دور کی بات رہی، انھیں اب 'مرے آگے' والی غزل میں صرف ''رہنے دو ابھی ساغر و مینا مرے آگے'' والا شعر زندہ نظر آتا ہے کیونکہ اس میں ''انا نہیں حقیقت ہے۔''

سلیم احمد کے ساتھ انا کا چکر اتنا شدید ہے کہ ان کے نزدیک ''مرے آگے'' والی پوری غزل ''انا کا منشور ہے، یہ غالب نہیں لکھ رہا ہے انا لکھ رہی ہے، یہ غالب نہیں بول رہا ہے، انا بول رہی ہے۔ ظاہر ہے کہ اس قسم کے تبصرے کو پڑھ کر باقر مہدی تو یہی کہیں گے کہ نہ انا لکھ رہی ہے، نہ انا بول رہی ہے، بلکہ یہ سب کچھ ابو خاں کی بکری (بکرا چاچا کی بیوہ) لکھ رہی ہے اور بول رہی ہے۔ انا اور غیر انا کے چکر میں پڑ کر سلیم احمد اس قابل ہی نہیں رہتے کہ وہ اشعار کو خود مختار جمالیاتی معروض کی حیثیت سے دیکھ سکیں۔ مختصراً یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ غالب کے کلام میں نہ تو چمکتے ہوئے شعلے کی دریافت سے کام چل سکتا ہے اور نہ پہیوں کی گھڑ گھڑاہٹ سے۔ دیکھنا یہ ہوگا کہ کلام غالب کی آخر وہ کون سی خصوصیات ہیں جو قاری کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہیں اور قاری کی نفسیات کے وہ کون سے پہلو ہیں جو اسے خود کو شعر غالب کے حوالے کر دینے پر مجبور کر دیتے ہیں اور یہ کہ قاری شعر میں موجود تجربات کو کن کن سطحوں پر Share کر سکتا ہے۔

میرے خیال میں غالب کی شاعری کا کمال یہ ہے کہ عام آدمیوں اور دوسرے شاعروں کے تجربات کے مقابلے میں غالب کے تجربات زیادہ وقیع اور زیادہ مکمل ہیں۔ ایسا اس لیے ہے کہ غالب اپنے تجربات سے مختلف عناصر کی چھٹنی کرنے کے بجائے ان میں ایسے تمام

انسانی اور نفسیاتی عوامل کو شامل کر لیتا ہے، جن کے سبب قاری اور شاعر کے انفرادی تجربات کبھی جزوی اور کبھی کلی طور پر ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ اس طرح غالب کے شعری تجربات مظاہرات زندگی کو ایک ایسی وحدت تاثر عطا کرتے ہیں کہ ہم غالب کو اپنی زندگی کے مختلف نشیب و فراز میں اپنے ساتھ چلتا اور ہم نوائی کرتا ہوا محسوس کرتے ہیں۔ غالب کے تفکر کی اور اس کے تجربات کے وقیع ہونے کی بات کرتے ہیں مگر داغ وغیرہ کے شعری تجربات کے مقابلے میں..... گھوم پھر کر وہ اپنے محبوب موضوع یعنی موازنۂ میر و غالب پر آ جاتے ہیں۔ انھیں شک ہوتا ہے تفکر کے معاملے میں کہیں غالب، میر سے آگے نہ نکل جائے۔ چنانچہ وہ فوراً پہلو بدل کر یوں گویا ہوتے ہیں:

''عام طور پر یہ کہا جاتا ہے کہ میر سوچتا نہیں ہے، صرف محسوس کرتا ہے مگر یہ غلط ہے۔ اتنی غلط بات تاریخ ادب میں نہیں کہی گئی۔ صرف احساس یہ شاعری پیدا نہیں کر سکتا۔ میر قائم نہیں ہے۔ قائم، درد، تاباں، بیدار دہلوی۔ احساس کی شاعری جگر، حالی اور حسرت کی شاعری ہے اور جی ہاں، اپنے ناصر کاظمی کی شاعری ہے۔ میر کی شاعری وہ ہے کہ غالب بھی چیں بول جاتا ہے، یگانہ بھی چیں بول گئے، ناسخ و آتش بھی۔ میر خدائے سخن ہے..... غالب جہاں احساس سے تفکر پیدا کرتا ہے وہاں بہتر ہے، مگر اس کی نام نہاد فکر یہ شاعری جس کا بہت شہرہ ہے ادھر ادھر سے مستعار لیا گیا ہے.... بدقسمتی سے غالب کی اس ناکامی کو ہم کامیابی سمجھتے ہیں اور ایسے اشعار پر سر دھنتے ہیں.....

ہستی کے مت فریب میں آ جائیو اسد
عالم تمام حلقۂ دامِ خیال ہے

یہ خیال نہیں واقعی دام خیال ہے۔

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

دوسرا مصرعہ بے کار ہے۔ بدقسمتی سے بری شاعری اور بری فکر نے ہمیں مار رکھا ہے۔''

میں نے یہ نسبتاً طویل اقتباس یہاں اس لیے نقل کر دیا ہے کہ غالب اور میر کے تعلق

سے سلیم احمد کے متعصب ذہنی رویے کی نشان دہی بھی ہو جائے اور آپ ان کے عمومی تنقیدی اسلوب کا ایک اور نمونہ بھی دیکھ لیں۔ ایسا لگتا ہے کہ تنقید نہیں لکھی جا رہی ہے بلکہ پرانا ساز و سامان نیلام کیا جا رہا ہے۔

میر کے سلسلے میں قائم اور بیدار دہلوی وغیرہ کے غیر ضروری ذکر کو اگر نظر انداز بھی کر دیا جائے تو بھی اس بارے میں چند باتیں کہنی ضروری ہیں۔ جیسا کہ آپ نے ملاحظہ کیا، سلیم احمد نے غالب کی فکر یہ شاعری کے بری ہونے کے ثبوت میں دو شعر نقل کئے ہیں۔ ان اشعار پر اس قسم کا تبصرہ کہ ''یہ خیال نہیں واقعی دام خیال ہے'' ظاہر ہے کہ قاری کو غالب کی فکر کے بری ہونے یا پھر ان اشعار کے ناکام ہونے کے بارے میں کچھ نہیں بتاتا۔ اتفاق سے ان دونوں اشعار کے تعلق سے غالب کے ہزارہا قارئین اور ناقدین کا ردعمل سلیم احمد کے اپنے ردعمل سے بالکل مختلف رہا ہے۔ ایسی صورت میں ان کا یعنی نقاد کا یہ فرض ہو جاتا ہے کہ وہ کچھ لکھنے سے پہلے اپنے آپ سے کم از کم یہ پوچھ لے کہ ایسے اشعار جو سیکڑوں برس کی شکست و ریخت کے بعد بھی مقبول اور زندہ ہیں انھیں ناکام شعر قرار دیتے ہوئے یا بری فکر کا نتیجہ کہتے ہوئے کیا میں خود نارمل ہوں، اور اگر ہوں تو میرے پاس میرے دعووں کے کیا ثبوت ہیں جنھیں میں لوگوں کے سامنے پیش کر سکوں۔ اس طرح قاری نقاد کی طرف سے پیش کئے جانے والے ثبوت سے مطمئن ہو یا نہ ہو اسے کم از کم یہ اندازہ تو ہو جائے گا کہ نقاد کے پاس اس کا اپنا کوئی نقطۂ نظر ہے۔

اگرچہ میں یہاں غالب کی شاعری سے نہیں بلکہ سلیم احمد کی تنقید سے بحث کر رہا ہوں لیکن اگر مجھ سے کوئی پوچھے کہ حلقۂ دام خیال والے شعر میں تمہیں کیا خصائص نظر آتے ہیں تو میں کہوں گا مجھے اس شعر میں:

(۱) پر اسراریت (۲) حقیقت کی پیچیدگی کا احساس (۳) حقیقت اور مظاہرات زندگی کا رشتہ اور (۴) فنا کی آگہی وغیرہ نظر آتے ہیں۔

چونکہ یہ شعر قاری کو زندگی کی پیچیدگی اور رمزیت کی طرف متوجہ کرتا ہے، زندگی پر ایک معروضی نگاہ ڈالنے کی دعوت دیتا ہے اور چونکہ یہ شعر زندگی کے تعلق سے ایک عام انسانی تجربے کا اثبات کرتا ہے اور اس طرح قاری کو ایک مخصوص شعری صداقت سے آگاہ کرتا ہے اس لیے

میرے نزدیک اس شعر میں نہ صرف فکر ہے بلکہ جذبات کی وہ تعمیم بھی موجود ہے جس کی عدم موجودگی کی سلیم احمد اتنے پرزور لہجے میں شکایت کرتے ہیں، دراصل جذبہ، احساس اور فکر کے تعلق سے سلیم احمد کے یہاں خاصا کنفیوژن نظر آتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے نزدیک غالب کی شاعری قاری کے دماغ کو تو متاثر کرتی ہے لیکن اس کے اشعار احساس اور جذبے میں نہیں اتر پاتے۔ بات یہ ہے کہ سلیم احمد فلسفہ ونفسیات سے اپنے تمام شغف کے باوجود اسی لکیر کے فقیر بنے رہے جس کے ذریعے ہمیں سمجھایا جاتا رہا ہے کہ فکر اور سوچ کا تعلق دماغ سے ہے جبکہ جذبے اور احساس کا تعلق دل سے ہے۔ یہ مفروضہ حیاتیاتی، طبیعی اور نفسیاتی کسی بھی سطح پر صحیح نہیں ہے۔ سائنسی اور نفسیاتی حقیقت یہ ہے کہ جذبہ واحساس بھی سوچ اور فکر کی طرح انسانی دماغ کی ہی پیداوار ہیں۔ غالباً اسی لیے یونگ نے Rational Man کو Feeling Man کہا ہے۔ جذبے اور احساس میں بھی کوئی زیادہ فرق نہیں ہے۔ لمحاتی ردعمل کو احساس کہتے ہیں اور جب یہ احساس مستقل کیفیت بن جائے تو جذبہ کہلاتا ہے۔ چنانچہ جب سلیم احمد یہ کہتے ہیں کہ غالب کے اشعار دماغ سے گذر کر جذبہ واحساس نہیں بن سکے تو وہ نفسیات اور سائنس کی رو سے ہی نہ صرف ایک غلط بات کہتے ہیں بلکہ اس بیماری کا بھی شکار ہوجاتے ہیں جسے پروفیسر ومزٹ نے Genetic Fallacy سے تعبیر کیا ہے۔

ایک طرف سوچ اور فکر اور دوسری طرف جذبہ واحساس کے سلسلے میں سلیم احمد کے یہاں جو کنفیوژن ہے اس نے نہ صرف غالب بلکہ اقبال کے متعلق بھی ان کے تنقیدی نظریات کو بری طرح متاثر کیا ہے۔ ان کی کتاب ''اقبال.....ایک شاعر'' کے دیباچہ نگار پروفیسر کرار حسین نے یہ لکھ کر کہ:

> ''فکر کا عنصر دانستہ یا نادانستہ ہر شاعری میں ہوتا ہے،
> جذباتی شاعری میں بھی۔ یہ امر کہ جذباتی ردعمل کسی اضطراری
> کیفیت میں نہیں بلکہ شعر کی صورت میں ظاہر ہوا اور فریاد ایک
> لے میں کی گئی، فکری عنصر کا رہین منت ہے۔''

دراصل اسی حقیقت کا اعتراف کیا ہے کہ انسانی وجود کے اعصابی نظام کا مرکز دماغ

ہے نہ کہ دل۔

اس سلسلے میں آخری بات یہ کہ ساری خرابی سلیم احمد کے غیر تنقیدی اور غیر تجزیاتی اسلوب کی ہے جس نے انھیں محض لفظوں سے کھیلنے والا نقاد بنا کر رکھ دیا ہے۔ وہ لفظی اور حسی تراکیب کے مصنوعی تام جھام سے اتنا مرعوب اور متاثر ہو جاتے ہیں کہ ان کے تنقیدی اسلوب سے تجزیاتی اور عقلی پہلو خود بہ خود گم ہو جاتے ہیں یا ختم ہو جاتے ہیں۔ یہ کمزوری انھیں یہاں تک کہنے پر مجبور کر دیتی ہے کہ خواجہ میر درد کا شعر:

جگ میں آ کر ادھر ادھر دیکھا
تو ہی آیا نظر جدھر دیکھا

''خواہ کیسا بھی ہو، درد نے دیکھا تو ہے، غالب نے
شعر کیسے بھی کہے ہوں، بس دیکھا ہی نہیں ہے۔''

یعنی یہ کہ دیکھنا جو بجائے خود ایک خاصی الجھی ہوئی اصطلاح ہے اچھی شاعری کے مقابلے میں زیادہ اہمیت کی حامل ہوئی۔ اسلوب کی یہی وہ کمزوری ہے جو سلیم احمد کو خود ان کے تنقیدی نظریات سے وفادار نہیں رہنے دیتی۔ ایک طرف انھیں غالب کی فارسی آمیز زبان میں احساس کمتری نظر آتا ہے جو احساس برتری کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے تو دوسری طرف یہی فارسیت اقبال اور جوش کے یہاں قابل قدر خصوصیت بن جاتی ہے۔ وہ غالب کے انتقال کے سو سال بعد اسے فاسق و فاجر کہہ کر اس کی قبر پر لات مارتے ہیں، مگر فراق صاحب پر لکھتے ہوئے ان کی ذاتی زندگی کے بارے میں بالکل خاموش رہتے ہیں۔ ان تمام چیزوں کے پیش نظر 'غالب کون' سلیم احمد کی ناکام ترین تصنیف ہے۔ کل ڈیڑھ سو صفحات پر مشتمل اس کتاب کے ابتدائی پچاس صفحات تو خالص نفسیاتی اور غیر متعلق مباحث کے لیے وقف ہیں۔ باقی صفحات میں بھی یہ مباحث بکھرے نظر آتے ہیں۔ پھر یہ کتاب غالب کی شاعری کے بارے میں کم، میر کی غالب پر برتری کے متعلق زیادہ ہے۔ دراصل اس کتاب میں سلیم احمد کو دہری ناکامی کا سامنا کرنا پڑا ہے۔ ایک طرف تو غالب کی شاعری ان کے لیے ''قد سے عصا بلند'' کے مصداق ثابت ہوئی ہے اور دوسری طرف میر کے بارے میں اتنا شور مچانے کے باوجود وہ ایک نکتہ بھی ایسا نہیں پیدا کر سکے جس پر ان کی اپنی مہر

گئی ہو، میر خدائے سخن ہے، اس کے کلام میں دردمندی، سادگی اور معصومیت پائی جاتی ہے۔ غالب کے شوخ وطرار طنزیہ لہجے کے مقابلے میں میر کا طنز زیادہ سلجھا ہوا ہے وغیرہ وہ باتیں ہیں جنھیں میر کے کم وبیش بھی نقاد دہراتے آئے ہیں۔ مجنوں گورکھپوری کے مضمون ''میر اور ہم'' میں تو یہ تمام باتیں یکجا مل جاتی ہیں مگر سلیم احمد کا کمال یہ ہے کہ وہ مجنوں کی تنقید نگاری کا بھی خاصے طنزیہ انداز میں ذکر کرتے ہیں۔

غالب کی شخصیت اور شاعری کے مقابلے میں سلیم احمد نے جوش کی شخصیت اور شاعری کا مطالعہ یقیناً زیادہ ہمدردی اور زیادہ وسیع القلبی کے ساتھ کیا ہے، حالانکہ ''ادھوری جدیدیت'' نامی ان کی کتاب میں جوش پر پانچ مضامین کا سلسلہ اس عمومی افراط وتفریط سے خالی نہیں جو سلیم احمد کا تنقیدی خاصہ ہے۔ ان مضامین میں بھی Superlatives کا استعمال غیر ضروری حد تک موجود ہے اگرچہ یہ مضامین جوش کی تمام تر شاعری کا احاطہ نہیں کرتے لیکن ان کی اہمیت اس لیے ہے کہ یہ مضامین جوش کی شاعری اور شخصیت کو پڑھنے اور سمجھنے کے لیے ایک سمت ضرور مہیا کرتے ہیں۔ اردو تنقید میں جوش سے متعلق جو ایک طرح کی شدید موافقت یا پھر شدید مخالفت کا رویہ پایا جاتا ہے، اس سے دامن بچا کر سلیم احمد نے بڑی حد تک غیر جانبدار ہو کر جوش کی شاعری کو سمجھنے کی کوشش کی ہے.....کوئی ضروری نہیں کہ آپ سلیم احمد کے خیالات سے اتفاق کریں۔ وہ قاری سے اس کی توقع بھی نہیں رکھتے، لیکن ان مضامین کو پڑھتے ہوئے یہ احساس ضرور ہوتا ہے کہ ان کے پاس ایک نقطۂ نظر ہے اور وہ محض ہوا میں باتیں نہیں کر رہے ہیں۔ چونکہ بنیادی طور پر سلیم احمد شعر کی تنقید کرتے ہوئے شاعر کی داخلی شخصیت پر بہت زور دیتے ہیں، اس لیے ان کے نزدیک جوش کی شاعری میں بھی ''شخصیت کی باطنی پیکار انکشاف حقائق کا ایک ذریعہ بن جاتی ہے'' اور بقول سلیم احمد'' کوئی خیال، کوئی احساس، کوئی جذبہ ایسا نہیں ہے جو جوش کے شاعرانہ وجدان پر وارد ہو، اور وہ کسی نہ کسی لمحے اس کے تضاد کو نہ دیکھ لیں۔''

اس سلسلۂ مضامین کا پہلا مضمون ہمیں اس لیے زیادہ اپنی طرف متوجہ کرتا ہے کہ اس میں سلیم احمد نے جوش کی شاعری میں ملحدانہ خیالات کے تعلق سے ایک نہایت ہی گھسے پٹے اور فارمولا ٹائپ تنقیدی رویے کو چیلنج کیا ہے اور جوش کی نظموں کی مدد سے یہ بات ثابت کی ہے کہ

جوش کے شعری رویے کو ملحدانہ اس لیے نہیں کہا جا سکتا کہ وہ کہیں بھی خدا کے وجود سے کلی طور پر انکار نہیں کرتے اگر چہ وہ خدا کے وجود پر شک ضرور کرتے ہیں۔ ان کے خیال کے مطابق خدا اور مذہب کے تعلق سے جوش نے جو سوالات اٹھائے ہیں، اردو شاعری میں ان سے پہلے کسی اور نے نہیں اٹھائے تھے اور جوش کو ان کی جرأت کی داد ضرور ملنی چاہیے۔ ''اقبال نے جن سوالات کو درخورِ اعتنا نہیں سمجھا، یا انھیں اپنے یقین کی مدد سے برطرف کر دیا، جوش نے ان سے کھلم کھلا آنکھیں چار کرنے کی جرأت کی ہے۔''

سلیم احمد کے نزدیک جوش اور اقبال کے شعری اور ذہنی رویوں میں بنیادی فرق یہ ہے کہ جوش متشکک کا ذہن رکھتے ہیں، جبکہ اقبال تشکیک سے آشنا تو ہیں، لیکن اسے اپنے تخلیقی تجربہ کا موضوع بنانا پسند نہیں کرتے۔ یہاں پہنچتے پہنچتے سلیم احمد حسب عادت ایک بار پھر بے حد جذباتی ہو گئے ہیں، اور یہ اسی جذباتیت کا نتیجہ ہے کہ وہ ''لڑا دے ممولے کو شہباز سے'' پر عمل کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''میں پاسکل سے، نطشے سے، اقبال سے خدا کے
> بارے میں پوچھتا ہوں، یہی وہ مقام ہے جہاں مجھ پر جوش
> کے کلام کی معنویت کھلتی ہے۔ جوش نے میرے خیالات کو
> اپنی زبان دے دی ہے۔''

اب ظاہر ہے کہ پاسکل یا نطشے کی طرح جوش کی کوئی فلسفیانہ حیثیت تو ہے نہیں، پھر یہ بات بھی پوری طرح قبول نہیں کی جا سکتی کہ جوش، تشکیک کے ذریعے خدا تک پہنچے ہیں۔ اس بارے میں سلیم احمد نے جوش کی جو رباعیاں نقل کی ہیں، مجھے ان میں تشکیک سے زیادہ تذبذب کا عنصر نظر آتا ہے۔ یہ تذبذب بھی کسی گہری سوچ کے عمل مسلسل کا نتیجہ نہ ہو کر زیادہ تر احساساتی اور لمحاتی ردِعمل کا نتیجہ محسوس ہوتا ہے۔ مثلاً سلیم احمد کی نقل کردہ یہ رباعی:

جس وقت جھلکتی ہے مناظر کی جبیں
راسخ ہوتا ہے ذاتِ باری کا یقیں
کرتا ہوں جب انساں کی تباہی پہ نظر
دل پوچھنے لگتا ہے خدا ہے کہ نہیں

میرے نزدیک سیدھے سادے انداز میں خالص احساساتی ردعمل کی شاعری ہے۔ مناظر فطرت کو دیکھ کر خدا کے وجود کا اثبات اور انسانی تباہی کو دیکھ کر اس کے وجود پر شک، فلسفۂ تشکیک سے کوئی تعلق نہیں رکھتا۔ جوش کے یہاں خدا کے وجود سے انکار اور اس کا اقرار دونوں محض خارجی مظاہر اور شاعر پر ان کے فوری اثرات تک محدود رہتا ہے۔ ہمیں جوش کے اس قسم کے کلام کے مطالعے سے اس ''باطنی پیکار'' کا کوئی اندازہ نہیں ہوتا جس کا ذکر سلیم احمد نے مضمون کے شروع میں کیا ہے۔ ان تمام باتوں کے باوجود یہ مضمون اس لیے قابل قدر ہے کہ یہ جوش کی شاعری کے متعلق کم از کم ایک انداز نظر کو پیش کرتا ہے۔ سلیم احمد کا یہ تنقیدی مفروضہ کہ جوش کا تصور خدا اقبال کے مقابلے میں زیادہ منطقی اور زیادہ قابل قبول ہے بجائے خود ایک نئی بات ہے جس سے نئے مباحث کا آغاز ہوسکتا ہے۔

تصور خدا کی طرح، جوش کا تصور انسان بھی سلیم احمد کو متاثر کرتا ہے کیونکہ یہ تصور مختلف عوامل اور مختلف قسم کے تہذیبی اثرات سے تشکیل پاتا ہے۔ چونکہ یہ وہی عوامل و اثرات ہیں جن سے جوش کی اپنی شخصیت تشکیل پاتی ہے اس لیے بقول سلیم احمد جوش کے تصور انسان کو ان کی شخصیت سے الگ کر کے نہیں دیکھا جاسکتا۔ ایک بار پھر سلیم احمد اپنے مضمون ''جوش اور آدمی'' میں یہ کہنے کے باوجود کہ ''یہاں اقبال اور جوش کا موازنہ مقصود نہیں'' دونوں شاعروں کے یہاں موجود تصور انسان کا موازنہ کرتے ہوئے یوں لکھتے ہیں:

> ''اقبال اپنی حکیمانہ فطرت اور فلسفیانہ مزاج کی وجہ سے جب ایک بار انسان کا تصور قائم کر لیتے ہیں تو پھر اسے دوبارہ الٹ پلٹ کر نہیں دیکھتے۔ ان کے کلام میں انسان ایک مجرد سی شے ہے اور گوشت پوست کے ٹھوس وجود کی صورت اختیار نہیں کرتا، اس لیے ان کے کلام کا یہ حصہ اپنی ساری عظمت کے باوجود کچھ سونا سونا سا، کچھ مصنوعی سا، کچھ اکتا دینے والا سا، لگتا ہے..... جوش کی شاعری میں ایسا نہیں ہے، جوش اپنی ساری انسان پرستی کے باوجود گوشت پوست کے

آدمی کو نہیں بھولتے.....''

سلیم احمد کے مطابق اقبال کے یہاں ہمیں ایک آئیڈیل انسان تو مل جاتا ہے لیکن سانس لیتا ہوا، چلتا پھرتا آدمی، اس کے دکھ سکھ، اس کی محرومیاں اور ناکامیاں، زندگی کی دوڑ میں اس کی ہار جیت وغیرہ سے اقبال کوئی تعلق نہیں رکھتے۔

خدا ہو یا انسان، انقلاب ہو یا عشق، جوش نے یقیناً ان پر مختلف پہلوؤں سے نظر ڈالی ہے۔ اس انداز نظر نے جوش کی شاعری میں موضوعات کا تنوع تو پیدا کر دیا ہے لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ جوش اقبال کے مقابلے میں ایک ہمہ جہتی شخصیت کے مالک ہیں جیسا کہ سلیم احمد کا مجموعی تھیسس ظاہر کرتا ہے۔ اس سلسلے میں باقر مہدی نے ''یادوں کی بارات'' پر تبصرہ کرتے ہوئے جو نتیجہ نکالا ہے وہ میرے نزدیک زیادہ قابل قبول ہے، یعنی یہ کہ:

''اپنی متنوع موضوعاتی شاعری کے باوجود جوش یک رخے ہیں۔ زندگی انھیں سیاہ و سفید میں اکثر نظر آتی ہے..... مگر ان کے سیاہ و سفید مل کر ایک دوسرے میں گم نہیں ہوتے۔''

میرے نزدیک یہ کمزوری اقبال کے کلام میں بھی موجود ہے۔ چنانچہ اب اگر یہ سوال کیا جائے کہ جوش کا تصور خدا اور جوش کا تصور انسان، بقول سلیم احمد اقبال کے تصور خدا اور تصور انسان سے بہتر ہونے کے باوجود، اقبال جوش کے مقابلے میں بہتر اور برتر شاعر کیوں ہیں تو میرا جواب یہ ہوگا کہ خیالات و تصورات شاعری کا جز ولاینفک ہونے کے باوجود شاعری میں وہ اہمیت نہیں رکھتے جو اہمیت زبان کے تخلیقی استعمال کو حاصل ہے۔ اقبال نے اپنی بلند آہنگی اور خطابت کے باوجود زبان کو جس تخلیقی سطح پر برتا ہے وہاں تک جوش زبان و بیان پر غیر معمولی عبور رکھنے کے باوجود نہیں پہنچ سکے۔ یہ وہ نکتہ ہے جسے سلیم احمد اپنی تنقید میں زیادہ تر نظر انداز کرتے نظر آتے ہیں۔ زبان کے تخلیقی عناصر کا استعمال انھوں نے 'ضرب کلیم' پر لکھتے ہوئے ضرور کیا ہے اور بہ خوبی کیا ہے لیکن یہ طریقہ شاید انھیں تھکا دینے والا معلوم ہوتا ہے، اس لیے وہ جلد ہی اس سے پیچھا چھڑا کر نفسیات کی پناہ گاہ میں چلے جاتے ہیں اور جب نفسیات کی تازہ کمک لے کر واپس لوٹتے ہیں تو

نتیجہ ''اقبال.....ایک شاعر'' کی شکل میں برآمد ہوتا ہے۔ یہ ان کی دوسری تصانیف سے بڑی حد تک مختلف تصنیف ہے۔

''اقبال.....ایک شاعر'' اقبال صدی کے سلسلے میں سلیم احمد کے جذباتی ردعمل کا اظہار ہی نہیں بلکہ ''دیکھو اس طرح سے کہتے ہیں سخنور سہرا'' ٹائپ کی چیز ہے۔ کتاب کے آغاز میں ہی جس طرح انھوں نے پوری اقبالیات کو رد کیا ہے اس کا ذکر اوپر کر چکا ہوں۔ اس بارے میں ان کی انتہا پسندی کا عالم یہ ہے کہ بعض ابواب مثلاً ''اقبال کا سورۂ اخلاص'' میں تو یہ التزام رکھا ہے کہ ہر پیراگراف کے اختتام پر پہلے اقبال کے ناقدین (جنھیں وہ مستقلاً شارحین کہتے ہیں) کو برا بھلا کہتے ہیں، پھر دوسرے پیراگراف کا آغاز کرتے ہیں۔

میں اس کتاب کے متعلق کچھ کہنے سے پہلے یہ اعتراف کرنا چاہوں گا کہ اس میں شامل پروفیسر کرار حسین کا دیباچہ معرکے کی چیز ہے۔ پروفیسر موصوف چند صفحات میں اور لہجے کی ملائمیت کو برقرار رکھتے ہوئے پیشہ ور نقادوں کے چھکے چھڑا دینے کی غیر معمولی صلاحیت رکھتے ہیں۔ اس دیباچے کا جستہ جستہ ذکر تو آگے آئے گا مگر حقیقت یہ ہے کہ یہ کسی بھی طرح رسمی دیباچہ نہیں ہے۔ رسمی دیباچے وہ ہوتے ہیں جن میں دیباچہ نگار، صاحب تصنیف کے ان سے دیباچہ لکھوانے کے احسان تلے اتنا دب جاتا ہے، کہ وہ متعلقہ کتاب کی نہ صرف معمولی سے معمولی خوبی پر سر دھنتا ہے بلکہ جو خوبیاں کتاب میں نہیں ہوتیں انھیں بھی اپنی جیب سے یا ادھر ادھر سے ادھار لے کر کتاب میں ڈال دیتا ہے تاکہ دیباچہ نگاری کے سلسلے میں صاحب کتاب کے احسان کا حق ادا ہو جائے اگر چہ اس قسم کے ہر دیباچے کا اختتام ''حق تو یہ ہے کہ حق ادا نہ ہوا'' والے رویے پر ہوتا ہے۔ خود سلیم احمد کا داؤد چغتائی کی کتاب پر لکھا ہوا دیباچہ اسی ذیل میں آتا ہے۔

ان باتوں سے قطع نظر 118 صفحات کی اس کتاب کو جس میں اقبال پر سلیم احمد کی اپنی تحریر صرف 104 صفحات پر مشتمل ہے، دس ابواب میں تقسیم کیا گیا ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ اس کتاب میں سلیم احمد نے پہلے سے بنے بنائے نفسیاتی سانچوں میں اقبال کی شاعری کو ڈال کر حسب منشا شکلیں یعنی تنقیدی نتائج نہیں برآمد کئے ہیں، لیکن میں نے اس کتاب کو ان کی دوسری کتابوں سے جو مختلف کہا ہے اس کی بڑی وجہ ان کا بدلا ہوا لہجہ ہے۔ مثال کے طور پر ہمیں یاد ہے کہ انھوں نے

اپنے ایک مضمون میں اقبال کا ضمنی طور پر ذکر کرتے ہوئے علامہ کے اس مصرعے ''آہ، بے چاروں کے اعصاب پہ عورت ہے سوار'' پر اپنے مخصوص انداز میں یوں گرہ لگائی تھی کہ ''عورت نہیں تو کیا ہاتھی گھوڑے سوار ہوں گے۔'' اسی طرح انھوں نے ایک اور جگہ اقبال کے شعری اسلوب کو ایک ایسے ''نیم فلسفی شاعر'' کا اسلوب قرار دیا تھا جو ''دوسروں کو بے خبر جان کر انھیں عمل کی تلقین کرنا چاہتا ہے۔'' اور اس طرح اقبال کے اسلوب کے بارے میں یہ نتیجہ نکالا تھا کہ ''یہ ہدایت نامۂ بے خبراں کا اسلوب ہے۔ لطف یہ ہے کہ بے خبراں کی بے خبری کے باوجود اقبال اپنا فلسفی ہونا نہیں بھولتے۔''

میں یہ نہیں کہتا کہ زیرِ بحث کتاب یعنی ''اقبال.... ایک شاعر'' میں سلیم احمد نے اقبال سے اختلاف ہی نہیں کیا یا ہر پہلو سے ان کی تعریف کی ہے، لیکن یہ ضرور کہتا ہوں کہ جہاں جہاں اختلاف کیا ہے یا تو معذرت آمیز لہجے میں، یا پھر اسلام اور تصوف کی آڑ لے کر یا پھر قوم وملت کا بہانہ بنا کر۔ مثال کے طور پر سب جانتے ہیں کہ اقبال کی شاعری کے دوسرے دور میں ان کا نظریۂ وطنیت بالکل بدل گیا تھا، اور مسلمانوں کے نام ان کا پیغام یہ تھا کہ ''اسلام ترا دیس ہے تو مصطفوی ہے۔''

اسی نظریے کے تحت علامہ اقبال نے مولانا حسین احمد مدنی پر تنقید کرتے ہوئے اپنے مشہور قطعے میں لکھا تھا:

سرود بر سرِ منبر کہ ملت از وطن است
چہ بے خبر ز مقامِ محمدِ عربی است

ظاہر ہے کہ اقبال کا نظریۂ وطنیت ہر لحاظ سے قابلِ بحث ہے، سلیم احمد بھی اس نظریے پر اعتراض کرتے ہیں مگر ادب کے نقاد کی حیثیت سے نہیں بلکہ ایک ماہرِ سیاست کی حیثیت سے۔ اسی لیے وہ اقبال کے بارے میں یہ بھی کہتے ہیں کہ ''ان کی نظر میں قوم وملت کا فرق واضح نہیں تھا'' اور پھر یہ بھی کہتے ہیں کہ اقبال نے جو کچھ بھی کہا وہ زمانے کے لحاظ سے بجا تھا، لیکن اب اصل مسئلہ یہ ہے کہ ''ہم پاکستانی کی حیثیت سے پاکستان کی زمین سے وفادار ہیں یا نہیں؟'' ظاہر ہے کہ پاکستان کی زمین سے وفاداری کا اعلان کرنے کے بعد اقبال کے نظریۂ وطن وملت سے اختلاف

کرنا خاصی محفوظ چیز ہے۔ اگر چہ سلیم احمد یہ بات اپنی کتاب میں بار بار اور بہ اصرار کہتے ہیں کہ اقبال کی دوسری حیثیتیں ثانوی درجہ رکھتی ہیں یا کوئی درجہ نہیں رکھتیں اور اصل چیز اقبال کو بہ حیثیت شاعر دیکھنا ہے، لیکن درحقیقت شروع سے آخر تک اقبال کی دوسری حیثیتیں سلیم احمد کے دل و دماغ پر مسلط رہتی ہیں۔

کتاب کے پہلے باب کے پہلے پیراگراف میں ہی اقبال کی شاعری کو ''فلسفیانہ افکار کی شاعری'' قرار دینے کے بعد یہ واضح کر دیتے ہیں کہ اقبال:

> ''مشرق و مغرب کے فلسفیوں سے آگاہ اور عہد حاضر کے علوم و مسائل سے باخبر ایک ایسی شخصیت ہیں جن کی نظیر جدید مشرق میں مشکل سے ہی ملتی ہے۔ پھر وہ ایک ایسے تہذیبی اور سیاسی نظریئے کے بانی ہیں جس نے ایک ملک کو جنم دیا ہے اور ان کی یہ حیثیت ایسی ہے جو تاریخ عالم میں کسی شاعر یا مفکر کو نصیب نہیں ہوئی۔''

ہم ادبی تنقید کرتے ہوئے اس قسم کی باتیں کرنے اور عوامی جذبات کے استحصال والے رویے کے خلاف پہلے بھی احتجاج کر چکے ہیں، لیکن چونکہ سلیم احمد نے اقبال کے تعلق سے ایک تہذیبی اور سیاسی نظریئے کے بانی ہونے اور ایک ملک کے جنم داتا ہونے پر اکتفا نہ کر کے یہ دعویٰ بھی ٹھونک دیا ہے کہ تاریخ عالم میں یہ حیثیت کسی شاعر یا مفکر کو نصیب نہیں ہوئی تو ہم زیادہ دور نہ جا کر ماضی قریب سے اس ناٹے قد، چپٹی ناک والے شاعر..... مفکر کی مثال ضرور دیں گے جسے دنیا ماوزے تنگ کے نام سے جانتی ہے، اور جو شاعر اور مفکر ہونے کے علاوہ ایک زبردست سیاسی لیڈر بھی تھا۔

ادب کے ایک قاری کی حیثیت سے ہمیں بھی اقبال کی شاعرانہ عظمت اتنی ہی عزیز ہے جتنی ان تمام لوگوں کو ہو سکتی ہے جو اقبال کو ایک بڑے شاعر کی حیثیت سے پڑھتے ہیں لیکن جو انھیں اونچے سماجی مرتبوں تک پہنچنے کے لیے سیڑھی کے طور پر استعمال نہیں کرتے۔ سلیم احمد بھی بہ ظاہر ان لوگوں کو پسند نہیں کرتے جو اقبال کو عام انسانی سطح سے الگ کر کے اور بقول منٹو، انھیں

رحمۃ اللہ علیہ بنا کر اپنے تنقیدی فرض سے سبکدوش ہو جاتے ہیں۔ چنانچہ وہ اقبال کی غیر ادبی حیثیتوں کو بالائے طاق رکھ کر ان کی شاعری کا آزادانہ مطالعہ اور اس پر آزادانہ تنقید کرنے کا ارادہ کرتے ہیں، لیکن میرا خیال ہے اور میرے خیال کو ''اقبال.....ایک شاعر'' سے خاصی تقویت پہنچتی ہے کہ یہ بات کہ ہم بالکل آزادانہ طور پر سوچ سکتے ہیں، بڑی حد تک محض ایک مفروضہ ہے۔ بہت سارے عناصر مثلاً ہماری تعلیم وتربیت، ہمارا ماحول، ہمارے ذاتی اور قومی مفادات، ہماری سوچ اور ہمارے خیالات کی آزادی کو مشروط بنا دیتے ہیں اور یہ سب کچھ اتنی خاموشی سے ہوتا ہے کہ ہمیں اپنی سوچ کے مشروط ہونے کا اندازہ تک نہیں ہو پاتا۔ پھر بسا اوقات آس پاس کی دنیا اور قریبی ماحول کے تقاضوں کو پورا کرنے کی کشش ہماری سوچ سے تازگی اور نئے پن کے عناصر کو بھی ختم کر دیتی ہے۔

میں سمجھتا ہوں کہ سلیم احمد آزادانہ طور پر اور غیر مشروط ذہن کے ساتھ اقبال کی شاعری کا مطالعہ نہیں کر پائے ہیں۔ یوں تو انھوں نے اپنی کتاب کے بیشتر ابواب کا آغاز بظاہر اختلافی انداز میں کیا ہے لیکن دھیرے دھیرے یہ اختلاف اتفاق میں بدلتا جاتا ہے، اور وہ بیشتر مواقع پر یہ ثابت کر دیتے ہیں کہ اقبال نے جو کچھ کہا ہے ٹھیک کہا ہے، جو کچھ سوچا ہے، ٹھیک سوچا ہے۔ سلیم احمد نے ایک بار اقبال کے بارے میں گفتگو کرتے ہوئے کہا تھا:

> ''دو وجوہ کی بنا پر مجھے اقبال کے بارے میں کچھ لکھتے
> ہوئے ڈر لگتا ہے۔ ایک تو اس لیے کہ اقبال حکیم الامت ہیں،
> اور دوسرے بھی اس لیے کہ اقبال حکیم الامت ہیں۔''

''نئی نظم اور پورا آدمی'' سے لے کر ''اقبال.....ایک شاعر'' تک کے سفر میں انھوں نے حکیم الامت کی طرف سے اپنے خوف پر نہ صرف قابو پالیا ہے بلکہ حکیم الامت سے ان کی گاڑھی چھننے لگی ہے۔

جیسا کہ آپ آگے چل کر دیکھیں گے، اقبالیات کے عمومی پس منظر میں سلیم احمد کے طرز تنقید میں کسی قدر تازگی ضرور ہے، مگر یہ تازگی ان کے کرتب باز ذہن کا عطیہ ہے نہ کہ ٹھوس تنقیدی دلائل کا۔ کتاب کے شروع میں انھوں نے اس بات پر اظہار افسوس کیا ہے کہ اردو کے

ادیب وشاعر اور خصوصاً شاعر، اقبال سے قطعی لاتعلقی کا رویہ اپنائے ہوئے ہیں، حتیٰ کہ ناصر کاظمی تک اقبال سے چل کر میر کی گود میں بیٹھ گئے۔ ناصر کاظمی سے تو خیر انھیں کچھ ذاتی قسم کی شکایت ہے جس کا اظہار یہاں وہاں کرتے رہتے ہیں۔ قطع نظر اس کے کہ ناصر کاظمی نہ تو اقبال سے چلے اور نہ ہی میر کی گود میں بیٹھے، یہ ایک حقیقت ہے کہ اقبال کی شاعری اردو کی بہترین شعری روایات کا جز بن چکی ہے اور اس سے لاتعلقی ممکن ہی نہیں۔ یہ بھی ممکن نہیں ہے کہ دوسرے شاعر اقبال کے اسلوب کو اپنا لیں، کیونکہ اقبال ان شاعروں میں ہیں، جو اپنے اسلوب کے تمام امکانات کو خود ختم کر دیتے ہیں۔ اقبال کے بعد آنے والے شاعروں نے ان کے اثرات کس طرح اور کن سطحوں پر قبول کیے ہیں، اس کی دو ایک مثالیں آگے پیش کروں گا۔

سلیم احمد کو اقبالیات سے سب سے بڑی شکایت یہ ہے کہ ماہرین اقبال ایک تو اقبال کے خیالات کو زیادہ تر بنی بنائی اور ڈھلی ڈھلائی چیزوں کی طرح پیش کرتے ہیں اور دوسرے یہ کہ ان کی تنقید اقبال کے خیالات کی عمومیت کو تو ظاہر کرتی ہے لیکن ان خیالات کی انفرادیت کو نظر انداز کر دیتی ہے۔ خیالات کی انفرادیت تک پہنچنے کا ان کے نزدیک طریقہ یہ ہے کہ اقبال کی زندگی اور ان کے خیالات کو ہم آہنگ کر کے پورے اقبال کو دریافت کیا جائے اور یہ کام اس وقت ممکن ہوگا جب یہ پتہ چل جائے کہ ''اقبال کی شاعری کا سرچشمہ ان کے باطن میں کہاں ہے؟'' چنانچہ سلیم احمد نے اس کتاب میں اپنی پوری توجہ اسی جیولوجیکل (Geological) سروے پر ہی صرف کی ہے۔ کھدائی کے لیے وہ جو ہتھیار استعمال کرتے ہیں ان کا ذکر اوپر کر چکا ہوں۔ وہی شخصیت، ذات اور نفسیاتی فارمولے بازی جس کی چند مثالیں پیش کرنے جا رہا ہوں۔

مصیبت یہ ہے کہ ایک طرف وہ ذات یا باطن کو ایسی حقیقت قرار دیتے ہیں، جس سے خود شخص متعلقہ پوری طرح آگاہ نہیں ہوتا اور دوسری طرف وہ اقبال کے باطن تک بھی پہنچنا چاہتے ہیں۔ شاید وہ یہ کہیں کہ ہم اقبال کی شاعری کے ذریعے ان کے باطن تک پہنچ سکتے ہیں۔ یونگ نے بھی کہا ہے کہ نقاد کا سفر شاعر کی ذات سے اس کی شاعری تک پہنچنے کے بجائے، شاعری سے ذات کی طرف ہونا چاہئے۔ اقبال کے سلسلے میں یہ فارمولا بھی پوری طرح ساتھ نہیں دے سکتا، کیونکہ انھوں نے اپنے باطن کے بہت سارے راز ہائے گراں مایہ، شاعری میں ظاہر ہی نہیں کیے۔

خود اقبال کا بیان ہے کہ:

> ''اگر میری روح کے عمیق ترین خیالات بھی پبلک پر
> ظاہر ہو جائیں، اگر وہ باتیں جو میرے دل میں پوشیدہ ہیں
> کبھی سامنے آجائیں، تو مجھے یقین ہے کہ دنیا میرے انتقال
> کے بعد ایک نہ ایک دن بالضرور میری پرستش کرے گی۔''

واللہ اعلم بالصواب۔ ہمارے لیے تو اقبال نے اپنے پیچھے جو شاعری چھوڑی ہے اور جو شائع شدہ شکل میں موجود ہے وہی چشمہ بھی ہے اور سر چشمہ بھی۔ مطلب یہ ہے کہ ہم ان بہت سارے خیالات سے قطعاً لاعلم ہیں جنھیں اقبال نے پبلک پر ظاہر نہیں کیا۔ اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ اقبال کے جن خیالات کی مدد سے ہم ان کے باطن تک پہنچنے کا دعویٰ کرتے ہیں، وہ محض جزوی باطن ہوگا، اسی لیے شاید، جدید نقاد بار بار، بہ اصرار یہ کہتے ہیں کہ بطن شاعر کی گہرائیوں تک پہنچنا ایک ناممکن سی بات ہے۔ یہ بات کہ فلاں شخص کی شاعری اس کے باطن کا اظہار ہے، قیاس آرائی سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتی۔ چنانچہ ہمیں اپنی توجہ شعر پر مرکوز رکھنی چاہیے جو جیتے جاگتے معروض کی شکل میں ہمارے سامنے موجود ہوتا ہے۔

سلیم احمد نے اپنی کتاب میں اقبال کی شاعری سے متعلق جو مباحث اٹھائے ہیں ان میں سب سے زیادہ اہم مسئلہ موت کا ہے، کیونکہ ان کے نزدیک ''موت اقبال کی شاعری کی بنیاد ہے۔'' اس سلسلے میں انھوں نے اقبال کے ''باطن'' سے بڑی زبردست بحث کی ہے۔ یوں سمجھئے کہ اسے کھنگال کر بلکہ نچوڑ کر رکھ ڈالا ہے۔

پروفیسر کرار حسین نے اقبال کی شاعری میں موت کو ایک اہم موضوع کی حیثیت سے تسلیم کرتے ہوئے بجا طور پر یہ سوال اٹھایا ہے کہ اقبال جس راستے سے ہو کر ''موت سے دوچار ہوئے اس کے متعلق کیا ہم بطون ذات کو بیچ میں لائے بغیر یہ نہیں کہہ سکتے کہ یہ بہت کچھ ان کے ماحول کے تجربے کا نتیجہ ہے۔'' مگر سلیم احمد کے نزدیک اس قسم کا تجزیہ بہت چھوٹا کام ہے۔ شاعری اور ماحول میں مطابقت کی دریافت اور اس کے اظہار کا کام تو ترقی پسند نقاد تک کر لیتے ہیں۔ یہ طریقہ سلیم احمد کے تنقیدی ڈھانچے کے خلاف ہے۔ ان کا ایقان ہے کہ شاعری کا سر چشمہ شاعر

کے باطن میں ہوتا ہے۔ اس باطن تک رسائی کے لئے، جیسا کہ ہم سب جانتے ہیں، ماہر نفسیات اپنے مریض یعنی شاعر کے کسی نہ کسی Neurotic Symptom کی دریافت کرتا ہے اور اس کی مدد سے اندرون خانہ کی تلاشی لیتا ہے۔ Ingles Romains کا خیال ہے کہ ماہر نفسیات اندھیرے میں تیر نہیں چلاتا، وہ کسی چٹان کے نیچے موجود لوہے کے ذخیرے تک پہنچنے کے لئے، کھدائی کا کام شروع کرنے سے پہلے یہ دیکھ لیتا ہے کہ چٹان کی اوپری سطح زنگ آلود ہے یا نہیں۔ اسی طرح وہ لوہے کی کھان تک پہنچنے کی کوشش اس وقت تک نہ کرے گا جب تک آس پاس کالی مٹی نہ دکھائی دے۔ چنانچہ سلیم احمد چٹان کی زنگ آلود سطح اور چٹان کے آس پاس موجود کالی مٹی کی تلاش میں نکل کھڑے ہوتے ہیں۔ آگے بڑھنے سے پہلے یہ بھی واضح کردوں کہ خواہ آپ سلیم احمد کے اس بیان سے کہ:

> ''موت اقبال کے وجود کا سب سے گہرا، سب سے
> زیادہ بنیادی اور سب سے زیادہ فعال مسئلہ ہے۔''

پوری طرح متفق نہ ہوں اور اسے اقبال کی شاعری کے مجموعی پس منظر میں ایک مبالغہ آمیز بیان قرار دیں لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ موت اقبال کی شاعری کا ایک اہم موضوع ہے۔ ''کلیات اقبال'' میں کم از کم ۷۷ ایسے مقامات ہیں جہاں اقبال کسی نہ کسی پیرائے سے موت سے الجھتے نظر آتے ہیں۔ مزید یہ کہ موت کے تعلق سے اقبال کی شاعری میں تین چار مختلف قسم کے شعری رویے یا ردعمل ملتے ہیں۔ ایک ردعمل تو وہ ہے جو عوامی اور آفاقی یعنی کل نفس ذائقۃ الموت والے نظریئے سے عبارت ہے اور جس کے تحت اقبال کی ابتدائی شاعری میں اس قسم کے اشعار

> ایک ہی قانون عالمگیر کے ہیں سب اثر
> بوئے گل کا باغ سے گلچیں کا دنیا سے سفر

مل جاتے ہیں۔

دوسرا رویہ یا ردعمل وہ مذہبی رویہ ہے جس کے تحت اہل ایمان کو، موت سے ڈرنے کے بجائے اسے ہنستے ہنستے گلے لگانے کا سبق دیا گیا ہے۔ اقبال نے اپنی موت سے کچھ ہی پہلے لکھا تھا:

نشان مرد مومن باتو گویم
چو مرگ آید تبسم بر لب اوست

اس سلسلے میں اقبال کے یہاں تیسرا رجحان وہ ہے جس کے زیر اثر وہ موت کو طبعی زندگی کے خاتمے کے بجائے، ایک علامت کے طور پر استعمال کرتے ہیں، اور اس طرح ہر اس عنصر یا اثر کو موت سے تعبیر کرتے ہیں، جو زندگی کی اعلیٰ اور پسندیدہ اقدار کو ختم کر دیتا ہے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں مومن و کافر، یعنی اقبال اور رسل دونوں یکساں انداز میں سوچتے ہیں۔

اقبال کی شاعری میں موت کے تعلق سے چوتھا رویہ ان کے اس قسم کے اشعار میں نمایاں ہے:

مٹ نہیں سکتا کبھی مرد مسلماں کہ ہے
اس کی اذانوں سے فاش سرِّ کلیم و خلیل

سلیم احمد کو ان چیزوں سے کوئی تعلق نہیں۔ یہ سب کام اقبال کے شارحین کا ہے۔ اقبال کے ناقد کا منصب تو شاعر کی ذات میں غوطہ زنی کرنے کا ہے۔

نفسیات کے روایتی مکاتب فکر کے مطابق انسان کے اندر موجود کامپلکس (Complex) بسا اوقات خارجی سطح پر بالکل مختلف رویے یا ردعمل کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔ چنانچہ اس نظریے کی پیروی کرتے ہوئے سلیم احمد لکھتے ہیں:

''یہی قوت ہمیشہ کمزوری کے باطن سے پیدا ہوتی ہے۔''

اور پھر یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ اقبال کے یہاں موت کے خلاف لڑنے کا اور ابدیت کے حصول کا یہ جو اتنا زبردست اور شدید رجحان ملتا ہے اس کی اصل وجہ ان کے داخل میں موجود موت کا خوف اور خواہش مرگ کا کامپلکس ہے۔ اب جس طرح چٹان کے نیچے موجود لوہے کے ذخیرے کی دریافت کے لیے بیرونی شہادت یعنی زنگ آلود سطح کا ہونا ضروری ہے، اسی طرح سلیم احمد بھی اقبال کے اندر موجود خواہش مرگ کے سلسلے میں بیرونی شہادت تلاش کرتے اور بالآخر فراہم کر دیتے ہیں۔ اس بات پر اظہار افسوس کرتے ہوئے کہ علامہ اقبال نے اپنی ذاتی زندگی کے بارے میں کوئی کتاب نہیں لکھی، وہ علامہ کے ذاتی خطوط میں اس شہادت کو تلاش کرتے ہیں۔ اگرچہ سلیم

احمد نے اس بارے میں کھل کر کچھ نہیں کہا لیکن ان کا اشارہ غالباً عطیہ بیگم کے نام 19 راپریل 1909 کو لکھے گئے اقبال کے اس خط کی طرف ہے جس میں انھوں نے اپنے والد کے نام اپنے ایک خط کا حوالہ دیتے ہوئے لکھا تھا:

''میں نے اپنے والد کو لکھ دیا ہے کہ انھیں میری شادی ٹھہرانے کا کوئی حق نہیں تھا..... انسان ہونے کے حیثیت سے مجھے مسرت اور خوشی حاصل کرنے کا حق ہے۔ اگر سوسائٹی مجھے وہ حق دینے سے انکار کردے تو میں دونوں کا کھلم کھلا مقابلہ کروں گا۔ واحد علاج یہی ہے کہ میں اس بدبخت ملک کو چھوڑ کر چلا جاؤں، یا پھر شراب نوشی میں پناہ لوں، جو خودکشی کو آسان بنا دیتی ہے۔''

ظاہر ہے کہ یہ اقتباس اقبال کی خواہش مرگ کا نتیجہ نہیں بلکہ پہلی بیوی سے قطع تعلق کے سلسلے میں لمحاتی اور قابل مذمت جذباتیت کا ردعمل ہے۔ حکیم الامت کی جذباتیت کا عالم یہ ہے کہ وہ ایک معمولی سی ذاتی الجھن کے لیے پورے ملک کو بدبخت ٹھہراتے ہیں۔ اپنی مرضی کے مطابق کام نہ ہونے کی صورت میں ان کا پہلا انتخاب ترک وطن کرنے کا اور دوسرا شراب نوشی کے ذریعے خودکشی کی طرف بڑھنے کا ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکالنا کہ چونکہ موت اقبال کا ایک شدید کامپلکس تھی اور انھوں نے انفرادی موت کو پوری قوم اور پورے وطن کی موت یعنی اجتماعی موت سے شناخت کیا اس لیے انھوں نے موت کے خلاف لڑنے کی تلقین کی، میرے نزدیک اقبال کی شاعری اور ادبی تنقید دونوں کے ساتھ زیادتی ہے۔ اس فارمولے کے تحت تو اقبال کی شاعری کے ذہنی محرکات کے بارے میں جتنی بھی باتیں آپ کا جی چاہے گڑھتے چلے جایئے۔ مثال کے طور پر ترک وطن کی خواہش کو اقبال کی وطنی نظموں کا ذہنی محرک قرار دیا جا سکتا ہے، یا پھر عورتوں پر مغربی تعلیم کے اثرات کے سلسلے میں اقبال نے اس قسم کے جو اشعار لکھے ہیں:

جس علم کی تاثیر سے زن ہوتی ہے نازن
کہتے ہیں اسی علم کو اربابِ نظر موت

ان کا ماخذ اقبال کی پہلی بیوی کے حوالے سے تلاش کیا جا سکتا ہے، کیونکہ وہ ایک پڑھی لکھی خاتون تھیں۔

اقبال کے نظریۂ موت کے سلسلے میں (ان کی شاعری کے علاوہ) ایک اشارہ عطیہ بیگم کی ڈائری میں ملتا ہے جہاں وہ لندن کی ایک نجی محفل کا ذکر کرتے ہوئے لکھتی ہیں:

''پروفیسر آرنلڈ نے موت اور زندگی کے مسائل پر باتیں کیں، آخر میں اقبال نے ایک بات کہی، جس کے بعد بحث ختم ہوگئی، انھوں نے فرمایا کہ زندگی موت کی شروعات ہے اور موت زندگی کی۔''

یہاں یہ ذکر خالی از دلچسپی نہ ہوگا کہ پروفیسر فرائڈ بھی اپنی تحقیقات کے دوسرے دور میں (جبکہ بقول جارج سنتا ئنا انھوں نے جنسی نظریئے والے کلینک کے حبس زدہ کلینک کی کھڑکیوں کو کھول کر تازہ ہواؤں کو اندر آنے کی اجازت دے دی تھی) اسی نتیجے پر پہنچے تھے کہ زندگی اور موت مل کر ایک دائرہ بناتے ہیں۔ ہر زندگی موت پر ختم ہوتی ہے، اور موت پھر زندگی کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔

موت کے سلسلے میں سلیم احمد نے مولانا حامد حسن قادری کے حوالے سے اعتراض کرتے ہوئے اور مولانا قادری کے اعتراض کو اہم بتاتے ہوئے لکھا ہے:

> ''اقبال حیات مابعد الموت کو خودی کے استحکام کا نتیجہ سمجھتے ہیں اور ان کے نزدیک خودی کا استحکام اور عدم استحکام ہی کافر و مومن کا امتیاز پیدا کرتا ہے۔ گویا دوسرے لفظوں میں اقبال کے نزدیک حیات مابعد الموت اس کے لیے ہے جو خودی کے استحکام کے ذریعے مومن بنا جب کہ قرآن حکیم میں حیات مابعد الموت، کافر و مومن دونوں کے لیے ہے اور دونوں کے لیے جنت اور دوزخ میں ''خالدین فیہا ابداء'' کا حکم لگایا گیا ہے۔''

یہ بحث بڑی لمبی اور پیچیدہ ہے۔ نہایت ہی اختصار کے ساتھ یہ عرض کردوں کہ اقبال

''کافر ومومن ہمہ خلق خداست'' پر تو ایمان رکھتے ہی ہیں، لیکن حیات مابعد الموت کے تعلق سے بھی انھوں نے قرآن حکیم کے حکم سے انحراف نہیں کیا ہے۔ ان کا یہ شعر ملاحظہ ہو:

مر کے جی اٹھنا فقط آزاد مردوں کا ہے کام
گرچہ ہر ذی روح کی منزل ہے آغوشِ سحر

آغوش سحر کی منزل دراصل حیات مابعد الموت والی منزل ہی ہے۔ اس میں کافر و مومن کا کوئی امتیاز نہیں ہے۔ حشر کے دن، جسمانی طور پر ہر شخص اٹھ کھڑا ہوگا لیکن حقیقی معنیٰ میں وہی لوگ جی اٹھیں گے، جنھیں خدا کے سامنے سرخروئی حاصل ہوگی۔

سلیم احمد کی نفسیاتی گرد اڑانے اور اس طرح ردّے پر ردّا جمانے والی عادت کا ایک اور عبرت ناک نمونہ ہمیں ''اقبال.... ایک شاعر'' کے اس باب میں ملتا ہے جس کا عنوان ہے ''اقبال کی ایک داخلی تصویر''۔ متذکرہ باب میں انھوں نے اقبال کی شاعری اور شخصیت کے حوالے سے فکر و عمل کی بحث چھیڑی ہے۔ وہ اپنے تھیس کا آغاز ان الفاظ میں کرتے ہیں:

> ''آپ نے اقبال کی وہ تصویر دیکھی ہے، جس میں وہ شال اوڑھے ہوئے، آنکھیں بند کئے ہوئے، کچھ مراقبے کی کیفیت میں بیٹھے ہیں۔ یہ تصویر آپ کو کیسی لگتی ہے؟ اس میں اقبال آپ کو شاعر، فلسفی، مفکر نظر آتے ہیں یا مردِ عمل؟ اس تصویر کا، مردانِ عمل کی تصویروں سے مقابلہ کر کے دیکھئے۔ ہٹلر، مسولینی، اسٹالن! ان کی تصویروں اور اس تصویر میں کیا فرق ہے؟''

اس سلسلے میں انھوں نے کلامِ اقبال میں فکر و عمل کے پہلوؤں سے حسب معمول غیر تجزیاتی انداز میں بحث کرتے ہوئے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ اقبال:

(۱) فکر پر عمل کو ترجیح دیتے تھے۔
(۲) وہ فکر اور عمل کو دو متضاد عناصر مان کر یہ سمجھتے تھے کہ آدمی یا تو فکری ہوسکتا ہے یا عملی۔

جہاں تک اقبال کی شاعری میں عمل پر زور دینے اور اصرار کرنے کا سوال ہے کہ اس کی نفسیاتی توضیح وہ بعد میں کرتے ہیں، پہلے اقبال کے نقطۂ نظر کو تمام تر غلط ثابت کرنے کے لیے مذہب اور خصوصاً حضرت علی کرم اللہ وجہہ کا سہارا لیتے ہیں۔ اس ذیل میں، ان کا ایک نسبتاً طویل اقتباس پیش ہے:

> ''مسلمانوں کی عظیم ترین شخصیتوں میں سے بعض ایسی شخصیتیں ہیں جو فکر اور عمل میں مساوی درجہ رکھتی ہیں اور جن میں فکر و عمل کا تضاد یا اس سے پیدا ہونے والی کشمکش کسی طرح بھی موجود نہیں ہے۔ مثلاً حضرت علی کرم اللہ وجہہ میں، کہ ایک طرف تو وہ مسلمانوں کے پہلے فقیہ، پہلے متکلم، پہلے ماہر لسانیات ہیں، اور دوسری طرف عظیم ترین صاحب سیف، جرنیل اور فاتح ہیں۔ اقبال ان کی شخصیت کو غور سے دیکھتے تو اس میں انھیں فکر و عمل کی وہ ہم آہنگی نظر آجاتی جو فکر و عمل کا صحیح ترین رشتہ ہے مگر اقبال اپنی مخصوص ذہنیت اور مزاج کے باعث زور حیدری کو تو دیکھتے ہیں، لیکن علم حیدری کو نہیں دیکھتے۔ 'باب العلم' کی شخصیت سے علم کو خارج کر دینا اور صرف زور یا طاقت کو لے لینا حیدریت کی صحیح تفہیم نہیں.....''

قبلۂ آل نبی مولا علی کے بارے میں سلیم احمد نے جو کچھ لکھا ہے، اس میں کسی قسم کے شک کی گنجائش نہیں، مگر ان کی ذات اقدس کے پس منظر میں انھوں نے اقبال کے ذہنی رویے پر جو تبصرہ کیا ہے اسے میں غلط سمجھتا ہوں۔ سلیم احمد نے اپنے مفروضے کو سچ ثابت کرنے کے لیے اقبال کے اس شعر کو نقل کر کے:

مرے لیے ہے فقط زور حیدری کافی
ترے نصیب فلاطوں کی تیزیٔ ادراک

لفظ فلاطوں کو خلط مبحث قرار دیتے ہوئے فرماتے ہیں:

"اب اس شعر پر میرا اعتراض یہ ہے کہ ہمیں زور حیدری کی ضرورت بھی ہے اور حیدری تیزئ ادراک کی بھی ضرورت ہے۔ فقط زور حیدری کہہ کر اقبال نے حیدریت کو نہیں اپنی مخصوص ذہنیت کو ہی ظاہر کیا ہے۔"

اس پورے مسئلے کے تعلق سے سلیم احمد کے خیالات پر میرا سب سے بڑا اعتراض یہ ہے کہ انھوں نے 'مردانِ عمل' کی طرح 'زور حیدری' کو بھی بے حد محدود مفہوم میں استعمال کیا ہے۔ میں کتاب کے فاضل دیباچہ نگار کے اس سوال کو کہ "کیا زور حیدری کے معنی قوت چنگیزی ہے؟" سو فیصدی صحیح سمجھتا ہوں مگر سلیم احمد بظاہر یہی سمجھتے ہیں یا یوں کہیے کہ ضرورتاً سمجھتے ہیں۔ اسی لیے انھوں نے ابتدا میں ہٹلر، مسولینی اور اسٹالن کو 'مردانِ عمل' کے لقب سے نوازا ہے۔ شہری اور فوجی آمروں کو مردانِ عمل کہنا اقبال کی شاعری میں مردِ عمل کے نقطۂ نظر سے تو خیر کوئی علاقہ نہیں رکھتا، عام آدمی بھی ان لوگوں کو مردان عمل نہیں کہے گا۔ اقبال کی شاعری کی طرف سلیم احمد کا یہ رویہ (کم از کم اس موقع پر) ناسمجھی سے زیادہ بدنیتی کا نتیجہ ہے۔ ایک مقام پر وہ خود پاکستان کے ایک فوجی ڈکٹیٹر فیلڈ مارشل ایوب خاں کو (ان کے زوال کے بعد) "کاٹھ کا آمر" قرار دے چکے ہیں۔ اس کاٹھ کے آمر کے مقابلے میں مسولینی، ہٹلر اور اسٹالن کو زیادہ سے زیادہ لوہے کے آمر کہا جا سکتا ہے نہ کہ مردان عمل۔ یہ سچ ہے کہ اقبال نے مسولینی پر دو نظمیں لکھی ہیں، دوسری نظم تعریفی نہیں ہے پھر بھی اس سلسلے میں اقبال پر سخت تنقید کی جارہی ہے۔ جہاں تک بہ حیثیت مجموعی اقبال کی شاعری میں جہانبانی اور جہانداری کے عمل پر فکر و فن کی فوقیت کا سوال ہے اقبال نے جابجا اپنے خیالات اور ترجیحات کا اظہار کیا ہے۔ صرف دو مثالیں ملاحظہ ہوں:

جہانبانی سے ہے دشوار تر کارِ جہاں بینی
جگر خوں ہو تو چشمِ دل میں ہوتی ہے نظر پیدا

رہے نہ ایبک و غوری کے معرکے باقی
ہمیشہ تازہ و شیریں ہے نغمۂ خسرو

شعر کی تنقید کرتے ہوئے سلیم احمد عام طور پر ان اشعار کو نظر انداز کرتے جاتے ہیں جو ان کے طے شدہ تنقیدی فارمولوں کو ثابت کرنے کی راہ میں حائل ہوں۔ یہی وہ رویہ ہے جو حضرت علیؓ کے سلسلے میں اقبال پر ان کی تنقید میں کھل کر سامنے آتا ہے۔ کیا واقعی اقبال نے محض زورِ حیدری کو دیکھا ہے؟ کیا اقبال نے ان کے فقیہ اور متکلم ہونے کا اعتراف نہیں کیا؟ کیا اقبال تفضیل علیؓ کے قائل اور معترف نہیں؟ میں سمجھتا ہوں کہ ان سوالوں کے متعلق سلیم احمد نے جو کچھ لکھا ہے وہ اقبال کی ذہنیت کو نہیں بلکہ خود سلیم احمد کی متعصب تنقیدی ذہنیت کو ظاہر کرتا ہے۔ انھوں نے ''مسجد قرطبہ'' کو اقبال کے فن کا معجزہ قرار دیا ہے۔ اسی نظم کے ایک بند سے یہ تین مشہور و معروف اشعار ملاحظہ ہوں:

عشق دمِ جبرئیل عشق دمِ مصطفےٰ
عشق خدا کا رسول، عشق خدا کا کلام

عشق کی مستی سے ہے پیکرِ گِل تابناک
عشق ہے صہبائے خام عشق ہے کاس الکرام

عشق فقیہِ حرم، عشق امیرِ جنود
عشق ہے ابن السبیل اس کے ہزاروں مقام

یہاں اقبال کے تصورِ عشق سے بحث کرنے کی گنجائش ہے اور نہ اس کا موقع لیکن جیسا کہ آپ نے دیکھا کہ عشق ان کے نزدیک دمِ جبرئیل اور ابن السبیل ہی نہیں بلکہ خدا کا رسول اور خدا کا کلام بھی ہے۔ ان اشعار اور ان خیالات کے پس منظر میں جب ہم اقبال کی ایک رباعی اور خصوصاً اس کے اس مصرعے سے دوچار ہوتے ہیں:

''کمالِ عشق و مستی ظرفِ حیدر''

تو اس نتیجے پر پہنچنے میں دیر نہیں لگتی کہ اقبال نے نہ تو ''باب العلم'' سے علم کو الگ کیا ہے اور نہ ہی

''مدینۃ العلم'' سے ''باب العلم'' کو۔

میں نے اوپر، اقبال کی شاعری میں پائی جانے والی عمل زدگی پر سلیم احمد کی نفسیاتی توضیحات کا ذکر کیا ہے۔ سلیم احمد کا خیال ہے کہ اقبال نے اپنی شاعری میں عمل پر اس لیے اتنا زیادہ زور دیا ہے کہ وہ خود عملی زندگی میں ایک ناکام آدمی تھے۔ ان کی ذاتی اور خانگی زندگی ناخوش گوار تھی، وہ اپنے پیشے میں کچھ زیادہ ترقی نہیں کر سکے، انھیں دنیاوی جاہ وجلال حاصل نہیں ہو سکا، وغیرہ۔ یہ باتیں کم یا زیادہ صحیح ہو سکتی ہیں لیکن مصیبت اس وقت ہوتی ہے جب سلیم احمد ان انفرادی نفسیاتی اسباب کے ساتھ پوری مسلمان قوم کا رشتہ جوڑ دیتے ہیں اور اس طرح کم وبیش ہر باب میں اقبال کی کمزوریاں قوت میں بدل جاتی ہیں اور یہ قوت ایک مخصوص قوم، ایک مخصوص تہذیب اور ایک مخصوص معاشرہ کے لیے برکت اور ترقی کا وسیلہ بن جاتی ہے۔

وہ اپنی کتاب کے ہر باب میں اقبال کی شاعری کو سمجھنے کا دعویٰ کرتے ہیں لیکن ان کے نزدیک شاعری کو سمجھنے کا مطلب صرف تخلیقی عمل کی نشاندہی ہے۔ انھوں نے اقبال کے تمام نقادوں کو شارحین اقبال کہہ کر اور ان پر کلام اقبال کو قطعاً نہ سمجھنے کا الزام لگا کر طعنہ زنی تو خوب کی ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ اقبال کے دوسرے شارحین اور سلیم احمد میں کوئی فرق ہے تو صرف یہ کہ دوسرے لوگوں نے اقبال کی شاعری کو بنیاد بنا کر ان کے خیالات وتصورات کی شرحیں لکھی ہیں، جبکہ سلیم احمد اقبال کی نفسیات کے شارح ہیں۔ نفسیات سے آگے بڑھتے ہیں تو ادبی تخالیق کی معاشرتی اور تاریخی اہمیت پر آ کر گاڑی اٹک جاتی ہے۔ اقبال کی نظم ''شکوہ'' کو وہ ایک بڑے موضوع پر ''چھوٹی اور منفرد'' تخلیق سمجھتے ہیں لیکن چونکہ اس نظم کا تعلق مسلمانوں کی تاریخ سے ہے اس لیے اس کا چھوٹا پن بھی بہت بڑا بن جاتا ہے۔ فرماتے ہیں:

''عہد نامۂ عتیق کے بعض حصوں کو چھوڑ کر اس سے ملتی
جلتی کوئی اور چیز میری نظر سے نہیں گذری۔''

پروفیسر کرار حسین نے اس سلسلے میں بھی کتنی کھری بات کہی ہے کہ:

''میں نے انھیں (شکوہ، جواب شکوہ) اپنے بچپنے میں
دوسرے ہم عمروں کی طرح سنا اور مجھے یہ اس وقت بھی پسند

نہیں آئیں اور میں اس بات کو اپنے مذاق سخن کی صحت کی
دلیل سمجھتا ہوں۔"

کاش سلیم احمد پروفیسر موصوف کے نام کتابیں معنون کر کے محض اظہار عقیدت کے بجائے ان کے ادبی اور تنقیدی رویوں سے کچھ سیکھ پاتے!

میں نے سلیم احمد کے متعلق اپنی اس بحث کی ابتدا میں "نئی نظم اور پورا آدمی" کے بعض حصوں کو ان کے ایک اور مضمون کے ساتھ ملا کر دیکھنے کی بات کی تھی۔ یہ دوسرا مضمون ہے "جدید شاعری.....نامقبول شاعری"۔ مضمون کا عنوان ان کے روایتی مشرقی اخلاق اور مروت کا ثبوت ہے ورنہ وہ بڑی آسانی سے اس مضمون کا عنوان "جدید شاعری....نامعقول شاعری" رکھ سکتے تھے کہ نفس مضمون کا تقاضا بھی یہی تھا۔

میں اوپر موصوف کی اس تنقیدی عادت کا ذکر کر چکا ہوں کہ وہ جس موضوع پر لکھنے بیٹھتے ہیں، اس انداز میں شروع کرتے ہیں گویا اس پر لکھنے کے لیے مناسب ترین آدمی ہیں۔ چنانچہ وہ "غالب کون" میں یہ اعتراف کر چکنے کے باوجود کہ "میں نے جدید شاعری زیادہ نہیں پڑھی" اپنے زیر بحث مضمون میں قاری پر بھرپور دھونس جمانے والے انداز میں یوں گویا ہوتے ہیں:

> "نئی شاعری کی نامقبولیت کے بارے میں میرا مشاہدہ
> کسی ایسے سیاح کا مشاہدہ نہیں ہے جو کسی ملک یا علاقہ میں
> کہیں باہر سے آئے اور چند دن رہ کر، مخصوص افراد سے مل کر
> یا مخصوص علاقوں میں گھوم کر واپس چلا جائے..... اس
> نامقبولیت کو میں نے اندر سے دیکھا ہے، میں اسے اچھی
> طرح جانتا ہوں جیسے مجھے کسی چیز کے بارے میں اپنے گھر
> کے افراد کا ردعمل معلوم ہوتا ہے اور میں اس کی ٹھیک ٹھیک
> نشاندہی کر سکتا ہوں۔"

"نئی نظم اور پورا آدمی" کو اگر "جدید شاعری....نامقبول شاعری" کے ساتھ ملا کر پڑھا جائے تو فوری طور پر یہ احساس ہو جاتا ہے کہ اول الذکر اگر جدید شاعری کے بارے میں سلیم احمد کا

تعیس ہے تو مواخر الذکر اپنی تعیس ہے۔ جدید شاعری سے ان کی مراد وہ شاعری ہے جو میرا جی اور راشد سے شروع ہو کر قاضی سلیم اور شفیق فاطمہ شعریٰ تک پہنچتی ہے۔ یہاں یہ بھی وضاحت کر دوں کہ چونکہ وہ مقبول شاعری کے سلسلے میں میر، غالب اور اقبال وغیرہ کی شاعری کی مثال دیتے ہیں اس لیے اس کا مطلب یہ ہے کہ مقبول شاعری کو Popular Poetry کے روایتی معنی میں نہیں بلکہ قابل قدر اور اہم شاعری کے معنی میں پیش کرتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ نامقبول شاعری کا مطلب اس کا بالکل الٹا ہوگا۔

آیئے اب ہم بیش تر سلیم احمد کے ہی لفظوں میں ان اعتراضات اور وجوہات کی ایک فہرست بنالیں جن کی بنا پر انھوں نے جدید شاعری کو نامقبول شاعری قرار دیا ہے:

(۱) نئی شاعری اس لیے نامقبول معلوم ہوتی ہے کہ نہ صرف عوام اور پڑھے لکھے لوگ اس کا مذاق اڑاتے ہیں بلکہ وہ لوگ بھی جو خود شعر کہتے ہیں یا نقد و نظر کے مدعی ہیں۔ نئی ہیئت اور نئی شعریت کا استعمال اس نامقبولیت کے دو ابتدائی اسباب ہیں۔

(۲) لوگ اگر ذوق کے کلام کو ناپسند اور غالب کے کلام کو پسند کرتے ہیں تو پڑھ کر اور سمجھ کر لیکن جدید شاعری کو ناپسند کرنے کی بڑی وجہ اس کی عدم تفہیم ہے۔ نئی شاعری میں موجود اس عدم تفہیم کے عنصر کو ایک جمہوری ملک کا شہری اپنی بے عزتی سمجھتا ہے۔

(۳) چونکہ نئی شاعری کو ہر شخص نہیں سمجھ سکتا اس لیے اس کا مطلب یہ ہوا کہ یہ صرف ایک مخصوص طبقے کا فن ہے۔

(۴) نئی شاعری کی نامقبولیت کا ایک زیادہ اہم اور زیادہ بڑا سبب یہ ہے کہ اس میں جانے پہچانے انسانی عناصر یا تو غائب ہوتے جا رہے ہیں یا کم ہوتے جا رہے ہیں۔

یہاں سلیم احمد یہ سوال اٹھا کر کہ معاشرہ غالب اور اقبال کو پسند کرنے کے باوجود نئی شاعری کو کیوں ناپسند کرتا ہے خصوصی طور پر اقبال کے حوالے سے ایک خالص غیر ادبی اور غیر تنقیدی نتیجے پر پہنچتے ہیں۔ اقبال کو مصلح اور مفکر کی حیثیت سے نہ دیکھ کر ایک شاعر کی حیثیت سے سمجھنے کے دعوے دار سلیم احمد محض نئی شاعری کی دشمنی میں جس طرح ٹھوکر کھاتے ہیں اس کی قابل رحم مثال ملاحظہ ہو۔ لکھتے ہیں:

> ''اقبال کی شاعری کے مقبول ہونے کے معنی یہ ہیں کہ ان کی شاعری کے پیچھے اس انسان کو پسند کیا جا رہا ہے جو اسلامی جذبات رکھتا ہے، جس کا عشق رسول ضرب المثل ہے، جو مسلمانوں سے محبت کرتا ہے، ان کی پستی پر رنجیدہ ہوتا ہے، ان کی سربلندی اور ترقی کا خواہاں ہے۔''

(مقبول شاعروں کی فہرست میں جوش کے نام کی یکسر عدم موجودگی ایک ایسا اشارا ہے جس پر ارباب نظر کو غور کرنا چاہئے اور سوچنا چاہئے کہ اب سلیم احمد کو جوش کی شاعری میں گوشت پوست والے انسانوں اور انسانی عناصر کی موجودگی کا احساس کیوں نہیں ہوتا۔ میرے نزدیک ایسا اس لیے ہوا کہ جب یہ مضمون لکھا گیا تو جوش حکومت وقت کے نزدیک ایک ناپسندیدہ شخص (Persona non grata) بن چکے تھے، چنانچہ ہمارے نقاد نے بھی پٹڑی بدل دی۔

> (۵) نئی شاعری کی اولین بدنصیبی نئے شاعروں کے سو فیصد تقلیدی ذہن سے پیدا ہوئی ہے۔ نئے شاعروں نے نئی شعریات مغرب کی نئی شعریات سے مستعار لی اور یہ دیکھے بغیر کہ اس کا کوئی رشتہ ان کے معاشرے یا روایت سے قائم بھی ہو سکتا ہے یا نہیں، اسے کچے پکے طور پر استعمال کیا۔ اس کے پیچھے ایک اس سے بھی بڑی بدنصیبی یہ تھی کہ یہ لوگ اپنی شاعری کی روایات اور اس کی شعریات سے بالکل ناواقف تھے۔

قبل اس کے کہ سلیم احمد کے اٹھائے ہوئے سوالات پر ترتیب وار کچھ عرض کروں،

مناسب ہوگا کہ سلیم احمد کے پچھلے مضامین اور خصوصاً نئی نظم اور پورا آدمی کے حوالے سے دو چار عمومی باتیں کہہ دوں، مثلاً پہلے ان کا یہ خیال تھا کہ راشد کی شاعری کے، اردو شاعری کی عام روایت سے عدم تعلق کی بات محض اہل مکتب کی غلط فہمیوں کا نتیجہ ہے اور ''راشد کا کارنامہ ہی یہی ہے کہ اس نے اردو شاعری کا رشتہ ہماری قدیم ادبی روایات سے جوڑ دیا ہے۔'' اب ان کے نزدیک راشد اور دوسرے جدید شاعروں کا رشتہ ہماری قدیم ادبی روایات سے نہ صرف ٹوٹ چکا ہے بلکہ یہ کہ کبھی یہ رشتہ جڑا ہی نہ تھا۔

اسی طرح سلیم احمد نے پہلے، میراجی کی نظموں میں موجود نفسیاتی الجھنوں اور مسائل کو انفرادی الجھنیں اور مسائل نہ مان کر ان کی اجتماعی نوعیت پر زور دیا تھا اور ان کا خیال تھا کہ یہ الجھنیں اور مسائل دراصل پورے سماج سے متعلق اور وابستہ ہیں۔ اب انھیں جدید شاعروں کے یہاں ایسے سماجی اور انسانی عناصر ہی نظر نہیں آتے جن سے لوگ باگ دلچسپی لے سکیں۔ پہلے انھوں نے نظیر صدیقی کے مضمون ''اظہار و ابلاغ'' سے بحث کرتے ہوئے لکھا تھا کہ:

''اگرچہ کہ اردو کی جدید شاعری میں فرانسیسی علامت
پسندوں کے توسط سے بعض عناصر آئے لیکن ہمارے یہاں
ان کے لیے ایک فضا تیار ہو چکی ہے۔''

اسی سلسلے میں انھوں نے یہ بھی لکھا تھا کہ:

''اگر نئی شاعری ناقابل فہم ہے تو اس کی کیا وجہ ہے کہ نیا
ذہن ہر پھر کر ادھر ہی متوجہ ہوتا ہے۔''

اب زیر بحث مضمون میں وہ نفسیاتی فضا جو تیار ہوئی تھی اچانک غائب ہو جاتی ہے اور نئی شاعری مغرب کی نقالی ٹھہرتی ہے۔ اب پڑھنے والے تو الگ رہے لکھنے والے بھی نئی شاعری سے بیزار نظر آتے ہیں، یا کم از کم سلیم احمد یہی محسوس کرتے ہیں۔ اب رفع حجت کے طور پر چند اور باتیں:

(۱) میرے خیال میں یہ کہنا کہ عام قاری، پڑھے لکھے لوگ اور خود
شاعری نئی شعری ہیئت اور نئی شعریات سے بدکتے ہیں، نہ

صرف جھوٹ ہے بلکہ حقیقت کی آنکھ میں دھول جھونکنے کے مترادف ہے۔ گذشتہ تیس برسوں میں شائع ہونے والی شعری تخلیقات اس بات کا زندہ ثبوت ہیں کہ نئے تو نئے پرانے لکھنے والوں نے بھی نئی شعریات اور ہیئت کو پورے طور پر قبول کرلیا ہے۔

(۲) جدید شاعروں کا میر، غالب، ذوق اور اقبال سے موازنہ کرنا بجائے خود ایک اچھی خاصی بوالعجبی ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ لوگ پڑھ کر ذوق اور غالب کو پسند یا ناپسند کرتے ہیں۔ ذوق کو تو لوگ عام طور پر نصابی تقاضوں سے مجبور ہو کر ہی پڑھتے ہیں۔ غالب کے بارے میں سلیم احمد صاحب خود اپنے ایک رشتہ دار کا قصہ بیان کر چکے ہیں جو غالب کے بہت بڑے مداح تھے لیکن جب انھیں معلوم ہوا کہ غالب پی ایچ ڈی نہیں تھے تو ساری مدح سرائی ختم ہوگئی۔ یعنی ایک تو یہ کہ غالب کو پڑھ کر اور سمجھ کر پسند کرنے والوں کی تعداد بھی بس نہ ہونے کے برابر ہے اور دوسرے اس واقعے سے یہ بھی سبق ملتا ہے کہ لطیفہ گوئی کبھی کبھی خود لطیفہ گو کے گلے کا ہار بن جاتی ہے۔

(۳) نئی شاعری سے انسانی عناصر کے بتدریج کم ہونے یا غائب ہونے کے سلسلے میں سلیم احمد نے غالب اور اقبال کے حوالے سے جو باتیں کہی ہیں ان کی قدرے مفصل وضاحت ضروری ہے۔ غالب کو تو انھوں نے محض ایک جملے میں یہ کہہ کر ٹرخا دیا ہے کہ:

''غالب کی مقبولیت کا آغاز بھی اس انسان کو سمجھنے کی

کوششوں کے ساتھ ہوا جس کی پہلی جھلک ''یادگار غالب''
میں نظر آئی تھی۔''

اقبال کے مقبول ہونے کا مطلب (جیسا کہ اوپر نقل کر چکا ہوں لیکن تسلسل کی خاطر دہرا رہا ہوں) سلیم احمد کے نزدیک یہ ہے کہ:

''ان کی شاعری کے پیچھے اس انسان کو پسند کیا جا رہا
ہے جو اسلامی جذبات رکھتا ہے، جس کا عشق رسول ضرب
المثل ہے، جو مسلمانوں سے محبت کرتا ہے، ان کی پستی پر
رنجیدہ ہوتا ہے، ان کی سر بلندی اور ترقی کا خواہاں ہے۔''

اقبال کے یہاں یقیناً یہ تمام عناصر ملتے ہیں لیکن اقبال کی عظمت میں یہ عناصر محض جزوی طور پر مددگار ثابت ہوتے ہیں۔ اگر یہ عناصر بجائے خود کسی کو بڑا شاعر بنا سکتے تو آج مولانا محمد علی جوہر بھی اقبال کے ہم پلہ شاعر ہوتے۔ ہم یہ بھی دیکھتے ہیں کہ وہ لوگ بھی اقبال کی شاعری اور فن کاری کے مداح ہیں جو ان کے مذہبی خیالات سے پوری طرح یا جزوی طور پر اختلاف رکھتے ہیں۔ سلیم احمد کی اس طرح کی باتوں کے پیچھے ادبی تنقید کے بجائے ایک طرح کی سیاسی ذہنیت کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔ اگر شاعری کی ساری اہمیت کا دار و مدار مذہب اسلام اور مسلمانوں سے محبت پر ہی ہے تو پھر سلیم احمد صاحب میر تقی میر کو کس برتے پر خدائے سخن کہتے آئے ہیں؟ یا پھر فراق کی شاعری کے اتنے دلدادہ کیوں ہیں؟ افسوس کا مقام ہے کہ سلیم احمد جیسا قابل، ذہین اور وسیع المشرب شخص محض وقتی سیاست کے چکر میں پڑ کر نئے شاعروں پر حملے کی غرض سے بہت ہی اوچھے ہتھیار استعمال کرنے پر اتر آیا۔ ویسے حقیقت یہ ہے کہ نئے شاعر اپنے پیش رووں کے مقابلے میں مذہب سے قریب تر دکھائی دیتے ہیں۔ بدنام ترین جدید شاعر میراجی کے یہاں تو فتح محمد ملک تک قرآنی حکمت تلاش کر چکے ہیں۔ ان کی نظم ''خدا'' کے بارے میں ملک صاحب کا کہنا ہے کہ یہ نظم:

''جوں جوں آگے بڑھتی ہے تخلیق آدم اور تخلیق
کائنات کے اسلامی تصورات موج در موج پھیلتے سمٹتے نظر

آتے ہیں۔''

واضح رہے کہ مذہب سے محبت نیز پاکستان کی سرزمین سے وفاداری کے سلسلے میں ملک صاحب سلیم احمد سے دو قدم آگے ہی ہیں پیچھے نہیں۔

اسی طرح مختار صدیقی سے لے کر صلاح الدین پرویز اور محمد اظہار الحق تک بہت سے نئے شاعروں نے جس تخلیقی سطح پر مذہب کا استعمال کیا ہے اس کی مثالیں پرانی شاعری میں شاید و باید ہی نظر آئیں گی۔ مختار صدیقی کی نظم ''کوئی ایسی طرز طواف'' تو ایک ایسے انوکھے اور بے مثال تجربے کی حیثیت رکھتی ہے جس کی مثال اردو شاعری میں نہیں ملتی۔ مگر جب آپ کا سارا مقصد عوامی جذبات کو مشتعل کرنا اور نئے شاعروں کے خلاف لوگوں کو بھڑکانا ہی ٹھہرا تو پھر جو چاہے لکھ دیجئے۔

(۴) اب رہا سوال یہ کہ نئی شاعری مغرب کی تقلید ہے، اس کا ہمارے معاشرے اور ہماری شعری روایات سے کوئی تعلق نہیں اور یہ کہ نئے شاعروں نے اقبال کی شعری روایت کو آگے نہیں بڑھایا، تو ان میں سے پہلے دو الزامات اتنے پرانے، اتنے غلط اور اتنے بے معنی ہیں کہ ان سے مزید بحث کرنا تضیع اوقات کے سوا کچھ نہیں۔ اگر نئے شاعر اقبال کی شعری روایت کو آگے نہ بھی بڑھاتے تو یہ کوئی قابل گردن زدنی جرم نہیں، لیکن اتفاق سے ایسا نہیں ہے۔ نئے شعری خیالات اور نئی شعریات کے معاملے میں ڈاکٹر خلیل الرحمٰن اعظمی سلیم احمد کے مقابلے میں کچھ کم دقیانوسی نہیں تھے لیکن انھوں نے بھی اعتراف کیا ہے کہ:

> ''غور کیا جائے تو ان شعرا نے مغرب کی نظم نگاری سے اثر قبول کرنے کے باوجود جو نئی قلم لگائی اس پودے کی جڑیں ہماری اپنی شعری روایت میں پیوست ہیں.....''

اسی طرح خلیل صاحب نے اقبال کی شعری روایات کے پس منظر میں راشد کی شاعری کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ''راشد کی شاعری پر جب جب میں نے غور کیا ہے اسی نتیجے پر پہنچا ہوں کہ ان کی شاعری دراصل اقبال کی شعری

شخصیت کی تشکیل نو ہے۔''

ذاتی طور پر میں راشد کے متعلق خلیل صاحب کی اس رائے کو مبالغہ آمیز رائے سمجھتا ہوں لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ نہ صرف راشد بلکہ دوسرے بہت سے جدید شاعروں نے بھی اقبال کی لفظیات اور ان کے شعری آہنگ سے فائدہ اٹھاتے ہوئے نئی لسانیاتی شکلیں ترتیب دی ہیں۔ ہاں انھوں نے 'ہز ماسٹرس وائس' بننے سے ضرور انکار کیا ہے اور یہ چیز شعر و ادب کے لیے نیک فال ثابت ہوئی ہے۔ ہر زمانے کے جدید شاعروں کی خصوصیت ہی یہ رہتی ہے کہ وہ کسی بڑے سے بڑے شاعر کی تقلید نہیں کرتے۔ تقلید کرنا دراصل متشاعروں کا کام ہوتا ہے۔

میں سلیم احمد کی تنقید نگاری پر اپنی اس گفتگو کو ختم کرنے سے پہلے دوبارہ آپ کی توجہ ''اقبال.....ایک شاعر'' پر انتظار حسین کے اس تبصرے کی طرف مبذول کرانا چاہوں گا جس میں انھوں نے متذکرہ کتاب پر اپنے تاثرات کو سمیٹتے ہوئے لکھا ہے:

''یہ کتاب ہمیں جھنجھوڑتی ہے، اسے آرام کے ساتھ نہیں پڑھا جا سکتا، یہ کتاب اتنا بے آرام کرتی ہے اور سلیم احمد کے اٹھائے ہوئے سوالات اتنا بے اطمینان کرتے ہیں کہ آدمی اقبال کے بارے میں نئے سرے سے سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔''

میں انتظار حسین کی اس رائے کو نہ صرف ''اقبال.....ایک شاعر'' بلکہ سلیم احمد کی مجموعی تنقید کے بارے میں صحیح سمجھتا ہوں۔ ان کی ہر تحریر آپ کو بے اطمینان اور بے آرام کر دیتی ہے۔ آپ ان سوالات پر نئے سرے سے سوچتے ہیں۔ ان سے اختلاف کرتے ہیں اور ان سے جھگڑتے ہیں۔ یہی وہ اسباب ہیں جو ان کی تنقید کو ٹھس اور بے جان ہونے سے بچا لیتے ہیں۔

(۹)

سلیم احمد کے علاوہ پاکستانی نقادوں میں ڈاکٹر وزیر آغا ایک خاص اہمیت و حیثیت کے مالک ہیں۔ اگر ڈاکٹر وزیر آغا اور سلیم احمد کی تنقیدی تحریروں کا تقابلی مطالعہ کیا جائے تو کچھ اختلافات کے باوجود بہت ساری مماثلتیں نظر آتی ہیں۔ جہاں تک اسلوب نگارش کا تعلق ہے، سلیم احمد کی تحریروں کی سطح پر ان کی ذہانت اور فطانت کو تیرتے ہوئے بہ آسانی دیکھا جا سکتا ہے۔ وہ دلچسپ، چست و چالاک اور تیز و طرار جملوں، پھبتیوں، نیز لطیفوں کے ذریعے قاری کو اس طرح مسحور کر دیتے ہیں کہ اسے بسا اوقات نفس مضمون کے تعلق سے نقاد کی کوتاہیوں اور ناانصافیوں کا احساس تک نہیں ہو پاتا۔ ادھر وزیر آغا ذہانت کے اس خلا کو مطالعے کی وسعت سے پُر کرتے نظر آتے ہیں۔ ان کی تنقید میں مختلف علوم کے ماہرین کی گھن گرج تو سنائی دیتی ہی ہے لیکن وہ تنقید کو تخلیق کی ہی ایک شکل قرار دینے کے بہانے تشبیہوں، استعاروں، تلمیحوں، نفسیاتی قلابازیوں، تاریخی حوالوں اور پھر ان سب کے ساتھ ساتھ مشکل، مغلق اور گنجلک الفاظ و تراکیب کا انبار لگا کر کچھ ایسا سماں باندھتے ہیں کہ قاری کی آنکھیں چندھیا جاتی ہیں اور وہ یہ سمجھنے سے قطعاً قاصر رہتا ہے کہ کب کون سی چیز رحم مادر سے برآمد ہوئی اور کب پھر اسی سمت واپس چلی گئی۔

اسی طرح ہر دو حضرات کو نفسیات سے گہری سے بھی زیادہ دلچسپی ہے اور دونوں کے یہاں ادبی نیز تنقیدی مسائل کو نفسیاتی فارمولوں کی مدد سے حل کرنے کی واضح کوشش نظر آتی ہے۔ دونوں تنقید کرتے ہوئے ذاتی تعلقات کے خوش گوار یا ناخوش گوار ہونے کا بے حد خیال

رکھتے ہیں۔

ڈاکٹر آغا اور سلیم احمد دونوں نے ۱۹۶۵ء اور ۱۹۸۰ء کے درمیانی عرصے میں ترقی پسند نظریہ سازوں کو آڑے ہاتھ لینے نیز راشد اور میراجی کی شاعری سے گہرے شغف کا اظہار کرنے کے علاوہ عمومی طور پر جدید شعری رجحانات کے متعلق بہت کچھ لکھا ہے۔ اس سے قطع نظر کہ ڈاکٹر صاحب نے اپنی تحریروں کے علاوہ ''اوراق'' کے ذریعے جدید شعری رجحانات کی ترویج و ترقی میں ایک اہم کردار ادا کیا ہے۔ ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ آغا صاحب اور سلیم احمد دونوں جدید اردو شاعروں کے ایک گروہ (افتخار جالب، عادل منصوری، عباس اطہر، زاہد ڈار وغیرہ) کی لسانی توڑ پھوڑ اور بنے بنائے شعری ڈھانچوں پر ان کی یلغار سے یکساں طور پر نالاں بلکہ ہراساں نظر آتے ہیں۔

اس سلسلے میں اب مزید تفصیل میں جائے بغیر ایک آخری بات یہ کہہ دوں کہ ہر دو حضرات نے بالآخر علامہ اقبال پر ایک ایک عدد مستقل تصنیف پیش کر کے یہ ثابت کر دیا ہے کہ وہ اقبال پرستی اور حب الوطنی کے معاملے میں کسی بھی جرنیل خاں سے کم نہیں ہیں۔ عجیب بات ہے کہ اقبال کے تعلق سے بھی دونوں میں نہ صرف مماثلت بلکہ تعجب خیز حد تک بنیادی نقطۂ نظر کی مطابقت دکھائی دیتی ہے۔ سلیم احمد کے نزدیک اقبال کی شاعری کو اس وقت تک نہیں سمجھا جا سکتا جب تک کہ یہ نہ پتہ چل جائے ''اقبال کی شاعری کا سرچشمہ ان کے باطن میں کہاں ہے؟'' ادھر وزیر آغا بھی بضد ہیں کہ اقبال کا مطالعہ اس طرح کرنا چاہئے کہ ''ان کے نظریات کے عقب میں پھیلے ہوئے ان کے شعری باطن کو گرفت میں لیا جا سکے۔''

یہ جو ہر دو حضرات کے یہاں اقبال کے شعری باطن کو گرفتار کرنے، اس پر مقدمہ قائم کرنے اور پھر اپنی اپنی بساط کے مطابق مناسب سزا تجویز کرنے کا شوق فضول نظر آتا ہے، دراصل اسی نفسیاتی چکلس کا نتیجہ ہے جس نے ہمارے ان ممتاز نقادوں کو یوں اسیر کر رکھا ہے کہ اسیران زلف گرہ گیر بھی ان سے زیادہ آزاد نظر آتے ہیں۔

نفسیات کے سلسلے میں یہ واضح کرتا چلوں کہ جہاں سلیم احمد فرائڈین نظریات کے حوالے سے شعر و ادب کی تشریح کرنا کار ثواب سمجھتے ہیں، وہاں وزیر آغا فرائڈ کے مجتہد شاگرد رشید

ڈاکٹر یونگ کے اس حد تک مطیع و فرماں بردار شاگرد ہیں کہ ان کے نزدیک استاد محترم کی انگلی پکڑے بغیر ایک قدم بھی آگے بڑھنا نہ صرف اردو ادب بلکہ عالمی ادب کو بھی شدید خطرے سے دوچار کرنے کے مترادف ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ وزیر آغا نے دادا پیر سے کوئی استفادہ نہیں کیا۔ ان کی تحریروں میں جابہ جا ٹوٹم، ٹیبو، اڈپس کمپلکس، اڈ اور ایگو وغیرہ کی تفصیلی بحث موجود ہے لیکن بہ حیثیت مجموعی وہ یونگ کو فرائڈ پر نہ صرف ترجیح دیتے ہیں بلکہ انھوں نے اپنی تحریروں میں یونگ کے خیالات و نظریات کو جس شدتِ خلوص، مستقل مزاجی اور وفاداری سے برتا ہے، اس کی مثال پورے اردو ادب میں نظر نہیں آتی۔ یوں تو عالمی سطح پر، پہلی اور دوسری جنگ عظیم کے درمیان ابھرنے والے بہت سے نقاد یونگ سے متاثر ہوئے۔ ایسے لوگوں میں پروفیسر نارتھروپ فرائی، موڈ بوڈکن اور پروفیسر فلپ وھیل رائٹ جیسے اہم نام بھی شامل ہیں۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ یونگ کے پورے سلسلے میں وزیر آغا کے علاوہ ''من تو شدم، تو من شدی'' کی منزل تک پہنچنے والا کوئی دوسرا صاحب حال اور باکمال مرید مجھے نظر نہیں آتا۔

وزیر آغا نے اپنے مضمون ''نفسیاتی تنقید کی اہمیت'' میں فرائڈ اور یونگ سے متاثر ہونے والے نقادوں کا تقابلی مطالعہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ فرائڈ کے نظریات کو اپنانے والے نقاد ادب کے ساتھ وہی سلوک کرتے ہیں جو:

> ''ایک ڈاکٹر اپنے مریض کے ساتھ کرتا ہے یعنی اس کا ایکسرے اور خون، تھوک وغیرہ کا معائنہ وغیرہ..... مگر وہ نقاد جنھوں نے ژنگ کے اجتماعی لاشعور اور آرکیٹائپل امیجز کی روشنی میں ادب اور ادیب کا مطالعہ کیا، اس سلسلے میں ایک کشادہ نقطۂ نظر کو بروئے کار لائے اور انھوں نے ادب کی پراسراریت کو ایک نیا اور گہرا مفہوم عطا کر دیا۔''

آگے بڑھنے سے پہلے یہ عرض کرتا چلوں کہ فرائڈ ایک نہایت ہی کٹر اور سخت گیر قسم کا استاد تھا۔ اس نے اپنے باغی شاگرد یونگ نیز اس کے براہ راست اور بالواسطہ شاگردوں کو آج تک معاف نہیں کیا۔ ایسا لگتا ہے جیسے اس کا بھوت آج بھی ان کے اردگرد منڈلاتا رہتا ہے اور

موقع پاتے ہی انھیں دبوچ لیتا ہے۔مثال کے طور پر ابھی ابھی آپ نے دیکھا کہ ڈاکٹر صاحب فرائڈین نقادوں کو اکسرے، خون اور بلغم وغیرہ کا معائنہ کر کے مرض کی تشخیص کرنے والا ڈاکٹر سمجھتے ہیں لیکن جب وہ ''نظم جدید کی کروٹیں'' میں یہ اعلان کرتے ہیں:

> ''بعض شعرا، جن کے یہاں شخصیت کی گھٹن اور پستی
> موجود ہوتی ہے لیکن جو شعر میں اس پست سطح کو ظاہر نہیں کرنا
> چاہتے ہیں اپنے لیے قطعاً شعوری طور پر اعلیٰ اور عظیم
> موضوعات منتخب کر لیتے ہیں، اور پھر شعر میں ان پر طبع آزمائی
> کرتے ہیں۔نتیجہ معمولی شاعری کے سوا کچھ نہیں ہوتا۔''

تو یہ بات ہر شخص اور وہ بھی بہ آسانی سمجھ لیتا ہے کہ ڈاکٹر صاحب خالص فرائڈین فارمولے بازی سے کام لے رہے ہیں۔

اب جہاں تک یونگ کے اجتماعی لاشعور اور آرکیٹائپل امیج کی روشنی میں ادب کی پراسراریت کو ایک نیا اور گہرا مفہوم عطا کرنے اور ادب کے مطالعے کے سلسلے میں ایک کشادہ نقطۂ نظر کو بروئے کار لانے کا سوال ہے اس کا مفصل ذکر تو آگے آئے گا فی الحال یہ وضاحت کردوں کہ چونکہ وزیر آغا تنقید کرتے ہوئے تشریحی، تجزیاتی و منطقی لب ولہجہ اختیار کرنے کے بجائے شاعرانہ، تجریدی، اور استعاراتی اصطلاحوں میں گفتگو کرتے ہیں اس لیے ممکن ہے کہ بعض قارئین ادب کی پراسراریت اور پھر اس پراسراریت کو تنقید کے ذریعے نیا اور گہرا مفہوم عطا کرنے یعنی ادب کو مزید پراسرار بنا دینے کے عمل کو پوری طرح نہ سمجھ پائیں۔اس چیز کے مد نظر، عرض خدمت یہ ہے کہ ڈاکٹر یونگ کے تجویز کردہ نفسیاتی، اساطیری، تہذیبی، ثقافتی اور تاریخی مفردات سے معجون مرکب تیار کرنے والے عطار، ادب کے متعلق بات کرنے سے پہلے اور بات کرتے ہوئے یہ ضروری سمجھتے ہیں کہ متعلقہ ادیب یا شاعر کی سات سے ستر پشتوں تک کا شجرۂ نسب تیار کر لیا جائے۔یہ پتہ چلا لیا جائے کہ اس کے آبا و اجداد اپنے ارتقائی مراحل میں کیڑے مکوڑے تھے، یا وہ بندر سے انسان بنے تھے یا پھر بطن ماہی سے برآمد ہوئے تھے۔اسی طرح ان عطاروں (بہ معنی نقادوں) کے نزدیک یہ جان لینا بھی بہت ضروری ہوتا ہے کہ فنکار کے آبا و اجداد نے کتنے سو سال تک درختوں

پر بسیرا کیا تھا، پھر وہ درختوں سے اتر کر زمین پر کب وارد ہوئے اور یہ کہ متعلقہ فنکار جس خطۂ زمین کا رہنے والا ہے وہ زمانہ قبل از تاریخ سے دور جدید تک کتنے اور کس قسم کے تاریخی، تہذیبی اور ثقافتی مراحل سے گذرا ہے، یہ خطہ جنگل کے معاشرے سے گذر کر زرعی معاشرے میں کب داخل ہوا، کب تک مادری نظام کے زیر اثر رہا اور کب پدری نظام کا آغاز ہوا، نیز یہ کہ مادری اور پدری نظام کی آپسی کشمکش کے کیا نتائج برآمد ہوئے وغیرہ۔

غالباً انھی چیزوں کو مدنظر رکھتے ہوئے جب ''اردو شاعری کا مزاج...معاصرین کی نظر میں'' کے مرتب اور ''اوراق'' کے نائب مدیر، سجاد نقوی یہ کہتے ہیں کہ:

ڈاکٹر وزیر آغا نے اردو شاعری کو قومی، سیاسی یا معاشی سطح کے بجائے تہذیبی اور ثقافتی سطح پر رکھ کر اس کا جائزہ لیا ہے اور یہ اردو تنقید میں ایک بالکل نئی بات ہے۔''

تو ان سے اختلاف نہیں کیا جا سکتا، لیکن آگے چل کر جب سجاد نقوی یہ اعلان کرتے ہیں کہ:

''اب امکان یہی ہے کہ ایک طویل مدت تک اردو تنقید کا دھارا اسی رخ پر بہتا رہے گا۔''

تو میرے خیال میں ان سے اختلاف کے بجائے محض اظہار ہمدردی کیا جا سکتا ہے۔ 1965 اور 1985 کے درمیانی عرصے میں اہم جدید نقادوں نے وزیر آغا کے اساطیری اور نفسیاتی طرز تنقید کو درخور اعتنا سمجھنے کے بجائے عملی اور تجزیاتی طرز تنقید کو آگے بڑھایا ہے اور تا حال ہمارے مدیر نجومی کی پیشین گوئی سچ ثابت نہیں ہو سکی۔

وزیر آغا کے تنقیدی طریق کار کو کسی نے اپنایا ہو یا نہیں، لیکن ان کے سلسلے میں جس قسم کے نامناسب اور غیر متوازن رویے کا اظہار سجاد نقوی نے کیا ہے اس کا سلسلہ بہر حال جاری ہے۔ یہ سلسلہ اس وقت تک جاری رہے گا جب تک ایک طرف ہمارے بہت سے نئے لکھنے والے اوراق میں اشاعت کلام کی لالچ میں وزیر آغا کی غیر مشروط تعریف کرتے رہیں گے اور دوسری طرف میاں انور سدید جیسے جعلی ادیب 'دامے، درمے، قدمے، سخنے' وزیر آغا سے فیضیاب ہوتے

رہیں گے۔ اس قسم کے لوگ دوستی اور ملازمت میں فرق نہیں کرتے۔ انھیں یہ بھی نہیں معلوم کہ نقاد بلڈاگ نہیں ہوتا جو ہمہ وقت اپنے پسندیدہ ادیب یا شاعر کی حفاظت میں لگا رہے۔ اس حقیقت کو نہ سمجھنے یا نظر انداز کردینے والے حضرات عموماً اپنے پسندیدہ شاعر یا ادیب کو اس حد تک Over-rate کردیتے ہیں کہ پھر صحیح یا کم و بیش صحیح تنقید بھی تعصب اور دشمنی کے مترادف سمجھی جاتی ہے۔ میں وزیر آغا کو اردو کا ایک اچھا اور منفرد لیکن بے حد Over-rated نقاد سمجھتا ہوں۔ سلیم احمد کے متعلق میں اپنی اس رائے کا اظہار کر چکا ہوں کہ انھیں تنقید میں حرف اول لکھنے کا شوق ہے، وزیر آغا حرف آخر کے قائل ہیں۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ ان کے تازہ مضامین اور حالیہ کتابوں میں دوسرے ادیبوں، نقادوں اور دانشوروں کے خیالات کے حوالوں کے مقابلے میں خود ان کی اپنی تحریروں کے حوالے زیادہ اور جابجا نظر آنے لگے ہیں۔

حوالوں کی بات نکلی ہے تو یہ بھی کہتا چلوں کہ وزیر آغا کی ادبی اور تنقیدی تحریروں میں ہندو دیوی، دیوتاؤں اور ان سے وابستہ اعتقادات اور رسومات نیز قدیم ہندوستانی دیومالا کے حوالے بہ کثرت نظر آتے ہیں۔ نیم خواندہ قسم کے لوگ ان حوالوں سے ادبی اور تنقیدی اختلاف کے بجائے، ان کا براہ راست تعلق مذہبی عقائد سے جوڑ دیتے ہیں اور اس طرح بحث کا سارا رخ ہی بدل جاتا ہے۔ مثال کے طور پر پیرزادہ احمد ندیم قاسمی کے 'تکیہ' سے تعلق رکھنے والے رشید ملک نامی ایک صاحب نے وزیر آغا کی تصنیف ''اردو شاعری کا مزاج'' کے حوالے سے یہ الزام لگایا ہے کہ وزیر آغا کے دل و دماغ پر ''تین ہزار سالہ فرسودہ ہندو فلسفہ سوار ہے۔''

میں شخص مذکور یعنی رشید ملک اور دیگر اکابرین تکیۂ قاسمیہ کو یقین دلانا چاہتا ہوں کہ ڈاکٹر آغا کے ذہن پر نہ تو تین ہزار سالہ ہندو فلسفہ سوار ہے اور نہ ہی انھیں چودہ سو سالہ تازہ اسلامی فلسفے سے کوئی بیر ہے۔ ان کی تحریروں میں یہ جو دیوی دیوتاؤں، اساطیری طور طریق اور رسومات، بدھ مت، ویدوں نیز آریہ اور دراوڑی تہذیبوں وغیرہ کا ایک طویل اور اکتا دینے والا سلسلہ ملتا ہے اس کا مذہبی فلسفے سے قطعاً کوئی تعلق نہیں ہے۔ یہ سب کچھ دراصل ان کے تنقیدی طریقۂ کار کی مجبوری بلکہ کمزوری ہے۔

اب آیئے، عمومی سطح پر ایک نظر اس مسئلے پر بھی ڈال لیں کہ وزیر آغا کے تنقیدی طرز فکر

کی نوعیت کیا ہے اور یہ کن عناصر و عوامل سے ترتیب پاتا ہے۔

میں کچھ دیر پہلے وزیر آغا کے مضمون ''نفسیاتی تنقید کی اہمیت'' کا ذکر کر چکا ہوں۔ اسی مضمون میں آغا صاحب نے اپنے تنقیدی نظام کی وضاحت کرتے ہوئے یہ بات بہ اصرار کہی ہے کہ:

> ''ادب کا نہایت گہرا رشتہ اجتماعی لاشعور سے ہے اور یہ ان آرکیٹائپل امیجز میں اپنا اظہار کرتا ہے جو نسل انسانی کا مشترکہ چلن ہیں نہ کسی شخص کا شخصی رویہ..... اس کا بہت بڑا فائدہ یہ ہوا کہ آرکیٹائپل امیجز کی موجودگی یا عدم موجودگی سے اس بات کا تجزیہ ہونے لگا کہ کوئی تخلیق محض ہنگامی واقعے یا کامپلکس کی پیداوار ہے یا پھر اس کی جڑیں ماضی میں اتری ہوئی ہیں۔''

اس مسئلے سے مفصل بحث آگے ہوگی۔ سردست اتنا عرض کردوں کہ آرکیٹائپل امیجز کی تلاش نے وزیر آغا کو فائدہ کم اور نقصان زیادہ پہنچایا ہے۔ ان کی تحریروں میں حسنِ توازن کی خاصی کمی نظر آتی ہے۔ نتیجتاً وہ بعض اہم اور تفصیل طلب موضوعات کو اتنے سرسری انداز میں برتتے ہیں اور ان کے متعلق اس حد تک اختصار کے ساتھ اظہار خیال کرتے ہیں کہ ان کے بہت سے مضامین اسی درسی تنقید کا حصہ بن جاتے ہیں جسے وہ ناپسند کرتے ہیں اور جسے محض طالب علموں کے امتحان پاس کرنے کا وسیلہ سمجھتے ہیں۔ مثال کے طور پر انھوں نے ''بیسویں صدی کی ادبی تحریکیں'' اور ''علمی زبان اور ادبی زبان'' جیسے موضوعات کو تو چار سے دس صفحات میں ٹرخا دیا ہے لیکن دوسری طرف ادبی و تنقیدی لحاظ سے بعض قطعی غیر اہم باتوں کو دہراتے ہوئے نہیں جھکتے۔ ایسے موضوعات میں (مثال کے طور پر) ہندوستان میں آریاؤں کی آمد نمایاں حیثیت رکھتا ہے۔ اردو شاعری کا مزاج متعین کرتے ہوئے آریاؤں کی آمد اور اس سے وابستہ ہر پہلو کو انھوں نے جس طرح کھنگالا ہے اس سے آغا صاحب کے قارئین بہ خوبی واقف ہیں۔ لیکن بات یہیں ختم نہیں ہوتی۔ وہ اقبال کے تصورات عشق و خرد سے بحث کریں یا اردو کے تہذیبی پس منظر کا ذکر کریں، یا

پھر یوسف ظفر اور شہاب جعفری وغیرہ کی شاعری پر اظہار خیال کریں ہر جگہ آریاؤں کی آمد اور اس کے اثرات کا ذکر اتنی بار اور اتنے مشینی انداز میں کرتے ہیں کہ لامحالہ جی چاہتا ہے کہ کاش نہ آریہ ہندوستان آتے اور نہ اردو ادب پر یہ مصیبت نازل ہوتی۔

وزیر آغا کے اس تنقیدی رویے کا نتیجہ یہ نکلا ہے کہ ان کے یہاں نہ صرف بعض الفاظ بلکہ پورے کے پورے نظریات کلیشیز میں بدل گئے ہیں۔ جز وکل، ماں اور بچہ، نسلی شعور، اجتماعی لاشعور، آرکٹائپل امیجز اور سائکی وغیرہ ایسے ہی نظریات ہیں جن کے جا و بے جا ورد نے وزیر آغا کی تنقید کو خطرناک قسم کی یکسانیت کا شکار بنا دیا ہے۔ اقبال کے تصورات عشق و خرد سے بحث کرتے ہوئے خود وزیر آغا لکھتے ہیں:

> ''شاعری میں لفظوں کا بوجھ تخلیق شعر کے راستے میں
> ایک بہت بڑی رکاوٹ ہے۔ جب تکرار اور کثرت استعمال
> کے باعث لفظ کلیشے (Cliche) بن جاتا ہے تو گویا بوجھل
> ہوتا ہے۔''

مجھے وزیر آغا کے اس خیال سے اتفاق ہے۔ صرف اتنا اضافہ کرنا چاہتا ہوں کہ اقبال جیسا خلاق شاعر اپنی ہمہ جہت دلچسپیوں اور اپنی شاعرانہ قوت کی مدد سے بعض الفاظ کو ڈکشن میں ایسی کلیدی اہمیت دے دیتا ہے کہ وہ الفاظ کثرت استعمال کے باوجود کلیشے نہیں بن پاتے۔ نثر میں (جیسے خود وزیر آغا کی نثر میں) الفاظ یا خیالات کی تکرار اس لیے ناقابل برداشت بن جاتی ہے کہ یہ الفاظ یا خیالات ہر بار ایک ہی معنی اور ایک ہی تناظر میں استعمال ہوتے ہیں۔ آرکٹائپل نظریۂ تنقید کے تعلق سے وزیر آغا بعض خیالات کو دہراتے ہوئے کبھی نہیں تھکتے۔ ان کے اس نظریۂ تنقید کے تعلق سے دو ایک مثالیں او پر پیش کر چکا ہوں۔ آگے بڑھنے سے پہلے ایک اور مثال پیش کرنا چاہتا ہوں۔ لکھتے ہیں:

> ''میرے لیے کسی شاعر کے کلام کا مطالعہ کرتے وقت
> محض یہی چیزیں اہم نہیں ہیں کہ اس نے کیا کہا اور کیسے کہا؟
> بلکہ یہ بھی کہ اس نے ایسا کیوں کہا؟ اس کیوں کی تلاش میں

میں نے اکثر و بیشتر ان بنیادی علامتوں کو تلاش کرنے کی
کوشش کی ہے جو اس کی شخصی زندگی سے ہی متعلق نہیں ہوتیں
بلکہ بہت نیچے جا کر سائکی کی ان نقوش سے بھی جا ملتی ہیں
جنھیں Archetype کا نام ملا ہے۔"

واضح رہے کہ اس اقتباس میں "محض" اور "بھی" کا استعمال برائے بیت ہے۔ دراصل آغا صاحب "کیا کہا" اور "کیسے کہا" کو شاذ و نادر ہی اہمیت دیتے ہیں اور اپنا سارا زور "کیوں کہا" پر صرف کرتے ہیں اور "کیوں کہا" کے رازہائے سربستہ کا تعلق ان کے نزدیک سائکی سے ہے۔

جیسا کہ شروع میں عرض کر چکا ہوں، وزیر آغا نے اپنے تنقیدی عمل میں یونگ سے براہ راست استفادہ کیا ہے۔ اس حقیقت کی طرف بھی اشارہ کیا جا چکا ہے کہ دونوں جنگوں کے درمیانی عرصے میں مغربی تنقید میں یونگ کے خیالات و نظریات کو خاصی اہمیت حاصل ہو گئی تھی، لیکن 1945 کے بعد جدید ہیئتی اور تجزیاتی تنقید کے اثرات جوں جوں بڑھنے لگے یونگ کے زیر اثر پروان چڑھنے والی نفسیاتی.... اساطیری تنقید کی اہمیت کم ہوتی گئی۔ قارئین اس سے بے نیاز ہونے لگے اور آخر کار خالص آرکیٹائپل تنقید کا چراغ کم و بیش گل ہو گیا، لیکن 1965 کے بعد وزیر آغا نے جس جوش و خروش اور شدت خلوص سے اس طرز تنقید کو اردو ادب سے روشناس کرایا اور جس وسیع پیمانے پر برتا اس کے مد نظر اگر آج وہ یہ کہیں کہ:

سب پہ جب بار نے گرانی کی
اس کو یہ ناتواں اٹھا لایا

تو انھیں ایسا کہنے کا حق پہنچتا ہے۔

مشتاق قمر نے اپنے مضمون "اردو شاعری کا مزاج..... عالمی تنقید کے پس منظر میں" تنقید کے مختلف مکاتب فکر مثلاً تاثراتی، اخلاقی، سماجی، مارکسی، سائنٹفک وغیرہ کا ذکر کرتے ہوئے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ وزیر آغا کے طرز تنقید میں تمام تنقیدی نظریات کی خوشبو مل گئی ہے لیکن بقول ان کے اس کا:

"یہ مطلب ہرگز نہیں کہ وزیر آغا نے جملہ مکاتب کو یکجا
کر دیا ہے بلکہ یہ کہ جب انھوں نے زندگی کے پورے کینوس
یعنی تہذیب یا ثقافت کے حوالے سے بات کی ہے تو ان کے
نظریے میں از خود ان تمام مکاتب کا امتزاج ظاہر ہو گیا
ہے.....ڈاکٹر وزیر آغا کا یہ نظریۂ تنقید جسے ہم Synthetic
Criticism یا امتزاجی تنقید کا نام دے سکتے ہیں تنقید میں
یقیناً اہم اضافے کی حیثیت رکھتا ہے۔"

واضح رہے کہ مشتاق قمر کے نزدیک ڈاکٹر وزیر آغا کی تنقید صرف اردو میں ہی نہیں بلکہ عالمی ادب میں ایک اہم اضافہ ہے۔ یہاں میں مشتاق قمر کے نادر خیالات سے کوئی بحث نہیں کرنا چاہتا، بلکہ انھیں اور ان جیسے دوسرے ادبی مفت خوروں (Sycophants) کو یہ بتانا چاہتا ہوں کہ زندگی کو ایک مخصوص معنی میں 'کل' سمجھ کر ثقافتی اور تہذیبی حوالوں سے نتائج برآمد کرنے والی تنقید کو ہی آرکیٹائپل تنقید کہتے ہیں۔

یونگ کے نفسیاتی طریقۂ کار کی طرح آرکیٹائپل طرز تنقید یعنی بہ لفظ دیگر وزیر آغا کی تنقید میں بھی "سائکی" کی بنیادی حیثیت ہے۔ جیسا کہ اشارہ کر چکا ہوں، وزیر آغا کے یہاں سائکی، مشترکہ انسانی ورثہ اور اجتماعی لاشعور وغیرہ کلیدی اصطلاحیں ہیں۔ چنانچہ اس نظام فکر کے تعلق سے کچھ عمومی باتیں گوش گذار کرنا ضروری سمجھتا ہوں۔ یونگ کے نظام فکر میں 'سائکی' دراصل انسان کی نفسیاتی ساخت و بافت کی کلیت (Totality of Psychological Structure) کا دوسرا نام ہے اور یہ حقیقتاً ایک ایسا خلا (Non Physical Space) ہے جس کا اپنا ایک مخصوص دائرہ عمل ہوتا ہے، اس لیے اس کا مفہوم اسی دائرہ عمل کے توسط سے سمجھا جا سکتا ہے۔ بہ طور اصطلاح 'سائکی' کا مطلب سمجھانے کے لیے یونگ پہلے تو مختلف طبیعی علوم اور استعاروں کا سہارا لیتا ہے لیکن آخر کار اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ بہت سی دوسری اصطلاحوں اور نظریات کی طرح سائکی کی بھی کوئی حتمی تعریف نہیں کی جا سکتی۔ بہرحال یونگ کے نزدیک سائکی تین تہوں یا پرتوں سے عبارت ہے:

(۱)شعور (۲)ذاتی لاشعور اور (۳)اجتماعی لاشعور۔

عجیب بات ہے کہ ڈاکٹر وزیر آغا نے اجتماعی لاشعور کی اصطلاح درجنوں نہیں بلکہ واقعی سیکڑوں بار استعمال کی ہے لیکن اس سے وابستہ منفی پہلو کی طرف انھوں نے کوئی توجہ نہیں دی۔ لغوی معنی کی سطح پر لاشعور سے مراد وہ تمام اشیا ہیں، جو یا تو شعوری نہ ہوں یا پھر شعور کی نفی کریں لیکن یونگ اپنی تحریروں میں ''لاشعور'' کو تمام شعوری اعمال کے ماخذ کے طور پر برتتا ہے اور اسے ایک ایسی قوت قرار دیتا ہے جو مجموعی انسانی سائکی میں ایک بڑے تخلیقی دائرے کے مماثل ہے۔

یونگ کے برخلاف فرائڈ، لاشعور سے اس قسم کا کوئی تخلیقی کردار منسوب کرنے کے بجائے اسے شعور کی ''زیریں سطح'' سے تعبیر کرتا ہے۔ ادبی نقادوں کے نزدیک یونگ کے نظریئے کے مقابلے میں فرائڈ کا نظریۂ لاشعور زیادہ قابل قبول ہے۔ خود وزیر آغا شاعری اور شاعروں سے بحث کرتے ہوئے جس طرح 'بالائی سطح' اور 'زیریں سطح' کا ذکر کرتے ہیں اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے اس سلسلے میں یونگ کے مقابلے میں فرائڈ سے زیادہ فائدہ اٹھایا ہے۔

'لاشعور' کی طرح 'اجتماعی' بھی خاصی الجھی ہوئی اصطلاح ہے۔ یونگ نے عملی طور پر اسے ذاتی (Personal) اور داخلی (Subjective) کی ضد کے طور پر استعمال کیا ہے اور اس طرح میرے نزدیک اجتماعی کے لیے انگریزی لفظ Callective زیادہ مناسب اصطلاح نہیں ہے۔ یہاں یہ بھی واضح کردوں کہ خود یونگ کو اس مسئلے کا احساس ہوگیا تھا اسی لیے اس نے اپنی بعد کی تحریروں میں 'اجتماعی لاشعور' کو 'معروضی لاشعور' میں بدل دیا تھا لیکن مجھے وزیر آغا کے یہاں کہیں یہ اصطلاح نظر نہیں آتی۔ بہرکیف اب سائکی کی تین پرتیں (Layers) یوں ہوں گی:

(۱)شعور (۲)ذاتی لاشعور اور (۳)معروضی (اجتماعی) لاشعور۔

پہلی سطح یعنی 'شعور' کو یونگ کمزور سطح سمجھتا ہے۔ اس کے نزدیک اس سطح کا تعلق فرد کے ذاتی رویوں اور اس کے قریبی ماحول سے ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وزیر آغا شاعری کو شاعر کے محض شخصی یا فوری تجربات کا نتیجہ نہیں سمجھتے۔

یونگ کے خیال کے مطابق دوسری پرت یعنی ذاتی لاشعور فرد کی سائکی سے تعلق رکھنے والے ان تمام خیالات و معاملات سے عبارت ہے جنھیں فرد یا تو جان بوجھ کر شعور کے نیچے دبا دیتا

ہے یا پھر غیر شعوری طور پر انھیں فراموش کر چکا ہوتا ہے۔اس طرح بہت سی:

''بھولی بسری یادیں، تکلیف دہ ذاتی تجربات اور ایسے
حسی رد اعمال جو ابھی شعور کی سطح تک نہیں پہنچے ان کا تعلق بھی
ذاتی لاشعور سے ہی ہوتا ہے۔''[1]

سائکی کی تیسری پرت یعنی معروضی لاشعور جسے عام طور پر لوگ اجتماعی لاشعور کہتے ہیں، فرد اور وسیع تر دنیا کے بیچ رابطے کا فرض انجام دیتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وزیر آغا یہ بات بار بار اور بہ اصرار کہتے ہیں کہ شاعر کسی نئی حقیقت کو پیش نہیں کرتا بلکہ اشیاء میں پہلے سے موجود رابطے کو محض دریافت کرتا ہے۔

یونگ کا کہنا ہے کہ اس کرۂ ارض پر جتنے بھی واقعات رونما اور ظہور پذیر ہوتے ہیں وہ انفرادی سائکی پر اثر انداز ہونے کے علاوہ عمومی سطح پر نسل انسانی کا حصہ بھی بن جاتے ہیں۔ مطلب یہ ہوا کہ یونگ کے نزدیک فرد کے تمام شعوری اعمال اس کے لاشعور میں پہلے سے موجود عناصر سے جڑے ہوئے ہوتے ہیں۔ یہی لاشعوری مواد یونگ کے یہاں ''آرکیٹائپ'' بن جاتا ہے۔اس کا کہنا ہے کہ یہ:

''آرکیٹائپ اجتماعی نوعیت کی وہ شکلیں یا امیجز ہیں جو
اساطیری اجزا (Constituents of Mythology)
کے طور پر نہ صرف کسی ایک خطے کے بلکہ پوری دنیا کے
انسانوں میں قدر مشترک کی حیثیت رکھتے ہیں۔''[2]

بقول یونگ پوری نسل انسانی سے تعلق رکھنے والے یہ آرکیٹائپل امیجز کبھی فنا نہیں ہوتے، محض اپنی شکلیں بدلتے رہتے ہیں۔اس کے یہاں جنت، جنگل، زمین، سمندر، چٹان، غار اور ان کے علاوہ برتنوں جیسی شکل والے بعض پھول مثلاً گلاب اور کنول ماں کے مثبت آرکیٹائپ ہیں تو گہرا کنواں، قبر اور موت، ماں کے منفی آرکیٹائپ ہیں۔اسی طرح کالی اس کے نزدیک

---

1. C. J. Jung and Cart Kerenji, Essays on a Science of Mythology, P. 102

2. C. J. Jung: Psychology of Religion P. 63

دہشت انگیز ماں کا آرکیٹائپ ہے۔ علاوہ ازیں بچہ، سایہ، عقلمند بوڑھا آدمی وغیرہ بھی آرکیٹائپل امیجز کے طور پر بار بار ہمارے سامنے آتے ہیں۔

یہ سارے آرکیٹائپ وزیر آغا کی تحریروں میں نہ صرف بکھرے بلکہ ان کے تنقیدی ذہن پر راج کرتے نظر آتے ہیں۔ اس میں خود یونگ کی کوئی غلطی نہیں، اس نے تو اپنے متعلق اس حقیقت کو دہرایا ہے کہ اسے کوئی باقاعدہ فلسفی یا مفکر نہ سمجھ کر محض ایک ماہر نفسیات نیز نفسیاتی تجزیہ کار سمجھا جائے لیکن اگر اس کے چاہنے والے اس کی ان باتوں کو محض انکسار پر محمول کریں تو اس میں اس کا کیا قصور ہے؟۔

آرکیٹائپ کے علاوہ، جس دوسری چیز پر یونگ نے بہت توجہ صرف کی وہ اس کا نظریۂ ثنویت ہے جس کا باوا آدم دراصل سقراط کا پیش رو فلسفی ہیر کلیٹس (Heraclitus) ہے۔ اس نظریے کی بنیاد اس اصول پر ہے کہ زندگی سے وابستہ ہر صورت حال کو متضاد قوتوں کی کشمکش اور ان کے آپسی تناؤ کی مدد سے ہی سمجھا جا سکتا ہے۔ وزیر آغا ''اردو شاعری کا مزاج'' میں 'ثنویت کے چند روپ'' نامی باب میں یوں رقمطراز ہیں:

> ''کائنات اور اس کے ہر جزو میں دو مخالف قوتیں ایک دوسرے سے متصادم ہیں مثلاً روشنی اور تاریکی، وجود اور عدم، زندگی اور موت، اہرمزا اور اہرمن وغیرہ۔ عام طور پر ان قوتوں کی باہمی آویزش کو تمام تر اہمیت تفویض ہوتی ہے، حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ یہ قوتیں ایک دوسرے کو کروٹ بھی دیتی اور ایک دائرے کو وجود میں لاتی ہیں۔''

وزیر آغا نے جس دائرے کا ذکر کیا ہے اس کا تعلق پہلی سطح پر تو اسی نظریۂ ثنویت سے ہے جس کے تحت زندگی موت سے برآمد ہوتی ہے اور پھر زندگی کا فطری نتیجہ موت ہوتا ہے۔ نوجوانی کی منزل بڑھاپا ہے اور بڑھاپا نوجوانی میں بدل جاتا ہے۔ جاگنے کا نتیجہ نیند اور نیند کا نتیجہ بیداری ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہ تعمیر اور تخریب نیز تخریب اور تعمیر کا یہ دہرے نظام والا ڈراما مسلسل چلتا رہتا ہے۔ اسی سلسلے میں یونگ ہندو فلسفے کے حوالے سے، مخالف قوتوں سے نجات

حاصل کرنے کی تدبیروں، اور چینی فلسفے کے حوالے سے ین اور یانگ اور ان کے علاوہ عورت اور مرد کی آویزش (Animus and Anima) والے تصورات سے بھی بحث کرتا ہے اور انھیں حیات و کائنات کے زیریں اصولوں۔ (Underlying Principles) سے تعبیر کرتا ہے۔ دوسری سطح پر دائرے والے نظریے کا تعلق ایک طرف سماجی اور ثقافتی علم الانسان سے ہے تو دوسری طرف یہ وائکو (Vico) اور اس کے مقلد اسپنگلر (Spengler) نیز ٹوائن بی وغیرہ کی تحریروں سے جڑا ہوا ہے۔

فریزر (Frazer) اور اس کی بارہ جلدوں پر مشتمل مشہور تصنیف شاخ زریں (The Golden Bough) کے حوالے ہمیں وزیر آغا کے یہاں "اردو شاعری کا مزاج" سے "تصورات عشق وخرد" تک ان کی تمام تصانیف میں جابجا نظر آتے ہیں۔ فریزر اور اس کے مدرسۂ فکر سے تعلق رکھنے والے ماہرین علم الانسان کا بنیادی تھیسس یہ ہے کہ نسل انسانی کا ارتقا دراصل ثقافتی دائروں (Cycles) سے منسلک ہے۔ یہ دائرے ہزاروں طرح کے انقلابات و تغیرات سے دوچار ہونے کے باوجود فنا نہیں ہوتے اور کسی نہ کسی شکل میں اپنے آپ کو دہراتے رہتے ہیں۔ مزید یہ کہ فن، اساطیر، مذہب، سماجی اور معاشرتی رسوم وغیرہ ایسی اشیا ہیں جنھیں انسان بار بار ثقافتی سانچوں میں ڈھالتا ہے۔ چونکہ اس قسم کے نظریات قدیم اساطیر کے علاوہ مصری، زرتشتی اور یہودی نظام فکر میں بھی عام ہیں اس لیے "اردو شاعری کا مزاج" میں وزیر آغا نے ان سب سے بھی بڑی مفصل بحث کی ہے۔ مجھے افسوس ہے کہ آغا صاحب نے فریزر وغیرہ کے خیالات سے غیر ضروری حد تک تفصیلی بحث کرنے کے باوجود ان پر تنقیدی نگاہ ڈالنے کی کوشش نہیں کی اور ان خیالات کو ازلی اور ابدی حقیقتوں کے طور پر قبول کر لیا ہے۔

فریزر کے بعد آنے والے مجتہد اور نسبتاً حقیقت پسند ماہرین علم الانسان مثلاً لیوی اسٹراس (Levy Strauss) وغیرہ کے نزدیک فریزر کا بنیادی عقیدہ کہ Aricia کا پادری..... بادشاہ (جس کے جسم میں بقول فریزر عام انسانی روح کے بجائے پورے جنگل کی روح موجزن تھی اور سنہری شاخ جس کی مافوق الفطرت علامت تھی) شب و روز ہاتھ میں تلوار لیے کھڑا رہتا تھا اور جس کا کہنا تھا کہ جو اسے قتل کرے گا وہی جنگل کا بادشاہ بن سکے گا۔ محض ایک افسانوی بکواس

سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتا۔ اسی طرح مشہور اسطوری ناقد لیلین فڈر (Lillian Fedder) اپنی کتاب Ancient Myth in Modern Poetry میں فریزر کے خیالات کو ایسے افسانوی مفروضات سے تعبیر کرتا ہے جو قدیم یونانی اساطیر اور جدید نظام زندگی کو ایک دوسرے سے بری طرح خلط ملط کر دینے کا نتیجہ ہیں۔ ان خیالات و واقعات کے ثبوت میں نہ تو تاریخی شواہد پیش کئے جا سکتے ہیں اور نہ ہی ایسے منطقی دلائل جنھیں انسانی عقل قبول کر سکے۔

فریزر کے زیر اثر ڈاکٹر آغا بھی یونانی اساطیر کے اتنے زبردست عاشق ہیں کہ وہ اقبال کے تصور عشق سے بحث کا آغاز بھی یونانی اسطوری دیوتا ڈایونائسس (Dionysus) کے حوالے سے کرتے ہیں۔ مزید یہ کہ وزیر آغا کے اس نظام فکر میں قوموں، تہذیبوں اور ثقافتوں کے پھلنے پھولنے، مرجھا جانے اور از سر نو جنم لینے وغیرہ کا بھی کافی عمل دخل ہے۔ اس سلسلے میں انھوں نے اسپنگلر، وانکو، ٹوائن بی، سوروکن (Sorokin) وغیرہ کے خیالات سے تفصیلی بحث بھی کی ہے اور استفادہ بھی کیا ہے۔ قصہ مختصر یہ کہ وزیر آغا کی تحریروں میں ہماری ملاقات ایک ادیب یا ناقد سے ہی نہیں ہوتی بلکہ مختلف سائنسی اور نیم سائنسی علوم کے ماہرین سے بھی ہوتی ہے اور اکثر ہوتی ہے۔ یہ حضرات خطرناک قسم کے موکلوں کی طرح انھیں ہمہ وقت گھیرے رہتے ہیں اور اپنے نرغے سے باہر نکلنے کا بہت کم موقع دیتے ہیں۔ چنانچہ ''نظم جدید کی کروٹیں'' اور ''اردو شاعری کا مزاج'' سے لے کر ''تصورات عشق و خرد'' تک کا مطالعہ اس حقیقت کا واضح ثبوت ہے کہ آغا صاحب کی تنقید ایک ایسا اسٹیج ہے جس پر خود ان کے علاوہ اور بھی کئی معزز ہستیاں شب و روز جلوہ افروز نظر آتی ہیں۔

ان معزز ہستیوں کے جھرمٹ میں ایک عدد ماہر آثار قدیمہ ہے جو ہمیں وادیٔ سندھ سے متعلق ابتدائی تہذیب کے دنوں میں استعمال کئے جانے والے ہتھیاروں، برتنوں اور زیورات کے بارے میں کما حقہ واقف کراتا ہے۔ دوسرے صاحب یعنی ماہر علم الانسان زمانۂ قدیم سے اب تک کے معاشرے نیز معاشرتی سطح پر انسانوں کے رہن سہن، طور طریقوں، بول چال، رسم و رواج، مذہبی عقائد اور دیوی دیوتاؤں کے بارے میں اپنی طویل اور بے کیف تقریروں سے قارئین ادب کو نوازتے رہتے ہیں۔ صاحب مذکور کبھی تنہا نظر نہیں آتے، بلکہ ان کی مدد کے لیے ہر وقت ان کا نائب یعنی وہ تحقیقی ماہر علم الانسان (Paleo-Anthropologist) بھی موجود رہتا

ہے جو موہن جوداڑو اور ہڑپہ کی کھدائی سے برآمد ہونے والے محض چند انسانی ڈھانچوں اور کچھ کھوپڑیوں کی مدد سے ہمارے لیے پورے برصغیر کی تہذیبی اور ثقافتی تاریخ مرتب کر دیتا ہے۔

اس اسٹیج پر ہماری ملاقات اس زمین شناس اور فضا شناس سے بھی ہوتی ہے جو فضائی اور جغرافیائی ماحول کا مفصل نقشہ کھینچ کر یہ سمجھاتا ہے کہ فلاں فلاں اصناف ادب اور شدید طوفانی اور بادوباراں والے موسم کا نتیجہ ہیں جبکہ دوسرے اصناف اوبڑ کھابڑ پہاڑوں اور پر پیچ ندیوں کا کرشمہ ہیں۔ یہ صاحب از راہ عنایت ہمیں یہ بتاتے ہیں کہ ہندوستانی سنگت کے سات سر میاں تان سین اور دوسرے موسیقاروں کا نہیں بلکہ ''جنگل'' کا عطیہ ہیں۔ علاوہ ازیں ہمیں اس تنقیدی اسٹیج پر حیاتیات، طبیعات، عمرانیات وغیرہ کے ماہرین بھی نظر آتے ہیں جو قاری کو لیٹر بکس سمجھ کر اپنی اپنی تحقیقات کے پلندے پوسٹ کرتے رہتے ہیں۔ ابھی تک میں نے صدر نشین کا ذکر نہیں کیا۔ یہ صاحب وہ نفسیاتی اور اساطیری ماہر ہیں جو قارئین کو بھیڑ بکریوں کی طرح اپنے اسطوری چابک سے ہانکتے رہتے ہیں۔ شاعر نے ادھر 'رات' کا لفظ استعمال کیا ادھر انھوں نے فیصلہ سنا دیا کہ رات کا مطلب اجتماعی لاشعور اور رحم مادر ہے۔ آپ کی زبان پر رقیب کا لفظ آیا اور وہ چیخ پڑے کہ رقیب شاعر کا دشمن یا محبوب کا ایک اور سیدھا سادہ عاشق نہیں بلکہ خود شاعر کا باپ ہے جو ماں اور بچے کے درمیان دیوار بن کر کھڑا ہوا ہے۔

اس صورت حال کا ایک مثبت پہلو یہ ضرور ہے کہ چونکہ وزیر آغا مختلف ذرائع اور وسائل سے جمع کیے گئے خیالات کے نمونوں اور امیجز کی مدد سے ادبی تخلیق کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں نیز انفرادی تخلیق کا داخلی رشتہ وسیع تر معاشرتی اور ثقافتی سطح سے جوڑتے ہیں تو ان کی تنقید کا تناظر خود بہ خود وسیع ہو جاتا ہے۔ تناظر کی یہ وسعت ان کی تنقید کو کبھی اشاراتی (Referential) اور کبھی علمی (Scholarly) سطح عطا کر دیتی ہے۔ جہاں کہیں انھوں نے اپنے اس وسیع ثقافتی اور تہذیبی وسعت تناظر کو عصری ارتباط (Relevance) سے ہم آہنگ کر دیا ہے ان کی تنقید میں ایک ایسی لچک پیدا ہوگئی ہے جو خالص تاریخی، ثقافتی اور اساطیری پس منظر سے آگے کی چیز ہے، لیکن بسا اوقات جب وہ فن پارہ کی خود مختار جمالیاتی حیثیت کو مفلوج کر کے اس کا براہ راست رشتہ نفسیات اور اساطیر سے جوڑ دیتے ہیں یا جب وہ فن پارے کو محض کچھ اساطیری مفروضات کو سچ

ثابت کرنے کے لیے استعمال کرتے ہیں اور ایسا کرتے ہوئے ایک ہی طرح کی اصطلاحات کو بار بار دہراتے ہیں تو ان کی تنقید نہ صرف غیر ضروری طوالت، یکسانیت اور فارمولے بازی کا شکار ہو جاتی بلکہ نتیجتاً اس کی ادبی اور جمالیاتی قدر و قیمت بھی بہت کم ہو جاتی ہے۔

وزیر آغا اس حقیقت سے بہ خوبی واقف ہیں کہ یونگ نے اپنے معتقدین کو ادبی تنقید میں نفسیاتی فارمولوں کی مکنیکل اطلاق سے باز رہنے کی تلقین کی ہے اور اس رجحان کو ایک نامناسب طریقۂ کار بتایا ہے۔ خود وزیر آغا نظریاتی سطح پر تسلیم کرتے ہیں کہ:

> ''ادبی تخلیق اپنی جگہ ایک منفرد اور مقصود بالذات شے ہے، اور اس کا وجود باہر کی کسی شے کے وجود سے مشروط نہیں۔ مراد یہ کہ اگر ادب کو محض طبقاتی کشمکش کے حوالے سے یا فرائڈ کے لاشعور یا ژنگ کے اجتماعی لاشعور کے واسطے سے پہچانا جائے تو اس کا اپنا کردار مسخ ہو کر رہ جائے گا۔''
>
> (نفسیاتی تنقید کی اہمیت)

یہاں جملۂ معترضہ کے طور پر یہ عرض کرتا چلوں کہ پوری اردو شاعری میں وزیر آغا کو دو مصرعے بہت زیادہ پسند ہیں اور وہ اپنی تحریروں میں انھیں استعمال کرنے کا کوئی چھوٹا بڑا موقع ہاتھ سے نہیں جانے دیتے بلکہ یوں کہیے کہ انھیں موقع بے موقع استعمال کرتے رہتے ہیں۔ ایک تو علامہ اقبال کا مصرعہ

''صنوبر باغ میں آزاد بھی ہے پا بہ گِل بھی ہے''

اور دوسرا مرزا غالب کا ہے:

''نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں''

میں نے ابھی ابھی ان کے مضمون ''نفسیاتی تنقید کی اہمیت'' سے جو اقتباس نقل کیا ہے اس کے فوراً پہلے بھی غالب کا یہ مصرعہ موجود ہے۔ اب یہ معاملہ شعوری ہو یا لاشعوری، بہر حال حقیقت یہ ہے کہ خود آغا صاحب اپنی تحریروں میں اکثر مقامات پر فن پاروں سے بحث کرتے ہوئے آرکیٹائپل امیجز کی تلاش میں یا پھر ہر شعری تجربے کو ثقافتی سطح پر نسلی اور اجتماعی لاشعور سے

جوڑنے کی کوشش میں یا پھر معمولی اور بالکل سامنے کی صورت حال کو اسطوری علامتوں کی مدد سے پیچیدہ اور بہت بڑا بنا کر پیش کرنے کے شوق میں نفسیاتی اور اساطیری بے خودی کے ایسے عالم میں پہنچ جاتے ہیں کہ ''نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں'' والی پھبتی خود ان پر صادق آتی ہے۔ اس سلسلے کی فی الحال صرف ایک عبرت ناک مثال ملاحظہ ہو..... ''اردو شاعری کا مزاج'' میں میراجی کے گیتوں سے بحث کرتے ہوئے ان کے ایک گیت سے یہ دو مصرعے نقل کر کے:

کبھی ہنسائے کبھی رلائے بین بجا کر سب کو رجھائے
اس کی ریت انوکھی نیاری، جیون ایک مداری

ان مصرعوں کی یوں تشریح کرتے ہیں:

''یہاں جیون دراصل محبوب کے لیے ایک علامت ہے، محبوب، جس کا عورت کو انتظار ہے، اس محبوب کو مداری کا نام دے کر اور اس کے ہاتھ میں بین تھما کر میراجی نے جنس کے اس پہلو کو بڑی خوبی سے اجاگر کیا ہے جو سانپ کی روایت سے وابستہ ہے، اور جو گیت کے جنسی جذبے سے پوری طرح منسلک ہے۔''

میراجی کے گیتوں کے مجموعے: میراجی کے گیت کا یہ چوبیسواں گیت ہے، گیت کا پہلا بند چار مصرعوں پر مشتمل ہے اور منقولہ بالا مصرعے اس بند کے آخری دو مصرعے ہیں اگرچہ وزیر آغا نے اپنی کتاب میں ان مصرعوں کی کتابت اس طور پر کرائی ہے کہ یہ دو کے بجائے چار نظر آتے ہیں۔ بہر حال، پورا بند ملاحظہ ہو.

جیون ایک مداری پیارے کھول رکھی ہے پٹاری
کبھی تو دکھ کا ناگ نکالے، پل میں اسے چھپالے
کبھی ہنسائے کبھی رلائے بین بجا کر سب کو رجھائے
اس کی ریت انوکھی نیاری، جیون ایک مداری

اس بند اور اس کے ساتھ ساتھ زیر بحث گیت میں شامل باقی اشعار کا بہ غور مطالعہ ہمیں

بہ آسانی اس نتیجہ تک پہنچا تا ہے کہ میرا جی کے اس گیت کے قرین قیاس مفہوم اور وزیر آغا کی مندرجۂ بالا اسطوری تشریح میں کسی بھی قسم کا کوئی تنقیدی ربط موجود نہیں ہے۔ میرا جی نے ''جیون'' کومحبوب کی علامت کے طور پر نہیں بلکہ نہایت ہی واضح انداز میں 'وقت' کی علامت کے طور پر برتا ہے اور پورے گیت میں مختلف مناظر کی مدد سے یہ دکھایا ہے کہ انسان وقت کے بدلتے ہوئے دھاروں کے زیر اثر مستقل طور پر سکھ اور دکھ، آشا اور نراشا کی کیفیات سے دوچار ہوتا رہتا ہے اور یہ کہ وقت ایک ایسی طاقت ہے جس کے سامنے فرد محض بے بس اور مجبور ہے۔

ہمارے ممدوح اپنے اسطوری عقائد کے سامنے بے بس اور مجبور ہیں۔ چونکہ ان کے نزدیک ضروری طور پر گیت میں مخاطب مرد ہوتا ہے اور یہ کہ گیت محبوب کے انتظار نیز عورت کے جسم کی پکار کا دوسرا نام ہے اس لیے وہ محبوب کے ہاتھ میں بین تھماتے ہوئے اور اس کا تعلق جنسی پہلو سے جوڑتے ہوئے یہ بھی ملحوظ خاطر نہیں رکھتے کہ 'بین' اور 'بانسری' نہ صرف معنوی بلکہ صوری اعتبار سے بھی دو مختلف چیزیں ہیں۔ نتیجتاً اسطوری گھوڑا بے قابو ہو جاتا ہے اور

''نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں''

والی صورت حال عود کر آتی ہے۔

مطلب یہ ہوا کہ وزیر آغا کی 'جیون' کو محبوب وغیرہ وغیرہ سمجھنے والی تشریح جو ایک عام قاری کے لیے قطعاً قابل قبول نہیں، دراصل ان کے اسطوری عقیدے کی مجبوری ہے۔ یہ بھی خیال رہے کہ بہتر سے بہتر ناقد، اپنے اور اپنے احباب کے تمام تر دعووں کے باوجود خود کو تضاد بیانی سے باز نہیں رکھ سکتا، کیونکہ یہ قطعاً غیر محسوس طریقے سے تنقیدی نظام میں در آنے اور گھر کر لینے والی بیماری ہے۔ یوں دیکھیے تو نظریاتی سطح پر وزیر آغا کسی عقیدے کے توسط سے شعر و ادب کی افہام و تفہیم کے سخت خلاف ہیں اور اس مسئلے سے انھوں نے اپنے مضمون ''ادب کی پرکھ'' میں مفصل بحث کی ہے۔

مجھے ڈاکٹر صاحب کے اس خیال سے پورا اتفاق ہے کہ عقیدہ، شاعری اور شاعری کی تنقید میں ایک خطرناک چیز ہے، لیکن میں اس نقطۂ نظر کو محض مذہبی، سیاسی یا عمرانی عقائد تک ہی محدود نہیں کر سکتا۔ میرے نزدیک نفسیاتی اور اساطیری عقائد بھی اتنے ہی خطرناک ہوتے ہیں

جتنے دوسرے قسم کے عقائد۔ ساتھ ہی یہ بھی وضاحت کردوں کہ تخلیق شعر کے لیے یہ قطعاً ضروری نہیں کہ شاعر اپنے مذہبی یا سیاسی یا ادبی عقائد سے دست بردار ہو جائے۔ دیکھنا یہ ہوگا کہ کوئی تخلیق متعلقہ شاعر کے عقائد کا صرف پروپیگنڈہ ہے یا پھر اس کے عقائد اس کی داخلی شخصیت کا ایسا حصہ بن گئے ہیں کہ تخلیق کی فنی اور جمالیاتی حیثیت مجروح نہیں ہونے پاتی۔ خود اردو میں اقبال، مخدوم اور فیض کی کئی بہترین نظمیں نہ صرف ان کے عقائد کا نتیجہ ہیں بلکہ خالصتاً ہنگامی واقعات (جسے وزیر آغا خس و خاشاک سمجھتے ہیں) کی پیداوار ہیں، لیکن یہ نظمیں ان صدہا نظموں سے بہتر ہیں جن میں نسلی تجربات اور مشترکہ انسانی ورثہ وغیرہ تمام چیزیں ڈھونڈی جا سکتی ہیں۔

جہاں تک عقیدے کا سوال ہے خود وزیر آغا اپنے متذکرہ مضمون (ادب کی پرکھ) کے آخر میں یہ اعتراف کرتے ہیں کہ تخلیق میں عقیدے کی موجودگی یا عدم موجودگی کے بجائے ''خلوص اور فن'' کو دیکھنا چاہیے، لیکن تخلیق سے وابستہ خلوص اور فن کو پرکھنے کا جو طریقہ انھوں نے دریافت کیا ہے وہ انوکھا ہونے کے باوجود ناقابل قبول ہے۔ ادب کی پرکھ کے سلسلے میں، تنقید کے میدان میں رائج مختلف طریق ہائے کار کا تقابلی تجزیہ تو دور کی بات ہے، وہ کسی ایک تنقیدی یا ادبی ڈھانچے کا ذکر تک نہیں کرتے۔ اس عنوان کو وہ محض اپنے حیاتیاتی، نفسیاتی، اسطوری اور ثقافتی خیالات کی پیشکش کے لیے اسپرنگ بورڈ کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ یہ بتانے کے بجائے کہ ایک فن پارہ دوسرے فن پارے سے کس طرح الگ ہوتا ہے وہ ہمیں یہ بتاتے ہیں کہ ''انسان اور پودا بظاہر دو بالکل مختلف چیزیں ہیں لیکن کبھی غور کیجیے کہ پودا بھی ایک انسان ہے جو سر کے بل کھڑا ہے'' اور پھر حسب دستور انسانی شخصیت کی تعمیر میں زمین کے کردار، کلچر کا مسئلہ، رسوم اور دیو مالا وغیرہ کا ذکر شروع ہو جاتا ہے۔ جہاں تک خالص ادبی تنقید کا معاملہ ہے وزیر آغا بیسویں صدی کے عظیم ادبی نقادوں کو قابل اعتنا نہیں سمجھتے۔ البتہ مختلف علوم کے ماہرین کے ساتھ ان کی تحریروں میں بعض اہم مفکرین مثلاً کیسیرر (Cassirer) اور سوزن لینگر کے حوالے جا بجا نظر آتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ بقول پروفیسر ومزٹ:

''یہ لوگ بھی کسی نہ کسی موڑ پر فریزر، لیوی برہل (Levy Bruhl) اور ہیریسن کے قافلے میں شامل ہوتے دکھائی

دیتے ہیں۔"

یوں تو ڈاکٹر آغا کم و بیش اپنی ہر تصنیف میں بہ طور اصول، اپنے بعض بنیادی خیالات ومفروضات (مثلاً ہندوستان میں آریاؤں کی آمد، دراوڑوں سے ان کے ذہنی اور جسمانی تصادم، اس تصادم کی اسطوری تاویلات، فرد اور سماج کا رشتہ، ارضی اور آسمانی رویے، آوارگی اور ٹھہراؤ، عدم اور وجود، مھویت کی مختلف شکلیں، ٹوٹم اور ٹیبو، مادری اور پدری نظام، جزو کل، ماں اور بچہ، رحم مادر، ثقافتی ابال وغیرہ) کو دہراتے رہتے ہیں، لیکن جس ایک کتاب میں انھوں نے اپنے ان خیالات کو غیر معمولی تفصیل اور بے مثال دل جمعی سے برتا ہے وہ ہے ان کی مشہور تصنیف ''اردو شاعری کا مزاج''۔

وزیر آغا نے اس کتاب کو دو حصوں میں تقسیم کیا ہے یعنی (۱) اردو شاعری کا پس منظر (۲) اردو شاعری کا مزاج۔ اختتامیہ میں انھوں نے خصوصاً پہلے حصے کی وجہ تسمیہ ان الفاظ میں بیان کی ہے:

> ''پہلے میرا خیال تھا کہ مجھے اردو شاعری کا ثقافتی پس منظر اس ماحول میں تلاش کرنا چاہیے جو ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد کے بعد ایک ثقافتی ابال کی صورت میں ابھرا تھا، اور جس کی اہم ترین علامت بھگتی تحریک اور اس کی شاعری تھی لیکن جلد ہی مجھے محسوس ہوا کہ ہندوستانی ثقافت کی تاریخ میں یہ دور تو 'جدید' کہلانے کا مستحق ہے اور اس لیے مجھے کچھ اور پیچھے ہٹنا چاہیے، چنانچہ میں کچھ اور پیچھے ہٹ کر آریاؤں اور دراوڑوں کے تہذیبی تصادم اور اس کے ثقافتی اثمار کا مطالعہ کرنے لگا..... تحقیق اور جستجو کا یہ مرحلہ دلچسپ تو ضرور تھا، تاہم مجھے جلد ہی یہ محسوس ہوا کہ ثقافت کی جڑیں سطح زمین سے بہت نیچے جارہی ہیں، مجبوراً میں کچھ اور پیچھے ہٹا اور وادیٔ سندھ کی تہذیب اور اس سے قبل تہذیب الارواح

کے مظاہر کا جائزہ لینے لگا۔''

اس بیان سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ اردو شاعری کے پس منظر کے سلسلے میں انھوں نے یہ جو تاریخی، تہذیبی اور ثقافتی داستان امیر حمزہ بیان کی ہے وہ دراصل ادبی اور تنقیدی محاذ سے نقاد کے مسلسل پیچھے ہٹتے جانے کی داستان ہے۔ اگر مزید پیچھے ہٹنے کی گنجائش ہوتی تو میرے خیال میں ڈاکٹر صاحب ایسا کرنے سے قطعاً گریز نہ کرتے، مگر مشکل یہ آن پڑی کہ اور پیچھے صرف خدا کی ذات واحد ہی بچ رہتی ہے۔ چنانچہ زیر بحث کتاب کا آغاز اب تکوین کائنات اور تخلیق آدم کے مسئلے سے ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں انھوں نے اساطیری عقائد اور سائنسی نظریات کی ملی جلی بحث سے جو نتیجہ نکالا ہے وہ یہ ہے کہ کائنات کی ابتدا ایک ذرے کے پھٹنے سے ہوئی اور یہ کہ اس ابتدائی ذرے کے اجزا کا کروڑوں ستاروں کی صورت میں پھیلتے جانے کا عمل دراصل وقت کے آغاز اور پھیلاؤ کا عمل ہے۔

وقت کے آغاز اور پھیلاؤ کے ساتھ قدیم انسان کی ذات اور زندگی کے موضوع کا سر اٹھانا ایک فطری عمل ہے۔ ابتدائی سطح پر، وہ قدیم انسان کو پودوں اور جانوروں کی طرح جنگل سے منسلک سمجھتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ قدیم انسان کے ''پاس جسم ہے روح نہیں، لذت ہے، مسرت نہیں۔ اس کی دنیا ایک ٹھہری اور رکی ہوئی دنیا ہے..... اور پھر بقول وزیر آغا:

> ''یکا یک آدم کو بصارت حاصل ہو جاتی ہے۔ وہ علم کے
> درخت کے پھل کو چکھتا ہے اور اس کی نظروں کے سامنے
> فاصلے ابھر آتے ہیں۔ محویت معرض وجود میں آجاتی ہے.....
> اور یوں ایک داخلی تموج اور خلفشار کے تحت جنت کو خیر باد کہہ
> کر ایک لمبے سفر پر روانہ ہو جاتا ہے.....''

آدم کا یہ عمل، ان کے نزدیک وقت کے آغاز کے ساتھ اس کے تحرک کا عمل بھی ہے۔ تخلیق کائنات اور داستان آدم یعنی دوسرے لفظوں میں قدیم انسان کی کہانی وزیر آغا کا نہ صرف محبوب موضوع ہے بلکہ اس سلسلے میں ان کا اسطوری تخیل

کچھ اور چاہئے وسعت مرے بیاں کے لئے

کا قائل ہے۔ چنانچہ وہ تخلیق کائنات کے باب میں ذرے، والے مندرجہ بالا نظریئے کو پیش کر کے مطمئن نہیں ہوتے بلکہ یہ بحث دوسرے زاویوں سے ''اردو شاعری کا مزاج'' کے دوسرے باب ''ین اور یانگ'' کے علاوہ ان کی کتاب ''تخلیقی عمل'' اور ان کے بعض مضامین مثلاً ''وحدت سے اربعیت تک'' میں بھی اسی تفصیل اور شد و مد سے موجود ہے۔ ''تخلیقی عمل'' میں انھوں نے تخلیق کائنات اور اس سے قبل کی صورت حال کا خالص اسطوری حل پیش کیا ہے۔ بقول آغا صاحب:

''جملہ اساطیر اس بات پر متفق ہیں کہ ابتدا میں پانی ہی پانی تھا، کوئی شے تخلیق نہیں ہوئی تھی، اور ایک عالم ہو کی کیفیت پوری طرح مسلط تھی۔ بے ہیئتی کی اس فضا سے رنگوں اور تہوں کی حامل ایک پوری کائنات وجود میں آ گئی۔ مگر کیسے؟''

اس کیسے کا جواب ڈاکٹر صاحب کے پسندیدہ ماہرین اسطوریوں دیتے ہیں کہ:

''سمندر کا پانی یکا یک دو حصوں میں بٹ گیا، ایک حصہ آسمان بن گیا اور دوسرا زمین اور درمیان میں خالی فضا آ گئی۔''

اس طرح ڈاکٹر صاحب اپنی کتاب کے پہلے باب میں کائنات کی تخلیق، وقت کے پھیلاؤ کی داستان، عورت اور مرد کے فطری میلانات اور ان کے آپسی اختلافات، رات اور دن کے علامتی خصائص، زندہ اور مردہ انسان میں فرق، فرد اور سوسائٹی کے متعلق مختلف نظریات، تخلیقی سطح پر فنکار اور انبیاء و اولیاء کے درمیان موجود مماثلتوں کی دریافت، رومانی اور کلاسیکی نقطۂ نظر، کلچر اور محویت کی مختلف شکلوں کے ہیں۔ جب قاری ان مباحث پر مشتمل زائد از ضروری خوراک (Over-dose) ہضم کر کے یا برداشت کر کے دوسرے باب میں پہنچتا ہے تو ان میں سے بیشتر چیزیں پھر اژدہے کی طرح منہ پھاڑے قاری کے انتظار میں کھڑی رہتی ہیں۔ آپ کو ایک بار پھر بتایا جاتا ہے کہ:

''رحم مادر ایک طویل عرصے تک ین کی حالت میں مبتلا

رہتا ہے تا آنکہ ایک روز یک بیک اس میں انسانی زندگی کا تخم
جڑ پکڑ لیتا ہے۔''

اور یہ کہ آپ کے آباواجداد ابتدا میں درختوں پر بسیرا کرتے تھے لیکن چونکہ:

''پہلے جنگل چھدرے ہوئے اور پھر نابود ہو گئے اور
انسان کو بادل ناخواستہ زمین پر اترنا پڑا..... یکا یک انسانی
جسم میں تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ سیدھا کھڑا ہونے سے اس کا
جبڑا پیچھے کی طرف ہٹ گیا، ریڑھ کی ہڈی سیدھی ہو گئی اور
انگوٹھے نے کام کرنا شروع کر دیا.....''

یہ بات یاد رہے کہ ماہرین علم الانسان کے پاس تخلیق کائنات، نیز قدیم انسان اور تہذیبی ارتقا کے بارے میں مفروضات اور حکایات تو بہت ہیں، لیکن عقلی دلائل اور منطقی شواہد نہیں ہیں۔ اس لیے ڈاکٹر صاحب کی زیر بحث کتاب کے اس حصے میں بھی بہت کچھ ''اچانک'' اور ''یکا یک'' ہوتا ہے۔ مثلاً یکا یک آدم کو بصیرت حاصل ہو جاتی ہے۔ یک بیک رحم مادر میں تخم جڑ پکڑ لیتا ہے، یکا یک انسانی جسم تبدیلیوں سے دوچار ہو جاتا ہے اور قدیم انسان کو بیج سے خوراک پیدا کر کے ''یکا یک'' محسوس ہوتا ہے کہ ''اس نے تو کائنات کے ایک بڑے راز سے پردہ اٹھا دیا ہے۔''

ظاہر ہے کہ ادب اور شاعری کی تنقید ایک خاص قسم کا علم اور عمل ہے اور اسے ''یکا یک'' اور ''اچانک'' کا غلام نہیں بنایا جا سکتا۔ میرے نزدیک اس قسم کے خیالات شعر و ادب کے مسائل نہیں سلجھا سکتے۔ یہی وجہ ہے کہ بڑے بڑے آرکٹیائپل نقاد یونگ کے نفسیاتی، ثقافتی اور سماجی علم الانسان اور اساطیری طرز فکر سے استفادہ تو کرتے ہیں لیکن انھیں وزیر آغا کی طرح اپنی گردن پر سوار ہونے کی اجازت نہیں دیتے۔

آرکٹیائپل تنقید کے زبردست نظریہ ساز پروفیسر نارتھروپ فرائی نے اسی لیے واضح الفاظ میں یہ کہہ دیا ہے کہ:

''جو تنقید پس منظر (Background) سے شروع

ہوتی ہے اسے پیش منظر (Foreground) تک پہنچنے میں
بڑی دقتوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔"

وزیر آغا کی تنقید میں کئی مقامات پر یا تو پس منظر، پیش منظر پر غالب آنے لگتا ہے یا پھر دونوں میں ضروری ربط برقرار نہیں رہ پاتا۔ وزیر آغا کی علمیت اور بعض علوم کے سلسلے میں ان کے مطالعے کی گہرائی پر کسی کو شک نہیں ہو سکتا، لیکن ادب کی تنقید کرتے ہوئے جب وہ ان علوم سے استفادے کی حد سے گزر کر اپنے آپ کو ان کی دراز دستیوں کے حوالے کر دیتے ہیں اور دیومالائی رسوم وعقائد کو ازلی حقائق کے طور پر پیش کرتے ہیں اور انھیں معقولیت عطا کرنے کی کوشش کرنے لگتے ہیں تو ادب کے ساتھ سراسر زیادتی اور ناانصافی کے جرم کے مرتکب ہو جاتے ہیں۔

آریا اور دراوڑی تہذیبوں کا غیر ضروری حد تک تفصیلی ذکر اور ان کا آپسی مقابلہ و موازنہ ان کے اسی رویے کی ایک اہم کڑی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ آریا پدری نظام کے موئد تھے جبکہ دراوڑ مادری نظام سے وابستہ تھے۔ مزید یہ کہ آریا یا نگ کی حالت میں تھے جبکہ دراوڑ ین کی کیفیت سے دو چار تھے۔

آغا صاحب بار بار آرین تہذیب کو مرد اور دراوڑ تہذیب کو عورت سے تشبیہ دیتے ہیں اور گھما پھرا کر زرخیزی، جسمانی ملاپ اور دھرتی پوجا کا ذکر کرتے ہیں۔ علاوہ ازیں چونکہ ان کا عقیدہ ہے کہ اردو شاعری کا ثقافتی پس منظر اس وقت تک گرفت میں نہیں آسکتا جب تک فنون لطیفہ کی اس صورت حال کا جائزہ نہ لے لیا جائے جس کا براہ راست تعلق آریا اور دراوڑ تہذیبوں کی آپسی کشمکش سے ہے۔ اس لیے انھوں نے ہندوستان میں سنگ تراشی، مصوری، موسیقی اور رقص کی تاریخ بھی رقم کر دی ہے۔

میرا ذاتی خیال یہ ہے کہ ان مسائل کے تعلق سے وزیر آغا کے نظریات سے اختلاف یا اتفاق کی بہت کم گنجائش ہے۔ تہذیب، ثقافت، مذاہب، دیومالا اور فنون لطیفہ کی یہ تاریخ نہ تو ڈاکٹر صاحب کا اپنا فیلڈ ورک ہے اور نہ ان کی اپنی تحقیق۔ ان کے بیانات کی صحت یا عدم صحت کی ذمے داری ظاہر ہے کہ ان پر نہیں ڈالی جا سکتی۔ مزید یہ کہ آریا اور دراوڑی تہذیبوں سے متعلق بنیادی سوالات پر بھی تمام ماہرین متفق نہیں ہیں۔ مثال کے طور پر تاریخ، تہذیب اور آثار قدیمہ کے

مشہور ماہرین ڈاکٹر ایچ ڈی سنکلیا (H.D. Sankalia) اور کے ڈی سیٹھنا وغیرہ کا کہنا ہے کہ آریا حملہ آور نہیں تھے بلکہ وہ دراوڈ کی ہی ایک شاخ تھے اور یہ کہ وادیٔ سندھ میں آریا، دراوڑوں سے پہلے سے آباد تھے۔ یہی نقطۂ نظر بہت پہلے شری اربندو نے پیش کیا تھا۔

یہ مسائل اتنے متنازعہ فیہ اور طولانی ہیں کہ ان سے مزید بحث کی گنجائش نہیں نکالی جاسکتی۔ البتہ ڈاکٹر وزیر آغا نے، آرین اور دراوڑی تہذیبوں سے متعلق جو اسطوری اور نفسیاتی تشریحیں اور تفسیریں پیش کی ہیں ان میں سے دو ایک پہلوؤں کی طرف اشارہ کرنا اس لیے ضروری ہے کہ یہ ڈاکٹر صاحب کے عمومی ادبی تجسس میں بنیادی حیثیت رکھتی ہیں۔ مثال کے طور پر نہ صرف ''اردو شاعری کا مزاج'' بلکہ اپنی دوسری تصانیف میں بھی وہ شاعری کو روحانیت اور ارضیت کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں اور اس طرح ان کا بار بار آرین اور دراوڑی تہذیبوں کی طرف لوٹنا اور ان سے تنقیدی روشنی حاصل کرنا ناگزیر ہو جاتا ہے۔ ان کا خیال یہ ہے کہ بہ حیثیت مجموعی آریا روحانی اور دراوڑ مادی اقدار کے حامل تھے۔ ایک جگہ لکھتے ہیں:

> ''آریاؤں کے یہاں جسم اور زمین سے وابستگی کی کمی
> اس بات سے بھی ظاہر ہے کہ وہ مردوں کو زمین میں دفن نہیں
> کرتے تھے بلکہ انھیں جلا دیتے تھے..... آریاؤں کا یہ رجحان
> قطعاً غیر ارضی تھا جبکہ دراوڑوں کی مادی تہذیب میں مردے کو
> زمین میں دفن کرنے کا رجحان عام تھا۔''

(اردو شاعری کا مزاج صفحہ ۱۷)

آگے بڑھنے اور آغا صاحب کے اس نظریئے کے متعلق کسی رائے کا اظہار کرنے سے پہلے یہ عرض کردوں کہ چونکہ آغا صاحب شعر و ادب کا آزادانہ مطالعہ کرنے کے بجائے انھیں محض چند مفروضات کے حوالے سے پرکھنے کی کوشش کرتے ہیں، اس لیے بسا اوقات، انھیں موقع و محل کے اعتبار سے اپنی تاویلات میں نامناسب رد و بدل کرنے پر مجبور ہونا پڑتا ہے۔ چنانچہ مندرجہ بالا اقتباس میں مردوں کو دفن کرنے کے رواج کو مادی تہذیب کا اور جلا دینے کو جسم اور زمین سے وابستگی کی کمی کا نتیجہ قرار دیا گیا ہے۔ لیکن ''تصورات عشق و خرد'' میں یہی مفروضہ چولا بدل کر سامنے

آتا ہے اور ایک نئی اور محترم تفسیر سے نوازا جاتا ہے۔ فرماتے ہیں:

''کلاسیکی کلچر..... میں ماضی اور مستقبل دونوں سے بے اعتنائی عام تھی۔ اس حد تک کہ اس کلچر سے وابستہ لوگ اپنے مردوں کو بھی جلا دیتے تھے، جس کا مطلب یہ ہے کہ ''آئندہ زندگی'' سے خود کو منقطع کر لیتے تھے اور اپنی تاریخ کو بھی محفوظ نہیں کرتے تھے..... ہندو معاشرے میں ماضی کو فراموش کرنے کا رجحان بہت توانا تھا۔ اس کے مقابلے میں عرب ممالک میں مردوں کو دفن کرنے کی روایت بہت مضبوط تھی۔''

جیسا کہ آپ نے ملاحظہ فرمایا، اب مردوں کو دفن کرنا، مادیت اور مادی تہذیب سے کوئی علاقہ نہیں رکھتا، بلکہ ماضی سے وابستگی نیز آئندہ زندگی سے رابطہ قائم کرنے کا وسیلہ بن جاتا ہے۔ مندرجہ بالا پہلے اقتباس میں مردوں کو دفن کرنا جسم اور زمین سے وابستگی کی علامت ہے، جبکہ دوسرے اقتباس میں یہی فعل یا عمل تاریخ کو محفوظ کر لینے کی روش کی علامت کے طور پر ابھرتا ہے۔

جب جب یا جہاں کہیں بھی وزیر آغا کی تحریروں میں ایسے لمحات آتے ہیں، ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ اصولوں کو نہیں بلکہ اصول ان کو برت رہے ہیں۔ اب براہ راست سوال یہ اٹھتا ہے کہ کیا واقعی آریا اپنے مردوں کو ہمیشہ جلا دیتے تھے اور کیا یہ بات ان کی تہذیب کے غیر ارضی ہونے کے ثبوت میں پیش کی جا سکتی ہے؟

جیسا کہ سب جانتے ہیں ''رگ وید'' کو آریاؤں کی تہذیب اور تاریخ کا اہم ماخذ سمجھا جاتا ہے۔ متذکرہ وید میں مردے کے بائیں ہاتھ میں تیر اور کمان کی موجودگی کے علاوہ بعض دوسرے شواہد بھی ایسے ملتے ہیں جن کی بنا پر اہم محققین کا خیال ہے کہ:

''آریاؤں میں مردوں کو جلا دینے کے ساتھ ساتھ دفن کرنے کا رواج بھی عام تھا۔''[1]

---

1. The Cultural Heritage of India, Ed. Prof. Suniti Kumar Chatterji PP. 114-125

اسی طرح ڈاکٹر صاحب نے وادیٔ سندھ کی تہذیب سے متعلق بعض مظاہر کو جو اسطوری اور نفسیاتی معنی پہنائے ہیں وہ بھی اپنی جگہ نہ صرف نادر بلکہ محیر العقل ہیں۔ دراوڑوں کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''ان کے مکانات کھڑکیوں سے نا آشنا تھے۔ یہ چیز بجائے خود اس بات پر دال ہے کہ فرد کو ابھی وہ روزن نصیب نہیں ہوا تھا جس کی مدد سے وہ اپنی انفرادی حیثیت میں خارج کا جائزہ لے سکتا۔''

اب معلوم نہیں کہ یہ حوالہ ڈاکٹر صاحب کو وادیٔ سندھ کے متعلق کسی مستند تاریخ میں ملا ہے یا پھر یہ ان کے اسطوری ذہن کی اختراع ہے۔ میرے خیال میں اس بیان کا تعلق ایجاد بندہ سے ہی ہے۔ چنانچہ مادھو سروپ (سابق ڈائرکٹر جنرل، محکمۂ آثار قدیمہ، حکومت ہند) وادیٔ سندھ کی انتہائی ترقی یافتہ ٹاؤن پلاننگ کی تفصیل بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ وہاں کے:

> ''مکانات میں کھڑکیوں اور روشن دانوں کا معقول انتظام تھا اور یہ مکانات دو سمتوں سے، اکثر تین سمتوں سے اور کبھی کبھی چار سمتوں سے کھلے ہوئے ہوتے تھے۔''[1]

غرض کہ اردو شاعری کا پس منظر بیان کرنے کے بہانے یہ جو ڈاکٹر صاحب نے تاریخی، تہذیبی اور ثقافتی عوامل کے ساتھ ساتھ نفسیاتی اور اساطیری تشریحات کا جنگل اگایا ہے اس سے نہ وہ خود باہر نکل پاتے ہیں اور نہ قاری کو نکلنے دیتے ہیں۔ مجھے اس سلسلے میں ڈاکٹر اسلم فرخی کے اس خیال سے پورا اتفاق ہے کہ:

> ''اردو شاعری کی مزاج شناسی کے سلسلے میں آریائی تہذیب و تاریخ کا یہ طویل بیان غیر ضروری بھی ہے اور غیر دلچسپ بھی کہ اس کا اردو شاعری کی مزاج شناسی سے کوئی تعلق نہیں۔''

---

1 The Cultural Heritage of India, Ed. Prof. Suniti Kumar Chatterji PP. 114-125

پروفیسر مشتاق قمر نے (جن کے مضمون کا ذکر اوپر آ چکا ہے) ڈاکٹر صاحب کی زیر بحث کتاب کو امتزاجی تنقید Synthetic Criticism کے لقب سے نوازا ہے۔ میں پروفیسر صاحب سے معذرت کے ساتھ عرض کرنا چاہوں گا کہ یہ تنقید دراصل Anaesthetic Criticisms ہے جس میں پہلے نفسیاتی اور اساطیری کلوروفارم سنگھا کر قاری کے اعصاب کو سن اور اس کے حواس کو معطل کر دیا جاتا ہے اور پھر اس پر اطمینان سے تہذیبی اور ثقافتی جراحی کا عمل آزمایا جاتا ہے۔

''اردو شاعری کا مزاج'' کا دوسرا اور طویل تر حصہ اردو شاعری کے تین اصناف یعنی گیت، غزل اور نظم کے مفصل بیان پر مشتمل ہے۔ واضح رہے کہ زیر بحث کتاب بجائے خود ایک مستقل تصنیف ہی نہیں بلکہ وزیر آغا کے لیے اس کی حیثیت بڑی حد تک جوف التقید کی ہے۔ یعنی یہ کہ وقتاً فوقتاً اس کے بطن سے چھوٹے موٹے مضامین برآمد ہی ہوتے رہتے ہیں۔ ان کے کئی مضامین مثلاً آشوب آگہی، غزل کیا ہے، ولی کی غزل، اردو کا تہذیبی پس منظر وغیرہ اپنی بنیادی ساخت و بافت میں انھی مباحث اور لفظیات و خیالات سے منسلک و مستعار ہیں جن سے ہم ''اردو شاعری کا مزاج'' میں دوچار ہوتے ہیں۔

ڈاکٹر آغا کے نفسیاتی عقیدے کے مطابق انسانی سائکی میں گیت غزل سے پہلے جنم لیتا ہے۔ جیسا کہ سب جانتے ہیں کہ اردو میں عملی طور پر غزل پہلے رائج ہوئی اور گیت کی صنف بعد میں اس لیے بعض مبصرین نے اس تعلق سے بھی کچھ اعتراضات کئے ہیں۔ چونکہ آغا صاحب عادتاً ہر مسئلے پر گھوم پھر کر رحم مادر، اور جنگل کی تہذیب وغیرہ کے حوالے سے ہی روشنی ڈالتے ہیں، اس لیے اکثر بات الجھ جاتی ہے، ورنہ حقیقت یہی ہے کہ عالمی ادب کی تاریخ میں دوسرے اصناف سخن کے مقابلے میں گیت کا وجود پہلے نظر آتا ہے۔ اردو میں جن شاعروں نے بطور خاص، گیت کی طرف توجہ کی ہے ان میں ایک اہم نام میرا جی کا ہے۔ یہاں یہ بھی لکھ دوں کہ وزیر آغا کو میرا جی کی شخصیت اور شاعری سے غیر معمولی اور قابل قدر شغف ہے۔ انھوں نے ان کے بارے میں متعدد مضامین لکھے ہیں لیکن افسوس ہے کہ گیت کے تعلق سے انھوں نے میرا جی کے تنقیدی نظریات سے فائدہ اٹھانے کی کوشش نہیں کی۔ میرا جی اپنے گیتوں کے مجموعے ''میرا جی کے گیت'' کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

''اضافی علم ادب کے اعتبار سے ظاہر ہے کہ شعر کی

اولین صنف گیت ہیں۔ زندگی کی کشمکش کا مقابلہ کرنے کے لیے اوراس مقابلے میں پہنچنے کے بعد فراغت کی کیفیت سے مست ہونے کے لئے، ابتدائی اکیلے انسان کو سنگیت کی ضرورت تھی اور تنہائی کے لمحوں میں اس کی اپنی آواز اس کا ساتھ دیتی تھی، غاروں میں رات کی تنہائی کو دلآویز بناتی تھی۔ جنگل میں شکار کے وقت ڈر کو مٹاتی تھی اور ایک دکھائی نہ دینے والا سہارا بن کر لمبے سفر کی تکان دور کرتی تھی۔ یہ بیتی صدیوں کی باتیں ہیں، لیکن آج بھی نئے روپ میں وہی رنگ ہے۔ البتہ تہذیب وتمدن اور علم وفن کی الجھنوں نے کہنے والے کے لیے سننے والے بھی پیدا کر دیۓ ہیں اور یوں گیت جو پہلے فرد کی ذات کے لیے تھا اب اجتماع تک پہنچتا ہے۔''

جیسا کہ آپ نے ملاحظہ کیا، میرا جی گیت کو شاعری کی اولین صنف ہی قرار نہیں دیتے بلکہ گیت سے ابتدائی انسان کے گہرے جذباتی تعلق کا بھی اعتراف کرتے ہیں۔ سب جانتے ہیں کہ فرد کے داخلی جذبات کا اظہار گیت کی ایک اہم خصوصیت ہے لیکن گیت بھی دوسرے اصناف سخن کی طرح زمانہ قدیم سے عہد جدید تک مسلسل اور انقلابی تبدیلیوں سے دو چار اور مالا مال ہوتا رہا ہے۔ اگر ہم آزادی سے پہلے اور بعد میں لکھے گئے گیتوں پر ایک سرسری نگاہ بھی ڈالیں تو ہمیں مندرجہ ذیل قسم کے گیت زیادہ تعداد میں نظر آتے ہیں:

(۱) اونٹ، بیل کا ساتھ ہوا ہے۔

(نرالا)

(۲) جانے والے سپاہی سے پوچھو۔

(مخدوم محی الدین)

(۳) گھن گرجے جن گرجے۔

(کیدارناتھ اگروال)

(۴) دھرتی ہے لکھتی کہانی.... کھیتوں میں بھر آیا پانی

(رام نریش پاٹھک)

(۵) یہ پتھ اب چھوڑ دیں.... یہ رتھ اب توڑ دیں

(ادم پربھاکر)

(۶) آؤ نیا رگ وید لکھیں۔

(جاں نثار اختر)

(۷) ملاحو! یہ جھیل نہیں ہے، یہ ساگر ہے۔

(وریندر مشر)

ان اور ان جیسے بہت سے گیتوں کا عورت اور مرد کی محبت یا محض جذبے کے اظہار سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ یہ عوامی بیداری اور جدوجہد، استحصال کے خلاف احتجاج غریب اور متوسط طبقوں کی پس ماندگی کے بیان کے گیت ہیں، مگر ڈاکٹر آغا گیت سے بحث کرتے ہوئے ان عناصر کو یکسر نظرانداز کر کے جابہ جا ایک ہی دھن الاپتے رہتے ہیں، یعنی یہ کہ:

> ''گیت مزاجاً نسوانیت کے غنائی اظہار کی ایک صورت ہے۔ ثقافتی لحاظ سے اس کا نہایت گہرا تعلق زمین سے ہے اور زمین عورت سے مشابہہ ہے۔ وہ عورت ہی کی طرح روح کو ایک ارضی جسم عطا کرتی ہے اور زندگی کی بقا اس کا عظیم ترین مقصد ہے۔ مگر اس مقصد کے لیے خود زمین کو آسمان کی ضرورت ہے۔''

یہاں یہ بات بہت واضح ہے کہ اس اقتباس میں صرف پہلے جملے کا گیت سے براہ راست رشتہ ہے۔ باقی باتیں یعنی گیت کا عورت سے اور عورت کا زمین سے تعلق اور پھر زمین کو اپنی تکمیل کے لیے آسمان کی ضرورت وغیرہ کا بیان ایک بار پھر آریا اور دراوڑ، پدری اور مادری نظام نیز ہندو علم الاصنام کے بکھان کے لیے راستہ ہموار کرتا ہے۔

ہم اگر اس مسئلے کو یہیں چھوڑ کر اصل موضوع کی طرف لوٹیں تو پتہ چلتا ہے کہ گیت کا

مزاج متعین کرنے کے سلسلے میں ڈاکٹر آغا کا اپنا تنقیدی مزاج غیر معمولی بلکہ نا قابل یقین حد تک ادعائیت کا شکار ہو گیا ہے۔ وہ اس صنف سے وابستہ تمام پہلوؤں کو نظر انداز کر کے محض ایک پہلو پر زور دیتے ہیں اور یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ ''گیت عورت کے جذبۂ محبت کا اظہار'' اور اس کے ''جسم کی پکار ہے۔'' اس طرح وہ ضروری طور پر گیت میں، مرد کو مخاطب قرار دیتے ہیں۔ اس مسئلے سے بحث کرتے ہوئے ڈاکٹر سید عبداللہ بالکل ہی دوسری انتہا پر یعنی

''سوئے زمین پہ آنکھ کھلی آسمان پر''

کے مصداق نظر آتے ہیں۔ ڈاکٹر موصوف علم اور عمر دونوں لحاظ سے ہمارے بزرگ اور محترم نقاد ہیں، جی نہیں چاہتا کہ ان سے مذاق کیا جائے لیکن گیت کے تعلق سے جب وہ اعلان کرتے ہیں کہ:

> ''اردو گیت کا مزاج ہندی گیت کے مزاج سے مختلف ہے۔ اردو گیت میں سطح کے قریب ہی مرد اور وہ بھی ''مسلمان مرد'' بولتا سنائی دیتا ہے۔''

تو جی یہی چاہتا ہے کہ کاش ڈاکٹر سید عبداللہ یہ بھی بتا دیتے کہ یہ مسلمان مرد شیعہ ہے یا سنی۔ اگر شیعہ ہے تو اثنا عشری ہے یا داؤدی بوہرہ یا اسمٰعیلی خوجہ! اور اگر سنی ہے تو حنفی مسلک سے تعلق رکھتا ہے یا شافعی سے! پھر عقیدے کے اعتبار سے یہ مرد مومن دیوبندی ہے یا بریلوی۔ نہ صرف قدیم ہندی بلکہ اردو گیتوں میں بھی صبح سے شام تک کا گا بولتا رہتا ہے۔ ممکن ہے کہ انھی مہاشے کی آواز پر ڈاکٹر صاحب کو مسلمان مرد کی آواز کا دھوکا ہوا ہو۔ اس قسم کی باتیں سیاسی رہنماؤں کو زیب دیتی ہیں، ادب کے نقادوں کو نہیں۔

گیت کے ''اصل موضوع اور مزاج'' کے تعلق سے جہاں تک وزیر آغا کا سوال ہے وہ عورت کے جذبۂ محبت اور نسوانیت کے غنائی اظہار نیز اس کے جسم کی پکار ہونے پر ہی اصرار کرتے ہیں، اس صورت حال کی مزید تشریح کرتے ہوئے ایک جگہ لکھتے ہیں:

> ''کالی داس کی شکنتلا میں جب راجہ شکنتلا کو جنگل میں ملتا ہے، اس سے بیاہ رچاتا ہے، اس کے دل میں محبت اور رحم میں اپنا نطفہ چھوڑنے کے بعد واپس چلا جاتا ہے اور شکنتلا کو

بھول جاتا ہے تو شکنتلا کے دل میں جو کسک اور بے قراری جنم
لیتی ہے وہی گیت کا اصل موضوع ہے اور اسی ایک کیفیت کو
ہر اس گیت میں محسوس کیا جا سکتا ہے جو اس کے اصل مزاج
سے ہم آہنگ ہے۔"

مطلب یہ کہ گیت کے اصل مزاج اور موضوع کا انحصار ہجر یار کی تڑپ اور اس کے اظہار پر ہے نیز اس سلسلے میں مرد کی حیثیت ہمیشہ معشوق کی اور عورت کی حیثیت ہمیشہ عاشق کی ہوتی ہے۔ اس کا مزید مطلب یہ ہوا کہ وزیر آغا گیت کی صنف کی محض ایک روایت یعنی برہ یعنی جدائی کو ہی موضوع بحث بناتے ہیں اور گیت کی دیگر اہم روایتوں مثلاً مذہبی گیت، اخلاقی گیت، ویراگ گیت وغیرہ کو یکسر نظر انداز کر دیتے ہیں۔ اس سے قطع نظر، یہ بات بھی خاصی تعجب خیز ہے کہ ایک طرف تو ڈاکٹر صاحب تہذیب و ثقافت کی قسم کھائے بغیر ایک قدم آگے نہیں بڑھتے اور دوسری طرف صنف گیت سے بحث کرتے ہوئے "لوک گیت" کو بالکل اہمیت نہیں دیتے جبکہ اس صنف کے اہم محققین اور ماہرین مثلاً راجہ رام شاستری اور دیوندر ستیارتھی کا خیال ہے کہ:

(ا) "کسی قوم کی تاریخ میں لوک گیتوں کی تہذیبی اور ثقافتی اہمیت
اس لیے ہوتی ہے کہ انھی گیتوں کے سہارے انسانیت اپنے
پروں کو پھیلانا سیکھتی ہے۔"

(راجہ رام شاستری)

(ب) "لوک گیت، ادبی گیتوں کے مقابلے میں بہت
پرانے ہیں۔ ان کی تخلیق انسان کے ابتدائی دور میں ہوئی اور
ان گیتوں میں انسان کے اجتماعی سنگیت اور جذبات کے
مظاہر محفوظ ہیں۔"

(دیوندر ستیارتھی)

یہ وہی چیزیں ہیں جنھیں آغا صاحب بے حد عزیز رکھتے ہیں لیکن جنھیں اس صنف سے بحث کرتے ہوئے انھوں نے فراموش کر دیا ہے۔ میں نہیں کہتا کہ ڈاکٹر آغا ان چیزوں سے واقف

نہیں، لیکن اپنے آپ کو محض کچھ طے شدہ اصولوں کے ڈبے میں بند کر دینے کی روش انھیں بہت سی چیزوں سے بے نیاز بنا دیتی ہے۔ ان کا یہ خیال کہ گیت محض عورت کے جسم کی پکار ہے، ایسا ہی ایک ڈبہ ہے۔ چنانچہ وہ میرا بائی کو بجا طور پر ''ہندی گیت کے فروغ کے سلسلے میں سنگ میل'' کا درجہ تو دیتے ہیں اور یہ بھی اعتراف کرتے ہیں کہ ''میرا بائی کے ہاں بھگتی تحریک کی لگن نہایت توانا ہے'' لیکن پھر فیصلہ یہی ہوتا ہے کہ میرا بائی کے گیت بھی:

> ''ایک عورت کے جسم کی پکار ہیں اور ان میں ذہن کے تحرک کے بجائے جذبے کا لوچ اور محبوب کی ذات میں ضم ہو جانے کا جذبہ بہت توانا ہے۔''

میں سمجھتا ہوں کہ محبوب کی ذات میں ضم ہو جانے کا جذبہ (خاص طور پر کرشن بھگتی کے پس منظر میں) ایک خالص روحانی جذبہ ہے اور اس رویے کا جسم، یا جسم کی پکار سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ اسی لیے میرا بائی کے گیتوں سے بحث کرتے ہوئے پنڈت رام چندر شکل نے لکھا ہے کہ:

> ''میرا نے اپنے قلم کو شرنگار میں ڈبو کر اپنے احساسات کا اظہار کیا ہے لیکن اس شرنگار میں لذت کی بو تک نہیں آنے پائی۔''

خود ڈاکٹر وزیر آغا، اقبال کے تصور عشق سے بحث کرتے ہوئے نیز ''بھگتی اور اسلامی عشق میں گہری مماثلت'' کی نشان دہی کرتے ہوئے رقمطراز ہیں کہ:

> ''رابعہ اور میرا بائی کے عشق میں کچھ زیادہ فرق نظر نہیں آتا۔''

میں نہیں سمجھتا کہ ڈاکٹر صاحب رابعہ (بصری) کے عشق کو جسم کی پکار یا پھر اس احساس کرب کا مماثل قرار دینا پسند کریں گے، جس سے بقول ان کے، شکنتلا اس وقت دوچار ہوئی تھی، جب راجہ دشینت اس سے بیاہ 'رچا' کر اس کے دل میں اپنی محبت اور اس کے رحم میں اپنا نطفہ چھوڑ کر چلا گیا اور اسے فراموش کر بیٹھا تھا اور جو کرب ڈاکٹر موصوف کے نزدیک گیت کا اصلی مزاج ہے۔ پھر یہ نکتہ بھی محل نظر ہے کہ رابعہ بصری سے عربی کے جو دو شعر منسوب کیے جاتے ہیں ان کا

مطلب یہ ہے کہ:

"تو خدا کی نافرمانی کرتا ہے اور اس سے اظہار محبت بھی کرتا ہے۔ میری جان کی قسم یہ عجیب کام ہے، اگر تیری محبت سچی ہوتی تو تو اس کی اطاعت کرتا، کیونکہ محب، محبوب کا مطیع ہوتا ہے۔"

(بحوالہ: ڈاکٹر میر ولی الدین رموز عشق، صفحہ 57)

اب غالباً یہ بات واضح ہوگئی ہوگی بلکہ ڈاکٹر صاحب کی لفظیات میں "آئینہ" ہوگئی ہوگی کہ رابعہ بصری کے عشق کا جسم کی پکار سے نہیں بلکہ براہ راست اطاعت خداوندی سے تعلق ہے اور اس میں کسی قسم کی ارضیت کا کوئی دخل نہیں۔

آغا صاحب کا یہ خیال بھی قطعاً غلط ہے کہ "ہندی شاعری ایک طویل عرصے تک گیت سے آگے نہیں بڑھ سکی۔"

ہندی میں گیت کے صنفی آغاز سے پہلے آدی کال اور ویر گاتھا کال میں مذہبی اور رزمیہ شاعری کا آغاز ہو چکا تھا۔ موصوف کی صنف گیت سے لاعلمی یا لاپرواہی کا ایک ثبوت یہ بھی ہے، کہ انھوں نے قدیم ہندی گیتوں سے مثالیں فراہم کرتے ہوئے سات عدد ہندی دوہوں کو "متفرق اشعار" کے تحت پیش کیا ہے۔ ہمارے اس عظیم محقق کو اتنا بھی معلوم نہیں کہ دوہا ایک علاحدہ اور خودمختار صنف سخن ہے اور یہ کہ تلسی داس، کبیر اور خان خاناں نے بیشتر اسی صنف میں اپنے شعری معجزے پیش کئے ہیں۔

جہاں تک اردو گیتوں کا معاملہ ہے، ڈاکٹر آغا کیک کھانا بھی چاہتے ہیں، اور اسے محفوظ بھی رکھنا چاہتے ہیں، چنانچہ وہ ایک ہی پیراگراف میں اس بات پر اظہار افسوس کرتے ہیں کہ:

> "فارسی زبان کے اثرات کے تحت اردو میں تخیل آفرینی کا جو رواج ہوا..... اس نے اردو گیت کی نمو کو سخت نقصان پہنچایا۔"

اور یہ بھی کہتے ہیں کہ:

> "...... فارسی اور اس کے بعد انگریزی کے اثرات کے تحت اردو میں تخیل اور ذہن کے عمل کو تقویت ملی اور اردو

شاعری ارتقا کے عمل کی طرف مائل رہی ہے۔"

بہر حال اس ادبی بایوں کہئے کہ لسانی صورت حال کا تعلق اٹھارہویں صدی سے ہے۔ اس صدی میں ایک طرف انھیں دردؔ اور میرؔ کے علاوہ کسی اور شاعر کے یہاں "تخیل اور سوچ کا وہ تحرک جو غزل کا طرۂ امتیاز ہے" نظر نہیں آتا اور دوسری طرف انھیں گیت تو نظر نہیں آتے، لیکن "گیت کے مزاج کی جھلک" کی دو صورتیں دکھائی دیتی ہیں۔ ایک صورت کا تعلق جرأت، انشا اور ولی کی شاعری سے ہے اور دوسری کا ریختی سے ہے، جسے پہلے وہ "گیت کی پیروڈی" پھر "گیت کی تحریف" کا نام دیتے ہیں۔ ایک تو خود یہ بات عجیب ہے کہ گیت کے وجود میں آنے سے پہلے ہی اس کی پیروڈی وجود میں آگئی، پھر یہ کہ دو ہے کی طرح ریختی بھی ایک الگ صنف ہے اور محض اس بنا پر اسے گیت سے خلط ملط کرنا کہ اس کا لہجہ زنانہ ہے مناسب نہیں ہے۔ یہاں یہ بھی عرض کر دوں کہ جس قسم کے اردو گیت کی ابتدا ان کے نزدیک انیسویں صدی میں امانت لکھنوی کی اندر سبھا سے ہوتی ہے یا پھر جس قسم کے گیت آغا حشر کے ڈراموں میں ملتے ہیں ان سے وابستہ روایت اٹھارہویں صدی میں ہی مستحکم ہو چکی تھی۔ پہلے امانت اور آغا حشر کے گیتوں سے دو اقتباسات ملاحظہ ہوں:

پالاگی کر جوری شام موسے کھیلو نہ ہوری
گویں چرادن میں نکسی ہوں ساس نند کی چوری
سگر چتر رنگ میں نہ بھجوؤ اتنی سنو بات موری
شام موسے کھیلو نہ ہوری

(امانت لکھنوی: اندر سبھا)

نین کو بھائے پتیم دل میں سمائے پتیم
تم بن مورے سنوریا ہمری چلی عمریا
جلدی لو کھبریا برہا ستائے پتیم

(آغا حشر: اسیر حرص)

ابھی ابھی میں نے عرض کیا ہے کہ اس طرح کے گیتوں کی روایت اٹھارہویں صدی

میں مستحکم ہو چکی تھی۔اس سلسلے میں کاکوری کے مشہور بزرگ اور صوفی با کمال حضرت شاہ تراب علی قلندر کا نام بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ مصحفی نے اپنے تذکرے 'ریاض الفصحا'' میں شاہ صاحب کا تعارف یوں کرایا ہے:

''شاہ تراب علی، تراب تخلص پسر شاہ محمد کاظم قلندر سکنہ
کاکوری طبع رسا و ذہن ذکا دارد.....''

شاہ محمد کاظم قلندر جو شاہ باسط علی قلندر الہ آبادی کے مرید اور خلیفہ تھے، خود بڑے پائے کے ٹھمری نگار تھے اور ان کے گیتوں کا مجموعہ ''شانت رس'' کے نام سے شائع ہوا تھا۔ شاہ تراب (پیدائش 1761) نے اپنی نوجوانی میں کثرت سے گیت لکھے، لیکن جب 1800 میں اپنے والد ماجد کے وصال کے بعد آپ سجادہ نشین ہوئے تو گیت کے مقابلے میں غزل اور مثنوی کی طرف رغبت زیادہ ہوگئی۔ شاہ تراب کے گیتوں سے (جو کلیات تراب میں شامل ہیں) دو مثالیں ملاحظہ ہوں:

(۱)

ہاں ہاں موکانہ چھیڑ کنہیا
ہوں میں دَن کی تھوری
برج ما کا اک ہم ہی بست ہیں
اور بہت ہیں سانوری گوری
نکسی ہوں آجی مندر سوں اپنے
ساس نند کی چوری
پھینک نہ لال گلال لبن پر
ادجر ہے اب چونر موری
رنگ سو جو بورے نہ موری چنریا
کھیلوں تراب وہی سنگ ہوری

(۲)

کیسے پڑے کل جی کو ہمارے
مل کے بچھڑ گئے یتیم پیارے
کٹھ بیرت دن بیتت سگرو
رین کٹت ہے گن گن تارے
تھاک گیوں کہہ کہہ کے سندیسا
لکھ لکھ پتیاں ہم تو ہارے
جو لے آوے تراب پیا کو
برہن وا پرتن من ہارے

مندرجہ بالا پہلی مثال کا اگر امانت کے گیت سے نقل شدہ اقتباس سے مقابلہ و موازنہ کیا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ موضوع، لفظیات اور انداز بیان ہر لحاظ سے امانت کا گیت شاہ تراب کے گیت کی کاربن کاپی سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتا۔ اسی طرح دوسرے گیت میں برہ کے موضوع کی ایک بھرپور مثال ہے۔

میری ناچیز رائے میں ڈاکٹر صاحب کا یہ خیال کہ اٹھارہویں صدی میں اردو زبان پر فارسی کے بڑھتے ہوئے اثرات نے گیت کی نمو کو سخت نقصان پہنچایا اور گیت کو بڑی حد تک ختم کر دیا، اظہار واقعہ نہیں ہے۔ سولہویں اور سترہویں صدی کی دکنی شاعری میں تو ہندی گیت کی محض روایت دکھائی دیتی ہے جبکہ اٹھارہویں صدی کے شمالی ہندوستان میں گیت اپنی ترقی یافتہ شکل میں موجود ہے۔ قیاس غالب ہے کہ اندرسبھا میں امانت نے خود گیت لکھنے کے بجائے، علاقہ اودھ کے مشہور عام گیتوں کو تھوڑی بہت ردوبدل کے ساتھ استعمال کر لیا ہے۔

ڈاکٹر آغا اگر آریا اور دراوڑ تہذیبوں، نیز مادری و پدری نظام کے تعلق سے تحقیق و تفتیش کا سارا بار اپنے کاندھوں پر لینے کے بجائے کچھ ثقافتی مورخوں کے لیے چھوڑ دیتے اور وہی وقت ادبی تحقیق و تفتیش میں لگاتے تو شاید بہتر نتائج برآمد ہوتے۔ لیکن وہ ایسا نہیں کرتے اور اس قسم کے بے بنیاد بیانات دینے پر مجبور نظر آتے ہیں کہ:

''اندر سبھا میں ایک طویل عرصے کے بعد اردو شاعری
نے اپنے ابتدائی مزاج کی طرف مراجعت کی اور اس میں
اردو گیت نمودار ہو گیا.....''

اردو میں دراصل گیت کا واضح ارتقا عظمت اللہ خاں کے ''سریلے بول'' سے ہوتا ہے۔ انھوں نے گیت کی بنیادی نرم مزاجی اور سبک روی کو برقرار رکھتے ہوئے موضوع اور اسلوب کے لحاظ سے جس طرح مختلف تجربے کیے، وزیر آغا نے ان کا خوبصورتی اور چابک دستی سے تجزیہ کیا ہے۔ بیسویں صدی کے دوسرے گیت نگاروں کے تخلیقی اتار چڑھاؤ پر آغا صاحب کی تنقیدی گرفت مضبوط نظر آتی ہے۔ انھوں نے اختر شیرانی اور حفیظ جالندھری کے گیتوں کی انفرادی خصوصیات کو تفصیل سے اجاگر کیا ہے اور یہ بتایا ہے کہ ان لوگوں نے کس طرح گیت میں نئی لفظیات اور نئی علامتوں کو داخل کرنے کے ساتھ ''محبت کو ایک کشادہ مفہوم عطا کرنے کی روش'' کو اپنایا ہے۔

اردو میں گیت کی ترویج و ترقی کے باب میں میرا جی کی جو اہمیت ہے اس کا ذکر اوپر کر چکا ہوں۔ میرا جی کے بعض گیتوں کی جو دیومالائی تفسیر آغا صاحب نے پیش کی ہے اس سے اپنے اختلاف کا اظہار بھی کر چکا ہوں لیکن بہ حیثیت مجموعی وزیر آغا نے جس طرح ہندوستانی ثقافت کے پس منظر میں میرا جی کے گیتوں کا تجزیہ کیا ہے وہ نہ صرف متاثر کرنے والا بلکہ بصیرت افروز ہے۔ مجھے وزیر آغا کے اس خیال سے اتفاق ہے کہ:

''میرا جی کے گیتوں میں نہ صرف ہندی گیت کی مخصوص
گھلاوٹ اور رچاؤ موجود ہے بلکہ..... ان میں ہندوستان کی
دھرتی کا جادو بڑے بھرپور انداز میں ابھرا ہے۔''

میرا جی کے علاوہ ڈاکٹر صاحب نے قیوم نظر کے گیتوں کا بھی خاصی لگن اور محنت سے جائزہ لیا ہے اور ان گیتوں میں موجود علامتوں کی مناسب تشریح کی ہے۔ البتہ تقسیم ملک کے بعد جن اردو شاعروں نے گیت کی طرف خصوصی توجہ کی ہے ان میں سے صرف قتیل شفائی اور منیر نیازی کے گیتوں کا کسی قدر تفصیلی ذکر کیا ہے، باقی لوگوں کے صرف نام گنوا دئے ہیں۔ میرے

خیال میں جمیل الدین عالی، تاج سعید اور ناصر شہزاد کے گیتوں سے مفصل بحث درکار تھی۔ پھر آغا صاحب نے کئی ایسے شاعروں مثلاً شکیل بدایونی اور مجروح سلطانپوری وغیرہ کا بھی اس ضمن میں ذکر کیا ہے جن کے لکھے ہوئے فلمی گیتوں کا "عورت کے جذبات کا اظہار اور اس کے جسم کی پکار سے" تعلق ہونے کے بجائے پیٹ کی پکار اور سکوں کی جھنکار سے ہے۔ سب جانتے ہیں کہ فلمی گیت خاصے میکنیکل انداز میں لکھے جاتے ہیں یعنی کبھی فلمی سچویشن کو نظر میں رکھتے ہوئے لکھا جاتا ہے اور کبھی پہلے سے تیار دھنوں پر الفاظ چپکا دیئے جاتے ہیں۔

گیت کے بعد ہمیں صنف غزل کے متعلق وزیر آغا کے زریں خیالات سے (جن کا تعلق فریزر کی شاخ زریں سے بہر حال قائم رہتا ہے) استفادہ کرنے نیز ان سے بحث کرنے کا موقع ملتا ہے۔ اگر چہ کہ میں ذاتی طور پر، غزل جیسی قدیم، پختہ اور ترقی یافتہ صنف سخن کے معرض وجود میں آنے کی بابت ڈاکٹر وزیر آغا کی طولانی بحث کو تضیع اوقات سمجھتا ہوں، لیکن وہ اسے اردو غزل کے مزاج کے تعین کے لیے ضروری سمجھتے ہیں۔ غزل کی ہیئت سے بحث کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

> "کسی ملک میں ایک خاص صنف شعر کی نمو اور ترقی دراصل اس ملک کے جغرافیائی حالات اور ثقافتی بنیادوں کی رہین منت ہوتی ہے اور ان کا جائزہ لیے بغیر اس صنف شعر کے مزاج کا تعین مشکل ہے۔ مثال کے طور پر غزل صرف مشرق کی چیز ہے۔ مغرب کی ادبیات میں اس کا کوئی وجود نہیں۔ یہ اس خطۂ زمین کی پیداوار ہے، جہاں سر بہ فلک پہاڑ، حد نظر تک پھیلے ہوئے صحرا، زرخیز میدان، اور گھنے جنگل ہیں اور جہاں جدید دور سے قبل کھانے پینے کی اشیا کی فراوانی فطرت کی فراخ دلی کا ایک قدرتی نتیجہ تھی۔"
>
> (اردو شاعری کا مزاج)

غزل کی پیدائش اور اس کے ارتقا سے بحث کرتے ہوئے وزیر آغا نے ڈاکٹر یوسف

حسین، ڈاکٹر سید عبداللہ اور مجنوں گورکھپوری وغیرہ کا ذکر کیا ہے لیکن ڈاکٹر عبادت بریلوی نیز ان کی کتاب ''غزل اور مطالعۂ غزل'' کا کوئی ذکر نہیں کیا، شاید اس لیے کہ وہ عبادت بریلوی کو کوئی اہم نقاد نہیں سمجھتے۔ حقیقت یہ ہے کہ بہت سی دوسری چیزوں کے علاوہ غزل کی پیدائش اور اس کی مخصوص ہیئت وغیرہ کے تعلق سے وزیر آغا اور عبادت بریلوی کے خیالات ونظریات میں غیر معمولی مطابقت پائی جاتی ہے۔ میں نے اس سلسلے میں ڈاکٹر وزیر آغا کا جو ایک اقتباس نقل کیا ہے اس کے بعد اگر عبادت بریلوی کی مندرجہ ذیل تحریر کو دیکھا جائے، یعنی یہ کہ:

''اصناف ادب کی تخلیق کسی معجزے کے نتیجے میں نہیں ہوتی۔ مخصوص جغرافیائی حالات اور ان کے نتیجے میں پیدا ہونے والا مخصوص تہذیبی، تمدنی اور معاشرتی ماحول ان کی تخلیق میں مدد ومعاون ہوتا ہے۔ جغرافیائی حالات کے زیر اثر ہر ملک کی آب وہوا ایک دوسرے سے مختلف ہو جاتی ہے، اس آب وہوا کے اثرات افراد کی افتاد طبع اور مزاج پر بڑے گہرے ہوتے ہیں۔ اس کے زیر اثر قوموں اور ملکوں کے مخصوص مذاق کی تعمیر ہوتی ہے۔''

تو اندازہ ہو جاتا ہے کہ دونوں ڈاکٹر مرض کی تشخیص ایک ہی کرتے ہیں۔

''اردو شاعری کا مزاج'' کی اشاعت کے بعد غزل کی ہیئت اور مشرق کے مخصوص جغرافیائی ماحول وغیرہ کے پس منظر میں، رفیق خاور اور وزیر آغا کے حامیوں کے بیچ خاصی بحث بھی ہو چکی ہے، جس کی تفصیل میں جانا یہاں ممکن نہیں ہے، البتہ یہ ضرور کہوں گا کہ جب ہم دوسرے علوم وفنون کے تعلق سے مختلف افراد کی ایجادات کو تسلیم کرتے ہیں اور مشرق ومغرب کا سوال نہیں اٹھاتے تو کوئی وجہ نہیں ہے کہ غزل کو رودکی کی ایجاد تسلیم نہ کر کے اسے جغرافیائی ماحول وغیرہ سے منسلک کر کے، نیز نفسیاتی واسطوری تاویلیں پیش کر کے معاملے کو الجھا دیا جائے۔ وزیر آغا صرف اپنی اس حقیقت بیانی پر اکتفا نہیں کرتے کہ:

''غزل کا ہر شعر ایک ایسا جزو ہے جو غزل کا حصہ ہونے

کے باوجود اس سے جدا بھی ہے۔ یہ شعر ایک الگ حیثیت کا
حامل ہے لیکن اس کے باوصف غزل کے دھاگے سے منسلک
بھی ہے.....''

بلکہ غزل کے شعر کو اس بچے کے مماثل قرار دینا بھی ضروری سمجھتے ہیں جو:

''ماں سے اپنا ہاتھ چھڑا کر زقند بھرے اور پھر بھرے
میلے میں گم ہو جانے کے ڈر سے لپک کر دوبارہ ماں کی انگلی
تھام لے۔''

اسی طرح غزل کے اشعار لکھنے کے عمل کو ''جست بھرنے'' کے عمل سے تعبیر کرتے ہوئے آگے کہتے ہیں کہ:

''.....اس عمل میں شاعر کو وہی کرب حاصل ہوتا ہے جو
ماں کو بچہ جنتے وقت حاصل ہوا تھا لیکن اس جست کے فوراً
بعد ایک خم نمودار ہوتا ہے۔''

میرے نزدیک اس طرح کے تجریدی مفروضات صنف غزل سے قریب آنے اور اسے سمجھنے میں قاری کی مدد کرنے کے بجائے، اسے یعنی غریب قاری کو'' ٹک ٹک دیدم، دم نہ کشیدم'' کی منزل پر لا کھڑا کرتے ہیں۔ نظریات اور ان سے وابستہ بیانات کی متذکرہ تجریدیت کا احساس غالباً خود آغا صاحب کو بھی ہے اور اسی لیے وہ اپنی باتوں کی تشریح کے لیے بار بار تشبیہوں، استعاروں اور مماثلتوں کا سہارا لیتے ہیں لیکن بسا اوقات یہ عمل مفہوم کی وضاحت نہ کر کے اسے اور بھی زیادہ نا قابل فہم بنا دیتا ہے۔ مثلاً اپنی کتاب ''نظم جدید کی کروٹیں'' میں وہ غزل اور نظم کے آپسی فرق کو بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''نظم اور غزل کے اس فرق کو ایک مثال سے واضح
کریں تو بات شاید آئینہ ہو جائے۔ فرض کیجئے کہ آپ ایک
بھرے بازار سے گزرتے ہیں اور بازار کی گہما گہمی، تصادم،
تحرک اور اشیا کی چکا چوند اور فراوانی کا ایک مجموعی تصور آپ

کے ذہن پر ابھرتا ہے۔ یہ غزل کا طریق کار ہے۔ اب فرض کیجئے کہ آپ بازار میں آتے ہیں اور لپک کر ایک دکان میں گھس جاتے ہیں، پھر آپ دکان کی کوئی الماری کھلواتے ہیں، اس الماری میں سے ایک ڈبہ نکالتے ہیں اور پھر ڈبے میں سے کوئی چمکتا ہوا موتی نکال کر ہتھیلی پر رکھ لیتے ہیں اور اس کی چکاچوند، حسن اور نفاست میں یکسر کھو جاتے ہیں تو یہ عمل نظم کا عمل ہے۔ دوسرے لفظوں میں غزل کے پیش نظر وسعت اور کشادگی ہے لیکن نظم گہرائی، عمق اور تجزیے سے متعلق ہے۔"

نظم اور غزل کے پس منظر میں خط کشیدہ جملے کی جزوی یا کلی صداقت یا عدم صداقت کے بارے میں یقیناً بحث کی جاسکتی ہے لیکن اس کے لیے انھوں نے جو نادر مثال وضع کی ہے وہ ان کی بات کو بالکل آئینہ نہیں کر پاتی۔ انھوں نے غزل کے سلسلے میں جس بازار کا ذکر کیا ہے اس نے، سچ پوچھیے تو، جدید انسان کو افراتفری کے علاوہ بڑی حد تک تنہائی اور گھٹن کے احساس میں مبتلا کر دیا ہے۔ نظم کے متعلق ان کی مثال کو کھینچ تان کر بھی عمق اور تجزیے سے نہیں جوڑا جاسکتا۔ لپک کر دکان میں گھس جانے، الماری میں سے ڈبہ نکلوانے اور ڈبے میں سے موتی نکال کر ہتھیلی پر رکھ لینے وغیرہ کا عمل نہ تو نظم کے شاعر کا ہوسکتا ہے اور نہ ہی قاری کا۔ یہ عمل زیادہ سے زیادہ اس شخص کا ہوسکتا ہے جو کبھی متعلقہ دکان پر نوکر رہا ہو اور اب اوسط درجے کے دماغی خلل میں مبتلا ہو۔

غزل کے عمومی مزاج کے تعین کی کوشش میں، جزو اور کل یعنی ماں اور بچے کا، اور پھر رحم مادر سے الگ ہو کر ماں کی چھاتی سے لپٹے رہنے کا ذکر کرتے ہوئے وہ ہمیں یہ بتاتے ہیں کہ غزل میں ہمیشہ مخاطب 'عورت' یعنی ماں ہوتی ہے۔ اس طرح اور اس موڑ پر وہ یونگ کے بجائے فرائڈ سے مدد لیتے ہوئے غزل کو اڈیپس الجھن (Oedipus Complex) سے منسلک کر دیتے ہیں، یعنی ماں محبوبہ بن جاتی ہے اور باپ رقیب کی شکل میں ابھرتا ہے۔ سب جانتے ہیں کہ اس قسم کی

تشریح فرائڈین نقادوں کا محبوب مشغلہ ہے۔ اس پورے مسئلے کے تعلق سے مجھے آڈن کے اس خیال سے اتفاق ہے کہ:

''انسان کا ارتقا فطرت کے قریب جانے سے نہیں بلکہ
اس سے دور جانے کے سبب ہوا ہے۔ جیسے جیسے شعور کا ارتقا
ہوا انسان اڈیپس کامپلکس پر قابو پاتا گیا۔ رحم مادر اب ایک نو
سٹلجیا سے زیادہ حقیقت نہیں رکھتا۔ رحم مادر کی طرف واپسی کو
جدید قاری اب علامتی انداز میں بھی قبول کرنے کو تیار نہیں
ہے۔ علامت کے طور پر بھی اب یہ نظریہ خاصا پیش پا افتادہ
(Obsolete) ہو چکا ہے۔''

اس طرح میرے نزدیک اردو غزل کا محبوب ماں نہیں ہے اور نہ ہی باپ رقیب ہے۔ جدید غزل میں تو رقیب کا تصور تک نہیں ملتا۔ جہاں تک غزل کے موضوعات یعنی تصوف، عشق، آزادہ روی (زاہد، ملا اور واعظ وغیرہ پر طنز) یا پھر تکنیک کی سطح پر کنایوں، تشبیہوں اور استعاروں کا تعلق ہے وزیر آغا نے یقیناً بہت طویل بحث کی ہے۔ لیکن ایک تو یہ کہ انھوں نے بیش تر وہی باتیں کہی ہیں جن کی نشان دہی عبادت بریلوی اور دوسرے نقاد پہلے کر چکے ہیں اور دوسرے یہ کہ نفسیات اور اساطیر کے ہاتھوں خود کو بے دام بیچ کر وزیر آغا نے اپنے آپ کو ایک بے حد غریب نقاد بنالیا ہے۔ چنانچہ تصوف سمیت ہر مسئلے کو کل اور جزو، ماں اور بچہ، رحم مادر سے نکل کر جست بھرنے اور پھر اسی طرف پلٹنے جیسے نظریات کی مدد سے سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کرتے ہیں۔ مثلاً کُل اور جزو، ان کے یہاں، سماج اور فرد کی علامت بھی ہے، ماں اور بچے کی بھی اور بالآخر خدا اور بندے کی بھی۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ایک خیال دوسرے خیال سے، ایک نظریہ دوسرے نظریئے سے ایک فلسفہ دوسرے فلسفے سے خلط ملط ہو جاتا ہے۔ سلیس اردو میں اسی طریقۂ کار کو فارمولے بازی کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔

دراصل غزل کے سلسلے میں فکری سطح پر وزیر آغا کے یہاں متضاد پہلو پائے جاتے ہیں کہیں تو انھوں نے بڑی کاوش سے بعض اہم نکات کو۔ ابھارا ہے اور کہیں اپنی من مانی اور روایتی

کھلے بازی سے کام لیا ہے۔ مثال کے طور پر اردو شاعری میں صوفیانہ تصورات نیز خواجہ میر درد، میر تقی میر، مصحفی، آتش، غالب، مومن اور اصغر گونڈوی وغیرہ کی شاعری میں پائے جانے والے صوفیانہ عناصر کو انھوں نے بڑی محنت سے اجاگر کیا ہے اور مختلف شعراء کے متعلق اپنی سوچی سمجھی آراء کا اظہار کیا ہے۔ ان میں بعض آراء نہ صرف منفرد ہیں بلکہ فکر مزید کی دعوت دیتی ہیں۔ جیسے انھوں نے خواجہ میر درد کی شاعری میں تین مدارج کی نشان دہی کی ہے یعنی (۱) علمی سطح پر مسائل تصوف کا بیان (۲) بیراگ اور نا آسودگی کی فضا اور (۳) مجاز سے حقیقت کی طرف سفر۔ مستقبل میں درد کی شاعری کے طالب علم ان چیزوں کو بنیاد بنا کر بحث کو آگے بڑھا سکتے ہیں۔

دوسری طرف موصوف نے عشق اور محبت نیز محبوب کے تعلق سے کافی تنقیدی گھپلا کیا ہے۔ محبوب کے تعلق سے ''ماں'' والے نظریہ کے علاوہ جس ایک نظریئے کو انھوں نے بار بار پیش کیا ہے وہ یہ ہے کہ غزل میں محبوب:

''ایک خاص عورت کے روپ میں ظاہر ہونے کے
بجائے کسی عہد کی نمائندہ 'عورت' کے لباس میں نمودار ہوا ہے۔''

چنانچہ ان کے نزدیک غزل کے ابتدائی دور میں اگر یہ نمائندہ عورت یعنی محبوب، حاکم وقت کی عکاس ہے تو بعد کے دور میں یہ محبوب طوائف ہے۔ اس سلسلے میں انھوں نے ایسے اشعار کو جن میں ستم گر، تیغ، قتل، خنجر، کج کلاہ، شمشیر، تیر جیسے یا پھر ان سے ملتے جلتے الفاظ استعمال ہوئے ہیں، انھیں حاکم وقت سے مختص کر دیا ہے۔ ذاتی طور پر مجھے ڈاکٹر صاحب کے اس نقطۂ نظر سے اتفاق نہیں ہے۔ انھوں نے ولی سے لے کر میر اور سودا تک اور پھر ان اساتذہ سے لے کر شیفتہ، غالب اور ذوق تک کے چند اشعار (اور وہ بھی جوان شعرا کے بہترین اشعار نہیں ہیں) کا انتخاب کر کے اپنی بات کو صحیح ثابت کرنے کی کوشش میں متذکرہ اساتذۂ سخن کی باقی شاعری کو نظر انداز کر دیا ہے۔ مثال کے طور پر انھوں نے ولی دکنی کا یہ شعر:

زخمی کیا ہے مجھ تری پلکوں کی انی نے
یہ زخم ترا خنجر و بھالاں سے کہوں گا

محبوب یعنی حاکم وقت کے اوصاف کے سلسلے میں نقل کیا ہے لیکن اس غزل کے مطلع کو:

تجھ لب کی صفت لعل بدخشاں سے کہوں گا
جادو ہیں ترے نین غزالاں سے کہوں گا

گول کر گئے ہیں جبکہ یہ شعر نہ صرف بہت زیادہ مشہور ہے بلکہ اس کا تعلق ایک منفرد اور جیتی جاگتی عورت سے ہے۔

اسی طرح اس میں کوئی شک نہیں کہ داغ اور ان کے فوراً بعد کے زمانے کے بعض شاعروں کے بعض اشعار میں طوائف محبوبہ بن کر ابھرتی ہے، لیکن اس سلسلے میں بھی ڈاکٹر آغا کے نقل کردہ بہت سے اشعار، مثلاً حسرت موہانی کا یہ شعر:

آنکھوں کے تبسم نے سب کھول دیا پردہ
ہم پر نہ چلا جادو اے چینِ جبیں تیرا

اس طرف قطعاً کوئی اشارہ نہیں کرتے کہ ان کا تعلق عام عورت سے نہ ہو کر طوائف سے ہے۔ داغ اور منی بائی حجاب کے آپسی ربط کو بنیاد بنا کر پورے دور کی غزل کے محبوب کو طوائف قرار دینا سخت نامناسب بات ہے، لیکن ڈاکٹر صاحب کو تو کہانی گڑھنے کا بہانا چاہئے۔ وہ شاعر کی شخصیت کے توسط سے شاعری تک پہنچنے کا کوئی موقع ہاتھ سے جانے نہیں دیتے۔ مثلاً یہ کہ جن شعراء، مثلاً ولی اور آتش وغیرہ کے بارے میں انھیں یہ معلوم ہے کہ انھوں نے ایک جگہ سے دوسری جگہ کا سفر کیا ان کے یہاں ڈاکٹر صاحب کو فوراً خون کے تحرک کے ساتھ ساتھ جسمانی تحرک بھی نظر آنے لگتا ہے۔

ایک خالص اور فارمولے باز نفسیاتی تجزیہ کار کی حیثیت سے ان کے نزدیک فانی کی شاعری میں موت کے ذکر کی فراوانی کا اصل راز یہ ہے کہ ''فانی کو زندگی سے بے حد پیار تھا۔'' اسی طرح یگانہ کے یہاں غالب کی شاعری کے خلاف ردعمل، بقول ان کے ''اپنی ذات کو غالب کے تسلط سے محفوظ رکھنے کا ہی ایک عمل تھا''.....اور یہ کہ ''یگانہ ذہنی طور پر غالب کا مقلد تھا۔''

اس قسم کی آرا، صحیح یا غلط سے قطع نظر جس حقیقت کا اظہار کرتی ہیں وہ یہ ہے کہ ڈاکٹر آغا کو شاعری کے مزاج سے ہی نہیں، شاعروں کے مزاج سے بھی گہری دلچسپی ہے۔ مزاج شناسی کے اس عمل میں اکثر ان کا نفسیاتی تکیہ سر کے نیچے سے سرک جاتا ہے اور نتیجتاً وہ تضاد

بیانی کا شکار ہو جاتے ہیں۔ مثلاً 1857 کے بعد مختلف لوگوں اور خصوصاً مولانا حالی نے غزل کو جس طرح نئے مضامین کے علاوہ قومی اور تاریخی سطح پر ظہور پذیر ہونے والی تبدیلیوں سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی اور ان کوششوں کے جو نتائج برآمد ہوئے ان کا مفصل ذکر کرتے ہوئے ایک جگہ لکھتے ہیں:

''حالی نے جب غزل میں وسعت کا مطالبہ کیا تو وہ غیر شعوری طور پر وسعت اور کشادگی کو غزل کے مقتضیات کے تابع رہ کر حاصل کرنا چاہتا تھا۔''

لیکن آگے چل کر جب وہ حالی اور اقبال کا تقابلی مطالعہ کرتے ہیں تو اس حد تک عام قاری ان سے اتفاق کر سکتا ہے کہ:

''حالی نے غزل کے افق کو کشادہ کرنے کی جس تحریک کی ابتدا کی تھی اسے اقبال نے پایۂ تکمیل تک پہنچایا۔''

لیکن جب اسی سلسلے کو برقرار رکھتے ہوئے آگے یوں لکھتے ہیں کہ:

''حالی کی کاوش ایک بڑی حد تک شعوری تھی، اس نے خارجی موضوعات کو غزل میں سمونے کا ایک منصوبہ تیار کیا تھا اور چونکہ موضوعات شخصیت کا جزو نہ بن سکے تھے اس لیے ان میں غزل کا مخصوص ایمائی انداز پیدا نہ ہو سکا۔''

تو ایک طرف تو ''غیر شعوری'' کو چپ چاپ ''شعوری'' میں بدل دیتے ہیں اور دوسری طرف حالی پر یہ الزام بھی لگا دیتے ہیں کہ حالی کے موضوعات اوپر سے اوڑھے ہوئے تھے اور ان کے احساسات کا داخلی حصہ نہیں تھے۔ ان کی اس بات سے یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ وہ حالی کی غزل کے ایک بڑے حصے سے قطعاً ناواقف ہیں۔

جہاں تک صنف غزل اور علامہ اقبال کا معاملہ ہے، ڈاکٹر صاحب ''گویم مشکل وگرنہ گویم مشکل'' میں گرفتار نظر آتے ہیں۔ اقبال پرستی کے جذبے سے مغلوب ہو کر یا پھر مصلحتاً ایک طرف یہ دعویٰ بھی کرتے ہیں کہ جدید غزل نے موضوع اور اسلوب دونوں اعتبار سے اقبال کی

خوشہ چینی کی اور پھر دوسری طرف یہ بھی فرماتے ہیں کہ اقبال کا اسلوب نظم کے لیے موزوں ہے اور ''غزل اس کی پوری طرح متحمل نہیں ہوسکتی۔''

جدید غزل گویوں مثلاً شہزاد احمد، منیر نیازی، ظفر اقبال اور شکیب جلالی وغیرہ کے تعلق سے ان کی بحث یقیناً مفصل اور منصفانہ ہے لیکن عمومی حیثیت سے صنف غزل کے بارے میں ان کے اس قسم کے بیانات کو کہ:

''غزل کو اپنی بقا کی کوئی فکر نہیں کیونکہ اس کے پیچھے ماں کا تھپکنے والا ہاتھ اور دودھ پلانے والی چھاتی سدا موجود رہتی ہے۔''

یا

''غزل کُل کی جانب سے باہر کو لپکتی ہے، جیسے بچہ بطن مادر سے باہر کی طرف آتا ہے۔''

اگر قطعاً مہمل نہ سمجھا اور کہا جائے تو بھی ادبی تنقید کے لیے اس طرز تحریر کو غیر موزوں بلکہ مضر ضرور کہا جائے گا۔

تنقید بجائے خود ایک ترقی یافتہ علم ہے اور اسے کسی دوسرے علم کا زرخرید غلام بنانے کی کوشش نہ تو مستحسن ہے اور نہ ہی بار آور ثابت ہوسکتی ہے۔ ہاں وزیر آغا کا یہ خیال ضرور صحیح ہے کہ غزل اپنی ہیئت اور مواد کے اعتبار سے اندر سے باہر کی طرف سفر کرتی ہے کیونکہ غزل کا شاعر عام طور پر اپنے ذاتی تجربات کو باہر کی دنیا سے جوڑ دیتا ہے، اور اس طرح کے داخلی احساسات عمومیت اختیار کر جاتے ہیں۔

اردو گیت اور غزل کے انفرادی مزاج کا تعین کرنے یا کم از کم اس طرح کی کوشش کرنے کے بعد جب وہ نظم کی طرف متوجہ ہوتے ہیں تو قاری کو پھر ایک بار کُل، جزو بطن مادر میں ہلچل، ماں اور بچے کی تمثیل، شگفتن ذات کے مراحل، انسانی سائکی، روح اور جسم کی ثنویت، شعور اور لاشعور، مشرق و مغرب کے جغرافیائی اور موسمی حالات، کالی یعنی ماں کا تخریبی روپ، کلچر کا ٹھیراؤ، بت پرستی وغیرہ کے گھنے جنگل سے گزرنا پڑتا ہے۔ ایک تو یہ کہ میں گزشتہ صفحات میں ان

چیزوں کے بارے میں کافی کچھ لکھ چکا ہوں اور دوسرے یہ کہ ان تمام باتوں کی ذمہ داری ڈاکٹر یونگ پر ہے اور میرے نزدیک ڈاکٹر وزیر آغا اس سلسلے میں معصوم ہیں۔ چنانچہ میں ان عناصر یا نظریات کے متعلق مزید کسی تفصیلی بحث کو غیر ضروری سمجھتا ہوں۔ اس تعلق سے، ہاں جب وزیر آغا یہ اعلان کرتے ہیں کہ:

''گیت، غزل اور نظم کی ساری داستان شعور کی نمو،
انفرادیت کے آغاز اور آوارہ خرامی (جس میں رحمِ مادر کی
طرف واپسی کی خواہش بھی شامل ہے) ہی کی داستان ہے
اور ان اصناف کو پرکھنے کا یہی ایک زاویہ مستحسن بھی ہے۔''

تو ان کی معصومیت پر قاری کا ایمان مزید پختہ ہو جاتا ہے۔ اگر ہم اسی ایک طریقے کو مستحسن سمجھ لیں تو ارسطو سے ایلیٹ تک سبھی لوگ نقاد ہونے کے الزام سے خود بہ خود بری ہو جاتے ہیں اور فریزر، ٹائلر، ہنگن، ڈاکٹر فرائڈ اور ڈاکٹر یونگ ادب کے حقیقی نقاد کہلائے جانے کے مستحق قرار پاتے ہیں۔ ''نظم'' سے نظریاتی سطح پر بحث کرتے ہوئے انھوں نے بہت طویل نفسیاتی سروے پیش کیا ہے جس کا میرے نزدیک اردو نظم سے کوئی تعلق نہیں ہے لیکن جب وہ براہ راست اردو شاعری پر روشنی ڈالتے ہیں تو نظم کی تاریخ پر ان کی دسترس کا قائل ہونا پڑتا ہے۔ انھوں نے اردو نظم کے آغاز اور اس کے ارتقا کا نہ صرف مفصل جائزہ لیا ہے، بلکہ مختلف ادوار نیز مختلف اصناف میں کی جانے والی شاعری کے امتیازی اوصاف کی نشان دہی کی ہے۔

جہاں تک جدید نظم کا معاملہ ہے، وہ اقبال کو، جدید غزل کی طرح جدید نظم کا بھی نقطۂ آغاز سمجھتے ہیں۔ دوسرے بہت سے نقاد مثلاً احتشام حسین وغیرہ جدید نظم کے سلسلے میں کبھی نظیر اکبرآبادی اور کبھی مولانا حالی کا نام لیتے ہیں۔ وزیر آغا بھی نظیر کو بجا طور پر اس کے دور کا اہم ترین نظم نگار سمجھتے ہیں۔ نظیر نے اپنی نظموں میں ہندوستانی زندگی اور ثقافتی ماحول کے مختلف پہلوؤں کو جس طرح سمویا ہے اسے وزیر آغا نے خوبصورت انداز میں بیان کیا ہے، البتہ حالی کے متعلق ان کا رویہ خاصہ مذمت آمیز ہے۔ لکھتے ہیں:

''حالی نے قوم کو گویا اپنے شاگردوں کی ایک ٹولی سمجھ لیا

تھا اور وہ جماعت کے کمرے میں کھڑا مختلف حکایات سنا سنا
کر اس ٹولی کو سیدھے راستے پر چلانے میں مصروف تھا۔''

اس میں کوئی شک نہیں کہ شاعر یعنی فنکار کی حیثیت سے حالی کا، اقبال سے مقابلہ نہیں کیا جا سکتا لیکن وزیر آغا کے یہاں حالی کی شاعری کو صحیح تناظر میں دیکھنے کی خواہش اور صلاحیت کا ہی فقدان ہے۔ اس کا عبرت ناک نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ انھیں ''آواز کی نظموں میں حالؔی کی بہ نسبت شاعرانہ طریق کار زیادہ نمایاں'' نظر آتا ہے۔ مجھے حالی کے بارے میں ان کی اس رائے سے اتفاق ہے کہ:

''وہ مرض کی تشخیص کرتا ہے اور پھر مریض کے لیے نسخہ
بھی تجویز کرتا ہے۔''

لیکن میرا خیال ہے کہ بنیادی ذہنی رویے کے اعتبار سے اقبال، حالی کے ہی پیرو ہیں اور مرض کی شناخت کے ساتھ نسخہ تجویز کرنے یا یوں کہیے کہ مسئلے کی شناخت کے ساتھ اس کا حل پیش کرنے کا رجحان، اس رجحان سے کوئی مطابقت نہیں رکھتا جسے ہم ''جدیدیت'' کا نام دیتے ہیں۔ ان کا یہ بیان کہ:

''اقبال نے نظم کو خارجی زندگی کے بیان کے علاوہ
داخلی زندگی کی عکاسی کے لیے استعمال کیا اور یوں گویا فرد کی
داخلی دنیا کو برانگیختہ کر دیا۔ انفرادیت کی طرف اقبال کا یہی
رجحان اسے جدید اردو نظم کا اولین علم بردار قرار دینے کے
لیے کافی ہے۔''

نہ تو اقبال کے ساتھ انصاف کرتا ہے اور نہ جدید شاعری کے ساتھ۔ جدید اردو نظم کے سلسلے میں اقبال کی عطا کے تعلق سے انھوں نے جو سہ نکاتی بحث کی ہے اس کا خلاصہ یوں پیش کیا جا سکتا ہے:

(۱) اقبال نے آدم کو ایک گناہ گار کی حیثیت سے قبول کیا اور لغزش
آدم کو بھی اس کی عظمت کی دلیل گردانا۔

(۲) اقبال سے قبل اردو شاعروں نے زمین کو زوال اور پستی کی علامت قرار دیا تھا جبکہ اقبال نے حب الوطنی اور دھرتی پوجا کے میلانات کو عام کیا۔

(۳) اقبال نے انسان کو ایک ساکن اور جامد حالت میں دیکھنے کے بجائے اس میں تغیر، حرکت اور حرارت کی نمو پر زور دیا۔

میرے خیال میں اقبال کا دائرۂ فکر مندرجہ بالا نکات سے کہیں زیادہ وسیع تھا۔ مزید یہ کہ زمین، جو وزیر آغا کے لیے (علم نفسیات کے توسط سے) عورت اور رحم مادر کی علامت ہے، کم از کم ہندوستان میں کبھی بھی زوال اور پستی کے نظریات سے وابستہ نہیں رہی۔ خود ڈاکٹر صاحب دھرتی پوجا کی مثالیں قدیم دکنی شاعری کے ہی زمانے سے ہی تلاش کرتے آئے ہیں۔ یہاں ڈاکٹر آغا نے جذبۂ حب الوطنی اور دھرتی پوجا کے رجحان کو ایک دوسرے سے خلط ملط کر کے، اقبال کی شاعری پر اپنے فارمولے کو چسپاں کرنے کی کوشش تو کی ہے لیکن انھیں خود احساس ہے کہ ان کا فارمولا پوری طرح مددگار ثابت نہیں ہو رہا ہے۔ چنانچہ وہ ایک ہی سانس میں یہ بھی کہتے ہیں کہ ''اقبال نے غیر شعوری طور پر' آہ بے چاروں کے اعصاب پہ عورت ہے سوار' کہہ کر عورت کی نفی کرنے کی کوشش کی'' اور یہ بھی فرماتے ہیں کہ ''اپنی نظموں سے تو اقبال نے شعوری طور پر عورت کے موضوع کو تقریباً خارج ہی کر دیا۔''

اب اگر اقبال نے شعوری یا غیر شعوری طور پر عورت کی نفی کی اور اسے موضوع کے طور پر اپنی شاعری سے خارج کر دیا تو ان پر دھرتی پوجا کے میلان کو عام کرنے کا الزام کیونکر لگایا جا سکتا ہے؟

تیسری بات یہ کہ شروع سے ہی وزیر آغا مختلف اردو شاعروں کے یہاں جسمانی تحرک، ذہنی تحرک، تخیلی تحرک جیسی خصوصیات کی نشان دہی کرتے رہے ہیں جس کا مطلب یہ ہے کہ اردو شاعروں نے کبھی بھی انسان کو ساکت د جامد نہیں سمجھا۔ آخری بات یہ ہے کہ پچھلے چند برسوں میں جدیدیت اور جدید شاعری کے بارے میں اتنا کچھ لکھا جا چکا ہے کہ ایک عام قاری بھی یہ جانتا ہے کہ جدید اردو شاعری کا ان عناصر سے کوئی تعلق نہیں ہے۔

اقبال کے بعد وہ جوش، حفیظ اور پھر ترقی پسند شاعروں کا ذکر کرتے ہیں لیکن ایک تو یہ سارا ذکر اقبال کے حوالے سے ہی ہوتا ہے اور دوسرے یہ کہ وہ جوش کو محض چند جملوں میں ٹرخانے کے بعد ترقی پسندوں کے ساتھ بھی خاصی ناانصافی سے کام لیتے ہیں۔ انھوں نے ترقی پسند شاعری کے ان چند نمونوں کو تو لے لیا ہے جن کا براہ راست تعلق سیاسی احتجاج سے ہے، لیکن فیض، مخدوم، جاں نثار اختر اور علی سردار جعفری کی بہترین شاعری کو یکسر نظر انداز کر دیا ہے۔ وہ یہ بھی تسلیم کرتے ہیں کہ ترقی پسند نظم نے شاعر کے باطن کو مس کیا اور یہ بھی کہ ترقی پسندوں کی شاعری ''نظم کی بنیادی جہت سے ہی ہم آہنگ نہیں۔''

یہ الزام لگاتے ہوئے وہ یہ بھول جاتے ہیں کہ شعر و ادب کی کسی بھی صنف کی کوئی آہنی، یک رخی اور کبھی نہ بدلنے والی جہت مقرر نہیں کی جاسکتی۔ ترقی پسندوں میں ڈاکٹر صاحب کو اگر کسی ''ایک سچے شاعر کی آواز'' سنائی دیتی ہے تو وہ احمد ندیم قاسمی ہیں۔ وہ ہمیں یہ خوش خبری بھی دیتے ہیں کہ فیض کی شاعری کی طرح ندیم کی شاعری میں ''انجماد'' نہیں ملتا۔ ان کا یہ بھی خیال ہے کہ فیض وغیرہ کے مقابلے میں ندیم کی ایک اہم شعری ''عطا'' یہ بھی ہے کہ انھوں نے قطعہ نگاری کے ''خاص میدان میں ایک نہایت بلند مقام حاصل کیا ہے۔''

میں سمجھتا ہوں کہ ڈاکٹر آغا نے ندیم کی شاعری کے سلسلے میں جس فراخ دلی اور غلو سے کام لیا ہے اس سے قاسمی صاحب کو تو کوئی فائدہ نہیں پہنچ سکا لیکن ڈاکٹر صاحب کی تنقیدی ساکھ کو دھکا ضرور لگا ہے۔ برسبیل تذکرہ یہ بھی لکھتا چلوں کہ قطعہ نگاری کے ضمن میں اگر ڈاکٹر صاحب نے ندیم قاسمی کے علاوہ کسی کے بارے میں کچھ جم کر لکھا ہے تو وہ ہیں اوراق کے سابق معاون مدیر عارف عبدالمتین۔ اختر انصاری (دہلوی) کا صرف ذکر کیا گیا ہے

اس تعلق سے میرے ذہن میں دو طرح کے شکوک سر ابھارتے ہیں یعنی یہ کہ یا تو ڈاکٹر آغا کا تنقیدی ذہن تعصب کا شکار ہو گیا ہے یا پھر انھوں نے اختر انصاری کے قطعات کا مفصل مطالعہ ہی نہیں کیا۔ مجھے اپنے دوسرے شک پر یقین ہے۔ میں تو یہاں تک کہنا چاہوں گا کہ آغا صاحب نے عارف عبدالمتین کی شاعری کا بھی تنقیدی مطالعہ کرنے کی زحمت نہیں کی۔ اگر وہ ایسا کرتے تو غالباً عارف صاحب کے جاو بے جا ذکر سے احتراز کرتے۔ سونے پر سہاگہ یہ کہ وہ

عارف عبدالمتین کے بارے میں لکھتے ہوئے ضروری اور غیر ضروری کے فرق کو بھی نظر انداز کر دیتے ہیں۔ اپنے مضمون "عارف عبدالمتین۔ ایک آؤٹ سائڈر" میں انھوں نے متعلقہ شاعر کی نجی اور ذاتی زندگی کے بارے میں تو بہت کچھ لکھا ہے لیکن جہاں تک شاعری کی تنقید کا سوال ہے وہ بار بار اس قسم کے جملے دہراتے ہیں:

> "عارف کے لیے اس کا گھر ایک چھوٹی سی جنت ہے.....
> عارف گھر سے اور گھر عارف سے اس طور وابستہ ہے کہ اکثر و بیشتر ان دونوں میں تمیز کرنا بھی مشکل ہو جاتا ہے.....گھر عارف کے لیے ایک جنت ہے اور ہر لحظہ اسے یہ خوف دامن گیر رہتا ہے کہ کہیں یہ جنت اس سے چھن نہ جائے....." وغیرہ۔

اتنا ہی نہیں بلکہ وہ اپنے ایک اور مضمون "جدید اردو شاعری" میں عارف عبدالمتین کی "جدید شاعری" کے بارے میں لکھتے ہوئے فرماتے ہیں کہ:

> "جدید اردو شاعری میں عارف نے پہلی بار "گھر" کو اس انداز سے شعر میں سمویا کہ روح اور بدن کے سنجوگ کی صورت پیدا ہو گئی اور ایک ایسی مثبت اور تعمیری روش وجود میں آ گئی جس نے اردو شاعری میں ایک نئے بُعد کا اضافہ کر دیا۔"

افسوس کہ جدید اردو شاعری سے عارف عبدالمتین کے اتنے گہرے تعلق اور پھر اس تعلق کے ثمر کے طور پر ایک نئے 'بُعد' کے اضافے کی قارئین ادب کو کوئی اطلاع نہیں مل سکی اور اب جو ڈاکٹر صاحب نے اطلاع دی ہے تو اس کی حیثیت خبر سے زیادہ افواہ کی ہے۔ میں ڈاکٹر صاحب کے اس بیان کو بھی کہ جدید شاعری کی تحریک:

> "اقبال کی اجتہادی روش سے پھوٹی اور پھر پھلتی پھولتی چلی گئی۔"

افواہ ہی سمجھتا ہوں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ڈاکٹر وزیر آغا نے جدید شاعری اور شاعروں کے

بارے میں بہت کچھ لکھا ہے۔ انھوں نے جدید شاعری سے بحث کرتے ہوئے نہ صرف راشد، میراجی، اختر الایمان، قیوم نظر، یوسف ظفر اور مجید امجد سے لے کر منیر نیازی اور قاضی سلیم وغیرہ تک کی انفرادی اور مشترکہ شعری خصوصیات کی نشان دہی کی ہے بلکہ جدید شاعری کے متعلق بعض حلقوں کی طرف سے پھیلائی گئی بہت سی غلط فہمیوں کا معقول اور مدلل انداز میں ازالہ بھی کیا ہے، لیکن ان کی تحریروں کو پڑھتے ہوئے یہ محسوس ہوتا ہے کہ بہ حیثیت مجموعی ''جدیدیت'' کے تعلق سے ان کا ذہن پوری طرح صاف نہیں ہے۔ خاص طور پر خالص علامتی شاعری کے متعلق ان کا رویہ ہمدردانہ نہ ہو کر قدرے جابرانہ ہے۔ انھوں نے بعض نئے شاعروں پر ''فنی تقدس'' نیز ''ابلاغ کی اہمیت کو نظر انداز'' کرنے کا الزام لگایا ہے، لیکن افسوس کہ انھوں نے اس سلسلے میں نہ تو کسی شاعر کا نام لیا ہے اور نہ ہی فن کے تقدس کو مجروح کرنے والی نظموں سے اقتباسات نقل کئے ہیں۔ ایسی صورت میں قاری کے پاس کوئی ایسا آلۂ کار نہیں رہتا جس کی مدد سے وہ آغا صاحب کے دعووں کی تصدیق یا تردید کر سکے۔ خالص علامتی شاعری کے سلسلے میں ان کے اس رویے کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ ان کا تصورِ علامت بجائے خود خاصہ محدود ہے۔ ان کے نزدیک علامت کی تعریف یہ ہے کہ:

> ''جب کسی شے کا ذکر آئے تو یہ شے اس تصور کی طرف ذہن کو منتقل کر لے جو اس کا بنیادی وصف ہے۔ مثال کے طور پر جب پانی کا ذکر آئے گا تو انسانی ذہن اس سیال کیفیت کی طرف منتقل ہوگا جو پانی کے ہر روپ میں ضروری طور پر موجود ہوگی۔''

میں یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ یہ تعریف یکسر غلط نہ سہی نامکمل ضرور ہے۔ وزیر آغا پانی کی مثال دے کر علامت کے اشارتی (Refrential) پہلو کا ذکر کرتے ہیں لیکن اس معنویت کو قطعاً نظر انداز کر دیتے ہیں جس کا تعلق تصور کے بجائے تجربے سے ہوتا ہے۔ پانی کے ذکر کے ساتھ ہمارا ذہن پانی کی شکل میں موجود رہنے والی سیال کیفیت کی طرف ہی منتقل نہیں ہوتا بلکہ پانی کے ذائقے اور اس کے علاوہ پانی کے تعلق سے مختلف انسانی تجربات کی طرف بھی منتقل ہوتا ہے۔ چونکہ اس سلسلے میں تفصیل میں جانے کا موقع نہیں ہے اس لیے صرف یہ کہتا چلوں کہ

جدید علامت پسند شاعر ''جھنڈی کے لفظ سے اُلّو مراد'' لینے کے قائل نہیں البتہ اگر جھنڈی دکھانے والا الّو کے خصائص رکھتا ہے تو یقیناً اس کے بیان کے لیے الو کی علامت کافی ہوگی۔ مزید یہ کہ جدید شاعری یا علامتی شاعری یا کسی بھی قسم کی شاعری کو سوامی رام تیرتھ وغیرہ کے حوالے سے نہیں بلکہ ادب کے نقادوں کے حوالے سے ہی سمجھا جا سکتا ہے۔ اسی طرح میرے نزدیک جدید علامتی شاعروں کا کوئی ایسا گروہ نہیں ہے جو بقول وزیر آغا آزاد تلازمۂ خیال کو بجائے خود'' شاعری کے مرتبے کا حامل'' سمجھتا ہو۔ آزاد تلازمۂ خیال جدید شعری تکنیک سے وابستہ اختراعات اور عناصر میں سے محض ایک عنصر ہے لیکن تکنیک کا مسئلہ وزیر آغا کے نزدیک درسی تنقید کا مسئلہ ہے۔

اس بحث کو سمیٹتے ہوئے اب یہ کہہ دوں کہ بعض حضرات مثلاً ڈاکٹر احسن فاروقی نے ''اردو شاعری کا مزاج'' پر تبصرہ کرتے ہوئے یہ سوال اٹھایا تھا کہ '' کیا یہ کتاب ہمیں یہ بتاتی ہے کہ اردو شاعری کا مخصوص مزاج کیا ہے؟'' میں سمجھتا ہوں کہ ڈاکٹر آغا نے مختلف ادوار میں کی جانے والی شاعری کی مشترکہ خصوصیات بیان کرنے کی کوشش ضرور کی ہے۔ چونکہ انھوں نے یہ سارا جائزہ ثقافتی اور تہذیبی قدروں کی مدد سے لیا ہے اس لیے میرے نزدیک یہ کتاب اردو شاعری کی تنقید نہیں بلکہ اس کی پہلی اہم ثقافتی تاریخ کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کتاب میں ہم جن خیالات و نظریات سے دوچار ہوتے ہیں ان کی داغ بیل دراصل ''نظم جدید کی کروٹیں'' میں ہی پڑ چکی تھی۔ ہم اگر اس کتاب کو ان کے مضامین کے دوسرے مجموعوں کے مقابل رکھ کر دیکھیں تو پتہ چلتا ہے کہ جہاں ''نئے مقالات'' اور ''نئے تناظر'' میں شامل بیشتر مضامین تنقید کا کوئی اعلیٰ معیار پیش نہیں کرتے وہیں ''نظم جدید کی کروٹیں'' والے مقالات بعض بنیادی کمزوریوں کے باوجود خاصی اہمیت کے مالک ہیں۔

مشہور آرکیٹائپل نقاد لزلی فڈلر (Leslie Fiedler) نے اپنے مضمون آرکیٹائپ اور دستخط (The Archetype and Signature) میں اس بات کی بڑی شدید وکالت کی ہے کہ آرکیٹائپل نقادوں کو عمومی پیٹرنز (Patterns) پر اتنی توجہ صرف نہیں کرنی چاہیے جتنی متعلقہ شاعر کی مرکزی اور بنیادی شعری خصوصیات پر۔ اسی مرکزی خصوصیات کو فڈلر'' دستخط'' کا نام دیتا ہے۔

اس مجموعۂ مضامین میں اقبال، فیض اور راشد وغیرہ پر جو مضامین ہیں وہ متعلقہ شعراء

کے ساتھ انصاف نہیں کر پاتے لیکن مجید امجد، یوسف ظفر اور قیوم نظر پر جو مضامین ہیں وہ خصوصی توجہ کے مستحق ہیں۔ دراصل ہمارے یہاں عام طور پر نقاد صرف بڑے بڑے ناموں کے پیچھے بھاگتے ہیں اور دوسرے درجے کے اچھے شاعروں کو عموماً نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جدید نقاد نے بھی راشد اور میراجی کے بارے میں تو جیسا کچھ لکھ سکتے تھے، بہر حال لکھا، لیکن دوسرے شعراء بالخصوص یوسف ظفر اور قیوم نظر کے نام، محض میراجی اسکول سے وابستہ شعراء کی فہرست میں گنواتے رہے۔ وزیر آغا نے اپنے ان مضامین میں دقت نظری سے کام لیتے ہوئے ان شعراء کی مرکزی اور انفرادی خصوصیات کو اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔ انھوں نے یوسف ظفر کی کتابوں: 'زنداں' 'زہر خند' اور 'صدا بہ صحرا' کا تفصیلی مطالعہ کرتے ہوئے یہ صحیح نتیجہ نکالا ہے کہ یوسف ظفر کی ''نظریں سب سے پہلے اشیا کی تابندگی اور چکا چوند کی طرف منتقل ہوتی ہیں۔'' عام طور پر یوسف ظفر کو خطرناک قسم کا داخلی شاعر سمجھا جاتا رہا ہے جبکہ وزیر آغا بڑی محنت سے یوسف ظفر کی مختلف نظموں کا تجزیہ کرتے ہوئے اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ:

> ''یوسف ظفر ایک ایسا انسان ہے جس نے اپنی ذات
> کی قندیل سے کائنات کو روشن کرنے اور اپنی شخصیت کے
> تحرک سے خارج کے انجماد کو ختم کرنے کی سعی کی ہے۔''

اس طرح یہ بات ثابت ہو جاتی ہے کہ یوسف ظفر اپنی ذات کے خول میں سمٹ کر نہیں رہ گئے وہ بڑے شاعر نہیں ہیں مگر نہ صرف ان کے موضوعات میں انفرادیت ہے بلکہ ان کا اسلوب اور دلکشی بھی دوسروں سے بڑی حد تک جدا ہے۔

یوسف ظفر کی شاعری کو حرکت اور حرارت کی مثال قرار دینے کے بعد جب وزیر آغا قیوم نظر کی شاعری کو افسردہ دلی کی ایک مثال قرار دیتے ہیں تو یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ کس طرح جدید شاعروں نے بہت سی خاندانی مماثلتوں کے باوجود من حیث القوم شاعری نہیں کی۔ مجھے وزیر آغا کے اس خیال سے سو فیصد اتفاق ہے کہ:

> ''جدید نظم گو شعرا میں سے ہر ایک نے اپنے مزاج،
> شخصیت اور مطمح نظر کے باعث ایک بالکل مختلف ردعمل کا

اظہار کیا ہے۔''

میرے نزدیک ان مضامین کی نمایاں کامیابی اور ان کے تاثر کی وجہ یہ ہے کہ چند لمحوں کے لیے ہی سہی، لیکن ان مضامین میں ڈاکٹر صاحب نے اجتماعی لاشعور، گریٹ مدر اور مادری و پدری نظام وغیرہ سے جان بچا کر فنی معروض پر توجہ کی ہے۔ ان مضامین میں انھوں نے متذکرہ شعرا کی مخصوص لفظیات، تراکیب، ان کے شعری اسلوب نیز فنی رویتے سے بحث کی ہے۔ ادب کا قاری نہ صرف ان چیزوں سے لطف اندوز ہوسکتا ہے بلکہ ان مطالعوں کے توسط سے وہ شاعر کے تجربات و احساسات کی اساطیری قدر و قیمت کے بجائے شعری قدر و قیمت کو پہچاننے اور انھیں اپنے تجربات سے شناخت کرنے کی بھی کوشش کرسکتا ہے۔

''نظم جدید کی کروٹیں'' میں ان کا جو مضمون ضیاء جالندھری کی شاعری کے بارے میں ہے اسے بھی اس لحاظ سے خوش آمدید کہا جاسکتا ہے کہ ضیاء بھی ان اچھے شاعروں میں سے ہیں، جن کی شعری کاوشوں کی طرف نقادوں نے بہت کم توجہ کی ہے لیکن بدقسمتی سے یہ پورا مضمون بیک وقت وزیر آغا کی دو بڑی تنقیدی کمزوریوں یعنی صنعت مبالغہ اور فروعی نیز ناقابلِ یقین تقابل کا شکار ہوگیا ہے۔ مبالغہ آمیز تعریف کے سلسلے میں عارف عبدالمتین کا حوالہ دے چکا ہوں۔ ناقابل یقین تقابل کے تعلق سے ڈاکٹر صاحب نہایت ہی صدق دل سے پہاڑ اور گلہری والے فارمولے پر عمل کرتے ہیں۔ پہاڑ ہزار بڑا سہی لیکن چونکہ وہ گلہری کی طرح اخروٹ نہیں توڑ سکتا اس لیے گلہری اس کی مدمقابل بن جاتی ہے۔ چنانچہ ڈاکٹر آغا اپنے اسی فارمولے پر عمل کرتے ہوئے بے چارے ضیاء جالندھری کو نہ صرف دیو مالائی ہیرو قرار دے کر اور انھیں ''شکمِ ماہی'' اور ''لق و دق صحرا'' میں سے گزار کر چشمۂ حیواں تک لے جاتے ہیں بلکہ انھیں سیدھے سیدھے ٹی ایس ایلیٹ سے بھڑا دیتے ہیں اور یہ نہیں سوچتے کہ قاری اس تقابل سے ہی بدک جائے گا اور ضیاء کی انفرادیت بھی ایلیٹ کے بوجھ تلے دب کر رہ جائے گی۔ لکھتے ہیں:

''ٹی ایس ایلیٹ کی ویسٹ لینڈ (The Waste
Land) کی طرح 'سرِ شام' کا آغاز بھی بہار کی آمد سے ہوتا
ہے مگر اس فرق کے ساتھ کہ ایلیٹ تو آمد بہار کے خوف میں

مبتلا ہے جبکہ ضیاء نے اس کا خیر مقدم کیا ہے۔''

آگے چل کر ڈاکٹر صاحب نے الیٹ کی اس شہرۂ آفاق نظم کے ابتدائی چار مصرعے (یعنی اپریل ظالم ترین مہینہ ہے وغیرہ) نقل کر کے یہ فیصلہ صادر کیا ہے کہ ان مصرعوں سے:

''ایک گہرے اعصابی خوف کی نمائش ہوتی ہے لیکن

جب ضیاء کہتا ہے کہ

پھول پھول میں امنگ رنگ بن کے جی اٹھی

خوشبوؤں کی لہر لہر بادلوں کے سائے میں

راگ چھیڑتی اٹھی

راگنی کی آنچ شاخ شاخ میں رواں ہوئی......

تو صاف محسوس ہوتا ہے وہ محبت اور اس کے تابناک جنسی

پہلوؤں سے ہرگز ہراساں نہیں۔''

میں یہاں ''سرشام'' اور ''ویسٹ لینڈ'' کا کوئی تقابلی مطالعہ نہیں کروں گا کہ ایسا سوچنا بھی بقول شخصے ''جہالت کو فروغ'' دینا ہے، صرف یہ کہوں گا کہ ڈاکٹر صاحب ویسٹ لینڈ کے پورے اور حقیقی حدود اربعہ سے واقف نہیں ہیں۔ اگر ہوتے تو اس دھڑلے سے ضیاء جالندھری کی شاعری کا الیٹ کی شاعری سے مقابلہ کرنے سے یقیناً گریز کرتے۔ یہ بات بھی قابل افسوس ہے کہ موصوف کے اس غیر محتاط رویے کے سبب ہم ایک ممکنہ اچھے مضمون سے محروم ہو گئے۔ آگے بڑھنے سے پہلے اس قسم کے بے سروپا تقابل کی ایک اور جھلک ملاحظہ کرتے چلیے۔ ایک جگہ مجید امجد کی شاعری پر اظہار خیال کرتے ہوئے فرماتے ہیں:

''مجید امجد حالی یا اقبال کی طرح ماضی کی داستانوں اور

تاریخ کے حقائق سے نتائج اخذ نہیں کرتا۔''

یا

''اردو غزل میں غالب اور اردو نظم میں اقبال اور مجید

امجد کے ہاں..... وسعت نظری اور کشادگی کا احساس ہوتا

ہے، لیکن اقبال کے برعکس مجید امجد کی حیثیت رہبر یا فلاسفر کی
نہیں بلکہ ایک تماشائی کی ہے۔''

جیسا کہ آپ نے دیکھا، ان کے نزدیک اقبال کی بنیادی حیثیت شاعر کی نہیں، بلکہ ماضی کی داستانوں اور تاریخ کے حقائق سے نتائج اخذ کرنے والے رہبر اور فلاسفر کی ہے۔ ایک اور جگہ وہ حالی کے ساتھ اقبال کو بھی ''عظمت رفتہ کا نقیب و داعی'' اور ان کی شاعری کو'' قوم کا نوحہ'' قرار دے چکے ہیں لیکن یہ سب برسوں پہلے کی باتیں ہیں۔ اس عرصے میں اقبال کے تعلق سے وزیر آغا کے تنقیدی رویّے میں انقلابی تبدیلیاں رونما ہوئی ہیں۔ اب وہ اقبال کو جدید غزل اور جدید نظم دونوں کا نقطۂ آغاز سمجھتے ہیں۔ صرف اتنا ہی نہیں بلکہ اب وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ:

''اقبال کا مطالعہ بطور فلاسفر کرنے کے بجائے اس طور
کرنا چاہئے کہ ان کے نظریات کے عقب میں پھیلے ہوئے
شعری باطن کو گرفت میں لیا جا سکے۔''

کسی شاعر کے شعری باطن کو مکمل طور پر گرفت میں لینا اگر چہ کہ ناممکن سی بات ہے لیکن نفسیاتی اور آرکیٹائپل نقاد اس قسم کی کوشش برابر کرتے رہتے ہیں۔ ویسے جہاں تک ''تصورات عشق و خرد..... اقبال کی نظر میں'' کا معاملہ ہے، مجھے اس میں کوئی شک نہیں کہ یہ کتاب وزیر آغا کے عمومی تنقیدی فریم ورک یعنی نفسیاتی اور اساطیری مفروضات کے دخل در معقولات کے باوجود نہ صرف وزیر آغا کی اپنی تصانیف میں بلکہ اقبالیات کے عمومی پس منظر میں بھی ایک اہم اور منفرد حیثیت کی مالک ہے۔ اس کتاب کی عالمانہ سطح عام طور پر خاصی بلند نظر آتی ہے۔ مشرق و مغرب کے درجنوں دانش وروں اور مفکروں کے خیالات کا تجزیہ کرنے نیز ان کے مقابلے میں علامہ اقبال کے خیالات و تصورات کی انفرادیت کو اجاگر کرنے میں انھوں نے بڑی دیدہ ریزی سے کام لیا ہے۔ تصورات اقبال کے سلسلے میں ان کی تشریحات و تعبیرات سے اختلاف کیا جا سکتا ہے، لیکن بعض مستثنیات سے قطع نظر انھیں بے مصرف کہہ کر ٹالا نہیں جا سکتا۔

حقیقت یہ ہے کہ حیات و کائنات سے متعلق بہت سے ایسے مسائل جن پر مختلف فلاسفہ نے اظہار خیال کیا ہے، ان میں بعض مشترکہ اقدار یا خصائص کی جھلک کا پایا جانا ایک فطری چیز

ہے۔ عشق و خرد کا معاملہ بھی ایسے ہی نظریات میں سے ایک ہے۔ اسی لیے وزیر آغا نے اس موضوع سے اپنی بحث کا آغاز کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

> ''عشق و خرد کے فرق کو اقبال ہی نے نہیں دوسرے
> لاتعداد مفکرین نے بھی موضوع گفتگو بنایا ہے بلکہ یہ کہنا
> چاہئے کہ جب سے انسان نے تہذیب کے دائرے میں قدم
> رکھا ہے یہ موضوع کسی نہ کسی صورت میں انسانی سوچ بچار کی
> زد میں ضرور رہا ہے۔''

بات بظاہر یہاں پوری ہو جاتی ہے لیکن تہذیب اور اس کی تاریخ کا بیان وزیر آغا کی فطری کمزوری ہے، اس لیے وہ آگے بڑھنے سے پہلے ایک بار پھر مانا (Mana) کے تصور، ین اور یانگ کی کیفیات کا بیان شروع کر دیتے ہیں اور اس سلسلے میں ان کی تان ''نروان'' پر ٹوٹتی ہے۔ ''نروان'' سے اقبال یا صوفیائے کرام کے تصور عشق کا یوں موازنہ کرنا کہ دونوں میں ایک طرح کی مطابقت پیدا ہو جائے دراصل ''مگس کو باغ میں جانے نہ دینا'' والی منطق ہے۔ مگس رانی کی یہ عادت یا خصلت دراصل اندھے کی لاٹھی ہے جو اپنے مالک کو ہر حال میں سہارا دیتی ہے۔ مثال کے طور پر مراثی انیس میں صبح عاشور کے شاعرانہ بیان کا تنقیدی جائزہ لیتے ہوئے ان کے لیے لفظ ''صبح'' بجائے خود آدھے سے زیادہ مضمون کا مواد فراہم کر دیتا ہے۔ ''صبح'' سے ان کے ذہن میں روشنی کا تصور ابھر آتا ہے اور ذہن کے منور ہوتے ہی وہ اساطیر میں روشنی کی روحانی عظمت، متھر امت میں لاتعداد آنکھوں والے سورج کی پرستش نیز پرانے عہد نامے سے لے کر دوسرے مذہبی صحیفوں تک میں روشنی اور اگنی وغیرہ کے متعلق وہ غلغلہ بلند کرتے ہیں کہ تنقیدی اعتبار سے نہ صرف صبح عاشور کا رنگ مدھم پڑ جاتا ہے بلکہ علی اکبر کی اذان تک ٹھیک سے سنائی نہیں دیتی۔

جہاں تک بنیادی موضوع یعنی عشق اور عقل کا سوال ہے ان کے نزدیک عقل سیدھی سڑک کے مانند ہے جبکہ:

> ''عشق سیدھی سڑک پر سفر نہیں کرتا، بلکہ ایک دائرے
> کی صورت میں مرکزی نقطے کا طواف کرتا ہے..... چنانچہ

شاعری میں پروانہ عشق کی علامت ہے اور پروانے کا کام یہ
ہے کہ وہ شمع کے گرد طواف کرتے ہوئے شمع کی آگ میں جل
کر خود بھی آگ بن جاتا ہے۔''

ممکن ہے کہ فلسفیانہ یا مابعد الطبیعاتی سطح پر سیدھی سڑک اور دائرے والے نقطۂ نظر کو پوری طرح صحیح یا غلط ثابت کیا جا سکتا ہو، مگر ڈاکٹر صاحب نے شاعری کے حوالے سے پروانے کے متعلق جو تاویل پیش کی ہے وہ محض جزوی اعتبار سے صحیح ہے۔ اردو شاعری میں پروانے کے ساتھ شمع بھی عشق اور عاشق کی علامت بن کر ابھری ہے۔ مندرجہ ذیل اشعار:

مانند شمع آتش غم سے پگھل گیا
بزم جہاں میں روتے ہی روتے میں گل گیا

(میر)

سر سے شعلے اٹھتے ہیں آنکھوں سے دریا جائے ہے
شمع سے یہ کس نے ذکر اس محفل آرا کا کیا

(مومن)

جاتا ہوں داغ حسرتِ ہستی لیے ہوئے
ہوں شمع کشتہ در خورِ محفل نہیں رہا

(غالب)

شمع کو بجائے خود عاشق کی علامت کے طور پر پیش کرتے ہیں۔

فی الحال اگر ہم اس مسئلے کو یہیں چھوڑ کر اقبال کے تصورات کی طرف سفر کریں تو پتہ چلتا ہے کہ ڈاکٹر آغا کے نزدیک عقل اور عشق یعنی منطقی اور وجدانی دونوں رویّے بنیادی طور پر قدیم یونانی فکر سے وابستہ ہیں۔ انھوں نے عقلی یا سائنسی میلان کے تعلق سے فلسفے، اور وجدانی میلان کے تعلق سے اسطور پر، اپنی بحث کی بنیاد رکھی ہے۔ جہاں تک فلسفے کا سوال ہے ان کا یہ کہنا صحیح ہے کہ:

''سائنسی میلان کا اولین علم بردار تھیلز (Thales) تھا

جس نے سورج اور ستاروں کو دیوتا قرار دینے کے بجائے کہا
کہ یہ محض آگ کے گولے ہیں۔''

ڈاکٹر آغا کے اس خیال کی صداقت سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اقبال نے مغربی اور یورپی فلسفے کا نہ صرف بغور مطالعہ کیا تھا بلکہ:

''مشرقی افکار کی روشنی میں ان سارے مسائل کا جائزہ
لے کر اپنے طور پر نتائج مرتب کئے تھے۔''

عقلی یا منطقی رجحانات کے سلسلے میں وزیر آغا نے ڈیکارٹ سے لے کر نطشے اور برگساں تک کے اہم نظریات کو مناسب انداز میں اور اختصار کے ساتھ پیش کر دیا ہے۔ ممکن ہے کہ ان کے بیان کردہ فلسفیانہ خیالات و نظریات میں سے بعض کا فکر اقبال سے براہ راست تعلق نظر نہ آئے لیکن آغا صاحب ہمیں اقبال کے زمانے میں موجود فلسفیانہ ماحول اور فضا سے یقیناً واقف کرا دیتے ہیں۔ اس تعلق سے وزیر آغا کی تنقیدی اہمیت کا راز یہ ہے کہ انھوں نے فکر اقبال پر مختلف فلسفیوں کے اثرات ڈھونڈنے پر اپنی ساری توجہ صرف کرنے کے بجائے اس پر زور دیا ہے کہ کس طرح اقبال نے اپنے آپ کو محض استفادے کی منزل تک محدود نہیں رکھا، بلکہ اپنے لیے ایک الگ اور منفرد راہ ہموار کرنے کی کوشش کی۔ مثلاً نطشے کے فوق البشر اور اقبال کے مرد مومن والے نظریے میں مماثلتیں تلاش کرنا اردو تنقید میں روز مرہ کی حیثیت رکھتا ہے۔ ان دونوں کا تجزیاتی موازنہ کرتے ہوئے ڈاکٹر آغا نے جو نتیجہ نکالا ہے یعنی یہ کہ اقبال نے محض:

''خطر پسندی کو مرد مومن کا خالص وصف قرار دے کر
اسے حرص و آز، بہیمیت اور ظلم کی علامت نہیں بنایا بلکہ اسے
خودی کی تکمیل پر اکسایا، گویا اقبال نے صحیح معنوں میں فوق البشر
کا تصور پیش کیا جو زندگی میں پوری طرح مبتلا ہونے کے
باوجود فقر کی دولت سے مالا مال تھا۔''

وہ نہ صرف قابل قبول ہے بلکہ اقبال کی شاعری کو سمجھنے میں ہماری مدد کرتا ہے۔ ہاں جب وہ اقبال کے تصور عشق کے ڈانڈے یونانی دیوتا ڈایونائسس (Dionysus) یا فرانسیسی مفکر روسو سے

ملاتے ہیں تو ان سے اختلاف ضروری ہو جاتا ہے۔ میرے خیال میں اس مسئلے کے تعلق سے علمائے دین اور صوفیائے کرام سے رجوع کرنا ہی زیادہ مستحسن ہے۔

وزیر آغا نے یہ بحث ''تصورات اقبال کا اسلامی پس منظر'' نامی باب میں چھیڑی ہے۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر آغا نے متکلمین اسلام کے ابتدائی دو فریق (اشاعرہ اور معتزلہ) کے نظریات اور ان نظریات کے پس منظر میں، اقبال کے خیالات وعقائد سے سیر حاصل گفتگو کی ہے۔ علاوہ ازیں انھوں نے اسلامی فلاسفہ مثلاً الکندی، ابن سینا، فارابی اور ابن رُشد وغیرہ کے ان خیالات کو بھی پیش کیا ہے جن کا تعلق کائنات، انسانی وجود، روح اور جسم وغیرہ سے ہے۔ اس طرح انھوں نے ''تصورات عشق وخرد.....'' میں حتی الامکان اقبال کے خیالات وافکار کا احاطہ کرنے کی کوشش کی ہے۔

جہاں تک صوفیانہ تصورات کے پس منظر میں اقبال کی شاعری کی وضاحت کا سوال ہے انھوں نے یقیناً فکر اقبال کے بعض نادر پہلوؤں کو اجاگر کیا ہے لیکن ان پر براہ راست تنقید سے اکثر و بیشتر گریز کیا ہے۔ اس سلسلے کی ایک نمایاں مثال، خواجہ حسن نظامی کے نام اقبال کا وہ خط ہے جس میں انھوں نے تصوف کے متعلق اپنے موقف کی وضاحت کرتے ہوئے منجملہ دیگر باتوں کے یہ بھی لکھا ہے کہ:

> ''.....حالت سکر، منتہائے اسلام اور قوانین حیات کے مخالف ہے اور حالت صحو جس کا دوسرا نام اسلام ہے قوانین حیات کے عین مطابق ہے اور رسول اکرم صلی اللہ علیہ وسلم کا منشا یہ تھا کہ ایسے آدمی پیدا ہوں جن کی مستقل حالت، کیفیت صحو ہو۔ یہی وجہ ہے کہ رسول کریمؐ کے صحابہ میں صدیقؓ وعمرؓ تو بہ کثرت ملے مگر حافظ شیرازی کوئی نظر نہیں آتا۔''

اس خط کے مشمولات کے تعلق سے وزیر آغا کا یہ بیان کہ:

> ''اقبال کی نظروں میں اہل وطن کی انفعالیت اور عزلت نشینی ترقی کے راستے کا سنگ گراں تھا، اسی لیے انھوں نے

عجمی تصوف کی افیونیت سے ہندی مسلمانوں کو آگاہ کرنا
ضروری سمجھا۔"

محض اس بات کا ثبوت ہے کہ انھیں تنقید سے زیادہ اقبال کی عظمت کا وظیفہ پڑھنے اور ان کی جا و بیجا باتوں پر مہر تصدیق ثبت کرنے سے دلچسپی ہے۔ بعض جلیل القدر بزرگان دین مثلاً مولانا اشرف علی تھانوی وغیرہ نے کلام حافظ کی جو صوفیانہ تعبیر و تشریح کی ہے اس سے اختلاف کیا جا سکتا ہے، لیکن حافظ کے شاعرانہ مرتبے پر "عجمی افیونیت" کا لیبل چسپاں کر کے اسے کم نہیں کیا جا سکتا۔

دوسری بات جسے جناب عاصم عثمانی نے نہایت ہی دوٹوک انداز میں پیش کیا ہے یہ ہے کہ:

> "صحابۂ کرام جنھوں نے براہ راست رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم سے تعلیم و تربیت پائی اور آپ کی مجالس، سفر و حضر اور رات دن کے مشاغل و معروفیات سے رہنمائی حاصل کی، کسی غیر صحابی کو ان کے معیار پر لا کر پرکھنے میں نہ صرف صحابۂ کرام کی اہانت اور ذم کا پہلو اپنے اندر رکھتا ہے بلکہ خود اس آدمی کے ساتھ بھی انصاف نہیں ہے۔"

(تصوف اور تعمیر سیرت، مولانا مودودی کی تحریروں کی روشنی میں)

مجھے نہیں معلوم کہ خواجہ حسن نظامی نے اقبال کے متذکرہ خط کا کیا اور کس طرح جواب دیا تھا لیکن میں اقبال کے اس خط کی بنیاد پر یہ کہہ سکتا ہوں کہ اگر مذہبی سطح پر انھوں نے ایک طرف خلفائے راشدین کی شان میں گستاخی کی ہے تو دوسری طرف ادبی سطح پر اپنے سے بہتر اور برتر شاعر حافظ کے ساتھ بھی سخت ناانصافی کی ہے۔ میرے خیال میں اقبال کے اس رویے کو "کیفیت صحو" کے بجائے "کیفیت سکر" سے تعبیر کیا جانا چاہیے۔

اقبال کے تصورات عشق و خرد کے یورپی اور اسلامی پس منظر کے مفصل بیان کے بعد وزیر آغا نے ان تصورات کو اقبال کی فارسی اور اردو شاعری کے توسط سے سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ اس مقصد کے تحت انھوں نے سب سے پہلے "اسرار خودی" سے چند اشعار نقل کیے ہیں اور پھر ان کے حوالے سے عقل کے بارے میں اقبال کے موقف کی وضاحت کی ہے۔ منقولہ اشعار میں سے

آخری شعر یعنی:

علم وفن از پیش خیزانِ حیات
علم وفن از خانہ زادانِ حیات

کے پیش نظر ان کی یہ وضاحت کہ:

''اقبال نے عقل کی اہمیت کو نظر انداز ہرگز نہیں کیا بلکہ اسے زندگی کا ایک خادم قرار دیا ہے۔''

قاری کے ذہن میں اس سوال کو جنم دیتا ہے کہ کیا عقل، علم اور فن تینوں ہم معنیٰ اصطلاحات ہیں؟ وزیر آغا اس سوال کا جواب نہیں دیتے اور عقل کے تعلق سے رومیؒ اور اقبال کے خیالات کے تقابلی مطالعے کی طرف بڑھ جاتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ:

''چونکہ تصوف نے ہمیشہ عقل کو عرفان کے راستے میں ایک سنگ گراں سمجھا ہے اس لیے رومی نے بھی اپنی پہلی فرصت میں عقل کو گردن زدنی قرار دے دیا، مگر اقبال کے یہاں متشدد رویہ موجود نہیں ہے۔''

ڈاکٹر میر ولی الدین نے اپنی تصنیف ''قرآن اور تصوف'' (صفحہ 12) میں امام قُشیری کے حوالے سے امام غزالی کا یہ قول نقل کیا ہے کہ جب:

''میں (یعنی امام غزالی) ان علوم سے فارغ ہو کر صوفیہ کے طریقے کی طرف متوجہ ہوا تو مجھے معلوم ہوا کہ ان کا طریقہ علم وعمل سے تکمیل کی طرف پہنچتا ہے.....''

اب اگر علم، عقل کی ہم معنی یا کم وبیش ہم معنی اصطلاح ہے تو یہ کہنا کہ ''تصوف نے ہمیشہ عقل کو عرفان کے راستے میں سنگ گراں سمجھا ہے'' یقیناً صوفیہ کے ساتھ ناانصافی کے مترادف ہوگا۔

عقل کے سلسلے میں ان کے اس خیال سے متفق ہونا بھی مشکل ہے کہ اقبال نے جب اپنی ایک نظم میں:

''عقل کو ایک کردار بنا کر پیش کیا تو یہ کردار دراصل
مغرب کے اس انسان کے لیے ایک علامت تھا جس نے
عقل وخرد کو واحد رہ نما کے اصول پر تسلیم کر کے مادی دنیا پر اپنا
تسلط قائم کر لیا تھا۔''

اسی طرح ان کی یہ بات بھی تسلیم نہیں کی جا سکتی کہ اقبال نے مشرق کی اصلاح کرنے کے ساتھ ساتھ مغرب والوں کو بھی ان کے ''پائیں باغ'' کے وجود کا احساس کرانے کی ذمہ داری بھی سنبھال لی تھی۔ یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ مغرب اور مشرق کے پس منظر میں، وہ اقبال کے نقطۂ نظر کی انفرادیت کی وضاحت کرتے ہوئے کم وبیش اپنی ہر کتاب میں گھما پھرا کر، اقبال کا موازنہ حالی اور سر سید سے ضرور کرتے ہیں اور اس عمل میں عموماً موخر الذکر بزرگوں کے تعلق سے ان کا رویہ خاصہ اہانت آمیز ہوتا ہے۔ چنانچہ ''تصورات عشق وخرد'' میں بھی جب وہ شپنگلر، کلچر، مادیت اور روحانیت وغیرہ کے متعلق طویل بحث کے بعد اقبال کی طرف لوٹتے ہیں تو یوں فرماتے ہیں:

''سر سید احمد خاں پیروئ مغرب کے قائل تھے۔ ان کا
خیال تھا کہ مغربی اقوام کی تقلید ہی میں نجات کی صورت
ہے..... سر سید احمد خاں کا موقف قومی اعتبار سے صائب مگر
بنیادی طور پر سطحی تھا، اور اگر اسے اندھا دھند قبول کر لیا جاتا تو
'ممی ڈیڈی' تہذیب اسلامی تہذیب پر پوری طرح غالب
آجاتی۔ سر سید کے برعکس اقبال نے مغربی تہذیب کے
خارج اور باطن میں حد فاصل قائم کی.....'' وغیرہ۔

ممکن ہے کہ بعض حضرات ''تہذیب کے خارج اور باطن'' جیسی اصطلاح کو پوری طرح نہ سمجھ سکیں۔ وزیر آغا کے یہاں دراصل اس قسم کی اصطلاحوں اور لفظیات کی بھرمار ہے۔ اس چیز نے ان کے نثری اسلوب میں ویسی ہی انفرادیت پیدا کر دی ہے جیسی عبدالعزیز خالد کے شعری اسلوب میں۔ یہاں مزید ایک جملہ یہ لکھ دوں کہ جگن ناتھ آزاد نے تصورات عشق وخرد پر

تبصرہ کرتے ہوئے اسے مختلف زبانوں میں ترجمہ کرا کے شائع کرنے کی پر جوش سفارش کی ہے۔ بہتر ہوگا کہ وہ پہلے خود اس کتاب کو سلیس اردو میں ترجمہ کر کے شائع کر دیں۔ اب جگن ناتھ آزاد صاحب کا ذکر نکلا ہے تو یہ بھی کہہ دوں کہ میں انھیں اقبال کا ''نقاد'' نہیں سمجھتا، البتہ گزشتہ چالیس برسوں سے وہ اقبال کی یاد میں جس شدت خلوص سے آنسو بہا رہے ہیں اس کی داد نہ دینا ناانصافی ہوگی۔ خوشی کی بات ہے کہ نہ صرف حکومت ہند بلکہ دوسری حکومتوں نے بھی ان آنسوؤں کی مناسب قدر و ہمت افزائی کی ہے۔

اس اچانک انحراف (Digression) کے لیے معذرت خواہ ہوں۔ ویسے ''انحراف بہ کثرت'' وزیر آغا کے تنقیدی اسلوب کی ایک اہم خصوصیت ہے۔ وہ ہر انحراف کے بعد ''لیکن ذکر اس عقلی تحریک کا تھا....'' یا ''مگر ذکر یونان کا تھا'' جیسے جملوں کی مدد سے نفس مضمون کی طرف واپس آتے ہیں۔ چنانچہ میں بھی یہ لکھ کر کہ ذکر سرسید احمد خاں کا ہو رہا تھا یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ مفکر اور مصلح میں جو فرق ہوتا ہے اسے نظر انداز نہیں کرنا چاہیے۔ مفکر عموماً بالواسطہ انداز میں یعنی اپنی تحریروں کے ذریعے ایک مخصوص حلقے یعنی پڑھے لکھے طبقے تک پہنچتا ہے جبکہ مصلح عملی طور پر ہمہ وقت عوام کے مسائل سے الجھا ہوا اور انھیں سلجھانے کی کوشش کرتا رہتا ہے۔ اقبال کے ایک عظیم شاعر ہونے میں کسی کو بھی کوئی شک نہیں لیکن جہاں تک ہندی مسلمانوں کا معاملہ ہے، بقول ڈاکٹر صفدر محمود، اگر سرسید 1857 کے بعد:

> ''مسلمانوں کو نہ جھنجھوڑتے اور انھیں تعلیم کی طرف راغب نہ کرتے تو سرسید کی وفات کے بعد جس طرح ہندوستان کی سیاست نے پلٹا کھایا، اور سیاسی سرگرمیوں کا دور شروع ہوا، اگر مسلمان تعلیم یافتہ نہ ہوتے تو سیاسی دوڑ میں وہ ہندوؤں سے کہیں دور پیچھے رہ جاتے اور نہ جانے ان کا مستقبل کیا ہوتا۔''

(سرسید کا خواب 'معاصر' لاہور شمارہ نمبر ۱)

ڈاکٹر صفدر محمود کے یہ خیالات دراصل ان کٹر مسلم لیگیوں کی صدائے بازگشت ہیں جو

سرسید کو ہی پاکستان کا اصلی بانی سمجھتے ہیں۔ان خیالات کو من وعن مبتدل نہیں کیا جاسکتا۔سرسید کے اعمال وافکار کو از سرنو تنقیدی نقطۂ نظر سے دیکھنے کی ضرورت ہے۔

ان باتوں سے قطع نظر، جہاں تک فکر اقبال میں عشق کے مقام اور اس کی اہمیت کا سوال ہے، وزیر آغا نے صرف طویل ہی نہیں بلکہ بسیط بحث کی ہے۔اس سلسلے میں انھوں نے تصوف میں عشق کے چند مدارج کو بنیاد بنا کر اقبال کی انفرادی خصوصیات کو اجاگر بھی کیا ہے۔ سب جانتے ہیں کہ تصوف اور اس سے وابستہ مسائل نہ صرف بے حد طویل بلکہ بے حد پیچیدہ بھی ہیں۔مثال کے طور پر ڈاکٹر صاحب بار بار رہبانیت کا ذکر کرتے ہیں اور لکھتے ہیں کہ اقبال تصوف کے نہیں تصوف کے رہبانی پہلو کے مخالف تھے۔سوال یہ ہے کہ وہ کون سے مستند صوفی تھے جنھوں نے نظراً اور عملاً رہبانیت کی تعلیم دی ہے۔صدیق اکبرؓ کا قول ہے کہ:

> ''جو حق تعالیٰ سے انس کرتا ہے، غیر اللہ سے وحشت کرتا ہے۔''

صوفیائے اسلام نے اسی قول سے روشنی حاصل کی ہے اور اسے رہبانیت سے تعبیر نہیں کیا جاسکتا۔یہی معاملہ عشق مجازی اور عشق حقیقی وغیرہ کا ہے۔ جہاں جہاں ڈاکٹر صاحب نے تصوف سے تعلق رکھنے والے مسائل کے بارے میں اسلامی ماخذات یا پھر اقبال کی شاعری سے براہ راست رجوع کیا ہے ان کی تشریحات قابل قبول نظر آتی ہیں لیکن جہاں انھوں نے بعض نظریات کو غیر ضروری اور غیر ادبی تاویلات کے ذریعے سمجھنے کی کوشش کی ہے وہ اکثر بھٹک گئے ہیں۔مثال کے طور پر انھوں نے عشق کے جو چھ مدارج مقرر کیے ہیں ان میں طواف اور جست بھی شامل ہیں۔ یہ چیزیں تصوف میں بنیادی حیثیت نہیں رکھتیں۔ شیخ عبدالعزیز رحمۃ اللہ علیہ کے نزدیک عشق کے دس مراتب اور پچاس درجات ہیں لیکن ان کے یہاں بھی طواف اور جست کا ذکر نہیں۔اسی طرح 'قربانی' کے سلسلے میں ڈاکٹر صاحب نے لکھا ہے کہ:

> ''اس رسم کو قدیم زمانے کی قربانی کی اس رسم کے مترادف بھی قرار دیا جاسکتا ہے جس کے تحت وہ شے جس کی قربانی دینا مقصود ہوتی ہے، اس شے کے گرد جس کے لیے

قربانی درکار ہوتی ہے ایک دائرے کی صورت میں بار بار
گھمائی جاتی ہے۔ خود تاریخ میں بابر کا قصہ کسے یاد نہیں جس
نے اپنی عزیز ترین متاع یعنی ہمایوں کے گرد تین چکر لگا کر
اپنی قربانی پیش کردی۔''

اب ایک بات تو یہ کہ تصوف میں قربانی کا جو تصور ہے اس کا قدیم زمانے کی دیومالائی رسوم (Rituals) سے کوئی تعلق نہیں اور دوئم یہ کہ بابر کا قصہ یاد تو سب کو ہے لیکن یہ محض ایک قصہ ہے۔ تاریخی شواہد کے مطابق بابر کی موت اسے زہر دیے جانے کے سبب ہوئی نہ کہ ہمایوں کے گرد چکر لگانے اور اپنی قربانی پیش کرنے کی وجہ سے۔ پھر اس قسم کے قصوں پر یقین کرنا اور انھیں بطور اصول پیش کرنا، نہ صرف غیر منطقی بلکہ غیر اسلامی رویہ بھی ہے۔

میں وزیر آغا سے اپنے جزوی وکلی اتفاقات اور اختلافات کی فہرست کو مزید طویل بنانے کے بجائے یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ انھوں نے خصوصی طور پر، اقبال کے تصور عشق سے بحث کرتے ہوئے جس طرح مختلف نظریات کو سامنے رکھ کے اور ان کا تجزیہ کر کے خود اپنے نتائج مرتب کیے ہیں وہ نہ صرف قابل داد ہے بلکہ اسے اقبالیات کے سلسلے میں ایک نیا قدم کہا جا سکتا ہے۔

حسن اور عشق سے متعلق، اقبال کے یہاں مختلف ادوار میں جو خیالات ملتے ہیں، ان کے مدنظر ڈاکٹر آغا کی یہ رائے صائب ہے کہ اقبال کے یہاں عشق کا تصور بتدریج توانا ہوا ہے۔ اپنی اس بات کو انھوں نے اقبال کی مختلف نظموں مثلاً ''بچہ اور شمع''، ''کوشش ناتمام'' اور ''ذوق و شوق'' کے تجزیاتی مطالعے کی مدد سے ثابت کیا ہے۔ چونکہ ڈاکٹر آغا اقبال کے تصورات عشق و خرد کو بنیادی طور پر جمالیاتی رویئے سے تعبیر کرتے ہیں اس لیے انھوں نے ایم ایم شریف کی تصنیف ''جمالیات اقبال کی تشکیل'' سے خاص طور پر بحث کی ہے اور شریف صاحب کے بہت سے خیالات سے مدلل اختلاف کیا ہے۔ اس سلسلے میں ان کے یہاں بعض نفسیاتی اصولوں کا مناسب اور متوازن استعمال بھی نظر آتا ہے۔ مثال کے طور پر ایم ایم شریف کے اس خیال سے اختلاف کرتے ہوئے کہ اقبال کے یہاں شروع میں تو حسن خالق عشق ہے، لیکن آخر آخر میں عشق خالق حسن بن جاتا ہے، ڈاکٹر صاحب نے یہ کہہ کر قابل قبول وضاحت پیش کی ہے کہ ''حسن عشق کا

محرک تو ہے، خالق نہیں اور ایسا اس لیے ہے کہ محبت دراصل ایک فطری حس (Instinct) ہے اور حسن اسے تحرک دیتا ہے نہ کہ اس کی تخلیق کرتا ہے۔"

ان کا یہ خیال بھی ہمیں متاثر کرتا ہے کہ اقبال کی شاعری میں 'مردمومن عشق کی قوت کا نقطۂ اظہار ہے۔" اس مردمومن پر بقول ڈاکٹر آغا نطشے، برگساں اور رومی وغیرہ کی پرچھائیاں تو پڑتی ہیں، لیکن وہ "اپنی انفرادیت سے دست کش نہیں ہوتا۔"

مختصر یہ کہ "تصورات عشق وخرد.....اقبال کی نظر میں" کے آخری حصے میں عشق اور اس سے متعلقہ مسائل کے تعلق سے اقبال کے انفرادی اور اجتہادی نقطۂ نظر کی جو وضاحت ملتی ہے وہ قاری کو نہ صرف متاثر کرتی ہے بلکہ اسے غور وخوض پر بھی مجبور کرتی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس کتاب کے زیر بحث حصے میں (چند مقامات سے قطع نظر) وہ روایتی آرکیٹائپل تنقید کے آہنی شکنجے سے باہر نکل آنے اور آزادانہ طور پر سوچنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ اگر وہ عام طور پر شعروادب پر گفتگو کرتے ہوئے آرکیٹائپل تخیل کے ساتھ، اسلوبیاتی اور استعاراتی تخیل پر بھی زور دیتے نیز آرکیٹائپ کو بطور اصول قبول کرنے کے بجائے صرف تنقیدی تفتیش میں صرف 'آلۂ کار' سمجھنے پر اکتفا کرتے اور انھیں نفسیاتی تلازمات سے بوجھل بنا کر پیش کرنے کے بجائے ان کا استعمال محض علامتوں کے طور پر کرتے تو یقیناً ان کی تنقید زیادہ باوزن اور زیادہ باوقار ہو جاتی۔ اسطور کا استعمال ڈاکٹر وزیر آغا کے ہم عصر اور ان کے پسندیدہ نقاد ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے بھی کیا ہے لیکن بہت ہی احتیاط کے ساتھ اور دال میں نمک کی طرح۔

میں ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کو ایک اہم جدید نقاد سمجھتا ہوں۔ چونکہ جدیدیت کی کہانی نہ صرف عام بلکہ قدرے پرانی بھی ہو چکی ہے اور اس کے بارے میں بہت کچھ لکھا جا چکا ہے، اس لیے میں یہاں مزید تفصیل میں جانے کے بجائے صرف اتنا کہوں گا کہ ''جدیدیت'' نت نئے موضوعات کی دریافت کے ساتھ ساتھ ہیئتی تجربات، زندگی کے خارجی مظاہر پر محض ایک تماشائی یا مبصر کی حیثیت سے نظر ڈالنے کے بجائے انھیں اپنی داخلی شخصیت کا حصہ بنا لینے کی خواہش، علامتی اور استعاراتی طرز اظہار پر زور، مواد اور اسلوب دونوں کی یکساں اہمیت کے اقرار کے باوجود کبھی کبھی اسلوب کو مواد پر ترجیح دینے کا رجحان، مسلمہ علمی و ادبی اقدار کی عظمت کے اعتراف کے ساتھ ان کی از سرِ نو چھان پھٹک اور ادب کو کسی بھی دوسرے ضابطۂ علم کا نعم البدل نہ سمجھ کر ایک خود مختار جمالیاتی ضابطہ سمجھنے پر اصرار جیسی خصوصیات سے عبارت ہے۔ نارنگ کو یہ تمام چیزیں نہ صرف عزیز ہیں بلکہ ان کی تنقید ان خصوصیات کی پشت پناہی کا ایک موثر آلۂ کار بھی ہے۔

یہاں یہ بھی لکھ دوں کہ جدید اردو تنقید کے ایک بڑے اور اہم حصے پر الیٹ، لیوس، رچرڈز، نارتھروپ فرائی، پروفیسر کلینتھ بروکس اور پروفیسر ومزٹ (جونیئر) کے واضح اثرات نظر آتے ہیں۔ نارنگ اپنے عمومی تنقیدی مزاج کے اعتبار سے ان حضرات کے مقابلے میں مڈلٹن مرے اور سیرل کنولی وغیرہ کے قریب ہیں۔ یعنی یہ کہ نارنگ نظریہ ساز تو نہیں ہیں لیکن ان کا ذخیرۂ

علم بہت وسیع اور تنقیدی بصیرت بہت گہری ہے۔اپنے بارے میں ان کا یہ بیان کہ:

''میں نے ادب کی روایت کا مطالعہ نہایت سنجیدگی اور
محنت کے ساتھ کیا ہے اور آج بھی میری کوشش یہی رہتی ہے
کہ میں سب سے زیادہ توجہ مطالعہ پر صرف کروں۔''

یقیناً حقیقت پر مبنی ہے۔یہی وجہ ہے کہ اگر ایک طرف وہ شعروادب کے کلاسیکی فرماں رواؤں کے پارکھ ہیں تو دوسری طرف تازہ ترین ادبی رجحانات کے جوہر سے بھی بہ خوبی آگاہ ہیں۔صرف آگاہ ہی نہیں، بلکہ وہ ان کو آگے بڑھانے اور پروان چڑھانے میں بھی پیش پیش رہتے ہیں۔ذہنی رویوں کے اعتبار سے تنقید کو مختلف خانوں مثلاً اسطوری، تاریخی، سوانحی، اقداری، اخلاقی، نفسیاتی اور ہیئتی وغیرہ میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ڈاکٹر نارنگ نے اپنے تنقیدی مضامین میں خود کو سختی کے ساتھ کسی ایک طریق کار تک محدود کر لینے کے بجائے ذہن و ذوق کی کشادگی اور وسعت کا ثبوت دیا ہے اور ایک سے زیادہ طریقۂ تنقید سے مختلف اوقات میں استفادہ کیا ہے اگر چہ کہ نظریاتی سطح پر وہ اسلوبیاتی طرز تنقید پر خصوصی اصرار کرتے ہیں۔ان کا کہنا ہے کہ:

''ادبی تنقید موضوعی بھی ہوتی ہے اور معروضی بھی، اس
لیے کہ تنقید کا مقصد ادب شناسی ہے اور ادب شناسی کا عمل خواہ
وہ ذوقی ہو یا جمالیاتی یا معنیاتی، حقیقتاً تمام مباحث اس لسانی
اور ملفوظی پیکر کے حوالے سے ہوتے ہیں جس سے کسی بھی فن
پارے کا بہ حیثیت فن پارے کے وجود قائم ہوتا ہے۔''

یہ عبارت اسلوبیاتی طرز تنقید سے نارنگ کے گہرے شغف کی مظہر ہے۔انھوں نے یقیناً اپنے بعض مضامین مثلاً اقبال کے کلام کا صوتی نظام، اسلوبیات انیس، اور اسلوبیات میر میں خالص اسلوبیاتی طرز نگارش سے کام لیا ہے، لیکن ساتھ ہی ساتھ غالب، حسرت موہانی، محمد علی جوہر اور جوش ملیح آبادی کے بارے میں لکھتے ہوئے انھوں نے سوانح، تاریخ اور عمرانیات کو اسلوبیات پر ترجیح دی ہے۔اسلوبیات کو وہ کل تنقید نہیں سمجھتے۔ان کے نزدیک کسی بھی ایک طرز تنقید کو ہر لحاظ سے مکمل نہیں کہا جاسکتا۔اگر چہ اسلوبیات ''تنقیدی آرا کی صحت یا عدم صحت کے لیے ٹھوس تجزیاتی

بنیادیں فراہم کرتی ہے۔"

مزید یہ کہ بقول نارنگ دوسرے علوم "میں سے کسی کا موضوع براہ راست ادب یا ادب کا وسیلہ اظہار یعنی زبان نہیں ہے جبکہ اسلوبیات کا موضوع ہی زبان اور اس کا تخلیقی استعمال ہے......"

ان عقائد و خیالات کے پیش نظر نارنگ کی عدالت عالیہ میں جو آخری فیصلہ صادر ہوتا ہے وہ یہ ہے کہ:

"ادبی تنقید میں جو مدد اسلوبیات سے مل سکتی ہے کسی دوسرے ضابطۂ علم سے نہیں مل سکتی......"

بات یہ ہے کہ گزشتہ چالیس پچاس برسوں میں عالمی تنقید میں عموماً اور امریکی تنقید میں خصوصاً اسلوبیات (جو بجائے خود کوئی آزاد علم نہ ہو کر لسانیات کی ایک شاخ ہے۔ف۔ج) نے اپنے دائرۂ عمل کو کافی وسیع کیا ہے۔ مجھے یہ تسلیم ہے کہ اسلوبیات ادب کی خدمت کے لیے ہمہ وقت تیار رہتی ہے لیکن میں یہ نہیں مانتا کہ اسلوبیات کا براہ راست موضوع محض ادب ہے۔ حالیہ برسوں میں اس نے دوسرے علوم پر بھی پورے جوش و خروش سے کمندیں ڈالی ہیں۔ اسی طرح اب محض شعر و ادب کی زبان اسلوبیات کا موضوع نہیں رہ گیا۔ اب اس نے مذہبی اور سیاسی تقاریر کی زبان کو بھی بڑے پیار سے اپنے آغوش شفقت میں لے لیا ہے۔

میں یہ نہیں کہتا کہ اسلوبیات کو ادبی تنقید کا حربہ نہ بنایا جائے۔ لیکن میرے نزدیک اسے تنقید کا بنیادی عمل قرار دینا مناسب نہیں ہے۔ اسی طرح ڈاکٹر نارنگ اسلوبیات اور زبان کے درمیان موجود جس اٹوٹ رشتے کی بات کرتے ہیں اس سے مجھے اختلاف نہیں لیکن میں سمجھتا ہوں کہ نقاد کا زبان و ادب سے رشتہ اسلوبیاتی دلچسپی سے آگے کی چیز ہے۔ زبان یقیناً ادب کے اظہار کا واحد وسیلہ ہے لیکن ادب صرف "زبان" نہیں ہے۔ محرکات، موضوعات، امیجز، علامتیں، استعارے، پلاٹ، کردار، المیہ اور طربیہ جیسے عناصر کی پرکھ اور ان کی نشان دہی کے لیے لسانیات، اسلوبیات اور صوتیات کی مدد قطعاً غیر ضروری چیز ہے۔ یہی وجہ ہے کہ دنیا کے بڑے بڑے ادیبوں اور شاعروں مثلاً ہومر، ورجل، ڈینٹی، شیکسپیئر، گیٹے، ٹالسٹائے اور دستوفسکی وغیرہ

کی وہ تصانیف جو ہم تک ترجموں کے ذریعے پہنچتی ہیں وہ متذکرہ شعراء و ادباء کے انفرادی لسانی اور لفظی خصوصیات یعنی Verbal Peculiarities سے عاری ہونے کے باوجود ہمیں متاثر کرتی ہیں۔ اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ حقیقی چیز ادبی تجربے کی کلیت ہے اور یہ تجربہ صوتیاتی یا ساختیاتی نظام کا پابند نہیں ہوتا۔ اس مسئلے کے تعلق سے میرا موقف یہ ہے کہ لسانیات کی دوسری شاخ یعنی عروض کی طرح اسلوبیات بھی ایک ایسا سود خور پٹھان ہے جس کی مدد بہت سوچ سمجھ کر لینی چاہئے، ورنہ پھر سود دھیرے دھیرے اتنا بڑھ جاتا ہے کہ عروضی اور اسلوبیاتی سود خور تنقید کے بہانے شعر و ادب کی جائداد کو ہی ہڑپ کر جاتا ہے۔ مثال کے طور پر بہت سے ماہرین عروض شعر سے وابستہ تمام تر جمالیاتی اور معنیاتی اقدار کو یکسر نظر انداز کر کے اپنا بیشتر اور بیش قیمت وقت محض حشو و زوائد، شتر گربہ اور ایطا وغیرہ کی نشان دہی میں ضائع کر دیتے ہیں۔ اسی طرح بہت سے ماہرین اسلوبیات اپنا سارا وقت مصمتوں اور مصوتوں نیز ش، ق، ر، ز وغیرہ جیسی آوازوں کی اعداد شماری میں گزار دیتے ہیں۔ اس طرح اگر ایک طرف ناقد محض کمپیوٹر بن کر رہ جاتا ہے تو دوسری طرف معروض یعنی شعر، نظم، افسانہ یا ناول غائب ہو جاتا ہے اور اس کی جگہ جو چیز بچتی ہے وہ محض ریزہ ریزہ ضابطگی (Methodology) ہوتی ہے۔ جس سے نہ تو تنقید کا بھلا ہوتا ہے اور نہ ہی قاری کا۔

واضح رہے کہ میں لسانیات اور اسلوبیات کی افادیت سے یکسر انکار نہیں کرتا۔ میں صرف یہ کہتا ہوں کہ ان چیزوں سے ادب کے مختلف گوشوں پر روشنی ڈالنے کا کام لینا چاہئے، لیکن ادب کو ان کے کٹہرے میں بند کرنے سے گریز کرنا چاہئے۔ مجھے خوشی ہے کہ ڈاکٹر نارنگ نے اسلوبیاتی طرز تنقید کی زبردست نظریاتی مدافعت کرنے کے باوجود اس طریق کار کو اپنے چند مضامین تک ہی محدود رکھا ہے۔ ایسے مضامین میں خالص اسلوبیاتی طریق کار والے مضامین بھی ہیں اور ایسے بھی جن میں اس طریق کو دوسرے طریقوں سے ملا کر برتا گیا ہے۔ مثال کے طور پر نظیر اکبرآبادی پر ان کا جو مضمون ہے وہ نظیر کے سوانح حیات، اس زمانے کے حالات اور نظیر کے معمولات کا بیان کرنے کے ساتھ ساتھ نظیر کے شعری اسلوب کی انفرادیت کا بھی تعین کرتا ہے۔ اس قسم کی متوازن اسلوبیاتی تنقید کہ:

''نظیر کے یہاں حظ وانبساط کی کیفیت پیدا کرنے میں
چھوٹے چھوٹے کلموں، نیم کلموں اور پے بہ پے آنے والے
لفظوں کا خاص دخل ہوتا ہے جو مل کر مصرعوں کو مکمل کرتے
ہیں.....ان سے جہاں نظیر کے زور بیان اور روانی کا پتہ چلتا
ہے وہاں پر اکرتی آوازوں کی معکوسیت اور ہکاریت کی صوتی
تھاپ اور دھاکوں کی کیفیت بھی ابھرتی ہے۔''

ہمیں کلام نظیر سے بہتر طور پر لطف اندوز ہونے میں ہماری مدد کرتی ہے۔

خالص اسلوبیاتی طرز تنقید والے مضامین میں ''اسلوبیات انیس'' خصوصی توجہ کا مستحق ہے۔ یہ مضمون بے حد تخصیصی (Specialised) اور ٹیکنیکل ہونے کے باوجود اسلوبیاتی تنقید کا ایک وقیع نمونہ ہے۔ مجھے نارنگ کے اس اعتراف سے اتفاق ہے کہ:

''انیس کے محاسن شعری کے بیان میں شبلی نے جو کچھ
لکھا تھا پون صدی گزرنے کے باوجود اس پر کوئی بنیادی
اضافہ آج تک نہیں کیا جاسکا۔''

لیکن میں سمجھتا ہوں کہ نارنگ نے یقیناً کلام انیس کو ایک نئے زاویے سے دیکھنے اور پرکھنے کی کوشش کی ہے۔ انیس کی شاعری میں جو فصاحت ہے اور جس نے ان کی شاعری کو لفظی جادو کا درجہ دے دیا ہے اس کا، نارنگ نے جس عمدگی سے تجزیہ کیا ہے اور جس طرح اپنی بات کو پایۂ وثوق تک پہنچایا ہے وہ تنقید کا قابلِ تعریف نمونہ ہے۔ اس مضمون میں انھوں نے مراثی انیس کا مراثی دبیر سے اسلوبیاتی موازنہ کر کے یہ ثابت کیا ہے کہ شعری ہیئت اور موضوع کی یکسانیت کے باوجود لسانی سطح پر دبیر کے یہاں وہ خصوصیات نہیں ملتیں جو کلام انیس کو فصاحت کے جوہر سے مالا مال کر کے اسے سحر کار تاثر عطا کرتی ہیں۔ نارنگ کا یہ تھیسس نیا بھی ہے اور قابل قبول بھی کہ انیس نے عام طور پر اپنے مرثیوں میں:

''جس طرح بند کے پہلے چار مصرعوں میں قصیدے
کے زور بیان اور دبدبے کو، اور بیتوں میں غزل کی لطافت اور

نرمی کو باہم مربوط کر کے جو نیا اسلوبیاتی پیکر دیا وہ ان کے فن
سے مخصوص ہے۔"

نارنگ کا یہ مضمون شاید اس لیے بہت کامیاب ہے کہ انیس اور دبیر کے شعری موضوعات اور ہیئت کی یکسانیت کے سبب موازنہ کرنے اور نتائج اخذ کرنے میں بڑی سہولت پیدا ہو جاتی ہے۔ اس مضمون کے مقابلے میں "اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام" کم تر درجے کا اور خاصا ناقابلِ قبول (Unconvincing) مضمون ہے۔ اقبال کی مختلف نظموں میں صفیری و مسلسل یا ہکار و معکوسی آوازوں کی اعداد شماری ان نظموں کی حقیقی سطح سے لطف اندوز ہونے میں ہماری کوئی مدد نہیں کرتی۔ انھوں نے اقبال کی ایک ابتدائی نظم "ایک شام" (دریائے نیکر ہائیڈل برگ کے کنارے پر) نقل کر کے یہ بتایا ہے کہ اس نظم میں "سناٹے اور تنہائی کی کیفیت بعض خاص خاص آوازوں کی تکرار سے ابھاری گئی ہے۔" نارنگ کے نزدیک یہ آوازیں س، ش، خ اور ف کی ہیں جو ۷ اشعار پر مشتمل نظم میں ۳۵ بار آئی ہیں۔ اس سلسلے میں نارنگ نے اس حقیقت کو نظر انداز کر دیا ہے کہ اس نظم کا موضوع ہی سناٹے اور تنہائی کی منظر کشی ہے۔ لفظ "خاموش" اور اس کی تخفیف "خموش" کی تکرار سے صرف حرف "ش" اس نظم میں ۱۶ بار استعمال ہوا ہے۔

دراصل اقبال کی شاعری میں اور ان کی ہر نظم میں س، ش اور خ سے شروع ہونے والے الفاظ کثرت سے استعمال ہوئے ہیں۔ مثال کے طور پر اقبال کی محض ۶ اشعار پر مشتمل ایک نظم "ابلیس کی عرض داشت" میں س، ش، خ اور ف کی آوازیں ۲۱ بار آئی ہیں لیکن نظم کا موضوع چونکہ بالکل الگ ہے اس لیے تنہائی یا سناٹے کا دور دور تک نام و نشان نہیں ملتا۔ مطلب یہ کہ یہ آوازیں بجائے خود کسی قسم کی کیفیت ابھارنے پر قادر نہیں ہیں۔

یہاں مزید تفصیل میں جائے بغیر صرف اتنا اور کہوں گا کہ ڈاکٹر نارنگ جس طرز تنقید کو سب سے زیادہ سائنٹفک طریقہ بتاتے ہیں وہ بسا اوقات مفروضاتی سطح سے آگے نہیں بڑھ پاتا۔

ڈاکٹر نارنگ کی تنقیدی بصیرت کا بہترین اظہار فکشن کی تنقید میں ہوا ہے لیکن اس کا ذکر آگے آئے گا۔ جہاں تک شاعری کا تعلق ہے، میرے لیے یہ کہنا ممکن نہیں کہ ڈاکٹر نارنگ نے اپنے تمام تر مطالعے، ذہنی شغف اور دلچسپی کے باوجود شاعری کے ساتھ اور خصوصاً جدید شاعری

کے ساتھ انصاف کیا ہے۔ یعنی شاعری کے بارے میں انھیں جتنا لکھنا چاہیے تھا یا جتنا وہ لکھ سکتے تھے اس کا عشر عشیر بھی نہیں لکھا۔ میر، انیس اور اقبال کے متعلق ان کی اسلوبیاتی تنقید کا ذکر کر چکا ہوں۔ ان کے دوسرے مضامین میں ''غالب کا جذبۂ حب الوطنی اور سنہ ستاون''، ''شعر جوہر اور جذبۂ شوقِ شہادت''، ''شعر حسرت کی سیاسی جہت'' اور ''شاعر حریت و فطرت جوش ملیح آبادی'' نہ صرف قابل ذکر بلکہ ایسے مضامین ہیں، جنھیں نارنگ کی وسیع تر ذہنی اور تنقیدی دلچسپیوں کے ثبوت کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے۔ ان مضامین میں ان کا تنقیدی ذہن صوتیاتی اور اسلوبیاتی جکڑ بندیوں سے تقریباً آزاد ہو کر سماجی، سیاسی اور اخلاقی صورت حال سے پیدا ہونے والے ان انسانی احساسات و جذبات کو پیش کرتا ہے جو شعر کی شکل میں ہمارے سامنے آتے رہے ہیں۔ ان مسائل کے تعلق سے نارنگ نے خاصی لگن اور دقت نظری کا ثبوت دیا ہے۔ مثال کے طور پر مولانا محمد علی جوہر کی سیاسی شخصیت اور ان کے سیاسی کارناموں نے ہما شما کو اس حد تک مسحور کر رکھا ہے کہ ان کی شعری حیثیت اگر پوری طرح فراموش نہیں کی گئی تو بڑی حد تک نظر انداز ضرور کر دی گئی۔

اس مسئلے پر نارنگ کا تنقیدی موقف یہ ہے کہ اگرچہ مولانا محمد علی جوہر کی زندگی میں ان کی شخصیت کا عملی پہلو بہت نمایاں رہا لیکن بنیادی طور پر ان کا مزاج تخلیقی تھا اور اپنی تمام تر مجاہدانہ بلکہ جارحانہ روش کے باوجود وہ اپنے سینے میں ایک سچے شاعر کا دل رکھتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ سیاسی سطح پر انتہائی درجے کے شعلہ صفت شخص ہونے کے باوجود انھوں نے اپنی شاعری میں برہنہ گفتاری کو دخل انداز ہونے نہیں دیا اور اپنی غزلوں میں ''اشاریت اور ایمائیت کی بہترین روایتوں کی پاسداری کی۔''

جوہر کی جو شعری خصوصیت نارنگ کو زیادہ متاثر کرتی ہے وہ یہ ہے کہ انھوں نے شاعری کو زندگی سے قریب کرنے اور عصری مسائل کو شعری موضوعات کے طور پر برتنے کے عمل میں جذبے اور احساس کی اس شدت اور تندی کو ہاتھ سے جانے نہیں دیا جسے حقیقی تغزل کی بنیادی اساس سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔

جوش ملیح آبادی پر اپنے مضمون میں نارنگ نے یہاں وہاں جوش کی شاعری کے صوتی

حسن و قبح کی طرف اشارے تو کیے ہیں لیکن بہ حیثیت مجموعی انھوں نے جوش کے شعری تجربات کی کلیت (Totality) کو گرفت میں لینے اور اس سے بحث کرنے کی کوشش کی ہے۔ جوش کی کئی نظموں جیسے ''طلوع فکر'' اور ''شکست زنداں کا خواب'' وغیرہ کے تجزیے سے نارنگ نے یہ دکھایا ہے کہ جوش کی شاعری میں کلاسیکیت اور عصریت ایک دوسرے سے پیوست نظر آتے ہیں۔

تاریخی اعتبار سے وہ جوش کو اس لیے اہم سمجھتے ہیں کہ انھوں نے باغی انسان، انسان کا ترانہ، پست قوم، مہاجن اور مفلس، اور بھوکا ہندوستان جیسی نظمیں ترقی پسند تحریک کے آغاز سے برسوں پہلے کہیں اور تحریک کے لیے راستہ ہموار کیا۔ نارنگ کے نزدیک اس طرح کی نظموں میں جوش کا شعری لہجہ نہ صرف ٹھوس اور سخت بلکہ کہیں کہیں کرخت ہو جاتا ہے لیکن وہ اپنے شعری تصورات کو پیش کرتے ہوئے بہر حال مخلص رہتے ہیں۔

جیسا کہ سب جانتے ہیں جوش کے مداحوں نے انھیں ''شاعر انقلاب'' اور ''شاعر شباب'' کے خطابات دیے تھے۔ وقتاً فوقتاً اردو کے نقاد حسب استطاعت ان خطابات کا اثبات یا پھر ان کی نفی کرتے رہے ہیں۔ نارنگ جوش کی باغیانہ اور عاشقانہ دونوں طرح کی شاعری کے معترف ہیں اور ان کے مختلف پہلوؤں سے بحث بھی کرتے ہیں، لیکن ان کے خیال میں جوش کی شاعری کا وہ حصہ جس میں حسن فطرت سے ان کے بے پناہ لگاؤ کا اظہار ہوا ہے، جوش کی باقی شاعری سے بہتر اور برتر ہے۔ وہ جوش کی تعریف کرتے ہوئے کسی طرح کے بخل یا تعصب سے کام نہ لے کر نہایت ہی فراخ دلی سے اعتراف کرتے ہیں کہ جوش نے:

> ''فطرت کے حسن و جمال کے جو مرقعے کھینچے ہیں، اور البیلی صبحوں، ڈھلتی شاموں، ساون کے مہینوں (''ساون کے مہینوں'' کی ترکیب نارنگ جیسا ماہر لسانیات ہی لکھ سکتا ہے۔ ف۔ ج۔)، اور گرجتی برستی گھٹاؤں سے آواز کی سیڑھیوں کے ذریعے جو باتیں کی ہیں اور، دن، رات، لو، گرمی، تپش، بہار اور برسات کی جو کیفیتیں بیان کی ہیں وہ پوری اردو شاعری میں اپنا جواب نہیں رکھتیں۔''

فی زمانہ جب کہ بہت سے ایسے لوگ جو جوش کی زندگی میں ان کے غلام بے دام بنے ہوئے تھے اور ہر طرح سے نہ صرف ان کی ناز برداری بلکہ ان کے یہاں بار برداری بھی کرتے تھے جوش کے خلاف لکھ کر اپنے ذہنی فرسٹریشن کو کم کرنے کی کوشش کرر ہے ہیں اور جبکہ جوش کے پرانے پرستار اپنے ذاتی مفادات کے لیے انھیں بھلا کر صرف اقبال کی شان میں قصیدے پڑھتے ہیں اور جدید نقاد جوش پر کچھ لکھنے سے اس لیے کتراتے ہیں کہ کہیں ان کی جدیدیت مشکوک نہ ہو جائے۔ مجھے نارنگ کا مندرجہ بالا بیان اس لیے اچھا لگا کہ یہ ان کی ذہنی آزادی کی دلیل ہے۔

جوش پر نارنگ کے اس مضمون سے نئے نقاد یہ سبق بھی سیکھ سکتے ہیں کہ ایسے شاعروں پر لکھتے ہوئے جن سے آپ کو ذاتی یا نظریاتی اختلاف ہو، کس طرح شاعر کی شخصیت اور اس کی 'خامیوں' کو بھلا کر، اپنے آپ کو پوری طرح معروض یعنی شاعری کے حوالے کر دینا چاہئے اور شخصی تعصبات سے پرے غیر جانب دار (Detached) انداز میں شاعری کا مطالعہ کرنا چاہئے۔

نئے نقادوں کو ہی نہیں، بلکہ یہ وہ سبق ہے جسے وامق جونپوری جیسے بڈھے طوطوں کو بھی سیکھنا چاہئے جو فراق کو بہ حیثیت شاعر نہ صرف جوش بلکہ معمولی درجے کے شاعروں کے مقابلے میں بھی رد کرنے پر ہی اکتفا نہیں کرتے بلکہ بدمذاقی اور ذاتیات کی نہایت ہی پست سطح پر اتر کے فراق کے گھر کو ''گدڑی بازار'' کے نام سے یاد کرتے ہیں اور فراق کے بارے میں تنقیدی رائے یہ دیتے ہیں کہ:

> ''وہ انتہائی Saddist اور Selfish قسم کے آدمی تھے۔ ان میں رحم اور انسان دوستی کا کوئی جذبہ نہ تھا، ان کی شاعری میں انسان دوستی کا اظہار بالکل ایک ڈھونگ ہے.....'' وغیرہ۔

بے چارے احمد مجتبیٰ وامق!! ساری زندگی مینا بازار اور بھوکا ہے بنگال گاتے رہے لیکن جہاں سے چلے تھے وہیں رہ گئے۔

اس سلسلے میں لکھنے کو تو اور بھی جی چاہتا ہے لیکن چونکہ یہاں اس کا موقع نہیں ہے اس

لیے اسی ایک جملے پر اکتفا کرتے ہوئے پھر دہراتا ہوں کہ نارنگ نے اگرچہ شاعری اور خصوصاً جدید شاعری کے تعلق سے زیادہ نہیں لکھا لیکن جن جدید شاعروں کے بارے میں انھوں نے لکھا ہے ان میں سے ساقی فاروقی اور بانی کی شاعری پر ان کے مضامین بعض اختلافی پہلوؤں کے باوجود مفصل، اہم اور قابل مطالعہ ہیں۔ نارنگ کے تنقیدی مضامین کی ایک خصوصیت یا خامی یہ ہے کہ وہ اکثر مضامین کی ابتدا عمومی تعریفی بیانات سے کرتے ہیں۔ پھر جیسے جیسے مضمون آگے بڑھتا ہے نفس مضمون پر ان کی گرفت مضبوط ہوتی جاتی ہے۔

ساقی فاروقی پر وہ اپنے مضمون کا آغاز ان الفاظ میں کرتے ہیں:

''ساقی فاروقی نے سبزہ، نباتات، چرند، پرند، مینڈک،
سور، خرگوش وغیرہ کائنات کی نظر آنے والی ٹھوس چیزوں سے
متعلق نظمیں کہی ہیں..... اس شاعری کی نوعیت نہ ذاتی ہے نہ
مابعد الطبیعاتی، بلکہ اس کا آہنگ کائناتی ہے۔''

یہاں جن چیزوں کا ذکر کیا گیا ہے وہ ساقی کی شاعری کو موضوع کی سطح پر وسعت ضرور بخشتی ہیں، لیکن میرے نزدیک ان کا کائناتی آہنگ سے کوئی تعلق نہیں۔ پھر نارنگ صاحب نے کائناتی آہنگ جیسی بھاری بھرکم اصطلاح کو استعمال تو کر ڈالا ہے لیکن اس کا مطلب واضح نہیں کر سکے ہیں۔

اسی طرح میں ان کے اس بیان کو کہ ساقی کی شاعری ''اپنے میں مگن نہیں یعنی یہ اس طرح انکشاف ذات کی شاعری نہیں جس طرح اس عہد کی زیادہ تر شاعری ہے'' جدید شاعری کے تعلق سے بدذوقی نہ بھی کہوں تو ناانصافی ضرور کہوں گا۔ اس قسم کے پٹے پٹائے، باسی، تواسی جملوں سے نارنگ جیسے نقاد کو احتراز کرنا چاہئے۔ بہر حال خوشی کی بات یہ ہے کہ مضمون جیسے جیسے آگے بڑھتا گیا ہے بہتر ہوتا گیا ہے۔ انھوں نے کئی نظموں: موت کی خوشبو، شہر آئندہ کے دروازے پر، وصال، شیر امداد علی کا مینڈک، داشتہ اور شاہ صاحب اینڈ سنز وغیرہ کا تجزیاتی مطالعہ کرتے ہوئے، ان نظموں میں موجود لفظیات، تراکیب، استعاروں اور علامتوں کی مدد سے ساقی فاروقی کی شاعری کی ساختیاتی ندرت کا ذکر کیا ہے۔

اپنے اس مضمون میں انھوں نے ساقی کے شعری رویے کی ہی وضاحت نہیں کی، بلکہ زبان کی مختلف حقیقتوں کے تعلق سے ان کے انفرادی احساسات و تجربات کی بھی قابل تعریف وضاحت کی ہے۔ ساتھ ہی ساتھ یہ بھی بتایا ہے کہ کس طرح صحیح معنیٰ میں ایک تخلیقی ذہن رکھنے والا شاعر نہ صرف ہر نظم میں بلکہ بسا اوقات نظم کے ہر ہر مصرعے میں معنی کی مختلف جہات کو سمو دیتا ہے۔

جیسا کہ اوپر ذکر کیا جا چکا ہے، ان کا دوسرا اہم مضمون باؔنی کی شاعری پر ہے۔ بانی کی غزل میں بہت زیادہ گہرائی تو نہیں ملتی لیکن الفاظ اور تراکیب کی ندرت اور استعارہ سازی کے معاملے میں وہ اپنے بیش تر ہم عصروں سے آگے ہیں۔ نارنگ نے بانی کی مختلف غزلوں مثلاً:

(۱)
ہم ہیں منظر سیہ آسمانوں کا ہے
اک عتاب آتے جاتے زمانوں کا ہے

(۲)
سیرِ شب لامکاں اور میں
ایک ہوئے رفتگاں اور میں

(۳)
فضا کہ پھر آسمان بھر تھی
خوشی سفر کی اڑان بھر تھی

میں شامل اشعار کا تجزیہ کرتے ہوئے، بانی کی شاعری کے مجموعی معنوی افق کی نہایت عمدگی سے نشان دہی کی ہے۔ ڈاکٹر نارنگ کے اخذ کردہ نتائج مثلاً یہ کہ:

> ''بانی اکثر و بیشتر تجربات کو اپنی حدود سے ورا ہو کر پیش کرتے ہیں اور ان کے جذبات میں ضبط و تحمل اور ٹھہراؤ کی کیفیت ہے۔''

یا یہ کہ

''بانی مجردات کو غیر مجرد تناظر میں، اور غیر مجرد اشیاء کو
مجردات کے آئینے میں دکھانا پسند کرتے ہیں۔'' وغیرہ

بانی کی شاعری کی انفرادیت کے تعین میں خصوصی طور پر مددگار ثابت ہوتے ہیں۔

انھوں نے بانی کی تخلیقی توانائیوں کا ذکر کرتے ہوئے یہ بھی بتایا ہے کہ کس طرح وہ اپنے اشعار میں پے در پے بعض الفاظ وتراکیب نیز علامتوں کا استعمال کر کے لمحہ لمحہ ٹوٹتی بکھرتی حقیقتوں کو از سر نو ایک لڑی میں پرو دیتے ہیں۔ فضا سازی، دراصل بانی کی ایک اہم شعری خصوصیت ہے۔ مجھے نارنگ کے اس خیال سے اتفاق ہے کہ مجموعی طور پر:

''بانی کے یہاں ایک ایسی روحانی تڑپ ہے جو گھٹن
سے نکل کر کھلی فضا میں بے پناہ ہو جانا چاہتی ہے۔''

یوں تو ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے اور بھی کچھ شاعروں کے متعلق چھوٹے بڑے اور اچھے برے مضامین لکھے ہیں لیکن اب اس بارے میں مزید کچھ نہیں لکھوں گا۔ اس لیے بھی کہ ڈاکٹر نارنگ کا مضبوط ترین قلعہ فکشن کی تنقید ہے نہ کہ شاعری۔ شاید اس لیے بھی کہ بقول نارنگ:

''اچھے شعر کا معاملہ نسبتاً اتنا مشکل نہیں، اچھی کہانی کے
ساتھ بہت کچھ جھیلنا پڑتا ہے.....''

شاید یہی وجہ ہے کہ انھیں شاعری کو سمجھنے اور سمجھانے کی زیادہ ضرورت محسوس نہیں ہوئی۔ ہر شخص کا اپنا ایک مزاج ہوتا ہے۔ شاعری کے تعلق سے نارنگ کا بھی اپنا ایک مزاج ہے جس سے ہمارا متفق ہونا ضروری نہیں ہے لیکن اس سے ان کی افسانوی تنقید کی اہمیت کم نہیں ہوتی۔

انھوں نے پریم چند، بیدی، انتظار حسین، سریندر پرکاش اور دوسرے کئی لوگوں کے بارے میں جو کچھ اور جس طرح لکھا ہے وہ فکشن پر ان کی مضبوط گرفت کا آئینہ دار ہے۔ نارنگ فکشن میں ٹیکنک کو غیر معمولی اہمیت دیتے ہیں، اور ٹیکنک کی دریافت کے ذریعے مختلف افسانہ نگاروں کی انفرادی خصوصیات کو اجاگر کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ بعض نقاد فکشن کی تنقید کرتے ہوئے معاشرتی اور سماجی ارتباط کے بہانے اسے ایسے سباق تک گھسیٹتے ہیں کہ آخر آخر میں فکشن اور عمرانیات یا فکشن اور سیاست میں کوئی خاص فرق نہیں رہ جاتا۔ اس رویے کے برخلاف نارنگ

کے نزدیک تحسین آمیز معنی آفرینی اسی وقت ممکن ہے جب انسانی اور عصری صداقتوں پر نظر رکھنے کے ساتھ ساتھ Verbal Analysis پر بھی نظر رکھی جائے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ جہاں پریم چند کے ادب میں موجود عصری مسائل و حقائق اور روزمرہ زندگی کے واقعات کے بیان کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہیں وہیں یہ بات بھی بہ اصرار کہتے ہیں کہ پریم چند محض ظاہر یا سطح کی عکاسی نہیں کرتے بلکہ ظاہری واقعات و حادثات کے ذریعے ان خطرناک حقائق تک پہنچنا چاہتے ہیں جن کا تعلق انسانی ذہن اور انسانی روح سے ہوتا ہے۔ ان کی رائے میں کردار اور واقعہ بیانیہ ساخت کی تکمیل اور اسے چمکانے کے بہانے ہیں۔ حقیقی جوہر زبان کا تخلیقی استعمال اور تکنیک کی پیچیدگی ہے جس سے فن پارے کی معنویت وابستہ ہوتی ہے۔

ڈاکٹر نارنگ کی مرتب کردہ کتاب ''اردو افسانہ.....روایت اور مسائل'' میں ان کے پانچ مضامین شامل ہیں اور یہ سبھی تنقیدی سطح کی اونچ نیچ کے باوجود اپنی اپنی جگہ اہم ہیں۔

میں یہاں ان کے مضمون ''افسانہ نگار..... پریم چند'' کا بطور خاص ذکر کرنا چاہوں گا۔ اس مضمون میں انھوں نے پریم چند کے شاہ کار ''کفن'' کے علاوہ بعض دوسرے افسانوں مثلاً دو بیلوں کی کہانی، عیدگاہ، شطرنج کے کھلاڑی، نئی بیوی اور جرمانہ وغیرہ کے حوالے سے پریم چند کی بیانیہ ٹیکنک کے ایک بڑے اہم پہلو یعنی Irony کو دریافت کیا ہے۔ اتفاق سے اردو میں Irony کے لیے کوئی مناسب اور متبادل اصطلاح رائج نہیں ہو سکی ہے۔ پروفیسر آل احمد سرور نے اقبال پر لکھتے ہوئے ایک جگہ Irony کا ترجمہ ''ہجو ملیح'' کیا ہے جو میرے نزدیک جدید ادب کے سیاق و سباق میں قطعاً نامناسب ہے۔ نارنگ کا یہ خیال کہ ''Irony میں لفظوں کے وہ معنی نہیں ہوتے جو بادی النظر میں دکھائی دیتے ہیں بلکہ ان میں صورت حال میں مضمر الیے پر یا آنکھوں سے اوجھل حقیقت کے کسی دردناک پہلو پر طنزیہ وار مقصود ہوتا ہے'' زیادہ قابل قبول ہے۔ 'Irony' جدید تنقید اور خصوصاً پروفیسر کلینتھ بروکس کی تنقید میں دراصل، اس قوت کا نام ہے جو متضاد عناصر اور خصوصاً متضاد رویوں میں ہم آہنگی اور وحدت پیدا کر کے کسی فن پارے میں جمالیاتی حقیقت (Phenomenon) کو مستحکم کرتی ہے۔ پریم چند کے متذکرہ بالا افسانوں میں نارنگ نے اسی تکنیک کی دریافت اور اس سے مفصل اور عمیق بحث کی ہے۔

انھوں نے ان افسانوں میں بیان شدہ واقعات نیز ان سے وابستہ کرداروں کے جائزے سے یہ دکھایا ہے کہ پریم چند کی اہمیت وعظمت محض ان کے سماجی یا اخلاقی نظریات کی افسانوی ترسیل سے عبارت نہیں بلکہ ان افسانوں کی زبردست کامیابی کا راز ان کے اعلیٰ ٹیکنک میں مضمر ہے۔ ویسے یہ ایک متنازعہ مسئلہ ہے۔

پچھلے چند برسوں میں منٹو کے افسانے ''پھندنے'' کی طرح پریم چند کے افسانے ''کفن'' کے بارے میں بھی اتنا کچھ لکھا جا چکا ہے کہ قارئین اب اس افسانے کی باریکیوں سے بڑی حد تک واقف ہو چکے ہیں اس لیے یہاں اس سے متعلق بہت سی باتوں کو دہرانے کی ضرورت نہیں ہے۔ صرف اتنا لکھ دوں کہ نارنگ نے اس کہانی کے مختلف پہلوؤں سے دقیق بحث کرتے ہوئے جو نتیجہ نکالا ہے یعنی یہ کہ کہانی کے اختتام پر جب باپ بیٹے: گھیسو اور مادھو پیتے پیتے گانے لگتے ہیں اور پھر بدمست ہو کر وہیں گر پڑتے ہیں تو ''کہانی اپنی صورت حال، کرداروں کے رویوں، عمل اور مکالموں سے ایک شدید درد اور صدمے کی کیفیت سے دوچار کرتی ہے اور طنز کے کچوکے لگاتی ہے۔'' وہ موثر اور قابل یقین ہے۔ مجھے نارنگ کے اس خیال سے بھی اتفاق ہے کہ پریم چند نے کفن میں ''حقیقت کی بے رحم ترجمانی'' کی ہے۔ لیکن میں ''کفن'' کے ساتھ اور اسی سانس میں ''نئی بیوی'' جیسے افسانے کا نام لینا مناسب نہیں سمجھتا۔ ''نئی بیوی'' نہ صرف کفن بلکہ پریم چند کے دوسرے متعدد افسانوں کے مقابلے میں تیکنک کے اعتبار سے ایک خاصی کمزور کہانی ہے۔ نارنگ نے پہلے اس کہانی کا خلاصہ یوں بیان کیا ہے:

> ''نئی بیوی میں پریم چند نے ایک نوجوان بیوی کو بداخلاقی کی طرف راجع دکھایا ہے۔ اس کی شادی ایک مالدار بوڑھے کھوسٹ سے ہوئی ہے جو سمجھتا ہے کہ محبت دولت سے خریدی جا سکتی ہے لیکن نئی بیوی اپنے معمر شوہر سے زیادہ دیہاتی نوکر کی طرف مائل ہے۔''

اس بحث کو آگے بڑھاتے اور اپنی بات پوری کرتے ہوئے نارنگ لکھتے ہیں:

> ''یہ بات پریم چند کے اخلاقی آدرشوں کے خلاف

ہے۔ پریم چند کی کہانیوں میں کرم، دھرم، پتی ورت ناری اور
پتی پرمیشور کا خاصا چرچا ہے، لیکن نئی بیوی، میں پریم چند کی
حقیقت نگاری انھیں اس Ironic Situation کو بے
باکانہ دکھانے پر مجبور کرتی ہے۔''

جس سچویشن کا وہ ذکر کرتے ہیں اور جو اس کہانی کا کلائمکس بھی ہے اسے بھی ملاحظہ فرمائیے:

''اس نے (نئی بیوی نے) سر پر آنچل کھینچ لیا اور نوکر
سے یہ کہتی ہوئی اپنے کمرے کی طرف چلی..... لالہ کھانا
کھا کر چلے جائیں گے، تم ذرا آ جانا.....''

میرے نزدیک زیر نظر کہانی پریم چند کے اخلاقی آدرشوں کے خلاف بالکل نہیں ہے۔ سطح پر تو انھوں نے یہ دکھایا ہے کہ نئی بیوی آشا، اپنے شوہر کی طرف ملتفت نہ ہو کر دیہاتی نوکر کی طرف مائل ہے، لیکن اس کہانی کی حقیقی زیریں سطح (Under Current) کا مقصد یہ ثابت کرتا ہے کہ چونکہ لالہ ڈنگامل نے اپنی پہلی بیوی لیلا کی قدر نہیں کی اور اپنا وقت گھر سے باہر داد عیش دے کر گزارتے رہے، یہاں تک کہ لیلا کا انتقال ہو گیا اس لیے دوسری اور نوجوان بیوی کے ان کے تعلق سے اس رویے کو خدا کا عذاب اور اس کا انصاف سمجھنا چاہئے۔ اس طرح میری رائے میں یہ کہانی پریم چند کے آدرشوں کے خلاف نہیں بلکہ عین مطابق ہے۔

مزید کہ تکنیکی سطح پر بھی اس کہانی میں کئی جھول ہیں۔ مثلاً کہانی میں لالہ کو سات لڑکوں (پہلی بیوی سے) کا باپ بتایا گیا ہے، لیکن ایسا لگتا ہے کہ لیلا کے ساتھ ساتوں بیٹے بھی مر گئے۔ کہانی میں اگر ایک بھی لڑکا جسمانی طور پر موجود ہوتا تو دوسری بیوی کے آنے کے بعد بلکہ پہلے بھی کہانی میں ایک نیا ڈرامائی بُعد اور تناؤ پیدا ہو جاتا۔ مزید یہ کہ پریم چند نے سولہ سالہ دیہاتی چھوکرے کی زبان سے جس طرح کے عاشقانہ مکالمے ادا کرائے ہیں اور آشا کو جس طرح اس کے عشق میں مبتلا ہوتے دکھایا ہے وہ خاصا غیر فطری اور زبردستی کا سودا ہے۔ ان باتوں کے پیش نظر ''نئی بیوی'' کو کسی بھی طرح ''کفن'' کے ہم پلہ افسانوں میں شمار نہیں کیا جا سکتا۔

ان باتوں سے قطع نظر اور جیسا کہ اوپر کہہ چکا ہوں نارنگ کا یہ مضمون یعنی ''افسانہ نگار..... پریم چند'' بڑی محنت سے لکھا گیا ہے۔ انھوں نے اس مضمون میں پریم چند کے افسانوی ادب کا تجزیہ کرتے ہوئے ان کی انوکھی خصوصیات کی نشان دہی ہی نہیں کی، بلکہ پریم چند کے ادب میں موجود ان امکانات پر بھی روشنی ڈالی ہے، جنھوں نے آگے چل کر اردو افسانے کے لیے راہ ہموار کی اور بے شمار سمتیں دکھائیں۔ حقیقت بھی یہی ہے کہ پریم چند زمانی اعتبار سے ہی اردو فکشن کے پیش رو نہیں تھے بلکہ انھوں نے ہی سب سے پہلے اردو فکشن کو اس راستے پر گامزن کیا جس پر چل کر اس نے یادداشت، حکایت اور داستان سے الگ ہو کر ایک خود مختار فنی معروض کی شکل وحیثیت اختیار کی۔

پریم چند کے بعد آنے والے اور خاص طور پر اردو افسانے کو بے پناہ وسعتیں عطا کرنے والے فنکاروں میں، جیسا کہ سب جانتے ہیں، راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو اور کرشن چندر کو غیر معمولی اہمیت اور شہرت حاصل ہوئی۔ نارنگ یوں تو ان تینوں کی عظمت کو اونچ نیچ، افراط وتفریط سے پاک ایک ایسا اسلوب قرار دیتے ہیں جو پریم چند کے ٹھیٹھ اسلوب کا ایک ترشا ہوا نمونہ ہے لیکن کرشن چندر کے اسلوب کو انھوں نے ایک ایسا اسلوب کہا ہے جس کی رومانویت ''تھوڑی دیر میں رومانی جوش وخروش میں تبدیل ہو جاتی ہے۔''

ڈاکٹر نارنگ بیدی کے افسانوی اسلوب کو دوسرے اسالیب پر اس لیے ترجیح دیتے ہیں کہ ان کے نزدیک بیدی کا اسلوب کنایاتی اور استعاراتی ہے اور اس طرح یہ جدید علامتی ذہن سے قریب تر ہو جاتا ہے۔ ان کا طویل مضمون ''بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں'' ان کے اسی تھیسس کو آگے بڑھانے کی ایک کوشش ہے۔ یہ کوشش بیک وقت کامیاب بھی ہے اور ناکام بھی۔ میرا مطلب یہ ہے کہ متذکرہ مضمون میں جن مقامات پر انھوں نے اساطیر کی مدد سے بیدی کے ان افسانوں کی تشریح کی ہے جو ہم عصر تہذیب اور زندگی کی روحانی بیماریوں نیز انسانی ذہن وشعور سے وابستہ پروزرشن کا پردہ چاک کرتے ہیں، کامیاب ہوئے ہیں، لیکن جہاں کہیں انھوں نے افسانوں کو اساطیر کی از سر نو دریافت تک محدود کر دیا ہے، ناکام رہے ہیں۔

نارنگ نے بیدی کے بعض کرداروں کے بیان میں جس طرح شیومت، شکتی، پدری، اور مادری نظام کا بکھان کیا ہے وہ ان کی تنقید کو اسطوری فارمولے بازی کی حد سے آگے نہیں بڑھنے دیتا۔ مثلاً بیدی کی مشہور کہانی ''ببل'' کے متعلق ان کا یہ کہنا کہ بیدی نے:

> ''ببل میں عفت و عصمت کی پاسداری کے لحاظ سے
> لڑکی کی سیتا سے تطبیق کی ہے اور خود ببل نٹ کھٹ بالک کرشن
> ہے، جو ہوٹل میں سیتا کو درباری کی ہوس کا شکار ہونے سے
> بچالیتا ہے۔''

ناقابل یقین قسم کا تنقیدی جواز ہے۔ درحقیقت نہ ببل کرشن ہے اور نہ ہی درباری راون۔ اس کہانی میں ببل ایک بھکارن کا لڑکا ہے جس کے باپ کا پتہ نہیں۔ اس قسم کے بچوں کو ہمارا سماج جس طرح سے دیکھتا ہے اور ان کے ساتھ جو سلوک کرتا ہے اس سے ہم سب واقف ہیں۔ میرے خیال میں اس بچے کو، لڑکی کی عصمت کا محافظ بنا کر بیدی نے موجودہ سماج کو گہرے طنز کا نشانہ بنایا ہے۔ ببل کو 'کرشن' بنا کر اپنے آپ کو قدیم روایت کے حوالے کر دینا، بیدی جیسے افسانہ نگار کا کام نہیں ہے۔ اس طرح تو کہانی خاصی معمولی بن جاتی ہے۔

بیدی پر نارنگ کا ایک اور مضمون: ''چند لمحے بیدی کی نئی کہانی کے ساتھ'' پہلے والے مضمون کی طرح عالمانہ اساطیری شان تو نہیں رکھتا، لیکن یہ مضمون تنقیدی رویے کے اعتبار سے زیادہ تجزیاتی ہے، اس لیے بہتر ہے۔ زیر نظر افسانے یعنی ''ایک باپ بکاؤ ہے'' کے توسط سے انھوں نے جس طرح عمرانی اور انسانی مسائل سے بحث کی ہے اور جو نکات پیدا کیے ہیں اس سے مضمون کی وقعت بہت بڑھ جاتی ہے۔ مختلف کرداروں اور ان کے وسیلے سے رونما ہونے والے واقعات سے تفصیلی بحث کے بعد جب وہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ:

> ''بیدی نے اس کہانی میں انسانی رشتوں کو ایک السمی
> پرزم سے گزارنے کی کوشش کی ہے جس کے بعد سب کی
> (یعنی کرداروں کی) شکل بدل جاتی ہے لیکن سب کے رنگ
> نکھر کر سامنے آجاتے ہیں۔''

تو ان کی یہ بات قاری کو نہ صرف متاثر کرتی ہے بلکہ اسے افسانے سے قریب تر کر دیتی ہے۔

قصہ یہ ہے کہ نارنگ صاحب کا تنقیدی ذہن تو یقیناً بنیادی طور پر تجزیاتی ہے، لیکن چونکہ وہ ایک بے حد مصروف آدمی ہیں، اس لیے مطالعے سے اپنی تمام تر دلچسپی یا یوں سمجھئے کہ اپنے تمام تر وسیع مطالعے کے باوجود وہ بسا اوقات ٹھوس تجزیاتی مطالعے کے لیے وقت نہیں نکال پاتے۔ نتیجتاً ایسے موقعوں پر انھیں بات سے بات پیدا کرنے اور عمومی بیانات پر اکتفا کرنا پڑتا ہے۔ مثال کے طور پر ''انتظار حسین کا فن..... متحرک ذہن کا سیال سفر'' یوں تو ایک خاصہ مفصل اور جاندار مضمون ہے لیکن اس میں کئی پیراگراف مخمل میں ٹاٹ کے پیوند کے مصداق ہیں۔ مضمون کی شروعات ہی نہایت عمومی قسم کے توصیفی جملوں سے ہوتی ہے۔ لکھتے ہیں کہ انتظار حسین کا:

> ''نقطۂ نظر بنیادی طور پر روحانی اور ذہنی ہے۔ وہ انسان کے باطن میں سفر کرتے ہیں، نہاں خانۂ روح میں نقب لگاتے ہیں اور موجودہ دور کی افسردگی، بے دلی اور کش مکش کو تخلیقی لگن کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔''

میں یہاں انتظار حسین پر تنقید کی غرض سے نہیں، محض ریکارڈ کو درست کرنے کی غرض سے یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ موصوف انسان کے باطن میں نہیں بلکہ اساطیر اور مذہبی روایات کی ٹم ٹم میں بیٹھ کر تاریخ، تہذیب اور ثقافت کی وادیوں میں سفر کرتے ہیں۔ اسی طرح وہ انسانی روح میں نقب لگانے کے بجائے، لاشعور، کو محض کھرچ کر دیکھ لیتے ہیں اور مطمئن ہو جاتے ہیں۔ موجودہ دور کی افسردگی اور بے دلی وغیرہ کی پیش کش انتظار حسین کی انفرادیت نہیں بلکہ اس کام کو بہت سے جدید افسانہ نگاروں نے اور ان سے بہتر طریقے سے جدید شاعروں نے کیا ہے۔ انتظار حسین کے بارے میں یہ ضرور سچ ہے کہ انھوں نے اپنے افسانوی ادب کو ''داستان، حکایت، مذہبی روایتوں، قدیم اساطیر اور دیومالا سے ملا دیا ہے'' لیکن مجھے نارنگ کے اس فیصلے کو تسلیم کرنے میں تامل ہے کہ ''ناول اور افسانے کی مغربی ہیئتوں کی بہ نسبت داستانی انداز ہمارے اجتماعی

لاشعور اور مزاج کا کہیں زیادہ ساتھ دیتا ہے۔''

میرے خیال میں نہ تو ہمارا اجتماعی لاشعور کوئی محدود اور غیر متحرک شے ہے اور نہ ہی ناول اور افسانے کی مغربی ہیئتیں محدود ہیں۔ مغرب میں فکشن نگاروں نے اور خصوصاً جوئس نے جس سطح پر جا کر اساطیر سے فائدہ اٹھایا ہے انتظار حسین ابھی تک وہاں نہیں پہنچ سکے ہیں۔ اسی طرح میں نارنگ کی طرح انتظار حسین کے افسانوی اسلوب کو سادہ نہ سمجھ کر خاصا پیچیدہ سمجھتا ہوں۔ خود نارنگ نے انتظار حسین کے مشہور افسانے ''زرد کتا'' کا تجزیاتی مطالعہ پیش کرتے ہوئے، اس افسانے میں موجود تلمیحات، استعارات اور علامات کی جس طرح تشریح کی ہے، یا پھر انھوں نے جس طرح ہڈیوں کا ڈھانچ اور آخری آدمی کا تجزیہ کیا ہے اس سے میرے اس خیال کو تقویت پہنچتی ہے کہ انتظار حسین کا افسانوی اسلوب سادگی سے نہیں پیچیدگی سے عبارت ہے۔

نارنگ نے ''شہر افسوس'' میں شامل بعض کہانیوں میں کردار نگاری کی باریکیوں پر جس طرح روشنی ڈالی ہے یا جس طرح ان افسانوں سے وابستہ مکالماتی فضا کو پہنچوایا ہے اسے بھی میں تنقید کا اعلیٰ نمونہ سمجھتا ہوں البتہ اس قسم کے جملوں سے کہ ''انتظار حسین نے اپنے مجموعے کا نام ''شہر افسوس'' بلا وجہ نہیں رکھا'' یا ''بستی'' کے کردار ''ذاکر کا نام بلا وجہ نہیں رکھا'' نارنگ جیسے باصلاحیت نقاد کو احتراز کرنا چاہیے۔

فکشن کے بارے میں نارنگ نے جو دوسرے مضامین لکھے ہیں ان میں ''اردو میں تجریدی اور علامتی افسانہ'' کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ جدید افسانوی تنقید میں یہ مضمون سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ نارنگ نے یہ مضمون آج سے برسوں پہلے اس وقت لکھا جب بیشتر نقاد جدید افسانے کو درخور اعتنا نہیں سمجھتے تھے اور دوسری بات یہ کہ انھوں نے جدید افسانہ نگاری کے متعلق سریندر پرکاش اور بلراج مین را کے بعض افسانوں کے حوالے سے جو بحث کی ہے وہ میرے نزدیک عملی تنقید کا بہترین نمونہ ہے۔

ان کا یہ نظریہ بالکل صحیح ہے کہ جدید افسانہ نگار محض کسی لمحاتی احساس یا کسی جذبے کی شدت کے بیان کے لیے علامتوں کا استعمال نہیں کرتا یعنی یہ کہ جدید افسانے میں علامت سازی محض مرصع سازی کا فن نہیں ہے، بلکہ کامیاب علامتی افسانوں میں ہر علامت زندگی کی

کسی نہ کسی کٹھور سچائی کا بیان کرتی ہے۔ مثلاً مین را کے افسانے ''ماچس'' میں سگرٹ پینے کی علت دراصل زندہ رہنے کی علت ہے۔ آدمی سو دکھ سہہ کر بھی زندگی کو موت پر ترجیح دیتا ہے چاہے اسے ساری زندگی سگرٹ کی طرح سلگتے رہنا ہی کیوں نہ پڑے۔ اسی طرح ماچس کی تلاش بجائے خود زندگی کی معنویت کی تلاش اور انسانی وجود کی رمزیت کو سمجھنے کی کوشش کی علامت ہے۔ جو لوگ ذہنی تجسس کے سہارے سرگرم سفر ہیں انھیں مادی سہولتیں میسر نہیں اور جن کے پاس (جیسے متعلقہ افسانے میں سیٹھ یا پولیس افسر کا کردار) یہ سہولتیں ہیں وہ تخلیقی کرب اور جستجو کی نعمت سے محروم ہیں۔

مین را کی افسانوی تکنیک سے بحث کرتے ہوئے نارنگ نے اس بات پر بجا طور پر زور دیا ہے کہ مین را علامتوں اور استعاروں کے استعمال کے ساتھ ہر قسم کی تفصیل سے گریز کرتے ہیں، خواہ اس تفصیل کا تعلق عام حالات سے ہو یا کسی مخصوص صورت حال سے یا پھر مکالموں سے۔ اس طرح ان کے افسانوں میں کم و بیش ہر لفظ معنویت سے شرابور ہوتا ہے اور شاید اسی لیے رومانی اور بیانیہ کہانیوں کا عادی قاری مین را کی کہانیاں پڑھ کر ذہنی اضطراب اور الجھن میں مبتلا ہو جاتا ہے۔

اسی طرح نارنگ کے نزدیک سریندر پرکاش کے افسانے بظاہر تو تجریدی معلوم ہوتے ہیں، لیکن دراصل وہ ٹھوس، گہری اور پیچیدہ حقیقتوں کو علامتی وسیلے سے پیش کرتے ہیں۔ سریندر پرکاش کا مشہور افسانہ ''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم'' نارنگ کے نزدیک، دراصل ایک ایسا سجا سجایا جدید معاشرہ ہے جس میں لوگ باگ اپنی حقیقی شناخت بھول چکے ہیں۔ اس معاشرے میں صرف وہی شخص کسی قدر پرسکون زندگی بسر کر سکتا ہے جو لمحہ بہ لمحہ زندگی سے مقابلہ کرنے کے بجائے اپنے آپ کو ماضی کے حوالے کر دے۔ چنانچہ اس افسانے میں کانسے میں ڈھلا ہوا، تمبا کو پیتا ہوا آدمی، اسی طبقے کی نمائندگی کرتا ہے۔

تکنیک کی سطح پر سریندر پرکاش فرد کی شعوری اور تحت الشعوری کیفیات کے اظہار کے لیے ایسے الفاظ اور پیکروں کا استعمال کرتے ہیں جو اشیا کو بیان کرنے کے بجائے انھیں پیش کر سکیں۔ ایسے افسانے فطری طور پر معنیٰ کی شکل اور مختلف تہوں سے عبارت ہوتے ہیں۔ جو لوگ

ان افسانوں پر مبہم یا مہمل ہونے کا الزام لگاتے ہیں، انھیں بقول نارنگ ''اپنی تخیلی نارسائی اور کج فہمی کا شکریہ ادا کرنا چاہیے۔''

اس مضمون کے آخر میں نارنگ نے جدید زندگی اور جدید ادب کے بہت سے مسائل مثلاً ذہنی برگشتگی، مسلمہ اقدار کی شکست و ریخت اور عقائد کی ناکامی وغیرہ کا ذکر کیا ہے جو میرے نزدیک جدید افسانہ اور جدید شاعری دونوں کے مشترکہ مسائل ہیں۔

مختصر یہ کہ نارنگ افسانے کی تنقید کریں یا شاعری کی، اسلوب شناسی کا عمل ان کے یہاں مرکزی قدر و قوت کی حیثیت رکھتا ہے، لیکن جیسا کہ شروع میں لکھ چکا ہوں وہ اسلوبیاتی طرز تنقید کو ترجیح دینے کے باوجود ہر فن پارے کو محض چند بندھے ٹکے اصولوں کی مدد سے سمجھنے کے بجائے بیک وقت مختلف طریقوں کو اپناتے ہیں اور یہی وجہ ہے کہ ان کی تنقید اپنے کمزور لمحوں میں بھی یکسانیت کا شکار اور بوریت کا سبب نہیں ہونے پاتی۔ کم و بیش یہی بات شمس الرحمٰن فاروقی کے بارے میں بھی کہی جاسکتی ہے کہ انھیں بھی نارنگ کی طرح اسلوبیات سے گہرا شغف ہے ویسے ان کی بنیادی حیثیت نظریہ ساز نقاد کی ہے۔

(۱۱)

اردو تنقید میں شمس الرحمٰن فاروقی کی کاوشیں اور ان کے نتائج نہ صرف قابل تحسین بلکہ قابل صد رشک ہیں۔ یہی سبب ہے کہ محمد حسن عسکری نے انھیں لکھا تھا کہ لوگ اب ''آپ کا نام حالی کے ساتھ لینے لگے ہیں'' یعنی یہ کہ جس طرح حالی نے اپنے زمانے میں تنقید کو رسوم و قیود سے نکال کر ایک نئی آگہی بخشی اسی طرح برسوں بعد ہمیں فاروقی میں ایک ایسا نقاد نظر آتا ہے، جس نے محض اپنے Casual تاثرات، تعصبات یا خوردہ خیالات کو جمع کر کے تنقیدی مجموعوں کا نام نہیں دیا بلکہ نہایت ہی سنجیدگی کے ساتھ تنقید کی ایک نئی بوطیقا ترتیب دینے کی کوشش کی۔ میں یہ نہیں کہتا کہ انھوں نے جو کچھ بھی لکھا ہے اس پر صد فی صد ایمان و ایقان رکھا جائے لیکن یہ ضرور کہتا ہوں کہ انھوں نے جو کچھ بھی لکھا ہے اس کو پڑھے اور اس پر غور کیے بغیر اردو ادب، خصوصاً اردو شاعری پر بات نہیں کی جاسکتی۔

یوں تو بڑے سے بڑے نقاد کی ہر رائے نہ تو حرف آخر ہوتی ہے اور نہ ہی ایک وقت میں ایک ہی طریقۂ کار مستحسن یا صحیح ہوتا ہے یا ہوسکتا ہے۔ مگر تنقید میں فاروقی کی کوشش یہ رہی ہے کہ وہ ایسی قدروں کو دریافت کریں اور ایسے معیار قائم کریں جن کا براہ راست تعلق ادب سے ہو۔ جس طرح اچھا ادب ہر طرح کے 'وقت' کو سہار جاتا ہے اور صدیوں بعد بھی اس کی روشنی میں کمی نہیں آتی، اسی طرح ایسی تنقید جو براہ راست ادب سے منسلک ہوگی وہ بھی بدلتے ہوئے حالات اور انسانی ماحول کی تبدیلیوں سے کم سے کم متاثر (Affected) ہوگی۔

اس سے پہلے کہ فاروقی کے بعض مضامین کے حوالے سے ان کے عمومی خیالات سے بحث کی جائے بہتر ہوگا کہ میں ان کے اہم تنقیدی نظریات کو مختصراً پیش کر دوں۔

فاروقی کا خیال ہے کہ تنقید اب محض ''اسکالرشپ'' کے سہارے زندہ نہیں رہ سکتی، یعنی وہ تنقید کو خیالات کی تاریخ، یا کسی شاعر کی شخصی خصوصیتوں کے ذکر یا اس کے ماحول کے جائزے وغیرہ تک محدود نہیں کرتے، اگر چہ کہ یہ چیزیں بھی اپنی اہمیت رکھتی ہیں۔ وہ اسکالرشپ کے بجائے اپنی تنقید کی بنیاد فن پارہ (Text) کے مفصل اور گہرے تجزیاتی مطالعے پر رکھتے ہیں۔ ان کے نزدیک فن پارے میں موجود انفرادی خصائص کی جانچ پرکھ اور فن پارے کی قدر شناسی کا انحصار نقاد کے ذوق پر نہیں بلکہ اس موثر ذہنی تربیت پر ہونا چاہئے جس کی مدد سے نقاد فن پارے کا منطقی تجزیہ کر کے یہ بتا سکے کہ فلاں تحریر محض ذہنی مشق ہے یا پھر واقعی فن پارہ ہے اور اگر ہے تو کیوں ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ:

> ''ذوق ہمیں حسن کا ایک عمومی علم تو بخشتا ہے لیکن تنقیدی
> آلے کے طور پر ذوق بالکل بے کار اور نا قابلِ اعتبار ہے۔''

پھر یہ بھی ہے کہ ذوق زمانے اور حالات کے تحت بدلتا رہتا ہے اور اگر محض ذوق پر تکیہ کر کے بیٹھ رہا جائے تو تنقید میں تجزیاتی منطق اور سائنسی قطعیت باقی نہیں رہتی..... فاروقی نے اپنے مضمون ''صاحب ذوق قاری اور شعر کی پرکھ'' میں اس سوال سے مفصل بحث کی ہے۔ وہ ذوق کی مکمل نفی نہیں کرتے، لیکن چونکہ ذوق بہر حال ایک انفرادی چیز ہے اس لیے یہ قطعاً ضروری نہیں کہ شاعری کے تمام رموز و نکات تک یہ ہماری رہ نمائی کر سکے۔ قاری تو قاری، کسی شعر کے سلسلے میں خود متعلقہ شاعر کے ذوق پر سو فی صد بھروسہ نہیں کیا جا سکتا۔ یہی وجہ ہے کہ میر تقی میر سمیت جن شعرا نے خود اپنے کلام کا انتخاب کیا ہے وہ تمام کا تمام ان کا بہترین کلام نہیں ہے۔ اسی طرح غالب نے اپنے مختلف اشعار کے مطالب بیان کئے ہیں لیکن فاروقی ان مطالب کو آخری اور قطعی نہیں سمجھتے۔ اس طرح فاروقی تنقید کو سائنسی اور عالمانہ ڈسپلن بنانا چاہتے ہیں یعنی ان کا مقصد ایک ایسا فکری نظام تیار کرنا ہے جس کی بنیاد اصولوں پر ہو نہ کہ فروعی خیالات یا پھر عمرانیات اور نفسیات جیسے علوم پر۔

شمس الرحمٰن فاروقی تنقید کو ایک ایسا عمل سمجھتے ہیں، جس میں موضوعی اور موضوعاتی دونوں طرح کے عوامل کا دخل نہیں ہوتا۔ تنقید کا کام قاری کو محض معلومات بہم پہنچانا نہیں بلکہ ایک ایسا علم عطا کرنا ہے جس کی بنیاد منطق اور استدلال پر ہو۔ ان کا مضمون ''ادب کے غیر ادبی معیار'' اگرچہ براہ راست، اسٹیب لشمنٹ، وابستگی اور ناوابستگی جیسے مسائل سے بحث کرتا ہے لیکن اس مضمون میں بہ حیثیت مجموعی وہ ان تمام 'غیر ادبی معیارات' کو رد کرتے ہیں، جن کی وکالت الیٹ تک نے کی ہے۔ ان کے خیال میں عصری آگہی اور سماجی ذمہ داری اپنی اپنی جگہ ٹھیک ہیں اور شاعر کی زندگی میں ان کی اہمیت بھی ہوسکتی ہے لیکن یہ کسی فن پارے کی بہتری یا برتری کی ضمانت نہیں بن سکتیں۔

اسی طرح وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ کوئی موضوع بجائے خود اہم یا غیر اہم، دلچسپ یا غیر دلچسپ نہیں ہوتا۔ دیکھنا یہ چاہئے کہ کسی ادیب یا شاعر نے اپنے موضوع کو کس سطح پر برتا ہے اور اس برتاؤ میں وہ کس حد تک کامیاب یا ناکام ہوا ہے۔ موضوع کا تعلق تجربے سے ہوتا ہے لیکن تجربہ بمعنی Experience اور تجربہ بمعنی Experiment میں فرق ہوتا ہے۔

جہاں تک تنقید کی تھیوری کا سوال ہے اسے بہ حیثیت مجموعی دو قسموں میں بانٹا جا سکتا ہے۔ ایک تو وہ تنقیدی نظریات اور اصول جنھیں خود فن پاروں سے اخذ کیا جائے اور پھر ان کی مدد سے تنقیدی نتائج تک پہنچا جائے۔ اور دوسرے وہ نظریات اور اصول جنھیں نقاد، ادب کے بارے میں پہلے وضع کر لے اور پھر فن پاروں پر ان کا اطلاق کرے۔ فاروقی تنقید کرتے ہوئے زیادہ تر پہلے اصول پر کاربند رہتے ہیں لیکن دوسرے اصول کو بھی یکسر خارج از بحث نہیں کرتے۔ ان کے نزدیک معروض (Object) یا فن پارہ اپنا ایک الگ اور آزادانہ وجود رکھتا ہے، اس لیے وہ اہمیت ادب کو دیتے ہیں نہ کہ اس سے متعلق باتوں کو۔

فن تنقید کے بارے میں ان کا خیال ہے کہ ''تنقید کیا ہے'' کے مقابلے میں ''تنقید کیا نہیں ہے'' کا جواب زیادہ تشفی بخش طرح سے دیا جا سکتا ہے۔ وہ مندرجہ ذیل چیزوں کو تنقید کے دائرۂ عمل سے خارج سمجھتے ہیں:

(الف) عمومی بیانات اور ذاتی تاثرات:

عمومی بیانات سے ان کی مراد ایسی خصوصیتیں مثلاً شوخی، سادگی، شیرینی، جدت خیال، ندرت ادا وغیرہ ہیں، جنھیں کسی ایک فن پارے سے مختص نہ کیا جا سکے۔ فاروقی اس قسم کی باتوں کو ذہنی عیاشی کے مترادف سمجھتے ہیں۔ ذاتی تاثرات، دراصل کسی فنکار یا اس کے فن کے تعلق سے نقاد کے وہ ردِ اعمال (Reactions) ہیں جن کا وہ سرسری اظہار تو کرتا ہے، لیکن جن کو استدلال کے ذریعے ثابت کرنے کی کوشش نہیں کرتا۔ (واضح رہے کہ اس ذیل میں فاروقی کی نظر ان عمومی بیانات اور تاثرات پر نہیں پڑتی جو خود ان کے اپنے قلم کے مرہون منت ہوتے ہیں۔ ف۔ج)

(ب) تاریخی، سوانحی اور سماجی پس منظر:

اس سلسلے میں ان کا سوال یہ ہے کہ:

''ایک ہی زمانے اور ایک ہی سماجی پس منظر نے میر، نظیر اور سودا تینوں کو جنم دیا، تو یا تو وہ حالات غلط ہیں یا تینوں شاعر ایک ہی طرح کے ہیں۔ ظاہر ہے کہ دونوں باتیں غلط ہیں.... تو پھر حالات کی اہمیت یا معنویت کیا رہ گئی؟''

اسی طرح ادیب کے ذاتی حالات، اور اس کے سماجی، سیاسی یا اخلاقی عقائد سے بھی انہیں کوئی دلچسپی نہیں ہے۔ مثلاً یہ کہ وہ فیض کے عقائد کو سخت ناپسند کرتے ہیں، لیکن یہ ناپسندیدگی ان کی پسند اور فیض کی شاعری کے درمیان دیوار نہیں بنتی۔ اس طرح فاروقی خاصی دقت نظری سے کام لے کر ایسے درست اور قابل قبول اصولوں کو دریافت کرنے کی کوشش کرتے ہیں جن کی بنیاد بھی ادب ہو، اور جن کے ذریعے ادب کے بارے میں صحیح یا کم و بیش صحیح نتائج تک بھی پہنچا جا سکے۔

جیسا کہ میں اوپر عرض کر چکا ہوں، ہر اہم نقاد کی طرح آپ فاروقی سے بھی اختلاف کر سکتے ہیں، لیکن ان کے بارے میں یہ نہیں کہہ سکتے کہ انھوں نے فلاں مضمون رواروی میں لکھ دیا ہے۔ وہ کسی موضوع پر لکھتے ہوئے پہلے اس سے متعلق ہر ممکن تفصیل جمع کرتے ہیں، اسے ہر پہلو اور ہر زاویے سے دیکھتے ہیں اور منطق اور استدلال سے نتائج تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں۔

آیئے اب ایک نظر اس پر بھی ڈال لیں، کہ فاروقی کے پسندیدہ موضوعات کیا ہیں۔ وہ

اپنے مضمون: ''شعر، غیر شعر اور نثر'' میں لکھتے ہیں:

''اب اسے کیا کیجیے کہ نہ صرف اردو تنقید بلکہ بیش تر
تنقید شعر کے گرد تو طواف کرتی رہی ہے لیکن اسے چھونے،
ٹٹولنے اور اس کے جسم کے خطوط کی حد بندی اور پیائش
کرنے سے ڈرتی رہی ہے۔''

دراصل فاروقی نے اپنی بساط بھر، اردو تنقید میں اس کمی کو پورا کرنے کی کوشش کی ہے۔ شاعری کیا ہے، اچھی شاعری کو بری شاعری سے کس طرح ممیّز کیا جا سکتا ہے، شعر فہمی کے طریقے کیا ہیں، کن بنیادوں پر شعری اقدار کا تعین کیا جا سکتا ہے، ادب اور زندگی کا کیا تعلق ہے، ادیب اور شاعر اپنے ماحول کو کس طرح متاثر کرتا ہے یا پھر اس سے متاثر ہوتا ہے نئی اور پرانی شاعری میں کیا اور کس طرح کا فرق ہے، اس فرق کو کیسے سمجھا اور سمجھایا جا سکتا ہے وغیرہ ایسے موضوعات ہیں جن سے فاروقی الجھے ہیں اور جنھیں سلجھانے کی کوشش کی ہے۔ ان کے بہت سارے مضامین مثلاً شعر کی ظاہری ہیئت، اردو وزن وآہنگ کے کچھ مسائل، ترسیل کی ناکامی کا المیہ، شعر کا ابلاغ، شعر کی داخلی ہیئت، شعر غیر شعر اور نثر، علامت کی پہچان، صاحب ذوق قاری اور شعر کی سمجھ، مطالعۂ اسلوب کا ایک سبق، وغیرہ اسی سلسلے کی مختلف کڑیاں ہیں۔

ان موضوعات پر لکھتے ہوئے انھوں نے شعر فہمی اور شعری اقدار کے تعین کے کچھ اصول بنائے ہیں اور ان ہی اصولوں کو انھوں نے مختلف نئے اور پرانے شاعروں پر لکھتے ہوئے برتا ہے۔ میں ان کے اس رویے کو ''عملی تنقید'' سے تعبیر کرتا ہوں۔ Roberts اور Rodway نے اپنے مشترکہ مضمون ''عملی تنقید'' میں لکھا ہے:

''عملی تنقید کسی ادب پارے کو غور سے اور بغیر کسی
تعصب کے پڑھنے کا نام ہے۔ عملی تنقید کے ذریعے ہی
شاعری کو ناشاعری سے اور اچھی شاعری کو خراب شاعری
سے ممیّز کیا جا سکتا ہے۔''

ظاہر ہے کہ شاعری کی پہچان کے سلسلے میں محض ذاتی تاثراتی، نظم یا شعر کے نثری

خلاصے یا ذوق پر بھروسہ نہیں کیا جا سکتا۔ روایتی تنقید میں نظم کے معنی دریافت کرنے کے عمل میں، زیادہ تر توجہ نظم کے موضوع پر کی جاتی رہی ہے جبکہ فاروقی کے خیال میں موضوع بجائے خود چھوٹا، بڑا، اچھا، برا، شاعرانہ، غیر شاعرانہ نہیں ہوتا۔ اصل چیز موضوع کے ساتھ شاعر کا برتاؤ ہے۔ اس برتاؤ کو سمجھنے کے لیے شعر میں موجود ڈکشن، امیجری، استعارہ، علامت، تمثیل، صوتی کیفیت، ترتیب نحوی، آہنگ وغیرہ پر نظر رکھنی ہوگی۔ اس طرح فاروقی کی تنقید میں شعر کی زبان کو بڑی اہمیت حاصل ہو جاتی ہے، لیکن زبان سے ان کی اس دلچسپی کا مجموعی کردار لسانیات سے زیادہ علم معانی سے تعلق رکھتا ہے۔ زبان سے اس طرح کی دلچسپی سے بلوم فیلڈ اسکول سے تعلق رکھنے والے ماہرین لسانیات زیادہ خوش نہیں ہیں۔ ڈاکٹر مغنی تبسم اپنے مضمون ''اردو تنقید گذشتہ ربع صدی میں'' میں فاروقی کی تنقید سے بحث کرتے ہوئے یوں رقمطراز ہیں:

> ''شمس الرحمٰن فاروقی کی تنقید میں جس کمی کا احساس
> ہوتا ہے، گوپی چند نارنگ کی تحریریں اس کا کسی حد تک ازالہ کر
> دیتی ہیں۔ گوپی چند نارنگ نقاد ہونے کے علاوہ لسانیات
> سے بھی تعلق رکھتے ہیں۔''

اس سلسلے میں میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ، اسلوبیات، لسانیات، صوتیات وغیرہ سے نقاد کی واقفیت اور ان کے استعمال کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ ان علوم سے ضرور فائدہ اٹھانا چاہئے، لیکن یہ بھی نہیں بھولنا چاہئے کہ اگر یہ علوم نقاد پر حاوی ہو جائیں تو ادبی تنقید پر اس کی گرفت خود بہ خود کمزور پڑ جاتی ہے۔ اس مسئلے سے بحث کرتے ہوئے پروفیسر گراہم ہاؤ نے اپنے مضمون Criticism as Humanist Discipline میں لکھا ہے کہ:

> ''لسانیات کے مقابلے میں تنقید کا زبان سے تعلق بیک
> وقت زیادہ وسیع بھی ہوتا ہے اور زیادہ محدود بھی۔ لسانیات
> ایک باہم پیوستہ (Interconnected) اور باضابطہ
> (Systematic) علم ہے اور اس سے تنقید کو جو روشنی ملتی ہے
> وہ صرف جزوی نوعیت کی ہوتی ہے۔''

اسی سلسلے میں اور اسی مضمون میں پروفیسر موصوف نے چامسکی (Chomsky) کا بھی حوالہ دیا ہے۔ چند سال پہلے چامسکی نے Transformational گرامر پر اپنے ایک لکچر کو ان اہم الفاظ پر ختم کیا:

''اب میں اس سوال پر آتا ہوں جو دیر سے آپ کے ہونٹوں پر لرز رہا ہے، یعنی یہ کہ اس کا ادب سے کیا تعلق ہے۔ میں آپ کو دوبارہ یقین دلاتا ہوں کہ کوئی تعلق نہیں ہے۔''

فاروقی نے اپنے مضمون ''مطالعۂ اسلوب کا ایک سبق'' میں اسی سے ملتی جلتی بات یہ کہی ہے کہ:

''زبان شناسی (Linguistics) بہر حال ایک علم ہے، فن نہیں، جبکہ ادب ایک فن ہے علم نہیں، علم کی بنیاد حقائق پر ہوتی ہے، فن کی بنیاد اقدار پر، دونوں میں کوئی بہت گہرا میل نہیں۔''

بہر حال چونکہ 'شاعری' (فاروقی بھی بودیلیئر کی طرح تمام تخلیقی فن کاروں کے لیے 'شاعر' کی اصطلاح استعمال کرتے ہیں کیونکہ 'شاعر' کے لغوی معنی ہی خالق کے ہیں) کا بنیادی میڈیم ہی زبان ہے، اس لیے فاروقی کے خیال میں متعلقہ فن پارے کے لسانی کردار اور ڈھانچے کی مدد سے ہی اس کی فنی اور ادبی اقدار کی شناخت کی جا سکتی ہے۔

''شعر، غیر شعر اور نثر'' فاروقی کا نہ صرف ایک اہم بلکہ بہت ہی اہم مضمون اس لیے بن جاتا ہے کہ انھوں نے اس مضمون میں تینوں اصناف کے آپسی فرق پر گہری روشنی ڈالنے کے علاوہ شعر کے بہت سے دوسرے لوازمات مثلاً ابہام، علامت، شعر کے آہنگ وغیرہ سے بھی بحث کی ہے۔ ان میں سے بعض مسائل کی مزید توضیح اور تفصیل کے طور پر انھوں نے بعد میں الگ سے بھی مضامین لکھے ہیں۔ ''شعر، غیر شعر اور نثر'' کی ابتدا یوں ہوتی ہے:

''کیا شاعری کی پہچان ممکن ہے؟ اگر ہاں تو کیا اچھی اور بری شاعری کو الگ الگ پہچاننا ممکن ہے؟ اگر ہاں، تو

پہچاننے کے یہ طریقے معروضی ہیں یا موضوعی۔''

ظاہر ہے کہ فاروقی کے نزدیک یہ طریقے موضوعی نہیں بلکہ معروضی ہوں گے۔ اس طرح یہ ضروری ہو جاتا ہے کہ شعر کو غیر شعر سے اور غیر شعر کو نثر سے ممیّز کیا جائے۔

شاعری اور نثر کے مسئلے سے فاروقی نے اپنے ایک اور مضمون ''ادب پر چند مبتدیانہ باتیں'' میں بھی جزوی طور پر بحث کی تھی۔ اس مضمون میں انھوں نے شاعری کو نثر سے دو اہم بنیادوں پر الگ کیا تھا۔

(۱) شعر میں وزن کے باقاعدہ ڈھانچے اور آہنگ کا ہونا ضروری ہے اگر چہ کہ نثر میں بھی ایک ڈھیلا ڈھالا آہنگ اور وزن موجود ہوتا ہے۔

(۲) شاعری کی سب سے بڑی پہچان اس کی زبان ہے جو استعارہ، پیکر اور علامت سے عبارت ہوتی ہے۔

زیر نظر مضمون یعنی شعر، غیر شعر اور نثر میں فاروقی نے شعر اور نثر کے مختلف ظاہری اور معنوی متعلقات سے عمیق و بسیط بحث کرنے کے علاوہ غیر شعر سے بھی بحث کی ہے۔ جہاں تک میں سمجھ سکا ہوں وہ Poetry کو شعر، Verse کو غیر شعر اور Prose کو نثر کے نام سے پکارتے ہیں۔

میں نے اوپر فاروقی کے معروضی طریقۂ کار اور عملی تنقید کا ذکر کیا ہے۔ عملی تنقید کا ایک تقاضا یہ بھی ہے کہ نقاد ادب کے بارے میں محض اپنی عام معلومات پر بھروسہ کر کے فلسفیانہ، نیم فلسفیانہ یا صحافتی بیانات نہ دے بلکہ اپنی بات کو دلائل کی مدد سے یوں آگے بڑھائے کہ ان دلیلوں کی روشنی میں قاری اپنے طور پر نقاد کے خیالات سے وابستہ جھوٹ سچ کو پرکھ سکے، نیز یہ فیصلہ کر سکے کہ وہ نقاد کے کسی تجزیے سے کس حد تک اتفاق یا اختلاف رائے رکھتا ہے۔

مجھے وارث علوی کے اس خیال سے پورا اتفاق ہے کہ فاروقی کا تنقیدی ذہن بڑی حد تک جمہوری ذہن ہے۔ اس لیے وہ عموماً اپنے مضامین میں، نفس مضمون سے بحث کرنے سے پہلے چند سوالات کی مدد سے ایک مفروضہ (Hypothesis) تیار کر لیتے ہیں، اور پھر اس مفروضے کے توسط سے نتائج تک پہنچتے ہیں۔ یہ مفروضات بجائے خود اس بات کی دلیل ہیں کہ فاروقی قاری سے اپنی ہر بات پر آمنّا صدّقنا کہنے کی توقع رکھنے کے بجائے یہ توقع رکھتے ہیں کہ وہ اپنی علمی

معلومات اوران مفروضات کی مدد سے نقاد کے خیالات کا آزادانہ جائزہ لے۔اس طرح قاری کا ذہن خود بہ خود تقابلی مطالعے کی طرف راغب ہوتا ہے۔شاید یہی وجہ ہے کہ وارث علوی نے اپنے مضامین میں جا بجا الیٹ کے اس قول کو دہرایا ہے کہ تنقید قاری کو ذہین بناتی ہے۔اس طریقہ کار کا فائدہ صرف قاری ہی کو نہیں، خود نقاد کو بھی پہنچتا ہے۔یعنی یہ کہ آپ نقاد کے خیالات سے بحث کرنا چاہیں تو اس کے مفروضات کے دائرے میں رہ کر ہی ایسا کرنا پڑے گا۔ بقول فاروقی ''ہمارا طریق کار لال بجھکڑوں کا نہ ہو جنھوں نے سائل سے کہا کہ آسمان میں اتنے ہی تارے ہیں جتنے تمھارے سر میں بال ہیں اور جب ان سے ثبوت مانگا گیا، تو انھوں نے کہا کہ گن کر دیکھ لو۔''

فاروقی اپنے مضمون ''شعر، غیر شعر اور نثر'' میں شاعری کی پہچان کے سلسلے میں جو مفروضے تیار کرتے ہیں، اس کی تفصیل، انہی کے الفاظ میں یوں ہے:

(۱) یا تو ہم کوئی چند نشانیاں گھڑ لیں یا فرض کر لیں اور پھر یہ ثابت کریں کہ جس منظومے میں یہ پائی جائیں وہ شاعری ہوگا۔

(۲) جن اشعار کو عام طور پر اچھا سمجھا جاتا ہے ان کو پڑھ کر ہم مشترک خواص تلاش کریں اور یہ بتائیں کہ یہ خواص تمام شاعری میں پائے جائیں گے۔

(۳) ہم شعروں کو اپنی مرضی سے اچھا قرار دیں، پھر ان کے مشترک خواص کی نشان دہی کریں، پھر کہیں کہ تجربہ کر کے دیکھ لیجئے یہ خواص سب اچھے شعروں میں ہوں گے اور جن میں نہ ہوں گے وہ شعر آپ کی نظروں میں بھی برے ہوں گے۔

(۴) ہم آپ سے کہیں کہ اپنی پسند کے اچھے شعر سنائیے، پھر آپ کے پسندیدہ شعروں میں سے ہم جن کو شاعری کا حامل سمجھیں، ان کی تفصیل بیان کریں اور کہیں کہ باقی شعر خراب ہیں۔

جیسا کہ اوپر عرض کر چکا ہوں، فاروقی، ادبی تنقید کے اصول خود ادب سے ہی اخذ کرنے کے قائل ہیں۔ اس لیے پہلا طریقۂ کار ان کے بنیادی مسلک کے منافی ہے۔ چوتھے طریقے کو وہ مستحسن اور ممکن نہیں سمجھتے۔ دوسرے کو کسی حد تک اور تیسرے کو سب سے زیادہ مستحسن سمجھتے ہیں اس لیے ان کے نزدیک یہ طریقہ ''سب سے زیادہ منطقی'' ہے۔

اس موڑ پر فاروقی کے قارئین یا کم از کم بعض قارئین دو قسم کی الجھنوں سے دوچار ہو سکتے ہیں، ایک تو یہ کہ جس طریقۂ کار کے تحت، آپ شعروں کو اپنی مرضی سے اچھا قرار دیں وہ منطقی نہیں ہوگا۔ اور دوسرے یہ کہ جب آپ اپنی مرضی سے شعروں کو اچھا قرار دیتے ہیں، تو کیا اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ یا تو آپ اپنے ذوق پر تکیہ کر رہے ہیں، یا پھر آپ کے ذہن میں اچھے شعر کے خواص پہلے سے موجود ہیں۔

اسی طرح فاروقی نے اپنے مضمون میں پیش کیے جانے والے دلائل کے ثبوت کے طور پر جن شعرا کا انتخاب کیا ہے اور بقول ان کے ''جن کے بارے میں عمومی اتفاق ہے کہ یہ سب اچھے شاعر ہیں'' ان کے نام یہ ہیں:

غالب، درد، میر، سودا، انیس، اقبال، فیض، راشد، میراجی۔

اچھے شاعروں کی اس فہرست سے کلی یا جزوی اتفاق و اختلاف سے قطع نظر، فاروقی اپنی بحث کا آغاز کرتے ہوئے پوچھتے ہیں: کیا کلام موزوں شاعری ہو سکتا ہے؟'' ظاہر ہے کہ اس کا جواب ہے 'نہیں'۔

قدما تک شعر اور کلام موزوں میں فرق کرتے تھے۔ شعر میں موزونیت ضروری ہے لیکن ہر موزوں کلام شعر نہیں ہو سکتا۔ قدیم مشرقی تنقید میں موزونیت کے علاوہ شعر کے دو اور خواص بتائے گئے ہیں کہ شعر بامعنی ہو اور بالارادہ کہا گیا ہو۔

شعر کے بامعنی ہونے کو فاروقی تسلیم کرتے ہیں لیکن رچرڈز کی اس شرط کے ساتھ کہ شعر کی معنویت ہمیشہ چند رسوم (Conventions) کی پابند ہوتی ہے۔

آگے بڑھنے سے پہلے جملۂ معترضہ کے طور پر ہی سہی لیکن یہ واضح کرتا چلوں کہ جدید تنقیدی نظریے کے لحاظ سے 'رسم' (Convention) سے ہر وہ شے مراد لی جاتی ہے جو فنکار پر

چند ضروری شرائط عائد کردے۔ اس طرح نثر یا ڈرامے کے بجائے وسیلۂ اظہار کے طور پر شاعری کا انتخاب ایک ایسی مناسب رسم کا انتخاب ہے جس سے فنکار اپنے مزاج کو ہم آہنگ محسوس کرتا ہے۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ شاعری اور دیگر فنون لطیفہ بجائے خود ''رسوم'' ہیں کیونکہ یہ کسی نہ کسی حد تک زندگی کو مسخ کرتے ہیں۔ اس طرح رسوم اپنے محدود لیکن صحیح معنی میں وہ خصوصیات اور تکنیکی اجزا ہیں جن کا تعلق شعر کی ہیئت سے نہیں بلکہ ان حالات سے ہوتا ہے جو تخلیق شعر کا سبب ہوتے ہیں۔ آسان زبان میں یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ 'رسوم' شاعری کی فطری اور داخلی ضروریات کا دوسرا نام ہے۔

رچرڈز کے نظریۂ رسوم کے علاوہ فاروقی مرے کریگر کے اس خیال سے بھی متفق ہیں کہ شعر کی معنویت ہر شخص کے لیے الگ الگ ہوتی ہے یعنی شعر کے تعلق سے ہر قاری کا تجربہ اس کا اپنا انفرادی تجربہ ہوتا ہے۔ لیکن یہاں فاروقی یہ سوال بھی اٹھاتے ہیں:

''خدا کے لیے کوئی تو ایسا اصول ہوگا جس کی روشنی میں
ہم غالب اور عزیز لکھنوی میں فرق کرسکیں۔''

روایتی نقاد فاروقی کے اس سوال کا جواب زیر لب تبسم کے ساتھ یوں دے گا کہ پچھلے پچاس برسوں میں اگر کسی نے عزیز لکھنوی کو غالب کا ہم پلہ یا اس کے آس پاس کا شاعر بھی ٹھہرایا ہوتا تو ہمیں آپ کے اصولوں کی ضرورت یا ان کی پرواہ ہوتی۔

رین سم نے کہیں لکھا ہے کہ ایک اعلیٰ درجے کے نقاد کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ بہتر شاعری کو کمتر درجے کی شاعری سے ممیز کرنے کے لیے مناسب اصولوں کی تلاش کرے۔ فاروقی نے اس سلسلے میں جس دقت نظر سے کام لیا ہے اس کی داد نہ دینا ناانصافی ہوگی۔ مختلف زمانوں میں مختلف لوگ شعر اور نثر کے آپسی فرق کو پہچاننے اور پہچنوانے کی کوشش کرتے رہے ہیں۔ سولھویں صدی عیسوی میں جب Jeremy Bentham نے کہا تھا کہ شعر اور نثر میں تمیز کرنا اس لیے بہت آسان ہے کہ نثر میں سطور صفحے کے آخر تک جاتی ہیں جبکہ شاعری میں ایسا نہیں ہوتا تو بینتھم نے دراصل شعر اور نثر میں نہیں بلکہ غیر شعوری طور پر نثر اور غیر شعر میں فرق کرنے کی کوشش کی تھی۔

پال ویلیری کے نزدیک نثر کا مقصد ہمیشہ متعین ہوتا ہے کیونکہ نثر ایک ایسا ذریعہ ہے جس کے توسط سے ہم کسی چیز تک پہنچنا چاہتے ہیں۔ برخلاف اس کے، شعر ہمیں کسی متعینہ منزل تک نہیں پہنچاتا۔ مقصد کے حصول کے بعد نثر کا کام ختم ہو جاتا ہے جبکہ شاعری بار بار جنم لیتی ہے، شعر کے معنی بدلتے رہتے ہیں اور آپ ہر بار شعر میں معنی کی ایک نئی سطح دریافت کر سکتے ہیں۔ انہی وجوہات کی بنا پر ویلیری نے شعر کو رقص، اور نثر کو پیدل چلنے سے تشبیہہ دی ہے۔

یہ تسلیم کرتے ہوئے بھی کہ شاعری سائنس یا نثر نہیں ہے اگر چہ کہ شعر میں نثری یا سائنٹفک معنی ہو سکتے ہیں، نقاد کی الجھنیں اس لیے بڑھ جاتی ہیں کہ شعر اور نثر کا میڈیم مشترکہ ہے یعنی الفاظ یا یوں کہیے کہ زبان۔ شاید اسی لیے Mrs. Isabel Hungerland نے رچرڈز کی حوالہ جاتی (Referential) اور احساساتی (Emotive) زبان والے نظریے پر تنقید کرتے ہوئے لکھا ہے:

> "روزمرہ زندگی میں استعمال ہونے والی زبان میں
> موجود سبھی خصائص، طریق کار اور سانچے شاعری میں بھی
> بجنسہ موجود ہوتے ہیں اس لیے روزمرہ کی مستعمل زبان ہی
> شاعری کا میڈیم ہے۔"

میڈم ہنگر لینڈ نے آئینس، باہرن، ورڈز ورتھ اور مارویل کی نظموں سے چار مختلف اقتباسات کا تجزیہ کر کے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ ڈکشن اور معنی کے اعتبار سے کوئی ایسی زبان نہیں ہے جسے محض شعر سے مخصوص کیا جا سکے۔ لیکن ایک اور نقاد Brain Lee کے نزدیک ہنگر لینڈ کے ان تنقیدی نتائج کی صحت خاصی مشکوک ہے اس لیے بھی کہ موصوفہ نے اپنے پیش کردہ شعری اقتباسات کا محض عروضی تجزیہ کیا ہے۔ (تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو، برین لی کا مضمون: New Criticism And The Language of Poetry، مطبوعہ: Essays on Style and Language, Ed: Roger Fowler)

بہر حال اس حقیقت کو تسلیم کرنا ہی ہوگا کہ شعر اور نثر میں بہت کچھ الفاظ مشترک ہی رہتے ہیں۔ آوازوں اور لہجے میں بھی ایک حد تک یکسانیت پائی جاتی ہے۔ چنانچہ اب نقاد کے

سامنے یہ راستہ رہ جاتا ہے کہ وہ شعر اور نثر میں تکنیکی بنیادوں پر تفریق اور تمیز کرے۔ روایتی نقاد شعر میں وزن اور آہنگ پر بہت زور دیتے رہے ہیں لیکن جیسا کہ فاروقی نے مختلف مثالوں کی مدد سے ثابت کیا ہے، وزن اور آہنگ تنہا شعر کی ملکیت نہیں ہیں۔ یہ دونوں چیزیں نثر میں بھی پائی جاتی ہیں۔ فاروقی کے نزدیک شعر کا پہلا وصف تفصیل کا اخراج ہے یعنی شعر میں وہ وضاحتی یا بیانیہ الفاظ نہیں ہوتے جن کے بغیر نثر کا تسلسل قائم نہیں رہ سکتا۔ فاروقی نے اس سلسلے میں احمد ہمیش کی نظموں سے مثالیں دے کر یہ بات بھی ثابت کی ہے کہ وزن اور اندرونی آہنگ کے ساتھ ساتھ ان نظموں میں تفصیل کا اخراج اور جدلیاتی الفاظ وغیرہ بھی موجود ہیں اس لیے ان کے نزدیک ان نظموں کو نثری نظمیں نہیں کہا جا سکتا۔

فاروقی کے نزدیک شعر کی وہ دوسری خصوصیتیں جو محض شعر کی ملکیت ہیں، انھیں موزونیت، جدلیاتی لفظ اور ابہام کے نام دیے جا سکتے ہیں۔ جدلیاتی لفظ سے وہ تشبیہ، استعارہ، پیکر اور علامت مراد لیتے ہیں۔ اگر چہ کہ جدلیاتی الفاظ کا استعمال تخلیقی نثر میں بھی ہوتا ہے، لیکن بدرجۂ مجبوری، کیونکہ ان کے نزدیک جدلیاتی لفظ ''اصلاً شاعری کا وصف ہے۔'' ان کے خیال میں ہر اچھے شعر میں موزونیت اور تفصیل کے اخراج کے ساتھ ساتھ جدلیاتی لفظ اور ابہام میں یا تو کوئی ایک یا دونوں خصوصیتیں پائی جائیں گی۔ ابہام جدلیاتی لفظ کے استعمال سے بھی پیدا ہو سکتا ہے، اور معنیٰ کی ذو معنویت سے بھی، کیونکہ شاعر لفظوں کو قطعیت کے ساتھ استعمال نہیں کرتا۔ چنانچہ وہی اشعار مبہم نہیں ہوتے جن میں مشکل الفاظ یا علامتوں کا استعمال کیا گیا ہو اور جن کو سمجھنے کے لیے غیر معمولی غور و فکر سے کام لینا پڑے، بلکہ وہ اشعار بھی مبہم ہو سکتے ہیں جو بظاہر تو بڑے سادہ اور آسان معلوم ہوتے ہیں لیکن جن میں قاری کے ذہن کو بیک وقت مختلف سوالات سے دوچار کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے۔ اپنی دلیل کے ثبوت میں فاروقی نے میر، غالب اور دوسرے شعرا کے یہاں سے بہت سی ایسی مثالیں پیش کی ہیں جنھیں لوگ برسوں سے سہل ممتنع سمجھتے آئے ہیں، لیکن جن میں معنی کی کئی تہیں پوشیدہ ہیں۔

وہ اشعار جن میں موزونیت اور اجمال کے علاوہ ایسے خواص مثلاً سلاست، برجستگی، طنز و مزاح اور بے تکلفی وغیرہ موجود ہوں۔ ''شاعری یعنی خالص شاعری یعنی اچھی شاعری کے زمرہ

میں نہ آکر، غیر شعر کے زمرہ میں آئیں گے۔'' ان اشعار پر'' آپ کتنا ہی سر دھن لیں، واہ واہ کرلیں، موقعے موقعے سے تحریر کردیں..... گفتگو میں پڑھ لیں، نوجوان انھیں محبوباؤں کے نام خطوں میں لکھیں، لیکن ان کی طرح کے گیارہ شعروں کی غزل یا تیس مصرعوں کی نظم معنوی دنیا میں اتنی دور تک آپ کا ساتھ نہیں دے سکتی، جتنی دور تک غالب کا ایک خط آپ کے ساتھ چل سکتا ہے۔'' فاروقی کی نقل کردہ غیر شعر کی بعض مثالیں ملاحظہ ہوں:

تجاہل، تغافل، تبسم، تکلم
یہاں تک وہ پہنچے ہیں مجبور ہوکر
(جگر)

وہاں دیکھے کئی طفلِ پری رَد
اے رے رے رے رے رے رے رے رے رے
(سوز)

زور و زر کچھ نہ تھا تو بارے میرؔ
کس بھروسے پہ آشنائی کی
(میر)

لڑکپن میں الفت کا ہم کھیل کھیلے
وہ تتلا کے کہنا اے لے لے، اے لے لے
(مجذوب)

یہاں میں مزید بحث کرنے سے پہلے، فاروقی کے ان چند جملوں کو بھی نقل کرنا چاہوں گا جن پر انھوں نے اپنے اس طویل اور دقیق مضمون کا اختتام کیا ہے۔ ملاحظہ ہو:

''شاعری کے خواص کا بیان آپ نے پڑھ لیا، جہاں آپ متفق نہ ہوں، ان شعروں سے بحث کریں، ہمارا آپ کا سفر شروع ہوتا ہے۔ زادراہ کے طور پر کولرج کا یہ قول ساتھ لیتے چلیں.....

ہر وہ شخص جو حقائق کی بہ نسبت اپنے ہی مسلک و مذہب کے ساتھ زیادہ محبت رکھتے ہوئے آغازِ کار کرتا ہے، آگے بڑھ کر اپنے مذہب سے زیادہ اپنے فرقے یا جماعت سے محبت کرنے لگتا ہے اور انجام کار اسے اپنے علاوہ کسی اور سے محبت نہیں رہ جاتی۔''

اب اس اختتام پر وارث علوی کا تبصرہ بھی ملاحظہ کرتے چلیے:

''فاروقی نے اس مضمون میں یاران سخن کو بحث میں حصہ لینے کی دعوت بھی دی ہے۔ مصیبت یہ ہے کہ ہمارے نقاد پٹے پٹائے راستوں کو چھوڑنا پسند نہیں کرتے۔ ورنہ مثلاً ترقی پسند اور مارکسی نقاد جدیدیوں پر سیاسی طنز کرنے کے بجائے فاروقی کی بوطیقا کے خلاف کمربستہ ہو جاتے تو نثری خواص والی شاعری پر ایک نئے زاویے سے روشنی پڑتی، لیکن اس کام کے لیے انھیں ایسے بہت سے شاعروں کو پڑھنا پڑتا، جن کا میں نے اوپر ذکر کیا ہے۔ ایسے شاعروں کو پڑھنے سے تو آپ جانتے ہی ہیں ترقی پسندوں پر غسل واجب ہو جاتا ہے۔''

اب بڑے بھائی کی مصیبت یہ ہے کہ مسئلے کی نوعیت خواہ کچھ بھی ہو وہ ترقی پسندوں کو گالیاں دیے بغیر نہیں رہ سکتے۔ انھیں کھٹی ڈکاریں آنے لگتی ہیں، ورنہ وہ یہ سوچتے کہ فاروقی نے جو خالص علمی اور ادبی نکات اٹھائے ہیں، ان سے بحث کرنے کے لیے ترقی پسندوں سے زیادہ خود وہ موزوں ہیں، مگر بھائی وارث کا پرانا وطیرہ یہ ہے کہ وہ نازک موقعوں پر اپنے عالم برزخ کے باشندے ہونے کا اعلان کر کے چپ چاپ کھسک لیتے ہیں۔ ویسے انھوں نے اس مضمون پر یقیناً بہت عمدہ اور مفصل تنقید کی ہے اور خصوصاً اس بات پر بجا طور پر اصرار کیا ہے کہ:

''فاروقی کا نظریہ ایک خاص قسم کی شاعری کے لیے ہی

درست ثابت ہوسکتا ہے، ورنہ مثلاً آڈن کی شاعری میں نثر
کے وہ تمام خواص موجود ہیں، جن کا فاروقی نے بیان کیا ہے۔
آپ کہیں گے کہ ان خواص کی وجہ سے آڈن کی شاعری،
شاعری نہیں رہتی، میں کہتا ہوں کہ جہاں اس کی شاعری،
شاعری رہتی ہے وہاں بھی یہ خواص موجود ہوتے ہیں۔"

اب اس سلسلے میں جو دو چار باتیں مجھے کہنی ہیں وہ بھی سن لیجیے حالانکہ فاروقی نے اس مسئلے پر بحث کی دعوت:

"بے طاقتی کے طعنے ہیں عذر جفا کے ساتھ"

والے انداز میں دی ہے۔ کولرج کا جو قول انھوں نے نقل کیا ہے، وہ اس کی وضاحت کر دیتا ہے کہ آپ چاہیں تو بحث کر سکتے ہیں، زیادہ جرأت کریں تو اختلاف بھی کر سکتے ہیں لیکن ایسی صورت میں اگر آپ پر 'حق' کا ساتھ نہ دے کر محض اپنے مسلک کا ساتھ دینے (یعنی ہٹ دھرمی سے کام لینے) یا پھر اپنے آپ سے محبت کرنے (یعنی تنقید کو خالص موضوعی انداز میں برتنے) کا الزام آجائے تو برا مت مانیے گا۔

میں فاروقی کے تھیس کے دو تہائی حصوں (عنوان کے اعتبار سے) سے کم و بیش متفق ہوں، میرا ان کا اختلاف شعر اور نثر کے مسئلے پر نہیں بلکہ غیر شعر کے تعلق سے ہے۔ جیسا کہ خود فاروقی نے لکھا ہے ان کے بیان کردہ خواص خالص شاعری (Pure Poetry) کے خواص ہیں۔ فاروقی خالص شاعری اور اچھی شاعری کو متبادل اصطلاح کے طور پر قبول کرتے ہیں جبکہ میرے نزدیک خالص شاعری یقیناً اچھی شاعری ہوسکتی ہے بلکہ زیادہ تر ہوتی ہے، لیکن اچھی شاعری کے لیے یہ ضروری نہیں کہ وہ خالص شاعری ہو۔ اسی لیے آڈن کا مشہور نقاد John Bayley آڈن کی بہت تعریف کرنے اور ایلیٹ وغیرہ سے اس کا مقابلہ کرنے کے بعد یہ وضاحت بھی ضروری سمجھتا ہے کہ:

"ان باتوں سے میرا یہ مطلب نہیں ہے کہ آڈن نے
خالص شاعری یا تقریباً خالص شاعری کی ہے لیکن آڈن کی

شاعری میں وہ خصوصیت ضرور موجود ہے جسے 'شاعری کا جادو'
کہا جاتا ہے۔"

(Twentieth Century Poetry: Critical Essays and Documents, Ed. Graham Martin and P.N. Forbank P.375)

اس کا مطلب یہ ہوا کہ نہ صرف آڈن کی شاعری بلکہ دنیا کی شاعری کا ایک بڑا حصہ شعر (Poetry) کے زمرے میں نہ آ کر غیر شعر (Verse) کے زمرے میں آئے گا۔ یہاں ایک گڑ بڑ یہ بھی ہوگئی ہے کہ فاروقی نے غیر شعر (Verse) اور کلام موزوں (Rhymed Statement) یعنی تک بندی میں کوئی فرق نہیں کیا۔

وہاں دیکھے کئی طفلِ پری رو
ارے رے رے ارے رے رے ارے رے

لڑکپن میں الفت کا ہم کھیل کھیلے
وہ تتلا کے کہنا الے لے، الے لے

میرے نزدیک غیر شعر کی مثالیں نہ ہو کر محض کلام موزوں یا تک بندی کی مثالیں ہیں، جبکہ میر کا شعر:

زور و زر کچھ نہ تھا تو بارے میر
کس بھروسے پہ آشنائی کی

اچھی شاعری کا نمونہ ہے۔ اس میں سلاست اور برجستگی کے علاوہ طنز (Irony) کی جو ایک کاٹ ہے وہ اسے سوز اور مجذوب کے مندرجہ بالا اشعار سے بلند کر دیتا ہے۔

یہاں یہ بھی یاد دلاتا چلوں کہ جب شمس الرحمٰن فاروقی گیارہ اشعار کی غزل اور تیس اشعار کی نظم کے بارے میں یہ کہتے ہیں کہ ان کے مقابلے میں غالب کا ایک خط زیادہ دور تک آپ کا ساتھ دے سکتا ہے تو دراصل وہ کلام موزوں کی ہی بات کرتے ہیں۔ میں غالب کے اس خط کا مقابلہ میر، سوز، امیر مینائی اور مجذوب وغیرہ کے معمولی اشعار سے نہیں بلکہ پوپ کی نظم An Essay on Man، اقبال کی جواب شکوہ، سردار جعفری کی نظم 'ایشیا جاگ اٹھا'، مولانا حالی کے

''مسدس'' اور خود غالب کے کئی اشعار مثلاً:

غالب وظیفہ خوار ہو دوشاہ کو دعا
وہ دن گئے کہ کہتے تھے نوکر نہیں ہوں میں

سے کروں گا، کیونکہ یہ تمام چیزیں خالص شاعری نہیں بلکہ غیر شعر یعنی Verse ہیں اور غیر شعر کی اصطلاح کو بری شاعری کے معنی میں استعمال نہیں کیا جا سکتا۔ چونکہ اس بحث کے سلسلے میں وارث علوی نے بطور خاص آڈن اور اس کی شاعری کا ذکر کیا ہے اس لیے میں اپنی بات آڈن کے حوالے سے ہی ختم کروں گا۔

آڈن نے اپنے ایک مضمون میں (جو Writing کے عنوان سے ڈیوڈ لاج کی مرتب کردہ کتاب ''بیسویں صدی میں تنقید'' میں شامل ہے) شعر، غیر شعر اور نثر سے بحث کرتے ہوئے یہ بات وضاحت سے لکھی ہے کہ اگر شعر کے فارم میں منطقی خیالات کا اظہار یا Didactic مقاصد کا حصول مقصود ہو تو غیر شعر نہ صرف موزوں بلکہ نثر کے مقابلے میں بہتر میڈیم ہے۔ میں اس کا مطلب یہ نکالتا ہوں کہ اگر شاعر کا مقصد جمہور کو درس خودی دینا ہے، انقلاب کی اہمیت سمجھانا ہے اور اسے پرکشش بنانا ہے، سماج پر طنز یا کسی مخصوص طرز زندگی پر دار کرنا ہے تو اس کے لیے غیر شعر ہی موزوں ترین ذریعۂ اظہار ہو سکتا ہے، اور اس زمرہ میں آنے والی شاعری کا بیش تر حصہ اچھی شاعری کے زمرہ میں آئے گا چاہے وہ خالص شاعری نہ ہو۔

جیسا کہ میں نے اوپر عرض کیا ہے، ''شعر، غیر شعر اور نثر'' فاروقی کا بے حد اہم مضمون ہے، اس لیے کہ انھوں نے اس مضمون میں کم و بیش ان تمام مسائل پر تفصیل یا اختصار کے ساتھ روشنی ڈالی ہے جن کا تعلق شعر کی بوطیقا سے ہو سکتا ہے۔ مثلاً یہ کہ جب وہ خالص شاعری کے خواص مقرر کرتے ہیں، تو پڑھنے والے کے ذہن میں اس سوال کا آنا ناگزیر ہے کہ اگر ہمیں یہ تمام خصوصیتیں بیک وقت بہت سارے شاعروں کے یہاں نظر آئیں تو پھر شاعروں کی درجہ بندی کیسے کی جائے۔

فاروقی کا کہنا ہے کہ چونکہ ''موضوعات کسی کی ملکیت نہیں ہیں'' اس لیے ''کسی شاعر کی انفرادیت کو پہچاننے، پرکھنے یا اس سوال کو طے کرنے میں کہ اس میں انفرادیت ہے بھی یا نہیں،

ہمیں پایان کار اس کے اسلوب کا سہارا لینا پڑتا ہے۔"

اسلوب شناسی کے تعلق سے یا کسی شاعر کے شعری مرتبے کے تعین کے تعلق سے وہ اقداری فیصلوں کے تو قائل ہیں (اس سلسلے میں فاروقی کا مضمون "پانچ ہم عصر شاعر" ایک اچھی مثال ہے) لیکن عام طور پر وہ ایسے بیانات سے احتراز کرتے ہیں جنھیں گھما پھرا کر کسی بھی شاعر پر چپکایا جا سکتا ہے۔ چنانچہ وہ اس کمزوری پر قابو پانے کے لیے اسلوبیات کی مدد سے یہ دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں کہ کسی شاعر کے یہاں جدلیاتی الفاظ کا استعمال کس طرح اور کن سطحوں پر ہوا ہے، کس کے یہاں معنی کی زیادہ تہیں ملتی ہیں، اور کس شاعر کے یہاں کس طرح کا استعاراتی اور علامتی نظام ملتا ہے۔ پھر ہر اہم شاعر کے اپنے مخصوص کلیدی الفاظ ہوتے ہیں جو اس کے شعری ڈکشن کو انفرادیت عطا کرتے ہیں۔ اس ضمن میں، شعر میں موجود ظاہری اور داخلی آہنگ، بحروں کے انتخاب اور افعال کے استعمال جیسی چیزوں پر بھی نظر رکھنی پڑے گی۔ نہ صرف اتنا بلکہ کسی ایک شاعر کے اسلوب کو متعین کرنے کے لیے اس کے اسلوب سے دوسرے شعرا کے اسالیب کا تقابلی موازنہ بھی ناگزیر ہو جائے گا۔ انھی باتوں کو مدنظر رکھتے ہوئے فاروقی نے اپنے مضمون "مطالعۂ اسلوب کا سبق" میں میر، سودا اور غالب کی تین ہم طرح غزلوں کا اسلوبیاتی جائزہ لیتے ہوئے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ غالب کا اسلوب بہتر شعری اسلوب ہے۔

اسی سلسلے کا ان کا ایک اور ٹیکنیکل مضمون "علامت کی پہچان" ہے۔ علامت کی تعریف اور تشکیل کے سلسلے میں وہ فرائڈ اور یونگ کو بجا طور پر اس لیے زیادہ قابل توجہ نہیں سمجھتے کہ یہ حضرات نہ تو ادب کے نقاد تھے اور نہ ہی تخلیقی فنکار تھے۔ وہ جدید امریکی نقادوں بلکہ عالمی سطح پر "نئی تنقید" کے معماروں مثلاً رین سم، ایڈمنڈ برک اور رین وارن کے خیالات کو "موشگافیاں" کہہ کر ٹال دیتے ہیں، اس لیے کہ بقول فاروقی، ان لوگوں نے "کولرج سے اینٹیں مستعار لے کر اپنی فکر کی نازک عمارات تعمیر کی ہیں۔" فاروقی کے نزدیک یہ سب لوگ "کولرج کے ہی خوشہ چیں ہیں۔"

ذاتی طور پر مجھے فاروقی کے اس خیال سے قطعاً اتفاق نہیں ہے۔ رین سم وغیرہ پر کولرج کے اثرات دکھانے میں فاروقی نے اسی مبالغے سے کام لیا ہے، جو پروفیسر J. Shawcross کے

یہاں کولرج پر Schelling کے اثرات کے سلسلے میں نظر آتا ہے۔متذکرہ نقادوں نے کولرج سے اسی طرح فائدہ اٹھایا ہے جس طرح کولرج نے کانٹ کے زیر اثر پروان چڑھنے والے جرمن نقادوں سے۔

جہاں مجھے اس بات کی خوشی ہے کہ فاروقی نے رین سم وغیرہ کی تنقید کا مطالعہ غیر معمولی انہماک سے کیا ہے وہیں مجھے اس کا افسوس بھی ہے کہ انھوں نے ان نقادوں کے ساتھ انصاف نہیں کیا۔اس بحث سے قطع نظر، اب جہاں تک علامت کی پہچان کا سوال ہے، فاروقی نے خوشہ چینوں کو نظر انداز کر کے براہ راست خوشے سے استفادہ کیا ہے۔

کولرج کے نزدیک حقیقت اگر شخص ہے تو علامت تشخیص ہے، اور یہ کہ علامت ''بیک وقت عمومی بھی ہوتی ہے اور مخصوص بھی۔''

یہ تو سب ہی مانتے ہیں کہ علامتی لفظ قاری کو خیال کے وسیع تلازموں سے متعارف کراتا ہے۔اس لیے علامت ضروری طور پر معنیٰ کی کثرت سے عبارت ہوتی ہے۔ایڈمنڈ ولسن نے فرانسیسی علامت پرستوں کا ذکر کرتے ہوئے علامت کی تعریف یوں کی تھی کہ علامتیں ''اشیا کو بیان نہیں کرتیں بلکہ پیش (Intimate) کرتی ہیں۔'' اسی سلسلے میں ولسن نے یہ بھی کہا تھا کہ علامت پسند شعرا کے یہاں علامتوں کا استعمال، من مانی (Arbitrary) ہوتا ہے۔فاروقی نے ولسن کا نام نہ لیتے ہوئے اس الزام کی تردید کی ہے اور اس بات پر زور دیا ہے کہ ''کثیر المعنویت'' کا مطلب Arbitrary یا من مانی علامتوں کا انتخاب یا استعمال نہیں ہے۔جس طرح سیاق وسباق کے اعتبار سے عام الفاظ کے معنی بدلتے رہتے ہیں، اسی طرح علامتوں کا نیا استعمال بھی انھیں نئے معنی عطا کرتا ہے۔چونکہ علامتوں کا استعمال محض ادب کی جاگیر نہیں ہے اس لیے فاروقی نے اپنے مضمون میں ادبی اور غیر ادبی علامتوں کے آپسی فرق پر بھی روشنی ڈالی ہے۔مثال کے طور پر انھوں نے غالب کے مختلف اشعار میں لفظ ''دشت'' کے مختلف علامتی مفاہیم کا بڑا اچھا تجزیہ پیش کیا ہے۔ اس تجزیے سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ اگر کوئی ایک مخصوص لفظ علامت کے طور پر ہر بار نئے معنی میں استعمال کیا جائے، اس کا لفظ کا علامتی کردار باقی رہتا ہے، لیکن اگر یہ تکرار ایک ہی مفہوم سے وابستہ ہو تو علامت کی تازگی اور شدت ختم ہو جاتی ہے۔

فاروقی کے اس مضمون کا موضوع اس بات کا بھی متقاضی تھا کہ ان فرانسیسی شعرا کا ذکر قدرے تفصیل سے کیا جاتا جن کی وجہ سے علامت پسندی نے ایک مستقل مدرسۂ فکر کی حیثیت اختیار کرلی۔ اسی طرح فاروقی نے اپنے ایک مضمون ''نئی شاعری ایک امتحان'' میں یہ بات تسلیم کی ہے کہ ''بہر حال اردو کا نیا شاعر کسی نہ کسی حیثیت سے علامت پرست ہے'' لیکن زیرِنظر مضمون میں نئی شاعری کے علامتی کردار کے بارے میں صرف یہ کہہ کر بات ختم کردی ہے کہ:

> ''اردو میں علامتی نظموں کا تقریباً قحط ہے اور جو نظمیں ہیں بھی وہ تنہا علامتیں استعمال کرتی ہیں، جیسے بلراج کومل کی نظم 'سرکس کا گھوڑا' افتخار جالب کی نظم ''چومتا پانی'' اس لیے موجودہ مقصد کے لیے ناکافی ہیں۔''

ان کے مضمون کا ''موجودہ مقصد'' یقیناً اردو کی علامتی شاعری پر لکھنا نہیں، بلکہ علامت کو بہ حیثیت ایک ادبی اصطلاح کے سمجھنا ہے، لیکن اگر اردو کے چند اہم علامتی شاعروں یعنی میراجی، راشد اور اختر الایمان سے کچھ بحث ہوجاتی تو قارئین کے لیے مضمون کا سیاق وسباق اور بھی زیادہ واضح ہوجاتا۔

جدید شاعری بلکہ یوں کہیے کہ شاعری کے رموز وعلائم کی افہام وتفہیم کے سلسلے میں فاروقی کے مضمون ''ترسیل کی ناکامی کا المیہ'' کو جو شہرت ملی ہے وہ ہمارے پورے عہد میں سلیم احمد کے مضمون ''نئی نظم اور پورا آدمی'' کے علاوہ شاید کسی اور مضمون کو نہیں مل سکی۔ اس مضمون کے بارے میں بہت کچھ لکھا جاچکا ہے اور اب بھی وقتاً فوقتاً لکھا جاتا رہتا ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ چند جدید شاعروں نے عمومی طور پر اور ان میں سے کچھ نے خصوصی طور پر قدیم، مستعمل، گرامر زدہ لفظیات کو دوبارہ ترتیب دے کر اپنی شاعری کو میوزیم بنانے کے بجائے استعاروں، علامتوں اور پیکروں پر مشتمل اظہار کا ایک نیا ڈھانچہ تیار کیا ہے۔ اس طرح شاعری میں ابہام کی ایک نئی اور چونکا دینے والی سطح کا پیدا ہوجانا فطری بات ہے۔ فاروقی کا مضمون ''ترسیل کی ناکامی کا المیہ'' اس نئی سطح سے بحث اور اس سے وابستہ مختلف عوامل وعناصر کی وضاحت کی بھرپور کوشش ہے۔ اس مضمون پر کافی لے دے ہوئی۔ زیادہ تر لوگوں نے اپنے آپ کو طنزیہ جذباتی مباحث تک محدود رکھا۔ ہاں ڈاکٹر

عصمت جاوید نے اپنے مضمون ''لفظ، معنی اور ابلاغ کا رشتہ'' میں بڑی حد تک علمی بحث کی ہے۔

آگے بڑھنے سے پہلے آیئے یہ دیکھ لیں کہ فاروقی کے نزدیک ترسیل کی ناکامی کے اہم اسباب کیا ہیں۔ان کا خیال ہے کہ:

(۱) ذہن میں پہلے سے طے شدہ معنی کی موجودگی نئے معنی کو سمجھنے اور قبول کرنے میں سد راہ بن جاتی ہے۔

(۲) ترسیل کا جذبہ شاعری کا محرک ہے لیکن ترسیل مکمل ابلاغ کو جنم نہیں دیتی۔ زیادہ سے زیادہ اسی یا نوے فی صد ابلاغ ممکن ہے۔

(۳) چونکہ نئی شاعری کی زبان، عام شاعری کی زبان کے مقابلے میں توڑی پھوڑی ہوئی، کھینچی تانی ہوئی اور نامانوس ہے اس لیے نئی شاعری کے پس منظر میں ترسیل کا مسئلہ زیادہ اہم اور سنجیدہ ہو گیا ہے۔

(۴) ہر دور میں دو طرح کے شاعر ہوتے ہیں، ایک تو وہ جو اپنے دور کی جانی پہچانی زبان سے ہم آہنگ ہوتے ہیں، دوسرے وہ، جو اپنے عہد سے آگے ہوتے ہیں، اس طرح ان کی شاعری میں ترسیل کی اہمیت نسبتاً کم ہوتی ہے۔

(۵) اگر قاری خود کو شاعر کی جگہ رکھ کر پڑھے اور زبان کو شاعر کی طرح استعمال کرنا سیکھے تو مسئلہ کسی حد تک حل ہو جائے گا۔

(۶) موجودہ تہذیب اور زندگی کی بڑھتی ہوئی پیچیدگیوں نے شعر کی زبان کو بھی زیادہ پیچیدہ بنا دیا ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے زیر بحث مضمون نیز دوسرے مضامین مثلاً ''شعر کا ابلاغ'' وغیرہ میں ترسیل اور ابلاغ کو دو مختلف ادبی اصطلاحوں کے طور پر استعمال کیا ہے۔ میں اس مسئلے پر عصمت جاوید سے متفق ہوں کہ یہ دونوں الگ الگ نہیں، بلکہ ایک ہی چیز ہیں۔ابلاغ

Comprehension کا ترسیل سے الگ کوئی وجود نہیں ہے۔ ترسیل (Communication) بجائے خود دوطرفہ عمل ہے اس لیے 'ابلاغ' ترسیل سے ہی جڑا ہوا ہوتا ہے۔ میرے نزدیک فاروقی کا یہ مضمون ہر لحاظ سے ایک مکمل مضمون ہے۔ پھر آیئے ان نکات کا بھی خلاصہ تیار کرلیا جائے جو ڈاکٹر عصمت جاوید نے فاروقی کے خیالات کی تردید میں پیش کئے ہیں۔ عصمت جاوید کے خیال میں:

(۱) ابہام عام طور پر عجز بیان کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے یا ذہن میں الجھے ہوئے خیالات کے باعث.....علاوہ ازیں شاعری میں ہیئت کی تبدیلی بھی ابہام کو جنم دیتی ہے۔ میراجی، راشد اور اختر الایمان وغیرہ کی شاعری میں پایا جانے والا ابہام اسی تبدیلئ ہیئت کا نتیجہ ہے۔

(۲) ابہام اور اشکال کا تعلق متعلقہ زبان کی لسانی حدود سے بھی ہوتا ہے۔ اگر آپ ان حدود کو توڑیں گے تو بات یقیناً مبہم ہو جائے گی۔

(۳) ابہام روایتی سانچے میں غیر روایتی اسلوب کے باعث بھی پیدا ہوسکتا ہے۔ یگانہ اور فراق کی شاعری میں اسی قسم کا ابہام پایا جاتا ہے۔

(۴) ابہام پسندی پر اگر مکمل قابو نہ ہو تو بات اہمال کی سرحدوں میں داخل ہو جاتی ہے۔ الیٹ کی نظم ''ویسٹ لینڈ'' مبہم ہے لیکن مہمل نہیں۔ اسی طرح راشد، میراجی اور اسی قبیل کے دوسرے شاعروں کی نظمیں بار بار پڑھنے پر سمجھ میں آجاتی ہیں جبکہ نئے شاعروں خصوصاً افتخار جالب، احمد ہمیش اور عادل منصوری کی نظمیں سمجھ میں نہیں آتیں۔

عصمت جاوید کے مضمون ''لفظ و معنی کا رشتہ اور ابلاغ'' کی سب سے بڑی اور بنیادی

کمزوری وہی ہے جس کی طرف چامسکی کے حوالے سے اوپر اشارہ کر چکا ہوں۔ شعر کی ترسیل کے مسئلے سے بحث کرتے ہوئے انھوں نے ادبی تنقید پر کم اور لسانیات پر زیادہ تکیہ کیا ہے۔ پھر یہ کہ لسانیاتی علم کو تنقیدی علم اور خصوصاً جدید تنقیدی نظریات سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش بھی نہیں کی۔ انھوں نے زبان کے مختلف استعمال اور تخیل کی مختلف اقسام سے بڑی طویل بحث کی ہے لیکن یہ مباحث تجریدی لسانی فارمولوں کی حد سے آگے نہیں بڑھ سکے۔ انھوں نے یہ بھی نہیں بتایا کہ ان کے نزدیک اردو کا لسانی کردار آخر ہے کیا اور یہ کہ لسانی کردار جامد ہوتا ہے یا متحرک۔

جہاں تک فاروقی کے مضمون کے پس منظر میں ان کے نقطۂ نظر کا سوال ہے، میں اسے خود ان کے تنقیدی منصب کے منافی قرار دیتا ہوں۔ جب غالب کی شاعری کے مشکل اور مبہم ہونے کا سوال آتا ہے تو کسی بحث کے بغیر یہ فیصلہ صادر کر دیتے ہیں کہ غالب تو دراصل ''بیسویں صدی کا دانشور تھا'' لیکن جب افتخار جالب، عادل منصوری اور احمد ہمیش کا ذکر آتا ہے تو یہ نہیں کہتے کہ یہ لوگ اکیسویں صدی کے شاعر ہیں۔ یا ممکنہ طور پر اکیسویں صدی میں ان لوگوں کی شاعری کی قدر و قیمت بڑھ سکتی ہے۔ برخلاف اس کے ان بے چاروں پر ''مہمل گو'' اور ''سر پھرے'' ہونے کا الزام لگایا جاتا ہے۔

اسی مسئلے سے بحث کرتے ہوئے ایک بار جگن ناتھ آزاد نے جل کر لکھا تھا کہ غالب، اور اقبال مشکل شاعر تھے تو کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ ایک وقت میں سیکڑوں غالب اور اقبال پیدا ہو جائیں۔ ظاہر ہے کہ یہ بات تو کالو بھنگی تک جانتا ہے کہ ایک وقت میں سیکڑوں غالب اور اقبال کے پیدا ہونے کا سوال تو الگ رہا، سیکڑوں برس میں بھی ایک غالب یا ایک اقبال کا پیدا ہونا مشکل ہوتا ہے۔ ہماری گزارش تو صرف یہ ہے کہ آپ مختلف شاعروں کے لیے تنقید کے مختلف پیمانے نہ بنائیے، کیونکہ یکساں اور معروضی تنقیدی اصول بجائے خود چھوٹے کو چھوٹا اور بڑے کو بڑا ثابت کرنے کی اہلیت رکھتے ہیں۔

آج عصمت جاوید یہ تسلیم کرتے ہیں کہ ایلیٹ کی نظم ''دی ویسٹ لینڈ'' مبہم ہے مہمل نہیں، لیکن 1922 سے 29-1928 تک سر جے سی اسکوائر اور بہت سے دوسرے انگریز دانشوروں اور ادیبوں نے اس نظم کو مہمل قرار دینے میں کسی قسم کے تکلف سے کام نہیں لیا۔ انہی

شواہد کی بنا پر فاروقی یہ کہتے ہیں کہ بہت سے شاعر اپنے ہم عصروں کے لیے نا قابل فہم ہوتے ہیں۔ مزید یہ کہ اس پوری بحث میں عصمت جاوید نے 'قاری' کو بالکل بری الذمہ کر دیا ہے یعنی انھوں نے یہ سوال ہی نہیں اٹھایا کہ کسی نظم کو مبہم یا مہمل کہنے سے پہلے قاری اپنی ذمے داریوں کو پورا کرتا ہے یا نہیں۔

اب جہاں تک اس مسئلے کا تعلق ہے کہ شاعری میں ابہام الجھے ہوئے خیالات کا نتیجہ بھی ہو سکتا ہے تو اس بات کا تعلق 'ارادے' سے ہے۔ یعنی جب آپ یہ کہتے ہیں کہ شاعر اپنے خیالات کو مناسب پیرایۂ اظہار نہیں دے سکا تو اس کا مطلب یہ ہے کہ آپ کو یعنی ناقد کو یہ معلوم ہے کہ شاعر کے الجھے ہوئے خیالات کیا تھے۔ یہیں سے 'ارادے' کی وہ لمبی چوڑی بحث شروع ہو جاتی ہے جس کی بنیاد پر جدید نقادوں نے Intentional Fallacy اور Affective Fallacy کی دو منزلہ عمارت کھڑی کر رکھی ہے۔ اب یہ تو شمس الرحمٰن ہی بتائیں گے کہ اسے جدید نقادوں کا کارنامہ سمجھا جائے یا پھر اسے بھی کولرج کے مکان سے مستعار اینٹیں کہا جائے!

فاروقی کی تنقید نگاری کے بارے میں وارث علوی کے مفصل اور عمدہ مضمون کا ذکر اوپر کئی بار آ چکا ہے۔ اس مضمون میں دو ایک مقامات پر وارث نے خاصے درد بھرے لہجے میں شکایت کی ہے کہ نہ صرف مختصر افسانہ بلکہ فراق اور منٹو کے بارے میں بھی انھیں فاروقی کے سخت بیانات سے بڑی تکلیف پہنچی ہے اور یہ کہ فاروقی نے فراق اور منٹو وغیرہ کے تعلق سے رواداری سے کام نہیں لیا۔ میرا ذاتی خیال یہ ہے کہ ہم کسی نقاد سے یہ مطالبہ نہیں کر سکتے کہ وہ تنقیدی تجزیوں اور تبصروں کی صحت اور منطق کو اخلاق یا رواداری پر قربان کر دے۔ ویسے فاروقی نے فراق کے بارے میں یا پھر یگانہ کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے وہ میرے لیے بھی اتنا ہی تکلیف دہ ہے جتنا وارث علوی کے لئے۔ وجہ البتہ مختلف ہے۔ وارث علوی کو یہ غم ہے کہ ان کے محبوب فنکاروں کے ساتھ رواداری نہیں برتی گئی۔ مجھے کوئی غم ہے تو یہ کہ میرا محبوب نقاد جس نے بڑی محنت اور لگن سے تنقید کو خاصی حد تک سائنسی اور معروضی وقار بخشنے میں کامیابی حاصل کی تھی آخر کار خود کو اپنے تنقیدی اعتبار (Critical Credibility) پر جذباتی انتہا پسندی کی کلہاڑی چلانے سے نہیں روک سکا۔ لفظ و معنی میں شامل مضمون ''ہندوستان میں نئی غزل'' میں فراق کو غیر معمولی حیثیت اور اہمیت

تفویض کی گئی تھی۔اس مضمون میں فاروقی نے صرف یہی نہیں لکھا تھا کہ اسلوب کے لحاظ سے، سودا سے قربت کے باوجود انھوں نے:

''اپنی شاعری کا ایک بڑا حصہ اپنے مزاج کے خلاف معنی آفرینی اور پیکر تراشی کی نذر کیا اور اس طرح یگانہ اور شاد کے منفی اثر کے بالمقابل ایک مثبت اثر پیدا کیا، اسے ان کے شاعرانہ ذہن کا سب سے بڑا کارنامہ کہنا چاہئے۔فراق کا ذہن یگانہ اور شاد کے ذہن سے کہیں زیادہ وسیع، ہمہ گیر ہے اور تکنیکی صلاحیت بھی ان دونوں سے بڑھ کر ہے (غیر موزونیت کے اعتراضوں کے باوجود)''[1]

بلکہ اسی سلسلے میں یہ بھی لکھا تھا کہ:

''ان کی حیثیت اردو شاعری میں وہی ہے جو انگریزی میں ٹینی سن کی تھی۔ بہ قول ایلیٹ ٹینی سن سے زیادہ آہنگ کا حساس شاعر انگریزی میں ملٹن کے علاوہ کوئی نہ ہوا.....''

فاروقی نے اس مضمون میں فراق کی شاعری پر جی بھر کے تعریفوں کے ڈونگرے ہی نہیں برسائے بلکہ بین السطور میں خاصے واضح طور پر انھیں میر سے بہتر شاعر قرار دیا تھا لیکن دھیرے دھیرے نامعلوم وجوہات کی بنا پر (جو میرے نزدیک غیر ادبی وجوہات ہی ہوسکتی ہیں فراق سے ان کی مغائرت بڑھتی گئی۔فراق جو ان کے نزدیک ''بنیادی طور پر عشقیہ شاعر تھے'' اب ''بظاہر عشقیہ لیکن بہ باطن رسمی شاعر'' نظر آنے لگے۔ ناصر کاظمی کی شاعری پر لکھتے ہوئے انھوں نے اعلان کیا کہ:

''..... فراق کے یہاں نہ میر کی سیاسی بصیرت (Wisdom) ہے، نہ وسعت نگاہ، نہ سریت، نہ تجربے کی رنگارنگی۔اور وہ مرکزی علامت سازی تو فراق کی دست رس سے کوسوں دور ہے جو میر کا حقیقی طرۂ امتیاز ہے۔فراق کو زبان پر اتنا بھی اختیار نہیں جتنا ناصر کاظمی کو تھا، میر کی سی

---

[1] قوسین خود فاروقی کے ہیں۔(ف۔ج)

حاکمانہ شان کا تو ذکر ہی کیا.....''

اب آگے بڑھنے سے پہلے یہ بھی بتادوں کہ اگر چہ کہ شمس الرحمٰن فاروقی عمومی تنقیدی بیانات کے سخت خلاف ہیں، لیکن نہ صرف ان کی تحریر سے مندرجہ بالا اقتباس بلکہ فراق کے تعلق سے ان کی کئی اور حالیہ تحریریں عمومی بیانات سے بھری پڑی ہیں۔

میں سر دست فراق کا میر سے یا کسی اور شاعر سے مقابلہ کرنے کی ضرورت نہیں سمجھتا، جہاں تک میر کا سوال ہے انھیں وہ سارے Privileges حاصل ہیں جو کسی زبان کے پہلے بڑے شاعر کو حاصل ہوتے ہیں۔ بصیرت، سیرت، تجربے کی رنگارنگی تو ایسی اصطلاحیں ہیں، جنھیں تھوڑی بہت ردوبدل کے ساتھ اردو کے بہت سے شاعروں پر چپکایا جاتا رہا ہے، اور فاروقی اس حقیقت سے بہ خوبی آگاہ ہیں۔ بصیرت (Wisdom) کا مطلب اگر عاشقانہ پینترے بازی نہ ہو کر حیات وکائنات کے مسائل سے الجھنا ہے تو فراق کے یہاں یہ خصوصیت دوسرے شاعروں کے مقابلے میں کہیں زیادہ ملتی ہے۔ فراق کا نجی اسلوب کیا ہے، اور اس کے خواص کیا ہیں، اس کے لیے فراق کی لفظیات کے علاوہ ان کی شاعری میں موجود استعاروں، تشبیہوں، پیکروں اور علامتوں کا بغور مطالعہ کرنا ہوگا نہ کہ بحور اور زمینوں کا۔ مرزا غالب کے بعد فراق اردو کے تنہا شاعر ہیں جنھوں نے بہ کثرت نئی تراکیب، نئے الفاظ، اور نئے موضوعات کو برتا ہے۔ آج سے برسوں پہلے حسن عسکری یہ لکھ چکے ہیں کہ فراق کی شاعری کے بہت سے مطالبات تو ایسے ہیں جنھیں میر بھی پورا نہیں کر پاتے۔ فاروقی فراق کو ''بظاہر عشقیہ شاعر'' کہتے ہیں، مگر حقیقت یہ ہے کہ جس طرح فراق نے عشق کے تصور کو ہجر و وصال نیز ذاتی غم واندوہ کے چکر سے نکال کر، زندگی کی ایک بے حد اہم اور رواں دواں قوت کے طور پر پیش کیا ہے وہ آپ اپنی مثال ہے۔ فراق کی شاعری میں عشق، چنگیز خاں کی طرح شاعر کے سر پر تلوار لیے نہیں کھڑا رہتا بلکہ وہ روزمرہ زندگی میں انسان کا رفیق و غم گسار بن جاتا ہے۔ جہاں تک زبان و بیان پر ''روایتی قابو'' کا سوال ہے یہ بات یاد رکھنی چاہئے کہ کم تر درجے کے شاعر ہمیشہ ماہرین عروض کی انگلی پکڑ کر چلتے ہیں۔ زبان کی عروض کو بنانے بگاڑنے کا عمل جراحی بڑے شاعروں کے حصے میں آتا ہے۔ مرزا غالب اگر ماہرین عروض کی فریاد کو خاطر میں لاتے تو انھیں نہ جانے اپنے کتنے ہی اچھے شعروں کو جمنا برد کر دینا پڑتا۔ فاروقی نے فراق کی

شاعری میں زبان و بیان کی غلطیاں نکالنے کا کام جس طرح اپنے مضمون ''غلطی عیب نہیں'' میں کیا ہے وہ نہ صرف ناقص بلکہ ناقابل یقین بھی ہے۔ معمولی پڑھا لکھا قاری بھی ان کے استدلال کو رد کئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ مثال کے طور پر فراق کے مشہور شعر:

اس دور میں زندگی بشر کی
بیمار کی رات ہوگئی ہے

کے بارے میں فاروقی کا خیال ہے کہ:

''زندگی بیمار کی رات ہوگئی ہے سے بات پوری ہو جاتی ہے۔ ''اس دور میں'' برائے بیت، اور ''بشر کی'' قطعاً حشو ہے، بلکہ ''بشر کی'' کے بجائے ''ہماری'' ہوتا تو کمزور سہی لیکن ایک بات بنتی۔''

میرا خیال ہے کہ اس جامع اور مکمل ترین شعر میں ایک لفظ بھی ایسا نہیں ہے جو حشو کی ذیل میں آئے۔ 'اس دور' کی تخصیص اس لیے ضروری ہے کہ فراق ہمارے آپ کے زمانے یعنی بیسویں صدی کی بات کر رہے ہیں۔ اقدار کی شکست و ریخت وغیرہ وغیرہ باتیں جو ہم دہراتے رہتے ہیں ان کا تعلق اس دور سے ہے نہ کہ ہر دور سے۔ اگر یہ کہا جائے کہ ان دو مصرعوں میں فراق نے الیٹ کی پوری نظم ''دی ویسٹ لینڈ'' کو سمو دیا ہے (ٹیکنک سے قطع نظر) تو مبالغہ نہ ہوگا۔ اسی طرح اگر 'بشر کی' کے بجائے فراق لفظ 'ہماری' استعمال کرتے تو شعر بہت سمٹ جاتا۔ 'بشر کی' کے سبب شعر میں عمومیت اور ہمہ گیری پیدا ہوگئی ہے۔ یہ اس لیے بھی ضروری ہے کہ فراق جمادات و نباتات کی یا کسی ایک فرد کی نہیں بلکہ عام انسانی زندگی کی بات کر رہے ہیں۔

فراق کی مشہور رباعی:

ہر جلوے سے اک درس نمو لیتا ہوں
لب ریز کئی جام و سبو لیتا ہوں
پڑتی ہے جب آنکھ تجھ پہ اے جانِ بہار
سنگیت کی سرحدوں کو چھو لیتا ہوں

پر بھی فاروقی نے عروض کی روشنی میں سخت اعتراضات کئے ہیں۔ ان کے نزدیک:

> ''مصرعۂ اولیٰ میں 'اک' بالکل حشو ہے، دوسرے مصرعے میں 'جام وسبو' میں سے ایک حشو ہے اور 'کئی' کا لفظ متعدد کے مفہوم کو پوری طرح ادا نہیں کر رہا ہے۔ تیسرے مصرعے میں 'اے جان بہار' پورے کا پورا حشو ہے، کیونکہ اس سے محبوب کی شخصیت یا صورت کی تعبیر میں کوئی مدد نہیں ملتی۔ آخری مصرعے میں 'سرحدوں کو' عجز بیان ہے۔ موجودہ صورت میں گمان ہوتا ہے کہ سنگیت ایک سے زیادہ سرحدیں رکھتا ہے.....''

میں فراق کی اس رباعی پر فاروقی کے پورے تبصرے کو تنقید برائے عیب جوئی کا عمل سمجھتا ہوں۔ رفع حجت کے طور پر یہ لکھ دوں کہ چونکہ پہلے مصرعے کے پہلے ٹکڑے میں 'ہر' کا استعمال ہوا ہے اس لیے دوسرے ٹکڑے میں صیغۂ واحد کا استعمال ضروری ہو جاتا ہے، اس لیے 'اک' کے حشو ہونے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ دوسرے مصرعے میں 'کئی' کا مطلب متعدد کے سوا کچھ ہو ہی نہیں سکتا۔ اگر کھینچ تان کر بھی کوئی اور مطلب نکل سکتا تو فاروقی اس کے بیان میں تکلف سے کام نہ لیتے۔ 'اک' کے بعد کئی کا استعمال شعر کے آہنگ کو بھی زیادہ دلکش بنا دیتا ہے۔ اس سے قطع نظر ''جام وسبو'' کا استعمال اس لیے صحیح ہے کہ دونوں، دو الگ الگ شکلوں کے نام ہیں، اگر دونوں الفاظ ہم معنی ہوتے (اگرچہ کہ شاعری میں یہ بھی بہت ہی عام اور جائز ہے) تو ان میں سے ایک کا استعمال حشو ہو سکتا تھا۔ نوح ناروی جو اثر لکھنوی اور فاروقی کے مقابلے میں زیادہ معتبر ماہر عروض اور زباں داں تھے، کہتے ہیں:

خُم، سبو، ساغر، صراحی، جام، پیمانہ رہے
بس انہی چھوٹوں بڑوں کے دم سے میخانہ رہے

تیسرے مصرعے میں ''اے جان بہار'' کے متعلق فاروقی کا یہ خیال بالکل غلط ہے کہ یہ پورے کا پورا ٹکڑا حشو ہے۔ اردو شاعری میں محبوب کے لیے شوخ، پیارے، یار، دوست، جان وفا، جان حیا، ستم گر، قاتل، کافر، فتنہ، جان آرزو جیسے الفاظ ہمیشہ ہی استعمال ہوتے رہے ہیں۔ ''جان

بہار'' محبوب کی طرف اشارہ تو کرتا ہی ہے، ساتھ ہی ساتھ محبوب کی شخصیت کی تازگی اور شگفتگی بھی ''بہار'' کے استعارے کے توسط سے واضح ہو جاتی ہے۔ چونکہ متذکرہ مصرعے میں محبوب کے تعلق سے تخصیص تخاطب مقصود ہے، اس لیے ''جان بہار'' کے ساتھ لفظ ''اے'' کا استعمال ہوا ہے۔ میر تقی میر کے یہاں ایسی ایک دو نہیں بلکہ سیکڑوں مثالیں مل جاتی ہیں، مثلاً یہ شعر:

جو ہے سو بے خود رفتار ہے تیرا اے شوخ
اس روش سے نہ قدم تو نے اٹھایا ہوتا

ان باتوں سے قطع نظر 'اے جان بہار' کا ٹکڑا، اس لیے بھی اہم ہے کہ یہ چوتھے مصرعے کی معنویت کو وسیع تر کر دیتا ہے۔ سب جانتے ہیں کہ محبوب کے جسم اور اعضائے جسم کی مختلف کیفیات کو فراق صاحب نے موسیقی کے ذریعے اخذ کیے گئے استعاروں کی مدد سے نہایت ہی فنکارانہ انداز میں اجاگر کیا ہے۔ ہندوستانی کلاسیکی موسیقی میں 'راگ ''بہار'' اور راگ ''بسنت بہار'' خاصے مشہور راگ ہیں۔ رباعی کے تیسرے مصرعے میں محبوب کے لیے جان بہار کی اصطلاح دراصل چوتھے مصرعے میں سنگیت کی سرحدوں کو چھو لینے کی فضا تخلیق کرتی ہے لیکن فاروقی کی نگاہ ان چیزوں تک نہیں پہنچ پاتی۔

فراق کے متعلق فاروقی کے ارشادات پر مزید تبصرہ کرنے کی خاصی گنجائش ہے، لیکن چونکہ یہ موضوع ایک علاحدہ مضمون کا متقاضی ہے اس لیے فی الحال صرف اتنا کہہ دوں کہ اس قسم کے مضامین سے فاروقی کی تنقیدی ساکھ کو خاصا دھکا پہنچا ہے، لوگ اب ان کی ایسی تحریروں کو پڑھ کر ہنستے نہیں تو مسکرانے ضرور لگے ہیں۔

میرے نزدیک شمس الرحمٰن فاروقی کی تنقید ہر اس جگہ کامیاب اور قابل یقین ہے جہاں انھوں نے منطق اور استدلال کو حقیقی معنی میں تنقید کے بنیادی خواص کے طور پر برتا ہے اور اپنے فنی نظریات سے وفادار رہے ہیں۔ لیکن جہاں کہیں بھی انھوں نے کسی مفروضے کے ذریعے اپنی ذاتی پسند یا ناپسند کو سچ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے اور تنقیدی اصولوں پر ذہنی تعصبات کو ترجیح دی ہے وہ ناکام رہے ہیں۔ مختصر افسانے پر ان کا مضمون ''افسانے کی حمایت میں'' اور اس سلسلے کے بعض اور مضامین بھی اسی تعصباتی المیے کا شکار ہو گئے ہیں۔

(۱۲)

اردو تنقید سے جس میں جدید تنقید بھی شامل ہے، عام طور پر یہ شکایت اور بڑی حد تک بجا شکایت کی جاتی رہی ہے کہ اس نے افسانوی ادب کی تنقید پر وہ توجہ نہیں دی جس کی یہ صنف متقاضی اور مستحق ہے اور یہ کہ ہماری تنقید زیادہ تر شاعری کی تنقید رہی ہے۔ شکایت کرنے والوں میں چھوٹے بڑے، معقول اور نامعقول ہر قسم کے لوگ شامل ہیں۔

قرۃ العین حیدر اپنے ایک مضمون (مطبوعہ اظہار ۴، بمبئی) میں یوں رقمطراز ہیں:

''پچھلے پندرہ برس میں جدید شاعری کے متعلق اس مہنگائی کے زمانے میں ٹنوں کاغذ اور منوں سیاہی خرچ کر دی گئی اور کی جارہی ہے مگر بے چارے یتیم و یسیر اردو ناول اور اردو افسانے کی تنقید کو چند سیر کاغذ اور دو تین پاؤ سیاہی ہی جڑی ہوگی۔''

محمود ہاشمی کہ بذاتِ خود ایک جدید ناقد ہیں، چند سال پہلے تک سوچتے تھے کہ:

''چونکہ ناقد علامتوں کی تخلیق اور علامتی اظہار کے مداح ہیں اس لیے نثر نگار بھی اس کھیل میں ان کے ساتھ ہو گئے ہیں، انھوں نے علامتوں کی پیشکش کو اپنا مقصد بنا لیا کہ شاید اکیسویں صدی میں تنقیدی تحقیقات کا موضوع بن سکیں۔''

محمود ہاشمی نے یہ جملہ جدید افسانوی تخلیقات اور ان سے متعلق تنقید کے بارے میں بے اطمینانی بلکہ ناراضگی کا اظہار کرتے ہوئے اپنے مضمون ''ایک خطرناک میلان'' میں لکھا تھا۔ اب اس سلسلے میں ان کے خیالات خاصے بدل چکے ہیں۔ بڑے سے بڑا ناقد بھی کبھی نہ کبھی اور کسی نہ کسی موقعے پر اپنے ادبی ایقان میں رد و بدل کرنے پر مجبور ہو ہی جاتا ہے۔ چنانچہ محمود ہاشمی کو بھی آگے چل کر افسانوی تنقید کی اہمیت کا احساس ہوا اور انھوں نے اپنے ایک مضمون ''حکایت شعر اور روایت فن'' میں افسانوی تنقید کی اس کمی کے اسباب پر یوں روشنی ڈالی ہے:

> ''بات یہ ہے کہ علم الشعر یا Poetics کے اصول تو صدیوں سے موجود ہیں، اور علم کی ترقی کے ساتھ ساتھ بدلتے ہوئے حالات اور نئے شعری اظہار کے لیے نئی بوطیقا مرتب ہو چکی ہے۔ ناقد کو شاعری کی تنقید کے لیے مختلف مکاتب سے بہت سے اصول اور ضابطے میسر آ جاتے ہیں۔ شاعری کی تنقید ناقد کے لیے تن آسانی والی میکسی ہے..... ہمارے عہد کے ناقد کو یہ تو سوچنا ہی ہوگا کہ شاعری کے تمام Tools، علامت، پیکر، امیج اور اسلوب سے وجود میں آنے والی ہیئت اگر افسانے کا Structure بناتی ہے تو پھر علم الشعر کے اصولوں کو یکساں طور پر نئے افسانے پر بھی منطبق کیا جائے۔''

میں نہ تو شاعری کی تنقید کو تن آسانی سمجھتا ہوں اور نہ یہ مناسب سمجھتا ہوں کہ شعری تنقید کے اصولوں کو آنکھ بند کر کے جدید افسانے پر لاد دیا جائے۔ میرا خیال یہ ہے کہ ہمارے یہاں کیفیت اور کمیت کے لحاظ سے شاعری کی تنقید بھی قابل شرم ہے۔ افسانوی ادب پر اور بھی کم کام ہوا ہے۔ یہ خامی اور کمزوری صرف اردو تک محدود نہیں۔ مغرب میں بھی کم و بیش یہی صورت حال پائی جاتی ہے۔ چنانچہ پروفیسر ڈیوڈ ڈیشز اپنے مضمون ''فکشن کی تنقید'' کے ابتدائی پیراگراف میں لکھتے ہیں:

> ''نہ صرف آج بلکہ کچھ عرصے سے فکشن کو غالب ترین ادبی ہیئت کے طور پر قبول کیا جا چکا ہے۔ بجا طور پر تنقید سے یہ توقع کیا جا سکتی تھی کہ وہ ناول اور مختصر افسانے کی تنقید پر توجہ دے گی، لیکن جدید نقادوں نے اپنی ساری توجہ شاعری پر مرکوز رکھنا ہی بہتر سمجھا ہے۔ اس رویے کے اسباب بہت واضح ہیں۔ افسانوی ادب کے تنوع اور افسانوی تخالیق کی کثرت نے اس فن کے متعلق تنقیدی اقدار اور اصولوں کی ترتیب کے کام کو خاصہ مشکل بنا دیا ہے۔''

اگرچہ کہ پروفیسر ڈیشز نے ناول اور مختصر افسانہ دونوں کی طرف سے نقادوں کی لاپرواہی کا ذکر کیا ہے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ مغرب میں بلکہ خود انگلستان میں ناول پر کثرت سے قابلِ قدر کام ہوا ہے جبکہ مختصر افسانے کو نسبتاً نظر انداز کیا جاتا رہا ہے۔ خود پروفیسر موصوف نے اپنے متذکرہ مضمون میں مختصر افسانے کا ذکر تو کیا ہے لیکن سارے کا سارا مضمون محض ناول نگاری کے بارے میں ہے۔ پھر جیسا کہ سب جانتے ہیں، ناول پر پروفیسر ڈیشز کی الگ سے ایک مستقل تصنیف بھی موجود ہے۔ غرض کہ مغرب میں ناول نگاری کے متعلق ڈھیر ساری معیاری کتابیں موجود ہیں جبکہ مختصر افسانہ پر بہ مشکل ڈھائی درجن کتابیں نکلیں گی۔ اردو میں اتنا بھی نہیں ہے۔ یہ سب سچ ہے، لیکن شاعری کی تنقید کی کثرت کا رونا رونے والے ذرا بتائیں کہ ہمارے پاس پھٹکر مضامین کے علاوہ ہے کیا؟ کرشن، بیدی اور منٹو پر تو مستقل تصانیف مل بھی جاتی ہیں لیکن فراق، یگانہ، راشد، میراجی اور مخدوم پر کیا لکھا گیا ہے؟ اردو تنقید عالمی تنقید سے آنکھیں کیا دو چار کرے گی، اس قسم کی باتیں کر کے ہم خود اپنی آنکھوں میں دھول جھونکتے ہیں۔

میرا خیال ہے کہ شاعری کی تنقید زیادہ ہونی ہی چاہئے، کیونکہ شاعری میں ایک لفظ اور دوسرے لفظ کے بیچ، ایک مصرعے اور دوسرے مصرعے کے بیچ، ایک خیال اور دوسرے خیال کے بیچ جو Gaps ہوتے ہیں وہ اتنی کثرت اور شدت سے دوسرے اصناف میں نہیں پائے جاتے۔ لیکن اس کا یہ مطلب قطعاً نہیں ہوتا کہ دوسرے اصناف کو دانستہ یا نادانستہ طور پر نظر انداز

کرنے کی کوشش کی جائے۔ اردو میں تو صورت حال یہ ہے کہ شاعری کے علاوہ اگر کوئی ترقی یافتہ صنف ہے تو وہ مختصر افسانہ ہے۔ اچھے ناول ہمارے یہاں برائے نام ہیں، اس حد تک کہ شمس الرحمٰن فاروقی ''آگ کا دریا'' کو آدھے سے زیادہ شاعری قرار دینے اور قرۃ العین حیدر کے اسلوب کو چوں چوں کا مربہ کہنے کے باوجود افسانے پر ناول کی برتری کے ثبوت میں اسی ناول کا نام لینے پر مجبور ہوتے ہیں۔

بعض لوگوں کا یہ بھی کہنا ہے کہ مختصر افسانے کو اس کے زیادہ تندرست اور موٹے تازے رشتے دار یعنی شاعری اور ناول ہمیشہ کہنیا کر پیچھے ڈھکیلنے کی کوشش کرتے ہیں۔ فاروقی کا مضمون ''افسانے کی حمایت میں'' جس میں انھوں نے مختصر افسانہ کو ایک صنف کی حیثیت سے کمتر اور ادنیٰ درجے کی چیز مانا ہے، برسوں سے موضوع بحث بنا ہوا ہے۔ آیئے ہم لوگ بھی اس صنف پر ایک نظر ڈالیں۔

مغرب میں جو نقاد مختصر افسانہ کو کمتر درجے کی صنف ادب سمجھتے ہیں، ان میں Bernard Bergonzi اور Howard Nemorov خصوصی طور پر قابل ذکر ہیں۔ Bergonzi اپنی مشہور کتاب The Situation of the Novel کے آخری باب میں مختصر افسانے سے بحث کرتے ہوئے اسے ایک تقلیلی (Reductive) ہیئت سے تعبیر کرنے کے ساتھ ساتھ یہ الزام بھی لگاتا ہے کہ زندگی کے متعلق افسانہ کا نظریہ نہایت ہی محدود ہوتا ہے۔

Nemorov نے اپنے مضمون Composition and fate in the Short Story میں زیادہ تر طنز و مزاح سے کام لیا ہے اور مختصر افسانہ کو پلاسٹک کی گڑیا سے تشبیہ دی ہے۔

جہاں تک عالمی تنقید کا سوال ہے، انگلستان میں خصوصاً مختصر افسانے پر کم توجہ دی گئی ہے۔ سمرسٹ مام کے خیال میں اس کی ایک بڑی وجہ یہ ہے کہ انگریزوں کو ''ہیئت اختصار اور مرکزی نقطۂ نظر کی اہمیت کا احساس ہی نہیں ہے۔ مختصر افسانہ پر زیادہ کام امریکہ، جرمنی اور فرانس میں ہوا ہے۔

اردو کے پس منظر میں ایک بار پھر عرض کردوں کہ اچھے اور معیاری ناولوں کی کمی کا جتنا رونا رویا جائے کم ہے۔ (ادھر چند برسوں میں پاکستانی فکشن رائٹرز نے ناول کی طرف کچھ توجہ دی

ہے۔ف۔ج) لیکن اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ مختصر افسانے کی سرے سے ہی حجامت کر دی جائے۔سب جانتے ہیں کہ ہمارے یہاں ڈرامے اور ناول کے مقابلے میں مختصر افسانے نے غیر معمولی ترقی کی ہے اور پچھلے پچاس برسوں میں اس صنف نے نہ صرف مختلف سمتوں میں سفر کیا ہے بلکہ بڑے معرکے بھی سر کیے ہیں۔

فاروقی کی یہ دلیل کہ ایک مشہور افسانہ نگار کے مقابلے میں چار مشہور شاعر پیش کیے جا سکتے ہیں، اولاً تو افسانے کی ہیئت سے کوئی تعلق نہیں رکھتی اور دوئم ش واقعاتی سطح پر بھی صحیح نہیں ہے۔ پھر اگر اس دلیل پر عمل کیا جائے تو کم از کم اردو میں ناول اور ڈرامے کی اہمیت ہی ختم ہو جائے گی، کیونکہ ہم دس مشہور شاعروں کے مقابلے میں ایک مشہور ڈرامہ نگار یا ناول نگار بھی نہیں پیش کر سکتے۔ قطع نظر اس کے اگر آپ کسی معمولی پڑھے لکھے آدمی سے بھی پوچھیں تو وہ پریم چند کے علاوہ بھی چھوٹے بڑے افسانہ نگاروں کے افسانوں میں فوراً حرامجادی، ہماری گلی، بالکونی، زندگی کے موڑ پر، لاجونتی، گرم کوٹ، دھواں، بابو گوپی ناتھ، کالی شلوار، یا خدا، آنندی، گدڑیا، زرد کتا، ہتک، نروان، شہر ممنوع، اوس، باہر کے بھیتر، کونپل، بجوکا، ماچس، جلا وطن، ہاؤسنگ سوسائٹی، دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم، آپا، چوتھی کا جوڑا، جگا، ہمارا کمرہ، آخری کوشش، آخری آدمی، رضو باجی، مائی بھاتاں، ہزار پایہ، اور کئی دوسرے افسانوں کے نام لے لے گا۔ ممکن ہے کہ اس نے یہ سارے افسانے پڑھے بھی نہ ہوں لیکن ان کے نام سے ضرور واقف ہو گا لیکن ان افسانہ نگاروں کے مشہور ہم عصر شاعروں کی اتنی ساری نظموں کے نام عام قاری کو بہ آسانی یاد نہیں آئیں گے۔

خیر یہ تو ہوئی دلیل برائے دلیل..... ویسے فاروقی نے افسانہ کو شاعری اور ناول سے کم تر درجے کی صنف ثابت کرنے کی غرض سے جو دلائل پیش کیے ہیں، ان کی مختصر تفصیل یہ ہے:

(۱) مغرب میں کوئی ایسا بڑا مصنف نہیں ہے جس نے افسانہ کے علاوہ ناول نہ لکھا ہو یا محض افسانہ کی وجہ سے عظمت کا تاج پہنا ہو۔ حتیٰ کہ اگر موپاساں افسانے نہ لکھتا تو اس کا ناول ''ایک عورت کی کہانی'' اسے شہرت دوام عطا کرنے کے لیے کافی تھا۔

(۲) مغرب میں کسی عظیم ترین افسانہ کی اشاعت پر بھی اتنی بحث نہیں ہوئی، جتنی ہاخ ہوتھ کے ڈرامے The Deputy پر ہوئی ہے۔

(۳) افسانہ کی حیثیت ہمیشہ فروعی اور چھوٹے بیٹے کی سی رہی ہے۔ اسے ولی عہدی نصیب نہیں ہوتی۔ ناول کے مقابلے میں افسانہ کی وہی حیثیت ہے جو غزل کے مقابلے میں رباعی کی۔ خود افسانہ نگاری کے حامیوں کا یہ حال ہے کہ ابھی حال ہی میں اس فن پر جو کتاب آئی ہے اس کا نام ہی The Modest Art ہے۔

(۴) افسانہ کی سب سے بڑی کمزوری اس کا بیانیہ کردار ہے۔ مزید یہ کہ افسانہ کسی نہ کسی طرح ''وقت'' کے چوکھٹے میں قید رہتا ہے۔ افسانہ نگار Time Sequence کو الٹ پلٹ تو سکتا ہے لیکن یہ ممکن نہیں کہ افسانہ میں سرے سے Time ہی نہ ہو۔

(۵) بڑی صنف وہ ہے جو ہمہ وقت تبدیلیوں کی متحمل ہو سکے۔ افسانہ میں اتنی لچک نہیں ہے کہ یہ نئے نئے تجربات کو قبول کر سکے۔

(٦) ترقی پسندوں نے افسانہ پر اتنا زور اس لیے صرف کیا کہ وہ ادب سے جس قسم کا کام لینا چاہتے تھے اس کے لیے مختصر افسانہ موزوں ترین صنف ادب تھا۔

اب جیسا کہ آپ جانتے ہیں، ہمارے یہاں افسانہ کے نام پر مر مٹنے والے تو بہت ہیں مگر وارث علوی کے علاوہ کسی نے بھی فاروقی کے ان خیالات سے کوئی تفصیلی اور نتیجہ خیز بحث نہیں کی۔ ہاں مختلف لوگوں نے حسب عادت اور حسب توفیق مضمون کے خلاف نعرے ضرور بلند کئے۔

چونکہ فاروقی نے اپنا مضمون رام لال کو مخاطب کر کے لکھا تھا، اس لیے رام لال نے اپنے طور پر جواب دینے کی کوشش کی۔ ان کا جواب ایک خط کی شکل میں شب خون میں شائع ہوا۔ یہ سچ ہے کہ رام لال نقاد نہیں ہیں لیکن جو شخص اتنے طویل عرصے سے افسانے لکھ رہا ہو اور جس نے بعض بے حد کامیاب اور اچھے افسانے بھی لکھے ہوں اس سے کم از کم اتنی توقع تو کی جا سکتی ہے کہ وہ اپنی ذات سے الگ ہٹ کر چند لمحوں کے لیے افسانے کے فن پر گفتگو کر سکے اور ذہنی توازن کو ہاتھ سے نہ جانے دے۔ محمود ایاز نے ایک بار وحید اختر کو اپنے ایک خط میں (یہ خط شائع ہو چکا ہے) لکھا تھا کہ ''آپ اپنے آپ کو اتنا Seriously لیتے ہیں کہ ہنسی آتی ہے۔'' کچھ یہی حال ہمارے رام لال صاحب کا ہے، وہ اپنی شخصیت کو بیچ میں لائے بغیر کسی مسئلے پر بات ہی نہیں کر سکتے۔ چنانچہ اپنے جواب میں انھوں نے پہلے تو کسی خاتون کی تاریخ اور ان کے جغرافیے پر نہایت ہی تفصیل سے روشنی ڈالی اور پھر یہ زبردست انکشاف فرمایا کہ: ''اگر آپ خودستائی پر محمول نہ کریں تو میں بتاؤں کہ یہ خاتون میرے افسانے بہت شوق سے پڑھتی رہتی ہیں۔''

میں رام لال کے اس جملے کو خودستائی سے زیادہ خود تکذیبی پر محمول کرتا ہوں۔ خاتون محترم کو آپ کے افسانوں سے دلچسپی ہو یا آپ کے چشمے کے نمبر سے، ان چیزوں کا مختصر افسانہ کے فن سے کیا تعلق ہو سکتا ہے؟ اسی طرح کی دو چار اور فضول باتوں کے بعد انھوں نے حسب دستور یہ اعلان کر کے جھگڑا ختم کر دیا کہ ''یہ دور نہ شاعری کا ہے، نہ ناول نگاری کا نہ ڈرامہ نگاری کا بلکہ افسانوں کا دور ہے۔''

اپنے اس دعوے کے ثبوت میں رام لال نے جو جواز پیش کیا ہے وہ بجائے خود مضحکہ خیز ہے۔ ان کے خیال میں یہ دور افسانوں کا دور اس لیے ہے کہ ''کوئی بھی رسالہ افسانے شامل کیے بغیر نہیں چل سکتا۔''

پہلی بات تو یہ ہے کہ اگر افسانوں کی شمولیت کسی رسالے کی زندگی کی ضمانت بن سکتی تو اردو کے کئی ایسے رسالے جو صرف افسانے شائع کرتے تھے اب تک نکلتے رہتے۔ دوسری بات یہ کہ اگر رسالوں میں افسانے شامل نہ کیے جائیں تو کیا افسانہ معمولی صنف ادب بن جائے گا؟ تیسرے یہ کہ رسالوں میں افسانوں کی کثرت نے اس صنف کو جس طرح کمرشیل آرٹ بنانے کی

کوشش کی ہے اس سے صنف افسانہ کو خاصہ نقصان پہنچا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس قسم کے جذباتی بیانات سے تنقید کے مسائل حل نہیں کیے جاسکتے۔

اسی قبیل کے ایک اور صاحب جو ہمہ وقت، افسانہ کے نام پر جام شہادت نوش کرنے کے درپے رہتے ہیں، وہ ہیں قاضی عبدالستار۔ قاضی صاحب اردو کے مشہور افسانہ نگار ہونے کے علاوہ اردو کے پروفیسر بھی ہیں۔ حسن عسکری اور اب ان کے بعد وارث علوی پروفیسر نقادوں پر طنز کرتے ہیں تو مغنی تبسم براماں جاتے ہیں، لیکن حقیقت یہ ہے کہ بیشتر پروفیسر حضرات جس قسم کی تنقید لکھتے ہیں وہ عام قارئین اور خصوصاً طلبہ میں نہ صرف بدذوقی بلکہ ادب سے نفرت پیدا کرنے کے لیے بھی کافی ہوتی ہے۔ قاضی صاحب کے مضمون ''اردو افسانے کی تنقید'' (مطبوعہ: تنقید کے بنیادی مسائل، مرتبہ: آل احمد سرور، صفحات ۱۸۸۔۱۹۳) کے عنوان سے یہ امید بندھی تھی کہ موصوف شاید افسانے کی تنقید کے بنیادی مسائل سے بحث کریں گے، مگر قسم لے لیجیے اگر انھوں نے بھول کر بھی افسانے کی ہیئت، اس کی ابتدا، اس کے ارتقا، مختلف افسانوی تجربات، یا افسانہ کی زبان پر ایک جملہ بھی لکھا ہو۔ برخلاف اس کے پورا مضمون غیر منطقی، عقل دشمن، جذباتی اور مضحکہ خیز بیانات سے بھرا ہوا ہے۔ چند جملے ملاحظہ ہوں:

''حالی ادب کے نقاد نہیں صرف شاعری کے نقاد ہیں..... پریم چند اقبال سے بڑے اور ٹیگور کے ہم پلہ کھرے ہندوستانی ہیں، عصمت فیض سے بڑی فنکار ہیں، قرۃ العین[1] حیدر کا قد راشد سے اونچا ہے، کرشن چندر سردار جعفری سے بڑے ہیں، بیدی اختر الایمان سے گزوں اونچے ہیں۔''

اس سے قطع نظر کہ ان جملوں کا تعلق فن تنقید سے نہیں بلکہ خیالطی سے ہے، قاضی صاحب کی سادہ لوحی کا یہ عالم ہے کہ ایک طرف تو وہ افسانے کی تنقید سے عدم توجہی کے لیے سارے نقادوں سے ناراض ہیں اور دوسری طرف جب خود پی ایچ ڈی کا تھیسس لکھنے بیٹھتے ہیں تو ''اردو شاعری میں قنوطیت'' پر۔ اس وقت ان کی سمجھ میں یہ بات نہیں آتی کہ شاعری کے مقابلے

---

[1] قرۃ العین حیدر کا کہنا ہے کہ اقبال تنہا Immortal ہیں اور اردو فکشن نے ایسا کوئی قد آور ادیب پیدا نہیں کیا۔ (ف۔ ج)

میں افسانے کی تنقید کی زیادہ ضرورت ہے اور یہ کہ کم از کم اسی بہانے افسانے پر ایک ڈھنگ کی کتاب آجائے گی۔ ویسے اگر وہ ڈھنگ کی کتاب لکھ سکتے تو ''تقابلی جمالیات'' لکھنے کی نوبت کیوں آتی۔ حقیقت تو یہ ہے کہ ہمارے یہاں افسانوی ادب پر ممتاز شیریں کی کتاب معیار کے علاوہ کوئی اور ایسی کتاب نہیں ہے جسے واقعی فکشن کی تنقید کہا جا سکے۔ ادھر جدید نقادوں نے اس طرف جو توجہ کی ہے اس سے منظر نامہ بہت زیادہ نہ سہی لیکن کچھ نہ کچھ بدلا ضرور ہے۔

میں نے اوپر مختصر افسانہ پر فاروقی کے چھ اعتراضات نقل کیے ہیں۔ اس بارے میں مجھے جو کچھ عرض کرنا ہے اس کا خلاصہ یوں ہوگا:

(۱) مغرب میں فکشن لکھنے والوں کو کبھی یہ Obsession رہا ہی نہیں کہ وہ کسی ایک صنف کو دوسرے سے بہتر یا بدتر سمجھیں۔ او۔ ہنری، ولیم سرویاں اور نہ جانے کتنے ہی دوسرے لکھنے والوں کا بہترین تخلیقی اظہار افسانہ میں ہی ہوا ہے۔ جہاں تک موپاساں کا سوال ہے، اس کی ساری عظمت کا دارومدار افسانہ نگاری پر ہی ہے۔ فرانسیسی نقاد اور مشہور ادبی مورخ Cazamian نے یہ بات واضح طور پر لکھی ہے کہ بہ حیثیت ناول نگار موپاساں کا کوئی خاص مقام نہیں ہے۔ یہ کہنا کہ موپاساں اگر افسانے نہ لکھتا تو بھی اس کا ایک ناول اسے شہرت دوام عطا کرنے کے لیے کافی تھا، کٹ حجتی کے علاوہ محض ایک ایسا واہمہ (Speculation) ہے جس کے ثبوت میں کوئی تنقیدی دلیل پیش نہیں کی جا سکتی۔

ماضی قریب کے ادیبوں کا ذکر کرتے ہوئے Beachcroft نے (جس کی کتاب The Modest Art کا حوالہ فاروقی نے دیا ہے) نے لکھا ہے کہ ولیم فاکز اور ہیمنگوے دراصل افسانہ نگار کے طور پر مشہور ہیں نہ کہ ناول نگار کے طور پر...لارنس کے متعلق اس مصنف کا خیال ہے کہ اس کی مجموعی شہرت کو اس کی افسانہ نگاری سے الگ کرکے نہیں دیکھا جا سکتا۔ افسانہ کی اہمیت کا اندازہ کرنا ہو تو ترگنیف کا وہ بیان بھی ذہن میں رکھیے جو اس نے 1842 میں لکھے گئے، گوگول کے افسانہ ''اوورکوٹ'' کے متعلق دیا تھا۔ ترگنیف کہتا ہے کہ ''ہمارا سارا ادب گوگول کے 'اوورکوٹ' سے برآمد ہوا ہے۔''

(۲) اگر دو الگ الگ اصناف کی تقابلی برتری یا کمتری کو اسی طرح ثابت کیا جا سکتا

ہے کہ مغرب میں کسی عظیم ترین افسانہ پر اتنی بحث نہیں ہوئی جتنی ہاخ ہوتھ کے ڈرامے The Deputy پر ہوئی، تو اس بارے میں میرے نزدیک فاروقی کا بیان مبالغہ آمیز ہے۔ جیمز جوائس کے شہرۂ آفاق افسانے The Dead کے علاوہ اس کے افسانوی مجموعے Dubliners میں شامل دوسرے افسانوں پر جس تعداد میں مضامین لکھے گئے ہیں اور جن کا سلسلہ آج بھی جاری ہے وہاں تک The Deputy کی رسائی نہیں ہو سکی۔ مزید یہ کہ جوائس اور لارنس کے فن کی مجموعی قدر و قیمت کو ان کے افسانوں سے الگ کر کے نہیں پرکھا جا سکتا، جبکہ انہی ادیبوں کے تخلیق کردہ ڈراموں کی وہ اہمیت نہیں ہے۔ اسی طرح والٹیر کے ڈراموں کو تو لوگ مکمل طور پر فراموش کر چکے ہیں، جبکہ اس کے افسانے Candide کو آج بھی بڑی دلچسپی سے پڑھا، اور ڈسکس کیا جاتا ہے۔

(۳) Beachcroft کی کتاب کا نام یقیناً The Modest Art ہے لیکن اسی منکسر المزاج فن کے بارے میں وہ اپنی اس تصنیف کے آخری باب میں یوں رقمطراز ہے:

> ''مختصر افسانہ اپنے بہترین لحات میں غنائی مسرت (Lyrical Joy) اور ناول کو غیر ضروری اور بے مصرف (Irrelevant) بنا دیتا ہے۔''

ذاتی طور پر میری ناچیز رائے میں کوئی صنف ادب کسی دوسری صنف کو کبھی بھی بے مصرف نہیں بنا سکتی۔ افسانہ کا رباعی سے مقابلہ اس لیے ایک بیجا سی بات ہے کہ افسانہ نسبتاً نوجوان اور ترقی پذیر صنف ادب ہے۔ شاعری میں رباعی کبھی بھی سکۂ رائج الوقت نہیں بن سکی۔ انیس، فراق اور جوش وغیرہ سے رباعی چھین لی جائے تو ان کی شاعرانہ عظمت پر آنچ نہیں آئے گی، لیکن اگر مام، موپاساں، ولیم فاکنر، ہیمنگوے، لارنس اور چیخف سے ان کے افسانے چھین لیے جائیں تو ان کی حیثیت خاصی گھٹ اور گھٹ کر رہ جائے گی۔ افسانے کی حیثیت اگر چھوٹے بیٹے کی ہے تو اس لیے کہ وہ کم عمر ہے، ویسے افسانہ کے غالی نقاد اب اس کا شجرۂ نسب نہ صرف الف لیلہ کی داستانوں بلکہ انجیل مقدس میں موجود کہانیوں سے ملانے لگے ہیں۔ ہمارے ملک کی تاریخ میں ایسی مثالیں موجود ہیں جب ولی عہدی سے محروم چھوٹے بیٹے نے بزور بازو اور بزور عقل بڑے بھائیوں کو اپنے راستے سے یوں ہٹا دیا جیسے وہ کبھی تھے ہی نہیں۔ چونکہ اردو ایک خالص ہندوستانی

زبان ہے اس لیے اردو افسانہ نے اس روایت کو قائم رکھا ہے۔ 1940 سے پہلے اردو میں ناولوں اور ڈراموں کا دور دورہ تھا، لیکن دھیرے دھیرے مختصر افسانہ ان پر غالب آتا گیا۔ ڈرامہ تو برائے نام رہ گیا اور ناول کی ترقی رک گئی۔ میں اس صورت حال کا بیان اظہار حقیقت کے طور پر کر رہا ہوں نہ کہ خوشی کے ساتھ۔ مختصر افسانہ کی ترقی سر آنکھوں پر لیکن یہ ناول اور ڈرامے کی کمی کا نعم البدل نہیں بن سکتی۔ ان اصناف کی طرف ضروری توجہ کی ضرورت ہے۔

(۴) فاروقی کا چوتھا اعتراض یعنی افسانہ میں بیانیہ اور ٹائم کا مسئلہ سوفی صد تنقیدی نوعیت کا اعتراض ہے۔

جہاں تک جدید افسانے کا تعلق ہے۔ اس نے بڑی حد تک ان کمزوریوں پر قابو پالیا ہے۔ سر دست 'بیانیہ' کا مطلب ہے کسی چیز کو بیان یا اس کی تشریح کرنا۔ یہ صفت زیادہ تر روایتی پلاٹ والی کہانیوں میں پائی جاتی ہے۔ پلاٹ والی کہانیوں سے میری مراد ہے ایسی کہانیاں:

(الف) جن کی ساخت کسی بنیادی کشمکش اور اس سے پیدا ہونے والے نتیجے یا نتائج پر منحصر ہو۔

(ب) جن کے افسانوی عمل (Action) میں ارتقا کا ایسا تسلسل ہو، جس کی مدد سے قاری قدم بہ قدم افسانہ کو ذہن نشین اور اس سے لطف اندوز ہوتا چلے۔

(ج) جن کے آخر میں کسی خاص نقطے کی مدد سے افسانے کی کشمکش یا اس کے مسئلے کو حل کر دیا جائے۔

اس قسم کی کہانیاں ڈرامائیت سے مملو ہونے کے باوجود جیومیٹری کی تھیورمز کی طرح ہوتی ہیں۔ جس طرح جیومیٹری میں پہلے ایک مفروضہ بیان کیا جاتا ہے، پھر اسے استدلال کے ذریعے آگے بڑھایا جاتا ہے اور آخر میں ثابت کر دیا جاتا ہے اسی طرح ان کہانیوں میں افسانہ نگار پہلے کسی کشمکش کو بیان یا اس کی طرف اشارہ کرتا ہے، پھر اسے مختلف بیانات اور مناظر کے ذریعے آگے بڑھاتا ہے اور آخر میں مسئلے یا کشمکش کو حل کر دیتا ہے۔ ایسی کہانیوں میں بیانیہ یعنی Narrative کی وحدت اس لیے برقرار رہتی ہے کہ کہانی ہر منظر، ہر واقعہ اور عمل کی ہر تفصیل کا نہ صرف کشمکش اور اس کے حل سے براہ راست تعلق ہوتا ہے، بلکہ کہانی پڑھنے والے کو یہ احساس بھی

رہتا ہے کہ بات برابر آگے بڑھ رہی ہے۔

ایسی کہانیوں کے برخلاف جدید افسانوں کی کم از کم ایک خاصی تعداد اکثر و بیشتر روایتی انداز کے بیانیہ عنصر سے آزاد نظر آتی ہے۔ بیانیہ کی عدم موجودگی سے ہی جدید افسانے میں بے سمتی (Indirection) کا احساس ہوتا ہے۔ Theodore A. Stroud کے خیال میں جدید افسانہ نگار بیان کرنے کے بجائے ایمائیت، اشاریت اور فاصلوں پر زور دیتا ہے، اسی لیے بیشتر قارئین کو جدید شاعری کی طرح بہت سے جدید افسانے بھی مشکل اور مبہم معلوم ہوتے ہیں۔

اسی طرح اب جدید افسانے کے بارے میں یہ نہیں کہا جا سکتا کہ وہ بہر حال وقت کے چوکھٹے میں قید رہتا ہے۔ Ian Reid نے اپنی تصنیف The Short Story میں اس مسئلے سے تفصیلی بحث کرتے ہوئے کئی مثالیں دی ہیں۔ اس کے نزدیک رائٹ مورس (Wright Morris) کے افسانے 'جادو' میں ہم کسی زمانے یا وقت کی نشان دہی نہیں کر سکتے۔ اسی طرح Mc Cullers کے افسانے The Ballad of the Sad Cafe میں جب Lyman نامی ایک اجنبی سے سوال کیا جاتا ہے'' آپ کہاں سے آرہے ہیں؟'' تو وہ صرف اتنا کہتا ہے:'' میں سفر کر رہا تھا۔'' مطلب یہ کہ مختصر افسانے نے وقت کے چوکھٹے سے باہر نکلنے کی کامیاب کوشش کی ہے، حالانکہ کسی افسانے کی کامیابی کا دار و مدار میرے نزدیک محض اس پر نہیں ہو سکتا کہ وہ وقت کے ''چوکھٹے'' میں ہے یا اس سے باہر۔

(۵) مختصر افسانہ مسلسل تجربات کا متحمل ہو سکتا ہے یا نہیں اس کے لیے گوگول کے اوورکوٹ سے لے کر سلویا پلاتھ کے افسانے Bible of Dreams نیز اردو میں 'سوز وطن' سے لے کر 'قصہ دیو جانس جدید' تک کا سرسری مطالعہ بھی کافی ہوگا۔

(۶) فاروقی کے آخری اعتراض کا جواب وارث علوی دے چکے ہیں، یعنی یہ کہ ترقی پسندوں نے اپنے سیاسی اور سماجی مقاصد کے لیے افسانے کے مقابلے میں شاعری کو کہیں زیادہ استعمال کیا ہے۔

میں نے اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت کے لیے مختلف نقادوں کے حوالے دیے ہیں، لیکن عالمی جدید ادب کے پیر و مرشد کے ارشادات عالیہ کے ذکر کے بغیر یہ سلسلہ یقیناً نامکمل رہ جائے

گا۔فرماتے ہیں:

''مختصر افسانے کو ناول پر جو فوقیت حاصل ہے اس کا ایک بڑا سبب افسانے کا اختصار ہے۔ اختصار تاثر میں شدت پیدا کرتا ہے۔ چونکہ مختصر افسانے کو ایک ہی نشست میں پڑھا جا سکتا ہے، اس لیے دل ودماغ پر ناول کے مقابلے میں افسانے کے اثرات زیادہ دیر پا ہوتے ہیں۔ موجودہ زندگی کی الجھنیں اور دنیاوی مصروفیات ناول کے قاری کو برابر ڈسٹرب کرتے رہتے ہیں جبکہ افسانے کی کلیت (Totality) اور وحدتِ تاثر اس صنف کو ایک ایسی برتری عطا کرتے ہیں جو محض اسی صنف سے مختص ہے..... جہاں تک افسانے کی 'واقعیت' کا تعلق ہے، باصلاحیت افسانہ نگار محض واقعات پر انحصار نہیں کرتا بلکہ واقعات اور تخیل کے امتزاج سے ایک بالکل نیا ڈھانچہ تیار کرتا ہے۔ (شاعری کی تمام تر عظمت کے باوجود) افسانہ اس لحاظ سے شعر سے برتر ہے کہ شعر میں افسانے کے موضوع کو نہیں برتا جا سکتا جبکہ افسانہ ہر قسم کے موضوع کو برتنے پر قدرت رکھتا ہے۔''

(ایڈگر ایلن پو پر بودلیئر کے ایک مضمون سے اقتباس)

آخری سوال یہ رہ جاتا ہے کہ ہم نے جدید شاعری کو پرکھنے کے جو اصول بنائے ہیں، ان کا اطلاق افسانہ پر بھی کیا جانا چاہئے؟ کلینتھ بروکس وغیرہ تک اس سوال کا جواب 'ہاں' میں دیتے ہیں۔ میرے نزدیک ایسا کرنا ضروری نہیں ہے۔ افسانہ بھی شاعری ہی کی طرح اب ایک کھلی ہوئی ہیئت (Open Form) ہے۔ شاعری کی طرح افسانے پر بھی تنقید اصولوں کا میکانکی اطلاق مناسب نہیں ہوگا۔

اردو میں آزادی سے پہلے مستند ہو جانے کی حد تک مشہور ہو جانے والے افسانہ نگاروں

میں منٹو اور بیدی خصوصی طور پر اس لیے قابل ذکر ہیں کہ جدید و قدیم بھی طرح کے نقادوں نے ان کے فن میں دلچسپی دکھائی ہے۔ پچھلے چند برسوں میں ڈاکٹر نارنگ اور شمیم حنفی وغیرہ نے انتظار حسین کے افسانوی ادب پر بھی بہت کچھ لکھا ہے، لیکن قرۃ العین حیدر اور دوسرے اہم افسانہ نگاروں کی طرف سے خاصی لاپرواہی برتی گئی ہے۔ آل احمد سرور، ڈاکٹر نارنگ، ڈاکٹر محمد حسن اور باقر مہدی نے بیدی کے فن پر خصوصی توجہ دی ہے۔ باقر مہدی کی کتاب آگہی و بیباکی میں ایک نہایت ہی مفصل مضمون ''بھولا سے ببّل تک'' بیدی کی افسانہ نگاری پر ہے اور دوسرا مضمون 'منٹو کے افسانوی کردار' پر ہے۔ بیدی کو عام ترقی پسند افسانہ نگاروں سے ممتاز و ممیز کرتے ہوئے باقر مہدی اپنے مضمون کو یوں شروع کرتے ہیں:

> ''وہ ان فنکاروں میں ہیں جو تحریکوں کے سہارے پروان نہیں چڑھتے چہ جائے کہ اس کے ہو کر رہ جائیں۔ یہی وجہ ہے کہ بیدی کے افسانوں میں اس بھدی ترقی پسندی کا اظہار تو کجا کہیں شائبہ بھی نہیں ملتا۔ تحریک کے مقاصد کو معقول سمجھتے ہوئے بھی اپنے قلم کو اس کا ترجمان نہ بننے دینا ایک ایسی فنکارانہ انفرادیت کو جنم دیتا ہے جو آرٹ کو اپنے رگ و پے میں محسوس کرتی ہے۔''

اس مضمون میں باقر مہدی نے بیدی کے بعض ابتدائی افسانوں مثلاً بھولا، من کی من میں، گرم کوٹ، چھوکری کی لوٹ، دس منٹ بارش میں، وغیرہ کا تجزیہ کیا ہے۔ اس تجزیے میں انھوں نے بیدی کی کہانیوں کے موضوعاتی مطالعے کے علاوہ، بیدی کے یہاں عورتوں اور بچوں کی جو ایک مخصوص طرز کی کردار نگاری ہے اس پر زور دیا ہے۔ ان کے نزدیک، بیدی کی بہت سی کہانیوں میں بچہ کسی نہ کسی روپ میں بہر حال موجود رہتا ہے اور اس کی چوٹ بڑی عمر کے کرداروں پر بھی پڑتی ہے۔ ''بیدی نے بچے کو اپنی کہانیوں کا اہم جز بنا کر اس کو ایک سمبل کی طرح استعمال کیا ہے جو سب سے اچھی طرح ان کی کہانی 'ببل' میں ملتا ہے۔

میں گزشتہ صفحات میں اس کہانی کے تعلق سے ڈاکٹر نارنگ کی اسطوری تشریح سے بحث

کر چکا ہوں۔ باقر نے ببل کو عمرانی سمبل بنا کر پیش کیا ہے جو میرے نزدیک زیادہ قابل قبول ہے۔

بچوں کی طرح، عورتوں کے کردار بھی بیدی کی کہانیوں میں مخصوص اہمیت رکھتے ہیں۔ باقر نے بیدی کے مختلف نسوانی کرداروں مثلاً ہولی، لاجونتی، جنتو، درشی وغیرہ کے مطالعے سے یہ دکھایا ہے کہ کس طرح انھوں نے اپنے مختلف افسانوں میں عورت کو ماں، بہن، بیوی اور محبوبہ کے روپ میں پیش کیا ہے اگر چہ کہ بہ حیثیت ماں کے عورت، دوسرے کرداروں پر غالب رہتی ہے۔ خود بیدی نے اپنے مشہور افسانے کوکھ جلی میں عورت کے متعلق یوں لکھا ہے:

''دنیا میں کوئی عورت ماں کے سوا نہیں۔ بیوی بھی کبھی ماں ہوتی ہے اور بیٹی بھی ماں، تو دنیا میں ماں اور بیٹے کے سوا کچھ نہیں۔ عورت ماں اور مرد بیٹا..... ماں خالق اور بیٹا تخلیق۔''

اگر باقر نفسیاتی نقاد ہوتے تو بیدی کا یہ بیان اوڈی پس کامپلکس اور اسی طرح کے دوسرے طویل مباحث کو جنم دے سکتا تھا۔ بہر حال ہمارے معاشرے میں عورت کے تعلق سے ممتا، ایثار، قربانی اور شدید محبت وغیرہ کی جو روایتیں ہیں اور بیدی نے انھیں جس طرح اپنی مختلف کہانیوں میں سمویا ہے اس سے باقر نے بھر پور بحث کی ہے۔ ابھی حال ہی میں بیدی کی پہلی برسی کے موقع پر باقر مہدی کا ایک اور مضمون بہ عنوان ''بیدی کے نگار خانے میں میرا تیسرا ناتمام سفر'' شائع ہوا ہے جس میں انھوں نے بیدی کی کچھ اور کہانیوں مثلاً جو گیا، سونفیا، جنازہ کہاں ہے اور مکتی بودھ وغیرہ سے تفصیلی بحث کی ہے اور ان میں موجود معاشرتی تہوں کی رمزیت اور معنویت کو اجاگر کیا ہے۔ میں یہ بات پہلے ہی کہہ چکا ہوں کہ بیدی باقر مہدی کی تنقیدی کمزوری ہیں۔ چنانچہ وہ اس پورے عہد کو بیدی کا عہد کہتے ہیں۔ ''بیدی کے نگار خانے میں میرا تیسرا ناتمام سفر'' کی ابتدا ہی یوں ہوتی ہے:

''اردو افسانے پر ایک تثلیث مسلط تھی اور اب بھی سایہ فگن ہے، یہ تثلیث ہے راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو اور کرشن چندر۔''

باقر یہ تو کہتے ہیں کہ ناموں کی یہ ترتیب بدلی جا سکتی ہے لیکن پھر جلد یہ بھی جتلا دیتے ہیں کہ منٹو اور کرشن کی کہانیاں دو تین بار پڑھی جانے کے بعد اپنی تازگی کھو دیتی ہیں جبکہ بیدی کے یہاں ایسا نہیں ہوتا۔ کردار نگاری کے معاملے میں بھی وہ بیدی کو منٹو سے بہتر سمجھتے ہیں۔ اس رویے کی ایک مثال ان کے مضمون ''منٹو کے افسانوی کردار'' میں نظر آتی ہے۔ وہ منٹو کی کردار نگاری کی اہمیت کا اعتراف تو کرتے ہیں، وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ ''منٹو نے غنڈوں، دلالوں، طوائفوں اور نچلے طبقے کے شہریوں کو ان کے صحیح ماحول میں پیش کیا ہے اور کہیں بھی اپنی شخصیت کو ان کے جسموں میں نہیں ڈالا ہے'' لیکن جلد ہی انھیں اپنی تنقیدی مجبوریوں کے تحت منٹو کی مذمت کرنے کی غرض سے یہ کہنے پر بھی مجبور ہونا پڑتا ہے کہ:

> ''منٹو کی شخصیت جو اس کے افسانوں سے ابھرتی ہے
> اس کو اس کے کرداروں سے الگ کر کے نہیں دیکھنی چاہئے۔
> وہ بھی ذہنی طور سے مریض تھا، جو شخصیت اس کے درجنوں
> افسانے پڑھنے کے بعد میرے ذہن میں ابھرتی ہے اس کو
> مختصراً میں ایک لفظ میں ادا کر سکتا ہوں۔ 'بوہیمین'۔''

مجھے اس بارے میں وارث علوی کے اس خیال سے اتفاق ہے کہ منٹو کا مقصد محض کردار نگاری نہیں تھا بلکہ اس نے ان کرداروں کے ذریعے انسانی فطرت کے مختلف اسرار و رموز کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔

یہاں اتنا موقع تو نہیں ہے کہ بیدی اور منٹو کی کردار نگاری کا کوئی تفصیلی تقابلی جائزہ پیش کیا جا سکے، اختصار کے ساتھ صرف یہ کہہ دوں کہ بیدی نے کردار نگاری کے سلسلے میں اپنے تمام کمال کے باوجود کوئی خطرہ مول نہیں لیا، یعنی ان کے بیشتر کردار مروجہ سماجی اقدار کا اثبات کرتے ہیں جبکہ منٹو کے کردار صرف اس لیے اہم نہیں ہیں کہ یہ برے ہونے کے باوجود انسانوں اور انسانیت کے لیے ہمدردی کا جذبہ رکھتے ہیں، بلکہ یہ کردار تکنیکی لحاظ سے اس لیے اہم ہیں کہ ان کے ذریعے منٹو نے پہلی بار اردو افسانے کو بڑے پیمانے پر اینٹی ہیرو کے تصور سے روشناس کیا۔

اینٹی ہیرو دراصل ایسے کردار کو کہتے ہیں جسے سماج کے عام اور مقبول رسم و رواج،

اخلاقی معیارات اور روایتی ہیروازم کے معیار پر پرکھا جائے تو سماجی مرتبے کے لحاظ سے ایک بدنام اور غیر اہم کردار سمجھا جائے گا۔ اس میں ایسی صفات نہیں ہوں گی جنھیں ہم مثالی خصوصیتیں کہہ سکیں، لیکن ہر اینٹی ہیرو کا ایک ایسا داخلی اور نجی پہلو بھی ہوتا ہے جس کا ظاہری اور رسمی اخلاقیات سے تعلق نہیں ہوتا۔ منٹو کے بیشتر افسانے، میرے خیال میں، دراصل اینٹی ہیروز کی شخصیتوں کے اندرونی اور نجی پہلوؤں کی دریافت ہیں۔

اس پس منظر میں باقر مہدی کا منٹو کے کرداروں کو اور پھر خود منٹو کو ذہنی مریض یا پھر 'بوہیمین' کہہ کر اس کی مذمت کرنا میرے نزدیک مناسب تنقیدی رویہ نہیں ہے لیکن چونکہ باقر کی شخصیت برابر Grow کرنے والی شخصیت ہے اس لیے 'بوہیمین' کے تعلق سے بھی پچھلے چند برسوں میں انھوں نے اپنے خیالات پر نظر ثانی کی ہے۔ جن لوگوں نے غالب پر ان کا مضمون پڑھا ہے انھیں معلوم ہے کہ باقر کے نزدیک غالب کی شخصیت کا قابل قدر پہلو ہی یہی ہے کہ وہ بوہیمین تھا۔ اسی طرح پچھلے چند برسوں میں نہ صرف منٹو بلکہ پورے افسانوی ادب کے متعلق باقر کا رویہ بدلا ہے۔ ان کا تازہ مضمون ''نیا افسانہ..... اظہار کے چند مسائل'' جدید افسانے کے عمیق اور تجزیاتی مطالعے (Close-Reading) کی بڑی اچھی مثال ہے۔ اس مضمون میں انھوں نے دوسرے جدید افسانہ نگاروں کا تذکرہ کرنے کے علاوہ بطور خاص احمد ہمیش کے افسانے ''کبریلا''، سریندر پرکاش کے افسانے ''رونے کی آواز''، بلراج مین را کے افسانے ''آخری کمپوزیشن'' اور انور سجاد کے افسانے ''کونپل'' کو تجزیاتی انداز میں ڈسکس کرنے اور ان افسانوں کی انفرادی خصوصیتوں کو اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس مضمون میں باقر نے بجا طور پر اس حقیقت پر زور دیا ہے کہ افسانہ نگار بھی بنیادی طور پر فنکار ہے اور اس کا بھی مسئلہ وہی ہے جو دوسرے فنکاروں کا ہے یعنی اظہار کا مسئلہ۔ موجودہ زندگی کی پیچیدگیاں شاعر کی طرح افسانہ نگار کو بھی مجبور کرتی ہیں کہ وہ براہ راست بیانیہ کو تج کر علامتوں اور استعاروں کے ذریعے اپنے مافی الضمیر کا اظہار کرے۔ آج کا افسانہ نگار انسانی روح کے جن اندرونی پہلوؤں، متضاد کیفیتوں اور کرب کا اظہار کرنا چاہتا ہے بیانیہ اس کا متحمل نہیں ہوسکتا۔ چنانچہ جیسا کہ باقر کا خیال ہے کبریلا کوئی عجیب وغریب یا چونکا دینے والا کردار نہیں بلکہ انسان کے ذہنی اور جسمانی افلاس کی علامت ہے۔ اسی طرح سریندر

پرکاش کا افسانہ ''رونے کی آواز'' انسان کی منقسم شخصیت اور دونوں شخصیتوں کے آپسی تصادم کی داستان ہے جسے سریندر پرکاش نے خودکلامی اور شعور کی رو کی تکنیک کے ذریعے پیش کیا ہے۔

باقر کا یہ مضمون اس لیے بھی اہم ہے کہ انھوں نے اپنے اس مضمون میں افسانے کی زبان اور اس کے متعلقات سے بھی بحث کی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ:

> ''نیا افسانہ سپاٹ، ہیئت اور غیر ضروری جملوں کو کاٹتا جا رہا ہے اور اس طرح نثری شاعری سے قریب تر ہوتا جا رہا ہے۔''

یہی وجہ ہے کہ مین را کے افسانے ''آخری کمپوزیشن'' کا پہلا ہی جملہ:

> ''اس کے لفظ چھین لو اور اسے چھوڑ دو۔''

بقول باقر ''ایک جابر کی'' ذہن کے جسم پر ''کوڑے کی آواز کے مترادف ہے جبکہ افسانے کا دوسرا جملہ:

> ''یہ مجھے منظور نہ تھا اور نہ ہے۔''

نفی کی ذہنی سرگوشی ہے اور یہ جملے ایسے نہیں ہیں جنھیں حروف کا مجموعہ سمجھ کر پڑھا، یا سمجھا جا سکے بلکہ ان حروف کے پیچھے زندگی کا جو پورا ڈرامہ موجود ہے اس ڈرامے کو سمجھے بغیر زندگی کے بحران اور کشمکش کو نہیں سمجھا جا سکتا۔

باقر نے اپنے اس مضمون میں مین را کی جتنی تعریف کی ہے ان کی اتنی ہی مخالفت ہمیں محمود ہاشمی کے ایک پرانے مضمون ''ایک خطرناک میلان'' میں نظر آتی ہے۔ اس مضمون کا سرسری ذکر اوپر آ چکا ہے۔ یہاں میں محمود ہاشمی کے جن دو مضامین کا بطور خاص ذکر کرنا چاہتا ہوں وہ ہیں: ''روایت شعر اور حکایت فن'' اور ''خود آگہی کی تمثیل''۔ پہلا مضمون کئی لحاظ سے زیادہ اہم ہے اگرچہ کہ اس کی ابتدا نہایت ہی بھونڈے اور غیر منطقی انداز میں ہوتی ہے۔ دیکھیے:

> ''1944 میں اس عہد کے سب سے مستند جدید شاعر نے یہ عرفان حاصل کیا کہ تخلیقی تجربہ اپنی بنیادی سرشت میں خالص تخلیقی ہوتا ہے اور اس کا اظہار یا پیرایۂ بیان اسے شاعری یا

فکشن کے روپ میں پیش کر دیتا ہے۔ میں جس کوہ وقار شاعر کا
تذکرہ کر رہا ہوں وہ ن م راشد ہے جس کے مقابل ہمارے
زمانے کے تمام شاعر بے اوقات نظر آتے ہیں۔''

راشد کے کوہ وقار ہونے اور باقی تمام شاعروں کے بے اوقات ہونے والی بات ایسی نہیں ہے جس پر سنجیدگی سے غور کر کے وقت برباد کیا جائے ہاں یہ واضح کر دینا یقیناً مناسب ہوگا کہ محمود ہاشمی جس چیز کو ''عرفان'' سے تعبیر کرتے ہیں وہ ادب کے متعلق راشد کی عام معلومات (General Knowledge) میں محض اضافہ تھا۔ یہ بات پچاسوں برس سے کہی جارہی ہے کہ تخلیقی تجربہ اپنی بنیادی سرشت میں خالص تخلیق ہوتا ہے۔'' اس کا اظہار شاعری، فکشن، ڈرامہ اور دوسری شکلوں میں ہوتا ہے یا ہوسکتا ہے، لیکن یہ بات بھی کسی سے ڈھکی چھپی نہیں کہ بڑے سے بڑا ادیب بھی اس بات پر قادر نہیں ہوتا کہ اپنے تخلیقی تجربے کو جس فارم میں جی چاہے یکساں مہارت کے ساتھ پیش کر دے۔ سیدھی سی بات یہ ہے کہ راشد دوسری جنگ عظیم کے بارے میں ایک ناول لکھنا چاہتے تھے لیکن وہ اسے مکمل نہیں کر سکے۔ مطلب یہ ہوا کہ انھیں ناول نگاری کا شوق تو تھا لیکن ان میں اس کی صلاحیت نہیں تھی۔ راشد نے ناول مکمل نہ کرنے کا جو الزام ناول کے منطقی ربط اور تسلسل پر رکھا ہے اور جس پر محمود ہاشمی لفظ بہ لفظ ایمان لے آئے ہیں وہ صحیح نہیں ہے۔ پہلی اور دوسری جنگ عظیم کے پس منظر میں (جیسے اردو میں تقسیم ملک کے پس منظر میں) نہ جانے کتنے ناول لکھے گئے ہیں۔ رہا ناول میں ربط اور تسلسل کا سوال تو یہ کوئی بری بات نہیں ہے۔ جنھیں یہ چیز پسند نہیں ان کی اطلاع کے لیے عرض ہے کہ بہت سے لکھنے والوں نے اس ربط و تسلسل کا بھی کچھ مر برسوں پہلے بنا دیا ہے۔ مثال کے طور پر دوسری جنگ عظیم سے کچھ پہلے لکھے گئے ناول Les Lauters Sont Coupes کا یہ پیراگراف ملاحظہ ہو:

''اپریل کی خوش گوار رات..... ہم جلد ہی ٹہلنے کے لیے
جائیں گے..... ٹھنڈی ہوائیں..... ہم جانے والے ہیں.....
جلد..... دو موم بتیاں..... میں تمھیں ہر چیز سے زیادہ چاہتا
ہوں..... یہ لڑکی..... غیر چمکیلی آنکھیں..... دبلی پتلی..... لال

ہونٹ..... کمرہ..... اونچی چمنی..... کمرہ..... میرا باپ.....
تینوں بیٹھے ہیں..... میرا باپ، میری ماں اور میں..... میری
ماں اتنی زرد کیوں دکھائی دے رہی ہے..... وہ مجھے دیکھتی
ہے..... ہم جھاڑیوں کے نیچے کھانا کھانے جا رہے ہیں.....
خادمہ! میز لاؤ..... وہ میز لگا رہی ہے..... میرا باپ..... وہ
قلی..... ایک خط..... اس لڑکی کا خط..... بہت بہت شکریہ.....
ایک دھیمی سرگوشی..... آسمانوں کا اٹھنا..... تم..... ہمیشہ کی طرح
اکیلی..... سب سے زیادہ چاہی جانے والی..... انٹونیا..... ہر
چیز چمک اٹھتی ہے..... تم ہنس رہی ہو..... بجلی کے کھمبوں کی
قطاریں ہمیشہ کی طرح کھڑی ہیں..... اوہ..... رات برفیلی
اوہ..... ہزاروں خوف..... کیا مجھے دبایا جا رہا ہے..... لے جایا
اور قتل کیا جا رہا ہے.....؟''

(میری میکارتھی کے ایک انگریزی مضمون میں موجود اقتباس سے ترجمہ)

یہ اقتباس اس کا واضح ثبوت ہے کہ فکشن نے منطقی تسلسل کو بہت پہلے خیر باد کہہ دیا ہے، ویسے منطقی تسلسل والے کامیاب ناول پہلے کی طرح آج بھی لکھے جا رہے ہیں۔

مضمون کی ابتدا میں محمود ہاشمی نے راشد کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے وہ ہیرو ورشپ کی بدترین مثال ہے لیکن اس سے قطع نظر جیسا کہ اوپر کہہ چکا ہوں یہ ایک اہم مضمون ہے۔ اس مضمون میں ہاشمی نے بعض اہم مباحث چھیڑے ہیں۔ ان کا یہ اصرار بجا ہے کہ نظم کی طرح افسانہ بھی ایک نامیاتی کُل ہوتا ہے۔ جدید افسانے کی زبان کا خاصا بڑا حصہ اتنا ہی تخلیقی، استعاراتی اور علامتی ہے جتنی کہ جدید نظم کی زبان نظر آتی ہے۔ جدید افسانہ بھی نقاد سے اسی توجہ کا مستحق ہے، جو جدید شاعری کا تقاضہ ہے۔ شعر کی طرح افسانے میں بھی حسن وصداقت ایک دوسرے سے گھلے ملے ہوئے ہوتے ہیں اور یہ کہ افسانے میں موجود ہیئت، تجربہ اور موضوع مل کر تکنیک کی تخلیق کرتے ہیں اور تکنیک اسی تکنیک کی مدد سے ہم ایک افسانہ نگار کو دوسرے سے ممیز کر سکتے ہیں۔

افسانہ کی تنقید کے سلسلے میں محمود ہاشمی نے اپنے خیالات ونظریات کو اپنے مضمون ''خود آگہی کی تمثیل'' میں بھی کامیابی کے ساتھ برتا ہے۔ اس مضمون میں محمود ہاشمی نے مین را کے افسانے ''آخری کمپوزیشن'' اور انور سجاد کے افسانے ''کونپل'' کا تجزیہ کرتے ہوئے یہ دکھایا ہے کہ یہ دونوں افسانے آج کے عہد میں فنکار کی خود آگہی اور فن کی خود مختاری کی جد و جہد کی داستانیں ہیں۔ ''آخری کمپوزیشن'' اور ''کونپل'' پر محمود ہاشمی اور باقر مہدی کے خیالات کا تقابلی مطالعہ اس بات کا ثبوت بھی فراہم کر دیتا ہے کہ:

''ایک مختصر افسانہ ضروری طور پر مختلف قارئین پر مختلف انداز میں اثر انداز ہوتا ہے اور بعض اوقات ایسے Obsessions کو بھی جنم دیتا ہے کہ تنقیدی Faculties مفلوج ہو کر رہ جاتی ہیں۔''

(Theodore A. Stroud : A Critical Approach to the Short Story)

میں اوپر عرض کر چکا ہوں کہ سینیئر افسانہ نگاروں میں بیدی اور منٹو نے خصوصی طور پر جدید افسانہ نگاروں کو متاثر کیا ہے، منٹو پر ادھر جو تنقید لکھی گئی ہے اس کے تعلق سے وارث علوی کے ان دو مضامین کا ذکر ضروری سمجھتا ہوں جو انھوں نے ''بو'' اور ''بابو گوپی ناتھ'' پر لکھے ہیں۔

ان مطالعوں میں وارث کا طریق کار نارنگ، باقر مہدی اور محمود ہاشمی کے تنقیدی طریق سے مختلف اور حسن عسکری نیز ممتاز شیریں کے طریق کار سے قریب تر ہے۔ وارث ان افسانوں پر تنقید کرتے ہوئے تکنیک کے مقابلے میں تہذیبی اور ثقافتی اقدار کی نشان دہی پر زور دیتے ہیں۔ وارث علوی نے ترقی پسند اور نئے افسانہ نگاروں دونوں کے بارے میں بڑی مستقل مزاجی کے ساتھ لکھا ہے۔ تین افسانہ نگاروں یعنی الیاس احمد گدی، سلام بن رزاق اور انور خان کے بارے میں ان کا طویل مضمون اس بات کا روشن ثبوت ہے، کہ جدید نقاد جدید تر لکھنے والوں سے نہ صرف یہ کہ غافل نہیں ہیں بلکہ انھیں مجموعی عصری ادب کا حصہ سمجھتے ہیں۔

ادھر شمس الرحمٰن فاروقی نے بھی اپنے حالیہ مضامین میں پرانے لکھنے والوں کے ساتھ ساتھ نئے افسانہ نگاروں مثلاً شفق، سلام بن رزاق، انور خاں اور قمر احسن وغیرہ کی طرف سنجیدگی

سے توجہ دی ہے۔

یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ جدید شاعر کی حیثیت سے جو لوگ 1960 کے بعد ابھرے تھے وہ ابھی تک اپنی اپنی مسندوں پر براجمان ہیں (پاکستان میں صورت حال یقیناً کچھ بہتر اور مختلف ہے) جبکہ افسانہ نگاری کے میدان میں کئی اہم نام مثلاً انور خان، قمر احسن، انور قمر، شوکت حیات، حسین الحق، شفق، سلام بن رزاق، علی امام نقوی وغیرہ 1970 کے بعد سامنے آئے ہیں۔ (میں نے یہاں پاکستان کے نئے لکھنے والوں کا ذکر نہیں کیا ہے۔) ان سب کے فن کی طرف توجہ کرنے نیز ان کے تنقیدی محاسبہ کی ضرورت ہے، مگر سوال یہ ہے کہ لکھے کون؟ 1960 والی ادبی کھیپ کے ساتھ نئے نقاد بھی سامنے آئے تھے، 1970 کے بعد ایسا نہیں ہوا۔ بعض نئے لوگ سامنے آئے بھی تو وہ اپنے اندر موجود امکانات کو پوری طرح کھنگالنے سے پہلے ہی کنگال ہو گئے۔

ترقی یافتہ ممالک میں بہت کچھ تنقیدی کام یونیورسٹیوں میں ہوتا ہے۔ بدقسمتی سے ہمارے یہاں یونیورسٹی کے بیش تر اساتذہ کی عمر تو پروفیسر شپ کے خواب دیکھنے اور اس خواب کو عملی جامہ پہنانے کے لیے جوڑ توڑ کرنے میں گزر جاتی ہے اور باقی عمر ساتھی اساتذہ کے خلاف گم نام خطوط لکھنے اور امتحان کی کاپیاں دیکھنے میں..... اساتذہ کے اس رویے کا نتیجہ یہ ہے کہ کیا شاعری اور کیا افسانہ، ہمارے یہاں معیاری تنقید برائے نام ہے۔

اردو تنقید محض ہمارے کہنے یا لکھنے سے عالمی تنقید سے آنکھ ملانے کے قابل نہیں ہو سکتی ہے۔ اس کے لیے دیانتداری لگن اور ادب سے مکمل وفاداری کی ضرورت ہے۔ آج جو مجموعی تنقیدی صورت حال ہے وہ آنکھ ملانے کی نہیں بلکہ آنکھ چرانے والی ہے۔

☆☆☆